پرده های درویشی

هنر پرده خوانی و نقاشی پرده های درویشی

محمدحسین ناصربخت

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال تو
چه دانی که در این پرده چه ها می بینم

یکی از پدیده های نمایشی در سرزمین ما که به نوبهٔ خود تاثیری به سزا در شکل‌گیری نمایش های سنتی ما داشته، قصه گویی نمایشی بوده است، این پدیده که دارای پیشینه ای کهن در سرتاسر جهان است در کشور ما نیز سابقه ای طولانی دارد و خود موجب پدیدآمدن ساختاری خاص در قصه گویی ایرانی گشته است که با عنوان ((ساختار موزائیکی)) شناخته می شود، ساختاری که در کتاب هایی چون ((هزار و یکشب)) و ((سندبادنامه)) نیز به کار گرفته شده است.

قصه گویی نمایشی در ایران بعد از اسلام نیز تداوم یافت و علاوه بر حفظ جنبهٔ سرگرم کنندگی به وسیله ای برای تبلیغ اعتقادات و اندیشه های ملی و مذهبی بدل گشت. از اواخر دوره تیموریان (۷۸۲-۹۵۷ ه. ق.) بازی ها یا هنرنمایی هایی با درجه رشد و کیفیت متفاوت از روایت تا نمایش، رواج و اهمیت فوق العاده ای یافتند، چنان که ((مایل بکتاش)) نیز می نویسد:

((جریان های سنتی در واقعیت خطوط ناتمامی را در رابطهٔ نقل و نمایش طی می نمودند و دارای شکل های مستقلی بودند که حالت خودکفا داشتند... این شکل ها با وجود پویایی در مراحل تحولی، با خصوصیات اجرایی ویژه ای شناخته می شدند. اجرای فردی اساس بیان آنها را تشکیل می داد، یک نفر راوی، ناقل یا اجراکننده دیگر به تنهایی عامل اصلی اجرای نمایشواره بود...))[۱]

((مولانا کمال الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری)) شرح مبسوطی از چگونگی اجرای این نمایشواره ها را تحت عنوان ((معرکه)) در باب ششم کتاب خویش، ((فتوت نامه سلطانی)) می آورد و می نویسد:

((بدان که معرکه در اصل لغت حرب گاه را گویند... و (در اصطلاح) موضعی را گویند که شخصی (آنجا) بازایستد و گروهی مردم آنجا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند. برای آنکه چنانچه در معرکهٔ حرب هر مردی که هنری داشته باشد بروز می نماید و اظهار آن می کند اینجا نیز معرکه گیر هنر خود ظاهر می کند چنانچه در حرب گاه بعضی به هنرنمودن مشغول اند و بعضی به تفرج، اینجا نیز یکی هنر می نماید و گروهی تفرج می کنند.))[۲]

او اهل معرکه را به سه گروه تقسیم می کند،

((اول اهل سخن، دویم اهل زور، سیم اهل بازی))[۳]

و در شرح ((اهل سخن)) می نویسد:

((اینان سه طایفه اند: اول (مداحان و) غرّاخوانان و سقایان، دویم خواص گویان و

بساطاندازان، سیم قصه خوانان و افسانه گویان.))[۴]
که از جملهٔ این گروه ((سیم)) قصه خوان و افسانه گو گروهی در ادامهٔ سنت ((مداحانِ شمایل گردان)) نقلِ خویش را با توسل به تصاویر نقاشی شده بر پرده ای، که در زمانی مناسب -- ((از طلوع آفتاب تا دم غروب)) -- بر دیوار شکستهٔ گذرگاهی روستایی، کنج میدانی یا گوشهٔ محوطه مقبره ای می آویختند، عرضه می نمودند، روشی که به خصوص در عرصه حکایت خوانی های مذهبی نه تنها در سرزمین ما بلکه در بسیاری از نقاط جهان معمول بوده است.
این شکل از قصه گویی نمایشی که ((پرده خوانی)) نامیده می شود هم چون سایر اشکال معرکه پس از قدرت یافتن ((صفویان))، که سعی در ایجاد وحدتی ملی با تکیه بر مذهب شیعه در مقابله با سلاطین عثمانی را داشتند، رواج به سزایی یافت و به مثابه یکی از وسایل تاثیرگذار ارتباط جمعی سنتی جهت تهییج احساسات مذهبی ایرانیان و هدایت آن در راستای اهداف حکومت به کار گرفته شد چنان که در جنگ شاه اسماعیل صفوی با ازبکان یکی از راه های برانگیختن مردم و تشویق ایشان برای پیوستن به سپاهیان ((صوفی بزرگ)) جهت مجازات ازبکانی که دوستان اشقیاء شمرده می شدند، استفاده از پرده خوانان بود، افرادی که کارشان نوعی فعل عبادی تلقی می گردید. پرده خوانی هنر زبان گشودن تصاویر و نقل و انتقال فکری از صحنه ای به صحنه ای و به حرکت درآوردن چشم از منظره ای به منظره ای از مناظر مصیبت و صحنه های گوناگون است که از ترکیب نقاشی و تعزیه و خیال پردازی و خیالی سازی و بدیهه گویی توسط استادانی عامی اما سخن سنج، مناسب خوان و موقع شناس، که با چهره شناسی و تسلطشان بر روانشناسی عوام ارتباطی مستقیم با مخاطبان ایجاد می نمایند، پدید آمده است.
قصه ها و روایات منقش بر پرده ها که توسط پرده خوانان ورزیده نقل می گردند هم چون اکثر اشکال دیگر نقل و نمایش مذهبی بعد از صفویان حول محور واقعهٔ عاشورا، از ترک مدینه توسط امام حسین (ع) تا قیام مختار ثقفی به خونخواهی وی، شکل گرفته اند و البته چون سایر اشکال قصه گویی در ایران با طرح قصه های فرعی که معمولاً مضمونی اخلاقی دارند، و ((گریز))هایی به زندگی روزمره، گسترده می گردند، شیوه ای که باعث پدیدآمدن ساختاری ((تودرتو)) و ((زنجیرمانند)) گردیده و موجب می شود که پرده خوان با قصه در قصه درآوردن پیوندی میان واقعه اصلی و شخصیت های مثالی و آرمانی اش با شخصیت های معاصر و افراد عادی، که تماشاگران مجلس اند، ایجاد نماید و آن را امروزین سازد، خصوصیتی که یکی از دلایل ترویج و اشاعه اش توسط حکامی چون سلاطین صفویه بود و آن را به وسیله ای موثر در تبلیغ دینی و مذهبی مبدل ساخت، اتفاقی که در اروپای قرون وسطی نیز رخ داده بود.

۱. محتویات مجلس پرده خوانی

پرده خوانی، هنری است از هنرهای مردمی که به روایت تصویرها، شرح و ذکر مصائب می نماید و در کنار وصف سوگ و الم قدیسان و معصومین از زندگی روزمرهٔ انسان عادی نیز سخن می گوید.
قسمت های گوناگون یک مجلس پرده خوانی از ابتدا تا انتها، و به ترتیب، عبارتند از:
۱ -- ((پیش گفتار)) یا ((پیش واقعه))، که معمولاً، هم چون ((شبیه خوانی))، نوحه ای است که برای گردآوردن مردم خوانده می شود به طور مثال نوحه ای با این مطلع:
((کنم چه چاره من بینوای سرگردان
رسیده است مه ماتم ای عزاداران))
۲ -- ((مناجات))، که به آواز خوانده شده و طی آن از خداوند برای مقابله با حریفان چیره دست یاری طلب می کنند، مانند:
((الا کریم احد - خالق زمین و زمان

منزه از همه عیبی و خالی از نقصان
هزار دشمنم ار میکنند قصد هلاک
گرم تو دوستی از دشمنان ندارم باک))

۳ - ((منقب خوانی)) و ذکر فضایل اولیاء، قبل از پرداختن به مجالس اصلی پرده که طی آن مطالبی در مورد تک تک چهره های مقدس موجود در پرده گفته می شود.

۴ - گفت وگو از حرمت ((پرده)) به جهت توصیف اولیاء و تقبیح اشقیاء در آن،

((این پرده تا قیام قیامت به روزگار
بر پرده های کل جهان دارد افتخار))

۵ - ((خطبه خوانی))، برای گشایش باب سخن از سوی پرده خوانان چیره دست و باسابقه،

((خطبهٔ دیگر من از اسرار عشق
خواهم انشاء کرد در بازار عشق))

۶ - ((قصه خوانی)) و ((حدیث گویی)) و پرداختن به مجالس و قصه های فرعی جهت ((میدان گرمی)) و آماده ساختن مخاطبان برای شنیدن داستان های پر اندوه کربلا با حکایاتی در مورد دوزخ و بهشت به جهت آگاهی مخاطب و حکایاتی چون ((عاق والدین))

۷ - شرح واقعهٔ اصلی با ((آب و تاب)) فراوان و توصیف دقایق و ظرایف،

((گوش ده تا بر تو خوانم از وفا
قصه ای از عاشقان کربلا))

۸ - ((گریززدن))، این شگرد با توجه به احوال تماشاگران و مهارت پرده خوان در تشخیص چهره ها و روحیات صورت می پذیرد و با آن پیوندی بین قصهٔ مجلس و مسایل روزمره ای که اهل مجلس (تماشاگران) با آن درگیرند، ایجاد می گردد.

۹ - ((نوحه)) و ((ندبه)) همراه با گریه برای جذب رهگذران و شرکت ایشان در عزای سیدالشهداء (ع) جهت گرفتن اشک از مخاطبان که دلیل اصلی برگزاری مجلس و فلسفهٔ وجودی آن به شمار می آید. زیرا که همهٔ این تلاش ها برای پاکی قلب شیعیان صورت می پذیرد،

((هرکه میل گریه اش باشد
به سردر مصیبت خانه ام آرد گذر))
((دوستان آئید از پیر و جوان
سربه سر با ناله و آه و فغان))
((یک زمان گرییم در این انجمن
بر حسین یعنی برای خویشتن))

۱۰ - وعده و وعید برای نقل قصه ای جذاب تر در مجلس بعد،

((زین مصیبت ها همه جان سوزتر
قصه ای دارم ز سر تا پا شرر))

و ((دوران))زدن جهت گرفتن انعام و دستخوش، ((الهی شکر شد روشن چراغم / الهی پیش پیغمبر و حیدر / ببینی سرفرازی روز محشر))

۱۱ - دعا برای مستمعین و جمع کردن پرده:

((بارالها بحق سید گلگون کفنان
خسرو تشنه لبان
بگذر از جرم من و جملگی مستمعان
ای خداوند جهان))

۲) ((**ویژگی های یک پرده خوان**))

((پرده ای از عشق خواهم کرد باز
گویم از عشق حقیقت یا مجاز))

چنان که آمد پرده خوانی هنری است متعلق به عوام و یک پرده خوان که گاه به همراه شاگردش و به صورت ((پرسش و پاسخ)) و در اغلب مواقع به تنهایی به نقل روایات می پردازد برای آنکه بتواند از عهدهٔ کار به خوبی برآید باید که دارای ویژگی های ذیل باشد:

الف -آشنایی با هنر ((شمایل نگاری)) جهت تشخیص چهره ها و تفکیک مجالس از یکدیگر برای انطباق کلام با تصویر.

ب -داشتن ذخیره ای از روایات و قصه های گوناگون در ذهن برای پرهیز از تکرار.

پ -آشنایی با روحیه مردم و چهره شناسی.

ت -داشتن صدایی خوش.

ث -مهارت در ((متشبث خوانی)) برای درخواست شفاعت از اولیاء و دعا.

ج -مهارت در ((متالم خوانی)) برای توصیف صحنه های غمناک.

چ -مهارت در ((متعارض خوانی)) و ((متفاوت خوانی)) جهت قدرت انتقال از نقشی به نقشی دیگر با تغییر لحن و آهنگ کلام در معرفی اشخاص و صحنه ها.

ح -درنظرگرفتن توالی و تناوب وقایع.

خ -((مناسب خوانی)) و ((گزیده گویی)) و تسلط بر زبان عامیانه و فرهنگ عوام (تکیه کلام ها، اصطلاحات، دعاها، نفرین ها، دشنام ها، ضرب المثل ها، آداب و سنن، اصول و معیارهای اخلاقی، آرزوها و آمال و...) زیرا پرده خوانی خود نمایش فرهنگ مردم است.

د -داشتن قدرت بداهه سازی و حاضرجوابی و موقع شناسی حتی در دست کوبیدن ها و استفاده از ((مطراق)) (چوبدست پرده خوانان).

ذ -آشنایی با شیوه معرفی چهره های منقش بر پرده ها به طوری که به اقتضای حضور چهره ها در قصه بتواند به معرفی ایشان بپردازد مثلاً:

((این ظالمی که ریشش سفید و دلش سیاست / این ((ابن سعد)) ملعون بی حیاست)). یا: ((این نوجوان یل که هست مشک به دوش و علم به دست / عباس شیر جنگی صحرای کربلاست)).

ر -آگاهی از القاب اولیاء و اشقیاء که با به کاربردنشان می توان نقل را جذاب تر نمود مانند: ((شبیه حضرت خیرالبشر، فخر دودهٔ خلیل، مخدوم جناب جبرئیل برای حضرت محمد (ص))، ((امیر اقلیم بقاء، پادشاه خیبرشکن، علی صفدر برای امام علی (ع))) و یا ((آفت زراعت خیرالبشر برای یزید))، ((زاده مرجانه برای ابن زیاد)) و ((سگ ابتر بی حیا برای شمر بن ذی الجوشن)).

ز -آشنایی با نحوهٔ توصیف مجالس منقش بر پرده که در گذشته توانایی در این زمینه تنها با آموزشی سینه به سینه میسر بود و ((درویش پرده خوان)) برای تسلط بر آن باید مراحل ((نوچگی))، ((نوآموزی)) و ((خبرگی)) را می گذرانید و ضمن حضور دایمی در کنار پردهٔ استاد و تمرین مکرر برای تشخیص چهره ها مهارت های لازمهٔ کار، که پیش از این به آنها اشاره شد، را به تدریج می آموخت، تماشاگرانش را در میدان عمل می شناخت و پس از اجازهٔ مرشد شروع به پرده خوانی می کرد لیکن حتی بعد از طی این مراحل نیز ابتدا باید از پرده های کوچک تر و در میادین پرت و دورافتاده آغاز کرده و سپس اجازهٔ برگزاری مجالس بزرگ تر را دریافت می نمود.

۳) ((ویژگی های پرده درویشی))

((بدان که در این پرده هست سری از اسرارکه می شود به تو یک عیان در آخر کار)) در زمینهٔ نقاشی و شمایل نگاری مذهبی ایرانیان سابقه ای بس کهن دارند که در این مورد نقوش سفالینه های سیلک و مفرغ های لرستان و پرده های مربوط به سوگ سیاوش و تصاویر ارژنگ مانی گواه حقیقتند اما چنان که گفتیم ((پرده خوانی)) هنر زبان گشودن تصویرهاست و وسیله ای است برای بیان سوگ ها در قالب تصویرهای شمایل نگاران و ((پرده))ای که در آن ضمن فراهم آوردن زمینهٔ مناسبی جهت ابراز

مهارت های فنی پرده خوانان هنرمند، در عین حال، اسباب پرواز تخیل نقاشان نیز مهیا می باشد به طوری که در جامهٔ نمایش اشقیاء، اجنه، دوزخیان و موجودات شریر و ترسیم مکان هایی چون بهشت و دوزخ و صحرای محشر تا هر جایی که بخواهد اوج می گیرد ضمن اینکه پرده جای کمی را اشغال می نماید، سهل ترین وسیله برای ابراز سوگ و الم است و امکان تجسم و به خاطرسپردن وقایع توسط مخاطب را فراهم می آورد. اما در ترکیب و ترسیم نقوش پرده های درویشی، همچنان که در کار ((پرده خوان))، خصوصیاتی وجود دارد که رعایت آنها الزامی است، در اینجا نیز قواعدی وجود دارد که بدین شرح است:

۱ -حوصله و دقت در ترسیم ریزه کاری های نقوش (در البسه، وسایل، تزیینات و چهره ها) که از ویژگی های هنر سنتی ایرانی به شمار می آید چنان که مقر حکومت ابن زیاد کم از تخت و تاج قیصر و کسری ندارد.

۲ -آگاهی از تمامی شایعات تاریخی، افسانه ها و روایات مربوط به واقعهٔ کربلا و همچنین شیوهٔ معرفی پرده خوانان از نقش ها و آنچه در کلام و اشعار اوست تا بدین ترتیب چهره ها و صحنه ها مناسب با نقل پرده خوانی مجسم گردند، چنان که ابن سعد را با ریش سفید و سفیر فرنگی را با کلاهی لبه دار تصویر می سازند.

۳ -تصویرنمودن اولیاء در اوج وجاهت و پاکیزگی و اشقیاء در نهایت کراهت که البته در این زمینه نیز قراردادهایی وجود دارد از جمله اینکه در بیش تر پرده ها تصویر حضرت عباس (ع) را با ابروهای پیوسته، ریش توپی، چشمان درشت و خال هاشمی ترسیم می نمایند آن هم در حالی که بر چهره گرد اندوه و احساس تنهایی نشسته است و روی خفتان و خود و زین و یراق اسبش با ظرافت و حوصله کار شده است.

۴ -اغراق در نمایش هیاکل وهمی هم چون اجنه، شیاطین، ملائک و....

۵ -استفادهٔ به موقع و به جا از رنگ و ترکیب رنگ ها جهت نشان دادن روحیه و تضاد شخصیت ها که البته در اینجا نقاش تحت تاثیر هنر ((شبیه خوانی))، ((توصیف های ادبیات)) و ((نقاشی کهن)) قرار دارد و رنگ سربند لباس، پرهای خود، بیرق اهل مصیبت، چکمه ها، خیمه و حتی اسبان را نیز با توجه به آنها انتخاب می کند چنان که سبز علامت قداست، زرد نشانهٔ پریشان حالی، سرخ نماد ستمگری و سیاه اشارهٔ به عزا دارد، اولیاء بر مرکب های آرام و نجیب سپید سوارند و اشقیاء روی اسبان چموش و لجوج سیاه و ابلق جای گرفته اند.

۶ -بزرگ ترنشان دادن شخصیت های مهم در پرده از جمله نقش حضرت علی (ع) که در میانه میدان عمرو بن عبدود را بر زمین می کوبد و در حاشیهٔ آن ((جوانمرد قصاب)) ساطور بر دست پرگناه می زند یا حضرت عباس (ع) با مشک و علم که از برجسته ترین نقش های پرده است.

در این زمینه اساساً قاعده ای وجود دارد که طی آن چهره و اندام چهار شخصیت در پرده، در میزان و اندازه ای بزرگ و چشم گیرتر از دیگران تصویر می گردند یکی شمایل حضرت ابوالفضل (ع) سوار بر اسب که شمشیر برنده اش را بر فرق ((هارد بن سدیف)) فرود آورده، دیگری مارد ابن سدیف سوار بر اسبی چموش، سپس شمایل حضرت امام حسین (ع) و سرانجام شمایل حضرت علی اکبر (ع) که سر بر دامن پدر نهاده است و نُقل کلام و محور سخن پرده داران در پرده ها در اشارت به همین چهار چهره اصلی است.

۷ -ترکیب بسته و درهم تصاویر در پرده به شکلی که ذره ای فضای خالی بین صحنه های پرده یافت نمی شود و شخصیت ها و صحنه ها چنان درهم فشرده اند که انتقال از صحنه ای به صحنه ای دیگر در آن، در چشم برهم زدنی انجام می پذیرد. این شیوه در ترکیب بندی ریشه در ساختار قصص پرده خوانی و ساختمان تودرتوی آن دارد که پرده خوان با توسل به آن در هر لحظه امکان گریز به قصه ای فرعی را دارا است.

۸ -افزودن صحنه های جنبی بر مجالس اصلی از جمله افسانه ها و حکایات و روایات اخلاقی و مذهبی که چنان که قبلاً آمد ریشه در ساختار اپیزودیک و قصه در قصهٔ داستان های شرقی دارند که این خود نتیجهٔ وجود نقالان و راویان بی شماری است که هر یک چیزی بر این روایات افزوده اند.
۹ -استمدادجستن از فرهنگ عامه و اعتقادات عوامانه که در ترسیم نقوش پرده ها نکته ای مهم است چنان که تصویرگران بر بازوان شمایل های اولیاء و قدیسان نظرقربانی را تصویر می کنند و بر گردن اهل عزا شال سیاه می افکنند. (لازم به ذکر است که رعایت قواعد فوق الذکر را حتی در ترسیم چهار پرده ای که تصویرشان ضمیمهٔ نوشتهٔ حاضر می باشد نیز می توان مشاهده نمود.)
نقاشی پرده های درویشی در اواسط دوران قاجاریه و تحت نفوذ ابتکارات نقاشان قهوه خانه به اوج تکامل خویش رسید و با ابداعات ((حسین قوللر آقاسی)) و ((محمد مدبر)) و شاگردان چیره دست ایشان پرده های بدیعی خلق گردید.
نقاشی قهوه خانه، بازتابی صادق و اصیل از هنر هنرمندانی عاشق و تنها و دل سوخته بود،
((هنرمندانی مظلوم و محروم از تبار مردم ساده دل و آینه صفت کوچه و بازار؛ آنانی که پس از قرن ها سکوت - زیر سقف نمور و تاریک قهوه خانه ها، در خلوت عارفانه تکیه ها و حسینیه ها، در سر هر کوی و برزنی - چشم در چشم مردم دوختند و در محفل پر انس و الفت آنان بغض معصومانه شان را با کشیدن نقشی و نشاندن رنگی، در دفاع از آبرو و اعتبار و اعتقادات و باورهای همین مردم به یکباره شکستند. نقش ها زدند در ستایش راستی ها و مردانگی ها و فاش کشیدند حکایت کژی ها و پلیدی ها را...)).[۵]
و نقشی که ایشان می زدند، نقشی بود که تنها به مدد خیال ترسیم گردید و عدم رعایت ((مناظر و مرایا)) و قواعد رایج از ویژگی هایش شمرده می شد، نقشی جدا از واقعیات عینی، زیرا نقاشی مردمی قهوه خانه خواهان آشکارنمودن تفکر و الهام خویشتن بود و سعی داشت تا در کنار خلق زیبایی های برون، درون را برملا سازد. و از همین روست که نقاش صاحب ذوق در کنار شبیه خوانان و ذاکران مصیبت کربلا پرده هایی عریض و طویل از این حماسه را می سازد تا راهنمای پرده خوانان چیره دست گردند.
نقل است که ((محمد مدبر)) نقاش سرشناس و مبتکر قهوه خانه و پرده های درویشی در این زمینه چنین گفته است:
((من عمری در کربلا زندگی کرده ام. اگرچه هرگز پایم به خاک داغ کربلا نرسیده، اما من کربلایی هستم، من به کوفه رفته ام، دربه دری کشیده ام، شلاق نامردان را خورده ام، هنوز هفت سال بیش تر نداشتم که یتیم شدم؛ در تعزیهٔ تکیه دولت نقش دوطفلان مسلم را بازی می کردم، فریاد یتیمی و غریبی سر می دادم. من اگر نقاش عاشورا نباشم، اگر خون ناکسان را بر پهنهٔ بوم نریزم، پس چه کسی به داد مظلومانی چون من خواهد رسید؟...)).[۶]
او خود هرگاه به تصویرنمودن این حماسه می پرداخت حال و هوای دیگری می یافت، ((بارها دیده بودم وقتی استاد محمد عاشورا و روز محشر را نقاشی می کرد، در یک دستش قلم موی نقاشی بود و در دست دیگرش دستمالی خیس از اشکی که می ریخت. در این اوقات، غالباً با صدای خوشی که داشت، نوحه یی هم می خواند، آدم قبول می کرد آنچه را که می خواند دارد نقاشی می کند. اگر چند نفری دور و برش بودند، آنها هم همراهش به گریه می افتادند؛ دکان کوچکش می شد مثل مجلس عزاداری.))[۷]
پرده درویشی مجموعه ای است مصور از تاریخ و روایات که در آن از ازل تا به ابد راهی نیست و میدان خلقت و آفرینش تا صحنه قیامت و محشر در کنار هم آمده اند،

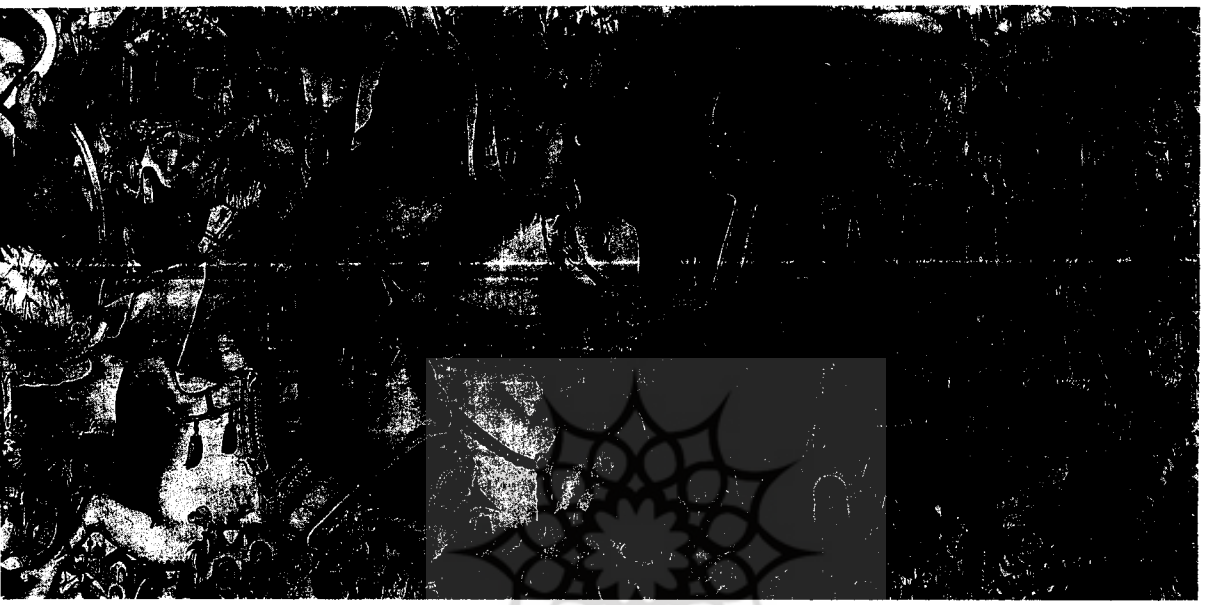
ترسیم پرده درویشی چنان که از ویژگی های آن برمی آید نیازمند نقاشانی است که علاوه بر مهارت در نقاشی خود سال ها در کنار پرده خوانان چیره دست قصه های پرده را شنیده و دقایق و ظرایف مربوط به این هنر مردمی را نیک بدانند، وقایع اصلی را بشناسند و با قصه های فرعی آشنا باشند، شگردهای پرده خوان را در نقل مجلس و نحوهٔ گریزهایش را بشناسند، با فرهنگ عوام آشنایی فراوانی داشته باشند، روایات اخلاقی و مذهبی را به خوبی بدانند و روحیات مخاطبان را بشناسند و در نظر داشته باشند که اثر ایشان برای تزیین به کار برده نمی شود بلکه خود اساس و پایه هنری دیگر می گردد و بی شک به دلیل آشنایی مخاطبان با روایات و وقایع هیچ خطایی از نگاه منتقدانه شان دور نخواهد ماند. در این پرده ها نقاش قصه گو حوادث را به صورت اپیزودیک و چون دانه های زنجیر در کنار هم می نشاند و شخصیت اصلی حادثه را در موقعیت های گوناگون نشان می دهد، شیوه ای که در نقاشی های مذهبی اروپا در قرون وسطی و رنسانس نیز دیده می شود از جمله نقاشی های «ساندرو بوتیچلی» در «نمازخانه سیکستین» رم که حوادث مربوط به یک شخصیت یک جا و در یک صحنه نمودار گشته اند.

هدف از پرده خوانی رعایت اصل روایتگری در پرده نقاشی است و ایجاد این امکان که عامه مردم، وقایع مصیبت بار را به چشم خویش ببینند و در خاطر حفظ نمایند و بدین ترتیب تصاویر پرده های درویشی با حکایات غریب و صحنه های پیچ درپیچ و تودرتوی «تنور خولی»، «کاروان اسرای شام»، «سقا و درویش»، «بارگاه یزید دون»، «حکایت ضامن آهوان»، «قصه عاق والدین»، «خشم مختار ثقفی و مجازات قاتلان امام حسین (ع)»، «مریضی حضرت سجاد (ع)»، «تاخت اسب ها و آتش زدن خیمه ها» و... تماشاگر را به تماشای جهانی نوعی می برد که هر یک از اعضا و اجزای آن می توانند تصویری برای مقایسه باشند.

حال برای اینکه تنها به سخن بسنده نکرده باشیم و از نزیک با پرده های درویشی آشنا گردیم به معرفی و بررسی ویژگی های خاص چهار نمونه از پرده های درویشی، که توسط اساتید مختلف این رشته در مناطق گوناگون ایران تصویر گشته اند، می پردازیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شمارهٔ ۱ (اثر حسین همدانی)



بررسی تصویر شماره ۱

این پرده که اکنون در مجموعه موزه رضا عباسی نگهداری می شود اثر ((حسین همدانی)) است که تاریخ ۱۳۳۸ را در پای خود دارد و در ابعاد (۱۸۰×۳۸۶ س.م.) ترسیم گردیده است.

گفته شده حسین همدانی از شاگردان باذوق مرحوم مدبر بوده است که چند سالی با او کار کرده و حتی مدتی هم از استاد در خانه اش پذیرایی می نمود. او پس از مدتی راهی دیگر را در پیش گرفت و به ((مدل سازی)) روی آورد که البته معاشرت و کارکردنش با ((یحیی نصیری)) که در آن روزگار به سبک نقاشان روسی نقاشی می کرد در این زمینه مؤثر بود؛ وی بعدها به ناگزیر ((طلاچسبانی)) و نقاشی روی دسته مبل و صندلی ها به سبک فرنگی را پیشه کرد. وی از جمله نقاشان خیالی سازی بود که سال ها پردهٔ درویشی می کشید.

از ویژگی های این اثر حسین همدانی می توان به تقسیم بندی خوب روایات و ارایه ذوق و مهارت در طراحی صورت ها و اندام ها و رنگ آمیزی پخته و گرمش اشاره نمود. حسین آقا اغلب پرده های درویشی اش را در مدت اقامتش در مشهد مقدس، در هنگامی که پرده درویشی طالب و خواستار بسیار داشت و تحت تأثیر استادش محمد مدبر ترسیم نموده است. اما در این پرده با همهٔ پرکاری و شلوغی جمعیت در آن از محسناتش به شمار می آید تنها یک سهل انگاری در قسمت زانوی شمایل مبارک حضرت ابوالفضل (ع) دیده می شود که خارج از قاعده است، گویا نقاش در اینجا خواسته است رشادت و بلندی قامت سقای کربلا را نشان بدهد که متاسفانه در این زمینه ناموفق بوده و این قسمت حالت نابهنجاری پیدا نموده است.

تصویر شماره ۲ (منسوب به محمد فراهانی)

بررسی تصویر شماره ۲

این اثر که در مجموعه موزه رضا عباسی نگهداری می شود و نام نقاش در آن نیامده و بدون تاریخ است منسوب به ((محمد فراهانی)) بوده و در ابعاد (۱۵۹x۳۴۱ س.م.) ترسیم شده است.

((محمد آقا)) به واسطهٔ آنکه پدرش مدتی با دراویش پرده خوان کار می کرد، از همان اول ذوق و مایه اش را روی پرده های درویشی گذاشت و دستش در کار کشیدن پرده درویشی روان بود به همین دلیل هم به ((محمد بچه درویش)) مشهور شد و کار پرده کشی او تا آنجا بالا گرفت که دلال ها پرده های او را به کشورهای عربی می فرستادند. او مدتی هم شاگرد ((حسین قوللر آقاسی)) بود و حتی سفری هم همراه وی به کربلا و کاظمین رفته و مدتی در کنار او به تعمیر کاشیکاری های بقاع متبرکه مشغول شد. وی بعد از مرگ حسین آقا به کارهای تزییناتی ساختمان ها روی آورد.

محمد فراهانی، که از بهترین شاگردان ((حسین قوللر آقاسی)) به شمار آمده و توصیه او را در تخصص یافتن در ترسیم پرده های درویشی عملی نموده بود، مهارتش در کشیدن این پرده ها را مدیون رفاقت با دراویش پرده دار بود، او که خود پرده خوان ماهری بود روایات پرده های درویشی را کاملاً در حافظه داشت. از ویژگی های این اثر محمد فراهانی می توان به طراحی اصولی و ماهرانه و دقت در به کارگیری رنگ ها اشاره نمود، در این پرده نقاش، تا جایی که مقدور بوده، از کم تر روایتی چشم پوشیده است. این اثر احتمالاً از کارهای متعلق به ایام پختگی هنر ((محمد فراهانی)) می باشد.

تصویر شماره ۳ (منسوب به نقاشان گمنام خیالی ساز اصفهان)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بررسی تصویر شماره ۳

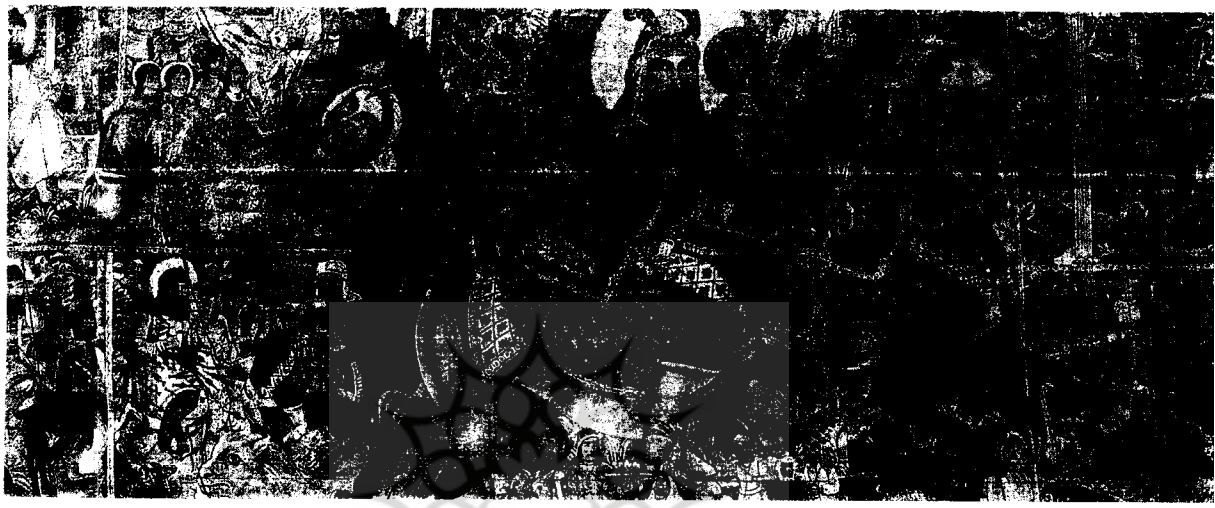
این اثر که در مجموعه موزه رضا عباسی نگهداری می‌شود و رقم عباس‌الموسوی را در خود دارد منسوب به نقاشان گمنام خیالی‌ساز اصفهان می‌باشد، بدون تاریخ است و در ابعاد (۱۷۲×۳۹۴ س.م.) ترسیم گردیده است.

این پرده با توجه به اظهارنظر کارشناسان به علت انتخاب رنگ زرد روشن به عنوان رنگ اصلی و مجموع رنگ‌آمیزی‌اش شباهت به پرده‌های درویشی نقاشان اصفهانی دارد، پرده‌ای است که کار زیادی در آن انجام شده و برخورد نقاش با روایات در آن نسبتاً آگاهانه بوده است اما چندان در مایهٔ خیال ساخته و پرداخته نشده و در آن ((مدل سازی)) بیش‌تر مشاهده می‌گردد تا مددگرفتن از دامنهٔ فکر و یاری جستن از ابتکار و ذوق شخصی، ردپای ذوق ((حسین قوللر آقاسی)) و ((محمد مدبر)) در طراحی صورت‌ها و اندام‌ها در پرده آشکار است.

به نظر کارشناسان این کار احتمالاً کار مشترک سید محمد و سید غفار اصفهانی می‌باشد که برخی از قواعد و چهارچوب‌های رایج در مجالس پرده‌های درویشی که قبلاً از آنها سخن گفته‌ایم در آن به هم ریخته است. از جمله اینکه شمایل‌های امام حسین (ع) و حضرت علی‌اکبر (ع) چندان چشم‌گیر نیستند.

این پرده بنا به عقیده صاحب‌نظران احتمالاً کهنه‌سازی شده است زیرا طراحی‌های پرده مغایر با رنگ‌آمیزی نسبتاً جاافتاده و قدیمی آن به نظر می‌رسد.

تصویر شماره ۴ (منسوب به نقاشان گمنام خیالی ساز شیراز)



بررسی تصویر شماره ۴

این پرده که بدون رقم و تاریخ است در مجموعهٔ موزه رضا عباسی نگهداری می‌شود منسوب به نقاشان گمنام خیالی‌ساز شیراز است، به فرمایش حیدر اسماعیل ترسیم شده و در ابعاد (۱۳۹×۳۴۵ س.م.) نقش گردیده است.

این پرده بنا به عقیده صاحبان فن با توجه به آسیب ها باید از قدمت نسبتاً زیادی برخوردار باشد و شیوه طراحی چشم گیر اندام ها و صورت ها و رنگ آمیزی شاد و گرم پرده کار نقاشان شیراز، که در زمینه طرح و نقش کاشی، شمایل سازی و پرداخت پرده های درویشی هنرمندانی گمنام و بی ادعا اما سرآمدی بودند، را به خاطر می آورد. در این پرده، که از روی اخلاص و ارادت بر پایش رقمی نهاده نشده است، قرمز خوش رنگ و جاافتاده ای رنگ اصلی زمینه است که با رنگ های سبز و زرد همراهی می شود و به همین دلیل کم تر قابل مقایسه با سایر پرده های درویشی است. جسارت در رنگ آمیزی متفاوت پرده، برخورد آگاهانه با روایات، طراحی قرص و محکم مجالس از ویژگی های بارز این پرده است.

مقایسه ای اجمالی بین تصاویر ((پرده های درویشی))

چنان که مشاهده نمودیم در تصاویر (۱، ۲، ۳ و ۴) علاوه بر شباهت ها و تفاوت هایی در چهره پردازی و رنگ آمیزی که در ضمن معرفی پرده ها به آنها اشاره شد و نتیجه رعایت یا عدم رعایت برخی از اصول و قواعد ترسیم پرده های درویشی بودند، تفاوت های دیگری نیز به چشم می خورد که با مقایسه ای اجمالی و گذرا بین تصاویر فوق الذکر برخی از آنها به قرار ذیل می باشند:

الف) مهم ترین تفاوت بین این پرده ها عبارت است از ((**نحوهٔ استفاده از فضای پرده و وجود فضاهای مثبت و منفی**)) که در تصاویر شماره ۱ و ۲ (نقاشان تهرانی)

هیچ‌گونه جای خالی دیده نمی‌شود و نقاش از تمامی فضا استفاده نموده اما در تصاویر شماره ۳ و ۴ (نقاشان اصفهان و شیراز) فضای خالی وجود دارد که البته در این میان فضاهای خالی تصویر شماره ۴ (شیراز) بسیار اندک و در تصویر شماره ۳ (اصفهان) بیش‌تر نمود یافته‌اند.

ب) یکی دیگر از تفاوت‌های بارزی که بین این تصاویر دیده می‌شود غنی‌تربودن پرده‌های درویشی نقاشان تهرانی (تصاویر ۱ و ۲) از نظر تعداد مجالس و کثرت اشخاص نسبت به نقاشان اصفهانی و شیرازی (تصاویر ۳ و ۴) است که این البته نتیجه رشد و رواج بیش‌تر پرده‌خوانی در تهران و وجود تعداد بیش‌تری از رقبای چیره‌دست در زمینه نقل و ترسیم این پرده‌ها بوده است، حریفانی که ضمناً خود رقیبان دیگری نیز در سایر عرصه‌های نمایش و معرکه و قصه‌گویی داشتند و مجبور بودند برای بیرون کشیدن گلیم خویش از آب چنته‌ای پرتر داشته باشند.

پ) در حالی که ترکیب‌بندی تصاویر شماره ۱ و ۲ (تهران) با توجه به محل تصویر شمایل‌های محوری، با تفاوتی ناچیز، تقریباً شبیه به هم است این ترکیب در تصاویر شماره ۳ و ۴ (اصفهان و شیراز) تغییر نموده است چنان‌که در تصویر شماره ۳ (اصفهان) شمایل نبرد حضرت عباس (ع) با «مارد بن سدیف» از میانهٔ پرده درتصاویر شماره‌های ۱، ۲ و ۴ (تهران و شیراز) به گوشهٔ راست آن متمایل گشته ضمن آنکه اسب مارد در تصاویر ۳ و ۴ (اصفهان و شیراز) در خلاف جهت تصاویر ۱ و ۲ (تهران) قرار دارد و مارد به شکل مسخره‌ای وارونه بر آن سوار گشته است که البته این به روایت‌های موجود در مورد واقعهٔ فوق نزدیک‌تر است.

ضمناً شمایل امام حسین (ع) و حضرت علی‌اکبر (ع) در تصویر شماره ۴ (شیراز) نیز از کنارهٔ چپ پرده جلوتر کشیده شده و پشت به پشت شمایل حضرت عباس (ع) ترسیم گشته است که این نیز خود از دیگر تفاوت‌های موجود بین این اثر با تصاویر دیگر است.

ت) یکی دیگر از تفاوت‌های بارز میان این پرده‌ها در تزیینات تصاویر موجود در آنها است که از این میان در تصویر شماره ۳ (اصفهان) کم‌ترین مقدار تزیین به چشم می‌خورد و شکل تزیینات در تصاویر شماره ۱ و ۲ (تهران) با تصویر شماره ۴ (شیراز) تفاوتی اساسی دارد لیکن حتی بین این دو تصویر نیز فرق‌هایی را می‌توان مشاهده نمود چنان‌که در تزیینات تصویر شماره ۲ (محمد فراهانی) ظرافت بیش‌تری به‌کار رفته و از نقوش سنتی به‌ویژه در بازوبندها، زره‌ها و زین و یراق اسب‌ها استفاده بیش‌تری شده است. در این مورد به طور کلی می‌توان گفت که نقاشان پایتخت تلاش بیش‌تری برای شکوهمندترنمودن مجالس پرده داشته‌اند.

ث) یکی دیگر از تفاوت‌های بارز میان این تصاویر شیوه مرزبندی بین مجالس مختلف پرده است که در این مورد بارزترین مرزبندی بین مجالس تصویر شماره ۴ (شیراز) روی داده است و در آن خط پهن تزیین شده‌ای برای این کار استفاده گردیده در حالی که نقاشان تصاویر ۲ (تهران) و ۳ (اصفهان) اساساً از خط برای مرزبندی استفاده نکرده‌اند و در واقع مرزی بین مجالس موجود در پرده‌شان وجود ندارد و نقاش تصویر شماره ۱ (حسین همدانی) نیز تنها در پاره‌ای از موارد، از جمله در مورد مجلسی که بر بالای سر اسب شمایل حضرت عباس (ع) ترسیم گشته است، از خط سیاه نازکی برای جدانمودن مجالس بهره برده است.

که البته در این زمینه با توجه به قواعد موجود در ساختار قصص پرده‌خوانی که ساختاری تودرتو می‌باشد اصیل‌ترین برخورد، نحوهٔ عمل نقاش تصویر شماره ۲ (محمد فراهانی) بوده است.

درپایان این مبحث لازم به ذکر است که حتی اگر بخواهیم به مقایسه‌ای همه جانبه بین همین تصاویر اندک نیز دست زنیم بی‌شک موارد تمایز بسیاری در نحوه قرارگرفتن مجالس مختلف فرعی و اصلی در کنار هم، و در مقایسهٔ آنها با آنچه در نقل پرده‌خوان

می‌آید، و به ویژه در ترسیم چهره ها، رنگ های انتخاب شده و کاربرد خطوط و نقوش خواهیم یافت که در اینجا مجال پرداختن به آنها نیست، مواردی که خود می‌تواند موضوع تحقیقی گسترده باشد و فرصت بیش‌تری را نیاز دارد، فرصتی که امیدوارم در آینده ای نه چندان دور پدید آید.

پی نوشت ها:

۱. ((هنگامه نمایش گرایی و پدیدار نقش در قرن های ۹ و ۱۰ هجری)) - مایل بکتاش - فصلنامهٔ تئاتر - شماره ۲ - ۱۳۵۶ - ص ۲۴.

۲. ((فتوت نامه سلطانی)) - مولانا حسین واعظ کاشفی سبزواری - به‌اهتمام محمدجعفر محجوب - بنیاد فرهنگ ایران - ۱۳۵۰ - ص ۲۷۵.

۳. فتوت نامه سلطانی - ص ۲۷۹.

۴. همانجا - ص ۲۸۰.

۵. ((نقاشی قهوه خانه)) - هادی سیف - سازمان میراث فرهنگی کشور - تهران - ۱۳۶۹ - چاپ سوم - ص ۱۳.

۶. ((نقاشی قهوه خانه)) - ص ۴۳.

۷. ((نقاشی قهوه خانه)) - ص ۴۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع:

پلووسکی، آن - دنیای قصه گویی - محمد ابراهیم اقلیدی - سروش - تهران ۱۳۶۴.

سیف، هادی - نقاشی قهوه خانه - سازمان میراث فرهنگی - تهران ۱۳۶۹.

عناصری، جابر - درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران - واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی - تهران - ۱۳۶۶.

کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ - فتوت نامه سلطانی - به‌اهتمام محمدجعفر محجوب - بنیاد فرهنگ ایران - تهران - ۱۳۵۰.

میرصادقی، اجمالی - ادبیات داستانی - شفا - تهران - ۱۳۶۶.

کتاب تئاتر - دفتر اول - به کوشش بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی - تهران - آبان ۱۳۶۵.

فصلنامه تئاتر - شماره ۲ - به کوشش لاله تقیان - تهران - ۱۳۵۶.