تحلیل مضامین نقوش دیواری بقعه روستای پینچاه درگیلان
(مطالعهٔ تطبیقی دیوارنگاره حضرت قاسم(ع) و علی اکبر(ع))

اشرف‌السادات موسوی‌لر *
مینو خاکپور**

چکیده
دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه در گیلان به دلیل رطوبت فراوان منطقه و میل به نوسازی آن‌ها نزد اهالی روستا، در حال تخریب بوده و یا کاملا از بین رفته است. این معضل، ضرورت حفاظت از این آثار را دو چندان می‌کند. بقعهٔ متبرکه روستای پینچاه در شهرستان آستانه که دارای دیوارنگاره‌های مذهبی بوده از آن جمله است. آنچه در این میان مطرح می‌شود این است که آیا دیوارنگاره‌های بقعه نامبرده دارای مفاهیم بصری خیر و شر است؟ از یافته‌های تحقیق می‌توان به مشابهت‌های بصری متعدد در بازآفرینی شخصیت‌های خیر، تفاوت‌های بصری مضامین خیر و شر و نیز بومی‌کردن مضمون دیوارنگاره توسط نقاش اشاره کرد. روش گردآوری اطلاعات به صورت میدانی و تدوین آن به شیوه توصیفی ـ تحلیلی است.

واژگان کلیدی
بقاع متبرکه، دیوارنگاره، نقاشی مذهبی، خیر و شر، پینچاه.

*. دکتری پژوهش هنر، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۱۲۶۶۳۲۴ a.mousavilar@alzahra.ac.ir
**. مربی گروه معماری، دانشگاه علم و فرهنگ (شعبه رشت) و پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
minookhakpour@yahoo.com

مقدمه

نقاشی، اولین زبان بشری است که تا به امروز به نقش ارتباطیِ بصری خود، پایبندی تمام داشته است. انسانِ نخستین برای جلب حمایت طبیعت سرکش، خود را بسیار ناتوان می‌دید که برای درآمیختن با نیروهای ناشناخته و تأثیر و تسلط بر آن‌ها، به سوی نقاشی بر دیوارهٔ غارها روی آورد. او می‌پنداشت با نقاشی که عموماً از درونمایه‌ای روایی برخوردار بود، می‌تواند روح قدرتمند این موجودات را به بند کشیده و از این روش نیازهای اولیه‌اش مانند تأمین غذا، دفاع در برابر دشمن و همچنین نیازهای زندگی قبیله‌ای را برآورده سازد. به‌تدریج جایگاه دیوارنگاره‌ها در میان اقوام عوض شد و بدون این‌که از اهمیت آن کاسته شود در اشکال گوناگون تجلی پیدا کرد. در سال‌های اولیهٔ ورود اسلام به ایران، با توجه به ممنوعیت ترسیم چهره افراد، نقاشی‌های دیواری تغییر شکل داد؛ به‌گونه‌ای که نقوش گیاهی جایگزین نقوشِ انسانی شد. با این‌وجود تا قبل از قرون ۱۰ و ۱۱ هجری، نقاشی عموماً بر دیوار کاخ‌ها و با مضامینی از قبیل فتوحات سلاطین و فرمانروایان مطرح بود؛ اما پس از آن به دلایل گوناگون از جمله رواج تشیع، دیوارنگاری با محتوایی متفاوت به زندگی عموم جامعه و نیز زیارتگاه‌ها، وارد شد تا به تدریج نقش خود را در بازیابی روایات تاریخی و مذهبی در قلب و روح مردم ایفا نماید.

از یک‌سو وجود رطوبت نسبتاً بالا در استان گیلان، بناهای تاریخی منطقه را در وضع بسیار نامساعدی قرار داده است. از این‌رو جستجوی بناهایی با قدمت چندصدساله کمتر به نتیجه می‌رسد. از سوی دیگر عوامل بازدارندهٔ فرهنگی مانند یادگارنویسی و تخریب سودجویان عامل مهمی برای بازسازی متناوب نقاشی‌های دیواری بوده است. در این نوشتار ابتدا به شرح کوتاهی از تاریخ گیلان و جایگاه بقاع متبرکه در نزد مردم پرداخته می‌شود و پس از آن یکی از بقاع منطقه آستانه اشرفیه، که دارای نقاشی دیواری بوده مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به این‌که روش جستجوی اطلاعات در پژوهش مورد نظر میدانی بوده؛ متأسفانه در حین تدوین مقاله و بازدید مجدد، مشاهده شد نقاشی‌دیواری‌های بقعهٔ مورد نظر در زمان تعمیرات و ایجاد تغییرات کلی از بین رفته است.

پیشینه تحقیق

«منوچهر ستوده» در کتاب «از آستارا تا استار آباد» در سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۱ پیرامون آثار تاریخی گیلان و مازندران، تحقیق گسترده‌ای انجام داده که در این میان به اشاره‌ای بسیار کوتاه از بقعه مذکور بسنده شده است. «جلیل ضیاپور» در مقاله‌ای به نام «نقاشان گیلان» به سال ۱۳۷۴ در کتاب «گیلان» و «احمد محمودی‌نژاد» در کتاب «نقاشی‌دیواری بقعه‌های گیلان» در سال ۱۳۸۸ این بقعه و کلیهٔ نقاشی‌های دیواری آن را توصیف کرده‌اند. از دیگر منابع، کتاب «نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران» نوشتهٔ «علی‌اصغر میرزایی‌مهر» بوده که در سال ۱۳۸۶ توسط فرهنگستان هنر منتشر شده است. نویسنده در این کتاب به گونه‌ای مستدل به نقاشی‌دیواری بقاع در ایران و نیز نقاشان آن پرداخته است. آنچه این پژوهش را از موارد مذکور، کاملاً متمایز کرده، تأکید نگارندگان بر تحلیل مضمونیِ دو دیوارنگاره با مضامین حضرت قاسم(ع) در میدان جنگ و وداع حضرت علی اکبر(ع) با اهل‌بیت در بقعه پینچاه در آستانه است که در انتها به مطالعهٔ تطبیقی این دو نقاشی دیواری انجامیده است. به عبارت دیگر این پژوهش اولین تلاش علمی در مورد این بقعه بوده که با بهره‌گیری از مطالعات میدانی انجام گرفته است.

ورود اسلام به منطقه

ساکنین منطقهٔ شمال ایران از نیمهٔ دوم سده دوم هجری قمری و پس از چیرگی اعراب بر منطقه، اسلام را پذیرفته و از علویان در مخالفت با عباسیان حمایت کردند. در سده‌های بعد، جنبش سیاسی و مذهبی علویان بین مردم طرفدار یافت و به تدریج آهنگ ورود مهاجرت سادات علوی سرعت گرفت به قسمی که دیلمیان با کمک تفکر شیعی و یاری نوادگان اهل‌بیت مانند یحیی‌بن عبدالله نوه امام حسن(ع) حکومت‌های محلی پدید آوردند. «این حکومت‌ها در برابر حکومت صفاریان و نیز سامانیان مقاومت نموده به‌طوری که پس از مدتی سرداران گیل و دیلم درصدد دست‌یابی به قدرت مستقل برآمدند. به‌تدریج این حرکت‌ها سرآغاز تشکیل حکومت زیاریان و بویگان و گسترش آن به دیگر نقاط ایران شد. آنان که خود را از اسلاف شاهان ایران باستان می‌دانستند سعی در آشتی‌دادن سلطنت ایرانی و خلافت اسلامی داشتند» (فاخته،۱۳۸۶ : ۴۰). در این میان کسی که بیش از همه در مسلمان‌کردن مردم منطقه تلاش کرد، حسن‌ابن علی اطروش، ملقب به ناصر کبیر بود که پس از او سایر ائمه زیدیِ جانشین وی این وظیفهٔ خطیر را بر عهده داشتند.

«پس از شکست ایرانی‌ها در قادسیه، چهارهزار نفر از سربازان دیلم به اسلام گرویده و به مسلمانان کوفه پیوستند. از آن به بعد کسانی که از طرف خلیفه بغداد تحت شکنجه و تعقیب بودند می‌توانستند در گیلان پذیرایی شوند. در سال ۲۵۰ هجری عدهٔ زیادی از زرتشتیان در دیلم به تبلیغ داعی‌کبیر حسن‌بن زید به اسلام گرویدند. در سال ۳۰۰ هجری حسن‌بن‌علی ناصر الحق از سلسلهٔ علوی در ساحل جنوبی دریای خزر سکونت کرده و عدهٔ زیادی از مردم طبرستان و دیلم به اسلام گرویدند» (رابینو،۱۳۷۴ : ۲۶).

