دوفصلنامه‌ی هنرهای صناعی اسلامی سال دوم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۳۹۶
صفحات: ۱-۱۰ تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۱۵ •• تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۲۶

خوانش بینامتنی مناسبات عکاسی زیارتی در مشهد مقدس با نقاشی قهوه‌خانه‌ای

زهرا آخوندی
کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
رضا افهمی*
دانشیار گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی تجانس‌ها و مناسباتِ عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رهیافتی بینامتنی می‌پردازد. دلیل بررسی، از یک‌سو، مردمی بودن عکاسی زیارتی و پیوند ناگسستنی و عمیق آن با زندگی مردم است که بر پایه سنّت‌های مذهبی شکل گرفته و ازسوی‌دیگر، گرایش و دل‌بستگی مردم به ثبت رویدادی معنوی است که در قالب این عکس‌ها تجسّم یافته، به‌طوری‌که این نوع عکاسی تا به امروز به محبوبیت و استمرار خود ادامه داده است. بنابراین، هدف تبیین و تفسیر مناسبات میان عکاسی زیارتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رهیافتی بینامتنی است تا از این رهگذر، به درک متفاوت و عمیق‌تری از لایه‌های معنایی و کارکردی عکاسی زیارتی دست یابیم. بدین منظور، پژوهش حاضر از روش توصیفی-تطبیقی در قالب خوانشی بینامتنی بهره گرفته و مبنای استناد، منابع کتابخانه‌ای و رجوع به اسناد تصویری و شفاهی بوده است. نتیجه این خوانش بینامتنی نشان‌دهنده دو مناسبت ظاهری و باطنی میان عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. از مناسبات ظاهری می‌توان به اشتراک در فرهنگ عامه و مردمی، ریشه‌های دینی و ملّی، هنرمندان مکتب ندیده، توجّه به خواست مخاطب، درنوردیدن مرز میان واقعیت و خیال اشاره کرد که انعکاس‌دهندهٔ ریشه‌های یکسان شکل‌گیری‌شان است. در مناسبات باطنی نیز، عامل روایتگری نقش مهمی را در همذات‌پنداری، بازسازی تجارب و ادراک مشترک ایفا می‌کند. بدین ترتیب، می‌توان ساختار یکسانی را در خوانش بینامتنی این دو هنر، تمییز داد که به‌واسطهٔ جانشینی معنایی و تبادل نشانه‌ها، به کارکرد بیانی مشابهی دست‌یافته‌اند.

واژگان کلیدی:
نقاشی قهوه‌خانه‌ای، عکاسی زیارتی، روایتگری، بینامتنیت.

* مسئول مکاتبات: دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه پژوهش هنر ، صندوق پستی :۳۳۵-۱۴۱۱۵
پست الکترونیکی: afhami@modares.ac.ir

مقدمه

«هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار؛ همیشه یا دگرگونی است یا تقلید.» (Namvar Motlagh, 2012, p. 27)

مناسبات بینامتنی، در حُکم حلقه‌های رابطِ اجزای کلام است. مجموعه دانشی که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد و در هیچ حدوحصری نگنجد (Ahmadi, 2010, p.237)؛ چنانچه اثر هنری از آثار هنری پیشین و در پیوند با آنان پدید آمده و به‌واسطهٔ رابطه‌اش با سایر آثار هنری که پیش از آن وجود داشته، بازتعریف و شناخته می‌شود. به بیانی دیگر، فضای بینامتنی، به‌واسطهٔ شبکهٔ درهم‌پیچیده‌ای از همبستگی‌های متقابل بین متون شکل می‌گیرد و در خلال آن متن‌ها جذب یکدیگر شده، دگرگون گشته و معنایی را می‌پذیرند. بنابراین هر متن صرفاً به این دلیل معنا دارد که متکی به متون دیگر است، چیزی که یولیا کریستوا (Julia Kristeva) آن را به دانشِ بیناذهنیِ طرفینِ گفتگو تعبیر می‌کند که درک معنا را در گروه‌ها و اجتماعات گوناگون ممکن می‌سازد (Wilky, 2003, p. 4).

بنابراین، با رهیافت بینامتنی، که در آن معناها و نشانه‌ها بسیار ژرف‌تر و گسترده‌تر ادراک می‌گردد و کشف روابط میان متون و یا هنرها، جدایِ از ترسیم خط سیر اندیشه‌ای یا مضمونی و همچنین جدایِ از تأثیر و تأثرات بر آن نگریسته می‌شود، می‌تواند ما را با چگونگی تفکّر حاکم بر عکاسی زیارتی یاری رساند. بدین منظور، با توجّه به آنکه عکاسی زیارتی بر اساس سنّت‌های مردمی و دینی شکل یافته و حسین قوللر آغاسی (۱۲۶۹–۱۳۴۵)[1] — از پایه‌گذاران نقاشی قهوه‌خانه‌ای — از نقاشانی بوده که برای عکاسان زیارتی پرده‌هایی از حرم ترسیم کرده است[2] (Torabi, 2009, p. 54). نگارندگان به معرفی نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌عنوان منبعی برای تفسیر عکاسی زیارتی پرداخته‌اند. بنابراین با توجّه به آنچه بیان گردید، پژوهش حاضر درصدد درک روابط بینامتنی عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. هدف، تبیین مناسبات میان این دو هنر به‌منظور دستیابی به لایه‌های نهفتهٔ معنایی در عکاسی زیارتی است. بدین منظور، پرسش مطروحهٔ مقالهٔ حاضر این است که چه تجانس‌ها و مناسباتی میان عکاسی زیارتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای وجود دارد و بر چه معانی و مفاهیمی دلالت می‌کنند.

۱. پیشینه پژوهش

در تبیین پیشینهٔ پژوهش حاضر، در رابطه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای پژوهش‌های متعدّدی صورت پذیرفته است که از اهم آن می‌توان به کتاب «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» هادی سیف و مقالات وی در این زمینه، و مقالات و کتاب‌های رویین پاکباز، مانند نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، و همچنین پژوهش‌ها، مقالات و دیگر مواردی که در منابع ذکرشده و شامل چگونگی شکل‌گیری، زندگی هنرمندان سرشناس آن و یا ویژگی‌های آن بوده است، اشاره کرد. امّا در زمینهٔ عکاسی زیارتی، پژوهش‌های اندکی نظیر کتاب «عکاس خانهٔ ایام» نسرین ترابی و چندین مقاله از وی در این زمینه که به طورکلی شاملِ تاریخچهٔ عکاسی در خراسان، ورود نخستین عکاس ایرانی به مشهد، عکاسان بومی مشهدی و عکاسی زیارتی بوده و همچنین مستند «عکاسی زیارتی» که سیر تاریخی آن را مدنظر داشته، صورت گرفته است. ازاین‌رو، با توجّه به عدم تحلیلی عمیق درزمینهٔ عکاسی زیارتی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اثرگذار در شناخت هویت فرهنگی در مشهد مقدس به‌عنوان پایتختِ عکاسی زیارتی در جهان اسلام،[3] این پژوهش با رویکردی متفاوت از طریق خوانشی بینامتنی درصدد دستیابی به اهداف مدنظر پژوهش است. که در قالب خوانش بینامتنی نیز، نظریه‌پردازان و منتقدان نظریه بینامتنی نظیر یولیا کریستوا،[4] رولان بارت (Roland Barthes)، میخاییل باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtin)، ژرار ژنت (Gérard Genette)، هارولد بلوم (Harold Bloom)، مایکل ریفاتر (Michael Riffaterre) در تعریف آن مبنی بر آنکه «هر اثر ادبی مکالمه‌ای است با دیگر آثار» (Ahmadi, 2010, p. 103; Allen, 2007, p. 18) و «هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست» (Makaryk, 2007, p. 72) هم‌رأی بوده و معتقدند که در خوانش بینامتنی متنِ پسین به‌عنوان دستگاهی از نشانه‌ها، با متن‌هایِ پیشین در گفتگو است و از رهگذر نشانه‌های مشترک با متنِ پیشین مرتبط می‌شود (Ghaeminia, 2011, p. 436-440)؛ بنابراین، ازآنجایی‌که متن نظامی خودبسنده و بسته نیست، بایستی در ساختار روابط متون پیشین و معاصر بررسی و تحلیل گردد تا معنا یابد.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع توصیفی–تطبیقی در قالب خوانشی بینامتنی است، روش توصیفی به قصد بررسی مُجزایِ عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است و روش تطبیقی نیز به قصد تبیین خوانشی بینامتنی میان این دو هنر است. ازاین‌رو، با توجّه به اهداف پژوهش، پس از توصیف نقاشی قهوه‌خانه‌ای و عکاسی زیارتی، برای تطبیق از خوانش بینامتنی بارت بهره گرفته شده، چنانچه در نظر بارت «هر متنی، یک بینامتن است. دیگر متن‌ها در سطوح متغیّر و با شکل‌های کمابیش قابل‌شناسایی، در آن حضور دارند؛ متن‌های فرهنگِ پیشین و متن‌های فرهنگ پیرامون. هر متنی، یک بافت جدید از نقل‌قول‌های متحوّل شده است» (Namvar Motlagh, 2007). او محور افقی پیوند اثر با مخاطب و نحوهٔ خوانش متن و دریافت مخاطب را معیار ارزیابی می‌داند. لذا بارت، با استفاده از تعاملّی که متن‌هایِ پیشین در آفرینش متنِ نوین دارند، حق مالکیت مؤلف را مورد تشکیک قرار می‌دهد. این شک و سپس اِنکار، موجب ظهور یکی از مهم‌ترین و

بحث‌برانگیزترین نظریات بارت یعنی «مرگ مؤلف» (The Death of the Author) می‌شود. او می‌گوید به همان اندازه که متن‌های پیشین در زایشِ متن جدید نقش مهمی دارند، به همان اندازه نیز از اهمیت نقش مؤلف کاسته می‌شود. بنابراین، بااهمیتی که مخاطب پیدا می‌کند، نقش متن‌های پیشین مخاطب نیز بیشتر می‌شود و این پیش متن‌های مخاطب است که به او اجازه می‌دهد تا در خواندن متن، آن را از رهگذر متن‌های پیشین درک کند (Namvar Motlagh, 2012, p. 190-201). بدین ترتیب، یک متن می‌تواند دارای فرایندهای مختلف بینامتنی نزد افراد و اشخاص گوناگون باشد و بینامتنیت بیش از آنکه الگویی ارزش‌گذارانه برای تعیین معنای متونِ پیشین و داوری دربارهٔ آن‌ها باشد، رهیافتی برای فراخواندن خواننده به سوی آشنایی بیشتر با زیستگاه نشانه‌ها و دریافت چگونگی دگرگونی‌های آن‌هاست. برای همین، بارت تمام کوشش خود را برای انکار اسطوره نسب‌شناسی در متن به کار می‌گیرد و تلاش می‌کند تا خود را از این روش جستجوگرانه محفوظ نگاه دارد.[5] ازاین‌رو، این پژوهش صرف‌نظر از خاستگاه، تنها درصدد دستیابی به لایه‌های عمیق معنایی و کارکردی عکاسی زیارتی از طریق یافتن مناسباتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. در این راستا، علاوه بر گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، از منابع شفاهی، تصویری، الکترونیکی، گزارش‌ها، مصاحبه‌ها و سایت‌های خبری نیز بهره گرفته شده است و درنهایت تجزیه‌وتحلیل نهایی به‌قصد ارائه خوانشی بینامتنی میان عکاسی زیارتی با نقاشی قهوه‌خانه‌ای است.

۳. روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا «خیالی‌سازی»، اصطلاحی است برای توصیف نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضامین رزمی، مذهبی و بزمی که در دوران مشروطیت بر اساس سنّت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانهٔ مرسوم آن زمان،[6] به دست هنرمندانی مکتب ندیده، پدیدار شد[7] (Shayesteh-Far, 2011, p. 47; Pakbaz, 2011; p. 198-201) و ازآنجاکه قهوه‌خانه خاستگاه و عمده‌ترین مرکز این نوع نقاشی بود، این اصطلاح بر زبان‌ها جاری گشت (Rajabi & Chalipa, 2007, p. 9). این نوع نقاشی، در حقیقت، واکنشی بود به قرن‌هایِ قرن مهجوریِ نقاشان خیالی‌ساز از عهد صفوی تا به روزگار برپایی نهضت راهبران تجدید حیات خیالی‌سازی (اواخر قاجار و اوایل پهلوی، هم‌زمان با جنبش مشروطه در ایران)، توسط حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر،[8] که عزم خود را در دفاع از تبار غریب و گمنام خویش جزم کرده بودند، تباری که در اوایل حکومت سلاطین صفوی، برای نخستین بار، با به تصویر کشیدن مصیبت کربلا بر پرده‌های عریض و طویل و دیوار امامزاده‌ها به مقابله‌ای سزاوار با نقاشان نامور عصر خویش برخاستند[9] (Saif, 2008, p. 14-15). درواقع، فعالیت نقاشان خیالی‌ساز، با این تفکّر آغاز شد که آن‌ها می‌توانند از اعتبار فرهنگی، ادبی و مذهبی گذشته بهره‌مند گردند. بنابراین، موضوعات ترسیم‌شده در این نوع نقاشی، به‌طورکلی اغلب دارای منشأ دینی[10] (تصویر۱–Image. 1) یا ادبی و ملّی[11] (تصویر۲–Image. 2) (رزمی، بزمی و حماسی) است (Aziz-Zadeh, 2000, p. 9; Azam-Zadeh, 2007, p. 58-60).

در این میان وجه مردمی بودن این روایت‌ها که همذات‌پنداری یا «من همانی» (Identification) با قهرمان این پرده‌ها را به دنبال دارد، قابل تأمل است. چنانچه هنگامی‌که از مرحوم مدبر سؤال شده بود، شما که به کربلا نرفته‌اید، چگونه آن را به تصویر می‌کشید؟ آن مرحوم پاسخ داده بود: «در کودکی در مراسم تعزیه نقش بازی می‌کردم و عمری را در کربلا به سر برده‌ام. گرچه پایم به خاک داغ کربلا نرسیده امّا کربلایی هستم. من به کوفه رفته و دربه‌دری کشیده‌ام. شلاق نامردان خورده‌ام. هفت سال بیشتر نداشتم که یتیم شدم. در تعزیهٔ تکیهٔ دولت، نقش طفلان مسلم را بازی می‌کردم. فریاد یتیمی و غریبی به سر می‌دادم. من اگر نقاش عاشورا نباشم، اگر خون ناکسان را بر پهنهٔ بوم نریزم، چه کسی به داد مظلومانی چون من خواهد رسید؟» (Rajabi, 2003. p. 9). همچنین مرحوم حسین قوللر آغاسی دربارهٔ حکایات و نقاشی‌های شاهنامه می‌گفت: «ما حکایات شاهنامه را دست چین کردیم و آنچه نقالان گفتند و هرچه مردم خواستند به نقش کشیدیم، مردم از ما تجسّم زور و بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب کردند و شکست دشمنان را، ما هم اطاعت کردیم، به رستم علاقه داشتند؛ چون، پهلوان دیار خودشان و دست بستهٔ مولای متقیان بود ... حتی گاه از من خواستند که دشنه

تصویر ۱: حسین قوللر آغاسی، بار یافتن حضرت مسلم خدمت امام حسین (ع)، رنگ‌روغن روی بوم، موزه رضا عباسی.

Image 1. Hossein Ghollar Aghasi, Permission Moslem to Be Present at Imam Hossein's Presence, oil on canvas (Reza Abbasi Museum)

تصویر ۲: حسین قوللر آغاسی، داستانی از شاهنامه، رنگ روغن روی بوم، (Toosfoundation.com, 2018, 03, 03).

Image 2. Hossein Ghollar Aghasi, A Story of Shahnameh, oil on canvas (Toosfoundation.com, 2018, 03, 03)

تصویر ۳: حسین قوللر آغاسی، کشته شدن سهراب به دست رستم، رنگ‌روغن روی بوم، (Toosfoundation.com, 2018, 03, 03)

رستم را بر پهلوی سهراب فرو نکنم؛ زیرا از مرگ سهراب بیزار بودند (Saif, 1991, p. 31)(تصویر۳–Image. 3). بهرام بیضایی نیز در کتاب «نمایش در ایران» می‌نویسد: «در محله هایی که نقّال به داستان دستهٔ سهراب می رسد و به مرگ سهراب و به آنجا که باید، می‌رسد، بسیار گریه می‌کنند و برخی از محوطه خارج می‌شوند تا خبر مرگ سهراب را نشنوند. بارها شده است که پول و یا در روستاها گاو و گوسفند بسیار به نقّال داده اند تا از کشتن سهراب منصرف شود» (Beyzai, 1985, p. 80).

بنابراین، در این نقاشی‌ها ترکیب فشرده، پرسپکتیوهای خاص و صحنه‌های متضاد صرفاً به ملاحظات زیبایی‌شناختی هر اثر منحصر نیست؛ بلکه نظر نقال یا مرشد در شکل‌گیری این ترکیب‌ها مؤثر بوده است (Taghavi, 2012, p. 12). همچنین بهره‌گیری از دو عامل نوشتار و تصویر در کنار یکدیگر (اسامی اشخاص، مکان‌ها و زمان‌ها) همانند نام‌گذاری‌های گودال قتلگاه، مجلس یزید، خرابه شام و یا خروج مختار یا انتقال مختار، نه در جهت اندیشه واداشتن مخاطب، بلکه درصدد تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب و سندیّت بخشیدن به تصاویر است که درنهایت آن نیز به همراه تصاویر در ظرف روایت نقال جان تازه‌ای یافته و دوباره‌خوانی می‌شود (Karbasibaf, 2011, p.140; Shayesteh-Far, 2011, p. 59-60; Mohajer, 2000, p. 156) (تصویر۴–Image. 4).

تصویر۴: صحنه‌ای از نقالی، (www.kojaro.com, 2018, 03, 03)
Image 4: A Scene from Narrative, Source: (www.kojaro.com, 2018, 03, 03)

بدین ترتیب، با استناد به نظر رولان بارت در مقالهٔ «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» (Intruduction to the Structural Analysis of Narratives)، که معتقد بود در هیچ کجا مردمانی بدون روایت نبوده و می‌توان اَشکال تقریباً نامحدود آن را در هر عصر، هر مکان و هر جامعه‌ای جست‌وجو نمود (Barthes, 1997, p. 79)، نیاز به وجودِ روایت و روایتگری را می‌توان در پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای و حضور فعالِ نقال و مخاطب، چه در بدو طراحی اثر و چه در شکل‌دهی به معناها و روایت‌های بعدی آن، مشاهده کرد. روایت‌هایی بر پرده‌ای بی‌جان، که در کلام نقال جان گرفته و به تخیّل مخاطب واگذارده می‌شود. چنانچه گرگوری کوری (Gregory Currie) از این پدیده به تخیّل ثانویه تعبیر کرده: «زمانی اتفاقی می‌افتد که ما بتوانیم، در تخیّل، احساسی که شخصیّت از ماجراهای داستان دارد را شخصاً احساس کنیم. این فرایند بازسازی همدلانهٔ موقعیّت شخصیت را من تخیّل ثانویه[۱۲] می‌نامم. درنتیجهٔ این کار که من خود را، به‌صورت خیالی، به‌جای شخصیّت قرار دهم به‌نوعی افکار، احساسات و نگرش خیالی در آن موقعیّت خاص می‌رسم» (Nani, 2013, p. 140-141). این تخیّل ثانویه در مخاطبِ نقاشی قهوه‌خانه‌ای علاوه بر عواملی که ذکر آن پیش تر رفت، نظیر انتخاب فرم و رنگ، پیوستگی نوشتار و تصویر و حتی دخالت و تحریف نقال و مخاطب در شکل‌گیری آن، به عامل تأثیرگذار دیگری چون روایتگری که موجبات همذات‌پنداری را در مخاطب فراهم می‌سازد، وابسته است. درواقع، از طریق روایتگری است که مخاطب با همذات‌پنداری با قهرمان داستان، به بازسازی تجارب جدیدی دست‌زده و فهم مشترکی از آن روایت حاصل می‌کند. امّا بااین حال، به نظر می‌رسد که روایت‌ها در نقاشی قهوه‌خانه‌ای در همین مرحله باقی می‌ماند. بدین وسیله، علیرغم درگیری مخاطب با نقاشی‌ها و دل‌بستگی ذاتی‌اش به نقل روایت‌ها و به اشتراک‌گذاری آن‌ها، این روایت‌ها از پرده‌های نقاشی و کلام نقالان فراتر نمی‌رود و علیرغم تجلّی این میل در زندگی شخص، میل به روایت‌ها و قهرمانان آن و بازسازی تجاربی متناسب با آن در زندگی روزمره در ضمیر ناخودآگاه مخاطب باقی‌مانده و به دنبال بستری برای ظهور می‌گردد.

۴. بازسازی تجارب در عکاسی زیارتی

«عکاسی زیارتی» یا «حرم بارگاهی» یکی از پرطرفدارترین فعالیت‌های شهرهای زیارتی به‌ویژه مشهد مقدّس، به‌عنوان بزرگ‌ترین شهر زیارتی ایران، بوده است. این نوع عکاسی، در زیرگروه عکاسی فوری قرار گرفته و از مردمی‌ترین انواع عکاسی است.

مرتضی لطفی، مدرس عکاسی و پژوهشگر، در مستند «عکاسی زیارتی»، قدیمی‌ترین عکس‌ها از مشهد را متعلّق به جیانو زی، افسر ایتالیایی، طی سال های ۱۲۷۰ تا ۱۲۷۵ هجری قمری می‌داند. وی دومین تاریخ ورود عکاسی به مشهد را هفت سال بعد (۱۲۸۳ ه.ق)، مصادف با اولین سفر ناصرالدین‌شاه قاجار به خراسان و نخستین عکاس ایرانی را نیز که از مشهد عکاسی کرده است را آقا رضا عکاس‌باشی، عکاس دربار ناصرالدین‌شاه، می‌داند. حدود ۱۷ سال بعد نیز، در سال ۱۳۰۰ هجری قمری، در سفر دوم ناصرالدین‌شاه به مشهد، منوچهر خان عکاس‌باشی تصاویری از شهر را ثبت می‌کند و هشت سال بعدازاین سفر، به فرمان ناصرالدین شاه، عبدالله قاجار،

تصویر ۵: نمونه‌ای از پرده‌های عکاسی زیارتی (www.tasnimnews, 2018, 03, 03)
Image 5: An Example of Pilgrimage Photography Scenes, Source: (www.tasnimnews, 2018, 03, 03)

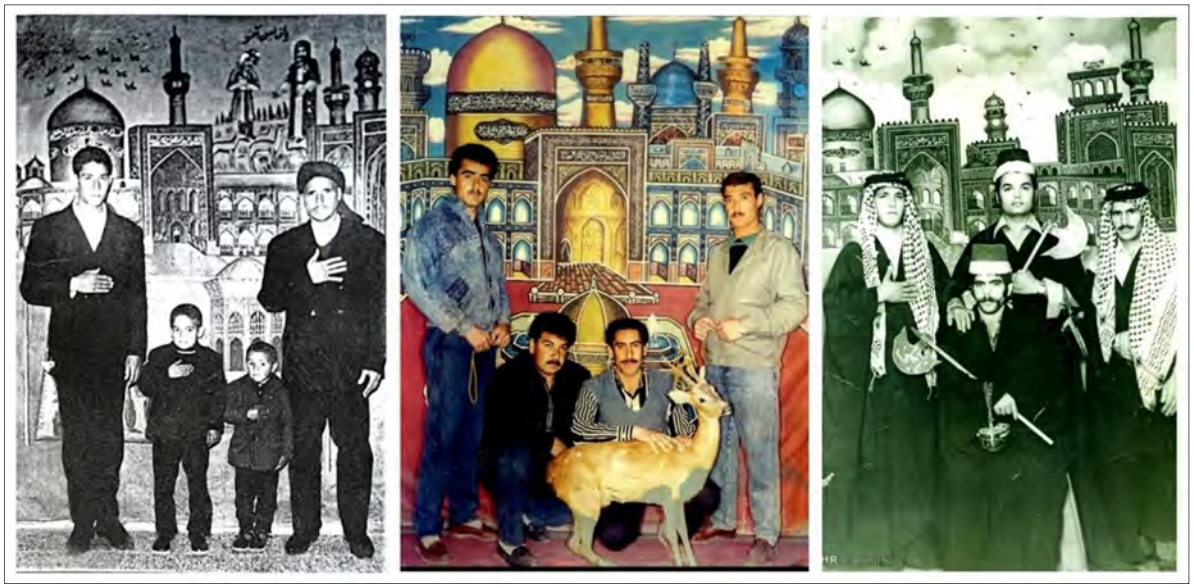
عکاس مخصوص دربار و معلّم دارالفنون، مـأمور عکاسـی از سـرحدات خراسان می‌گردد.[۱۳] اکثر تصاویر این سفرها را ناصرالدین شـاه در سـال ۱۳۰۸ قمری زیرنویسی کرده است[۱۴] (Documentary of Pilgrimage Photography, 2012).

بعدازاین تاریخ، می‌رسیم به عکاسانی که بومی خود شـهر مشـهد بودند. مرتضی لطفی، خاطرنشان می‌کند که مهم‌تـرین موضـوعی کـه عکاسی بعد از ورود به مشهد با آن مواجه شد، حضور بارگاه امام هشـتم و خیل زائرین این بارگاه بـود.[۱۵] بـدین‌وسـیله، از ابتـدای دورهٔ پهلـوی (۱۳۰۵ شمسی)، بـا رشـد روزافـزون عکاسـی و ارزان شـدن ابـزار آن، عکاسان فوری و دوره‌گرد همراه با دوربین‌های چوبی فوری، در اطراف حرم مطهر رضوی، شروع به عکاسی از زائران کردند کـه از پیشـگامان آن می‌توان به ابراهیم ذهبی معـروف بـه سـیاح[۱۶] و رسـول عـربلین[۱۷] اشاره کرد.[۱۸] آن‌ها مشتریان خود را به پشت‌بام‌های خانه‌هـای اطـراف، جایی که نمای مناسبی داشت، می‌بردند و با قـرار دادن زائـر در مقابـل مجموعـهٔ حـرم رضـوی، از آنـان عکـس مـی‌گرفتنـد. امّـا بـه دلیـل محدودیت‌های کار در فضای باز، حمل دوربین سـنگین و ابـزار کـار و عدسی های نامناسب که موجب نارضـایتی مشـتری نیـز بـود، مونتـاژ عکس مورد استقبال قرار گرفت، به‌گونه‌ای که عکس حـرم و شـخص را به‌صورت هلال محو چاپ می‌کردند. بعدازآن با الهـام از پـرده‌هـای پس‌زمینـهٔ مورداسـتفاده در آتلیـه هـای عکاسـی در عکـس پرتـره، و بهره‌گیری از نورپردازی با منابع نور مصنوعی، زائران جلوی پـرده‌هـای نقاشی حرم و بارگاه می‌ایستادند و عکس می‌گرفتنـد (Torabi, 2009, p. 52-53). در عکاسی زیارتی، پـرده وسـیله‌ای بـرای بیـان زیبـایی و بازسازی دنیای خیال است. در این پرده‌ها، فضاهای ذهنی و تخـیّلات مذهبی باهم همراه می‌شوند تا زمینه‌ای که زائر در آن قرار می‌گیرد تـا از او عکسی به یادگاری باقی بماند، به رمزگـان فرهنگـی و مـذهبی او نزدیک باشد. گویی او عکسی در عالم خیال و رؤیا گرفتـه اسـت. ذاتِ عکس حضور واقعی را گوشزد می‌کند، امّا پرده، دنیای خیالی و مـاورائی را به تصویر می‌کشد. در حقیقت این پرده‌ها ما را وارد دنیـای فراواقعـی می‌کنند (تصویر۵–Image. 5).

از دیگر ابزارهای عکاسی زیارتی، صـحنه‌آرایـی‌هـا، لبـاس‌هـای مذهبی، سربند عربی، ماکت‌های آهو و شتر و ژست های مشتریان و ... است، که برای طبیعی به نظر رسیدن صحنه مورداستفاده قرار می‌گیرد (تصـویر۶– Image. 6, Right and Middle). زائـران می‌خواهند در تصاویر، خالصانه‌ترین لحظهٔ زیارتی خود را با ژست‌هـای مذهبی و حالتی از نیایش به تصویر کشند؛ با دست‌هایی بر روی سـینه و یا با نگاه متوسلانه به بارگاه حضرت، خلوص هر چه بیش‌تـر خـود را در برابر امام رضا (ع) ثبت کنند و با داشتن ایـن عکـس دیگـران را در رابطهٔ روحانی خود شـریک سـازند. عـلاوه‌بـراین، شـرایط فرهنگـی و تغییرات سیاسی نیز بر این نوع عکاسی تـأثیر گذاشـت: نمونـه‌هـایی از عکس های اوایل انقلاب اسلامی موجود است که حرم امـام رضـا (ع) همراه عکسی از امام خمینی (ره) و آیت الله گلپایگانی مونتاژ شده است (Bultannews, 2016) (تصویر۷–Image. 7). علاوه‌بـرآن نشـانه‌هـای نوشتاری نیز در این پرده‌ها دیده می‌شود.

حمید عربلین[۱۹] در مستند «عکاسی زیارتی» علاوه بر تأیید موارد اشاره‌شده در بالا، اذعان می‌دارد که پس‌ازاینکه این پـرده‌هـا، از میـان رفت، تهیه پوسترهایی از فضاهای مختلف حرم امام رضا (ع) باب شـد که در آن‌ها، عکاسان، عکسی سـاده از زائـر مـی‌گرفتنـد و بـا بریـدن عکس و چسباندن آن بر روی زمینه پوسترها و قاب کردنش، آن را بـه مشتری تحویل می‌دادند. تا پیش از ورود عکاسی دیجیتال شـیوه‌هـای مختلف مونتاژ عکس در پس‌زمینه به شـدّت رونـق گرفتـه بـود. ایـن مسئله با رشد فنّاوری دیجیتال و کاربرد آن در این نوع عکاسی، امروزه در فضای کامپیوتر انجام می‌شود.

بنابراین، با توجّه به موارد اشاره شده در بالا، ما در عکاسی زیارتی از طرفی با ترکیب انسان در پس‌زمینه‌ای مـذهبی روبـرو هسـتیم کـه تحولات صورت گرفته در آن، به‌منظور هرچه طبیعـی و واقعـی جلـوه دادن رابطهٔ وی با این پس‌زمینه بوده است؛ و ازطرفی‌دیگـر، ازآنجاکـه روایت، دقیقاً با تاریخ بشـر آغـاز گشـته، و همچـون میراثـی، همـواره زندگی او را تحت‌الشعاع خود قرار داده است، شـاید بتـوان ایـن میـل و گرایش به عکس‌های زیارتی را این‌گونه، با ارجـاع بـدان توجیـه کـرد. منطقِ روایت تشریحی بر این فـرض اسـتوار اسـت کـه زنجیـره‌ای از رویدادها می‌تواند به تبیین رویدادی منفرد بیانجامد. درواقع، روایـت‌هـا، امکان سهیم کردن تجربهٔ خود با دیگران را به‌عنوان یک نتیجه و یک فرایند فراهم می‌سازد، به‌گونه‌ای که هم مخاطبین ایـن تجربـه و هـم



تصویر ۶: عکس‌های قدیمی زائران حرم امام رضا (ع)، تصویر راست و وسط: www.mashhadenc.ir؛ تصویر چپ: (www.vareth.ir, 2018, 03, 03)
Image 6: Old Pictures of the Holy Shrine Pilgrims of Imam Reza, Source of Right and Middle Image: www.mashhadenc.ir; Source of Left Image: (www.vareth.ir, 2018, 03, 03)

راوی امکان بازسازی تجارب و رسیدن به فهمی مشترک از آن را پیدا می‌کنند (Rosenthal & Fisher-Rosenthal, 2004, p. 259). علاوه‌براین، استفاده از روایتگری مستلزم مهیا ساختن شرایطی است که افراد امکان نقل روایت را پیدا کنند و عکس‌های زیارتی بستری برای امکان این روایتگری برای فرد فراهم می‌سازد. فرد با قرار گفتن در قاب تصویر، به حضور خود به‌عنوان کسی که چیزی برای تعریف دارد، می‌نگرد، که حضور جنبه‌های معنوی و روحانی حاکم برعکس، نه‌تنها به روایت او سندیّت و ارزش ویژه‌ای بخشیده است، بلکه او را به جایگاه فرا انسان (قهرمان) ارتقا داده است. با این تفاسیر است که فرد به‌واسطهٔ عکس‌های زیارتی، که بخشی کوچک از روایتی بزرگ‌تر است، به روایت خود پرداخته و دیگران را نیز در آن سهیم می‌سازد. این عکس‌ها به فرد اجازه می‌دهد تا آن را آغاز، میانه یا پایان روایت خود قرار دهد. به‌عبارتی‌دیگر، راوی این عکس‌ها با تسلطی که بر رویدادهای آن دارد، به روایت سیر و سیاحت روحانی خود پرداخته و مخاطبی را که در ریشه‌های اعتقادی و امیال و آرزوهایش با وی هم‌راستا است، با خود همراه می‌سازد، که درنهایت به تخیّل، تجسّم و بازآفرینی معناهایی جدید در نگاه مخاطب منتهی می‌گردد. این‌گونه است که این عکس‌ها از جنبه‌های روایی و تعاملی بسیاری برخوردار است. بنابراین، علاوه بر جنبه‌های صریح و آشکاری چون تقدّس و مذهب که سبب گرایش فرد به عکاسی زیارتی می‌شود، شاید بتوان جنبه‌های روایتگری در ضمیر ناخودآگاه شخص را نیز از دلایل باطنی میل به این نوع عکاسی برشمرد.

۵. خوانش بینامتنی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و عکاسی زیارتی

بنابر آنچه تا بدین‌جا بررسی شد، در این بخش، در راستای نظر بینامتنی بارت و تقابل آن با اسطورهٔ خویشاوندی و نسب‌شناسی[۲۰] قصد داریم، نه به ریشه‌های مشترک و تأثیر و تأثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با عکاسی زیارتی، که تنها به تحلیل نشانه‌های بینامتنی میان آن‌ها بپردازیم.

تصویر ۷: عکس‌های زیارتی در اوایل انقلاب اسلامی، (www.tasnimnews.com, 2018, 03, 03)
Image 7: Pilgrimage Pictures in the Early Islamic Revolution, Source: (www.tasnimnews.com, 2018, 03, 03)

از منظر مناسبات ظاهری میان نقاشی قهوه‌خانه و عکاسی زیارتی همسانی بسیاری به چشم می‌آید. هر دوی این هنرها توسط هنرمندانی به منصه ظهور رسیدند،که از میان مردم برخاسته و با آرزوها و رویاهای شخصی و اعتقادات ملّی و مذهبی‌شان عجین بودند. در مورد این سنّت‌های حاکم بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای، به‌عنوان اهمّ موضوع‌های مورداستفادهٔ این نقاشان، به تفصیل در بخش دوم این مقاله سخن رفت، که نمونه‌های آن را می‌توان هم در پاورقی و هم در تصاویر ۱، ۲ و ۳ مشاهده کرد. این موضوعات در عکاسی زیارتی نیز حضور دارند (تصویر ۵ و ۶–Image. 5 & 6). چنانچه درزمینه موضوعات دینی، بیشتر پرده‌ها در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پیرامون وقایع عاشورا و زندگی امام حسین (ع) و در عکاسی زیارتی مشهد مقدس، پیرامون امام رضا (ع) قرار دارد، که شاید تفاوت ظریف آن را بتوان در میل به حضور مستقیم و بخشی از روایت شدن مخاطب جست‌وجو کرد. در عکاسی زیارتی، حضور شخص و درهم آمیختگی وی با تصویر پشت سرخود، درمجموع به یک تصویر واحد و یک روایت جدید شکل می‌دهد که در آن میل به شرفیابی به حرم امامان معصوم و ساخت روایت‌هایی از این حضور در عالم واقع روی داده است (تصویر۵، ۶و ۷Image. 5, 6 & 7)؛ چیزی که در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (چه با مضامین مذهبی و چه ملّی) علیرغم میل نهانی مخاطب به حضور در آن، نظیر حضور در واقعه عاشورا و در محضر امام حسین (ع) و دیگر ائمه اطهار، هیچ‌گاه برای مخاطب روی نمی‌دهد (تصویر۱، ۲و ۳ .Image. 1, 2 & 3)-در زمینه موضوعات ملّی و میهنی نیز می‌توان از عکس‌های اوایل انقلاب اسلامی شاهد آورد که در آن پس‌زمینهٔ عکس‌های زیارتی شامل حرم امام رضا (ع)، عکسی از امام خمینی (ره) و آیت‌الله گلپایگانی بود (تصویر۷Image. 7)؛ که چه‌بسا آن نیز در لایه‌های پنهانی، روایتگر برهه‌ای از تاریخ نیز بوده است. علاوه‌برآن، در این عکس‌ها، مخاطب با قرارگیری در کنار قهرمانان ملّی در اوایل انقلاب اسلامی، فراتر از تخیّل ثانویه و همذات‌پنداری رفته و خود را نیز قهرمانی در دستیابی به آرمان‌های کشورش می‌داند. ازاین‌رو، میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای و عکاسی زیارتی ازلحاظ مضمونی تشابهات بسیاری به چشم می‌خورد، هرچند به نظر می‌رسد که مخاطب در عکاسی زیارتی خود به یکی از قهرمانان اصلی پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای بدل گشته است.

همچنین نقاش قهوه‌خانه‌ای، هنرمندی خودآموز بود، چنان عکاسان زیارتی که نه به‌صورت دانشگاهی، بلکه به‌طور تجربی به این عرصه گام نهاده بودند و به‌واسطهٔ وجه مردمی این هنرها، هنرمندانش درصدد پاسخگویی به نیاز مخاطبان خود بودند. بنابراین، همان‌گونه که نقاش قهوه‌خانه‌ای به گزینش تصاویر مرتبط با میل و سلیقه مردم روی می‌آورد و مثلاً از به تصویر کشیدن خنجر در پهلوی سهراب حذر کرده و با نوعی تحریف‌سازی به ساخت معناهای جدید مبادرت می‌ورزید تا بدین گونه خواستِ مخاطبش را ارضا کند، عکاس زیارتی نیز با تغییر در نگاه خود، نظیر استفاده از تکنیک‌های کُلاژگونه، انواع پرده‌ها، صحنه‌آرایی (لباس‌های مذهبی، سربند عربی، ماکت‌های گوناگون) (تصویر۶ .Image. 6)-و غیره به نزدیک کردن هرچه بیشتر عکس‌ها به واقعیّت و برقراری رابطهٔ میان شخص و پس‌زمینه می‌پردازد، حتی در بسیار از موارد با ترکیب عکس‌ها با یکدیگر و تحریف و غلوسازی آن‌ها نظیر تصاویر ۶ و ۷، همانند نقاش قهوه‌خانه‌ای، تصاویر را به چیزی فراتر از واقعیّت بدل ساخته که وجود آن در دنیای واقعی محال است و با این کار تنها درصدد جذب مخاطب به‌واسطهٔ اولویت قرار دادن سلیقهٔ آن‌ها و بدل‌سازی آن ها به قهرمان است. بنابراین، ازآنجاکه کهن الگوی «قهرمان» ازجمله نیروهای نهفته در ناخودآگاه بشر است، شاید بتوان این نگرش را سفری دانست که به «بیداری قهرمان درون» مخاطب منجر می‌گردد. جوزف کمپبل(Joseph Campbell) ، قهرمان را معمولاً بنیان‌گذار چیزی می‌داند (یک عصر تازه، دین تازه، شهر تازه و یا شیوه تازه‌ای از زندگی) که برای دست یافتن به آن باید ساحت قدیم را ترک کرده و به جست‌وجو بپردازد .(Campbell, 2011, p. 206) در نظر او سیر تحول سفر قهرمان به سه مرحله اصلیِ عزیمت، تشرف و بازگشت، تقسیم می‌شود. افراد دیگری نیز نظیر کریستوفر وگلر، رابرت جانسون، کارول پیرسون و هیوکی مار، سفر قهرمانی را به‌عنوان الگویی برای روند رشد فردیت دانسته که شناخت از خود و معنای مهم زندگی را در پی دارد. ازاین‌روست که میل ذاتی به قهرمان در درون هر انسانی نهفته است و عکاسی زیارتی مجالی است برای آمال و آرزوهایی که با دیدن نقاشی قهوه‌خانه‌ای در او بیدار شده است.

از دیگر روابط صریح میان این دو هنر، می‌توان به بهره‌گیری از نوشتار در میان تصاویر اشاره کرد. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، معمولاً اسامیِ اشخاص، مکان‌ها و زمان‌ها در تصاویر نگاشته می‌شد، برای نمونه در تصویر ۱، ۲ و ۳ شاهد نوشتارهایی نظیر مسلم، حضرت عباس، رستم و ... در کنار اشخاص و گاهی بیتی شعر در نقاشی هستیم، که علاوه بر سندیّت بخشیدن به تصاویر، حُکم تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب را نیز داشت. در عکاسی زیارتی نیز، برای نمونه در تصویر ۵ راست و تصویر ۶ چپ، با نوشتارهایی در پس‌زمینه نظیر یا ضامن آهو و یا مصرعی شعر روبرو هستیم. علاوه‌براین، در این عکس‌ها شاهد نوشتارهای دیگری، چون اسامی، تاریخ و مکان، هستیم که توسط خودِ زائر در زیر یا پشت عکس‌ها صورت می‌گرفت و به‌گونه‌ای به حفظ و تداوم آن عکس در آینده کمک می‌کرد.

آنچه از موارد اشاره‌شده تا بدین جا برمی‌آید، حضور پُررنگ روایت و روایتگری در این دو هنر است. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقال یا راوی در کنار پرده نقاشی می‌ایستاد و به‌عنوان دانایِ کُل به روایت صحنه‌های روی‌داده درگذشته می‌پرداخت و نقشِ وی تنها به همین‌جا محدود می‌شد (تصویر۴ .Image. 4)-ولی در عکاسی زیارتی، راوی، به آرزوی خود پیرامون بدل شدن به شخصیّتی فراانسانی، پاسخ داده و سپس در نقش راوی و در قالب سوم شخص یا همان دانایِ کُل، که از همه‌چیز مُطلع است، به روایت آن می‌پردازد. به‌عبارتی‌دیگر، شخص با همذات‌پنداری با قهرمان‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای به قهرمانی قابل روایت در عکاسی زیارتی بدل می‌شود. همان‌طور که کریستوا معتقد بود که متن‌هایِ پسین می‌توانند با متن‌هایِ پیشین، به صورتی کُنش‌گرایانه رفتار کنند و نشانه‌های آن را تغییر دهند، که درنهایت کُنش میان این دو هنر، حکایت از انتقال و تداوم نشانه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای به عکاسی زیارتی و تغییراتی دارد که بایستی در لایه‌های زیرین آن‌ها به جست‌وجو پرداخت.

ازاین‌رو، از مناسبات بینامتنی که در لایه‌های زیرین این دو اثر نهفته هستند، می‌توان به روایتگری ایفاگر نقش بسیار مهمی است. همان‌گونه که اشاره شد، نقال یا راوی، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را در قالب روایت می‌ریختند و آن‌ها را دوباره‌خوانی می‌کردند که

عکس‌العمل مردم را نیز بـه همـراه داشـت. بنـابراین، روایـت بـا درک مخاطب شکل می‌گیـرد. چنانچـه بـارت در بینامتنیـت خوانشـی خـود تأکید را بر دریافـت مـتن توسـط مخاطـب قـرار داد. بنـابراین، کُـنش مخاطب در برابر این نقاشی‌ها اهمیّت می‌یابد. قهرمانان این نقاشـی‌هـا کـه در نهـاد خـود رمـزی از دوام و اسـتمرار زنـدگی دارنـد، در خیـال مخاطـب زنـده شـده و بـا او بـه تعامـل مـی‌پردازنـد. درواقـع، ایـن همذات‌پنـداری مخاطـب بـا قهرمـان اسـت کـه بـه فهـم مشـترک می‌انجامد. در عکاسـی زیـارتی نیـز، بـا روایـت شخصـی‌تـری روبـرو هستیم. قهرمان و راوی در یک نفر خلاصـه مـی‌شـود، امّـا همچنـان روایت ادامه می‌یابد. راوی این عکس‌ها، کـه خـود یکـی از قهرمانـان درون عکس نیز است، به بازسازی تجارب خـود پرداختـه و دیگـران را نیز در این تجربه زیستِ خود سهیم می‌سازد و بدین ترتیـب، مخاطـب به‌واسطهٔ همذات‌پنداری، به یک هم‌زیستی مشـترک دسـت مـی‌یابـد، که این موضوع نیز مجدداً انعکاس‌دهنـدهٔ اهمیّـت نقـش مخاطـب در معناسازی است، چراکه بدون حضور مخاطب، عملاً روایتگری بی‌معنـا جلوه می‌کند. نگاه این‌گونه به این موضوع، بازتاب‌دهندهٔ نظریهٔ مهـم و تأثیرگذار بارت با عنوان «مرگ مؤلـف»، متـأثر از اندیشـهٔ بینامتنیـت، است؛ چراکه در نقاشی قهوه‌خانـه‌ای و عکاسـی زیـارتی، کُـنش‌هـای نقـاش و عکـاس معطـوف بـه خواسـت مخاطـب شـده اسـت و در روایتگری آن نیز این مخاطب است که با همـذات‌پنـداری بـا اثـر بـه خلق معناهای جدید می‌پردازد. درنهایت، شاید بتـوان عکاسـی زیـارتی را بستری برای تداوم و امتداد روایت‌های بعدی نقاشـی قهـوه‌خانـه‌ای دانست، که در آن مخاطب خود، هم قهرمان اصـلی روایـت‌هـا و هـم راوی آن است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با خوانشی بینامتنی، نشان‌دهندهٔ دو مناسبت ظـاهری و باطنی میان عکاسی زیارتی و نقاشی قهوه‌خانـه‌ای اسـت. در مناسـبات ظاهری، که تبیین‌کنندهٔ ارتباط بیرونی و صریح این دو هنر در برخـورد اولیه است، شاهد تنـاظرات بسـیاری میـان ایـن دو هنـر هسـتیم کـه آشکارکنندهٔ یکسانی ریشه‌های شکل‌دهنده‌شان اسـت. هـر دوی ایـن هنرها از بافتی دینی و ملّی برخوردار هستند که فرهنگ مردمی بـر آن سایه انداخته است. ازاین جهت مخاطب و ادراک وی عامـل مهمّـی در این دو هنر به شمار می‌آید که نقاش و عکاس تجربی و مکتب ندیـده، با توجّه به گرایش و دل‌بستگی‌شان، با بهره‌گیری از ترفنـدهایی بـرای درهم‌آمیزی واقعیّت و خیال، به ارائـه واقعیّتـی برتـر مـی‌پردازنـد کـه علیرغم تخیّلی بودن، امّا همچنان ملموس و پذیرا بـه نظـر مـی‌رسـد، حتـی گـاهی هنرمنـد بـرای بـرآورده‌سـازی آنچـه مخاطـب در سـر می پروراند، به عالم حقیقت تعدّی کرده و به دگرگونی معناهـا مبـادرت می‌ورزد. از دیگر مناسبات قابل اشاره می‌تـوان بـه حضـور هرازگـاهی نوشتار در این دو هنر اشاره کرد.

در مناسبات باطنی، عامل روایتگری، به‌عنـوان عـاملی پررنـگ و تعیین‌کننده در خوانش بینامتنی عکاسی زیارتی و نقاشی قهـوه‌خانـه‌ای ظهور می‌یابد. این دو هنر در قالب روایت و بازخوانی با کُنش مخاطـب دَرهم می‌آمیزد و با همذات‌پنـداری و یگـانگی مخاطـب و قهرمـان بـا یکدیگر، از ساحت ادراک معانی فراتـر مـی‌رونـد. بـدین ترتیـب، ایـن اهمیّت به نقش مخاطب، و منفعـل بـودن نقـاش و عکـاس در خلـق معانی بعدی در اثر، به نظریهٔ دریافت بـارت، مبتنـی بـر مـرگ مؤلـف منتهـی مـی‌گـردد. بنـابراین، در هـر دوی عکاسـی زیـارتی و نقاشـی قهوه‌خانه‌ای با حذف هنرمند، با مثلثی در ساخت معنا به رئوس روایـت، راوی و مخاطب روبرو هستیم که همواره مخاطب در رأس ایـن مثلـث قرار می‌گیرد. پس، با خوانش بینامتنی این دو هنر، به سـاختار یکسـانی دست یافتیم که نشانگر کارکرد بیانی مشابهی میان عکاسـی زیـارتی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. از آثار او می‌توان به «نبرد رستم و اشکبوس (جنگ هفت لشکر)»، «رسـتم و سهراب»، «گرفتار شدن خاقان چین به کمند رستم»، «مصیبت کربلا»، «کشته شدن دیو سفید به دست رستم» و غیره اشاره کرد.

۲. حسین قوللر آغاسی به دعوت عباس شادیفر، به مشهد مقدّس می‌رود و در عرض ۲۴ ساعت یک پرده از حرم برای او می‌کِشد.

۳. رجوع شود به: www.razaviac.aqr.ir

۴. یولیا کریستوا با ابداع اصطلاح «بینامتنیت» در سال ۱۹۶۶ به‌طـور رسـمی این حوزه از مطالعات را راه‌اندازی کـرد (Namvar Motlagh, 2012, p. 119).

۵. در این راستا گراهام آلن نیز می‌نویسد: «نظریـه بینامتنیـت برداشـت‌هـای سنّتی از خاستگاه معنا را متزلزل می‌سازد ... معنای یـک مـتن ادبـی هـیچ خاستگاهی نمی‌تواند داشته باشد، زیرا سرشت بینـامتنی آن حـاکی از ایـن است که متن ادبی همواره مرکب از مؤلفه‌های متنی از پیش موجود بـوده، «بافتاری از نقل قول‌ها» است» (Allen, 2007, p. 129).

۶. نقاشان قهوه‌خانه‌ای، در رویت جهان هسـتی بـرای بازنمـایی طبیعـت، بـه طبیعـت‌گرایـی دل نمـی‌بنـدد، بلکـه جـوهره آن را ترسـیم مـی‌کنـد (Karbasibaf, 2011, p. 140). نقاشـان، «طبیعـت‌سـازی» در مـتن صحنه‌های رزمی را دوست نـدارند. مـی‌گوینـد: «انسـان، بـه‌ویـژه انسـان قهرمان، گرچه جزئی است از طبیعت ولی جزئـی اسـت ارزنـده و شایسـتهٔ آنکه خود نقطهٔ عطف و گاهی همه چیز تابلو باشد. اوست کـه بـه طبیعـت معنی می‌دهد و مسیر تاریخ جـهان را مـعیّن مـی‌کنـد». نـقاشانی ماننـد مـدبر، اسـمعیل آرتیسـت، حسـن اسـمعیل‌زاده و یـک دو تـن دیگـر بـه طبیعت‌سازی دست زده و خود را آزموده‌اند ولی مـوفق نشده‌انـد کـه میـان پهلوانان این‌جور تابلوها، با کوه و دشت و آبشـار پیـوندی بـرقرار کـنند؛ چراکه کارهای پهلوانان زمانهای دور، زیـر آفتـاب داغ و در پهنـهٔ دشـتهای بیکرانه بهتر است و بیننده ایرانی، انبوه لشـکریان غـبار گرفتـه را در پـس پهلوانان میان میدان، زیباتر و پرمعنی‌تر از انبـوه درختـان افـق صـحنهٔ رزم می‌داند. این پهـلوانان کـه نـیمی از فضـای تابلوهـای خـالی از پیرایـه را گرفته‌اند، به مردم خستگی، خمودگی و بی‌جنبشی می‌آموزند کـه آنچـه در پیکار میان راسـتی و نادرستی عامل و اسباب پیروزی است، تلاش تـن‌هـا،

سلاحها، اسبها و مغزهاست و ایمان به‌زندگی (Kalantari, 1974, p. 10).

۷. برای مطالعه بیشتر به سایت هنر اسلامی، به آدرس زیر مراجعه شود: www.islamicartz.com

۸. محمد مدبر (متوفی در زمستان ۱۳۴۶)، دومین بنیانگذار مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای؛ تصویرسازی‌های او بیشتر در زمینه رخدادهای کربلا و حماسه‌های مذهبی هستند. از آثار او می‌توان به «مصیبت کربلا»، «گودال قتلگاه»، «دارالانتقام مختار»، «عزیمت حضرت مسلم به کوفه» و «کشته شدن سیاوش» اشاره کرد.

۹. از نقاشان دیگر قهوه‌خانه‌ای می‌توان به سیدحسن عرب تبریزی، میرزا مهدی شیرازی، علی الوندی همدانی، علی رحمانی، حسین همدانی، احمد خلیلی، عباس بلوکی‌فر، محمد فراهانی، فتح‌الله قوللر آغاسی، حسن اسمعیل‌زاده و علی لدنی اشاره کرد.

۱۰. در میان موضوعات دینی، عمده‌ترین موارد رایج بین نقاشان این سبک، شامل وقایعی است همچون عاشورا، زندگی حضرا سیدالشهدا (ع)، جنگ دو برادر — امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل (ع) — با دشمنان، آمدن شمر به نزد حضرت عباس (ع)، گودال قتلگاه، امام حسین (ع) بر سر پیکر بی‌جان حضرت عباس (ع)، امام حسین (ع)، بر سر پیکر بی‌جان حضرت علی اکبر (ع)، فرستادن مسلم بن عقیل از سوی امام حسین (ع) به کوفه، مجلس یزید، خروج مختار یا انتقام مختار، صحنه‌هایی از زندگی حضرت علی (ع)، صحنه‌هایی از زندگی پیامبر اسلام (ص)، جنگ‌های حضرت رسول (ص) و حضرت علی (ع)، خرابهٔ شام، زهر خوراندن مأمون به حضرت رضا (ع)، یا ضامن آهو، یوسف (ع) و حضرت یعقوب (ع)، بارگاه یوسف و زلیخا و حضرت یعقوب، در چاه انداختن حضرت یوسف (ع) توسط برادران، مجلس یوسف و زلیخا، رستم در دربار حضرت سلیمان (ع)، ذبح حضرت اسماعیل (ع).

۱۱. شاملِ کشته شدن سهراب به دست رستم، کشتی گرفتن رستم و سهراب، تولد رستم، تولد سهراب، گذشتن سیاوش از آتش، جنگ رستم و اسفندیار، هفت خوان رستم، هفت خوان اسفندیار، کشته شدن دیو سپید به دست رستم، جنگ رستم و اکوان دیو، کشته شدن ایرج به دست سلم و تور، شکارگاه بهرام گور، جنگ هفت لشگر، کشته شدن دیو به دست گیسیا بانو (دختر رستم)،کشته شدن فیل سفید به دست رستم، بلند کردن فیل به دست فرامرز، بیرون آوردن بیژن از چاه به دست رستم، نبرد رستم و اشکبوس، کشته شدن افراسیاب به دست کیخسرو، آوردن گیو خسرو و فرنگیس را به ایران، بارگاه کیخسرو، مجلس بیژن و منیژه، آمدن تهمینه به نزد رستم، آمدن زال به نزد رودابه، مجلس کیخسرو، مجلس حضرت سلیمان(ع) و بلقیس، مجلس یوسف(ع) و زلیخا و زنان و دست خود بریدن به جای ترنج.

۱۲. برای ایجاد تفاوت با تخیّل اولیه که جهان اثر هنری را شکل می‌دهد.

۱۳. از عکس‌های این مأموریت ۱۵۰ عکس از سرحدات و ۱۷۸ عکس از شهر و اطراف آن در آلبوم‌های کاخ گلستان موجود است.

۱۴. برای مطالعه بیشتر در مورد آغاز عکاسی در ایران، رجوع شود به مقالهٔ «آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکاس‌ها» (Adl and Zaka, 1990).

۱۵. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به مستند «عکاسی زیارتی»، به تهیه‌کنندگی سیمین غلامی و کارگردانی حمید داداشی، که به معرفی این هنر دیرینه در بارگاه مشهد مقدّس و بررسی تاریخچه و سیر تحول این رشته از عکاسی از گذشته تا به امروز، همراه به معرفی قدیمی‌ترین عکاسان این عرصه می‌پردازد (www.telewebion.com).

۱۶. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به کتاب *عکاسخانه ایام* (Torabi, 2005, p. 63–68).

۱۷. رسول عربلین (۱۳۰۱–۱۳۷۸)، فرزند غلامحسین عربلین، از سال ۱۲۱۹ عکاسی را در فلکه جنوبی دور حرم جنب چاپخانه خراسان انجام می‌داد. استاد او عکاسی محمدی بود که از اهالی شاه عبد العظیم بوده و در آن سالها در مشهد دور بست عکاسی داشت. رسول عربلین مدتی نیز عکاس نظام وظیفه بود.

۱۸. از دیگر عکاسان قدیمی و سردمداران این گروه می‌توان به کریم همایونفر، عباس شادیفر، محمد نصرت، رحمت الله خانزاده، علی و صفر گلرخ، ابوالفضل فرهمند، مشهدی چوروخ، حمید عربلین و غیره اشاره داشت.

۱۹. حمید عربلین متولد ۱۳۲۵ مشهد، از کودکی در کنار پدرش رسول عربلین به کار عکاسی فوری پرداخت و از سال ۱۳۴۲ به بعد از کار عکاسی زیارتی دست برداشته و به کار عکاسی مستند و آتلیه‌ای پرداخت. در حال حاضر او به‌جز عکاسی آتلیه‌ای دارای آرشیو غنی عکسی از دوران قاجار به بعد است .او مجموعه‌های عکس ارزشمندی از بیمارستان امام رضا، تظاهرات مردم در دوره انقلاب و مناظر مشهد و اطراف طی سالهای عکاسی خود دارد.

۲۰. بارت، تأثیر و تأثر در علوم به‌ویژه در مطالعات بینامتنی را ناشی از اسطوره خویشاوندی و نسب‌شناسی می‌داند و چنین می‌پندارد که انسان به‌خصوص انسان سنّتی همواره از اینکه ریشه و نسب خود یا چیزی را بشناسد، لذّت می‌برد و این اسطوره همواره به شکل‌های گوناگون در جوامع سنّتی حضور دارد (Namvar Motlagh, 2012, p. 180).

منابع و مآخذ

[اعظم‌زاده، محمد. (۱۳۸۶). پیوند نقاشان خیالی‌ساز (قهوه‌خانه‌ای) با ادبیات. *علامه*، (۱۳) ۵۵–۷۲.]

Aziz-Zadeh, Gh. (2000). Muharram in Ghahve-khaneh Painting School. *Mahe Honar*, (7) 9-10. [in Persian]

[عزیززاده، قربان. (۱۳۷۸). محرم در مکتب نقاشی قهوه‌خانه. *کتاب ماه هنر*، (۷) ۹–۱۰.]

Barthes, R. (1997). *Introduction to the Structural Analysis of Narratives, in Image, Music, Text, Essays selected*. London: Fontana.

Beyzai, B. (1985). *A Study on Iranian Theatre*. Thran: Amirkabir Pub. [in Persian]

[بیضایی، بهرام. (۱۳۶۳). *تاریخ نمایش در ایران*. تهران: انتشارات امیرکبیر.]

Bultannews. (2016, July 6). *Study of the Location of the Shrine Photography in the Culture of the People*. Retrieved from http://www.bultannews.com. [in Persian]

Adl, Sh., and Zaka, Y. (1990). The Beginning of Photography in Iran and the First Photographers. *Iran Name*, (29) 68-80. [in Persian]

[عدل، شهریار، ذکاء، یحیی. (۱۳۶۸). آغاز عکاسی در ایران و نخستین عکاس‌ها. *ایران‌نامه*، (۲۹) ۶۸–۸۰]

Ahmadi, B. (2010). *Structure and Text Interpretation*. Tehran: Center Pub. [in Persian]

[احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. چاپ یازدهم. تهران: مرکز.]

Allen, G. (2007). *Intertextuality*. (Yazdanjo, P. Trans.). Tehran: Center Pub. [in Persian]

[آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ اول، ویراست دوم. تهران: مرکز.]

Azam-Zadeh, M. (2007). The link between Ghahve-khaneh painters and literature. *Allame*, (13) 55-72. [in Persian]

افشاری. *کتاب صحنه*، (۵) ۱۳۳-۱۴۴.]

Pakbaz, R. (2011). *Iranian Painting: from Ancient Times to Today*. Tehran: Zarrin and Simin Pub. [in Persian]

[پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.]

Rajabi, M. (2003). Ghahve-khaneh School. *Mahe Honar*, (45-46) 10-14. [in Persian]

[رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۱). مکتب خیالی‌نگاری. *کتاب ماه هنر*، (۴۵-۴۶) ۶-۱۱.]

Rajabi, M. and Chalipa, K. (2007). *Hassan Ismaelzadeh, Painter of Ghahve-khaneh School*. Tehran: Nazar pub. [in Persian]

[رجبی، محمدعلی، چلیپا، کاظم. (۱۳۸۵). *حسن اسماعیل‌زاده، نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای*. تهران: نظر.]

Rosenthal, G. and Fischer-Rosenthal, W. (2004). The Analysis of Narrative-biographical. *A Companion to Qualitative Research*, 259-265.

Saif, H. (1991). *Ghahve-khaneh Painting*. Tehran: The Heritage Cultural Organization of the Ministry of Culture and Higher Education, the Department of Museums and Reza Abbasi Museum. [in Persian]

[سیف، هادی. (۱۳۶۹). *نقاشی قهوه‌خانه*. چاپ سوم. تهران: سازمان میراث فرهنگی وزارت فرهنگ و آموزش عالی، ادارهٔ کل موزه‌ها و موزه رضا عباسی.]

———. (2008). Visual Arts (Ghahve-khaneh Painting Case) and Memoirs of Fellows (Another Look at Ghahve-khaneh Painting School). *Ayeneye Khial*, (10) 13-21. [in Persian]

[———. (۱۳۸۷). هنرهای تجسمی (پرونده نقاشی قهوه‌خانه) و یاد یاران (نگاهی دیگرگونه به نهضت نقاشی قهوه‌خانه). *آینه خیال*، (۱۰) ۱۳-۲۱.]

Shayesteh-Far, M. (2011). Reflection of the Ashura Incident in the Monastery of the Four Kings and its Matching with Ghahve-khaneh Painting. *Nameye Pazhuheshe Farhangi*, (43) 45-70. [in Persian]

[شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۹). انعکاس حادثه عاشورا در بقعه چهار پادشاه و تطبیق آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *نامه پژوهش فرهنگی*، (۴۳) ۴۵-۷۰.]

Torabi, N. (2005). *The Photographic Museum of the Year (Selection of Khorasan Photography History)*. Tehran: Kalhor Pub. [in Persian]

[ترابی، نسرین. (۱۳۸۳). *عکاس‌خانه ایام (گزیده‌ای از تاریخ عکاسی خراسان)*. تهران: انتشارات کلهر.]

———. (2009). Pilgrimage Photography. *Mahe Honar*, (125) 52-55. [in Persian]

[———. (۱۳۸۷). عکاسی زیارت. *کتاب ماه هنر*، (۱۲۵) ۵۲-۵۵.]

Taghavi, L. (2012). Narrative and Ghahve-khaneh Painting-how to Form and Interact. *Roshde Amozeshe Honar*, (25) 10-14. [in Persian]

[تقوی، لیلا. (۱۳۹۰). نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای-چگونگی شکل‌گیری و تعامل. *رشد آموزش هنر*، (۲۵) ۱۰-۱۴.]

Wilky, Ch. (2003). Text Dependence, Interaction of Texts (Intertextual Relationships in Child and Adolescent Literature). (T. Adinehpour, Trans.). *Pazhuheshnameye Adabiate Kodak va Nojavan*, (28) 4-11. [in Persian]

[ویلکی، کریستین. (۱۳۸۱). وابستگی متون: تعامل متون (روابط بینامتنی در ادبیات کودک و نوجوان). ترجمه: طاهر آدینه‌پور. *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*، (۲۸) ۴-۱۱.]

[بولتن نیوز. (۱۳۹۵، ۱۶ تیر). *بررسی جایگاه عکاسی حرم-بارگاه در فرهنگ مردم*. بازیابی شده در ۱۳۹۶/۲/۱۴ از http://www.bultannews.com]

Campbell, J. (2011). *The Hero with a Thousand Faces*. (Khosropanah, Sh. Trans.). Mashhad: Sun Flower pub. [in Persian]

[کمپبل، جوزف. (۱۳۸۹). *قهرمان هزارچهره*. ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.]

Documentary of Pilgrimage Photography. (2012). Hamid Dadashi (Director), Simin Gholami (producer). *Khorasan Razavi Center*. Retrieved from http://www.telewebion.com. [in Persian]

[مستند عکاسی زیارتی. (۱۳۹۰). حمید داداشی (کارگردان) و سیمین غلامی (تهیه‌کننده). *مرکز خراسان رضوی*. بازیابی شده ۱۳۹۶/۲/۱۴ از http://www.telewebion.com]

Ghaeminia, A. (2011). *Biology of the Nas: Semiotics and Quranic Interpretation*. Tehran: The Institute of Islamic Culure and Thought. [in Persian]

[قائمی‌نیا، علی‌رضا. (۱۳۸۹). *بیولوژی نصّ: نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.]

Karbasibaf, M. (2011). Ghahve-khaneh Painting during the History: A Potion of Art and History with a Hot Tea Stack. *Farhange Pouya*, (19) 139-141. [in Persian]

[کرباسی‌باف، مهدی. (۱۳۸۹). نقاشی قهوه‌خانه در گذر تاریخ: معجون هنر و تاریخ با یک استکان چای داغ. *فرهنگ پویا*، (۱۹) ۱۳۹-۱۴۱.]

Kalantari, M. (1974). Shahnameh's Battle and Party in Ghahve-khaneh Scenes. *Honar va Mardom*, 134: 2-15. [in Persian]

[کلانتری، منوچهر. (۱۳۵۲). رزم و بزم شاهنامه در پرده‌های بازاری قهوه‌خانه‌ای. *هنر و مردم*، سال ۱۲، (۱۳۴) ۲-۱۵.]

Makaryk, I. (2007). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. (Mohajer, M. and Nabavi, M. Trans.). Tehran: Agah pub. [in Persian]

[مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.]

Mohajer, M. (2000). Khiali-Negar Men. *Honarhaye Tajassomi*, (5) 148-165. [in Persian]

[مهاجر، مصطفی. (۱۳۷۸). مردان خیالی‌نگار. *هنرهای تجسمی*، (۵) ۱۴۸-۱۶۵.]

Namvar Motlagh, B. (2007, October 14). Thinking on Roland Barthes's 'Intertextuality' Theory: Empire of Signs. *Iran Newspaper*, No. 3760. Retrieved from http://www.magiran.com/npview.asp?ID=1499502. [in Persian]

[نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶، ۲۲ مهر). تأملی بر نظریه بینامتنیت رولان بارت: امپراتوری نشانه‌ها. *روزنامه ایران*، ش. ۳۷۶۰. بازیابی شده ۱۳۹۶/۲/۱۴ از http://www.magiran.com/npview.asp?ID=1499502>]

———. (2012). *An Introduction to Intertextuality: Theories and Applications*. Tehran: Speech Pub. [in Persian]

[———. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.]

Nani, B. (2013). Perception, acting and Identification in the theater. (N. Afshari, Trans.). *Ketabe Sahne*, (5) 133-144. [in Persian]

[نانی، بنس. (۱۳۹۱). ادراک، کُنش و همذات‌پنداری در تئاتر. ترجمه: نریمان