رزم نمودن حضرت علی‌اکبر، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: نگارندگان.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تطبیق زیبایی‌شناختی دیوارنگاری های مذهبی (واقعه کربلا) بقعه شـــاه زید و تکیه 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، به‌ویژه واقعه کربلا با قدمتی چندصدساله، از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری ایرانی است که دوران اوج و شکوفایی خود را در دوره قاجار و در پیوند با تعزیه سپری نمود. تأثیر این ارتباط در ویژگی‌های مضمونی، ساختاری و زیبایی‌شناختی دیوارنگاری‌های مذهبی این دوران با تکنیک‌های اجرایی مختلف نمایان اســـت. گچ‌نگاری‌های امـــامزاده زید در اصفهان و کاشی‌نگاری‌های تکیه معاون‌الملک در کرمانشاه که در نیمه نخست سده چهاردهم ایجاد شده‌اند، دو نمونه برجسته دیوارنگاری‌های مذهبی قاجاری هستند که در این نوشتار مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. هدف از این پژوهش تطبیق زیبایی‌شناختی نقاشی‌های مذهبی تکیه معاون‌الملک و بقعه شاه‌زید در تعامل با نمایش‌های مذهبی تعزیه است. این پژوهش درصدد پاسخ به این پرسش‌هاست ۱. ارتباط دیوارنگاری مذهبی دوره قاجار با نمایش‌های تعزیه چگونه تبیین می‌شود؟ ۲. تکنیک‌های اجرایی مختلف چه تأثیری بر ساختار صوری و زیبایی‌شناختی دیوارنگاری‌های امامزاده زید و تکیه معاون‌الملک داشته است؟ این پژوهش از نوع توسعه‌ای و با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای است و تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به روش کیفی است.

در بیان نتایج این پژوهش می‌توان گفت که تعامل دیوارنگاری مذهبی با نمایش تعزیه اشتراکاتی میان آنها ایجاد کرده که در ویژگی‌های مضمونی، ادبی، مکانی، عدم وحدت زمانی و مکانی و نمادپردازی رنگ دیوارنگاره‌های مذهبی این دوران نمایان است. دیوارنگاره‌های امامزاده زید و تکیه معاون‌الملک نیز به دلیل برخورداری از زمینه مشترک تعامل با تعزیه دارای ویژگی‌های گفته‌شده هستند، اما ساختار صوری نقاشی‌های دو مجموعه که با دو تکنیک متفاوت گچ‌نگاری و کاشـــی‌نگاری اجرا شده‌اند، با یکدیگر متفاوت بوده و به نظر می‌رسد تفاوت ساختاری و زیبایی‌شناسی این نقاشی‌ها ناشی از تفاوت در به‌کارگیری تکنیک‌های اجرایی و ابزار بیانی باشد.

واژگان کلیدی

دیوارنگاری مذهبی، زیبایی‌شناسی، بقعه شاه‌زید، تکیه معاون‌الملک، قاجار، هنر شیعی.

*دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، شهر تهران، استان تهران.(نویسنده مسئول)
Email:n.noroozi794@yahoo.com
**استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، شهر تهران، استان تهران. Email:Ghadadvar@yahoo.com

مقدمه

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 شکل‌گرفته و باورها و اندیشه‌های مذهبی مردم را می‌نمایاند. همچنین دیوارنگاری مذهبی در پیوند نزدیک با نمایش‌های مذهبی تعزیه بوده، از این‌رو 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 این‌رو 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 ۱۴ه.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 دوره‌قاجار با نمایش‌های تعزیه چگونه تبیین می‌شود؟ و بازنمود آن با تکنیک‌های اجرایی مختلف چه تأثیری بر ساختار صوری دیوارنگاری‌های امامزاده زید و تکیه معاون‌الملک داشته است؟ از این‌رو می‌کوشد با درنظرگرفتن 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 کیفی‌است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بسیاری مستقیم یا غیرمستقیم به دیوارنگاری 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 عبدالمجید 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 اغلبْ 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: ۳۵و۹). 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 نیزحمایت و تجلیل از ایشان در همان نخستین سال‌های پس از واقعه کربلادر 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 به‌تدریج سوگواری‌ها شکل و ساختاری یکپارچه یافت و هرسال بر ابعاد آن افزوده شد و به سنتی دیرآهنگ بدل شد. پس

۱. Willem M Floor ایران‌شناس آمریکایی هلندی‌تبار است که پژوهش‌های بسیاری در فرهنگ و هنر دوره‌قاجار دارد.

۲. Peter Chelkowski ایران‌شناس آمریکایی‌لهستانی‌تبار و استاد دانشگاه نیویورک که آثار بسیاری در زمینه آیین و نمایش تعزیه در ایران نوشته است.

۳. Yedda Godard با ناماصلی YeddaReuilly همسر آندره گدار معمار، باستان‌شناس و ایران‌شناس فرانسوی که در دوره پهلوی به همراه همسرش در پژوهش‌های ایران‌شناسی مشارکت فعال داشت

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: ۹و۷).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 درتجلی 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 برمحور 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 نظیردیوارنگاری 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 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 بازنمودند 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 به‌ویژه 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 آوازهای سوزناک و اشعار مراثی 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

حمایت شمایل‌نگاران و نقاشان تابلوهای مذهبی داشتند (عناصری، 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 (عناصری، 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 قاجاردیوارنگاری مذهبی فراگیرشد 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 به‌عنوان بستری مناسب برای وقایع‌نگاری مذهبی به‌ویژه واقعه 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 (چلکووسکی، ۱۳۸۵: ۳۵-۳۲؛ آژند، ۱۳۸۵: ۳۴). در چگونگی بازتاب واقعه کربلا بر نقاشی‌های دیواری دو احتمال بیان شده‌است، نخست تجسم صحنه‌های زنده‌ای از واقعه کربلا باالهام 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 واقعه کربلا در مجالس تعزیه‌خوانی، صحنه‌های نقاشی خود را از آنها الگوبرداری 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 فضابندی 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 تک بازیگر به نام پرده‌داری شد. بر اثر گذشت زمان، به جای این که نقاشی‌ها را بر دیوارها بیآویزند، 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

در تعزیه‌ها و نمایش‌های خیال‌پردازی تصویر می‌شد که توسط هنرمندان و با الهام از وقایع به اجرا درآمده در تعزیه‌ها و بهرگیری 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 غدیر 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 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: ۵۱۱و۴۹۹).دوره ناصرالدین‌شاه که دوران شکوفایی تعزیه بوددر 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)

تصویر۱. اهل‌بیت در مجلس یزید، بقعه شاه‌زید،مأخذ: خامه‌یار، ۱۳۹۳

تصویر۲. شهادت امام حسین (ع) و یارانش، بقعه شاه‌زیدمأخذ: همان.

تصویر۳. حضرت سجاد، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

تصویر۴. رزم حضرت قاسم، بقعه شاه‌زیدمأخذ:همان.

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 یافته‌است (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 ویژگی‌هایتأثیرگذار بر ساختار صوری 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 درکربلا حضور نداشته‌اند، در کنار امام حسین (ع) و یارانش وجود داشته‌باشد (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 به‌صورت نمایشی و چه تصویری است.

تصویر۵. کاروان اسرای اهل‌بیت، بقعه شاه‌زید،مأخذ: همان.

تصویر۶. رزم حضرت علی‌اکبر، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

الف. تصویر ۷، بخشی از تصویر ۱، گچ نگاری مذهبی، ماخذ: همان.

ب. تصوی ر ۸، بخشی از تصوی ر ۱، گچ نگاری مذهبی، ماخذ: همان.

