Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

An Analysis of the Function and Significance of Shahnameh's Literary Motifs in the Visualization Process of Rostam's Seventh Labor Paintings

Mehdi Louni [1], Parviz Eghbali* [2], Farideh Davoodimoghaddam [3]

Received: 31/05/2022
Accepted: 01/08/2022

* Corresponding Author's E-mail: eghbali@ shahed.ac.ir

Abstract

One of the key motifs in Shahnameh is the struggle between evil and good. Motifs serve a unique and essential role in the text's visual and narrative networks because of their distinctive repeating feature and characterization. As a result, they assist in enhancing the text's semantic layers. In Shahnameh and epic literature, the struggle between evil and good permeates human social interactions and appears as motifs in heroic and epic stories. Motifs are used by the painter to create visuals throughout the text visualization process, and visual elements are placed in the composition in line with the motifs employed in the literary text and take on the function of symbols and signs. This study examined the roles that literary motifs play in the visualization of an epic narrative and in shaping the visual narrative. The main research question was: What functions do the literary motifs from Rostam's Seventh Labor play in rendering paintings and transforming the text of Shahnameh into a visual text, and what techniques does the painter employ to visualize such motifs. A

1. PhD student in Analytical and Comparative History of Islamic Art, Shahed School of Art, Shahed University, Tehran.
https://orcid.org/0000-0002-5003-7472
2. Assistant Professor of Visual Communication, Shahed School of Art, Tehran.
https://orcid.org/0000-0001-7485-3370
3. Associate Professor, Shahed University, Faculty of Literature and Humanities, Tehran.
https://orcid.org/0000-0002-4099-6258

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

descriptive-analytical methodology was used in this qualitative study. A desk study was used to collect the data. The results showed that the motifs of the text are represented in the visual symbols and signs of the paintings. Paintings can be composed and planned utilizing these aspects in accordance with the priority of motifs employed in the literary narrative thanks to this visual translation from the literary text.
Keywords: Motif, Evil and Good, Painting, Rostam's Seventh Labor

Extended Abstract

Recurring and salient in pictorial and narrative networks of the text, motifs have a prominent and fundamental role in literature. They foreground the literary text, adding layers of meaning. Good versus evil is a major motif in Ferdowsi's Shahnameh where the struggle eventually surfaces in humans and social life, manifested in the form of heroic stories and epics. The battle of Rostam and Div-e Sepid (the White Demon) is one of Shahnameh's stories illustrated frequently in the miniatures of different periods, spotlighting the importance of its illustration. The general theme of the "Haftkhān" (known in English as the "Seven Labours of Rostam") is the hero (good) saving Iran and the king from the demon (evil) and ultimately, his victory over evil after undertaking seven difficult tasks. The major motifs in the literary text used in this narrative network include real human characters (hero or good or Rostam), real-bestial characters (Rakhsh), mythical-legendary elements (evil force or Div-e Sepid), events encompassing the main actions in the story (slaying Div-e Sepid, overcoming evil, and dropping the blood of the demon's liver in Kay Kavus's eyes to restore his sight), symbolic objects (the blood of the demon's liver), natural elements (black cave), unusual incidents (the seven labours). In the process of illustration, the miniaturist uses motifs to produce the images. Therefore, pictorial elements become symbols when they are placed in the composition according to the motifs. The contribution of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 15, No. 58
Summer 2022
Research Article

literary motifs to shape the pictorial narrative in the illustration of an epic was a central discussion in this article. This study attempted to answer the following main questions: What is the role of literary motifs of the "Haftkhān" in the illustrated miniatures of the story and the process of turning the text of Shahnameh into pictorial text? What techniques have miniaturists used to manifest these motifs in the illustrations?

Bound and free motifs, which form the narrative network of the text, were extracted and compared with the illustrated versions of the stories in miniatures. The purpose of this study was analysing the place of the literary motifs of the "Seven Labours of Rostam" in the formation of illustrated miniatures of this story. In this qualitative descriptive-analytical study, the data were collected through documentary and library research.

The results showed that pictorial signs and symbols in the miniatures appear in congruence with the manifestation of the motifs in the text. Such an illustrated translation of the literary text has led miniaturists to utilize motifs used in the plot based on their priority in the composition and framing of their works.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.20080360.1401.15.58.5.3

تحلیل نقش و جایگاه بن‌مایهٔ خیر و شر در روند تصویرسازی نگاره‌های خان هفتم رستم[1]

مهدی لونی[2]، پرویز اقبالی*[3]، فریده داودی‌مقدم[4]

(دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۱۰)

چکیده

نبرد خیر و شر یکی از بن‌مایه‌های اصلی *شاهنامه* است. بن‌مایه‌ها به‌سبب خاصیت تکرارشوندگی و تشخص‌یافتگی در شبکه‌های تصویری و روایی متن، نقش شاخص و پایه‌ای دارند، به همین جهت، در اضافه کردن لایه‌های معنایی به متن، یاری می‌رسانند. عرصهٔ رویارویی خیر و شر در *شاهنامه* و ادب حماسی به زندگی اجتماعی انسان‌ها وارد شده و

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۵. ش۵۸. تابستان ۱۴۰۱ (صص ۱۶۳-۲۰۳)

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان: «رابطهٔ متن و تصویر: تبیین چگونگی بروز بن‌مایهٔ هویت در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی» به راهنمایی آقای دکتر پرویز اقبالی و خانم دکتر فریده داودی مقدم در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد است.

۲. دانشجوی دکتری تاریخِ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی دانشکدهٔ هنر شاهد، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0002-5003-7472

۳. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر شاهد، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
*eghbali@ shahed.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-7485-3370

۴. دانشیار دانشگاه شاهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0002-4099-6258

به‌شکل داستان‌های حماسی و پهلوانی و در قالب بن‌مایه‌ها در متن، پدیدار می‌شود. در فرایند تصویرسازی متن، بن‌مایه‌ها، دستمایهٔ نگارگر، جهت تولید تصویر می‌شوند و عناصرِ تصویری، مطابق با بن‌مایه‌های به‌کاررفته در متن ادبی، در ترکیب‌بندی قرار می‌گیرند و کارکرد نماد و نشانه را می‌یابند. پرداختن به این مسئله که در فرایند تصویرسازی یک روایت حماسی، بن‌مایه‌های ادبی چه نقشی در شکل‌دهی به روایتِ تصویری دارند، از مسائل مطرح‌شده در این جستار است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ به این سؤال است که نقشِ بن‌مایه‌هایِ ادبی خان هفتم رستم در تصویرسازی نگاره‌های مصورشده و تبدیل متن *شاهنامه* به متنِ تصویری چیست؟ و نگارگر از چه شگردهایی جهت ظهور و بروز این بن‌مایه‌ها در تصویر، بهره برده است؟ این پژوهش با ماهیت تحقیق کیفی و با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، انجام خواهد شد و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و کتابخانه‌ای خواهد بود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نمادها و نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها، هم‌راستا با ظهور و بروز بن‌مایه در متن آشکار می‌شوند. این ترجمان تصویری از متن ادبی سبب می‌شود که نگارگران در ترکیب‌بندی و پلان‌بندی اثر، براساس اولویت استفاده از بن‌مایه‌های به‌کاررفته در پی‌رنگ ادبی، از این عناصر استفاده کنند.

واژه‌های کلیدی: بن‌مایه، خیر و شر، نگارگری، خانِ هفتم رستم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱. مقدمه

بن‌مایه در ادبیات، عنصری است که به‌سبب خاصیت تکرارشوندگی و تشخص‌یافتگی در شبکه‌های تصویری و روایی متن، نقش شاخص و پایه‌ای دارد و به برجسته‌سازی متن ادبی و اضافه کردن لایه‌های معنایی به آن، یاری می‌رساند. نبرد میان خیر و شر یکی از اساسی‌ترین تضادهایی است که ذهن انسان را از ابتدای خلقت به خود مشغول کرده است. تقابل میان خیر و شر یا به تعبیری نیکی و بدی، شکل‌دهندهٔ بسیاری از جهان‌بینی‌ها، اعتقادات و باورهای انسان و یکی از بن‌مایه‌های اصلی آثار ادبی است.

عرصهٔ رویارویی خیر و شر در *شاهنامه* درنهایت به انسان‌ها و زندگی اجتماعی بشر می‌رسد و به‌شکل داستان‌های پهلوانی و حماسی پدیدار می‌شود. *شاهنامه* به‌دلیل دارا بودن بن‌مایه‌ها و ویژگی‌های هویتی ملی و برخورداری بیشتر از وجوه تصویری، زمینه و بستری مناسب جهت شکوفایی و بالندگی هنر نگارگری را در مقایسه با سایر متون ادبی در خود فراهم آورده است. داستان نبرد رستم و دیو سپید در نگاره‌های شاهنامه‌های دوران‌های مختلف، بارها تصویرسازی شده است که اهمیت و جایگاه تصویرگری این داستان را نشان می‌دهد. در مصورسازیِ یک روایت، یکی از مسئولیت‌های نگارگر، پیدا کردن رابطه بین نشانه‌هایِ تصویری و روایتِ داستان است. طی این فرایند، اگر عناصرِ تصویری مطابق با متن روایت و شبکهٔ معنایی آن قرار گرفته باشند، به‌صورت نشانه‌ها و نمادهای مرتبط با متن، در تصویر، ظاهر می‌شوند. تصویرگر با اقتباسی که از بن‌مایه‌های ادبیِ متن می‌کند، در ساختار و ترکیب‌بندی تصویر، از آن‌ها بهره می‌برد تا در جهت تولید معنا و مضمونِ متن، قدم بردارد و به غنای زیباشناسانهٔ تصویر بیفزاید. تصویرساز با شناسایی عناصر و نشانه‌های تکرارشونده و ساختاردهندهٔ متن (بن‌مایه‌ها)، در جهت تولید و آفرینش معنا و اعتلای تصویر قدم برمی‌دارد و معنا و مضمون مستتر در متن را، که با کلام بیان شده و عینی و ملموس نیست، به مدد رنگ و خط، به تصویر تجسمی، بدل خواهد کرد. مضمون کلی داستان هفت‌خان، نجات ایران و شاه، توسط قهرمان (خیر) از چنگال اهریمن (شر) و درنهایت، غلبهٔ قهرمان پس از گذرِ مراحلِ سخت و پیروزی بر شر است. مطابق با تعریف بن‌مایه و تقسیمات آن که در بدنهٔ تحقیق اشاره شده است، بن‌مایه‌های اصلی متن ادبی که در این شبکهٔ روایی به‌کار رفته شامل: بن‌مایهٔ شخصیت‌های حقیقی انسانی (قهرمان یا نیروی خیر یا رستم)، بن‌مایهٔ شخصیت‌های واقعی ـ حیوانی (رخش)،

بن‌مایهٔ عناصر اساطیری - افسانه‌ای (نیروی اهریمنی یا دیو سپید)، بن‌مایهٔ حوادث که شامل کنش‌های اصلی داستان (کشتن دیو سپید و غلبه بر شر/ چکاندن خون جگر دیو در چشمان شاه و بینا شدن او)، بن‌مایهٔ اشیای نمادین (خونِ جگر دیو)، بن‌مایهٔ عناصر طبیعی (غار سیاه)، بن‌مایهٔ حوادث غیرِ معمول (گذر از هفت‌خان) هستند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در نگاره‌های مصورشده از این داستان، این عناصر، ساختار و شاکلهٔ اصلی تصویر را تشکیل می‌دهند و به‌صورت نماد و نشانه و نقش، در ترکیب‌بندی تصویر، ظاهر شده‌اند. پرداختن به این نکته که در فرایند ترجمهٔ متن ادبی به تصویر نگارگری، تصویرساز، در ترجمهٔ تصویری خود از متن، چه عناصری را در ترکیب‌بندی، پلان‌بندی نگاره مورد توجه قرار می‌دهد، از موارد مطرح‌شده در این پژوهش است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ به این سؤال است که: نقشِ بن‌مایه‌هایِ ادبی روایتِ خانِ هفتم رستم در تصویرسازی و تبدیل متن *شاهنامه* به روایت تصویری چیست و کدام شگردهای خاص نگارگری به ظهور و بروز این بن‌مایه‌ها بهتر کمک کرده‌اند؟ بدین منظور، نقش‌مایه‌های مقید و آزاد متن، که تشکیل‌دهندهٔ شبکهٔ روایی متن هستند، استخراج و با نگاره‌های مصورشده از این داستان، مطابقت داده شد. هدف این مقاله تحلیل و بررسی جایگاه بن‌مایه‌های متن ادبی داستانِ خانِ هفتم رستم در روند شکل‌گیری نگاره‌های مصورشده از این داستان است. این پژوهش با ماهیت تحقیق کیفی و با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، انجام خواهد شد و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای خواهد بود. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، نگاره‌های مصورسازی‌شده از این داستان را دربرمی‌گیرد که به‌صورت تصادفی انتخاب شده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نمادها و نشانه‌های تصویری در نگاره‌ها، هم‌راستا با ظهور و بروز بن‌مایه در متن آشکار

می‌شوند. این ترجمان تصویری از متن ادبی سبب می‌شود که نگارگران در ترکیب‌بندی و پلان‌بندی اثر خویش، براساس اولویت استفاده از بن‌مایه‌های به‌کاررفته در پی‌رنگ ادبی، از این عناصر استفاده کنند.

۱ـ۱. روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت، به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام خواهد شد. در این جستار، محقق علاوه‌بر تصویرسازی آنچه هست به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد. این روش به توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم، متن‌ها و تصاویر با تأکید بر پیام‌های مستتر در متن به صورت نظام‌دار می‌انجامد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

منصوره حاجی‌هادیان (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی تطبیقی نگارهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسب با داستان خان سوم رستم» ضمن اشاره به هم‌گامی نگارگری با ادبیات فارسی به بررسی رابطهٔ بین شعر و نگارگری از منظر بازنمایی واقیعیت پرداخته است. در این مقاله به بررسی سومین نگارهٔ خان هفتم رستم و بازنمایی مفاهیم و مظاهر دیو در نگارگری پرداخته شده است. پرویز اقبالی (۱۳۹۱) در رسالهٔ «بررسی و رابطهٔ تصویر و متن در تصویرسازی»، ضمن بررسی رابطهٔ تصویر در کتاب‌های داستانی کودک و نوجوان در ایران به این مسئله پرداخته که آیا فنون تصویرسازی در کتاب‌های داستانی کودک، باعث تغییر فهم متون شده است؟ و رابطهٔ میان متن و تصویر، چند گونه است؟ در این رساله، به چگونگی رابطهٔ متن و تصویر براساس عنصر بن‌مایه پرداخته نشده است. حسین عصمتی (۱۳۹۴) در رسالهٔ «تأثیر بیان تصویری

شاهنامه‌های بایسنقری و طهماسبی»، عناصر تأثیرگذار بر شاهنامه‌های فوق را از نظر ادبی بررسی کرده و به شناسایی و دسته‌بندی شاخصه‌های ادبی شاهنامه پرداخته و عناصر تأثیرگذار بر کیفیت دو شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی را از دو زاویهٔ عوامل بیرونی و عامل درونی بررسی کرده است.

در هیچ‌کدام از تحقیقات انجام‌شده، به فرایند تحلیل و بررسی ایجاد تصویر با محوریت بن‌مایه‌های ادبی به‌کاررفته در متن، پرداخته نشده است و این امر، پژوهش حاضر را از سایر تحقیقات پیشین، مجزا می‌کند.

۳. چارچوب نظری و شرح واژگان کلیدی

در تصویرسازی یک روایت، تصویر تحت تأثیر متن ادبی است. چارچوب نظری تحقیق فوق براساس این نظریه بنیان نهاده شده است. نگارگر به فراخور دانش و درک ادبی خود و با اقتباسی که از متن ادبی می‌کند، عناصر ساختاردهنده و شکل‌دهندهٔ متن ادبی را در قالب نماد و نشانه تصویری در نگارهٔ عینی و ملموس می‌سازد تا در جهت بازگویی متنِ تصویری قدم بردارد. بن‌مایه‌ها در این رابطه به‌عنوان عاملی برای بازگویی و به ظهور رسیدن تصویر و همچنین معیاری برای زیبایی‌شناسی تصویر می‌توانند مطرح شوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳ـ۱.خیر و شر

نبرد خیر و شر یکی از اساسی‌ترین تضادهایی است که ذهن انسان را از ابتدای خلقت به خود مشغول کرده است. «در روایاتِ اساطیرِ کهن ایرانی، اساس خلقت بر تقابل و مبارزه میان اضداد است و این جدال، به حرکت‌درآورندهٔ کیهان و گیتی است: تضاد روشنی و تاریکی، هرمزد و اهریمن، خیر و شر» (خدیش و داودی مقدم، ۱۳۹۹: ۱۴۰).

این تقابل در تفکر ایرانی، نخستین‌بار در اسطورهٔ آفرینش و ستیز میان هرمزد و اهریمن نمایان می‌شود و با قدرت تمام، در مظاهر دیگر زندگی نیز ظهور می‌کند. در نخستین اسطوره‌ها، بیشتر به تقابل و تضاد میان عناصر طبیعت و جدال میان آن‌ها پرداخته شده است. بر این اساس، مهر طبیعت باعث آسایش و فراخی نعمت و قهر طبیعت، مایهٔ رنج و گرسنگی و قحطی بود. این تضاد و تقابل در اسطوره‌های ایران، به جدال میان عناصر و نیروهای ملموس و مادی طبیعت مربوط می‌شود؛ مانند رویارویی تیشتر (خدای باران) و اپوش (دیو خشک‌سالی). از آنجا که مضامین اسطوره‌ای در سیر تاریخی تحول خویش، از مظاهر طبیعت به معانی و مفاهیم انتزاعی منتقل می‌شوند، در گزارش‌های اساطیری بعدی، نبردهای کیهانی میان نیروهای مرگ و زندگی و نیکی و بدی، مظهر مبارزه، موجودی است مانند بهرام که با بدکاران و دیوها مبارزه و بر آن‌ها پیروز می‌شود.

> با گذشت زمان و افزایش تجربهٔ زندگی اجتماعی، پیکار میان خدایان و موجودات انتزاعی و مظاهر طبیعت، جای خود را به جدال آدمیان با نیروهای فراطبیعی چون دیو، هیولا، اهریمن و جادوگر می‌دهد، نظیر مبارزهٔ هوشنگ و کیومرث با دیوان و نیروهای اهریمنی یا رستم با دیو سپید در شاهنامه (همان).

عرصهٔ رویارویی خیر و شر در *شاهنامه* درنهایت به انسان‌ها و زندگی اجتماعی بشر می‌رسد و در آثار ادبی، همچون *شاهنامه و ادب حماسی*، ظهور کرده و بسیاری از روایات داستانی و کنش‌های قهرمان داستان را شکل می‌دهد و به‌صورت داستان‌های پهلوانی و حماسی، پدیدار می‌شود.

۳ـ۲. بن‌مایه[۱]

به نظر برخی محققان که از جنبهٔ ساختاری و معنایی به داستان و روایت نگریسته‌اند، اصطلاح بن‌مایه، با پی‌رنگ داستان، مرتبط و پیدایش آن، معطوف به شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی هر دوران است.

> ظهور فعال یک ساخت یا یک موتیف است که از قبل نوعی وجودِ حاشیه‌ای داشته و اینک شرایط تاریخی و اجتماعی و فرهنگی عصر، چنین ایجاب کرده که آن عنصر، از انزوا و حاشیه به درآید و در مرکز خلاقیت عصر یا دوره قرار گیرد و تبدیل به «وجه غالب» شود (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۶۰).

کارکرد بن‌مایه در شعر نیز، در شبکهٔ معنایی که حول و حوش آن شکل می‌گیرد، معنا شده است. «بن‌مایه، مرکز تصویر و شبکهٔ تداعی در شعر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۰) در این تعاریف، به ویژگی جهت‌دهی بن‌مایه‌ها در شکل‌دهی و ساختار بخشیدن به متن و کارکرد بن‌مایه در به‌وجود آوردن شبکه‌های معنایی، اشاره شده است. برخی دیگر از محققان، به رابطهٔ متقابلی میان نماد، بن‌مایه و استعاره قائل هستند و ظهور بن‌مایه‌ها را معلول استعاره‌های تکرارشونده‌ای می‌دانند که درون‌مایهٔ انتزاعی دارند. «اغلب استعاره‌های تکرارشونده که درون‌مایهٔ انتزاعی دارند در اثر تکرار، به بن‌مایه/ موتیف و نماد تبدیل می‌شوند؛ مانند"می" در شعر عرفانی» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۱۸۵). همچنین از کارکردِ سبک‌ساز بودن بن‌مایه در متن و اثر ادبی، سخن به میان آورده‌اند.

> بن‌مایه یک حساسیت ذهنی و وضعیت شناختی است که تکرار آن نشان می‌دهد که این وضعیت بر فرایند تولید متن، مسلط بوده است؛ ازاین‌رو بر بسیاری از عناصر سبک‌ساز متن تأثیر گذاشته است. بنابراین، تکرار بن‌مایه، هم خود عنصر سبک‌ساز است و هم دیگر عناصر نویسنده را تحت تأثیر قرار می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۳۷).

این تعاریف، به ویژگیِ سبک‌ساز بودن بن‌مایه، تکرار، اشاره کرده و بن‌مایه را برگرفته از ذهن ناخودآگاه نویسنده دانسته‌اند. برخی دیگر از صاحب‌نظران، تعریف بن‌مایه را در ارتباط با مضمون و مایهٔ غالب، دانسته‌اند.

> چنین به‌نظر می‌رسد که مفهوم مایهٔ غالب را جز در رابطه با مضمون نمی‌توان تعریف کرد و آن غالباً، در آثار، همه جا حاضر است یا حضورش اگر هم محدود باشد پرتوافکن است. مفهوم مایهٔ غالب در رابطه با مضمون به‌دست می‌آید؛ همچنان که معنایِ نماد در نسبت آن با مضمون و مایهٔ غالب بهتر فهم می‌شود. خطوط برجستهٔ مکرر داستان را مایهٔ غالب گویند و نسبت مایهٔ غالب به مضمون، همچون نسبتِ نشانه به علت است (سمیعی‌گیلانی، ۱۳۸۷: ۵۶).

در این تعریف، ضمن اشاره به ارتباط بن‌مایه با نماد و مضمون، به ویژگی تکرار و ساختاردهندگی در متن، اشاره شده است. در کتاب‌های نقد ادبی و فرهنگ اصطلاحات، واژهٔ بن‌مایه را معادل موتیف فرض‌کرده و از دید ساختارگرایان روس، این واژه را معنا کرده‌اند.

> موتیف، واحد درون‌مایه‌ای، واحد مضمونی، یکانِ درون‌مایه‌ای است، مشخصه‌های برجسته‌ای در آثار ادبی که پیوسته در آن آثار، تکرار می‌شود. واحد درون‌مایه‌ای، نوعی حادثه، تصویر یا صحنه است که در آثار متعلق به هر گونهٔ ادبی دیده می‌شود. موتیف جزو کوچکی از درون‌مایه است که در سطح معنایی، مطرح است (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۳۳۴).

با جمع‌بندی تعاریف گفته‌شده درمورد واژهٔ بن‌مایه، تعریفی که در این پژوهش مدنظر نویسندگان است و بیشتر با جنبه‌های ساختاری داستان و شبکه‌های معنایی، که در اطراف بن‌مایه تشکیل می‌شود و مرتبط است، ارائه شد: بن‌مایه‌ها، عناصر ساختاری ـ معنایی ذی‌نقش در ادب فارسی هستند که به‌سبب خاصیت تکرارشوندگی و تشخّص‌یافتگی در

داستان (روایت)، نقش شاخص و پایه‌ای دارند و به‌منظور برانگیختگی، برجسته‌سازی، القایِ معنا و بیان پیام‌ها و اندیشهٔ صاحب اثر به‌کار می‌روند.

۳ـ۲ـ۱. نقش‌مایه‌های مقید[۲]: عناصر ساختاری اصلی، ثابت و تغییرناپذیر قصه‌ها، از نوع شخصیت و عمل‌های داستانی و کنش گفتارها هستند که موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شوند و قوام طرح داستان، بدان‌ها وابسته است (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۷). وجود نقش‌مایه‌های مقید برای شکل‌گیری داستان ضروری و حتمی است. نقش‌مایه‌های مقید در حکم بدنه و تنهٔ اصلی داستان هستند. بر این اساس، نقش‌مایه‌های مقیدِ داستان خان‌هفتم رستم براساس پی‌رنگ آن عبارت‌اند از: رستم (نیروی اهورایی یا خیر)، دیو سپید (نیروی اهریمنی یا شر)، کنش‌های داستانی (پیروزی قهرمان بر نیروی شر، دریدن جگرگاه دیو و بیرون کشیدن جگر از سینهٔ او، چکاندن خونِ جگر دیو در چشمان کاووس و بینا شدن او)، خون (عنصر خاص نمادین).

۳ـ۲ـ۲. نقش‌مایه‌های آزاد[۳]: عناصر فرعی داستان شامل توصیفات مربوط به مکان و زمان داستان، ویژگی‌های شخصیت‌ها، گزاره‌های روایی و ... عموماً نقش‌مایه‌های آزاد یا ایستا را تشکیل می‌دهند (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۸). نقش‌مایه‌های آزاد داستانِ خانِ هفتم رستم عبارت‌اند از: توصیفات مربوط به فضا و مکان (غارِ بی‌بن)، توصیفات زمان (هنگام بالا آمدن آفتاب)، شخصیت‌های فرعی (رخش[۴]، اولاد، سایر دیوان)، توصیف حالات و موقعیت‌های شخصیت‌های اصلی (چو مژگان بمالید و .....)، گزاره‌های روایی (حدیث نفس رستم و دیو سپید)، توصیف موقعیت شخصیت‌های فرعی (برآمدن رخش بر هفت‌کوه - بازکردن بند از دست اولاد)، نتیجه‌گیری (آزادی شاه ایران و بینا شدن او).

بن‌مایه‌ها، به‌دلیل تعدد و تنوعی که دارند به عناوین اصلی مانند: اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیا، نمادها، مکان‌ها و .. تقسیم‌بندی می‌شوند.[۵] «بن‌مایگی ممکن است بر عناصر اصلی داستان، از نوع نقش‌مایه‌های مقید عارض شود و یا بر عناصر فرعی آن از نوع نقش‌مایه‌های آزاد. نقش‌مایه‌ها زمانی حالت بن‌مایگی به خود می‌گیرند که صفت تکرارشوندگی و تشخص‌یافتگی را پذیرا باشند» (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۲۳).

۳ـ۳. هفت‌خان

الگوی داستانی هفت/چندخان، که در روایات هندواروپایی هم دیده می‌شود، در روایات ایرانی چون: *فرامرزنامه*، *شهریارنامه* و *جهانگیرنامه* و ... قابل مشاهده است. مضمونی که در هفت‌خان‌ها تکرار می‌شودد عبور قهرمان از مراحل سخت و کامیاب بیرون آمدن از همهٔ تنگناهایی است که با آن‌ها روبه‌رو شده است. هفت‌خان‌ها با گزینش راه از سوی قهرمان، میان دو راه آسوده و پرخطر و دشوار آغاز می‌شود. قهرمانِ هفت‌خان، بلااستثنا، قدم در راه پرخطر می‌نهد. آزمودن قهرمان و گذر از مراحل سخت، است که به صورت ضرب‌المثل «از هفت‌خان گذشتن» نیز در ادبیات، بروز پیدا کرده و نقشِ بن‌مایگی پذیرفته است. «بسیاری از داستان‌های حماسی، بن‌مایه‌های یکسانی دارند. اصولاً در این قصه‌ها، اشخاص و حوادث، گسترش‌دهندهٔ مفاهیمی مکرر هستند»[۶] (نبی‌لو،۱۳۹۰: ۹۵). گذشتن قهرمان از چند مرحلهٔ دشوار و پرخطر برای رسیدن به مقصودی معین، از مضامین پرتکرار در ادبیات فارسی است. مبنای اساطیری ـ آیینی این بن‌مایه، با آیین تشرف و به کمال رسیدن قهرمان مرتبط است.

> گذشتن از خطرها برای دستیابی به هدف، یکی از بن‌مایه‌های حماسی است که طی آن پهلوان به مقام قهرمان کامل و مقبول جامعه و قبیله یا به تعبیر ایرانی،"جهان پهلوانی" مشرف می‌شود. گویی یلِ جوان، پیش از گذشتن از آزمون

هفت/چند خان، هنوز خام و نابالغ است و شاید از همین روی برای بسیاری از پهلوانان و دلاوران نامدار، داستان یا آزمون چندخان، جهت تثبیت موقعیت جهان‌پهلوانی آن‌ها برگزار می‌گردد (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳).

خان‌هفتم، باشکوه‌ترین و هراس‌انگیزترین خانِ رستم است که روایت تصویری آن، پر بسامدترین مجلسِ شاهنامه‌نگاری است. آزمون قهرمان یکی از الگوهای اسطوره‌ای است که در هفت‌خان، رستم با آن مواجه می‌شود و درنهایت با غلبه بر شر، به پیروزی نائل می‌آید. مضمون و هدف نهایی رستم از ورود به داستان هفت‌خان، نجات ایرانیان و شاه از چنگال اهریمن و نگاهداری از کیان ایران زمین است.

۳ـ۴. پی‌رنگ و مضامین اصلی روایت

موضوع اصلی حماسه، نبردهای قهرمانان و پهلوانان با دشمنانی است که به سرزمینشان حمله کردند و قصد تسخیر آنجا را دارند. دفاع از مرز و بوم یکی از اصلی‌ترین درون‌مایه‌ها و مضامین و شکل‌دهندهٔ صحنه‌هایی است که به قهرمانان حماسه، مجال ظهور و بروز می‌دهد. بر این اساس، در ماجرای هفت‌خان، رستم به جهت دفاع از کیان ایران‌زمین و نجات شاه ایران پا به عرصهٔ نبرد می‌گذارد و خود را در برابر آزمون‌های سخت قرارمی‌دهد.

که شاه جهان در دم اژدهاست بر ایرانیان بر چه مایه بلاست

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۹۴)

او از خداوند یاری می‌خواهد که مانع خدشه‌دار شدن هویت جمعی ایرانیان شود و توانی به او ببخشد که اقتدار شاه و سپاه ایران را دوباره به آنان برگرداند. کشتن دیو سپید و قطع یک دست و پا و بیرون کشیدن جگر از سینهٔ او توسط رستم، درحقیقت، کشتن کسی است که هویت ایرانیان را خدشه‌دار کرده است. پیروزی رستم درحقیقت

غلبهٔ خیر بر شر یا نیکی بر بدی است و این مضمون در قالب نبرد و تقابل با دیوِ سپید، نمایش داده شده است.

و گر یار باشد خداوند هور　　دهد مر مرا اختر نیکروز

(همان: ۲۳۹)

همان بوم و بر باز یابید و تخت　　به بار آید آن خسروانی درخت

(همان: ۲۰۶)

واگذار کردن تقدیر، به دست پروردگار و یاری گرفتن از خداوندگار در غلبه بر دیو سپید، از مضامین دیگری است که در خان هفتم رستم بدان پرداخته شده است و جهان‌بینی شاعر را در نسبت میان تدبیر و تقدیر، مشخص می‌کند. چیرگی تقدیر و سرنوشت در افسانه‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای و قهرمانی ایران و دیگر ملت‌های شرق و غرب[۷]، بن‌مایه‌ای فراگیر است که خود به‌تنهایی، روایت اصلی داستان را شکل می‌دهد و به پیش می‌برد (خدیش و داودی‌مقدم، ۱۳۹۹ :۱۲۸). از ابتدای داستان، نقش‌مایهٔ مقید «یاری خداوندگار از قهرمان» در نظام اندیشگانی فردوسی، به صورت صفت «بن‌مایگی» در کل متن بازتاب یافته و نمود پیدا کرده است.

تو کوتاه بگزین شگفتی ببین　　که یار تو باشد جهان آفرین

شب تیره تا برکشد روز چاک　　نیایش کنم پیش یزدان پاک

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۳۹-۲۴۴)

ترتیب وقایع داستان، براساس پی‌رنگ ادبی[۸] چنین است: ۱. رسیدن رستم به هفت‌کوه و جایگاه دیو سپید (غار بی‌بن)، مواجهه با لشکر دیوان؛ ۲. کمک گرفتن از اولاد و راهنمایی از او، درمورد زمان حمله (چو آفتاب شود گرم و...)، بستن دست و پای اولاد؛ ۳. توصیف عزیمت رستم برای جنگ با دیو سپید (به میان سپاه دیوان رفتن و جدا کردن سر آن‌ها از بدنشان، گریختن دیوان)؛ ۴. احوال درونی رستم، توصیف

مکان داستان، روبه‌رو شدن با غار تیره، توصیفات مربوط به شکل ظاهری دیو، چگونگی روبه‌رو شدن رستم با دیو سپید.

چو رخش اندر آمد بران هفت کوه — بران نره دیوان گشته گروه
بنزدیکی غار بی‌بن رسید — بگرد اندرون لشکر دیو دید
باولاد گفت آنچ پرسیدمت — همه بر ره راستی دیدمت
کنون چون گه رفتن آمد فراز — مرا راه بنمای و بگشای راز
بدانگه تو پیروز باشی مگر — اگر یار باشدت پیروزگر
نکرد ایچ رستم برفتن شتاب — بدان تا بر آمد بلند آفتاب
سراپای اولاد بر هم ببست — بخم کمند آنگهی بر نشست
وزانجایگه سوی دیو سپید — بیامد بکردار تابنده شیر
بکردار دوزخ یکی غار دید — تن دیو از تیرگی ناپدید
بتاریکی اندر یکی کوه دید — سراسر شده غار از و ناپدید
سوی رستم آمد چو کوهی سیاه — ار آهنش ساعد ز آهن کلاه

(همان: ۵۴۹–۵۶۰)

۵ . توصیف بیدارشدن دیو از خواب و حملهٔ او به رستم؛ ۶. حمله‌ور شدن رستم به طرف دیو و قطع کردن یک پای دیو؛ ۷. برآویختن دیو با رستم؛ ۸. حدیثِ نفسِ رستم با خود، حدیثِ نفسِ دیو با خود و ناامیدی او از نبرد، قطع دست دیو با مدد گرفتن رستم از نیروی پروردگار؛ ۹. بر زمین زدن دیو، فرو بردن خنجر در دل، بیرون کشیدن جگر؛ ۱۰. توصیف و نشان دادنِ فضای غار از کشتگان و پیروزی رستم بعد از نبرد؛ ۱۱. گسستن بند از دست و پای اولاد؛ ۱۲. رفتن رستم به نزد کاووس؛ ۱۳. دیده‌ور شدن کاووس به سبب چکاندن خونِ جگر دیو در چشمانش؛ ۱۴. به تخت نشستن کاووس و پای‌کوبی و جشن پهلوانان.

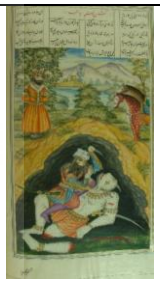
این داستان دو کنش اصلی را در بردارد: الف) نبرد دیو سپید و رستم که به پیروزی قهرمان و غلبه بر شر منجر می‌شود؛ ب) چکاندن خون در چشمان کاووس و بینا شدن او که به نجات ایران از چنگال اهرمن منجر می‌شود. با نگاهی به نگاره‌های مصورشده از این داستان، مشاهده می‌کنیم که نگارگران، لحظهٔ کشته شدن دیو سپید را جهت تصویرسازی این داستان برگزیده و تصویرسازی این صحنه، بیشترین بسامد را در شاهنامه‌نگاری‌ها دارد، در حالی که ماجرای «چکاندن خونِ دیو به چشم کاووس و بینا شدن شاه»، مصور نشده است. در سطور بعدی به بررسی نقش‌مایه‌های مقید و آزاد روایت و تطبیق آن‌ها با نگاره‌های مصور از این داستان، خواهیم پرداخت.

۴. بحث و بررسی

۴ـ۱. تحلیل و بررسی نقش‌مایه‌های داستان

۴ـ۱ـ۱. رستم: مشهورترین و نام‌آورترین قهرمان ملی در گسترهٔ ادبیات فارسی که روایات و داستان‌های مختلفی از شخصیت او شکل‌گرفته، رستم است. «در جهان‌بینی و فرهنگ ایرانی، رستم الگوی "شهسوار نیکی" معرفی شده است. رستم را شخصیتی تاریخی می‌دانند که از درآمیختن با روایات اساطیری و افسانه‌ها به صورتی که در شاهنامه می‌بینیم، آمده است» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۲۹). کشته شدن نیرومندترین دیوِ *شاهنامه* توسط نیروی اهورایی و ایزدی (رستم) نشان‌دهندهٔ برتری آفرینش ایزدی در مقابل آفرینش اهریمنی است. «استحالهٔ کلی نبرد عارفانهٔ مزدایی نیکی و بدی، که از رهگذر روایت حماسهٔ پارسی در رقابت پهلوانان ایرانی و تورانی ـ که ترجمان همان شهسواران نیکی در برابر بزرگ نمونه‌های بدی و دیوان‌اند ـ از طریق آثار بزرگانی چون فردوسی و دیگران بازشناخته می‌شود» (عبدی،۱۳۹۰ :۱۱۰). در نبرد با دیو سپید، رستم، کنشگر اصلی در پیش‌برد روایت این داستان است که نقش محوری را بر عهده دارد. این شخصیت، در

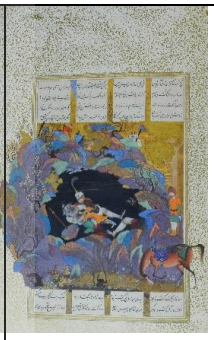
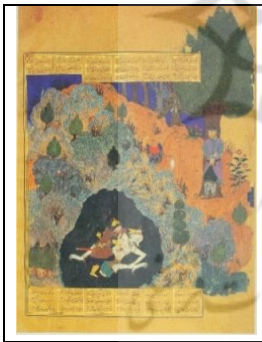
حماسهٔ ایرانی کسی است که کیستی و شخصیتش در پیوستن به اجزای دیگر واحد کل، یعنی ایران، خلاصه می‌شود و معنا می‌یابد. مجموع حوادث و وقایعی که در طول روایت *شاهنامه* از ماجراهای شگفتِ چگونگی زاده شدن تا مرگ توسط نابرادری و آزمون‌های هفت‌خان و .... بیان شده، رستم را واجد ویژگی‌های ابرقهرمان کند و ویژگی‌های این شخصیت سبب شده است تا به یک بن‌مایه، در متون ادبی، بدل شود. مشخصهٔ ویژهٔ تصویری رستم در نگاره‌ها، کلاه‌خودی دوشاخ از سر دیو و ببر بیان است که به‌صورت نقش‌مایهٔ تصویری در نگاره‌ها، بروز کرده است و او را از سایر شخصیت‌های داستان متمایز می‌سازد. «کلاه دوشاخ به‌عنوان یک موتیف تصویری، در بازشناسی شخصیت رستم، ایفای نقش کرده و به او تعینی حماسی عطا کرده است» (ماه‌وان، ۱۳۹۵: ۱۶۹). در برخی نگاره‌ها نیز مشخصهٔ تصویری رستم، سر دیو سپید است. اگرچه در متن ادبی اشاره‌ای به مغفر دیو سر رستم نشده، اما در بعضی نگاره‌ها به‌عنوان نمادِ تصویری پهلوانِ ایرانی، ظهور و بروز کرده است (نگاره‌های ۱، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۳، ۱۸).

		
نگارهٔ ۱. کشته شدن دیو سپید. نگارگر ناشناس، نسخهٔ ناشناس، گواش و آبرنگ، دورهٔ قاجار	نگارهٔ ۲. گواش و آبرنگ، شاهنامهٔ داوری، محفوظ در موزهٔ رضا عباسی، به شمارهٔMs 599، ۱۲۷۴ق، نگارگر: محمد داوری	نگارهٔ ۳. گواش و آبرنگ، شاهنامهٔ رشیدا، محفوظ در کاخ گلستان به شمارهٔ ۲۲۳۹

۴ـ۱ـ۲. دیو سپید [۹]

دیو یکی از مهم‌ترین آفرینش‌های اهریمن است که هدف آن ازبین بردن آفریده‌های اهورایی است. دیوان، گروهی از پروردگاران آریایی بوده‌اند که پس از ظهور زرتشت، گمراه‌کننده و مردود شناخته شدند. نخستین حضور دیو در حماسهٔ ایرانی، در زمان پادشاهی کیومرث رخ می‌دهد و طی نبردی میان سیامک و فرزند اهریمن (خزروان) سیامک، مغلوب و کشته می‌شود. در دومین حضور دیوان در *شاهنامه*، هوشنگ پسر سیامک، کین پدر را از «خرزوان» می‌گیرد. در زمان پادشاهی طهمورث، اهرمن، به بند کشیده می‌شود و بر پشت او زین می‌گذارد. او «سیه‌دیو» و «نره‌دیوان» را می‌کشد و به «طهمورث دیوبند» معروف می‌شود. حضور دیوان در داستان فریدون و ضحاک و به‌ویژه در دورهٔ پهلوانی رستم، فراوان‌تر دیده می‌شود. دیوان اغلب با چهره‌ای زشت و پوششی از پوست سگ یا خرس توصیف شده‌اند، ولی در عین حال از دانش و هنر و دانش بیشتری برخوردارند. آنان خط را به انسان می‌آموزند، سردار و شاه داشته و از فنون جنگی آگاهی داشتند. لشکرکشی کاووس به مازندران با تهییج دیوی که به‌صورت موسیقی‌دانی کارآزموده درآمده، صورت می‌پذیرد. او وارد دربار شاه می‌شود و با نوای موسیقی خود، شهریار ایرانی را اغوا می‌کند تا به مازندران لشکر کشد. دیو سپید، نیرومندترین دیو *شاهنامه* است که با جادوی او کاووس و لشکریان در سرزمین مازندران گرفتار و کور می‌شوند. او بزرگ دیوان و سالار هزاران دیو بوده و درون غارهای تاریک مازندران زندگی می‌کرده است. در زمان لشکرکشی کاووس به مازندران، دیو سپید، چتری از دودسیاه بر فراز سر ایرانیان می‌گسترد که به‌موجب آن دیدگان آنان تیره و تار و نابینا می‌شوند. رستم، به فرمان زال، جهت نجات ایرانیان و لشکریان، پس از عبور از مراحل سخت و هفت‌خان به مخفی‌گاه دیو سپید می‌رسد و

جگرگاه دیو را می‌درد و به روایت *شاهنامه*، سه قطره خون[۱۰] جگر دیو را جهت مداوای نابینایی کاووس در چشمش می‌چکاند. کشتن دیو سپید در *شاهنامه* نشان‌دهندهٔ برتری و ظفر یافتن آفرینش ایزدی (خیر) در تقابل با آفرینش اهریمنی (شر) است. مهم‌ترین مشخصه‌های ظاهری دیو سپید در نگاره‌های خان هفتم عبارت‌اند از: بدنی نیمه‌برهنه و عمدتاً به رنگ سفید و بعضاً با خال‌های سیاه، چشمانی گرد، دارای دم، سلاح دفاعی از جنس استخوان یا چوب، زیورآلاتی شامل: بازوبند، مچ‌بند، حلقه‌های دور پا، خلخال و گوشواره. در بیشتر نگاره‌ها، رنگ بدن دیو، سفید یا کرم‌صورتی درنظر گرفته شده است (به‌جز نگاره‌های ۹، ۱۱ و ۱۷ که رنگ بدن دیو، خاکستری تیره به‌کار رفته است). این گزینش تصویری، رنگ سپید را به‌عنوان رنگ معرف این دیو در سنت شاهنامه‌نگاری نهادینه می‌کند (ماه‌وان، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

		
نگارهٔ ۴. کشتن دیو سپید، شاهنامه طهماسبی، گواش و آبرنگ، مأخذ موزهٔ هنرهای معاصر	نگارهٔ ۵. کشته شدن دیو سپید، نگارگر ناشناس، شاهنامهٔ فردوسی، گواش و آبرنگ، مأخذ: pinterest.com/pin/675469644129390552	نگارهٔ ۶. شاهنامهٔ بایسنغری، مولانا قیام، گواش و آبرنگ، محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان به شمارهٔ Ms 716، مورخ ۵ جمادی‌الاول ۸۳۳/ ۸ فوریهٔ ۱۴۳۰، مکتب هرات تیموری

ویژگی‌های ظاهری دیو، مطابق با آنچه در فرهنگ عامه آمده چنین است: «دیوان ساکنین پهنهٔ تاریکی هستند، موجوداتی زیانکار و غیرطبیعی، به رنگ سیاه با دندان‌های بلند همچون گراز، لب‌های کلفت و سیاه و گه‌گاه با چشمان آبی، بدن آن‌ها از موی ضخیم پوشیده شده و چند سر، شاخ و دم و گوش‌های بزرگ دارند و مردم‌خوارند» (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۵۳). نگارگران نیز با الهام از ادبیات چهره، اندام و سایر ویژگی‌های ظاهری دیو سپید را مصورکرده‌اند، گرچه در طول مکاتب مختلف نگارگری، نقش دیو در دوره‌های مختلف با توجه به تأثیرات فرهنگی - اجتماعی تغییراتی یافته است.

۴ـ۱ـ۳. کشتن دیوسپید توسط رستم (غلبهٔ خیر بر شر)

«رستم با دیو سپید، پیکاری را پیروزمندانه به پایان می‌آورد که سرافرازی جاودانه را برای او به دنبال دارد. او، با کشتن این سپید در آن سیاه، ابلق زمان را رام خویش می‌کند» (سرامی، ۱۳۹۲: ۱۰۰۹).

تهمتن بنیروی جان‌آفرین بکوشید بسیار با درد و کین
بزد دست و برداشتش نرّه شیر به‌گردن برآورد و افگند زیر
فرو برد خنجر دلش بردرید جگرش از تن تیره بیرون کشید
همه غار یکسر پر از کشته بود جهان همچو دریای خون گشته بود

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۶۶-۵۶۷)

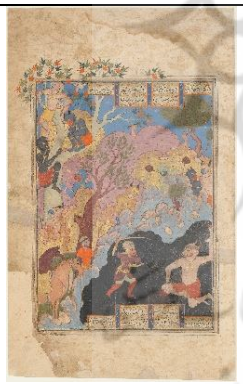
در داستان‌های تاریخی، اعمالی مانند دریدن دل و بیرون کشیدن جگر از سینه و خوردن یا نوشیدن خون، می‌تواند نشان‌دهندهٔ انتقام درونی و میزان تنفر از دشمن و همچنین انتقال قدرت باشد. گو آن‌که در داستان نبرد رستم با دیو سپید نیز، خونِ جگرِ دیو سپید، در حکم نوش‌دارویی است که باعث بینایی چشم کاووس و لشکریان و درنهایت به تخت نشاندن مجددِ آن خسروانی‌درخت و نجات ایران، می‌شود. در

حماسهٔ ژرمنی «نیبلونگن»[۱۱]، زیگرفید پس از کشتن آفرینش ناپاک (اژدها) و ریختن خونش، بدن خود را در خون اژدها شست‌وشو می‌دهد و رویین‌تن می‌شود. در *شاهنامه*، ضحاک پس از کشتن گاو مقدس، دچار بلا شد و با شستن سر و تن با خون می‌خواست مرگ را به زندگی تبدیل کند. ریختن خون دد و دام و انسان‌ها در حوض و شستن سر و بدن با آن به معنای زایش دوباره از جادویی بود که او را فرا گرفته بود.

همی خون دام و دد و مرد و زن بریزد کند در یکی آبزن
مگر کو سر و تن بشوید به خون شود فال اخترشناسان نگون

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۴۰)

نگارگران نقطهٔ اوج داستان و صحنهٔ کشته شدن دیو سپید توسط رستم را جهت مصورسازی این روایت انتخاب کرده‌اند.

		
نگارهٔ ۷. کشته شدن دیو سپید، محتملاً مکتب اصفهان، گواش و آبرنگ، نسخه و نگارگر ناشناس، pinterest.com/pin/519602875754809426/	نگارهٔ ۸. کشتن دیو سپید، کتابخانهٔ ملی فرانسه، گواش و آبرنگ، gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427205j/f183.highres	نگارهٔ ۹. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ pinterest.com،

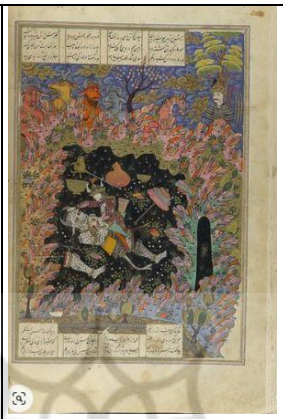
برخی از محققان، روایت نبرد رستم با دیو سپید را بقایای خاطره‌ای از مبارزهٔ میان دین مزدایسنا با آیین کهنی که روزگاری در سرزمین کوهستان‌های سخت گذر شمال ایران رواج داشته و یک خدای سپید را می‌پرستیدند، دانسته‌اند (نولدکه، ۱۳۹۱: ۵۵۳). گروهی نیز، موضوع اصلی روایت جنگ مازندران را، اختلاف میان دین زرتشت با دین آن زمانِ مردم مازندران می‌دانند. «دیو سپید، شاید بزرگ‌ترین خدای آن‌ها بوده؛ تنها از این راه می‌توان توجیه کرد که چرا رنگ این شریرترین عفریت، سپید است[۱۲]. چون رنگ سپید، رنگ نور است و ممکن نیست از دین زرتشت به یک ذات پلید نسبت داده شده باشد.» در توجیه نام دیو سپید در *شاهنامه* چنین ذکر شده که او به‌سبب موی شیری رنگش سپید، نام‌گذاری شده و بدن او، سیاه‌رنگ است. در برخی از نگاره‌ها، چهرهٔ دیو شبیه به گربه‌سانان بزرگ‌پیکری مانند شیر، مصور شده (نگاره‌های ۱۴ و ۱۵). این مسئله می‌تواند از درک ادبی نگارگر از تشبیهی که به حیوانی به نام «شیر» صورت پذیرفته است، نشئت گرفته باشد.

به رنگ شبه روی و چون شیر موی جهان پر ز پهنای و بالای اوی

۴ـ۱ـ۵. خون

نژاد و خون ازجمله مسائل پراهمیت در *شاهنامه* است که کارکردهای مختلفی را دارا شده است. خون در باور اسطوره‌ای نماد زندگی، نیرو و تجدید حیات دانسته شده و به نوعی منشأ بسیاری از اسطوره‌ها و آیین‌ها در زندگی فردی و اجتماعی بشر، شده است.« قهرمان پس از کشتن دشمن، خون او را می‌نوشد تا نیروی نهفتهٔ آن را به خود منتقل کند و بدین‌سان گویی خون را، ناقل روح یا همان روح می‌دانستند» (شمیسا،

۱۳۷۸: ۸۱). در بیشتر نگاره‌های مصورسازی‌شده از این داستان، رنگ قرمز خون بر روی سینهٔ دیو و دست و پای قطع‌شدهٔ او قابل مشاهده است.

		
نگارهٔ ۱۰. دیو سپید، شاهنامهٔ محمد جوکی، هرات، گواش و آبرنگ، انجمن سلطنتی آسیایی لندن۱۴۴۵م/ ۸۴۴ ق	نگارهٔ ۱۱. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ pinterest.com	نگارهٔ ۱۲. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ pinterest.com

از آداب و رسومی که در فرهنگ ما با اسطورهٔ خون مرتبط است، به آیین قربانی‌کردن می‌توان اشاره کرد که با کارکرد بلاگردانی و دفع شر، مرتبط است. اسطورهٔ خون در *شاهنامه*، به صورت‌های بلاگردانی، دفع شر، کین‌خواهی، سوگواری، حیات و نیروی دوباره، برکت‌بخشی و حاصلخیزی، کارکردهای آیینی مختلفی را پذیرا شده است. چکاندن خونِ جگر دیو در چشمان کاووس نیز می‌تواند در راستای انتقال قدرت اعجاب‌آمیز دیو، تلقی شود. در باور انسان اسطوره‌ای، همچنان که زمینِ خشک با باریدن باران، مجذوب و مسحور قطره‌های باران می‌شود و به رویش گیاه منجر می‌شود، چکاندن خونِ جگرِ دیو سپید در چشمان کاووس هم، می‌تواند چنین تعبیری داشته باشد. چنانکه در داستان سیاوش نیز، ریختن خون او به روییدن گیاه سیاوشان

منجر می‌شود و حیات سیاوش در گیاه نمود پیدا می‌کند. بر پایهٔ پندار حیات‌بخشی به‌نظر می‌رسد خون، به عنوان دارویی کارساز با درمان و پزشکی، پیوندی استوار دارد و از آن برای بهبود زخم و نابینایی چشم کاووس در *شاهنامه* استفاده شده است.

چکانی سه قطره به چشم اندرون شود تیرگی پاک با خون برون

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۲۰۵)

۴ـ۱ـ۶. غار سیاه[۱۳]: در حماسه‌هایی که حالت تشرف‌گونه دارند و با غار پیوند یافته‌اند، غار، نماد نوزایی و درک خویشتن است. براساس دیدگاه الیاده، ایجاد تحول و دگرگونی اجتماعی و مذهبی در جایگاه شخص، نشان از تغییری اساسی در جایگاه فرد است (ایلیاده، ۱۳۹۵: ۱۴). علاوه‌بر کارکرد فوق، غار در نگاره‌های ایرانی به‌عنوان جایگاه و مأمن پیر طریقت نیز در دوره‌های دیگر مصور شده است. «گذار رستم از مراحل مختلف و درنهایت رویارویی با دیو در غار، نمودی کامل از مؤلفه‌هایی است که الیاده[۱۴] در آیین‌های تشرف ذکر می‌کند» (صادقی‌منش و علوی‌مقدم، ۱۳۹۹: ۱۵۸). کارکردهای نمادین غار در متون ادبی عبارت‌اند از: ۱. زهدان زمین ـ مادر؛ ۲. دنیای درون و ناخودآگاه؛ ۳. جایگاه نمادین آیین تشرف؛ ۴. دنیا (صادقی‌منش و علوی‌مقدم، ۱۳۹۹: ۱۴۱). مطابق با سنت نگارگری ایرانی، نگارگر هم‌زمان نمای داخلی غار را ـ که واقعهٔ اصلی درون آن اتفاق می‌افتد ـ و نمای بیرونی غار را ـ که شامل مصورسازی کوه و آسمان و اولاد و رخش ـ هستند مصور کرده است. در بیشتر نگاره‌ها، غار به‌عنوان مکان اصلی که حادثهٔ کشتن دیو در آن رخ می‌دهد در مرکز ترکیب‌بندی و سمت پایین قرار گرفته است؛ به‌جز نگاره‌های ۱۴،۱۵ و ۱۸.

با توجه به تقسیمات ارائه‌شده از بن‌مایه، آن دسته از نقش‌مایه‌هایی که عناصر ساختاری و اصلی داستان را در برمی‌گیرند و از نوع شخصیت‌های اصلی و اعمال و

کنش اصلی روایت هستند، نقش‌مایهٔ مقید به حساب می‌آیند و طرح داستان بدان‌ها وابسته است. در مقابل، آن دسته از عناصر فرعی و متغیر روایت مانند گزاره‌های روایی، توصیف زمان و مکان، تک‌گویی‌ها، که باعث تغییر موقعیت داستان نمی‌شوند، نقش‌مایه‌های آزاد روایت را تشکیل می‌دهند. این نقش‌مایه‌ها، زمانی کارکرد بن‌مایگی به خود می‌گیرند که علاوه‌بر صفتِ تکرارشوندگی و برجسته‌نمایی، حرکتی در داستان بیافرینند. بر این اساس، در جدول ۱ نقش‌مایه‌های مقید و آزاد روایت خانِ هفتم استخراج شد و آن دسته از نقش‌مایه‌هایی که خاصیت بن‌مایگی را پذیرا شده‌اند، مشخص شدند. لذا، در داستان نبرد رستم و دیو سپید، نقش‌مایه‌های رستم، دیو سپید و عمل داستانی (کشتن دیو)، بن‌مایهٔ داستان به حساب می‌آیند و نگارگران از این عناصر در ترکیب‌بندی اثر خویش استفاده کرده‌اند. تک‌گویی‌ها، توصیفات مکان و زمان، کنش‌های فرعی روایت، کنشگران یاریگر و ... نقش‌مایه‌های فرعی یا آزاد داستان را تشکیل‌می‌دهند و نگارگران با توجه به خوانش و قرائت خود از متن ادبی، تأثیرات فرهنگی و اجتماعی و سبک و دوره‌ای که در آن نگاره مصور شده است، تمایلات سفارش‌دهندهٔ اثر، اقدام به تصویرسازی آن‌ها کرده‌اند. جزئیات متفاوتی که در تصویرسازی یک موضوع واحد در نگاره‌ها در ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی و رنگ‌آمیزی دیده می‌شود، مرتبط با هنرنمایی این هنرمندان در استفاده از نقش‌مایه‌های آزاد در جهت اضافه‌تر کردن لایه‌های معنایی دیگر به متن ادبی است و در کنار نقش‌مایه‌های اصلی داستان افزوده شده‌اند تا به بازگویی روایت تصویری کمک کنند. مطابق با تعاریف ارائه‌شده در تحقیق، نقش‌مایه‌های آزاد روایت عبارت‌اند از: رخش، پهلوان اولاد، سایر دیوان، توصیفات زمان و مکان، مونولوگ‌ها و ... . این عناصر را تصویرگران عموماً در پلان‌های عقب تصاویر به‌کار برده‌اند یا در ترکیب‌بندی اصلی اثر

در فواصل نزدیک به حاشیه قرار گرفته‌اند (نگاره‌های ۱ تا ۱۸) و مرکز تصاویر به‌واسطهٔ نقش‌مایه‌های مقید، مصور شده است. عناصری مانند رخش و پهلوان اولاد و سایر دیوان، در تصویرسازی‌ها هم، برخی از مصورسازان نیز از این نقوش را بنا به نظر خود در ترکیب‌بندی اصلی، به‌کار نبرده‌اند که این عمل ابعاد معنایی تصویر را کاهش داده است (نگاره‌های ۱۹و ۲۰).

نگارهٔ ۱۳. کشتن دیو سپید، منسوب به معین مصور، هدیهٔ ریچارد اتینگهوزن ۱۹۷۵، اندازهٔ ۳۴,۵*۲۲ قرن یازدهم هجری	نگارهٔ ۱۴. گواش و آبرنگ، مجموعهٔ موزهٔ هنر کالج میدلبری، قرن ۱۳ق، مکتب گورکانیان هند	نگارهٔ ۱۵. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ، pinterest.com

نگارگران، سه زمان (از کشتن دیو) را جهت تصویرسازی برگزیده‌اند. الف) لحظه‌ای که رستم بر روی سینهٔ دیو نشسته و خنجر خود را بالا برده، در حال فرو بردن خنجر به سینهٔ دیو است و یک دست و پای دیو قطع شده (نگاره‌های ۱، ۲،۳، ۱۲، ۱۷)؛ ب) لحظه‌ای که رستم بر روی سینهٔ دیو نشسته و خنجر را در سینهٔ دیو فرو برده، درحال بیرون کشیدن جگر از سینهٔ دیو است و خون بیرون جهیده است

(نگاره‌های ۴، ۵، ۶، ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰)؛ ج) صحنهٔ نبرد رستم و دیو سپید که در حال نبرد با شمشیر و ... هستند (نگاره‌های ۹، ۱۵).

توصیفات و تک‌گویی‌ها جزو نقش‌مایه‌های آزاد داستان هستند. تک‌گویی‌هایی که رستم با خود دارد (اگر امروز جان از این ماجرا به در برم و پیروز شوم، نامم جاودانه خواهد ماند) و همچنین تک‌گویی‌های دیو سپید از آن جمله‌اند.

به دل گفت رستم گر امروز جان بماند به من زنده‌ام جاودان
همیدون به دل گفت دیو سپید که از جان شیرین شدم ناامید

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۶۵ـ۵۶۶)

نقش‌مایه‌های آزاد، عناصر فرعی داستان و روایت را تشکیل می‌دهند که باعث تغییر موقعیت داستان نمی‌شوند و اگر از داستان حذف شوند پی‌رنگ داستان بر جای خود خواهد بود. «این عناصر فرعی از نوع راوی، گزاره‌های روایی، توصیف مکان، زمان، اشخاص، موقعیت‌ها، حوادث، گفت‌وگوها، تک‌گویی‌ها، نتیجه‌گیری‌ها و امثال این‌هاست که باعث تغییر موقعیت داستان نمی‌شوند» (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۸). مصوران نسخه‌ها نیز در تصویرسازی خود این عناصر را در اولویت، جهت چیدمان عناصر صحنه قرار نداده‌اند. مونولوگ‌ها و گفت‌وگوی دیو سپید با خود، جزو نقش‌مایه‌های آزاد روایت هستند. تفاوت‌هایی که در نگاره‌ها مشاهده می‌شود مربوط به نوع قرائت و برداشت نگارگران از متن ادبی و لحاظ کردن شرایط اجتماعی و فرهنگی دوره‌ای است که نگاره در آن مصور شده است.

نگارهٔ ۱۶. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ، http://shahnama . Caret.cam.ac.uk	نگارهٔ ۱۷. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ، قولر آغاسی، ۱۳۳۳ش، معاصر	نگارهٔ ۱۸. کشته شدن دیو سپید، گواش و آبرنگ، مأخذ: pinterest.com

تفاوت‌هایی که در نگاره‌ها دیده می‌شود شامل: شخصیت‌پردازی و طراحی لباس و بدن رستم و جزئیات ظاهری لباس و پوشش او، کلاه‌خود و ابزار آلات جنگی، و طراحی چهرهٔ اوست. تفاوت‌های ظاهری دیو نیز شامل: طراحی ویژگی‌های ظاهری، چهره، اندام، دم، و ابزار جنگی اوست. تفاوت‌هایی که در تصویرسازی از داستانی یکسان مشاهده می‌شود، منبعث از خوانش‌های متفاوتی است که نگارگران هر دوره و مکتب با توجه به وضعیت سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، از داستان داشته‌اند. کشته شدن دیو سپید، با مدد جستن از خداوندگار و یاری قهرمان از آفریدگار میسر می‌شود. نقطهٔ اوج داستان، کشتن دیو سپید و بیرون کشیدن جگر از سینه‌اش (عمل داستانی) است. نقش‌مایهٔ مقیدِ «کشتن دیو» با توجه به تکرار و تشخص‌یافتگی در متن ادبی به بن‌مایه مبدل شده و در نگاره‌ها هم، این عناصر در تصویر، در قالب نقش و نماد مصور شده است. وقایعی که بعد از کشتن دیو اتفاق می‌افتد همانند: پر شدن غار از خونِ دیو (گویی جهان دریای خون شده) و توصیف آمدن رستم نزد کاووس و بینا شدنش و به تخت نشاندن او توسط تهمتن (رستم خون دیو سپید را در چشمان کاووس می‌چکاند تا بینا شود) در هیچ کدام از نگاره‌ها مصور نشده است. مصوران از تصویرسازی ماجراهای بعد از کشتن دیو، صرف‌نظر کرده‌اند (تهمتن بعد ازکشتن دیو به سراغ اولاد

می‌آید و بند از دستانش می‌گشاید و اولاد هم از او می‌خواهد که به قول خود وفا کند و...). این صحنه‌ها در هیچ‌کدام از نگاره‌ها مصور نشده است. در جدول ۱ به بررسی نقش‌مایه‌های مقید و آزاد داستان خان هفتم رستم براساس روایت *شاهنامه* خواهیم پرداخت:

جدول ۱. نقش‌مایه‌های مقید و آزاد داستان خان هفتم رستم

بن‌مایگی	نقش‌مایهٔ مقید	نقش‌مایهٔ آزاد
اشخاص	رستم	اولاد، هژیر، طوس، فریبرز، گودرز، گیو، فرهاد، رهام، گرگین، مام، شاه مازندران، کاووس، مرد باهوش
عناصر طبیعی	غار	هفت‌کوه، آفتاب، خاک، خون، دشت، گل، زمین، رود، می، آتش، خشک‌نی
اشیای نمادین	خون، جگر، دل، چشم	کمند، خنجر، تیغ، گرزگران، نی، شمشیر، تخت عاج، نگین، کلاه، گِل، بند، کمند، گردن، چاه، خاک، عاج، مغز، نامه
مضامین	یاریگری خداوندگار از قهرمان، سفر قهرمان، آزمون قهرمان، آیین تشرف، بینا شدن کاووس و نجات تاج و تخت ایران، نگاهبانی از مرز و بوم ایران‌زمین	چیرگی سرنوشت، بینا شدن چشم کاووس، نجات ایران
کنش‌های روایت	بر زمین زدن دیو و فرو بردن خنجر در دل دیو و بیرون کشیدن جگر،	شامل: ۱. توصیف چونگی آمدن رستم به جایگاه دیو (برآمدن رخش بر هفت‌کوه، نزدیک شدن به غار)؛ ۲. توصیفات مربوط

	کشتن دیو سپید و پیروزی نهایی قهرمان بر نیروی شر،	به زمان و مکان داستان (برآمدن آفتاب، شکل ظاهری غار و فضا)؛ ۳. توصیف چگونگی مواجههٔ رستم با دیو (بستن دست و پای اولاد، به میان سپاه دیوان رفتن و سر بریدن آنان، بیدار شدن دیو سپید از خواب و حملهٔ او به رستم)؛ ۴. توصیف شکل ظاهری دیو؛ ۵. حدیث نفس رستم و احوال درونی او؛ ۶. حدیث نفس دیو و احوال درونی او؛ ۷.گسستن بند از دست و پای اولاد و رفتن رستم نزد کاووس؛ ۸.دیده‌ور شدن کاووس و به تخت نشستن او؛ ۸. برپایی مجلس جشن و شادمانی.
مکان	کوهستان، غار بی‌بن،	کوه سیاه، مازندران، دوزخ، چاه، دریای خون، هفت‌کوه، شهر
زمان	–	برآمدن آفتاب
شخصیت‌های حیوانی	–	رخش، نره‌شیر
اشخاص مجازی (عناصر اسطوره‌ای - افسانه‌ای)	دیو سپید	لشکر دیوان، جادوان، نره‌دیوان، جادوان، اژدها

نقش‌مایه‌های مقیدِ رستم و دیو سپید و عمل داستانی (کشتن) از عناصر سازنده‌ای است که فردوسی در *شاهنامه* به‌طور مکرر از آن‌ها استفاده کرده است و به‌سبب خاصیت برانگیختگی و شکل‌دهی در روایت، حالت بن‌مایگی به خود پذیرفته‌اند. این عناصر به‌سبب آن‌که نقشی ساختاری در شکل‌دهی و اضافه‌تر شدن لایه‌های معنایی و شبکهٔ روایی در کل متن ادبی شاهنامه و سایر هفت‌خان‌ها دارند، بن‌مایه خوانده

می‌شوند. با بررسی ساختار تشکیل‌دهندهٔ تصاویر مصورشده از این داستان مشاهده می‌کنیم که: نگارگر، در ترجمان تصویری خود، این عناصر (نقش‌مایه‌های مقید) را که جزو لاینفک روایت تصویری هستند، در ترکیب‌بندی و چیدمان و پلان‌بندی تصویر، استفاده کرده و در جهت ارائه و بازگو کردن روایت متنی با زبان تصویر از آن‌ها بهره برده است؛ به دیگر سخن، با حذف یکی از این عوامل، روایت تصویری، قابلیت بازگوکنندگی و روایت‌مندی خود را ازدست می‌دهد. شخصیت‌های رستم و دیو سپید و عمل داستانی یا حادثه‌ای که اتفاق می‌افتد، از عناصر لازم و ضروری داستان هستند. حذف نقش‌مایه‌های مقید موجب آن می‌شود که طرح و شاکلهٔ کلی داستان به‌طور کلی عوض شود. مهم‌ترین صحنه در داستان و تصویرسازی نگاره‌ها، کشتن دیو است؛ چگونگی غلبهٔ شخصیت اصلی داستان (رستم) بر دیو سپید و کشتن او در نگاره‌ها با تفاوت‌هایی، از نظر ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی چهرهٔ رستم و دیو و فضاسازی آسمان و کوه، دیده می‌شود. مطابق با متن، تهمتن با نیرو و قدرتی که جهان‌آفرین به او عطا کرده بود، با شمشیر یک دست دیو را نیز قطع می‌کند و به زمین می‌اندازد، سپس خنجر خود را از نیام برمی‌کشد و سینهٔ دیو را می‌شکافد و جگر دیو را از تنش بیرون می‌کشد. توصیفات رستم پس از دیدن دیو سپید چنین است: ترسیدن رستم از هیبت دیو، برآشفتن رستم، قطع کردن یک پای دیو و در آویختن دیو با رستم.

ازو شد دل پیلتن پرنهیب بترسید کامد بتندی نشیب
برآشفت برسان پیل ژیان یکی تیغ تیزش بزد بر میان
ز نیروی رستم ز بالای اوی بینداخت یک ران و یک پای اوی
بریده بر آویخت با او بهم چو پیل سرافراز و شیر دژم
همیدون بدل گفت دیو سپید که از جان شیرین شدم ناامید

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۶۱ـ۵۶۴)

نگارهٔ ۱۹. شاهنامهٔ ۷۳۳ق، مکتب شیراز، کشتن دیو سپید، گواش و آبرنگ، مأخذ: نگاره‌های شاهنامه آداموا و گیوزلیان، ۱۳۸۳، ۱۲۱	نگارهٔ۲۰. دیو سپید با پیکرهٔ سیاه، گواش و آبرنگ، نسخه و نگارگر ناشناس، pinterest.com

در اینجا وجود حادثه یا عمل داستانی (کشتن دیو سپید) در داستان، ضروری و حتمی است وگرنه اساساً داستانی شکل نمی‌گیرد. در بررسی نگاره‌های مصورشده از خان هفتم رستم، این عناصر مورد توجه نگارگر قرار گرفته و مصور شده‌اند و با اقتباس از متن ادبی، نمود تصویری یافته‌اند. نگارگران، عناصر اصلی صحنه یعنی رستم، دیو سپید و غار را در مرکز تصویر قرارداده و ترکیب‌بندی خود را بر این اساس به‌وجود آورده‌اند. سایر نقش‌مایه‌های آزاد داستان، یعنی اولاد، رخش، سایر دیوان در پلان‌های دوم و سوم و یا در حاشیه نزدیک کادر مصور شده‌اند.

۵. نتیجه

– نبرد خیر و شر یکی از اساسی‌ترین تضادهایی است که ذهن انسان را از ابتدای خلقت به خود مشغول کرده و در شکل‌دهی به بسیاری از اعتقادات و جهان‌بینی انسان‌ها، نقشی اساسی دارد. این باور اسطوره‌ای، در شاهنامه و ادب حماسی به انسان‌ها و زندگی اجتماعی آن‌ها وارد شده و بسیاری از کنش‌ها و روایات حماسی و پهلوانی را باعث می‌شود. اصولاً، زیرساخت بسیاری از داستان‌های حماسی، دارای

بن‌مایه‌های یکسانی است و قصه‌ها و داستان‌های کهن، گسترش‌دهندهٔ بن‌مایه‌ها و مفاهیم مکرر هستند. در تصویرسازی‌هایی هم که از یک روایت یکسان (نبرد رستم و دیو سپید) انجام شده، شاهد مصورسازی نقش‌مایه‌هایی مقیدی هستیم که به بن‌مایه مبدل شده و در نگاره‌ها به نماد و نقش‌مایهٔ تصویری، مبدل شده‌اند. از آنجا که وجود نقش‌مایه‌های مقید، جهت شکل‌گیری داستان ضروری و حتمی است و به‌عنوان عناصر اصلی و ثابت متن ادبی محسوب می‌شوند، در تصویرسازی یک اثر هم، کارکردی مشابه می‌یابند و جزو عناصر اصلی تصویر، به حساب می‌آیند. در مقابل نقش‌مایه‌های آزاد، در تصویرسازی نگاره‌ها، به پیدایش جزئیاتی در ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، طراحی شخصیت و ... در تصویر منجر می‌شوند. بنابراین، مطابق با متن ادبی *شاهنامه* و پی‌رنگ داستان نبرد رستم و دیو سپید، نقش‌مایه‌های رستم و دیو سپید و کنش داستانی (کشتن دیو) بن‌مایه‌های اصلی متن هستند. در همه تصویرسازی‌های مشابه از این داستان، وجود آن‌ها ضروری و حتمی است و نگارگران، به مصور کردن این عناصر پرداخته‌اند؛ به دیگر سخن، به‌کارگیری عناصر تصویر، هم‌راستا با ظهور نقش‌مایه‌های مقید در متن است.

- نقش‌مایه‌های آزاد روایت شامل: رخش، اولاد، هفت‌کوه (توصیفات مربوط به جایگاه دیوان) سایر دیوان هستند که نگارگران در گزینش این عناصر دخل و تصرف داشته و بنا به سلیقه و ترکیب‌بندی خاصی که جهت چیدمان عناصر برگزیده‌اند، روایت‌های تصویری مختلفی در جهت عمیق‌تر کردن لایه‌های معنایی متن، بدان افزوده‌اند. تصویرسازی‌هایی هم که از این نقش‌مایه‌ها بیشتر استفاده کرده‌اند، بیان تصویری قوی‌تری نسبت‌به سایر تصویرسازی‌های مشابه دارند که تسلط نگارگر بر متن ادبی و درجهٔ هنرمندی او را نشان می‌دهد. نگارگران در ترکیب‌بندی و

پلان‌بندی اثر، هم‌راستا با ظهور نقش‌مایه‌های مقید در متن، عمل کرده‌اند؛ بدین معنا که به نوعی نحوهٔ چیدمان عناصر موجود در صحنه با بن‌مایه‌های متن ادبی رابطه دارد. ساختار و شاکلهٔ اصلی تصویر و ترکیب‌بندی و چیدمان عناصر صحنه از بن‌مایه‌های ادبی متن اقتباس شده و نگارگران برای بازگویی روایت اصلی از نقش‌مایه‌های مقید، جهت نشان دادن تصویر بهره برده‌اند. همچنین نقش‌مایه‌های آزاد روایت که توصیفات مربوط به حالات شخصیت‌ها و یا سایر .. را دربر می‌گیرد در نگاره‌های مختلف، متفاوت است. این نقش‌مایه‌ها جهت مصور کردن بهتر روایت تصویری و همچنین نشان دادن صحنه‌های دیگر داستان، در برخی نگاره‌ها مصور شده‌اند و به کمک تصویرساز آمده‌اند. تفاوت‌ها در نگاره‌ها، در مرتبهٔ نخست برگرفته از وجه استعاری *شاهنامه* و متن ادبی به‌عنوان منبع به‌وجودآورندهٔ روایت و از طرفی، تلقی و تأویل شخصی نگارگر از خوانش متن، تأثیرات فرهنگی و اجتماعی و سلیقهٔ هنری دوران، مکتب نگارگری که نگاره در آن مصور شده، است. نمود این تفاوت‌ها، در تصویرسازی ویژگی‌های ظاهری دیو، اندام، شاخ، دم، ابزار حمله و دفاع، نحوهٔ کشتن و دریدن جگرگاه دیو، قابل مشاهده است.

- تصویرسازان، در مصورسازی داستان خان هفتم رستم، نقطهٔ اوج داستان را انتخاب کرده‌اند. اکثر نگاره‌های مصورشده از این داستان، لحظه‌ای را جهت تصویرسازی برگزیده‌اند که رستم روی سینهٔ دیو نشسته و سینهٔ او را شکافته است و از تصویرسازی سایر وقایع، خودداری کرده‌اند.
- خط افق در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به‌منظور استفاده از فضای بیشتر و نشان دادن فضای داستان بالا گرفته شده است. این ترکیب‌بندی به تصویرگر کمک می‌کند فضایی بیشتری جهت نمایش صحنه‌های مختلف در اختیار داشته باشد. مطابق با سنت

ترکیب‌بندی در نقاشی ایرانی، موضوع و حادثهٔ اصلی، در مرکز تصویر و کمی بزرگ‌تر از بقیهٔ عناصر، مصور شده است. همچنین، نگارگران چند زمان را با هم مصور کرده‌اند. یعنی لحظهٔ رسیدن رستم بر هفت کوه و کشتن دیوان پاسبان، بستن دستن اولاد، در یک تصویر مصور شده است. زمان وقوع داستان نیز که در متن هنگام بالا آمدن آفتاب اشاره شده، در نگاره‌ها به ترتیب با ارجحیت رنگ طلایی و سپس آبی آسمان، به نمایش درآمده است. در رنگ‌آمیزی فضای غار، نگارگران از رنگ سیاه جهت نمایش این فضا استفاده کرده‌اند و این سیاهی با سپیدی رنگ بدن دیو در تضاد است که استفاده از رنگ‌های سیاه و سپید از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی قابل تأمل و بررسی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تقوی آن را چنین معنا کرده (Motif/Motive از ریشهٔ فعل Movere و یا اسم Motivus از قرون وسطی می‌دانند که به معنای حرکت دادن به سمت جلو و اصرار، انگیختن و به فعالیت واداشتن اشاره دارد (سینیوریت، ۱۹۸۸: xvii؛ دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۸: ۶۹۸؛ تقوی، ۱۳۸۸: ۱۰).

۲. bound motif: واحد درون‌مایه‌ای ساختاری، یکان درون‌مایه‌ای بنیادین: واحد درون‌مایه‌ای که با هستهٔ داستان، گره خورده باشد و به‌لحاظ منطقی و ساختاری نمی‌توان آن را از ماجرای داستان، جدا کرد. «آن دسته از موتیف‌هایی که داستان مورد نظر جز از طریق آن‌ها قابل گفتن، نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۰).

۳. free motif: واحد درون‌مایه‌ای مستقل از پی‌رنگ، یکان درون‌مایه‌ای گسسته از پی‌رنگ. توماشفسکی میان دو نوع واحد درون‌مایه‌ای تمایز قایل شده است: الف) وابسته به پی‌رنگ روایت محسوب می‌شوند؛ ب) مستقل از پی‌رنگ که اجزای پیرامونی برای پی‌رنگ روایت هستند. «آن دسته از موتیف‌هایی که مؤلف به هر دلیلی آن‌ها را وارد داستان کرده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۰). پارسانسب آن را چنین معنا کرده است. بوریس توماشفسکی در کتاب *درون‌مایگان در فرمالیسم روسی* در باب بن‌مایه می‌نویسد: نقش‌مایه‌هایی که موجب تغییر موقعیت شوند، نقش‌مایه‌های پویا یا مقید محسوب می‌شوند و نقش‌مایه‌هایی

که باعث تغییر موقعیت در داستان نمی‌شوند، نقش‌مایه‌های ایستا یا آزاد به‌شمار می‌آیند (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۱۸؛ Tomashevsky,1965: 68-70).

۴. خوانندگان به این نکته توجه داشته باشند که رخش در خانِ هفتم، جزو بن‌مایه‌های آزاد قرار گرفته است، در حالی که در خان اول، رخش با توجه به نقشی در روایت داستان ایفا می‌کند، جزو بن‌مایه‌های مقید به‌شمار می‌آید.در تصویرسازی‌های خان اول رستم نیز، به‌لحاظ ویژگی بن‌مایگی که در متن ادبی پذیرا شده، در ترکیب‌بندی اصلی نقش و جایگاهی برجسته دارد. «بن‌مایگی حالت ثابت و ویژگی ذاتی عناصر داستانی نیست، بلکه کیفیتی است عارضی که به‌طور مقطعی، در موقعیت روایی خاص بر عنصری داستانی عارض می‌شود. حال این‌که ممکن است همان عنصر، در داستانی دیگر دارای چنین صفت و موقعیتی نباشد» (پارسانسب، ۱۳۸۸: ۲۲).

۵. برای دسترسی به اطلاعات بیشتر درمورد گونه‌شناسی بن‌مایه‌ها، به مقالهٔ محمد پارسافر که در بهار ۱۳۸۸ در نشریهٔ *نقد ادبی* به چاپ رسیده است مراجعه کنید.

۶. رابرت اسکولز (Schools)، طرح داستان را حاصل جمع بن‌مایه‌هایی می‌داند که به ترتیبی تنظیم می‌شوند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درون‌مایهٔ داستان را بپرورند، سپس کارکرد زیبایی‌شناختی طرح را نیز وابسته به این می‌داند که توجه خواننده را به بن‌مایه‌ها جلب کند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۶).

۷. بن‌مایه‌ها، اغلب از داستانی به داستانی دیگر و یا حتی از فرهنگی به فرهنگ دیگر منتقل می‌شوند و درست به همین دلیل کم‌تر صورت ابداعی دارند. چه بسیارند بن‌مایه‌هایی که در فرهنگ‌های مختلف مشترک هستند (مارزلف، ۱۳۷۶: فهرست پایانی کتاب؛ پراپ، ۱۳۷۱: ۲۱۵).

۸. جهت مطالعهٔ بیشتر درمورد پی‌رنگ داستان خان هفتم به مقالهٔ محمدرضا راشدمحصل و همکاران با عنوان «بررسی پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویهٔ دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید» مراجعه کنید.

۹. قبل از ظهور زرتشت، آریایی‌ها الهه‌های متعدد داشتند، دیوان، پروردگاران مشترک بین اقوام هندوایرانی بودند، اما پس از جدایی ایرانیان از هندوان، پروردگاران مشترک قدیم یعنی دیوها که مورد پرستش هندوان بودند، نزد ایرانیان، اهریمنان خوانده شدند (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۰۷؛ مهرپویا و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۳).

۱۰. عدد سه از اعداد کامل *شاهنامه* است. اهمیت عدد سه، در نبرد دیو سپید با رستم هنگامی برجسته‌تر می‌شود که مطابق با متن *شاهنامه*، پزشکان دوای بینا شدن کاووس را، چکاندن سه قطره خون در چشمانش معرفی می‌کنند که جنبهٔ رازآلود و رمزی بودن این عدد را نمایان‌تر می‌کند. عملکرد نمادین سه قطره از خونِ موجودی اهریمنی در *شاهنامه* را که باعث بینایی چشم شاه می‌شود در کارکرد درون‌مایه‌ای خون به‌عنوان

عنصری حیات‌بخش، می‌توان جست‌وجو کرد. به موجب اعتقادی قدیمی، گاهی بلا را به‌وسیلهٔ ایجادکنندهٔ بلا، می‌توان دفع کرد. «چشم‌زخم خوردن را با خوردن آب دهانِ ایجادکنندهٔ بلا می‌توان بی‌اثر کرد» (حرفی،۱۳۹۱: ۹۳). از اعتقادات فرهنگ ایرانی و اسلامی که درمورد عدد سه می‌توان به آن اشاره کرد؛ سه بار آب کشیدن وسایل به‌منظور پاک‌کردن و سه بار شست‌وشو دادن است که نشانگر برطرف شدن ناپاکی و آلودگی است. در آیین زرتشت نیز، بر سه اصل هومت (پندار نیک)، هوخت (گفتار نیک) و هورشت (کردار نیک) اشاره شده است. فردوسی نیز در ترکیب‌هایی چون «سه‌جان» یا سه روز باده‌نوشی کردن سه مرد بینادل، یا داستان سه پسر فریدون، سه پسر اسفندیار، سه دختر قیصر روم، سه تقسیم‌بندی از جهان، بنیاد داستان‌هایش را استوار ساخته است. از نمونه‌های رمزی بودن عدد سه، یاقوتی است که با سه مهرهٔ زر، تهمینه بر بازوی سهراب می‌بندد.

۱۱. **در این حماسه، زیگفرید پس از کشتن اژدها، بدن خود را در خون حیوان می‌شوید و رویین‌تن می‌شود. او سپس، دل اژدها را برای دایهٔ خود «رگین» کباب می‌کند. در اثنای کار، چربی گوشت بر انگشت او چکیده و پهلوان بی‌اختیار، انگشت خود را به دهان می‌برد. در اثر تماس خونِ دلِ اژدها با زبان او، زبانِ پرندگان را متوجه می‌شود.**

۱۲. گروهی از محققان عقیده دارند که دیو سپید، نماد برف و سرما و کوه است (نک: مقالهٔ آقای محمد یونس طغیان ساکایی از دانشگاه کابل که در نشریهٔ *پاژ* منتشر شده است). به عقیدهٔ گروهی دیگر از محققان، نسبت دادن رنگ سفید به موجودی خبیث در آیین زرتشت ممکن نیست و این روایت را بقایای خاطره‌ای دانسته‌اند که از مبارزهٔ میان دین مزدایسنا با آیین کهنی که روزگاری در سرزمین کوهستان‌های سخت‌گذر شمال ایران رواج داشته و یک خدای سپید را می‌پرستیده‌اند، دانسته‌اند (برای مطالعهٔ بیشتر خوانندگان را به مقالهٔ تئودور نولدکه که توسط آقای جلال خالقی ترجمه شده و در نشریهٔ *ایران‌شناسی* به چاپ رسیده است ارجاع می‌دهم).

۱۳. غار به‌عنوان یک نماد کهن در بررسی‌های اسطوره‌شناختی چهار کارکرد دارد: ۱. زهدان زمین ـ مادر؛ ۲. دنیای درون و ناخودآگاه؛ ۳. جایگاه نمادین آیین تشرف؛ ۴. دنیا.

۱۴. ایلیاده ذکر می‌کند: در اینجا ما با نزول به جهان زیرین سروکار داریم ، نظیر آنچه که مثلاً در اسطوره‌ها و حماسه‌های خاور باستان و دنیای مدیترانه‌ای دیده‌ایم. از یک نظر می‌توان گفت که همهٔ این اسطوره‌ها و حماسه‌ها ساختاری تشرف‌گونه دارند؛ نزول به دوزخ در حین حیات، مواجه شدن با هیولاها و شیاطین و تن دادن به آزمون سخت، تشرف است (ایلیاده، ۱۳۹۵: ۱۲۶).

منابع

آداموا، ا.ت. گیوزالیان (۱۳۸۳). *نگاره‌های شاهنامه*. تهران: نشر زلال.

آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). «هفت خان پهلوان». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان*. ش ۲۶. ۱ ـ ۲۸.

ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲). «بررسی سیر تحول دیو در تاریخ اجتماعی و ادبیات شفاهی». *فرهنگ و ادبیات عامه*. ش ۲، صص۵۴-۸۲ .

احمدی، جمال (۱۳۸۴). «در شناخت اسطورهٔ اکوان دیو». *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۰. ۱۰۷.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

اقبالی، پرویز (۱۳۹۰). *تبیین رابطهٔ متن و تصویر در تصویرسازی کتاب‌های داستانی کودک در ایران*. رسالهٔ دکتری، دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد. تهران.

ایلیاده، میرچا (۱۳۹۵). *آیین‌ها و نمادهای تشرف*. ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری. ج ۱. تهران: پارسه.

تقوی، محمد و دهقان، الهام (۱۳۸۸). «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟». *نقد ادبی*. ش ۸ . ۷ - ۳۲.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۸). «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها». *نقد ادبی*. ش ۵. ۸ـ۳۲ .

حاجی‌هادیان، منصوره و همکاران (۱۳۹۴). «بازنمایی تطبیقی نگارهٔ شاهنامهٔ شاه طهماسب با داستان خان سوم رستم در شاهنامهٔ فردوسی». *همایش بین‌المللی جستارهای ادبی*. تهران.

خدیش، پگاه و داودی مقدم، فریده (۱۳۹۹). *الگوهای روایی افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت) پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی.

راشدمحصل، محمدرضا و حسین‌زاده هرویان، فاطمه (۱۳۹۲). «بررسی پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویهٔ دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید». *متن‌شناسی ادب فارسی*. ش ۲. ۱۲۱ـ ۱۳۸.

سبزیان، سعید و کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). *شاعر آیینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل)*. تهران: آگاه.

عصمتی، حسین (۱۳۹۴). *تأثیر بیان تصویری شاهنامه‌ی فردوسی بر نگاره‌های شاهنامه‌های بایسنغری و تهماسبی*. رسالهٔ دکتری، دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد. تهران.

صادقی‌منش، علی و علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۹۹). «تحلیل اسطوره‌شناختی ـ تطبیقی نماد غار و بررسی نمودهای آن در شعر منوچهر آتشی با تکیه بر دیدگاه میرچا ایلیاده». *نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش ۶۰. ۱۴۱ـ ۱۷۲.

طغیان ساکایی، محمدیونس (۱۳۸۷). «اسطورهٔ دیو سپید مازندران». *پاژ*. ش ۱. ۱۶۷ـ۱۷۴.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. ج ۲. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

گیرو، پی یر (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

مارزلف، اولریش (۱۳۷۶). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.

ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۵). *شاهنامه‌نگاری گذر از متن به تصویر*. تهران: معین.

مهرپویا، حسین و همکاران (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نگارهٔ دیو در مکاتب نگارگری دوران ایلخانی و تیموری». *نگارینهٔ هنر*. ش. ۶۳.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت خان رستم». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. ش ۲۰. ۹۳ـ۱۱۸.

نولدکه، تئودور و خالقی‌مطلق ،جلال (۱۳۷۹). «دیو سپید مازندران». ایران*شناسی*. ش ۳. ۵۵۲ـ۵۵۸.

Abdi, N. (2011*). Daramadi Bar Aykonoloji*. Tehran Sokhan Publication. [in Persian].

Adamova, A. T. G. (2004). *Negārehā-ye Shāhnāmeh*. Tehran: Zolāl. [in Persian]

Ahmadi, J . (2005). in Shenākht-e Ostoreh Akvan-e Div . *Kāvosh Nāmeh Zaban & Adbiyāt Fārsi* . period 6 . [in Persian]

Aydinlo, S. (2009). Haft khān-e pahlevān. *Adabiyāt & Oulom-e Ensāni-e Kermān University Publication*. No. 26. Pp. 1-28. [in Persian]

Ebr*a*himi, M . (2013). Barresi Sir-e Tahavol-e Div in Tārikh-e Ejtemāei-e & Adbiyāt-e Shafahi. *Farhang o Adbiyāt Ameh Journāl*. No.2. Pp. 54-82 . [in Persian]

Eliade, M. (2016). *Aeiinhā & Nāmadha-ey Tasharof*. Tr. Mohamad K*ā*zem Mohajeri. Tehran: Parseh Publication . [in Persian].

Eqbali, P. (2011). *Tabeiin-e Rābete Matn & Tasvir in Tasvirsāzi ketābhā-ey Dāstani Kodak in Iran* . PHD. Thesis Art University Sh*ā*hed University. Tehran. [in Persian].

Esmati, H. (2015). Ta-sir Bay*ā*n Tasvir-ey Sh*ā*hnameh-ey Ferdosi bar Neghareha-ye Shahnam-ey Baisonghori & Tahm*ā*sebi. PHd thesis . Art University Sh*ā*hed. University Tehran Publication. [in Persian].

Ferdosi, A. (2007). *Shāhnameh*. be Koshesh Jalal-e Khleghi Motlagh. Tehran: Markaz Dayertolmaref-e Bozorg-e Eslami Publication . [in Persian].

Fotohi Rodmajeni, M. (2011). *Sabk Shenāsi, Nazariyehā, Roykardhā & Raveshhā*. Tehran: Sokhan Publication . [in Persian].

Fotohi Rodmajeni, M. (2018). *Belaghat-e Tasvir*. Tehran Sokhan Publication. [in Persian].

Gier, P. (2004). *Neshāneh Shenāsi*. Tr. Mohammad Nabavi. Tehran: Agāh Publication. [in Persian].

Haji Hadeyan, M., et al. (2015). Bāznamaei Tatbiqhei Negareh Shāhnameh Shāh Tahmaseb ba Dāstan-e Khān Sevom Rostam in Shāhnameh Ferdosi. *International Conference Jostarhā-ey Adabi*. Tehran. [in Persian].

https://Britishmuseum.

https://Metmuseum.

https://museum.middlebury.

https://livejournal.

https://imgprx.livejournal.net.

https://media.britishmuseum.org.

http://museum.middlebury.edu.

https://collectionapi.metmuseum.org.

Khadish, P., & Dāvodi Moqhadam, F. (2020). *Olgohā-ey Reva-ee Afsane-hā & Ostorehā-ey Irani*. Tehran Sāzman Motalee & Tadvin Kotob Olom-e Ensani (SAMT) Pajoheshkadeh Tahghigh & Tosee Olom-e Ensani Publication. [in Persian].

Mahvan, F. (2016). *Shāhnameh Neghari Gozar az Matn be Tasvir*. Tehran: Moein Publication. [in Persian].

Marzolph, U. (1997). *Tabagheh Bandi QesehV-ey Irani*. Tr. K. Jahandari. Tehran: Sorosh Publication . [in Persian].

Mehr Poya, H., et al. (2016). Barres-e Tatbigh-e Negāreh Div in Makatebe Negārgari Doran-e Ilkhani & Teymori. *Journal Elmi Tarviji Negārineh Honār*. No. 11.[in Persian].

Nabilo, A. (2011). Barresi & Tahlil Sākhtar-e Revāei Haft khān Rostam. *Pajoheshhay-e Adabi Erfani Publication* . [in Persian].

Noldeke, T., & Khaelghi Motlagh, J. (2000). Dive Sepid-e Māzandarān. *Iranshenāsi Publication*, No. 3. [in Persian].

Oxford University (1978). *The Oxford English Dictionary*. Oxford: University press.

Parsa Nasab, M. (2009). Bon Mayeh . T-arif. Gonehā. Kārkerdha. *Journāl Naqde Adabi.* No.5. Pp. 8 – 32 . [in Persian].

R*a*shed Mohasel, M., & Hosein Z*ā*deh Heraveyan, F. (2013). Barresi Peyrang. Shakhsiyāt Pardazi, Tosif, Zāvy-eh-did & Tasvir-Pardāzi in Dastān Nabārd-e Rostam ba Div-e Sepid. *Matn Shenasi-e Adab Farsi*. No. 2. Pp. 121-138. [in Persian].

Robert, S. (2000). *Daramadi Bar Sākhtārgerāei in Adbiyāt* . Tr. Farzaneh Taheri. Tehran: Agāh Publication . [in Persian]

Sabzian, M.S., & K*ā*zazi, M. (2009). *Farhāng Nazarieh & Naqhd-e Adabi*. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian].

Sadeghi Manesh, A., & Alavi Mogh*ā*dam, M. (2020). Tāhlil-e Ostoreh Shenākhti – Tātbigh-ey Namād Qar & Barresi Nemodhā-ey an in Sheer-e Manochehr Atashi ba Tekyeh bar Didgāh Eliade, M. *Adabiyāt Erfani & Ostoreh Shenākhti Publication*. No. 60. Pp. 141 - 172 . [in Persian].

Seigneuret, J.-Ch. (1988*). Dictionary of Literary Themes and Motifs*. New York: Greenwood press.

Shafei Kadkani , M. R. (2017). *Rāstakhiz Kalamāt* .Tehran: Sokhan Publication. [in Persian].

Shafei Kadkani, M, R. (1971). *Sovar Khiyal in Sheer Farsi*. Tehran: Ag*ā*h Publication. [in Persian].

Shafei Kadkani, M. R. (1987). *Shāe-er Aeeinehā (Barresi Sabk Hendi & Sheer Bidel)*. Agahāh Publication . [in Persian].

Taqhavi, M., & Dehghān, E . (2009). Motif Chist & chegoneh Shekl Migirad. *Naqd Adabi Publication*. No. 8. Pp. 7 - 32 . [in Persian].

Toghiyan Sakaei, M.Y. (2008). Ostoreh Div-e Sepid-e Māzandarān. *Paj Publication*. No. 1. Pp. 167 - 174 . [in Persian].

Tomashevsky, B. (1965). "*Thematics". in RUSSIAN FORMALIST CRITICISM*. Tr. Lee T.AND Reis. USA: University of Nebraska press. Pp.68-70

پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی