

تصویر فضای کربلا و درجه ارجاعیت آن در سه پرده عاشورایی نقاشان شیعی بر مبنای نقد جغرافیایی بر تران و ستفال

حسن بلخاری قهی / استاد دانشگاه مطالعات عالی هنر دانشگاه تهران / Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

ندا عظیمی / دانشجوی دکتری پژوهش هنر، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران / Nd.azimi@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۷/۱۰ / تاریخ تصویب نهایی: ۱۳۹۹/۰۸/۱۶

چکیده

مسأله این پژوهش، تبیین قابلیت‌های نقد جغرافیایی در مطالعه تأثیر فضای کربلا در شکل‌گیری اثر هنری است. فضا - زمان و ارجاعیت، از اصول نظری این نقد به شمار می‌آیند. ارجاعیت نیز به ارتباط میان فضای واقعی و بازنمایی آن در اثر ادبی و هنری اشاره می‌کند. چینه‌نگاری نیز یکی از اصول روش‌شناسی آن است که فضا را متشکل از لایه‌های مختلف می‌داند و برای مطالعه فضا، لایه‌هایی را که طی زمان شکل گرفته‌اند، از اعماق فراموشی استخراج کند. هدف اصلی پژوهش‌گر، کشف درجه ارجاعیت و تخیلی بودن فضای کربلا و توصیف‌شده در نقاشی‌هاست. آیا فضای کربلا در نقاشی‌ها، با آنچه در بیرون وجود دارد، در تعامل است؟ آیا هنرمند از قابلیت‌های لایه‌های شکل‌دهنده فضا برای هویت بخشیدن به فضا و هنرمند بهره‌گرفته است؟ این پژوهش از نظر هدف، پژوهشی توسعه‌ای - ترویجی است که با استعانت از روش تحقیق استقرایی و با متد توصیفی - تحلیلی، برای رسیدن به هدف بهره‌می‌برد. نتایج حاکی است که رابطه میان فضای کربلا و بازنمایی آن، از نوع اجماع هوموتپیک است اما هنرمند به یاری تخیل خود و در برخی از آثار، با استعانت از درآمیختگی چندمکانی، فضایی را بر ساخته که رابطه‌ای دیالکتیک میان فضای واقعی و خیالی را آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: نقد جغرافیایی، فضا - زمان، ارجاعیت، فضای کربلا، پرده‌های عاشورایی.

مقدمه

نقدجغرافیایی (Geocriticism) را برتران وستفال (Bertrand Westphal) نخستین بار در فرانسه مطرح ساخت. تلاش‌های وی در مقاله «درباره رویکرد نقدجغرافیایی به متون ادبی»، در اصل نوعی بیانیه نقدجغرافیایی به شمار می‌آید. وستفال در کتاب نقدجغرافیایی: واقعیت، تخیل و فضا را به تفصیل شرح داده است. این نقد، رویکردی میان‌رشته‌ای است و مدلی را برای درک مفاهیم از طریق روابط فضا و مکان و بازنمایی آن در ادبیات و هنر ارائه می‌کند و به تعامل و رابطه فضاهای ساخته‌شده توسط انسان در ادبیات و هنر می‌پردازد. عنصر فضا در آفرینش آثار هنری چون نقاشی، مقوله جدیدی نیست و از دیرباز کانون توجه بوده است. در دوره پست‌مدرن، با برجسته شدن جایگاه فضا و پیوستار فضا - زمان نسبت به زمان صرف، خوانش هنرها بر مبنای فضا و فضا - زمان نیز ارجحیت یافته است. فضا - زمان و ارجاعیت از اصول نظری این نقد به شمار می‌آیند.

چینه‌نگاری نیز یکی از اصول روش‌شناسی آن است که فضا را متشکل از لایه‌های مختلف می‌داند و برای مطالعه فضا، لایه‌هایی را که طی زمان شکل گرفته‌اند، از اعماق فراموشی استخراج می‌کند. ارجاعیت نیز به ارتباط میان فضای واقعی و فضای توصیف‌شده در اثر ادبی و هنری اشاره می‌کند. وستفال با گزینش اصل چندکانونگی که تأکیدی بر تلفیق دیدگاه‌های مختلف دارد، به مطالعه فضا می‌پردازد. پژوهش‌گر با استعانت از دو اصل فضا - زمان و ارجاعیت که از اصول نقدجغرافیایی هستند، تصویر فضای کربلا و رابطه میان جهان واقعی و جهان تخیلی را در پرده‌های عاشورایی بررسی دقیق کرده است. به عبارت دیگر، در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که درجه ارجاعیت و تخیلی بودن فضای کربلای توصیف‌شده توسط هنرمندان نقاش چگونه است؟ آیا فضای کربلا در نقاشی‌ها، با آنچه در بیرون وجود دارد، در تعامل است؟ آیا هنرمند از قابلیت‌های لایه‌های شکل‌دهنده فضای کربلا برای هویت بخشیدن به فضا و هنرمند بهره گرفته است؟ هم‌چنین پژوهش‌گر با توجه به نقش خیال در شکل‌دهی به آثار هنری، بر مبنای منظومه تخیل ژیلبر دوران، به رابطه میان فضای واقعی و فضای تخیلی در این پرده‌های عاشورایی نیز نظر دارد.

پیشینه پژوهش

با نگاهی گذرا به تألیفاتی که نقاشی ایرانی با موضوع کربلا و عاشورا را بررسی و تحلیل کرده‌اند، مشخص می‌شود که بیش‌تر این پژوهش‌ها، اغلب از منظر تکنیک و فن نقاشی، مباحث تاریخی و جامعه‌شناختی، گفتمان و... بررسی شده‌اند. لذا پژوهشی درباره موضوع کربلا در آثار نقاشی از منظر فضا صورت نگرفته است. سید یاسر جلالی و علیرضا قبادی (۱۳۹۵) در مقاله «پرده‌های ناتمام؛ نقد تابلو عصر عاشورای فرشچیان»، سعی در شناساندن گفتمان‌های موجود در زمینه عاشورا و قیام امام حسین علیه السلام و دسته‌بندی آن‌ها و ارتباط تابلو عصر عاشورا با این گفتمان‌ها دارند که در نهایت گونه‌های گفتمانی درباره عاشورا را به سه گونه عامیانه، روشن‌فکرانه و عرفانی تقسیم‌بندی کرده، دیدگاه فرشچیان را به گونه عامیانه نزدیک می‌داند. فتانه محمودی (۱۳۹۰) نیز در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی مضامین تصویری هنر قاجار در نقوش سقائفارهای مازندران»، به بررسی پیوند مضامین تصویری سقائفارها با آیین‌ها، اعتقادات مردم منطقه و اساطیر و ادبیات ایران و میزان تأثیرپذیری این نقوش از فرهنگ حاکم بر هنر دوره قاجار، پرداخته است. تأکید وی به ارتباط آن‌ها با فرهنگ و اعتقادات حاکم بر جامعه است؛ لذا تمام مؤلفه‌های هویت‌ساز از جمله مذهب، اساطیر، افسانه و هنر عامه‌پسند منطقه (مازندران) و ارتباط آن‌ها با خلق این آثار را بررسی کرده است. زهرا موسوی خامنه (۱۳۸۸) نیز در مقاله «نمونه‌های برتر در نقاشی ایرانی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای)» بر اساس بازتعریف کوهن، تلاش دارد سیر تحول نقاشی ایرانی را در تطور نمونه‌های برتر یا پارادایمی مطالعه کند. وی نقاشی قهوه‌خانه‌ای را میدانی برای هم‌آورد بین نمونه برتر (پارادایم) جدید و سنت می‌داند. هم‌چنین علی عباسی (۱۳۸۷) در مقاله «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان»، در اصل، تعمیم روش ژیلبر دوران در تحلیل آثار فرشچیان را امکان‌سنجی کرده تا مشخص گردد آیا این آثار، در منظومه‌هایی که دوران دسته‌بندی کرده است می‌گنجد یا خیر؟ ناگفته نماند جای پرده عصر عاشورا در میان آثار گزینش‌شده توسط عباسی خالی است.

در زمینه نقد جغرافیایی نیز بیش‌تر پژوهش‌هایی که در ایران در سال‌های اخیر انجام شده، در زمینه آثار ادبی بوده و هنوز جای این نقد در تحلیل آثار هنری و به ویژه نقاشی، خالی است. در این‌جا، نمونه‌های پژوهش‌شده در ادبیات به اختصار معرفی می‌شوند. فریده شهریاری (۱۳۹۸) در مقاله «گفتمان جغرافیای سیاسی: جنگ و خودزندگی‌نامه‌های زنان عراقی»، با رویکردی ژئوپلیتیک و بر اساس نظریات وستفال، تالی و لوفور، به برهم‌کنش بین فضا / جغرافیا و ادبیات در خودزندگی‌نامه‌های دو نویسنده زن عراقی - هیفا زنگنه و دنیا میخایل - پرداخته است.

نقد جغرافیایی

برتران وستفال نقد جغرافیایی خود را بر سه اصل بنیان نهاده است:

الف. فضا - زمان‌مندی (Spatiotemporality)؛

ب. مرز شکنی (Transgression)؛

ج. ارجاعیت (Referentiality).

در این پژوهش با توجه به محدودیت‌های موجود، پژوهش‌گر به دو اصل فضا - زمان‌مندی و ارجاعیت بسنده کرده تا به تحلیل پرده‌های عاشورایی بپردازد.

۱. نقد جغرافیایی و اصل فضا - زمان‌مندی

با بررسی روابط بین زمان و مکان، آشکار می‌شود که تا قرن نوزدهم میلادی، زمان بر مکان ارجحیت داشت و مکان صرفاً پس‌زمینه‌ای برای زمان در نظر گرفته می‌شد. به عبارتی، یک مکان مطیع برنامه‌های مادی زمان می‌شد و تا آن‌جا اهمیت داشت که «جریان همگن» زمان در جایی اتفاق می‌افتاد. اما برتری زمان در اوایل قرن بیستم، مورد حمله چند تن از نوابغ فیزیک و ریاضیات مورد حمله قرار گرفت و نظریه‌های مربوط به فضا - زمان مطرح شد که در این میان کسانی چون: هِنری پوانکاره، هرمان مینکوفسکی و

آلبرت انیشتین، نظریات فضا - زمان خویش را در حدود ۱۹۰۵ منتشر کردند. به علاوه، تأثیر نظریه نسبیت و تئوری فضا - زمان بر رابطه میان فضا با زمان، و بر خوانش جدید زمان و ادراک متفاوت فضا، بسیار اهمیت دارد. از این زمان به بعد، درک ابعاد زمان و فضا از حوزه ادراکات نادرست - مانند گردش خورشید به دور زمین - متوقف شد. (وستفال، ۲۰۱۱، ص ۷-۱۱) ژان پل آوفری چنین شرح می‌دهد:

در فضای عادی که فاصله بین دو نقطه صفر است، ما می‌گوییم این دو نقطه بر هم منطبقند. در فضا - زمان این گونه نیست: فاصله بین دو نقطه می‌تواند صفر باشد بدون آن‌که دو نقطه بر هم منطبق باشند. (Auffray، ۱۹۹۶، ص ۵۴)

وستفال اولین نمونه روشن از باور فضا - زمانی را باغ گذرگاه‌های پیچ در پیچ می‌داند که خورخه اوئیس بورخس ارائه کرده است؛ باغی که از مسیرهای چند شاخه طراحی شده است. به اعتماد وستفال، اگرچه این باغ «شاخه شاخه شدن در زمان است نه در فضا، اما این شبکه زمانی نمی‌تواند به جز در یک الگوی فضایی جایگزین شود. خورخس به واسطه فراوانی خطوط زمان، باور فضا - زمانی را ارائه کرده است و شکست خطوط زمان، به فضا مندی زمان منجر شده است». (وستفال، ۲۰۱۱، ص ۱۸)

نظریه نسبیت آلبرت انیشتین، نقش مهمی در شکل‌گیری پیوستار فضا - زمان ایفا کرده است؛ یعنی در مبحث فضا - زمان مندی که مورد نظر وستفال است، زمان و مکان را به صورت ساختاری واحد و به هم پیوسته در نظر می‌گیرد؛ در حالی که مدل فضایی اُقلیدسی، جهان را بر اساس سه بعد مکانی (طول و عرض و ارتفاع) و یک بعد زمانی مستقل معرفی می‌کند. (حاجی حسن عارضی و حسینی، ۱۳۹۲، ص ۶۳)

نظریه ژیل دولوز و فلیکس گتاری پیوستگی فضا - زمان را وارد ادبیات کرده است. این نظریه به مسأله پیچیدگی فضاها و انسانی می‌پردازد و به ویژه «خط‌گریز» را جدایی‌ناپذیر از هر مکانی مطرح می‌کند. در اصل، دولوز و گتاری مکان را «نگاهبان مجموعه‌ای از عناصر ناهمگن» می‌دانند که این عناصر را باید در عین حرکت و تأثیر بر هم مشاهده کرد.

آن‌ها به این مسأله که چگونه خط‌گریز می‌تواند بر افق زمان تأثیر بگذارد توجه خاصی داشتند، از نظر آن‌ها با حرکتِ خط‌گریز، رفته رفته محور زمان محو می‌شود و به فضا می‌پیوندد؛ و زمان نیز فضا را نقطه‌گذاری کرده، به مرور آن را برش می‌زند تا به سمت یک خط میل کند. (به نقل از احمدی، ۱۳۹۲، ص ۱۲۶) بنابراین فضا و زمان از هم جدایی‌ناپذیرند. لذا بنابر اصل فضا - زمان‌مندی، می‌توان این گونه اذعان داشت که در تحلیل‌های ادبی و هنری نیز باید به هر دو داده‌های زمانی و مکانی تکیه کرد.

مفهوم ریزوم (Rhizome) نیز که دولوز و گتاری به آن اشاره کرده‌اند، با مبحث فضا - زمان‌مندی مرتبط است. واژه «ریزوم، اصطلاحی است گیاه‌شناختی به معنای آن گونه گیاهانی که ساقه در خاک و ریشه بیرون از خاک دارند. معمولاً این گونه گیاهان کنار مرداب‌ها و رودخانه‌ها می‌رویند. دولوز و گتاری، این اصطلاح را برای واژگون کردن نظریات سنتی به خصوص درباره واقعیت‌های اجتماعی - فرهنگی و فردی به کار گرفتند.» (ضمیران، ۱۳۸۳، ص ۵۴) رویکرد ریزوماتیک (Rhizomatic)، سلسله مراتب دیرین را واژگون می‌کند. از این روست که وحدت و ثنویت و هویت، جای خود را به تنوع و کثرت و چندگانگی می‌دهد. رویکرد ریزوماتیک، با هر نوع سلسله‌مراتب پایگان و مراتب خطی و عمودی مخالف است. همان‌گونه که زندگی ایلیاتی، ایستایی و توقف و تمرکز ندارد، نگاه ریزومی نیز ضد تمرکز و غلبه و انتظام تحمیلی است. (همان) دولوز و گتاری، قلمرو را مانند یک ریزوم می‌دانند. ریزوم مانند یک غده است که هیچ آغاز و پایانی ندارد: «هیچ نقطه‌ای از یک ریزوم نمی‌تواند به چیز دیگری متصل شود. ریزوم خیلی متفاوت از درخت و ریشه است ...» (دولوز و گتاری، ۱۹۸۷، ص ۷) این نگاه بر دیدگاه وستفال نیز مؤثر بوده است. وستفال به تکرر و عدم‌ایستایی فضا باور دارد؛ بدین گونه که هر فضایی در تراکنش با فضاهای دیگر قرار دارد و در عین حال وقتی یک فضا بررسی می‌گردد، باید حتماً تکرر فضا را در نظر داشت. این تکرر تصویر در فضا با تکرر کانونی سوژه‌ها، موجب شکل‌گیری تصاویر متنوعی از یک فضای خاص می‌شوند. (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ص ۴۹)

۲. نقد جغرافیایی و اصل ارجاعیت

با نگاهی به آغاز دنیای غرب، می‌بینیم که در آن زمان ارتباط بین واقعیت و خیال به طور جدی برقرار بوده است و مرجع و بازنمایی ادبی آن یکی بوده‌اند. مثلاً وقتی آثاری مانند ادیسه و آرگوناتیکا را بررسی می‌کنیم، متوجه می‌شویم این آثار نتیجه خلق شاعرانه هستند؛ بنابراین جست‌وجوی مکان ادیسه بر روی نقشه معاصر، کاری بیهوده است. ادیسه نقشه‌ای را از طریق گفتمان ترسیم کرده است؛ یعنی نقشه ادیسه به طور کامل از کلماتش، نه از مکان‌های ارجاع داده شده، ساخته و ترسیم گردیده است. از نظر وستفال، فضا بین واقعیت و خیال در نوسان است، اما میزان آن همیشه قابل تشخیص نیست. برخی خیال را بر واقعیت و برخی نیز واقعیت را بر خیال مقدم می‌دانند. در این جا به گفته وستفال، نیاز است که روایت را بررسی کنیم؛ یعنی چیزی که تغییر یک‌نواخت بین واقعیت و بازنمایی را تضمین می‌کند. به باور وی، مرزهای بین واقعیت و خیال محو شده است و واقعیت در خیال می‌آمیزد و در عین حال خیال نیز به واقعیت کمک می‌کند. به همین جهت، بهترین روشی که بتوانیم در آن پیوند بین واقعیت و خیال را برقرار کنیم، این است که ببینیم چه جهان‌هایی وجود دارند که در این جا فرد وارد یک دنیای کاملاً غیرواقعی می‌شود؛ چه بسا وارد جهان دوم، سوم یا جهان جمعی می‌گردد؛ دنیای شبیه‌سازی وارد دنیایی ساختگی می‌شود.

نظریه جهان‌ها به وضوح برای تحلیل بازنمایی‌های ادبی فضا جالب است. از نظر وستفال، اگر فضای نشان داده شده در ادبیات با جهان خارج از متن تعامل داشته باشد، پس فضاهای واقعی و خیالی‌شده در اساس یک مرجع مشترک، با هم وجود دارند. هم‌چنین ادبیات می‌تواند بر روی جهان واقعی اثر بگذارد و بر کسانی که آن را تولید می‌کنند، مسئولیت اخلاقی محول نماید. وی مدلی از جهانی ساده را برای روشن کردن رابطه بین فضاهای خیالی و فضای ارجاعی کافی می‌داند، اما آن را جهانی ناهمگن در نظر می‌گیرد که باید درون خودش یک ارتباط بین واقعیت و خیال برقرار کند؛ به طوری که نه کاملاً جدا از هم، و نه کاملاً با هم ترکیب شده باشند. هم‌چنین باید حس «باز بودن» را بازتاب دهد تا

اجازه بین دو فضا وجود داشته باشد. به همین دلیل، او لیمینالیتی را «آستانه» (threshold) و «سرحد» (limen) می‌داند و نه «مرز» (limes)، و از نظر وی سرحد، متضمن گذرگاه‌های آزادی است، برخلاف مرز که می‌تواند بسته باشد. (وستفال، ۲۰۱۱، ص ۸۰-۹۸) مکان خیالی در یک رابطه متغیر با مکان واقعی قرار دارد. جغرافیای آن موقعیتی متفاوت به خود می‌گیرد، درست همانند تاریخی که در «رمان تاریخی» به کار رفته است. مکان ادبی یک جهان مجازی است که با جهان مرجع تعامل دارد و درجه هم‌بستگی بین یکی و دیگری می‌تواند از صفر تا بی‌نهایت متفاوت باشد. وستفال سه نوع جفت‌شدگی را پیشنهاد می‌دهد:

۱. اجماع هوموتوپیک (Homotopic consensus)؛

۲. تداخل هتروتوپیک (Heterotopic interference)؛

۳. سیاحت لامکانی (Utopian excursus). (همان، ص ۱۰۱)

اجماع هوموتوپیک (یا مطابقت مکانی)، زمانی صورت می‌گیرد که یک اثر در رابطه‌اش با یک مرجع جهان واقعی قرار داشته باشد. اجماع هوموتوپیک فرض می‌کند که بازنمایی از مرجع، از مجموعه‌ای از realeme ها پدیدار می‌شود که پیوند بین آن‌ها آشکار است. برای مثال، فرد نقاش نمی‌تواند چیزهایی را که موجود نیستند طراحی کند. چشم‌اندازش باید تقلید دقیقی از مناظر واقعی باشد که مردم مجبور باشند در آن‌جا زندگی واقعی داشته باشند. بیش‌تر روایت‌هایی که یک مکان موجود را در جهان نخستین نشان می‌دهند تقریباً همیشه با مرجع مطابقت دارند. بنابراین واقع‌گرایی هم‌چنان در آن‌جا سیستم غالب بازنمایی باقی می‌ماند. ولی از نظر وستفال، این باعث نمی‌شود که از هدف روایت مطابق با جهان واقعی (روایت جغرافیایی) و اجماعی که به واسطه روایت خیالی جست‌وجو می‌شود، جلوگیری کرد. (وستفال، ۲۰۱۱، ص ۱۰۲-۱۰۳)

مورد دوم تداخل هتروتوپیک (یا درآمیختگی چند مکانی)، زمانی رخ می‌دهد که پیوند بین واقعیت و خیال ناپدید می‌شود. در این حالت، رابطه بین مطابقت مکانی و

بازنمایی هنری آن به صفر می‌رسد. مثلاً شهرهایی که در دنیای واقعی فرسنگ‌ها از یک‌دیگر فاصله دارند، در دنیای خیالی در کنار هم به تصویر کشیده می‌شوند که این حالت به شیوه‌های مختلف امکان‌پذیر است. وستفال این شیوه‌ها را بر اساس نظر مک هیل با عنوان چهار راهبرد تداخل بین مرجع و بازنمایی‌اش مشخص می‌کند که عبارتند از:

الف. هم‌جواری (نسبت دادن امر غیرواقع به فضایی واقعی) (juxtaposition):

ب. الحاق (گنجاندن) (interpolation):

ج. انطباق (ترکیب چند فضا با یک‌دیگر) (superimposition):

د. عدم نسبت (برهم زدن بافت زمانی) (misattribution).

در حالت اول که هم‌جواری نام دارد، یک فضای تخیلی در دل فضایی که مرجع جغرافیایی دارد، گنجانده می‌شود. از این حالت برای به هم پیوستن جهان‌های شناخته‌شده ولی نامتجانس استفاده می‌گردد. با فرایند الحاق یا گنجاندن، فرد یک فضا را بدون ارجاع در قلب یک فضای آشنا می‌گنجانند.

تحلیل پیکره‌های مطالعاتی از مجرای نقد جغرافیایی

۱. پرده «عصر عاشورا»ی محمود فرشچیان

محمود فرشچیان هنرمندی است که بیننده را به واسطه طرح‌های خویش مسحور دنیایی می‌کند که در خیال خود پرورانده و او را تا ماورای این جهان به دنبال خویش می‌کشاند. او با طرح‌های پُرچین و شکن و رنگ‌های شگفت‌انگیز آثارش، جهانی دیگر را فرامی‌خواند و بیننده را به فراسوی ظواهر نگاره‌اش سوق می‌دهد. فرشچیان که دل در گرو دین و مذهب خویش دارد، مأنوس بودن با واقعه کربلا، موهبتی از سوی پروردگار به وی بوده تا خالق نگاره‌های عاشورایی خویش باشد. «نگاره عصر عاشورا علاوه بر طبقه دینی و مذهبی، در موضوعات معنوی، اجتماعی، تاریخی، حماسی، و غنایی نیز جای گرفته است.» (رضایی نبرد و بلخاری، ۱۳۹۸، ص ۴۳) در اصل فرشچیان، داده‌های خویش را از کتب دینی، مذهبی و

تاریخی مربوط به کربلا به دست آورده است؛ لذا فضایی که به آن ارجاع می‌دهد، فضایی واقعی است نه خیالی؛ فضایی است که در کتب تاریخی و جغرافیایی از آن توصیفاتی باقی مانده و گاهی نیز اسامی مختلفی برای آن ذکر شده است.

کربلا یکی از شهرهای مهم بین‌النهرین در کرانه رود فرات قدیم است که پژوهش‌گران آن را مرکز دهکده‌های فراوانی میان شام و فرات می‌دانند و معابد زیادی در آن وجود داشته است. قبرستان‌هایی در اطراف آن بوده که آثاری از مردگان را درون خمره‌های سفالی در آن‌جا کشف کرده‌اند و از لحاظ تاریخی به دوران قبل از میلاد مسیح بازمی‌گردد. عبدالجواد کلیددار در کتاب تاریخ کربلا چنین نقل می‌کند:

کربلا در تاریخ و حدیث، دارای نام‌های گوناگونی بوده است. این نام‌ها عبارتند از: غاضریه، نینوا، عمورا و شاطیءالفرات؛ چنان که به نام‌های: ماریه، نوایس، طف، طف‌الفرات، مشهدالحسین، حائر، حیر و نام‌های دیگر نیز خوانده شده است، ولی مهم‌ترین آن‌ها در آثار دینی «حائر» است و این بدان جهت است که این نام از احترام و قداست ویژه‌ای برخوردار است یا بدان سبب است که در روایات و فقه اسلام، احکام ویژه‌ای در رابطه با این نام مطرح شده است. (آل‌طعمه، ۱۳۷۳، ص ۲۳)

اما عنصر خیال در آثار فرشچیان، دری به جهانی دیگر گشوده است. به گفته شفیع کدکنی، «ارزش یک تخیل در بار عاطفی آن تخیل است؛ تخیلی که مجرد از عاطفه باشد، هر چند زیبا هم باشد، به ابدیت نمی‌رسد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ص ۹۰)

فرشچیان به یاری تخیل و بار عاطفی قوی نگاره‌های خویش، «سعی بر آن دارد که چشم ما را به دنیایی که خود ناظر آن است باز کند، و در عالم رنج و سرمستی با رنگ‌های جادویی، بیننده را از سرای مشهود به دنیای ماورای طبیعت هدایت نماید». (امبرتو بالدینی در آثار فرشچیان، ۱۳۸۷، ص ۲۴۴)

اگر آرایه‌های ادبی و ابزارهای کلامی هم‌چون: نمادها، استعاره، تشبیه و دیگر ابزارهای بلاغی، به شاعر و نویسنده کمک می‌کنند تا با ایجاد رابطه‌ای دیالکتیک بین فضای واقعی و فضای تخیلی، فضا را بازنمایی کنند، فرد نقاش نیز به کمک تخیل خویش که هسته تفکر انسانی است (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۵۲)، سعی در بازنمایی فضا دارد. خلاقیت هنری و نقاشی نیز از مظاهر تخیل است و هنرمند نیز به واسطه تخیل خویش و به کمک ابزاری چون: فرم، رنگ و نمادگرایی و...، فضایی را برمی‌سازد که رابطه دیالکتیک میان فضای واقعی و فضای تخیلی را آشکار می‌کند. لذا پرداختن به این ابزار هنرمند، شناخت فضای هنری او را غنی‌تر می‌سازد. عوامل متعددی در ادراک مخاطب از جهان و بازنمایی آن در اثر هنری مؤثر است. عباسی معتقد است:

واقعیت‌های جغرافیایی و جهانی، ساختارهای اجتماعی، آگاهی به باروری زنانه، آگاهی به نیروی مردانگی، تمام این داده‌های بیرونی و عینی ادراک با امیال عمیق ما ادغام می‌شوند تا بازنمایی ما از جهان را درست کنند. بین این دو بُعد واقعیت، یکی عینی و دیگری درونی، تخیل رفت و برگشتی دایمی، تبدالی همیشگی را انجام می‌دهد که ژیلبر دوران این عمل رفت و برگشت را مسیر انسان‌شناسی می‌نامد؛ زیرا این حرکت روان انسانی را متمایز می‌سازد. (عباسی، ۱۳۹۱، ص ۱۹۹)

لذا پژوهش‌گر در این‌جا، علاوه بر نقد جغرافیایی که سعی دارد «مکان را در جریان گوناگونی تخیلی تغییرات ممکن حل کند» (وستفال، ۲۰۰۰، ص ۳۹)، از منظومه روزانه و منظومه شبانه ژیلبر دوران نیز کمک گرفته و با آشکار کردن ویژگی‌های نمادین پرده «عصر عاشورا»ی فرشچیان، معنای درونی و ذاتی تصویر را مشخص نموده که در اصل بازنمایی هنرمند از جهان و به ویژه فضای کربلاست و درجه ارجاعیت به فضای واقعی در این آثار مشخص می‌گردد.

قبل از هر موضوع، لازم است تا رابطه میان واقعیت و بازنمایی‌اش از دیدگاه وستفال مطرح شود. وی در ابتدا با یک نگاه و طرحی سنتی، این رابطه را در حول دو اصل مکمل بیان کرده است:

۱. واقعیت از بازنمودهایش بسیار متفاوت است؛ به عبارت دیگر، بازنمایی کردن هرگز جایگزین واقعیت نمی‌شود.

۲. بازنمایی را به طور فرعی به واقعیت مربوط می‌کند. بازنمایی کردن به واقعیتی اشاره می‌کند که مطابق با مقیاسی است که گستره متناوب روابط (باروک) یا گستره تنگ روابط (رئالیسم، ناتورالیسم و غیره) را شامل می‌شود. (همان، ص ۸۵)

وستفال مورد دوم را می‌پذیرد و باور دارد که بازنمایی کردن همیشه در خدمت واقعیت است و جهان لزوماً در تخیل ظاهر می‌شود و در شرح آن مثالی می‌آورد تا مسأله روشن‌تر شود. او داستانی از کتاب زندگی من از ایگور استراوینسکی، تعریف می‌کند که وقتی استراوینسکی قصد داشت از مرز بین ایتالیا و سوئیس عبور کند، گمرک او را به اتهام جاسوسی توقیف می‌کند و این اتفاق فقط به این دلیل رخ می‌دهد که در چمدان وی پرتره‌ای وجود دارد که پیکاسو از روی چهره او طراحی کرده بود. گمرک این پرتره را به جای یک نقشه نظامی اشتباه گرفته بود. وستفال اشاره می‌کند که پیکاسو نیز به همان اندازه‌ای که ولاسکوئز یک پرتره را نقاشی می‌کرد، واقعیت را بازتولید کرده بود. اما تمامی این هیاهوها بر سر فاصله جداکننده واقعیت ادراک شده معمول از حالت بازنمایی‌اش رخ داده بود. مقایسه بین جهانی که ما آن را لمس می‌کنیم و بازنمایی آن، کم‌تر معنا می‌دهد. اما در هر صورت بازنمایی کردن، واقعیت را ایجاد می‌کند و تجربه واقعی را می‌سازد. هر اثری، فارغ از این‌که تا چه حدی از واقعیت ادراک شده باشد، و یا به همان اندازه مخالف عقاید عموم به نظر برسد، بخشی از واقعیت است و شاید در شکل‌گیری واقعیت شرکت داشته باشد. (همان) حتی در حالتی که بازنمایی می‌کوشد چیزی خلاف واقع را نشان دهد، «از واقعیت الگوبرداری کرده است، هر چند که در نهایت این تقلید به آفرینش اثری تخیلی و

مغایر با واقعیت انجامیده باشد». (حاجی حسن عارضی و حسینی، ۱۳۹۲، ص ۶۹) لذا اگرچه فرشچیان نیز در پرده عصر عاشورا، مخاطب را به یک فضای واقعی ارجاع داده که همان صحرای کربلا به هنگام رُخ دادن واقعه عاشوراست، در اصل به یاری تخیل خویش، سعی بر بازنمایی واقعیت داشته است. وی تمامی عوامل بصری را فراخوانده تا به یاری آن‌ها، تصویری از فضای کربلا در بعدازظهر روز عاشورا ارائه نماید؛ بنابراین در این نوشتار، به کمک منظومه تخیل ژیلبر دوران که رابطه عمیقی با زمان دارد، بخش تخیلی پرده عصر عاشورا نیز دقیق بررسی می‌شود تا مفاهیم پنهان در این اثر هنری آشکار گردد.

«ژیلبر دوران تصاویر هنری را به دو منظومه بزرگ تقسیم می‌کند: منظومه روزانه عمل تخیل و منظومه شبانه عمل تخیل. این دو منظومه برای مقابله با زمان و اضطراب از مرگ، دو روش را ارائه می‌دهند. به طور کلی عمل تخیل، تلاش انسان برای ایجاد کردن امیدی تازه بر ضد جهان عینی و مرگ است و دقیقاً همین امید، انگیزه اصلی همه نمادهاست و از طریق شکل فضایی و به کمک بازنمایی فضاست که عمل تخیل سعی می‌کند پیروزی انسان بر سرنوشت محتوایش را معنادار سازد. به طور کلی منظومه روزانه منظومه تضاددار است». (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۵۵)

«منظومه روزانه دو گروه بزرگ از تصاویر را در مقابل یک‌دیگر قرار می‌دهد: تصاویر گروه اول که به معنای ترس از زمان است و تصاویر گروه دوم که آرزوی پیروزی و غلبه بر اضطراب از زمان و میل بالا رفتن و گذر کردن از شرایط انسانی است». (عباسی، ۱۳۹۰، ص ۸۲) هم‌چنین منظومه روزانه «علیه ظلمات، بر ضد واژگان و معنای ظلمت، بر ضد حیوانیت و سقوط یعنی علیه کرونوس، زمان کشنده، تخیل شده است. در درون‌مایه سقوط، به راحتی اثر استیلا و حاکمیت این وضعیت‌ها حدس زده می‌شود: ... منظومه روزانه به کمک برتری، توفیق، پاکی، نور و روشنایی را فرامی‌خواند؛ منظومه روزانه با ارزش‌گذاری مثبت عمل تخیل، در جست‌وجوی بی‌مرگی و فناپذیری است؛ این منظومه داوطلبانه به دنبال فتح و پیروزی است؛ این منظومه به دنبال عبور از موانع و حدود است؛ این منظومه، منظومه‌ای قهرمانانه است». (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۵۶)

بنابراین منظومه روزانه تخیلات دارای قطب‌های متضاد است که شامل ارزش‌گذاری مثبت و منفی توأمان است؛ مانند نور در مقابل ظلمات، زندگی در مقابل مرگ، هستی در برابر نیستی، و غیره. اما روش دیگری نیز برای کنترل زمان وجود دارد و آن ورود به دنیای آرام و خالی از خطر است که همان منظومه شبانه تخیلات به شمار می‌رود که برعکس منظومه روزانه عمل می‌کند. منظومه شبانه، در جست‌وجوی آرامش و راحتی است و همه چیز را آرام، تعدیل و تلطیف می‌سازد. تصاویر و نمادها در آن دوقطبی نیستند، بلکه در دل یک‌دیگر جای می‌گیرند و حتی تصاویر و تخیلات از قطبی به قطب دیگر در حال حرکتند. «می‌توان گفت که مهم‌ترین خصوصیت منظومه شبانه تعدیل کردن، آرام کردن و شبیه‌سازی است، به صورتی که تصاویر اسرارآمیز تماماً به دور افعالی که مشخص‌کننده عمل شبیه‌سازی (Assimilation)، عمل ادغام‌کننده (Confusing)، عمل متحدکننده (Unitive) هستند می‌چرخد. در واقع این نوع از تصاویر، نمادهای خلوتگاه درونی را در ذهن زنده می‌کند». (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۵۶-۱۵۷) با این توصیفات، فرشچیان در نگاره عصر عاشورا، با استفاده از نمادهای دوقطبی (که برای تعریف فضا بسیار مناسبند)، فضای کربلا را به کمک تخیل خویش به تصویر کشیده است.

به نظر می‌رسد که در پرده عصر عاشورای فرشچیان، منظومه روزانه تخیلات (با ارزش‌گذاری منفی: غم و اندوه، گریه و زاری، اسب و پرنندگان خونین و زخمی، اسب و زین بدون سوار) نقش مهمی ایفا کند؛ زیرا حس غالب بر تصویر، آن را به منظومه روزانه تخیلات وصل می‌کند و مخاطب در آن، شاهد نماد ریخت سقوطی (سومین دسته از تصاویر منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری منفی) است. نماد ریخت سقوط را به روشنی در چندین عنصر موجود در این نگاره می‌توان یافت:

نخست زین و نیزه‌های افتاده بر زمین به همراه کبوترهای خونین بر روی آن‌ها؛
دوم، حرکات بدن زنان است که همگی در حالتی خمیده بر روی زمین افتاده یا بر بدن دیگری خم گشته و یا از پا و سر اسب به حالتی آویخته نشان داده شده‌اند؛

سوم تنه نخل بدون سری که خم شده است. همه این عوامل، ناپایداری زندگی دنیوی را تصدیق می‌کنند و به نوعی «ابعاد مخوف زمان را فشرده و خلاصه می‌کند و به ما زمان برق‌آسا و ناگهانی را می‌شناساند.» (چیت‌سازیان و هم‌کاران، ۱۳۹۶، ص ۶)

این عناصر که ناخودآگاه هنرمند را آشکار می‌سازد، مبین ترس و نگرانی‌های وی در از دست دادن شخصیت بزرگ دینی - سیدالشهداء - است و فرشچیان برای آن‌که بتواند فضای کربلا را بعد از واقعه ظهر عاشورا بنمایاند، با توجه به دغدغه، دلهره و غم درونی خویش، عناصر مذکور را بدین شکل فراخوانده است. اما از آن‌جا که نگارگر مسلمان بر حسب آموزه‌های دینی خویش، بر این باور است که شهیدان زنده‌اند، برای غلبه بر ترس از زمان و مرگ، به دنبال راهی برای جبران است تا بتواند زندگی جاوید را در جایی دیگر برای شهید ترسیم کند. به عبارتی دیگر، انسان با برقراری ارتباط بین ترس و زمان، متوجه می‌شود که با گذر زمان، به سوی مرگ می‌رود و در نتیجه مجموعه‌ای از تصاویر وحشت‌آور (که همان نمادهای ریخت حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطند)، در تخیلات و ذهن او شکل می‌گیرد؛ لذا برای جبران این ترس، نمادهای مثبت شکل می‌گیرند که همان نمادهای عروج، نمادهای تماشایی و نمادهای جداکننده و نوعی تلاش برای غلبه بر ترس از مرگ و زمان محسوب می‌شوند. (قائمیان، ۱۳۸۵، ص ۹)

بدین روی، فرشچیان از برخی تقابل‌های دوتایی در نقاشی خود بهره گرفته تا به هدف خویش نایل آید. این تقابل‌ها دارای ویژگی‌های فضایی هستند و مخاطب را به طور ناخودآگاه با دو نوع فضا آشنا می‌کنند. برای مثال، تقابل سبکی - سنگینی، حس وزن فضا را نشان می‌دهد و در عین حال به فضای بالا و فضای پایین اشاره می‌کند و ... در ادامه به این تقابل‌ها اشاره می‌شود. علی‌عباسی بر این باور است که برخی از آثار فرشچیان را نمی‌توان به طور قطع صرفاً متعلق به یکی از منظومه‌های روزانه یا شبانه تخیل اختصاص داد، بلکه ممکن است در هر دو منظومه بگنجد. (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۵۴)

از نظر پژوهشگر این مقاله، پرده عصر عاشورا نیز همین ویژگی را داراست. اما معنای درونی و ذاتی تصاویری که فرشچیان نقش زده، قطعاً بازنمایی او از جهان (و در اصل

بازنمایی او از فضای کربلا) را مشخص می‌کند. بدین روی می‌توان دید که فضای کربلا به چه صورتی نزد وی ظاهر شده است و انتخاب قطب‌های دوگانه، در توصیف فضای کربلا آشکار می‌گردد.



شکل ۱: تابلو عصر عاشورا، اثر محمود فرشچیان، موزه آستان قدس رضوی

تقابل‌های اصلی به‌کاررفته در تابلو فرشچیان، برای به تصویر کشیدن فضای کربلا را نیز می‌توان بدین‌گونه برشمرد: تقابل نور - تاریکی؛ تقابل مکانی - فرامکانی؛ تقابل زمانی - فرازمانی؛ تقابل حضور - غیاب؛ تقابل سنگینی - سبکی و در نهایت تقابل مرگ - زندگی (از آن‌جا که شهید در فرهنگ دینی شیعیان زنده است؛ یعنی این فرد زنده است و نزد خدا روزی می‌گیرد. مسلمانان به این منظور، به آیه ۱۶۹ سوره آل‌عمران استناد می‌کنند که اظهار می‌کند: «و به کشتگان راه خدا مرده نگوئید، بلکه زنده‌اند ولی شما درک نمی‌کنید»، هم‌چنین آیه ۱۵۴ سوره بقره: «و کسانی را که در راه خدا کشته شده‌اند مرده مپندار، بلکه آن‌ها زنده‌اند و نزد پروردگارشان روزی می‌خورند». ناگفته نماند که فرشچیان برای آن‌که فضای حاکم بر کربلا در روز واقعه را صرفاً مملو از غم و اندوه و ناامیدی معرفی نکند، از بازی نور و فضا کمک گرفته و به واسطه نماد و تصاویری با ارزش‌گذاری مثبت در اذهان

مخاطب، سعی بر نشان دادن نماد عروج و تعالی و نماد فتح و پیروزی را دارد. (عباسی، ۱۳۸۰، ص ۹) از طرفی نیز حضور اسب بی‌سوار به همراه غلاف شمشیری که شمشیرش در میدان نبرد در نزد صاحبش جا مانده است، «به عنوان نماد جدا کننده عمل کرده» (همان، ص ۱۱) تا عروج و حرکت رو به بالا را تأیید نماید.

تقابل مرگ - زندگی، اولین تقابلی است که در این پرده به چشم می‌آید. این تقابل، به وضوح با ترسیم اسب بی‌سوار و غیاب قهرمان در کنار زنان خاندان نمایانده شده است؛ اما چنان‌که بعداً شرح داده خواهد شد، تقابل مرگ - زندگی در کنار تقابل حضور - غیبت، موجب شده تا نظام تخیلی نگارگر بین دو قطب منظومه روزانه و منظومه شبانه تخیلات پیوند برقرار کند.

دومین تقابل مهم در این پرده، تقابل مکانی - فرامکانی و تقابل زمانی - فرازمانی است؛ چنان‌که روشن است عنوان این اثر «عصر عاشورا» است؛ و در اصل به زمان خاص (بعد از ظهر روز عاشورا در سال ۶۱ ق) و به فضای خاص (فضای کربلا در همان سال) اشاره دارد. اما از آن‌جا که کلمه «عصر» به معنای خاص نیست و می‌تواند به ادوار و زمان‌های مختلف اشاره کند (شعیری، ۱۳۷۷، ص ۵۷) و درباره کربلا و عاشورا نیز باید اشاره کرد که در فرهنگ دینی و مذهبی شیعیان، این فاجعه متعلق به همه زمان‌هاست. به گفته امام خمینی علیه السلام: «کربلا چه کرد؛ ارض کربلا در روز عاشورا چه نقشی بازی کرد؛ همه زمین‌ها باید آن‌طور باشند؛ نقش کربلا این بود که سیدالشهداء - سلام‌الله علیه - با چند نفر جمعیت عدد معدود، آمدند کربلا و ایستادند در مقابل ظلم یزید و در مقابل دولت جبار در مقابل امپراتور زمان ایستادند و فداکاری کردند و کشته شدند، لکن ظلم را قبول نکردند و شکست دادند یزید را. همه جا باید این‌طور باشد.^۱ همه روز باید این‌طور باشد؛ همه روز باید ملت ما این معنا را داشته باشد که امروز عاشورا است و ما باید در مقابل ظلم بایستیم». (موسوی خمینی، ۱۳۶۱، ج ۱۰، ص ۱۲۲-۱۲۳) بنابراین با توجه به این نوع نگاه، می‌توان به تقابل

۱. اشاره به این عبارت امام خمینی: «كُلُّ يَوْمٍ عَاشُورَا وَ كُلُّ أَرْضٍ كَرْبَلَا».

مکانی - فرامکانی و تقابل زمانی - فرازمانی در پرده عصر عاشورا اشاره کرد. از نظر ساختار نقاشی نیز هنرمند برای ترسیم مکانی - فرامکانی و زمانی - فرازمانی کربلا، از بازی نور و غبار در پس‌زمینه اثر و بازی فرم‌های موج بهره برده است. بنابه نظر شعیری:

نور زردی که از پشت نخل‌ها پیداست، زردی و کبودی زمین، اندک کبودی که از داخل خیمه‌ها هویداست و غبار پُریشت صحنه، باعث می‌شوند تا زمان خاصی مطرح نباشد ... شکل روان‌گونه شنل‌ها ... که به گونه‌ای موج‌دار مانند آبی جاری که راه رفتن خویش را می‌یابد، یا قطرات اشکی که لاینقطع می‌باشند، بر روی زمین روانند. بر این اساس ما با دنیایی مستمر مواجهیم نه منقطع؛ همچنین «چرخشی بودن ترسیم و وجود عوامل موج‌دار (عوامل در حال تکان و دارای حرکت) در مکان، خود گواهی بر این امر است که واقعه معرفی‌شده، یک واقعه پویا و زیاست؛ واقعه‌ای بدون توقف، واقعه‌ای که از مکان خاص خود (کربلا) گذر می‌نماید. به همین دلیل است که ما در این جا با مکانی بسیار روان، دارای انعطاف و جاری مواجهیم، به جز پاهای استوار اسب و زین و کمان، همه چیز دیگر در این تصویر جاری و روان است.

(شعیری، ۱۳۷۷، ص ۵۷-۵۸)

یکی دیگر از تقابل‌های اصلی پرده عصر عاشورا، تقابل سنگینی - سبکی است. از نظر ساختاری، هنرمند این تقابل را در نوع‌گزینش رنگ‌ها و پرداختن به فضا به کار گرفته است. نگارگر بی‌وزنی را با گزینش نور زردرنگی که در پس‌زمینه اثر قرار دارد و نیز با غبارآلود نشان دادن فضای پس‌زمینه و در عین حال زردی زمین در زیر پای عناصر دیگر تصویر، به بیننده القا می‌کند. به علاوه، نباید فرم موج‌دار و کم‌رنگ خیمه‌ها و چادر زنان را نادیده انگاشت؛ زیرا اگرچه بر روی زمین زنان زده‌اند، به دلیل نوع پرداخت لبه‌های محوشده و ناپایدار چادر زنان، به نظر می‌رسد از زمین کنده شده و با آن‌که تیره‌ترین رنگ تابلو را به خود اختصاص داده‌اند، اما از نظر وزن، سبکی را القا می‌کنند و به همین دلیل، به

پویایی و حرکت فضا افزوده‌اند؛ حتی میخ‌هایی که طناب چادر به آن وصل شده و قامت خمیده نخل‌هایی که در سمت چپ تصویر قرار دارند، بر این بی‌وزنی تأکید دارند. در اصل تقابل سنگینی - سبکی نیز در کنار تقابل مرگ - زندگی، تکمیل‌کننده نظام تخیلی نگارگر است؛ زیرا انسان و اجسامی که متعلق به این دنیا هستند و سنگین تلقی می‌شوند، در تقابل با کسانی قرار دارند که شهید شده و با مرگ خویش جاودانه شده و جسم سنگین زمینی را وانهاده‌اند. شهیدی که با روحی سبک‌بال به آسمان و دنیای «غیر این جایی» عروج کرده و البته «زندگی دیگری برای این فرد در فرامکان و فرازمان در نظر گرفته شده است...». راوی تخیلی، به دنبال جاودانگی است و به طور ناخودآگاه، می‌داند برای این کار باید زندگی زمینی را نفی کرد و مرگ را قبول کرد تا بتوان به نوعی، ترس از مرگ و نابود شدن را برای همیشه تحت کنترل درآورد». (عباسی، ۱۳۸۸، ص ۱۶۵)

چنان که می‌دانیم، آموزه‌های دینی و مذهبی بر نگاه فرشچیان بسیار تأثیرگذار بوده و آگاه به این است که در واقعه کربلا آبرار و نیکانی حاضر بودند که به مرگ خویش آگاهی داشتند و در ضمن عاری از ترس بودند؛ گویا آگاهی آن‌ها از نوع علم‌الیقین، خودآگاهی‌شان از نوع عین‌الیقین و دل‌آگاهی آن‌ها از حق‌الیقین بوده است. در نتیجه، مرگ برای این اولیاء الهی در اصل حضور در پیشگاه خدای متعال و نیل به لقاءالله بوده است (عنصری، ۱۳۷۲، ص ۲۵)؛ به همین دلیل، نگارگر تلاش می‌کند تا این ویژگی اولیاء الهی را در تصویر خویش بگنجانند.

قابل توجه است که پرده عصر عاشورا را نمی‌توان صرفاً متعلق به منظومه روزانه تخیلات دانست؛ زیرا ویژگی‌های دیگری نیز در این پرده مشهود است که گویا نظام تخیلی نگارگر بین دو قطب منظومه روزانه و شبانه تخیلات پیوند برقرار کرده و این پیوند زمانی آشکار می‌شود که نگارگر در ظاهر، به تقابل حضور - غیبت اشاره می‌کند. چنان که پیش‌تر اشاره شد، منظومه شبانه تخیلات در جست‌وجوی آرامش است و ارزش‌های عاطفی‌ای را در نقطه مقابل منظومه روزانه تخیلات ارائه می‌کند و تصاویر و نمادهای آن دو قطبی

نیستند، بلکه از قطبی به قطب دیگر در حال حرکتند. در درون پرده عصر عاشورا، مخاطب شاهد تقابل حضور - غیبت است و به گفته هیلن براند، این نوع نگاه فرشچیان «ذهنیت یک‌سره متفاوتی را القا می‌کند و میان آنچه در تصویر است و آنچه نیست، در نوسان می‌باشد و این موضوعی است که در هنر اسلامی پیشینه‌ای دراز دارد». (هیلن براند در مقدمه کتاب آثار استاد فرشچیان، ۱۳۸۷، ص ۲۴۱) لحظه تقابل حضور - غیبت، دقیقاً همان زمانی است که نظام تخیلی نگارگر به قطب منظومه شبانه تخیلات گرایش دارد.

عناصر و ابزاری در تصویر وجود دارند که به قهرمان داستان (سیدالشهدا) اشاره می‌کنند؛ ابزاری چون: غلاف شمشیری که به بدن اسب متصل است و خالی است (خود شمشیر در میدان نبرد در نزد قهرمان جا مانده است)، اسب بی‌سواری (ذوالجناح) که به سوی اهل حرم بازگشته، که اوج غم و اندوه این فاجعه را نشان می‌دهد. قهرمانی که اکنون غایب است؛ اما به گفته شعیری، این غیبت جنبه صوری دارد؛ زیرا دو پرنده خونین بر روی زین اسبی که بر زمین افتاده است می‌تواند نماد حضور قهرمان باشد؛ و چون پرنده نماد رهایی و آزادی است، در عین حال به روح آزاد و رهای قهرمان و زنده بودن شهید و اوج گرفتن روح ایشان به عالم ملکوت اشاره دارد که همگی از جاودانگی شهید در عالمی دیگر حکایت می‌کند. بنابه باور شعیری، در این جا «حضور و غیبت، متضاد یک‌دیگر نیستند؛ بلکه مکمل یک‌دیگرند. به عبارت دیگر، در این جا با یک "حضور غایب" مواجه هستیم. بر اساس نظریه ژاک فونتنی، حاضرسازی غایب، طرح‌های رانده‌شده به دور دست‌ترین نقطه حاضر را در این جا و حال فاعل مشاهده‌ای - ادراکی بازگردانده و طنین‌افکن می‌نماید». (شعیری، ۱۳۷۷، ص ۵۴) بدین روی می‌توان چنین فرض کرد که نگارگر با اشاره به «حضور غایب» - چه به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه - کمک کرده است که تصاویر و نمادها کاملاً دوقطبی نباشند، بلکه از قطبی به قطب دیگر حرکت کنند و در عین حال، با اشاره به غیاب قهرمانی که اسب متعلق به اوست، دنیای تصویرشده در پرده را یک دنیای سَرّی بنمایاند. «چیزی وجود دارد که به عرصه ظهور در نمی‌آید و برابر داده‌های معناشناسی،

چنین چیزی «راز» یا «سرّ» نامیده می‌شود که با چشم مادی یا نگاه خاکی قابل رؤیت نیست. لذا مخاطب در این جا فضا - زمانی غیرمادی را ادراک می‌کند. البته نکته دیگری که بر سِرّی بودن این دنیا صحه می‌گذارد، پوشیده بودن تمامی چهره‌های انسانی است. به طور کلی، بیننده با دنیایی مواجه است که در آن هیچ چرخش نگاهی وجود ندارد؛ هیچ نگاهی نگاه دیگر را نمی‌جوید یا تعقیب نمی‌کند». (همان، ص ۵۴) رمز اسرارآمیز نشان دادن این فضا نیز همین است.

به عقیده وستفال، فضای نشان داده شده در ادبیات و هنر با آنچه در خارج از آن است، قطع ارتباط نمی‌کند، بلکه با جهان خارج از متن تعامل دارد. در نتیجه فضاهای واقعی و فضاهای خیالی شده در اساس یک مرجع مشترک، با هم وجود دارند. در ضمن وی معتقد است که ادبیات و هنر می‌تواند بر روی جهان واقعی اثر کند، و می‌تواند بر کسانی که آن را تولید می‌کنند، مسئولیت اخلاقی ببخشد. (وستفال، ۲۰۱۱، ص ۹۷) به نظر می‌رسد همین مسئولیت اخلاقی، نگارگر شیعی را بر آن داشته است که علاوه بر ترسیم فضای واقعی عرصه کربلا و نمایاندن غم و اندوه، رنج و تنهایی زنان اهل حرم، فضایی غیرزمینی، فرامکانی - فرازمانی را نیز در نظر قرار داده تا بتواند ارزش‌های معنوی بالاتری را بنمایاند. بدین روی، نگارگر به واسطه تخیل خویش، تمامی فرم‌ها، رنگ‌ها، نمادها و... را فرا خوانده، با ایجاد دیالکتیکی میان فضای واقعی و فضای تخیلی، تصویری ذهنی از فضای دراماتیک کربلا ارائه می‌دهد. ولی اگرچه فضا - زمان در پرده عصر عاشورا به طور آشکار بعد از ظهر روز دهم محرم سال ۶۱ قمری در صحرای کربلا را نشان می‌دهد، به واسطه چندین عنصر موجود در تصویر، پا به عرصه جغرافیایی دیگر نیز نهاده که البته نگارگر به طور ضمنی به آن نظر داشته است. نگارگر عناصری چون نور زرد و فضای غبارآلود در پس‌زمینه و کبودی اندک زمین و خیمه‌ها و نخل‌ها و نیز حاشیه موج و روان‌گونه چادر زنان را فراخوانده تا به فضایی اشاره کند که از مکان خاص خود (کربلا) گذر کرده و در اصل جهانی دیگر را در کنار جهان واقعی بنمایاند و به گفته هیلن براند «او در نقاشی‌های خود به یاری خطوط

باوقار، تمام‌عیار و خلسه‌آور، جهان دیگری را فرامی‌خواند؛ جهانی که گاه پُر جاذبه و وَجَد و حال است و گاه سودازده و اندوه‌بار؛ گاه امیدبخش است و گاه نومیدوار؛ گاه سربلند است و گاه ستم‌دیده...» (هیلن براند، در فرشچیان، ۱۳۸۷، ص ۲۴۱) میرچا الیاده درباره این‌که چگونه نور، عالم روح و عالم مقدس را برای عارف آشکار می‌کند می‌نویسد:

هر «عارفی» تجربه‌اش را از نور، بر طبق پیش‌فرض‌های الهیاتی و کلامی خودش ارزش‌گذاری می‌کند. ماهیت و شدت و حدّت تجربه‌ای از نور هر چه باشد، همواره به شکل یک تجربه دینی تحول می‌یابد؛ چنان‌که این تجربه نور، شخص را از عالم دنیوی یا شرایط تاریخی‌اش بیرون می‌کشد و او را در یک عالم کاملاً متفاوت فرو می‌برد - «متعالی» و «مقدس». مشروط‌سازی ایدئولوژیکی پیشین او هر چه باشد، به هر روی، نور، وقفه یا انقطاعی را در وجود شخص ایجاد می‌کند، عالم روح، عالم مقدس و عالم آزادی مطلق و واقعی را برای او آشکار و هویدا می‌سازد - یا برای او آن عالم را نسبت به قبل شفاف‌تر و واضح‌تر می‌سازد. (الیاده، ۱۳۹۴، ص ۲۵۹-۲۶۰)

در این‌جا نیز نگارگر با فراخواندن نور زرد در پس‌زمینه اثر خویش، به فرامگانی اشاره می‌کند که نشان از عالمی مقدس دارد که جایگاه ابدی شهید است. بورکهارت اعتقاد دارد که نماد، دنیای خیالی هنرمند را آشکار می‌کند. در واقع، هنرمند برای بیان تجارب خویش از عالم خیال، از نماد بهره می‌گیرد. او عالی‌ترین تجربه عرفانی را که همان عشق است، به واسطه نماد نور بیان می‌کند تا بتواند مفهوم حقیقی وصال به معشوق را تبیین نماید. هنرمند واقعی از طریق نماد نور، عوالم فرشتگان، پیامبران، الوهیت و عالم ملکوت را با توجه به تجارب شخصی خویش می‌نمایاند. (بورکهارت، ۱۳۶۹، ص ۷-۱۰)

با توجه به تقابلهایی که پیش‌تر ذکر آن رفت، می‌توان نگاهی کمال‌اندیش و آرمان‌گرا، دنیاگریز و معنوی، و توجه خاص به جاودانگی را نیز در پرده عصر عاشورا مشاهده کرد که گویای نگاهی عرفانی به این واقعه است. گویا هنرمند در پی آشکار ساختن آن برگی از صفحه کربلاست که نورانی است و به پایداری و بقای مکتب امام حسین علیه السلام

اشاره دارد؛ حسینی که تا ابد زنده و جاودان است و کربلا نیز سرزمینی جاودانه است و در هر جای کره خاکی می‌تواند نمود یابد. «این نگاره گرچه به طور مستقیم با وحی و تجلیات الهی سروکار ندارد، لیکن با درون‌مایه دینی خود و به طور غیرمستقیم، منشأ الهی این واقعه را باز می‌تاباند؛ یعنی این نگاره، اعمال و آداب عبادی و آیینی، رمزها و صورت‌های متخیل و جوانب عملی و اجرایی راه‌های متحقق شدن به حقایق معنوی را نشان می‌دهد.» (رضایی نبرد و بلخاری، ۱۳۹۸، ص ۴۳)

در این اثر، نور و رنگ در تجسم فضایی مافوق این جهان جسمانی، به یاری نگارگر آمده است؛ چنان‌که بلخاری نیز فضا را در نگارگری ایرانی، نمود عالمی دیگر می‌داند که با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشر ارتباط دارد و بیننده را نیز از افق حیات عادی و روزانه خود، به مرتبه عالی‌تر وجود و آگاهی ارتقا می‌دهد و متوجه جهانی مافوق این جهان جسمانی می‌سازد؛ جهانی که دارای زمان، مکان، رنگ‌ها و اشکال خاص خود است؛ جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد، اما نه به نحوه مادی؛ جهانی که عالم خیال یا مثال خوانده می‌شود. (بلخاری، ۱۳۹۴، ص ۱۷۱)

فرشچیان (به طور خودآگاه یا ناخودآگاه)، مخاطب را به واسطه استفاده از نمادهایی چون: اسب، کبوتر و نخل، به جغرافیای فرهنگی و سمبلیک فرامی‌خواند. اسب از جمله حیواناتی است که در گذر زمان، اکثر فرهنگ‌ها و اقوام مختلف جهان، آن را احترام و تکریم کرده‌اند؛ البته این حیوان از گذشته در نزد ایرانیان نیز ارج و بها داشته است؛ حتی قرآن در سوره العادیات، به این حیوان قسم یاد کرده است:

«قسم به اسبان تیزپا [ی جهاد] که نفس‌زنان [پیش روند]، و به آن‌ها که با سُم‌های خود جرقه‌ها افروزند.»

در نگارگری ایرانی با مضامین دینی - حماسی نیز اسب‌هایی چون دُلْدُل متعلق به امیرالمؤمنین عَلَيْهِ السَّلَامُ در خاوران‌نامه و ذوالجناح متعلق به امام حسین عَلَيْهِ السَّلَامُ و حتی اسب پیامبر صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ در شب معراج، جلوه کرده‌اند. این حیوان جایگاه ویژه‌ای در ادبیات و هنر

مقاومت و پایداری دارد. اسب در فرهنگ نمادها «به عنوان مرکب جنگجویان و قهرمانان، نماد شجاعت، قدرت و سرعت بود. اسب سفید به ویژه ارزش فراوان داشت». (هال، ۱۳۸۰، ص ۲۴) به خصوص که «تصویر نمادین اسب سفید شاهانه مرکب قهرمانان، قدیسان، و بزرگان معنوی در هنگام معراج است. تمام شخصیت‌های بزرگ مسیحی، سوار بر چنین اسبی هستند... و هم‌چنین محمد رسول‌الله سوار بر اسبی سفید به معراج می‌رود». (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ص ۱۶۰-۱۶۱)

فرشچیان در پرده عصر عاشورا، با بهره‌گیری از پشتوانه فرهنگی ایرانی - اسلامی خود، از مرکب قهرمان کربلا به عنوان نماد بهره‌گرفته و بدین طریق پای بر عرصه جغرافیای فرهنگی و سمبلیک نهاده است. اسب زخمی تیرخورده امام حسین علیه السلام که به تنهایی و بدون سوار به سوی خیمه‌ها بازگشته است، در اصل به طور سمبلیک به جغرافیای کربلا اشاره دارد. به گفته شعیری، «بسیار ساده‌انگاری است که اگر نشانه اسب را فقط محدود به مدلول زبانی اسب بدانیم؛ چرا که نشانه اسب می‌تواند مدلول‌های زبانی سرعت، نجابت، سربلندی، استقامت، وفاداری، زیبایی و... را بیافریند. پس دو دنیای نشانه و زبان هر کدام برش خود را می‌زنند. گاهی نشانه موتوری می‌شود تا به توسعه زبان منجر شود؛ چرا که مدلول‌های زبانی جدیدی از ورای نشانه شکل می‌گیرد که برای ما غیرمنتظره است». (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۵۷-۵۸) از نظر وی در نقاشی عصر عاشورا، اسب به نشانه‌ای تبدیل شده است که:

در نقش اسب بودن خود ظاهر نمی‌گردد. او حاضرکننده غایب، انتقال‌دهنده تاریخ، پویابخش به زمان، ردّ یا اثری از اسطوره، پیامی از استواری و استمرار کنش است. پس اسب یک نشانه پویاست که نه برای اسب بودن خود که برای ثبت حادثه و واقعه در مرکز مکان و زمان قرار می‌گیرد. اسب نیامده تا ما را به اسب ارجاع دهد؛ بلکه اسب آمده است تا تاریخ را حاضر سازد و منظور من از تاریخ گذشته نیست؛ بلکه تاریخ در ابعاد پدیداری آن

است. تاریخ در این جا یعنی هر آنچه که از گذشته تا حال در بستر زمان و مکان جاری است و دریچه‌ای برای عبور به آینده نیز هست. پس منظور تاریخی است که با حضور هدفمند و روی آوردی انسان‌گره خورده؛ تاریخی که خود می‌تواند زمان‌ساز و مکان‌ساز باشد. (همان، ص ۵۸)

۲. پرده «مصیبت کربلا»ی قوللر آقاسی

به واسطه بررسی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، به شناختی دیگر از فضای کربلا می‌توان نایل آمد؛ اما از آن جا که بیشتر این نقاشی‌ها از قواعدی مشترک پیروی می‌کنند، پژوهش‌گر صرفاً به برخی از آن‌ها استناد کرده که جنبه فضا - زمان و ارجاعیت در آن‌ها پُررنگ‌تر است، و بدین ترتیب، می‌توان نتیجه را به دیگر نمونه‌های این نوع نقاشی‌ها تعمیم داد. از ویژگی‌های اساسی نقاشی‌های حسین قوللر آقاسی، باور او به اصول زیبایی و در عین حال توجه به نقاشی خیالی بود تا جایی که درباره اهمیت خیال در نزد خود چنین می‌گوید:

اگر یک وقت قرمز آتشین با اندام کار هماهنگ بود، هیچ اشکالی ندارد حتی دشت سرسبز را به آتش بکشیم و بالعکس گودال آتش را به گلستان مبدل کنیم. ما موظف به کشیدن تابلوی زیبا هستیم. (سیف، ۱۳۶۹، ص ۸۴)

آنچه در پرده مصیبت کربلا به لحاظ پرداختن به فضا دیده می‌شود، درهم تنیدگی فضا - زمان است. گویا اصل فضا - زمان، بهترین شیوه برای نقاش بوده تا بتواند منظور خویش را روایت کند. «ساختار نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با نوع روایت هماهنگ بود؛ به این گونه که پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نمایش برشی از یک ابژه بیرونی نیستند، بلکه این نقاشی‌ها عموماً با پیوند میان رویدادهای مختلف در مکان‌ها و زمان‌های مختلف، صحنه‌های مختلفی از یک روایت را به تصویر می‌کشند». (قاسم‌پور و دیگران، ۱۳۹۹، ص ۱۸) لذا ترکیب صحنه‌های مختلف که به زمان و مکان‌های متفاوتی مربوط می‌شوند که با یک‌دیگر ارتباط منطقی و واقعی ندارند، از ویژگی نقاشی مصیبت کربلاست. اما نقاش، سطح کلی بوم را برای روایت خویش تقسیم‌بندی نکرده و بدین جهت پیوستگی میان فضا -

زمان در آن آشکار است و مخاطب با دیدن اثر، به راحتی میان تمامی صحنه‌های ترسیم‌شده پیوند برقرار می‌کند.

قوللر آقاسی به کمک خیال خویش، به روایت واقعه عاشورا در فضای کربلا می‌پردازد. اگرچه ارجاع او به یک فضای واقعی (صحرای کربلا) است، آنچه در نتیجه کارش دیده می‌شود، یک ترکیب خیالی است. وی مخاطب خویش را با فضاهای متفاوت در آژمنه متفاوت پیوند می‌زند تا علاوه بر شرح واقعه کربلا، رویارویی مظاهر نیکی، پاکی و ایمان را با مظاهر ستم، شقاوت، جهالت و کفر بنمایاند. به همین دلیل، وقایعی را نیز به تصویر کشیده است که قبل از روز عاشورا رخ داده‌اند و زمینه‌ساز رویارویی دو جبهه حق علیه باطل شده‌اند. در صحنه‌ای از پرده مصیبت کربلا، مخاطب به فضا - زمان حجة الوداع سیدالشهدا سوق داده می‌شود؛ به طوری که کعبه مقدس را در میانه بالای تصویر می‌بیند. در اصل مخاطب در این جا به عرصه جغرافیای سمبلیک هدایت می‌شود. کعبه، نماد توحید و نشانه اسلام و ادیان توحیدی در شهر مکه است. در کنار تصویر کعبه، با اشاره به مقام ابراهیم (به واسطه خط‌نوشته‌ای که در کنار کعبه دیده می‌شود)، مخاطب با یک نشانه جغرافیایی دیگر نیز روبه‌رو می‌شود که علاوه بر آن که خود یک شاخص مکانی - فضایی است، بازتابی از فرهنگ، تاریخ و ارزش‌ها نیز محسوب می‌شود و در عین حال هویت‌بخش است. (عقیلی و احمدی، ۱۳۹۰، ص ۶) لذا هنرمند با آشکار کردن لایه‌های فضاهایی هم‌چون: کعبه، مقام ابراهیم، خرابه‌های شام و گودال قتلگاه که به واسطه رویدادهای رخ داده سمبلیک شده‌اند، به ارزش‌های معنوی، تاریخی و نمادین مکان اشاره کرده است.

ارزش معنوی مکان می‌تواند به حس هویت جامعه به مثابه یک کل و هویت افراد آن کمک نماید و حس اعتماد به نفس فرهنگی را فراهم کند. ارزش تاریخی نیز به نوعی با برقراری ارتباط با گذشته و آشکار کردن زمان حال به تعریف هویت کمک می‌کند و در نهایت ارزش نمادین مکان، حامل معنا و اطلاعاتی است که به جامعه کمک می‌کند تا هویت خود را تفسیر کرده، بر شخصیت‌های فرهنگی خود تأکید نماید. (تراسبی، ۱۳۸۲،

در بالای تصویر کعبه، مخاطب تصویر تنور خانه‌ی خولی را می‌بیند که سر امام حسین علیه السلام در درون آن قرار دارد و در حال درخشیدن است. نقاش در سمت راست کعبه، پیغمبران الهی و فرشتگان عالم ملکوت و روح‌الارواح را نیز به معرکه کربلا کشانده است؛ هم‌چنین در سمت راست پیغمبران الهی، گروه زعفر جنی را با «جام شهادت» به دست، به تصویر کشیده و بدین طریق به جغرافیای ملکوتی وارد شده است. او در برخی از صحنه‌ها، لایه‌های فضا - زمانی دیگری را برای مخاطب آشکار می‌کند و مخاطب را به فضا - زمان بعد از واقعه کربلا سوق می‌دهد. برای مثال، در گوشه سمت چپ بالای تصویر، خرابه‌های شام را به تصویر کشیده است. در کنار این تصویر، بارگاه یزید را در حالی نشان می‌دهد که سر سیدالشهداء علیه السلام را در مقابل وی نهاده‌اند و یزید نیز در حال کوبیدن چوبی بر سر مبارک امام حسین علیه السلام است و امام سجاد علیه السلام در حال موعظه و روشن‌گری است. این دو صحنه را دقیقاً در کنار دیری ترسیم کرده که در منطقه‌ای بین راه سوریه به لبنان قرار داشته و یکی از منزلگاه‌های مسیر شام بوده است. در کنار تصویر این دیر نیز اسیران اهل بیت را سوار بر شتر، در مسیر شام به تصویر کشیده است. جالب این‌که نقاش در پایین این صحنه‌ها، نهر علقمه را نقش زده و حضرت ابوالفضل علیه السلام را با دستان قطع‌شده در کنار آن افتاده بر زمین، نشان داده است، در حالی‌که پایین‌تر از آن، امام حسین علیه السلام و یارانش در حال برگزاری نماز ظهر عاشورا در نزدیکی میدان نبرد هستند. در دنیای واقعی، میان دیر راهب و مسیر کاروان به سوی شام، بارگاه یزید و نهر علقمه و میدان نبرد، فاصله‌های زیادی وجود دارد، اما نقاش این جهان ناهمگن را در کل تصویر، یک‌جا ترسیم کرده است؛ گویا همه این مکان‌ها با هم یک فضای واحد را نشان می‌دهند. به نظر می‌رسد در تحلیل پرده مصیبت کربلا می‌توان به یک مورد از این استراتژی‌های وستفال که ذکر آن رفت، یعنی استراتژی انطباق، مراجعه کرد. انطباق، موجب فشردن دو فضای آشنا می‌شود که یک فضای سوم را ایجاد می‌کند، به طوری که این فضای سوم، از هر گونه مرجع واقعی محروم است. در پرده مصیبت کربلا نیز مخاطب شاهد آن است که چندین فضای آشنا به طور فشردن در

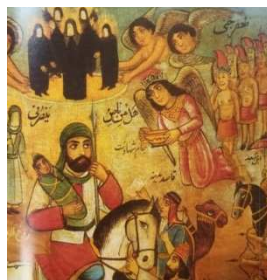
کنار یک‌دیگر قرار گرفته‌اند تا یک فضای یک‌پارچه ارائه گردد. ویژگی چندزمانی و چندمکانی که از مختصات نگارگری ایرانی است، در پرده مصیبت کربلا نیز فرصت ظهور یافته است؛ به عبارتی انبیا و اولیای الهی در یک تصویر، چنان حضور یافته‌اند که گویا قید و بند تاریخ و مکان شکسته شده و به هم ریخته است تا بدین طریق بر میزان عظمت و عالم‌گیر بودن این حادثه جان‌سوز افزوده گردد.



شکل ۲: پرده مصیبت کربلا، حسین قولر آقاسی



کعبه و مقام ابراهیم، بخشی از پرده مصیبت کربلا



حضور زعفر جَنّی در عرصه کربلا، بخشی از پرده مصیبت کربلا



بارگاه یزید و خاندان سیدالشهدا که به اسارت گرفته شده‌اند / بخشی از تصویر.

۳. پرده «عاشورا»ی حسین حبیبی

نگاره «عاشورا» اثر حسین حبیبی نیز قابل تأمل است. رنگ‌های روشن و درخشان این اثر، نگاه عرفانی هنرمند را به فضای کربلا آشکار می‌کند؛ به ویژه این موضوع، با گزینش شعر مهدی الهی قمشه‌ای از منظومه نغمه حسینی، آشکارتر می‌شود. حبیبی این اشعار را در جدول‌کشی‌هایی جای داده که در بالا و پایین نگاره‌اش انجام داده است. به باور وی هنرها، هویت هنرمند را بیان می‌کند و هر ملتی باید آثار فرهنگی و هنری خویش را بر مبنای اندیشه‌ها، باورها و دیدگاه‌های خود ارائه دهد. او تأکید می‌کند که هنرمند ایرانی به صفات انسانی هم‌چون: عشق، محبت، صبوری و... توجه دارد و این صفات و مضامین مرتبط با آن‌ها را امیدبخش می‌داند. به همین دلیل وی از به کارگیری رنگ‌های تیره پرهیز می‌نماید؛ زیرا نمی‌خواهد موجب انتقال ناهنجاری به فضای اجتماعی باشد. او بر این باور است که فرهنگ ایرانی- شیعی، فرهنگی تأثیرگرفته از ائمه اطهار و فضلا است و خودش را موظف می‌داند که برای خلق آثارش، به این بزرگواران اقتدا نماید تا بتواند هنر ملی و دینی خود را ریل‌گذاری کند. (www.tajasomi.ir)

به واسطه چنین نگاهی که حبیبی دارد، می‌توان علت گزینش اشعار مهدی الهی قمشه‌ای را درک کرد. حکیمی که اشعارش از عمق وجود عارف و دردمندش نشأت گرفته و مضامین رفیع حکمت را به نظم کشیده است. مضمون اشعار به گونه‌ای است که کربلا را الگوی وفاداری و تربت مقدس آن را شفاف‌بخش جان‌ها معرفی کرده است. سرزمینی که قبله‌گاه اهل صفا و بارگاه شهید وفاست. از نظر الهی قمشه‌ای، کربلا همان عرش الهی است که بر روی زمین قرار دارد و عرض بر شرف این فضای مقدس گواهی داده است. بدین‌روی شاعر بر ارزش این فضا و مکان مقدس تأکید دارد و این سرزمین را بزم الست و عرفات بلا، محل هبوط جبرئیل و جلوه‌گاهی از باغ ارم می‌داند. (الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۹، ص ۷۶) نگارگر نیز برای این‌که این مضمون را به تصویر بکشد، سرتاسر نگاره را مملو از تلالو و نور، شور و حرکت کرده است. او میدان رزم را به تصویر کشیده، اما بیش‌تر فضایی جلوه می‌کند که گویا از این جهان مادی برگنده شده است. رزمگاه را در حاشیه پایین قرار داده (جایی که

سنگینی زمین و مادی بودن آن تقویت می‌شود) و با درهم پیچیده شدن جنگجویان و ادوات جنگی‌شان، بیش‌تر بر سرگشتگی دشمنان اشاره کرده است. حتی در قسمت‌هایی از نگاره که به مجالس شادی دشمن اشاره شده، همه اجزای تصویر را پُر از تنش و درهم پیچیده چون گرداب ترسیم نموده است. در پرده عاشورای حبیبی نماد ریخت سقوط را به واسطه اسب‌ها و فیل‌هایی می‌توان دید که با پیچش تن‌شان درگیر و دار جنگ هراسان گشته و یا گاهی بر روی زمین افتاده و لگدکوب شده‌اند. هم‌چنین در بدن اشقیایی می‌توان مشاهده کرد که در اثر ضربه‌های شمشیر به حالت مورب قرار گرفته و گاهی بدن‌های آن‌ها تیر خورده و در حال افتادن بر روی زمین نقش شده‌اند. اینها همگی از تصاویر منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری منفی حکایت می‌کنند در این‌جا نیز هنرمند که به طور ناخودآگاه نگران و هراسان از زمان و مرگ و از دست دادن شخصیت والای مذهب خویش است، برای معرفی فضای کربلا در روز واقعه، این‌گونه تصویر را نقش زده است.

منظومه روزانه تخیل با ارزش‌گذاری منفی، بیش‌تر در بخش‌های پایین نگاره آشکار شده؛ اما منظور اصلی هنرمند در بخش میانی و بالای نگاره جلوه کرده است. در مرکز تصویر، امام حسین علیه السلام به نماز ایستاده و تنی چند از یاران امام گرداگرد ایشان قرار گرفته، خود جام شهادت نوشیده‌اند تا وی را از تیر پیکان‌های دشمن محافظت نمایند. تعدادی از فرشتگان الهی نیز شمشیر به دست از امام محافظت می‌کنند. پرچمی در دست یکی از فرشتگان قرار دارد که عبارت «ای خون خدا»، با رنگ قرمز روی آن نوشته شده است. این اشاره به ریخته شدن خون امام دارد که احیاکننده دین خداست، همان‌طور که خون هر انسانی حیات‌بخش اوست. این بخش از نگاره، نورانی‌ترین بخش اثر است. فضایی پوشیده از کوه‌هایی سبز کم‌رنگ غرق در نور که به فضای طلایی آسمان و ابرهای آبی روشن و درختان سرریز در دلش، متصل می‌شود. ملائک در سرتاسر آن در حرکت و جنب و جوش هستند و فضایی غیرزمینی و سرشار از حیات را تداعی می‌کند. لذا مخاطب بیشتر جنبه‌های عارفانه و شور و عشق را می‌بیند؛ گویا منزل معشوق همین جاست؛ چنان‌که در شعر نیز به آن اشاره شده است:

«منزل معشوق شد این دار من نیست در این دار به جز یار من
شکر خدا را که ز شوق حبیب یافتم از سفره غیب این نصیب
شکر که این نامه به پایان رسید یافت دل از وصل نکویان نوید»

(همان، ص ۷۷)

همان‌گونه که شاعر، نوید وصل با نکویان را داده است، در تصویر نیز در قسمت سمت راست و بالای سر امام حسین علیه السلام، در خیمه‌ای جداگانه، پیامبر صلی الله علیه و آله در میان هاله‌ای از نور، امام حسین علیه السلام را در آغوش گرفته است. هنرمند در بخش میانی سمت راست نگاره، اهل خیم را در حالی که فرشتگان عرش الهی در گردشان حضور دارند، تصویر کرده است. یکی از فرشتگان پرچمی با عبارت «شهیدان خدایی» در دست دارد.

در بررسی‌های انجام‌شده درباره کربلا، مشخص گردید که در نگاه مسلمانان و شیعیان، جاودانگی و زندگی شهدای کربلا در عالمی دیگر بسیار اهمیت دارد. آن‌ها در پی غلبه بر گذر زمان و رسیدن به جاودانگی‌اند. به همین دلیل وقتی از کربلا سخن می‌رانند، همواره سعی دارند علاوه بر جنبه‌های اندوه و سوگ، التفاتی به جنبه‌های جاودانگی و ملکوتی آن نیز داشته باشند؛ به همین دلیل، قلمرو و جغرافیای ملکوتی را نیز به فضای کربلا فرامی‌خوانند.



شکل ۳: پرده عاشورای حسین حبیبی



بخش‌هایی از تصویر پرده عاشورای حبیبی

نتیجه

- در این مقاله، بر فضای کربلا و تصویر این فضا در سه نگاره عاشورایی متمرکز شده است و کربلا نیز یک مرجع واقعی برای هنرمند محسوب می‌شود، لذا از نقد جغرافیایی و استفال برای مطالعه‌ی نمونه پژوهشی استفاده شد. با توجه به میان‌رشته‌ای بودن نقد و استفال، در بخش‌هایی از پژوهش بر اساس نیاز، برای تحلیل آثار از منظومه‌های روزانه و شبانه تخیل ژیلبر دوران نیز کمک گرفته شد.

- بازنمایی‌های هنری از فضا می‌تواند به دو صورت رخ دهد: نخست این که بازنمایی فضای واقعی باشد. دوم این که شامل تخیل‌پردازی‌های جغرافیایی باشد که در این صورت تحت تأثیر گفتمان‌های حاکم بر جامعه به تعریف فضا - مکان می‌پردازد.

- در هر سه پرده عاشورایی که به کربلای زمان واقعه اشاره می‌کنند، مرجع اصلی که هنرمندان به آن ارجاع داده‌اند، همان مکان واقعی است که در تاریخ ثبت شده و گاه جای آن نیز در روی نقشه مشخص شده و قابل رؤیت است؛ بنابراین رابطه میان واقعیت مکان و بازنمایی آن در اثر هنری، از نوع اجماع هوموتوپیک یا همان مطابقت مکانی است که از نظر استفال در این نوع بازنمایی، ارتباط واضحی میان بازنمایی و مرجع آن برقرار است؛ اما این بازنمایی با استعانت از ابزاری چون: فرم، رنگ، نمادگرایی و... فضایی را برساخته است که رابطه دیالکتیک میان فضای واقعی و خیالی را آشکار می‌نماید. در اصل فضای واقعی و فضای خیالی‌شده، در اساس یک مرجع مشترک، با هم وجود دارند. و استفال خود

بر این نکته تأکید می‌کند که بازنمایی کردن، همیشه در خدمت واقعیت است و جهان لزوماً در تخیل ظاهر می‌شود و هر اثری فارغ از این که تا چه حدی از واقعیتِ ادراک شده باشد و یا به همان اندازه که مخالف عقاید عموم به نظر برسد، بخشی از واقعیت است و یا شاید در شکل‌گیری واقعیت شرکت داشته باشد. به همین دلیل گاهی هنرمند به یاری منظومه‌های تخیلی، فضای کربلا را تجسم کرده است.

- هنرمند در برخی از نگاره‌ها، به واسطه فراخواندن تقابل‌های دوتایی که با مباحث اعتقادی و دینی هنرمند شیعی منطبقند و ویژگی‌های فضایی را نیز القا می‌کنند، هم‌چون: تقابل نور - تاریکی، سبکی - سنگینی، حضور - غیبت، مرگ - زندگی، مکانی - فرامکانی و زمانی - فرازمانی، پا به عرصه جغرافیای ملکوتی نهاده و علاوه بر نشان دادن حزن و اندوه واقعه، تصویری فرازمینی و عرفانی نیز از فضای کربلا ارائه کرده است. هنرمند بدین طریق به واسطه تخیل خویش و با ایجاد دیالکتیکی میان فضای واقعی و فضای خیالی، تصویری ذهنی از فضای دراماتیک کربلا ترسیم نموده است.

- تقابل‌های زمانی - فرازمانی و مکانی - فرامکانی، فضا - زمان کربلا را به همه زمان‌ها پیوند می‌زند تا به همه عالم یادآور شود که باید این گونه در مقابل جور ایستاد. تقابل سبکی - سنگینی و مرگ - زندگی نیز به عروج شهدا به عالمی فرازمینی و جاودانه شدن‌شان اشاره دارد و هنرمند شیعی با توجه به آموزه‌های دینی و اعتقادی خویش، به تمایل اولیای الهی و ابرار به نیل به لقاءالله اشاره کرده است.

- در برخی از نقاشی‌ها نیز هنرمند با استعانت از درآمیختگی چندمکانی و ستفال، فضای کربلا را با فضا - زمان‌های متفاوت در آرمه متفاوت پیوند زده است؛ فضاهایی هم‌چون: کعبه، مقام ابراهیم و گودال قتلگاه که به واسطه رویدادهایی که در آن رخ داده‌اند، سمبلیک شده‌اند و مخاطب در این فضاها، با یک نشانه جغرافیایی روبه‌رو می‌شود، که یک شاخص مکانی- فضایی است. هنرمند با آشکار کردن این لایه‌های فضایی، به ارزش‌های معنوی، تاریخی و نمادین مکان اشاره کرده که بازتابی از فرهنگ، تاریخ و ارزش‌ها در نزد شیعیان به شمار می‌آیند و در عین حال هویت‌بخش هستند.

فهرست منابع

۱. قرآن کریم، ترجمه و شرح لغات ابوالفضل بهرام‌پور، قم: انتشارات حر، ۱۳۸۹.
۲. آل طعمه، سلمان هادی، میراث کربلا، «تاریخ فرهنگی، اجتماعی کربلا»، ترجمه محمدرضا انصاری، تهران: مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۳.
۳. ابن طاووس، لهوف، ترجمه علیرضا رجالی تهرانی، قم: نشر نبوغ، ۱۳۸۴.
۴. احمدی، معصومه، «نقدجغرافیایی و پیوستگی "فضا - زمان" و نمود آن در آثار کریستیان بوین»، نقدنامه هنر، شماره ۴، سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران، تهران: مؤسسه نشر شهر، ۱۳۹۲.
۵. الیاده، میرچا، نمادپردازی، امر قدسی و هنر، ترجمه: محمدکاظم مهاجری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه، ۱۳۹۴.
۶. بلخاری قهی، حسن، نظریه تجلی؛ در باب شمایل‌گریزی هنر اسلامی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۹۴.
۷. بوركهارت، ابراهیم، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر سروش، ۱۳۶۹.
۸. تراسبی، دیوید، اقتصاد و فرهنگ، ترجمه کاظم فرهادی، تهران: نی، ۱۳۸۲.
۹. چیت‌سازیان، امیرحسین؛ اصغر جوانی و ملیحه حیدری، «امکان‌سنجی تعمیم روش ژیلبر دوران در تحلیل آثار رضا عباسی»، دو فصل‌نامه پژوهش در هنر و علوم انسانی، سال دوم، شماره ۲ (پیاپی ۴)، ص ۱-۱۲، ۱۳۹۶.
۱۰. حاجی حسن عارضی، غزاله و احسان حسینی، «نقد جغرافیایی به روایت وستفال»، نقدنامه هنر، شماره ۴، سازمان فرهنگی هنری شهرداری تهران، تهران: مؤسسه نشر شهر، ۱۳۹۲.
۱۱. رضایی نبرد، امیر و حسن بلخاری قهی، «تطبیق و تحلیل آرای سیدحسین نصر در باب هنر با آثار محمود فرشچیان: نظریه "هنر متعالی"»، نشریه رهپویه هنر / هنرهای تجسمی، دوره جدید، شماره ۵، ص ۳۷-۴۸، ۱۳۹۸.
۱۲. سیف، هادی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، تهران: انتشارات میراث فرهنگی، ۱۳۶۹.
۱۳. شعیری، حمیدرضا، نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: نشر سخن، ۱۳۹۱.
۱۴. _____، «نگاهی بر نگاهی»، نشریه علمی - پژوهشی مدرس، ش ۷، ص ۵۱-۶۰، ۱۳۷۷.
۱۵. شفیع کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.

۱۶. شوالیه، ژان و آلن گریبان، **فرهنگ نمادها**، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، ج ۱، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۷۹.
۱۷. ضیمران، محمد، **نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصه، ۱۳۸۳.
۱۸. عباسی، علی، «استعاره مرگ در داستان طوطی و بازرگان: کلام - تصویر»، مجموعه مقالات **نقدهای ادبی-هنری به کوشش علی عباسی**، تهران: نشر سخن، ۱۳۹۱.
۱۹. _____، **ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران؛ کارکرد و روش‌شناسی تخیل**، تهران: انتشارات علمی - فرهنگی، ۱۳۹۰.
۲۰. عباسی، علی، «کارکرد تخیل نزد محمود فرشچیان»، **مجموعه مقالات دومین همایش هم‌اندیشی تخیل هنری**، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری "متن"، ۱۳۸۸.
۲۱. عقیلی، سیدوحید و علی احمدی، «نشانه‌شناسی چشم‌اندازهای فرهنگی؛ راهبردی مفهومی در جغرافیای فرهنگی»، **فصلنامه علمی - پژوهشی جغرافیایی سرزمین**، سال ۸، شماره ۲۹، ص ۱-۱۳، ۱۳۹۰.
۲۲. عناصری، جابر، «شبه‌خوانی، گنجینه نمایش‌های آیینی، مذهبی»، **مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تعزیه**، تهران: انتشارات یازدهمین جشنواره فجر، ۱۳۷۲.
۲۳. فرشچیان، محمود، **آثار استاد محمود فرشچیان**، تهران: خانه فرهنگ و هنرگویا، ۱۳۸۷.
۲۴. قاسم‌پور، هما؛ رامتین شهبازی و محمد معین‌الدینی، «مطالعه‌ی دگرذیسی بیان تخیل در پرده‌خوانی بر اساس آراء ژیلبر دوران (مطالعه موردی: تصویر بهشت و جهنم)»، **نشریه رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی**، دوره جدید، شماره ۷، ص ۱۷-۲۸، ۱۳۹۹.
۲۵. قائمیان، پگاه، «گزارش سخنرانی علی عباسی در نشست بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران، **خبرنامه فرهنگستان هنر**، شماره ۹، ص ۸-۴۶، ۱۳۸۵.
۲۶. موسوی خمینی، روح‌الله، **صحیفه نور**، ج ۱۰، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۱.
۲۷. نامورمطلق، بهمن، «درآمدی بر نقدجغرافیایی»، **نقدنامه هنر، نقدجغرافیایی هنر**، کتاب تخصصی شماره ۴ در حوزه پژوهش و نقد هنر، خانه هنرمندان ایران، تهران: مؤسسه نشر شهر، ۱۳۹۲.
۲۸. هال، جیمز، **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.

1. Auffray, Jean-Paul, **L'espace-temps**, Paris: Flammarion, 1996.
2. Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, **A Thousand plateaus**, trans. Brian Massimi (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1987.
3. Westphal, Bertrand, **Geocriticism: Real and Fictional Spaces**, translated by Robert T. Tally Jr. 2011.
4. Westphal, Bertrand, "La géocritique, monde d'emploi", Presses Universitaires de Limoges, Pulim, Limoges, 2000.

فهرست منابع تصاویر

۱. شکل ۱: تابلو عصر عاشورا، اثر محمود فرشچیان، برگرفته از www.tabnakjavan.com
۲. شکل ۲: پرده مصیبت کربلای حسین قولر آقاسی، برگرفته از www.tasnimnews.com
۳. شکل ۳: پرده عاشورای حسین حبیبی، برگرفته از www.tajasomi.ir