مقاله

مطالعهٔ تطبیقی نقاشی سنتی ایرانی با نقاشی عامیانه

دکتر علیرضا مهدی‌زاده
استادیار دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

در کنار شیوهٔ رسمی و سنتی نقاشی ایرانی که با خصلت‌هایی چون فاخر، زیبا، زینتی، باشکوه و تمثیلی معرفی می‌شود و جلوه‌های ناب آن را می‌توان در آثاری مانند شاهنامهٔ بایسنقری، شاهنامهٔ تهماسبی و خمسهٔ نظامی به نظاره نشست، چهره و روشی دیگرگونه در نقاشی ایرانی وجود دارد که به نقاشی عامیانه معروف است و جلوه‌های گوناگونش در قالب رسانه‌های هنری عمدهٔ این شیوه، یعنی نقاشی پشت شیشه، نقاشی بقاع متبرکه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، بروز یافته است. این‌گونه نقاشی بر پایهٔ احساس و فهم مردم عادی، بیرون از دنیای کارگاه‌های درباری و جدا از اصول، قواعد و قراردادهای تصویری نقاشی رسمی ایران تولید شده و سادگی و صراحت از بارزترین خصوصیات آن است. هدف این مقاله بررسی تطبیقی و مقایسهٔ کلی این دوگونه نقاشی ایرانی و برشمردن ویژگی‌های هرکدام است. برای تفهیم جنبه‌های متعدد هنر نقاشی ایرانی به دانش‌آموزان، شناخت کلیاتی دربارهٔ این هنر، مفید و مؤثر خواهد بود.

روش پژوهش توصیفی - تحلیلی بوده و اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی عامیانه و نقاشی سنتی ایرانی از سه جنبهٔ مضمونی و محتوایی، تولیدی و کاربردی، و زیبایی‌شناسی و نمادین با یکدیگر متفاوت‌اند. دلیل بروز این تفاوت‌ها در چگونگی سفارش، شیوهٔ تولید و سطح مخاطبان هرکدام بوده است.

کلیدواژه‌ها: نقاشی سنتی ایرانی، نقاشی عامیانه، نقاشی پشت شیشه، نقاشی بقاع متبرکه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای

مقدمه

نقاشی ایرانی که جلوهٔ سنتی و رسمی‌اش در کارگاه‌های درباری به هدف تصویرسازی کتب رقم خورده است، با توجه به مؤلفه‌هایی چون همراهی و مؤانست با شعر و ادب فارسی، پیروی از حکمت کهن ایرانی و بینش اسلامی، دوری از واقع‌نمایی، تأکید بر چکیده‌نگاری و گرایش به تزیین و نمادگرایی، طی سالیان طولانی و در فرایندی ابداعی و اقتباسی، به‌تدریج قالب و قواعد زیبایی‌شناسی خود را گردآورده و کیفیت بیان هنری خاصی را فراهم ساخته که معرف آن است. این نوع نقاشی رسمی و اصیل که به سفارش صاحبان قدرت و دور از چشم مردم عادی، در کارگاه‌های هنری تولید می‌شد، وظیفهٔ اصلی‌اش ترجمهٔ تصویریِ مضامین بلند و متعالی ادبیات پر استعاره و غنی ایرانی به زبان خط و رنگ بود و طبیعتاً برای هم دوشی و هم‌نوایی با آن فضای حکمی و متعالی و مشحون از استعارات و تشبیهات عرفانی، می‌بایست به شیوه و اسلوبی تجلی می‌یافت که با ساحت رمزی و فاخر ادبیات هماهنگ باشد. این هدف طی قرن‌ها تحقق یافت. نگاهی تاریخی به هنر نگارگری ایرانی و مکاتب اصلی آن، گویای سیر صعودی و تعمیق زیبایی‌شناسی در این هنر است. به این ترتیب که به‌تدریج مضامین، محتوا و کیفیت نگاره‌ها از سطح به عمق ارتقایافته و سرانجام شاهکارهایی چون شاهنامه بایسنقری، تهماسبی و خمسهٔ نظامی پدیدار گشته‌اند. پیوند نقاشی با کتاب‌آرایی و نظام هنرپروری درباری از عوامل رشد و پیشرفت این هنر شد و به ایجاد سبک‌های رسمی، قراردادی و اصیل در نگارگری ایرانی منجر گردید؛ به‌عبارت‌دیگر، «چون هنر نگارگری در مجموعه‌ای به‌صورت کتاب یا مُرقع مجال بروز می‌یافت و می‌بایست مقبول طبع سفارش‌دهنده افتد، نگارگر می‌کوشید خلاقیت تصویری‌اش را با آراستگی و پرداخت پر وسواس درآمیزد. از همین‌رو بود که نگارگری خصلتی صناعتگرانه و زینتی و فاخر یافت.» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۱)

در کنار این نقاشی که با خصلت‌هایی مانند زینتی، فاخر، زیبا، باشکوه و تمثیلی معرفی می‌شود و جلوه‌های ناب آن را می‌توان در آثاری مانند شاهنامه بایسنقری، شاهنامه تهماسبی و خمسه نظامی دید، شیوه و صورتی دیگرگونه در نقاشی ایرانی پدید آمد که به «نقاشی عامیانه» معروف شده است. برخلاف نقاشی سنتی ایرانی، این‌گونه نقاشی بر پایهٔ احساس و فهم مردم و

تصویر ۱ - گلنار و اردشیر، شاهنامه بایسنقری، هرات، ۸۳۳ ق.
مأخذ: پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹.

برای مردم و به‌تبع آن، جدا از اصول و قواعد رسمی هنر تولید شده و به‌دلیل تأثیر و نقش عمیق مذهب در بافت اجتماعی ایران، بیشترین نمودش در ارائهٔ مضامین مذهبی مورد علاقهٔ مردم بوده است. سبک و سیاق و فضای نقاشی عامیانه کاملاً از فضای رمزی و متعالی نقاشی سنتی ایرانی فاصله گرفته است. گونه‌های متفاوت این شیوه در قالب نقاشی پشت شیشه، نقاشی بقاع متبرکه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای بروز یافته است. سؤالی که مطرح می‌شود این است که نقاشی عامیانه و نقاشی سنتی و رسمی از چه جنبه‌هایی متفاوت‌اند و دلیل این تفاوت چیست. هدف این مقاله بررسی و مقایسه خصوصیات و تفاوت‌های کلی این دو گونه نقاشی است. بدین منظور، این دو شیوهٔ نقاشی را به روش تطبیقی، از سه جنبهٔ مضمونی و محتوایی، تولیدی و کاربردی و زیبایی‌شناسی و نمادین به بحث خواهیم گذاشت.

اگرچه پژوهشگران بسیاری دربارهٔ نقاشی ایرانی مطالعه و تحقیق کرده‌اند، تاکنون پژوهش‌های زیادی در مورد نقاشی عامیانه و به‌خصوص تفاوت‌های این شیوه با نقاشی سنتی ایرانی صورت نگرفته است. افزون بر این، یکی از راه‌های تفهیم بهتر خصوصیات و نکات جزئی هنر نقاشی ایرانی به دانش‌آموزان، شناخت جنبه‌های کلی این هنر است.

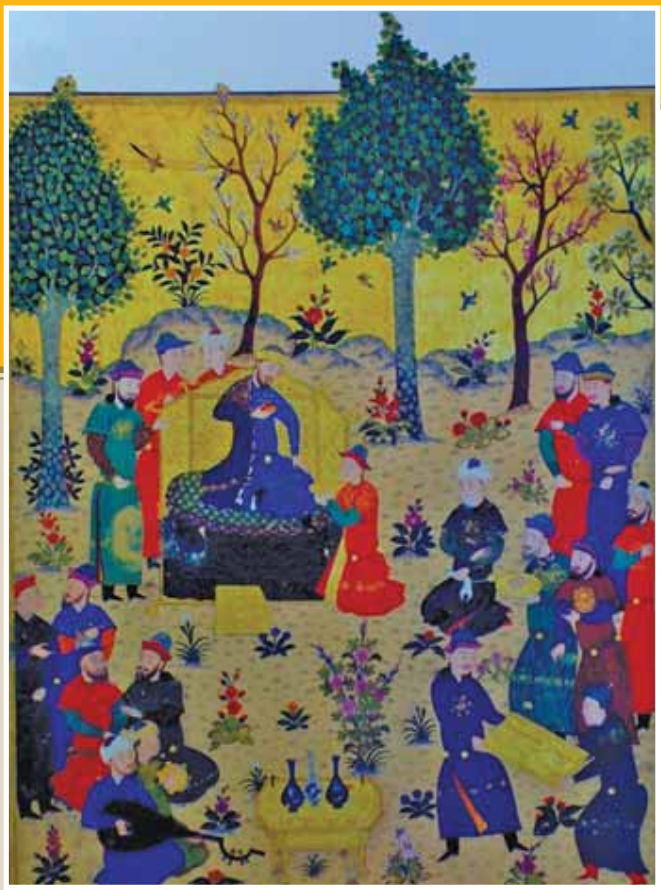
مقایسهٔ نقاشی سنتی و رسمی با نقاشی عامیانه

به‌طورکلی، می‌توان گفت در هر جامعه، هنر به دو گونهٔ کلی ظهور و بروز می‌یابد. به‌دلیل نفوذ و تأثیرگذاری زیاد هنر، صاحبان قدرت در هر تمدن و دوره‌ای از هنرمندان حمایت کرده‌اند. از همین روی، آثاری در حیطهٔ حکومتی و به شکلی رسمی با قراردادهایی ویژه به‌وجود آمده است. در مقابل این شیوهٔ رسمی، صورتی دیگر از هنر که در میان مردم عادی رواج و رونق داشته و به بیان دنیای آمال و آرزوهای مردم عادی جامعه پرداخته و بازتاب اندیشه‌ها و سلایق فکری و زیبایی‌شناختی آنان بوده، در هر عصری قابل‌شناسایی است. این دو شیوهٔ هنری در هر دوره و زمانه، مطابق با ویژگی‌های فرهنگی و آرمان‌های فکری عوام و خواص ظهور و بروز یافته است. در سنت هنری و تصویری ایران نیز این دو سبک و شیوهٔ هنری از گذشته‌های دور در کنار یکدیگر زندگی کرده‌اند. ازاین‌رو، فارغ از سبک‌ها و گرایش‌های متفاوتی که در نقاشی ایران دیده می‌شود، می‌توان دو صورت و شکل کلی را برای آن متصور شد؛ صورتی که در قالب سنتی و رسمی در کارگاه‌های درباری به‌وجود آمده و با عنوان «نگارگری ایرانی» جایگاه بالایی یافته است. در صورت و شیوهٔ دوم، با آثاری تصویری روبه‌رو می‌شویم که در مجموعهٔ متنوع نقاشی سنتی و رسمی جای نمی‌گیرد و از نظر شکلی و زیبایی‌شناختی تفاوت‌های آشکاری با این شیوهٔ نقاشی دارد. این شیوه با عنوان «نقاشی عامیانه» شناخته می‌شود. شاید بتوان اصلی‌ترین تفاوت نقاشی عامیانه ایرانی را با گونهٔ اصیل و رسمی‌اش در کیفیت بیان هنری و قراردادهای زیبایی‌شناختی حاکم بر نقاشی عامیانه دانست که تحت تأثیر مهم‌ترین خصوصیت این هنر، یعنی کاربرد مردمی آن، است. درست به همین دلیل، نقاشی عامیانه از نقاشی رسمی و فاخر

ایرانی و دنیای تخیلی و والای آن فاصله می‌گیرد و سادگی و صراحت را موردتوجه قرار می‌دهد. با این همه، برای شناخت بیشتر این نقاشی و تفکیک آن از سایر آثار در حیطهٔ نقاشی رسمی، ابتدا باید پرسش‌های خود را در مورد نقاشی ایرانی و خصلت‌های آن توسعه دهیم و ویژگی‌ها و ساخت‌های اساسی را که نقاشی سنتی ایرانی به‌واسطهٔ آن‌ها شناخته می‌شود، برشمریم. سپس، چگونگی ظهور این خصوصیات را در نقاشی عامیانه موردِ بررسی قرار دهیم.

اساساً با طرح پرسش در مورد یک اثر هنری از جنبه‌های مختلف مضمونی، شکلی، زیبایی‌شناسی و کاربردی، آن اثر چهرهٔ واقعی خود و خصوصیات و جوانب متعددش را آشکار می‌سازد. از این حیث، نگارگری ایرانی را از سه جنبهٔ کلی می‌توان مورد بررسی و سنجش قرار داد: ۱. جنبهٔ مضمونی و محتوایی، ۲. جنبهٔ تولیدی و کاربردی، ۳. جنبهٔ زیبایی‌شناسی و عناصر نمادین. اکنون برای دستیابی به تفاوت‌های نقاشی عامیانه و نقاشی سنتی ایرانی، به توصیف و تحلیل این جنبه‌ها در نقاشی سنتی و نقاشی عامیانه می‌پردازیم.

۱. جنبهٔ مضمونی و محتوایی: نقاشی ایرانی در پیوند با ادبیات به بیان تصویریِ مضامین عاشقانه، حماسی، دینی و ملی پرداخته و بیانی زیبا، تمثیلی و نمادین و باشکوه از این مضامین ارائه نموده است. تا زمانی که نگارگری ایرانی به تصویرسازی کتاب‌هایی با مضمون‌های حماسی، تغزلی، عرفانی و اخلاقی می‌پرداخت و در کارگاه‌های سلطنتی با هدف افزایش اعتبار فرهنگی و به‌تبع آن اعتبار سیاسی صاحبان قدرت پدید می‌آمد، نقاش ایرانی خلاقیت تصویری‌اش را با دقتی زیاد و آراستگی و شکوه توأم می‌ساخت و جوهر و مضمون متعالی ادبیات را با زبانی نمادین و با حالتی فرهیخته به نمایش می‌گذاشت (تصاویر ۱و ۲). از همین روست که «نگاره‌های سنتی ایرانی، مثل یک دنیای کوچک از گل‌های بهار، همراه با نسیمی فرح‌بخش و انسان‌های باوقار و نور تابناک، بیننده را به تفرج و نشاط هر چه بیشتر دعوت می‌کنند» (کنبی، ۱۳۸۲: ۹) اما در نقاشی عامیانه، مانند هر پدیدهٔ عامیانهٔ دیگر، هدف اصلی، بیان آمال و اندیشه‌های عامهٔ مردم



تصویر۲ - شاهنامه بایسنقری، مأخذ: ولش، ۱۳۸٤:۱٤٦.

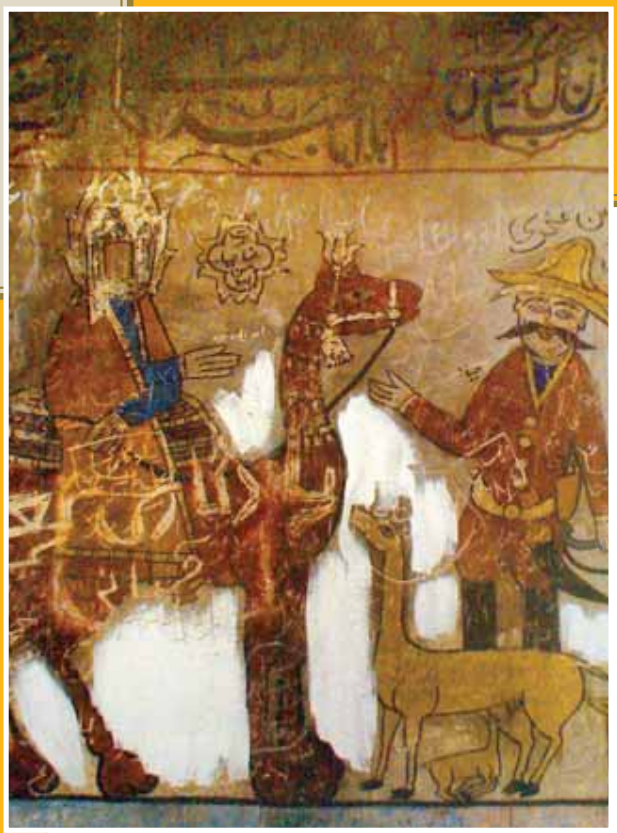
به شکلی قابل‌درک و ساده است. به دیگر سخن، چون فرهنگ‌عامه متعلق به عامهٔ مردم است، این هنر نیز بازتاب زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم و نشان‌دهندهٔ رفتار، منش، اندیشه، احساس و از همه مهم‌تر، مذهب و اعتقادات مردم است. همان‌طور که در جوامع بشری در مقابل وجه رسمی هر پدیده (فرهنگ، دین، هنر)، صورتی دیگر نیز قرار دارد که گرایش مردمی دارد و برای توصیف و تحلیل آن از اصطلاحات عامیانه استفاده می‌شود، در نقاشی ایرانی نیز شیوه‌ای عامیانه ظهور و بروز یافته است. به‌طورکلی، هنر عامیانه، نوعی هنر غیر پیچیده است که تصور می‌شود ریشه در آگاهی جمعی عامه مردم دارد (اسمیت، ۱۳۸۱)؛ بنابراین، خصلت اصلی هنر عامیانه، تطابق با خواست و نیاز و درک مردم عادی است. در نقاشی سنتی و رسمی، مضامین با توجه به شرایط فکری زمانه ظهور می‌یابند و صاحبان قدرت با حمایت از تولید آثار دربرگیرندهٔ مضامین بلند و متعالی در قالب نسخ نفیس، درصدد کسب اعتبار فرهنگی و سیاسی برای خود برمی‌آیند. مضامینی که می‌بایست درجهٔ بالای

فضیلت‌های مختلف ملی و اخلاقی جامعه ایرانی را به تصویر بکشد تا مایهٔ فخر صاحبان قدرت شوند. در مقابل، با بررسی موضوعی نقاشی‌های عامیانه (نقاشی پشت شیشه، قهوه‌خانه‌ای و نقاشی دیواری بقاع متبرکه) درمی‌یابیم که در این نوع نقاشی، مجموعه‌ای از مضامین عادی مذهبی و قصه‌های عامیانهٔ مورد علاقهٔ مردم، بر اساس خوانش و درک عمومی آن‌ها به تصویر درآمده‌اند. از این‌رو، نقاشی عامیانه با مخاطبان بیشتری ارتباط دارد و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. بر این مبنا باید گفت: «نقاشی عامیانه یا قهوه‌خانه به‌ضرورت نیاز و انتقال باورهای مذهبی مردم به‌وجود آمد. نقاشان بازاری تجسم‌های ذهنی- مذهبی و حماسی مردم را در تصاویر زنده می‌کردند و با خیالی‌سازی‌های خود به آرمان‌های ذهنی آن‌ها تجسم می‌بخشیدند.» (آژند، ۱۳۸۹: ۸۱۸) برای مثال، در تصاویر شمارهٔ ۳ و ٤ و ٥ شمایل و چهرهٔ شخصیت‌های مقدس شیعه بر مبنای عشق و ارادت مردم عادی و پسند و سلیقهٔ بصری آن‌ها به تصویر درآمده است. در تصویر دیگر (شمارهٔ ٦) که به قیام مختار مربوط است، به‌دلیل عشق و دلبستگی مردم به امام حسین (ع) و نفرت شدید آن‌ها از دشمنان و قاتلان ایشان، با صحنه و روایتی روبه‌رو می‌شویم که نفرت از قاتلان امام را بازتاب می‌دهد؛ بنابراین، موضوع نقاشی‌های عامیانه برخاسته از فرهنگ و اعتقادات مردم عادی و عامهٔ مردم و نمایانگر اندیشه و احساس و سلیقه و برداشت‌های آن‌هاست.

در واقع، در مقابل وجه رسمی و فرهیختهٔ مضامین نقاشی سنتی ایرانی، نفوذ فوق‌العادهٔ باورها و انگاره‌های فرهنگ‌عامه در نقاشی عامیانه دیده می‌شود. از این حیث، منظور از نقاشی عامیانه، نوعی نقاشی است که از نظر مضمونی و کیفیت بیان هنری، دنیایی متفاوت در مقایسه با نگارگری رسمی ایرانی می‌آفریند. صورت‌های گوناگون این نقاشی در بافت فرهنگی ایران، با توجه به شرایط، کاربرد و محمل ظهورش، در قالب رسانه‌های هنری عمدهٔ این شیوه یعنی نقاشی پشت شیشه، نقاشی بقاع متبرکه و به‌خصوص نقاشی قهوه‌خانه‌ای بروز یافته است. موضوع این نقاشی‌ها، مضامین و وقایع مذهبی پندآموز است. نقاشی پشت شیشه، هنری است برخاسته از میان توده مردم که زمان پیدایی آن به دورهٔ زندیه می‌رسد. نقاشان این شیوه اغلب از عامی‌ترین افراد جامعه بودند که کارشان بیشتر بر مبنای شمایل‌سازی و مصور کردن قصه‌های مذهبی و قصه‌های عامیانه استوار بود.

نقاشی بقاع متبرکه نوعی نقاشی مذهبی است که نقاشان مردمی بر دیوار اماکن متبرکه نقش زده‌اند. مردم از حامیان این نقاشی بوده‌اند و

تصویر ۳- نقاشی بقاع متبرکه چهار پادشاه لاهیجان
مأخذ: میرزایی مهر، ۱۳۸٦.



تصویر ٤ - نقاشی بقاع متبرکه ضامن آهو
مأخذ: میرزایی مهر، ١٣٨٦.

تحت عنوان نذر، نقاشی‌ها را سفارش می‌داده و با این کار هدفی معنوی را جست‌وجو می‌کرده‌اند. در نقاشی‌های بقاع متبرکه نیز با توجه به جایگاه و کارکرد این اماکن در زندگی مردم، موضوعاتی چون وقایع مذهبی و سرنوشت انسان در روز رستاخیز به تصویر درآمده‌اند. در هر دو این نقاشی‌ها، تلقی و تصور مردم عادی جامعه در محتوای آثار به شکلی ساده و رسا انعکاس یافته است. در مورد نقاشی قهوه‌خانه باید گفت: «این‌گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را بازمی‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه (چون پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز این) بود. داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن و حکایت‌های عامیانه، موضوع اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند.» (پاکباز، ١٣٧٩: ٢٠٢) نکتهٔ مهم این است که این مضامین به همان شکلی که در ذهن مردم عادی وجود داشت، در پرده‌ها ظهور می‌یافت و نقاش، مضامین را همان‌گونه که از زبان نقال می‌شنید، مصور می‌ساخت. به‌هرحال، آنچه بیش از همه ماهیت این نقاشی‌های عامیانه را به‌عنوان هنری کاملاً عامیانه عیان می‌کند، نفوذ فوق‌العادهٔ باورها و روایت فرهنگ‌عامه در موضوعات تصویر شده است. موضوعاتی که برخی از آن‌ها در نگارگری سنتی هم دیده می‌شود اما در نقاشی‌های عامیانه با روایت عامیانهٔ آن‌ها روبه‌رو می‌شویم. بنابراین، نقاشی عامیانه هم از جنبهٔ نوع و سطح مضامین و هم از لحاظ چگونگی بیان این مضامین با نقاشی سنتی ایرانی به شکل مشهودی متفاوت است.

٢. جنبهٔ تولیدی و کاربردی: نقاشی رسمی ایرانی بیشتر در کارگاه‌های هنر درباری برای تزیین نسخ خطی نفیس و به دور از چشم عوام تولید شده است؛ به‌عبارت‌دیگر، از نظر کاربردی، مهم‌ترین و زیباترین جلوهٔ نقاشی ایرانی در مصورسازی کتب ظهور یافت. نکتهٔ مهم این است که این نمونه‌ها در کارگاه‌های سلطنتی و دور از چشم همگان قرار داشت و به مثابهٔ آثاری گران‌بها و باارزش در گنجینهٔ شاهی نگهداری می‌شد. باید به این نکتهٔ مهم توجه داشت که کارکرد کتاب‌های مصور در کارگاه‌های درباری که دربرگیرندهٔ متن ادبی، تصویر، نقش و نگار و تذهیب ظریف و زیبا بودند، از کتاب‌های امروزی متمایز بود و صرفاً به اطلاع‌رسانی مربوط نمی‌شد، بلکه برای تماشای افراد خاص بود و از سوی دیگر، رسانه‌ای مهم تلقی می‌شد. از این‌رو، دلیل حمایت صاحبان قدرت از مصورسازی کتب، همان کسب «اعتبار فرهنگی» و به رخ کشیدن شکوه و جلال سلطنت بود. در واقع، یکی از دلایل اصلی تولید آن‌ها، توجه به نظر و سلیقهٔ دستگاه حاکمه و شخص شاه بود.

مائیس نظرلی در این‌باره می‌نویسد: «اسماعیل پس از به حکومت رسیدن به این فکر افتاد که بیشتر از آنکه با انبوه مردم سروکار داشته باشد، بهتر است با خواص دربار، نمایندگان برگزیدهٔ اشراف، سران قزلباش و نمایندگان عالی‌رتبهٔ دیوان‌سالاری ایران رابطه داشته باشد. نقاشی مینیاتور به‌مثابهٔ هنری کاملاً خصوصی به نیازهای جدید بهتر پاسخ می‌داد.» (نظرلی، ١٣٩٠: ١٥٤)

نظرلی در مورد نقاشی صفوی و کارکرد آن نیز معتقد است: «نقاشی مینیاتور دربار صفوی خود را به‌مثابهٔ هنری درباری مطرح کرد که به محیط اجتماعی کاملاً خاصی با سطح روشنفکری بسیار بالا گرایش داشت. برای همین، به نظر می‌رسید به کارکرد مستقیم تصویرسازی مانند ساختن مشابه تصویری برای متن ادبی که از اصول پایه‌ای مینیاتورهای قبلی بود، نیازی نداشت.

نقاشـی درباری بیشتر با متون مردم‌پسند و حتی با تفسـیرهای سـنتی آن‌ها به‌خوبی آشـنا بود. سفارش‌دهنده‌ها فقط به تفسیر مخصوص متن‌ها و کیفیت عالی اجرای آن‌ها علاقه نشان می‌دادند. ظاهراً شـکل بسـیار ظریف و پرتـلاش مینیاتور مکتب تبریز که مخاطب را شیفته و وادار می‌کرد تـا بارها با دقت آن را ببیند و تجزیه‌وتحلیل کند، نیز با همین مسئله رابطه دارد.» (همان: ۱۵۵)

بـه هـر روی، چگونگی تولید و کاربرد نقاشـی سـنتی ایرانی، وابسـتگی این هنر را به دسـتگاه حاکمـه و بینش فکری حاکمـان و حامیان عیان می‌سـازد. به همین دلیل است که «سبک بزرگ صفوی که به مواد و وسـایل گرانبها نیاز داشـت، پیش از نیمهٔ قرن شـانزدهم میلادی از بین رفت. این سـبک تنها در سـایهٔ حمایت‌های مسـتقیم شـهریاری ثروتمند توانست نشـو و نما یابد و با کاهش توجـه او نیز ویژگی‌های آن دسـتخوش تغییر شـد.» (بینیون و دیگـران، ۱۳۷۸: ۳۰۱) در مقابل، خصلت اصلی و اساسـی نقاشی عامیانه برآمـده از میان مردم و برای مردم بودن اسـت. بنیان این هنر بـر حمایت و تولید مردمی بوده و مردم در مقام حامی و مصرف‌کنندگان آن هستند. برای مثـال، صاحبان قهوه‌خانه سـفارش‌دهندهٔ پرده‌های قهوه‌خانه بودند تا براساس آن‌ها، نقال به بازخوانی داسـتان‌ها برای مردم بپردازد. به‌عبارت دیگر، نقـاش، موضوع مورد علاقهٔ مردم را مطابق با شـرحی که از زبان نقـال، تعزیه‌خوان و مداح می‌شـنید و همان‌گونه که مردم تصور می‌کردند، به تصویر می‌کشـید. نقاشـی بقاع متبرکه نیز به سـفارش و نذر مردم، بـرای آراسـتن دیوار این مکان‌های مقدس و متذکر شدن باورهای مذهبی به مردم توسط نقاشـان مردمی انجام می‌گرفت. آثار نقاشـی پشـت شیشـه، علاوه بـر اینکه در گچ‌بری منازل جـای می‌گرفت، به‌عنوان عنصری تزیینـی بر دیـوار تکایا و سـقاخانه‌ها هم به کار می‌رفت. گویا دراویش هم این نقاشی‌ها را با خود حمـل می‌کردند و با نمایـش دادن آن‌ها معرکه می‌گرفتنـد. این کاربردها، در نقطهٔ مقابل کاربرد نقاشی رسمی و سـنتی ایرانی است که کمتر در معـرض دید مردم قرار می‌گرفت و سـلیقهٔ مردم کمتر در آن تجلی می‌یافت.

۳. جنبهٔ زیبایی‌شناسـی و عناصر نمادین:

براساس بینش و جهان‌بینی اسلامی، نقاش ایرانی اثرش را از نظر چگونگی رنگ‌گذاری، ترکیب‌بندی، فضاسازی و به‌کارگیری عناصر نمادین، در قالبی خاص ارائه کرده اسـت. این نقاشـی بـا توجه به کاربرد و زمینهٔ ارائـه (کتاب‌آرایی)، خصلت‌هایی چون ظریف، باشـکوه، نمادین و تزیینی، همراه با دقت و سـنجیدگی در فضاسازی و ترکیب‌بندی به خود گرفته اسـت. آثـاری که از نظر طراحی و رنگ غنـی و پویا و شـگفت‌انگیزند (تصاویر ۱ و ۲). یکی از خصلت‌های درونی و اساسی نگارگری

تصویر۵ - نقاشی بقاع متبرکه، معراج.
مأخذ: میرزایی مهر، ۱۳۸٦.

تصویر٦ - نقاشی بقاع متبرکه، انتقام مختار، بقعه آقا سید علی، اطراف لاهیجان. مأخذ: میرزایی مهر، ١٣٨٦:٣٣.

ایرانی، بیان نمادین آن است. نمادهای به‌کاررفته در ایـن هنر، تحت تأثیـر ادبیات رمزی و نمادین قرار دارند و هنرمند تلاش می‌کند نمادهای ادبی را بـه زبان خـط و رنـگ درآورد. به‌عبارت‌دیگر، نمادگرایـی کـه از قدیمی‌تریـن روش‌های بیان اسـت، در هنر و نگارگری ایرانـی حضور پررنگی دارد. در هنرهای تجسـمی، «نماد، تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویـای آن موضوع، به صفات ویژه شـکل، رنگ و حرکت تعریف شده است.» (پاکباز، ١٣٨١: ٦٠٤)

همچنیـن، «تاریـخ نمادگرایی نشـان می‌دهد که هر چیزی می‌توانـد معنای نمادین پیدا کند؛ مانند اشـیاء طبیعی (سـنگ‌ها، حیوانات و...) یا آنچه دست‌سـاز انسان اسـت (خانه، کشتی و...) و حتـی اشـکال تجریدی (اعداد، دایـره و...). در حقیقت، تمامـی جهان یک نماد بالقوه اسـت و انسـان با گرایش طبیعی که بـه آفرینش نمادها دارد، به‌گونـه‌ای ناخـودآگاه، اشـیا یا اشـکال را تغییـر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند.» (یونگ، ١٣٩١: ٣٥٢) حتی انسان بدوی نیـز تمایلات مطلوب خویـش را در قالب نمادها بیـان می‌کرد و می‌کوشـید از طریق نشـانه‌های نمادیـن با اطرافیـان خود ارتباط برقـرار کند. با نظر به فرهنگ و نگرش ایرانی، زمینهٔ ظهور بیان نمادیـن در ایران از گذشـته‌های دور فراهم بوده است. اسطوره‌ها، آیین‌ها و مذهب زمینهٔ لازم برای پیدایـش نمادها را فراهم نموده‌اند. همان‌گونه که نماد، بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسـطوره‌ها نیـز بـا مفاهیمی سـروکار داریم که جنبـهٔ نمادین دارند. به همیـن دلیل، پیوند نزدیکی میان اسـطوره و نماد برقرار است. بعد از ورود اسـلام به ایران، بر پایـهٔ آموزه‌های مذهبی مبتنی بر منع تصویرگری واقع‌نمایانه، نمادگزینی و چکیده‌نـگاری در هنرهای اسـلامی به‌خصوص تصویرسازی تداوم یافت. از سوی دیگر، بستر غنی شعر و ادب فارسی، همانند اسطوره‌ها و آیین‌های گذشـته این سـرزمین، تداوم و پیشـرفت روش نمادگرایـی و چکیده‌نـگاری را همـواره تضمین کرده است.

خلاصـه اینکـه نمادگرایی به‌عنـوان یک روش باسـابقه در هنر ایـران، به نگارگـری ایرانی وارد می‌شـود و آنچـه هنـر نگارگـری را شـاخص و برجسته می‌سـازد، همانا روش نمادگزینی است که در یک سـیر تاریخـی، در حد کمـال و اوج خلاقیت تجلی‌یافته است. این روش بیانی در طی سـالیان به‌تدریج قالب و قواعد خود را گردآورده اسـت. برخـی از عناصـر نمادیـن و تمهیـدات تجسـمی به‌صورت قراردادی در تداوم سـنت‌ها منتقل‌شـده‌اند و تعدادی دیگـر، به نیروی تخیل و ابـداع نگارگران و متأثر از متغیرهای سیاسـی، فرهنگـی و عرفانی در هـر دوره رقم خورده‌اند و سـبک خاص هـر مکتب را به‌وجـود آورده‌اند. از نمادهایـی که به صورتی قـراردادی در نگارگری ایرانـی خلق شـده و تداوم یافته‌انـد، می‌توان به نمادهای هندسی مانند مربع، مثلث، ترکیب‌بندی چلیپایـی و انواع اسـلیمی‌ها و نمادهـای جاندار مانند فرشـته و دیو و اژدها و از نمادهای گیاهی نیـز به انواع درختان، برای مثال سـرو، به معنای جاودانگـی و حیات پس از مرگ، چنار، به معنای شکوه می‌توان اشـاره کرد. در کنار این مجموعه از نمادها، با عناصری نمادین هم روبه‌رو هسـتیم که بـا توجه به فضای فکری، سیاسـی و مذهبی هر دوره ابداع شـده‌اند. برای مثـال، پس از کنار رفتـن تدریجی حرمت‌های در نظر گرفته شـده

تصویر۷ - نقاشی قهوه‌خانه‌ای، انتقام مختار، حسن اسماعیل‌زاده. مأخذ: رجبی، ۱۳۸۵: ٦.

برای تصویرسازی شخصیت‌های مقدس اسلامی، با هدف حفظ شأن والای آن‌ها، نمادهایی به‌کار گرفته شد. استفاده از هالهٔ مقدس اولین روش نمادین در این زمینه بود. این نمادها تحت تأثیر شرایط فکری و مذهبی هر دوره ابداع شده‌اند؛ برای مثال، استفاده از روبند چهره با تشدید گرایش‌های مذهبی در دوره صفوی به‌وجود آمد.

نمادگزینی در عرصهٔ هنر عامیانه نیز ظهور یافته ولی نحوهٔ تجلی این روش در هنر عامیانه متفاوت بوده است؛ چرا که این هنر با مخاطبانی در سطح فکری پایین‌تر ارتباط داشته است. چون کوشش هنرمند در این‌گونهٔ هنری بر صراحت و سادگی بیان قرارگرفته، لذا کیفیت هنری و زیبایی‌شناسی و بیان نمادین ویژه‌ای، جدا از نگارگری رسمی و فاخر عرضه می‌دارد. در حقیقت، با نزدیک شدن نقاشی ایرانی به مردم، «زیبایی‌های آرمانی به‌صورت تصاویر عادی درآمد و استعارات عرفانی شعر فارسی، حالت این جهانی گرفت.» (ولش، ۱۳۸٦: ۷۰)

هدف این نقاشی‌ها، صراحت و سادگی در بیان مضامین برای تأثیرگذاری بیشتر بر مردم بود. برای مثال نقاش قهوه‌خانه‌ای، «غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را در کنار تصویرشان می‌نوشت یا شخصیت‌های اصلی را بزرگ‌تر از اشخاص فرعی نشان می‌داد و یا از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کرد.» (همان: ۲۰۲).

از دیگر سو، خصلت‌های اساسی این‌گونه نقاشی را باید در مضامین مردم‌پسند آن و کیفیت زیبایی‌شناسی و پردازش‌های نمادین ساده و صریح آن دانست (تصاویر ۳ تا ۸). برای مثال، می‌توان به استفاده از پرسپکتیو مقامی برای بیان درجه و مقام بزرگ قهرمانان اشاره کرد. به‌طورکلی، چینش عناصر و شخصیت‌ها در این پرده‌ها با شگردهایی چون اندازه و موقعیت فضایی همراه شده است و مضامین مورد علاقهٔ مردم به شکلی صریح در قالب روایی با نمادپردازی‌های ساده به تصویر درآمده‌اند.

از آنجاکه نقاشی درباری و رسمی ایران، کاربردی خاص داشت و برآیندی از اندیشه و تفکر و سلیقه خواص بود، شکل و ظاهر آن نیز نمادین، ظریف، زیبا و باشکوه گشت تا مخاطب را مجذوب کند و به تأمل و تفکر وادارد اما نقاشی عامیانه این خصلت‌ها را ندارد و هدفش انتقال مضمون و پیام اثر به شکلی صریح، رسا و قابل‌درک به مخاطب است؛ بنابراین، نشانه‌ها و نمادهای به کار گرفته‌شده در این شیوهٔ هنری از صراحت و سادگی خاصی برخوردارند. درمجموع، خصلت‌های نقاشی عامیانه بر صراحت و سادگی بیان، مطابق پسند و سلیقهٔ مردم بودن، تصویرسازی مضامینی که اندیشه و احساس و نگرش مردم عادی جامعه را بازمی‌تاباند، شیوه و سبک زیبایی‌شناختی غیر پیچیده و استفاده از قراردادهای تصویری ساده و معین (مانند بزرگ‌تر کشیدن اشخاص معروف) و به‌کارگیری نمادها و علائم تصویری صریح استوار شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح‌شده می‌توان اظهار داشت که نقاشی عامیانه از سه جنبهٔ مضمونی و محتوایی، تولیدی و کاربردی، و زیبایی‌شناسی و نمادین از نقاشی سنتی ایرانی متمایز می‌شود. در این میان، دو خصلت اولیه و زیربنایی نقاشی عامیانه- که همان مردمی بودن و برآمدن از نیاز و درک مردم است- کیفیت بصری و زیبایی‌شناسی آن را تعیین می‌کند. این نقاشی لاجرم می‌بایست

از اسلوب و سطحی برابر با درک و فهم مردم برخوردار باشد تا بتواند با آن‌ها ارتباط مؤثر را برقرار سازد؛ بنابراین، هنرمند عامیانه، اسلوب‌ها و امکانات بیانی هنر خود را از طریق تجربه می‌آموخت و برحسب سلیقهٔ عمومی جامعه به کار می‌برد و در این میان، سلیقه و پسند مردم را نیز اعمال می‌کرد. به همین دلیل، فضاسازی‌های چند ساحتی و تخیلی، رنگ‌گذاری‌های دقیق و ترکیب‌بندی‌های سنجیده و حساب‌شده، و نمادها و تمثیل‌های چندمعنا و زبان فاخر نقاشی سنتی ایرانی، جای خود را در نقاشی عامیانه به‌صراحت، سادگی، بی‌پیرایگی، خام و ابتدایی بودن می‌دهد و چون هدف این هنر، برقراری ارتباط صریح با مردم است، اثری از نشانه‌های چندمعنا، مبهم و رازآمیز- که خوانش های متعدد را می‌آفریند- در آن دیده نمی‌شود. در این نوع نقاشی فضای تأویل برانگیز نقاشی سنتی، جای خود را به روایتی صریح می‌دهد؛ چرا که بحث بر سر تفاوت ذوق و پسند رسمی و خاص با نوع عامیانه آن است و طبیعتاً سلیقهٔ عامیانه و مردمی، اسلوب و کیفیت هنری متناسب با خود را می‌طلبد که با نوع رسمی متفاوت است.

منابع

۱. آژند، یعقوب؛ **نگارگری ایرانی** (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایرانی)، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۹.

۲. اسمیت، ادوارد لوسی؛ **فرهنگ اصطلاحات هنری**، ترجمهٔ فرهاد گشایش، انتشارات عفاف، تهران، ۱۳۸۱.

۳. بینیون، لورنس و دیگران؛ **سیر تاریخ نقاشی ایران**، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۸.

۴. پاکباز، رویین؛ **دایرةالمعارف هنر**، نشر معاصر، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۱.

۵. پاکباز، رویین؛ **نقاشی ایرانی از آغاز تا امروز**، نشر نارستان، تهران، ۱۳۷۹.

۶. رجبی، علی؛ حسن اسماعیل‌زاده، **نقاش مکتب قهوه‌خانه**، تهیه و نگارش علی رجبی، چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۵.

۷. سیف، هادی؛ **نقاشی قهوه‌خانه**، میراث فرهنگی کشور، تهران، ۱۳۶۹.

۸. سیف، هادی؛ **نقاشی پشت شیشه**، سروش، تهران، ۱۳۷۱.

۹. کنبی، شیلا؛ **نقاشی ایرانی**، ترجمهٔ مهدی حسینی، انتشارات دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۸۲.

۱۰. میرزایی مهر، علی‌اصغر؛ **نقاشی بقاع متبرکه در ایران**، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۶.

۱۱. یونگ، کارل گوستاو؛ **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمهٔ محمود سلطانیه، جامی، تهران، ۱۳۹۱.

۱۲. ولش، آنتونی؛ **هنر دورهٔ صفوی، هنر و ادب ایران**، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات ملی، تهران، ۱۳۸۶.

۱۳. ولش، استوارت کری؛ **نقاشی ایرانی، نسخه نگاره‌های عهد صفوی**، ترجمه احمدرضا تقاء، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۴.

تصویر۸ - نقاشی قهوه‌خانه‌ای، عاشورا، حسن اسماعیل‌زاده. مأخذ: رجبی، ۱۳۸۵ : ۸۲ .