مجلس «حارث با طفلان مسلم»
در بقعه سید ابراهیم باباجان دره،
۱۳۹۶، نام استاد رضا لاهیجانی
در ترنج بالای نقش نوشته‌شده
است، مأخذ: نگارندگان

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعه مقایسه‌ای نقاشی‌های دیواری مقبره‌های منسوب به آقا سید محمد یمنی در «کیسُم» و «لیچا» گیلان بر اساس شناخت شخصیت هنرمند

یاغش کاظمی * **نیما ولی‌بیگ** **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۳۰
صفحه ۵ تا ۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

در شرق گیلان، دو بقعه منقوش منسوب به امامزاده سید محمد یمنی(ع) وجود دارد: یکی در روستای لیچای لشت‌نشاء و دیگری در روستای کیسُم آستانه‌اشرفیه. دیوارنگاره‌های این بقاع، شامل نقاشی‌های مذهبی عامیانه است. در بقعه لیچا، نام نقاش با امضای «مشهدی آقاجان لاهیجانی» مشخص است ولی در بقعه کیسُم، نام نقاش نامعلوم است. در هر دو بقعه، برخی خط نگاره‌ها و مجالس نقاشی شده از یک روایت، در نگاه اوّل شبیه هم به نظر می‌آیند و همین سبب شده است تا بعضی پژوهندگان، نقاش بقعه کیسُم را همان نقاش بقعه لیچا، یعنی «آقاجان لاهیجانی» معرفی کنند. **هدف** اصلی این پژوهش، مطالعه شناخت هویت نقاش هنرمند بقعه کیسُم است. از اهداف فرعی این مقاله، تعیین پیشینه و بازشناساندن دیوارنگاری‌های آسیب‌دیده براثر حریق در بقعه کیسُـــم است. **سؤال‌های** این تحقیق عبارت‌اند از: ۱. بر اساس مطالعه مقایسه‌ای، چه شناختی از هویت نقاش بقعه کیسُم حاصل می‌شود؟ ۲. کدام بقعه ازنظر پیشینه دیوارنگاره‌ها، متقدم بر دیگری است؟ **روش تحقیق** در این پژوهش با روش تحلیلی- مقایسه‌ای انجام‌گرفته و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی است و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها نیز به روش کیفی است. **نتایج** این پژوهش نشان می‌دهد اگرچه کلیشه‌های استفاده‌شده در برخی کتیبه‌نگاری‌های دو بقعه، یکسان است، ولی برخلاف نظر پژوهندگان پیشین، نقاش گمنام بقعه کیسُم نمی‌تواند «آقاجان لاهیجانی» باشد؛ و دیوارنگاره‌های بقعه کیسُم را باید متأخرتر از دیوارنگاره‌های بقعه هم‌نام‌اش در لیچا دانست. همچنین استنتاج شد برای دیوارنگاری در بقعه کیسُم، از کلیشـــه‌های ساخته‌شده از روی آثار «استاد رضا لاهیجانی» استفاده‌شده است.

کلیدواژه‌ها

نقاشی دیواری، هنر عامیانه، آرامگاه، امامزاده سید محمد یمنی، گیلان.

*عضو هیئت‌علمی گروه معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامسر، شهر رامسر، استان مازندران (نویسنده مسئول)
Email:yaghesh.kazemi@iau.ac.ir

**دانشیار گروه مرمت بناها و بافت‌های تاریخی، دانشکدهٔ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان.
Email:n.valibeig@aui.ac.ir

مقدمه

یکی از ایستگاه‌های مهم در شناخت هنر دیوارنگاری مذهبی، بررسی نقوش بقاع متبرکه گیلان است. درگذشته، بنا بر سنتی که در گیلان روا بوده، دیوار بقعه‌هایی که محل دفن امامزادگان بوده است را با نقاشی‌های مذهبی عامیانه می‌آراستند. یکی از هنرمندانی که نام‌اش در این دیوارنگاره‌ها به یادگار مانده، مشهدی آقاجان لاهیجانی (لاهیجی) است. ازجمله بقاعی که نام این نقاش در آن برجا مانده، بقعه‌ای منسوب به آقا سید محمد یمنی بن امام موسی الکاظم(ع) در روستای لیچای لشت‌نشاء است که دیوارنگاری‌اش تاریخ ۱۳۴۴ هـ ق را دارد، اما برخی پژوهشگران، نقاشی‌های بی امضا و بی تاریخ بقعه همنام دیگری در محله گوراب سر کیسُم در نزدیکی آستانه‌اشرفیه را هم از همین نقاش می‌دانند. پژوهش پیش رو با **هدف** مطالعه شناخت هویت نقاش هنرمند بقعه کیسُم انجام‌گرفته است. از اهداف فرعی این مقاله، تعیین پیشینه و بازشناساندن دیوارنگاری‌های آسیب‌دیده براثر حریق در بقعه کیسُم است. **سؤال‌های** این تحقیق عبارت‌اند از: ۱. بر اساس مطالعه مقایسه‌ای، چه شناختی از هویت نقاش بقعه کیسُم حاصل می‌شود؟ ۲. کدام بقعه در پیشینه دیوارنگاره‌ها، تقدم بر دیگری دارد؟ **اهمیت وضرورت** این تحقیق در آن است که روشن می‌سازد دیوارنگاره‌های کدام بقعه پیشینه بیشتری دارد و گواهی بر اصل بودن یکی و متأخر بودن دیگری ارائه می‌دهد. همچنین به شناسایی بهتر آثار مشهدی آقاجان لاهیجی کمک می‌کند؛ و درباره کارنامه الگوبرداری نقاشان در بقاع گیلان، اطلاعات جدیدی در اختیار می‌گذارد. بقعه کیسُم در آذرماه سال ۱۳۹۶ طعمه حریق شد و دیوارنگاره‌های آن آسیب جدی دیده است. در این مقاله برای نخستین بار سه مجلس دیوارنگاری با مضامین روایی یکسان، در دو بقعه متفاوت ولی همنام منسوب به یک امامزاده موردمطالعه مقایسه‌ای میدانی قرارگرفته است. نگارندگان، پیش از آتش‌سوزی مذکور، تحقیق میدانی و ترسیم مجالس دیوارنگاری این بقعه را به انجام رسانده بودند. انجام این پژوهش به‌منظور معرفی و احیای دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده ضرورت داشت.

روش تحقیق

این پژوهش با روش «تحلیلی مقایسه‌ای» انجام‌شده است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی است. ابزار گردآوری اطلاعات، فیش‌برداری و عکاسی و مشاهده تصاویر و نیز مواجهه مستقیم با بقاع متبرکه و برداشت و ترسیم دیوارنگاره‌های آن‌هاست. جامعه آماری در این پژوهش از میان مجالس نقاشی دیواری موجود در دو بقعه موردبحث، شش مجلس است که به روش هدف‌مند از میان نقوشی که دارای مضمون روایی یکسان بوده انتخاب‌شده‌اند. همچنین برای بررسی پیشینه الگوبرداری نقاشان بقاع، کلیشه‌های استفاده‌شده در دیوارنگاری‌های بقعه آقا سید ابراهیم باباجان درّه ــ که در گاه شناسی آثار «مشهدی آقاجان لاهیجانی» قبل از بقعه لیچا قرار دارد ــ موردمطالعه میدانی قرارگرفته است. نگارندگان عناصر تصویری دیوارنگاره‌ها را، جزءبه‌جزء بر اساس شباهت‌ها و تفاوت‌ها، موردمطالعه مقایسه‌ای قرار داده‌اند و پس از شناسایی وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها، به تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده اقدام نموده و به نتیجه‌گیری پرداخته‌اند. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت کیفی و به شیوهٔ استقرایی است.

پیشینه تحقیق

یوزباشی، حسینی و چارئی در مقاله مشترک خود (شناسایی عوامل ظهور مضامین مذهبی و مؤلفه‌های اهمیت آن در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار؛ مطالعه موردی: بقاع متبرکه استان گیلان، ۱۴۰۱، نگره، شماره ۶۱)، فهرستی از عوامل ظهور مضامین مذهبی در دیوارنگاری‌های عصر قاجار ارائه داده‌اند که مشتمل است بر عواملی مانند شوکت نمایی سلطنت حاکمان، تأثیر تعزیه‌خوانی و نقل نقالان، نذر دیوارنگاره‌ها، باور به تبلیغ مذهب و انعکاس اعمال فردی هنرمند در جهان آخرت. در این مقاله، رابطه میان ارزش معنوی دیوارنگاره با سه مؤلفه ابعاد نگاره، میدان دید و فضای باز مقابل نگاره بررسی‌شده است.

اخویان در مقاله خود «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری‌های بقاع نقشین منطقه گیلان، ۱۳۹۶، نگره، شماره ۴۲»، متغیرهای تأثیرگذار در بازتولید دیوارنگاره‌های بقاع را «بازپیرایی بقاع» و «نذر نقاشی دیواری» برمی‌شمرد. بهارلو و فهیمی‌فر در مقاله خود «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر؛ تطبیق با تصاویر چاپ سنگی و نگارگری و تمرکز بر صحنه ملاقات شیر و پیامبر، ۱۳۹۶، فرهنگ و ادبیات عامه، شماره ۱۳»، مجالس دیوارنگاری عامیانه‌ای که مضمون‌شان معراج پیامبر(ص) است را با تصاویر چاپ سنگی و آثار نگارگری که دارای همین مضمون هستند، مقایسه کرده و تمایزات و تشابهات میان آن‌ها را از جنبه ساختاری و زیبایی‌شناسی موردبررسی قرار داده‌اند.

شادرخ و رحمتی در مقاله خود «بازتاب وجوه هنر عامیانه دوره قاجار در نقاشی‌های بقاع متبرکه لاهیجان، ۱۳۹۶، فصلنامه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۲۷»، وجوه نمادین و واقع‌گرایانه هنر عامیانه را در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان برشمرده‌اند.

سرشار و محمودی در مقاله خود (بررسی تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه گیلان، ۱۳۹۵، کنگره بین‌المللی شرق‌شناسی، دانشگاه دولتی ایروان)، به مطالعه مقایسه‌ای شش نگاره از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای

با شش مجلس از دیوارنگاری‌های بقاع گیلان ـ که دارای مضامین مشترک با یکدیگرند ـ اقدام نموده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را از جنبه عناصر تصویری و ریخت‌شناسی پیکره‌ها بررسی کرده‌اند.

موسوی‌لر و خاکپور در مقاله خود «تحلیل مضامین نقوش دیواری بقعه روستای پینچاه در گیلان؛ مطالعه تطبیقی دیوارنگاره حضرت قاسم(ع) و علی‌اکبر(ع)، ۱۳۹۴، باغ نظر، شماره ۳۶»، با مقایسه شیوه تصویرسازی حضرت قاسم(ع) و علی‌اکبر(ع) در دو دیوارنگاره متفاوت، نتیجه گرفته‌اند که نقاش در مصور ساختن شخصیت‌های خیر، مشابه‌سازی کرده و از الگوهای تکرارشونده استفاده نموده است.

شادقزوینی در مقاله خود «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعه لیچا از گیلان، ۱۳۸۹، هنرهای زیبا، شماره ۱۸»، مضامین دیوارنگاری‌های بقعه لیچا را در شش گروه ۱. واقعه کربلا ۲. معراج رسول‌الله(ص) ۳. زندگی پس از مرگ ۴. نقوش تزئینی و کتیبه‌نگاری‌ها ۵. نقوش اشیا و ابزار آئینی و ۶. موضوعات پراکنده (مثل مجلس اسماعیل و هاجر) طبقه‌بندی کرده است. در این مقاله، وجه زیباشناسانه نقوش موردمطالعه بوده و به نقش نمادین رنگ و نقش نمادین حیوانات در دیوارنگاری‌ها پرداخته‌شده؛ ولی بی‌آنکه اشاره‌ای به رواج داشتن استفاده از کلیشه‌ها و گرته‌برداری نزد نقاشان بقاع شود، بداهه گری و اجرای موضوع بدون پیش‌طرح بر روی دیوار، از ویژگی‌های زیباشناسانه عامیانه دیوارنگاره‌ها معرفی‌شده است.

رجب‌نژاد در پایان‌نامه ارشد خود «بررسی ویژگی‌های تصویری و موضوعی نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه شرق گیلان، ۱۳۹۷، رشته نقاشی، به راهنمایی: حبیب‌الله صادقی، دانشگاه شاهد»، یک سال پس از وقوع آتش‌سوزی در بقعه آقا سید محمد یمنی در کیسُم، به بازدید این بقعه رفته ولی به دلیل شدت آسیب‌دیدگی و دوداندود شدن نقوش داخل بقعه، فقط موفق به شناسایی و معرفی یکی از مجالس دیوارنگاری داخلی (مجلس ذبح اسماعیل) شده است. ازنظر او، نقاش بقعه، «آقاجان لاهیجانی» است [بی آن‌که دلیلی ارائه کند]. رئوف در رساله دکتری خود «مطالعه تطبیقی بناهای آئینی گیلان، بقعه‌ها و مازندران، سقانفارها در دوره قاجار با تأکید بر ویژگی‌های معماری و نقوش هنری، ۱۳۹۸، رشته باستان‌شناسی، به راهنمایی: جواد نیستانی، دانشگاه تربیت مدرس»، نقشه‌ای از پراکندگی و جای نگاری بقعه‌های دارای نقاشی دیواری در گیلان به دست داده و معماری هر بقعه را با تغییراتی که درگذر زمان داشته بررسی کرده است. او صاحب بقعه منسوب به آقا سید محمد یمنی در کیسُم را امامزاده ذوالفقار از سادات کیایی می‌داند و دیوارنگاری‌های داخلی و خارجی این بقعه را [بدون آوردن هیچ شاهد و دلیلی] اثر «آقاجان لاهیجانی» معرفی می‌کند. رئوف در بخش دیگری از رساله خود ضمن مقایسه جزئیات نقوش در بقعه‌ها و سقانفارها، عناصر تصویری‌ای که دارای مضامین کهن‌الگویی هستند را شناسایی کرده است.

