

## خوانش دو اثر نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع مصیبت کربلا بر

### اساس نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

دکتر ادهم ضرغام\*

الناز دستیاری\*\*

#### چکیده

بررسی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویکردهای نظری هنر همچون نظریه‌ی شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی از آن روی اهمیت دارد که بر جنبه‌ی اجتماعی آثار تاکیدی ورزد و موجب کشف رابطه‌ی آنها با پس‌زمینه‌ی اجتماعی‌شان می‌شود. پژوهش شمایل‌شناسی معنای موضوع را در نظر می‌گیرد و به جای شکل بر محتوا تمرکز می‌کند. وجود پیوندهای صوری و محتوایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای با روایات و اعتقادات مردمی، امکان نقد موضوعی و محتوایی را ایجاد می‌کند و زمینه را برای تفسیرهای شمایل‌شناسانه فراهم می‌آورد. پژوهش حاضر با این سوال روبروست که چگونه می‌توان از طریق تحلیل شمایل‌شناسانه‌ی آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای به معنای پنهان موجود در آنها دست یافت؟ استفاده از این رویکرد، نقاشی قهوه‌خانه‌ای را به هنری اجتماعی مبدل می‌سازد و مشخص می‌کند که نقاشان چگونه متأثر از ضرورت‌های اجتماعی عمل کرده‌اند. علاوه بر موارد ذکر شده استفاده از رویکرد شمایل‌شناسانه شرایطی را فراهم می‌آورد تا از طریق اثر هنری، فراتر از متن به شرایط ایجاد اثر هنری دست یابیم. در این پژوهش دو اثر با عنوان مشترک "مصیبت کربلا" از قولر آغاسی و محمد مدبر با تاکید بر سه سطح مطرح شده توسط پانوفسکی مورد بررسی قرار گرفته‌است. روش تحقیق پژوهش توصیفی-تحلیلی می‌باشد. براساس جستجوی نگارندگان مورد پژوهشی مشابهی یافت نشد. یافته‌های پژوهش نشانگر آنست که ماهیت نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌گونه‌ایست که نقاشان قهوه‌خانه‌ای در آثار خود بصورت خودآگاه یا ناخودآگاه جنبه‌هایی از شرایط زمانه‌ی خویش را وارد آثارشان کرده‌اند و اینگونه به‌نظر می‌رسد شمایل‌شناسی رویکردی مناسب جهت کشف معنای پنهان این آثار می‌باشد.

واژه‌های کلیدی: خوانش، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، حسین قولر آغاسی، محمد مدبر، مصیبت کربلا، شمایل‌شناسی،

اروین پانوفسکی

پژوهش توصیفی-تحلیلی می‌باشد و اطلاعات در جهت پاسخ‌دهی به پرسش پژوهش طبقه‌بندی شده و به صورت جداگانه نیز ارائه شده‌اند. بنا بر جستجوهای نگارندگان پژوهشی که دقیقاً مشابه موضوع مورد نظر باشد یافت نشد. آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای خصوصاً اثر دارد که می‌تواند ما را فراتر از متن به شرایط ایجاد اثر هنری رهنمون شود. رویکرد شمایل‌شناسانه به نقاشی-های قهوه‌خانه‌ای از این نظر ضروریست که علاوه بر اینکه آنها را به هنری پویا و اجتماعی مبدل می‌سازد، صرف‌نظر از ماهیت سرگرم‌کنندشان، موجب ارتباط آنها با پس‌زمینه‌ی اجتماعی‌شان می‌شود.

### پیشینه‌ی پژوهش

در میان منابعی که با موضوع نقاشی ایران منتشر شده است، اکثر منابع بخشی را به معرفی نقاشان قهوه‌خانه‌ای و آثارشان اختصاص داده‌اند اما نگارندگان به موردی که کاملاً مشابه موضوع مورد نظر باشد و چنین رویکردی را برای خوانش آثار قهوه‌خانه‌ای به کار گیرد، برخورد نکرده است.

### روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی می‌باشد و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری و فیش‌برداری و در جهت پاسخگویی به سؤال پژوهش ساماندهی شده‌اند.

### مبانی نظری

تمرکز پژوهش شمایل‌شناسی به جای شکل بر محتوای اثر می‌باشد و در ابتدای امر معنای موضوع را در نظر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۸). /روین پانفسکی (عضو پیشاهنگ و اربورگ) الگویی برای تحلیل و توصیف

نقاشی قهوه‌خانه‌ای براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی به دست هنرمندانی مکتب‌نندیده در اواخر دوران قاجار<sup>۱</sup> و زمان جنبش مشروطیت<sup>۲</sup> پدید آمد و فرهنگ و اعتقادات مذهبی لایه‌های میانی جامعه‌ی شهری را منعکس می‌کرد. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نوعی نقاشی روایی روبه‌رو هستیم. از پیشکسوتان نقاشی قهوه‌خانه-ای می‌توان حسین قوللر آغاسی<sup>۳</sup> و محمد مدبر<sup>۴</sup> را نام برد. در پژوهش حاضر دو اثر از این دو نقاش با عنوان مشترک "مصیبت کربلا" انتخاب شده‌است تا با تاکید بر نظریه‌ی شمایل‌شناسی /روین پانفسکی<sup>۵</sup> بررسی و تجزیه و تحلیل شوند.

پانفسکی الگویی برای تجزیه و تحلیل و توصیف هنرهای بصری ارائه کرده است که شامل سه سطح توصیف پیشاشمایل‌نگارانه<sup>۶</sup>، تحلیل شمایل‌نگارانه<sup>۷</sup> و تفسیر شمایل‌شناسانه<sup>۸</sup> می‌باشد. می‌توان گفت که تحلیل شمایل‌شناسی بر محتوای اثر تمرکز می‌کند. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نخستین سطح مطالعه‌ی تصویر است که به بررسی معنای اولیه یا طبیعی می‌پردازد. در سطح دوم یا به عبارتی تحلیل شمایل‌نگارانه معانی قراردادی و ثانویه مورد توجه قرار می‌گیرد. در سطح سوم یعنی تفسیر شمایل‌شناسانه، مؤلفه‌های آگاهانه و یا ناآگاهانه‌ی به‌کارگرفته‌شده در اثر مورد بررسی قرار می‌گیرند. پانفسکی معتقد است با در نظر گرفتن این سه سطح می‌توان به جهانی که اثر در آن شکل گرفته پی برد.

