مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی

چکیده

یکی از روش‌هایی که برای درک و تحلیل متن، به کار برده می‌شود، استفاده از اصول نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی تصویری توانایی تجسم و شکل‌پذیری را دارد و در مجموعه‌ای از جمله تضاد، تناسب، تعادل، زاویه دید و... می‌توان جایگاه نشانه‌ها را در یک متن تصویری بررسی کرد. از داستان‌های مهم در شاهنامهٔ طهماسبی، رزم رستم با سهراب است که در نسخ متعددی مصورسازی شده است. هدف از انجام این پژوهش بررسی نشانه‌های دیداری به‌کاربرده‌شده در سه نگاره از رزم رستم با سهراب است. نگارندگان تلاش دارند با روش توصیفی تحلیلی حاصل از مطالعات کتابخانه‌ای، همچنین مفاهیم و روابط ساختاری نهفته را که مدنظر هنرمند بوده، بررسی کنند و به پرسش‌هایی زیر پاسخ دهند:
۱. نگارگران نسخهٔ مصور شاهنامهٔ طهماسبی برای انتقال معنای درونی متن در تصویر، چه شیوه‌ای از نشانه‌شناسی تصویری را در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به کار برده‌اند؟
۲. نگارگران نسخهٔ مصور شاهنامهٔ طهماسبی چگونه از نظام نشانه‌شناسی دیداری برای انتقال مفاهیم در نگاره بهره گرفته‌اند تا مخاطب مفهوم را از آن نشانه‌های معنادار دریافت کند؟
یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگارگر نشانه‌های کلامی را به‌صورت نشانه‌های تصویری به مخاطب منتقل می‌کند و حتی با توجه به نشانه‌های درونی متن، لایه‌های معنادار در متن تصویر، موجبات تکثیر معانی را فراهم کرده است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، شاهنامهٔ طهماسبی، نگارگری، نشانه‌شناسی تصویری، نبرد رستم و سهراب.

سمیرا ربیع‌زاده هفشجانی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسندهٔ مسئول).
s.rabizadeh29@gmail.com

ناهید جعفری دهکردی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان.
Jafari.nahid20@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹-۰۶-۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۴-۲۳

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.33136.1086

مقدمه

در تاریخ ایران همواره آفرینش‌های هنری و ادبی در کنار هم موجب شکل‌گیری قالب‌های نسخ مصور بسیاری شده است. در این نسخ مصور همواره دگرگونی‌های هنری شاعر و نگارگر به چشم می‌خورد که بر اساس جهان‌بینی هنر تصویری شکل گرفته است. به‌طوری که با وجود زیبایی‌های حاضر در این جهان، میان ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی برقرار است که بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی همانند، موجب خلق مضمون‌های متنوعی در این زمینه‌های هنری شده است. از این رو منطبق‌بودن صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی موجب همان وصف‌های ناب است که سخنوران از عناصر طبیعت، برای انسان و اشیا ارائه می‌کنند، در مصورسازی کار نقاشان می‌توان این معنا را یافت (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). همچنان که نقاش، اشخاص و صحنه‌های داستان و بن‌مایه‌های درونی را با زبان خط و رنگ مجسم می‌کند، می‌توان چنین ارتباطی را میان متن نوشتاری و تصویری در شاهنامهٔ طهماسبی دید. این اثر بر اساس شاهنامهٔ فردوسی و با توجه به جهان‌بینی هنرمند تصویرگری شده است که در آن تأثیرات فرهنگی و هنری ایرانی مربوط به دورهٔ صفوی مشهود است. از روایت‌های تأثیربرانگیز از کتاب سترگ شاهنامه، داستان کشته‌شدن رستم و سهراب است، این تراژدی از نظر نگارگران نیز نگذشته است و تصاویر متعددی از آن را مصور کرده‌اند. شاهنامهٔ طهماسبی یکی از نسخ مصوری است که شاهکار هنری-ادبی مکتب تبریز دوم را شامل می‌شود. نقاشان مشهور این داستان را از ابتدا تا انتها به‌صورت مصور نقاشی کرده‌اند. هدف از انجام این پژوهش بررسی نشانه‌های به کار برده شده در نگاره‌های رزم رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی است. سؤالات محوری پژوهش بر این عناوین تنظیم شده‌اند که:

۱. نگارگران برای انتقال معنای درونی نشانه‌ها از متن به تصویر چه شیوه‌ای را به کار برده‌اند؟

۲. چگونه نظام نشانه‌شناسی برای انتقال مفاهیم در نگاره انجام گرفته شده است تا مخاطب مفهوم را از آن نشانه‌ها و دلالت‌های معنادار دریافت کند؟

به‌طور کلی هفت نگاره مرتبط با این داستان مصور شده‌اند که عبارتند از ۱. سهراب در حال گرفتن اسب، ۲. نبرد میان سهراب با گردآفرید، ۳. درخواست کی‌کاووس از رستم برای جنگ با سهراب، ۴. نخستین روز از رزم رستم با سهراب، ۵. اندر افکندن سهراب، رستم را، ۶. مرگ سهراب، ۷. زاری رستم در مرگ سهراب. از بین این مجالس سه نگارهٔ نبرد رستم و سهراب بر مبنای نشانه‌شناسی دیداری پژوهش و بررسی شد؛ این نگاره‌ها بر اساس متن اصلی و نشانه‌شناسی تصویری بررسی و تفسیر شدند. شایان ذکر است که کاربرد نشانه‌های تصویری در قالب پیام دیداری در متن تصویری، نقش تعیین‌کننده‌ای را بر عهده دارد؛ چراکه تصویر به طرز فوق‌العاده‌ای بر چند معنایی تأثیر دارد و دلالت‌های بی‌شمار و متفاوتی را به وجود می‌آورد. از این رو، با خوانش نشانه‌های تصویری از متن نگاره‌ها، لایه‌های معنایی آنها آشکار و پیام‌های نهفتهٔ درون متن و تصویر تحلیل و بررسی می‌شود.

روش تحقیق

در انجام این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با تکیه بر روش نشانه‌شناسی تصویری(دیداری)، سه نگارهٔ مرتبط با داستان نبرد رستم با سهراب، از شاهنامهٔ طهماسبی انتخاب و سپس بر اساس هر یک از نگاره‌ها شرح کلی از آن مطرح شد و با مشخص‌کردن عناصر به‌کاربرده‌شده در هر یک از نگاره‌ها جدول‌هایی تعیین شد که منطبق بر تحلیل نشانه‌های تصویری درون متن است تا بتوان ارتباط معنایی عناصر تصویری را معین کرد.

پیشینهٔ پژوهش

بر اساس مطالعات انجام‌شده تاکنون پژوهشی مستقل در ارتباط با نشانه‌شناسی تصویری مجالس رستم و سهراب از شاهنامهٔ مصور شاه طهماسبی انجام نپذیرفته است؛ اما تعدادی پژوهش در راستای نگاره‌های رستم و سهراب را پژوهشگران به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند که به شرح زیر است:

۱. مینا بهنام (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ شاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)»، بر این باور است که شاهنامهٔ طهماسبی با داشتن بیش از دویست نگاره و نمایش صحنه‌های اسطوره‌ای، تاریخی و حماسی ضمن برقراری پیوند بینامتنی میان شعر و نقاشی، شاهد تبدیل‌شدن عناصر کلامی به نشانه‌ای نیز هستیم؛

۲. سیدمحتشم محمدی و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن شاهنامهٔ شاه طهماسبی با تأکید بر نگاره‌های داستان رستم و سهراب» با بررسی متن این داستان از شاهنامهٔ فردوسی، چگونگی کارکرد هنرمندان برای خلق تصاویری هماهنگ

در هفت نگاره و میزان وفاداری نگارگران در انتقال متن به تصویر بررسی شده است و به این مهم دست پیدا کرده‌اند که با وجود نگارگران متعدد در تصویرسازی این داستان، نگاره‌ها به هم بسیار نزدیک‌اند و انسجام این ۷ نگاره، یک روایت کامل تصویرسازی را بیان می‌کند. ضمن اینکه با نوشتن اشعار مرتبط تا حد زیادی داستان را بازگو کرده‌اند؛

۳. علی محمدی و نوشین بهرامی‌پور (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی» از دیدگاه ساختارگرایی که مبتنی بر روایت‌شناسی است؛ داستان رستم و سهراب را به‌عنوان یک روایت در دو سطح داستان و کلام (گفتمان) بررسی کرده‌اند: در سطح داستان با تکیه بر نظریات تولان[1] و مارتین[2]، ارزیابی رویدادهای به هم مرتبط، چگونگی شکل‌گیری بحران و فرایند گذر از بحران شده و بنابر الگوی گرماس[3]، نقش شخصیت‌ها در پیشبرد داستان و ارتباط آنها با زمینهٔ داستانی مدنظر قرار گرفته است. در سطح کلام یا گفتمان بنابر «دید روایی» راجر فالر[4]، موقعیت فردوسی به‌عنوان راوی، نوع ارتباط و نگرش راوی به شخصیت‌ها و تأثیر آنها در روند روایت ارزیابی شده است؛