منوچهر ستوده، در اواخر دهه ۱۳۴۰ خورشیدی، نخستین فردی بود که با انجام بازدیدهای میدانی نظام‌مند از بقاع گیلان، به کتیبه خوانی و شرح معماری آن‌ها اقدام نمود. او در جلد دوم کتاب «از آستارا تا استارباد» (۱۳۵۱، انتشارات انجمن آثار ملی)، نام صاحب بقعه کیسُم را «سید احمد یمنی» ضبط کرده است؛ و بی‌هیچ توضیحی درباره دیوارنگاری‌های بنا، از تخریب شدن ساختمان اصلی‌اش براثر طغیان آب سفیدرود خبر می‌دهد. اصلاح عربانی و همکارانش، در جلد اوّل کتاب گیلان (۱۳۸۰، گروه پژوهشگران ایران)، پژوهش‌های پیشین ستوده را تکمیل کرده و دست به معرفی دوباره بقاع گیلان زده‌اند. طبق توضیحات مندرج در این کتاب، سید محمد یمنی یکی از فرزندان امام موسی کاظم(ع) شمرده می‌شود که از یمن به لاهیجان آمده بود؛ و علاوه بر دو بقعه منقوش واقع در روستاهای کیسُم و لیچا، یک بقعه غیرمنقوش نوسازی شده هم منسوب به این امامزاده در گورستان شهر لاهیجان وجود دارد.

پوراحمد جکتاجی در کتاب «فرهنگ عامیانه زیارتگاه‌های گیلان، ۱۳۸۵، فرهنگ ایلیا»، باورها و اعتقادات محلی و آداب زیارت و رسوم مرتبط با بقاع متبرکه گیلان را موردمطالعه قرار داده است.

میرزایی‌مهر در کتاب (نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، ۱۳۸۶، فرهنگستان هنر)، به زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی دیوارنگاره‌های مذهبی بقاع گیلان پرداخته است. این کتاب یکی از مهم‌ترین منابع برای شناخت هنر دیوارنگاری مذهبی عامیانه در ایران است، ولی در بخش معرفی دیوارنگاره‌های بقعه کیسُم دقیق نیست؛ مثلاً مجلس «کاروان اسرای شام» در دیواره داخلی این بقعه، به‌اشتباه مجلس «قاسم و نوعروسش» معرفی‌شده و یا مجلس «دو طفلان مسلم» که در نمای بیرونی بقعه (جنب ورودی شرقی) قرار دارد، از نقاشی‌های نمای درونی بقعه شمرده‌شده است. به باور میرزایی‌مهر، اگرچه نام نقاش و تاریخ اجرا در بقعه کیسُم از بین رفته، امّا از اسلوب اجرای نقاشی‌ها و کتیبه‌ها پیداست که تزیینات نمای بیرونی، اثر «آقاجان لاهیجانی» است. میرزایی‌مهر برای پذیرش این ادعا، استناد به نقل‌قولی از متولی کهن‌سال بقعه می‌کند.

محمودی‌نژاد در کتاب «نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان، ۱۳۸۸، فرهنگ ایلیا»، ترتیب کار نقاشی در دیوارنگاری‌های بقاع گیلان را موردپژوهش میدانی قرار داده است. او با علی صورتگر نقاش (فرزند رضا صورتگر نقاش) و نیز با اشخاص بومی کهن‌سال روستایی گفت‌وگو انجام داده و جویای شیوه استفاده و آماده‌سازی رنگ‌ها، شیوه اجرا،

تاریخ نگاره‌ها و نام نقاشان شده است. فلور در کتاب «نقاشی دیواری در دوره قاجار، ۱۳۹۵، پیکره»، نگاهی به سیر هنر دیوارنگاری در بقاع عهد قاجار دارد.
باری، هیچ‌یک از پژوهندگان پیشین، برای یافتن نام نقاش بقعه کیسُم، اقدام به مطالعه مقایسه‌ای ننموده‌اند. نگارندگان در این مقاله برای نخستین بار به‌طور خاص این موضوع را موردپژوهش قرار داده و کوشیده‌اند بامطالعه مقایسه‌ای دیوارنگاره‌های بقعه آقا سید محمد یمنی در کیسُم با بقعه همنامش در لیچا (یکی در بیه‌پیش و دیگری در بیه‌پس) دلایلی در رد یا قبول انتساب نقاشی‌ها به «آقاجان لاهیجانی» بیابند؛ و با تطبیق با نقوش سایر بقعه‌ها، به شناسایی نقاش احتمالی برسند.

۱. دیوارنگاره‌های بقاع گیلان

واژه «بقعه» در زبان عربی، به معنی پاره‌ای از زمین است که ازنظر رنگ و ویژگی‌های دیگر، از پیرامونش قابل‌تمایز باشد. در متن‌های تاریخی به معنی جا و سرزمین و شهر نیز به‌کاررفته است؛ و نیز به معنی خانه، سرا، خانقاه و عمارت نیز به‌کاررفته است. در زبان فارسی به‌طورمعمول مراد از واژه بقعه عبارت است از مقبره و آرامگاهی که جسد یک شخصیت مذهبی و یا یکی از عرفا و دانشمندان و یا حکمرانان، پادشاهان یا شخص معتبری را دربر گرفته باشد و به‌طور عمده مقبره امامزادگان را بقعه می‌نامند.(ورجاوند و اسعدی، ۱۳۸۰: ۳۰۰) در ایران، استان‌های گیلان و مازندران بیشترین تعداد بقعه امامزاده‌ها را دربر دارند.(همان، ۳۰۲) نسب صاحبان نود درصد از بقاع گیلان، طبق روایات محلی و مندرجات شجره‌نامه‌ها، به امام موسی کاظم (ع) رسانیده شده است.(پوراحمد جکتاجی، ۱۳۸۵: ۳۵) این دسته از بقاع را در شرق گیلان، «آستونه» (آستانه) می‌نامند؛ و در مناطق مرکزی و غرب گیلان، «بوقا».(محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۳)
در گیلان از دیرباز، دیوار بقعه‌ها را نقاشی می‌کردند. این نقاشی هیچ ارتباطی با شخص مدفون نداشت و حتی متناسب با ساختمان بقعه و معماری آن نبود. به عبارتی معمار و سازنده بقعه از پیش محلی را برای نقاشی در نظر نمی‌گرفت، بلکه پس از پایان کار، متولی یا اهالی محل، یک نقاش را استخدام می‌کردند تا به‌دلخواه یا سفارش بانی یا بانیان، بر دیوار داخلی و خارجی بقعه نقاشی کند [برای نمونه: تصویر ۱۲.الف و ۱۲.ب همین مقاله که نام بانیان نقش، در بالای آن نگاشته شده است]. این نقاشی‌ها اغلب از وقایع کربلا بود. به این بقاع، «نقشین بقعه» می‌گفتند. در نقاشی‌های این بقعه‌ها، باورهای عامیانه مذهبی به تصویر کشیده شده است. نقاش، شخصیت‌ها را بر پایه منصب، اهمیت و شهرت (خوبی یا بدی)، کوچک و بزرگ و زشت و زیبا نشان می‌دهد و گاه چنان اغراق می‌کند که نقاشی تبدیل به کاریکاتور می‌شود.(پوراحمد جکتاجی، ۱۳۸۵: ۴۹) چنان‌که «آیدین آغداشلو» گفته، نخستین برداشت از تماشای این آثار، تحسین هنرمندان غیرحرفه‌ای و مومن و دل‌بسته‌ای است که به‌راحتی و بی‌قید به پیروی کامل از سنت و یا واقع‌گرایی، توانسته‌اند آثاری سرشار از تخیل و لطف به وجود آورند.(عیسی‌زاده، ۱۳۹۲: ۷)
هنرمندان دیوارنگاره‌های مذهبی که در بقعه‌ها، تکایا و امامزاده‌ها نقاشی کشیده‌اند اکثراً مهجور و گمنام‌اند و فقط نامی چند در کنار بعضی از آثار به چشم می‌خورد.(اخویان، ۱۳۹۰: ۱۷) در میان نقاشان بقاع گیلان، این نام‌ها شهرت بیشتری دارند: غلامحسین‌خان لاهیجی، مشهدی آقاجان لاهیجی، رضا صورتگر نقاش (رضا لاهیجانی)، علی صورتگر، محمد درخشان، سعید نقاش، ابوالقاسم کلیشمی.(محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳۴) از آقاجان لاهیجی (لاهیجانی) شش مجموعه نقاشی تاریخ‌دار در بقاع گیلان رؤیت شده که در یک‌فاصله زمانی بیست‌ساله از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۳ هجری قمری کشیده شده‌اند: ۱. بقعه روستای پینچاه (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۳۲ ق)، ۲. بقعه روستای گیلده بالا (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۳۳ ق)، ۳. بقعه روستای لیالستان (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۳۴ ق)، ۴. بقعه روستای باباجان دره (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۳۵ ق)، ۵. بقعه روستای لیچا (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۴۴ ق)، ۶. بقعه روستای متعلق محله (دیوارنگاری به تاریخ ۱۳۵۳ ق).(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۱۰۲)
اگرچه در ایران پس از اسلام، دوران طلایی نقاشی و مصور سازی کتب، مربوط به دوران ایلخانی تا اوایل سلسله صفوی به‌ویژه در تبریز و هرات است، اما دوران طلایی دیوارنگاری آن مربوط به عصر شاه‌عباس اوّل است.(آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۷) به‌جز شیوه درباری، شیوه عامیانه (غیررسمی) دیوارنگاری مذهبی هم در نیمه دوم حکومت صفوی توسعه می‌یابد. عوامل چندی در این امر مؤثر بود ازجمله: الف. رواج و تعمیق اندیشه‌های شیعی در میان مردم و رشد تعصبات مذهبی ب. عدم تمرکز هنرها در دربار و افزایش ثروت عمومی در جامعه ج. گسترش کمی سواد در جامعه شهری و مردمی شدن ادبیات در تنش سیاسی مذهبی پیوسته با رقیب دیرینه یعنی عثمانی‌ها و نیاز حاکمان به تبلیغات سیاسی که کاملاً با مذهب همراه بود.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۸)
نقاشی عامیانه با موضوع واقعه کربلا احتمالاً قبل از دوره صفویه شروع‌شده باشد. مناقب خوانی در دوره آل‌بویه، در کنار ادبیات حمله سرایی و حمله خوانی بعدی [مثل منظومه «حمله حیدری» و کتب مشابه چاپ سنگی در عهد قاجار با تصاویرشان] تأثیر زیادی بر نقاشی دیواری عامیانه بقاع و امامزاده‌های ایران گذاشت. البته مناقب خوانی در ایران، ریشه در فرهنگ کهن قبل از اسلام دارد. نقاشی دیواری «سوگ سیاوش» واقع در پنجکنت شاید از اولین دیوارنگاره‌هایی باشد که مرثیه‌سُرایی در آن نمایش داده

تصویر ۱. نمایی از جبهه شرقی بقعه آقاسید محمد یمنی در کیسُم، مأخذ: نگارندگان

می‌شود: پیکر بی‌جان سیاوش بر تخت و تعدادی زن در اطرافش به سوگواری.(اخویان، ۱۳۹۰: ۱۸)

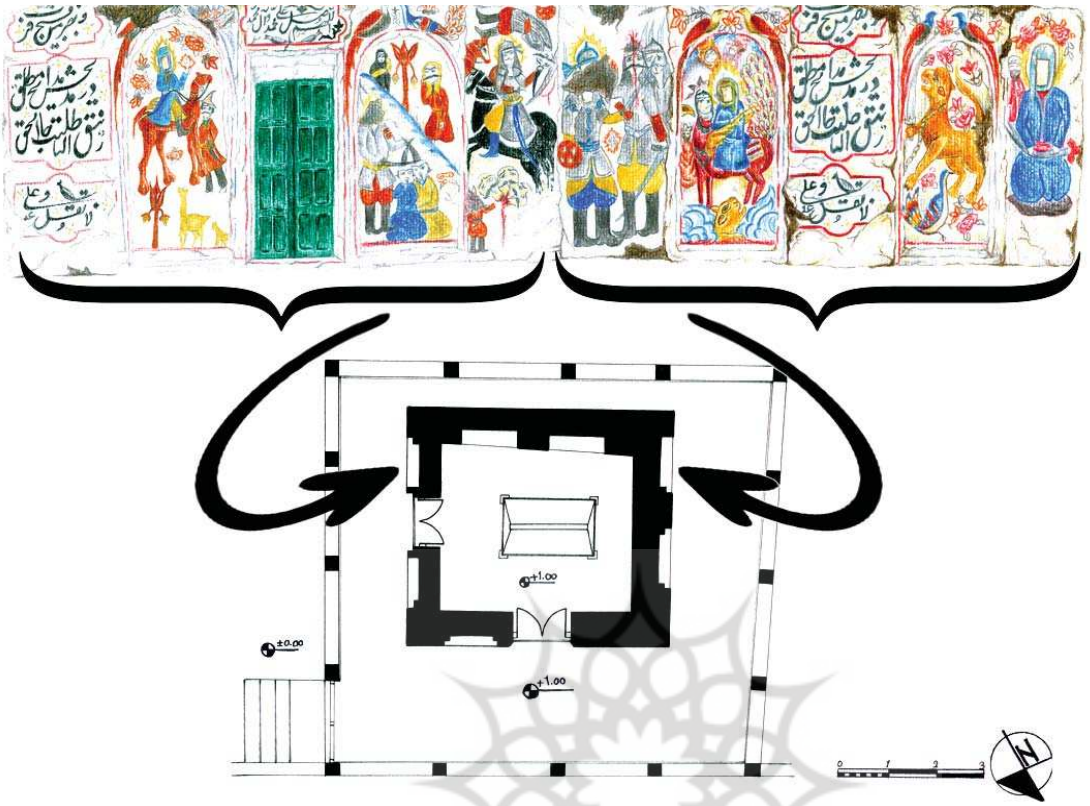
اکثر مردم گیلان تا پیش از دوره صفوی، زیدی مذهب بودند. پس از تسلط صفویه بر گیلان و رواج تشیع دوازده‌امامی و صوفیگری، علاقه‌مندی به بقاع سادات و امامزادگان هم نزد مردم افزایش یافت.(شادقزوینی، ۱۳۹۳: ۱۳۴) پیدایش دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را هم به دوره صفوی نسبت می‌دهند. احادیث و عرف، اجازه مصور کردن مساجد را نمی‌دهد، اما بقاع با دیوارهای بکرشان، جای مناسبی برای نقاشی‌های مذهبی عامیانه بوده است.(محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۹ و ۲۷) این نقاشی‌ها، نوعی آرایش ادواری بوده‌اند. بقاع تاریخی گیلان، با نگاهی گذرا، سه تا چهار لایه نقاشی دارند. بازآفرینی‌های ادواری و مداوم بر روی نقاشی‌های بقاع، روشی معمول بوده است و کمتر می‌توان انتظار داشت که این آثار را مرمت کرده باشند.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۶۳-۶۲) دیوارنگاره‌های گیلان نه‌تنها پُرشمارتر از سایر نواحی ایران هستند، بلکه آن‌ها را به‌جای آن‌که فقط در داخل بقعه نقاشی کنند (چنان‌که درجاهای دیگر مرسوم بوده است) بر روی دیوارهای خارجی بنا هم نقاشی می‌کردند. رسم بوده است که صحنه‌های سوگنامه کربلا را نقش کنند؛ یک دیوار بقعه را به علی‌اکبر، یکی را به قاسم و یکی را هم به حضرت عباس اختصاص می‌دادند.(فلور، ۱۳۹۵: ۱۵۲)

