جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۹۵–۱۲۳

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بر اساس دیدگاه پانوفسکی

سولماز رئوف*

جواد نیستانی، سیدمهدی موسوی کوهپر*****

چکیده

تعزیه، نمایشی برای بزرگداشت رشادت امام حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلا و از مهم‌ترین آیین‌های مذهبی و کامل‌ترین گونه نمایش سنتی و مردمی ایران است. تعزیه از نظر لغوی به معنی اظهار همدردی، سوگواری و تسلیت است. شکل رسمی این سوگواری، برای نخستین بار در زمان آل بویه صورت گرفت و در حد فاصل زمانی قرن ۱۱_۱۳ ش عمومیت بیشتری یافت.

در استان گیلان، بقعه‌هایی است که بر دیوار بسیاری از آنها نقاشی‌هایی بر روی گچ با موضوع شرح مصائب وارده بر امام حسین (ع) و اصحاب ایشان در روز عاشورا و نیز نقوش دیگری چون فرشتگان، معراج پیامبر همراه براق و ... باقی است. تمامی این نقوش با مضامینی که در تعزیه‌ها مطرح است مشترکند. علاوه بر این تعدادی از مضامین با آنچه در متون تاریخی آمده منطبق نیستند و تنها وجه اشتراک آنها با متون مربوط به تعزیه است. پرسش پژوهش حاضر بدین قرار است: بازتاب مراسم تعزیه در نقاشی‌های بقعه‌های منطقه چگونه است؟ عوامل اجتماعی حاکم بر دوره قاجار چه تاثیری در به وجود آمدن این نقوش داشته است؟ـ هدف از این تحقیق روشن ساختن میزان نمادهای تعزیه در

* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، solmaz_raof@yahoo.com
** دانشیار رشتهٔ باستان‌شناسی، عضو هئیت علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسندهٔ مسئول)، Jneyestani@modares.ac.ir
*** دانشیار رشتهٔ باستان‌شناسی، عضو هئیت علمی دانشگاه تربیت مدرس، m_mousavi@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۳۰

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

نقاشی‌های بقعه‌های گیلان و شرایط اجتماعی حاکم در دوره قاجار است. رویکرد نظری این پژوهش، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی بر اساس دیدگاه پانوفسکی است. با استفاده از این رویکرد، به تفسیر تصاویر موجود بر بقعه‌های گیلان و ارتباط آنها با یکدیگر می‌پردازیم. روش تحقیق بر مبنای گردآوری اطلاعات به صورت میدانی (مشاهده بقعه‌ها) و اسنادی (منابع کتابخانه‌ای) است.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، بقاع، نقاشی دیواری، عاشورا، گیلان، پانوفسکی

۱. مقدمه

در گیلان شمار قابل توجه‌ای بنای آرامگاهی متعلق به سادات علوی باقی مانده که در آنها نقاشی‌هایی با موضوع تعزیه کار شده است. سادات علوی همواره مورد احترام مردم گیلان بوده اند. از همین رو، از سوی مردم و برای نکوداشت یاد و خاطره ایشان، بناهای آرامگاهی بر مزارشان ساخته شد. از راه‌های تکریم بزرگواران خفته در بقعه‌ها به تصویر کشیدن رادمردی‌ها و رشادت‌های خاندان پیامبر، به ویژه سرور شهیدان امام حسین (ع) است. شکل‌های هنری بسیاری از این واقعه الهام گرفته است. این الهام مذهبی از فاجعه کربلا دارای دو سطح هنر روایتی و هنر زنده است. هنر روایتی تکرار دست‌مایه‌های تاریخی است و در نقاشی‌های عامه مذهبی (موسوم به قهوه‌خانه‌ای/ با موضوعات حماسی و ...) و تعزیه نمود می‌یابد. این نقاشی‌ها گاه ساده است که در سطحی به مراتب پایین‌تر از نقاشی‌های پیچیده و تصنعی مورد توجه قرار می‌گیرند. تعزیه هم جنبه‌ای از هنر روایتی را شکل می‌دهد، زیرا حوادثی را که برای بزرگان مذهبی روی داده است دوباره زنده می‌سازد. از آنجا که تعزیه به عنوان هنر روایتی، واقعه کربلا را بازگویی می‌کند، آثار و متون شکل‌دهنده آن قسمتی از ادبیات ما است (الهی، ۱۳۷۷: ۱۳). در این پژوهش در صدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو نقوش دیواری بقعه‌ها و مشخص کردن این امر هستیم که چه چیزی در این آثار ترسیم شده است، همچنین به دنبال مشخص ساختن منابع با واسطه و بی واسطه مورد استفاده هنرمندانیم. یکی از این منابع بی‌واسطه، تعزیه‌ها است. علاوه بر این نقش عوامل اجتماعی و سیاسی حاکم بر این دوره از تاریخ گیلان را نباید نادیده انگاشت.

۲. پیشینیهٔ تحقیق

منوچهر ستوده در شناسایی بقعه‌های گیلان (۱۳۴۹) پیش‌گام است. وی در توصیف ویژگی‌های ظاهری بناها و قرائت کتیبه‌ها، سنگ قبرها و توصیف نقوش هر یک از آثار، توفیق بسیاری داشته است. از دیگر تحقیقات انجام گرفته در این باره می‌توان به معرفی بقعه‌های متبرک و اماکن مذهبی گیلان از سوی محمدتقی پوراحمد جکتاجی (۱۳۸۰)، نوشته احمد محمودی‌نژاد درباره نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان در مجموعه «دانشنامه فرهنگ و تمدن گیلان» (۱۳۸۸) اشاره کرد. جابر عناصری در کتاب «نمایش و نیایش در ایران »(۱۳۶۶)، جمشید ملک‌پور در کتاب «ادبیات نمایشی در ایران» (۱۳۶۳) و پیتر جی چلکووسکی (۱۳۸۴) در اثر «تعزیه: آیین و نمایش در ایران»، جنبه‌های نشانه‌شناختی و هنرهای تعزیه از جمله موسیقی و نقاشی را بررسی کرده اند. افزون براین، کتاب صادق همایونی با عنوان «تعزیه در ایران» (۱۳۶۸)، به وضعیت تعزیه در ایران از زمان دیلمیان تا اواخر قاجار و نیز تحولات آن پرداخته و از اهمیت زیادی برخوردار است.

از جمله مقالات منتشر شده نیز مقاله سوران رجبی و عادل زاهد بابلان با عنوان "تحلیل روان‌شناختی تعزیه و ساز و کار اثرگذاری آن" (۱۳۹۲) از دیدگاه روانشناختی و علی محمد ولوی و محترم وکیلی سحر با عنوان "بررسی شهادت قاسم بن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه" (۱۳۸۹) با رویکردی تطبیقی بسیار ارزشمند و در خور توجه است.

در سفرنامه سیاحان خارجی از جمله تاورنیه در دوره صفوی (۱۳۳۶)؛ کارستن نیبور در دوره زندیه (۱۳۵۴) و اکثر سیاحان دوره قاجار از جمله خودزکو (۱۳۸۷) و دیگران در مورد برگزاری مراسم تعزیه در نقاط مختلف ایران توضیحاتی آمده است. در مقاله پیش رو به طور منحصرا با استفاده از دیدگاه پانوفسکی به ارتباط تعزیه با نقوش دیواری بقعه‌ها و نیز شرایط اجتماعی و فرهنگی این دوره تاریخی گیلان و تاثیر آن بر نقوش پرداختیم.

۳. رویکرد نظری تحقیق

این مقاله بر اساس دیدگاه پانوفسکی نگاشته شده است. پانوفسکی خوانش تصاویر را به مراتب سه گانه تقسیم می کند. این مراتب عبارتند از: اول: توصیف پیشاشمایل‌نگارانه؛ دوم تحلیل شمایل‌نگارانه؛ و سوم: تفسیر شمایل‌شناسانه. مرحله اول: شناسایی ساده و ابتدایی با

استفاده از آشنایی و عادت است؛ مرحله دوم مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است و به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره‌ها یا معانی قراردادی است؛ مرحله سوم: تفسیر شمایل‌شناسانه است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌گردد (سجودی، ۱۳۸۲: ۹۴). درواقع در این مرحله با استفاده از رویکرد ترکیبی، اثر هنری را تفسیر می‌کنیم (Panofsky, 1955:32). تفسیر ما از ادراک فرم‌های ناب، نقشمایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و حکایت به عنوان مظاهر اصول اساسی، درست همان چیزی است که ارنست کاسیرر از آن به عنوان ارزش‌های نمادین یاد می‌کند. کشف و تفسیر این ارزش‌های نمادین، آیکنولوژی یا شمایل‌شناسی خوانده می‌شود (Panofsky, 2009:221-223). پانوفسکی این سه مرتبه را در طول یکدیگر قرار می‌دهد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که یک رابطه سلسله مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه‌گانه زمینه‌ساز مرتبه بعدی است (نصری، ۱۳۹۱: ۱۶).

۴. چیستی تعزیه

رفتارهای آیینی مردم پدیده فرهنگی دیرینی است که عموما با اسطوره‌ها و شعائر مقدس دینی پیوند دارند. این گونه رفتارها هر چه بیشتر به گذشته باز می‌گردند، جوهر دینی- تقدسی و بن مایه اسطوره‌ای آنها نیرومندتر و پررنگ‌تر می‌شوند. نمایش‌های سنتی مبتنی بر واقعه‌های تاریخی- حماسی از نوع رفتارهایی است که در بیرون از ذهن و پندار مردم و در حیات اجتماعی- تاریخی جامعه رخ داده‌اند و مردم جامعه در آن رویدادها یا شرکت داشته‌اند یا شاهد آنها بوده‌اند. به تدریج در طول حیات نسل‌ها، طبع ازلی‌گرای عامه مردم، این رویدادهای تاریخی را با مجموعه‌ای از افسانه‌ها، قصه‌ها و باورها آمیخته و به صورت سنتی آیینی- نمایشی درآورده است. در میان سنت‌های ایرانی، تعزیه‌خوانی از این گونه رفتارهای آیینی- نمایشی است که با ساخت و پرداختی تاریخی- دینی، ریشه در مناسک آیین کهن دوانده و مایه از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی گرفته است (بلوکباشی، ۱۳۶۷، جلد ۱۵: ۵۹۳).

تعزیه در لغت به معنی سوگواری و عزاداری و بر پا داشتن یادبود عزیزان درگذشته است. اما در اصطلاح، به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و بر خلاف معنی لغوی، غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست و ممکن است گاهی

خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد (همایونی، ۱۳۶۸: ۴۷). تعزیه، نمایش جهان‌بینی و توقعات انسان‌هایی است که در شرایط استبدادی مطلق و معظلات پیچیده اقتصادی و اجتماعی زیست می‌کردند. تعزیه، عناصر زیبایی شناختی‌اش را از درون جامعه و طبیعت می‌گیرد (ملک‌پور، ۱۳۶۳، جلد۱: ۲۳۲). بستر رشد و تکامل تعزیه، ایمان و اخلاص صادقانه‌ای است که به نیکوترین وجه و بر مبنای اعتقادات عمیق قلبی از دیرباز، از سوی ایرانیان به خاندان حضرت علی (ع) ابراز می‌شود (همایونی، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

صرف نظر از عوامل اجتماعی، راز درخشش تعزیه، پذیرش حیرت‌انگیزش از سوی عامه مردم و حمایتش از سوی مراجع مذهبی، بی ارتباط با همبستگی حیرت‌آور اجزا و عوامل آن نیست (همان: ۱۵۰ تا ۱۵۸). تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان‌ها می‌کوشند تا با ابزار مختلف مانند ذکر جزئیات متاثرکننده، توصیف احساسات با اغراق و حتی ابزارهایی مانند موسیقی، آواز، نمایش، تماشاگر را بیشتر تحت تاثیر قرار دهند. در واقع نمایش روضه‌خوانی با تعزیه آغاز می‌شود (ستاری، ۱۳۷۹: ۱۴۸؛ برای ویژگی‌های خاص تعزیه نک: چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۴۴).تعزیه از جهت موضوع به سه دسته قابل تقسیم است:۱.واقعه ۲. پیش‌واقعه ۳. گوشه

واقعه‌ها شامل تعزیه‌نامه‌های اصلی و راجع به شرح واقعه کربلا، شهادت امام حسین (ع) و یارانش و به اسارت بردن آنان به دربار یزید است. پیش واقعه‌ها شامل تعزیه‌نامه‌های فرعی است که از نظر داستانی، استقلال کاملی ندارد بلکه در ارتباط با یک واقعه به نمایش گذاشته می‌شود. مانند درویش کابلی پیش از تعزیه شهادت امام حسین (ع) و طفلان زینب (ع) در ضمن شهادت حضرت علی اکبر (ع). گوشه‌ها، شامل تعزیه‌های مختصر کوتاه‌مدت که مضامین غم‌انگیز، شاد و مضحک دارند. مانند عروسی رفتن حضرت فاطمه (ع). اشخاص این شبیه، مذهبی و غیرمذهبی و از عوامل اصلی تحول تعزیه به سوی درام غیرمذهبی است (ملک‌پور، ۱۳۶۳، ۲۴۲و ۲۴۳).

تعزیه و شبیه‌خوانی در ایران، در مقوله نمایش و تصویرسازی جای نگرفت، اصولا فقیهان تعزیه را نوعی نمایش نمی‌دانستند. از این رو، آن را در مقوله تصویرسازی قرار ندادند تا با استناد به آیاتی که در نفی بت‌پرستی است، شبیه‌خوانی را نیز حرام اعلام کنند. علل اطلاق شبیه‌خوانی به تعزیه خود بیانگر طبقه‌بندی نشدن تعزیه در ردیف نمایش است. از منظر فقه، آنها شبیه‌خوان بودند یعنی چیزی همانند روضه‌خوان (خاکی،۱۳۸۹: ۴۹). حیات تعزیه و نمودهای هنری آن مرهون فتوای آیت‌الله نائینی در کتاب تنبیه‌الأمه،

تنزیه‌المله (نائینی، ۱۴۱۹: ۲۰) و فتاوی دیگران در کتاب البکاء للحسینی، تألیف سیدحسن طباطبایی (۱۳۹۴: ۲۱۷) است. در این خصوص فتوای میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی، معروف به فاضل قمی متوفی (۱۱۹۴ ش) نیز در خور توجه است (خاکی و همکاران، ۱۳۸۹: ۵۰).

۱.۴ پیشینهٔ تاریخی تعزیه

برخی از محققان، پیشینه تاریخی نمایش مذهبی در ایران را برگرفته از اسطوره تموز (ایزد شهیدشونده) در بین‌النهرین (بهار، ۱۳۷۷: ۲۶۵ و ۲۶۶؛ شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۴؛ همایونی، ۱۳۶۸: ۴۹) و شماری آن را متأثر از نمایش‌های مذهبی یا غیرمذهبی اروپا در قرون وسطا و حتی کشورهایی چون هند و چین (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۳۲۲) و یا از دوره ایران باستان و متاثر از داستان سیاوش (همایونی، ۱۳۶۸: ۵۲) یا از سنت نمایش واقعه مصائب میترا در میان ایرانیان مهرپرست، سرگذشت زریر در حماسه زریران و نیز مراسم سوگواری هر ساله مردم در سالگرد واقعه کشته شدن رهبر مغان اسمردیس (بردیای دروغین) به دست داریوش هخامنشی می‌دانند (بلوکباشی، ۱۳۶۷: ۵۹۳).

بنا بر منابع تاریخی طی فرمانی از معزالدوله دیلمی در قرن ۴ هـ‌ق مراسم سوگواری فاجعه کربلا به رسمیت شناخته شد و اندک اندک به مراسم نمایشی تحول و تکامل یافت (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۱۲). روایت‌هایی درباره وجود نمونه‌هایی از عزاداری در دوره دیلمیان و خیلی پیش‌تر از آن، در زمان ابومسلم خراسانی در منابع تاریخی ثبت شده است (ابن اثیر، ۱۳۴۴: ۲۷۲؛ نیز نک: پیرمرادیان و بختیاری، ۱۳۹۳ : ۲۱۰). برخی از نویسندگان و تاریخ‌نگاران مراسم سوگواری و دسته گردانی‌های دوره دیلمیان را که گویا گه گاه در آنها، شبیه‌های صامتی همراه دسته‌های عزادار بوده است، آغاز پیدایش تعزیه می‌دانند (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۲). نخستین خیمه‌ای که به طور رسمی به منظور برگزاری مراسم عزاداری امام حسین (ع) در دشت کربلا برپا گردید، به عضدالدوله دیلمی نسبت داده می‌شود (ابن اثیر، ۱۳۴۴: ۲۷۲).

در اواخر دوره تیموریان در حدود ۷۸۲ تا ۹۰۷ هـ‌ق، انواع نمایش‌های مردمی مثل قصه‌خوانی، مداحی و سایر سرگرمی‌ها با تفاوت‌هایی در کیفیت و درجه رشد، رواج و اهمیت پیدا کرد و اشعار حماسی دینی در سوگ اهل بیت و شهادت امام حسین (ع) نقل

گردید (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۱۳). در دوره صفویه و رسمیت یافتن تشیع، جریان سرودن اشعار دینی و به نظم داستانی درآوردن واقعه کربلا گسترش عظیمی یافت (همان).

تعزیه‌خوانی در دوره قاجار از نظر محتوی و کیفیت و نحوه برگزاری و محل آن به اوج خود رسید (همایونی، ۱۳۶۸: ۷۱). در آن زمان همه مردم، در ساختن و دایر کردن تکیه برای برگزاری مراسم عزاداری سالار شهیدان و تعزیه‌خوانی در ایام سوگواری، به خصوص در دهه محرم، شوق و علاقهٔ فراوانی نشان می‌داده‌اند. بانیان این امر می‌کوشیدند تا با ساختن تکیه‌ها و وقف آن‌ها، اجری دنیوی و اخروی برای خود فراهم آورند (گوبینو، ۱۳۷۰: ۱۸۳).

در پایان قرن سیزدهم هجری، تعزیه در آستانه زادن یک تئاتر غیرمذهبی ایرانی قرار گرفت اما در نتیجه دگرگونی‌های مهم اجتماعی و سیاسی، حامیان و مشوقان خود را از دست داد. پس از آن، تعزیه به صورت عملی انتفاعی درآمد که نه در شهرها بلکه بیشتر در مناطق روستایی تمرکز یافت (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۱۹).

۵. بقعه‌های گیلان

بر اساس یافته‌های منوچهر ستوده، در مناطق مختلف گیلان بیش از ۶۰۰ بقعه باقی است که از بین آنها ۵۱ بقعه دارای نقاشی دیواری بر روی گچ و چوب و ۸۳ بقعه دارای کتیبه بر روی گچ، چوب و سنگ است (ستوده، ۱۳۴۹). تمام بقعه‌ها دارای نقاشی و دیوارنگاره به جز یک مورد، همگی در منطقه شرق گیلان یعنی دیلمان و لاهیجان واقع و اغلب به عهد قاجار مربوط‌است.

معماری بقعه‌های گیلان به میزان قابل توجه‌ای به خانه‌های مسکونی این منطقه شباهت دارد. بسیاری از این بناها دارای پلان مربع یا مربع- مستطیل بوده و با توجه به بزرگی و کوچکی، دارای یک یا دو اتاق داخلی یا یک رواق سرتاسری با ایوانی از ستون‌های چوبی است. رواق‌ها اغلب در قسمت ورودی بنا قرار گرفته و در برخی موارد گرداگرد بنا است. فضای باز پیرامون بقعه‌ها که حیاط آن است به مرور زمان به قبرستان تبدیل شده است.

نقاشی‌های موجود در بقعه‌های گیلان علاوه بر ترکیب‌بندی‌های پویا با خطوط منحنی فراوان و رنگ‌هایی با تضاد شدید و تاثیرگذار، از لحاظ اجتماعی و از حیث موضوعی، متعلق به عامه مردم است. به طور کلی صحنه‌ها حالتی قهرمانانه، حماسی و مبارزه‌جویانه دارند. در این نقاشی‌ها از شکست، ظلم‌پذیری، گریه و فاجعه، اثر کمی می‌توان یافت؛ بلکه

هر چه هست دلاوری، شجاعت، حمله‌های دلیرانه و دشمن را تا به کمرگاه شکافتن و دو نیم کردن و با روی خندان به سوی قتلگاه رفتن و خصم را به هیچ انگاشتن، است. چهره‌های برگزیده و قهرمانان این نقاشی‌ها حضرت امام حسین (ع)، حضرت ابوالفضل(ع) و حضرت علی اکبر (ع) است که پیوسته در صحنه‌های پیکار، پیروز و سرفراز با چهره‌ای متبسم به تصویر درآمده‌اند. دیواری از بقعه به حضرت علی اکبر (ع)، یا به حضرت قاسم (ع) و نیز حضرت عباس (ع) اختصاص داده شده است. رشد و گسترش این گونه نقاشی‌ها، به احتمال متأثر از نیاز به یادآوری و ماندگاری این وقایع تاریخی بوده که یاد آنها نیز در تعزیه‌ها زنده نگه داشته شده است (فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

در گذشته بیش از ۵۰ بقعه در گیلان دارای نقاشی دیواری بوده و امروزه تنها ۲۰ بقعه در مناطق مختلف گیلان موجود است. از همین رو، این پژوهش برای انجام دقیق و توجه بر کیفیت انجام کار، تمرکز خویش را بر روی شش بقعه شاخص قرار داد. اسامی این بقعه‌ها عبارتند از: بقعه آقا میرستون در شلمان لنگرود؛ بقعه آقا سیدابراهیم بن موسی الکاظم (ع) در باباجان دره، املش؛ بقعه آقاسیدمحمد یُمنی بن امام موسی کاظم (ع) در لیچای لشت‌نشا؛ بقعه آقا سیدحسین و آقا سیدابراهیم ابنان امام موسی الکاظم (ع) در فشکالی محله لنگرود؛ بقعه ملاپیرشمس‌الدین در روستای لاشیدان حکومتی لاهیجان و بقعه آقاسیدحسین بر در محله دموچال لاهیجان.

ملاک انتخاب این بناها سالم بودن و در بردارنده بودن بیشترین اطلاعات نقاشی است.

۶. ارتباط نقوش بقعه‌ها با تعزیه

هنری که در اجرای تعزیه‌ها وجود دارد، نقاشی است. زمینه و محتوای اصلی واقعهٔ عاشورا در میدان جنگ می‌گذرد، اغلب این نقاشی‌ها پیرامون حوادث مختلف این واقعه است که بر روی پرده‌های بزرگی در میدان تعزیه نمایش داده می‌شود. از این نقاشی‌ها برای معرفی شهیدان و نشان دادن خشونت و قساوت دشمنان امام حسین (ع) استفاده شده است. نقاشی کربلا در دوره قاجار چنان اوج گرفت که لحظه به لحظه حوادث کربلا، از شهادت تا اسارت زنان و کودکان و حضور در مجلس یزید، همگی در این دوره به تصویر کشیده شد (صدرالسادات، ۱۳۸۹ : ۲۵). در این نقاشی‌ها اغلب شخصیت‌های اصلی، در مرکز پرده و بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها نشان داده شده‌اند و شخصیت‌های دیگر، تقریبا صحنه را به یک

اندازه پر کرده‌اند (همان: ۲۶). این نوع تصویرسازی‌ها که در قالب نقاشی ظهور پیدا می‌کند، معانی خیر و شر را به صورت غیرمستقیم به تماشاگر القا می‌نماید.

در شماری از بقعه‌های دوره قاجار گیلان، صحنه‌هایی از تعزیه به تصویر درآمده است. بعد از به رسمیت شناختن تعزیه در قرن ۴ ه.ق، این رسم با شکوهِ بیشتر در تمام نقاط ایران بخصوص گیلان به اجرا در آمد. به نظر می‌رسد این جریان با حضور زیدی‌ها در گیلان ارتباط مستقیم دارد. مرکز فعالیت زیدی‌ها در دیلمان و تا حدودی لاهیجان بوده است. در همین مناطق بیشترین بقاع حاوی نقاشی دیواری مشاهده می‌شود. به نوشته قاضی نورالله شوشتری «در گیلان تا عهد صفوی گروهی از مردم از زیدیه و جارودیه پیروی می‌کردند» (۱۳۷۷: ۹۶). در همه بقعه‌ها بدون استثناء صحنه‌هایی از واقعه کربلا دیده می‌شود. صحنه‌های جنگ و انتقام‌گیری بیشتر از سایر مضامین است. به نظر می‌رسد این موتیف ها به مکتب فکری زیدیان نزدیک باشد. چه،

> زیدبن علی در مسئله امامت، خروج و قیام کردن را شرط اساسی می‌دانست؛ در واقع به عقیده ایشان هر سید فاطمی که عالم و شجاع و زاهد باشد و علیه حکومت ستمگر قیام کند، امام مفترض الطاعه است که اطاعتش بر هر مسلمان واجب است (نجاشی، ۱۴۰۷ق: ۵۷).

هر چند زمان دقیق نقاشی ها بر روی بقاع با زمان قدرت زیدیان گیلان همسان نیست اما به نظر می رسد، عقاید زیدیه نزد مردم منطقه غالب بوده و بعدها با رسمی شدن شیعه دوازده امامی از سوی خان احمدخان تا حدود زیادی آراء ایشان باهم درآمیخته است. به نظر می رسد، جنگ‌های زمان قاجار با روس‌ها، صدمات روحی، جسمی و مالی فراوانی به مردم گیلان وارد ساخت. افزون براین، حضور تاجران اروپایی و روسی در مناطق مختلف گیلان و خرید ابریشم به بهای بسیار نازل، خشکسالی‌های متوالی در مناطقی از گیلان و کاهش تولید محصولات کشاورزی، شیوع بیماری طاعون و مرگ شماری از مردم و ناملایمات دیگر، سبب بروز جنبش‌های مردمی در منطقه شده است. مردم منطقه بر این باورند، دیوارنگاره های بقاع که پایمردی های امام حسین (ع) در برابر کفر را به نمایش می گذارد، الهام بخش مبارزات آن ها در مقابل تعدی های مورد اشاره بوده است. علاوه بر این، عامل دیگر برای ایجاد نقوش مذهبی در بقاع، تشکیل انجمن‌های[1] مختلف در گیلان بود که موجب آگاهی‌بخشی مردم در جنبه‌های مختلف اجتماعی و هنری شد. هنرمندان روستایی که از اقشار روشن بین روستایی بودند، ارتباط تنگاتنگی با این انجمن‌ها داشتند. مردم

روستایی معتقدند هنرمندان با به تصویر کشیدن امام حسین(ع) و یارانش، مردم را در برابر بلایا و ظلم و ستم حکام هم پیمان می‌کردند. در این دوران از بقاع متبرکه برای اجتماع مردم استفاده می‌شد. از این رو، انجمن‌ها از تصویر کردن دیوارنگاره‌ها، تزیین و تعمیر بقاع و مراکز مذهبی حمایت می‌کردند.

۷. معرفی و تحلیل نقوش مشترک بین بقعه‌های گیلان و تعزیه

شرح واقعه کربلا از اصلی‌ترین موضوعات نقوش بقعه‌ها است. مضمون اصلی در تمامی بقعه‌های دارای دیوارنگاره گیلان، صحنه‌های عزیمت حضرت امام حسین(ع) به جنگ، وداع ایشان با اهل حرم در حالی که فرزندش حضرت علی اصغر (ع) را در آغوش دارد، صحنه‌های جنگ و درگیری امام حسین (ع) و یارانش با سپاه دشمن، به اسارت رفتن زنان حرم و جز آن است (تصویر ۱ و ۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱: امام حسین (ع) در حال اعزام به جنگ، بقعه پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی لاهیجان (عکس از نگارندگان)

تصویر ۲: اعزام اهل حرم امام حسین (ع) توسط سربازان دشمن و سر شهدا بر نیزه، بقعه سیدابراهیم باباجان دره املش (عکس از نگارندگان)

آب از موضوعاتی است که ارتباط مستقیم با واقعه کربلا دارد. در بیشتر بقعه‌های گیلان از جمله بقعه آقاسیدابراهیم در روستای باباجان دره املش؛ بقعه سیدحسین لنگرود؛ بقعه پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی در لاهیجان و ... درویش کابلی در حال تقدیم کشکول آب به امام حسین (ع) تصویر شده است (تصویر ۳). آب به عنوان موضوعی تراژدیک در تعزیه‌نامه‌ها آمده است. طرح مکرر موضوع آب در تعزیه بی‌بدیل نیست. «آب به عنوان مطرح‌ترین موضوع ایرانی، به درون نمایش تعزیه راه یافته و یکی از عوامل مهم این وقایع است» (ملک‌پور، ۱۳۶۳: ۲۳۴).

تصویر ۳: درویش کابلی در حال تقدیم آب به امام حسین (ع)، بقعه آقاسیدابراهیم، روستای باباجان دره، ارتفاعات املش (مأخذ: نگارندگان)

رنگ در مجالس و نسخ تعزیه مفهومی خاص دارد. رنگ‌ها معرف روحیات و کردار اشخاص تعزیه است. ترکیب پرمعنای رنگ در تک تک اجزا، از عَلَم گرفته تا خیمه‌گاه و لباس‌ها قابل مشاهده است. در نسخ تعزیه‌نامه‌ها، اشقیاء سیاه‌نامه‌اند و اعمالشان تیره و تار، دل‌هایشان سیاه و رویشان تیره تر است. اولیا رخ سپیدانند و لاله رویان و .. سپیدبختند و

سپیدنامه. تضاد و تقابل رنگ‌ها، شیوه رسای شرح مصائب و معرف گویای گونه های نمایش مصیبت و نماد سیه‌رویی و تیره‌بختی یا سپیدرویی و سرسبزی است (عناصری، ۱۳۶۶: ۲۴۴). در برگزاری مراسم تعزیه نمادگرایی رنگ به مخاطبان کمک می‌کند تا شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف را تشخیص دهند. هنگامی که پارچه ای سفید بر روی شانه‌های شخصیت قرار می‌گیرد و یا یک پیراهن سفید برتن دارد، متوجه می‌شویم که سفید، نماد یک پوشش است و آماده است تا جان خود را قربانی کند و کشته شود (Chelkowski,9 :2009). در نقوش بقعه‌ها تفاوتی بین رنگ و نوع لباس‌های شخصیت‌های قهرمان و ضد قهرمان دیده نمی‌شود. در بعضی از بقعه‌ها رنگ مَرکَب هر دو طرف یکی است. به نظر می‌رسد نقاشان اطلاعات چندانی در خصوص نمادشناسی رنگ‌ها نداشته‌اند و بر اساس علایق شخصی‌شان و ابراز حس زیبایی‌شناسی، ایجاد تضاد و تقابل رنگ در بعضی از صحنه‌ها، رنگ‌هایی را درباره شخصیت قهرمان و در صحنه دیگر همان رنگ را برای شخصیت ضد قهرمان به کار می برند.

استفاده از بعضی رنگ ها در بقعه‌ها بیشتر دیده می‌شود؛ در نقاشی‌های بقعه سیدمحمد یُمنی در لیچا لشت نشا، از دو رنگ قرمز اخرایی و سیاه به طرز قابل توجه‌ای استفاده شده که بر شدت حزن و اندوه موضوع کار افزوده است (شادقزوینی، ۱۳۸۹: ۱۹– ۲۰) (تصویر ۴).

تصویر ۴: بقعه سیدمحمد یُمنی در لیچا لشت نشا (مأخذ: نگارندگان)

از مضامین مشترک بین تعزیه و نقوش بقعه‌ها، ابزارآلاتی از قبیل شمشیر، سپر،کلاه خود، چادر، پرچم، بیرق (عَلَم) و نقش حیواناتی نظیر کبوتر خونین بال، اسب، شتر، شیر و آهو (در تعزیهٔ امام رضا (ع)) را می‌توان نام برد. باید خاطر نشان ساخت که بعضی از این مضامین مانند شاخه درخت نمادین هستند و نشان از درخت یا حیواناتی است که آزادگی، نجابت، استواری، شجاعت و مظلومیت را در ذهن تماشاگر القا می‌کنند (رجبی و زاهد، ۱۳۹۲: ۱۶۰).

در نمایش تعزیه، پاره‌ای از صحنه‌ها به منظور برانگیختن احساسات تماشاچیان، پیش از برگزاری تعزیه اصلی اجرا می‌شد. یکی از این تعزیه‌ها، عروسی حضرت قاسم (ع) است. تعزیه عروسی حضرت قاسم (ع) فرزند امام حسن(ع) از تعزیه‌های به نسبت قدیمی است که پیشتر فقط در استان‌های شمال ایران در خلال روزهای پنجم و دهم ماه محرم به عنوان مقدمه شهادت امام حسین (ع) اجرا می‌شد. این تعزیه نسخه‌های متعددی دارد. در برخی از نسخه‌ها، حضرت قاسم (ع) با ازرق شامی و پسرانش می‌جنگد. حال آنکه در نسخه‌های دیگر این واقعه نیامده است. از طرفی چون موضوع عروسی حضرت قاسم(ع) از نظر علما مورد تردید و ایراد بوده است، این قسمت را در بعضی از نسخه‌ها حذف کرده‌اند. در منابع تاریخی و متون تعزیه، واقعه شهادت حضرت قاسم (ع)، انطباق چندانی با گزارش‌های تاریخی ندارد. بر اساس گزارش‌های تاریخی، حضرت قاسم نوجوان در روز عاشورا به میدان نبرد رفت و بی‌درنگ مورد حمله عمرو بن سعد ازدی قرار گرفت (ابن سعد، ۱۴۰۵: ۴۴۷). منابع تاریخی، گزارشی مبنی بر اجازه خواستن حضرت قاسم (ع) از امام حسین (ع) برای نبرد و کیفیت مبارزه او در میدان جنگ نقل نکرده‌اند، اما در تعزیه چنین است که در بحبوبه جنگ و پس از شهادت حضرت علی اکبر (ع)، حضرت قاسم (ع) از امام حسین (ع) اجازه خواست تا به میدان جنگ برود؛ آن حضرت با خواسته او به دلیل نوجوان بودن موافقت نکرد (ولوی و وکیلی سحر، ۱۳۸۹: ۱۵۳). اگر واقعه عزیمت حضرت قاسم (ع) به میدان نبرد را با آنچه در تعزیه آمده، مقایسه کنیم؛ در می‌یابیم که تعزیه‌نویسان با ساختن داستان عروسی حضرت قاسم (ع) در صحرای کربلا، تلاش کرده‌اند ابعاد عاطفی و غمناک واقعه را پررنگ و تقویت کنند (همان: ۱۵۴). داستان عروسی حضرت قاسم (ع) و گفتگوهای او با مادرش و فاطمه نوعروس که در تعزیه مطرح شده، هیچ گونه بنیان تاریخی ندارد و در منابع تاریخی به آن اشاره ای نشده است. بیشتر راویان واقعه عاشورا نیز داستان

عروسی حضرت قاسم (ع) را نادرست می‌دانند (محدث نوری، ۱۳۶۸: ۹) عـلاوه بـر ایـن، افراد دیگری نیز از جمله ابونصر بخاری، ابوالفرج اصفهانی و مفید، غیر واقعـی بـودن ایـن ماجرا تصریح کرده‌اند (ابونصر بخـاری، ۱۳۸۱: ۶؛ ابـوالفرج اصـفهانی، ۱۴۱۹ق.: ۲۱، ۱۶؛ مفید، ۱۳۹۹ق.، ۱۹۷).

در بقعه آقا میر ستون شلمان، حجله زیبایی نقش شده کـه زنـی (نـوعروس قاسـم) بـه حالت غم‌زده در آن نشسته و بسیار شبیه به حجله رنگارنگ عروسـی حضـرت قاسـم (ع) است که در اجرای تعزیه عروسی حضرت قاسم (ع) وارد صحنه می‌کنند (تصویر ۵).

تصویر ۵: حضرت قاسم (ع) سوار بر اسب در روبروی حجله نوعروس، بقعه آقا میر ستون شلمان (مأخذ: نگارندگان)

برخی از تعزیه‌های کوتاه که به گوشه معروف هستند نیز در میان نقوش بقعه‌ها به چشم می‌خورد؛ از جمله حضرت فاطمه (س) در عروسی دختـر قـریش؛ ایـن موتیـف در بقعـه آقاسیدابراهیم روستای باباجان دره املش نقش شده است. در این تصویر در نوشـته بـالای سر عروس قریش و حضرت فاطمه (س) دو فرشته قرار دارد و نوشته‌ای مبنی بـر احضـار حضرت فاطمه (س) که دقیقا بیان‌کننده داستان آماده کردن آن حضرت بـرای عروسـی بـه

همراهی فرشته‌ها است (تصویر ۶). در بقعه آقا میرستون شلمان تصویر حضرت فاطمه (س) با لباس اشرافی نقش شده که بر روی تخت نشسته و فرشتگان در اطرافش قرار دارند. در طرف مقابلش، تصویر زنی نشان داده شده که توسط فرشته‌ای در حال راهنمایی به سمت بانو است. زن لباس اخرایی رنگ به تن دارد و رنگ پوستش تیره است. این نقش دارای نوشته نیست اما احتمال دارد در ارتباط با دعوت حضرت فاطمه (س) به عروسی اهالی قریش باشد (تصویر ۷).

تصویر ۶: حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، بقعه آقاسیدابراهیم، روستای باباجان دره، ارتفاعات املش (مأخذ: نگارندگان)

پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۷: حضرت فاطمه (س) با لباس اشرافی، بقعه آقا میرستون شلمان (مأخذ: نگارندگان)

برخی از صحنه‌هایی که در تعزیه‌ها اجرا می‌شود تخیلی اما در ارتباط با تعزیه‌های اصلی هستند مانند حضور صف اجنه در دشت کربلا برای یاری دادن به امام حسین (ع). در تعزیه بعضی صحنه‌ها، تخیلی صرف است. «برای اجرای تعزیه، زمان، مکان، دوری و نزدیکی معنی و مفهوم خود را از دست می‌دهد» (پیراوی ونک و نیک نفس، ۱۳۸۹: ۳۵). این مضمون در تمام بقعه‌هایی که امام حسین (ع) را در حال اعزام به جنگ نشان داده‌اند، وجود دارد. در بقعه آقاسیدابراهیم باباجان دره، امام حسین (ع) سوار بر اسب در حالی که علی اصغر (ع) را در آغوش دارد به جنگ می‌رود؛ ۳ نفر از جنیان در پشت سر سه فرشته نشان داده شده‌اند. در روبروی اولین فرشته، منور ملک و در مقابل صورت اولین جن، زعفر جنی نوشته شده است. جنیان با صورت و لباسی شبیه فرشته‌ها نقش شده‌اند با این تفاوت که تنها سبیل دارند (تصویر ۸).

تصویر ۸: حضور صف اجنه برای یاری دادن به امام حسین (ع)، بقعه آقاسیدابراهیم، روستای باباجان دره، ارتفاعات املش (مأخذ: نگارندگان)

به نظر می‌رسد تمام موضوعاتی که در نقاشی بقعه‌ها دیده می‌شود در مضامین تعزیه‌ها نیز وجود دارد؛ اما شماری از مضامین با گفته‌های تاریخی منطبق است و تعدادی دیگر نـه. مضامینی که دارای واقعیت تاریخی است و در بقعه‌ها و تعزیه‌ها آمـده عبارتنـد از: الـف – مواجه نیروهای خیر(قهرمان) و شر (ضد قهرمان) که از مهمترین موضوعاتی است کـه در نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بـه‌ویـژه در بقعـه پیرشـمس‌الـدین لاشـیدان حکـومتی لاهیجان دیده می‌شود. در این تصاویر قهرمان با صورت زیبـا و ضـد قهرمـان بـا صـورت زشت نشان داده شده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹: شخصیت قهرمان و ضدقهرمان در بقعه پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی، لاهیجان (مأخذ: نگارندگان)

جدول مقایسه ای مضامین موجود در بقعه‌ها و تعزیه‌ها

مضامین موجود در بقعه‌ها	نقوش موجود در بقعه‌ها			مضامین مشترک بین بقعه‌ها و تعزیه
مذهبی	آیینی	مراسم عزاداری	سربازان به صف و شمشیر به دست، به صف کشیدن سپاه دشمن، خیمه گاه، کفار بر پیکر شهدا، پیکر بی سر شهدا، قبله‌گاه شهدا	سربازان به صف و شمشیر به دست، به صف کشیدن سپاه دشمن، خیمه گاه
	باورهای عامیانه	رستاخیز و جهان پس از مرگ	فرشته با گزارش اعمال، گناهکاران در جهنم، عبور افراد از پل صراط، فرشته با ترازوی اعمال، اژدها در چهره موجودی دوزخی و به عنوان یکی از فرشتگان عذاب خداوند که گناهکاران را به سزای اعمال‌شان می‌رساند.	--
		فرشته‌ها	فرشته باران، فرشته بالدار، فرشته با ترازو	--

	شمایل‌ها	امامان و معصومین	امام حسین(ع)، حضرت قاسم (ع) و نوعروسش، شهادت یاران امام حسین (ع) به دست دشمن، گهواره جناب علی اصغر (ع)، امام حسین (ع) در حال اعزام به جنگ در حالیکه فرزند در آغوش دارد؛ حضرت علی (ع) با امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، ام لیلا، امام زین العابدین (ع) و خیمه گاه، سر شهدا (ع) بر سر نیزه، برخورد نیروهای خوب (قهرمان) و نیروهای بد (ضد قهرمان)، صحنه انتقام‌گیری مختار	امام حسین(ع) ، حضرت قاسم (ع) و نوعروسش، شهادت یاران امام حسین (ع) به دست دشمن، گهواره جناب علی اصغر (ع)، امام حسین (ع) در حال اعزام به جنگ در حالیکه فرزند در آغوش دارد؛ ام لیلا، برخورد نیروهای خوب (قهرمان) و نیروهای بد (ضد قهرمان)
	قصص	قرآنی	پیامبر سوار بر براق	--
		روایات	درویش کابلی در حال تقدیم آب به امام حسین (ع)، شیر بر پیکر شهدا (در حال محافظت و بیرون آوردن تیر از بدن آنان)، شیر در صحنه معراج پیامبر با براق، حضرت علی (ع) به عنوان پهلوان اژدهاکُش، امام رضا (ع) به عنوان ضامن آهو، حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، صف اجنه برای کمک به امام حسین (ع)	درویش کابلی در حال تقدیم آب به امام حسین (ع)، حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، صف اجنه برای کمک به امام حسین (ع)، امام رضا (ع) به عنوان ضامن آهو، شیر در حال محافظت از پیکر شهدا

۸. تحلیل بر اساس دیدگاه پانوفسکی

پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه گانه معتقد است. بر اساس دیدگاه ایشان به تحلیل نقوش بقاع گیلان می‌پردازیم.

۹. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه

مرحله نخست روش پانوفسکی، شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط میان آن‌هاست. نخستین دریافتی که از نقوش بقعه‌های گیلان حاصل می‌شود حاکی از رخدادهایی است که در روز عاشورا در صحرای کربلا اتفاق افتاده است. واقعیت عینی و محسوس در این نقوش، بیان ظلم و ستم وارده بر خاندان رسول اکرم (ص) است.

۱۰. تحلیل شمایل‌نگارانه

از نظر پانوفسکی تحلیل شمایل‌نگارانه یعنی پرداختن به روابط میان تصاویر و ادراک داستانی که روایت می‌کنند. هدف این تحلیل، درک و تفسیر معنا در برابر فرم اثر هنری است. پانوفسکی عواملی چون ملیت، مذهب، عقاید فلسفی، شرایط فرهنگی و اجتماعی و ... را نهفته در یک اثر هنری می‌دانست و باور داشت که این عوامل به طور ناخودآگاه و غیرارادی توسط هنرمند در قالب یک اثر هنری متبلور می‌شوند. برای خوانش شمایل‌نگاری نقوش بقعه‌ها باید شرایط دوران اجتماعی حاکم بر زمانه بررسی شود. نقوش بقعه‌ها دارای مضامین شیعی و در راستای اهداف شیعی سفارش‌دهندگان نقوش ایجاد شده است. همچنین درک شرایط فرهنگی و مذهبی مناطق شرقی گیلان در مطالعه شمایل‌نگاری بسیار موثر است. موقعیت جغرافیایی گیلان، پناهنده شدن شیعیان به مناطق شرقی گیلان، رواج اندیشه‌های شیعی از همان قرون اولیه اسلامی در این مناطق، تشکیل انجمن‌های مختلف در این مناطق، برگزاری تعزیه، رواج نقوش قهوه‌خانه‌ای، نقوش کتب سنگی و تأثیر بر روی نقوش، همگی نتیجه ارتباطات گسترده مردم گیلان با مناطق دیگر است.

۱۱. تحلیل شمایل‌شناسی

مرحله سوم روش پانوفسکی به تفسیر داده‌ها در بستر طولانی‌تری از زمان می‌پردازد و تغییرات شمایل‌ها را در گذشته‌ای دورتر مورد بررسی قرار می‌دهد. این مرحله ارتباط نزدیک‌تری با بحث ناخودآگاه و کهن‌الگو دارد که توسط یونگ مطرح شده است (یونگ، ۱۳۷۷). با توجه به این دیدگاه می‌توان گفت هنرمند ایرانی در نقوش بقعه‌ها و بازنمایی واقعه کربلا از موتیف‌هایی استفاده کرده که در ناخودآگاه ذهن انسان ایرانی باقی است؛ مانند: آیکون قهرمان، ضدقهرمان، شیر، هاله نور، آب.

۱۲. شمایل قهرمان

داستان‌های مربوط به قهرمانان دربردارنده پندهای اخلاقی است و از کسانی سخن می‌گویند که به واسطه هوش، قدرت و شجاعت خود مورد توجه مردم قرار می‌گیرند. این داستان‌ها درباره تولد معجزه‌آسای قهرمان، نیروی فوق‌العاده، رشد سریع در قدرت گرفتن و والاشدن و مبارزه پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی است (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶۲). اسطوره‌ی قهرمان

همواره به مردی بسیار نیرومند یا خداگونه‌یی اشاره دارد که بر بدی‌هـایی در قالـب اژدهـا، مار، دیو و ابلیس پیروز می‌شود و مردم خود را از تباهی و مرگ می‌رهاند (همان: ۱۱۲). در هر دوره از فرهنگ ایرانی، افرادی به عنوان قهرمان مورد ستایش دیگران قرار می‌گیرند. بعد از ورود اسلام به ایران شخصیت‌های مذهبی به عنوان قهرمان مطرح می‌شوند؛ در این میان امام حسین (ع) و یارانش از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. در نقاشی‌های دیـواری بقعـه‌هـا، نقاشان محلی امام حسین (ع) را حتی در گودال قتلگاه، با آن‌همـه زخـم و انـدوه، تمیـز و آراسته و پرطراوت ترسیم می‌کنند (عناصری، ۱۳۶۶: ۲۰۲). به لحاظ تناسب پیکر، اولیاء بـه صورت افرادی با قامت متوسط و اندام‌هایی موزون و تا حدودی تنومند، بـدون چـاقی یـا لاغری افراطی نشان داده شده‌اند. عواملی مانند سستی عضلات و خمیدگی قامت به عنوان نمایش کهولت در آنان دیده نمی‌شود و به جز وجود یا عدم وجـود محاسـن کـه نشـان از نوجوانی یا بزرگسالی ایشان است، تفاوت دیگری در قامت و انـدام ایشـان وجـود نـدارد. رنگ پوست چهره اولیاء سـفید و مهتـابگون اسـت (قاضـی‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۱). در بقعـه‌هـا، صورت شخصیت‌های محبوب به ویژه امام حسین (ع) و پیامبر (ص) اگر در دسترس باشد به دلیل مسح کشیدن زائران و تمسک جستن به آنان، دچار فرسایش و تخریب شده‌اند.

۱۳. شمایل ضدقهرمان

ضد قهرمان فردی فاقد خصوصیت‌های نیکو، محاسن و فضایل قهرمانی بوده و در عـوض مخالف و معارض قهرمان است (داد، ۱۳۷۱: ۱۸۱). در واقع از نظر اندیشه، صفات، اعمال و رفتار، در نقطه مقابل قهرمان قرار دارد و با او در تقابل و تضاد است (یوسـفی، ۱۳۸۶: ۴۴). در نقاشی‌ها، شمر را در هر قیافه‌ای که باشد، با ترکیبی ناساز و نفرت‌بار تصویر می‌کنند.

۱۴. شمایل هاله نور

در دیوارنگاره‌های ایرانی فره ایزدی اهمیتی خاص پیدا می‌کند. این فره شمایل فرمانروایان و مغان قدیم را چون هاله در برمی گیرد. وجود فـره و هالـه نـورانی در نقاشـی‌هـا و نقـوش برجسته ایرانی، صورت دینی را در هنر ایرانی غالب کرده است (بهار، ۱۳۷۵: ۲۵۳). آیـین مهرپرستی، خورنه را به سان هاله نور اقبـال درک کـرده و در شـمایل‌شناسـی بـه صـورت هاله‌ای از نور مصور شده که به گرد صورت پادشـاهان و روحـانیون دیـن مزدایـی، پرتـو

افکنده و تجسم آن به تصاویر بودا و بودیستواها و سماهای ملکوتی هنر اولیه مسیحی انتقال یافته است (کوربن، ۱۳۷۴: ۶۲ و ۹۴). در بقعه‌ها دور سر بعضی از مقدسین هاله نورانی به رنگ زرد، سبز، قرمز، نارنجی، سفید، طلایی و سیاه به شکل دایره، بیضی، اشکی شکل، شعله سان دیده می‌شود. این هاله نور بر گرداگرد چهره ائمه در بقعه‌ها، بر تقدس و نور معنوی ایشان دلالت دارد. برخی از روستاییان گیلان معتقدند که امامزاده‌ها در شب‌های خاص و اغلب در شب‌های جمعه به دید و بازدید یکدیگر می‌روند. از این رو نقاشان در این امامزاده‌ها به سفارش مردم روستا دور سر مقدسین هاله‌های رنگین ترسیم می‌کنند وگاهی اوقات در یک دیوارنگاره نورهای رنگین متنوعی دیده می‌شود (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: هاله‌های نور به شکل‌ها و رنگ‌های مختلف بر گرد سر ائمه و افراد مقدس، بقعه سیدحسین لنگرود (عکس از نگارندگان)

۱۵. شمایل شیر

شیر در بیشتر فرهنگ‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. سلطان حیوانات، مظهر قدرت، عقل، عدالت، نمادی خورشیدی و به غایت درخشان، اما در عین حال نشانه غایت غرور و خودپرستی (شوالیه، گربران، ۱۳۸۸، ج۴: ۱۱۲)، پنجمین برج و قلب منطقه‌البروج (صوفی، ۱۳۶۰: ۱۶۳)، نماینده کامل خدای خورشید و پادشاه است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷۴). شیر در مجالس و موقعیت‌های گوناگون در نقاشی بقعه‌ها، در صحنه معراج پیامبر، در حال محافظت از نعش شهدای روز تاسوعا در مقابل آسیب درندگان دیده می‌شود (تصویر ۱۱). در بررسی این آیکون در نقوش بقعه‌ها مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه قدرت و درندگی به شجاعت و محافظ و نگهبان تغییر مسیر داده که موید این نظر پانوفسکی است که «ارزش‌های نمادین در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند» (شاقلانی‌پور و قاضی‌زاده، ۱۳۹۴ :۱۲۳).

تصویر ۱۱: شیر در حال محافظت از شهدای کربلا، بقعه آقاسیدحسین برلاهیجان (عکس از نگارندگان)

۱۶. شمایل آب

واقعه کربلا ارتباط زیادی با مسئله آب دارد. معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز زندگی دوباره. آب در زمینه مادی از آنجا که عطیه‌یی آسمانی به شمار می‌آید، نماد حاصلخیزی و باروری و در همه جا وسیله‌ی طهارت آیینی است. در سنت اسلامی، آب نماد بسیاری از حقایق و در باغ‌های بهشت،

چشمه‌ها و جوی‌های آب روان است. قرآن آب متبرک را که از آسمان فرود می‌آید، علامتی الهی می‌داند (شوالیه، گربران، ۱۳۸۸، جلد۱: ۳). در فرهنگ عامه برای حرمت بخشیدن به آب آن را مهر حضرت زهرا (س) برمی‌شمارند (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۶). سقاخانه‌های کهن در ایران را یادگاری سنتی از ایزد آب و باروری یعنی آناهیتا می‌دانند (فره‌وشی، ۱۳۷۴: ۱۸۶). آب از دیرباز (دوران ایلام میانی تا دوران معاصر) در بسیاری از نقوش ایرانی به کار رفته، از جمله در سنگ یادبود اونتاش‌گال (مربوط به قرن ۱۳ ق.م)، در اینجا، الهه آب جریان آب‌ها را که چیزی شبیه طناب است در دستهایش دارد. نقش برجسته مشابه دیگر، نقش کورانگون در کوه‌های بختیاری و مربوط به قرن ۱۵ تا ۱۱ ق.م است. در این نقش خدایی بر تختی از چنبره‌های مار نشسته و ظرفی را به دست دارد که دو نهر آب از آن جاری شده است. یکی از نهرها تشکیل سایه‌بانی را بر روی سر خدا و الهه پشت سر وی می‌دهد و احتمالا درون ظرفی که یک ملازم به دست دارد گرد می‌آید. نهر دیگر به سوی پرستش‌گران جاری می‌شود که با لباس‌های بلند به خدایان نزدیک می‌گردند (پرادا، ۱۳۸۳: ۸۱ و ۸۲). نمونه دیگر جام حسنلو، متعلق به قرن ۱۲ یا ۱۱ ق.م با صحنه‌های مختلف مربوط به خدایان و موضوعات گوناگون همراه با موتیف نهر و قطرات آب، احتمالا تداعی‌کننده خدای آب است (همان: ۱۳۲ و ۱۳۳) نقش آب در دوران اسلامی نیز عامل تعیین‌کننده در بسیاری از هنرها است. در تعزیه‌ها تشتی پر از آب، نماد رود فرات با لیوانی داخل آن در گوشه‌ای از صحنه قرار می‌دهند.

۱۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیده ایم نقوش دیوارنگاره های بقعه‌ها و نمایش تعزیه در آنها، بر اساس دیدگاه پانوفسکی مطالعه شود. موضوع اصلی این نقوش بیان واقعه کربلا است. این موضوع در اجرای نمایش تعزیه به عنوان واقعه و بخش اصلی تعزیه‌ها طبقه‌بندی می‌شود. پیشینه برگزاری مراسمی مانند تعزیه ریشه در اسطوره تموز و داستان سیاوش در بین‌النهرین و ایران باستان دارد. برگزاری مراسم رسمی عزاداری امام حسین(ع) نیز منسوب به دوره آل بویه بوده که در عصر صفوی و قاجار با شکوه بیشتری در سراسر ایران به خصوص استان گیلان برگزار می‌شده است. به نظر می‌رسد، هنر نقاشی و ترسیم نگاره واقعه کربلا بر روی پرده‌های بزرگ از جمله عوامل اجرای بهتر تعزیه و تفهیم هر چه بیشتر آن برای عامه مردم بوده است. زمان ایجاد نقوش بر روی بقعه‌ها، متأخرتر از مراسم تعزیه در این مناطق است.

حضور فِرَق مختلف شیعه از جمله زیدیان، شیعیان هفت و دوازده امامی نیز تـأثیر بسـیاری بر شکل‌گیری این نقوش به خصوص در مناطق شرقی گیلان داشته اسـت. ایـن در حـالی است که در مناطق غربی گیلان و تا دوره صفوی، مذهب اهل سـنت رایـج بـود. در حـال حاضر در برخی از مناطق غربی گیلان نیز حضور بخشی از اهل سنت ادامـه دارد. در ایـن مناطق بقعه‌ای آراسته با دیوارنگاره مشاهده نشده است.

برخی از نقوش مشترک در بقعه‌ها و تعزیـه دارای مضـامین کهـن‌الگـویی ماننـد نقـش قهرمان، ضد قهرمان، شیر و جز آن است. شیر در ذهن انسان ایرانی همواره خـوش‌یمـن و عاملی برای محافظت از کاخ‌ها و شاهان بوده است. نقاش محلی و تعزیه‌خوانان بـا آگـاهی کامل از کارکرد نقش شیر، از این تصویر برای محافظت شهدای کربلا بهره برده اند. با اینکه بنابر نظر محققان، تعزیه الزاما موضـوعات غـم‌انگیـز را دربـر نمـی گیـرد و گـاهی شـامل موضوعات شاد نیز می‌شود، اما برخی براین باورند که در بطن موضوعات بـه ظـاهر شـاد، اندوه نهفته است. برای نمونه در صحنه حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش. بـه ظـاهر همه در مراسم عروسی و با لباس‌هایی با رنگ‌های شاد حضور دارنـد امـا همچنـان بیننـده برای مظلومیت حضرت فاطمه (س) و ظلم دیگران بر ایشان اندوهگین می‌شود.

پی‌نوشت

۱. رابینو در کتاب مشروطه گیلان از یازده انجمن در گیلان یاد کرده است. بعضی از این انجمن‌هـا از مبانی سیاسی قوی و بعضی نیز از مبانی دینی قوی برخوردار بودند (رابینو، ۱۳۵۲: ۱۱۰).

کتاب‌نامه

آرین‌پور، یحیی، ۱۳۷۲، از صبا تا نیما، چاپ چهارم، زوار، تهران.

ابن اثیر، علی بن محمدابن اثیر، ۱۳۴۴، کامل تاریخ بزرگ اسلام و ایران، ترجمه عباس خلیلی، جلد ۱۴، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران، تهران.

ابن سعد، محمد، ۱۴۰۵ ق.، الطبقات الکبری، داربیروت، بیروت.

اصفهانی، ابوالفرج،۱۴۱۹ ق.، مقاتل الطالبین بیروت، موسسه الاعلمی للمطبوعات.

الهی، محبوبه، ۱۳۷۷، تجلی عاشورا در هنر ایران، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد.

بخاری، ابونصرسهل بن عبدالله، ۱۳۸۱، سرسلسله العلویـه، تعلیـق سـیدمحمد صـادق بحرالعلـوم، قـم، منشورات الشریف الرضی.

بلوکباشی، علی، ۱۳۶۷، تعزیه‌خوانی، دائره المعارف بزرگ اسلامی، به کوشش علی بلوکباشی، جلد ۱۵، ناشر: مرکز دائرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، تهران، صص ۵۹۳ تا ۶۰۷.

بهار، مهرداد، ۱۳۷۷، از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر چشمه، تهران.

پوراحمد جکتاجی، محمدتقی، ۱۳۸۰، کتاب گیلان، به کوشش ابراهیم اصلاح عربانی، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات گروه پژوهشگران ایران، تهران.

پیراوی ونک، مرضیه؛ نیک نفس،اقدس، ۱۳۸۹، بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی بر اساس نظریات ارسطو، دوفصلنامه فلسفی شناخت، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۶۳/۱، پاییز و زمستان ۱۳۸۹، صص ۳۱- ۵۴.

پیرمرادیان، مصطفی و سمیه بختیاری، ۱۳۹۳، بررسی بن مایه‌های تاریخی نمایش مذهبی در ایران، فصلنامه علمی- پژوهشی تاریخ اسلام، سال پانزدهم، شماره اول، شماره مسلسل ۵۷، بهار ۱۳۹۳، صص ۲۰۷- ۲۲۸.

تاورنیه، ژان باتیست، ۱۳۳۶، سفرنامه، ترجمه ابوتراب نوری، به تصحیح حمید شیرانی، انتشارات کتابخانه سنائی و کتابفروشی تایید اصفهان.

چلکووسکی، پیتر جی، ۱۳۸۴، تعزیه: آیین و نمایش در ایران، ترجمه: داود حاتمی، سمت، تهران.

خاکی، محمدرضا؛ فرهاد مهندس‌پور و علی قلی‌پور، ۱۳۸۹، مسأله تشبّه و علل اطلاق واژه شبیه‌خوانی به تعزیه، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۹، زمستان ۱۳۸۹، صص ۴۵- ۵۴.

خودزکو، الکساندر، ۱۳۸۷، جنگ شهادت، ترجمه جعفر خمامی‌زاده، نشر بلور، رشت.

رابینو، هل، ۱۳۶۸، مشروطه گیلان، به کوشش محمد روشن، انتشارات طاعتی، رشت.

رجبی، سوران و عادل زاهد بابلان، ۱۳۹۲، تحلیل روان‌شناختی تعزیه و ساز و کار اثرگذاری آن، فصلنامه علمی- پژوهشی شیعه‌شناسی، سال یازدهم، شماره ۴۳، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱۴۷ – ۱۷۴.

ستاری، جلال، ۱۳۷۹، پرده‌های بازی، نشر میترا، تهران.

ستوده، منوچهر، ۱۳۴۹، از آستارا تا استارباد،جلد ۱ و ۲، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

سجودی، فرزان، ۱۳۸۲، نشانه‌شناسی کاربردی، نشر قصه، تهران.

شادقزوینی، پریسا، ۱۳۸۹، بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعه لیچا از گیلان، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شماره ۴۱، بهار ۱۳۸۹، صص ۱۳- ۲۲.

شاقلانی‌پور، زهرا و خشایار قاضی‌زاده، ۱۳۹۴، رمزپردازی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکنولوژی اروین پانوفسکی، پیکره، دو فصلنامه دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز، شماره هفتم و هشتم، صص ۱۱۳- ۱۳۰.

شهیدی، عنایت الله، ۱۳۸۰، پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران، تهران.

صدرالسادات، مهران ۱۳۸۹ ، تعزیه در هنر نقاشی عامیانه، فصلنامهٔ مشکوة، شماره ۷۶ و ۷۷ ، صص ۱۲۴– ۱۳۳.

طباطبایی، علامه سیدمحمدحسن میرجهانی، ۱۳۹۴، البُکاء الحسین (ع) در ثواب گریستن و عزاداری بر سیدالشهداء و وظایف تعزیه‌داری، به تحقیق حضرت حامد فدوی اردستانی، انتشارات نسیم کوثر، قم.

فلور، ویلم، ۱۳۹۵، نقاشی دیواری در دوره قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، پیکره، تهران.

قاضی نورالله شوشتری، ۱۳۷۷، مجالس المومنین، انتشارات کتاب فروشی اسلامیه، قم.

عناصری، جابر، ۱۳۶۶، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران.

گوبینو، دو کنت، ۱۳۷۰، یادداشت‌های سیاسی، ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی، انتشارات جویا، تهران.

محمودی‌نژاد، احمد،۱۳۸۸ ، نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان، در مجموعه دانشنامه فرهنگ و تمدن گیلان، نشر ایلیا، رشت.

مفید، محمدبن محمدبن نعمان، ۱۳۹۹ ق، الارشاد فی معرفه حجج‌الله علی العباد بیروت، موسسه الاعلمی للمطبوعات.

ملک‌پور، جمشید،۱۳۶۳، ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، انتشارات توس، تهران.

میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، ۱۳۸۶، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، فرهنگستان هنر، تهران.

نائینی، ۱۴۱۹، تنبیه‌الأمه، تنزیه‌المله، مؤسسه احسن الحدیث، قم.

نجاشی، احمدبن علی، ۱۴۰۷ق، رجال النجاشی (فهرس اسماء مصنفی الشیعه)، تحقیق السید موسی الشبیری الزنجانی، موسسه النشر الاسلامی التابعه لجماعه المدرسین، قم،

نصری، امیر، ۱۳۹۱، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، فصلنامه کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، زمستان ۱۳۹۱، صص ۷–۲۰.

نوری، میرزا حسین، ۱۳۶۸، لوء لوء و مرجان، دارالکتب الاسلامیه، تهران.

نیبور، کارستن، ۱۳۵۴، سفرنامه، ترجمه پرویز رجبی، انتشارات توکا، تهران.

ولوی، علی محمد و محترم وکیلی سحر، ۱۳۸۹، بررسی شهادت قاسم بن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه، مطالعات تاریخ اسلام، سال دوم، شماره ۵، تابستان ۱۳۸۹، صص ۱۲۹– ۱۵۸.

همایونی، صادق، ۱۳۶۸، تعزیه در ایران، انتشارات نوید، شیراز.

Chelkowski, Peter, 2009, TAʿZIA, Encyclopaedia Iranica, edited by Ehsna Yarshater, London: Routledge & Kegan Paul.

Panofsky, Erwin, 1955, Meaning in the Visual Arts, New York: Dobleday Anchor Books.

Panofsky, Erwin, 2009, Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In the Art of Art History, Preziosi, D, second edition, Oxford University Press Inc, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی