How to Cite This Article: Salahi, M. & Shayestehfar, M., (2024). "Analyzing the Miniatures of Rostam's Seven Labors in Tahmasbi Shahnama Based on Cultural Semiotics Pattern". *Kimiya-ye-Honar*, 12(49): 21-41.

Analyzing the Miniatures of Rostam's Seven Labors in *Tahmasbi Shahnama* Based on Cultural Semiotics Pattern

Maryam Salahi*
Mahnaz Shayestehfar**

Received: 23.08.2022
Accepted: 20.11.2023
doi 10.22034/12.49.21

Abstract

In the discourse of Safavid era, we could see a duality-centered and opposition, placing Shiite Safavids in tension with Uzbek Hanafi and Sunni Ottomans. According to the paradigm of cultural semiotics, it is within this opposition and tension that semantics is taken place. Safavid is regarded within the culture, internal actor, and east neighbors or the enemy within no culture, nature or the other. Since the art is regarded such as a pattern -maker system in cultural semiotics, it could be at the service of discourse and ideology, showing this duality-centered and opposition. One of the most important advertising media along this oppositional semantics at Safavid era, is the illustrated manuscript of Tahmasbi Shahnameh. The seven labors of Rostam's story and its illustration by the artists of this period is a remarkable example of duality-centered, created in the discourse atmosphere of Safavid Shiite government against Sunni religion governments of neighborhoods, showing hero and antihero within an oppositional system, and involved of dominant discourse. The aim of the present research is to analyze the oppositional system of Rostam's seven labors miniatures in Tahmasbi Shahnameh by respecting a cultural semiotics pattern within the discourse dominated on that period and, to answer these questions: How an artist has illustrated the oppositional system of hero and antihero in miniatures of Rostam's seven labors in Tahmasbi Shahnameh? To what extent the miniatures have been affected by the oppositional discourse of Shiite and Sunni governments? The results of research indicate that the oppositional system of Safavid discourse and ideology has been established in the cultural-artistic text of this period and the artist utilized metaphorical description at the service of this discourse for marking the oppositional system. The method of research is historical-interpretive and within the miniature readings, descriptive-analytic one. In addition, the method of collecting the data is through library studies.

Key words: cultural semiotics, oppositional system, Safavid discourse, Tahmasbi Shahnameh, Rostams's seven labors

* PhD Candidate, Trabiat Modares University, Tehran, Iran. Email: maryam.salahi@modares.ac.ir
**Associate Professor, Trabiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Email: shayesteh@modares.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

ارجاع به مقاله: صلاحی، مریم؛ و شایسته‌فر، مهناز، (۱۴۰۲). «تحلیل نگاره‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی». کیمیای هنر، ۱۲(۴۹): ۲۱-۴۱.

تحلیل نگاره‌های هفت‌خان رستم در *شاهنامهٔ طهماسبی* بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی

مریم صلاحی*

مهناز شایسته‌فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۲۹

doi 10.22034/12.49.21

چکیده

در گفتمان دورهٔ صفوی شاهد دوگان‌محوری و تقابلی هستیم که صفویان شیعی را در تنش با ازبکان حنفی و عثمانیان سنّی قرار می‌دهد. طبق پارادایم نشانه‌شناسی فرهنگی، در خلال این تقابل و تنش است که معناپردازی اتفاق می‌افتد. صفویه در قالب فرهنگ و خودی و همسایگان شرقی یا دشمن در قالبِ نه-فرهنگ، طبیعت یا دیگری قلمداد می‌شوند. از آنجا که هنر به مثابهٔ نظامی الگوساز در نشانه‌شناسی فرهنگی مطرح است، می‌تواند در خدمت گفتمان و ایدئولوژی درآید و نشان‌دهندهٔ این تقابل و دوگان‌محوری باشد. یکی از مهم‌ترین رسانه‌های تبلیغی، در راستای اشاعهٔ این معناپردازیِ تقابلی در دورهٔ صفوی، نسخهٔ مصوّر شاهنامهٔ طهماسبی است. داستان هفت‌خان رستم و تصویرسازی آن به دست هنرمندان این دوره، نمونهٔ قابل توجهی از دوگان‌محوری است که در فضای گفتمانی حکومت شیعیِ صفوی در برابر حکومت‌های سنّی‌مذهبِ همسایه، ایجاد شده که قهرمان و ضدقهرمان را در قالب نظامی تقابلی و برگرفته از گفتمان حاکم نشان می‌دهد. هدف این پژوهش تحلیل نظام تقابلی نگاره‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی، با اتخاذ الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی، در جریان گفتمان حاکم بر آن دوره و پاسخگویی به این سؤالات است: چگونه هنرمند نظام تقابلی قهرمان و ضدقهرمان را در نگاره‌های داستان هفت‌خان رستم، در شاهنامهٔ طهماسبی، تصویرگری کرده است؟ نگاره‌ها تا چه میزان متأثر از گفتمان تقابلی حکومت شیعه و سنّی بوده است؟ نتایج پژوهش حاکی از آن است که نظام تقابلی گفتمان و ایدئولوژی صفوی در متن فرهنگی-هنری این دوره بروز یافته و هنرمند در خدمت به این گفتمان، از بیان استعاری در راستای نشانه‌سازی نظام تقابلی استفاده کرده است. روش پژوهش، تاریخی-تفسیری و در جریان خوانش نگاره‌ها توصیفی-تحلیلی است. همچنین روش جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعاتِ کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی فرهنگی، نظام تقابلی، گفتمان صفوی، شاهنامهٔ طهماسبی، هفت‌خان رستم

* دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. Email: maryam.salahi@modares.ac.ir

** دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). Email: shayesteh@modares.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

مقدمه

تبیین فرهنگ و سازوکار آن یکی از حوزه‌های قابل توجه نزد اندیشمندان و نظریه‌پردازان است. الگوی نشانه‌شناسی فرهنگیِ یوری لوتمان[۱] از جمله رویکردهای فرهنگ‌محور است که برای بررسی رخدادهای مهم فرهنگی امکان جدیدی در خوانش نظام‌های گفتمانی به واسطهٔ ابزارهای فرهنگی-هنری فراهم می‌کند؛ این رویکرد نفسِ فرهنگ را مورد توجه قرار می‌دهد. لوتمان فرهنگ و سایر نظام‌های الگوساز را به مثابهٔ سیستمی هم‌مرکز می‌داند که در مرکز، منطقی‌ترین ساختارها جای دارند و در پیرامون اَشکالی یافت می‌شوند که ساختمندی‌شان چندان آشکار نیست؛ با تأکید بر این موضوع که مرکز و پیرامون در یک فضای استعاری مرزی همواره در تنش با یکدیگرند. با در نظر گرفتن این مشخصات از الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی، به دنبال تحلیل رویدادی فرهنگ‌محور، یعنی نگاره‌های هفت‌خان رستم از شاهنامهٔ طهماسبی، در قالب گفتمان دورهٔ صفوی هستیم. دوره‌ای که بروز فضای دوگان‌محوری در آن بارز است و آن را باید در نتیجهٔ تمایل ایدئولوژی به جداسازی و بروز نظامی تقابلی بین صفویان شیعی و همسایگان غیرشیعی دانست. هنرمندان به واسطهٔ نشانه‌های تصویری اتخاذشده در داستان هفت‌خان رستم، اثر هنری خود را در خدمت گفتمان و ایدئولوژی صفوی قرار داده و تقابل گفتمانی صفوی را در آن منعکس کرده‌اند. به‌طورکلی اسطوره‌ها و رویه‌های فرهنگی را فقط می‌توان در چارچوب نظام تقابل و تباین مورد توجه قرار داد که در این صورت بازتاب مناسبت میان فرهنگ و طبیعت در ژرفای این روابط قابل ملاحظه است (ضیمران، ۱۳۸۶: ۹۵). داستان هفت‌خان رستم نیز از این قاعده مستثنی نیست و در قالب یک متن اسطوره‌ای، ماهیتاً دارای نظامی تقابلی است؛ قهرمان در قالب فرهنگ و خودی و ضدقهرمان در قالب دیگری یا طبیعت. هنرمند صفوی در مقام تولیدکنندهٔ اثر فرهنگی-هنری یا به تعبیر لوتمان نظام الگوساز، فضای گفتمانی عصر خود را که ماهیتاً تقابلی و دوگان‌محور بوده با اثر همراه کرده و در جریان این همراهیِ متأثر از پیش‌متن (روایت کلامی فردوسی)، نقل‌قول‌های شفاهی و حکایات عامیانه، سپهرنشانه‌ای گفتمان صفوی، خلاقیت، قواعد و اصول مکتب نگارگری تبریز دوم بوده است. لذا هدف اصلی این پژوهش، تحلیل نظام تقابلی نگاره‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی با اتخاذ الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی در جریان گفتمان حاکم بر دورهٔ صفوی و پاسخگویی به این سؤالات است: چگونه هنرمند نظام تقابلی قهرمان و ضدقهرمان را در نگاره‌های داستان هفت‌خان رستم، در شاهنامهٔ طهماسبی، تصویرگری کرده است؟ نگاره‌ها تا چه میزان متأثر از گفتمان تقابلی دورهٔ صفوی، یعنی حکومت شیعه و سنّی، بوده است؟ رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان، برای نیل به هدف پژوهش و تحلیل داده‌ها، به کار برده شده است.

روش و چارچوب نظری

لوتمان (۱۹۲۲-۱۹۹۳) پایه‌گذار شیوهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی است. این الگو در دههٔ ۱۹۷۰ در دل مکتب نشانه‌شناسی مسکو-تارتو[۲] متولد شد. رجال برجستهٔ مکتب مسکو-تارتو یعنی اوسپنسکی[۳] در شاخهٔ مسکو و لوتمان در شاخهٔ تارتو، از مطالعات نظری و شکلی، به مطالعات تاریخی دربارهٔ فرهنگ گراییدند (پاکتچی، ۱۳۹۷: ۲۰۳). کسانی چون پوسنر[۴] از آلمان و سونسون[۵] از سوئد، از دههٔ ۱۹۸۰، به مدرن ساختن آن اهتمام ورزیدند. این نظریه در زمینه‌های نقد هنر، ادبیات و نظام‌های فرهنگی توسعه یافت و تاکنون اهمیت خود را حفظ کرده است (همان: ۱۷۹). بنیان این رویکرد بر اساس مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای است که اهمیت خاصی به مسائل مربوط به ساختار سلسله‌مراتبی زبان‌های یک فرهنگ (دین، اسطوره، ادبیات) داده می‌شود (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۷). بنابراین در رویکرد لوتمان، نفس فرهنگ موضوع تحلیل می‌شود[۶] که مولّد ساختمندی است و سپهری اجتماعی حول انسان می‌سازد؛ همانند سپهر زیستی، با این تفاوت که نه حیات ارگانیک و زیستی، بلکه حیات اجتماعی را ممکن می‌کند (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۴). بنابراین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]
[DOI: 10.22034/12.49.21]

فرهنگ اساساً یک سیستم یا نظام نشانه‌ای است (سمننکو، ۱۳۹۶: ۱۹) که به تعبیری در موضعی ضدطبیعت‌گرا است، بدین معنا که فرهنگ در تقابل با طبیعت و امور طبیعی نشان‌دار می‌شود (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۹). تقابل فرهنگ و نه-فرهنگ، تقابلی برسازنده و هویت‌بخش به فرهنگ است که در تعریف، تشخیص، مرزگذاری فرهنگ و درنهایت در برقراری یا عدم برقراری ارتباط با دیگری مؤثر است و می‌تواند به سه شکل یا در قالب سه جفت دوگان متضاد درآید: تقابل فرهنگ و طبیعت، تقابل نظم و آشوب و تقابل خود و دیگری. فرهنگ فضای کسموس[۷] یا نظم و نه-فرهنگ فضای خائوس[۸] یا آشوب و درنهایت فرهنگ فضای متعلق به خود و نه-فرهنگ فضای متعلق به دیگری (آن‌ها) است (همان: ۸۰).

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ مرتبط با موضوع پژوهش را می‌توان در دو بخش مجزا دسته‌بندی کرد؛ پژوهش‌هایی که شخصیت رستم و هفت‌خان وی را در نسخ شاهنامه‌های مصوّر یا در بستر ادبیات مورد تمرکز قرار داده و مواردی که صرفاً هفت‌خان رستم را با رویکردهای نظریه‌محور مورد خوانش قرار داده‌اند. در بین هر دو دسته از پژوهش‌ها، محتوایی که صرفاً نگاره‌های هفت‌خان رستم در شاهنامهٔ طهماسبی را با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان واکاوی کند، یافت نشد. تعدادی از این پژوهش‌ها طبق تقدم و تأخر زمانی به شرح ذیل است:

در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شخصیت رستم در هفت‌خان بر اساس دیدگاه‌های یونگ و فروید»، به قلم کزازی و کمالی‌بانیانی، نشریهٔ فنون ادبی سال ۱۳۹۵، نبرد هفت‌خان رستم با اتخاذ رویکرد نقد روانشناسانه تحلیل شده و حالات رستم در هر خان در سنجش با خودآگاهی و ناخودآگاهی تبیین شده است.

در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد با عنوان «بررسی تطبیقی متن شاهنامه با تصاویر صحنه‌های نبرد رستم در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسب» به قلم فائزه شریفی سال ۱۳۹۳، ده نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی با هدف شناخت خصوصیات تصویری با داستان منظوم تطبیق داده شده است.

در مقاله‌ای از مهناز شایسته‌فر و آذین حقایق با عنوان «تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامهٔ شاه‌تهماسب وشاهنامهٔ شاه اسماعیل دوم، تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی»، چاپ نشریهٔ کیمیای هنر سال ۱۳۹۳ شماره ۳، بر اساس برابرانگاری الگوی تقابلی خود و دیگری با تصاویر انسان و دیو در دو نگاره از نسخ عنوان‌شده به بررسی و تحلیل چگونگی سازوکار طرد فرهنگ دیگری در قلمرو نشانه‌ای تصویر پرداخته شده است.

علیرضا نبی لو در مقالهٔ «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت‌خان رستم» پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی سال ۱۳۹۰، داستان هفت‌خان رستم را از منظر سه تن از روایت‌شناسان ساختگرا؛ پراپ، گرماس و تودوروف بررسی کرده است.

آتوسا اعظم کثیری در رسالهٔ مقطع دکتری با عنوان «نشانه‌شناسی هنری پهلوان در شاهنامهٔ طهماسبی»، دانشگاه تهران، سال ۱۳۹۰، به مبانی علم نشانه‌شناسی و روش‌شناسی تحلیل ساختگرایانه پرداخته است؛ سپس شاهنامهٔ طهماسبی و زمینه‌های آن را به مثابهٔ متن بررسی کرده و نشانه‌های پهلوانان در تصاویر شاهنامهٔ طهماسبی را تحلیل کرده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

تقابل و دوگان‌محوری در گفتمان دورهٔ صفوی

ساختار دینی صفویان با اقدام شاه اسماعیل اول در مسجد آدینهٔ تبریز و اعلان رسمی شدن تشیّع اثنی‌عشری شکل گرفت (صفت‌گل، ۱۳۸۱: ۱۳۴). ظهور یک ساختار مذهبی سیاسی در ایرانِ عصر صفوی، از لحاظ ماهیت و کارکرد، آن را از اعصار پیشین متفاوت کرد. شیوهٔ مذهبی دولت صفوی اساساً بر مخالفت با شیوهٔ قبلی (تسنّن) بنا شده بود. این تقابل و دوگان‌محوری در گفتمان صفویه به منزلهٔ بنیان قدرت و همچنین مشروعیت‌بخشی به آن قرار گرفت؛ به گونه‌ای که شاه اسماعیل با اتکا به این تقابل‌محوری توانست ایران را از فشار مخالفان عثمانی و ازبک حفظ کند. دو نیروی ازبک و عثمانی، به تعبیر ملک‌الشعرای بهار «دو لانهٔ زنبور در غرب و شرق» (بهار، ۱۳۷۰: ۲۵۱)، به قلمرو ایران چشم دوخته بودند. به واسطه همین تقابل‌سازی، توان یک ایدئولوژی مذهبیِ پویا به خدمت دولت جدید درآمد و بدین ترتیب این قدرت را فراهم آورد که بر مشکلات غلبه کند (سیوری، ۱۳۷۲: ۲۸). همچنین بروز این دوگان‌محوری، ایران را، که در طی قرن ۱۰ ق. مورد طمع عثمانی‌ها بود، به استقلالی رساند که مانع از اضمحلال آن در امپراطوری عثمانی شد. برقراری تشیّع اثنی‌عشری به عنوان مذهب رسمی کشور، به وسیلهٔ صفویه، آگاهی بیشتری نسبت به هویت ملی ایجاد کرد و دولت بدین طریق متمرکزتر و قوی‌تر شد (همان: ۲۹). بنابراین در این دوره، به واسطهٔ ایدئولوژی حاکم که میل به جداسازی داشت، مرزی تعیین شد که گفتمان بر اساس این تقابل‌محوری از مقولهٔ خودی و غیرخودی یا فرهنگ و نه-فرهنگ استفاده کرد. در الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی نیز لوتمان اِفتراق[۹] یا اِعمال تفاوت را به عنوان اصل بنیادین فرایند معناپردازی عنوان می‌کند؛ چرا که اصل دیالوژیک به عنوان یک مکانیسم کلیدی در تولید معنا تکیه دارد (سمننکو، ۱۳۹۶: ۴۶ و ۴۷). اصل تقابل در گفتمان صفویه در زمان پادشاهان دیگر نیز به همان قوت باقی ماند، زیرا اول اینکه مشروعیت پادشاهان دیگر در گرو همین ایدئولوژی محقق می‌شد؛ و دوم اینکه نیروهای شرقی و غربی همچنان از حاشیه و پیرامون تعرضات به مرکز پیش می‌رفتند. مرکز در این موقعیت می‌بایست، برای تثبیت هویت خود، همچنان تقابل و مرز را حفظ می‌کرد.

تقابل و دوگان‌محوری در نشانه‌شناسی فرهنگی و *شاهنامه*

یکی از مباحث مهم مطرح‌شده در الگوی نشانه‌شناسی لوتمان دوگان‌محوری یا تقابل‌های دوگانه است که با مفهوم «فرهنگ در مقابل طبیعت»، «مرکز در مقابل پیرامون» و «خائوس در مقابل کاسموس» عنوان شده‌اند. فرهنگ، مرکز و خائوس (نظم) مفاهیمی هستند که دلالت بر طرف مشروع داشته و طبیعت، پیرامون (حاشیه) و کاسموس (آشوب) مفاهیمی دال بر طرف نامشروع صحنه هستند. لوتمان فرهنگ و سایر نظام‌های الگوساز را به مثابهٔ سیستمی هم‌مرکز می‌داند که در مرکز، منطقی‌ترین و آشکارترین ساختارها جای دارند و نزدیک به پیرامونِ اَشکالی یافت می‌شوند که ساخت‌مندی‌شان چندان آشکار نیست یا اثبات نشده است؛ مرکز سیستم حاوی مشروع‌ترین ساختارها یا جایگاه امر مسلط است (همان: ۵۵)؛ ضمن آنکه اشاره می‌کند فرهنگ میل به جداسازی دارد و آن چیزی که مرز را تعیین می‌کند، ایدئولوژی است (همان: ۶۸).

در گفتمان‌ها نیز تقابل و دوگان‌محوری، اصل دیالوژیکی‌ای است که بنا بر نظر لوتمان همان تنش دینامیک دائمی در مرزهای بین سیستم‌های مختلف، درون نظام نشانه‌ای است. اگر هیچ تنشی در مرز نباشد هیچ ترجمه‌ای رخ نمی‌دهد و بنابراین هیچ معنای تازه‌ای هم رقم نمی‌خورد؛ پس تنش ذاتی پایایی و مانایی فرهنگ است (همان: ۶۰). چنان‌که در گفتمان دورهٔ صفوی نیز که بافت و بستر تولید اثر هنری است، شاهد جداسازی و بروز تقابل دوگانه با ایجاد تقابل ایدئولوژیک بین صفویان و همسایگان غربی (عثمانی‌ها) و شرقی (ازبک‌ها) هستیم. حکومت شیعیِ صفوی در برابر عثمانی‌های سنّی‌مذهب و ازبک‌های حنفی یک تقابل دوگانه ایجاد کرد و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]
[DOI: 10.22034/12.49.21]

با دامن زدن به این اختلافات مذهبی و دیگری‌هراسی، در راستای حفظ این مشروعیت اقدام کرد. گفتنی است که این تقابل در متون اسطوره‌ای نیز به اَشکال گوناگون از جمله اهورا و اهریمن، ایران و انیران، نور و ظلمت، خیر و شر، پهلوان و ضدپهلوان وجود داشته که نهایتاً نیز گذر از طبیعت به فرهنگ، مضمون عمدهٔ همهٔ اسطوره‌ها بوده است (اعظم‌کثیری، ۱۳۹۰: ۲۱۶). بنابراین نگاره‌های هفت‌خان رستم از شاهنامهٔ طهماسبی را با برابرانگاری «فرهنگ در مقابل طبیعت» یا «خودی در مقابل دیگری» مورد مداقه و تحلیل قرار می‌دهیم.

سبک نگارگری *شاهنامهٔ طهماسبی* در مکتب *تبریز دوم*

با دست‌به‌دست گشتن مراکز حکومتی که غالباً با جابه‌جایی هنرمندان و هم‌آمیزی سنت‌های هنری توأم بوده است، شاهد تأثیر وقایع مهم سیاسی بر روند تحولات نقاشی دوره صفوی مانند شیوهٔ طراحی و سبک نگاره‌ها، موضوع و فضای کلی هستیم. تحولات اجتماعی و سیاسی این دوره به هنرمندان مجال بروز بیشتری داد؛ چنان‌که فردیت هنری در آثار آنان قابل توجه است (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۵). شاه اسماعیل اول صفوی با تشکیل یک دولت واحد در ایران امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم کرد (پاکباز، ۱۳۹۶: ۹). سبک تلفیقی از هم‌آمیزی سنت‌های نقاشی تبریز و هرات شکل گرفت که نمود اصلی آن را در شاهنامهٔ طهماسبی می‌توان دید. یکی از تفاوت‌های بارز در سبک نگارگری این دوره کلاه و عمامهٔ قزلباش در پوشش مردان است که نماد پیروان تشیّع اثنی‌عشری بوده است؛ صرفاً در این دوره، نوع پوشش واقعگرا در تصویرگری بروز یافت. در نسخ مصوّر همدوره با حکومت صفویان که در هنر عثمانی و ازبک تصویرگری شده بود، هرکدام بر پوشش اصیل خود تأکید و آن را وارد عرصهٔ تصویر کرده‌اند. هنرمندان این‌گونه با به کارگیری عنصر پوشاک که خود تجلی فرهنگ در محدودهٔ خودی و غیرخودی است، تقابل و رویارویی را نشان داده‌اند، چراکه نگارگران مکتب تبریز صفوی علاقه‌ای وافر به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند و می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره‌ای کوچک‌اندازه بگنجانند (همان: ۱۰۱). نگارگر هرگز به انتزاع مطلق روی نیاورده و همواره با نگاه بر جنبه‌های قابل رؤیتِ موضوع، رویکرد عینی را نیز مدنظر قرار داده است. رویکرد جدید در مکتب تبریز صفوی به حضور شخصیت انسان، شبیه‌سازی از عمل وی، نمایش نمود حقیقی انسان و محیط پیرامون انجامید (مقبلی و جباری، ۱۳۹۲: ۲۶). همین رویکرد، اساس نگرش انسان‌مدارانه در مکتب اصفهان شد که در دوره‌های پیشین کم‌سابقه بود. لذا با چرخش و تغییری که در نوع جهان‌بینی و انگارهٔ هنرمندان دورهٔ صفوی شکل گرفت، شاهد بروز و ظهور پرداختن به عالم واقع هستیم که در قالب عناصر تصویری قابل رؤیت و ردیابی است.

هفت‌خان رستم

از مهم‌ترین رویدادهایی که رستم با آن مواجه می‌شود نجات کیکاووس از چنگ دیو سپید در مازندران است که در جریان گذر از هفت‌خان به وقوع می‌پیوندد. آنجا که «ملت ایران همیشه با دشواری‌های فراوانی روبه‌رو بوده، زندگی‌شان با پیکار پیوسته میان مرگ و زندگی و رویارویی بادشمنان و تجاوزگران همراه بوده و موقعیت جغرافیایی و اقتصادی این سرزمین همواره اقوام همسایه و کشورهای دیگر را برمی‌انگیخته تا در پی دستیابی بدان باشند» (حسام پور و جباره، ۱۳۸۹: ۱۳۱)، وجود نیرویی مقاوم در برابر اهریمن و دشمن که حامی شرف، عزت و هویت ایران باشد، ضروری می‌نمود. آنچه حائز اهمیت است ظرفیت زبان به عنوان یک نظام الگوساز است که فردوسی با نهایت هوشمندی آن را به کار بسته است؛ زیرا زبان به عنوان یک محصول اجتماعی محسوب می‌شود. این محصول ابزار و وسیلهٔ ارتباطات است و به عنوان بخشی از متن روابط اجتماعی به شمار می‌رود که در تولید و بازتولید فرهنگ و هویت ویژهٔ هر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]
[DOI: 10.22034/12.49.21]

جامعه نقش مهمی دارد. زبان یک ملت، نظام معنایی یک ملت و ابزاری مهم برای حفظ و انتقال فرهنگ است (حاجیانی، ۱۳۷۹: ۲۰۶). لوتمان نیز زبان را نظام الگوساز اولیه و سایر رسانه‌های هنری و فرهنگی را نظام الگوساز ثانویه تعبیر می‌کند. در پی این الگوسازی است که شخصیت (کاراکتر) رستم در جریان هفت‌خان، نمودی از فرهنگ است که طبق الگوی لوتمان در مقابل نه-فرهنگ یا طبیعت که همان نیروهای شرّ در صحنه هستند قرار می‌گیرد و «تا آنجا که یک بشر خاکی بتواند بر طبیعت قهّار مسلط شود، او (رستم) می‌تواند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۳: ۳۰۲). هفت‌خان رستم بر اساس روایت فردوسی عبارت است از، خان اول: جنگ رخش با شیر؛ خان دوم: گذر از بیابان خشک در پی یافتن چشمهٔ آب؛ خان سوم: جنگ رستم با اژدها؛ خان چهارم: کشتن رستم زنی جادو را؛ خان پنجم: گرفتار شدن اولاد به دست رستم؛ خان ششم: جنگ رستم و ارژنگ‌دیو؛ خان هفتم: کشتن رستم دیو سپید را.

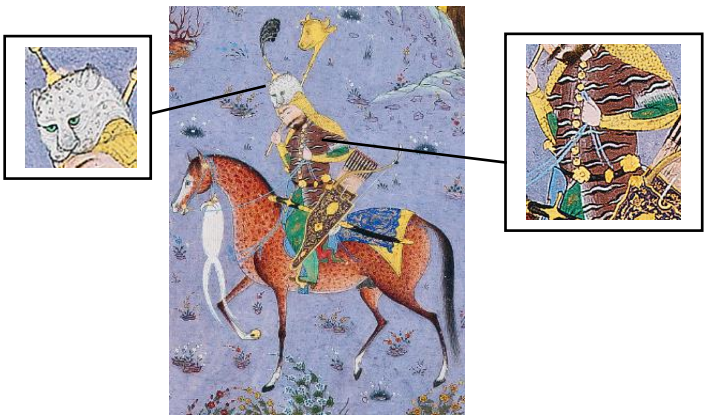
تحلیل شخصیت رستم

رستم نامدارترین پهلوان ایرانی و چهره‌ای حماسی-اسطوره‌ای است. مؤلف تاریخ سیستان به نقل از فردوسی می‌گوید: «خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم نیافرید» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۳: ۲۹۱). رستم تمام صفات یک مرد آرمانی را در خود دارد؛ هم بر نیروی بدنی خود تکیه دارد و هم بر نیروی معنوی، هم سربلند زندگی می‌کند و هم کامیاب. وی مردی است که از دانش و زور و فرّ بهره‌مند است (همان: ۳۰۲). در داستان تولد رستم نیز شاهد یاری رساندن سیمرغ به رودابه هستیم، زیرا پهلوان نامی ایران از نظر ویژگی جسمی نیز متفاوت از دیگران است؛ آن‌گونه که هنگام زاده شدن، از فرط درشتیِ هیکل، ناچار می‌شوند که پهلوی مادر را بشکافند تا او را از آن ناحیه بیرون آورند.

رستم در جریان هفت‌خان با هفت نیروی شرّ مواجه می‌شود که درنهایت سربلند از معرکه بیرون می‌آید. شخصیت‌پردازی رستم در روایت شاهنامه، بر مبنای نشانه‌های خاصی صورت گرفته است؛ به گونه‌ای که مخاطب در ذهن خود همواره از طریق این تعلقات نشانه‌ای، کاراکتر رستم را متصور می‌شود. نگارگر شاهنامهٔ طهماسبی نیز در صدد بوده تا با اتخاذ نشانه‌های تصویری در شناساندن کاراکتر رستم ارتباط مؤثری با مخاطب برقرار کند. این مهم از طریق انواع نشانه‌ها (نمادین، شمایلی، نمایه‌ای) امکان‌پذیر بوده است. رستم در نگاره‌های هفت‌خان هرگز برهنه نیست و پوشش ویژهٔ او در هر هفت‌خان دال بر فرهنگ است و در برابر برهنگی که دال بر طبیعت است (جادوگر و دیوان که این‌گونه‌اند) قرار می‌گیرد. برای اغلب کاراکترهای شاخص در شاهنامه تعلقات نشانه‌ای خاص وجود دارد؛ علائمی مانند خفتانی از پوست پلنگ و کلاهخود از سر دیو به شناسایی رستم منجر می‌شود. رستم در نبرد هفت‌خان مجهز به پوشش منحصربه‌فرد خود، یعنی خفتانی به نام ببر بیان و کلاه‌خودی از سر دیو سپید، است که نگارگر برای شخصیت‌پردازی رستم از این نشانه‌ها بهره برده است؛ در حالی که پوشش وی در این نبرد متفاوت از نبردهایی است که قبل از هفت‌خان به وقوع پیوسته است. ببر بیان جامهٔ نبرد رستم است که هنگام رویارویی با دشمنی سترگ یا در گیرودار کارزاری خطیر آن را بر تن می‌پوشیده است (باقری سرکاراتی، ۱۳۶۵: ۷). از میان علائم ویژهٔ رستم، اگر نتوانیم بگوییم ببر بیان نخستین علامت است، دست‌کم می‌توان آن را از مهم‌ترین نشانه‌های رستم به شمارآورد (همان: ۱۵) (تصویر ۱).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]



تصویر۱- نشانهٔ تصویری ببر بیان و کلاهخود دیو سر در پوشش ویژهٔ رستم (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

لغت فرس اسدی‌طوسی نخستین جایی است که پس از شاهنامه به گزارش ببر بیان پرداخته است: «پوشیدنیی است از سلب جنگیان کیان داشتندی و گفتندی جبرئیل آورده از بهشت» (آیدنلو، ۱۳۷۸: ۵). ظاهراً ببر بیان یک جامهٔ جنگی عادی محسوب نمی‌شده و احتمالاً از نیروی جادو و فَرَه ایزدی برخوردار بوده است؛ چنان‌که شمشیر و دیگر جنگ‌افزارها در آن کارگر نمی‌افتاده است (باقری سرکاراتی، ۱۳۶۵: ۱۵). از طرفی آیدنلو نفوذناپذیری ببر بیان را بر پایهٔ ایزدی بودن آن رد کرده و دلیل آسیب‌ناپذیری آن را پوشیدن دو زره در زیر ببر بیان دانسته است؛ ضمن آنکه به آسیب‌پذیری آن در جریان نبرد رستم و اسفندیار نیز اشاره می‌کند که شهزادهٔ رویین‌تن با تیرهای خویش تن ببر بیان‌پوش را خسته می‌کند (آیدنلو، ۱۳۷۸: ۹و۱۰). این پوشش نوعی پوشش اسطوره‌ای و مقدس محسوب می‌شده که همواره حافظ روح و جان رستم بوده است. ببر بیان را در قهوه‌خانه‌ها به شکل پوست ببر و گاهی پوست پلنگ به تصویر کشیده‌اند و جامه‌ای است تیره‌رنگ دارای پر یا مو (دارا، ۱۳۸۶: ۲۰۴و ۲۰۳). ببر بیان در روایت سغدی، دربارهٔ جنگ رستم با دیوان، از چرم پلنگ ساخته شده است که اکوان‌دیو نیز از این جامه هراس دارد (همان: ۲۰۸). با دقت در تصویر ۱ مشاهده می‌شود که ببر بیانی که نگارگر ترسیم کرده مزین به نقوش پوست ببر و به رنگ قهوه‌ای تیره است. احتمالاً نگارگر برای ایجاد ارتباط با پیش‌متن که لفظ ببربیان عمومیت داشته از نقش پوست ببر برای نمود این پوشش استفاده کرده است.

کلاهخود دیوسر نیز همواره با چشمانی بیدار تصویر شده است که قدرت آگاهی و هوشیاری رستم را افزایش می‌دهد؛ با تأکید بر این نکته که جهت نگاه چشمان کلاهخود نیز بار نشانه‌ای دارد که در جریان تحلیل هفت‌خان بدان اشاره خواهد شد. کلاهخود رستم در روایت شاهنامه از جنس آهن گزارش شده است، نه به شکل دیوسر. نگارگر اینجا در نشان دادن شکل کلاهخود رستم به نقل‌قول‌های شفاهی متکی بوده و از حکایتی که رستم بعد از شکست دیو سپید از سر یا جمجمهٔ وی برای خودش کلاهخودی می‌سازد، بهره برده است. رستم با وجود اینکه در خان آخر بدان می‌رسد، در همهٔ خان‌های قبلی این کلاهخود دیوسر برای پوشاندن سر رستم به تصویر در آمده است، چراکه نگارگر از تمهیدات موجود برای بیان تصویری استفاده کرده و رستم را برای شخصیت‌پردازی کامل و متقن از همان ابتدا با کلاهخود دیوسر نشان داده است[۱۰]. مسئلهٔ دیگری که به ذهن متبادر می‌شود، این است که چگونه ببر بیان و کلاهخود دیوسر که هر دو نمودی از حیوان درّنده‌خو و به تعبیری طبیعت هستند، در قالب فرهنگ، رستم را همراهی می‌کنند. فرهنگ‌ها در الگوی لوتمان در بین خود دیالوگی مانند انسان‌ها انجام می‌دهند. فرهنگ یا یک فرم هنری می‌تواند از طریق این دیالوگ، بسته به وضعیتی که دارد، الگوهای دیگر سیستم‌ها و فرهنگ‌ها را وام بگیرد. فرایند پذیرش و دریافت فعال عناصر خارجی تابع الگوی دیالوگی زیر است: ۱- فرهنگ متونی را دریافت می‌کند که با سازماندهی درونی خویش بسیار تفاوت دارد. پس متون و ساختارهای متنی از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

حاشیه به طرف هسته هجوم می‌آورند؛ ۲- فرهنگ شروع به تولید رمزگان‌هایی نو بر مبنای این متون می‌کند؛ ۳- وقتی این متون پذیرش شدند، هسته شروع به تولید فعالانهٔ متون نو می‌کند (سمننکو، ۱۳۹۶: ۶۴ و ۶۵)[۱۱]. بنابراین طبق این فرایند نشانهٔ ببر بیان و کلاهخود دیوسر از الگوی طبیعت وام گرفته شده که بر اساس رمزگان اساطیری ایران تبدیل به نشانهٔ فرهنگ شده و خود تولید معنای نو و جدید کرده‌اند. به تعبیری ببر بیان و کلاهخود هرگز جنبهٔ طبیعت یا ددمنشانه را تلقی نمی‌کنند و به واسطهٔ تولید معنای جدید همواره نشانهٔ فرهنگ، یعنی رستم، و چه‌بسا مهم‌ترین نشانهٔ رستم و فرهنگ بوده‌اند.

تحلیل کاراکتر رخش

رخش، حامی رستم در هفت‌خان، کاراکتری فرهنگ‌محور در برابر طبیعت قلمداد می‌شود. این تعبیر با دلالت ضمنی قابل برداشت است. درکاراکتر رخش با دلالت صریح، که او یک حیوان است، روبه‌رو نیستیم؛ بلکه مخاطب او را در ارتباط با مرتبهٔ دوم دلالت متصوّر می‌شود. اهمیت رخش از همان نحوهٔ انتخاب آن از سمت رستم قابل توجه است. چوپانی که رستم رخش را از او درخواست می‌کند در ازای بهای رخش سربلندی و به سامان در آوردن امور ایران را خواستار می‌شود؛ بنابراین حضور رخش نه صرفاً به عنوان یک حیوان، بلکه توتمی است در نقش حامی و یاریگر پهلوان ایران، با هوشی فوق‌العاده و وفاداریِ بی‌مثال نسبت به صاحب خود که فردوسی به منظور تأکید بر اهمیت نقش رخش از او با عنوان «رخش رخشان» یاد می‌کند؛ عنوانی که همتراز با لقب پهلوان پهلوانانِ رستم است. بنابراین اسب یکی از جانوران نمادین و دارای ارزشی بنیادین در شاهنامه است؛ گاه همچون انسان رفتار می‌کند (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۶ و۲۱۷)، از هوش انسانی برخوردار است و زبان آدمی را می‌فهمد و دلسوزانه از رستم مراقبت می‌کند. توفیق قهرمان در عبور از نخستین خان و مقابله با شیر، گذر از خان سوم و مقابله با اژدها و خان پنجم که اولاد را به بند می‌کشد، مشخصاً وابسته به کاراکتر رخش است. ضمن آنکه رخش را نمودی از غریزهٔ مهارشدهٔ رستم و تجلی صوری نیروهای مثبت ناخودآگاه وی نیز عنوان کرده‌اند (نصراصفهانی و جعفری، ۱۳۸۸: ۱۳۹). بنابراین رابطهٔ بین رستم و رخش فراتر از رابطهٔ سوار و مرکب است: «با او می‌رزمد، با او می‌زیَد، با او می‌میرد و هریک مکمل دیگری است و هیچ‌یک بی دیگری کامل نیست» (قربان‌صباغ، ۱۳۹۲: ۳۳). نشانه‌های تصویری رخش با توصیفاتی که در پیش‌متن آمده؛ سیه‌چشم، بور ابرش، گاودم، تنش پرنگار چو برگ گل سرخ بر زعفران (اسلامی ندوشن،۱۳۶۳: ۲۹۷)، متناسب است. کنبای این‌گونه بیان می‌کند: «طراحان ایرانی قرن ششم و هفتم هجری قمری از نقطه‌های تزئینی بر روی بدن حیوانات بسیار استفاده می‌بردند» (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۳۱). نگارگر، نشانه‌های روایی را متضمن نشانه‌های بصری ساخته و رخش را با پیکری به رنگ قهوه‌ای زعفرانی و ابرش[۱۲] به تصویر درآورده است (تصویر۲). این نحوهٔ پردازش در کاراکتر رخش علاوه بر اینکه برگرفته از پیش‌متن است، اصالت سبک را نیز داراست که شاخصهٔ هنرمندان ایرانی در تصویرگری اسب در قرون قبلی به شمار می‌آید. نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه یک اسب می‌تواند فاقد هر نوع پوشش و تمهیدات به تصویر درآید، ولی هنرمند، رخش را نه در حالت برهنه، بلکه با زین و پارچه‌ای مزیّن به نقوش ظریف و با سبک آرایه‌های تزئینی در مکتب تبریز دوم به تصویر درآورده و با کاربست این نشانه، تمایز و تأکید ایجاد کرده است. پوشش، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، دال بر فرهنگ در تقابل با برهنگی است. بنابراین رخش در تمامی نبردهای هفت‌خان عاری از برهنگی و نشانه‌های طبیعت است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

۲- تصویر رخش در شاهنامهٔ طهماسبی (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

تحلیل خان اول؛ جنگ رخش با شیر

رویارویی بین رخش و شیر در خان اول اتفاق می‌افتد؛ در حالی که رستم در گوشه‌ای از صحنهٔ کارزار به خواب فرو رفته است. شیر که رستم را خفته می‌یابد با رخش روبه‌رو می‌شود و نهایتاً این رخش است که شیر را به هلاکت می‌رساند. طبیعت در این نگاره مشتمل بر نیروی اهریمنی شیر، نمودی از درنده‌خویی و قدرت‌های دوزخی است (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۶). درمقابل، رستم و رخش توأمان در برابرانگاری با کنشگران فرهنگ قلمداد می‌شوند؛ حتی اگر رستم خفته و بی‌خبر از کنش اصلی داستان باشد. خفتگی رستم با ارجاع به کلاهخود وی که چشمانی باز و هوشیار دارد قابل توجیه است. یکی از رمزهای غیرکلامی که در گسترهٔ فرهنگ از اهمیت خاصی برخوردار است، رمزهای تلویحی و کنایی نگاه است (ضیمران،۱۳۸۶: ۱۴۶)؛ بنابراین گرچه رستم از رویداد ناآگاه است، ولی چشمان بیدار و نگران کلاهخود دلالت بر آگاهی و هوشیاری کامل دارد. هنرمند با زیرکی، سپر و تیر و کمان رستم را در زیر سر وی و هر دو دست پهلوان را نیز بر قبضهٔ شمشیر به تصویر درآورده و اتخاذ این نشانه‌ها مفهوم خفتگی رستم را تقلیل داده است. به عبارتی هنرمند تلاش کرده که فرهنگ را در هر شرایطی هوشیار و آماده برای رویارویی و تقابل با نه-فرهنگ به تصویر کشد. در ترکیب‌بندی نگاره دو بخش مجزا توسط نشانه‌های تصویری تداعی می‌شود؛ فضای غالب نگاره جایگاه فرهنگ و بخش کوچکی از کنج سمت چپِ کادر، در قسمت پایین به طبیعت و نه-فرهنگ اختصاص داده شده است (تصویر۳). حالت ستیز و گریز رخش و شیر در تصویر بر اساس نشانه‌های روایی به تصویر درآمده است:

سوی رخش رخشان بیامد دمان — چو آتش بجوشید رخش آن زمان

دو دست انـدر آورد و زد بر سرش — همان تیز دندان به پشت اندرش

همـی زدش بر خـاک تا پاره کـرد — ددی را بـدان چاره بیـچـاره کـرد

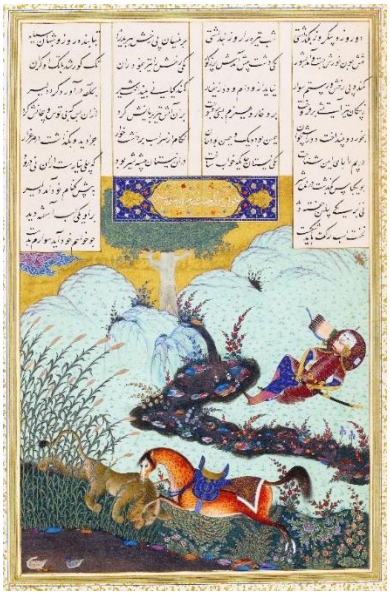
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۳)

رخش با حالتی خروشان چون آتش دو پای خود را بر سر شیر می‌کوبد و گردن شیر را به دندان تیزش می‌گیرد و شیر را ناکار می‌کند. حالت تهاجمی رخش بر شیر، تسلط و غلبهٔ او را بر شیر نمایان می‌کند که برای خروج شیر از کادر با دو کاراکتر اردک که در حال فرار از گوشهٔ سمت چپ تصویر هستند، قابل ردیابی است. در نشانه‌شناسی فرهنگی مرکز یا هستهٔ سیستم حاوی مشروع‌ترین ساختارها و جایگاه امر مسلط است که در تقابل با حاشیه که بی‌قاعده است قرار می‌گیرد. در حاشیه یا پیرامون متون دینامیک‌تری و در اصطلاح نامشروع و منحرفی جای گرفته‌اند. این منطقه در قیاس با منطقهٔ خنثی‌تر هسته، نشان‌دارتر است (سمننکو،۱۳۹۶: ۵۶). مرکز نگاره دارای نظم و آرامش است، در حالی که کنش اصلی و رویارویی در حاشیه و فضای استعاری مرز اتفاق می‌افتد؛ شیر که دال بر طبیعت است سعی دارد از غشای مرز فرهنگ عبور کند و به مرکز هجوم بیاورد؛ با برابرانگاری رخشِ قهرمان در برابر شیرِ ضدقهرمان تقابل بین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

فرهنگ و طبیعت با استعاره‌های تصویری و دلالت ضمنی معنا قابل استنباط و تفسیر است و فضای کلی نگاره حاکی از تسلط فرهنگ بر طبیعت است. درختان سرسبز، گل و بوته‌های رنگارنگ، نهرآب و گلگشت فضای اطراف کاراکتر رخش را دربرگرفته، در حالی که هنرمند در سمت شیر، صرفاً بیشه‌زاری عاری از هرگونه فضای سرسبز به تصویر درآورده که حاصل اتخاذ نشانهٔ روایی داستان و تأکید بر تقابل است.



تصویر۳- خان اول؛ جنگ رخش با شیر (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

تحلیل خان دوم؛ گذر از بیابان خشک در پی یافتن چشمهٔ آب

در خان دوم شاهد گذر رستم از بیابانی بی‌آب با گرمای شدید هستیم که فردوسی این فضا را با کاربست آرایهٔ اغراق، دال بر بریان شدن مرغی در این بیابان خشک و سوزان، مجسم می‌کند:

بیابـان بـی‌آب و گرمـای سـخت کزو مرغ گشتی به تن لخت لخت

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۳)

نکتهٔ مهم اینکه با بررسی‌های صورت‌گرفته در ۷۸ نگارهٔ موجود از شاهنامهٔ طهماسبی در سایت موزهٔ متروپولیتن و نسخهٔ محفوظ در موزهٔ هنرهای معاصر ایران، نگاره‌ای مرتبط با این خان یافت نشد. عدم تصویرگری این مرحله از هفت‌خان در شاهنامهٔ طهماسبی خود نیازمند بررسی و واکاوی دقیق‌تری است. دلیل احتمالی فقدان تصویر از خان دوم شاید نبود کاراکتر کنشگر و عدم رویداد در روایت است که هیچ‌گونه فضای تقابل و رویارویی در قالب تنش و تهدیدِ مرز و محدوده اتفاق نمی‌افتد تا نگارگر در خلال آن تضاد فرهنگ و طبیعت را در نگاره برجسته کند. به عبارتی در رویارویی رستم با خشکسالی و بی‌آبی، رویداد که از عناصر اصلی فضاسازی در روایت حماسی است وجود ندارد. تقابل و برجسته‌سازیِ برخورد نیروی خیر و شر از اهداف متون اسطوره است که هنرمند در این روایت نشانهٔ تصویری خاص و مطلوبی را برای نشان دادن این تقابل نیافته تا آن را ارائه دهد. اثبات جایگاه خودی، در نشانه‌شناسی فرهنگی، در مواجهه با دیگری معنا می‌یابد و این مهم در بستری از دوگان‌محوری و تقابل بروز می‌یابد؛ چراکه تنش مولّد معناست. از آنجا که نگارگر در خدمت گفتمان و ایدئولوژی الگوسازی می‌کند، روایتی قابلیت تبدیل به نشانه‌سازی تصویری دارد که دوگان‌محوری خیر و شر در آن مطرح باشد و از

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

خلال آن به معنای ضمنی غلبهٔ فرهنگ (قهرمان) بر طبیعت (ضدقهرمان) برسد. عدم تصویرگری این مرحله از نگاه نشانه‌شناسی فرهنگی نیز بدین شرح قابل توجیه خواهد بود؛ امکان دارد فرهنگ اعلام کند که برخی مؤلفه‌هایش، چنانچه تناسب یا همخوانی با خودنگارهٔ ایده‌آلش نداشته باشد، اصلاً نباشند (سمننکو، ۱۳۹۶: ۶۲). بنابراین احتمالاً هنرمند به دلیل نبود رویداد، عدم کنشگران فرهنگ و طبیعت و زایش معنا در خلال تنش، از تصویرگری این خان امتناع ورزیده است.

تحلیل خان سوم؛ جنگ رستم با اژدها

در خان سوم شاهد کارزار رستم و رخش با اژدها هستیم. در این نگاره نیز رویداد اصلی داستان تقریباً در مرکز کادر رخ می‌دهد؛ حاشیه در تلاش است تا از مرز عبور کند و خود را به مرکز برساند که با مقاومت نیروی مرکز روبه‌رو می‌شود (تصویر۴). در الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی نیز دینامیسمِ سیستم وابسته به نیروی مرکزگراست؛ عنصر حاشیه‌ای (اژدها) سعی دارد به مرکز هجوم بیاورد، اما عناصر مرکزی (رستم و رخش) در برابر آن مقاومت می‌کنند (همان: ۵۷). اژدها در فرهنگ و اسطورهٔ ملل دارای وجوه نمادین متفاوتی است؛ این کاراکتر در چین نمایانگر قدرت باروری و نیروی کیهانی آشکار در طبیعت (پاکباز، ۱۳۹۶: ۶۲) و در ایران نشانهٔ ددمنشی، دیوخویی، مظهر بلا، خشکسالی، شر (بهدانی و مهرپویا، ۱۳۸۹: ۶) و پلیدی و سمبل قدرت اهریمن به شمار می‌رود (عبداله و شایسته‌فر، ۱۳۹۲: ۴۹). اژدها در این خان صاحب چشمهٔ آب است، ولی طبق کهن‌الگوی ایرانی نماد خشکسالی قلمداد می‌شود. از این رو رستم برای دستیابی به چشمهٔ آب، بایستی اژدها را نابود کند. اژدها مدعی مالکیت دشت است. به نظر او کسی جز خودش حقِ بودن در آن مکان و قدرت‌نمایی در آنجا را ندارد:

چنین گفت دژخیم نر اژدها — که از چنگ من کس نیابد رها
صد اندر صد این دشت جای من است — بلند آسمانش هوای من است

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۹۴)

رستم در پاسخ به سؤال اژدها که جویای نامش می‌شود، نام و عقبهٔ خانوادگی خود را به‌صراحت و با قدرت ادا می‌کند:

بدو اژدها گفت نام تو چیست — که زاینده را بر تو باید گریست
چنین داد پاسخ که من رستمم — ز دستان سامم هم از نیرمم

(همان)

بنابراین رستم در مقابل ادعای مالکیت اژدها، با آوردن نام خود و اجدادش که مَجاز از نژاد و هویت ایرانی است، فضایی را که اژدها تسخیر کرده است در هم می‌شکند؛ چراکه «همهٔ هستی آدمی در نام وی فرو می‌افشرد و می‌گنجد و نام است که در میانِ نشانه‌ها و ویژگی‌های گوناگون، نامور را به یکبارگی بازمی‌تابد و نشانگر است» (کزازی و کمالی‌بانیانی، ۱۳۹۵: ۱۱). بنابراین شاهد بروز اصل دیالوژیکی مطرح در نشانه‌شناسی فرهنگی هستیم که معناسازی، محصول این اصل است. در تفرّد و جدابودگی هیچ معنایی رخ نمی‌دهد؛ در صورت عدم رویارویی و تقابل اژدها و رستم و بروز تنش بین این دو کاراکتر، تثبیت جایگاه خود در مقابل دیگری اتفاق نمی‌افتد. بنابراین تنش و تقابل، ذاتیِ پایایی و مانایی فرهنگ است (سمننکو، ۱۳۹۶: ۶۰).

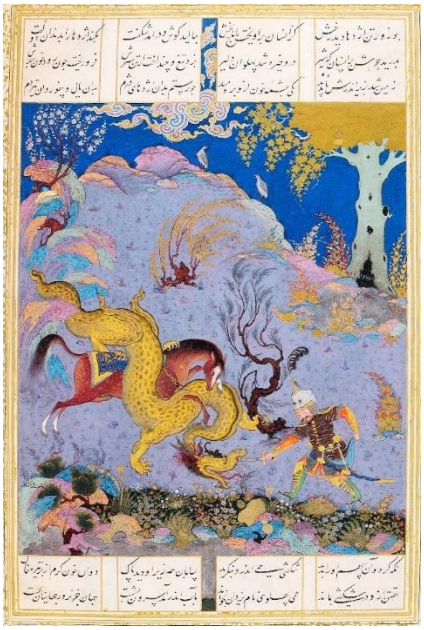
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]
[DOI: 10.22034/12.49.21]

فضای تنش‌آلود بین قهرمان و ضدقهرمان، متأثر از این دیالوگ و زبان‌آوری، به صورت منظره‌ای که هم بر خشکسالی (فضای حاکم از حضور اژدها) و هم بر گل‌وبوته (فضای حاکم از حضور رستم) دلالت دارد، به تصویر در آمده است. نشانه‌های تصویری که بر خشکسالی دلالت دارند، عبارت است از: درختی پوسیده با تنهٔ خشک و برگ زرد در سمت راست؛ درختچه‌ای خشک با برگ‌های زرد در مرکز و گل‌بوته‌هایی محدود با ساقه و برگ زرد و خشکیده؛ درختچه‌ای خشک با ساقه‌های بی‌بار در سمت راستِ اژدها که اژدها بدان چنگ انداخته، به گونه‌ای که ارتباط اژدها و این درختچه را بر اساس رابطهٔ همنشینی مکانی می‌توان تفسیر کرد. تماس اژدها با درختچهٔ خشک معنای ضمنی خشکسالی را در ذهن متبادر می‌کند که اژدها عامل اصلی آن است.

ببینـــی ز مـن دسـتـبـرد نـبـرد — سـرت را هم اکـنون بر آرم به گرد
چـو زور تـن اژدهـا دیـــد رخـش — کز آن‌سان برآویخت با تاج و بخش
بمالیـد گوش و در آمد شـگـفـت — بکـند اژدهـا را به دنـدان دو کتف
بزد تیغ و بنـداخت از تـن سـرش — فرو ریخت چون رود خون از برش

(فردوسی،۱۳۸۶: ۹۴)

اژدها به عنوان ضدقهرمان، و به تعبیری حاشیه، نظم مشروع سیستم را به چالش می‌کشاند و رستم و رخش به عنوان قهرمان تلاش می‌کنند تا حاشیه را رام و نابود کنند. چشمان بازِ کلاهخود رستم و نگاه عمیق و تند وی به اژدها تأکیدی بر هوشیاری در رزم و غلبهٔ قهرمان بر ضدقهرمان است. اغراق در فضای روایی حماسه با درهم‌تنیدگی کاراکتر رخش و اژدها، حالت متحرک رستم با قرار دادن پاها در عقب و جلو و اینکه بخشی از لباس خود را برای آزادی عمل بیشتر بالا برده، مجسم شده است. رستم، طبق روایت، با ضربه‌ای بر سر اژدها و جاری شدن خون او بر زمین به این نبرد خاتمه می‌دهد که خود دلالتی بر غلبهٔ فرهنگ بر طبیعت است.



تصویر۴- خان سوم؛ جنگ رستم با اژدها (منبع: The SHAHNAMA of shah Tahmasp,2014)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

تحلیل خان چهارم؛ کشتن رستم زنی جادو را

رستم، در خان چهارم، بر اساس الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی به عنوان قهرمان (فرهنگ) با زنی جادوگر روبه‌رو می‌شود که ضدقهرمان (نه-فرهنگ یا طبیعت) است (تصویر۵). در باورهای باستانی، اهریمن دختری دارد که مظهر شرارت و ویرانی است. این چهره با زن جادوگر در شاهنامه پیوستگی دارد. جادو معجزهٔ اهریمنی و راهزنِ رستگاری نیکان است و پهلوان با کشتن جادوگر طلسم جهان را می‌گشاید (اعظم کثیری، ۱۳۹۰: ۲۴۱). در روایت شاهنامه آمده است که زن جادوگر بسان زیبارویی بر رستم ظاهر می‌شود و حمایت ایزدی شامل حال وی شده و چهرهٔ اهریمنی زن جادوگر هویدا می‌گردد:

بیاراست رخ را بسان بهـــار　　وگر چند زیبا نبودش نگار

بَرِ رستم آمد پُر از رنگ و بوی　　بپرسید و بنشست نزدیک اوی

چو آواز داد از خداوند مهر　　دگرگونه برگشت جادو به چهر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۵)

هنرمند برای نشان دادن کاراکتر جادوگر، نشانه‌های تصویری قابل توجهی اتخاذ کرده است؛ رنگ سیاه بدن وی که استعاره از هویت اهریمنی و شرارت اوست؛ چهرهٔ کریه و ناموزون؛ بدن دیوگون؛ و دست و پاهایی که بسان چنگال حیوانِ درنده‌خوست. برهنگی جادوگر (دال بر طبیعت) در تقابل با پوشیدگی رستم (دال بر فرهنگ) است. تصویرسازی به گونه‌ای است که فضای غالب از آنِ فرهنگ است. منظرهٔ گلگشت که مزیّن به انواع گل‌وبوته‌ها، درختان سرسبز و شکوفه‌دار است، غلبهٔ فرهنگ را به صورت برجسته نشان می‌دهد؛ این می‌تواند نمادی از چیرگی و تسلط بر حیله و مکر جادوگر باشد که همه‌جا تبدیل به فضایی دل‌انگیز شده است. نابودی زن جادوگر به دست رستم این‌گونه روایت شده:

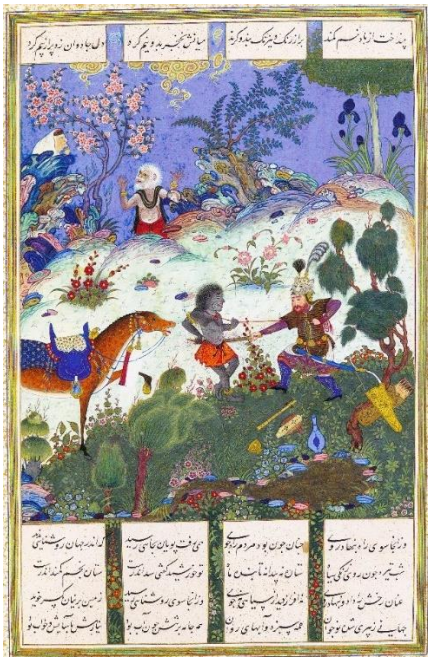
میانش به خنجر به دو نیم کرد　　دل جاودان را پر از بیم کرد

(همانجا)

نشانه‌های تصویری و روایی، با همسنجی تصویر و پیش‌متن، قابل انطباق‌اند. غلبهٔ رستم بر جادوگر با دونیم شدن او توسط رستم به تصویر کشیده شده است. جادوگر در مرکز کادر قرار دارد و از جانب راست و چپ تحت حمله و تسلط قرار می‌گیرد؛ رخش از سمت چپ و رستم از سمت راست. دو کاراکتر جادوگر که در سمت چپ کادر، پشت صخره‌ها، پنهان شده‌اند بر معنایی ضمنی دلالت دارند؛ اینکه فضای فرهنگ مسلط است و نیروی شر و ضدقهرمان از شدت هراس و خوف در خفا و دور از دید فرهنگ قرار گرفته است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]



تصویر۵- خان چهارم؛ کشتن رستم زنی جادو را (منبع: The SHAHNAMA of shah Tahmasp,2014)

تحلیل خان پنجم؛ گرفتار شدن اولاد به دست رستم

رستم در این خان ابتدا با دشتبان و سپس با اولاد مواجه می‌شود. دشتبان به رستم حمله می برد و رستم از خواب برمی‌خیزد و گوش‌های دشتبان را می‌کَنَد. دشتبان به اولاد شکایت می‌کند و اولاد با یارانش به نزد رستم می‌روند. رستم اولاد را به اسارت در می‌آورد و از او مکان دیو سپید را جویا می‌شود:

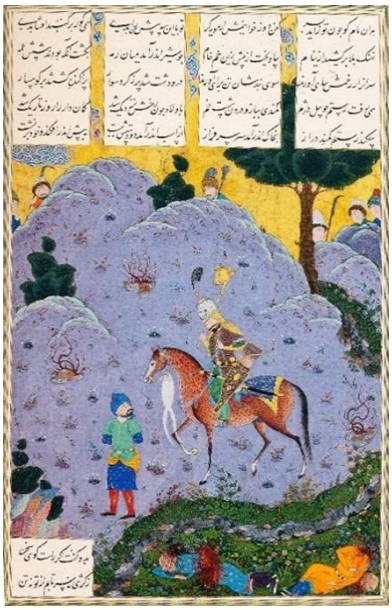
بیفکند رستم کمند دراز — به خم اندر آمد سر سرفراز
از اسپ اندر آورد دو دستش ببست — به پیش اندر افکند و خود برنشست
بدو گفت اگر راست گویی سخن — ز کژی نه سر یابم از تو نه بن
نمایی مرا جای دیو سپید — همان جای پولاد غندی و بید
من آن تاج و آن تخت و گرز گران — بگردانم از شاه مازندران
تو باشی بر این بوم و بر شهریار — گر ایدون که کژی نیاری به کار

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۶)

هویت اولاد، که دیوزاد است یا انسان، یکی از ابهامات مطرح در شاهنامه است. ماه‌وان (۱۳۹۵) در این‌باره می‌گوید: «پیکرهٔ انسانی اولاد بیشتر در نسخه‌های داخل فلات ایران دیده می‌شود، اما ترسیم پیکرهٔ دیو برای اولاد در نسخه‌های هند شایع است». تصویرگری اولاد در شاهنامهٔ طهماسبی به صورت پیکرهٔ انسانی است؛ بنابراین تحلیل آن نیز بر همین اساس صورت می‌گیرد. آنچه مسلم است تسلط فرهنگ بر نه-فرهنگ در این نگاره است که از طریق موضع قهرمان و ضدقهرمان تداعی می‌شود. طبق نظریهٔ لوتمان، مرکزِ جایگاه، امر مسلط است؛ رستم سوار بر رخش در مرکز کادر قرار گرفته و اولاد و یارانش در حواشی به تصویر درآمده‌اند. دو تن از یارانش

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]
[DOI: 10.22034/12.49.21]

در نازل‌ترین بخش کادر به هلاکت رسیده‌اند و چند تن دیگر نیز در پشت صخره پنهان شده‌اند. در پیش‌متن به اسارت اولاد اشاره شده که نگارگر این حالت را به واسطهٔ قرارگیری دستان وی در پشت نشان داده است. در خان‌های قبلی تقابل در رویارویی فرهنگ و طبیعت به وقوع پیوسته؛ در حالی که در این نگاره اولاد در پیکرهٔ انسانی و با نشانگان پوشاک همان دوره به تصویر درآمده است؛ بنابراین تقابل فرهنگ و طبیعت جای خود را به تقابل فرهنگ و نه-فرهنگ یا خود و دیگری می‌دهد. تنشی که حاصل برخورد تنگاتنگ بین کنشگران دو قطب مرکز و حاشیه باشد، در این نگاره وجود ندارد. تقابل‌سازی در این مرحله، از الگوی خود و دیگری تبعیت کرده است؛ بدین معنا که در مقابل «تن-دیگری»، «تن-خود» ثابت می‌شود. فضای غالب متعلق به خودی و فضای مغلوب از آنِ دیگری است. اولاد در ابتدا دال بر نه-فرهنگ و دیگری است که با مراوداتی که بین رستم و او انجام می‌شود از فضای استعاری حاشیه و محدودهٔ نه-فرهنگ به درون فرهنگ جذب و در آن مستحیل می‌شود. فرهنگ در الگوی لوتمان همچون انسان توانایی دیالوگ دارد که به واسطهٔ آن سازوکار جذب، پذیرش و دریافت فعال عناصر خارجی نیز اتفاق می‌افتد (سمننکو، ۱۳۹۶: ۶۵) و لزوماً تأکید همواره بر طرد نبوده است. بنابراین در ابتدا بین رستم و اولاد تقابل بروز می‌کند و فرهنگ در برابر عناصر خارجی (اولاد) مقاومت نشان می‌دهد، ولی نهایتاً آن را جذب می‌کند و با زبان داخلی و بومی خویش تطبیق می‌دهد تا به پناهگاه دیو سپید برسد.



تصویر۶- خان پنجم؛ گرفتار شدن اولاد به دست رستم (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

تحلیل خان ششم؛ جنگ رستم و ارژنگ‌دیو

رستم، با راهنمایی اولاد، به سمت پناهگاه دیو سپید رهسپار می‌شود. در راه با نابودی یکی از سرداران محافظ دیو سپید، یعنی ارژنگ‌دیو، از خان ششم نیز عبور می‌کند:

یکـــی نـعره زد در مـیان گـــروه — که گـفـتـی بـدرّیـد دریـــا و کـــوه

برون جـست از خیـمه ارژنـگ‌دیو — چو آمد از آن‌سان به گوشش غریو

چو رسـتم بدیدش برانگیخت اسپ — بر آمـــد بَـرِ او چـــو آذرگـــشسپ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

سر و گوش بـگـرفت به بالش دلیر　　سر از تـن بِکَنـدش بـه کـردار شیر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۷)

واژهٔ دیو در ادب فارسی کارکردهای متفاوتی دارد، اما یکی از این کارکردها که از اوستا تا منظومه‌های پهلوانیِ پس از شاهنامه همواره کاربرد داشته تعبیر دیو به مهاجمان، دشمنان و ملت کشورهای همسایه است (حقایق و شایسته‌فر، ۱۳۹۳: ۹). درحقیقت دیوان کسانی هستند که از سوی شمال و بیرون از مرزهای ایران به سرزمین ایران و آدمیان می‌تازند (ریاحی‌زمین و جباره‌ناصر، ۱۳۹۱: ۱۰۰). بنابراین در گفتمان دورهٔ صفوی که شاهد بروز تقابل بین صفویان شیعی و دشمنان غیرشیعی هستیم، امکان اینکه دیو استعاره‌ای از دشمن و اهریمن باشد وجود دارد. با همسنجی نگاره و پیش‌متن، روشن می‌شود که تلاش هنرمند در راستای برجسته‌سازی تقابل بوده است. فضاسازی پس‌زمینه با درختچه‌های خشک و عاری از هرگونه منظرهٔ گلگشت، نشان از قلمرو ارژنگ‌دیو است. در مرکز شاهد رویارویی و نبرد تن‌به‌تن رستم و رخش با ارژنگ‌دیو هستیم. رستم، طبق پیش‌متن، سر و شاخ دیو را گرفته و دیو نیز به بازوی رستم و گردن رخش چنگ انداخته است (تصویر۷). این فضای تنش‌آلود در نتیجهٔ درگیری و رویارویی دو نیروی خیر و شر بازنمایی شده که در لایه‌های عمیق معنایی حامل دلالت ضمنی بر تقابل قهرمان و ضدقهرمان است. رستم سوار بر رخش و در مکانی بلندتر از دیو قرار دارد و طبق قراردادهای تصویری عنصر بالا مسلط بر عنصر پایین خواهد بود. در پشت صخره‌ها نیز شاهد دیوانی هستیم که از ترس خود را پنهان کرده‌اند. آن‌ها ابزار حمله دارند، ولی به ضدقهرمان کمک نکرده‌اند. یعنی تسلط فرهنگ مانع از کمک‌رسانی دیگر دیوها به ارژنگ‌دیو می‌شود. ضمن آنکه ابزاری که دیوان در اختیار دارند شامل سنگ و چوب است، در حالی که رستم به تیر و کمان و گرزِ گاوسر مسلح است. هنرمند با زیرکی ابزار دیو را نیز به گونه‌ای تصویر کرده که دال بر طبیعت و به دور از تمدن است، ولی رستم به سلاح دست‌ساخت انسانی و دال بر فرهنگ وابسته است.

تصویر۷- خان ششم؛ جنگ رستم و ارژنگ‌دیو (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

تحلیل خان هفتم؛ کشتن رستم دیو سپید را

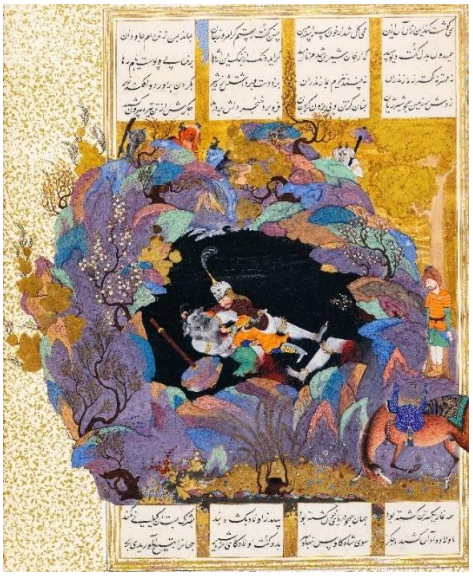
رستم و اولاد، در خان آخر، به پناهگاه دیو سپید می رسند و شب را در آن حوالی سپری می‌کنند. رستم، صبح روز بعد، پس از بستن دست و پای اولاد، به نگهبانان غار حمله‌ور می‌شود و آنان را از بین می‌برد. درگیری دیو سپید و رستم بسیار سخت و طولانی است و گاه رستم بر دیو غلبه می‌یابد و گاه دیو بر رستم. درنهایت رستم دیو سپید را به خاک می‌نشاند و با قطع کردن پایش و فرود آوردن خنجر بر سینه‌اش او را به هلاکت می‌رساند:

زدش بر زمـین همچو شیر ژیان　　چـنان کز تن وی برون رفت جان

فـرو برد خـنجـر دلـش بر دریـد　　جـگرش از تـن تیره بیرون کشید

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۸)

در این نگاره شاهد بروز رویداد اصلی و کنش داستان در مرکز کادر، یعنی نقطهٔ طلایی و کانون توجه مخاطب، هستیم (تصویر ۸). فضاسازی با کاربست نشانه‌های تصویری درختان خشک با برگ زرد پاییزی و خزان‌زده و دیوان پنهان در پشت صخره‌ها نشانگر تعلق مکانی به قلمرو دیو سپید است. با ترسیم دو درختچهٔ محدودِ گلدار در زیر پای رخش نشانه‌هایی از سرسبزی و سرزندگی که مکمّل و مقوّم قطب فرهنگ است، به نمایش درآمده و تأکیدی بر ساختمندبودن، آرامش و شکوه فرهنگ در تقابل با طبیعت است. کاراکتر اولاد همچنان در پیکر انسانی و در پوشش رایج زمان هنرمند (صفوی) به تصویر درآمده که طبق روایت به تنهٔ درختی بسته شده است. تصویرگر در این نگاره نیز تقابل فرهنگ و طبیعت را در ابزار و سلاح مجسم کرده است؛ ابزار جنگی دیو سپید مشتمل بر تکه‌سنگ متصل به دستهٔ چوبی است که در کنار او بر روی زمین افتاده است.



تصویر۸- خان هفتم؛ کشتن رستم دیو سپید را (منبع: *The SHAHNAMA of shah Tahmasp*,2014)

نتیجه‌گیری

نظام تقابلی و دوگان‌محوری، در الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، محل زایش معناست. سازوکار این نظام تقابلی به گونه‌ای است که با ایجاد مرز استعاری، فضای فرهنگ و نه-فرهنگ به صورت دو قطب در مرکز و پیرامون تعریف می‌شوند. در خلال تقابل مرکز و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

پیرامون است که معناپردازی اتفاق می‌افتد، نه در تفرّد و جدابودگی. ایدئولوژی در گفتمان صفوی میل به جداسازی را در قالب تقابل صفویان شیعی با ازبکان حنفی و عثمانیان سنی عملی می‌سازد. به تعبیری حکومت صفوی و همسایگان شرقی به ترتیب در برابرانگاری با فرهنگ و نه-فرهنگ قرار می‌گیرند. نگارگر داستان هفت‌خان با در نظر گرفتن این برابرانگاری، در خدمت به گفتمان و ایدئولوژی صفوی الگوسازی می‌کند و این نظام تقابلی را منعکس می‌سازد. در نگاره‌های هفت‌خان شاهد رویارویی قهرمان با ضدقهرمان بودیم که نگارگر در هر خان در تلاش بوده که با کاربست نشانه‌های تصویری فضاسازی موجود در پیش‌متن را متجسم کند و چون متن اسطوره‌ای ذاتاً تقابلی است، در تمام نگاره‌ها شاهد الگوی تقابلی فرهنگ و طبیعت یا فرهنگ و نه-فرهنگ بودیم. در خان اول، سوم، ششم و هفتم الگوی تقابلیِ قابل انطباق با قهرمان و ضدقهرمان، الگوی فرهنگ و طبیعت است. موجودات غیرانسانی اعم از حیوان، اژدها و دیو در هر کدام از این خان‌ها، طبق الگوی لوتمان، طبیعت قلمداد می‌شوند که نمادی از نیروی اهریمنی با هدف نابودی فرهنگ و قهرمان داستان‌اند. بنابراین هنرمند با هوشیاری در جریان رویارویی این چهار خان، تسلط فضای فرهنگ بر طبیعت را با اتخاذ نشانه‌های تصویری ارائه داده است. در خان دوم به دلیل عدم «رویداد» که عنصر اصلی فضاسازی در متون حماسی است، هنرمند نگاره‌ای از این خان خلق نکرده است؛ چراکه تنش و تقابلی بین کنشگر فرهنگ و نه-فرهنگ یا طبیعت اتفاق نیفتاده است تا در خلال آن جایگاه خود را در برابر دیگری اثبات کند. طبق الگوی لوتمان، فرهنگ این توانایی را دارد که مؤلفهٔ غیر ایده‌آلش را اصلاً مطرح نکند یا نادیده بگیرد. در خان چهارم مواجههٔ رستم با زن جادوگر، در ابتدا منطبق بر تقابل فرهنگ و نه-فرهنگ بوده؛ یعنی جادوگر در قالب زنی زیبارو با رستم مواجه می‌شود. در وهلهٔ دوم چهرهٔ اصلی جادوگر آشکار می‌شود که آن را در قالب طبیعت و غیرانسانی به تصویر می‌کشد. قطعاً رویارویی قهرمان با یک کاراکتر غیرانسانی در مقایسه با یک کاراکتر انسانی، تنش و تقابل شدیدتری می‌طلبد که در خلال آن قدرت و نیرومندی قهرمان داستان بیشتر به رخ کشیده می‌شود. در خان پنجم، اولاد در پیکر انسانی دال بر دیگری نشان داده شده نه طبیعت؛ در حالی که در تعدادی از نسخ مصوّر شاهنامه، اولاد در نمودی از دیو مطرح است. احتمالاً تصویرسازی اولاد در شاهنامهٔ طهماسبی به صورت کاراکتر انسانی به این دلیل بوده که در مراوده با رستم (فرهنگ و قهرمان)، جذب فرهنگ شده و مقر اصلی‌ترین کاراکتر اهریمنی یعنی دیو سپید را افشا می‌کند. به‌طورکلی می‌توان نتیجه گرفت که نگاره‌های داستان هفت‌خان رستم محملی بوده تا نگارگر نظام تقابلی گفتمان صفوی را در قالب یک رسانهٔ سیاسی-تبلیغی بازآفرینی کند. در خلال این بازآفرینی که بر پیش‌متن و ایدئولوژی حاکم متکی بوده است، ضدقهرمان بنا بر حساسیت موضوع و موضع تقابلی، در استعاره‌ای از طبیعت یا دیگری نشانه‌سازی شده که در هر صورت، فرهنگ و قهرمان بر طبیعت و دیگری چیره و مسلط است.

پی‌نوشت‌ها

1 .Yuri Mikhailovich Lotman

۲ . Tartu شهری است در جمهوری استونی (پاکتچی،۱۳۹۷، ۲۰۳)

3. Ospensky

4. Posner

5. Sonesson

۶. «لوتمان تنها نشانه‌شناسی نیست که موضوع فرهنگ را در اروپا و از اواسط دههٔ ۱۹۷۰ تا دههٔ ۱۹۸۰ مطرح کرده باشد؛ تأملات نشانه‌شناختی رولان بارت، آلژیرداس ژولین گریماس و امبرتواکو سرشار از بررسی‌هایی است که به فرهنگ مربوط است» (سرفراز و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۴).

7.Cosmos

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

8. Chaos

9.diferentiation

۱۰. اگرچه که کلاهخود در وجه شمایلی به دیوسپید اشاره می‌کند،اماوجه قراردادی آن به رستم مربوط می‌شود (مجلسی و معقولی، ۱۳۹۸: ۱۰۸).

۱۱ . تولیدکنندهٔ متون در مرکز واقع است؛ یعنی هستهٔ مرکزی و مکانیسم‌های دریافت‌گر در پیرامون قرار دارند (سمننکو، ۱۳۹٦: ٦٥).

۱۲. اسبی که بر پیکر او نقطه‌ها باشد مخالف رنگ اعضا.

کتاب‌نامه

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۶۳). زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه: تحلیلی از شخصیت هفت پهلوان شاهنامه همراه با مقدمه‌ای در شناخت فردوسی (چاپ چهارم). تهران: یزدان.

اعظم‌کثیری، آتوسا (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی هنری پهلوان در شاهنامهٔ طهماسبی. رسالهٔ دکتری، پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

آقاخانی‌بیژنی، محمود و همکاران (۱۳۹۷). بررسی و تحلیل نمادشناسی نگاره‌های هفت‌خان رستم. متن‌پژوهی ادبی، (۷۷)، ۲۳۴-۲۱۱.

آیدنلو، سجاد (۱۳۷۸). رویکردی دیگر به ببر بیان در شاهنامه. نامهٔ پارسی، (۴)، ۵-۱۷.

باقری‌سرکاراتی، مهری (۱۳۶۵). ببر بیان. آینده، سال۱۲، ۶-۲۴.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۰). سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نصر فارسی (چاپ ششم). تهران: امیرکبیر.

بهدانی، مجید؛ مهرپویا، حسین (۱۳۸۹). نقش و نماد اژدها در نگارگری ایرانی. جلوه هنر، (۴)، ۵-۱۲.

پاکباز، رویین (۱۳۹۶). نقاشی ایران از دیرباز تاکنون (چاپ سیزدهم). تهران: زرین و سیمین.

پاکتچی، احمد (۱۳۹۷). مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب مسکو-تارتو. مجموعه مقالات اولین هم اندیشی نشانه شناسی هنر، چاپ سوم.تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران،موسسه تالیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.

حاجیانی، ابراهیم (۱۳۷۹). تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی در ایران و طرح چند فرضیه. مطالعات ملی،(۵)، ۱۹۳-۲۲۸.

حسام‌پور، سعید؛ جباره، عظیم (۱۳۸۹). خان و خان‌واره در حماسه‌های ملی پس از شاهنامه. فصلنامه مطالعات ملی، (۲)، ۱۲۷-۱۵۲.

حسنوند، محمدکاظم؛ آخوندی، شهلا (۱۳۹۱). بررسی سیر تحول چهره‌نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی. فصلنامه علمی پژوهشی نگره، (۲۴)، ۱۵-۳۵.

حقایق، آذین؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۳). تقابل خود و دیگری در دو نگاره از شاهنامه شاه تهماسب و شاهنامه شاه اسماعیل دوم تحلیلی بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی. کیمیای هنر، (۱۲). ۵۱-۶۶.

دارا، مریم (۱۳۸۶). ببر بیان تن‌پوشی باستانی یا آرزویی دیرین. چیستا، (۲ و۳)، ۲۰۲-۲۱۱.

ریاحی‌زمین، زهرا؛ جباره‌ناصر، عظیم (۱۳۹۱). بررسی کارکرد دیو در منظومه‌های پهلوانی پس ازشاهنامه. بوستان ادب، (۴)، ۹۹-۱۲۹.

سرفراز، حسین و همکاران (۱۳۹۶). واکاوی نظریه فرهنگی سپهرنشانه‌ای لوتمان و کاربست آن در زمینه تحلیل مناسبات میان دین و سینما. راهبرد فرهنگ، (۳۹).

سمننکو، الکسی (۱۳۹۶). تاروپود فرهنگ: درآمدی بر نظریه نشانه‌شناختی یوری لوتمان. ترجمهٔ حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.

سیوری. راجر (۱۳۷۲). ایران عصر صفوی. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.

صفت گل، منصور (۱۳۸۱). ساختار نهاد و اندیشه دینی در ایران عصر صفوی: تاریخ تحولات دینی ایران در سده‌های دهم تا دوازدهم هجری قمری. تهران: خدمات فرهنگی رسا.

ضیمران، محمد (۱۳۸۶). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: قصه.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]

عبداله، زهرا؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۹۲). نقش و نماد اژدها در نگارگری ایرانی. پیکره، (۴)، ۴۳-۵۸.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه فردوسی. تصحیح ژول مول (چاپ دهم)، تهران: بهزاد.

قربان‌صباغ، محمودرضا (۱۳۹۲). بررسی ساختار در هفت‌خان رستم: نقدی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان. جستارهای ادبی، (۱۸۰)، ۲۷- ۵۶.

کزازی، میرجلال‌الدین؛ کمالی‌بانیانی، مهدی‌رضا (۱۳۹۵). تحلیل شخصیت رستم در هفت‌خان بر اساس دیدگاه‌های یونگ و فروید. فنون ادبی، (۴). ۱-۱۶.

کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ مهدی حسینی (چاپ پنجم). تهران: دانشگاه هنر.

لوتمان، یوری؛ اوسپنسکی، باریس (۱۳۹۰). در باب مکانیسم نشانه‌ای فرهنگ. ترجمهٔ فرزان سجودی، از کتاب مجموعه مقالات نشانه-شناسی فرهنگی، تهران: علم.

ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۵). اولاد دیو یا انسان؟ بررسی هویت اولاد بر مبنای نگاره‌های شاهنامه. نشریه ادب و زبان، (۳۹)، ۲۰۷-۲۲۹.

مجلسی، امین؛ معقولی، نادیا (۱۳۹۸). شناسایی وجه شمایلی رستم در نگاره‌های رزم رستم وسهراب. کیمیای هنر، (۳۳)، ۹۳-۱۱۲.

مقبلی، آناهیتا؛ جباری، انیسه (۱۳۹۲). تحول رویکردهای بصری در شاهنامه‌نگاری در منتخبی از نگاره‌های چهار شاهنامه بزرگ ایلخانی، بایسنقری، طهماسبی و رشیدا. نقش مایه .(۱۶)، ۲۳-۳۴.

نصراصفهاني، محمدرضا؛ جعفری، طیبه (۱۳۸۸). کنون زین سپس هفت‌خان آورم: رویکردی روانشناختی به هفت‌خان رستم و اسفندیار. پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)، (۴)، ۱۳۳-۱۵۶.

Canby, Sheila.R (2014). The SHAHNAMA of shah Tahmasp THE PERSIAN Book OF KINGS, The Metropohitan Museum of Art, New York.

Lotman, Iurii (1979). Culture as Collective Intellect and the Problems of Atificial Intelligence. In *Dramatic Structure*: *Poetic and Cognitive Semanics, russian Poeics in ranslation 6,84- 96*. Oxford : Holand Books.

Torop, Peeter.2005." Semiosphere and/as the Research Object of Semiotics of Culture". Sign Systems Studies 33(1) : 73-159. [DOI :10.12697/SSS.2005.33.1.06]

Posner, R. (1989). What is culture? Toward a semiotic explication of anthropological concepts. in *he nature of Culture*. ed.W.Koch, Baocuhum.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-10]

[DOI: 10.22034/12.49.21]