از اواسط عهد قاجار از کتاب‌های چاپ سنگی برای آموزش خواندن و نوشتن به نوباوگان استفاده می‌شد و بیشتر این کتاب‌ها رنگ و بوی مذهبی داشت. در مکتب‌خانه‌ها کتبی همچون قصص‌الانبیا، حمله حیدری، مختارنامه، خاوران‌نامه و طوفان‌البکاء تدریس می‌شد و مضامین عامه‌پسند آن‌ها در میان توده‌ها نشر و گسترش می‌یافت.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۱۱۱) واقعه عاشورا، الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان شیعی بود. می‌توان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را در ارتباط با «پرده‌های شمایل خوانی»، «نقاشی‌های کتب چاپ سنگی»، «تعزیه‌خوانی» و «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (خیالی نگاری) بررسی نمود.(محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۴۷) نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمودی از هنر قشر عامه شهری ایران در دوره قاجار بود؛ و نقاشی بقاع متبرکه نمودی از هنر قشر عامه روستایی ایران در آن عصر.(شادرخ و رحمتی، ۱۳۹۶: ۹۲)

بدون استثنا در تمامی بقاع منقوش، یک صحنه مربوط به واقعه کربلا وجود دارد؛ مجالسی نظیر به میدان رفتن علی‌اکبر، به میدان رفتن قاسم و به حجله ماندن عروسش، شهادت علی‌اکبر و حضور سیدالشهدا (ع) بر بالینش، نبرد قاسم با ازرق شامی و پسرانش، شهادت علی‌اصغر، صف بستن ملائک و آمدن جعفر جنی و سپاهش به یاری امام (ع)، حضور درویش کابلی، گودال قتلگاه، پاسداری شیر از اجساد شهدای کربلا و زاری‌اش با مرغان بر بدن‌های بی‌سر، بردن اسرای اهل‌بیت(ع) با سرهای شهدا به شام، حارث و دو طفلان مسلم، نبرد مسلم بن عقیل با کوفیان، قیام مختار و شمع آجین کردن یزیدیان.

در تمامی این مجالس، شخصیت اباعبدالله(ع) و اهل‌بیت(ع)، اسطوره پردازی شده است و در عین نمایش مظلومیت، بر حقانیت و غلبه ایشان بر کفار تأکید شده است. در این دیوارنگاره‌ها، با تأکید بر ترکیب‌بندی مقامی، شخصیت امام(ع) و یارانش در مرکز کادر و در اندازه‌ای بزرگ‌تر کشیده شده است، درحالی‌که یزیدیان و کفار با چهره‌های نگران در گوشه کادر قرار دارند.(شادقزوینی، ۱۳۹۳: ۱۳۹-۱۳۸) تکرار یک مجلس یا روایت در بقاع مختلف، دلیل مهم بودن آن داستان برای نقاش بوده است. نقاش، با تفاوت‌هایی اندک و نگرش هنرمندانه نسبت به وضعیت دیوار (سطح کار)، دست به ابداعاتی در بقاع مختلف می‌زد.(محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳۹)

در دیوارنگاره‌های مذهبی گیلان، بسیاری از موتیف‌ها، کاملاً ایرانی است؛ از آن جمله می‌توان به ابروان پیوسته، چشمان کشیده و خال لب و میان ابرو ـ که از ویژگی‌های زیبایی متداول دوران قاجار است ـ اشاره نمود. نقاش گیلانی در تصمیمی آگاهانه، روایت خود از رویدادی خارج از مرزهای ایران را بومی‌سازی کرده و به نقاشی دیواری رنگ و بوی محلی می‌دهد. برای مثال، نقش کردن تورنگ یا قرقاول در دیوارنگاره‌ها، با علم به این‌که این پرنده وحشی، گونه بومی مناطق مرطوب و جنگلی گیلان است. هم‌چنین می‌توان به شکل و فرم گهواره علی‌اصغر در دیوارنگاره‌ها اشاره نمود که از نوع گهواره گیلکی است.(خاکپور و خاکپور، ۱۳۹۶) از مراسم قدیمی و رایج در گیلان که در جوار بقاع انجام می‌شد، علم بندی و علم واچینی است. علم به‌نوعی نماد درخت نخل، درخت سرو و دست بریده‌شده حضرت ابوالفضل(ع) است که تغییر شکل یافته آن در دیوارنگاره‌های بقاع دیده می‌شود.(اخویان، ۱۳۹۶: ۷۸-۷۶)



تصویر ۲. پلان و جانمایی مجالس دیوارنگاری بیرونی بقعه کیسُم در نماهای شرقی و غربی، ۱۳۹۴، مأخذ: همان

۲. مطالعه مقایسه‌ای عناصر تصویری دیوارنگاره‌های بقاع آقا سید محمد یمنیِ

سید محمد یمنی، احتمالاً جزو آن دسته از عالمان زیدی بوده که از یمن به گیلان مهاجرت کرده‌اند.(اصلاح عربانی و همکاران، ۱۳۸۰: ۵۶۲) اکنون دو بقعه منقوش منسوب به او در شرق گیلان وجود دارد: بقعه واقع در محله گوراب سر روستای کیسُم، ۱۰ کیلومتری شهر آستانه‌اشرفیه، در مجاورت جاده اصلی کیسُم [نزد اهالی، معروف به «نقش بوقا»]؛ و دیگری بقعه واقع در روستای لیچا، ۴ کیلومتری شمال شرقی شهر لشت‌نشاء.

منوچهر ستوده (۱۳۵۱: ۱۹۶-۱۹۵) و به‌تبع او برخی پژوهشگران دیگر، نام صاحب بقعه کیسُم را «سید احمد یمنی» ضبط کرده‌اند(اصلاح عربانی و همکاران، ۱۳۸۰: ۵۷۱؛ محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸، ۱۱۱) ولی بنا بر تابلوی معرفی بنا که در ورودی محوطه بقعه نصب است، نام درستش همان «آقا سید محمد یمنی» است(تصویر ۱) دیوارنگاری‌های بی امضای این بقعه را (تصاویر ۲ و ۳ الف و ۳ ب) بعضی از پژوهندگان [بی‌هیچ دلیل و سند متقنی] به «مشهدی آقاجان لاهیجی» نسبت داده‌اند.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۴۰؛ شادرخ و رحمتی، ۱۳۹۶: ۹۲؛ رجب‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۲۲؛ و رئوف، ۱۳۹۸: ۹۰) سه مجلس از دیوارنگاره‌های بقعه کیسُم با سه مجلس

تصویر ۳ - الف

تصویر ۳ الف. جانمایی مجالس دیوارنگاری داخلی بقعه کیسُم، ۱۳۹۲، مأخذ: همان

تصویر ۳ - ب

تصویر ۳ ب. وضعیت موجود همان مجالس دیوارنگاری، پس از حریق سال ۱۳۹۶، مأخذ: آرشیو شخصی احمد خامه‌یار

تصویر ۴ – الف

تصویر ۴ – ب

تصویر ٤، الف. مجلس «معراج رفتن پیامبر(ص)» در بقعه کیسُم، ۱۳۹٤، مأخذ: نگارندگان

تصویر ٤، ب. برداشت نقش همان مجلس به تاریخ ۱۳۹٤، مأخذ: همان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

از دیوارنگاره‌های بقعه لیچا دارای مضمون یکسانی هستند: مجالس «معراج رفتن پیغمبر (ص)»، «زاری شیر و مرغان بر اجساد شهدای کربلا» و «کاروان اسرای اهل‌بیت (ع)». ولی علی‌رغم داشتن شباهت‌های مضمونی، تفاوت‌هایی در پرداختِ عناصر تصویری‌شان به چشم می‌خورد که در ادامه شرح داده می‌شود.

۲-۱. مجلس «معراج رفتن پیامبر(ص)»

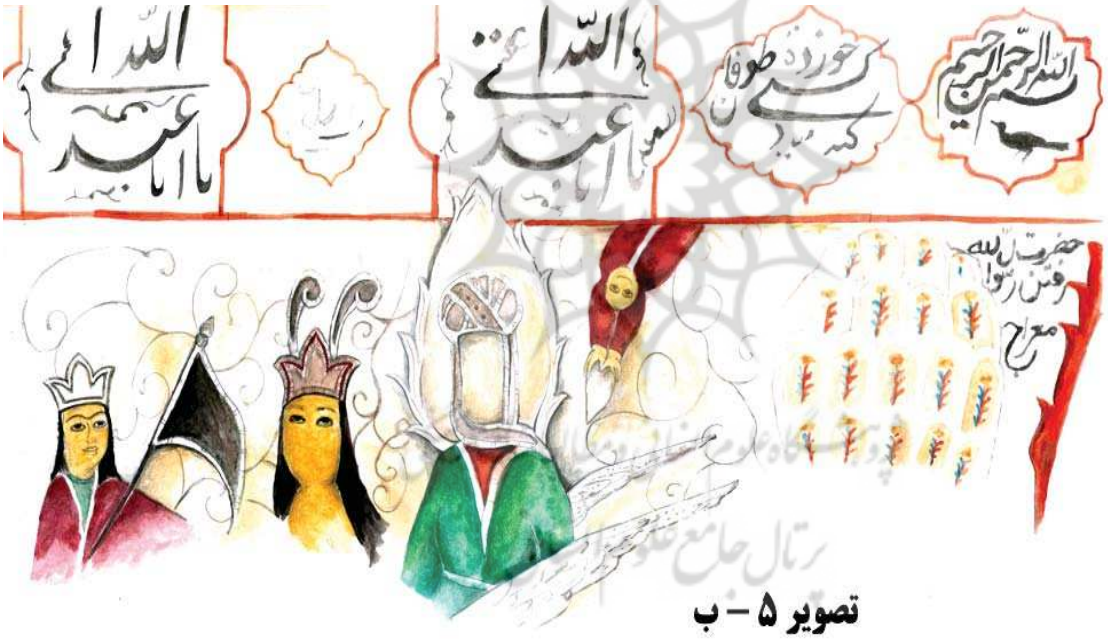
۲-۱-۱. حضرت محمد (ص)

جایگاه او در هر دو دیوارنگاره، با تمهیداتی مورد تأکید قرارگرفته است: پوشاندن صورت با نوعی رُخ‌پوش یا برقع، رنگ لباس و شعله‌های نورانی دور سر. در نقش واقع بر جداره خارجی بقعه کیسم، عبای پیامبر(ص) به رنگ آبی است [نماد آرامش]. پیامبر، دست راست خود را بر قلبش نهاده و از اطراف و بالای عمامه‌اش، تنگاتنگ و بی‌فاصله، زبانه‌هایی آتش‌گون (شعله سان) هویداست. در نقش واقع بر جداره خارجی بقعه لیچا ولی عبای پیامبر(ص) به رنگ سبز است.[نماد قداست] دست پیامبر بر سینه‌اش نیست؛ و دستاری که با یک‌جور عمامه‌پیچی متفاوت بر سر دارد را هاله‌ای نورانی ـ بافاصله ـ احاطه کرده است.(تصاویر ۴ الف، ۴ ب، ۵ الف، ۵ ب؛ جدول ۱ و نمودار ۱)

۲-۱-۲. بُراق

بُراق، مرکب آسمانی پیامبر(ص) در معراج و سفر شبانه‌اش از مسجدالحرام در مکه تا مسجدالاقصی در بیت‌المقدس بود. در دیوارنگاری هر دو بقعه، بُراق را با سر یک زن که تاج بر سر نهاده و بدنی به شکل اسب و دمی طاووس گونه دارد تصویر کرده‌اند. در بقعه کیسم، بُراق تاجی ساده بر سر نهاده و سه سینه‌ریز تزئینی بر گردن دارد. او صورتی سپید و بدنی قهوه‌ای‌رنگ دارد و دو طره از گیسوان بلندش را در جلوی گردن ریخته است. در بقعه لیچا، بُراق صورتی به رنگ اُکر و تاجی با دو پر بر سر دارد. هرچند که خطوط گردن به پایین بُراق از بین رفته ولی مشخص است که گیسوان‌اش را در پشت گردن رها کرده و زینت بندی متفاوت بر گردن دارد.(تصاویر ۴ الف، ۴ ب، ۵ الف، ۵ ب؛ جدول ۱ و نمودار ۱)

تصویر ۵،الف. مجلس «معراج رفتن پیامبر(ص)» در بقعه لیچا،۱۳۹۷، مأخذ: همان



تصویر ۵، ب. برداشت نقش همان مجلس به تاریخ ۱۳۹۷، مأخذ: همان

۲-۱-۳. جبرئیل

جبرئیل، وظیفه راهنمایی پیامبر(ص) را در شب اسراء (أَسْرَیٰ) بر عهده داشت. در هر دو دیوارنگاره، او را متفاوت از سایر فرشتگان و افراد عادی، تاج بر سر و پرچم به دست می‌توان مشاهده نمود. در نقش بقعه کیسُم، جبرئیل به‌صورت ملکی جوان با تاجی طلایی و عبایی سرخ‌رنگ در جلوی براق ایستاده است. در بقعه لیچا اما با چهره‌ای شبیه زنان دوره قاجار تصویر شده است؛ درحالی‌که تاجی بی‌رنگ با شکلی ساده از یک برگ و دونیم برگ بر سر نهاده و زیر عبای سرخ‌فامش جامه‌ای سبزرنگ پوشیده است.(تصاویر ۴ الف، ۴ ب، ۵ الف، ۵ ب؛ جدول ۱ و نمودار ۱)

۲-۱-۴. شیر و فرشتگان

در روایت معراج، «شیر» تمثیلی از امام علی(ع) [اسدالله] است. پای نقش بُراق در بقعه کیسُم، نیم‌تنه یک شیر که از میان ابرها بیرون آمده، دیده می‌شود و بالای سر پیامبر،

جدول ۱. مقایسه عناصر تصویری در دیوارنگاره‌های با مضمون معراج پیامبر(ص) در بقاع کیسُم و لیچا، مأخذ: نگارندگان

مجلس معراج رفتن پیامبر (ص)	پیامبر (ص) [فرم قرارگیری دست‌ها و هاله دور سر]	بُراق	جبرئیل	فرشته‌های بالای سر پیامبر(ص)
بقعه کیسم				
بقعه لیچا				

نیم‌تنه دو فرشته در اندازه کوچک به‌صورت معلق از بالای کادر به‌سوی پایین که گویی نور عطیه می‌آورند. در بقعه لیچا، به دلیل از بین رفتن بخش پایینی دیوارنگاره، نمی‌توان قضاوتی در مورد حضور یا عدم حضور «شیر» داشت؛ ولی در بالای سر پیامبر، برخلاف دیوارنگاره بقعه کیسُم، تنها یک فرشته که بالاتنه و هم بخشی از دوپایش نقاشی شده است، در حال عطیه آوردن نور دیده می‌شود [به نظر می‌رسد صورت این فرشته را بعدها دست‌کاری کرده باشند، چون چشم‌ها در جای و جهت درست قرار ندارد].(تصاویر ۴ الف، ۴ ب، ۵ الف، ۵ ب؛ جدول ۱ و نمودار ۱)

۲-۱-۵. خط نگاره‌ها و دیگر عناصر بصری

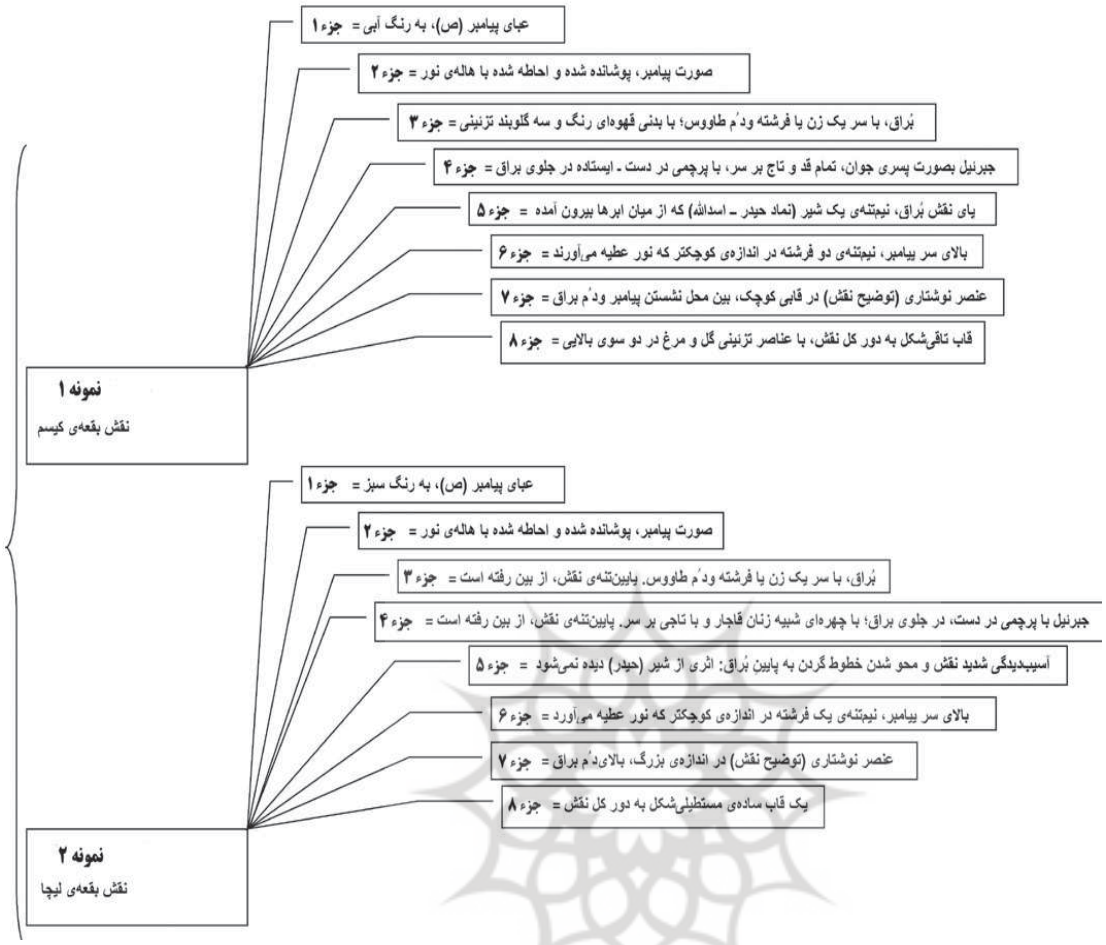
در مجلس نقاشی شده در بقعه کیسُم، عنصر نوشتاری که توضیح مجلس است، در قاب لوزی شکل کوچکی بین جای نشستن پیامبر و دم براق قرار دارد و در دو سوی فوقانی قاب طاقی شکلی که به دور کل مجلس است، عناصر تزئینی گل و مرغ (تورنگ) دیده می‌شود.

برخلاف آن، در دیوارنگاره بقعه لیچا، عنصر نوشتاری توضیح مجلس، بدون کادربندی مشخص در بالای دم براق قرار دارد و در کادر بالای مجلس هم خط نگاره‌هایی دیده می‌شود که آغاز بند دوم از دوازده بند محتشم است [«کشتی شکست‌خورده طوفان کربلا»] بعلاوه کمک خواهی از امام معصوم(ع) با ذکر «یا اباعبدالله أَغِثْنی». این‌ها درواقع ادامه خطوطی هستند که دورتادور بالای دیوار بقعه (نزدیک سقف) چرخیده‌اند. برخلاف آن، در بالای مجالس دیوار خارجی بقعه کیسُم، به‌جای کتیبه‌نگاری، فقط نقش گل و مرغ وجود دارد. هرچند که معراج پیامبر(ص) در شب بود، اما زمینهٔ مجالس هر دو بقعه، سپید است؛ جز این‌که نقاش، زمینه دیوارنگاره بقعه لیچا را با خطوط پیچکی خیال‌انگیزی از ابروباد آسمانی تزئین نموده.(تصاویر ۴ الف، ۴ ب، ۵ الف، ۵ ب؛ جدول ۱ و نمودار ۱)

۲-۲. مجلس «گودال قتلگاه: زاری شیر و مرغان بر اجساد بی‌سر شهدای دشت کربلا»

۲-۲-۱. شیر

«شیر» در روایت کربلا، جایی ظاهر می‌شود که «عمر



نمودار ۱. تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌ها در دو نقش با مضمون معراج پیامبر(ص) در بقاع کیسُم و لیچا. مأخذ: همان

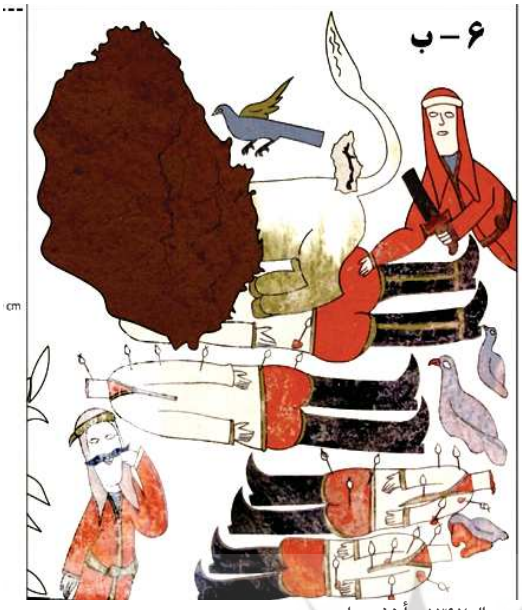
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

سعد» با سوارانش قصد کرده بودند پیکر امام حسین(ع) را زیر سم ستوران قرار دهند. «فضه» کنیز زینب(س)، به خواست بانوی‌اش، «شیر» را از نخلستان‌های نزدیک فرات می‌خواند. سپس «شیر» به قتلگاه می‌آید و بالای پیکر بی‌سر امام(ع) می‌نشیند و در نگهبانی و پاسداری از بدن مطهر غرشی می‌کند که اشقیاء را از قصدشان بازمی‌گرداند.

«شیر» در دیوارنگاره داخلی بقعه کیسُم، به رنگ زرد، دم خود را رو به بالاگرفته، دو پا را بر جسد سیدالشهدا(ع) نهاده و دستانش را به حالت شیون در دو سوی سر (تا پای گوش‌ها) بالابرده و سروصورتش را به خون شهید رنگین ساخته است. در دیوارنگاره جداره بیرونی بقعه لیچا ولی «شیر» به رنگ اُکر است؛ درحالی‌که دم را خم کرده، بالای جسد (بی‌آنکه پاهایش روی آن باشد) دستانش را دردمندانه روی سر نهاده و گوش‌ها گم است؛ خونی هم بر سروصورت ندارد. در هر دو دیوارنگاره، گویی «شیر» خنجری را از سینه امام(ع) بیرون کشیده است.(تصاویر ۶ الف، ۶ ب، ۷ الف، ۷ ب؛ جدول ۲ و نمودار ۲)

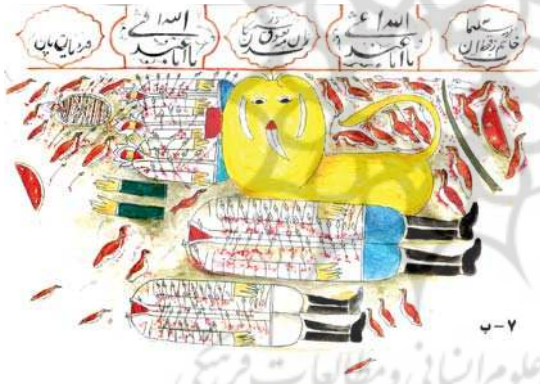
۲-۲-۲. مرغان

حضور پرندگان در قتلگاه کربلا، غالباً نمادی از شهادت و عروج است. در دیوارنگاره بقعه کیسُم، تعداد کل مرغان، چهارتاست که همگی آبی‌رنگ و شبیه کبوترند؛ درحالی‌که یکی به پرواز درآمده است و دیگران - نشسته در کنار اجساد - منقار و بدن را به خون شهدا آغشته‌اند. در نقش بقعه لیچا، تعداد کل مرغان، حدوداً سی و دوتاست [به تعداد یاران سواره امام]؛ که همگی شبیه کبک بال‌وپر قهوه‌ای دارند و در کنار اجساد نشسته و منقار را به قطرات خون شهدا آغشته‌اند. ظاهراً کبوتران و کبک‌ها در گودال قتلگاه، وظیفه داشتند تا تیرها را از بدن شهدا بیرون بیاورند.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۸۶) علاوه بر این، پرواز کبوتران با منقار آغشته به خون شهدا [و حمل بریده‌هایی از بدن‌های مطهر] در دیوارنگاره بقعه کیسم، خبررسانی این واقعه را به اطراف‌واکناف در ذهن تداعی می‌کند.(تصاویر ۶ الف، ۶ ب، ۷ الف، ۷ ب؛ جدول ۲ و نمودار ۲)



تصویر ٦ الف. مجلس «گودال قتلگاه» در بقعه کیسُم، تصویر وضعیت سالم نقش در سال ۱۳۹۲، مأخذ: همان
تصویر ٦ ب. برداشت همان نقش در سال ۱۳۹۵ (بخشی از پیکره شیر تخریب‌شده است)، مأخذ: همان

تصویر ۷ الف. مجلس «گودال قتلگاه» در بقعه لیچا، ۱۳۹٦، مأخذ: همان



تصویر ۷ ب. برداشت همان نقش به تاریخ ۱۳۹٦، مأخذ: همان

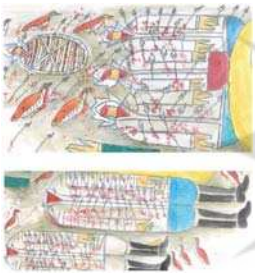
۲-۲-۳. پیکر شهدا

در مجلس نقاشی شده در بقعه کیسُم، جنازه چهار شهید بی‌سر و تیرباران در گودال قتلگاه به تصویر درآمده است که دوتای آن‌ها بزرگ‌تر تصویر شده‌اند [پیکرهای امام حسین (ع) و احتمالاً علی‌اکبر]. شهدا، همگی بدون هاله نورند و شلوارهای قرمزرنگ و چکمه‌های مشکی پوشیده‌اند. در مجلس بقعه لیچا اما قنداق طفلی شیرخواره با تیری در گلو (علی‌اصغر) به همراه جنازه پنج شهید بی‌سر دیگر دیده می‌شود. دور گردن اجساد شهدا، از جایی که سر را بریده‌اند، زبانه‌هایی شعله سان (هاله نور) هویداست. دو جنازه افتاده در پای شیر، همانند دیوارنگاره بقعه کیسُم، بزرگ‌تر به نمایش درآمده است ولی جنازه سیدالشهدا (ع) برخلاف مجلس بقعه کیسُم، شلوار آبی به پا دارد و بالای سرش، دستان قطع‌شده‌ای بر زمین دیده می‌شود که شاید مرتبط با «روضه ساربان» و داستان قطع کردن دودست جنازه امام(ع) و دزدیدن انگشتر و کمربند قیمتی‌اش باشد.(تصاویر ۶ الف، ۶ ب، ۷ الف، ۷ ب؛ جدول ۲ و نمودار ۲)

۲-۲-۴. شاهدان

به‌جز «عمر سعد» که با یکی از فرماندهانش می‌خواست با اسب بر بدن‌های شهدا بتازد و حضور «شیر» مانع کارشان شد، بزرگ قبیله بنی اسد و مردانش هم از اولین کسانی بودند که بعد از عاشورا، با صحنه خونین کربلا مواجه شدند و به دفن پیکره‌های شهدا اقدام کردند.[به روایتی، دفن بدن‌های بی‌سر را باراهنمایی امام سجاد(ع) انجام دادند] در بالا و پایین مجلس نقاشی شده در بقعه کیسُم، دو مرد با جامه‌های قرمزرنگ شاهد اجساد بر

