مطالعه عناصر ساختاری نقاشی پرده بزرگ درویشی دوره قاجار براساس تاریخ نگاری بخش قدیم و جدید موجود در موزه آستان قدس/ ۴۳-۵۹

بخش اول روایت پرده درویشی بخش قدیم، مأخذ: موزهٔ آستان قدس رضوی

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعه عناصر ساختاری نقاشی پرده بزرگ درویشی دورهٔ قاجار براساس تاریخ نگاری بخش قدیم و جدید موجود درموزه آستان قدس *

الهه پنجه‌باشی **

تاریخ دریافت : ۹۸/۱۱/۱٤
تاریخ پذیرش: ۹۹/٤/۸
صفحه ٤۳ تا ۵۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

پرده درویشی نقاشی است که به وقایع عاشورا پرداخته و با نقاشی قهوه خانه ای دارای تفاوت است. پرده های درویشی درابعاد بسیاربزرگ و برای عزاداری رسمی شاه و به سفارش دربار تهیه می شده است. این نقاشی ها جدا از جنبه تاریخی دارای جنبه اهمیت ماندگاری و انتقال سنت های فرهنگی، هنری و مذهبی به دوره های مختلف را دارد و مطالعه این آثار می تواند به جهت ویژگی های مفهومی، نمادین و تزیینی و بصری حایز اهمیت باشد. نقاشی این پرده ها از دوره قاجار بیشتر رونق گرفته است و زمینه مناسبی برای بررسی سبک هنری و تحولات آن از دوره قاجار می باشد. بررسی و تطبیق دو بخش این نقاشی مهم می تواند به شناسایی تفاوت ها و شباهت های این اثر هنری و ویژگی های هنری آن کمک کند. این اثر یکی از بهترین نمونه های تصویری پرده درویشی می باشدکه درموزه آستان قدس رضوی موجود است. این نقاشی دارای دو قسمت بوده و از آن به عنوان بزرگ ترین پرده نقاشی ایران یاد می شود. قسمت راست نقاشی از ویژگی های رنگ گذاری، ترکیب بندی، طراحی بسیاردقیقی متاثر از هنر درباری دوره فتحعلی شاهی برخوردار است ولی قسمت چپ تابلو بعدها اضافه شده و دارای نقاشی، قلم گذاری، رنگ بندی باارزش بصری و کیفیت پایین تری می باشد و نمایش هنر مردمی است. این نقاشی دربخش قدیم براساس معیارهای نقاشی رسمی قاجاری، زاویه دید، زبان نمادین، حرکت محوری پیکره ها، نسبت های هندسی، واقع گرایی تصویر، دید چندوجهی، رنگ گذاری، عناصرانسانی، حیوانی، گیاهی کار شده است که این کیفیات دربخش جدید که در دوره دیگری به اثر اضافه شده دیده نمی شود. **هدف** این پژوهش پی بردن به ویژگی های هنری دو بخش قدیم و جدید در نقاشی پرده بزرگ درویشی، شناسایی تفاوت ها و شباهت های این اثر می باشد. **سوالهای** این پژوهش به این شرح است: ۱.پرده بزرگ درویشی دارای چه ویژگی های بصری و عناصرساختاری در نقاشی می باشد؟ ۲. تفاوت ویژگی ساختاری و بصری در بخش قدیم و جدید اثر چیست؟ روش تحقیق دراین پژوهش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه ای و بررسی نمونه موزه ای موجود در آستان قدس انجام شده است. شیوه تحلیل اثر براساس بررسی اصول و قواعد تجسمی به کاررفته در ویژگی های ظاهری دو بخش قدیم و جدید تصویر است. **نتایج** این پژوهش نشان می دهد بخش اصلی و قدیم نقاشی توسط نقاشان درباری کار شده و دارای ویژگی نقاشی پیکرنگاری رسمی قاجار می باشد و قسمت دیگر جدیدتر و بعدها به اثر اضافه شده و ازکیفیت تصویری پایین تری نسبت به نقاشی بخش قدیم تر برخوردار است و بعدها به اثراصلی برای تکمیل روایت اضافه شده است.

کلیدواژه‌ها

قاجار،عاشورا، نقاشی، پرده بزرگ درویشی، ویژگی بصری، عناصرساختاری.

*این مقاله حاصل هسته پژوهشی با عنوان «**مطالعه هنر نقاشی پیکره نگاری دوره قاجار**» تصویب شده در دانشگاه الزهراست.

**نویسنده مسئول، استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر ، دانشگاه الزهرا س، تهران ، ایران
Email: e.panjehbashi @alzahra.ac. ir

مقدمه

هنر شمایل نگاری مذهبی یکی از جلوه های هنر نقاشی رسمی دوره قاجار است که به مضامین هنر شیعی می پردازد و پیوند میان هنر و مذهب می باشد. براین مبنا مقاله حاضر به معرفی پرده درویشی موجود درموزه آستان قدس در ابعاد ۲۱۰×۷۳۳ تکنیک رنگ روغن روی بوم ابریشمی می پردازد و با مطالعه ویژگی های فرمی ، تزیینی و خوشنویسی و جزییات اثر به تفاوت چگونگی تغییرات دو بخش از لحاظ هنری و تجسمی می پردازد. به همین جهت در این پژوهش تلاش برای بررسی تطبیقی نقاشی دو بخش قدیم و جدید مقایسه و ویزگی های تجسمی آنها خواهد بود. **هدف** این پژوهش پی بردن به ویژگی های هنری دو بخش قدیم و جدید در نقاشی پرده بزرگ درویشی، شناسایی تفاوت ها و شباهت های این اثر می باشد. **سوالهای** این پژوهش به این شرح است: ۱. پرده بزرگ درویشی دارای چه ویژگی های بصری و عناصرساختاری در نقاشی می باشد؟۲. تفاوت ویژگی ساختاری و بصری در بخش قدیم و جدید اثر چیست؟ ویژگی های هنری و کیفیت تجسمی دو بخش نقاشی متفاوت بوده و بخش اصلی باموضوع وقایع روز عاشورا می پردازد و ازکیفیت رنگ گذاری، ترکیب بندی فوق العاده ای برخورداراست و براساس شباهت با نقاشی رسمی و پیکرنگاری درباری قاجاری توسط نقاشان دربار و برای عزاداری شاه دراین ابعاد بزرگ نقاشی شده است. بخش بعدی که گویا در زمان های بعد توسط نقاشی عامیانه کار و با موضوع بعد از واقعه عاشورا و شام غریبان برای تکمیل روایت پردازی اثر به آن اضافه شده است. این بخش از نقاشی دارای کیفیت تجسمی ضعیف تر از بخش قدیم می باشد. **ضرورت و اهمیت** تحقیق در این است که این پرده بزرگ درویشی از حیث فرهنگی هنری حایز اهمیت شایانی می باشد. این اثر ازحیث طراحی، ترکیب بندی و رنگ گذاری دو بخش دارای تفاوت اساسی بوده و ازحیث هنری، دینی و تاریخی اثربسیار قابل توجهی می باشد. این پرده درویشی بیانگر نوع نقاشی مذهبی در دوره قاجار می باشدو از این نظر بسیار حایز اهمیت است. این نقاشی نفیس موزه ای علیرغم اهمیت تاکنون مورد پژوهش قرار نگرفته است و دو بخش متفاوت آن مورد بررسی و تطبیق قرار نگرفته است و ضرورت این پژوهش را نشان می دهد.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه ای و فیش برداری و مطالعه میدانی پرده درویشی درموزه آستان قدس انجام شده است. تصویر نقاشی به روش عکاسی و اسکن از موزه تهیه شده است. جامعه آماری این پژوهش پرده بزرگ درویشی است که دارای دو بخش قدیم و جدید است و هربخش به وسیله معیارهای مرتبط به روش منطقی و قیاسی مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرند. شیوه تحلیل اثر براساس بررسی اصول و قواعد تجسمی به کاررفته در ویژگی های ظاهری دو بخش قدیم و جدید است که به نظر می رسد به دو دوره تاریخی متفاوت تعلق دارند و ویژگی های تصویری هر بخش مورد مطالعه قرار می گیرد.

پیشینه تحقیق

تاکنون تعداد معدودی از پژوهشگران هنر به موضوعات نقاشی مذهبی و شمایل نگاری دراین دوران پرداخته اند ولی این پژوهش ها تنها به مرورتاریخی این نقاشی ها بوده و پرده های درویشی ازنقاشی های قهوه خانه ای تفکیک نشده اند و این موضوع را به لحاظ هنری و تجسمی بررسی ننموده اند. به خصوص درهیچ یک از پژوهش های ایرانی و خارجی به پرده بزرگ درویشی موجود درآستان قدس رضوی پرداخته نشده است و به مقایسه تطبیقی ویژگی های تجسمی دوبخش اقدام ننموده اند. همین موضوع ضرورت این پژوهش و جنبه نوآری این پژوهش را نشان می دهد، درادامه به معرفی پژوهش های نامبرده مرتبط با موضوع پرداخته می شود. در این پژوهش برای مطالعه بخش هنر مذهبی و شمایل نگاری قاجار از مطالعات افشاری(۱۳۸۶)، افهمی (۱۳۸۹)، بلوکباشی (۱۳۷۵)، چلیپا(۱۳۹۰)، استفاده شد. درزمینه شناخت و بررسی های شمایل نگاری و هنر مذهبی قاجارنظریات فلور (۱۳۹۵)، مورد استفاده قرارگرفت. درکتاب گنجینه های هنردرآستان قدس رضوی که درسال(۱۳۸۶)، چاپ شده است این اثر را به اشتباه دوره صفوی معرفی شده بود که اکنون در مشخصات موزه تغییر و به تاریخ قاجار اصلاح شده است. درمجموع می توان نتیجه گرفت که مقالات و کتب مربوط به این زمینه پژوهشی کم بوده و این زمینه پژوهشی علیرغم اهمیت هنری و تاریخی مورد غفلت واقع شده است، به خصوص در زمینه پرده بزرگ درویشی هیچ کارپژوهشی انجام نشده است. بنابراین در این مقاله سعی می شود با بهره گیری ازمنابع مرتبط و بررسی نمونه موزه ای موجود به بررسی و تحلیل این موضوع پرداخته شود و دو بخش قبلی و جدید مورد تطبیق قرار بگیرد و مشخص شود مربوط به دو تاریخ متفاوت می باشد.

نگاهی به شمایل نگاری و تاریخچه آن دردوران قاجار

بررسی و ارزیابی در روند شمایل نگاری آثار منتخب، نشان از تاثیر مکاتب تصویرگری زمان در نمونه‌های مورد بحث را دارد. این آثار که نشانگر جلوه‌های هنر دینی در نگارگری به شمار می‌روند، حکایت از ظهور و بروز این سنت در عصر قاجاریه داشته اند. پرداختن به مضامین شیعی و مذهبی از جمله مواردی است که به بهترین شکل پیوند عمیق هنر و مذهب را نشان می‌دهد. شمایل نگاری از

تصویر۱. پرده درویشی، نقاشی رنگ و روغن روی بوم ابریشمی، دوره اوایل دوره قاجار، ابعاد: ۲۱۰×۷۳۳، مأخذ: موزهٔ آستان قدس.

دیرباز در ایران رواج داشته و در دوران اسلامی این نوع صورتگری ادامه یافت و بیشتر صورت دینی- مذهبی به خود گرفت.(حسینی، طاووسی، ۱۳۸۵: ۵۹) شمایل نگاری مقدسین بر اساس خیال و برداشت شخصی هنرمند است و آنرا می‌توان در زمره خیالی نگاری برشمرد. خیالی نگاری در ادبیات و اعتقدات دینی و گاه فرهنگ و باورهای عامیانه ریشه دارد. اولین پرده‌های مذهبی به شیوه خیالی نگاری در دوران آل بویه برای مراسم عزاداری سالارشهیدان و سپس در دوره صفوی و درزمان شاه اسماعیل اول پرده‌هایی از واقعه عاشورا نقاشی شد.(چلیپا و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۰) شمایل نگاری در ایران ویژگی‌های خود را دارد. این ویژگی‌ها هنر شمایل نگاری را از لحاظ مضمون و شیوه نگارگری و جنبه تقدس آن از شمایل نگاری در نقاط دیگر جهان به ویژه غرب جدا می‌کند . شمایل‌های ایرانی بیشتر جنبه مردمی دارند.(بلوکباشی، ۱۳۷۵: ۱۱) یکی از مهمترین علل‌های شکل گیری سنت شمایل نگاری،گسترش یافتن متون و مضامین ادبی منظوم و منثور مربوط به ائمه بوده است، چرا که بسیاری از این شمایل نگاری‌ها که نشانگر واقعه ای بودند، همواره با پرده خوانی صورت می‌پذیرفته اند. همچنین منابع و متون نمایشی چون تعزیه نیز نقش به سزایی بر شکل گیری شمایل نگاری خاص اسلامی داشته، که در استقلال یافتن جایگاه خود در عرصه جهانی، بی تاثیر نبوده است.(Marzolph,2001: 232) شمایل نگاری‌های شیعی از لحاظ موضوعی،دربردارنده پیوند عمیق دین و هنر می‌باشند. هنرمند همواره سعی نموده در این گونه آثار از نمادپردازی استفاده نماید، به طور مثال یکی از این نمادها هاله ی مقدس درگرد سر افراد است،که معرف شخصیت مذهبی است. ترکیب بندی مقامی یا سلسله مراتبی نیز، یکی از روش‌های هنرمندان در ایجاد شمایل نگاری شیعی یا مذهبی محسوب می‌شود. آنان در این ترکیب بندی، سلسله مراتب یا جایگاه مکانی و زمانی یک فرد مذهبی را مشخص می‌نمایند.(نصری، ۱۳۸۹: ۵۶-۶۰.در چنین هنری فردیت هنرمند ضرورتاً ناپدید می‌شود البته بی آنکه سرور خلاقیت او کاهش یافته باشد. این نوع هنر بیشتر کشفی و شهودی است.(بورکهارت، ۱۳۹۰: ۲۲۰) نقاشی شخصیت‌های مذهبی برای توده مردم توسعه ای اساسی در هنر اسلامی بود. برای درک مفهوم، هدف، شمایل نگاری و فنون این نقاشی باید به مساله شهدای شیعه و مناسک وابسته به آن توجه کرد.(افهمی و شریفی مهرجردی، ۱۳۸۹: ۲۹) دوره قاجار اوج نقاشی مذهبی قلمداد می‌شود. تلاش شاهان قاجار برای اتحاد شیعیان و ادعای رهبری شیعه با حمایت از مراسم و فعالیت‌های مذهبی همچون امامزاده‌ها، بقعه‌ها و تکیه‌ها و سقاخانه‌ها همراه بود.(پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۸) نقاشی مذهبی جایگاه خود را در بین قشرهای مختلف مردمی یافته بود که به قهوه خانه‌ها می‌رفتند. آثار نقاشی در بین مردم کوچه و بازار هم ارج و قربی یافته بود و در حقیقت نقاشی از دربار بیرون آمد و در بین مردم عادی هم رونق و رواج یافت . این ماجرا هم باعث اعتلای آثار هنری می‌شد و هم موجبات انحطاط آن را از فرهیختگی عاری می‌کرد و به سلیقه و ذوق مردم کوچه و بازار نزدیک می‌ساخت.(آژند، ۱۳۸۵: ۱۴۸) در زمینه شمایل نگاری شخصیت‌های مذهبی شیعیان و نمادهای مرتبط با آن می‌توان برخی ویژگی‌ها را برشمارد: استفاده از عناصر نمادین برای پوشش و سربند، به کارگیری شیوه ای خاص و پالایش یافته در طراحی چهره و اندام، پرداخت و رنگ آمیزی نمادین، پرسپکتیو مقامی، عدم رعایت پرسپکتیو علمی و پرداخت چهره و اندام در فضایی میانه سطح و حجم نمایی قرار دارد. استفاده از هاله منتشره داد و عنصر جدیدی به عنوان نماد اختصاصی برای متمایز کردن افراد مقدس به کار گرفته شد.(افشاری، ۱۳۸۹: ۴۳) هاله نورانی که در نگاره‌های ایرانی به دور سر قدیسان و بعضا دیگر انسان‌های نقاشی ایرانی دیده می‌شود همگی نشان از گرایش کالبد جسمانی به سوی عالم غیب دارد. (دولت آبادی،۱۳۹۶: ۱۶۸) پرده‌های نقاشی بزرگ درروی دیوارها و یا بوم نقاشی با موضوعات شهدای شیعه که امروزه ازآنها به عنوان نقاشی بومی، بدوی، عامیانه و یا قهوه خانه ای تعبیر می‌شود نخستین بار در دوره قاجار پدید آمدند و برخلاف بعضی از محققان ایرانی و غربی در اواخر دوره صفوی از آنها خبری نبود . این نقاشی‌ها در واقع حاصل و ثمره حدود یازده قرن تکوین تدریجی و تحول آداب سوگواری تشیع بر شمرده

می‌شدند.(فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۱) بعدها در حسینیه‌ها و تکایا از نقاشی‌های روایی به گونه پرده نقاشی تزیینی آویخته بر دیوارها بهره می‌جستند. حتی در نمایش خانه سلطنتی تکیه دولت که ساخته ناصرالدین شاه بود هم برای افزودن به شکوه و فضا بندی دراماتیک آن از این نوع نقاشی‌ها استفاده می‌کردند . اعضای طبقه بالای جامعه به نقاشی روایی علاقه داشتند و آنها را برای تزیین اقامتگاه هایشان سفارش می‌دادند. سده نوزدهم م را می‌توان نمونه ای از این نقاشی‌های سبک پرده گونه درباری دانست. این نوع نقاشی با نقاشی‌های روایی عامیانه تفاوت‌هایی دارد و از نظر رنگبندی و ازدحام جمعیت در صحنه‌های مختلف متفاوت است. رنگ بندی و حالات پرده‌های درباری خشونت و شدت کمتری دارد و صحنه‌ها پر از آرامش و ملایمت است و قهرمانان نیز شاهانه و با وقار هستند (همان: ۷۸-۷۶).حضور گسترده شمایل‌ها در دوران قاجار حاکی از علاقه مردم عادی به این تصاویر و مضامین شیعی است. آنچه در این تصاویر حایز اهمیت است و این امر در روضه‌ها و مکان‌های مذهبی و قهوه خانه‌ها مورد توجه و عنایت ویژه ای توسط مردم عادی بوده است. در نگاهی به نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار باید به این نکته توجه کرد که این نوع نقاشی را می‌توان جزو پرده‌های درویشی به شمار آورد که متاسفانه اغلب با نقاشی‌های قهوه خانه ای یکسان تصور می‌شود. این پرده‌ها برای عزاداری شاه و در کیفیت درباری تهیه می‌شده است و از کیفیت فوق العاده ای برخوردار است و اغلب توسط نقاشان دربار و نقاش باشی‌ها کار می‌شده و ممکن است دلیل نداشتن امضا در این نقاشی‌ها را اغلب ارادت و نذر دانست ولی با توجه به کیفیت این نقاشی‌ها می‌توان آنها را جزو پیکرنگاری‌های درباری دانست زیرا از قانون‌های پیکرنگاری پیروی می‌کند این مورد در بخش قدیم نقاشی دیده می‌شود و احتمالا در قطع بزرگ و سلطانی برای عزاداری شاه تهیه می‌شده است.

تحلیل ویژگی‌های ساختاری پرده بزرگ درویشی قاجار

دراین نقاشی وقایع کربلا در زمان امام حسین ع و یارانش و محاصره آنها در صحرای کربلا و بستن آب بر روی ایشان تا قتل عامشان و به اسارت بردن زنان و کودکان را در برمی گیرد. این توالی وقایع همان توالی تعزیه که در این نقاشی‌ها نشان داده شده است. این نقاشی دارای دو بخش قدیم و جدید است که براساس نبردها و رویدادها برای تحلیل به سه قسمت تقسیم می‌شود که بخش اول و دوم مربوط به نقاشی بخش قدیم و بخش سوم بخش جدیدی است که بعدها به نقاشی اصلی اضافه شده است. بخش اول وقایع تاسوعا و کشته شدن حضرت عباس ع و حضرت قاسم ع و بخش دوم کشته شدن حضرا علی

تصویر ۲. بخش اول روایت پرده درویشی بخش قدیم، مأخذ: همان.

اکبرع و حضرت علی اصغر ع و بخش سوم به اسارت بردن حضرت زینب ع و کودکان و اسارت به سمت دمشق است. بخش اول و دوم پیکرنگاری درباری بوده،این بخش نقاشی، بخش پرده شاهی بوده و با کیفیت نقاشی درباری کار شده است ولی بخش سوم که بعدها اضافه شده توسط نقاشان عامی تصویر شده و ویژگی‌های نقاشی درباری و کیفیت بالای رنگ گذاری، قلم گیری را ندارد.

مقیاس پرده بزرگ درویشی

در این نقاشی که به عنوان پرده بزرگ درویشی معروف است در ابعاد ۲۱۰×۷۳۳ با تکنیک رنگ روغن روی بوم ابریشمی با حاشیه ترجیع بند محتشم کاشانی به خط نستعلیق کار شده است، با سه قسمت اصلی در تصویر روبرو هستیم که با یکدیگر همپوشانی نداشته ولی یکدیگر را تکمیل می‌کنند. مقیاس عناصر با توجه به اهمیتشان تصویر گشته اند و به نوعی پرسپکتیو مقامی در اثر روبرو هستیم که در هرپلان شخصیت اصلی بزرگتر از بقیه نشان داده شده است و در مورد امام حسین ع در تمامی قسمت‌ها از بقیه شخصیت‌ها بزرگتر نشان داده شده است در پلان اول داستان در مورد حضرت عباس ع هم این مورد رعایت شده است. مقیاس و دقت ترسیم عناصر بخصوص در پیکره‌های اصلی بیانگر مهم بودن آنها است. نحوه ترسیم ۴ پیکره اصلی در ترسیم فضا در بیان مذهبی و با هدف تاکید بر آنها است. این نقاشی با هدف و ثبت تاریخی واقعه عاشورا ترسیم گشته و نشانگر این موضوع است که این پرده برای شاه و دربار تصویر شده است و در قطع خیلی بزرگتر از اندازه‌های عادی و در قطع سلطانی و برای عزاداری شاه و برای تاثیرگذار بیشتر در این ابعاد ترسیم شده است. همانطور که کتاب‌های شاهی و سلطانی بزرگتر از موارد عادی کتابت می‌شده است این پرده نقاشی هم برای تعزیه خوانی و عزاداری شاه در ایام محرم بزرگتر و در قطع سلطانی تصویر شده است.

تصویر ۳. بخش دوم روایت پرده درویشی بخش قدیم، مأخذ: همان.

بخش اول

در روایت اول که از سمت راست تصویر آغاز می‌شود فرمانده دشمن را نشان می‌دهد که حضرت عباس ع فرق او را شکافته است، در بخش‌های دیگر تصویر سپاهیان دیده می‌شوند که مضطرب و نگران با حیرت به شجاعت و شهامت حضرت عباس ع می‌نگرند و درپایین اسب حضرت عباس کشته شدگان قرار دارند و حضرت در این جنگ تنها است ولی سپاهیان بی شمار تصویر شده اند. (چقدر عظمت شجاعت و دلاوری در وجود حضرت عباس ع است که یک تنه خودش را به جمعیت می‌زند، مجموع کسانی که دور این آب را گرفته بودند مجموعاً چهار هزار نفر نوشته اند.)(مطهری،۸۷:۱۳۸۷) خشونت و صحنه‌های کشتار در نقاشی‌های درباری از کیفیت بصری زیباتری برخوردار است. در بخش اول که به وقایع روز تاسوعا اشاره دارد عباس ع علمدارکربلا را در حال جنگ نشان می‌دهد و بالای سر او نخلی استوار را نشان می‌دهد که دلالت بر برادری و وفاداری آن حضرت به امام حسین ع دارد و عظمت و قامت بند آن حضرت را به صورت نمادین تصویر می‌کند و در هیچ جای دیگر تصویر تکرار نشده است. در شعر محتشم یادآور این مصرع است که در زیر پای حضرت نوشته شده است: نخل بلند او چوخسان بر زمین زدند. در کنار تصویر حضرت عباس ع تصویر امام حسین است که با اسب در حال بردن پیکره ای است که حضرت قاسم ع برادرازده امام حسین ع است و در روز تاسوعا به شهادت رسید و در این بخش که قسمت راست تابلو است بیشترین حجم پیکره و جنگ و رزم در این بخش تصویر نشان داده شده است . ۵۰ پیکره و جنگجو در این بخش تصویر شده است.

بخش دوم

در بخش دوم که بیشتر به امام حسین ع اشاره دارد، در این بخش امام حسین ع سه بار تصویر شده اند که هربار شهیدی را در آغوش دارند.(در روز عاشورا ابا عبدالله نقطه ای را عنوان مرکز انتخاب کرده بود ابتدا آنجا می‌ایستاد و بعد حمله می‌کرد به طور قطع و مسلم و بر طبق همه تواریخ کسی جرات نکرد تن به تن با ابا عبدالله ع بجنگد).(مطهری، ۱۳۸۷: ۱۷۷) در بخش دوم روایت در پایین تصویر که به سمت بالا و بخش آخر می‌رود امام حسین ع را نشسته بر زمین نشان می‌دهد که پیکر بی جان فرزندش علی اکبر ع را در آغوش گرفته است. در کنار تصویر شهدای کربلا، یک شیر تصویرشده است که برای کمک و مراقبت از شهدای کربلا به کمک آماده است و در حال زاری بر اجساد است (البته این امر به صورت تحریفاتی است که در جریان عاشورا وارد تعزیه هاو نقاشی‌ها شده و سند معتبر ندارد). بالای تصویر نقاشی دیگری از امام حسین ع کشیده شده که سوار بر اسب همراه علی اصغر ع که از تشنگی در حال احتضار است را نشان می‌دهد. این تصویر برای نشان دادن فوریت نیاز آب به کودکان است اما دشمن به جای آب تیری بر گلوی کودک می‌نشاند. در این تصویر امام حسین خود را آماده نبرد می‌کند. بیگانگان و لشگری از جنیان امام را ملاقات می‌کنند و پیشنهاد یاری می‌دهند ولی امام نمی‌پذیرند.(روایاتی درباره کمک و نصرت الهی به وسیله جنیان و فرشتگان به امام حسین ع بیان شده است. شیخ مفید به سند از امام صادق ع نقل کرده است زمانی که امام حسین ع از مدینه حرکت کرد گروهی از ملائکه برای پیشنهاد کمک خدمت آن حضرت آمدند و گروه‌هایی از مسلمانان و شیعیان برای کمک آمدند امام حسین ع در پاسخ جنیان فرمود: خدا به شما جزای خیر دهد من مسئول کار خود هستم و محل و زمان قتل من نیز مشخص است. جنیان گفتند اگر امر شما نبود همه دشمنان شما را می‌کشتیم. حضرت فرمودند ما بر این کار از شما توانا تریم، اما چنین نمی‌کنیم تا آنها که گمراه می‌شوند با اتمام حجت باشد و آنها که راه حق را می‌پذیرند با دلیل و آشکار باشد.(مجلسی، بی تا: ۴۴۰) همچنین امام صادق ع فرمودند چون امام حسین ع با عمربن سعد تلاقی نمودند و جنگ برپا شد خداوند نصرت خود را فروفرستاد تا آنجا که بر سر حسین سایه گسترد و آنگاه امام مخیر شد بین پیروزی بر دشمنانش و بین ملاقات و لقای پروردگارش و او لقای پروردگارش را برگزید.(سیدبن طاووس،۱۳۸۰: ۱۴۱) همچنین فرشتگانی برای کمک به امام حسین ع در روز عاشورا وارد شدند، در مرتبه اول اجازه جنگیدن به آنها داده نشد، دوباره اذن گرفتند و آمدند و این وقتی بود که حسین ع کشته شده بود.(صدوق، ۱۳۷۶: ۶۳۸)۱ این موارد نشان دهنده حضور تصویر فرشتگان در نقاشی است. در بالای تصویر زنان حرم امام حسین ع در خیمه‌ها نشان داده شده است و امام در جلو خیمه‌ها در حال وداع با ایشان است، پنج فرشته در کنار ایشان تصویر شده است. در تصویر آخر بخش دوم امام حسین ع خود را برای حمله نهایی و شهادت آماده می‌کند . امام سوار بر اسب است و

فرشتگان در تصویر نشان داده می‌شوند که گرداگرد او را گرفته اند. جنیان و جبرئیل که در کسوت درویش کابلی(امضای هنرمند و یا نام او نمی‌باشد و این نام درویش کابلی است که در تعزیه‌های قاجار به آن اشاره شده و در تعزیه‌ها تصاویر متن عزاداری آو موجود است. درویش کابلی شخصی بوده که قصد زیارت بارگاه حضرت علی ع را دارد و از کشمیر و هند عازم نجف است. درکربلا توقفی می‌کند و از ماجرای عاشورا متاثر می‌شود و پس از گفتگوها با سید الشهدا از امام اجازه نبرد می‌گیرد و شهید می‌شود.(http://hasankhaki.parsiblog.com) همچنین در برخی روایت‌ها «نقاشی خیالی نگاری که عمدتاً مضامینی مذهبی یا پهلوانی در برداشت بر اساس روایت مرشد یا نقال شکل می‌گرفت. نمادهای این آثار همچون رنگ و شکل لباس و خود سپر و حتی شخصیت‌های نمادین، همچون جبرئیل که در شمایل درویش کابلی ظاهر می‌شد، سپاه اجنه و امثال آنها همگی بر اساس روایت مرشد و متاثر از نمادگرایی تعزیه به وجود می‌آمد. برخی از متون که تاریخ عاشورا در آن‌ها تشریح شده و به مقتل معروفند، مرجع نقاشی و تعزیه قرار گرفتند.»(رجبی، ۱۳۸۵: ۱۹) و یک نفر پیک عرب نومیدانه در پی کمک به امام هستند. در این تصویر فرشته‌ها با لباس‌های قاجاری در سمت چپ و تعدادی از انبیا خدا در بخش راست تصویر قرار دارند . داستان روز عاشورا و به میدان رفتن حضرت حسین با علی اصغر ع تصویر شده است که فرشتگان دست به سینه در پشت سرحضرت، تعدادی از اولیا خدا در روبرو و در پایین جنیان دست به سینه تصویر شده اند. در پایین اسب حضرت هم سه فرشته در حال بغل کردن پای اسبان و مانع از رفتن آن حضرت به جنگ هستند. دربالای سر حضرت امام حسین در صحنه آخر خورشید به صورت واژگون و نیمه نشان داده شده است که شرمگین این وقایع را می‌نگرد. احتمالاً به این وضعیت اشاره داردکه (هنگامی که لشکر ابن سعد آن حضرت را به شهادت رساندند گرد و غبار شدیدی در فضا پیچید به گونه ای که آسمان کربلا را چون شب تاریک نمود.(لهوف،۱۳۸۵: ۱۷۵).(این تصویر وداع آخر است، این تصویر وداع آخر است برای خداحافظی با اهل بیت است).(مطهری،۱۳۸۷: ۱۷۸).این بخش مهمترین بخش نقاشی و کانون مرکزی تصویر در بخش قدیم است. بیشترین تعداد پیکره‌ها و کانون تصویر در بخش قدیم، این بخش نقاشی است.

بخش سوم

روایت بخش سوم شام غریبان و به اسارت بردن اسیران و اهل حرم است. در این بخش سرانجام زنان حرم امام حسین ع را همراه تنها پسر باقیمانده امام حسین ع یعمی حضرت سجاد ع را به اسارت دمشق می‌برند. در

تصویر۴. بخش سوم روایت در پرده درویشی بخش جدید. مأخذ: همان.

تصویر ۵. خوشنویسی بخش قدیم، مشخص شده از زیر رنگ در بخش جدید.

تصویر ۶. کتیبه شعر محتشم در بالای تصویر .

این بخش رنگ‌ها بسیار تیره، طراحی ضعیف و بی دقت پیکره‌ها و اسب‌ها دیده می‌شود. از رنگ‌های تیره استفاده شده و به مفاهیمی مانند آناتومی اندام و قلم گیری و ارزش‌های رنگی و هندسه تصویر مانند بخش قدیم تصویر دقت نشده است و به نظر می‌رسد این بخش توسط نقاشی عامی بعدها اضافه شده است.یکی از مواردی که به فاصله زمانی بین دو تصویر اشاره دارد بخش پاک شده نوشته‌ها هست که از زیر رنگ نقاشی مشخص است و مرز بین تصویر جدید و قدیم است، مورد دیگر استفاده از روبنده یا رخ پوش است که در دوره‌های میانی قاجار برای ائمه و زنان اجباری می‌شود و در این تصویر بیشتر از بخش قبل به آن پرداخته شده است. در بخش‌های قبل صورت‌ها یارخ امامان بدون رخ پوش تصویر شده ولی از دوره اواسط قاجار برای احترام از رخ پوش استفاده می‌شود. در این بخش تصویر تمام چهره‌های امامان حتی مردان دارای رخ پوش هستند.

کتیبه دور تا دور تصویر

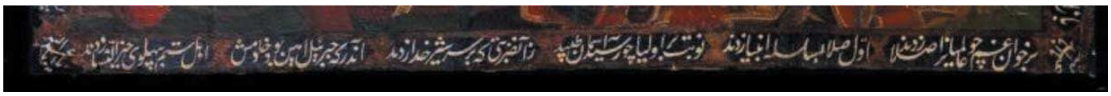
استقرار مذهب شیعه در جایگاه مذهب رسمی کشور تاثیر فراوانی در ادبیات کلاسیک ایران گذاشت. شعر که پیشتر درباری بود بر شهدای خدا و اولیا شیعه متمرکز گردید. نمونه بارز این شاخه ادبی مراثی دوازده بند محتشم کاشانی است. (۱۳۸۶: ۲۰) این کتیبه با حاشیه ترجیع بند از شعر محتشم کاشانی به خط نستعلیق در مدح امام حسین ع اکار شده شده است و به نظر می‌رسد بعدها، به نظر نگارنده پس از اتمام نقاشی سوم برای یکدست کردن سه تابلو به دور تصویر دوخته شده است. نکته قابل توجه در مورد شعر محتشم، تاثیر گذاری اشعار او بر هنرهای تجسمی و اشعار دیگر در این مورد است. در نوشتار کتیبه سعی شده است که شعرها مرتبط با تصویر باشد مثلاً آنجا که به شهادت حضرت قاسم اشاره می‌شود:.. پس آتشی ز اخگر الماس ریزه‌ها افروختند و در حسن مجتبی زدند تصویر قاسم بن الحسن ع قرار دارد، یا جایی که خورشید تصویر شده است: روح الامین نهاده به زانو سر حجاب .... تاریک شد زدیدن آن چشم آفتاب به مرگ امام حسین و تیره شدن امام حسین ع اشاره دارد. کتیبه از سمت راست تصویر آغاز می‌شود سعی شده است که نوشته در راستای روایت تصاویر باشد. نام خطاط مشخص نیست و در چهار کنج نوشتار از عبارت یا ابا عبدالله استفاده شده است. این شعر در مدح امام حسین ع و وقایع کربلا است که به خط زیبای نستعلیق سفید روی زمینه سیاه اجرا شده است. البته همه اشعار بندهای پشت سر هم نیستند تمام بخش‌ها توسط نگارنده خوانده شده و شعر آن مجزا در هر بخش هر ترجیع بند نوشته شده است .

از سمت راست تصویر

باز این چه شورش است که در خلق عالم است
باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است
باز این چه رستخیز عظیم است کز زمین
بی نفخ صور خاسته تا عرش اعظم است
این صبح تیره باز دمید از کجا کزو
کارجهان و خلق جهان در هم است
گویا طلوع می‌کند از مغرب آفتاب
کاشوب در تمامی ذرات عالم است
گرخوانمش قیامت دنیا بعید نیست
این رستخیز عام که نامش محرم است
دربارگاه قدس که جای ملال نیست
سرهای قدسیان همه بر زانوی غم است
جن و ملک بر آدمیان نوحه می‌کنند
گویا عزای اشرف اولاد آدم است

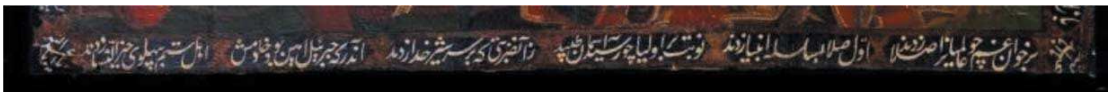
سمت راست تصویر اشعار از بخش عرضی

بر خوان غم چو عالم را صلا زدند
اول صلا به سلسله انبیا زدند
نوبت به اولیا چو رسید آسمان تپید
زان ضربتی که بر سر شیر خدا زدند
آن در که جبرئیل امین بود خادمش
اهل ستم به پهلوی خیر النسا زدند
پس آتشی زاخگر الماس ریزه ها
افروختند و در حسن مجتبی زدند
وانگه سرادقی که ملک محرمش نبود
کندند و از مدینه به کربلا زدند
وز تیشه ستیزه در آن دشت کوفیان
بس نخل‌ها زگلشن آل عبا زدند



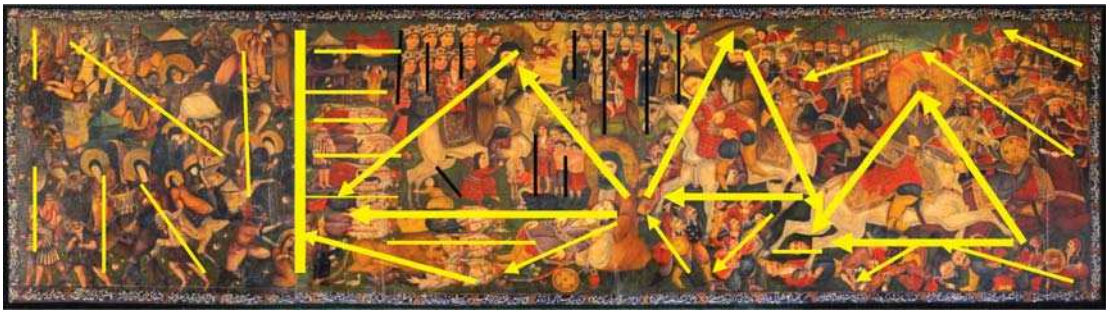
تصویر ۷. کتیبه شعر محتشم در مستطیل تصویر سمت چپ

تصویر ۸. مستطیل پایین تصویر شعر محتشم



تصویر ۹. عرض تصویر بخش چپ شعر محتشم .

تصویر ۱۰. جهت حرکت تصویر از لحاظ بصری در بخش قدیم و جدید .



تصویر ۱۱. حرکت محوری پیکره‌های اصلی تصویر در بخش قدیم و جدید پرده درویشی .

پس ضربتی کزآن جگر مصطفی درید
بر حلق تشنه خلف مرتضی زدند
اهل حرم دیده گریبان گشوده مو
فریاد در حرم کبریا زدند
روح الامین نهاده به زانو سر حجاب
تاریک شد زدیدن آن چشم آفتاب

از وسط مستطیل در قسمت پایین ترجیع بند بعدی
کاش آن زمان سرادق گردون نگون شدی
وین خرگه بلند ستون بی ستون شدی
کاش آن زمان درآمدی از کوه تابه کوه
سیل سیه که روی زمین قیرگون شدی
کاش آن زمان ز آه جهان سوز اهل بیت
یک شعله برق خرمن گردون دون شدی
کاش آن زمان که این حرکت کرد آسمان
جان جهانیان همه از تن برون شدی
کاش آن زمان که کشتی آل نبی شکست
عالم تمام غرقه دریای خون شدی
گر انتقام آن نفتادی به روز حشر
با این عمل معامله دهر چون شدی
آل نبی چودست تظلم برآورند
ارکان عرش را به تلاطم در آورند

بررسی تحلیلی رنگی و فرمی در این پرده نقاشی نشان می‌دهد که دربخش قدیم نقاشی هنرمند مهارت استفاده از زبان نمادین در تصویر را داشته است و این امر از مهارت هنرمند در شکل و فرم پیکره‌ها و نشان دادن شبیه سازی با وقایع عاشورا، نمایش ساختاری هر واقعه برای مخاطب قابل تشخیص است و هر بخش از تصویر دارای ساختار واحد و مشخص بوده و درعین حال از زیر مجموعه کلی قوانین بصری تصویر پیروی می‌کند. مهارت و حساسیت نقاش یا نقاشان در بخش قدیم حاکی از تخصص و مهارت آنها در امر طراحی، رنگ گذاری و نقاشی در ابعاد بزرگ بوده است که توانسته اند این حجم از پیکره‌ها را در یک فضای محدود نقاشی کنند. امر دیگر دراین تصاویر پرداختن به چهره‌ها است که دارای شخصیت پردازی مجزا از هم است و هر کدام دارای شخصیت تصویری خاص خود می‌باشند. هر پلان در این تصویر داستان ویژه ای از عاشورا را تصویر می‌کند و روز تاسوعا و عاشورا و وقایع آن کاملاً مجزا است و به راحتی قابل تشخیص است. با وجود اشاره به ساختارهای کلی در هر پلان در بخش قدیم به یکدیگر در جزییات شبیه نبوده و هر بخش دارای تغییرات رنگی و فرمی مستقل به خود است. زبان

تصویر ۱۲. مثلث مهمترین شخصیت و کانون تصویر، امام حسین ع .

نمادین در بخش اول و دوم قسمت قدیم بیشتر رنگی بوده و سعی شده از رنگ‌های سبز و قرمز به صورت حماسی و رنگ طلایی برای هاله تقدس و سبز برای نمایش معنویت استفاده کند.

زاویه دید

این پرده درویشی در بخش قدیم دارای چهار نقطه تمرکز است که از بخش راست تصویر شروع می‌شود و سر ائمه اطهار است که با دایره ای طلایی مشخص شده است و در بالای آن یک یا دو فرشته قرار گرفته است. نقطه‌های تمرکز تصویر در عین حال جدا کننده داستان ها، تاکید بر شخصیت‌های اصلی نقاشی، پلان بندی مجزای تصویر را در بردارد. در بخش جدید این دایره‌ها بسیار زیاد استفاده شده ولی از نظم بصری بخش قدیم برخوردار نیست و گویی عده ای از پیکره‌ها روی هم سوار شده است. جهت حرکت در بخش قدیم از سر حضرت عباس ع شروع می‌شود و در همه جای تصویر دارای حرکت است و به دم شیر در انتهای تصویرختم می‌شود و حالت زیگزاگی دارد ولی در بخش جدید تصویر حرکت بر خلاف تصویر بوده و حالت مثلثی دارد که در تصویر نشان داده می‌شود. مسیر حرکت سرهای اصلی در بخش قدیم در یک راستا و در یک خط است ولی در بخش جدید نامشخص است . این موارد در تصویر ۱۰ نشان داده می‌شود .

حرکت محوری پیکره‌های بزرگ و اصلی و نسبت‌های هندسی

راهنمای تماشای یک اثر هنری قطعاً هنرمند است که چشم را در خلال راهها و توقفگاه‌هایی که تدارک می‌بیند به سیاحتی راحت و آموزنده می‌برد. این گذرها که حرکت چشم را تعیین می‌کنند توسط جهت خطوط و شکل ها، مرزهای شکل و موتیف‌ها پدید می‌آیند. خطوط شکل‌ها و کناره‌های شکل‌ها با جهتی یکسان به سوی یکدیگر نشانه رفته اند گرچه ممکن است گاهی مماس باشند، به طور معمول حرکت چشم توسط فاصله میان آنها قطع می‌شود. گاهی جهش‌های چشم نیازمند رانش‌های جهت دار نیرومند یا جذابیت‌های موثر است.(اوکریک و دیگران،۱۳۹۷: ۹۷) استفاده از نسبت‌های هندسی و هندسه ایستا در هنر نقاشی دوره قاجار به سبب ورود پرسپکتیو در نقاشی دچار تحول شد. استفاده از تناسبات هندسی غربی در کنار هندسه ایرانی نوعی فضای نامتقارن و واقعی را در تصویر ایجاد می‌کند. در این تصویر همچنان که ذکر شد دو نوع زاویه دید از روبرو در بخش قدیم و در بخش جدید زاویه دید از پهلو وجود دارد. حرکت در این تصویر در بخش قدیم و جدید از یکدیگر مجزا بوده و در تصاویر هر بخش دیده می‌شود. در بخش قدیم چنان که در تصویر مشاهده می‌شود سه مثلث اصلی وجود دارد که کلیه فضای عمودی و افقی تصویر در راستای همان مثلث‌های اصلی و نقاط اصلی تصویر است، مثلث اصلی تصویر چنان که در تصویر ۱۲ دیده می‌شود سر امام حسین ع است ولی در بخش قدیم در سمت راست تصویر نقطه مشخص و هندسه مشخصی وجود ندارد و تنها فرمها به صورت بی هدف استفاده شده است و یکی از بخش های اصلی تفاوت فکری هنرمندان بخش قدیم و جدید تصویر را نشان می‌دهد و دلیلی برای وجود نظم بصری و هندسی در بخش قدیم تصویر است. چنانچه در تصویر ۱۱ دیده می‌شود ساختار هندسی تصویر بر سه مثلث اصلی تصویر استوار است ولی در بخش جدید چپ این ساختار هندسی و نظم دیده نمی‌شود.همچنین کانون مرکزی تصویر به سر امام حسین ع ختم می‌شود که نقطه کانونی تصویر است و در تصویر ۱۲ مشخص شده است .

واقع گرایی در ترسیم عناصر با موضوع عاشورا

دراین تابلوی نقاشی درویشی جزییات ترسیمی و فرمی در این نقاشی در قسمت راست اثر دقت، مهارت و حساسیت‌های نقاش درباری را نشان می‌دهد. بررسی فرم‌های به کار رفته حاکی از آن است که شخصیت‌ها و وقایع به کار رفته در شبیه سازی با وقایع عاشورا جهت نمایش وقایع گوناگون عاشورا دارای قاعده و ساختار

تصویر ۱۴. هنرمند ناشناس، کپی دیوارنگاره عبدالله خان معمارباشی،گواش روی کاغذ،۱۸۵۱م،Sackler Galleryt، مأخذ:
https://www.si.edu/Museums/sackler-gallery

بوده و به راحتی قابل تشخیص اند. عناصر بصری مورد استفاده در این نقاشی در بخش قدیم دارای ویژگی‌های نقاشی درباری بوده و در قسمت جدید، دارای نقاشی‌های عامیانه است. در این پژوهش سعی می‌شود در هر بخش به مطالعه دقیق بررسی جزییات عناصر پرداخته شود. از نظر نگارنده هر سه واقعه پرده به وسیله چهار فرشته انسان نما کوچک در آسمان تصویر به صورت نامحسوس از یکدیگر جدا شده اند. یعنی شروع و اتمام داستان با فرشته‌ها مشخص می‌شود، در سه داستان سمت راست این امر به وسیله فرشته‌ها که در نقاشی‌های قاجاری دربار هم به کارمی روند جدا شده است ولی در بخش عامیانه که بعدها اضافه شده است این جدا شدن به وسیله هارمونی‌های رنگی اضافه شده است و نقاش ناآگاهانه از چند گل که در بخش جدید کار کرده است بر روی قسمت قبلی نقاشی کرده است که این مورد هم یکی از دلایلی است که نشان می‌دهد نقاش سعی داشته بخش قدیم و جدید را با یکدیگر ارتباط دهد. موارد ذکر شده به وضوح حاکی از آن است که این ترسیمات به گونه ای انجام شده است که مخاطب اثر در خوانش اثر قادر به تشخیص نوع وقایع از طریق ویژگی‌های تصویری هر بخش و ارتباط آن با واقعه عاشورا است. فرشته دراین تصاویر بالای سرشخصیت‌های اصلی داستان قرار دارد و تنها در بالای سراامامان نقاشی شده و پیکره‌های اصلی و مقام نگاری شده را مشخص می‌کند و حتی جایی که دو شخصیت امامان با هم هستند دو فرشته دیده می‌شود. مثال کنار حضرت امام حسین ع و حضرت علی اصغر ع دو فرشته دیده می‌شود. در رابطه با این پرده درویشی می‌توان ادعا کرد که نقاش در بیشتر تصاویر ترسیم شده دراین پرده سعی کرده است که تصویر مطابق با واقعیت‌های حماسه عاشورا باشد. منحصر به فرد بودن و بزرگ بودن این پرده درویشی که در زمان فتحعلی شاه کار شده دارای خصوصیات نقاشی درباری قاجاری است که در تصویر (۱۷) دیده می‌شود. کانون تصویر پیکره اصلی است پیکره‌های دیگر در اطراف آن و با حالت احترام دست و به ردیف تصویر شده اند. این موارد در تصویر (۱۴و ۱۵) فرم قرار گیری فرشتگان و درباریان، لباس و آرایش تاج، احترام دست‌ها روی یکدیگر دیده می‌شود. این شباهت به سبک نقاشی دوره ابتدایی قاجار و رعایت قوانین پیکرنگاری مشخص می‌کند این نقاشی به سبک درباری و شاهی ولی با موضوعی مذهبی کار شده است و احتمال می‌رود این اثر کار یک نقاش باشی درباری قاجاری باشد زیرا قوانین پیکرنگاری، ترتیب ایستادن و احترام از الگوهای نقاشی درباری قاجار در دوره اول تقلید شده است. پس می‌توان فرشته‌ها را علاوه بر اینکه به عنوان یک نشانه الوهیت در هر بخش در بالای سر امام یا معصوم قرار

تصویر۱۵.جزیی از تصویر جلد کتاب فتحعلی شاه و پسرانش، قرن ۱۹، مجموعه هنر اسلامی مالزی، مأخذ: Qajar ceramics,2019:11

گرفته است، نمادی برای جدا کردن هر بخش از تصویر دانست که در عین استقلال دارای وحدت تصویری است.

دید چند وجهی در پرده نقاشی عاشورا

این نقاشی دارای دید چند وجهی است و این دید برگرفته از نگارگری ایرانی در دوره‌های قبل است. دید سه وجهی یا دید پرسپکتیوی که دید از بالا روبرو پهلو را نشان می‌دهد. این مورد در پلان قدیم به خوبی دیده می‌شود ولی در بخش جدید تنها با دید از پهلو روبرو هستیم. «پاول فلورنسکی این دید چند وجهی را در کتاب خود با عنوان پرسپکتیو معکوس توصیف کرده و به این نکته اشاره می‌کند که در فرهنگ اسلامی بیننده فقط به دید نمای مقابل اشیا محدود نمی‌شود و دید از قسمت‌های دیگر بنا نیز برای او میسر می‌شود».(Florenski,2001:26) در این پرده نقاشی چندین واقعه در روز کربلا هم زمان با هم دیده می‌شود و هر داستان دارای مرکزیتی مجزا است. در نقاشی بخش قدیم برای نمایش داستانها از دیدهای مخالف و نشان دادن همه حوادث در یک نگاه به مخاطب استفاده شده است ولی در تصویر پلان جدید تنها از دید پهلو برای نمایش تصاویر شام غریبان استفاده شده است و هنرمند از درایت آگاهانه نقاش در بخش قدیم اثر برخوردار نبوده است. در بخش جدید دید سه بعدی نیست و یک بعدی بوده و در راستای خط افق و به صورت یک وجهی ارائه شده است. دید در تابلو بخش قدیم از روبرو بوده ولی در بخش جدیدتر از کنار یا پهلو است.در نقاشی‌های پرده‌های درویشی همواره حرکت روایت از سمت راست به چپ صورت می‌گیرد زیرا درویش داستان را از راست به چپ روایت می‌کند . این موارد در تصویر ۱۸ مشخص می‌شود .

رنگ گذاری در نقاشی

رنگ گویاترین عنصر است که ادراک کلی را برمی انگیزد و بیشترین حساسیت را به آن داریم. رنگ گویا ترین عنصر در تصویر است زیرا به دلیل کیفیتش به طور مستقیم بر عواطفمان تاثیر می‌گذارد .وقتی به یک اثر هنری نگاه می‌کنیم لزومی ندارد که به طور عقلانی تبیین کنیم که قرار است چه احساسی از رنگ‌ها داشته باشیم واکنش ما به آنها آنی است. (اوکویرک،۱۳۹۷: ۲۰۶) استفاده از رنگ در این پرده درویشی یکی از دلایل دیگری است که بخش سمت چپ این تابلو به این دوره یا این نقاشی ارتباطی ندارد و بعدها به آن اضافه شده است. استفاده از رنگ در این نقاشی به روش‌های مختلفی استفاده شده و رنگ در این نقاشی جنبه نمادین داشته و در راستای وقایع مربوط به آن است. تم رنگی هر واقعه به وسیله رنگ‌های خاصی از یکدیگر جدا شده است. در قسمت بالای تصاویر سپاهیان بوده که در حال نبرد می‌باشند، فرشته بالای سر شخصیت اصلی است که در مرکز صفحه بزرگتر از بقیه و با پرسپکتیو مقامی تصویر شده است و در زیر پای سوژه اصلی کشته شدگان هستند. هر سه پرده اصلی دارای این جزییات می‌باشند. رنگ قرمز، سفید، سبز رنگ‌های اصلی به کاررفته در این پرده نقاشی است که خاصیت برانگیختگی و حماسی دارد. رنگ‌های قسمت اصلی و قدیم واقعه کربلا دارای رنگ‌های گرم است و رنگ‌های قسمت بعدا اضافه شده دارای تم رنگی خاکستری‌های خاموش رنگی است. اسب در تمامی قسمت‌های راست در سوژه‌های اصلی تصاویر حضرت ابوالفضل ع و حضرت حسین ع سفید و با آناتومی قوی است. اسب در این نقاشی دارای تزیینات بوده و مانند اسب در نقاشی‌های دوره قاجار دارای تزییناتی در بخش زین، فرش و حلقه ای برای آرایش دم است که تنها در نقاشی‌های درباری برای شاه به کار رفته است(تصویر ۱۹) یک نمونه طراحی اسب برای فتحعلی شاه را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد بیشترین رنگ قرمز است که فضا را حماسی و رزمی نشان دهد. تصویر دارای رنگ‌های سبز برای نشان دادن معنویت تصویر، فضاهای قهوه ای و خاکستری‌های رنگی است. تمام فضای تصویر دارای رنگ و عناصر بصری است. از رنگ زرد طلایی برای نشان دادن هاله نور و رنگ زرد

تصویر ۱۷. مقلیسه تصویر فرشتگان در نقاشی جلد کتاب سمت چپ و نقاشی پرده درویشی سمت راست .

اکر برای چکمه‌ها و سپرها استفاده شده است. فضای اطراف پیکره‌ها چه فرعی و چه اصلی با رنگ‌های سبز خاکستری و سبز برای زمین احاطه شده است. در قسمت جدید رنگ‌ها دارای تم خاکستری و خاموش هستند. متاسفانه در مرمت این اثر ورنی زیادی استفاده شده و ناآگاهی مرمتگر رنگ‌های بخش قدیم را تاحدی خاموش کرده است ولی می‌توان ارزش‌های رنگی و ملاحظات و دانش رنگی نقاش را ملاحظه کرد و تفاوت درخشش رنگی فاحشی بین دو بخش نقاشی دیده می‌شود. در بخش قدیم رنگ‌ها درخشان و پاک و در تطبیق با موضوع تصویر به کار برده شده است ولی در بخش جدید این امر دیده نمی‌شود. تمام موارد تحلیل شده در در این بخش در جدول شماره۱ خلاصه می‌شود.

عناصر انسانی

عناصرانسانی در بخش قدیم نقاشی دارای دسته بندی امام، معصومین، سپاهیان، فرشتگان، جنیان، زنان، کودکان و شهیدان هستند. اگر تابلو در بخش قدیم را به دو بخش تقسیم کنیم بخش اول و سمت راست از لحاظ زمانی وقایع روز تاسوعا را مشخص می‌کند و شخصیت اصلی داستان حضرت ابوالفضل عباس ع است و در بخش دیگر که به وقایع عاشورا اشاره دارد امام حسین ع، مهمترین

تصویر۱۸. تفاوت زاویه دید در بخش جدید و قدیم تصویر.

جدول ۱. مقایسه ویژگی‌های تصویری در تابلو پرده درویشی، مأخذ:نگارنده

ویژگی تصویری	بخش قدیم	بخش جدید
زاویه دید	زاویه دید از روبرو	زاویه دید از بالا
کادر	استفاده از کادر عمودی	استفاده از کادر عمودی
طراحی حیوانات	دقیق، با تزیینات، واقع گرایی	عدم دقت، بدون تزیینات، بدون جزییات
چهره نگاری پیکره ها	طراحی دقیق، همه صورت‌ها متفاوت، تاکید بر چهره نگاری	ضعیف، عدم دقت، نامشخص بودن پیکره ها
طراحی پیکره‌های کوچک	تاکید بر پیکره‌های فردی، طراحی دقیق	عدم دقت، طراحی سطحی
طراحی پیکره‌های بزرگ	تاکید بر پیکره‌های اصلی، طراحی دقیق، خطوط محیطی، دقت در اجرا	آزاد، بدون خطوط محیطی،بدون ظرافت، عدم تشخیص از پسزمینه
رنگ	رنگ‌های متنوع، دقت در رنگ گذاری و اجرا، شفاف، دقیق، دارای هارمونی بصری	رنگ‌های تیره، با خاکستری یکسان، عدم دقت در رنگ گذاری
جزییات	دقت در اجرای جزییات	عدم وجود جزییات
پرسپکتیو	رعایت شده	رعایت نشده
مقام نگاری	دارد، ۴ مورد در پیکره‌های اصلی	ندارد، همه پیکره‌ها یکسان
نقاط اصلی	مشخص ۴نقطه اصلی	نامشخص
طراحی	بسیار دقیق در همه موارد و جزییات	طراحی سطحی و عدم دقت

شخصیت در این نقاشی است. امام حسین ع در این نقاشی سه بار تصویر شده و هربار یکی از شهدا را دربرگرفته است، حضرت قاسم ع، حضرت علی اکبر ع و حضرت علی اصغر ع . این بخش نقاشی اصلی ترین بخش و دارای فضای رزمی و حماسی است و رنگ‌های به کار رفته در این بخش رنگ‌های گرم و قرمز است سپاهیان و کشته شدگان و جنگ اصلی در این بخش تصویر شده است. در بخش دوم تابلو که به مثلثی بین سه تصویر امام حسین ع ختم می‌شود داستان‌های روز کربلا را نشان می‌دهد. بخش سوم که بعدها اضافه شده داستان‌های شام غریبان است که همزمانی دید در سه پلان تصویر دیده می‌شود. ۵۰ پیکره در داستان اول،۳۷پیکره در داستان دوم، ۱۰ پیکره بی سر و شهید و ۵ پیکره زن هستند(بدون احتساب پیکره‌های اضافه شده ما بین دو قسمت قدیم و جدید)، در بخش اول سه فرشته و در بخش دوم ۵ فرشته تصویر شده‌اند. ۳۰ پیکره در قسمت جدید و در میان رنگ‌های تیره تصویر شده است. از آنجا که پیکره‌ها در این نقاشی دارای اهمیت بصری ویژه ای هستند و بیشترین تعداد پیکره‌ها در نقاشی در این تصویر دیده می‌شود این موارد برای مطالعه پیکره‌ها ضرورت دارد که این بخش دارای شباهت‌های تصویری با نقاشی‌های درباری از فتحعلی شاه و فرشتگان در کنارش دارد که در تصویر دیده می‌شود و دلیلی است بر درباری بودن نقاش این پرده درویشی که همان قوانین تصویری را برای یک موضوع مهم مذهبی اجرا کرده است(تصاویر ۱۴-۱۵). در

جدول۲. سیر تحول جایگاه پیکره و دلالت‌های آن در هنر نقاشی پرده درویشی، مأخذ: نگارنده .

جایگاه پیکره	بخش قدیم	بخش جدید
فرم	نمایش و حضور فعال پیکره‌ها به صورت فعال و پویا تاکید برسیالیت و تکثر پیکره ها حضور اصلی پیکره درتعامل با مخاطب نقاشی	نمایش غیربازنمایانه، فرم از هم گسیخته و تا حدی تجریدی بدن شکل نمایی
رویکرد	سمبلی از زیبایی کلاسیک،آرمانی، خصائل والای انسانی با نمایش شباهت و عظمت	بدون صورت مشخص، عدم تاکید بر پیکره خاصی
هدف	بازنمایی دقیق بدن پیکره‌های اصلی منعکس کننده آرمان‌های معنوی و اسلامی نمایش و کنش‌های بدنی در راستای مطالبات دینی و سیاسی شیعه	نشان دادن درد و رنج و عدم بازنمایی پیکره‌ها و مشخص بودن هدف تصویری
رسانه	بازنمایی بدن به طور غالب با کاربرد رسانه سنتی نقاشی بدن به مثابع ابزار بیانگر و تاکید بر ۴ پیکره اصلی برای درک بیشتر فضای کربلاو وقایع	عدم بازنمایی دقیق بدن بدون تاکید بر یک پیکره خاص

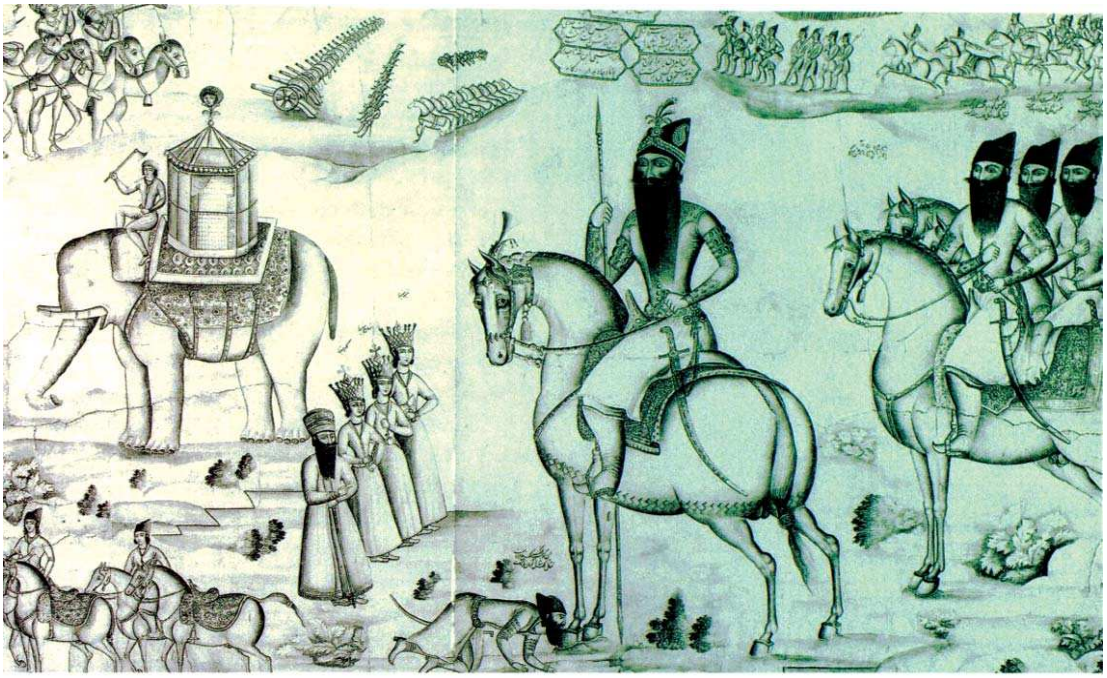
این مرحله تحلیل پیکره‌ها از لحاظ فرم مطرح است که در همه بخش‌های تصویر عناصر انسانی دارای حضوری فعال و پویا هستند و مهمترین موضوع نقاشی استفاده از پیکره‌ها است. در این نقاشی نشان دادن تجسم‌های آرمانی و معنوی درکنار زیبا نشان دادن پیکره‌های اصلی و نشان دادن خصایل معنوی این پیکره‌ها مطرح است و هدف آن بازنمایی وقایع عاشورا برای تجسم بیشتر مخاطب در هنگام عزاداری و درک بیشتر وقایع عاشورا است. این موارد در جدول شماره ۲ خلاصه و بخش قدیم و جدید تطبیق داده می‌شود .

عناصر گیاهی

وجود عناصر طبیعی مانند حضور گیاهان و درختان در نقاشی و همبستگی این عناصر با انسان تنها جنبه تزیینی و زیبایی شناسی دارد زیرا در هنر برای گیاهان قداست ویژه ای برخوردارند مانند سرو و نخل و در نگاره‌های ایرانی نیز به کرات استفاده شده است. دراین پرده درویشی در چندین نقطه تصویر از این عناصر به صورت نمادین استفاده شده است. دربالای سر حضرت ابوالفضل عباس ع یک درخت نخل به عنوان نماد اقتدار و قدرت استفاده شده است و درکنار حضرت علی اکبر ع گل نرگس به نشانه جوان بودن و پاک و بی گناه بودن گل نرگس روییده شده است. همچنین نقاش در کنار تصویر جوانان کشته شده عقیله بنی هاشم گل‌های رز نقاشی کرده است. عناصر گیاهی در این نقاشی محدود بوده و در بخش‌هایی به صورت نمادین به کار برده شده است.

عناصر حیوانی

در ارتباط با حضور جانوران درنقاشی می‌توان در نگاه نخست به اسب‌ها اشاره کرد که تمامی اسب‌ها در رکاب ائمه سفید، بسیار قدرتمند و با آرایش کامل، آناتومی دقیق تصویر شده اند. سه اسب سفید در مرکز سه داستان قرار دارد، در داستان اول در مقابل اسب حضرت ابوالفضل ع چهار اسب قهوه ای، سیاه و سمند زرد دیده می‌شود و یک اسب بزرگ در مقابل و در فراز اسب حضرت عباس ع دیده می‌شود. در داستان دوم دو اسب کامل و یک اسب نیمه دیده می‌شود و تنها اسب کامل اسب امام حسین ع است. در داستان سوم عناصر حیوانی زیادتر و متنوع تر از بخش‌های قبل دیده می‌شود. تنها اسب داستان اسب امام حسین ع است. طراحی اسب در این نقاشی در بخش قدیم مانند نقاشی درباری دیده می‌شود. در تصویر (۱۹) یک نمونه تصویر از فتحعلی



تصویر۱۹.بازدید نظامی فتحعلی شاه و حسینعلی میرزا، هنرمند نامشخص، جوهرروی کاغذ، مأخذ: موزهٔ ارمیتاژ. آداموا،۱۳۸۶:۲۶۸.

شاه و طراحی اسب درباری با آرایش اسب که در این نقاشی دیده می‌شود مشخص می‌کند طراحی اسب، آرایش اسب و کیفیت پرداختن به آناتومی مانند اسب در نقاشی‌های درباری تصویر شده است. در پایین تصویر یک شیر دیده می‌شود که سرتعظیم بر شهدای کربلا دارد و درحال زاری و تعظیم بر اجساد بی سر و نگاهبانی از آنها است. چهارده پرنده دیده می‌شود که شاید نماد چهارده معصوم است که بر روی اجساد و یا در کنار اجساد در حال زاری و ادای احترام هستند. یک شتردیده می‌شود که سوارش در حال صحبت با حضرت حسین ع است. دو مرغابی درانتهای تصویر به چشم می‌خورد که براساس حدس نگارنده بعدها اضافه شده و بیشتر با عناصر تصویری بخش جدید قابل تطبیق است، زیرا نقاش جدید خواسته است با اضافه کردن عناصر جدید به صورت عامیانه و ناشیانه دو بخش تصویر را با یکدیگر مرتبط نماید. در بخش جدید چهار اسب و یک شتر با طراحی بسیار ضعیف و ابتدایی ترسیم شده است که یکی از نشانه‌های تفاوت بصری در بخش قدیم و جدید طراحی حیوانات است که اسب به عنوان یک عنصر واحد در هر دو بخش با کیفیت و طراحی و کاملاً متفاوتی کار شده است.

نتیجه

بنابرپژوهش حاضر روشن شد که نقاشی شمایل نگارانه در دوره قاجار از اهمیت ویژه ای برخوردار بوده است. این نوع نقاشی در نزد مردم از اهمیت ویژه ای برخوردار بوده و وقایع کربلا را در بردارد و برای تجسم و همراهی بیشتر مخاطب به کار می‌رفته است. این نوع پرده‌های نقاشی جنبه تزیینی و آیینی داشته و در نمایش خانه‌های سلطنتی به کار می‌رفته است. این نوع نقاشی با نقاشی‌های عامیانه تفاوت دارد و از نظر رنگ بندی و ازدحام جمعیت در صحنه‌ها متفاوت است. رنگ بندی و حالات پرده‌های درویشی درباری از خشونت کمتری برخوردار است و قهرمانان نیز اسطوره ای، شاهوار و با وقار تصویر شده اند این نوع نقاشی را می‌توان جزو پرده‌های درویشی به شمار آورد که متاسفانه اغلب با نقاشی‌های قهوه خانه ای یکسان تصور می‌شود. این پرده‌ها برای عزاداری شاه و در کیفیت درباری تهیه می‌شده است و از کیفیت بالایی

برخوردار است. یکی از بهترین و قدیمی ترین نمونه‌های نقاشی درباری درویشی در آستان قدس نگهداری می‌شود که در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفت، بخش قدیم آن در دوره اول قاجار نقاشی شده و دارای خصوصیات نقاشی درباری است و بخش قدیم آن بعدها اضافه شده و دارای کیفیات پایین تری است. تحلیل و ارزیابی عناصر بصری و ویژگی‌های ساختاری شامل طراحی، رنگ گذاری، هندسه و پرسپکتیو، زاویه دید این نقاشی نشان می‌دهد این نقاشی دارای ساختار متفاوتی در بخش قدیم و جدید برخوردار است و بخش قدیم از کیفیت تصویری بالاتری برخوردار است. این موارد شامل نقطه تمرکز تصویر است که در بخش قدیم حالت حرکتی در کل تصویر دارد ولی در بخش جدید نامشخص است. هندسه تحلیلی در بخش قدیم تصویر به صورت سه مثلث اصلی بر مبنای پیکره‌های اصلی تصویر است ولی در بخش جدید هندسه مشخصی وجود ندارد. کانون تصویر در بخش قدیم سر مبارک امام حسین ع است ولی در بخش جدید نقطه کانونی در تصویر دیده نمی‌شود. در بخش قدیم هر روایت به وسیله یک فرشته قاجاری جدا می‌شود ولی در بخش جدید این جداکنندگی در تصویر دیده نمی‌شود و بسیار ناشیانه با چند گل دیده می‌شود که به علت پاک شدن رنگ نقاشی شعر محتشم از زیر رنگ تابلو مشخص است. در بخش قدیم دید چند وجهی بوده ولی در بخش جدید دید از پهلو به چشم می‌خورد. در بخش قدیم تصویر رنگ‌ها بسیار شفاف، درخشان، نمادین و حماسی می‌باشند ولی در بخش جدید بدون دورگیری، تیره و بدون کیفیت و بی دقت استفاده شده است. طراحی پیکره‌های انسانی، ترکیب بندی درخشان و حجم زیاد پیکره‌ها در بخش قدیم تصویر درخشان و منحصر به فرد است ولی در بخش جدید این پیکره‌ها بسیار پراکنده، بدون ترکیب مشخص است. طراحی اسب در بخش قدیم بسیار قوی بوده ولی در بخش جدید بسیار معمولی ارائه شده است. در بخش قدیم فرشتگان، جامه‌های فرشتگان، تزیینات لباس ها، تاثیرات نقاشی پیکرنگاری درباری دوره اول قاجار را نشان می‌دهد ولی در بخش قدیم این قوانین تصویری وجود ندارد. نقاش دوم پیش از نقاشی احتمالاً بخش‌هایی از نقاشی را تراشیده است و بخش‌هایی را بخش قدیم مانند گل‌ها به تصویراضافه کرده است و سعی کرده است این دو بخش را به یکدیگر مرتبط نماید. کتیبه دورتا دور تصویر با اشعار محتشم کاشانی در مورد واقعه کربلا هماهنگ شده است و نوشته‌های خط شعر محتشم از میان تصویر به علت پاک شدن رنگ مشخص است یکی از دلایلی است که نشان می‌دهد این قسمت نقاشی بعدها اضافه شده است. در انتهای این مقاله پس از مشخص شدن موارد ذکر شده در هر دو بخش نقاشی مشخص شد زبان نمادین، زاویه دید، حرکت محوری پیکره ها، نسبت‌های هندسی، واقع گرایی تصویری، دیدچندوجهی، رنگ گذاری، عناصر انسانی، حیوانی، گیاهی در دو بخش متفاوت بوده و در بخش قدیم از کیفیت بالاتری برخوردار است و بخش جدید که بعدها به نقاشی اصلی اضافه شده دارای کیفیت پایین تری است.

منابع و مآخذ

آداموا، آ.ت.(۱۳۸٦). نگاره‌های ایرانی گنجینه ارمیتاژ، ترجمه: زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر.

اوکویرک و دیگران.(۱۳۹۷). مبانی هنر نظریه و عمل، ترجمه: محمدرضایگانه دوست، تهران: سمت.

افشاری، مرتضی، آیت اللهی، حبیب الله، رجبی، محمدعلی.(۱۳۸۹). بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظرنشانه شناسی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش ۱۳، ص ٥٤-۳۷.

افهمی، رضا و علی اکبر شریفی مهرجردی.(۱۳۸۹). نقاشی و نقاشان دوره قاجار، کتاب ماه هنر، شماره ۱٤۸. ص۳۳-۲٤.

آژند، یعقوب .(۱۳۸٥). نمایش در دوره صفوی، تهران: فرهنگستان هنر .

بلوکباشی، علی .(۱۳۷٥). قهوه خانه‌های ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بورکهارت، تیتوس.(۱۳۹۰). ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی، مجموعه مقالات هنر و معنویت، ترجمه:

انشاالله، رحمتی، تهران: فرهنگستان هنر.
پاکباز،رویین.(۱۳۷۹).نقاشی ایران ازدیر باز تا امروز، تهران: نارستان.
رجبی، علی.(۱۳۸۵). نقاش مکتب قهوه خانه ای حسن اسماعیل زاده، تهران: نشر نظر.
سیدابن طاووس. (۱۳۸۵). لهوف، ترجمه: عباس عزیزی، تهران: انتشارات صلوة.
سیدابن طاووس.(۱۳۸۰). لهوف، ترجمه: سید ابوالحسن امیر طالبی، ناشر: قم، دلیل ما.
شیخ صدوق.(۱۳۷٦).امالی، ترجمه: محمدباقر کمره ای، تهران: اسلامیه.
حسینی، سید هاشم، طاووسی، محمود.(۱۳۸۵).تحول هنر کتیبه نگاری عصر صفوی با توجه به کتیبه‌های صفوی مجموعه حرم مطهر امام رضا (ع) کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت، ص ٦٤-۵۸.
چلیپا، کاظم، گودرزی، مصطفی، شیرازی، علی اصغر. (۱۳۹۰). تاملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه خانه ای، فصلنامه نگره، ش۱۸، ص ٦۹-۸۱.
کمالی دولت آبادی، رسول .(۱۳۹٦).بازخوانی عرفانی مبامی هنرهای تجسمی، تهران: سوره مهر.
فلور، ویلم، چلکووفسکیف پیتر،اختیار، مریم .(۱۳۸۱). نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، ترجمه: یعقوب، آژند، تهران: ایل شاهسون بغدادی.
مطهری، مرتضی.(۱۳۸۷).حماسه حسینی، جلد اول، تهران: انتشارات صدرا.
مجلسی، محمدباقر.(بی تا). بحارالانوار، ج ٤٤، موسسه الوفاء، لبنان:بیروت.
نصری، امیر.(۱۳۸۹). رویکرد شمایل نگاری و شمایل شناسی در مطالعات هنری، رشد، آموزش هنر، دوره ۸، ش۱، ص٦۲-۵٦.
....(۱۳۸۹).گنجینه‌های هنر در آستان قدس رضوی، مشهد: آستان قدس و فرهنگستان هنر.

Ulrich, Marzolph , (2001). »Persian PopularLiterature in the Qajar Period« ,Nanzan University, Vol. 6.0, No. 2, pp. 215-236.
Florenski,Pave,(2001).l»,Tersten Perspektif,Istanbu»l,Metsi Yayinlari,page26.
Qajar ceramics,(2019),Briding Tradition and Modernity,the Collection of the Islamic Arts Museum Malaysia .
https://www.si.edu/Museums/sackler-gallery

Kamali Dolatabadi, Rasoul (1396). Mystical Recitation of the Visual Arts, Tehran: Surah Mehr.
Flore, Willem-Chelkovowskiy Peter-Ektiyar, Maryam (2002) Qajar Painting and Painters, Translated by: Yaghoub, Ajand, Tehran: Baghdadi's Shah Shahsoun.
Motahhari, Morteza (2008). The Epic of Hosseini, Volume I, Tehran: Sadra Publications.
Majlesi,Mohammad bagher.(..) Bahar al-Anwar, vol 44, Al-Wafa Institute, Lebanon: Beirut.
Nasri, Amir (2010). Iconography and Iconology Approaches to Art Studies, Growth, Art Education, Volume 8, Vol. 1, p62-56.
(1389). Art Treasures at Astan Quds Razavi, Mashhad: Astan Quds and Academy of Art.
Ulrich, Marzolph , (2001). »Persian PopularLiterature in the Qajar Period« ,Nanzan University, Vol. 6.0, No. 2, pp. 215-236.
Florenski,Pave,(2001).l»,Tersten Perspektif,Istanbu»l,Metsi Yayinlari,page26.
Qajar ceramics,(2019),Briding Tradition and Modernity,the Collection of the Islamic Arts Museum Malaysia .
https://www.si.edu/Museums/sackler-gallery
http://hasankhaki.parsiblog.com

view is multifaceted, but in the new part, the view can be seen from the side. In the old part, the color image is very clear, bright, symbolic and epic, but in the new part, it is used without distance, dark and without quality and carelessness. The design of human figures, the brilliant composition and the large volume of statues in the old part of the image is brilliant and unique, but in the new part of these statues are very scattered, without a clear composition. The design of the horse is very strong in the old part, but in the new part, it is very common. In the old part of the angels, the clothes of the angels, the decorations of the clothes, the effects of the court painting of the first period of Qajar show, but in the old part, these rules do not exist. Before the painting, the second painter probably «carved parts of the painting and added parts to the picture, such as flowers, and tried to connect the two parts. The inscription is around the picture with the poems of Mohtasham Kashani about The event of Karbala has been coordinated and the writings of Mohtasham's calligraphy are clear from the picture due to the erasure of the color. This is one of the reasons why this part of the painting was later added. The two parts of the painting were characterized by symbolic language, viewing angle, axial movement of the figures, geometric ratios, visual realism, multifaceted vision, coloring, human, animal, plant elements in two different parts and in the old part has a higher quality and The new section, which was later added to the original painting, is of lower quality.
Key words: Qajar, painting, curtain, vista, structure, Ashura.

References:

Adamova, AT (2007). Persian Paintings by Hermitage Treasures, translated by Zohreh Feizi, Tehran: Academy of Arts.

Okvirk and Others. (1397). Foundations of the Art of Theory and Practice, Translated by: Mohammad Reza, Yeganeh Doost, Tehran: Position.

Afshari, Morteza, Ayatollah, Habibollah, Rajabi, Mohammad Ali. (2010). Investigating the Symbolism of Icons in Islamic Painting from the Semiotics Perspective, Two Islamic Art Studies Quarterly, Vol 13, pp. 54-37.

Afhami, Reza and Ali Akbar Sharifi Mehrjerdi (2010). Paintings and Painters of the Qajar Period, Art Month Book, No. 148. pp. 33-24.

Ajand,Yaghoub,s (2006). Screening in Safavid period, Tehran: Academy of Art.

Boloukbashi, Ali, (1996), Iranian Ashura, Tehran: Office of Cultural Research.

Burkhardt, Titus (2011). The Immortal Values in Islamic Art, Proceedings of Art and Spirituality, Translated by: Inshallah, Rahmati, Tehran: Academy of Art.

Pakbaz, Royin. (2000). Iran's Role From Today to Today, Tehran: Nuristan.

Rajabi, Ali. (1385). Hassan Esmaeilzadeh School of Coffee House Painter, Tehran: Nazar Publishing.

Seyed ibn Tawouz. (1385). Translated by: Abbas Azizi, Tehran: Salou Press.

Seyed ibn Tawous (1380). Translated by: Amir Talebi, Seyed Abolhassan, Publisher: Qom, Our Reason.

Sheikh Saduq, (1997). Amali, Translated by: Mohammad Bagher Kamerei, Tehran: Islamia.

Hosseini, Seyyed Hashem, Tavousi, Mahmood (2006). The Transformation of the Art of Inscriptions of the Safavid Era According to the Safavid Inscriptions of the Holy Shrine of Imam Reza (AS) Book of the Month of Art, April and May, pp. 64-58.

Chalipa, Kazem, Goodarzi, Mustafa, Shirazi, Ali Asghar. (1390). Reflections on National and Religious Issues in Iranian Ashura Painting, Negra Quarterly, vol. 18, pp. 69-81.

Study of the structural elements of the Painting of the Great Darvish Curtain of the Qajar Period based on the Historiography of the Old and New Sections in the Astan Qods Museum

Elahe Panjehbashi, Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Al Zahra University, Tehran, Iran.

Received: 2020/02/02 Accepted: 2020/07/29

Dervish curtain is a painting that deals with the events of Ashura and is different from a coffee house painting. The Dervish curtains were very large and were prepared for the official mourning of the Shah. One of the best examples of a dervish curtain is in the Astan Quds Razavi Museum. This painting has two parts and it is mentioned as the biggest painting curtain in Iran and has not been researched yet. The right part of the painting has very accurate coloring, composition and design features, but the left part of the painting was later added and has paintings, engraving and coloring with visual value and lower quality. This painting has been worked on in the old part based on the official Qajar painting criteria, viewing angle, symbolic language, axial movement of the figures, geometric ratios, image realism, multifaceted view, coloring, humanistic elements, animal and plant elements. Which is not seen in another period added to the work. The assumption of this research is the study of the structural elements and visual features of this painting and the comparison of the two old and new parts in the painting. In this regard, the present study seeks to answer these two basic questions of what visual features and structural elements have been used in the Great Dervish Curtain? What is the difference between structural and visual features in the old and new parts of the work? The content of the present study is qualitative and based on the analysis of structural elements in painting. This painting is based on descriptive-analytical methodology and library data collection method. The results indicate that the main and old part of the painting was worked by court painters and has the feature of painting the official Qajar sculpture, and the other part is newer and later added to the work and has a lower image quality than the older part.

The qualities are lower. Analysis and evaluation of visual elements and structural features including design, coloring, geometry and perspective, the viewing angle of this painting shows that this painting has a different structure in the old and new sections and the old section has a higher image quality. These include the focus point of the image, which in the old part has a movement mode in the whole image, but in the new part is unclear. Analytical geometry in the old part of the image is in the form of three main triangles based on the main figures of the image, but in the new part there is no specific geometry. The center of the image in the old part is Imam Hussein's blessed head, but in the new part, the focal point is not seen in the picture. In the old part, each narration is separated by a Qajar angel, but in the new part, this separation is not seen in the picture, and it is seen very clumsily with a few flowers, which is clear from under the color of the painting due to the erasure of the painting. In the old part, the