جایگاه امامزادگان در گیلان

بقعه به مکانی مذهبی که مدفن امامزاده، مصلح یا پیری بوده و آن محل مقدس را تبدیل به زیارتگاهی برای عموم مردم مبدل نموده است، اطلاق می‌شود (خاکپور،۱۳۹۳ : ۸۴). سرزمین گیلان به لحاظ تعداد بقاع متبرکه از فراوانی بالایی برخوردار بوده است. مردم این خطه که به بقاع متبرکه التجا داشته‌اند، وجود آنان را در کنار خود، مایه آرامش در مقابل مشکلات می‌دانستند و چنین باور داشتند که با روایت داستان زندگی امامزادگان و نیز روایت داستان‌های زندگی آنان بر بدنهٔ مقابر توسل به شفاعت آنان را در دنیای فانی و باقی امکان‌پذیر می‌کنند. پیدایش دیوارنگاره‌های بقاع را به دورهٔ صفویه نسبت می‌دهندکه نقطهٔ آغازین تشیع صفوی بوده است. در حقیقت یکی از دلایل اصلی روی آوردن به نقاشی بر بدنه مدفن امامزادگان، ممنوعیت تصویرگری بر

بدنه مساجد بوده است. همچنین لازم به ذکر بوده نقاشی بقاع در شرق گیلان از فراوانی بیشتری نسبت به غرب برخوردار است.

مضامین نقاشی بقاع متبرکه گیلان

موضوعات فیگوراتیو منقوش بر دیوارهای بقاع متبرکه گیلان، ارتباطی با شخص مدفون و روایات مردمی از وی ندارد؛ بلکه عموماً مربوط به وقایع تاریخی صدر اسلام مانند معراج پیامبر اکرم(ص)، مراسم غدیر و انتصاب حضرت علی(ع) از سوی نبی اکرم، وقایع سال ۶۱ هجری قمری درکربلا و یا اتفاقات مربوط به سال‌های بعد مانند وقایع مربوط به مختار و خونخواهی وی است. بدیهی است با توجه به اهمیت سمبلیسم در تشیع، انتخاب موضوعاتی از این دست با هدف تیمن و تبرک در مناطق شیعه‌نشین بسیار متداول بوده است.

• شیوهٔ اجرا

«باتوجه به آب و هوای مرطوب گیلان و شیوهٔ کار این نقاش‌ها که روی لایهٔ نازکی از گچ و پودرهای رنگی آمیخته با تخم‌مرغ(تمپرا) انجام می‌شد، عمر آنها به ندرت به دویست سال می‌رسید» (کوبان،۱۳۸۸ :۱۰).
رضا صورتگر نقاش یکی از نقاشان معروف لاهیجان بوده است که شیوهٔ زیرسازی با گچ به نقل از فرزند وی چنین بیان می‌شود «بستر کارها به تمامی از گچ بود و نقاشان خود در گچ کشیدن سطح کار نقش داشتند. حتی گچ را خود می‌ساختند. ابتدا سنگ‌گچ را در کوره می‌پختند و بعد با پادنگ[1] گچ را می‌کوبیدند. گچ بعد از غربال‌کردن آماده کار می‌شد» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸ : ۸۲). وی در باب روش ساخت رنگ نیز چنین توضیح می‌دهد : «ترتیب کارها بدین‌گونه بود که افرادی از روستا یا کسی که نذری داشت به ما مراجعه می‌کرد و سفارش نقاشی می‌داد. ما ابتدا دیوار بقعه را گچ‌کاری می‌کردیم تا سطح کار صاف و آماده شود. سپس طرح‌هایی را که خریداری کرده بودیم آماده می‌کردیم. برای دسترسی به اندازهٔ کافی و انتقال آن روی دیوار که بایستی به اندازه تقریبی طول و عرض دیوار باشد، کاغذ را به نفت سفید آغشته می‌کردیم تا به صورت نیمه شفاف درآید، چیزی مثل کاغذ پوستی یا کالک. آن‌گاه طرح را روی کاغذ آماده انتقال می‌دادیم و سپس طرح را سوزنی می‌کردیم و بر روی دیوار قرار می‌دادیم. سپس با پودر زغال طرح را به دیوار منتقل می‌کردیم و بعد از این کار نوبت مدادی کردن طرح و رنگ‌زدن فرا می‌رسید. آخرین مرحله کار دورگیری بود که با خط سیاه حدود تصاویر مشخص و از هم جدا می‌شد» (همان، ۱۳۸۸ : ۳۴).
از محتوای کلام چنین برمی‌آید که نقاشان خود، کار طراحی را انجام نمی‌دادند بلکه از طراحان دوره‌گرد، طرحی را به فراخور نذر افراد و نیز سطح مورد نظر، خریداری و اجرا می‌کردند. وی در ادامه از قلم‌مو با موی یال یا دم اسب، موی گربه و پرغاز به عنوان ابزار کار یاد می‌کرد.

• تناسبات

نحوهٔ آرایش مضامین نقاشی‌دیواری در بقاع متبرکه گیلان، مرکزی است؛ بدین‌گونه که هرچه چشم از مرکز به جوانب تصویر حرکت می‌کند از اهمیت اشخاص و نیز جزییات موضوع کاسته می‌شود. افراد مطرح که معمولاً ائمه اطهار و یا اهل بیت آنها هستند، با ابعاد بزرگتر و عموماً در مرکز قرار دارند و افراد حاشیه در ابعادی کوچکتر نقش می‌شوند. اهمیت تفاوت ابعاد و نیز نحوهٔ پرداخت مشخص آنها تا بدانجا پیش‌می‌رود که گاه اسب و ادوات جنگی افراد کم‌اهمیت در موضوع نیز باشد، از ویژگی‌های کمی و کیفی پست‌تری در نقاشی برخوردار می‌شوند.

• رنگ

رنگ مهم‌ترین ویژگی در این نقاشی‌هاست. افراد اصلی داستان که نقاشی بر شالوده آنان استوار است (شخصیت‌های مثبت) با رنگ‌های مقدس و آسمانی در باور مردم، مانند سبز و آبی و نیز جزییات بیشتر در صورت، بدن و لباس نشان داده می‌شوند و دشمنان آنان (شخصیت‌های منفی) عموماً با رنگ‌های گرم بیان می‌شوند (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶ : ۹۲).
رنگ آبی در فرهنگ ایرانی نماد قداست و رنگ قرمز نماد خشونت و خون است؛ بنابراین عموماً از این طیف رنگ برای جزییات دشمنان استفاده می‌شود. رنگ‌ها در کل نقاشی از تلألؤ برخوردار بوده و در صورت به حاشیه‌رفتن شخصیت‌ها از وضوح رنگ کاسته نمی‌شود. قلم‌گیری سطوح رنگی نیز از ویژگی‌های این نوع نقاشی است.

موقعیت بقعه

بقعهٔ آقا سیدمحمد (ع) در پنج کیلومتری جنوب آستانه اشرفیه واقع بوده و شجره‌نامهٔ موجود در بقعه، وی را از پسران امام جعفر صادق (ع) و برخاسته از ریشه‌ای شیعی می‌داند. مطابق تصویری که منوچهر ستوده ارائه کرده، بنا دارای سقف سفالین، چهارپشته[2] و ایوانی در ضلع غربی بوده که ورودی نیز در آن تعبیه شده است (ستوده، ۱۳۵۱: ۱۸۸).
«درهای ورودی دارای کتیبه ساده و برخی کنده‌کاری‌های ظریف است. دیوارهای داخلی و خارجی بقعه دارای نقاشی از مجالس مختلف مذهبی است» (ضیاپور، ۱۳۸۰ : ۵۶۱).
بر طرفین دیوارهٔ غربی بقعه، صحرای کربلا، امام حسین (ع) در میدان جنگ با علی‌اصغر در بغل و زعفرجنی در پشت سر او، درویش عرب و نامه‌رسان و نیز ابوالفضل العباس(ع) با ماردبن سدیف ـ بر دیواره شمالی، علی‌اکبر (ع) و امِ‌لیلی و گهواره علی‌اصغر (ع) و رباب، امام زین العابدین(ع)، حضرت قاسم(ع) با ارزق شامی و پسرانش ـ بر دیوارهٔ جنوبی بقعه، پیغمبر(ص) با براق در ماجرای معراج ایشان و اجساد شهدا در میدان کربلا مشاهده می‌شود. این نقاشی را در سال ۱۳۳۳ مشهدی آقاجان لاهیجانی ترسیم کرده است. در طرفین در ورودی اصلی بقعه، دو علم و دو تورنگ[3] نقاشی شده است.
ماجرای معراج حضرت محمد (ص) در بقعهٔ مورد نظر منقوش و از ویژگی‌های منحصر به فردی برخوردار است. در این نقاشی حضرت رسول با نقابی برچهره بر مادیان پرداری که تاج، سینه‌ریز و دم طاووس دارد، نشسته و به آسمان پرواز می‌کند. دم طاووس مانند این موجود افسانه‌ای، دارای ۴۴ پره است. لباس حضرت، آبی نیلی با ردایی به رنگ سبز است که هاله دور سر ایشان، به شکل برگ بوده و در دست راست

وی انگشتری مشاهده می‌شود. دو پای جلوی اسب به علامت پرواز با خیز به بالا و گردن اسب دارای طوق منقوش است. چشمان اسب با نگاه به بالا نشان از سعی نقاش بر القای حس عروج دارد و جبرئیل ضمن نمایش با هیبت و مقیاس انسانی، لباس نیلی‌رنگ و زانوان خمیده دارد. در سمت راست فرشته، نقش خورشید و ماه حکایت از پرواز در ارتفاع دارد. در زیر نقش خورشید، شیری به صورت نیمرخ تصویر شده است. این شیر که در اکثر نقاشی‌های مربوط به معراج دیده می‌شود، «اسدالله» و مرتبط به داستان هدیهٔ حضرت به شیر در آسمان چهارم است[۴].

در دیوارنگاره دیگری، امام حسین(ع) سوار بر ذوالجناح درحالی که علی‌اصغر نوزاد را درآغوش گرفته سر بر نیزه نهاده است. امام سر خم کرده و نگاه به درویشی دارد که آب درون کشکول‌اش را به حضرت تقدیم می‌کند. در بالای چپ تصویر، اهل‌بیت و در زیرپای آنها، سپاه مسلح دشمن دیده می‌شوند. اسب امام، سفید و دارای تزییناتی بر یراق است و دم بسیار آراسته‌ای دارد. درانتهای سمت چپ کادر نیز نقش یک علم و دو تورنگ تصویر شده است.

بر بخش دیگری از دیوار این بقعه با مضمون حضرت ابوالفضل(ع)، وی سوار بر اسب درحالی که در یک دست پرچم اسلام و در دست دیگر شمشیر در دست دارد به سوی ماردبن صدیف می‌تازد. آن‌گونه که از روایات بر می‌آید ماردبن صدیف از افراد بسیار تنومند سپاه دشمن بوده است. با این پیش‌فرض، بزرگترشدن جثه مارد نسبت به ابوالفضل موجه جلوه می‌نماید. در این نقاشی ابوالفضل با یک ضربه شمشیر، مارد را از وسط به دو نیم کرده است. اسب سرخ‌رنگ مارد از اسب ابوالفضل کوچک‌تر بوده و دارای هیچ‌گونه تزیینی نیست و در اثر حمله، درحال سقوط است. در هر دو یعنی اسب و سوار دشمن، حرکت وجود دارد. حال‌آنکه بر ابوالفضل (ع) و مرکب‌اش، هیچ فشاری دیده نمی‌شود که این خود حاکی از تسلط بدنی و روانی وی، بر دشمن است.

در دیوارنگاره‌ای دیگر، تصویر کاملی از حضرت قاسم (ع) در میدان جنگ ارائه شده است. در مرکز تصویر، حضرت سوار بر اسب و درحالی که موی پسر ارزق شامی را در دست راست گرفته، درحال چرخاندن وی در هوا است. در سمت راست تصویر، سپاه دشمن به صف ایستاده و جلودار آنان ارزق شامی است که با چهره‌ای نگران درحال دریدن جامه است. چهره همراهان آکنده از ترس و وحشت بوده و لباس آنان عموماً به رنگ خاکستری است و از تناسبات کوچک‌تری برخوردارند. اسب‌ها دارای تزیینات تقریباً مشابه و تناسبات متفاوت هستند (تصویر ۱).

در مرکز یکی دیگر از نقاشی‌های این دیوار، تصویری از حضرت علی‌اکبر(ع) با هاله‌ای بر اطراف سر مشاهده می‌شود. مادر حضرت (امِ‌لیلا) در سمت راست تصویر و امام سجاد (ع) در سمت چپ سر بر بالین بیماری دارد. گهواره علی‌اصغر به شکل مرسوم در گیلان نشان داده شده است. در بخش تحتانی دیوارنگاره و روبروی اسب که پاهایش را به حالت یورتمه خم کرده، امام حسین(ع) بر تخت نشسته و به وی اشاره دارد. بر حاشیه فوقانی تصویر، خیمه‌ها و بر حاشیه تحتانی نیز زنانی با چهره‌هایی پوشیده درحالی که کاسه‌های آب در دست دارند، مشاهده می‌شود. علی‌رغم آرامش چهره علی‌اکبر، موجی سرشار از نگرانی و اندوه در تصویر مشاهده می‌شود. از ویژگی‌های بارز این نقاشی، رنگ لاجوردی اسب علی اکبر (ع) است. چنان که گفته شد این رنگ در فرهنگ ایرانی دارای مفهومی روحانی است (تصویر ۲).

تطبیق دیوارنگاره حضرت قاسم(ع) و علی‌اکبر(ع) در بقعه

در کلیهٔ تصاویر این بقعه توالی و تسلسل در داستان مشاهده می‌شود. به گونه‌ای که بیننده می‌تواند در باب موضوع دیوارنگاره، داستان‌سرایی نماید. از تشابهات این دو دیوارنگاره می‌توان به نوع پرداخت چهرهٔ حضرت قاسم(ع) و علی‌اکبر(ع)، مانند حالات کشیدگی چشم‌ها، پیوستگی ابروها و کوچکی لب‌ها که از نشانه‌های زیبایی بوده است، لباس و ترکیبات رنگی مشابه آن، دستمال‌گردن، بازوبند و نیز هالهٔ دور سر اشاره کرد. اما پوشش سر این دو شخصیت مشابه نیست و دلیل آن احتمالاً این است که حضرت قاسم (ع) با کلاهخود و از نظر سنی بزرگتر، برومند و جنگاور بوده و آرایش اطراف وی تداعی کنندهٔ فضای جنگ است. حال آن‌که حضرت علی اکبر(ع)، با دستاری بر سر، جوانی تازه سال است و آرایش اطراف وی دارای بافتی خانوادگی با حال و هوای وداع است (تصاویر۳و۴).

در تصاویر، اسب‌ها دارای تزیینات و یراق‌آلات مشابه هستند و جز رنگشان تفاوت دیگری در آن‌ها به چشم نمی‌خورد. در هر دو تصویر، مُهر نقاش در بین نیم‌تنه سوار و سر اسب که طبعاً محل توجه مخاطب بوده، قرار گرفته است (تصاویر۵و۶). در دو تصویر زیر، زین و یراق اسب‌ها با یکدیگر مقایسه شده و همانگونه که مشاهده می‌شود شکل و رنگ زین‌ها بسیار شبیه به یکدیگر تصویر شده است (تصاویر۷و۸).

تطبیق مظاهر خیر و شر در دیوارنگارهٔ حضرت قاسم (ع)

علی‌رغم وضوح کم در نقاشیِ صورت حضرت قاسم و پسر ارزق شامی، تصویر قاسم (ع) به عنوان مظهر خیر، از حرکت و جزییات بیشتری در پرداخت برخوردار است. از دلایل این موضوع می‌توان به توجه بیشتر مردم به مظاهر خیر نسبت به شر اشاره کرد. در این تصویر با توجه به خونسردی موجود در چهرهٔ قاسم(ع)، حرکت غلوآمیز

تصویر ۱. دیوارنگاره حضرت قاسم (ع) با مضمون جنگ. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

تصویر۲. دیوارنگاره حضرت علی اکبر (ع) با مضمون وداع با اهل بیت. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

چرخاندن پسر ارزق در هوا، حاکی از زورمندی وی دارد. قاسم (ع) زره برتن نموده و کلاهخودی با دو پر بر سر دارد. حال‌آن‌که پسر ارزق شامی دارای چنین جزییاتی در ظاهر نیست (تصاویر۹و۱۰). در مقایسهٔ بین دو مرکب، اسب قاسم (ع) بزرگتر و در چشمانش نشانی از هشیاری و آمادگی کامل برای تاخت به چشم می‌خورد (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶ : ۸۵). در مقابل آن، اسب پسر ارزق قراردارد که به رنگ قرمز بوده و علیرغم هم تراز بودن آن دو، از جثه‌ای کوچک‌تر برخوردار است (تصویر۱۱).

از دیگر تفاوت‌های موجود، پرداخت جزییات با تزیینات فراوان در زین اسبِ شخصیت خیرِ دیوارنگاره است با حال‌آنکه شخصیت شر از تزیینات کمتری برخوردار است.

بحث

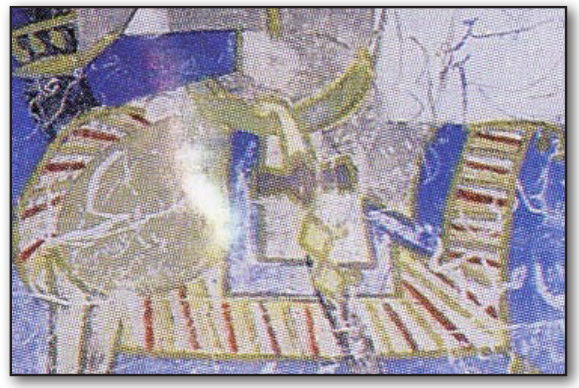
با توجه به ضرورت تحلیل مضامین و مطالعهٔ تطبیقی دو نقاشی از دیوارنگاره‌های بقعهٔ روستای پینچا، ذکر نکات شاخصِ این دو

تصاویر۳و۴. نقاشی صورت حضرت قاسم (ع) و حضرت علی اکبر (ع) و تشابهات موجود در آنها. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

دیوارنگاره به شرح زیر ضروری به نظر می‌رسد :

در این دیوارنگاره‌ها به دلیل عدم استفاده نقاش از سایه روشن، پرسپکتیو و نورپردازی خاص، عمق در نقاشی تنها بر پایه اهمیت افراد حاضر در داستانِ نقاشی‌ها بنا شده است. کلیه موجودات اعم از خیر و شر از هیچ‌گونه تناسبات آناتومیکی برخوردار نیستند و مبالغه در نقاشی و نیز پرداخت تصاویر به قصد برانگیختن عواطف دینیِ مخاطب رایج است؛ چنان‌که نقاش برای نقشِ چهره‌های مقدس، اصرار به وجود نیروی خارق‌العادهٔ فیزیکی آنان دارد، که برخاسته از باوری مردمی

تصاویر۵و۶. نقاشی سر اسب حضرت قاسم (ع) و حضرت علی اکبر (ع) و وجوه تشابه آنها. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.



تصاویر۷و۸. نقاشی زین اسب حضرت قاسم (ع) و حضرت علی اکبر (ع) و وجوه تشابه از جمله نقوش و ترکیب رنگ در آنها. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

تصاویر۹و۱۰. نقاشی صورت حضرت قاسم (ع) و پسر ارزق شامی وجوه افتراق از جمله پرداخت جزییات در آنها. عکس : مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

تصویر۱۱. تناسبات اسب‌ها، در این تصویر همترازی و ناهمترازی با خطوط سفید و قرمز مشخص شده است. عکس: مینو خاکپور، ۱۳۸۶.

است. عقیدهٔ نقاش بر این باور استوار است که زیبا جلوه‌دادن شخصیت خیر و برعکس، زشت جلوه‌دادن شخصیت شر و به غایت رساندن این تضاد، باعث ایجاد تحرک بصری شده و کمک شایانی به درک مفهوم خیر و شر، پیوند صوری و معنایی بین محتوا و فرم و در نتیجه ارتقای درک بصری مخاطب از داستان اصلی می‌کند. در این میان وی خود را مجاز به استفاده از دیگر عناصر زیبایی‌شناختی مانند استفاده از رنگ‌های مفهومی و سمبولیک (استفاده از رنگ‌های سرد که در نزد عوام واجد ارزش مذهبی است) و نیز هم‌ترازی خطوط بصری برای شخصیت‌های دارای ارزش تاریخی یکسان و ناهم‌ترازی خطوط برای به اوج و حضیض کشاندن شخصیت‌ها می‌داند.

نتیجه‌گیری

نقاشی‌های دیواری بقعهٔ پینچاه در استان گیلان، دارای مضامین خیر و شر مربوط به وقایع صدر اسلام از نگاه شیعه است. نقاش در مصورساختن ظاهری شخصیت‌های خیر، مشابه‌سازی می‌کند و در استفاده از الگوهای تکرارشونده آنچنان اغراق کرده که مخاطب در مقام مقایسه‌کننده این شخصیت‌ها با یکدیگر، تنها از طریق تفاوت در جزییات متوجه تفرق هویتی آن‌ها و در نتیجه تمایز این شخصیت‌ها می‌شود. به نظر می رسد در روند درک بصری دیوارنگاره، جزییاتی از این دست، از چنان اهمیتی برخوردار است که مخاطب عام، گذر زمان در بطن داستان تصاویر را، کاملاً احساس می نماید. همچنین این دیوارنگاره‌ها، حاوی جزییاتی برگرفته از خاستگاه فرهنگی مردم این منطقه است که از آن جمله می‌توان به نقش تورنگ در دیوارنگاره امام حسین(ع) و ابوالفضل(ع) و نیز گهواره به سبک گیلان در دیوارنگاره علی‌اکبر(ع) اشاره‌کرد. بنابراین نقاش، داستانی را که از فرسنگ‌ها دورتر به وی رسیده، بومی‌سازی کرده و برای ارتباط بیشتر با مخاطب به آن رنگ و بوی محلی داده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «پادنگ» وسیله‌ای چوبی است دارای یک اهرم که در حول محوری عمودی حرکت می‌کند و بالا و پایین می‌رود، در یک سر آنان ابزاری مثل میخ و آهن وجود دارد تا سنگین شود. نیروی محرکه آن آب یا انسان است. دستگاهی که با پا حرکت کند، پادنگ و دستگاهی که با آب حرکت کند آبدنگ نامیده می‌شود (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸ : ۳۲).

۲. به طبقاتی‌کردن لبهٔ بام با چوب،«پشته» می‌گویند. با این کار هر طبقه جلوتر از قبلی قرار می‌گیرد. این تکنولوژی به غیر از طویل‌کردن تیر چوبیِ پوشش سقف و نیز افزایش طول پیش‌آمدگی بام جهت ایجاد سایه عمیق‌تر، مانع رسیدن آب باران به دیوارها شود.

۳. تورنگ یا قرقاول از پرندگان مناطق مرطوب و جنگلی است و نزد مردم گیلان از ارزش خاصی برخوردار است.

۴. در روایات نقل است که در آسمان چهارم، شیری جلوی پیامبر (ص) ظاهر شده و ایشان انگشتر خود را به شیر هدیه می‌دهد و پس از بازگشت به زمین آن انگشتر را در انگشت حضرت علی (ع) می‌بینند.

فهرست منابع

- خاکپور، مینو. ۱۳۹۳. گونه‌شناسی بقاع متبرکه لاهیجان، *مجله مطالعات شهر ایرانی اسلامی*، ۴ (۱۳) : ۹۲ ـ ۸۱ .
- رابینو،ه.ل. ۱۳۷۴. *ولایات دارالمرز ایران ـ گیلان*، ت : جعفر خمامی‌زاده، رشت : طاعتی.
- ستوده، منوچهر. ۱۳۵۱. *از آستارا تا استار آباد*، ج ۲، آثار و بناهای تاریخی گیلان بیه پیش. تهران : نشر آگاه.
- ضیاپور، جلیل. ۱۳۸۰. *نقاشان گیلان، کتاب گیلان*، ابراهیم اصلاح عربانی، ج۳. تهران : گروه پژوهشگران ایران.
- فاخته، قربان.۱۳۸۶. *تاریخ گیلان پس از اسلام*. رشت : نشر فرهنگ ایلیا.
- کوبان، سیما. ۱۳۸۸. معراج در بقاع متبرکه گیلان، *مجله هنر و مردم*، ۳ (۱۰): ۲۰-۹.
- محمودی‌نژاد. احمد، ۱۳۸۸. *نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان*. رشت : نشر فرهنگ ایلیا.
- میرزایی‌مهر. علی اصغر،۱۳۸۶. *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*. تهران : فرهنگستان هنر.