پژوهش حاضر تلاش دارد سه سطح ذکر شده را در این دو اثر مورد بررسی قرار دهد و همواره با این سوال اساسی روبروست که چگونه می‌توان از طریق تحلیل شمایل‌شناسانه‌ی آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای، به جهان موجود در پس آنها رسید؟ روش‌شناسی این

هنرهای بصری ارائه کرده است که سه سطح را شامل می‌شود. وی در این رویکرد باور دارد اثر می‌تواند بازتاب ارزش‌های نمادین عصری که اثر در آن به تصویر کشیده شده، باشد. در واقع رویکرد شمایل‌شناسی به معنای اثر هنری توجه می‌کند. از منظر شمایل‌شناسی «می‌توان کلیه تغییرات پدیدآمده در آثار هنری را ذیل دگرگونی در جهان‌بینی تحلیل و بررسی کرد» (نصری، ۱۳۸۸، ۳۰). در این رویکرد بیشترین توجه متوجه هنرمند و شرایط عصر زندگی وی می‌باشد.

سه سطح مطرح شده توسط پانوفسکی عبارتند از توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه و تفسیر شمایل‌شناسانه. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نخستین سطح مطالعه‌ی تصویر است که به بررسی معنای اولیه یا طبیعی می‌پردازد. این سطح برای هر بیننده‌ای مشخص است و به هیچ دانش پیشینی نیازی ندارد. در تحلیل شمایل‌نگارانه معانی قراردادی و ثانویه مورد توجه قرار می‌گیرند. در این سطح داستان‌ها و روایات بررسی می‌شوند و شناخت ادبیات موضوع و آشنایی با موضوعات و مفاهیم اثر ضروری می‌باشد. در سطح سوم یعنی تفسیر شمایل‌شناسانه، معنای پنهان اثر مدنظر قرار می‌گیرد و مؤلفه‌های موجود در آن تجزیه و تحلیل می‌شود. این سطح سازنده‌ی ارزش‌های نمادین است (نصری، ۱۳۸۸). بنا بر باور پانوفسکی با در نظر گرفتن این سه سطح می‌توان به جهانی که اثر در آن شکل گرفته دست یافت.

### معرفی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشان آن

نقاشی قهوه‌خانه‌ای علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را منعکس می‌کرد، داستان‌های شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن و حکایت‌های

عامیانه، موضوع‌های اصلی این نقاشی‌ها را تشکیل می‌دهند. نقاش، این موضوع‌ها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تغزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همانگونه که در ذهن مردم کوچک و بزرگ وجود داشت، به تصویر می‌کشید. شاید بتوان قهوه‌خانه را خاستگاه این نوع نقاشی دانست زیرا، این نقاشی نه فقط پیوندی نزدیک با نقالی داشت بلکه صاحبان قهوه‌خانه از نخستین سفارش‌دهندگان آن به‌شمار می‌آمدند. نقاش از میان اصناف برخاسته بود و غالباً، حرفه دیگری چون کاشی‌سازی، گچبری، نقاشی ساختمان و غیره داشت و با ایمان و علاقه خود و از طریق تجربی، فن پرده‌نگاری رنگ‌روغنی را آموخته بود. هدف نقاش قهوه‌خانه‌ای صراحت، سادگی بیان و اثرگذاری هرچه بیشتر بر مخاطب است، از همین رو، غالباً از قراردادهای تصویری معینی برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها استفاده می‌کند. کوشش نقاش قهوه‌خانه‌ای در بازنمایی صحنه و نمایش خصوصیات ظاهری و باطنی آدم‌ها، همواره تحت تأثیر جانب‌داری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی و بنابر منطق روایی پرده‌هایش، قراردادهای خاصی را در طرز ترسیم پیکره‌ها و جامگان، رنگ‌گزینی، و ترکیب‌بندی رعایت می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۵). حسین قوللر آغاسی و محمد مدبر دو تن از پیشگامان نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌باشند.

حسین قوللر آغاسی نقاشی را نزد پدرش آموخت. پدر وی در کار نقاشی روی کاشی بود و موضوع‌های مذهبی و داستان‌های شاهنامه را با رنگ لعاب روی کاشی ترسیم می‌کرد. چون در روش کاشی و لعاب محدودیت رنگ وجود دارد و عمق نهایی امکان کمتری دارد، لذا جنبه طبیعت‌گرایی کمتر و جنبه

تزئینی شدن اثر و خلوص رنگ و قلم‌گیری خطی نقش عمده‌تری پیدا می‌کند که این روش از ویژگی‌های نقاشی ایرانی قلمداد می‌شود. وی نزد پدرش تعلیم دید و تاثیر عمیق آن در روش‌های وی مشهود است. آثار قوللر آغاسی نسبت به نقاشی‌های محمد مدبر تزئینی‌تر است و قلم‌گیری بیشتری دارد (سیف، ۱۳۶۹).

محمد مدبر نیز از نخستین نقاشان قهوه‌خانه‌ای به‌شمار می‌آید وی عمدتاً به موضوعات دینی می‌پرداخت. در کتاب "نقاشی قهوه‌خانه‌ای" به نقل از قوللر آغاسی در مورد مدبر چنین می‌خوانیم:

«استاد محمد گاهی بدش نمی‌آید در کارهایش طبیعت‌سازی کند؛ اما من از همان اول با طبیعت‌سازی در این نقاشی مخالف بوده‌ام. او بعضی اوقات تلاش می‌کند تابلوهایش شباهت به کارهای آقای کمال‌الملک<sup>۹</sup> داشته باشد، حال آنکه من اصلاً دل و ذوقم با اخلاق هنری آقای کمال‌الملک جور در نمی‌آید. چندانکه وقتی هم دوتایی با هم سر کلاس مدرسه ایشان رفتیم، من دل‌زده و دست خالی برگشتم؛ اما استاد محمد، ذوقش پیش سلیقه آقای کمال‌الملک ماند» (همان، ۳۰).

### توصیف پیشاشمایل‌نگارانه‌ی آثار

سطح پیشاشمایل‌نگارانه همواره نشان‌دهنده‌ی سطحی از موضوع طبیعی و بدوی اثر می‌باشد که نیازی به دانش پیشینی ندارد. هرچند این دو اثر بنابر مجالسی که ترسیم کرده‌اند، دارای جزئیات متفاوتی هستند اما در توصیف پیشاشمایل‌نگارانه‌ی آن‌ها شباهت‌های موجود قابل توجه می‌باشد. از جمله‌ی این شباهت‌ها می‌توان به ترکیب‌بندی و به‌کارگیری رنگ‌ها اشاره کرد. به عنوان نمونه در هر دو این آثار در قسمت بالا نقاش خیمه‌هایی را تصویر کرده و در نیمه‌ی پایین

صحنه‌های جنگ و درگیری را با تحرک تصویری بیشتری نسبت به قسمت بالا نشان داده‌است.

تعداد رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی قهوه‌خانه‌ای اکثراً رنگ‌های اصلی و مکمل هستند و با سفید روشن‌تر و با رنگ تیره‌تر از خود تاریک‌تر می‌شوند. به عنوان مثال زرد با اکر، بنفش، قهوه‌ای و نارنجی تیره می‌شود (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵). رنگ‌هایی که در لباس‌ها استفاده شده، عبارت از رنگ‌های سرد مانند آبی، سبز و سفید و رنگ‌های گرم مانند نارنجی و قرمز می‌باشند.

پیکره‌ها در هر دو اثر از عناصری هستند که توجه مخاطبان را به خود جلب می‌کنند. از ویژگی‌های آنها می‌توان به ابعاد متفاوتشان اشاره کرد. اینگونه به‌نظمی - رسد که پیکره‌ها از نظر بزرگی و کوچکی بایکدیگر تناسب ندارند و از این نظر با آنچه در دنیای واقع به چشم می‌خورد، متفاوت می‌باشند. همچنین شیوه‌ی اجرای آنها درحالات گوناگون به‌هیچ‌وجه نشان‌دهنده - یتماایل پدیدآورندگانشان به واقع‌گرایی نیست. از جمله می‌توان به سواری با ابعاد بزرگتر از سایر پیکره‌ها اشاره کرد که در قسمت پایین و وسط تصویر شده درحالیکه دو پر روی دستار دارد و هاله‌ی نور اطراف سرش را دربر گرفته و بر روی اسبش که با تیرهایی زخمی شده درحال جنگیدن است. از صحنه‌های مشترک هر دو پرده نیز شخصی با هاله‌ی نور نشسته بر صندلی است درحالیکه افرادی جلوی وی زانو زده‌اند.

از جمله مواردی که در هر دو اثر به چشم می‌خورد می‌توان به تکرار پیکره‌ها در حالات و درحال انجام اعمال متفاوت اشاره کرد؛ گویی یک شخص در چندین موقعیت مختلف به صورت همزمان به تصویر کشیده شده‌است. به عنوان نمونه در هر دو اثر نقاش پیکره‌ای را سوار بر اسب و بزرگتر از بقیه‌ی عناصر در مرکز تابلو قرار داده که طفلی را دربردارد. در میانه‌ی هر دو

اثر سمت چپ دو پیکره با ظاهر مرد سوار به چشم می‌خورد که سوار بر اسب است. همین پیکره اندکی جلوتر در آغوش پیکره‌ای که پوشش و دستار سبز رنگ دارد، تکرار شده است. شاید این مسئله از آنجا ناشی شود که نقاشی قهوه‌خانه‌ای غالباً یک موضوع اصلی و چندین سوژه‌ی فرعی را نشان می‌دهند.

هدف نقاش قهوه‌خانه‌ای صراحت و سادگی بیان و اثرگذاری هر چه بیشتر بر مخاطب بود از همین رو غالباً در پرده‌اش نام اشخاص را کنار تصویرشان می‌نوشت (پاکباز، ۱۳۹۰). این کلمات که صورت مشترک در هر دو اثر دیده می‌شوند. آنها با آنکه جزئی از فرم آثار را تشکیل می‌دهند، می‌توانند در تحلیل شمایل‌نگارانه آثار نیز راهگشا باشند. هرچند چنانچه پیشتر گفته شد، باید در نظر گرفت که اساساً هدف از به‌کارگیری این کلمات آگاهی بخشی به مخاطبان بوده است.



تصویر شماره ۱: قوللر آغاسی، مصیبت کربلا، ۱۳۳۰هـ.ش، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۰ در ۲۴۱ سانتی‌متر، فرمایش: کربلایی علی روغنی، مجموعه‌ی فرهنگی سعدآباد (ماخذ: سیف، ۱۳۶۹، ۶۹).



تصویر شماره ۲: محمد مدبر، مصیبت کربلا، ۱۳۲۵هـ.ش، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۱ در ۲۱۱ سانتی‌متر، فرمایش: مشهدی صفر اسکندریان، مجموعه‌ی موزه رضا عباسی (ماخذ: همان، ۱۰۹).



## تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آثار

تحلیل شمایل‌نگارانه به رسم و قراردادهای تصویر می‌پردازد. این سطح به دانش نسبت به ادبیات موضوع و آشنایی با موضوعات و مفاهیم درج‌شده در اثر نیازمند است. یکی از ویژگی‌های تابلوهای قهوه‌خانه‌ای روایتگر بودن نقش‌هاست که معمولاً یک یا چند موضوع را از طریق تصاویر روایت می‌کند و اکثراً یک موضوع اصلی و چند سوژه‌ی فرعی دارند. همچنین توجه به این نکته ضروری است که نقاش قهوه‌خانه‌ای همچون نقالان نقاط اوج و عطف داستان‌ها را انتخاب می‌کند.

چنانچه از عنوان آثار برمی‌آید، نقاشان مصیبت کربلا و وقایع عاشورا را مدنظر داشته‌اند. در "دایره‌المعارف تشیع" می‌خوانیم، عاشورا، نام دهمین روز از ماه محرم، بخشی از واقعه‌ی کربلا و مهمترین بخش آن، و روز اوج حوادث قبل و بعد از آن در واقعه‌ی کربلا است. عاشورا بزرگترین حادثه‌ی مصیبت‌بار در تاریخ صدر اسلام است که در آن، حضرت حسین بن علی(ع) امام سوم شیعیان به همراه تمامی یارانش در نبردی نابرابر با سپاه یزید به شهادت رسیدند، شیعیان به مناسبت این واقعه، عزاداری مفصلی را هر ساله انجام می‌دهند (صدر حاج سید جوادی، ۱۳۸۴).

معمولاً نقاش قهوه‌خانه‌ای نقطه‌ی اوج روایت را برای تصویرکردن برمی‌گزیند. پیکره‌ای که سوار بر اسب است و طفلی را دربردارد و بزرگتر نشان داده شده، امام حسین(ع) است و نقاش لحظه‌ای را که حضرت، علی‌اصغر(ع) کوچکترین فرزندش را به میدان می‌برد و طلب آب می‌کند را به تصویر کشیده است. در "تاریخ یعقوبی" ذکر شده، زمانی که تمام یاران امام در جنگ کشته شدند، در حالیکه وی بر اسب خویش سوار بود نوزادی را که به تازگی برای وی تولد یافته بود به

دست او دادند. هنگامی که خواست در گوش نوزاد اذان بگوید تیری از گلوی طفل گذشت و او را سر برید (یعقوبی، ۱۳۶۶).

چه خم شد تا ببوسد طفل خود را

گلویش تیر پیش از وی ببوسید

(قمی، ۱۳۷۶، ۱۶۱)

نیمه‌ی پایینی هر دو اثر صحنه‌های جنگ و درگیری نشان داده شده که تحرک تصویری زیادی را به وجود آورده است. سواری که دو پر بر روی دستار دارد و در هر دو اثر بزرگتر تصویر شده، حضرت عباس(ع) است. در کتاب "زندگانی امام حسین(ع)" آمده است، عباس مشهور به ابوالفضل(ع) پرچمدار این سپاه فداکار بود. وی فرزند علی امیرالمومنین، زیبا و بلند قامت بود که به تناسب همین دو صفت مشهور به قمر بنی هاشم شده بود. او در دلاوری و رشادت مشهور عصر خود بود و پس از هزار و چند سال از شهادت او می‌گذرد، هنوز مومنان و شیعیان در ذهن و خاطره‌ی خود به او متوسل می‌شوند و او را وسیله‌ی انجام آرزوها و خواهش‌های دنیای خود قرار می‌دهند (رهنما، ۱۳۵۹). پدر مارد بن سدیف در جنگ صفین به دست حضرت علی(ع) کشته شد و او مصمم بود تا انتقام پدر را از فرزندش یعنی حضرت عباس(ع) بگیرد. در این جنگ وی با شمشیر حضرت دو شقه می‌شود (اردلان، ۱۳۸۶). جنگی که در پایین و وسط هر دو اثر نشان داده شده است، جنگ حضرت عباس(ع) و مارد بن سدیف را به تصویر می‌کشد.

مردی که تیر خورده و دست‌هایش قطع شده حضرت عباس(ع) را در لحظه‌ی شهادت نشان می‌دهد. زمانی که حضرت عباس(ع) نزد امام رفت تا اجازه رفتن به میدان را بگیرد، امام از او می‌خواهد که کمی آب برای خیمه بیاورد. وی در نزدیکی آب علقمه به سواران

دشمن برخورد نمود و با آنها جنگید و توانست مشک‌ها را پر از آب کند. اما سواران دشمن از هر سو وی را دنبال کردند تا به او رسیدند دشمنان با شمشیر دست راست وی را قطع کردند اما حضرت عباس(ع) مشک را به دست چپ گرفت و فرمود: به خدا اگر دست راست مرا بریدند من از برادر و دینم دست بر نمی‌دارم ولی سواران دشمن ساعت به ساعت در اطرافش زیاد می‌شدند تا اینکه شمشیر را بر شانه‌ی چپش وارد کردند. وی بیدرنگ مشک آب را به دندان گرفت و راه خود را پیمود. در همان حال تمام تیراندازان تیرهای خود را به سوی وی انداختند. مشک سوراخ شد، در این زمان بود که حضرت به یک سو متمایل شد و به تدریج به زمین افتاد(رهنما، ۱۳۵۹).

غم و گریه را رادمردی سزاست

که سرباز خاص شه کربلاست

بجنگید با کافران ظلوم

که بر ضد آنها دلش با خداست

بقربان او شد برای خدا

عدو شد پراکنده زان دادخواست

بوی آب داد و خودش تشنه ماند

رضای برادر ورا بود خواست

(قمی، ۱۳۷۶، ۱۵۶)

روایت جنگ دیگری که در پایین سمت راست هر دو اثر می‌بینیم جنگ حضرت قاسم و ازرق است. حضرت امام حسین(ع) همه‌ی یارانش را جمع می‌کند و شهادتشان را در روز نبرد به آنها خبر می‌دهد. حضرت قاسم ابن حسن از عمویش می‌پرسد که آیا من هم شهید خواهم شد؟ حضرت اشاره می‌کند آری. ابن سعد می‌خواهد ازرق، پهلوان نامدار شامی را به جنگ قاسم نوجوان بفرستد. وی اول حریف دست‌کم می‌گیرد اما سرانجام قاسم او را می‌کشد. ازرق ابتدا فرزندانش را به جنگ قاسم می‌فرستد و او

سربریده‌ی آنها را جلویش می‌اندازند. سرانجام حضرت قاسم در محاصره‌ی دشمن شهید می‌شود(همان).

منم همان قاسم و از نسل علی

ما بخدا هستیم اولی به نبی

(همان)

از مجالس فرعی که در هر دو اثر آمده می‌توان به توبه‌ی حر خدمت امام حسین(ع) اشاره کرد. در اثر قوللر آغاسی این مجلس بالا سمت راست و در کنار خیمه‌ها آورده شده است اما در اثر مدبر در بالا سمت چپ تصویر شده است. در "تاریخ طبری" در باره‌ی حر ذکر شده است که حر بن یزید ریاحی یکی از دلاوران عرب بود که به فرمان ابن‌زیاد مامور شد هر جا به حضرت امام حسین(ع) رسید او را در نظر بگیرد. امام متوجه سپاهیان او گردید و برادر بزرگوارش را فرمان داد که از آنها مقصد و منظورشان را که تعقیب امام بود، سوال کند. حضرت عباس(ع) با حر روبه‌رو گردید و پس از سوال و جواب به عرض امام رسانید که حر به دستور ابن‌زیاد مامور شده که سپاه ما را نگهبانی و زیر نظر داشته باشد و ملاقات شما را خواستار است. حر با امام گفت و گو کردند اما نتیجه‌ای حاصل نشد. سرانجام روز عاشورا حر، برادرش و پسرش به نزد امام آمده و توبه کردند و سرانجام شهادت رسیدند(طبری، ۱۳۷۵).

خوشا حر فرزانه‌ی نامدار

که جان کرده بر آل احمد نثار

ز رخس تکبر فرود آمده

شده بر براق شهادت سوار

بعشق جگر گوشه‌ی مصطفی

بر آورده از جان دشمن دمار

(واعظ کاشفی، ۱۳۸۰، ۲۸۱)

در نیمه‌ی پایینی هر دو اثر سمت چپ، طفلان زینب را می‌بینیم. زینب خواهر بزرگوار امام حسین(ع) فرزندان خود محمد و عون را کفن‌پوش کرده و به خیمه‌ی امام می‌برد و عرض می‌کند که برادرم حسین اگر ابراهیم خلیل یک قربانی به قربانگاه برد، من دو قربانی جان فدا آورده‌ام(عناصری، ۱۳۸۲).

از دیگر روایاتی که در اثر قولر آغاسی می‌بینیم، جنگ حضرت علی اکبر(ع) و شهادت وی است که در پایین گوشه‌ی سمت چپ در حال شهادت نشان داده شده است و در بالا جوانان بنی هاشم وی را درحالی که جان در بدن ندارد به خیمه برده اند. در "تاریخ طبری" می‌خوانیم، بعد از کشته شدن تقریباً همه اصحاب، نوبت فداکاری و قربانی به افراد خاندان خود امام حسین(ع) رسید. حضرت علی اکبر(ع) جلوی پدر آمد و گفت اجازه بده من به میدان بروم اکنون نوبت ماست. علی بن حسین به میدان جنگ رفت اما افراد دشمن زیاد بودند و از همه طرف او را احاطه کرده بودند. یکی از دشمنان شمشیر زهرآگین خود را به فرق او فرودآورد و سایر افراد به وی هجوم آورده و ضربت‌های سخت بر بدنش زدند و او را به شهادت رساندند، هماندم جوانان هاشمی پیکره‌ی علی اکبر(ع) را به خیمه گاه بردند (طبری، ۱۳۷۵).

علی اکبر در میدان رجز می‌خواند و رزمی‌کند:

ای عزیز پدر کجا رفتی

و ز کنار پدر چرا رفتی

برنخورده ز بوستان حیات

سوی کاشانه‌ی فنا رفتی

به کزین کلبه فنا رستی

بسرا پرده بقا رفتی

مصطفی جد توست می‌دانم

که به نزدیک مصطفی رفتی

فرع زهرا و مرتضی بودی

سوی زهرا و مرتضی رفتی

(واعظ کاشفی، ۱۳۸۰، ۳۴۰)

در هر دو تصویر اندکی جلوتر از جایی که شهادت امام(ع) نشان داده شده است، وی را در آغوش طفلی با پوشش سبز می‌بینیم که عبدالله می‌باشد. امام حسین(ع) همین که از اسب به زیر افتاد صدای ناله و گریه‌ی بانوان حرم که روبه‌روی خیمه‌ی خود ایستاده و چشم به میدان جنگ دوخته بودند، بلندشد. کودکان خردسال حرم بر اثر ناله‌ی بانوان به سوی مادران خود دویدند. در میان آنان عبدالله بن حسن، طفل ده ساله، به میدان شتافت و سراسیمه در میان سواران و پیادگان به سوی عمویش دوید که او را احاطه کرده بودند و به شهادت رسید(رهنما، ۱۳۵۹).



از مجالس دیگری که در هر دو اثر در میانه‌ی سمت چپ به تصویر کشیده شده، شهادت امام حسین(ع) است. هنگامی که امام تنها مانده بود و تمام یارانش شهید شده بودند تا مدتها کسی برای رویارویی با آن حضرت پا پیش نمی‌نهاد. یک بار که امام قصد نوشیدن آب کرد به دهان آن حضرت تیری افکندند. پیادگان تحت امر شمر، حضرت را احاطه کردند و با آنکه به احتمال بسیار برای چنین مرحله‌ای گزینش شده بودند، همچنان پیش نمی‌آمدند. سرانجام با فریاد شمر نخست بر آن حضرت ضربه‌های تیغ فرودآمد و درحالی که هنوز سخت می‌جنگید سنان بن انس نخعی با ضربت نیزه به سینه ایشان، امام را افکند. سپس درحالی که دیگران تیغ بر پیکر ایشان نهاده بودند، سر آن حضرت را از بدن جداکرد و به خولی بن یزید اصبحی سپرد(طبری، ۱۳۷۵).

اینگونه به نظر می‌رسد خیمه‌هایی که در هر دو تصویر در سمت راست تصویر شده‌اند، متعلق به امام حسین(ع) و یارانشان است. قولر آغاسی خیمه‌ها را



درحال آتش گرفتن و زنان و درحال شیون و زاری نشان داده است. اما مدبر گویی پیش از زمان غارت خیمه ها را تصویر کرده است و نشانی از آتش سوزی به چشم نمی خورد.

محمد مدبر	قوللر آغاسی	
		بردن علی اصغر به میدان توسط امام حسین (ع)
		جنگ حضرت عباس (ع) با ماردین سدیف
		توبه ی حر
		جنگ حضرت قاسم (ع)
		طفلان زینب
		شهادت امام حسین (ع)
-		شهادت علی اکبر (ع)
	-	شهادت حضرت عباس (ع)
		شهادت عبدالله (ع)

-		پیکره‌ی بی جان علی اکبر(ع)
-		سر بریده‌ی امام حسین(ع)
		آتش زدن خیمه‌ها

جدول شماره‌ی ۱- تحلیل شمایل‌نگارانه‌ی آثار(ماخذ: نگارندگان).

### تفسیر شمایل‌شناسانه‌ی آثار

تفسیر شمایل‌شناسانه بر محتوای اثر تمرکز می‌کند و در جست‌وجوی معنای پنهان اثر است. در سطح سوم مولفه‌های آگاهانه و ناآگاهانه موجود در اثر را تجزیه و تحلیل می‌کنیم. معیار ارزیابی صحیح در این سطح آشنایی با تاریخ نمادها و نشانه‌هایی است که در اثر منتقل می‌شوند. در این سطح با تفسیر به ساختاری که اثر در آن شکل گرفته دست می‌یابیم. با تفسیر شمایل‌شناسانه‌ی این دو اثر درمی‌یابیم که چگونه می‌توانیم به مواردی همچون خاستگاه نقاشی، اعتقادات نقاش و معانی نهفته در نمادها آگاه شویم و از خلال این آگاهی به جهان موجود پشت اثر برسیم. نقاشی قهوه‌خانه‌ای هنر مردمی است که در اواخر دوران قاجار و همزمان با آغاز جنبش مشروطه جای خود را در میان مردم بازمی‌کند. همزمانی با جنبش مشروطه موجب توجه به تعالی اندیشه‌های آزادیخواهانه در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای شده که از طریق نقل داستان‌های حماسی و مذهبی به مردم منتقل می‌شد و در آگاهی و ایجاد حس مبارزه در آن‌ها موثر بود. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقاش، سفارش‌دهندگان و مخاطبان از مردم هستند که این

امر موجب بروز ویژگی‌هایی خاص در این آثار شده‌است.

هنگامی که نقاش از میان مردم برخاسته و مخاطبان مردم کوچه و بازار هستند، به کارگیری تمهیدات تجسمی که به برقراری هرچه بیشتر ارتباط مخاطبان کمک کند و در راستای باورهای آنان باشد، دور از ذهن نیست. این تمهیدات ممکن است به صورت ابعاد نامتناسب (کوچکی و بزرگی پیکره‌ها بر مبنای مقامشان) و یا دوری از واقع-گرایی در ترسیم پیکره‌ها و دیگر عناصر تابلو نمایانگر شوند. در کتاب "نقاشی قهوه‌خانه‌ای" به نقل از قولرر آغاسی چنین می‌خوانیم:

«... تفاوت عمده‌ی کار ما با نقاشان طبیعت‌ساز این بود که ما از همان اول از طبیعت‌سازی پرهیز کردیم. کتابی که نخوانده بودیم، دنیا را هم که نگشته بودیم! مداحی نوحه‌خوانده بود، آقایی منبر رفته بود، نقلی شاهنامه نقل کرده بود، ما هم چیزهایی در خیالمان پروردیم و جرئت کردیم و نقش این خیال را آشکار ساختیم. خیلی‌ها که ادعای هنرمندی داشتند کار ما را به طعنه و مسخره گرفتند و گفتند که ما غلط‌سازی می‌کنیم. اما ما گوش‌شمان بدهکار این حرف‌ها نبود. بارها به گوش خودم شنیدم که می‌گفتند حسین

نقاش، دورنما سازی بلد نیست؟ اندازه ها را نمی شناسد، پای آدم های کارش کوتاه است. غافل از آنکه اگر ما طبیعت سازی می کردیم، اگر اصول را رعایت می کردیم که جایمان در قهوه خانه ها نبود، نقاش مردم که نمی شدیم» (نجم، ۱۳۹۰، ۳۳۲).

تکرار پیکره ها در حالات متفاوت از جمله موارد مشترک میان دو تابلو است. گویی نقاشان تلاش کرده اند یک شخص را در موقعیت های مختلف نشان دهند. در این مورد نیز تاثیر مردمی بودن نقاشان و مخاطبان مشهود است. اینگونه به نظر می رسد توجه به هنر نقالی که پیوندی نزدیک با این نوع نقاشی دارد، در توجیه این تمهید تجسمی راهگشاست. در کتاب "مرشدان پرده خوان ایران" اینگونه می خوانیم، با تکیه بر زمان غیرفیزیکی زمان معمول اغلب حذف می گردد و سلسله وقایع در صورت لزوم با گذر از طول زمان در نزدیکترین زمان فیزیکی نقل می شود. مخاطبان یک لحظه در صحرای کربلا و هیاهوی جنگ به سرمی برند و لحظه ای بعد با شفاعت اولیا به بهشت می رسند. یکی از ابزارهای پرده خوانان در انتقال سریع فشردگی تصاویر مجلس است. به گونه ای که در یک ساختار فوق عقلانی میان مجالس، پیوند ظاهری و باطنی قابل استخراج است. با استفاده از این فن گویی کسی نمرده است و نخواهد مرد، تنها نقش ها دگرگون می شود و در یک توافق پنهان موضوعیت فیزیکی در پرده خوانی به نفع موضوعیت زمان باقی حذف می گردد (اردلان، ۱۳۸۶).

می توان معادل تصویری فشردگی زمان در نقالی را تکرار پیکره ها در مجالس متفاوت نقاشی قهوه خانه ای در نظر گرفت. به عنوان نمونه در هر دو اثر نقاش روایت بردن علی اصغر (ع) توسط امام حسین (ع) به کارزار را بزرگتر از بقیه ی عناصر و در مرکز تابلو نشان داده در حالیکه در روایت های فرعی امام

حسین (ع) با همین ویژگی های ظاهری به تصویر کشیده شده است.

توجه به صورت های اصلی و فرعیکی از ویژگی های است که در نقاشی های قهوه خانه ای به چشم می خورد. در نگاهی تمثیلی حضرت عباس (ع) علاوه بر خصایص رحمانی و دینی تجسم عینی قدرت فیزیکی و این دنیایی امام حسین (ع) و حتی شیعیان است. از آنجا که به لحاظ فیزیکی سیدالشهدا و یارانش شکست می خورند و همگی به شهادت می رسند، لازم است تا قدرت جنگاوری و زور و بازوی حضرت عباس (ع) به شکلی واضح و برجسته تجسم گردد. پس می توان گفت حضور داستان ماردبن سدیف در مرکز پرده دلایلی همچون نمایاندن قدرت جنگاوری و پهلوانی حضرت عباس (ع) دارد. دوم این که باعث تحکیم این تصور می شود که امام حسین (ع) به عنوان مقتدای حضرت عباس (ع) دارای قدرتی مافوق تصور ماست که حضرت عباس (ع) را نماد آن قدرت می دانیم. این دلایل سبب می شود که مجلس جنگ حضرت عباس (ع) با ماردبن سدیف در مرکز پرده و در اندازه بزرگتر از دیگر صورت ها قرار گیرد (همان). علاوه بر جنگ حضرت عباس (ع) و ماردبن سدیف، در هر دو اثر، امام حسین (ع) نیز در مرکز تابلو به نسبت بزرگ تصویر شده است و این جایگاه و اهمیت وی را نشان می دهد.

نقاشی قهوه خانه ای همواره متأثر از اعتقاد نقاش به نیروهای خیر و شر و انگیزه های اخلاقیست که بازتابی خلاقانه از نقالان و مداحان را رقم می زند. براساس اعتقاد به نیروهای خیر و شر نقاش تمهیدات تجسمی گوناگونی را به کار می گیرد. به عنوان مثال افراد مقدس متناسب تصویر شده اند و دارای

صورت های خوش سیما و نورانی هستند. این درحالیست که دشمنان بدهیبت و اغلب با چشمان از

حدقه بیرون زده ترسیم می‌شوند. هاله‌ی نور اطراف سر افراد مقدس یکی دیگر از ویژگی‌هایست که موجب تمایز آنان می‌شود. همچنین گاهی نقاش به دلیل منع شبیه‌سازی چهره‌ی معصومین را نمی‌کشید. در واقع می‌توان گفت نقاش بنا به نشانه‌هایی که از ائمه دارد، پرده‌اش را به‌تصویر می‌کشد که این امر نشانگر میزان پابندی به اعتقاداتش می‌باشد.

رنگ در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نشان‌دهنده‌ی منش آدم‌هاست. حضرت عباس(ع) در هیئت سرداری رشید و زیبا سوار بر اسب سفید، پرچم به دست گرفته، مشک سوراخ و یا دست بریده و بازوی قطع‌شده نشان‌داده می‌شود. معنای اسم وی زیبای سهمگین می‌باشد، به همین خاطر عبایش را قرمز آتشین می‌کشند. برای امام حسین(ع) عبا‌ی صورتی می‌کشند تا مظلومیتش را بیشتر نشان‌دهند و یک روپوش سفید هم بر تنش می‌کشند که زخم‌های بدنش راحت‌تر دیده‌شود. عمامه‌ی او باید سبز باشد. رنگ اسب امام حسین(ع) را سفید می‌کشند که رنگ خون و زخم‌هایش بهتر دیده‌شود. لباس علی اکبر(ع) به دلیل جوانیش باید سبز خوش‌رنگ و نشاط‌آور باشد. شخصیت‌های منفی اغلب با رنگ‌های تند و ائمه را با رنگ‌های ملایم و شاد و با بهترین جامه‌ها ترسیم می‌کنند(نجم، ۱۳۹۰). نقاشی قهوه‌خانه‌ای همچون تمامی هنرهایی که درون‌مایه‌های مذهبی دارند، از زبان نمادین برای بیان مفاهیم درونی خود بهره‌می‌جوید. به عبارتی نقاش قهوه‌خانه‌ای نوعی نمادسازی خاص بوجود می‌آورد.

### نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر تلاش کرده‌است با رویکرد شمایل‌شناسانه به توصیف و تجزیه و تحلیل دو اثر از

پیشگامان نقاشی-قهوه‌خانه‌ای بردارد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای پیوندهای صوری و محتوایی قابل توجهی با روایات و اعتقادات مردمی دارد. این ویژگی امکان نقد موضوعی و و محتوایی را ایجاد می‌کند و زمینه را برای تفسیرهای شمایل‌شناسانه فراهم می‌آورد. با کاربست شیوه‌ی شمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی این امکان فراهم می‌آید تا بعد از بررسی سطحی و قابل رویت آثار به تطبیق روایات و ارتباط متون موجود با آثار برداریم. از این رهگذر در مرحله‌ی سوم به این مهم دست می‌یابیم که چگونه اعتقادات نقاشان و اعتقادات مردمی که سفارش‌دهندگان این آثار بودند، در آثارشان بازتاب می‌یابد.

رویکرد شمایل‌شناسانه به پرده‌های قهوه‌خانه‌ای آنها را از ماهیت صرف سرگرم‌کننده ارتقایی بخشد و به هنری پویا و اجتماعی مبدل می‌سازد. به نظر می‌آید نقاشان متأثر از ضرورت‌های اجتماعی و توقعات مردم در چیدمان و ترکیب مجالس پرده با حکمتی ژرف و موثر عمل کرده‌اند. این ویژگی شرایطی را مهیامی‌کند که از طریق اثر هنری به جهان پشت آن دست‌یابیم. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که ماهیت نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌گونه‌ایست که استفاده از رویکرد شمایل‌شناسانه‌ی پانوفسکی می‌تواند به روشن‌شدن گوشه‌هایی تاریک از آن کمک‌کند. همچنین نوع روایت در این آثار پیچیدگی‌هایی به همراه دارد. در انتها نقاشان قهوه‌خانه‌ای در آثار خود بصورت خودآگاه یا ناخودآگاه وجهی از شرایط موجود در زمان خود را وارد آثارشان کرده‌اند و اینگونه به نظرمی‌رسد رویکرد شمایل‌شناسی یکی از مناسب‌ترین راه‌ها برای نشان‌دادن معنای پنهان این آثار می‌باشد.

توصیف پیشاشمایلی نگارانه	تحلیل شمایل نگارانه	تفسیر شمایل شناسانه
ترکیب بندی	چیدمان مجالس اصلی و فرعی وقایع عاشورا	معادل تصویری فشرده‌گی زمان در نقالی
نمادها	رنگ	اعتقادات نقاش، جانبداری نقاش از نیروهای خیر و شر و انگیزه‌های اخلاقی
	رنگ جامه‌ی انبیاء و اشقیاء صورت‌ها(عدم ترسیم برخی صورت‌ها، دو نوع چهره‌ی خوش سیما و بدهیبت)	
پیکره‌ها	عدم واقع‌گرایی (ابعاد و شیوه‌ی ترسیم)	نشانگر خاستگاه نقاش و مخاطبانش که هردو از مردم عادی کوچه و بازار بودند/ توجه به صورت‌های اصلی و فرعی
	تکرار	معادل تصویری فشرده‌گی زمان در نقالی
کلمات	معرفی افراد	نشانگر خاستگاه نقاش و مخاطبانش که هردو از مردم عادی کوچه و بازار بودند.

## پی نوشت:

- ۱- قاجار، قاجاریه یا قاجاریان نام دودمانی است که از حدود سال ۱۱۷۴ تا ۱۳۰۴ بر ایران به مدت صد و سی سال فرمان‌راندند. بنیانگذار این سلسله آغامحمدخان قاجار است. وی ابتدا در ساری تاج‌گذاری کرد و سپس تهران را به عنوان پایتخت انتخاب کرد. آخرین پادشاه قاجار، احمدشاه قاجار بود که در سال ۱۳۰۴ برکنار شد و رضاشاه پهلوی جای او را گرفت.
- ۲- واژه‌ی مشروطیت در اوایل قرن بیستم وارد فارسی شد. گسترش این اندیشه‌ی جدید در ایران بعدها به جنبش مشروطیت منجر شد که قدرت مطلقه‌ی شاه را محدود ساخت و آن را منحصر به حدود قانون اساسی قرارداد.
- ۳- Hossein Qollar Aqasi
- ۴- Mohammad Modabber
- ۵- ERVIN PANOFSKY
- ۶- Pre-icongraphical description
- ۷- Iconographical analysis
- ۸- Iconological interpretation
- ۹- محمد غفاری مشهور به کمال‌الملک (۱۲۲۷ش-۱۳۱۹ش) مشهورترین و پر نفوذترین شخصیت هنری دوران قاجار به‌شمار می‌آید. با کار او جریان دویست ساله تلفیق سنت‌های ایرانی و اروپایی به پایان می‌رسد و سنت طبیعت‌گرایی اروپایی در قالب نوعی هنر آکادمیک تثبیت می‌شود.
- ۱۰- نقالی ایرانی یا افسانه‌گویی ایرانی کهن‌ترین شکل بازگویی افسانه‌ها در ایران است و از مدت‌ها پیش نقش مهمی در جامعه دارد. نقال کسی است که نقل حماسی می‌گوید و مضمون نقلهایش بیشتر پیرامون داستان شاهان و پهلوانان ایران زمین است.

## فهرست منابع:

- آدادمز، لوری (۱۳۸۸)، روش‌شناسی هنر، مترجم: علی معصومی، تهران، نشر نظر.
- اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۶)، مرشدان پرده‌خوان ایران، ۳۰ جلد، تهران، نشر فرهنگستان هنر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۴)، دایره‌المعارف هنر، ۳ جلد، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، نشر زرین و سیمین، تهران، چاپ دهم.
- چلیپا، کاظم و رجیبی، علی (۱۳۸۵)، حسن اسمعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای، تهران، نشر نظر.
- رهنما، زین‌العابدین (۱۳۵۹)، زندگانی امام حسین (ع)، دو جلد، نشر طلوع، تهران، چاپ یازدهم.
- سیف، هادی (۱۳۶۹)، نقاشی قهوه‌خانه، تهران، نشر وزارت فرهنگ و آموزش عالی - سازمان میراث فرهنگی کشور.
- صدر حاج سید جوادی، احمد (۱۳۸۴)، دایره‌المعارف تشیع، ۱۱ جلد، تهران، نشر شهید سعید محبی.
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۷۵)، تاریخ طبری، ۸ جلد، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران، نشر اساطیر، چاپ پنجم.
- عناصری، جابر (۱۳۸۲)، سلطان کربلا شرح واقعه عاشورا و آئین‌های سوگواری اباعبدالله الحسین علیه‌السلام در ایران، تهران، نشر زرین و سیمین.
- قمی، عباس (۱۳۷۶)، رموز الشهادت ترجمه کامل نفس المهموم و نفته‌المصدور، مترجم: محمد باقر کمره‌ای، تهران، نشر کتابچی، چاپ پنجم.
- موسوی بجنوردی، کاظم (۱۳۹۳)، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران، نشر مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایزانی و اسلامی)، چاپ سوم.
- نجم، سهیلا (۱۳۹۰)، هنر نقالی ایران، تهران، نشر شادرنگ.
- نصری، امیر (۱۳۸۸)، حکمت شمایل‌های مسیحی، تهران، نشر چشمه.
- واعظ کاشفی، ملا حسین (۱۳۸۰)، روضه‌الشهدا، تهران، نشر اسلامیه، چاپ پنجم.
- یعقوبی، احمد بن اسحاق (۱۳۶۶)، تاریخ یعقوبی، ۲ جلد، مترجم: محمد ابراهیم آیتی، تهران، نشر علمی و فرهنگ



