Asian Culture and Art Studies (Motaleat-e Farhang va Honare Asiya),
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 3, No. 1, Spring and Summer 2024, 221-237
https://www.doi.org/10.30465/acas.2023.36499.1136

How Dramatic Storytelling affected the Evolvement of the Subject and Structure of Painted-screen

Maryam Nemat Tavousi*

Maryam Kian Assl**

Abstract

Painted-Screen storytelling has been derived from dramatic storytelling or Naqqaali which has used to be performed throughout Iran since ancient times. Its specific structure is applying a painted screen to which the reciter refers from time to time during his performance. The purpose of this research is to reveal the evolution path of religious painted-screen from the very beginning to the result: a painted screen with so many scenes. It seems storytelling scrolls (Tomar) and Shabil-Khani(Ta'ziyeh) play a very important role in the final form and the content of these painted screens. Like scrolls, every painted screen is comprised of the main story and so many minor stories. But the minor stories on the painted screen do not have an organic relationship. It is the reciter who refers to the main story (painted in the middle of the painted screen). On the other hand, the main story and lots of minor stories on every painted screen have been borrowed from Shabih-Khani and folk tales. Besides, in the heat of the religious painted screen, there are big holy figures that can be seen vividly by the audience all the time. This means whether the reciter tells the story of Karbala or not, the audience feels the presence of key religious figures during the performance.

Keywords: "Painted-screen storytelling", "Shabih-khani", "Folk Art", "Coffee-house painting".

* Associate Professor of Research in Art, Anthropology Center, Research Istitute of Cultural Heritage and Tourism, Tehran,Iran (Corresponding Author), m.nemattavousi@richt.ir

** instructor at Traditional Arts Center, Research Istitute of Cultural Heritage and Tourism, Tehran, Iran, m.kian@richt.ir

Date received: 18/05/2024, Date of acceptance: 20/08/2024

مطالعات فرهنگ و هنر آسیا، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

تاثیر نقالان پرده‌دار و برپایی شبیه‌خوانی بر سیر تکوین پرده‌های درویشی از نگاه شکلی و محتوایی

از سردرتکیه تا پرده‌های درویشی

مریم نعمت طاوسی*
مریم کیان اصل**

چکیده

در نوشتار حاضر تاثیر نقالی و شبیه‌خوانی به عنوان دو هنر اجرایی، بر تحولات شکلی و محتوایی پرده‌های درویشی مورد بررسی قرار گرفت. بدین منظور، پس از نگاهی تاریخی به روند نقاشی از بزرگان دین در ایران، مجالس نقش بسته بر یک نمونه پرمخاطب پرده درویشی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. شواهد حاکی از آن است که در دوران صفویه پرده‌های صورت‌خوانی که شاید نام دیگر بر شمایل‌خوانی باشد، نقطه آغاز پرده‌های درویشی است. به تدریج شمایل‌ها نه در فضایی ایستا، بلکه در میانهٔ عمل یا لحظه‌ای از رویدادی مشخص نقش زده شدند، سپس بخش‌های تاثیرگذار از یک واقعه مشخص بر یک پرده نقش زده شدند. ساختار طومارهای نقالی هم در شکل‌گیری فرمی پرده درویشی بی‌تاثیر نبودند و شاید بتوان پرده درویشی را از دید ساختاری ترجمان دیداری طومارهای نقالی دانست. گرچه پرده درویشی فاقد ساختار تودرتو است، اما از قصه‌ای فراگیر و چندین قصه خرد تشکیل شده است. گونه‌گونی موضوعی مجالس مبتنی بر قصه‌ها چنان است که بیشتر این مجالس با نقش مرکزی ارتباط موضوعی ندارند. گریز گاه و بی‌گاه پرده‌خوان به تصویر مرکزی این ارتباط را

* دانشیار پژوهش هنر، پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری (نویسندهٔ مسئول)، m.nemattavousi@richt.ir / maryamnemattavousi@yahoo.com
** مربی گروه هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران، m.kian@richt.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۳۰

برقرار می‌کند. رواج و شکوفایی شبیه‌خوانی در دوران قاجار از دید محتوایی بر پرده‌های درویشی تاثیر گذار بودند.

کلیدواژه‌ها: پرده‌خوانی مذهبی، پردهٔ درویشی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مجلس شبیه‌خوانی، شمایل‌خوانی.

۱. مقدمه

بنا بر شواهد تاریخی برجای مانده، گرچه قصه‌خوانی و قصه‌گویی یکی از کهن‌ترین سرگرمی‌های آدمیان است، اما قصه‌خوانانی که با بهره‌گیری از متنی روایی–تصویری قصه‌ای را نقل می‌کنند، تنها چند سده است که در تاریخ ایران پدیدار شده‌اند. نخستین گزارش ثبت شده از این گروه از قصه‌خوانان حکایت از آن دارد که آنان با بهره‌گیری از پردهٔ نقاشی شده از چهرهٔ شخصیتی والامقام برگرفته از اسطوره یا تاریخ، قصه‌ای پیرامون زندگی وی را بازمی‌گفتند و شواهد برجای مانده حاکی از تکول تدریجی این شیوه از قصه‌خوانی به عنوان یک شاخه مستقل در طی چند قرن است. این گروه از قصه‌خوانان در ابتدا به عنوان نقالان پرده‌دار شناخته می‌شدند و بعدها تنها عنوان پرده‌خوان بدان‌ها اطلاق شد.

پرده‌خوانی یکی از هنرهای نمایشی سنتی ایرانی است که ویژگی اصلی این هنر بهره‌گیری از پرده‌ای نقاشی شده در راستای نقل یک قصه است و در دو شاخهٔ مذهبی و حماسی شکل گرفته است. در حال حاضر به طور عمده شاخهٔ مذهبی آن کم و بیش در برخی مناطق دور افتاده ایران یا در برخی مناسبت‌ها و جشن‌های ملی یا منطقه‌ای برپا می‌شوند. اطلاق پرده درویشی به این پرده‌ها از آن روست که در دوران صفویه(۸۸۰–۱۱۱۴ه. خ) بسیاری از درویشان به کار نقل و قصه‌خوانی مشغول بودند و گروهی از آنان از پرده نقاشی‌شده برای مجالس نقل خود استفاده می‌کردند.

اصلی‌ترین ویژگی این پرده‌ها آن است که برای نقل قصه رقم زده می‌شوند و از دید روایی درک مفاهیم آشکار و پنهان نقوش پرده در همراهی با نقل‌های نقال پرده‌دار کامل می‌شوند. ویژگی دیگر این پرده‌ها به جز آن که به سفارش نقالان پرده‌دارتوسط نقاشان قهوه‌خانه‌ای نقش‌زده شده‌اند، آن است که در گرداگرد یک متن روایی–تصویری فراگیر، متن‌های مستقل و خرد روایی–تصویری که نمایشگر صحنه‌هایی از قصه‌های بی‌شمار است، ساخته و پرداخته شده‌اند. از شواهد و تصاویر برجای مانده می‌توان چنین استنباط کرد که احتمالا پرده‌خوانان در این روند نقشی تاثیرگذار ایفا کرده‌اند.

پژوهش‌هایی که با تمرکز بر ارتباط دوسویهٔ پردهٔ درویشی و پرده‌خوانی صورت گرفته‌اند بسیار اندکند و در این میان تاثیر پرده‌خوانی بر شکل نهایی پرده درویشی تاکنون بررسی نشده است. از این رو پژوهش حاضر در نظر دارد تا ارتباط دو سویه میان پرده درویشی و هنر پرده‌خوانی از یک سو و تاثیر شبیه‌خوانی بر پرده درویشی را از سوی دیگر بررسی نماید. بدین ترتیب نقطه تمرکز این پژوهش واکاوی سیر تکوین پرده‌های درویشی در تعاملی پویا با هنرهای اجرایی سنتی است.

۱.۱ روش پژوهش

با توجه به آن که پرده‌خوانی مذهبی حتی تا دهه‌های اخیر هم رواج داشته، در نتیجه پردهکِشی با موضوع مذهبی هم بیشتر صورت گرفته و این امر منجر به تعاملات بیشتری میان نقاش و نقال شده است. از این رو پژوهش حاضر متمرکز بر نقل‌ها و پرده‌هایی با موضوع مذهبی است. پس از نگاهی کوتاه به سیرتحول پرده‌های درویشی با استناد به تصاویر برجای مانده، با مطالعه موردی یک پرده درویشی و مجالس نقل گنجانده شده در آن پرده شکل(فرم) و محتوای پرده واکاوی خواهد. پرده گزینش شده به رقم محمد فراهانی(۱۳۱۵-۱۳۹۱خ) است که تا زمان حیاتش بیشتر پرده‌خوانان در قید حیات، پرده درویشی خود را به او سفارش می‌دادند.

۲.۱ پیشینهٔ پژوهش

نقاشی قهوه‌خانه‌ای از جمله موضوعاتی است که در سالهای اخیر پژوهشگرانی بدان پرداخته‌اند و در این میان کمتر اثری با تمرکز بر پرده درویشی که در واقع نقش کاربردی این نقاشی در هنر نمایشی است، نگاشته شده است. رحمانی و شعبانی خطیب(۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای(روش ژیلبر دوران)»، نشریه باغ نظر، شماره۴۲، نقاشی قهوه‌خانه‌ای را برگرفته از تخیل هنرمندانه (نقاش) می‌دانند، در حالی که علی‌پور و دیگران(۱۳۹۷) در مقاله «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برمبنای آرای کومارا سوآمی»، نشریه باغ نظر، شماره۶۳؛ نقاشی قهوه‌خانه‌ای را حقیقت قدسی می‌انگارند که هنرمند برمبنای فعالیت عقلانی و خدمت‌محور پدید آورده است. علی‌پور و دیگران نقاشی قهوه‌خانه‌ای را هنری ناشیانه و خام نمی‌دانند بلکه آن را هنری می‌دانند که بر مبنای دانش و قواعد تکوین یافته است. غفوریان و علیمحمدی اردکانی(۱۳۹۳) در مقاله «همگامی نقاشی‌های

قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانه عصر قاجار» ، در نشریه آستان هنر، شماره ۱۰؛ مهم‌ترین منبع الهام نقاشان قهوه‌خانه‌ای را کتب مصور چاپ سنگی و ادبیات عامیانه عصر قاجار می‌دانند. زارعی و دیگران(۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان«تبیین نقش تاثیر قهوه‌خانه در شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای» در نشریه مطالعات باستانشناسانه پارسه، شماره ۵؛ براین باورند که نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوران مشروطیت حرکتی ضداستبدادی و انتقادی علیه حکومت قاجار بود و محتوای گفتمان درون قهوه‌خانه‌ها در این دوران بر موضوع‌های نقاشی نیز تاثیر به سزایی گذاشتند. اسماعیل‌زاده(۱۳۸۸) در مقاله « مطالعه تطبیقی نقاشی‌های عاشورایی حسن اسماعیل‌زاده» بیش از روضه‌الشهدا، مقاتل دیگری که در میان مردم رواج داشته و اصالت تاریخی‌شان چندان اهمیتی هم نداشته، موثر در نقاشی‌های مذهبی می‌داند.

در کنار نوشتارهایی که با تمرکز بر نقاشی قهوه‌خانه‌ای نگاشته شده‌اند تنها مقاله‌ای با عنوان «نقش نقال و نقش نقاش: کنش و هم کنش عناصر اجرایی، تصویری و ساخت فضای چند ساحتی در پرده‌خوانی» نوشته لیلی گله‌داران و رضا پورزرین(۱۳۹۸)، در نشریه نگره، شماره ۵۰، از پرده درویشی به عنوان متنی تصویری یاد شده است. در این نوشتار نویسندگان بر ارتباطی که نقال(پرده‌خوان) با پرده درویشی و تماشاگربرقرار می‌کند تا فضایی نمایشی بسازد سخن می‌گویند، گرچه نویسندگان نقوش پرده درویشی را تجزیه و تحلیل می‌کند اما از روند شکل‌گیری این پرده در هیاتی که اکنون هست سخنی به میان نمی‌آورند. در سوی دیگر ندایی و بسکابادی (۱۳۸۹) ، در مقاله‌ای با عنوان «عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنری چند رسانه‌ای» در نشریه هنرهای زیبا(هنرهای نمایشی و موسیقی)، شماره ۴۱؛ بر هنر پرده‌خوانی به عنوان هنری چند رسانه‌ای متمرکز شده‌اند و به قابلیت‌های هنر پرده‌خوانی می‌پردازند. در همین راستا عناصر هنر چند رسانه‌ای غربی را در پرده خوانی می‌جویند، بی‌آن که به متن روایی پرده درویشی بپردازند.

۲. بحث

۱.۲ سیر تحول پرده‌های درویشی

مانی (۲۱۶– ۲۷۷/۲۷۶م) از نخستین کسانی است که در حوزهٔ فرهنگی ایران نوشته‌ها و آموزه‌های دینی‌اش را به منظور اشاعه و تبلیغ وجذب نوباوران مصور کرد. وی براین باور بود تصاویری که نوشته‌های او را می‌آراست، در تکمیل آموزش باسوادان بود و درک پیام‌هایش را ساده‌تر می‌کرد (Asmusse 1987). این رویه در میان زرتشتیان یا مزدکیان و دیگر کیش‌های ایرانی

مشاهده نشده است. پس از اسلام نقش تصاویر بزرگان دین اسلام تا سال‌ها بیشتر محدود به شمایل حضرت محمد(ص) و شمایل حضرت علی(ع) است و نقش معراج حضرت محمد(ع) بیش از هر موضوعی بر کتاب‌ها تا دوران ایلخانیان نقش زده شده است(شین دشتگل،۱۳۸۹). احتمالا چنین شمایل‌هایی در دوران صفویه موجب پا گرفتن سنت صورت‌خوانی شدند.

قمی اوحدی در تذکره خود از احوال علی صورت‌خوان نوشته است که مردی زبان‌آور بود و صورت‌خوانی می‌کرد. وی در این کار چیره‌دست بود و در میدان صفاهان معرکه‌گیری می‌کرد. (محمد پادشاه، ۱۳۳۶، ج۴: ذیل واژه صورت‌خوانی). با استناد به این توصیف، می‌توان صورت‌خوانی را نیای پرده‌خوانی بدانیم(نعمت طاوسی،۱۳۹۲ : ذیل واژه پرده‌خوانی). به احتمال زیاد پرده‌خوانان پیشگام، ابتدا از شمایل شخصیتی مقدس در میانه یک رویداد که جزییات زیادی هم نداشت برای همراهی با نقال خود استفاده می‌کردند، شمایلی مانند تصویر شماره۱.

تصویر ۱.

(اردلان، ۱۳۸۷:دفتر ۱۳. ۱۴)

تصویر ۲. روز محشر، رنگ و روغن روی بوم، بدون رقم، منسوب به محمد مدبر، بدون تاریخ، مجموعه موزه رضا عباسی.

تصویر ۳. پرده درویشی به قلم محمد فراهانی، برگرفته از (عسگری ،۱۳۸۶: ضمیمه)

با رواج نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پرده‌کِشی، تغییراتی در پرده‌های نقالان پرده‌دار پدیدار شد. نخست بنا به درخواست پرده‌خوان یا مخاطب، نقاش صحنه‌هایی از واقعه را در قالب قاب‌های کنارهم چیده شده نقش‌زد مانند تصویر شماره ۲. در چنین پرده‌هایی، صحنه‌های تأثیرگذار یک رویداد مشخص در یک مجموعه گنجانده می‌شدند، صحنه‌هایی که گویی یک مجلس نقل را مصور کرده‌اند. از این پرده‌ها برای تزیین مکان‌هایی چون قهوه‌خانه، زورخانه و ... هم استفاده می‌شدند. حتی گاه ممکن بود قصابی مجلس جوانمرد قصاب را در قالب یک تک رویداد یا چند صحنه از یک رویداد به پرده‌سازی سفارش دهد. در آخرین مرحله تصاویر مجالس از پیش موجود با هم تلفیق شدند و آن چه را که ما به عنوان پردهٔ درویشی پرده‌خوانان امروزه می‌شناسیم شکل گرفت مانند تصویر شماره ۳.

با توجه به آن که کهن‌ترین تصاویر برجای مانده از عاشورا که نسبتی هم با مجالس نقل دارند، بر کاشی‌کاری‌های حسینیه مشیر نقش زده شدند، احتمالا سردر حسینیه مشیر(تصویر شماره۴) نمایانگر یکی از نخستین چیده‌مان‌های مجالس گوناگون از رخداد عاشور در بستر روایتی تصویری است. در این حسینیه مجالس شبیه‌خوانی برپا می‌شد و احتمالا به همین دلیل نقش صحنه‌هایی از مجالس شبیه‌خوانی را در قالب کاشی‌کاری بر سر در حسینیه ساختند.

تصویر ۴.

برگرفته از (همایونی ۱۳۵۵)

بدین ترتیب هم چنان که در یک حسینیه امکان برپایی مجالس گوناگون شبیه‌خوانی وجود داشت، پرده‌سازان هم با در کنارهم قراردادن نقش لحظاتی از رخدادهای گوناگون مجالس

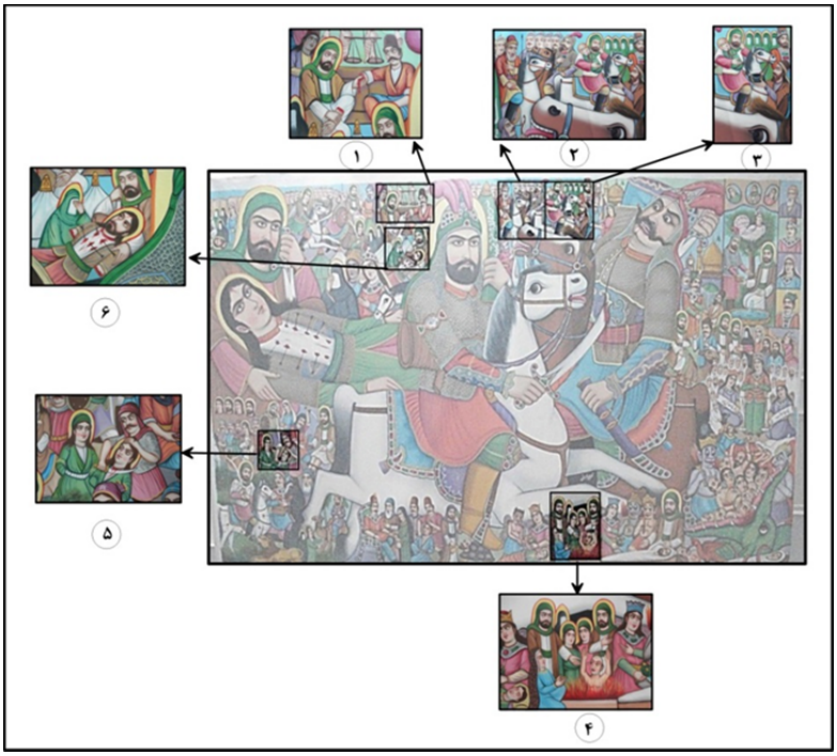
متفاوت این فرصت را برای پرده‌خوان و مخاطبانشان فراهم کردند تا پرده‌خوان بتواند امکان نقل مجالس پرشماری را در فضای باز داشته باشد(تصویر شماره ۳)

تصویر ۵. مجلس ماردبن سدیف و مجلس شهادت علی اکبر(ع)

۲.۲ ساختارپردهٔ درویشی نمونه

برخی به لحاظ قداست عدد هفتاد و دو و ارتباط آن با واقعهٔ کربلا گفته‌اند که در هر پردهٔ درویشی هفتاد و دو مجلس فرعی و اصلی وجود دارد(غریب‌پور،۱۳۷۸: ۵۸). اما در شمارش مجالس نقش بسته بر پرده‌های درویشی، بسیار کمتر از هفتاد و دو مجلس می‌توان شناسایی کرد.

در مرکز هرپردهٔ درویشی واقعهٔ اصلی که بر حول حضور شخصیتی مذهبی شکل‌گرفته است، نقاشی می‌شود. در پرده‌هایی که اختصاص به واقعهٔ کربلا دارد، دو تا چهار شخصیت کلیدی در بستر رویدادی از رویدادهای کربلا، مانند ماجرای رودررویی ماردبن سدیف و حضرت ابوالفضل(ع) و شهادت حضرت علی اکبر(ع) نقش زده می‌شوند(تصویر شماره ۵). نقش رویدادهای گوناگون مجالس مختلف در اطراف نقش‌های مرکزی کشیده شده‌اند که در مکان و زمان متفاوت رخ داده‌اندو اشخاص متفاوت در آن حضور دارند(تصاویر شماره۶ و۷). شمایل‌های نقش زده‌شده در مرکزی پرده، بسیار بزرگتر از شمایل‌های حاشیه رقم زده شده‌اند.



تصویر ۶.

توضیح تصویر شماره ۶

۱.۶ مجلس قصاب جوانمرد

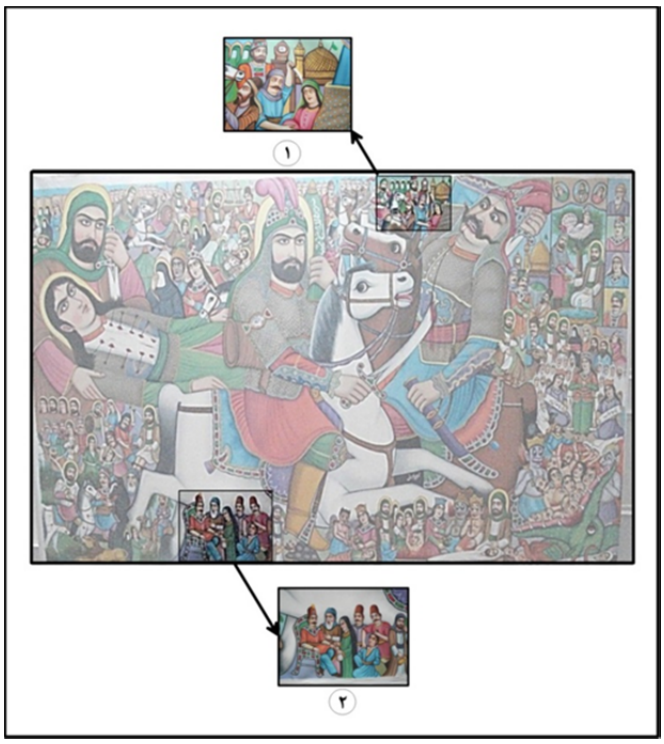
۲.۶ مجلس روز عاشورا

۳.۶ مجلس امام حسین(ع) و درویش کابلی و مجلس علی اصغر(ع)

۴.۶ مجلس عاق والدین

۵.۶ مجلس شهادت دو طفلان مسلم

۶.۶ مجلس شهادت حضرت عباس(ع)



تصویر ۷.

توضیح تصویر ۷

۱.۷ مجلس نادرشاه و قبر ابوالفضل عباس(ع)

۲.۷ مجلس پیرزن و متوکل عباسی

تصویری که در مرکز پرده نقش زده می‌شود در واقع روایت تصویری قصه فراگیر پرده است که پرده‌خوان گاه تنها آن قصه را می‌خواند. اما در زمان‌هایی که مجلس دیگری را نقل می‌کند، گاه به گاه و به فراخور قصه به روایت تصویری قصه فراگیر گریز می‌زند. موضوع برخی مجالسی که گرداگرد نقش مرکزی نقش زده شده‌اند در واقع برگرفته از مجالس شبیه‌خوانی است، مانند مجالس شهادت حضرت عباس(ع)، دختر نصرانی، قصاب جوانمرد، عاق والدین و دیر راهب(رک به توضیح تصویر شماره۶). برخی دیگر از مجالس در واقع پاره‌ای از یک مجلس شبیه‌خوانی بودند که در پرده‌خوانی به یک مجلس تقریبا مستقل تبدیل شده‌اند مانند درویش کابلی(رک به توضیح تصویر شماره ۶).

نقش برخی دیگر از مجالس هم برگرفته از قصه‌های دینی و تاریخی‌اند که در میان مردم رواج داشتند و به پرده‌خوانی راه یافتند(رک به توضیح تصویر شماره۷). بدین ترتیب گرچه قصه فراگیر پرده برموضوع دینی متمرکز است، اما شخصیت‌های تاریخی در مجالس گوناگون پیرامون پرده هم حضور دارند.

هم چنان که از توضیحات تصویر شماره ۶ مشاهده می‌شود، پیش می‌آید که بخش کوچکی از پرده(تصویر۶.۳) در واقع نقش دو مجلس باشد که با حداقل شمایل نقش زده شده است. در پردهٔ نمونه مجالس دیگرهم توسط مرشد پرده‌خوان شناسایی شده است مانند مجلس مولا علی(ع) و حر ریاحی، مجلس مرغ سلم، مجلس بهشت وجهنم، مجلس شب اول قبر و.... این مجالس بیشتر برگرفته از قصه‌های مردمانه رایج است و گاه در مقتل‌ها هم می‌توان نشانی از قصه این مجالس یافت(عسگری،۱۳۸۵:ضمیمه).

مجالس نقل پرده‌خوانی نسبت به مجالس شبیه‌خوانی بر موضوع‌هایی با دامنه محدود متمرکزند، احتمالا به این دلیل که پرده‌خوان بتواند در یک مجلس نقل رفتار ناپسند انسان‌های عادی را نکوهش و رفتار پسندیده آنها را تایید کند. این کار معمولا با اشاره پرده‌خوان به تصویر مجلس بهشت و جهنم صورت می‌گیرد. اما در مجالس شبیه‌خوانی وجه حماسی رویدادها بسیار پررنگ‌تر است و از همین رو رویدادهای کلان نمایش داده و بر آرمان‌ها اشاره می‌شود، مانند تقابل نیکی و بدی، داد و بیداد و غیره.

نقاش در شمایل‌نگاری، همواره نه واقعیت تاریخی، بلکه حقیقت تاریخی را به تصویر می‌کشد.از همین رو، شمایل اشخاص پلید را هولناک، نفرت‌انگیز و بدهیبت می‌کشد و شمایل نیکان را زیبا، آرام و پرهیبت. در چهرهٔ نیکان نشانی از خشم و برانگیختی هیجانی نیست و حتی زخم‌های جنگ هم باعث نمی‌شود تا طمأنینه از چهرهٔ ایشان رخت بربندد. در شمایلی که در متون روایی پرده درویشی پدیدار شده‌اند هم همین قاعده پیروی شده است.

گرچه جهانی که بر پردهٔ درویشی نقش زده می‌شود و پرده‌خوان روایت می‌کند، می‌تواند برگرفته از رخدادی تاریخی باشد و بالطبع شمایل‌ها هم بیش وکم برابرهای تاریخی دارند، اما پرده‌نگاران ترجیح داده‌اند که اشخاص تاریخی را براساس الگوهای مثالی بسازند، الگوهایی که نمایندگان نور یا تاریکی به شمار می‌آیند.

گاه پرده‌خوان شمایل کسانی که در دنیا مرتکب گناه شدند را در دو سوی پرده، به هنگام ارتکاب گناه و به هنگام عقوبت در جهنم، باز می‌یابد و پیش از شروع نقل اصلی دربارهٔ آنها سخن می‌گوید. پس از آماده‌سازی مخاطبان به سراغ بازگویی روایت اصلی می‌رود. بدین

ترتیب به دلیل کثرت وقایع نقش‌زده شده، پرده‌خوان می‌تواند در زمانی کوتاه برای ایجاد فضای مناسب برای مخاطبانش، از وقایع گوناگون سخن بگوید.

به همین دلیل نقاش تأثیرگذارترین لحظهٔ هر روایت را برای نقش‌افکنی بر می‌گزیند. برای مثال برای روایت شهادت دو طفلان مسلم، نقش سربریدن یکی از طفلان در برابر دیگری برگزیده شده است. بر همین منوال در مرکز پردهٔ درویشی نمونه که متعلق به واقعهٔ کربلاست و به تأسی از رویهٔ گزینش تأثیرگذارترین رخداد، دو واقعهٔ اصلی نقش زده شده است که عبارتند از کشته شدن مارد بن سدیف به دست حضرت ابوالفضل(ع) و شهادت علی‌اکبر(ع) در دامن پدر، تصویری از شجاعت و دلیری در یک سو و بی‌گناهی و ستم در سوی دیگر. این گزینش دو کارکرد اصلی دارد: ایجاد بیشترین برانگیختگی هیجانی و احساسی در مخاطب. بدین معنی که در طول مدت نقل این نقوش در برابر دیدگان مخاطب قرار دارد و از همان ابتدای مجلس نقل مخاطب می‌داند که حضرت ابوالفضل(ع) بر ماردبن سدیف پیروز می‌شود و علی‌اکبر(ع) شهید. در واقع در نقش مرکزی بخش مهمی از کل رویداد فراگیر به تصویر کشیده شده که دربردارندهٔ هدف و ارزش نهایی روایت است.

می‌توان تاثیر طومارهای نقالی را هم برچیده‌مان نقش مجالس بر پرده دید. در طومار قصه‌ای فراگیر وجود دارد که در دلش قصه‌های فرعی و خرده داستان‌های پرشماری جای گرفته است که معمولا آغاز و پایان درهم تنیده‌ای دارند. بدین ترتیب ارتباط قصه فراگیر، قصه‌های فرعی و خرده داستان‌ها ارتباطی زنجیره‌وار و تودرتو است که در بزنگاه‌های گوناگونی به سرانجام می‌رسند. چنان که نقشه‌ای سه لایه را شکل می‌دهد که مخاطب را با خود به درون هزارتویی از رویدادها می‌کشاند(نعمت طاوسی، ۱۳۹۷: ۱۷۰). در پرده‌خوانی هم نقشی مرکزی در میانه پرده نقش زده می‌شود و در کنار آن مجالس دیگر که اشاره به رویدادهای گوناگونی دارند. بیشتر قصه مجالس نقل از استقلال برخوردارند و همین امر موجب شکل‌گیری ساختار هزارتو نمی‌شود، اما گریز پرده‌خوان در حین نقل به مجلس مرکزی و گاه مجالس دیگر ارتباط میان همه تصاویر را برقرار می‌سازد.

ترکیب بسته و درهم تصاویر در پردهٔ درویشی به گونه‌ای است که ذره‌ای فضای خالی میان نقش رویدادها یافت نمی‌شود. صحنه‌ها چنان در هم فشرده شده‌اند که پرده‌خوان می‌تواند در کمترین زمان ممکن از مجلسی به مجلس دیگر گریز بزند(ناصربخت، ۱۳۷۷: ۱۰۶). گرچه از هر واقعه‌ای تنها تأثیرگذارترین آن بر پرده نقش زده می‌شود؛ اما در همکناری بدون قاب‌بندی رویدادهای مجالس گوناگون شمایل‌ها ناگزیر پشت به پشت هم قرار می‌گیرند. این امر موجب

می‌شود تا توالی زمانی و مکانی برهم زده شود. از این رو پرده‌خوان می‌تواند در نقل خود، گذشته و آینده را باهم پیوند زند. وی هم‌چنین با متمرکز نگه داشتن مخاطبان بر نقوش پرده درویشی می‌تواند واقعه را چنان روایت کند که در مخاطب این احساس پدیدار شود که شاهد رخداد واقعه است.

۳. نتیجه‌گیری

هم‌چنان که آمد نمی‌توان سیرتکوین پرده‌خوانی را بی‌توجه به سیر تحول و تکوین پردهٔ درویشی صورت‌بندی کرد. نقل و پرده‌کِشی هردو وابسته و همبستهٔ هم دستخوش دگردیسی شدند. شواهد حاکی از آن است خاستگاه نقاشی و قصه‌خوانی نمایشی به دوران صفویه بازمی‌گردد. با پدیدار شدن شمایل امامان و استقبال مردم از نقل قصه همراه با نمایش یک شمایل، این گونه از قصه‌خوانی مخاطبان خود را یافت. احتمالا نقال‌های پردار که به مجالس بیشتری احاطه یافتند، مشوق نقاشان شدند تا شمایل‌ها را نه در فضایی ایستا، بلکه در میانهٔ عمل یا لحظه‌ای تاثیرگذار از رویدادی مشخص نقش زنند. با گسترش پرده‌خوانی نیاز پرده‌خوان به برشی از یک صحنه داستان نقل بیشتر شد. از سوی دیگر ساختار طومارهای نقالی هم در شکل‌گیری فرمی پرده درویشی بی‌تاثیر نبودند. شاید بتوان پرده درویشی را از دید ساختاری ترجمان دیداری طومارهای نقالی دید. در این میان رواج و شکوفایی شبیه‌خوانی در دوران قاجار از دید محتوایی بر پرده‌های درویشی تاثیر گذار بودند. چنان که مجالسی با موضوع مشترک میان مجالس نقل پرده‌خوانی و مجالس شبیه‌خوانی وجود دارد مانند جوانمرد قصاب، ضامن آهو و..... گرچه ساختار روایی در پرده‌خوانی و شبیه‌خوانی از یک الگو پیروی نمی‌کنند اما گزینش موضوع و چیده‌مان نقش مجالس گوناگون برگرد تصویری از یک رویداد مهم، احتمالا با نگاه به مجالس شبیه‌خوانی بوده است. هم چنان که مجلس شهادت امام حسین(ع) از مهم‌ترین مجالس شبیه‌خوانی به شمار می‌آید، در مرکز پرده درویشی هم وقایعی که به طور مستقیم با روزهای جنگ در کربلا رخ داده‌اند رقم زده می‌شد. مجالسی که در گرداگرد نقش مرکزی رقم زده می‌شدند، هرچه از نقش مرکزی دورتر می‌شدند معمولا ارتباط موضوعی کمتری با رویدادهای کربلا دارند اما به پرده‌خوان کمک می‌کنند تا در گریزهای خود به این مجالس، توجه مخاطبان را هم‌چنان بر پرده درویشی و محتوای مجلس نقل متمرکز نگه دارد.

کتاب‌نامه

اردلان،حمید(۱۳۸۷). *مرشدان پرده‌خوان ایران*، دفتر ۱۳-۱۴، تهران: فرهنگستان هنر.

اسماعیل‌زاده، خیزران(۱۳۸۸). "مطالعه تطبیقی نقاشی‌های عاشورایی حسن اسماعیل‌زاده با متن مقتل روضه الشهدا"، *آرمانشهر*، دوره۲، ش۳.

زارعی، کریم؛ غلامرضا شاملو؛ نقی حمیدی‌منش(۱۳۹۷). "تبیین نقش تاثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای". *مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، س۲، ش۵.

رحمانی، نجیبه، صفرعلی شعبانی خطیب(۱۳۹۵). "بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژیلبر دوران)"، *مجله علمی-پژوهشی پژوهشکده هنر، معماری و شهرسازی نظر*، س۱۳، ش۴۲.

علی‌پور، رضا؛ غلامعلی حاتم؛ اسماعیل بنی اردلان؛ ایراج داداشی(۱۳۹۷). "حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر مبنای آرای کوماراسوآمی"، *مجله باغ نظر*، س ۱۵، ش ۶۳.

شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). *معراج‌نگاری‌های نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد(ص)*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

عسگری، معصومه(۱۳۸۵). *پرده‌خوانی*، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.

غریب‌پور، بهروز(۱۳۷۸). "هنرمقدس صورت‌خوانی(پرده‌خوانی)"، *فصلنامه هنر*، دورهٔ جدید،ش۴۰.

غفوریان، مهرنوش، جواد علیمحمدی اردکانی(۱۳۹۳). "همگامی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با ادبیات عامیانه عصر قاجار(مطالعه مضمونی و ساختاری نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای متعلق به موزه آستان قدس رضوی با تصاویر کتاب طوفان البکا)"، *آستان هنر*، ش ۲۱.

گله‌داران، لیلی؛ رضا پورزرین(۱۳۹۸)."نقش نقال و نقل نقاش: کنش و هم کنش عناصر اجرایی، تصویری و ساخت فضای چندساحتی درپرده‌خوانی میدانی"، *نگره*، ش.۵۰.

محمد پادشاه(متخلص به شاه)(۱۳۳۶). *فرهنگ آنندراج*، ج۴، زیر نظر محمد دبیر سیاقی، تهران: خیام.

ندایی، امیرحسین؛ مونس بسکابادی(۱۳۸۹)." عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به عنوان هنری چند رسانه"، *هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۴۱.

نعمت طاوسی، مریم(۱۳۹۲). *فرهنگ نمایش‌های آیینی و سنتی*، تهران: دایره.

نعمت طاوسی، مریم (۱۳۹۷). "ساختار نمایشی طومار نقالی: مطالعه موردی طومار نقالی سامنامه"، *دو ماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه*، س۶.

ناصربخت، محمد حسین(۱۳۷۷)." پرده‌های درویشی: هنر پردهخوانی و نقاشی پرده‌های درویشی"، *هنر بهار*، ش۳۵.

همایونی، صادق (۲۵۳۵ برابر ۱۳۵۵). حسنیه مشیر، تهران: چاپ شرکت افست سهامی عام چاپخانهٔ بیست و پنجم شهریور.

Asmusse, J.P, 1987, Aržavg, http://www.iranicaonline.org/articles/arzang-mid.

Bibliography

AliPour, Reza; Qolam Ali Hatam; Esmaeil Bani Ardalan, Iraj Dadashi(2018).The Divin Truth and its Relation to Coffee-house Painting Based on Coomaraswamy Ideas, Bage-Naza, No 63.

Ardalan, Hamid (2008).Iranian Master Screen-painting Reciters, Books13-14, Tehran:Art Academy.

Asmusse, J.P(1987). Aržavg. http://www.iranicaonline.org/articles/arzang-mid.

Assgari, Amssoume(2006). Parde-Khani, Tehran: Research Institute of Cultural Heritage.

Essmaeilzadeh, Kheizaran(2009). A Comparative study of Hassan Esmaeilzadeh Painting with Ashura Subject with the Moqtal Rozat-Al-Shohada, Armanshahr, 2, No.3.

Galehdaran Leila, Reza Pourzarrin (2019). The Role of the Minstrel and the Quote of the Painter: Interaction of Performative Elements, Visual Elements and the Creation of Multi-field Space in the Field Pardeh-Khani, Negare,Vol.14, No. 50.

Houmayoni, Sadeq(1976). Hosseiniy-e Moshir. Tehran: Sherkat Ofset Sahami Aam Chapkhane Bissto Panjom Sharivar.

Mohammad Padesha(1987).Anndag Dictionary, 4th Vol., Supervised by Mohammad Dabir Siyaqim Tehran:Khayyam.

Nedaee, AmirHousain; Mounes Besabadi(2010). The Theatrical Elemants of Parde- Khani as a Multi-Media, Darmatic and Musical Journal, No.41.

Nemat Tavousi, Maryam (2013). A Dictionary of Iranian Ritual and Traditional Theatre, Tehran: Dayere Press.

Nemat Tavousi, Maryam (2018). Dramatic Structure of Tumār -e Naqqāli-e Sām Nāme, Culture and Folk Literature, No.19.

Nasserbakht, Mohamad Housain(1998),Painted Screen: PardeKhani and Painting Screen for Daramtic Story-telling, Honar Bahar,No.35.

Qafourian, Mehrnoush; Javad Alimohammadi Ardakani (2014). Coffee-house Painting and Folk Literature in Qajar Era, Astan-e Honar, No.10.

Qaribpour, Behrouz (1999). The Sacred Art of Sourat-Khani(Parde-Khani), Honar Quarterly, No. 40.

Rahmani, Najibe; Safar Ali Shabani Khatib (2016), To Study the Place of Imagination and Myth in Coffee House Painting (Gillbert Durand Method), *Baghe-Nazar*, 13,No.42.

Shin Dashtegel, Helena(2010). Ascension of Manuscripts of folk painting with a Look at Iconography of Prophet Mohammad. Tehran: The Press Company of Elmi and Fahangi.

Zaree, Karim; Qolam Reza Shamlou; Naqi Hamidi Manesh(2018). The Effective of the Coffee- house during the Formation of the coffee- house painting, Parse,13,No.5.