روز محشر، اثر مدبر، مجموعه موزه رضا عباسی، مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۱۲۷.

فصلنامهٔ علمی نگره

بررسی مضامین و مفاهیم نمادهای تصویری خیر و شر در نسخه چاپ سنگی طوفان البکاء

عهدیه اشرفی پیمان* مهناز شایسته فر**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۱
صفحه ۲۵ تا ۴۵
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

صحنه‌های نبرد و حماسه در طوفان البکاء، جلوه‌گاه بارز نزاع حق و باطل و نمایانگر تقابل خیر و شر هستند. طوفان البکاء از محبوب‌ترین کتاب‌های مصور چاپ سنگی دوران قاجار درباره ائمه اطهار(ع) است. سعی تصویرگران در نگاره‌های موجود با استفاده از نمادپردازی و مفاهیم خیر و شر در عناصر نمادین انسانی، حیوانی، تلفیقی و عناصر بصری تجلی‌بخش بوده است. در این جستار، به شناخت و بررسی برخی از نمادهای تصویری «خیر و شر» و نمودهای آن با تمرکز بر «طوفان البکاء جوهری» پرداخته‌شده است. در روایات موجود این کتاب، جدال میان خوبی و بدی نمایان است. **هدف** این مقاله، بررسی شخصیت‌های تصاویر و مفاهیم نمادهای خیر و شر و نیز مطالعه ویژگی‌های طراحی و شخصیت‌پردازی‌های تصاویر مورداشاره است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این **سؤالات** است: ۱. نمادهای تصویری «خیر و شر» به‌کاررفته در نگاره‌ها ازنظر تصویر و مفهوم دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ۲. شاخصه‌های طراحی و شخصیت‌پردازی‌های انجام‌شده در تصاویر چیست؟ **روش تحقیق** این پژوهش توصیفی- تحلیلی و اطلاعات آن از طریق تحقیقات و مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری‌شده است. جامعه آماری این تحقیق شامل ۱۲ نمونه از تصاویر کتاب است. **نتایج** به‌دست‌آمده، بازنمایی تحلیلی و توصیفی نمادهای تصویری «خیر و شر» در نگاره‌های منتخب را نشان می‌دهد. نمادهای «خیر» شامل ائمه اطهار(ع)، ذوالجناح، ذوالفقار، دلدل، فرشتگان، امداد غیبی و غیره هستند درحالی‌که نمادهای «شر» شامل موجودات دوزخی، شمر، مالک دوزخ، اژدها، دیو و دیگر عناصری است که برای توصیف پلیدی‌ها، تاریکی و قوای نفس به‌کاررفته‌اند. در نمادپردازی‌های این اثر، شکل‌های بیانی و سایر عناصر شیوه نگارگری دورهٔ قاجار به‌وضوح دیده می‌شود که متأثر از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. طراحی‌ها نمایانگر خصوصیاتی مانند ترکیب‌بندی‌های پویا، بافت و فضاسازی متنوع و گاه ایستا، حالات پرتحرک شخصیت‌ها و هاشور زنی‌های مؤکد خطی برای نمایش موقعیت‌های حساس هستند.

واژگان کلیدی

طوفان البکاء، نمادهای تصویری خیر و شر، چاپ سنگی، دوره قاجار.

*کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران. Email: ahdiehashrafipeyman@yahoo.com
دانشیار، عضو هیئت‌علمی رشته هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران (نویسندهٔ مسئول**)
Email: shayesteh@modares.ac.ir

مقدمه

گسترش نسخه‌ها از طریق چاپ سنگی از مهم‌ترین عواملی بود که مضامین دینی را به‌صورت مکتوب و مصور در اختیار مردم قرار داد و بخش عظیمی از کتاب‌های مذهبی را شامل شد. کتب چاپ سنگی، برخی از وقایع خاص ازجمله واقعهٔ عاشورا را در قالب‌های مختلفی چون مقتل نویسی، روضه نویسی، مرثیه‌سرایی و ادعیه که اغلب با زبان شعر و تصویر تلفیق می‌شد، به مردم عرضه کردند. یکی از این کتاب‌ها طوفان البکاء جوهری است. در تحلیل و مطالعه‌ای که روی تصاویر منتخب این کتاب انجام‌شده، تضاد دو بنی یا جدال خیر و شر به‌عنوان درون‌مایه اصلی طوفان البکاء شناسایی‌شده و همچون روحی بر تمام اجزای این اثر سایه افکنده است. بسامد تصاویر داستان‌هایی که در این کتاب به‌طور مستقیم جدال عملی خیر و شر را نشان می‌دهند، بیشتر از روایت‌هایی است که به درون‌مایه‌های دیگر مرتبط هستند. طوفان البکاء ازهرجهت دارای ویژگی‌ها و مشخصه‌های کتاب‌های حماسی- تاریخی و به‌ویژه دینی است. در این کتاب اشعار و متون منظوم و منثور درباره زندگی ائمه اطهار(ع) در چهارده آتشکده و حتی واقعهٔ کربلا به زبان مرثیه بازگو شده است. در برخی از تصاویر انتخابی این کتاب، تقابل بین نمادهای خیر و شر نمایان است. تعریف خیر و شر به هر شکلی که بیان شود، نمی‌تواند بازگوکنندهٔ تمام و کمال این صفات باشد و همه جوانب آن را در برگیرد. خیر و شر همیشه در تقابل با یکدیگر بوده‌اند و عموماً خیر را امری وجودی و شر را ضد خیر و امری عدمی می‌دانند. پیشینه این جدال‌های بی‌انقطاع در قالب نمایندگان سپیدی و سیاهی، عدل و ظلم و خیر و شر در روایات مختلف گنجانده‌شده است. بن‌مایه اغلب اساطیر، نبرد با دیوان و دیگر پدیده‌های شر و خیانت، پیکار اسطوره‌ها با جانوران هراس‌انگیز و مبارزه نمودهای نیکی در برابر پدیده‌های پلیدی، همه برآمده از تصور جنگ و جدال مستمر نیروهای خیر و شر در برابر یکدیگر است. با بررسی و دقت در این آثار، می‌توان به ویژگی‌های خاص در نمایش حالات رفتاری شخصیت‌های خیر و شر و همچنین کاربرد نقش‌های تزیینی و مفهومی در این زمینه پی برد. اهمیت و ضرورت این موضوع نیز ازآنجا ناشی می‌شود که تقریباً در تمام آثار، نمادهای تصویری شر به‌نوعی در تقابل با نمادهای تصویری خیر قرار دارند. این در حالی است که تفاوت میان این دو، با وجود عیان بودن، درعین‌حال پنهان است. رسیدن به رمز این تفاوت‌ها، در عین شباهت‌شان به یکدیگر، کمک می‌کند تا با لایه‌های خیال نگارگران این آثار بیشتر آشنا شویم.

در اینجا «خیرها و شرها» به شرح زیر طبقه‌بندی می‌شوند:

الف. خیرها شامل اخیار(پیامبران و امامان)، دلدل، ذوالفقار، ذوالجناح، زعفر جنی و فرشتگان هستند.

ب. شرور هم شامل اشرار (مرحب، شمر)، مار، عقرب، موجودات فرازمینی (اژدها، مالک دوزخ) می‌باشند.

از شاخصه‌های تصاویر مورداشاره، برجسته شدن شخصیت‌های خیر و شر و همچنین مصور شدن آن‌ها در میان وقایع متعدد و احادیث ذکرشده در کتاب است.

مسئله تحقیق عبارت‌است‌از: معرفی نمادهای تصویری «خیر و شر» موجود در تصاویر و مطالعه نگاره‌های طراحی‌شده توسط نگارگران که با توجه ویژگی‌های شخصیت‌پردازی و با نگاه به این مفاهیم انجام‌شده است. **هدف** این تحقیق، با توجه به یکی از مهم‌ترین منابع تصویری عبارت‌اند از: بررسی و شناسایی شخصیت‌های تصاویر، مفاهیم نمادهای خیر و شر، بازگویی و شناسایی عناصر، بیان ویژگی‌ها و مشخصه‌های نمادهای تصویری «خیر و شر» و اصول مختلف طراحی و ترکیب‌بندی و نمادپردازی تصاویر است. پژوهش حاضر برای پاسخگویی به این **سؤالات** انجام شد: ۱. نمادهای تصویری «خیر و شر» به‌کاررفته در نگاره‌ها ازنظر تصویر و مفهوم دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ۲. شاخصه‌های طراحی و شخصیت‌پردازی‌های انجام‌شده موجود در تصاویر چیست؟

ضرورت و اهمیت و این تحقیق، معرفی نمادهای تصویری با موضوع خیر و شر و بازشناسی تصاویر مذکور است که تاکنون درباره این موضوع، به‌ویژه تصاویر مرتبط با آن، تحقیقی صورت نگرفته است. ازاین‌رو، این پژوهش می‌کوشد با نگاهی به طراحی و ویژگی‌های تصاویر که بیشتر شامل نمادهای تصویری است، خصوصیات تصویرسازی و شخصیت‌پردازی این نمادها را معرفی و موردمطالعه قرار دهد.

روش تحقیق

پژوهش پیش‌رو ازنظر روش، توصیفی- تحلیلی و از نوع کیفی است. شیوه گردآوری اطلاعات موردنظر با تأکید بر جستجوی کتابخانه‌ای و بررسی نمونه‌های تصاویر بازمانده از نسخه‌ها، همراه با تصویربرداری از طریق دوربین و اسکنر صورت گرفته است. جامعه آماری این مقاله شامل ۱۲ تصویر است که با مقایسه و تحلیل توصیفی و با استناد به تصاویر منتخب از کتاب چهل طوفان بررسی‌شده‌اند. مبنای گزینش این تصاویر کیفیت بهتر طراحی نگاره‌ها نسبت به سایر نمونه‌ها بوده است. در این پژوهش مقایسه، تحلیل و تطبیق تصاویر جمع‌آوری‌شده به شیوه کیفی انجام‌شده است.

پیشینه تحقیق

درباره مطالعات قبلی در این حوزه، عمده تحقیقات صورت گرفته شامل مقاله‌هایی با عنوان «بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور قاجار» از عبدالمجید حسینی راد و زهرا خوان‌سالار در فصلنامه هنرهای زیبا، شماره ۲۳، پیاپی

۴۶۶، سال ۱۳۸۴ است که به خصوصیات و جلوه‌های تصویری این نسخه‌ها، به‌ویژه ازنظر ریشه‌یابی تصاویر و ارتباط آن‌ها با کتاب‌آرایی می‌پردازد. مورد دیگر، مقاله‌ای با نام «تجلی عاشورا در تصویرسازی چاپ سنگی تحفه الذاکرین» نوشته فاطمه عسگری شماره ۳۹، سال ۱۳۹۵ در مجله نگره است. همچنین مقاله «بررسی فرشته نگاری در نسخ چاپ سنگی کتاب تحفه المجالس» از مریم یغماییان در مجله جلوه هنر، شماره ۳، پیاپی ۷، سال ۱۳۹۲ و مقاله «تصویرسازی کتب چاپ سنگی، بازتاب تحولات صنعتی و فرهنگی ایران در دوره قاجار» نوشته نفیسه اثنی عشری در مجله مبانی هنرهای تجسمی، شماره ۱ پیاپی ۷، سال ۱۳۹۸، از دیگر پژوهش‌های مرتبط هستند. در حوزه پایان‌نامه‌ها نیز می‌توان به «تحلیلی بر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا» از صدیقه احمدی به راهنمایی حبیب‌الله صادقی، مقطع کارشناسی ارشد، سال ۱۳۹۶ در دانشگاه شاهد اشاره کرد که به تحلیل نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته است. پایان‌نامه دیگری با عنوان «هویت زیباشناختی نسخه‌های مصور چاپ سنگی دورهٔ قاجار» از ماه منیر شیرازی به راهنمایی اشرف‌السادات موسوی لر، سال ۱۳۹۶ در مقطع دکتری دانشگاه الزهرا، به بررسی لایه‌های هویت فرهنگی در تصاویر نسخ چاپ سنگی قاجاری اختصاص دارد. همچنین، پایان‌نامه «بررسی و تحلیل نگاره‌های قاجاری طوفان البکاء با رویکرد تاریخ فرهنگی» نوشته حمیده مؤمن‌زاده با تأکید بر واقعهٔ عاشورا، به راهنمایی دکتر امیر مازیار، دانشگاه هنر، مقطع کارشناسی ارشد (۱۳۹۰)، به جنبه‌هایی از سبک‌شناسی و تحلیل محتوایی نگاره‌ها اشاره‌کرده است.

در میان کتاب‌های منتشرشده، «چهل طوفان» اثر علی بوذری (۱۳۹۰) به جمع‌آوری و طبقه‌بندی موضوعی نگاره‌های چاپ سنگی از نسخ متعدد کتاب طوفان البکاء پرداخته است. همچنین، در کتاب «تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی» نوشته اولریش مارزلف (۱۳۹۰) اندکی در مورد شیوه مصوران کتب سنگی ازجمله طوفان البکاء صحبت به میان آمده است.

کتاب «تاریخ چاپ سنگی در ایران» نوشته المپیادا پاولونا سجگلوا (۱۳۸۸) نیز حاوی پژوهش‌های ارزشمندی در خصوص تاریخچه ورود چاپ به ایران و بررسی نخستین کتب چاپی در دوره قاجار است.

بااین‌حال، پژوهشی که به‌طور خاص به بررسی تصویرسازی و شخصیت‌های «خیر و شر» در نگاره‌های کتاب طوفان البکاء پرداخته باشد، تاکنون انجام‌نشده است. وجه تمایز مقاله حاضر با دیگر پژوهش‌ها این است که برای اولین بار به‌صورت مکتوب، به بررسی و شناخت نمادهای تصویری «خیر و شر» در نگاره‌های این کتاب پرداخته و ویژگی‌های خاص ترسیمی و مفهومی فراوانی را در این تصاویر شناسایی کرده است. گفتنی است که برخی نویسندگان با عناوین و موضوعات مختلف به بررسی طوفان البکاء پرداخته‌اند که بخشی از آن‌ها به فراخور استفاده در مقاله حاضر، در بخش منابع پایانی فهرست شده‌اند.