جدول۲. مقایسه عناصر تصویری در دیوارنگاره‌های با مضمون «گودال قتلگاه» در بقاع کیسُم و لیچا، مأخذ: همان

مجلس گودال قتلگاه	شیر	مرغان	پیکر شهدا	شاهدان
بقعه کیسُم				
بقعه لیچا				هیچ شاهدی درصحنه نیست

زمین‌مانده شهدا و نگهبانی شیر از آن‌ها هستند. فردی که بالای پیکر امام حسین(ع) است، شمشیر دونیم شده‌ای را در دست گرفته و یحتمل «بَجدَل‌بن سُلَیم» است که گفته‌شده پس از شهادت امام (ع)، انگشت حضرت را به طمع انگشترش، با تکه شمشیری شکسته برید. در مجلس نقاشی شده در بقعه لیچا ولی نشانی از این دو مرد و هیچ شاهد دیگری نیست؛ در عوض، در دو سوی مجلس، یک شمشیر و یک سپر دونیم شده افتاده بر زمین را می‌توان مشاهده نمود.(تصاویر ۶ الف، ۶ ب، ۷ الف، ۷ ب؛ جدول ۲ و نمودار ۲)

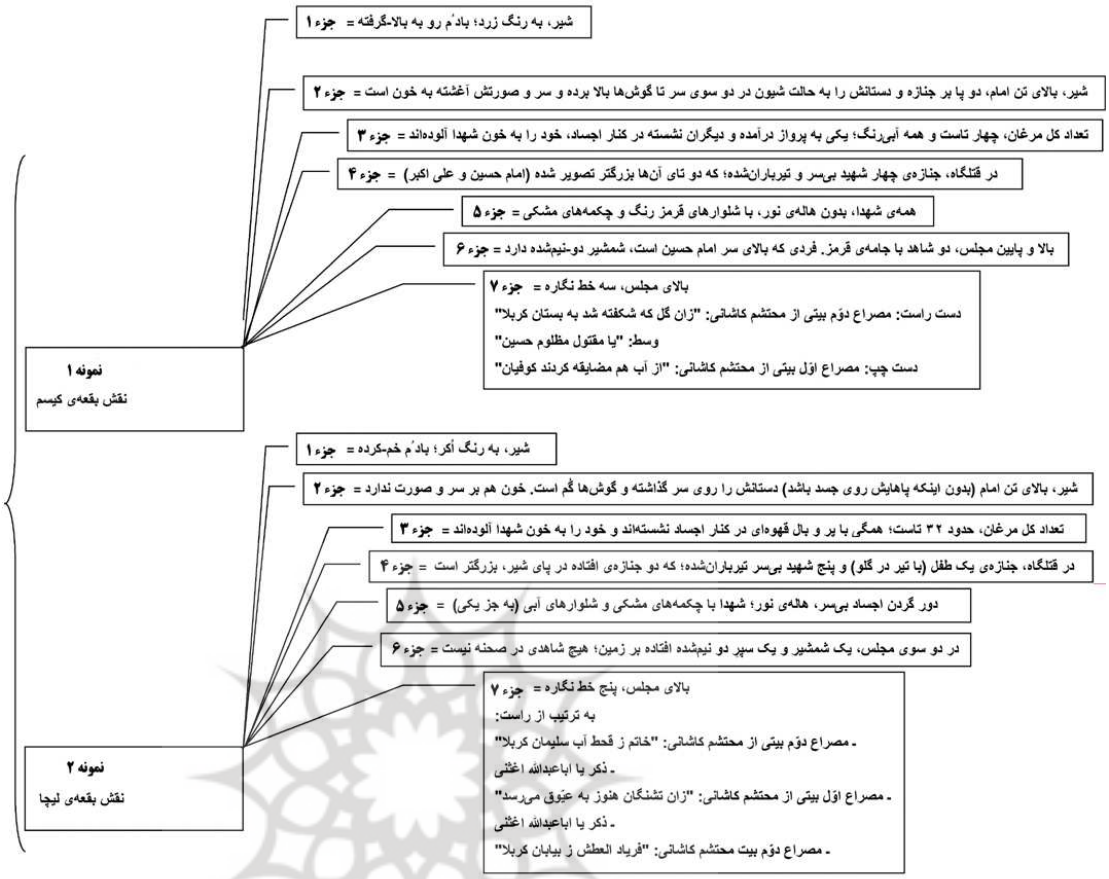
۲-۳. مجلس «کاروان اُسرای شام»

۲-۳-۱. امام سجاد(ع) و زنان اهل‌بیت

در روایات کربلا، مکرر به نشاندن امام سجاد (ع) و زنان اهل‌بیت بر شترانِ لاغر و بی جهاز و حرکت‌دادن کاروانِ اُسرا ازکربلا به‌سوی کوفه [با نیت گردانیدن در کوچه و محله‌های کوفه] و سپس به‌سوی شام و دربار یزید اشاره‌شده است؛ درحالی‌که «سنان بن انس» یا «شمر» سر امام حسین(ع) را به حالت نمایشی در دست گرفته و یا آن را با سرهای شهدا بر نیزه کرده بودند.

اسیران در هر دو دیوارنگاره، با رُخ‌پوش بر شترانی بی جهاز تصویر شده‌اند؛ درحالی‌که امام سجاد(ع) به‌صورت کت‌بسته (با غل‌جامه) در جلو قرار دارد و حضرت زینب(س) در پس امام با یک دست بیرون آمده از بالاپوش مشخص‌شده است. در مجلس نقاشی شده در بقعه کیسُم، امام سجاد(ع)، جامه‌ای قرمزرنگ به تن دارد که روی آن عبایی مشکی (با آستری آبی) پوشیده و یک هاله نور با زبانه‌های آتشگون طلایی به دور سرش نشان داده‌شده است.

زینب(س) هم در این مجلس، بی‌آنکه هاله نوری دور سرش باشد، به همراه دو زن دیگر، همگی با چارقد قرمز و بالاپوش مشکی گویی سوار بر شتری واحداند. زینب(س) دست راستش را از بالاپوش بیرون آورده و آستین جامه قرمزرنگش مشخص است. در مقابل، در نقاشی دیواری بقعه لیچا، امام سجاد(ع)، جامه‌ای به رنگ سبز آبی با عبای مشکی بر تن دارد؛ و هاله نور سفیدی به دور سر.



نمودار ۲. تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌ها در دو نقش با مضمون «گودال قتلگاه» در بقاع کیسُم و لیچا، مأخذ: همان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

زینب(س) هم با هاله نوری به دور سر و چادر مشکی، به همراه پنج زن دیگر که آن‌ها هم چادر مشکی پوشیده‌اند، سوار بر سه شتر دیده می‌شوند. زینب(س) در اینجا، برخلاف دیوارنگاره بقعه کیسم، دست چپ خود را از چادر بیرون آورده و آستین جامه‌اش زردرنگ است. روبنده زنان هم در این مجلس، باظرافت و جزئیات بیشتری نسبت به نقش بقعه کیسُم کشیده شده است.(تصاویر ۸ الف تا ۸ ج؛ جدول ۳ و نمودار ۳)

۲-۳-۲. شتران بی جهاز

ظاهراً نشاندن امام سجاد(ع) و زنان و اطفال اسیر بر روی شتران بی جهاز جهت استخفاف ایشان بوده است. سواری بر روی شتر بی جهاز، برای انسان سالم هم کاری دشوار است، چه رسد به امام سجاد(ع) که باحالی بیمار بر روی شتر نشسته بود. در دیوارنگاره بقعه کیسُم، تعداد شتران بی جهاز، دوتاست؛ که سر یکی گم است. ولی در دیوارنگاره بقعه لیچا، تعداد شتران بی جهاز، چهارتاست؛ که سر همگی پیداست و گردنی بلندتر نسبت به نقش بقعه کیسُم دارند.(تصاویر ۸ الف تا ۸ ج؛ جدول ۳ و نمودار ۳)

۲-۳-۳. «شمر» و سربازان «ابن زیاد»

در دیوارنگاره بقعه کیسُم، هیچ توضیحی در کنار نقوش وجود ندارد و خیر و شر بی‌فاصله از یکدیگرند. «شمر» در جلوی کاروان سوار بر اسب یا گورخری [نقش صورت شمر، تخریب‌شده] سربریده امام حسین(ع) را که هاله نور طلایی دارد، بر دست بلند کرده است. شش نفر از سربازان ابن زیاد هم در پای مجلس تصویر شده‌اند که همگی جامه‌های رنگی به تن دارند و بی اسب و کلاه‌خود [به تخفیف و مضحکه با مقنعه]، یک‌درمیان حامل سرهای مبارک بر نیزه‌ها هستند.

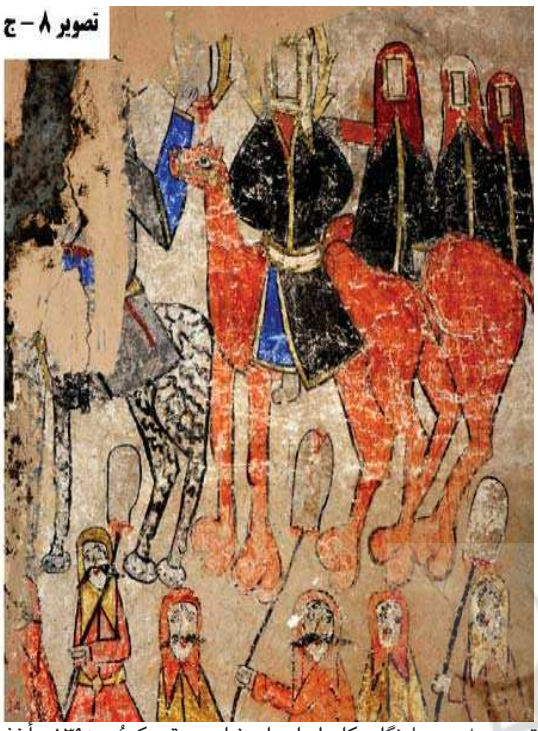
در دیوارنگاره بقعه لیچا، بالای سر امام سجاد(ع)، کلمه «عصمت» قابل‌خواندن است و کنار سر شمر، «لعنت الله اعدائهم اجمعین». در اینجا، خیر و شر با فاصله از هم‌اند. «شمر»

تصویر ۸ – الف

تصویر ۸ الف. دیوارنگاره «کاروان اسرای شام» در بقعه لیچا، ۱۳۹۶، مأخذ: همان

تصویر ۸ – ب

تصویر ۸ ب. برداشت همان نقش به تاریخ ۱۳۹۶، مأخذ: همان


تصویر ۸ – ج

تصویر ۸ ج. دیوارنگاره کاروان اسرای شام در بقعه کیسُم. ۱۳۹۵، مأخذ: همان

سوار بر اسب قهوه‌ای‌رنگ [رو به کاروان اسرا]، سربریده حسین(ع) را که هاله نور سپیدی دارد، بر نیزه بلند کرده است. شمار سربازان ابن زیاد هم که در کنار شمر هستند، بیشتر از هشت‌تاست. این سربازان، برعکس نقش بقعه کیسُم، اسب و کلاه‌خود و جوشن دارند و اثری هم از سرهای بالای نیزه‌ها نیست.(تصاویر ۸ الف تا ۸ ج؛ جدول ۳ و نمودار ۳)

۳. خط نقاشی‌ها در دیوارنگاره‌های دو بقعه

کتیبه‌نگاری‌های مذهبی [از اشعار و اذکار]، مکمل نقاشی‌ها و از وظایف نقاش بود. اکثر نقاشان بقاع گیلان، از خوشنویسی بهره زیادی نداشتند و سطح سواد آن‌ها اندک بود. کارهای خطاطی را خطاطان برای آن‌ها می‌نوشتند و نقاشان این طرح‌های خوشنویسی شده را خریداری می‌کردند. سپس طرح‌ها را روی کاغذهای نیمه شفاف چسبانده به هم انتقال می‌دادند و با سوزن‌کاری خطوط اصلی، کلیشه درست می‌کردند. آنگاه این کلیشه‌ها را روی دیوار بقعه قرار می‌دادند و به شیوه گرته‌زنی با پودر زغال، خطوط موردنظر را به روی سطح دیوار (که قبلاً گچ کاری و صاف و آماده‌شده بود) انتقال می‌دادند. در پایان هم دور خطوط را قلم‌گیری کرده و داخل‌شان را رنگ می‌زدند. بعضی مجالس نقاشی شده از آثار استادان هم توسط شاگردان‌شان کلیشه‌سازی شده است و این کلیشه‌ها را نیز (به‌مانند طرح‌های خوشنویسی) خریدوفروش می‌کرده اند.(میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۱۰۶ و ۱۱۳؛ محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۴)

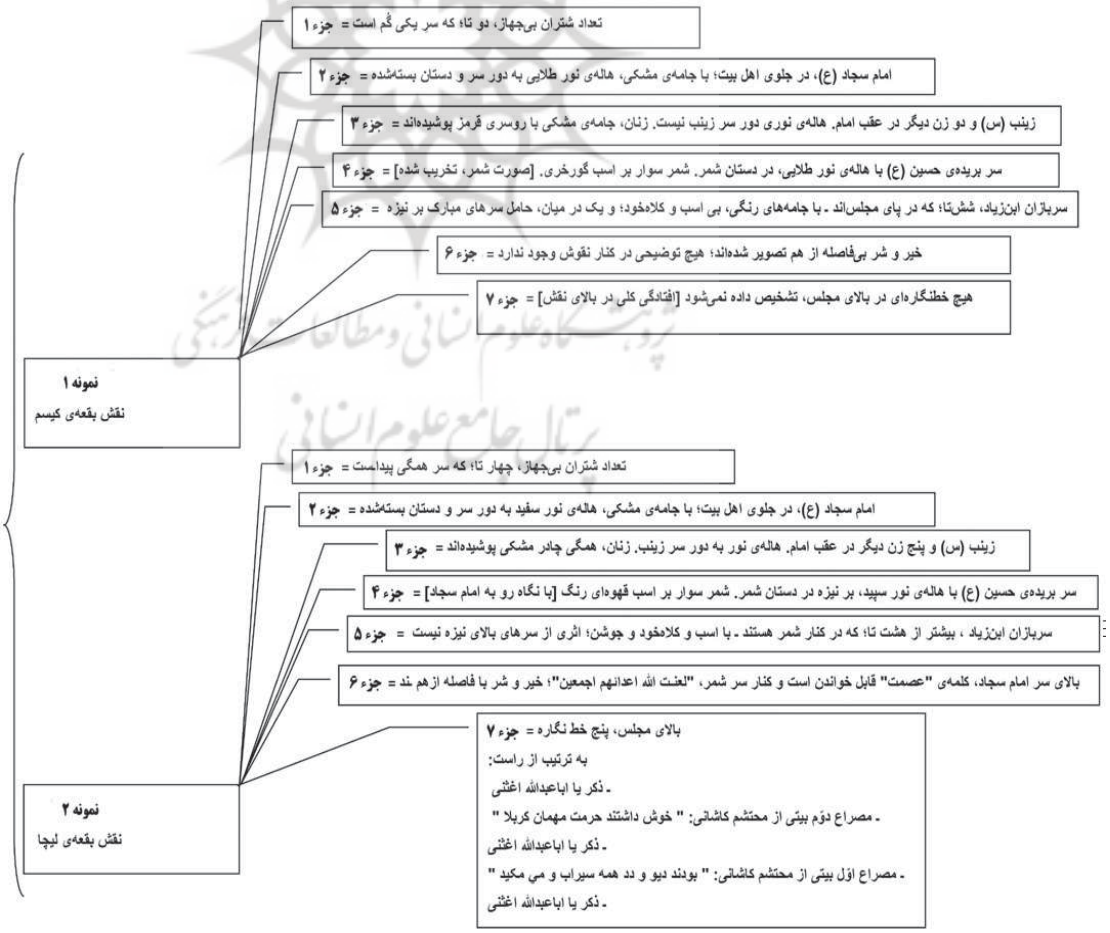
در هر دو بقعه کیسُم و لیچا، کتیبه‌هایی عیناً تکرار شده است که اطمینان حاصل می‌شود از طرح‌های آماده یا کلیشه قابل تکثیر استفاده کرده‌اند. همچنین در برخی از خط نقاشی‌های بقعه کیسُم، دو قرقاول یا تورنگ با کلیشه به‌صورت زوجی، روبروی هم نقاشی شده است که همانندش را در بقعه لیچا در دو سوی یک علم می‌توان مشاهده نمود.(تصاویر ۹ الف تا ۹ و – ۱۰ الف تا ۱۰ هـ)

۴. مجالس با مضامین روایی متفاوت

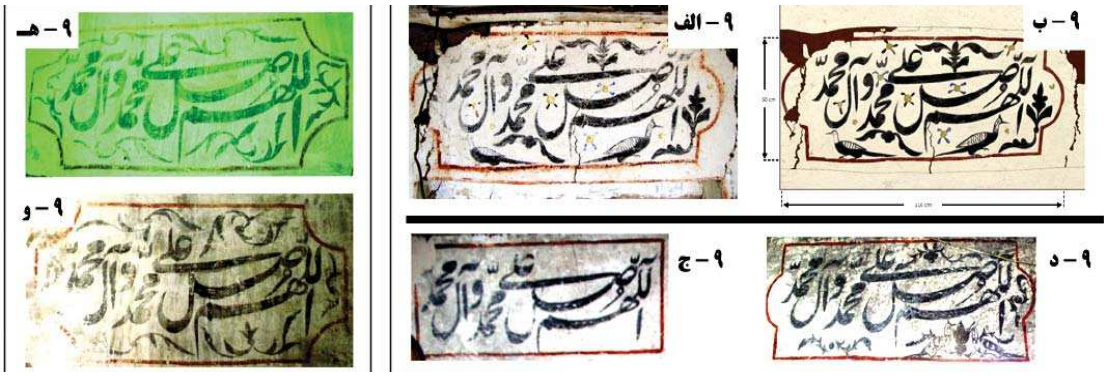
در بقاع کیسُم و لیچا، به‌جز دیوارنگاره‌های با مضامین روایی یکسان که پیش‌تر در بخش دوم این پژوهش موردمطالعه مقایسه‌ای قرار گرفتند، چند مجلس دیوارنگاری دیگر هم دیده می‌شود که دارای مضامین متفاوت ولی شخصیت‌های واحدند. مثلاً یکی از دیوارنگاری‌های داخلی بقعه کیسُم، مجلس «ذبح اسماعیل» است که هاجر، مادر اسماعیل(ع)، در پای این مجلس در اندازه کوچک‌تر کشیده شده است؛ درحالی‌که در بقعه لیچا، مجلس «حضرت

جدول۳.مقایسه عناصر تصویری در دیوارنگاره‌های با مضمون «کاروان اسرای شام» در بقاع کیسُم و لیچا، مأخذ: همان

مجلس کاروان اسرای شام	(امام سجاد(ع	حضرت (زینب(س	شتران	شمر با سربریده امام (حسین(ع	سربازان ابن زیاد
بقعه کیسم					
بقعه لیچا					

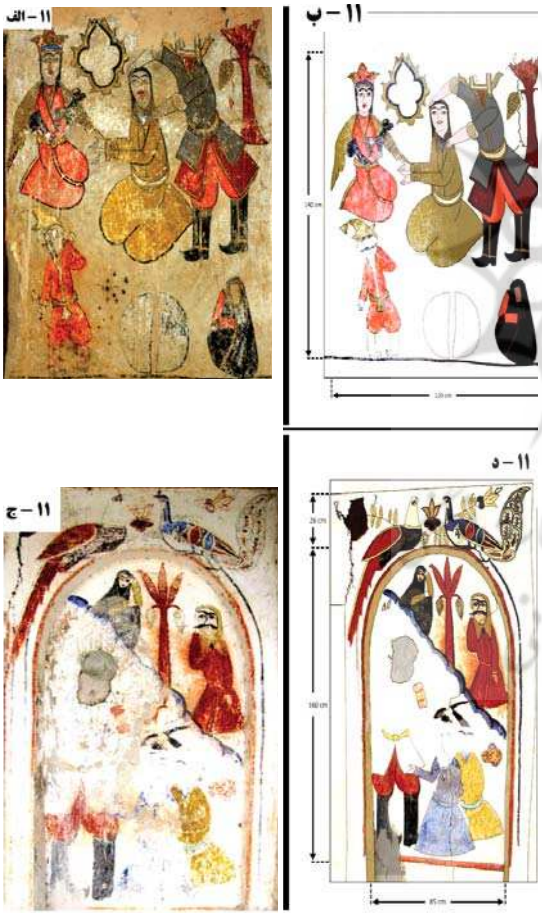


جدول۳.مقایسه عناصر تصویری در دیوارنگاره‌های با مضمون «کاروان اسرای شام» در بقاع کیسُم و لیچا، مأخذ: همان



تصویر ۹ الف، ۹ ج، ۹ د: چند نمونه از کتیبه‌نگاری‌هایی که با استفاده از کلیشه در بقعه کیسُم انجام‌شده است، ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۹ ب. برداشت نقش کتیبه نگاره ۹ الف. تاریخ برداشت: سال ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۹ هـ ۹ و. دو نمونه از کتیبه نگاره‌های بقعه لیچا که استفاده از کلیشه یکسان (با بقعه کیسم) را نشان می‌دهد، ۱۳۹۶، مأخذ: همان

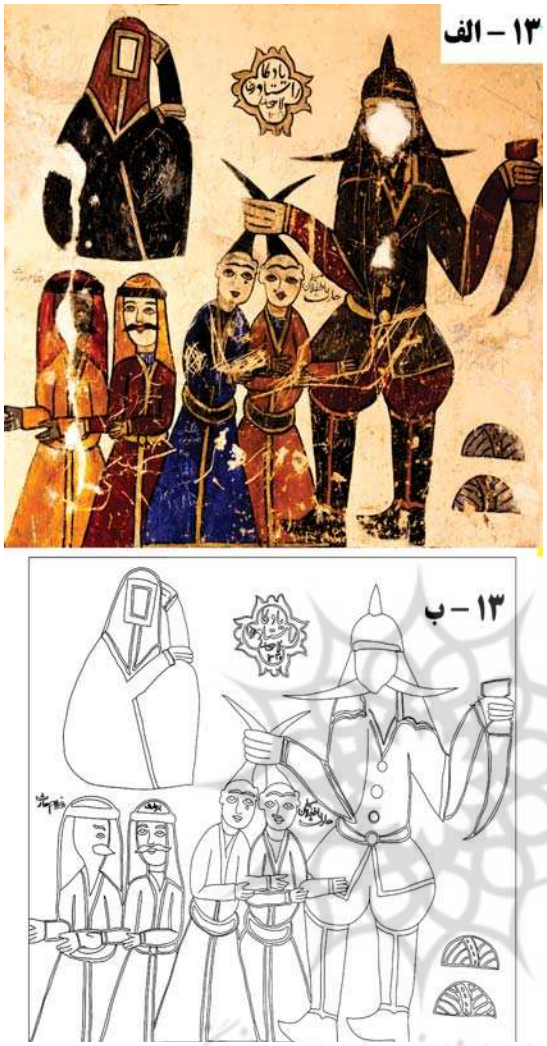
تصویر ۱۰ الف، ۱۰. ب. تورنگ‌های زوجی که با استفاده از کلیشه در بقعه کیسُم نقش شده است. تاریخ عکس‌برداری: سال ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۱۰ ج. برداشت نقش ۱۰ ب. تاریخ برداشت سال ۱۳۹۵، مأخذ: همان
۱۰ د. تورنگ‌های زوجی در دو سوی علم در بقعه لیچا، ۱۳۹۶، مأخذ: همان
۱۰ ه. برداشت نقش ۱۰ د. برداشت به سال ۱۳۹۶، مأخذ: همان



تصویر ۱۱ الف. مجلس «ذبح اسماعیل» بر دیوار داخلی بقعه کیسُم، ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۱۱ ب. برداشت نقش دیوارنگاره ذبح اسماعیل، به تاریخ ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۱۱ ج. مجلس «سربریدنِ دو طفلان مسلم» بر دیوار بیرونی بقعه کیسم، ۱۳۹۵، مأخذ: همَان
تصویر ۱۱ د. برداشت نقش همان دیوارنگاره به تاریخ ۱۳۹۵، مأخذ: همان

اسماعیل و هاجر» مستقلاً [بدون حضور حضرت ابراهیم و جبرئیل] به تصویر درآمده و روایتگر تنهایی مادر با کودک تشنه‌اش در بیابان مکه است. همین‌طور بر روی یکی از دیوارنگاره‌های بیرونی بقعه کیسُم، مجلس «سر بریدن دو طفلان مسلم به دست حارث» نقاشی شده است. زن حارث هم که همدلی با بچه‌ها داشته است، در اندازه کوچک‌تر در بالای این مجلس قرار دارد. ولی در بقعه لیچا، «زن حارث و

تصویر ۱۲ الف. مجلس دیوارنگاری «حضرت اسماعیل و هاجر» در بقعه لیچا، مأخذ: اصلاح عربانی، ۱۳۸۰
تصویر ۱۲ ب. برداشت وضع موجود همان مجلس در سال ۱۳۹۶ (قسمت پایین نقش، تخریب‌شده است)، مأخذ: نگارندگان [بالای سر هاجر، نام زنانی که بانی یا سفارش‌دهنده نقاشی بوده‌اند نوشته‌شده است: «خانمی صبیهٔ مشهدی رضاقلی» با «فاطمه مشهدی حسینقلی»]
تصویر ۱۲ ج. مجلس دیوارنگاری «زن حارث با دو طفلان مسلم» در بقعه لیچا، ۱۳۹۶، مأخذ: همان
تصویر ۱۲ د. برداشت نقش همان دیوارنگاره به تاریخ ۱۳۹۶، مأخذ: نگارندگان.

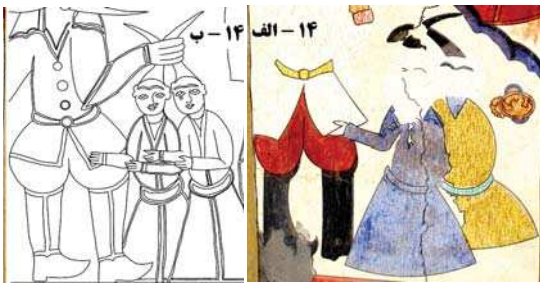


تصویر ۱۳ الف. مجلس «حارث با طفلان مسلم» در بقعه سید ابراهیم باباجان دره، ۱۳۹۶، [نام استاد رضا لاهیجانی در ترنج بالای نقش نوشته‌شده است]، مأخذ: همان
تصویر ۱۳ ب. طرح خطی همان مجلس، ۱۳۹۶، مأخذ: همان

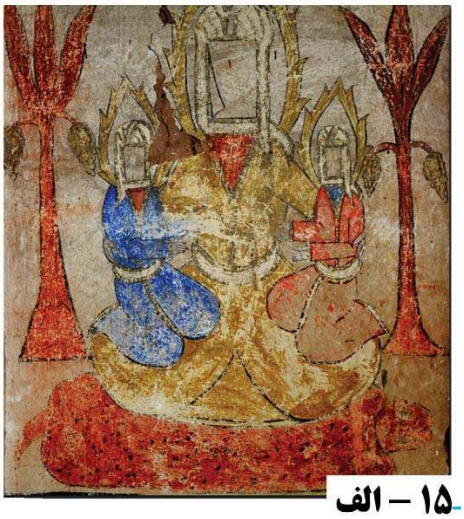
دو طفلان مسلم» مستقلاً [بدون حضور حارث بن عُروَه] به تصویر درآمده‌اند و به‌واقع این مجلس، روایتگر پناه دادن و مهربانی کردن زن با طفلان یتیم در خانه‌اش است.(تصاویر ۱۱ الف تا ۱۱ د، ۱۲ الف تا ۱۲ د)

در بقعه لیچا، دیوارنگاره‌های روایی، محدود به جداره بیرونی بنا است و بر روی جداره داخلی، فقط کتیبه‌نگاری دیده می‌شود. ولی در بقعه کیسُم، هم بر روی دیواره داخلی و هم بر روی دیوار بیرونی، مجالس نقاشی شده روایی وجود دارد.

نگارندگان برای بررسی پیشینه الگوبرداری نقاشان، کلیشه‌های استفاده‌شده دریکی از بقاعی که دیوارنگاری‌اش

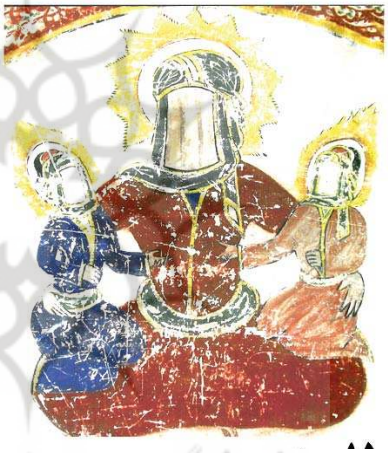


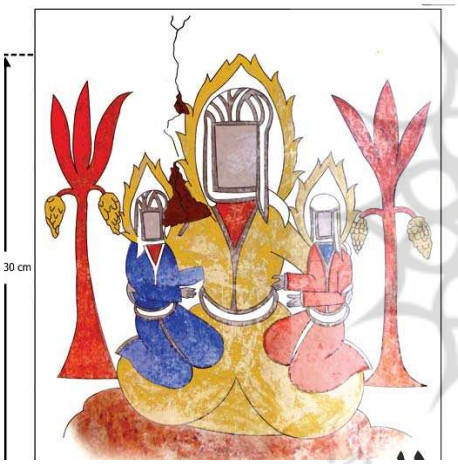
تصویر ۱۴ الف. برداشت دیوارنگاری «حارث با طفلان مسلم» در بقعه کیسم، مأخذ: همان
تصویر ۱۴ ب. طرح خطی مجلس «حارث با طفلان مسلم» در بقعه باباجان دره، مأخذ: همان



۱۵ – الف

۱۵ – ب





تصویر ۱۵ الف. مجلس «پیامبر (ص) و حسنین» در نمای داخلی بقعه کیسُم ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۱۵ ب و ۱۵ ج. برداشت نقش همان مجلس در سال ۱۳۹۲ و ۱۳۹۵، مأخذ: همان
تصویر ۱۵ د. مجلس دیوارنگاری با همان مضمون در بقعه سید حسین دموچال، مأخذ: عیسی‌زاده، ۱۳۹۲

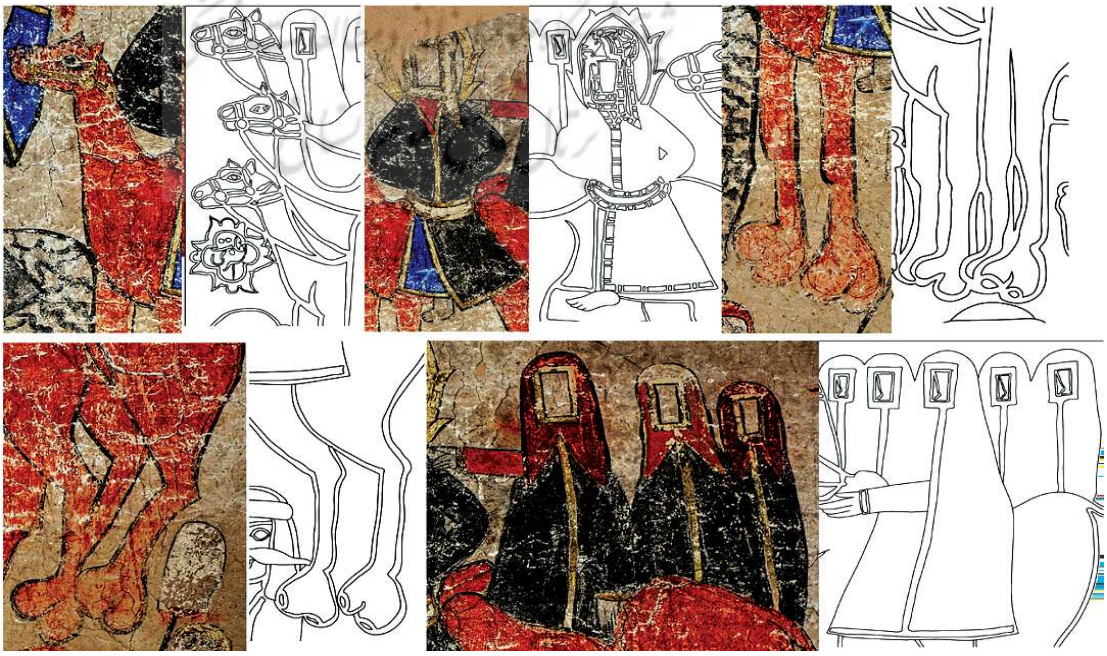
پرتال جامع علوم انسانی

پیش از بقعه لیچا به انجام رسیده را موردمطالعه میدانی قرار دادند: بقعه سید ابراهیم باباجان دره. (واقع در شهرستان املش، بخش رانکوه، دهستان کجید، روستای باباجان دره)

مجلس دیوارنگاره «حارث با طفلان مسلم» در بقعه کیسُم را می‌توان با مجلس دیوارنگاری مشابهی در بقعه باباجان دره مقایسه کرد که به گواهی تاریخ و امضای مضبوط در تُرنج‌اش توسط «استاد رضا لاهیجانی» (رضا صورتگر نقاش) در سال ۱۳۳۰ ه.ق کشیده شده است. کتیبه‌نگاری‌ها و نقاشی‌های دیواره بیرونی بقعه سید ابراهیم باباجان دره، پنج سال بعدازاین تاریخ، یعنی در سال ۱۳۳۵ ه.ق توسط «مشهدی آقاجان نقاش لاهیجانی» انجام‌شده است؛ و بیست‌ودو سال بعد، در سال ۱۳۵۲ ه.ق توسط نقاش دیگری به نام «محمدباقر ابن رضا» که شاگرد مشهدی آقاجان لاهیجانی بوده، روغن‌کاری و استحکام‌بخشی گردیده. طبق نوشته میرزایی‌مهر (۱۳۸۶: ۱۰۳)، ازآنجاکه نزد نقاشان بقاع معمول نبوده که کسی بخواهد خود را «استاد» بنامد، این‌که در ترنج مذکور نوشته‌شده «یادگار استاد رضا لاهیجانی»، دلیلی است بر این‌که احتمالاً این دیوارنگاره را بعدها نقاش دیگری مرمت کرده باشد و هم او از روی احترام، عنوان «استاد» را در ابتدای نام خالق اثر آورده باشد.(تصویر ۱۳ الف، ۱۳ ب)

تصویر ۱۶ الف. مجلس دیوارنگاری «کاروان اسرای اهل‌بیت» در داخل بقعه باباجان دره، ۱۳۹۶، مأخذ: نگارندگان
تصویر ۱۶ ب: طرح خطی همان مجلس در سال ۱۳۹۶، مأخذ: همان

تصویر ۱۸ الف. دیوارنگاره «امام رضا(ع)؛ ضامن آهو»، اثر نقاش گمنام در بقعه کیسم، مأخذ: همان
تصویر ۱۸ ب و ۱۸ ج. برداشت همان نقش در بقعه کیسم، به ترتیب در سال‌های ۱۳۹۵ و ۱۳۹۲، مأخذ: همان
تصویر ۱۸ د. مجلس دیوارنگاری با همان مضمون در بقعه باباجان دره، اثر: آقاجان لاهیجانی، ۱۳۹۶، مأخذ: همان



تصویر ۱۷. تطبیق طرح خطی دیوارنگاره بقعه باباجان دره، با نقشِ همسان‌اش در بقعه کیسُم، مأخذ: همان

مجلس محاربه نمودن حضرت قاسم با پسران ازرق

تصویر ۱۹ الف. مجلس دیوارنگاری «نبرد حضرت قاسم با پسران ازرق شامی» در بقعه کیسم، ۱۳۹٤، مأخذ: همان
تصویر ۱۹ ب و ۱۹ ج. برداشت نقش همان دیوارنگاره در بقعه کیسم، به ترتیب در سال‌های ۱۳۹٤ و ۱۳۹۵، مأخذ: همان

در این مقاله، دیوارنگاره «حارث با طفلان مسلم» در بقعه کیسُم برداشت و بازترسیم شده است.(تصویر ۱۱-د) مقایسه برداشت مذکور با طرح خطی همین مجلس در بقعه باباجان دره، نشان می‌دهد که از یک کلیشه واحد برای دیوارنگاری استفاده‌شده است. البته این مجلس در بقعه باباجان دره، چشم‌نوازتر از مجلس همسان‌اش در بقعه کیسُم است و دیوارنگاره کیسُم را از این منظر باید اثری ثانویه محسوب کرد که شاید بعدها با گرته‌برداری از روی همین طرح بقعه باباجان دره، به دست نقاشی خام‌دست صورت گرفته باشد.(تصویر ۱۴ الف، تصویر ۱۴ ب)

از «رضا لاهیجانی» دیوارنگاره امضا دار دیگری در بقاع گیلان دیده نشده است، به‌جز این‌که بعضی پژوهشگرانْ مجلس دیوارنگاری «پیامبر(ص) و حسنین» در نمای داخلی بقعه آقا سید حسین روستای دموچال لاهیجان را اثر او می‌دانند.(عیسی‌زاده، ۱۳۹۲) (تصویر ۱۵ د) دیوارنگاره مورد اشاره، قابل‌مقایسه با مجلسی هم‌مضمون در نمای داخلی بقعه کیسُم است که در حریق سال ۱۳۹۶، گرفتار آسیب شدیدی شده.(تصویر ۱۵ الف و تصویر ۳ ب) در تصویر (۱۵ ب و ۱۵ ج) برداشت و بازترسیم این نقش ارائه‌شده است.

مجلس «کاروان اسرای اهل‌بیت» در دیوارنگاره داخلی بقعه باباجان دره (تصویر ۱۶ الف و ۱۶ ب)، هم قابل‌مقایسه با مجلس مشابهی (با همین مضمون) در دیوارنگاره داخلی بقعه کیسُم است.(تصویر ۸ ج) در تصویر ۱۷، طرح خطی همین مجلس در بقعه باباجان دره، با نقش همانندش در بقعه کیسُم تطبیق داده‌شده است. از روی این تطبیق، مشخص است که برای دیوارنگاری در بقعه کیسُم، از روی نگاره بقعه باباجان دره گرته‌برداری کرده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد نگاره‌ای هم با این مضمون در بقعه لیچا وجود دارد، اثری که تردیدی در انتسابش به «آقاجان لاهیجی» نیست (تصویر ۸ الف، ۸ ب) و البته کلیشه‌اش در بقعه کیسُم استفاده‌نشده است. در دیوارنگاره بقعه کیسم، تغییرات ناشیانه‌ای نسبت به دیوارنگاری بقعه باباجان دره، اعمال‌شده است؛ برای مثال: دست‌کاری در پوشش زنان اهل‌بیت(ع). شاید بتوان دیوارنگاری این مجلس در بقعه باباجان دره را از «استاد رضا لاهیجانی» دانست.

به احتمال زیاد مجالس دیوارنگاری «حارث و طفلان» و «اسرای اهل‌بیت» در بقعه کیسم، با گرته‌برداری از روی

تصویر ۲۰ الف. مجلس دیوارنگاری با مضمون «نبرد حضرت قاسم با پسران ازرق شامی» در بقعه آقا سید علی متعلق محله، ۱۳۹۶، مأخذ: همان
تصویر ۲۰ ب. دیوارنگاری با همان مضمون در بقعه سید ابراهیم باباجان دره، ۱۳۹۶، مأخذ: همان
تصویر ۲۰ ج. دیوارنگاری با همان مضمون در بقعه آقا سید محمد پینچاه، مأخذ: موسوی‌لر و خاکپور، ۱۳۹۴

کارهای «استاد رضا» ولی به خامه یکی از شاگردانِ او بوده باشد. برای دقیق شدن، می‌توان نقوش هم‌مضمون را در بقاع دیگر باهم تطبیق داد. مثلاً مقایسه نقش مجلس «امام رضا(ع)، ضامن آهو» در دو بقعه کیسُم و باباجان دره، مبین تفاوت آشکاری است.(تصویر ۱۸ الف تا ۱۸ د) باری، فقط یکی از دیوارنگاری‌های بقعه کیسم با مضمون «نبرد حضرت قاسم با پسران ازرق شامی» را می‌توان در شمار گرته‌برداری‌ها از روی کارهای «آقاجان» محسوب نمود. در تصاویر (۱۹ الف تا ۱۹ ج) و (۲۰ الف تا ۲۰ ج) ترسیم و عکس‌برداری از همین مجلس در بقعه کیسُم، جهت مقایسه با نمونه کارهای «آقاجان» در بقاع باباجان دره، متعلق محله و پینچاه آورده شده است.

نتیجه

در این پژوهش، برای نخستین بار باهدف شناسایی نقاش احتمالی، چند مجلس دیوارنگاری با مضامین روایی یکسان، در دو بقعه متفاوت ولی همنام (در روستاهای کیسُم و لیچای گیلان) موردمطالعه مقایسه‌ای قرارگرفته‌اند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد برخلاف نظر پژوهندگان پیشین، نقاش گمنام بقعه کیسُم نمی‌تواند همان نقاش بقعه لیچا یعنی «آقاجان لاهیجانی» باشد؛ چراکه علی‌رغم استفاده از بعضی کلیشه‌های یکسان در کتیبه‌نگاری‌ها و خط نقاشی‌ها، تفاوت‌های چشمگیری به لحاظ تمهیدات تجسمی و ترکیب عناصر تصویری میان نقوش دو بقعه وجود دارد. سبک و سیاق دیوارنگاره‌های بقعه کیسُم بیشتر به شیوه کار «رضا لاهیجانی» نزدیک است تا به شیوه کار آقاجان لاهیجانی و به این فرضیه قوّت می‌بخشد که نقاشی‌های دیواری بقعه کیسُم بعدها توسط یکی از شاگردان «رضا لاهیجانی» از روی کارهای استادش در بقعه باباجان دره، کلیشه‌سازی و گرته‌زنی شده باشد. این شیوه گرته‌زنی، یعنی استفاده از طرح‌های سوزنی شده یا سمبه‌شده آماده، نزد نقاشان بقاع متبرکه گیلان معمول بوده است. گاهی نقاش به اقتضای شرایط کار و سطحی که برای دیوارنگاری در اختیار داشت، در این طرح‌های آماده دست می‌برد و تغییراتی در آن‌ها می‌داد؛ مثلاً پیکره‌ها و عناصر بصری را از کلیشه‌های متفاوت، باسلیقه خود در یک طرح ادغام می‌کرد: نظیر این کار در برخی دیوارنگاری‌های بقعه کیسُم به چشم می‌خورد. دیوارنگاری‌های بقعه لیچا اما شیوه اجرای یکدست‌تری را به نمایش می‌گذارند. از این مطالعه مقایسه‌ای، چنین استنتاج می‌شود که دیوارنگاره‌های بقعه کیسُم را باید در ردیف آثار متأخر شمرد و بر این پایه، گزارش‌هایی که پیش‌تر از تخریب ساختمان اصلی بقعه (براثر طغیان سفیدرود) و تجدید بنای آن خبر داده بودند، تأیید می‌گردد. از نتایج ضمنی این مقاله، بازجلوه‌دادن و توجه دادن به دیوارنگاره‌های ارزشمندی است که براثر حریق در بقعه کیسُم در سال‌های اخیر، روی در نقاب فنا کشیده و نیازمند اقدامات حفاظتی و مرمتی فوری‌اند.

منابع و مآخذ

اخویان، مهدی، (۱۳۹۰)، «تأثیر واقع‌گرایی و واقع گریزی شعر و ادبیات بر نقاشی دیواری اماکن مذهبی شیعه در ایران»، فصلنامه هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، ۲۲ ـ ۱۱.

، (۱۳۹۶)، «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری‌های بقاع نقشین منطقه گیلان»، فصلنامه نگره، شماره ۴۲، ۸۱ ـ ۷۱.

اصلاح عربانی، ابراهیم و همکاران، (۱۳۸۰)، کتاب گیلان (ج. ۱ و ج. ۳)، تهران: گروه پژوهشگران ایران.

آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر، (۱۳۸۶)، دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان: کاخ چهلستون، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بهارلو، علیرضا و فهیمی‌فر، علی‌اصغر، (۱۳۹۶)، «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر (ص): تطبیق با تصاویر چاپ سنگی و نگارگری و تمرکز بر صحنه ملاقات شیر و پیامبر»، دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۵، شماره ۱۳، ۱۱۰ ـ ۷۵.

پوراحمد جکتاجی، محمدتقی، (۱۳۸۵)، فرهنگ عامیانه زیارتگاه‌های گیلان، رشت: فرهنگ ایلیا.

خاکپور، مینو و خاکپور، ماهرخ، (۱۳۹۶)، «بوم نشانه‌ها در دیوارنگاره‌های مذهبی گیلان»، اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی، دانشگاه بجنورد، بجنورد.

رجب‌نژاد، شهرام، (۱۳۹۷)، «بررسی ویژگی‌های تصویری و موضوعی نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه شرق گیلان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد (به راهنمایی حبیب‌الله صادقی)، رشته نقاشی، دانشگاه شاهد.

رئوف، سولماز، (۱۳۹۸)، «مطالعه تطبیقی بناهای آئینی گیلان (بقعه‌ها) و مازندران (سقانفارها) در دوره

* تقدیر و تشکر
نگارندگان از اظهارنظرهای ارزنده دکتر غلامرضا هاشمی (استادیار دانشگاه هنر اصفهان) و یزدان موسی‌پور (مدرس دانشگاه پیام نور رامسر) تشکر می‌کنند. همچنین قدردان تلاش گروهی دانشجویان معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامسر هستند که در برداشت میدانی نقوش و ترسیم مجالس دیوارنگاری همکاری نمودند؛ خانم‌ها: ملیکا توفیق‌بخت، سیده سمیه حسینی، ثمیه ستاری دانش و شهره هوشمندفرزانه؛ و آقایان: میلاد ایزدی، سامان شیخ‌کاظمی و مجتبی قلی‌پور.

قاجار: با تأکید بر ویژگی‌های معماری و نقوش هنری»، رساله دکتری (به راهنمایی جواد نیستانی)، رشته باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس.
ستوده، منوچهر، (۱۳۵۱)، از آستارا تا استاراباد (ج. ۲)، تهران: انتشارات انجمن آثار ملّی.
سرشار، مژگان و محمودی، فتانه، (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه گیلان»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی، دانشگاه دولتی ایروان ارمنستان با همکاری مؤسسه سفیران فرهنگی مبین، ارمنستان.
شادرخ، سارا و رحمتی، هادی، (۱۳۹۶)، «بازتاب وجوه هنر عامیانه دوره قاجار در نقاشی‌های بقاع متبرکه لاهیجان»، فصلنامه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۲۷، سال ۸، ۱۰۶ ـ ۸۵.
شادقزوینی، پریسا، (۱۳۸۹)، «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعه لیچا از گیلان»، هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)، شماره ٤١، ۲۲ ـ ۱۳.
،(۱۳۹۳)، «تجلی باورهای شیعی در مضامین عاشورایی دیوارنگاره‌های بقاع متبرک گیلان»، فصلنامه شیعه شناسی، شماره ٤٥، سال ۱۲، ۱٥٦ ـ ۱۳۱.
عیسی‌زاده، طاهر، (۱۳۹۲)، چهل مجلس، رشت: فرهنگ ایلیا.
فلور، ویلم، (۱۳۹٥)، نقاشی دیواری در دوره قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، تهران: پیکره.
محمودی‌نژاد، احمد، (۱۳۸۸)، نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان، رشت: فرهنگ ایلیا.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات و خاکپور، مینو، (۱۳۹٤)، «تحلیل مضامین نقوش دیواری بقعه روستای پینچاه‌در گیلان: مطالعه تطبیقی دیوارنگاره حضرت قاسم و علی‌اکبر». ماهنامه باغ نظر، سال ۱۲، شماره ۳٦، ۱۸ ـ ۱۳.
میرزایی‌مهر، علی‌اصغر، (۱۳۸٦)، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
ورجاوند، پرویز و اسعدی، مرتضی، (۱۳۸۰)، «بقعه» در دایرةالمعارف تشیع (ج. ۳)، به کوشش احمد صدر حاج سید جوادی و همکاران، تهران: نشر شهید سعید محبی.
یوزباشی، عطیه و حسینی، سیدرضا و چارئی، عبدالرضا، (۱٤۰۱)، «شناسایی عوامل ظهور مضامین مذهبی و مؤلفه‌های اهمیت آن در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار؛ مطالعه موردی: بقاع متبرکه استان گیلان»، فصلنامه نگره، شماره ٦١، ٤٧-۲٥.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

A Comparative Study of the Wall Paintings of the Mausoleums Attributed to Agha Seyyed Muhammad Yemeni in «Kisom» and «Licha» in Gilan, Based on Artist Personality Recognition

Yaghesh Kazemi, Faculty Member, Department of Architecture, Islamic Azad University, Ramsar Branch; and Ph.D. Researcher in Architectural & Urban Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Nima Valibeig, Associate Professor, Department of Architectural & Urban Conservation, Faculty of Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Received: 2022/09/30 Accepted: 2022/12/21

Mural Painting with the theme of "The Battle of Hazrat-e Qasim with the Sons of Azraq Shami" in Mausoleum of Agha Seyyed Muhammad Pinchah. Source: Mousavilar & Khakpour, 2015.

In the east of Gilan province, there are two tombs with paintings attributed to Imamzade Seyyed Mohammad Yamani. One in Lichah village (Lasht Nesha city) and the other in Kisom (Astana Ashrafieh city). The wall paintings of these tombs include folk religious paintings. In Licha's tomb, the narrative frescoes are limited to the exterior, while the interior walls contain only calligraphy. However, both the interior and exterior walls of Kisom's tomb contain folk religious paintings. The paintings in the Lichah tomb are signed «Mashhad Agha Jan Lahijani», while the painter in the Kisom tomb is not known. Some of the calligraphy is identical in both tombs, revealing the use of pre-made patterns (stereotypes) or repeatable patterns. The religious inscriptions of poetry and prayers complemented these paintings. The responsibility is given to the painter. Since most of the Gilan tomb painters did not have a good command of calligraphy and were not even literate, calligraphers prepared calligraphy designs for wall paintings and the painters bought them. Then these designs were transferred on semi-transparent papers that were pasted together and made stereotypes with needlework. Later, the stereotypes were placed on the walls and charcoal powder was used to draw lines on the plastered wall surface (prepared and smoothed). Finally, the artist draws the outer edges and paints the inside. Some stereotypes of these religious themes, painted by the artisans, were later made by their students and sold and bought in the same way as calligraphic designs. Some of the lines and motifs painted from the same narrative appear similar at first glance in both tombs, leading many **research**ers to argue that the murals in the Kisom tomb were painted by the same artist as the Lichah tomb, namely, «Mr. Lahijani». The main goal of this research is to determine the identity of the painter of Kisom tomb. Due to the severe damage of the internal murals of Kisom mausoleum by the fire, a secondary goal of this study was to identify religious scenes using previous photographs and field surveys taken and recorded before the fire, and to reveal the precedence of the murals. The research **question**s are as follows: 1- Based on

tomb? 2- The wall painting of which of these tombs was painted first? In this research, dealing with the similarities and differences between the wall paintings of these two tombs, as well as their unique features in a range of themes and visual elements is a touchstone to reach the answer to the research problem. For this purpose, the required data were collected through descriptive documents and field research and then evaluated using analytical and comparative **method**s. The findings of the research show that the painting style of the Kisom tomb murals is more similar to the painting style of Reza Lahijani than that of Agha Jan Lahijani. This supports the hypothesis that one of Reza Lahijani's students subsequently stereotyped, traced, and replicated the paintings of Baba Jan Dere's tomb to create the wall paintings of Kisom's tomb. As mentioned in the «Statement of the Problem» section, this type of tracing (use of a pre-made needle or hook motifs) has been common among tomb painters in Gilan province. Depending on the work conditions and the surface used for the mural painting, the painter sometimes modified these pre-made patterns. In addition, the artist sometimes mixes figures and visual elements from two different stereotypes. The wall paintings in the tomb of Kisom are examples of such works of art. However, the Licha tomb paintings display a more unified painting style. This study confirms the reports related to the destruction of the tomb of Kisom due to the flooding of the Sefid Rood River. As a result, this building and its wall paintings should be considered a more recent work.

Keywords: Wall Painting, Folk Art, Mausoleum, Imamzade Seyyed Mohammad Yamani, Gilan

References:Aghajani Isfahani, Hossein and Javani, Asghar, 2007, Safavid Wall Painting in Isfahan: ChehelSotun Palace, Tehran: Farhangistan-e Honar.

Akhavian, Mahdi, 2011, The effect of realism and non-realism of poetry and literature on the wall painting of Shia religious places in Iran, Art Quarterly (Faslname-ye Honar), No. 83 and 84, pp. 11-22.

, 2017, A study on the Reasons of the Reproduction of Frescos of the "Naqshin" Holly Tombs in Guilan Region, Negareh, No. 42, pp. 71-81.

Baharlu, Alireza and Fahimifar, Ali Asghar, 2017, Aesthetic elements in the Qajar wall paintings of the Me'raaj of the Prophet: matching with lithographic and miniatures and focusing on the scene of the meeting between the lion and the prophet, Culture and Popular Literature (Farhang va Adabiat-e Ommeh), No. 13, Vol. 5, pp. 75-110.

EisaZadeh, Taher, 2013, Chehel Majlis, Rasht: Farhang-e Ilia.

Floor, Willem, 2015, Wall paintings and other figurative mural art in Qajar Iran, translated (to Persian) by Alireza Baharlu, Tehran: Peikareh.

Islah Arabani, Ebrahim et al. 2001, Gilan Book (Vol. 1 and Vol. 3), Tehran: Iran Research Group.

Khakpour, Minou and Khakpour, Mahorkh, 2017, Eco-signs in the religious murals of Gilan, 1th national conference on symbology in Persian art, Bojnurd University, Bojnurd.

Mahmoudinejad, Ahmed, 2009, The Murals of the Tombs in Guilan, Rasht: Farhang-e Ilia.

Mirzaei Mehr, Ali Asghar, 2007, Paintings of Holy-Shrines in Iran, Tehran: Farhangistan-e Honar.

Mousavilar, Ashraf al-Sadat and Khakpour, Minou, 2015, Analysis of the Themes of the Wall-Paintings of Pinchah village Mausoleum in Gilan: a comparative study of the mural paintings of Hazrat-e Qasim and Ali-e Akbar. Bagh-e Nazar, No. 36, Vol. 12, pp. 13-18.

Pourahmad Jaktaji, Mohammad Taqi, 2006, The Folk Belifes Concerning the Shrines of Guilan, Rasht: Farhang-e Ilia.

Rajab-Nezhad, Shahram, 2019, Survey in visual and thematic characteristics of wall-paintings in East Guilan, MA thesis, Department of painting, Shahed University.

Raof, Solmaz, 2020, Comparative study of religious monuments at Gilan (boghe) and Mazandaran (Saqqa-nefars) in Qajar period: to emphasis on architectural features and artistic motifs, Ph.D. Thesis in

Archaeology, Tarbiat Modares University.
Sarshar, Mozhgan and Mahmoudi, Fataneh, 2016, Comparative Study of Coffee-House Painting and Wall-Paintings of Holy Shrines of Gilan, International Conference on Oriental Studies, Persian Literature and History, Yerevan State University of Armenia in collaboration with Mobin Cultural Ambassadors Institute, Armenia.
Shadqazvini, Parisa, 2010, Thematic and Aesthetic Study of Folk Religious Paintings in Licha mausoleum of Gilan, Fine Arts (Honarha-ye Ziba), No. 41, pp. 13-22.
2014, The Manifestation of Shia Beliefs in the Ashurai Themes of the Wall-Paintings of Gilan's Holy Shrines, Shia Studies Quarterly, No. 45, Vol.12, pp. 131-156.
Shadrokh, Sara and Rahmati, Hadi (2017), Reflection of aspects of folk art of the Qajar period in the paintings of holy shrines of Lahijan, The History Of Islamic Culture and Civilization Quarterly (Faslname-ye Tarikh-e Farhang va Tamaddon-e Eslami), 8(27), pp. 85-106.
Sotoudeh, Manouchehr, 1972, From Astara to Starbad (Vol. 2), Tehran: publications of the Association of National Works (Anjoman-e Asar-e Melli).
Varjavand, Parviz and Asa'di, Morteza, 2001, «Boq'eh», in Encyclopedia of Shi'a (Vol. 3), by A. Sadr and K. Fani and B. Khorramshahi, Tehran: Shahid Saeed Mohebi Publication.
Youzbashi, Atieh and Hoseini, Seyed Reza and Chareie, Abdolreza, 2022, Identifying the Causes of the Emergence of Religious Themes and Its Important Components in the Murals of Religious Monuments of the Qajar Era (Case Study: Sacred Shrines of Guilan Province), Negareh, No. 61, pp. 25-47.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی