Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2025.19247.3394

Analyzing the Role of Iranian Myths in Qajar Painting through the Lens of Cultural Policy

Kazem Chalipa[1] Sediqeh Pourmokhtar[2] Somayeh Arezoofar[3]

1-Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
2-Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran, (Corresponding author).
3-Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Abstract

Introduction: Myths represent the collective identity of nations and function as cultural narratives through which societies define and preserve their historical consciousness. Identity is a continuous process formed through the transmission, reconstruction, and reinterpretation of symbols and narratives across generations. Therefore, myths, as significant elements of cultural identity, have always played an important role in shaping artistic expressions. Iran, with its long historical and cultural background, has preserved its myths through various forms of literature and visual arts throughout different historical periods. The Qajar period (1789–1925) was characterized by significant political, social, and cultural transformations. Developments such as increasing interactions with the West, the emergence of modernization processes, and the Constitutional Revolution influenced different aspects of Iranian society, including artistic production. During this period, governmental cultural policies were largely directed toward modernization and the adoption of new artistic approaches, while traditional values continued to remain influential among different social groups. This duality was reflected in Qajar painting, where Western-inspired court painting developed alongside traditional forms such as religious and popular painting. In this context, the role of cultural policy is particularly important because governmental decisions can either support the continuity of inherited traditions or encourage their transformation in response to new political and social conditions. Since myths constitute one of the fundamental components of cultural identity, their preservation and representation through art can reveal the cultural orientations of a society. The present study examines the position of Iranian myths in Qajar painting by focusing on three major artistic and cultural discourses of this period: the court discourse, the modernist discourse, and the traditional-Islamic discourse. The primary focus of this research is to investigate how cultural policies of the Qajar period influenced the representation and preservation of myths in visual arts.

Purposes & Questions: This research aims to provide a deeper understanding of Qajar cultural policies and their reflection in painting through the analysis of mythological representations. The study seeks to answer the following questions: 1. What were the main approaches and orientations of cultural policymaking during the Qajar period? 2. What position did the representation of myths, as symbols of Iranian-Islamic cultural identity, occupy in Qajar paintings?

CC BY

Received: 2025-09-12
Final revision: 2026-02-17
Accepted: 2026-04-18
Early online access: 2026-04-22
Published: 2026-10-01

1
Email: Chalipa@shahed.ac.ir

2
Email: S.Pourmokhtar@shahed.ac.ir

3
Email: S.Arezoufar@shahed.ac.ir

Methods: The research employs a descriptive-analytical method. Data were collected through library research and analyzed using a qualitative approach. The research population includes selected Qajar paintings, consisting of court paintings, naturalistic works, and coffeehouse paintings. The samples were selected purposively based on their relevance to the representation of myths and their connection with the cultural discourses of the Qajar era. The analysis was conducted by examining the visual characteristics, themes, and symbolic functions of mythological elements within the selected artworks.

Findings & Results: The findings demonstrate that Qajar painting can be examined through three major discourses: courtly, modernist, and traditional-Islamic. Each discourse reflects a different approach toward the representation and preservation of myths. In the court discourse, myths were primarily employed as a means of legitimizing royal authority. By adapting narratives from the national epic tradition, particularly the Shahnameh, artists associated kings with heroic figures from Iranian mythology and used mythological references to strengthen the image and legitimacy of the ruler. In contrast, the traditional-Islamic discourse represented myths through both national and religious narratives. Figures such as Rostam and Sohrab from epic traditions, as well as religious figures associated with the events of Ashura, were depicted to reinforce collective memory and cultural values. In this discourse, myths were not merely decorative elements but functioned as symbols connected to religious beliefs, historical consciousness, and social identity. The modernist discourse, influenced by Western artistic approaches, introduced new visual methods and subjects into Iranian painting; however, it also contributed to the transformation of traditional representations. The findings indicate that despite these changes, mythological elements continued to maintain their cultural significance. Overall, Qajar painting reflects a dynamic interaction between modernity and tradition, demonstrating how visual arts became a field for negotiating cultural identity during a period of transition. The study concludes that myths in Qajar paintings served different purposes depending on the dominant discourse. While court paintings used myths to reinforce political authority, traditional-Islamic paintings employed them to preserve national and religious values. Therefore, Qajar painting can be considered an important medium through which Iranian society maintained and reconstructed its cultural identity during a period of major historical change.

Keywords: Iconography, Art and mythology, Qajar painting, Coffeehouse painting, Cultural policy

تحلیل جایگاه اسطوره‌های ایرانی در نقاشی دورهٔ قاجار با تأکید بر سیاست‌گذاری فرهنگی

کاظم چلیپا * صدیقه پورمختار ** سمیه آرزوفر ***

دریافت : ۱۴۰۴/۰۶/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۹ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۲/۰۲

صفحه ۱۳۴ تا ۱۵۷
نوع مقاله: پژوهشی

DOI:10.22070/negareh.2025.19247.3394

چکیده

مقدمه: دورهٔ قاجار در تاریخ ایران، دوره‌ای پرفراز و نشیب ازلحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. سیاست‌ها و اقدامات فرهنگی حکومت قاجار در دوره‌های مختلف، تحت تأثیر هم‌زمان سنت‌های درباری، نیازهای سیاسی حکومت و جریان‌های تجددخواهانه و ارتباط با غرب قرار داشت. وضعیتی موازی در هنر این دوره نیز در حال شکل‌گیری بود. از یک‌سو شیوه‌ای غربی در نقاشی ایران در حال ورود بود و در مقابل، نقاشی عامیانهٔ مذهبی که در میان مردم رواج داشت. یکی از وظایف اصلی آثار هنری، حفظ و نگه‌داری هویت یک ملت و فرهنگ است. با توجه به شرایط این دوره، مسئله این پژوهش چگونگی حفظ و نگه‌داری هویت ایرانی با تأکید بر اسطوره‌های ملی و دینی در سیاست‌گذاری‌های حکومتی دورهٔ قاجار است.

اهداف و سؤال‌ها: پژوهش حاضر با هدف شناخت بیشتر و عمیق‌تر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دورهٔ قاجار و نمود آن در آثار نقاشی، به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: ۱. در دورهٔ قاجار سیاست‌گذاری فرهنگی بر چه محورهایی استوار بوده است؟ ۲. بازنمایی اسطوره‌ها به‌عنوان نمادی از فرهنگ و هویت ایرانی- اسلامی در نقاشی دورهٔ قاجار چه جایگاهی دارند؟

روش‌ها: روش این پژوهش از نوع توصیفی تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل آن‌ها به روش کیفی انجام‌شده است. جامعهٔ پژوهش شامل آثار نقاشی دورهٔ قاجار، پیکرنگاری دربار، نقاشی طبیعت‌گرایانه و قهوه‌خانه‌ای بوده و روش نمونه‌گیری هدفمند است.

یافته‌ها و نتایج: هنر این دوره را می‌توان در سه گفتمان درباری، تجددخواه و سنتی- اسلامی دسته‌بندی کرد. در دو گفتمان درباری و تجددخواه، حکومت و در گفتمان سنتی- اسلامی، مردم نقش پررنگی در سیاست‌گذاری داشتند. اسطوره‌ها در دو گفتمان اول به‌صورت محدود و ابزاری برای حکومت بودند و در گفتمان سنتی - اسلامی، مردم با پیروی از سنت و قوانین وابسته به آن، از اسطوره‌ها در جایگاه خود استفاده کردند.

واژگان کلیدی: پیکرنگاری، هنر و اسطوره، نقاشی قاجار، نقاشی قهوه‌خانه‌ای.

* استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:Chalipa@shahed.ac.ir
* استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، (نویسنده مسئول). Email:S.Pourmokhtar@shahed.ac.ir
* استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. Email:S.Arezoufar@shahed.ac.ir

مقدمه

اسطوره‌ها نمودهایی هستند که یک قوم یا ملت به‌منظور شناساندن هویت خود به دیگران، از آن‌ها استفاده می‌کند. هویت نوعی آگاهی به خود، است که از طریق تاریخ و با ابزاری چون روایت ادامه می‌یابد و این تداوم باعث تثبیت آن می‌گردد. بر این اساس، ملت‌ها نتیجهٔ حفظ و بازسازی هویت خود هستند که این بازسازی از راه نمادها و اسطوره‌ها شکل می‌گیرد. ایران هم با وجود پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی طولانی، صاحب این وجه از فرهنگ و هویت است که در دوران مختلف به شکل‌های گوناگون در روایت‌ها و تصاویر نمود یافته‌اند. بنابراین، حفظ اسطوره‌ها به‌عنوان یکی از عناصر مهم هویتی بر عهدهٔ مردم و در سطحی بالاتر، کارگزاران سیاست فرهنگی در حکومت‌ها است. هنر ایران در طول تاریخ طولانی خود، فراز و نشیب‌های زیادی را به خود دیده است؛ اما آنچه را که شاید بتوان با اطمینان گفت، این است که در همهٔ این دوران، هنر با سیاست در ارتباط بوده است. این روند از دوران صفویه، با گسترش ارتباطات ایران با سایر کشورها، سرعت بیشتری گرفت. هنر ایران و به‌ویژه نقاشی در دورهٔ قاجار دستخوش تغییرات قرار گرفت. سلسلهٔ قاجار از حدود سال ۱۲۱۰ تا ۱۳٤٤ق./ ۱۱۷٤ تا ۱۳۰٤ش. رسماً با پادشاهی آغامحمدخان بنیان گذاشته شد. ایران در این دوران وقایع مختلفی را به خود دید؛ ازجمله می‌توان به جنگ‌های ایران و روسیه، گسترش روابط خارجی، تأسیس دارالفنون و جنبش مشروطیت اشاره کرد که در مجموع، سیاست‌گذاری فرهنگی با محوریت تجدد را تشکیل داد. شاهان قاجار از هنر حمایت کرده و برای نشان دادن قدرت و اقتدار خود، از آن استفاده می‌کردند. تقریباً در انتهای این دوره، با جنبش مشروطه و کم شدن قدرت پادشاهان، وجهی دیگر از نظام حکومتی با پررنگ‌تر شدن نقش مردم شکل گرفت که تأثیرات مهمی بر جنبه‌های مختلف، ازجمله هنر، باقی گذاشت. مسئلهٔ موردنظر این پژوهش بر مناسبات هنر و سیاست در این برههٔ تاریخی بنا نهاده شده است. به عبارتی، چگونگی تأثیر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در دورهٔ قاجار بر آثار هنری این دوره، موضوع اصلی این پژوهش است. بر این اساس، این پژوهش با هدف شناخت بیشتر و عمیق‌تر سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دورهٔ قاجار و نمود آن در آثار نقاشی تلاش دارد تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. در دورهٔ قاجار سیاست‌گذاری فرهنگی بر چه محورهایی استوار بوده است؟ ۲. بازنمایی اسطوره‌ها به‌عنوان نمادی از فرهنگ و هویت ایرانی- اسلامی در نقاشی دورهٔ قاجار چه جایگاهی دارند؟

ازآنجاکه یکی از عناصر مهم فرهنگی و هویتی هر ملتی، اسطوره‌ها هستند و توجه به تغییراتی که در دوران حاکمیت قاجار در ایران رخ داد، ضرورت و اهمیت انجام این پژوهش آن است که مناسبات هنر و سیاست در یکی از دوره‌های مهم تاریخ هنر ایران، بررسی شود و جایگاه حکومت و مردم در حفظ و نگه‌داری فرهنگ و هنر با تأکید بر اسطوره مشخص گردد. در این پژوهش ضمن بررسی شرایط سیاسی و اجتماعی دورهٔ قاجار و تأکید بر نقاشی این دوره، نقش و جایگاه اسطوره‌ها در این آثار تحلیل می‌شود

روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکردی تطبیقی است و داده‌های پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شدند. با توجه به موضوع این مقاله، جامعهٔ پژوهش را آثار نقاشی دورهٔ قاجار در ذیل سه گفتمانِ درباری، تجددخواه و سنتی-اسلامی تشکیل می‌دهند. از هر دوره حداقل سه اثر نقاشی به شیوهٔ هدفمند انتخاب شد و بررسی نمونه‌ها تا حد اشباع اطلاعات ادامه یافت. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری و تصویرخوانی بود و روش تجزیه‌وتحلیل آثار به‌صورت کیفی و با توجه به شاخص‌های مستخرج از مبانی نظری انجام شد.

پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با نقاشی قاجار، پژوهش‌های زیادی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه انجام گرفته است. اما در این پژوهش، با توجه به مفاهیم اصلی تشکیل‌دهندهٔ مقاله، پژوهش‌هایی موردبررسی قرار می‌گیرند که به موضوع پژوهش نزدیک‌تر باشند. رحمانی و شعبانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)»، با استفاده از نظریهٔ شبانه و روزانه ژیلبر دوران، به رمزگشایی نمادهای اسطوره‌ای این سبک از نقاشی پرداخته و به این نتیجه دست یافته‌اند که هنرمندان نقاشی قهوه‌خانه با استفاده از تخیل خود و اسطوره‌پردازی، به ترسیم هراس‌های خود و ملت‌شان پرداخته و هم‌زمان در برابر این هراس‌ها، عناصر تقابل گونه‌ای ترسیم کرده‌اند. حسین

آبادی و محمدپور (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، پس از بررسی نمادهای شیعی در هنر قهوه‌خانه، به این نتیجه دست یافته‌اند که ریشهٔ این عناصر به حکومت شیعهٔ آل‌بویه می‌رسد. «تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسااستعماری هومی بهابها» عنوان مقاله‌ای از پورمختار و مراثی (۱۳۹۹) است و در جست‌وجوی شکل‌گیری فضای سوم هومی بهابها در نقاشی معاصر است که جامعهٔ آماری این پژوهش که با رویکردی تطبیقی انجام‌شده است، پیکرنگاری دربار و مکاتب قهوه‌خانه، کمال‌الملک و سقاخانه را در برمی‌گیرد. در این پژوهش که نویسندگان به دنبال امکان شکل‌گیری فضای سوم هومی بهابها در نقاشی معاصر ایران هستند، در ارتباط با نقاشی قهوه‌خانه، با توجه به اینکه ویژگی‌های ایرانی اثر بر تأثیری که از غرب گرفته بوده است، غلبه دارد، به این نتیجه دست یافته است که فضای سوم در این نوع نقاشی شکل نگرفته است. قربان نژاد زواردهی و هاشمی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «کارکردهای جامعه‌شناختی اسطوره در نقاشی معاصر ایران با تمرکز بر آرای کلود لوی استروس»، به این نتیجه دست یافته‌اند که هنرمندان معاصر ایرانی با تکیه بر اسطوره‌ها در تلاش بوده‌اند تا دنیای آرمانی خود را بسازند و از آن‌ها به‌صورت نمادین در آثار خود به کار برده‌اند. علیزاده بیرجندی و ناصری (۱۳۹۵) در مقالهٔ خود با عنوان «پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن»، به بررسی ارتباط بین هنر و سیاست در دورهٔ قاجار پرداخته‌اند و به این نتیجه دست یافته‌اند که چگونگی مناسبات هنر و سیاست در این دوره، در دو شکل تعاملی و تقابلی نمود یافته است: حمایت‌های حکومت از هنرمندان از یک طرف و مناسبات تقابلی به شکل ممنوعیت برخی شاخه‌های هنر از سوی حکومت. این پژوهش از منظر بررسی مناسبات هنر و سیاست به پژوهش حاضر نزدیک است، اما وجه تمایز آن، استفاده از نمونه‌ها و مصداق‌های هنری و تأکید بر یک وجه فرهنگی، یعنی اسطوره‌های ایرانی است. راموزی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل نمادهای اسطوره‌ای در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» که با راهنمایی دکتر محمدجواد علیمحمدی اردکانی به انجام رسیده، کوشیده است با تأکید بر شرایط سیاسی- اجتماعی و تأثیر آن بر هنر، نقاشی قهوه‌خانه را محصول تفکر احیا و تجدید سنت‌ها می‌داند و باعث بازتولید صورت جدیدی در تفکر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی شده است. رسول معرک‌نژاد در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بیان تصویری اسطوره در نقاشی امروز ایران (۱۳۳۰ تا ۱۳۷۰)» (۱۳۸۰) که در دانشگاه تربیت مدرس و با راهنمایی دکتر کاظم حسنوند به انجام رسیده است، برای دریافت بازتاب‌های اسطوره‌ای در نقاشی معاصر ایران، کلیات اسطوره و واژگانی که در ارتباط یا مترادف با آن قرار می‌گیرند را موردبررسی قرار داده است. همچنین، در این پژوهش پس از تاریخچهٔ هنری و جنبش‌های هنری معاصر نقاشی ایران، بازتاب اسطوره‌ای پنجاه اثر از هنرمندان معاصر ایران بررسی‌شده است. در این زمینه، سیف (۱۳۶۹)، اواخر دههٔ شصت کتابی با عنوان »نقاشی قهوه‌خانه‌ای» نوشته و در این کتاب، ضمن بررسی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به معرفی نقاشان نامدار این سبک نیز پرداخته است. چلیپا و رجبی (۱۳۸۶) در کتاب «نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای»، به معرفی حسن اسماعیل‌زاده و آثارش به‌عنوان یکی از پیشکسوتان هنر قهوه‌خانه‌ای پرداخته‌اند. مضامین تصاویر این کتاب به سه محور کلی طبقه‌بندی می‌شود که شامل: اسطوره ملی، مضامین مذهبی و فرهنگ‌عامه مردم است. بلوکباشی (۱۳۷۵) در کتاب «قهوه‌خانه‌های ایران»، به روند پدید آمدن قهوه‌خانه‌ها در عصر صفوی و نقالیِ قصه‌خوانی که بیشتر در فضاهای باز، عمومی وَ پررفت‌وآمد شهر به‌صورت معرکه‌گیری انجام می‌گرفته، پرداخته است. الهی (۱۳۷۷)، نیز در کتاب «تجلی عاشورا در هنر ایران»، نمادهای هنر شیعی را چه در نقاشی و چه در اقلام مورداستفاده در عزاداری‌ها و مراسم تعزیه، موردتوجه و بررسی قرار داده است. پاکباز (۱۳۸۳) در کتاب «نقاشی ایران از دیرباز تاکنون»، بخشی از اثر خود را به بررسی تاریخی نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوران قاجار تا اوایل مشروطیت، اختصاص داده است. با توجه به پیشینه‌های یادشده که عمدتاً بر معرفی تاریخیِ نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوران قاجار، تأثیرپذیری از هنر غرب، یا یافتن نمادهای مذهبی متمرکزند، موضوع اصلی پژوهشِ حاضر به بررسی کارگزاران فرهنگی این دوره اختصاص دارد و با تأکید بر پیوندِ میان اسطوره و هنر، عواملی را که موجب حفظ این پیوند در دورهٔ قاجار شده است، واکاوی می‌کند؛ نکته‌ای که در پیشینه‌های پیشین کمتر مورد توجه بوده است.

تصویر ۱. فتحعلی‌شاه، نقاش: مهرعلی، ۱۸۱۴-۱۸۱۳ میلادی، موزهٔ ارمیتاژ (Mihr Ali, 1813-1814 CE.)
Figure 1. Fath-Ali Shah, Mihr Ali, 1813–1814 CE, The State Hermitage Museum (Mihr Ali, 1813-1814 CE.)

مبانی نظری پژوهش

اسطوره

واژهٔ اسطوره برگرفته از کلمهٔ هیستوریا[1] و به معنای آگاهی، جست‌وجو و داستان است. در برخی فرهنگ‌ها، اسطوره دارای جنبه-هایی غیرواقعی و ساختگی است که ریشهٔ اصلی آن نامشخص می‌نماید. در این ساحت، از چگونگی پدید آمدنِ پدیدها سخن به میان می‌آید. شخصیت‌ها فراطبیعی‌اَند و قهرمانان اسطوره‌ای با نشانه‌هایی نظیر هالهٔ تقدس آن‌ها را از سایر شخصیت‌ها متمایز می‌شوند. رویدادها در اسطوره‌ها، مانند داستان واقعی تلقی می‌شوند، زیرا به دنبال یک منطق است. در این روایت‌ها، واقعیتِ تاریخیِ رویداد اهمیت ندارد، بلکه مفهومی که منتقل می‌کنَند برای معتقدان در اولویت است. گاه حوادث تاریخی به‌مرور با آمیختگی به عناصر خیالی، به داستان‌های خارق‌العاده تبدیل می‌شوند که به آن‌ها اسطوره‌های نیمه‌تاریخی می‌گویند. دلیل پیدایش اسطوره‌ها گاه واکنشی به ضعف انسان در برآورده‌سازی آرزوها یا هراس از حوادث ناگهانی است. گاهی نیز آگاه نبودن انسان از علت برخی حادثه‌ها بوده است. در اینجا قدرت تخیل پررنگ می‌شود و علت برخی رویدادها با کمک آن ایجاد می‌گردد (آموزگار، ۱۳۹۳، صص. ۳-۵). در معنایی گسترده‌تر، اسطوره به‌گونه‌ای جهان‌بینی باستانی است که انسان در شناخت خود و جهان به کار می‌برده است. او از اسطوره استفاده کرده تا رازهای هستی را بگشاید و این پدیده توانسته است نیازهای فرهنگی آدمی را برآورد و تا حدی پایا و تأثیرگذار بوده است که هنوز بر روان و ذهن مردم چیرگی دارد و قادر بوده نیازهای فرهنگی آنان را برآورده سازد. هرچند خردگرایی در دوره‌ای بعد از آن باعث شد کارایی اسطوره کمتر شود، اما بنیادهای اسطوره به‌قدری در ژرفای جان آدمی جای داشت که بخشی از روان و ناخودآگاه او را شکل داده است و خردگرایی تنها توانست این پدیده را از خودآگاه او به نهاد نهان او ببرد (کزازی، ۱۳۹۰، صص. ۱-۷).

از سوی دیگر، اسطوره‌ها بازگوکنندهٔ ویژگی‌های متمایز فرهنگ‌های مختلف انسانی هستند و درعین‌حال می‌توان گفت، خاستگاهی کمابیش یکسان دارند. از این منظر، اسطوره نمودی از تجربهٔ درونی و ذهنی انسان و ارزش‌های معنوی هر فرهنگی را بازگو می‌کند؛ بنابراین، می‌توان آن‌ها را از جنبه‌های مختلف بررسی کرد. در یک دسته‌بندی کلی، می‌توان اسطوره‌ها را به چهار نوع دسته‌بندی کرد: ۱. اسطوره‌های آیینی که به امور آیینی کاهنان معابد می‌پردازد که برگرفته از معابد شهرهای باستانی است و بازگوکنندهٔ راه و آیینی است که کاهنان کارگزار آن بودند. ۲. اسطوره‌های خاستگاهی یا علت‌شناسی، روایت پیدایش پدیده‌هایی همچون گیاهان، پرندگان و... در این زمره قرار می‌گیرند. ۳. اسطوره اعتبار و شخصیت؛ این اسطوره به مکان‌ها (شهرها، تالاب‌ها، چشمه‌ها

1.historia

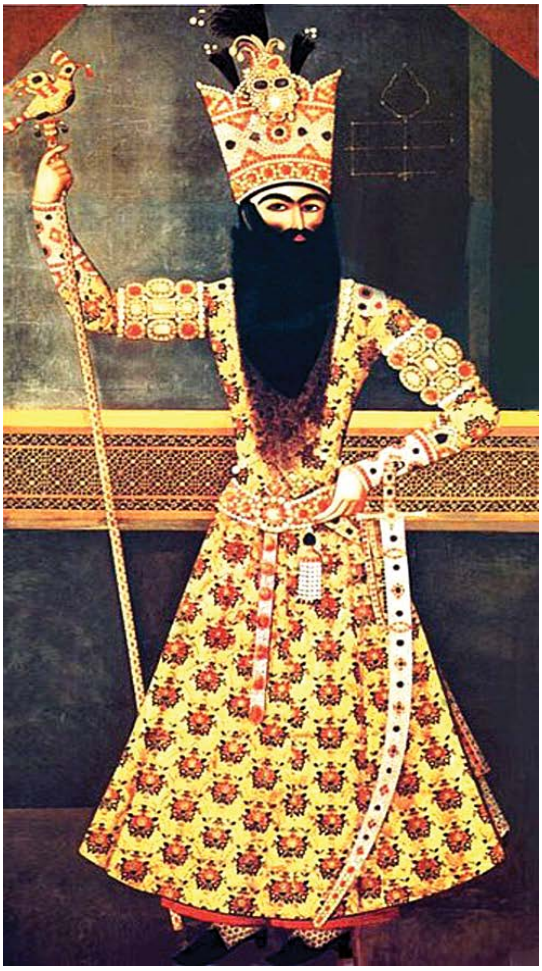
و...) و قهرمان‌ها اعتبار می‌بخشد. ٤. اسطوره‌های فرجام؛ موضوعات مرتبط با جهان پس از مرگ را روایت می‌کند (بهرامی و باجلان فرجی، ١٤٠٠).

اسطوره در هنر

اسطوره‌ها در خود نوعی روایت دارند که در آن‌ها از واقعیت‌هایی همچون بیم و امید، به زبانی تخیلی و بیشتر به‌صورت نمایشی بیان می‌شود. در یک دسته‌بندی، بازنمایی اسطوره در هنر و ادبیات به چهار شیوه صورت می‌گیرد؛ دستهٔ نخست، صورتی اصلی و کامل است که خود شامل الف. اسطوره‌های اولیه که در نخستین نمونه‌های شعری و آثار تجسمی باستانی نمود یافته‌اند و ب. روایت‌های شاعرانهٔ کامل شده، همچون اساطیر یونانی. دستهٔ دوم شامل ج. صورت‌های اقتباسی است که شامل اسطوره‌های نمادین، دربرگیرندهٔ تمثیل‌ها و حکایت‌ها و قصه‌ها می‌شود و د. دگرگونی اساطیری که دستمایهٔ آن اساطیر نومایه، همچون کمدی الهی دانته، هستند (پاکباز، ١٣٩٠، ص. ٢٦).

