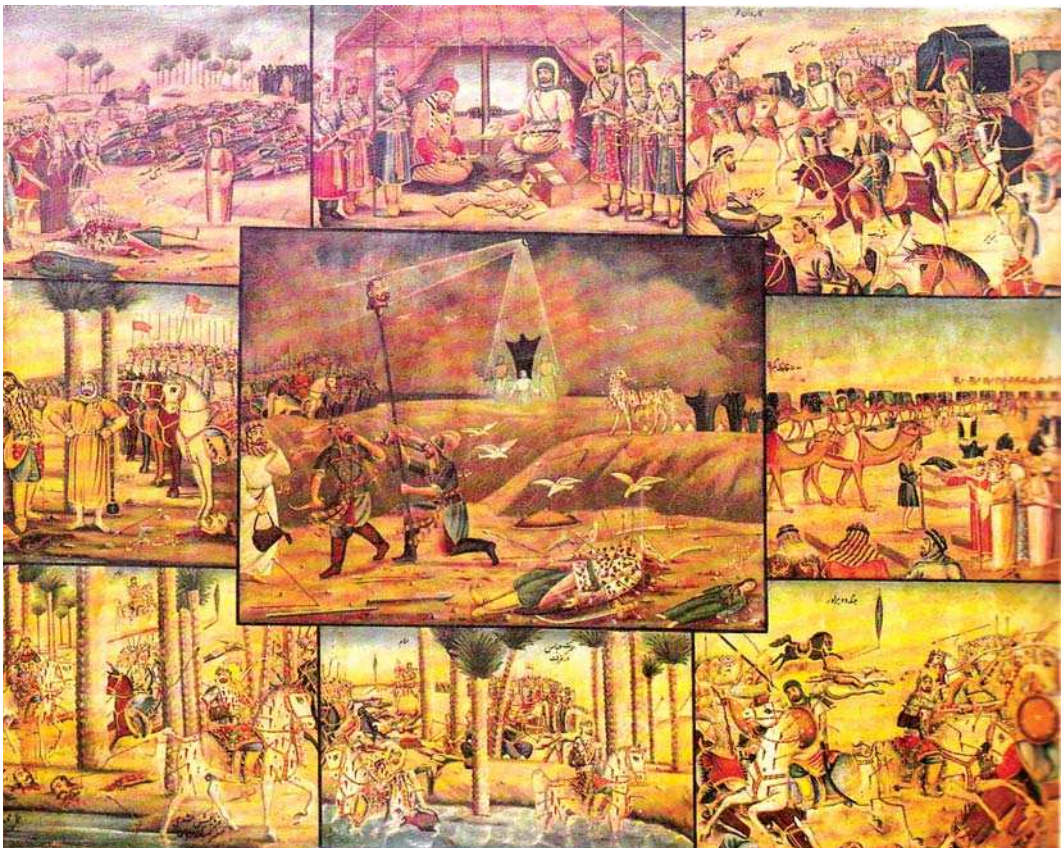


مصیبت کربلا- گودال قتلگاه، رنگ روغن روی بوم، عمل محمد مدبر، ۲۵۲ در ۱۹۸ سانتی متر، مجموعه موزه رضا عباسی. (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۷)

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

مطالعه تطبیقی روایت‌پردازی دینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک

اعظم حکیم * ابوالقاسم دادور **

تاریخ دریافت مقاله : ۹۶/۹/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۷/۷/۲۴

چکیده

یکی از موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای موضوعات دینی و عاشورایی است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی مانند بخش بزرگی از تاریخ نقاشی ایران و نقاشی‌های دینی دیگر از جمله نقاشی‌های مسیحی، روایی و به متن‌های زبانی مکتوب و شفاهی وابسته است. نقاشی‌های گوتیک و موضوعات مربوط به زندگی حضرت مسیح (ع)، بخشی از نقاشی‌های مسیحی به شمار می‌آید که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد. این دو گونه از نقاشی با وجود شکل‌گیری در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون، ویژگی‌های مشابهی در روایت‌پردازی یافته‌اند. از آنجایی که بخشی از مطالعات تطبیقی با تأکید بر شباهت‌ها به مطالعه ارتباط میان متن‌ها می‌پردازد، هدف از این جستار نشان دادن این شباهت‌ها و در مرحله بعد پاسخ به این پرسش است که علت شباهت‌های موجود در چه عواملی است؟

تحقیق پیش رو به لحاظ روش، توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است. در هر کدام از حوزه‌ها دو نمونه به صورت هدفمند، بر اساس سؤالات و فرضیه‌های مقاله و از طریق منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انتخاب شده است. نتایج حاکی از آن است که شیوه‌های ترکیب‌بندی مستمر (مستمر هم زمان و غیر هم زمان) از مهم ترین شباهت‌ها میان دو حوزه نقاشی و همینطور تکرار الگوی‌های بصری یکنواخت از دیگر وجوه اشتراک در شیوه‌های بیان تصویری آن‌ها می‌باشند. از سویی دیگر به غیر از وابسته بودن به روایات زبانی، مشابهت نگرش خالقان این نقاشی‌ها و کارکرد تعلیمی و عبادی آن‌ها در ارتباط با مخاطبینشان که عامه مردم هستند نیز از جمله عواملی هستند که در ایجاد مشابهت‌های نام برده نقش بسزایی داشته‌اند.

واژگان کلیدی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی گوتیک، عاشورا، مصائب مسیح، نقاشی دینی

*دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.شهرتهران، استان تهران (نویسندهٔ مسئول)
Email:az_ha64@yahoo.com

**استاد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا. تهران، شهرتهران، استان تهران
Email: ghadadvar@yahoo.com

مقدمه

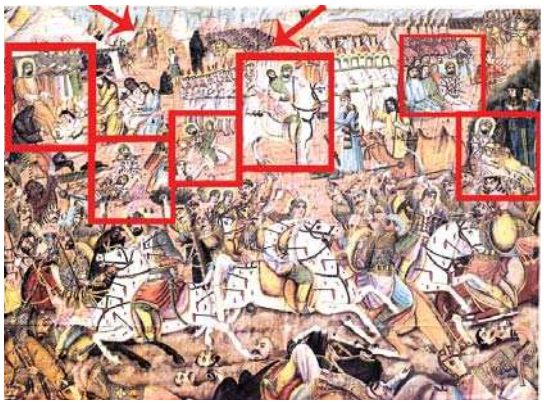
هنر دینی ریشه در معارف و تعالیم همان دین دارد، همچون نقاشی قهوه‌خانه‌ای مذهبی و همینطور نقاشی گوتیک. موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای گسترده است، از موضوعات مذهبی گرفته تا حماسی، عاشقانه و روزمره. در مقاله حاضر موضوع مذهبی و مضامینی که به واقعه عاشورا و امام حسین (ع) مرتبط است مد نظر می‌باشد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای برای مکان‌های مختلفی از جمله قهوه خانه، حسینه، تکیه و ... سفارش داده می‌شدند. فصل مشترک تمام این مکان‌ها ارتباط مستقیم نقاشی با عامه مردم است. و اما نقاشی مسیحی که از آغاز و بیشتر از زمانی که مسیحیت دین رسمی اعلام شد، در قالب‌هایی همچون تصویر سازی کتب خطی، نقاشی دیواری، تخته نگاری، موزاییک کاری، شیشه نگاری، شمایل نگاری‌های درگاهی، پرده‌های نقش بافت (تاپستری) و نقاشی روی بوم رواج یافت و موضوعاتی چون روایات کتاب مقدس و حکایات مربوط به حواریون و قدیسین را روایت می‌کند. بیشتر این نقاشی‌ها برای کلیسا یا به سفارش آن انجام می‌گرفت و در همین مکان‌ها نصب می‌شد. در این مقاله با بررسی نمونه‌هایی از نقاشی مسیحی دردوره گوتیک با موضوعات مربوط به زندگی حضرت مسیح خواهیم پرداخت. اگرچه امام حسین و حضرت عیسی به لحاظ تاریخ دین در دو رسالت امام و پیامبر متفاوت هستند، اما در آثار نقاشی در دوره‌های مورد بحث با توجه به محوریت این شخصیت‌ها شباهت‌هایی می‌یابند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی گوتیک مربوط به زمان‌ها و مکان‌های متفاوت است و ارتباطات میان آن دو بینافرهنگی و بینامذهبی محسوب می‌شود. مطالعات تطبیقی روش‌های گوناگونی را شامل می‌شود. یکی از این روش‌ها (ن. ک. باسنت، ۹۳، میرزابابازاده فومشی، ۹۴ و نظری منظم، ۸۹) با تأکید بر شباهت‌های متون هنری، ارتباطات و پیوستگی‌های میان فرهنگی و تمدنی را روشن می‌سازد و به درک و دریافت عمیق و همه جانبه‌ای از پیکره‌ها می‌انجامد. با توجه به توضیحات، سؤالاتی که این مقاله در پی پاسخ به آن‌ها است شامل موارد زیر می‌شود: شباهت‌های تصویری این دو گونه از نقاشی در چیست؟ نقش انواع روش‌های بصری در روایت پردازی آثار از جمله انواع ترکیب بندی روایی چگونه است؟ شکل وابستگی نقاشی‌ها به روایات به چه شکلی است؟ و چه عاملی شباهت‌های تصویری این مجموعه‌ها به یکدیگر را موجب شده است؟ همانطور که خواهیم دید عوامل بسیاری از جمله شیوه‌های ترکیب بندی مستمر (مستمر هم زمان و مستمر غیر هم زمان)، تکرار الگوهای بصری یکنواخت و وابستگی نسبی به روایات، شاخصه‌های مشترک میان پیکرهای مطالعاتی و تأثیر گذار در بیان روایی آن‌ها هستند و به نظر می‌رسد با توجه به ارتباطات درونی نشانه‌های تصویری و به علت وابستگیشان به روایات مذهبی و کاربرد آن‌ها در ارتباط با مخاطبانشان، مشابهت‌های ذکر شده در نوع روایت پردازی تصویریشان را موجب شده است.

روش تحقیق

مقاله پیش رو از نظر نوع کیفی و از لحاظ روش، توصیفی، تحلیلی و تطبیقی است. بر اساس موضوع مورد مطالعه، جامعه آماری شامل نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوع مذهبی و عاشورایی که به روایت پردازی حوادث کربلا با محوریت شخصیت امام حسین می‌پردازند و نقاشی‌های گوتیک بر اساس زندگی حضرت مسیح، می‌شود. ۲ نمونه از نقاشی قهوه‌خانه‌ای در بازه زمانی اواخر قرن ۱۳ ه.ش و اوایل قرن ۱۴ه.ش و ۲ نمونه نیز از نقاشی گوتیک در دامنه زمانی نیمه اول قرن ۱۴ م تا قرن ۱۵ م. که زمان شکل گیری و رواج این هنرها بوده به صورت هدفمند بر اساس سوالات و فرضیه‌های مقاله و از طریق منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انتخاب شده‌اند. این مقاله با مطالعه تطبیقی دو پیکر مطالعاتی به دنبال خوانش ژرف تر نقاشی‌های روایی-مذهبی قهوه خانه به کمک تطبیق با نقاشی گوتیک است. شناخت و درک عمیق تر نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شناخت بخش مهمی از تاریخ معاصر نقاشی ایرانی می‌انجامد. علاوه بر این با استخراج عوامل مؤثر در روایت پردازی این آثار، نقاشان معاصر نیز می‌توانند در خلق آثار خود از آن‌ها به شیوه‌ای خلاقانه بهره ببرند.

پیشینه تحقیق

در حوزه نقاشی قهوه‌خانه‌ای مقالات بسیاری و با رویکردهای متفاوت به رشته تحریر درآمده است. بخشی از آن‌ها در رابطه با قیاس نقاشی قهوه‌خانه‌ای و دیگر هنرها از جمله نقالی، نقاشی پشت شیشه، نقاشی درباری، چاپ سنگی و ... و از منظرهای متنوع می‌باشند. از میان آن‌ها مقالاتی که به مقایسه بینافرهنگی پرداخته باشد، بیشترین ارتباط را با موضوع مقاله حاضر دارد. یکی از آن‌ها مقاله‌ای با عنوان «مقایسه ساختاری پرده روز محشر اثر محمد مدبر و فرسک نقاشی داوری واپسین اثر میکل آنژ» موجود است. این مقاله توسط سعید چاواری در فصلنامه هنر (شماره ۸۱، پاییز ۱۳۸۸، صفحات ۱۶۰ تا ۱۷۹) به چاپ رسیده است. در این مقاله یکی از آثار رنسانس با عنوانی مشابه یعنی روز محشر، جهت مقایسه تصویری با نقاشی قهوه‌خانه‌ای انتخاب شده است. با توجه به اینکه روح حاکم بر رنسانس با دوران مورد نظر در نقاشی ایران متفاوت است و بخشی از نتیجه گیری‌های مقاله به این تفاوت باز می‌گردد، لذا در این مقاله سعی شده است با انتخاب دوره گوتیک و بررسی ۴ نمونه و درنظر گرفتن دیگر شباهت‌ها از جمله کارکرد نقاشی‌ها در ارتباط با مخاطب به دنبال نتایج جامع تری باشد. در مقاله دیگری که سال ۹۴ در



تصویر ۱. مصیبت کربلا، رنگ و روغن روی بوم، بدون رقم، منسوب به محمد مدبر، ۱۸۸ در ۱۳۹ سانتی متر، مجموعه موزه رضا عباسی. مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۹.

فصلنامه نگره (شماره ۳۳، صفحات ۷۸-۹۱) با عنوان «بررسی جنبه‌های افتراق و اشتراک در نقاشی خیالی نگاری و داستان‌های مصور دنباله دار» به چاپ رسیده است، نویسندگان آن، ولی پور و قاضی زاده، با مقایسه دو جریان هنری در دو بافت اجتماعی متفاوت به این نتیجه دست یافته‌اند که تفاوت‌ها و اشتراکات ساختاری هر کدام از حوزه‌ها به جهان بینی و فرهنگ هنرمندان آن وابسته است.

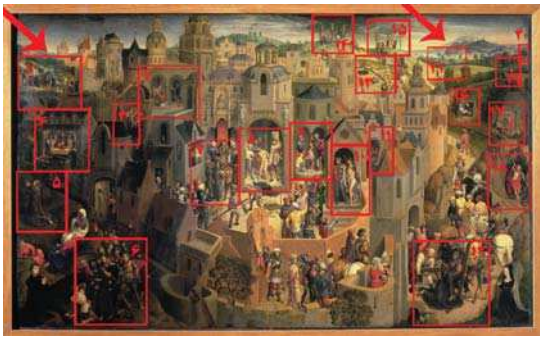
از میان منابعی متعددی که به مطالعه نقاشی گوتیک پرداخته اند، کتاب The art of gothic که در سال ۲۰۰۴ و توسط Toman, kolf نوشته شده، در نگارش این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است. این کتاب به مطالعه سه هنر معماری، مجسمه سازی و نقاشی در این دوره تاریخی می‌پردازد. در بخش نقاشی تنها در قسمتی کوتاه به ذکر ترکیب بندی مستمر هم زمان، اشاراتی شده است. با توجه به پیشینه ی تحقیق، نمونه‌های اندکی از مطالعات تطبیقی و بینا فرهنگی در زمینه نقاشی قهوه‌خانه‌ای صورت گرفته است. از طرف دیگر مقاله‌ای که به صورت مستقل به مطالعه تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و گوتیک پرداخته باشد انجام نشده است. مقاله حاضر با انتخاب دوره‌ای از تاریخ نقاشی غرب که به نظر دارای زمینه‌های مشابه هستند و با کشف مشابهت‌ها و زمینه‌های مشترک در خلق و دریافت آثار قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و گوتیک قصد دارد به خوانشی تازه از چگونگی روایت پردازی تصویری در آن‌ها دست یابد.

۱.نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی

در این مکتب هنر عامیانه و ذوق و باورهای مردم عادی در برابر هنر رسمی و سلیقه طبقه حاکم مطرح شد. ویژگی‌های مؤلف، مخاطب، سفارش دهنده و محل ارایه این نقاشی‌ها، همگی به شکلی با این طبقه اجتماعی ارتباط دارد. به غیر از حامیان مالی این آثار که بیشتر اصناف هستند، نقالان نیز در شکل گیری و گسترش نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقش داشتند. حضور نقالان در قهوه خانه‌ها از نقاشان قدیمی تر است و نقاشان با شنیدن داستان‌هایی که نقالان و یا در کل کسانی که راوی داستان‌های حماسی و مذهبی بودند از جمله مداح و روضه خوان و تعزیه خوان، تصویرهای در خیال می‌ساختند و روایت آن‌ها را تصویر می‌کردند. ارتباط تنگاتنگ عناصر چندگانه سفارش دهنده، نقاش، نقال یا مرشد و عامه مردم ارتباطی متفاوت و یگانه را در تاریخ نقاشی ایران شکل داده است. از طرف دیگر این آثار ترکیب مدیاها یا رسانه‌های متفاوت یعنی متن زبانی (نوشتاری متن و گفتاری نقال)، متن نمایشی (حالات و حرکات نقال، تن صدا و ...) و متن تصویری نیز هستند.

مذهب نه تنها به بخشی از موضوعات نقاشی قهوه‌خانه‌ای شکل می‌دهد بلکه نقشی پر رنگ در شکل گیری آن نیز دارد. برای نقاشی قهوه‌خانه‌ای متناسب با هر یک از ویژگی‌های آن می‌توان ریشه‌های متفاوت تصویری در نظر گرفت. از یک طرف به پرده‌های مورد استفاده در تعزیه که قبل از نقاشی قهوه‌خانه‌ای وجود داشتند و از طرف دیگر به دوران صفویه باز می‌گردد که البته هر دو نیز با یکدیگر در ارتباطند. در مورد اول یعنی پرده‌هایی که پیش از نقاشی قهوه خانه در تعزیه‌ها استفاده می‌شدند «ریشه‌های این نقاشی را به دوره آل بویه نسبت داده اند، گویا زمانی که حکام آل بویه دستور برپایی مراسم مذهبی برای سید و سالار شهیدان، حضرت امام حسین را صادر کردند، اولین پرده‌های نقاشی مذهبی به شیوه نقاشی خیالی نگاری به وجود آمد. پس از آن، در دوره صفوی و زمان سلطنت شاه اسماعیل اول بر ایران، به دلیل ترویج روحیه سلحشوری در سربازانی که عازم نبرد با دشمنان ازبک و عثمانی بودند، پرده‌هایی از واقعه عاشورا همراه سپاهیان فرستاده می‌شد که نقالانی با نقالی این پرده‌ها، روحیه نبرد زیر پرچم تشیع را برای سربازان زنده می‌کردند» (چلیپا و همکاران، ۱۳۸۹ :۷۰). یکی دیگر از ریشه‌های تصویری نقاشی قهوه‌خانه‌ای به دوران صفویه باز می‌گردد. در «دیوارنگاره‌های امامزاده زید اصفهان صحنه‌هایی از تعزیه امام حسین به سفارش شاه سلیمان صفوی حدود ۱۰۹۶ ه.ق تصویر شده است.

تصویر ۲.بخشی از تصویر ۱



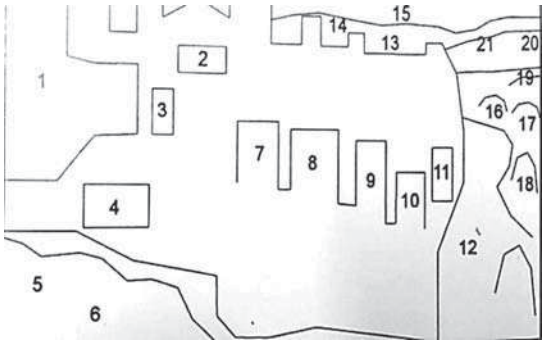
تصویر۳.هانس‌مملینگ،صحنه‌هایی‌ازمصائب‌مسیح،۱۴۷۰،نقاشی روغنی‌روی‌پانل،۵۶،۷در۹۲،۲سانتی‌متر،گالری‌سابادا،تورین،مأخذ: www.en.wikipedia.org

این نقاشی‌ها بسیار دور از جو و فضای ذائقه هنری دربارهای صفوی حس می‌شود» (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۰۱). این سنت تصویری مذهبی و عامیانه تا دوره زند ادامه یافت و در دوره قاجار بود که مسائل جنبی و روزمره نیز به آن‌ها اضافه شد. یکی از مهم ترین روایات مذهبی، روایات مربوط به عاشورا می‌باشد که در این مقاله مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.(تصویر۱و۵)

۲.نقاشی گوتیک

«واژه گوتیک برای توصیف سبک معماری و هنر اروپای باختری در حدود سده‌های دوازدهم تا شانزدهم به کار برده می‌شود. البته در مورد نقاشی و مجسمه سازی نسبت به معماری اصطلاح گوتیک دوران محدودتری را شامل می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۷۸). دوره گوتیک نقطه عطفی جهت اتصال تجارب هنری قرون وسطایی و رمانسک به نوزایی و رنسانس هنر می‌باشد. مسیحیان از ابتدای پذیرش و رواج دین مسیحیت، در برابر نقاشی موضع‌های متفاوتی داشتند. «برخی از آنان نقاشی را مفید می‌دانستند زیرا فکر می‌کردند که مؤمنان را در یادآوری تعالیم کلیسایی یاری می‌کند و خاطره داستان‌های مقدس را زنده نگه می‌دارد. این نظر گاه بیشتر پذیرفته مسیحیان قسمت لاتین، یعنی بخش غربی امپراطوری روم بود و پاپ گرگوری کبیر می‌گفت: نقاشی برای افراد بیسواد همان اثر و فایده را دارد که نوشته برای آدم با سواد» (گامبریچ، ۱۳۸۵الف: ۱۲۳). پاپ گرگوری برای نقاشی و تصویر یک نقش قائل شده است. از طرف دیگر وظیفه‌ای که مسیحیت برای هنر قائل بود معنوی است و فراتر از حواس انسانی و دنیوی می‌رود. نقاشی مسیحی و کلیسایی پا به پای مراسم و اعمال مذهبی رشد کرد و جایگاه مسلمی در آن‌ها یافت. (تصویر۳و۸)

نقاشی گوتیک و قهوه‌خانه‌ای علی رغم تفاوت‌های تاریخی، مشابهت‌هایی از جمله راهکارهای مشابه برای روایت پردازی تصویری دینی یافته‌اند. از جمله این راه کارهای بصری که در این مقاله به آن‌ها خواهیم پرداخت: شیوه‌های ترکیب بندی مستمرِ هم زمان و غیر هم زمان و همینطور



تصویر۴.تقسیم‌بندی‌روایی‌تصویرشماره۲،مأخذ:Toman,2004: 421

تکرار الگوی‌های بصری یکنواخت است که در کنار چگونگی وابستگی به روایات زبانی که از دیگر مشابهت‌ها در نظر گرفته شده، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در انتها نیز علل این مشابهت‌ها بر اساس تطبیق و قیاس دو حوزه نقاشی ذکر خواهد شد.

۳.بررسی شیوه‌های بیان بصری در آثار روایی دینی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک

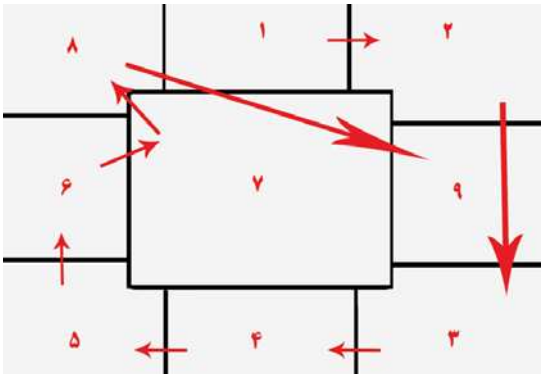
۱-۳- ترکیب‌بندی مستمر هم زمان

یکی از مهم ترین و اصلی ترین راهکارهای بیان بصری، شباهت در ترکیب بندی است. این مسئله که نقاش این آثار روایی مذهبی، کدام بخش از روایت را انتخاب و چگونه آن‌ها را روایت می‌کند به ساختار اصلی این آثار شکل می‌دهد. ترکیب بندی آثار روایی را می‌توان به دو بخش

جدول ۱. موضوعات تصویر ٦ به ترتیب روایت

	مصیبت کربلا –گودال قتلگاه
۱	(دعوت کوفیان از امام حسین)
۲	کاروان غم (حرکت امام حسین از مدینه به کربلا)
۳	جنگ دو برادر با کوفیان
۴	حضرت عباس در فرات
۵	حضرت عباس در نخلستان
۶	شماتت دشمن
۷	گودال قتلگاه
۸	(اقدام زنان بنی اسد جهت دفن شهدا)
۹	آمدن قافله به کربلا (اربعین امام حسین)

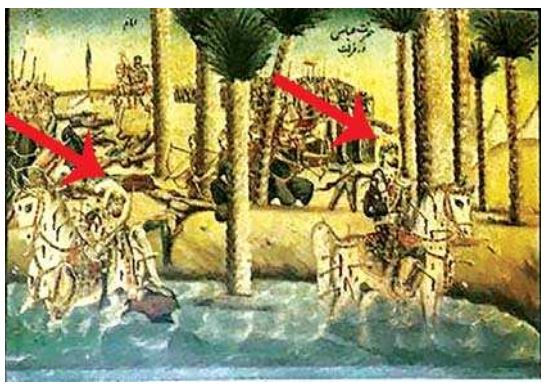
تصویر۵. مصیبت کربلا- گودال قتلگاه، رنگ روغن روی بوم، عمل محمد مدبر، ۲۵۲ در ۱۹۸ سانتی متر، مجموعه موزه رضا عباسی، مأخذ:سیف، ۱۳۶۹:۱۰۷.



تصویر ٦. قرارگیری روایات در ترکیب بندی، در تصویر٤، مأخذ: نگارندگان

کلی ترکیب بندی واحد و متداوم یا مستمرتقسیم بندی کرد. در ترکیب بندی‌های متمرکز، یک داستان از میان روایت‌ها تصویر می‌شود. مثلا ولادت حضرت مسیح یا سقای کربلا، به این صورت که «کل محتوای عمل در موقعیت واحد متراکم می‌شود که هر چند خود فاقد جنبش باشد، آبستن حرکت است» (هاوزر، ۱۳۷۲: ۹۱). این ویژگی عام بسیاری از نقاشی‌ها در طول تاریخ تصویری است. ترکیب متمرکز با روند تاریخ هنر غرب سازگارتر است از جمله بیشتر آثار تصویری یونان وروم باستان. اما در دو دوره تمدن روم متأخر و مسیحیت عصر ایمان روش دیگری برای روایت پردازی تصویری وجود دارد. به عنوان مثال نقش برجسته‌های مارپیچ صعودی ستون تراژان در روم متأخر که به صورت ممتد راوی داستان‌های متعدد است. اوج این نوع ترکیب در دوران گوتیک جلوه گر است. ترکیب بندی گوتیک وحدت زمانی و مکانی آثار کلاسیک را ندارد بنابراین گونه‌ای کنار هم چیدن است. «شکل بنیادی هنر گوتیک الحاق است. در یک اثر همواره اصل گسترش نه تمرکز، همبستگی نه وابستگی، توالی باز و آزاد و نه شکل محدود هندسی است که بر آن تسلط دارند. گویی تماشاگر به مرحله‌ها و ایستگاه‌های یک سفر کشانده می‌شود و تصویر واقعیت که به وسیله این اثر عرضه می‌شود، مانند بازدید مداوم منظره هاست، نه بازنمایی یک جانبه و یگانه، که تنها یک دیدگاه بر آن مسلط باشد» (همان: ۲۲۷). این توضیح همان است که فرانتس ویکهوف آن را ترکیب متداوم یا مستمر نامیده است. منظور او سبکی است ناشی از «انگیزه حماسی، تصویری و سینمایی در هنر که مراحل گوناگون یک کنش را در یک چارچوب یا منظره بدون قطع و با تکرار چهره‌های اصلی در هر وهله ترسیم می‌نماید. هدفش جلب توجه به کنش موضوع است و مبین انگیزه‌ای اساساً ضد طبیعت گرایانه و گونه‌ای وهم گرایی است» (همان: ۹۱). این ترکیب بندی تا قبل از رنسانس و به ندرت در دوره رنسانس از جمله نقدینه خراج اثر مازاچو که مسیح، خراج گذار و پطرس در سه موقعیت متفاوت در یک نقاشی دیده می‌شوند، ادامه می‌یابد. در تاریخ نقاشی ایرانی نیز به علت داشتن ویژگی هم زمانی و هم مکانی، ترکیب روایی متداوم نسبت به هنر غرب بیشتر به چشم می‌خورد. مانند کشتن اسفندیار ارجاسب را که اسفندیار سه بار در یک تصویر نقش بسته است. اما این شیوه از ترکیب از جمله پرکاربردترین شیوه ترکیب در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به خصوص عاشورایی است. حسی از حرکت به صورت مجازی در بازنمایی‌های مستمر وجود دارد. همین امر به آثار گوتیک و قهوه‌خانه‌ای خصلت وهم گرا و غیر طبیعت گرا می‌دهد که با ویژگی مذهبی و دینی بودن آن‌ها نیز هم راستا می‌باشد. این روش کارآمد ترکیب بندی بر محدودیت‌های زمانی و مکانی موجود فائق می‌آید و نقاشی حرکت فیلم مانندی را به وجود می‌آورد که تعداد زیادی داستان را در آن واحد روایت می‌کند.

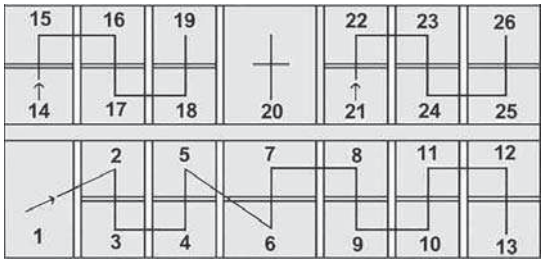
روایت در تصویر شماره ۱ از نقطه‌ای بالای نقاشی سمت چپ با عرضه امان نامه توسط شمر بر حضرت عباس آغاز و در بخش فوقانی و میانی با عنوان شهدای کربلا ختم می‌شود (نقطه آغاز و پایان توسط فلش روی تصویر مشخص شده است). تصویر شخصیت‌های روایت از جمله مهم ترین آن یعنی امام حسین (ع) ۶ بار و در ۶ زمان و مکان متفاوت دیده می‌شود. به ترتیب از سمت چپ، امام حسین



تصویر۷. بخشی از تصویر ۵، حضرت عباس(ع) در فرات

تصویر ۸. دوچیو، داستان‌های مصائب مسیح، ۱۳۰۸–۱۳۱۱ م. تمپرا و ورق طلا روی چوب، ۴۲۵ در ۲۱۲ سانتی متر، موزه کلیسای جامع، سیینا، ایتالیا، مأخذ: www.abcgallery.com

و حر، امام حسین و حضرت عباس، شهادت عبدالله (ابن الحسن) در آغوش امام حسین، امام حسین و علی اصغر، نماز ظهر عاشورای امام، امام حسین و شیر. شخصیت‌های دیگری از جمله حضرت عباس، حبیب و ... نیز بر اساس داستان بیش از یک بار حضور دارند. همانطور که دیده می‌شود نقاشی به سه قسمت کلی تقسیم شده است که در بیشتر نقاشی‌های عاشورایی تکرار می‌شود. جنگ دو سپاه در پلان جلو، روایت‌های قبل و بعد از جنگ رودررو پلان وسط و بالاخره بخش آسمان که اگر جای زیادی به خود اختصاص دهد با تصاویری از جمله فرشتگان پر می‌شود. نقاشان قهوه‌خانه‌ای از داشتن فضاهای خالی اجتناب و با عناصر مختلف فضا را پر می‌کردند و معتقد بودند این کار جهت استحکام بیشتر ترکیب بندی انجام می‌گیرد. اما این به معنی نداشتن نقطه تأکید یا تمرکز بصری در کل کار نیست. این نقطه یا نقاط تمرکز چه به لحاظ فرمی و چه مفهومی در آثار وجود دارند. شمایل امام حسین به زبان نقاشان قهوه‌خانه‌ای چشم تابلوست و به همین علت تقریباً وسط ترکیب بندی و از لحاظ اندازه بزرگتر از بقیه اجزای تصویر نقاشی می‌شود. این تغییر اندازه یا شرح مقامی بر اساس شأن و مرتبه افراد موجود در ترکیب بندی



تصویر ۹. قرارگیری روایات در ترکیب بندی. مأخذ: www.abcgallery.com

شکل می‌گیرد. در قسمت میانی به طور جداگانه ۵ روایت البته با حضور ثابت و مشترک امام حسین نقل می‌شود: اتمام حجت بر سپاه یزید با در آغوش گرفتن علی اصغر، خداحافظی حضرت رقیه با پدر، درویش کابلی و امام حسین، آمدن قاصد سپاه یزید نزد امام،گفت و گوی امام حسین با عناصر ماوراءالطبیعه (سمت راست: خیل ملک، مالک دوزخ، انبیاءو سمت چپ: ارواح و زعفر یا ظفر جنی که به این دو شکل در نقاشی‌ها نوشته شده است). از میان این عناصر در مقاتل تنها به دیدار فرشتگان و اجنه با امام حسین اشاره شده است. (تصویر۲)

ترکیب متداوم در نقاشی‌های گوتیک و بیشتر در مکاتب شمالی جهت روایت تصویری به کار گرفته می‌شود. از جمله در تصویر شماره ۳ نمونه‌ای از نقاشی جنوب ندرلندیش (سرزمین‌های پست) یعنی فلاندر را شاهدیم. در این نقاشی ۲۱ صحنه از زندگی حضرت مسیح مطابق با روایات انجیل وجود دارد و این به معنی ۲۱ بار تکرار شمایل مسیح در این نقاشی می‌باشد. همان گونه که در تصویر نشان داده شده است، روایت از بالا سمت چپ با ورود حضرت مسیح به اورشلیم آغاز و در نقطه‌ای بالا سمت راست با موضوع کنار رود جلیل تمام می‌شود. موضوعات دیگر شامل شام آخر، تدفین، رستاخیز، حضور در امائوس و ... می‌شود که از عصر روز پنج شنبه تا یک شنبه به طول انجامیده و همگی در یک نقاشی به تصویر کشیده شده است، روایاتی از زندگی تا مرگ مسیح و دوباره از مرگ تا زندگی او. این تقسیم بندی روایی با شماره گذاری مجزا در تصویر شماره ۴ وجود دارد. پلان بندی سه گانه در این اثر نیز موجود است و هر سه بخش محل وقوع رویدادهاست. در اینجا نیز بخش میانی با تمهیداتی از جمله تمرکز بیشتر روایت‌ها و تأکید جزیی نور در اولویت قرار گرفته است.

