تار و پود نقاشی قهوه‌خانه‌ای

لیلا تقوی
دبیر هنر آموزش‌وپرورش ناحیهٔ ۳، شیراز

نقاشی: محمد نقاش فرهانی

قلم‌زنی: محمد نقاش

چکیده

ریشـــه‌های نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای را باید در نمایش‌های آیینی «سوگ سیاوش» و «کین ایرج» که در دوران قبل از اســـلام، هر سال در زمانی خاص اجرا می‌شد، جست‌وجو کرد. بعد از اسلام، این نمایش‌ها با معنی و صورتی مذهبی بـــه تعزیهٔ امام حســـین(ع) و یاران ایشان تغییر شکل دادند.

نقاشـــی قهوه‌خانه پدیده‌ای نوظهور در تاریخ نقاشـــی این دیار بود که همراه حفظ تمامی ارزش‌های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، بنابر نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورهای آنان متولد شد.

پس از ظهور نقاشـــی قهوه‌خانـــه‌ای، اولین سفارش‌دهندگان به نقاشان این سبک نقالانی بودند که در قهوه‌خانه‌ها نقالی می‌کردند. آثار نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای باعث جذابیت و رونق هرچه بیشتر بازار نقالان می‌شد؛ چون شنونده می‌توانســـت تصویری را که نقـــال توصیف می‌کرد، بعینه در پردهٔ نقاشـــی رؤیت کند. نقال آنچه را می‌خواست و موافق با داستانش بود، به نقاش ســـفارش می‌داد و نقاش نیز به شکلی ماهرانه تمام موضوعات سفارش شده را به‌نحوی خلاق روی پـــرده پیاده می‌کرد. متأسفانه زمان زیادی نگذشت که با گرایش سیاســـت‌های دولت به فرهنگ غرب و ورود مروجان فرهنگ بیگانه به کشـــور، این چراغ پرفروغ کم‌کم از ســـو افتاد و محفل‌های گرم و صمیمانهٔ نقالان و نقاشـــان و مردم صادق، کم‌رونق شد. هنرمندان بی‌ادعای قهوه‌خانه، بـــه کنج عزلـــت خزیدند و تـــا هنگام مرگ با بی‌مهری زمانه ســـاختند و ســـوختند. در این مقاله، چگونگی شـــکل‌گیری نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای، که گونهٔ خاصی از خیالی‌نگاری است، مورد بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌هـــا: نقاشـــی قهوه‌خانـــه‌ای، ترکیب‌بنـــدی، عمق‌نمایـــی (پرســـپکتیو)، چهره‌پردازی، رنگ، فرم و حالت در نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای

مقدمه

علاوه بر اســـتمرار و ادامهٔ حیات هنر اســـلامی و سنتی ایران به همت و عشق هنرمندان شیفته در این زمان، تولد و تبلور هنر جمعی از نقاشان گمنام و بی‌ادعای کوچه و بازار تحت نام و عنوان شمایل‌نگاران و پرده‌کشان باید رویدادی جدی و کارساز قلمداد گردد. در این حرکت نوپای هنری، که نخست تاب چندانی در برابر هنر پرزور و امکان رســـمی ندارد، جمعی نقاش صاحب‌ذوق، پابه‌پـــای تعزیه‌داران و گوینـــدگان ذکر مصیبت کربلا، پرده‌هایی نســـبتاً عریض و طویل را عرصهٔ نمایش و نشانه‌های حماسهٔ کربلا می‌ســـازند. دیگر بار، ایمـــان و خیال و ذوق یکی می‌شوند و چشـــم‌ها و دل‌ها را به‌سوی خود می‌کشـــند. هنر نقش و نقاشی هنرمندان مردمی، گرچه در برابر زرق‌وبرق نقاشی نقاش‌باشی درباری ایرانی و فرنگی چنـــدان رنگ‌وبویی ندارد، به‌دلیل محتوای ارزشـــمند و مقدســـش، آرام‌آرام در برابر هنر رسمی و تشریفاتی آن روزگار جایگاهی معتبر می‌یابد. چرا که ذوق و خلاقیت هنری این نقاشان را مردم ارج می‌نهند و به حمایت از آنان می‌کوشند؛ تا جایی که به صراحـــت و جرئت می‌توان گفت با وجود غبار تاریک و سنگین فراموشی و از یاد رفتن ارزش‌های ایـــن هنر در دیگر زمان و با همهٔ تلاش مدعیان هنر رسمی برای تحقیر استعداد و ذوق این هنرمندان بـــدان روزگار و ایام دگر، جرقه‌های این بدعت و حرکت نوپای هنری در اعصار بعد نه‌تنها به خاموشی نمی‌گراید، بلکه سرانجام ـ چنان‌که خواهد آمد ـ با ظهور نقاشان بلندهمت و والای قهوه‌خانه، شعله‌های آتشی می‌گردد همیشه فروزان. کوشش گردیده اســـت که در این پژوهش با پاسخ دادن به سؤالات زیر، ویژگی‌های خاص نقاشی قهوه‌خانه‌ای را بازشناسیم.

نقاشی قهوه‌خانه چگونه پدید آمد و چه عواملی در رشد و بالندگی آن مؤثر بود؟

موضوعات به‌کار گرفته شده در نقاشی قهوه‌خانه‌ای کدام‌اند؟

ویژگی‌های خاص نقاشی قهوه‌خانه‌ای چیست؟

در ایـــن راســـتا از ترکیب‌بنـــدی، عمق‌نمایـــی (پرسپکتیو)، چهره‌پردازی، رنگ، فرم و حالت جهت شناسایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای کمک می‌گیریم.

پیشینهٔ تحقیق

در ایـــن پژوهش از آثاری چون «نقاشـــی مکتب قهوه‌خانه‌ای حســـن اســـماعیل‌زاده»، تألیف علی رجبی با مقدمهٔ کاظم چلیپا، «نقاشی در قهوه‌خانه با برگزیدهٔ آثار اســـتاد احمد خلیلی و استاد محمد فراهانی» نوشـــتهٔ حســـین میرمصطفی و مقالات «نقش عشـــق و خنیای راز: گـــذری بر هنر پرده و شمایل‌خوانی در ایران با نگاهی به هنر شمایل‌نگاری و پرده‌نگاری» نوشتهٔ هوشـــنگ جاوید، و «قهوه و قهوه‌خانه» تألیف نصرالله فلســـفی و دیگر مواردی کـــه در منابع بدان‌ها اشـــاره کرده‌ایـــم، به‌عنوان پیشینه‌ای برای بررسی چگونگی شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ویژگی‌های آن کمک گرفته‌ایم.

روش تحقیق

تحقیق از نوع توصیفی ـ تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و از منابع مکتوب، شفاهی، تصویری، الکترونیکی، گفت‌وگو، گزارش و مصاحبه استفاده شـــده اســـت. همچنین از ترکیب‌بندی، عمق‌نمایی (پرســـپکتیو)، چهره‌پردازی، رنگ، فرم و حالـــت به‌عنوان ابزارهایی برای تحلیل نقاشـــی قهوه‌خانه‌ای با کارکردهای فلســـفی ـ ایدئولوژی و جامعه‌شناختی و هنری بهره‌برداری گردیده است.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای

با تولد جنبش مشروطیت، همگام با بیداری افکار عامه و رشـــد و تعالی اندیشـــه‌های آزادی‌خواهانه، هنر مردمی به یکباره جانـــی تازه می‌گیرد. مبانی اصیل و کارســـاز فرهنگ مذهبی و سنتی این دیار با حمایت مردم بیداردل آبرو و اعتباری تازه می‌یابد اما تحول نقاشی ایرانی با مفهوم و معیار امروزی ـ جدا از عرفان و هنر، سوای افسون و اعجاز نقش‌های پررنگ و زیبای کاشی‌کاری و سایر تجلیات هنرهای بومی و ســـنتی ـ بدان هنگام صورت می‌پذیرد که با افســـانه‌های ملی و بومی پیوند می‌خورد. در این پیوند مبارک، بی‌تردید اندیشهٔ عالمانهٔ حکیم توس، فردوســـی بزرگوار، نقشی اساســـی و کارساز دارد. چه، نقاشـــان با ذوق به مدد حکایات شاهنامه و با

به تصویر درآوردن آن‌ها به سهم و توان خویش، دین خود را در زمینهٔ حفظ و نگهداشت میراث پربار فرهنگ ایرانی ادا می‌کنند.

مردم به‌دنبال قهرمانان و آزادگان گم‌گشتهٔ خویش، و بیان زبان دلشان، خیال‌ها و آرزوهای تحقیر شده و از یادرفته‌شان می‌گردند. همین است که ترانه‌های سراسر لطف و زیبای عامیانه بر سر هر کوی و برزنی بر لب‌ها جاری می‌شود و قصه‌ها و افسانه‌های کهن، رواجی دوباره می‌یابند. ادبیات و هنر تشریفاتی و غریبه با چشم و دلشان، در غوغای این همه شور و التهاب جا خالی می‌کند. مداحان و نقالان، در حسینیه‌ها و تکیه‌ها و قهوه‌خانه‌های رو به رشد پایتخت و شهرهای کوچک و بزرگ، سهمی والا در حفظ این همه شور و شیدایی و بیداری دارند. هم آنان هستند که همراه مردم، نقاشان و هنرمندان غریب و تنها و محروم خود را صدا می‌کنند تا بیایند و نقش آزادگان و راستان را بر پهنهٔ بوم، و دیوارهای سیاه و دودگرفتهٔ قهوه‌خانه‌ها، بر سقف مه‌آلودهٔ گرمابه‌ها و در فضای پرتقدس حسینیه‌ها و تکیه‌ها و بر پرده‌های پاک پرده‌داران آشکار و جاودانه سازند.

پس از ظهور نقاشی قهوه‌خانه، نقالانی که در قهوه‌خانه‌ها نقالی می‌کردند اولین سفارش‌دهندگان به این نقاشان بودند. آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای باعث جذابیت و رونق بیشتر بازار نقال می‌شد؛ چون شنونده می‌توانست تصویری را که نقال بیان می‌کرد، بعینه در پردهٔ نقاشی رؤیت کند و نقال نیز آنچه را می‌خواست و موافق با داستانش بود، به نقاش سفارش می‌داد. نقاش نیز به شکلی ماهرانه تمام موضوعات سفارش شده را به‌نحوی خلاق روی پرده پیاده می‌کرد. به جرئت می‌توان گفت که هر پردهٔ نقالی خود شامل صد تابلوی نقاشی است.

«نقاشان با ذوق، و دوست آشنا به نقش، از گوشه و کنار قهوه‌خانه‌ها، از میان جمع پرمهر و مردم برخاستند. دل و غیرت در گرو این ندا و پیمان گذاشتند؛ آن‌چنان وفادار و ایستاده به قرار خویش، که قهوه‌خانه خانه‌شان شد و کاشانهٔ شب و روزشان؛ میعادگاه باروری ذوق و هنر و خلاقیتشان و با مردم بودن؛ عهد همیشگی‌شان، در قهوه‌خانه‌ها بود که این هنرمندان تهی‌دست و رنجیده، ضمن حفظ ارزش‌های شیوهٔ هنر شمایل‌نگاران و پرده‌کشان گذشتهٔ مرزوبومشان، خود بانیان مکتبی اصیل و فراخور شأن و آبروی این هنر بر پشتوانهٔ مردمی گردیدند، که دیری نپایید تحت عنوان نقاشی قهوه‌خانه در تاریخ هنر ایران در مقامی بس والا و پایدار به جای ماند» (سیف، ۱۳۶۹: ۱۴ـ۱۷).

اما متأسفانه زمان زیادی نگذشته بود که با گرایش سیاست‌های دولت به فرهنگ غرب و ورود مروجان فرهنگ بیگانه به کشور، این چراغ پرفروغ کم‌کم از سو افتاد و محفل‌های گرم و صمیمانهٔ نقالان و نقاشان و مردم صادق، کم‌رونق شد. هنرمندان بی‌ادعای قهوه‌خانه به کنج عزلت خزیدند و تا هنگام مرگ با بی‌مهری زمانه ساختند و سوختند. «البته یکی از دلایل انقراض این هنر شاید این بود که پیروان آن، به کار خود نه به‌عنوان یک سبک هنری و یک حرکت آکادمیک و ملی، بلکه به‌عنوان یک احساس شخصی و آنچه برخاسته از دلشان بود می‌نگریستند. هرچند اکنون تعداد کمی از این آثار کشیده می‌شود، ولی اصلاً حس و حال آن آثار را ندارد چون دیگر آن خلوص نیت کم‌رنگ شده است» (حاجی‌محمدی فریمانی، ۱۳۸۰: ۹۷).

نقاشی قهوه‌خانه‌ای از نظر محتوا به سه دستهٔ اصلی شامل موضوعات مذهبی، رزمی و بزمی تقسیم می‌شود و بیشترین آثار مربوط به دو مورد نخست است.

بنیان‌گذاران نقاشی قهوه‌خانه‌ای

مرحوم استاد حسین *قولر آغاسی*، فرزند استاد *علیرضا قولر آغاسی*، پایه‌گذار نقاشی قهوه‌خانه‌ای بود. او این هنر را نزد پدر فرا گرفت و از همان کودکی کار خود را با نقاشی بر روی کاشی، قلمدان و سپس برای چاپ سنگی آغاز کرد. استاد حسین مردی باوقار، صبور و پرتلاش بود که استعداد و خلاقیت عجیبی در نقاشی داشت. عشق به مردم و باورهای پاک و بی‌آلایش آن‌ها و اعتقادات مذهبی‌شان باعث شد که استاد پا به‌عرصهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای بگذارد و هنرش را در کنار مردم و برای مردم عرضه نماید؛ شاید بدین‌گونه بتواند گوشه‌ای از دین خود را برای آنچه خداوند به‌عنوان ودیعه به او سپرده بود، ادا کند. مردم نیز خود عامل رشد و حرکت او بودند

آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای باعث جذابیت و رونق بیشتر بازار نقال می‌شد؛ چون شنونده می‌توانست تصویری را که نقال بیان می‌کرد، بعینه در پردهٔ نقاشی رؤیت کند و نقال نیز آنچه را می‌خواست و موافق با داستانش بود، به نقاش سفارش می‌داد

و این حقی دیگر بر گردن استاد می‌گذاشت و او را برای انجام تعهدی که به عهده‌اش نهاده شده بود، مسئول‌تر می‌ساخت. مردم نیز او را عزیز می‌دانستند و هنرش را پاس می‌داشتند؛ مردمی که اوقات فراغت خود را در قهوه‌خانه‌ها سپری می‌کردند و صفا، صمیمیت و همدلی پیشه کرده بودند. در این میان، قهوه‌خانه‌داران، این هنرپروران گمنام، اصلی‌ترین بانیان و حامیان این هنرمندان بودند و تا آخرین لحظه دست یاری از آن‌ها برنداشتند. مشهدی صفر اسکندری یکی از آن یاران وفادار بود که استاد حسین درباره‌اش جز به‌خوبی نقل نکرده است. به‌راستی که این مردان بی‌ادعا تنها از روی مردانگی و اعتقاد به ائمهٔ اطهار و تکیه بر همت و تلاش صادقانه‌شان عاملان رشد فرهنگ، مذهب و پرورش هنر ملی و سنتی مملکتشان گردیدند. از جمله یاران فداکار و هنرمند عاشقی که در این ایام نه، بلکه از نوجوانی پابه‌پای استاد حسین حرکت کرده بود، استادمحمد مدبر بود؛ از همان کارگاه کاشی‌پزی پدر حسین.

مدبر که مدتی را به محضر استاد کمال‌الملک رفته و از سیره و روش او ـ که یک روش فرنگی (طبیعت‌سازی) بود ـ بهره برده بود، پس از مدت‌ها دوری از هم‌سفر خود و زمانی که کار استاد رونق گرفته بود و سفارشات زیادی به او می‌شد، به یاری استاد آمد و پا به عرصهٔ نقاشی قهوه‌خانه نهاد. او از همان ابتدا استاد حسین را به‌عنوان استاد خود پذیرفت و کارش را پابه‌پای استاد شروع کرد. آنان با ایجاد جمع صمیمی و باصفای خود آغازگر حرکتی زیبا در عرصهٔ هنر این مرزوبوم شدند و مکتبی نوین را در هنر نقاشی ایران بنا نهادند.

استادحسین در نقاشی حکایت‌های شاهنامه به‌دنبال آزادی و آزادگی و مردانگی است. او در نقش یک منجی و هدایتگر برای مردم زمانه خود از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کرد و حس غیرتمندی و مردانگی را با آثار زیبای خود به مردم انتقال می‌داد. در این میان، عده‌ای روشنفکر باسواد بر او خرده می‌گرفتند اما او یک‌تنه و با منطقی برخاسته از درایت و آگاهی در مقابل آنان می‌ایستاد. استاد در مورد آثار برخاسته از شاهنامه گفته است:

«ما حکایت‌های شاهنامه را دست‌چین کردیم. داستان‌هایی را که به درد مردم می‌خورد، مرهم دل‌سوخته‌شان بود و به آن‌ها درس غیرت و عبرت می‌آموخت، انتخاب کردیم و به نقش درآوردیم. ما کاری نداشتیم که اصل حکایت چه بوده و هست. آنچه [را] نقالان گفتند و هرچه مردم خواستند، برایشان به نقش کشیدیم. مردم از ما تجسم زور بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب می‌کردند و شکست دشمنان ایران را می‌خواستند؛ ما هم اطاعت کردیم. به رستم علاقه داشتند؛ چون پهلوان دیار خودشان و دست‌بستهٔ مولای متقیان بود. اغلب سفارش جنگ‌ها و پهلوانی‌های او را می‌دادند. هیچ‌وقت یاد ندارم کسی آمده باشد و از ما حکایت شکست و تلخ‌کامی قهرمانی را خواسته باشد. حتی گاهی از من می‌خواستند که دشنهٔ رستم را بر پهلوی سهراب فرو نکنم؛ چرا که از مرگ سهراب بیزار بودند. خیلی از باسوادها، گوشه و کنار به ما ایراد می‌گرفتند که شما چون سواد درست و حسابی ندارید، با این کارتان دارید اصالت شاهنامه را بر هم می‌زنید. سیاوش چرا باید پرچم «نصر من‌الله و فتح قریب» را بر دوش بکشد؟ قصهٔ سیاوش مال خیلی پیش‌تر از مسلمان شدن ماهاست؛ غافل از آنکه اگر سیاوش این پرچم را بر دوش نمی‌کشید، نه مردم قبولش داشتند و نه به اعتقاد من می‌توانست مثل یک دسته گل به این راحتی از آتش بگذرد» (سیف، ۱۳۶۹: ۳۱).

صفا، صداقت، صمیمیت، نیکونگری و مردمی بودن از ویژگی‌های بنیادی این نقاشی است که متأسفانه دیگر اثری از آن باقی نمانده و همان‌طور که در ابتدای مطلب اشاره شد، دست نابکار زمانه و انسان‌های خودباخته و مسخ‌شده، تیشه بر ریشهٔ این هنر پاک و ملی ـ مذهبی زده است. هنرمندان گمنام این عرصه در نهایت فقر و تنگ‌دستی با تحمل بی‌مهری زمانه، در گوشه‌ای و در سکوت و تنهایی جان باختند؛ مردانی که هیچ‌گاه برای خود قدمی برنداشتند و لحظه‌ای حتی به خواهش‌های نفسانی خویش نیندیشیدند و هرچه داشتند و می‌خواستند، برای آنانی بود که دوستشان داشتند؛ ائمهٔ اطهار(س) و مردم.

ترکیب‌بندی

نحـوهٔ قرارگیـری عناصـر موجود در نقاشـی قهوه‌خانه‌ای ممکن اسـت به این صورت‌ها باشد: شـمایل ائمهٔ اطهار و بزرگان به‌صورت تک‌چهره و یا چند چهره در تابلوها دیده می‌شـود؛ تابلوهایی که قسـمتی از وقایع تاریخی یا افسانه‌ای کهن را به‌صورت یک روایت نمایـش می‌دهند. برای این منظور، آنچه در پرده‌ها بیشتر دیده شده به دو شیوه اسـت: یا کل کادر نقاشی تقسیم‌بندی می‌گردد و اتفاقات گوناگون یک واقعه در آن کشیده می‌شود که ممکن است تصاویر با یکدیگر در ارتباط باشند یـا هیچ ربطی به هم نداشـته باشـند. کادرهای تقسیم‌کنندهٔ کار ممکن است به‌صورت‌های هندسی گوناگون و یا در ارتباطی کلی، در مقابل یا زیر هم و یا به‌صورت ضربدر باشند. شیوهٔ دیگر انتخاب یک واقعه در کادر است، بدون در نظر گرفتن کادرهای گوناگون، امـا در بعضی تابلوها چند مرحله از یک واقعه به نمایش در می‌آید.

شـاید بتوان چنین نتیجه گرفت که هنرمند با شنیدن روایت وقایع که توسط نقال گفته می‌شد، صحنه‌های گوناگـون را تصور می‌کرد و همین امر منجر به کشیدن چند حادثه در یک تابلو می‌شد. جای‌گیری افراد در صحنه‌ها نیز گونه‌های مختلفی را ایجاد می‌کند. معمولاً چهره‌های مهم در وسـط تابلو و یا در نقاط طلایی موجود در تابلوهای اروپایی قـرار می‌گیرند. نیز برای افرادی کـه در جایگاه و مقام بالاتری نسـبت به دیگران قرار دارند، اندازه‌ها بزرگ‌تر از بقیه در نظر گرفته می‌شود. در بعضی از انواع ترکیب‌بندی، از تعداد زیادی از افراد استفاده می‌شود. همچون کارهای آقای بلوکی‌فر که در آن‌ها گاهی تعداد نفرات به ۲۴۰ نفر می‌رسد.

مسئلهٔ دیگر تقسیم تابلو به دو قسمت بالا و پایین است؛ بدین‌صورت که فرشتگان و افراد مثبت معمولاً در قسمت بالای تصویر، و شیاطین و نیروهای منفی در پایین تصویر دیده می‌شوند. (شکل ۱)

عمق‌نمایی (پرسپکتیو)

عمق‌نمایی در پرده‌های نقاشـی را می‌توان به دو گروه دسـته‌بندی کرد: گروهی کـه در اوایل این سبک ساخته شده‌اند، و بنابراین، به قوانین حاکم بر نگارگری نزدیک‌تر و از آن‌ها تأثیرپذیرترند. دستهٔ دیگر آن‌هایی هستند که هرچه به زمان ما نزدیک می‌شوند، به همان اندازه از نقاشی اصیل ایرانی فاصله می‌گیرند و از نقاشی‌های اروپایی متأثر می‌شوند. با دقت در این پرده‌ها متوجه می‌شویم که همهٔ عناصر تشـکیل‌دهندهٔ آن‌ها از وضوح کامل برخوردارند؛ یعنی همان دریافت جوهری که نگارگر از اشـیا و جانداران داشته است و به‌صورت حذف کردن عمق در نقاشی و آوردن آن به سطوح رنگی متفاوت نشان می‌دهد. برای به‌وجود آوردن پرسپکتیو، این شیوه تا حدود زیادی ملهم از مکاتب نگارگری ایرانی است. بردن افق صحنه به قسـمت‌های فوقانی کار و قرار گرفتن فرمی روی فرمی دیگر و نیز کوچک و بزرگ کردن شخصیت‌ها (هرچه کوچک‌تر باشد، مناطق دورتر و هرچه بزرگ‌تر، به چشـم بیننده نزدیک‌تر می‌آید) از دسـتاوردهای این شیوه برای نمایاندن عمق در فضای تابلو است. (شکل ۲)

چهره‌پردازی

در این شیوه از نقاشی، ما با چهار گروه از چهره‌ها مواجه می‌شویم: فرشـتگان، شمایل اولیای خدا و بزرگان دین، افراد عادی، افراد منفور و پسـت. در مورد چهره‌ها باید گفت که حالت‌های گوناگون در صورت‌های این شیوه دیده نمی‌شود. اغلب چهره‌ها با چشـمانی بدون تأثیرپذیری از وقایع اطراف به نقطهٔ نامشـخص یا به بینندهٔ اثـر می‌نگرند. نیز صورت‌های هر دسته شباهت زیادی به هم دارند و از تنوع بی‌بهره‌اند. گفتیم که حالت‌گرایی در مجموع در سـیمای افراد کم دیده می‌شود و در بعضی از موضوعات هیچ‌گونه هماهنگی میان چهره و عمل سرزده از صاحب آن وجود ندارد.

رنگ، فرم و حالت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشان خیالی‌ساز از رنگ همانند فرنگی‌سازان یا نگارگران دوره‌های قبل از صفوی کمتر سود برده‌اند ولی موضوع کار آنان موجب شـده است که روشی متفاوت را در پیش گیرند. آن‌ها سـعی نمودند از

شکل ۱. داستان سیاوش
اثر منصور وفایی (وفایی، فرهنگستان هنر).

تلفیق روش تجربی و روی‌آوری به ارزش‌های تصویری قوی به شیوهٔ مناسبی برای بیان خود دست یابند. رنگ‌های به‌کاررفته در پرده‌های این نقاشان معانی خاصی را دنبال می‌کند که در نهایت، وسیلهٔ ارتباطی میان هنرمند و مردم تلقی می‌شود. شیوهٔ رنگ‌گزینی تابع قراردادهایی است که موضوع را به محتوا پیوند می‌دهد و همین امر موجب محدود شدن نقاش در پرده‌ای می‌شود. رنگ‌ها کمتر تابع قواعد و سازمان‌دهی هنرمندانه هستند و حتی بعضی مواقع هنرمند تابع سفارش‌دهنده می‌شود و رنگ دلخواه او را بر پرده می‌گذارد که این امر به نحوهٔ بیان محتوای غنی و سطح کیفی اثر آسیب می‌رساند.

رنگ‌های نقاش محدودند و شامل انواع سبز، انواع قهوه‌ای، قرمز، زرد، آبی و در برخی مواقع رنگ‌های خنثی مثل سفید و سیاه می‌شوند. نقاش معمولاً از این محدودیت برای القای حالت و مفهوم خاصی سود می‌جوید و فقط می‌خواهد با مخاطب خود ـ که مردم عادی هستند ـ ارتباط برقرار کند؛ چرا که هدفش غیر از این نیست و برای همین، گاهی از رنگ‌های انتخابی سفارش‌دهنده استفاده می‌کند.

رنگ‌های به‌کاررفته معمولاً معنای «نمادین» دارند؛ مثلاً برای نشان دادن پاکی از رنگ آبی بهره می‌برند و رنگ قرمز گاه نشانهٔ شهادت و قدرت و گاهی نماد پلیدی است. سبز را برای خرمی و شادکامی به‌کار می‌برند. این رنگ همچنین معرف معصومین، پهلوانان و شخصیت‌های مورد توجه و علاقهٔ مردم است. در برخی موارد، برای بخش‌های شفاف و روشن بیش از اندازه از سفید و زرد یاری می‌جویند. ضمناً رنگ‌ها در دو بخش شفاف و کدر و چرک خود را می‌نمایانند. از نظر مطابقت صورت و معنا، اکثر آثار قابل توجه‌اند و در بیشتر تابلوها ارتباط موضوع و محتوا حفظ شده است.

رنگ‌های به‌کاررفته معمولاً معنای «نمادین» دارند؛ مثلاً برای نشان دادن پاکی از رنگ آبی بهره می‌برند و رنگ قرمز گاه نشانهٔ شهادت و قدرت و گاهی نماد پلیدی است

قوللر آقاسی دربارهٔ پردهٔ «تقاص گرفتن کیکاووس از سیاوش» می‌گفت: «اگر یک وقت قرمز آتشینی با اندام کار هماهنگ بود، هیچ اشکالی ندارد حتی یک دشت سرسبز را به آتش بکشیم، رنگ سرخ به تن سبز بنشانیم و بالعکس، گودال آتشی را گلستان کنیم. ما موظف به کشیدن یک تابلوی زیبا هستیم. خرده‌گیری‌ها و ایرادها را به بهای حفظ سلیقه و ذوقمان باید تحمل کنیم» (حاجی‌محمدی فریمانی: ۱۳۸۰: ۱۰۹ـ ۱۰۸).

«حکیم طوس، اسب سیاوش را سیاه توصیف کرد اما حسین آقا این رنگ را نپسندیده و اندام اسب را به میل و اراده خودش سفید کرده است. بنابراین، موضوع معمولاً فدای محتوای تابلو نمی‌شود بلکه با آن منطبق می‌شود و در رسایی پیام به مخاطب سهیم می‌گردد» (همان منبع).

منصور وفایی، از آخرین نسل نقاشان قهوه‌خانه‌ای، نیز در گفت و شنودی که با ایشان داشتیم، بر این امر صحه گذاشته در برخی مواقع، انتخاب رنگ برای نقاشان به‌دلیل موضوع داستان یا اشعار مذهبی و حماسی قراردادی می‌شود. *اعظم‌زاده* می‌گوید: «چهره‌ها، معرف نمایش مصیبت یا شادمانی می‌شوند و هر رنگی به شرح مصائب و گرفتاری یا سپیدرویی و سبزه‌رویی می‌پردازد. از این‌رو رنگ‌ها نمی‌توانند طبیعی و به شیوه طبیعت‌گرایی خودنمایی کنند. چون در غیر این صورت از محتوا و اهداف اصلی تابلو و از ارتباط بیشتر با مخاطب دور می‌ماند» (اعظم‌زاده،

شکل ۲. رزم رستم و سهراب اثر منصور وفایی (وفایی، فرهنگستان هنر).

۱۳۷۷: ۱۲۸ـ ۱۲۵).

بزرگ‌نمایی پرسوناژهای اصلی در تصویر (امام حسین(ع)، رستم، سهراب، ...) به نشانهٔ شجاعت و ابهت همراه با رنگ‌های روشن و شاد و با چشمانی معصومانه‌تر و برعکس، به تصویر کشیدن اشقیا در اندازه‌های کوچک‌تر با چشم‌های وحشتناک و رنگ‌هایی چرک‌تر، به‌دلیل پستی و پلیدی، یکی دیگر از حالات نمادین در این نوع نقاشی به‌شمار می‌آید. استفاده از نقش‌های سنتی و اسلیمی از دیگر مؤلفه‌های نمادین در این نوع نقاشی است که برای بیان ملیت و هویت اثر و همچنین احترام به هنر و زحمت گذشتگان به‌کار می‌رفته است.

اهداف و ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای

۱. توجه به اصالت فرهنگی و قومی و مذهبی
۲. توجه به مردم و بیداری آن‌ها
۳. پرهیز از فرهنگ بیگانه
۴. انجام کارها به‌صورت گروهی و پرهیز از فردگرایی
۵. تخیل‌پردازی و دوری از واقعیت‌های عینی
۶. تواضع و فروتنی و خودداری از تلاش برای رسیدن به شهرت
۷. زیبانمایی در آثار و پرهیز از نمایش زشتی‌ها
۸. تصویر پلان‌های مختلف و استفاده از کادرهای متعدد در یک اثر
۹. استفاده از رنگ‌های محدود و نمادین
۱۰. استفاده از نقوش اسلیمی
۱۱. بزرگ‌نمایی تصاویر و اشکالی که موضوع اصلی روایت بوده و مورد توجه قرار داشته است؛
۱۲. استفاده از تمام فضای تابلو.

نتیجه

شیوهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر پایهٔ نمادهای دینی و نوعی «پریمیتیویسم»[1] حاکم بر جامعه و سنت‌های مردمی ایجاد شد. به‌دلیل وسعت کار، هیچ مادهٔ اولیه‌ای بهتر از رنگ روغن جوابگوی این نوع از نقاشی نبوده است و چون در زمان قاجاریه سبک رنگ روغن متداول بود، لاجرم شیوهٔ آن عصر نیز در کارها کاملاً مشهود است. عشق به مردم و باورهای پاک و بی‌آلایش و اعتقادات مذهبی نقاشان باعث شد که آن‌ها پا به عرصهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای بگذارند؛ در کنار مردم بمانند و هنرشان را به آنان عرضه نمایند و با نقش خویش گوشه‌ای از دین خود را نسبت به آنچه خداوند به‌عنوان ودیعه به آن‌ها سپرده است، ادا کنند.

صفا، صداقت، صمیمیت، نیکونگری و مردمی بودن از ویژگی‌های بنیادین این سبک نقاشی است که متأسفانه دیگر اثری از آن باقی نمانده است. همان‌طور که در ابتدای مطلب اشاره شد، دست نابکار زمانه و انسان‌های خودباخته و مسخ شده، تیشه بر ریشهٔ این هنر پاک و ملی، مذهبی زد و هنرمندان گمنام این سبک در نهایت فقر و تنگدستی و بی‌مهری زمانه، در گوشه‌ای در سکوت و تنهایی جان باختند؛ مردانی که هیچ‌گاه برای خود قدمی برنداشتند و حتی لحظه‌ای به خواهش‌های نفسانی خویش نیندیشیدند و هرچه داشتند و می‌خواستند برای کسانی بود که دوستشان داشتند؛ ائمهٔ اطهار(س) و مردم

پی‌نوشت

۱. پریمیتیویسم (Primitivism) در اینجا به‌معنای استفاده از نمادها و نشانه‌های ملی مذهبی در آثار نقاشی یک نقاش قهوه‌خانه‌ای است.

منابع

۱. رجبی، علی. (۱۳۸۵). نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای حسن اسماعیل‌زاده، با مقدمهٔ کاظم چلیپا، چاپ اول. تهران: نشر نظر.
۲. سیف، هادی. (۱۳۸۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای، چاپ اول. تهران: نشر موزهٔ رضا عباسی.
۳. میرمصطفی، حسین. (۱۳۷۶). نقاشی در قهوه‌خانه، با برگزیدهٔ آثار استاد احمد خلیلی و استاد محمد فراهانی، حسین میرمصطفی. تهران: انتشارات حسین میرمصطفی.
٤. بلوکی‌فر، عباس. (۱۳۸۹). «مظلومیت و حقانیت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به یاد استاد عباس بلوکی‌فر». جمهوری اسلامی ایران. ۱۳۷۹/۸/۱٤.
۵. بلوکی‌فر، عباس. (۱۳۸۰). «سر و بالی به صحرا می‌رود. گزارشی از گفت‌وگو با عباس بلوکی‌فر استاد نقاشی سنتی و قهوه‌خانه‌ای ایران»، ۸۰/۳/٦.
٦. جاوید، هوشنگ. (۱۳۸۷). «جوانمردان داستان‌پرداز و داستان‌گزاران جوانمرد»، کتاب ماه هنر، مهرماه.
۷. ـــــــ . (۱۳۸۷). «نقش عشق و خنیای راز: گذری بر هنر پرده و شمایل‌خوانی در ایران با نگاهی به هنر شمایل‌نگاری و پرده‌نگاری» صحنه، ۵۵ و ٥٤.
۸. چلیپا، کاظم. (۱۳۸۱). «نقاشی مذهبی نماد تخیل عامه مردم ماست»، ابرار، ۱۳۸۱/۱۲/۲٤.
۹. رضایی، مریم. (۱۳۸۲). «آخرین نسل خنیاگران عشق» همشهری، ۱۳۸۲/۸/۱۳.
۱۰. سیف، هادی. (۱۳۸۷). «پرونده نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، هنرهای تجسمی، آینه خیال، مهر و آبان.
۱۱. فلسفی، نصرالله. (۱۳۷۷). «قهوه و قهوه‌خانه»، سخن، ۹.
۱۲. اصلی، راضیه. «بررسی مردم‌شناختی نقاشی قهوه‌خانه‌ای از سال‌های (۱۳٦۰ـ ۱۳۰۰)». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد، تهران مرکزی، ۱۳۸٤.
۱۳. اعظم‌زاده، محمد. (۱۳۷۷). «پیوند نقاشی ایران با فرهنگ عامه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تربیت مدرس، تهران.
۱٤. امینی، نگین. (۱۳۸٤). «شاهنامه بر پردهٔ قهوه‌خانه»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر دانشگاه تهران.
۱۵. حاجی‌محمدی فریمانی، مهدی. (۱۳۸۰). «بررسی نمادهای تصویری عاشورا در نقاشی ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تربیت مدرس، تهران.
۱٦. تقوی، لیلا. (۱۳۸۹). (منصور وفایی: نقاش: نقاشی قهوه‌خانه‌ای) تالار رودکی، مردادماه.