۴. مهناز محمدی خشوئی و فرزانه فرخ‌فر(۱۳۹۵)، در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی دورهٔ آل‌مظفر بر مصورسازی شاهنامه؛ مطالعهٔ موردی: مجلس نبرد رستم و سهراب» به بررسی زیرساخت‌هایی مانند مضمون و عناصر بصری در مجلس نگارگری نبرد رستم و سهراب در شاهنامه‌های مکتب شیراز آل‌مظفر پرداخته‌اند تا ضمن کشف وجوه اشتراك و افتراق، تأثیر اوضاع و شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار را در مصورسازی این مجلس دریابند. نتایج پژوهش گویای آن است که نگارگران این دوره، هم‌سو با تحولات سیاسی و شرایط جامعهٔ خود، به صحنه‌پردازی این داستان پرداخته‌اند و این امر به‌ویژه در منظره‌پردازی، پیکره‌نگاری، اجرا و فضاسازی آثار آشکار است؛

۵. امین مجلسی و نادیا معقولی (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب» در این تحقیق شکل و شمایل رستم را در نگاره‌های دوره‌های مختلف از منظر پیرس[5] تحلیلی نشانه‌شناسانه کرده‌اند و در پایان پژوهش چنین به نظر می‌رسد که ارتباط با موضوع داستان و به تصویرکشیدن کاراکترها از سوی نگارگران، از مسیرهای شنیدن داستان و دریافت پیام‌های زبانی-گفتاری، خواندن متن داستان از طریق پیام‌های زبانی- متنی و دیدن تصاویر از پیش موجود، شکل می‌گیرد و در نهایت با دخالت اندیشه و خلاقیت‌های فردی و به‌کارگیری عناصر بصری، اعم از متن و تصویر، در قالب نگاره‌ها، انتقال به مخاطب امکان‌پذیر می‌شود. در مجموع، نگارگران برای معرفی و شناساندن رستم به مخاطب، از نشانه‌های با رابطهٔ قراردادی در وجه نمادین و علت و معلولی در وجه نمایه‌ای، بیشتر بهره برده‌اند؛

۶. شیدا حسامی و سیدنظام‌الدین امامی‌فر (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی» ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری را در پوسترهای مرتبط با همین موضوع بررسی کرده‌اند و به این مهم دست یافته‌اند که اغلب ارتباط نقش‌مایه‌های ایرانی و عناصر نگارگری در این پوسترها، عناصر شمایلی است.

گفتنی است خلأ مطالعاتی در زمینهٔ پژوهش حاضر مشوق نویسندگان در ارائهٔ چنین مقاله‌ای شد.

تصویر و نشانه‌شناسی تصویری(دیداری)

انسان برای ثبت و انتقال تفکرات و اطلاعات خویش از ویژگی‌های تصویری نیز بهره برده است. این ابداع همچون یک رسانه جهت انتقال اندیشهٔ ذهنی فردی به فرد دیگر به کار برده می‌شود. ساختار این رسانه مراحل مختلفی را طی کرده که حاصل آن شکل‌گیری انتزاعی‌ترین ساختار فرمی نظام الفبایی، برای انتقال واژه‌های زبانی و اندیشه در قاب تصویر است. تصویر، همان ابزار بیان و تأثیرگذاری در متن نوشتاری است که صحنه‌های دیده‌شده را به‌صورت تصویرهای متحرک و خیره‌کننده تبدیل می‌کند و بر ژرفای روان درونی آدمی به شیوه‌های مختلف از طریق عقل، اندیشه، حس و خیال و عاطفه نفوذ می‌کند. امروزه آنچه به نام خط می‌شناسیم، عبارت است از مجموعه‌ای از علائم سمبولیک که هر یک از آنها به‌صورت جدا یا ترکیبی، مفاهیم خاصی را منتقل می‌کنند (فدوی ، ۱۳۸۸: ۱۵). برای مطالعهٔ یک متن تصویری و بررسی چگونگی تولید معنا در آن می‌توان از کارکردهای نشانه‌ای بهره‌مند شد. امروزه در بیشتر متون فرهنگی، هنری و فکری چه به‌صورت نوشتاری و تصویری استفاده از اصول و نظام نشانه‌شناسی به کار برده می‌شود و از طریق این نظام می‌توان به کارکردهای معنایی و دلالتی در آن اثر پی برد. دانش نشانه‌شناسی به‌عنوان یک رویکرد و روش نوین در نقدهای هنر و ادبی اهمیت ویژه‌ای دارد. در واقع نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند نشانه دانسته شود سروکار دارد و حتی

نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی نیز ارتباط دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰). ارتباط‌دادن چنین نشانه‌هایی به‌صورت ناخودآگاه از طریق ویژگی‌ها و قراردادهای اجتماعی امکان‌پذیر است. از این رو استفاده از نشانه‌ها در کانون اهمیت برای یک اثر قرار دارد (ماجدی و دیگران، ۱۳۸۹ :۵۰). در دانش نشانه‌شناسی اصلی‌ترین مفهومی که مطرح می‌شود، مفهوم نشانه است. نظریه‌پردازان نشانه‌شناس، انسان را نوعی نشانه می‌دانند که توانایی خلق و تغییر معنا را داراست. در اصول نشانه‌شناسی و نقد فرهنگی، همیشه برای شروع ضرورتاً از نشانه‌ها بهره گرفته می‌شود (مرزبان، ۱۳۹۱: ۸). نباید این نکته را فراموش کرد که نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند، همین امر موجب می‌شود که در ارتباط با نشانه‌های مختلف معانی متفاوتی پیدا کنند. امروزه نشانه‌شناسان به الگوی مادی‌تری برای پذیرش معنا تمایل دارند، به‌طوری که «اکنون دال عموماً به‌صورت مادی یا فیزیکی نشانه، یعنی چیزی که می‌تواند دیده شود، شنیده شود، لمس گردد، بوییده یا چشیده شود، تلقی می‌گردد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۴) حال انسان در این مسیر است تا از رمزگان و قراردادهایی که ناآگاه است، بهره گیرد و در پی رسیدن به معنا باشد، زیرا انسان در جهانی زندگی می‌کند که نشانه‌های بصری هر لحظه در آن بیشتر می‌شود و لازم است که آنها را بیاموزد، در واقع نمایان‌ترین نشانه‌ها همان چیزهایی نیستند که نشانمان می‌دهند(همان: ۲۷).

نشانه‌شناسی تصویری یا دیداری، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که موضوع آن، بررسی تصویر یا آیکون[۶] است. شایان ذکر است که نخستین بار رولان بارت[۷] «نشانه‌شناسی دیداری» را در اروپا، در دههٔ شصت میلادی مطرح کرد. در نشانه‌شناسی تصویری مدل‌هایی برای تجزیه و تحلیل تصاویر و اشیا به کار برده شد که بعدها مبنایی بر نظریات نشانه‌های اجتماعی قرار گرفتند که در آن منطق روش‌های تشکیل تصاویر، شبکه‌هایی معنایی منشعب را تحلیل می‌کردند که مرتبط با زبان دیداری بودند. ژان ماری فلوش[۸](۱۹۸۶) یکی از بنیانگذاران در مطالعهٔ متون دیداری است که سه ویژگی را برای همهٔ تصاویر در نظر دارد: ۱. ویژگی اول: سطح[۹] مداری یا دوبعدی[۱۰] بودن آنهاست؛ ۲. ویژگی دوم: بهره‌مندی هر سطح دیداری از نظام نشانه‌ای مختلف است. به همین دلیل در متون به‌طور هم‌زمان نظام نشانه‌ای (تصویر، رنگ، حرکت، نور، فضا و...) در هم آمیخته و همگن دیداری را که موجب وحدت‌بخشی در متن دیداری شده است، به وجودآورده‌اند؛ ۳. در مطالعات متون دیداری ژان ماری فلوش، بُعد شکل‌پذیربودن نشانه‌های دیداری را مدنظر قرار داد که به‌دنبال طبقه‌بندی نشانه‌ها نیست، بلکه هدف کشف روابط نظام‌مند است که سبب می‌شود تا تصویر، یک ابژهٔ معنادار باشد (شعیری، ۱۳۹۱: ۳۳). بر تحلیل‌های فلوش یک اصل دوگانه حاکم است: اتصال و انفصال نشانه با مرجع خود. این همان چیزی است که به دور و نزدیک در مطالعات تصویری مرتبط است؛ یعنی تصویر می‌تواند دور یا نزدیک به مرجع خود باشد(همان: ۳۴). بر همین اساس تفکیک و تحلیل هر یک از نشانه‌های تجسمی در توصیف یک تصویر یا نوشتار، از لابه‌لای متن مشخص می‌شوند و به پیام‌های بصری در محتوای اثر پی برده می‌شود.

از پیام‌های تجسمی در تحلیلی نشانه‌های تجسمی آنچه برای توجه و تفسیر اهمیت دارند، عبارت‌اند از:

۱. کادر یا قاب: در یک اثر هنری، اولین عنصری که یک هنرمند آن را انتخاب می‌کند، کادر است. محدودهٔ فیزیکی که فضای کادر را به دو قسمت، بیرونی و درونی اثر تقسیم می‌کند و بر ذهن و تخیل بیننده اثر می‌گذارد. کادر عناصر دیداری را در خود جمع می‌کند و به آن شکل می‌دهد و به‌عنوان معیار مهمی در ارزیابی روابط موجود بین اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر هنری، در شناخت و بررسی عناصر بصری ترکیب‌بندی به شمار می‌رود؛

۲. زاویهٔ دید: در زوایهٔ دید، هنرمند فضا و موضوع مرئی را مشخص می‌کند و به‌طور گزینشی وضعیتی است که مخاطب از آن زاویه موضوع را بررسی می‌کند. تغییر زاویهٔ دید موجب به تعویق انداختن آن، افشای داستان و ایجاد تنوع بصری می‌شود. به‌طوری که با تغییر زاویهٔ دید، وقایع داستانی و موضوعی نیز در متن تغییر می‌کند که ویژگی‌های احساسی و بصری تصویر و حتی معنای ضمنی دستخوش دگرگونی‌هایی می‌شوند (صدفی و دیگران،۱۳۹۰: ۱۱).

۳. ترکیب‌بندی: طراحی و سازماندهی عناصر دیداری، آثار هنرهای تجسمی نیازمند ترکیب‌بندی است. مجموعه تصاویر، از عناصر بصری ایجاد شده‌اند که در یک کیفیت ویژه به لحاظ ارزشی به وجود آمده‌اند که در القای مفاهیم مدنظر به مخاطب نقش با ارزشی را در انتقال محتوای اثر انجام می‌دهند. کیفیت‌های بنیادی در یک ترکیب‌بندی خوب شاملِ تعادل، تناسب، حرکت، ریتم و... است (پهلوان، ۱۳۸۹: ۵۲).

شاهنامهٔ طهماسبی

از آنجا که در طول تاریخ بشری نگاریدنِ صُور و اشکال، یاری‌بخش القای مفاهیم و توصیف داستان‌ها و روایات

بوده، این امر موجب التزام دو جانبهٔ ادب و هنر شده و تبلوری بی‌نظیر به فرهنگ می‌بخشد. عواملی چند که شاخصهٔ اصلی فرهنگ و تمدن ایرانی است، موجب شدند که مصورسازی نسخ ادبی به‌ویژه شاهنامه تبدیل به سنتی پایا شوند و بر همین اساس، نسخ زیادی در ادوار گذشته نگاشته و مصور شدند؛ چرا که تصویرگری ادبی می‌تواند در جهت فهم صریح داستان و ارتباط او با شخصیت‌ها و بروز احساسات و فهم و درک بیشتر موضوع ازسوی مخاطب مؤثر واقع شود و خواننده به جایگاهی فراتر از توان متن، دست پیدا کند (جعفری دهکردی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۹۶). یکی از این نسخ ارزشمند شاهنامه‌ای موسوم به طهماسبی است که در مکتب تبریز دورهٔ صفوی به سال ۹۲۸ه.ق. نگاشته شده است (بینیون و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۱۶). از ویژگی‌های بارز در این مجموعه استفاده از عناصری بصری که در نگاره‌ها به‌صورت مشترک با هم در ارتباط‌اند و موجب تدوین و تکمیل بصری در یک روایت شده است (بنی‌اسدی، ۱۳۹۳: ۵).

داستان رستم و سهراب

یکی از پرشورترین داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی داستان رزم رستم و سهراب است. این داستان از نظرها و دیدگاه‌های متفاوتی بررسی شده است و حتی از متن به تصویر نیز، هنرمندان زیادی در یک اثر هنری با روش‌های خاصی آن را به اجرا درآورده‌اند. ذبیح‌الله صفا دربارهٔ شاهنامه چنین بیان کرده «فردوسی در متن استفاده شده کوشیده است تا از زیاده‌روی و نقص مطالب برکنار باشد، ولی در توصیف میادین و مناظر از الفاظ و نیروی عالی ذهن و تخیل تا حد ممکن بهره برده است. به نقل از سخن فردوسی، ماخذ این داستان را به موبد پیری اشاره کرده است» (صفا، ۱۳۶۳: ۱۶۷). توانایی هنر داستان‌پردازی فردوسی اثری با صحنه‌پردازی قدرتمند و با شگردهایی روایی را به وجود آورد، در این اثر حماسی چنین قوتی به کار برده شده که از تمام زوایا نیازمندِ بررسی و تحلیل است (جعفری،۱۳۸۹ : ۴). روایت فردوسی از داستان رزم میان سهراب و رستم در ۲۵ بخش و در قالب شعر، بیشتر به ویژگی‌های سهراب می‌پردازد؛ سرنوشت جوانی که فرزند رستم و زادهٔ دختر شاه سمنگان که جویای نامی است. او در نوجوانی به‌سرعت بالیده و قدرت و قامتی همچون مردان پیدا می‌کند. سهراب در پی یافتن پدری که هرگز او را ندیده بود، تلاش می‌کند؛ افراسیاب که دشمن سرسخت ایران و حتی رستم است، سهراب جوان را در این مسیر خطرناک و پر ماجرا تشویق می‌کند. افراسیاب، موکبی با ارزش در اختیار سهراب می‌گذارد و او را به‌سمت مرزهای ایران می‌فرستد تا اینکه طبق آیین جنگاوری، در حوادثی که رخ می‌دهد؛ سهراب و رستم پیش روی هم قرار می‌گیرند (محمدی و دیگران، ۱۳۹. : ۱۴۲). در رزم‌های متعدد با بی‌خبری پدر و پسر نسبت به یکدیگر، رستم پهلوی سهراب را می‌شکافد و ناگاه با دیدن نشانی از خود بر بازوی سهراب، پی به پدر و فرزندی‌شان می‌برد؛ رستم از کی‌کاووس نوشدارو می‌خواهد، ولی کی‌کاووس از دادن آن امتناع می‌کند و سهراب جان می‌دهد و رستم بر مرگ سهراب زاری می‌کند، رستم به زابلستان برمی‌گردد و تهمینه را از کشته‌شدن سهراب آگاه می‌کند.

تحلیل نگاره‌های نبرد رستم با سهراب

نخستین نبرد سهراب به لشکرگاه کی‌کاووس

سهراب در طی یافتن پدرش، به لشکر ایرانیان و کاووس رسید و به آنها حمله برد و با گفتار دشنام، از کی‌کاووس هم‌رزم خواست تا با او نبرد کند و دلاوری خودش را که برای یافتن پدرش آمده به او و دیگر لشکریان نشان بدهد. ولی هیچ‌یک از افراد تنومند سپاه کی‌کاووس خودشان را هماورد سهراب نمی‌دیدند. سهراب برای از پای‌درآوردن سپاه دشمن به سراپرده یورش می‌برد تا دشمن با حملهٔ غافلگیرانهٔ شبانه به‌سمت سپاهش حمله نکند. کی‌کاووس قاصدی به نام گیو را به سمت رستم می‌فرستد و از او کمک می‌خواهد. رستم زمانی که خبر را می‌شنود دستور می‌دهد که رخش را زین کنند و از گرگین می‌خواهد که عجله کند و همهٔ سپاه بزرگش را به این جنگ فرا بخواند:

به دل گفت کین رزم آهرمن است
نه این رستخیز از پی یک تن است
(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۶۹)

هنگامی که رستم به میدان نبرد با سهراب می‌رسد، رقیبش را (سهراب) به رزم می‌خواهد، ولی سهراب با دیدن رستم می‌خندد که تو با این سن زیاد چگونه من را به نبرد تن‌به‌تن دعوت می‌کنی، رستم در جواب چنین می‌گوید: من تمام عمر خود را در حربگاه گذرانده‌ام و اگر از دست من زنده نجات یافتی، از مرگ هراسی نداشته باش. هر دو با گفتارهایشان بر دل یکدیگر مهر و محبت نشان دادند تا اینکه سهراب از رستم نامش را می‌پرسد، ولی رستم از گفتن نژاد و تبار خود امتناع می‌کند. پس از این گفتارها هر دو پهلوان به نبرد می‌پردازند که گاه با شمشیر، گاه با نیزه و گاه با گرز و تیر و کمان به یکدیگر

حمله می‌کنند، اما هیچ‌کدام بر رقیبش چیره نمی‌شود؛ در حالی که همهٔ لباس‌های رزمشان تکه‌تکه و پاره شده بود، سپس با هم کشتی می‌گیرند، اما هیچ‌کدام پیروز نمی‌شوند و به سمت سپاه خود می‌روند. سهراب بار دیگر کهنسالی و خستگی رستم را به طعنه می‌گیرد، ولی او این حرف‌ها را تاب نمی‌آورد و به سمت لشکر توران حمله می‌کند و سهراب هم در مقابل به سپاه ایران یورش می‌برد و چند تن از مردان قهرمان سپاه را از بین می‌برد. وقتی که رستم از جاه و مقام کی‌کاووس هراسناک می‌شود، سهراب را پند می‌دهد که چرا چون گرگی که به گله می‌زند و همه را از بین می‌برد و آنها را می‌کشد. رستم بار دیگر سهراب را به نبرد در روز دیگر دعوت می‌کند (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

تصویر ۱. نخستین نبرد رستم و سهراب، منسوب به عبدالعزیز، موزهٔ هنرهای معاصر تهران مأخذ: (Canby, 2014: 164)

تصویر ۱ نخستین صحنهٔ نبرد میان رستم و سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی است که فضای خارج از بارگاه پادشاهان را نشان می‌دهد. نگارگر زاویهٔ دیدی هم‌سطح با دید مخاطب را انتخاب کرده است و فضای دور و نزدیک را به‌خوبی در یک ترکیب‌بندی به کار برده است. با توجه به نظام تصویری به کار برده شده، تقابلی از طبیعت و فرهنگ را می‌توان بررسی کرد که شامل نشانه‌های نظام طبیعت با عناصر منطبق با نگاره و نشانه‌های نظام فرهنگ که شخصیت‌های انسانی هستند. در این نگاره نشانه‌های نظام فرهنگی با وجود تعداد بسیار زیاد افراد ناظر بر صحنهٔ نبرد بر نشانه‌های نظام طبیعت تسلط یافته‌اند. در این تصویر رستم در حال حمله به سپاه توران است و سپاهیان در حال فرارند. در قسمت پایین سهراب با گرز آهنین افرادی را از پای درآورده که نقش بر زمین شده‌اند. کی‌کاووس که روبنده‌ای سیاه چهره‌اش را پوشانده در قسمت راست و سوار بر اسب همراه با محافظانش، شاهد صحنهٔ نبرد است. از هر دو سپاه افرادی در بالای تصویر در حال نواختن طبل و کوس جنگی هستند. افرادی نیز ناظر بر این ماجرای نبرد هستند و دیگر افرادی از سپاهیان ایران که در نگاره ترسیم شده‌اند، از توانایی و نیروی جسمانی سهراب حیرت زده‌اند که چگونه این جوان قادر به روحیهٔ جنگاوری و دلاوری است. حتی می‌توان اشاره کرد که وجود رنگ‌های متنوع در نگاره بر هیجان‌انگیزبودن این صحنه افزوده است. در پایین نگاره دو بیت انتخاب شده که به صراحت بیانی از این صحنهٔ نبرد را در بردارد. برای مشخص‌کردن دیگر عناصر طبق نشانه‌شناسی تصویری از نگاره در جدول۱ شرح داده شده است.

جدول۱: بررسی نشانه‌های تصویری در نگارهٔ نخستین نبرد رستم با سهراب

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم	در سمت چپ نگاره رستم با پوشش جنگی در حال حمله به سپاه توران است.
سهراب	سهراب در سمت راست و پایین نگاره در حال حمله به سپاه ایران است و چند فرد را تباه کرده است.
کی‌کاووس	کی‌کاووس سوار بر است و پوشش سیاهی بر روی صورتش به‌دلیل خصلت پلید که نگارگر چنین او را به تصویر کشیده، در حال مشاهدهٔ جنگ و نبرد رستم و سهراب است و محافظانش گرداگرد او قرار دارند.
پهلوانان هر دو سپاه و ناظران صحنهٔ نبرد	دیگر افراد که در سراسر نگاره قرار دارند، به پهلوانی پدر و پسر توجه دارند و به شجاعت جوانی سهراب که اینگونه نبرد می‌کند، حالتی متحیر و متعجب دارند.

اسب	اجرای اسب‌های رئال با همان سبک نقاشی ایرانی که تعداد زیادی و با رنگ‌های متنوع در این صحنه وجود دارند که هر کدام به مراتب کارایی ویژه‌ای دارد و به‌عنوان عنصری سودمند و با ارزش در ترکیب‌بندی به کار رفته است.
ابر	ابرها در آسمانی لاجوردی در رنگ‌های درخشان نمایش داده شده‌اند.
درخت‌ها و عناصر گیاهی	درختچه‌های خشک‌شده در نگاره به کهنسالی رستم و دیگر پهلوانان هر دو سپاه و بوته‌های کنار آب بر جوانی و شادابی سهراب اشاره دارد.
آب	ادامه‌داربودن داستان و جریان زندگی و روشنایی است و حتی به همان دل مهربان و نرم‌شدهٔ سهراب به رستم را نیز را تداعی می‌کند.
سیمرغ	نقش سیمرغ به‌عنوان پرندهٔ افسانه‌ای خردمند و اسطوره‌ای، در مسیر شناخت حق در ادبیات و فرهنگ داستانی ایرانی استفاده شده است. در اینجا نیز استفاده از این نقش بر روی زین اسب رستم به کار برده شده است که صورت اساطیری‌بودن این داستان را نمایانده است.
نقوش تذهیب و هندسی	از میان نقوش و آرایه‌های هنری بیشتر از همه نقش اسلیمی بر روی البسه، تیردان‌ها و زره‌های جنگی اسب‌ها استفاده شده است. کاربرد نقوش هندسی در کنار نقوش دیگر بر زیبایی آنها افزوده است.
سر درفش‌ها	استفاده از فرم اژدها در بالای پرچم‌ها و علم‌های جنگی به خصلت پلید و شرکی‌کاووس و هومان در هر دو سپاه اشاره دارد.
تنوع رنگی	استفاده از تعداد زیادی رنگ که در کل نگاره استفاده شده‌اند به هیجان صحنهٔ نبرد و حتی حیران‌بودن افراد ناظر از نیروی جسمانی این دو پهلوان نیز افزوده است.

دومین نبرد: و اندر افکندن سهراب، رستم را

در نبرد نخست هیچ‌یک از پهلوانان نتوانستند بر دیگری چیره شوند. سحرگاهان رستم با زین‌کردن اسبش به آوردگاه می‌رود. سهراب هم که نشانی از پدرش نیافته است به جنگ با رستم روانهٔ میدان نبرد می‌شود. یکی از سرداران سپاه سهراب، به نام هومان، به دستور افراسیاب مانع از گفتن نام و نشان رستم به سهراب می‌شود و رستم را رقیب جنگی سهراب خطاب می‌کند. وقتی آن دو در آوردگاه روبه‌روی هم می‌ایستند، ابتدا از احوال یکدیگر جویا می‌شوند؛ سهراب دست دوستی و آشتی به سمت رستم می‌برد، ولی رستم آن را رد می‌کند و می‌گوید که من فریب این سخن‌های تو را نمی‌خورم و برای جنگ به اینجا آمده‌ام. سهراب در جواب رستم می‌گوید: اگر نظر تو چنین است به دستور پروردگار نبرد تن‌به‌تن می‌کنیم تا یکی بر دیگری پیروز شود و از اسب‌هایشان با پیاده‌شدن به مبارزه و کشتی گرفتن می‌پردازند.

بزد دست سهراب چون پیل مست — برآوردش از پای و بنهاد پست
نشست از بر سینهٔ پیلتن — پر از خاک چنگال و روی و دهن
یکی خنجری آبگون برکشید — همی خواست از تن سرش را برید

(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۸۲).

رستم که می‌بیند سهراب با خنجری می‌خواهد او را بکشد، چاره‌ای جز این ندارد که به سهراب بگوید در رسم و آیین پهلوانان، کسی که رقیب را برای بار اول بر خاک زند، نباید او را بکشد و سر از تنش جدا کند. ولی برای بار دوم که بر او چیره شد، نامی از آن شیراوژن را از او بخواهد و سپس سر از تنش جدا کند و بکشد. سهراب فریب حرف‌های رستم را از سر ناپختگی و جوانی قبول می‌کند. بدین گونه رستم از دست سهراب رهایی می‌یابد و سهراب به سمت لشکر خود می‌رود. هومان او را ملامت و عتاب می‌کند و از سرانجام جنگ او را آگاه می‌گرداند. رستم نیز به سمتی می‌رود و بعد از شستن دست و صورتش به نیایش یزدان بزرگ مشغول می‌شود(رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۷۴).

در تصویر ۲ شاهد دومین صحنهٔ نبرد رستم و سهراب هستیم که عنوان این نگاره در بالا وسط جدولی نوشته شده که ابیات مرتبط با داستان است و با نقوش تذهیب در اطرافش تزیین شده است. در این نگاره نیز همچون نگارهٔ پیشین در فضای آزاد و بدون هیچ نمایی از معماری و فضای گسترده‌ای از فضای طبیعت مشاهده می‌شود. با توجه به نظام تصویری و تقابل موجود میان طبیعت و فرهنگ در این نگاره نشانه‌های طبیعت بر نشانه‌های فرهنگ برتری دارد، ولی

تصویر ۲. به زیر افکندن سهراب، رستم را، منسوب به قدیمی، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (Canby, 2014:164)

نگارگر به گونه‌ای عناصر را ترکیب کرده که دو شخصیت اصلی را در مرکز نگاره و دو ناظر بر صحنه در بالا و پایین سمت راست و چپ قرار داده که با چنین تقسیم‌بندی از این دو نظام موجب پویایی در صحنه شده است. با انتخاب زاویهٔ دیدی هم‌سطح به دید مخاطب نگاره اجرا شده است. همان‌طور که در نگاره دیده می‌شود، سهراب بر سینهٔ رستم نشسته و او را بر خاک زده است و با خنجری که در دست دارد در تلاش است رستم را از پای درآورد و سرش را از تنش جدا کند. همین مضمون در گرفت‌وگیر دو حیوان در سمت چپ و بالای نگاره نشان داده شده است که شیر در حال شکار یک آهوی پیر است. همچنین هر دو پهلوان همراهان و اسب‌هایی دارند که نظاره‌گر صحنهٔ نبردند که نبرد تن‌به‌تن و کشتی‌گرفتن آنها را تماشا می‌کنند. حتی عناصر طبیعی تصویرشده مرتبط با داستان است، همچون وجود دو درخت یکی در بالای نگاره و درخت دیگر در سمت راست که تنها شاخه‌های آن در کادر نمایش داده است و این درختان شامل یک درخت کهنسال و دیگری درختی مملو از شکوفه است که به شخصیت‌های اصلی این نبرد اشاره دارد. تصویرگر نیز با نهایت قوهٔ تصویری صحنه بر اساس ابیات مشخص شده در کادرهای بالا اجرا کرده است. در جدول ۲، نشانه‌شناسی تصویری از صحنهٔ دومین نبرد بر اساس ترکیب‌بندی تصویر۲ شرح داده شده است.

جدول۲: بررسی نشانه‌های تصویری در نگارهٔ دوم نبرد رستم با سهراب

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم و سهراب	در این نگاره این دو شخصیت اصلی در مرکز نگاره قرار دارد و سهراب بر سینهٔ رستم نشسته و با خنجر در دست قصد دارد سینهٔ او را بشکافد، ولی رستم او را فریب می‌دهد؛ چنین نمایشی را در شاهنامه با کلمات بیان‌شده که سهراب همچون یک شیر شجاع به رقیب خود حمله کرده است.
ناظر	تنها دو سواره از هر دو سپاه ناظر بر این نبرد هستند که وسایل رزم هر دو پهلوان میدان نبرد را در دستان خود نگه داشته‌اند.
شیر و آهو	در سمت چپ نگاره شیری به آهویی حمله کرده و او را از پای درآورده است که اشاره به نبرد سهراب و رستم دارد و دیگر حیوانات در حال نگاه‌کردن به شیر و آهو هستند. شیر با داشتن اصلی بر نور و خورشید و آهو بر ویژگی زمینی و طبیعت که دو نیروی متضاد بر هم هستند که در تصویر در سمت چپ و بالای نگاره اجرا شده‌اند.
اسب	اسب به‌عنوان عنصری با ارزش در میدان نبرد و با دو رنگ قهوه‌ای نشان داده شده است که به یکی‌بودن نژادشان اشاره دارد و از هیجان صحنه در حال کوبیدن سم‌هایشان بر زمین‌اند و آرام و بی‌حرکت نیستند.
ابر	فرم ابرها در حال حرکت و جهش‌اند که به ادامه‌داربودن داستان اشاره دارند و رنگ استفاده‌شده بر آنها به رنگ‌های تیره تمایل دارند که بر زمینهٔ طلایی رنگ انجام گرفته است و دنباله‌های همچون شعله‌های آتش‌اند.
درخت و عناصر گیاهی	در وسط قسمت بالای نگاره درخت کهنسال و تنومندی اجرا شده که ویژگی شکوه و تعلیم در نگاره را دارد و به پند رسم پهلوانی رستم بر سهراب اشاره دارد. در پایین و همهٔ اطراف نگاره بوته‌های گل وجود دارد که باعث طراوت و شادی شده‌اند و وجود درخت‌های کنار آب نمادی از سرسبزی و زندگی‌اند شکوفه‌داربودن درخت که از سمت راست وارد نگاره شده است، به جوانی و پرانرژی‌بودن سهراب اشاره دارد که ناگاه این‌گونه وارد عرصهٔ نبرد با پهلوان ایرانی شده است.
نقوش هندسی و تذهیب	کاربرد این نقوش تکرارشونده بر روی لباس‌های رزم و وسایل جنگی زیبایی و هماهنگی خاصی که ویژهٔ هنر اسلامی‌ایرانی است به نگاره بخشیده است.

سومین نبرد و مرگ سهراب

در جنگ دوم رستم و سهراب، با وجود اینکه رستم توانست با حیله و نیرنگ خودش را از دست سهراب نجات دهد، سهراب از رستم خواست که شمشیر و گرز و تیر را رها کند و با یکدیگر دست دوستی و صلح دهند؛ ولی رستم نپذیرفت و هر دو به کشتی‌گرفتن و نبرد پرداختند. سهراب در این نبرد زور و توان جنگی خود را همچون قبل نداشت و خسته بود که ناگه رستم بر سر و یال او چنگ می‌برد و همچون شیری، شکار خود را بر زمین می‌زند. رستم که مطمئن است سهراب زیر دست و پای او آرام نمی‌گیرد، خیلی سریع با دشنهٔ تیز و آبدار، بر پهلوی سهراب فرو می‌برد. سهراب ناله و آهی سر می‌دهد و چنین به رقیبش می‌گوید: که عاقبت و سرانجام مرگ من در دستان تو بود. سهراب در همان حال از جوان و ناپخته بودنش و نشانه‌هایی از پدرش که تهمینه به او داده بود، برای رستم تعریف می‌کند. حال اگر قصد کشتن من را داری در امان نخواهی بود، چون اگر همچون ماهی در آب بروی و یا در سیاهی شب پنهان شوی و به آسمان‌ها بروی مانند ستارگان پدرم تو را خواهد یافت و می‌کشد (محمدی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۶۸). زمانی که رستم سخنان سهراب را می‌شنود جهان، دور سرش می‌چرخد و گیج و مبهوت می‌شود. رستم گفت: آیا نشانی از پدرت به همراه خود داری؟ سهراب پاسخ داد: مادرم مهره‌ای را بر بازویم بسته که نشانی از پدرم است و اگر تو پدر من باشی، تو من را از روی کینه و خشم کشتی و هرچند که بارها تو را بر سر مهر خود قرار دادم، ولی تو نپذیرفتی. هرچند که این نشان موقعی به‌کار آمد که بی‌فایده است. در همان حال آشفته رستم بند جوشن و لباس رزم سهراب را باز کرد و نشان را بر بازوی سهراب دید. رستم به گریه و زاری پرداخت.

همی ریخت خون و همی‌کند موی
سرش پر از خاک و پر از آب روی
بدو گفت سهراب کین بتری‌ست
به آب دو دیده نباید گریست
ازین خویشتن خستن اکنون چه سود؟
چنین بود و این بودنی کار بود

(خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۱۸۷).

در تصویر۳ به خوبی چنین فضایی از میدان جنگ میان رستم و سهراب نمایان است. در این نگاره نیز همچون ۲نگارهٔ قبل در فضای باز طبیعت صحنهٔ نبرد به تصویر کشیده شده که هیچ نمایی معماری‌گونه مشاهده نمی‌شود. با توجه به نظام تقابل موجود در این نگاره نشانه‌های طبیعت بر نشانه‌های فرهنگ برتری دارد، ولی نگارگر با برقراری تعادل در نظام تصویری، دو شخصیت اصلی را در مرکز نگاره قرار داده که با چنین ترکیب‌بندی از این دو نظام فضای اثیری و زمینی را در صحنه به هم متصل کرده است. در این نگاره نیز زاویهٔ دیدی هم‌سطح با دید مخاطب وجود دارد که اشاره به نمایش نیروی درونی هر دو پهلوان این داستان اساطیری دارد. در این صحنه همان‌گونه که مشاهده می‌شود؛ تنها رستم و سهراب به تصویر کشیده شده است. رستم که بند خفتان لباس رزم سهراب را باز کرده و در حالی که سهراب بر روی پایش قرار دارد بازوبندی که همان نشان بر روی دست راستش بسته شده، مشخص است. ابیات انتخاب‌شده از شاهنامه که بر اساس آن نگاره نمودار شده است، فضایی غم‌آلود و وهم‌آلود دارد که هیچ‌یک از افراد سپاه رستم و سهراب در آن حضور ندارند و تنها اسب هر دو پهلوان است که این حیوانات نیز از دیدن چنین صحنه‌ای در حالت‌های متفاوت در حال شیهه‌کشیدن هستند و هر دو در ظاهری متفاوت تصویر شده‌اند که یکی با پوشش و زره جنگی و دیگری بدون پوشش و عریان است و تنها

تصویر ۳. سومین نبرد میان رستم و سهراب، منسوب به قدیمی و عبدالوهاب، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (Candy, 2014:164)

زین بر روی کمرش وجود دارد که در مقابل هم قرار دارند. اما نقطهٔ مرکزی نگاره همان جایی است که سهراب بر روی پای رستم نقش بر زمین شده است که یک کثرت و تقابل به وحدت را در پایان داستان نشان می‌دهد. حتی از لحاظ نشانه‌شناسی همان ابیات از پیش متن اصلی بودند که در یک متن تصویری اجرا شده‌اند. حتی شناسایی و وداع در همان حال میان پدر و پسر در تصویر نمایش داده شده و به گونه‌ای که ابیات به نوعی یک ارتباط بینامتنی را ایجاد کرده‌اند و تنها برخی از ابیات در کادرهای تقسیم شده در نگاره، خوشنویسی و برخی از آنها به انتخاب نگارگر حذف شده‌اند (بهنام، ۱۳۸۸: ۳۲). در پرداختن به مباحث نشانه‌شناسی تصویری این قسمت از نبرد رستم و سهراب، با توجه به ترکیب‌بندی منسجم نگاره، در جدول۳ شرح داده شده است.

جدول۳: بررسی نشانه‌های تصویری در نگاره، سومین نبرد رستم با سهراب (کشتن سهراب)

عناصر تصویری نگاره	ویژگی نشانه‌های تصویری به کار رفته
رستم و سهراب	در مرکز این نگاره پیکره‌های رستم و سهراب قرار دارند. رستم وقتی که توانست سهراب را در نبرد کشتی‌گرفتن بر زمین بزند با خنجری تیز فوراً پهلوی او را شکافت. این نگاره مربوط به زمانی است که رستم به منظوریافتن مهرهٔ بسته‌شده بر بازوی سهراب، لباس وی را چاک می‌دهد. در این تصویر نگارگر سهراب را بر روی زانوی رستم تصویرسازی کرده و گویی از عمد خلوتی پدرپسرگونه را در فضای طبیعت به دور از چشم سایرین تداعی کرده است و هیچ ناظری بر ثبت رخداد فرزندکشی، در این میدان وجود ندارد و غم و اندوه بر چهرهٔ رستم کاملاً هویدا است.
اسب‌های دو پهلوان	در سمت راست نگاره، اسب سهراب برگُستوان[۱۱] پوشیده است؛ اسب از دیدن صحنهٔ نابودی صاحبش پا بر زمین می‌کوبد. اسب رستم نیز در سمت چپ تصویر قرار دارد، اسبی که از دیدن این صحنه میخکوب شده است و مات و مبهوت چشم به کشته‌شدن سهراب به دست رستم دوخته است.
ابر	ابرها در آسمان آبی لاجوردی با رنگ‌های خاکستری در حال حرکت‌اند و به نوعی در حالت تکاپویی هستند که بساط گریه آسمان را بر زمین فراهم آورند.
تپه	وجود تپه‌های سنگی در بالای نگاره به فضای آزاد اشاره دارد که کسی از این مکان و محل نبرد این دو پهلوان اطلاعی ندارد، چنین با ساختار طبیعت ولی متناسب با نگاره‌های مکتب صفویه، به تصویر کشیده شده‌اند.
درخت و عناصر گیاهی	درخت‌ها و بوته‌هایی در سرتاسر نگاره وجود دارند و تنها یک درختچه در سمت راست نگاره خشک شده و دیگر درختچه‌ها در اندازه و انواع متخلفی به تصویر کشیده شده‌اند که استفاده از این عناصر در کنار هم به مرگ و پایان زندگی سهراب در میان پهلوانان دیگر اشاره دارد.
آب	در این نگاره نقش آب در قسمت پایین با وسعت کمی نمایش داده شده است که بر پایان و ادامه‌دارنبودن زندگی سهراب تأکید دارد.
کلاه‌خود	وجود کلاه‌خودهای افتاده بر زمین که در مقابل هم قرار گرفته‌اند به روبه‌روشدن پدر و پسر اشاره دارد. در اینجاست که کلاه‌خود سهراب همچون خودش بر زمین افتاده و حالت ایستایی ندارد، ولی کلاه‌خود رستم اینگونه نیست.
رنگ‌های تیره	بیشتر رنگ‌ها در نگاره با تن رنگ خاکستری استفاده شده‌اند که غم و انده ایجادشده بر پایان داستان را دارند که تنها رنگ‌های درخشان در مرکز نگاره برای لباس رستم و تن عریان شدهٔ سهراب استفاده شده تا چشم ببیننده به این نقطه متمرکز باشد.
نقوش هندسی و تذهیب	کاربرد این نقوش در نگاره بر نظم نقوش که ویژهٔ هنر ایرانی است افزوده و حتی هماهنگ بودنشان و کاربرد منطقی و به‌جا در جاهای مناسب در کادر تصویری بر هنرنمایی نگارگر در این نگاره اشاره دارد که بر روی پوشش‌های جنگی رستم و سهراب و حتی بر روی زین و پوشش اسب‌ها نیز اجرا شده‌اند.

نتیجه‌گیری

با بررسی ساختار نشانه‌های تصویری در ۳ نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی، بیانگر این موضوع است که هنرمند توانسته پیام واضحی را بر اساس کیفیت ادراکی در جهت ملموس و قابل درک‌بودن نگاره‌ها در ترکیب‌بندی‌ها رقم بزند. حتی معنای تصویری که به‌صورت یک نشانه میان موضوع و ترکیب بوده، فرایندی منسجم در نحوهٔ پیکره‌بندی تصویر را موجب شده است. از این رو در این پژوهش، با شناسایی عناصر ساختاری و تصویری در نگاره‌ها، آن پیچیدگی را در ورای سادگی از طریق نشانه‌های تصویری و دیداری می‌توان آشکار کرد. از آنجایی که میان موضوع نگاره و نشانه‌های تصویری و عناصر ترکیب‌بندی‌شده ارتباط مشخصی وجود دارد، نگارگر برای انتقال معنا از طریق نشانه‌های تصویری

از مواردی همچون ۱. استفاده از زاویهٔ دید هم‌سطح با دید مخاطب در هر ۳ نگاره و حتی اشاره به نیروی درونی دو شخصیت اصلی داستان دارد؛ ۲. تناسب عناصر که بر اساس موضوع به کار برده شده در هر ۳ نگاره، در جهت انتقال سریع مفاهیم و موضوع تصویرگری شده‌اند؛ ۳. تضادی از نیروهای خیر و شر که بر تمرکز و ادامه داربودن داستان به کار برده شده و این متغیرهای وابسته توجه مخاطب را برمی‌انگیزاند؛ ۴. تعادل ترکیب‌بندی و تمهیداتی که برای تصویرگری هر سه موضوع از نبرد رستم و سهراب مشخص شده‌اند و با وجود متغیرهای بسیار در موضوع اصلی، ولی تعادلی سنجیده میان عناصر و نشانه‌های تصویری ارائه شده است؛ ۵. استفاده از فضای دور و نزدیک که بر حضور مستقیم مخاطب بر حوادث داستان دلالت دارد و همین امر بر کلیات داستان را در هر ۳ نگاره مطرح می‌شود و حتی استفاده از تکرار فضای آزاد بدون نمایی از معماری بر گستردگی و تنوع‌پذیری موضوع را برای مخاطب فراهم می‌کند، همه این موارد را نگارگران در کادر ترکیب‌بندی آثار خویش به بهترین وجه استفاده کرده‌اند.

نتایجی از وجوه نشانه‌های تصویری و دیداری در مفهوم عناصر ترکیب‌بندی ۳ نگاره از نبرد رستم و سهراب که چنین می‌توان مطرح کرد:

۱. نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها بیشتر بر اساس جهان‌بینی هنرمند صورت گرفته و با الهام از اصل داستان در نگاره‌ها اجرا شده‌اند که می‌توان به تصویر رستم، سهراب،کی‌کاووس و دیگر افراد که نقشی بر این داستان داشتند، اشاره کرد، ولی نگارگر تنها به اعضای اصلی داستان توجه کرده و آنها را در نگاره نمایش داده است و به نوعی ارتباط میان دال و مدلول بین دو متن نوشتاری و تصویری را برقرار کرده است؛

۲. وجوه نشانه‌های تصویری به‌صورت نقوش هندسی و آرایه‌هایی مانند هنر تذهیب استفاده شده‌اند که در لباس‌های رزم پهلوانان و دیگر افراد حاضر و لوازم جنگی در نگاره به‌خوبی اجرا و ترکیب شده‌اند. در نگاره‌ها از تنوع رنگ‌ها بهره برده شده که همچون تنوع رنگ‌ها در نگارهٔ نخستین روز رزم رستم و سهراب بر هیجان و تحرک در میدان نبرد غالب شده است؛

۳. وجوه نشانه‌های تصویری از عناصر طبیعی در نگاره‌ها همچون ابر، درختچه‌ها و بوته‌های کنار آب که به سرسبزی و ادامه‌داربودن داستان اشاره دارند و خود آب که دارای معنای طراوت و سرزندگی را به همراه دارد و به نوعی از بین‌بردن هر گونه ناپاکی است که در هر ۳ نگاره نقشی بر تصویر دارد و در هر کدام سمت و سوی متفاوت از موضوع نگاره را نمایش می‌دهد. همچون نگارهٔ سومین روز از نبرد رستم و سهراب، عنصر آب در ترکیب‌بندی قسمت کمی از پایین نگاره را پوشش داده که نگارگر برای پایان زندگی سهراب از این وجه نشانه‌ای تصویری بهره گرفته و به نوعی به مرگ و پایان داستان مرتبط می‌شود، در این وجه از نشانه‌شناسی به نوعی دال ایجادشده از عناصر به قراردادهایی مرتبط است که معناهای آنها به مدلول‌های تصویری در نگاره‌ها نسبت داده می‌شوند.

پی‌نوشت

1. Michael Toolan
2. Wight, Martin.
3. Algirdas Julius Greimas.
4. Roger Fowler.
5. Charles Sanders Peirce.
6. Icon.
7. Roland Barthes.
8. Jean-Maria Floch.
9. Plan.
10. Bidimensionnel.

۱۱. برگستوان پوششی است که روز نبرد پوشند و بر اسب پوشانند (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶: ۱۶۷)

منابع

اشرفی، م.م. (۱۳۶۷) **هم‌گامی نقاشی با ادبیات در ایران**، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: نگاه.

بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳) «بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی از منظر تصویرسازی»، **نگره**، سال ۹، شمارهٔ ۳۲، صص ۹۵-۹۰.

بهنام، مینا (۱۳۸۸) شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن سترگ شاهنامهٔ شاه طهماسب (بر بنیاد نظریهٔ ترامتنی ژنت)، **کتاب ماه ادبیات**، شمارهٔ ۳۳، صص ۳۲-۳۰.

بینیون، لارنس و ویلکینسون، جیمزوراستیوارت و گری، بازیل (۱۳۸۷) **سیر تاریخ نقاشی ایران**، ترجمهٔ محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

پهلوان، فهیمه (۱۳۸۷) **ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی**، تهران: دانشگاه هنر.

جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۶) **از سمند رزم تا اسبان جان اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه**، تهران: تایماز.

جعفری دهکردی، ناهید و فرجی، سارا و ترک‌زاده، ابراهیم (۱۳۹۸) «مقایسهٔ تطبیقی متن و نگاره در شاهنامهٔ صفوی W602 والترز (درآوردن رستم، بیژن را از چاه)، **فصل‌نامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی**، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۴۹، صص ۲۱۷- ۱۹۵.

جعفری، اسدالله (۱۳۸۹) **نامهٔ باستان در بوتهٔ داستان**، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حسامی، شیوا و امامی‌فر، سیدنظام‌الدین(۱۳۹۸) «مطالعهٔ نشانه‌شناختی تصویری در پوسترهای دههٔ اخیر با تأکید بر بن‌مایه‌های نگارگری ایرانی»، **پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی**، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۵۳- ۴۳.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۹) **شاهنامهٔ ابوالقاسم فردوسی**، جلد۲، تهران: نشر کالیفرنیا.

رجبی، محمد و همکاران (۱۳۹۲) **شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی**، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»؛ موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱) **نشانه‌معناشناسی دیداری**، تهران: نشر سخن.

صدفی، مهرداد و آیت‌اللهی، حبیب‌الله و گودرزی، مصطفی (۱۳۹۰) «تغییرات زاویهٔ دید و همبستگی آن با دگرگونی‌های معنایی در هنرهای دیداری»، **نشریهٔ هنرهای زیبا**، شمارهٔ۴۶، صص ۱۴-۵.

فدوی، سید محمد (۱۳۸۸) «از توکن تا نوشتار؛ احجام سفالین، بدوی‌ترین فرم نوشتار»، **نشریهٔ هنرهای تجسمی**، شمارهٔ۳۹، صص ۲۴-۱۵.

ماجدی، حمید و زرآبادی، زهرا سادات (۱۳۸۹) «جستاری در نشانه‌شناسی شهری»، **آرمان‌شهر**، شمارهٔ ۴، صص۵۶- ۴۹.

مجلسی، امین و معقولی، نادیا (۱۳۹۸) «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب»، **کیمیای هنر**، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۱۲-۹۳.

محمدی خشوئی، مهناز و فرخ‌فر، فرزانه (۱۳۹۵) «تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی دورهٔ آل‌مظفر بر مصورسازی شاهنامه؛ مطالعهٔ موردی: مجلس نبرد رستم و سهراب»، **پژوهش هنر**، دانشگاه هنر اصفهان، شمارهٔ ۱۱، صص ۲۳ -۱۱.

محمدی، سیدمحتشم و بازیاری، ایوب و رئیسی، مهوش (۱۳۹۴)، «شاهنامهٔ فردوسی پیش‌متن شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی با تأکید بر نگاره‌های داستان رستم و سهراب»، هشتمین همایش‌های زبان و ادبیات فارسی، صص۲۷۲- ۲۵۸.

محمدی، علی و بهرامی‌پور، نوشین (۱۳۹۰) «تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی»، **مجلهٔ ادب‌پژوهی**، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۶۸- ۱۴۱.

مرزبان، پرویز (۱۳۹۱) **خلاصهٔ تاریخ هنر**، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

References:

Baniasadi, M.A. (1393). A study of drawings related to the story of Zahak in Tahmasepi Shahnameh from the perspective of illustration, ***Nagareh***, Volume 9, Number 32, pp. 95-90. (text in Persian)

Behnam, M. (1388). Shahnameh of Ferdowsi Preface to the great Shahnameh of Shah Tahmasp (on the theory of genetic transcendence theory), ***Ketab-E- Mah-E-Honar***, No. 33, pp. 32-30. (text in Persian)

Binion, L. Et al. (2008), ***The History of Iranian Painting***, translated by Mohammad Iranmanesh, Tehran: Amirkabir.

Chandler, Daniel (2008), ***Fundamentals of Semiotics***, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Institute of Islamic Culture and Art. (text in Persian)

Fadavi, S.M. (1998). From token to text; Pottery volumes, the earliest form of writing, ***Honar-Ha-Ye- Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi***, No. 39, pp. 24-15. (text in Persian)

Hesami, Sh; E, S.N (2019). A Semiotic Study of Pictorial Art on Posters of the Last Decade, with an emphasis on the themes of Iranian painting, ***Alzahra Research Journals of Graphic Arts & Painting***, Volume 2, Number 2, pp. 43-53. (text in Persian)

Jafari Dehkordi, N (1396). From Samand Razm to the horses of the horse in Iranian thought and art from ancient times to Safavid, Tehran Time. (text in Persian)

Jafari Dehkordi, N et al. (2019). Comparative Study of Text and Pictures of Walters's Shahnameh (W602). (Removing Rostam, Bijan from the well). ***Comparative Literature Studies***, Volume 13, Number 49, pp. 195-217. (text in Persian)

Khaleghi Motlagh, J. (1369), ***Shahnameh of Abolghasem Ferdowsi***, Volume 2, Tehran: California Publishing. (text in Persian)

Majidi, H, Zarabadi, Z. S. (2010), A Study in Urban Semiotics, ***Armanshahr***, No. 4, pp. 56-49. (text in Persian)

Majlisi, A; Maghuly, N. (2020) The Identification of Iconic Aspect of Rostam in Miniatures of Combat between Rostam and Sohrab, ***Kimiya-ye-Honar***. No. 33, pp. 93-112. (text in Persian)

Marzban, p. (2012), ***Summary of Art History***, Tehran: Scientific and Cultural Publishing. (text in Persian)

Moghaddam Ashrafi, M. (2018). ***The Simultaneity of Painting with Literature in Iran***, translated by Rouin Pakbaz, Tehran: Negah. (text in Persian)

Mohammadi Khoshoei, M ; Farrokhofar, F. (2016) The Impact of the Political and Social Situations of Al-Muzaffar Period on the Illustration of Shahnameh Case Study: Rostam and Sohrab Battle Assembly, ***Reaserch of Art***. No. 11, pp. 11-23. (text in Persian)

Mohammadi, S. M et al. (2015), Ferdowsi's Shahnameh, the foreword to Shah Tahmasebi's Shahnameh "with emphasis on the drawings of the story of Rostam and Sohrab", ***the 8th Conference on Persian Language and Literature***, pp. 272-258. (text in Persian)

Pahlavan, F. (2007). ***Visual communication from the perspective of semiotics***, Tehran: University of Arts. (text in Persian)

Shaeiri, H. (2007). ***Sign_Visual Semantics***, Tehran: Sokhan Publishing. (text in Persian).

