

تطبیق زیبایی شناختی دیوارنگاری های
مذهبی (واقعہ کربلا) بقعه شاه زید و
تکیہ معاون الملک در تعامل با تعزیه



رزم نمودن حضرت علی اکبر،
تکیہ معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ:
نگارندگان.

تطبيق زیبایی شناختی دیوارنگاری های مذهبی (واقعہ کر بلا) بقعہ شاہ زید و تکیہ معاون الملک در تعامل با تعزیه

نسترن نوروزی * ابوالقاسم دادور **

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۲/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۸/۲۳

چکیده

دیوارنگاری مذهبی در معنای هنر شیعی و با محوریت ائمه دین، به ویژه واقعہ کر بلا با قدمتی چندصدساله، از مهم ترین گونه های دیوارنگاری ایرانی است که دوران اوج و شکوفایی خود را در دوره قاجار و در پیوند با تعزیه سپری نمود. تأثیر این ارتباط در ویژگی های مضمونی، ساختاری و زیبایی شناختی دیوارنگاری های مذهبی این دوران با تکنیک های اجرایی مختلف نمایان است. گچ نگاری های امامزاده زید در اصفهان و کاشی نگاری های تکیہ معاون الملک در کرمانشاه که در نیمه نخست سده چهاردهم ایجاد شده اند، دو نمونه برجسته دیوارنگاری های مذهبی قاجاری هستند که در این نوشتار مورد ارزیابی قرار گرفته اند. هدف از این پژوهش تطبیق زیبایی شناختی نقاشی های مذهبی تکیہ معاون الملک و بقعہ شاہ زید در تعامل با نمایش های مذهبی تعزیه است. این پژوهش درصدد پاسخ به این پرسش هاست ۱. ارتباط دیوارنگاری مذهبی دوره قاجار با نمایش های تعزیه چگونه تبیین می شود؟ ۲. تکنیک های اجرایی مختلف چه تأثیری بر ساختار صوری و زیبایی شناختی دیوارنگاری های امامزاده زید و تکیہ معاون الملک داشته است؟ این پژوهش از نوع توسعه ای و با روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای است و تجزیه و تحلیل داده ها نیز به روش کیفی است.

در بیان نتایج این پژوهش می توان گفت که تعامل دیوارنگاری مذهبی با نمایش تعزیه اشتراکاتی میان آنها ایجاد کرده که در ویژگی های مضمونی، ادبی، مکانی، عدم وحدت زمانی و مکانی و نمادپردازی رنگ دیوارنگارہ های مذهبی این دوران نمایان است. دیوارنگارہ های امامزاده زید و تکیہ معاون الملک نیز به دلیل برخورداری از زمینه مشترک تعامل با تعزیه دارای ویژگی های گفته شده هستند، اما ساختار صوری نقاشی های دو مجموعه که با دو تکنیک متفاوت گچ نگاری و کاشی نگاری اجرا شده اند، با یکدیگر متفاوت بوده و به نظر می رسد تفاوت ساختاری و زیبایی شناسی این نقاشی ها ناشی از تفاوت در به کارگیری تکنیک های اجرایی و ابزار بیانی باشد.

واژگان کلیدی

دیوارنگاری مذهبی، زیبایی شناسی، بقعہ شاہ زید، تکیہ معاون الملک، قاجار، هنر شیعی.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، شهر تهران، استان تهران. (نویسنده مسئول)

Email: n.noroozi794@yahoo.com

Email: Ghadadvar@yahoo.com

** استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، شهر تهران، استان تهران.

مقدمه

مذهبی و تعزیه پرداخته‌اند. تنها به نام چند مورد اشاره می‌شود: کتاب «نقاشی و نقاشان دوره قاجار» مجموعه‌ای متشکل از سه مقاله، نوشته ویلم فلور^۱، پیتر چلکووسکی^۲ و مریم اختیار، «نقاشی روی کاشی» اثر هادی سیف، «نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران» نوشته علی‌اصغر میرزایی‌مهر، «درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران» نوشته جابر عناصری، «تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی» اثر علی بلوک‌باشی، «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران» اثر عنایت‌الله شهیدی، «درباره تعزیه و تئاتر در ایران» نوشته لاله تقیان، مقاله «تأثیر تعزیه بر دیوارنگاری‌های مذهبی دوره قاجار» نوشته عبدالحمید حسینی‌راد و محبوبه عزیززادگان، «علل اجتماعی گسترش و انحطاط دیوارنگاره‌های عاشورایی در اواخر دوره قاجار» نوشته مهدی اخویان و بسیاری آثار دیگر. با توجه به پژوهش‌های انجام شده، این پژوهش در نظر دارد تا با توجه به ویژگی‌ها و معیارهای زیباشناختی، ساختاری و تکنیکی نقاشی‌های مذهبی بقعه شاه زید و تکیه معاون‌الملک را نخست در تعامل با تعزیه و سپس در تطبیق با یکدیگر مورد خوانش و ارزیابی قرار دهد.

مضامین شیعی در هنر ایران

درباره هنر شیعی و یا مضامین شیعی در هنر ایران کمتر سخن گفته شده و اغلب آن را بخشی از هنر اسلامی – ایرانی دانسته‌اند و با این نام بدان پرداخته‌اند، بی آنکه تفاوتی میان آثار آن با دیگر آثار در نظر گرفته باشند. تعریف دقیقی نیز از هنر شیعی، ویژگی‌ها و شاخصه‌های آن بیان نگردیده است. آنچه از پژوهش‌های انجام گرفته دریافت می‌شود آثار هنری شیعی به جهت سبک، شکل، مواد و مصالح به‌کار رفته و شیوه و فنون اجرایی همچون دیگر آثار هنری اسلامی – ایرانی بوده و تفاوتی میان آنها مشاهده نمی‌گردد. بلکه آنچه به تفاوت میان این آثار می‌انجامد، مضامین و محتوای به‌کار رفته در آنهاست که منطبق بر اعتقادات، باورها و آموزه‌های دینی مذهب شیعه است (کوثری، ۱۳۹۰: ۹ و ۳۵). از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین مضامین شیعی نمایانده شده در آثار هنری شیعی، مضامین و موضوعات مربوط به شهادت امام حسین (ع) و یارانش در روز عاشورا و واقعه کربلاست که در گونه‌های مختلف هنری تجلی یافته‌است. این مضامین در قالب سوگواری بر شهادت و مظلومیت حسین (ع) و یارانش و نیز حمایت و تجلیل از ایشان در همان نخستین سال‌های پس از واقعه کربلا در هنرهای کلامی و آوایی ظهور یافت که با شیوع تعزیه به عنوان شیوه بیانی سوگواری امام حسین (ع) همراه بود. با گشایش آن در میان شیعیان و پیروان به تدریج سوگواری‌ها شکل و ساختاری یکپارچه یافت و هر سال بر ابعاد آن افزوده شد و به سنتی دیرآهنگ بدل شد. پس

سنت دیوارنگاری در ایران با موضوعات و مضامین متنوع تاریخی دیرین داشته و به دوران کهن و ایران باستان بازمی‌گردد. اما تاریخ دیوارنگاری مذهبی به‌طور خاص در پیوند با رسمیت یافتن مذهب تشیع در دوران صفوی آغاز و در دوره قاجار به اوج رسید. این گونه خاص از دیوارنگاری که اغلب در تکایا، حسینیه‌ها و بقاع متبرکه تصویر شده‌اند، هنری مردمی و عامیانه بوده که خارج از دربارها شکل گرفته و باورها و اندیشه‌های مذهبی مردم را می‌نمایاند. همچنین دیوارنگاری مذهبی در پیوند نزدیک با نمایش‌های مذهبی تعزیه بوده، از این رو جنبه روایت‌گری داشته و بیش از همه به روایت و شرح وقایع عاشورا، شهادت امام حسین (ع) و یارانش در سال ۶۱ ه.ق در کنار دیگر مضامین مذهبی می‌پردازد. از این رو مهم‌ترین ویژگی این هنر شیعی، مضمون مذهبی آن با محوریت واقعه کربلا است. نمونه‌های فراوانی از دیوارنگاری مذهبی دوره قاجار به‌جای مانده‌است که گچ‌نگاره‌های بقعه شاه‌زید در اصفهان و کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون‌الملک در کرمانشاه از نمونه‌های برجسته آن مربوط به نیمه نخست قرن ۱۴ ه.ق هستند. این دو مجموعه، که با اندک فاصله زمانی با تکنیک‌های مختلفی تصویر شده‌اند، دارای شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر هستند. پژوهش پیش‌رو با هدف تطبیق زیبایی‌شناختی شباهت‌ها و تفاوت‌های دیوارنگاری‌های دو مجموعه در پیوند با نمایش‌های مذهبی تعزیه و پاسخ به این پرسش‌ها صورت گرفته‌است که، ارتباط دیوارنگاری مذهبی دوره قاجار با نمایش‌های تعزیه چگونه تبیین می‌شود؟ و باز نمود آن با تکنیک‌های اجرایی مختلف چه تأثیری بر ساختار صوری دیوارنگاری‌های امام‌زاده زید و تکیه معاون‌الملک داشته است؟ از این‌رو می‌کوشد با در نظر گرفتن دو تکنیک اصلی دیوارنگاری دوره قاجار، کاشی‌نگاری تکیه معاون و گچ‌نگاری بقعه شاه‌زید به خوانش تطبیقی این نقاشی‌ها بر اساس ویژگی‌ها و معیارهای زیباشناختی و ساختاری دیوارنگاری مذهبی در پیوند با تعزیه پرداخته و آن‌ها را مورد ارزیابی قرار دهد.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع بنیادی – توسعه‌ای و با روش توصیفی – تحلیلی و تطبیقی است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار آن فیش برداری، عکاسی و مشاهده تصاویر می‌باشد. جامعه آماری در این پژوهش تعدادی از نقاشی‌های دو مجموعه تکیه معاون‌الملک و امام‌زاده شاه‌زید هستند که به روش هدفمند و براساس ویژگی مضمونی انتخاب شده‌اند. تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به صورت کیفی است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بسیاری مستقیم یا غیرمستقیم به دیوارنگاری

۱. Willem M Floor، ایران‌شناس آمریکایی هلندی تبار است که پژوهش‌های بسیاری در فرهنگ و هنر دوره قاجار دارد.
 ۲. Peter Chelkowski، ایران‌شناس آمریکایی لهستانی تبار و استاد دانشگاه نیویورک که آثار بسیاری در زمینه آیین و نمایش تعزیه در ایران نوشته‌است.
 ۳. Yedda Godard با نام اصلی Yedda Reuilly همسر آندره گنار معمار، باستان‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی که در دوره پهلوی به همراه همسرش پژوهش‌های ایران‌شناسی مشارکت‌فعال داشت

از جلوه‌های شکوفایی نقاشی عصر صفوی بود. اغلب نقاشی‌های دیواری و کاشی‌یهای تصویری این زمان به لحاظ موضوع و ترکیب‌بندی شباهتی آشکار با نگاره‌های صفوی دارند و توسط همان نگارگران دربار اجرا شده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۲۶). دروه قاجار اما دورانی متفاوت در هنر دیوارنگاری ایران به شمار می‌آید که با نوآوری، فراوانی و تنوع در سبک و مضامین نقاشی‌های دیواری و فراگیر شدن آن در میان عامه همراه است. دیوارنگاری در این دوره دو نمود متمایز درباری و عامیانه یا مردمی یافت. دیوارنگاری درباری که در ادامه دیوارنگاری صفوی در کاخ‌ها و کوشک‌های سلطنتی و خانه‌ها و عمارت‌های درباری ایجاد شد. هنرمندان این گونه دیوارنگاری که به مکتب پیکرنگاری درباری انجامید، نیز هنرمندان درباری بودند (آژند، ۱۳۸۵: ۶-۳۴؛ اصغرپور، ۱۳۹۲: ۹-۹۸). اما دیوارنگاری قاجاری در برخورد با جامعه و مردم، پاره‌ای از رویکردها و باورهای مردم را در قالب دیوارنگاری غیر درباری و عامیانه بازنمایی کرد. در این دوره کاشی‌نگاری‌ها و گچ‌نگاری‌های بسیاری مضامین مختلف مذهبی و یا عاشقانه و رزمی را در سطحی عامه‌فهم و مطابق با سلیقه مردم به نمایش گذاشتند. شماری از هنرمندان به اصطلاح بازاری جلوه‌های گوناگون اعتقادات مردم را در این تصاویر باز نمودند و افزون بر این که هنر خود را به جلوه درآوردند، بخشی از باورهای همگانی جامعه قاجار را نیز نشان دادند (آژند، ۱۳۸۵: ۴۱). اینان در بیان مضامین مورد نظر به ویژه مضامین مذهبی از چارچوب‌ها و بنیان‌های زیبایی‌شناسی بسیار متفاوتی با دیوارنگاری درباری استفاده می‌کردند که به مکتب قهوه‌خانه شهرت یافت (اصغرپور، ۱۳۹۲: ۱۰۲). نقاشی‌های دیواری با مضامین مذهبی به‌عنوان بخش بزرگی از دیوارنگاری عامیانه قاجاری از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند، چرا که دیوارنگاری مذهبی در این زمان دوران اوج و شکوفایی خود را سپری نمود (حسینی‌راد و عزیززادگان، ۱۳۹۰: ۳۵).

دیوارنگاری مذهبی در دوره قاجار

شمایل‌نگاری مذهبی براساس مضامین مذهبی تشیع، در ایران از اواخر دوره بوئیان (۳۲۰-۴۴۸ق) معمول بوده است. ماریا ویتوریا فونتانا در رساله شمایل‌نگاری اهل بیت، شمایل‌هایی از مراسم تاسوعا و عاشورا معرفی می‌کند که در آنها صحنه‌هایی از واقعه عاشورا به سنت پادشاهان آل‌بویه تصویر شده‌اند (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۳۰). پس از آن، در دوره صفوی شاه اسماعیل در جنگ برای برانگیختن حس میهن‌پرستی مردم از آوازه‌های سوزناک و اشعار مرثی در وصف بی‌گناهی امام حسین (ع) و یارانش در کربلا و پرده‌های نقاشی و شمایل‌های مصیبت استفاده کرد. اگرچه صفویان بدعت‌گذار چهره‌پردازی و شمایل‌نگاری مذهبی نبودند، اما نقشی مهم در تشویق و

از شکل‌گیری مذهب تشیع، سنت عزاداری واقعه کربلا از آیین‌های رسمی شیعیان شد. (آژند، ۱۳۸۸: ۶-۲۴)

حکومت‌های اسلامی شیعی یا غیرشیعی در دوره‌های گوناگون تأثیری مستقیم در چگونگی و میزان بروز و ظهور عناصر و مضامین شیعی در هنر اسلامی ایران داشته‌اند. به‌گونه‌ای که هرگاه شیعیان دچار محدودیت بودند عناصر و مضامین شیعی کمتر بوده و هرگاه حکومت را به دست گرفته‌اند، این عناصر و مضامین افزایش یافته‌اند. از این‌رو در برخی دوره‌ها، به ویژه آل‌بویه، تیموری، صفویه و قاجار که حاکمان حامی تشیع بودند و یادست‌کم مخالفتی با آن نداشتند، شیعیان قدرت گرفته و حضور عناصر شیعی پررنگ و بارز است. حال آنکه در دیگر دوره‌ها این عناصر یا پنهان‌اند یا با درخشش و تمایز اندکی ارائه شده‌اند. بنابراین می‌توان تحول عناصر و مضامین شیعی در هنر ایران را با تحول تاریخی شیعه در ایران مرتبط دانست (کوثری، ۱۳۹۰: ۷ و ۹). همچنین تجلی مضامین و موضوعات شیعی در همه گونه‌های هنری یکسان نبوده، برخی گونه‌های هنری بنا به ماهیت، ویژگی‌ها و ظرفیت‌هایی که داشته‌اند، خاستگاه و بستر مناسب‌تری برای تجلی این‌گونه مضامین و عناصر بوده‌اند. نقش سنت اسلامی را نیز نباید در این میان نادیده گرفت، چرا که بر مبنای همین سنت همواره کلام و نوشتار در جایگاهی برتر از تصویر و نمایش قرار گرفته‌است. از این‌رو نخستین خاستگاه تجلی مضامین شیعی نیز هنرهای آوایی، کلامی و نوشتاری بوده‌اند و سپس در دوره‌های بعدتر هنرهای نمایشی و تصویری با آنها همراه گردیده‌اند. این روند در تجلی مضمون عاشورا و وقایع کربلا در هنرهای ایرانی نمایان است. چنان که این مضامین نخست در ادبیات مذهبی تجلی یافت، سپس در ادامه نمایش یا درام مذهبی شیعیان ایران به صورت تعزیه‌خوانی یا شبیه‌خوانی بر محور شهادت سالار شهیدان کربلا صورت بست (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۱۷). شمایل‌نگاران نیز برای تصویرکردن رخداد‌های مذهبی و حماسه‌های دشت کربلا، آگاهی‌های خود را درباره این وقایع و شکل و شمایل بزرگان دین از زبان نقالان داستان‌های مذهبی، مداحان، روضه‌خوانان و مقتل‌نامه‌ها به دست آورده و بعد با شکل‌گیری تعزیه‌خوانی، آنچه در تعزیه‌خوانی‌ها دیده و شنیده بودند، در خیال می‌پروراندند و با چاشنی تخیل به تصویر درمی‌آوردند (همان: ۳۱). از این‌رو برخی هنرها نظیر دیوارنگاری مذهبی و تعزیه را به دلیل ماهیت و پیوستگی‌شان با مضامین شیعی می‌توان تا حدود زیادی هنر شیعی دانست (کوثری، ۱۳۹۰: ۱۰). چنان‌که تعزیه‌خوانی یعنی نمایش شهادت امام حسین (ع) و درام‌هایی که به وی مربوط می‌شوند (تقیان، ۱۳۷۴: ۴۵).

نقاشی دیواری در عصر صفوی و قاجار

رواج دیوارنگاری در کاخ‌ها و بناهای خصوصی و عمومی

شده‌است، نخست تجسم صحنه‌های زنده‌ای از واقعہ کربلا بالهام نقاشان از داستان‌های مقتلنامه‌ها و سوگنامه‌ها و جز آن که البته اندکی سست می‌نماید، چون بیشتر این نقاشان از عامه مردم و بی‌سواد بوده و نمی‌توانستند متن مقتلنامه‌ها و سوگنامه‌ها را بخوانند تا الهام بگیرند. بلکه از راه گوش دادن به نقالان، داستان‌سرایان، مداحان، روضه‌خوانان و یا با دیدن صحنه‌های نمایشی با وقایع آشنا می‌شدند و برداشت‌های ذهنی و تخیلی خود را نقاشی می‌کردند. احتمال قوی‌تر آن‌که، نقاشان دیوارنگاره‌ها با دیدن صحنه‌های نمایشی واقعہ کربلا در مجالس تعزیه‌خوانی، صحنه‌های نقاشی خود را از آنها الگو برداری کرده و بر دیوارها نشانده‌باشند. (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۳۳) بنابراین در روند فراگیر شدن دیوارنگاری مذهبی در دوره قاجار، نقش تعزیه قابل توجه است. چراکه تعزیه و دیوارنگاری هر دو گونه‌های مختلف هنری هستند، یکی نمایشی و دیگری تصویری؛ دیگر آنکه هر دو به مضامین مذهبی می‌پردازند که ریشه در مذهب شیعه و ادبیات عامیانه مذهبی در قالب پرده‌خوانی و روضه‌خوانی دارد.

تعزیه

تعزیه در شهرها برپا می‌شد، به دلیل تدارکات و هزینه زیاد، روستاها چندان سهمی در برپایی آن نداشتند. در نتیجه، مراسم پرده‌داری با افزودن عنصری تجسمی به داستان‌سرایان یا روضه‌خوان‌های سنتی، به سود ایشان به وجود آمد. بدین‌گونه که پرده‌خوان سیار، خواننده یا راوی با چوبی در دست، داستان را از اول تا آخر در پرده نقاشی با روایت و آواز دنبال می‌کرد. این پرده‌های نقاشی روایی بعدها برای تزیین بر دیوار حسینیه‌ها و تکایا آویخته شدند تا به شکوه و فضا بندی دراماتیک آن بیفزایند. در حقیقت این پرده‌های نقاشی به عنوان زمینه روضه‌خوانی و سینه‌زنی و به مثابه انعکاسی از نمایش تعزیه در حسینیه‌ها و تکایا که مکان گردهمایی مردم برای برگزاری مراسم محرم بودند، آویخته می‌شدند. مادامی که راوی داستان را تعریف می‌کرد، مردم تصاویر داستان را در پرده نقاشی‌ها مشاهده کرده و برای گریه و زاری بیشتر برانگیخته می‌شدند. این نقاشی‌ها در نمایش‌های تعزیه‌ای بازتاب مستمری از اجرای تعزیه محسوب می‌شدند. گام بعدی در تحول نقاشی روایی تصویر مستقیم صحنه‌ها بر روی دیوارها بود. به بیان دیگر تعزیه نخست بر نقاشی‌های روایی روی بوم تأثیر گذاشت و این نقاشی‌ها زمینه‌ای برای نمایشی تک‌بازیگر به نام پرده‌داری شد. بر اثر گذشت زمان، به جای این که نقاشی‌ها را بر دیوارها بیاویزند، آن‌ها را به طور مستقیم بر روی دیوارها کشیدند که در نتیجه آن نخستین دیوارنگاره‌های مذهبی در سنت اسلامی پدید آمد (فلور و همکاران، ۱۳۸۱: ۸۷-۷۸). در این نقاشی‌ها، انعکاسی از لحظه‌های اوج احساسات و هیجان

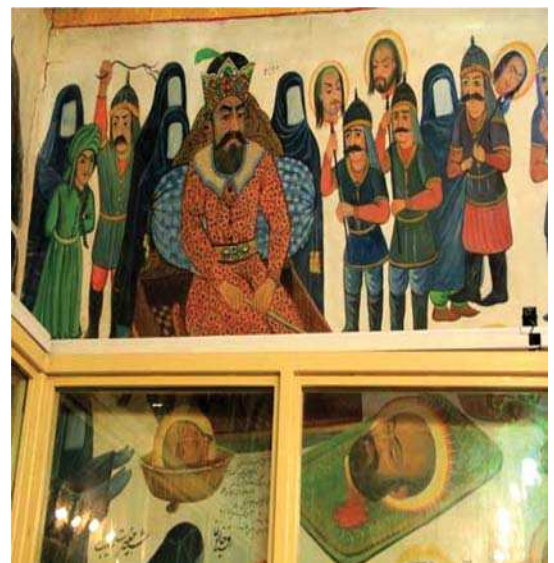
حمایت شمایل‌نگاران و نقاشان تابلوهای مذهبی داشتند (عنصری، ۱۳۶۶: ۶-۱۷۵). شمایل‌نگاری مذهبی پس از رسمی شدن مذهب تشیع در زمان شاه اسماعیل در بین مردم ایران گسترش یافت و به صورت دیوارنگاری، پرده‌های درویشی و تصویرنگاری کتاب نمایان شد. در آغاز هنرمندانی از مردم عامه تصاویری مذهبی را روی پرده‌های کوچک و بزرگ نقاشی کرده و در دسته‌های عزاداری عاشورا می‌گرداندند، تا عزاداران آنها را ببینند و زیارت کنند که نمایش مصایب اهل بیت به صورت نقاشی و شکل ثابت بود (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۱-۳۰). پرده‌خوانی از دیرباز وسیله‌ای برای بیان سوگ‌ها در قالب تصویرها بود که به دست شمایل‌نگاران عرضه می‌گردید. در این پرده‌ها، نقاش قصه‌گو حوادث و وقایع را به صورت اپیزودیک در کنار هم نشانده و شخصیت اصلی حادثه را در موقعیت‌های مختلف می‌نمایاند. هدف از پرده‌خوانی نیز رعایت اصل روایت‌گری و ایجاد امکانی برای عامه مردم بود که وقایع مصیبت‌بار را ببینند و در خاطر نگاه دارند. پرده‌ها سهل‌ترین وسیله برای ابراز سوگ و الم بود که برسینه دیوارها قرار می‌گرفتند (عنصری، ۱۳۶۶: ۷-۱۷۶). درگام بعد نقاشی‌ها مستقیم بر روی دیوارها تصویر شدند و از دوره صفوی به بعد سنت نقاشی روی دیوار در میان تصویرگران عامه فراگیر شد. شمایل‌نگاران تصاویر قدیسان، معصومان و وقایع شهادت امام حسین (ع) و یاران و اهل بیتش در کربلا را بی‌واسطه روی دیوارهای اماکن مقدس، زیارتگاه‌ها، سقاخانه‌ها و آب‌انبارها نقاشی کردند (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۱-۳۰). سپس در دوره قاجار دیوارنگاری مذهبی فراگیر شد و اوج گرفت. در این دوره رشد پایگاه‌های اجتماعی و تحولات صورت گرفته در جهان آن روزگار، برخی دلایل سیاسی همچون مشروعیت بخشیدن به سلطنت، رشد و تحول نمایش آیینی-مذهبی تعزیه به عنوان نمایشی مردمی براساس باورهای مذهبی، علاقه و دل‌سپردگی مردم به تعزیه‌خوانی و ترویج آن توسط حکومت، سبب شد تا هنر نقاشی از انحصار دربار خارج شده و توسط نقاشان غیر درباری در میان توده مردم و لایه‌ها مختلف جامعه نفوذ و گسترش بیش از پیش یابد. نقاشی با عقیده‌ها و باورهای مذهبی و معنوی مردم گره خورد و تصویرگری باورها و داستان‌های مذهبی، از مضامین مورد علاقه و توجه عمومی گردید. بدین ترتیب نقاشی مذهبی در قالب خیالی‌نگاری و در روش‌ها و واسطه‌های گوناگون مجال بروز و ظهور وسیع پیدا کرد. از میان واسطه‌های هنری که به عنوان بستری مناسب برای وقایع‌نگاری مذهبی به‌ویژه واقعہ کربلا مورد توجه قرار گرفت، شمایل‌سازی و دیوارنگاری اماکن و بقاع متبرکه، تکایا و حسینیه‌ها بود که منجر به رشد و گسترش دیوارنگاری به شکلی بی‌سابقه در بین عامه مردم گردید (چلکوسکی، ۱۳۸۵: ۳۵-۳۲؛ آژند، ۱۳۸۵: ۳۴). در چگونگی بازتاب واقعہ کربلا بر نقاشی‌های دیواری دو احتمال بیان

حماسی و بزمی رونویسی و استنساخ می‌کرده‌اند. بعدها، شاعران تعزیه نسخه‌های خاصی برای این کار ساخته‌اند (همان: ۸-۴۹۷). اقتباس از ادبیات غنایی و استفاده از اشعار حافظ، سعدی و مولانا نیز در تعزیه رواج داشت (تقیان، ۱۳۷۴: ۵۱). تعزیه‌نامه‌ها اغلب شاعر معلوم و شناخته‌شده‌ای ندارند و منابع عمده و مستقیم آن‌ها را باید در میان جنگ‌ها و مجموعه‌های ادبی و داستانی جست که بیشتر خطی‌اند و به‌طور کلی شامل مقتل‌ها، سوکنامه‌ها، مرثیه‌ها و سوکچامه‌های عامیانه و حماسه‌های مذهبی هستند (شهیدی، ۱۳۸۰: ۵۱۱ و ۴۹۹). دوره ناصرالدین‌شاه که دوران شکوفایی تعزیه بود در تکیه دولت، بزرگ‌ترین تکیه دولتی، تعزیه‌هایی که در روزهای دهه اول محرم می‌خواندند، همان تعزیه‌های رایج و معمول، یعنی شهادت شهیدان کربلا و وقایع اصلی و مهم بود. تعزیه‌هایی که در شب‌های دهه اول محرم یا در بقیه ایام محرم و ماه صفر برگزار می‌شد، مربوط به حوادث فرعی واقعه کربلا و مصائب خاندان پیامبر (ص) و یا تعزیه‌های حماسی و اساطیری و گوشه‌ها بودند (همان: ۱۸۵). اجرای برنامه‌ای مشابه در دیگر مکانهای اجرای تعزیه همچون بقاع، تکایا و حسینیه‌ها دور از انتظار نیست و به‌نظر می‌رسد آنچه در دیوارنگاره‌های تصویر شده و متون نوشته شده در این مکان‌ها نمایان است، برگرفته از اجرای تعزیه‌ها بوده‌است. نکته مشترک دیگر تعزیه و دیوارنگاری مذهبی قاجاری مکان اجرای آنهاست. دیوارنگاره‌ها در همان مکان‌هایی تصویر می‌شدند که نمایش‌های تعزیه به اجرا درمی‌آمدند. برخی از این مکان‌ها همچون تکیه‌ها و حسینیه‌ها در اساس برای اجرای مراسم‌های مذهبی عزاداری امام حسین (ع)

در تعزیه‌ها و نمایش‌های خیال‌پردازی تصویر می‌شد که توسط هنرمندان و با الهام از وقایع به اجرا درآمده در تعزیه‌ها و بهره‌گیری از ویژگی‌های ظاهری تعزیه‌خوانان و اسباب و وسایل آن‌ها با محتوایی مذهبی و مقدس ایجاد می‌شدند (حسینی‌راد و عزیززادگان، ۱۳۹۰: ۳۲). براساس تأثیرپذیری و ارتباط تعزیه و دیوارنگاری مذهبی، وجوه مشترک بسیاری میان آنها ایجاد گردید. موضوعاتی که اغلب در دیوارنگاره‌های مذهبی قاجاری تصویر می‌شدند، موضوعات مذهبی شیعه همچون غیر خم، شمایل و جنگ‌های حضرت علی (ع)، واقعه عاشورا و مصیبت‌های امام حسین (ع) و اهل بیت پیامبر (ص) در آن روز، امام رضا و شفاعت آهوان، بارگاه حضرت سلیمان، داستان‌های یوسف و زلیخا و.. بودند؛ البته مهم‌ترین آنها واقعه کربلا و موضوعات مرتبط با آن بود که موضوع مشترک دیوارنگاره‌های مذهبی و نمایش‌های تعزیه در این دوران نیز بود. قابل توجه این‌که شهادت امام حسین (ع) که از قدیمی‌ترین تعزیه‌ها و محور و اساس همه تعزیه‌ها بوده (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۸۷)، بیشتر تعزیه‌ها پیرامون همین واقعه اجرا گردیده‌اند، اصلی‌ترین موضوع دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه و نقاشی‌های درون تکیه‌ها و حسینیه‌ها نیز بود (حسینی‌راد و عزیززادگان، ۱۳۹۰: ۳۶). تعزیه شهادت امام حسین (ع) در تعزیه‌خوانی‌های نخستین، با نام تعزیه «هفتاد و دو تن» اجرا می‌شده‌است. به تدریج شهادت هر یک از شهیدان به صورت تعزیه مستقلی درآمد (شهیدی، ۱۳۸۰: ۲۸۷) و در هر روز یکی از آنها خوانده و اجرا می‌شد. گفتار و کلام در تعزیه به زبان شعر و آهنگین بود. تعزیه‌خوانان نخست اشعار تعزیه را از دیوان‌ها، کتاب‌ها و جنگ‌های



تصویر ۲. شهادت امام حسین (ع) و یارانش، بقعه شاه‌زیدمآخذ: همان.



تصویر ۱. اهل‌بیت در مجلس یزید، بقعه شاه‌زید، مآخذ: خامه‌یار، ۱۳۹۳



تصویر ۴. رزم حضرت قاسم، بقعہ شاہ زید مأخذ: همان.



تصویر ۳. حضرت سجاد، بقعہ شاہ زید، مأخذ: همان.

آن‌ها دانست. نبود وحدت در زمان و مکان بدین معناست که وقایع و شخصیت‌هایی که در یک تعزیه به نمایش درمی‌آمدند و یا در یک دیوارنگاره تصویر می‌شدند در یک زمان و مکان واقعی و در یک رخداد واحد حضور نداشته‌اند، بلکه این تخیل هنرمند نقاش است که زمان و مکان را به اختیار خود گرفته، فراتر از واقعیت تاریخی، به منظور ارتباط خلاق‌تر وقایع و رخدادهای موازی در زمان‌ها و مکان‌های مختلف را با هم درمی‌آمیزد و با ترکیبی نو در یک نمایش و یا تصویر عرضه می‌دارد. این موضوع باعث می‌شود تا نقاشی‌ها از مرزهای زمانی و مکانی مرسوم و واقع‌نما فراتر رفته و امکان قرارگیری کسانی که در آن لحظه تاریخی در کربلا حضور نداشته‌اند، در کنار امام حسین (ع) و یارانش وجود داشته باشد (حسینی‌رادو عزیززادگان، ۱۳۹۰: ۳۶؛ میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۱). بنابراین نداشتن وحدت زمانی و مکانی به معنای شکستن زمان و مکان واقعی روایت‌های مختلف و فراتر رفتن به مدد تخیل و درهم آمیزی آن‌ها با طرحی نو در هر دو گونه بیان روایت‌ها، چه به صورت نمایشی و چه تصویری است.

و شهدای کربلا شامل روضه‌خوانی، نمایش تعزیه و دیگر آیین‌ها و مراسم‌های عزاداری بنا می‌گردیدند و برخی دیگر چون امام‌زاده‌ها، بقعه‌ها و آستانه‌ها اگرچه بدین منظور بنا نگردیده بودند، اما مکانی برای اجرا و جلوه‌گری هر دو گونه هنری به شمار می‌آمدند. از این‌رو این دو گونه هنری در یک ارتباط دوسویه و متقابل به تکامل و اثربخشی هرچه بیشتر یکدیگر کمک می‌کردند. از یک سو نمایش‌های تعزیه اجرای زنده روایت‌ها محسوب شده و به پذیرش نقاش‌های دیواری که تجسم همان روایت‌ها بودند، کمک می‌کردند؛ از سوی دیگر نقاشی‌ها با تصویر تجسمی و زیباشناختی روایت‌ها، زمینه تأثیرگذاری تعزیه‌ها بر ذهن مخاطبان و برانگیختن احساسات و عواطف آن‌ها را فراهم می‌نمودند؛ به‌گونه‌ای که دوره قاجار را باید نقطه اوج مراسم مذهبی عمومی شیعه دانست که به نوبه خود در هنرهای تجسمی نیز انعکاس یافته است (فلور و همکاران، ۱۳۸۱: ۸۸).

از دیگر وجوه اشتراک میان این دو گونه هنری نداشتن وحدت زمانی و مکانی و بیان نمادین است که شاید بتوان آن‌ها را مهم‌ترین ویژگی‌های تأثیرگذار بر ساختار صوری



تصویر ۶. رزم حضرت علی اکبر، بقعہ شاہ زید، مأخذ: همان.



تصویر ۵. کاروان اسرای اهل بیت، بقعہ شاہ زید، مأخذ: همان.



ب. تصویر ۸، بخشی از تصویری ۱، گچ‌نگاری مذهبی، مأخذ: همان.



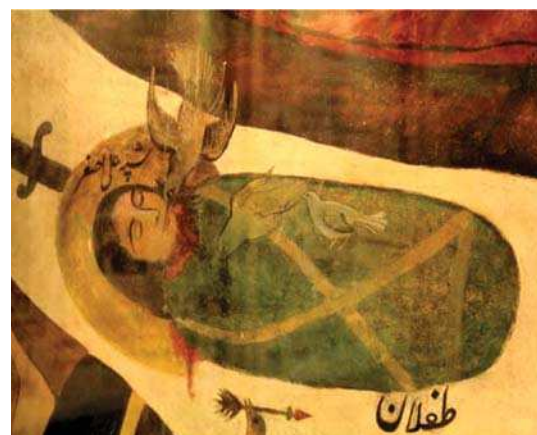
الف. تصویر ۷، بخشی از تصویری ۱، گچ‌نگاری مذهبی، مأخذ: همان.

اشقیا سیاه یا ابلق است و ذوالجنح و اسب‌های اولیا به رنگ سپید هستند. پر سبز زینت بخش مغفر حسینیان و پر ابلق و زرد و سرخ آراینده کلاهخود یزیدیان است. حر به نشانه توبه و علامت تسلیم، پر سپید بر مغفر خویش دارد. شاخه درخت با برگ‌های سبز نماد نخلستان است. خاک نینوا اگر است و بر قبه بارگاه حسین بن علی اکلیل نشانده‌است. ملایک سبزپوشند و زعفر جنی سیاه‌پوش است. دیوارهای دارالجفای شام و دارالاماره عبدالله نیز با کتیبه‌های سرخ آراسته شده‌اند (عنصری، ۱۳۶۶: ۲۴۴-۲۳۷). شبیه امام حسین (ع) لباسی سبز یا سفید و یا ترکیبی از هر دو رنگ با شال و دستار سبز بر تن دارد و همواره اسب او سفید است. شبیه ابن‌سعد لباس‌هایی به رنگ قرمز، قهوه‌ای و یا نارنجی به تن دارد (آریان‌پور و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۱-۷۰). اگر چه کاربرد هر رنگ بار معنایی مشخصی دارد و هنرمندان با آگاهی آن را به کار می‌بردند، اما رنگ‌های مورد استفاده برای هر شخصیت همواره ثابت نبوده

بیان نمادین نیز بیش از همه در رنگ‌ها و نشان‌ها نمایان است. نخست در پرده‌های نقاشی در تجلی سیمای قدیسین و معصومین به زبان نمادین از مفهوم رنگ بحث شده و سپس این بیان سمبلیک از پرده‌های نقاشی به نمایش‌های تعزیه و نقاشی‌های دیواری راه یافته‌است. در تعزیه لباس‌های رنگین بر تن موافق‌خوانان و مخالف‌خوانان پوشانده و به شیوه تمثیلی، تضاد و تقابل رنگ را وسیله جداسازی اولیا از اشقیا قرار داده‌اند. کاربرد نمادین رنگ‌ها و نشان‌ها در یک مجلس شبیه‌خوانی بدین‌گونه است که شمر با پیرهن، شالو سربندی سرخو پری ابلق (دو رنگ، سیاه و سفید) یا سرخ بر کلاه‌خودش ظاهر می‌شود. در مقابل حضرت عباس (ع) با ردا و علم سبز، پر سبز بر کلاه‌خود و کمربندی سبز نمایان می‌شود. پرچم‌ها، بیرق‌ها، چادرها و خیمه‌های یزیدیان سرخ‌است و خیمه‌های حسینی سیاه، سبز و یا نیلگون است. شمیریان چکمه‌های قرمز به پا دارند و گاهی نقاب یا دهان‌بندی سرخ بسته‌اند. اسب‌های



تصویر ۱۰. حضرت فاطمه به همراه شیر و فضا، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.



ج. تصویر ۹، بخشی از تصویری ۲، گچ‌نگاری مذهبی، مأخذ: همان.



تصویر ۱۱. وداع حضرت ابوالفضل با اهل بیت، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

و گاه برای یک شخصیت رنگ‌ها و نشان‌های متفاوتی به‌کار رفته‌است. چنان‌که در دیوارنگاره‌ها گاه پرهایی به رنگ سرخ یا سفید و یا ابلق (سرخ و سفید) برای حضرت عباس (ع) ترسیم شده که مشابه آن در شمایل‌نگاری‌ها و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دیده می‌شود (قاضی‌زاده، ۱۳۸۵: ۶۲ و ۶۰) و گاه به جای دو پر جفت تنها یک پر تصویر شده‌است. انعکاس این ویژگی‌ها و زمینه‌های مشترک با تعزیه را می‌توان در دیوارنگاره‌های به جای مانده از آن دوران مشاهده نمود. بدین منظور به خوانش و سپس تطبیق نقاشی‌های با مضمون واقعه کربلا در گچ‌نگاره‌های بقعه شاه‌زید و کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون‌الملک، از آثار برجسته و اواخر قاجار، پرداخته می‌شود.

بقعه شاه‌زید (امام‌زاده زید) و نقاشی‌های مذهبی آن
 خاندان آل زبارة از ساداتی بودند که به ایران مهاجرت کردند. ابوعلی زیدبن‌سیدبن‌علی مشهور به شاه‌زید، از فرزندان فرهیخته این خاندان بود که بنا به آنچه بر کاشی ورودی امامزاده نوشته شده، نسبش به امام سجاد (ع) می‌رسد. او در ۵۳۷۵ ق به اصفهان مهاجرت کرد و در ۵۴۴۷ ق در همین شهر وفات یافت. پس از وفاتش، مقبره وی تحت عنوان امامزاده زید یا شاه‌زید، از مقابر مورد احترام مردم شد. این امامزاده که در شرقی‌ترین قسمت محله ترواسکان در اصفهان واقع شده دارای دو تاریخ است، یکی سال ۵۹۹۴ ق که بر در مقبره نقر شده و دیگری سال ۵۱۰۹۷ ق است که بر یک لوح سنگی نقش بسته و از تعمیرات بقعه در دوره شاه سلیمان صفوی حکایت دارد. بر این اساس این بقعه در دوره شاه محمد خدابنده صفوی پدر شاه عباس بنا و در دوره شاه سلیمان تعمیر شده‌است. چنانکه طرح و نقشه کاشی‌کاری گنبد آن با تزیینات کاشی‌کاری گنبد میرزا رفیعا، بنای دوره شاه سلیمان واقع در تخت فولاد اصفهان شباهت کامل دارد. با آغاز دوره صفویه امامزاده زید مورد توجه سلاطین قرار گرفت و به امامزاده‌ای مطرح بدل شد. اهمیت و اعتبار بنای امامزاده زید در دوره قاجار نیز استمرار داشت. چنان‌که بنای گنبدخانه از آثار زمان فتحعلی‌شاه و مورخ به سال ۱۲۴۵ هـ ق است. صحن، ایوان و حجرات در زمان ناصرالدین‌شاه و طی سال‌های ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۱ هـ ق احداث شده و تزیینات نقاشی روی گچ در فضای گنبدخانه با تزیین آئینه‌کاری پوشانده شد که آثار آن در ۱۳۲۵ هـ ش آشکار گردید.

از ویژگی‌های منحصر به فرد این امامزاده نقاشی‌های آن با مضمون واقعه کربلا و شهادت امام حسین (ع) است که دیوارهای داخل بقعه از پایین تا زیر گنبد را فرا گرفته‌است. درباره تاریخ این نقاشی‌ها، خانم یدا‌گدار^۱ در مقاله «نقاشی‌های مذهبی اسلامی امامزاده زید اصفهان» تاریخ نقاشی‌ها را ۱۰۹۷ هـ ق در زمان صفویه بیان می‌کند. مایکل راجرز^۲ نیز نظر او را تأیید نموده‌است. اما سیاحی

چون شاردن^۳ که در آن زمان از اصفهان دیدن کرده و بخشی از نوشته خود را کامل به شرح نقاشی در ایران اختصاص داده، صحبتی از نقاشی‌های این امامزاده نکرده‌است. به عقیده راجرز، شاردن آن را دیده، اما فراموش کرده شرحی از آن بیان کند. پیترسن^۴ اما معتقد است که با توجه به ارتباط این نقاشی‌ها با نمایش تعزیه، راجرز نظر درستی نداشته، چرا که شاهد و یا سندی مبنی بر وجود تعزیه و یا تصویرپردازی آن در دوره صفوی به دست نیآورده است. همچنین وی در دهه ۱۹۷۰ در خود دیوارنگاره‌ها به تاریخ ۱۳۲۳ هـ ق دست یافت که با توجه به تحلیل و ارزیابی شمایل‌نگاشتی این دیوارنگاره‌ها و نوع جامه پیکره‌ها، همچنین ارتباط آن با نمایش‌های تعزیه درست می‌نماید (فلور و همکاران، ۱۳۸۱: ۸۱-۷۹). لطف‌الله هنرفر نیز تاریخ اجرای این نقاشی‌ها را نیمه نخست قرن ۱۱۴۰ ق و به قلم نقاش مشهور آن دوره سیدعباس شاهزاده یا همان سیدعباس نقاش آقامیری می‌داند (هنرفر، ۱۳۴۴: ۲۸۹). با توجه به منابع و شواهد موجود مبنی بر عدم وجود کوچک‌ترین گواهی از ناحیه مردم ایران در باب هنر نمایشی تعزیه تا پیش از دوران قاجار (تقیان، ۱۳۷۴: ۴۷)

۱. Michael Rogers پژوهشگر و متخصص تاریخ هنر دوره اسلامی در حوزه ایران، ترکیه و آسیای مرکزی است و از پژوهش‌های او می‌توان به «تکوین نقاشی مذهبی در دوره صفوی» اشاره کرد.

۲. Jean Chardin سیاح فرانسوی که در عصر صفوی به ایران سفر کرده و شرح دقیق او از ایران در سفرنامه‌اش سهم بزرگی در شناساندن ایران به غربیان داشته‌است.

۳. Samuel Peterson ایران‌شناس و پژوهشگر در زمینه تعزیه‌است.

نقاشی‌ها از نمایش‌های تعزیه دارد (تصاویر ۱۱ و ۹ و ۸). خانم‌یادگار دیوارنگاره‌های امام‌زاده را مجموعه بی‌نظیری از تصاویر مذهبی مسلمانان توصیف می‌کند که عزاداری شیعیان را ارائه می‌دهند و بیشتر نظیر بازنمایی‌های نمایشی در نشان دادن وقایع پیاپی و مختلف‌اند. به نظر او دیوارنگاره‌های امام‌زاده بازنمایی نمایشی از عزاداری امام حسین و یاران او و در حقیقت واگردانی و تبدیل وقایع تعزیه به هنر تجسمی است (فلور و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۹). بنا به نظر خانم‌گذار، ارتباط نقاشی‌های امام‌زاده با تعزیه و نیز ویژگی اشتراک مکانی دیوارنگاره‌های مذهبی و نمایش‌های تعزیه در دوره قاجار، می‌توان گفت که در این زمان بقعه شاه‌زید هم‌زمان مکانی برای اجرای تعزیه و دیوارنگاری‌های مذهبی بوده‌است.

از ویژگی‌های مهم نقاشی‌های امام‌زاده که توسط یک نقاش تصویر شده‌اند، پیوستگی و درآمیختگی، نداشتن قاب‌بندی و عدم جداسازی تصاویر و مجالس با وجود تنوع در روایت‌ها و رویدادهای تصویر شده، است. نقاشی‌ها همچون تصویری یکپارچه تمامی سطح دیوارهای داخلی را دربر گرفته‌اند و نمی‌توان یک روایت تصویری را از دیگر روایت‌ها جدا نمود. این ویژگی بر عدم وحدت زمانی و مکانی نقاشی‌ها می‌افزاید و ترکیب‌بندی، ساختار صوری و زیبایی‌شناختی آن‌ها را دگرگون می‌کند.

عدم وحدت زمانی و مکانی، در نقاشی‌های امام‌زاده با درهم آمیزی روایت‌ها و وقایع و حضور شخصیت‌ها و موجوداتی خارج از واقعیت تاریخی واقعه کربلا نمایانده شده که حاصل خلاقیت و تخیل نقاش و تأثیرپذیری او از نمایش‌های تعزیه است. چنانکه در تصاویر حضرت فاطمه (س) به همراه فضه و شیر تصویر شده‌اند (تصاویر ۲ و ۱۰) و یا در صحنه رزم سیدالشهدا (تصویر ۱۳) و شهادت حضرت علی‌اصغر (تصویر ۱۴) فرشته‌های بال‌دار دیده می‌شوند. همچنین در میان تصاویر افرادی با پوشش و کلاه فرنگی نقاشی شده‌اند (تصاویر ۷ و ۸). امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل نیز در صحنه‌های مختلف و بیش از یک‌بار تصویر شده‌اند. فقدان قاب‌بندی و عدم تفکیک نقاشی‌ها، ترکیب‌بندی و فضای آن‌ها را آشفتگی کرده‌است (تصویر ۱۱). از این‌رو درک و دریافت روایت نقاشی‌ها در نگاه نخست اندکی دشوار و مبهم است. اما بنا به همین پیوستگی نقاشی‌ها در شاه‌زید می‌توان آن را یک نقاشی گسترده در نظر گرفت که روایت‌ها و وقایع گوناگونی در آن تصویر گردیده و نمونه وسیعی از عدم وحدت زمانی و مکانی است. همچنین به‌کارگیری عناصر مورب و متحرک، ازدحام پیکره‌های انسانی و حالت تهاجمی و پرتحرک آنها در بخش‌هایی که به صحنه‌های نبرد و پیکار پرداخته، بر تراکم عناصر و هیجان ترکیب‌بندی افزوده است تا تنش، هیجان و دشواری را به مخاطب انتقال دهد (تصاویر ۱۲ و ۴). اما در بخش سرهای بریده شهدا، عناصر تصویری در حالت افقی و



تصویر ۱۲. رزم حضرت ابوالفضل در کنار فرات، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

و نیز سبک و سیاق نقاشی‌های امام‌زاده تاریخ ۱۳۲۳ ه.ق. یا نیمه نخست قرن ۱۴ ه.ق. مورد قبول این نوشتار و مبنای بررسی آن است.

مجالس نقاشی‌های امام‌زاده زید شامل، ظهر عاشورا، شبیه حضرت عباس کنار فرات، به میدان رفتن حضرت عباس، اعزام اسرای اهل بیت به شام، مجلس عیش یزید، پیکار علی اکبر (ع) با شارق بن شیث، جنگ قاسم بن حسن (ع) با پسران ازرق شامی و گودال قتلگاه است که در کنار نقاشی‌های دیگری با مضامین مذهبی همچون ضامن آهو، سلطان قیس هندی، مادر وهب، امام موسی بن جعفر در غل و زنجیر تصویر شده‌اند. این نقاشی‌ها به صورت گچ‌نگاره هستند و مستقیم بر روی دیوار گچی تصویر شده‌اند.

بقعه شاه‌زید از آن مکان‌های مذهبی است که با هدف اجرای تعزیه ساخته نشده، اما نقاشی‌های درون آن بیان می‌دارد که در دوره قاجار بنا به شرایط ایجاد شده و گسترش و فراگیری تعزیه، این بقعه کارکردی چون تکایا و حسینیه‌ها یافته‌است. کاربرد واژه «شبیه» در کنار نام شخصیت‌های تصویر شده در نقاشی‌های امام‌زاده که از واژه‌های اختصاصی تعزیه است اشاره به ارتباط و برگرفتنی این



تصویر ۱۴. شهادت حضرت علی اصغر، بقعہ شاہ زید، مأخذ: همان.



تصویر ۱۳. رزم سیدالشہد، بقعہ شاہ زید مأخذ: همان.

ثبات هستند، از تراکم عناصر و هیجان تصویر کاسته شده و حالتی از اندوه، سکون و مظلومیت نمایان است و متون نوشتاری جایگزین عناصر تصویری گشته تا آنها را در رساندن مفاهیم یاری نمایند (تصاویر ۹-۷). عناصر تصویری و نوشتاری متناسب با بیان عاطفی و برانگیختن احساسات و هیجانات مخاطبان به کار رفته است.

بی توجهی به خط افق و فقدان آن در گچ‌نگاری‌های امام زاده زید نکته دیگری است که دلیل آن را می‌توان در عدم قاب‌بندی و پیوستگی نقاشی‌ها جست. درهم آمیختگی و ترکیب نقاشی‌ها و عناصر تصویری و نوشتاری امکان آن را از میان برده است (تصاویر ۵ و ۳ و ۱). فضا سازی و ایجاد پس‌زمینه نیز در همه بخش‌ها یکسان نبوده و به طور کلی فضا سازی در نقاشی‌های تصویر شده در ارتفاع و بخش‌های بالای دیوارها کمتر از نقاشی‌های بخش‌های میانی و پایین دیوارهاست (تصاویر ۶-۱). می‌توان عدم پرداختن به فضا سازی و ایجاد پس‌زمینه را نیز ناشی از عدم جداسازی نقاشی‌ها دانست. استفاده نمادین از رنگ، پرسپکتیو مقامی، اغراق در حالت چهره‌ها و پیکره‌ها و ترکیب بندی عناصر نیز در همین راستا بوده است. چنان‌که از لباس‌ها و سربندهایی به رنگ سرخ، چکمه‌های سیاه و اسب‌های اغلب تیره و ابلق برای اشقیاء استفاده شده است.

یزید با لباس سرخ و فرنگیان نیز با کت‌های قرمز تصویر شده‌اند. ابن سعد با لباس‌های قرمز و قهوه‌ای و اسب ابلق است. زنان اهل بیت با چادرهای سیاه و روبندهای سفید بدون چهره‌پردازی تصویر شده‌اند. امام سجاد (ع) با پوشش سبز و حضرت قاسم (ع) با لباس سبز و سیاه و دستار سبز سوار بر اسبی قهوه‌ای تجسم یافته‌اند (تصاویر ۴ و ۳). حضرت علی اکبر (ع) با لباس سرخ و دستار سبز سوار بر اسبی سفید تصویر گردیده است (تصویر ۶).



تصویر ۱۵. ورود اهل بیت به مدینه، تکیہ معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.

حضرت ابوالفضل (ع) در هر دو باری که تصویر شده با زره خاکستری، لباس نیلی و دستار سبز سوار بر اسبی قهوه‌ای است (تصاویر ۱۲ و ۱۱). او دو پر جفت بر کلاه خود دارد و این پرها در تصویری آبی تیره و در تصویری سرخ است. امام حسین (ع) در سه مجلس تصویر شده،



تصویر ۱۷. رزم نمودن حضرت علی اکبر، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.



تصویر ۱۶. امام حسین (ع) در کربلا، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.



تصویر ۱۹. آمدن زعفرجی به یاری حضرت، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.



تصویر ۱۸. رزم نمودن حضرت قاسم، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.

نوشتاری، همچنین تأثیر سنت نقاشی و کتاب آرایی ایرانی باشد. آنچنان که در نگاره‌های سنتی ایرانی مرسوم بوده، نقاشی‌ها اغلب ویژگی روایتی داشته و در پیوند با یک متن ادبی و نوشتاری بودند، از این رو همواره بخشی از فضای نگاره به متن ادبی مرجع اختصاص می‌یافت. بنابراین حضور عناصر نوشتاری در کنار عناصر تصویری برای مخاطب ایرانی سابقه‌ای دیرین دارد، اگرچه با استقلال نقاشی از متن ادبی و نوشتاری به تدریج این پیوند گسسته شد. بکارگیری نوشتار در این نقاشی‌ها تابعی از ترکیب‌بندی عناصر تصویری است، بدین معنا که در صحنه‌های رزم و پیکار که عناصر تصویری خودگویای روایت بوده، عناصر نوشتاری کمتر بوده و تنها محدود به نام برخی اشخاص و یا واقعه تصویر شده، می‌باشد (تصاویر ۱۳ و ۱۲ و ۴)؛ در صحنه‌های مربوط به سرهای بریده شهدا که از تراکم عناصر تصویری کاسته می‌شود، بر ازدحام عناصر

دو تصویر مربوط به شهادت علی اکبر و علی اصغر و یک تصویر مربوط به رزم اوست. در تصویر رزم امام حسین (ع) با لباس سفید، شال و دستار سبز سوار بر اسب سفید تجسم یافته، اما در تصاویر شهادت فرزندانش با لباس قهوه‌ای تصویر شده‌است. در تصاویر روایت‌های فرعی نیز حضرت فاطمه (س) با لباس سفید و بدون چهره‌پردازی نمایان گشته (تصویر ۱۰) و امام رضا (ع) با لباس سبز سوار بر اسب سفید و چهره‌پردازی تصویر شده‌است. ویژگی دیگری که در همه نقاشی‌ها دیده می‌شود وجود هاله‌ای به رنگ زرد و نارنجی پیرامون چهره اولیاست که نشان قداست و جدایی از اشقیاست.

نقاشی‌های امام‌زاده زید بنا به حضور عناصر نوشتاری و تصویری، دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری هستند. استفاده از نوشتار در نقاشی‌ها می‌تواند نتیجه ویژگی روایتی، برگرفتگی و پیوستگی آنها با متون کلامی و



تصویر ۲۰. آمدن سلیمان سردخزاعی، تکیہ معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

نوشتاری افزوده شده، حضور پررنگ‌تری در بیان روایت دارند و افزون بر نام اشخاص، اشعار و مرثیه‌هایی به زبان ساده و قیل فهم متناسب با هر شخصیت نوشته شده که از متن تعزیه‌ها برگرفته شده‌اند و شاعر آنها مشخص نیست (تصاویر ۷ و ۸). این عناصر نوشتاری بدون هیچ قاب یا محدوده‌ای چه به صورت هندسی و یا غیر هندسی تنها در کنار افراد و یا رویدادهای تصویر شده به خط نستعلیق بر روی دیوار نوشته شده‌اند. به نظر می‌رسد نقاش در صحنه‌ها نبرد و رزم بیشتر از قدرت بیانی عناصر تصویری سود جسته و در صحنه‌های پس از شهادت اهل بیت و سرهای بریده ایشان، تنها عنصر تصویر را در برانگیختن احساسات کافی ندانسته و در کنار عناصر تصویری از قدرت بیانی کلام در قالب متون نوشتاری بهره گرفته است تا بر اثرپذیری مخاطب بیفزاید.

تکیہ معاون الملک و نقاشی‌های مذهبی آن

تکیہ معاون الملک در محله آبشوران (خیابان حداد عادل) در کرمانشاه واقع شده و نخستین سال ۱۲۸۱ ه.ش/ ۱۳۲۰ ق. در زمان مظفرالدین شاه و حکمرانی حسام الملک به عنوان یک مجموعه خصوصی توسط حسین خان معینی معروف به معین‌الرعا یا تنها با یک بخش حسینیه و تزیینات آینه‌کاری و گچبری ساخته شد. در جریان مشروطه و آشفتگی‌های سیاسی - اجتماعی سال ۱۳۲۷ ق. که حسینیه پناهگاه مخالفان مشروطه بود، به توپ بسته شد و تخریب گردید. در پایان همان سال حسینیه مجدد توسط خانواده معینی در جای قبلی، با همان مساحت و تزیینات گچبری و نقاشی بنا شد. پس از کشته شدن معین‌الرعا در ۱۳۲۹ ق. حسن خان معاون الملک از فرزندان وی عهده‌دار بازسازی، تکمیل و تزیین بنا گردید و اقدام به برداشتن نقاشی‌ها و تزیین دیوارها با کاشی و افزودن بخش‌های زینبیه و عباسیه نمود که تا سال ۱۳۴۵ ق. ادامه داشت و سپس آن را وقف عزاداری ائمه معصومین نمود. سال ۱۳۵۲ این تکیه به وزارت فرهنگ و هنر واگذار گردید و همان سال با شماره ۹۴۵ در فهرست آثار ملی ثبت شد (علایی و همکاران، ۱۳۸۹: ۳۰).

پایان کاشی‌کاری تکیه براساس منظومه‌ای سروده مرحوم



تصویر ۲۱. رزم سیدالشهدا و حضرت ابوالفضل، تکیہ معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

سید محمد معاون متخلص به واله در حاشیه یکی از تابلوها ۱۳۳۷ ه.ق عنوان شده است. اگرچه دیوارنگاری‌های تکیه معاون الملک گستره موضوعی بسیار متنوعی را شامل می‌شوند که بر روی کاشی اجرا شده‌اند، اما نقاشی‌های مذهبی آن با محوریت واقعہ کربلا و شهادت امام حسین (ع) بیش از همه در ارتباط مستقیم با کارکرد بنای تکیه هستند، از این رو اصلی‌ترین نقاشی‌های تکیه به‌شمار می‌آیند. اختصاص سطوح بزرگی از دیوارهای فضاهای داخلی و نیز بخش‌های وسیعی از فضای بیرونی تکیه به این نقاشی‌ها بیانگر همین نکته است. بنا به نوشته هادی سیف، شیوه نقاشی کاشی‌نگارهای تکیه معاون الملک چنان است که تا ایامی دراز، الگوی کار بسیاری از کاشی‌نگاران مقیم پایتخت و ساکن سایر شهرهای دور و نزدیک بوده است (سیف، ۱۳۹۲: ۶۷).

صحنه‌های تصویر شده بر دیوارهای تکیه با مضمون واقعہ کربلا شامل، وارد شدن اهل بیت به مدینه، رزم حضرت علی اکبر (ع)، رزم حضرت قاسم (ع)، آمدن زعفرجانی به یاری امام حسین (ع)، جنگ امام حسین (ع) با یزیدیان در صحرای کربلا، رزم حضرت سیدالشهداء و حضرت ابوالفضل با مخالفین، بیرون آوردن اهل بیت از خرابه، عبور دادن اهل بیت از قتلگاه، وارد کردن اهل بیت به مجلس یزید، آمدن سلیمان سرد خزاعی و دفن کردن شهدا، قصاص کردن مختار کفار را و مضامین مذهبی دیگری همچون ضامن آهو، تصویر پنج‌تن، غدیرخیم، معراج پیامبر، جنگ خیبر، جنگ حضرت امیر با عمرو بن عبدود، آزاد کردن سلمان، مجلس وعظ اشرف‌الواعظین و غیره هستند که توسط برجسته‌ترین هنرمندان آن عصر تصویر شده‌اند.

تکیه معاون الملک چنان‌که گفته شد، به منظور عزاداری امام حسین (ع) و یارانش بنا گردید. به همین جهت سطوح



تصویر ۲۳. وارد کردن اهل بیت به مجلس یزید، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.



تصویر ۲۲. بیرون آوردن اهل بیت از خرابه، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

با لباس فرنگی تصویر شده‌اند (تصویر ۲۳). در برخی موارد نیز در یک کاشی‌نگاره تصویر دو یا چند واقعه و روایت رزم در هم ترکیب شده و کنار هم تصویر شده، چنان‌که در تصویری امام حسین (ع) در سه صحنه ظاهر می‌شود: در مرکز میدان نعل حضرت ابوالفضل را در بر گرفته، در سمت چپ پایین سوار بر اسب علی‌اصغر را روی دست بلند کرده و اندکی بالاتر، نعل علی‌اکبر را به آغوش کشیده‌است. در بالا و پس زمینه تصویر در هر دو سو انبوهی از صفوف درهم فشرده اشقیاء، سوار بر اسب و پیاده تصویر شده‌اند. در پایین و پیش‌زمینه نیز زنان و اهل بیت در چادرها و نعل شهادت در ترکیبی افقی نمایانده شده‌است (تصویر ۱۶). در کاشی‌نگاره‌ای دیگر رزم سیدالشهدا و حضرت ابوالفضل، هم‌زمان در دو جهت با خیل دشمنان تصویر شده‌است (تصویر ۲۱). از این رو نام کاشی‌نگاره به دو واقعه اشاره دارد و یاد نقاشی دیگر که در نیمه راست آن مختار بر تخت نشسته و در نیمه چپ کفار را قصاص می‌کند. در این کاشی‌نگاره نیز دو نام دیده می‌شود که هریک اشاره به یک روایت و رویداد دارد و به صورت مجزا در دو بخش بالا و پایین کاشی‌نگاره آورده شده‌است (تصویر ۲۴).

کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون اگرچه توسط هنرمندان مختلفی تصویر شده‌اند، اما کماکان دارای ویژگی‌های ساختاری و صوری یکسانی هستند. تمامی کاشی‌نگاره‌ها دارای قاب، کادربندی و حاشیه مشخص در قالب شکل‌های هندسی بوده و در چارچوبی مجزا از دیگر نقاشی‌های دیواری ترسیم شده‌اند. همچنین آن بخش از نقاشی‌ها که به نبرد و پیکار و یا قصاص کفار اختصاص یافته، در ترکیب‌بندی از تحرک و پویایی بیشتری نسبت به دیگر بخش‌ها و نقاشی‌ها

بزرگی از دیوارهای آن به کاشی‌نگاره‌هایی با مضامین، روایت‌ها و وقایع کربلا اختصاص یافته‌است که با تکنیک کاشی‌هفت‌رنگ و توسط هنرمندان مختلف اجرا گردیده‌اند. موضوع این کاشی‌نگاره‌ها صحنه‌های مختلف واقعه کربلا از ورود اهل بیت به مدینه تا برتخت نشستن مختار و قصاص کفار توسط او را در برمی‌گیرند که در رشته‌ای از تصاویر مجزا در کنار دیگر کاشی‌نگاره‌های مختلف مذهبی و غیر مذهبی به نمایش درآمده‌اند. در ارتباط با کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون الملک دو نکته قابل توجه است. نخست آنکه برخی از وقایع و رویدادها بیش از یک بار بر کاشی‌های تکیه تصویر شده‌اند. بنابراین برخی از کاشی‌نگاره‌ها دارای مضمون مشترک، اما اجراهای متفاوت هستند؛ که این امر بیانگر حضور و مشارکت هنرمندان مختلف در اجرای کاشی‌نگاره‌ها می‌باشد.

نکته دوم آنکه، افزون بر دیوارنگاره‌های بزرگ، کاشی‌نگاره‌های کوچکتری نیز در تکیه وجود دارند که رویدادهای مختصرتری از واقعه عاشورا را بیان می‌دارند (تصاویر ۲۶ و ۲۵). مجموع این نقاشی‌های دیواری و کاشی‌نگاره‌ها از یک سو دارای مضامینی مشترک با نمایش‌های تعزیه هستند، و از سوی دیگر اشاره به کارکرد بنای تکیه به عنوان مکانی جهت مراسم عزاداری امام حسین (ع) و یارانش در قالب روضه‌خوانی و تعزیه دارند. ساختار صوری و درهم آمیزی و ترکیب مضامین در کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون نمایانگر فقدان وحدت زمانی و مکانی در آنهاست. چنانکه افراد و موجوداتی که در واقعه کربلا حضور نداشته‌اند را به تصویر کشیده‌اند، همچون آمدن زعفرجی به یاری حضرت (تصویر ۱۹) و یا وارد کردن اهل بیت به مجلس یزید که در آن شخصیت‌هایی



تصویر ۲۴. بر تخت نشستن مختار و قصاص کردن مختار کفار را، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

به طور تقریبی تمامی نقاشی‌های مرتبط با مضمون عاشورا در تکیه معاون در هر اندازه‌ای دارای پس‌زمینه و فضا سازی متناسب با صحنه و روایت تصویر شده چون بنای معماری، عناصر طبیعت و غیره هستند (تصاویر ۲۳ و ۲۲ و ۱۵). همچنین اغلب نقاشی‌ها دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری هستند. حضور عناصر نوشتاری در کاشی‌نگارهای تکیه اندک بوده و تنها محدود می‌شود به نام مهم‌ترین شخصیتی که در واقع نقاشی شرح روایتی با مرکزیت اوست (تصاویر ۲۶ و ۲۵ و ۱۸ و ۱۷)، پرچم‌هایی با آیه‌ای از قرآن (تصاویر ۲۰ و ۲۱) و یا نامی برای صحنه تصویر شده (تصاویر ۲۴-۲۱ و ۱۹ و ۱۵). برخی نیز فاقد هرگونه عنصر نوشتاری هستند (تصویر ۱۶). این نوشتارها به شکلی متمایز از عناصر تصویری و با کادربندی و محدوده مشخص در درون قاب و یا در حاشیه نقاشی و بر روی قاب پیرامون آن نوشته شده‌اند. در مواردی نیز نام صحنه به همراه نام نقاش و یا بیت شعری در یک یا چند قاب مجزا بر روی لبه پایین حاشیه نقاشی آورده شده‌است (تصاویر ۲۳ و ۲۱ و ۱۵). در بالای نقاشی‌های

برخوردارند و به منظور افزایش تأثیر این نقاشی‌ها بر مخاطبان در ترکیب‌بندی آنها از خطوط و عناصر مورب و ناپایدار و در تقابل با هم استفاده شده تا بر بیان عاطفی، القای هیجان، حالت تهاجمی و دشواری صحنه‌ها بیفزاید (تصاویر ۲۴ و ۲۱ و ۱۸ و ۱۷). در صحنه‌هایی که فاقد این مضامین هستند، عناصر با ثبات و سکون بیشتری تصویر شده‌اند و ترکیب‌بندی آنها بر عناصر افقی و عمودی استوار است (تصاویر ۲۰ و ۱۹).

همچنین استفاده از عمق میدان مقامی به صورت تجسم بزرگتر شخصیت اصلی و در مرکز تصویر قرار دادن آن، اغراق در حالت و حرکت چهره‌ها و پیکره‌ها، استفاده نمادین از رنگ، نمایش نقطه اوج واقعه دیگر ابزارهای بیانی هستند که نقاشان در جهت برانگیختن احساسات و عواطف مخاطبان به خدمت گرفته‌اند. تمامی نقاشی‌ها جز در موارد کوچک اندازه مملو از پیکره‌های انسانی در تکاپو هستند که از یک سو حالتی از آشفتگی، اضطراب، تنش و دشواری را به بیننده انتقال می‌دهند؛ و از سوی دیگر اشاره به اهمیت و عظمت واقعه کربلا به عنوان یک فاجعه دارند.



تصویر ۲۶. کاشی‌نگاری مذهبی، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، همان.



تصویر ۲۵. کاشی‌نگاری مذهبی، تکیه معاون الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

بیت در همه کاشی‌نگاره‌ها جلگی با چادرها و لباس‌های سیاه یا قهوه‌ای و روبند سفید بدون چهره‌پردازی تجسم یافته‌اند. امام سجاد (ع) با لباس سبز و سفید و دستار نیلی و سبز، شال نیلی و چهره پوشیده با روبند سفید نمایان است. خیمه‌های اهل بیت نیز به رنگ سفید هستند. حضرت قاسم با لباسی سفید، زرهی آبی-خاکستری و شلواری سبز سوار بر اسبی سفید تصویر شده که کمربندی نیلی بر کمر و دستاری سبز بر سر دارد، همراه با دو پر سفید بر کلاه‌خود و چهره‌پردازی است. حضرت علی‌اکبر نیز با همان ویژگی‌های تصویری حضرت قاسم تجسم یافته، اما پری بر کلاه‌خود ندارد. حضرت ابوالفضل با لباس سفید و سبز و زره آبی و دستار سبز، سوار بر اسبی سفید تصویر شده که پری سرخ و سفید بر کلاه‌خود دارد و چهره او نمایان است. امام حسین (ع) در بسیاری از نقاشی‌های کوچک و بزرگ تکیه همواره با لباس سبز، سفید، نیلی و یا قهوه‌ای، دستار سبز یا نیلی و شال کمر سبز تصویر شده‌است. هیچ‌گاه چهره او نمایان نیست بلکه با روبندی سفید پوشیده شده و اسب او همیشه سفید است. در همه نقاشی‌ها چهره اولیا با هاله‌ای به رنگ زرد و لایه‌هایی به رنگ‌های سرخ، سبز و نیلی برجسته شده‌است. زعفر جنی و دیگر جنیان لباس‌های سرخ و نیلی به تن دارند و زعفر خود تاجی سبز بر سر دارد. مختار نیز لباس سرخ بر تن دارد و سپاهیان لباس‌های نیلی و سبز به تن دارند. سلیمان سرد خزاعی نیز که از موافقان امام (ع) است با لباسی سبز و آبی تصویر شده‌است.

بزرگ، خارج از حاشیه و قاب، ابیات شعر و مرثیه‌هایی چون ترکیب‌بندهای محتشم به خط نستعلیق در کادرهای مجزا با زمینه سفید نوشته شده‌است. بخشی از شعرها در حاشیه و پیرامون نقاشی‌های تکیه از ادبیات غنایی و شاعرانی چون محتشم کاشانی و سعدی است، همچون بیت «غرض نقشی است کز ما باز ماند که هستی را نمی‌بینم بقایی» از گلستان سعدی (سعدی، ۱۳۷۴: ۲۱) که در حاشیه ورود اهل بیت به مجلس یزید نوشته است (تصویر ۲۳). بخشی دیگر برگرفته از متن مرثیه‌ها و تعزیه‌ها هستند همچون بیتهایی که در حاشیه عبور دادن اهل بیت از قتلگاه نوشته شده است. در حاشیه کاشی‌نگاره مجلس و عطا اشرف‌الواعظین نیز شعری از سیدمحمد معاون است که به نیت بانیان تکیه و وقف آن برای عزاداری امام حسین (ع) و شهدای کربلا اشاره دارد و در متن آن نیز دعایی نوشته شده‌است. در کاشی‌نگاره‌های کوچک اما، نوشته‌ها بدون کادر یا محدوده مشخص، بر پس‌زمینه سفید رنگ نقاشی‌ها نوشته شده‌اند (تصاویر ۲۶ و ۲۵). کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون در متن خود بیشتر مبتنی بر نظام نشانه‌ای تصویری هستند و نظام نوشتاری در آنها حضوری کم‌رنگ دارد.

استفاده از رنگ در کاشی‌نگاره‌های تکیه بر اساس کاربرد نمادین رنگ‌ها در تعزیه و پرده‌خوانی است. اشقیبا با لباس‌های سرخ، نیلی و قهوه‌ای، چکمه‌های سیاه و اسب‌های سیاه و قهوه‌ای و به‌ندرت سفید نشان داده شده‌اند. یزید با لباس سرخ و فرنگیان در مجلس با لباس‌های مشکی و قهوه‌ای تصویر شده‌اند. زنان اهل

جدول ۱. ویژگی‌های مشترک دیوارنگاری مذهبی قاجاری و تعزیه در دیوارنگاره‌های بقعه شاه‌زید و تکیه معاون‌الملک

دیوارنگاره‌های مذهبی قاجار	موضوع	ادبیات	مکان	عدم وحدت زمانی و مکانی	نمادپردازی رنگ
بقعه شاه‌زید	*	*	*	*	*
تکیه معاون‌الملک	*	*	*	*	*

جدول ۲. تطبیق ویژگی‌های تکنیکی و زیبایی‌شناختی دیوارنگاره‌های بقعه شاه‌زید و تکیه معاون‌الملک

ویژگی‌های فنی و زیبایی‌شناختی	شیوه اجرا	نظام‌های نشانه‌ای	عمق میدان	ترکیب‌بندی و ساختار صوری
بقعه شاه‌زید	گچ‌نگاری	تصویری و نوشتاری	عمق میدان مقامی	در هم آمیخته و بدون کادربندی
تکیه معاون‌الملک	کاشی‌نگاری	تصویری و نوشتاری	عمق میدان مقامی	جدا از هم و دارای کادربندی

نتیجه

دیوارنگاری مذهبی و تعزیه دو گونه هنر شیعی هستند که محور اصلی آن‌ها واقعه عاشورا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش است. این دو گونه هنری قدمتی بیش از چندصد سال در هنر ایران ندارند و روزگار اوج و شکوفایی خود را در دوره قاجار سپری نموده‌اند، اما جایگاهی ویژه در هنر ایران دارند. ارتباط و برگرفتنی میان دیوارنگاری مذهبی و تعزیه که یکی تصویری و تجسمی و دیگری نمایشی است تحولی مهم در تاریخ هنر ایران بود و حاصل آن ایجاد ویژگی‌های مشترک میان این دو گونه هنری به‌ویژه در دوره قاجار بود. شباهت در موضوع و مضمون، ادبیات، مکان اجرا، عدم وحدت زمانی و مکانی و نمادپردازی رنگ برخی از این اشتراکات هستند. اگرچه نمونه نمایشی از تعزیه‌های قاجاری در دست نیست اما نمونه‌های فراوانی از دیوارنگاره‌های مذهبی آن دوران به‌جای مانده که تکیه معاون‌الملک و بقعه شاه‌زید از برجسته‌ترین آن‌ها هستند و بازتاب این ویژگی‌ها در این دو مجموعه، که یکی کاشی‌نگاری و دیگری گچ‌نگاری است، نمایان است. بررسی نقاشی‌های دو مجموعه چنان‌که در جدول ۱ نیز آمده، نشان می‌دهد که هر دو به دلیل برخورداری از پیش‌متن‌های یکسان و ارتباط با نمایش‌های تعزیه تمامی ویژگی‌های مشترک دیوارنگاری مذهبی دوره قاجار با نمایش‌های تعزیه را در خود دارند. بنابراین مضامین، ادبیات و مکان اجرای آن‌ها با تعزیه مشترک بوده و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نمادپردازی رنگ و عدم وحدت زمانی و مکانی در آن‌ها به‌سان نمایش‌های تعزیه است. از این‌رو تفاوت در تکنیک‌های اجرای تفاوتی در ویژگی‌های مشترک آن‌ها با تعزیه ایجاد نکرده است.

اما در بررسی دیگری که در جدول ۲ آمده و به تطبیق دیوارنگاره‌های شاه‌زید و معاون‌الملک با یکدیگر می‌پردازد، افزون بر تفاوت در تکنیک اجرا، تفاوت‌هایی در ترکیب‌بندی و ساختار صوری نقاشی‌های دو مجموعه دیده می‌شود که تأثیری مستقیم بر ساختار زیبایی‌شناسی نقاشی‌های آن‌ها داشته است. با نگاهی به تکنیک‌های گچ‌نگاری و کاشی‌نگاری، مواد و مصالح به‌کار رفته، همچنین محدودیت‌ها و امکانات بیانی که هر تکنیک پیش‌روی نقاش قرار می‌دهد به نظر می‌رسد عامل اصلی تفاوت در ترکیب‌بندی و ساختار صوری نقاشی‌های دو مجموعه، تفاوت در ابزار بیانی و تکنیک اجرایی آن‌هاست. چراکه کاشی‌نگاری بنا به ویژگی‌های تکنیکی و فنی اجرا امکان نقاشی پیوسته و بدون قاب‌بندی را به نقاش نمی‌دهد، از این‌رو نقاشی‌های تکیه معاون‌الملک دارای قاب‌بندی، فضا‌سازی و محدوده مشخص هستند. اما گچ‌نگاری این محدودیت را نداشته و هنرمند توانسته نقاشی‌هایی یک‌سره و بدون قاب‌بندی را تصویر نماید. از این‌رو نقاشی‌های بقعه شاه‌زید پیوسته، بدون قاب‌بندی و در هم آمیخته هستند. این شرایط در دیگر دیوارنگاره‌های اجرا شده با دو تکنیک گچ‌نگاری و کاشی‌نگاری نیز دیده می‌شود. بنابراین تکنیک‌ها و ابزار اجرایی ساختار صوری و زیبایی‌شناختی آثار را دگرگون ساخته و بر چگونگی بروز خلاقیت هنرمند نقش اساسی داشته‌اند.

منابع و مأخذ

آریان‌پور، مهفام و اعظم‌زاده، محمد و رضوی هندی، پگاه‌سادات، ۱۳۹۵، «رنگ در جامه‌های تعزیه با تکیه بر مفهوم رنگ از دیدگاه عرفا»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۴، ۸۰-۶۷.

آژند، یعقوب، ۱۳۸۵، «دیوارنگاری در دوره قاجار، هنرهای تجسمی»، شماره ۲۵، ۴۱-۳۴.

آژند، یعقوب، ۱۳۸۸، نمایش در دوره صفوی، تهران: متن.

اصغرپور سارویی، سمیرا، ۱۳۹۲، «بررسی دیوارنگاری‌های قاجار با تأکید بر مضامین درباری و مذهبی»، فصلنامه پژوهش هنر، شماره ۱، ۱۰۲-۹۷.

بلوک‌باشی، علی، ۱۳۸۳، تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی، تهران: امیرکبیر.

- پاکباز، رویین، ۱۳۸۵، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- تقیان، لاله، ۱۳۷۴، درباره تعزیه و تئاتر در ایران، تهران: نشر مرکز.
- چلکووسکی، پیتر، ۱۳۸۵، «هنرهای عامیانه حمایتگر و پرهیزگار»، ترجمه آزاده فرامرزی‌ها و ساسان قاسمی، ماهنامه تخصصی صحنه، شماره ۳۷ و ۳۶، ۱۸-۱۵.
- حسینی‌راد، عبدالمجید و عزیززادگان، محبوبه، ۱۳۹۰، «تأثیر تعزیه بر دیوارنگاره‌های مذهبی دوره قاجار»، پژوهشنامه هنرهای دیداری، شماره ۱، ۴۴-۳۱.
- سیف، هادی، ۱۳۹۲، نقاشی روی کاشی، تهران: سروش.
- شهیدی، عنایت‌الله، ۱۳۸۰، پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- علایی، علی ولرستانی، فهیمه، ۱۳۸۹، «تکیه معاون‌الملک»، نشریه معماری، شماره ۶۱، ۴-۱۲۱.
- عنصری، جابر، ۱۳۶۶، «درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران»، تهران: جهاد دانشگاهی.
- فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر و اختیار، مریم، ۱۳۸۱، نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه، ترجمه یعقوب آژند، تهران: ایل شاهسون.
- قاضی‌زاده، خشایار، ۱۳۸۵، «ویژگی‌های شمایل حضرت ابوالفضل‌العباس (ع) در آثار قهوه‌خانه‌ای»، فصلنامه نگره، شماره ۲ و ۳، ۶۵-۵۳.
- کوثری، مسعود، ۱۳۹۰، «هنر شیعی در ایران»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره ۱، ۳۶-۷.
- میرزایی‌مهر، علی اصغر، ۱۳۸۶، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- هنر فر، لطف‌الله، ۱۳۴۴، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، اصفهان: کتاب‌فروشی ثقفی.
- خامه‌یار، احمد، ۱۳۹۳، «دیوارنگاره‌های عاشورایی بقعه شاه‌زید اصفهان»، پایگاه زیارتگاه‌های اسلامی، بازیابی شده در تاریخ ۱۵ آبان ۱۳۹۵.

[HTTP://ISLAMICSHRINES.NET](http://ISLAMICSHRINES.NET)



tools. Tiling due to Technical and executive features, does not provide the painter with possibility of continuous painting and requires framing, therefore paintings of Tekyeh of Moaven al-Molk have framing, background and a specific range. But gypsum does not pose this limit and the artist has been able to illustrate continuous paintings without framing. Therefore paintings of Zeyd Imamzadeh are linked, interwoven and without framing. These conditions were also seen in other murals that have been executed in both techniques of gypsum and tiling. So techniques and executive tools have transformed formal structure and aesthetics of works and had a major role in the outbreak of artist's creativity.

Keywords: Religious Mural, Aesthetics, Imamzadeh of Zeyd, Tekyeh of Moaven al-Molk, Qajar, Shiite Art.

References: Ala'i, Ali and Lorestani, Fahimeh, 2010, Takieh Moavanolmolk, Architecture, No. 61, 121-124.

Anasori, Jaber, 1987, A Prophet in Iran, First Edition, Tehran: Academic Jihad.

Aryanpour, Mahfam and Azamzadeh, Mohammad and RazaviHendi, Pegahsadat, 2016, In different colors, from the visual point of view of the mystics, two editions of Islamic studies studies, No. 24, 67-80.

AsgharpurSarouei, Samira, 2014, Investigation of Qajar mural with emphasis on religious and religious themes, Quarterly Journal of Art Research, No. 1, 97-102.

Azhand, Yaqoub, 2006, Journal of Qajar Period, Visual Arts, No. 25, 34-41.

Azhand, Yaqoub, 2009, Display in the Safavid period, Tehran: Compilation, translation and publication of text artwork.

Blukbashi, Ali, 2004, The Revelation of the Qadis of the Hadith, The Disaster in the Rite, First Edition, Tehran: Amir Kabir.

Chelkovsky, Peter, 2006, The Prophetic and Protective Folk Artists, Translated by Azade Faramarzai and Sasan Ghasemi, Sangaye Magazine, No. 18 & 37, 15-36.

Flour, Willem; Chelkovsky, Peter and Ekhtyar, Maryam, 2002, Painters of the Qajar period, translated by Yaghoub Azhand, first edition, Tehran: Il Shamsavan.

Ghazizadeh, Khashayar, 2006, Characteristics of the Imam of Abolfazl Al -Abbas (a) in the works of coffee, Journal of Nursing, No. 3 & 2, 53-65.

Honarfar, Lotfollah, 1965, The Context of the Historical Works of Isfahan, Isfahan: Saghafi Bookstore.

Hosseinirad, Abdolmajid and Azizzadegan, Mahboubeh, 2011, Effect of Ta'ziyeh on the religious wall paintings of the Qajar period, Journal of Visual Arts Research, No. 1, 31-44.

Kossari, Masoud, 2011, The Shiite Art in Iran, Sociology of Arts and Literature, Third Year, No. 1, 7-36.

Mirzaeemehr, Ali Asghar, 2007, Iranian Paintings, First Edition, Tehran: Art Academy of the Islamic Republic of Iran.

Pakbaz, Roen, 2006, Iranian painting from ancient times to today, Tehran: Zarrin and Simin.

Sa'adi, Sheikh Moselehoddin, 1995, Golestan Saadi, First Edition, Tehran: Cultural Foundation Dr. Gholam Hossein Marvesti (Yasawoli).

Khameyar, Ahmad, 2014, The Ashkavar Sailboards of Shaheedeh Monastery in Isfahan. Islamic shrines. Retrieved November 5, 2016 [HTTP://ISLAMICSHRINES.NET](http://ISLAMICSHRINES.NET)

Seyf, Hadi, 2013, Removing the Tile, Tehran: Soroush.

Shahidi, Enayatollah, 2001, Research in Ta'zio and Ta'ziah Khavan from the Beginning to the end of the Qajar period in Tehran, first edition, Tehran: Cultural Research Bureau in cooperation with the National Commission for UNESCO in Iran.

Taghyan, Laleh, 1995, About Taziye and Theater in Iran, Tehran: Publishing Center.

Comparative Aesthetics of Religious Murals (Karbala Event) in Imamzadeh of Zeyd and Tekyeh of Moaven al-Molk in Interaction with Ta'ziyeh

Nastaran Norouzi, (Corresponding Author), PhD Candidate of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran.

Aboalghasem Dadvar, Full Professor in Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Received: 2018/05/10 Accepted: 2018/10/15



Religious mural in the sense of Shiite art, with the centerpiece of the Imams of religion, especially Imam Hussein (AS) and his companions with a few hundred years of history, is one of the most important types of Iranian wall art, which culminated in the Qajar period and in conjunction with Ta'ziyeh. Ta'ziyeh, which is itself a Shiite art, dates back to the same time as the religious wall painting and was formed to protect the martyrs of the Ashura event of the year 61 AH and reached its peak in the Qajar period. Religious murals and Ta'ziyeh were both among the ordinary and popular arts of the Qajar period. The connection between these two artistic forms, one of which is pictorial and visual, and the other is dramatic, has led to the creation of commonalities among them. Although there is no example of the Qajar Ta'ziyah, there are many examples of religious murals of this era that have been implemented with various techniques, and the common features of the Qajar religious monuments are subject to the Ta'ziyah's formal and aesthetic structure. Zeyd Imamzadeh's murals in Isfahan and Tekyeh of Moaven al-Molk in Kermanshah, which were created in the first half of the 14th century, are among the most prominent examples of Qajar religious mural. In this paper, these religious wall paintings were initially examined and evaluated in interaction with Ta'ziyah and its common characteristics, and then both sets of paintings were compared in terms of the technical, formal and aesthetic structure. The purpose of this research is to compare the aesthetics of religious paintings of Tekyeh of Moaven al-Molk and Imamzadeh of Zeydin in interaction with Ta'ziyah's religious exhibitions. This research seeks to answer these questions, how may the relationship between the Qajar religious wall paintings and the Ta'ziyeh shows be explained? How have different engineering techniques influenced the structure and aesthetics of wall paintings of Zeyd Imamzadeh and Tekyeh of Moaven al-Molk? This research uses a developmental, descriptive-analytical and comparative method. Data analysis is also qualitative. To explain the results of this research, it can be said that the interaction of religious wall painting with the display of shared features of Ta'ziyeh is manifested in the characteristics of thematic, literary, temporal and spatial unity, and the symbolization of the color of the religious murals of this era; so that martyrdom of Imam Hussein (AS) was the basis of all Ta'ziyehs and the main topic of Religious Murals. Murals were depicted in the same places that there were displays of Ta'ziyehs. Lack of temporal and spatial unity means breaking the real time and place of various narratives and going beyond to help imagination and mixing of them with a new design. In both types of narrative expressions, the form of dramatic and the form of pictorial, symbolic expression, that is also visible most of all in colors and badges have been common in both categories of Ta'ziyeh and mural. Wall paintings of Zeyd Imamzadeh and Tekyeh of Moaven al-Molk also have the common grounds of interacting with Ta'ziyeh bearing the described characteristics, but despite these similar characteristics, the formal structure of their paintings is different. Since the paintings of the two sets have been implemented with two different techniques of gypsum and tiling, and each technique has certain features and constraints, it seems that the structural and aesthetic differences between these paintings are due to differences in application of executive techniques and expression