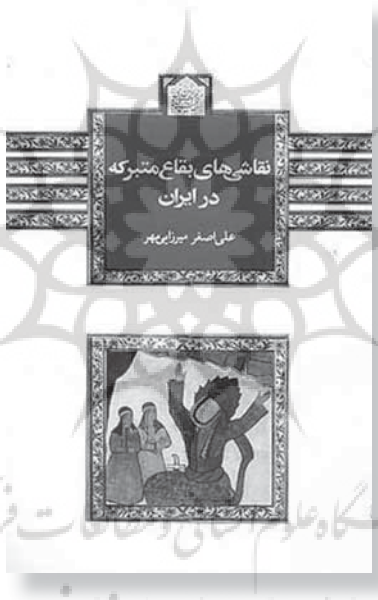
دکتر مهناز شایسته‌فر*

بقاع متبرکه



نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران
علی‌اصغر میرزایی‌مهر
انتشارات فرهنگستان هنر، آذر ماه ۱۳۸۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بـا نگاه به مقدمـه‌ی کتاب چنین برمی‌آید که نقاشـی‌های معاصر مذهبی در سـده‌ی یازده هجری (نیمه‌ی دوم حکومت صفوی) توسـعه‌ی جدی یافت. هم‌چنین براسـاس مطالب کتاب در علل پیدایش این نوع نقاشی به نکات زیر اشاره شده است:

۱– رشـد طبقه‌ی متوسـط شـهری، ۲– توسـعه‌ی بازرگانی و آشنایی نسـبی با هنر دیگر سرزمین‌ها، ۳– عدم تمرکز هنرها در دربار، ۴– افزایش ثروت عمومی در جامعه، ۵– مردمی شدن تعصبات مذهبی، ۶– رشـد تعصبات مذهبی، ۷– رواج و تعمیق اندیشه‌های شیعی در میان مردم، ۸– نیاز حاکمان به تبلیغات سیاسی که کاملاً با مذهب همراه بود.

نقاشـی‌های عامیانه در این کتاب شـامل: نقاشی قهوه‌خانه‌ای (شـاخص‌ترین)، نقاشی پشت شیشه، مصورسازی کتاب‌های عامیانه‌ی مذهبی، پرده درویشی‌ها (پرده‌های نقالان)، عیدی‌سازی، نقاشـی‌های دیواری امامزاده‌ها و بقاع متبرکه می‌شـود. این نقاشـی‌ها تقریباً از عهد صفوی آغاز و اوج‌گیـری غالـب آن هنرها در دوره‌ی قاجار، همگام با رشـد تعزیه بود. در اثر تحولات سـریع اجتماعـی، در عصـر حاضر این نوع آثار مورد بی‌مهری واقع و کم‌کم از پای درآمد و حتی از یادها رفت.

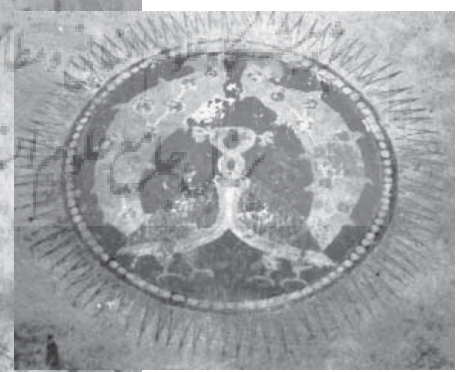
* مدیرگروه هنر اسلامی دانشگاه تربیت مدرس

نگاهی به بقاع متبرکه در ایران

تصویر ۱: دو رقاصه، کاخ جوسق‌الخاقانی، سامرا، عراق، اوایل سده سوم هجری

تصویر ۲: دو طاووس متقارن و درخت زندگی، برج‌های خرقان، نمای داخلی، سده پنجم هجری، تاریخ عکس‌ها: ۱۳۷۸ ش

آرامگاه‌سازی و ارتباط آن با تفکر شیعی، نخستین موضوع مورد بحث فصل اول این کتاب است. آرامگاه‌سازی به استثنای مسجد، بیشتر از هر نوع بنای معماری در ایران اسلامی مورد توجه عام بوده است. در ایران قبل از اسلام هیچ نوع نشانه‌ی مهمی از آثار آرامگاهی که مستقل بنا شده باشد، وجود ندارد. تفکر اولیه‌ی اسلامی و فرمایشات پیامبر(ص) نیز آرامگاه‌سازی برای بزرگان دین، حتی شخص پیامبر(ص) را تأیید نمی‌کند؛ اسلام بنیادی دقیقاً از هرگونه یادگاری رسمی برای مردگان روگردان بود. در دو سده‌ی نخستین اسلامی، محل دفن مقامات عالیه‌ی مذهبی، چون اصحاب پیغمبر یا اعضای اهل‌البیت با نصب قطعه چوبی که در فرهنگ‌های دیگر شاخص عمومی گور بود، مشخص می‌شدند یا محل دفن را با سایه‌بانی، چادری یا چیزی مشابه آن می‌پوشانیدند. کاربرد این نوع سایبان براساس قوانین قرآنی و پیام‌آور برکات بهشتی به شمار می‌رفت. با گذشت زمان در برخی مناطق جهان اسلام مانند آسیای مرکزی و شرقی این رسم ادامه یافت و به تدریج به شکل بناهای باشکوه آرامگاهی درآمد. بدین‌سان ساختن آرامگاه که عملی کاملاً شیعه‌وار است، از سنت دیرپای اسلامی که طبق آن هر مکانی می‌توانست به عنوان مسجد مورد استفاده قرار گیرد، بهره گرفت. در سراسر ایران بسیاری از امامزاده‌ها، امروز جانشین مسجد شده‌اند. رشد آیین شیعه نقطه‌ی اوج همه‌ی این تحولات (در احداث و رونق بناهای آرامگاهی) بود. با تکامل و پیچیده‌تر شدن مراسم عزاداری دهم محرم و شعایر مذهبی طبیعی بود که قبرها نیز علایم تکریم و تعظیم گوناگونی چون نرده و صندوقچه و ضریح‌های گرانقدر و مانند آن را دارا شوند و سرانجام نیز همین مشخصات منجر به بناهای واقعی گردید. زیارتگاه هسته‌ی مرکزی مجموعه‌ای گردید که اغلب چندین جریب وسعت آن می‌شد و علاوه بر نقش عمده‌ای که در زندگی سیاسی و اجتماعی و اقتصادی جامعه ایفا می‌کرد از اهمیت والایی نیز در محیط مذهبی برخوردار گردید. بقاعی نیز در ایران و برخی کشورهای دیگر وجود دارد که تحت حمایت اهل سنت است مانند آرامگاه بایزید بسطامی.



نویسنده در ادامه‌ی فصل و در صفحات ۱۱ و ۱۲ کتاب بحث معماری بقاع و تنوع آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. می‌دانیم که تنوع شکل و ساختار بناهای آرامگاهی به‌گونه‌ای است که نمی‌توان آن‌ها را همچون مساجد، در گروه‌های مشخص سبک‌شناسی دسته‌بندی کرد. تنوع در شکل ظاهری، اندازه، پلان، تزیینات، مواد و مصالح، نوع پوشش بام و ساختار کلی بناها را شاید بتوان نتیجه‌ی دو عامل دانست: ۱- گستردگی آن‌ها در همه‌جا، ۲- مردمی بودن این بناها که سلیقه‌ها

تصویر ۳: نمای عمومی بنای بازسازی شده، بقعه آقای سیدمحمد، گیلده بالا، اطراف لاهیجان، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

و خواست‌های متنوعی را بازتاب می‌دهـد. در این کتاب بـه انواع بناهـای آرامگاهی کـه گروهی ملهم از چهار طاقی‌های ساسانی و گروهی بناهای برجی هسـتند، اشاره شـده که شامل: گنبد رُک، گنبدهـای نار، شـلجمی، اُرچین، بدون گنبد با سـقف شـیروانی، هشـت وجهی، مربع شکل، پلان دایـره، پلان سـتاره‌ای شـکل می‌شود.

نام بناهای آرامگاهی و تنوع آن ادامـه‌ی مبحـث اول را بـه خود اختصاص داده اسـت. شمار نام‌های بناهای آرامگاهی در ایران و دیگر سـرزمین‌های اسـلامی بسـیار زیاد است. گروهی اسم مکان و گروهی صفتی برای شـخص مدفون در آن مکان و در بسـیاری مواقع ترکیب و آمیزش میان نام مکان و صاحب مکان به‌چشـم می‌خورد. نام مکان مانند: آرامگاه، بقعه، مرقد، بارگاه و.... نام صاحب مکان: امامزاده، شاه، شاهزاده، بزرگوار و....

در صفحـات ۱۲ و ۱۳ کتـاب جایگاه بقاع در باور مردم بررسـی شـده اسـت. مردم عادی و روستاییان هیچ‌گاه در پی تفحص از ریشه‌ی تاریخی و اصالت نسبی اشخاص مدفون در آرامگاه‌ها برنمی‌آیند. نگاه ایشـان عاطفی و ارتباطشان معنوی است نه منطقی و استدلالی. مقابر موجود در آرامگاه‌ها یادآور مبارزان راه حقیقت اسـت که اغلب جان بر سـر ایمان گذاشـته‌اند. اساسـاً برخی روسـتاها و آبادی‌ها پیرامون بقعه و آرامگاهی که در آن‌جا بوده، شـکل گرفته و گسترش یافته‌اند. نحوه‌ی گسترش شهرهایی همچون مشهد، قم، اردبیل، بسطام و... چنین بوده است. توجه به بقعه و امامزاده گویای یک نیاز عمیق انسـانی به داشـتن سـمبل قهرمان، پناهگاه، شفیع، توتم و روح مشترک است. وجود درختان مقدس، اشیاء متبرک، کوه‌ها، چشمه‌ها، چاه‌های نظر کرده و... یادآور همین اصل و نیاز عاطفی انسان‌هاست.

بقعه، پناهگاه و ملجأ همه‌ی بی‌پناهان و درماندگان دسـت از همه‌جا شسـته و جایی است که به‌راحتی می‌توان عقده‌ی دل را گشـود و حرف‌های ناگفته را گفت. مکانی است که فرهنگ عامه در آن زنده است و دیرتر از جاهای دیگر دستخوش آسیب و فراموشی می‌شود.

