Journal of Sociolinguistics *Open Access*

Autumn (2025), Volume 8 (New series volume), Issue 4, Serial 32: 39-52
DOI: https://doi.org/10.30473/il.2025.75234.1705

ORIGINAL ARTICLE

Cultural Semiotic Analysis of the Image "The Third Stage: Speech During the Battle of Esfandiar with the Dragon" from Shah Tahmaspi's Shahnameh Based on Yuri Lotman's Method

Maryam Zamani[1], Behnaz Payamni[*2]

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Correspondence:
Behnaz Payamni
Email: payamani@pnu.ac.ir

Received: 23/July/2025
Revised: 03/Oct/2025
Accepted: 05/Oct/2025

How to cite:
Zamani, M.; Payamni, B. (2025). Cultural Semiotic Analysis of the Image "The Third Stage: Speech During the Battle of Esfandiar with the Dragon" from Shah Tahmaspi's Shahnameh Based on Yuri Lotman's Method, *Journal of Sociolinguistics*, 8 (32), 39-52.
(DOI: 10.30473/il.2025.75234.1705)

ABSTRACT

The analysis of the illustration titled "The Third Trial: Esfandiar's Battle with the Dragon" from the Shah Tahmasp's Shahnameh, from the perspective of cultural semiotics, is the subject of this study. To this end, following a brief introduction to the views of prominent semiotic theorists, the research draws on Yuri Lotman's theory regarding the opposition between nature and culture to interpret visual signs and recover their meanings. By aligning the dominant cultural signs within the illustration and the text, and exploring their semantic dimensions, hidden layers of meaning within the artwork are revealed. This method allows readers to gain deeper insight into the illustrator's mindset regarding the narrated story. This is a theoretical study carried out using a descriptive approach and content analysis methodology. Its aim is to identify and interpret visual signs and their relationship with the Shahnameh text. After analyzing the illustration, the research compares its semiotic elements with the text to evaluate their connections, similarities, and differences, as well as the contextual conditions under which the illustration was produced. Findings indicate that in addition to remaining faithful to the Shahnameh's narrative, the illustrator also incorporated cultural symbols from his own era in shaping the visual elements.

KEYWORDS

Shahnameh of Shah Tahmasp, painting "Speech during the Battle of Esfandiar with the Dragon", Safavid Period Painting, Cultural Semiology, Yuri Lotman.

Copyright © 2025 The Authors. Published by Payame Noor University.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Introduction
This research conducts a cultural semiotic analysis of the illustration "The Third Stage: Speech During the Battle of Esfandiar with the Dragon" from the Shah Tahmasp's Shahnameh, utilizing Yuri Lotman's methodology. To this end, following a review of the theoretical foundations of semiotics and specifically cultural semiotics, Lotman's theoretical framework concerning the fundamental oppositions of nature and culture is employed as the basis for analyzing the visual signs.

Method
This descriptive-analytical study, which adopts a content analysis approach, seeks to answer the fundamental question of how the visual signs of this illustration can be analyzed within the framework of cultural semiotics and how its relationship with the Shahnameh text and the historical-cultural context of the Safavid era can be explained. The core hypothesis of the paper is that the discrepancies between the pictorial narrative and the Shahnameh text reflect the dominant discourses and ideological connotations of the Safavid period.

Finding
The findings of the research indicate that the illustrator of this work, while remaining faithful to the Shahnameh text, intelligently utilized the cultural signs of his own era to recreate the mythological narrative within the Safavid "semiosphere." The analysis of the illustration is structured around three main axes: First, the redefinition of the myth within the Safavid semiosphere, where Esfandiar's battle with the dragon is transformed into a tool for the political legitimization of the Safavid rule. Second, the reproduction of power hierarchies through spatial composition, where Esfandiar is placed at the center and the soldiers are marginalized. Third, the dynamic interaction between text and image, where the illustrator creates an intercultural dialogue between the mythological past and the historical present by "re-translating" the narrative into the visual language of the Safavid era.

The examination of the nature-culture opposition in this illustration reveals how natural elements such as mountains, plains, and sky, as symbols of "nature" and "non-culture," are positioned in opposition to the realm of culture (represented by Esfandiar). Furthermore, the analysis of the attire and weaponry of Esfandiar and the soldiers, depicted in the style of Safavid warriors, points to a "re-signification" and the establishment of a symbolic continuity between the mythical heroes of ancient Iran and the Safavid dynasty.

Conclusion
In conclusion, this research demonstrates that the studied illustration, as a complex "cultural text," presents a multi-layered narrative at different levels: on the surface level, it recounts the narrative of an epic battle, and at deeper levels, it serves as an ideological statement concerning the identity, authority, and desired order of the Safavid era. This study highlights the capacity of cultural semiotic studies in revealing the complex interplay of art, power, and culture in Iranian artistic works.

Keywords
Shahnameh of Shah Tahmasp, painting "Speech during the Battle of Esfandiar with the Dragon", Safavid Period Painting, Cultural Semiology, Yuri Lotman.

فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی

دورهٔ هشتم (سری جدید)، شمارهٔ ۴، پیاپی ۳۲، پاییز ۱۴۰۴ (۵۲-۳۹)

DOI: 10.30473/il.2025.75234.1705

«مقاله پژوهشی»

تحلیل نشانه شناختی فرهنگی نگاره «خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها» از شاهنامه شاه طهماسبی براساس روش یوری لوتمان

مریم زمانی[۱] iD، بهناز پیامنی*[۲] iD

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

نویسنده مسئول:
بهناز پیامنی
رایانامه: payamani@pnu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۳

استناد به این مقاله:
زمانی، مریم؛ پیامنی، بهناز (۱۴۰۴). تحلیل نشانه شناختی فرهنگی نگاره «خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها» از شاهنامه شاه طهماسبی براساس روش یوری لوتمان، *فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی*، ۸ (۳۲)، ۳۹-۵۲.
(DOI: 10.30473/il.2025.75234.1705)

چکیده

بررسی نگارهٔ «خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها» از شاهنامهٔ شاه طهماسبی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی موضوع مورد بحث در این پژوهش است. بدین منظور پس از معرفی مختصر آراء نظریه پردازان دانش نشانه‌شناسی، از دیدگاه یوری لوتمان در حوزهٔ تقابل طبیعت و فرهنگ برای تبیین نشانه‌های تصویری و بازیافت معانی بهره گرفته شده است. تطبیق نشانه‌های فرهنگی مسلط بر نگاره و متن، همچنین جستجوی وجوه معناشناختی آنها لایه‌های پنهان این نگاره را آشکار می‌سازد. این شیوه از بررسی به خواننده کمک می‌کند تا به ذهنیت نگارگر در بارهٔ داستان طرح شده دسترسی بیشتری داشته باشد. این پژوهش از نوع نظری، به روش توصیفی و با شیوهٔ تحلیل محتوا انجام شده است و هدف آن شناخت و تفسیر نشانه‌های تصویری و ارتباط آن با متن شاهنامه است. پس از بررسی نگاره به مقایسهٔ عناصر نشانه شناختی آن و ارتباط و میزان اشتراک و افتراق آن با متن و شرایط تولید نگاره پرداخته شده است. یافته‌ها حاکی از آن است که نگارگر علاوه بر پایبندی به متن شاهنامه در ایجاد نشانه‌های بصری از نشانه‌های فرهنگی روزگار خود هم بهره جسته است.

واژه‌های کلیدی

شاهنامهٔ شاه طهماسبی، نگارهٔ «گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها»، نگارگری دورهٔ صفوی، نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.