طوفان البکاء و چهل طوفان

«طوفان البکاء فی مقاتل الشهداء»، کتابی است در مصائب اهل‌بیت پیامبر(ص)، به‌ویژه امام حسین(ع)، نوشته محمدابراهیم جوهری هروی، بخش کوتاهی از کتاب به زندگانی مختار و برخی موضوعات دیگر می‌پردازد. در دورهٔ قاجاریه از این کتاب در تعزیه استفاده می‌شد. طوفان البکاء سالیان مدیدی موردتوجه مداحان و ذاکران اهل‌بیت بوده و از زمان نگارش (۱۲۵۰ه.ق) تاکنون بارها به چاپ رسیده است. از ویژگی‌های این کتاب، می‌توان به استفاده از زبان ساده و صنایع ادبی چون برائت استهلال اشاره کرد. محمدابراهیم بن محمد بن محمدباقر جوهری هروی، ملقب به افصح الشعراء، از شاعران و مرثیه‌سرایان فارسی‌زبان سده سیزدهم هجری است که به تشویق ملأ محمد صالح و آقاصالح خانبان، از فضلا و اعیان قزوین، طوفان البکاء را درباره مصائب اهل‌بیت علیه‌السلام نوشت. نگارش این کتاب دو سال به طول انجامید و مؤلف در پایان آن، تاریخ خاتمه را سال ۱۲۵۰ هجری قمری ذکر کرده است. طوفان البکاء شامل یک دیباچه (که فهرست مطالب کتاب را در بردارد)، یک مقدمه، دوازده آتشکده و یک خاتمه است. بزرگ‌ترین بخش این کتاب، آتشکده پنجم، به مصائب امام حسین(ع) اختصاص دارد. خاتمه کتاب نیز به گزارش احوال مصنف در قزوین می‌پردازد. در کتاب چهل طوفان نوشته علی بوذری، اولین نسخه مصور تاریخ‌دار از طوفان البکاء که به شیوهٔ چاپ سنگی منتشرشده، مربوط به سال ۱۳۷۲ هجری قمری ذکرشده است. کتاب چهل طوفان علی بوذری (۱۳۹۰) به جمع‌آوری و طبقه‌بندی موضوعی نگاره‌ها و تصاویر چاپ سنگی نسخ متعدد طوفان البکاء پرداخته است. در این تحقیق، تصاویر منتخب از طوفان البکاء که در کتاب چهل طوفان گردآوری‌شده‌اند، با تمرکز بر نمادهای تصویری «خیر و شر» بررسی‌شده‌اند. این تصاویر با توجه به‌عنوان و تاریخ تصویرسازی‌شان مورد تحلیل قرارگرفته‌اند.

خیالی نگاری

نام دیگر خیالی نگاری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای را کریم امامی و خیالی نگاری را هادی سیف برگزیده‌اند. ازآنجاکه این نقاشی در دورهٔ قاجار عمدتاً در قهوه‌خانه‌ها سفارش داده می‌شد، در همان مکان خلق و به نمایش گذاشته می‌شدند و نقاشان به همراه گروه‌های‌شان از یک قهوه‌خانه به قهوه‌خانه‌ای دیگر کوچ می‌کردند، این آثار به نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای معروف شدند (چلیپا، ۱۳۸۵:

۹). یکی از دلایل رواج این نوع نقاشی، گسترش مقاتل بود. مقاتل به شرح تاریخ عاشورا می‌پرداختند و به‌عنوان مرجعی برای نقاشی و تعزیه مورداستفاده قرار گرفتند. برخی از این کتاب‌ها که تأثیر بیشتری بر مردم داشتند، نقاشی شدند. ازجمله این آثار «روضه الشهداء» ملاحسین کاشفی، «حدیقه السعدا» فضولی و همچنین «طوفان البکاء» جوهری است. این کتاب‌ها با استفاده از چاپ سنگی تکثیر و در اختیار عموم قرار گرفتند و به‌این‌ترتیب، نقاشی مذهبی رواج یافت و موردتوجه عمومی قرار گرفت (همان).

خیالی نگاری اصطلاحی است که برای توصیف نوعی نقاشی روایی با مضامین مذهبی، حماسی، رزمی، بزمی و عامیانه که در دورهٔ جنبش مشروطه بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان به دست هنرمندان غیر آکادمیک رواج پیدا کرد. این‌گونه نقاشی علایق ملی، اعتقادات مذهبی و فرهنگ لایه‌های میانی جامعه را بازمی‌تاباند (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۸۶). بر اساس فلسفه ملاصدرای شیرازی نام خیالی نگاری توسط هادی سیف برای این نوع نقاشی انتخاب شد، به این دلیل که این نوع نقاشی، تصویر شده بر اساس خیال نقاش است و بر اساس شنیده‌هایش نقاشی را ترسیم کرده، نام خیالی نگاری بر این نقاشی‌ها گذارده شده است (میر مصطفی،۱۳۸۷: ۲۳). در این میان خیالی نگاری ازجمله هنرهای تصویری است که در دورهٔ قاجار به دست هنرمندانی مکتب ندیده شکل گرفت و محملی شد برای جمع شدن مردم در قهوه‌خانه‌ها، محل‌های عزاداری، دکان‌ها، زورخانه‌ها و حمام‌ها. مضامین کارشده در این پرده‌ها «آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تاباند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۱). استفاده از مضامین و موضوعات مرتبط با سوگ، به کار بردن مفاهیم مذهبی، به کار بردن موضوعات حماسی و جنگ، نمایش تقابل نیروهای خیر و شر (ایزدی و اهریمنی)، استفاده از نقوش نمادین و اسطوره‌ای ایران از موضوعات و مضامین تصویرسازی‌های خیالی نگاری‌ها در این دوره بوده‌اند.

جدال عملی خیر و شر

در مفاهیمی چون تعادل، هجوم، جنگ، قدرت‌طلبی، مرگ، زندگی و نهایتاً پیروزی نیک در برابر بد را می‌توان مهم‌ترین درون‌مایه فرعی مشترک میان جدال «خیر و شر» در حماسه‌ها دانست. رمزگان نمادین در تمام قصه‌های برخوردار از این پی‌رفت، همان جدال «خیر و شر» و یا تضاد دوبنی است و رمزگان هرمنوتیک در این حماسه‌ها به صورتی پنهان و مستتر با اساطیر حاکم بر آن‌ها پیوند می‌خورد که درواقع مهم‌ترین موضوع رمزگان فرهنگی متأثر از دو اسطوره بزرگ: اسطوره خدای «خیر و شر» است (مسکوب،۱۳۵۷: ۲۰-۲۳). مفهوم دوگانه «خیر و شر» یا نیک و بد در دین، اخلاق و فلسفه، به جایگاه چیزها، خواست‌ها یا رفتارها در یک طیف اشاره دارد که در آن، جهت «خیر»، اخلاقاً «مثبت» و جهت «شر»، اخلاقاً منفی است. مفهوم «خیر» معمولاً با زندگی، ایثار، عدالت مرتبط است، درحالی‌که مفهوم «شر» با اشتباهات عمدی یا آگاهانه، تبعیض با هدف آسیب زدن به دیگران، تحقیر افراد و یا بی‌احترامی به کرامت آن‌ها، تخریب و خشونت همراه است[1]. در فرهنگ‌های با نفوذ مذهبی مانند آیین مانوی و دین ابراهیمی، شر معمولاً به‌عنوان مخالف و متضاد خیر است و همیشه نیکی باید پیروز شود و بدی را شکست داد[2]. در ایران دو گروه خدایان خیر (اهورا و دئوه‌ها) در هزاره اول پیش از میلاد که به دو گروه خدایان خیر (اهورامزدا) و خدای شر (دیو و اهریمن) تبدیل‌شده‌اند که در ادبیات زرتشتی هر دو از غول خدایی به نام زروان پدید آمدند. در روایات عهد عتیق نیز دو مظهر «خیر و شر»، هابیل و قابیل از آدم زاده می‌شوند. اسطوره آفریدگاری این غول خدایان با اسطوره قربانی شدن نخستین آفریده پیوند می‌خورد (بهار، ۱۳۹۶:۱۳۸-۳۹).

نظام دو بنی

نظام جهان در اساطیر بر بنیاد دوگانه و دوبنی استوار است. این موضوع در آفرینش از دیدگاه اساطیر ایرانی نیز بدین گونه است و از همان آغاز آفرینش جهان، نظامی دوگانه حاکم است. پس از آن‌که اورمزد و اهریمن که اولی نتیجه صبر و نیایش و دومی نتیجه شک و دودلی است (البته در ابتدا اهریمن متولد می‌شود و اورمزد نماد نور و زیبایی و مظهر تمام خوبی‌ها است) (آموزگار، ۱۳۸٤: ١٤). بنابراین از همان ابتدا نظام دوبنی به ظهور می‌رسد؛ به دیگر سخن جهان از نور و تاریکی، خیر و شر، سیاه‌وسفید، خوب و بد تشکیل‌شده است که بدون یکی از این دو نظام، آفرینش از بین می‌رود، برای همین است که در اسطوره‌ها همواره دو نیروی مخالف یا متضاد در مقابل هم قرار می‌گیرند (شایگان فر، ۱۳۸٤: ١٤٩). در برخی از نگاره‌های طوفان البکاء نیز این صورت مثالی بازتاب دارد.

نقاشی ایران از دیرباز تا امروز وجوه ثابت و مشترکی داشته که این وجوه در آثار مختلف تکرار شده و یا در دوره‌هایی به حاشیه رفته است، در هر دوره بر اساس دین، سیاست و فرهنگ آن دوره به‌روز شده و موضوعات و مضامین جدید در همان شاکله جانشین آثار قبل شده است؛ مانند آثار خیر و شر که در دوره ایران باستان اهورامزدا یا پادشاه نیروی خیر و اهریمن و دشمنان سیاسی نیروی شر بوده‌اند. در دورهٔ اسلامی پیامبران و امامان نیروهای خیر و دشمنان آن‌ها ابلیس و نیروهای شر هستند؛ در اینجا عمل جانشینی صورت پذیرفته است. پس شاید بتوان گفت مضامین و موضوعات و ویژگی‌های بصری که در دوره‌های نقاشی ایران به وجود آمده ریشه در اصول

1.Ervin Staub. Overcoming Evil: Genocide,Violent Conflict, and Terrorism. New York, New York,USA: Oxford University Press. Pp.32.

2. Paul O.Ingram, Frederick John Steng.Buddhist – Christian Dialougue:Mutual Renwal and Transformation. University of Hawaii Press,1986.P.148-149.

نقاشی دوره‌های قبل داشته است. ارائه و رواج خیالی نگاری در دورهٔ قاجار تکرار یا نفی آثار گذشته و موجود آن دوره نیست، بلکه شیوه ارائه دیگری از سنت نقاشی ایرانی است که طی دوره‌های مختلف به صورت‌های مختلف نمود پیداکرده است و در دورهٔ قاجار بر اساس سنت نقاشی رایج در آن دوران گسترش‌یافته است. در این دوره، تلاش‌های مستمری برای حفظ ارزش‌های سنتی صورت گرفت و مکتب پیکرنگاری درباری از طریق پیوند با مضامین ایران باستان، سبک و اسلوب ویژه خود را به دست آورد. پرده‌های ایستاده فتحعلی شاه قاجار، با الگوی تصویری کمر باریک، شانه‌های پهن، چهره جوان، خنجر، شمشیر، تاج و تزیینات فراوان لباس‌ها، علاوه بر نمایش دلیری، دلاوری افراد را نیز به تصویر کشیده‌اند (تصویر ۶). بر این اساس، شاید بتوان گفت نقاشی‌هایی که امروزه به نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا خیالی نگاری شناخته می‌شوند، شیوه‌ای خاص از هنر نقاشی و یکی از هنرهای مردمی و موردپسند جامعه ایرانی است که از دل سنت‌های ایرانی سر برآورده و بسیار قدیمی‌تر ازآنچه امروز نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی نگاری) نام‌گرفته، است (تصاویر ۱،۲، ۵ و ۷ تا ۱۹).

شرح تصویر ۱: عمر و بن عبدود عامری از قبیله قریش و از سوارکاران و شجاعان مشهور بود؛ به‌گونه‌ای که هیچ‌یک از جنگجویان عهد جاهلیت به‌پای او نمی‌رسیدند و به او «فارس یلیل» می‌گفتند؛ یعنی کسی که با هزار سوار برابری می‌کند. عمرو هرگز اسلام نیاورد و در جنگ خندق، در مبارزه تن‌به‌تن با علی بن ابی‌طالب(ع) کشته شد. نبرد حضرت علی(ع) با عمرو بن عبدود، نبرد بین دو نیروی «خیر و شر» است. حضرت علی(ع) به‌عنوان برترین بندگان و پهلوانان با ذوالفقار خود علیه پلیدی‌ها و «شر» مبارزه می‌کند و آن را نابود می‌سازد. در این نگاره، حضرت با هاله‌ای نورانی در اطراف سر و با توانایی و شجاعت وصف‌ناپذیر تصویر شده‌اند. در تصویر ۱، بخش اعظمی از قاب را زمین تسخیر کرده و آسمان تنها قسمت کمی از تابلو را به خود اختصاص داده است. همه عناصر بجا و متناسب‌اند و مخاطب حال و هوای جنگ را به‌خوبی احساس می‌کند. تصویر اسب حساب‌شده و متناسب با فضا و زمینه است. نقاش در پس‌زمینه اثر، با کوچک نمایاندن سپاهیان و بزرگنمایی پیامبر(ص) و با چینش مناسب آن‌ها در کنار یکدیگر، ریتمی زیبا خلق کرده که چشم مخاطب را به دو طرف قاب هدایت می‌کند. این نگاره ازنظر مضامین حماسی و اسطوره‌ای حائز اهمیت است. عمرو به‌عنوان مظهر «شر» و حضرت علی(ع)، ذوالفقار و دلدل به‌عنوان نمادهای تصویری «خیر» معرفی‌شده‌اند.