بیان نمادین نیز بیش از همه در رنگ‌ها و نشان‌ها نمایان است.نخست در پرده‌های نقاشی در تجلی سیمای قدیسین و معصومین به‌زبان 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 خیمه‌هاییزیدیان سرخاست و خیمه‌های حسینی سیاه، سبز و یا نیلگون است. شمریان چکمه‌های قرمز به پا دارندو گاهی نقاب یا دهان‌بندی سرخ بسته‌اند. اسب‌های اشقیا سیاه یا ابلق است و ذوالجناح 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 اکر است و بر قبه بارگاه حسین‌بن علی اکلیل نشانده‌است. ملایک سبزپوشند و زعفر جنی سیاه‌پوش است. دیوارهای دارالجفای شام و دارالاماره عبیدالله نیز با کتیبه های سرخ آراسته شده‌اند (عناصری، 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 آگاهیآن را به کار می‌بردند، اما رنگ‌های مورد استفاده برای هر شخصیت همواره ثابت نبوده

ج. تصویر ۹، بخشی از تصویر ۲، گچ نگاری مذهبی، ماخذ: همان.

تصویر ۱۰. حضرت فاطمه به همراه شیر و فضه، 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 اواخر قاجار، پرداخته می‌شود.

بقعه شاه‌زید (امامزاده زید) و نقاشی‌های مذهبی آن

خاندان آل زباره ازساداتی 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 ۳۷۵ه.ق به اصفهان مهاجرت کرد و در ۴۴۷ه. 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 ۹۹۴ه.ق که بر در مقبره نقر شده و دیگری سال ۱۰۹۷ه.ق است که بر یک لوح سنگی نقش بسته و از تعمیرات بقعه در دوره شاه سلیمان صفوی حکایت دارد. براین 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 ۱۲۴۵ه.ق است. صحن، ایوان و حجرات در زمان ناصرالدین‌شاه و طی سال‌های ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۱ ه.ق احداث شده و تزیینات نقاشی روی گچ در فضای گنبدخانه با تزیین آیینه کاری پوشانده شد که آثار آن در ۱۳۲۵ ه.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 یدا گدار[1] در مقاله «نقاشی‌های مذهبی اسلامی امامزاده زید اصفهان» تاریخ نقاشی‌ها را ۱۰۹۷ه.ق در زمان صفویه بیان می‌کند. مایکل راجرز[2] نیز نظر او را تأیید نموده‌است. اما سیاحی

تصویر۱۱. وداع حضرت ابوالفضل با اهل بیت، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

چون شاردن[3] 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[4] 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 نیاورده است. همچنین وی در دهه ۱۹۷۰ در خود دیوارنگاره‌ها به تاریخ ۱۳۲۳ه.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 ۱۴ه.ق و به‌قلم نقاش مشهور آن دوره سیدعباس شاهزاده یا همان سیدعباس نقاش آقامیری می‌داند (هنرفر، ۱۳۴۴: ۳۸۹). با توجه به منابع و شواهد موجود مبنی برعدم 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.

تصویر۱۲. رزم حضرت ابوالفضل در کنار فرات، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

و نیز سبک و سیاق نقاشی‌های امامزاده تاریخ ۱۳۲۳ه.ق یا نیمه نخست قرن ۱۴ه.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 موسی‌بن 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 حسینه‌ها یافته‌است. کاربرد واژه «شبیه» در کنار نام شخصیت‌های تصویر شده در نقاشی‌های امامزاده که از واژه‌های اختصاصی تعزیه است اشاره به ارتباط و برگرفتگی این نقاشی‌ها از نمایش‌های تعزیه دارد (تصاویر۱۱و۹و۸و۶). خانم یداگدار 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.به‌نظر 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 خانم گدار، 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 (تصاویر۲و۱۰) و یا در صحنه رزم سیدالشهدا (تصویر۱۳) و شهادت حضرت علی‌اصغر (تصویر۱۴) فرشته‌های بال‌دار دیده می‌شوند. همچنین در میان تصاویر افرادی با پوشش و کلاه فرنگی نقاشی شده‌اند (تصاویر ۷و۸). 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 آشفته کرده‌است (تصویر۱۱). 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 (تصاویر۱۲و۶و۴). اما در بخش سرهای بریده شهدا، عناصر تصویری در حالت افقی و

تصویر۱۳. رزم سیدالشهدا، بقعه شاه‌زیدمأخذ: 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 (تصاویر۹-۷). عناصر تصویری و نوشتاری متناسب با بیان عاطفی و برانگیختن احساسات و هیجانات مخاطبان به‌کار رفته‌است.

بی‌توجهی به خط افق و فقدان آن در گچ‌نگاری‌های امامزاده 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 ۵و۳و۲و۱). فضاسازی و ایجاد پس‌زمینه نیز در همه بخش‌ها یکسان نبوده و به‌طور کلی فضاسازی 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 فضاسازی و ایجاد پس‌زمینه را نیز ناشی از عدم جداسازی نقاشی‌ها دانست. استفاده نمادین از رنگ، پرسپکتیو مقامی، اغراق در حالت چهره‌ها و پیکره‌ها و ترکیب‌بندی عناصر نیز در همین راستا بوده‌است. چنان‌که از لباس‌ها و سربندهایی به رنگ سرخ، چکمه‌های سیاه و اسب‌های اغلب تیره و ابلق برای اشقیا استفاده شده‌است. یزید با لباس سرخ و فرنگیان نیز با کت‌های قرمزتصویر 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 (تصویر۴و۳). حضرت علی‌اکبر (ع) با لباس سرخ و دستار سبز سوار بر اسبی سفید تصویر گردیده‌است (تصویر۶).

تصویر۱۴. شهادت حضرت علی‌اصغر، بقعه شاه‌زید، مأخذ: همان.

تصویر۱۵. ورود اهل‌بیت به مدینه، تکیه معاون‌الملک، 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 (تصاویر۱۲و۱۱).او دو پر جفت بر کلاه‌خود دارد و این پرها در تصویری آبی تیره و در تصویری سرخ است. امام حسین (ع) در سه مجلس تصویر شده،

تصویر۱۶. امام حسین (ع) در کربلا، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.

تصویر۱۷. رزم نمودن حضرت علی‌اکبر، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵. مأخذ: همان.

تصویر۱۸. رزم نمودن حضرت قاسم، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

تصویر۱۹. آمدن زعفرجنی به یاری حضرت، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

دو تصویر مربوط به شهادت علی‌اکبر و علی‌اصغر 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 (تصویر۱۰) و امام رضا (ع) با لباس سبز سوار بر اسب سفید و چهره‌پردازی تصویر شده‌است. ویژگی‌دیگری 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 نوشتاری، همچنین تأثیر سنت نقاشی و کتاب‌آرایی 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 این‌رو 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 به‌تدریج 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 خود گویای روایت بوده، عناصر نوشتاری کمتر بوده و تنها محدود به نام برخی اشخاص و یا واقعه تصویر شده، می‌باشد (تصاویر۱۳و۱۲و۶و۴)؛ در صحنه‌های مربوط به سرهای بریده شهدا که از تراکم عناصر تصویری کاسته می‌شود، بر ازدحام عناصر

نوشتاری افزوده شده، حضور پررنگ‌تری در بیان روایت دارند و افزون بر نام اشخاص، اشعار و مرثیه‌هایی به زبان ساده و قبل فهم متناسب با هر شخصیت نوشته‌شده که از متن تعزیه‌ها برگرفته شده‌اند و شاعر آنها مشخص نیست (تصاویر۸و۷). این عناصر نوشتاری بدون هیچ قاب یامحدوده‌ای 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، تنهاعنصر تصویر را در برانگیختن احساسات کافی ندانسته و در کنار عناصر تصویری از قدرت بیانی کلام در قالب متون نوشتاری بهره گرفته‌است تا بر اثرپذیری مخاطب بیفزاید.

تصویر۲۰.آمدن سلیمان سردخزاعی، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

تکیه معاون‌الملک و نقاشی‌های مذهبی آن

تکیه معاون‌الملک در محله‌آبشوران(خیابان حداد عادل) در کرمانشاه واقع شده و نخستبه سال ۱۲۸۱ه.ش/۱۳۲۰ه.ق در زمان مظفرالدین‌شاه و حکمرانی حسام‌الملک به عنوان یک مجموعه خصوصی توسط حسین خان معینی معروف به معین‌الرعایا تنها با یک بخش حسینیه و تزیینات آینه‌کاری و گچبری ساخته شد. در جریان مشروطه و آشفتگی‌های سیاسی- اجتماعی سال ۱۳۲۷ه.ق که حسینیه پناهگاه مخالفان مشروطه بود، به توپ بسته شد و تخریب گردید. در پایان همان سال حسینه مجدد توسط خانواده معینی در جای قبلی، با همان مساحت و تزیینات گچبری و نقاشی بنا شد. پس از کشته شدن معین‌الرعایا در ۱۳۲۹ه.ق، حسن خان معاون‌الملک 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 ۱۳۴۵ه.ق ادامه داشت و سپس آن را وقف عزاداری ائمه معصومین نمود. سال ۱۳۵۲ این تکیه به وزارت فرهنگ و هنر واگذار گردید وهمان سال با شماره ۹۴۵ در فهرست آثار ملی ثبت شد (علایی و همکاران، ۱۳۸۹: ۳۰).

پایان کاشی‌کاری تکیه براساس منظومه‌ای سروده مرحوم

تصویر۲۱.رزم سیدالشهدا و حضرت ابوالفضل، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ:همان.

سیدمحمد معاون متخلص به واله در حاشیه یکی از تابلوها ۱۳۳۷ه.ق عنوان شده‌است. اگرچه دیوارنگاری‌های تکیه معاون‌الملک گستره موضوعی بسیار متنوعی را شامل می‌شوند که بر روی کاشی اجرا شده‌اند، اما نقاشی‌های مذهبی آن با محوریت واقعه کربلا و شهادت امام حسین (ع) بیش از همه در ارتباط مستقیم با کارکرد بنای تکیه هستند، از این‌رو 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 کاشی‌نگاره‌های تکیه معاون‌الملک چنان است که تا ایامی دراز، الگوی کار بسیاری از کاشی‌نگاران مقیم پایتخت و ساکن سایر شهرهای دور و نزدیک بوده‌است (سیف، ۱۳۹۲: ۶۷).

صحنه‌های تصویر شده بر دیوارهای تکیه با مضمون واقعه کربلا شامل، وارد شدن اهل بیت به مدینه، رزم حضرت علی‌اکبر (ع)، رزمحضرت قاسم (ع)، آمدن زعفرجنی 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، غدیرخم، معراج پیامبر، جنگ خیبر، جنگ حضرت امیر با عمروبن عبدود، آزاد کردن سلمان، مجلس وعظ اشرف‌الواعظین و غیره هستند که توسط برجسته‌ترین هنرمندان آن عصر تصویر شده‌اند.

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

تصویر۲۲. بیرون آوردن اهل‌بیت از خرابه، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

تصویر۲۳. واردکردن اهل‌بیت به مجلس یزید، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

بزرگی از دیوارهای آن به کاشی‌نگاره‌هایی با مضامین، روایت‌ها و وقایع کربلا اختصاص یافته‌است که با تکنیک کاشی هفت‌رنگ 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 معاون‌الملک 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 (تصاویر۲۶و۲۵). 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 زعفرجنی به یاری حضرت (تصویر۱۹) و یا واردکردن اهل‌بیت به مجلس یزید که در آن شخصیت‌هایی با لباس فرنگی تصویر شده‌اند (تصویر۲۳). 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 نعش حضرت ابوالفضل را در بر گرفته، در سمت چپ پایین سوار بر اسب علی‌اصغر را روی دست بلند کرده و اندکی بالاتر، نعش علی‌اکبر را به آغوش کشیده‌است. در بالا و پس زمینه تصویر در هر دو سو انبوهی از صفوف درهم فشرده اشقیا، سوار بر اسب و پیاده تصویر شده‌اند. در پایین و پیش‌زمینه نیز زنان و اهل بیت در چادرها و نعش شهدا در ترکیبی افقی نمایانده شده‌است (تصویر۱۶). در کاشی‌نگاره‌ای دیگر رزم سیدالشهدا و حضرت ابوالفضل، همزمان در دو جهت با خیل دشمنان تصویر شده‌است (تصویر۲۱). از این‌رو نام کاشی‌نگاره به دو واقعه اشاره داردو یادر 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 (تصویر۲۴).

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

تصویر۲۴. برتخت نشستن مختار و قصاص کردن مختار کفار را، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

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 استفاده‌شده تا بر بیان عاطفی، القای هیجان، حالت تهاجمی و دشواری صحنه‌ها بیفزاید (تصاویر۲۴و۲۱و۱۸و۱۷). 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 ۲۰و۱۹).

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.

به طور تقریبی تمامی نقاشی‌های مرتبط با مضمون عاشورا در تکیه معاون در هر اندازه‌ای دارای پس‌زمینه و فضاسازی متناسب با صحنه و روایت تصویر شده چون بنای معماری، عناصر طبیعت و غیره هستند (تصاویر۲۳و۲۲و۱۵). همچنین اغلب نقاشی‌ها دارای دو نظام نشانه‌ای تصویری و نوشتاری هستند. حضور عناصر نوشتاری در کاشی‌نگاره‌های تکیه اندک بوده و تنها محدود می‌شود به نام مهم‌ترین شخصیتی که در واقع نقاشی شرح روایتی با مرکزیت اوست (تصاویر۲۶و۲۵و۱۸و۱۷)، پرچم‌هایی با آیه‌ای از قرآن (تصاویر۲۱و۲۰) و یا نامی برای صحنه تصویر شده (تصاویر۲۴-۲۱و۱۹و۱۵). برخی نیز فاقد هرگونه عنصر نوشتاری هستند (تصویر۱۶). 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 نوشته‌شده‌اند. 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 (تصویر۲۳و۲۱و۱۵). در بالای نقاشی‌های

تصویر۲۵. کاشی‌نگاری مذهبی، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، مأخذ: همان.

تصویر۲۶. کاشی‌نگاری مذهبی، تکیه معاون‌الملک، ۹۶/۸/۱۵، همان.

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 ماندکه هستی را نمی‌بینم بقایی»از گلستان سعدی (سعدی، ۱۳۷۴: ۲۱) که در حاشیه ورود اهل‌بیت به مجلس یزید نوشته است (تصویر۲۳). بخشی دیگر برگرفته از متن مرثیه‌ها و تعزیه‌ها هستند همچون بیتی که در حاشیه عبور دادن اهل‌بیت از قتلگاه نوشته‌شده است. در حاشیه کاشی‌نگاره مجلس وعظ اشرف‌الواعظین نیزشعری 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 (تصاویر۲۶و۲۵). 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 براساس کاربرد نمادین رنگ‌ها در تعزیه و پرده‌خوانی است. اشقیا با لباس‌های سرخ، نیلی و قهوه‌ای، چکمه‌های سیاه و اسب‌های سیاه و قهوه‌ای و به‌ندرت سفید نشان داده‌شده‌اند.یزید با لباس سرخ و فرنگیان در مجلس با لباس‌های مشکی و قهوه‌ای تصویر شده‌اند. زنان اهل بیت در همه کاشی‌نگاره‌ها جملگی 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 سفیدتصویر 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 ویا 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 سپاهیانش لباس‌های نیلی و سبز به تن داردند. سلیمان سرد خزاعی نیز که از موافقان امام (ع) است با لباسی سبز و آبی تصویر شده‌است.

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 برگرفتگی 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 ومکانی و نمادپردازی رنگ برخی از این اشتراکات هستند.اگرچه نمونه نمایشی از تعزیه‌های قاجاری در دست نیست امانمونه‌های فراوانی از دیوارنگاره‌های مذهبی آن دوران به‌جای مانده که تکیه معاون‌الملک و بقعه شاه‌زید از برجسته‌ترین آن‌ها هستند وبازتاب 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 نکرده‌است.

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 داشته‌است. 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 هم‌آمیخته هستند. این شرایط در دیگر دیوارنگاره‌های اجرا شده با دو تکنیک گچ‌نگاری و کاشی‌نگاری نیزدیده می‌شود. بنابراین تکنیک‌ها و ابزار اجرایی ساختار صوری و زیبایی‌شناختی آثار را دگرگون ساخته وبر چگونگی بروز خلاقیت هنرمندنقش اساسی داشته‌اند.

منابع و مآخذ

آریان‌پور، مهفام و اعظم‌زاده، محمد و رضوی هندی، پگاه‌سادات، ۱۳۹۵، «رنگ در جامه‌های تعزیه با تکید بر مفهوم رنگ از دیدگاه عرفا»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲٤، ۸۰-٦۷.

آژند، یعقوب، ۱۳۸۵، «دیوارنگاری در دوره قاجار، هنرهای تجسمی»، شماره ۲۵، ٤۱ -۳٤.

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

اصغرپور ساروییی، سمیرا، ۱۳۹۲، «بررسی دیوارنگاری های قاجار باتأکید برمضامین درباری ومذهبی»، 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، ۱۳۷٤، 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، شماره۳۷و۳٦، ۱۸-۱۵.
حسینی‌راد، عبدالمجیدوعزیززادگان، محبوبه، ۱۳۹۰، «تأثیر تعزیه بر دیوارنگاره‌های مذهبی دوره قاجار»، پژوهشنامه هنرهای دیداری، شماره ۱، ٤٤-۳۱.
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 ٦۱، ٤-۱۲۱.
عناصری، جابر، ۱۳٦٦، «درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران»، تهران: جهاد دانشگاهی.
فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر واختیار، 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 ۳و۲، ٦۵-۵۳.
کوثری، مسعود، ۱۳۹۰، «هنر شیعی در ایران»، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، شماره ۱، ۳٦-۷.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، ۱۳۸٦، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
هنرفر، لطف‌الله، ۱۳٤٤، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، اصفهان: کتاب‌فروشی ثقفی.
خامه‌یار، احمد، ۱۳۹۳، «دیوارنگاره‌های عاشورایی بقعه شاه‌زید اصفهان»، پایگاه زیارتگاه‌های اسلامی، بازیابی‌شده در تاریخ ۱۵ آبان ۱۳۹۵.

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-Molkhave framing, background and a specific range. But gypsum does not posethis limit and the artist has been able to illustrate continuous paintings without framing. Therefore paintings of ZeydImamzadeh 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 andlorestani, Fahimeh,2010, TakiehMoavanolmolk, 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 AzadeFaramarzai and SasanGhasemi, Sangaye Magazine, No. 18 & 37, 15-36.

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

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,TheContextoftheHistoricalWorksofIsfahan,Isfahan:SaghafiBookstore.

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,TheShiiteArtinIran,SociologyofArtsandLiterature,ThirdYear,No.1,7-36.

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

Pakbaz, Roeen ,2006, Iranian painting from ancient times to today, Tanhan: Zarrin and Simin.

Sa'adi, Sheikh Moselehoddin ,1995,GolestanSaadi, First Edition, Tehran: Cultural Foundation Dr. GholamHosseinMarvesti (Yasawoli).

Khameyar, Ahmad,2014, The Ashkhavar Sailboards of Shaheedeh Monastery in Isfahan. Islamic shrines. Retrieved November 5, 2016 HTTP: //ISLAMICSHRINES.NET

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

Shahidi, Enayatollah, 2001, Research in Ta'zio and Ta'ziohKhavan 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 Taziyeh 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 withTa,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.
Recieved: 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 theordinary 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. ZeydImamzadeh's murals in Isfahan and Tekyeh of Moaven al-Molkin 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 ofTekyeh of Moaven al-Molk and Imamzadeh of Zeydin 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 ZeydImamzadeh 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 ofTa'ziehis 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. Lackof 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 ofZeydImamzadeh and Tekyeh of Moaven al-Molkalso have the common grounds of interacting with Ta'ziyehbearing 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