نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.14.27.37 doi

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲

تطبیق دگرگونی نقش‌مایهٔ دیو در نگاره‌های خان آخر شاهنامه‌های قاجار با دوره‌های تیموری و صفوی

ناهید جعفری دهکردی* الهه پنجه‌باشی**

چکیده

شاکله و ساختار داستان‌ها، قصه‌ها و اساطیر تابع قواعد و اصولی قراردادی است که تحت عنوان «ساختارشناسی قصه‌های عامیانه» بازشناسی می‌شود. به‌طوری‌که هرگونه تعدیل، دخالت دادن علایق شخصی و به‌کارگیری سبک‌های ادبی در نسخ اصلی روایات، مانع از آن نمی‌شود که ساختار قصه رو به نابودی گزارد. مطالعهٔ حاضر، حاکی از وجود برخی تغییرات فرمی و مضمونی در نگارگری صحنهٔ آخر از داستان رستم در شاهنامه‌های دورهٔ قاجار است؛ یعنی، هنرمندان با فاصله‌گیری از متن اصلی، آثار خود را به قواعد ساختاری قصه‌های عامیانه نزدیک کرده‌اند. نگارندگان باهدف بررسی علل و زمینه‌های صورت بستن این تغییرات، خود را ملزم به پاسخ‌گویی این پرسش کرده‌اند که زمینه‌ها و انگیزه‌های گرایش هنرمندان به تغییر سبک‌های پیشین چه بوده است؟ این جستار، داستان رستم را در سه مرحلهٔ منبع شفاهی، متن ادبی و تمایل به دگردیسی قهرمان به ساختار اولیهٔ عامیانه مطالعه و با بررسی توصیفی–تحلیلی ۲۱ نگارهٔ انتخابی به روش کیفی از دو دورهٔ قاجار و پیش از آن با موضوع «رستم و دیو سفید» بدین نتیجه رسیده که هنرمند دورهٔ قاجار در همگرایی با میل عمومی و پیروی از ناخودآگاه جمعی، دیو آخر داستان را گونه‌ای بازنمایانده که این موجود خیالی چهره و رفتاری زنانه نگاشته شده و در شخصیت معشوقه‌ای ظاهر شده که در خان چهارم داستان به او دریغ داشته شده است. این امر درنتیجه تمایل جمعی انسانی به شنودن وقایع برابر الگوهای ساختاری قصه‌های عامیانه، رغبت عمومی به روایت عامیانه از داستان به‌جای روایت ادبی و تصویرسازی منطبق با روحیات عامه در زمان خودشان صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: سفر قهرمان، نگارگری تیموری و صفوی، نگارگری قاجار، هفت‌خان رستم، رستم و دیو سپید

---

* این مقاله برگرفته از طرح پسادکتری ناهید جعفری دهکردی با عنوان «دگردیسی جنسیتی در اهریمن شناسی هنر نقاشی دورهٔ قاجار» به راهنمایی دکتر الهه پنجه‌باشی در دانشگاه الزهرا است.

** محقق پسادکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران. n.jafari@alzahra.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران (نویسنده مسئول). e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

مقدمه

داستان‌های قهرمانی معمولاً از خطوط مشخص و ساختار ویژه‌ای تبعیت می‌کنند. آن‌ها مبتنی بر آیین‌نامه‌های مکتوب یا قراردادهای شفاهی نیستند؛ بلکه عموماً مبتنی بر اندوخته و انباشته‌های روانی انسان در طی صدها هزار سال هستند که اغلب تحت عنوان «ناخودآگاه جمعی» یا «کهن‌الگو»ها تعریف می‌شوند. ازاین‌روست که داستان‌های حول محور قهرمانی در اغلب فرهنگ‌های مختلف جهان از یک مسیر مشخصی تبعیت می‌کنند. اگرچه آن‌ها در موارد بسیاری تعدیل یا تبسیط شده باشند. چنان‌که گفتیم، تبعیت داستان از خطوط مشخص، مبتنی بر زوایای روحی نوع انسان است و به‌ندرت دست‌کاری و جرح‌وتعدیل در خود را برمی‌تابد. نسخه‌ها و روایت‌های گوناگونی که از یک داستان یا اسطوره اصلی به وجود می‌آیند، در صورت ناهمخوانی با ساختارهای داستان، مقبول عامه قرار نگرفته و به باد فراموشی سپرده می‌شوند و یا این‌که در حلقهٔ کوچک‌تری از باشندگان یک جامعه محدود می‌مانند. این جمع کوچک‌تر از توده مردم، ممکن است ادیبان، پیروان یک مذهب خاص، یک خرده‌فرهنگ قومی یا غیره باشد. داستان‌های عامیانه اغلب بر محور پیروزی انسان در یک چالش بزرگ با نیروهای طبیعی، دشمنان اهریمنی، مزاحمان عشقی یا نظایر آن‌ها می‌گردند؛ اما معمولاً یک ادیب می‌خواهد آن را از موضِعی بالاتر و از موقعیتی تراژیک وانمایاند. دیدِ ادیب بیانگر موقعیت غم‌انگیز انسان در جهان است که با تبعید وی از باغ عدن آغاز گشته است. همهٔ نام‌آوری‌ها، دانش‌اندوزی‌ها، دل‌انگیزی‌ها، زیبایی‌ها، مال‌اندوزی‌ها و هنرهای او دست‌آخر به تاراج خزان روزگار خواهد رفت و نام او نیز به سعی باد و باران از سنگ‌قبرش زدوده خواهد شد. این وضع متوم انسان در جهان است؛ اما داستان عامیانه تمایل دارد موقعیت را از جنبه‌ای کمیک و مساعد بنگرد. دست یافتن انسان به یار زیبایش، تاج نهادن بر سرِ خیره و بلاکِش او و نشستن بر اریکه فرمانروایی و عزل شاه غاصب، مهار کردن نیروهای گستاخ طبیعت که در قالب اژدها و دیو و ابوالهول و عفریت و آل و نظایر آن ظاهرشده‌اند، انسانِ بومی را به زندگی امیدوارتر می‌کرده و زندگی را معنا می‌بخشیده است. جستارِ پیشِ رو از این زاویه نشان می‌دهد که چگونه یک داستان عامیانه احتمالاً با منشأ سکایی توسط فردوسی بزرگ در قالبی ادبی آراسته شده و سپس در دورهٔ قاجار نشانه‌های بازگشت به الگوهای قراردادی ساختار داستان عامیانه را از خود وانمایی کرده است. فقدان کامل مطالعهٔ همسو با این پژوهش و کمبود مطالعات لازم دربارهٔ ساختار حماسه ملی شاهنامه، ضرورت انجام این پژوهش را در برمی‌گیرد. پژوهندگان این جستار با بازگویی ساختار و اسکلت‌بندی داستان‌های قهرمانی، نشان می‌دهند که نسخهٔ ادیبانه داستان رستم در شاهنامه، چگونه در هنر نگارگری دورهٔ قاجار به ساختار داستان‌های قهرمانی عامه‌پسند نزدیک شده‌است. شناخت علل رخ دادن تغییرات فرمی و مفهومی در نگاره‌های شاهنامه‌ای دورهٔ قاجار با موضوع «رستم و دیو سفید»، هدف اصلی پژوهش است. نگارندگان در فرایند پژوهش خود را ملزم بدین پرسش کرده بودند که علی‌رغم پایداری در فرم و مفهوم نگاره‌های «رستم و دیو سفید» به مدت صدها سال، چه زمینه و انگیزه‌هایی موجب سوق دادن هنرمندان به اتخاذ روش‌های نوین بوده‌است. بر این موضوع، پرسشی فرعی باهدف شناسایی چگونگی تلفیق تجارب هنری پیشین و رهیافت‌های معاصر در آثار هنری دورهٔ قاجار، گرفته بود که آیا این تغییرات قابل‌سنجش و محرز، با آگاهی کامل هنرمندان، حامیان یا مخاطبان آنان شکل‌گرفته است؟ بر این اساس ابتدا به اسطوره‌شناسی موتیف قهرمان و کهن‌الگوی آنیما پرداخته می‌شود و درنهایت تصاویری از مجالس رستم و دیو در برهه‌های زمانی تیموری و صفوی جهت تطبیق با نمونه‌های قاجاری بررسی می‌شوند.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های به‌عمل‌آمده بر آن است که تاکنون تحقیقی با عنوان یا موضوع این جستار صورت نگرفته است؛ اما پژوهش‌هایی چند را می‌توان برشمرد که بخش‌هایی از این را همخوانی مفهومی دارند: حسامی و شیخی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «سیر تحول دیونگاری در نگارگری ایرانی با تأکید بر شاهنامه‌نگاری از دورهٔ ایلخانی تا پایان دورهٔ قاجار» تصویرنگاری دیو را در گذر تاریخ از یک الگوی مشابه می‌دانند و صفات پلیدی دیوان را به خوی‌های حیوانات درنده و صفات مثبت آنان را به ویژگی‌های انسان‌ها نسبت داده‌اند. اسدپور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعهٔ شمایل‌شناسانه نبرد رستم و دیو سپید در کاشی‌نگارهٔ سردر ارگ کریم‌خان شیراز به روش اروین پانوفسکی»، با تأکید بر عناصر فرنگی، کاربرد این اثر در دو قشر «عوام» و «خواص» را تحت نظر حاکم زمانهٔ فارس برای بیان عظمت، نفوذ سیاسی و آزادی‌خواهی وی و آمادگی اذهان مردم جهت اعلام نیابت او پس از فتحعلی شاه، تفسیر می‌کند. مهرپویا و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نگارهٔ دیو در مکاتب نگارگری ایران از دورهٔ ایلخانی تا پایان زمان قاجار» پیدایش دیو چهارچشمی را به زمان قاجار نسبت می‌دهند. شاطری و اعراب (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی نگاره‌های مربوط به رستم و دیو سپید در نگارگری» نقش‌مایهٔ دیو را در نگاره‌های مکاتب

شیراز، هرات، تبریز و اصفهان، ازنظر ترکیب رنگ‌ها، عناصر تصویری پس‌زمینه، نحوهٔ چهره‌پردازی شخصیت‌ها و پوشاک، بررسی کرده است. راشد محصل و حسن‌زاده هرویان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویه‌دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید» توانایی فردوسی را جهت رهبری شخصیت‌ها به‌صورت غیرمستقیم و طراحی ساختار اصلی داستان و با تغییر زاویهٔ دید به اول‌شخص و دوم‌شخص در بخش‌هایی از صحنه‌های این داستان، در فضایی واقعی، زنده و پویا مطرح می‌کند. آنچه این پژوهش را از سایر پژوهش‌های نسبتاً همسو ممتاز می‌سازد، اتخاذ رویکردی نوین برای اعتباربخشی به آثار نگارگری به‌عنوان اسناد اصیل تاریخ اجتماعی است.

روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش بر مبنای هدف یک کنکاش نظری مبتنی بر مطالعات اسنادی بوده و جامعه آماری نیز برگرفته از نگاره‌های خان هفتم رستم در شاهنامه است. نگارندگان با گزینش هدفمند، ۹ نگاره از زمان قاجار را موردتوجه قرار داده‌اند. این جزئیات، مبین وجود یک تغییر بسیار مهم در فرم، شیوه و کنشِ نقش‌مایه‌های دیوان نسبت به نقاشی‌های پیشاقاجار بوده‌است که تعداد نمونه‌های مورد مطالعهٔ آن ۱۲ نگاره است. داده‌های مستخرج با روش کیفی و بر مبنای توصیفی–تحلیلی و رویکرد تطبیقی از نوع مشاهدهٔ هم‌زمانی (معطوف به مطالعهٔ قاجاریه در یک خط زمانی افقی مشخص) و در زمانی (مقایسهٔ یافته‌های موردنظر با آثار پیشاقاجار (تیموری و صفوی) به اطلاعات مستند در بستر ساختارشناسی قصه‌های عامیانه تبدیل‌شده‌اند. با توجه به اینکه مفهوم موردنظر در همهٔ دوره‌های پیش از قاجار [در شاهنامه‌نگاری از آغاز تا دورهٔ قاجار] شباهت‌های عمومی از جنبهٔ موردمطالعه دارند، صرفاً به نمونه‌های انتخابی از دوره‌های تیموری و صفوی بسنده می‌کنیم.

