# تحلیل لایه‌های بصری و مضمونی بزم‌نگاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (مطالعه موردی: نقاشی بارگاه کی‌خسرو و شب چله)

**مینا حسینی**[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۱، تاریخ پذیرش: ۲۱/۰۳/۱۴۰۲
Doi: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

## چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای شیوه‌ای از نقاشی عامیانه است که با گسترش در قهوه‌خانه‌ها در دوره قاجار و توسط نقاشان مردمی به شکوفایی رسید. این نقاشی‌ها ضمن بهره‌مندی از پیشینه فرهنگی غنی، در عین سادگی در فرم واجد محتوایی عمیق هستند. مضمون بزم به‌عنوان یکی از مضامین تکرارشونده در فرهنگ و هنر ایران از مضامین اصلی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز محسوب می‌شود. هدف از این پژوهش ضمن بررسی جنبه‌های بصری دو نقاشی بزمی «بارگاه کی‌خسرو» و «شب چله»، تحلیل جنبه‌های مضمونی این نقاشی‌هاست که در پیوند با اوضاع فرهنگی و سیاسی ـ اجتماعی دوره قاجار شکل گرفته‌اند؛ بنابراین در پژوهش حاضر به این پرسش پاسخ داده شده است که ویژگی‌های بصری و مضمونی دو نقاشی قهوه‌خانه‌ای مذکور با مضمون بزم چیست؟ پژوهش از لحاظ هدف بنیادی، از منظر ماهیت توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد کیفی است و گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. بر اساس یافته‌های پژوهش ویژگی‌های بصری این دو نقاشی عبارت‌اند از: کاربست ترکیب‌بندی و پرسپکتیو مقامی متأثر از سنت بصری مقامی در هنرهای تصویری ایران، تصویر کردن صحنه نقاشی از روبه‌رو و بالا برای ایجاد عمق و ژرفا در فضا، انتشار یکدست نور و عدم ایجاد سایه، به‌کارگیری فرم‌های ساده و واقع‌گرایی در شخصیت‌پردازی، انطباق پوشش و پیرایش شخصیت‌ها و عناصر معماری با دوره قاجار، کاربرد نمادین رنگ‌های شاد و شفاف در راستای هماهنگی صورت و محتوا، ذره‌گرایی و پرهیز از فضای خالی در صحنه نقاشی، تصویرسازی رامشگران، خنیاگران و نوازندگان زن به عنوان ارکان اصلی مجالس بزم و شادی. مضامین بزمی این آثار روایتگر دو گونه از مناسب‌های بزمی ازجمله بزم پس از پیروزی در طبقه حاکم و جشن شب چله در طبقه عامه هستند. مضمون بزم در این نقاشی‌ها بازتابی از ویژگی‌های فرهنگی، آمال و آرزوهای مردم است. درون‌مایه اصلی روایت هر دو اثر نویدبخش پیروزی خیر بر شر، سلطه نهایی نور بر تاریکی و آینده‌ای روشن است که آینه‌ای تمام‌نما از شرایط حاکم بر جامعه قاجار پس از جنبش مشروطه است. نتیجه آنکه نقاشی قهوه‌خانه‌ای با بهره‌گیری توأمان از سنت‌های نقاشی ایرانی و برخی ویژگی‌های نقاشی غرب در خلال ارتباط نزدیک با مردم موفق به خلق گونه‌ای از هنر اجتماعی شد؛ هنری که در آن توجه به فرهنگ، سنت‌ها و اسطوره‌های ملی، نیازها و عقاید مردم در اولویت قرار داشت.

**کلیدواژه‌ها:** نقاشی قهوه‌خانه‌ای، بزم، روایتگری، نقاشی قاجار

۱. کارشناسی ارشد گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: minahosseini1177@gmail.com

**مقدمه**

متون ادبی، تاریخی و آثار هنری برجای‌مانده از ادوار گوناگون به‌ویژه آثار نقاشی با مضمون بزم بیانگر جایگاه ارزشمند بزم و شادمانی در فرهنگ ایرانی است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عنوان یکی از جریانات اصلی نقاشی قاجار که با جنبش مشروطه در ایران به شکوفایی رسید اگرچه محدود به اصول و شیوه‌های رایج در نقاشی رسمی نبود؛ اما با دارا بودن پیشینه‌ای غنی از موضوعات و تکنیک‌های اجرایی منحصربه‌فرد از بسیاری جنبه‌ها حائز اهمیت است. این آثار ضمن آنکه به سبب ارتباط بی‌واسطه با مردم بازتابی از فرهنگ عامه، اسطوره‌ها، آرمان‌ها و عقاید آحاد جامعه بودند، به علت ارتباط تنگاتنگ با ادبیات بسیاری از مضامین خود ازجمله مضامین بزمی را از میان منظومه‌های ادبی به‌ویژه شاهنامه فردوسی برمی‌گرفتند. باتوجه‌به این مهم که مضمون بزم ازجمله مضامین اصلی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است و این سبک از نقاشی بیش از دیگر گونه‌های نقاشی قاجار از شرایط حاکم بر جامعه تأثیر پذیرفته، لزوم توجه به جنبه‌های گوناگون بصری و مضمونی این آثار بیش‌ازپیش آشکار می‌شود. ضرورت این پژوهش در اهمیت مطالعه بیشتر و عمیق‌تر وجوه گوناگون نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌ویژه با مضامین بزمی است که کمتر از دیگر مضامین نقاشی قهوه‌خانه‌ای مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. هدف از این پژوهش ضمن مطالعه و تحلیل جنبه‌های بصری و مضمونی دو نقاشی بزمی «بارگاه کی‌خسرو» و «شب چله»، بررسی تأثیر شرایط فرهنگی و سیاسی ـ اجتماعی دوره قاجار بر شکل‌گیری این آثار است؛ بنابراین پژوهش حاضر به دنبال پاسخی برای این پرسش است: ویژگی‌های بصری و مضمونی دو نقاشی بزمی مورد مطالعه در پژوهش حاضر چیست؟

**روش پژوهش**

پژوهش حاضر از لحاظ هدف بنیادی، از منظر ماهیت توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد کیفی است و گردآوری داده‌ها بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. جامعه آماری این پژوهش نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای «بارگاه کی‌خسرو» اثر «عباس بلوکی‌فر» و «شب چله» اثر «حسن اسماعیل‌زاده» است. عامل اصلی در انتخاب این دو اثر علاوه بر جنبه‌های روایی، پیوستگی مضمون بزمی این آثار با ادبیات فارسی و نیز شرایط فرهنگی و سیاسی ـ اجتماعی حاکم بر دوره قاجار است. در همین راستا نقاشی نخست با مضمون بزم شاهانه (ضیافتی درباری) و نقاشی دوم از میان مضامین بزمی فرهنگ عامه (ضیافتی گاه‌شماری) در نقاشی قهوه‌خانه‌ای گزینش شده است. به‌منظور دستیابی به اهداف پژوهش نخست به بررسی و تحلیل ویژگی‌ها و عناصر بصری نقاشی‌ها پرداخته شده و در گام بعد مضامین آثار و پیوستگی آنها با شرایط حاکم بر جامعه قاجار مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

**پیشینه پژوهش**

تاکنون در خصوص مضامین و جنبه‌های گوناگون نقاشی قهوه‌خانه‌ای پژوهش‌های ارزشمند بسیاری صورت گرفته است. غالب موضوعات بررسی شده در این پژوهش‌ها معطوف به حوزه جامعه‌شناسی و یا مرتبط به مضامین مذهبی و رزمی بوده و جز به صورت اشاراتی کوتاه به مضامین بزمی پرداخته نشده است. بااین‌حال به‌ویژه در پژوهش‌هایی که در سال‌های اخیر صورت گرفته مضامین بزمی بیش از قبل مورد توجه قرار گرفته است. «راسته» (۱۴۰۰) در بخشی از پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «تحلیل نشانه‌ای مهر و کین در نقاشی‌های بزمی و رزمی قهوه‌خانه‌ای ایران» به بررسی موضوعات بزمی برگرفته از شاهنامه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته و نمادهای متنی و تجسمی پنج نمونه از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با مضمون بزم و رزم را مورد مطالعه قرار داده است. «صانعی» (۱۴۰۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی نقش‌مایه زن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» ضمن شناسایی چگونگی اثرگذاری زنان در سنن مربوط به بزم و شادی که از مسائل مهم تاریخ زنان در دوره قاجار محسوب می‌شود به بررسی دو نمونه از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بزمی که زنان بزم‌آرا در آنها به تصویر کشیده شده‌اند پرداخته است. «خواجه احمد عطاری، آذربایجانی، شعیری و حکمت» (۱۳۹۷) در مقاله «پیشینه مضامین، موضوعات و ساختار بصری خیالی‌نگاری‌های دوره قاجار در هنر ایران» با اشاره به مضمون بزم به عنوان یکی از مضامین اصلی نقاشی قهوه‌خانه‌ای به بررسی پیشینه موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای ازجمله بزم در گونه‌ها و ادوار مختلف تاریخ هنر ایران پرداخته‌اند. «چلیپا، گودرزی و شیرازی» (۱۳۹۰) در مقاله «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوخانه‌ای» با اشاره به مضمون بزم به عنوان یکی از موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای به بررسی تعامل و پیوستگی این آثار با فرهنگ و ادبیات و نیز شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه قاجار پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر تلاش بر آن است تا ضمن تحلیل و بررسی جنبه‌های بصری و مضمونی دو نقاشی بزمی قهوه‌خانه‌ای، تأثیرپذیری این آثار از شرایط سیاسی،

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

فرهنگی و اجتماعی دوره قاجار مورد مطالعه قرار گیرد که تاکنون به‌طور مشخص به آنها پرداخته نشده است.

## بزم در فرهنگ ایران

شادی ازجمله مهم‌ترین احساسات و نیازهای بشری است و به همین سبب از دیرباز برگزاری جشن و مجالس بزم و طرب بر اساس آداب و آیین ویژه هر فرهنگ در تمامی تمدن‌ها برقرار بوده و خنیاگری، رامشگری و باده‌نوشی از اجزای ناگسستنی آن به شمار آمده است. در فرهنگ دهخدا نیز بزم «مجلس شراب و جشن و مهمانی» تعریف شده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۴۷۱۳).

بزم و شادمانی در میان ایرانیان نیز همواره اصلی مهم بوده و از گذشته تا کنون جشن‌هایی متعددی را به مناسبت‌های گوناگون و با آداب‌ورسوم خاص برگزار می‌نمودند؛ بنابراین بزم و شادی از ریشه‌دارترین اجزای فرهنگ و تاریخ کهن ایران به شمار می‌آید. در بیان ارزش و جایگاه شادی میان ایرانیان باستان در کتیبه‌های هخامنشی آمده است: «اورمزد خدای بزرگی است که برای بشر شادی آفریده» (آذرگشسب، ۱۳۵۲: ۹۷). با استناد به متون و حماسه‌های ملی چون شاهنامه، دین رایج در ایران باستان کیش زرتشت بوده که در آن جشن نوعی عبادت به شمار آمده و نشاط و شاد بودن از واجبات دینی و اندوه از خصوصیات بارز اهریمن است. به اعتقاد مزدکیان نیز شادی یکی از چهار نیرویی است که به منزله چهار وزیر در خدمت خداوند قرار داشتند (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۴۳۳).

در دوره ساسانیان برگزاری شکوهمند مجالس بزم از وظایف مهم پادشاهان و از مظاهر قدرت و عظمت حکومت آنها به شمار می‌رفت. انگیزه‌های برگزاری مجالس بزم و طرب نیز مناسبت‌های مختلفی همچون جشن‌های ملی، بزم‌های زادروز، بزم‌های پیش و پس از رزم و دیگر بزم‌های درباری بود (اخیانی، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۵). نظامی عروضی در چهارمقاله از چهار صنف نام می‌برد که حضورشان در دربار ضروری بوده و پادشاهان به خدماتشان ارج بسیار می‌نهادند: نخست دبیران بودند، دوم شاعران و خنیاگران، سوم منجمان و چهارم طبیبان (نظامی عروضی، ۱۳۸۰: ۲۶). ادبیات ایران نیز غنی از اشعاری با مضامین مجالس بزم و طرب است و در این میان بیشترین و متنوع‌ترین موضوعات بزمی متعلق به شاهنامه است. درمجموع می‌توان گفت بزم و شادی از ارکان مهم هویت ایرانی بوده که ضمن ایجاد لذت و سرگرمی واجد ارزش‌های فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی است که در ادوار مختلف و به فراخور شرایط حاکم بر جامعه فرازوفرودهایی را پشت سر گذاشته و بازتاب آن در گونه‌های مختلف ادبیات و هنر ایران قابل پی‌جویی است.

## پیشینه بزم‌نگاری در نقاشی دوره قاجار

پادشاهان قاجار نیز در ادامه راه پیشینیان خود بزم و موسیقی را به صورت عنصری از زندگی درباری درآورده و جایگاه ویژه‌ای برای آن قائل بودند. برپایی مجالس بزم در دربار پادشاهان قاجار اهمیت بسیار داشته و نوازندگان و رامشگران تحت حمایت پادشاهان قرار داشتند. کثرت مضامین و تصاویر بزمی، نوازندگان و رامشگران در نقاشی‌های دوره قاجار خود تأکیدی بر این مهم است.

به سبب آنکه نقاشی قاجار در دوره نخست، تحت عنوان نقاشی درباری در انحصار شاه و اشراف بود تنها حامیان و خریداران آثار نقاشی نیز اعیان و اشراف بودند و به تبع آن مضامین نقاشی‌ها نیز از میان موضوعات باب میل آنها تعیین می‌شد. بنابراین موضوع اغلب نقاشی‌های این دوره شامل تک‌چهره شاه و شاهزادگان، اشراف و درباریان و مجالس بزم و نیز رقاصان و نوازندگانی است که سبب‌ساز نشاط و سرگرمی درباریان بودند (حاتم، ۱۳۸۷: ۳۲) (تصویر ۱). در این نقاشی‌ها اغلب زنان در حال نوازندگی با سازهای ایرانی همچون سه‌تار و تار، تنبک، سنتور، چنگ، دف و کمانچه با لباس‌هایی فاخر و جواهرات و

تصویر ۱. مجلس بزم زوج جوان. حدود ۶۰-۱۸۵۰ میلادی، آبرنگ و گواش روی کاغذ، مأخذ: (URL1)

زیورآلات مرواریدی به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۲). در تعدادی دیگر از این نقاشی‌ها نیز زنان قاجاری در حال انجام حرکات آکروباتیک و بندبازی درحالی‌که ریتم و حرکت در تصویرسازی آنها مشهود است به تصویر درآمده‌اند (تصویر ۳). در اغلب نقاشی‌هایی که از رامشگران و نوازندگان زن در دوره قاجار باقی مانده است، زنان با لباس‌هایی بدن‌نما و نازک به تصویر کشیده شده‌اند. اگرچه نمونه‌هایی از برهنگی و پوشش بدن‌نما در تصویرگری زنان در اواخر ادوار صفویه و زندیه نیز وجود دارد؛ اما این شیوه از تصویرگری زنان در دوره قاجار نمود بارزتری دارد. مجالس بزمی، موسیقی و رقص، بندبازی و آکروبات از محبوب‌ترین و پرتنوع‌ترین موضوعات نقاشی قاجار به‌شمار می‌روند که در سبک‌ها و شیوه‌های مختلف ازجمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل پی‌جویی هستند.

## نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی‌نگاری) در دوره قاجار

یکی از انواع نقاشی ایرانی که در دوره قاجار و هم‌زمان با جنبش مشروطه به اوج رسید گونه‌ای از نقاشی روایی و عامیانه تحت عنوان نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا خیالی‌نگاری بود. نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنری برآمده از بطن جامعه بود که در قهوه‌خانه‌ها شکل گرفته و بیش از تمام رسانه‌های تصویری دوره مذکور بازتاب‌دهنده علایق و خواست آحاد جامعه بود. «نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی نقاشی ذهنی و خیالی و برتابنده احساس و تخیل هنرمندان برخاسته از میان مردم عامه است و ازاین‌رو هم این نوع نگارگری را سبک خیالی یا خیالی‌سازی نیز نامیده‌اند» (بلوکباشی، ۱۳۸۸: ۳۴۱). درون‌مایه غالب این پرده‌ها را مضامین مذهبی، رزمی و بزمی تشکیل می‌داد که از ادبیات حماسی و غنایی ایران، روایات مذهبی و نیز داستان‌های عامیانه سرچشمه می‌گرفتند.

پیشینه این نقاشی به قرن‌ها پیش از پدید آمدن قهوه‌خانه‌ها و به سنن قصه‌خوانی و تعزیه‌خوانی ایرانیان بازمی‌گردد. این نقاشی بر اساس سنت‌های کهن فرهنگ ایرانی، با اثرپذیری از مفاهیم دینی و نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم قاجار، بیرون از فضای هنر رسمی و همگام با هنر نقالی در قهوه‌خانه‌ها رشد کرده و در دوره قاجار از هویتی مستقل برخوردار شد (پاکباز، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

قهوه‌خانه‌ها در ایران از آغاز شکل‌گیری در دوره صفوی محل خلق و رونق سرگرمی و هنرهایی همچون نقالی و شاهنامه‌خوانی بودند. در دوره حکومت ناصرالدین‌شاه با گسترش قهوه‌خانه‌ها در اغلب شهرها و به‌ویژه تهران در نزدیکی بازارها و گذرهای پرجمعیت به‌مرور زمینه مناسبی برای همراهی خیالی‌نگاران با نقل نقالان و شاهنامه‌خوانان در قهوه‌خانه‌ها فراهم آمد. قهوه‌خانه‌ها نه‌تنها به سبب پیوند نزدیک با نقالی خاستگاه اولیه این نوع نقاشی‌ها به شمار آمده‌اند؛ بلکه در ابتدا اصلی‌ترین حامیان و سفارش‌دهندگان این پرده‌های نقاشی نیز صاحبان قهوه‌خانه‌ها و نقالانی بودند که در قهوه‌خانه‌ها نقالی می‌کردند (کیارس، ۱۳۹۹: ۱۴۳). نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا خیالی‌نگاری را

تصویر ۲. زن قاجاری نوازنده تنبک. قرن ۱۹ میلادی، رنگ و روغن روی بوم. مأخذ: (URL2)

تصویر ۳. زن آکروبات‌باز، منسوب به احمدنقاش. قرن ۱۳ هجری، رنگ و روغن روی بوم. مأخذ: (Diba, 1998: 210)

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

می‌توان نمودی از اوج تجلی خیال هنرمند در خلق آثار نقاشی ایرانی دانست.

