بررسی ساختار و محتوای نقاشی‌های پشت‌شیشهٔ مذهبی

مائده محمدی*

چکیده: نقاشی پشت‌شیشه از دوره زندیه با نقاشی‌های گل و مرغ در ایران آغاز و در دوره قاجار با نوع مذهبی آن به اوج میرسد. در نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی، موضوع، نقش اساسی را در تعیین نوع ساختار نقاشی بازی می‌کند. این موضوعات برگرفته از روایاتی است که فارغ از معتبر یا نامعتبر، مشهور یا غیرمشهور و ساختگی یا حقیقی بودن، انتقال شفاهی و نقل سینه به سینه بیشترین سهم را در آشنایی نقاشان با آنها داشته است و نقاشی‌ها بدون آگاهی از این روایات، بخش عمده‌ای از ارزش‌های خود را از دست خواهند داد. لذا درک رابطه روایت و تصویر پیش‌درآمدی برای فهم دیگر ارزش‌های هنری این نقاشی‌هاست. نگارنده در این پژوهش تلاش کرده است تا پس از دسته‌بندی موضوعی اینگونه نقاشی‌های مذهبی، از سویی روایات و از سوی دیگر ظهور و استفاده از عناصر بصری را مورد توجه قرار داده و از این طریق به بررسی محتوا و ساختار آنها بپردازد. چرا که نقاش با پیروی از قواعدی نانوشته ساختاری مشابه را از لحاظ رنگ، ترکیب‌بندی، فرم و ... در تابلوهایی با موضوع واحد، دنبال می‌کند.

واژگان کلیدی: شمایل، شمایل‌نگاری، نقاشی پشت‌شیشه، روایت مذهبی، ساختار

مقدمه

«به مفهوم وسیع کلمه، شمایل‌ها، تمثال‌ها یا تصاویری از چهره‌ها و رویدادهای مقدس هستند که آنگونه که دریافت می‌شوند بر روی چوب، کاشی، دیوار، فلز یا پارچه نقاشی می‌شوند.» (بلوکباشی، ۱۳۸۰، ۳)

«شمایل‌نگاری از حیث لغوی به معنای شرح و وصف تصویر است. علاوه بر این، به تحقیقاتی در تاریخ هنر اشاره دارد که معنای متکثّر و مختلف تصاویر را طرح می کنند و مورد بررسی قرار می‌دهند. همچنین در استعمال مدرن به معنای توصیف یا تفسیر محتوایی آثار هنری و ارتباط آن با اندیشه‌ها و جهان بینی بشری است.» (نصری، ۱۳۸۸، ۲۵)

اما موضوع حضور و ظهور تصویری مقدسان در عالم اسلام در حالی که منع‌هایی وجود دارد دنیایی پرتأمل است.

در قرون اولیه اسلام، شمایل‌نگاری به علل مختلفی که همه آنها به نوعی ریشه در توحیدگرایی اسلام دارد، منع شد. اما اندک اندک، بدون آنکه کلیت آن از روح اسلام فاصله بگیرد، شروع به شکل‌گیری کرد. شمایل‌نگاری در اسلام همواره روندی محتاطانه را پیش گرفت به گونه‌ای که نه آن صورت مقدسی را که در دنیای مسیحیت دارد، یافت و نه منازعه شمایل‌پرستی و شمایل‌شکنی به شکل مسیحی در آن مطرح شد.

در ایران نیز، شمایل‌نگاری ـ به ویژه نوع مذهبی آن که در این پژوهش مدّنظر قرار گرفته است ـ صرفنظر از چگونگی آغاز، با توجه به پیشینه‌ای که از نقاشی اسطوره‌ها و پهلوانان ایرانی وجود داشت، در عصر مغول به شکوفایی رسید. سپس راه خود را پیمود تا آنکه در عصر قاجار عرصه گسترده تری یافته و به فضاهای تکیه، حسینیه و سقاخانه و فضاهای دیگری مانند قهوه‌خانه و حمام و زورخانه و قیصریه، سردر کاروانسرا، سردر دروازه، ایوان و سقف خانه‌های اعیان و خانقاه راه یافت.

در واقع «از آنجا که در طول تاریخ ایران، همیشه بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب، ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته است و دین یکی از مهم‌ترین عوامل شکل دهنده هنر و هنر نیز زبان عمیق‌ترین حکمت‌های بشر و جلوهگاه زیباترین احساس‌های عرفانی بوده است، ارتباط بین هنر و دین در طی دوره اسلامی بیش از هر زمان دیگر شکوفا شد و توسعه یافت و هنرمندان مسلمان تحت تعالیم دین مبین اسلام توانستند بسیاری از مفاهیم معنوی و

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی. پست الکترونیک: maede.mohammadi@hotmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

حماسی را در قالب نقشهای نمادین مبتنی بر اصول زیباشناختی ارایه نمایند.» (خزایی، ۱۳۸۵، ۴)

آنچه مسلم است مسیر و جهت رشد و گرایشهای ایجاد شده در شمایل‌نگاری مذهبی ایران، از زمان شکوفایی شمایلنگاری در عصر مغول تا زمان اوج آن در دوره قاجار، تحت تأثیر شرایط تاریخی و سیاسی و نگرش حاکمان هر دوره بوده است.

لذا «شمایل‌نگاری در ایران ویژگی‌های خاص خود را دارد و این ویژگی‌ها هنر شمایل‌نگاری را از لحاظ مضمون و شیوه نگارگری و جنبه تقدّس آن از شمایل‌نگاری در نقاط دیگر جهان، به ویژه غرب جدا میکند. شمایل‌های ایرانی بیشتر جنبه مردمی یا به عبارت دیگر جنبه فلکلری دارند. هنر و موضوع این نقاشی‌ها برخاسته از فرهنگ عامه مردم است و بنمایه‌های آنها اندیشه و احساس ملّی، قومی و مذهبی عامه مردم و مفاهیم و معانی و برداشتهایی است که مردم از تاریخ اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی در ذهن تاریخیشان دارند.» (بلوکباشی، ۱۳۸۰، ۳)

از جمله قالب‌هایی که محل ظهور و بروز شمایل‌نگاری مذهبی در دوره قاجار قرار گرفت، نقاشی پشت‌شیشه بود.

شیوه‌ای که شناخت روند ایجاد و رشد آن در کنار شناخت شمایل‌نگاری رایج این دوره مقدمه‌ای ضروری جهت بررسی ویژگی‌های این نوع نقاشی است.

◆ نقاشی پشت‌شیشه

با پیدایش سلسله زندیه شیوه جدیدی در نقاشی ایرانی به وجود آمد که به دلیل استفاده از شیشه به عنوان بستر و زمینه کار به نقاشی پشت‌شیشه شهرت یافت. این شیوه در دوره قاجار به اوج رسید و به تدریج در دوره‌های بعدی رو به فراموشی نهاد. (سخن‌پرداز و امانی ،۱۳۸۷، ۲۶)

«نقاشی پشت‌شیشه که در اصطلاح زبان فرانسه اگلومیزه[1] خوانده می‌شود، شیوه‌ای بسیار دشوار دارد. بدین ترتیب که نقاش می‌بایست نقش را به صورت معکوس اجرا کند. آز آنجا که شیشه به کار رفته در این اسلوب به طور معمول نازک انتخاب می‌شد نمونه‌های باقی مانده به نسبت اندک اند.» (سخن‌پرداز و امانی، ۱۳۸۷، ۲۶)

«این نهضت هنری، همگام و همزمان با رواج و اوج مکتب نقاشی خیالی قهوه‌خانه در اواخر دوره قاجار آغاز می‌شود. در واقع نقاشی پشت‌شیشه پس از نهضت مشروطه‌خواهی همراه با شکوفایی هنر و فرهنگ عامیانه از در و دیوار و سقف‌ها جدا می‌شود بر چهار چوب قاب‌ها جای میگیرد و به دلیل پایین بودن قیمت این نقاشی‌ها و مهمتر از آن، اعتقاد و ارادت مردم به پشت‌شیشه‌های مذهبی این نوع نقاشی در اماکن مذهبی و محافل مردمی اعتبار و ارزشی شایسته می‌یابد.» (شایسته‌فر،۱۳۸۶، ۹)

در واقع «نقاشی پشت شیشه هنری است برخاسته از میان توده مردم که هنرمندان پریمیتیو[2] آن را نقش می‌زده‌اند. نقاشان این شیوه اغلب از عامی‌ترین افراد جامعه بودند که کارشان بیشتر بر مبنای شمایل‌سازی و مصور کردن قصه‌های مذهبی بود.» (سخن‌پرداز و امانی، ۱۳۸۷، ۲۶)

«نقاشی شمایل مقدس امامان و روایات مذهبی، پیشینه‌ای پرقدمت و رواجی به یقین از عصر صفوی در کتاب‌ها و بر دیوارها و حتی با یادگارهایی بر پشت‌شیشه از نیمه دوم قرن دوازدهم در امامزاده‌ها، و تکایا دارد. با این همه تجدید حیات و رواج چشم‌گیرتر آن را نقاشان با ایمان و بزرگوار قهوه‌خانه‌ها و شیشه‌نگاران دلسوخته و هنرمند سبب شدند.» (سیف، ۱۳۷۱، ۱۹)

به طور کلی «نقاشی‌های پشت‌شیشه و آینه در ایران از نظر محتوا و مضمون به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱ـ نقاشی‌های مذهبی که شامل خط نقاشی‌ها و شمایل‌هاست. ۲ـ نقاشی‌های تزیینی مرکب از گل و مرغ، پرتره، دورنما» (کازرونی، ۱۳۸۷، ۸)

«آنچه بیش از همه ماهیت نقاشی پشت‌شیشه را به عنوان هنری کاملاً عامیانه عیان می‌کند، نفوذ فوق‌العاده باورها و انگاره‌های فرهنگ عامه در روایت موضوعات تصویر شده است. موردهایی که این نقاشی متوجه آن بود، آن را به صورت نقاشی صرفاً مذهبی درآورد، تا جایی که ایجاد چنین نقش‌هایی نوعی عبادت محسوب می‌شد. از بی اعتنایی نقاش در مورد نگذاشتن امضا و از سوی دیگر بی توجهی او به ترکیب بندی و هماهنگی رنگها، این مسأله بیشتر رنگ حقیقت می گیرد که این نقاشان، ذهنی کاملاً مذهبی داشته‌اند و چون صورت و شمایل در مذهب آنان ممنوع بوده است کار خود را صرفاً به تجسم اعتقادات مذهبی محدود کرده‌اند تا از این طریق مورد لعن و نفرین قرار نگیرند. شاید یکی از دلایل نگذاشتن امضا وجود متعصبان بوده است و این نقاشان نمی‌خواسته‌اند در برابر متعصبان احساس گناه کنند.» (سخن‌پرداز و امانی، ۱۳۸۷، ۲۸)

◆ نگاهی به انواع نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی و بررسی آنها

«نگاره‌های عاشورایی که در میان نگاره‌های مذهبی جای خاصی دارند، ابتدا در زمان حکومت آل‌بویه شکل گرفت و سپس در زمان صفویه در جنگ علیه ازبک‌ها مورد استفاده قرار گرفت. در زمان قاجار این اقبال به مضامین عاشورایی بیشتر در بین هنرمندان شکل گرفت و آثار زیبا با بیانی

Archive of SID

www.SID.ir

متفاوت با آنچه تا آن زمان بود، به وجود آمد.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۶، ۸)

نقاشی‌های کربلا با محوریت آب آوردن حضرت ابوالفضل(ع) (تصاویر ۱و۲) بیشترین بسامد را در بین نقاشیهای پشت شیشه مذهبی دارند. در این نقاشی‌ها حضرت ابوالفضل (ع) در وسط تصویر، سوار بر اسب سپید با عَلَمی سبزرنگ در دست و شمشیری بر کمر دیده می‌شوند که در حال گرفتن مشک آب از دست حضرت سکینه هستند. بر اساس روایات، آن حضرت در کربلا چندین بار با فداکاری و جان‌فشانی به طرف شریعه رفته و برای کودکان آب تهیه کردند. در آخرین مرتبه نیز هنگامی که قصد خوردن آب را داشتند به یاد تشنگی اباعبداللّه، کودکان و دیگر یاران ایشان افتاده، آب را به زمین ریخته و مشک را پر کردند تا به سمت خیام حرکت کنند اما دشمنان راه را بر او بسته و در حالی که پس از قطع دستانش، مشک را با دندان نگه داشته بود، وی را به شهادت رساندند. لذا سقایت آن حضرت محوری‌ترین تصویری است که از ایشان کشیده شده است. لباس و کلاهخود ایشان به نشانه شهادت سرخرنگ است. اما با توجه به اهمیت رنگ سبز، از این رنگ در ترکیب لباس حضرت غفلت نشده و شال کمر و دستار و قسمتهایی از لباس به این رنگ درآمده‌اند. هاله دور سر نیز به قداست حضرت تأکید میکند. عنصری که تقریباً در اطراف سر همه مقدسین دیده میشود. این هاله در اکثر موارد زردرنگ است اما در موارد اندکی به رنگ سفید، قرمز و یا دوایری به رنگهای مختلف که یکدیگر را احاطه کرده اند هم دیده می‌شوند.

اسب به حالت نیم‌رخ و حضرت به حالت سه‌رخ تصویر شده‌اند.

روایت‌های دیگری در اطراف این تصویر اصلی، نقاشی شده‌اند. در پایین تصویر حضور چند آهو و گرگ ما را به سمت روایت ضامن آهو هدایت میکند که در برخی از آنها امام رضا(ع) سوار بر شتر و در برخی ایستاده در مقابل صیاد نشان داده شده‌اند.

قدمگاه تصویر دیگری است که در پایین تابلو نقاشی شده است.

در بالای تصویر حضرت علی اکبر سر بر دامان امام حسین(ع) گذارده است. با تیرهایی بر بدن و زنانی که بر بالینش شیون می‌کنند. در برخی موارد اسب حضرت نیز در کنار ایشان قرار دارد. در برخی تصاویر، به طور غیرمعمول جای این دو روایت تغییر کرده است. بدین معنی که روایت ضامن آهو در بالا و روایت شهادت حضرت علی‌اکبر در پایین تصویر نقاشی شده‌اند. حضور قبه‌ای در بالای تصویر از صحنه‌های مشترک در اکثر این تصاویر است که بنا بر متن نگاشته شده بر بالای یکی از تصاویر احتمالاً حرم حضرت عباس (ع) است که البته آقای کازرونی در زیرنویس یکی از تصاویر کتاب خود آن را حرم امام رضا(ع) معرفی می‌کند.

صحنه مشترک دیگر، وداع حضرت قاسم با عروسش است که اغلب در یکی از طرفین تابلوها نقاشی شده است.

حضور شیر، مردی هندی به نام سلطان قیس و شمایل مقدس امام حسین(ع) هم از روایات دیگری است که در یک سمت تابلوها قابل رؤیت است . در این روایت سلطان قیس هنگام شکار مورد حمله شیری قرار گرفته و به امام حسین(ع) متوسل می‌شود. امام حسین با بدن زخمی از کربلا به سمت سلطان قیس رفته و شیر با دیدن امام سر بر قدم امام می‌ساید. سلطان قیس تقاضای یاری امام را می‌کند اما امام(ع) نمی‌پذیرد.

روایات ذکر شده در واقع صحنه های پُر استفاده در ترکیب‌بندی این دسته از تابلوها هستند. اما صحنه‌های دیگری نیز به صورت موردی نقاشی شده‌اند که به عنوان مثال می‌توان به کشته شدن طفلان مسلم به دست حارث و روایت شهادت امام موسی کاظم (ع) اشاره کرد که حضور عناصری چون غل و زنجیر و خرما که امام را به وسیله آن به شهادت رسانیده‌اند، ما را به سمت این روایت هدایت می‌کند.

صحنه‌ای از روز محشر، بهشت و دوزخ نیز در برخی از نقاشی‌ها دیده می‌شود. در چنین نمونه‌هایی گوشه تصویر به صحنه جهنم و پل صراط اختصاص داده شده است. افرادی را به صورت برهنه در داخل جهنم و در حال عذاب شدن می‌بینیم. مار غاشیه نیز در داخل جهنم حضور دارد. بر روی دوزخ، پل صراط قرار دارد که مردان و زنان با پوششی سپید در حال عبور از روی آن هستند و برخی هم سوار بر مرکب میگذرند. بر اساس قرآن و احادیث، صراط، پلی است که بر دوزخ کشیده شده و همه باید قدم بر آن بگذارند. اگر درستکار باشند، به سلامت گذشته و راهی بهشت می‌شوند و اگر بار گناهانشان سنگینی کند به داخل دوزخ سقوط می‌کنند. در کنار این صحنه فرشته‌ای با دو بال و تاجی بر سر در حالی که ترازویی در دست دارد، در حال محاسبه اعمال است و افرادی هم در کنار او به انتظار محاسبه اعمالند.

درست در بالای صحنه جهنم، بهشت با طبقات مختلفش، حوض کوثر و درخت طوبی نقاشی شده است. در دو سمت حوض کوثر دو شمایل حضور دارند که یکی از آنها لباس رزم بر تن دارد و احتمالاً نقاش امام حسن(ع) و امام حسین(ع) را به تصویر کشیده است. چرا که در روایات آمده است که پیامبر بارها و بارها امام حسن و امام حسین (ع) را آقای جوانان بهشت معرفی کرد. از جمله فرمود: «الحسن والحسین سیدی شباب اهل الجنه». (قائمی، ۱۳۷۵، ۷۵)

Archive of SID

www.SID.ir

روایت دیگری که معمولاً به صورت مجزا نقاشی می‌شود اما به ندرت در تابلوهای کربلا هم به چشم می‌خورد، شهادت امام رضا(ع) و زهر خوراندن به ایشان است که امام و مأمون در مقابل یکدیگر نشسته و ظرفی از انگور در جلو آنها قرار دارد.

امام زین‌العابدین بیمار را نیز با زنانی که اطرافش را گرفته‌اند، میتوان دید. امام سجاد (ع) به مشیت الهی و برای استمرار و تداوم خط رهبری مسلمانان در واقعه کربلا بیمار بود و نتوانست به میدان برود. بنا بر روایات ایشان با وجود بیماری عزم کرد به یاری پدر بشتابد اما امام از ام‌کلثوم خواست تا او را به بستر برگرداند.

صحنه دیگری که در برخی از نقاشی‌ها دیده می‌شود، صحنه‌ای است که در آن پیرزنی در مقابل فردی که بر روی صندلی نشسته به تصویر درآمده است و فرد دیگری که به نظر می‌رسد به وی سوءقصد دارد، در پشت سر او کشیده شده است. محل واقعه نیز بر پلی اتفاق می‌افتد که بر روی رودی قرار دارد. روایت مربوط به این صحنه دقیقاً مشخص نیست؛ اما شاید مربوط به داستانی باشد که به زمان متوکل برمی‌گردد. بر اساس این روایات در زمان حکمرانی متوکل، از کسانی که قصد زیارت کربلا را داشتند، خراج دریافت شده و دست آنها قطع می‌گردید. در این زمان پیرزنی که قصد زیارت دارد، با تهدید زمامداران متوکل باز نمی‌گردد و از خواست خود دست برنمی‌دارد. لذا به دستور متوکل دستان وی قطع شده و در فرات انداخته می‌شود اما حضرت ابوالفضل به یاری وی آمده و او را نجات می‌دهد.

نقاش در چیدمان این روایات، موضوع مدنظر خود را بزرگتر و جلوتر ترسیم کرده و بقیه صحنه‌ها را در اطراف آن چیده است. در واقع با یک ترکیب‌بندی فشرده آن همه وقایع چند زمانی و چند مکانی همزمان در یک تابلو قرار داده شده‌اند. مثل اینکه نقاش قصد دارد تاریخ شیعه را در یک قاب به تصویر بکشد. اما در میان این پُرکاری و پُرگویی برای اینکه اصل و فرع مشخص شوند، نقاش به پرسپکتیو مقامی متوسل شده به گونه‌ای که به عنوان مثال حضرت ابوالفضل را بزرگتر تصویر نموده و بقیه افراد را در اندازه کوچک به نمایش گذارده است.

در تابلوهایی که نقاش به کشیدن تک‌چهره روی آورده ـ که البته از نظر زمانی کم کم از عصر قاجار فاصله می‌گیرد ـ اغلب حضرت ابوالفضل (ع) را در همان حالت در حال گرفتن مشک از حضرت سکینه یا دستکم با عَلَمی در دست می‌بینیم.

موضوع مبارزه حضرت ابوالفضل (ع) با مارد بن صدیق[3] که از شجاعان لشکر عمرسعد است، موضوع دیگری است که سوژه نقاشی‌ها قرار گرفته و در آن، حضرت با ضربهای شمشیر مارد بن صدیق را به دو نیم کرده است. در این تصاویر مارد و حضرت رودرروی یکدیگرند. نقاش با توجه به نشانه‌های رنگی مارد را بر اسبی تیره رنگ و حضرت را بر اسبی سپید نقاشی کرده است.

تصویر ۱: حضرت ابوالفضل(ع).

تصویر ۲: حضرت ابوالفضل (ع).

در دسته دوم نقاشی‌ها، شهادت حضرت علی‌اکبر محور اصلی قرار گرفته است. در این روایت بعد از اینکه حضرت بر اثر آماج شمشیر دشمنان به زمین می‌افتد امام را فرا می‌خواند. امام حسین (ع) بر بالین او آمده، خود را بر روی

www.SID.ir

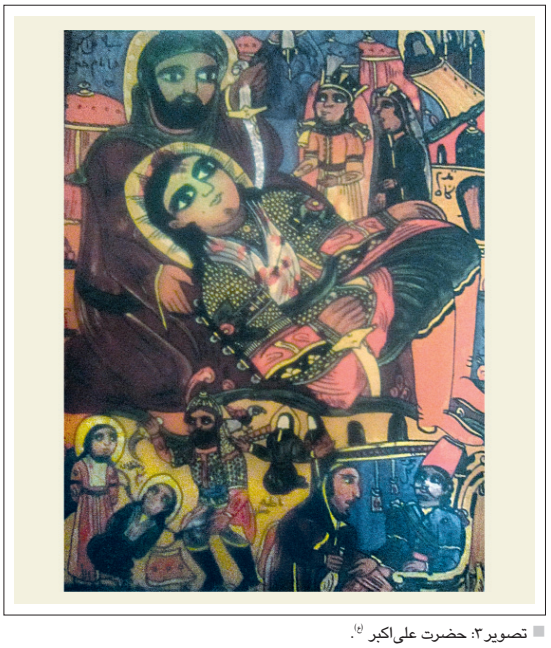
علی انداخته، صورت به صورتش گذاشته و می‌فرماید: برای جد و پدرت گران است که تو آنان را بخوانی و اجابتت نکنند. نقاش این صحنه را در مرکز تابلو قرار داده و بزرگتر از سایر صحنه ها نقاشی کرده است.

حضرت علی اکبر را بر دامان امام حسین(ع) در اندازه بزرگ و در جلو تصویر می‌بینیم که تقریباً نیمه پایین تابلو را به خود اختصاص داده است. اسب حضرت نیز در کنار ایشان قرار دارد.(تصویر۳)

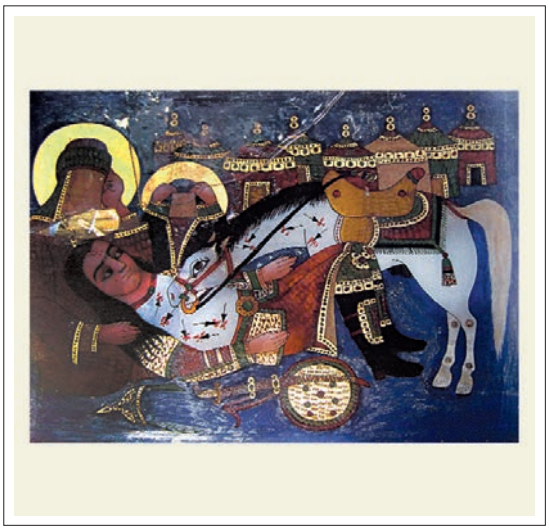
در برخی از تابلوها، نقاش نتوانسته هیچ‌یک از صحنه‌های شهادت حضرت علی‌اکبر و آب آوردن حضرت ابوالفضل را بر دیگری ترجیح دهد و لذا هر دو تصویر را به یک اندازه و بزرگتر از سایر روایات تصویر کرده و بقیه روایات از جمله روایات ضامن آهو، سلطان قیس هندی، امام سجاد در داخل خیمه، قدمگاه و ... را در اطراف آنها چیده است.

بسیاری از تابلوهایی که به موضوع شهادت حضرت علی‌اکبر(ع) اختصاص دارند، به طور مستقل تنها به این روایت پرداخته‌اند. (تصویر۴) حضرت علی‌اکبر با بدن زخمی و مملو از تیر دشمنان با هاله‌ای در دور سر، سر بر دامان امام دارد. کلاهخود بر سر حضرت نیست و اگر غلاف شمشیر ایشان نقاشی شده، شمشیری در آن وجود ندارد. این شمشیر گاهی بر زمین افتاده و گاهی هنوز در دستان حضرت است. اسب حضرت نیز با بدنی خونین در کنارشان قرار دارد و در قسمت بالای تابلو خیام امام حسین(ع) و زنانی که در حال شیونند، تصویر شده‌اند.

در مورد حضرت علی‌اکبر(ع) هم تک‌چهره‌هایی از آن حضرت سوار بر اسب یا در حال مبارزه وجود دارد که البته تاریخ تصویر کردن آنها بیشتر به زمان معاصر نزدیک می‌شود.



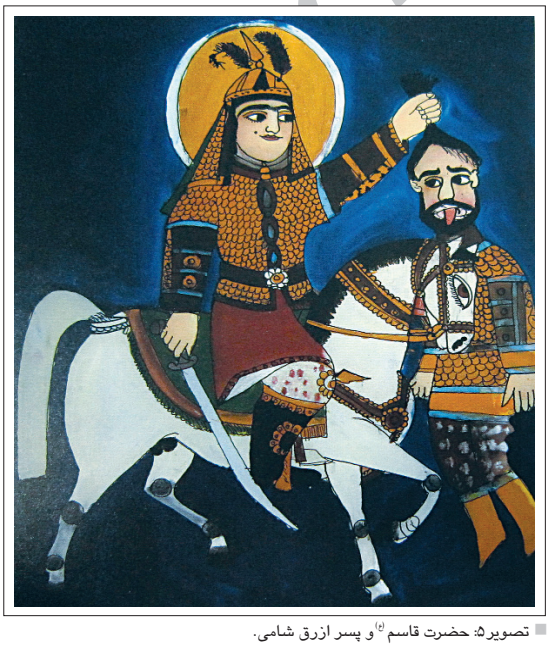
تصویر۳: حضرت علی‌اکبر(ع).



تصویر۴: حضرت علی‌اکبر(ع).

دسته سوم تابلوهایی با موضوع حضرت قاسم(ع) هستند. این تابلوها اصولاً به ماجرای مبارزه حضرت قاسم با پسران ارزق شامی[۴] می‌پردازند. حضرت قاسم در حالی که موی دشمن خود را با دست گرفته و او را از زمین بلند کرده، نشان داده شده‌اند. این شخصیت احتمالاً پسر اول ارزق شامی است که همان‌طور که در روایات آمده مویی بلند داشته است. حضرت قاسم سوار بر اسبی سپید، با شمشیری در دست و هاله دور سر و دشمن ایشان با سبیل‌هایی بلند و زبانی از دهان بیرون‌آمده نقاشی شده است. (تصویر۵)

موضوع دیگر در ارتباط با آن حضرت، عروسی ایشان است که ظاهراً تنها به عنوان روایت فرعی در تابلوهای کربلا به آن پرداخته شده اما تابلویی مستقل به آن اختصاص داده نشده و یا محور اصلی تابلویی قرار نگرفته است.



تصویر۵: حضرت قاسم(ع) و پسر ازرق شامی.

Archive of SID

www.SID.ir

دسته بعدی تابلوهایی با موضوع امام حسین(ع) هستند که برخی از این تابلوها امام حسین را سوار بر اسب و در صحنه کربلا نشان می‌دهد. امام سوار بر اسب سپید در حالی که بر اساس سنت معمول اسب نیمرخ و امام سه رخ تصویر شده‌اند، در مرکز تابلو قرار گرفته‌اند. در یک سو ملائکه با تاج بر سر و شمشیر در دست و در سوی دیگر صف جنیان سوار بر اسب نقاشی شده‌اند. صفی از پیامبران هم حضور دارند که همه آنها بر دور سر هاله تقدس دارند. این صحنه ها اشاره به روایاتی دارد که بر طبق آنها ملائکه و جنیان و از طرفی پیامبران از آدم تا خاتم در روز عاشورا به خدمت امام حسین (ع) رسیده و تقاضای یاری ایشان را میکنند اما امام (ع) نمی‌پذیرند. همچنین قاصد کوفه و درویش کابلی نیز در گوشه پایین نقاشی شده‌اند. قاصد کوفه بر اساس روایات شفاهی در روز عاشورا نامه دختر امام(ع) را که بیمار است و همراه کاروان نیست، برای ایشان میآورد. درویش کابلی نیز درویشی است که از آنجا می‌گذرد که صدای العطش کودکان را می‌شنود، لذا کشکول خود را از آب پر کرده و به امام تقدیم می‌کند اما امام از پذیرفتن آن سرباز میزند. دستار را همچنان به رنگ سبز نقاشی شده، هاله دور سر وجود دارد، اسب سپید است و نی‌مرخ؛ و صحنه اصلی در مرکز تابلو و در اندازه بزرگ نقاشی شده است. (تصویر ۶)

تابلوهای دیگر مربوط به آن حضرت تک‌چهره‌هایی است که حضرت را نشسته بر صندلی، آماده نبرد و یا در حالی که حضرت علیاصغر را در آغوش دارند، نشان می‌دهد.

تصویر-۶ امام حسین (ع) در دشت کربلا

دسته دیگر تابلوهایی با موضوع قیام مختار ثقفی هستند. در این نوع نقاشی‌ها به ماجرای قیام مختار و انتقام او از دشمنان امام حسین(ع) و قاتلان آن حضرت و یارانش پرداخته میشود. قیام مختار و دارالانتقام او موضوعی است که نقاشان پشت‌شیشه به نسبت نقاشان خیالی‌ساز کمتر به آن پرداخته‌اند. شاید از دلایل آن کوچک بودن میدان عمل در نقاشی پشت‌شیشه باشد که امکان پرداختن به تمام جزئیات و تمام شخصیتها و موقعیتها را به نقاش نمی‌دهد. مقایسه تصویر ۷ با پردههایی که به این موضوع پرداخته‌اند دلیلی بر این مدعاست.

تصویر۷: دارالانتقام مختار.

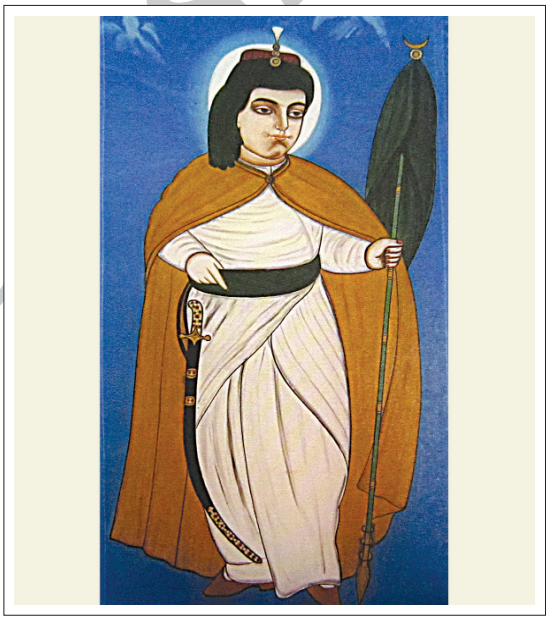
گروهی دیگر از تابلوها به موضوع معراج پرداخته‌اند. این تابلوها در جزئیات متفاوتند اما در همه آنها موجودی با تنه اسب، سر انسان، دم طاووس و با دو بال در حال پرواز است که نقاش بر اساس آنچه در روایات معراج دیده و شنیده، براق را چنین نقش کرده است. در برخی از آنها پیامبر هم بر آن سوار است. صورت ایشان پوشیده است و هاله دور سر، تقدّس وی را یادآوری می‌کند. حضور شیری در پایین تصویر و فرشتگانی در اطراف، از عناصر مشترک دیگری هستند که در برخی از تابلوها دیده می‌شوند. این شیر در اینجا تمثیل اسداله یعنی حضرت علی(ع) است. (تصویر۸)

در گروه تابلوهایی که به موضوع پیامبر می‌پردازند، ایشان معمولاً به صورت تک‌چهره نقاشی شده‌اند. بخشی از این نقاشی‌ها مربوط به قبل از بعثت ایشان و در هیأت یک تاجر با لباسی که در همه این نوع نقاشی‌ها به یک شکل است، عَلَمی در دست و شنلی بر تن تصویر شده‌اند. (تصویر ۹) در نمونه دیگری از نقاشی‌ها، پیامبر به صورت دوزانو نشسته و کتابی در دست دارند، که این نقاشی‌ها بیشتر مربوط به دوره پهلوی‌اند.

در نمونه‌سوم، پیامبر همراه با اهل بیت نقاشی شده‌اند. پیامبر معمولاً در مرکز آمده و اهل‌بیت در دوسمت ایشان کشیده شده‌اند.

Archive of SID
www.SID.ir

تصویر۸: معراج پیامبر(ص).



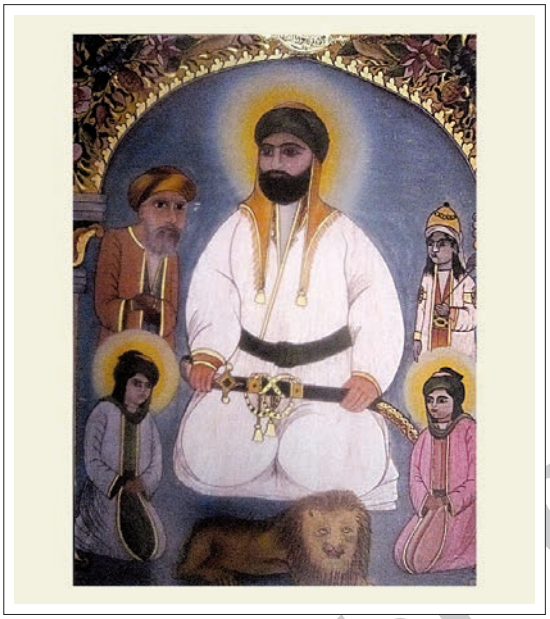
تصویر۹: پیامبر(ص) قبل از بعثت

تابلوهایی با موضوع حضرت علی(ع) دارای ترکیبی هستند که در بیشتر تابلوهای مربوط به آن حضرت دیده میشود و آن حضور امام حسن(ع)، امام حسین(ع)، قنبر و سلمان است که حضرت در وسط و با اندازه بزرگتر نقاشی شده و این چهار نفر به صورت قرینه در دو سمت ایشان قرار گرفته اند. امام حسن و امام حسین در جلو تصویر در سمت راست و چپ حضرت نشسته‌اند و قنبر و سلمان در پشت سر آنها در دو سمت حضرت ایستاده‌اند. ذوالفقار در دست حضرت قرار دارد و ایشان دو دست خود را بر آن نهاده‌اند. قنبر نیز همیشه تبرزینی در دست دارد. (تصویر۱۰)

گاهی نقاش قنبر و سلمان را از ترکیب خود حذف میکند و گاهی حسنین را. گاهی نیز شیر حضور دارد و گاهی حذف میشود. اما به هر حال ترکیب‌بندی متقارن است. این نوع ترکیب‌بندی در نمونه‌های اولیه شمایل‌نگاری مذهبی ایران هم دیده می‌شود.

جالب اینکه در این تصاویر، با وجود ترکیب‌بندی متقارن و اینکه حضرت علی در مرکز این تقارن قرار دارند، اما باز هم از روبرو نقاشی نمی‌شوند و حالت سه‌رخ حفظ می‌شود.

در برخی از این نقاشی‌ها در دست حسنین کتابی قرار داده شده است.



تصویر۱۰: حضرت علی(ع)، حسنین و قنبر و سلمان.

در تابلوهایی که به موضوع امام رضا(ع) می‌پردازند، دو روایت موضوع اصلی تابلوها را تشکیل می‌دهند. این دو روایت، روایت شهادت آن حضرت و روایت ضامن آهو هستند که علاوه بر حضور فرعی در تابلوهای کربلا ، به صورت مستقل نیز نقاشی شده‌اند.

در روایات مربوط به شهادت، امام رضا(ع) و مأمون رودرروی یکدیگر به صورت دوزانو نشسته اند و در بین آنها ظرفی از انگور نهاده شده است. مأمون انگوری را که در دست دارد، به حضرت می‌دهد. دستار سبز حضرت و هاله دور سر ایشان، شناخت او را از مأمون آسان می‌کند.

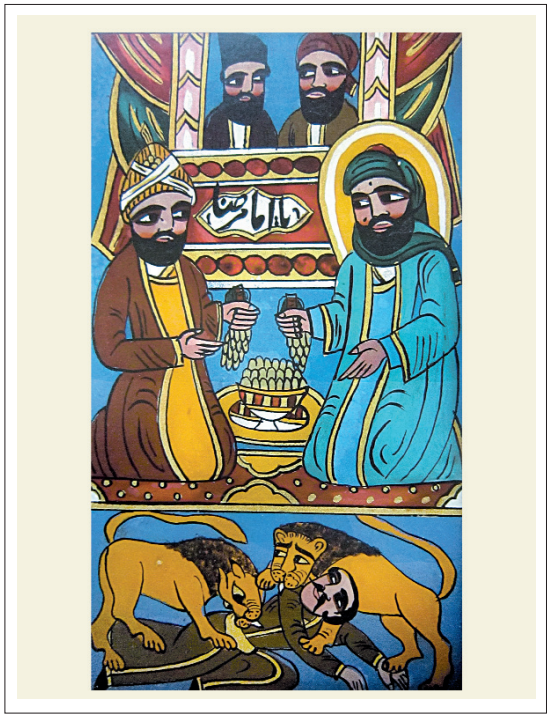
در پایین برخی از این تصاویر، روایت دیگری نیز به تصویر درآمده و آن هم روایت حمله شیرهای روی پرده به حمیدبن‌مهران به امرامام رضا(ع) است که بعد از اجابت شدن دعای امام و نزول باران، برای اینکه به خیال خام خود، امام را در نزد مردم کوچک کند، به امام عرض می‌کند اگر راست می‌گویی و دعای تو گیراست، فرمان بده تا شیرهای پرده

Archive of SID

www.SID.ir

زنده شده مرا ببلعند، و به راستی چنین میشود. (تصویر۱۱)

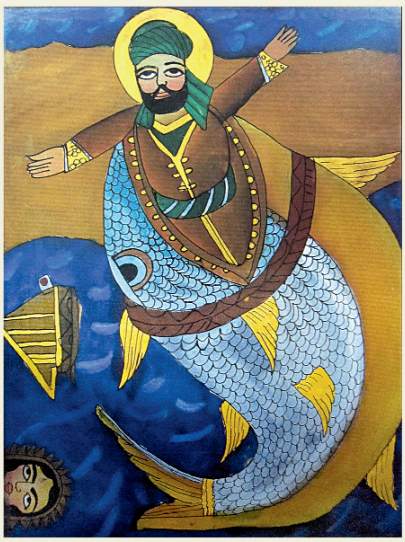
در روایت ضامن آهو نیز همانند آنچه در تابلوهای کربلا گفته شد، امام رضا(ع) به صورت ایستاده یا سوار بر شتر در مقابل صیاد قرار دارد و درحال صحبت با اوست و چند آهو نیز در اطراف پراکنده‌اند.



تصویر۱۱: امام رضا (ع) و مأمون.

دسته آخر تابلوهایی با موضوع حضرت یونس(ع)، حضرت عیسی(ع) و حضرت موسی(ع) هستند. از آنجا که در نقاشیهای پشت‌شیشه بیشتر تاریخ شیعه و امامان آنها مدنظر بوده است، لذا کمتر به موضوع سایر پیامبران پرداخته شده است که در مجموعه‌ای که به وسیله نگارنده جمع‌آوری شد، تابلوهای مربوط به این موضوعات محدود به چند تابلو آن هم متعلق به بعد از قاجار بودند که در آنها حضرت یونس در حالیکه نیمی از بدنشان در دهان ماهی قرار دارد، نقاشی شده‌اند. دهان ماهی طوری باز کشیده شده که نیمه دیگر بدن حضرت نیز قابل رؤیت است. در کنار ایشان جسمی نقاشی شده است که به نظر می‌رسد نقاش قصد داشته کشتی را که حضرت بر آن سوار بوده و از داخل آن به دریا انداخته شده است را نقاشی کند. اما بدون توجه به قواعد نقاشی آن را در جهتی غیرمتعارف کشیده است. (تصویر۱۲)

حضرت موسی(ع) نیز به صورت تک‌چهره و حضرت عیسی(ع) هم به صورت کودکی در آغوش حضرت مریم تصویر شده‌اند.



تصویر۱۲: حضرت یونس (ع) در دهان ماهی.

نتیجه‌گیری

مذهب اسلام به رغم مذاهب عیسوی، بودایی و مانوی، نمودن تمثال انسان و اشیای جاندار را به دلایل مختلفی که همه ریشه در توحیدگرایی اسلام داشت، منع کرد. این امر سبب محدود شدن فن نقاشی شد. اما هنر توانست بدون اینکه از روح اسلام فاصله گیرد، باورهای اسلامی را تجسم بخشد که البته این روند با احتیاط و به تدریج شکل گرفت. هنرمندان ایرانی نیز که پیشینه نقاشی کردن شمایل پهلوانان اسطوره‌ای ایران را در پرونده کار خود داشتند، با روی آوردن به اسلام، به کار خود صورت مذهبی دادند.

در خصوص اولین نمونه شمایل‌نگاری پیامبر و مقدسان دینی و زمان دقیق آن اختلاف نظر وجود دارد. اما آنچه مسلم است، این است که این امر در عصر مغول به شکوفایی می‌رسد و ادامه می‌یابد. به دنبال تحولات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که در دوره قاجار رخ می‌دهد، هنر از دربار فاصله گرفته و وارد حوزه عمومی و مردمی میشود. باز گذاشتن دست علما توسط حکومت برای بهره‌گیری از قدرت و جایگاه مذهب، سبب تبلیغ ارزش‌های مذهب شیعه و ورود هرچه بیشتر آن به حوزه هنر می‌گردد. لذا آثار مذهبی که توسط هنرمندان کوچه و بازار پدید می‌آید، فزونی یافته و به دلیل محتوای ارزشمندش مورد اقبال قرار می‌گیرد. از این رو این هنر گسترش یافته و در قالبهای مختلفی ظهور می‌کند. از جمله این قالب‌ها نقاشی پشت‌شیشه است که از دوره زندیه و بیشتر با نقش‌های گل و مرغ به آن پرداخته شده بود؛ اما در دوره قاجار این رسانه با توجه به شفافیت و ویژگی انعکاس نور، مورد توجه

Archive
www.SID.ir

نقاشانی قرار می‌گیرد که در پی تصویر کردن شمایل‌های مذهبی‌اند. آنها در نقاشی خود به مضامینی می‌پردازند که از سویی با علایق خود آنها و از سوی دیگر با علاقه و خواست مخاطبین همسو باشد. لذا با توجه به اهمیتی که عزاداری سیدالشهدا امام حسین(ع) در میان مردم یافته است، قاعدتاً نقاشی‌های کربلا اصلی‌ترین محور نقاشی پشت‌شیشه این دوره را به خود اختصاص می‌دهد. چیزی که در شمایل‌نگاری این دوره به کمک نقاش می‌آید، روایات مذهبی است که نقاش آنها را خوانده یا شنیده و فارغ از معتبر یا نامعتبر بودن و بیشتر بر اساس شهرت و آشنایی که اذهان مخاطبین با آن روایات داشته است، آنها را به تصویر درآورده است. او در به تصویر درآوردن این روایات از اصولی تبعیت میکند که برای بیننده شناخته شده است. از جمله اینکه از معانی نمادین و شناخته شده رنگ‌ها بهره میگیرد. به عنوان مثال از جنبه الهی، پاکی و خلوص رنگ سفید و جنبه اهریمنی و ناپاکی رنگ سیاه در ایجاد تمایز بین گروه خیر و شر استفاده می‌کند. سبز را برای مقدسان و قرمز را از سویی با مفهوم شقاوت و از سوی دیگر با مفهوم شهادت به کار می‌برد. عزاداران را سیاه تصویر می‌کند و با هاله‌ای نورانی که گاهی شکل و رنگ آن را تغییر می‌دهد، بر تقدس مقدسان تأکید می‌کند.

نقاش به ویژه در نقاشی‌های کربلا از ترکیب‌بندی خاصی پیروی میکند که کمابیش ثابت باقی مانده و به همان شکل تکرار می‌شود. در این ترکیب‌بندی عنصر اصلی را به رسم ترکیب‌بندی مقامی، بزرگتر تصویر کرده و بقیه روایات مدنظر را بدون پیوستگی زمانی در اطراف چیده است. حتی محل قرارگیری هر روایت تقریباً ثابت است. درونمایه قوی و مهم این تصاویر، نقاش را بر آن می‌دارد تا صراحت و سادگی را در کار خود پیش گیرد. لذا فرم‌ها را ساده و دوبعدی می‌کشد و گاهی نام شخصیت‌ها را برای صراحت بیشتر و کمک به مخاطب در درک هرچه بیشتر درونمایه، در داخل کادر تصویر می‌نویسد. در تصویرسازی شخصیتها با کمک نوعی اغراق هنری، نیروهای خیر را با چهره معصوم و نیروهای شر را با چهرهای کریه به نقاشی درمی‌آورد. چهره‌هایی که متأثر از چهره‌های مردم آن زمان و همچنین تحت تأثیر نقاشی آن دوره با چشم‌های خمار، ابروان پیوسته، خال کنار لب و چهره خشک و بیحالت، به تصویر درمی‌آیند.

شخصیت‌های محوری تابلوهای نقاش، عموماً حضرت ابوالفضل در حال گرفتن مشک از حضرت سکینه، حضرت علی‌اکبر در لحظه شهادت و امام حسین(ع) هستند؛ که شخصیتهایی چون امام سجاد(ع)، در بستر بیماری، حضرت قاسم در حال وداع، امام رضا در زمان شهادت و یا در حال ضمانت آهو، امام موسی کاظم(ع) در زندان هارون، حارث در حال کشتن طفلان مسلم، سلطان قیس هندی، درویش کابلی، قاصد کوفه، زنان در حال عزاداری و نهایتاً دشمنان در کنار آنها به تصویر آورده است.

نقاش پشت شیشه به تابلوهای کربلا بسنده نکرده و صحنه‌های دیگری چون معراج پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی(ع) را هم به پرونده کاری خود افزوده است که در آنها نیز چون تابلوهای قبلی، اصول خاصی را رعایت نموده و تکرار می‌نماید؛ تا آنجا که همگی این تابلوها در کلیت ترکیب‌بندی و چیدمان عناصر به یکدیگر شبیه‌اند. مثلاً در تابلوهای معراج، پیامبر سوار بر براق ــ اسبی بالدار با سری آدمی‌وار ــ و فرشتگانی در اطراف کشیده شده است؛ یا تقارن یکنواخت و ترکیب‌بندی به کار گرفته شده در تابلوهای حضرت علی(ع) قابل توجه است. در همه آنها حضرت با حالی سه رخ در وسط و حسنین، سلمان و قنبر در دو طرف ایشان قرار گرفته‌اند.

فارغ از پایبندی حرف‌های به اصول ثابت و مشخصی که در این نقاشیها بکار گرفته شده است، شاید یکی از عوامل دیگری که مجال بروز خلاقیت را به شمایل‌نگاران پشت شیشه نمیدهد، محدودیت ابعاد شیشه و سختی کار این نوع نقاشی باشد. همان علتی که سبب می‌شود شیشه‌نگاران مذهبی اندک اندک به کشیدن تابلوهای تک چهره روی آورند.

با پایان یافتن دوره قاجار و تغییر حکومت به پهلوی، این امر بارزتر شد. دگرگونی‌های اجتماعی این برهه زمانی، بر فرهنگ و هنر هم تأثیر گذاشت و باعث شد که هنرمندان تنها به نیت ادای دِین مذهبی به نقاشی نپردازند؛ بلکه آنها تمایل به شناخته شدن داشتند. فاصله گرفتن شمایل‌نگاری مذهبی پشت‌شیشه از آنچه شیشه‌نگاران اولیهٔ این هنر، به دنبال آن بودند، و عدم اطمینان به ماندگاری اثر با توجه به اهمیت شناخته شدن برای نقاشان، سبب شد تا روز به روز از رونق این هنر کاسته شده و هرگز رونق گذشته خود را باز نیابد.

و سرانجام آنچه در طول زمان بر اساس شرایط مختلف سیاسی، تاریخی و اجتماعی ، ایجاد شده و رشد یافته بود، تحت تأثیر همان عوامل در زمانی دیگر رو به فراموشی نهاد.

پی‌نوشت‌ها

1- églomisé.

2- Primitive.

۳ - این نام در کتابها و مقالات هنری که به بررسی نقاشی‌های مذهبی قهوه‌خانه، پشت‌شیشه و ... می‌پردازند، از جمله کتاب

Archive of SID

www.SID.ir

«نقاشی پشت‌شیشه» آقای هادی سیف (صفحه ۱۳۰ تصویر ۲۳)، مقاله «حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوره قاجار» نوشته سرکار خانم مهناز شایسته‌فر و یا «نقاشی بقاع متبرکه» آقای علی‌اصغر میرزایی‌مهر (صفحه ۱۱۱) تحت عنوان «مارد بن سدیف» آمده است. اما نگارنده در بررسی‌های خود در میان روایات ذکر شده در کتب مذهبی به چنین نامی برخورد نکرده و نام «مارد بن صدیق» را یافته است.

۴ - در کتاب «نقاشی پشت‌شیشه» آقای کازرونی (تصاویر ۱۳۲ و ۱۳۳ کتاب) از این نقاشی‌ها تحت عنوان «مبارزه حضرت قاسم و حارث» نام برده شده است. اما نگارنده در بررسی‌های خود در میان روایات و همچنین کتب و مقالات هنری که به بررسی چنین نقاشیهایی می‌پردازند، از جمله کتاب «نقاشی بقاع متبرکه» آقای میرزایی‌مهر و یا مقاله «تعزیه در هنر نقاشی عامیانه» آقای مهران صدرالسادات، مورد را با عنوان «مبارزه حضرت قاسم با پسر ازرق شامی» یافته است.

فهرست منابع

۱ـ بلوکباشی، علی، **شمایل‌نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران**، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱و۳۲، ۷ـ۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۰.

۲ـ جلیل‌نیا، آذرمیدخت، **شمایل اهل بیت** نشر دانش، شماره ۸۷، صص۷۱ـ۶۹، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۴..

۳ـ خزایی، محمد، **نقش شیر نمود امام علی(ع) در هنر اسلامی**، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱و۳۲، صص۳۹ـ۳۷، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۰.

۴ـ خوش‌نظر، سیدرحیم و رجبی، محمدعلی، **نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی** کتاب ماه هنر، صص۷۶ـ ۷۰، فروردین ۱۳۸۸..

۵ـ خیری، مریم، **خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه** (بررسی نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه)، آینه خیال، شماره ۱۰، صص۳۹ـ۳۵، مهر و آبان ۱۳۸۷.

۶ـ سخن‌پرداز، کامران و امانی، حجت اللّه، **نقاشی پشت شیشه**: ویژگی‌ها و تأثیرگذاری‌ها، مجله آینه خیال، شماره ۱۰، ۳۴ـ۲۶، مهر و آبان ۱۳۸۷.

۷ـ سیف، هادی، **نقاشی پشت شیشه**، چاپ اول، تهران، سروش(انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران)، ۱۳۷۱

۸ـ شایسته فر، مهناز، **حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار**، فصلنامه تحلیلی-پژوهشی نگره، شماره ۵، ۳۳ـ۵، زمستان ۱۳۸۶.

۹ـ شکاری نیری، جواد، **جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی ایران**، مدرس هنر، دوره اول، شماره سوم، صص۱۰۴ـ۹۳، بهار ۱۳۸۳.

۱۰ـ شیمل، آنه ماری و ساسک، پرسیلا، **ارزش های رنگ در هنر و ادبیات ایران**، ترجمه مریم میراحمدی، نامه انجمن، شماره ۱۲، صص۵۸ـ۴۰، زمستان ۱۳۸۲.

۱۱ـ کازرونی،جهانگیر و سلحشور، فریال، **نقاشی پشت شیشه**، چاپ نخست، تهران، مؤسسه چاپ و نشر نظر، ۱۳۸۷.

۱۲ـ محمدزاده، مهدی، **نشانه‌شناسی شمایل‌نگاری پیامبر اکرم(ص) با تأکید بر اولین نگاره های ایرانی-اسلامی**، ۱۳۸۷، مجموعه مقالات منتخب همایش تجلی حسن محمدی در هنر، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، انتشارات رسالت یعقوبی، صص۳۰۴ـ۲۷۹، ۶ و۷ اسفند ۱۳۷۵.

۱۳ـ مددپور، محمد، **نظری و تأملی در باب صورتهای خیالی اولیای الهی در نگارگری ایرانی-اسلامی**، بیناب، شماره ۷ ۲۹۹ـ۲۸۶، آبان۱۳۸۳.

۱۴ـ نصری، امیر، **حکمت شمایل‌های مسیحی**، چاپ اول، تهران، نشر چشمه، پاییز ۱۳۸۸.

15- Panofsky, **Ervin. Meaning in the Visual Arts**, New York, Doubleday Anchor Books, 1955

Archive of SID

www.SID.ir