اسطوره و حماسه

حماسه در لغت به معنی تندی در کار و دلاوری است. حماسه‌ها زادهٔ اسطوره‌ها هستند. حماسه است که بنیادهای اسطوره را می‌پروراند و زمینهٔ آفرینش حماسه را پدید می‌آورد. در حماسه، ستیز ناسازها وجود دارد که همین رویارویی ناسازهاست که ویژگی پویایی آن را برجسته می‌سازد. حماسه‌ها از نگاه ساختاری و ماهیتی به سه دسته تقسیم می‌شوند: الف. حماسه‌های راستین یا حماسه‌های اسطوره‌ای: این نوع حماسه‌ها پیشینه‌ای باستانی دارند؛ چهره‌ها، رویدادها و سرزمین‌ها در این اسطوره‌ها به‌صورت نمادین درآمده‌اند. زمان و مکان در آن جایی ندارد. چنین اسطوره‌هایی در طول تاریخ و با ناخودآگاه جمعی سروده شده‌اند. ب. حماسه‌های دروغین یا حماسه‌های تاریخی: این نوع حماسه از دل اسطوره برنیامده است و زمینه‌اش را تاریخ می‌سازد. این حماسه‌ها بیجان‌اند و تنها کالبدی از حماسه دارند. ج. حماسه‌های دینی؛ از جهتی می‌توان این نوع اسطوره‌ها را میانین نامید، زیرا هم اسطوره‌ای شده‌اند و هم خاستگاه تاریخی‌شان را حفظ کرده‌اند. حماسه‌ها و چهره‌ها تاریخی‌اند، ولی نمودهایی از افسانه نیز در خود دارند. قهرمانان چنین حماسه‌هایی با



تصویر ۲. فتحعلی‌شاه، اثر مهرعلی، محل نگه‌داری: کاخ‌موزهٔ سعدآباد (Mihr Ali, 1813-1814 CE.)

Figure 2. Fath-Ali Shah, Mihr Ali, Sa'dabad Palace, Tehran, Iran (Mihr Ali, 1813 CE.)

آنکه بهره‌هایی تاریخی دارند، اما ویژگی‌هایی دارند که تنها شایستهٔ پهلوانان حماسی باستانی است (کزازی، ١٣٩٠، صص. ١٨٣-١٨٤).

ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی

نبرد خیر و شر، داد و بیداد، روشنایی و تاریکی از ویژگی‌های مهم و ممتاز اساطیر ایرانی است که در پیکار جمشید و فریدون، گرشاسب و اژی‌دهاک (ضحاک) نمونه‌ای از آن است. همچنین در تعزیه نبرد در مقابل ظلم به‌منظور اقامهٔ عدل، از همین جنس است، اما ازآنجاکه دربردارندهٔ مفهوم مقدس شهادت نیز هست، در مذهب شیعه ارزش والایی

تصویر ۳. فتحعلی‌شاه در کسوت رستم با دیوان می‌جنگد
(Fateh ‘Ali Shāh in the Guise of Rustam, Slaying the White Div, 1781–1925 CE)
Figure 3. Fateh ‘Ali Shāh in the Guise of Rustam, Slaying the White Div
(1781–1925 CE)

دارد. از دیگر ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی، خوش‌بینی اساطیر ایرانی و پیروزی نیکی بر بدی و نوید و بشارت امیدبخش است. آرایهٔ تشخیص یا آدم نمایی مفاهیم انتزاعی و مجرد و جان‌بخشی به آنان، مشخصهٔ دیگری از اساطیر ایرانی است؛ همچون ضحاک و مارهای رسته بر شانه‌های او که می‌توان آن را کنایه از بیداد و خودکامگی او دانست که به زبان رمز استفاده نمی‌شود. از سوی دیگر، تلاش نافرجام شر در دستیابی به هدفش است؛ مانند تلاش ضحاک برای دست یافتن به آتش. مهم‌ترین ویژگی اساطیر ایرانی، دست داشتن مردم در چیرگی داد بر بیداد و خیر بر شر است. همچون خروج کاوه آهنگر در اسطورهٔ ضحاک. این همراهی و پشتیبانی مردم به سرکردگی کاوه باعث براندازی ظلم گردید (ستاری، ۱۳۸۵، صص. ۷۴– ۱۱۴).

سیاست‌گذاری فرهنگی دورهٔ قاجار

از مهم‌ترین مباحث مطرح‌شده در سیاست‌گذاری فرهنگی، چگونگی مواجههٔ دولت و فرهنگ است. سیاست‌گذاری فرهنگی در معنای کلی به مجموعه‌ای از اقدامات و تصمیم‌های حکومتی اطلاق می‌شود که بر فرهنگ تأثیر می‌گذارد (Dye, 2008, p. 1). در پژوهش حاضر، این موضوع از دو وجه موردبررسی قرار می‌گیرد: سیاست‌گذاری فرهنگی دربار و حکومت و همچنین فرهنگ‌عامه که به دور از فضای دربار، در بین مردم رایج بود. در دورهٔ قاجار، در میان مردم، شیوهٔ زندگی بر تداوم سنت‌ها بود. سیاست‌گذاری فرهنگی بومی که مبتنی بر استقلال هویتی هر منطقه بود، شکل‌گرفته و افراد بر اساس سنت‌های خود در آن به کنشگری فرهنگی می‌پرداختند. در این نگاه، فرهنگ از زندگی جدا نبوده، بلکه در زندگی آن‌ها ذوب و عجین شده بود. بنابراین، می‌توان این نوع سیاست‌گذاری را حول فرهنگ بومی دانست که رشد و ارتقای فرهنگی مردم در بستر زندگی روزمره شکل می‌گیرد. اما وجه دیگری در این شرایط خودنمایی می‌کند و آن هم سیاست‌گذاری نوین با ورود تجدد و شکل‌گیری موج روشنفکری در دوران قاجار است. حکومت برای عقب نماندن از دنیای مدرن سعی داشت به دولت پیشرفته دست یابد. تقسیم‌بندی ساختار سیاسی ایران به چند وزارتخانه

باعث شد که امور مختلف اقتصادی، فرهنگی، نظامی و... که پیش از این با رویه‌های سنتی و دخالت کمتر حکومت انجام می‌شد، به دولت واگذار شود و دولت نیز به رشد و توسعهٔ آنان اهتمام ورزید. ازجملهٔ این امور می‌توان به تنظیم و ثبت اسناد که پیش از این در دست علمای دینی بود، اشاره کرد که بعد از آن با تأسیس عدلیه در اختیار دولت قرار گرفت. سفر ناصرالدین‌شاه به اروپا و نفوذ روشنفکران، باعث شد سرعت این پیشرفت‌ها بیشتر شود. در ارتباط با فرهنگ نیز همین مسئله وجود داشت و بر این اصل پافشاری می‌کردند که جامعهٔ ایران را باید از جهل سنتی خود رهانید و نظم تمدنی جدید ساخت. این ایده برگرفته از این نگاه بود که نظام‌های غربی کاملاً عقلانی و علمی فرض شده و می‌توانست الگوی مناسبی برای رهانیدن ایرانیان از جهل و عقب‌ماندگی باشد (پورکیانی و فتح اله بیاتی، ۱٤۰۲).

یکی از مواردی که در سیاست‌گذاری فرهنگی و هنر دورهٔ قاجار حائز اهمیت بود، علاقه و حمایت پادشاهان از هنر بود که دورهٔ فتحعلی شاه و ناصرالدین‌شاه، دوره‌های شاخص این مناسبات به شمار می‌رفتند. در این دوران، هنر ابزاری در جهت تقویت حکومت و قدرت بود. این روند هم در هنر و هم در ادبیات خود را به نمایش گذاشت. آثار تک‌چهره از پادشاهان و سرودن شهنشاه‌نامه در دورهٔ فتحعلی‌شاه از نمونه‌های آن است. از سوی دیگر، تأسیس و راه‌اندازی کارگاه‌های هنری همایونی، نمودی دیگر از حمایت دربار از هنر و فرهنگ بود (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۹)، اما همان‌گونه که بیان شد هدف نهایی و غایی در این مسیر، تثبیت قدرت بود. در دوران ناصری نیز این حمایت‌ها ادامه یافت و حتی یک برنامهٔ نظام‌مند برای موسیقی نظامی به سبک غربی در دارالفنون اضافه شد (Ekhtiar, 2001, p. 161). همچنین، در ارتباط با هنر معماری نیز این رویهٔ تجددخواهی در سیاست‌گذاری فرهنگی ادامه یافت و در پی سفرهای اروپایی ناصرالدین‌شاه، آثار معماری از این سبک پیروی کردند. در دورهٔ مشروطه، با متمم‌های قانون اساسی مشروطه (۱۲۸٦ خورشیدی، برابر با ۲۹ شعبان ۱۳۲۵ هجری قمری و برابر با ۷ اکتبر ۱۹۰۷) نظم فرهنگی جدیدی بر جامعهٔ ایران سایه افکند و عموم سیاست‌ها بر سیاست‌گذاری فرهنگی استوار شد. هدف نهایی نیز رسیدن به تجدد و پیشرفت بود و دولت هم متولی آن شد. روشنفکران نیز در

تصویر ٤. رستم در حال کشتن اژدهاسعدآباد
(Rustam Slaying a Dragon, 19th century)
Figure 4. Rustam Slaying a Dragon (19th century)

مزایای پیشرفت قلم‌فرسایی کردند، اما نکتهٔ مهمی که در این میان مورد غفلت و بی‌توجهی قرار گرفت، بافت فرهنگی متنوع ایران و وابستگی‌های عمیق ملی، میهنی، قومی و مذهبی آنان بود که منجر به مقاومت‌هایی در مقابل این سیاست‌گذاری شد و تا سال ۱۳۰۰ ه. ش. و شکل‌گیری حکومت پهلوی ادامه پیدا کرد (خالق پناه و سنایی، ۱۳۹۹).

در یک تقسیم‌بندی کلی، در ارتباط با اوضاع فرهنگی ایران دورهٔ قاجار، می‌توان آن را به چهار جریان فرهنگی تقسیم کرد: ۱. فرهنگ سنتی: آداب و رسوم محلی و بومی رایج در میان عامهٔ مردم؛ ۲. فرهنگ اسلامی: مجموعهٔ اندیشه‌های مبتنی بر اسلام؛ ۳. فرهنگ وارداتی: مجموعهٔ افکار و آداب و رسومی که از خارج از مرزهای ایران با هر طریقی وارد کشور شده است و ٤. فرهنگ درباری: مجموعهٔ آداب و رسومی که در زندگی درباریان رایج بود و آمیزه‌ای از فرهنگ سنتی، وارداتی و آنچه از دربارهای ایران به ارث رسیده بود (شکوری، ۱۳۷۱، صص. ٦-۸۲). بر اساس این تقسیم‌بندی، می‌توان مردم عامه را در نظام فکری اسلامی و سنتی و حکومت را بیشتر وارداتی و درباری تلقی کرد. به‌عبارت‌دیگر، با سه گفتمان درباری، تجددخواهی حکومت و سنتی-اسلامی مواجهیم که اولی حول دال مرکزی دربار، دومی حول تجدد و دیگری بر سنت و دین استوار هستند. ردیابی این شرایط در هنر نقاشی این دوره، با در نظر گرفتن اسطوره‌ها به‌عنوان نمودی از فرهنگ، در ادامه موردبررسی قرار می‌گیرد.

دورهٔ نخست: هنر در گفتمان درباری

بعد از کریم‌خان زند، جانشینان او دورانی ناآرام را

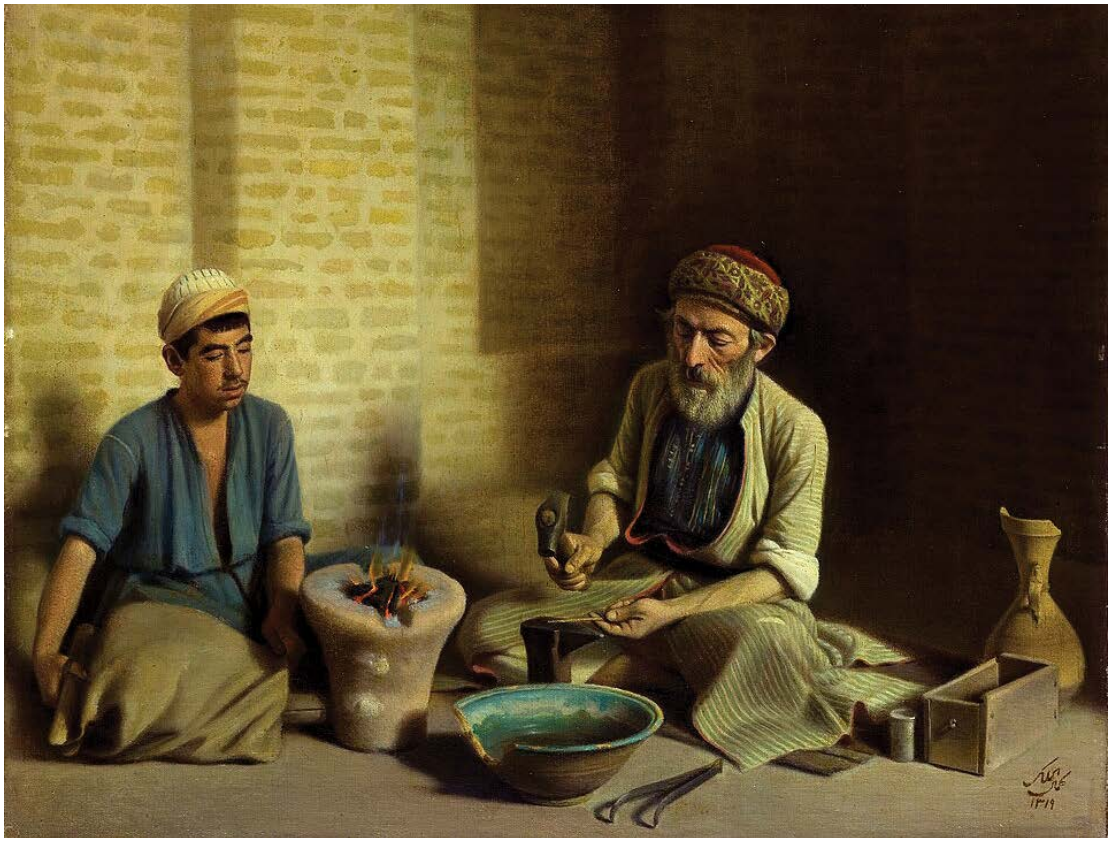
تصویر ٥. غلبه فتحعلی‌شاه بر افغان‌ها، شهنشاه‌نامه، کتابخانهٔ ملک، رقم محمدحسن افشار، ١٢٥٩ ق. (Saba, n.d.)

Figure 5. Fath-Ali Shah's Victory over the Afghans, Shahanshah-nameh, Malek Library, Mohammad Hasan Afshar Collection, 1259 AH. (Saba, n.d.)

تصویر ٦. پرتره‌ی ناصرالدین‌شاه، محل نگه‌داری: موزهٔ ملک (کمال‌الملک، ١٢٩٨ ه. ق.)

Figure 6. Portrait of Nasir al-Din Shah, Malek Museum, Tehran, Iran (Kamal-ol-Molk, 1881)

برای ایران رقم زدند و در نتیجهٔ آن بقای دولت زند دوامی نیاورد. در دل همین آشوب‌ها و بی‌نظمی‌ها بود که دولت قاجار سر برآورد و آغامحمدخان قاجار در سال ١٢١٠ هجری قمری/ ١١٧٤شمسی، پس از سرکوب رقیبان خود، به پادشاهی رسید. آغامحمدخان قاجار بی‌اعتنا یا کم‌توجه به هنرمندان بود و بیشتر دوران حکومت خود را در جنگ و به دست آوردن اموال کرد (احمدپناهی سمنانی، ١٣٦٧، ٨-٩) و این امر به تثبیت قدرت این دودمان در ایران منجر شد. پس از وی و با روی کار آمدن فتحعلی‌شاه در سال ١٢١٢ ه. ق.، دربار در آرامش نسبی قرار گرفت. وی رویه‌ای همدلانه با هنر و هنرمندان در پیش گرفت. خود او نیز خوشنویس بود و شعر هم می‌سرود (Diba & Ekhtiar, 1998, pp.85-87). او همچنین به ترسیم تصویر خویش توسط نقاشان علاقه‌مند بود و در کنار این علاقه‌مندی، اهداف سیاسی و فرهنگی را نیز دنبال می‌کرد و تصویر خود همراه با هدایا برای پادشاهان کشورهای دیگر می‌فرستاد (Amanat, 2001, pp. 28-29). این دوره مصادف است با شکل‌گیری سبکی در نقاشی ایرانی که بعدها سبک دورهٔ اول قاجار نامیده شد؛ اما این سبک در دورهٔ دوم قاجار و با روی کار آمدن ناصرالدین‌شاه قاجار و تمایل آن دوره به نقاشی غرب، کم‌کم کمرنگ شد؛ هرچند تأثیرات خود را بر آثار چاپ‌سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی روی کاشی، نقاشی پشت شیشه و... گذاشت. در این دوره، نقاشان در تهران گرد هم آمدند و به آثار مکتب زندیه اعتباری خاص دادند و این امر باعث بلوغ هنر دورهٔ نخست قاجار شد (علیمحمدی اردکانی، ١٣٩٢، ص. ٢٥-٥٨). این دوره از هنر ایران، متأثر از نهضت بازگشت در ادبیات ایران، سعی بر آن داشت تا معیارهای ایرانی خود را حفظ کند. اما این



تصویر ۷. زرگر بغدادی، کمال‌الملک، ۱۲۸۰ شمسی، محل نگه‌داری: کتابخانهٔ، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
(Kamal-ol-Molk, 1901 CE)
Figure 7. Zargar-e Baghdadi (The Goldsmith of Baghdad), Library, Museum and Document Center of Iran Parliament, Tehran, Iran (Kamal-ol-Molk, 1901 CE)

حفظ فرهنگ در این دوران، بیشتر اجزا و عناصر پیکره‌ها را موردتوجه قرار داد. در دورهٔ فتحعلی‌شاه شرایط مناسبی برای احیای هنر مهیا شد. در این دوره، از هنر به‌ویژه نقاشی، به‌عنوان رسانه‌ای برای به نمایش گذاشتن قدرت خود بهره بردند. شاه تعداد زیادی از نقاشان را در پایتخت گرد هم آورد. از طرفی ازآنجاکه روابط بین ایران و اروپا گسترش یافته بود، هنرمندان به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به خلق آثار خود پرداختند. با توجه به آثار خلق‌شده در این دوران و موضوعات آن‌ها، این دوره عنوان پیکرنگاری درباری به خود گرفت (پاکباز، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۱). در این دوران، تعامل‌هایی پیش‌رونده‌ای بین ایران و روسیه و همچنین اروپا صورت گرفت. بااین‌حال، هنر این دوره هنوز نیم‌نگاهی به دوران قبل داشت. پیکرنگاری دربار ازجمله بخش‌هایی است که در این دوره رونق گرفت و می‌توان آن را ابزاری برای مرکزیت‌بخشی به قدرت پادشاه دانست. بنابراین، تعداد زیادی از تصویر شاه کشیده می‌شد و در سرتاسر سرزمین توزیع می‌گشت. بر این اساس، در کارگاه نقاشی این دوران، یکسان‌سازی، تقلید و تکرار و تبعیت از قواعد کارگاه، قوانینی بود که در کارگاه‌های نقاشی سلطنتی حاکم بود (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، صص. ۹۲- ۹۳). خود پادشاه نیز از هنرمندان حمایت می‌کرد و این عامل در رشد و پیشرفت هنر تأثیر به‌سزایی داشت. در تصاویر ۱ و ۲، حالت‌های نشسته و ایستاده پادشاه قاجار مشاهده می‌شود. در این تصاویر، پادشاه که موضوع اثر محسوب می‌شود، تقریباً تمام صفحه را پوشانده است تا بر آن تأکید شود. در دورهٔ قاجار، به‌ویژه پادشاهی فتحعلی‌شاه، تمرکز بر پیکرنگاری

درباری، تأکیدی بر مشروعیت بخشی به حکومت محسوب می‌شد. موضوع قرار گرفتن پادشاه محدود به پیکرنگاری دربار نشد و هنرمندان این موضوع را در تعامل با ادبیات و اسطوره‌ها نیز به کار بردند. تصاویر ۳ و ٤ نمونه‌هایی از این نوع تعامل را نشان می‌دهند. در این آثار، پادشاه در کسوت رستم، قهرمان ملی، بازنمایی شده است و به ترتیب در نبرد با دیوان و اژدهاست و همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در هر دو صحنه چهرهٔ پیروز دارد. در تصویر ۳، پادشاه مسلط و نشسته بر سینهٔ دیو است و در حال وارد کردن خنجر بر اوست و در تصویر ٤، رستم، قهرمان ملی در حال کشتن اژدهاست و زخمی بزرگ بر تن او وارد ساخته است. موضوع این دو اثر برگرفته از شاهنامه و در ارتباط با قدرت فوق طبیعی قهرمان ملی ایران، رستم است که در حال کشتن دو موجود قدرتمند و بزرگ، یعنی دیو و اژدها است و سلطه‌ی او را بر این دو نیروی قدرتمند که نمادهایی از شر هستند را نشان می‌دهد. نکته‌ای که در تحلیل این آثار قابل‌توجه به نظر می‌رسد، آن است که دو شخصیت انسانی در این دو تصویر شبیه به هم و با ویژگی‌های ظاهری فتحعلی‌شاه به تصویر کشیده شده‌اند. حتی در تصویر ۳، عنوان اثر، «فتحعلی شاه در کسوت رستم با دیوان می‌جنگد»، نیز به‌طور واضح به این موضوع اشاره دارد که پادشاه در جایگاه رستم در حال از بین بردن دیوان است؛ دیوانی که به‌ظاهر از او بزرگ‌تر و قدرتمندتر می‌نمایند. در این آثار حتی ویژگی‌های ظاهری شخصیت با آنچه فردوسی می‌فرمایند، کمی دور به نظر می‌رسد: یکی مرد بینی چو سرو سهی/به دیدار بازیب و با فرهی/ ز رستم همی در شگفتی بماند/به او هر زمان نام یزدان بخواند/بدان بازوی و یال و آن پشت و شاخ/میان چون قلم سینه و پر فراخ/دو رانش چو ران هیونان ستبر/دل شیر نر دارد و زور ببر/ بدین خوبرویی این فر و یال/ندارد کس از پهلوانان همال (Firdawsī, 940-1020 CE).

از ویژگی‌های مطرح‌شده در اسطوره‌های ایرانی، در اینجا به‌طور ضمنی می‌توان نبردی نمادین میان خیر و شر را مشاهده کرد؛ اما نکتهٔ مهم این است که هدف غایی این نبرد، اقامهٔ عدل و داد نیست، بلکه هدف همان‌گونه که اشاره شد، نمایش قدرت و عظمت پادشاه است. نکتهٔ دیگری که به‌عنوان مهم‌ترین ویژگی اسطوره‌های ایرانی مطرح شد، یعنی نقش مردم در چیرگی بر ظلم، نیز در این اثر به نمایش گذاشته نشده است. در تصاویر ۳ و ٤، صحنهٔ کشتن دیوان توسط رستم به تصویر کشیده شده است. بااین‌حال، پیکرهٔ رستم در این آثار با هماهنگی یا توصیفاتی که در متون مختلف دربارهٔ او آمده است تا حدودی متفاوت است. اغراقی که در پیکرهٔ رستم وجود دارد، ازجمله اندام ماهیچه‌ای، بازوان ستبر و ویژگی‌هایی که او را به‌عنوان قهرمان ملی معرفی می‌کند، قابل‌توجه است. اما با توجه به تصاویر پیش از این دوره، رستم در این اثر به خود پادشاه شباهت دارد و گویی همان پادشاه است که در نبرد با دیوان حضور یافته و در حال از بین بردن یکی از آن‌هاست. همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود، دیوان دیگری نیز حضور دارند که قهرمان آن‌ها را به بند کشیده است. بنابراین، هرچند هنرمند در این آثار از روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای بهره گرفته است، اما این بهره‌گیری را در راستای هدف پادشاه‌محوری قرار داده است. به‌عبارت‌دیگر، هدف، نمایش قدرت و اعتبار پادشاه است؛ اما این هدف با ابزاری محقق‌شده که از فرهنگ و ادبیات مردم گرفته‌شده است.

در ادامه و در تصویر ٥، صحنه‌ای دیگر از نبرد مشاهده می‌شود. این تصویر، برگی از نسخهٔ شهنشاه‌نامهٔ صبا و شرح وقایع پادشاهی فتحعلی شاه قاجار است.

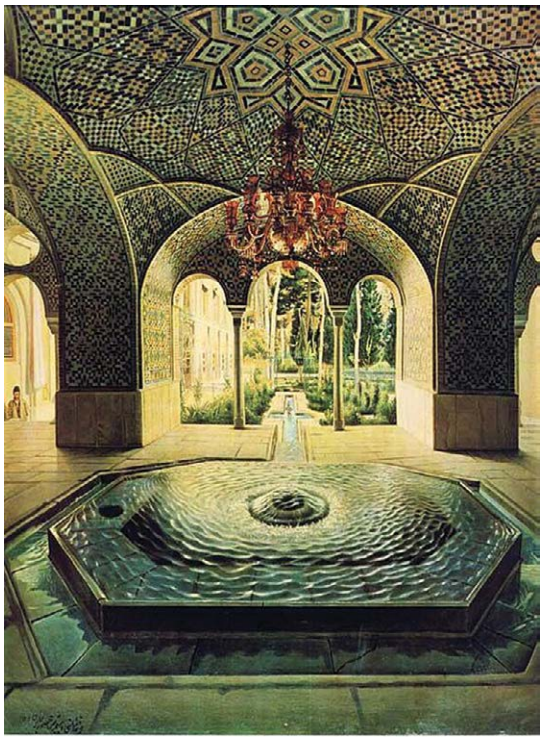
در این صحنه پادشاه در مرکز و بر روی اسب سفید قرارگرفته است. این اثر مربوط به پیروزی فتحعلی‌شاه قاجار بر افغان‌ها و نمایش آوردن سرهای بریدهٔ آنان است. در این اثر، همان‌گونه که اشاره شد، روایتی از نبردی واقعی و تاریخی میان ایران و افغان‌ها به تصویر کشیده شده است. در این تصویر، برخلاف تصاویر ۳ و ٤، روایت یا شخصیت اسطوره‌ای به‌صورت مستقیم حضور ندارد و موضوع اثر، رویدادی تاریخی، یعنی پیروزی فتحعلی‌شاه بر افغان‌ها، است. بااین‌حال، شیوهٔ بازنمایی پادشاه همچنان بر جایگاه مرکزی و اقتدار او تأکید دارد. قرار گرفتن پادشاه در مرکز ترکیب‌بندی و استفاده از ژرفانمایی مقامی، جایگاه برتر او را نسبت به دیگر شخصیت‌های صحنه برجسته می‌کند. بنابراین، اگر در تصاویر ۳ و ٤ اعتبار قهرمان حماسی برای تقویت تصویر پادشاه به کار گرفته شده است، در این اثر نیز بدون استفادهٔ مستقیم از اسطوره، روایت تاریخی و شیوهٔ بازنمایی تصویری در خدمت برجسته‌سازی جایگاه پادشاه

قرارگرفته است.

نتیجه بررسی نشان می‌دهد در آثار منتخب، هدف نمایش پادشاه و امور مربوط به او بوده است و آثار هنری این دوره که تحت حمایت دربار نیز قرار داشتند، بر اساس همین هدف خلق می‌شدند. هرچند در برخی از آثار، هنرمند سعی کرده است به روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای نزدیک شود، اما از آن‌ها به‌عنوان ابزاری در راستای دستیابی به هدف خود بهره برده است. با بررسی آثار منتخب، این دوره را می‌توان با بخش نخست سیاست‌گذاری فرهنگی مرتبط دانست که حالتی بینابینی دارد. استفاده از قهرمان ملی و عناصری از هنر ملی، همچون ژرفانمایی مقامی، از یکسو و پیکرنگاری بدون روایت‌پردازی از سوی دیگر، از ویژگی‌های این آثار است که به بازنمایی این شرایط پرداخته است. در این آثار، هم نشانه‌های سنتی هنر ایران مشاهده می‌شود و هم تأثیرپذیری از هنر وارداتی. به‌نوعی می‌توان بیان کرد گفتمان‌های سنت و تجددخواهی در تقابل با یکدیگر قرار دارند، اما هنوز به‌طور مشخص یکی بر دیگری تفوق ندارد.

دورهٔ دوم: هنر در گفتمان تجددخواه

دورهٔ دوم موردبحث در این پژوهش، دورهٔ تاریخی بعد از فتحعلی شاه است. پس از او، محمدشاه و سپس ناصرالدین‌شاه به سلطنت رسیدند. این دورهٔ ازلحاظ زمانی طولانی‌تر بوده و به‌تبع، تغییرات بیشتری در هنر آن مشاهده می‌شود. مسائل اجتماعی در این دوران موجب تغییرات مهمی در تاریخ هنر ایران گردید. با گسترش روابط بین ایران و خارج، برخی هنرمندان ایرانی به اروپا فرستاده شدند تا با شیوه‌های جدید هنر آشنا شوند و آن‌ها را بیاموزند. ابوالحسن غفاری معروف به کمال‌الملک، در سال ۱۸٤٥م. برای آموختن نقاشی و طراحی به ایتالیا فرستاده شد و در طول پنج سال در آنجا به فراگیری پرداخت. وی پس از بازگشت به ایران، آثار مهمی را به تصویر کشید که از آن جمله می‌توان به کتاب‌آرایی نسخهٔ هزار و یک شب اشاره کرد. چند سال بعد، در سال ۱۸۵۱م. دارالفنون تأسیس شد و تأثیر بسیار مهمی در انتقال آموخته‌های کمال‌الملک به شاگردانش داشت. اما مهم‌ترین بازده سفر کمال‌الملک، راه‌اندازی مدرسهٔ صنایع مستظرفه در سال ۱۹۱۱م. بود که زیر نظر ادارهٔ معارف قرار داشت. یکی از مهم‌ترین اهداف این مدرسه که تأکید



تصویر ۸. حوض‌خانهٔ عمارت گلستان، کمال الملک ۱۳۰۷ه. ق.، محل نگه‌داری: کاخ گلستان
(Kamal-ol-Molk, 1889)

Figure 8. Golestan palace springhouse, Kamal-ol-Molk, 1889–1890 CE, Golestan Palace, Tehran, Iran (Kamal-ol-Molk, 1889)

بیشتری بر هنرهای تجسمی و به‌ویژه نقاشی داشت، آشنایی نسل جدید با اصول و روش‌های نقاشی اروپا بود.

نکتهٔ قابل‌توجه در این دوران آن بود که نقاش تنها به پرده‌هایی مطابق با سلیقهٔ پادشاه نمی‌پرداخت، بلکه می‌بایست اثری خلق کند که ازنظر واقع‌گرایی، حجم‌پردازی، سایه و روشن و ترکیب‌بندی با معیارهای اروپایی هماهنگ باشد (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ۱۱۰- ۱۱۲). با بررسی این رویه، می‌توان چنین برداشت کرد که در این دوره، حتی پادشاه هم سلطهٔ اروپا و نفوذ آن را در جنبه‌های فرهنگی و به‌ویژه هنری پذیرفت. از سوی دیگر، با تأسیس مدارس مذکور، هنر از انحصار دربار خارج شد. این موضوع باعث تولید آثار متنوعی با سبکی جدید شد. از طرف دیگر، با ورود عکاسی به ایران، هنرمند ایرانی توانست آثار خود را با دقت بسیاری اجرا کند و جزئیات بیشتری را به تصویر بکشد. در عهد ناصری، به‌واسطهٔ توجه و علاقهٔ پادشاه به عکس و

تصویر ۹. کشته شدن دیو سپید به دست رستم، موزهٔ رضا عباسی، قوللر آغاسی (۱۳۳۳ ه. ش.)
Figure 9. The Slaying of the White Div by Rostam, Reza Abbasi Museum, Tehran, Iran (Ghollar-Aghasi, 1954)

عکاسی و به دنبال آن، تأسیس «عکاس‌خانهٔ مبارکهٔ همایونی» زمینه‌ای فراهم آمد تا عکاس‌باشی در کنار نقاش‌باشی قرار گیرد و امکان تأثیرپذیری هنرمندان نقاش از عکاسی مهیا شد (مراثی، ۱۳۷۹، صص. ۳۹۸-۳۹۹). با توجه به این تغییرات مهم در این دوره، انتظار تحولات مهمی در نقاشی این دوره می‌رود.

در تصویر ٦، نمونه‌ای از چهره‌نگاری ناصرالدین‌شاه مشاهده می‌شود که با توجه به ورود عکاسی به ایران، جزئیات چهرهٔ پادشاه با دقت و تأکید بیشتری ثبت‌شده است. تصاویر ۷ و ۸ آثاری از کمال‌الملک هستند که به‌ترتیب با موضوع افراد جامعه (زرگر بغدادی) و بنا (حوض‌خانه)، در کنار بخشی از طبیعت، ارائه شده‌اند. در این آثار تلاش شده است جزئیات با دقت بیشتری نمایش داده شود و تصویر تا حد امکان به نمونهٔ واقعی نزدیک باشد؛ همان شیوه‌ای که هنرمندان در دارالفنون می‌آموختند و سعی می‌کردند اثر خلق‌شده، مثنی‌برداری و به نمونهٔ موردنظر بسیار نزدیک باشد.

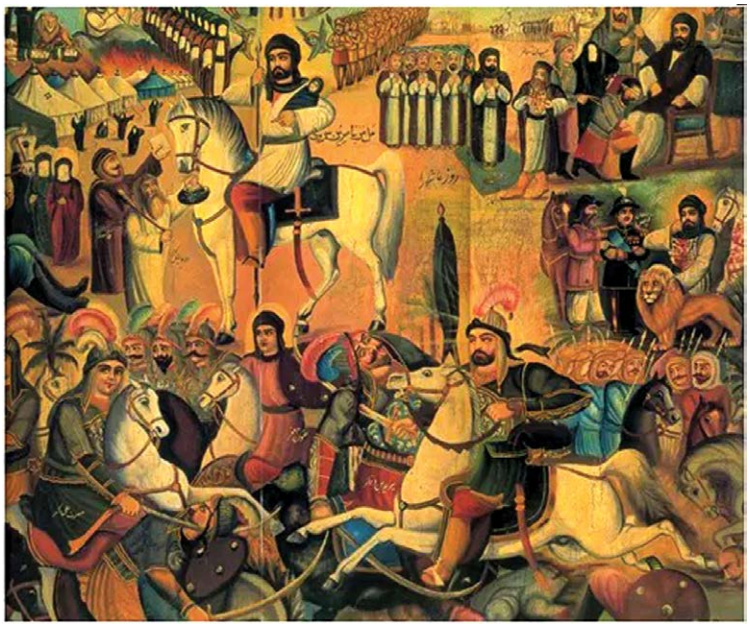
موضوعات آثار هنری نیز تنوع دارد و از دربار و منظره‌پردازی تا نمایش مردم عادی را شامل می‌شود. بنابراین، نه در موضوع آثار و نه در شکل آن‌ها، ویژگی‌های اسطوره‌ای دیده نمی‌شود. در نمونه‌های بررسی‌شده، این تغییر در شیوهٔ تولید و انتخاب موضوع، بر نحوهٔ بازنمایی موضوعات فرهنگی نیز تأثیر گذاشته است. تأکید بر مشاهده، بازنمایی طبیعت و اشخاص واقعی و نزدیک شدن تصویر به نمونهٔ عینی، زمینه را برای گسترش موضوعاتی فراهم کرد که بیش از آنکه بر روایت‌های اسطوره‌ای و حماسی استوار باشند، بر بازنمایی جهان واقعی و تجربهٔ دیداری تکیه داشتند. از این منظر، کاهش حضور عناصر اسطوره‌ای در نمونه‌های بررسی‌شده را می‌توان در ارتباط با تغییر معیارهای تولید و بازنمایی هنری در این دوره تفسیر کرد؛ نه به این معنا که اسطوره‌ها در فرهنگ ایران به‌کلی کنار گذاشته شدند، بلکه به این معنا که در آثار موردبررسی این گفتمان، اولویت با بازنمایی واقعیت عینی و موضوعات معاصر بوده است. البته، با توجه به مواردی که پیش‌تر در ارتباط با رواج سبک‌های نقاشی اروپایی و ورود عکاسی به ایران بیان شد، شاید انتظار دیگری نیز نمی‌رفت؛ زیرا هنرمندان تلاش داشتند آثار خود را تا حد امکان به الگو نزدیک کنند. از سوی دیگر، دوربین عکاسی نیز جزئیات را ثبت می‌کرد و این امر تأثیر به‌سزایی بر آثار هنرمندان گذاشت. گویی نقاشی تلاش داشت خود را به عکس نزدیک کند. در نتیجه، هنگامی‌که هنرمندان از روی مدل واقعی، مانند منظره‌ای از طبیعت، الگوبرداری می‌کردند، جایی برای پرداختن به شخصیت‌های اسطوره‌ای باقی نمی‌ماند یا کمتر بدان می‌پرداختند؛ برخلاف آثاری که کاملاً با خیال هنرمند در ارتباط بودند. آثار این دوره با سیاست‌گذاری‌های تجددخواهانهٔ قاجار مطابقت دارد. الگو قرار دادن قوانین اروپایی برای دوری از جهل سنتی، رویهٔ این دوره بود و حکومت در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی خود با سیادت کامل آن را پیگیری می‌کرد. آثار هنری این دوران نیز از این روند پیروی کردند. آثاری کاملاً طبیعت‌گرایانه، با نشان دادن تمام جزئیات، بسیار به عکس نزدیک شده‌اند و از اصول علمی و عقلی سایه و نور، ژرفانمایی و ... بهره می‌برند.

دورهٔ سوم: هنر در گفتمان سنتی و اسلامی

یکی از نقاط عطف در تاریخ سیاسی ایران، جنبش مشروطیت ۱۳۲٤-۱۳٤۳ (۱۹۰٦-۲۵) است. در این جنبش، معترضان تلاش داشتند اختیارات پادشاه را محدود و حقوق اساسی را نهادینه کنند. این جنبش در نهایت به دگرگونی نظام سیاسی ایران، از پادشاهی مطلقه به پادشاهی مشروطه، منجر شد. روزنامه‌نگاری و ادبیات در این دوران موج جدیدی

تصویر ۱۰- ظهر عاشورا- اثر: محمد مدبر- محل نگهداری: موزه رضا عباسی (سیف، ۱۳۶۹، ص. ۱۲۱)
Figure 10. Noon of Ashura, Mohammad Modabbar, Reza Abbasi Museum (Seif, 1990, p. 121)

ایجاد کردند و مفاهیمی چون مبارزه، عدالت‌خواهی، وطن‌پرستی در آثار این دوران رواج گسترده‌ای یافتند. ادبیات این دوره از کنترل دربار خارج شد و در میان عموم جامعه جایگاه یافت تا حدی که برخی نویسندگان برای ارتباط با طبقات مختلف جامعه، از زبان ساده و گاه محاوره در آثار خود استفاده می‌کردند (کلهر و ابراهیمی حصاری، ۱۳۸۵). هنر این دوران نیز از ادبیات عقب نماند و تأثیر این جنبش در آثار هنری نمود پیدا کرد. در سال‌های پایانی حکومت قاجار، با تعدیل شدن قدرت پادشاه، هنرهایی که از حامیان مردمی برخوردار بودند، روی کار آمدند. نقاشی قهوه‌خانه یکی از این نمونه‌ها بود که در چنین محیطی جانی تازه گرفت و توانست با حمایت مردم، جایگاه مهمی برای خود بیابد. قهوه‌خانه‌ها مرکزی برای امور آیینی یا مراسم مذهبی بودند؛ مکان‌هایی که مردم در آن‌ها گرد هم می‌آمدند. در این مکان‌ها داستان‌گویی و نقالی رواج داشت و از هنگامی‌که پرده‌خوانی در ایران رایج شد، قهوه‌خانه‌ها در نقش کارگاه نقاشی ظاهر شدند و صاحب قهوه‌خانه‌ها سفارش‌دهندگان این آثار بودند. هنرمندان با توجه به نقالی‌های قهوه‌خانه‌ها، از این داستان‌ها الهام می‌گرفتند و این روایت‌ها را به تصویر در می‌آوردند. داستان‌هایی از شاهنامه، صحنه‌های کربلا و قصه‌های قرآنی، ازجمله موضوعات موردتوجه در این دوران بودند که با فضای سیاسی و اجتماعی جامعهٔ آن روزِ هماهنگی داشتند. شخصیت‌های نقاشی‌ها معمولاً شبیه یکدیگر بودند؛ برای مثال، تصویر رستم که فرزند خود، سهراب را در حال احتضار در آغوش دارد، بسیار شبیه تصویر امام حسین(ع) و فرزندشان، علی‌اکبر در اثری دیگر شده است (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، صص. ۸۵- ۸۷). نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی نقاشی روایی با مضامین ادبیات حماسی و مذهبی است که بر اساس سنت‌های هنر مردمی به دست هنرمندانی بدون آموزش رسمی پدید آمد. داستان‌های شاهنامه و خمسه، همچنین وقایع کربلا و قصه‌های قرآنی، بیشترین موضوعات این هنر را تشکیل می‌دادند. هنرمند بر اساس شرح و توصیف نقال‌ها، تعزیه‌خوان‌ها و روضه‌خوان‌ها و همان‌گونه که در ذهن مردم شکل‌گرفته بود، به تصویر می‌کشیدند و جانبداری آنان از نیروهای خیر، بر اساس انگیزه‌های عقیدتی و اخلاقی مشهود بود (پاکباز، ۱۳۹۰، صص. ۵۸۶- ۵۸۸). بنابراین، این آثار توسط هنرمندانی از میان مردم و برای خود مردم خلق می‌شدند و در راستای سنت‌های ملی و



تصویر ۱۱. صحنه کربلا، اثر حسن اسماعیل‌زاده، ۱۳۳۰ ه. ش.
(Esmaeilzadeh, 1951)
Figure 11. The Scene of Karbala, Hassan Esmaeilzadeh (Esmaeilzadeh, 1951)

دینی آنان بودند. در ادامه، به بررسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جایگاه اسطوره در آن‌ها پرداخته می‌شود.

تصویر ۹، صحنهٔ نبرد رستم، به‌عنوان قهرمان ملی، با دیوان، به‌عنوان نمادهایی از شر را به تصویر می‌کشد. به‌عبارت‌دیگر، در این اثر نبرد بین نمادهای خیر و شر مشاهده می‌شود. در این اثر، دیو بر روی زمین افتاده و رستم بر روی سینهٔ او قرار گرفته و در حال وارد آوردن ضربه‌ای با خنجر بر دیو است؛ صحنه‌ای که نشان‌دهندهٔ قدرت قهرمان است. رستم ابتدا با دو دیو درگیر شده، یکی را در بند کرده، دومی را بر زمین انداخته و در حال کشتن اوست. بنابراین، در این اثر، نبرد نمادهای خیر و شر و پیروزی نماد خیر مشاهده می‌شود. از سوی دیگر، در این اثر، رستم قهرمان ملی در شاهنامه است و نه پادشاهی که در کسوت قهرمان ظاهرشده باشد؛ مانند آنچه در دورهٔ نخست و در تصویر ۳ مشاهده شد. بنابراین، قهرمان از مردم و برای مردم تلاش می‌کند و می‌جنگد و همین مردم در قهوه‌خانه‌ها این آثار را می‌بینند و از زبان نقال این روایت‌ها را می‌شنوند و لذت دوچندان می‌برند. هنرمند، سفارش‌دهنده، مخاطب، مکان عرضه، محل اجرا و موضوع آثار، همگی از مردم هستند. از سوی دیگر، در این دوران، همان‌گونه که اشاره شد، مفاهیم میهن‌پرستی و وطن رواج یافته است و چنین موضوعاتی با فضای حاکم نیز هماهنگی دارد. در نتیجه، می‌توان در این اثر مواجههٔ هنر و اسطوره را مشاهده کرد؛ به‌ویژه آنکه بر ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی، همانند نبرد خیر و شر، پیروزی خیر، نقش قهرمان ملی در پیروزی و...، تأکید دارد.

تصویر ۱۰، موضوعی متفاوت از تصویر قبل را به نمایش می‌گذارد. صحنهٔ کربلا و ظهر عاشورا که تمام روایت‌های این روز را در یک اثر به تصویر کشیده است. صحنه‌های نبرد تقریباً نیمی از اثر را به خود اختصاص داده است؛ نبردی بین اولیا و اشقیا که با نورپردازی، این دو گروه را از یکدیگر متمایز ساخته است. در مرکز اثر، امام حسین(ع) درحالی‌که فرزند خود را در آغوش دارند، قرارگرفته و محوریت ایشان در روز عاشورا و مصائبی که بر ایشان گذشته است را نشان می‌دهد. قسمت‌های مختلف این اثر نیز به روایت‌های روز عاشورا پرداخته است. روز عاشورا و روایت آن، ازجمله موضوعاتی است که جایگاه مهمی در تاریخ تشیع و ایران داشته است. در هنرها نیز پرداختن به این موضوعات

جدول ۱. ویژگی‌های اسطوره‌ای نقاشی‌های دورهٔ قاجار
Table 1. Mythological Characteristics of Qajar-Era Paintings

ردیف	دوره	ویژگیهای اسطوره‌های ایرانی					نوع بازنمایی اسطوره در هنر	نوع اسطوره
		نبرد خیر و شر	پیروزی خیر	تلاش نافرجام شر	آرایهٔ تشخیص و اغراق	همکاری مردم در چیرگی داد بر بیداد		
۱	گفتمان درباری	دارد	به‌صورت جزئی	به‌صورت جزئی	به‌صورت جزئی	ندارد	اقتباسی	اعتبار و شخصیت
۲	گفتمان تجددخواه	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	-
۳	گفتمان سنتی- اسلامی	دارد	دارد	دارد	دارد	دارد	اسطوره‌های/ تاریخی	اعتبار و شخصیت

برای مخاطب بسیار با اهمیت است؛ زیرا هم وجهی روشنگرانه دارد و هم رشادت‌های عاشوراییان از یاد و خاطر مردم نمی‌رود. در این اثر، نتیجهٔ نبرد مشخص نیست یا شاید هم هنرمند، بنا بر عشقی که به امام داشته است و نتیجه را می‌داند، صحنهٔ شهادت امام را به تصویر نکشیده است و اهمیت نبرد داد و بیداد و وجه حماسی آن را مهم‌تر دانسته است. در تصویر ۱۱ که با عنوان «ظهر عاشورا» است، مانند اثر قبل، نبرد اولیا و اشقیا به تصویر کشیده شده و امام با توجه به نقش محوری خویش، در مرکز قرار گرفته‌اند. صحنه‌هایی از روایت‌های مرتبط با ظهر عاشورا در اثر مشاهده می‌شود، اما بیش از نیمی از اثر به نبرد دو نیرو پرداخته‌شده است. بر اساس تقسیم‌بندی‌هایی که از اسطوره‌ها در بخش مبانی نظری آمد، ازآنجاکه این واقعه در طول تاریخ رخ‌داده است، ولی ویژگی‌های اسطوره‌ای بدان داده‌شده، مانند اغراق و جان‌بخشی و نبرد خیر و شر، می‌توان این آثار را به‌نوعی اسطوره‌های میانین نامید. ارتباط موضوعی با مردم نیز از این جهت است که امام به‌نوعی قهرمان ملیِ حافظ دین مردم بوده و شرح چگونگی این رشادت‌ها در آثار قهوه‌خانه‌ای برای مردم آمده است. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، موضوعات آثار قهوه‌خانه‌ای بیشتر مذهبی و ادبی است. روایت‌هایی که در آثار این هنر به کار گرفته می‌شد، موردعلاقهٔ مردم بود و این امر باعث رواج بیشتر آن شد. آثار این دوره نیز بیشتر برگرفته از تفکر سنتی و اسلامی است که قبلاً ذکر آن رفت. این هنر در ذیل سیاست فرهنگی از پیش تعیین و نوشته شده‌ای نمی‌گنجد، بلکه ریشه در سنتی دارد که حامیان اصلی آن مردم عامی هستند.

بحث و تحلیل

با توجه به آنچه در شرح آثار نقاشی سه دورهٔ موردبحث این پژوهش آمد، نقش و جایگاه اسطوره‌ها در این آثار بررسی شد. در ادامه، در جدول ۱، به‌طور خلاصه آثار هر دوره همراه با ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی، برگرفته از مبانی نظری ارائه‌شده است تا در نهایت، در بخش نتیجه‌گیری، با توجه به آن‌ها به پرسش‌های پژوهش پاسخ داده شود. جدول ۱، بر اساس مبانی نظری این پژوهش طراحی‌شده و علاوه بر ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی، نوع بازنمایی آن‌ها را نیز در آثار هنری نشان می‌دهد که در ادامه به شرح آن پرداخته می‌شود.

در جدول ۱، دوره‌ها و ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند و بر این اساس، همان‌گونه که مشاهده می‌شود، دورهٔ قاجار در قالب سه گفتمان مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است. در دورهٔ اول، گفتمان درباری مطرح است. در این دوره، نتیجهٔ حاصل از تحلیل‌ها در ارتباط با ویژگی‌های

اسطوره‌های ایرانی نشان می‌دهد که در برخی از آثار که پادشاه در کسوت رستم ظاهرشده است، به‌صورت جزئی می‌توان به نبرد خیر و شر، تلاش نافرجام دیوان و اغراق اشاره کرد. اما با نگاهی به اسطوره‌های ادبی و ملی و حماسه‌های ملی، هیچ جا اشاره نشده است که پادشاه وقت به جنگ دیوان رفت و آن‌ها را شکست داده باشد، بلکه در روایت‌ها، رستم، قهرمان و پهلوان ملی، هفت‌خوان را طی کرده و به اسطوره‌ای ملی تبدیل‌شده است. بنابراین نمی‌توان گفت که در این دوره، دغدغهٔ اسطوره و حفظ آن‌ها به‌طور کامل در آثار به چشم می‌خورد؛ بلکه نمونه‌هایی از حضور جزئی اسطوره دیده می‌شود که در آن پادشاه در کسوت قهرمان ملی دیده‌شده و این امر نیز به‌نوعی در جهت مشروعیت‌بخشی به مقام پادشاه بوده است. بنابراین، این آثار به‌نوعی اقتباسی از روایت‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای ایرانی هستند و از نوع اسطورهٔ اعتبار و شخصیت محسوب می‌شوند. این اسطوره‌ها به شخصیت‌ها، مکان‌ها و... اعتبار می‌بخشند؛ اما در این آثار، از اعتبار قهرمان ملی به نفع پادشاه استفاده‌شده است و به‌نوعی عاریت دارد.

در گفتمان دوم، یعنی گفتمان تجددخواه تأثیرات هنر غرب و ورود عکاسی به ایران به‌وضوح مشاهده می‌شود. آثار این دوره در پی کپی‌برداری از طبیعت، نزدیک شدن هرچه بیشتر به واقعیت و پرداختن به جزئیات هستند. بر این اساس، روایت محوری در این آثار کمتر مشاهده می‌شود و همین دلیلی است بر اینکه کمتر یا به‌ندرت به بحث اسطوره پرداخته‌شده است. بنابراین، همان‌گونه که در جدول نیز مشاهده می‌شود، هیچ‌یک از ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی در این آثار دیده نمی‌شود.

دورهٔ سوم، گفتمان سنتی- اسلامی را دربر می‌گیرد. همان‌گونه که مشاهده می‌شود تقریباً همهٔ ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی در آثار این دوره دیده می‌شود؛ ازجمله نبرد خیر و شر، شرح رشادت‌ها و پیروزی‌های قهرمانان و مهم‌ترین ویژگی این بحث، یعنی مشارکت مردم در این روایت‌ها و پیروزی نیروی خیر. در این آثار، دو نوع روایت ملی و مذهبی موردتوجه قرارگرفته است. در آثار ملی، قهرمان ملی بر نیروی‌های شر غلبه می‌یابد. در روایت‌های مذهبی که بیشتر حول حادثهٔ عاشورا می‌چرخد، بیشتر بر صحنهٔ نبرد تأکید شده است. در این صحنه‌ها نیز اغراق‌هایی به‌کاررفته است که باعث شده این رویدادها همانند اسطوره‌ای ملی به تصویر کشیده شوند. در این نوع آثار، به‌کارگیری اسطوره‌ها از نوع اعتبار و شخصیت است؛ به این معنا که قهرمانان ملی و مذهبی به این آثار اعتبار می‌بخشند، اما این اعتبار، حقیقی است، نه اینکه مانند دورهٔ نخست، اعتباری عاریتی باشد.

نتیجه

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، نقاشی دورهٔ قاجار در این پژوهش در سه دسته‌بندی موردمطالعه قرار گرفت و معیار ارزیابی حفظ اسطوره‌ها از طریق هنر و به‌صورت کلان‌تر، بررسی سیاست‌گذاری فرهنگی این دوره در نظر گرفته شد. در دستهٔ نخست، پیکرنگاری دربار موردبررسی قرار گرفت. سیاست‌گذاری فرهنگی در این دوران با الگوبرداری از غرب پایه‌گذاری شد؛ الگویی که بر مبنای علم و عقل‌گرایی شکل‌گرفته بود. حکومت با استفاده از این شیوه، کارگزاری فرهنگی را که تا پیش از این بیشتر در میان مردم قرار داشت، برعهده‌گرفت و درصدد تثبیت و تقویت جایگاه خود در این مقام برآمد. در آثاری که در دسته نخست این پژوهش موردبررسی قرار گرفتند، این تغییرات و میل به جدایی از سنت مشاهده می‌شود؛ هرچند ویژگی‌هایی از هنر ایرانی همچنان در آثار کاملاً مشهود است. با توجه به روابط گسترده میان اروپا و ایران، تأثیرات مهمی بر هنر این دوره گذاشته شد؛ تأثیراتی که در ادامهٔ روند دوره‌های قبل شکل گرفت، اما در این دوران به اوج خود رسید. پیکرنگاری دربار، با ویژگی‌هایی چون تمرکز بر پادشاه و استفاده نسبتاً اغراق‌آمیز از تزیینات، فرنگی‌نگاری را تداعی می‌کند. سفر پادشاه به اروپا، تداوم تأثیرپذیری هنر از اروپا و ورود عکاسی به ایران، نقاشی را به واقع‌گرایی نزدیک کرد. از سوی دیگر، با فرستادن هنرمندانی

همچون کمال‌الملک به اروپا و بازگشت آنان با ره‌آورد نقاشی طبیعت‌گرایانه به ایران، موضوعات آثار نیز تحت تأثیر قرار گرفت و در مسیری متفاوت با گذشته حرکت کرد. در این دو دوره، کمتر به موضوعات اسطوره‌ای و دفاع از آن‌ها پرداخته‌شده است و مواردی نیز که از این مضامین بهره گرفته‌اند، موضوعیتی ملی نداشته و تنها پادشاه یا شاهزادگان در مرکز توجه قرار گرفته‌اند. در این آثار، غلبهٔ پادشاه بر موجودی خیالی که نمادی از شر است، جایگزین نبرد میان نیروهای خیر و شر شده است. بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در دو دستهٔ نخست پژوهش حاضر، استفاده از موجود خیالی یا نمایش پادشاه در کسوت قهرمان ملی و یا شبیه قهرمان ملی، تنها ابزاری برای برجسته‌سازی جایگاه و اهمیت پادشاه بوده است. در دورهٔ بعد، با وقوع انقلاب مشروطه، در ادامهٔ روند تأسیس وزارتخانه‌ها در دوران پیشین، دولت رسماً کارگزاری و سیاست‌گذاری فرهنگی را بر عهده گرفت. اهمیت تجدد در رأس امور قرار گرفت، اما بی‌توجهی به سنت، مقاومت‌هایی را در میان عامه مردم به وجود آورد که نمود آن را می‌توان در دستهٔ سوم، یعنی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مشاهده کرد. در این آثار، دیگر خبری از حضور مستقیم و محوری پادشاه نیست و روایت‌های ادبی و مذهبی به‌عنوان موضوع اثر قرار گرفته‌اند؛ همان موضوعاتی که مردم در قالب سیاست‌گذاری‌های فرهنگی نانوشته از آن محافظت می‌کردند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای توسط هنرمندان مردمی و برای مردم خلق می‌شد و در دوره‌ای رواج یافت که حکومت پادشاه، مشروطه شده بود و حضور مردم عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی پر رنگ‌تر است. در آثار قهوه‌خانه‌ای، هم از حماسه‌های ادبی و هم از روایت‌های مذهبی، نمونه‌های شاخصی مشاهده می‌شود. با توجه به این آثار، اسطوره‌های ادبی و مذهبی بیشترین بسامد را داشته‌اند. اگر ملاک را حضور موضوعات و روایت‌های ادبی و مذهبی در آثار قرار دهیم، نقاشی قهوه‌خانه‌ای تقریباً همهٔ ویژگی‌های اسطوره‌های ایرانی را در خود دارد. بدین ترتیب، این پژوهش با بررسی چگونگی بازنمایی این ویژگی‌ها در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به این نتیجه می‌رسد که این هنر، با استفاده از کارگزارانی که در گفتمان سنت جای می‌گرفتند، در برابر گفتمان تجددخواه حکومت مقاومت کرده و به حفظ این میراث فرهنگی کمک کرده است. به‌عبارت‌دیگر، خود مردم می‌توانند حتی بدون اتکا به حکومت و قدرت آن، به تحقق این هدف فرهنگی دست یابند. بنابراین، یکی از مهم‌ترین راه‌های حفظ هویت فرهنگی، خود مردم هستند که می‌توانند حتی بدون حمایت حکومت یا با کمترین میزان حمایت، مسیر خود را از میان موانع بزرگ بیابند و به مقصد برسند. از دیگر نتایج این پژوهش آن است که در دو گفتمان درباری و سنتی- اسلامی اسطوره‌ها به کار رفته‌اند و نوع آن‌ها، با توجه به جدول ۱، اعتباربخشی به شخصیت‌ها بوده است. بااین‌حال، شخصیت‌هایی که در این دو گفتمان مورد توجه قرار گرفته‌اند، متفاوت هستند. در گفتمان درباری، آثار به پادشاه و در گفتمان سنتی- اسلامی به شخصیت‌های ملی و مذهبی اعتبار بخشیده‌اند. همچنین، نوع بازنمایی اسطوره‌ها در گفتمان درباری از نوع اقتباسی است؛ به این معنا که با بهره‌گیری از روایت‌های برگرفته از حماسهٔ ملی و جایگزین کردن پادشاه به‌جای قهرمان حماسی، قدرت و اعتبار بیشتری به پادشاه بخشیده شده است. اما در گفتمان سنتی- اسلامی، بازنمایی اسطوره‌ها از نوع تاریخی و اسطوره‌ای است. بدین معنی که از شخصیت‌های ملی همچون رستم و سهراب که بیشتر در زمرهٔ اسطوره‌های حماسی قرار می‌گیرند، استفاده‌شده است و همچنین بازنمایی شخصیت‌های تاریخی - مذهبی با تمرکز بر رویداد تاریخی عاشورا صورت گرفته است که از این نوع شخصیت‌ها می‌توان به امام حسین(ع) و یاران ایشان اشاره کرد. هر دو وجه مورد تأکید در این گفتمان، ریشه در فرهنگ ملی و مذهبی ملت ایران دارند. بنابراین، می‌توان نقاشی دوران قاجار را به‌نوعی کارزار میان دو گفتمان تجدد و سنت دانست؛ کارزاری که در آن

مردم، با برخورداری از قدرتی پنهان و تأثیرگذار، توانستند بدون الگوبرداری از الگوهای بیرونی و با پیروی از سنت‌ها و قواعد وابسته به آن، از فرهنگ خود و یکی از نمودهای آن، یعنی اسطوره که موضوع این پژوهش بود، محافظت کنند.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)
این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی با عنوان «قابلیت‌های نظری و عملی نقاشی خیالی نگاری» در دانشگاه شاهد است. نویسنده دوم مجری طرح و نویسندگان اول و سوم همکاران طرح هستند.

تعارض منافع (Conflict of Interest)
نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این، موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و مآخذ

آموزگار، ژ. (۱۳۹۳). تاریخ اساطیری ایران. سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت). بازیابی شده در ۲۱ مهر، ۱۴۰۳، از

https://www.iranketab.ir/book/38449-mythical-history-of-iran

احمدپناهی سمنانی، م. (۱۳۶۷). آغامحمدخان قاجار: چهره حیله‌گر تاریخ. آرمان.

https://persianpdf.com/1367

الهی، م. (۱۳۷۷). تجلی عاشورا در هنر ایران. آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

https://ketab.ir/Book/5C77CA83-9243-4857-99E2-6F793E83CC22

بلوک باشی، ع. (۱۳۷۵). قهوه‌خانه‌های ایران. تهران: دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگی.

https://www.iranketab.ir/book/74999-iranian-coffeehouses

بهرامی، ع.، باجلان فرخی، م. ح. (۱۴۰۰). اسطوره. مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی. بازیابی شده در ۱۴ اسفند، ۱۴۰۲، از

https://www.cgie.org.ir/fa/article/238374

پاکباز، ر. (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. نشر زرین؛ سیمین.

https://ketab.ir/Book/D62B5A25-48DA

پاکباز، ر. (۱۳۹۰). دائره‌المعارف هنر. فرهنگ معاصر.

https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art

پورکیانی، م.، و فتح اله بیاتی، م. (۱۴۰۲). تجدد و چرخش گفتمانی سیاستگذاری فرهنگی ایران در دوران قاجار و پهلوی. دین و ارتباطات، ۳۰(۶۳)، ۳۱۳- ۳۳۸.

https://doi.org/10.30497/rc.2022.243252.1915

پورمختار، ص.، و مراثی، م. (۱۳۹۹). تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسااستعماری هومی بهابها. نگره، ۱۵(۵۶)، ۱۰۹-۱۱۹.

https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3128.

چلیپا، ک.، و رجبی، ع. (۱۳۸۶). حسن اسمعیل‌زاده: نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای (م. افشار، مترجم؛ ج. سیدآبادی، تهیه کننده اسلاید). چاپ و نشر نظر.

https://elmnet.ir/doc/31193260-84129

حسین آبادی، ز.، و محمدپور، م. (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای. پیکره، ۵(۹)، ۳۵- ۵۰.

https://doi.org/10.22055/pyk.2016.14548

خالق پناه، ک.، و سنایی، ع. (۱۳۹۹). مدرنیته و صورت‌بندی گفتمانی سیاست فرهنگی: تحلیل گفتمان سیاست فرهنگی دولتی در ایران (۱۲۸۵ ه.ش. تا به امروز). جامعه‌شناسی کاربردی، ۳۱(۳)، ۵۷-۷۴.

https://doi.org/10.22108/jas.2020.117605.1716

راموزی، ش. (۱۳۹۱). تحلیل نمادهای اسطوره‌ای در نقاشی قهوه‌خانه‌ای [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر.

https://elmnet.ir/doc/10613557-51681

رحمانی، ن.، و شعبانی خطیب، ص. (۱۳۹۵). بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران). باغ نظر، ۱۳(۴۲)، ۱۹-۳۲.

https://www.bagh-sj.com/article_39599.html?lang=en

ستاری، ج. (۱۳۸۵). جهان اسطوره‌شناسی: اسطوره‌ی ایرانی. نشر مرکز.

https://www.iranketab.ir/book/22253-iranian-myth

سیف، ه. (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای. انتشارات میراث فرهنگی.

https://www.google.com/books/edition/%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%D9%8A_%D9%82%D9%87%D9%88%D9%87_%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87/7zbd-k7wUpsC?hl=en

شکوری، الف. (۱۳۷۱). جریانشناسی تاریخ‌نگاری‌ها: تاریخ انقلاب اسلامی ایران.

https://dlim.isfahan.ir/Inventory/101/7817.htm

علیزاده بیرجندی، ز.، و ناصری، الف. (۱۳۹۵). پیوندهای هنر و سیاست در عصر قاجار و پیامدهای آن. باغ نظر، ۱۳ (۴۲)، ۶۷-۷۸.

https://www.bagh-sj.com/article_40389.html

علیمحمدی اردکانی، ج. (۱۳۹۲). همگامی ادبیات و نقاشی قاجار. یساولی.

https://www.gisoom.com/book/1955968/1392

فلور، و. م.، چلکووسکی، پ.، و اختیار، م. (۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه (ی. آژند، مترجم) [کتاب چاپی]. تهران: ایل شاهسون بغدادی.

https://elmnet.ir/doc/31337577-91218

قربان نژاد زواردهی، م.، و هاشمی، م. (۱۴۰۰). کارکردهای جامعه‌شناختی اسطوره در نقاشی معاصر ایران با تمرکز بر آرای کلود لوی استروس. رهپویه هنرهای تجسمی، ۴(۳)، ۵-۱۳.

https://doi.org/10.22034/ra.2021.527923.1041

قوللر آغاسی، ح. (۱۳۳۳ ه. ش.). کشته شدن دیو سپید به دست رستم. موزه رضا عباسی. بازیابی شده در ۲۵ آبان، ۱۴۰۳، از بنیاد توس (بنیاد خیریه جمیله خرازی).

https://toosfoundation.com/fa/hoseyn-ghollar-aghasi-fa

کزازی، م. (۱۳۹۰). رویا، حماسه، اسطوره. نشر مرکز.

https://nashremarkaz.com/book/1390

کلهر، م.، و ابراهیمی حصاری، ف. (۱۳۸۵). مفاهیم نو در ادبیات مشروطه. مسکویه، ۵، ۱۱۷-۱۵۲.

https://www.sid.ir/paper/177565/fa

کمال‌الملک (۱۲۹۸ ه. ق.). پرتره ناصرالدین، شاه قاجاریه (رنگ: سبز- قهوه‌ای؛ ابعاد ۱۱۲×۶۷ س. م.). تهران: کتابخانه و موزه ملی ملک. شماره اموال ۱۳۹۳.۰۱.۰۰۰۶۲: . بازیابی شده در ۱۴ مهر، ۱۴۰۳، از

http://malekmuseum.org/artifact/1393.01.00062

مراثی، م. (گردآورنده). (۱۳۷۹). نقاشان بزرگ و عکاسی. دانشگاه شاهد.

https://elmnet.ir/doc/31254462-30904

معرک‌نژاد، ر. (۱۳۸۰). بیان تصویری اسطوره در نقاشی امروز ایران (۱۳۳۰ تا۱۳۷۰) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه تربیت مدرس.

https://elmnet.ir/doc/10680347-22102

Reference

Ahmadpanahi Semnani, M. (1988). *Agha Mohammad Khan Qajar: The Cunning Face of History*. Arman. https://persianpdf.com/1367 **[In Persian]**.

Alimohammadi-Ardakani, J. (2013). *Synchronization of Qajar Literature and Painting*. Yasawali. https://www.gisoom.com/book/1955968/1392/ **[In Persian]**.

Alizade Birjandi, Z., & Naseri, A. (2016). The Links between art and politics during the Qajar Era and its consequences. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *13*(42), 67-78. https://www.bagh-sj.com/article_40389.html?lang=en **[In Persian]**.

Amanat, A. (2001). The Kayanid Crown and Qajar reclaiming of royal authority. *Iranian Studies*, *34*(1/4), 17–30. http://www.jstor.org/stable/4311420

Amuoozgar, J. (2014). *Mythical History of Iran*. The Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). Retrieved October 12, 2024, from https://www.iranketab.ir/book/38449-mythical-history-of-iran **[In Persian]**.

Bahrami, A., & Bajelan Farrokhi, M. H. (2021). *Myth*. Center for the Great Islamic Encyclopaedia, Center for Iranian and Islamic Studies. Retrieved March 4, 2024, from https://www.cgie.org.ir/fa/article/238374 **[In Persian]**.

Blukbashi, A. (1996). *Iranian Coffeehouses*. Cultural Research Bureau. https://www.iranketab.ir/book/74999-iranian-coffeehouses **[In Persian]**.

Chalipa, K., & Rajabi, A. (2007). *Hassan Esmaeilzadeh: Coffeehouse School Painter* (M. Afshar, Trans.; J. Seyyedabadi, Slide Prep.). Nazar Art Publication. https://elmnet.ir/doc/31193260-84129 **[In Persian]**.

Diba, L. S., & Ekhtiar, M. (Eds.) (1998). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785- 1925*. Brooklyn Museum of Art; I. B. Tauris Publishers. https://archive.org/details/royalpersianpain0000unse/mode/2up

Dye, Th. R. (2008). *Understanding Public Policy* (12th Ed.). Pearson Prentice Hall. https://archive.org/details/understandingpub0012dyet

Ekhtiar, M. (2001). Nasir al-Din Shah and the Dar al-Funun: The evolution of an institution. *Iranian Studies*, *34*(1/4), 153–163. http://www.jstor.org/stable/4311427

Elahi, M. (1998). *Manifestation of Ashura in Iranian Art*. Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi. https://ketab.ir/Book/5C77CA83-9243-4857-99E2-6F793E83CC22 **[In Persian]**.

Esmaeilzadeh, H. (1951). *Scene of Karbala* [Painting]. Pinterest. Retrieved May 25, 2024, from https://www.pinterest.com/pin/796785359069738423

Fateh ‘Ali Shāh in the Guise of Rustam, Slaying the White Div [Shah of Qajar Iran 1797-1834]. (1781–1925 CE). Art UK. Retrieved July 19, 2024, from https://artuk.org/discover/people/qajar-fath-ali-shah-40557

Firdawsī, A. Q. (940-1020 CE). *The Baysonghori Shahnameh (The Book of Kings)*. Ja’far (Persian calligraphy, 1412-1431 CE). Tehran: Cultural Heritage Organization. LCCN: 2021667287. Retrieved June 12, 2024, from https://www.loc.gov/item/2021667287

Floor, W. M., Chełkowski, P., & Ekhtiār, M. (2002). *Art and Artists in Qajar Persia* (Y. Āzhand, Trans.) [Print Book]. Īle Shāhsavane Baqdādī. https://elmnet.ir/doc/31337577-91218 **[In Persian]**.

Ghollar-Aghasi, H. (1954). *The Slaying of the White Div by Rostam*. Tehran: Reza Abbasi Museum. Retrieved November 15, 2024, from Toos Foundation (Jamileh Kharrazi Charity Foundation), https://toosfoundation.com/fa/hoseyn-ghollar-aghasi-fa **[In Persian]**.

Ghorbanejad Zavardehi, M., & Hashemi, M. (2021). The sociological functions of myth in contemporary Iranian painting regarding Claude Lévi-Strauss. *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *4*(3), 5-13. https://doi.org/10.22034/ra.2021.527923.1041 **[In Persian]**.

Husseinabadi, Z., & Mohammadpour, M. (2016). Examination of visual Shia symbols in the Iranian Teahouse Paintings. *Paykareh*, *5*(9), 35-50. https://doi.org/10.22055/pyk.2016.14548 **[In Persian]**.

Kalhor, M., & Ebrahimi Hessari, F. (2007). New Concepts in Constitutional Literature. *Maskooyeh*, *5*, 117–152. https://www.sid.ir/paper/177565/fa **[In Persian]**.

Kamal-ol-Molk. (1881). *Portrait of Naser al-Din Shah Qajar* [Color: green-brown; dimensions: 112 × 67 cm]. Tehran: Malek National Library and Museum. Accession No.: 1393.01.00062. Retrieved October 5, 2024, from http://malekmuseum.org/artifact/1393.01.00062 **[In Persian]**.

Kamal-ol-Molk. (1889). *Golestan Palace Springhouse* [Oil painting on canvas; Dimensions: 65 x 52.5 cm.]. Golestan palace museum. Retrieved May 25, 2024, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Golestan_palace_springhouse.JPG

Kamal-ol-Molk. (1901). *The Baqdadi Goldsmith* [Oil painting on canvas; Dimensions:

43.5x53.5 cm.]. Library, Museum and Document Center of Iran Parliament. Accession no.: 66. Retrieved May 25, 2024, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goldworker_in_Baghdad.jpg

Kazazi, M. (2011). *Dream, Epic, Myth*. Nashr-e Markaz. https://nashremarkaz.com/book/1390 **[In Persian]**.

Khaleghpanah, K., & Sanaei, A. (2020). Modernity and the discursive formation of cultural policy: Discourse analysis of the state and cultural policy in Iran (From 1907 to the present). *Journal of Applied Sociology*, *31*(3), 57-74. https://doi.org/10.22108/jas.2020.117605.1716 **[In Persian]**.

Ma'raknezhad, R. (2001). *Visual Expression of Myth in Contemporary Iranian Painting (1951 to 1991)* [Unpublished master's dissertation]. Tarbiat Modares University. https://elmnet.ir/doc/10680347-22102 **[In Persian]**.

Marasi, M. (Ed.). (2000). *Great Painters and Photography*. Shahed University. https://elmnet.ir/doc/31254462-30904 **[In Persian]**.

Mihr Ali. (1813 CE.). *Portrait of Fath Ali Shah* [Oil Paint; Dimensions: 246x125 cm.]. Tehran: Sa'dabad Palace. Retrieved July 19, 2024, from https://myopenmuseum.com/en/artwork/portrait-of-fath-ali-shah-240719

Mihr Ali. (1813-1814 CE.). *Portrait of Fath Ali Shah Seated* [Oil on canvas; Dimensions: 253x118 cm.; Iran]. Hermitage Museum Work. Museum no: VP-1108. Retrieved June 12, 2024, from https://hermitagemuseum.org/digital-collection/79

Pakbaz, R. (2004). *Iranian Painting from Ancient Times to Today*. Zarrin Publishing; Simin Publishing. https://ketab.ir/Book/D62B5A25-48DA **[In Persian]**.

Pakbaz, R. (2011). *The Encyclopedia of Art*. Farhang-e-Moaser. https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art **[In Persian]**.

Poorkiani, M., & Fathollah Bayati, M. R. (2023). Modernity and the discourse turn of Iran's cultural policy during the Qajar and Pahlavi periods. *Religion & Communication*, *30*(1), 313-338. https://doi.org/10.30497/rc.2022.243252.1915 **[In Persian]**.

Pourmokhtar, S., & Marasy, M. (2020). Analysis of third space possibility in Iranian contemporary painting based on the Homi K. Bhabha `s Post-Colonial Thoughts. *Negareh Journal*, *15*(56), 109-119. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.3128 **[In Persian]**.

Rahmani, N., & Shabani Khatib, S. A. (2016). To study the place of imagination and myth in Coffee House Painting (Gillbert Durand Method). *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, *13*(42), 19-32. https://www.bagh-sj.com/article_39599.html?lang=en **[In Persian]**.

Ramouzi, S. (2012). *Analysis of Mythological Symbols in Coffeehouse Painting* [Unpublished master's dissertation]. University of Science and Culture, Faculty of Art. https://elmnet.ir/doc/10613557-51681 **[In Persian]**.

Rustam Slaying a Dragon [Painting; Qajar Iran; Gouache; gold and silver on paper; Dimensions: 20 x 29 cm.]. (19th century). CHRISTIE'S. Retrieved July 19, 2024, from https://www.christies.com/en/lot/lot-4168551

Saba, F. A. M. (n.d.). *Shahanshahnameh* [Manuscript]. Tehran: Malek National Library and Museum. Retrieved May 23, 2024, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fath_%E2%80%98Ali_Khan_Qajar_at_the_head_of_his_victorious_troops_carrying_Afghan_heads,_and_respectfully_greeted_by_the_people_of_Isfahan_in_the_distance,_folio_from_the_Shahinshahnama_of_Fath_%27Ali_Khan_Saba,_dated_1810.jpg

Sattari, J. (2006). *The World of Mythology: The Iranian Myth*. Nashr-e Markaz. https://www.iranketab.ir/book/22253-iranian-myth **[In Persian]**.

Seif, H. (1990). *Coffeehouse Painting*. Cultural Heritage Organization Publications. https://www.google.com/books/edition/۷/نقاشی_قهوه_خانه?zbd-k7wUpsC?hl=en **[In Persian]**.

Shakouri, A. (1992). *Currentology of Historiography*. Tarikh-e Enqelab-e Eslami-ye Iran. https://dlim.isfahan.ir/Inventory/101/7817.htm **[In Persian]**.