تصویر ۲ (جنگ خیبر): بر اساس منابع تاریخی، با گره خوردن کار غزوه خیبر، حضرت رسول‌الله(ص) چند تن از صحابه را برای نبرد با مرحب خیبری فرستادند، اما آن‌ها از میدان فرار کردند و یا شکست‌خورده بازگشتند. رسول خدا(ص) فرمودند: «همانا فردا پرچم را به دست مردی می‌دهم که خدا و رسولش را دوست دارد و خدا و رسولش نیز او را دوست دارند، حمله‌کننده‌ای است که نمی‌گریزد و از میدان جنگ، باز نمی‌گردد تا خداوند با دستان او (قلعه خیبر) را بگشاید» (طبری، ۱۳۸۷ق: ۱۳). در سمت راست نگاره، حضرت علی(ع) با هاله‌ای نورانی در اطراف سر و با توانایی و شجاعت وصف‌ناپذیر تصویر شده‌اند. ایشان سوار بر دلدل و ذوالفقار به دست، قصد واردکردن ضربه‌ای سخت بر مرحب را دارند، درحالی‌که فرشتگان نیز با گرفتن دست و ذوالفقار، قصد یاری ایشان را دارند (تصویر ۲). ذوالفقار در شکل و شمایل امروزی، ساخته‌وپرداخته اذهان مجهولی است که سعی کردند حالتی عجیب، به‌ویژه در قسمت لبهٔ آن، تصور کنند. ازاین‌رو آن را به شکلی معرفی کردند که در انتها به دو تیغ ختم می‌شد. حال آن‌که ذوالفقار یک تیغه داشت، اما دو طرف آن تیز و بران بود، اما به چه مناسبت نام این شمشیر را ذوالفقار نامیدند؟ امام صادق(ع) در مورد نام این شمشیر فرمودند: «شمشیر حضرت علی(ع) ازاین‌جهت ذوالفقار نامیده شد که در طول آن پستی‌وبلندی و خطوطی وجود داشت که به مهره‌های ستون فقرات کمر می‌ماند» (بحارالانوار، ج۴۲،۵۸). ذوالفقار در دستان علی(ع) نمادی مقدس از شمشیر عدالت است. یکی از نمادهای «خیر» در طوفان البکاء، ذوالفقار است که تقریباً در نبردهای حضرت علی(ع) حضور دارد و پیشینه اساطیری آن در نابودی عناصر «شر» آن را تبدیل به یکی از مهم‌ترین نمادهای «خیر» در ستیز با دشمنان اهریمنی کرده است (تصاویر ۱و ۲). برای بشر اولیه که در غارها زندگی می‌کرد، پرستش حیوانات و ارتباط با آن‌ها بهترین راه غلبه بر جدایی بود (اریک فروم،۱۳۵٤: ۱٦-۱۷)؛ و آن‌ها نه‌تنها در زندگی مادی، بلکه در زندگی معنوی نیز سود می‌جستند و بر رازهای جاودانگی نیز واقف می‌شدند (مختاری، ۱۳٦۹: ۸۱-۸۲). حیوانات نه‌تنها در اسطوره‌های ایران، بلکه در اسطوره‌های همه ملت‌ها، از جنبهٔ نمادین و بنیادینی برخوردارند. آن‌ها با چهره‌ای نمادین، دربردارنده راز و رمزهای اساطیری هستند (واحد دوست،۱۳۷۰: ۲۹۵). نمونه بارز این امر در طوفان البکاء دلدل (مرکب حضرت علی(ع)) است که بنا بر روایات شیعی، حضرت رسول(ص) او را با چند اسب دیگر و الاغ مخصوص خود به حضرت علی(ع) بخشیدند تا در جنگ‌ها بر آن سوار شوند. دلدل در ادب فارسی به نام اسبی پرآوازه و خوشنام و مظهری از نیکی‌ها معرفی‌شده است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۱۰). دلدل به‌عنوان نماد «خیر» به همراه حضرت در مبارزه با پلیدی‌ها و زشتی‌ها در (طوفان البکاء) حضور دارد. تصاویر (۱و ۲).

نوع ژرفانمایی در تصاویر ۱و ۲، مقامی است، به این معنا که شخصیت اصلی بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی

تصویر ۱. بدون تاریخ، نبرد حضرت علی(ع) با عمر و بن عبدود، مأخذ: چهل طوفان.

تصویر ۲. ۱۳۳۰ق، (۱۹۱۱م.)، نبرد حضرت علی(ع)با مرحب خیبری، مأخذ: همان.

تصویر ۳. اهدای تاج پادشاهی توسط اهورامزدا به شاپور اول مأخذ:fa.wikipedia.org

تصویر ۴. چیرگی شاپور اول بر والرین امپراتور روم، مأخذ: همان

نشان داده‌شده است (خزایی و طبسی، ۱۳۸۳: ۱۵۶). درواقع نادیده گرفتن فاصله دور یا نزدیک (بُعد) از اصول و قراردادهای اصلی نقاشی خیالی است، فضاسازی‌ها به‌هیچ‌وجه واقعی نیست و زمان و مکان در هم می‌شکنند. اندازهٔ پیکره‌ها هم دائماً تغییر می‌کند و پویایی در تصاویر به‌وضوح دیده می‌شود تصاویر (۱و ۲). در این آثار، همچون آثار نقاشان خیالی‌ساز، همواره دو گروه خیر و شر حضور دارند، موضوعی که بارها در متون ادبی تکرار شده است. تصاویر مرتبط با نیروهای خیر در قالب حامی و خدمتکار به اولیا خدا تصویر شده‌اند و معمولاً قهرمانان داستان‌ها، با جوانمردی و سربلندی از میدان نبرد بیرون می‌آیند و عاقبت‌به‌خیر می‌شوند. در مقابل، نیروهای شر با انجام اعمال زشت و ناپسند خود، مورد بی‌مهری نگارگر قرارگرفته و عاقبت ننگین آن‌ها موجب خشنودی مخاطب می‌شود. در این دو نمونه ترکیبی از شاخصه‌های مختلف دیده می‌شود. این‌گونه تصاویر به شیوه معماری گونه، به‌ویژه در عمق نمایی، به نقاشی غربی نزدیک‌تر هستند. نقوش گیاهی اطراف نیز ازنظر عمق نمایی متأثر از نقوش غربی است. همچنین از دیگر شاخصه‌های مرتبط با هنر غربی، نمایش منظره دورنماست که در نقاشی‌های قاجاری

تصویر ۵. بدون تاریخ، ظهر عاشورا، قتلگاه، مأخذ: چهل طوفان

تصویر ۶. نقش برجسته فتحعلی شاه، چشمه‌علی، شهرری، مأخذ: www .fars news.ir

نیز دیده می‌شود. عمارت یا درخت در ابعاد کوچک‌تر در دوردست که بُعد را القا می‌کند. دورگیری‌های خطی و طراحی بدن شخصیت‌ها هنوز تا حدی به نگارگری ایرانی وفادار مانده است. وابستگی طراحی به ایران باستان (تصاویر ۳ و ۴) ازنظر محتوایی در این آثار مشهود است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نگارگران خیالی‌ساز کاری به اصل حکایت نداشتند و حادثه را بر اساس اعتقادات و آنچه در قلب و ذهن‌شان بود، خیالی سازی می‌کردند (تصاویر سواران و اسب‌ها به‌صورت قرینه، روبروی هم تصویر شده‌اند). در تصاویر ۱و ۲، شکل‌های بیانی و سایر عناصر تابع نگارگری درباری قاجار و بیان اساطیری در هنرهای ایران باستان هستند. در تصویر ۱، تصویرگر با قرار دادن سپاهیان و پیامبر(ص) پشت حصار قلعه، ارتباط میان زمین و آسمان را به‌خوبی برقرار کرده است. نگارگران این شیوه، به تزیینات در کار بسیار اهمیت می‌دادند. تصاویر شامل تزیینات و ریزه‌کاری‌هایی است که روی زره، کلاهخود و زین و یراق اسب‌ها انجام‌شده است (تصاویر ۱و ۲). از دیگر ویژگی‌های طراحی، هاشور زنی‌های پراکنده و بلند به‌صورت منقطع و غیرمنظم است. این شیوه به‌ویژه در ارتباط با عمارت‌ها (تصویر ۱) و سایه‌روشن لباس پیکره‌ها دیده می‌شود. هاشورهای سوزنی شکل که اغلب به‌صورت خطوط اریب در سایه پیکره شخصیت‌ها و سایر عناصر قابل‌رویت است (تصاویر ۱و ۲).

تصویر ۵، نمایانگر واقعهٔ روز عاشورا است. شمر بن

ذی‌الجوشن یکی از جنایتکاران اصلی واقعهٔ کربلا، از تابعین و روسای قبیله هوازن از تیره بنی عامر بن صعصعه و از خاندان ضباب بن کلاب بود. پدر او شرحبیل بن اعور بن عمرو نام داشت و به «ذی‌الجوشن» معروف بود[۱]. در واقعه عاشورا شمر به تیراندازان دستور داد تا بدن امام حسین(ع) را هدف قرار دهند. سپس به‌فرمان او همه به‌سوی امام(ع) حمله بردند و کسانی ازجمله «سنان بن انس» و «زرعه بن شریک» ضربه نهایی را به امام(ع) وارد کردند. درباره کسانی که سر امام حسین(ع) از تن جدا کردند، روایات گوناگونی وجود دارد، در برخی روایات آمده است که شمر بر سینه امام(ع) نشست و سر ایشان را از قفا جدا کرد. صحنه، راوی ظهر عاشورا است، ذوالجناح زخم‌خورده با حالتی پریشان به‌سوی خیمه‌ها روان است. امام سجاد(ع) به علت بیماری ناتوان است و شهیدان بی‌سر کربلا بر روی زمین آرمیده‌اند.

ذوالجناح به معنی «بالدار»، نام اسب حسین بن علی(ع) است که روز عاشورا بر آن سوار بود. پس از شهادت آن حضرت، این اسب از پیکر وی دفاع و به سواران دشمن حمله کرد و تعدادی از آنان را کشت.[۲] پس از شهادت امام حسین(ع)، ذوالجناح کاکل خود را به خون امام آغشته کرد و با صیحه و فریاد و گام بر زمین زدن به‌سوی خیمه‌ها دوید تا خبر شهادت امام را به اهل‌بیت برساند. با شنیدن این خبر، زنان به شیون و عزاداری پرداختند[۳]. در برخی منابع نیز آمده که اسب امام پس از شهادت حضرت، وحشت‌زده از نزد بانوان گریخت و خود را به آب فرات انداخت و ناپدید شد[٤]. ذوالجناح به‌عنوان نماد «خیر» در کنار امام حسین(ع) و گاه به‌تنهایی در مبارزه با پلیدی‌ها و زشتی‌ها در آثار هنری مانند طوفان البکاء حضور دارد (تصاویر ۵، ۷و ۸).

در بررسی پیکره نمایی درباری دورهٔ قاجار (تصاویر ۶) شاهد ساختارهای متقارن و ایستا با تأکید بر عناصر عمودی، افقی و مورب و منحنی هستیم. تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری، شکل ریش‌بلند و سیاه برای مردان، کمر باریک و شانه‌های پهن، رخساره‌های شاداب و همواره جوان در افراد نمایان است. تصویرسازی‌ها با تائید بر سادگی طرح و حذف رنگ، تزیینات لباس‌ها و بناها، خلاصه‌شده‌اند. در عوض، قدرت بیان طراحی، به‌ویژه در ترسیم انسان، از سبک متداول دوره قاجار پیروی می‌کند. تأثیر سنگ‌نگاره‌های ایران باستان در اجرای نقاشی چهره‌ها و حالات مختلف ایستادن و نشستن افراد در این آثار مشهود است. ازاین‌رو، تصاویر موردپژوهش، عظمت، شوکت و پهناوری سرزمین ایران باستان را نیز به یاد می‌آورند (تصاویر ۱، ۲، ۵ و ۷ تا ۱۹). هنرمندان دورهٔ قاجار، گرایش آشکاری به استفاده از نقش‌مایه‌ها و عناصر تزیینی به‌کاررفته در هنر ایران باستان داشتند. بازتاب این تمایل، در هنرهای مختلف به‌روشنی قابل‌مشاهده است. در آثار هنری عصر قاجار، نقوشی به کار گرفته‌شده که به‌گونه‌ای بارز، نقش‌مایه‌های هنر ایران باستان را آشکار می‌سازد (تصاویر ۳، ۴و ۶). ترکیب نقاشی‌ها به‌گونه‌ای است که ذره‌ای فضای خالی در قاب دیده نمی‌شود و شخصیت‌ها و صحنه‌ها چنان درهم‌فشرده‌اند که انتقال از صحنه‌ای به صحنه دیگر در چشم بر هم زدنی انجام می‌گیرد. در هر قسمت از قاب، حادثه‌ای در حال وقوع است. از طرفی، حوصله و دقت نگارگر در ترسیم ریزه‌کاری نقوش قابل‌تحسین است. تمایل به طراحی طبیعت‌گرایانه در نشریات چاپ سنگی ایران در دوران قاجار، تنها یک دورهٔ مقطعی و زودگذر نیست که به آن دوره محدود شود. نقاشان این دوره بی‌آنکه با بینش آرمانی مسلط بر هنر آن زمان، قطع رابطه کنند، نگاه‌شان را به ایشان و محیط زندگی او معطوف کردند. گام بعدی، زنده کردن جهان پیرامون او بود، تصویرگران می‌کوشیدند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند (تصویر ۵). فضای تصویر متراکم است و فضای خالی کمتر در قاب دیده می‌شود. صحنه همانند نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای حالت روایی دارد و از طبیعت سازی به معنی غربی آن خبری نیست. هنرمند در طراحی عناصر، توجه زیادی به نقاشی خیالی نگاری داشته و در شیوه ترکیب‌بندی و نوع برخورد با موضوع نیز تحت تأثیر این نقاشی بوده است. قرار دادن صحنه‌های مختلف در یک اثر، یکی از ویژگی‌های نقاشی خیالی نگاری است، اما تشابهات زیادی برای این تابلو و نقاشی‌های دوره قاجار وجود دارد. مشابه پیکره‌ها و به‌ویژه پیکره امام حسین(ع) یا حضرت زینب(س) در این آثار دیده می‌شود. از دیگر ویژگی‌های بصری در تصویر ۵، می‌توان به این موارد اشاره کرد: توصیف و روایت و بازنمایی یک واقعه و رویداد، ترکیب صحنه‌های مختلف در یک قاب واحد، ترسیم نقوش اصلی تقریباً در بخش میانی، پوشش تمام صفحه با پیکره‌های انسانی، مشخص کردن قهرمان با نشانه‌های فر و شکوه (هاله نور و شعله آتش)، ژرفانمایی مقامی، پیکره‌های انبیا، دورگیری با خطوط تیره، ریزه‌کاری در جزئیات، ترسیم چهره‌های شبیه به هم صلابت چهره‌ها، توجه به جزئیات توصیفی و واقع‌گرایانه، نمایش روابط عاطفی بین شخصیت‌های روایات، سادگی در ترسیم انسان، بر اساس قواعد زیبا شناسانه آرمانی دورهٔ قاجار، نمایاندن حالات و شخصیت افراد، تلاش در جهت زیبایی چهره تا شبیه‌سازی را بیان کرد. در کتاب‌هایی مانند اسرارالشهداء (چاپ ۱۲۶۸ه.ق) و تحفه الذاکرین (چاپ ۱۲۸۰ه.ق)، تصاویری از پیکره‌های تیرخورده مشابه آنچه در این نقاشی‌ها موجود است، دیده می‌شود. در نقوش انسانی آنچه گاه جلب‌توجه می‌کند، استفاده از هاله مقدس است. این هاله نماد «نور الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی است؛ نور ساطع از تقدس؛ نیروی معنوی و قدرت نور؛ تقدس؛ فره؛ دایره شکوهمند؛ نبوغ؛ فضیلت؛ صدور قوه حیاتی موجود در سر؛ انرژی حیاتی خرد؛ نور متعالی معرفت»

۱. ابن سعد، طبقات الکبری، چاپ بیروت، ج٦، ص٢٤ و فیروزآبادی، القاموس المحیط، ذیل ماده «جشن»
۲. مناقب، ابن شهرآشوب، ج٤، ص٥٨
۳. بحارالانوار، ج٤٥، ص٦٠
٤. تذکره الشهداء، ملا حبیب کاشی، ص٣٥٣

است (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۷۸). در برخی از نسخه‌های مصور قدیمی مانند «التریاق، (سده ۷ه.ق)» این هاله بر سر همهٔ پیکره‌های انسانی، پرندگان و حیوانات به چشم می‌خورد که شاید با توجه به اندیشه‌های اسلامی مبنی بر تقدس همه موجودات و جایگاه یکسان همه آن‌ها نزد خداوند باشد، اما رفته‌رفته این هاله مقدس با اشکال مختلف تنها بر سر مقدسین نشست و نماد تقدس و درخشش نور الهی شد. در تصاویر ۱، ۲، ۵ و ۷ تا ۱۲ هاله نور تنها برای اولیای خداوند در نظر گرفته‌شده و برای نمایش قهرمانان به‌کاررفته است. بنابراین، می‌توان هاله نور را یکی از قراردادهای بصری برای تفکیک نیروی خیر از شر در نظر گرفت.

مشابه این عناصر پیکره وار درباری را می‌توان در بسیاری از آثار هنر قاجاری مشاهده کرد (تصاویر فرشتگان با بال‌های گشوده) (تصاویر ۲،۸). قسمت بالای تصویر، مردی با زره و عمامه و هاله‌ای بر سر و سوار بر اسب (تصویر ۷و ۸) بیانگر صحنه‌های مذهبی عاشورا است. حضرت سیدالشهدا در حالت تکیه‌بر نیزه بی‌کسی، حضور انبیا و زعفرجنی در اطراف (تصاویر ۷و ۸)، نمونه این تصاویر را در کتاب کلیات جودی چاپ ۱۳۰۰ ه.ق دوره قاجار می‌توان دید. روایات (تصاویر ۷و ۸) به حضور رسیدن زعفر جنی به حضور امام حسین(ع) است. در تصاویر امام(ع) را سوار بر ذوالجناح می‌بینیم که بر نیزه بی‌کسی تکیه داده‌اند و دیگر هیچ یاوری برای استمداد و کمک برای‌شان باقی نمانده است. در هر دو تصویر زعفرجنی و یارانش در حال مکالمه و منتظر پاسخ مثبت ایشان برای جنگیدن با اشرار هستند. زعفر یا جعفرجنی، بر اساس برخی باورها، رئیس گروه جنیان در زمان واقعهٔ عاشورا بوده است (تصاویر ۷و ۸). بنا بر برخی نقل‌ها، وی به امام حسین(ع) پیشنهاد کمک داد اما امام این پیشنهاد را نپذیرفتند. داستان زعفر جنی و حضور او در کربلا از مطالب چالش‌برانگیز تاریخ عاشورا است که البته در منابع معتبر شیعی اثری از آن یافت نمی‌شود. ملاحسین واعظ کاشفی در کتاب *روضه الشهداء* داستانی مفصل درباره او نقل می‌کند، درحالی‌که مرتضی مطهری این روایت را از تحریفات عاشورا دانسته و آن را ناشی از داستان‌پردازی‌های کاشفی می‌داند. تنها نقل موجود درباره امام حسین(ع) و اجنه، روایت مجلسی در کتاب *بحارالانوار* به نقل از شیخ مفید از امام صادق(ع) است که به ملاقات گروهی از ملائکه و جن با امام حسین(ع) هنگام خروج از مدینه اشاره می‌کند و می‌افزاید که این گروه به امام پیشنهاد یاری دادند ولی امام نپذیرفت[1]. در این تصاویر، تناسبات به‌خوبی رعایت شده و از ساختار قهرمان محور استفاده‌شده، به‌طوری‌که شخصیت امام(ع) بزرگ‌تر و در میانه تصویر قرارگرفته است. اندک تفاوتی در تصویر ۸ وجود دارد و آن ترسیم پیامبران و فرشتگان برای یاری امام(ع) در پس‌زمینه دیده می‌شود و می‌توان از امام حسین(ع)، زعفرجنی و یاران، ذوالجناح، پیامبران و فرشتگان به‌عنوان نمادهای تصویری «خیر» نام برد. در مقابل، شخصیت‌های شر با استفاده از لباس‌ها، لوازم یا عناصر اطراف‌شان، شناسایی می‌شوند. حالت چهره و نمایش رفتار آن‌ها نیز مکمل این موضوع است (مجازات ملاعین)، (تصاویر ۱۰و ۱۳تا ۱۶). هنرمند با استفاده از هاشورها در قسمت‌هایی از تصاویر به‌صورت عمودی و در برخی نواحی به‌صورت افقی و مایل، به‌تناسب اجزاء و نمایش بهتر اندام، چهره و لباس رایج دورهٔ قاجار کمک شایانی کرده است. عمق نمایی با استفاده از تجمع و تفرق هاشورها و با استفاده از تنها یک رنگ، سبب شده اثر از دقت و ظرافت بیشتری برخوردار شود. تلاش هنرمندان در نمایش حالات روحی و روانی شخصیت‌ها ستودنی است (تصاویر ۷و ۸). شعله دور سر ائمه و شخصیت‌های خیر به‌صورت خطوط متراکم، نامنظم و دایره‌ای شکل ترسیم‌شده است. سایه‌ها به‌صورت خطوط متقاطع، جهت نوری خاصی را نشان نمی‌دهند بلکه تنها حجم کلی را القا می‌کند. البته در این میان، تصویر امام حسین(ع) در میانه صحنه، سایه‌روشن کمتری نسبت به سایرین دارد (تصاویر ۷و ۸). این سایه‌روشن‌ها از طریق خطوط نامنظم بلند و خمیده در اندام‌ها برای ایجاد عمق در فضای سیاه‌وسفید و برجسته‌سازی جلوه امام حسین(ع) استفاده‌شده است. خطوط حجم پردازی پیکره‌های محیطی انبوه‌تر و فضا با خطوط بیشتر، درهم‌تنیده و تیره‌تر شده تا محیط اطراف در نمای پست‌تر نشان داده شود و فضا در پیرامون شخصیت امام حسین(ع) نمود بیشتری یابد. امام حسین(ع) یکی از شخصیت‌های ثابت تصاویر (۵، ۷و ۸) این نگاره‌ها است. در هیچ‌کدام از صحنه‌ها، حتی در میدان جنگ، هیچ ابزار جنگی به‌جز نیزه در دست ایشان دیده نمی‌شود، درحالی‌که سایر شخصیت‌ها این‌گونه نیستند. تصویرگران با کم‌وزیاد کردن برخی جزئیات، شخصیت‌پردازی‌های مشترکی را به نمایش گذاشته‌اند. یکی از مهم‌ترین صحنه‌های این نگاره‌ها، تصویر تکیه امام(ع) بر نیزه بی‌کسی (۷و ۸) و امام در حالت نشسته است (تصویر ۵) که جزئیات بیشتری را نمایان می‌سازد. نیزه امام حسین(ع) فضای قطری شکلی را به وجود آورده و درنتیجه، فضای بیشتری به حرکات و شخصیت امام حسین(ع) در صفحه اختصاص‌یافته است. همچنین فضایی که ایشان در آن قرار دارند خلوت‌تر و نمای روشن‌تری را نشان می‌دهد و شکل ایستایی سالار شهیدان به‌روشنی مشهود است. امام(ع) در هر سه نگاره موردنظر با چهره‌ای پوشیده ترسیم‌شده است. با تمرکز بر تصاویر ۵، ۷و ۸ درمی‌یابیم که هنرمند برای پر کردن فضای خالی از هاشورهای فشرده استفاده کرده و فضای خالی در نمای زمینه معرکه باقی نگذاشته است. حتی با وجود ازدیاد جمعیت و عناصر (تصویر ۵، ۷و ۸)، صحنه نبرد تصویر شده و لباس روشن امام، نورانیت بیشتری را نمایان می‌سازد. بدن، سر و بازوان ایشان از روبرو و

۱.مجلسی، بحارالانوار، ۱۴۰۳ق، ج۴۴، ص ۳۳۰

پاها و دست‌ها از جانب به تصویر درآمده تا بهترین نمای تصویری از بدن امام(ع) در کمترین شکل حرکتی ترسیم شود. بدین گونه است که القای آرامش در سکنات وی حتی درصحنه نبرد به مخاطب القاء می‌شود. برای نشان دادن ایستادگی و ثبات رفتاری ایشان، سعی نگارگر برای ترسیم اندام امام حسین، ائمه(ع)، زعفر و یارانش، اغلب ترسیم خطوط عمودی و نیز حرکت قائم در دست‌ها بوده است (تصاویر ۷و ۸).

فرشتگان، پیام‌آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند (هال،۱۳۸۳: ۲۶۰). فرشته موجودی است که امکان بازیابی ملکوت را میسر می‌سازد و در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی فرشته مظهر کمال، لطافت، زیبایی است. فرشتگان در ملکوت آسمانی خداوند به‌منزله بندگانی هستند که اوامر الهی را در زمین اجرا می‌کنند. در آیین زرتشتی کلمه ایزد به فرشتگان اطلاق می‌شود (یاحقی،۱۳۷۴: ۳۲۲). ملائکه موجوداتی شریف و مکرم هستند که بین خدای متعال و عالم محسوس واسطه‌اند و هیچ حادثه و واقعه مهم یا غیر مهم نیست مگر آنکه ملائکه در آن دخالت دارند (طباطبایی،۱۳۷٦: ۱۳-۱۷). فرشتگان موجوداتی فرا انسانی پنداشته می‌شوند که در بسیاری از ادیان درباره آن‌ها سخن گفته‌شده است. سرشت فرشتگان و امور مرتبط با آنان در ادیان و سنن مختلف متفاوت است. در یهودیت، مسیحیت و اسلام، آنان معمولاً به‌عنوان پیام‌آوران از سوی خدا عمل می‌کنند. همچنین، گاهی نقش‌های جنگجو و نگهبان را به عهده‌دارند. حضور فرشتگان در نگاره‌های طوفان البکاء به‌عنوان نمادهای تصویری «خیر» مطرح می‌شود (تصاویر ۲ و ۹ تا ۱۱). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، نقاشان دربار قاجار، شبیه‌سازی و بازسازی چهره شاهان را در حالات متفاوتی انجام می‌دادند؛ مانند نقش چهره در حالت نشسته روی صندلی، ایستاده، نشسته همراه با پشتی که شخص به آن تکیه داده که همگی از خصوصیات ویژه چهره‌نگاری این دوران و این آثار محسوب می‌شود (جلالی جعفری،۱۳۸۲: ۳۹-۴۰). همان‌طور که می‌دانیم پیکره نگاری دوره قاجار، درنتیجه تجربه‌های فرنگی سازی پدید آمد و اوج شکوفایی آن در زمان حکومت فتحعلی شاه قاجار بود. پیکرنگاری درباری، اگرچه عناصری از طبیعت‌گرایی اروپایی وام گرفت، اما شیوه سنتی آرمانی کردن واقعیت را از طریق نوعی چکیده نگاری حفظ کرد. مشخصات مکتب پیکرنگاری درباری که شامل ساختار متقارن و ایستا، عناصر افقی، عمودی و منحنی؛ تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری؛ به‌وضوح در این تصاویر به چشم می‌خورد. تصاویر در این مکتب برای پیکره‌های انسان اهمیت اساسی قائل است، بدون آنکه شبیه‌سازی در کار باشد؛ اشخاص به طرز قراردادی تصویر می‌شوند و هدف نگارگر بیشتر، تجسم وقار و زیبایی مثالی، در پیکره‌هاست (تصاویر ۹ تا ۱۱،

تصویر ۷. ۱۳۱۰ ق،(۱۸۹۲م.)، آمدن زعفرجنی ملک منصور به یاری امام حسین(ع)، مأخذ: چهل طوفان.

۶ و ۱۹). با توجه به تأثیر فرهنگ ایران، ادبیات، مذهب و اسطوره بر نگارگری، بی‌تردید استفاده از این عناصر تلفیقی نمادین تداوم‌یافته و نقش فرشته رفته‌رفته با الهام از دوره‌های گذشته و تأثیر متغیرهای جامعه، به نمادی درخشان در نگارگری ایرانی تبدیل‌شده است.

در تصاویر ۹ و ۱۱، همچون اغلب تصاویر خیالی نگاری دورهٔ قاجار، ژرفانمایی از نوع مقامی است و نگارگر سعی کرده عناصر موجود را به نسبت جایگاه و مرتبه‌اش در تصویر نشان دهد. فرشتگان و زنان تصاویر ۹، ۱۰، ۱۱و ۱۲ همگی نمایانگر پیکره نمایی زنان در دورهٔ قاجار هستند؛ نمودی که با تقلید از هنر غرب به هنر ایران راه یافت. آثار هنری عصر قاجار بازتاب‌دهندهٔ نقش‌مایه‌های مورداستفاده در هنر ایران پیش از اسلام، تأثیرات هنر غرب و فرنگی‌مآبی و نیز ترکیبی از وجوه ایرانی است. زنان و فرشتگان در این تصاویر با کمر باریک، نگاه خیره، چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته به تصویر درآمده‌اند. آن‌ها در هر سن و جایگاهی که هستند؛ رخساری شاداب و قامتی رعنا دارند و همگی با جامگان زربفت، مروارید نشان و غرق در جواهر تجسم‌یافته‌اند. در این تصاویر، زیبایی چهره‌ها و اندام، ساخت و پرداخت تاج و جامه و نیز طراحی ماهرانه به چشم می‌خورد. چهره‌ها و نحوهٔ ایستادن و قرارگیری پیکره‌ها در تصاویر برگرفته از پیکره نگاری‌های فتحعلی شاه، محمدشاه و ناصرالدین‌شاه است و سنت آرایش چهره و جامه‌ها نیز برگرفته از نمونه‌های اوایل دوران قاجار تا دوران ناصرالدین‌شاه است (هرچند پوشش جامه‌های رویی، فرشتگان و انسان‌ها و نحوهٔ

تصویر ۸. بی‌تا، آمدن زعفرجنی و ملک منصور به یاری امام حسین(ع)،مأخذ:همان.

قرارگیری آن روی بدن به‌نوعی حالت لباس‌های برگرفته از نقاشی‌های دوران قاجار است). از موضوعات مهم دیگر این دوره، چهره‌نگاری است. گرایش به طبیعت‌پردازی به همراه نفوذ هنر اروپایی و نمایش تفاخر و تجمل در این آثار دیده می‌شود. طراحی بدن شخصیت‌ها برگرفته از طراحی به سبک رئالیسم و شیوه غربی است، هاشورها و چین و شکن لباس‌ها به شیوهٔ رئالیستی، غالب بودن این وجه را نشان می‌دهد. همچنین، از دیگر شاخصه‌های مرتبط با هنر غربی، نمایش منظرهٔ دورنما (هرچند به‌طور ناقص و ضعیف) است که در نقاشی‌های قاجاری نیز دیده می‌شود، در این آثار به‌کاررفته است. ترسیم پیکره‌ها بیشتر شبیه به پیکره‌های استوار ایران باستان است (تصاویر ۹،۱۰و ۱۲). در این پیکره‌ها، شیوه نگارگری ایرانی با ویژگی‌های شاخصی چون دورگیری، سه رخ بودن پیکره‌ها به چشم می‌خورد. گفتنی است که در آثار چاپ سنگی، گرایش به طبیعت‌گرایی و مستندسازی مشهود است. در این تصاویر، حجم پردازی واقع‌گرایانه، ایجاد سایه‌روشن و طبیعت‌گرایی با استفاده از هاشور زنی به‌عنوان نمود بارز بصری چاپ سنگی و در برخی موارد با روش‌هایی مانند نقطه‌چین اجراشده است. نگارگر با هاشورهایی موازی و افقی در بخش بالای تصویر، آسمانی آرام و یکدست را به نمایش گذاشته است. اگرچه نقاش تلاش کرده با استفاده از سایه‌روشن‌های خفیف و هاشورهای ریز و باریک در قسمت‌های مختلف لباس و چهرهٔ افراد، شیوهٔ طبیعت‌گرایانه را بازنمایی کند، اما همچنان سعی در پیوند بین عناصر جدید نقاشی اروپایی با سنت نگارگری ایرانی داشته است (مارزلف،۱۳۸۴: ۱۶). فرشتگان در اغلب آتشکده‌های طوفان البکاء حضور دارند و حضور آن‌ها درصحنه‌ها به‌منزله کمک و یاری‌دادن به ائمه اطهار(ع) و در برخی نگاره‌ها مانند تصویر ۱۰، مجازات اشرار و ملاعین و کمک به اولیاء است.

در تصاویر ۹ و ۱۱ (عروسی فاطمه زهرا(س))، نمادهای تصویری «خیر» به‌صورت گروهی و در حال مشایعت این بانوی بزرگوار به مجلس دیده می‌شوند. در هر سه نگاره، فرشتگان همچون آدمیان تصویر شده‌اند و اغلب بر اساس مدل‌های واقعی ترسیم‌شده‌اند. این فرشتگان دارای ویژگی‌های انسانی هستند که زیبایی آن‌ها کاملاً زنانه و زمینی است. ملاحت به‌جای ملکوتی بودن در این فرشتگان دیده می‌شود و تناسبات طبیعی اندام فرشتگان به‌خوبی در این تصاویر نمایان است. بی‌حالتی چهره و اندام‌ها، سادگی در ترسیم آن‌ها، سایه‌روشن و حجم پردازی، ترسیم بر اساس قواعد زیبا شناسانه دورهٔ قاجار (چشمان بادامی خمار، ابروان پیوسته و کمانی، بینی باریک، دهان کوچک، موی مجعد، گونه برجسته و آرایش زمخت)، تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری، تمام‌رخ نمایی، نمایاندن حالات و شخصیت، تلاش در جهت زیبایی چهره تا شبیه‌سازی. فرشتگانی که اندام انسانی به همراه دو بال دارند، به‌طوری‌که اگر این بال‌ها را از این شخصیت‌ها حذف کنند، هیچ فرقی با پیکره‌های انسانی زنان دوره قاجار ندارند. در این دوره استفاده از شیوه‌های فنی، ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون، خلق فضاهای بصری جدید با استفاده از سایه‌روشن و نمایش سه‌بعدی (ایجاد ژرفانمایی) همراه با تزیینات فراوان، به‌وضوح دیده می‌شود. «این شیوه و جریان هنری تا پایان سلطنت محمدشاه قاجار تداوم یافت. اگرچه تأثیرات آن همچنان بر نقاشی دوره‌های بعدی به‌جا ماند و به گونه‌های دیگری مانند آثار چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای (خیالی نگاری)، نقاشی روی کاشی، نقاشی پشت شیشه و دیگر صورت‌های هنری حیات یافت، اما به‌عنوان یک سبک منسجم ادامه پیدا نکرد» (علی محمدی اردکانی،۱۳۹۲: ۵۵). همان‌طور که می‌دانیم، عنصر تصاویر چاپ سنگی خط است که ازنظر فنی با این روش تطابق بیشتری دارد. برای نمایش سایه‌روشن و ایجاد حالت

سه‌بعدی در عناصر تصویری، معمولاً از تکرار خطوط در کنار یکدیگر استفاده می‌شده است. بااین‌حال، هنرمند ایرانی برخلاف نقاشان غربی هم‌عصر خود، از سایه‌روشن برای ایجاد عمق نمایی استفاده نکرده است. نور در این تصاویر معمولاً از روبرو تابانیده شده است. هنرمندان این دوره گرایش آشکاری به استفاده از نقش‌مایه‌ها و عناصر تزیینی برگرفته از هنر ایران باستان داشتند. بازتاب این تمایل، در نحوه ایستادن عناصر، پوشش، نحوه قرارگیری و حرکت دست‌ها و اجسام، جاه و جلال در لباس‌ها به‌وضوح قابل‌رؤیت است (تصاویر ۳، ۴و ۶). می‌توان گفت نقوش به کار گرفته‌شده در آثار هنری عصر قاجار، به‌گونه‌ای بارز، بازتاب‌دهنده نقش‌مایه‌های هنر ایران پیش از اسلام هستند.

تصاویر ۱۳ تا ۱۶ به مجازات عاصیان در قیامت اختصاص دارد. در این تصاویر، عاصیان در حالتی زشت و مخوف، در میان شعله‌های آتش محشور شده‌اند و موجودات فرا انسانی شرور و اهریمنی مانند (مار، اژدها، دیو، کژدم و غیره) در حال مجازات آن‌ها هستند. در هر چهار تصویر، مالک دوزخ[1] با گرزی در دست، مشغول عذاب دادن عاصیان است. نمادهای تصویری «شر» در این تصاویر شامل موجودات فرا انسانی و عاصیان در قیامت است. این تصاویر حالتی روایت گونه دارند و از عناصر اسطوره‌ای و نمادین بهره می‌برند.

اژدها در افسانه‌ها و اسطوره‌های جهان، به‌جز چین که در آنجا موجودی مسالمت‌جو است، نمودار پلیدی و زیان رسانی به انسان است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۳). در شکل اولیه اسطوره اژدها کشی، اژدها آب‌ها را به اسارت خویش درمی‌آورد و باعث خشکی و سترونی طبیعت می‌شود. ایزدی ارجمند به نبرد با اژدها می‌پردازد و در این نبرد سهمگین اژدها به دست ایزد کشته می‌شود. درنتیجه آب‌ها آزاد می‌شوند و بار دیگر سرسبزی و نشاط به طبیعت بازمی‌گردد (سرکارتی، ۱۳۷۸: ۲۳۸). در داستان‌های اساطیری و آیینی، جهان زیرین، سرزمین تیرگی و تباهی و مردگان است و از همین روی نیروهای مرگ‌آفرین و اهریمنی مانند اژدهایان و دیوان معمولاً در ژرفای زمین سکونت دارند (زامیادیشت، کرده ۱۲، بند ۸۱) (پورداود،۱۳۷۷: ۳۴۷). نمونه دیگر زندگی در چاه است و غالباً دیوها این گونه‌اند و نوع سوم، غارنشینی که به نظر دکتر خالقی مطلق صورت تغییریافته اقامت اهریمنان در زیرزمین و چاه است (خالقی مطلق،۱۳۸۰: ۴۳۹) (تصاویر ۱۳و ۱۵). طراحی پیکره‌ها و حالات و حرکات در این تصاویر، شباهت زیادی به مصورسازی‌های کتاب‌های دوره قاجار دارد. در فرهنگ ایرانی، اژدها نمادی از شر و بدی است و طبیعتی رام نشدنی دارد. مشابه اژدها که در تصاویر ۱۳، ۱۴و ۱۵ تصویر شده، در کتاب‌های چاپ سنگی دیده می‌شود، ازجمله در کتاب‌های رموز حمزه (تصویر ۱۷) (چاپ ۱۲۷۴ه.ق) و *اسکندرنامه* (تصویر ۱۸) (چاپ ۱۲۷۳-۷۴ه.ق). دیوان و موجودات فرازمینی (تصاویر ۱۳ تا ۱۵) به‌عنوان وجود شر می‌تواند نه‌تنها بسیار زشت، بلکه بسیار مهیب و هولناک تجسم شود. اژدها در نگاره‌های ایرانی بدنی طولانی و مارگونه دارد و در تصاویر ۱۳، ۱۴ و ۱۵ قرینه‌هایی از دیوان در نگارگری ایرانی و تصاویر چاپ سنگی ادبیات عامیانه دیده می‌شود. این موضوع اگرچه از ابداعات مصور *طوفان البکاء* به شمار نمی‌رود، به‌طور مثال در نگاره‌هایی از شاهنامه یا خیالی نگاری (تصویر ۱۹) با موضوعاتی درباره دیوان و اژدها و غیره می‌توان قراینی از چنین موجوداتی را یافت. در متون دیگری مانند *هزارویک‌شب*، *گرشاسب نامه*، *هفت‌پیکر*، رموز حمزه و *اسکندرنامه* و غیره نیز به چنین موجودات اهریمنی اشاره‌شده است که ترکیبی از دیو، انسان و حیوان هستند. در کتاب *عجایب المخلوقات* قزوینی آمده هنگامی‌که

تصویر ۹. ۱۳۰۰ق. (۱۸۸۲م.)، عروسی رفتن فاطمه زهرا(س)، مأخذ: همان

تصویر ۱۰. ۱۲۷۲ق.(۱۸۵۵م.)، مجازات ملاعین، مأخذ: همان

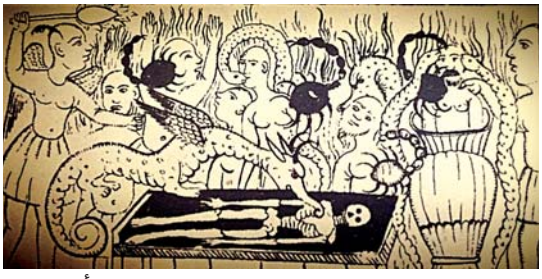
۱. خازن اصلی جهنم که نام او مالک است. در روایات به زشت‌رویی و بوی تعفنش وصف شده است (بخاری،۱۴۰۷ق: ۱۴). در احادیث، شیعه و سنی، نام نگهبان جهنم مالک است که پیامبر اسلام در معراج با او دیدار کرد و مشاهده کرد که چهره‌ای زشت دارد و برخلاف دیگر فرشته‌ها هرگز نمی‌خندد، زیرا آنچه خدا برای جهنمیان آماده کرده است را می‌بیند. در روایات آمده است: که «مالک» از آن لحظه که به دوزخ بانی گمارده شد، هرگز نخندیده است، بلکه روزبه‌روز خشم و غضبش بر دشمنان خدا و گناهکاران افزوده می‌شود.

تصویر ۱۱. ۱۳۳۲ق.(۱۹۱۳م) عروسی رفتن فاطمه(س)، مأخذ: همان.

حضرت سلیمان از دیوان درباره صورت‌های مختلف‌شان سؤال کرد، آن‌ها در جواب، این گوناگونی چهره‌ها را به سبب موافقت با ابلیس دانستند (القزوینی، بی‌تا: ۳۸۵-۳۸۶)؛ اما آنچه دیوان *طوفان البکاء* را از سایر دیو، موجودات فرازمینی و غیره متفاوت می‌سازد، انتخاب آزادانه هنرمند برای خلق نمونه‌های تازه‌ای از این موجودات است که در نوع خود خلاقانه به شمار می‌آید. آیین هند و ایران را آیین دیو پرستی می‌نامیدند و دیوان در شمار اهریمنان جای گرفته‌اند و جایگاه ایزدانه خود را ازدست‌داده‌اند (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۸۳- ۱۸٤). در *طوفان البکاء*، این موضوع در نگاره «مجازات عاصیان در قیامت» دیده می‌شود. عاصیان در قیامت با این موجودات محشورند و توسط آن‌ها مجازات می‌شوند. مطابق روایات دیوان موجوداتی زشت‌رو، شاخ‌دار و حیله‌گرند که اغلب سنگدل و ستمکارند و از نیروهای عظیمی برخوردارند. آن‌ها قادر به تغییر شکل هستند و در انواع افسونگری، چیره‌دست‌اند. موجودات اهریمنی در نگاره «مجازات عاصیان» به‌عنوان نماد تصویری «شر» در نظر گرفته‌شده‌اند (تصاویر ۱۳ تا ۱٦).

تصاویر این موجودات در ذهن ما، موجوداتی قوی، وحشی با دندان‌های تیز و خون‌آلود، پنجه‌هایی با ناخن‌های سیاه، سری با شاخ‌های درنده و پیکری پر از لکوپیس، چرکین و آلوده را تداعی می‌کند. با مشاهده این تصاویر، در می‌یابیم که هدف نقاش تنها القای احساس وحشت و تنفر به مخاطب نیست. هنرمند تلاش کرده «خشونت» را به‌عنوان نیروی شر در چهره‌هایی شاخ‌دار و انگشتانی تیز که تصویر ذهنی اغلب ما از این موجودات است، به تصویر بکشد. آن‌ها ازنظر چهره و پوشش تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. شخصیت‌ها و وابستگی آن‌ها به عناصر شر با صراحت و سادگی و با استفاده از نمادهایی مانند چشم‌های از حدقه درآمده و وحشت‌زده، گرز، هاله‌های آتشین و دیگ‌های جوشان که مخصوص اشقیا هستند، به تصویر کشیده شده‌اند. این نمادها حالت درماندگی را به مخاطب القا می‌کنند. نگارگران طوفان البکاء این موجودات را با جثه‌ای بزرگ و زورمند و بازوانی نیرومند نشان می‌دهند که در چهره‌شان حالتی از حماقت و کوته اندیشی موج می‌زند. در قصه‌ها و گویش‌های مردمی، برای توصیف نشانه‌های پلیدی و موجودات خیالی، موذی و مرموز، از همه خصایص مذموم استفاده می‌شود. این تصاویر زشت و خصایص ناپسند، برای ایجاد تنفر و برقراری ارتباط بین صورت ظاهری و

تصویر ۱۲. یوسف و زلیخا، موزه ملی هنرهای اصفهان، نقاش: علی بن محمدابراهیم نقاش نعمت الهی، وی این اثر را با تأثیر از نقاشی غربی به تصویر درآورده است. مأخذ: cio-museums.org



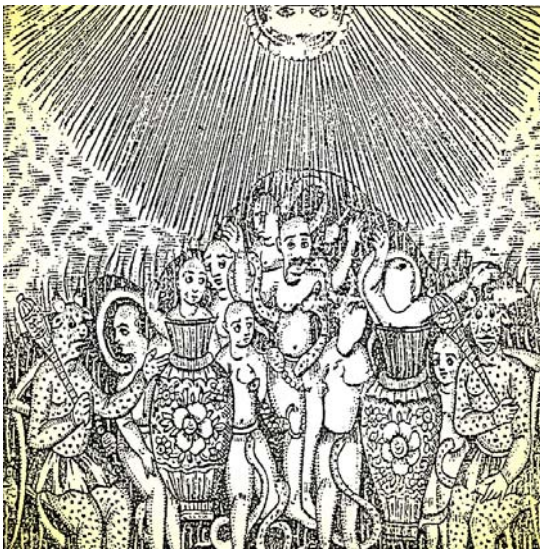
تصویر ۱۳. ۱۲۷٤ق،(۱۸۵۷م.)، مجازات عاصیان، مأخذ: چهل طوفان

تصویر ۱٤. ۱۲۷۱ق،(۱۸۵٤م.)، مجازات عاصیان، مأخذ: همان .

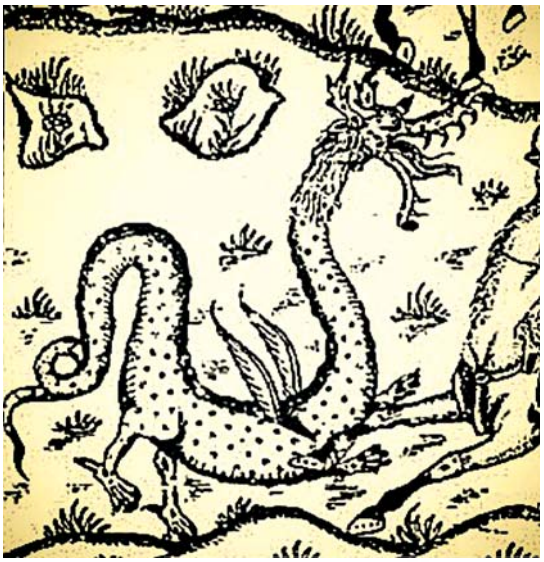
نیت باطنی و اعمال زیان‌بار آن‌ها است. اغلب نمادهای شر عاقبت ننگین و مضحک دارند و به‌هیچ‌عنوان چنین رفتاری را در نمادها و نیروهای مقابل (خیر) نمی‌بینیم. مار در دوران کهن در بسیاری از مناطق جهان مورد پرستش و احترام بود، اما به‌مرورزمان از این جنبه کاسته شده است. در ادیان بزرگ دنیا (دین‌های یهودی، مسیحی و اسلام) این جانور هم‌دست شیطان و موجودی ملعون شمرده می‌شود. زرتشتیان نیز مار را یکی از جانوران اهریمنی می‌دانند؛ اما نکته قابل‌توجه، تفسیرهای قرآن است که داستان‌هایی خلق کرده و ماهیت جدیدی به مار بخشیده و آن را جانوری هم‌دست شیطان و مردود شده جلوه داده است. یکی از نمونه‌های آن، آیه ۳٦ سوره بقره است که به رانده شدن آدم و حوا از بهشت اشاره دارد: «فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ... شیطان آن دو را گمراه کرد و باعث شد از جایی که بودند رانده شوند... .» در تفسیر این آیه آمده است که شیطان با مار دوستی داشت و از دهان مار وارد بهشت شد و آدم و حوا را گمراه کرد[۱]. (تصاویر ۱۳و ۱٤). کژدم‌ها در آیین زرتشت از کارگزاران اهریمن، فرمانروای تاریکی و بدی به شمار می‌آمدند. یکی از آن‌ها در نقش پرستشی مهر، یعنی کشنده گاو نرمی، ظاهر می‌شود. حضرت عیسی مار و کژدم را عامل شیطان دانسته و کژدم در هنر متأخر مسیحی در قرون‌وسطی، در همه موارد، نماد کنیسه و یهودیان بوده است. روی پرچم‌هایی که هنگام نمایش مصلوب شدن عیسی برمی‌افراشتند، کژدم رسم می‌کردند و گاه نیز روی آن پرچم‌ها حرف یونانی زیگما (Σ) را که بر کنیسه دلالت داشت، نقش می‌کردند. کژدم نشان یهودا از تصاویر تمثیلی و رشک (یکی از هفت گناه بزرگ) و تنفر است (هال،۱۳۸۰: ۸۳-۸۲). عقرب را همچنین می‌توان در شکل جانور عجیب‌الخلقه بابلی به نام گیرتابلولو، نگهبان دروازه خورشید در مصر، نماد نگهبان و محافظ جانور خاص «ایزیس» در اسطوره مصری، خیانت و شرارت نزد مسیحیان عبرانی مشاهده کرد. در اساطیر یونان، اوریون توسط آرتمیس به شکل عقرب درآمد. آتش، اهانت، بدجنسی، پیوند زناشویی، تحقیر، درد و رنج، خیانت و مرگ، شکنجه، شهوت و عذاب، موذیگری، ناسازگاری از معانی نمادین عقرب هستند. همچنین عقرب نماد سقوط نهایی بشر تلقی شده و در تعبیر خواب به خسارات و ضایعات عمده تعبیر می‌گردد (جابز، ۱۳۷۰: ۸٤). در نگاره مجازات عاصیان در قیامت تمامی این موجودات اهریمنی را می‌بینیم که نمایانگر نمادهای تصویری «شر» هستند (تصاویر ۱۳و ۱۵). در سه نمونه تصویر ۱۳، ۱۴و ۱۶ نیز ترکیبی از شاخصه‌های مختلف (گلدان یا کوزه) دیده می‌شود. نقوش به‌کاررفته ترکیبی از نقوش غربی و ایرانی است. دورگیری خطی و طراحی بدن شخصیت‌ها و حرکات دست‌ها برگرفته از نگارگری ایرانی بوده و بازگشت به ایران باستان در نمایش شخصیت‌های باستانی در این آثار دیده می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم، در دورهٔ قاجار، پیوسته کوشش‌هایی برای پایداری ارزش‌های سنتی انجام گرفت و مکتب پیکار نگاری درباری از طریق پیوند با عناصر ایران باستان، سبک و اسلوب ویژه خود را به دست آورد. هاشورهای عمودی، افقی، مورب و منحنی، تلفیق نقش‌مایه‌های تزیینی و تصویری؛ کمر باریک و شانه پهن، ریش و نحوه به دست گرفتن گرز و نشستن عناصر، همگی ویژگی‌های عینی پیکره‌های مصور شده در تصاویر ۱۳ تا ۱۶ هستند که یادآور مطلب گفته‌شده است. از ویژگی‌های تصویری پیکره‌های مصور در تصاویر مجازات عاصیان در قیامت می‌توان به چشم‌هایی درشت

تصویر ۱۵. ۱۲۷۰ق،(۱۸۵۳م.)، مجازات عاصیان، مأخذ: همان.

۱. ر.ک.به تفسیر طبری و تفسیر سورآبادی



تصویر ۱۶. ۱۲۷۷ق،(۱۸۶۰م.)، مجازات عاصیان، مأخذ: همان.



تصویر ۱۷. چاپ ۱۲۷٤ه.ق ، مأخذ: رموز حمزه.

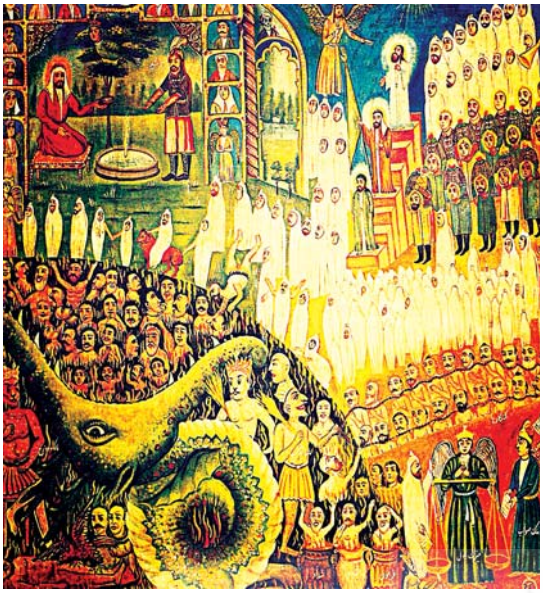
تصویر ۱۸. چاپ ۱۲۷۳-۷٤ه.ق، مأخذ: اسکندرنامه

و بیرون زده، نسبت به‌اندازه صورت، به‌خصوص در مورد اشقیاء، بینی‌هایی بزرگ و صورتی گرد که حالت چهره، اغلب با حالت ترس و نگرانی در صورت که بیشتر با لب‌های برچیده، سبیل‌های افقی بلند، ریش‌هایی انبوه، نامنظم و پریشان با پیشانی‌های کوتاه و سری بزرگ ترسیم‌شده‌اند، اشاره کرد. این نوع طراحی نشان‌دهنده آن است که هنرمند برای بیان روحیات و ترس عاصیان و گناهکاران از حالت ریش و ابروان استفاده بیشتری کرده است و درنتیجه با چهره‌هایی مشابه و بدون واکنش در اشقیاء مواجه هستیم. هنرمند، اندام‌ها را کوتاه‌قامت و لاغر نشان داده، به‌طوری‌که کم‌حجم بودن اندام‌ها در طراحی اشقیاء و اشرار بیشتر دیده می‌شود. دست‌ها نسبت به بدن بلندتر و پاها و بالاتنه کوتاه، شانه‌های پیکره‌ها افتاده و قامتی ظریف دارند. البته باوجوداین، پیکره‌های انسانی و حیوانی، به‌ویژه درصحنه‌های درگیری، از نسبت‌های دقیق‌تر و طبیعی‌تری برخوردار هستند.

ویژگی‌های طراحی نمادها و شخصیت‌های تصویری «خیر و شر»

به‌طورکلی، شیوه طراحی در این آثار به‌صورت تک‌رنگ و معمولاً با مرکب سیاه به شیوه هاشور زنی و نقطه چینی متراکم دیده می‌شود. حجم پردازی و ایجاد ژرفانمایی نیز با کم و زیادشدن هاشورها و خطوط در هم ایجادشده است. طراحی اندام‌های انسانی با سایه زنی‌های متقاطع و نقطه‌ای و دورگیری‌های ضخیم در این آثار مشهود است. نور کلی صحنه زاویه مشخصی ندارد اما به نظر می‌رسد نور روبرو برای آن تعریف‌شده است (جدول۱و۲). اندام‌ها با نسبتی طبیعی ترسیم‌شده‌اند، اما این قانون در تمام تصاویر رعایت نمی‌شود، در تصاویر با قاب‌بندی افقی، اندام‌ها کوتاه و فربه و تناسبات به‌طور کامل رعایت نشده‌اند. حرکت‌ها و فیگورها با جلوه‌ای طبیعی‌تر و حتی درصحنه‌های نبرد، اغراق‌شده ترسیم و در فضای صفحه به‌خوبی جایگزین شده‌اند، به‌طوری‌که جنب‌وجوش و حرکت زیادی را القاء می‌کنند. علاوه بر چرخش اندام‌ها، خطوط مورب و حرکت‌های عضلانی پیکره‌ها و حیوانات (اسب‌ها)، در محیط پیرامون به آن جنبش بیشتری می‌دهد، به‌خصوص برای نمادهای تصویری «خیر» داستان مانند امام علی(ع) و سید الشهداء بسیار چشمگیر است. در چهره‌پردازی تصاویر از حالات و عواطف استفاده کمتری شده و حتی در برخی از صحنه‌ها چهره‌ها کاملاً مشابه یکدیگرند. بهترین فضا در گستره ترکیب‌بندی مختص شخصیت قهرمانان و جلوه

دادن اعمال و رفتار آن‌هاست. چهره معصومین مهربان و روحانی همراه با هاله‌ای از نور نشان داده‌شده است. حالت چهره در آرامش و آسودگی غوطه‌وراست و از این راحتی خیال می‌توان به‌درستی عمل و کردار نیروی خیر پی برد (جدول ۱). برعکس، در نگاره‌های «مجازات عاصیان در قیامت» که باید به این مطلب توجه بیشتری می‌شد. در بیان تصویری و شخصیت چهره و حرکات عاصیان و اشرار به‌اندازه کافی، شقاوت و پلیدی وجود ندارد. تفاوت و ویژه سازی در چهره شخصیت‌های «خیر» اصلی مانند امام علی(ع)، امام حسین(ع) و سایر ائمه اطهار و پیامبران به‌واسطه پوشش صورت و لباس از دیگران بارز شده‌اند. گرداگرد سر امامان و پیامبران هاله نور سفیدی است که به‌واسطهٔ بافت زمینه و خطوط مشعشع کوچک در اطراف این هاله‌ها، سفید و مؤکد شده‌اند(جدول ۱). در برخی صحنه‌ها از ترکیب مقامی در شخصیت‌ها استفاده‌شده، به‌طوری‌که اندازه پیکره نمادهای تصویری «خیر» و «شر» اندکی درشت‌تر طراحی‌شده است. در نگاره امام حسین(ع) در میدان نبرد یا حتی زمانی که تیرباران شده است، به نشانه نبرد در راه حق، با قامتی محکم و استوار سوار بر اسب، با تمام قوت ایستاده، ترسیم‌شده است. پوشش لباس در شخصیت‌های انسانی «خیر» و «شر» این تصاویر همگی شال و ردا و عمامه برای اخیار و امامان و زره و کلاهخود برای سایرین، تابع دوره قاجار است. نمادهای تصویری «خیر» فرشتگان همچون آدمیان تصویر شده‌اند. زیبایی آن‌ها کاملاً زنانه و زمینی است و اغلب روی مدل‌های واقعی ترسیم‌شده‌اند. تصویرسازان از پاکی و ظرافت زنان استفاده کرده و فرشتگان را از این حیث به زنان شباهت داده‌اند. همه این فرشتگان، به‌جز موارد اندک، تاجی بر سردارند که نشان از قداست، ارزش و اعتبار آن‌ها در نزد خداوند است (جدول ۱). برخی از موجودات فرا انسانی به‌عنوان نمادهای تصویری «شر» مخلوقاتی متعلق به دنیای غیرمادی هستند و طراحی‌های آن‌ها نیز فرای بُعد انسانی ترسیم‌شده‌اند. این موجودات درصحنه دادگاهی و مجازات در کنار انسان‌ها نشان داده‌شده‌اند و حتی در یکی از نگاره‌ها، درصحنه دادگاه اخروی در بالای صفحه، تصویر خورشید تابناک وارونه‌ای با چهره‌ای انسان گونه و زنانه ترسیم‌شده که شاهد و ناظر بر ماجراست و گواه بر قیامت است. بعضی از پیکره‌ها مانند مالک دوزخ با قلم‌گیری‌ها و نقطه‌گذاری‌های متراکم‌تر طراحی‌شده‌اند. در طراحی حیوانات، به‌ویژه ذوالجناح و دلدل به‌عنوان نمادهای تصویری «خیر» در حالت‌ها و حرکت‌ها به‌صورت خطی و با سایه‌های داخلی، بسیار چشمگیر است. خطوط محیطی آرام و روان همراه با حرکت‌های نرم این حیوانات بسیار بارز است. چند نکته در طراحی این حیوانات مشهود است، ازجمله: تناسبات اندام حیوانات، اندازه سر و تنه مطابق با طبیعت، طراحی دقیق موهای تن حیوانات که هنرمند از



تصویر ۱۹. روز محشر، اثر مدبر، مجموعه موزه رضا عباسی
مأخذ: سیف،۱۳۶۹: ۱۲۷.

ویژگی خطی چاپ سنگی در این نگاره‌ها نهایت استفاده را کرده و در حد توان خطوط بافت بدن را با تجمع و پراکندگی نقاط ریز، درشت یا مورب و حتی با کلفت و نازک کردن آن نشان داده است (جدول۱و۲). نگارگر در چهره‌پردازی دلدل و ذوالجناح مانند چهره‌های انسانی تا حدی، بُعد روحی و عاطفی را رعایت کرده و چشم‌های این نمادها را کمی بزرگ‌تر از حالت طبیعی ترسیم کرده و جهت نگاه آن‌ها به سوژه اصلی کاملاً مشخص است. در برخی از این طراحی‌ها، ارتباط انسان‌ها با حیوانات کاملاً بارز است و جزو ملزومات واقعه است. گاهی بعضی از قسمت‌های حیوانات مانند نگارگری‌های ایرانی، با ظرافتی بیش از شکل طبیعی طراحی‌شده که آن را به هنر ایرانی نزدیک‌تر می‌کند. استفاده از بافت نیز از ویژگی‌های مهم در این نمادهای تصویری «خیر» و «شر» به‌عنوان عناصر تکمیل‌کننده محیطی در این نگاره‌ها است. بافت، چه به‌صورت پوشش حیوانی، البسه و یا محیط اطراف، کاربرد سنجیده و مناسبی دارد. مورد دیگر، استفاده از ترکیب‌بندی پویا در عناصر بوده است که تمرکز بر روی سوژه اصلی داستان با رعایت ترکیب‌بندی و فضاسازی محیط اطراف، شخصیت‌های نمادهای تصویری «خیر» و «شر» را در روایات بارز کرده است (جدول۱و۲). زوایای دید طراح، اغلب از روبرو و کمی بالاتر از ایستایی قامت انسانی بوده است. به نظر می‌رسد، تصویرگر سه مهارت، طراحی و شخصیت‌پردازی نمادهای تصویری «خیر و شر»، انسان‌ها، حیوانات و موجودات فرا انسانی، ترکیب‌بندی و پرداخت پیکره‌ها را با تبحر خاص اجرا کرده است.

جدول ۱. ویژگی‌های بصری نمادهای «خیر»، مأخذ: نگارندگان.

نمادهای تصویری «خیر»				
امام علی(ع) و دلدل	**زعفرجنی و امام حسین(ع) و ذوالجناح**	**زعفر جنی و همراهان**	**ذوالجناح**	**امام حسین در میانه میدان**
حضرت فاطمه(س) و فرشتگان	**ائمه(ع) در مجازات عاصیان**	**امام علی(ع) در نبرد با مرحب**	**ذوالجناح و امام حسین(ع)**	**عروسی رفتن فاطمه(س)**

نور	نور از نمایی روبرو تابانده شده است.
پرداخت زمینه و پس‌زمینه	عدم یا حداقل توجه به پرداخت زمینه و پس‌زمینه در اکثر مواقع، پرداخت اندک جزییات درزمینه مانند علف‌ها، چمن‌ها و تپه‌ها در برخی تصاویر.
خط، بُعد و فضا و شکل	خط حاوی اطلاعات بصری و ابزار بیانی لازم در این نمادها، استفاده به‌جا از خط و ترکیب و تبادل فضاهای پر و خالی و ایجاد گفتگوی بصری توسط خطوط، فضا، معماری و حتی آرایش و لباس‌ها همه برگرفته از دوره قاجار است.
ژرفانمایی	ژرفانمایی موفقیت چندانی نداشته، در برخی تصاویر (مقامی) و تا حدی تأثیرپذیر از اسلوب نقاشی و گراورهای اروپایی.
بافت	ترکیب خطوط و نقطه‌چین‌ها با هم ایجاد بافت و تغییر ریتم خطوط می‌کنند.
چهره و هاله سر، شکل و پوشش	غوطه‌ور بودن چهره در آرامش و آسودگی و دارا بودن چهره معصوم و مهربان و روحانی، هاله نور گرداگرد سر امامان و پیامبران، پوشش در مواقع جنگی: لباس رزم و بدون کلاهخود و زره و نمایان بودن صلابت و استواری، در مواقع عادی، جنگ و حتی زخم‌خورده در نمادهای «خیر»، پوشش بدون تزیینات، شال و ردا و عمامه برای اخیار و امامان و تابع دوره قاجار، پوشش مطابق دوره قاجار برای زنان و فرشتگان، طراحی‌ها با ظرافتی بیش از شکل طبیعی طراحی‌شده و نزدیک به هنر ایرانی و پیکره‌های ایران باستان است.
ترکیب‌بندی	ترکیب‌بندی منتشر در اکثر نمادها بهترین فضا در گستره ترکیب‌بندی مختص قهرمانان و مهم جلوه دادن اعمال و رفتار آن‌هاست.
پیکره‌بندی	پویایی در حرکات، پاها و دست‌ها از جانب، بدن از روبرو، طراحی دقیق پیکره‌های حیوانات (اسب‌ها)، دورگیری‌های خطی و طراحی بدن وفادار به نگارگری ایرانی، وابستگی طراحی به ایران باستان، نظم در چینش پیکره‌ها، بازنمایی پیکره‌های اصلی منعکس‌کننده آرمان‌های معنوی.

جدول ۲. ویژگی‌های بصری نمادهای «شر»، مأخذ: همان

نمادهای تصویری «شر»				
مجازات عاصیان و مجازات کنندگان	**روز محشر و مجازات عاصیان**	**مجازات عاصیان و کیفر کنندگان**	**مرحب**	
شمر	**مرحب یهودی**	**خازن دوزخ در حال مجازات عاصیان**	**کیفر ملاعین**	
نور	منبع نور از روبرو.			
پرداخت پس‌زمینه	پرداخت اندک زمینه و پس‌زمینه، در اندک موارد عدم پرداخت.			
خط، بُعد و فضا	خط عنصر بصری و ابزار بیانی لازم در این نمادها، استفاده به‌جا از خط و ترکیب و تبادل فضاهای پر و خالی و ایجاد گفتگوی بصری توسط خطوط، فضا و معماری تابع دوره قاجار است.			
ژرفانمایی	قرارگیری هر پیکره مقابل پیکره‌ای دیگر و اغلب ناموفق، در برخی تصاویر (مقامی) و تا حدی تأثیرپذیر از اسلوب نقاشی و گراورهای اروپایی، پرهیز از عمق نمایی طبیعت‌گرایانه در تصاویر، وفاداری به ارزش‌های تصویری و تجسمی سنت‌های هنر تصویری ایران.			
بافت	ترکیب خطوط و نقطه‌چین‌ها با هم ایجاد بافت در نمادهای «شر»، تغییر ریتم خطوط و ایجاد بافت.			
چهره، شکل و پوشش	ترسیم سبیل‌هایی بلند و یا بدون ریش، چشم‌های از حدقه درآمده و وحشت‌زده، داشتن عاقبت ننگین و مضحک، واکنش‌های احساسی کم یا بدون واکنش- شکل طراحی‌ها مشابه هنر ایرانی و وابستگی به ایران باستان، دارا بودن حالت حماقت و کوته اندیشی در تصاویر دیوان و عاصیان و افراد شرور، طراحی زره و کلاهخود برای اشرار در مواقع جنگی مطابق دوره قاجار.			
ترکیب‌بندی	اغلب منتشر			

ادامه جدول ۲.

پیکره‌بندی	فشردگی و نمایش و حضور فعال و پویایی پیکره‌ها، نامنظمی و ناپایداری در نمادهای اشقیاء، قطع قسمتی از طرح توسط قاب، عدم توجه به نسبت‌ها در اندک موارد، عدم توجه به فواصل بین نمادهای «شر»، نامتعادل بودن پیکره‌ها در عاصیان و گناهکاران، طراحی دقیق پیکره‌های حیوانات و عناصر «شر» در نگاره‌های مجازات عاصیان.

نتیجه

چاپ سنگی تقریباً تا پایان دورهٔ قاجار ادامه یافت. در این دوران، برای آشنایی مردم، نقاشی‌های مذهبی عمدتاً در قالب نقاشی‌های عامیانه ظهور کردند و نقاشی مذهبی نیز گونه‌ای از آن بود. به‌این‌ترتیب، چاپ سنگی در خدمت مصورسازی موضوعات مذهبی قرار گرفت و چاپخانه‌ها به‌مرور دریافتند که می‌توانند هنر چاپ را با مضامین مذهبی تلفیق و کتاب‌های مصور مذهبی تولید کنند. این کتاب‌ها به‌گونه‌ای طراحی می‌شدند که افراد باسواد بتوانند متن آن‌ها را بخوانند و افراد بی‌سواد نیز از طریق تصاویر با محتوای آن‌ها آشنا شوند. گفتنی است که اعتقاد به دو مبدأ «خیر و شر»، ریشه‌ای واحد در متون اسلامی دارد و این ریشه واحد در این متون نقل‌شده و نگارگران با ذوق، نسخ خطی فارسی آن‌ها را با شیواترین بیان تصویری و سنت‌های هنری خاص، مصور کرده‌اند. با توجه به دو منشأ «خیر و شر» پرداختن به چنین مضامینی آن هم در فضای زیبا و ملکوتی نقاشی ایرانی، راهی برای هنرمندان دوران جدید بوده است تا با استناد به منابع تصویری و نوشتاری، به ویژگی‌های خاص آن مفاهیم بپردازند. ازجمله کتاب‌های شاخص این دوره، می‌توان به طوفان البکاء نوشتهٔ جوهری، یکی از زیباترین کتاب‌های این دوره اشاره کرد که در میان عموم مردم رواج داشت. است. در بررسی نمادهای تصویری «خیر و شر» در نگاره‌ها، نمادهای تصویری «خیر» شامل شخصیت‌هایی مانند امام حسین(ع)، حضرت علی(ع)، ذوالجناح، فرشتگان و دلدل هستند. در مقابل نمادهای تصویری «شر» شامل شخصیت‌هایی مانند عمرو بن عبدود، شمر، موجودات فرا انسانی، مرحب و غیره می‌باشند. درواقع، این نگاره‌ها بازنمایی تمامی خیرها و شرها هستند که درنهایت منجر به پیروزی تمامی خیرها می‌شوند. بر اساس بررسی‌های انجام‌شده، درباره ویژگی‌های شاخص طراحی نمادهای تصویری «خیر و شر» در نگاره‌ها، می‌توان گفت که هنرمندان با توجه به باورها و اعتقادات مردمی و با استفاده از مضامین خیر و شر، تلاش کرده‌اند صادقانه تصاویری ساده و بی‌تکلف خلق کنند. ازاین‌رو، بیشتر ترکیب‌بندی‌ها اغلب با خطوط روان و با رعایت حداقلی از تناسبات واقعی، خارج از چارچوب‌های رسمی آموزش هنری، شکل‌گرفته‌اند. مهم‌ترین هدف نگارگران از نمایش شخصیت‌های خیر و شر، انتقال پیام‌های اخلاقی برگرفته از داستان‌ها، پندآموزی و عبرت گیری از حوادث زندگی بوده است. تصاویر موجود دارای ترکیب‌بندی‌های پویا و پرشور همراه با هاشور زنی‌های پراکنده، غیرمنظم و متراکم، اندام‌های کوتاه‌قامت نسبت به زمینه، چهره‌های گرد با سرهای بزرگ و ریش‌های پرپشت و نامنظم یا حرکات اغراق‌شده در چهرهٔ شخصیت‌های شر، زیبایی آرمانی و عدم واکنش احساسی در چهره شخصیت‌های خیر، عدم رعایت نسبت‌ها در اغلب تصاویر و ژرفانمایی مقامی همراه با کم‌توجهی به‌اندازه پیکره‌ها، پویایی و بیانگری، دوری از تزئینات، دورگیری‌های قوی و تیره، ترکیب‌بندی منتشر و درعین‌حال متراکم، ایجاد بُعد با سایه‌روشن‌های کمتر یا حتی به‌صورت نقطه‌گذاری، نسبت‌های دقیق‌تر اندام‌ها و کشیدگی و تزئینات لباس‌ها در تصاویر فرشتگان و زنان قاجاری، پرداخت بیشتر زمینه همراه با سایه گذاری‌های مشبک

و هاشوری در اغلب تصاویر، طراحی‌های سنجیده و طبیعی انسان‌ها و مخصوصاً حیوانات و عناصر مرتبط، ارتباط درست شخصیت‌های «خیر و شر» با ترکیب‌بندی‌های موجود، پوشش‌های انسانی منطبق و جاری با دوره قاجار، طراحی بسیار ماهرانه و متناسب حیوانات و درعین‌حال قابل‌بیان در این تصاویر نمایان است. تصویرگران این دوره سه مهارت اصلی را به نمایش گذاشته‌اند: نخست، طراحی نمادهای تصویری «خیر» و «شر» در قالب انسان‌ها، حیوانات و موجودات فرا انسانی؛ دوم، ترکیب‌بندی این نمادها؛ و سوم، پرداخت پیکره‌ها با حرکات ویژه در موقعیت‌های خاص. این مهارت‌ها با الهام از نگارگری ایرانی و با توجه به دورگیری‌های خطی و طراحی بدن شخصیت‌ها و بازگشت به نگاره‌های ایران باستان، با استادی و تبحر خاصی اجراشده‌اند.

منابع و مآخذ

آموزگار، ژاله (۱۳۸٤)، تاریخ اساطیر ایران، تهران: انتشارات سمت.

ابن شهرآشوب (۱۳۷۵ق)، مناقب آل ابی‌طالب، ج۱.

ابن سعد؛ الطبقات‌الکبری، محمد بن صامل السلمی، (۱٤۱٤)، الطائف: مکتبةالصدیق، ۱۴۱۴، الأولی، ج۲، ص ۵۲۱. ج٤۲.

بوذری، علی (۱۳۹۰)، چهل طوفان (بررسی تصاویر چاپ سنگی طوفان البکاء)، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: انتشارات فکر روز.

علامه مجلسی، بحارالانوار، ج ٤۲، ص ۵۸، چاپ بیروت.

علامه مجلسی، بحارالانوار، ج٤٤، ص۲٦٦، چاپ بیروت.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)، تهران: زرین و سیمین.

پاولوناف سجگلوا، المپیادا (۱۳۸۸)، تاریخ چاپ سنگی در ایرن، ترجمه پروین منزوی، تهران، انتشارات معین.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، یشت‌ها، جلد اول، تهران: انتشارات اساطیر.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، نقاشی قاجاریه، تهران: نشر کاوش قلم.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، ببربیان (رویین تنی و گونه‌های آن)، گل رنج‌های کهن، به کوشش علی دهباشی، تهران: نشر مرکز.

خزایی، محمد و طبسی، محسن (۱۳۸۳)، «صورت و معنا در نقاشی قهوه‌خانه، کاشی‌کاری با موضوع عاشورا»، مطالعات هنر اسلامی،۱، صص۱۵٤-۱٦۸.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹)، اژدها در اساطیر ایران، تهران: نشر طوس.

سرکاراتی، بهمن (۱۳۷۸)، سایه‌های شکار شده، تهران، انتشارات قطره.

شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸٤)، نقد ادبی، تهران: انتشارات دستان.

طبری، محمدبن جریر (۱۳۸۷ه.ق)، تاریخ طبری، ج۳، ص۱۳، چاپ بیروت، چاپ دوم، روائح التراث العربی، فقیه، محمد محسن، (۱٤۱۸ه.ق)، الموسوعه الکبری فی غزوات النبی الاعظم، ج٤، ص۷۳، چاپ بیروت، چاپ اول، موسسه الفقیه.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷٦)، تفسیر المیزان، تهران: انتشارات امیرکبیر.

علی محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، تهران: انتشارات یساولی.

عسگری، فاطمه، بررسی تصویرسازی زندگی حضرت فاطمه زهرا(س) در نسخه‌های چاپ سنگی طوفان البکاء، فصلنامه علمی-

پژوهشی نگره، شماره ۲٤تابستان ۹٤ صص۵- ۲۵.
فروم، اریک (۱۳۵٤)، هنر عشق ورزیدن، ترجمه پری سلطانی، تهران: انتشارات مروارید. کزازی، میرجلال (۱۳۸۵)، نامه باستان، جلد ۱، تهران: انتشارات سمت.
گرترود، جابز (۱۳۷۰)، سمبل‌ها، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: ناشر مترجم.
مارزلف، اولریش (۱۳۹۰)، تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی، ترجمه شهروز مهاجر، تهران، نشر نظر.
مسکوب، شاهرخ (۱۳۵۷)، سوگ سیاوش، تهران: انتشارات خوارزمی.
مختاری، محمد (۱۳٦۹)، اسطوره زال تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی، تهران: انتشارات آگاه.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر ایران اشارات داستانی در ادب فارسی، انتشارات سروش.
هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

Investigation of the Themes and Concepts of Good and Evil Visual Symbols in the Lithographic Printing Version of Toufan Al-Buka

Ahdieh Ashrafi peyman, MA in Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Mahnaz Shayestehfar, Member of the faculty, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Received: 2023/10/11 Accepted: 2024/03/11

The scenes of battle and epic in Toufan Al-Buka are a clear manifestation of the conflict between right and wrong and represent the conflict between good and evil. Artists, illustrators of the Qajar period, using the method of symbolization, portrayed the concepts of good and evil in symbolic human, animal and visual elements. The existing ones have manifested Belief in the problem of good and evil in Iranian Persian literature, epic poems, national poems and other religious books. Islam has been reflected and many congregations have appropriated Persian lithographic and illustrated copies. In the narrations of this book, the conflict between good and bad is visible. The **aim** of this article is to examine the characteristics of the images and the concepts of the symbols of good and evil, as well as to study the design features and characterizations of the mentioned images. The present research is to find the answers to these **questions:** 1- What are the characteristics of pictorial symbols of «good and evil» used in the pictures in terms of image and meaning? 2- What are the design features and personality processings done in the images? The **research method** in the current study is analytical-descriptive, and its information is obtained by conducting library research, and the statistical population is 12 samples of book images. The **results** obtained from the analytical and descriptive representation of symbols show that there is an image of «good and evil» in the selected paintings, which shows the symbols of «good» of infallible Imams (pbuh), Zul-Janah, Zul-Faqar, Duldul and Angels, occult aids and etc. while the symbols of «evil» infernal beings are the sword, the owner of hell, the dragon and the devil, and etc. which are meant to describe the filth, darkness And the powers of the soul which have been used. Based on the investigations of the issue in question about the characteristics of the symbol design index regarding The image of «good and evil» in the paintings, it can be said that the artists of the Qajar era according to their beliefs and beliefs of the people, by using The themes of good and evil, have tried to honestly draw simple pictures and away from any problems. Therefore, most of the compositions have been formed with a sensible and tasteful reception, with smooth lines, without respecting the real proportions

and outside the scope of the formal art education system .The most important goal of the painters in showing the characters of good and evil is to convey a message from the stories, to teach and to learn from the life events. The available images have dynamic and powerful compositions with scattered, irregular and dense hash. Short limbs compared to the background, often round faces and big heads in the faces and irregular thick beards or exaggerated movements are evident as well. In the faces of evil characters exaggerated emotional reactions are observed while ideal beauty and lack of emotional response are evident in the faces of good characters. Failure to observe proportions in most images and Positional perspective with little attention to the size of figures, dynamics and expression, avoiding decorations, strong and dark distances, composition being Diffused and dense at the same time, creating dimension with less chiaroscuro or even through dotting, more correct proportions of organs, Elongation and decorations of clothes in the images of Qajar angels and women, more detailing of the background along with mesh shading and shading in most of the pictures, the considered and natural designs of humans and especially animals and related elements, the correct connection of «good and evil» characters with The existing compositions, human coverings consistent with the Qajar period, very skillful and appropriate animal design, and at the same time conveyable are evident in these pictures. In these images, the way of design, the placement of figures and dynamic compositions were obvious and the designs represent characteristics such as diversity and sometimes static texture and spatialization, animated states of the characters, and deliberate linearity, while the qualities of being dense and scattered are used to reveal sensitive situations. Non-observance of proportions and background in most images of good and evil shows that dynamism and expressiveness flow away from decorations and pays more attention to the form of order and symmetry. In symbolism, Expressive forms and other existing elements of Qajar period painting style are visible and are influenced by the characteristics of Iranian painting. The illustrators of this period mastered three skill: Firstly, designing the pictorial symbols of «good» and «evil» of humans, animals and superhuman beings, secondly, their composition, and thirdly, portraying The figures with special movements in special situations and according to the linear distance and body design of the characters, taken from Iranian painting and returning to the paintings of ancient Iran which have been performed with a special and remarkable mastery and expertise.

Keywords: Toufan Al-Buka, Visual Symbols of Good and Evil, Lithography, Qajar Period

References:

Ali Mohammadi Ardakani, Javad(2012),Synchronizztion of Qajar Literature and painting, Tehran: Yasavoli Publications.

Amoozgar,Jaleh(2004),Iranian Painting (History of Iranian Mythology),Tehran: Samt Publications.

Asgari, Fatemeh, Examining the depiction of the life of Hazrat Fatemeh Zahra(PBUH) in the lithographic versions of Tofan al- Boka, Negare Scientific – Research Quarterly, No.24.summer 94,pp 5-25.

Bahar, Mehrdad(2011)Research on Iranian mythoiogy, Tehran:Fekr Roz Publications.

Bahar al-Anwar, Vol 42, P.58.Beirut Press.

Bahar al-Anwar, Vol 44, P.266.

Bouzari, Ali(2019),Forty storms(examination of lithographic images of Toufan Al-Buka), Tehran: Library of the Museum and Documents Center of Islamic Council.

Ervin Staub. Overcoming Evil: Genocide,Violent Conflict , and Terrorism.New York, New York ,USA: Oxford University Press. Pp.32.

From, Eric(1354),The Art of Love, translate by Pari Soltani,Tehran: Morvarid Publications.
Gertrude, Jabs(1370), Symbols,translated by Mohammad Reza Baghapour,Tehran: Motarjem Publisher.
Hall, James(1380), A pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary culture publications.
Ibn Shar Ashub (1375AH),Manaqib Al Abi Talib,Vol.1.
Ibn Saad,Tabaqat ai- Kabi, Muhammad Ibn al- Salmi(1414), Al- Taif:A-Sadiq School.1414, Al-Awli, Volume2,P.521.
Jalali Jafari, Behnam(2002),Qajar painting, Tehran: Kavosh Publications.
Khaleghi Mutlaaq, Jalal(1372), Babre Bayan(body appearance and its types)the flower of old pains, edited by Ali Dehbashi, Tehran: Markaz Publications.
Khazaei,Mohammad and Tabasi, Mohsen(2013),(Face and meaning in coffee house painting,tile work with Ashura theme), IslamicArt studies,No.1, pp.1`53-168.
Kazazi, MirJalal(2015), old Name, Tehran: Samt Publications.
Maksoob, Shahrukh(1995), Sog Siavash, Tehran: Kharazmi Publications.
Marzelf, Ulrich(2019), narrative illustration in Persian lithographic books, translated by Shahrouz Mohajer, Tehran: Nazar Publications.
Mokhtari, Mohammad(1369), The Zal Myth of crystallization of conflict and Unity in the National Epic, Tehran: Agah Publications.
Pakbaz, Rouyin(2008), Painting of Iran (from ancient times to today),Tehran:Zarin and Simin Publications.
Pavlonaf Sejgluva, Olympiada(2008), History of Stone Printing in Iran,translated by Parvin Monzavi, Tehran: Moin Publications.
Pourdavoud, Ebrahim(1375), Yashta ,first volume,Tehran: Asatir Publications. Paul O.Ingram , Frederick John Steng.Buddhist– Christian Dialougue:Mutual Renwal and Transformation. University of Hawaii Press ,1986.P.148-149.
Rastgarfasai ,Mansour(1379), Dragons in iranian Mythologhy,Tehran: Tos Publications.
Sarkarti, Bahman(1378), Hunted shadows,Tehran: Ghatre Publications.
Shayganfar, Hamidreza (2004),literary criticism, Tehran: Dastan Publications.
Tabari, Muhammad Ibn Jafar(1387AH), Tarikh Tabari,Vol.3, p.13, Beirut edition,2nd edition,Rawaneh al-Tharat al-Arabi, Faqih, Muhammad Mohsen,(1418AH), Al Masua –al Kabri fi Ghazwat al- Nabi al-Azam, vol.4, p.74.Beirut edition, first edition, Al-Fagih Institute.
Yahaghi, Mohammad Jafar(1375), Iranian Mythology, Narrative References in Persian Literature, Soroush publications.