

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

سولماز رئوف*

جواد نیستانی**، سیدمهدی موسوی کوهپر***

چکیده

تعزیه، نمایشی برای بزرگداشت رشادت امام حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلا و از مهم‌ترین آیین‌های مذهبی و کامل‌ترین گونه نمایش سنتی و مردمی ایران است. تعزیه از نظر لغوی به معنی اظهار همدردی، سوگواری و تسلیت است. شکل رسمی این سوگواری، برای نخستین بار در زمان آل بویه صورت گرفت و در حد فاصل زمانی قرن ۱۱-۱۳ ش عمومیت بیشتری یافت.

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

* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، solmaz_raof@yahoo.com
** دانشیار رشته باستان‌شناسی، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول)، Jneyestani@modares.ac.ir

*** دانشیار رشته باستان‌شناسی، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس، m_mousavi@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۱۷، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۳۰

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

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

۱. مقدمه

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

۲. پیشینه تحقیق

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

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

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

۳. رویکرد نظری تحقیق

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

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

۴. چستی تعزیه

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

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

خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد (همایونی، ۱۳۶۸: ۴۷). تعزیه، نمایش جهان‌بینی و توقعات انسان‌هایی است که در شرایط استبدادی مطلق و معظلات پیچیده اقتصادی و اجتماعی زیست می‌کردند. تعزیه، عناصر زیبایی شناختی‌اش را از درون جامعه و طبیعت می‌گیرد (ملک‌پور، ۱۳۶۳، جلد ۱: ۲۳۲). بستر رشد و تکامل تعزیه، ایمان و اخلاص صادقانه‌ای است که به نیکوترین وجه و بر مبنای اعتقادات عمیق قلبی از دیرباز، از سوی ایرانیان به خاندان حضرت علی (ع) ابراز می‌شود (همایونی، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

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

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

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

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

۱.۴ پیشینه تاریخی تعزیه

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

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

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

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

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

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

۵. بقعه‌های گیلان

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

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

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

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

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

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

۶. ارتباط نقوش بقعه‌ها با تعزیه

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

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۰۳

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

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

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

هر چند زمان دقیق نقاشی‌ها بر روی بقاع با زمان قدرت زیدیان گیلان همسان نیست اما به نظر می‌رسد، عقاید زیدیه نزد مردم منطقه غالب بوده و بعدها با رسمی شدن شیعه دوازده امامی از سوی خان احمدخان تا حدود زیادی آراء ایشان باهم درآمیخته است. به نظر می‌رسد، جنگ‌های زمان قاجار با روس‌ها، صدمات روحی، جسمی و مالی فراوانی به مردم گیلان وارد ساخت. افزون براین، حضور تاجران اروپایی و روسی در مناطق مختلف گیلان و خرید ابریشم به بهای بسیار نازل، خشکسالی‌های متوالی در مناطقی از گیلان و کاهش تولید محصولات کشاورزی، شیوع بیماری طاعون و مرگ شماری از مردم ناملايمات دیگر، سبب بروز جنبش‌های مردمی در منطقه شده است. مردم منطقه بر این باورند، دیوارنگاره‌های بقاع که پایمردی‌های امام حسین (ع) در برابر کفر را به نمایش می‌گذارد، الهام بخش مبارزات آن‌ها در مقابل تعدی‌های مورد اشاره بوده است. علاوه بر این، عامل دیگر برای ایجاد نقوش مذهبی در بقاع، تشکیل انجمن‌های^۱ مختلف در گیلان بود که موجب آگاهی‌بخشی مردم در جنبه‌های مختلف اجتماعی و هنری شد. هنرمندان روستایی که از اقشار روشن بین روستایی بودند، ارتباط تنگاتنگی با این انجمن‌ها داشتند. مردم

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

۷. معرفی و تحلیل نقوش مشترک بین بقعه های گیلان و تعزیه

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

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۰۵



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۰۹

عروسی حضرت قاسم (ع) را نادرست می‌دانند (محدث نوری، ۱۳۶۸: ۹) علاوه بر این، افراد دیگری نیز از جمله ابونصر بخاری، ابوالفرج اصفهانی و مفید، غیر واقعی بودن این ماجرا تصریح کرده‌اند (ابونصر بخاری، ۱۳۸۱: ۶؛ ابوالفرج اصفهانی، ۱۴۱۹ق: ۲۱، ۱۶؛ مفید، ۱۳۹۹ق: ۱۹۷).

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



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

برخی از تعزیه‌های کوتاه که به گوشه معروف هستند نیز در میان نقوش بقعه‌ها به چشم می‌خورد؛ از جمله حضرت فاطمه (س) در عروسی دختر قریش؛ این موتیف در بقعه آقاسیدابراهیم روستای باباجان دره املش نقش شده است. در این تصویر در نوشته بالای سر عروس قریش و حضرت فاطمه (س) دو فرشته قرار دارد و نوشته‌ای مبنی بر احضار حضرت فاطمه (س) که دقیقاً بیان‌کننده داستان آماده کردن آن حضرت برای عروسی به

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



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



تصویر ۷: حضرت فاطمه (س) با لباس اشرافی، بقعه آقا میرستون شلمان (مأخذ: نگارندگان)

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



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

به نظر می‌رسد تمام موضوعاتی که در نقاشی بقعه‌ها دیده می‌شود در مضامین تعزیه‌ها نیز وجود دارد؛ اما شماری از مضامین با گفته‌های تاریخی منطبق است و تعدادی دیگر نه. مضامینی که دارای واقعیت تاریخی است و در بقعه‌ها و تعزیه‌ها آمده عبارتند از: الف - مواجهه نیروهای خیر(قهرمان) و شر (ضد قهرمان) که از مهمترین موضوعاتی است که در نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان به‌ویژه در بقعه پیرشمس‌الدین لاشیدان حکومتی لاهیجان دیده می‌شود. در این تصاویر قهرمان با صورت زیبا و ضد قهرمان با صورت زشت نشان داده شده‌اند (تصویر ۹).

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۱۳



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

جدول مقایسه ای مضامین موجود در بقعه‌ها و تعزیه‌ها

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

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

۸. تحلیل بر اساس دیدگاه پانوفسکی

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

۹. توصیف پیشاشمایل‌نگارانه

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

۱۰. تحلیل شمایل نگارانه

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

۱۱. تحلیل شمایل شناسی

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

۱۲. شمایل قهرمان

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

همواره به مردی بسیار نیرومند یا خداگونه‌یی اشاره دارد که بر 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 به عنوان قهرمان مورد ستایش دیگران قرار می‌گیرند. بعد از ورود اسلام به ایران شخصیت‌های مذهبی به عنوان قهرمان مطرح می‌شوند؛ در این میان امام حسین (ع) و یارانش از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. در نقاشی‌های دیواری بقعه‌ها، نقاشان محلی امام حسین (ع) را حتی در گودال قتلگاه، با آن‌همه زخم و اندوه، تمیز و آراسته و پرطراوت ترسیم می‌کنند (عنصری، ۱۳۶۶: ۲۰۲). به لحاظ تناسب پیکر، اولیاء به صورت افرادی با قامت متوسط و اندام‌هایی موزون و تا حدودی تنومند، بدون چاقی یا لاغری افراطی نشان داده شده‌اند. عواملی مانند سستی عضلات و خمیدگی قامت به عنوان نمایش کهولت در آنان دیده نمی‌شود و به جز وجود یا عدم وجود محاسن که نشان از نوجوانی یا بزرگسالی ایشان است، تفاوت دیگری در قامت و اندام ایشان وجود ندارد. رنگ پوست چهره اولیاء سفید و مهتابگون است (قاضی‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۱). در بقعه‌ها، صورت شخصیت‌های محبوب به ویژه امام حسین (ع) و پیامبر (ص) اگر در دسترس باشد به دلیل مسح کشیدن زائران و تمسک جستن به آنان، دچار فرسایش و تخریب شده‌اند.

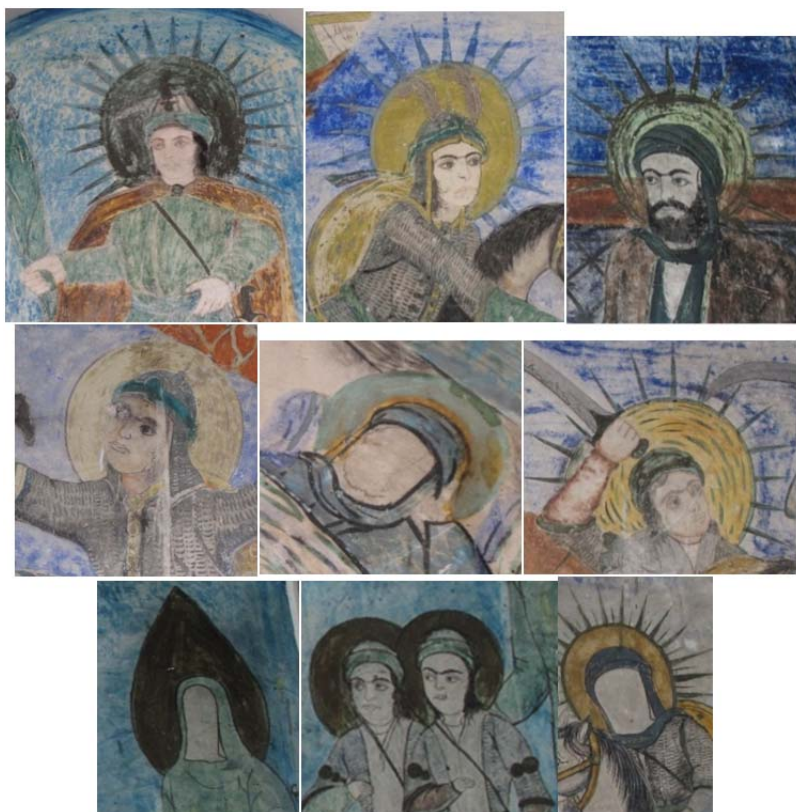
۱۳. شمایل ضدقهرمان

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

۱۴. شمایل هاله نور

در دیوارنگاره‌های ایرانی فره ایزدی اهمیتی خاص پیدا می‌کند. این فره شمایل فرمانروایان و مغان قدیم را چون هاله در برمی‌گیرد. وجود فره و هاله نورانی در نقاشی‌ها و نقوش برجسته ایرانی، صورت دینی را در هنر ایرانی غالب کرده است (بهار، ۱۳۷۵: ۲۵۳). آیین مهرپرستی، خورنه را به سان هاله نور اقبال درک کرده و در شمایل‌شناسی به صورت هاله‌ای از نور مصور شده که به گرد صورت پادشاهان و روحانیون دین مزدایی، پرتو

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



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

۱۵. شمایل شیر

شیر در بیشتر فرهنگ‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. سلطان حیوانات، مظهر قدرت، عقل، عدالت، نمادی خورشیدی و به غایت درخشان، اما در عین حال نشانه غایت غرور و خودپرستی (شوالیه، گریبان، ۱۳۸۸، ج ۴: ۱۱۲)، پنجمین برج و قلب منطقه البروج (صوفی، ۱۳۶۰: ۱۶۳)، نماینده کامل خدای خورشید و پادشاه است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷۴). شیر در مجالس و موقعیت‌های گوناگون در نقاشی بقعه‌ها، در صحنه معراج پیامبر، در حال محافظت از نعش شهدای روز تاسوعا در مقابل آسیب درندگان دیده می‌شود (تصویر ۱۱). در بررسی این آیگون در نقوش بقعه‌ها مشاهده می‌شود که ارزش نمادین شیر از وجه قدرت و درندگی به شجاعت و محافظ و نگهبان تغییر مسیر داده که موبد این نظر پانوفسکی است که «ارزش‌های نمادین در گذر زمان تغییر جهت داده‌اند» (شاقلائی‌پور و قاضی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۲۳).



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

۱۶. شمایل آب

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

چشمه‌ها و جوی‌های آب روان است. قرآن آب متبرک را که از آسمان فرود می‌آید، علامتی الهی می‌داند (شوالیه، گربان، ۱۳۸۸، جلد ۱: ۳). در فرهنگ عامه برای حرمت بخشیدن به آب آن را مهر حضرت زهرا (س) برمی‌شمارند (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۶). سقاخانه‌های کهن در ایران را یادگاری سستی از ایزد آب و باروری یعنی آناهیتا می‌دانند (فره‌وشی، ۱۳۷۴: ۱۸۶). آب از دیرباز (دوران ایلام میانی تا دوران معاصر) در بسیاری از نقوش ایرانی به کار رفته، از جمله در سنگ یادبود اونتاش‌گال (مربوط به قرن ۱۳ ق.م)، در اینجا، الهه آب جریان آب‌ها را که چیزی شبیه طناب است در دستهایش دارد. نقش برجسته مشابه دیگر، نقش کورانگون در کوه‌های بختیاری و مربوط به قرن ۱۵ تا ۱۱ ق.م است. در این نقش خدایی بر تختی از چنبره‌های مار نشسته و ظرفی را به دست دارد که دو نهر آب از آن جاری شده است. یکی از نهرها تشکیل سایه‌بانی را بر روی سر خدا و الهه پشت سر وی می‌دهد و احتمالاً درون ظرفی که یک ملازم به دست دارد گرد می‌آید. نهر دیگر به سوی پرستش‌گران جاری می‌شود که با لباس‌های بلند به خدایان نزدیک می‌گردند (پرادا، ۱۳۸۳: ۸۱ و ۸۲). نمونه دیگر جام حسنلو، متعلق به قرن ۱۲ یا ۱۱ ق.م با صحنه‌های مختلف مربوط به خدایان و موضوعات گوناگون همراه با موتیف نهر و قطرات آب، احتمالاً تداعی‌کننده خدای آب است (همان: ۱۳۲ و ۱۳۳) نقش آب در دوران اسلامی نیز عامل تعیین‌کننده در بسیاری از هنرها است. در تعزیه‌ها تشتی‌پر از آب، نماد رود فرات با لیوانی داخل آن در گوشه‌ای از صحنه قرار می‌دهند.

۱۷. نتیجه‌گیری

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

حضور فرّق مختلف شیعه از جمله زیدیان، شیعیان هفت و دوازده امامی نیز تأثیر بسیاری بر شکل‌گیری این نقوش به خصوص در مناطق شرقی گیلان داشته است. این در حالی است که در مناطق غربی گیلان و تا دوره صفوی، مذهب اهل سنت رایج بود. در حال حاضر 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 دارای مضامین کهن‌الگویی مانند نقش قهرمان، ضد قهرمان، شیر و جز آن است. شیر در ذهن انسان ایرانی همواره خوش‌یمن و عاملی برای محافظت از کاخ‌ها و شاهان بوده است. نقاش محلی و تعزیه‌خوانان با آگاهی کامل از کارکرد نقش شیر، از این تصویر برای محافظت شهدای کربلا بهره برده اند. با اینکه بنابر نظر محققان، تعزیه الزاما موضوعات غم‌انگیز را دربر نمی‌گیرد و گاهی شامل موضوعات شاد نیز می‌شود، اما برخی براین باورند که در بطن موضوعات به ظاهر شاد، اندوه نهفته است. برای نمونه در صحنه حضرت فاطمه (س) در عروسی قریش. به ظاهر 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 مشروطه 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، چاپ چهارم، زوار، تهران.
ابن اثیر، علی بن محمدابن اثیر، ۱۳۴۴، کامل تاریخ بزرگ اسلام و ایران، ترجمه عباس خلیلی، جلد ۱۴، شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران، تهران.
ابن سعد، محمد، ۱۴۰۵ ق.، الطبقات الکبری، داربیروت، بیروت.
اصفهان‌ی، ابوالفرج، ۱۴۱۹ ق.، مقاتل الطالبین بیروت، موسسه الاعلمی للمطبوعات.
الهی، محبوبه، ۱۳۷۷، تجلی عاشورا در هنر ایران، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد.
بخاری، ابونصرسهیل بن عبدالله، ۱۳۸۱، سرسلسله العلویه، تعلیق سیدمحمد صادق بحرالعلوم، قم، منشورات الشریف الرضی.

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۲۱

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

بهار، مهرداد، ۱۳۷۷، از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، نشر چشمه، تهران.
پوراحمد جکتاجی، محمدتقی، ۱۳۸۰، کتاب گیلان، به کوشش ابراهیم اصلاح عربانی، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات گروه پژوهشگران ایران، تهران.

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

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

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

چلکوسکی، پیتر جی، ۱۳۸۴، تعزیه: آیین و نمایش در ایران، ترجمه: داود حاتمی، سمت، تهران.
خاکی، محمدرضا؛ فرهاد مهندس‌پور و علی قلی‌پور، ۱۳۸۹، مسأله تشبیه و علل اطلاق واژه شبیه‌خوانی به تعزیه، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۳۹، زمستان ۱۳۸۹، صص ۴۵-۵۴.

خودزکو، الکساندر، ۱۳۸۷، جنگ شهادت، ترجمه جعفر خمami‌زاده، نشر بلور، رشت.
رابینو، هل، ۱۳۶۸، مشروطه گیلان، به کوشش محمد روشن، انتشارات طاعتی، رشت.
رجبی، سوران و عادل زاهد بابیان، ۱۳۹۲، تحلیل روان‌شناختی تعزیه و ساز و کار اثرگذاری آن، فصلنامه علمی-پژوهشی شیعه‌شناسی، سال یازدهم، شماره ۴۳، پاییز ۱۳۹۲، صص ۱۴۷-۱۷۴.

ستاری، جلال، ۱۳۷۹، پرده‌های بازی، نشر میترا، تهران.
ستوده، منوچهر، ۱۳۴۹، از آستارا تا استارباد، جلد ۱ و ۲، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.
سجودی، فرزانه، ۱۳۸۲، نشانه‌شناسی کاربردی، نشر قصه، تهران.

شادقزوینی، پریرسا، ۱۳۸۹، بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعه لیچا از گیلان، نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شماره ۴۱، بهار ۱۳۸۹، صص ۱۳-۲۲.
شاقلانی‌پور، زهرا و خشایار قاضی‌زاده، ۱۳۹۴، رمزپردازی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکنولوژی اروین پانوفسکی، پیکره، دو فصلنامه دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز، شماره هفتم و هشتم، صص ۱۱۳-۱۳۰.

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

صدرالسادات، مهران ۱۳۸۹، تعزیه در هنر نقاشی عامیانه، فصلنامه مشکوه، شماره ۷۶ و ۷۷، صص ۱۲۴-۱۳۳.

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

فلور، ویلم، ۱۳۹۵، نقاشی دیواری در دوره قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، پیکره، تهران.
قاضی نورالله شوشتری، ۱۳۷۷، مجالس المومنین، انتشارات کتاب فروشی اسلامیة، قم.
عنصری، جابر، ۱۳۶۶، درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران.

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

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

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

ملک‌پور، جمشید، ۱۳۶۳، ادبیات نمایشی در ایران، جلد اول، انتشارات توس، تهران.
میرزایی مهر، علی‌اصغر، ۱۳۸۶، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، فرهنگستان هنر، تهران.
نائینی، ۱۴۱۹، تنبیه‌الأمه، تنزیه‌المله، مؤسسه احسن الحديث، قم.

نجاشی، احمدبن علی، ۱۴۰۷ ق، رجال النجاشی (فهرس اسماء مصنفی الشیعه)، تحقیق السید موسی الشبیری الزنجانی، موسسه النشر الاسلامی التابعه لجماعه المدرسین، قم.
نصری، امیر، ۱۳۹۱، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی، فصلنامه کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، زمستان ۱۳۹۱، صص ۷-۲۰.

نوری، میرزا حسین، ۱۳۶۸، لوء لوء و مرجان، دارالکتب الاسلامیه، تهران.
نیبور، کارستن، ۱۳۵۴، سفرنامه، ترجمه پرویز رجبی، انتشارات توکا، تهران.
ولوی، علی محمد و محترم وکیلی سحر، ۱۳۸۹، بررسی شهادت قاسم بن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه، مطالعات تاریخ اسلام، سال دوم، شماره ۵، تابستان ۱۳۸۹، صص ۱۲۹-۱۵۸.
همایونی، صادق، ۱۳۶۸، تعزیه در ایران، انتشارات نوید، شیراز.

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

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

نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان ... ۱۲۳

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