DOI: 10.22034/JACO.2023.396404.1314

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
An Analysis of the Thematic and Structural Characteristics of Mashhadi Aghajan Lahijani's Murals in Agha Seyed Ali's shrine (Mote'aleq Mahalle -Lahijan)
در همین شمارهٔ مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل ویژگی‌های مضمونی و ساختاری نقاشی‌های مشهدی آقاجان لاهیجانی در بقعهٔ آقا سیدعلی (متعلق‌محله-لاهیجان)

علیرضا اکرمی حسن‌کیاده*
عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۲/۰۷/۱۱ تاریخ انتشار : ۱۴۰۲/۱۰/۱۱

چکیده
دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه در استان گیلان مجموعه‌ای مصور از تاریخ و روایات مذهبی شیعیان است. این نقاشی‌ها که غالباً در ارتباط با واقعهٔ عاشورا بوده و توسط نقاشان محلی و گمنام نقاشی شده‌اند، حاوی ارزش‌های تجسمی و بصری فراوانی در حوزهٔ هنر ایرانی- اسلامی هستند. هدف این مقاله، شناخت ویژگی‌های مضمونی و ساختاری نقاشی‌های مشهدی آقاجان لاهیجانی در بقعهٔ آقا سیدعلی واقع در روستای «مُتعَلِّق‌محله» و مطالعه و بررسی رابطهٔ میان داستان‌ها با نقاشی‌ها در این مکان مذهبی است. سؤال این است که ویژگی‌های مضمونی و ساختاری نقاشی‌های بقعهٔ مذکور، چیست؟ یافته‌های این پژوهش که از نوع کیفی و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شد، نشان می‌دهد که یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی‌های این بقعه، بیان صریح و بی‌واسطه هنرمند در نمایش مضامین مذهبی و عامیانه است. در واقع او روایات را آن‌گونه که مردم کوچه و بازار می‌اندیشیدند به تصویر کشیده و با ایجاد هماهنگی میان مضمون و ساختار نقاشی، میان مخاطبان و اثر هنری، اشکالی از ارتباط دینی و عاطفی پدید می‌آورد. وفاداری به سطح دو بعدی همچون نگارگری، خصوصیات قراردادی چهره‌ها و عناصر تصویری، هماهنگی رنگی با استفاده از چند رنگ، از ویژگی‌های ساختاری آثار اوست. همچنین شرح داستان مذهبی، توام با احساس فردی نقاش، ایمان و تخیل و همچنین نشان‌دادن موضع قدرت و پیروزی قهرمانان مذهبی، همچون شاهان از پیش پیروز، علی‌رغم اینکه آنها به شهادت خواهند رسید، از ویژگی‌های مضمونی آثار اوست.

واژگان کلیدی: *بقاع گیلان، دیوارنگاره‌های مذهبی، بقعهٔ آقا سیدعلی، مشهدی آقاجان لاهیجانی، نقاشی عامیانه.*

مقدمه
تعداد امامزاده‌ها یا اماکن متبرکه و مقدس یا بقاع و تربت‌ها در گیلان بیش از شهرهای دیگر ایران است. شباهت بسیار زیاد ظاهر این اماکن با خانه‌های روستاییان، نشانهٔ قرابت آنها با مردم (خاکبان، ۱۳۸۱، ۹۶) و باور به شفابخشی و برآورده‌شدن حاجات در این مکان‌های مقدس نشانهٔ جایگاه معنوی آنها در میان مردم است (الیاده، ۱۳۸۵، ۱۰۸). پیدایش دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را به دورهٔ صفوی، دورهٔ اشاعهٔ مذهب شیعهٔ اثناعشری نسبت می‌دهند (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹، ۱۹). با این حال از تاریخ قدیمی‌ترین نقاشی‌های باقیمانده در بقعه‌ها، کمی بیش از ۱۲۰ سال می‌گذرد و اغلب آنها به اواخر دوران پادشاهی قاجار برمی‌گردد. اوج‌گیری مذهب شیعه در دورهٔ قاجار و برگزاری مراسم مذهبی خاص شیعیان و انعکاس آن در هنرهای تجسمی منجر به رشد دیوارنگاره‌های مذهبی در استان گیلان شد. در گذشته بیش از چهل بقعه در گیلان دارای نقاشی دیواری بوده که امروزه تعداد قابل‌توجهی از آنها به علت بازسازی و تخریب بنا از بین‌رفته‌است. معمار و سازندهٔ بقعه از پیش محلی را برای نقاشی در نظر نمی‌گرفت، بلکه پس از پایان کار، متولی یا اهالی محل، نقاشی را استخدام می‌کردند تا به دلخواه یا سفارش بانی یا بانیان، بر دیوار داخلی و خارجی حرم نقاشی کند. این نقاشی‌ها اغلب از وقایع کربلا بود (جکتاجی، ۱۳۸۵، ۴۹). بقعهٔ آقا سیدعلی[1] در جوار مسجد و گورستانی در روستای متعلق‌محله، در شهرستان لاهیجان، متعلق به دورهٔ قاجاریه است. این بقعه به‌واسطهٔ نقاشی دیواری معروف ورودی ایوان شرقی آن با موضوع پل صراط در بین اهالی معروف به بقعهٔ بهشت و دوزخ است. مردم گیلان به دلیل گستردگی باورهایشان، نذر خود را در بقاع ادا می‌کردند. یکی از اشکال نذر،

*۰۹۱۲۳۴۶۰۲۵۴, alireza_akrami12@yahoo.com

اهدای نقاشی است و به همین دلیل بیشتر امامزاده‌های شرق گیلان دارای دیوارنگاره‌هایی بر پایهٔ اعتقادات مذهبی هستند (شادقزوینی، ۱۳۹۷، ۱۴). در بالای درب ورودی غربی نام دو تن از سفارش‌دهندگان نقاشی‌ها که از بزرگان ده بودند با نام‌های «علی کدخدا ولد علی‌اکبر» و «کربلایی جعفر ولد اصغر» و تاریخ اجرای نقاشی‌ها (۱۳۵۳ قمری) دیده می‌شود. شخص آرمیده در این بقعه، سیدعلی از بازماندگان امیران کیایی است. نسب سادات‌کیایی به امام چهارم علی بن حسین (ع) می‌رسد (رابینو، ۱۳۶۹، ۲۵). خاندان سادات‌کیایی- که حکومت خود را کارکیا یا آل‌کیا نامیدند (غفاری قزوینی، ۱۳۴۳، ۸۴)- از سال ۷۶۹ تا ۱۰۰۰ ه.ق در منطقهٔ بیه‌پیش گیلان حکومت کردند. نقاشانِ دیوارنگاره‌هایِ مذهبی بقعه‌ها، عموماً موضوعات اصلی نقاشیِ خود را از زبانِ تعزیه‌خوانان، مداحان و روضه‌خوانان می‌شنیدند و قواعد و فنون را از پرده‌های نقاشی نقالی یا کتب چاپ سنگی به عاریت می‌گرفتند و آن را در فضای معماری که امکان چرخش و روایت‌گری جدیدی می‌داد به کار می‌بستند. این مقاله به دنبال پاسخ به این سؤال است که ویژگی‌های مضمونی و ساختاری نقاشی‌های بقعهٔ مذکور چیست؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در خصوص نقاشی‌های بقاع متبرکه در استان گیلان انجام شده ولی پژوهشی مبتنی بر نقاشی‌های مشهدی آقاجان در بقعهٔ آقا سیدعلی واقع در متعلق‌محله به‌طور خاص انجام نشده‌است. از نخستین آثار پژوهشی در این زمینه کتاب‌های «نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ در ایران» (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶) و «نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸) به روش توصیفی به معرفی دیوارنگاره‌ها و نقاشان آنها در استان گیلان پرداخته‌اند. پریسا شادقزوینی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقعهٔ لیچا از گیلان» (شادقزوینی، ۱۳۹۰، ۲۱) به این نتیجه رسید که این دیوارنگاره‌ها آیینهٔ تمام نمای رنج و محنت اهل بیت بوده و زیباشناسی این آثار با قلب‌های مملو از عشق آنان به خاندان رسول پیوند خورده است. مژگان خاکبان نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «دیوارنگاره‌های امامزاده‌ها و بقاع منطقهٔ لاهیجان» (خاکبان،۱۳۸۱) جایگاه این نقاشی‌ها را با رویکردی تاریخی، اجتماعی و مذهبی بررسی کرده است. همچنین مهناز شایسته‌فر در مقاله‌ای با عنوان «انعکاس حادثهٔ عاشورا در بقعهٔ چهار پادشاه و تطبیق آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای» (شایسته‌فر،۱۳۸۹، ۶۶) ضمن بررسی واقعهٔ عاشورا، نوع نگرش و اجرای نقاشی‌های بقاع متبرکه با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را به‌صورت تطبیق و مقایسه بررسی کرده است که تفاوت در ابعاد این دو گونهٔ نقاشی، تفاوت در محل اجرا و نوع برداشت از آن، تفاوت در جنبهٔ انتفاعی و تعلق به معماری از نتایج تطبیق این پژوهش است. شیوا زمان‌پور و امیرحسین چیت‌سازیان در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل دیوارنگاره‌های مذهبی دورهٔ قاجار با رویکرد هرمنوتیک فلسفی گادامر (با تأکید بر بقاع متبرکهٔ گیلان و اصفهان)» (زمان‌پور و چیت‌سازیان، ۱۴۰۱) با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد فلسفی هرمنوتیک گادامر به ارزیابی تأثیر افق معنایی و امتزاج افق‌ها بر آثار هنرمندان قاجار در دو منطقهٔ گیلان و اصفهان پرداخته است. عطیه یوزباشی، حسینی و چارئی در مقالهٔ «شناسایی عوامل ظهور مضامین مذهبی و مولفه‌های اهمیت آن در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار (مطالعه موردی: بقاع متبرکهٔ استان گیلان)» (یوزباشی، حسینی و چارئی ، ۱۴۰۱، ۲۵) این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کنند که ارتباط بناهای مذهبی و دیوارنگاره‌های آن با مفاهیم شیعی و آیین‌های جمعی مرتبط با مذهب شیعه موجب پررنگ شدن نقش اجتماعی این اماکن می‌شده است. نتایج پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فاطمه زمان‌پور با عنوان «مطالعهٔ مصادیق خیر و شر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان (مناطق لنگرود و لاهیجان)» (زمان‌پور، ۱۳۹۳، ۱۰) عبارت است از اینکه تنوع و تکثر نقوش خیر بیش از نقوش شر وجود دارد و در میان نقوش مربوط به خیر استفاده از مضامین مذهبی با تأکید بر شمایل پیامبر و روایت مذهبی ائمه بیشتر به چشم می‌آید. همچنین پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد شیرین میرمجتبایی با عنوان «شناسایی کهن‌الگوهای‌ایرانی در بقاع متبرکهٔ استان گیلان» (میرمجتبایی، ۱۳۹۸) به بررسی نمادها و کهن الگوهای مستتر در این نقاشی‌ها پرداخته است.

روش پژوهش

در این مقاله ابتدا مختصری به تاریخچه و ویژگی‌های بقاع متبرکه در استان گیلان پرداخته می‌شود و سپس مضامین نقاشی‌های بقعهٔ آقا سیدعلی در سه دیوار نقاشی‌شده در آن بقعه بررسی تحلیلی و مضمونی خواهد شد. روش تحقیق در این مقاله توصیفی- تحلیلی است و روش گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، تصویرخوانی و میدانی است. همچنین روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. در این پژوهش به تحلیل دو مقولهٔ مضمون و ساختار در این بقعه پرداخته خواهد شد که باید توجه داشت مطابق تعریف، مضمون، موضوع و نقشمایه یا محتوا عبارت است از کارمایهٔ هنرمند، اشیاء، جانداران، رویدادها و موقعیت‌هایی که او برای کار خود برمی‌گزیند. موضوع ممکن است عینی و واقعی یا ذهنی و تصوری (مثلاً منظرهٔ طبیعی، چهرهٔ آدمی، اشیاء بیجان، واقعهٔ تاریخی یا افسانه‌ای یا یک رویا) باشد (پاکباز،

۱۳۸۱، ۵۵۰). یا ویژگی تکراری و متمایزی در متن که به‌نظر پژوهشگر، نشان‌دهندهٔ درک و تجربه خاصی، در رابطه با سؤالات تحقیق است (King & Horrocks, 2010, 150). روش تحلیل مضمون‌شناسانه توصیفی که در این پژوهش به‌کارگرفته شده، روشی است در جهت شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده‌های کیفی که این داده‌های متنیِ پراکنده و متنوع مضمونی را به داده‌هایی تفصیلی بدل کرده است (Holloway & Todres, 2003؛ Braun & Clarke, 2006, 80). این روش، فرایندی برای دیدن متن، درک مناسب از اطلاعات ظاهراً بی‌ارتباط، تحلیل اطلاعات کیفی، مشاهدهٔ نظام‌مند و تبدیل داده‌های کیفی به کمی است (Boyatzis, 1998, 4). همچنین اصطلاح ساختار، به نمود سه بعدی اشکال در فضای پرسپکتیوی اطلاق شده و ساختار بصری، الگوی کلی روابط و کارکردهای عناصر متشکله در اثر است. این ساختار صوری یا بصری نیز انتظام از نیروهای بصری و نه چینش اتفاقی آنها حاصل می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۱، ۲۹۳). هنرمند در تکوین اثر هنری، در پی جذاب‌ترین و رساترین طریقهٔ ارائهٔ یک ایده در اثر می‌پردازد به‌نحوی که به وحدتی اندام‌وار دست یابد. مضامین این نقاشی‌ها اغلب با استناد بر داستان‌هایی از دو کتاب «روضه‌الشهدا» و «طوفان‌البکاء» بررسی شده است که نقش به‌سزایی در ترویج روایات عامیانه از حادثهٔ کربلا دارند. همچنین تمامی عکس‌های استفاده شده در این مقاله متعلق به آرشیو شخصی نگارنده است و در بازدیدهایی متعدد از نقاشی‌های این بقعه عکاسی شده است.

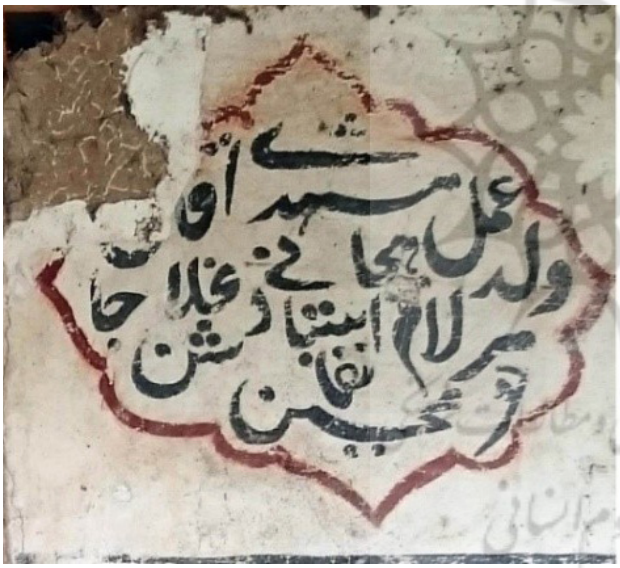
مبانی نظری

• مشهدی آقاجان لاهیجانی (نقاش)

علی‌رغم ناشناس بودن نقاش اغلب آثار، روی دیوار غربی این بنا روی یک کتیبه نام نقاش یعنی «عمل مشهدی آقاجان لاهیجانی ولد استاد غلامحسین نقاش» درج شده است (تصویر ۱). در این بنا آخرین آثار او در کهنسالی، در سال ۱۳۵۳ ق (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۳۳) نقاشی شده است. از سال تولد او اطلاع دقیقی نیست اما می‌دانیم که در اواخر سدهٔ سیزدهم هجری در محلهٔ قدیمی خمرکلا(خمرکلایه) در لاهیجان و در خانواده‌ای اهل ذوق و هنر به دنیا آمده است (همان، ۱۰۲). از آثار امضاء شدهٔ هنرمند امروزه تنها پنج مجموعه نقاشی باقیمانده است. علاوه‌بر این تعدادی نقاشی بدون امضاء نیز که به لحاظ اسلوب اجرایی به کارهای آقاجان نزدیک است، برجامانده است که احتمالاً یا هنرمند آنها را تاریخ و امضاء نکرده یا جزو بخش‌های تخریب شده است.

• معماری بقعهٔ آقا سیدعلی

بقعهٔ آقا سیدعلی در گذشته چهار ایوان در چهار جهت داشت که با احداث مسجد در جوار بقعه، نقاشی‌های ضلع شمالی آن کاملاً ازبین رفت. در معماری این بقعه از روش ساخت خانه‌های مسکونی مختص به نواحی جلگه‌ای استفاده شده‌است. بقاع گیلان صرفاً از لحاظ تزیین دیوارها، یعنی همان نقاشی‌های دیواری با خانه‌های اطراف متمایز هستند (خاکبان، ۱۳۸۱، ۱۰۰). دور تا دور ایوان‌ها ستون چهار گوش چوبی با سرستون و سقف آن سفالی است (تصویر ۲). در ساخت دیوارهای بقعه از آجر و کاهگل با روکشی از گچ استفاده شده است. بقعه دارای پلکانی در سمت شرق و دو در ورودی در ایوان شرقی و غربی است. بر لنگهٔ سمت راست در شرقی این عبارت حک شده است: «خدای تعالی رحمت کند باعث و بانی را سنه ۱۲۲۴ (احتمالاً قمری)». بر لنگهٔ سمت چپ همین در چنین حک شده است: «عمل میرزا حسن نجار ابن مرحوم میرزا محمد علی ساکن کوشال». داخل بنای بقعه، ضریحی مشبک چوبین دارای گره چینی موسوم به چهارقل است (ستوده، ۱۳۴۸، ۲۰۳). در حال



تصویر ۱. امضاء مشهدی آقاجان در دیوار غربی. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۲. بنای بقعهٔ آقا سیدعلی. مأخذ: آرشیو نگارنده.

حاضر دیوارهای داخلی نقشی ندارد ولی سه ضلع بیرونی ایوان بقعه سراسر نقاشی است که علی‌رغم آسیب‌های فراوانی که دیده، هنوز مجالس نقاشی آن قابل تشخیص است.

• مضامین نقاشی‌های بقعهٔ آقا سیدعلی

به‌طور کلی مضمون اصلی نقاشی‌های بقعهٔ آقا سیدعلی در سه دیوار بیرونی، همچون دیگر آثار مشهدی آقاجان وقایع کربلا و وصف حماسی نبرد امام حسین (ع) و یارانش در ظهر عاشورا، انتقام مختار ثقفی از مسببین واقعهٔ کربلا، عبور از پل صراط و عذاب دوزخ است که در ادامه بررسی خواهد شد.

– بررسی مضامین نقاشی‌های دیوار شرقی

در دیوار شرقی دو مجلس نقاشی دیده شده است. در سمت راست دیوار مجلس بزرگی به موضوع خونخواهی مختار ثقفی از قاتلین امام حسین (ع) اختصاص دارد. او در این قیام شمربن‌ذی‌الجوشن، خولی‌بن‌یزید، عمربن‌سعد و عبیدالله‌بن زیاد را به قتل رساند. تقریباً نیمی از نقاشی این بخش ازبین‌رفته است اما بخش اصلی نقاشی که به مجازات عاملین قتل امام حسین (ع) و یارانش اختصاص دارد هنوز قابل‌مشاهده است. قاب تصویر در اینجا در سمت راست به یاران مختار و در سمت چپ به اشقیاء اختصاص یافته است (تصاویر ۳ و ۴). نقاش نام ابراهیم اشتر (اژدر) و خولی را در کنار تصویرشان نوشته است. ابراهیم فرماندهٔ سپاه مختار با کلاه خود و محاسن خود، سوار بر مرکبی به رنگ آبی لاجوردی به طرز ویژه‌ای از سپاهیان خود متمایز است. در کنار او قاتلین امام با چشمان وحشت‌زده در وضعیت دهشتناک به شکلی که از گوش آویخته شده‌اند و بدن‌هایشان بی‌رحمانه مورد شکنجه قرار گرفته و شمع‌های روشن بی‌شماری در بدن یکی از آنها فرورفته، نقاشی شده‌اند. خولی در تصویر چمباتمه زده و دست‌هایش را در میان پاهایش قرار داده است (تصویر ۴). بنابر متن کتاب طوفان‌البکاء مختار حکم کرد که خولی را به آتش عقوبت سوزاندند (مروزی جوهری، ۱۳۹۲، ۷۶۳).

سمت چپ دیوار شرقی (تصویر ۵) به موضوع عبور از پل صراط، معادل پل چینوَد یا چینوت در عقاید زرتشتی (آذرگشسب، ۱۳۷۲، ۲۰۴-۲۰۷)، اختصاص یافته که نقاش، به شدت تحت‌تأثیر روایت‌های عامیانه از بهشت و دوزخ و گذر از پل صراط است. عابرین روی پل به دو دستهٔ مردان(برهنه) و زنان (با چادر سفید) تقسیم شده‌اند. نقاش در مجلس عذاب گناهکاران در پایین پل صراط با نشان دادنِ دوزخیان گرفتار شده در دهان اژدهای چند سر که احتمالاً همان مار غاشیه (قیامت) است، درحالی‌که مارهای کوچک بر سر و چشمان و زبان آنها نیش می‌زنند و عقرب جَراره امان از آنها بریده، صحنه‌هایی از عذاب دوزخیان را در روز محشر به تصویر کشیده است. مؤلف کتاب روضه‌الشهداء این مار را شدید نامیده

تصویر ۳. نقاشی‌های دیوار شرقی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۴. نقش مختار و یارانش بر دیوار شرقی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۵. نقاشی سمت چپ دیوار شرقی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

است (کاشفی، ۱۳۹۱، ۵۲۳). بخش زیرین اثر به کلی تخریب شده است. در همین بخش تصویر فرشتهٔ عدل‌الهی با ترازوی خویش به نشانهٔ داوری عادلانه در قیامت قابل تشخیص است (تصویر ۶).

– بررسی مضامین نقاشی‌های دیوار جنوبی

در این دیوار دو مجلس اصلی قابل مشاهده است. مجلس اول مربوط به محاربهٔ حضرت قاسم (ع) با پسران اَزرَق شامی و مجلس دوم به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر (ع) را نشان می‌دهد. این دیوار به لحاظ انتخاب موضوع و نحوهٔ ترکیب‌بندی ارزش بصری بالایی دارد و توجه بیننده را به خود جلب می‌کند.

تصویر ۶. جزئیات نقاشی سمت چپ دیوار شرقی، فرشتهٔ عدل در روز داور.
مأخذ: آرشیو نگارنده.

نقاش با هنرمندی تمام این دو مجلس را با یک میان پردهٔ متشکل از دو علم و کلمهٔ الله و نقاشی دو قرقاول در دو طرف آن از یکدیگر جدا کرده است (تصاویر ۷ و ۸). روایت جنگ قاسم (ع) یکی از پرطرفدارترین موضوعات برای نقاشی در میان پرده‌کشان و نقاشان بقاع بوده است و مشهدی آقاجان در چند بقعهٔ دیگر این موضوع را با اندکی تغییر به تصویر کشیده است. در بخش‌های پایین دیوار، نقاشی به شدت آسیب دیده و مخدوش شده است. مشهدی آقاجان دراماتیک‌ترین لحظهٔ این داستان را برای نقاشی برگزید. او لحظه‌ای که قاسم (ع) موهای پسر ارشد ازرق را به دست گرفته و پیکر او را بلند کرده را نشان داده است (تصویر ۹). در اینجا او به کمک ترفندی ساده یعنی خارج کردن بخشی از پا، دست و شمشیر پسر ازرق بر هیجان صحنه افزوده است. قاسم (ع) سوار بر اسب قرمزِ اخرایی است که دو دست خود را از زمین کنده و حالت تهاجمی به خود گرفته است. زیر پاهای اسب جنازه‌ای که به سپاه دشمن متعلق است دیده می‌شود. قاسم (ع) در حالتی آرام و با وقار و به سادگی پسر اِزرق را با دست راست خود بر بالای سر می‌چرخاند و احتمالاً لحظه‌ای بعد او را بر زمین سرنگون خواهد کرد. پسر ازرق با لباس و ادوات جنگی مانند شمشیر و سپر و چکمه دیده می‌شود. مطابق الگویی که از این موضوع مشهدی آقاجان نقاشی کرده، قاسم (ع) با چهرهٔ سفید و ابروان پیوسته، چشمان بادامی، کلاه پردار و هالهٔ مقدس دور سرش نقاشی شده است. از عناصر نمادین در نقاشی مورد بحث هالهٔ قدسی گردِ سر قاسم (ع) است که به شکل سرو یا برگ است که البته به شعلهٔ آتش هم شباهت دارد. سابقهٔ این نوع هالهٔ قدسی به عهد تیموری و صفوی

تصویر ۷. نقاشی دیوار جنوبی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۸. بخش از نقاشی دیوار جنوبی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۹. نقاشی دیوار جنوبی، قاسم (ع) در حال بلند کردن فرزند ارزق. مأخذ: آرشیو نگارنده.

برمی‌گردد و با اندیشه‌های عمیق و باستانی ایرانی در مورد احترام به روییدنی‌ها، به‌ویژه قداست درخت سرو، سازگار است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۱۴۴). در سمت چپ این صحنه نقاش با خطی مورب قاب درون تصویر را شکسته است. سه جنگجوی دشمن که نقاش نام دو تن از آنها ازرق شامی و عمر سعد معرفی می‌کند، به تصویر کشیده است. ازرق در جلوی تصویر با ریشی بلند و دو شاخ در حال چاک زدن گریبان خویش سوار بر مرکبی تیره دیده می‌شود. در پشت سر او عمر سعد از حیرت انگشت اشاره بر دهان نهاده است. در اینجا با آنکه چهره‌ها و اندام‌ها براساس علم کالبدشناسی تصویر نشده ولی کیفیت روانی افراد در حالات گوناگون به خوبی نمایان شده است. این مسئله حتی در حالات چهرهٔ حیوانات نیز صادق است. اسب‌های حاضر در میدان نبرد متأثر از خشونت حاکم بر صحنه با چشمان وحشت‌زده و دهانی باز نقاشی شده‌اند.

مجلس نقاشی سمت چپ دیوار جنوبی، داستان به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر (ع) با هیئت قراردادی مختص مشهدی آقاجان، سوار بر اسبش عقاب و لحظهٔ وداع علی‌اکبر (ع) را با خانواده نشان می‌دهد. او پیراهنی لاجوردی بر تن و ردایی تیره روی آن پوشیده، دو بازوبند پهلوانی بر دست و کمربند چرمی بر کمر دارد. صورتش چون دیگر اولیاء و مقدسین دیده نمی‌شود. هالهٔ مقدسی دور سرش نقاشی شده است. او با ابزار و یراق جنگی، شمشیر بر کمر و سپر اخرایی رنگ بر پشتش گویی در آخرین لحظه به چیزی اشاره می‌کند. در اینجا در درون ترنجی نام مجلس نوشته شده است «به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر (ع)». نقاش در

درون چند ترنج در اطراف علی‌اکبر (ع) به معرفی شخصیت‌هایی از داستان مانند ام‌لیلا (ع) و زینب (ع) می‌پردازد. در پس‌زمینه خیمه‌های یاران امام حسین (ع) برافراشته شده است. گهوارهٔ علی‌اصغر (ع) در پایین این خیمه‌ها دیده می‌شود. در پایین و روبروی علی‌اکبر (ع)، امام حسین (ع) درحالی‌که برای فرزند دلبند خود دست به دعا برداشته دیده می‌شود (تصویر ۱۰). اسب علی‌اکبر (ع) (عقاب) چون اسب شاهان آذین‌بندی شده است. چنانکه در متون متعددی آمده «سیما و هیئت آن حضرت بسیار شبیه به پیامبر بود» (رحمدل، ۱۳۸۶، ۴۶۰). کاشفی در روضه‌الشهداء می‌نویسد که «وقتی به میدان جنگ رسید، ساحت معرکه از شعاع رخسار وی منوّر شد. لشکر عمر سعد در جمال وی متحیر مانده، از وی پرسیدند که این کیست که تو ما را به حرب او آورده‌ای؟» (کاشفی، ۱۳۹۱، ۴۵۰).

تصویر ۱۰. نقاشی سمت چپِ دیوار جنوبی، به میدان رفتن حضرت علی‌اکبر (ع). مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۱۱. نقاشی‌های دیوار غربی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

– بررسی مضامین نقاشی‌های دیوار غربی

دیوار غربی این بقعه دو مجلس اصلی دارد که توسط در سبز رنگی که یکی از دو ورودی بنا است از یکدیگر جدا شده است (تصویر ۱۱). در سمت چپ دیوار مجلس نقاشی «محاربه کردن قمر بنی هاشم (حضرت ابوالفضل (ع)) با ماردبن صُدَیف» درحالی‌که بخش عظیمی از نقاشی آسیب دیده است، به چشم می‌خورد. نقاشی‌های این بخش دیوار در واقع توصیفی است از عملکرد قهرمانانهٔ قمربنی‌هاشم (ع) در نبرد با ماردبن صُدَیف. در تصویر مارد زره پوشیده با کلاه خود مخروطی پَردار، با سبیل‌های از بناگوش در رفته دیده می‌شود. او به ضرب شمشیر عباس (ع) دو نیم شده است و خون از سرش فواره می‌زند. می‌توان تصور کرد خشونت این صحنهٔ زمانی که نقاشی سالم بود چه تأثیری روی عامهٔ مردم خصوصاً روستاییان می‌گذاشت. عباس (ع) در سمت چپ مارِد سوار بر اسب قرمز اخرایی رنگی با چکمه‌های جنگی پا بر رکاب دارد. احتمال دارد این اسب«طاویه» اسبِ مارد باشد که حضرت روی سوار شده است (تصویر ۱۲).

موضوع مجلس سمت راست دیوار به میدان رفتن حضرت سیدالشهداء (ع) با علی‌اصغر (ع) است. در اینجا موضوع اصلی طلب کردن آب برای علی‌اصغر (ع) شش ماهه است. مشهدی آقاجان در اینجا بیش از مجالس دیگر رویدادهای غیرهمزمان را در ترکیب‌بندی خود استفاده شده است. با این حال موضوع اصلی به طرز ملموسی جلب‌توجه می‌کند. امام حسین (ع) سوار بر ذوالجناح نیزه‌ای بر دست راست دارد. صورتش به رسم تصویرگری از مقدسین پوشیده شده و هالهٔ قدسی به شکل درخت سرو پیرامون سرش را فراگرفته‌است. نحوهٔ طراحی سر

تصویر ۱۲. بخشی از نقاشی‌های دیوار غربی، نبرد حضرت ابوالفضل (ع) با مارد بن صدیف. مأخذ: آرشیو نگارنده.

آن حضرت به‌گونه‌ای است که گویی مغموم بر نیزه تکیه داده است. بر بازوان امام بازوبند پهلوانی، بر پشت سپری به رنگ قرمز اخرایی و بر کمر شمشیر بلندی آویخته، دیده می‌شود (تصویر ۱۳). شمشیر ملهم از شمشیرهای عصر زندیه و قاجار است. علی‌اصغر (ع) با رویی گشاده و هالهٔ قدسی دور سرش تصویر شده است. چهرهٔ آرام و آراسته او بر معصومیتش افزوده است. در جلوی اسب امام دو نفر دیده می‌شوند. شخص اول درویش کابلی است که با قبایی به رنگ قرمز، کلاه دراویش، کشکول و تبرزین دیده می‌شود. او در حال تقدیم کشکول پر آب خویش به امام است. پشت سر او و کمی پایین‌تر تصویر مردی نامه به دست دیده می‌شود. براساس نوشتهٔ کنار تصویر، او همان مرد عربی است که از طرف دختر بیمار امام که در مدینه مانده و همراه کاروان نیست برای امام نامه‌ای آورده و تقدیم می‌کند. کوه بلندی به رنگ بنفش کم‌رنگ پشت سر امام حسین (ع) همچون خطی فضای نقاشی را به دو قسمت تقسیم کرده است. نحوهٔ طراحی و رنگ‌آمیزی آن یادآور آثار نگارگر شهیر مکتب تبریز دوم، سلطان محمد است. در دو طرف این کوه لشکر اجنّه به سروری «زَعفَر جنّی» با شمشیرهای آماده به مبارزه در سمت راست و در روبرویشان «پیغمبران سَلَف» با لباسی بلند و سفید و چهره‌ای پوشیده و هالهٔ دور سر تصویر شده‌اند (تصاویر ۱۴ و ۱۵). اینان پیامبران الهی از آدم تا خاتم هستند که با شنیدن ندای امام حسین (ع) در ظهر عاشورا به یاری او شتافتند ولی امام یاری ایشان را نمی‌پذیرد. زعفر جنی در تصویر تاجی بر سر دارد و لشکریان اجنه کلاه مخروطی شکلی بر سر دارند. در سمت راست تصویر، پایین لشکر اَجنّه، ملائکه به رهبری «ملک منصور» نیز آماده‌اند تا به دستور امام وارد کارزار شوند. سپاه منصور ملک جملگی تاج بر سر و شمشیر بر دست دارند. امام حسین (ع) و ذوالجناح بخش بزرگی از تصویر را به خود اختصاص داده‌اند و تمرکز روی آنهاست. ترسیم امام حسین (ع) در وسط میدان دید نقاشی درحالی‌که بزرگ‌تر از باقی شخصیت‌های داستان است باعث شده بر اهمیت شخصیت ایشان تأکید بیشتری شود. مشهدی آقاجان عناصر و روایات متعدد را به‌گونه‌ای تنظیم کرده که چشم ناظر را به سوی شخصیت اصلی و محوری هدایت کند.

تصویر ۱۳. نقاشی سمت راست دیوار غربی بقعه، به میدان رفتن حضرت سیدالشهداء با علی‌اصغر (ع). مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۱۴. بخشی از نقاشی دیوار غربی بقعه، پیامبران. مأخذ: آرشیو نگارنده.

تصویر ۱۵. بخشی از نقاشی دیوار غربی بقعه، زعفر جنی و یارانش. مأخذ: آرشیو نگارنده.

یافته‌های تحقیق

• ساختار و زیبایی‌شناسی نقاشی‌های بقعهٔ آقا سیدعلی

یکی از عوامل به‌وجودآمدن نقاشی‌های متعدد دیواری در بقاع متبرکه، نفوذ و گسترش ادبیات و فرهنگ عامیانه در دورهٔ قاجار است. «قصه‌های مذهبی از راه تعزیه‌خوانی، مرثیه‌خوانی و روضه‌های مذهبی به کتاب‌های چاپ سنگی راه یافت. ساختار این قصه‌ها، برگرفته از زندگی پیامبران و امامان و داستان‌هایی در رابطه با مصیبت کربلا است. نقاشان عامیانه روستایی از تصویر چاپ سنگی برای نقاشی روی دیوار بقاع مدد می‌گرفته‌اند» (اخوی‌یان، ۱۳۹۲، ۴۹). این سبک نقاشی حالت‌روایی داشته و حال و هوای نقاشی‌های آن به‌گونه‌ای است که افراد عامی و کم سواد به خوبی با آن ارتباط برقرار می‌کنند. ساختار تودرتوی نقاشی‌های بقعهٔ آقا سیدعلی حاصل تلفیق قصه‌های اصلی با قصه‌های فرعی در یک قاب است. هم‌چون دیگر اشکال هنر ایرانی مانند تعزیه و نقالی در اینجا نقاش پیوندی میان واقعهٔ اصلی و شخصیت‌های مثالی و آرمانی‌اش، با شخصیت‌های فرعی داستان برقرار می‌کند. هم‌چون پرده‌خوانی و تعزیه، نقاشی دیواری بقعه‌ها هنر زبان گشودن تصویرها و وسیله‌ای برای بیان سوگ‌ها در قالب تصاویر است. تقرر نقشمایه‌ها و شخصیت‌ها روی دیوارها به‌گونه‌ای است که گویی برای نقالی آماده شده‌اند. «در ایجاد دیوارنگاره‌های بقاع گیلانِ نیز تعزیه همان نقش را ایفاء کرده است. مراسم تعزیه عموماً در زمان خاصی از سال مانند ایام محرم و صفر یا بعد از دروی برنج در حیاط بقاع یا میدانگاه‌های شهرها و روستاهای گیلانِ به نمایش در می‌آمده است. نقاش تصاویر بقاع گیلان احتمالاً با ثابت نگه‌داشتن مضامین تعزیه، سعی در تثبیت این مهم در اذهان و دید مردم منطقه داشته است» (خاکبان، ۱۳۸۱، ۹۶ و ۹۷).

از دیگر ویژگی‌های اصلی نقاشی‌های دیواری مشهدی آقاجان لاهیجانی در بقعهٔ آقا سیدعلی نمایش جدال میان حق و باطل (خیر و شر) است. نقاش به شکل محسوسی در طراحی و رنگ‌آمیزی این دو عنصر تفاوت قائل شده‌است. بیننده به راحتی و با نگاهی گذرا بر نقوش می‌تواند این دو گروه را از هم تشخیص دهد. اولیاء در اوج وجاهت و پاکیزگی و اشقیاء در نهایت کراهت تصویر شده‌اند. در اینجا نقاش از قراردادهای همیشگی خود برای تصویر اولیاء هم‌چون ابروان پیوسته، رنگ پوست روشن و خال هاشمی، هالهٔ مقدس دور سر در برابر پوست تیره، سبیل‌های از بنا گوش دررفته، ابروان گره‌خورده و چشمان دریده شده اشقیاء استفاده کرده است. اکثر آنها از رشادت و دلاوری و جسارت قهرمان داستان در حالت بهت و حیرت نقاشی شده‌اند (تصویر ۱۶). در اینجا تقریباً هیچ یک از چهره‌ها از نیم‌رخ کار نشده است. چهره‌پردازی اشخاص به‌طور

تصویر ۱۶. بخشی از نقاشی دیوار جنوبی بقعه. مأخذ: آرشیو نگارنده.

ثابت نمودی از هیئت اشخاص نیست، بلکه بیشتر نمود خیر و شر است. افراد پلید و ظالم با چهره‌های غیرعادی و منفور و افراد خیر و نیک‌خو با چهره‌های مظلوم، ظریف و رنگ‌های ملایم، اجرا شده‌اند. در این شیوه، ترکیب‌بندی و رنگ‌ها آرمانی است. نقاشان این سبک، براساس خیالی بودن تصاویر، نشان دادن خیر و شر و مضامین اخلاقی، بزرگی و کوچکی تصاویر را به نقش اشخاص اختصاص داده و نکات مهم‌تر را، درشت‌تر و در مرکز بوم و افراد و نقش‌آفرینان کوچک‌تر را در حاشیه قرار می‌دادند. به این ترتیب بیننده کاملاً در جریان داستان قرار می‌گیرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۹، ۵۰ و ۵۱).

در این بین تخیل نقاش در نمایش اشقیاء، اجنه، دوزخیان و موجودات شریر و ترسیم مکان‌هایی دهشتناکی چون دوزخ و صحرای محشر تا بی‌کران اوج می‌گیرد. اجنه‌ها (زَعفَر و سپاهش) با هیات و اندامی انسانی نمایش داده شده‌اند و تنها تفاوتشان با انسان سبیل‌های گربه مانند آنهاست. فرشتگان نیز در اینجا با بدنی در قالب پیکر انسانی ولی با تاجی بر سر تصویر شده‌اند. جامه‌ها و ادوات جنگی شامل کلاه‌خود، سپر، شمشیر و به‌نظر از نمایش‌های تعزیه به عاریت گرفته شده و ملهم از دورهٔ قاجار باشد (تصویر ۱۷). «پرداخت ظاهری، پوشاک و آرایش افراد در هر دو هنر یکسان بود. زینب (ع) در نمایش تعزیه همان پوشاکی را می‌پوشید که در نقاشی‌های باع بر تن دارد. قاسم (ع) و ابوالفضل (ع) نیز در تعزیه همان جنگ افزاری را به دست می‌گرفتند که جنگاوران در نقاشی‌های بقاع با آن دشمنان را قلع و قمع می‌کردند. زنان در هر دو روی‌شان حتما پوشیده‌است. رنگ پوشاک و نمادشناسی رنگ البسه به تمامی در هر دو هنر مشترک است. قهرمانان و ضدقهرمانان در هر دو

تصویر ۱۷. دو نمونه از شیوهٔ لباس پوشیدن تعزیه‌خوانان در گذشته. مأخذ: www. iichs.org و www. deabel.org.

هنر مشترک است» (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶، ۱۲۲).
اساس ترکیب‌بندی در این دیوارنگاره غیرمتمرکز و ترکیب‌بندی منتشر با اولویت‌دادن به قهرمان است. شخصیت ائمه درخشان‌تر و بزرگ‌تر از شخصیت‌ها و عناصر دیگر نقاشی شده و سایر عناصر پیرامون آنها قرار گرفته‌اند. آقاجان در این نقاشی‌ها حوادث و رویدادها را به‌صورت اپیزودیک و زنجیروار در کنار هم نشانده است. ترکیب بسته و درهم تصاویر در دیوارها به شکلی است که ذره‌ای فضای خالی بین صحنه‌های پرده یافت نمی‌شود و شخصیت‌ها (اصلی و فرعی) و صحنه‌ها چنان در هم فشرده‌اند که انتقال از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر به‌سرعت انجام می‌شود. «این‌گونه از یک زمان و مکان به زمان و مکانی دیگر رفتن و خروج از توصیف رویداد اصلی برای پرداختن به رویدادهای موازی و فرعی را در ادبیات عامیانه و نیز در رفتارشناسی هنری وعّاظ و روضه خوانان «گریز» می‌گویند. واعظ در هنگام توصیف هر رویدادی ممکن است به کربلا گریز بزند. این نوع ترکیب‌بندی‌های تصویری را می‌توان در موازات گریز زدن وعاظ ارزیابی کرد» (همان، ۱۲۲).
هر دسته از مضامینِ کلی مجالس فرعی را دربردارد و در هر دیوار نقاش موضوعات مختلف را در کنار یکدیگر و در گسترهٔ طولی دیوار با شگردهای خاصی به یکدیگر پیوند می‌دهد که ممکن است در ابتدا شلوغ و بی‌نظم به‌نظر برسد ولی برای بینندهٔ آگاه به داستان‌ها کاملاً آشنا است. مجالس متفاوت نقاشیِ روی یک دیوار مشترک با جدول‌کشی‌هایی مشابه آنچه سابقاً در نگارگری ایرانی دیده شده از هم جدا شده‌اند. ازارهٔ دیوارها و نزدیک سقف مطابق سنّت بقاعِ گیلان، با کتیبه‌های مذهبی همچون«إنّا فَتَحْنا لَکَ فَتْحاً مُبِیناً»[۲] (قرآن کریم، سورهٔ فتح، آیهٔ ۱)، «یا اَبا عبدالله حسین»، «یا محمد»، «یا علی» و اشعاری از ترجیع‌بند معروف محتشم کاشانی مانند «از آب هم مضایقه کردند کوفیان» در درون ترنج‌ها تزیین یافته است که کارکردی مشابه قاب دارند (تصویر ۱۸).
«گاهی نقاش تحت‌تأثیر محیط اطراف خود دست به ابتکاراتی زده است، مثلاً از نقش ساده عَلَمی که برای مراسم محرم استفاده می‌شود برای محدود کردن تصاویر استفاده کرده است. همچنین نقاش موضوعاتی را بنا به سنت رایج منطقه در تصاویر به‌کارمی‌برد مثلاً گهوارهٔ سنتی رایج در گیلان یا از نقش حیوانات و پرندگان بومی برای تزیین نقاشی‌ها مدد می‌جوید» (خاکبان، ۱۳۸۱، ۹۸). در این مورد می‌توان به نقش قرقاول که از پرندگان بومی و مورد علاقهٔ مردمان گیلان بود، اشاره کرد. تکنیک اجرای نقاشی‌ها تمپرا برروی لایه‌ای از گچ است و نقاش از رنگ‌های محدودی (رنگ‌های طبیعی و

تصویر ۱۸. بخشی از کتیبه‌های مذهبی منقوش. مأخذ: آرشیو نگارنده.

گیاهی) به فراخور امکاناتی که برای ساخت رنگ داشته، برای نقاشی‌های خود استفاده کرده است. رنگ‌های استفاده شده در اینجا شامل رنگ آبی لاجوردی، سبز، سیاه، قرمز، قرمز اخرایی، زرد اخرایی و زرد به خوبی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. نقاش طبق معمول از رنگ‌های تخت و خطوط کناره‌نما استفاده کرده و به نشان‌دادن حجم یا بازنمایی طبیعی صحنه‌ها علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. در اینجا نشانی از سایه‌روشن دیده نمی‌شود و چهره‌ها و پیکره‌ها بدون حجم‌پردازی و مسطح نقاشی شده‌اند. خطوط دورگیر تصاویر نقش بسیار مهمی در تقابل انرژی‌های ایستا در تصویر دارند. خطوط، رنگ‌های تخت را دربرمی‌گیرند و باعث پیوند عناصر مختلف به یکدیگر می‌شوند.

نتیجه‌گیری

مشهدی آقاجان در نقاشی بقعهٔ آقا سیدعلی مفاهیم عمیق و والایی چون عشق، ایثار، آزادی و حقیقت را نشان می‌دهد و تمام سعی خود را می‌کند تا با نگاهی رمزگونه به وقایع تاریخی و توسل به نماد و نشانه‌های تصویری مخاطب خود را به حقیقت ماجرا رهنمون شود. اعتقادات مذهبی او و استمداد جستن از فرهنگ عامه در ترسیم شخصیت‌های نقاشی‌ها از نکته‌های مهم این دیوارنگاره است. مشهدی آقاجان بر دیوارهای این بقعه آنچه را که می‌خواهد بیان کند شیوا، مستقیم، ساده و بی‌تکلف ابراز می‌دارد. از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری نقاشی‌های آقاجان در این دیوارنگاره می‌توان به پایبندی به سطح دو بعدی، استفادهٔ محدود از رنگ‌ها، ترسیم شخصیت‌ها منطبق بر خصوصیات قراردادی، ترکیب‌بندی مقامی و منتشر و پرهیز از کاربست سایه‌روشن اشاره کرد. او ضمن آن که قواعد و رسوم را از هنرمندان گذشته و هم‌عصر خود به عاریت گرفته با کاربست نوآورانهٔ آنها در قالبی جدید یعنی معماری روستایی بقعه، مضمون‌ها را نیز به زبان روز تفسیر کرده است. از ویژگی‌های مهم در تحلیل مضمونی این دیوارنگاره آن است که نقاش بعد از انتخاب مضامین تنها به شرح ماجرا نپرداخته است، بلکه احساسات خویش را نیز صادقانه در این دیوارنگاره منعکس ساخته است و به مانند هر هنرمند ماهری محتوای واقعه را متناسب با حال و کیفیت موضوع و داستان مطمح نظر خویش قرار داده، با این حال از حقیقت واقعه نیز دور نشده و نکات ظریف و دقیقی را که متضمن ویژگی‌های هنری است در نقاشی‌های این بقعه به کار گرفته است. او ترکیبی از ایمان، احساس و تخیل را خمیرمایهٔ کار خویش قرار داده است. هنرمند به وضوح در این بقعه صحنه‌های پیروزی عاملین خیر را بر شر نشان داده است. با آن‌که مخاطبین او می‌دانند تمامی این سرداران و قهرمانان شهید خواهند شد، او با ظرافت صحنه‌هایی را برای نقاشی انتخاب می‌کند که آنها در موضع قدرت نشان می‌دهد. قهرمانان او هم‌چون شاهان از پیش پیروز هستند. او به‌خوبی در دیوار شرقی عاملین قتل امام حسین (ع) را با دو صحنهٔ انتقام مختار و روز محشر به جزای عمل خود می‌رساند و به این ترتیب ویژگی‌های فرهنگ، اعتقادات و ارزش‌های مذهبی عامیانه و همچنین روحیهٔ ظلم‌ستیز مردم را به تصویر در می‌آورد.

پی‌نوشت

۱. آقا سیدعلی بن موسی کاظم (ع)

۲. «ما برای تو فتح آشکار و نمایانی کردیم».

فهرست منابع

• آذرگشسب، اردشیر. (۱۳۷۲). *مراسم مذهبی و آداب زرتشتیان*. چاپ سوم. تهران: انتشارات فروهر.

• اخوی‌یان، مهدی. (۱۳۹۲). علل اجتماعی گسترش و انحطاط دیوارنگاره‌های عاشورایی در اواخر دورهٔ قاجار. *دانش هنرهای تجسمی*، ۱(۱)، ۴۳- ۵۳.

• الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان* (ترجمهٔ جلال ستاری). چاپ سوم. تهران: سروش.

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک*. چاپ سوم. تهران: فرهنگ معاصر.

• جکتاجی، محمدتقی پوراحمد. (۱۳۸۵). *فرهنگ عامیانهٔ زیارتگاه‌های گیلان*. رشت: فرهنگ ایلیا.

• مروزی جوهری، محمدابراهیم. (۱۳۹۲). *طوفان‌البکاء*. چاپ دوم. قم: طوبای محبت.

• خاکبان، مژگان. (۱۳۸۱). دیوارنگاری‌های امامزاده‌ها و بقاع منطقهٔ لاهیجان. *کتاب ماه هنر*، (۴۵ و ۴۶)، ۹۶-۱۰۱.

• رابینو، یاسنت لویی. (۱۳۶۹). *فرمانروایان گیلان: مجموعهٔ چهار گفتار پیرامون تاریخ و جغرافیای گیلان* (ترجمهٔ محمدتقی پوراحمد جکتاجی و رضا مدنی). چاپ دوم. رشت: گیلکان.

• رحمدل، غلامرضا. (۱۳۸۶). *تذکرهٔ شهدای کربلا (شهدای انصار و بنی‌هاشم)*. چاپ دوم. رشت: دانشگاه گیلان.

• زمان‌پور، فاطمه. (۱۳۹۳). مطالعهٔ *مصادیق خیر و شر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان (مناطق لنگرود و لاهیجان)* (پایان‌نامهٔ منتشر نشدهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، مازندران، ایران.

• زمان‌پور، شیوا و چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۴۰۱). تحلیل دیوارنگاره‌های مذهبی دورهٔ قاجار با رویکرد هرمنوتیک فلسفی گادامر (با تأکید بر بقاع متبرکهٔ گیلان و اصفهان). *نگره*، ۱۷(۶۳)، ۱۱۳-۱۲۳.

• ستوده، منوچهر. (۱۳۴۸). *از آستارا تا استاراباد*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

• شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۰). بررسی مضمونی و زیباشناسی نقاشی‌های مذهبی عامیانه در بقع لیچا از گیلان. *نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲(۴۱)، ۱۳-۲۲.
• شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۷). *مذهبی‌نگاری در بقاع شرق گیلان*. تهران: کتاب سبز.
• شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۹). انعکاس حادثهٔ عاشورا در بقعهٔ چهار پادشاه و تطبیق آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *مطالعات فرهنگ - ارتباطات*، ۱۱(۱۱)، ۴۵-۷۰.
• غفاری قزوینی، قاضی احمد. (۱۳۴۳). *تاریخ جهان‌آرا* (تصحیح مجتبی مینوی). تهران: حافظ.
• کاشفی، حسین بن علی. (۱۳۹۱). *روضه‌الشهداء* (به‌تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن). چاپ دوم. تهران: صدای معاصر.
• محمودی‌نژاد، احمد. (۱۳۸۹). *نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان*. رشت: فرهنگ ایلیا.
• میرمجتبایی، شیرین. (۱۳۹۸). *شناسایی کهن‌الگوهای ایرانی در بقاع متبرکهٔ استان گیلان* (پایان‌نامهٔ منتشر نشدهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر، موسسهٔ آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
• میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*. تهران: فرهنگستان هنر.
• یوزباشی، عطیه؛ حسینی، سیدرضا و چارئی، عبدالرضا. (۱۴۰۱). شناسایی عوامل ظهور مضامین مذهبی و مولفه‌های اهمیت آن در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار (مطالعه موردی: بقاع متبرکهٔ استان گیلان). *نگره*، ۱۷(۶۱)، ۲۵-۴۷.
• Boyatzis, R.E. (1998). *Transforming Qualitative Information: Thematic Analysis and Code Development*. CA: Sage.
• Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
• Holloway, I. & Todres, L. (2003). The status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence. *Qualitative Research*, 3(3), 345–357.
• King, N. & Horrocks, C. (2010). *Interviews in qualitative research*. London: Sage.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله
اکرمی حسن‌کیاده، علیرضا. (۱۴۰۲). تحلیل ویژگی‌های مضمونی و ساختاری نقاشی‌های مشهدی آقاجان لاهیجانی در بقعهٔ آقا سیدعلی (متعلق‌محله-لاهیجان). *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۱(۴۲)، ۴۲-۵۳.

DOI: 10.22034/JACO.2023.396404.1314
URL: https://www.jaco-sj.com/article_181758.html