جدول ۲. موضوعات تصویر ۹ به ترتیب روایت است.

۱	ورود به اورشلیم	۱٤	مسیح در حضور پادشاه هیرودوس
۲	شست و شوی پاها	۱۵	بازجویی دوم پیلاطس از مسیح
۳	شام آخر	۱٦	شلاق زنی
٤	ترک کردن رسولان	۱۷	تاج گذاری با خار
۵	خیانت یهودا (پیمان یهودا)	۱۸	پیلاطس در حال شستن دست ها
٦	نماز در کوه زیتون (رنج در باغ)	۱۹	در مسیر کالواری
۷	اسارت مسیح	۲۰	مصلوب شدن
۸	مسیح در حضور آنانوس	۲۱	پایین آوردن مسیح از صلیب
۹	اولین انکار سنت پیتر	۲۲	تدفین (رستاخیز) مسیح
۱۰	مسیح در حضور قیافا	۲۳	سه زن کنار تابوت
۱۱	مسخره کردن مسیح	۲٤	مسیح در برزخ
۱۲	متهم شدن مسیح توسط فریسیان	۲۵	مرا لمس نکن
۱۳	مسیح در حضور پنطینوس پیلاطس	۲۶	در مسیر امائوس

با توجه به تفاوت در مکان رویدادهای دو نقاشی به لحاظ تجسمی که یکی بیابان و دیگری مجموعه‌ای از مکان‌ها از جمله فضای شهری است، جداسازی روایت‌های هم زمان متفاوت صورت گرفته است.

به نظر می‌رسد به غیر از پلان بندی، استفاده از نشانه‌های نوشتاری در نقاشی مدبر (که در این اثر با استفاده از رنگ سفید نام شخصیت‌های مهم ذکر شده و می‌توان بر اساس آن‌ها هر روایت را به صورت جداگانه تشخیص داد) و همینطور شرح مقامی دو راهکار مهم در تفکیک روایت‌ها از یکدیگر می‌باشند. اما در نقاشی مصائب مسیح، بیشتر این جداسازی با استفاده از تنوع مکانی و فضای معمارانه حاصل شده است. در نقاشی مملینگ از آنجایی که طبیعت پردازی بیشتری وجود دارد شرح مقامی موجود نیست.(تصویر۳) اما با روشنایی بیشتر بخش مرکزی و در اختیار قرار دادن فضای بیشتر به آن، تمرکز در قسمت میانی را بوجود آورده است.

۲-۳- ترکیب‌بندی مستمر غیرهمزمان

در ترکیب متداوم یا مستمر راه حل دیگری برای روایت روشن و منظم نیز وجود دارد. در این شیوه داستان‌ها به صورت اپیزودیک، با نظمی خاص و جداشده توسط خطوط در یک ترکیب متعادل و گاهی اوقات متقارن نقاشی می‌شوند. هر اپیزود تا اندازه ممکن کامل است و می‌توان گفت ترکیب بندی هر اپیزود متمرکز و واحد است. اما زمانی که در ریتمی خاص کنار یکدیگر واقع می‌شوند گونه‌ای ترکیب مستمر را بوجود می‌آورند. بنابراین به جای تمرکز بر یک موقعیت قطعی، با فراوانی آن‌ها سروکار داریم و ما به عنوان مخاطب با مسئله اصلی این ترکیب بندی یعنی موضوع و مضامین مواجهه می‌شویم و از یک جزء به جزء دیگر حرکت می‌کنیم. تصویرشماره ۵ مصیبت کربلا اثر مدبر است. کلان روایت عاشورا به ۹ روایت جزئی تقسیم شده و در یک ترکیب بندی متقارن و تا حدودی نامرتب همانطور که در تصویر ۶ می‌بینیم کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. تعدادی از نقاشی‌هایی که به این شیوه نقاشی شده‌اند توسط خود نقاش شماره گذاری شده است اما این اثر نمونه‌ای است بدون شماره گذاری که با استفاده از تصاویر و تطبیق آن‌ها با مقاتلی از جمله مقتل محدثی (۱۳۸۵) شماره گذاری شده است. موضوعات این نقاشی در جدول شماره ۱ در کنار هم قرارگرفته‌اند. در این جدول موضوعاتی که در نقاشی به آن‌ها اشاره شده بدون پرانتز و بقیه داخل پرانتز هستند. نقاش، اپیزود هفتم که گودال قتلگاه و دارای اهمیت موضوعی است را در مرکز و بزرگ تر از بقیه بخش‌ها نقاشی کرده است و در بخش چهارم نقاشی یعنی حضرت عباس در فرات با ترکیب مستمر از گونه اول یعنی هم زمان مواجهیم. همانطور که بخشی از تصویر۷ می‌بینیم حضرت عباس دوبار و در دو حالت متفاوت نقاشی شده است.

این روایت‌پردازی تصویری در آثار مسیحی گوتیک نیز یافت می‌شود. در نقاشی مصایب مسیح اثر دوچو (تصویر۸) که بخشی از نقاشی پشت یک اُلترپیس[1] است، و با عنوان مایستا[2] شناخته می‌شود، ۱۴ پانل وجود دارد. به غیر از دوپانل مرکزی بالا (شماره ۲۰: مصلوب شدن) و قسمت پایین سمت چپ (شماره ۱: ورود به اورشلیم) که احتمالا از نظر نقاش از مهم ترین روایت‌ها بوده‌اند و به همین جهت بزرگ تر و در بخش مستقل قرار گرفته اند، بقیه پانل‌ها به دو بخش تقسیم شده‌اند. پشت این التر «در مجموع ۲۶ صحنه

تصویر ۱۰. بخشی از تصویر ۸. مأخذ: www.abcgallery.com

1.Altar Piece

اصطلاحی در معماری کلیسا، که به تخته نگاره یا دیواره کنده کاری شده و یا مجسمه واقع در پشت یا بالای محراب اطلاق می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۴۳).

2.Maesta

تصویر۱۱ . بعد از بخشی از نقاشی. شمایل امام حسین. . (سیف، ۱۳۶۹: ۱۰۹)

تصویر ۱۲. بعد از بخشی از نقاشی. شمایل امام حسین. (سیف، ۱۳۶۹: ۶۹)

از مصائب حضرت مسیح را شامل می‌شود(تصویر۹) که خط سیر تصویری واحدی را دنبال می‌کند. روایت از قسمت پایین سمت چپ آغاز و به بخش بالا سمت راست ختم می‌شود. دوچیو نوعی الگوی زیگزاگ را جهت نشان دادن استمرار اعمال و اتفاقات در لحظه‌ای که رخ داده‌اند را انتخاب کرده است» (Magill, 1998: 306&307). شیوه قرارگیری اپیزودها نسبت به اثر مدبر منظم تر است و به صورت کلی سیری خطی از سمت چپ به راست چیدمان شده‌اند. این درصورتی است که حرکت کلی روایت‌های نقاشی مدبر به صورت دایره‌ای قرار گرفته‌اند. در این مجموعه بیست و شش بخشی (جدول۲) نیز در یکی از آن‌ها یعنی بخش۶ (رنج در باغ)، مسیح دوبار در صحنه پدیدار می‌شود که نمایانگر دو مرحله متفاوت است.(تصویر ۱۰) تداخل دو شیوه روایت پردازی مستمر هم زمان و مجزا (غیر هم زمان) نیز در اینجا مانند اثر مدبر وجود دارد. ترکیب بندی‌های مستمر غیر هم زمان به تعداد زیاد و با موضوعات متفاوت از جمله مریم مقدس و قدیسنی چون متیو، پامنیک، سیسیلیا، مینیاس در نقاشی گوتیک ایتالیا دیده می‌شود.

۳-۳- تکرار الگوهای بصری یکنواخت

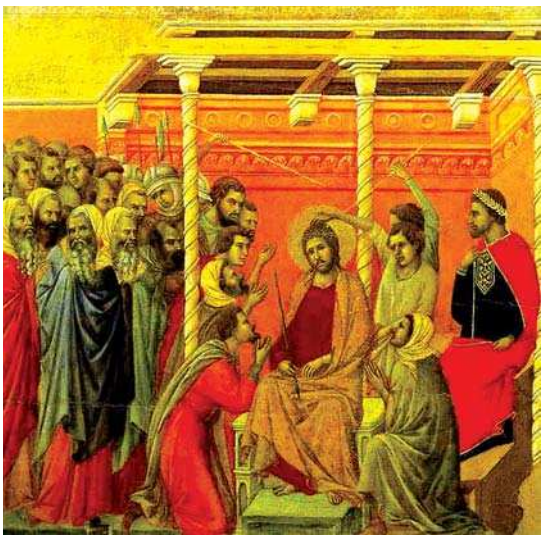
با بررسی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک به غیر از مشابهت در راه‌کارهای بصری در روایت پردازی، می‌توانیم الگوهایی نسبتاً یکنواخت را در آنها بازیابی کنیم. الگوهای یکنواخت به این معنی که نه تنها هنرمندان مختلف در طول زمان‌های مختلف بلکه هنرمندان مختلف در یک دوره و یا حتی یک هنرمند در آثار متفاوتش از یک موضوع واحد، این الگوها را تکرار می‌کرده است. از جمله این الگوهای تکرار شونده که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت می‌توان شمایل نگاری، حضور نشانه‌های نوشتاری و رنگ پردازی را نام برد.

شمایل‌نگاری از سده‌های آغازین مسیحیت وجود داشته و فرازونشیب‌های بسیاری را پشت سر گذاشته است. ولی به صورت کلی شمایل‌ها بیان کننده همان حقیقتی هستند که در کتاب مقدس وجود دارد، بنابراین مانند کتاب، مقدس هستند و از ارزش بالایی برخوردارند. اما همانطور که می‌دانیم شمایل نگاری در دین اسلام مردود است و همین امر در نتیجه تماس‌های سرزمین‌های اسلامی و مسیحی موجب می‌شود تا دوره‌ای از هنر مسیحی شمایل شکنی[1] را تجربه کند. ولی در نهایت به علت سنخیت زیاد دین مسیحیت با تصویر، شمایل نگاری به حیات خود ادامه می‌دهد. در ایران اسلامی قبل از نقاشی قهوه‌خانه‌ای تصاویر پیامبران و امامان به ندرت دیده می‌شدند. تصاویر

تصویر۱۳. بخشی از تصویر ۱. شمایل امام حسین

1.Iconoclast

تصویر۱٤. بخشی از تصویر ۳، تاج گذاری خار



تصویر۱۵. بخشی از تصویر ۸، بخش ۱۷، تاج گذاری خار

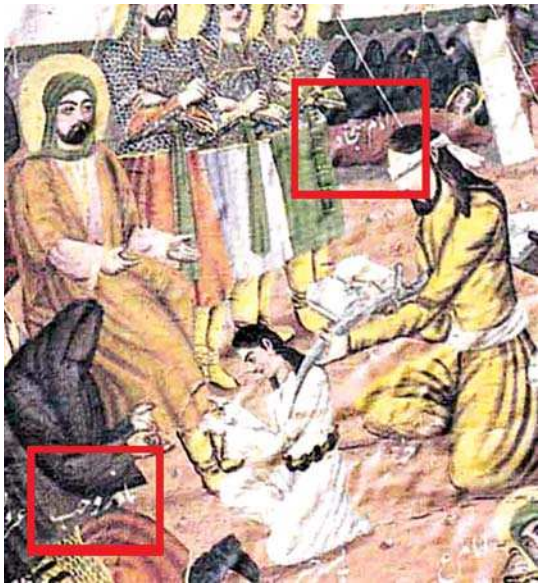
معراج نامه و خاوران نامه‌ها از معدود نمونه‌ها هستند. با این وجود شمایل‌های مذهبی به یکی از بخش‌های اصلی و تکرار شونده نقاشی قهوه‌خانه‌ای تبدیل شدند که شاید بتوان علت آن را در ارتباط با مخاطبین اصلی این نقاشی یعنی مردم عامه پاسخ داد. آن‌ها دوست داشتند شمایل قهرمانان مذهبی خود را ببینند و به این وسیله در مسیر همذات پنداری و همدلی که از ویژگی‌های نمایشی این آثار است راحت تر عمل کنند. این شمایل‌ها در نقاشی گوتیک و قهوه‌خانه‌ای با اصول مشخصی تصویر می‌شوند. یکی از این قواعد اهمیت حالت آیینی و آرمانی شمایل‌ها نسبت به ویژگی سیمانگارانه ی آن‌ها است، ویژگی که بیشتر صورت و حس عاطفی و فردی شمایل را نشان می‌دهد.

نقاشان برای رفع ناخودآگاه تناقض منع شمایل نگاری و حضور شمایل‌ها در بیشتر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای مذهبی آن‌ها را نسبت به بقیه اجزای تصویر با کم ترین سایه روشن و کاملا روشن به تصویر می‌کشند. این ویژگی‌ها بر جنبه تصویری شمایل‌ها تأکید می‌کند. مخاطب دربرابر این آثار می‌داند که با تصویر سروکار دارد و نه با خود موضوع. این تصاویر نه به علت صورت انسانی که نمایش می‌دهند بلکه به علت جوهر معنویشان، مقدس‌اند، به همین علت طبیعت پردازی در آن‌ها دیده نمی شود و اگر باشد بسیار جزیی و کم اهمیت است. این در حالی است که چهره نگاری اشقیا با تنوع و حالات متنوع تری ترسیم شده است و این خود تأییدی بر این نظر است. در مورد نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان گفت شباهت طراحی چهره، اندام و حالاتِ امامان و اولیا باعث می‌شود « اتحاد روحی و همبستگیِ درونی ایشان آشکار شود. از طرف دیگر هنرمندان با استفاده از تغییرات جزیی و نا محسوس سعی در بازنمایی شخصیت‌های مختلف پرده از یکدیگر می‌نمایند» (نادعلیان، ۱۳۸۷: ۳۰ و ۳۱). یکی از این تغییرات جزیی حضور و یا عدم حضور ریش در شمایل هاست که سن تقریبی اولیاء را نشان می‌دهد. همانطور که در تصاویر دیده می‌شود شمایل امام حسین (ع) با تبعیت از الگوهای بصری یکنواخت از جمله چهره پردازی و هاله تقدس، شیوه به تصویر کشیدن لباس‌ها، شیوه نشستن هم در یک نقاشی و هم در نمونه‌های متفاوت نقاشی به شکلی ثابت نشان داده شده است.(تصاویر ۱۱، ۱۲و۱۳)

این اصول تکرارشونده در رابطه با شمایل‌های مذهبی در طول نقاشی گوتیک نیز به چشم می‌خورد. نقاشان برای به تصویر کشیدن شمایل‌های مسیح هم از اصول ثابتی در چهره پردازی، نوع لباس، حالت‌های بدن و ... بهره می‌گرفتند. مانند تصاویر۱۴و۱۵ که خرده روایت تاج گذاری با خار حضرت مسیح (ع) را در دو نمونه مورد مطالعه نشان می‌دهد. اما این شمایل‌ها نسبت به شمایل‌ها در نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر اساس زمینه متفاوت شکل گیری آن‌ها، از تنوع بیشتری از جمله ویژگی‌های طبیعت پردازی بیشتری بر خوردار است. (تصاویر۱۱و ۱۲)

به طور کلی در تمثال‌های افراد در هنرهای سنتی که می‌توان با توجه به ویژگی‌هایی که کوماراسوامی برای این هنر قائل است، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک را نیز بخشی از آن به شمار آورد، «به ندرت شبیه سازی آنطور که ما شباهت را تعریف می‌کنیم، رعایت شده و کوشش هنرمند بیشتر معطوف نمایش یک نوع[1] بوده است. مبنای نمایش انسان در این هنرها، کارکرد و نقش کاربردی اوست و نه ظاهر و جلوه صوری اش. بنابراین تمثال‌ها به نمایش شئون و جایگاه افراد می‌پردازند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۷۷). فردیت انسان‌های نقاشی شده نیست که اهمیت دارد بلکه نوع انسانی است که نشان داده می‌شود.

1.Type



تصویر۱۶. بخشی از تصویر ۱.

تصویر۱۷. پیامبر ملاخی، دوچیو، بخشی از قسمت قدامی التر پیس

بسیاری از آثار فاقد امضا هستند به خصوص با موضوعات مذهبی و عاشورایی، که در سنت تصویری ایران نیز وجود داشته و این نشانی از اهمیت ندادن به فردیت نقاش است. این نگاه در نقاشی مسیحی از آغاز تا دوران گوتیک کم و بیش به چشم می‌خورد. «هنر مسیحی به منزله دیداری کردن محتوای مذهبی به دست هنرمندی تعبیر شده است که موجودیت فردی خود را قربانی می‌کند تا وسیله‌ای برای تجلی خدا شود» (آپوستولوس-کاپادونا، ۱۳۸۶، ۱۴). گاهی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای امضادار با عبارت رقم کمترین یا عمل کمترین مخصوصا در نقاشی‌های مذهبی امضا شده‌اند. کوماراسوامی این شیوه اندیشه را ویژگی مشترک هنرهای سنتی شرقی و غربی می‌داند: «هنرمند سنتی همواره خود را وقف آن خیری می‌کند که قرار است در اثر هنری بروز یابد. کار او انجام یک مناسک است و در این مسیر او بدون قصد و حتی بدون خودآگاهی به ابراز و بیان خویش می‌پردازد. این حالت تصادفی نیست بلکه این شیوه کار او منطبق است با مفاهیم و موازینی که به زندگی او معنی می‌بخشد، این امر اشاره به این واقعیت دارد که آثار هنری سنتی، اعم از مسیحی، شرقی و هنرهای عامیانه به ندرت دارای امضا هستند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۷۲). در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز کلمات به غیر از امضا در قالب نام افراد (مانند تصویر ۱۶ که نام اما سجاد (ع) و مادر وهب کنار شخصیت‌ها نوشته شده است) و گاهی نام سفارش دهنده، موضوع نقاشی، شعارهای روی پرچم‌ها نوشته می‌شد. این کدها به ویژه نام افراد و موضوع‌های اشاره شده، کار خوانش متن را برای مخاطبان ساده تر می‌کردند و راه گشای پیگیری خط روایی داستان نقاشی می‌شدند. بنابراین یکی دیگر از قراردادهایی که هنرمندان دو حوزه به آن عمل می‌کردند استفاده از نشانه‌های نمادین نوشتاری است برای مشخص سازی شخصیت‌ها که گاهی بسیار روشن می‌نمایند. استفاده از حروف رمزی، آیاتی از کتاب مقدس (مانند تصویر۱۷ که تصویر ملاخی یا ملاکی[1] را نشان می‌دهد. این نام به معنی پیام رسان خداوند است و کتاب او را آخرین کتاب عهد عتیق به شمار می‌آورند)، سخنانی که در روایت به زبان شخصیت‌ها آمده است و ... از دیگر زمینه‌های به کارگیری کلام نوشتاری در این نقاشی هاست که در دوره‌های متفاوتی از نقاشی مسیحی قبل و بعد از گوتیک دیده می‌شود.

رنگ در مجموعه ی آثار این دو گروه را می‌توان از منظرهای متفاوت بررسی کرد. دو مورد از آن‌ها نماد پردازی رنگی در الگوی بصری تکرار یکنواخت و اصل درخشندگی رنگی است که به طور مستقیم بر روایت پردازی تأثیر می‌گذارند. رنگ نیز مانند دیگر اصول نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک دارای قراردادها و سنت‌هایی است که نقاشان این مکتب ها به آن‌ها پایبند بوده‌اند. به عنوان مثال رنگ سفید نمادی از توبه است. حر در سنت تصویری نقاشی قهوه‌خانه‌ای با پرچم سفید و پر سفید کلاه خود نشان داده می‌شود. مردم عصر ایمان در اروپا خود را در روشنایی می‌دیدند همانطوری که از نقاشی‌ها و نسخ مصور آن‌ها بر می‌آید. «در اواخر این دوران توماس آکویناس با رونق بخشیدن به عقایدی که حتی پیش از او رواج داشت، اظهار داشت که زیبایی باید سه خصوصیت داشته باشد: تناسب، انسجام، شفافیت و درخشندگی» (اکو، ۱۳۹۰: ۵۸) رنگ‌های اصلی بدون طیف‌های رنگی و با مرزهای مشخص فام‌ها در سرتاسر هنر مسیحی تا دوران گوتیک به چشم می‌خورد. به طور مثال در میان بندهای انجیل کلمه‌ای با عنوان پانتوکراتور[2]

1.Malachi
2.Pantocrator

وجود دارد که اهمیت نور و درخشندگی را نشان می‌دهد. «این واژه در انجیل به قدرت و عظمت خداوند خالق اشاره دارد. برخی از شمایل‌های مسیح خصوصاً در کلیساهای ارتودکس معرف عیسای پانتوکراتور هستند، یعنی مسیح را دریچه‌ای می‌دانند که از آن نور خداوندی ساطع می‌شود. نقش نور این شمایل‌ها اهمیت خاصی دارد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۷). نقاشان این دوره بر این باور بودند که «برای نشان دادن جهان نامرئی با دید حسی نیاز نیست از مه و غبار استفاده کنیم، بلکه می‌بایست از روشنی و وضوح بیان خاص استفاده کرد درست همانطور که پدران مقدس برای توصیف جهان ملکوتی از صورت بندیهای روشن و دقیق استفاده کرده اند» (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ۳۶). این امر با متریال و تکنیک‌های نقاشی در این زمان به خصوص تخته نگاری نیز ارتباط نزدیکی دارد. در دوران رنسانس با ابداع نقاشی روغنی دسترسی به طیف‌ها و تنالیته‌های رنگی نسبت به تکنیک‌های قبلی بیشتر شد و در راستای هدف طبیعت گرایی و طبیعت پردازی قرار گرفت. از طرف دیگر «کل جنبش مدرسی (اسکولاستیک) در دوره‌ای تحت تأثیر فلسفه و شعر اسلامی قرار داشت، که تصور جوهر تابناک و جذبه زیبایی پر تلألویی را به دست می‌داد» (اکو، ۱۳۹۰: ۶۰). رنگ در تاریخ نقاشی ایرانی نیز همواره درخشان و پرتلألو به کار رفته است. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز به غیر از جنبه نمادین رنگ‌ها، روشنی آن‌ها نیز مد نظر بوده است. درخشندگی رنگی باعث وجود صراحت در بیان موضوع می‌شود که به شفاف ساختن روایت یاری می‌دهد. اگرچه هرچه قدر به اواخر دو دوره نزدیک می‌شویم، از آنجایی که بر دوره گذاری از یک نظام بینشی به نظامی دیگر واقع شده اند، تلاش برای طبیعی جلوه دادن فضاها به روش‌های مختلف از جمله تنالیته‌های رنگی و در نتیجه خاموش شدن رنگ‌ها بر می‌خوریم.

به طور کلی در هنرهای دینی «حق انحصاری کپی رایت مفهومی نداشت، مهم چیزی بود که ساخته می‌شد و نه کسی که آن را می‌ساخت. بنابراین اگر کسی قادر بود اندیشه و تفکری - حتی تکراری- را از آن خود کند کارش اصیل شمرده می‌شد، فارغ از اینکه تا آن زمان چند بار بوسیله چندین نفر همان تصور و اندیشه ابراز شده باشد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۷۰). نوآوری آن گونه که مد نظر هنر امروزی است در این هنرها جایگاهی ندارند. همان الگوی قدیمی و کارآمد که توانسته در طول زمان مضمون مورد نظر را انتقال دهد، جهت خلق اثر جدید کفایت می‌کرده است. به غیر از این علت، سیستم آموزشی استاد شاگردی در دو دوره هنر مدنظر در ایران و غرب نیز در این امر نقش داشته‌اند. این الگوهای قراردادی ریشه در نقاشی‌های دوره‌های قبل از خود دارند. بنابراین انتقال موضوعات ومضامین مقدس در اولویت هستند و نه نوآوری که این امر نتیجه وابسته بودن به روایات است. در این زمینه آنچه هگل برای گفتن درباره تمثال‌های آغازین داشت در خور توجه است: «تلاش‌هایی که کودکان به هنگام نقاشی کردن یا نمونه سازی از پیکره انسان به عمل می‌آورند به پیدایش نمادهای صرف می‌انجامد، زیرا در این کار فقط به فرمی زنده اشاره می‌کند که می‌خواهند از آن شبیه‌سازی کنند، اما در قبال طرح‌ها و معنی آن‌ها بسیار نادقیق عمل می‌کنند. هنر از این لحاظ نخست هنری صرفاً هیروگلیفی (تصویری) است، نه نوعی نشانه تصادفی یا اختیاری بلکه یک شبیه‌سازی گنگ از شئ برای ذهن. بدین منظور یک پیکره یکنواخت هم کافی است، فقط به این شرط که یکی از موضوعاتی را که در نظر است بدان دلالت داشته باشد به کودک یادآوری کند. به همین دلیل است که دینداری نیز با تمثال‌های یکنواخت خشنود و برآورده می‌شود» (گمبریچ، ۸۵ب: ۱۶۵). اهمیت موضوع در نقاشی پیکره توسط کودکان و تمثال‌های دینی وجه مشترکی می‌سازد. در رابطه با تمثال‌ها برخی صفات ویژه آن‌ها را متمایز می‌کند. مثل استفاده از رنگ‌ها و اشیاء هنر دینی «از ما می‌خواهد که فقط موضوع را یادآوری کنیم، باقیمانده خود ذهن بر آن می‌افزاید» (همان).

۴.چگونگی وابستگی به روایات زبانی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای مانند بخش بزرگی از آثار تصویری نقاشی ایرانی از جمله نقاشی‌های مذهبی و نقاشی گوتیک نیز مانند بیشتر آثار نقاشی مسیحی به روایات زبانی مکتوب و شفاهی وابسته‌اند و همین وابستگی به روایات علت اصلی است که هنرمندان مسیحی و عاشورایی را به داشتن راهکارهای بصری مشابهی سوق می‌دهد. در رابطه با حوادث عاشورا منابعی همچون مقاتل و همینطور روایات نقال‌ها، روضه خوان‌ها و مداحان و در مورد زندگی و اتفاقات مربوط به حضرت مسیح، روایات کتاب‌های مقدس اناجیل اربعه را می‌توان ذکر کرد. اما این به آن معنا نیست که نقاشی‌ها به صورت کامل به پیش متن‌های زبانی خود وابسته‌اند. بلکه این ارتباط، ارتباطی نسبی و حد این وابستگی متفاوت است. در مورد نقاشی قهوه‌خانه‌ای کمتر نقاش قهوه‌خانه‌ای مستقیم به منابع نوشتاری مراجعه می‌کرده و با واسطهٔ ارائه شفاهی نقالان، مداحان و ... (روایات شفاهی) و یا متن‌های تصویر شده پیشین با روایات نوشتاری به طور غیر مستقیم آشنا می‌شدند. لذا بخشی از تغییرات داستانی و حذف و اضافات در نقاشی‌ها از همین جا نشأت می‌گیرد. اساساً نقالی جهت برانگیختن احساسات، هیجانات و عواطف مخاطب و کمک به همذات پنداری بیشتر آن‌ها از هر روشی بهره می‌گیرد. این روش‌ها امکان دارد به مستندات تاریخی و آنچه در مقاتل رسمی و مورد تأیید ثبت شده اند، ارتباطی نداشته باشند. درویش کابلی، سلطان قیس، پناه آوردن شیر به دامان امام حسین (که در تصویر۱۸ مشاهده می‌شود)، نگهبانی

شیر از پیکرهای شهیدان، زعفر جنی(جعفر جنی) و ... از جمله نمونه‌هایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی هستند که صحت و سقم آن‌ها بر اساس روایات مکتوب موثق به صورت قطعی تعیین نشده است. بررسی حد وابستگی این نقاشی‌ها به کتاب، حدیث، سنت، مقتل و نقل‌های مستند خود فرصت دیگری را می‌طلبد اما در اینجا آنچه برای ما اهمیت دارد، وابستگی در هر حدودی، هم به روایات کلامی مکتوب و هم شفاهی است که بخشی از این تغییرات به مورد دوم یعنی روایات زبانی شفاهی باز می‌گردد.

در مورد نقاشی کلیسایی نیز علی رغم نمود یافتن «انطباق میان کلام و تصویر به شکل واضح در مصوبات شورای هفتم کلیسا» (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ۴۱) اما در مواردی مانند نقاشی‌های ولادت حضرت مسیح این اصل نقض می‌شود. در نقاشی با این موضوع در غار و کنار علوفه‌ها یک گاو و یک قاطر ایستاده‌اند. «در انجیل درباره آن‌ها چیزی نوشته نشده است اما تقریباً در همه شمایل‌های مسیح آن‌ها در کنار کودک قرار دارند. این موضوع متأثر از تحقق پیشگویی اشعیاء است: گاو صاحب خود را می‌شناسد و قاطر تخت سرور خود را، اما اسرائیل مرا نمی شناسد و مردم به من بی توجه اند» (همان: ۱۵۹). (تصویر ۱۹) داستان‌های مهم انجیل با گذر زمان انتخاب شده‌اند و به نسل‌های بعدی انتقال یافته‌اند. اما مقصود این نیست که این آثار در رابطه‌ای مستقیم و بلاواسطه با روایات مقدس قرار گرفته‌اند. این حقایق علاوه بر نماد گرایی همواره با مواردی همراه بوده است که توسط هنرمندان به آن‌ها اضافه شده‌اند. چراکه هدف از این نقاشی‌ها تاریخ نگاری نیست بلکه اتفاق تاریخی مد نظر، زمانمندی خود را از دست می‌دهد و در قالب متفاوت پیام خود را منتقل می‌کند.

بر اساس آنچه توضیح داده شد می‌توان نتیجه گرفت علی رغم اینکه متن‌های زبانی در اشتراکات بصری نقاشی‌های مورد مطالعه مهم ترین نقش را دارند اما این وابستگی درجات نسبی را شامل می‌شود. حد نسبی وابستگی و ایجاد تغییرات در پیش متن‌های زبانی در طول زمان خود می‌تواند از اشتراکات نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و گوتیک به شمار آید.

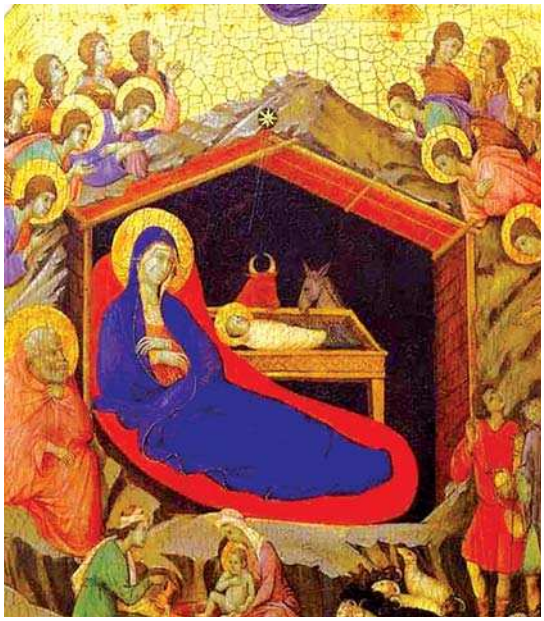
۵.کارکرد مشترک نقاشی‌ها در ارتباط با مخاطب عامه و نقش تعلیمی و عبادی آنها

تا اینجا شباهت‌های میان دو حوزه ذکر شد. در این قسمت به علل شکل گیری این شباهت‌ها پرداخته می‌شود. هدف از خلق آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک در خود خلق آن‌ها محدود نمی شود بلکه کاربرد و سودمندی آن‌ها در ارتباط با مخاطب (که خود هنرمندان و حامیان نیز به شکلی در اینجا مخاطب محسوب می‌شوند)، هدف اصلی خلق آن‌ها محسوب می‌شود. مردم عادی در مکان‌های ارائه این آثار- در کلیسا با اولویت هدف انجام مراسم عبادی و در قهوه

تصویر ۱۸. بخشی از تصویر۱، سلطان قیس، پناه آوردن شیر به دامان امام حسین

خانه‌ها با هدف تعاملات اجتماعی- گرد هم جمع می‌شده‌اند بنابراین اجتماع انسان‌ها درباره کارکرد آثار اهمیت زیادی دارد. به غیر از قهوه خانه‌ها، مکان‌های مذهبی مانند دیواره‌های امامزاده‌ها و بقاع متبرکه نیز با تفاوت‌هایی اندک محمل این نقاشی‌های دینی بوده‌اند و در مورد نقاشی مسیحی هم به غیر از مکان مذهبی کلیسا، فضاهای دیگری برای ارائه تصاویر وجود داشت. «تصویرها برای کمک به ایجاد فضای روحانی در خارج از کلیسا نیز به کار گرفته می‌شدند. سنتی متداوم در قرن ۱۴ م شکل گرفت و هنوز هم پا برجاست که بر اساس آن گوشه خیابان‌ها در ایتالیا اغلب با تمثال‌های مریم عذرا زینت داده می‌شد، برای رهگذری که می‌خواست عبادت کند یا احترام بگذارد. در پیش تمثال‌ها شمعی افروخته یا هدایایی پیش کش شده به امید یاری مریم عذرا به چشم می‌خورد» (دیویس، ۱۳۸۸: ۴۵۰).

یکی از هدف‌های اصلی خلق این آثار تعلیم است. با نشان دادن روایاتی با مفاهیمی همچون رنج، شرارت، شجاعت، آزادگی و عدالت واکنش مخاطبان را چه درونی و چه بیرونی بر می‌انگیزاند و آن‌ها را به تأمل وا می‌دارد. «نزد هنرمند گوتیک همه شگردها و شیوه‌ها فقط وسیله‌ای برای رسیدن به یک هدف است، و آن هدف چیزی جز روایت یک داستان مقدس به نحو هرچه شورانگیزتر و باورانندتر نیست. او داستان را نه برای نفس داستان، بل از برای پیام آن، و به خاطر تسکین و تزکیه‌ای که مؤمنان می‌توانند از آن برگیرند، روایت می‌کند» (گمبریچ، ۱۳۸۵الف: ۱۸۵). نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی نیز هدفش روایت داستان کربلا است و نقالی، شورانگیزی و تأثیر گذاری این روایت



تصویر ۱۹. بخشی از قسمت قدامی التریپس: تولد حضرت مسیح

تصویری را شدت می‌بخشید. (در قرون وسطی نیز گونه‌ای نمایش‌های مذهبی[1] وجود داشت که در داخل و یا نزدیک کلیسا اجرا می‌شد و داستان هایش از کتاب مقدس و قدیسین اخذ می‌کرد و بین مکان‌هایی از جمله فرانسه، اسپانیا، ندرلند تفاوت‌هایی داشت. این نمایش‌ها نیز مانند نقاشی هدف‌های مشابهی را دنبال می‌کردند. همچون نقالی مذهبی و عاشورایی و تعزیه که در نقش تعلیمی و عبادی با نقاشی‌های مذهبی قهوه خانه قابل قیاس می‌گردندند). در دوران گوتیک از جمله در ایتالیا فرقه‌های متفاوت در حال تبلیغ و موعظه بودند و این موعظه‌های زنده با مجموعه‌ای از نقاشی‌هایی که تا به اینجا در مورد آن‌ها صحبت کردیم همراه بودند تا با مخاطب‌های خود روشن تر سخن بگویند. تأثیر گذاری نقاشی‌ها باید تا جایی پیش رود که مخاطبان نه تنها بیننده وقایع باشند بلکه گویی در آن نیز حضور داشته باشند. «تصویرها در هنر دوره گوتیک مانند صحنه‌های دسته‌های در حال حرکت دایمی از برابر بیننده می‌گذرند و بیننده در یک زمان هم تماشاگر و هم شرکت کننده ی در صحنه است» (هاوزر، ۱۳۷۲: ۲۱۷). نتیجه این حضور در صحنه‌ها پیدا کردن راه حل‌ها و پاسخ‌هایی برای زندگی از طریق الگو قرار دادن شخصیت‌ها است که بر نقش تعلیمی نقاشی‌ها تأکید می‌کند. بنابراین ارتباط با این هنرها به معنای جدایی از زندگی نیست. در نقاشی مسیحی و «در تصاویر شهدا، رنج کشیدن را به تصویر نمی کشند، درست همانطور که در متون مخصوص نیایش، رنج‌ها را توصیف نمی کنند. آنچه نشان داده می‌شود خود درد کشیدن نیست، بلکه استقامت در مقابل درد یک جواب است» (اوسپنسکی، ۱۳۸۸: ۳۶). حضور مخاطب در برابر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز دیدن هم زمان اتفاقات و دنبال کردن خط روایی آن است و عزاداری آن‌ها خود نشان از حضور ذهنی آن‌ها در نقاشی‌ها را دارد. عباس بلوکی فر یکی از شاگردان قوللر و مدبر می‌گوید: «آنقدر بیان نقاشی گویا است و آنقدر مردم با همه وجود به موضوع تابلوهای ما شیفته و نزدیکند که حتی آن‌ها که سواد خواندن و نوشتن هم ندارند به سادگی نوشیدن آب، واقعه را می‌بینند و با موضوع گریه می‌کنند یا شاد می‌شوند» (کیهان فرهنگی، ۱۳۶۳: ۴۸).

نه تنها مخاطب بلکه خود نقاش نیز در این مشارکت ذهنی نسبت به اثرش شریک است. محمد مدبر می‌گوید: «من عمری در کربلا زندگی کرده ام، اگرچه هرگز پایم به خاک داغ کربلا نرسیده، اما من کربلایی هستم. من به کوفه رفته ام، دربدری کشیده ام، شلاق نامردان را خورده ام. هنوز هفت سال بیشتر نداشتم که یتیم شدم. در تعزیه تکیه دولت نقش دو طفلان مسلم را بازی می‌کردم. فریاد یتیمی و غریبی سر می‌دادم. من اگر نقاش عاشورا نباشم، اگر خون ناکسان را بر پهنه بوم نریزم، پس چه کسی به داد مظلومانی چون من خواهد رسید؟» (سیف،۱۳۶۹: ۴۳).

از طرف دیگر همین رابطه میان نقاشی و نقاش در مورد نقاشان مسیحی از جمله گوتیک نیز وجود دارد. «نقاش باید به قدر کفایت در حیات کلیسا مستغرق شود و علی الخصوص باید با ریاضت، دعا، نماز و روزه داری خود را برای کار خویش آماده سازد و درباره موضوع نقاشی به تفکر بپردازد» (مددپور، ۱۳۸۸ :۱۷۸). در اصول هنرهای سنتی قبل از اینکه مؤلف از طریق نقاشی و راهکارهایش در مخاطبانش انگیزش ایجاد کند، خود باید انگیخته باشد. بنابراین به غیر از تعلیم، نقش عبادی تصاویر در ارتباط با مخاطب، خالق و حتی سفارش دهنده قابل دریافت است. سفارش دهندگان نیز گاهی با ثبت نام خود و یا حتی تصویرشان در مورد نقاشی مسیحی، از خود نامی به عنوان عملی خیر بر جای گذاشته اند.

پس با توجه به آنچه گفته شد هدف دو گروه از نقاشی‌ها، به جای برانگیختن حس زیبایی شناسی، هدفی تعلیمی و مذهبی است.« تردیدی نیست که اجازه داده نمی شد به قول نیلوس قدیس هنر لذتی صرفاً برای چشم باشد. خصلت آموزشی آن در مقایسه با هنر پیشینیان نمونه بارز جنبه هنر مسیحی است» (هاوزر،۱۳۷۲: ۱۰۷). قبل از دوران اصلاح دینی در اروپا نه تنها تصاویر و واکنش‌های مخاطبان در خدمت مناسک مذهبی بود بلکه مذهب نیز برای ترویج خود به دستاوردهای زیباشناختی وابسته بوده است. بنابراین همراهی این دو همواره وجود داشته است. شاید در دورانی یکی بر دیگری رجحان یافته است چنانچه بعد از اصلاح دین به آرامی هنر مسیحی از پرستش جدا شد و جنبه زیبایی شناختی آن گسترش یافت همانطور که نقاشی قهوه‌خانه‌ای از کاربرد اصلی خود که برای آن خلق می‌شد، جدا شد و

1.liturgical Drama

جدول ۳. تطبیق روایت‌پردازی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و گوتیک مأخذ: نگارندگان

وجوه مشابهت میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و گوتیک	شیوه‌های بیان بصری	ترکیب بندی مستمر	مستمر هم زمان
			مستمر غیر هم زمان
		تکرار الگوهای بصری یکنواخت	شمایل نگاری
			حضور نشانه‌های نوشتاری
			رنگ پردازی
	چگونگی وابستگی به روایات دینی		
علل مشابهت میان نقاشی قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و گوتیک	اشتراک در مخاطبان عامه		
	کارکردنقاشی‌هادرارتباط با مخاطبان	کارکرد تعلیمی و آموزشی	
		کارکرد عبادی و دینی	

نتیجه

پژوهش حاضر با مقایسه تصویری و تجزیه و تحلیل چهار نمونه از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی و مسیحی گوتیک به صورت مشخص، سعی در یافتن وجوه مشترک میان آن‌ها و همینطور علل این شباهت‌ها داشت. همانطور که نتایج مطالعه تطبیقی نشان داد وجوه مشترک در دو بخش شیوه‌های بیان بصری و چگونگی وابستگی به روایات دینی قابل ردیابی است. نمایش کلان-روایت‌هایی چون مصائب مسیح و یا مصائب عاشورا با نشان دادن خرده روایت‌هایی که آن‌ها را تشکیل می‌دهند، امکان پذیر می‌شود. هنرمندان با تعداد نسبتاً زیادی از داستان‌ها برای نمایش در یک قاب تصویری مواجهند که روش‌های مشابهی را در ترکیب بندی نقاشی‌های این دو دوره موجب شده است. مهم ترین وجه مشابهت نقاشی‌ها در شیوه ترکیب بندی مستمر این آثار از جمله ترکیب بندی‌های مستمر (هم زمان و غیر هم زمان) است که در دو گروه آثار دیده می‌شوند. از دیگر وجوه قابل مقایسه در شیوه‌های بیان بصری، تکرار الگوهای بصری یکنواخت از جمله در شمایل نگاری، حضور نشانه‌های نوشتاری و رنگ پردازی می‌باشد. الگوهای یکنواخت به این معنی که نه تنها هنرمندان مختلف در طول زمان‌های مختلف بلکه هنرمندان مختلف در یک دوره و یا حتی یک هنرمند در آثار متفاوتش از یک موضوع واحد، این الگوها را تکرار می‌کرده است. از سوی دیگر چگونگی وابستگی به روایات از دیگر وجود مشابهت میان آثار می‌باشد.

اگرچه وابستگی به روایات دینی و مذهبی موجب شکل گیری مشابهت‌ها در نقاشی‌ها شده است اما میزان این وابستگی متفاوت است و متن تصویری به صورت کامل با متن‌های زبانی قابل مطابقت نبوده و روایات شفاهی نیز در آن‌ها نقش دارد. علاوه بر وابستگی کلی به روایت‌های زبانی مکتوب و شفاهی، مصور کردن آن‌ها برای ارتباط بیشتر با سطح وسیع تری از مخاطبان از علت‌های مشابهت میان دو گونه از نقاشی است. کاربرد این نقاشی‌ها در ارتباط با عامه مردم می‌باشد، اجتماع مردم مخاطبان اصلی این آثار هستند. آثاری که برای آن‌ها نقش تعلیمی و همین طور عبادی دارند. بنابراین شباهت‌های موجود در روایت پردازی نه تنها در وابستگیشان به متون زبانی ریشه دارد، بلکه به شباهت در زمینه خلق و دریافت این آثار نیز باز می‌گردد.

منابع و مآخذ

آپوستولوس-کاپادونا، دایانا (۱۳۸٦). فراسوی ایمان: سیر هنرمندانه، کتاب فراسوی ایمان: هنر مدرن و

تخیل مذهبی، ترجمه مصطفی اسلامیه، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر. صص ۲۴-۲۸.
اکو، امبرتو (۱۳۹۰). تاریخ زیبایی، چاپ اول، ترجمه هما بینا، تهران: انتشارات مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
اوسپنسکی، لئونید و ولادیمیر لوسکی (۱۳۸۸). معنای شمایل‌ها، چاپ اول، ترجمه مجید داوودی، تهران: انتشارات سوره مهر.
باسنت، سوزان (۱۳۹۳). فراسوی مرزهای اروپا: مفاهیم دیگر ادبیات تطبیقی، ترجمه سعید رفیعی خضری، نشریه ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۰، صص ۸۳-۱۰۵.
برانکونز، خوزه (۱۳۸۹). راهنمای هنر گوتیک، چاپ دوم، ترجمه سیما ذوالفقاری، تهران: نشر ساقی.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵). دایرهٔ المعارف هنر، چاپ پنجم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
پاکباز، روئین (۱۳۹۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ دهم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
چلیپا، کاظم و دیگران (۱۳۸۹). تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه خانه ای. فصلنامه نگره، سال ششم، شماره ۱۸، صص ۸۱-۶۹.
دیویس، پنلوپه و دیگران (۱۳۸۸). تاریخ هنر جنسن، چاپ اول، ترجمه فرزان سجودی و دیگران، تهران: انتشارات ذهن آویز.
سیف، هادی (۱۳۶۹). نقاشی قهوه خانه ای، چاپ سوم،تهران: نشر وزرات فرهنگ و آموزش عالی.
کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹). فلسفه هنر مسیحی و شرقی، چاپ دوم، ترجمه امیر حسین ذکرگو، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵ الف). تاریخ هنر، چاپ پنجم، ترجمه علی رامین، تهران: نشر نی.
گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵ ب). تحولات ذوق هنری (گرایش به اصول هنرهای آغازین)، چاپ اول، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
گروه حدیث پژوهشکده باقرالعلوم (وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی) (۱۳۸۵). مقتل امام حسین علیه السلام. جلد ۲، چاپ پنجم، ترجمه جعفر محدثی، قم: شرکت چاپ و نشر بین الملل.
مددپور، محمد (۱۳۸۸). آشنایی با آراء متفکران درباره هنر: هنر و زیبایی نزد متفکران مسیحی و مسلمان، جلد ۳ و ٤، چاپ دوم، تهران: انشارات سوره مهر.
میرزا بابازاده فومشی، بهنام (۱۳۹٤). بیست وکمین همایش انجمن بین المللی ادبیات تطبیقی (سال ۲۰۱٦، وین)، ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۱، صص ۲۲۲-۲٤۲.
نادعلیان، احمد (۱۳۸۷). نقش‌های عاشورایی، مجله رهپویه هنر، شماره ۵، صص ۲۸ – ۳۸.
نظری منظم، هادی (۱۳۸۹). ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه‌های پژوهش، نشریه ادبیات تطبیقی، سال اول، شماره ۲، صص ۲۲۱-۲۳۷.
نویسنده نامعلوم (۱۳٦۳). استاد عباس بلوکی فر تصویر پرداز عاشورا، مجله کیهان فرهنگی، مهر، شماره ۷، ص ٤۸.
هاوزر، آرنولد (۱۳۷۲). تاریخ اجتماعی هنر، چاپ سوم، ترجمه امین مؤید، تهران: شرکت انتشارات چاپخش.
N. Magill, Frank (1998). Dictionary of world biography, volume II, the middle ages, London and New York: Routledge.
Toman, kolf (2004). The art of gothic: architecture. Sculpture. Painting, EU: konemann.

Pakbaz, rouin (2008).Encyclopedia of Art, Fifth Edition, Tehran: Contemporary Culture.
-Seyf, hadi (1990). Coffee house painting, third edition, Tehran: Ministry of Culture and Higher Education.
The Hadith Group of the Baqerul-olom Research Institute (2006).emamhoseinmaghtal, Volume 2, Fifth Edition, Translated by JafarMohaddesi, Qom: International Publishing Company
Toman, kolf (2004). The art of gothic: architecture. Sculpture. Painting, EU: konemann.
-Unknown writer (1984). Professor Abbas Blokifar, Illustrator of Ashura, KayhanFarhangi magazine, Oct. 7, p. 48

to the research history, there are few examples of comparative and inter-cultural studies in the field of Coffee House painting.On the other hand, no article that has been writtenindependently on the comparative study of Ashura inCoffee House painting and Gothic painting has beenfound. The present paper, with a periodic selection of the history of Western painting, and discovering of similarities and common grounds in creation and receiving of works with regard to Ashura in Coffee House painting and Gothic painting, aims to provide a fresh reader on how to narrate the images.The research is descriptive, analytical and comparative. In each of the domains, two samples are selected purposefully and based on the questions and hypotheses of the paper.

Keywords: Coffee House Painting, Gothic Painting, Ashura, Passion of Christ, Religious Painting.

Refrences:

Apostolos-Cappadona, Diane (2007). Beyond Faith: An Artistic path, beyond belief modern art and the religious imagination book, translated by mostafaeslamieh, Tehran: Academy of Art.

Bassnet, Susan (1393). Beyond the Frontiers of Europe: Alternative Concepts of Comparative Literature, Comparative Literature (Persian Language and Literature Academy), 10th Series, pp. 83-105.

Braconsi, josep (2010). The key to gothic art, Second edition, translated bysimazolfaghari, Tehran: saghi.

Cambridge, Ernst (2006 a). The story of art, Fifthedition, translated byaliramin, Tehran: ney.

Cambridge, Ernst (2006 b).prefrence for the primitive, first edition, Translated bymohammadtaghifaramarzi, Tehran: Academy of Art.

Chilipa, Kazem and the others (2011). Reflections on national and religious subjects in the coffee house painting, negareh Journal, Ninth Year, No. 18, pp. 81-69.

Davies, Penelope and the others (2009). Janson's History of Art, translated byfarzansojoodi and the others, first edition, Tehran: zehnaviz.

Eco,umberto (2011). History of beauty, First Edition, translated by Homabina, Tehran: Writing, translation and publishing art works of the text.

Hauser, Arnold (1993). Social History of art, Third Edition, translation by Amin Moeed, Tehran: Chapakhsh Publishing Company.

Kumaraswamy, ananda (2010). Christian and Oriental Philosophy of Art, translated byamirhosseinzekrgoo, Second edition, Tehran: Writing, translation and publishing art works of the text.

Madadpour, Mohammad (2009). Familiarity with the opinions of thinkers about art: Art and Beauty for Christian and Muslim thinkers, Vol. 3 and 4, Second Edition, Tehran: Surah Mehr.

Mirzababazadehfomeshi, Behnam (2015).The 21st International Conference on Comparative Literature (2016 Vienna), Adaptive Literature (Persian Language and Literature Academy), 11th series, pp. 222-242.

Nadalian, Ahmad (2008). Ashura Roles, Rahpouye Art magazine, No. 5, pp. 28-38.

Nazarimonazam, Hadi (2010). Adaptive Literature: Definition and Research Fields, Comparative Literature, Vol. 1, No. 2, pp. 221-237.

N. Magill, Frank (1998). Dictionary of world biography, volume II, the middle ages, London and New York: Routledge.

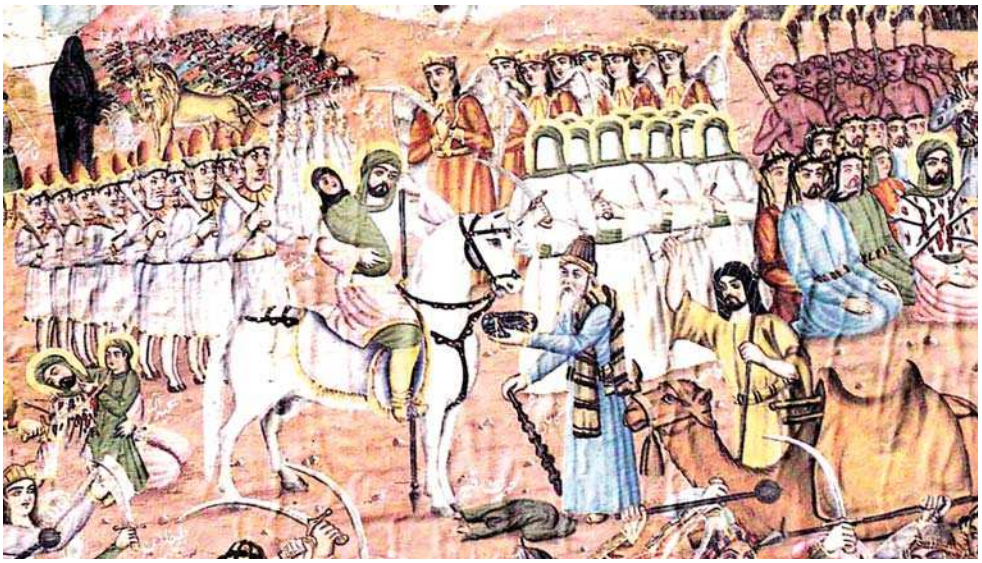
Ouspensky, Leonid &Vladimir Lossky (2009). The meaning of icons, First edition, translated bymajiddavoody, Tehran: Surah Mehr.

-Pakbaz, rouin (2006). Iranian painting from ancient times to today, tenth edition, tehran: zarin&simin.

Comparative Study of Religious Narration of Gothic and Coffee House Paintings

Azam Hakim (Corresponding Author), Ph.D.Student in Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Aboalghasem Dadvar, Professor atFaculty of Art, AlzahraUniversity, Tehran, Iran.

Recieved: 2017/10/24 Accepted: 2018/5/28



Religious art is rooted in theology and teachings of the same religion, such as the religious Coffee House painting and also the Gothic painting.School of Coffee House painting was formed and became widespread in the late 13th and early 14th century AD. A Coffee House painting was ordered for a variety of places, including a coffee house, a Husseinieh and etc. The theme of the Coffee House painting is wide-ranging; from religious to epic, romantic, and routine. One of the religious themes of this school of painting is depicted in Ashura paintings. Ashura Coffee House paintings, as a big part of the history of Persian painting and other religious paintings such as Christian religious paintings, are narrations and therefore depended on written and verbal text. Christian painting from the beginning and more since Christianity was declared the official religion in forms such as illustration of books, mural painting, typography, mosaic work, glass painting, portraiture iconography, tapestry scenes and painting on canvas narrates topics such as biblical narrations and anecdotes related to the Apostles and saints. Most of these paintings were created for the church or ordered by the same place. Gothic paintingsand issues related to the life of Jesus Christare part of Christian paintings which in this study will be discussed. Although Imam Hussein and Jesus are different in terms of the history of religion in the two missions of the Imam and the Prophet, they are similar in the works of painting in the periods discussed due to the orientation of these characters.These two types of painting, despite their formation in different times and places, have similar characteristics. As part of comparative studies emphasizes on similarities to study the relationship between texts, the purpose of this study is to show these similarities and in the next step to answer to the question that what causes the similarities?The results indicate that continuous composition techniques (continuous simultaneous and non-simultaneous) constitute the most important similarities between the two areas of painting and the repetition of the uniform visual patterns isanother shared aspect in techniques of their visual expression. On the other hand, besides depending on linguistic narratives, the similarity of the attitudes of the creators of these paintings and their educational and religious use in relation to their audience,i.e. general public, are also among the factors that played a significant role in the aforementioned similarities. According