پیکره
دوفصل‌نامه، دانشکده هنر شوشتر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای
دوره پنجم، شماره نهم- سال ۱۳۹۵

زهرا حسین آبادی *
مرضیه محمدپور**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۴/۸

بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای از جمله هنرهایی است که از بطن جامعه و توسط نقاشان مکتب ندیده‌ای بوجود آمد که هر کدام از آن‌ها در حرفه های مختلف مثل کاشی‌سازی، گچ‌بری، و... فعالیت می‌کردند. در این نوع نقاشی شاهد مضامین مذهبی و غیر مذهبی هستیم که بدون تکلف و در نهایت سادگی به تصویر کشیده شده‌اند. در قهوه‌خانه‌ها نقالانی حضور داشتند که به بیان داستان‌های مذهبی، ملی و حماسی می‌پرداختند، نقاشان قهوه‌خانه‌ای متأثر از این داستان‌ها، برداشت خود را با تکیه بر قوه خیال‌شان به تصویر می‌کشیدند. در این مقاله به نقش‌ها و عناصری پرداخته شده که به صورت نمادین یادآور اعتقادات شیعی است، از آن جمله می‌توان به اشیاء، حیوانات و رنگ‌هایی اشاره کرد که نقاشان قهوه‌خانه‌ای در کار خود از آن‌ها بهره جسته اند. هدف از انجام این تحقیق بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است. پژوهش حاضر به روش توصیفی تحلیلی بوده و ابزار گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای می‌باشد. در این راستا ابتدا استفاده از عناصر شیعی در هنر، و علل ورود آن‌ها به این وادی بررسی شده و پس از آن، به نمادهای موجود در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته شده و در نهایت به این نتیجه رسیدیم که ریشه‌ی این عناصر به حکومت آل‌بویه باز می‌گردد زیرا آنان شیعه و پیرو امام علی بودند. و تاثیر آن برروی مردم، تقویت روحیه میهن پرستی و دفاع از سرزمین و اعتقاداتشان بود.

کلید واژه:
نقاشی قهوه‌خانه‌ای
هنر شیعی
نمادهای تصویری
نقالی
تعزیه

دانشیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان*
Hosseinabadi_۲۰۰V@yahoo.co.uk
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه سیستان و بلوچستان**

مقدمه

مذهب به عنوان جزئی جداناشدنی از اعتقادات معنوی انسان، همواره نقش به سزایی را در زندگی او ایفا کرده است. رابطه‌ی بین مذهب و هنر تا بدانجا است که در اکثر موارد با نگاه کردن به یک اثر هنری و تجزیه و تحلیل عناصر بصری به کار رفته در آن می‌توان به اعتقادات خالق آن اثر پی برد و یا به عبارتی دیگر، اثر هنری بازتابی از اعتقادات یک هنرمند است. در طول تاریخ، بیشتر مذاهب برای انتشار و تبلیغ خود راهی جز هنر نیافتند. تشیع نیز در ادوار مختلف، هرگاه مجالی برای بروز و ظهور یافته‌اند از طریق هنر به بیان و ترویج عقاید خود پرداخته‌اند. یکی از این هنرها که در آن می‌توان شاهد عناصر و نمادهای هنر شیعی بود؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، که در آن وقایع و روایات شیعی با زبان رنگ و نقش به تصویر کشیده شده، تا از این طریق هم آموزه‌های شیعی از ورطه فراموشی رهایی یابند و هم زمینه‌ی یادآوری مجدد این ارزش‌ها فراهم شود. لذا پژوهش در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد. درباره‌ی هنر شیعی باید گفت که این هنر در سبک و سیاق تفاوت چندانی با دیگر هنرهای اسلامی ندارد و تنها مشخصه‌ی بارز آن استفاده از وقایع تاریخی، احادیث، و اسامی مربوط به ائمه‌ی اطهار در کتیبه‌ها، نقاشی‌ها و سایر هنرها می‌باشد. حضور این‌گونه عناصر در هنر ایران در دوره‌های مختلف بسته به حکومت اسلامی و شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه متفاوت است. مثلا در دوره‌ی آل‌بویه، تیموریان و صفویان حضور عناصر شیعی کاملا پررنگ و بارز است و دوره‌ی قاجار، دوره‌ی اوج استفاده از این عناصر؛ مخصوصا در نقاشی قهوه‌خانه‌ای محسوب می‌شود. سوالاتی که در این راستا مطرح می شوند، عبارتند از۱. نمادهای شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شامل چه عناصری هستند و ریشه استفاده از این نمادها مربوط به چه زمانی است؟ ۲.کشیدن نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقل آن‌ها چه تاثیری بر روی عامه مردم داشت؟ بررسی حاضر با رویکردی نمادین و با جمع نقاشی قهوه‌خانه‌ای در فرهنگ شیعی و بیان نمادین رنگ‌ها و فرم‌ها در رابطه با سوالات تحقیق شکل گرفته است.

پیشینه تحقیق

در رابطه با محورهای این پژوهش، تحقیقاتی چند صورت گرفته است که به صورت مختصر به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود. در این زمینه هادی سیف، اواخر دهه‌ی شصت کتابی با عنوان «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۶۹) نوشته و در این کتاب ضمن بررسی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به معرفی نقاشان نامدار این سبک نیز پرداخته است. کاظم چلیپا و علی رجبی در کتاب «نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای»(۱۳۸۵)، به معرفی حسن اسماعیل‌زاده و آثارش به عنوان یکی از پیشکسوتان هنر قهوه‌خانه‌ای پرداخته‌اند. مضامین تصاویر این کتاب به سه محور کلی طبقه بندی می شود، که شامل: اسطوره ملی، مضامین مذهبی و فرهنگ عامه مردم است.

علی بلوکباشی درکتاب «قهوه خانه های ایران»(۱۳۷۵) به روند پدید آمدن قهوه‌خانه‌ها در زمان صفویه و نقّالی یا قصّه‌خوانی که بیشتر در فضاهای باز و عمومی و پر رفت‌وآمد شهر به صورت معرکه‌گیری انجام می‌گرفت، پرداخته است. محبوبه الهی، در کتاب «تجلی عاشورا در هنر ایران» (۱۳۷۷)، نمادهای هنر شیعی را چه در نقاشی و چه در وسایل مورد استفاده در عزاداری ها و مراسم تعزیه، مورد توجه و بررسی قرار داده است. آذرمیدخت جلیل‌نیا درکتاب «شمایل اهل بیت»(۱۳۷۴)، شیوه شمایل‌نگاری مذهبی را پس از رسمی شدن مذهب تشیع بررسی نموده است.

رسول جعفریان درکتاب «تاریخ تشیع در ایران از آغاز تا قرن هفت هجری»(۱۳۷۷) به این مهم پرداخته و روئین پاکباز در کتاب «نقاشی ایران از دیرباز تاکنون»(۱۳۸۳)، بخشی مختصر از کتاب خود را به بررسی تاریخی نقاشی قهوه‌خانه‌ای از دوره‌ی قاجار تا اوایل مشروطیت، اختصاص داده است. مقالاتی چند نیز با رویکردهای مختلف در این زمینه، منتشر شده‌اند، مانند «حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار»(۱۳۸۶) از مهناز شایسته فر و «هنر شیعی در ایران»(۱۳۹۰) از مسعود کوثری که نویسنده به فراخور نیاز، از آن‌ها در نوشتن این مقاله بهره جسته است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

در تعریف نقاشی قهوه‌خانه‌ای باید اذعان نمود که؛"نقاشی موسوم به قهوه‌خانه برخلاف جریان‌های آکادمیک، درخارج از حوزه هنر رسمی رشد کرد. این نوع نقاشی براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت نگاری مرسوم آن زمان به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدید می‌آید و بارزترین جلوه‌هایش را در سده‌ی سیزدهم، دوره قاجار می‌نمایاند. در قهوه‌خانه‌های قدیم نقاشی‌ها یک روایت را از آغاز تا پایان دنبال می‌کرد که عموماً نقل افسانه‌های قومی و شرح پهلوانی‌های ملی بود. شاهنامه و غزل‌های حافظ مایه تصاویر بود. اینگونه نقاشی، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز این‌ها بود" (پاکباز،۱۳۸۳: ۲۰۱)؛ و در واژه‌نامه‌ی عمومی هنر، در این رابطه آمده است که "این نوع نقاشی مربوط به گروهی از هنرمندان دوران مشروطیت است که با گزینش مضامین شاهنامه‌ای، رزمی، بزمی و مذهبی (به ویژه سنت عاشورا و واقعه‌ی کربلا) و تاکید بر دیدگاه‌های مردم عامی و سنت‌های قومی، به بیان جدیدی از هنرهای تصویری دست یافتند. مهمترین ویژگی مزبور، حفظ و اشاعه‌ی هنر مردمی و مذهبی، سادگی بیان، پرداختن به رنگ‌های محدود و تصاویر خیالی، پایبندی به نقوش سنتی و بهره‌گیری از فن رنگ روغن است. رواج روزافزون شاهنامه‌خوانی، کلام نقالان کوچه و بازار و سفارش صاحبان قهوه‌خانه و مهم‌تر از همه نیاز اقشار متوسط شهری به پیام‌های عمیق اجتماعی انگیزه‌ای موثر در پدید آمدن این نوع تصاویر گردید" (اعظم‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۳۰). البته لازم به توضیح است، بیان جدیدی که در بالا به آن اشاره شد، پیش‌تر از این، در نقاشی پشت شیشه[1] شاهد آن هستیم و تأثیر این هنر را بر روی نقاشان قهوه‌خانه‌ای می‌توان دید. و طبعاً این هنر نیز مانند بسیاری از هنرهای دیگر، تحت تاثیر عوامل مختلفی مجال بروز و ظهور پیدا کرده است؛ که از آن جمله می‌توان به سنت عزاداری و تعزیه، نقالی و حمایت حکومت‌های اسلامی اشاره کرد؛ که در ذیل به شرح این مضامین می پردازیم.

سنت عزاداری و تعزیه

تعزیه در لغت به معنی عزاداری و در اصطلاح قسمی نمایش مذهبی است که از دیرباز در میان شیعیان اجرا می‌شده است. موضوع تعزیه، ذکر مصائب و شدایدی است که بر خاندان پیامبر(ص) رفته است (حقیقی، ۱۳۸۶: ۸). که تأثیر آن را در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای می‌توان دید. برای مثال شباهت نوع لباس بازیگران تعزیه و کلاه‌خود و پرهای قرار گرفته بر روی آن، با پوشش شخصیت‌های نقاشی شده بر روی پرده، حالت روایی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و واقع شدن چند روایت و مجلس در یک پرده، ...

هر چند عزاداری برای سیّدالشهدا(ع) و خاندان پیامبر(ص) از همان سال‌های آغازین پس از حادثه‌ی کربلا اتّفاق افتاده و توسّط ائمه در مراسم شعرخوانی بنیانگذاری شده بود؛ امّا به موازات روز عاشورا در زمان حکومت آل‌بویه و در راستای رسمیّت یافتن سنت‌های شیعی، روز شهادت حسین(ع) به عنوان روز سوگواری اعلام گردید (جعفریان،۱۳۷۷: ۳۱۶۳۱۲). بنابر سنت، بوییان در عزاداری عاشورا، بازارها و غرفه‌ها را می‌بستند، غذاهای خام می‌خوردند. از چاه آب نمی‌کشیدند. زن‌ها نقاب و روبند از چهره برمی‌گرفتند و مردها و زن‌ها صورت خود را با زغال سیاه می‌کردند و در کوی و برزن شیون‌کنان و بر سرزنان راهپیمایی می‌کردند (جلیل‌نیا،۱۳۷۴: ۶۹ ۷۱). درباره‌ی تاریخ پیدایش تعزیه، سند و مدرک صحیح و دقیقی موجود نیست، ولی مقدمه‌ی ظهور آن را برخی از مورخان تا حدود هزار سال پیش، یعنی تا زمان حکومت سلسله‌ی ایرانی آل‌بویه در بغداد به عقب برده‌اند.

بنا به روایت ابن‌کثیر شامی در احسن القصص، معزالدوله احمدبن‌بویه در سال ۳۵۲ هجری در بغداد امر می‌کند که در دهه‌ی اول محرم دکان‌ها را ببندند و مردم لباس عزا به تن کنند و به تعزیه سیدالشهداء بپردازند و این رسم تا اوایل سلطنت طغرل سلجوقی در بغداد و شهرهای دیگر ایران معمول بوده است (الهی،۱۳۷۷: ۱۷).

" تیموریان نیز اگرچه سنّی مذهب بودند، امّا نسبت به خاندان پیامبر ارادت خاصی نشان می‌دادند و درباره‌ی سادات، علما و عرفا ابراز احترام می‌کردند"(خواندمیر،۱۳۵۳: ۶۱۸ و۶۲۴). پس از تیموریان و در دوره‌ی صفویّه، با رسمیت یافتن مذهب شیعه‌ی دوازده امامی، آزادی شیعیان در انجام مراسم و شعائرشان بیشتر شد. از این پس، مردم نه تنها عزاداری حسینی را به طور علنی و در مساجد، حسینیّه‌ها و میادین انجام می‌دادند، بلکه با پشتیبانی دولت و در حضور شاهان صفوی هم مراسم نوحه‌خوانی و سینه‌زنی و سوگواری برپا می‌شد (فلسفی، ۱۳۷۵ :۸۴۴ ۸۵۷).

دو تن از جهانگردان اروپائی به نام‌های«سالامون» انگلیسی و «وان گوگ» هلندی که در دوره‌ی افشاریه و در سال‌های ۱۷۳۶-۱۷۳۴ میلادی در ایران به سر می‌برده‌اند، از اجرای یک نوع تعزیه‌خوانی که روی ارّابه‌ها صورت می‌گرفته خبر داده‌اند (محجوب،۱۳۶۱: ۱۶۲). این نوع برنامه‌ی عزاداری نمایشی بعدها در دوره‌ی قاجاریّه، تحت حمایت شاهان قاجار بیشتر متداول می‌شود. از شواهد رواج تعزیه این دوران برپا شدن تکیه و مرسوم شدن تکیه‌سازی است؛ که مشهورترین و مجلل‌ترین آن‌ها «تکیه‌ی دولت» است. هنگامی که ناصرالدین شاه نخستین بار به اروپا سفر کرد و تئاترهای آن‌ها را دید؛ پس از مراجعت به ایران در سال ۱۲۹۰ هـ‌ق. این تکیه را تأسیس نمود (گلی زوّاره،۱۳۸۲:۴۱).

نقالی

"نقّالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصّه، به شعر و یا به نثر، با حرکات و حالات و بیان مناسب در برابر جمع. نقّالی از آن جهت که قصد القای اندیشه‌ی خاصی را با توسّل به استدلال ندارد و تکیه‌ی آن بیشتر بر احساسات تماشاگران است تا منطق ایشان؛ و از آنرو که موضوع داستان‌ها، قهرمانان بزرگ شده‌ی فوق طبیعی هستند و یا قصد واقع‌بینی صرف ندارد با خطابه متفاوت است" (بیضایی،۱۳۸۳:۶۵). نقالان در ابتدا مکان مشخصی نداشتند و در محل‌های پررفت و آمد شهر معرکه می‌گرفتند. اما با بوجود آمدن قهوه‌خانه‌ها آنان نیز مکان ثابتی برای پاتوق

کردن پیدا کردند و از آنجا بود که نقاشانی از میان مردم برخاستند و برای تأثیرگذاری بیشتر کلام نقالان بر روی مردم، با تکیه بر قوه‌ی خیال خود، و جان سپردن به کلام نقال، شروع به کشیدن نقش‌هایی کردند که بعدها به نقاشی قهوه‌خانه‌ای معروف شد.

یکی از گونه‌های نقّالی، پرده‌خوانی می‌باشد؛ که سه عنصر اصلی تشکیل دهنده‌ی آن، داستان، نقاشی و نقّالی است. پرده‌خوان، عمدتاً در پرده‌های حماسی، خواستار برانگیختن احساسات و عواطف است و در پرده‌های مذهبی، به طور معمول به ثواب بردن و ثواب رساندن می‌اندیشد. (بلوک باشی، ۱۳۷۵: ۸۷).

حمایت حکومت‌های اسلامی

در طول تاریخ پرفراز و نشیب هنر ایران، همواره حاکمان و پادشاهانی می‌زیسته‌اند که به فرهنگ و هنر این مرز و بوم علاقه‌ی زیادی نشان می‌دادند و در راه رشد و تعالی آن از هیچ تلاشی دریغ ننموده؛ و همواره هنرمندان و دانشمندان را مورد الطاف خاصه‌ی خود قرار داده؛ و از آن‌ها حمایت می‌کردند. کوثری نقل می‌کند، از دیگر مسائلی که همزمان با نظام سیاسی و اقتصادی ارتباط داشته است، نظام حامیگری بوده است. زیرا تولید برخی آثار مثل آثار معماری مستلزم هزینه‌های هنگفتی بوده و این مهم جز در سایه‌ی حمایت‌های حکومت وقت و نوع نگرش سیاسی و دینی حاکمان ممکن نبوده (کوثری، ۱۳۹۰: ۱۲). در زیر به چند نمونه از این حمایت‌ها اشاره می‌شود.

"آل‌بویه بنا به گفته ریچارد فرای، شیعه و پیرو امام علی(ع) و انساب او بودند (frye,1975:211)، کتیبه‌ای به زبان فارسی که به دستور یکی از حاکمان آل‌بویه به نام عضدالدوله در سال ۳۶۳-۳۶۴ برای مقبره امام علی ساخته شد، بیانگر این نکته است. این کتیبه شامل ۵ لوحه است که یکی از کتیبه‌ها به صلوات دوازده امام مزین است" (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۲۵). هنگامی که شیعه جایگاهی به نسبت تثبیت شده می‌یابد، می‌کوشد ادله‌ی عقلی و نقلی باورهای خود را نیز به عرصه‌ی هنر وارد کند. از دوره‌ی مغول و به بیان دقیق‌تر ایلخانیان، به این سو، این حضور کاملاً مشهود است. نقش سیاستمداران و دانشمندانی چون خواجه نصیرالدین طوسی، وزیر دانشمند هلاکو، و علمای دینی، علامه حلی که به دعوت الجایتو به ایران آمد را نباید از یاد برد. از این دوره به بعد به خصوص در دوره‌ی تیموریان و صفویان، حضور دستگاه فکری شیعه و بیان ادله‌ی عقلی و نقلی در مشروعیت خود به خودی در هنر، به ویژه در معماری و کتیبه‌نگاری، دیده می‌شود(کوثری،۱۳۹۰: ۱۲).

دلایل و شواهد گواه بر این است که در دوره‌هایی که شیعه مورد حمایت قرار می‌گرفته، عزاداری و در نتیجه نمایش‌ها، عناصر و فرم‌های هنری شیعی بیشتر به چشم می‌خورد و در برهه‌هایی از زمان، که به دلایل تعصبات مذهبی و ترس از شناخت حقیقت واقعی حماسه‌ی کربلا، این عناصر کمرنگ‌تر اجرا می‌شده؛ ولی در هر صورت تداوم آن را تا زمان حاضر شاهدیم. در نگارگری نیز شاهد اینگونه حمایت‌ها هستیم، مانند نگاره حضرت محمد(ص) از دوران تیموری که فرستاده‌ی خداوند و سایر پیامبران و امام علی(ع) و جانشینان وی با حلقه‌ای بزرگ و درخشان و هاله‌ای نورانی به تصویر کشیده شده‌اند. این یکی از ویژگی‌های قابل توجه مصورسازی تصاویر شیعی در دوران تیموری است که از قدیمی‌ترین دوران یعنی از زمان بیرونی آغاز گردید و گسترش یافته است. در آثار الباقیه بیرونی دو واقعه وجود دارد، یکی زمانی که گفته می‌شود حضرت محمد(ص)

تصویر۱. اعطای مقام به حضرت علی(ع) در غدیرخم، از آثار الباقیه، دوران ایلخانی، کتابخانه دانشگاه ادینبرو، ماخذ:(شایسته فر، ۱۳۸۴: ۶۶).

در غدیرخم حضرت علی(ع) را به عنوان جانشین خود برگزید (تصویر ۱)، دوم اختلاف پیامبر با مسیحیان بحرین که تحت عنوان "واقعه مباهله" شناخته می‌شود. در حقیقت به نظر می‌رسد تصویرگر نسخه خطی بیرونی، تصویر شیعی تاریخ اسلام را با نمایش وقایعی، که اهمیت نمادینی برای جامعه دارد مورد حمایت قرار می‌دهد (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۲).

تعریف نماد و نمادپردازی در هنر

شوالیه وگربران در تعریف نماد بیان می کنند که نماد در ورای معنی جای دارد، و تفسیر مختص به خود دارد، که لازمه ی این تفسیر دارا بودن نوعی قریحه است(شوالیه و گربران،۱۳۷۸: ۲۸). نماد با ساختارهای ذهنی بازی می کند، به همین دلیل می‌توان اصطلاح حرکت آورِ تصویر خیالی را در توصیف آن به‌کار برد(همان: ۲۹). سِرلو، نماد رادر معنای خاص خود، واقعیتی پویا و چند معنایی که با ارزش‌های عاطفی و عقلانی، یعنی با زندگی واقعی درآمیخته می داند(سرلو، ۱۳۸۹ : ۱۰). "نمادپردازی جزو قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم محسوب می‌شود؛ به طوری که انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می کوشید از طریق علایم نمادین با همنوعان خود ارتباط برقرار کند. در هنرهای تجسمی، نماد، "تاویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت...." تعریف شده است"(پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۴). "تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیاء طبیعی یا آنچه دست‌ساز انسان است (خانه،کشتی و...) و حتی اشکال تجریدی (اعداد،دایره،..) درحقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند"(یونگ، ۱۳۸۳: ۳۵۲). درتعریف نماد در هنر باید گفت، نماد تنها چیزی است که به یک اثر هنری روح می‌بخشد و آن را از کسالت‌آور بودن و تکراری شدن می‌رهاند، زیرا همواره به معنایی فراتر از معنای ظاهری خود دلالت دارد و همین، انسان را از ظاهر یک اثر هنری به بطن آن می کشاند و انسان را برای یک لحظه هم که شده به فکر کردن وامی‌دارد. این نمادها در هر سرزمینی، بسته به اعتقادات دینی و مذهبی، خاطره‌های ازلی، اسطوره‌ها و ناخودآگاه جمعی هنرمند، و مردم آن سرزمین متفاوت است؛ و معانی خاصی را به ذهن انسان‌ها متبادر می کند. مثلاً رنگ قرمز در جایی نماد شهوت می‌شود و در جایی دیگر نماد شهادت.

بیان نمادین رنگ‌ها

یکی از عناصر بصری موجود در نقاشی قهوه‌خانه‌ای که در نگاه اول توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب می کند؛ رنگ‌های به‌کار گرفته شده در این نوع نقاشی است که هر کدام از آن‌ها می‌توانند بیانگر معانی خاصی باشند و صورتی نمادین به خود گرفته؛ و مفاهیم متفاوتی را به ذهن انسان منتقل کنند. که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود.

رنگ سبز: این رنگ نماد صلح و حقیقت است. در ادبیات عرفانی، نماد سبز دربردارنده‌ی عالی‌ترین معانی عرفانی است و در اطراف نام حضرت خضر(ع) تجلی می کند. خضر سبزپوش جاوید است (نساجی زواره،۱۳۸۷: ۵۸ و ۵۹). سبز بیش از دیگر رنگ‌ها جنبه‌ی نمادین داشته و

تقریباً در همه جا (در نقاشی قهوه‌خانه‌ای) با آگاهی انتخاب شده و نماد و نشانه‌ی پاکی و قداست است (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۹۲). به طور معمول در نقاشی قهوه‌خانه‌ای رنگ سبز و سفید به گروه معصومین و امامان تعلق دارد. حضرت امام حسین(ع)، حضرت عباس(ع) و همچنین خاندان محترم ایشان، در تصاویر قهوه‌خانه‌ای دستار و عمامه‌ای سبز رنگ بر سر دارند که این رنگ علاوه بر اینکه نسبت آن‌ها را به پیامبر گرامی اسلام نشان می‌دهد، نشان‌دهنده‌ی صلح‌آمیز بودن، به حق بودن و قداست قیام این خاندان است. و یادآور این نکته می‌باشد؛ که آن‌ها برای جنگ به میدان نیامده‌اند، کما اینکه همه این مطلب را می‌دانند که ۷۲ نفر را توان مقابله با لشکری چند هزار نفری نیست. همانطور که می‌دانیم حضرت امام حسین(ع) قبل از جنگ چندین بار برای سپاه دشمن سخنرانی کردند تا آن‌ها را از هدف قیام خود، و برحق نبودن حاکم زمان آگاه سازند.

در سنت اسلامی برای رنگ سبز تعابیر زیادی وجود دارد. عرفا معتقدند که این رنگ نمادی از صلح، زیبایی، لطف و رحمت الهی است. در بیشتر نگاره‌های دوره تیموری و صفوی، پیامبر اسلام از ابتدای رسالت تا انتهای آن دستاری سفید بر سر دارد که با همان شیوه‌ی قدیمی(دورکلاهی) روی سر پیچیده می‌شود و پیراهنی سبز رنگ، که در ناحیه‌ی کمر با کمربندی بسته شده است(هزار، ۱۳۹۲: ۷۶). این رنگ، از جمله رازآمیزترین و پرکاربردترین نمادهاست و ارتباط عمیقی با مفاهیم اسطوره‌ای جاودانگی (نام خضر برای نمونه) و باروری دارد. رنگ سبز دو خصلت متضاد زندگی و مرگ را نیز در بر می گیرد(محسنی‌نیا و امینی‌فر، ۱۳۹۱: ۷۲). امام حسین (ع) نیز اگرچه در ظاهر در این جنگ به مقام شهادت نائل آمدند و طعم مرگ را چشیدند، اما نام و قیامشان به مقام جاودانگی رسید و یاد و خاطره ایشان برای همیشه در قلوب مومنین زنده نگه داشته می‌شود.

سیاه: "رایج‌ترین نماد رنگ سیاه در مسیحت و سپس در میان مسلمانان، سوگواری و اندوه است" (کوپر،۱۳۸۶: ۱۷۳). رنگ سیاه، در اساطیر، به طور کلی معنای خوبی ندارد؛ عموماً نماد مرگ، شر، ویرانی، شرم، ناامیدی، رنجش و اندوه، خواری، امور سخت و غیرعقلانی و رنگ آشفتگی است و از معانی خوب آن، متانت و ثبات قدم است (همان: ۱۷۲، ۱۷۳).

لذا در این واقعه، ارتباط میان متانت و ثبات قدم، در شخصیت حضرت زینب و دیگر زنان قافله‌ی امام حسین به روشنی دیده می‌شود. و از سوی دیگر این رنگ و رنگ‌های کدر، در هیکل اسب‌های دشمنان امام متجلی شده است که خود نمادی از شر می‌باشد.

رنگ سیاه در پوشش زنان اهمیت زیادی دارد تا جایی که می‌توان گفت اساساً رنگ لباس زنان در روایات مربوط به حادثه‌ی کربلا، سیاه است و طبعاً نماد و نشانه‌ای است از عزاداری ایشان در ماتم از دست رفتن مردان و سرنوشت غم‌باری که برای ایشان رقم خورده است (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۹۲). اما رنگ سیاه و یا سیاه رویان، تداعی بخش گناهکاران در روز رستاخیز بوده است. در ازمنه‌ی قدیم، سیاه کردن روی گنهکاران نوعی تنبیه محسوب می‌شد و این امر نشانگر سیاه‌رو بودن آن‌ها بوده است (آنه‌ماری، ساسک، ۱۳۸۲: ۵۳). این نکته در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، آنجا که به موضوع رستاخیز پرداخته شده است؛ مورد استفاده قرار گرفته و دوزخ به رنگ سیاه به تصویر درآمده، و دشمنان امام حسین (ع) در سیاهی آتش جهنم تا ابد خواهند سوخت.

رنگ قرمز: گاهی رنگ‌ها بنا بر فرهنگ‌های مختلف، موضوع و روایت‌های متفاوت بیان شده

تصویر ۲. مصیبت کربلا، محمد مدبر،۱۳۲۵، موزه رضا عباسی، ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹).

و از معنایی خاص برخوردار می‌شوند."رنگ قرمز لباس‌های امام حسین(ع) نشان شهادت و نشانه خونین بودن قیام آن بزرگوار است. رنگ قرمز و قهوه‌ای که در فواصل بین فرم ها (تصویر۲) قرار دارد نشانه‌ی زمین محل وقوع حادثه است، تفتیدگی و برهنگی زمین را نشان می‌دهد"(شایسته فر، ۱۳۸۶: ۱۱).

"همچنین این رنگ، رنگ قدرت، خون و نیروست. قرمز، رنگ «رداء کبریا» است. و با قدرت و عمل و گاه نیز با خشم در ارتباط است. همچنین اصطلاح «سرخ‌رو» در نزد عطار نیشابوری نیز نمادی برای پاکدامنی، عفت و آبرو به‌کار رفته است که یادآور مالیدن دست خون‌آلود حلاج به صورت خود است تا دیگران شاهد چهره‌ی رنگ‌پریده‌ی او به هنگام مرگ نباشند و این عبارت، اعتباری برای آن عمل است. قرمز نمادی از شهداست که تجلی آن در لاله‌های سرخ است"(آنه‌ماری، ساسک، ۱۳۸۲: ۵۴ و ۵۵). در روز عاشورا محاسن امام حسین (ع) نیز با خون پیشانی ایشان خضاب شد که این خود نشانی از مظلومیت، پاکدامنی امام(ع) و خریدن آبروی اسلام است.

"رنگ آبی: رنگ آبی که جلوه عرفان، ملکوت، آرامش و صفاست به صورت نه چندان شفاف برای هماهنگی رنگی با بقیه قسمت‌های تابلو(تصویر۲) در آسمان به‌کارگرفته شده است. آسمان جایگاه همیشگی روح‌های بلند، محل نزول وحی، سرزمین فرشتگان و انبیاء و محل نزول بلاست و هنرمند برای ربط دادن رنگ ملکوتی آن با بقیه صحنه نمایش حسینی از به‌کار بردن رنگ آبی در بعضی نقاط تابلو بهره جسته است (شایسته فر، ۱۳۸۶: ۱۱). آسمان در عروج، نقش مهمی را ایفا می‌کند. آسمان، مستقیماً نمایشگر قدرت و قداست خود است. مشاهده‌ی آسمان برانگیزاننده‌ی

تصویر ۳. بخشیف از تابلوی مصیبت کربلا، قوللر آغاسی،۱۳۳۰،مجموعه فرهنگی سعدآباد، ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹).

تجربه‌ی مذهبی است که با کشف و شهود همراه می‌باشد. به عنوان مثال گنبد، نمودار طاق آسمان و مکانی متعالی است که در معماری اسلامی، برای رنگ‌آمیزی آن از رنگ آبی استفاده می‌شود(کامرانی،۱۳۷۹: ۲۴۹)". همچنین رنگ آبی جنبه‌های مختلف روح را نشان می‌دهد و نشانه‌ی ایمان است (ایتن، ۱۳۶۹: ۲۱۶).

کعبـه

"ساختمان کعبه در پشت سر امام حسین(ع) نشانه‌ی مذهب وحدانیت است، منطق مکتب او که منطق ابراهیم در رویارویی با نمرودیان تاریخ را جلوه‌گر می‌سازد. (تصویر۳) استفاده از خطوط (خوشنویسی) و آیات قرآن بر گرداگرد خیمه‌های اهل بیت(ع)، جوشش قیام امام را از بطن اسلام و در پاسداری از شعار توحید نشان می‌دهد"(شایسته فر،۱۳۸۶: ۱۱).

کعبه در این تصویر، مطابق سنت، در مرکز قرار گرفته و از دید بالا به آن نگریسته شده، زیرا بام کعبه نیز قابل مشاهده است. در اینجا کعبه در مرکز یک دایره قرار دارد که دایره می‌تواند تداعی‌گر چرخش، طواف و حرکت حول محور کعبه که نماد یکتاپرستی است، باشد. شاید هم یادآور آخرین حج سیدالشهدا (ع) باشد که جهاد با فاسقان را نزد خداوند ارجح دانسته و آن را نیمه تمام رها نمود تا خود را به کربلا برساند.

با توجه به اینکه ساختمان کعبه از چندین مربع شکل گرفته؛ باید یادآوری شود که"مربع می‌تواند با هندسه‌ی نسبت‌های طلایی، تعالی پیدا کند و به یک خاطره‌ی الهی و آسمانی تبدیل شود. مربع در معماری و هندسه اسلامی همیشه در وضعیت «استعلا»[۲] ظهور پیدا کرده، که چهارگوشه‌ی آن نشانه‌ی تسبیحات چهارگانه است: یعنی تسبیح و تحمید و توحید و تکبیر و این چنین است که خاطره‌ی الهی را در برمی‌گیرد و تقدس پیدا می‌کند. همچنین مفاهیمی چون زمین، ملک، فرش، کرانمندی، وقار و پایداری از نشانه‌های مربع است. و بدین جهت است که خانه‌ی خدا نیز پلان مربع شکل دارد، یعنی بر اساس تسبیحات چهارگانه استوار است و جالب‌تر از آن طواف

زائران حرم خدا به صورت دایره است که سیر از فرش مقدس به عرش الهی دارد"(مهدی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۴۳). آوردن تصویر کعبه در این پرده، شاید بیانگر این نکته باشد که در واقعه‌ی کربلا، دشمنان امام همه مسلمان بودند و با دانستن این نکته که امام حسین (ع) نوه‌ی پیامبر، پسرعلی(ع) (مولود کعبه) و از انسان‌های پاک زمانه است با این حال دست به کشتن ایشان زدند.

تصویر ۴. زندگانی پر افتخار حضرت علی، حسین همدانی، موزه رضا عباسی، ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۷۱).

شیـر

"شیر، مظهر قدرت و اقتدار است و در باور مردم در دشت کربلا نقش اساسی داشته و از بدن شهدا بعد از شهادت تا زمان دفن، پاسداری می‌کرده و در همه مراسم حضور محسوس دارد. در بسیاری از شهرها نظیر کازرون و سروستان در روز عاشورا کسانی در پوست آن می‌روند و همراه جمعیت حرکت کرده و گاه خاک، گاه کاه بر سر می‌ریزند. اسد ا... الغالب نیز از القاب حضرت علی(ع) و تصویر یا نماد یا تجسمی که از شیر در بیرق وجود دارد؛ قدرت و صلابت و جرات و جسارت فوج را نشان می‌دهد" (همایونی، ۱۳۸۶: ۵۹). ایرانیان نقش شیر یا حتی تندیس‌های آن را جهت محافظت و پاسبانی و نیز برای مصونیت از تجاوزات دشمن روی دیوارها و حصار قرار می‌دادند. این نقش به عنوان یکی از نقوش جهانی، سمبلی از شمس و قمر، خوب و بد، روز و حرارت خورشید، هوشیاری و قدرت، قانون و عدالت و حافظ درها و دروازه‌های گنج بوده است. این نقش برای نشان دادن شجاعت و دلیری حضرت علی به مفهوم شیر خدا به‌کار رفته است و در تعزیه‌ها و عزاداری‌های روز عاشورا به عنوان سمبلی از آن امام دیده می‌شود (نصرتی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). در نقاشی قهوه‌خانه‌ای شیر را در موقعیت‌های گوناگونی تصویر کرده‌اند که از آن جمله می‌توان به شیری که به اشاره‌ی امام حسین (ع) از دریدن سلطان قیس[۳]صرف نظر کرده و به نشانه‌ی کرنش سر بر دامان و پای امام می‌ساید؛ اشاره کرد (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۸۵). شیر در زمان تنهایی حضرت زینب در صحرای کربلا، کمک کننده و یاور او در روز عاشورا وصف شده است (الهی، ۱۳۷۷: ۳۷). حال این روایات چه واقعیت داشته باشد و چه غیر واقعی و ساخته و پرداخته ذهن نقال، می‌بینیم که بر روی نقاشان خیالی‌ساز تاثیر نهاده و ما شاهد حضور شیر در این نقاشی‌ها هستیم (تصاویر۴ و ۵).

تصویر ۵. واقعه عاشورا، حسن اسماعیل زاده، ماخذ: (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۶).

شتـر

"شتر به عنوان محمل کاروان اسرای کربلا خود نمادی از مظلومیت امام حسین در روز عاشورا است"(نادعلیان، هوشیار، ۱۳۸۷: ۳۵). شتر نمونه‌ی فروتنی است زیرا بر طبق رسالات مربوط به حیوانات، شتر بر زمین زانو می‌زند تا بار بر او حمل کنند (هال، ۱۳۸۰: ۶۱). اما شتر قبل از هر چیز مرکبی است برای عبور از بیابان، و به برکت آن می‌توان به مرکز ناپیدا یعنی به جوهر الهی رسید. این یار بیابان‌ها، وسیله‌ای است که از واحه‌ای به واحه می‌رود(شوالیه وگربران، ۱۳۸۵: ۴۰و ۴۱)، و به عنوان حیوانی که حامل پیام‌آوران کربلا، یعنی حضرت زینب و حضرت امام سجاد(ع) بوده است و کنایه‌ای از تحمل مصائب بازماندگان کربلا (تصویر۶).

اسـب

"اسب یا همان اسپ حیوان چهارپا که به هوش و فراست معروف است از روزگار کهن در

تصویر ۶. مصیبت کربلا، محمد مدبر، ۱۳۲۵، موزه رضا عباسی، ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹).

اساطیر ملل مورد توجه بوده و به نگهبانی و تیمار این حیوان سودمندکه به صفات تند و تیز، چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است اهتمام داشته‌اند" (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)."یکی از القاب اسب از قدیم «مقرب» یعنی رساننده راکب به مقصود بوده است. این به دلیل غیرت و وفاداری این حیوان در سختی‌هاست که به جای فرار، راکبش را به منزل می‌رساند، و با مقاومت و ترساندن دشمن، غیرت و وفاداری او تحقق می‌پذیرد (نوری، ۱۳۸۵: ۶۱)."در واقعه‌ی عاشورا نیز وفاداری این حیوان را می‌توان شاهد بود. همان‌طور که در ذکر مصیبت‌ها نیز شنیده‌ایم آن زمان که امام حسین (ع) به شهادت می‌رسد این حیوان به خیمه‌ها باز می‌گردد تا خبر شهادت امام را به خانواده‌ی ایشان برساند. تا مبادا که تن بی‌جان او بیش از این مورد جسارت دشمن واقع شود.

" علی‌بن‌ابی‌طالب هدف خلقت اسب را عزت یافتن آدمی دانسته است، خداوند اسب را نیافرید مگر آنکه به وسیله‌ی آن انسان را به عزت رساند و شیطان را ذلیل گرداند"(همان: ۶۷). در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اسب اشقیاء با رنگ سیاه، و اسب امام و بستگانش با رنگ سفید نشان داده شده است. "سفیدی درخشان اسب سفید نماد شاهوارگی است، اغلب کسی بر آن سوار می‌شود که "امین و حق" نام دارد"(شوالیه وگربران، ۱۳۷۸: ۱۶۰). معمولا تصویر اسب سفید، مرکب قهرمانان، قدیسان وبزرگان معنوی در هنگام معراج است. "همچنین محمد رسول‌ا... سوار بر اسب سفید به معراج می‌رود" (همان: ۱۶۱).

کبوتـر

برخی از معانی نمادین که برای پرندگان و از جمله کبوتر می‌توان برشمرد عبارتند از: پرواز، عروج، خوش‌آوازی، زیبایی، سفر روحانی و گاه به معنای بهشت، ماوای شهدا نیز نامیده‌اند. نقش پرندگان در واقعه‌ی عاشورا نیز قابل مشاهده است و بر مبنای اعتقاد عوام که در منابع مکتوب عامیانه و مذهبی هم آمده در گودال قتلگاه پرندگان تیرها را از بدن شهدا بیرون می‌کشیدند (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۹۵).

در بسیاری از فرهنگ‌ها از جمله فرهنگ ایران، از وجود کبوتر به عنوان پیک نامه‌بر و قاصد

یاد شده است. اسطوره‌های کهن نشان می‌دهند که کبوتر را پیک ناهید نیز نامیده‌اند(یاحقی، ۱۳۸۸: ۶۶۲). این پرنده در نمادپردازی کلی تمامی حیوانات بالدار، یعنی در معنویت و نیروی تعالی مشترک است و نمادی از روح می‌باشد(سرلو، ۱۳۸۹: ۶۱۳). حضور کبوتر در دشت کربلا و پر و بال به خون کشیده شده اش نیز نشانی از مهرورزی او به امام حسین است (تصویر۷) بالاخص که خبر حادثه شوم کربلا را نیز کبوتر خونین بال به مدینه برد" (همایونی،۱۳۸۶: ۵۸).

تصویر۷. گودال قتلگاه، حسن اسماعیل زاده، ماخذ: (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۷۴).

پنجـه یا دسـت

"یکی دیگر از سمبل‌هایی است که در مراسم عزاداری مشاهده می‌شود که به صورت دست بریده کوتاهی بر سرکتل‌ها یا بر روی علم‌ها قرار می‌گیرد و در واقع گریز و یادآوری به حادثه کربلا است، چرا که دست خود نماد و تداعی کننده‌ی عمل است و در این حیطه این سمبل می‌تواند تداعی کننده‌ی ندای حق‌جوی "هل من ناصر ینصرنی" باشد که در نینوا سر داده شد و برای بینندگان و عزاداران تجسم کننده حماسه کربلا است" (الهی، ۱۳۷۷: ۴۰). از سوی دیگر و بنا به قولی دیگر آن را نشانه پنج تن آل عبا نیز می‌دانند. ضمن آنکه بنا به گفته آگاهان مذهبی این فرم سمبل دو دست بریده حضرت ابوالفضل(ع) نیز است که در راه یاری حضرت سیدالشهداء تقدیم شد" (نادعلیان، هوشیار، ۱۳۸۷: ۳۵). در تصویر۸ ، با عنوان روز محشر در قسمتی از تصویر، فرشته‌ای دست بریده‌ای را بالای سر خود گرفته و وارد عرصه‌ی محشر شده است.

تصویر ۸. روز محشر، منسوب به محمد مدبر، موزه رضا عباسی،ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۲۷).

عمـاری (کجـاوه)

"عماری همان کجاوه است. کجاوه‌هایی که با پارچه افکنده در اطرافش، درونش مستور است و سمبولی است از به اسارت بردن خاندان امام حسین(ع) از کربلا به شام" (الهی،۱۳۷۷ : ۱۵۶). در مراسم تاسوعا و عاشورا عماری‌ای را که در دیگر فرهنگ‌ها هودج و کجاوه نیز معنی شده، با نام‌های گوناگون حجله قاسم، کتل[۴] نخل بندری، جارچو در بیشتر شهرهای ایران، به خصوص بخش‌هایی از فارس نظیر شیراز، کازرون و سروستان مشاهده می‌کنیم؛ در حالی که چهار نفر آن را حمل می‌کنند پیشاپیش دسته‌های عزاداری حرکت داده می‌شود. بی‌مناسبت نیست که اشاره شود که علت خواندن نخل این است که گویند که برای حمل اجساد شهدای واقعه جانسوز کربلا، در روز سیزدهم محرم، به وسیله طایفه بنی اسد که شیعه و ایرانی تبار بودند از تنه و چوب و شاخه‌های درخت نخل استفاده شده است(همایونی،۱۳۸۶: ۵۲). و در لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده است که نخل تابوت بزرگی است که بر آن خنجر و شمشیر و پارچه‌های قیمتی و چندین آینه بسته شده و در روز عاشورا به عنوان تابوت امام حسین حرکت داده می‌شود و چون شبیه به نخل خرما ساخته می‌شود نخل گفته شده (دهخدا، ۱۳۴۹: ۳۹۷).

تاثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر روی عامه مردم

با گسترس قهوه‌خانه‌ها که در ابتدا جایی برای نوشیدن چای و قهوه، و صحبت کردن راجع به مسائل روز جامعه به شمار می‌آمد؛ این امکان بیشتر از پیش برای مردم فراهم گشت تا در کنار نشستن در قهوه‌خانه، و زدودن گرد خستگی از تن، با شنیدن حکایت‌های ملی، اساطیری و مذهبی، و مخصوصاً واقعه‌ی کربلا، که نقال آن‌ها را با آوازی دلنشین پرده خوانی می‌کرد؛ روح

خود را صفایی دوباره ببخشند.

شاید پیدایش این شاخه از هنرهای تصویری ایرانی در پاسخ گویی به شرایط نابسامان جامعه که بدنبال شکست‌های بزرگ نظامی و حضور ارتش‌های مستعمراتی در خاک وطن و ضعف دربار قاجار در مقابله با آنان، و ضرورت ایستادگی در برابر هجوم فرهنگی _ مذهبی بیگانگان بود که گروهی از هنرمندان مردمی را بر آن داشت که با به تصویر کشاندن اساطیر ملی و وقایع محرم در نقاشی، محملی برای بیان و تشدید مبانی همبستگی ملی و مذهبی بیابند و مظلومیت و حقانیت مردمی را که از یک سو قدرت مقابله با دسایس خناسان استعمارگر را در عرصه‌های نظامی و سیاسی دوران قاجار نداشتند و از سوی دیگر از فرط استیصال گروه گروه مجبور به جلای وطن می‌گردیدند و یا درعرصه‌های نظامی قتل عام می‌شدند و عاقبت‌الامر نیز ناگزیر به پرداخت تاوان سنگین می‌شدند که با معاهدات ننگین استعماری بر آنان تحمیل می‌گردید، از اینرو شیوه بیان تصویری نقاشی قهوه‌خانه که صرفاً در ابعاد بزرگ به سفارش عوام الناس پرداخته می‌شد، اساساً در خدمت مردم کوچه و بازار درآمد و وسیله‌ای شد درخدمت مذهب و میهن که همواره حب الوطن من الایمان بوده است (عزیززاده، ۱۳۷۸: ۹).

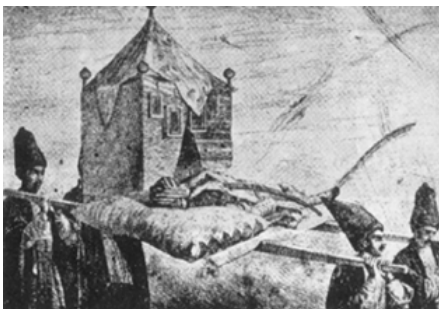
بیان چنین داستان‌های عبرت‌آموزی، بخشی از کارکرد اجتماعی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. با توجه به اینکه بسیاری از آثار هنری عمداً به قصد تأثیرگذاری بر طرز فکر گروهی از مردم آفریده شده و توان آن را دارند که بر بینش‌ها، عواطف و در نهایت امر بر کردار آدمیان در شئون مختلف زندگی اثر بگذارند (فلدمن، ۱۳۸۷: ۴۹).

در جایی دیگر آمده است که "شاه اسماعیل صفوی پس از آسودن از عثمانیان، تصمیم گرفت ازبکان را گوشمالی دهد. او شور و شوق عجیبی از میهن‌پرستی و جنگ در سر مردم انداخت و در حالی که از تبریز با گروهی از سربازان به راه افتاده بود، چاووشان و سرداران پر هیبت را در طول راه به نمایشی غریب واداشت. این گروه که بسیار بودند با شیپور و طبل و آوازهای سوزناک و خواندن مرثیه‌ها، بی‌گناهی امام حسین و سایر قربانیان کربلا را مطرح می‌کردند و مردم را به خود فرا می‌خواندند تا ظالمان ازبک را که چونان معاویه، یزید، شمر و سنان بدکار و شقی می‌پنداشتند گوشمالی دهند. دراین شورآفرینی غریب، از پرده‌های نقاشی و شمایل‌های مصیبت نیز استفاده می‌شد. آنگاه از همه مردم می‌خواستند تا با سپاه صوفی بزرگ همراه شوند و کسانی را که همانند قاتلان شهدای کربلا بودند، کیفر و قصاص دهند" (الهی، ۱۳۸۳: ۱۶).

بنابراین می‌توان بیان نمود که شنیدن و دیدن چنین روایات و داستان‌هایی بر روی پرده‌های قهوه‌خانه‌ای، ضمن تأثیرپذیری پیوسته‌ای که از اشکال گذشته داشته‌اند، در پیدایش اشکال آینده نیز تأثیرگذار خواهند بود. این هنرها ضمن حفظ اصالت خود از طریق تحول‌پذیری می‌توانند به حیات خود ادامه دهند. دیدن و دریافت مفاهیم نمادین این آثار، حب وطن، شجاعت، دلاوری و ایستادگی در برابر ظلم و ستم را در مردم تقویت می‌کنند.

نتیـجه

نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای که متاثر از فضایی خاص بوده، ابتکار نقاشانی است که روایات ملی، حماسی و نقل‌های مذهبی را بر اساس زندگی امامان معصوم، خصوصاً وقایع کربلا و کیفر دادن اشقیا و کسانی که به ائمه ظلم نموده‌اند را به صورت عناصر نمادین تصویر می‌کردند که هرکدام



تصویر ۹. حجله قاسم در عزاداری های سده سیزدهم قمری، ماخذ: (همایونی، ۱۳۸۶: ۵۳).

تصویر ۱۰ مصیبت کربلا گودال قتلگاه، محمد مدبر، موزه رضا عباسی، ماخذ: (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۷).

از آن‌ها معانی خاصی را در ذهن و خیال بیننده پدید می‌آورد. برای مثال رنگ سبز را در فرهنگ شیعه به طور معمول، رنگ اهل بیت و نماد طهارت و پاکی می‌دانند؛ شیر مظهر قدرت و اقتدار تصور می شود. ریشه‌ی استفاده از عناصر هنر شیعی به دوران آل‌بویه باز می‌گردد و بعد از آن در نگارگری‌های دوره تیموری نیز شاهد به تصویر کشیدن آن‌ها هستیم زیرا حکام این دوره، برای مشروع نشان دادن حکومت خود، از هنر شیعی حمایت می‌کردند. با تشکیل حکومت شیعی در دوره صفویه، توجه و اوج‌گیری آن در دوره قاجار، سبب بازتاب اعتقادات مردمی، متأثر از واقعه عاشورا، توسط هنرمندانی برخاسته از دل همین مردم می‌شود. این عناصر ذهنی بوده و ریشه در سنت و هویت اسلامی- شیعی ایران دارند و سبب درک و ارتباط عمیق‌تر و بیشتر عامه مردم با روایت‌های مذکور و عشق آنان به امامان معصوم می‌گردید و حس میهن‌دوستی و دفاع از ارزش‌ها و اعتقادات را در آنان تقویت می‌نمود. تردیدی نیست که بازخوانی و درک مفهوم عاشورایی و نمادین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در زمان‌های مختلف می‌تواند نقش موثری درتداوم و پویایی فرهنگ شیعی داشته باشد.

پی‌نوشت:

۱. نقاشی پشت شیشیه یا نقاشی "پشت بدل"، نوعی نقاشی عامیانه است که در اواخر دوره‌ی زندیه رواج یافت. در این شیوه، نقاش نقش‌ها را به صورت معکوس در پشت شیشه به تصویر می‌کشد.
۲. تعالی یافته و مقدس.
۳. یکی از شخصیت‌هایی است که در پرده‌های عاشورایی زیاد به چشم می‌خورد.
۴. اسبی است که با پارچه‌ی مشکی که بر زین و گردنش افکنده‌اند تزئین شده و نیز حجله‌گاه قاسم با پارچه‌ی مشکی.

منابع

– آنه‌ماری، شیمل و ساسک، پرسیلا (۱۳۸۲)، ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات ایران، مترجم: مریم میر احمدی، نامه انجمن، شماره ۱۲، صص۵۵، ۵۴، ۵۳.
– اعظم زاده، محمد (۱۳۹۲).واژه‌نامه عمومی هنر،تهران: انتشارات سیمای دانش آذر
– الهی، محبوبه (۱۳۷۷).تجلی عاشورا در هنر ایران، ، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی
– ایتن، جوهانز (۱۳۶۹)، کتاب رنگ، ترجمه دکتر محمدحسین حلیمی، چاپ سوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
– بلوک باشی، علی (۱۳۷۵)، قهوه‌خانه‌های ایران، تهران: دفتر نشر پژوهش های فرهنگ
– بیضائی، بهرام (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، چاپ چهارم، تهران: روشنگران و مطالعات زنان
– پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: انتشارات سیمین و زرین
– جعفریان،رسول (۱۳۷۷)، تاریخ تشیّع در ایران از آغاز تا قرن ۷ هجری، چاپ دوّم،تهران: شرکت چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی
– جلیل‌نیا، آزرمیدخت (۱۳۷۴)، "شمایل اهل بیت"، نوشته ماریا ویتوریا فانتا، نشر دانش، سال ۱۵، شماره ۳، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
– چلیپا، کاظم و رجبی، علی (۱۳۸۵)، حسین اسماعیل زاده نقاش مکتب قهوه خانه ای، ترجمه:مهدی افشار، تهران: موسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ ونشر
– حقیقی، شهین (۱۳۸۶)، جستاری در تعزیه و نعزیه نویسی در ایران، کتاب ماه ادبیات، شماره ۱۰، پیاپی ۱۲۴،

خانه کتاب، ص۸.
– خواندمیر. (غیاث الدین بن همام الدین حسینی)(۱۳۵۳)، تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر، مقدمه جلال الدین همایی، زیر نظر محمّد دبیر سیاقی، تهران: خیام، (۱۳۸۱) دایره المعارف هنر, تهران: فرهنگ معاصر،
– دهخدا، علی اکبر(۱۳۴۹)، لغت‌نامه دهخدا، تهران: انتشارات موسسه لغت‌نامه دهخدا
– سرلو، خوان ادواردو(۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: انتشارات دستان
– سیف، هادی(۱۳۶۹)، نقاشی قهوه خانه ای، ترجمه:کلود(سیروس) کرباسی، وزرارت فرهنگ و آموزش عالی تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور
– شایسته فر، مهناز(۱۳۸۶)، حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار، فصل‌نامه نگره، سال سوم، شماره ۵، دانشگاه شاهد، ص۱۱. (۱۳۸۴) هنر شیعی، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی
– شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۷۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، جلد اول، تهران: انتشارات جیحون
– شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۵)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، جلد چهارم، تهران: انتشارات جیحون
– عاشورا در نقاشی ایرانی، (۱۳۸۳).رشد آموزش هنر، شماره۳، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش، ص۱۶.
– عزیززاده، قربان(۱۳۷۸)، محرم در مکتب نقاشی قهوه‌خانه، کتاب ماه هنر، سال اول، شماره۷، خانه کتاب، ص۹.
– فلدمن، ادموند بورک(۱۳۸۷)، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: سروش
– فلسفی، نصرالله(۱۳۷۵)، زندگی شاه عباس اوّل، جلد سوّم، تهران: انتشارات علمی
– کامرانی، بهنام(۱۳۷۹)، رمزشناسی نقاشی‌های معراج، سایه طوبی، اولین مقالات دوسالانه‌ی نقاشی جهان اسلام، تهران: موزه هنرهای معاصر
– کوپر، جی سی(۱۳۸۶)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر نو
– کوثری، مسعود(۱۳۹۰)، هنر شیعی در ایران، جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره ۱، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، ص۱۲.
– گلی زواره، غلامرضا(۱۳۸۲)، از مرثیه تا تعزیه، قم: حسنین علیهم السلام
– محجوب، محمّدجعفر(۱۳۶۱)، پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، فصل‌نامه هنر، شماره۲، معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص۱۶۲.
– محسنی‌نیا، ناصر، امیری‌فر، عاطفه،"رمزشناسی اسطوره‌ای رنگ‌ها و اعداد در داستان رستم و اسفندیار"، مطالعات ایرانی،شماره ۲۲، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۱۳۹۱، ص۷۲.
– مهدی‌نژاد، کمال‌الدین(۱۳۸۶)، نقش مربع در معماری اسلامی، گلستانه، شماره ۸۶، ص۴۳.
– میرزایی مهر، علی اصغر(۱۳۸۶)، نقاشی بقاع متبرکه در ایران، تهران: فرهنگستان هنر
– نادعلیان، احمد، هوشیار، مهران(۱۳۸۷)، نقش های عاشورایی، رهپویه هنر، دوره دوم، شماره ۵، موسسه آموزش عالی سوره، ص۳۵.
– نساجی زواره، اسماعیل(۱۳۸۷)، رنگ سبز رنگ تعلق و آفرینش، درسهایی از مکتب اسلام، سال ۴۳، شماره ۵۷۰، موسسه تعلیماتی و تحقیقاتی امام صادق (ع)، صص۵۹، ۵۸.
– نصرتی، مسعود(۱۳۸۵)، نگاره‌های نمادین در نمد پیشینه‌ی تاریخی، کتاب ماه هنر، شماره ۹۳و ۹۴، خانه کتاب، ص۱۲۲.
– نوری، محمد(۱۳۸۵)، اخلاق و عرفان تمثیلی: بررسی اسب به عنوان یک نماد معنوی، اخلاق، سال اول، شماره۴، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، ص۶۷، ۶۱.
– هال، جیمز(۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نماد در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر
– هزار، وحید(۱۳۹۲)، بررسی ترکیب‌بندی رنگ در شمایل‌نگاری شیعی (نگارگری تیموری وصفوی)، پایان نامه

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان
– همایونی، صادق(۱۳۸۶)، نمادهای اسطوره ای در عزا، عروسی، تعزیه و سوگواری های مذهبی در فارس، کتاب ماه هنر، شماره۱۰۵و۱۰۶، خانه کتاب، صص۵۲، ۵۳، ۵۸، ۵۹.
– یاحقی، جعفر(۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر
– یونگ، گوستاو(۱۳۸۳)، انسان و سمبل هایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی

-Frye, Richard, The golden Age of Persia, London: Weidenfeld and Nicholson, 1975