این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

مقدمه

عصر صفوی به عنوان میراث‌دار هنر نگارگری دورهٔ تیموری، تاثیر شگرفی بر ادبیات ایران به ویژه حوزهٔ ادب حماسی داشته است؛ به طوری که می‌توان این دوره را درخشان‌ترین مقطع نگارگری ایرانی، که همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است، به شمار آورد و از آن به عنوان دورهٔ شکوفایی فرهنگ و هنر ایرانی یاد کرد. علاقه‌مندی پادشاهان این سلسله به مصورسازی روایت‌های شاهنامه فردوسی به دلیل اهمیت ملی آن و نیز حمایت از هنرمندان توانای نگارگر، موجب خلق نگاره‌های ارزشمند و متنوعی گردید که علاوه بر انتقال و احیای روایت تصویری رویدادهای اساطیری، پهلوانی و تاریخی شاهنامه، بازتابی از وضعیت اجتماعی، فرهنگی و... جامعهٔ ایران آن عصر است. شاهنامهٔ شاه طهماسبی به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار هنری عصر صفوی با دارا بودن نگاره‌های پیچیده، بازتابی از شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دوره است. با این حال، تحلیل نظام‌مند این نگاره‌ها بر اساس چارچوب‌های نوین نشانه‌شناسی فرهنگی، به‌ویژه با تکیه بر نظریهٔ یوری لوتمان، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش درصدد است با بهره‌گیری از دیدگاه او به این پرسش اساسی پاسخ دهد که چگونه می‌توان نشانه‌های تصویری این نگاره را- با تاکید بر نگارهٔ «**خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها**» - به عنوان تک نگارهٔ این پهلوان در شاهنامهٔشاه طهماسبی و به دلیل اهمیت آن، در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی تحلیل کرد و ارتباط آن را با متن شاهنامه و بافت تاریخی- فرهنگی عصر صفوی به ویژه در تقابل مفاهیم «طبیعت و فرهنگ»، تبیین نمود؟ از آنجا که نگاره‌های شاهنامهٔ شاه طهماسبی صرفاً ترسیم‌گر مستقیم متن ادبی نیستند، بلکه بازتاب تعامل میان متن ادبی، شرایط تاریخی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی عصر صفوی و ذهنیت نگارگرند طرح این فرضیه ممکن می‌گردد که ناهمخوانی‌های بین روایت تصویری نگاره و متن شاهنامه فردوسی بازتابی از گفتمان‌های مسلط و دلالت‌های ایدئولوژیک این دوره است. بدین ترتیب هدفی که از این پژوهش دنبال می‌شود واکاوی ارتباط میان نشانه‌های تصویری با متن شاهنامه و تبیین بازتاب بافت تاریخی-فرهنگی عصر صفوی در ساختار نشانه‌ای نگاره منتخب خواهد بود.

پیشینهٔ پژوهش

با بررسی پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط می‌توان دریافت اگرچه مطالعات ارزشمند و عمیقی در حوزهٔ نشانه‌شناسی نگاره‌های شاهنامه به ویژه شاهنامهٔ شاه طهماسبی صورت گرفته است؛ اما خلأ پژوهشی مشخصی در زمینه تحلیل نگارهٔ خان سوم: نبرد اسفندیار با اژدها با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی وجود دارد که در این جستار بدان پرداخته شده است در ادامه پژوهش‌های نزدیک به این مقاله ذکر می‌شود:

حقایق و سجودی(۱۳۹۳) در مقالهٔ «تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامهٔ فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماع تصویر» دو نگاره از داستان اسکندر شاهنامهٔ فردوسی از دورهٔ ایلخانی و صفوی را بررسی‌کرده‌اند و نشان‌داده‌اند که چطور تصویر در همراهی با گفتمان مسلط جامعه یک ابزار برای هژمونی ایدئولوژی قدرت قرارگرفته‌است.

غلامپور و حسامی کرمانی(۱۳۹۳) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از یک نگارهٔ نسخه خطی هزار و یک شب به روش یوری لوتمان» بیان‌می‌کنند که چگونه هنرمند آگاهانه از نشانه‌های فرهنگی زمان خود برای به تصویر کشیدن داستان بهره برده است.

رضایی، حیدری(۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی صفویان و اکبرنامه گورکانیان از دید نشانه‌شناسی» بر اساس مفهوم تقابل‌های دوگانه و با رویکرد نشانه‌شناسی ساز و کار تولید معنا در نگاره را بررسی‌کرده‌اند.

ایزدی(۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعهٔ بصری پیکره‌های نگارهٔ «کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند» از شاهنامهٔ طهماسبی براساس نظریهٔ گشتالت» دریافته‌اند که نحوهٔ قرارگیری و سازمان‌دهی پیکره‌ها در نگارهٔ مذکور، مطابق با چهار مورد از قوانین گشتالت شامل مشابهت، مجاورت، تداوم، و قانون یکپارچگی یا تکمیل، قابل مطالعه و ارزیابی است.

مجلسی و معقولی(۱۳۹۸) در مقالهٔ «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب» دریافته‌اند که نگارگران برای معرفی و شناساندن رستم به مخاطبان از نشانه‌هایی با رابطهٔ قراردای در وجه نمادین و علت و معلولی در وجه نمایه‌ای بهره برده‌اند.

حسین‌پور میزاب و همکاران(۱۳۹۸) در پژوهش‌هایی پیوسته با نشانه‌شناسی فرهنگی نگاره‌های شاهنامهٔ دموت را با سایر نگاره‌های هم‌راستا بررسی‌کرده‌اند. ایشان در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی- مغولی» با نقشِ«کوهِ» نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و جامع‌التواریخ» (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی) دریافته‌اند که «کوه» در

نگاره‌های مذکور تحت تأثیر اساطیر و اعتقادات ترکی - مغولی در جایگاه پناهگاهِ قهرمانان، دارندهٔ روحِ آفرینندگی، مدفن بزرگان سیاسی و دینی، محل اتصال با تنگری و گفتگو با او همچنین گذرگاه ورود به عالم دیگر (بالا) نمایانده می‌شود. همچنین(۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی–مغولی» با نقشِ «درختِ» نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و جامع‌التواریخ» (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی) دریافته‌اند که نشانهٔ «درخت» در نگاره‌های مذکور، شامل مفاهیم اساطیر ترکی- مغولی‌ای چون مادر بودن و قدرت آفرینش‌گری، قدرت و سلطنت‌بخشی، محافظت از وطن و مواردی از این دست بوده‌اند. همچنین در مقالهٔ دیگری (۱۴۰۱) با عنوان «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی- مغولی و شمنیسم» با «اسب سفیدِ» نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی» (با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی) دریافته‌اند که سفید، رنگ مقدس خدای اولگئن در شمنیسم و اساطیر ترکی – مغولی است و تنها حاکمان و شمن‌ها، بر اسب سفید سوار می‌شده‌اند و سایرین اجازهٔ استفاده از آن را نداشته‌اند، همچنین در مصورسازی روایت‌های شاهنامهٔ فردوسی، در تاثیر از سپهر نشانه‌ای دورهٔ ایلخانی، حاکمان را بر اسب سفید، نشان داده‌اند.

ربیع‌زاده و دهکردی(۱۳۹۹) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی» روابط ساختاری نگاره‌ها را با شیوهٔ توصیفی–تحلیلی بررسی‌کرده‌اند؛ پژوهندگان در این مقاله بیان‌داشته‌اند که نگارگر نشانه‌های کلامی را به‌صورت نشانه‌های تصویری به مخاطب داده‌است و لایه‌های معنادار در تصویر، سبب گسترش معنی متن شده‌است.

شکرپور و ازهری(۱۴۰۰) در مقالهٔ «ماهیت چند معنایی در آثار نگارگری ایرانی»، (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامهٔ طهماسبی موجود در موزهٔ آقاخان) دریافته‌اند که هنرمندان با استفاده از تقابل‌های دوتایی تضاد و وارونگی در آثارشان، قادر به ایجاد معانی متعدد در نگاره‌ها شده‌اند.

حاصل پژوهش ایرانپور و مقنی‌پور (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان « تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی مضمون مرگ در نگاره‌های مکتب هرات و تبریز دوم (مطالعهٔ موردی: نگارهٔ مرگ سیاوش در دو شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی و شاهنامهٔ بایسنقری)» آن است که نگارهٔ شاهنامهٔ بایسنقری نشانه‌ها و مؤلفه‌های بصری منطبق‌تری با مضمون اشعار شاهنامه دارد و هر دو نگاره بر محوریت صحنهٔ مرگ سیاوش تاکید دارد.

صلاحی و شایسته فر(۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نگاره‌های هفتخان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی» بیان می‌دارد که نگاره‌های داستان هفتخان رستم وسیله‌ای برای بیان نظام تقابلی گفتمان صفوی در قالب یک رسانهٔ تبلیغی– سیاسی است.

بخش ادبیات پژوهش: نشانه‌شناسی فرهنگی و تحلیل ساختارگرا

نشانه‌شناسی: از زبان به فرهنگ

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد. اگرچه زبان جایگاهی منحصر به فرد دارد، نشانه‌شناسی به‌طور اخص به بررسی نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی می‌پردازد (گیرو، ۱۳۹۲: ۱۳). نشانه، به عنوان محرکی حسی، تصویر ذهنی محرک دیگری را تداعی می‌کند و کارکرد آن برقراری ارتباط است (همان: ۳۹). از این منظر، معنا نه ذاتی اشیا، بلکه محصول روابط و تفاوت‌های بین نشانه‌ها در یک بافت فرهنگی است. همانطور که کالر تأکید می‌کند، نشانه‌شناسی اشیا و کنش‌ها را در یک فرهنگ به عنوان نشانه می‌پندارد و قوانینی را که اعضای آن فرهنگ برای معنی‌بخشی به پدیده‌ها پذیرفته‌اند، کشف می‌کند. (کالر،۲۰۰۱: ۳۵)

گذر از ساختارگرایی به نشانه‌شناسی فرهنگی: نقش یوری لوتمان

نشانه‌شناسی فرهنگی، به‌عنوان حوزه‌ای تحول‌یافته از نشانه‌شناسی ساختارگرا، توسط یوری لوتمان و همکارانش در مکتب تارتو–مسکو بنیان نهاده شد (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶ :۷۷)؛ توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳). این رویکرد، گذری از مطالعهٔ ساختارهای بستهٔ متنی به تحلیل پویای فرهنگ به مثابه یک «سپهر نشانه‌ای» کلان است (سمننکو،۱۳۹۶: ۱۱۶) .در این گذار، هدف تنها تحلیل متن نیست، بلکه فهم «سپهر نشانه‌ای» است که متن در درون آن تولید و تفسیر می‌شود.

سپهر نشانه‌ای: چارچوب کلان تولید معنا

مفهوم محوری در نظریهٔ لوتمان، «سپهر نشانه‌ای» است. این اصطلاح، که نخستین بار در سال ۱۹۸۴ توسط او معرفی شد(همان:۱۱۱)، متأثر از مفهوم «سپهر زیستی» است و به

فضایی نشانه‌ای اشاره دارد کـه در آن، فرآینـدهای نشـانگی، کنش و تفسیر نشـانه‌ها ممکـن می‌شـود (لیـونبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷). سپهر نشانه‌ای، مخزنی ایستا نیست، بلکه «مکانیسمی پویا» است (لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۰۸) که فرآیندهای تولید، تبادل و تفسیر معنـا را سـامان می‌بخشـد. واحـدهای نشـانه‌ای نـه به‌صـورت مسـتقل، بلکـه درون ایـن فضـای کلـی جـای می‌گیرند(لوتمان،۱۹۹۰: ۱۲۵)؛ ایـن فضـا از طریـق «ترسـیم مرز» بین خود و «نه‌فرهنگ» (خارج از سپهر) تعریف می‌شود و داده‌هـای بیرونـی را بـه اطلاعـات معنـادار تبـدیل می‌کنـد(لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۰۸). اشـیاء درون یـک سـپهر نشانه‌ای، صـرفاً آثـاری فـردی نیسـتند، بلکـه گفتمان‌هـایی هستند که بر اساس شیوه‌های مشـترک تولیـد معنـا در یـک دورهٔ تاریخی خاص خلق شده‌اند (لئونه، ۱۳۸۹: ۷۲-۷۳).

فرهنگ به مثابه سپهر نشانه‌ای: تقابل‌های بنیادین

از دیدگاه لوتمان و اوسپنسکی، فرهنگ یک سـپهر نشـانه‌ای است که همواره در تقابل با «نـه‌فرهنگ» (طبیعـت، آشـوب، دیگری) معنا می‌یابد (۱۳۹۰: ۴۲). ایـن تقابـل در سـه قالـب اصلی جلوه می‌کند:

- تقابل فرهنگ و طبیعت: فرهنگ، پدیده‌ای انسان‌ساخت و قـراردادی اسـت کـه در برابـر جهـان طبیعـی و غیرقراردادی قرار می گیرد.
- تقابل نظم و آشوب: فضای درون سپهر نشانه‌ای، منظم و معنادار است، در حالی که بیرون از آن، نماد آشـوب و بی‌معنایی است (سنسون، ۱۳۹۰: ۷۶).
- تقابـل خـود و دیگـری: ایـن تقابـل، سـازوکار اصـلی شکل‌گیری هویت و تولید معناست. فرهنگ «خـود» را در نسبت با «دیگری» تعریف می‌کند. «خـود» معمـولاً منظم و ارزشمند، و «دیگری» اغلب آشفته و تهدیدآمیز تصویر می‌شود (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۳۵). همانگونـه کـه فوکو نیز اشاره می‌کند، شناخت «خود» منوط به شناخت «دیگری» است (۱۳۸۴: ۲۸۵). در متون اساطیری مانند شاهنامه، این تقابل در رویارویی قهرمان (خـود/نظم) بـا هیولا یا دشمن (دیگری/آشوب) تجسم می‌یابد.

متن به مثابه نظامی پویا و چندلایه

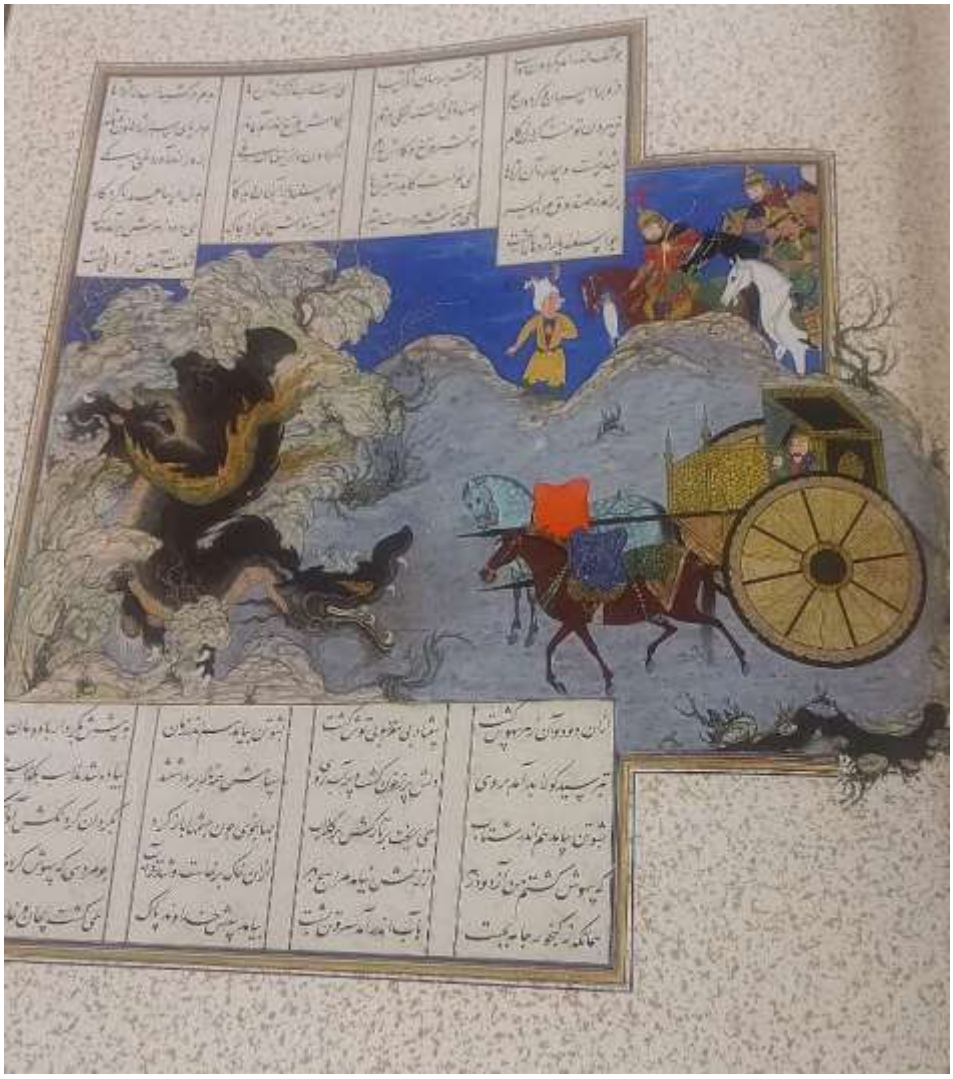
در ایـن چـارچوب، «مـتن هنـری از دیـدگاه لوتمـان نظـام نظام‌هاست» (مکاریک، ۱۳۸۵ :۲۹۷). هر متن، ساختاری باز، چندلایه و گفتمانی دارد کـه از طریـق تقابل‌هـا، توازی‌هـا و تعامل درونی عناصرش معنا تولید می‌کنـد (ایگلتـون، ۱۳۸۰: ۱۴۱). معنا در متن لایه‌ای اسـت: از دلالـت صـریح (معنـای آشکار) به دلالت ضمنی (معنایی وابسته بـه بافـت فرهنگـی، ایدئولوژیک و تفسیر مفسر) حرکت می‌کند. ایـن دلالت‌هـای ضمنی غالباً در قالب استعاره و مجـاز نمـود می‌یابنـد (گیـرو، ۱۳۹۲: ۴۴). برای درک کامل متن، بایـد آن را هـم از منظـر همزمانی (ساختار درونی) و هم درزمانی (در بافـت تـاریخی و اجتماعی‌اش) تحلیل کرد.

