جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۱۱۵-۱۴۰

نمودهای تعزیه بر نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان براساس دیدگاه پانوفسکی

سولماز رئوف*

جواد نیستانی، سیدمهدی موسوی کوهپر*****

چکیده

تعزیه نمایشی برای بزرگ‌داشت رشادت امام حسین (ع) و یارانش در واقعهٔ کربلا و از مهم‌ترین آیین‌های مذهبی و کامل‌ترین گونهٔ نمایش سنتی و مردمی ایران است. تعزیه از نظر لغوی به‌معنی اظهار هم‌دردی، سوگواری، و تسلیت است. شکل رسمی این سوگواری نخستین‌بار در زمان آل‌بویه صورت گرفت و در حدفاصل زمانی قرن یازدهم تا سیزدهم شمسی عمومیت بیش‌تری یافت.

در استان گیلان، بقعه‌هایی است که بر دیوار بسیاری از آن‌ها نقاشی‌هایی 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 مشترک‌اند. علاوه‌براین 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 دورهٔ قاجار چه تأثیری 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

به‌وجودآمدن این نقوش داشته است؟ هدف از این تحقیق روشن‌ساختن میزان نمادهای تعزیه در نقاشی‌های بقعه‌های گیلان و شرایط اجتماعی حاکم در دورهٔ قاجار است. رویکرد نظری این پژوهش، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی براساس دیدگاه پانوفسکی است. با استفاده از این رویکرد، به تفسیر تصاویر موجود بر بقعه‌های گیلان و ارتباط آن‌ها با یک‌دیگر پرداخته می‌شود. روش تحقیق برمبنای گردآوری اطلاعات به‌صورت میدانی (مشاهدهٔ بقعه‌ها) و اسنادی (منابع کتاب‌خانه‌ای) است.

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

۱. مقدمه

در گیلان شمار قابل‌توجه‌ای بنای آرامگاهی متعلق به سادات علوی باقی مانده که در آن‌ها نقاشی‌هایی با موضوع تعزیه کار شده است. سادات علوی همواره مورداحترام مردم گیلان بوده‌اند. ازهمین‌رو، مردم برای نکوداشت یاد و خاطرهٔ ایشان بناهایی بر مزارشان ساختند. از راه‌های تکریم بزرگواران خفته در بقعه‌ها به‌تصویرکشیدن رادمردی‌ها و رشادت‌های خاندان پیامبر، به‌ویژه سرور شهیدان امام حسین (ع)، است. شکل‌های هنری بسیاری از این واقعه الهام گرفته است. این الهام مذهبی از فاجعهٔ کربلا دارای دو سطح هنر روایتی و هنر زنده است. هنر روایتی تکرار دست‌مایه‌های تاریخی است و در نقاشی‌های عامهٔ مذهبی (موسوم به قهوه‌خانه‌ای/ با موضوعات حماسی و...) و تعزیه نمود می‌یابد. این نقاشی‌ها گاه ساده است که در سطحی به‌مراتب پایین‌تر از نقاشی‌های پیچیده و تصنعی موردتوجه قرار می‌گیرند. تعزیه هم جنبه‌ای از هنر روایتی را شکل می‌دهد، زیرا حوادثی را که برای بزرگان مذهبی روی داده است دوباره زنده می‌سازد. ازآن‌جاکه تعزیه به‌منزلهٔ هنر روایتی واقعهٔ کربلا را بازگو می‌کند، آثار و متون شکل‌دهندهٔ آن قسمتی از ادبیات ماست (الهی ۱۳۷۷: ۱۳). در این پژوهش، درصدد مواجهه با واقعیت ابژکتیو نقوش دیواری بقعه‌ها و مشخص‌کردن این امریم که چه چیزی در این آثار ترسیم شده است، هم‌چنین به‌دنبال مشخص‌ساختن منابع باواسطه و بی‌واسطهٔ مورداستفادهٔ هنرمندانایم. یکی از این منابع بی‌واسطه تعزیه‌هاست. علاوه‌براین 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 (۱۳٤۹) پیش‌گام است. وی در توصیف ویژگی‌های ظاهری بناها، قرائت کتیبه‌ها، سنگ‌قبرها، و توصیف نقوش هریک از آثار توفیق

بسیاری داشته است. از دیگر تحقیقات انجام‌گرفته دراین‌باره می‌توان به معرفی بقعه‌های متبرک و اماکن مذهبی گیلانِ محمدتقی پوراحمد جکتاجی (۱۳۸۰)، مقالهٔ احمد محمودی‌نژاد دربارهٔ نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان در مجموعهٔ *دانش‌نامهٔ فرهنگ و تمدن گیلان* (۱۳۸۸) اشاره کرد. جابر عناصری در کتاب *نمایش و نیایش در ایران* (۱۳٦٦)، جمشید ملک‌پور در کتاب *ادبیات نمایشی در ایران* (۱۳٦۳)، و پیتر جی. چلکووسکی (۱۳۸٤) در اثر *تعزیه: آیین و نمایش در ایران* جنبه‌های نشانه‌شناختی و هنرهای تعزیه ازجمله موسیقی و نقاشی را بررسی کرده‌اند. افزون‌براین، کتاب صادق همایونی، *تعزیه در ایران* (۱۳٦۸)، به وضعیت تعزیه در ایران از زمان دیلمیان تا اواخر قاجار و نیز تحولات آن پرداخته و از اهمیت زیادی برخوردار است.

ازجمله مقالات منتشرشده می‌توان نام برد از مقالهٔ سوران رجبی و عادل زاهد بابلان، «تحلیل روان‌شناختی تعزیه و سازوکار اثرگذاری آن» (۱۳۹۲) که از دیدگاه روان‌شناختی و مقالهٔ علی‌محمد ولوی و محترم وکیلی سحر، «بررسی شهادت قاسم ابن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه» (۱۳۸۹)، که با رویکردی تطبیقی به آن پرداخته است.

در سفرنامهٔ سیاحان خارجی ازجمله تاورنیه در دورهٔ صفوی (۱۳۳٦)، کارستن نیبور در دورهٔ زندیه (۱۳٥٤) و اکثر سیاحان دورهٔ قاجار ازجمله خودزکو (۱۳۸۷) و دیگران درمورد برگزاری مراسم تعزیه در نقاط مختلف ایران توضیحاتی آمده است. در مقالهٔ پیش‌رو منحصراً با استفاده از دیدگاه پانوفسکی به ارتباط تعزیه با نقوش دیواری بقعه‌ها و نیز شرایط اجتماعی و فرهنگی این دورهٔ تاریخی گیلان و تأثیر آن در نقوش پرداخته شده است.

۳. رویکرد نظری تحقیق

این مقاله براساس دیدگاه پانوفسکی نگاشته شده است. پانوفسکی خوانش تصاویر را به مراتب سه‌گانه تقسیم می‌کند. این مراتب عبارت‌اند از اول توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، دوم تحلیل شمایل‌نگارانه، و سوم تفسیر شمایل‌شناسانه. مرحلهٔ اول شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است. مرحلهٔ دوم مربوط به قلمرو نگاره‌پردازی است و به تحلیل محتوای اثر می‌پردازد که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره‌ها یا معانی قراردادی است. مرحلهٔ سوم تفسیر شمایل‌شناسانه است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌شود (سجودی ۱۳۸۲: ۹٤). 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 به‌منزلهٔ مظاهر اصول اساسی درست همان چیزی است که ارنست کاسیرر از آن به 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 رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هریک از این مراتب سه‌گانه زمینه‌ساز مرتبهٔ بعدی است (نصری ۱۳۹۱: ١٦).

٤. چیستی تعزیه

رفتارهای آیینی مردم پدیدهٔ فرهنگی دیرینی است که عموماً با اسطوره‌ها و شعائر مقدس دینی پیوند دارند. این گونهٔ رفتارها هرچه بیش‌تر به گذشته بازمی‌گردد، جوهر دینی ـ تقدسی و بن‌مایهٔ اسطوره‌ای آن‌ها نیرومندتر و پررنگ‌تر می‌شود. نمایش‌های سنتی مبتنی‌بر واقعه‌های تاریخی ـ حماسی از نوع رفتارهایی است که در بیرون از ذهن و پندار مردم و در حیات اجتماعی ــ تاریخی جامعه رخ داده و مردم جامعه در آن روی‌دادها یا شرکت داشته یا شاهد آن‌ها بوده‌اند. به‌تدریج طی حیات نسل‌ها، طبع ازلی‌گرای عامهٔ مردم این روی‌دادهای تاریخی را با مجموعه‌ای از افسانه‌ها، قصه‌ها، و باورها آمیخته و به‌صورت سنتی آیینی ـ نمایشی درآورده است. در میان سنت‌های ایرانی، تعزیه‌خوانی از این‌گونه رفتارهای آیینی ـ نمایشی است که با ساخت و پرداختی تاریخی ــ دینی، ریشه در مناسک آیین کهن دوانده و مایه از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی گرفته است (بلوکباشی ١٣٦٧: ج ١٥، ٥٩٣).

تعزیه در لغت به‌معنای سوگواری و عزاداری و برپا داشتن یادبود عزیزانِ درگذشته است. اما دراصطلاح، به‌نوعی نمایش مذهبی با آداب‌ورسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و خلاف معنای لغوی غم‌انگیزبودن شرط حتمی آن نیست و ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد (همایونی ١٣٦٨: ٤٧). تعزیه نمایش جهان‌بینی و توقعات انسان‌هایی است که در شرایط استبدادی مطلق و معضلات پیچیدهٔ اقتصادی و اجتماعی زیست می‌کردند. تعزیه عناصر زیبایی‌شناختی‌اش را از درون جامعه و طبیعت می‌گیرد (ملک‌پور ١٣٦٣: ج١، ٢٣٢). بستر رشد و تکامل تعزیه ایمان و اخلاص صادقانه‌ای است که به نیکوترین وجه و برمبنای اعتقادات عمیق قلبی از دیرباز ازسوی ایرانیان به خاندان حضرت علی (ع) ابراز می‌شود (همایونی ١٣٦٨: ١٤٣).

صرف‌نظر از عوامل اجتماعی، راز درخشش تعزیه پذیرش حیرت‌انگیزش ازسوی عامهٔ مردم و حمایتش ازسوی مراجع مذهبی بی‌ارتباط با هم‌بستگی حیرت‌آور اجزا و عوامل آن نیست (همان: ۱۵۰–۱۵۸). تعزیه‌گردان و تعزیه‌خوان‌ها می‌کوشند تا با ابزار مختلف مانند ذکر جزئیات متأثرکننده، توصیف احساسات با اغراق و حتی ابزارهایی مانند موسیقی، آواز، نمایش تماشاگر را بیش‌تر تحت‌تأثیر قرار دهند. درواقع نمایش روضه‌خوانی با تعزیه آغاز می‌شود (ستاری ۱۳۷۹: ۱٤۸؛ برای ویژگی‌های خاص تعزیه، بنگرید به چلکووسکی ۱۳۸٤: ٤٤).

تعزیه را ازجهت موضوع به سه دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱. واقعه، ۲. پیش‌واقعه، ۳. گوشه. واقعه‌ها شامل تعزیه‌نامه‌های اصلی و راجع‌به شرح واقعهٔ کربلا، شهادت امام حسین (ع) و یارانش، و به‌اسارت‌بردن آنان به دربار یزید است. پیش‌واقعه‌ها شامل تعزیه‌نامه‌های فرعی است که از نظر داستانی استقلال کاملی ندارد، بلکه در ارتباط با یک واقعه به‌نمایش گذاشته می‌شود؛ مانند درویش کابلی پیش از تعزیهٔ شهادت امام حسین (ع) و طفلان زینب (ع) درضمن شهادت حضرت علی‌اکبر (ع). گوشه‌ها شامل تعزیه‌های مختصر کوتاه‌مدت است که مضامین غم‌انگیز، شاد، و مضحک دارند؛ مانند عروسی‌رفتن حضرت فاطمه (ع). اشخاص این شبیهٔ مذهبی، غیرمذهبی، و از عوامل اصلی تحول تعزیه به‌سوی درام غیرمذهبی است (ملک‌پور ۱۳٦۳: ۲٤۲، ۲٤۳).

تعزیه و شبیه‌خوانی در ایران در مقولهٔ نمایش و تصویرسازی جای نگرفت، اصولاً فقیهان تعزیه را نوعی نمایش نمی‌دانستند. ازاین‌رو، آن را در مقولهٔ تصویرسازی قرار ندادند تا با استناد به آیاتی که در نفی بت‌پرستی است، شبیه‌خوانی را نیز حرام اعلام کنند. علل اطلاق شبیه‌خوانی به تعزیه بیان‌گر طبقه‌بندی‌نشدن تعزیه در ردیف نمایش است. از منظر فقه، آن‌ها شبیه‌خوان بودند، یعنی چیزی همانند روضه‌خوان (خاکی ۱۳۸۹: ٤۹). حیات تعزیه و نمودهای هنری آن مرهون فتوای آیت‌الله نائینی در کتاب *تنبیة‌الأمة، تنزیة‌الملة* (نائینی ۱٤۱۹: ۲۰) و فتاوی دیگران در کتاب *البکاء للحسینی*، تألیف سیدحسن طباطبایی (۱۳۹٤: ۲۱۷)، است. در این خصوص، فتوای میرزا ابوالقاسم‌بن حسن گیلانی، معروف به فاضل قمی (د. ۱۱۹٤ ش) نیز درخورتوجه است (خاکی و دیگران ۱۳۸۹: ۵۰).

۱.۴ پیشینهٔ تاریخی تعزیه

برخی از محققان پیشینهٔ تاریخی نمایش مذهبی در ایران را برگرفته از اسطورهٔ تموز (ایزد شهیدشونده) در بین‌النهرین (بهار ۱۳۷۷: ۲٦۵، ۲٦٦؛ شهیدی ۱۳۸۰: ۲٤؛

همایونی ۱۳٦۸: ٤۹) و شماری آن را به‌تأثیراز نمایش‌های مذهبی یا غیرمذهبی اروپا در قرون وسطی و حتی کشورهایی چون هند و چین (آرین‌پور ۱۳۷۲: ۳۲۲) و یا از دورهٔ ایران باستان و برگرفته داستان سیاوش (همایونی ۱۳٦۸: ۵۲) یا از سنت نمایش واقعهٔ مصائب میترا در میان ایرانیان مهرپرست، سرگذشت زریر در حماسهٔ زریران، و نیز مراسم سوگواری هرسالهٔ مردم در سالگرد واقعهٔ کشته‌شدن رهبر مغان اسمردیس (بردیای دروغین) به‌دست داریوش هخامنشی می‌دانند (بلوکباشی ۱۳٦۷: ۵۹۳).

بنابر منابع تاریخی طی فرمانی از معزالدولهٔ دیلمی در قرن چهارم هجری مراسم سوگواری فاجعهٔ کربلا به‌رسمیت شناخته شد و اندک‌اندک به مراسم نمایشی تحول و تکامل یافت (ملک‌پور ۱۳٦۳: ۲۱۲). روایت‌هایی دربارهٔ وجود نمونه‌هایی از عزاداری در دورهٔ دیلمیان و خیلی پیش‌تر از آن، در زمان ابومسلم خراسانی، در منابع تاریخی ثبت شده است (ابن‌اثیر ۱۳٤٤: ۲۷۲؛ پیرمرادیان و بختیاری ۱۳۹۳: ۲۱۰). برخی از نویسندگان و تاریخ‌نگاران مراسم سوگواری و دسته‌گردانی‌های دورهٔ دیلمیان را، که گویا گه‌گاه در آن‌ها شبیه‌های صامتی هم‌راه دسته‌های عزادار بوده است، آغاز پیدایش تعزیه می‌دانند (شهیدی ۱۳۸۰: ٦۲). نخستین خیمه‌ای که به‌طور رسمی به‌منظور برگزاری مراسم عزاداری امام حسین (ع) در دشت کربلا برپا شد، به عضدالدولهٔ دیلمی نسبت داده می‌شود (ابن‌اثیر ۱۳٤٤: ۲۷۲).

در اواخر دورهٔ تیموریان، درحدود ۷۸۲ تا ۹۰۷ق، انواع نمایش‌های مردمی مثل قصه‌خوانی، مداحی، و سایر سرگرمی‌ها با تفاوت‌هایی در کیفیت و درجهٔ رشد رواج و اهمیت پیدا کرد و اشعار حماسی دینی در سوگ اهل بیت و شهادت امام حسین (ع) نقل شد (ملک‌پور ۱۳٦۳: ۲۱۳). در دورهٔ صفوی و رسمیت‌یافتن تشیع جریان سرودن اشعار دینی و به نظم داستانی درآوردن واقعهٔ کربلا گسترش عظیمی یافت (همان).

تعزیه‌خوانی در دورهٔ قاجار از نظر محتوا و کیفیت و نحوهٔ برگزاری و محل آن به اوج خود رسید (همایونی ۱۳٦۸: ۷۱). در آن زمان همهٔ مردم در ساختن و دایرکردن تکیه برای برگزاری مراسم عزاداری سالار شهیدان و تعزیه‌خوانی در ایام سوگواری، به‌خصوص در دههٔ محرم، شوق و علاقهٔ فراوانی نشان می‌داده‌اند. بانیان این امر می‌کوشیدند تا با ساختن تکیه‌ها و وقف آن‌ها، اجر دنیوی و اخروی برای خود کسب کنند (گوبینو ۱۳۷۰: ۱۸۳).

در پایان قرن سیزدهم هجری، تعزیه در آستانهٔ زادن تئاتر غیرمذهبی ایرانی قرار گرفت، اما درنتیجهٔ دگرگونی‌های مهم اجتماعی و سیاسی، حامیان و مشوقان خود را ازدست داد.

پس‌ازآن، تعزیه به‌صورت عملی انتفاعی درآمد که نـه در شـهرها، بلکـه بـیش‌تـر در منـاطق روستایی تمرکز یافت (چلکووسکی ۱۳۸٤: ۱۹).

۵. بقعه‌های گیلان

براساس یافته‌های منوچهر ستوده، در مناطق مختلف گیلان بیش از شـش‌صـد بقعـه بـاقی است که از بین آن‌ها ۵۱ بقعه نقاشی دیـواری روی گـچ و چـوب و ۸۳ بقعـه کتیبـه روی گچ، چوب، و سنگ دارد (ستوده ۱۳٤۹). تمام بقعه‌ها نقاشی و دیوارنگاره دارد به‌جز یـک مورد که همه در منطقهٔ شرق گیلان، یعنی دیلمان و لاهیجان، قرار دارد و اغلـب بـه عهـد قاجار مربوط است.

معماری بقعه‌های گیلان به میزان قابل‌توجه‌ای به خانه‌های مسکونی این منطقـه شـباهت دارد. بسیاری از این بناها پلان مربع یا مربع ـ مستطیل دارد و باتوجه‌بـه بزرگـی و کـوچکی، یک یا دو اتاق داخلی یا یک رواق سراسری با ایـوانی از سـتون‌هـای چـوبی دارد. رواق‌هـا اغلب در قسمت ورودی بنا قرار گرفتـه و در برخـی مـوارد گرداگـرد بناسـت. فضـای بـاز پیرامون بقعه‌ها، که حیاط آن است، به‌مرور به قبرستان تبدیل شده است.

نقاشی‌های موجود در بقعه‌های گیلان علاوه‌بر ترکیب‌بندی‌های پویا بـا خطـوط منحنـی فراوان و رنگ‌هایی با تضاد شدید و تأثیرگـذار، از لحـاظ اجتمـاعی و از حیـث موضـوعی، متعلق به عامهٔ مردم است. به‌طور کلی صحنه‌ها حالتی قهرمانانـه، حماسـی، و مبـارزه‌جویانـه دارند. در این نقاشی‌ها از شکست، ظلم‌پذیری، گریه، و فاجعه اثر کمی می‌توان یافـت، بلکـه هرچه هست دلاوری، شجاعت، حمله‌های دلیرانـه و دشـمن را تـا بـه کمرگـاه شـکافتن و دونیم‌کردن، با روی خندان به‌سوی قتلگاه رفتن، و خصم را به‌هیچ‌انگاشتن است. چهره‌هـای برگزیده و قهرمانان ایـن نقاشـی‌هـا امـام حسـین (ع)، حضـرت ابوالفضـل (ع) و حضـرت علی‌اکبر (ع) است که پیوسته در صـحنه‌هـای پیکـار پیـروز و سـرفراز بـا چهـره‌ای متبسـم به‌تصویر درآمده‌اند. دیواری از بقعه به حضرت علـی‌اکبـر (ع) یـا بـه حضـرت قاسـم (ع) و حضرت ابوالفضل (ع) اختصاص داده شـده اسـت. رشـد و گسـترش ایـن‌گونـه نقاشـی‌هـا به‌احتمال تحت‌تأثیر نیاز به یادآوری و ماندگاری این وقایع تاریخی بوده که یاد آن‌هـا نیـز در تعزیه‌ها زنده نگه داشته شده است (فلور ۱۳۹۵: ۱۵۲).

درگذشته بیش از پنجاه بقعه در گیلان نقاشی دیواری داشته و امروزه تنها بیست بقعـه در مناطق مختلف گیلان مانده است. ازهمین‌رو، این پژوهش بـرای بررسـی دقیـق و توجـه بـر

کیفیت انجام کار تمرکز خویش را بر شش بقعهٔ شاخص قرار داد. اسامی این بقعه‌ها عبارت‌اند از بقعهٔ آقا میرستون در شلمان لنگرود؛ بقعهٔ آقا سیدابراهیم‌بن موسی الکاظم (ع) در باباجان دره، املش؛ بقعهٔ آقاسیدمحمد یُمنی‌بن امام موسی کاظم (ع) در لیچای لشت‌نشا؛ بقعهٔ آقا سیدحسین و آقا سیدابراهیم ابنان امام موسی الکاظم (ع) در فشکالی محلهٔ لنگرود؛ بقعهٔ ملا پیرشمس‌الدین در روستای لاشیدان حکومتی لاهیجان و بقعهٔ آقاسیدحسین بر در محلهٔ دموچال لاهیجان.

علت انتخاب این بناها سالم‌بودن و دربردارنده‌بودن بیش‌ترین اطلاعات نقاشی است.

٦. ارتباط نقوش بقعه‌ها با تعزیه

هنری که در اجرای تعزیه‌ها وجود دارد نقاشی است. زمینه و محتوای اصلی واقعهٔ عاشورا در میدان جنگ می گذرد. اغلب این نقاشی ها دربارهٔ حوادث مختلف این واقعه است که بر پرده‌های بزرگی در میدان تعزیه نمایش داده می‌شود. از این نقاشی‌ها برای معرفی شهیدان و نشان‌دادن خشونت و قساوت دشمنان امام حسین (ع) استفاده شده است. نقاشی کربلا در دورهٔ قاجار چنان اوج گرفت که لحظه‌به‌لحظهٔ حوادث کربلا، از شهادت تا اسارت زنان و کودکان و حضور در مجلس یزید، همگی در این دوره به‌تصویر کشیده شد (صدرالسادات ۱۳۸۹: ۲۵). در این نقاشی‌ها، اغلبِ شخصیت‌های اصلی در مرکز پرده و بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها نشان داده شده‌اند و شخصیت‌های دیگر تقریباً صحنه را به یک اندازه پرکرده‌اند (همان: ٢٦). این نوع تصویرسازی‌ها که در قالب نقاشی ظهور پیدا می‌کند، معانی خیر و شر را به‌صورت غیرمستقیم به تماشاگر القا می‌کند.

در شماری از بقعه‌های دورهٔ قاجار گیلان، صحنه‌هایی از تعزیه به‌تصویر درآمده است. بعد از به‌رسمیت‌شناختن تعزیه در قرن چهارم هجری، این رسم باشکوهِ بیش‌تر در تمام نقاط ایران به‌خصوص گیلان به‌اجرا درآمد. به‌نظر می‌رسد این جریان با حضور زیدی‌ها در گیلان ارتباط مستقیم دارد. مرکز فعالیت زیدی‌ها در دیلمان و تاحدودی لاهیجان بوده است. در همین مناطق، بیش‌ترین بقاع حاوی نقاشی دیواری مشاهده می‌شود. به‌نوشتهٔ قاضی نورالله شوشتری، «در گیلان تا عهد صفوی گروهی از مردم از زیدیه و جارودیه پیروی می‌کردند» (۱۳۷۷: ٩٦). در همهٔ بقعه‌ها بدون استثنا صحنه‌هایی از واقعهٔ کربلا دیده می‌شود. صحنه‌های جنگ و انتقام‌گیری بیش‌تر از سایر مضامین است. به‌نظر می‌رسد این موتیف‌ها به این علت به مکتب فکری زیدیان نزدیک باشد:

زیدبن علی در مسئلهٔ امامتْ خروج و قیام‌کردن را شرط اساسی می‌دانست؛ درواقع به عقیدهٔ ایشان هر سید فاطمی که عالم و شجاع و زاهد باشد و علیه حکومت ستم‌گر قیام کند، امام مفترض‌الطاعه است که اطاعتش بر هر مسلمان واجب است (نجاشی ۱٤۰۷ق: ۵۷).

هرچند زمان دقیق نقاشی‌ها بر بقاع با زمان قدرت زیدیان گیلان هم‌سان نیست، به‌نظر می‌رسد، عقاید زیدیه نزد مردم منطقه غالب بوده و بعدها با رسمی‌شدن شیعهٔ دوازده‌امامی ازسوی خان احمدخان تاحدود زیادی آرای ایشان باهم درآمیخته است. به‌نظر می‌رسد جنگ‌های زمان قاجار با روس‌ها صدمات روحی، جسمی، و مالی فراوانی به مردم گیلان وارد ساخت. افزون‌براین، حضور تاجران اروپایی و روسی در مناطق مختلف گیلان و خرید ابریشم به‌بهای بسیار نازل، خشک‌سالی‌های متوالی در مناطقی از گیلان، 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 که دیوارنگاره‌های بقاع که پای‌مردی‌های امام حسین (ع) دربرابر کفر را به‌نمایش می‌گذارد، الهام‌بخش مبارزات آن‌ها درمقابل تعدی‌های مورداشاره بوده است. علاوه‌براین، 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 روشن‌بین روستایی بودند، ارتباط تنگاتنگی با این انجمن‌ها داشتند. مردم روستایی معتقدند هنرمندان با به‌تصویرکشیدن امام حسین (ع) و یارانش مردم را دربرابر بلایا و ظلم و ستم حکام هم‌پیمان می‌کردند. در این دوران، از بقاع متبرکه برای اجتماع مردم استفاده می‌شد. ازاین‌رو انجمن‌ها از تصویرکردن دیوارنگاره‌ها، تزیین، و تعمیر بقاع و مراکز مذهبی حمایت می‌کردند.

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

شرح واقعهٔ کربلا از اصلی‌ترین موضوعات نقوش بقعه‌هاست. مضمون اصلی در تمامی بقعه‌های دارای دیوارنگارهٔ گیلان صحنه‌های عزیمت حضرت امام حسین (ع) به جنگ، وداع ایشان با اهل حرم درحالی‌که فرزندش حضرت علی‌اصغر (ع) را در آغوش دارد، صحنه‌های جنگ و درگیری امام حسین (ع) و یارانش با سپاه دشمن، به‌اسارت‌رفتن زنان حرم و جز آن است (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. امام حسین(ع) درحال اعزام به جنگ، بقعهٔ پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی لاهیجان (عکس از نگارندگان)

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

آب از موضوعاتی است که با واقعهٔ کربلا ارتباط مستقیم دارد. در بیش‌تر بقعه‌های گیلان ازجمله بقعهٔ آقاسیدابراهیم در روستای باباجان دره املش، بقعهٔ سیدحسین لنگرود، بقعهٔ پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی در لاهیجان درویش کابلی درحال تقدیم کشکول آب به امام حسین (ع) تصویر شده است (تصویر ۳). آب به‌منزلهٔ موضوعی تراژدیک در تعزیه‌نامه‌ها آمده است. طرح مکرر موضوع آب در تعزیه بی‌بدیل نیست. «آب به‌عنوان مطرح‌ترین موضوع ایرانی به درون نمایش تعزیه راه یافته و یکی از عوامل مهم این وقایع است» (ملک‌پور ۱۳٦۳: ۲۳٤).

تصویر ۳. درویش کابلی درحال تقدیم آب به امام حسین(ع)، بقعهٔ آقاسیدابراهیم، روستای باباجان دره، ارتفاعات املش (منبع: نگارندگان)

رنگ در مجالس و نسخ تعزیه مفهومی خاص دارد. رنگ ها معرف روحیات و کردار اشخاص تعزیه است. ترکیب پرمعنای رنگ در تک‌تک اجزا، از عَلَم گرفته تا خیمه گاه و لباس‌ها، مشاهده می‌شود. در نسخ تعزیه‌نامه‌ها، اشقیاء سیاه‌نامه‌اند، اعمالشان تیره‌وتار، دل‌هایشان سیاه، و رویشان تیره‌تر است. اولیا رخ‌سپیدان‌اند و لاله‌رویان، و سپیدبخت‌اند و سپیدنامه. تضاد و تقابل رنگ‌ها شیوهٔ رسای شرح مصائب و معرف گویای گونه‌های نمایش

مصیبت و نماد سیه‌رویی و تیره‌بختی یا سپیدرویی و سرسبزی است (عناصری ۱۳٦٦: ۲٤٤). در برگزاری مراسم تعزیه، نمادگرایی رنگ به مخاطبان کمک می‌کند تا شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف را تشخیص دهند. هنگامی‌که پارچه‌ای سفید بر شانه‌های شخصیت قرار می‌گیرد و یا یک پیراهن سفید بر تن دارد، متوجه می‌شویم که سفید نمادِ پوشش است و آماده است تا جان خود را قربانی کند و کشته شود (Chelkowski 2009: 9). در نقوش بقعه‌ها تفاوتی بین رنگ و نوع لباس‌های شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان دیده نمی‌شود. در بعضی از بقعه‌ها رنگ مَرکَب هردو طرف یکی است. به‌نظر می‌رسد نقاشان اطلاعات چندانی درخصوص نمادشناسی رنگ‌ها نداشته‌اند و براساس علایق شخصی‌شان و ابراز حس زیبایی‌شناسی، ایجاد تضاد و تقابل رنگ در بعضی از صحنه‌ها، رنگ‌هایی را دربارهٔ شخصیت قهرمان و در صحنهٔ دیگر همان رنگ را برای شخصیت ضدقهرمان به‌کار می‌بردند.

استفاده از بعضی رنگ‌ها در بقعه‌ها بیش‌تر دیده می‌شود؛ در نقاشی‌های بقعهٔ سیدمحمد یُمنی در لیچا لشت‌نشا از دو رنگ قرمز اخرایی و سیاه به‌طرز قابل‌توجه‌ای استفاده شده که بر شدت حزن و اندوه موضوع کار افزوده است (شادقزوینی ۱۳۸۹: ۱۹–۲۰؛ بنگرید به تصویر ٤).

تصویر ۴. بقعهٔ سیدمحمد یُمنی در لیچا لشت‌نشا (منبع: نگارندگان)

از مضامین مشترک بین تعزیه و نقوش بقعه‌ها، ابزارآلاتی از قبیل شمشیر، سپر، کلاهخود، چادر، پرچم، بیرق (عَلَم) و نقش حیواناتی نظیر کبوتر خونین‌بال، اسب، شتر، شیر، و آهو را در تعزیهٔ امام رضا (ع) می‌توان نام برد. باید خاطرنشان کرد که بعضی از این مضامین مانند شاخهٔ درخت نمادین‌اند و نشان از درخت یا حیواناتی است که آزادگی، نجابت، استواری، شجاعت، و مظلومیت را در ذهن تماشاگر القا می‌کنند (رجبی و زاهد ۱۳۹۲: ۱٦۰).

در نمایش تعزیه، پاره‌ای از صحنه‌ها به‌منظور برانگیختن احساسات تماشاچیان پیش از برگزاری تعزیهٔ اصلی اجرا می‌شد. یکی از این تعزیه‌ها عروسی حضرت قاسم (ع) است. تعزیهٔ عروسی حضرت قاسم (ع)، فرزند امام حسن (ع)، از تعزیه‌های قدیمی است که پیش‌تر فقط در استان‌های شمال ایران درخلال روزهای پنجم و دهم ماه محرم به‌منزلهٔ مقدمهٔ شهادت امام حسین (ع) اجرا می‌شد. این تعزیه نسخه‌های متعددی دارد. در برخی از نسخه‌ها، حضرت قاسم (ع) با ازرق شامی و پسرانش می‌جنگد. حال‌آن‌که در نسخه‌های دیگر این واقعه نیامده است. ازطرفی چون موضوع عروسی حضرت قاسم (ع) از نظر علما موردتردید و ایراد بوده است، این قسمت را در بعضی از نسخه‌ها حذف کرده‌اند. در منابع تاریخی و متون تعزیه، واقعهٔ شهادت حضرت قاسم (ع) انطباق چندانی با گزارش‌های تاریخی ندارد. براساس گزارش‌های تاریخی، حضرت قاسمِ نوجوان در روز عاشورا به میدان نبرد رفت و بی‌درنگ موردحملهٔ عمروبن سعد ازدی قرار گرفت (ابن‌سعد ۱٤۰٥ق: ٤٤۷). منابع تاریخی گزارشی مبنی‌بر اجازه‌خواستن حضرت قاسم (ع) از امام حسین (ع) برای نبرد و کیفیت مبارزهٔ او در میدان جنگ نقل نکرده‌اند، اما در تعزیه چنین است که در بحبوبهٔ جنگ و پس از شهادت حضرت علی‌اکبر (ع)، حضرت قاسم (ع) از امام حسین (ع) اجازه خواست تا به میدان جنگ برود؛ آن حضرت با خواستهٔ او به‌دلیل نوجوان‌بودن موافقت نکرد (ولوی و وکیلی سحر ۱۳۸۹: ۱۵۳). اگر واقعهٔ عزیمت حضرت قاسم (ع) به میدان نبرد را با آن‌چه در تعزیه آمده مقایسه کنیم، درمی‌یابیم 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: ۱٥٤). داستان عروسی حضرت قاسم (ع) و گفت‌وگوهای او با مادرش و فاطمهٔ نوعروس که در تعزیه مطرح شده، هیچ‌گونه بنیان تاریخی ندارد و در منابع تاریخی به آن اشاره‌ای نشده است. بیش‌تر راویان واقعهٔ عاشورا نیز داستان عروسی حضرت قاسم (ع) را نادرست می‌دانند (محدث نوری ۱۳٦۸: ۹). علاوه‌براین، افراد دیگری ازجمله

ابونصر بخاری (۱۳۸۱: ٦)، ابوالفرج اصفهانی (١٤١٩ق: ٢١، ١٦)، و مفید (۱۳۹۹ق: ۱۹۷) بـر غیرواقعی‌بودن این ماجرا تصریح کرده‌اند.

در بقعهٔ آقامیرستون شلمان، حجلهٔ زیبایی نقش شده که زنی (نوعروس قاسم) به حالـت غم‌زده در آن نشسته و بسیار شبیه به حجلهٔ رنگارنگ عروسی حضرت قاسم (ع) اسـت کـه در اجرای تعزیهٔ عروسی حضرت قاسم (ع) وارد صحنه می‌کنند (تصویر ۵).

تصویر ۵. حضرت قاسم (ع) سوار بر اسب در روبه‌روی حجلهٔ نوعروس، بقعهٔ آقا میرستون شلمان (منبع: نگارندگان)

برخی از تعزیه‌های کوتاه، که به «گوشه» معروف‌انـد، درمیـان نقـوش بقعـه‌هـا بـه‌چشـم می‌خورد؛ ازجمله حضرت فاطمـه (س) در عروسـی دختـر قـریش. ایـن موتیـف در بقعـهٔ آقاسیدابراهیم روستای باباجان دره املش نقش شده است. در ایـن تصـویر در نوشـتهٔ بـالای سر عروس قریش و حضرت فاطمه (س) دو فرشته قرار دارد و نوشـته‌ای مبنـی‌بـر احضـار حضرت فاطمه (س) که دقیقاً بیـان‌کننـدهٔ داسـتان آمـاده‌کـردن آن حضـرت بـرای عروسـی به‌همراهی فرشته‌هاست (تصویر ٦). در بقعهٔ آقامیرستون شلمان تصویر حضـرت فاطمـه (س) با لباس اشرافی نقش شده که بر تخت نشسته و فرشتگان در اطرافش قرار دارنـد. در طـرف مقابلش، تصویر زنی نشان داده شده که توسط فرشته‌ای درحال راه‌نمایی به‌سـمت بانوسـت.

زن لباس اخرایی‌رنگ به تن دارد و رنگ پوستش تیره است. این نقش نوشته ندارد، اما احتمـال دارد در ارتباط با دعوت حضرت فاطمه (س) به عروسی اهالی قریش باشد (تصویر ۷).

تصویر ۶. حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، بقعهٔ آقاسیدابراهیم، روستای باباجان دره، ارتفاعات املش (منبع: نگارندگان)

تصویر۷. حضرت فاطمه (س) با لباس اشرافی، بقعهٔ آقامیرستون شلمان (مأخذ: نگارندگان)

برخی از صحنه‌هایی که در تعزیه‌ها اجرا می‌شود تخیلی‌اند، اما به تعزیه‌های اصلی مربوط‌اند؛ مانند حضور صف اجنه در دشت کربلا برای یاری‌دادن به امام حسین (ع). در تعزیه بعضی صحنه‌ها تخیلی صرف است. «برای اجرای تعزیه، زمان، مکان، دوری، و نزدیکی معنی و مفهوم خود را ازدست می‌دهد» (پیراوی ونک و نیک‌نفس ۱۳۸۹: ۳۵). این مضمون در تمام بقعه‌هایی که امام حسین (ع) را درحال اعزام به جنگ نشان داده وجود دارد. در بقعهٔ آقاسیدابراهیم باباجان دره، امام حسین (ع) سوار بر اسب درحالی‌که علی‌اصغر (ع) را در آغوش دارد به جنگ می‌رود. سه نفر از جنیان در پشت سر سه فرشته نشان داده شده‌اند. در روبه‌روی اولین فرشته، منور ملک و درمقابل صورت اولین جن، زعفر جنی نوشته شده است. جنیان با صورت و لباسی شبیه فرشته‌ها نقش شده‌اند با این تفاوت که فقط سبیل دارند (تصویر ۸).

تصویر ۸. حضور صف اجنه برای یاری‌دادن به امام حسین (ع)، بقعهٔ آقاسیدابراهیم، روستای باباجان‌دره، ارتفاعات املش (منبع: نگارندگان)

به‌نظر 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 نه. مضامینی که دارای واقعیت تاریخی است و در بقعه‌ها و تعزیه‌ها آمده عبارت‌اند از الف) مواجههٔ نیروهای خیر (قهرمان) و شر (ضد قهرمان) که از مهم‌ترین موضوعاتی است

که در نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان به‌ویژه در بقعهٔ پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی لاهیجان دیده می‌شود. در این تصاویر قهرمان با صورت زیبا و ضدقهرمان با صورت زشت نشان داده شده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹. شخصیت قهرمان و ضدقهرمان در بقعهٔ پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی، لاهیجان (منبع: نگارندگان)

جدول ۱. مقایسهٔ 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 شمشیربه‌دست، به‌صف‌کشیدن سپاه دشمن، خیمه‌گاه، کفار بر پیکر شهدا، پیکر بی‌سر شهدا، قبله‌گاه شهدا	سربازان به صف و شمشیربه‌دست، به‌صف‌کشیدن سپاه دشمن، خیمه‌گاه
	باورهای عامیانه	رستاخیز و جهان پس‌از مرگ	فرشته با گزارش اعمال، گناه‌کاران در جهنم، عبور افراد از پل صراط، فرشته با ترازوی اعمال، اژدها در چهرهٔ موجودی دوزخی و به منزلهٔ یکی از فرشتگان عذاب خداوند که گناه‌کاران را به‌سزای اعمالشان می‌رساند.	--
		فرشته‌ها	فرشتهٔ باران، فرشتهٔ بال‌دار، فرشتهٔ با ترازو	--

	شمایل‌ها	امامان و معصومان	امام حسین (ع)، حضرت قاسم (ع) و نوعروسش، شهادت یاران امام حسین (ع) به‌دست دشمن، گهوارهٔ جناب علی‌اصغر (ع)، امام حسین (ع) درحال اعزام به جنگ درحالی‌که فرزند در آغوش دارد؛ حضرت علی(ع) با امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، ام‌لیلا، امام زین‌العابدین (ع) و خیمه‌گاه، سر سیدشهدا (ع) بر سر نیزه، برخورد نیروهای خوب (قهرمان) و نیروهای بد (ضدقهرمان)، صحنهٔ انتقام‌گیری مختار	امام حسین (ع) ، حضرت قاسم (ع) و نوعروسش، شهادت یاران امام حسین (ع) به‌دست دشمن، گهوارهٔ جناب علی‌اصغر (ع)، امام حسین (ع) درحال اعزام به جنگ درحالی‌که فرزند در آغوش دارد؛ ام‌لیلا، برخورد نیروهای خوب (قهرمان) و نیروهای بد (ضدقهرمان)
	قصص	قرآنی	پیامبر سوار بر براق	--
		روایات	درویش کابلی درحال تقدیم آب به امام حسین (ع)، شیر بر پیکر شهدا (درحال محافظت و بیرون‌آوردن تیر از بدن آنان)، شیر در صحنهٔ معراج پیامبر با براق، حضرت علی (ع) به‌منزلهٔ پهلوان اژدهاکُش، امام رضا (ع) به‌منزلهٔ ضامن آهو، حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، صف اجنه برای کمک به امام حسین (ع)	درویش کابلی درحال تقدیم آب به امام حسین (ع)، حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش، صف اجنه برای کمک به امام حسین (ع)، امام رضا (ع) به‌منزلهٔ ضامن آهو، شیر درحال محافظت از پیکر شهدا

۸. تحلیل براساس دیدگاه پانوفسکی

پانوفسکی در خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه معتقد است. براساس دیدگاه ایشان به تحلیل نقوش بقاع گیلان می‌پردازیم.

۹. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه

مرحلهٔ 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 تحلیلْ درک و تفسیر معنا دربرابر فرم اثر هنری است. پانوفسکی عواملی چون ملیت، مذهب، عقاید فلسفی، شرایط فرهنگی و اجتماعی را نهفته در یک اثر هنری می‌دانست و باور داشت که این عوامل 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 درراستای اهداف شیعی سفارش‌دهندگان نقوش ایجاد شده است. هم‌چنین درک شرایط فرهنگی و مذهبی مناطق شرقی گیلان در مطالعهٔ شمایل‌نگاری بسیار مؤثر است. موقعیت جغرافیایی گیلان، پناهنده‌شدن شیعیان به مناطق شرقی گیلان، رواج اندیشه‌های شیعی از همان قرون اولیهٔ اسلامی در این مناطق، تشکیل انجمن‌های مختلف در این مناطق، برگزاری تعزیه، رواج نقوش قهوه‌خانه‌ای، نقوش کتب سنگی و تأثیر در نقوش، همگی نتیجهٔ ارتباطات گستردهٔ مردم گیلان با مناطق دیگر است.

۱۱. تحلیل شمایل‌شناسی

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

۱۲. شمایل قهرمان

داستان‌های مربوط به قهرمانان دربردارندهٔ پندهای اخلاقی است و از کسانی سخن می‌گویند که به‌واسطهٔ هوش، قدرت، و شجاعت خود موردتوجه مردم قرار می‌گیرند. این داستان‌ها دربارهٔ تولد معجزه‌آسای قهرمان، نیروی فوق‌العاده، رشد سریع در قدرت‌گرفتن و والاشدن، و مبارزهٔ پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی است (یونگ ۱۳۷۷: ۱۶۲). اسطورهٔ قهرمان همواره به مردی بسیار نیرومند یا خداگونه‌ای اشاره دارد که بر بدی‌هایی در قالب اژدها،

مار، دیو، و ابلیس پیروز می‌شود و مردم خود را از تباهی و مرگ می‌رهاند (همان: ۱۱۲). در هر دوره از فرهنگ ایرانی، افرادی به‌مثابهٔ قهرمان موردستایش دیگران قرار می‌گیرند. بعد از ورود اسلام به ایران شخصیت‌های مذهبی به‌منزلهٔ قهرمان مطرح می‌شوند. در این میان، امام حسین (ع) و یارانش جایگاه ویژه‌ای دارند. در نقاشی‌های دیواری بقعه‌ها، نقاشان محلی امام حسین (ع) را حتی در گودال قتلگاه، با آن‌همه زخم و اندوه، تمیز و آراسته و پرطراوت ترسیم می‌کنند (عناصری ۱۳٦٦: ۲۰۲). به‌لحاظ تناسب پیکر، اولیا به‌صورت افرادی با قامت متوسط و اندام‌هایی موزون و تاحدودی تنومند، بدون چاقی یا لاغری افراطی، نشان داده شده‌اند. عواملی مانند سستی عضلات و خمیدگی قامت به‌منزلهٔ نمایش کهولت در آنان دیده نمی‌شود و به‌جز وجود یا عدم وجود محاسن که نشان از نوجوانی یا بزرگ‌سالی ایشان است، تفاوت دیگری در قامت و اندام ایشان وجود ندارد. رنگ پوست چهرهٔ اولیا سفید و مهتاب‌گون است (قاضی‌زاده ۱۳۸۵: ٦۱). در بقعه‌ها، صورت شخصیت‌های محبوب به‌ویژه امام حسین (ع) و پیامبر (ص) اگر دردست‌رس باشد براثر مسح‌کشیدن زائران و تمسک‌جستن به آنان دچار فرسایش و تخریب شده است.

۱۳. شمایل ضدقهرمان

ضدقهرمان فردی فاقد خصوصیت‌های نیکو، محاسن، و فضایل قهرمانی بوده و درعوض مخالف و معارض قهرمان است (داد ۱۳۷۱: ۱۸۱). درواقع از نظر اندیشه، صفات، اعمال، و رفتار در نقطهٔ مقابل قهرمان قرار دارد و با او در تقابل و تضاد است (یوسفی ۱۳۸٦: ٤٤). در نقاشی‌ها، شمر را در هر قیافه‌ای که باشد، با ترکیبی ناساز و نفرت‌بار تصویر می‌کنند.

۱٤. شمایل هالهٔ نور

در دیوارنگاره‌های ایرانی فره ایزدی اهمیتی خاص پیدا می‌کند. این فره شمایل فرمان‌روایان و مغان قدیم را چون هاله دربر می‌گیرد. وجود فره و هالهٔ نورانی در نقاشی‌ها و نقوش برجستهٔ ایرانی صورت دینی را در هنر ایرانی غالب کرده است (بهار ۱۳۷۵: ۲۵۳). آیین مهرپرستی خوَرنَه را به‌سان هالهٔ نورِ اقبال درک کرده و در شمایل‌شناسی به‌صورت هاله‌ای از نور مصور شده که به گرد صورتِ پادشاهان و روحانیون دین مزدایی پرتو افکنده و تجسم آن به تصاویر بودا و بودیستواها و سماهای ملکوتی هنر اولیهٔ مسیحی انتقال یافته است (کوربن ۱۳۷٤: ٦۲، ۹٤). در بقعه‌ها دور سر بعضی از مقدسان هالهٔ نورانی به رنگ

زرد، سبز، قرمز، نارنجی، سفید، طلایی و سیاه به‌شکل دایره، بیضی، اشکی‌شکل، شعله‌سان دیده می‌شود. این هالهٔ نور بر گرداگرد چهرهٔ 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 دیدوبازدید یک‌دیگر می‌روند. ازاین‌رو نقاشان در این امامزاده‌ها به سفارش مردم روستا دور سر مقدسان هاله‌های رنگین ترسیم می‌کنند وگاهی اوقات در یک دیوارنگاره نورهای رنگین متنوعی دیده می‌شود (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. هاله‌های نور به‌شکل‌ها و رنگ‌های مختلف بر گرد سر ائمه و افراد مقدس، بقعهٔ سیدحسین لنگرود (منبع: نگارندگان)

۱۵. شمایل شیر

شیر در بیش‌تر فرهنگ‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. سلطان حیوانات، مظهر قدرت، عقل، عدالت، نمادی خورشیدی، و به‌غایت درخشان، اما درعین‌حال نشانهٔ غایت غرور و خودپرستی

(شوالیه و گربران ۱۳۸۸: ج٤، ۱۱۲)، پنجمین برج و قلب منطقه‌البروج (صوفی ۱۳٦۰: ۱٦۳)، نمایندهٔ کامل خدای خورشید و پادشاه است (دادور و منصوری ۱۳۸۵: ۷٤). شیر در مجالس و موقعیت‌های گوناگون در نقاشی بقعه‌ها، در صحنهٔ معراج پیامبر، درحال محافظت از نعش شهدای روز تاسوعا درمقابل 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 مؤید این نظر پانوفسکی است که «ارزش‌های نمادین در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند» (شاقلانی‌پور و قاضی‌زاده ۱۳۹٤: ۱۲۳).

تصویر ۱۱. شیر درحال محافظت از شهدای کربلا، بقعهٔ آقاسیدحسین برلاهیجان (منبع: نگارندگان)

۱٦. شمایل آب

واقعهٔ کربلا ارتباط زیادی با مسئلهٔ آب دارد. معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمهٔ حیات، وسیلهٔ تزکیه، مرکز زندگی دوباره. آب در زمینهٔ مادی ازآن‌جاکه عطیه‌ای آسمانی به‌شمار می‌آید، نماد حاصل‌خیزی و باروری و در همه‌جا وسیلهٔ 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 و گربران ۱۳۸۸: ج۱، ۳). در فرهنگ عامه برای حرمت‌بخشیدن به آب آن را مهر حضرت زهرا (س) برمی‌شمارند (یاحقی ۱۳٦۹: ۲٦). سقاخانه‌های کهن در ایران را یادگاری سنتی از ایزد آب و باروری یعنی آناهیتا می‌دانند (فره‌وشی ۱۳۷٤: ۱۸٦). آب از دیرباز (دوران ایلام میانی تا دوران معاصر) در بسیاری از نقوش ایرانی به‌کار رفته، ازجمله در سنگ یادبود اونتاش‌گال (قرن سیزدهم پیش از میلاد). در این‌جا، الههٔ آب جریان آب‌ها

را که چیزی شبیه طناب است در دست‌هایش دارد. نقش برجستهٔ مشابه دیگر، نقش کورانگون در کوه‌های بختیاری و مربوط‌به قرن پانزدهم تا یازدهم پیش از میلاد است. در این نقش خدایی بر تختی از چنبره‌های مار نشسته و ظرفی را به‌دست دارد که دو نهر آب از آن جاری شده است. یکی از نهرها تشکیل سایه‌بانی را بر سر خدا و الههٔ پشت‌سر وی می‌دهد و احتمالاً درون ظرفی که یک ملازم به‌دست دارد گرد می‌آید. نهر دیگر به‌سوی پرستش‌گران جاری می‌شود که با لباس‌های بلند به خدایان نزدیک می‌گردند (پرادا ۱۳۸۳: ۸۱، ۸۲). نمونهٔ دیگر جام حسنلو، متعلق‌به قرن دوازدهم یا یازدهم پیش از میلاد، با صحنه‌های مختلف مربوط‌به خدایان و موضوعات گوناگون هم‌راه با موتیف نهر و قطره‌های آب احتمالاً تداعی‌کنندهٔ خدای آب است (همان: ۱۳۲، ۱۳۳). نقش آب در دوران اسلامی نیز عامل تعیین‌کننده در بسیاری از هنرهاست. 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 شد تا نقوش دیوارنگاره‌های بقعه‌ها و نمایش تعزیه در آن‌ها، براساس دیدگاه پانوفسکی، مطالعه شود. موضوع اصلی این نقوش بیان واقعهٔ کربلاست. این موضوع در اجرای نمایش تعزیه به‌منزلهٔ واقعه و بخش اصلی تعزیه‌ها طبقه‌بندی می‌شود. پیشینهٔ برگزاری مراسمی مانند تعزیه ریشه در اسطورهٔ تموز و داستان سیاوش در بین‌النهرین و ایران باستان دارد. برگزاری مراسم عزاداری امام حسین (ع) نیز منسوب‌به دورهٔ آل‌بویه بوده که در عصر صفوی و قاجار با شکوه بیش‌تری در سراسر ایران، به‌خصوص استان گیلان، برگزار می‌شده است. به‌نظر می‌رسد هنر نقاشی و ترسیم نگارهٔ واقعهٔ کربلا بر پرده‌های بزرگ از عوامل اجرای بهتر تعزیه و تفهیم هرچه بیش‌تر آن برای عامه بوده است. زمان ایجاد نقوش بر بقعه‌ها متأخرتر از مراسم تعزیه در این مناطق است. حضور فِرَق مختلف شیعه ازجمله زیدیان و شیعیان هفت و دوازده‌امامی نیز تأثیر بسیاری در شکل‌گیری این نقوش به‌خصوص در مناطق شرقی گیلان داشته است. درحالی‌که در مناطق غربی گیلان و تا دورهٔ صفوی مذهب اهل سنت رایج بود. درحال‌حاضر در برخی از مناطق غربی گیلان نیز حضور بخشی از اهل سنت ادامه دارد. در این مناطق بقعه‌ای آراسته با دیوارنگاره مشاهده نشده است.

برخی از نقوش مشترک در بقعه‌ها و تعزیه مضامین کهن‌الگویی مانند نقش قهرمان، ضدقهرمان، شیر، و جز آن دارند. شیر در ذهن انسان ایرانی همواره خوش‌یمن و عاملی

برای محافظت از کاخ‌ها و شاهان بوده است. نقاشان محلی و تعزیه‌خوانان با آگاهی کامل از کارکرد نقش شیر از این تصویر برای محافظت شهدای کربلا بهره برده‌اند. بااین‌که بنابر نظر محققان، تعزیه الزاماً موضوعات غم‌انگیز را دربر نمی‌گیرد و گاهی شامل موضوعات شاد نیز می‌شود، برخی بر این باورند که در بطن موضوعات به‌ظاهر شاد اندوه نهفته است؛ برای نمونه، در صحنهٔ حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش. به‌ظاهر همه در مراسم عروسی و با لباس‌هایی با رنگ‌های شاد حضور دارند، اما هم‌چنان بیننده برای مظلومیت حضرت فاطمه (س) و ظلم دیگران بر ایشان اندوهگین می‌شود.

پی‌نوشت

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

کتاب‌نامه

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲)، *از صبا تا نیما*، تهران: زوار.

ابن‌اثیر، علی‌بن محمد (۱۳٤٤)، *کامل تاریخ بزرگ اسلام و ایران*، ترجمهٔ عباس خلیلی، ج ١٤، تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.

ابن‌سعد، محمد (١٤٠٥ق)، *الطبقات الکبری*، بیروت: داربیروت.

اصفهانی، ابوالفرج (١٤١٩ق)، *مقاتل الطالبین*، بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.

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

بخاری، سهل‌بن عبدالله (۱۳۸۱)، *سرسلسلهٔ العلویه*، تعلیق سیدمحمد صادق بحرالعلوم، قم: منشورات الشریف الرضی.

بلوکباشی، علی (١٣٦٧)، «تعزیه‌خوانی»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به‌کوشش کاظم موسوی بجنوردی، ج ۱۵، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۷)، *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.

پوراحمد جکتاجی، محمدتقی (۱۳۸۰)، *کتاب گیلان*، به‌کوشش ابراهیم اصلاح عربانی، ج اول، تهران: انتشارات گروه پژوهش‌گران ایران.

پیراوی ونک، مرضیه و اقدس نیک‌نفس (۱۳۸۹) ، «بررسی تطبیقی نمایش‌های تعزیه و تراژدی براساس نظریات ارسطو»، دوفصل‌نامهٔ *شناخت*، ش ۱، پیاپی٦٣.

پیرمرادیان، مصطفی و سمیه بختیاری (۱۳۹۳)، «بررسی بن‌مایه‌های تاریخی نمایش مذهبی در ایران»، فصل‌نامهٔ *تاریخ اسلام*، س ۱۵، ش ۱، پیاپی ۵۷.

تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۳٦)، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب نوری، تصحیح حمید شیرانی، تهران: کتاب‌خانهٔ سنایی و کتاب‌فروشی تأیید اصفهان.

چلکووسکی، پیتر جی (۱۳۸٤)، *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*، ترجمهٔ داود حاتمی، تهران: سمت.

خاکی، محمدرضا و دیگران (۱۳۸۹)، «مسئلهٔ تشبّه و علل اطلاق واژهٔ شبیه‌خوانی به تعزیه»، نشریهٔ *هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ش ۳۹.

خودزکو، الکساندر (۱۳۸۷)، *جنگ شهادت*، ترجمهٔ جعفر خمامی‌زاده، رشت: بلور.

رابینو، هـل. (۱۳٦۸)، *مشروطهٔ گیلان*، به‌کوشش محمد روشن، رشت: طاعتی.

رجبی، سوران و عادل زاهد بابلان (۱۳۹۲)، «تحلیل روان‌شناختی تعزیه و سازوکار اثرگذاری آن»، فصل‌نامهٔ *شیعه‌شناسی*، س ۱۱، ش ٤۳.

ستاری، جلال (۱۳۷۹)، *پرده‌های بازی*، تهران: میترا.

ستوده، منوچهر (۱۳٤۹)، *از آستارا تا استارباد*، ج ۱ و ۲، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۹)، «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعهٔ لیچا از گیلان»، نشریهٔ *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ش ٤۱.

شاقلانی‌پور، زهرا و خشایار قاضی‌زاده (۱۳۹٤)، «رمزپردازی نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در فال‌نامهٔ تهماسبی به‌روش آیکنولوژیِ اروین پانوفسکی»، دوفصل‌نامهٔ پیکره، ش ۷۸.

شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.

صدرالسادات، مهران (۱۳۸۹)، «تعزیه در هنر نقاشی عامیانه»، فصل‌نامهٔ *مشکوة*، ش ۷٦ و ۷۷.

طباطبایی، علامه سیدمحمدحسن میرجهانی (۱۳۹٤)، *البکاء الحسین(ع)، در ثواب گریستن و عزاداری بر سیدالشهدا و وظایف تعزیه‌داری*، تحقیق حضرت حامد فدوی اردستانی، قم: نسیم کوثر.

عناصری، جابر (۱۳٦٦)، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، تهران: دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.

فلور، ویلم (۱۳۹۵)، *نقاشی دیواری در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.

قاضی نورالله شوشتری (۱۳۷۷)، *مجالس‌المؤمنین*، قم: کتاب‌فروشی اسلامیه.

گوبینو، دوکنت (۱۳۷۰)، *یادداشت‌های سیاسی*، ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران: جویا.

محمودی‌نژاد، احمد (۱۳۸۸)، «نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان»، در *دانش‌نامهٔ فرهنگ و تمدن گیلان*، رشت: ایلیا.

مفید، محمدبن محمدبن نعمان (۱۳۹۹ق)، *الارشاد فی معرفة حجج‌الله علی‌العباد*، بیروت: مؤسسة الاعلمی للمطبوعات.

ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳)، *ادبیات نمایشی در ایران*، ج ۱، تهران: توس.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر (۱۳۸٦)، *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
نائینی (۱٤۱۹ق)، *تنبیةالأمة، تنزیةالملة*، قم: مؤسسة احسن‌الحدیث.
نجاشی، احمدبن علی (۱٤۰۷ق)، *رجال‌النجاشی (فهرس اسماء مصنفی الشیعه)*، تحقیق السید موسی الشبیری الزنجانی، قم: مؤسسة النشر الاسلامی التابعة لجماعة المدرسین.
نصری، امیر (۱۳۹۱)، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، فصل‌نامهٔ *کیمیای هنر*، س ۱، ش ٦.
نوری، میرزا حسین (۱۳٦۸)، *لوء لوء و مرجان*، تهران: دارالکتب الاسلامیة.
نیبور، کارستن (۱۳۵٤)، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران: توکا.
ولوی، علی‌محمد و محترم وکیلی سحر (۱۳۸۹)، «بررسی شهادت قاسم‌بن حسن(ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه»، *مطالعات تاریخ اسلام*، س ۲، ش ۵.
همایونی، صادق (۱۳٦۸)، *تعزیه در ایران*، شیراز: نوید.

Chelkowski, Peter (2009), "TAʿZIA", *Encyclopaedia Iranica*, Ehsna Yarshater (ed.), 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, New York: Oxford University Press Inc.