سال نهم/ بهار ۱۳۹۹

تحلیل فرم شمایل‌نگاری در پرده روز عاشورا

• عباس عموری[۱]

چکیده

شمایل‌نگاری[۲] از جمله هنرهای عامه است که در فرهنگ ایرانی توانست واقعه عاشورا را با فرهنگ بصری پیوند زند و روایت شفاهی را به روایت تصویری بدل سازد. نقالان با شاعری بر سر کوچه و بازار پرده‌ها را برای مخاطبان می‌خواندند و پیام و فرهنگ عاشورایی را با نغمه‌سرای سینه به سینه و نسل به نسل منتقل می‌کردند. این هنر را روزی می‌توانستیم در همه جا ببینیم و از آن استفاده کنیم، اما امروز دیگر خبری از آن نیست. همچنین شمایل‌نگاران، شمایل مربوط به این واقعه را به ترسیم در آوردند تا در اماکن مقدس و منازل بر دیوارها نصب شوند و نقالان با پرده‌خوانی و ارتباط نفس به نفس با مخاطبان همانند تئاترهای روحوضی و شیبه‌خوانی واقعه را شرح دهند. در این مقاله یکی از پرده‌های موجود از شمایل‌نگاری امام حسین (ع) و وقایع ظهر عاشورا با تحلیل فرم راجر فرای[۳] مطالعه شده است. نتایج به دست آمده حکایت از این داشت که پرده‌ها ضمن بیان احساسات شمایل‌نگار، توانسته‌اند با مخاطبان ارتباط برقرار کنند. این ارتباط چنانچه با روایت شفاهی همراه شود مخاطبان ضمن ابراز احساسات، پرده‌ها را به سان شیء مقدس می‌انگارند که واسطه میان آنان با واقعه کربلا خواهد بود.

واژگان کلیدی: شمایل‌نگاری، تحلیل فرم، کربلا، واقعه عاشورا، امام حسین (ع).

۱دکتری قائم مقام انتشارات علمی و فرهنگی abbasamoori@gmail.com

2 .Iconography

3. Roger Fry

مقدمه

شمایل در معنای خاص آن به تصاویری اطلاق می‌شود که بیانگر امر قدسی، یا چهره یک قدیس یا قدیسه است (کوماراسوآمی، ۱۳۸۶: ۱۸۰ به بعد)؛ و شمایل‌نگاری یکی از رشته‌های مطالعاتی تاریخ هنر است که شناسایی، توصیف و تفسیر محتوای تصاویر از ترکیب‌بندی‌ها تا سایر جزئیات را در بر می‌گیرد (گمبریچ، ۱۳۸۵). هر چند مطالعات مربوط به شمایل‌نگاری از قرن ۱۷ میلادی با کارهای جورجو وازاری و جیان پترو بلوری عجین شده است، اما تمایز میان شمایل‌شناسی[1] و شمایل‌نگاری تا قبل از مهاجرت اروین پانوفسکی به سال ۱۹۳۱ میلادی به امریکا، کار بسیاری سختی بود.

سابقه شمایل‌نگاری در ایران به اعتقاد تالبوت رایس به مهاجرت سلجوقیان و سپس مغول‌ها برمی‌گردد (تالیوت رایس، ۱۳۹۰: ۱۴۲-۱۲۵). اگر این قول را بپذیریم آنگاه شمایل‌نگاری و تصویرگری ایران چندین قرن سابقه خواهد داشت. همچنین می‌توان ادعا کرد که هنر اسلامی-ایرانی از گفتمان تبعیت می‌کند که مطابق با این گفتمان هنر را ترویج و توسعه می‌دهد (رشیدی، ۱۳۹۶). هر چند صاحب‌نظرانی مانند جنسن (۱۳۹۷: ۲۱۳-۱۹۱) معتقدند که هنر اسلامی-ایرانی تحت تاثیر هنر بیزانسی که هنری مسیحی است، قرار دارد. این هنر از قرن پنجم میلادی به بعد توانست هنر کشورهای خاورمیانه را متحول کند. در ادامه تاریخچه هنر اسلامی، مرزبان (۱۳۹۷: ۱۰۸-۱۰۷) معتقد است فرقه شمایل‌شکنان در قرون هشتم و نهم میلادی، «تمثال‌های جسمانی را مظهر و یادآور بت‌پرستی می‌شمردند، شمایل قدیسان را از پرستشگاه‌ها طرد و انواع شمایل‌سازی را تکفیر کردند. بر اثر این کار نشو و نمای هنر دینی متوقف ماند، و عرصه برای رونق گرفتن هنر دنیوی و تزیینی باز شد». هنر شمایل و تماثیل اواخر قرن نهم و اوائل قرن دهم با پیدایش شیوه گوتیک تحول عمده یافت و رونق تازه‌ای برای چهره‌پردازی تمثیل‌گونه یا شمایل از قدیسان پدید آورد. این هنر در قرون بعدی توانست جای خود را با رنسانس هموار کند (همان، ۱۴۱ به بعد).

شمایل‌شناسی[2] در مطالعات رسانه‌ای برای تحلیل محتوای تصاویر و ارتباط بینامتنی میان آن‌ها به‌کار می‌رود. در این مقاله پرده انتخاب‌شده از روز واقعه عاشور علاوه بر موضوع مطالعه، سوژه‌ای تلقی می‌شود که به کمک آن می‌توان به شناخت فرهنگ حاکم بر شمایل‌نگاری، دست

---

1 Iconology
2 Iconology

یافت. بنابراین هم خود شمایل (پرده) به عنوان یک سوژه فرهنگی (فرهنگ بصری) در نظر گرفته می‌شود و هم شمایل به عنوان راهی برای حصول به جهان‌بینی و فرهنگ حاکم بر شمایل‌ها و تمثال‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. در فرهنگ اسلامی و فرهنگ ایرانی-اسلامی شمایل همیشه محل منازعه بین شمایل‌گریزان و شمایل‌گرایان بوده است. در مقطعی از تاریخ شمایل‌گریزان و در مقطعی دیگر شمایل‌گرایان بر یکدیگر فائق می‌آمدند و این منازعه تا زمان معاصر نیز ادامه دارد. فقهای اسلامی به شمایل و تماثیل نگرش نهی‌آمیزی ندارند، بلکه از این واهمه دارند که نمازگزار حین نماز حواسش از توجه به خداوند دور شود (عکاشه، ۱۳۸۰: ۶ به بعد).

چه این منازعه حل شود و چه نشود، باید بپذیریم که شمایل‌نگاری هنری مذهبی-عامه است که کارکرد فرهنگی و ارتباطاتی دارد که می‌تواند به عنوان رسانه‌ای ارتباطی پیام و فرهنگ ایرانی-اسلامی را به جهان منتقل کند (نک. یاسینی، ۱۳۹۵). اگر سینما و تلویزیون مولد غرب و مبلغ فرهنگ غرب است، شمایل‌نگاری را باید مولد و واجد فرهنگ مشترک بین تمام ملل دانست که می‌تواند ارتباطات بینافرهنگی میان فرهنگ منطقه خاصی مانند ایران و پیام خاصی مانند فرهنگ عاشورایی را (که پیام‌آور فرهنگ صلح و زنده نگاهداشتن انسانیت و در عین حال فرهنگی اعتراضی است)، با سایر ملل برقرار کند.

آنچه در این مقاله اهمیت دارد، ترکیب فرهنگ شفاهی با فرهنگ مکتوب، و هنر نقالی تعزیه با هنر نقاشی (شمایل‌نگاری) است. چنانچه به این نظر اعتقاد داشته باشیم، شمایل‌نگاری را تاریخ‌مند کرده‌ایم. این امر معرف فرهنگ مذهبی-اجتماعی یک ملت یا وجه مشترک ملت‌ها خواهد بود. شاید این هنر به صورت امروزی که ما آن را می‌شناسیم، به دوره صفویه (نک. کتاب چهل طوفان[1]) و به تعبیری دیگر به دوره قاجار بازگردد، ولی آنچه مهم به نظر می‌آید این است که فرهنگ مکتوب یا تصویری، از سوی محققین و پژوهشگران علوم اجتماعی و ارتباطاتی یا حداقل از منظر رسانه‌ای مغفول مانده است. بنابراین تلاش برای بازخوانی و بازتولید این زمینه تحقیقاتی می‌تواند به گسترش فرهنگ ایرانی-اسلامی کمک زیادی کند (نک. کوثری و عموری، ۱۳۹۲).

بیان مسئله

مردم مغرب زمین فرهنگ بصری مربوط به شمایل‌نگاری را به درستی درک می‌کنند و به راحتی قدرت ارتباط با آن را به عنوان یک رسانه دارند. این امر برای ما فرصتی مهیا می‌کند تا

---

۱ بوذری، علی و تهورا وحدتی (۱۳۹۱)، «چهل طوفان: بررسی تصاویر چاپ سنگی طوفان البکاء فی مقاتل الشهدا». تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

بتوانیم در ارتباطات دوسویه و تعاملی، نظام مفهومی خویش را عرضه داریم. این هنر (تصاویر و شمایل‌نگاری) را می‌توانیم از منظر بینارشته‌ای برای یافتن ابعاد تازه‌ای از پیام‌ها، تحلیل‌ها و تفسیرها مورد تحلیل قرار دهیم. مثلاً گفتمان انقلاب عاشورایی در این شمایل‌نگاری می‌تواند به ابزاری برای برقراری ارتباط و شناساندن فرهنگ عاشورا منجر شود و فرهنگ ما را از سطح منطقه‌ای به سطح تعاملی با جهان و زمینه‌ای برای ارتباطات میان فرهنگی و ارتباطات جهانی رهنمون سازد.

تصور غلط از فرهنگ ایرانی-اسلامی در جهان اسلام و مقاومت سیاسی در مقابل داشته‌های فرهنگی ما با استفاده از رسانه‌های فرهنگی و تاریخی در هم خواهد شکست و مردم جهان را با فرهنگ غنی و پویای ما در این زمینه آشنا خواهد کرد. در نتیجه می‌توان در کنار سرمایه‌گذاری در سینما و رسانه‌های نوین، و به منظور برآورده ساختن بسترهای فراگفتمان جمهوری اسلامی ایران به این بخش از هنر به دلیل کارکرد ناب و خاصش توجه ویژه کرد. شاید از نظر بسیاری این هنر وارداتی باشد، اما چون این هنر امروز بومی شده است؛ می‌توان از آن به عنوان رسانه‌ای ارتباطی که متعلق به فرهنگ ماست، استفاده گسترده کرد. سیاست‌گذاران فرهنگی باید سیاست‌گذاری خود را از جایی که کمترین امیدی به موفقیت در آن است به سوی رسانه‌هایی مانند شمایل‌نگاری سوق دهند تا فرهنگ ایرانی-اسلامی را به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط مورد استفاده قرار دهند. بنابراین شمایل‌نگاری از جمله رشته‌های هنری است که علاوه بر تاریخ، فلسفه، فرهنگ با مذاهب پیوند خورده است، و می‌تواند بستری مناسب برای عرضه داشتن فرهنگ ایرانی-اسلامی مهیا کند تا با سرمایه‌گذاری و آموزش راه را برای انتقال گفتمان انقلاب عاشورایی به عنوان صورتی از صور صلح جهانی هموار سازد. می‌توان از سایر وسایل ارتباطی مانند سینما، تلویزیون و اینترنت برای ساخت فیلم‌های مستند، انیمیشن یا ساخت کارتون استفاده کرد و به تبلیغ آن پرداخت.

شمایل به عنوان امر دیداری

چنانچه فرهنگ را معادل فرآیندی یا مجموعه‌ای از رویه‌ها به‌منظور تولید معنا در نظر بگیریم، آنگاه در دوران ما «امر دیداری»[1] در مرکز فرهنگ قرار خواهد گرفت تا مخاطبان جهانی آن را به مثابه یک تصویر بنگرند. بنابراین و بنا بر تأکیدهای که در این رویکرد وجود دارد «بینایی

1 The Visual

محوری»[1] (اصطلاحی است که در اشاره به مرکزیت آشکار تصویر در زندگی معاصر به کار می‌رود) ناظر بر نوعی «چرخش فرهنگی» است (Rose, 2001: 6 به نقل از فرقانی و جهرمی، ۱۳۹۰: ۱۳۱)؛ که ما را احاطه کرده و علی‌رغم میل باطنی و به طور ناخوداگاه ناگزیرمان می‌کند تا در تعامل با آن قرار گیریم.

در جوامع پیشامدرن برخلاف جوامع مدرن تصویر در زندگی روزمره چندان موضوعیت نداشت؛ لیکن در دوران مدرن دیدن با دانستن برابر می‌شود. «نگاه کردن، دیدن و دانستن به نحو خطرناکی در هم تنیده شده‌اند به‌طوری که جهان مدرن به نحو فزاینده‌ای همان پدیده دیدن است» (Jenks, 1995: 1 به نقل از همان). به تعبیر اسکات لش؛ ما با دلالت میان دال و مدلول روبه‌رو هستیم؛ که به آن «دلالت تصویری یا شکل‌وارانه»[2] می‌گویند. در نظریه وی نظام مبتنی بر دلالت تصویری دارای ویژگی‌های زیر است: ۱) تأکید بر حساسیت‌های بصری است نه کلامی؛ ۲) فرمالیزم و صفات صوری را فاقد ارزش می‌داند؛ ۳) با دیدگاه عقل‌گرایانه در فرهنگ مخالف است؛ ۴) توجه خود را بر آنچه متون فرهنگی ارائه و انتقال می‌دهند معطوف می‌سازد؛ ۵) گسترش و نفوذ فرآیندهای اولیه روانی را در قلمرو فرهنگ تأیید می‌کند؛ و ۶) تحلیل را براساس میل انسان‌ها با محصول فرهنگی بنیان می‌نهد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۰۰-۲۹۸).

نظریه-روش مطالعه[3]

نظریه-روش مطالعه این مقاله تحلیل فرم راجر فرای[4] است. از منظر نظری فرای در مقابل نظریه پانوفسکی (۱۹۹۵، ۱۹۶۷ و ۲۰۰۵) متقدم قرار می‌گیرد. فرای وقتی با نقاشی‌های پست‌مدرن و آبستره قرار می‌گیرد به ناکارآمدی نظریه-روش آیکونولوژی پانوفسکی پی می‌برد؛ لذا بر آن می‌شود تا نظریه و روش خود را در تحلیل و تفسیر تابلوهای نقاشی مدرن بنیان نهد. از منظر وی در نقاشی‌های مدرن چیزی به معنای شمایل یا تصاویر قابل رؤیت مخاطب وجود ندارد. تصاویر انتزاعی هستند و مخاطب باید با نقاش در احساس همراه شده و به تفسیر و تحلیل نقاشی بپردازد. از این نظریه-روش برای تجزیه و تحلیل فرهنگ بصری و برای تحلیل متون دیداری و بصری آثار هنری مانند: نقاشی، تندیس‌ها، مجسمه‌ها یا حتی عکس استفاده

---

1 Chris Jenks

2 Figurative Signification

۳ کلیه مطالب این بخش اقتباس و برگرفته از فصل دوم کتاب ریچارد هاولز به نام فرهنگ بصری به آدرس:
Howells, Richard (2003) Visual Culture Polity Press, 65 Bridge Street Cambridge cb2 1UR, UK

4 Roger Fry

می‌شود. این روش در عین سادگی بسیار پیچیده است، زیرا در این روش ما با احساسات روبه‌رو هستیم. یعنی باید احساسات نقاش را از دل تصویر بیرون بکشیم و آن را تحلیل کنیم. ما به عنوان مخاطب باید یکبار دیگر نقاشی را در ذهن خود ترسیم کنیم تا درک کنیم که مثلاً پولاک یا جکسون چگونه احساسات خود را به سطح بوم منتقل کرده‌اند. بنابراین از منظر وی فرم همان محتوا است. اگر ما بخواهیم به محتوای یک نقاشی پی ببریم باید به فرم آن بپردازیم. این همان نظری است که آدرنو بعدها به تفصیل راجع‌به آن سخن گفت.

از اصلی‌ترین ارکان تحلیل روشی فرای در یک اثر هنری مثل نقاشی، نظم و وحدت همراه با تعادل در ترکیب‌بندی اشیاء است. بنابراین باید به اصول زیر در تحلیل خود، توجه خاص داشته باشیم:

اول- ممکن است از خود سؤال کنیم که مزیت تعادل در روش تحلیل فرای چیست؟ در پاسخ باید گفت که تعادل موجود در آثار هنری در ترکیب‌بندی آن‌ها نهفته است. چرا که اگر ترکیب‌بندی وجود نداشته باشد، نقاشی یا یک اثر هنری نمی‌تواند مخاطب یا بیننده را از فضای خارج از تابلو به درون کادربندی تابلو هدایت کند.

دوم- یکی از کلیدی‌ترین نکاتی که فرای بیان نکرده است ولی به شدت تحت تأثیر آن بود، تنوع و گوناگونی است. او در این باره به صراحت می‌گوید: «یک هنرمند در نقاشی خود، احساسات ما را از طریق عناصر بیانی برمی‌انگیزد.» این عناصر عبارتند از: ۱) ریتم خطوط، ۲) تراکم، ۳) فضا، ۴) نور و سایه، ۵) رنگ.

سپس به توضیح هر کدام از این عناصر می‌پردازد:

۱- **خط:** الف) خط همان است که اشیاء و اشکال را در یک طرح از هم جدا می‌کند. ب) با احساسات هنرمند در ارتباط است. ج) احساسات هنرمند را مستقیماً با مخاطب/بیننده به اشتراک می‌گذارد.

۲- **تراکم:** عنصری است که حجم را به مخاطب/بیننده منتقل می‌کند. از آن‌جایی‌که یک نقاشی عادی دارای دو بُعد است، پس هنرمند برای انتقال بعد باید ایده‌های خود با تجربه زیسته و زندگی روزمره مخاطب/بیننده پیوند زده و به او انتقال دهد. نباید از یاد ببریم که این پیوند توسط تخیل و تجسم مخاطب/بیننده به وجود می‌آید.

۳- **فضا:** این همان روشی است که هنرمند توسط آن اندازه عناصر بر روی بوم را به مخاطب/بیننده منتقل می‌کند. البته با روش فرای هیچ الزامی میان اندازه واقعی شیء با

نقاشی آن شیء وجود ندارد. تناسب ابعاد و اندازه عناصر در مقایسه با یکدیگر نیز در ارتباط است. در روشِ فرای، دو مربع هم‌اندازه در دو کاغذ متفاوت می‌توانند نماینده چند اینچ و یا صدها فوت باشد.

۴- **نور و سایه:** همان‌طور که در بسیاری از آثار هنری نور و سایه بسیار مهم هستند، در روش فرای نیز تفاوت در نور و سایه می‌تواند احساسات ما را نسبت به یک شئ واحد تغییر دهد. مثلاً یک شئ می‌تواند در پس‌زمینه‌ای تاریک با نورپردازی کاملاً روشن، یا بالعکس تاریک باشد با پس‌زمینه‌ای روشن.

۵- **رنگ:** رنگ از جمله عناصری است که تأثیر احساسی مستقیم بر مخاطب/بیننده دارد. به همین دلیل ما به هنگام سخن گفتن از رنگ، عباراتی را که بیان‌گر عواطفی خاص هستند با واژگانی هم‌چون درخشان، دل‌باز، کدر و دل‌مرده بیان می‌کنیم.

نقدی که به زیبایی‌شناسی فرای وارد می‌شود، بیشتر از نقطه‌نظر مفهومی و بینشی مفید است تا از جنبه عملی. مبنای نظریه او کاملاً واضح و روشن است: مقصود هنر یک بازنمایی قابل اعتماد از واقعیات نیست، بلکه تعامل میان احساساتی است که بین هنرمند و مخاطب/بیننده به وجود می‌آید. از نظر فرای این امر بیشتر از ناحیه فرم قابل دسترسی است تا از طریق محتوا. بنابراین احساسات به واسطه عناصری که مطرح شد به مخاطب/بیننده انتقال پیدا می‌کنند.

در باب مفاهیمی که یک نقاشی یا یک اثر هنری به مخاطب/بیننده منتقل می‌کند، فرای معتقد است مفهوم یک نقاشی در «چگونه بودن» آن نقاشی انجام می‌شود نه صرفاً در آنچه نشان می‌دهد. از منظر عملی و روشی یک اثر هنری، هر چند خود فرای چندان به آن نپرداخت، اما این ساختار اثر هنری است که به ما می‌گوید چگونه آن را تحلیل و تفسیر کنیم. بنابراین به عنوان جمع‌بندی ما برای خوانش یا مطالعه یک نقاشی یا هر اثر هنری دیگر مانند نقاشی، به‌طورقطع باید با ژرف‌نگری، تمرکز و آرامش باید پنج عنصر پیشین را بکاویم. برای راحتی کار با این روش، ما با یک سیاهه مواجهیم:

۱- با یک نگاه و قبل از هر چیز، باید به‌فهمیم که این نقاشی به خوبی تحت نظم درآمده است؟

۲- آیا ترکیب‌بندی اثر، تعادل خوبی را در فضای داخل کادر به وجود آورده و از وحدت کاملی بین عناصر برخوردار است.

۳- اگر تعادل «جاذبه‌ای برای چشم» و درک اثر بدانیم، این اثر از ترکیب‌بندی مناسبی از عناصر برخوردار است که سبب جلب توجه مخاطب/بیننده می‌شود؟

۴- تعادل به معنای تقارن محض نیست و برای یک هنرمند بیشتر حکم محاسبات ریاضی را دارد. هنرمندان حرفه‌ای به طور قطع از اهمیت تعادل در ترکیب‌بندی مطلع هستند و حتی اگر از موازین آن اطلاعات چندانی هم نداشته باشند، آن را به طور حسی رعایت می‌کنند.

۵- مخاطب/بیننده همیشه و به طور مداوم در مواجهه با یک اثر هنری تعادل زیبایی‌شناسی آن را درک و دریافت می‌کند.

۶- به هنگام نقاشی هنرمند باید به چیزهای که می‌خواهد نقاشی کند میزانسن یا به اصطلاح «چیدمان» کند. این کار در حقیقت «جاذبه‌ای برای چشم» و توجه دادن به نگاه و امتداد آن است. این کار از اصولی است که هنرمند باید در ذهن خود تکرار کند. این کار را باید آنقدر ادامه دهد تا نتیجه کار «مناسب» به نظر برسد.

در این جا ما با این سؤال مواجهیم که کاربرد روش فرای چه کمکی به ما می‌کند که دیگر روش‌ها قادر به این کار نیستند؟ چرا ما در این مقاله از این روش استفاده کردیم؟ در پاسخ ما به دو دلیل زیر اشاره می‌کنیم که در ارتباط با موضوع مقاله است:

الف- خلق فرم در هنر بدوی

این روش برای کلیه هنرهایی که به عدم بازنمایی واقعی از طبیعت باشد، کاربرد دارد. توصیف هنر بومیان استرالیا به عنوان یک هنر، زیبایی‌شناسیِ فرای به ما کمک می‌کند تا درک کنیم که هنر بومیان استرالیا دارای همان مرادی بوده که نقاشان پست‌امپرسیونیست بودند و مانند آنان با عناصر تحریک احساس طرح‌هایشان، در ارتباط هستند. اکنون با چنین نگاهی، دیگر آثار آنان را بدوی نخواهیم دانست. مثلاً هنر قبایل بومی بریتیش کلمبیا هرگز به دنبال تکرار زیبایی طبیعتِ اطراف خود، نبودند. برای اطمینان از این گفته، با نگاهی گذرا می‌بینیم که عقاب‌ها، کلاغ‌ها، قورباغه‌ها و نهنگ‌های شمال غرب اقیانوس آرام پیوسته در هنرهای هایدا، کواکیوت و سیمشیان ظاهر شده‌اند. البته با سبک تازه و با تعریف جدید و مورد قبول علوم هنری رسمی. این طرح‌ها به طور معمول به صورت دوبعدی اجرا و اغلب با رنگدانه‌های قرمز و مشکی نقاشی شده‌اند. در این آثار، هر موجودی فقط از اجزای مشخصی تشکیل شده، درست مثل کلمه‌ای که با حروف مشخصی نوشته می‌شود که متداول‌ترین آن‌ها مستطیل گِردشده است که حالتی تخم‌مرغی پیدا کرده است. با نگاه به چنین کارهایی، توصیفی که فرای از پست‌امپرسیونیست‌های فرانسوی ارائه می‌دهد معنی پیدا می‌کند و همان توصیف را می‌توان

برای این آثار نیز قابل قبول دانست. آنان به دنبال «تقلید» از فرم نیستند، بلکه به دنبال «خلق» فرم هستند. این همان قاعده و قانونی است که ما در شمایل‌نگاری در این مقاله با آن روبه‌رو هستیم و پرده روز عاشورا یا واقعه عاشورا نمونه آن است.

ب- خلق فرم در هنر نقاشی

از مباحث بالا دریافتیم که فرای به ما با کمک کرد تا درک آثار هنری مضمون‌محور در اولویت دوم قرار گیرد. بنابراین نتیجه گرفتیم که شناخت زیبایی و خوانش زیبایی‌شناسی فرای به ویژه برای درک آثاری که در آن‌ها مضمون‌محوری آشکاری وجود ندارد، کمک خوبی خواهد بود. بنا بر این ما نیز سعی کردیم از آشفتگی که در پرده‌ها یافتیم، قانون نظم در آشفتگی را بیابیم. ناگفته پیداست که پرده‌ها خود خالق فرم و فرم به تعبیر آدرنو خود محتوا است.

ج- قانون یک‌سوم

در این بخش لازم است تا به یک قانون خیلی مهم در هنرهای دوبعدی اشاره کنم. قانون یک‌سوم چیست و به ما چه چیزی را گوشزد می‌کند؟ در حقیقت این قانون به ما می‌آموزد که چگونه می‌توانیم با ابتدایی‌ترین راهکارها دست به ترکیب‌بندی بزنیم. مثال ساده‌ای که همه جا زده می‌شود و ما نیز در این‌جا از آن استفاده می‌کنیم این است که اگر در یک منظره خط افق در یک‌سومِ بالا یا پایین تصویر قرار گیرد، آن تصویر بهتر به نظر می‌رسد. در صورتی که هنرمند این خط را در وسط قرار دهد، آنگاه ما شاهد نقاشی بسیار خام و در عین حال ناشیانه خواهیم بود. این قاعده برای در مرکز قرار دادن چندین مرکز در نقاشی یا عکاسی نیز کاربرد دارد. ایده یک‌سوم ناظر بر این است که چنانچه به خواهیم به چند مرکز توجه داشته باشیم، باید بیاموزیم که ترکیب‌بندی آن‌ها از چپ یا راست به شکل منطقی صورت گیرد. این نکته در عکاسی حکم حیاتی دارد و تخطی از آن به صورت شکستن یک تابو تلقی می‌شود. تمام عکاسان حرفه‌ای و نوآموز این قاعده را رعایت می‌کنند.

پرده‌خوانی

در حفظ تاریخ ادبیات شفاهی ایران دو دسته از هنرمندان گمنام و نامشهور نقش عمده‌ای را بر عهده داشته‌اند: دسته اول نقالان و دسته دوم پرده‌خوانان بودند. این دو دسته نوعی نمایش تک نفره و حداکثر دو نفره در جمع تماشاگران ارائه می‌دادند که هنوز هم در خاطره جمعی و حتی

شبه خاطره نسلی باقی مانده است. نقال یا پرده‌خوان با استفاده از حداقل امکانات مانند: یک پرده، چوب دستی و بلندگوی سیار و با حرکات بدنی و با بیان احساسات زیادی در میان جمعی از تماشاگران (بدون رعایت جنس و سن) در قهوه‌خانه‌ها یا در امکان مقدس و یا در کوچه و بازار یا سرگذرها و میدان‌ها به نقالی می‌پرداختند. برخی از محققان نقالی را تا دوره هخامنشیان نسبت داده‌اند که نوعی تصنیف‌خوانی و قصه‌گویی افسانه‌گونه از قهرمانان ملی بود. در حالی‌که پرده‌خوانی یا شمایل‌گردانی نوعی نقالی با تصویر مذهبی است که بیشتر برای بیان تاریخ شفاهی که ممکن است مبنای تاریخی و مستند تحقیقی از واقعه کربلا (جنگ میان اشقیاء و اولیاء) نداشته باشد، به کار رود. اما این نمایش تک یا دو نفره بازی صدا، بدن و تصویر یعنی پرده است. این نمایش‌های آیینی در دوره قاجار به یک شیوه رایج تبدیل شده بود و عده زیادی از هنرمندان را به خود مشغول می‌کرد. نویسندگان هنوز این دوره را به خاطر دارند و از آن به نیکی یاد می‌کنند.

تصویر شماره ۱- سمت راست یکی از پرده‌های روز واقعه کربلا و تصویر سمت چپ یک پرده‌خوان را نشان می‌دهد.

یافته‌ها

شمایل مربوط به واقعه عاشور از ابتداء خروج امام حسین (ع) و یاران‌شان از مکه تا مدینه و حوادث اطراف آن و اخبار مربوط به حضرت مسلم و خیانت کوفیان و مقابله حر بن ریاحی با حضرت امام (ع) تا ظهر عاشورا و تا پس از شهادت آن حضرت ادامه می‌یابد. به دلیل مطول شدن ما تنها به ظهر عاشورا و تصاویری که حضرت امام (ع) حضور دارند، خواهیم پرداخت.

تصویر شماره ۲- پرده روز عاشورا در واقعه کربلا را روایت می‌کند.

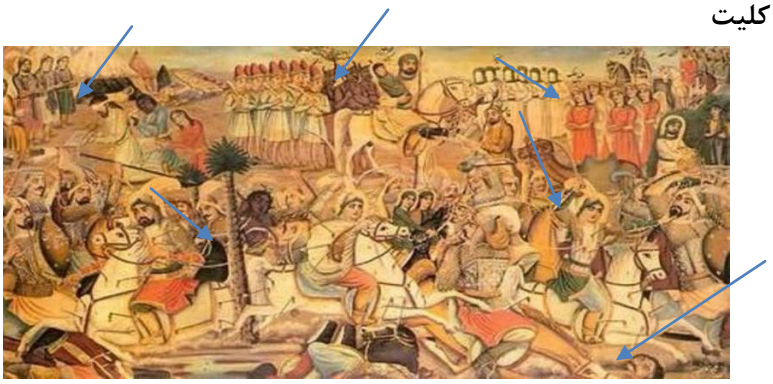
قاعده تعادل

نباید فراموش کنیم که در عکاسی و همچنین در دیگر هنرهای تصویری، قوانین به طور پیوسته و شاید مؤثر نادیده گرفته می‌شوند، اما هیچگاه نظمشان که خاص خودشان است برهم نمی‌خورد. به تعبیری بهتر اگر یکی از نقاط تعادل جابه‌جا شوند، نقاط دیگر نیز برای حفظ تعادل از جای خود حرکت خواهند کرد، و تعادل تازه‌ای را می‌آفرینند.

با این توضیح بهتر است به پرده بالا نگاه کنیم. در این پرده چه می‌بینیم؛ مثلاً طبق قاعده تعادل اگر بزرگ‌ترین شخصیت پرده یعنی امام (ع) را به سمت مرکز تابلو حرکت دهیم (با فلش مشخص شده است)، این کار چه تأثیری بر بقیه عناصر ترکیب‌بندی برجا خواهد گذاشت؟ در پاسخ فرای تأکید وافری بر اهمیت این اتفاق داشت. وی به خوبی می‌دانست که تأکید بر اهمیت وحدت در نقاشی به عنوان یک «کُل» به جای تمرکز بر اجزای تشکیل‌دهنده آن از اهمیت زیادی برخوردار است. به قول فرای اگر وحدت میان عناصر از بین برود «نمی‌توانیم در یکپارچگی آن تفکر و تعمق کنیم». بنابراین جایگاه شخصیت‌ها درست و به جا انتخاب شده‌اند. زیرا اگر تصویر امام (ع) را از مرکز حذف کنیم کل پرده مفهوم و احساساتی که شمایل‌گر به دنبال انتقال آن است را حذف کرده‌ایم. به تعبیر ساده‌تر ما به عنوان مخاطب قادر نخواهیم بود تا احساسات و هدف از تمرکز شمایل‌نگار بر احساسات خود که به درازنای تاریخ است را از دست می‌دهد. پرده دیگر قادر نخواهد بود مخاطب را از حیث احساسی با خود همراه کند، زیرا امام (ع) به عنوان مرکز توجه و حوادث نقش و کارکرد محوری خود را از دست می‌دهد و

عنصری در کنار سایر عناصر جای می‌گیرد. این بدان معناست که از یک‌سو ما در پرده با یک روایت تاریخی تازه مواجه خواهیم بود و از دگرسو گفتمان مورد نظر شمایل‌نگار به‌طور کلی تغییر خواهد یافت.

قاعده کلیت



تصویر شماره ۳

پرده بالا دارای ابعادی بسیار فراتر و حتی فراخ‌تر از نظم و یکپارچگی است که به آن اشاره کردیم. گرچه ساختار آن به گونه‌ای طراحی شده که در کلیت قوام پیدا می‌کند، اما بخش‌های تشکیل‌دهنده آن طیف وسیعی از نقش‌مایه‌ها، فرم‌ها، رنگ‌ها و بافت‌ها را در اختیار ما قرار می‌دهد. بنابراین باید توجه کنیم که ما در اینجا با یک کلیت مواجهیم که به آن پرده شمایل‌نگاری می‌گوییم. در نتیجه ناگزیم از جزئیات به کلیات برسیم و کلیات را در هارمونی و نظمی که به خود می‌گیرد تحلیل و تفسیر کنیم. بنابراین این پرده از یک کلیت برخوردار است که از دل عناصر جزءبه‌جزء می‌توان بیرون کشید.

احساسی که شمایل‌نگار برای به تصویر کشیدن

تصویر شماره ۴

۱- **زیبایی در مقابل زشتی:** شمایل‌نگار برای القاء حقانیت و همزمان تنفر از باطل؛ چهره‌های زیبا، نورانی و معصومیت را برای امام حسین (ع) و یارانش انتخاب می‌کند. در عوض و برای نشان دادن شقاوت و ناجوانمردی از چهره‌های زشت برای دشمنان امام و اشقیاء بهره می‌جوید. این احساس با اولین نگاه حتی اگر بیننده یا مخاطب جبهه حق و باطل را نداند یا از تاریخ واقعه کربلا با خبر نباشد نیز قابل تشخیص است. زیرا مخاطب احساس شمایل‌نگار را ادراک و در دورن خود بازسازی می‌کند تا با روایت و گفتمان پرده خود را همراه کند.

۲- **استفاده از بازی رنگ‌ها:** شمایل‌نگار با آگاهی کامل و تأسی از فرهنگ جامعه، از رنگ‌ها به خوبی استفاده می‌کند. استفاده از رنگ‌های سفید برای جبهه حق و لباس‌های قرمز که نشانه خونخواری است برای جبهه باطل، ما را به عنوان مخاطب ناگزیر می‌کند تا با جبهه حق همذات‌پنداری کنیم.

۳- **بازی با نور:** شمایل‌نگار به خوبی می‌داند که باید از هاله نور برای نشان‌دادن حقانیت امام (ع) و یارانش استفاده کند (کوثری، عموری، ۱۳۹۲). در تصویر شماره ۴ به خوبی این استفاده به‌جا نشان داده شده است. مخاطب جهانی متعلق به هر فرهنگی، نیک می‌داند که نور پشت‌سر دلالت بر حقانیت شخصی دارد (قدیس) که نور برای او استفاده شده است.

تصویر شماره ۵

۴- استفاده از سایر عناصر: استفاده از عناصری مانند قلت و تعداد کم در مقابل تعداد زیاد دشمنان امام، استفاده از کودکان و زنان بی‌گناه در میدان جنگ، بی‌پناهی خانواده‌های امام، حالت چهره وحشیانه دشمن امام، خیمه‌های سفید، زنان چادری که ناظر بر میدان کارزار هستند، مشک آب که نشانه بی‌آبی و صلح‌طلبی امام با حضور زنان و کودکان ایشان در میدان جنگ و عناصری از این دست، شمایل‌نگار را قادر کرده است تا نسبت به انتقال احساسات خود

و برقراری ارتباط با مخاطب موفق عمل کند. استفاده از این عوامل موجب گردیده تا این هنرعامه تبدیل به یک رسانه گردد. چنانچه برای این هنر برنامه‌ریزی شود، خیلی زود می‌توان فرهنگ عاشورایی را به سطح جهان منتقل کرد. تجربه زیسته نگارنده از برخورد با غربیان این را نشان می‌دهد که آنان به دنبال چیزی هستند که خود ندارند. شاید نمونه چند سال اخیر آن اقبالی است که از راهپیمایی اربعین می‌کنند. آنان فیلم سینمایی بهتر از ما می‌سازند ولی از موسیقی ستنی به خوبی استقبال می‌کنند. از نشان دادن سنت‌ها و فرهنگ‌های دست نخورده و بکر (نه از جنبه سیاسی که ممکن است برای سیاستمداران آنان اینگونه باشد) اقبال و ارتباط خوبی نشان می‌دهند.

قاعده ریتم خطوط

تصویر شماره ۶

تأکید بر ریتم خطوط ممکن است در برداشت کلی ما از شمایل‌نگاری مفاهیم پیچیده‌تری از خود نشان دهد. بنابراین برای حل این مشکل در این مواقع بهتر است توجه‌مان را از ریتم خطوط به کیفیت خطوط معطوف کنیم. آنچه در پرده شماره ۶، به وضوح قابل شهود است نقش پررنگ خطوط است. شمایل‌نگار در این پرده‌ها با قدرت و اطمینان وصف ناشدنی از خطوط برای تفکیک اشیاء و شخصیت‌ها از هم استفاده کرده است. او نگران جزئیات ظریف نیست، زیرا این پرده‌ها هر چند پر جزئیات هستند، ولی یک اثر ظریف که با وسواس ترسیم شده باشد، نیست. در اکثر جاها خطوط محیطی اَشکال به طرز قابل رؤیت با رنگ سیاه مورد استفاده قرار گرفته است. این قاعده کلی همان قاعده‌ای است که فرای «خط» را به مثابه بیان احساسات و عواطف هنرمند می‌داند که از طریق آن ارتباط هنرمند-اثر-مخاطب شکل می‌گیرد. بنابراین خطوط در این پرده‌ها دارای اهمیت هستند.

پس ما از نوع خطوط به چه چیزی درباره نقاش پی می‌بریم؟ یک نکته را نباید فراموش کنیم و آن این است که ما به عنوان یک مخاطب یا پژوهشگر باید اغلب هنگام خوانش و تحلیل خطوط در اثر یک هنرمند، باید از تخیل خود استفاده کنیم و وی را مجسم کنیم که در حال طراحی یا نقاشی است. این به ما کمک می‌کند تا ما اغلب کیفیات جسمی و فیزیکیِ لحظاتِ خلق اثر را در نظر بگیریم.

حالا یک قدم به پیش بگذاریم و پرده با تمام پیچیدههایش نگاهی بیاندازیم. چگونه ما مثلاً می‌توانیم این پرده را با آن طراحی‌های شلوغ، خطوط درهم و برهم، خطوط کُلفت و ظریف و پر از ریزه‌کاری‌اش با چند رنگ محدود به هنگام کار تجسم کنیم؟ این را چگونه با نقاشی‌های پررنگ و لعاب و با آن خطوط مفید و مختصر و دلچسب مقایسه کنیم؟ یا با پیکاسو با آن ضرب قلم‌های پهن و قاطع؟ بنابراین تصور و تخیل در هنگام و نحوه استفاده نقاش از خط نه فقط آنچه را که او می‌دیده به ما نشان می‌دهد، بلکه به طرز شگفت‌آوری آنچه را که احساس می‌کرد را نیز به ما انتقال می‌دهد. پس نقاشی بیشتر در مورد احساسات و عواطف هنرمند با ما سخن می‌گوید تا در مورد یک عده مردان در هم تنیده، به هم گره خورده و در حال جنگ.

به این پرده‌ها نیز باید از زاویه استفاده به ظاهر بی‌قاعده از خطوط نگاه کنیم:

۱- خطوط در این پرده‌ها علاوه بر تمایزگذاری میان تصاویر، نوعی قدرت را به نمایش در می‌آوردند. مثلاً تصویری که از شمشیرها می‌بینیم نوعی خطوط کُلفت هستند تا نقاشی یک تصویر عین‌به‌عین شده از شمشیر واقعی.

۲- خطوط درهم و برهم چهره‌ها در نگاه اول از یک آشفتگی در شمایل حکایت دارد. ولی با تمرکز بر خطوط چهره در خواهیم یافت که شمایل‌نگار توسط خطوط در حال انتقال احساس آرامش و عصبانیت است. به چهره امام (ع) وقتی به دقت خیره می‌شوید حس آرامشی که شمایل‌نگار در حین انجام آن به شما به راحتی منتقل می‌شود.

۳- در دوردست بسیاری از عناصر موجود در پرده فقط خطوط هستند و اثری از مثلاً اسب، انسان یا عناصر طبیعی نمی‌بینید. ولی در مخاطب این حس انتقال داده می‌شود که باید به جلوی پرده نگاه کند و با این حس به پشت‌پرده نگاه خود را ادامه دهد.

همانطور که گفته شده در پرده‌ها خطوط از خود تصویر مؤثرتر هستند زیرا این خطوط هستند که تمایزگذاری میان عناصر موجود در شمایل موجود در پرده‌ها را ممکن کرده و بسیاری از احساسات شمایل‌نگار که از فرهنگ و تاریخی حکایت می‌کند را به مخاطب انتقال می‌دهد.

قاعده تراکم

تصویر شماره ۷

حالا نوبت نگاه به پرده، براساس قاعده تراکم است. وقتی ما به سطوح و تراکم این آثار شمایل موجود در پرده‌ها جست‌وجوگرانه نگاه می‌کنیم، خواهیم دید که شمایل‌نگار بیش از حد به حجم و کیفیت‌های هندسی اشیاء از خود توجه نشان داده است. همچنین کسانی که کار شمایل‌نگاری می‌کنند از معدود کسانی هستند که تأکید آشکار و تأکید وصف‌ناشدنی بر فرم‌ها دارند زیرا خوب می‌دانند که وقت خود را بر روی فرم می‌گذارند زیرا در ناخودآگاه ایشان فرم همان محتوا است؛ و تمایزی میان این دو قائل نیستند.

شمایل‌نگاران خیلی نیاز به نگاه تیزبینانه ندارند، ولی تحلیل‌گران خوب تاریخی هستند که از دل وقایع تاریخی تصاویر را بیرون می‌کشند. مثلاً به پرده شمازه ۷، ظاهراً ما با یک عده جنگاور روبه‌رو هستیم، اما سؤال این است که این جنگ و کشتار برای چیست؟ تا چه حدی می‌توانیم وزن آن‌ها را احساس کنیم؟ چرا تجربه ما از پرده فقط خون و خونریزی نیست؟ نقاش تردیدی برای ما باقی نمی‌گذارد که در این پرده هر چه هست سه‌بُعدی است، و همه چیز در آن دارای جسم است. با وجود دوبُعد بودن‌شان آن‌ها را احساس می‌کنیم. ما احساس می‌کنیم که این‌ها آدم هستند، ولی نه آن انسان‌های که در جهان واقعیت با آن روبه‌رو هستیم.

آدم‌های موجود در پرده‌ها برایمان خیلی آشنا هستند. آنان خیلی زود از پرده بیرون می‌جهند تا ما را با خودشان به درون تاریخی ببرند که ما نیز می‌توانیم جزیی از آن باشیم. انتقال حس سه بُعدی بودن در پرده‌ها بسیار به ادراک و خودآگاهی از یک سو و ناخودآگاه ما از سوی دیگر مربوط می‌شود. پرده‌ها شاید پرتراکم‌ترین نقاشی‌های فرهنگ عامه جهان باشند که توسط شمایل‌نگاران

بعضاً بی‌سواد کلاسیک به تصویر در می‌آیند. ولی آنان به خوبی می‌توانند قواعدی را رعایت کنند که احساس خود را با اصول نقاشی یکی سازند؛ و فرهنگ و تاریخ سخن بگویند.

فضاسازی

فضاسازی از اصول و قواعدی است که در هنرهای سه‌بُعد و دوبُعدی نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کند. اگر فضا در هنرهای دوبُعدی وجود نداشته باشد، نه نقاش و نه مخاطب قادر نیستند باهم ارتباط برقرار کنند. بنابراین در نقاشی فضاسازی از جمله میزانسن و تناسب‌بندی نقش تعیین‌کننده‌ای در بازنمایی اشیاء برعهده دارد. در این جا باید ادعا کرد که شمایل‌نگاران استادان این کار هستند. ایشان فضا را با مهارت هر چه تمام‌تر در اختیار و کنترل خود دارند. به تصویر شماره ۷ نگاه کنید تا به خوبی به آنچه گفته شد پی ببریم.

شمایل‌نگاران را باید از جمله کسانی دانست که صحنه‌ای واقعی را با تناسبات و ابعاد مناسب (هر چند ممکن است در نظر اول نامتناسب به نظر آیند) بین عناصر بر پرده نقاشی منتقل می‌کند و حس معقولی از عمق را در آن به نمایش می‌گذارد. درعین‌حال، آن‌قدر این کار را ماهرانه و جسورانه انجام می‌دهد که چنین به نظر نمی‌رسد، به دنبال بازنمایی دقیق و وهم‌انگیز عکس‌گونه‌ای از اشیاء با نسبت‌های سه‌بعدی و با رعایت اصول خدشه‌ناپذیر پرسپکتیو باشد. در واقع شمایل‌نگاران شبیه به هیچ‌کس نیستند آن‌ها فقط شبیه به خودشان هستند همین و بس. به همین دلیل می‌بینیم که روش ایشان منحصربه‌فرد است. هم‌چنین در تصویر بالا دیدیم که بسیاری از اشیاء را با خطوط محیطی تا حدودی سیاه و چهار رنگ اصلی دورگیری کرده و به نظر نمی‌آید که «دقت بازنمایی عکس‌گونه» در اولویت اول کار او باشد. ولی هر چه باشد اینان همان کسانی هستند که با فضاسازی خود قادرند تاریخ شفاهی‌ای را برای نقال بنویسند و گفتمانی را برای مخاطبان بسازند. در پایان این بخش باید یادآور شوم که شمایل‌نگاران هر چند به اصول تعریف‌شده نقاشی پایبند نیستند ولی به خوبی می‌دانند که باید فضاهایی در پرده‌ها خلق کنند که ارتباط با مخاطب ممکن شود. به همین دلیل یک پرده مجموعه‌ای از فضاهای خرد است که در یک کلیت فضایِ به هم پیوند می‌خورند و یک فضای واحد را بوجود می‌آورند. می‌توانم مدعی شوم که پرده‌های منظور نظر این مقاله، فقط اصول فضاسازی را دنبال می‌کند تا حس شمایل‌نگار را انتقال دهد و احساس و همذات‌پنداری مخاطب را تحریک کنند.

قاعده نور و سایه

در خصوص رعایت قاعده نور و سایه، شمایل‌نگاران به خصوص شمایل‌نگاران اولیه که تنها از سیاه قلم استفاده می‌کردند تا بتوانند با چاپ سنگی و چاپ سربی آثار خود را چاپ کنند[۱]. به همین دلیل کمتر دغدغه ایجاد تضادهای کیفی میان نور و سایه را دنبال می‌کردند. اما تا آن‌جایی که لازم است در این پرده‌ها شمایل‌نگاران از این تضادها استفاده کرده‌اند، اما ترجیح اول آنان با این بود که از نور «تخت» یا نور پخش‌شده استفاده کنند، بدون هیچ‌گونه حس نمایشیِ که مخاطب را وادار کند بر سوژه تمرکز کند. هم‌چنین، از نکات عجیب و در عین حال جالب توجه این است که در صدد ثبت نور طبیعی هم نیستند. زیرا هیچ‌گاه به دنبال اثبات یا تأثیر یا حتی القاء زمان بر مخاطب/بیننده، نظیر آنچه که در واقعیت تاریخی وجود دارد به ظاهر نبوده یا این قاعده را نمی‌دانند. نور باید ظهر را نشان دهد، تا ظهر عاشور به مخاطب منتقل شود، اما این کار در پرده رعایت نمی‌شود و قواعد حاکم بر بازنمایی صورت نمی‌گیرد. پس می‌توان نتیجه گرفت که این پرده‌ها اثری هستند «درباره» فرم‌ها و حتی ارتباط بین آن‌ها، به جای این‌که یک بازنمایی واقع‌گرایانه از حوادث و پدیده‌ها باشند.

قاعده رنگ

همانطور که پیش‌تر گفتیم، در شمایل‌نگاری غالباً از طیف رنگ‌های مانند: سفید، سبز و قهوه‌ای و برای شخصیت‌های مقدس و از رنگ‌های: قهوه‌ای، قرمز و اُخرایی برای شخصیت‌های اشقیاء استفاده می‌کنند. رنگ‌ها را با سطوح تخت به کار می‌برند و نور را سعی می‌کنند با خودِ رنگ نشان دهند. همان رنگ‌هایی را که در طبیعت یا فرهنگ جامعه برای اشیاء مابه‌ازاء گرفته‌اند، استفاده می‌کنند. گرچه، به هنگام نگاه کردن به آن‌ها گویی مخاطب/بیننده دارد آن‌ها را از پشت یک فیلتر مشجر (البته به جزء شخصیت‌های اصلی و اِلمان‌های ساختاری) می‌بیند. یعنی فام رنگ‌ها همان است، اما جزئیات از بین رفته‌اند. به تصویر شماره ۸ نگاه کنید به خوبی می‌توان این تمایزها را مشاهده کرد.

---

۱ نک. بوذری، علی (۱۳۹۰)، «چهل طوفان». تهران: مرکز پژوهش کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی

تصویر شماره ۸

مشخصات فرمی پرده‌ها

در پرده‌های که برای پرده‌خوانی ترسیم می‌شوند تفاوت عمده‌ای با شمایل‌نگاری از نظر فرمی می‌توان مشاهده کرد. رویکرد ما در این بخش رویکرد فرمیک است. زیرا این روش به اندازه روش محتوایی مانند روش اروین پانوفسکی می‌تواند به محقق کمک کند تا با استفاده از آن به مطالعه معنایی تصاویر هنری بپردازد. توازن میان فرم و محتوا باید حفظ شود در غیر این‌صورت فرم، محتوا را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد یا محتوا را نامرتبط نشان می‌دهد. رویکر راجر فرای (۱۸۶۶)، معتقد است که زیبایی‌شناختی و عاطفه از طریق فرم به مخاطب انتقال می‌یابد، بنابراین عناصر طراحی به تحلیل فرم در نقاشی کمک زیادی خواهد کرد (همانظور که تصویر شماره ۸ قابل رؤیت است).

در پرده زیر و اصولاً در شمایل‌نگاری، هنر معنای تازه می‌یابد زیرا در این هنر، نقاشی بیش از تقلید واقعیت تجلی می‌یابد و عشق در پس فرم به کمک انتقال محتوا می‌آید. به این دلیل است که فرای دو نوع زندگی برای مردم تصور می‌کرد واقعی و تخیلی؛ و اثر هنری را به دومی مربوط می‌دانست. در نتیجه اگر زندگی انسان را زندگی تماشاکردن یا نمایش تصاویر بدانیم آنگاه تخیل بیان زندگی هستند تا کپی زندگی واقعی و روزمره (هاولز، ۲۰۰۳). از این منظر هنر واسطه و وسیله‌ای است که انسان می‌تواند به حالات برتری دست یازد.

با این رویکرد شمایل‌نگاری برای بیان و انتقال احساسات آنچه نشان دادن را از خود دور می‌کند و به قاعده چگونه نشان‌دادن گام می‌گذارد و با استفاده از فرهنگ عامه، تاریخ، مذهب، باورهای مردم، پنداشت‌ها، انگاشت‌ها، نگاشت‌ها، پیش‌زمینه‌ها و اسطوره‌های تاریخی با حفظ زیبایی و چشم‌نوازی مانند موسیقی عامه‌پسند راه خود را در دل مردم باز می‌کند. برای تحلیل

پرده و تابلوی شماره ۸ ما از اصول فرای استفاده کردیم. وی معتقد است که هنرمند برای برانگیختن احساسات به وسیله عناصر احساسی طراحی از قبیل: ریتم خط: برای تعیین حدود اشیاء و بیان احساسات مستقیم هنرمند در یک نقاشی، توده: روشی است برای انتقال حجم و انتقال مفاهیم و تبدیل کردن نقاشی‌ها از تک بعدی به دو بعدی، فضا: برای پیوند آثار هنری با زندگی روزمره با استفاده از تخیل مخاطب از فضاسازی در نقاشی استفاده می‌شود. نور و سایه: تفاوت‌های نور و سایه می‌تواند احساسات ما را نسبت به یک شی را تغییر دهد، و رنگ: تأثیر احساسی مستقیم بر مخاطب دارد (هاولز، ۲۰۰۳).

پرده بالا به ۱۲ بخش و هر بخش داستانی از واقعه کربلا را روایت می‌کند. در این تابلو استفاده از خطوط برای مرزبندی و تفکیک بخش‌ها و برای نشان دادن شجاعت و قدرت حماسی لشکر امام حسین (ع) با استفاده از خطوط شکسته، خطوط فرضی و تخیلی در مقابل لشکر دشمنان به کار رفته است. توده در این نقاشی موجب گردیده تا هر بخش یک روایت را برای انتقال به مخاطب بیان دارد. داستان این بخش‌ها روایتی تاریخی آشنا بازنمایی می‌کند و برای مخاطبان خارجی، قدرت روایی اسطوره‌ای را در خود نهفته دارد. فضاسازی در این پرده پیوند و حس همبستگی میان مخاطب و واقعه روز عاشورا را بیان می‌کند. انتقال خطوط توسط نور و سایه و رنگ و ترکیب این عناصر نقاشی با تاریخ مذهبی و اسطوره‌ای و مربوط ساختن آن با زندگی روزمره و قهرمانان زندگی اجتماعی و فرهنگی این دسته تابلوها را از سایر تابلوهای نقاشی متمایز ساخته است. این دسته پرده‌ها ارتباط مستقیم با خاطرات و شبه خاطرات مردم عامه دارد و این امر سبب گردیده تا مخاطبان امتداد خاطرات خود را در پرده بیابند.

عناصر روایی موجود در این پرده عبارتند از: شط فرات، اسب، افزارهای جنگی، هاله نور زنان اهل بیت (ع)، حضرات: علی اصغر (ع) شش‌ماهه، حضرت علی اکبر (ع)، حضرت عباس (ع)، امام سجاد (ع)، حضرت زینب (ع)، خیمه‌ها، رنگ سفید و سبز، نخل هستند.

جمع‌بندی

همانطور که مشاهده کردیم شمایل‌نگاری از هیچ منظری در نقاشی به دنبال بازنمایی واقعیات و خلق تصاویر عکس‌گونه از واقعیت نیست؛ بلکه شمایل‌نگاری بیشتر به دنبال به اشتراک گذاشتن احساسات نهفته شمایل‌نگار در پرده‌ها با مخاطبان و بینندگان بر اساس روایت تاریخ مذهبی است (هر چند بر خلاف تاریخ ثبت‌شده یا اثبات‌شده باشد). در آثار شمایل‌نگاری، با کم‌اهمیت جلوه دادن «دقت» در بازنمایی اشیاء، جنبه مفهومی و محتوایی اثر کم‌رنگ می‌شود؛ زیرا هدف اصلی آن‌ها برقراری ارتباط با مخاطبان/بینندگان از طریق تحریک احساسات آنان در ارتباط با عناصر تصاویر است. به همین دلیل در آثار شمایل‌نگاری مفهوم و ایجاد توهم واقعیت در آثار خلق‌شدشان از جایگاه پایین‌تری از فرم قرار دارد.

در نتیجه شمایل‌نگاری از معدود هنرهای است که ما می‌توانیم فرهنگ و تمدن اسلامی-ایرانی را در ارتباطات جهانی و میان فرهنگی به کار ببندیم و خود را به دیگران معرفی کنیم. این هنر به دلیل پرهیز از پیچیدگی‌های هنری احساسات را به راحتی به مخاطبان انتقال می‌دهد. بنابراین دریافتیم که می‌توانیم با روش‌های علمی و بر اساس چارچوب‌های نظری مرسوم در علوم انسانی، علوم اجتماعی، جامعه‌شناسی هنر، ارتباطات، مطالعات فرهنگی و رسانه به تحلیل و مطالعه هنرهای عامه و بومی پرداخت.

منابع

- تالبوت رایس، دیوید (۱۳۹۰)، «هنر اسلامی»، مترجم ماه ملک بهار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جنسن، هورست ولدمار (۱۳۹۷)، «تاریخ هنر»، مترجم پرویز مرزبان. چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فرقانی، محمدمهدی و سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰)، «ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم». فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات، سال دوازدهم، شماره شانزدهم، زمستان، صفحات: ۱۵۷-۱۲۹.
- رشیدی، صادق (۱۳۹۶)، «هنر پیرااسلامی». تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مرزبان، پرویز (۱۳۹۷)، «خلاصه تاریخ هنر». چاپ بیست و چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مهدی‌زاده، مهدی (۱۳۸۹)، «نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی». تهران: همشهری.
- کوثری، مسعود و عباس عموری (۱۳۹۲)، «هنر مردمی دینی: شمایل‌شناسی حضرت علی (ع)». فصلنامه جامعه‌شناسی ادبیات و هنر، دوره ۵، شماره ۱، تابستان، صفحات: ۵۱-۲۳.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۶)، «فلسفه هنر مسیحی و شرقی»، مترجم امیر حسین ذکوگو. تهران: فرهنگستان هنر.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵)، «تاریخ هنر»، مترجم علی رامین. تهران: نشر نی.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، «نگارگری اسلامی»، مترجم غلامرضا تهامی. تهران: سامان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۵)، «شمایل‌نگاری دینی در ایران و غرب از آغاز تا دوره معاصر». تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.
- تصاویر از اینترنت برداشت شده است.

- Howells, Richard (2003), *Visual Culture*, USA: Polity.
- Panofsky, Dora and Panofsky, Erwin (1965[1956]), *Pandora's Box*, N.Y. Pantheon Books.
- Panofsky, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts*, N.Y., Anor Books.
- Panofsky, Erwin (1967 [1939]), Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York: Harper & Row Publications.
- Panofsky, Erwin (2005 [1951]), Gothc Architechture and Schoolasticism, USA: Archabby Publications.