موضوعات و مضامین نقاشی قهوه‌خانه‌ای محدود؛ اما بسیار پراهمیت بوده و به‌طورکلی در دو گروه نقاشی‌های «مذهبی» و «غیرمذهبی» قابل دسته‌بندی هستند. نقاشی‌های غیرمذهبی شامل مجموعه‌ای از داستان‌های رزمی و بزمی ایرانی هستند که برگرفته از گنجینه غنی منظومه‌های شعر فارسی ازجمله شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و دیگر اشعار و داستان‌های عامیانه است. درون‌مایه مضامین بزمی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای شامل مجالس بزم و عشق‌ورزی دلدادگان و پهلوانان، بزمگاه‌های شاهان، بزم‌های پیش و پس از رزم، بزم‌های زادروز و بزم‌های ملی و برگرفته از فرهنگ ایرانی همچون شب چله و دیگر موضوعات شخصی همچون مجالس عروسی و حنابندان بودند و در این میان پرکشش‌ترین مضامین برای سفارش‌دهندگان مربوط به داستان‌های شاهنامه است.

نقاشان قهوه‌خانه‌ای برخاسته از بطن جامعه و به پیشه‌هایی همچون کاشی‌کاری، گچ‌بری و نقاشی ساختمان مشغول و برحسب علاقه و تجربه نقاشی رنگ‌روغن را آموخته بودند. حسین قوللرآقاسی پایه‌گذار نقاشی قهوه‌خانه‌ای فرزند استاد علیرضا نقاش چیره‌دست کاشی و رنگ‌روغن و محمد مدبر، از پیشروان خیالی‌نگاری در دوره مذکور بودند.

## ویژگی‌های ساختاری نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا خیالی‌نگاری همان‌طورکه از نام آن پیداست زاده تصور و خیال هنرمند نقاش بوده و قواعد خاص خود را در خلق اثر دنبال می‌کرد. نقاشان قهوه‌خانه‌ای با خلق روشی توصیفی در نقاشی آنچه را که از زبان نقالان می‌شنیدند در خیال خود پرورده و سپس مطابق با علایق و خواست مردم به تصویر درمی‌آوردند. به همین سبب ارزشمندی این آثار در گام نخست بر مردمی بودن و سادگی در بیان نهفته بود. در این باب از قول حسین قوللرآقاسی چنین نقل شده است: «تفاوت عمده کار ما با نقاشان طبیعت‌ساز این بود که ما از همان اول از طبیعت‌سازی پرهیز کردیم. خیلی‌ها که ادعای هنر و سوادی داشتند کار ما را به طعنه و سخره گرفتند و گفتند که ما غلط‌سازی می‌کنیم. وقتی غلط‌سازی منظور را بهتر ادا می‌کند، چه‌بهتر که غلط‌سازی کنیم. اگر اصول را رعایت می‌کردیم که جایمان در قهوه‌خانه‌ها نبود، نقاش مردم که نمی‌شدیم» (سیف، ۱۳۶۹: ۲۸-۲۷). به‌طورکلی چهار ویژگی پرسپکتیو، سایه‌روشن، ترکیب‌بندی و رنگ در مطالعه ساختار بصری غالب آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای مطابق (جدول ۱) قابل بررسی هستند.

جدول ۱. ویژگی‌های ساختاری نقاشی قهوه‌خانه‌ای، (مأخذ: نگارنده)

| ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای | توضیحات |
|---|---|
| پرسپکتیو | به‌کارگیری پرسپکتیو در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به گونه مرسوم و آکادمیک مورد توجه نبوده و بیشتر در قالب پرسپکتیو مقامی در جهت نمایش شخصیت اصلی داستان و یا از طریق کوچک و بزرگ کردن اندام‌ها به نسبت دوری و نزدیکی اشخاص به صحنه متأثر از نقاشی غربی صورت می‌گرفت. |
| سایه‌روشن | در این شیوه از نقاشی صورت‌ها همواره روشن و بدون سایه بوده و سایه اجسام بر روی زمین ترسیم نمی‌شده است. اگرچه نشان دادن تاریکی به‌وسیله قلم‌گیری معمول بوده؛ اما جهت تابش آفتاب و دیگر منابع نوری در این نقاشی‌ها مشخص نیست. |
| ترکیب‌بندی | ترکیب‌بندی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با تبعیت از سنت بصری مقامی در هنرهای تصویری ایران صورت می‌گرفته است. به این معنی که شخصیت اصلی اغلب در ابعادی بزرگ‌تر از سایرین و در وسط تابلو و یا در نقاط طلایی تصویر نقش می‌شده است. همچنین قرینه‌سازی نیز در این آثار متداول بوده. |
| رنگ | رنگ در این آثار به‌منظور انتقال بهتر مفاهیم به مخاطب کاربردی نمادین پیدا کرده است. غالب رنگ‌های به‌کاررفته عبارت‌اند از تونالیته‌های مختلفی از سبز، قهوه‌ای، قرمز، زرد، آبی، سیاه‌وسفید. انتخاب رنگ غالباً بر اساس نشانه‌های نهفته در روایت صورت می‌گرفت. |

## روایتگری و پیوند نقاشی قهوه‌خانه‌ای با ادبیات فارسی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای نوعی از نقاشی روایی است که ابتدا تا انتهای یک داستان را در پرده یا تابلوی نقاشی روایت می‌کند. نقطه اوج داستان، محور اصلی تمامی موضوعات به‌کاررفته در این آثار است. نحوه روایت داستان در پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای به دو شکل صورت می‌گیرد؛ در یک گروه از آثار نقاط اوج داستان به صورت یک یا چند صحنه در پرده‌ای مستطیل شکل به تصویر کشیده می‌شود (تصویر ۴) و در دسته دیگر، یک داستان واحد در صحنه‌هایی مجزا و کادرهایی چسبیده به هم به تصویر درمی‌آید (تصویر ۵). ایجاد کادرهایی مجزا با خطوط تیره‌رنگ در یک اثر نقاشی نخستین بار در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای به چشم می‌خورد.

ویژگی روایتگری در کنار نقل، صورت و رنگ، از مهم‌ترین اجزای نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که موجب فراهم آمدن بستری مناسب برای ظهور و بروز آرمان‌ها و ارزش‌های معنوی مردم و ترویج اخلاقیات شد. تقریباً تمامی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارای دلالت‌های روایی هستند و در هیچ‌یک از این آثار بی‌موضوعی به چشم نمی‌خورد. درواقع می‌توان گفت هر پرده در جهت تلاش برای تحقق بخشیدن به مسئله‌ای مذهبی، عقیدتی، حماسی یا تاریخی با توجه به شرایط در حال گذار جامعه شکل گرفته است (کیارس، ۱۳۹۹: ۱۴۲).

بارزترین نمونه‌های به‌کارگیری روایتگری در نقاشی در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای قابل پی‌جویی است. به دیگر بیان خیالی‌نگاران می‌کوشیدند به کمک زبان بصری و ماهیت نمادین رنگ‌ها معادل تجسمی برای زبان استعاری ادبیات خلق کنند که برای عامه مردم قابل درک و دریافت باشد؛ این مهم را می‌توان اصلی‌ترین ویژگی پیوند و تجلی ادبیات در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای دانست (اعظم‌زاده، ۱۳۸۶: ۵۶ و ۶۵). از سویی دیگر ادبیات عامیانه ایرانی که مارزلف آن را به مفهوم ادبیات عامه مردم و واجد خصوصیات نقلی، روایی، شبه‌تاریخی و عناصر تخیلی (مارزلف، ۱۳۸۷: ۹۸) می‌داند به سبب همین ویژگی‌های مشترک با خیالی‌نگاری در تعداد زیادی از این آثار متجلی شده است.

## بازتاب عوامل سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دوره قاجار در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در دوره قاجار ضمن وقوع تحولات سیاسی و اجتماعی بسیار، ورود افکار نوین به ایران سبب تحولات فرهنگی گسترده در بسیاری از زمینه‌ها ازجمله هنر نقاشی شد. نقاشی دوره قاجار از آغاز پی‌ریزی سیاست‌های فرهنگی هنری در دوره فتحعلی‌شاه وابسته به دربار و به دنبال القای قدرت و شکوه پادشاهان قاجاری بود. درواقع همان‌طورکه فلور به آن اشاره می‌کند ازجمله اهداف کاربست مضامین سیاسی در هنرهای تجسمی به‌رخ‌کشیدن شکوه و شوکت پادشاه و سلسله او بود. در این میان شاهان قاجار بیش از تمام پادشاهان سلسله‌های ایرانی تلاش داشتند تا قدرت و شوکت خود را به‌وسیله هنر به رخ بکشند (فلور، ۱۳۸۱: ۴۴). درمجموع، پیکرنگاری درباری، واقع‌گرایی کمال‌الملک و نقاشی قهوه‌خانه‌ای مهم‌ترین جریانات نقاشی قاجار به شمار می‌رفتند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویه‌ای متفاوت نسبت به دو جریان دیگر و در تقابل باسلیقه درباری در تلاش برای احیای ویژگی‌های اصیل هنر ایرانی بود.

در این دوره قهوه‌خانه‌ها که در ابتدا مختص به طبقات بالای جامعه، درباریان، ادیبان و شعرا بودند به‌مرور به محل گردآمدن قشرهای مختلف جامعه به‌ویژه اهل کار و صنعت برای گذران اوقات فراغت و به محلی برای تلاقی عقاید و اندیشه‌های گوناگون تبدیل شدند. به‌این‌ترتیب قهوه‌خانه‌ها بدل به نهادی فرهنگی اجتماعی شدند که با در اختیار داشتن دو مکتب کلامی و تصویری که قابلیت برقراری ارتباط با توده مردم را داشت با یادآوری ارزش‌ها و آیین‌های ملی بستری مناسب برای شکوفایی خیالی‌نگاری فراهم آوردند (قاسمی، ۱۳۸۴: ۱۶ و ۱۷).

وقوع انقلاب مشروطه از مهم‌ترین رخدادهای دوره قاجار به شمار می‌رود که سبب به‌وجودآمدن تغییرات بسیار در جامعه شد. از این زمان به بعد زوایای گوناگون زندگی، عقاید و خواست توده مردم در ادبیات و هنر، به‌ویژه هنرهای مردمی همچون نقاشی قهوه‌خانه‌ای بازتاب پیدا کرد. در این دوره نیاز مردم به قهرمان‌جویی، عدالت، روحیه پیروزی و امید افزایش یافته و درنتیجه نقل داستان‌های حماسی شاهنامه که در آنها پهلوانان و

تصویر ۴. شکارگاه بهرام گور، قصر گلندام. رنگ‌روغن روی بوم، رقم حسین قولرآقاسی، مأخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۳)

تصویر ۵. جوانمرد قصاب. رنگ‌روغن روی بوم، رقم فتح‌الله قوللر، مأخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۵۹)

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

قهرمانان جامعه را از تیره‌روزی نجات می‌دادند فزونی یافته و در آثار خیالی‌نگاران نیز متجلی شد. «نقش‌هایی که از داستان‌های شاهنامه در گرماگرم مشروطه‌خواهی به وجود آمد برای اولین‌بار در تاریخ هنر نقاشی ایران نه برای ارضای اشرافیت و زینت کاخ‌ها و صفحات کتاب‌ها ساخته شد و نه برای نقش آزمایی و تفنن بلکه این بار پیامی در برداشت که از مردم گرفته بود و با تمام معنایی که در ذات خود می‌پرورید به مردم گرایید» (کلانتری، ۱۳۵۲: ۲). در دوره مذکور ارزش‌های فرهنگی و آرمان‌های ملی در قالب نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متجلی شده و عامه مردم از طریق این مکتب نقاشی سعی بر حفظ و بازنمایی هویت اصیل خود داشتند.

درنهایت می‌توان گفت بازتاب انقلاب مشروطه بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تغییر سبک و فن همراه نیست؛ بلکه مضامینی که پس‌ازاین دوره بیشتر در آثار خیالی‌نگاری به کار گرفته می‌شد موضوعاتی بودند که روح حماسه در آنها پررنگ‌تر و یا در پیوند با ریشه‌های فرهنگی و گذشته درخشان ایرانیان بوده و از موضوعات عامیانه زندگی مردم سرچشمه می‌گرفت (اسماعیلی، ۱۴۰۰: ۱۰۸).

## بررسی و تحلیل نقاشی‌های بزمی «بارگاه کی‌خسرو» و «شب چله»

مضامین بزمی بیشتر در دوره رکود نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقالی به دنبال ورود رسانه‌هایی همچون رادیو و تلویزیون، در قالب تابلوهایی کوچک‌تر از پرده‌های نقاشی سابق و اغلب برای تزیین منازل شخصی و برخی اماکن عمومی مورد استفاده

تصویر ۶. بارگاه کی‌خسرو، ابعاد: ۹۰×۱۲۰ س.م.، اثر عباس بلوکی‌فر، مأخذ: (راسته، ۱۴۰۲: ۹۳)

بودند. در بخش پیش رو به تحلیل و بررسی جنبه‌های بصری و مضمونی دو نقاشی بزمی بارگاه کیخسرو (تصویر ۶) و شب چله (تصویر ۱۰) در نقاشی قهوه‌خانه‌ای اهتمام شده است.

### نقاشی ۱. بارگاه کیخسرو

بارگاه کیخسرو[1] از مضامین تکرارشونده در هنر ایران است (تصویر ۶). در میان مجالس بزمی که پادشاهان ایران باستان به مناسبت‌های مختلف برپا می‌کردند، بزم‌های پس از رزم و پیروزی ضمن آنکه از اصلی‌ترین موضوعات بزمی شاهنامه هستند از مهم‌ترین مضامین بزمی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نیز محسوب می‌شوند: «رزم‌های اساطیری خود پایان یک بزم دوشینه‌اند یا طلیعه روز یا روزگار خوشی دیگر و بزمی دیگر» (واشقانی و مقدم‌پور، ۱۳۹۲: ۳۰۵). ازجمله این آثار، خیالی‌نگاری بارگاه کیخسرو اثر عباس بلوکی‌فر است (تصویر ۶). بلوکی‌فر ازجمله برجسته‌ترین نقاشان قهوه‌خانه‌ای و از شاگردان حسین قوللر و محمد مدبر بود.

جنگ‌های ایران و توران در زمان پادشاهی کیخسرو و افراسیاب، از بزرگ‌ترین جنگ‌ها و بخش‌های اصلی شاهنامه است. کیخسرو، فرزند سیاوش و فرنگیس از نامدارترین پادشاهان اساطیری ایران به‌محض نشستن بر تخت پادشاهی نبردی را به کین‌خواهی پدرش علیه افراسیاب آغاز می‌کند. این جنگ از مهم‌ترین و طولانی‌ترین جنگ‌ها میان ایرانیان و تورانیان است که نامدارترین پهلوانان ایرانی شاهنامه نیز در آن شرکت داشته‌اند. در پایان، این نبرد به پیروزی ایران، گرفتن انتقام مرگ سیاوش و کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو انجامید. در ایران باستان پادشاهان پس از کسب موفقیت و پیروزی در نبرد مطابق با سنت بار دادن که از اعمال مهم پادشاهی بود، با برگزاری بار خاص که جمعی از بزرگان، خردمندان، شاهزادگان و پهلوانان در آن حضور داشتند پیروزی خود را جشن می‌گرفتند. ساز و آواز، رامشگران و ساقیان از اجزای اصلی برپایی این مجالس بزمی به شمار می‌آمدند.

این نقاشی نمایی از برپایی مجلس بزم در بارگاه کیخسرو است. ترسیم بارگاه به سبب تعدد افراد حاضر در صحنه از دشوارترین انواع خیالی‌نگاری است. نقاش در این اثر، فضا را به جهت ایجاد عمق و ژرفا و فراهم آوردن گستره دید بهتر برای مخاطب از بالا و روبه‌رو ترسیم نموده است. ترکیب‌بندی نقاشی مثلثی و به نحوی است که پادشاه در رأس مثلث قرار گرفته و این مهم نمایانگر به‌کارگیری پرسپکتیو مقامی در این اثر است.

کیخسرو به عنوان رأس مجلس در بالاترین بخش تابلو بر تخت شاهی تکیه داده، شاهزادگان و پهلوانان به نسبت مقام جنگی و بارگاهی در اضلاع مثلث و نوازندگان و رامشگران نیز در ضلع پایینی چیده شده‌اند (تصویر ۷).

در این اثر همچون دیگر انواع نقاشی ایرانی فضای بیشتر مختص به بزرگان بوده و افراد کم‌اهمیت‌تر از لحاظ طبقات اجتماعی در بخش‌های کوچکی از تابلو قرار گرفته‌اند. به‌کارگیری پرسپکتیو مقامی در این اثر بر مبنای سنت بصری مقامی در هنرهای تصویری ایران صورت گرفته است که بر اساس آن از نقش‌برجسته‌های هخامنشی تا نقاشی قاجار، پادشاه یا مقام برتر در مرکز تصویر، غالباً نشسته بر روی صندلی یا بزرگ‌تر از دیگر افراد نقش می‌شود. همچنین در این تابلو نقاش با درنظرگرفتن فاصله اشخاص و ترسیم کوچک و بزرگ اندام‌ها نوعی دیگر از پرسپکتیو که برگرفته از نقاشی غرب بوده را در اثر ایجاد کرده است.

منبع تابش نور در این نقاشی مشخص نیست و نور به تمام اشیا و اشخاص تابلو یکسان تابیده است. «از دیدگاه سوبژکتیو و زاویه دید هر فرد، برخی اجسام در تاریکی و برخی در روشنایی قابل رؤیت هستند، ولی در عالم خیال که بری از جسم و ماده و یک مرحله به حقیقت وجودی نزدیک‌تر است همه اجسام در نور یکدست در خیال هنرمند متصور می‌شوند که این مهم سابقه‌ای دیرین در سنت تصویری ایرانی دارد. وجهی از صورت زیباشناسانه همراه با دیدگاه عرفانی» (طاهریان، فهیمی‌فر و حسنوند، ۱۴۰۲: ۱۵۹) در این اثر نقاش به‌وسیله ایجاد سایه‌روشن‌های متعدد قائل به ایجاد چین‌های دقیق و منظم در لباس‌ها و پرده‌ها نبوده و تنها با ایجاد کمی تیرگی و روشنی به‌واسطه رنگ‌ها حجم مورد نظر را ایجاد کرده است.

تصویر ۷. ترکیب‌بندی مثلثی نقاشی بارگاه کی‌خسرو.

رنگ‌های غالب در این نقاشی طیف مختلفی از آبی، قرمز، سبز، قهوه‌ای، زرد و سفید برای اشیا شفاف و روشن هستند (تصویر ۸). کاربرد هیچ‌یک از این رنگ‌ها به صورت مجرد نبوده و چرخشی مداوم از تمامی رنگ‌ها در کل اثر مشهود است که این خود یکی از شاخص‌ترین اصول زیباشناسی در هنر ایرانی است. همچنین رنگ‌های گرم و روشن برای پیش‌زمینه و رنگ‌های سرد در پس‌زمینه به دو صورت کدر و شفاف برای تطابق صورت و معنا به کار گرفته شده است. در آثار خیالی‌نگاری رنگ آبی برای نمایش پاکی، قرمز برای قدرت، شهادت و گاه پلیدی، سبز برای نشاط و خرمی و نیز نمایش معصومین، پهلوانان و شخصیت‌های محبوب به کار گرفته می‌شده است. رنگ‌گذاری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای محدود و نمادین بود؛ چراکه رنگ‌ها با دارابودن نماد و معانی ویژه با مردم ارتباط برقرار می‌کردند. به گفته محمد مدبر: «رنگ برای نقاشی حکم نشانه را دارد، باید آن‌قدر حساب شده و خوانا آن را به کار ببریم که هر آدمی چه اهل سواد خواندن و نوشتن و چه بی‌سواد بتواند تابلو را بخواند و به حرمت و بی‌حرمتی آدم پی ببرد» (سیف، ۱۳۶۹: ۱۲۲). درواقع خیالی‌نگاران می‌کوشند زبان نمادین و رمزگونه شاعران و نویسندگان در بیان تقابل مفاهیم خیر و شر را با بهره‌گیری از رنگ‌ها در اثر خود بنمایانند.

در غالب آثار قهوه‌خانه‌ای ازجمله این اثر چهره‌ها به صورت تمام‌رخ و یا سه‌رخ نقاشی می‌شد. زمان نقشی در تغییر چهره و اندام پادشاهان اساطیری و پهلوانان ملی نداشت و چنان‌که در این تابلو نقاشی مشهود است کیخسرو و پهلوانان همگی جوان، سرزنده و با چهره‌هایی صاف و پاک و عاری از هرگونه چین و شیار و آثار سالخوردگی ترسیم شده‌اند. درواقع در این نوع نقاشی بیننده با ادغام زمان‌ها و مکان‌های مختلف روبه‌رو است. مثلاً در نمونه حاضر، روایت متعلق به دوران اساطیری بوده درحالی‌که پوشش افراد به سبک قاجاری است. تقریباً تمامی پهلوانان سبیل‌های بزرگ و پرپشت دارند و با لباس‌های جنگی که در تعزیه‌ها و یا در زمان حیات نقاش کاربرد داشتند به

تصویر ۸. رنگ‌های اصلی تابلو بارگاه کی‌خسرو؛ مأخذ: نگارنده.

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

تصویر کشیده شده‌اند. نقاش با این کار سعی در هم‌ذات‌پنداری و غنی‌کردن معنا و مفهوم در اثر دارد. ضمن آنکه بی‌زمانی و بی‌مکانی از دیگر اصول و مبانی زیبایی‌شناسی در هنر ایرانی بوده و پیشینه طولانی در نقاشی ایران دارد (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۲۹).

زنان در این نقاشی در قالب نوازندگان، خنیاگران، رامشگران و ساقی به عنوان اصلی‌ترین نماد مجلس بزم به تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۹). چهره و زیورآلات زنان در این نقاشی کاملاً مطابق با معیارهای زیبایی دوره قاجار به تصویر درآمده است. معیارهای زیبایی زنان در این دوره آن‌چنان‌که در تصویر پیداست شامل صورت گرد و بیضی‌شکل، چشمان خمار بادامی، ابروان کمانی به‌هم‌پیوسته، بینی باریک و دهان کوچک و غنچه‌ای بود. موها نیز بلند و تیره‌رنگ بود و با تاج و جواهرات پر زرق‌وبرق آرایش می‌شد. زیورآلات متعددی مانند گوشواره، النگو، گردنبند، بازوبند و پابندهای جواهرنشان نیز از زینت‌های دائمی زنان به‌ویژه زنان درباری و ثروتمند بود (تولایی و شیرازی، ۱۳۹۳: ۶۶-۶۵). در این خصوص پولاک در سفرنامه خود ضمن اشاره به علاقه زیاد زنان قاجاری به استفاده از زر و زیور به‌ویژه مروارید، به تاج‌های الماس گران‌بهایی اشاره می‌کند که زنان متشخص و از خانواده‌های ثروتمند و برجسته بر سر می‌گذاشتند (پولاک، ۱۳۶۸: ۱۱۷) (تصویر ۱۰).

نکته حائز اهمیت دیگر در خصوص زیور زنان در این نقاشی، بازوبندهای طلای جواهرنشانی است که مختص زنان ثروتمند درباری بود. دکتر ویلز در سفرنامه خود به ایران در دوره قاجار با اشاره به این بازوبندهای جواهرنشان که معمولاً دعا و طلسمی در آنها بوده این بازوبندها را در شمار زیورآلات زنان ثروتمند درباری محسوب نموده است (دکتر ویلز، ۱۳۶۸: ۳۶۵).

به‌کارگیری زینت و زیورهای نفیس در زنان بزم‌آرا خود بیانگر اهمیت بزم‌آرایی و جایگاه رامشگران و خنیاگران زن در مجالس بزمی به عنوان ابزاری مهم برای نمایش شکوه و عظمت پادشاهان در ادوار گوناگون تاریخ ایران به‌ویژه در دوره قاجار به شمار می‌رود. به همین جهت نقاشی‌های بسیاری از مجالس بزم و شادی از دوره قاجار برجای‌مانده که زنان زیبا مزین به انواع زیورآلات نفیس و فاخر به عنوان نوازندگان و رامشگران در آن‌ها به هنرنمایی پرداخته‌اند. حضور نوازندگان و رقاصان زن با دارا بودن این ویژگی‌ها در این نقاشی به‌وضوح بیانگر تأثیرپذیری آن از نقاشی‌های قاجاری است.

لباس‌های زنان نیز در این تابلو پوششی فاخر با رنگ‌هایی شاد و طرب‌انگیز همراه با شال‌هایی حریر و هماهنگ با مضمون نقاشی و مطابق با لباس‌های روز زنان است که از اواخر دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه با تأثیرپذیری از غرب از دامن‌های بلند تبدیل به شلیته و تنبانی گشاد شده بود. چنان‌که در بخش‌های پیشین عنوان شد در دوره قاجار به تبعیت از سلیقه درباری نقاشان هرچند با بی‌میلی اما زنان به‌ویژه رقاصان و رامشگران را با لباس‌هایی نازک و بدن‌نما به تصویر می‌کشیدند که این خود به‌نوعی بیانگر نوع نگاه حاکم به زنان در این دوره نیز هست. اما در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای همچون نمونه حاضر که در تقابل باسلیقه دربار و مطابق با خواست مردم تصویر می‌شدند زنان پوشیده‌تر تصویر شده و برهنگی در آنها غالباً به چشم نمی‌خورد (تصویر های ۹ و ۱۳).

تصویر ۹. ادوات موسیقایی، زنان نوازنده، رامشگران و ساقی.

تصویر ۱۰. زینت و زیور زنان بزم‌آرا.

در این تابلو و به‌طورکلی در انواع نقاشی قاجاری ازجمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای تعداد زنان نوازنده بیشتر از مردان است که این امر را می‌توان به احتمال زیاد به گرایش پادشاهان به تصویرسازی از زنان مرتبط دانست. سازهای موجود در این نقاشی همان سازهای اصیل ایرانی رایج در دوره قاجار هستند که عبارت‌اند از سنتور، دف، طبل، نقاره و سنج‌های انگشتی در دست رقصندگان و همچنین ساز چنگ. چنگ جزو نادرترین سازها در نقاشی قاجاری است چراکه این ساز از اواخر دوره صفویه در موسیقی ایران منسوخ شده بود (رهبر، ۱۳۸۹: ۱۰۱) از نحوه دست گرفتن ساز و تصویرسازی آن نیز پیداست که نقاش صرفاً با اتکا به قوه خیال خود قصد نمایش این ساز باستانی در اثر به‌عنوان نمادی از ایران باستان و رامشگران بارگاه کیخسرو را داشته و از چندوچون نواختن آن آگاهی نداشته است (تصویر ۹).

از دیگر عناصر تصویری در این نقاشی و غالب نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نوشتار است. نوشتار در این آثار ضمن تسهیل روایتگری سبب ایجاد ادراکی کامل‌تر و انتقال بهتر مفهوم اثر در مخاطب می‌شود. در این تابلوی نقاشی نام پادشاه و پهلوانان ملی حاضر در مجلس، مکان، نام نقاش و سفارش‌دهنده تابلو درج شده است. درواقع در غالب آثار خیالی‌نگاری که نوعی تفاوت‌گذاری میان جهان نقاشی شده با جهان واقعی وجود دارد ایجاد ارتباط میان این دوجهان توسط نوشتار صورت می‌گیرد. همچنین در این تابلوی نقاشی هیچ فضای خالی به چشم نمی‌خورد و تمام صحنه پوشیده از جزئیات و عناصر تزیینی مختلفی است که بیزاری از فضای تهی و اصل ذره‌گرایی در زیبایی‌شناسی هنر ایرانی را در ذهن بیننده تداعی می‌کند. در اصل ذره‌گرایی هنر ایرانی عنصر ترکیب خود از عناصر بسیار ریز و همگنی تشکیل شده که با عناصر پرکننده فضا نیز در هماهنگی هستند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ۲۹).

ادبیات رزمی و حماسی در ایران دارای پیوندی نزدیک با بزم بوده و بازنمایی این موضوع در آثار نقاشی به‌ویژه نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نمایان است. مهم‌ترین اصل در حماسه‌ها که از مهم‌ترین خاستگاه‌های رزم و بزم به شمار می‌آیند حضور و انتفاع تمامی افراد جامعه از پیروزی‌هاست. با وجود تفاوت میان حماسه‌های گوناگون فرد برتر و برخوردار از پشتوانه ماورایی به نبرد با بدی‌ها و اهریمن برخاسته و به پیروزی می‌رسد. به‌این‌ترتیب در ابتدا توانایی افراد خاصی همچون پادشاه و پهلوانان در نبردهای سخت سنجیده شده و سپس در بزم‌های پس از رزم توده مردم از حاصل پیروزی‌ها بهره‌مند شده و رزم پهلوانان با مجلس بزم و عیش پیوند می‌خورد. (واشقانی و مقدم‌پور، ۱۳۹۲: ۳۰۸-۳۰۴). به‌طورکلی به‌کارگیری موضوع رزم و بزم در ادب و هنر ایرانی به‌ویژه در پیوستگی با یکدیگر ریشه در اساطیر ایرانی و جهان‌بینی ویژه آن یعنی تضاد و درگیری میان نیروهای خیر و شر دارد؛ بنابراین با توجه به شرایط جامعه در زمان خلق اثر می‌توان گفت به‌کارگیری مضامین رزم و بزم در این اثر در جهت بیان نمادین غلبه خیر بر شر و پیروزی نهایی خیر و ایجاد انگیزه و روحیه در مردم عدالت‌جو در بحبوحه مبارزات اجتماعی و بیش از هر چیز بازتابی از شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در دوره مذکور است.

### نقاشی ۲. شب چله

جشن شب چله یا شب یلدا که واژه‌ای سریانی به معنای تولد و زادروز است، همچون نوروز، تیرگان و مهرگان در شمار جشن‌های باستانی و اسطوره‌ای ایران است: «عمده‌ترین رویدادی که می‌توان نام جشن که صبغه ایرانی دارد بر آن گذارد، همین جشن یلدا است. یلدا در میان قدیمی‌ترین اقوام آریایی مورد احترام بوده و بر مبنای اساطیر ایرانی مظهری از قوای ایزدی محسوب می‌شد» (آخته، ۱۳۴۹: ۱۰۶). دومین اثر (تصویر ۱۱) با عنوان «شب چله در زمان قدیم حاجی‌آقا با نوه‌های خانواده»، تصویری از شب چله در یک خانواده ایرانی دوره قاجار با حضور نوازندگان و رقصندگان برای برقراری جشن پای‌کوبی است. این تابلو اثر حسن اسماعیل‌زاده (چلیپا) از برجسته‌ترین نقاشان قهوه‌خانه‌ای و از شاگردان محمد مدبر است.

زاویه دید مخاطب در این اثر نیز همچون نقاشی قبل از روبه‌رو و بالا است. ترکیب‌بندی این نقاشی به صورت منتشر

تصویر ۱۱. شب چله، ابعاد: ۸۰×۱۲۰، اثر حسین اسماعیل‌زاده، مأخذ: (راسته، ۱۴۰۲: ۹۶)

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

و به این معناست که چشم بیننده در یک نقطه خاص از اثر قرار نمی‌گیرد و بین اجزای گوناگون که در نقاط مختلف تابلو کشیده شده‌اند در گردش است. در این نوع ترکیب‌بندی که در شما زیادی از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل پی‌جویی است، نگاه بیننده در سطوح مختلف رنگ و نقش اثر در حرکت بوده و این خود عامل همراهی بیشتر مخاطب با لایه‌ها و جزئیات گوناگون اثر و روایت موجود در آن می‌شود. نوعی از پرسپکتیو و ایجاد بعد در فضا نیز از طریق کوچک و بزرگ تصویرکردن اندام‌ها و اشیا به نسبت فاصله قرارگیری آنها در تابلو ایجاد شده است.

در این اثر نیز همچون نمونه قبلی منبع تابش نور در اثر مشخص نیست و همچون تمامی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای نور به‌طور یکسان به تمام چهره‌ها تابیده شده است. در دیدگاه ایرانی و اسلامی نور نمودی از قدرت و اراده خداوندی بوده و ازجمله نعماتی است که خداوند به‌طور یکسان بر مخلوقات خویش ارزانی داشته. از ویژگی‌های این نور در نقاشی آن است که با تابش خود بر اشیا و اشخاص سایه پدید نمی‌آورد (هوشیار و افتخاری‌راد، ۱۳۹۵: ۷۱). همچون نمونه پیشین اصل ذره‌گرایی در هنر ایرانی در این اثر نیز مشهود است.

ازجمله آداب‌ورسوم این جشن‌ها که همه افراد و طبقات جامعه معتقد به پاسداشت آنها بودند عبارت بود از: فرستادن هدیه، می‌گساری، پایکوبی و نواختن موسیقی، روشن‌کردن آتش، قربانی‌کردن، پوشیدن لباس نو و تهیه غذا و چیدن سفره‌های رنگارنگ. آن‌چنان‌که در این نقاشی نیز به تصویر درآمده در این شب سفره‌ای رنگارنگ به تبعیت از هفت خوردنی مقدس که شامل هفت نوع میوه و دیگر تنقلات بود گسترده می‌شد. میوه‌هایی چون هندوانه، انار، پرتقال و سیب به سبب تشابه رنگی به طلوع و غروب خورشید برای این شب انتخاب می‌شدند (آخته، ۱۳۴۹: ۱۰۶).

از دیگر اجزای تصویر شمعدان‌های روشنی هستند که به عنوان یکی دیگر از رسومات اصلی شب چله در این نقاشی به چشم می‌خورند. به باور کهن ایرانیان اهریمن‌های تاریکی در طولانی‌ترین شب سال بیش از قبل حضور داشتند و به همین دلیل افراد به دور هم گردآمده و تمام شب را بیدار می‌ماندند و با افروختن آتش اهریمن را از خود دور می‌ساختند. «تقدس و گرامیداشت مهر (خورشید) در شب یلدا تابع تحولات تاریخی واقع شده. در دوران کهن مهر در غارها و با افروختن نور شمع به علامت فروغ مهر مورد نیایش بود. مردم بر این باور بودند که مهر در شب یلدا، از میان غنچه نیلوفر که شبیه میوه کاج است، در میان غار متولد شده و به پیروی از این اعتقاد، مهر در مهرابه مورد ستایش واقع می‌شد و برای محو ساختن دیو تاریکی شمع روشن می‌کردند» (آخته، ۱۳۴۹: ۱۰۶-۱۰۵).

رنگ‌های تشکیل‌دهنده این نقاشی همان رنگ‌های اصلی هستند که در غالب آثار قهوه‌خانه‌ای قابل پی‌جویی است. این رنگ‌ها در طیف‌های مختلفی از سبز، آبی، زرد و قرمز در پیش‌زمینه و سیاه و قهوه‌ای و آبی مایل به سفید در پس‌زمینه قابل‌مشاهده هستند که متناسب با محتوای نقاشی و مضمون بزم به صورت شاد و شفاف به کار گرفته شده‌اند (تصویر ۱۲).

پوشش مردان در این نقاشی همان پوشش متداول مردان در دوره قاجار شامل کلاه، پیراهن، قبا یا بالاپوش و شالی است که به دور کمر پیچیده می‌شد. زنان نیز با پیراهن‌های طرح‌دار بلند و رنگی مختص اندرونی‌ها تصویر شده‌اند و چارقد یا چادرهای رنگی به سر دارند. نوع آرایش چهره‌ها و موها نیز چنان‌که در نمونه قبل بررسی شد مطابق با معیارهای زیبایی دوره قاجار صورت گرفته است. اما برخلاف تابلو پیشین زنان در این تابلو فاقد جواهرات بسیار هستند و فقط کاربرد نوعی تاج برای زینت سر زن رقصنده به چشم می‌خورد و به‌طورکلی در لباسی فاخرتر و با تزیینات بیشتری نسبت به پوشش سایرین به تصویر درآمده که برای تطابق بیشتر صورت و محتوا در اثر انجام پذیرفته است.

تصویر ۱۲. رنگ‌های اصلی نقاشی شب چله، مأخذ: (نگارنده)

تصویر ۱۳. زنان نوازنده و رقاص در تابلو شب چله.

دو نوازنده زن نیز با سازهای ایرانی متداول دوره همچون تار و دف در همراهی با رقصنده به تصویر درآمده‌اند که نمودی از برپایی رقص و پایکوبی به عنوان یکی از رسوم متداول جشن شب چله هستند (تصویر ۱۳).

از دیگر عناصر جالب‌توجه در صحنه این تابلو نقاشی عناصر معماری موجود در آن ازجمله سقف پروازبندی، پیش‌بخاری گچ‌بری شده و پنجره‌های ارسی هستند که همگی از آرایه‌های معماری دوره قاجار به شمار می‌آیند (تصویر ۱۰). به‌این‌ترتیب درمجموع می‌توان گفت عناصر بصری در این اثر مطابق با زمان و مکان به تصویر درآمده‌اند.

اشاره مستقیم فردوسی به شب چله در شاهنامه به داستان اورمزد شاپور مربوط می‌شود. اردشیر بابکان، پایه‌گذار شاهنشاهی ساسانی بود و پس از او پسرش شاپور و سپس فرزند او هرمز بر تخت نشست. هرمز اول یا چنان‌که فردوسی در شاهنامه از او نام می‌برد اورمزد شاپور، پادشاهی عادل و دادگر بود و در زمان او همچون دوره شاپور، مزداپرستان، مسیحیان، یهودیان و بودائیان در صلح و آشتی در کنار یکدیگر زندگی می‌کردند و قادر بودند آزادانه اندیشه‌های خود را در میان مردم تبلیغ کنند. فردوسی در بیان سفارش‌هایی که اورمزد شاپور به هنگام مرگ به جانشین خود بهرام می‌کند نوشته است:

«شبِ اورمزد آمد و ماهِ دی/ ز گفتن بیاسای و بردار می»
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۷۷)

شب اورمزد ضمن اشاره به پایان زندگی هرمز، به معنای نخستین روز ماه نیز هست، چراکه ایرانیان باستان برای هر یک از روزهای ماه سی نام داشتند و نخستین روز هر ماه خورشیدی را به نام آفریننده جهان، هرمز یا اورمزد می‌نامیدند. پس با استناد به گاه‌شمار جلالی شب اورمزد در ماه دی، اشاره به شب چله دارد که زمان فرارسیدن خورشید و پایان تاریکی است و به همین مناسب آن‌چنان‌که فردوسی نیز در مصرع دوم به آن اشاره می‌کند جشن و سرور برپا می‌شده است.

ایرانیان باستان طولانی‌ترین شب سال را به‌عنوان شب چله جشن می‌گرفتند و معتقد بودند در این شب پس از جدالی طولانی خورشید بر اهریمن پیروز می‌شود. اگر پایان آذر نشانه وداع با سرما باشد، شب یلدا طولانی‌ترین شب سال نقطه پایان تاریکی‌هاست که فردای آن روز با آمدن نور، روشنایی و گرمی همه‌چیز را دگرگون می‌کند. در یلدا «مهر و آناهیتا» دو ایزد مقتدر عهد باستان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و در جدال با زمستان سخت بر آن پیروز می‌شوند؛ بنابراین شبِ پایانی فصل پاییز ازآن‌جهت که فروغ ایزدی بر موجودات می‌تابید و نشانی از پیروزی بود نقطه عطفی در تاریخ کهن محسوب می‌شد (آخته، ۱۳۴۹: ۱۰۶-۱۰۴).

شب در فرهنگ و ادب کهن ایران نمادی از سیطره ظلم و ظلمت بر زندگی ایرانیان است: «در شب یلدا که شب کارزار روشنایی و تاریکی است، ایرانیان گرد هم می‌آیند تا به نیروی عشق و مهر، به نور دل بدهند تا به جنگ سیاه‌ترین و شوم‌ترین شب سال برود. خوراکی‌های شب‌چره را بر سفره کرسی می‌گسترانند و تا صبح شعر می‌خوانند، قصه می‌گویند، فال حافظ می‌گیرند و بیدار می‌مانند تا بیداری آنها کمکی باشد به فرشته پیمان، فرشته راستی و فرشته نظم. همه نگران و منتظرند تا نتیجه این کارزار را با دمیدن صبح و دیده‌شدن نخستین فروغ، جشن بگیرند» (سلطانی، ۱۳۸۵: ۲۷۹-۲۷۸). درمجموع می‌توان گفت جشن یلدا و بزم و شادی حاصل از آن که در این تابلوی خیالی‌نگاری بازنمایی شده است نمادی از پیروزی روشنایی و خیر بر ظلم و تاریکی و نوید آمدن روزهای خوش است.

## نتیجه‌گیری

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا خیالی‌نگاری از مهم‌ترین جریانات نقاشی در دوره قاجار به شمار می‌آید. ازجمله اصلی‌ترین مضامین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با پیشینه‌ای طولانی در فرهنگ و هنر ایران مضمون بزم است. مضمون بزم به عنوان یکی از مضامین پرتکرار در فرهنگ و هنر ایرانی در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای نیز در پیوند با ادبیات و فرهنگ عامه متجلی شده است. صورت بیان و محتوا در نقاشی دوره قاجار به‌ویژه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان بازتابی از شرایط فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و مذهبی حاکم بر جامعه به شمار آورد. در بررسی جنبه‌های بصری دو نمونه مورد مطالعه در این پژوهش کاربست برخی ویژگی‌های مشترک در تمامی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای مشهود است که عبارت‌اند از: به‌کارگیری ترکیب‌بندی و پرسپکتیو مقامی متأثر از سنت بصری مقامی در هنرهای تصویری ایران، تصویر کردن صحنه از روبه‌رو و بالا برای القای ژرفا و عمق در فضا و ایجاد گستره دید وسیع‌تر برای مخاطب، انتشار یکسان نور و عدم وجود سایه، ایجاد سایه‌روشن‌های محدود به‌وسیله رنگ‌ها، کاربرد نمادین رنگ‌های شاد و شفاف در راستای هماهنگی صورت و محتوا، پرهیز از فضای خالی و ذره‌گرایی با ترسیم جزئیات بسیار در صحنه، به‌کارگیری فرم‌های ساده، ترسیم خنیاگران، رامشگران، ساقیان و نوازندگان زن به عنوان اصلی‌ترین نمادهای

DOI: 10.22034/rac.2024.2026972.1075

بزم و سرور در فرهنگ ایرانی با سازهای اصیل متداول در دوره قاجار همچون سنتور، دف و طبل، تار، نقاره و سنج انگشتی و همچنین ساز باستانی چنگ؛ واقع‌گرایی در شخصیت‌پردازی و ترسیم پوشش و پیرایش چهره‌ها و عناصر معماری و فضا مطابق با دوره خلق اثر، چنان‌که در نقاشی بارگاه کی‌خسرو علی‌رغم تعلق درون‌مایه داستان به ادوار اساطیری پوشش اشخاص، آرایش چهره‌ها و عناصر تزیینی صحنه همگی منطبق بر دوره قاجار هستند و درواقع نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی در تابلو نقاشی به چشم می‌خورد. به‌طورکلی در آثار خیالی‌نگاری به سبب ارجحیت خیال بر واقعیت، خیالی‌نگاران برای نزدیکی بیشتر به باورهای مردم و ایجاد حس هم‌ذات‌پنداری در آنها شخصیت‌ها و عناصر داستان را متناسب با وضعیت زمانه خود و بر اساس تصورات مردم نقش کرده‌اند. از دیگر ویژگی‌های شاخص این آثار ویژگی روایتگری آن‌هاست. درواقع هر دو اثر روایتگر دو گونه از مناسبت‌های بزمی در فرهنگ ایرانی ازجمله بزم پس از پیروزی در طبقه حاکم در نقاشی «بارگاه کی‌خسرو» (به تصویر کشیدن ضیافتی در سطح درباری با مضمونی ملی) و بزم شب چله در فرهنگ عامه در نقاشی «شب چله» (نقاشی از دور همی به مناسبت گاه‌شماری یلدا، در مقیاس مردمی با مضمونی ملی و سنتی) هستند که در شاهنامه نیز به آنها پرداخته شده است. همچنین با مطالعه و تحلیل لایه‌های مضمونی این آثار و بررسی پیوند آنها با شرایط حاکم بر جامعه قاجار می‌توان گفت با وقوع جنبش مشروطه در این دوره، نقاشی قهوه‌خانه‌ای به سبب ارتباط نزدیک با مردم به آینه‌ای برای بازتاب اعتقادات، آرمان‌ها و مطالبات آنها بدل شد. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای ضمن آنکه بستری مناسب برای بازنمایی ریشه‌های فرهنگی و ارزش‌های کهن ایرانی در تقابل با جریانات غرب‌گرایی بودند، به این جهت که بیش از دیگر گونه‌های نقاشی تحت تأثیر شرایط حاکم بر جامعه قرار داشتند مضامین به‌کاررفته در آنها ازجمله مضمون بزم نیز نمودی از اوضاع جامعه و مطالبات مردمی بودند. در نقاشی‌های مورد مطالعه در این پژوهش آن‌چنان‌که بررسی شد درون‌مایه مضمون بزمی هر دو اثر پیروزی خیر بر شر و سلطه نهایی نور بر تاریکی است. در فرهنگ ایرانی از ادوار ایران باستان که اساس زندگی بشر را طبق آموزه‌های دین زرتشت بر پایه نور و ظلمت قرار می‌دادند، ایرانیان همواره زندگی بشر را در شکل نبرد میان نور و ظلمت، راستی و ناراستی و نیکی و بدی متصور شده‌اند. مفهومی که همواره در قالب گونه‌های مختلف هنری ایران متجلی شده است. بی‌تردید خیالی‌نگاری نیز ازجمله هنرهایی است که در به تصویر کشیدن این مهم واجد جایگاهی ارزشمند است. نقاشان قهوه‌خانه‌ای با آگاهی از توانمندی نقاشی به سبب قابلیت‌های منحصربه‌فرد تصویر در انتقال مفاهیم، پیام‌هایی ارزشمند را در بطن آثار خود نهفته و به سطوح گوناگونی از مخاطبان انتقال می‌دادند. این آثار ضمن نمایش صحنه‌های بزم و شادی در پیوند با بن‌مایه‌های ادبی و فرهنگ ایرانی در بطن خود نویدبخش پیروزی در بحبوحه مبارزات سیاسی و اجتماعی برای مردم رنج‌کشیده‌ای بودند که با توسل به داستان‌ها، اسطوره‌ها و قهرمان‌جویی در جست‌وجوی عدالت و رهایی بودند.

## پی‌نوشت

۱. در ادامه گفتمان باستان‌گرایی در دوره قاجار و تمایلات ایدئال‌گرایانه شاهان دورهٔ نامبرده، به تصویر کشیدن شاهانی که به‌خوبی و جاودانگی شهره بودند، ازجمله کیخسرو رواج داشته است. از سویی دیگر انس و الفت مردم با داستان‌ها و روایت‌های شاهنامه و علاقه‌مندی به داستان شاهان نام‌آوری همچون کیخسرو سبب شده بود، کیخسرو و بارگاه وی محور نقاشی‌های گوناگونی قرار گیرد.

## فهرست منابع

اخیانی، جمیله (۱۳۸۸)، *بزم‌آرایی در منظومه‌های داستانی تا پایان قرن ششم*، تهران: سخن.

اسماعیلی، هما (۱۴۰۰)، پژوهشی در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با استناد به رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته تاریخ هنر اسلام*، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران.

اعظم‌زاده، محمد (۱۳۸۶)، پیوند نقاشان خیالی‌ساز (قهوه‌خانه‌ای) با ادبیات، *علامه*، (۱۳)، ۵۵-۷۲.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۱)، *دانشنامه مزدیسنا*، تهران: مرکز.

آخته، ابوالقاسم (۱۳۴۹)، *جشن‌ها و آیین‌های شادمانی در ایران از دوران باستان تا امروز*، تهران: اطلاعات.

آذرگشسب، اردشیر (۱۳۵۲)، *آداب و رسوم و مراسم مذهبی زرتشتیان*، تهران: فروهر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴)، وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیباشناسی سبک ها و ارزش ها در هنر ایرانی – اسلامی و در هنر معاصر غرب، *نگره*، ۱ (۱)، ۲۵-۳۴.

بلوکباشی، علی (۱۳۸۸)، *در فرهنگ خویش زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن*، تهران: گل‌آذین.

پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، چاپ دهم، تهران: زرین و سیمین.

پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

تولایی، ندا؛ شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۳)، مطالعه تطبیقی بازنمایی زنان در

مکتب اصفهان دوره صفوی با پیکرنگاری درباری قاجار، *نقش‌مایه*، سال هشتم، (۱۹)، ۵۵-۷۰.

چلیپا، کاظم؛ مصطفی، گودرزی؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۰)، تاملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *نگره*، (۱۸)، ۶۹-۸۱.

حاتم، جمشید (۱۳۸۷)، نگاهی به نقاشی قاجار، *نقش‌مایه*، سال اول (۲)، ۲۹-۳۶.

خواجه احمدعطاری، علیرضا؛ آذربایجانی، مسعود؛ شعیری، حمیدرضا؛ حکمت، زینب (۱۳۹۷)، پیشینه مضامین، موضوعات و ساختار بصری خیالی‌نگاری‌های دوره قاجار در هنر ایران (باتکیه‌بر منابع مکتوب)، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۴ (۳۱)، ۱۳۴-۱۶۳.

دکتر ویلز (۱۳۶۸)، *سفرنامه دکتر ویلز*، ترجمه غلامحسین قراگزلو، تهران: اقبال.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه دهخدا، جلد سوم، تهران: دانشگاه تهران.

راسته، مونا (۱۴۰۲)، *نقاشی قهوه‌خانه‌ای در گذر زمان*، تهران: گیوا.

راسته، مونا (۱۴۰۰)، تحلیل نشانه‌ای مهر و کین در نقاشی‌های بزمی و رزمی قهوه‌خانه‌ای ایران، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی*، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.

رهبر، ایلناز (۱۳۹۸)، آیکونوگرافی موسیقی ایران، خطاهای تفسیر، تبیین روش و ارائه راهکار، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۴ (۱)، ۲۵-۳۶.

سلطانی، سیما (۱۳۸۵)، شب یلدا، *بخارا*، (۵۷)، ۲۷۸-۲۸۳.

صانعی، آنیتا (۱۴۰۰)، بررسی نقش‌مایه زن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی*، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.

طاهریان، الهام؛ فهیمی‌فر، علی‌اصغر؛ حسنوند، محمدکاظم (۱۴۰۲)، خوانش نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های دیواری مکتب اصفهان بر اساس مفهوم مکالمه در نظریه هرمنوتیک مدرن گادامر، *نگره*، (۶۵)، ۱۵۱-۱۶۷.

عروضی‌سمرقندی، نظامی (۱۳۸۰)، *چهارمقاله*، جلد ۱، (تصحیح محمد قزوینی)، تهران: امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، شاهنامه فردوسی (بر اساس نسخه مسکو)، تهران: عقیل.

فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم (۱۳۸۱)، *نقاشی و نقاشان دوره قاجار*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی

قاسمی، حامد (۱۳۸۴)، قهوه‌خانه‌ها و نقالی و نقاشی، *پیام بهارستان*، (۴۷)، ۱۴-۱۹.

کیارس، داریوش (۱۳۹۹)، *نقاشی قهوه‌خانه‌ای: گزیده مقالات و گفت‌وگوها*، به اهتمام امیر عبدالحسینی و محمد حسین حامدی، تهران: آبان.

مارزلف، اولریش (۱۳۹۰)، *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی*، ترجمه شهروز مهاجر، چاپ دوم، تهران: نظر.

هوشیار، مهران و افتخاری‌راد، فاطمه (۱۳۹۵)، *خیالی‌نگاری*، تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

Diba, leila. (1998). *Royal persian paintings*, I. B. Tauris Publishers, London.

URL1: https://flickr.com/photos/persianpainting/42759468421 (access date: 2024/3/22).

URL2: https://en.m.wikipedia.org/wiki/file: woman_with_zarb_drum,_Qajar-Iran,19th_century.jpg (access date: 2024/3/22).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی