Archive of SID

پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال شانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۳۰، پاییز و زمستان ۹۹، صص ۱۹۹ -۲۲۰

بررسی جنبه‌های حماسی در هنر قصه‌گوی تصویریِ «پرده‌خوانی»

مجید فدائی*
عضو هیأت علمی گروه عکاسی دانش‌کدهٔ هنرهای تجسمی دانش‌گاه هنر اصفهان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۲۹

چکیده

پرده‌خوانی نوعی از قصه‌گویی حماسی با استفاده از پرده‌های نقاشی است که روی پرده‌ها صحنه‌هایی از داستان‌های حماسی، اسطوره‌ای و مذهبی ترسیم می‌شوند. تلفیق سه عنصر کلام، تصویر و اجرا (بازی‌گری) باعث شده است که این هنر مؤثرترین و نمایشی‌ترین شکل قصه‌گوییِ حماسی در میان هنرهای سنتی ایران به‌شمار آید. پرده‌خوانی، با وجود برخورداری از اوصاف منحصربه‌فرد، در مقایسه با دیگر هنرهای ایرانی، به‌طور دقیق بررسی نشده است. در این مقاله کوشش می‌شود به مباحثی مانند چیستی ریشه‌های پرده‌خوانی و چگونگی اجرای آن و نیز بررسی جنبه‌های حماسی این هنر قصه‌گوی تصویری بپردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که سابقه و ریشهٔ هنر پرده‌خوانی به پیش از اسلام و مشخصاً دوران ظهور مانی، پیام‌بر نقاش ایرانی، بازمی‌گردد. پس از اسلام و به‌ویژه در روزگار صفویه، توجهی فراوان به پرده‌خوانی شد و این هنر توسعه یافت. زیرا به‌علتِ برخورداری از جنبه‌های حماسی، هنری وحدت‌بخش تلقی شد. براساسِ پژوهش‌ها، وجه حماسی این هنرِ دیرینه از روایت‌های *شاهنامهٔ* فردوسی و حماسه‌های مذهبی (به‌عنوانِ متون و منابع اصلی روایت‌های پرده‌خوانان) اخذ شده است. حماسهٔ موجود در روایت به دو رکن دیگر پرده‌خوانی یعنی نقاشی و بازی‌گری وجهی حماسی بخشیده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان پرده‌خوانی را هنر حماسیِ قصه‌گوی تصویری نامید.

کلیدواژه‌ها: پرده‌خوانی، روایت حماسی، قصه‌گوییِ تصویری، نقاشی، داستان.

*. m.fadaei@aui.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

پرده‌خوانی به‌عنوانِ هنری دیرینه و حماسی، از همهٔ مؤلفه‌های یک هنر سنتی و ملی برخوردار است. تلفیق کلام، تصویر و اجرا موجب شده است که پرده‌خوانی مؤثرترین و نمایشی‌ترین شکل قصه‌گویی در میان هنرهای سنتی ایران شمرده می‌شود. هم‌چنین می‌توان آن را تنها «هنر قصه‌گوی تصویری در جهان اسلام» دانست. ادبیات حماسی (کلام) و تأثیر آن بر دو رکن دیگر یعنی نقاشی و اجرا (بازی‌گری) باعث شده است که پرده‌خوانی از حماسی‌ترین و مقبول‌ترین هنرهای سنتی در میان ایرانیان باشد.

دیدگاه‌های مختلف و گاه متضاد دربارهٔ سابقه و ریشهٔ پرده‌خوانی موجب شده است که پژوهش‌گران دیرینگیِ این هنر اصیل و کهن را نادیده بگیرند و آن را هنری متأخر و متأثر از جریان‌های سیاسی و مذهبی دو سدهٔ اخیر بدانند. این تصور نادرست منجر به غفلت از ظرفیت‌های فرهنگی و هنری پرده‌خوانی شده است. پژوهش‌گران کم‌شمار خارجی که دربارهٔ هنرهای ایرانی و به‌ویژه هنرهای نمایشی ایران پژوهش کرده‌اند، در آثار خود عموماً به اشاراتی دربارهٔ پرده‌خوانی بسنده کرده و آن را هنری معاصر و نشأت‌گرفته از تعزیه انگاشته‌اند. ظاهراً این افراد، بیش‌تر مجذوب تعزیه شده‌اند تا پرده‌خوانی و به همین علت پرده‌خوانی را هنری در ادامهٔ تعزیه دانسته‌اند. مثلاً پیتر چلکوسکی در مقالهٔ «نقاشی روایتی و خوانش نقاشی در قاجار ایران»[1] می‌نویسد: «نقاشی‌های بزرگ بر روی دیوارها یا بوم‌ها که عمدتاً تصویرگر مضامین شهادت‌طلبی [حماسی] مذهب شیعه است و از آن‌ها به‌عنوانِ نقاشی‌های ساده و عامه‌پسند و یا قهوه‌خانه‌ای یاد می‌شود، برخلاف ادعای پژوهش‌گران ایرانی و خارجی که آن‌ها را به اواخر دوره صفویه نسبت می‌دهند، در واقع در دورهٔ قاجاریه تولید شده‌اند» (Chelkowski,1998: 98). این جمله تقریباً تنها اظهارنظر مستقیم و خاص یک پژوهش‌گر خارجی دربارهٔ پرده‌خوانی و جذابیت‌های آن است و چنان‌که مشاهده شد، شکل‌گیری پرده‌خوانی در ایران را به دورهٔ قاجاریه (۱۷۷۹- ۱۹۲۴ م) نسبت می‌دهد.

پژوهش‌گران داخلی نیز اقبالی چندان به بررسی پرده‌خوانی نشان ندادند. در منابع فارسی، بهرام بیضایی در کتاب *نمایش در ایران* اطلاعاتی نسبتاً دقیق از این هنر ارائه کرد. او ضمن گنجاندن پرده‌خوانی در بخش مربوط به نقالی و توضیح مختصر در این زمینه، این هنر را نمایشی سنتی در ایران می‌انگارد (بیضایی، ۱۳۸۸:۶۰). جهان‌گیر نصری اشرفی در کتاب *نمایش و موسیقی در ایران* دقت و تأملی بیش‌تر صرف می‌کند. تمرکز

www.SID.ir

Archive of SID

وی بر سابقه و ویژگی هنر نقاشی روایتی در پرده‌خوانی است؛ هنری که یکی از ارکان مهم پرده‌خوانی ایران محسوب می‌شود. نام‌برده می‌کوشد تا پرده‌خوانی ایران را دارای ریشه‌های کهن و برخاسته از یک سنت تصویری و روایتیِ دیرینه بداند. او تأکید دارد که موضوعات و جنبه‌های مذهبی یکی از وجوه و مضامین اصلی این هنر محسوب می‌شود و تداوم یک سنت و نیاز اجتماعیِ قابل انتقال است (نصری اشرفی، ۵۱۲:۱۳۸۲).

بهروز غریب در مقالهٔ «هنر مقدس صورت‌خوانی»، توجه خود را به هنر پرده‌خوانی مذهبی یا به تعبیر او، هنر مقدس صورت‌خوانی معطوف می‌کند. او برای این هنر سه عنصر اساسیِ داستان (محتوا)، نقاشی دراماتیک (شمایل‌نگاری دراماتیک) و نقالی (بازی‌گری) برمی‌شمارد که هرکدام جنبه‌های محتوایی و عقیدتی دارند و از منابع دینی الهام می‌گیرند (غریب‌پور، ۵۶:۱۳۷۸). سهیلا نجم نیز در بخشی از کتاب *هنر نقالی در ایران*، بیش‌تر بر پرده‌خوانی مذهبی ایران تمرکز می‌کند و به مباحثی مانند رد پای پرده‌خوانی در تاریخ، پرده‌خوان، پردهٔ نقالی و نحوهٔ اجرا در پرده‌خوانی می‌پردازد (نجم، ۱۳۹۰).

سید جواد سلیمی در کتاب *از پرده‌خوانی به سینما* هنر سنتیِ پرده‌خوانی و هنر مدرن سینما را مقایسه می‌کند. او معتقد است که علی‌رغم تفاوت‌های بنیادین مانند ماهیت تکنولوژیک و نیز معاصربودن سینما، این دو هنر از شباهت‌های چندوجهی برخوردار است؛ شباهت‌هایی مانند تکیهٔ هر دو بر تصویر، صدا، مخاطب و مکانی ثابت برای عرضه و شکل انتقال پیام. هم‌چنین وی معتقد است که پرده‌خوانی و سینما دو شکل هنری داستان‌گو و روایت‌گر است. سلیمی سپس به سابقهٔ هنر پرده‌خوانی می‌پردازد. به‌علتِ نداشتن اطلاعات کافی، بیش‌ترِ داده‌های او در این بخش به ریشه‌های نمایش‌های سنتی دیگر، به‌ویژه تعزیه ارتباط می‌یابد (سلیمی، ۱۳۹۰). چنان‌که مشاهده شد، مطالب ارائه‌شده در منابع مزبور و نیز دیگر پژوهش‌ها –که تعدادشان هم زیاد نیست- ناظر به وجه حماسی پرده‌خوانی نیست و تحقیقِ پیش‌روی از این لحاظ تازگی دارد. در این مقاله سعی شده به این سوال پاسخ دهیم که چگونه روایت‌های حماسی بر هنر پرده‌خوانی تاثیر گذاشته است؟ برای پاسخ به این سؤال از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی استفاده شده و گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای و اسنادی انجام شده است. علاوه بر آن، اطلاعات تکمیلیِ مورد نیاز با شرکت در جلسات و مشاهدهٔ مستقیم و بررسی فیلم‌های آرشیوی پرده‌خوانی به دست آمد که در تحلیل و پاسخ به مسألهٔ پژوهش از آن‌ها استفاده شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

بحث و بررسی

۱- سابقهٔ پرده‌خوانی

۱-۱- پیش از اسلام

کهن‌ترین و معتبرترین سندِ موجود دربارهٔ هنر پرده‌خوانی اشاره‌ای است که در دست‌نوشته‌های مانوی وجود دارد. «سنت پرده‌خوانی در ملأ عام که تا ادوار بعد از اسلام در ایران و آسیای میانه ادامه داشت، ریشه در هنر مانوی دارد. این نکته صراحتاً در یکی از نوشته‌های مانوی (متن M219) آمده است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۳: ۴۱). مانی در سال ۲۲۸ میلادی الهامات الاهی یافت و در سال ۲۴۰ یا ۲۴۱ میلادی دین جدید خود را علنی کرد. دین او ترکیبی از ادیان زردتشتی، مسیحی، مهرپرستی و بودایی بود. مانی دینش را کامل‌ترین شریعت و خود را آخرین پیام‌بر می‌دانست. وی از هنرهای زیبا، به‌ویژه نقاشی و تصویر برای ترویج و گسترش دین خود سود برد. او می‌پنداشت که زبان تصویر بهترین ابزار برای گسترش آیین و تأثیرگذاریِ آن بر اقوام و ملل گوناگون است. تعالیم مانوی که جنبه‌ای اساطیری و حماسی داشت (همان: ۱۳۸۳) از راه پرده‌های نقاشی و روایت آن‌ها برای مخاطبین گسترش می‌یافت.

اسناد تاریخی نشان می‌دهد که کمی پیش‌تر از مانی و یا شاید هم‌زمان با او، در شرق امپراطوری ساسانی یعنی در هندوستان از تصویر برای نقل حکایات و افسانه‌ها استفاده می‌کردند. آن پلووسکی دربارهٔ قدیم‌ترین کاربرد تصویر در قصه‌گویی چنین گزارش می‌دهد: «یادکردی بسیار قدیمی که از نمایش عمومیِ تصاویر هم‌راه با نقل حکایت شده است، ظاهراً در اثری به نام «مهابها سیا» (تقریباً ۱۴۰ ق.م) توسط پاتانجانی است. در این کتاب، او به ارائهٔ نمایش افسانهٔ کریشنا به یاری تصاویر پانتومیم و کلام که به‌وسیلهٔ صاحب حیکایه‌ها یا بازی‌گران صورت می‌گرفت، اشاره می‌کند. میان دانش‌مندان در این مورد که آیا این کار شامل نقل هم می‌شده است، اندکی اختلاف است. کوماراسوامی، دانش‌مند هندی، بر آن است که شامل آن [نقل] هم می‌شده است. باز هم مراجع اندک اخیرتر از آن وجود دارد که نمایش‌دهندگان تصاویر به نام یاماپاتاکا را توصیف می‌کند. این نمایش‌گران طومارهایی را به نمایش می‌نهادند که بر آن مجموعهٔ تصاویری که نمایان‌گر داستان‌ها و افسانه‌ها بود، ترسیم شده بود» (پلووسکی، ۱۳۶۴: ۲۱۵).

www.SID.ir

Archive of SID

با توجه به اطلاعاتی که پلووسکی از پرده‌های تصویری هندوستان ارائه می‌دهد، بین پرده‌های پرده‌خوانی در ایران و هند شباهت‌هایی در ابعاد، کاربرد و نوع موضوع دیده می‌شود. در ادامه، به این موارد می‌پردازیم.

الف: ابعاد پرده

ابعاد پرده‌های قصه‌گویی در هندوستان با پرده‌های پرده‌خوانی ایران تقریباً مشابه است. مثلاً پردهٔ ماتانی پاچدی که نوعی پردهٔ مذهبی از سائوراشترا (منطقه‌ای در استان گجرات هند غربی) است، دو اندازهٔ ثابت و معین دارد: «یکی پرده‌ای به مساحت شش فوت که برای سقف یک معبد کوچک یا عبادت‌گاه به کار می‌رود و یکی دیگر پردهٔ مستطیل‌شکل که ۳/۵۴ یا ۴/۵ فوت پهنا و شش فوت درازا دارد» (همان: ۱۲۵). این اندازه‌ها تقریباً نزدیک به ابعاد پرده‌های پرده‌خوانی ایران است. در ایران پرده‌ها تقریباً پنج فوت پهنا و ده فوت درازا دارد. البته امکان دارد که اندازهٔ پرده‌های ایرانی، متناسب با موضوع حماسه، کوچک‌تر و حتا بزرگ‌تر باشد. هم‌چنین باید یادآور شد که هر دو نوع پرده (ایران و هند) برخلاف سایر پرده‌ها در نقاط دیگر جهان، ازجمله سایر پرده‌های سنتی در خودِ هندوستان، افقی است.

ب: کاربرد و موضوع

پرده‌های قصه‌گویی در هندوستان عموماً برای بیان قصه‌ها، حماسه‌ها، حکایات مذهبی و افسانه‌ها به کار می‌رفت. این کاربرد به‌ویژه دربارهٔ پرده‌های بودایی و هندو صدق می‌کند. در ایران نیز - همان‌طور که پیش‌تر گفته شد- مانی برای بیان تعالیم دینی خود از پرده‌خوانی استفاده می‌کرد. هم‌چنین وجود سنت کهن نقالی و قصه‌گویی در ایران که براساسِ اسناد و مدارک معتبر، دست‌کم به روزگار هخامنشیان بازمی‌گردد (بویس و فارمر، ۱۳۶۸: ۵۰) و بهره‌گیری از نقاشی برای بیان وقایع و مخصوصاً حماسه‌ها، تعالیم دینی و پیروزی‌های پادشاهان ایرانی در نبردهاشان بیان‌گر اشتراک کاربرد و نوع مضامین در هر دو جغرافیای پرده‌خوانی است.

سندی دیگر که وجود هنر حماسیِ پرده‌خوانی را در دوران ساسانی نشان می‌دهد، سنگ‌نگارهٔ شکار خسروپرویز در طاق‌بستان کرمان‌شاه است.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱: نقش برجستهٔ «شکار خسروپرویز» طاق‌بستان، کرمان‌شاه، (عکس از نگارنده است).

با دقت در این سنگ‌نگاره، شباهت‌های زیادی در شیوهٔ ترکیب‌بندی موضوع و نوع روایت‌گریِ تصویریِ آن با پرده‌های پرده‌خوانی می‌یابیم. هم‌چنین بعضی از نشانه‌های موجود بر این سنگ‌نگاره نشان‌دهندهٔ الگوبرداریِ آن از پرده‌های نقاشی در پرده‌خوانی است. یکی از مهم‌ترین و قابل دفاع‌ترین نشانه‌ها، وجود طناب‌های حجاری‌شده در اطراف این سنگ‌نگاره است.

اگر به قاب تصویر و حاشیهٔ شکارگاه دقت شود، می‌بینیم که طناب‌هایی به شکل کاملاً ناتورالیستی بر روی سنگ حجاری شده و هنرمند چه دقتی در ارائهٔ این قسمت‌ها از خود نشان داده و با چه ظرافتی این کار را انجام داده است؛ گویا پرده‌هایی به این شکل در اندازهٔ بزرگ وجود داشته که روایات و اتفاقات دربار را روی آن نقاشی می‌کرده‌اند و برای برپاکردن و محکم‌نگه‌داشتن آن از طناب استفاده می‌کردند که به‌شکل زیگزاگی از سوراخ حاشیهٔ پارچه رد می‌شده و به دیوار یا به چهارچوبی که آن را صاف نگه دارد، نصب می‌شده است (چاواری، ۱۳۸۹: ۵۶).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۲: قسمتی از نقش برجستهٔ «شکار خسروپرویز»، طاق‌بستان، کرمان‌شاه، (عکس از نگارنده است).

این سند و نقاشی‌های دیواریِ باقی‌مانده از دیگر بناهای ساسانی مانند نقاشی‌های ایوان کرخه، حاجی‌آباد، حصار، تصاویر طرح‌گونهٔ تخت جمشید، بقایای دیوارنگاره‌های شوش و دورا اروپوس در سوریه (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۲۸) و نقاشی‌های دیواری پنجکنت سمرقند در تاجیکستان امروزی که شامل صحنه‌هایی حماسی از داستان‌های کهن و شخصیت‌های حماسی و باستانی ایران ازجمله صحنه‌های حماسی سوگ سیاوش است، همگی نشان‌دهندهٔ احتمال وجود سنت نقاشی بر پرده‌های بزرگ در دوران ساسانی است.

۱-۲- پس از اسلام

بعضی از نگاره‌های موجود در کتب ادبیِ اسلامی که البته تعدادشان نیز زیاد نیست، نمایش‌گر نوعی قاب‌بندی و تقطیع صحنه از یک داستان و روایت است. این صحنه‌ها و قاب‌ها نقاط عطف یا حوادث مهم را نشان می‌دهد. در این تقسیم‌بندی، به شیوهٔ پرده‌های پرده‌خوانی، حادثه و واقعهٔ اصلی به‌صورت بزرگ‌تر در وسطِ نگاره و حوادث فرعی و مرتبط با حادثهٔ اصلی در اطراف و حاشیهٔ کادرِ نگاره تصویرگری شده است. چون این روش ترکیب‌بندی در همهٔ نگاره‌ها تکرار نشده، می‌توان نتیجه گرفت که وجود چنین شیوه‌ای در بعضی از نگاره‌های پس از اسلام تحت تأثیر نقاشی‌های پرده‌خوانی و شیوهٔ روایت‌گری و تقسیم‌بندی حوادث داستان در پرده‌خوانی رایج آن دوران بوده است.

در این باره باید از نگاره‌های حماسهٔ دینی *خاوران‌نامه* یاد کرد. این منظومه در وزن متقارب (وزن *شاهنامهٔ* فردوسی) سروده شد و موضوعِ آن شرح زندگی علی بن ابی‌طالب است. نگاره‌های *خاوران‌نامه* از لحاظ محتوایی و سبک اجرایی ظاهراً متأثر از پرده‌خوانی و

www.SID.ir

Archive of SID

سبک نقاشی آن است. ابن‌حسام خوسفی این کتاب را در سال ۸۳۰ هجری قمری سرود و نسخهٔ تزئینیِ مصورِ آن مابین سال‌های ۸۵۴ تا ۸۹۱ قمری فراهم آمد.

دربارهٔ پرده‌خوانیِ بعد از اسلام تا دورهٔ صفویه (حک. ۸۸۰- ۱۱۰۱ ق) که تشیع در ایران به‌عنوانِ مذهب رسمی اعلام شد، هیچ گزارش یا سندی وجود ندارد. پس از این تاریخ گزارش‌هایی دربارهٔ پرده‌خوانی وجود دارد. یکی از بهترین و روشن‌ترینِ اسناد از آنِ میلکه ممیره، سفیر ونیز (ایتالیا) است. او که در سال ۹۴۵ ق (۹۰۳ ش) در تبریز حاضر بود، می‌نویسد: «صوفیان پیکره‌هایی نظیر پیکرهٔ علی تصویر کرده‌اند و به او تعظیم و تکریم می‌کنند. در میدان، شماری از شعبده‌بازان ایرانی روی قالی می‌نشینند. آن‌ها مقواهای دراز را با تصویر پیکره‌ها در دست دارند و با یک چوب‌دستی به هر یک از این پیکره‌ها اشاره می‌کنند و داستان‌هایی را دربارهٔ هر یک از آن‌ها باز می‌گویند و هر کس به‌قدر وسع خود پولی به آن‌ها می‌دهد. افراد دیگری نیز هستند که کتابی در دست دارند و نبردهای علی و شاه‌زادگان باستانی و شاه اسماعیل را برای مردم می‌خوانند و از مستمعان پول می‌گیرند» (آژند، ۱۳۸۵: ۳۷).

این جملات در *کتاب نمایش در دورهٔ صفوی* آمده است. مؤلف در ادامه می‌گوید: «ظاهراً از این زمان به بعد است که نقاشی به خدمت تبلیغ دربار در ملأ عام درمی‌آید و شماری از تصویرگران به کشیدن شمایل ائمه و شمایل‌های اولیا می‌پردازند. این کار روی مقوا و تخته صورت می‌گیرد و بعدها که در اواخر دورهٔ صفوی رنگ و روغن و بوم نقاشی نیز متداول می‌شود، بر پرده‌های بوم نقاشی می‌شود و جریانی به نام پرده‌خوانی را به بار می‌آورد (همان: ۳۷).

پیترو دلاواله نیز در سفرنامهٔ خود، هنگامی که در اصفهان به‌سر می‌برده، آورده است: «همه‌روزه یکی از ملایان... هنگام ظهر در میدان اصفهان... به منبر می‌رود و برای زن و مردِ بسیار که ایستاده و نشسته گرد منبر حلقه زده‌اند، روضه می‌خواند... [او] گاه‌گاه به تناسبِ مطالبی که می‌گوید، پرده‌ها و تصاویری به شنوندگان نشان می‌دهد» (فلسفی، ۱۳۵۳: ۸). این گزارش‌ها و شواهد دیگر حاکی از آن است که سنت و هنری مانند پرده‌خوانی نمی‌تواند ناگهانی و بدون زمینهٔ قبلی در دورهٔ صفوی ظهور یابد، بل‌که می‌توان گفت پیش‌تر به‌صورت پنهانی یا در مناطق خارج از نظارت حکومت وجود داشت. اما در روزگار صفوی به‌علتِ سیاست حاکمان در ایجاد وحدت ملی و نیز آزادی تبلیغ دینی و

www.SID.ir

Archive of SID

به‌ویژه آزادی و ترویج فعالیت‌های مذهب شیعهٔ جعفری (ستاری، ۱۳۷۰: ۲۱) به‌صورت علنی و در ملأ عام آشکار می‌شود.

در این دوران، پیرو سنت هزاران سالهٔ نقاشی دیواری در ایران، ترسیم تصاویر ائمه و اولیا به‌ویژه از حادثهٔ کربلا در حسینیه‌ها رواج می‌یابد. شاهان و درباریان صفوی بدین موضوع دستور می‌دهند یا از آن حمایت می‌کنند (آژند، ۱۳۷۸: ۹۷). از سوی دیگر، شکل‌گیری مکان‌هایی به نام قهوه‌خانه در این دوره تحولی قابل تأمل را در پرده‌خوانی حماسی ایران ایجاد می‌کند. نیاز به وحدت ملی و ایجاد شور حماسی و پهلوانی در بین ایرانیان برای تأسیس یک حکومت مقتدر در مقابلِ بیگانگان باعث شد تا شاه اسماعیل، مؤسس سلسلهٔ صفوی، علاقه و توجهی ویژه به *شاهنامه* و شاهنامه‌خوانی از خود نشان دهد. «از زمان او شاهنامه‌خوانی مورد استقبال بیش‌تر جامعهٔ ایرانی قرار گرفت. بابای اصفهانی از شاهنامه‌خوانان معروف زمان او بود. نقالان در شربت‌خانه‌ها -که بعدها قهوه‌خانه نامیده شد و در زمان شاه عباسِ اول اعتبار اجتماعیِ خاص یافت- داستان‌های *شاهنامه* را با آواز برای حاضران می‌خواندند و روح میهن‌پرستی و دلاوری را در وجود آن‌ها برمی‌انگیختند» (پارسادوست، ۱۳۸۱: ۷۵۴). بلوکباشی نیز دربارهٔ نقش قهوه‌خانه‌ها از دورهٔ صفوی به بعد معتقد است: «کار نقالی و سخنوری و نقاشی در قهوه‌خانه‌ها چنان رونق گرفت که بسیاری از استعدادهای ادبی و هنری را از میان تودهٔ مردم به خود جذب کرد. نقالان از راه داستان‌سرایی و شاهنامه‌خوانی و نقاشان قهوه‌خانه از طریق به‌تصویر درآوردن نقش‌های قهرمانان حماسی و مذهبی و وقایع اسطوره‌ای و تاریخی... نقش بزرگ و مهمی در آشناکردن مردم با میراث فرهنگی و ادبی ایران از دوران‌های باستانی و اسلامی داشتند» (بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۱۱).

۲- هنر حماسیِ پرده‌خوانی و هویت ملی

هنر حماسیِ پرده‌خوانی جزء مهم‌ترین هنرهای سنتی ایران است. بررسی دقیق پرده‌خوانی حماسی نشان‌دهندهٔ حضور پررنگ عناصر سازندهٔ هویت ملی ایرانیان در این هنر است و می‌توان گفت که پرده‌خوانی بر پایهٔ این عناصر هویتی بنا شده است. این عناصر و عوامل اساسی متشکل از چهار موردِ سرزمین، تاریخ، میراث سیاسی و میراث فرهنگی معرفی شده‌اند (احمدی، ۱۳۸۸: ۵-۳۸۲).

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۱- سرزمین

سرزمین از مفاهیم و موضوعات مهم در روایت‌های پرده‌خوانی است. پرده‌خوانان در پرده‌های حماسی به حفظ و پاس‌داری از سرزمین مادری و مرزهای جغرافیایی آن توجه و حساسیتی ویژه نشان داده، همواره به حفظ و پاس‌داری از آن تأکید و توصیه می‌کنند. البته روشن است که بخشی مهم از این حساسیت و توجه، از ادبیات حماسی به پرده‌خوانی وارد و به‌عنوانِ یک خواسته و آرزوی اصلی در روایت‌های پرده‌خوانی ماندگار شده است. چنین موضوعی در بسیاری از روایت‌های حماسی که پرده‌خوانان اجرا می‌کنند، به‌خوبی قابل مشاهده است. مثلاً می‌توان به ابیاتی از فردوسی یا منسوب به او اشاره کرد که ورد زبان عوام یا ساخته و پرداختهٔ ذهن نقالان و پرده‌خوانان است. این ابیات در آغاز یا پایان هر مجلس پرده‌خوانی حماسی به‌صورت یک خواسته و آرزو یا دعا بر زبان پرده‌خوان جاری می‌شد. در ادامه، یکی‌دو نمونه ذکر می‌شود:

نگه‌دار ایران و شیران منم! به هر جای پشت دلیران منم!
(فردوسی، ۱۳۷۵: ۳۴۱/۸)

یا:

چو ایران نباشد تن من مباد بدین بوم‌وبر زنده یک‌تن مباد
بیا تا همه تن به کشتن دهیم مبادا که کشور به دشمن دهیم
دریغ است ایران که ویران شود کنام پلنگان و شیران شود
(گردآفرید، ۱۳۸۷)

پرده‌خوان براساسِ روایات حماسیِ خود، در پیش‌درآمد یا گریزهایی که به داستان‌های فرعی می‌زند و به‌ویژه در پایان و نتیجه‌گیری، برای حفظ و تداوم سرزمین مادری و دوربودن دست دشمنان از خاک و سرزمین اجدادی دست به دعا و نیایش بر می‌دارد. «مفهوم مرز و حفاظت از آن که تعیین‌کنندهٔ چهارچوب‌های جغرافیایی سرزمین ایران بوده است، از دورهٔ اساطیری تا دوران معاصر در کانون توجه دولت‌های ایرانی قرار داشته است. از این‌جاست که هویت ملی ایران با جغرافیا و سرزمین پیوند خورده است» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۸۲).

۲-۲- تاریخ

تاریخ از پایه‌های هویت ملی ایرانیان به‌شمار می‌رود. «تاریخ تجلی‌گاه حضور انسان ایرانی است. زیرا در تاریخ است که انسان ایرانی با همهٔ آنچه دارد، تجلی می‌یابد. عنصر

www.SID.ir

Archive of SID

ایرانی همواره با استمرار و پایداری در عرصهٔ تاریخ حضور داشته و گذشتهٔ تاریخی خود را در تاریخ حال و آینده‌اش احیا کرده است» (بهرامی، ۱۳۸۱: ۱).

گذشتهٔ ایران به دو بخش عمدهٔ اساطیری و تاریخی تقسیم می‌شود. این دو بخش در متون ادبی و تاریخی ایران به‌خوبی بازتاب یافته و بیان شده‌اند. قسمت اساطیری در بازسازی سیاسی و تداوم سرزمینی و تاریخی کشور نقش اساسی دارد. *شاهنامه* منبع اصلی پرده‌خوانان حماسی ایران است. این اثر شامل تاریخِ ایران از ابتدای شکل‌گیری تا حملهٔ اعراب است. کلّ این بازه در دو بخش اساطیری و تاریخی قرار می‌گیرد. حال، باید توجه داشت که داستان‌ها و روایت‌های پرده‌خوانی حماسی که اقتباسی از حماسه‌های اساطیری و تاریخیِ *شاهنامه* هستند، لحن و محتوای اساطیری و تاریخی دارند.

علاوه بر *شاهنامه*، پرده‌خوانان بعضی از داستان‌ها را از منابع دیگر به‌ویژه کتب تاریخی و روایت‌های شفاهی اقتباس و نقل می‌کنند. عنصر تاریخ در این دسته از روایات نقش پُررنگ و اهمیت بسیاری دارد. از سوی دیگر، تاریخ نقش اصلی را در پرده‌خوانی مذهبی ایفا می‌کند. مثلاً حادثهٔ تاریخی صحرای کربلا و شهادت امام‌حسین که حماسهٔ مذهبی مهمی در فرهنگ شیعیان تلقی می‌شود، از موضوعات و روایت‌های عمده در پرده‌خوانی مذهبی است. چون مذهب شیعه بخشی مهم از هویت دینی ایرانیان را تشکیل می‌دهد، داستان‌ها و روایت‌های مذهبیِ پرده‌خوانی نیز به‌عنوانِ عنصر تاریخی و دینی در گفتمان هویت ملی ایران مطرح است.

۲-۳- میراث سیاسی و نهاد دولت

در اندیشهٔ انسان ایرانی، سلطنت امری الاهی و شاهنشاه در ایران مظهر قدرت و ارادهٔ ملت به‌شمار می‌رفت (مشکور، ۱۳۴۵: ۱). دولت که درواقع همان شاه و حاکم است، وظیفهٔ پاس‌داری و حفظ سرزمین را بر عهده دارد. اوست که امنیت و صلح و پیش‌رفت را به ارمغان می‌آورد، درمقابلِ دشمنان کشور را حفظ می‌کند و با برقراری عدالت در میان مردم باعث استحکام وحدت اجتماع و پیش‌رفت می‌شود (الاهی، ۱۳۸۷).

توجه به نهاد دولت و اندیشهٔ سیاسی در روایت‌های پرده‌خوانی حماسی و حتا مذهبی نیز وجود دارد. نمونه‌های این توجه در جلسات پرده‌خوانی یا طومارهای نقالی *شاهنامه* (شریف گلی، ۱۳۹۷) که مورد استفادهٔ پرده‌خوانان حماسی است، به‌خوبی مشاهده می‌شود. در واقع، چون پرده‌خوانان به‌صورت غیرمستقیم تحت تأثیر مضامین *شاهنامه* بودند، بر اهمیت وجود حکومت و شاه (به‌عنوانِ پاس‌دار و محافظ حاکمیت ایرانی و سرزمین ایران)

www.SID.ir

Archive of SID

تأکید می‌کردند. باید افزود که چون در روایت‌های حماسی و شفاهی ایران، پهلوانان و قهرمانان همواره حامی شاه عادل بوده‌اند، در روایت‌های پرده‌خوانان نیز لزوم احترام به شاه و حکومت و اطاعت از آن‌ها وجود داشته است.

۲-۴- میراث فرهنگی

میراث فرهنگی و معنوی ایرانیان یکی دیگر از ارکان هویت ملی آن‌هاست. این میراث دارای ارکان و مؤلفه‌های زیر است: آیین و رسوم، زبان ملی، هنرهای سنتی، ادبیات و فلسفه و سرانجام، دین یا میراث معنوی (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۸). موارد بالا در پرده‌خوانی نیز حضور دارد و شالودهٔ اصلی این هنر ملی را تشکیل می‌دهد.

۲-۴-۱- آداب و رسوم

بعضی از این آداب و رسوم ایرانی از عهد باستان تا امروز باقی مانده‌اند. این مؤلفه در ابعاد مختلف در پرده‌خوانی نیز بازتاب یافته است و شماری از آداب و رسوم جزء اصلی و ذاتی کار و اجرای حرفهٔ پرده‌خوانی محسوب می‌شوند، مانند آداب و اخلاق عملی در نقالی و پرده‌خوانی، نحوهٔ اجرای مجالس از سوی پرده‌خوان و نیز احترام او به مخاطبان و احترام مخاطبان به وی که در *فتوت‌نامهٔ سلطانی* مشهود است (کاشفی، ۱۳۵۰). نقاشان پرده نیز متأثر از روایت‌ها و طومارهای[۲] پرده‌خوانان، آداب و رسوم حماسی (ملی یا دینی) را در نقاشی‌های خویش انعکاس دادند و به‌نوعی حامل این آداب و رسوم بودند. مثلاً نوع لباس و پوشش شخصیت‌ها و نیز ژست‌ها و حالت‌های نقاشی‌های پرده همگی تحت تأثیر آداب و رسوم سنتی و اخلاقیِ روایت‌ها و داستان‌های حماسی است و معمولاً از طریق این روایت‌ها در دو رکن دیگر پرده‌خوانی یعنی نقاشی و بازی‌گری (اجرا) تعریف می‌شود (اردلان، ۱۳۸۸:۸).

۲-۴-۲- زبان ملی (فارسی)

زبان فارسی به‌عنوانِ شاه‌کلید هویت ملی ایرانیان مطرح است: «ما ملیت - یا شاید بهتر باشد بگوییم هویت ملی خودمان- را از برکت زبان و در جان‌پناه زبان فارسی نگه داشتیم؛ با وجود پراکندگی سیاسی در واحدهای جغرافیایی متعدد و فرمان‌روای عرب، ایرانی و ترک» (مسکوب، ۱۳۸۵: ۱۰). فارسی‌زبان پرده‌خوانیِ ایرانی بوده است. یکی از علل اصلیِ چنین امری استفادهٔ پرده‌خوانان از *شاهنامهٔ* حماسی فردوسی و روایت‌ها و قصه‌های عامیانه و شفاهی فارسی و حماسه‌های مذهبی *حملهٔ حیدری*، *خاوران‌نامه* و *روضه‌الشهداء* در پرده‌خوانی است. بر این اساس، اندیشهٔ ایرانی که در متون حماسی و دیگر میراث‌های

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی ایران وجود دارد، از راه زبان فارسی به‌عنوانِ حامل اصلی این اندیشه، به هنر پرده‌خوانی منتقل می‌شود.

۲-۴-۳- هنرهای سنتی و ملی

پرده‌خوانی ترکیبی از هنرهای مختلف تصویری، روایتی و ادبی ایران است. جهان‌بینی و اندیشهٔ انسان ایرانی در این هنرها و متعاقباً در پرده‌خوانی نیز بازتاب یافته است. اعتقاد به نبرد خیر و شر مهم‌ترین گزارهٔ این جهان‌بینی و اندیشه تلقی می‌شود. این گزاره درون‌مایهٔ بنیادینِ بسیاری از اساطیر و حماسه‌های ایرانی به‌ویژه *شاهنامه* است (طالبیان و هم‌کاران: ۱۳۸۶: ۱).

۲-۴-۴- دین (میراث معنوی)

دین در پرده‌خوانی نقش اساسی و مهمی دارد. در این هنر با دو نوع نگاه دینی و معنوی مواجه هستیم: نگاه باستانی که مربوط به قبل از اسلام و مبتنی بر دین زرتشت است و نیز نگاه اسلامی. بینشِ نخست عموماً در پرده‌خوانی حماسی و بینش دوم در پرده‌خوانی مذهبی دیده می‌شود. البته پرده‌خوانان در موارد بسیاری با مهارت و به‌صورت تحسین‌برانگیزی این دو بینش را به یک‌دیگر نزدیک کرده، تلفیقی معنوی و خاص از آن-ها به وجود آورده‌اند. چنین تلفیقی بیان‌گر تداوم اندیشهٔ دینی از دین باستانی ایرانیان به دین جدید است. پردهٔ «گذر سیاوش از آتش» نمونهٔ جالبی از این تلفیق است..

تصویر ۳: گذر سیاوش از آتش. تصویر از کتاب *نقاشی قهوه‌خانه* (سیف، ۱۳۷۸: ۳۶).

در این پرده، شاه‌زاده ایرانی از میان آتشی که برای آزمون گناه‌کاری‌اش برپا شده است، به سلامت می‌گذرد؛ در حالی که پرچم «نصر من الله و فتح قریب» را به دست

www.SID.ir

Archive of SID

دارد. ماجرای سیاوش به گذشته‌های بسیار دور و زمان اساطیری تعلق دارد و در دیگر سوی، متن این پرچم بخشی از آیهٔ *قرآن* (صف/ ۱۳) و از شعارهای معروف مسلمانان است. تطابق نداشتنِ زمان این دو موضوع باعث شد که برخی بر این پرده و تابلو خرده بگیرند. حسین قوللر آقاسی، پیش‌کسوت نقاشی قهوه‌خانه‌ای، در این باره می‌گوید: «خیلی از باسوادها، گوشه‌وکنار، به ما ایراد می‌گرفتند که شما چون سواد درست‌وحسابی ندارید، با این کارتان اصالت *شاهنامه* را بر هم می‌زنید. سیاوش چرا باید پرچم «نصر من الله و فتح قریب» را بر دوش بکشد؟ قصهٔ سیاوش مالِ خیلی پیش‌تر از مسلمان‌شدن ماهاست؛ غافل از آن‌که اگر سیاوش این پرچم را بر دوش نمی‌کشید، نه مردم قبولش داشتند و نه به اعتقاد من، می‌توانست مثل یک دسته‌گل به‌راحتی از آتش بگذرد» (سیف، ۱۳۷۸: ۳۱).

کارکرد حماسی پرده‌خوانی در طول تاریخ باعث شد تا به‌عنوانِ هنری وحدت‌آفرین و هویت‌ساز برای ایرانیان مطرح باشد؛ هنری که ترکیبی از هنرهای سنتی ایران و شامل مهم‌ترین عناصر هویت‌بخش ایرانیان است.

۳- سبک‌پردازی حماسی در پرده‌خوانی

شیوهٔ روایت در پرده‌خوانی متناسب با ساخت و بنیان داستان‌ها و محتوای اسطوره‌ای و حماسی است؛ یعنی موضوع و محتوای حماسی در شیوهٔ روایت‌گری و سبک‌پردازی این هنر تأثیر مستقیم دارد. چون حماسه آمیزه‌ای از اسطوره، افسانه، فولکلور و تاریخ است، در بین انواع ادبی از تمامیت و جامعیتی قابل تأمل و بی‌رقیب برخوردار است.

۳-۱- متن و داستان حماسی

داستان و متن از ارکان مهم پرده‌خوانی و به عبارتی، رکن اصلی و نخست آن شمرده می‌شود. زیرا دو رکن دیگر یعنی نقاشی و روایت‌گری (بازی‌گری) متأثر از این عنصرند. داستان‌های پرده‌خوانی به دو نوع حماسیِ ملی و دینی قابل تقسیم است. داستان‌های حماسیِ ملی و پهلوانی موضوعات مورد توجه ایرانیان در طول تاریخ بوده است. *شاهنامهٔ* فردوسی منبع اصلی این روایات و داستان‌ها است. *شاهنامه* نقشی بسیار مهم در پرده‌خوانی دارد و مردم ایران همواره به داستان‌های آن عشق می‌ورزند و احترام می‌گذارند.

با نگاهی به پرده‌های نقاشی و روایت‌های پرده‌خوانی که پرده‌خوانان روایت می‌کردند، به این نتیجه می‌رسیم که چون تقریباً همهٔ پرده‌خوانان طومارهای خود را بر مبنای *شاهنامهٔ* فردوسی ترتیب داده‌اند، داستان‌ها و روایات پرده‌خوانی نیز جنبهٔ حماسی

www.SID.ir

Archive of SID

یافته‌اند. در این‌جا نباید دو نکته را از یاد برد. نخست، پرده‌خوانان در طومارها و روایت‌های برگرفته از *شاهنامه*، ضمن حفظ روایت اصیل و حوادث اصلی، متناسب با امکانات بیانیِ هنر پرده‌خوانی و علاقه و توان روایت‌گری خویش، روایت‌های ویژهٔ خود را نیز خلق می‌کردند. ثانیاً و علاوه بر نکتهٔ قبل، پرده‌خوانان از روایات و داستان‌های شفاهیِ رایج در میان مردم بهره می‌بردند؛ داستان‌هایی که در *شاهنامه* نیست.

بنا بر موارد یادشده، روایت‌های پرده‌خوانانِ مختلف تفاوت‌هایی با یک‌دیگر دارند. این تفاوت‌ها بیش‌تر در داستان‌های فرعی دیده می‌شود و بیان‌گر آن است که پرده‌خوانان و طومارنویسان، ضمن وفاداری به اصل موضوع، تخیلات و تحلیل‌های خود را متناسب با زمان و مسائل اجتماعیِ روز یا بر مبنای علاقه و خواست مخاطبان در طومارها و روایات-شان دخالت می‌دادند. همین مسأله موجب تنوع و گاه نو شدن داستان و حماسهٔ اصلی می‌شد.

دربارهٔ نوع دوم متن‌های استفاده‌شده در پرده‌خوانی، یعنی داستان‌های حماسیِ دینی و مذهبی باید اذعان داشت که چنین داستان‌هایی سبب شکل‌گیریِ پرده‌خوانی مذهبی و دینی در ایران شده است. علاوه بر *قرآن کریم*، سه کتاب *روضه‌الشهداء*، *خاوران‌نامه* و *حملهٔ حیدری* حماسه‌های مذهبی و منابع اصلیِ بازتاب‌یافته در هنر پرده‌خوانی است.

از میان سه تألیف اخیر، *روضه‌الشهداء* جای‌گاهی ویژه و ارج‌مند دارد. زیرا مهم‌ترین منبع برای داستان‌های پرده‌ها و تعزیه‌نامه‌ها محسوب می‌شود. ملاحسین واعظ کاشفی این اثر را در قرن نهم قمری تألیف کرد (غریب‌پور، ۱۳۷۷: ۵۷). او کتابش را به بازنویسی و بازآفرینی داستان‌های دینی به‌ویژه حادثهٔ کربلا منحصر کرد. بررسی داستان‌های *روضه‌الشهداء* و نیز *خاوران‌نامه* و *حملهٔ حیدری* که در دو اثر اخیر از زندگی و نبردهای حماسی امام اول شیعیان سخن می‌رود، نشان می‌دهد که صاحبان این سه کتاب متأثر از شیوه‌های بیانی *شاهنامه* هستند. «ظهور *شاهنامه* در ادبیات فارسی مایهٔ پیداشدن نهضت خاصی گشت که هنوز از میان نرفته و آن نهضتی است در نظم داستان‌های حماسی و یا حماسه‌های دینی و تاریخی که از قرن پنجم تا قرن چهاردهم هجری به‌صورت‌های گوناگون ادامه یافت» (صفا، ۱۳۵۲: ۲۱۵). حماسی‌بودن موضوعات و روایت‌های پرده‌خوانی تأیید می‌کند که این هنر مطابق با طبیعت، نوع جهان‌بینی ایرانی و نیز اقتضائات تاریخی و جغرافیایی تمدن ایران است (مختاری، ۱۳۶۸: ۲۱).

www.SID.ir

Archive of SID

چون داستان یا محتوا در هنر پرده‌خوانی ساختار و محتوایی حماسی و اسطوره‌ای دارد، بنابراین نحوهٔ بیان یا طرح آن نیز ویژگی اسطوره‌ای و حماسی به خود می‌گیرد که متفاوت با الگوی رایج ارسطویی (بعداً به آن اشاره می‌شود) است. به عبارتی دیگر، موضوع محتوا در شیوهٔ روایت‌های پرده‌خوانی نیز تأثیر دارد. بعضی از مشخصه‌های این شیوه در ادامه بررسی می‌شوند.

۳-۱-۱- روایت قصه‌درقصه

در هنر پرده‌خوانی راوی با استفاده از روش قصه‌درقصه یا گریز از یک داستان و واقعه به داستان و واقعهٔ دیگر (فرعی) باعث ایجاد عنصر تعلیق می‌شود. داستان‌های فرعی و تبعی نقشی مهم در هنر پرده‌خوانی دارد. این برخلاف نظر ارسطو در *فن شعر* است. ارسطو داستان‌های فرعی و تبعی را حوادث یا داستان‌های غیرضروری و حضور آن‌ها را نشانهٔ خامی و تازه‌کاربودن نویسنده می‌داند (ارسطو،۱۳۶۵)؛ حال آن‌که در هنر پرده‌خوانی قصه‌های فرعی نقشی مهم و تعیین‌کننده دارد. روایت در پرده‌خوانی سیر خطی ندارد، بل‌که روایت‌های مختلف در کنار هم‌دیگر معنای روایت اصلی را تعیین می‌کند. روایت در این هنر، ساختاری اسطوره‌ای و دایره‌وار دارد و متفاوت از ساختار ارسطویی است.

۳-۱-۲- روایت مرکب

پرده‌خوان به‌عنوانِ راوی گاهی روایت را از زبان خود بیان می‌کند و گاه از زبان شخصیت‌هایی که روی پردهٔ نقاشی تصویر شده‌اند. این شیوهٔ داستان‌گویی که «روایت مرکب» نام دارد، نوع منحصربه‌فردی از روایت‌گری را در این هنر ایجاد کرده است. ریشه‌های چنین شیوه‌ای را باید در ماهیت اسطوره‌ای و حماسی داستان‌ها و روایت‌های پرده‌خوانی که خود متأثر از شعر حماسی هستند، جست‌وجو کرد. «یکی از راه‌های جداشدن درام و حماسه از زمان ارسطو تا به امروز، مسألهٔ زبان آن‌ها بوده است. در شعر حماسی، شاعر به طریق روایی مرکب سخن می‌گوید. پاره‌ای از شخص خود سخن می‌گوید و پاره‌ای، کاراکترهای خود را وا می‌دارد که سخن بگویند، اما در درام، شاعر در پسِ کاراکترهایش پنهان می‌شود» (مختاری، ۱۳۶۸: ۲۴). چنان‌که در قول اخیر مشاهده شد، توضیحات مختاری از سبک «روایی مرکب» همان است که در پرده‌خوانی نیز وجود دارد و مؤید اسطوره‌ای و حماسی‌بودن ریشهٔ روایات پرده‌خوانی است.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲- نقاشی حماسی

نقاشی پرده‌خوانی براساسِ روایت‌های حماسی ملی و مذهبی شکل گرفته است. این نقاشی مبتنی بر محتوای داستانیِ روایت‌هاست، بخشی از بیان روایت را بر عهده دارد و تکمیل‌کنندهٔ جریان روایت‌گری در پرده‌خوانی است.

یکی از ویژگی‌های نقاشی پرده‌خوانی عینیت‌بخشیدن به شخصیت‌های حماسی و تاریخی است. پردهٔ پرده‌خوانی محل حضور قهرمانان اصلی مانند رستم و سهراب در روایت‌های حماسی ملی و اولیا و اشقیا و افراد مقدس در حماسه‌های مذهبی است. حضور این شخصیت‌ها در پرده مهم‌ترین موضوع نقاشی پرده محسوب می‌شود. «نقاشان قهوه‌خانه‌ای [و پرده‌خوانی] طبیعت‌سازی در متن صحنه‌های رزمی [حماسی] را دوست ندارند. از نظر آن‌ها، انسان به‌ویژه انسان قهرمان گرچه جزئی از طبیعت است، جزئی است ارزنده و شایسته؛ آن که خود نقطهٔ عطف و گاهی همه‌چیز تابلو باشد. اوست که به طبیعت معنا می‌دهد و مسیر تاریخ را معین می‌کند» (مهاجر، ۱۳۷۸: ۱۵۹).

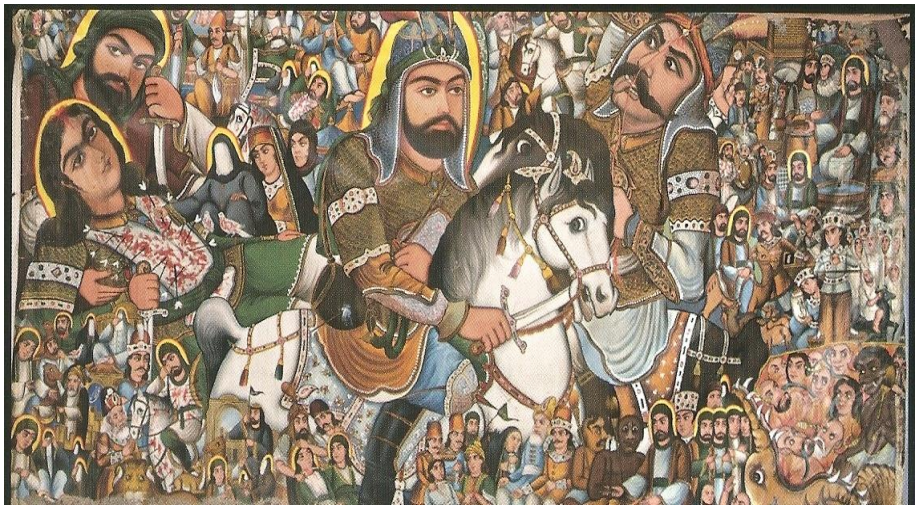
حضور قهرمانان بر پردهٔ نقاشی ناشی از ساختار اسطوره‌ایِ روایت در این هنر است. سبک ترسیم و چهره‌پردازی در نقاشیِ پرده‌خوانی نیز مطابق با ویژگی‌های حماسی و اسطوره‌ای قهرمانان است. چهرهٔ قهرمانان ملی و مذهبی معمولاً آرام و مطمئن ترسیم می‌شود. گویی هرگز ترسی از نبرد ندارند و این‌که به فرجام سرنوشت خویش آگاهند و به آن تن می‌دهند. چنین نوعی از تصویرگری بی‌شک متأثر از ویژگی‌های قهرمانان حماسی ایران است: «یک قهرمان حماسی، تقدیری ویژهٔ خویش دارد که برایش تدارک دیده شده است و خود نیز در تدارکش سهیم است. آن‌چه اتفاق می‌افتد، همان است که باید بیفتد و به‌ضرورت نیز اتفاق می‌افتد؛ ضرورتی که قهرمان نیز آن را پذیرفته است» (مختاری، ۱۳۶۸: ۲۰). نقاشی پرده‌خوانی با همین دیدگاه، شخصیت‌ها و قهرمانان حماسه‌های خود را در حالتی مطمئن و با آرامشی خاص به نمایش می‌گذارد و آن‌ها را به قهرمانانی ازلی تبدیل می‌کند.

در چهره‌سازی و تصویرسازیِ شخصیت‌های منفی مطالب بند بالا رعایت نمی‌شود و نقاش پرده‌خوانی به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. در چهرهٔ افراد ضدقهرمان یا آنتی‌گونیست آثار ترس، خشم، خشونت، ددمنشی و نگرانی تصویر می‌شود. در ترکیب‌بندی نقاشیِ پرده‌خوانی تأکید اصلی بر شخصیت‌هاست و قهرمانان و ضدقهرمانان بیش‌ترین فضای کادر را به خود اختصاص می‌دهند. در واقع، نقاش آن‌ها را به‌عنوان نمایندگان نیروهای

www.SID.ir

Archive of SID

خیر و شر (روشنی و تاریکی) در کانون توجه قرار می‌دهد. سایر شخصیت‌ها در ابعاد کوچک و در اطراف و حاشیه‌های کادر تصویر می‌شوند. این نوع ترکیب‌بندی به پرده‌خوان کمک می‌کند تا داستان خود را حول مبارزهٔ دو شخصیت اصلی که در مرکز توجه بینندگان قرار دارند، بیان کند و در مواقع لزوم هم به شخصیت‌ها و حوادث فرعی بپردازد. در واقع«عظمت حماسهٔ ملی ایران، بیش از هر چیز، در روح پهلوانی و تمرکز روی‌دادهای آن حول یک محور قهرمانی متبلور است» (همان: ۳۳).



تصویر ۴: جنگ بین مارد بن صدیف و حضرت عباس. تصویر از کتاب *مرشدان پرده‌خوان* (اردلان، ۱۳۸۸: ۱۲).

۳-۳- اجرای حماسی

با دقت در شیوه‌های اجرایی و نمایشی پرده‌خوانان، دو شیوهٔ اجرایی و نمایشی در پرده‌خوانی قابل تشخیص است. در روش نخست، پرده‌خوان با حرکات و بازی واقع‌گرایانه و عینی به صورت‌ها و نقوش روی پرده که بیش‌تر براساسِ متون داستانی حماسی تصویر شده‌اند، عینیت و زندگی می‌بخشد. این کار مؤثرترین شیوهٔ نمایشی و بازی‌گری است و سبب جلب توجه مخاطبین و درک سریع‌تر روایت از سوی آنان می‌شود (همان: ۸). در این‌جا پرده‌خوان با دست یا با مطراق[۳] به شخصیت‌های روی پرده اشاره می‌کند و رفتارها و حالت‌های آن‌ها را به‌صورت واقع‌گرایانه نمایش می‌دهد. در نتیجه، او مفهوم مورد نظر متن را کامل می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

دومین شیوهٔ نمایش بدین صورت است که پرده‌خوانان با اجرای حرکات تجریدی یا حرکت‌های خاصی مثل تکان‌دادن سر، چرخش و دیگر حرکات ابتکاری می‌کوشد تا به متن حماسی در چشم بینندگان عینیت بخشد. این حرکت‌ها، بنا بر احساس درونی و شرایط اجرا، برای هر پرده‌خوان تفاوت دارد. به هر حال، در هر دو شیوه پرده‌خوان تحت تأثیر متن و روایت حماسی قرار دارد و اجرای او اجرایی حماسی است. «پرده‌خوان چنان با تو سخن می‌گوید که هراس در تنت می‌افتد و صدای تاخت اسب چموش و ابلق شمر بن ذی‌الجوشن را در بیخ گوشت می‌شنوی... او خبره‌مردِ توصیف است. خشم مختار هنگام انتقام‌گیری را با حرکت صورتش، معصومیت امام‌حسین را با چهره حزن‌انگیزش و شقاوت شمر را با چشمان از حدقه بیرون‌گشته‌اش نشان می‌دهد. وقتی از بیمار کربلا سخنی می‌گوید، خود نیز علیل و نزار می‌نماید. دستان را که بر هم می‌کوبد، فرورفتگانِ در اندیشه را هشدار و خمارگشتگانِ در صحنه‌ها را بیدارباش می‌دهد. با هر حرکتی، از حرکات اولیا و اشقیا سخن می‌گوید. شتاب در حرکت را شایستهٔ اشقیا و طمأنینه و آرامش را از آنِ اولیا می‌داند» (عناصری، ۱۳۵۶: ۲۴).

نتیجه‌گیری

داستان و متن ادبیِ حماسی عنصر کلیدی و اساسی در هنر پرده‌خوانی است و دو هنر و عنصر دیگر یعنی نقاشی و روایت‌گری (بازی‌گری) متأثر از آن است. *شاهنامهٔ* فردوسی و دیگر داستان‌های حماسی منابع اصلیِ الهام و اقتباس پرده‌خوانان به‌شمار می‌آیند. در واقع، ویژگی‌های بیانی و محتوایی حماسی *شاهنامه* که خود برآیندی از تفکر و اندیشهٔ ایرانی است، در پرده‌خوانی به‌خوبی قابل مشاهده است. چون این اثر همواره با اقبال مردم ایران روبه‌رو بوده است، پرده‌خوانان هم از آن استفاده کرده‌اند. به علاوه، *شاهنامه* در شکل‌گیری حماسه‌های دینی و مذهبی نقش مهم و جای‌گاه الگو را داشته است. هم‌چنین حماسه‌های دینی، به‌ویژه از دورهٔ صفویه، شکل‌گیری و توسعهٔ پرده‌خوانیِ مذهبی و دینی را در پی داشته‌اند.

نقاشی پرده نیز نمونهٔ بسیار موفقی از هنر حماسی تصویری است که علاوه بر برخورداری از جنبه‌های سرگرم‌کننده و نمایشی، مفاهیم اسطوره‌ای و حماسی را بیان می‌کند. زیرا پرده‌خوان تحت تأثیر کلام و تصاویر حماسی که نقاط عطف روایت حماسی بر روی پرده هستند، با بسط‌دادن روایت از طریق لحن و اجرای حرکات و حالاتی که به خود می‌گیرد، روایتی حماسی و جذاب ارائه می‌دهد. بنابراین روایت حماسی در

www.SID.ir

Archive of SID

پرده‌خوانی، به‌ترتیب از تأثیر متن ادبی حماسی بر نقاشی و سپس اجرا و بازی‌گری شکل می‌گیرد. از این حیث، سه عامل ارتباطی یعنی متن حماسی، تصویر حماسی و بازی‌گریِ حماسی با هم تلفیق می‌شوند و هنر حماسیِ پرده‌خوانی را خلق می‌کنند؛ هنری که می‌توان آن را جامع‌ترین هنر سنتیِ حماسی و قصه‌گویِ تصویری در ایران تصور کرد؛ هنری که ویژگی موضوعیِ آن بیان حماسی روایت‌هاست.

پی‌نوشت‌ها

۱. Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran

۲- طومار: نسخه‌هایی خطی از قصه‌هایی که نقالان و پرده‌خوانان برای خود تهیه و هنگام اجرا داستان را از روی آن روایت می‌کنند.

۳- مطراق: چوب‌دستی که نقالان و پرده‌خوانان برای اشاره به پرده یا به‌عنوانِ ابزار در اجرا استفاده می‌کنند.

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۶). ***نمایش در دورهٔ صفوی***، تهران: فرهنگستان هنر.
- احمدی، حمید. (۱۳۸۸). ***بنیادهای هویت ملی ایرانی***، تهران: پژوهش‌کدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- اردلان، حمید. (۱۳۸۸). ***مرشدان پرده‌خوان ایران***، (ج۱۲)، تهران: فرهنگستان هنر.
- ارسطو. (۱۳۶۵). ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطورهٔ آفرینش در آیین مانی***، تهران: کاروان.
- بلوکباشی، علی. (۱۳۷۵). ***قهوه‌خانه‌های ایران***. تهران: پژوهش‌های فرهنگی.
- بویس، مری و هنری جورج فارمر. (۱۳۶۷). ***دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران***، ترجمه بهزاد باشی، تهران: آگاه.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۷). ***نمایش در ایران***، تهران: روشن‌گران.
- پارسا دوست، منوچهر. (۱۳۸۱). ***شاه اسماعیل اول با اثرهای دیرپای در ایران و ایرانی***، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۴). ***نقاشی ایران***، تهران: زرین و سیمین.
- پلووسکی، آن. (۱۳۶۴) ***دنیای قصه‌گویی***، ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی، تهران: سروش.
- چاواری، سعید. (۱۳۸۹). ***مقایسهٔ تطبیقی و بررسی و تحلیل آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی‌سازی) و کاشی نگاره‌های تکیهٔ معاون‌الملک کرمان‌شاه***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ نقاشی، دانش‌کدهٔ هنرهای تجسمی، تهران: دانش‌گاه هنر تهران.
- حنیف، محمد. (۱۳۸۴). ***قابلیت‌های نمایش‌نامه‌ای شاهنامهٔ فردوسی***، تهران: سروش.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۰). «هویت ملی و هویت فرهنگی»، ***فصل‌نامهٔ تخصصی تئاتر***، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱- ۳۸.
- سیف، هادی. (۱۳۷۸). ***نقاشی قهوه‌خانه***، تهران: سروش.
- شریف گلی، محمد. (۱۳۹۶). ***طومار جامع نقالی شاهنامه: طومار جامع قجری***، تهران: به‌نشر.

www.SID.ir

Archive of SID

- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۲). ***حماسه‌سرایی در ایران***، تهران: امیرکبیر.
- طالبیان، یحیا و دیگران. (۱۳۸۶). «جدال خیر و شر، درون‌مایهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی و کهن‌الگوی روایت»، ***جستارهای ادبی***، دانش‌کدهٔ ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد، شمارهٔ ۱۵۸، پاییز، صص ۱۰۱-۱۱۶.
- غریپ پور، بهروز. (۱۳۷۸). ***هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده‌خوانی)***، هنر، شمارهٔ ۴۰، صص ۵۵-۶۵.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵). ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، (جلد۵)، کالیفرنیا: مزدا با هم‌کاری بنیاد میراث ایران.
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۵۳). ***زندگی شاه عباس اول***، تهران: دانش‌گاه تهران.
- کاشفی سبزواری، حسین. (۱۳۵۰). ***فتوت‌نامهٔ سلطانی***، به تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مختاری، محمد. (۱۳۶۸). ***حماسه در راز و رمز ملی***، تهران: قطره.
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۵)، ***هویت ایرانی و زبان فارسی***، تهران: فرزان.
- مشکور، محمد جواد. (۱۳۴۵). «مقام شاه در ایران باستان (تاریخ تمدن)»، ***بررسی‌های تاریخ***، بهار و تابستان، شمارهٔ ۱- ۲، صص ۱۹-۳۶.
- مهاجر، مصطفا. (۱۳۷۸). «مردان خیالی‌نگار»، ***هنرهای تجسمی***، شمارهٔ ۵، صص ۱۶۵-۱۴۸.
- نجم، سهیلا. (۱۳۹۰). ***هنر نقالی در ایران***، تهران: فرهنگستان هنر و موسسهٔ متن.
- نصری اشرفی، جهان‌گیر. (۱۳۸۳). ***نمایش و موسیقی در ایران***، (ج ۱). تهران: آرون.
- ***نقل گرد آفرید***. (۱۳۸۷). کارگردان هادی آفریده، تهیه شده در مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- الاهی، حسین. (۱۳۸۷). «گذری به سیر اندیشهٔ سیاسی ایرانیان و نظام آرمانی آن‌ها»، ***فقه و اصول و تاریخ تمدن ملل اسلامی***، زمستان، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۸-۷۴.
- Chelkowski, Peter. (1989)."Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", ***Muqarnas***, vol 6, pp 98-111.

www.SID.ir