نشانه‌شناسی فرهنگی و ایدئولوژی

نشانه‌شناسی فرهنگی به رابطهٔ متون با گفتمان‌هـای مسـلط قدرت و ایدئولوژی نیز می‌پردازد. مفاهیمی مانند دین و قدرت نه تنها در سطح محتـوایی، بلکـه در سـاختار نشـانه‌ای مـتن بازنمـایی و بازتولیـد می‌شـوند (نـوث، (۱۳۹۵-۱۳۹۶: ۱۱۷). مفهوم «ضدفرهنگ» نیز در اینجا معنا می‌یابد؛ کـه نـه نفـی فرهنگ، بلکه سپهری است که از طریـق تقابـل بـا فرهنـگ مسـلط، بـه بـازخوانی و گـاه وارونه‌سـازی گفتمـان حـاکم می‌پردازد (همان: ۱۱۸).

معرفی و تحلیل نگارهٔ «خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها» از شاهنامه شاه طهماسبی

نگاره‌ای که با نام «خان سوم: گفتـار انـدر نبـرد اسـفندیار بـا اژدها» بررسی و تحلیل می‌شود بخشی از داسـتان هفتخـان اسفندیار است. که در بعضی از نسخهٔ خالقی مطلـق شـاهنامه که در این پژوهش از آن بهره برده‌ایم، روایت داستان اینگونه است که اسفندیار در خان سوم بـه کمـک گرگسـار از وجـود اژدهایی هولناک آگاه مـی‌شـود و بـرای گـذر از ایـن مرحلـه چاره‌ای جز کشـتن آن نـدارد، بـدین منظـور دسـتور سـاخت ارابه‌ای که اطرافش با تیغ پوشانده شده می‌دهد و خود نیز در درون صندوقی داخل ارابه قـرار می‌گیـرد. اژدهـا بـه ارابـه و اسب‌ها حمله می‌کند و آنها را می‌بلعـد و تیغ‌هـای ارابـه او را زخمی می‌کند در این زمان اسفندیار از صندوق خارج شده بـا ضربه‌ای بر سر اژدها او را از پا در می‌آورد. دود غلـیظ خـارج شده از بدن اژدها فضا را پر می‌کند و اسفندیار مدتی بیهـوش می‌شود برادرش پشوتن و سـربازان از راه می‌رسـند. در ابتـدا گمان می‌کنند پهلوان، مرده است ولی پس از پاشیدن گـلاب به صورت او، اسفندیار هوش خود را باز می‌یابد و می‌گوید که از دود و زهر اژدها هوش از دست داده ولی زخمی بر نداشـته است. آنچه در این نگـاره ترسـیم شـده لحظـه‌ای اسـت کـه



تصویر ۱. نگارۀ «خان سوم: گفتار اندر نبرد اسفندیار با اژدها ». ماخذ: شاهنامه شاه طهماسبی، ۱۳۹۲، صفحه۳۳۴

اسفندیار با شمشیر ضربه‌ای بر فرق اژدها زده و سرش را بـه دو نیم می‌کند(تصویر شماره ۱) نگاره مـورد نظـر برگرفتـه از شاهنامۀ شاه طهماسبی، نفیس‌ترین نسـخۀ خطـی مصـور از دورۀ صفوی است و با نام‌هـای شـاهنامۀ شـاهی و شـاهنامۀ هوتن نیـز شـناخته می‌شـود. شـاهنامۀ طهماسـبی بـه قطـع سلطانی بزرگ در ابعاد ۳۲ * ۴۷ سانتی‌متر دارای ۷۵۹ بـرگ زرافشان ۲۵۸ نگاره همراه با یک سرلوح مزدوج مرصـع یـک نعل، شمسه و صدها کتیبه و آرایۀ دیگر در حـدود سـال‌های ۹۲۸ – ۹۴۳ در تبریز به دست گروهی از هنرمندان زیـر نظـر کمال الدین بهزاد تدوین شد(ماه‌وان، ۱۳۹۸ : ۵۱۰، به نقل از ذکاء، ۱۳۷۴: ۱۳۵). این اثر بزرگ دارای ۱۰۰۶ صفحه و ۲۵۸ مجلس تصـویری اسـت(ذکاء، ۱۳۷۴: ۱۳۵). در ایـن نسـخه ترنجی اختصاصی به نام شاه طهماسب با عبـارت« بـه رسـم کتابخانۀ سلطان الاعظم...شاه طهماسب الحسـینی الصـفوی بهادرخان خلدالله‌تعالی ملکه و سلطانه » آمـده اسـت. تـاریخ آغاز و انجام نسخه، دقیقاً مشخص نیست. تاریخ شروع نسخه را ۹۲۸ و تاریخ اتمام آن را حدود ۲۰ سال بعد تخمین زده‌انـد (ماه‌وان، ۱۳۹۸: ۵۱۰).

وجوه نشانه‌های تصویری

در ادامه نشانه‌های طبیعت و نشانه‌های نظام فرهنگ با توجه به تقابل طبیعت و فرهنگ بررسی خواهد شد. با علم به ایـن موضوع که منظور از طبیعت همۀ عناصری اسـت کـه دور از تغییرات انسان‌ساخت است و فرهنگ نیز پدیده‌ایی اسـت کـه تاثیرگذاری انسان در آن پیداست(قربـانی مـادوانی و عربـی، ۱۳۹۷: ۸۱). بر این اساس، نشانه‌های نظام طبیعـت در نگـارۀ

مورد نظر شامل عناصر طبیعی پیرامون و نشانه‌های نظام فرهنگ شامل شخصیت‌ها، پوشش جنگی آنها، ساز و برگ اسب‌های ترسیم شده و ویژگی‌های آن است. تقابل طبیعت و فرهنگ در این نگاره قابل مشاهده و بررسی است.

نظام طبیعت

آنچه در این حوزه قرار می‌گیرد شامل عناصر طبیعی است که دست‌ساز بشر نیست و در محیط پیرامون موجود است. آسمان، زمین، درختان و گیاهان، کوه/ صخره و اسب‌هایی که در نگاره به تصویر کشیده شده‌اند در این زمره قرار دارند و می‌توان آنها را به دو دستهٔ کلی عناصر و نشانه‌های پویا / متحرک و ایستا/ ثابت تقسیم کرد. کوه ، دشت از عناصر ثابت و آسمان، اسب‌ها و ابرها و درختان و گل‌ها از عناصر پویا هستند.

آسمان

در بخش بالای نگاره، آسمان لاجوردی، دال بر روز است. قرارگیری تکه‌های ابر گسترده در پهنهٔ آسمان، وزش باد را به بیننده القا می‌کند و حضور عنصر پویای ابر و سیر و حرکتی که نگارگر در ترسیم آن به کار برده است آن‌را در ردیف نشانه‌های پویا قرار می‌دهد و این‌گونه به مخاطب و بیننده نشان می‌دهد که حرکت و جنبش و پویایی در تصویر آسمان وجود دارد و گویای رخ دادن اتفاقات در روز است.

کوه‌ها و دشت

در نگاره منطقه‌ای کوهستانی به تصویر کشیده شده است و صخره‌های بزرگ دیده می‌شود که از نشانه‌های ثابت نگاره است. وجود طیفی از رنگ‌های آبی تیره، کوه‌ها را به عمق تصویر می‌برد. کوه بخش اصلی و نقطهٔ مرکزی/ کانونی نگاره را تشکیل داده است. آوردگاه پهلوان زمینی ناهموار و سنگلاخی است.

گیاهان و درختان

با تحلیل ساختاری و نمادین نگاره، می‌توان دریافت که نقاش با رویکردی کثرت‌گرایانه به ترسیم پوشش گیاهی پرداخته است. این رویکرد در خدمت بازنمایی نمادین فضایی سرسبز قرار گرفته است. در این راستا، در سمت راست پایینِ کادر، شاخه ها و بوته‌هایی مشاهده می‌شود که بر بار نمادین فضا می‌افزاید. این تراکم در اطراف اثر به ویژه سمت چپ ، در دهانهٔ غار به صورت بوته‌ها و درختچه های درهم‌تنیده تداوم یافته است. همچنین، حضور درختان پراکنده در پس‌زمینه، بر عمق و غنای بصری صحنه تأکید دارد. این توجه ویژه به پوشش گیاهی، به‌ویژه کثرت و پراکندگی درختان، از شاخصه‌های بارز مکتب نگارگری شاهنامهٔ طهماسبی محسوب می‌شود که در آن، طبیعت‌پردازی به‌عنوان یکی از ارکان اصلی ترکیب‌بندی، حضوری پُررنگ و مکرر دارد (محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹۴: ۳۴)، که در این نگاره هم به طرزی چشم‌نواز مورد توجه بوده است. هرچند در روایت شاهنامه به این ظرافت‌های بصری پرداخته نشده است.

تصویر ۲

اسب‌ها

با توجه به فضای هماوردی و نبرد در متن شاهنامه به کمک آرایهٔ توصیف و در نگارهٔ مورد نظر، وضعیت اسبان در متن شاهنامه قابل تجسم و در نگاره قابل مشاهده است. دو اسب کشندهٔ ارابه، تنومند و با زین و یراق ترسیم شده‌اند. همان‌طور که پیشتر بیان شد اسبان از نشانه‌های متحرک یا پویای طبیعت در نگاره به شمار می‌آیند و لازم به ذکر است که پوشش و ساز و برگ آنها به دلیل قرارگیری در بخشی از سپهر نشانه‌ای فرهنگی روزگار صفوی در زمرهٔ عناصر و نشانه‌های فرهنگی محسوب می‌شود. پوشش رنگارنگ و زیبای برگستوان برای هر دو اسب نشان از جایگاه سواران آنها دارد. زین یکی از اسب‌ها نارنجی و دیگری سرمه‌ای است عرق‌گیر یکی از اسبها رنگارنگ و طرحدار است. هیچ یک از اسب‌ها چه اسب‌های مرکز نگاره و چه اسب‌های سربازان روی‌پوش ندارند.

اسب‌ها از راست به چپ تصویر در حرکت هستند که با استناد به متن اثر، بیانگر حملهٔ اسفندیار به اژدهاست هیچ یک از اسبان مصور در نگاره که به رنگ قهوه‌ای و کهر ترسیم شده‌اند برگستوان‌دار نیستند.

نظام فرهنگ

اسفندیار و اژدها از شخصیت‌های اصلی داستان و نشانه‌های فرهنگ هستند. علاوه بر آنها سربازان نیز که مسلح، مشغول تماشای نبرد پهلوان هستند هم در این حوزه قرار می‌گیرند.

اسفندیار

اسفندیار به عنوان یکی از دو شخصیت اصلی در نگاره ترسیم شده است. قرارگیری او در مرکز تصویر، سوار بر ارابه با زره پوشیده با کلاهخودی بر سر و سپر و شمشیری در دستان دلیلی بر این مدعاست. اگر چه در تصویر تنها کلاهخود، بخشی از سپر، رزم‌جامه و شمشیر پهلوان دیده می‌شود ولی با توجه به پوشش سایر جنگاوران می‌توان تصویری از پوشش او را این‌گونه ترسیم کرد: پیراهنی بلند تا زانو، بالاپوشی کوتاه‌تر با یقهٔ ساده و گرد، بدون گلدوزی یا طرح، با آستینی کوتاه تا بالای آرنج که با کمربند بر پیراهن زیرین محکم شده با رنگی متفاوت از لباس بلند زیرین، ساعدبند فلزی طلایی رنگ، شلوار که بخشی از آن درون چکمه قرار گرفته است و بخش از زانو تا مچ با ساق بند فلزی طلایی رنگ پوشانده شده است؛ در تصویر قبضهٔ شمشیر او طلایی است. کلاهخود طلایی با طرحی گنبدی، با تزئیناتی مثل میله تقریبا بلندی در مرکز و پرچم سرخرنگ بلندی بر آن همراه با گوش پوش و گردن پوش دیده می‌شود که بی‌شباهت به کلاه‌های قزلباش دورهٔ صفویه نیست. بر اساس منابع موجود، کلاهخود سربازان در دورهٔ صفویه « جنسی از فولاد دمشقی و طلا دارد و شکل آن برگرفته از «تاج حیدری» یا «تاج کلاه قزلباش» است (زمانی و فرخفر، ۱۳۹۸: ۱۳۹-۱۴۰). سودآور در توصیف این کلاهخود می‌نویسد: «در رأس این کلاهخود دوازده قطعه میزانه نصب شده، قزلباشان در جنگ‌ها به وسیلهٔ پرچم‌های کوچک قرمزی که روی چوب میزانه نصب شده بود و یا توسط روبان‌های قرمزی که اطراف لوله کوچکی که بالای چوب میزانه توخالی قرار می‌گرفت شناخته می‌شدند. قسمت اصلی کلاهخود شیاردار است و با فولاد دمشقی ساخته شده و روی شیارهای آن طلا به کار رفته، کتیبه‌ای شکل نوار دور تا دور این کلاه خود نگاشته شده که ارتفاع آن ۱/۸ سانتی‌متر است و نیز دو آیهٔ قرآن بر روی سلاح و زره حک شده و ... به دنبال آن یا محمد یا علی... . همچنین بر حاشیه آن، نقوش اسلیمی مارپیچی حک شده است (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

در این نگاره اسفندیار(بر اساس پوشش ترسیم شده جنگاوران) برای محافظت دستان، ساعدبندی مرکب «از چند قطعه آهنی است که در ابتدا به شکل حلقوی پهن به عنوان مچبند در مچ دست قرار می‌گرفته است و بعد قطعهای مستطیلی به پهنای زیر دست از مچ تا آرنج که یک سر آن به مچبند متصل می‌شده است و زیر دست قرار می‌گرفته. طرف دیگر آن فرمی منحنی داشته که این قطعه بلند به وسیله بند بر روی دست محکم می‌شده است.»(زمانی و فرخفر،۱۳۹۸ :۱۳۵)دارد.

آنچه در تصویر رزم‌جامه و جنگ ابزارهای پهلوان و سربازان که بی‌شباهت به پوشش جنگجویان دورهٔ صفوی نیست بیان شد یادآور دیدگاه بلویس است که در پژوهشی سلاح سربازان و جنگجویان نبرد در دوران باستان را شامل کلاهخود، زره، سینه‌پوش، ساق‌بند، نیزه و سپر می‌داند (دوبلویس، ۱۳۷۹: ۱۲۷).

حالت رزم: اسفندیار به سمت چپ تصویر یعنی محل قرارگیری اژدها در حرکت است و با شمشیری که در دست راست دارد آمادهٔ حمله به اوست. این تصویر که پیام غالب نگاره است برگرفته از بیت زیر از داستان مورد نظر در شاهنامه است:

یکی نغز گردون چوبین بساخت
به گرد اندرش تیغ‌ها در نشاخت
دو اسب گرانمایه بسته در اوی
سوی اژدها تیز بنهاد روی
ش/۲۳۲-۲۳۳/۱۵۰-۱۴۹

اژدها

تصویر ۳

اژدها به عنوان ضد قهرمان و یکی از دو شخصیت اصلی در نگاره، دارای نقشی مرکزی است و نگارگر به همین منظور آن را به موازات هماورد در نقطه مرکزی ترسیم کرده است با

جثه‌ای بزرگ و هولناک، سیاهرنگ، دندانها و چنگالهایی تیز و بران در حالی که برای حمله به اسفندیار پیچ و تابی هول‌انگیز می‌خورد.

نحوهٔ قرارگیری دو شخصیت اصلی در آوردگاه، می‌تواند اشاره‌ای به تعلق زمین آوردگاه به اژدها باشد که بر اساس دیدگاه جوویت و اویاما آن‌چه در سمت چپ می‌آید مشخص و آن‌چه در سمت راست قرار می‌گیرد موردی جدید است. مشخص به این معنی است که برای ما آشنا بوده و نسبت به آن از قبل آگاهی و شناخت داریم، اما مورد جدید دارای اهمیت است و شناختی نسبت به آن نیست.(جوویت و اویاما، ۲۰۰۸: ۱۴۷– ۱۴۹) کرس و ون لیوون نیز در بیان سلسله مراتب برجستگی عناصر در تصویر یکی از نشانه‌های برتری را جایگاه قرارگیری می‌دانند و معتقدند اشیا در سمت چپ و بالا سنگین‌تر به نظر می‌رسند. (کرس و ون لیوون ۲۰۰۶: ۱۷۷–۱۸۱).

شخصیت‌های فرعی؛ سربازان ایرانی

تصویر ۴

دقت نگارگر در ترسیم جزئیات مربوط به سواره نظام به ویژه پوشش آنها در این نگاره قابل توجه است. با قرار دادن سربازان سواره‌نظام در سمت راست یعنی در همان جهتی که اسفندیار قرار دارد سعی در انتقال فضای ملتهب آوردگاه به مخاطب دارد.

سربازان کاملا مسلح به جنگ افزار ازجمله نیزه و سپر ترسیم شده‌اند و نظاره‌گر مبارزهٔ اسفندیار و اژدها هستند توجه به تنوع رنگ و طرح رزم‌جامه و نیز نوع و رنگ کلاهخود، سفید، سیاه و طلایی که در دو رنگ اخیر می‌تواند نشان از جنس فلزی آن باشد، و بخش‌های مختلف آن شامل گوش‌پوش فلزی هلالی به عنوان قطعه‌ای جدا و در بعضی کاملا متصل به کلاه، گردن‌پوش و میله بلند در مرکز آن نشان از توجه بالای نگارگر به جزئیات است.

تقابل کلی فضایی

نشانه‌های نظام فرهنگ شامل شخصیت‌های اصلی و فرعی و نشانه‌های نظام طبیعت شامل عناصر طبیعی است که چیرگی فضای فرهنگ بر طبیعت به عنوان مهم‌ترین ویژگی این نگاره دیده می‌شود.

شباهت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

در بالای قاب تصویر که بر اساس داستان خان سوم اسفندیار که نبرد با اژدهاست ترسیم شده، ابیات مربوط به بخش نبرد مورد نظر درج شده است. با این حال، کتیبه‌ای که نشان دهد نگارگر نشانه‌های نگارشی و عناصر کلامی را برای توضیح، تبیین و تفسیر نگاره استفاده کرده است وجود ندارد، بنابراین نمی‌تواند لایه‌ای متنی به عنوان زمینه‌ای برای نگاره باشد.

تفاوت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

تفاوت چگونگی تصویرسازی در مقایسه با متن روایت در شاهنامه را در نگاره می‌توان مشاهده کرد. روایت داستان در شاهنامه به دوران باستان باز می‌گردد. اما این موضوع در نوع پوشش و جنگ افزارها، دیده نمی‌شود و نگارگر تحت تاثیر شرایط مکانی و زمانی روزگار خود به تصویرسازی پرداخته است. به طوری که نشانه‌های فرهنگی روزگار صفویه در تصویر قابل مشاهده است.

تفاوت‌های موجود میان متن داستان در شاهنامه و آنچه نگارگر در تصویر منعکس کرده به شرح زیر است:

آنچه بیننده در نگاره با آن روبروست لحظه و صحنهٔ حمله ور شدن اسفندیار به سوی اژدها و واکنش خشمگین اژدها به رفتار تهاجمی اوست. اسفندیار سوار بر ارابه‌ای چوبین است با چرخهایی که با هدف انتقال ابعاد ارابه به بیننده، بسیار بزرگ ترسیم شده است؛ کاملا مسلح، با سپر و شمشیر در دستان، درون صندوقی که در ارابه جاسازی شده و اسبانی که وظیفهٔ پیشبرد ارابه را دارند در حالی‌که دو نیزه که در دو طرف ارابه نصب شده است را حمل می‌کنند که به طور قطع نگارگر با آگاهی از تصویرسازی فردوسی در متن به چگونگی ترسیم این صحنه از جنگ دست یافته است؛ موضوعی که منجر به کاهش ظرایف شعری فردوسی در صحنه آرایی توسط نگارگر شده است.

بیاورد گردون و صندوق، شیر
نشست اندرو شهریار دلیر
دو اسپ گرانمایه بسته در اوی
سوی اژدها تیز بنهاد روی
ز دور اژدها بانگ گردون شنید
خرامیدن اسپ جنگی بدید
ز جای اندر آمد چو کوهی سیاه
تو گفتی که تاریک شد چرخ ماه!
دو چشمش چو دو چشمه تابان ز خون
همی آتش آمد ز کامش برون
زفر باز کرده چو کوهی سیاه
همی کرد غران بدو در نگاه
ش/ ۲۳۲-۲۳۳/ ۱۴۹-۱۵۴

نگارهٔ مورد نظر از شاهنامه شاه‌طهماسبی صورتی تفصیلیِ متن‌ویژه از داستان نبرد اسفندیار با اژدها در خان سوم است. این دیدگاه را ون لیوون(۲۰۰۵) دربارهٔ ارتباط زبان و تصویر ارائه می‌کند که از نظر او تکرار یا بیان دوبارهٔ اطلاعات با هدف شفاف‌سازی و دربردارندهٔ دو حالت است: نخست متن، تصویر را به شکلی جدید و بدون تغییر مفاهیم آن تفسیر می‌کند و دیگر اینکه متن، کلام را تقویت یا مشخص‌سازی می‌کند. به بیان دیگر با توجه به اختلافاتی که در نگاره و شاهنامه وجود دارد از آنجا که متن، تصویر را تقویت می‌کند نوع ارتباط را باید تفصیلی- مشخص‌سازی متن‌ویژه تلقی کرد.

یافته‌ها

تحلیل این نگاره بر اساس نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان نشان می‌دهد که اثر نه به عنوان مجموعه‌ای منفک از نشانه‌ها، بلکه به مثابه **متنی پیچیده درون یک «سپهر نشانه‌ای» واحد عمل می‌کند** .این سپهر، همان گفتمان مسلط عصر صفوی است که هم بر تولید اثر و هم بر خوانش آن حاکم است. یافته‌ها در ذیل این چارچوب کلان، در سه محور اصلی قابل دسته‌بندی است:

بازتعریف اسطوره در سپهر نشانه‌ای صفوی: مشروعیت‌سازی سیاسی

مهم‌ترین یافته، **تغییر کارکرد روایت اسطوره‌ای** از قالب اصلی خود است. در سپهر نشانه‌ای صفوی، نبرد اسفندیار با اژدها از یک حماسهٔ باستانی به بیانیه‌ای برای **مشروعیت‌بخشی به حکومت صفوی** تبدیل می‌شود.

- **نشانه‌های ایدئولوژیک:** پوشش، کلاهخود و جنگ‌افزارهای اسفندیار و سربازان که به سبک رزمندگان دورهٔ صفوی ترسیم شده‌اند، یک **"نشانه‌گذاری مجدد "**را نشان می‌دهند. این عناصر، نه یک خطای تاریخی، بلکه عاملی برای ایجاد **تداوم نمادین** بین پهلوانان اسطوره‌ای ایران باستان و سلسلهٔ صفوی هستند. این امر، گفتمان «پادشاهی فره‌ای» و مشروعیت الهی شاهان صفوی را طبیعی و ریشه‌دار جلوه می‌دهد.
- **تثبیت مرزهای سپهر:** تقابل ساختاری بین اسفندیار (نماد «خود»/نظم/فرهنگ) و اژدها (نماد «دیگری» /آشوب/طبیعت)، **مرزبندی سپهر نشانه‌ای صفوی** را بازتاب می‌دهد. در این نگاره، اژدها می‌تواند استعاره‌ای از تهدیدهای بیرونی (همچون ازبکان یا عثمانیان) باشد و پیروزی اسفندیار، به مثابهٔ تأیید اقتدار صفویان در دفع این تهدیدها و برقراری نظم خوانده می‌شود.

سلسله مراتب درون سپهر نشانه‌ای: بازتولید ساختار قدرت

سازمان‌بندی فضایی و ترکیب‌بندی نگاره، به وضوح **سلسله مراتب اجتماعی** حاکم بر سپهر نشانه‌ای صفوی را نشان می‌دهد.

- **کانون‌گرایی قدرت:** قرارگیری اسفندیار در مرکز تصویر، بزرگ‌نمایی او نسبت به سایر شخصیت‌ها و برخورداری‌اش از جزئیات بصری غنی، او را به **نماد تمرکز قدرت** بدل ساخته است. این چینش، بازتابی از ساختار سیاسی متمرکز صفوی است که شاه را در رأس هرم قدرت قرار می‌داد.
- **حاشیه‌ای کردن توده‌ها:** در اطراف اسفندیار اگرچه سربازان حاضرند، اما در حاشیه قرار گرفته‌اند و نقش آن‌ها منحصر به نظاره‌گری است. این امر، جایگاه «امت» را در گفتمان سیاسی صفوی به تصویر می‌کشد که می‌بایست مطیع و پیرو رهبری فره‌مند باشند.

تعامل متن و تصویر: پویایی در سپهر نشانه‌ای

برخلاف تصور رایج که نگاره را تابعی منفعل از متن می‌داند،

این پژوهش نشان می‌دهد که تصویر در درون سپهر نشانه‌ای، **کنشی فعال و مولد معنا** دارد.

- **بازترجمه به جای بازتاب:** نگارگر با تغییر تمرکز از ظرایف کلامی فردوسی به غنای جزئیات بصری، روایت را با **رمزگان بصری عصر صفوی** «بازترجمه» می‌کند. این جابجایی رسانه‌ای، منجر به خلق «گفت‌وگویی بینافرهنگی» بین گذشتهٔ اسطوره‌ای و اکنون تاریخی می‌شود.
- **عناصر طبیعت به مثابه حاشیهٔ معناساز:** اگرچه عناصر طبیعی مانند کوه و دشت به پس‌زمینه رانده شده‌اند، اما نقش آن‌ها کاملاً حذف نشده است. این عناصر به عنوان **نماد** «**طبیعت**» و «**نه‌فرهنگ**»، حاشیه‌ای را تشکیل می‌دهند که قلمرو فرهنگ (نماینده‌شده توسط اسفندیار) در تقابل با آن معنا می‌یابد و بر ضرورت تسخیر آن توسط نظم حاکم تأکید می‌ورزد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با واکاوی نگارهٔ «خان سوم: نبرد اسفندیار با اژدها» در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان نشان داد که فرآیند تصویرسازی متون کهن، فراتر از یک «بازنویسی» صرف، نوعی «بازآفرینی درون یک سپهر نشانه‌ای نو» است. یافته‌ها مؤید این امر است که نگارگر، در فرآیند خلق این اثر، در مقام یک عامل فرهنگی فعال، روایت اسطوره‌ای را از بستر تاریخی باستانی خود جدا ساخته و آن را در «سپهر نشانه‌ای عصر صفوی» جاسازی کرده است. در این انتقال، نشانه‌های بصری نه به قصد تحریف، بلکه با کارکردی ایدئولوژیک و در جهت همسوسازی با گفتمان مسلط دوران بازتعریف شده‌اند.

مطالعهٔ تطبیقی نگاره و متن شاهنامه آشکار ساخت که مهم‌ترین دستاورد هنرمند، تبدیل حماسه به ابزار مشروعیت‌بخش بوده است. ترسیم رزم‌جامه و جنگ‌افزارهایی هم‌سان با دورهٔ صفوی، صرفاً یک انتخاب هنری نبوده، بلکه سازوکاری نشانه‌شناختی برای ایجاد تداوم نمادین بین پهلوانان ملی و حکمرانان معاصر نگارگر بوده است. این «نشانه‌گذاری مجدد»، گذشته اسطوره‌ای را به پشتوانه‌ای برای اقتدار سلسلهٔ صفوی بدل می‌سازد. به بیان دیگر، این نگاره با پیوند زدن اسفندیار به سپهر نمادین قدرت صفوی، به طبیعی‌سازی و اخلاقی‌سازی سیاست در این عصر یاری رسانده است.

همچنین، ترکیب‌بندی نگاره با قرار دادن اسفندیار در مرکز و حاشیه‌نشین کردن سربازان، سلسله‌مراتب قدرت متمرکز در گفتمان صفوی را بازتولید می‌کند. از سوی دیگر، تقابل ساختاری قهرمان و اژدها، که نمادِ «خود» و «دیگری» است، مرزهای هویتی و سیاسی امپراتوری صفوی در برابر تهدیدات بیرونی را ترسیم می‌نماید.

در مجموع، این نگاره به مثابهٔ یک «متن فرهنگی» پیچیده، روایتی چندلایه ارائه می‌دهد: در لایهٔ رویین، روایت نبردی حماسی را بازمی‌گوید و در لایه‌های ژرف‌تر، بیانیه‌ای ایدئولوژیک در باب هویت، اقتدار و نظم مطلوب عصر خود است. بنابراین، مطالعات نشانه‌شناسی فرهنگی می‌تواند ظرفیت نهفته در آثار هنری ایرانی را به عنوان اسنادی پویا برای درک تعامل پیچیدهٔ هنر، قدرت و فرهنگ آشکار سازد. در این راستا، پیشنهاد می‌شود سیر تحول مصورسازی دیگر متون کلاسیک فارسی در ادوار مختلف تاریخی، با تمرکز بر سازوکارهای نشانه‌ای حاکم بر سپهرهای فرهنگی هر دوره، مورد بررسی قرار گیرد تا الگوهای پویای بازتولید و بازتعریف هویت ملی در گذر زمان بهتر درک شود.

منابع

Blois, L., & Robartus v. d. S. (2000). *An introduction to the ancient world* (M. Saqebfar, Trans.). Qoqnoos Publications. [In Persian]

Eagleton, T. (2001). *Literary theory: An introduction* (A. Mokhber, Trans.). Markaz Publications. [In Persian]

Ferdowsi, A. (1987-2005). *Shahnameh* (J. Khaleghi Motlagh, Ed.). Bibliotheca Persica. [In Persian]

Foucault, M. (2005). *The discourse on language* (B. Parham, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Gholampour, S., & Hessami Kermani, M. (2014). Semiotic analysis of an image from an illustrated manuscript of One Thousand and One Nights using Yuri Lotman's method. *Kimia-ye Honar*, 3(12), 25-38. [In Persian]

Ghorbani Madvani, Z., & Arabi, M. (2018).

Cultural semiotic analysis of the novel "Season of migration to the north" based on the nature and culture model. *Lesan-e Mobin*, 9(32), 81-100. [In Persian]

Guiraud, P. (2013). *Semiology* (M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Haghayegh, S., & Sojoodi, F. (2014). Semantic analysis of two illustrations from Ferdowsi's Shahnameh based on the semiotic model of the image community. *Journal of Visual and Applied Arts*, 7(14), 45-60. [In Persian]

Hassanvand, M. K., et al. (2005). Semiotic analysis of the miniature "Fereydun testing his sons" from a layered perspective. *Honar-ha-ye Ziba*, (24), 97-104. [In Persian]

Hosseinpour Mizab, M., et al. (2019). Study of the connection between "Turco-Mongolian myths" and the "mountain" motif in the miniatures of Demotte Shahnameh and Jami' al-Tawarikh (with cultural semiotics approach). *Islamic Art Studies*, 4(2), 29-38. [In Persian]

Hosseinpour Mizab, M., et al. (2020). Study of the connection between "Turco-Mongolian myths" and the "tree" motif in the miniatures of Demotte Shahnameh and Jami' al-Tawarikh (with cultural semiotics approach). *Kimia-ye Honar*, 9(35), 57-68. [In Persian]

Hosseinpour Mizab, M., et al. (2022). Study of the connection between "Turco-Mongolian myths and Shamanism" and the "white horse" in the miniatures of the Great Ilkhanid Shahnameh (with cultural semiotics approach). *Mytho-Mystic Literature*, 19(47), 121-140. [In Persian]

Iranpour, P., & Meghnipour, M. (2022). Semiotic analysis of the representation of death content in the miniatures of Herat and Second Tabriz schools (case study: The miniature of Siavash's death in Shah Tahmasp Shahnameh and Baysunghur Shahnameh). *Negareh Journal*, 17(64), 161-178. [In Persian]

Izadi, M. (2018). Visual study of figures in the miniature "Kaveh tearing up Zahhak's scroll" from Shah Tahmasp's Shahnameh based on Gestalt theory. *Honar-ha-ye Ziba*, 23(2), 85-96. [In Persian]

Leone, M. (2012). Semiotics of culture and discourse. In A. Nojoumian (Ed.), *Cultural Semiotics: A Selection of Literary and Artistic Criticism Essays* (pp. 61-80). Sokhan Publishing. [In Persian]

Liebenberg, I. (2012). Cultural semiotics and the semiotic sphere (T. Amrollahi, Trans.). In Y. Sajudi (Ed.), *Collected essays on cultural semiotics: Intercultural perspectives* (pp. 152-175). Elm Publishing. [In Persian]

22. Lotman, Yuri (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trans. Ann Shukman. London: I.B. Tauris.

Lotman, Y., & Uspensky, B. A. (2012). On the semiotic mechanism of culture (F. Sojoodi, Trans.). In *Collection of articles on cultural semiotics* (pp. 41-74). Elm Publications. [In Persian]

Mahavan, F. (2019). Shahnameh of Shah Tahmasp. In G. Haddad Adel (Ed.), *Encyclopedia of the Islamic world* (Vol. 26, pp. 510-512). Islamic Encyclopedia Foundation. [In Persian]

Majlesi, A., & Maghooli, N. (2019). Identification of the iconic aspect of Rostam in the miniatures of Rostam and Sohrab's battle. *Kimia-ye Honar*, 8(33), 93-111. [In Persian]

Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Agah Publications. [In Persian]

Mohammadzadeh, M., & Zaher, A. (2015). The influence of Shah Tahmasp's Shahnameh on the Ottoman Shahnameh illustration tradition. *Negareh Journal*, (34), 26-37. [In Persian]

Namvar Motlagh, B. (2010). Semiotics and culture. In A. Nojoomian (Ed.), *Collection of articles on literary-artistic criticism* (pp. 1-19). Sokhan Publications. [In Persian]

Noth, W. (2017). Semiotics of ideology (F. Sojoodi, Trans.). *Azma Magazine*, (121), 116-119. [In Persian]

Rabizadeh, S., & Dehkordi, N. J. (2020). Pictorial semiotics of three miniatures of Rostam's battle with Sohrab in Shah

Tahmasp's Shahnameh. *Graphic & Painting*, 3(5), 77-90. [In Persian]

Rezaei, F., & Heidari, M. (2017). Comparative study of the miniatures of Shah Tahmasp's Shahnameh of Safavids and Akbarnameh of Gurkanis from a semiotic perspective. *Negareh Journal*, 12(44), 130-145. [In Persian]

Sarfaraz, A., et al. (2017). Analysis of Lotman's cultural semiotic sphere theory and its application in analyzing the relationship between religion and cinema. *Rahbord-e Farhang*, (39), 74-95. [In Persian]

Shah Tahmasp's Shahnameh. (2013). (Rajabi et al., Scientific Board). Academy of Arts. [In Persian]

Shayestehfar, M., & Salahi, M. (2023). Analysis of Rostam's Seven Labors miniatures in Shah Tahmasp's Shahnameh based on the cultural semiotics model. *Kimia-ye Honar*, 12(49), 21-41. [In Persian]

Shokrpour, S., & Azhri, A. (2021). The polysemous nature in miniature works of Iranian art (case study: four works from Shah Tahmasp's Shahnameh in Aga Khan Museum). *Literary Criticism and Stylistic Research*, 10(3), 56-80. [In Persian]

Sojoodi, F. (2012). Intercultural communication: A semiotic approach, semiology: Theory and practice. In *Collection of articles on semiology and linguistics* (2nd ed., pp. 127-142). Elm Publications. [In Persian]

Sojoodi, F. (2012). Place, gender and cinematic representation. In F. Sasani (Ed.), *Collection of articles on semiotics of place* (pp. 79-95). Sokhan. [In Persian]

Sonesson, G. (2012). The concept of text in cultural semiotics. In F. Sojoodi (Ed.), *Cultural semiotics* (pp. 75-118). Elm Publications. [In Persian]

Torop, P. (2012). Cultural semiotics and culture (F. Sojoodi, Trans.). In *Collection of articles on cultural semiotics* (pp. 17-40). Elm Publications. [In Persian]

Zoka, Y. (1995). The story of buying the royal Shahnameh (Houghton Shahnameh). *Golak*, (68-70), 134-152. [In Persian]

English Sources

Culler, J. (2001). *The pursuit of signs: Semiotics, literature, deconstruction*. Routledge.

Jewitt, C., & Oyama, R. (2008). Visual meaning: A social semiotic approach. In T. V. Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of visual analysis*. Sage Publications.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.

Lotman, Y. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture* (A. Shukman, Trans.). I.B. Tauris.

Lotman, Y. (2005). On the semiosphere (W. Clark, Trans.). *Sign Systems Studies*, 33(1), 205-228.

Semenenko, A. (2017). *The texture of culture: An introduction to Yuri Lotman's semiotic theory*. Palgrave Macmillan.

Soudavar, A. (1992). *Art of the Persian courts: Selection from the Art and History Trust Collection*. Rizzoli.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.