Rajabi, M. et al. (2013), ***Shah Tahmasebi Shahnameh, Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran, Institute of Compilation***, Translation and Publication of "Text" works of art; Tehran Museum of Contemporary Art. (text in Persian)

Sadafi, M. Et al. (2010). Relationship between variations of "Point of view" and modification of message in visual arts, ***Honar-Ha-Ye- Ziba Honar-Ha-Ye Tajassomi***. No. 46, pp. 5-14. (text in Persian)

Jafari. A. (1389). ***Ancient Letter in the Story Plant***, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (text in Persian)

Muhammadi. A; Bahramipour, N. (2021). Analysis of the story of Rostam and Sohrab based on theories of narratology, ***Adab Pazhuhi***, No. 15, pp. 141-168. (text in Persian)

Canby. S. (2014), ***The Shahnama of Shah Tahmasp***, The Metropolitan Museum of Art, Distributed by Yale University Press.

Visual Semiotics of three Paintings of Rostam›s Battle with Sohrab in Shahnameh of Shah Tahmasp

Abstract

One of the methods used to understand and analyze a text is the use of semiotic principles. Visual semiotics can visualize and shape, and in a set such as contrast, proportion, balance, angle of view, etc., the position of symbols in a visual text can be examined. In the history of Iran, artistic and literary creations have always led to the formation of many illustrated forms. In this illustrated version, there are always artistic transformations of the poet and painter, which is based on the worldview of visual art. So that despite the beauties in this world, there is an internal link between Persian literature and Iranian art, which has led to the creation of various themes in these artistic fields based on a unique vision and the same mentality. Therefore, the conformity of imaginary forms in Persian poetry and Iranian painting causes the same pure descriptions that speakers give of human elements to nature and objects, this meaning can be found in the illustration of painters› work. Just as the painter visualizes the characters and scenes of the story and the inner themes with the language of calligraphy and color. Such a connection can be seen between the written and visual text in Tahmasepi›s Shahnameh. This work is based on Ferdowsi›s Shahnameh and according to the worldview of the illustrator, in which he shows the cultural and artistic influences of Iran related to the Safavid era. Throughout human history, the writing of forms and shapes has helped to induce concepts and describe stories and narratives, this has led to a mutual commitment of literature and art and gives a unique crystallization to culture. Several factors that are the main feature of Iranian culture and civilization, caused the illustration of literary manuscripts, especially the Shahnameh, to become a stable tradition, and accordingly, many manuscripts were written and illustrated in previous periods. One of these valuable copies is the Shahnameh called Tahmasepi, which was written in the Safavid era in Tabriz in 928 AH. Written. One of the prominent features in this collection is the use of visual elements that are commonly related in the drawings and has led to the compilation and visual completion of a narrative.

One of the most influential narratives from the great book of Shahnameh is the story of the killing of Rostam and Sohrab. This tragedy has not passed by the painters and they have illustrated several pictures of it; Tahmasepi Shahnameh is one of the illustrated copies that include the artistic-literary masterpiece of Tabriz II School. This story has been illustrated from

Samira Rabiezadeh Hafshejani
M.A. Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship University of Art Isfahan. Isfahan. Iran (Corresponding Author).
s.rabizadeh29@gmail.com

Nahid Jafari Dehkordi
Ph.D. Candidate. Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship, University of Art Isfahan. Isfahan. Iran.
Jafari.nahid20@gmail.com

Date Received: 2020-09-17
Date Accepted: 2021-07-14

1-DOI: 10.22051/pgr.2021.33136.1086

the beginning to the end by famous painters.

In general, seven illustrations related to this story have been illustrated, which are: 1- Sohrab taking a horse, 2- Sohrab›s battle with Gerd Afrid, 3- Kikavous asking Rustam to go to war with Sohrab, 4- The first day of Rustam With Sohrab, 5- throwing Sohrab into Rostam, 6- Sohrab›s death, 7- Rostam›s lament in Sohrab›s death can be mentioned. Among these assemblies, 3 images of the battle of Rostam and Sohrab are studied based on visual semiotics; these drawings will be interpreted and examined based on the original text and visual semiotics. It is worth mentioning that the use of visual cues in the form of visual messages in the visual text plays a decisive role. Because the image has an extraordinary effect on multiple meanings and creates innumerable and different meanings. Therefore, by reading the visual cues from the text of the drawings, the semantic layers of them are revealed and the messages hidden inside the text and the image are analyzed and examined.

The purpose of this study is to investigate the visual cues used in 3 pictures of Rostam›s battle with Sohrab; the authors try to use the descriptive-analytical method of library studies as well as the underlying concepts and structural relationships that examine the artist and answer the following questions.

1- What method of visual semiotics have the painters of the illustrated version of Tahmasepi Shahnameh used to convey the inner meaning of the text in the image in the composition of the drawings?

2- How did the painters of the illustrated version of Tahmasepi Shahnameh use the system of visual semiotics to convey concepts in the painting so that the audience receives the concept from those meaningful signs?

By examining the structure of visual symbols in 3 drawings of Tahmasepi Shahnameh, it indicates that the artist has been able to formulate a clear message based on perceptual quality to make the drawings tangible and understandable in the compositions. Even the meaning of the image, which is a sign between the subject and the composition, has led to a coherent process in how the image is configured. Therefore, in this research, by identifying the structural and visual elements in the drawings, that complexity can be revealed beyond simplicity through visual and visual cues. Since there is a clear connection between the subject of the drawing and the visual cues and the combined elements; To convey the meaning through visual cues, the painter uses items such as 1) using the same angle of view with the audience in all 3 drawings and even referring to the inner force of the two main characters in the story, 2) the proportion of elements based on the subject In all 3 drawings, they are illustrated in order to quickly transfer the concepts and the subject. 3) Contradiction of the forces of good and evil that is used to focus and continue the story and these dependent variables attract the audience›s attention; And despite the many variables in the main subject, but a balanced balance between the elements and visual signs is presented, 5) the use of far and near space, which indicates the direct presence of the audience on the events of the story and the same in the general story in all 3 The painting is presented and even provides the audience with the use of repetition of free space without showing the architecture on the breadth and variety of the subject, all of which the painters have used in the best way in the composition of their works.

Results of the aspects of visual and visual signs in the concept of the elements of the composition of the three images of the battle of Rostam and Sohrab, which can be presented as follows:

1- The visual signs in the paintings are mostly based on the artist›s worldview and are inspired by the original story in the paintings, which can be referred to as the image of Rostam, Sohrab, Kikavous, and other people who had a role in this story; But the painter has only paid attention to the main members of the story and has shown them in the picture, and has established a kind of connection between the signifier and the signified between the two written and visual texts.

2- The elements of the visual signs are used in the form of geometric patterns and arrays such as the art of gilding, which are well executed and combined in the war costumes of the heroes and other people present and the war equipment in the painting. The variety of colors has been used in the paintings, which, like the variety of colors in the painting of the first day of the battle of Rostam and Sohrab, has overcome excitement and movement on the battlefield.

The features of the visual signs of natural elements in the paintings, such as clouds,

shrubs, and shrubs by the water, indicate the greenness and continuity of the story, and the water itself, which means freshness and vitality, and in a way eliminates any impurity. Is that in all 3 drawings has a role on the image and in each of them shows a different side of the subject of the drawing. The painting of the third day of the battle between Rostam and Sohrab, the element of water in the composition, covers a small part of the bottom of the painting, which the painter uses as a visual sign for the end of Sohrab›s life and is somehow related to death and the end of the story; In this sense, semiotics is a kind of sign created from elements to related conventions whose meanings are attributed to the visual meanings in the drawings.

Keywords: semiotics, Tahmasepi Shahnameh, painting, visual semiotics, the battle of Rostam and Sohrab.