پژوهشنامه گرافیک نقاش

نقوش فرشته و دیو

در نقاشی‌های دو بنای مذهبی مازندران در قیاس با نقاشی‌های دیواری قاجار

چکیده:

نقاشی عامیانه در هنر پس از اسلام، اغلب بنا بر ذوق عامهٔ مردم رواج یافته است و این نقاشـــی‌ها مطابق اعتقادات و باورهای دینی عموم مردم ترســـیم شده‌اند. براساس مســـتندات موجود، تعداد زیادی از این نقاشـــی‌ها در عهد قاجار شکل گرفته‌اند. بیشـــترین گرایش موضوعی در آن دوران، به داســـتان‌های حماسی، اسطوره ای و نیز مذهبی با دو رویکرد خیر و شـــر بوده است که در قالب دو نشانهٔ تصویری فرشـــته و دیو ترســـیم شـــده‌اند. امروزه این تصاویر در بناهای آیینی، دیوارنگاره‌ها و پرده‌های درویشی قابل‌مشـــاهده است و نمونه‌های بی‌شماری از این نشانه‌ها را می‌توان در معماری برخی از بناهای آیینی مازندران در شهرهای مرکزی بابل، آمل و قائمشهر ملاحظه کرد.

پژوهش پیش رو که روش تحقیق در آن به شـــیوه کیفی است با هدف، مطالعه و پاسخ به این پرسش انجام شده است که کیفیت طراحی، قلمگیری، ترکیب‌بندی و عناصر تصویری در تصاویر فرشته و دیو در نقاشی‌های عامیانه مازندران چگونه بوده است. همچنین به این مسئله پرداخته شده است که کیفیت بیانی و ترکیب محتوایی نشانه های ذکر شده در نقاشـــی‌های عامیانهٔ تعداد محدودی از بناهای آیینی در مازندران مانند سقانفارها چگونه بوده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد خطوط قلمگیری‌شده در طراحی فرشـــته‌ها و دیوهای نقاشی‌های عامیانه ذکر شده، ضمن روانی و ســـادگی، از بیان و محتوای قابل‌توجهی برخوردار است. هنر عامیانه ضمن پایبندی به اصول و ســـاختار اثر هنری، بـــه ترکیب‌بندی جزئی و کلی و انسجام خطوط توجه کرده اســـت؛ ضمن آنکه هنرمندان از شیوهٔ طراحی هنرمندان حرفه‌ای و برخی تصاویر کتب چاپ ســـنگی نیز اقتباس (و نه کپی و تقلید) کرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: بناهای آیینی و مذهبی، دیو، سقانفار، فرشته، مازندران، نقاشی دیواری.

فرزانه نجفی

استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. نویسندهٔ مسئول

Email: farzaneh_nag@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۰

DOI: 10.22051/pgr.2019.21715.1006

مقدمه

بخشی از فرهنگ مردم هر جامعه را موجودات مافوق طبیعی و خیالی تشکیل می‌دهند. این موجودات افسانه‌ای و خیالی، جزئی از باورها، پندارها، جهان‌بینی و آیین‌های بومی، فرهنگی و مذهبی مردم در جوامع گذشته را تشکیل می‌دهند. اکثر جهان‌بینی‌های شرقی بر این باور هستند که جهان قبل از آفرینش انسان‌ها، تحت تسلط و تصرف موجودات فرا طبیعی قرار داشته است که بخشی از این موجودات خیالی را دیوان یا اکوان تشکیل داده‌اند. با آفرینش انسان، این موجودات خیالی شر ناچار شده‌اند که به جهان پایین یا مرتبهٔ پست‌تر نزول پیدا کنند و در همسایگی انسان‌ها زندگی کنند. از این موجودات، در ادبیات عامه به دیو، اهریمن، شیطان، غول، جن و... نام برده شده است. از همین جا است که دشمنی همیشگی، درگیری‌های خونین و انتقام‌جویی آن‌ها از انسان آغاز شده است. دیوها و موجودات شر زاییده تخیل انسان هستند. آن‌ها هم دارای صفات انسانی و هم دارای صفات غیرانسانی هستند. توانایی‌های برتر آن‌ها سبب شده است تا از آن‌ها به عنوان موجوداتی دارای قدرتی مافوق قدرت انسانی یاد شود (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۵۴-۵۵). در مقابل این موجودات ماورائی شر، در ادبیات کهن، موجودی نیک با نام فرشته تعریف شده است که منشأ خیر، رحمت و نیکی است. این موجودات خیالی خیر و شر، موضوعاتی هستند که همواره در طول تاریخ، ذهن انسان را به خود مشغول داشته‌اند؛ به‌ویژه در تجسم‌بخشیدن به امور معنوی و شهودی و غیرمادی که مورد کنکاش و توجه هنرمندان بسیاری قرار گرفته‌اند و در نقاشی‌ها، دیوارنگاری‌ها و به‌خصوص کتاب‌های مصور، پابه‌پای متن پیش رفته‌اند و مصور شده‌اند. در ادبیات یا داستان‌های کهن، عامیانه و در اسطوره‌ها، هر وقت از موجودی به نام فرشته یاد می‌شود، در ذهن هر مخاطب به‌صورت ناخودآگاه، تصویر موجودی با مشخصات ظاهری انسان به‌همراه بال‌هایی که از پشت او روییده است، نقش می‌بندد. در روایات و متن‌های کهن شاهد وجود بال، هم در اکوان و هم در فرشتگان هستیم. این بدان معنا است که وجود بال در این موجودات خیالی، نشانهٔ قداست و پاکی آن‌ها نیست، بلکه نشانه‌ای است از غیرمادی و غیرزمینی‌بودن؛ بنابراین، تصویر فرشتگان و دیوان، به‌عنوان مهم‌ترین نمودهای خیر و شر، در آثاری با موضوعات اساطیری، حماسی، مذهبی و عامیانه قبل و بعد از اسلام کاربرد فراوان دارند. همانطور که پیشتر اشاره شد، نمونه‌های بسیاری از این شاهکارها و تصویرسازی‌های انجام‌شده از این موجودات ماورایی را می‌توان در کتاب‌ها و نقاشی‌های دیواری، به‌ویژه اماکن مذهبی در دوره‌های صفوی و قاجار مشاهده کرد. سقانفارها و تکیه‌های ساخته‌شده در مناطق مختلف مازندران که پیشینهٔ ساخت آن‌ها به عصر قاجار بازمی‌گردد، از مکان‌هایی هستند که این موجودات خیالی در آن‌ها به زیباترین شکل به تصویر در آمده‌اند. این بناها با نقاشی‌ها و تزئیناتی منحصربه‌فرد با مفاهیم دینی و اسطوره‌ای مختلف آراسته شده‌اند که پیشینهٔ تصویری این نقوش و تزئینات، ریشه در ادبیات، اندیشه‌های اساطیری ایران و باورهای عامیانهٔ مردم این منطقه دارند.

تعریف مسئله

پژوهش حاضر به این مسئله پاسخ می‌دهد که چرا نقاشی‌های عامیانه در بناهای مذهبی مازندران، با وجود قرارگیری در یک دورهٔ زمانی واحد (قاجار)، از نظر نوع طراحی، قلم‌گیری و ترکیب‌بندی، با نقاشی‌های برجای‌مانده بر دیوار تالارها، کاخ‌ها و نیز کتاب‌های چاپ سنگی یا نقاشی‌های لاکی این عصر تفاوت‌های شاخصی دارند.

پرسش پژوهش

عناصر تصویری و بصری از جمله شیوهٔ طراحی و ترکیب‌بندی نقش فرشته و دیو در نقاشی‌های عامیانهٔ اقوام مازنی را چگونه می‌توان تبیین کرد؟

روش و اهداف پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی است و با استناد به مدارک تصویری و منابع مکتوب در ارتباط با ریشهٔ دو واژهٔ دیو و فرشته، به بررسی مفاهیم و نمادهای نقش آن‌ها در نقاشی‌های عصر قاجار و چاپ سنگی‌های این دوران در مقایسه با نقاشی‌های دیواری مذهبی و اسطوره‌ای اماکن مذهبی در مازندران به‌عنوان مطالعهٔ موردی می‌پردازد. در این مطالعه، از منابع مکتوب، منابع شفاهی، گردآوری اطلاعات به‌صورت میدانی، کتابخانه‌ای و نیز با استفاده از منابع تصویری (به‌صورت عکاسی مستقیم) از دو بنای سقانفار کیجا تکیه و شیاده استفاده شده است. اهداف تحقیق، مطالعه در نقش دو تصویر نشانه‌ای فرشته و دیو و بررسی نوع طراحی عامیانه، کیفیت قلم‌گیری و نوع ترکیب‌بندی و نیز درک فضای بصری رنگی در تضاد با نقاشی‌های مشابه در دیگر آثار عهد قاجار است. شایان ذکر است که تصاویر ۱، ۶-۱۰ و ۱۷-۱۹، توسط

نگارنده از تکایای ذکرشده در متن مقاله عکاسی شده است.

شیاده

سقانفار شیاده که به‌لحاظ جغرافیایی در منطقهٔ بندپی غربی شهرستان بابل قرار دارد، یکی از زیباترین سقانفارهایی است که نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی و اسطوره‌ای را به زیباترین شکل از عصر قاجار در خود جای داده است. تنوع نقوش و استفاده از رنگ‌های بسیار زیبای آبی فیروزهای و لاجوردی و وجود نقوش گیاهی و حیوانی و تزئینات زیبای این بنا، توجه هر بینندهٔ صاحب‌ذوقی را به خود جلب می‌کند. زیبایی خیره کننده‌ای که توسط قدرت قلم و دستان هنرمندان مکتب‌ندیده‌ای به زیباترین شکل خودنمایی می‌کند.

کیجاتکیه

سقانفار کیجا تکیه به‌لحاظ موقعیت مکانی در منطقهٔ حمزه‌کلاه، در شمال‌غربی و در بافت قدیمی شهر بابل قرار دارد. بنای ساختمان کیجا تکیه کاملاً تخریب و بازسازی شده است و در حال حاضر فقط سقانفار بسیار زیبای آن در دو طبقه با سقف‌های چوبی بسیار زیبایی پابرجااست. به‌جرئت می‌توان گفت کیجاتکیه که زیباترین و پرکارترین سقاتالاری است که تاکنون دیده شده است و دارای نقش‌های متنوع گیاهی، جانوری و انسانی است که به روشی بومی و عامیانه تصویرسازی شده است. در قسمت بالای بنا، فضایی به پهنای سه متر و درازای چهار متر وجود دارد که اطراف آن چهارده ستون بسیار زیبا با مارپیچ بسیار ظریف موجود است. شش سرستون آن، به شکل دهان اژدر است و در دیگر سرستون‌ها، به‌جای نقش دهان اژدر، کلمات یا قاضی‌الحاجات بصورت برعکس نوشته شده است. روی سقف این قسمت، دو رده شیرسر، ظریف پرکار تراش‌دار وجود دارد و بالای آن‌ها هشت پلور نیم گرد با نقش تراشیده‌ای در وسط کشیده‌اند که بالای پلورها تخته کوبی شده است. بر تخته‌های سقف، نقاشی بسیار زیبای عامیانه‌ای وجود دارد که آن‌ها را به عصر ناصرالدین شاه قاجار نسبت داده‌اند (جدول ۱) (بزرگنیا، ۱۳۸۲).