تصویر ۴: دیوار نگاره‌های نمای بیرونی، بقعه آقا سیدمحمد، گیلده بالا، اطراف لاهیجان، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

یکـی از اصطلاحاتـی که مردم برای بناهـای آرامگاهی و اشـخاص مدفون در آن‌ها به‌کار می‌برند «واجب‌التعظیم» اسـت. اغلب مـردم احترامی آمیخته به تقـدس برای ایشـان قائل‌اند، تا جایی که نحـوه‌ی ورود و خروج به این‌گونه بناها همراه با آیین‌ها و قراردادهای نانوشته‌ای است.

آیین‌های مذهبی و گاه ملی با بقاع متبرکه ارتباطی تنگاتنگ دارد. پررونق‌تریـن روزهای بقاع در مناسـبت‌های مذهبی شیعی

تصویر ۵: بارگاه یزید (نمای داخلی)، امامزاده زید، اصفهان، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

است. اگرچه امروزه شرایط تا حدی تغییر کرده است اما در گذشته نگهداری، نظافت، بازسازی و رفت و روب بقعه از طرف توده‌ی مردم به‌ویژه افراد خوش‌نام که جایگاه اجتماعی مقبولی داشتند، صورت می‌گرفت. بی‌شک پذیرفتن این مسوولیت جنبه‌ی درآمدزایی برای متوفی نداشت، بلکه اجر معنوی آن کفایت می‌کرد. اغلب این افتخار خدمت، موروثی بود.

در صفحه‌ی ۱۴ کتاب، نویسنده به بقاع متبرکه، بستر هنرهای سنتی و عامیانه پرداخته است. بقاع متبرکه بهترین فضا و بستر جهت تداوم جریان هنرهای سنتی توسط توده‌ی مردم علاقه‌مند است. بقعه، خانه‌ی دوم و بزرگتر و مقدس همه‌ی مردم آبادی است که در دل مردم جای دارد، بهترین خلاقیت‌های خود را نثار بقاع متبرکه می‌کنند. این‌گونه اماکن در حقیقت موزه‌های واقعی مردم‌شناسی هستند، موزه‌ای زنده و جاندار. با تمام آسیب‌هایی که طی سال‌های اخیر به سنت‌های آیینی و هنرهای سنتی ایران وارد شده هنوز هم بهترین مکان برای مطالعه‌ی فرهنگ عامه ایران، امامزاده‌ها است، به‌ویژه مطالعه‌ی نقاشی‌های عامیانه‌ای که بر در و دیوار این بناها از هنرمندانی بی‌نام و نشان بر جا مانده است.

نقاشی‌های بقاع متبرکه

موضوع بحث فصل دوم کتاب بررسی نقاشی دیواری در دوره‌ی اسلامی، تنوع موضوع و بنا می‌باشد که از صفحات ۱۶ تا ۱۹ به آن پرداخته شده است. در سده‌های نخست دوره‌ی اسلامی نیز کم و بیش، نقاشی دیواری به حیات خود ادامه داد و برخی سنت‌های هنری قبل از اسلام – ساسانی و رومی – در نقاشی دوره‌ی اسلامی به‌کار گرفته شد. عوامل اجتماعی در شرق اسلامی به بالندگی هنر نقاشی دیواری کمک کرد. از جمله جدایی میان بخش بیرونی خانه‌ها برای پذیرایی مهمانان و بخش اندرونی (حَرَم) بود که هیچ بیگانه‌ای اجازه ورود به آن جا را نداشت و این خود انگیزه‌ای شد که بخش اندرونی را با تصاویر اشخاص بیارایند و هر نقشی که بخواهند بیافرینند. نقاشی‌های دیواری بیشتر زینت‌بخش تالارهای اجتماعی و نشانگر احیای سنن و عاداتی است که پیش از اسلام در ایران و آسیای میانه حکم‌فرما بود. با وجود تحریم صریح صورتگری اشخاص، گرمابه‌های عمومی آراسته به تصاویر اشخاص باقی ماند که تحت

تصویر ۶: رزم علی‌اکبر(ع) با شارق بن شیث (نمای داخلی)، امامزاده زید، اصفهان، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

تصویر ۷: ضامن آهو و دانیال نبی (نمای داخلی)، بقعه آقاروبند، دزفول، تاریخ عکس: ۱۳۸۰ ش

تأثیـر عادات موروثی بود که سـده‌ها پیش از اسـلام رواج داشت. متأسفانه بیشـتر آثار نقاشی دیواری اسلامی در جریان یورش‌هـای مغولان به جهان اسـلام و متعاقب آن تخریـب بغداد، مرکز خلافت و گلسـتان هنر اسلامی از میان رفت. پس از سده‌های آغازین اسـلامی گرمابه‌هـا با نقاشـی‌هایی آراسـته می‌شـدند که موضوع اغلب آن‌هـا نمایانگـر خوش‌گذرانی‌هـا و هوس‌بازی‌های بیشـتر خلفای اموی است. به نظر می‌رسـد که گاهی این تصاویـر و پیکره‌های سـنتی را برای دور ماندن از چشم دشمنان سخت‌گیر نقاشـی در حمام‌ها پنهان می‌داشتند. در سده‌های اسلامی، افزون بر گرمابه‌ها، بسیاری از کاخ‌ها و دیگر بناها را نیز با نقاشـی‌هایی که با عملکرد و کاربرد بنا متناسب بود، می‌آراستند. برای مثال در کاخ جوسق‌الخاقانی در سامرا گچبری‌های تجریدی و تزیینی در معرض دید عموم بوده و تصاویر عیش و عشرت، همچون دو رقاصه مشهور (تصویر ۱)، در خلوت‌خانه‌ها قرار داشت.

شـاخص‌ترین نمونه‌ی نقاشـی دیواری از سده‌های نخستین تمدن اسـلامی ایران از نیشابور به‌دست آمده و به دوره‌ی حاکمیت سامانیان مربوط است. این نقاشی در کاوش‌های باستان‌شناسی موزه‌ی متروپولیتن از منطقه‌ی باستانی سبزپوشان نیشابور پیدا شد که اکنون در موزه‌ی ملی ایران در تهران، نگهداری می‌شـود. این نقاشـی را می‌توان به اواخر سده‌ی سوم و اوایل سده‌ی چهارم هجری نسبت داد. در این نقاشی یک شکارچی با لباس گران‌بها، کمربند، شمشیر و یک سپر مدور که در کنار زین اسب حیوان شکارشده‌ای که شاید خرگوش باشد، دیده می‌شود.

نویسـنده سپس به این نکته اشـاره می‌کند که گزارش باستان‌شناسی و متون تاریخی شواهد متعـددی را مبنـی بر وجود دیوار نگاره‌هایی در بناهای عهد غزنوی و سـلجوقی نشـان می‌دهد. براسـاس شـواهد تاریخی مکتوب برخی متون ادبی و تاریخی، همچـون مرزبان‌نامه، به توصیف بناهـای این دوران و دیوارنگاره‌های آن که عمارت‌ها و کاخ‌ها را مزین کرده‌اند، می‌پردازد. این‌ها نشـانه‌ای است از رونق نقاشی دیواری در کاخ شـاهان. برای اثبات این که در سده‌های نخستین اسلامی گونه‌های مختلف نقاشی دیواری وجود داشته، اسناد تاریخی به‌قدر کافی وجود دارد.

سابقه‌ی نقاشی بر دیوار بقاع متبرکه در صفحات ۱۹ تا ۲۲ کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. در منابع تاریخی از نقاشـی بر دیوار بناها بسیار گفته شـده، اما در هیچ‌یـک از منابع درباره‌ی آرایـش آرامگاه‌ها با تصاویـر و نقوش پیکردار مطلبی نیامده اسـت. آراسـتن بقاع را، حداقل در سده‌های نخسـت اسلامی، باید در راستای آرایش مسـاجد پیگیری کـرد. همان‌گونه که مساجد هیچ‌گاه به تصویر جانداران آراسته نشد و همواره تزییناتی تجریـدی مانند کتیبه‌های خوشنویسـی و نقـش و نگاره‌هـای مُذهّـب داشـت، در آرامگاه‌ها نیـز از این‌گونه تزیینات بهـره می‌بردند. چـون منابع تاریخـی در این مورد اطلاعات کافی بـرای ما فراهم نمی‌کند

تصویر ۸: چندلایه بودن دیوارنگاره‌های بقاع، جزییاتی از دیوارنگاره‌های بقعه پیرشمس‌الدین، لاشیدان حکومتی، لاهیجان، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

پس اســتناد به آثار نقاشــی آرامگاه‌ها می‌تواند مسیر مطالعاتی مناسبی در این خصوص باشد.

قدیمی‌تریــن بنــای آرامگاهــی کــه در نمــای داخلــی‌اش، بــر روی اندود گــچ، نقش و نــگار دارد، مقبره‌ی ارســلان جاذب در منطقه‌ی ســنگ بســت خراســان، در عهد غزنوی اســت. در بخش‌های سالم مانــده‌ی نمای داخلی، نقش‌هــای گیاهی و تزیینی با رنگ‌های روشــن بر روی گچ اجرا شده است. مهم‌ترین و شــاید تنها نمونه‌ی شایان ذکر عهد سلجوقی، نقاشــی‌های نمای داخلی برج‌های خرقان در ناحیه‌ای میان قزوین و همدان است. بر روی دیوارهای اضلاع هشــت‌گانه و قسمت کاربندی و زیر گنبد داخلی، آثار ارزنده‌ای از دیوار نگاره (فرســک) دوره‌ی ســلجوقی وجــود دارد که در نوع خود کم‌ســابقه و حایز اهمیت است. (تصویر ۲)

پــس از مدتی با ســیر تکاملی این نوع نقاشــی‌های دیــواری، حداقل در گروهــی از بناهای آرامگاهی، و تحت‌تأثیر عوامل متعدد، تصویر انســان همراه با موضوعی روایی بر دیوار بقاع نقش بســت. تحول در موضوع نقاشــی‌ها همگام با دگرگونی در دیدگاه‌های جاری جامعه و حکومت‌ها، قابل ارزیابی و بررسی است.

پراکندگی بقاعی که هنوز نقاشــی دارند در صفحات ۲۲ و ۲۳ کتاب مورد بررســی قرار گرفته است. اگرچه امروزه فقط شمار کمی از نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه به‌جا مانده، ولی پراکندگی جغرافیایی همین نمونه‌های اندک، بیانگر گسترش و رونق این نوع آثار در گذشته‌ای نه‌چندان دور در سراســر ایران است. نقاشی بقاع متبرکه ســابقه‌ای کهن دارد. نظر به اینکه حداقل یکی از این آثار به عهد صفوی مربوط است پس این نوع نقاشی در اواخر دوره صفویه وجود داشته ولی چون بیشــتر این آثار در اواخر عهد قاجار پدید آمده پس اوج آن در حدود یکصد ســال پیش، مقارن با انقلاب مشروطیت، بوده است.

در این فصل نگارنده پس از بررسی تاریخچه‌ی نقاشی دیواری بقاع متبرکه، به معرفی بقاع و نقاشی‌های موجود در آن‌ها می‌پردازد. وی برای دسترسی آسان علاقه‌مندان و تسهیل در تحقیقات احتمالــی آینــده، مختصات و موقعیت جغرافیایی بقاعی را که هنوز نقاشــی دارند یا تا چند ســال پیش نقاشی داشته و از تصاویرشان در این کتاب استفاده شــده، مطرح نموده اســت. بــرای تلخیص نوشــتار، از توصیف ویژگی‌های دقیق معماری و ارزش‌های تاریخی بناها اجتناب شــده و در راســتای اهداف تحقیق، بیشتر ویژگی‌های نقاشــی‌ها بیان شده اســت. به علت این‌که موضوعات مشــترک و شیوه‌های اجرای نزدیک به هم، از خصوصیات این آثار است تا حد ممکن از تکرار موارد مشــابه پرهیز شده اســت. در مجموع در این فصل، ۶۶ تصویر مورد بررسی قرار گرفته که تصویر اول مربوط به نقاشــی دیواری در کاخ جوسق‌الخاقانی و تصاویر بعدی همه مربوط به بقاع و نقاشی‌های موجود در آن‌ها است. محقق در این‌جا بقاع ســه اســتان گیــلان، اصفهان و خوزستان را مورد بحث قرار داده و ضمن معرفی بقاع در هر استان، نقاشی‌های درون یا بیرون هر بقعه را بررسی

تصویر ۹: پیکار امام حسین(ع) در ظهر عاشورا، بخشی از دیوارنگاره‌ی نمای بیرونی بقعه سیدداورکیا، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش. چهره‌ی امام بیش‌تر از دیگر قسمت‌های نقاشی دچار آسیب شده است.

تصویر ۱۰: چهره مخدوش اشقیا

تصویر ۱۱: امام حسین(ع) در حالت‌های مختلف، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

و به تصویر کشیده است. تمام تصاویر دارای زیرنویس به همراه مکان و تاریخ عکس هستند. تصاویر به‌صورت رنگی و در ابعاد بزرگ می‌باشند. در این نقاشی‌ها به جزییات اشاره نشده، فقط به موضوع نقاشی اشاره شده است. در صفحه ۲۳ جدولی آورده شده که نشان‌دهنده‌ی فهرست بقاعی است که نقاشی‌هایشان دارای تاریخ اجرا است.

از صفحه‌ی ۲۴ تا ۴۶ بقاع استان گیلان مورد بررسی قرار گرفته است. معماری بقاع گیلان به خانه‌های مسکونی شباهت دارد، با همان مقیاس‌ها، مواد و مصالح، ارتفاع و نقشه‌ای که در منازل معمولی مورد استفاده قرار می‌گیرد و بالطبع به همان مقدار نیز عمر کوتاهی دارند. اغلب این بناها به عهد قاجار مربوط می‌شوند. در این بخش ۱۷ بقعه از استان بررسی شده است. برای نمونه بقعه‌ی آقا سید محمد (روستای گیلده بالا، اطراف لاهیجان): این بقعه در حدود ۱۵ کیلومتری لاهیجان به سمت شمال‌شرق خارج از جاده‌ی اصلی لاهیجان به همدان و پس از روستای امیرهنده، در میان گورستان واقع شده است. سرسبز و پر از مزارع برنج. همانند دیگر بقاع محلی گیلان این بقعه نیز با سکویی از زمین فاصله گرفته و به شکل مکعب است با اندازه‌ای حدود ۶ × ۶ متر و ارتفاعی حدود سه متر، چهار طرف بنا بالکن‌هایی دارد به عرض حدود ۱/۵ متر. دو ورودی در شمال و جنوب بنا تعبیه شده است. در سال‌های اخیر داخل و بیرون را به شیوه‌ی غیراصولی دستکاری کرده‌اند؛ مثلاً تمام دیوارهای درونی را با سنگ مرمر پوشانده و هرگونه نقش و نگاری را زدوده‌اند. نمای بیرون نیز تا ارتفاع ۱۲۰ سانتی‌متر با سنگ مرمر سیاه پوشانده شده؛ در نتیجه بخشی از نقاشی‌ها و نوشته‌ها از بین رفته است. در حال حاضر حدود سی درصد از نقاشی‌های اولیه‌ی بنا باقی است. (تصویر۳)

چندین لایه نقاشی در قسمت‌های فرو ریخته گچ دیوارها قابل رویت است. آخرین لایه یعنی آن‌چه امروز در برابر دید ما قرار دارد به سال ۱۳۳۳ هجری قمری مربوط است و آقاجان لاهیجانی آن را نقاشی کرده است. این آثار همچون دیگر بقاع ترکیبی از خط و نقاشی است. بر بالای در ورودی بنا بانی تعمیرات و نقاشی‌ها «شهربانو بنت رضا» معرفی شده است. (تصویر ۴) افزون بر کتیبه‌ها و نقوش تزیینی گل و پرنده؛ مجلس جنگ مسلم با کوفیان، پیامبر(ص) و امام علی(ع)، قاسم و نوعروس‌اش در مجلس، امام موسی‌بن جعفر(ع) در زندان و دو نقش شیر و خورشید متقارن رو به روی هم نیز در این بنا به چشم می‌خورد.

در صفحات ۴۶ تا ۵۵ نیز بقاع اصفهان معرفی و ۹ بقعه مورد بررسی قرار گرفته است. امامزاده زید با شاه زید (اصفهان) از آن جمله است. این بقعه در محله‌ای به همین نام در شهر اصفهان واقع است. از بناهای عهد صفوی یا پیش از آن است که به استناد کتیبه‌ی سنگی که در نمازخانه‌ی آن نصب شده، به سال ۱۰۹۷ هجری قمری در دوره‌ی حاکمیت شاه سلیمان صفوی مرمت شده است. یک در ورودی دارد و روبه‌روی آن در سمت دیگر، در دیگری است که به یک نمازخانه کوچک

باز می‌شود. نقاشی‌های این بقعه فاقد نام هنرمند و تاریخ اجرا است. نقاشی‌های شاه زید دور تا دور دیوارهای داخل را از پایین تا زیرگنبد فرا گرفته و مجالس از یکدیگر تفکیک نشده‌اند. مضمون این نقاشی‌ها مجالسی است همچون ظهر عاشورا، شبیه حضرت عباس کنار شط فرات، به میدان رفتن حضرت عباس، اعزام اسرای اهل‌بیت به شام در بارگاه یزید (تصویر۵)، مجلس عیش یزید، ضامن آهو، سلطان قیس هندی، مادر وهب، پیکار علی‌اکبر(ع) با شارق‌بن شیث (تصویر۶)، جنگ قاسم‌بن‌حسن(ع) با پسران ازرق شاهی، امام موسی‌بن‌جعفر در غل و زنجیر و گودال قتلگاه. بدون این‌که ترنج یا محدوده‌ی هندسی برای عنوان مجلس‌ها و نام اشخاص در نظر گرفته شود نام‌ها در کنار افراد و رویدادها بر زمینه‌ی دیوار نوشته شده است.

تصویر ۱۲: پیامبر(ص) در حالت‌های مختلف، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

در صفحات ۵۵ تا ۵۹ بقاع استان خوزستان معرفی می‌شوند. در این استان ۴ بقعه در شهرهای دزفول و شوشتر بررسی شده است. برای نمونه بقعه‌ی آقا روبند یا پیر روبند (دزفول): در محله‌ای به همین نام در جانب رودخانه دز و در چشم‌اندازی زیبا، گورستان قدیمی‌ای قرار دارد که این بقعه در آن‌جاست. اصل بنا از عهد تیموری است ولی در دوره‌ی صفوی بازسازی شده و در عهد قاجار نیز مرمت‌هایی در آن صورت گرفته است. امروزه بنا، دارای گنبدی اُرچین (مضرّس) و سفیدرنگ است. در جلوی بقعه‌ی اصلی ایوان بنا، نمازخانه‌ای ساخته و آن را با طاق رومی پوشانده‌اند. در درگاهی‌های متقارن این طاق، نقاشی به نام «اسداله» ۱۴ مجلس نقاشی مذهبی تصویر کرده است. اندازه‌ی مجالس تصویر شده حدود ۲×۱ متر است. مجالس همچون: ضامن آهو (تصویر۷)، جنگ قاسم(ع) با پسر ازرق شاهی، عبور از پل صراط، ازرق شاهی ملعون، امام حسین(ع) عازم کربلا، علی‌اکبر(ع) در آغوش امام حسین(ع). موضوع یکی از مجلس‌ها که در مجالس روایت شده در دیگر بقاع، استثنا به شمار می‌رود مجلسی است که حضرت دانیال نبی را در میان شیرهای درنده به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که شیرها به او کُرنش می‌کنند و بخت‌النصر که منتظر دریده شدن دانیال است با حیرت از دور به صحنه نگاه می‌کند. نقاش در ذیل همین مجلس، بانی را «غلامرضاخان جنگجو» معرفی کرده است. (همان تصویر ۷) در نقاشی‌های آقا روبند، بزرگان دین، برقع یا رُخ‌پوش ندارند.

تشابه ساختاری نقاشی بقاع در صفحات ۵۹ تا ۶۱ بررسی شده است. نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه در هر کجا که باشند ساختاری مشترک دارند که آن‌ها را کاملاً به یکدیگر مرتبط کرده و دلیلی بر انگیزه‌ی پدیدآوردن این آثار مشترک بوده و اهداف معینی داشته است. خاستگاه و پایگاه اجتماعی هنرمندان آن نیز یکی بوده است. نقاشی‌هایی که بر دیوار این اماکن کشیده شده، تصاویر روایی است که با شخص مدفون در بقعه رابطه‌ای مستقیم ندارد. هم‌چنین با نوع معماری و ساختمان بقعه ارتباطی بنیادی دیده نمی‌شود. نقاش برای آثار خود اندازه و کادر مشخصی در نظر نداشته و اغلب اندازه و وسعت نقاشی، تابعی از شرایط دیوار است. بستر کار، یا بوم نقاش در تمامی آثار دیوار بناست، بنابراین زمینه‌ی کار او سفید است. موضوع اصلی این نقاشی‌ها انسان

تصویر ۱۳: حضرت علی‌اکبر(ع)، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

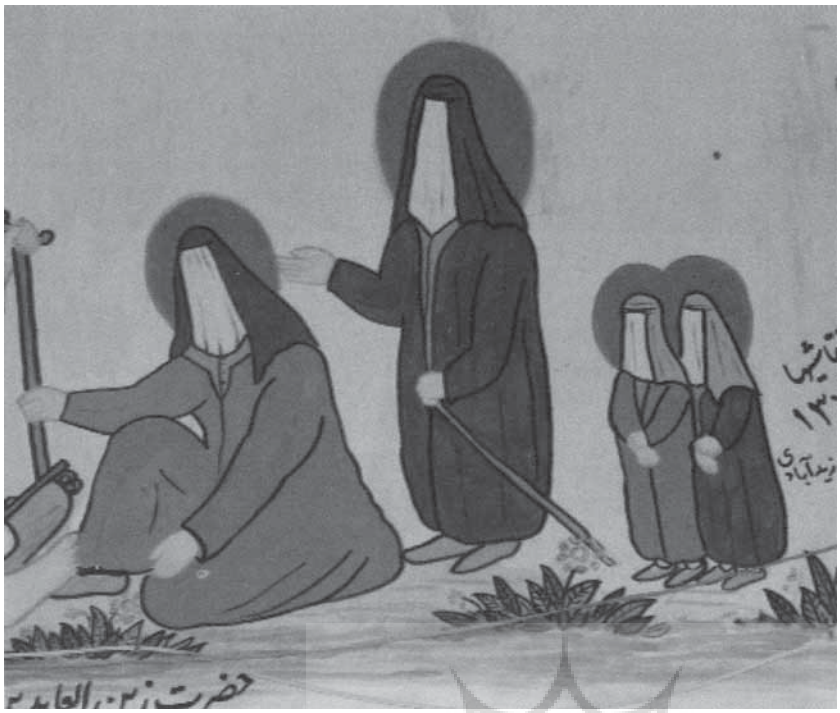
اســت؛ انسانی مذهبی و اســاطیری که سرنوشتی پر پیچ و خم دارد. همه‌ی عناصر تصویری دیگر مانند کوه و دشت و درخت و... در خدمت این انسان قرار می‌گیرند و اهمیتی ثانوی دارند. هم‌چنین موضوع این نقاشــی‌ها نیز بسیار به هم شــبیه‌اند. از جمله بر دیوار بقاع، می‌توان تصویر مضامینی همچون صحنه‌ی ظهر عاشورا که امام حسن(ع) کودک خردسال خود را در آغوش دارد، به میدان رفتن حضرت ابوالفضل‌العباس(ع)، نبرد قاسم(ع) با پسران ازرق شاهی به میدان رفتن علی‌اکبر(ع) و... را دید. البته تفاوت‌هایی در مهارت و فن اجرایی نقاشان و گزینه رنگی آنان به چشم می‌خورد. برخی دید روســتایی و قلم سرکش و آموزش‌ناپذیر داشــته‌اند و کارشان بدوی‌تر است و برخی در اثر آشــنایی با نقاشی شهری و رســمی، قلمی آرام‌تر و اسلوبی نزدیک‌تر به شیوه‌های مرسوم عهد خود دارند.

در صفحــات ۶۱ تــا ۶۵ نکاتی را در مورد بازســازی‌های مداوم و چندلایه بودن نقاشــی‌ها و آســیب‌های تدریجی و مرمت نقاشــی‌ها ملاحظه می‌کنیم. تخریب تدریجی بناهــا در اثر عوامل طبیعی امری بدیهی اســت، اما بناهای مذهبی به واســطه‌ی قداست‌شــان مورد احترام‌اند و توسط مردم حراســت و نگهداری شده و با بازسازی‌های پی‌درپی جلوی تخریب آن‌ها گرفته می‌شود. در گذشــته این بازسازی شامل نقاشی‌ها هم می‌شده است. در بیشتر بقاع چندلایه بودن نقاشی‌ها به سهولت قابل تشخیص است. (تصویر ۸)

فرسایش و تخریب تدریجی آثار هنری، عوامل و علت‌های بسیاری دارد. بناها و نقاشی‌های دیواری نیز از راه‌های گوناگون آسیب می‌بینند. در نقاشی دیواری، اغلب دو بخش آسیب‌های بیشتری را متحمل می‌شوند که هر دو در نتیجه‌ی عملکرد احساسی مخاطبان به هنگام مواجهه و تماشای این نقاشی‌هاست: ۱- در نقاشی‌های دیواری یاد شده صورت شخصیت‌های محبوب به‌ویژه امام حسین(ع) و پیامبر(ص) به دلیل این‌که روستاییان در هنگام زیارت و پس از تماشای تصویر، اغلب دست خود را به چهره‌ی ائمه و سپس به صورت خود، به نیت تیمّن، می‌کشیدند دچار فرسایش زودرس و در نتیجه تخریب شده‌اند. (تصویر ۹)

۲_ مورد دیگر آســیب‌های تعمدی این است که افراد و زوار بقاع پس از زیارت و تماشای تصاویر و لابد تجســم ذهنی آن‌چه بر مظلومان گذشــته و هم‌چنیــن برای اعلام همدردی با اولیاء دین و ابراز هرچه بیشــتر تنفر خود از اشــقیا، چهره و تصویر آن‌ها را مخدوش کرده‌اند. (تصویــر ۱۰)

رونق از دست رفته نقاشی‌های بقاع در صفحات ۶۵ و ۶۶ مورد توجه قرار گرفته است. مهم‌ترین عامل و دلیل سقوط این هنر تحول دیدگاه و ایده‌آل‌های جامعه است. دوری روزافزون توده‌ها از مفاهیم مذهبی و کردارهای آیینی و سنن اجتماعی، در تغییر ذائقه‌ی تصویری مردم بسیار موثر بود. در موارد اجتماعی دیگر نیز این تحول سریع و چشمگیر بوده است.



تصویر ۱۴: حضرت زینب(س) و دیگر زنان اهل حَرَم، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

زیبایی‌شناسی نقاشی‌ها

فصل سوم کتاب به مواد و فن اجرای نقاشی‌ها، مضمون نقاشی‌ها، ترکیب‌بندی‌ها، نمادشناسی رنگ، نمادشناسی عناصر آیینی همراه با تصاویر مربوط به هر مبحث و هم‌چنین نقاشان و جایگاه اجتماعی آن‌ها و شخصیت‌شناسی و منش نقاشان و معرفی تعدادی از آن‌ها، پرداخته است.

در این فصل ۴۱ تصویر بررسی شده که همه نقاشی بوده و بسته به جایگاه کاربری آن‌ها، در اندازه‌های متفاوت به‌کار گرفته شده‌اند. تمام تصویر رنگی هستند. در این‌جا نیز مانند تصاویر فصل قبل اشاره‌ای به جزئیات یعنی نوع لباس، عناصر به‌کار رفته در نقاشی و... نشده و فقط موضوع نقاشی مورد توجه بوده است. تصاویری که مکانشان مشخص است در زیرنویس تصویر به آن‌ها اشاره شده است.

تصاویر ۶۷ تا ۹۶ مربوط به دیوار نگاره‌ها، تصاویر ۹۷ تا ۱۰۴ مربوط به نمادشناسی آیینی و ۱۰۵ تا ۱۰۸ مربوط به امضای نقاشان می‌باشد.

در صفحه ۷۰ با مواد، فن و مراحل و روش‌های اجرای نقاشی‌ها آشنا می‌شویم. گذشتگان چندان دلبستگی به وصف حال و ثبت و ضبط تجربه‌ها و توصیف عملکرهای فنی و هنری خود نداشته‌اند، به‌ویژه در هنرهای سنتی که تجارب و فنون به صورت سینه به سینه انتقال می‌یافت. به همین دلیل آگاهی کمی درباره‌ی چند و چون مواد و مصالح مورد استفاده نقاشان بقاع به دست می‌دهند. بنابراین فقط با مطالعه‌ی نمونه‌های آثار یا گاه گفت‌وگو با کارشناسان خبره و سالخوردگان محلی که شاهد و ناظر اجرای این‌گونه نقاشی‌ها بوده‌اند می‌توان اطلاعات اندکی درباره‌ی ویژگی‌های مواد و مصالح و روش‌های اجرا به‌دست آورد.

مصالح اصلی این بناها آجر است که با اندود گاهگل پوشانده می‌شده سپس لایه‌ای از گچ زبره را بر روی آن می‌کشیدند و در نهایت لایه‌ی نازکی از گچ نرمه را بر سطح دیوار به‌کار می‌بردند تا صاف و صیقلی گردد. در گروهی از بقاع از محلول صمغ عربی یا کتیرا یا چسب حیوانی (سریشم) برای زیرسازی استفاده می‌کردند. گاهی از رنگ روغن نیز در دیوارنگاری بقاع استفاده کرده‌اند. خود نقاش قلم‌موهای مورد نیازش را از موی گربه، یا حیوانات دیگر تهیه می‌کرد.

هنرمند با تکیه بر خلاقیت سرشار خود و با خزانه تصویری انباشته در ذهن خویش و تجارب هنری‌اش شروع به کار کرده است. احتمالاً او ابتدا دیوارهای چشمگیر و کادرهای برتر را میان شخصیت‌های اصلی و روایات مهم تقسیم و پس از آماده‌سازی بستر ابتدا طراحی‌اش را با ابزاری همچون زغال انجام می‌داد. اندازه‌ی کلی طرح‌ها به اندازه‌ی دیوارها بستگی داشت. اندازه‌ی موضوعات و پیکرها نیز با جایگاه اعتقادی و بار تصویری داستان‌ها مرتبط است. نقاش بیشتر از رنگ‌های تخت برای رنگ‌آمیزی بهره می‌برد، که سابقه‌ای کهن و مستمر در هنرهای تصویری دارد و خطوط تیره‌ی کناره نما پس از رنگ‌آمیزی سطوح، ترسیم می‌شد. نقاش با همان رنگ و قلمی که نقاشی می‌کرد، خوشنویسی و کتیبه‌نگاری را هم انجام می‌داد.

از صفحه‌ی ۷۰ تا صفحه‌ی ۹۰ مضمون نقاشی‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. موضوع نقاشی‌ها، روایاتی تصویری از مضمون‌های مورد علاقه‌ی توده‌ی مردم شیعه مذهب ایرانی است

تصویر ۱۵: جنگ مسلم‌بن عقیل با کوفیان، دیوارنگاره‌ای از بقعه سید داورکیا، تاریخ عکس: ۱۳۸۶ ش

که به طرز پیچیده‌ای با دیگر سنت و فرهنگ اجتماعی مناطق مختلف ایران آمیخته شده است. در این نقاشی‌ها مضامین روایی در کنار یکدیگر و گاه بدون انقطاع در گستره‌ی طولی دیوار بنا تصویر می‌شوند. موضوعات به یکدیگر همبسته‌اند و به لحاظ ترکیب به‌هم پیوسته و برای بیننده‌ی ناآشنا، پر ازدحام و بی‌نظم به‌نظر می‌رسد. با مقایسه‌ی تطبیقی و بررسی آماری، شاید بتوان بسامد موضوعات و مجالس به‌تصویر درآمده در بقاع را این‌گونه مرتب کرد:

الف) امامان: اساس موضوع این روایات به امامان شیعه مربوط است. ترتیب اهمیت حضور امامان در این نقاشی‌ها عبارت است از: امام حسین(ع) در حالت‌های مختلف (تصویر ۱۱)، امام زین‌العابدین(ع) فرزند امام حسین(ع)، امام هشتم موسی‌الرضا (ع)، امام هفتم موسی‌بن‌جعفر(ع)، امام علی(ع).

ب) پیامبران: به ترتیب اولویت در نقاشی‌ها: حضرت محمد(ص) در حالت‌های مختلف (تصویر ۱۲)، حضرت ابراهیم(ع) و حضرت اسماعیل(ع)، دانیان پیامبر، صفی از پیامبران سفیدپوش در مجلس ظهر عاشورا.

ج) امامزاده‌ها: به‌ترتیب: علی‌اکبر(ع) فرزند امام حسین(ع) در حال ستیز با دشمنان (تصویر ۱۳)، حضرت قاسم(ع) پسر امام حسن(ع)، حضرت ابوالفضل(ع) فرزند امام علی(ع) و برادر ناتنی امام حسین(ع)، علی‌اصغر(ع) کوچکترین پسر امام حسین(ع)، عبدالله(ع) فرزند نوجوان امام حسن(ع).

د) زن‌ها: حضور زنان در تصاویر در مقایسه با مردان بسیار کمتر است با این همه تعداد زیادی زن، در نقاشی‌ها به چشم می‌خورد که اغلب در مجالس فرعی و در اندازه‌های کوچک و حواشی مجالس اصلی حضور دارند. از همه مهم‌تر حضرت زینب کبری(س) خواهر امام حسین(ع) (تصویر ۱۴)، دختران امام حسین(ع) ام‌کلثوم، رقیه و سکینه(س)، فاطمه نو عروس حضرت قاسم(ع)، همسران امام حسین(ع)، زن مسلمان حارث قاتل طفلان مسلم، همسر نیکوکار خولی که سر امام حسین(ع) را در تنور خانه یافت، مادر وهب از شهدای روز عاشورا، حضرت فاطمه(س) در مجلس عروسی همراه با عروس دیگر به‌نام عروس قریش (این مورد استثنا است).

م) انصار: به ترتیب: انصار و یاران امام حسین(ع): مسلم‌بن عقیل در حال جنگ با کوفیان (تصویر ۱۵)، عباس‌بن‌شبیب و غلامش شوذب، دو طفلان مسلم(محمد و ابراهیم)، درویش کابلی، سلطان قیس، قنبر غلام امام علی(ع)، زعفر جنی پادشاه جنی‌ها، ملک منصور سرور ملائکه هردو از یاران امام علی(ع) و از بنی‌بشر نیستند.

ن) دشمنان: در این نقاشی‌ها حضورشان به مراتب کم‌رنگ‌تر از قهرمانان است چهره‌ی

تصویر ۱۶: چهره‌های دشمنان، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

شـخصیت‌های منفی را اغلب با رنگ تیره و سـیمایی زشـت و ناخوش‌آیند و در حال شکسـت به‌تصویر در آورده‌اند. (تصویر ۱۶) به ترتیب: عمر سعد، حرمله، پسر ازرق شامی، ازرق شامی، غلام ازرق شامی، مارد بن سدیف، یزید، حارث، بَجَدل‌بن‌سلیم.

و) حیوانات: اسـب شـاخص‌ترین حیوان حاضر در غالب صحنه‌ها و از همه مهم‌تر ذوالجناح، اسـب امام حسـین(ع) و عقاب اسب علی‌اکبر(ع)، شـیر: در تصویر ۱۷ در حالت‌های مختلف دیده می‌شود، شتر، آهو، کبوتر، قرقاول، طاووس: زیبایی فوق‌العاده این پرنده عامل اصلی ترسیم آن در بقاع به‌شمار می‌رود، مار، عقرب و گوسفند.

هـ) موجودات افسـانه‌ای شـامل: بُراق: در معراج پیامبر که مرکب پیامبر می‌باشـد موجودی اسـت با سر آدمی (اغلب زن) بدن اسـب و دم طاووس که تاجی بر سر دارد (تصویر ۱۸)، ملائکه (فرشتگان)، جن، اژدها.

ترکیب‌بندی نقاشی‌ها در صفحات ۹۰ و ۹۱ مورد بررسی قرار گرفته است. بیشتر از چگونگی ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون در آثار تصویری هنگامی صحبت می‌شود که هنرمند با تأمل و درایت و تفکری هوشـمندانه جای هر عنصر را در محـدوده‌ی کادر خود در نظر بگیرد و چیدمان عناصر را بـر مبنای آن محاسـبات انجام دهد تـا پیام خویش را از طریق عناصر بصـری، بهتر به بیننده انتقـال دهد. اما در این‌گونه نقاشـی‌ها، اغلب کادر و محدوده‌ی تعریف شـده‌ای با طول و عرض (به‌ویژه طول) مشخص وجود ندارد بلکه سطح دیوار بقاع در اندازه‌ای بزرگ بستر هنرنمایی نقاش اسـت. نقاش ترکیب خود را در زمان و همگام با زمـان گذرا می‌آفریند. گرچه او به لحاظ تجربی، بخش‌های ارزشـمندتر گسـتره‌ی دیوار را می‌شناسد، ولی در بسیاری موارد کارش را از یک جایی آغاز می‌کند و پیش‌می‌رود و فقط هنگامی که سـطح دیوار در آن سـوی بنا به پایان رسید، دست از کار می‌کشـد. جالب این‌که او هیچ‌گاه کم نمی‌آورد. اغلب در طول این ترکیب‌بندی‌ها، مضامین به یکدیگر می‌پیوندد. روشـن اسـت که ارتفاع بنا، یا ارتفاع کادر نقاشـی‌ها، اغلب از حد سـه الی چهار متر تجاوز نمی‌کند. گروهی از نقاشـی‌ها نیز وابسـته به تقسـیمات معمارانه‌ی بنا، در داخل درگاهی‌ها، طاقچه‌ها یا رف‌ها اجرا شـده‌اند. اغلب عناصر تصویری، به‌صورت متقاطع و با خطوط منحنی و اُریب، سـاختمان اصلی ترکیب‌بندی را شکل می‌دهد. نقاش بقاع، تمام عوامل تصویری و نهایـت خلاقیت خود را به کار می‌بندد تا اثـرش برای مخاطبان اصلی او، یعنی توده‌های عامی جامعه، تهییج‌کننده‌تر و تأثیرگذارتر باشد. اغراق و دفرماسیون‌های شدید نیز که از ویژگی‌های بارز این‌گونه نقاشی است، در راستای تهییج‌کنندگی اثر قرار می‌گیرد.

تصویر ۱۷: شیر، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

نویســنده در صفحه‌ی ۹۱ به نمادشناسی اشاره کرده اســت. نقاش دیوارهای بقاع، پالت رنگی غنی ندارد و شــمار رنگ‌هایی که او در آثارش به‌کار می‌برد، محدود اســت. اغلب از رنگ‌های شفاف اصلی بهره گرفته و از خاکســتری‌های رنگین یا رنگ‌های ثالثه کمتر استفاده کرده است. این نقاش به رنگ واقعی و طبیعی عناصر و پیکرهایی که ترســیم می‌کرد، چندان توجهی نداشــته و به همین علت ممکن است در نقاشی‌هایش رنگ‌های کاملاً غیرطبیعی دیده شود. نقاش از ارزش‌های نمادین رنگ نیز بهره برده اما در همه جای اثر و به یک میزان به چشم نمی‌خورد، بلکه بیشتر در پیکره‌های اصلی و قســمت‌های مهم دیوارنگاره استفاده شده است. هرچه شخصیت مثبت تصویر مهم‌تر باشد توجه نقاش به نمادین بودن رنگ‌های به‌کار رفته در پیکر او بیشتر است. مقدار و نحوه‌ی استفاده‌ی نمادین از رنگ در میان نقاشان یکسان نیست و بستگی به گستردگی حوزه‌ی اطلاعات و آگاهی‌های آن‌ها و آشنایی‌شان با مضامین فرهنگی و مذهبی عامیانه دارد. برخی از نمونه‌های نمادگرایی رنگی را که در گروهی از این آثار، طبق قراردادهای نانوشته، ولی پذیرفته شده، به‌کار گرفته‌اند شامل: رنگ قرمز قبای امام حســین(ع) که نشانه‌ای است از شــهادت و خون، در حالی‌که پوشاک دیگر امامان و امامزادگان و قدیسان سبز رنگ و نیلی است. اغلب سربند، پیشانی‌بند، دستار و عمامه بزرگان و هاله‌ی نوری که گرداگرد ایشان را فرا می‌گیرد سبز و گاهی طلایی رنگ است. رنگ سیاه، در پوشاک زنان، اهمیت زیادی دارد و نماد و نشانه‌ای است از عزاداری ایشان در ماتم از دست رفتن مردان و سرنوشت غم‌باری که برایشــان رقم خورده اســت. رنگ‌های گرم را بیشتر برای صورت و اندام و پوشاک اشقیا به‌کار برده‌اند. نقاش بیشــتر از ســفیدی رنگ دیوار به‌جای رنگ سفید اســتفاده کرده است. چرا که زمینه‌ی اولیه‌ی دیوار گچی، سفید است.

تصویر ۱۸: بُراق، جزییاتی از دیوارنگاره‌ها

صفحات ۹۲ تا ۹۷ به بررسی نمادشناسی عناصر آیینی می‌پردازد. در این‌گونه آثار سنتی و عامیانه، مرز آسیب‌پذیری میان تزیین‌گرایی و نمادگرایی وجود دارد، به‌گونه‌ای که گروهی از عناصر را در هر دو حوزه می‌توان بازشناسی و دسته‌بندی کرد. مهم‌ترین ویژگی این عناصر نمادین، وجود تقارن در ساختار اندام آنهاست و نقوش متقارن نقش‌مایه‌های ایرانی سابقه‌ای کهن دارد. برخی عناصر تصویری که جنبه‌ی نمادین شاخص‌تری دارند، به این شرح است:

الف) درخت زندگی: ۱- نقشی ساده شده از درخت سرو و تمثیلی از جاودانگی و سرسبزی که برای شخصیت‌های به تصویر در آمده بر دیوار بقاع و نیز فرد مدفون در آن مکان آرزو شده است. ۲- تصویر ساده شده‌ای از درختی شبیه درخت نخل.

ب) سَرِ عَلَم: علم و به خصوص سر علم به‌صورت عمودی نشانه‌ی مقاومت و پایداری و ایستادگی است که اشخاص مدفون در بقعه را به این ویژگی ستوده‌اند.

ج) تاج: در نقاشی‌های بقاع، فرشتگان بر سر خود تاج دارند و به معنی سلطنت معنوی ایشان بر این جهان و نظارت بر اعمال و کردار ما و نیز برگزیده بودنشان از سوی خداوند است.

د) پرندگان و حیوانات: شامل: قرقاول، کبک، کبوتر و طاووس. برخی از معنای نمادین پرندگان چنین است: پرواز، عروج، خوش‌آوازی، زیبایی، سفر روحانی و گاه با واسطه‌هایی به معنای بهشت، مأوای شهداست. حیوانات مانند آهو یا برخی موجودات افسانه‌ای همچون بُراق و اژدها جنبه‌ی نمادین دارد.

م) گل و گیاهان: گل و ریحان در راستای تداعی باغ فردوس و بهشتی است که در انتظار نیکوکاران و به‌ویژه شهدای آرمیده در بقاع است.

درخت زندگی، سرو

ن) خورشـید و ماه: در نقاشی‌هایی که خورشید و ماه به روایت داستانی مربوط نیست احتمالاً نقش ناظر و شاهد (داور) آسمانی را بازی می‌کنند.

و) نقش شیر: نقش اصلی را در نقاشی‌های بقاع مذهبی دارد و از جمله نماد قدرت، حاکمیت، تسـلط، فصل تابستان و رسـیدن محصولات، نماد برکت و فراوانی، تمثیل پاسداری و حراست به شمار می‌رفته است.

از صفحه ۹۸ تا انتهای این فصل جایگاه اجتماعی نقاشان بقاع مورد بررسی قرار گرفته و چند تن از نقاشان معرفی شده‌اند. نقاش بقاع خودجوش و عاطفی به‌سوی هنر رفته و در آثارش علایق ذاتی و درونیات خویش را که انعکاسـی از فرهنگ بومی اسـت بروز می‌دهد. کار او بسیار مشکل اسـت چون ممکن اسـت خبط و خطای هنری و فنی او را به حسـاب خطای دینی و اعتقادی‌اش بگذارند. نقاش علی‌رغم کم‌سوادی‌اش، حافظه‌ی تصویری بسیار خوبی دارد. نه تنها کلیات تصاویر و مجالس را که پیش‌تر در بقاع دیده بود در حافظه داشت، بلکه جزئیات حرکات قلم‌موی استادش و دیگر نقاشـان قبل از خویش را نیز از این‌جا و آن‌جا به خاطر سپرده بود. هم‌چنین او از حافظه‌ی شـنیداری‌اش نیز بسـیار بهره می‌گرفت. انتقال این میراث هنری از پدر به فرزند، از معمول‌ترین راه‌های تداوم و توسـعه‌ی این شـیوه‌ی هنری اسـت. این‌که آثاری از یک نقـاش در جغرافیایی گسـترده و وسیع به چشم می‌خورد بیانگر این نکته است که نقاش، هنرمند با همتی بود که مدت زیادی از عمر خود را در سـفر می‌گذراند. بعضی کارهای سـاده از جمله تزیینات و حاشیه‌سازی و کادربندی یا آماده کردن رنگ و زمینه‌سـازی را شاگرد انجام می‌داد تا کار سرعت بیشتری بگیرد. بسـیاری از نقاشی‌های بقاع متبرکه امضاء ندارند، زیرا در گذشته‌ی پُربار هنر ما بسیاری از نقاشان به‌جای این‌که به ماندگاری نامشـان بیندیشـند به عملی صالح دل خوش داشته‌اند و به خدمتی از سررضا شادمان بوده‌اند.

از جمله نقاشـان بقاع می‌توان به مشـهدی آقاجان لاهیجانی، غلامحسـین لاهیجانی، رضا صورتگر نقاش، ملا اسدالله، ملا ابراهیم، رحیم کاشانی و نصرت علیشاه اشاره داشت.

آقاجان لاهیجانی: از شـاخص‌ترین نقاشـان اسـت. این نقاش هنر را از پدر خود غلامحسین آموخته است. او پیوسته نام خود را همراه با نام پدرش در نقاشی‌هایش ذکر می‌کند و پدر را استاد خطاب می‌کند. از او هفت مجموعه نقاشی تاریخ‌دار در بقاع مختلف گیلان باقی مانده است.

غلامحسین لاهیجانی: از اهالی محله خمرکلا بوده است. حداقل سه مجموعه از نقاشی‌های او در بقاع منطقه گیلان هست که دوتای آن‌ها با ذکر تاریخ همراه است. او را می‌توان استاد فرزند هنرمندش آقاجان دانست.

رضا نقاشِ صورتگر (رضا لاهیجانی): حرفه‌ی اصلی او نقاشـی بوده براسـاس گفته‌ی مردم در محلات قدیمی لاهیجان، نقاشـی هم‌عصر و هم‌رشـته با آقاجان زندگی می‌کرده به نام رضا نقاشِ صورتگر که از اهالی محله‌ی کابنه بوده. آثار گچ‌بری و کتیبه‌های خوشنویسی او را بر سردر برخی خانه‌های قدیمی سراغ دارند ولی از دیگر نقاشی‌های او نمونه‌ی امضاداری در دست نیست. در بعضی از بقاع گیلان کتیبه‌هایی موجود اسـت که به نام رضا لاهیجانی یا رضا نقاشِ صورتگر اشاره شده است.

ملا اسدالله: مجموعه نقاشی‌های بقعه‌ی سیدسلطان‌علی، معروف به آقا روبند در دزفول از آثار این هنرمند می‌باشـد. او با خطی درشـت در پایین یکی از نقاشی‌هایش چنین نوشته است: «راقم اسدالله». او فرزند ملا ابراهیم نقاش بوده است.

رحیم کاشـانی: او اهل کاشـان اسـت در ایوان شرقی بنای شـازده ابراهیم در منطقه‌ی فین کاشـان نقاشی‌هایی است که یکی از آن‌ها دارای تاریخ اجرا و نام این نقاش است. هم‌چنین یکی از دیوارنگاره‌های ایوان صفا در مشهد اردهال کاشان از این نقاش می‌باشد.

نصرت علیشـاه: از زندگی و آثار و احوال این هنرمند اطلاعی در دست نیست. بر روی گردن بُراق که مرکب پیامبر است در قدمگاه ابوالفضل(ع) در روستای کُهنک در اطراف شوشتر، نام این نقاش دیده می‌شود.

سبک‌شناسی نقاشی‌ها

در صفحـات ۱۰۸ تا ۱۲۲ کتاب ویژگی‌های تصویری و تأثیرپذیری نقاشـی‌ها از دیگر هنرها مورد بررسـی قرار گرفته است. نقاشی‌های بقاع متبرکه ویژگی‌های تصویری، مفاهیم، مضامین و حتی شـیوه‌های اجرایی خود را از برخی جریانات گذشـته یا همزمان و موازی با آن‌ها وام گرفته اسـت. ایـن اجزای اقتباس شـده از جاهای دیگر، در سـاختار و ترکیبی بدیـع به‌گونه‌ای ممزوج شـده که یک مکتب و سـبک ممتاز مردمی را پدید آورده اسـت. این آثار مجموعه‌ای اسـت از طراحی، نقاشی، خوشنویسی، طراحی حروف، گرافیک محیطی، تصویرسازی، حجم‌شناسی، تابلوی تبلیغاتی، صحنه‌آرایی، هنر مفهومی و چیدمان که با شـعر و داسـتان و حماسه و عُقده و عقیده در هم ادغام شده‌اند.

تأثیر هنر باستان: شباهت‌های غیرقابل انکاری میان آثار تصویری پیش از اسلام، به ویژه آثار ساسانی با دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه به‌چشم می‌خورد. برخی از اشتراکات یا شباهت‌های این دو گروه آثار ایرانی را با فاصله‌ای بیش از هزار سال به‌این گونه می‌توان یاد کرد: ترکیب‌بندی متقارن، رعایت پرسپکتیو مقامی، پرداختن به صحنه‌های جنگ و نبرد تن به تن، استفاده از رنگ‌های تخت و خطوط کناره‌نما و... عامل ارتباط‌دهنده‌ی این دو دیدگاه، علی‌رغم فاصله زمانی بسـیار، جز روح و فرهنگ مشترک ایرانی چیز دیگری نیست.

تأثیر نگارگری عهد صفوی: اگرچه این تأثیرپذیری بدون واسـطه نبوده اسـت ولی به‌هر حال برخی ویژگی‌های متأثر از نگارگری عهد صفوی و البته ادوار پیش از آن چنین اسـت: عدم توجه به واقع‌پردازی و حجم نمایی، نمایش چهره‌ی اشـخاص از زاویه سه‌رخ، پوشش برخی پیکرها که ملهم از پوشاک عهد صفوی است همچون ردا و قبای بلند و....

تأثیر نقاشـی اروپایی (دیوارنگاره‌های کلیسـا): شباهت‌هایی میان نقاشـی بقاع با دیوارنگاره کلیساهای اروپایی در عهد قرون وسطی و رنسانس و پس از آن وجود دارد: ۱- موضوع نقاشی‌های هر دو درباره‌ی داستان‌های مذهبی و مصائب وارده بر ائمه‌ی دین می‌باشد. ۲- بستر اجرای نقاشی و مصالح کار نقاشـان در هر دو تقریباً مشـترک بوده است. ۳- بقعه و کلیسا هر دو مکانی عمومی برای اجرای برخی مناسک و مراسم مذهبی بوده است. ۴- در هر دو نقاشی، نوشته‌ها به فهم بهتر مضامین تصویری کمک کرده و اغلب، نوشته‌ها، روایت را شرح می‌داد.

تأثیر پرده‌درویشی‌ها (پرده‌های نقالان): وجوه اشتراک نقاشی‌های بقاع و پرده‌درویشی‌ها: ۱- هردو برای اوقات فراغت به‌وجود آمده‌اند، ۲- مخاطب هردو گروه از نقاشی‌ها عوام بودند ۳- هردو موضوعات مذهبی داشتند ۴- هنرمندان هردو از میان توده‌ی مردم برخاسته بودند ۵- ترکیب‌بندی در هردو گروه وجه اشـتراک زیادی دارد و.... اما تفاوت‌های زیادی هم میان این دو گونه نقاشـی وجود دارد از جمله آن که نقاشـی بقاع اساسـاً روستایی، ولی پرده‌درویشی‌ها، عموماً شهری است. نقاشی بقاع ثابت بوده، پرده‌ها متحرک و سیار و....

تأثیر کتاب‌های چاپ سـنگی: نقاش بقاع نه تنها بـه مضامین و روایات و احادیث کتاب‌های چاپ سـنگی وابسـته بود، بلکه به‌تصویر این کتاب‌ها هم وابستگی داشت، زیرا تصاویر دیگری از روایت‌ها در دسترسش نبود. شباهت‌های این دو نوع نقاشی: هردو نقاشی به تصویر کردن لحظه‌ی اوج رویدادهای داستانی می‌پردازند، هردو جنبه‌های حماسی را مدنظر دارند، عنصر خط و قلمگیری در هردو مشهود است، ارتباطی پیوسته و نزدیک با ادبیات عامیانه مذهبی دارند، مخاطبان مشترک دارند و.... اما تفاوت‌هایی نیز میان این دو هسـت: رنگ در نقاشـی‌های بقاع اهمیت ویژه‌ی دارد، کتب چاپ سـنگی غالباً سـیاه و سـفید چاپ می‌شد، اندازه نقاشی‌های بقاع بسـیار بزرگ است اما نقاشی کتاب‌ها کوچک، نقاشی بقاع قابلیت تکثیر ندارد اما نقاشی کتاب تکثیر شده است و....

تأثیر شـمایل‌نگاری مکتب زند و قاجار: از جمله اشـتراکات این دو گروه از آثار نقاشی این‌که: زیبایی‌شناسـی چهره و اندام‌ها در هردو تقریباً یکی اسـت البته بقاع متأثر از نقاشـی‌های درباری قاجار اسـت، عدم توجه به حالات عاطفی در چهره‌ها، پوشـاک تقریباً یک شکل اشخاص، ارتباط نقاشی با فضای معماری، استفاده از کادرهایی که در ضلع بالا شکستگی جناقی شکل دارد، اندازه

درخت زندگی، سرو

بزرگ، مردسالاری حاکم بر هردو گروه و کم اهمیت بودن نقش زنان. از جمله تفاوت‌های این دو گروه نقاشی: خاستگاه و پایگاه اجتماعی هنرمندان متفاوت است.

همگامی با خوشنویسی: در کنار نقاشی‌ها در بقاع متبرکه، پیوسته از خوشنویسی هم استفاده شده است و اساساً این دو هنر در آرایش بقاع به هم پیوسته است. هیچ بقعه‌ای را بدون نوشتار نمی‌توان یافت. به‌عبارتی دیگر نقاش بقاع وظایف متعددی را به هنگام آرایش بنا عهده‌دار بوده است؛ از جمله کتیبه‌نگاری بقاع، که مکمل نقاشی‌ها به‌شمار می‌رفت. روی هم رفته این نوشته‌ها را که به تمامی با رنگ سیاه اجرا کرده‌اند به چهار گروه می‌توان تقسیم کرد:

الف) کتیبه‌نگاری اشعار و جملات مذهبی، ب) کتیبه‌های قرآنی، ج) خط نقاشی، د) نوشته‌های توصیفی، یادداشت‌ها و رقم‌ها.

همگامی با ادبیات عامیانه روایی: نقاشی‌های بقاع، به‌گونه‌ای مصورسازی اشعار عامیانه‌ی مذهبی در سده‌های گذشته است. تصویر ذهنی شنونده عامی از شنیدن اشعار کتاب‌هایی همچون طوفان البکا، حمله حیدری، مختارنامه، دیوان جودی به‌خوبی با نقاشی‌های بقاع منطبق است. نه فقط مضامین و شخصیت‌ها و قهرمانان و ضد قهرمانان مشترک هستند بلکه زاویه‌ی دید و نگاه هر دو یکی است و پایگاه اجتماعی هر دو رشته‌ی هنری، همسان است.

همگامی با هنر نمایشی تعزیه: گرچه ظاهراً نقاشی و نمایش، دو مقوله‌ی جداگانه به نظر می‌رسند اما پیوندهای شایان توجهی میان نقاشی‌های مذهبی بقاع و شاخص‌ترین هنر نمایشی ایران یعنی تعزیه وجود دارد. اساساً این دو هنر در ایران به موازات یکدیگر آغاز شد، توسعه یافت و در عهد قاجار به پیشرفت‌هایی رسید. در سده‌ی اخیر نیز هر دو به محاق رفت. اشتراکات بسیاری میان این دو هنر وجود دارد، از جمله: اشتراک مضامین، مخاطبان، جایگاه اجتماعی هنرمندان، شخصیت‌پردازی‌ها، ادبیات مشترک و اهداف مشترک.

گیلان خاستگاه نقاشی‌های بقاع

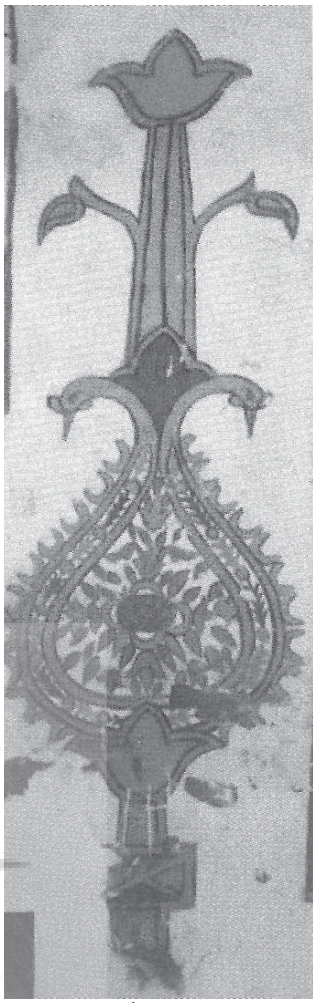
در فصل پنجم که از صفحه‌ی ۱۲۴ شروع و تا صفحه‌ی ۱۳۱ ادامه دارد زمینه‌های جغرافیایی، تاریخی و مذهبی گیلان و بقاع آن مورد بررسی قرار گرفته است. رونق و گستردگی بقاع در گیلان به مراتب بیش از دیگر جاها بوده به حدی که می‌توان این خطه را خاستگاه این هنر نامید. چند لایه بودن نقاشی‌های بقاع گیلان نیز نشان‌دهنده‌ی رونق و تجدید مکرر این آثار در روزگار گذشته است. زیرا آرامش آن‌سوی کوه‌های البرز امنیت لازم را برای علویان گریخته از دست عمال جور اموی و عباسی تأمین می‌کرد.

تاریخ و فرهنگ گیلان را باید همیشه با توجه به شرایط جغرافیایی آن مورد مطالعه قرار داد: از جمله معماری بقاع و نقاشی‌های دیواری آن‌ها با اقلیم خاص این سرزمین ارتباط زیادی دارد.

در گیلان نباید در پی بناهای پانصد و ششصد ساله گشت زیرا کمتر بنایی هر قدر هم محکم ساخته شده باشد می‌تواند در مقابل عوارض جوی و وضع اقلیمی گیلان پایدار و استوار بماند. در این‌جا باران و رطوبت دائمی مصالح را نرم می‌کند و می‌پوساند و آنچه نرم و پوسیده شد فرو می‌ریزد و به‌تدریج بنا به تلی تبدیل می‌شود.

از میان شمار بسیار زیارتگاه‌های موجود در مناطق مختلف گیلان، تنها تعداد کمی بر اثر شرایط خاص از دیگر اماکن قابل تفکیک هستند. این شرایط خاص عبارتند از: ۱- قرار گرفتن در یک شهر بزرگ، ۲- قرار گرفتن در کنار یک جاده پر رفت و آمد، ۳- واقع شدن در مناطق درختزار و کوهستانی که امکان گردش و سیاحت را همزمان با زیارت به وجود می‌آورد، ۴- محبوبیت یا اهمیت متوفی.

بقاع گیلان از حیث شکل ظاهری، اندازه و وسعت و ارتفاع، رنگ و مصالح ساختمانی با خانه‌های اطراف تفاوت چشمگیری ندارد. تفاوت در تزیین، یعنی همان نقاشی‌های دیواری



سرِ عَلَم، از بقاع گیلان

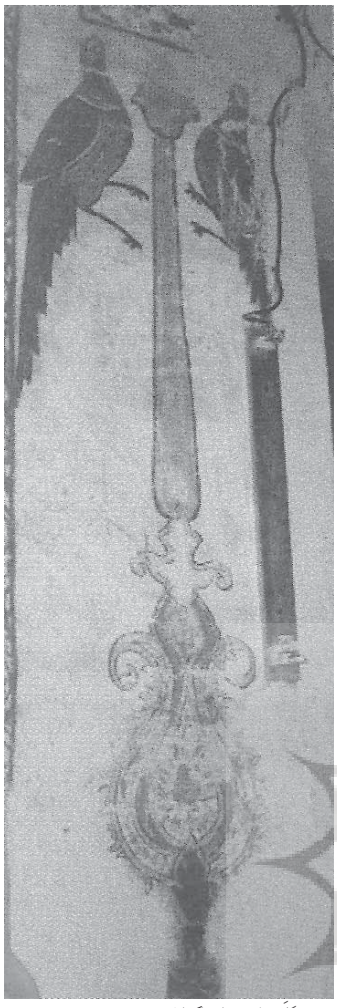
است. از نظر طراحی و نقشه، معمولاً ساختمان بقاع گیلان مربع یا مستطیل شکل است. اندازه‌ی بناها نیز متأثر از شمار افراد مدفون در بقعه است. اندازه‌ی بنا هم حدود ۵×۵ متر ساخته شده. عموماً بیش از یک در دارد و غالباً درهای این‌گونه اماکن مذهبی کوچک ساخته شده‌اند. اغلب در بیرون بقاع و کنار غلامگردش‌ها، نرده خراطی شده چوبی نصب کرده‌اند. عمر متوسط این بقاع حدود ۱۵۰–۲۰۰ سال است. بازپیرایی و سفال‌گردانی – مرمت بام – هر چند سال یک بار الزامی است.

تاریخ و اقلیم گیلان رشته‌هایی به هم تنیده است. شرایط ویژه‌ی جغرافیایی در رویدادهای تاریخی گیلان بسیار مؤثر بوده است. قرار گرفتن در آن سوی کوه‌ها و تفاوت چشمگیر آب و هوا، پیوسته نوعی استقلال فرهنگی و سیاسی را برای گیلان در پی داشته است. علاوه بر این خبرهای این سوی البرز همواره با تأخیر چشمگیر به آن سوی می‌رسید، گیلانیان نیز در پناه کوه‌های سر به فلک کشیده و هوای نامطلوب و سرزمین جنگلی انبوه و دلاوری خویش، موفق می‌شدند استقلال نسبی خود را حفظ کنند و حکومت‌های مرکزی این سوی البرز بر آنان چندان تسلطی نداشته باشند. از همین رو حضور و نفوذ حکومت‌های ایرانی قبل از اسلام همچون هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان در قلمرو گیلان کم‌رنگ و اندک بود. عرب‌ها نیز در تصرف گیلان ناکامی‌های فراوان داشتند.

آن‌چه از تاریخ گیلان قبل از اسلام و قرون اولیه‌ی اسلامی استنباط می‌شود گویای این نکته است که مردمان این سرزمین روی هم رفته اقوامی جنگجو و سلحشور بوده‌اند که تسلط بیگانگان جابر را برنمی‌تافتند و قیام‌های مردمی بسیاری در این دیار علیه ظلم و جور و بیگانگان مهاجم و حکومت‌های مرکزی این سوی البرز به وقوع می‌پیوست. علویان فراری از دست خلفای اموی و عباسی، به‌واسطه‌ی امنیت طبیعی و سیاسی آن سوی رشته کوه البرز، خود را به گیلان و مازندران می‌رساندند. آنان اولین جریانی بودند که دین اسلام را، جدا از گرایش‌های فرقه‌ای، در این سرزمین رواج دادند. آنان غالباً افرادی ساده‌زیست و پاک‌دامن و زاهد و ظلم‌ستیز بوده‌اند و پس از استقرار در گیلان مشاور و راهنمای مردم و محبوب آنان به حساب می‌آمدند و به همین علت در دل مردم محلی جای گرفتند و به‌تدریج رهبری ایشان را عهده‌دار و دولت‌های محلی شیعی مذهب به‌وجود آوردند. به تدریج مردم برای نکوداشت یاد و خاطره‌ی علویان که مطلوب توده‌ها بودند بر مزارشان بناهای آرامگاهی ساختند تا بدان‌جا که به لحاظ کمی، بناهای آرامگاهی گیلان بیش از دیگر قسمت‌های ایران است و تقریباً در هر آبادی هرچند کوچک می‌توان زیارتگاه و بقعه‌ای یافت. یکی از راه‌های تکریم بزرگواران خفته در آن بقعه به تصویر کشیدن رادمردی‌ها و رشادت‌های خاندان او، به‌ویژه سرور همه‌ی شهیدان یعنی امام حسین(ع) است که فصل مشترک همه‌ی فرقه‌های تشیع از علویان زیدی تا شیعیان دوازده‌امامی است.

صفویان با حدود دو و نیم سده سلطنت، پایدارترین سلسله‌ی حکومتی در ایران را پدید آوردند. رواج مذهب تشیع دوازده امامی در ایران و از جمله در گیلان و آنچه به فرهنگ شیعی مربوط است به تمامی وام‌دار تلاش‌ها و سعی بلیغ حکام صفوی است. چون نقاشی‌های دیواری مورد بحث در این نوشتار به هنر و اندیشه‌ی شیعی (اثنی عشری) مربوط است، بنابراین ارتباط آن‌ها با یک حاکمیت صفوی و سیاست‌های تبلیغی و هنری این دوره حتمی است.

برخی عوامل فرعی دیگر که در ایجاد این‌گونه‌ی هنری سهم چندانی نداشته ولی در تقویت و تداوم آن مؤثر بوده‌اند چنین است: کمبود یا نبود ادبیات مکتوب به گویش‌های محلی و بومی و زبان گیلکی، پایین بودن سطح سواد عمومی، مصونیت اماکن مذهبی، کمبود مصالح تزیینی دیگر.



سرِ عَلَم، از بقاع گیلان

تفسیری از چند نقاشی

در صفحات ۱۳۴ تا ۱۴۵ به تفسیر چند نقاشی پرداخته شده است. نقاشی‌های بقاع،

تفسیر تصویری روایات عامیانه‌ی مذهبی روزگار خویش بود. چون درک رابطه متن و تصویر، پیش‌درآمدی برای فهم دیگر ارزش‌های هنری این نقاشی‌هاست، پس نخستین و مهم‌ترین گام آگاهی از متن روایات است. واضح است که نقاشان یک متن واحد در دست نداشته‌اند، ولی پیداست که متون و روایات مذهبی موجود در پیرامون نقاش، که در میان مردم رواج و رونق و اقبال عمومی داشته، هنرمند را به ترسیم این آثار رهنمون شده است.

در این‌جا نمونه‌هایی از نقاشی‌های بقاع که به لحاظ بسامدی در رتبه‌های نخست قرار می‌گیرند، بررسی می‌شوند. ۱- ظهر عاشورا: این موضوع که لحظه‌ای تأثیرگذار و سوزناک از واقعه‌ی کربلاست در میان نقاشی‌های بقاع بیشترین بسامد را دارد، تا جایی‌که مشکل بتوان بقعه‌ای یافت که نقاشی روایی و مذهبی داشته باشد و این صحنه در آن نباشد. این مجلس در قسمت اصلی ترکیب‌بندی‌ها یا بهترین زاویه‌ی دید دیوارها قرار دارد و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن هم با کمی فراز و فرود تقریباً همین‌گونه است. ۲- به میدان رفتن ابوالفضل العباس(ع)، ۳- جنگ قاسم(ع) با پسران ازرق شامی. در انتهای کتاب متنی دو صفحه‌ای تحت عنوان سخن آخر به نتیجه‌گیری مطالب ارایه شده می‌پردازد.

در کل می‌توان از تلاش نویسنده به جهت تحقیق و تفحص در بررسی تکنیک‌ها و مضامین نقاشی‌های بقاع متبرکه قدردانی نمود با این امید که در آینده شاهد آثار بیشتر و کیفی‌تری از ایشان باشیم. اگر بخواهیم طبق روال مرسوم در نقد و بررسی کتاب‌ها، به‌صورت فهرست‌وار به نکاتی از جمله محاسن و معایب کتاب بپردازیم می‌توان به مواردی در خصوص محاسن کتاب اشاره داشته باشیم از جمله:

۱ - سلیس بودن ۲- قابل فهم بودن ۳- نداشتن اشکالات تایپی و ویرایشی ۴- فصل‌بندی اصولی و علمی ۵- وضوح و کیفیت خوب تصاویر، کافی بودن تصاویر ۶- هم‌چنین منابع و توضیحات تکمیلی با ذکر شماره در متن به‌عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای هر فصل و منابع اصلی که در انتهای کتاب اشاره شده است.

از جمله اشکالات و نواقصی که قابل اغماض و تکمیل شدن در تحقیقات بعدی توسط نویسنده است، می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

۱ - با این که نام کتاب نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران است اما تنها بقاع سه استان گیلان، اصفهان و خوزستان توسط نویسنده مورد بررسی قرار گرفته و البته محور اصلی مطالعات، مختص استان گیلان است. در صورتی‌که بقاعی چون بقعه بی‌بی زبیده در شهرری، بقعه امامزاده عبدالله(ع) در شهرری و بقعه امامزا ده رحمان و زید(ع) در کرج و... دارای نقاشی‌های دیواری هستند و می‌توانستند در این کتاب مورد بررسی قرار گیرند.

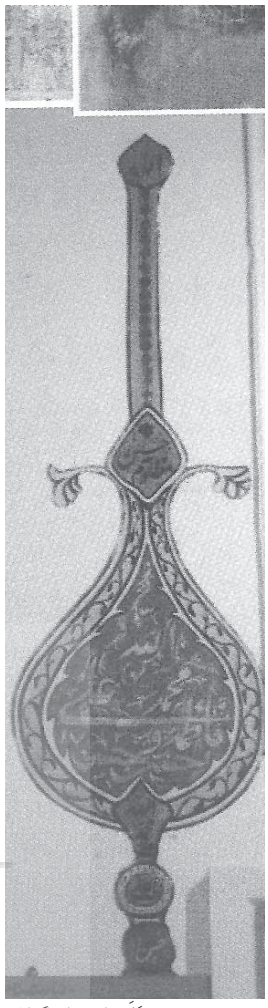
۲ - نامناسب بودن جایگاه بعضی از تصاویر در متن: هماهنگ نبودن جای تصاویر و متن مربوط به همان تصاویر که اغلب، تصاویر به دور از متن مربوطه در صفحه‌آرایی تنظیم و اشاره شده است.

۳ - گرچه در ذیل هر تصویر اطلاعات در مورد هر تصویر آمده اما این اطلاعات یکدست و هماهنگ نیست. تصاویری که توسط خود نویسنده عکاسی شده دارای اطلاعات کامل در زیر تصویر است اما بقیه‌ی تصاویر اطلاعاتشان ناقص است و در برخی تصاویر فقط موضوع تصویر آورده شده و مکان، تاریخ و منبع تصویر مشخص نیست.

۴ - همراه با فهرست منابع، اگر نویسنده ارجمند فهرست تصاویر را همراه با منابع آن‌ها در کتاب خود لحاظ می‌نمود بی‌شک در درک و پی‌گیری مطالب کتاب برای خوانندگان بسیار مثمرثمر بود.

۵ - و در انتها اگر نمایه‌ای در انتهای کتاب آورده می‌شد پی‌جویی مسائل مربوط به مقابر سریع‌تر و سهل‌الوصول‌تر انجام می‌گرفت.

در کل کتاب اطلاعات جالب و جدیدی از بقاع مورد بحث به خوانندگان علاقمند منتقل می‌نماید که نشانگر تلاش نویسنده‌ی ارجمند آن است. با آرزوی تلاش و آثار بیشتر از ایشان.



سرِ عَلَم، از بقاع گیلان