

نقاشی پشت شیشه در ایران

فریال سلحشور

کارشناس ارشد مرمت اشیاء فرهنگی تاریخی

مجموعه دار

مقدمه

نقاشی پشت شیشه، گوشه‌ای از هنرهای سنتی ایران زمین است که در طی زمان مورد بی‌مهری بسیار قرار گرفته است. در میان شیوه‌های مختلف نقاشی پشت شیشه، شمایلها و خط-نقاشیها بیش از همه مهجور مانده‌اند.

شاید دلیل این بی‌توجهی انتساب این هنر به لفظ هنر سنتی بوده و این هنر سنتی است که در نزد مردم اعتبار لازم را ندارد. تصور می‌شود که همگان به این لغت به مفهوم ایستا، کهنه و تکراری می‌نگرند. برای تصحیح این استنباط نابه‌جا در کشورهایی نظیر ایران که از یک سو، دستی در گذشته کهن خود و از سوی دیگر، چشمی به جهان مدرن دارند شناخت سنتها و میراث گذشتگان ضرورت بیشتری یافته است.

این شناخت باید از طریق تفحص و جستجو در گوشه‌های از یاد رفته هنر و فرهنگ این سرزمین و با کمک هموطنان علاقه‌مند صورت گیرد. نقاشی پشت شیشه یکی از این گنجینه‌های با ارزش هنر ایرانی است که به غلط در ردیف نقاشی عامیانه (نائیو Naive) جای داده شده است



و این در حالی است که نمونه‌های درخشان این هنر را در دوران قاجاریه به‌جهت مضمون و محتوای ویژه‌ای که دارد نمی‌توان در این رده‌بندی جای داد.

در ضمن باید به یک نکته اشاره کرد که بین مفاهیم نقاشی پشت شیشه در ایران و سایر نقاط جهان تفاوت عمده‌ای وجود دارد و تنها، آثار به‌جا مانده از اروپای قرون وسطی، از نظر مضمون و محتوای مقدسی که دارد، قابل مقایسه با شمایل‌های پشت شیشه ایران است؛ هرچند که از نظر ساختار نقاشی بسیار ساده‌تر از نوع ایرانی است. نحوه استفاده مسیحیان از این نقاشیها در کارناوال‌های مذهبی و همچنین برای تبرک و دوری از چشم زخم مسافران بوده است. بدین نحو که کشیشان شمایل‌های پشت شیشه مسیح و حواریون او را پیشاپیش کاروان‌های مسافران عبورکننده از راه‌های صعب‌العبور کوهستان آلپ حمل می‌کردند تا از مصائب سفر و حمله راهزنان در امان باشند. از قرن شانزدهم میلادی به بعد، تولید نقاشی پشت شیشه در اروپا جنبه تزئینی گرفت و بیشتر به خدمت اشراف و طبقه مرفه جامعه آن روز در آمد.

در ایران اوج اعتلای این هنر در دوران قاجاریه اتفاق افتاد ولی متأسفانه مانند اغلب شیوه‌های هنری آن عصر از آن بی‌اعتنا گذشته‌ایم. شاید خاطره تلخ اشتباهات سیاسی و تاریخی پادشاهان قاجار بر ساحت هنر آن دوران هم سایه افکنده است.

در سلطنت قاجار هنر ایرانی که وارث میراث باشکوه دوران صفویه بود به تدریج از دربار به میان مردم رفت و ورود صنعت چاپ و تولید کتاب‌های چاپ سنگی با طراحی‌های سیاه و سفید و متنوع تحول عظیمی را در نقاشی آن دوران موجب شد، گسترش دسترسی به کتاب‌هایی نظیر *عجایب‌المخلوقات شاهنامه، خمسه نظامی، حیدرنامه*، و انواع داستان‌های عامیانه همانند حسین کرد و *امیرارسلان* و غیره باعث شکوفا شدن ذوق طراحی و نقاشی، نزد افراد عادی و حتی بی‌سواد جامعه‌ای شد که تا قبل از آن، هنر را وسیله تفنن دربارها می‌دانستند. نکته قابل ذکر این است که در دوره قاجار ساختار اجتماعی ایران دگرگون شد و طبقه خرده بورژوا به‌وجود آمد که تغییرات قابل ملاحظه‌ای را در حوزه‌های گوناگون از جمله هنر موجب شد، و بسیاری از مردم که تمکن مالی داشتند به معماری و تزئین خانه‌ها توجه بیشتری نشان دادند. این تحولات و سفارشات که به نگارگران در زمینه‌های مختلف داده می‌شد موجب رونق هنرهای سنتی و مردمی در دوره قاجاریه



شد. اماکن مذهبی نظیر امامزاده‌ها، تکایا و سقاخانه‌ها از نقاط مورد توجه مردم بوده‌اند و گه‌گاه تابلوهای نقاشی پشت شیشه را نذر آنها می‌کردند مانند سقاخانه نوروزخان در جنوب تهران که زمانی جلوه‌گاه هنر سنتی آن دوران بوده است. به تدریج و در طی سالها کسانی که خواستار این هنر بودند کاهش یافتند و نگارگران این شیوه هنری یا از دنیا رفتند یا به اجبار روزگار، از این کار دست کشیدند و به مرور این آثار هم به دیگر هنرهای از یاد رفته ایرانی پیوست.

نگارگری ایرانی در طی تاریخ خود از قبل از اسلام و پس از آن تحولات بسیاری داشته است. اما بنا به گفته پروفیسور پوپ «اصل پایداری و پیوستگی از اساس و پایه‌های هنر ایران است که به دست هنرمندان سنتی این سرزمین پدید آمده است».

لفظ سنت یا Tradition در این سرزمین معنایی متفاوت با برداشت توریستی و عوامانه آن دارد و سنت در این حیطه، جایگاهی ازلی و جاویدان داشته و از پشتیبانی معرفتی خاص و متعالی برخوردار بوده است و هم این است که همواره فرهنگ و هنر ایرانی را متمایز و درخشان می‌کند و توفانهای تاریخی که گاه در سرزمینهای دیگر به تغییرات عمده از جمله تغییر زبان منجر شده است، به ریشه تناور فرهنگ ایرانی گزندی نرسانده‌اند.

به گفته هانری کربن: «سنت آن چیزی است که به انسان توانایی و مهارت می‌دهد و از ریشه Trader لاتین به معنای قرار دادن و انتقال دادن است و در ادیان آسیایی یهودیت، مسیحیت، و بودایی یک عنصر سنتی وجود دارد که حاکی از انتقال چیزی معین و دقیق از قرنهای پیشین است. این عنصر شامل کتاب و نوشته‌های مقدسی است که برای آن ارزش فوق‌العاده‌ای قائل‌اند، چون کلام خداست و هرچه درباره آن نوشته شود و حتی ماده‌ای که روی آن نوشته می‌شود جنبه مقدس می‌گیرد». انتقال این نوشته مقدس از جنبه سنت یعنی عینیت یافتن سنت با صورت مادی ناقل خود.^۱

پس سنت از جنبه مذهبی، یعنی تحویل یک ودیعه گرانبها که منشاء آن خداوند است و با روایات مذهبی سینه به سینه انتقال می‌یابد، گاهی موضوعات تاریخی و قومی نیز تابع سنن مذهبی می‌شوند. یا حتی حس ملیت هم می‌تواند پدیدآورنده خصوصیتی همراه با سنت برای قوم و ملتی شود.^۲ این جلوه از سنت را در نقاشیهای پشت شیشه مذهبی، که از امامان شیعه

کشیده شده است، می‌توان به خوبی مشاهده کرد؛ زیرا در این آثار عناصر اسطوره‌ای و ملی ایرانی قبل از اسلام چنان با روایات مذهب شیعه درهم تنیده شده است که از یکدیگر تفکیک ناپذیرند. این نقش سنت، به آرمان ملی یک قوم کمک می‌کند و به ایجاد عرق ملی، که پدیده پیچیده‌ای است منجر می‌شود. آرمان و کمال مطلوب معمولاً تصور ستایش آمیزی است که قومی از خود می‌سازد. اهمیت این آرمانها در این است که می‌توان آنها را به نهادها و سمبلها تبدیل کرد و از آنها برای مقاومت یک سرزمین در برابر دشمن استفاده کرد و درحقیقت این سمبلها خاطره قومی ملتها را تشکیل می‌دهد. این خاطره قومی چراغ امانتی است که پیشینیان به یکدیگر می‌سپردند و با پاسداری تذکر و تفکر، سوخت آن را فراهم می‌کردند و از این رو چراغ همواره روشن بود.^۳

اگر میراث کهن سنتها را امانت بدانیم و فضای شکفتن آن را خاطره قومی، متوجه می‌شویم که پاسداری میراث فرهنگی فقط تشییع جنازه نیست، بلکه محافظت از روشن ماندن این چراغ است. در این راه، اگر فردوسی به اساطیر کهن ایران پیرایه‌ای چنین باشکوه بست، بدین دلیل است که خاطره قومی ایرانی هنوز زنده و زاینده بود. اگر سهروردی، حکمت خسروانی را به نحوی زنده کرد و آن را به اسلام و عرفان پیوند داد دلالت بر حیات فیاض جامعه‌ای است که او را در دامنش پرورانده بود. این فیض الهی و روح خلاق که سازنده تفکر ایرانی است پایه و مبنای هنر این سرزمین است که نقاشی بخش مهمی از آن است.

به گفته کارل گوستاو یونگ، روانکاو مشهور سوئسی، صرف اینکه ما سخن از ناخودآگاه جمعی و دنیای کهن الگو (آرکیتپها) به میان می‌آوریم گواه آن است، که دنیای ما دیگر بعد تمثیلی و اساطیری ندارد و اگر درباره پیوند خویش با تفکر اصلی مان شک می‌کنیم حاکی از آن است که این پیوند گسسته شده و چراغ امانت رو به خاموشی است.

در چنین وضعیتی نه تنها هنرمندان از خود بیگانه می‌شوند و به خلق آثاری باشکوه و پر از انوار الهی قادر نیستند، که ما هم قدرت ارتباط با هر آنچه را در گذشته داشته‌ایم از دست می‌دهیم و نه تنها از قدرت تأویل و تفسیر، که معجزه فرهنگ و هنر ایرانی است، تهی می‌شویم بلکه

شروع به تخطئه میراث فرهنگی خود می‌کنیم؛ زیرا شناسایی نشانه‌ها و سمبل‌های آثار دیگر برایمان مقدور نیست.

شاید نسل جوان، قادر به تشخیص کهن الگوها یا آرکیپهایی نیست که از ایران باستان به ایران اسلامی منتقل شده و در قالب تشیع زمینه مناسب رشد و شکفتگی یافته است. در هنر ایرانی قالب عوض می‌شود ولی محتوا و مفهوم معنوی خاطره‌های قومی زنده می‌ماند و مضامین خود را در قالب‌های نو احیا و اصالت و تداوم خاطره را حفظ می‌کند. چنان‌که می‌بینیم در هنر سنتی ما عنصر تکرار و تداوم همیشه وجود دارد و این، نشانه وفاداری ایرانی به خاطره ازلی‌اش و یکی از صفات برجسته و عامل ماندگاری این قوم در هجوم‌های بنیان‌کن تاریخی است.^۴

پس سنتها امانت یک قوم‌اند و آنها را نمی‌توان بی‌دقت و بی‌قیدوبند به‌کار برد و مترادف چیزی کهنه و قدیمی و متروک دانست. هنرمندان ادوار گوناگون حاملان این بار امانت هستند. می‌دانیم که ایران باستان محل تلاقی تمدن‌های بزرگ سومر از یک سو، و هاراپا و سند از سوی دیگر بوده و از طرفی، ایران پل ارتباط فرهنگ غرب و خاور دور و چین بوده است و خود نیز زمینه‌های ابتدایی رسالتهای میترا را داشته، که بر پایه حفظ کمال و تعیین مسئولیت اخلاقی است، پس ایرانیان هرگز اعتقاد به فضیلت اعلی را از یاد نبردند و معتقد بودند که زیبایی جوهر این فضیلت است و تقرب به آن وجود زیبا ضروری است. به این ترتیب، تاریخ هنر ایران همبستگی هنر و مذهب را اثبات می‌کند. برای نمونه از آمیختن سنت‌های ایرانی و یونانی با آموزه‌های اسلامی همانندسازی هاله اوستایی با نور محمدی را داریم که بر تارک امامان شیعه می‌درخشد. هانری کربن، فیلسوف فرانسوی، می‌گوید سهروردی عارف بزرگ ایرانی این هاله افتخار را همان خورنه شاهانه‌ای می‌داند که در ایران باستان گرد سر پادشاهان حکیم می‌درخشد. به توصیف او، این نور حامل خمیره ازلی حکمت اشراقی است. سهروردی این تأویل را در باب چهره‌ای قدسی حماسه‌های پهلوانی ایران به‌کار می‌گیرد و بدینسان چهره قهرمانان شاهنامه فردوسی به‌نوبه خود در قلمرو مضامین مقدس داخلی می‌شوند.^۵

نقاشی‌های پشت شیشه را دقیقاً می‌توان تجلی این تلفیق دانست؛ تجلی خاطره ازلی یک قوم، ارادت مذهبی و نوری مسلط، که بازتابش آن را از جسم شفاف شیشه می‌بینیم. سهروردی حکیم



ایرانی، واژه اشراق را برای نامیدن فلسفه خود برگزید که به معنای شرف است و شرف جایی است که روشنایی و نور از آنجا برمی‌خیزد که همانا، ذات باری تعالی است. در تصوف ایران، خواهش دست یافتن به نوری که از آسمان می‌آید، نماد جستجوی عارف برای خودشناسی و شناخت است. پدیده نور پس از سهروردی، در نوشته‌های نجم‌الدین کبرا، صوفی بزرگ ایرانی بیشترین برجستگی را دارد. او می‌گوید: «بدان ای دوست من، که موضوع جستجو، خداوند است و کسی که می‌جوید، نوری است که از او آمده و در پی آن است که بار دیگر به خاستگاهش برگردد».^۶

هنرمندان هم، نظیر سالکان در جستجوی این شناخت اشراقی به تصویر جلوه‌هایی از این نور در زمین می‌پردازند. چنان‌که می‌دانیم بسیاری از نقاشان پشت شیشه، قبل از دست بردن به قلم‌مو وضو می‌گرفتند و با نیت تقرب به آستان دوست طرح می‌زدند و گاهی با خون خود صحنه‌های مصیبت کربلا را رنگین می‌ساختند. اینان انسانهای مخلص بودند که پرتوی از آن انوار را در خود داشتند و از نقل روایات شهیدان کربلا چنان دگرگون می‌شدند که نظیر سیدکاظم شیرازی، با خون خود رنگ سرخ را بر شیشه نقش می‌کردند.

شهادت و حادثه عاشورا که نقطه عطف شمار زیادی از تابلوهای مذهبی است، به گفته بسیاری از اندیشمندان، ستیز بین خیر و شر است و بازنمایی آن در عرصه آئین، یادآور نقش انسان در شکست دادن بدیها و پلیدیهاست. در این برداشت، فرد با شهادت، نیروی معنوی وجود خویش را به کمال می‌رساند و خود را از آلودگی‌های زمینی پالوده می‌کند و دلیل و صحت حق می‌گردد. در عین حال، خون این شهیدان موجب استمرار و ماندگاری حادثه کربلا می‌شود و بنا به گفته هانری کربن این خون به خاک نمی‌ریزد و میان زمین و آسمان می‌ماند. کربن اعتقاد دارد که اشاره سهروردی به عقل سرخ و نور شفق از این نکته برآمده است.^۷

شیعیان این اعتقاد را وفاداران پاس داشته و با اخلاص حادثه بزرگ عاشورا را بر شیشه و بوم نقش کرده‌اند و شاید دلیل انتخاب شیشه برای زمینه و بستر نقاشی، انتقال ذره‌ای از آن نور آسمانی بوده، که جلوه‌ای از کمال مطلق است و نقاش در سطح لغزنده و شفاف شیشه و در نقاشی بدون سایه روشن آن، فقط در راه انتقال این نور به بیننده کوشیده است.

به گفته تیتوس بورکهارت، فیلسوف معاصر، هیچ کس نمی‌تواند وحدت هنر اسلامی را منکر شود چه در زمان و چه در مکان؛ زیرا این وحدت بسی آشکار و بدیهی است و همه‌جا گویی یک نور و فقط یک نور در تمام این آثار هنری متجلی است.^۸

در نقاشی ایرانی طبیعت‌گرایی جایی ندارد و آنچه باید تقلید شود جلوه‌ای از فیض الهی است که همه را به وحدت می‌خواند. وسعت عمل و آزادی نقاش تا حدی است که گاهی اشیا را از کادر اصلی و چارچوب نقاشی فراتر می‌برد و بنا بر اهمیت اشخاص، اندازه آنها را تعیین می‌کند و تمام سطح شیشه میدان بیان او از روایات است. این خصوصیات از ویژگیهای اساسی نقاشی ایرانی پس از اسلام است که در آن پیوستگی و ارتباط تنگاتنگ با ادبیات دیده می‌شود؛^۹ زیرا نگارگری ایرانی در عرصه هنر کتاب‌آرایی رشد کرده و این میراث به نقاشان پشت شیشه نیز رسیده است.

درحقیقت هریک از این شمایلها، کتاب گشوده‌ای است ملهم از وقایع مذهبی و اسطوره‌های ایرانی، که حتی در نمونه‌هایی از آنها اثر تغییرات اجتماعی و سیاسی همزمان را هم می‌توان مشاهده کرد و از این دسته آثار به‌خصوص در دوران پهلوی اول بسیار دیده می‌شود.

نقاشی پشت شیشه در ایران

چگونگی ورود نقاشی پشت شیشه به ایران و تعیین تاریخ دقیق آن چندان روشن نیست. روایت پذیرفتنی آن است که این شیوه کار از طریق بندر ونیز در ایتالیا به نقاط دیگر جهان صادر شده است؛ زیرا این شهر قرن‌ها محل و مرکز پر رونق شیشه‌گری و تزئینات مربوط به آن بوده است، و درعین‌حال، داد و ستد کالاهای گوناگون از کشورهای مختلف جهان هم در این شهر رواج داشته است.

بنابراین، شاید بتوان گفت که این هنر همراه با بازرگانانی که از ونیز کالا وارد می‌کردند، به بنادر جنوبی ایران رسیده و مورد توجه مردم قرار گرفته است. شیشه تخت در زمان صفویه در ایران و به‌خصوص در اصفهان تهیه می‌شده است اما به دلیل فقدان نمونه‌های متعدد، تاکید بر تولید نقاشی پشت شیشه در آن دوران میسر نیست. در این مورد، تنها می‌توان پس از جستجوی فراوان



به ذکر دو نمونه بسنده کرد. یکی اشارهٔ پیتر چلکووسکی^{۱۱} محقق علاقه‌مند به هنرهای نمایشی ایران و به‌خصوص تعزیه است که در مقایسهٔ سوگواری ماه محرم و تئاتر قرون وسطی اروپا به این نکته می‌پردازد که همانند مراسم سوگ عیسی مسیح، در ایران هم نقالان با استفاده از داستانهای مذهبی کتابهایی نظیر روضه‌الشهدا روایات رنج شهدای کربلا را نقل می‌کردند. او عقیده دارد که احتمالاً سنت نقاشیهای مذهبی از همان دوران آغاز شده است.^{۱۱}

مورد دیگری که باید به آن اشاره کرد نمونهٔ شمایل حضرت علی (ع) در امامزاده‌ای در بویراحمد است که در گچ کار گذارده شده است و تاریخ ۱۱۷۰ هجری قمری دارد.^{۱۲} اولین نقاشیهای پشت شیشه در ایران قطعات زیبای گل و مرغ است که در گچ سقفها و دیوارهای خانهٔ اعیانی کار گذاشته می‌شد و تاریخ آن به دوران زندیه می‌رسید. بهترین نمونه‌های این نقاشیها به‌دست آقا صادق، نقاش مشهور شیرازی و در دورهٔ زندیه آفریده شده است. این هنرمند از شاگردان علی اشرف، نقاش بنام قرن دوازدهم هجری قمری بوده است. با گذشت زمان، استفاده از نقاشی پشت شیشه و آئینه با نقش گل و مرغ رواج بیشتری یافت، و به‌تدریج طرح چهرهٔ دختران جوان با لباسهای اروپایی و همچنین دورنماها به آن اضافه شد. یکی از عوامل موثر این تغییرات، رواج باسمه‌های فرنگی در ایران و تقلید آنهاست که موردپسند مردم قرار گرفته بود.

نقاشی پشت شیشه در دوران قاجار

از نیمهٔ نخستین قرن سیزدهم هجری (حدود ۱۸۰۰ میلادی)، و با شروع سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار شیوهٔ نقاشی صورت یا شبیه‌کشی در ایران به‌خصوص بین نقاشان درباری رایج می‌شود. از این دوره، نمونه‌های زیادی باقی‌مانده است که بهترین آنها در مجموعه نقاشیهای کاخ گلستان نگهداری می‌شود. مثلاً نقاشی پشت شیشه از چهرهٔ حسنعلی میرزا پسر فتحعلی‌شاه است که به‌دست مهرعلی، نقاش مشهور آن دوره، کشیده شده است. در اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری قمری در شیراز، اصفهان، کاشان، قزوین و تهران از قطعات نقاشی پشت شیشه

در گچ‌بریها و آینه‌کاریهای منازل اعیان استفاده می‌شده و همزمان و همراه با تزئین در عمارتها، این هنر به صورت مستقل هم اجرا شده است.

به طور کلی، نقاشیهای پشت شیشه و آئینه در ایران از نظر محتوا و مضمون به دو دسته

تقسیم می‌شود:

(۱) نقاشیهای مذهبی که شامل خط- نقاشیها و شمایلهاست.

(۲) نقاشیهای تزئینی مرکب از گل و مرغ، پرتوها، دورنما و منظرها و همچنین آثاری با محتوای تقلیدی از نقاشیهای قهوه‌خانه‌ای است که تاریخ پیدایش این نوع اخیر، به حدود دههٔ چهل هجری باز می‌گردد و تا به امروز هم تولید آن ادامه دارد.

نقاشیهای مذهبی پشت شیشه

در این طبقه‌بندی به یقین می‌توان گفت که پیدایش و تولید نقاشیهای مذهبی، با مقصود و هدف والاتری همراه بوده است که آنها را از بقیهٔ گروهها متمایز می‌کند. جلوهٔ متعالی و درخشان شمایلهای مذهبی برای مخاطبی که دل را پذیرای پاکی و صفای باطن نقاشان بی‌نام و نشان آنها می‌کند، چنان چشمگیر است که باعث تمایز این آثار شده است و تأمل و تعمق بیشتری می‌طلبد.

این آثار به سفارش افراد علاقه‌مند به خصوص در ارایش و به دست نقاشان فروتن و عاشق در قهوه‌خانه‌ها و اماکن مذهبی به وجود آمده است. قهوه‌خانه‌ها از دوران صفویه به بعد، محل تجمع افراد مختلف و همچنین نقالان داستانهای شاهنامه بوده است و حاصل این جمعها شمایل‌نگاری امامان معصوم، روایات مذهبی و به خصوص واقعهٔ کربلا و نقاشی داستانهای اسطوره‌ای ایران با الهام از شاهنامهٔ فردوسی و همچنین پیدایش خوشنویسی و خط بر پشت شیشه‌هاست؛ یعنی نقالان از راه داستانسرایی و شاهنامه‌خوانی، و سخنوران با برپایی مجالس مناظره و شعرخوانی نقشی بزرگ در آشنایی مردم با پیشینهٔ فرهنگی و سستی خود در دوران پیش و پس از اسلام ایفا نموده‌اند. بسیاری از این هنرمندان از میان نقاشان ساختمانی سربرآوردند که در خدمت صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند. این افراد انسانهایی با اخلاص، دلسوخته و درعین حال تهیدستی بودند که هنر



را در خدمت اعتقادات و ارادات مذهبی خود به کار می‌گرفتند و شیوه‌ای از نقاشی پشت شیشه را پس از گل و مرغ به وجود آوردند که به یقین مهم‌ترین بخش بررسی این آثار است.

بررسی شمایل‌های پشت شیشه

در شمایل‌های پشت شیشه، صورتها بسیار زیبا تصویر می‌شوند؛ زیرا جمال صفت اساسی خداوند است و در آیینة زیبایی، انسان، مثال آسمانی را می‌بیند و پیامبر تجلی این جمال به‌عنوان انسانی ملکوتی است. سپس فرزندان او هستند که نقاشان پشت شیشه چهره آنان را در نهایت دقت و زیبایی ترسیم کرده‌اند. در بیان ادامه سنتها و فرهنگ تصویری ایرانی و انعکاس آن در نقاشیهای پشت شیشه، به تصاویری از بانوان عزادار کربلا برمی‌خوریم که نحوه ترسیم و صف‌آرایی صحنه‌ها را به یاد یادگار زیران و حماسه سوگ سیاوش می‌اندازد که دیواره نگاره‌های آن در حفاریهای شهر پن‌جکند، واقع در دره زرافشان تاجیکستان، یافت شده است. این نقاشیها متعلق به قرن دوم و سوم میلادی است و داستان رزم رستم و آئین سوگ سیاوش، بر دیواره‌های کاخ و معبد و خانه‌ها نقاشی شده است. در یکی از تصاویر، شبیه سیاوش بر اریکه‌ای خوابانده شده است و مردم عزادار از پی او روان هستند.^{۱۳} سوگ سیاوش منشاء در ایران باستان دارد و نام او سیاورشن به‌کرات در اوستا ذکر شده است و مردم ایران زمین، هر ساله این سوگ را گرامی می‌داشتند. سوگ سیاوش تا قرن دهم میلادی، در آسیای میانه رسمی کاملاً جا افتاده بود و مراسم گرامیداشت آن با آواز برگزار می‌شد. مردم سغد هم، سالی یک‌بار این مراسم را برگزار می‌کردند استمرار این سنت سوگواری عاطفی در دوران اسلامی، که در گرامیداشت یک شهید برگزار می‌شد، به بهترین وجه در تعزیه مسلمانان شیعی تجلی می‌یابد.^{۱۴} این رسم در دوران صفویه به اوج خود می‌رسد و بنا به‌گفته چلکووسکی، در آن زمان دراویش و نقالان شمایل‌هایی را در مراسم عزاداری محرم در شهرها و روستاها می‌گرداندند.^{۱۵} فرهنگ سنتی ایران در همه دورانها با نقالی و شاهنامه‌خوانی و ذکر مصائب امامان معصوم یا به‌قول دکتر جابر عناصری، مویه‌گری بر یلان کاکل بریده همراه بوده است.^{۱۶} همین روایتها و نقلها چنان آتشی در جان این قوم دل‌سوخته به پا

می‌کرد، که هنرمند خیالی‌نگار را با چشم اشکبار به خلق نمونه‌هایی یگانه در نقاشی، کاشی و دیگر شاخه‌های هنر ایرانی وا می‌داشت.

چهره‌پردازی نقاشیهای پشت شیشه تا حدود زیادی با آنچه در تعزیه انجام می‌گیرد، یکسان است. چهره‌امان و یاری‌دهندگان آنان در نهایت و جاهت و صورت دشمنان و لشکریان آنان در نهایت کراهت رسم می‌شد. در اکثر نقاشیها، تصویر ابوالفضل‌العباس (ع) سوار بر اسبی سفید در میانه کار نقاشی می‌شد و در قسمت بالا و پایین نقاشی وقایع مهم دیگر حادثه کربلا نقش می‌بست.

در غالب کارها در قسمت بالای شیشه، تصویر حضرت علی‌اکبر با چهره و بدن خون‌آلود از تیرهای اشقیاء درحالی‌که سر بر دامان امام حسین گذارده است رسم می‌شد و تصاویر خیمه‌ها و بانوان عزادار کربلا، یا اسارت دو طفلان مسلم یا روایت غم‌انگیز عروسی قاسم فرزند امام حسن (ع) در اطراف شخصیت اصلی نقاشی می‌شد.

در برخی از آثار با مواردی مواجه می‌شویم که برای خیمه‌ها و لباس اولیاء و معصومین، به‌جای رنگ از کلاف ابریشم استفاده شده است و این قبل از ابداع روش کلاژ توسط کویستها در اروپا بوده است. در این کارها، هنرمند برای احترام به معصومین و همچنین بهتر نشان دادن جنسیت پارچه، ابریشم را وارد حیطه نقاشی پشت شیشه کرده است.

از شمایل معصومین در ایام محرم و همچنین برای تبرک در مراسم گوناگون، از جمله زمان درو کردن و خرمن کردن و سپس تاجه کردن (اصطلاحی برای در جوال ریختن گندم) استفاده می‌شده است. معمولاً رسم بر این بوده است که در فصل جمع‌آوری محصول، درویشان، وضو می‌گرفتند و سپس شمایل را با تسمه چرمی به گردن می‌انداختند بر سر خرمنها می‌رفتند و برای برکت دادن به زمین اشعاری می‌خواندند و دعا می‌کردند که آفت و قحطی از آن زمین دور باشد. در پایان مراسم صاحب خرمن توبره آنان را از گندم پر می‌کرد. نام این رسم سرخرمن‌خوانی بوده است که مردم اعتقاد زیادی به آن داشته‌اند و گاهی بانوان هم برای برآوردن حاجات خود به این شمایلها نخ و پارچه می‌بستند. دراویش این شمایلها را از نگاه نامحرمان دور می‌داشتند و حتی روی آنها پرده می‌کشیدند.

نوع دیگری از قابهای مخصوص شمایل نیز وجود داشته است که به آن «لوا» می‌گفتند. این قاب از دو قسمت ساخته شده بود که در یک طرف، آئینه و در طرف دیگر، شمایل حضرت علی (ع) و گاهی حضرت ابوالفضل قرار می‌گرفت و به قاب آئینه‌ها شباهت داشته است. در قسمت پایین این قاب، محلی شبیه ناودان برای جمع‌آوری آب تعبیه شده بود. در مراسم مذهبی، دراویش این شمایلها را حمایل‌وار به گردن می‌آویختند و به میان جمعیت می‌رفتند. مردم روی این شمایلها آب می‌ریختند و سپس آب جمع شده در پایین قاب را برای تبرک می‌نوشتند. گفته می‌شود که گیلائیها از مرو جان لوا بوده‌اند.

بررسی رنگ، روایت و پوشش در شمایلهای پشت شیشه

رنگ

رنگ برای این نگارگران حرمت داشته است. باید یادآوری شود که مطلب بسیار پرمعنی است و هیچ رنگی بدون مقصود و منظور مشخصی به کار برده نشده است. مثلاً، سبز و آبی فقط برای اولیاء به کار می‌رود و سفید برای اهل توبه، زرد برای اهل وسوسه، مانند نقاب زرد حر ریاحی که نشانه تردید اوست، و پر سرخ پررنگ مایل به سیاه برای کلاهخود و همچنین رنگ سرخ چکمه‌های شمر ذی‌الجوشن که نشانه شقاوت اوست.

درباره رنگ قرمز و کاربرد آن باید گفته شود که برای لباس و پر کلاهخود حضرت ابوالفضل‌العباس هم این رنگ مصرف می‌شده است. ولی رنگ سرخ خاصی موسوم به قرمز خونریز بوده است که کاملاً مختص لباس آن حضرت است و آمادگی ایشان را برای جنگ با بنی‌امیه نشان می‌دهد.^{۱۷}

سبز چنان‌که گفته شد مخصوص لباس انبیاء و اولیای خداوند است و اگر در موارد دیگر برای لباس اشقیاء به کار رود قطعاً رنگ آن را چرک می‌کنند تا شفافیت و خلوص آن از دست برود و مناسب دشمنان گردد.^{۱۸} زنان اهل بیت همیشه با لباس سیاه عزا و نقاب سفید ترسیم می‌شوند. شمایل‌نگاران حتی در ترسیم اسب اولیاء و اشقیاء به نشانه‌های رنگی توجه می‌کنند و دقت خاصی در مصور کردن پیکر اسبها به کار می‌برند. مرکب اولیاء همچون براق، اسب حضرت



محمد (ص)، و دلدل، اسب حضرت علی (ع)، و ذوالجناح، اسب امام حسین (ع)، و عقاب، اسب حضرت علی اکبر، را عموماً سفید می‌کشیدند و اسب اشقیا را سیاه و ابلق نشان می‌دادند.^{۱۹} برای زمینه کار، در بعضی تابلوها از کاغذهای طلایی و نقره‌ای استفاده شده که جلای مخصوصی به پس‌زمینه نقاشی داده شده است. این اتفاق، پس از ورود این کاغذها به ایران و همچنین ورود شکلاتهای فرنگی صورت گرفته است و هنرمندان برای پس‌زمینه این نقاشیها از لفاف این شکلاتها استفاده کرده‌اند. نقاشان خیالی‌نگار، اغلب وسایل و ابزار کار ساده‌ای داشتند و چون اغلب آنان در خدمت معماران بوده‌اند و انجام تزئینات و نقاشی ساختمانها برعهده آنان بوده است. حتی از قلم‌موهای کار خود برای نقاشی شمایلها استفاده می‌کردند و رنگ و روغن مورد استفاده را هم یا شخصاً می‌ساختند یا کسانی بوده‌اند که مستقلاً رنگ‌ها را برای نقاشان، کاشیکارها، و قالی‌بافان تهیه می‌کردند و در اختیار این هنرمندان می‌گذارند. می‌گویند معیار رنگ در نظر آنان رنگهای علم مرتضی علی بوده است.^{۲۰} و آن، رنگهای طیف رنگ سفید است که از بارش باران و بر اثر تابش نور خورشید در رنگین‌کمان حاصل می‌شود و بین زمین و آسمان می‌درخشد.

یکی از افراد باذوق در این حرفه مرحوم حاجیه صدیقه بیگم اسلیمی^{۲۱} در اصفهان بوده است که در اواخر قاجاریه و اوایل پهلوی دستی توانا در تهیه رنگهای طبیعی داشته و مورد احترام هنرمندان و صنعتگران آن عصر بوده است. این بانوی باذوق خود بافنده قالیهای نفیسی است که امروزه، چند عدد باقی‌مانده از آنها زینت‌بخش مجموعه‌های خصوصی است. قالیهای به‌جا مانده از او امضای «مام وطن» دارد و به‌همین نام مشهور است و این لقبی است که رضاشاه برای بزرگداشت این بانوی هنرمند به او اهدا کرده است.

از دیگر رنگ‌سازان و جستجوگرانی که عاشقانه در راه کشف و ثبت رنگهای طبیعی کوشیده‌اند می‌توان از محمدکاظم مجنوننی نام برد که فرزند احمدبیگ مباشر ظل‌السلطان حاکم اصفهان بوده است.^{۲۲} احمدبیگ در هفتاد سالگی ردای درباری را از تن بیرون کرد و پای دار قالی نشست، او دار قالی را محراب خدا و گره بر گره زدن را ذکر می‌دانست. او در هنگام مرگ به فرزند خود محمدکاظم دو وصیت کرد: یکی عبادی دیدن دار قالی، و دیگر آنکه هر آنچه می‌تواند

در راه تهیه و ثبت رنگهای طبیعی بکوشد و می‌گوید که استفاده از رنگهای شیمیایی، که در آن دوران به‌تازگی وارد ایران شده بود، نفرین ابدی او را به‌همراه خواهد داشت. محمدکاظم در راه اجرای وصیت پدر برای یافتن رنگ از گلها و گیاهان به کوههای بختیاری رفت و رنگهای تازه‌ای آفرید و بنا بر وصیت پدر از خود باقی گذاشت. او علاوه بر این میراث گرانبها، درسی بزرگ به بعضی از هنرمندان هم‌عصر خود داد، به آنان که اسرار هنر خود را به گور می‌برند و از بازگویی آن حتی به فرزندشان، دریغ می‌ورزند. محمدکاظم مجنونی، در حدود ۱۳۲۰ق کشته شد. گفته می‌شود که مرگ او با توطئه واردکنندگان رنگهای شیمیایی در آن زمان بوده است.

از دیگر رنگ‌سازان معروف آقامهدی گل است که در کاشی‌پزخانه عبدالرزاق زندگی می‌گذراند و از رنگرزان و نقاشان دستمزدی می‌گرفت و در پی یافتن گلهای رنگین به صحرا می‌رفت و برای رنگ‌سازی روی نقاشی کاشی و پشت شیشه، گل می‌آورد.

روایتها

چنان‌که قبلاً گفته شد در شمایل‌های پشت شیشه، شاهد روایتها و همچنین ترکیب‌بندیهای مکرری هستیم، و برای درک بهتر این شیوه نقاشی باید به این مضامین توجه بیشتری کرد. در زیر به‌طور مختصر به این موارد اشاره می‌شود. چنان‌که قبلاً گفته شد مهم‌ترین روایت نقاشیهای پشت شیشه واقعه کربلاست و در اکثر تابلوهای نقاشی پشت شیشه، شخصیت مسلط و چشمگیری که در ابتدا توجه بیننده را به‌خود جلب می‌کند تصویر حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) است که سوار بر اسب سپید قسمت اعظم فضای اثر را پر کرده و مضامین دیگر در اطراف این سوژه اصلی نقاشی شده است.^{۳۳} ابوالفضل‌العباس، پرچمدار یا علمدار حسین بن علی است و روایت است که سعی داشته، آب فرات را به لشکر امام حسین برساند و در این راه هر دو دستش قطع می‌شود.

نکته‌ای که بین هنرمندان شیشه‌نگار مشترک بوده است، ترسیم زیباترین چهره برای این شهید معصوم است. تزئین لباس و رنگهای درخشان آن و همچنین سپیدی و تناسب بدن اسب و نهایتاً انعکاس نور بر روی شیشه، در چشم بیننده تأثیر عمیقی برجای می‌گذارد که در نهایت، کمال مطلوب هنرمند شیشه‌نگار بوده است.

واقعه دیگری که اغلب همراه شمایل‌های مذهبی است عروسی قاسم پسر امام حسن (ع) با دختر امام حسین (ع) است که در حین برگزاری آن قاسم به جنگ فرا خوانده و کشته شد. در بعضی از آثار، تصویر علم را می‌بینیم که مقدس‌ترین نماد است. علم را با پر و پارچه‌های رنگین تزئین می‌کنند و پنجه تارک آن نشانی از دست بریده حضرت عباس (ع) است. پنج شاخه علم، پنج تن شخصیت برجسته اسلام یعنی حضرت محمد (ص)، فاطمه (س)، علی (ع)، حسن (ع) و حسین (ع) هستند.

درباره ریشه و خاستگاه علم^{۲۴} و پرچم در نقوش اسلامی، محققان بر این اعتقادند که این دو، نشانه‌های هویتی است که نمایندگی و قلمرو معینی دارد و گاه رنگ دینی به خود می‌گیرد و گاه رمز قومی و خویشاوندی می‌شود، در هر دو صورت، مظهر ماندگاری و پیروزی است، چه در دوران ایران باستان و چه بعد از اسلام و همواره پرچم، علم یا بیرق نشانه‌ای از ابراز وجود، و ماندگاری یک قوم در همه فراز و نشیبهاست.

در تصاویر حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) همیشه پرچمی بر سر نیزه دیده می‌شود که نشانه شیعه بودن است؛ چنان‌که بیهقی در تاریخ خود به آن اشاره دارد که چون حضرت رضا علیه‌السلام ولیعهد مأمون شد بیرقهای سیاه را بینداخت و آنها را به رنگ سبز در آورد. چند نمونه درخشان نقاشی پشت شیشه مذهبی، اختصاص به ترسیم مجلس سوگواری علی‌اکبر (ع) دارد که سر بر دامان امام حسین (ع) نهاده است و اسب تیر خورده او نیز در تصویر دیده می‌شود. در این صحنه تراژیک، نشانه‌هایی از مویه رستم بر نعش فرزندش، سهراب را می‌توان دید که قرن‌ها یکی از موضوعات مورد علاقه نقالان شاهنامه‌خوان بوده و تلفیق این دو دیدگاه مذهبی و اسطوره‌ای منجر به پیدایش تصاویری بی‌بدیل در تاریخ نقاشی ایران منجر شده است.

در شمایل‌هایی که در مشهد ساخته می‌شد مضمون یا ضامن آهو دیده می‌شود^{۲۵} که آن را اسماعیل گیلانی از نقاشان شمال ایران متداول کرد. نقل است که گیلانیها از قزوین به مشهد رفته‌اند و در اطراف حرم امام رضا (ع) و به صورت دسته‌جمعی از زائران سفارش می‌گرفتند و گاهی تحویل آن را به بعد از زیارت موکول و در همان زمان اندک شمایلها را آماده می‌کردند. در این نوع آثار، تصویر قدمگاه حضرت رضا (ع) هم در گوشه‌ای از تابلوها نقاشی می‌شد.



گفته می‌شود که گیلا نیها به قم هم رفته‌اند و در این شهر نهضت یا ضامن آهو را ادامه دادند ولی صحن حضرت معصومه (ع) وارد نقاشی پشت شیشه نشد، و همچنان بارگاه امام رضا (ع) را نقاشی می‌کردند و تنها چند نمونه از شمایلها با طرح مرقد حضرت علی (ع) و امام حسین (ع) نقاشی شده است. در تعدادی از نقاشیها تصویر حضرت سجاد (ع) هم نقاشی می‌شد که در خیمه‌ای در بستر بیماری آرمیده است و چند تن از بانوان اهل بیت در اطراف او نشسته‌اند، و به زاری مشغول هستند.

صحنه‌های اسارت بانوان عزادار اهل بیت، و کاروان آنان، که از کربلا به سمت کوفه روان است، یا سرهای قطع شده امام حسین (ع) و یاران او بر سر نیزه‌ها، که به عنوان ارمغان جنگی برای یزید به دمشق برده می‌شود در اطراف سوژه مرکزی یا مستقل، در نقاشی پشت شیشه اجرا شده است.

پاکی و معصومیت اهل بیت، و گاه شتر، که برای بردن اسیران به کوفه از آنها استفاده شده است، به چشم می‌خورد و مهم‌تر از همه شیر یا اسد است، که از طرفی نشانه شجاعت و لقب حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) و درعین حال شیری است که در میانه کارزار کربلا و شمشیر به‌دست، به یاری سیدالشهدا می‌شتابد و پس از شهادت معصومین از پیکرهای آنها محافظت می‌کند. گاه لشکریان اشقیاء و همچنین سپاهیان حر ریاحی در نقاشی پشت شیشه نقش می‌شوند و در چند تابلو تصویر زعفر جنی و لشکر جنیان هم نشان داده شده است که در روز عاشورا به یاری امام حسین می‌آیند.

نقش تبر، که مظهر مبارزات شیعی و خانقاهی است، و شمشیر و خنجر، که سمبل شجاعت و مبارزه است، نیز در بعضی تابلوها مشاهده می‌شود. مرغ رخ یا اسب براق که حضرت محمد (ص) سوار بر آن به معراج رفته‌اند هم از مضمونهای مورد علاقه نقاشان پشت شیشه بوده است. در برخی از آثار تصویر اژدها را می‌بینیم که سمبل نبرد نیکی و بدی است و همچنین تصاویری از روز قیامت و نحوه مجازات بدکاران و داستان عاق والدین و در مقابل گوشه‌هایی از بهشت و تصاویر فرشتگان مقرب که اینها هم از موضوعات رایج نقاشی پشت شیشه بوده‌اند.

پوشش

درباره طراحی لباسهای مورد استفاده در نقاشیهای پشت شیشه باید توجه داشت که شبیه‌گردانها یا شمایل‌گردانها در ایام مذهبی به واقع‌گرایی اهمیت می‌دادند و از این رو، اطلاعات خود را درباره شکل و طرح لباس شبیه‌خوانها از طریق مراجعه به مسافران و زوار عراق و عربستان کامل می‌کردند. پیداست اطلاعاتی که از این راه به دست می‌آمد محدود و مربوط به زمان معاصر شبیه‌گردانها بوده است و نه تاریخ وقوع حادثه، و از این حیث، منابع دیگری هم مورد نیاز بود. هر شبیه‌گردان در صورت دسترسی به سنتها و نظریات و سلیقه شبیه‌گردانهای قبل از خود اطلاعاتی درباره لباسهای تعزیه هم در اختیار داشت و احیاناً اگر به یک تصویر مینیاتور یا یک کتاب مصور نیز برخورد می‌کرد از آنها هم الهام می‌گرفت.^{۲۶}

می‌توان حدس زد که شمایل‌گردانی بعد از پیدایش تعزیه رایج شده؛ زیرا شمایل‌گردانی در حقیقت نقل برنامه‌های تعزیه بوده است با این تفاوت که در یک پرده قابل حمل، خود شمایل‌گردان به صورت سیار در میان گروه‌های پراکنده جمعیت، حرکت و نقل مصیبت می‌کند. این شمایلها به نوبه خود به عنوان منبع جدیدی برای طراحی لباسهای مراسم تعزیه به کار رفته است. به این ترتیب، برنامه‌های تعزیه و شمایلهای مذهبی از نظر طراحی لباس، نسبت به یکدیگر دارای تأثیر متقابل بوده‌اند. از تصاویر شاهنامه هم در ترسیم مناظر، و طراحی لباسهای رزم و دربار سلاطین استفاده می‌شده است.

پوششها به دو دسته لباسهای رزمی و لباسهای عادی تقسیم می‌شود: لباسهای رزمی، شامل کلاهخود، زره، و چکمه بوده که کلاهخود به شکل کاسه است که یک یا چند پر بلند به آن وصل است. به شخصیتهای مهم نقاشی شده در شمایلها زره می‌پوشاندند که از حلقه‌های ریز آهن یا پولاد تشکیل شده است که با ظرافت به هم متصل شده‌اند. کمر بند چرمی برای آویختن شمشیر و خنجر بوده و گاهی شال یا کمر بند پارچه‌ای روی آن بسته می‌شده است و در زیر زره یک پیراهن یا قبای بلند می‌پوشیدند که رنگ آن برای اولیا سفید و برای گروه باطل قرمز بوده است (درباره رنگ قرمز قبلاً گفته شد که گاهی از قرمز خونریز برای لباس حضرت ابوالفضل‌العباس (ع)



استفاده می‌شده است). در ترسیم لباسهای غیررزمی سه گروه لباس مورد توجه بوده است، لباسهای گروه حق، لباس گروه باطل و لباسهای مردم غیرمسلمان.

لباس مقدسان از عمامه، پیراهن، قبای بلند، شال کمر و شلوار، که عبای نازکی روی آنها پوشیده می‌شد، تشکیل شده است و گاهی چفیه عقال را به‌جای عمامه نقاشی می‌کردند. این لباسها به رنگهای سبز، سفید و سیاه است و رنگ زرد را برای نعلین انتخاب می‌کردند، برای بانوان اهل بیت هم عموماً مشکی از سر تا پا استفاده می‌شد و نقاب سفید از قسمتهای مهم پوشش بانوان است که برای همه به یک شکل نقاشی می‌شد.

فرشتگان و حوریان، از پشت یک پارچه توری سفید رنگ با رنگهای ملایم و تاج بر سر نقش می‌شدند. به استثنای عزرائیل که گاهی در یک روپوش سراسری بلند و سیاه در بعضی شمایلها متجلی می‌شود. گروه باطل، اغلب در لباسهای قرمز و سیاه و قهوه‌ای طرح می‌شدند. گاهی لباس اشقیا ترکیبی بوده است از لباس عادی مردم عرب و لباس راهزنان، تا به این ترتیب، زمینه مناسب‌تری برای برانگیختن احساس تنفر تماشاگران فراهم شود.

لباس گروه غیرمسلمان، بستگی به نقش و موقعیت آنها داشته است، گاه شبیه لباس اروپاییان نقاشی می‌شد؛ مثل لباس دختر فرنگی، که از روی باسمه‌های فرنگی الهام گرفته شده بود. برای دارندگان مشاغل و کسب و کار عادی لباسهای معمول آن زمان انتخاب می‌شد و آخرین لباس آدمی یعنی کفن که در بسیاری از نقاشیها دیده می‌شود سفید، تمیز و گاهی خون‌آلود است، که تفسیر گلگون کفن شامل آن می‌شود.^{۳۷}

خط - نقاشیهای پشت شیشه

این شیوه خط نوشتن بر پشت شیشه، قدمتی برابر با پیدایش شمایلهای مذهبی دارد و با یقین می‌توان گفت که پایه و اساس یک شیوه مهم هنری را که در آغاز دهه چهل ش چند تن از هنرمندان ایرانی بنیان نهادند، و «هنر سقاخانه» نام گرفت بر خط - نقاشیهای پشت شیشه دوران قاجار بنا شده است. حسین زنده‌رودی، فرامرز بیلامرام، مسعود عربشاهی، قندریز و دیگران با استفاده از خط و الفبای فارسی در نقاشی شاهکارهای فراوان آفریدند.

در دوران قاجار خط را هم، بر پشت شیشه و هم بر پشت آئینه می‌نوشتند. کلمات اغلب به شکل طغراهای دو طرفه و با حاشیه و اسامی پنج‌تن و نقاشی گل و مرغ تزئین می‌شد. پشت کار را معمولاً با کاغذهای طلایی یا نقره‌ای می‌پوشاندند.

از بهترین نقاشان خط پشت شیشه، عظیمی، غلامعلی نقاش قمی و محمدعلی را می‌توان نام برد. یکی از آخرین افرادی که به این کار می‌پرداخت میرزا محمد معروفی، درویشی از اهالی مشهد بود که سالها در اصفهان اقامت داشت و در سال ۱۳۴۷ ش فوت کرد.^{۲۸} از این خط-نقاشیها برای تزئین و تبرک در پنج دری خانه‌های اعیان، که محل روضه‌خوانی بوده است، استفاده می‌شد یا مردم برای نذر آنها را به امامزاده‌ها و سقاخانه‌ها پیشکش می‌کردند.

شیوه نوشتن خط بر پشت آئینه به دو صورت اجرا می‌شده است؛ یا پشت شیشه را جیوه می‌کردند و سپس طرح اصلی را روی سطح جیوه طراحی و آن سطح را می‌تراشیدند و با رنگهای مختلف تزئین می‌کردند. یا ابتدا طرح پیاده و رنگ می‌شد و سپس پشت شیشه را جیوه می‌کردند. گاهی در آغاز خط نوشته و پس از آن، شیشه دورگیری می‌شد و در انتها، آن را زرک (طلاکاری) می‌کردند.

در بعضی از خط-نقاشیها مشاهده می‌شود که زمینه شیشه به رنگهای سیاه، قرمز (سرنج) یا آبی لاجوردی رنگ می‌شد و پس از آن خطوط را جیوه می‌کردند و از آنها آئینه می‌ساختند. امروز هنرمندان شیشه‌نگار، سطحی را که طراحی شده است با چسب می‌پوشاند و سپس بقیه سطح را سند بلاست می‌کنند. به این ترتیب، رنگ بهتر روی سطح می‌نشیند.

قبلاً گفته شد که از نقاشیهای پشت شیشه تزئینی (گل و مرغ) در تزئین بناها استفاده می‌شده است، زیباترین نمونه این هنر را در شیراز در عمارت نارنجستان قوام و باغ ارم می‌توان دید. در اصفهان هم، آثار بسیار زیبایی در بعضی از خانه‌های قدیمی شهر، که هنوز به دست دلالتان خراب نشده‌اند، وجود دارد. در نواحی دیگر ایران از جمله سنج (خانه سالار سعید) هم از نقاشی پشت شیشه برای تزئین عمارت استفاده شده است.



در کاخ گلستان تهران، هنرمندان عصر قاجار از نقاشیهای پشت شیشه در آئینه‌کاری دیوارها و سقف استفاده کرده‌اند. تزئین این مکان با پرتره‌های شاهزادگان قاجاری نقش شده بر پشت شیشه، شکوهی به یاد ماندنی به این عمارت زیبا داده است.

در انواع دیگر نقاشیهای پشت شیشه، که دورنماها و منظره‌های دوران قاجار است تأثیر نقاشی غربی به‌خوبی پیداست؛ زیرا در برخی از این آثار پرسپکتیو رعایت شده و عمارتهایی هم تحت تأثیر معماری غربی نقاشی شده است. از این نقاشیها هم برای تزئین منازل استفاده می‌شده است.

روش اجرای نقاشی پشت شیشه در ایران

برای زمینه نقاشی پشت شیشه از قطعات شیشه‌های تخت یا آئینه استفاده می‌شده است و برای طراحی روی شیشه روش چرمه کردن، سمبه کردن یا گرته کردن به‌کار برده می‌شد. این دقیقاً روشی بود که در اروپای قرون وسطی اجرا می‌شده است؛ بدین شکل که ابتدا طرح بر روی کاغذ رسم و سپس با وسیله نوک تیزی حدود آن سوراخ می‌شود و در آخر روی شیشه قرار می‌گیرد و با پودر زغال نرم، که از سوراخها عبور می‌کند، طرح را بر روی شیشه منتقل می‌کنند. راه دیگر آن است که طرح رسم شده روی کاغذ را زیر شیشه قرار می‌دهند و از روی آن روی شیشه طراحی می‌کنند که در این روش تمام طرح برعکس شکل اولیه ترسیم می‌شود.

اصفهان یکی از مراکز مهم این هنر اصیل بوده^{۲۹} و نقش گل و مرغ و ماهی و شمایل‌کشی در این شهر متداول بوده است. از نقاشیهای گل و مرغ پشت شیشه در گچ‌کاری سقفها و دیوارها استفاده می‌شده و کار در نهایت مهارت و به‌دست گچبر و شیشه‌چسبان به‌طور جداگانه صورت می‌گرفته است. در قصابیها و بقالیها، که دخلهای چوبی داشتند، روی دخلها را با نقاشیهای پشت شیشه که آیه‌های قرآن و اسامی پنج‌تن بر آنها نقش شده بود زینت می‌دادند و آنها را مایه برکت کسب و کار خود می‌دانستند.

در اصفهان هنر نقاشی پشت شیشه در انحصار خانواده‌های مشخص بوده است برای مثال، تولید شمایل‌های مذهبی در انحصار خانواده یا طایفه نعمت‌اللهی بوده است که در محله باقلعه

اصفهان سکونت داشتند و برای طراحی روی شیشه از روش سمبه کردن با دوده و خاکه زغال استفاده می کردند. طراحی صورت هم از دوران قاجار به خصوص از زمان فتحعلی شاه در اصفهان رواج می یابد. گفته می شود که آقا نجف علی از نقاشان مشهور در دوره قاجار در دهه ۱۲۴۵ق (۱۸۳۰ میلادی) گاهی به نقاشی پشت شیشه هم پرداخته است.^{۳۰}

در اواخر دوره صفویه در اصفهان کارگاههای شیشه سازی شروع به تولید شیشه چکشی می کنند، که در پنج دریهای منازل اعیان به کار می رفته، که در ایام محرم محل روضه خوانی بوده است و خطوط نقاشی پشت شیشه را که همگی اسامی معصومین و به خصوص پنج تن بوده در این مکانها می گذارند. در اتاقهای دیگر خانه، برای تزئین از نقاشیهای پشت شیشه گل و مرغ و پرده های پولک دوزی استفاده می شده است.

در بعضی از تابلوهای پشت شیشه برای پوشاندن پشت کار از کاغذ بسته بندی تنباکو استفاده می شده، این کاغذها گاهی و زرد رنگ بوده است و نگارگران آنها را از خانه ها جمع آوری می کردند. برای محافظت خطهای نوشته شده بر پشت شیشه پشت کار را روغن کمان می زدند و سپس برای محکم کاری، نقاشیها را پس از اتمام کار و خشک شدن رنگ، با حلی می پوشاندند، این حلیها در ایران نایاب بود و اغلب از فروشندگان خرما که برای حمل کالای خود از دلوهای حلی استفاده می کردند خریداری می شد. پوشاندن پشت کار با حلی برای محافظت نقاشی از حمله حشرات هم مفید بوده است.

آنچه گفته شد تصویری از بهشت گمشده ای است که نقاشی پشت شیشه ایرانی در مقابل چشمان بیننده می گشاید. این همه زیبایی را باید درک کرد و دور از هیاهوی جهان معاصر امروز لحظه ای در پناه آن آرام گرفت.

پی نوشتها

۱. رادین، ماکس، سنت و فرهنگ، ترجمه فریدون بدره ای، سازمان انتشارات وزارت ارشاد.
۲. شایگان، داریوش، آسیا در برابر غرب، امیرکبیر.
۳. همان.
۴. شایگان، داریوش، همان.
۵. شایگان، داریوش و هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام.



۶. کربن، هانری، *انسان نورانی در تصوف ایران*، ترجمه فرامرز جواهری نیا.
۷. حسن زاده، علیرضا، *چند پرسش بی پاسخ در یک اتنوگرافی*، نقدی بر کتاب قالی شویان علی بلوک باشی.
۸. بورکهارت، تیتوس، *مبانی هنر معنوی*، ترجمه سید حسن نصر.
۹. اشراقی، م.، *همگامی نقاشی و ادبیات در ایران*، ترجمه روئین پاکباز.
۱۰. چلکووسکی، پیتر، *تعزیه هنر بومی پیشرو در ایران*، ترجمه داوود حاتمی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۱. نقل از آقای فرخ غفاری، هنرشناس و منتقد.
۱۲. نقل از آقای هادی سیف، پژوهشگر هنرهای تصویری دوران قاجار.
۱۳. *تئاتر سنتی ایران*، مریم نعمت طاوسی، کتاب ماه و هنر، شماره‌های ۴۶-۴۵.
۱۴. سرخوش کرتیس، وستا، *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز.
۱۵. نقل قول از آقای فرخ غفاری.
۱۶. عناصری، جابر، *شناخت اساطیر ایران براساس طومار نقالان*، انتشارات سروش.
۱۷. به نقل از آقای هادی سیف.
۱۸. به نقل اثر آقای احمد خلیلی نقاش پشت شیشه و مجالس قهوه‌خانه.
۱۹. عناصری، جابر، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، انتشارات واحد فوق برنامه جهاد دانشگاهی.
۲۰. به نقل از آقای هادی سیف.
۲۱. به نقل اثر آقای احمد خلیلی نقاش پشت شیشه و مجالس قهوه‌خانه.
۲۲. به نقل از آقای هادی سیف.
۲۳. عناصری، جابر، *شبه‌خوانی، گنجینه نمایشهای آئینی مذهبی*، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۴. هراتی، محمدمهدی، *علم، تجلی هویت ملی و مذهبی ایرانیان*، کتاب ماه هنر، آذر و دی ۱۳۸۲.
۲۵. به نقل از آقای هادی سیف.
۲۶. عناصری، جابر، همان.
۲۷. همان.
۲۸. نقل از آقای عیوقی.
۲۹. این بخش تماماً از گفته‌های آقای حسین عیوقی کارشناس هنرهای سنتی در اصفهان آورده شده است.
۳۰. به نقل از بنجامین اولین سفیر آمریکا در ایران و نویسنده کتاب ایران و ایرانیان، ص ۳۲۷.

منابع

- احمدی، بابک، *حقیقت و زیبایی*، نشر مرکز.
- امین رضوی، مهدی، *سهروردی و مکتب اشراق*، ترجمه دکتر محب‌الدین کیوان، نشر مرکز.
- بلوکباشی، علی، *قهوه‌خانه‌های ایران*، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- چلکووسکی، پیتر، *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمه داود حاتمی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- خاکیان، مژگان، *دیوارنگاریهای امامزاده‌ها و بقاع*، کتاب هنر، خرداد و تیر ۱۳۸۱.
- ذاکرزاده، شیشه (تحقیق دانشجویی).
- رهنورد، زهرا و محمدعلی رجبی، کتاب ماه (هنر) ویژه هنرهای سنتی، خرداد و تیر ۱۳۸۱.
- ستاری، جلال، *عشق صوفیانه*، نشر مرکز.



- سنت و فرهنگ، مجموعه مقالات، ترجمه فریدون بدره‌ای.
- سیف، هادی، نقاشی پشت شیشه، انتشارات سروش.
- شایگان، داریوش، آسیا در برابر غرب، انتشارات امیرکبیر.
- عناصری، جابر، شیشه‌خوانی، گنجینه نمایشهای آئینی، مذهبی، یازدهمین جشنواره تئاتر فجر، ۱۳۷۱.
- کرین، هانری، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، نشر جامی.
- مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات، انتشارات حوزه هنری.
- معتمدی، حاج حسین، عزاداری سنتی شیعیان در بیوت علما و حوزه‌های علمیه، مقاله علیرضا ذکاوتی قره‌گوزلو، کتاب ماه هنر، آذر و دی ۱۳۸۰.
- نظاره هنر، مجموعه مقالات، سازمان انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- وود، پل، هنر و اندیشه‌های اهل هنر، ترجمه مینا نوائی، کانون فرهنگی - هنری اینارگران.
- وولف، هانس ای.، صنایع دستی کهن ایران، ترجمه دکتر سیروس ابراهیم‌زاده، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.
- هریسون، چارلز، معنویت در هنر، مجموعه مقالات، سازمان انتشارات وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی.
- یواخیم کلیم کات، هانس، هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر فکر روز.
- Bihalji-Merin, *Oto Masters of Naïve Art*, McGraw Hill, 1970.
- Klen, Dan & Lloyd, Word, *The History Of Glass*, Little Brown And Company (UK) 2000.
- Margonari, *Rnzo I Naijs Italian Passara & Agosta tota editori*, S.A.S., Parma, 1972.
- Ryser/Frieder *Reverse Paintings on glass, The Ryser Collection*, The Corning Museum of Glass, N.Y., 1992.