پیشینهٔ پژوهش

درارتباط با معماری و نقاشی‌های بناهای مذهبی مازندران با عنوان سقانفار که یادمانی آیینی و تاریخی داشته‌اند و نیز بررسی موجودات خیر و شر و چگونگی شکل‌گیری این موجودات در

تصویر ۱. نمایی از نقاشی‌های سقف سقانفار کیجا تکیهٔ بابل منبع: نگارنده

فرهنگ‌ها و دوره‌های مختلف هنر، تحقیقات متعددی انجام شده است، اما اغلب پژوهشگران به‌صورت کلی به تصاویرموجود در این‌گونه بناها در نقاط مختلف مازندران پرداخته‌اند و برخی از مطالعات دیگر، بناهای آیینی مازندران را صرفاً از منظر ساختار معماری مورد بررسی قرارداده‌اند. منابع دیگری نیز این بناهای آیینی زیبا را از زاویهٔ دیگری با تمرکز بر نقاشی‌ها و خوشنویسی‌های منحصربه‌فرد و زیبایی که شکوه و زیبایی این بناها را دوچندان کرده‌اند، مطالعه کرده‌اند، که با پژوهش پیش‌رو تفاوت‌هایی اساسی از نظر هدف و مسئله دارا هستند. با توجه به پیشینهٔ غنی وجود موجودات خیالی و افسانه‌ای در ادبیات کشورهای مختلف به‌ویژه ایران و با تکیه بر باورهای عامیانهٔ مردم و پیداکردن نماد بیرونی این موجودات خیالی در هنر، این موضوع مورد توجه پژوهشگران زیادی واقع شده است که با توجه به اهداف پژوهش حاضر، به چند نمونه از آنها اشاره شده است.

محمودی و طاووسی (۱۳۸۷) در بررسی «مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران» با تمرکز بر جنبه‌های فرهنگی و هنری نقاشی‌های موجود در دو سقانفار «شیاده» و «کردکلا» و با تطبیق نقوش این دو بنا، به نقش آن‌ها در تکوین هویت ملی و قومی ایران پرداخته‌اند. تمرکز این پژوهش بر نقوش انسانی ترسیم‌شده در دو بنای آیینی و مذهبی توسط پژوهشگران ذکرشده است. نتایج پژوهش محققان بیانگر آن است که نقوش به‌کاررفته در این سقانفارها که از دو منبع مهم اسطوره‌ای و دینی اقتباس شده‌اند، بیانگر توجه مردم آن مناطق به هویت ملی و دینی آنها است.

در بررسی «مضامین مذهبی در نقاشی‌های عامیانهٔ تکایا در مازندران»، انصاری و همکاران (۱۳۹۰) ضمن تجزیه و تحلیل و بررسی مفاهیم نقوش تکایای مختلف مازندران در قالب نقاشی عامیانه توضیح داده‌اند که نقاشان این بناهای مذهبی و آیینی سعی داشته‌اند فضای تکیه‌ها را متناسب با باورها، فرهنگ و نیاز

مردم آن منطقه تزئین کنند و جلوه‌هایی از وقایع عاشورا، قصه‌های قرآن و مفاهیم خیر و شـــر را برای مردم با بیانی ســـاده و رمزآلود به تصویر بکشـــند. در حقیقت، هدف این هنرمنـــدان، احترام به باورهای مردم، پیام‌رســـانی با تأکید بر جنبه‌های اخلاقی و حفظ عادت‌های انســـانی با تأثیر از حوادث مربوط به واقعهٔ عاشـــورا و زندگی پیامبران و نیز توصیف مفاهیم معنوی با بیانی ساده و رسا بوده‌اســـت که با تلفیقی از جنبه‌های عینی‌گرایی و ذهنی‌گرایی آثارشان نمود پیدا کرده‌است.

محمودی (۱۳۹۰) در «بررسی مضامین تصویری دورهٔ قاجار در نقوش ســـقانفارهای مازندران» با نگاهی ویژه، چگونگی و میزان تأثیرپذیری نقوش سقانفارها از فرهنگ حاکم بر هنر دورهٔ قاجار را مورد مطالعه قرار داده اســـت. او به شـــکلی جدی به پیدایش مضامین، مفاهیم و خاســـتگاه نقوش و نیز تبییـــن رابطهٔ آن‌ها با مذهب، اساطیر و ادبیات ایران پرداخته‌است. از دیدگاه محمودی، با توجه به دســـته‌بندی مفاهیم موجود در نقاشی‌های سقانفارها که دربرگیرندهٔ مفاهیم مذهبی، ادبی، تاریخی و مسائل مربوط به زندگی روزمره است، گســـترش تعزیه و روضه‌خوانی دلیل اصلی شکل‌گیری سقانفارها بوده‌است.

نیکو (۱۳۹۰) در «بررسی ساختار و محتوای نقوش و سمبل‌های بنای تاریخی ســـقانفار کیجا تکیه بابل»، پـــس از ارائهٔ مقدمه‌ای دربارهٔ ســـاختار و مفهوم ســـقانفارها در مازنـــدران، در پژوهش خود متمرکز شده اســـت به مطالعهٔ بنای کیجا تکیه بابل، دلیل ساخت بنا، تزئینات، نمادها و سمبل‌های استفاده‌شده در این بنا. محقق درنهایت، به‌صورت تفصیلی به بررسی ساختار و محتوای نقش‌های مصورشده در سقانفار کیجا تکیه بابل را پرداخته است.

صفرزاده و احمدی (۱۳۹۳)، در «بررســـی تصویر فرشـــتگان در نقاشـــی دورهٔ قاجار»، به تغییرات بصری کـــه در طول زمان‌های مختلف در فرهنگ‌های عامیانـــهٔ قبل و بعد اســـلام در ایران در سیر تحول شکل فرشته صورت گرفته اســـت، پرداخته‌اند. آن‌ها توضیح دادند که برخلاف تغییرات و دگرگونی‌های صورت‌گرفته در نقاشـــی ایران در دوره‌های مختلف، تصاویر فرشتگان همواره خصوصیات تصویری و روحیات معنوی خاصی را حفظ کرده‌اند، اما برخلاف نقاشـــی‌های اواخر دوره صفوی که شـــاهد تغییر در بینش و نگرش هنرمندان و زمینی و مادی‌شـــدن فرشـــتگان در عرصهٔ هنر هستیم، شکل ظاهری فرشتگان در عصر قاجار کاملاً تحت تأثیر هنر اروپایی است؛ بنابراین، در نقاشی‌های عصر قاجار، با رویکرد جدیدی در ماهیت بصری تصویر فرشـــتگان در نقاشی ایرانی روبه‌رو می‌شـــویم. مطابق نتایج این پژوهش، فرشتگان در نقاشـــی‌های قاجاری دارای ویژگی‌هایی مانند پوششی به شیوهٔ اروپایی، استفاده از سایه‌روشن و واقعگرایی در رنگ‌آمیزی، توجه به اصول طبیعت‌گرایی، نشان‌دادن بعد ســـوم و استفادهٔ محدود از فن پرســـپکتیو و نیز مصورسازی فرشـــتگان به‌صورت برهنه هستند. پژوهشگران همچنین به این نکته اشاره داشته‌اند که در نقاشی‌ها و کاشیکاری‌های عصر قاجار، استفادهٔ مکرر از فرشتگان کودک‌سال که ظاهری عریان و فربه دارند، به‌وفور دیده می‌شود.

صفـــرزاده (۱۳۹۳) در پژوهش خود، «مقایســـه تطبیقی تصویر فرشتگان در کتاب‌آرایی رنســـانس با آثار چاپ سنگی قاجار» به این نکته اشاره کرده‌است که فرشتگان تصویرشده در عصر قاجار و رنسانس، از جهت ســـاختار و مفهوم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. او با مقایســـهٔ کتاب‌های چاپی باقیمانده از این دو دوره در تاریخ هنر، به کشـــف تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در فرشـــتگان در دوره‌های ذکرشـــده از دیدگاه بصـــری پرداخت. همچنین در نتایج خـــود به این نکته اشـــاره کرده‌اســـت که با وجود مشاهده برخی از تأثیرات نقاشـــی فرشتگان رنسانسی در نسخه‌های چاپ‌های ســـنگی هنرمندان عصر قاجار، می‌توان به علل پیدایش و به‌تصویرکشیدن فرشـــتگان در آثار هنری دوران قاجار پی برد.

کفایی محمدنژاد (۱۳۹۴) در «بررسی تصویرسازی‌های عامیانه در دورهٔ قاجار»، به این نکته اشـــاره کرده است که نقطهٔ گرایش به مفاهیم عامیانه در هنر ایران، به‌صـــورت جدی از عصر صفویه آغاز شـــده و تا دورهٔ قاجار ادامه یافته اســـت. این روند به‌صورت جدی در نقاشـــی‌های قهوه‌خانه‌ای، خیال‌نگاری‌ها و نقاشی‌های دیواری در مکان‌های عمومی و مذهبی گسترده شده و وارد هنر و زندگی عامهٔ مردم شـــده اســـت. این نوع از اندیشه‌ها و مفاهیم، رویکرد تازه‌ای به نقاشـــی‌های عامیانه بخشیده‌اند که کتاب‌های چاپ سنگی و تصویرســـازی‌های زیبای باقیمانده از عصر قاجار، نمود زیبایی از این نوع گرایش به هنر عامیانه‌است؛ هنری که در گرو داستان‌ها، افســـانه‌ها، تخیلات و باورهای مردمانی است که پیشینه‌ای کهن در ادبیات و اسطوره دارند.

مطالعات نشـــان داده است که انســـان موجودی است که شدیداً تمایل به معناســـازی دارد (ماجدی، ۱۳۸۹: ۱). او سعی می‌کند برای تخیلات و باورهایش مصداقی بیرونی بیابـــد و بنابراین، به ساخت موسیقی، مجسمه، نقاشی و... در قالب نماد[1] و نشانه[2] روی می‌آورد. در مبحث نشانه‌شناسی[3]، نشانه‌ها به دسته‌های مختلفی

تقسیم می‌شـــوند و براســـاس همین تقســـیم‌بندی‌ها است که واژه‌های زبانی، غیرزبانی، شنیداری، دیداری، قراردادی و طبیعی در بحث هنر به نشـــانه‌های تصویری تبدیل می‌شوند که دارای مفاهیم بیرونی یا ضمنی[۴] و مفاهیم درونی[۵] هستند. این بدان معنا است که «یک اثر علاوه بر مفهومی که به‌صورت آشکار برای بیننده یا شنونده دربردارد و بیان می‌کند، یک مفهوم دوم یا پنهانی را نیز دربرمی‌گیرد که این خوانش تصویری یا زبانی، بســـته به عواملی مانند دانش، فرهنـــگ و مذهب متفاوت خواهد بـــود» (Najafi, 2014: 67). در ساده‌ترین حالت می‌توان به نشانه‌های تصویری و رنگی موجود در پرچم هر کشوری اشاره کرد که اگر با فرهنگ آن جامعه آشنایی کافی نداشته نباشیم، کمتر موفق به درک نشانه‌ها و نمادهای موجود در آن پرچم خواهیم شد. آیت‌اللهی می‌نویسد: «در هنر، دو گونه نشـــانه (به معنای عام) و دو گونه نشانه‌شناسی وجود دارد. نشانه‌ها و نشانه‌شناسی تصویری و آشکار که یا به‌عنوان عناصر ترکیب‌گر یک اثر هنری نمود پیدا می‌کنند و یا به‌تنهایی بار محتوای نشانه را بر خود حمل می‌نمایند و نشانه‌ها و نشانه‌شناسی معنایی که بایستی آن‌ها را از فراسوی عناصر تصویری که در ظاهر مفهومی غیر از مفهوم درونی دارند، بازشـــناخت؛ یعنی در هر دو گونهٔ ذکرشده همیشـــه یک بخش دارای بار نشانه‌شناسی مادی اســـت و بخش دیگر دارای بار ادراکی و مفهومـــی» (۱۳۸۵: ۹). مطالب ذکرشده در بحث نشانه‌ها، صرفاً مقدمه‌ای است برای ورود به دو نشانهٔ تصویری دیو و فرشته در نقاشی‌های دیواری عامیانه، به‌ویژه با تأکید بر تصاویر جمع‌آوری‌شده از مکان‌های مذهبی در برخی مناطق مازندران است.

شاید بارها در متون ادبی، کتاب‌های مصور یا نقاشی‌های دیواری دوره‌های مختلفی در ایـــران، با این دو موجـــود خیالی برخورد کرده‌ایم و در هر دورهٔ زمانی، بسته به موقعیت مکانی و نوع نگرش تصویری هنرمند و مخاطبان است که این موجودات خیالی، بیان تصویری یا زبانی متفاوتی می‌یابند؛ برای مثـــال، اگر به دیوهای تصویرسازی‌شـــده در کتابی نفیس از شاهنامه نگاهی بیندازیم و همان دیوها را با نقاشی دیواری‌های عامیانهٔ اماکن مذهبی مقایسه کنیم، به‌سادگی درخواهیم یافت که هردو مرجع واژهٔ دیو هستند، ولی شکل یا لایهٔ بیرونی این نماد در دو موقعیت متفاوت با بیانی مستقل به تصویر کشیده شده‌اند؛ زیرا در ساده‌ترین حالت می‌توان گفت که نیاز و دانش مخاطب عام و مخاطب خـــاص و نیز نیاز و موقعیت مکانی قرارگیری این نشانهٔ واحد در دو فضای متفاوت، به تصویر، بیانی جدید بخشیده اســـت. با توجه به اینکه بسیاری از این نشانه‌های نمادین که گاهی اسطوره‌ای یا مذهبی هستند یا جریانات زندگی روزمره را بـــرای عموم مردم در اماکن عمومی، اغلب به‌صورت نقاشـــی دیواری به تصویر می‌کشـــند، باید دارای این قابلیت باشـــند که خوانش تصویری آن‌ها برای عموم مردم و با درنظرگرفتن فرهنگ مردم آن منطقه آســـان باشـــد. این نوع نقاشی‌ها یا تصویرســـازی‌ها در غالب هنر عامیانه چنین تعریف می‌شـــوند: «تجلی ذوق و احســـاس عامی به‌صورت آثار هنری و درنهایت ساده‌اندیشی هنری که بر بی‌پیرایگی و اندیشهٔ جمعی استوار اســـت» (عناصری، ۱۳۶۱: ۱۲۶). نقاشی قهوه‌خانه یکی از زیباترین نمادهای بیرونی نقاشـــی‌های عامیانه به‌شمار می‌آید که در زمان ناصرالدین‌شـــاه متداول و وارد فرهنگ عامه شد. این نقاشـــی‌ها به‌صورت روایی و با تکنیک رنگ روغن و با سوژه‌های مذهبی، رزمی و گاهی بزمی توسط هنرمندانی مکتب‌ندیده مصور شده‌اند. مشابه این پرده‌ها، علاوه بر قهوه‌خانه‌ها، در محل عزاداری، حمام‌ها، زورخانه‌ها و به‌طور کلـــی در مکان‌های عمومی محله یا روستا و در زندگی مردم عامه وارد شده‌اند. درحقیقت، سقانفارها یکی از مکان‌هایی هســـتند که این تصاویـــر عامیانه به زیباترین شکل در آن‌ها جای گرفته‌اند (محمودی و طاووسی، ۱۳۸۷: ۶۹).

برخی از صاحب‌نظـــران مانند ولـــت (۱۳۶۹: ۳) در بحث هنر بر این باورهستند که «شـــروع هنر با نقاشـــی دیواری بوده است». «واژهٔ نقاشـــی دیواری در فرهنگ‌های مختلف چون انگلیسی[۶]، ایتالیایی[۷] و در فرانســـه[۸] هر نوع نقاشی را که مســـتقیم بر روی دیوار ترسیم می‌شـــود و یا در جایی دیگر غیر از دیوار کار شده و سپس روی دیوار نصب می‌شود» را شـــامل می‌شود (اسکندری، ۱۳۷۷: ۶۲). درحقیقـــت می‌توان گفت تفاوت عمـــدهٔ این گونه نقاشی یا تصویرسازی‌ها با نقاشـــی به مفهوم عام آن، در این است که نقاشی دیواری در تناسب با ساختار معماری و بنایی که در آن واقع شده اســـت و نیز فضای اطراف خود و محل قرارگیری آن در فضا، مفهوم پیدا می‌کند (کرامتـــی، ۱۳۸۷: ۲۶۱). این بنا ممکن اســـت در مکان‌های عمومی مثل خیابان‌ها، پیاده‌روها، مســـیر مترو، مراکز تجاری، منازل شـــخصی، دربار پادشـــاهان، بناهای مذهبی و ... به تصویر کشیده شوند که هر بنایی بسته به موقعیت جغرافیایی و تعریف خاص و مخاطبان خود نیازمند تصویرسازی‌ها و نقاشی‌هایی است که متناسب با آن مجموعه به تصویر کشیده شود؛ بنابراین، در طول تاریخ، تکنیک‌ها و مواد مختلفی، بسته به نوع و ضرورت‌های فرهنگی و اقلیمی هر منطقه، در شکل‌گیری نقاشی‌ها و تزئینات دیواری تأثیر مستقیم داشته‌اند که به مهارت،

توانایی و تجربهٔ هنرمندان و نگارگران آن دوران وابسته بوده است (اسکندری، ۱۳۷۷: ۶۲). با توجه به ارتباط تنگاتنگ میان ادبیات و هنر در بین ایرانیان از گذشته تا عصر معاصر و وجود اسطوره‌ها و افسانه‌هایی که هریک با نشانه‌های تصویری بسیار زیبایی در ادبیات مردمان ایران زمین روایت شده است، در نقاشی‌های دیواری اماکن مذهبی، تالارها و دربار پادشاهان، نمونه‌های متعددی از آن‌ها نمود بیرونی پیدا کرده‌اند که شاید یکی از زیباترین نمونه‌های آنها را در دیوارهای عمارت چهلستون اصفهان یا دیوار ورودی بازار اصفهان در عصر صفوی بتوان مشاهده کرد.

هریک از نشانه‌های تصویری ترسیم‌شده دربرگیرندهٔ تخیلات، باورها و ذوق هنرمندان برای جان‌بخشیدن بیشتر و زیباترشدن معماری بنا و در مواردی برای آشناکردن عموم مردم با نشانه‌های تصویری موجود در فرهنگ کهن ایرانی است که به زیباترین شکل با معماری این سرزمین آمیخته شده است و به بنا روحی تازه بخشیده است. در این بین شاید بتوان گفت که زیباترین این نشانه‌های تصویری، تصاویر خیالی و اسطوره‌ای موجودات شاهنامه‌است. همچنین روایات مربوط به مراسم مذهبی و وقایع عاشورا بیشترین بخش نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های زیبا بر دیوارهای اماکن مذهبی را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین، خوانش متن‌های نوشته‌شده در ادبیات حماسی، پهلوانی و اسطوره‌ای در شاهنامهٔ فردوسی در کنار موضوعات مذهبی و بازآفرینی آن‌ها توسط هنرمندان و نگارگران ایرانی و نیز علاقهٔ عامهٔ مردم برای جان‌بخشیدن به آن موضوعات داستانی یا اسطوره‌ای، پایهٔ شکل‌گیری تصاویر نقاشی‌های دیواری شده است (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۳). همانطور که پیشتر اشاره شد، موضوع اصلی این مقاله، موجوداتی مانند دیو و فرشته است که بخش مهمی از نقاشی‌های موجود در مکان‌هایی عمومی را تشکیل می‌دهند.

رسمیت‌یافتن مذهب شیعه در عصر صفوی سبب رونق‌یافتن و گسترش مدیحه و مرثیه‌سرایی و به‌طور کلی رونق هرگونه اشعار مذهبی شد. ترکیب‌بندی‌های محتشم کاشانی که از شاعران اوایل عصر صفوی است، نمونهٔ شاخصی از این دوران است که بر دیوار حسینیه‌ها و در مواردی در ترکیب با نقاشی‌های دیواری در بقعه‌ها و تکیه‌ها دیده می‌شود (رادفر، ۱۳۷۴: ۷۰). بعد از دورهٔ صفویه، در عصر قاجار علاوه بر تأثیر کتاب‌های ادبی نوشته‌شده، روایت‌هایی که نقالان و راویان از داستان‌های شاهنامه، اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن ایران‌زمین یا داستان‌های مذهبی برای مردم می‌خواندند، در به‌وجودآمدن نقاشی‌های دیواری و نیز نقاشی‌های عامیانهٔ این دوران مؤثر واقع شده‌اند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵). اشاره به این نکته ضروری است که نام تصویرگران این وقایع، برخلاف شاعران، کمتر در کنار تصاویر نوشته شده است؛ مگر در مواردی که می‌توان به ذکر نام تعداد معدودی از این هنرمندان مانند رحیم کاشانی، غلامحسین لاهیجانی، آقاجان لاهیجانی، نصرت علی شاه و... اشاره کرد (رادفر، ۱۳۷۴: ۷۳).

در این امتداد، گسترش چاپ سنگی و استفادهٔ نقاشان عصر قاجار از این تکنیک برای تصویرسازی کتاب‌های این عصر، یکی دیگر از علت‌های شکل‌گیری نقاشی‌های دیواری به‌ویژه در مکان‌های مذهبی است (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۵). این تکنیک و شیوهٔ جدید اجرا و نوع طراحی و شخصیت‌سازی متن‌های داخل کتاب‌های چاپ سنگی این عصر که مخاطبان خاصی داشته‌است و توسط هنرمندان حرفه‌ای کار می‌شده است، به‌تدریج وارد فضاهای عمومی‌تر جامعه شد و با بیانی ساده‌تر و قابل‌فهم‌تر برای عموم مردم توانست با فرهنگ و باورهای آن‌ها گره بخورد و تا امروز ادامه پیدا کند.

از اولین دیوارنگاره‌هایی که مرثیه‌خوانی در آن‌ها دیده می‌شود، می‌توان به نقاشی دیواری سوگ سیاوش در پنجکنت اشاره کرد که پیکر بیجان سیاوش را بر تختی نشان می‌دهد که چند زن در اطراف آن به سوگواری مشغول‌اند؛ بنابراین، ادبیات حماسه‌خوانی، منقب‌خوانی و حماسه‌سرایی مانند کتاب حملهٔ حیدری در عصر قاجار توانسته تأثیر بسیاری بر نقاشی‌های دیواری عامیانهٔ مکان‌های مذهبی در ایران داشته باشد. حملهٔ حیدری که بر وزن شاهنامه سروده شده است، جزء اولین کتاب‌هایی است که در این عصر به شیوهٔ چاپ سنگی منتشر شده است (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۸). تصویرهای کتاب‌های چاپ سنگی در آغاز و زمان اوج پیشرفت و شکل‌گیری به دو گروه متفاوت دسته‌بندی شده است. گروه اول شامل تصویرهای تأثیرگرفته از نقاشی‌های اوایل عصر قاجار یعنی دوران فتحعلی‌شاه و ناصرالدین‌شاه هستند و گروه دوم شامل نقاشی‌های عامیانه و غیررسمی‌اند (شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۸۴). تصویرسازی‌های موجود در بناهای مذهبی مازندران - منطقه‌ای که خود دارای پیشینه‌ای تاریخی و حماسی است - مانند تکیه‌ها و سقانفارها براساس همان نقاشی‌های عامیانه و عموماً توسط هنرمندانی غیرآکادمیک، ولی براساس فرم‌های غالب و موجود در عصر قاجار و در مواردی مستقیم از روی نسخه‌های چاپ سنگی این دوران به‌عنوان الگو و براساس نشانه‌های تصویری موجود در ادبیات کهن ایران‌زمین، همراه

با تخیل وسیع و زیبای هنرمند به تصویر کشیده شده‌اند. «ولی نقاشی‌های دیواری که در امامزاده‌ها و تکیه‌های شهرهایی چون دزفول اصفهان و شیراز وجود دارد، تلفیقی است از دو شیوهٔ درباری و عامیانه» (اخویان، ۱۳۹۰: ۱۸).

گرایش زیاد مذهبی در عصر قاجار، یکی از مهمترین دلایل شکوفایی هنر عامیانه در بین مردم بوده‌است. از عوامل دیگری که موجب تداوم هنر مذهبی در این دوران و شکل‌گیری تصویرسازی‌ها یا خط‌نوشته‌ها در اماکن مذهبی شده است، حضور هنرمندانی برخاسته از میان عامهٔ مردم و ارتباط آن‌ها با فرهنگ مردم و جامعهٔ آن روزگار بوده‌است که موجب پیوند تاریخ صدر اسلام به امروز شده‌اند. همچنین شناخت دقیق و عمیق از زندگی روزانهٔ مردم، زمینهٔ قابل توجهی به درک بهتر زیبایی برای تکامل معماری، به‌خصوص معماری بناهای مذهبی فراهم کرده است. از دیگر دلایل این مداومت، انباشتگی باورهای قومی، ملی و مذهبی در باورها و ذهن هنرمندان است که از راه تکرار مرثیه‌خوانی، مداحی و نقالی داستان‌های اسطوره‌ای شاهنامه شکل گرفته‌است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۱۰).

ساختار معماری سنتی هر منطقه یا کشوری به‌راحتی بازگوکنندهٔ فرهنگ، آداب و رسوم و باورهای مردمان آن سرزمین است. بشر برای رسیدن به آرامش بیشتر در پی ساختن و برپاکردن بناهایی است که با باورهای او هم‌ساز باشد؛ بنابراین، این زبان هنر است که ادامهٔ زندگی و رسیدن به آرامش را در هر تمدنی به زیباترین شکل به‌وجود خواهد آورد. شاید با اطمینان بتوان گفت که هنر جزء جدایی‌ناپذیر معماری، به‌ویژه معماری ایرانی است. هنرمندان در طول تاریخ، بسته به فرهنگ و اقلیم و باورهای مردم بومی هر منطقه توانسته‌اند معنا و مفهوم را در قالب نقش‌های تزئینی و نمادین و براساس اصول زیبایی‌شناسی آن مردمان وارد زندگی آن‌ها کنند و به آن رنگ‌ورویی تازه ببخشند. در این میان، نقاشی‌های دیواری که در لابه‌لای معماری شکل گرفته‌اند، توانسته به بنا مفهومی خاص ببخشند و نقاشی‌های دیواری اماکن متبرکه از این زبان رمزآلود به دور نیستند.

سقانفار

یکی از این بناهای مذهبی که در برخی مناطق مرکزی مازندران هنوز پابرجا است، سقانفار است که در مناطق دیگر یا تخریب شده یا از شکل اصیل خود فاصله گرفته است. بزرگ‌نیا (۱۳۸۴) در مقالهٔ «تکایا در شهر قدیم بابل» می‌نویسد: نفار در بابل به آلاچیق یا دکهٔ چوبی که سقفش را با گاله می‌پوشانده‌اند، گفته می‌شود. سقانفارها بناهای زیبای مذهبی و عموماً با بدنه و سقفی چوبی هستند که جایگاه خاصی در باورهای مردم منطقهٔ مازندران دارند. این بناهای آیینی بیشتر در حوزهٔ مناطق بابل، سوادکوه، فریدون‌کنار، پل سفید، زیرآب، بیشه سر، قائم‌شهر و چند شهر در منطقهٔ غربی استان، هنوز با وجود صدمات ناشی از بی‌توجهی مردم و مسئولان، شرایط نامناسب آب و هوایی، مرمت نشدن به موقع و وجود عوامل دیگری، همچنان نفس می‌کشند و پابرجا هستند (یوسف‌نیا پاشایی، ۱۳۸۵: ۶۲). براساس باورهای بومی این منطقه، سقانفارها که معمولاً در کنار تکیه‌ها بنا می‌شده‌اند، نمادی از حضرت ابوالفضل (ع) هستند و تکیه‌ها که در همهٔ مناطق شیعه‌نشین ایران عموماً وجود دارند، نمادی از امام حسین (ع) هستند. در امتداد همین باور محلی است که مردم عامه بر این باور بوده‌اند که حضرت ابوالفضل (ع) هیچگاه در برابر امام حسین (ع) نمی‌نشسته‌اند. پس شکل سقانفارها را که عموماً براساس پلان مربع یا مستطیل ساخته می‌شوند به‌صورت ایستاده در دو طبقه با مصالح چوبی یا نیمه‌چوبی ساخته‌اند؛ برخلاف تکیه‌ها که دارای معماری یک‌طبقه و به‌صورت نشسته است (پیرزاد، ۱۳۸۸: ۸۹).

محمودی (۱۳۹۰) درمورد نقاشی‌های این مکان‌های مذهبی می‌نویسد: در شکل‌گیری نقاشی سقانفارها، این مسئله مورد توجه است که آن‌ها مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای، براساس نیاز مبرم به نمایش و ستایش قهرمانان ملی و مذهبی پارسی، عموماً در مکان‌های عمومی مذهبی شکل گرفته‌اند. این نقاشی‌ها و به‌عبارتی مصورسازی‌ها، انعکاس پویایی و کوشش مردم برای زنده نگاه‌داشتن و حفظ اسطوره‌ها و قهرمانان ملی و مذهبی است. خواندن شاهنامه در مراسم‌های نقالی و پرده‌خوانی، از مهم‌ترین عوامل رشد و شکل‌گیری نقاشی‌های عامیانه در سقانفارها بوده است. تصاویر انسانی، حیوانی، گیاهی و تصاویر دیوان و فرشتگان، همچون نقاشی‌های هنرمندان مکتب‌ندیده، بسیار ساده، ابتدایی و بدون کاربرد پرسپکتیو با دورگیری‌های رنگی تیره و با استفاده از رنگ‌های محدود ترسیم شده‌اند (۷۱).

از دیگر ویژگی‌های نقاشی‌های مذهبی در تکیه‌ها می‌توان به رنگ‌آمیزی خام‌دستانه، ترکیب‌بندی‌های ساده و غیرحرفه‌ای نیز اشاره کرد. نقوش این طراحی‌ها و نقاشی‌های ساده، در عین سادگی چون به اعتقادات و باورهای مردم وابسته بوده است، توانسته در ایجاد فضای صمیمی و معنوی تأثیر زیادی بر مخاطبان خود داشته باشند. این نکته نشان می‌دهد که هنر

عامیانه تجلیگر ذوق، احساس و تفکر انسان عامی است که بدون هیچ تکلفی بر اندیشهٔ جمعی بنا شده است. تصویرگر در این روش، طراحی خود را از هر نوع قیدوبندی در ساختار طراحی و رعایت تناسبات واقعی پیکره‌ها رها می‌کند و همین صمیمیت نوع خطوط او است که توانسته با مخاطب خود ارتباط خوبی برقرار کند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۷۷).

در ادامه، برای روشن‌ترشدن مطلب، بعد از توضیح مختصری که در مورد دو نشانهٔ تصویری انتخاب شده برای موضوع مورد بحث این مقاله ارائه خواهد شد، چند نمونه از تصاویر عکاسی‌شده از نشانهٔ دیوها و فرشته‌هایی را که در سقف دو سقانفار شیاده و کیجا تکیه وجود دارند، ارائه خواهند شد.

تحلیلی بر نقش دیو

دیو نام عمومی و لقب همه موجودات ماورای‌طبیعی و درعین‌حال موجودی مستقل و منفرد است که در ادبیات به آن اسامی مختلفی داده شده است. مفهوم دیو در طول تاریخ با فرازها و فرودهای فراوانی روبه‌رو بوده است. این موجودات در دوره‌ای از زمان در جایگاه خدایان پرستش می‌شده‌اند و در طول تاریخی بسیار طولانی، به شکل اهریمن و شیطان درآمده‌اند و تمامی جلوه‌های زشت و پلید به آن‌ها نسبت داده شده است. در آخرین تحول مفهوم دیو و براساس فرهنگ مردم ایران، دیو موجودی با قدرت‌های ماورایی است که با ظاهری خاص تصور می‌شود. بر این اساس، در ادبیات و هنر، دیوها موجوداتی زیانکار و غیرطبیعی، به رنگ سیاه با دندان‌های بلند همچون دندان‌های گراز، لب‌های کلفت و سیاه و در مواردی با چشمان آبی توصیف شده‌اند. بدن آن‌ها از موهای ضخیم پوشیده شده است و چند سر، شاخ، دم و گوش‌های بزرگ و یک جفت بال دارند و موجوداتی مردم‌خوار هستند (ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۵۳).

در ادبیات و هنر بسیاری از کشورها از جمله ایران، روایت‌هایی عامیانه و آمیخته با خیال از این موجودات وجود دارد و به‌تصویر کشیده شده است؛ بنابراین، به‌تصویرکشیدن نیروهای خیر و شر از طریق نمادها و نشانه‌های افسانه‌ای یا اسطوره‌ای که در باور مردمان مناطق مختلف وجود داشته است، نشان‌دهندهٔ اهمیت و باور به این موجودات است. در بین آثار برجای‌مانده از اقوام مختلف ایرانی، با وجود شباهت‌ها و تفاوت‌های وابسته به منطقه و دورهٔ زمانی و هنرمندی که اینگونه تصاویر را مصورسازی کرده است، از زمان‌های دور در ایران، مانند فرهنگ‌ها و اقوام دیگر، وجود تصویر موجودات افسانه ای و خیالی متداول بوده است. وجود نقوش مختلفی چون بز کوهی روی سفال‌ها که نشانهٔ سودمندی این موجود بوده است یا تجسم موجودات شر چون دیو در متون ادبی یا تصویرسازی آن‌ها روی مهرها یا دیگر آثار برجای‌مانده، بیانگر اعتقاد مردم به وجود نیروهای مخرب و مفیدی است که بخشی از باورهای آن‌ها را شکل داده‌اند و در هنر ایران‌زمین در دوره‌های مختلف به زیباترین شکل نمود بیرونی پیدا کرده‌اند (زمانپور، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

دربارهٔ وجود این موجودات اسطوره‌ای و خیالی، آیت‌اللهی (۱۳۸۰:) معتقد است: «در هنر عیلامیان، نقش‌های دربرگیرندهٔ موضوعات حیوانی که دارای وجود نیروهای طبیعی پر برکت و درعین‌حال وهم‌آور بوده‌اند، بر موضوعات دیگر ارجحیت داشته است. مردمان ایران در سرزمین شوش، قبل از پیدایش سومری‌های نخستین، با به‌تصویرکشیدن گونه‌ای از موجودات عظیم‌الجثه به‌خصوص موجودات خیالی مانند دیو که شامل موجودات ترکیبی با سر حیوان و بدن‌های انسان و یا برعکس با سر انسانی و بدن حیوانی (سر شیر و بال‌های عقاب یا با گوش‌های اسب و پره‌های ماهی به‌جای یال)، باور به وجود چنین موجوداتی را در هنرهایشان به وضوح نشان داده‌اند.» (۲۷-۲۸)

بهار (۱۳۹۱) واژهٔ دیو را چنین تعریف می‌کند: دیو در زبان‌های باستانی هندواروپایی، یکی از متداول‌ترین واژه‌ها برای مفهوم خدا

تصویر ۲. نبرد رستم و دیو سپید، عصر تیموری، حدود ۱۴۰۰ م، کتابخانهٔ مجموعهٔ چستر بیتی (http://festivalsofarts.com)

تصویر ۳. نبرد رستم و دیو، شاهنامهٔ شاه طهماسب، منسوب به عبدالوهاب، زیر نظر معین مصور، ۱۵۳۱ م، (http://festivalofarts.com)

بوده است و نیز در دو فرهنگ هند و ایرانی به‌عنوان عمومی‌ترین اصطلاح برای خدا به‌کار می‌رفته است؛ بنابراین، در ایران باستان، دو گروه خدایان، خدای آریایی که شـامل اهوره‌ها و دئوه‌هاست، در هزارهٔ اول پیش از میلاد به دو خدای خیر و شر تبدیل شده‌اند. در گات‌های زرتشـت، سـپند مینو و اهریمن دو نمود شر و خیر شده‌اند. (۴۵۹)

با توجه به تحول واژهٔ دیو در ایران - که در ابتدا به مفهوم خدایان بیگانه و سـپس به مفهوم دشـمن و امروزه با مفهوم متفاوت در ادبیات و نقاشی‌ها و تصویرسـازی‌ها بیان و مصور می‌شود - باید دید این واژه در تصویرسـازی‌های اماکن مذهبـی مازندران با توجه به کدام مفهوم، ادراک و به تصویر کشـیده شده است؛ زیرا همانطور که در شـاهنامهٔ فردوسـی نیز به دیوهـای مازندران چون دیو سـپید، سـنجه، ارژنگ، پولاد غندی، بیـد، کنارنگ، اکواندیو (در منطقهٔ مازن یا مازندران امروزی) اشاره شده است و هوشـنگ وظیفهٔ جنگ با این دیوان و ازبین‌بردن آن‌ها را داشته است، به‌درستی مفهوم زشـتی و پلیدی این موجودات خیالی را فردوسی، در شاهنامه بیان می‌کند (تصاویر ۲-۳). سرزمین‌هایی که در قسمت‌های جنوبی دریای خزر قرار دارند، به‌دلیل موقعیت جغرافیایی، از دیگر قسـمت‌های ایـران پهناور جدا هسـتند. پیکارهای اولین مهاجـران آریایی با مردمانی بومی، وحشـی و جنگجو، نشانه‌هایی در تاریخ افسانه‌ای ایران برجای گذاشته‌اند. نژاد، زبان و عـادت زندگی این بومیـان کاملاً متفـاوت با نژاد مهاجرانی اسـت که اغلب در روایت‌ها به آن‌ها عنوان دیو اطلاق شده است (کریستینسن، ۱۳۸۳: ۶۷).

پیش از پرداختن به نمونه‌هایی از تصاویر جمع‌آوری شده از دیوها در اماکن ذکرشده در پیشـینهٔ تحقیق، به نوع طراحی و ساختار شاهکارهایی از نقاشی‌های محمد سـیاه‌قلم، نگارگر عصر صفویه

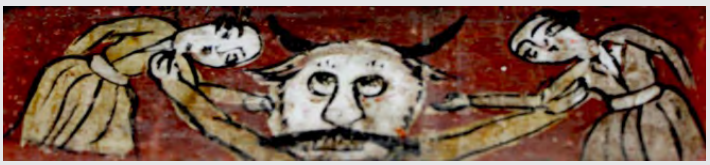
تصویر ۴، محمد سیاه‌قلم، درگیری بین دو دیو، آلبوم سرایی، اواخر قرن ۱۵م، (http://haberself.com)

تصویر ۵، محمد سیاه‌قلم، رقص دیوها، ۱۵م، اواخر قرن ۱۵م (http://haberself.com) (http://blog.siyahkalem.com)

اشارهٔ مختصری شده است. همچنین این نقاشی‌ها با نوع طراحی و ترکیب‌بندی‌هـای دیو در نسـخه‌های خطی شـاهنامه‌های دوره‌های مختلف و به‌خصوص دیوهای بسـیار سـاده در مقابل دیوهای اماکن مذهبی و نقاشی‌های عامیانه مقایسه شده است. آژند (۱۳۸۶: ۴۷)، به این نکته اشـاره می‌کند «محمد سیاه‌قلم در نقاشی‌های دیوهای خود با خط و سایه به جلوه‌ای از وضعیت سه‌بعدی رسیده اسـت. تکنیک جالبی که او برای اجرای بافت پوست بدن و یا لباس آن‌ها استفاده می‌کند، به شیوهٔ نقطه‌پردازی است. سبک او به شـدت تأثیرگرفته از نقاشی‌های چینی است (تصویر ۴-۵) و نوعی روح وحشی در همهٔ آن‌ها جریان دارد که با خصوصیات نگارگری ایرانی همخوانی ندارد. شاید بتوان گفت به همین دلیل است که در ایران سبک نقاشی‌ها و یا مصورسازی‌های او پیرو و مقلد پیدا نکرده اسـت، اما آنچه در بین نقاشـی‌های او بسیار خودنمایی می‌کند، تصاویری است که با موضوعات مذهبی کشیده شده‌اند. این نقاشی‌ها بیشـتر نشان از یک دنیای شَمنی دارد و با ادیان توحیدی کاملاً بیگانه است.» (۴۷)

شـخصیت اصلی تصاویر نقاشـی‌های محمد سـیاه‌قلم، دیوها

جدول ۱. تصاویر دیوهای نقاشی‌شده بر سقف سقانفارهای شیاده و کیجا تکیه، شهرستان بابل منبع: نگارنده

تصویر ۶		دیو درازکشیده با گرزی در دست، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۷		دیو، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۸		دیو، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۹		جنگ رستم با دیو سپید، سقانفار شیاده، قسمت بندپی غربی، شهرستان بابل
تصویر ۱۰		جنگ رستم با دیو سپید، سقانفار کیجا تکیه، شهرستان بابل

هستند، با شـــاخ و دم و پوســـت زننده و چهرهٔ کریه، اما بدن آنها شبیه انسان است. در بعضی آثار او، آن‌ها به رقص مشغول هستند (تصویر ۵)، در بعضی دیگر انسان‌ها و اســـب‌ها را می‌ربایند و در برخی قربانی می‌کنند. در گردن و پاها و دست‌هایشان گردن‌بند و النگوهای طلا دارند. دربارهٔ این حیوانات خیالی گوتیک، شـــاید بهترین برداشت نقل قولی باشـــد که آژند (۱۳۸۶: ۴۸) در کتاب «استاد محمد سیاه‌قلم» به آن اشاره کرده است: «این موجودات نمادی هستند از قدرت‌های شیطانی بعضی مذاهب بت‌پرست در ارتباط با نیروهای مرموز طبیعت و دارای مفاهیم شیطانی و شاید هم بعضی از آن‌ها شمن‌هایی با رخ‌پوش و نقاب باشند که از دیوان تقلید می‌کنند و برای نجات و رهایی انسان‌ها و چهارپایان با آن‌ها درمی‌آویزند. روح جنون و عصیانی که در همهٔ این نوع نقاشی‌های سیاه‌قلم وجود دارد، نشان از شـــوریدگی و عالمی فرای عالم واقع دارد که در عالم متافیزیک هم جای نمی‌گیرند».

علاوه بر دیو و موجودات شـــر در مضامین و متون مذهبی، نبرد رســـتم و دیو ســـفید در شـــاهنامه، یکی دیگر از پرطرفدارترین موضوعات هنرهای تجســـمی و بصری ایران اســـت. این نبرد به اشکال مختلف در تصاویر کتاب‌ها، کاشیکاری بناها، مجسمه‌ها و تزئینات قهوه‌خانه‌ها و مکان‌های عمومی، موضوع کار هنرمندان مختلف بوده است. در ادامه به نمونه‌های تصویری برخی از آن‌ها اشاره شده است که عموماً بر سقف سقانفارهای مناطق مازندران به‌تصویر کشـــیده شـــده‌اند و با پیروی از اصول خطی و طراحی، به ویژه براساس تصویرســـازی‌های کتاب‌های چاپ سنگی قاجار ترسیم شده‌اند (جدول ۱، تصاویر ۶-۱۰).

در تحلیل تصویری این تصاویر، اشـــاره به این نکته ضروری است که تصویرگران این نقوش، علاوه بر اینکه داستان‌های حماسی را خوب می‌دانسته‌اند و براساس دریافت شخصی و دانش خود بدون اینکه آموزش اکادمیک دیده باشـــند، آنچه را که سینه‌به‌ســـینه شـــنیده یا خوانده‌اند با روان‌ترین خطوط و به ساده‌ترین شکل به تصویر کشیده‌اند، اما آنچه از طراحی تصاویر برمی‌آید، نشان‌دهندهٔ این نکته اســـت که این هنرمندان مکتب‌ندیده به احتمال قوی براساس منابع مکتوب و تحقیقات میدانی و آنچه مردمان بومی این مناطق (که اجدادشان در ساختن این مکان‌های مذهبی نقش داشته‌اند) ذکر کرده‌اند، بیان‌گر این نکته است که این تصویرگران بومی برای تصویرسازی‌هایشان نسخه‌های چاپ سنگی (تصاویر ۱۱-۱۲) را که توســـط هنرمندان حرفه‌ای‌تر کشـــیده شده‌اند، دیده‌اند یا در اختیار داشـــته‌اند و از روی آن‌هـــا اقتباس کرده‌اند. نکتهٔ قابل‌توجه در شـــیوهٔ طراحی تصاویر نقاشی‌های موجود در سقانفارها این است که این تصاویر تلفیقی است از تصاویر عینی و ذهنی. ترکیب‌بندی خطوط استفاده‌شـــده در این نقاشـــی‌ها و نیز نحوهٔ رنگ‌گـــذاری در آن‌ها فاقد هرگونه پیچیدگی اســـت و تصاویر کاملاً جنبهٔ توصیفی یـــا روایی دارند. پیکره‌های مصور در این نقاشی‌ها، در عین سادگی و روانی خطوط، دارای چهره‌هایی مشابه هســـتند و همگی تقریباً از زاویهٔ روبه‌رو که راحت‌ترین نما برای یک نقاش مکتب‌ندیده اســـت، به‌تصویر کشـــیده شده‌اند (انصاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۰).

نکتهٔ دیگر اینکـــه با وجـــود دورهٔ زمانی واحدی (قاجـــار) که در کشیدن بیشتر تصویرسازی‌های این بناها ســـیطره دارد، در این تصاویر، کمتـــر از رنگ‌های غالب (قرمز) موجود در نقاشـــی‌ها و نقاشـــی‌های دیواری موجود در تالارها و دیوار کاخ‌های این عصر پیروی می‌کنند؛ برای مثال، در تصاویر موجود در سقانفار شیاده

تصویر ۱۱. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامهٔ چاپ سنگی، تصویرگر: علی‌اکبر، ۱۸۹۴م، بمبئی (http://ShareFarang.com)

تصویر ۱۲. نبرد رستم و دیو سپید، شاهنامهٔ چاپ سنگی، تصویرگر: استاد ستار (http://sharefarang.com)

یا کبر یا کلا، در کنار رنگ قرمز هندی، در ســـطوح کمتری رنگ طلایی، اکر و در سطوح گسترده‌تری رنگ آبی لاجوردی بیشترین جلوه‌گری را دارند؛ درحالیکه آبی لاجوردی رنگی نیســـت که در نقاشـــی‌های عصر قاجار به‌وضوح یا در ســـطح وسیعی به چشم دیده شود. در نقاشی‌های این اماکن مذهبی، تعداد رنگ‌ها بسیار محدود و در برخی موارد، تنها مانند آنچه در چاپ‌های ســـنگی متداول بوده است، تصاویر فقط با دورگیری‌های مشکی به‌تصویر درآمده‌اند.

برای روشن‌ترشدن مطلب، به شـــیوهٔ موجود در نقاشی‌های این عصر اشـــارهٔ مختصری خواهدشـــد. درحقیقت، می‌توان گفت نقاشی‌های دورهٔ قاجار بیان‌گر سه مشخصه و ویژگی اساسی است. در مقایسه با دوره‌های نقاشی پیش از خود، دارای جدایی هرچه بیشتر از فرهنگ ایرانی و سنت عظیم اسلامی بود. تهاجم و ورود عناصر هنر مردمی و عامیانه در نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های این عصر، بیشتر از دورهای قبل بیشـــتر به‌چشم می‌خورد. وابستگی شدید به هنر غربی و ورود عناصر رنگی، تکنیک رنگ‌گذاری و نوع

ترکیب‌بندی‌ها که موجب متفاوت‌شـــدن هنر این دوره با ویژگی خاص خود شده اســـت، از دیگر ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های این عصر است (رابینسون، ۱۳۸۴: ۳۶).

هنر نقاشی قاجار شـــیوه‌ای است ترکیبی از ســـنت‌های ایرانی اصیل و تأثیراتی که نقاشی غربی توانسته است با ورود نسخه‌های اروپایی به ایران و حضور نقاشـــان غربی در دربار صفوی و بعد از آن بر هنر ایران داشـــته باشد. ورود پرســـپکتیو به‌صورت جدی، سایه‌روشن کاری و شیوه‌های نو در استفاده از رنگ (رنگ و روغن)، فضای نقاشی ایران را متحول کرده است. نگارگری ایرانی که طی سالیان طولانی سنت‌ها و شیوه‌های خاص خود را حفظ و پرورانده بود، در عصر قاجار شیوه‌های جدیدی را در آثارش تجربه کرد که برایش مفهومی جدید داشت. سلیقه‌های جدید در دربار و طبقهٔ اشراف و به‌طور تدریجی سلیقه و نیاز عامهٔ مردم و از سویی تمایل و شوق هنرمندان در استفاده از شـــیوه‌های جدید و دلایل دیگر همه سبب شـــده اســـت تا نقاشـــی ایران و نگارگری وارد عرصهٔ جدیدی شود (کفشچیان و علیپور، ۱۳۹۰: ۳).

نقاشـــی رنگ‌روغن که در این عصر از رونق زیادی برخوردار بوده است، علاوه بر اینکه روی بوم کار می‌شـــده است، بر نقاشی‌های دیواری که به ســـبک غربی روی دیوار تالارهای قاجاری توسط هنرمندان ماهر و آموزش‌دیده کشـــیده شـــده‌اند، تأثیر بســـیار گذاشته بود. در حالی که در رنگ‌های به‌کاررفته در نقوش سقف و دیوارهای ســـقانفارهای مازندران، نه‌تنهـــا از رنگ‌های طبیعی استفاده شـــده اســـت، بلکه برخلاف تکنیک رایج و درباری عصر قاجار، این نقاشی‌ها به‌جای اینکه روی دیوار یا بوم کشیده شوند، روی زمینه‌ای چوبی که مصالح اصلی تشکیل‌دهندهٔ معماری این بناها هستند، با هنرمندی تمام کشیده شده‌اند. در مقایسه با نوع خط‌های به‌کاررفته شـــده در نقاشـــی‌های چاپ سنگی که قطر خطی متفاوتی دارند، می‌توان گفت این نقاشی‌های عامیانه دارای خطوطی یکنواخت اما بسیار ســـیال و روان، فعال و پویا هستند. در حالی که نقاشی‌های چاپ‌های سنگی دارای سایه‌روشن‌های بسیار و در قسمت‌هایی به شیوهٔ نقطه‌پردازی با پس‌زمینه‌هایی که وام‌گرفته از مکتب نقاشی غربی است، اجرا شده‌اند.

این در حالی اســـت کـــه در نقاشـــی‌های عامیانهٔ ایـــن بناهای مذهبی، هیچگونه سایه‌پردازی و عینیت‌سازی و پیروی از اصول نقاشی غربی دیده نمی‌شـــود. این خود بیانگر این نکته است که تصویرگران این اماکن که از بین مردم عامی برخاســـته‌اند، شاید با اصول نقاشی رایج در این عصر آشـــنا نبوده‌اند و آموزش ندیده بوده‌اند، بلکه به‌صورت ضمنی، برداشتی بسیار خلاصه داشته‌اند از نقاشـــی‌های چاپ‌های ســـنگی که به‌عنوان نمونه در اختیار داشـــته‌اند. همچنین به‌نظر می‌رســـد ضمن اینکه این تصاویر بیانی واقع‌گرایانه دارند، بیشتر جنبهٔ نمادین دارند. دیوهای این تصویرســـازی‌های عامیانه، برخلاف آنچه در متون ادبی و کهن ایران به‌عنوان موجودی شـــر و نماد زشـــتی و پلیدی و خشونت روایت شده اســـت، با خطوطی روان و بدون خشونت و با استفاده از خطوط منحنی که ســـاختار این نوع خط برای بیان موجودی خشن و پلید خطی مناسب نیست، تصویرسازی شده‌اند.

اگر به دیوهای محمد سیاه‌قلم یا دیوهای شاهنامه در تصاویر ۲ و ۳ نگاهی بیندازیم، تفاوت‌های شاخصی بین دیوهای آن نقاشی‌ها در مقایسه با دیوهای نقاشی‌های عامیانه به‌ویژه در سقانفارهای مورد مطالعه مشاهده خواهیم کرد. به راحتی درخواهیم یافت که چگونه نوع طراحی خط‌های به‌کاررفته، ترکیب‌بندی‌ها، دقت در جزئیات و رنگ‌های حاکم بر کل تصویر نقاشی‌هایی که به‌صورت حرفه‌ای و توســـط هنرمندان شـــاخصی به تصویر درآمده‌اند، در مقایسه با نقاشـــی‌های عامیانهٔ موجود در اماکن مذهبی نام برده شـــده، موجب شده اســـت تا آن نقاشـــی‌ها و ماهیت تصویری و نشـــانه‌ای موجود در آن‌ها به آنچه که به واژهٔ دیو اطلاق می‌شود، نزدیک‌تر باشند.

دیوهـــا همان‌طور که در جـــدول ۱ (تصاویر ۶-۱۰) مشـــاهده می‌شـــوند، با اینکه دارای ابروانی به ظاهر گره خورده، چشمان گرد و بزرگ، شاخ، ســـبیل بلند و در برخی تصاویر با دندان‌های تیز کشـــیده شـــده‌اند، اصلاً با ماهیت موجـــود در واژهٔ دیو در ادبیات (موجود ترســـناک و شـــر) همخوانی ندارند. این دیوها اصلاً ترســـناک به نظر نمی‌آیند. خطوط نرم و عدم پرداختن به جزئیات و فضاسازی که موقعیت اتفاق افتادن واقعه را می‌تواند برای بیننده پررنگ‌تر کند، یکی از مهم‌ترین عواملی اســـت که مانع آشکارشدن مفهوم درونی دیو برای بیننده می‌شود. در این تصاویر، بیشتر شـــکل بیرونی (ظاهری) این نشانه‌های اسطوره ای به بیننده نشـــان داده شده اســـت و هر بیننده‌ای با توجه به شـــناخت و تخیل خود از این موجودات خیالی می‌تواند مفهوم بدی و پلیدی و خشونت این موجودات را برای خود بازپردازی کند. شـــاید باورها یا قدرت تجســـم و تخیل مردم عادی چنان قوی بوده است که با شنیدن نام دیو در ادبیات کهن یا مشاهدهٔ موجودی خیالی به نام دیو بدون وجود ظاهری خشـــن یا سایر عوامل نشـــانه‌ای که به نزدیک‌شـــدن به مفهوم درونی واژهٔ دیو

تصویر ۱۳. محمد (ص) در بهشت، مکتب عثمانی، موزهٔ توپ‌قاپی ترکیه، ۱۸ م.
(https://dianadarke.com)

کمک می‌کنند، قادر به درک داستان و یا روایت موجود بوده‌اند.

تحلیلی بر نقش فرشته

واژهٔ فرشـــته در بســـیاری از ادیان الهی، نمـــادی از یک موجود روحانی، غیرجســـمانی و مقدس است که واســـطه‌ای بوده است بین خداوند و انســـان (مصاحب، ۱۳۸۳: ۵۷). موجودی لطیف و نامرئی با قدرتی فراتر از زمان و مکان. فرشـــته رمزی کهن است که در تمامی ادیان و تمدن‌ها راهیابی به ملکوت را میسر می‌کند (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۲). در فرهنگ معیـــن، این واژه چنین تعریف شده است: «فرشته هر یک از موجودات روحانی و آسمانی است که به تسبیح خدا و اجرای اوامر او مشغول‌اند و به چشم سر آن‌ها

تصویر ۱۴. معراج پیامبر، خمسهٔ نظامی، اثر سلطان محمد، عصر شاه طهماسب صفوی، ۱۶ م، موزهٔ بریتانیا (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۹)

را نتوان دید» (معین، ۱۳۸۲: ۱۲۴). در فرهنگ کهن ایران‌زمین واژهٔ سروش و در آیین زرتشـــت کلمهٔ ایزد برای فرشتگان به‌کار رفته اســـت، مانند ایزدبانوی آب، زمین و ... . در ادبیات فارســـی، فرشته مظهر کمال، زیبایی و لطافت است (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۵۵). در هنرهای مختلف ایران، فرشـــتگان در صحنه‌های غیردینی و دینی حضوری پررنگ داشته‌اند و در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت، براساس اعتقادات و باورهای هنرمندان، به‌تصویر کشیده شده‌اند. فرشته‌ها در هنر مقدس شرق یا غرب دارای ویژگی‌های تصویری مشابه و گاه متفاوت هستند و در مواردی از حیث موضوع با یکدیگر تفاوت دارند؛ برای مثال، فرشته‌ها در هنر قدسی شرق یا غرب (بیزانس، قرون وسطی) به شکل موجوداتی با نشانه‌هایی روحانی و ملکوتـــی تصویر شـــده‌اند؛ در حالی که بعـــد از دورهٔ رنسانس، فرشـــته عموماً جنبهٔ مادی‌تر و انســـانی‌تری نسبت به دوره‌های گذشته پیدا کرده است (همان: ۵۷).

وجود فرشته در بسیاری از نقاشی‌ها و تصویرگری‌های دوره‌های مختلف نشـــان از این موضوع مهم اســـت که این موجود خیالی همواره ذهن انســـان را به خود مشغول داشـــته است. هنرمندان حضور این موجود را در حیطهٔ هنرهای تجسمی در داستان‌هایی

تصویر ۱۵. آخرین سفر محمد (ص) به مکه به همراه فرشته‌هایی چون جبرئیل، میکائیل، اسرافیل، عزرائیل (https://timetoast.com)

به تصویر کشیده‌اند که معنویت محور اصلی آن‌ها است و انسان را در موقعیت ارتباط با عالم نادیدنی و ملکوت قرار می‌دهد. شاید یکی از بهترین نمونه‌هایی که می‌توان وجود فرشته‌هایی با اشکال مختلف را در آن‌ها مشاهده کرد و بارها توسط هنرمندان مختلفی مصور شده است، داستان سفر پیامبر (ص) به معراج، حضور محمد (ص) در بهشت، مکه و ... است. فرشته‌هایی که با وجود موضوعات تقریباً مشابه، با رنگ‌ها، اشکال و ترکیب‌بندی‌های متفاوتی توسط هنرمندان در دوره‌های مختلفی تصویرسازی شده‌اند؛ فرشتگانی که در آن سوی زمان، در یک موضوع دینی تحول و تغییر یافته‌اند (تصاویر ۱۳-۱۶).

فرشتگان، این موجودات روحانی و خیالی در هنر عصر اسلامی به‌خصوص عصر تیموری و صفوی که از باشکوه‌ترین دوره‌های تاریخ نقاشی ایران هستند، تا پیش از تأثیرات هنر غرب بر نقاشی ایرانی (اواخر عصر صفوی و به‌خصوص قاجار)، در هیبت مردان بدون ریش و جوان و در مواردی به شکل زنان جوان و با لباس‌های ایرانی ظاهر شده‌اند. تصاویر آن‌ها بسته به اینکه این فرشته‌ها مربوط به چه عصر و فضای حاکم بر نقاشی و نگارگری آن دوران‌اند و اینکه توسط کدام نگارگر ایرانی به‌تصویر درآمده است، دارای شکل بیرونی متفاوتی است. آن‌ها عموماً با دو بال و در موارد کمی چهار یا شش بال به‌تصویر کشیده شده‌اند (تصویر ۱۵). عموماً در اطراف سر فرشتگان مقرب مخصوصاً جبرئیل هالهٔ نورانی به‌صورت شعله‌وار برخلاف هالهٔ تقدس در نقاشی‌های غربی که بیشتر به شکل دایره دیده می‌شوند و نمادی از تقدس آن‌ها است، در مقایسه با موجودات زمینی و انسان‌ها ترسیم شده‌اند. آن‌ها بسته به شرایط زمانی

تصویر ۱۶. سفر شبانهٔ محمد (ص) به آسمان هفتم به‌همراه اسبش براق (Ramezani and Bolkhari, 2012:21)

به‌وجود آمدنشان با آرایش موها، سرپوش، کلاه‌ها، دستارها، رنگ لباس‌ها و بال‌هایشان، بسیار متنوع مصور می‌شده‌اند (کفشچیان‌مقدم و علیپور، ۱۳۹۱: ۲).

در نگارگری ایران، فرشتگانی سبکبال را مشاهده می‌کنیم؛ موجوداتی که با حالتی سبک و سیال، گویی در فضا پرواز می‌کنند یا معلق مانده‌اند. برخلاف آن‌ها، فرشتگان نقاشی‌های بیزانس که در مقایسه با فرشتگان ایرانی سنگینی وزن آن‌ها حتی در حال پرواز نیز احساس می‌شود، نقاشی شده‌اند؛ به‌طوری‌که می‌توان گفت فرشته‌های بیزانسی در بیشتر نقاشی‌ها روی زمین ایستاده‌اند تا اینکه در حال پرواز نشان داده شوند (صفرزاده، ۱۳۹۳: ۶). این در حالی است که در هنر نقاشی و تصویرسازی‌های ایرانی، هنرمند در دورشدن از واقعیت طبیعت‌گرایی اشیا، به نوعی ساده‌سازی و خلاصه‌گویی جذاب می‌رسد که با خطوط ساده و سیال و استفاده از رنگ‌های تخت، بدون سایه‌پردازی و پرسپکتیو به اثر جذابیتی خاص می‌بخشد که کمتر در نقاشی‌های غربی دیده می‌شود (کفشچیان‌مقدم و علیپور، ۱۳۹۱: ۳). در بیشتر نقاشی‌های ایرانی برخلاف عصر بیزانس که دور سر فرشته‌ها یا افراد مقدس هاله‌ای به شکل دایره یا شعله‌های آتش کشیده شده است، این هالهٔ تقدس تنها بر دور سر فرشته‌هایی مانند جبرئیل دیده می‌شود که مقام بالاتری دارند. فرشته‌ها هرکدام وظیفه و مأموریتی از جانب خداوند دارند که برای تفکیک آنها از یکدیگر به‌ویژه در نقاشی‌های عامیانه که اکثر فرشته‌ها طراحی و رنگ‌گذاری یکسان دارند، اسامی آن‌ها در کنارشان نوشته می‌شده است تا مفهوم پنهانی این موجودات نمادین، برای بیننده قابل درک باشد (کامرانی، ۱۳۸۵: ۵۸)، مانند آنچه در

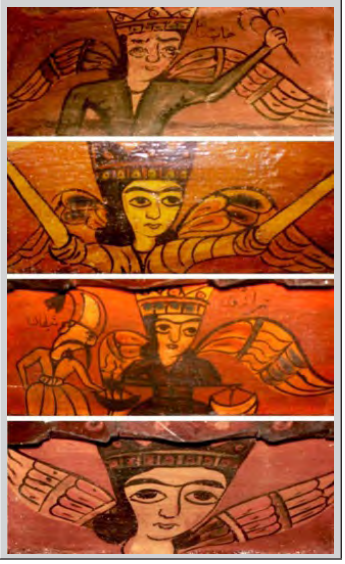
موجودات مصور در نقاشی‌های سقانفارها مشاهده می‌شود.

با توجه به اینکه از دوران قاجار، نمونه‌های فرشته‌های باقیمانده بیشتر در قالب نقاشی‌های لاکی باقی مانده است، شواهد نشان می‌دهد که در این دوران، فرشته‌ها در قالب زن و کودکانی فربه بدون هالهٔ تقدس با سایه‌پردازی و وجود جزئیات در لباس‌ها (لباس‌های اروپایی) و آرایش و رنگ موها کاملاً به شیوهٔ نقاشی‌های عصر رنسانس در کنار و لابه‌لای تزئینات فراوان گیاهی دیده می‌شنوند. لباس‌های آن‌ها برخلاف تصاویر نقاشی‌های ایرانی دوره‌های قبل فاقد تزئینات گیاهی و تشعیر است یا با لباس‌هایی بدون تزئینات و به‌صورت تک رنگ ظاهر می‌شوند. حالت چهره‌ها در فرشتگان نقاشی‌های این عصر با حالت پرداز مشابه در صحنه‌های مختلف تکرار می‌شود (Ramezanmahi and Bolkhari, 2012:13). علاوه بر این، چهره‌های فرشته‌ها در عصر قاجار، فاقد ویژگی‌های فردی است؛ یعنی از یک الگوی واحد و شاخص تقریباً در تمام تصاویر پیروی شده است. این نکته از این جهت قابل توجه است که اگرچه هنرمندان قاجار بسیار از نقاشی اروپایی متأثر بوده‌اند، یکسان‌نگاری و نبود فردگرایی در پرداخت چهره‌ها که از خصوصیات نقاشی ایرانی است، در آثار هنرمندان این عصر حفظ شده است (کامرانی، ۱۳۸۵: ۸۶).

اگر به جدول ۲ (تصاویر ۱۷-۱۹) نگاهی بیندازیم، به‌راحتی درمی‌یابیم که تصاویر فرشته‌ها در این نوع از تصویرسازی‌های عامیانه هم از الگویی یکسان پیروی می‌کنند و دارای یک چهرهٔ واحد و آرایش موی یکسان هستند و نوع نگاه این فرشته‌های زن که هرکدام مسئول یکی از اعمال است و مسئولیت متفاوتی دارد، از یک الگوی خطی ثابت پیروی می‌کند. قلم‌گیری‌های یکنواخت و ناشیانه، نبود تزئینات خاص در لباس‌ها (مانند نقاشی‌های غربی) جز در موارد خاص، تاج‌های یکسان فرشتگان با رنگ طلایی و چین‌وشکن‌های جزئی در دامن لباس‌های فرشتگان، از ویژگی‌های شاخص این تصویرسازی‌ها است. استفاده از سطوح رنگی بدون تزئین در لباس‌ها و محیط اطراف فرشته‌ها و نیز در ترکیب‌بندی‌های این تصاویر، از اصول نقاشی غربی پیروی می‌کند.

فرشته‌ها در نقاشی‌های عامیانهٔ موجود در جدول ۲، مانند نقاشی‌های عصر قاجار و برخلاف نقاشی‌های غربی فاقد هالهٔ تقدس‌اند. در صورت بیروح این فرشته‌ها هیچ هیجان خاصی مشاهده نمی‌شود. در کنار سر اکثر آن‌ها نام فرشته یا وظیفهٔ او نوشته شده است. فرشته‌های این نقاشی‌های عامیانه مانند فرشته‌های غربی سنگین به‌نظر می‌رسند؛ به‌ویژه رنگ قرمز هندی در پس‌زمینهٔ اکثر این نقاشی‌ها به سنگینی بیشتر و

جدول ۲. تصاویر فرشته‌های نقاشی‌شده بر سقف سقانفارهای شیاده و کیجا تکیه، شهرستان بابل منبع: نگارنده

تصویر ۱۷. فرشتگان در نقاشی‌های دیواری شیاده، بابل (بندپی غربی)	تصویر ۱۸. فرشتگان در نقاشی‌های دیواری کیجا تکیه، بابل	تصویر ۱۹. فرشتگان مرد در نقاشی‌های دیواری کیجا تکیه، بابل
		

تصویر ۲۰. پیامبر (ص) سوار بر براق و جبرئیل ایستاده در پیش او، معراج‌نامه شجاعی مشهدی، ۱۳ هجری (ganjineh.kateban.com)

عدم تحرک فرشته‌ها کمک می‌کند. همانطور که در تصویر ۱۹ مشاهده می‌شود، برخلاف وجود فرشته در نقاشی‌های قاجار و غربی، در مواردی فرشته‌هایی که مأمور عذاب (صحنه‌های جهنم) هستند، به شکل مرد ظاهر می‌شوند. در صورت این فرشته‌های مرد، برخلاف فرشته‌های زن به‌خاطر وظیفهٔ متفاوت آن‌ها حالت غم یا خشم تا حدودی قابل‌مشاهده است، اما همهٔ این فرشته‌ها مانند سایر نقاشی‌های عامیانهٔ دیگر عصر قاجار از الگوی چاپ سنگی عصر قاجار پیروی می‌کنند (تصویر ۲۰).

نتیجه‌گیری

در تحلیل نمادین دو نقش نشانه‌ای فرشته و دیو، براساس مطالعات تحقیق نتایج زیر حاصل شده است:

- بهره‌گیری نقاشان عامیانهٔ مازندران از نقاشی‌های عامیانهٔ عصر قاجار و برخی کتب چاپ سنگی این دوران که یکی از مهم‌ترین دلایل شکل‌گیری این نقش‌های مفهومی است؛
- بهره‌گیری هنرمندان این خطه از هنر جمعی اقوام و اعتقادات ملی و بومی فرهنگ ایرانی؛
- تأکید و توجه نقاشان عامیانه به حفظ و بقای بناهای آیینی این منطقه؛
- بیان سادهٔ تصویری در طراحی دو موضوع خیر و شر روی سقف بناهای آیینی این مناطق که جزء جدایی‌ناپذیر معماری بناهای سقانفارها هستند؛
- تمرکز بر موضوع دیو و فرشته بین مجموعه تصاویر و موضوعات گیاهی، حیوانی و نقوش هندسی؛
- استفادهٔ خلاق از شیوهٔ طراحی عامیانه با حفظ کیفیت بیانی دو نقش فرشته و دیو؛
- دو نقش مورد مطالعهٔ این پژوهش که در نقاشی‌های عامیانه به‌صراحت دیده می‌شود، تنها با هدف تزئین شکل نگرفته‌اند، بلکه علاوه بر اینکه دارای مفاهیم نمادین بوده‌اند، با خطوطی بسیار ساده و روان با تلفیقی از نگرش عینی و ذهنی به‌وجود آمده‌اند؛
- گزینش ترکیب‌بندی قابل‌توجه و حفظ ساختار روان در انسجام خطوط و سطوح اثر هنری با قلم‌گیری‌های سیال و بدون تمرکز بر اصول طراحی خط؛
- اقتباس خلاقانه از روش طراحی عامیانه و البته حرفه‌ای هنرمندان قاجار و الهام از برخی ترکیب‌بندی‌های کتب سنگی عصر قاجار؛
- بهره‌گیری از ذوق فردی در روش رنگ‌گذاری حداقل، بدون سایه‌پردازی و توجه به جزئیات یا نقوش خاصی در آرایش لباس افراد و متناسب با ابعاد کوچک سقف این بناهای مذهبی.

پی‌نوشت

1. Symbol
2. Signe
3. Semiotic
4. Denotation
5. Connotation
6. Wall Painting
7. Mural Pittora
8. Peinture Murale

منابع

- ابراهیمی، معصومه (۱۳۹۲)، بررسی سیر تحول مفهومی دیو در تاریخ اجتماعی و ادبیات شفاهی، دوفصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۳۵-۲۸.
- اخویان، مهدی (۱۳۹۰)، انگاره‌های خیال- نقاشی‌های ایرانی: تأثیر واقع‌گرایی و واقع‌گریزی شعر و ادبیات در نقاشی دیواری اماکن مذهبی شیعه در ایران، فصلنامهٔ هنر، شماره‌های ۳۸-۴۸، صص ۹-۲۲.

- اسکندری، ایرج (۱۳۷۷)، بررسی و تحلیل نقاشی دیواری- از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر (قسمت اول)، مطالعات هنرهای تجسمی، شمارهٔ ۴، صص ۶۱-۹۵.
- انصاری، مجتبی، اعظم‌زاده، محمد و حسنعلی پورمند (۱۳۹۰)، مضامین مذهبی در نقاشی‌های عامیانهٔ تکایا در مازندران، دوفصلنامهٔ هنر اسلامی، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۷-۲۲.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، استاد محمد سیاه‌قلم، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- بزرگ‌نیا، زهره (۱۳۸۴)، تکایا در بافت قدیم بابل، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۸۳-۸۴، صص ۱۲۰-۱۲۸.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۱)، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ نهم، تهران: آگه.
- پیرزاد، احمد (۱۳۸۸)، نگرش آیینی و مذهبی در سقانفارهای مازندران، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۷، صص ۸۶-۹۵.
- رابینسون، بزیل ویلیام (۱۳۸۴)، هنر نگارگری ایران، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: سمت.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، چند مرثیه از شاعران پارسی گوی (شاهکارهای ادب فارسی)، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- زمانپور، فاطمه (۱۳۹۳)، مطالعهٔ مصادیق خیر و شر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان (مناطق لنگرود و لاهیجان)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷)، جایگاه امام علی (ع) در نسخهٔ خطی حیدری، دوفصلنامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شمارهٔ ۸، صص ۷-۲۴.
- شریف زاده، عبدالمجید (۱۳۷۵)، تاریخ نگارگری در ایران، تهران: حوزه هنری.
- صفرزاده، نغمه ؛ موسوی فاطمی، نادر و احمدی، بهرام (۱۳۹۴)، مقایسهٔ تطبیقی فرشتگان در کتاب‌آرایی رنسانس با آثار چاپ سنگی قاجار، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره، شمارهٔ ۳۶، صص ۹۳-۱۰۵.
- صفرزاده، نغمه (۱۳۹۳)، مقایسهٔ تطبیقی تصویر فرشتگان در نگاره‌های (اسلامی) ایران با نقاشی (دورهٔ بیزانس و رنسانس) در اروپا، مجلهٔ چیدمان، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۵۴-۶۵.
- صفرزاده، نغمه و احمدی، بهرام (۱۳۹۳)، بررسی تصویر فرشتگان در نقاشی دورهٔ قاجار، دوفصلنامهٔ پیکره، شمارهٔ ۵، صص ۴۷-۵۶.
- عناصری، جابر (۱۳۶۱)، پایگاه هنرهای تجسمی در باورهای عامیانه، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۱-۱۳۷.
- کامرانی، بهنام (۱۳۸۵)، تبارشناسی فرشته در نقاشی ایران، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۹۵-۹۶، صص ۵۲-۶۴.
- کفایی محمدنژاد، ملیحه (۱۳۹۴)، بررسی تصویرسازی‌های کتاب‌های عامیانهٔ ایران در دورهٔ قاجار، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران.
- کرامتی، محسن (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات و واژگان هنرهای تجسمی، تهران: چکامه.
- کریستین سن، آرتور امانوئل (۱۳۸۳)، نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان، ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضیلی، تهران: چشمه.
- کفشچیان مقدم، اصغر و علیپور، سمیه (۱۳۹۱)، پژوهشی پیرامون تصویر فرشتگان در نقاشی دوران قاجار، همایش بین‌المللی دین در آیینهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی همدان.
- محمودی، فتانه (۱۳۹۰)، بررسی مضامین تصویری دورهٔ قاجار در نقوش سقانفارهای مازندران، پایان نامهٔ دکتری، دانشگاه تربیت-مدرس، رشتهٔ پژوهش هنر، تهران.
- محمودی، فتانه و طاووسی، محمود (۱۳۸۷)، مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران؛ بررسی تطبیقی نقوش سقانفارهای شیاده و کرد کلا، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۳۶، صص ۶۷-۷۶.
- مصاحب، غلامحسین (۱۳۸۳)، دایرةالمعارف فارسی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۸۲)، فرهنگ معین، جلد چهارم، تهران: امیرکبیر.
- ولت، کورت (۱۳۶۹)، مواد و تکنیک‌های نقاشی دیواری، ترجمه: منصور حسامی، تهران: برگ.
- یوسف‌نیا پاشایی، وحید (۱۳۸۵). سقانفار و اهمیت آب، شیر سر و کوماچه سر، کتاب ماه هنر، شماره‌های ۹۳-۹۴، صص ۵۸-۷۰.

- Ahmad, Pirzad (2009), Religious and Religious Attitude in Mazandaran Saqqatalars, Book of Month: Art, Issue 137, PP. 86-95.
- Ajand, Jacob (2007), Mohammad-Siyagh Khalqam, First Edition, Tehran: Amirkabir.
- Akhavan, Mahdi (2011), Ideas Imagination-Iranian Painting: The Effect of Realism and Realization of Poetry and Literature in the Wall Painting of Shiite Religious Places in Iran, Quarterly Periodical of Art, Issue 83-84, PP. 9-22.
- Ansari, Mojtaba and Azam Zadeh, Mohammad and Pourmand, Hassan Ali (2012), Religious Issue in the Local Paintings of Tekyeh in Mazandaran, Two Quarterly Studies in Islamic Art, Volume 8, Issue 15, PP. 17-22.
- Anasery, Jaber (1982), The Role of Visual Arts in the Folk Belifes, Quarterly Art Journal, Issue 1, PP.121-137.
- Kafshchian Moghadam, Asghar and Alipour, Somayeh (2012), Research on the Image of Angels in the Qajar Dynasty, International Conference Religion in the Light of Art, Islamic Azad University, Hamedan.
- Bahar, Mehrdad (2012), Research on Iranian Mythology, Nine Edition, Tehran: Agah.
- Christensen, Arture Emanuel (2004), The First Examples of Man and the First Martyr in the Legendary Iranian History, Tafzili, Ahmad, Amozegar, Jaleh, Tehran: Cheshmeh.
- Dadvar, Abolghasem (1995), Some of the Poets of Persian Poets, Third Edition, Tehran: Amirkabir.
- Ebrahimi, Masomeh (2013), A Study of the Evolution of Dave's Conceptual Evolution in Social History and Oral Literature,

Two Scientific Research Journals of Public Culture and Literature, Volume 1, Issue 2, PP. 53-82.
- Eskandari, Iraj (1998), A Study and Analysise of Wall Painting From Prehistory to Present Day(First Part), Visual Arts Studies, Issue 4, PP. 95-61.
- Masaheb, Gholam Hossin (2004), The Persian Encyclopedia, Fifth Edition, Tehran: AmirKabir.
- Kamrani, Behnam (2006), Genealogy of Angel in Painting of Iran, Book of Month: Art, Issue 95-96, PP. 52-64.
- Keramati, Mohsen (2008), Dictionery of Terminology and Vocabulary of Visual Arts, Tehran: Chekameh.
- Mahmoodi, Fataneh (2011), The Study of the Themes of Visual Art of the Qajar Period in Mazandaran Soganafar Motifs, PhD. Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran.
- Mahmoodi, Fataneh and Tavoosi, Mahmood (2008), Man-Made Images in Mazandaran's Soganafar A Comparative Study of "Shiada" and "Kurdkola" Soganafar motifs, Honar-Ha-ye-Ziba, Issue 36, PP. 67-76.
- Mohamadnejad, Malihe (2015), Investigating Illustrations of Iranian Folk Books in the Qajar Period, Master Thesis, Faculty of Art and Architecture of Islamic Azad Art Uinersity Tehran Center, Tehran.
- Moin, Mohammad (2003), Moin Encyclopedic Dictionary(forth edition), Tehran: AmirKabir.
- Najafi, Farzaneh (2014), A Study of the Semiotic Understanding of Land Art, Journal of Asian Social Science, Volume 10, Issue 17, PP. 170–184.
- Ramezanmahi, Somayeh and Bolkhari, Hasan.(2012), The Manifestation of Fire and Light in the Icons of Mir-Heidar's Miraj Nameh, International Journal of Arts, Volume 2, Issue 4, PP. 16–25.
- Robinson, William. Bezel (2005), Jacob Ajand, Iranian Miniature Art, Tehran: Samt.
- Safarzadeh, Naghmeh (2014), A Camparative Comparison of the Image of Angels in Persian (Istamic) Painting by Painting (Byzantine and Renaissance) in Europe, Chideman Visual Art Magazine, Issue 6, PP. 54-65.
- Safarzadeh, Naghmeh (2014), Camparative Comparison of Angels Image in the Renaissance Design Book with Gajar Lithographs, Two Quarterly Paykareh, Issue 5, PP. 47-56.
- Safarzadeh , Naghmeh and Mousavi Fatemi, Nader, Ahmadi, Bahram(2015), Comparative Comparison of the Angels' Image in the Renaissance Book with the Qajar Lithograph, Negareh Scholarly Journal, Volume 10, Issue 36, PP. 92-105.
- Sharifzadeh, Abdol Majid (1996), The History of Miniature in Iran, Tehran: Hoze-ye Honari.
- Vahid, Yousef- nia Pashayi(2006), Sagha-nefar and the Importance of Water, Shir-Sar and Komache-Sar, Book of Month: Art, Volume 93-94, PP. 58-70.
- Wehlte, Kurt (1991), Materials and Techniques of Wall Paintin, Hessami-Kermani, Mansour, Tehran: Barg.
- Zamanpoor, Fatemeh (2014), Study of Good and Evil in Tombs Raider Paintings of Gilan(Langarud and Lahijan Regions), Master Thesis, Mazandaran University.
- Zohreh, Bozorghnia (2005), Takaya in the Old Context of Babol City, Book of Month: Art, Issue 83-84, PP. 120-128.
- https://dianadarke.com
- https://ganjineh.kateban.com
- http://festivalofarts.com
- http://haberself.com
- http://timetoast.com

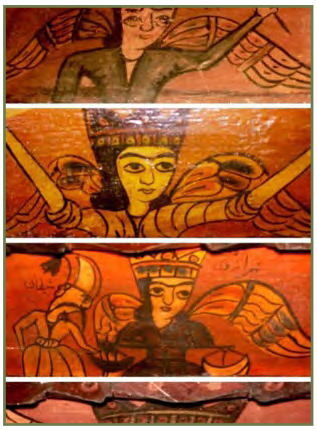
Angel and devil`s plan

Religious Buildings In Mazandaran And Wall Paintings of Qajars Era

Abstract

Folklore painting has generally become popular within post-Islamic art. The design plan of these pieces of art complies with religious beliefs, traditional rituals and national epics. A remarkable number of such folklore paintings have formed during Qajars ruling eras that have roots in elements and signs belonging to ancient Iran. The predominant tendency of folklore artists among current subjects of the time was related to epic, mythical and religious stories with the approach of Good and Evil that are depicted via visual symbols of Angel and Demon. Nowadays, such forms are visible in religious and ritual buildings, wall paintings and Iranian Coffee House Paintings (mural frescoes based on religious traditions and national epics); good samples of which could be seen in the ritual buildings of Mazandaran province. The present research was accomplished in descriptive-analytical method. The objective was responding the question of the quality and type of design, fine line work with the black ink, exploring compositions and visual elements in the images of Angel and Demon, the quality of expressing them and their content structure in folklore paintings and a few ritual buildings in Mazandaran, such as Soqanafars of Kija Takieh and Shiadeh in Babol. Above mentioned question is also the main problem of this research. The results indicate that fine lines of Angels and Demon patterns enjoy a substantial expression and content, meanwhile having simplicity and smoothness. The focal attention of folklore art relies both on partial and total composition and solidarity of lines in small scales (roofs of ritual buildings), besides being loyal to principles and structure of art-works. In these traces, the methods of professional artists and some images in lithographic books are adopted- no pure copy or emulation.

Keywords: Angel, Demon, Ritual-Religious Building, Mazandaran, Wall painting, Soganafar.



Farzaneh Najafi
Associate Prof. of Visual Communication Group, Golestan University, Gorgan, Iran. (Corresponding Author).
Email: farzaneh_nag@yahoo.com

Date Received: 2018/9/5
Date Received: 2018/12/31
DOI: 10.22051/pgr.2019.21715.1006