تحلیل نشانه‌شناختی فرهنگی نگاره « گفتار اندر رزم سهراب با گردآفرید» از شاهنامۀ شاه طهماسبی

براساس روش یوری لوتمان

بهناز پیامنی[1]، مریم زمانی[2]

چکیده

بررسی نگاره رزم سهراب با گردآفرید از شاهنامه 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 حوزۀ تقابل طبیعت و فرهنگ برای تبیین نشانه‌های تصویری و بازیابی 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 شیوۀ بررسی به خواننده کمک می‌کند تا به ذهنیت نگارگر در بارۀ داستان طرح شده دسترسی بیشتری داشته باشد. این پژوهش از نوع نظری، به روش توصیفی و با شیوۀ 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 مقایسۀ 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: شاهنامۀ شاه طهماسبی، نگاره رزم سهراب با گردآفرید، نگارگری دورۀ صفوی، نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمان

[1]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور. تهران ایران payamani@pnu.ac.ir

[2]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور. تهران ایران maryamzamani@pnu.ac.ir

۱ - مقدمه

عصر صفوی را باید نقطهٔ عطفی در تاریخ هنر ایران، به ویژه در حوزهٔ نگارگری و ادبیات حماسی دانست. این دوره، به عنوان وارث هنر درخشان دورهٔ تیموری، شاهد خلق آثاری بی‌نظیر بود که از حمایت بی‌دریغ پادشاهان این سلسله بهره می‌بردند. در این میان، علاقهٔ خاص آنان به مصورسازی روایت‌های شاهنامه فردوسی، نه تنها به دلیل جایگاه بی‌بدیل این اثر در هویت ملی ایران، بلکه به عنوان ابزاری برای نمایش عظمت و اقتدار حکومت نوپای صفوی بود. این حمایت، موجب خلق نگاره‌های ارزشمندی شد که افزون بر بازآفرینی رویدادهای اساطیری و پهلوانی، آیینهٔ تمام‌نمای اوضاع اجتماعی، فرهنگی و عقیدتی عصر خود هستند.

نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسبی، که بی‌گمان نفیس‌ترین نسخهٔ مصور این اثر حماسی به شمار می‌رود، به دلیل غنای بصری و پیوند ناگسستنی با گفتمان مسلط عصر صفوی، همواره کانون توجه پژوهشگران بوده است. با این حال، به نظر می‌رسد رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی می‌تواند بیش از پیش بر لایه‌های پنهان این آثار پرتو افکند. رویکردی که متن تصویری را نه به مثابه بازتابی صرف از یک داستان کهن، بلکه به عنوان یک «متن فرهنگی» پیچیده می‌نگرد که در بستر خاص تاریخی و ایدئولوژیک خود تولید شده است. اینجاست که نظریهٔ یوری لوتمان، با محوریت مفاهیمی چون «سپهر نشانه‌ای»، «تقابل فرهنگ و طبیعت» و به ویژه «خود و دیگری»، ابزاری تحلیلی قدرتمند فراهم می‌آورد.

مسئله اصلی این پژوهش بررسی و تحلیل چگونگی و ساز و کارهای نشانه شناختی بازنمایی گفتمان فرهنگی عصر صفوی در نگارهٔ «گفتار اندر رزم سهراب با گردآفرید» از شاهنامه شاه طهماسبی است. فرضیهٔ ما بر این است که نگارگر، فراتر از وفاداری به متن نوشتاری شاهنامه، با به کارگیری نشانه‌های بصری خاص (در پوشش، معماری، ترکیب‌بندی و...) داستان کهن را به بستری برای نمایش و تحکیم ارزش‌ها و هویت دورهٔ خود تبدیل کرده است. این مقاله در پی آن است تا با واکاوی این نگاره بر اساس الگوی لوتمان، به این پرسش پاسخ گوید که تقابل‌های بنیادین «خود» (ایران/صفوی) و «دیگری» (توران) و نیز «فرهنگ» و «طبیعت» چگونه در قالب نشانه‌های تصویری تجسم یافته‌اند.

این پژوهش از نوع نظری و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری و با رویکرد تحلیل محتوای کیفی، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هدف نهایی، شناخت و تفسیر نشانه‌های تصویری و ارتباط آن‌ها با متن شاهنامه و همچنین کشف میزان و نحوه تأثیرپذیری نگارگر از شرایط فرهنگی و ایدئولوژیک عصر تولید اثر است.

شایان ذکر است که نگاره مورد نظر برگرفته از شاهنامهٔ شاه طهماسبی است که نفیس‌ترین نسخهٔ خطی مصور از دورهٔ صفوی است و با نام‌های شاهنامه شاهی و شاهنامه هوتن نیز شناخته می‌شود. شاهنامهٔ طهماسبی به قطع سلطانی در ابعاد ۳۲ * ۴۷ سانتی‌متر دارای ۷۵۹ برگ زرافشان ۲۵۸ نگاره، همراه با یک سرلوح مزدوج مرصع یک نعل، شمسه و صدها کتیبه و آرایهٔ دیگر در حدود سال‌های ۹۲۸ - ۹۴۳ در تبریز به دست گروهی از هنرمندان زیر نظر کمال الدین بهزاد تدوین شد(ماه وان، ۱۳۹۸ : ۵۱۰، به نقل از ذکاء، ۱۳۷٤: ۱۳۵). این اثر بزرگ دارای ۱۰۰٦ صفحه و ۲۵۸ مجلس تصویری است(ذکاء، ۱۳۷٤: ۱۳۵). در این نسخه ترنجی اختصاصی به نام شاه طهماسب با عبارت « برسم کتابخانهٔ سلطان الاعظم...شاه طهماسب الحسینی الصفوی بهادرخان خلدالله‌تعالی ملکه و سلطانه » آمده است. تاریخ آغاز و انجام نسخه، دقیقاً مشخص نیست. تاریخ شروع نسخه را ۹۲۸ و تاریخ اتمام آن را حدود ۲۰ سال بعد تخمین زده‌اند(ماه وان،۱۳۹۸: ۵۱۰).بررسی این نگاره در چنین چارچوب باشکوهی، امکان کسب درک بهتری از جایگاه هنر در خدمت بیان گفتمان حکومتی را فراهم می‌سازد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

بررسی نگارهٔ «رزم سهراب با گردآفرید» از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، موضوعی نوپدید در حوزهٔ مطالعات تصویری شاهنامه است. با این حال، پژوهش‌های ارزشمندی وجود دارند که از جنبه‌های نزدیک به این مقاله، بستر تحلیلی مناسبی فراهم کرده‌اند. این مطالعات را می‌توان در چند محور اصلی دسته‌بندی کرد:

۱-۱-۱. مطالعات نشانه‌شناختی با رویکرد فرهنگی و ایدئولوژیک: شمار قابل توجهی از پژوهش‌ها به بررسی بازتاب گفتمان مسلط قدرت در نگاره‌ها پرداخته‌اند. برای نمونه، حقایق و سجودی (۱۳۹۳) در تحلیل دو نگاره از داستان اسکندر، نشان می‌دهند که تصویر چگونه در خدمت هژمونی ایدئولوژی حاکم قرار گرفته است. به طور مشابه، صلاحی و شایسته‌فر (۱۴۰۲) در تحلیل نگاره‌های هفت‌خان رستم، آن‌ها را رسانه‌ای برای بیان گفتمان تقابلی دورهٔ صفوی دانسته‌اند. این دسته از مطالعات، بر ضرورت خوانش فرهنگی نگاره‌ها تأکید دارند.

۱-۱-۲. مطالعات با روش‌شناسی یوری لوتمان: پژوهش‌هایی که مستقیماً از چارچوب نظری لوتمان بهره برده‌اند، برای این مقاله از اهمیت بنیادین برخوردارند. غلامپور گلی و حسامی کرمانی (۱۳۹۳) در تحلیل یک نگارهٔ هزار و یک شب، به خوبی نشان داده‌اند که هنرمند چگونه آگاهانه از نشانه‌های فرهنگی عصر خود در بازنمایی داستان استفاده کرده است. همچنین، حسین‌پور میزاب و همکاران در سلسله پژوهش‌های خود (۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۱) بر اساس نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، به واکاوی تأثیر سپهر نشانه‌ای دورهٔ ایلخانی (با مؤلفه‌های ترکی-مغولی و شمنیسم) بر عناصری مانند «کوه»، «درخت» و «اسب سفید» در نگاره‌های شاهنامه پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها الگویی عملی برای ردیابی نشانه‌های فرهنگی در عناصر بصری ارائه می‌دهند.

۱-۱-۳. مطالعات مربوط به شاهنامهٔ طهماسبی و نگاره‌های نبرد: پژوهش‌هایی که مستقیماً به بررسی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی، به ویژه صحنه‌های نبرد، پرداخته‌اند، بیش از همه با موضوع این مقاله مرتبط هستند. ربیع‌زاده و دهکردی (۱۳۹۹) در «نشانه‌شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب»، به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگر نشانه‌های کلامی را به صورت تصویری به مخاطب انتقال داده و لایه‌های معنادار، سبب گسترش معنا شده‌اند. همچنین، شکرپور و ازهری (۱۴۰۰) با بررسی چهار نگاره از این شاهنامه، به ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری از طریق تقابل‌های دوتایی پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها به طور مستقیم به فضای تصویری اثر مورد بحث این مقاله مرتبط‌اند.

۱-۱-۴. مطالعات مرتبط با پیکره و پوشاک: پژوهش‌هایی مانند مجلسی و معقولی (۱۳۹۸) که به طور خاص به «شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب» پرداخته‌اند، یا تحقیق زمانی و فرخ‌فر (۱۳۹۸) در مورد توصیف پوشاک جنگاوران، در تحلیل جزئیات نشانه‌شناختی پیکرها و البسه در این مقاله راهگشا خواهند بود.

با وجود همهٔ این پژوهش‌های ارزشمند، خلأ بررسی خاص نگارهٔ «رزم سهراب با گردآفرید» با محوریت تقابل‌های بنیادین نظریهٔ لوتمان (به‌ویژه تقابل «خود» و «دیگری» و «فرهنگ» و «طبیعت») و با تأکید بر انعکاس نشانه‌های فرهنگی دورهٔ صفوی در پوشش، معماری و ترکیب‌بندی احساس می‌شود. این مقاله در پی پر کردن همین خلأ است.

۲. بحث و بررسی

مبانی نظری: نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان

نشانه‌شناسی به‌عنوان دانش مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای، زبان را مهم‌ترین نظام نشانه‌ای می‌داند، اما دامنهٔ پژوهش خود را به بررسی دیگر نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی از جمله تصویر نیز گسترش می‌دهد (گیرو، ۱۳۹۲: ۱۳). در این چارچوب، رویکرد نشانه‌شناختی بر این اصل استوار است که معنا حاصل روابط و تفاوت‌های بین نشانه‌ها در یک نظام فرهنگی خاص است .(Culler, 2001:35) نشانه‌شناسی

فرهنگی یوری لوتمان، که از آن به عنوان مکتب تارتو-مسکو یاد می‌شود، با عبور از دوگانه‌های سنتی، تمامی پدیده‌های قابل درک انسان را در حیطهٔ فرهنگ می‌بیند و موضوع مطالعهٔ خود قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۹: ۱۲؛ سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶ :۷۷).

۱-۲. مفهوم سپهر نشانه‌ای مفهوم محوری این دیدگاه است. لوتمان این سپهر را فضای کلی و ضروری برای وقوع هرگونه کنش ارتباطی و وجود هر متنی می‌داند (لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۰۵ به نقل از پاکتچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۴). مرزهای این سپهر سیال و انعطاف‌پذیر است و امکان تبادل و ترجمه بین درون (فرهنگ خودی) و بیرون (دیگری/ضد فرهنگ) را فراهم می‌کند (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۳۶ به نقل از پاکتچی و همکاران، ۱۳۹۶ :۱۵-۱۶).

۲-۲. تقابل‌های بنیادین سازوکار اصلی شکل‌دهی به معنا در این سپهر هستند. فرهنگ از رهگذر تقابل با «ضد فرهنگ» یا «نه‌فرهنگ» معنا می‌یابد (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۹). این تقابل در سه سطح اصلی ظاهر می‌شود:

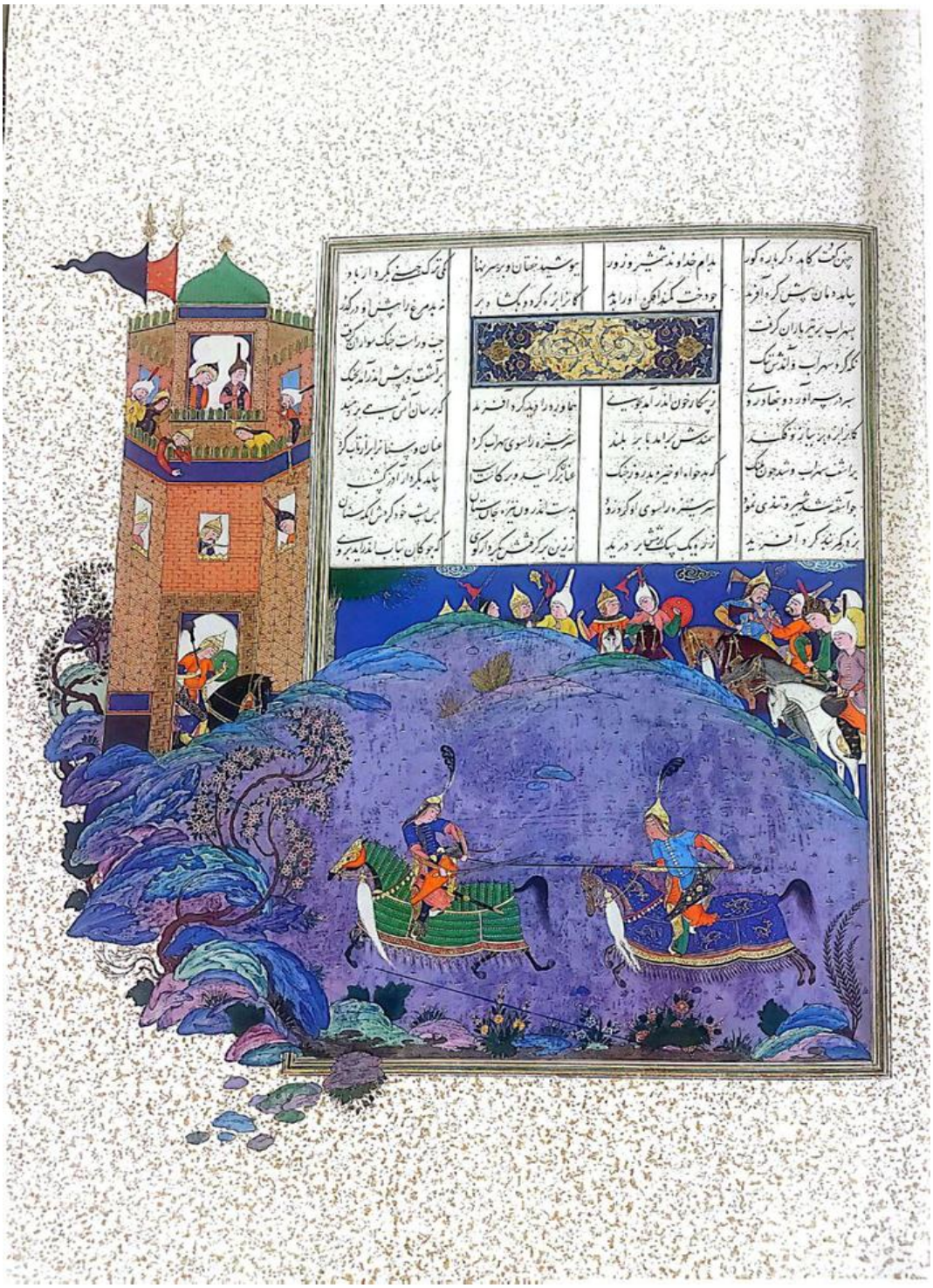
الف) **فرهنگ در مقابل طبیعت:** منظور از طبیعت، عناصری است که دور از تغییرات انسان‌ساخت است و فرهنگ شامل پدیده‌هایی است که تاثیرگذاری انسان در آنها پیداست (مادوانی و عربی، ۱۳۹۷ :۸۱).

ب) **نظم (کاسموس) در مقابل آشوب (کائوس).**

ج) «**خود**» **در مقابل** «**دیگری**»: این تقابل، مهم‌ترین تقابل در تحلیل متون فرهنگی است. «خود» به قلمرو فرهنگ آشنا و «ما»یی اشاره دارد، در حالی که «دیگری» نمایانگر فضای بیگانه و «آنها» است (لوتمان، ۱۹۹۰: ۱۴۳ به نقل از پاکتچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۸). این مرز، عرصهٔ تعامل و تبدیلی است که طی آن عناصر بیگانه می‌توانند بازمعنا شوند.

از نگاه لوتمان، یک «متن هنری» یک «نظام نظام‌ها»ست که عناصر آن در تعامل با یکدیگر نمایان می‌شوند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۱). تحلیل چنین متنی، علاوه بر بررسی درونی، مستلزم مرتبط کردن آن با نظام‌های برون‌متنی و قرار دادنش در بافت تاریخی و اجتماعی خاص خود است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۹۷). بنابراین، تحلیل نگاره‌ای از دورهٔ صفوی، مستلزم توجه به این امر است که چگونه گفتمان‌های ایدئولوژیک مسلط آن دوره، از طریق زبان تصویر، بر تولید معنا اثر گذاشته‌اند.

در مجموع، چارچوب نظری لوتمان با مفاهیم پایه‌ای «سپهر نشانه‌ای» و تقابل‌های «خود و دیگری» و «فرهنگ و طبیعت»، ابزاری تحلیلی برای فهم پویایی فرهنگ و چگونگی بازتاب آن در متون هنری فراهم می‌آورد. این چارچوب، برای تحلیل نگارهٔ حاضر که در تقابل ایران (خود) و توران (دیگری) و نیز در تعامل عناصر فرهنگ ساز (پوشش، معماری) با طبیعت شکل گرفته، بسیار راهگشا خواهد بود.



نگارۀ گفتار اندر رزم سهراب با گردآفرید. ماخذ: شاهنامۀ شاه طهماسبی، ۱۳۹۲، صفحه۱۶۹

۳. تحلیل نگاره رزم سهراب با گردآفرید

۳-۱. نمای کلی، ترکیب‌بندی و زمینهٔ داستانی

نگارهٔ «رزم سهراب با گردآفرید» صحنه‌ای پویا و سرشار از حرکت را در یک فضای باز و کوهستانی به تصویر می‌کشد. ترکیب‌بندی کلی اثر بر اساس یک خط مورب اصلی شکل گرفته که جهت حرکت و نبرد را از سمت راست (قلمرو سهراب و سپاه توران) به سمت چپ (قلمرو گردآفرید و دژ ایرانی) هدایت می‌کند. این جهت‌بندی، به روشنی حس «تعقیب و گریز» را القا می‌نماید. در کانون این ترکیب‌بندی، دو پهلوان اصلی، سوار بر اسب‌های نیرومند خود، در حال نبرد هستند و به عنوان نقطهٔ کانونی اصلی، تمام توجه بیننده را به خود جلب می‌کنند. گردآفرید، که به سمت دژ واقع در سمت چپ در حرکت است، در حالی که از سهراب دور می‌شود، با شکستن نیزهٔ او واکنش نشان می‌دهد. این تقابل ، نقطه اوج داستان در نگاره را تشکیل می‌دهد. در دو سوی این صحنهٔ مرکزی، سربازان ایرانی و تورانی به عنوان ناظران صحنه حاضر شده‌اند که حضور آنان بر اهمیت رخداد تأکید دارد و فضای یک آوردگاه تمام‌عیار را تکمیل می‌کند. پس‌زمینهٔ اثر را مناظر طبیعی شامل کوه‌های مرتفع، آسمان لاجوردی با ابرهای پراکنده و پوشش گیاهی متنوع تشکیل می‌دهد که ضمن عمق‌بخشی به صحنه، آن را در هاله‌ای از شکوه و عظمت قرار داده است.

۳-۱-۱. زمینهٔ روایی این نگاره، بخشی از داستان رستم و سهراب است که این‌گونه **روایت می شود:سهراب پس از آگاهی از** هویت پدر با تحریک افراسیاب، به قصد براندازی کیکاووس و نشاندن رستم بر تخت پادشاهی، با سپاهی گران به ایران می‌تازد. نخستین آوردگاه او دژ سپید در مرز ایران است. هجیر، پهلوان دژ، شکست خورده، در بند می‌شود. هماورد دیگر سهراب، گردآفرید، دختر گژدهم است. آنچه در این نگاره ترسیم شده است، لحظهٔ اوج این نبرد است؛ زمانی که سهراب با نیزه به کمرگاه گردآفرید می‌زند و او با شمشیر نیزهٔ سهراب را به دو نیم می‌کند. این صحنه، لحظه پیش از فرار گردآفرید به درون دژ و در نهایت گریز ساکنان دژ را ترسیم می‌کند. این چیدمان کلی، بستری مناسب برای واکاوی نشانه‌شناختی عناصر «فرهنگ» شامل شخصیت‌ها، پوشش، معماری و «طبیعت» شامل کوهستان، آسمان و اسب‌ها را بر اساس الگوی لوتمان فراهم می‌سازد.

۳-۲. وجوه نشانه‌های تصویری

در ادامه نشانه‌های طبیعت و نشانه‌های نظام فرهنگ با توجه به تقابل طبیعت و فرهنگ بررسی خواهد شد. با علم به این موضوع که منظور از طبیعت همه عناصری است که دور از تغییرات انسان‌ساخت است و فرهنگ نیز پدیده‌هایی است که تاثیرگذاری انسان در آن پیداست(مادوانی و عربی، ۱۳۹۷: ۸۱). بر این اساس، نشانه‌های نظام طبیعت در نگاره مورد نظر شامل عناصر طبیعی پیرامون و نشانه‌های نظام فرهنگ شامل شخصیت‌ها، پوشش جنگی آنها، ساز و برگ اسب‌ها و بنای معماری ترسیم شده و ویژگی‌های آن است. تقابل طبیعت و فرهنگ در این نگاره قابل مشاهده و بررسی است

۳-۲-۱. نظام طبیعت

در نظام طبیعت، عناصر طبیعی‌ای که دست ساز بشر نیست و در محیط پیرامون موجود است. آسمان، زمین، درختان و گیاهان، کوه/صخره و اسبهایی که در نگاره به تصویر کشیده شده اند در این زمره قرار دارند و می‌توان آنها را به دو دسته کلی عناصر و نشانه‌های پویا / متحرک و ایستا/ ثابت تقسیم کرد. کوه و دشت از عناصر ثابت و آسمان، اسب‌ها، ابرها، درختان و گل‌ها از عناصر پویا هستند.

۳-۲-۱-۱. آسمان

ترسیم آسمان لاجوردی در بالای صفحه ، دلالت بر روز است. قرارگیری چند تکه ابر گسترده در پهنه آسمان که با جهت حرکت چپ به راست ترسیم شده‌اند وزش باد را به بیننده القا می‌کند؛ به‌طوری‌که وجود ابرها، آسمان را در ردیف نشانه‌های پویا قرار می‌دهد.

۳-۲-۱-۲. کوهها و دشت

ترسیم صخره‌های بزرگ، تپه‌ها و منطقه کوهستانی در تصویر از نشانه‌های ثابت نگاره است. وجود طیفی از رنگ‌های آبی تیره، کوه‌ها را به عمق تصویر می‌برد. کوه بخش اصلی و نقطه مرکزی/ کانونی نگاره را تشکیل داده است. آوردگاه دو پهلوان زمینی ناهموار و سنگلاخی است.

۳-۱-۲-۳. گیاهان و درختان

پوشش گیاهی ترسیم شده در نگاره، کثرت گرایانه است و نقاش برای نشان دادن نمادین سرسبزی و خرمی فضای تصویر، بوته‌های تزئینی و گل‌های کوچک در پایین نگاره، بوته‌های رنگارنگ درهم پیچیده و درختی پرشکوفه در سمت چپ و تک درختی تناور در دوردست را ترسیم کرده است و از آنجا که نگارگران شاهنامه طهماسبی بسیار علاقه‌مند به ترسیم کثرت و بلندی درختان به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر طبیعت پردازی هستند و این بخش از طبیعت به وفور در نگاره‌ها دیده می‌شود(محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹٤: ۳٤). که در این نگاره هم به طرزی چشم‌نواز مورد توجه بوده است. هرچند در روایت شاهنامه به این طرافت‌های بصری پرداخته نشده است.

۳-۲-۱-۴. اسب‌ها

با توجه به فضای هماوردی و نبرد در متن شاهنامه به کمک آرایه توصیف و در نگاره مورد نظر، وضعیت اسبان در متن شاهنامه قابل تجسم و در نگاره قابل مشاهده است. اسبان دو پهلوان بسیار تنومند و برگستوان‌دار و با ساز و برگ کامل 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 باید در زمرهٔ عناصر و نشانه‌های فرهنگی محسوب شود. پوشش رنگارنگ و زیبای برگستوان برای هر دو اسب نشان از جایگاه سواران آنها دارد. سرتاسر افسار هردو اسب با گوی‌هایی طلایی که می تواند فلزی یا از جنس پارچه های زربفت باشد ترسیم شده است. برگستوان اسب گردآفرید به شکل پارچه‌ای به رنگ سبز راه راه مصور شده که به نظر می‌رسد سرتاسر نوارهای آن با گوی‌هایی ریز و سفید تزئین و در قسمت پایین با نواری سرخ‌رنگ و ریشه‌ای بلند نشان داده شده است. برگستوان اسب سهراب نیز لاجوردی رنگ با نقش شکارگاه، با نواری طلایی در پایین و با ریشه‌های بلند ترسیم شده است. دو اسب زین و یراق طلایی دارند. آویزهایی زینتی که ظاهرا دسته ای از موی سفید است در ناحیه گردن و زیر گلوی اسب‌ها دیده می‌شود. روی‌پوش هر دو اسب از ورقی طلایی است که به سنت نگاره‌های نبرد در شاهنامه طهماسبی« قطعه‌ای مستطیلی فلزی بر روی صورت اسب که از یک سمت تیز شده و میان گوش‌ها به شکل رها قرار دارد و جای چشمان اسب نیز خالی شده و سمت دیگر آن تا روی پوزه اسب را می پوشاند. این تکه، گاهی به نقوش اسلیمی مزین گشته و فرم برش پیرامونی آن نیز متنوع است»(زمانی و فرخفر، ۱۳۹۸: ۱۳۸)

اسب‌ها با شتاب از راست به چپ تصویر در حرکت هستند که با استناد به متن اثر، بیانگر گریز گردآفرید از مقابل سهراب به سمت دژ واقع در سمت چپ نگاره است. همچنین نگارگر به قرارگیری هر دو اسب در یک سطح موازی توجه داشته است. به جز اسب دو پهلوان هیچ‌یک از اسبان مصور در نگاره برگستوان‌دار نیستند. اسب گردآفرید به رنگ سیاه یکدست است. از سوی دیگر، ترسیم حالت رو به پایین سر اسب سهراب نسبت به اسب گردآفرید، موجب شده صورت اسب سهراب به طور کامل پشت نقاب فلزی پوشیده باشد .با این حال، بخشی از گردن و دست و پای اسب سهراب که از زیر برگستوان آبی رنگش پیداست، رنگ زرد مایل به قهوه‌ای (کهر) آن را مشخص می‌کند. این تقابل رنگی میان اسب سیاه گردآفرید و اسب کهر سهراب، بر جدایی و تقابل دو پهلوان تأکید می‌ورزد.

۳-۲-۲. نظام فرهنگ

گردآفرید و سهراب از شخصیت‌های اصلی داستان و نشانه‌های فرهنگ هستند. علاوه بر آنها سربازان تورانی و ساکنان دژ مرزی ایران نیز که مسلح، مشغول تماشای نبرد دو پهلوان هستند هم در این حوزه قرار می‌گیرند.

۳-۲-۲-۱.گردآفرید

گردآفرید به عنوان یکی از دو شخصیت اصلی در نگاره ترسیم شده است. قرارگیری او در مرکز تصویر، سوار بر اسبی سیاه و به موازات هماورد، دلیلی بر این مدعاست. رزم‌جامه یا تن‌پوش نبرد او شامل شلوار که بخشی از آن درون چکمه قرار گرفته است؛ پیراهنی بلند تا زانو به رنگ اخرایی روشن در زیر به طوری که بخشی از ساق‌بند او را پوشانده و تنها قسمتی از چکمه لاجوردی رنگ او دیده می‌شود و بالاپوشی کوتاه‌تر با یقه ساده و گرد به رنگ لاجوردی، بدون گلدوزی یا طرح، با آستینی کوتاه تا بالای آرنج، دارای حاشیه‌ای باریک و گلدوزی شده در قسمت لبه که با کمربند بر پیراهن زیرین محکم شده، دارای دکمه یا گره هایی دوسویه، پیوسته و با حالتی شبیه به خطوط موازی از یقه تا کمر است و رنگی متفاوت با لباس بلند زیرین دارد.

کلاهخود او طلایی با طرحی گنبدی، با تزئیناتی مثل میله تقریبا بلندی در مرکز و پر سیاهرنگ بلندی بر آن همراه با گوش پوش و گردن پوش دیده می‌شود. که بی شباهت 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 فرخ فر، ۱۳۹۸: ۱۳۹-۱٤۰). سودآور در توصیف این کلاهخود می‌نویسد: «در راس این کلاهخود دوازده قطعه میزانه نصب شده، قزلباشان در جنگ‌ها به وسیله 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 آیه 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...(سودآور، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

در این نگاره گردآفرید برای محافظت دستان، ساعدبند بسته که « ترکیبی از چند قطعه آهنی است که در ابتدا به شکل حلقوی پهن به عنوان مچ بند در مچ دست قرار میگرفته و بعد قطعه‌ای مستطیلی به پهنای زیر دست از مچ تا آرنج که یک سر آن به مچ‌بند متصل می‌شده و زیر دست قرار می‌گرفته است. طرف دیگر آن فرمی منحنی داشته که این قطعه بلند به وسیله بند بر روی دست محکم می‌شده است»(زمانی و فرخفر،۱۳۹۸ :۱۳۵). از دیگر بخش‌های پوشش جنگی گردآفرید باید به ساق‌پوش طلایی او اشاره کرد. جنگ افزارهای او نیز شامل، نیزه، شمشیر، تیر و کمان و ترکش و کماندان است. در تصویر غلاف شمشیر او سیاه‌رنگ با بخش‌هایی طلایی در قسمت نوک و قبضه دیده می‌شود. قبضه شمشیر او نیز طلایی است. کماندان نارنجی رنگ گردآفرید که نحوهٔ قرارگیری آن در تصویر بخشی از نیام پهلوان را پوشانده در تصویر دیده می شود:

به سهراب بر تیرباران گرفت چپ و راست جنگ سواران گرفت

(ج۲/ص ۱۳۳ /ب ۱۹۱)

حالت رزم: گردآفرید به سمت چپ تصویر یعنی دژ در حال فرار است ولی همزمان در نبرد با سهراب است. با دست چپ نیزه‌ای که سهراب به کمربند او زده را محکم گرفته و با شمشیری که در دست راست دارد نیزه هماورد را شکسته است. این تصویر که پیام غالب نگاره است برگرفته از بیت زیر از داستان مورد نظر در شاهنامه است:

بزد بر کمربند گردآفرید زره بر برش یک بیک بر درید

ز زین برگرفتش به کردار گوی چو چوگان بزخم اندر آید بدوی

چو برزین بپیچید گردآفرید | یکی تیغ تیز از میان برکشید
بزد نیزه او به دو نیم کرد | نشست از بر اسپ و برخاست گرد
به آورد با او بسنده نبود | بپیچید ازو روی و برگاشت زود

(ش/ج۲/ ص۱۳۳/ ب۱۹۹-۲۰۳)

۳-۲-۲-۲. سهراب

سهراب نیز عنوان یکی از دو شخصیت اصلی در نگاره، دارای نقشی مرکزی است و نگارگر به همین منظور او را سوار بر اسب به موازات هماورد در نقطه مرکزی ترسیم کرده است. رزم‌جامهٔ او هم از چند بخش تشکیل شده است: پوشش زیرین که پیراهنی بلند و نارنجی رنگ تا پایین زانوست و حالت قرارگیری بر روی اسب اینگونه نشان می‌دهد که بخشی از ساق‌پوش پهلوان را هم پوشانده و به همین خاطر تنها بخشی از چکمهٔ سبزرنگ او قابل مشاهده است. قسمت دیگر شلواری است که بخشی از آن درون چکمه قرار گرفته است **و** بخش دیگر بالاپوشی است کوتاه‌تر به رنگ آبی روشن با یقه‌ای گرد و ساده، بدون طرح و نقش با آستینی کوتاه تا بالای آرنج به طوری که بخشی از بازوی او در تصویر دیده می‌شود و سرآستینی باریک بدون طرح و نقش، همراه با کمربندی ساده و باریک که بر پوشش زیرین محکم شده است. پیراهن کوتاه هم با دکمه یا گره‌هایی پیوسته و سفید با فاصله‌ای اندک، از یقه تا کمر است و رنگی متفاوت از پوشش بلند زیرین دارد.

کلاهخود طلایی میله بلند و مزین به پر بلند سیاه او هم کاملا شبیه به کلاهخود گردآفرید است همراه با گوش‌پوش و گردن‌پوش. ساعدبند و ساق پوش طلایی نیز بخش دیگری از لباس رزم سهراب را تشکیل می‌دهد. در تصویر رزم افزارهای او شامل، نیزه، شمشیر، تیر و کمان و ترکش و کماندان است. تیردان پهلوان پر از تیر است. نقش و نگارهای طلایی بر روی ترکش لاجوردی رنگ او نشان از جایگاه بالای او در بین جنگجویان دارد. در مجموع، تفاوت چندانی بین لباس رزم سهراب با گردآفرید وجود ندارد. به بیان دیگر، جنسیت عامل تعیین کننده در نوع پوشش نیست و تنها تفاوت، اختلاف در رنگ پوشش دو پهلوان است. که البته علت این یکسان نمایی پوشش دو هماورد را شاید بتوان ناشی از شرایط و ملاحظات فرهنگی روزگار ترسیم اثر دانست که نگارگر را ناگزیر به پنهان سازی جنسیت گردآفرید کرده است. آنچه در تصویر رزم‌جامه و جنگ ابزارهای دو پهلوان بیان شد یادآور دیدگاه دوبلویس 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).

صحنهٔ تعقیب و گریز دو پهلوان و به طور خاص، نحوهٔ قرارگیری سهراب در تصویر که در حال تعقیب گردآفرید و درعین حال ضربه زدن با نیزه به کمرگاه اوست از راست به چپ تصویر است و ترسیم قلعه در سمت چپ نگاره که گردآفرید به سمت آن در حرکت است می‌تواند اشاره‌ای به استقرار لشکریان ایرانی و تعلق زمین آوردگاه به ایرانیان باشد که بر اساس دیدگاه لویت 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(لویت 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). در نگارهٔ مورد نظر نیز چگونگی استقرار گردآفرید، ایرانیان و دژ مرزبانی در سمت چپ به پایداری آنها در برابر مهاجمان تورانی اشاره دارد که در سمت راست نگاره قرار دارند و در حال نبرد با گردآفرید و نیز تماشای آوردگاه هستند. به نظر می‌رسد این بخش از نگاره را نگارگر با استناد به گفتگوی گردآفرید و سهراب ترسیم کرده باشد. پس از آشکار شدن روی و موی گردآفرید، پهلوان زن خطاب به سهراب می‌گوید.

دولشکر نظاره برین جنگ ماست | برین گرز و شمشیر و آهنگ ماست

(ج۲/۱۳۴/۲۱۵)

۳-۲-۲-۳. شخصیت‌های فرعی؛ سربازان تورانی و ایرانی

دقت نگارگر در ترسیم جزئیات مربوط به سواره‌نظام و پیاده‌نظام به‌ویژه پوشش آنها در این نگاره قابل توجه است.

سربازان سواره‌نظام دشمن در سمت راست یعنی در همان جهتی که سهراب قرار دارد به تصویر کشیده شده است. سربازان ایرانی ساکن دژ نیز در سمت چپ نگاره یعنی در جهت تصویر گردآفرید ترسیم شده‌اند. وجود تک‌سواری که در ورودی دژ دیده می‌شود، غیر از افرادی که در باروی دژ و از درون دریچه‌ها اتفاقات میدان را دنبال می‌کنند، نشان از حضور نیروی سواره‌نظام ایران در نبرد دارد. در سوی دیگر تصویر، نگارگر با ترسیم شیپورزن‌هایی که در حال نواختن شیپور جنگ هستند سعی در انتقال فضای ملتهب آوردگاه به مخاطب دارد.

پوشش سربازان که کاملا مسلح به جنگ افزار ازجمله نیزه و سپر ترسیم شده‌اند و در دو سوی آوردگاه نظاره‌گر مبارزهٔ گردآفرید و سهراب هستند در مواردی شباهت بسیاری به رزم‌جامه پهلوانان و فرماندهان دارد. 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 فلزی بودن آن باشد، و بخش‌های مختلف آن شامل گوش‌پوش فلزی هلالی به عنوان قطعه‌ای جدا و در بعضی کاملا متصل به کلاه، گردن‌پوش و میلهٔ بلند در مرکز آن نشان از توجه بالای نگارگر به جزئیات دارد.

۳-۲-۲-۴. معماری و محیط

توجه به عناصر معماری در این نگاره از که موضوعات مورد علاقه نگارگران عصر صفوی در ترسیم محیط بوده است دیده می‌شود. از آنجاکه «در نگارگري ايراني بزرگترين حاميان اين هنر حاكمان و درباريان بوده‌اند به همين علت در بيشتر موارد فضاهاي معماري موجود در نگاره‌ها را فضاهاي بيروني و دروني كاخ‌ها، قلعه و استراحتگاه‌هاي آنها، به خود اختصاص داده‌اند.»(محمدزاده و ظاهر، ۱۳۹٤: ۳٤). به همین علت در نگاره مورد نظر نیز با چنین معماری و فضاسازی محیطی روبرو هستیم. در سمت چپ، تصویری از برج قلعه با گنبد و کنگره‌های سبزرنگ و دو پرچم آبی و آجری برافراشته بر فراز آن و پنجره/ دریچه‌هایی در سه طرف دژ ترسیم شده است. بر اساس منابع موجود، این برج‌ها یا دژهای مرزی، نقش سپر دفاعی در برابر هجوم دشمنان داشتند و ساکنان آنها اعم از زن و مرد نیز در واقع نقش مرزبانی را بر عهده داشتند و تا رسیدن نیروی کمکی نظامی موظف به مقاومت در مقابل دشمن بودند(کاوندی کاتب، ۱۳۹۴: ۶۳).

۳-۳. تقابل کلی فضایی

مهم‌ترین ویژگی این نگاره، چیرگی فضای فرهنگ بر طبیعت است که از طریق نشانه‌ها نمود یافته است؛ به این ترتیب که شخصیت‌های اصلی و فرعی، نماینده نظام فرهنگ و عناصر طبیعی، نماینده نظام طبیعت هستند.

۳-۴. شباهت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

در بالای قاب تصویر که بر اساس داستان رویارویی سهراب و گردآفرید ترسیم شده است، ابیات مربوط به بخش نبرد دو پهلوان درج شده است. با این حال، کتیبه‌ای با عنوان «آغاز داستان» وجود دارد که نشان می‌دهد نگارگر نشانه‌های نگارشی و عناصر کلامی را برای توضیح، تبیین و تفسیر نگاره به کار نگرفته است. بنابراین نمی‌تواند لایه‌ای متنی به عنوان زمینه‌ای برای نگاره باشد.

۳-۵. تفاوت‌های نشانه‌ای کلام و تصویر

نگارهٔ حاضر، تمایزی آشکار میان الگوی تصویرسازی و روایت متنی شاهنامه را نشان می‌دهد. بدین معنی که اگرچه داستان در بستری از دوران باستان روایت می‌شود، عناصر بصری اثر مانند پوشش و جنگ‌افزارها بازتاب‌دهندهٔ زمان مورد نظر در روایت شاهنامه نیستند؛ این در حالی است که نگارگر تحت تأثیر بافت فرهنگی و هنری عصر خود- دورهٔ صفوی- با افزودن عناصر شناخته‌شدهٔ زمانهٔ خود در تصویر به خلق اثر پرداخته است. در نتیجه این کار، نشانه‌های فرهنگی دورهٔ صفوی به‌وضوح در ترکیب‌بندی نگاره مشهود است و گفتمان فرهنگی عصر تولید اثر را بر بازنمایی تاریخی پیشااسلامی مسلط ساخته است.

تفاوت‌های موجود میان متن داستان در شاهنامه و آنچه نگارگر در تصویر منعکس کرده به شرح زیر است:
در متن شاهنامه از جوشن‌پوشی گردآفرید به رسم جنگجویان و ترگ رومی او و سهراب سخن به میان آمده که با توجه به ابیات زیر، به نظر می‌رسد پهلوان‌زن زرهی فلزی بر تن دارد چراکه در بیتی دیگر از گسستن گره بر گره آن در اثر ضربهٔ نیزهٔ سهراب سخن گفته می‌شود ولی در تصویر رزم‌جامه و کلاهخود گردآفرید و حتی سهراب بی شباهت به پوشش جنگجویان دورهٔ صفوی نیست.

(گردآفرید) بپوشید درع سواران جنگ ندید اندر آن کار جای درنگ
(گردآفرید) نهان کرد گیسو به زیر زره بزد بر سر ترگ رومی گره
(سهراب)بپوشید خفتان و بر سر نهاد یکی ترگ رومی بکردار باد

(ج۲/۱۳۲/۱۸۱-۱۸۲و۱۸۸)

نکتهٔ متفاوت دیگر اینکه در داستان از کمانی که به بازوی گردآفرید است سخن به میان آمده اما در تصویر چنین جزئیاتی مشاهده نمی‌شود

(گردآفرید) کمان بزه را به بازو فگند سمندش برآمد به ابر بلند

(ج۲/ ص۱۳۳/ ب۱۹۵)

در تصویر حالت قرارگیری گردآفرید و سهراب یکسان ترسیم شده است. این در حالی است که صحنه عقب‌نشینی گردآفرید درحال فرود آوردن ضربه بر نیزه سهراب برجسته شده است و با وجود تاکید شاهنامه بر توان شگفت انگیز سهراب در برداشتن گردآفرید از زین، این حالت در نگاره دیده نمی‌شود. که می‌تواند ناشی از ترجیح و انتخاب آگاهانه نگارگر در بازنمایی بخش دیگری از روایت و جنبه‌ای متفاوت از این نبرد باشد. این نکته هم اندکی محتمل است که به دلیل درباری بودن نسخه و نگاره‌ها، ادب و آیین دربار در ترسیم حالات زنان چه در نگاره‌های دربار و چه آوردگاه در نظر گرفته شده باشد.

(سهراب) ز زین برگرفتش به کردار گوی چو چوگان به زخم اندر آید بدوی

(ج۲/ ص۱۳۳/ ب۲۰۰)

شیوهٔ فرودآمدن پهلوان‌زن از دژ و تشبیه او به شیر و تیرباران او بر سهراب موضوع دیگر داستان است که در نگاه نگارگر در اولویت ترسیم نبوده است. با این حال، حضور تیردان در تصویر می‌تواند اشاره‌ای هوشمندانه به همین رفتار جنگاورانهٔ گردآفرید باشد و نشان دهد که نگارگر، با آگاهی از این زمینهٔ داستانی، صحنهٔ اصلی نبرد را برجسته ساخته است.

(گردآفرید)فرود آمد از دز بکردار شیر کمر بر میان بادپایی به زیر

ج۲/ ص۱۳۲/ب۱۸۳

(گردآفرید) به سهراب بر تیر باران گرفت چپ و راست جنگ سواران گرفت

(ج۲/ ص۱۳۲/ب۱۹۱)

نگاره در واقع بازتاب سه بیت زیر از داستان است تا آنجا که گویی نگارگر اوج نبرد دو پهلوان را در مقاومت گردآفرید مقابل ضربهٔ سخت نیزه سهراب و شکستن آن با شمشیر دیده و به تصویر کشیده است.

بزد بر کمربند گردآفرید　　زره بر برش یک به یک بردرید

(ج۲/ ص۱۳۳/ ب۱۹۹)

چو بر زین بپیچید گردآفرید　　یکی تیغ تیز از میان برکشید

(ج۲/ ص۱۳۲/ب۲۰۱)

(گردآفرید) بزد نیزه او به دو نیم کرد　　نشست از بر اسپ و برخاست گرد

(ج۲/ ص۱۳۲/ب۲۰۲)

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، این تفاوت‌ها را می‌توان فرآیند «ترجمه» و بومی‌سازی یک روایت کهن در سپهر نشانه‌ای عصر صفوی تفسیر کرد. نگارگر با جایگزینی نشانه‌های باستانی با نشانه‌های آشنا و مبتنی بر ایدئولوژی دوران خود (مانند پوشش قزلباشی)، روایت را به گفتمان مسلط «خود» پیوند زده و «دیگری» تورانی را در چارچوبی قابل درک برای مخاطب معاصرش بازنمایی کرده است.

نگارهٔ مورد نظر از شاهنامه شاه طهماسبی صورتی تفصیلیِ متن‌ویژه از داستان رزم سهراب با گردآفرید 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 مشخص-سازی 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- مشخص سازی متن‌ویژه تلقی کرد.

۴. یافته‌های پژوهش

بررسی نگارهٔ «رزم سهراب با گردآفرید» بر اساس چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، به یافته‌های کلیدی زیر منجر شد. مهم‌ترین یافتهٔ پژوهش، چیرگی بی‌چون و چرای گفتمان فرهنگی عصر صفوی بر بازنمایی روایت اساطیری شاهنامه است. نگارگر با جایگزینی نشانه‌های باستانی با عناصر بصری آشنا برای مخاطب هم‌عصر خود، به بازتولید ایدئولوژی حاکم پرداخته و داستان کهن را به ابزاری برای تحکیم هویت و نمایش قدرت دورهٔ صفوی تبدیل کرده است.

جدول شمارهٔ ۱: تقابل نشانه‌شناختی سهراب و گردآفرید در نگاره

سطح تحلیل / ویژگی	سهراب (به مثابهٔ «دیگری» / توران)	گردآفرید (به مثابهٔ «خود» / ایران)	کارکرد نشانه‌ای

جایگاه در ترکیب‌بندی	سمت راست کادر	سمت چپ کادر (جهت دژ)	تقویت تقابل «خود» (آشنا/ مدافع) و «دیگری» (تهدید/ مهاجم)
رنگ اسب	زرد-قهوه‌ای (کهر)	سیاه یکدست	ایجاد تقابل بصری شدید و نمادین برای تفکیک دو قلمرو
حالت رزم	تهاجمی، تعقیب‌کننده، نیزه در حالت حمله	تدافعی، در حال عقب‌نشینی به سمت دژ، در حال شکستن نیزه حریف	نمایش برتری موقت «دیگری» و همزمان پایداری و هوشمندی «خود»
پوشش و جنگ‌افزار	مطابق با سبک رزمی‌گری دورهٔ صفوی	مطابق با سبک رزمیگری دورهٔ صفوی	انطباق روایت با فرهنگ بصری عصر تولید اثر و تحکیم گفتمان مسلط
بازتاب ایدئولوژیک	نمایش قدرت دشمن برای غلبه بر او	تجسم غیرت، شجاعت و دفاع از مرزهای ایران زمین در عصر صفوی	توجیه مشروعیت و کارآمدی نظامی-فرهنگی حکومت مرکزی

۱-٤. سلطهٔ گفتمان صفوی در تقابل با روایت شاهنامه: بارزترین یافته پژوهش، عدم تطابق عناصر بصری با توصیفات متنی شاهنامه است. پوشش رزمی، جنگ‌افزارها و معماری دژ، همگی وام‌گرفته از فرهنگ مادی و بصری دورهٔ صفوی هستند، نه دوران باستان. این امر حاکی از آن است که دغدغهٔ اصلی نگارگر، نه بازآفرینی تاریخی دقیق، که تطبیق روایت با زیست‌جهان هنری-فرهنگی عصر خود بوده است.

۴-۲. تقابل «خود» و «دیگری» در کادر بصری: همان‌طور که در جدول شمارهٔ۱ مشهود است، نگارگر با استفاده از شگردهای ترکیب‌بندی (چپ و راست)، رنگ‌شناسی (اسب سیاه در مقابل اسب کهر) و حالات بدن، تقابل ایران («خود») و توران («دیگری») را به‌صورتی نمادین تجسم بخشیده است. قرارگیری گردآفرید در سمت چپ (قلمرو آشنا و دژ) در مقابل سهراب در سمت راست (سپاه بیگانه)، این تقابل بنیادین را در سطح نشانه‌های تصویری تقویت می‌کند.

۴-۳. معماری به مثابه نماد قدرت حکومت: نمایش دژ مرزی با ویژگی‌های معماری اسلامی-ایرانی (کاشی‌کاری، گنبد) به‌جای دژهای باستانی، نمادی از حضور مقتدرانهٔ حکومت صفوی حتی در دورافتاده‌ترین مرزها است. این نشانهٔ بصری، ایدئولوژی «امنیت و عظمت» تحت حاکمیت حکومت مرکزی را تبلیغ می‌کند. در مجموع، یافته‌ها حاکی از آن است که نگارگر شاهنامه شاه طهماسبی، فراتر از یک راوی تصویری، مفسر و بازآفرین فرهنگی عصر خود بوده است. به طوری که با مسلط ساختن نشانه‌های فرهنگی صفوی، روایت شاهنامه را به سپهر نشانه‌ای دوران خود منتقل کرده و از آن برای بازتولید مفاهیم سیاسی و هویتی سلسلهٔ حاکم بهره برده است.

۵. نتیجه گیری

این پژوهش با هدف واکاوی نگارهٔ «رزم سهراب با گردآفرید» از شاهنامهٔ شاه طهماسبی بر اساس نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان انجام شد تا سازوکارهای بازتاب گفتمان مسلط عصر صفوی در این اثر تصویری را کشف نماید. یافته‌های تحقیق به وضوح نشان داد که نگارگر، فراتر از یک تصویرگر وفادار به متن، **مفسری فعال** در سپهر نشانه‌ای عصر خود بوده است.

اگر نگارگری متون کهن را نوعی بازنویسی خلاق با نقاشی بدانیم، باید گفت هنرمند در این اثر، داستان شاهنامه را با پوشاندن جامه‌ای نو و به‌روزآوری کرده است تا آن را برای مخاطب عصر صفوی ملموس سازد. این بازنویسی تصویری، تنها تغییر در ساختار ظاهری نبوده، بلکه در لایه‌های زیرین، در خدمت تولید مفاهیمی چون **هم‌گرایی ملی و یکپارچگی حکومت** قرار گرفته است. نگارگر با نشان دادن پهلوانان شاهنامه در قالب نظامیان و مرزبانان صفوی، آنان را هم‌عرض و هم‌معنی با الگوهای هویتی دوران خود معرفی نموده است.

نتیجه‌گیری کلیدی آن است که تقابل‌های بنیادین در نظریهٔ لوتمان، به ویژه **تقابل «خود» (فرهنگ ایرانی-صفوی) و «دیگری» (توران)**، نقشه راه نگارگر در خلق اثر بوده است. این تقابل در نشانه‌های تصویری متعددی، از جایگاه قرارگیری شخصیت‌ها و تقابل رنگی اسب‌ها تا نمایش پوشش و معماری کاملاً صفوی تجلی یافته است. این فرآیند، در واقع نوعی «**ترجمه فرهنگی**» است که طی آن، روایت اساطیری به بستری برای نمایش اقتدار فرهنگی دوران صفوی تبدیل شده و سازوکار معناسازی از چارچوب متن به عرصه تصویر منتقل می‌شود.

به طور خلاصه، این اثر گویای آن است که هنر متعهد به گفتمان مسلط، چگونه از ظرفیت‌های نشانه‌ای برای بازتولید ایدئولوژی حاکم بهره می‌برد. این پژوهش نشان می‌دهد که رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، ابزاری کارآمد برای شکافتن لایه‌های پنهان متون تصویری-فرهنگی و درک گفت‌وگوی پیچیده بین هنر، قدرت و هویت است.

پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آتی، سیر تحول مصورسازی این داستان در ادوار مختلف تاریخی (مانند تیموری، قاجار) بررسی شود تا میزان تأثیرپذیری نگارگری از تحولات گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی به طور تطبیقی سنجیده شود.

فهرست منابع

- ایگلتون، تری(۱۳۸۰) پیش‌درآمدی برنظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران : نشر مرکز
- دوبلویس، لوکاس، روبارتوس وان دراسپک (۱۳۷۹). دیباچه‌ای بر جهان باستان، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: ققنوس
- پاکتچی، احمد و همکاران. (۱۳۹۶). مبانی نشانه‌شناسی فرهنگی. تهران: خاموش.
- پاکتچی، احمد (۱۳۹۰). «معناسازی با بینش آشوب در نظم، در رویکرد نشانه‌شناسي فرهنگی»، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: سخن، صص ۸۷-۱۳۱
- حسین‌پور میزاب، منصور و همکاران (۱٤۰۱). «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی- مغولی و شمنیسم» با «اسب سفیدِ» نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی، (با رویکرد نشانه شناسی فرهنگی)»، دوره ۱۹، ش ٤۷ ، شماره پیاپی ٤۷، صص۱۲۱-۱٤۰
- حسین‌پور میزاب، منصور و همکاران(۱۳۹۹). «مطالعهٔ ارتباط «اساطیر ترکی-مغولی» با نقشِ «درختِ» نگاره‌های شاهنامهٔ دموت و جامع‌التواریخ، (با رویکرد نشانه شناسی فرهنگی)، کیمیای هنر، سال۹، ش۳۵، صص ۵۷-٦۸
- حسین‌پور میزاب، منصور و همکاران(۱۳۹۸). «اساطیر ترکی- مغولی» با نقشِ«کوهِ» نگاره‌های شاهنامه دموت و جامع التواریخ (با رویکرد نشانه شناسی فرهنگی)، هنرهای صناعی اسلامی، سال چهارم، ش۲، صص۲۹-۳۸
- ذکاء، یحیی(۱۳۷٤). « ماجرای خرید شاهنامه شاهی(شاهنامه هوتون)»، کلک، ش٦۸و ٦۹ و ۷۰، صص۱۳٤-۱۵۲
- ربیع‌زاده، سمیرا؛ جعفری دهکردی، ناهید(۱۳۹۹). «نشانه شناسی تصویری سه نگاره از نبرد رستم با سهراب در شاهنامهٔ طهماسبی»، گرافیک و نقاشی، دوره ۳، ش ۵ ، ش پیاپی ۵، صص۷۷-۹۰
- زمانی، نفیسه؛ فرخ فر، فرزانه(۱۳۹۸). « توصیف و تحلیل پوشاک جنگاوران در نگاره‌های شاهنامه ۹۵۳ ه.ق پاریس»، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۶، ش ۱۸، صص ۱۳۸-۱۴۳
- سرفراز و همکاران(۱۳۹٦). « واکاوی نظریه فرهنگی سپهر نشانه ای لوتمان و کاربست آن در زمینه تحلیل مناسبات میان دین و سینما»، راهبرد فرهنگ، ش ۳۹، صص ۷٤-۹۵
- شاهنامه شاه طهماسبی(۱۳۹۲). رجبی و همکاران (شورای علمی)، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
- شایسته‌فر، مهناز؛ صلاحی، مریم(۱٤۰۲). «تحلیل نگاره‌های هفتخان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی بر مبنای الگوی نشانه شناسی فرهنگی»، کیمیای هنر، دوره ۱۲، ش ۴۹، صص۲۱-۴۱
- شکرپور، شهریار؛ ازهری، فریبا (۱٤۰۰).« ماهیت چندمعنایی نشانه‌های تصویری در آثار نگارگری ایرانی (بررسی موردی چهار اثر از شاهنامهٔ طهماسبی موجود در موزهٔ آقاخان)»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال۱۰، ش۳، صص٥٦-۸۰
- غلامپور گلی، محبوبه؛ حسامی کرمانی، منصور(۱۳۹۳).« تحلیل نشانه شناختی تصویری از یک نگاره نسخه خطی "هزار و یک شب" به روش یوری لوتمان»، دوره۱،شماره۱، صص٦۹-۷۷
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦-۱۳۸٤) شاهنامه، مصحح جلال خالقی مطلق، نیویورک: بنیاد میراث ایران
- گیرو، پیر(۱۳۹۲). نشانه شناسی، ترجمه محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه
- ماه وان، فاطمه(۱۳۹۸). « شاهنامه شاه طهماسبی»، دانشنامه جهان اسلام، جلد۲٦، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران: دایره المعارف اسلامی صص۵۱۰- ۵۱۲
- مجلسی، امین، معقولی، نادیا(۱۳۹۸). « شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم و سهراب»، کیمیای هنر، سال ۸، ش۳۳، صص۹۳- ۱۱۱

- محمدزاده، مهدی؛ ظاهر، عادل(۱۳۹٤)، «تاثیر شاهنامه طهماسبی در سنت شاهنامه نگاری عثمانی، نگره، ش۳٤، صص ۳۷-۲٦
- مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۵) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه
- نامور مطلق، بهمن(۱۳۸۹). « نشانه شناسی و فرهنگ»، مجموعه مقالات نقدهای ادبی- هنری، به کوشش امیرعلی نجومیان، تهران: نشر سخن، صص ۱-۱۹

- Dubois, Luc; Robartus Van Der Spek (2000). An Introduction to the Ancient World. Translated by Morteza Saqebfar. Tehran: Qoqnous Publishing. [In Persian]
- Eagleton, Terry (2001). Literary Theory: An Introduction. Translated by Abbas Mokhber. 1st ed. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]
- Ferdowsi, Abolqasem (1987-2005). Shahnameh. 6 Vols. Edited by Jalal Khaleghi Motlagh. New York: Bibliotheca Persica. [In Persian]
- Gholampour Goli, Mahboubeh; Hessami Kermani, Mansour (2014). "A Semiotic Analysis of an Illustration from a Manuscript of 'One Thousand and One Nights' Using Yuri Lotman's Method." Volume 1, No. 1, 69-77. [In Persian]
- Guiraud, Pierre (2013). Semiology. Translated by Mohammad Nabavi. 4th ed. Tehran: Agah Publishing. [In Persian]
- Hosseinpour Mizab, Mansour, et al. (2019). "The Connection of 'Turco-Mongolian Myths' with the 'Mountain' Motif in the Illustrations of the Demotte Shahnameh and Jami' al-Tawarikh (Using a Cultural Semiotics Approach)." Honar-ha-ye Sana'ti-ye Eslami (Islamic Industrial Arts), Year 4, No. 2, 29-38. [In Persian]
- Hosseinpour Mizab, Mansour, et al. (2020). "A Study of the Connection between 'Turco-Mongolian Myths' and the 'Tree' Motif in the Illustrations of the Demotte Shahnameh and Jami' al-Tawarikh (Using a Cultural Semiotics Approach)." Kimia-ye Honar, Year 9, No. 35, 57-68. [In Persian]
- Hosseinpour Mizab, Mansour, et al. (2022). "A Study of the Connection between 'Turco-Mongolian Myths and Shamanism' and the 'White Horse' in the Illustrations of the Great Ilkhanid Shahnameh (Using a Cultural Semiotics Approach)." Volume 19, No. 47, Serial No. 47, 121-140. [In Persian]
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading images: the grammar of visual design. London: Routledge.
- lewitt, C., & Oyama, R. (2008). Visual meaning: a social semiotic approach. In T. V. Leeuwen, & C. Jewitt, Handbook of Visual Analysi
- Mahvan, Fatemeh (2019). "Shahnameh-ye Shah Tahmasbi." In Encyclopedia of the Islamic World, Vol. 26, Under the Supervision of Gholamali Haddad Adel, 510-512. Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation. [In Persian]
- Majlesi, Amin; Ma'ghooli, Nadia (2019). "Identifying the Iconic Aspect of Rostam in the Illustrations of the Battle of Rostam and Sohrab." Kimia-ye Honar, Year 8, No. 33, 93-111. [In Persian]

- Makaryk, Irena Rima (2006). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. 2nd ed. Tehran: Agah Publishing. [In Persian]
- Mohammadzadeh, Mahdi; Zaher, Adel (2015). "The Influence of the Tahmasbi Shahnameh on the Ottoman Shahnameh Illustration Tradition." Negareh, No. 34, 26-37. [In Persian]
- Namvar Motlaq, Bahman (2010). "Semiotics and Culture." In Collection of Literary-Artistic Critiques, Edited by Amirali Najoomian, 1-19. Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]
- Pakatchi, Ahmad (2011). "Meaning-Making with a Chaos Perspective in Poetry, within the Approach of Cultural Semiotics." In Collection of Articles on Cultural Semiotics, edited by Amirali Najoomian, 87-131. Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]
- Pakatchi, Ahmad, et al. (2017). Foundations of Cultural Semiotics. Tehran: Khamoosh Publishing. [In Persian]
- Rabi'zadeh, Samira; Jafari Dehkordi, Nahid (2020). "Semiotic Analysis of Three Illustrations of Rostam's Battle with Sohrab in the Tahmasbi Shahnameh." Graphic va Naghashi (Graphic and Painting), Volume 3, No. 5, Serial No. 5, 77-90. [In Persian]
- Sarfaraz, et al. (2017). "An Analysis of Lotman's Cultural Semiotic Sphere Theory and Its Application in Analyzing the Relationship between Religion and Cinema." Rahbord-e Farhang (Culture Strategy), No. 39, 74-95. [In Persian]
- Shahnameh-ye Shah Tahmasbi (The Shah Tahmasbi Shahnameh) (2013). Rajabi et al. (Scientific Board). Tehran: Iranian Academy of the Arts. [In Persian]
- Shayestehfar, Mahnaz; Salahi, Maryam (2023). "Analysis of the Rostam's Seven Labors Illustrations in the Tahmasbi Shahnameh Based on the Cultural Semiotics Model." Kimia-ye Honar, Volume 12, No. 49, 21-41. [In Persian]
- Shekarpour, Shahriar; Ozohouri, Fariba (2021). "The Polysemous Nature of Visual Signs in Iranian Miniature Works (Case Study of Four Works from the Tahmasbi Shahnameh in the Aga Khan Museum)." Pazhuhesh-nameh-ye Naqd-e Adabi va Balaghat (Literary Criticism and Rhetoric Research Journal), Year 10, No. 3, 56-80. [In Persian]
- Zamani, Nafiseh; Farokhfar, Farzaneh (2019). "Description and Analysis of Warriors' Clothing in the Illustrations of the 953 AH Paris Shahnameh." Negarineh-ye Honar-e Eslami (Islamic Art Image), Volume 6, No. 18, 138-143. [In Persian]
- Zoka, Yahya (1995). "The Story of Purchasing the Royal Shahnameh (Houghton Shahnameh)." Kelk, Nos. 68, 69 & 70, 134-152. [In Persian]
- Culler,Jonathan(2001)The Pursult of Signs,Routledge,London

of Sohrab by Gordafrid from Shah Tahmasebi's Shahnameh

Based on Yuri Lotman's method

Abstract

The study examines the illustration of the battle between Gordafarid and Sohrab from the Shahnameh of Shah Tahmasp from the perspective of cultural semiotics. To this end, after a brief introduction of the theorists' views in the field of semiotics, Yuri Lotman's approach in the domain of the contrast between nature and culture is used to explain the visual signs and to retrieve meanings. By comparing the dominant cultural signs in the illustration and the text and exploring their semantic aspects, the hidden layers of this illustration are revealed. This method helps the reader to better understand the illustrator's mindset about the narrated story. This theoretical paper employs a descriptive method and content analysis to recognize and interpret the visual signs and their connection with the Shahnameh text. After examining the illustration, the semiotic elements are compared, and the connection and the degree of similarity and difference with the text and the context of the illustration's production are discussed The findings indicate that the painter tried not only to adhere to the text of the Shahnameh, but also to use the cultural symbols of his era in creating visual signs.

Keywords: Shahnameh of Shah Tahmasp, Painting of the battle of Sohrab with Gordafrid, Painting during the Safavid period,Cultural Semiotics, Yuri Lotman