محمدعلی رجبی[1]

# مکتب خیالی‌نگاری

نقاشی خیالی‌نگاری یکی از جلوه‌های هنر شیعی و ایرانی است که نشان‌دهندهٔ روح پاك مردم و هنرمندان این سرزمین و بیانگر روحیهٔ ظلم‌ستیزی آنان و طرفداری از حق و دفاع از مظلوم است؛ و این همه درسی است که در تفکر شیعه به منزلهٔ اساس پایداری دین معرفی شده است. این نوع از نقاشی در دورهٔ حاکمیت شیعیان آل بویه شکل گرفت و سپس در اوان دورهٔ صفویه ظاهر شد و یا توقفی حدوداً سیصدساله، مجدداً در عصر قاجار ظهور نمود و خوشبختانه تا امروز ادامه دارد.

جلوه‌های مختلف این هنر عمدتاً به صورت نقاشیهای پهلوانی، پرده‌های درویشی، نگاره‌های پشت شیشه ظاهر شد و با پیدایش چاپ سنگی به کتابها نیز راه یافت. از آنجا که این هنر برخاسته از معتقدات مردم بود و مرشدان و نقالانْ روایتگر مضامین آنها بودند؛ در قهوه‌خانه‌ها، که محل تجمع مردم بود، عرضه می‌شد و قهوه‌چیان و مردم از آن استقبال و حمایت می‌کردند. به همین سبب، برخی از هنرشناسان آن را «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» نامیده‌اند.

در این مقاله، به اختصار اشاراتی به ریشه‌های مشترك این هنرها با هنرهای مشابه در تمدنهای دیگر پرداخته و به خصوصیت سادگی و بی‌ادعایی این هنر، که سبب پیدایش جلوه‌های لطیف با بیانی بی‌آلایش گردیده، توجه شده است.

یکی از بارزترین جلوه‌های هنر نقاشی مردمی در تاریخ نقاشی ایران و جهان نقاشی خیالی‌نگاری ایران است، که با بیانی بسیار توانمند و رسا توانسته است مخاطبان خود، به‌خصوص مردم کوچه و بازار را، جلب کند و از عمق اعتقادات قلبی‌شان با آنان سخن گوید. نقاش خیالی‌نگار ایرانی جز به رضایت خلق و خالق به چیز دیگری نمی‌اندیشد؛ زندگی فقیرانه و ساده و بی‌تکلف او گواه این مدعاست.

خیال نقاش خیالی‌نگار از توهّم به دور است؛ او هرگز تصویرگر خوابهای آشفته یا رؤیاهای رمانتیك نیست. او از فطرت انسان سخن می‌گوید؛ هنرش دست‌نخورده و صریح و جذاب است. نقاش خیالی‌نگار روایتگر بی‌ادعا و هنرمندانهٔ روایت پیران و یا تصویرگر جلوه‌های زیبایی است که بر دل صاف او نقش بسته است؛ از این‌رو، در اثرش شمایل مقدس معصومان تحقق می‌یابد. با مشاهدهٔ چهرهٔ اولیا در نقاشی پرده‌های مذهبی، به‌راحتی می‌توان دریافت که این چهره‌های معنوی و آرمانی از کدام عالم با مخاطب خود سخن می‌گویند. این شمایلها، که همواره با هاله‌هایی از نور نشان داده می‌شوند، با صفاتی همچون گشاده‌رویی، صلابت و اقتدار معنوی، تبسم مشفقانه، حکمت متعالی و لطف و صداقت و معصومیت همراه‌اند. نوع طراحی و ساختار نقاشی آنها به‌گونه‌ای است که در آنها هرگونه صفات ظاهری و نفسانی انسان محو شده و صرفاً چهره‌ای روحانی و مقدس بر جای مانده است. چشمان نافذ این شمایلها که اغلب به بیننده می‌نگرند، آن‌چنان بیننده را مجذوب می‌کنند که وی را وا می‌دارند با چشمانی اشك‌بار با آنان سخن بگوید.

برای نمایش هرچه بیشتر این جلوهٔ روحانی، هنرمند نقاش چهرهٔ اشقیا را با حالتهای نفسانی و بسیار ناآرام ترسیم می‌کند. در مقابل، شمایل اولیا را، با وجود تیرها و زخمهای فراوان بر پیکرشان، سرشار از متانت و برکنار از احوال نفسانی می‌نماید، تا معصومیت و قداست شمایلها را بیشتر نشان دهد.

چگونه است که این همه لطف و کرامت که در آثار نقاشان خیالی‌نگار و به قلم ایشان رقم خورده در بهترین آثار هنرمندان چهره‌ساز تجلی نکرده است؟ اگر کلام محیی‌الدین عربی را که گفته است: «فَمِنَ اللهِ فَاسْمَعُوا وَ الی

الله فَارْجِعوا» را به یاد آوریم، متوجه می‌شویم که لازمهٔ تحقق این جلوه‌های صادقانه، قلب پالایش‌یافته و صاف است؛ زیرا آینه اگر پاك و صاف باشد، همان را می‌نماید که بر آن تابیده شده است. میرعماد الحسنی این مرتبه را «مقام صفا» می‌نامد و پالایش قلب هنرمند را، که لازمهٔ ظهور جلوه‌های مینوی در آثار هنری است، «مقام شأن» برمی‌شمرد. در این صورت، اثر هنری صاحب شأن، یا «نظرکرده»، می‌شود.[۲]

نقاش همواره چهرهٔ دلخواهش را می‌کشد. این چهره اگر صورت انسانی داشته باشد، در بهترین و لطیف‌ترین وجه به صورت «شمایل» ظاهر می‌شود؛ و اگر در نقوش طبیعت جلوه کند، فضایی از عالم قدس را به نمایش می‌گذارد و حسّ احترام به امور قدسی را در بیننده برمی‌انگیزد. «ایکون»های مسیحی نیز که با همین خصوصیات نقاشی می‌شده، چنین تأثیری بر مؤمنان مسیحی داشته است. هنرمند نقاش در پردهٔ خیال خود صورتهایی را مشاهده می‌کند که به «عالم» او تعلق دارد. اگر هنرمند قلبش به سوی عالم مینوی گرایش داشته باشد، جلوه‌هایی مینوی می‌بیند؛ و اگر به سوی خراب‌آباد دنیا یا نفس اماره روی کرده باشد، تصویرهایی متناسب با آن مشاهده می‌کند و اثر هنری‌اش نیز بازتاب همان نقشها خواهد بود.

نفس پالایش‌یافتهٔ هنرمند با صورتهای قدسی مأنوس می‌شود و دلش همچون آینه‌ای پاك، تصویری از این صورتها را در خود به نمایش می‌گذارد. در این مقام، هنرمند ارادهٔ خود را در طرح این صورتها مؤثر نمی‌داند و، شیفته و شیدای آن جلوهٔ روحانی، سعی در نمایش صادقانهٔ آن می‌کند. به قول سعدی:

بهوش بودم از اول که دل به کس نسپارم
شمایل تو بدیدم نه عقل ماند و نه هوشم

نقاشان شیعهٔ ایرانی، بر اساس برخی روایات اسلامی، معتقد بودند که اولین معلم نقاشی جبرئیل و از اولین صور نقاشیْ شمایل انبیا و اولیا (ع) بوده است. این گروه از روایات مبتنی بر حقایقی است که از قرآن کریم گرفته شده است. در سورهٔ بقره، آیهٔ ۲۴۸ آمده است:

پیامبرشان به آنان گفت که نشانهٔ فرمانروایی او [طالوت] این است که آن صندوقی که آرامشی خدایی و میراث بازمانده‌ای از خاندان موسی و هارون در آن است در حالی که فرشتگان آن را حمل می‌کنند، به نزدتان بازمی‌گردد. در این امر به راستی نشانه‌ای است برای شما اگر مؤمن باشید.[۳]

میبدی، به نقل از خواجه عبدالله انصاری، در تفسیر این آیه می‌گوید:

نوشته‌اند که این تابوت (صندوق عهد) از چوب شمشاد زراندودشده، به اندازهٔ سه گز در دو گز، که در آغاز، نزد آدم بود. پس از آن به شیث و ابراهیم رسیده و از او به اسمعیل و اسحق و از او به یعقوب و از او به موسی رسید که در حین رحلت، عصای خود را در آن نهاد و به یوشع‌بن‌نون سپرد تا آخر به دست داوود رسید.[۴]

در دیباچهٔ دوست‌محمد بر *مرقع بهرام‌میرزا* نیز آمده است:

بعد از رحلت حضرت محمد(ص)، عده‌ای از صحابهٔ ایشان برای تبلیغ دین خود سفری به روم کردند و با امپراتور هراکلیوس به صحبت پرداختند. پس از مقداری گفت‌وگو، امپراتور دستور داد جعبه‌ای را آوردند و از درون آن نقاشی بسیار عالی در آورد و گفت که تصویر حضرت آدم است. امپراتور تصاویری از پیامبران دیگر، از جمله حضرت محمد(ص)، را نیز نشان داد که صحابه را سخت مجذوب ساخت. آنان از امپراتور پرسیدند که منشأ نقاشیها از کجاست؛ او جواب داد که حضرت آدم مشتاق بود که پیامبران زادهٔ خود را ببیند. از این‌رو، خداوند جعبه‌ای برای او فرستاد که صدها قسمت داشت و در هر قسمت تکه‌ای ابریشم بود و بر روی هر تکهٔ ابریشم تصویر یکی از پیامبران دیده می‌شد. این جعبه به نام «جعبهٔ لوح شهادت» خوانده می‌شود. حضرت آدم این جعبه را در گنج خود، که در نقطهٔ دوری در غرب بود، نگهداری می‌کرد. این جعبه از آنجا از طریق ذوالقرنین به

حضرت دانیال نبی رسید. دانیال نبی با قلم شگفت‌انگیز خود از نقاشی چهره‌ها تقلید کرد. از آن زمان است که نقاشی بر روی زمین شروع می‌شود و آن نقاشی‌ها که هراکلیوس نشان داد در واقع کار دانیال نبی بودند.[5]

آل‌بویه، که از شیعیان معتقد ایرانی بودند، به تبعیت از این سنت حسنه که نشان‌دهندهٔ خیالی مقدس است، اولین گام را در جهت ایجاد پرده‌های نقاشی مذهبی، خصوصاً مضامین عاشورایی، برداشتند و به ترویج آنها پرداختند. پس از آن، بنابر گزارشهای تاریخی، در عصر صفویه نیز به هنگام حملهٔ شاه‌اسمعیل صفوی به «هرات» برای سرکوبی ازبکان سنی‌مذهب متعصب، از پرده‌های عاشورایی برای تهییج سپاهیان شیعه ایرانی استفاده کردند. متأسفانه تا کنون از این آثار نمونه‌ای یافت نشده است.

مهم‌ترین آثار خیالی‌نگاری که با مضامین مختلف و در شیوه‌های گوناگون ظاهر شده و تا کنون نیز کم‌وبیش ادامه یافته در زمان قاجاریه شکل گرفت. حاکمیت طولانی سلاطین قاجار و آرامش نسبی پس ازجنگهای هولناك ایران با ازبکان و تضعیف دولت عثمانی، که از مخالفان و دشمنان ایران شیعی محسوب می‌شد، ایرانیان را به نمایش هرچه بیشتر معتقدات شیعی واداشت و هنرمندان شاعر و نمایشگر و نقاش و موسیقی‌دان با ویژگیهای هنری خاص خود در این زمینه ایفای نقش کردند. رواج هنر تعزیه، که در برخی از شهرها با وسعت و تنوع بسیاری طراحی و اجرا می‌شد، سبب شد هنرهایی چون شعر و موسیقی نیز فعال شود و بیشترین تأثیر را بر نقاشی پرده‌های مذهبی و تابلوهای عاشورایی بگذارد.

نقاشی خیالی‌نگاری، که عمدتاً مضامینی مذهبی یا پهلوانی در بر داشت، بر اساس روایت مرشد یا نقال شکل می‌گرفت. نمادهای این آثار، همچون رنگ و شکل لباس و خود و سپر و حتی شخصیتهای نمادین همچون جبرئیل که در هیئت «درویش کابلی» ظاهر می‌شد، سپاه اجنّه و امثال آنها، همگی بر اساس روایت مرشد و متأثر از نمادگرایی تعزیه به وجود می‌آمد.

برخی از متون که تاریخ عاشورا در آنها تشریح شده و به «مقتل» معروف است، مرجع نقاشی و تعزیه قرار گرفت. قدیم‌ترین نقاشیهای کتاب در این زمینه تصاویر کتابهایی همچون *روضة الشهدای* واعظ کاشفی و *حدیقة السّعدای*[6] فضولی بغدادی و همچنین *مقتل حسین*، اثر

لامعی چَلَبی، است. نقاشی این کتابها به شیوه‌ای جدید و برگرفته از نمادگرایی و صحنه‌پردازی تعزیه است و در شیوهٔ طراحی آنها نیز از نگارگری عصر صفویه پیروی کرده‌اند. این کتابها با چاپ سنگی تکثیر شد و در اختیار عموم قرار گرفت و سبب ترویج نقاشی مذهبی و توجه عموم مردم به بیان تصویری نقاشی شد.

گذشته از دو عامل یادشده ــ آرامش نسبی دورهٔ قاجار و سرکوب دشمنان متعصب ــ عوامل دیگری نیز در ظهور و ترویج هنر خیالی‌نگاری، به‌خصوص جایگاه ویژهٔ مردمی آن، مؤثر بود. از آنجا که نقاشی خیالی‌نگاری در اواخر دورهٔ قاجار شکل گرفت، می‌توان ضعف دولت قاجار را در جذب نیروهای مستعد هنریْ یکی از عوامل مؤثر در گرایش هنرمندان به‌سوی مردم و رشد این هنر در جامعه دانست. همچنین مضامین حماسی و مذهبی که همواره مورد علاقهٔ مردم ایران بوده از دلایل حمایت مردمی و رسیدن این هنر به این جایگاه اجتماعی بوده است. استفاده از رنگ‌های روغنی، که به سهولت به دست می‌آمد، و همچنین پارچه‌های کتان، که به وفور موجود بود و هنرمند را از کارگاه سلطنتی و رنگ و بوم و کاغذهای فاخر بی‌نیاز می‌کرد، از عوامل عمدهٔ استقلال هنرمند نقاش از دربار و اتکای وی به تودهٔ مردم بود.

در این زمان مکانهای عمومی همچون حسینیه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و گذرها به صورت نمایشگاهی برای عرضهٔ این آثار درآمد و نقالان و مرشدان با شرح و وصف این تابلوها مردم را مجذوب آنها می‌کردند. هنر خیالی‌نگاری را نمی‌توان بی‌توجه به نقل نقالان در بدو طراحی اثر و

همچنین نقالی آنها در حضور مردم و حتی عکس‌العمل‌های مردم که با صلوات و تکبیر و هیجانهای خاص همراه بود بررسی کرد. هنرهای مردمی همواره با مردم و واکنش آنان معنی پیدا می‌کند و نباید بدون در نظر گرفتن مجموعهٔ یادشده به تشریح زیبایی‌شناختی این آثار پرداخت. ترکیبهای فشرده و پرسپکتیوهای خاص، صحنه‌های متضاد و امثال این ویژگیها صرفاً به ملاحظات زیبایی‌شناختی هر اثر بازنمی‌گردد؛ بلکه نظر نقال و یا مرشد در شکل‌گیری این ترکیبها مؤثر بوده است.

نقاشان مشهور مکتب خیالی‌نگاری که آثارشان در موزه‌های کشور نگهداری می‌شود عبارت‌اند از: سیدحسین عرب تبریزی، میرزامهدی شیرازی، شازده‌افسر، رضا درویش، سیدمحمود، سیدغفار اصفهانی، حسین قوللرآغاسی، محمد مدبّر، میرزاحسن، علی الوندی همدانی، یدالله عدالتجو، میرزااسکندر، امیرحسین قائم‌مقامی، غدیرعلی، محمد رحمانی، اسمعیل کیانی، علی طاهر، مهدی عبدالصالحی، حسین منفردی، عباس بلوکی‌فر، حسن اسمعیل‌زاده چلیپا، حسین همدانی، فتح‌الله قوللرآغاسی، محمد فراهانی، محمد حمیدی، حاج‌رضا عباسی، عنایت‌الله روغنچی، محمد درویش، علی لرنی.

شخصیت اخلاقی هنرمندان خیالی‌نگار نیز کاملاً با ویژگی آثار ایشان منطبق است. سادگی، صفای باطن، قناعت، صراحت در گفتار و کردار از ویژگیهای عمدهٔ اخلاقی این هنرمندان است.

از قول قوللرآغاسی گفته‌اند:

روزی که من و محمد مدبر و سایرین به این نقاشی جان دادیم، اصلاً فکر رقابت و چشم‌وهمچشمی با نقاشان تحصیل‌کرده و ازفرنگ‌برگشته در سرمان نبود. همهٔ ما از سر ساختمانها، از کنار کوره‌های کاشی‌پزی و از سنگ تراشیها آمده بودیم؛ عقل و ذوقمان را روی هم گذاشته بودیم. هرکه هنری داشت به کار می‌گرفت: یکی اسلیمی خوب بلد بود، دادیم اسلیمی بکشد؛ یکی خوب رنگ می‌ساخت، رنگ را به او سپردیم، یکی صورت خوب می‌ساخت، واگذاشتیم صورت را او بکشد. برای ما مهم این بود که مردم کارمان را بپسندند و قبولمان کنند. قهوه‌چیها هم کمك کردند چای و دیزی‌مان را به راه انداختند؛ خرج زندگی زن و بچه‌هایمان را دادند؛ ما هم کار کردیم.[۷]

این سادگی، که نشان از غنای روح و طبع بلند این هنرمندان دارد، سبب بی‌تکلفی و بی‌ادعایی و، در نتیجه، قناعت در زندگی و حتی در شیوهٔ نقاشی آنها شد. این ویژگی مشترك هنرهای دینی و معنوی در سراسر جهان است. سوزوکی با اشاره به همین خصلت در نقاشی ذن، «وابی» و «سابی» را چنین تعریف می‌کند:

وابی در واقع به معنای فقر یا، به‌صورت منفی، به معنی اهل اجتماع و مد روز نبودن است. فقیر بودن یعنی در بند نعمات دنیوی، از مال و جاه و شهرت، نبودن و در

عین حال در درون، چیزی را احساس کردن که ارزش برترین از اوست و فوق زمان و مقام اجتماعی است و عامل سازنده و اساسی وابی هم همان است. وابی هم در برگیرندهٔ بی‌ادعایی دهاتی، خامی خاص آثار عمیق یا سادگی آشکار یا پرداختن عاری از قصد و غنای تداعیهای تاریخی است.[۸]

مورینس‌بنکس هزیز دربارهٔ هنر نقاشی افریقا می‌نویسد:

این رنگها در گیاهان و در خاك محیط پیرامون یافت می‌شود. هنرمندان آفریقایی نیز تنها از چند رنگ استفاده می‌کنند. رنگهای سرخ، سیاه، سفید و آبی بیش از همه در طرحها به کار می‌رود. از طلا نیز برای تزیین کارهای هنری استفاده می‌شود.[۹]

غنای روح و قناعت در زندگی، که به تجرید روح هنرمند می‌انجامد، تجرید در بیان هنری را نیز در پی می‌آورد. از این‌رو، آثار هنرمندان با گرایش به سوی صفا و سادگی کودکانه، با کمترین نماد شکل و رنگ، بیان نمادینی می‌یابد که تأثیر آن را بسیار می‌کند. در آثار کودکان، گاه یك لکهٔ رنگ آبی می‌تواند نشانی از دریا و یا آسمان باشد؛ لکه‌ای زرد نشان از شدت نور در اوج یك روز تابستانی؛ و یك خانه با دود بیرون‌زده از دودکش آن، نماد زندگی و حرکت. همین بیان در تعزیه و نقاشی خیالی‌نگاری ظهور می‌یابد و هر بخش کوچك نماد صحنه‌ای از واقعیت یا حقیقتی بزرگ است.

از جمله صفات هنرمندان خیالی‌نگار پاسداری از حرمت استادان پیش‌کسوت و حفظ میراث هنری آنان است که از مهم‌ترین آداب و شرط اول ورود به جامعهٔ هنری در هنرهای سنتی است. مطلبی از مرحوم قوللرآغاسی نقل شده که گواه بر این صفت هنرمندان خیالی‌نگار است:

ما قبل از هر کاری باید مراقب حرمت هنر استادانمان، هنر آب و خاکمان باشیم. ما عمری کنار دست استادکارهای‌مان نقش کاشی کشیده‌ایم، تذهیب کار کرده‌ایم، قلم‌موهایی ساخته‌ایم. اگر این نقش‌های زیبای اسلیمی و هندسی در کار هنر ما خوب از آب در نیایند هیچ کاره‌ایم؛ بی‌هنریم؛ بی‌معرفتی کرده‌ایم. اصلاً باید در سرمان این اعتقاد را جا بدهیم که نقش تزیینی جان و دل تابلوهای ما باشد. ما که پیش فرنگیها کار یاد نگرفته‌ایم؛ فرنگ‌رفته هم که نیستیم که این اشکال زیبا را دور بریزیم. پس باید عمدهٔ کار را طوری تعیین کنیم که

ریزه‌کاریهای تزیین در تابلوهای ما زنده شود؛ ما پیش قالی‌بافها مسئولیم. حال اگر باید در مجلسهای *شاهنامه* قالی بهن کنیم، می‌کنیم. به هر بهانه‌ای هم که شده باشد، باید کاسه و کوزه‌ای در مجلس بگذاریم و رویش را تزیین کنیم. اگر یك جا هم در میدان جنگ گرفتار شدیم، آن‌جا هم نباید دست از این اخلاص برداریم؛ روی زره‌ها را اسلیمی کار می‌کنیم.[۱۰]

آنچه قوللر می‌گوید در مکتب معنوی قدیم، که دستورالعملهایی برای رعایت آداب معنوی بوده، با بیانی حکیمانه نقل شده است. واعظ کاشفی در *فتوت‌نامهٔ سلطانی* در باب شرایط شاگرد می‌نویسد:

اگر پرسند که بنای شاگردی بر چه چیز است، بگوی بر ارادت. اگر پرسند که ارادت چیست، بگوی سمع و طاعت. اگر پرسند که سمع و طاعت چیست، بگو که هرچه استاد گوید به جان بشنود و به دل قبول کند و به تن فرمان برد.[۱۱]

ظلم‌ستیزی و دفاع از مظلوم در فرهنگ شیعه به منزلهٔ اساس پایداری دین معرفی شده است ــ الملك یبقی مع الکفر و لا یبقی مع الظلم ــ بر این اساس، دو وجه حماسهٔ ملی و اسلامی، که یکی مضامین *شاهنامهٔ* فردوسی و دیگری عمدتاً مضمون عاشورا را به تصویر می‌کشد، مهم‌ترین مضامین تابلوها و پرده‌های خیالی‌نگاری را تشکیل می‌دهد.

هنرمندان خیالی‌نگار انسانهایی با غیرت دینی و معتقد به طریقت اولیای شیعه و بر سر ارادت آنان‌اند. از

این‌رو، شیوهٔ زندگی و روش ایشان را ملاك عمل و طریقت خویش قرار می‌دهند؛ به‌خصوص حضرت سیدالشهدا که شرط دلدادگی را با غیرت تمام در نهایت خلوص به اثبات رساند و یاور مظلومان و ستم‌دیدگان بود، بر دلهای پاك نقاشان خیالی‌نگار ایرانی به‌خوبی جای می‌گیرد. چند نقل قول از استادان مشهور این هنر شریف را شاهد می‌آوریم تا عمق روح و ارادت آنان روشن‌تر شود.

**محمد مدبر:**

من عمری در کربلا زندگی کرده‌ام. اگرچه هرگز پایم به خاك داغ کربلا نرسیده، اما من کربلایی هستم. من به کوفه رفته‌ام، دربه‌دری کشیده‌ام، شلاق نامردان را خورده‌ام. هنوز هفت سال بیشتر نداشتم که یتیم شدم؛ در تعزیهٔ تکیهٔ دولت، نقش طفلان مسلم را بازی می‌کردم، فریاد یتیمی و غریبی سر می‌دادم. من اگر نقاش عاشورا نباشم، اگر خون ناکسان را بر پهنهٔ بوم نریزم، پس چه کسی به داد مظلومانی چون من خواهد رسید؟[۱۲]

قوللر آغاسی نیز می‌گوید:

در نقاشی ما، شکست مفهومی ندارد. ما آمدیم تا اخلاص خودمان را در راه نشان دادن مردیها و بزرگواریها ثابت کنیم. مگر آقا سیدالشهدا در کربلا شکست خورد؟ او که عمری فریادرس ما محرومان و ضعیفان و ستم‌دیدگان بوده، مگر می‌تواند شکست بخورد؟ آقا سیدالشهدا زنده است. مرگ مال آنهایی است که هزار سال است نفرینشان می‌کنیم.[۱۳]

مرحوم عباس بلوکی‌فر، که به تازگی به دیار باقی شتافته و در جوار رحمت حق آرمیده است اخلاص و ارادت خود به حضرت سیدالشهدا (ع) را در مورد جایگاه تصویر ایشان در نگاره‌های خویش چنین بیان می‌کند:

یك شیعه زمانی که می‌خواهد شمایل امام حسینش را بکشد، معلوم است که در کجا می‌کشد: در قلب تابلو، قسمت کاملاً عرفانی و روحانی پرده؛ و این همان جایی است که امام حسین ایستاده و در اطرافش نیز ملائکه و ارواح طیبه قرار دارند.[۱۴]

بر همین اساس، نقاش خیالی‌نگار در تهییج مردم به غیرتمندی و ایجاد روح حماسی در آنها تلاش می‌کند؛ از این‌رو، *شاهنامهٔ* فردوسی، گنجینهٔ حماسی ایران، را سرمشق و مبنای روایت سازی خود قرار می‌دهد و در برخی از این آثار با تأویلی شیعی این حماسه را به مصداق «شیر خدا و رستم دستانم آرزوست»، به مظاهری از نمادهای شیعه، به‌خصوص وجود مقدس علی‌بن‌ابیطالب، تأویل و جنبهٔ معنوی اثر را بیشتر می‌کند. قوللرآغاسی گفته است:

ما حکایت *شاهنامه* را دست‌چین کردیم. داستانهایی را که به درد مردم می‌خورد و مرهم دل سوخته‌شان بود و به آنها درس غیرت و عبرت می‌آموخت انتخاب کردیم و به نقش درآوردیم. ما کاری نداشتیم که اصل حکایت چه بوده و هست. آنچه نقالان گفتند و هرچه مردم خواستند برایشان به نقش کشیدیم. مردم از ما تجسم زور بازوی پهلوانان شاهنامه را طلب می‌کردند و شکست دشمنان ایران را می‌خواستند؛ ما هم اطاعت کردیم. به رستم علاقه داشتند، چون پهلوان دیار خودشان و دست‌بستهٔ مولای متقیان بود.[۱۵]

آثار خیالی‌نگاری با توجه به مضامین و ویژگیهای یادشده بر پرده‌ها و دیوارها و سقف مراکز مذهبی شیعه همچون حسینیه‌ها، تکیه‌ها، سقانفارها، امامزاده‌ها، زورخانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و حتی برخی از وسایل نقلیهٔ عمومی همچون کالسکه‌های عمومی ترسیم شد و مورد علاقهٔ عموم مردم و پذیرش ایشان قرار گرفت. این نوع از نقاشی بر روی بوم، چوب، سنگ، شیشه، کاشی، گچ و حتی پارچه‌های قلمکار و امثال آنها ترسیم می‌شد که هریك عملکرد خاصی داشت. یك قطعه شیشهٔ نقاشی‌شده را که شمایلی بر پشت آن کارشده بر طاقچهٔ خانه‌ای قرار می‌دادند تا صاحبان خانه را از گزند پلیدیها و پستیها در امان دارد.

مضامین خیالی‌نگاری صرفاً مضامینی مذهبی و پهلوانی نبوده و مجالس بزمی و مجالس مردمی همچون مجلس قلندران در قهوه خانه یا چهارسوق یا مراسم عزا و چاووشی و عروسی و امثال آنها را نیز در بر می‌گرفت. مضامین مذهبی و پهلوانی شاخص‌ترین آثار این مکتب هنری مردمی است.

اشاعهٔ روح حماسی دینی در جامعه، پاسداری از حریم جامعه در مقابل همهٔ آفات فرهنگی و اجتماعی است. نهضت جدید شمایل‌نگاری که در مغرب زمین در عصر پست‌مدرن رواج یافته است با این هدف تعقیب می‌شود که اشاعهٔ این چهره‌های معنوی یادآور مقام محمود و جایگاه رفیع انسان است که امروزه از آن غفلت شده است. بر اساس اعتقاد هنرمندان خیالی‌نگار، شمایل‌نگاریْ چهره‌سازی به معنای معمول و متداول نیست؛ بلکه نظری است از سوی خداوند که جلوه‌ای از این شاهدان غیبی را

بر پردهٔ خیال هنرمندان می‌اندازد و هنرمندْ آن را فیض پروردگار می‌داند و مغتنم می‌شمرد و با کمال خلوص، بی‌هیچ اضافه‌ای، بر پرده‌اش تصویر می‌کند. محمد فراهانی می‌گوید:

> ممکن نیست بی‌وضو برای کشیدن شمایلی اقدام کنیم. ما از ابتدا نمی‌دانیم چه صورتی را خواهیم کشید. ما با اخلاص به پیشگاه خداوند و امامان معصوم کار را آغاز می‌کنیم و می‌گوییم: از ما دست، از تو تصویر.[۱۶]

بدین‌سان مشاهده می‌شود که در آثار شمایل‌نگاری، جلوه‌ای از صفات اولیا تجسم می‌یابد. مثلاً در آثار شمایل‌نگاری استادحسن اسمعیل‌زاده، مظلومیت اولیا در نهایت صلابت و اقتدار باطنی آنها تصویر شده است. در تمامی این شمایلها، طراحی به‌گونه‌ای است که حالت بغض در گلوی اولیا به‌خوبی نشان داده می‌شود و شگفت‌انگیز این است که در همین حال، سایر اندامهای صورت و حتی اندامهای بدن در حالتی از استواری است و نشان از قاطعیت و صلابت دارد. پرسشهای مختلفی از استاد اسمعیل‌زاده شد تا معلوم شود آیا در طراحی چنین حالتی تعمدی داشته است یا نه. ایشان در تمامی پاسخها آن‌چنان به این سؤال بیگانه جواب می‌دادند که نشان از بی‌توجهی ایشان به این نکته بود. به این ترتیب، گفتهٔ آقای فراهانی تأیید می‌شود که نقاشان خیالی‌نگار در نسبتی حضوری قلم می‌زنند و شمایل می‌سازند.

این هنر شریف، که از مواریث گران‌قدر مردم ایران و متعلق به تودهٔ مردم است، امروزه روبه زوال می‌رود و متأسفانه مراکز و مؤسسه‌های دولتی و خصوصی در جهت صیانت و تداوم آن اقدام مؤثری نمی‌کنند. لازم است با ایجاد هنرستان و تربیت شاگردان شایسته‌ای در این زمینه، تداوم این هنر تضمین شود. همچنین باید برای بهبود وضعیت معیشت این هنرمندان قانع و بی‌مدعا، هرچه زودتر چاره‌ای اندیشید و موزه‌ای نیز به هنر خیالی‌نگاری اختصاص داد، تا مرجعی زنده و ماندگار از این آثار گران‌بها برجای ماند.□

## کتاب‌نامه


میرعماد الحسنی. *رسالهٔ آداب المشق منسوب به حضرت استاد میرعماد الحسنی*، به خط کیخسرو خروش، تهران.

میبدی، احمد. *خلاصهٔ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید، اثر خواجه عبدالله انصاری*، نگارش حبیب‌الله آموزگار.

پینیون، لورنس و دیگران. *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷.

نصر، سیدحسین (و.). *مطالعاتی در هنر دینی*.

جمعی از نویسندگان. *هنر و فرهنگ آفریقای سیاه*.

سیف، هادی. *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۶۸.

واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین. *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

گفتگوی نویسنده با استاد عباس بلوکی فر، استاد خیالی‌نگار، تهران، فرهنگسرای نیاوران، ۷۶/۶/۶.

گفتگوی نویسنده با استاد محمد فراهانی، استاد خیالی‌نگار. تهران.


## پی‌نوشتها

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد، عضو پیوسته فرهنگستان هنر.

۲. میرعماد الحسنی، *آداب المشق*، ص ۵.

۳. تابوت یا صندوق عهد، بنا بر عهد عتیق کتاب مقدس، صندوقی بود که حضرت موسی (ع) به فرمان خدا از چوب ساخت و اشیای مقدسی، چون دو لوح حاوی ده فرمان و تورات و عصای هارون، را در آن جای داد (سفر تثنیه ۱۰:۱ـ۵). بنی‌اسرائیل تابوت عهد را در جنگهایشان پیشاپیش خود حرکت می‌دادند و آن را سبب پیروزی‌شان می‌دانستند؛ آن را در یکی از جنگها از دست دادند، لکن پس از مدتی خداوند آن را به آنان بازگرداند (کتاب دوم سموئیل: ۶؛ کتاب اول پادشاهان ۸، ۱ـ۱۱). حضرت داوود (ع) آن را به بیت‌المقدس آورد و سلیمان نبی آن را در معبد نهاد؛ ولی دیری نگذشت که مفقود گردید (کتاب دوم تواریخ ایام: ۵، ارمیا: ۳، ۱۶).

۴. میبدی، *خلاصهٔ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید، اثر خواجه عبدالله انصاری*، ص ۱۰۴.

۵. پینیون، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ص ۴۱۴.

۶. *حدیقة السعدا* تلخیص و ترجمهٔ *روضة الشهدا* به زبان ترکی است.

۷. سیف، *نقاشی قهوه‌خانه‌ای*، ص ۲۷.

۸. نصر، *مطالعاتی در هنر دینی*، ج ۴، ص ۴.

۹. *هنر و فرهنگ آفریقای سیاه*، ص ۱۴.

۱۰. سیف، همان، ص ۳۱ و ۳۲.

۱۱. واعظ کاشفی، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، ص ۱۰۰.

۱۲. سیف، همان، ص ۴۳.

۱۳. همان، ص ۳۰.

۱۴. گفتگو با استاد عباس بلوکی‌فر.

۱۵. سیف، همان، ص ۳۱.

۱۶. گفتگو با استاد محمد فراهانی.