درباره تمثال ها و تصویرهای اماکن متبرکه

ساده و صمیمی و آشنا

● رحمان احمدی ملکی

نقاشی ما از ابتدا همیشه بر صفحهٔ کتاب‌ها و سینهٔ دیوارها نقش بسته است. طی صدها سال، نگارگری، زبان گویای عرصهٔ صدها کتاب نغز و گران‌بها بود. از سوی دیگر، نوعی نقاشی سنتی عامیانه، از چند سده پیش در بناهای مذهبی و اماکن متبرکه، جلوه گر شد. در بیشتر شهرهای مختلف ایران، بر دیوار بقعه‌ها، امامزاده‌ها، سقاخانه‌ها و حسینیه‌ها، نوعی تصویر نگاری به چشم می‌خورد که بیشتر با موضوعات و متون مذهبی تشیع و بخصوص با حماسهٔ کربلا و شهادت حضرت امام حسین (ع) و یاران او ارتباط دارد. در بیشتر این تصاویر، مقابله و مبارزهٔ اولیا و اشقیا، موضوع‌های تعزیه و شبیه خوانی و نحوهٔ مبارزه و شهادت مجاهدان راه خدا، و پیشوایان و قهرمانان تشیع دیده می‌شود، که همه دست ساخت هنرمندان با ذوق روستایی و افراد مستعدی است که خود با آن موضوعات بارآمده و زندگی کرده‌اند. این هنرمندان مردمی، تعلیم خاصّی در ارتباط با نقاشی ندیده‌اند و به خاطر همین، ساختار کارشان نیز، همچون سیرت روستایی شان، ساده و صمیمی است. آن‌ها در شبیه خوانی یا تعزیه‌ای شرکت کرده یا پای نوحه خوانی مداحی نشسته‌اند، و یا نقالی، حماسهٔ حضرت

املم حسین (ع) و دیگر شهدای کربلا را پیش آن‌ها خوانده است و آن‌ها همهٔ این روایات و نقل‌ها را به خاطر سپرده، صحنه‌های بیکرانی در خیالشان پرورده و در موقعیتی «جرأت کرده» [1] و نقش این خیال را بر دیوار این مکانهای مقدس، آشکار و مصور ساخته‌اند به بیان دیگر آن‌ها برای قوت بخشیدن به موضوع و تأثیر تعزیه و حماسهٔ مذهبی، از ذوق سرشار و تخیل زاینده و خلاق خویش مدد جسته و این تصاویر را بر دیوار بقعه یا سقاخانه نگاشته‌اند.

نقاشی اماکن متبرکه، جدا از اصول متداول در نقاشی جهان، خود دارای نوعی ساختار ویژه و خصیصهٔ منحصر به فرد است. این نقاشی، مبانی و ویژگی‌های مشخصی دارد که به آن استقلال خاصّی می‌بخشد. در این نقاشی‌ها، ردپایی از عینیت گرایی و طبیعت سازی هنر آکادمیک (به مفهوم واقعی آن) دیده نمی‌شود. آثار از نوعی هویت ملی و مذهبی برخوردارند. نقاش، به خاطر رها بودن از اصول و قیود قراردادی نقاشی، بی دغدغه و با خلوص و

صفای باطن، ذهنیت خود را به تصویر آورده و ذوق و اندیشهٔ او، همراه با تواضع و احساس تکلیف فروتنانه، ساختار و صورت نقاشی را دارای فضایی بی تکلّف و دلپذیر کرده است و این صفای منتقل شده و جاری در تصویر، شاید یکی از خصوصیات مشترک این آثار و بوجود آورندگان آن‌ها باشد. نقاشان بی ادعا و هنرمندان گمنام مردم، با اختصاصات و ویژگیهایی تقریباً مشابه، در کنج بقعه، امامزاده یا سقاخانه، با کمترین بضاعت و در نهایت شوق و اشتیاق قلبی و با نیرویی برگرفته از وضو و اشک چشم، به ساختن و پرداختن این آثار همت گمارده‌اند.

گاه با تماشای این آثار، احساس می‌شود که آن‌ها با تفکری مشترک و معیارهایی یکسان و البته نه تقلید و تکرار حرف نقاشی می‌کرده‌اند، اما این وحدت، در واقع حکایت از آرمان‌ها و نیازهای مشترک این هنرمندان دارد.[۲] و شاید به خاطر فروتنی و احساس ادای تکلیف دینی این هنرمندان است که در زیر هیچیک از این آثار، نام و امضایی به چشم نمی‌خورد. هنرمند در خلق این تصویرها، به دور از دنیای پر مشغله و ظاهر نمایی بیرون، به دنیای پر از مهر و خلوص، و آکنده از شور حماسی ـ مذهبی، پناه برده، در پیشگاه خدا و در قبال احساس تعهد مذهبی، بی هیچ چشم داشت و انتظار مزد و انعامی از کسی، جانفشانانه کاری را انجام می‌دهد. بی تردید خالی بودن جای امضای هنرمند در بیشتر این آثار، ویژگی اخلاقی آن‌ها و از سر تواضع و بی شائبگی هنرمندان آثار می‌باشد. از طرفی نیز، اگر انگیزه کاری حس عبادت و خدمت ایثارگرانه به دین خدا باشد، بودن نام و امضاء، ضرورت خویش را از دست می‌دهد و هنرمند، چون هدف و انگیزه‌اش از خلق اثر، غیر دنیوی است و حتی جدا از پاداش اخروی، جوشش و حسی متعهدانه او را به انجام وظیفه وا می‌دارد، معمولاً از نوشتن نام خویش در زیر اثرش ـ که به خاطر ثبت شدن در دفاتر «این دنیا» است ـ صرفنظر می‌کند. او که در آن دنیای صاف و بی غل و غش خویش، بی شک به افق‌های بکر و بلندی می‌نگرد، از عوالم فرا واقع و از احساس حماسیِ اعتقادی ناب الهام می‌گیرد و به چیزهای بالاتر از نام و نشان می‌اندیشد.

این نقاشان، اسلوب‌ها و وسایل بیانی متداول را بنابر سلیقه و به روش خاص خود، مورد استفاده قرار می‌دهند. آن‌ها تمام توان فنی و حسّی خود را جمع و مصروف کار خویش می‌کنند تا فضایی گویا و متناسب با ژرفای متن مذهبی ارائه بدهند و در این مسیر ـ در خیلی از قسمت‌ها ـ ناگزیر از زیر پا گذاشتن اصول طراحی و ترکیب بندی اثر هستند و به خاطر همین، این نقاشی‌ها را با معیارهای علمی و متد آکادمیک هنر نمی‌توان مورد تحلیل و بررسی قرار داد. زیرا در آن‌ها، نظام ساختاری منسجم و اصول زیبایی شناختی علمی چندانی به چشم نمی‌خورد که خود هنرمندان، خواسته و ناخواسته، بر این اصول نوعی بی توجهی اعمال کرده و مبانی بصری و اصول نمادین دیگری را جایگزین آن‌ها کرده‌اند.

کیفیت موضوع، طراحی و رنگ گزینی این نقاشی‌ها، در اغلب موارد شباهت زیادی به نقاشی‌های قهوه خانه‌ای دارد. در این نقاشی‌ها، اصولاً هنرمند گزینه رنگی مشخص و نمادینی دارد. او حتی با فام‌های رنگی که برمی‌گزیند، نوعی مفهوم و معنای سمبلیک را القا می‌کند. رنگ در آثار او مفهومی خاص دارد و تقابل رنگ‌ها، شیوهٔ رسای شرح مصائب، معرف گویای تیپ‌های نمایش مصیبت، و نماد سیه روزی و تیره بختی یا سپید رویی و سرسبزی قرار می‌گیرد. گرچه تعداد رنگها در نقاشی اماکن متبرکه و دیگر مجالس و نسخ تعزیه، گستره و شمار زیادی ندارند، ولی هنرمند با دقت هر یک از رنگها را در مکان مناسب و همسو با کلیت و کیفیت حماسهٔ مذهبی قرار می‌دهد و حتی در مورد فرم‌ها، نقش‌ها و طرح‌ها نیز همین دقت را دارد. به حرکات افراد، رنگ‌های عناصر و هماهنگی آن‌ها با حالت‌ها، و اندازه‌ها و محل قرارگیری آن‌ها در صحنه به دقت می‌اندیشد، صف آن‌ها را در جای مناسب خویش می‌آراید و کلیه حرکات و سکنات آن را زیر نظر دارد.

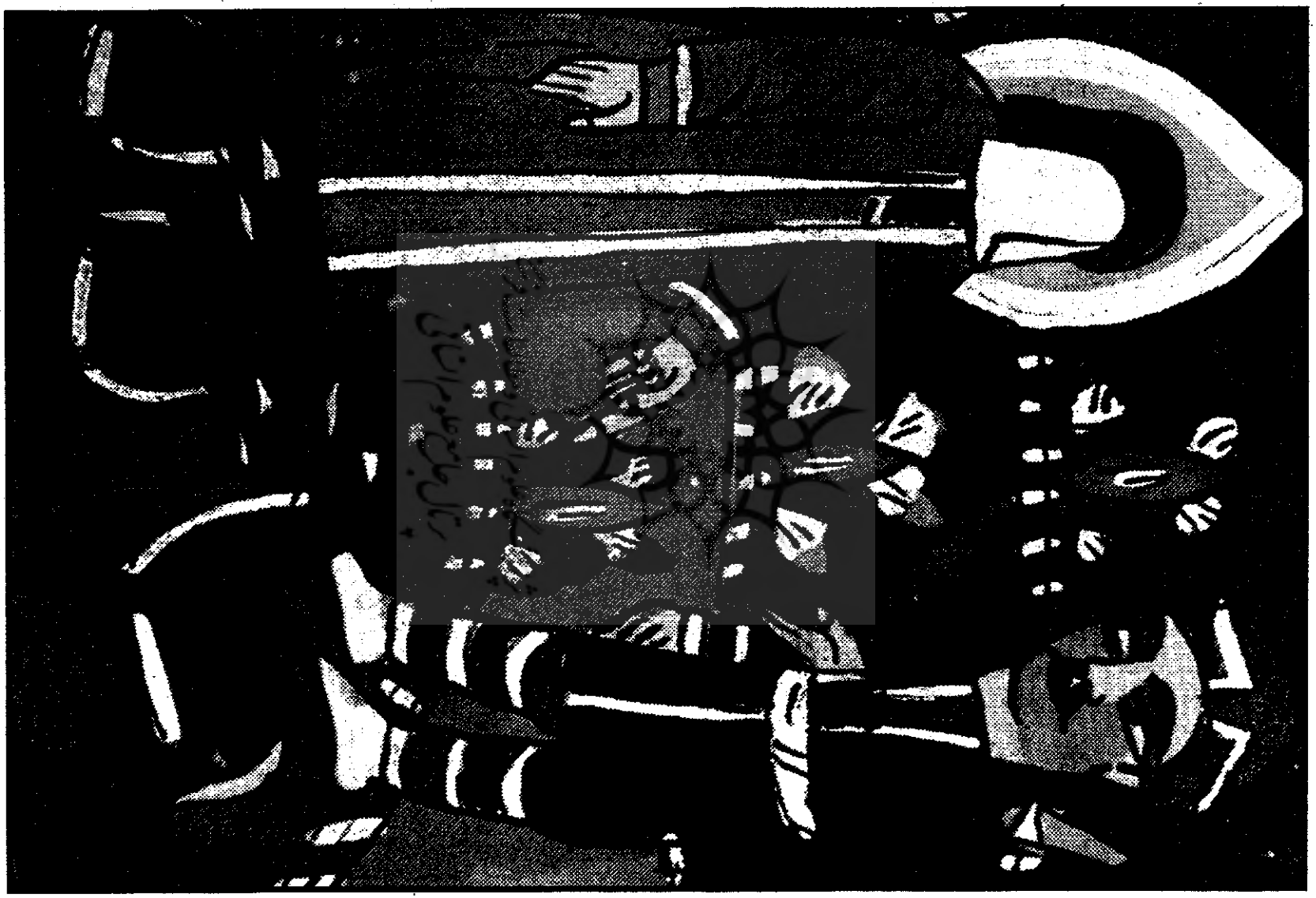
رنگ‌های غالب در این پرده‌ها، بیشتر شامل: چند نوع قهوه‌ای (سبز قهوه‌ای و قرمز قهوه‌ای تیره و روشن) قرمز، سبز، سیاه، سفید، زرد و آبی تیره و روشن می‌شود. نقاش، همین رنگ‌ها را طوری به کار می‌برد که مفهومی را به روشنی القاء کند. بخصوص در پرده‌های مصیبت (که شمار چشمگیری از

نقاشی‌ها را شامل می‌شود) برای ارائه شخصیت‌ها، از رنگ های قراردادی جامه‌ها، بیرق‌ها و سایر اشیاء استفاده می‌کند. غالباً انتخاب رنگ بر اساس نشانه‌هایی است که در روایت به آن اشاره شده است. در برخی موارد، نقاش رنگ‌ها را بر حسب تلقی خود از موضوع، بر می‌گزیند یا آن‌ها را تغییر و تعویض می‌کند.

از آنجا که بیشتر این آثار تقابل دو نیروی خیر و شرّ را می‌نمایانند، رنگ نیز در جهت تأکید بر این تقابل به کار گرفته می‌شود. این نکته را در اختلاف رنگ سربند اولیا و اشقیا، پوشاک ملایک و شیطان، پرهای کلاهخود موافق خوان‌ها و مخالف خوان‌ها، بیرق اهل بیت (ع) و لشگر کوفیان، چکمه‌ها، خیمه‌ها و... می‌توان تشخیص داد.

عموماً رنگ سبز در این آثار علامت تقدس است. این رنگ همینطور در بیشتر موارد نشانهٔ امید و انتظار نجات و فلاح و پیروزی اخروی است. سبز مایل به فیروزه‌ای که در بعضی موارد در لباس مجاهدان و آذین اسب آن‌ها بکار برده می‌شود نمودار جدیت در امور و تفکر و ژرف نگری است و به اعتقاد آیین‌پردازان، در چیرگی نور بر ظلمت، نقش بسزایی دارد. رنگ زرد نشان پریشانحالی است، در بیشتر تابلوها، حُر به نشانهٔ ندامت و توبه، بیرق سفید تسلیم در دست و سربند زرد بر سر دارد. رنگ سرخ گاه نماد ستمگری است (جامهٔ ستمگران و یزیدیان در تابلوهای روز عاشورا) و گاه نشانهٔ شهادت است و در پاره‌ای از موارد معنای خشم دارد. در اغلب نقاشی‌های عاشورا، شمر با پیراهن و شال کمر و سربند سرخ ظاهر می‌شود که نماد مجسم خونریزی و شقاوت است، و در مقابل او، حضرت عباس (ع)، ردا و علم سبز رنگ و نیز پَر سبز بر کلاهخود دارد که نماد عینی قداست است. غالباً نقاش برای نشان دادن سیاهی روح کافران و ستمگران در لباس و جنگافزار آن‌ها، رنگ‌های تیره به کار می‌برد.[۴] پر سبز رنگ مخصوص حسینیان و پر ابلق و زرد و سرخ متعلق به یزیدیان است.

تمامی سعی نقاش در این آثار بر این است که همهٔ نیکی‌ها و زیبایی‌ها را به اولیا و دوستان امام، و همهٔ زشتی‌ها و پلیدی‌ها را به دشمنان آن‌ها بدهد. در این نقاشی‌ها، چهره‌های پاک و منور معصومین و شهیدان، در مقابل صورت کریه اشقیا به تصویر در می‌آیند. این نقاشان، عشق و نفرت خود را در چهره‌هایی پاک یا پلید منعکس می‌کنند. آن‌ها همیشه ـ همچنانکه اشاره شد ـ شخصیت‌های ظالم و دشمنان آیین خویش را با هر قیافه‌ای که داشته‌اند، با ترکیبی ناساز و نفرت بار تصویر می‌کنند ولی شخصیت‌های محبوب خود، به ویژه حضرت امام حسین (ع) را حتی در گودال قتلگاه نیز، تمیز و آراسته و پرطراوت ترسیم می‌کنند. گویی این نقاشان وقتی به چهرهٔ امام (ع) می‌رسند از سر ایمان و اخلاص، به طرزی شیفته و دلباخته، او را یکپارچه عزت و اقتدار می‌بینند. چشم‌هایی نافذ و نگاهی عمیق، و چهره‌ای نورانی و مصمم را به وجود می‌آورند، همیشه او را مانند سلحشوری دلیر و پیروز تصویر می‌کنند که دشمن زبون را یارای پایداری در برابر او نیست و پیوسته



این لشکریان یزیدی هستند که از هیبت حسینیان در هراس و گریزند و این سر شکافتهٔ دشمنان و خونخواران چشم و گوش بسته است که زیر تیغ امام حسین (ع) و یارانش، خون می‌افشاند.

این نقاشان وقتی دشمنان امام را تصویر می‌کنند، گویی به طور ناخودآگاه، قلمشان همهٔ زشتی‌ها و پلیدی‌ها را یکجا بر سر آنان می‌ریزد، چشمهایشان را از حدقه بدر آمده، سرشان را تا نیم تنه شکافته، صورتشان را کریه و بد منظر می‌کشند. دستشان را ناتوان و اندامشان را مفلوک می‌سازند. حتی اسب دشمن را نیز بیچاره و درمانده، با زبانی از دهان بدرافتاده و حرکتی ناموزون به نمایش در می‌آورند، در حالیکه اسب امام (ع) و یارانش را وقتی نقاشی می‌کنند، اندامش را به نهایت متناسب و پاهایش را محکم و استوار نشان می‌دهند. حتی از نظر رنگ‌پردازی در پرده‌های مربوط به وقایع کربلا و دیگر حوادث حماسی صحنه‌های جنگ و مبارزهٔ معصومین با دشمنان، اسب اشقیا را به رنگ سیاه و کدر، و اسب اولیا را به رنگ روشن و سفید مجسم می‌سازند.

قهرمانانی که نقاش خلق می‌کند همیشه با صلابت و پیروزند و هیچگاه غبار شکست به دامان پاکشان نمی‌نشیند و این امر، نشان دهندهٔ عزت و پیروزی آن قهرمانان در ذهن نقاش هنرمند است. معلوم است که نقاش آن‌ها را پیروز و سربلند می‌خواهد و دشمنانشان را برای همیشه زبون و سرشکسته و شرمسار.[۲]

نقاش این تصاویر، حین کار با موضوع و شخصیت‌های اثرش عجین می‌شود. او با دلی آکنده از مهر به خاندان عصمت و طهارت (ع) و نفرت از یزیدیان، به روایات و حکایاتی توجه می‌کند که در طول اعصار، در دل مردم مسلمان جای داشته باشد و با ترسیم این صورتها و با نمایش این حماسه‌ها، نسبت به خاندان ولایت، ادای دین می‌کند. او این کار را برای خود فریضه‌ای می‌داند و در آن به عبادت می‌پردازد. او با کشیدن این نقاشی‌ها، در مبارزهٔ اولیا

علیه اشقیا شرکت می‌کند و در صف حسینیان با سلاح رنگ و قلم به جنگ با یزیدیان می‌رود. او حین کار، ناظری بی‌طرف و تصویرگری بیگانه با موضوع و محتوا و شخصیت‌های اثرش نیست. این شخصیت‌ها از عقاید و باورهای او به وجود آمده‌اند او با همهٔ آن‌ها ارتباط نزدیک و دیرینی دارد. با آن‌ها گفتگو می‌کند و برایشان دوستی و دشمنی می‌ورزد. و در جریان کار خویش غمخوار و سوگوار شهدای راه خونبار حق و حماسه سرای شهادت است. او در خلق این آثار برای رسیدن به حقیقت و دفاع از آن، تلاش می‌کند.

از نظر اجرا، نقاشی‌ها، مبانی و اصول هنر ایرانی، از جمله صرفنظر از پرسپکتیو و سایه روشن را نشان می‌دهند. سطوح رنگی تخت و دو بعد نمایی شده‌اند. در موارد معدودی هم که سایه روشن اندکی در اثر به کار برده می‌شود. با وجود ترام هایی که رنگ‌ها را تیره و روشن می‌سازد، خطوط کناره نما و قلم‌گیری طراحی، به شدت حاکمیت دارد. فضاسازی به هیچ روی واقعی و سه بعدنمایی نیست و زمان و مکان درهم می‌شکند. همچنین فیگورها متناوباً تغییر می‌کنند، در صحنه‌های مختلفی که از نظر زمانی ارتباطی با یکدیگر ندارند. اندازه‌ها نیز از نظر مکانی با وجود صحنه‌ای واحد، کوچک و بزرگ می‌شوند که این خود، نشان از ذهنی بودن این نوع نقاشی است.

نقاش در پروردن صحنه، از یک عالم ذهنی و تصور پویا و متعال یاری جسته، زمان گذرا و بی‌برگشت دنیوی را درهم شکسته و در یک زمان زاینده و مقدس سرمدی حضور می‌یابد. او در گوشه‌ای از پرده، شهادت حضرت سید الشهداء (ع) و در گوشه‌ای دیگر صحنه‌هایی از انتقام خون کشته شدگان کربلا را نقاشی می‌کند. این کار را از طرفی شاید بدین معنی باشد که هنرمند با نمایش سوزانده شدن «خولی» در دیگ آب جوش، یا بریده شدن اعضای بدن «شمر»، اوج تنفر خود را از ظالمان برای تسکین آلام خود بیان می‌دارد. [5] از طرفی نیز این همجواری دو موضوع نا همزمان، نشان دهندهٔ این است که نقاشی‌های او تابع زمان و مکان معین و توالی زمان و ترتیب وقوع نیست. او زمان و مکان واقعه را نمی‌خواهد نمایش دهد یا روایت کند بلکه حقیقت مستتر در وقایع را به تحلیل می‌کشد. او همهٔ زمان‌ها را در کنار هم جمع می‌کند و همهٔ مکان‌ها را در یک مکان یعنی دیوار امامزاده ساکن می‌کند و صحنه‌های مختلف را در کنار هم می‌چیند بدون در نظر گرفتن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تقدم و تأخر زمانی در پرداختن به اندام‌ها و شمایل‌ها. او پایبند واقعیّت نیست، دلبستهٔ حقیقت است.

پس از نقاشی صحنهٔ گودال قتلگاه، ناگهان خود را به دارالانتقام مختار ثقفی می‌رساند. قبیلهٔ بنی اسد را بیل بر دست و بر سر کوبان در کنار اسرای شام نشان می‌دهد و از این هم فراتر می‌رود و از آدم تا خاتم را در یک جا جمع می‌کند تا عنانٌ زمان را در اختیار مخاطب و تماشاگر بگذارد تا او در معراجی روحی، همه را یکجا به نظاره بنشیند، و در نهایت، در چشمگیرترین ناحیه و قسمت نقاشی، باز به صحنه‌های سرزمین خون و حماسه، کربلا بر می‌گردد. موضوعات او از هر کجا که شروع بشود، به کربلا ختم می‌شود. حتی نقاش در جریان تابلوهای دیواری (دیوار نگارها)، کمتر داستان‌های مربوط به زندگانی امامزاده و شهید خفته در بقعه را بر دیوار نقش می‌زند بلکه بیشتر به سراغ سرور شهیدان، و حماسه‌های آزادمردان عاشورا رفته و با آفرینش تصاویری از وقایع آن روز بزرگ، مجاهدت و بزرگمردی امام حضرت حسین (ع) و یاران او را یادآور می‌شود. (۶)

در سقاخانه‌ها، چون با مقولهٔ آب و تشنگی اهل بیت و یاد سقای عاشورا، پیوند دارد، بیشتر از تصاویر و شمایل‌های دیگر، تمثال مبارک سقای کربلا حضرت ابوالفضل (ع) به چشم می‌خورد. رشادت و جوانمردی آن حضرت، که آب را قبل از اینکه به کودکان و تشنگان سپاه امام برساند، بر خود حرام می‌کند، بر دل شیعیان تأثیر عمیقی دارد. به همین دلیل تمثال هایی از این قهرمان حماسهٔ عاشورا، بر روی سقاخانه‌ها و دیوار بیشتر اماکن متبرکه دیده می‌شود. حالتی که بیشتر از تمثال آن حضرت می‌بینیم، شخصی خوش سیما، با قد و قواره‌ای کشیده و تنومند که پرچمی در دست دارد و بر روی اسب سفید و استوارش نشسته است. اسب یا در کنار رودی که بی تردید رود فرات است ایستاده یا در حال عبور از آن است. در اغلب این تصاویر، نقاش صورت حضرت عباس (ع) را در نهایت زیبایی کشیده است، چون آن حضرت به تعبیر شیعیان، به قمر بنی هاشم یعنی زیباترین مرد بنی هاشم شهرت دارد. ابروانی کشیده و گاه پیوستگی اندکی هم در آن دیده می‌شود، چشمانی درشت و کشیده و سیاهرنگ که مشخصه بیشتر شمایل‌های اولیا و افراد مورد علاقهٔ نقاش در تمثال نگاری است؛ بینی قلمی، لب‌های متوسط و موزون و محاسنی سیاه رنگ و مرتب، از دیگر خصوصیات این شمایل هاست. این خصوصیات با توجه به برخی روایات و متون مذهبی، صحیح به نظر می‌رسد (گرچه در خیلی موارد نقاش در کار خود اندکی اغراق نیز به کار می‌برد). نقاش ایجاد حالت‌های حماسی و عاطفی در نقاشی‌های مذهبی را امری مسلم و جزو اصول کارکردی خود می‌داند. در بیشتر تمثال‌های ائمه، همراه با نوعی رشادت و مهربانی در چهره و صلابت در حالت، نشانه و نمادی از عالم ـ از ابزارهای جنگی، نباتات یا حیوانات ـ نیز به چشم

می‌خورد. مثلاً وقتی چهرهٔ امام علی (ع) کشیده می‌شود، آن حضرت همراه با شمشیر شناخته شدهٔ ایشان، ذوالفقار (که نشانگر قدرت مبارزه و فایق آمدن بر دشمنان است)، قرآن (نشانهٔ ایمان و بُعد دینی شخصیت) و شیری زانوزده در پیش پایشان، که شاید نشانهٔ توان و قدرت تسخیرگر حضرت علی (ع) و بیانگر نام اسداللّهی آن حضرت است، دیده می‌شود.

نوع دستار و شکل پیچیده شدن آن بر سر مبارک ائمه (ع) یا حضرت پیامبر (ص)، و حتی در صحنه‌های روز عاشورا در مقایسه با امام حسین (ع) و دیگر سلحشوران کربلا، با هم فرق شاخصی دارند. در تمثال جمعی پنج تن آل عبا، سربند حضرت پیامبر (ص) به حالت گرد و جمع شده در قسمت فرق مبارک و سربند حضرت علی (ع) به صورت آزاد و رها بر شانه‌هاست. پیراهن حضرت حسین (ع) به خاطر شهادتشان و بریده شدن سر مبارکشان، قرمز، و پیراهن حضرت امام حسن (ع) به سبب شهادت شان توسط زهر، زرد لیمویی تصویر می‌شود. این پوشش‌ها در بیشتر نقاشی‌ها، به طور نمادین و تقریباً تکراری، مراعات می‌شود. در بعضی از دیوار نگارها که شخصیت‌ها زیاد و شبیه به هم‌اند، نام شخصیت‌ها، بخصوص شخصیت‌های فرعی رده دوم و سوم، در گوشه‌ای از تصویر یا روی لباس شخصیت، نوشته می‌شود.

در نقاشی‌های قدیمی‌تر، بر اطراف سر تمثال حضرت پیامبر (ص) و ائمه (ع) ـ و گاه بعضی از نوادگان نزدیک آن‌ها ـ هاله‌ای به رنگ زرد یا طلایی، همراه با تشعشعات نورانی ـ چیزی همانند خورشید ـ کشیده شده که نشانگر نور امنیت و قداست شخص بوده و به نظر می‌رسد که با مقداری تغییر در حالت، وام‌گیری از نقاشی‌های ادیان دیگر، به ویژه مسیحیت باشد. در نقاشی‌های متأخر و معاصر، تمثال‌ها به مقدار چشمگیری، از حالت دو بعد نمایی و خلوص شاعرانه و زیبایی پسندی عارفانه خارج شده و حالتی منطقی‌تر به خود گرفته‌اند. شخصیت‌های معدود و گاه تک شخصیت این نقاشی‌ها، دارای تقسیمات و تناسباتی عینی گرا و تقریباً واقع نمایی امروزین می‌باشند.

به هر ترتیب، نقاشی‌های اماکن متبرکه، در فضای دور افتادهٔ امامزاده‌های اطراف روستاها و سقاخانه‌های موجود در پیچ و خم کوچه‌های شهرها، داستان مشهود و مصوری است از رشادت مردان حق و شهادت آن‌ها در راه ایمان و اعتقاد راسخ شان. شرحی است از حماسهٔ جاودانهٔ امام حسین (ع) در نینوا و همهٔ پیشواهای والای حقیقت در کربلای همهٔ مکان‌ها و عاشورای همهٔ زمان‌ها. اگرچه بسیاری از این نقاشی‌ها را غفلت نسل‌های حاضر و باد و باران و... به دیار نیستی کشانده است، ولی از معدود آثار باقیمانده نیز می‌توان به تداوم این سنت هنری در قرون متعادی گذشته، ارزش، اعتبار و جایگاه بلند مردمی آن پی برد. به نظر می‌رسد هنوز ارزش‌های عمیق مذهبی، هنری و مردم شناختی این نقاشی‌ها ناشناخته مانده و بیان صریح، پیام روشن و تأثیر گذاری شگرف آن‌ها ـ که نشان از پیوند مستحکم هنرمند با جامعه و باورهای عمیق مذهبی دارد ـ آنگونه که باید، مورد مطالعه قرار نگرفته است.

پاورقی‌ها:

۱ـ تعبیر شادروان حسین قولار آغاسی دربارهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای.

۲ـ ن.ک: دو ماهنامه هنر معاصر، شماره اول، ص ۲۲

۳ـ ن.ک: گردون، ویژه‌نامهٔ هنر نقاشی (بهار ۱۳۷۰)، ص ۱۰۹ و ۱۱۰

۴ـ روزنامهٔ همشهری، سال سوم، شماره ۷۰۰، (۱۷ خرداد ۱۳۷۴)، ص ۱۰.

۵ـ هنر معاصر، ص ۲۴ و ۲۵

۶ـ روزنامهٔ همشهری (شمارهٔ ۷۰۰)، ص ۱۰.