میدان خیالی قهرمانانه[1]

معنا بخشیدن به دنیا یکی از اولین خواسته‌های انسان است و نیز آرزوی آن‌که امور به نحوی خاص اتفاق بیفتند. بنابراین، اسطوره‌ای متولد می‌شود؛ روایتی که می‌تواند پدیده‌های طبیعت را روشن کند و ترس و عدم اطمینانی که از ابتدایی‌ترین جوامع، خودمان را مصرف می‌کنند، ایجاد کند. اسطوره همچنان قادر است برای هر کارکرد و فعالیت انسانی الگوهای مثال‌زدنی قرار دهد و به عاطفه و تخیل، نقش‌های غالب در روند مشروعیت بخشی به حقایق را بدون نیاز به تأیید آن‌ها ارائه دهد.

آنچه قهرمان را می‌سازد، در درجهٔ نخست نه ویژگی‌های ممتاز یک شخص است و نه نیاز مبرم به نقش خاص شخصی خاص در موقعیتی خاص. آنچه موجب سربرآوردن یک قهرمان می‌شود، نیاز روحی و روانی جامعه است. نیاز ذاتی انسان‌هاست که در جستجوی شخصیتی ویژه است که تا به‌عنوان قدرت و نیرویی منحصربه‌فرد، تواناتر از تحمیل‌های زندگی و مقدرات جهان عمل کند تا به آن‌ها روزنهٔ امیدی در تاریکی زندگی بنمایاند و آنان را بدین باور رساند که می‌توان بر وضع موجود غلبه کرد؛ چنان‌که «آن قهرمان» نیز بر این تنگناها پیروز آمد. [از این نظر]، قهرمان به‌عنوان نمادی از خدایان، قدرت فیزیکی و عاطفی برای مقابله با آسیب‌پذیری انسان (Gumbrecht, 2006: 80) بوده و انسان‌ها در پیِ آینه‌کاری[2] خود در او بوده و خود را قهرمانی بالقوه [و نه بالفعل] می‌انگارند (Campbell, 1988: 8). یک قهرمان فقط با حضور در ذهن مردم و قرارگیری در قالب پیشینی در فرهنگ عمومی تبدیل به قهرمان می‌شود. درواقع جایگاه او از قبل مهیا شده‌بوده و صحنه نمایش برای نقش‌آفرینی او از پیش آراسته شده بوده‌است؛ ضمن این‌که محدودیت کمّی نیز از این نظر وجود دارد و شمار زیادی از اشخاص نمی‌توانند در نقش قهرمان ظاهر شوند. کوته[3] بر این اساس می‌گوید که موقعیت هیچ قهرمانی، صرفاً با کاری که انجام می‌دهد حماسی نیست. او فقط زمانی در موقعیت حماسی قرار می‌گیرد که کار او به جامعه ارائه شود. برای اینکه او شرایط قهرمان داستان را به خود بگیرد، لازم است که موقعیتی اسطوره‌ای وجود داشته باشد و شاهکاری که او را در معرض دید جامعه قرار دهد (Köthe, 1987: 16). صحنهٔ ازپیش‌آراسته برای نقش‌آفرینی قهرمان، صرفاً مطابق میل و کشش عمومی ترتیب داده‌شده است. تماشاگران صحنه، برای تماشای یک صحنهٔ اتفاقی گرد هم نمی‌آیند؛ آن‌ها آگاهی نسبی از موضوع نمایش و علت حضور خود در آن صحنه دارند و بنابراین «قهرمان موضوعات اصلی یک مفهوم اخلاقی را بیان می‌کند که شامل مفاهیم مورد تأیید آن‌هاست» (Klapp, 1962: 27-28). بدین سخن، پیش از شکل‌گیری نقش رستم در فرهنگ عمومی، نخست باید باور به وجود اژدها، دیوها و ارزش‌گذاری‌های اخلاقی کنش انسانی (مردانگی، نامردمی، عشق، شجاعت و ....) به منصه ظهور رسیده و تثبیت‌شده باشد.

گُلز[4]، فضای ازپیش‌آراستهٔ قهرمانی را با عبارت «میدان خیالی قهرمانانه» معرفی می‌کند. میدان خیالی قهرمانانه، فضایی است که از طریق داستان‌هایی پیرامون شخصیت‌های آرمانی یا اهریمنی، مرزهای اجتماعی تعیین می‌شوند. میدان خیالی گلز فقط مختص قهرمانان نیست بلکه شخصیت‌هایی نیز در

آن حضور پیدا می‌کنند که قهرمان اصلی، برای اثبات خویش به حضور آن‌ها نیاز دارد. در این فضا، قهرمانان، شهدا، قربانیان و تبهکاران در سطح حافظهٔ جمعی با هم تلاقی پیدا می‌کنند. میدان خیالی نه‌تنها روابط بین قهرمانان یک اسطورهٔ خاص، بلکه جدال آن‌ها با بازیگران (همه) روایت‌های دیگر حافظهٔ جمعی یک جامعه را نیز در برمی‌گیرد (Gölz, 2019: 27). دورکهایم[۵] بر آن است که یک توافق عمومی بر سرِ مجموعهٔ قهرمانان جامعه و دیگر چهره‌های به‌یادماندنی، میان باورها، گرایش‌ها و عملکردهای گروه، مجموعاً واقعیت‌های اجتماعی را تشکیل می‌دهند (Durkheim, 2006: 54). جامعه هم‌زمان به ساخت نقش متقابل قهرمان نیز می‌پردازد که ضدقهرمان است. این نقش نیز از الگوهای ثابت اولیه تبعیت می‌کند و ناگزیر از اعلام حضور در آن قالب است. نقش آن، سرخوردگی، بیگانگی با هنجارها، عقب‌نشینی در برابر مشکلات اجتماعی، مخالفت یا شورش علیه آن مشکلات اجتماعی و درنهایت، یا تمسخر و استهزاء قهرمانان واقعی است (Smith, 1976: 259). امیال و خواست‌های عمومی تحمیل‌شده بر شخصیت قهرمان اگرچه در جوامع مختلف می‌تواند تا حدودی متفاوت و متغیر باشد اما همهٔ آن‌ها منطبق با روح و روان نوعِ انسان هستند. پراپ[۶] پژوهندهٔ بزرگ این عرصه، نتیجه گرفت که گرچه شخصیت‌ها و قصه‌ها متنوع و متفاوت‌اند اما عملکردهای احاله‌شده محدودند و مجموعاً سی‌ویک کارکرد از آن‌ها را می‌توان سیاهه نویسی کرد (سلدن و همکاران، ۱۳۸۴: ۱۴۱) به این کارکردهای شناخته‌شده «خویشکاری[۷]» گفته می‌شود که مصالح و مواد اولیهٔ یک قصه را شکل می‌دهند (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲). رفتار و شخصیت قهرمانان در هر دوره‌ای، نمایانگر روحیات عمومی مردم آن دوره است. رفتار آن‌ها، رفتار اعضای جامعه در شکل عمومی یا گسترده است. درک این نکته بسیار آسان خواهد بود که ببینیم سیمای قهرمان مشخصی مانند رستم که در متن صامت و ویرایش ناپذیری مانند شاهنامه حضور دارد، در آثار هنری دوره‌های مختلفی دچار تغییرات کوچک و بزرگ می‌شود.

معشوقه یا پری موجود در ماجراهای قهرمانی، تسلسل حضور ایزدان باروری در زندگی انسان‌ها هستند که با آمیزش با قهرمانان، شاهان [و انسان‌های برتر]، به کامرانی می‌پرداختند (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۷). وجود آنیما در پس‌زمینهٔ ذهن انسانی، تجاربی را فارغ از جنسیت او انباشته کرده‌است. ناخودآگاه انسان از این لحاظ، زهدانی را متصور می‌سازد که در زیست مستمر نوع انسان از اعصار پیشاتاریخ تاکنون، تجربیات اساسی روان او را بارور شده است (ستاری، ۱۳۸۴: ۱۳۶). در صورت توجه صِرف بدین مقوله، انسان ازلحاظ روانی، موجودی دوجنسیتی تلقی می‌شود (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۰). آنیما به‌عنوان بزرگ بانوی روان مرد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۹۰) بدیلی برای خود در روان زن دارد که نام آن آنیموس بوده و درست نقطهٔ مقابل آن است؛ برخلاف آنیما زن، تصویری ذاتی از یک مرد را در روان خود حمل می‌کند که با آنیموس نام‌گذاری می‌شود (Junh, 1925: 338). آنیما به‌عنوان جنسیت مؤنث درون مرد و دیو یا اژدها، نمایانگر خصلت توحش او، در کشاکش و ستیز پایان‌ناپذیر بوده‌اند[۸]. این نکته زمینهٔ مناسبی برای درک تلقی انسان از درون خویش به‌عنوان آوردگاه خیر و شر یا عرصهٔ ستیز اضداد و جهاد اکبر است. تلاش انسان برای غلبه‌بر خوی توحش و نیل به بانوی نیکی، مهربانی و عشق، در داستان‌های حماسی و مضامین «سفر قهرمان»، به شکل نیل به معشوقه و رهاندن او از سایه و اسارت موجود منفی ظاهر می‌شود.

در ادبیات شفاهی، اساطیر یا حماسه‌ها، کام‌جویی و عشق‌بازی با پریان، موکول به تحمل مصائب گوناگون بوده است (اتونی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۴۰). بخش بزرگی از ادبیات فارسی به توصیف مخاطرات قهرمان در رسیدن به معشوقه است. بدین معنا که موضوع عشق و تصرف و تصاحب معشوقه، هدف اصلی او در گذار از خطرات است. مواردی هست که در آن‌ها، قهرمان در پی وصال به معشوقه‌ای بوده که نه از جنس آدمیان، بلکه از جنس پریان و موجودات خیالی است [نک: فرامرز: فرامرزنامه بزرگ، ۱۳۹۴: ۳۱۹ ۳۳۹، اسکندر: عبدالکافی بن ابی‌البرکات، ۱۳۸۹: ۳۱۳ به بعد، حمزه: حمزه‌نامه، ۱۳۶۲: ۲۶۱]. در مواردی خویشکاری‌های قهرمان از الگوی آشنا و رایج تبعیت نمی‌کند بلکه خود قهرمان در موقعیتی انفعالی قرار می‌گیرد و این پری است که تلاش می‌کند خود را به قهرمان برساند تا از او کام ستاند [نک: سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۵۳۵۴ و خواجوی کرمانی، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۴]. تلاش برای تصاحب قهرمان توسط پری، گاه به شکلی منفی و روش‌های اهریمنی صورت می‌گیرد. این یک فرگشت مهم از باورهای دینی اولیه است که در آن، پریان هنوز شکل موجودات خیالی مهربان، لطیف، زیبا و خیراندیش را نداشتند. در باورهای کهن ایران‌باستان، پریان را در شمار موجودات منفی و جادوگر می‌انگاشتند (یشت‌ها، ۱۳۷۷: ۱۵). جادویی دانستن پریان در کنار سایر موجودات منفی همانند دیوها، مرحله‌ای از تاریخ فکری بشر را معرفی می‌کند که انسان، همهٔ نیروهای طبیعت را بیمناک و سهمگین می‌دانست. الگوی «سفر قهرمان» را بایستی در شمار سفرنامه‌های تخیلی دانست. چه اینکه، اساساً هیچ‌یک از آن‌ها در دنیای واقع روی نمی‌دهند و آنچه هست، هرگز به‌منزلهٔ یک تجربه قلمداد نمی‌شوند. آن‌ها از

الگوهای ذهنی انسانی پیروی می‌کنند. بدین اعتبار، مصاف دادن قهرمان با اژدها—دیو یا موجود اهریمنی و شریر، هم در روان آدمی سکنی دارد و قهرمان با او رویارو می‌شود. مولوی در مواضع متعددی تذکر می‌دهد که اژدهایی در درون نفس فروخفته و مترصد فرصتی برای برخاستن و نابودی ملتزم خویش است: نفس اژدرهاست، با صد زور و فن/ روی شیخ او را زمرد، دیده کن (مولوی، ۱۳۷۶: ۴۴۴)[۹]. احتمالاً این حکیم بزرگ شرقی تحت تأثیر آموزه‌های اسلامی قرار داشته که در آن «سفر قهرمان» به مجاهده با نفس یا جهاد اکبر تأویل شده و با انبساط نظری عارفانه، این سفر پرمخاطره در عالم صغیر یا نفس انسان روی‌داده و با معراج انبیاء و سرگذشت‌های اولیا مطابقت داده می‌شود. آن است که مولوی باز در فرازی دیگر می‌آورد که: گفت پیغمبر که معراج مرا / نیست بر معراج یونس اجتبا (مولوی، ۱۹۲۹: ۲۵۹). مولوی این آموزهٔ اسلامی را می‌پسندیده و در کتاب «فیه و مافیه» نیز حدیث مرتبط با آن‌را ذکر کرده است: لَا تُفَضِّلُوْنِیْ عَلَی یُوْنُسِ بْنِ مَتّیَ بِاَنْ کَانَ عُرُوْجُهُ فِی بَطْنِ الْحُوْتِ وَ عُرُوْجِیُ کَانَ فِی السَّمَاءِ عَلَی الْعَرْشِ (مولوی، ۱۳۸۷: ۲۵۹). مطابق این حدیث پیامبر اسلام (ص) می‌فرمایند که تفاوتی معنایی مابین معراج ایشان به عالم اعلی و محبوس‌شدن یونس در شکم نهنگ وجود ندارد. بر این معنا، هر دوی آن‌ها در عالم درون به لقاء الهی رفته‌اند. صاحب‌نظران بسیاری در عالم اسلام بر آن‌اند که معراج پیامبر، عروج در جهان روحانی و عالم درون بوده‌است. از آن میان، ابن‌سینا استنتاج خویش را می‌آورد که سفر جسمانی ممکن نتواند بود و آنچه از حضرت روایت می‌شود، معراج روحانی بوده و نه جسمانی (ابن‌سینا، بی‌تا: ۹۹)؛ البته برخی از نویسندگان و مفسرین نیز با وی هم‌داستان‌اند (محمدزاده، ۱۳۹۹: ۸۴). بازیابی خویشکاری «مغلوب کردن اژدها یا دیو» در سیر و سلوک درونی، متضمن پیدایش دیگر خویشکاری‌ها در فضای پر رمز و راز درون انسان است. مهم‌ترین خویشکاری دیگر که در داستان‌های فولکلوریک، کهن‌الگوها، اساطیر و حکایات و قصص عارفان به آن بازمی‌خوریم، نائل‌شدن به مرحلهٔ کامکاری است. این مرحله، چه پس از رسیدن به دیدار حوران در انتهای مبارزهٔ نفس‌گیر مؤمنی وارسته در طول زندگی باشد و چه در ظهور پری ماه‌رویی بر لب چشمه‌ای جوشان در یک داستان عامیانه، همگی از یک قالب کلی تبعیت می‌کنند و آن، این است که آن ماه‌روی زیبا، باز در درون آدمی و مجاور دیو یا اژدهای نفس انسان است. «ابن‌عربی صریحاً نشان خانهٔ دلدار را داده و گوید که در اندرون هر مردی، رگه‌ها و عناصری از زنانگی و در اندرون هر زنی، فلز مردانگی را توان یافت. از نگاه وی، امری مطلقی به دست نخواهد آمد و مذکر یا مؤنث ناب و خالص نیز ازاین‌قرارند و درواقع، او مذکر و مؤنث را امری نسبی می‌شناسد» (وفایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۴۱). استنباط عرفانی و مذهبی ابن عربی از روان دوگانه انسان، معطوف به مفهوم «آنیما» در روانشناسی است. آنیما جنبهٔ زنانهٔ روان مرد (زن مستتر در اندرون مرد) با دو صورت در روح مرد خودنمایی می‌کند: به‌صورت عقده‌ای فردی یا به‌صورت تصویری کهن‌الگویی (Sharp, 1991: 6). شکل اخیر آن به‌صورت کهن‌الگو، تجربهٔ باستانی جنسیت مرد از جنسیت زن را به تصویر می‌کشد (اتونی، ۱۳۹۰: ۱۸). آنیما به‌طور هم‌زمان برخوردار از دو سویهٔ روشن و تاریک است (فوردهام، ۱۳۸۸: ۸۸) و این دو سویه می‌توانند به‌جای خود نقش زیبا و شیوا ایفا کنند یا برعکس آن، ویرانگر و آزاردهنده (سنفورد، ۱۳۸۸: ۲۲). معشوقگان نهفته در هزارتوی روان انسان یا عروسان فکر سعدی[۱۰] و ابکار معانی غزالی[۱۱] بازتاب تصورات انسان از وجود پریان موجود در طبیعت [یا نیمفها[۱۲] در اساطیر یونان] بود. هم‌زمان که پری در خیال قهرمان نرد عشق می‌باخت و به لطائف‌الحیل در پی تصاحب آغوش وی بود، متکلف باران، آب، باروری و رشد و نمو محصولات نیز تلقی می‌شد (سرکاراتی، ۱۳۵۰: ۱۸-۱۹). این دو جنبهٔ هستی شناختی موجب می‌شد که موعد عشق و قرار ملاقات عاشقانه با وی نیز بر سر چشمه‌ساران تصور شود (نک: شوالیه و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۲۱/۲). ادبیات رسمی ایران مشحون از اشاراتی است که از حضور پریان افسونگر بر سرِ چشمه‌ساران و مصب آب‌ها سخن می‌گوید:

و گر بود او پری دشوار باشد
پری با چشمه‌ها بسیار باشد
یکی ماهرخ دید چون ارغوان
نشسته به نزدیک آب روان
(نظامی گنجوی، ۱۳۶۳: ۸۷)

به بالا به‌سان یکی نارون
سیه زلفِ مشکین، شکن بر شکن
یکی ماهرخ دید چون ارغوان
نشسته به نزدیک آب روان
(خسرو کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۷۵)

[پری] بگفت این و مهمیز زد بر غراب
چنان چون درآمد، نهان شد در آب
(خواجوی کرمانی، ۱۳۸۶: ۳۶۲)

فرود آمد از بارگی چون سزید
ز بیشه لب چشمه‌ای برگزید
یکی جام زرین به کف برنهاد
چو دانست کز می دلش گشت شاد

زنِ جادو آواز اسفندیار
چو بشنید شد چون گل اندر بهار
بیامد به نزدیک اسفندیار
نشست از بر سبزه و جویبار
(فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۷۸/۶)

در فرامرزنامه، قهرمان برای رسیدن به معشوقهٔ خود که دختر شاه پریان است، از موانع و خطرات جادویی بسیاری رد می‌شود که پدر وی بر سر راه عاشق گسترده است (خسرو کیکاووس، ۱۳۸۶: ۳۷۵-۴۲۴). در سام‌نامه پری جادوگری با نام عالم‌افروز به نیرنگ و افسون و جادوی بسیار متوسل می‌شود تا به کام‌جویی با قهرمان بپردازد (خواجوی کرمانی، ۱۳۸۶: ۵۵-۳۷۷) پریان جادوگری با نام‌های زرده‌جادو در داستان داراب‌نامه (بیغمی، ۱۳۸۱: ۲۱۰/۱، ۲۱۱)، مرجانه جادو در داستان امیرارسلان نامدار (نقیب‌الممالک شیرازی، ۱۳۴۰: ۴۸۵)، مرجانهٔ ساحر در داستان شهریارنامه (مختاری غزنوی، ۱۳۷۷: ۱۰)، زنِ جادو در خان چهارم رستم در شاهنامهٔ فردوسی (فردوسی، ۱۳۸۴: ۱۷۸/۴) همین نقش را ایفا می‌کنند. معروف‌ترین داستان قهرمانی در ادبیات کلاسیک فارسی، داستان رستم است. سرگذشت‌های او سرشار از بخش‌های نیمه‌مستقل است. در هفت مرحله یا آزمون قهرمانی (خان) رستم به مراحل بالاتر صعود می‌کند. او هفت مرحله را پشت سر می‌گذارد. در مرحلهٔ نخست، اسب نژادهٔ وی با شیر ژیان درمی‌افتد و قهرمان خواب‌زده را از خطر مرگ می‌رهاند. در خوان دوم، میشی که همانند گوسفند در داستان حضرت ابراهیم (ع) ظاهر شده‌است، قهرمان سرگشته را از بیابان هولناکی رهانده و به‌سوی آب و آبادی رهنمون می‌شود. او درواقع همان روح رنجور طبیعت است که در داستان بهرام‌گور نیز ظاهر شده وی را به نهانگاه اژدها رسانده بود. تا اینجای داستان و در کلیات آن، قهرمان هیچ نقش خاصی ندارد و این‌ها را به‌عنوان خویشکاری‌های ابرمرد نمی‌توان محسوب کرد. گویا این دو مرحله درواقع یک مرحله بوده که در آن، طبیعت او را برمی‌گزیند تا زائدهٔ نشسته بر دامن خود به یاری وی بزداید. چنین است که قهرمان در مرحلهٔ چهارم وارد نبرد با اژدها می‌شود آن‌را می‌کشد. پاداش طبیعت برای این کار سترگ، تدارک کام‌جویی جسمانی است. همانند همهٔ الگوهای رایج، پری یا جنبهٔ جسمانی طبیعت، درست بر سرِ چشمه ظاهر شده و در قالب زنی بدو عرضه می‌شود که یک شخصیت انسانی نیست؛ او درواقع نمایندهٔ آنیما یا روح زنانه طبیعت است. رستم به مرغزاری می‌رسد که در آن بساط سور و سات گسترده و ناگهان زیبایی پر از زر و زیب بر او ظاهر می‌شود. اگر کلیات داستان در اینجا تمام می‌شد، می‌توانستیم آن را یک داستان کامل بیانگاریم و هیچ کاستی در شاکلهٔ آن دیده نمی‌شد اما به ناگهان یک تغییر بزرگ پدید می‌آید و داستان از موقعیت کمدی[۱۳] به تراژدی می‌گراید. آن زن زیبا توسط نیروهای اهریمنی از او دریغ می‌شود و به پیر زالی گنده چونان عفریت دگردیسی پیدا می‌کند. او گویا رو دست (یا به‌اصطلاح معاصر رکب) خورده است. او بر آن عفریت برمی‌آشوبد و او را دو شقه می‌کند. داستان دوباره به نقطهٔ آغاز خود می‌رسد. این قهرمان پیوسته خواب‌آلوده، توسط اسب خویش تلنگری می‌خورد و خود را در موقعیت خطری تازه می‌یابد. او تنها در این بخش است که در موقعیتی زمینی قرار دارد و در آن، با یک دشمن کلاسیک روبرو می‌شود و مهم آن‌که در اینجا هیچ رویداد خاصی صورت نمی‌پذیرد و آن‌ها باهم مصالحه می‌کنند[۱۴]. تا اینجای داستان، پنج خان یا آزمون قهرمانی به روایت فردوسی صورت گرفته است. ازاین‌پس، فردی که رستم با او به صلح آمده، همان نقش میش در بخش نخست ماجرا را بر عهده دارد و قهرمان را به‌سوی موقعیت خطر راهنمایی می‌کند. رستم در مرحلهٔ بعد نخست ارژنگ دیو را می‌کشد و ازآن‌پس به مصاف دیوِ آخر یا دیو سفید می‌رود. وی در این مرحلهٔ بزرگ نیز پیروز قاطع است. افزوده‌های بعدازآن اگرچه بسیار مهم هستند اما جزو وظایف مشخص این قهرمان و دل یک دله کردن و خطرپذیری او نیست؛ جز این‌که با تفسیر روشمند داستان‌های قهرمانی، مسیر اولیه را ادبیات فولکلوریک آن تشخیص دهیم. در صورت حذف دگردیسی پری و کشته‌شدن آن، می‌توان داستان اولیه را به این صورت بازسازی کرد که قهرمان پس از می‌گساری و کامرانی به خواب می‌رود و آنگاه که بیدار می‌شود، متوجه می‌شود پاداش او دزدیده‌شده است. او عازم نبرد با پادشاهی می‌شود که عشق وی را تصرف کرده[۱۵] و ماجرای رویارویی او با شاه و اطرافیانش، در قالب حماسی خان ششم و هفتم آورده می‌شود. راه سپار تاریکی‌شدن در پی معشوق[۱۶]، روشنایی را در جان یک پادشاه اهریمنی دیدن و سپس بازگرداندن نور به مردمان، همه از الگوهای رایج داستان‌های قهرمانی تبعیت می‌کنند. او با خون و جگر دیوِ سفید، اکسیری می‌آرد که بینایی شاه و سربازان ایرانی دوباره بازمی‌گردد و نابینایی آنان برطرف می‌شود. گو این‌که این بار طبیعت پاداش خاصی برای این ابرمرد مهیا نکرده و تنها چیره‌دستی و چالاکی خود وی است که از ثمرهٔ کارهای خود، بهره‌ای برای دیگران می‌برد. اوج و حضیض عجیب داستان، این گمان را پیش می‌آرد که احتمالاً فردوسی در پدیداری و پیدایش رستم - بدان گونه که ما این داریم — نقش داشته است. هفت بخش کردن داستان احتمالاً در پی میل شاعر به پیروی از الگوی هفتگانهٔ

رایج بوده‌است. چه این‌که حداقل دو بخش اول و پنجم جزو مراحل اصلی نیستند و مراحل شش و هفت نیز بایستی یک خان محسوب می‌شدند. پس از پایان بخش‌ها، بایستی یک بخش بسیار مهم اساسی مانند رسیدن به گنج و کام‌جویی وجود می‌داشته و نگارندگان حدس می‌زنند که در نسخهٔ شفاهی اساس کار شاعر، این خود رستم است که به پادشاهی می‌رسد و سپاه را در اختیار می‌گیرد. ما پیش‌ازاین دو مرحله از زوال تاریکی را در خان اول و خان پنجم داشتیم. بینا شدن چشمان پادشاه، مرحلهٔ سوم از عزل سیاهی و رسیدن به روشنایی است که احتمالاً جزو رویدادهای خود داستان بوده است. بنابراین، شاید در روایت اولیه، قهرمان به همراه یاران خویش این مراحل را پشت سر گذاشته که در حماسهٔ فردوسی به خارج از مراحل هفتگانه انتقال یافته و شخصیت بهره‌یافته از این‌همه دلاوری، پادشاه و سپاهیانش هستند که هیچ ارتباطی با این همه سختی نداشت. به این اعتبار، در نسخهٔ حماسی و ادبی داستان، قهرمان ناکام مانده است و غریزهٔ روحی شنوندهٔ مشتاق، از پایان آن محظوظ نمی‌شود. انطباق متن حماسی فردوسی با موضوعات جاری در داستان‌های فولکلوریک قهرمانی، نشان از آن دارد که داستان رستم در شکلی متفاوت در ادبیات شفاهی ایرانیان رواج داشته و رستم نسبت به آراستن و گاهی پیراستن آن اقدام نموده تا به او سیمای یک قهرمان ملی را دهد. بر این روی، ساختار اولیهٔ داستان، به این شکل قابل بازیابی است: قهرمان با انگیزش‌های طبیعت (نجات و رهنمون) به محلی راهنمایی می‌شود که اژدها در نقش برهم‌زنندهٔ نظم طبیعی حضور پیدا کرده‌است. او اژدها را می‌کشد و طبیعت بدو پاداشی درخور می‌بخشد اما این پاداش از سوی عوامل شاه حاکم غصب شده و عیش وی منغص می‌شود. او با راهنمایی [یک عامل منعزل‌شده] راهی دربار پادشاه می‌شود. این پادشاه درواقع نور را نیز از دیگران دریغ داشته و با سفیدی خاص خود، نشان از محبوس کردن روشنایی دارد. قهرمان داستان، جلودار شاه و سپس خود او را کشته، معشوقه خود را از او رهانده، خود او شاه شده و همهٔ آدمیان از نور و روشنایی بهره‌ور می‌شوند[۱۷]. این‌ها جورچین‌هایی از یک الگوی ثابت داستانی‌اند که گویندگان آن‌ها نقش خاصی در ساختنش ندارند. چنان‌که لوی اشتراوس می‌گوید: خود انسان در ساختن اساطیر نقشی ندارد بلکه یک اسطوره بدون آگاهی خود او دست به خیال‌پردازی می‌زند (پراپ، ۱۳۶۸: ۸). ازنظر اشتراوس، اساطیر ساختاری دستور زبانی دارند و قابل‌تفکیک به اجزاء آوایی‌اند و در صورتی معنا می‌یابند که به‌درستی کنار هم چیده شوند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۶۳). پراپ تحت تأثیر اشتراوس، ساختاری را برای شناسایی اجزاء اسطوره تدوین کرد که آن‌را "تجزیه‌وتحلیل ساختاری زنجیری" می‌نامید (پراپ، ۱۳۶۸: ۷). انطباق تام داستان‌های قهرمانی با روانشناسی جمعی او، امکان جرح‌وتعدیل‌های کلی را از آن‌ها سلب می‌کند. هرگونه ویرایش و دستبرد در ساختار داستان، آن را از مقبولیت و پسند عمومی خارج ساخته و لزوم برگشت به فرازهای معین یا همان خویشکاری‌های قهرمانی را ایجاب می‌کند. داستان رستم در شاهنامه، نمونهٔ بارزی از آن است. این داستان اگرچه یک حماسهٔ ملی، یک شاهکار ادبی و درعین‌حال یک متن تاریخ‌ساز برای ملتی خاص است اما از جنبه‌های یک داستان فولکلوریک و مردمی فاصله گرفته‌است. در برخی نسخ متأخر شاهنامه اشارتی کوتاه دیده می‌شود مبنی بر آن که این یک داستان در [شمال] شرق ایران بوده[۱۸] و بر این پایه، برخی آن‌را برگرفته از ادبیات سکایی دانسته‌اند (بهار، ۱۳۹۸: ۴۹؛ کویاجی، ۱۳۵۳: ۱۳۰). فردوسی ضمن افزودن آرایه‌های ادبی و صور بیان، در حد امکان آن‌را تهذیب نیز کرده؛ وی کوشیده است او را از کامکاری به دور دارد؛ عفریت‌ها و اهریمنان را تنها با نام و یاد خدا متواری سازد و مأموریت او را برای نجات ملت خویش توجیه کند. این یک کوشش ستایش برانگیز، باشکوه و الهام‌بخش است اما روح جمعی مایل به پیروی از ساختارهای مشخص فولکلوریک بوده؛ هرچند که متن بسیار درخشانی چونان شاهنامه، به‌آسانی قابل‌تغییر نبود.

نقش‌مایهٔ «رستم و دیو سفید» در نگارگری

با استقبال بی‌نظیر ایرانی از شاهِ نامه‌ها، هنرمندان ایرانی اقدام به ترسیم و تصویر فرازهای جالب از آن کردند. بسته به موضوع پژوهش، نقش قهرمان را در دو مرحلهٔ پیش از قاجار و دورهٔ قاجار بررسی می‌کنیم. نقاشی و نگارگری به متون ادبی به چشم منابع اولیهٔ خود می‌نگرند. مهم‌ترین موضوع این هنر نیز شخصیت‌ها و صحنه‌های موجود در کتاب‌ها بوده است. چنان‌که در بیش از دو هزار سال پیش پلوتارک این نکته را گوشزد کرده و گوید که «نقاشی شعر بی‌صداست و شعر هم یک نقاشی گویاست» (Rathika et al; 2022: 1367). شعر و نقاشی از این لحاظ همانند دو خواهر شناخته می‌شوند که ازلحاظ روحی و مفهومی، بسیار به هم نزدیک هستند (Lamazzo, 1585: 486)[۱۹]. نگارندگان بر این استوارند که برای درک درست شاهنامه در روح جمعی ایرانیان، بایستی حتماً به آثار هنری منبعث از آن و به‌ویژه هنر نگارگری، توجه داشت وگرنه خوانندهٔ شاهنامه با سرچشمه‌ای از نور روبروست که در محیط خود محبوس شده و بازتابی از خود برجای نمی‌گذارد.

هنرمندان ایرانی بر مبنای مقتضیات زمان خود نقاط عطفی از شاهنامه به تصویر کشیده‌اند. آثار هنری برگرفته از شاهنامه از این نظر که در برهه‌ای بسیار طولانی کار شده‌اند، به قول هگل، معرف روح زمانهٔ[۲۰] (Schischkoff, 1982: 768) خود هستند. اگرچه متن شاهنامه پس از سرایش آن در موقعیت [نسبی] ایستا قرارگرفته است اما آثار هنری مرتبط با آن، همگی پویا و تحول‌پذیر هستند. ما نمونهٔ بسیار بارز (و مرتبط بامطالعهٔ حاضر)، نگاره‌های رستم در مصاف دیو هستند. این نگاره‌ها، جدای از تغییراتی که در آن‌ها، پوشاک، افزار، اطوار، مواد اولیه و تجارب نگارگری زمان خود را بازگو می‌کنند، یک نکتهٔ بسیار ظریف دیگری را نیز بازمی‌نمایانند که تاکنون موردتوجه قرار نگرفته است. مطالعهٔ تطبیقی نگاره‌های دو برههٔ زمانی قاجار و ماقبل آن، حاکی از تغییراتی در جهان‌بینی و ناخودآگاه جمعی ایرانیان است. نقاشی و نگارگری موضوعات ادبی، فولکلوریک یا حماسی امکان ویرایش چهرهٔ قهرمانان و شخصیت‌ها را به اقتضای تصورات و احساسات جمعی زمان خود میسر می‌کند. دست بردن در متن و تحریف آن در مورد متون ادبی بسیار دشوار است. از این است که یک هنرمند، متن را با تخیل و تصورات ذهنی و دریافت‌های عینی خود عرضه می‌کند.

چنان‌که گفتیم، انتقال داستان رستم از منبع فولکلوریک به یک نسخهٔ حماسی بسیار فاخر، آن‌را از ساختارهای قراردادی داستان‌های عامیانه دور کرده بود. بازگشت متن شاهنامه به نسخهٔ اولیه فولکلوریک و عامیانه، با برگزاری مجالس نقالی از دورهٔ صفوی شدت گرفت (نجم، ۱۳۹۰: ۷۴). این رویکرد به‌سرعت منجر به شکل‌گیری صنف اجتماعی خاصی شد که انبوهی از ادبیات مذهبی، فولکلوریک و حماسی را در پشتوانهٔ خود داشتند و البته شاهنامه عمده‌ترین آن‌ها بود. مجالس نقالی شاهنامه، یک برگشت بسیار مهم در انطباق متن شاهنامه با روحیات جامعهٔ معاصر خود بود. استقبال عمومی از این گرایش، موجب شدت گرفتن آن در دورهٔ قاجار شد. نقالان شاهنامه به خود، مرجعیت فکری و فرهنگی داده بودند و خود را مجاز و محق می‌دانستند که در روایت خود آزادانه عمل کنند. آن‌ها به اختیار خود متن مرجع را ویرایش کرده و باب ذوق حضار درمی‌آوردند (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۲۸؛ سیوری، ۱۳۸۹: ۲۶). با رونق بازار کار نقالان، آن‌ها برای خود نسخ شفاهی از متون مرجع استنساخ کرده و آن‌ها را بانام‌های عمومی «طومار نقالی» معرفی کردند. مهم است که توجه کنیم متن مکتوبی که تدارک دیده می‌شد، همان برداشت و استنباط آزاد از متن را نشان می‌داد. در این طومارها، حوادث و شخصیت‌ها به‌دلخواه فرهنگ معاصر عموم مردم تغییر می‌یافت (قائمی، ۱۳۹۵: ۱۱۸). در کنار کاروبار نقالی، شعبه‌ای از هنر نیز پا گرفت که به‌صورت «ارائهٔ چندرسانه‌ای» در خدمت استاد نقال قرار می‌گرفت. هنرمندانی که اغلب از شاگردان نه‌چندان مهم و ممتاز بودند، صحنه‌های مهم داستان را نقاشی می‌کردند و استاد گاهی از آن‌ها برای انتقال بهتر مطلب و منظور خود با حاضرین، سود می‌جست. آن هنرمندان، سبک‌هایی از هنر عمومی را با عناوین نقاشی قهوه‌خانه‌ای و خیالی نگاری پی افکندند. به همان فضای حاکم بر مجالس، کار این هنرمندان نیز تابع خواست عمومی بود و صحنه‌هایی را فراروی استاد مجلس و مشتاقان وی می‌آراستند که مطابق خواست روحی آنان باشد (قاسمی، ۱۳۸۴: ۱۸). در نگارگری کلاسیک دورهٔ قاجار نیز متابعت از فرهنگ عمومی دیده می‌شد. این بر طبق یک قاعدهٔ عمومی بوده که هنرمند تابع زمان خود است (Magee, 2010: 262)[۱۲]؛ و هنر نیز گویای تجربیات روانی خود هنرمند است (Irene, 2016: 3). هنرمندان دورهٔ قاجار تحت تأثیر فرهنگ عمومی و گرایش به معاصرسازی صحنه‌های ادبیات فاخر و کلاسیک با روان‌شناسی اجتماعی خود، صحنه‌هایی را می‌آفریدند که با ساختارهای قصه‌های عامیانه مطابقت بیشتر داشت. صحنه‌های رویارویی رستم با دیوِ سفید در شاهنامه، بارزترین آن‌هاست که در آن، هنرمندان قاجاری تلاش می‌کنند کامرانی و شادکامی قهرمان، پس از مراحل بزرگی از خطر را، به بینندگان خود نشان دهند. با بررسی چند نمونه از نگاره‌های شاهنامه با موضوع «رستم و دیو سفید»، این تغییرات را به‌روشنی می‌توان سنجید.

الف) نقش قهرمان در نقاشی قبل از قاجار

به‌ندرت می‌توان نسخه‌ای مصور از شاهنامه را یافت که در آن موضوع «رویارویی رستم و دیو سفید» به تصویر کشیده نشده باشد. این بخش داستان، از فرازهای مهم شاهنامه است که در آن ابرمرد ایرانی حلقهٔ آخر پلیدی و پلشتی را به بیغوله دوزخ می‌تاراند. در سده‌های میانه، رستم به قامت و هیئت مردان جنگی آن دوره، ملبس به یال و کوپال و خفتان، دیوی مهیب را می‌کشد که خارج از موضوع این مقال، گمان می‌رود همسان سر و سیمای سیاهی‌لشکران آسیای میانه باشد.

۱: دورهٔ تیموری: در نگاره‌های دورهٔ تیموری (تصاویر ۱ تا ۶)، دیو چهره‌ای نیمه‌حیوانی دارد که سر آن نسبت به اندامش بزرگ‌تر ترسیم‌شده و به نشانه‌ای از درندگی و رعب و وحشت از چشمان درشت و دندان‌هایی به‌سان زوبین برخوردار است. این موجود دستانی به‌سان آدمی اما پاهایی چنگالی، به‌مانند پرندگان گوشت‌خوار دارد. در نگاره‌های این دوره، گاه شاهد شاخ‌های هلالی شکل بر سر دیوها هستیم

(تصاویر ۱ و ۲) و گاهی سرشاخ‌ها حالتی حلزونی به خود گرفته است (تصاویر ۴ و ۵)؛ در برخی موارد نیز شاخ‌هایی کنگره‌ای شکل دیده می‌شود (تصاویر ۳ و ۶). مهاجم در اینجا ویژگی‌های یک قهرمان کلاسیکی را به خود گرفته است که زیبایی‌های کالبدی مردانه همانند رعنایی و جوانی در آن دیده نمی‌شود. قهرمان، مشغول سلاخی دیو سپیدی است که در فضای سیاه قتل‌گاه، بر زمین خورده و آغشته به خون است. هرچند بالاتنهٔ دیو برهنه است اما بخش پایین‌تنه را دامنی کوتاه و دستمالی بر کمر در برگرفته است. در برخی از نگاره‌های این دوره (به‌جز تصاویر ۴ و ۵)، دیو زیورآلاتی همچون مچبند، گردنبند، بازوبند و خلخال دارد.

۲: دورهٔ صفوی: در نگاره‌های دورهٔ صفوی و تتبع تجربیات آن تا دورهٔ قاجار، رستم در برابر دیوی بدهیبت، ناهنجار، ناموزون، درنده، کدر، تنومند، مهاجم، بی‌رحم و البته کودن دیده می‌شود (تصاویر ۷ تا ۱۲). در این نگاره‌ها، دیو سفید آرواره‌هایی خشن، دهان فراخ، دندان‌های بلند و ویژگی‌های حیوانات درنده را دارد. (تصاویر ۷ و ۱۲)[۲۶]. هنرمند برای مخاطب خود این پیام را دارد که قهرمان بزرگ در برابر خطری بس بزرگ‌تر قرار دارد و ممکن است طعمهٔ موجود اهریمنی قرار گیرد. گویا منبع فکری هنرمند برای نقاشی سر این موجودات خیالی، شیرها (تصاویر ۷، ۱۱ و ۱۳)، پلنگ‌های ایران (تصاویر ۸ و ۹) یا ورزه گاوهای بومی ایران (تصاویر ۹ و ۱۲) بوده است. فرم عمومی بدن به‌غیراز سر، انسان‌گرایانه است و این نکته با مشخصهٔ دشمن‌های انسانی ارائه می‌شود: آن‌ها مجهز به همه نوع ابزارآلات جنگی هستند، اما گویا مهارت لازم برای به‌کارگیری آن‌ها به شکل یک جنگجو را ندارند. ازاین‌رو، آنان نمایانندهٔ دشمنان سنتی ایران هستند که وحشی قلمداد می‌شدند و افراط در استفاده از زینت‌آلات مختلف که مشخصهٔ اقوام وحشی بود، در آنان به چشم می‌خورد. تنومندی، عضلات مردانه (تصاویر ۷، ۱۱ و ۱۲)، چشمان ورآمده (تصاویر ۸، ۹ و ۱۲)، شاخ‌های هلالی (تصاویر ۸ و ۱۰) و گاه کنگره‌ای (تصاویر ۱، ۹، ۱۰ و ۱۲) و جنسیت مردانه (تصویر ۱۰)، ویژگی‌های بسیار آشکار در این نگاره‌ها هستند و البته چنان‌که مطابق متن اصلی است، رویارویی قهرمان با این موجود اهریمنی در مغاک و مغاره روی می‌دهد و فضای اطراف آن دو را سیاهیِ تاریکی برگرفته و خون سرخی که از کالبد دیو فرومی‌ریزد، آن رنگ را نقض می‌کند.

ب) نقش قهرمان در نقاشی دورهٔ قاجار

هنر نگارگری راه دیگر در پی گرفته بود که به پایان مکتب‌های هنری کانونی نیز گراییده بود. ازآن‌پس، هنر راه عمومی‌شدن را در پیش گرفت، از حلقه‌های درباری مکتبی

تصویر ۱. شاهنامه، ۱۳۹۷م، شماره CBL Per 114، ابعاد: ۲۵،۸× ۱۶،۸ سانتی‌متر، آبرنگ، شیراز، کتابخانه چستربیتی[۲۲] (URL:1)

تصویر ۲. شاهنامه بایسنغری، ۱۴۲۶-۳۰ م، شماره ۷۱۶، ابعاد: ۳۸× ۲۶ سانتی‌متر، آبرنگ، هرات،کاخ‌موزه گلستان (آرشیو نگارندگان)

تصویر ۳. شاهنامه، ۱۴۳۵-۴۰ م، شماره 239321، ابعاد: ۲۵،۸× ۱۶،۸ سانتی‌متر، آبرنگ، موزه فیتزویلیام[23] (URL:2)

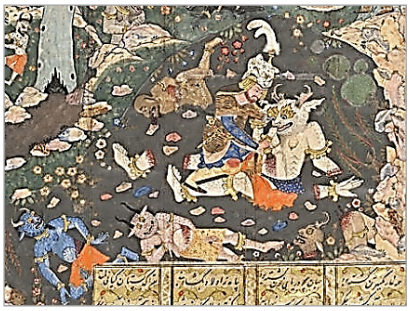
تصویر ۴. شاهنامه، ۱۴۴۴ م، شماره RAS Persian 239، ابعاد: ۱۲،۷× ۱۶،۳ سانتی‌متر، آبرنگ، شیراز، انجمن سلطنتی آسیایی[۲۴] (URL:3)

تصویر۵. شاهنامه جوکی، ۱۴۴۴ م، شماره RAS Persian 239، ابعاد: ۱۲،۷× ۱۶،۳ سانتی‌متر، آبرنگ، هرات، انجمن سلطنتی آسیایی (URL:4)

تصویر ۶. شاهنامه، ۱۴۶۰م، شماره 1963/1.45، ابعاد: ۲۶،۵× ۱۸،۱ سانتی‌متر، آبرنگ، شیراز، دانشگاه میشیگان[۲۵] (URL:5)

خارج شد و هنرمندان جرئت آن یافتند که احساس خود و عامه را در اثر خود دخیل دارند. در دورهٔ قاجار در فنون تجربی، مواد اولیه و شیوه اجرا تفاوت‌هایی به ظهور رسید. اما وفاداری به مفاهیم و موضوعات هنر ایرانی پابرجا ماند. اگرچه در این نیز بابی دیگر به‌سوی آزمون‌های جدید گشوده شد. موضوعات هنری سنتی مثلاً در موضوعات شاهنامه، همچنان توجه و مشغلهٔ اصلی فکر و قلم هنرمندان بود. ضمن این‌که آن‌ها طرحی نو درانداخته بودند و به نیم‌نگاهی به یک کار، شاخصه‌های قاجاری در آن هویدا بود. در دورهٔ قاجار، دیوهای هم‌آورد رستم در خانِ آخر از چندین بُعد تغییر پیدا کرده‌اند. کنش و واکنش، ابعاد کالبد، رنگ و پوشاک در آن‌ها دگرگون شده و حتی سطحی از حس دلسوزی و همدلی را در بینندهٔ مخاطب برمی‌انگیزند (تصاویر ۱۳ تا ۲۱). تغییر فرمی و مفهومی دیوها در هنر دورهٔ قاجار، علاوه‌بر تعدیل الزامات اخلاقی در هنر و نفوذ عناصر فرنگی و هندی، یک دلیل بسیار خاص و ویژه داشت. رستم باید در پایان اعمال قهرمانی خود، همانند همهٔ قهرمانان به کامکاری و تن‌آسایی می‌رسید که پیش‌ازاین نیز در خان چهارم از او دریغ داشته شده بود. ناخودآگاه جمعی که بر عناصر روایی داستان‌های فولکلوریک حاکم است، این فضا را هم برای هنرمند و هم برای مخاطبان او فراهم ساخته بود. هنرمند ضمن امتزاج و ادغام هر دو نقش کهن‌الگویی پری و دیو به‌عنوان جنبه‌های مثبت و منفی طبیعت، فضا را برای عشق‌بازی قهرمان فراهم کرده‌است. در این نگاره‌ها، دیو سپید چونان زنانی دیده می‌شود که نقاب جشن بالماسکه[۲۹] بر چهره زده‌اند. قهرمان داستان در جایی پا بر پاهای زنانهٔ آن‌ها می‌گذارد، جایی دست بر سینهٔ کواعب‌مثال آن‌ها دراز کرده (تصاویر ۱۳ و ۱۴) و در جاهای بسیاری نیز رفتاری مشخصاً کام‌جویانه با آن‌ها دارد. این‌ها تلاش و تمایل روح جمعی به پیروی داستان از خطوط مشخص داستان فولکلوریک است. در نقاشی دورهٔ قاجار، ویژگی‌های مردانه در دیو سفید دیده نمی‌شود. تقریباً در همهٔ نگاره‌ها، دیو سفید در قامت زنی جوان است (تصاویر ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶) و این منافی الگوی رایج آن در هنر پیشاقاجار است. چه این‌که در آن، دیوها در چهرهٔ ژندهٔ پیری خشماگین بودند. زینت‌آلات موجود بر آن‌ها، یا کاملاً محو شده و یا به الگوی زنان طبقهٔ فرودست دورهٔ قاجار، شامل خلخال (تصاویر ۱۵

تصویر ۷. شاهنامه طهماسبی، ۱۵۲۰-۴۰ م، ابعاد: ۴۷٫۵× ۳۲٫۲ سانتی‌متر، تبریز، هنرمند: عبدالوهاب یا میرمصور، موزه کلیولند (URL:6)



تصویر ۸. شاهنامه، ۱۵۶۷ م، شماره Persian 2113، ابعاد: ۲۴٫۵× ۱۷ سانتی‌متر، شیراز، کتابخانه ملی فرانسه (URL:7)

تصویر ۹. شاهنامه، ۱۵۸۰ م، ابعاد: ۱۸٫۴× ۱۷ سانتی‌متر، مشهد یا قزوین، مجموعه ساتبی(URL:8)

تصویر ۱۰. شاهنامه، ۱۵۸۹-۹۰ م، شماره ۳۱۰، موزه هنر دانشگاه پرینستون[۲۷] (URL:9)

تصویر ۱۱. شاهنامه، ۱۶۰۴ م، شماره Persian ۴۹۰، ابعاد: ۲۴٫۵× ۱۷ سانتی‌متر، شیراز،کتابخانه ملی فرانسه (URL:10)

تصویر ۱۲. شاهنامه، قرن ۱۶ -۱۷ م، موزه عمومی ریدینگ[۲۸] (URL:11)

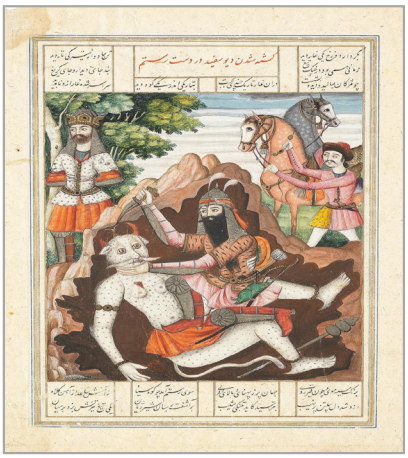
تصویر ۱۳. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، ۱۲۳۹ ه. ق، شماره ۲۰۶۰ موزه رضا عباسی (آرشیو نگارندگان)

تصویر ۱۴. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، ۱۲۳۹ ه.ق، شماره ۲۰۶۰ موزه رضا عباسی (آرشیو نگارندگان)

تصویر ۱۵. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه عمادالکتاب، دورۀ قاجار، شماره ۲۲۵۰، ابعاد: ۲۲× ۳۷ سانتی‌متر، کاخ گلستان (آرشیو نگارندگان)

تصویر ۱۶. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، دورۀ قاجار(URL:12)

تصویر ۱۷. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، ۱۸۶۸م، شماره PNS 383، موزه ملی روسیه[۳۰]، هنرمند: محمد صادق (URL:14)



تصویر ۱۸. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، شیراز، ۱۳,۵× ۲۳,۱ سانتی‌متر، ۱۸۴۹ م، مجموعه کریستیز[۳۱] (URL:15)

تصویر ۱۹. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، ۱۸۶۸م، ۱۱,۵×۲۶,۸ سانتیمتر، شماره Or4، مجموعه براون[۳۲] (URL:13)

تصویر ۲۰. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامه، قرن ۱۹م، ۳۷×۲۲ سانتیمتر، کتابخانه دانشکده علوم مجارستان[۳۳] (URL:17)

تصویر ۲۱. نبرد رستم و دیو سپید، اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ م، ۲۴×۳۷ سانتی‌متر، مجموعه بونامز[۳۴] (URL:16)

، ۱۷، ۱۸، ۱۹ و ۲۱)، برنجن (تصاویر۱۵، ۱۸، ۱۹ و ۲۰) بازوبند (تصاویر ۱۵، ۱۷، ۱۸) و گردن‌آویز (تصاویر ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۰ و ۲۱) تنزل یافته است. صحنهٔ رویارویی قهرمان با هماورد خود، اغلب بر مرغزاری سبز و دشتی پرگل و فضایی روشن با رنگ‌های روشن روی می‌دهد (تصاویر ۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۹، ۲۰). در دورهٔ قاجار، از شدت و حدت خونریزی حاصل از نبرد، نشانی نیست. به‌ندرت لکه‌ای چند از خونی رقیق بر پیکر دیو دیده می‌شود که به اثر نشتر طبیبان می‌ماند. خلع سلاح دیو در برابر قهرمان (تصاویر ۱۳، ۱۵ و ۱۷) و تحویل جنگ‌افزارهایی کودکانه یا تخیلی (تصاویر ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۲۱ و به‌ویژه ۲۰) و رفتار و کردار منفعلانه، حاکی از رضا و تسلیم در برابر قهرمان با عدم تمایل وی برای ذبح و کشتن او، تناسبی چندان با متن حماسی شاهنامه ندارد. این‌ها مبین میل نگارگران و بینندگان آن‌ها برای دیدن قهرمان در موقعیت کام‌گیری و بازپس‌گیری معشوقهٔ ربوده‌شدهٔ او در خان چهارم است.

مصادیق دگرگونی در نقش‌مایهٔ رستم و دیو سفید در شاهنامه‌نگاری دورهٔ قاجار و ماقبل آن

از نخستین گام‌های شاهنامه‌نگاری تا پایان دورهٔ صفوی، قالب‌های تجربی خاصی برای ترسیم مفهوم دیو وجود داشته است اما تغییرات اندکی نیز در دورهٔ صفوی قابل‌شناسایی هستند. چراکه، گرایش به فرهنگ عمومی، موجب ظهور رویکرد انسان‌شکلی‌گرایی و عرفی‌شدن در هنر شد. دیوها قبل از این زمان، بر مبنای الگوی ابوالهول یا اسفنکس -که موجودی نیمه‌انسان و نیمه‌حیوان با روحی اهریمنی است- نقاشی می‌شدند اما ازآن‌پس، تغییرات فرمی رقیقی در پیکرنگاری آن‌ها ظاهر می‌شود. ماندگاری غالب فرم‌ها در نگارگری، برایند ماندگاری سنت‌ها، باورها و رسوم اجتماعی بود. تغییرات فرهنگی از دورهٔ صفوی به بعد، به‌تدریج بر همهٔ جوانب تولیدی، اثر گذاشت و تولیدات هنر از آن‌ها مستثنا نبود. ایدئولوژی حکومت مبتنی بر فرهنگ اسلام شیعی با پیوندهای کهن ایران‌باستان بود. شاهنامه به‌عنوان منبع اصلی فرهنگ ایران‌باستان موردتوجه قرار گرفته‌بود و حکومت به تشویق هنرآفرینی از آن و ترغیب شاهنامه‌خوانی می‌پرداخت. تغییرات در هنر نگارگری آن دوره هم محسوس بود اما برایند اصلی سیاست‌های فرهنگی در ادوار پس‌ازآن به ثمر نشسته و مشخصاً در زمان قاجار ظاهر شد. چنان‌که گفته شد، هنر دورهٔ قاجار در تکاپوی خروج از زیر چشم و خشم شاهان و امیران بود و خود را به احساسات و فرهنگ عمومی نزدیک می‌کرد. بررسی تطبیقی نمونه‌ها، گویای آن است که آن‌ها در جزئیات تفاوت قابل‌توجهی باهم دارند که منجر به تغییرات مفهومی می‌شود. بدین معنا که نقش‌مایه‌های قهرمانی دورهٔ قاجار (مشخصاً در نگاره‌های رستم و دیو سفید)، مرحله‌ای از دگردیسی جنسیتی از مذکر به مؤنث را در مقایسه با دوره‌های پیش از خود نشان می‌دهند. ویژگی مهم و ملموس در یک اثر هنری قاجاری، اثرپذیری محیطی آن‌ها بود. شخصیت‌های قهرمانی در هنر قاجار، تنها نمایانندهٔ گُردان و دلاوران نیست که پیش‌تر در مکتب‌های هرات، تبریز، قزوین، شیراز، مشهد یا غیره دیده می‌شدند. در نگاره‌های قاجاری، قهرمانان به شکل انسان‌های آرمانی درآمده‌اند که گویا هم طلایه‌دار سپاه‌اند، هم مجاهد فی سبیل‌الله و هم بر طبق کهن‌الگوی شاه–قهرمان دیده می‌شوند. چنان‌که ما در آن‌ها چندین مشخصه را هم‌زمان می‌بینیم:

۱. یک جنگجوی پهلوان (ازنظر آراستگی به رزم افزار و یراق جنگی)؛ ۲. سیمای یک مجاهد (از زاویهٔ تشابه فوق‌العاده با شمایل‌نگاری این دوره)؛ ۳. شخصیت اساطیری «شاه – قهرمان» (از جنبهٔ روی دادن واقعه به ارادهٔ درونی و نقش کمتر عمل، تشابه چشمگیر با نگاره‌های شاهان این دوره و تمایل بسیار برای نشان‌دادن صحنه‌های کام‌جویی).

این موارد درمجموع، نشان از گرایش به عُرف، بر شکستن قواعد قبلی و نزدیکی قابل‌توجه به خواست عمومی را بازمی‌نمایاند. چنان‌که در آن دوره نشانی از تجمیع هنرمندان در قالب یک مکتب برای اجرای منویات ملوکانه را نداریم. با فروپاشی هنرکده‌های پادشاهی، تجارب هنری اروپایی وارد شده و سبک‌هایی از هنر عامیانه مانند طراحی‌های چاپ سنگی، خیالی نگاری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای شکل می‌گیرند. دیوهای موجود در نگاره‌های قاجار در مقایسه با نمونه‌های قبلی خود، حس موجوداتی ضعیف را به بیننده القا می‌کنند و در آن‌ها درجاتی از جلب حس دلسوزی نیز به چشم می‌خورد. دیو سفید در برابر قهرمان زابلی، اصلاً ویژگی‌های آن موجود اهریمنی را ندارد که همهٔ لشکر تاریکی و پلیدی به‌فرمان او بوده‌اند و تنها مانده است. در صورت تبعیت نگارگر از شاعر، طبیعی بود که چنین موجودی به قامت و قیافتی مهیب دیده می‌شد که رستم بر سر او چونان کاوه بر فراز ضحاک فرود آمده است. در نگاره‌های دورهٔ قاجار این وضع تا حد زیادی مشهود است. یک موجود اهریمنی که نه انسان است، نه حیوان و نه پرنده؛ ولی بدی و دژخویی همهٔ آن‌ها از روی اعضا و جوارحش پیداست. در هنر قاجاری، دیوی نحیف، با پوزه و آرواره‌ای جمع‌شده، شاخ‌هایی تخیلی، جمجمه و سری کوچک‌تر، چشمانی ظریف، پوستی روشن‌تر، پوشاکی زنانه، با دوک نخ‌ریسی به‌جای گرز و دیگر مشخصه‌های متفاوت

دیده می‌شود. این امر نتیجهٔ تغییرات فرهنگی و رویکردهای اجتماعی حکومت بود و نوید از نگاه نو انسان ایرانی به جهانی جدید داشت. به‌طورکلی، نقش‌مایهٔ دیو در نگارگری ایران تفاوت‌هایی حاکی از تغییرات مفهومی و فرمی را نشان می‌دهد که در پنج مؤلفهٔ تناسب‌اندام، ابزارآلات (زین‌افزار و زیب‌ابزار)، ویژگی‌های زیست گونه‌ای کنش و واکنش و صحنه یا فضای رویداد، قابل‌شناسایی است (جدول ۱). جمع‌بندی تغییرات موجود بیانگر آن است که دیوان در دورهٔ قاجار با معیارهای ساختاری قصه‌ها و اساطیر قهرمانی منطبق گشته و در این موارد با نمونه‌های قبلی خود متمایز شده‌اند: الف) کالبد: شامل تناسب مفهومی بدن، انسان‌شکلی‌گرایی و ویژگی‌های جنسیت زنانه؛ ب) نقش: انفعال رفتاری، حذف صحنه‌های خونریزی؛ ج) فضا: انتقال فضای رویداد از اعماق زمین به محیط زیستی.

جدول ۱. مصادیق دگرگونی در نقش‌مایهٔ رستم و دیو سفید در شاهنامه‌نگاری دورهٔ قاجار و ماقبل آن

ویژگی			قبل از قاجار		قاجار	
تناسب‌اندام			اندازهٔ سر به نسبت سایر اجزاء بدن در گونهٔ انسانی، بزرگ‌تر؛ قامت و کالبد دیو از قهرمان بلندتر و بزرگ‌تر است.		سر و حجم جمجمهٔ دیو بسیار متعادل است. قامت دیو در بیشتر نمونه‌ها از قهرمان بلندتر است اما در برخی موارد، آن‌ها ظریف‌تر هستند. کالبد دیو اکثراً از قهرمان کوچک‌تر شده‌است اما بر حجم پایین‌تنه افزوده‌شده است.	
زین‌افزار و زیب‌ابزار			دیوان در موارد زیادی گرزی گران به بردارند. آرایه‌های مردانهٔ فلزی به دست دارند.		گرز گران از دست دیو سترده شده و به دست او دوک نخ‌ریسی داده‌شده است که مشخصه یک زن خانه‌دار قاجاری بود. آرایه‌های زینتی به نحو قابل‌توجهی افزوده‌شده‌اند.	
ویژگی‌های زیست گونه‌ای	انسان	مرد	ویژگی انسانی مردانه دارند و گاهی بر آن تأکید شده است.		بارز نیست.	
		زن	بارز نیست.		ویژگی انسانی زنانه به شکل چشمگیری دیده می‌شود.	
	درندگان		ویژگی حیوانات درندهٔ گوشت‌خوار در آواره‌ها، سر، در مواردی رنگ و در برخی موارد هم با موی پوست این حیوانات دیده می‌شود.		در برخی موارد و در سطحی بسیار تعدیل‌شده وجود دارد.	

ادامه جدول ۱. مصادیق دگرگونی در نقش‌مایهٔ رستم و دیو سفید در شاهنامه‌نگاری دورهٔ قاجار و ماقبل آن

ویژگی		قبل از قاجار		قاجار	
ویژگی‌های زیست گونه‌ای	پرندگان	در موارد زیادی ویژگی‌های پرندگان شکاری به‌ویژه در چنگال‌ها دیده می‌شود که یادگار اسفنکس‌های پیش از اسلام است. در دورهٔ صفوی این نکته تا حد زیادی زایل شده است.		تقریباً به‌طور کامل از بین رفته است.	
کنش و واکنش	دیو	دیو در مواردی در حالت دژخیم مهاجم و در مواردی درمانده و شکست‌خورده دیده می‌شود.		در حالت انفعالی، ایفای نقش و مسامحه دیده‌می‌شود.	
	قهرمان	قهرمان شخصیت یک جنگاور پیروزمند را دارد و در اغلب صحنه‌ها دیو را سلاخی می‌کند.		قهرمان شخصیت مردی در نقطهٔ اعتدال جوانی با چهره‌ای گلگون را دارد. با دیو رفتاری به مدارا و از سر تلنگر دارد. در بسیاری از صحنه‌ها خونریزی دیو حذف‌شده یا به اندکی خون زلال تخفیف یافته است.	
فضای رویداد		در فضای تنگ و تاریک، در زمینی قیرگون و فضایی سترون و بی‌روح اتفاق می‌افتد.		در دشتی سرسبز و آکنده از گل، برطرف جویبار و لب کشت، قهرمان و دیو به مصاف هم رفته‌اند.	

(نگارندگان، سال ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

پدیداری کلیشهٔ شخصیتی قهرمان در همهٔ فرهنگ‌های بشری روی می‌دهد. بنا بر مطالعاتی که انجام شده، داستان‌های قهرمانی در هر سطح فولکلوریک، اساطیر و ادبیات، از چهارچوب مشخصی پیروی می‌کنند. خطوط کلی مسیر قهرمان، با جنبه‌های روانی انسان و مراحل سپری‌شده تاریخ جوامع مطابقت دارد. به‌طوری‌که علیرغم همه تنوعات فرهنگی، دگرگونی‌های اجتماعی در میان ملت‌های مختلف، داستان‌های قهرمانی بر یک محور مشخص می‌گردند. تدوین نسخهٔ ادبی از داستان‌های عامیانه نیز اگرچه ممکن است همراه با جرح‌وتعدیل‌هایی برای اِعمال صناعات ادبی باشد اما موجب زدودن خط سیر داستان‌های عامیانه نمی‌شود. تمایل عمومی، آن است که قهرمان داستان از وظایفی که ساختارشناسی قصه، به آن‌ها «خویشکاری» گفته می‌شود عبور کرده و از تلاش خویش بهره‌مند شود. نمونهٔ موردمطالعه در این پژوهش، هفت‌خان رستم است. چنان‌که از ساختار متن ادبی برمی‌آید، برخی بخش‌ها متمایز از ساختارشناسی قصه‌های عامیانه است. این متن به‌تصریح خود فردوسی و بررسی‌های انجام‌شده، از یک نسخهٔ عامیانه برگرفته شده و در فرم ادبی پروریده شده است. انتقال متن عامیانه به یک شاهکار حماسی، برخی بخش‌ها را زدوده، برخی را پررنگ‌تر و برخی را کم‌رنگ کرده‌است و درنهایت، برای افزودن سیمای ملی به قهرمان، در شکل و نتیجه آن تغییراتی قابل‌توجه رخ‌داده است. نگارندگان با بازسازی ساختاری نسخهٔ اولیه به صورتی پیشنهادی، تمایل به تغییر در روایت‌های نقالان را ردیابی و وجود همین میل روبه رشد از دورهٔ صفوی تا قاجار را در هنر نقاشی و نگارگری دورهٔ قاجار رصد کرده‌اند. مقایسه‌ای نه‌چندان هم ژرف، بین نگاره‌های کشیده‌شده از رودررویی رستم با دیو سپید، در بین دو برههٔ از قاجار و ماقبل آن، نشان می‌دهد که تغییرات مفهومی و شکلی بزرگی در آن‌ها راه‌یافته است. سرانجام با مطالعهٔ نگاره‌های پیش و پس از قاجار، این نکته را دریافته‌اند که هنرمندان این دوره، بنا به میل عمومی تلاش کرده‌اند صحنه آخر از هفت‌خان رستم را که در شاهنامه، با موضوع شکست دیو سپید است، به شکل صحنهٔ کام‌گیری قهرمان از هماورد وی نمایان سازند. چراکه در متن اولیهٔ عامیانه، قهرمان داستان در پی باز جستن دلدادهٔ خویش از دست پادشاه غاصب است و وی در آخر داستان بایستی به وصال رسد. بررسی‌های فرمی و مفهومی نگاره‌های دورهٔ قاجار نشان از تمایل سرکش و غیرقابل‌چشم‌پوشی در هنرمندان برای تغییر شخصیت دیو سفید به یک زن است که با بدنی ظریف و لطیف، نقشی منفعلانه در برابر مهاجم دارد و از این طریق، اشتیاق شنونده و خواننده را برای به ثمر رسیدن کمدی، مهیا می‌سازد. هنرمند دورهٔ قاجار در پاسخ مساعد به میل عمومی و پیروی از ناخودآگاه جمعی‌اش، دیو آخر داستان را گونه‌ای بازنمایانده که او به کرداری ظریف و بدنی لطیف در برابر قهرمان درآمده، هیچ واکنش تدافعی ندارد، فاقد مشخصه‌های ددمنشانه و دژخیمانه است، دارای پوشاک و جواهراتی زنانه و چوب‌دستی بازیگرانه است، بر طرف چمن و لبِ کشت در برابر قهرمان رفتاری مطیعانه دارد و در یک‌سخن، جام نگونسار او در خان چهارم را دگرباره به شراب عشق و عسل وصل لبریز می‌کند.

احتمال قریب‌به‌یقین است که این دگردیسی و تغییر مفهومی در دو برههٔ دیگر نیز قابل پیمایش و ارزیابی باشد. نخست در متون ادبی و مشخصاً نسخه‌های عامیانه از متون حماسی (نظیر طومار نقالی شاهنامه یا متون پهلوانی عامیانهٔ دورهٔ قاجار) و دیگری در هنرهای نگارگری و نقاشی غیرایرانی که نگارندگان با نمونه‌هایی از آن در هنر نگارگری هندی روبرو بوده‌اند.

پی‌نوشت

1. Imaginary field of the heroic
2. looking to mirror
3. Köthe
4. Gölz
5. Durkheim
6. Vallidimir Propp

7. Function

۸. نباید از خاطر دور داشت که همین کهن‌الگوها به طبیعت نیز اطلاق می‌شده‌اند و احتمالاً از درک نخستین انسان از طبیعت ایجادشده و در فرایند همذات‌پنداری به روان انسان تسری یافته‌اند.

۹. دفتر سوم، بیت ۲۵۴۸ از همان چاپ

۱۰. «دیگر عروس فکر من از بی جمالی سر برنیارد و دیده یأس از پشت پای خجالت برندارد و در زمره صاحب دلان متجلی نشود مگر آنکه که متحلی گردد به زیور قبول امیرِ کبیر عالمِ عادلِ مؤید مظفر منصور...» (سعدی، ۱۳۷۰: ۴۰)

۱۱. «این حروف مشتمل است بر فصولی چند که به معانیِ عشق تعلق دارد اگرچه حدیث عشق در حروف و در کلمه نگنجد، زیرا که آن معانی ابکار است که دست حروف به دامن خدر آن ابکار نرسد و اگرچه ما را کار آن است که ابکار معانی را به ذکور حروف دهیم در خلوات الکلام» (غزالی، ۱۳۶۸: ۲)

12. Nymphs (Νύμφαι)

۱۳. منظور نگارندگان معنای کلاسیک این واژه در برابر موضوع تراژیک است.

۱۴. البته پژوهش شایان توجهی هم هست که این شخصیت را برگردانی از یک موقعیت اسطوره نشان می‌دهد (نک: ماه‌وان، ۱۳۹۵: ۲۰۷)

۱۵. مقایسه شود با دو موضوع داستانی (فرهاد – شیرین – خسرو و قنبر – گولگز – شاه‌عباس).

۱۶. فردوسی بخشی از بن‌مایهٔ حماسهٔ خود را ارائه می‌دهد و از ورود به عرصهٔ تاریکی سخن می‌راند: [به اولاد چون رخش نزدیک شد - به کردار شب روز تاریک شد] بسنجید با داستان عاشقانهٔ سومری به نام «اینانا» یا کمدی الهی دانته که در پی عشق خود راه سپار جهان تاریک زیرین می‌شوند و در فیدیلیو تنها اوپرای بتهوون، قهرمان داستان برای بازگرداندن عشق خود از سیاه‌چال، به لطائف‌الحیل و شجاعت اقدام می‌کند.

۱۷. به نظر می‌رسد عبارت فارسی «شاه‌داماد» در زبان فارسی تحت تأثیر این عنصر تصویری شکل‌گرفته باشد.

۱۸. که رستم یلی بود در سیستان - منش کرده‌ام رستم دستان

19. Considerando la cagione onde sia nato quel detto antico tanta esser la comformità della Poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono

با توجه به ضرب‌المثلی کهن در مورد زاده شدن، انطباق شعر با نقاشی آن‌چنان است که گویی در یک تولد متولدشده است، یکی نقاشی گویا و دیگری شعر بی‌صدا خوانده می‌شود.

20. "Zeitgeist" oder "Geist der Zeiten"

21. "No man can surpass his own time, for the spirit of his time is also his own spirit."

هیچ‌کس نمی‌تواند از زمان خود پیشی بگیرد، زیرا روح زمانه او نیز روح خودش است

22. Chester Beatty Library

23. Fitzwilliam Museum

24. Royal Ontario Museum

25. University of Michigan

۲۶. اشارات نگارندگان به نمونه‌های بارزتر است و موارد عنوان‌شده به سایر موارد در دسته خود نیز بسط داده می‌شوند.

27. Princeton University Art Museum

28. READING PUBLIC MUSEUM

29. Masquerade Ball

30. Browne's collection

31. Christie's

32. National Library of Russia

33. Library of the Hungarian Academy of Sciences

34. Bonhams

منابع و مؤاخذ

- ابن‌سینا، حسین ابن عبدالله. (بی‌تا). **معراج نامه**. بی‌جا: عروه‌الوثقی.
- اتونی، بهروز (۱۳۹۰). نقد اسطوره‌شناختی ژرفا بر بنیاد کهن‌نمونه مادینه‌روان. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۴(۲۵)، ۵۶-۱۱.
- اتونی، بهزاد و شریفیان، مهدی (۱۳۹۲). پدیدارشناسی زن جادو (با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه). *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۹(۳۲)، ۱۶۷-۱۲۹.

- اسدپور، علی. (۱۳۹۹). مطالعه شمایل‌شناسانه نبرد رستم و دیو سپید در کاشی‌نگاره سردر ارگ کریم‌خان شیراز به روش اروین پانوفسکی. *باغ نظر*، ۱۷(۸۶)، ۴۰-۲۹.
- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر نقالی در ایران*. زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، ۳(۴)، ۶۴-۳۵.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۸). **پژوهشی در اساطیر ایران**. تهران: آگه.
- بیغمی، مولانا محمد (۱۳۸۱). **داراب‌نامه**. تهران: علمی و فرهنگی.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصّهٔ پریان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- حسامی، حمیدرضا؛ شیخی، علیرضا. (۱۴۰۱). سیر تحول دیونگاری در نگارگری ایرانی با تأکید بر شاهنامه‌نگاری از دورهٔ ایلخانی تا پایان دورهٔ قاجار. *نگره*، ۱۷(۱۴)، ۱۲۵-۱۰۵.
- **حمزه‌نامه** (۱۳۶۲). تهران: کتاب فرزان.
- خسرو کیکاوس (۱۳۸۶). **فرامرزنامه**. تهران: دنیای کتاب.
- خواجوی کرمانی، محمود بن علی (۱۳۸۶). **سام‌نامه**. تهران: دنیای کتاب.
- راشد محصل، محمدرضا و حسن‌زاده هرویان، فاطمه (۱۳۹۲) بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویه دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید. *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۵(۲)، ۱۳۸-۱۲۱.
- **سام‌نامه** (۱۳۹۲). تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
- ستاری، جلال (۱۳۸۴). سه مفهوم اساسی در روانشناسی یونگ. *نامه علوم اجتماعی*، ۲(۱)، ۱۵۰- ۱۲۷.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۰). پری، تحقیقی در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، (۹۷-۱۰۰)۲۳، ۳۲-۱.
- سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۷۰). **گلستان سعدی**. تهران: نوشتار
- سلدن، رامان؛ ویتسون، پیتر (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: انتشارات طرح نو.
- سنفورد، جان. ا (۱۳۸۸). **یار پنهان**. ترجمه فیروزه نیوندی. تهران: افکار.
- سیوری، راجر (۱۳۸۹). **ایران عصر صفوی**. ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: مرکز.
- شاطری، میترا و اعراب. علی (۱۳۹۳). بررسی نگاره‌های مربوط به رستم و دیو سپید در نگارگری، *نگارینه هنر اسلامی*، سال دوم (۵)، ۲۷-۱۵.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**. جلد دوم. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.
- عبدالکافی بن ابی‌البرکات (۱۳۸۹). **اسکندرنامه: روایت فارسی از کالیتنس دروغین**. تهران: نشر چشمه، گیلگمش.
- غزالی، احمد (۱۳۶۸). **سوانح**. تهران: مرکز نشردانشگاهی.
- فدایی، فربد (۱۳۸۱). **کارل گوستاو یونگ و روانشناسی تحلیلی او**، تهران: دانژه.
- **فرامرزنامه بزرگ** (۱۳۹۴). تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴). **شاهنامه**. تهران: قطره.
- فوردهام، فریدا (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میربها. تهران: نشر جامی
- قاسمی، حامد (۱۳۸۴). قهوه‌خانه‌ها و نقالی و نقاشی. *پیام بهارستان*، (۴۷)، ۱۹-۱۴.
- قائمی، فرزاد (۱۳۹۵). بررسی سنت‌های قصه‌خوانی-نقالی و ساختار روایی «دایره‌ای» در حماسه‌های شفاهی‌بنیاد (بر مبنای مطالعه تطبیقی و موردی سنت‌های نمایشی و ادبی). *کهن‌نامه ادب پارسی*،۷(۴)، ۱۳۲-۱۰۱.
- کویاجی، جی. سی (۱۳۵۳). **مقدمه بر آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**. ترجمه جلیل دوستخواه. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۵). اولاد: دیو یا انسان؟ (بررسی هویّت اولاد بر مبنای نگاره های شاهنامه). *نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)*. ۱۹(۳۹)، ۲۲۹-۲۰۷.
- محمدزاده، مریم (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی معراج نبوی در مثنوی‌های شعر فارسی تا قرن هشتم هجری. *زبان و ادبیات فارسی*. ۱۱ (۲)، ۱۰۰-۸۱.
- مختاری غزنوی (۱۳۷۷). **شهریارنامه**. تهران: پیک فرهنگ.

- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). **فیه مافیه**. تهران: نگاه.
- ---------- (۱۳۷۶). **مثنوی معنوی بر اساس نسخه قونیه**. جلد اول، دوم، سوم. تهران: علمی و فرهنگی
- ---------- (۱۹۲۹). **مثنوی معنوی**. دفتر سوم و چهارم، جلد دوم. هلند: بریل
- مهرپویا، حسین؛ سلی‌می‌پور، بنفشه؛ شاکرمی، طیبه و شریفی‌نیا، اکبر (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی نگاره دیو در مکاتب نگارگری ایران از دورهٔ ایلخانی تا پایان زمان قاجار. *مطالعات ایرانشناسی*، ۱۷(۶)، ۴۰-۱۸.
- نجم، سیلا (۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. تهران: فرهنگستان هنر و انتشارات متن.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۳). **خمسه نظامی**. تهران: علمی
- نقیب‌الممالک شیرازی، محمدعلی (۱۳۴۰). **امیر ارسلان**. تهران: سازمان کتاب‌های جیبی.
- وفایی، فاطمه؛ ابراهیمی، حسن (۱۳۹۵). زنانگی و تأنیث در هستی‌شناسی ابن‌عربی. *ادیان و عرفان (مقالات و بررسی‌ها)*، ۴۹(۱)، ۱۳۴-۱۲۳.
- یاوری، حورا (۱۳۷۴). **روانکاوی و ادبیات. (دو متن، دو جهان، دو انسان)**. تهران، نشر تاریخ ایران.
- **یشت‌ها** (۱۳۷۷). گزارش و ترجمهٔ ابراهیم پورداوود. جلد دوم. تهران: اساطیر.

- Campbell, J. (1988). **The Power of Myth**. New York, NY: Anchor Books.
- Daum, I. (2016). Psychology and Art. W/k–Between Science & Art Journal. at https://between-science-and-art.com/irene-daum-psychology-art/ (Retrieved 8 June 2023).
- Durkheim, É. (2006). **The Rules of Sociological Method**. New York: Palgrave Macmillan.
- Gölz, O. (2019). The Imaginary Field of the Heroic on the Contention between Heroes ,Martyrs, Victims and Villains .*Collective Memory*, *(5). 27-38.*
- *Gumbrecht, H.U*. (2006). **In Praise of Athletic Beauty**. Cambridge (MA): Harvard *Press.*
- *Junh, L*. G. (1925). **Marriage as a Psychological Relationship**. CW 17: The Development of the Personality.
- Klapp, O.E. (1962) .**Heroes ,Villains ,and Fools :The Changing American Character .Englewood Cliffs**, NJ: Prentice Hall.
- Köthe, F.R. (1987). **O Herói**. São Paulo: Ática.
- Lamazzo, G. P. (1585). Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura, Milan,: at: *https://archive.org/details/bub_gb_k16wKRtVntsC/page/485/mode/2up*. *(Retrieved 23 August 2023).*
- Magee, G. A. (2010). **Zeitgeist, The Hegel Dictionary.** London: A & C Black.
- Rathika E, V. Vijayalakshmi (2022) .Nexus Between Painting and Literature. *Theory and Practice in Language Studies*, 12(7), 1365-1372.
- Schischkoff, G. (1982). **Zeitgeist. In: Philosophisches Wörterbuch**. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Sharp, D. (1991). **Jung lexicon A Primer of Terms & Concepts**. Toronto: Inner City books.
- Smith, G. (1976). An Examination of the Phenomenon of Sports Hero Worship. *Canadian Journal of Applied Sport Sciences*, 1, 27-259.
- URL1: https://warfare.6te.net/Persia/Timurid/Shahnamah-Chester_Beatty-Per_114.htm (access date: 2023/11/26).
- URL2: https://collection.beta.fitz.ms/id/image/media-139315408 (access date: 2023/12/26).
- URL3: https://exchange.umma.umich.edu/resources/25693# (access date: 2023/12/29).
- URL4: https://royalasiaticcollections.org/ras-persian-239-shahnamah-of-firdausi-of-muhammad-juki/ (access date: 2023/12/29).

- URL5: https://exchange.umma.umich.edu/resources/19422/view (access date: 2023/12/27).
- URL6: https//:www.clevelandart.org/art/1988.96 (access date: 2023/02/11).
- URL7: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427205j/f183.item(access date: 2023/03/17).
- URL8: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15220/lot.136.html(access date: 2023/04/27).
- URL9: https://www.artsy.net/artwork/16th-century-persian-rustam-kills-white-div-folio-62b-from-the-peck-shahnama(access date: 2023/09/09).
- URL10: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229967/f125.item (access date: 2023/03/17).
- URL11: https://polkmuseumofart.org/media/2019/2/13/painted-pages-illuminated-manuscripts-from-the-13th-to-18th-centuries(access date: 2023/05/25).
- URL12: https://archive.org/details/untitled-1_202401(access date: 2024/01/04).
- URL13: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-BR-OR-00004/44(access date: 2023/10/27).
- URL14: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-STPETNLR-PNS-00383/3/(access date: 2024/01/01).
- URL15: https://www.mutualart.com/Artwork/An-illustrated-leaf-from-a-manuscript-of/42CD666B2DAD59C2(access date: 2023/04/27).
- URL16: https://www.bonhams.com/auction/26589/lot/14/six-illustrated-leaves-from-a-dispersed-manuscript-of-firdausis-shahnama-qajar-persia-late-18thearly-19th-century6/(access date: 2023/04/27).
- URL17: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-BUDAPESTHAS-PERZSA-FOL-00003/8/(access date: 2024/01/04).

Received: 2024/01/27
Accepted: 2024/05/11

A Comparison of the Transformation of the Demon Motif in the Paintings of the Last Khan of the Qajar Shahnameh with the Timurid and Safavid Periods

Nahid Jafari Dehkordi* **Elaheh Panjehbashi****

Abstract

Stories, tales, and myths follow a certain trajectory, which is called the structure of folktales. These stages are consistent with human psychology and the stages of evolution of human society throughout history. Any adjustments, personal interests and literary styles have not prevented the structures of folk tales from being overshadowed or destroyed. Knowing the causes of formal and conceptual changes in the Shahnameh paintings of the Qajar period with the subject of "Rostam and the White Demon", is the main goal of the research in line with documentary studies. In the process of research, the authors had to ask themselves that, despite the stability in the form and concept of "Rostam and White Demon" paintings for hundreds of years, what context and motives have led the artists to adopt new methods. The authors of this essay studied the story of Haft Khan Rostam in the Shahnameh in three stages, the folk oral source, the literary text of the Shahnameh, and the desire to see the hero in the same primary folk structure Following a descriptive-analytical review with a theoretical exploration, 21 selected images from the two Qajar periods and before that with the subject of "Rostam and the White Demon" were examined through a qualitative way. The findings indicated that the artist of the Qajar period, in a favorable response to the public desire and following the collective unconscious, represented the last demon of the story in such a way that this imaginary creature which has a face and feminine behavior, has been accepted and spared in the character of a lover. This is because of the human collective desire to hear events similar to the structural patterns of folk tales, the general tendency towards folk narration of stories and depictions in accordance with the popular sentiments of their time.

Keywords: Hero's journey, Timurid and Safavid painting, Qajar painting, Rostam's Seven Labours, Rostam and White Demon

* PDF (Post-Doc Fellow) in Art Research, Faculty of Arts, AlZahra University, Tehran, Iran.
n.jafari@alzahra.ac.ir

** Associate Professor in Painting, Department of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir