مقایسه نقوش نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه در لاهیجان و نقاشی‌های شاهنامه کارکیا

مقاله پژوهشی (صفحه ۷۳-۵۴)

حسین عابددوست[۱]، امیرحسین پرمهریابنده[۲]

۱- استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول)

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان

DOI: 10.22077/NIA.2022.4574.1516

چکیده

آثار هنری علاوه بر ویژگی‌های زیباشناختی، بازتاب‌دهنده مناسبات اجتماعی فرهنگیِ بستر تولیدکننده خود نیز هستند. در گیلان بسیاری از اماکن مذهبی شیعی، دارای نقاشی دیواری بوده‌اند که پیدایش آن‌ها را به دوره صفوی نسبت می‌دهند. شاهنامه کارکیا در سده ۱۵ میلادی (نهم هـ. ق.) در شهر لاهیجان خلق شد. این شاهنامه به سبک نگارگری ترکمن شیراز تصویرگری شده‌است. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که الگوهای متشابه و متفاوت میان نقوش شاهنامه کارکیا و نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه کدام است و چگونه شباهت‌ها و تفاوت‌های نقاشی دیواری بقاع متبرکه در لاهیجان و نگاره‌های موجود در شاهنامه کارکیا تحلیل می‌شود؟ روش تحقیق توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات، اسنادی و کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد، نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه و نگاره‌های موجود در شاهنامه کارکیا مشخصه‌های بارزی دارند که برگرفته از یک فرهنگ مادر هستند که فرهنگ ایرانی است و فرهنگ شیعه در نقاشی بقاع و گرایش‌های ایرانی در شاهنامه کارکیا بخشی از آن است. هردو نقاشی دارای نقوش نمادینی مانند اژدها، خورشید، تاج و درخت سرو هستند. نقش خورشید در هردو نقاشی به یک معنا و مفهوم به کار گرفته شده‌است؛ ولی نقش اژدها کاملاً معنای متضاد دارد که از روابط آن با سایر نشانه‌های درون اثر قابل درک است. نقش تاج نیز در هردو نقاشی به‌معنی سلطنت، قدرت، فره شاهی و آسمانی است. درخت سرو نیز دارای معانی مشترکی است که همگی ریشه در باورها و اعتقادات فرهنگی ایران دارند. فرایند طرد و جذب نشانه‌ای، سازوکار اشتراک نشانه‌ها و تفاوت‌های آن‌ها، درون نقاشی بقاع و شاهنامه کارکیا را بیان می‌دارد. نشانه‌ها اگرچه ریشه در فرهنگ ایرانی دارند؛ اما در اثر هم‌نشینی و رابطه درزمانی با سایر نشانه‌های درون‌متنی، معانی منحصربه‌فردی را بازنمایی می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: نقوش نمادین، نقاشی دیواری بقاع متبرکه، شاهنامه کارکیا، لاهیجان.

1- Email: habeddost@guilan.ac.ir

2- Email: amir_pormehr@yahoo.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۱۹ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵)

مقدمه و بیان مسئله

آیین‌ها، باورها و اعتقادات مردم لاهیجان پشتوانه شکل‌گیری نقاشی‌هایی شده‌است که نمود آن‌ها را می‌توان در نشانه‌های موجود در دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه دید (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۸). بقعه، خانه دوم و بزرگ‌تر و مقدس مردم یک منطقه است که در میان آن‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. باور به شفابخشی و برآورده‌شدن حاجات در این مکان‌های مقدس، نشانه جایگاه معنوی این مکان‌ها در میان مردم است (الیاده، ۱۳۸۵: ۳۳۱). در منطقه گیلان به بقاع متبرکه و امامزاده‌هایی که بر روی دیوارهای آن تصاویر مذهبی نقاشی شده باشد، نقشین بقعه می‌گویند (اخویان، ۱۳۹۶: ۷۲). نسخه شاهنامه کارکیا، در لاهیجان و در دربار کارکیا میرزا علی و به احتمال زیاد با حضور هنرمندان مختلف از سایر نقاط ایران تألیف شده‌است. این اثر یادگار آخرین سلسله پادشاهی بومی گیلان در دوران کیاییان است و از حیث مطالعه بر روی وضعیت فرهنگی و هنری دربار کیاییان در سده نهم هجری، قابل توجه است (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۰). پژوهش حاضر درصدد بررسی نقوش نمادین در دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه لاهیجان و مقایسه آن‌ها با نگاره‌های شاهنامه کارکیاست. منتخبی از ویژگی‌های بصری و نقوشِ نقاشی‌های بقاع متبرکه لاهیجان را بررسی می‌کند و به‌طور هم‌زمان سعی دارد این ویژگی‌های مشترک را در نگاره‌های شاهنامه کارکیا (لاهیجان) به‌عنوان یک متن تاریخی موازی برگرفته از یک فرهنگ مشترک، مورد توجه قرار دهد. در این پژوهش تفاوت و شباهت نشانه‌ای نقاشی بقاع و شاهنامه کارکیا به‌مثابه دو نظام نشانه‌ای، به‌صورت بازنمایی عناصر مشترک نمادین ایرانی در دو حوزه متمایز فرض شده‌است. مسئله مقاله حاضر برگرفته از تطبیق الگوهای مشترک نشانه‌ای در دو فرهنگ مرتبط با یکدیگر است و در تحلیل نشانه‌ها رابطه هم‌نشینی و جانشینی نمادها مورد توجه قرار گرفته‌است. این فرضیه را می‌توان مطرح کرد که نقوش نمادین و برخی از ویژگی‌های بصری مشترک میان نقاشی بقاع و شاهنامه کارکیا ریشه در فرهنگ ایرانی دارد و فضای نشانه‌ای در آثار متأثر از فرهنگ اسطوره‌ای ایران در شاهنامه و فرهنگ شیعی در نقاشی بقاع است که منشأ اصلی تفاوت این نقوش و خلق فضاهای جدید نشانه‌ای است. تحقیق حاضر به بررسی و مقایسه نقوش اژدها، خورشید، تاج، درخت سرو، رنگ‌پردازی و نبرد خیر و شر، در هر دو نوع نقاشی می‌پردازد.

مبانی نظری

هم‌نشینی نشانه‌ها

عملکرد نشانه‌ها در شکل‌گیری یک نظام نشانه‌ای در علم نشانه‌شناسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد (Posner, 2004: 56). کلیت یک جامعه، نظام نشانه‌ای مخصوص به خود را دارد که مردمان آن فرهنگ از طریق آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند (Torop, 2002: 213). متن را باید در ارتباط با متون دیگر و در رابطه با منظر نشانه‌ای کلان بررسی کرد (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۲۴). سازوکار نشانه‌ای در این پیوستارهای هم‌پیوند موجب خلق ساختارهای کلی مشابه در فضای نشانه‌ای می‌شوند (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۴۶). فرهنگ، زنجیره‌ای از نشانه‌های معنادار است که کارکردهای متفاوتی در متون دارند (Torop, 2002: 400). فرهنگ را می‌توان به مجموعه‌ای از رفتارها، عقاید و آداب جمعی اطلاق کرد که شیوه زندگی پدیدآورندگان و به‌کاربرندگان این سنت‌ها در فرهنگ شکل و هویت می‌گیرد و روابط اجتماعی‌شان با آن تبیین و نمودار می‌شود (بلوکباشی، ۱۳۸۹: ۳۳). نشانه‌های درون یک اثر برگرفته از زیرساخت‌های فرهنگی می‌تواند رابطه درزمانی یا همزمانی داشته باشد. در زبان‌شناسی گاهی به بررسی روابط موجود میان واحدهای نظام زبان، بدون توجه به عامل زمان پرداخته می‌شود که نگرشی همزمانی است. رابطه همزمانی به روابط منطقی و ذهنی خواهد پرداخت که عناصر متقارن را به‌یکدیگر پیوند می‌دهد (سوسور، ۱۳۹۹: ۱۴۲). در این رابطه اصطلاحاتی که وجه‌مشترک دارند، از طریق درک روابط ذهنی به جای هم انتخاب می‌شوند. (Saussure, 1959: 128) در مورد رویداد در زمانی تنها یک واحد مطرح است. برای پدیدآمدن صورت تازه باید صورت قدیمی جای خود را به آن واگذار کند (سوسور، ۱۳۹۹: ۱۲۳). این مطلب دارای اهمیت است که ما از طریق گروه‌های نشانه‌ای ارتباط برقرار می‌کنیم؛ از طریق گروهی از نشانه‌ها، که سازمان‌یافته‌اند (Saussure, 1959: 128).

پیشینه تحقیق

عباسی رودپشتی (۱۳۹۵) در کتاب مدخلی بر شاهنامه کارکیا (لاهیجان)، به تاریخ سلسه کارکیا در گیلان، شهرستان لاهیجان در اوایل صفویه پرداخته و به‌طور مختصر در مورد لاهیجان و نقش سلسله کارکیا در به سلطنت‌رسیدن شاه‌اسماعیل صفوی و همچنین شاهنامه‌ای که به دستور این خاندان (کارکیا) در لاهیجان نوشته و نگارگری شده، مطالبی آورده‌است. متقالچی (۱۳۹۷) در کتاب در جست‌وجوی شاهنامه فردوسی، به‌طور خلاصه به مطالعه شاهنامه کارکیا و شاهنامه فردوسی در نسخه‌هایی چون نسخه دست‌نویس پادشاه مغول‌تبار ایران، نسخه دست‌نویس ابراهیم‌سلطان ونسخه دست‌نویس محمد جوکی پرداخته وآن را با سبک نگارگری ترکمن شیراز و سبک نگارگری چین و هندوستان مقایسه کرده است . پاکباز (۱۳۷۹) در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز به معرفی کتب و تعدادی از نگارگری‌های مورد توجه در هر مکتب، پرداخته‌است. شریف‌زاده (۱۳۷۵) در کتاب تاریخ هنر نگارگری در ایران به توصیف مکاتب نگارگری و معرفی کتب و نقاشان مطرح هر دوره پرداخته‌است. محمودی‌نژاد (۱۳۸۸) در کتاب نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان، ویژگی‌های نقوش دیواری بقاع متبرکه در گیلان را معرفی و توصیف کرده‌است. عربانی (۱۳۸۰) در کتاب گیلان، جلد سوم، به توصیف نقاشی گیلان و تاریخ نقاشی گیلان از آغاز تاکنون می‌پردازد و در بخشی از آن به نقاشی دیواری بقاع متبرکه گیلان اشاره می‌کند.

سرشار و محمودی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با نام «بررسی تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه» به بررسی این دو نوع نقاشی و ویژگی‌های آن‌ها و شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان پرداخته‌اند. اخویان (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری‌های بقاع نقشین منطقه گیلان» به بررسی نقاشی دیواری و ویژگی‌ها و تاریخ آن در این خطه پرداخته است. شاد قزوینی (۱۳۹۳) در مقاله «تجلی باورهای شیعی در مضامین عاشورایی دیوارنگاره‌های بقاع متبرک گیلان» به تاریخ و ویژگی‌های اصلی نقوش دیواری بقاع متبرکه در گیلان و موضوعات آن‌ها پرداخته‌است. عابددوست (۱۳۹۶) در مقاله «جلوه‌های صوری و محتوایی نقاشی بقاع متبرکه»، ساختار و نوع نقوش به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه را بررسی کرده‌است. ستوده (۱۳۷۴) در کتاب از آستارا تا استاراباد و در جلد دوم به بررسی بقاع متبرکه در شرق گیلان پرداخته‌است. میرزایی‌مهر (۱۳۸۶) در کتاب خود، نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران، نقوش دیواری بقاع متبرکه در سرتاسر ایران را مورد شرح، بررسی و مقایسه صوری و محتوایی قرار داده‌است. با بررسی این پیشینه مشخص می‌شود تحقیقات انجام‌شده هر یک به بخشی از ویژگی‌های نقاشی دیواری بقاع متبرکه و نگاره‌های شاهنامه کارکیا پرداخته‌اند و نقوش نمادین در نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه در لاهیجان و مقایسه آن با نمونه‌های متشابه در نگاره‌های شاهنامه کارکیا مورد بررسی قرار نگرفته‌است.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است. جامعه آماری، نگاره‌های شاهنامه کارکیا و نقاشی بقاع متبرکه لاهیجان است. نمونه‌ها متعلق به دوره صفوی است. پژوهش حاضر فرهنگ و هنر ایرانی را به‌عنوان فرهنگ مادر فرض کرده که زیرمجموعه آن، دو فرهنگ نشانه‌ای شاهنامه کارکیا و بقاع متبرکه شکل گرفته‌است که متعلق به یک دوره تاریخی و یک زمینه فرهنگی هستند. شاهنامه کارکیا برگرفته از تصویرگری شاهنامه در دوره‌های پیشین است و فرهنگ اسطوره‌ای ایران بر آن حاکم است؛ اما در بقاع متبرکه بر این نظام نشانه‌ای، افزوده‌ای دیگر قابل شناسایی است که فرایند جذب، طرد و تحول نشانه‌ها در این دو نظام نشانه‌ای قابل تحلیل است. اندیشه‌های مذهبی شیعه منجر به تغییراتی در شکل‌گیری این نشانه‌ها در نقاشی دیواری بقاع متبرکه شده‌است. در این پژوهش نظام طرد و جذب نشانه‌ها از فرهنگ ایرانی به نقاشی بقاع و نگارگری شاهنامه کارکیا، مقایسه شده‌است. مدل مفهومی ۱ ساختار کلی تحقیق را نشان می‌دهد.

مدل مفهومی ۱: الگوی مقایسه نشانه‌های مشترک نقاشی بقاع متبرکه لاهیجان و نگارگری نسخه شاهنامه کارکیا (نگارنگان، ۱۴۰۰)

مقایسه نقوش نقاشی بقاع متبرکه و شاهنامه کارکیا

در این پژوهش پیکره مطالعاتی، نقاشی بقاع متبرکه و شاهنامه کارکیاست. بقاع متبرکه درحقیقت موزه‌های واقعی مردم‌شناسی هستند (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۱۴). تا تقریباً حدود سی‌سال پیش، در نقاط مختلف گیلان بناهایی وجود داشت که در و دیوار و سقف آن‌ها با نقاشی‌هایی از نوع گل‌وبته و چهره‌هایی به شیوه چند سده پیش تزیین شده بود (عربانی، ۱۳۸۰: ۴۰۰). نقاشی سقف‌ها روی قطعه‌تخته‌های کوچک قابدار اجرا شده بود و همه در یک قاب بزرگ بر سقف تالار خودنمایی می‌کردند (محمودنژاد، ۱۳۸۸: ۲۵). یکی از ویژگی‌های مهم و بارز هنر مردمی آن است که بیانی صریح، بی‌واسطه و برآمده از نهاد درونی جامعه دارد و هویت مذهبی، ملی و بومی خود را حفظ می‌کند. پس از رواج شیعه‌گری توسط صفویان، تصویرسازی مضامین مذهبی با بیان اسطوره‌ای و حماسی، بر دیوار بقاع متبرکه ایران مورد توجه قرار گرفت (شاد قزوینی، ۱۳۹۳: ۱۳۵). آل‌کیا حکومتی شیعی بود که در بخشی از گیلان موسوم به بیه‌پیش، واقع در شرق سفیدرود، از حدود ۷۶۳ تا ۱۰۰۰ هـ ق. حکومت کرد (کنارودی و نعیمی، ۱۳۹۲: ۶۳). واژه کیا و کارکیا، پس از به قدرت‌رسیدن دودمان سید امیرکیا، عنوان حکومتی این خاندان شد و در تاریخ به آن‌ها آل‌کیا گفته شده‌است. لغت‌شناسان در مورد واژه کیا بر این باورند که به معنی پادشاه، حاکم و والی یک ناحیه و یا مناطق تحت فرمان او گفته می‌شود (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۵۹). کارکیا میرزاعلی که خود یکی از بانفوذترین کارکیاییان بود، همزمان با حضور شاه‌اسماعیل صفوی در لاهیجان، دستور به نگارش و نگاره‌پردازی شاهنامه کارکیایی می‌دهد (همان: ۶۰). این اثر تحت تأثیر مکتب شیراز است. از ویژگی‌های کلی مکتب شیراز می‌توان گفت، اغلب تابلوهای این مکتب پرمایه و خوش‌رنگ هستند و رنگ روشن نمود قابل توجهی در آن‌ها ندارد. در تابلوهای این مکتب تأثیر مکتب بغداد نمایان است. چهره حیوانات و انسان‌ها کمی از گرایش‌های طبیعی تأثیر پذیرفته و در طرز کار دورنما از طرح قراردادی پیروی شده‌است. چهره‌ها به‌صورت آگاهانه گروه‌بندی شده و حوادث فرعی به صورتی موجز در این تابلوها ارائه شده‌است (همان: ۴۳).

مجموعه نقاشی‌های بقاع متبرکه نقوش نمادینی را در برمی‌گیرد که حاوی پیام‌های مذهبی دینی و باورهایی برگرفته از فرهنگ ایرانی اسلامی است. این نشانه‌ها در نگاره‌های شاهنامه کارکیا نیز قابل شناسایی است. نشانه‌های نمادین، هریک دارای ویژگی‌های فرمی و محتوایی است که هر دو ویژگی آن در فرهنگ تصویری و باورهای مردم این سرزمین قابل بررسی است؛ بنابراین فرهنگ ایرانی و فرهنگ شیعی زمینه‌ای را تشکیل می‌دهند که این نقوش نمادین تحت تأثیر آن در فضاهای متعدد تصویری، نمود پیدا می‌کنند.

نقش اژدها

نقش اژدها یکی از عناصر مشترک در نگاره‌پردازی شاهنامه کارکیا و نقاشی بقاع است که از جهت تصویرگری و مضامین، برخی شباهت‌ها و تفاوت‌ها را دربرمی‌گیرد؛ اما تصویرگری

آن در قالب نقش‌پردازی، در یک حوزه جغرافیایی نشان از وجود پیشینه فرهنگی از این نقش دارد که تأثیر و نمود آن در نگاره‌های شاهنامه کارکیا و دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه مشاهده می‌شود. اساساً اژدها همچون نگهبانی سخت‌گیر، یا چون نماد شر و گرایش‌های شیطانی است (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۱: ۱۲۳). در فرهنگ ایرانی که زمینه اصلی شکل‌گیری نمادها در نقاشی‌های ایرانی را تشکیل می‌دهد، اژدها موجودی پلید است که اهریمن آن را همراه مار، جزء خرَفَستران گزنده و زهرآگین آفرید. این نماد انواعی دارد؛ مانند اژدهای بسیارسَر، که از همه بدتر است و مار و اژدهای دوسر و هفت‌سر و اژدهای پای‌دار، که جزء خرفستران زمینی‌اند. در روایت‌های پهلوی آمده‌است که اگر اژدها کشته نشود، همه جهان روشنی را نابود می‌کند (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۷۳)؛ اما معنای مثبت محافظت برای این نماد را نیز در فرهنگ ایران می‌توان مشاهده کرد و آن زمانی است که مارهای شاخ‌دار دو سوی عنصری میانی، محافظان امر مقدس هستند. در گیلان که بستر جغرافیایی شکل‌گیری نقاشی بقاع و نقاشی شاهنامه کارکیاست، مارهای عظیم، محافظ چشمه‌های گرم و درختان مقدس و گنج‌های مخفی‌اند (بشرا، ۱۳۸۷: ۱۲)؛ بنابراین در این متون که بخشی از معناپردازی نمادها در فرهنگ ایرانی است، جنبه‌های مثبت و منفی این نماد آشکار است و معناپردازی آن را می‌توان در هم‌نشینی این نماد با سایر نشانه‌های درون متن درک کرد. فرهنگ به‌عنوان مجموعه‌ای از متون است که حتی در یک دوره زمانی مشخص، شامل گرایش‌ها، نگرش‌ها و رفتارهای ناهمگون است (نامورمطلق، ۱۳۸۹: ۲۴). بر این مبنا ظهور دو الگوی تصویری اژدها و مار شاخدار به شکل محافظ و یا نابودگر در این نقاشی‌ها، ریشه در بینش دوگانه نسبت به آن در فرهنگ ایرانی و زیرشاخه‌های محلی آن، مانند فرهنگ گیلان دارد. همان‌گونه که در فرهنگ‌های دیگر ملل، به‌عنوان مثال در آسیای شرقی، اژدها موجودی نیکوکار است؛ اما در غرب اغلب نماد شر است (شفرد، ۱۳۹۵: ۲۳۴). تصویرگری این نماد را در نقاشی کارکیا با وجه مثبت می‌توان مشاهده کرد.

تصویر۱: بقعه آقاسیدعلی بن امام‌موسی‌کاظم (ع)، متعلق محله لاهیجان (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

تصویر۲: نگاره‌ای از شاهنامه کارکیا، نگارگری‌شده در لاهیجان در اواخر سده نهم هجری (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

تصویر۳: جزیی از تصویرشماره ۲

در تصویر ۱، موجودی افسانه‌ای و زشت و آدم‌خوار به نام اژدها مشاهده می‌شود. این تصویر، عذاب دوزخ را نشان می‌دهد که در آن گناهکاران توسط اژدهایی چندسر و وحشتناک بلعیده می‌شوند (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۰). اژدها در مرکز و به سمت پایین، هدایت معنایی نشانه‌ها را تحت تأثیر قرار داده‌است. باید توجه داشت آنچه در مرکز تصویر به نمایش گذاشته شده‌است، به‌عنوان هسته اطلاعاتی بازنمایی شده‌است و سایر عناصر تابع هستند. عناصر فرعی و وابسته در حاشیه قرار دارند. آنچه در مرکز تصویر قرار می‌گیرد با تأکید و تمرکز بیشتری مورد توجه بیننده خواهد بود و به‌عنوان هسته اطلاعاتی بازنمایی

می‌شود (Leeuwen, 2006: 194-197 Kress & Van). اژدها به‌دلیل بزرگی اندازه، بیشتر به چشم بیننده نمایان است و روایتی معنایی را شکل می‌دهد. برجستگی تصویری در بیان تصویری اژدها در اینجا بارز است. برجستگی، به توانایی بیننده در قضاوت درباره اهمیت عناصر مختلف در تصاویر و همچنین به توانایی قضاوت بیننده در تعیین وزن دیداری عناصر مختلف اشاره دارد. بیننده متقاعد می‌شود که بعضی از عناصر دیداری در تصویر، از اهمیت و برجستگی بیشتری نسبت به بقیه برخوردارند. این امر از طریق پیش‌زمینه یا پس‌زمینه، اندازه نسبی تقابل رنگ و درخشانی ایجاد می‌شود (Kress & Van Leeuwen, 2006 212:). در این تصویر نماد کژدم نیز در کنار اژدها همچون عذابی برای دوزخیان مصور شده‌است. این نماد در متون ایرانی اهریمنی است و حضورش در نقاشی بقاع به فرهنگ ایرانی و فرایند تحول آن در یک باور شیعی اشاره دارد. گنهکاران نیز با رنگ تیره‌تری نسبت به سایرین به نمایش گذاشته شده‌اند. نقش اژدها در این نقاشی به مفهوم شر و بدی اشاره دارد و با سنت‌های کهن ایران هماهنگ است. در سنت‌های ایران باستان اژدها به معنای پندار زشت، گفتار زشت و کردار زشت، مختصات اهریمن یا مظهر بدی‌هاست (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۳: ۶۶۵ ـ۶۶۴). در اوستا، اژدها سه‌کله، سه‌پوزه و شش‌چشم است که می‌خواهد جهان را از مردمان تهی کند (رئوف و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰۰).

بر مبنای نشانه‌های تصویر ۱، کسانی خوراک اژدها شده‌اند که قادر به گذر از پل صراط نیستند. نشانه نوشتاری پل صراط و نشان میزان در کنار نشانه‌های تصویری این متن، روایت‌های شیعی و اسلامی گذر از پل صراط را تداعی می‌کند که بافت فرهنگی نشانه‌ها را به یاد می‌آورد و ردپای این نشانه‌ها را می‌توان در آن جستجو کرد. این اشخاص گنهکارند و از گفتار، کردار و پندار نیک به دور. هم‌نشینی نشانه‌ها در اثر آشکاراست. در این تصویر، حضور نشانه‌ای کهن و اهریمنی در فرهنگ اسطوره‌ای ایران را به‌عنوان دهشتناکی جهنم و عذاب آن در یک روایت شیعی می‌توان شناسایی کرد. تلفیق دو نظام متفاوت که فضای نشانه‌ای را در اثر ایجاد کرده‌است و درواقع خلق متنی با نظام نشانه‌ای نو را در آن می‌توان بیان کرد. هر فراورده فرهنگی گونه‌ای متن است که هنگام خلق‌شدن، گاه به‌صورت ضمنی و یا حتی ناخودآگاه، از نظام‌های متفاوتی از جمله زبان و فرهنگ بهره می‌برد (سلیمی کوچی و سکوت جهرمی، ۱۳۹۴: ۱۰۵). متن‌ها دائماً از گذشته فرهنگ فراخوانی می‌شوند، بازمی‌گردند و دستخوش رمزگذاری مجدد می‌گردند و بدین‌ترتیب بدل به منابع اطلاعات نو و تازه می‌شوند (سرفراز و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۵).

تصویر ۲، یک نمونه از نقش‌پردازی نقش اژدها را به‌عنوان نماد بر تختگاه شاهی نشان می‌دهد؛ گونه‌ای از تصویرگری متأثر از الگوهای دوتایی اژدها که محافظ عناصر مقدس میانی‌اند و کارکردی خیر دارند(تصویر۳). بر مبنای نظر نمادشناسان هنگامی که نقش سر اژها در دو طرف تخت پادشاهی قرار گیرد، نشانه پادشاه، نماینده بشر دانا و شریف است. همچنین نماد نیروی مافوق طبیعی و به مفهوم حکمت و قدرت است (کوپر، ۱۳۹۸: ۳۱). در نمادهای عاشورایی نیز مار شاخدار محافظ عَلم عاشورایی است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۹: ۱). در فرهنگ محلی گیلان نیز مارهای عظیم، نگهبان عناصر مقدس هستند (بشرا، ۱۳۸۷: ۱۳). در این نگاره شاهنامه کارکیا نقش اژدها به مفهوم خیر و خوبی آمده که متضاد با مفهوم اژدها در نقاشی دیواری بقاع است. در اینجا، دو نظام همزمان نشانه‌ای متفاوت؛ یکی مرتبط با توصیفات مرگ و دیگری در ارتباط با توصیف زندگی مقایسه شده‌است. نشان اژدها کارکردهای معنایی متفاوت در این دو متن دارد؛ اما به شکل درزمانی و در یک نگاه طولی از یک مجموعه نشانه‌ای بزرگ‌تر و کلان (فرهنگ ایرانی) نشأت می‌گیرد و هم‌بسته با آن است. روشن است هر تصویر، رمزپردازی ویژه خود را دارد. این یک اصل است که هر نظام رمزپردازی در سطح هم‌زمانی با دیگر سیستم‌ها و درزمانی با حالات و وضعیت‌های قبلی هم‌بسته است (سرفراز و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۵). فضای نشانه‌شناسی در یک فرهنگ می‌تواند ساختارهای متضاد داشته باشد (Lotman, 2009: 131). در شاهنامه کارکیا اژدها با کارکرد قدرت و محافظت که معناپردازی نیک را دربرمی‌گیرد، در سایر نگاره‌ها نیز به چشم می‌خورد.

تصویر ۴، نگاره یاری رساندن کیخسروبه گودرز است. دراین نگاره، نقش اژدها بر روی پرچم را نشان می‌دهد. اژدهایی که بر پرچم ترسیم شده، به شکل مار و دارای چهار پا است (تصویر۵). اژدهای چهارپنجه نشانه قدرت زمینی است

(میتفورد، ۱۳۹۴: ۷۹) و مارمانندبودن آن نیز، به‌معنای ماده و روح است که در آغاز با آسمان‌خدایان و نمایندگان زمینی آن‌ها، یعنی امپراتوران و پادشاهان یکسان دانسته می‌شد (کوپر، ۱۳۹۸: ۳۱).

تصویر۴: بخشی از نگاره یاری‌رساندن کیخسرو به گودرز و سپاهیانش (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

تصویر۵: جزیی از تصویر شماره۴

تصویر۶: بخشی از نگاره نبرد میان رستم دستان و اشکبوس تورانی (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۹)

تصویر۷: جزیی از تصویر۶

درتصویر۶ بین سربازان، شخصی بر ساز بادی می‌دمد که بنا بر اساطیر ایرانی نمادی است از قدرت سکاییان که رستم نیز از آن‌ها بوده‌است (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۸۹). دهان اژدها باز است؛ به‌طوری‌که در حال فریاد است و خشم در چهره او نمایان است و به معنای قدرت و پیروزی است(تصویر۷). این تصویر مانند تصویر ۲ و ۴، معنای متضاد با نقش اژدها در نقاشی دیواری بقاع را دارد. می‌توان به مفهوم "نشانه ایدئولوژیک" اشاره کرد (Machado, 2007: 282) که وجود آن‌ها فقط در صورت سازمان‌دهی اجتماعی امکان‌پذیر است. در نقاشی بقاع، جنبه درونی و نفسانی اعمال زشت انسانی در رابطه درزمانی (چینش مکانی نشانه در ارتباط با سایرنشانه‌ها) با سایر نشانه‌های این نقاشی به شکل نماد اژدها تداعی شده‌است و با ایدئولوژی مذهبی نقاشی بقاع، هماهنگ است. در نقاشی کارکیا، تقابل و درگیری با نماد اژدها، نمادپردازی قدرت را به بیان تصویری کشانده‌است و با جنبه‌های اسطوره‌ای فرهنگ ایرانی هماهنگ است. درواقع فرایند جذب و تحول نقش در خرده فرهنگ نقاشی بقاع نسبت به فرهنگ ایرانی بارز است.

نقش خورشید

این نماد، نیروی برتر کیهانی، خدای همه‌نگر و قدرت آن، تجلی خدا، قلب کیهان، مرکز وجود و دانش ذاتی فهم جهان را بازنمایی می‌کند (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۴۰). در فرهنگ ایرانی هور یا خور یا خورشید است که زمین و آنچه در اوست را پاکیزه می‌دارد و اگر او نبود، دیوان جهان را می‌آلودند و ویران می‌کردند. خورشید دارای مینویی است که بخشی از روشنی خود را از این مینو و بخشی دیگر را از آیینه مردمان می‌گیرد. گردش خورشید در تضاد با اندیشه اهریمن است (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۹۶). خورشید در تصاویر ۸ تا ۱۳ نقاشی‌های بقاع متبرکه، نشان داده شده‌است. در این آثار خورشید به شکلی نمادین تصویر شده‌است. خورشید نماد نور و روشنی در ابعادی بزرگ در حالی مصور شده‌است که فرشتگان نمادهای نوری را گرداگردش تقدیم می‌کنند(تصویر۸). جایگاه فرامادی و مینوی خورشید در هم‌نشینی با فرشتگان بارز است و رابطه این نماد با نشانه‌های عروج پیامبر (ص) جایگاه نمادین و معنوی آن را در نقاشی بقاع نشان می‌دهد که ارجاع به

فرهنگ شیعی و ایرانی است. بنا به حدیث نبوی، خداوند پشت هفتادهزار نور و ظلمت پنهان است و اگر آن حجاب‌ها برافتد، نگاه پروردگار بر هرکه و هرچه افتد، فروغ و درخشندگی و جهش، آن همه را می‌سوزاند (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۴۶). خورشید را نماد بصیرت و علم و نشانه خدا در آسمان و زمین در نگرش اسلامی دانسته‌اند (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۳۴). این مفاهیم زمینه‌های فرهنگی پیدایش نقش خورشید در نقاشی بقاع را نشان می‌دهد. در این مجموعه نشانه‌ای، مکانی القایی ایجاد شده‌است. مکان‌های القایی، مکان‌هایی هستند که در پی متقاعدکردن سوژه هستند تا باوری نسبت به چیزی در او ایجاد کنند. به همین دلیل آن را می‌توان مکان‌های باورانگیز نیز نامید (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۹). در تصویر ۹، خورشید بر پشت شیری به تصویر کشیده شده که شمشیری به دست دارد. این نقش یادآور شیر و خورشید در هنرهای ایرانی است؛ نگاره‌ای که نماد خورشید را بر برج اسد مصور می‌کند که آن را نمادی خوش‌یمن در نجوم‌شناسی ایرانی می‌دانند؛ آن را اوج شرف و اعتلا و درخشندگی و شکوه دانسته‌اند. این نشان از فرهنگ قدیمی ایران، در نقاشی بقاع باززایی مجدد داشته‌است. از دیرباز شیران، نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بوده‌اند و تصور می‌رفت، درنده‌خویی آن‌ها موجب دورکردن تأثیرات زیان‌آور می‌شود (هال، ۱۳۸۰: ۶۱). شیر در بیشتر فرهنگ‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد، سلطان حیوانات، مظهر قدرت، عقل، عدالت، نمادی خورشیدی و به‌غایت درخشان؛ اما در عین حال نشانه غایت غرور و خودپرستی است (شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴: ۱۱۲). شیر نماد آتش است و آتش در آیین میترا، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. آتش، شیر را با میترا و خورشید مرتبط می‌سازد (منصورزاده و بهفروزی، ۱۳۹۷: ۵۷). این مفاهیم زمینه‌های شکل‌گیری این نماد را در فرهنگ ایرانی نشان می‌دهد؛ اما معناپردازی این نماد در باورهای شیعی تحولاتی یافته‌است. در دوره اسلامی شیر و خورشید نماد حضرت علی و شجاعت او تفسیر شد. خورشید نماد نبوت و شیر نماد ولایت خدا بوده‌است (دادور،۱۳۹۰: ۲۸). درواقع تصویرپردازی این نماد در نقاشی بقاع را به‌عنوان خلق متنی با نظام نشانه‌ای نو بر مبنای متون پیشین می‌توان شناسایی کرد و این اصل به‌روشنی قابل درک است که متن‌ها دائماً از گذشته فرهنگ فراخوانی شده، بازگشته و دستخوش رمزگذاری مجدد گشته و بدین ترتیب بدل به منابع اطلاعات نو و تازه شده‌اند (سرفراز و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۵). نقش خورشید در این دو نقاشی، در سمت اهل بیت کشیده شده‌است و نماد نور، روشنی، پاکی و درستی است. تصویر ۱۰و ۱۱ نیز دارای نقش خورشید است که در بالای تصویر جای گرفته‌است. خورشید در این نگاره، همانند نقاشی دیواری بقاع متبرکه، با چشم و ابرو به تصویر درآمده‌است در فرهنگ ایران باستان، خورشید را گاهی با میترا یکی می‌دانستند (کومون، ۱۳۸۶: ۱۳۸). در ایران، روز و روشنایی، نمادهای نیک اهورایی و نشانه بهورزی و شادمانی و گشایش در کار هستند (کزازی، ۱۳۹۰: ۱۶۹). در تصویر۱۲ صحنه نبرد ایرانیان به چشم می‌خورد. حضور نقش خورشید در یک‌سو می‌تواند تمایز ایرانیان نسبت به دشمنان را با مفاهیم خیر و نیک به شکل نمادین بازنمایی کند(تصویر۱۳). بر این مبنا می‌توان سیر تحول تاریخی برای نماد خورشید در فرهنگ و هنر ایرانی و فرهنگ و هنر اسلامی قائل شد که نمود آن را می‌توان در نگاره شیر و خورشید بر نقاشی بقاع دید. نماد شیر و خورشید با گذر از مرز نشانه‌ای مذهبی، افزوده‌ای شیعی یافته و در مفهوم متمایز در نقاشی بقاع متبرکه بازنمایی شده‌است. بافت اجتماعی این نماد ریشه در باورهای شیعی و فرهنگ اصیل ایرانی دارد. درواقع امکان باززایی نشانه‌ها از فرهنگ، در متون جدیدِ نشانه‌ای وجود دارد و هیچ متنی خودمختار و بیرون از بافتار نیست (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۲۰). در نشانه‌شناسی فرهنگی اهمیت خاصی به مسائل مربوط به ساختار سلسله‌مراتبی زبان‌های یک فرهنگ (دین، اسطوره، ادبیات و ...) داده می‌شود. خصوصیت هر فرهنگی در نسبت منحصربه‌فردی است که آن فرهنگ بین نظام‌های نشانه‌ای برقرار می‌کند و بدین‌ترتیب در بحث از هر فرهنگ، فهم تکامل تاریخی آن حائز اهمیت است (سرفراز و دیگران، ۱۳۹۶: ۷۷). این تکامل تاریخی و گذر از مرز اسطوره به یک باور مذهبی در نقش‌پردازی شیر و خورشید در نقاشی بقاع دیده می‌شود.

تصویر۸: تصویر خورشید، نقاشی دیواری بقعه آقاسیدمحمد بن امام‌جعفر صادق(ع)، پینچای لاهیجان (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۵۶)

تصویر ۹: نقاشی شیر و خورشید، بقعه آقاسیدمحمد، فشوپشته لاهیجان (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

تصویر ۱۰: تصویر خورشید، بخشی از نقاشی دیواری بقعه پیرملا شمس‌الدین لاشیدان، لاهیجان (نگارندگان،۱۴۰۰)

تصویر ۱۱: نقش خورشید در دیوارنگاره بقعه آقاسیدحسین دمچال، لاهیجان (نگارندگان،۱۴۰۰)

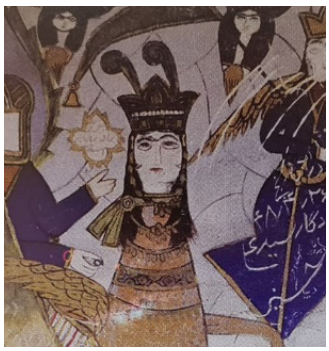
تصویر ۱۲: نگاره نبرد یازده‌رخ، شاهنامه کارکیا، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۱)

تصویر۱۳: جزیی از تصویر ۱۲

نقش تاج

تاج نماد سلطنت، پیروزی، شرافت، وقار و تمامیت است (کوپر، ۱۳۹۸: ۸۲). همچنین نشانه مردم فوق‌طبیعی، مقدسان و مانند آن‌هاست (همان). در نقاشی‌های بقاع، فرشتگان تاج بر سر دارند؛ مثلاً براق، مرکب پیامبر (ص) در شب معراج تاج دارد و جبرئیل، که راهنمای ایشان به درگاه الهی است و دیگر فرشتگان حاضر در این صحنه تاج دارند. ملک‌منصور و یارانش که در ظهر عاشورا در کربلا حضور داشتند، به تمامی تاج بر سر دارند (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۵). فرشتگان از هرنوع و در هر داستان و در هرکجای تصویر با هرحالت که باشند، تاج بر سر دارند و اساساً یکی از راه‌های بازشناسی آن‌ها از افراد عادی تاج آنان است (همان). در اسلام فرشتگان به دسته‌ای از مخلوقات اطلاق می‌شود که هر گروه از آنان طبق برنامه و نظمی خاص به انجام وظایف مشغول است. قرآن کریم، علاوه بر معرفی موجودات و نعمت‌های ظاهری و محسوس، از آفریده‌های دیگر خداوند نیز نام برده‌است که ما را یارای درک حسی آن‌ها نیست (رجالی تهرانی، ۱۳۷۸: ۳۰). تاج فرشتگان،

شکلی ساده از یک برگ و دو نیم‌برگ متقارن در طرفین آن است و شکل آن از تاج کیانی و تاج شاهان ایرانی متأثر است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۵) (تصویر ۱۴ و ۱۵). تاج در تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸ نگاره‌های شاهنامه کارکیا دیده می‌شود. نقش تاج در اینجا به معنای تاج شاهی، قدرت، سلطنت و شرافت تفسیر می‌شود. رنگ زرد آن که متناسب با تخت شاهی است، در شرق، به معنای سلطنت است و نمادی از برابری شاه با خورشید بوده‌است (میتفورد، ۱۳۹۴: ۲۸۱). نکته قابل توجه در نقش تاج، در نقاشی شاهنامه کارکیا، این است که هر سه دارای تاج پنج‌پر هستند؛ برخلاف تاج نقاشی‌شده در نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه که سه‌پر ترسیم شده‌اند. عدد پنج در این نگاره‌ها می‌تواند نماد طول عمر، ثروت، سعادت، فضیلت و سلامت باشد (شفرد، ۱۳۹۵: ۱۴۲). گویی تاج شاهان کیانی ایران، دستخوش تغییراتی شده‌است و نمود آن را در نقاشی دیواری بقاع متبرکه می‌توان مشاهده کرد. این تغییرات در بافت فرهنگی ایران قابل بررسی است. در آثار کهن ایرانی شاهان و صاحبان فره، تاج بر سر دارند. انسان‌های زمینی که به‌واسطه نیروی الهی، نسبت به دیگران برتری دارند، صاحب تاج هستند. در نقاشی بقاع، نیروهای فرامادی در قالب فرشتگان، صاحبان تاج هستند. این تغییر در نقش‌پردازی، تفاوت‌های فرهنگی این نقش را نشان می‌دهد. فرهنگ ایرانی بر مبنای باورهای اسطوره‌ای، تعالی عنصر زمینی را با نشان تاج و فرهنگ شیعی نیز بر مبنای باورهای مذهبی، عناصر فرامادی را با نشان تاج بازنمایی می‌کند که از نظر فرم نقش‌پردازی وام‌دار و ترجمه‌پذیر نشانه‌های فرهنگ ایرانی است.



تصویر۱۴: بخشی از نقاشی دیواری بقعه آقاسیدمحمد بن امام جعفر صادق(ع)، پینچای آستانه (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۵۶)

تصویر۱۵: بخشی از نقاشی دیواری بقعه آقاامیرصادق لاهیجان (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۵)

تصویر۱۶: بخشی از نگاره نبرد یازده‌رخ، شاهنامه کارکیا، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۱)

تصویر ۱۷: بخشی از نگاره رسیدن فریبرز به نزد کیخسرو، شاهنامه کارکیا، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۴)

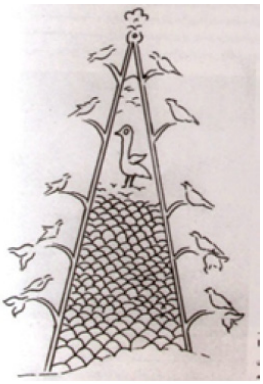
تصویر۱۸: بخشی از نگاره کیخسرو در میان پردگیان افراسیاب، شاهنامه کارکیا، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۷۱)

نقش درخت مقدس

نقش‌مایه‌های گیاهی را در کنار بعضی از جزئیات تصویری شکل‌های انسانی در نقاشی‌های بقاع متبرکه، می‌توان با این نقوش در نگارگری شاهنامه کارکیا مقایسه کرد. تصویرگری این نقش نیز مانند نقوش پیشین، در قالب نقش‌پردازی، در

یک حوزه جغرافیایی نشان از وجود پیشینه فرهنگی از این نقش دارد. یکی از فراوان‌ترین نقش‌مایه‌ها که در نگارگری و نقاشی بقاع به کار رفته و ریشه در فرهنگ ایرانی دارد، درخت سرو است. حضور این نماد با ویژگی مقدس‌بودن بقاع، هماهنگ است(تصویر۱۹). سرو نماد درخت زندگی، نماد حیات، جاودانگی، رشد و بالندگی در فرهنگ ایرانی است (عابددوست، ۱۳۹۶: ۲۹۶). در فرهنگ ایرانی که زمینه شکل‌گیری نمادها در نقاشی‌های ایرانی را تشکیل می‌دهد، سرو درختی است که از ویژگی مینوی‌بودن برخوردار است و نماد درخت کیهانی و درخت زندگی است (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰: ۳۸). این نقش، تمثیلی است از جاودانگی و سرسبزی که برای شخصیت‌های به‌تصویردرآمده بر دیوار بقاع و نیز فرد مدفون در آن مکان است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۷۱). از قدیم چوب سرو، فناناپذیر و جاودانی تصور می‌شد. سرو راست‌قامت، مانند مورد و هوم مقدس از دیرباز علامت خاص ایرانیان بوده‌است که مطابق روایات ایرانی، زردشت این درخت را از بهشت آورد و در پیشِ درِ آتشکده کاشت (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۴۵). هرگاه مکان مقدسی وجود داشته باشد، درخت مقدس (درخت زندگی) از نشانه‌های اصلی آن مکان است (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۷۶). در فرهنگ و باور ایرانیان، علاوه بر درخت مقدسِ هفت‌شاخه آیین زردشت، به درخت شگفت‌انگیز و حیات‌بخش هرویسپ‌تخمک و درخت هوم نیز باید اشاره کرد که در ارتباط نمادین با هماست و روشن و درخشان و نماد داد و بخشش است (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۰: ۱۱۱) و حضورش در نقاشی بقاع ارجاع به فرهنگ ایرانی دارد. تصویر ۱۹، نمونه نمادین درخت زندگی را در بقعه چهارپادشاه لاهیجان نشان می‌دهد. در این تصویر، درخت سرو در میان پرندگان محافظ قرار دارد. عَلم‌های عاشورایی، شکل تطوریافته‌ای از نماد درخت زندگی هستند که با فرهنگ و باورها و عقاید شیعی ترکیب شده‌اند و نماد تداوم حیات نهضت قیام عاشورا و تفکر دینی مذهبی شیعیان هستند و در نقاشی بقاع به کار رفته‌اند (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۹: ۱). حضور نقش درخت مقدس در نقاشی دیواری بقاع، ارجاع به فرهنگ شیعه نیز در ایران دارد.

در باور اسلام و شیعیان بدین‌صورت بود که در پای درختان تنومند، بزرگ‌مردی، امامزاده‌ای و یا فرد مقدسی به خاک سپرده می‌شد (بهار، ۱۳۸۷: ۴۷). این مورد ریشه در فرهنگ گیلان نیز دارد. برخی از درختان کهنسال در نواحی مختلف گیلان مورد احترام هستند و مردم با بستن پارچه سبز به دور آن‌ها، برای رفع ناراحتی‌ها و گرفتاری‌های خود از این درختان مقدس، مدد می‌جویند و به آن‌ها متوسل می‌شوند (عربانی، ۱۳۸۰، ج۳: ۴۷۴).



تصویر ۱۹: طرح خطی از درخت سرو، بقعه چهارپادشاه، لاهیجان (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۶۲)

تصویر ۲۰: دیدار رستم و کیخسرو برای رهایی‌دادن بیژن از زندان افراسیاب، نگاره‌ای از شاهنامه کارکیا، ۸۹۹ هـ ق، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۵۹)

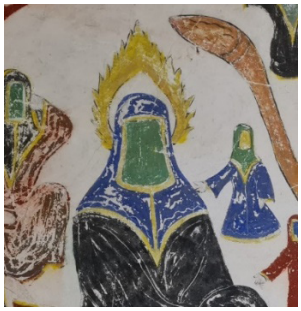
در تصویر ۲۰، کیخسرو بر روی تختگاه خویش نشسته و رستم که ببر بیان بر تن دارد، در کنار وی در سمت راست نشسته است و سر را به نشانه احترام به زیر آورده‌است (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۷۷). نگارگر هریک از افراد را در حالتی مخصوص، در چرخش دایره‌واری جای داده‌است (همان). در فضای پشت این جمعیت، سه درخت سرو مشاهده می‌شود. درختان کاملاً سرسبز و زنده هستند که به معنای زندگی جاوید و روح فناناپذیر و جاودانه است (شفرد، ۱۳۹۵: ۳۵۸). نقوش مزبور می‌توانند خلق متنی با نظام نشانه‌ای نو

در این نقاشی‌ها باشند که ریشه در فرهنگ ایران باستان دارد. باید توجه داشت جریان دائمی اندوخته‌های خاص متن در فرهنگ به همراه رمزگان گمشده، به فرایند آفرینش رمزگان‌های جدید منجر می‌شود که اغلب به‌طور ذهنی در حکم بازسازی،"یادآور" درک می‌شوند (لوتمان،۱۳۹۰: ۲۳۸). این اصل، در مورد نماد درخت مقدس در فرهنگ ایرانی کهن و باورهای محلی و مذهبی در انتساب آقادار به درخت مقدس بقاع متبرکه گیلان به چشم می‌خورد.

رنگ‌پردازی

فرهنگ به‌مثابه سازوکاری برای سازمان‌دادن و حفظ اطلاعات در ضمیر آگاه جامعه، با مسئله خاص دیرپایی یا دوام روبه‌رو می‌شود. دو ویژگی اصلی در رابطه با فرهنگ قابل توجه است: ۱. دیرپایی متون حافظه جمعی و ۲. دیرپایی رمزگان حافظه جمعی (سجودی،۱۳۹۰: ۴۷). هر فرهنگ، الگوی خود را از طول وجود خودش، از تداوم حافظه‌اش می‌سازد. این الگو متناظر است با مفهومی که یک فرهنگ از حداکثر گستره زمانی دارد که در عمل به جاودانگی آن شکل می‌دهد (همان: ۴۸). حضور نمادین رنگ در آثار نقاشی، جدا از مقوله دیرپایی حافظه جمعی نیست. اولین خاصیت نمادین رنگ‌ها در فراگیری و جهان‌گستری آن است؛ نه فقط جهان گستری جغرافیایی؛ بلکه در تمام سطوح موجودیت و شناخت؛ ازجمله: کیهان‌شناسی، روان‌شناسی، علم باطن و غیره (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ۳۴۴). رنگ از تکثیر نور حاصل می‌شود و نمایانگر کثرتی است که ارتباطی ذاتی با وحدت دارد. رنگ و هارمونی آن که هم‌نشین بی‌بدیل نور است، در همه هنرهای ایرانی و اسلامی، نقشی تعیین‌کننده دارد (نصیری و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۰). در ادبیات عرفانی، رنگ همیشه با نور ملازم است (مرادی‌نسب و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۶). سهروردی از واژه نور، به‌عنوان نماد، اشاره و استعاره‌ای در مورد هستی بهره گرفته‌است. نور آن است که خود، روشن و ظاهر باشد و دیگر اشیا را هم روشن و ظاهر سازد (دیباجی، ۱۳۹۰: ۴). ارتباط رنگ و نور در فرهنگ اسلامی قابل مقایسه با ارتباط رنگ و نور در فرهنگ ایرانی است. زرتشت در کتاب زند خود یاد کرده‌است که جهان به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱. بخش مینوی؛ یعنی عالم روشنایی و عالم معنوی و ۲. بخش گیتی؛ یعنی عالم ظلمانی و جسمانی. از عالم روشنایی بر جان‌های انسان‌های کامل نوری می‌تابد که به آنان نیرو می‌دهد و کمکشان می‌کند، جان‌ها از آن روشنایی می‌گیرند و هاله‌ای بس درخشان‌تر از برآمدن خورشید بر سرشان می‌تابد که همین نور در زبان پهلوی خُرَه نامیده می‌شود (کربن، ۱۳۸۴: ۸۵). بر این مبنا معنای نمادین رنگ نیز ریشه در سپهر فرهنگی ایران دارد و نمود نشانه‌ای آن را می‌توان در نقاشی کارکیا و نقاشی بقاع دید. نقاش دیوارنگاره‌های عاشورایی گیلان به رنگ واقعی و طبیعی عناصر و پیکرهایی که ترسیم می‌کرد چندان توجهی نداشت؛ به همین علت ممکن است در نقاشی‌های او رنگ‌های کاملاً غیرطبیعی دیده شود. نقاش هر چه روستایی‌تر، اثرش نیز شوریده‌تر، حسی‌تر، ذهنی‌تر، ذوقی‌تر و آزادتر است؛ بدون قراردادهای ازپیش تعریف‌شده و رعایت نمادهای رنگی (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۶۴). هر رنگی نمایان‌گر باطنی یک معناست (عسکری، ۱۳۹۲: ۵۵). معمولاً هاله نوری که دور سر فیگورها در نقاشی دیواری بقاع ترسیم می‌شود، به رنگ زرد و طلایی است. رنگ طلایی به‌معنای خورشید، قدرت الهی، جاودانگی و حیات است (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۸۳) (تصاویر ۲۱ و ۲۲). به تعبیر هانری کربن در عرفان ایرانی، رنگ‌ها تبدیل به شاخصی می‌شوند برای عارف تا بدان‌وسیله مقام نورانی عرفانی خویش را به داوری گیرند. او فراسوی زمان است و فقط عالم رنگ جهت‌دهنده سیر و سلوک اوست (نصیری و دیگران، ۱۳۹۷: ۶۳).

تصویر ۲۱: هاله سر به شکل خورشید و به رنگ طلایی، بقعه آقاسیدحسین، دمچال، لاهیجان (نگارندگان،۱۴۰۰)



تصویر ۲۲: هاله سر به شکل شعله به رنگ زرد، بخشی از نقاشی دیواری بقعه آقاسیدحسین، دمچال، لاهیجان (نگارندگان،۱۴۰۰)

گاهی هاله به رنگ سبز نیز نمایان شده‌است (تصویر ۲۳). رنگ سبز از دیرباز در فرهنگ مردمان ایران‌زمین جایگاه ویژه‌ای داشته‌است؛ چنانکه خواص و عوام به انحای مختلف از ویژگی‌های نمادین آن برای بیان اندیشه‌های خویش بهره برده‌اند. برخی از این معانی نمادین، ریشه در اساطیر و تاریخ دارد که با گذشت دوره‌های تاریخی، معانی خویش را حفظ کرده و به ما رسیده‌اند (دانش و خزائی، ۱۳۹۹: ۲۰). رنگ سبز در اسلام نیز رنگ مقدسی محسوب می‌شود (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۷۹). گفته می‌شود که رنگ عبای حضرت محمد (ص) سبزرنگ بود. رنگ سبز، رنگ بهشت و طراوت معنوی، تجدید حیات و دانش است (شفرد، ۱۳۹۵: ۳۵۳). سبز، بیش از دیگر رنگ‌ها جنبه نمادین دارد و تقریباً در همه جا با آگاهی انتخاب شده و نماد و نشانه پاکی و قداست است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۲). حضور این رنگ در نقاشی دیواری، ریشه در فرهنگ شیعه در ایران دارد و پیشینه تاریخی‌اش را در فرهنگ مادر، یعنی فرهنگ ایرانی می‌توان بیان کرد. آسمان در اساطیر زردشتی بیشه‌مانند و سبزرنگ می‌نماید و از روشنی آسمان، نطفه مردمان و گاوان آفریده می‌شود (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۹۴ـ۹۳). بنا بر مدارک موجود، اشکانیان بر آیین مهری بودند، آن‌ها رنگ سبز را برای شناسایی خود انتخاب کرده بودند. هنگامی که انوشیروان با "هفتالیان" در جنگ بود گروهی سبزپوش به کمک وی می‌آیند (دانش و خزائی، ۱۳۹۹: ۲۱). در فرهنگ ایران باستان، سروش فرشته‌ای است که جامه‌های سبز می‌پوشد تا رنگ آسمانی و قدسی او برجسته شود. از ویژگی‌های سروش یاری دلیران و رزمندگان است. سروش و امشاسپند اردیبهشت از حامیان رستم هستند و او را در کدخدایی، اَبَرشهریاری می‌رسانند. نمودی از این مفاهیم نمادینِ رنگ در فرهنگ ایران باستان، در نقاشی‌های مذکور مشاهده می‌شود.

تصویر ۲۳: هاله سر به شکل شعله، چهارپادشاه، لاهیجان (نگارندگان،۱۴۰۰)

تصویر ۲۴: دیدار رستم و کیخسرو برای رهایی‌دادن بیژن از زندان افراسیاب، نگاره‌ای از شاهنامه کارکیا، ۸۹۹ هـ ق، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۵۹)

تصویر۲۵: بخشی از تصویر ۲۴

تصویر ۲۴، دیدار رستم و کیخسرو را به تصویر کشیده‌است. رستم با غرور در حال احترم به کیخسرو است و به حرف وی گوش می‌دهد. او ببر بیان به تن کرده و سر را به نشانه احترام به کیخسرو پایین آورده‌است. زیرانداز با رنگ زردی که در پشت رستم و کیخسرو پهن شده‌است، تأکید ویژه‌ای بر مقام او دارد (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۷۶). رنگ زرد به‌کاررفته در زیرانداز در این نگاره، به معنای هوش و ادراک و ایمان و نیکی است (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۷۹) درختان و حالت بهاری و فضای شاد تصویر، فضای امیدوارانه‌ای را به بیننده منتقل می‌کنند (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۷۶) (تصویر۲۵). دیواره سمت چپ با کاشی‌کاری

سبزآبی و آبی‌رنگ، از نوع کاشی شش‌پر دور ستاره‌هایی شش‌گوش، به‌طور پیچیده طراحی شده‌اند. رنگ آبی به نشانه پاکی، پرهیزگاری و صلح به‌کار رفته‌است (کوپر، ۱۳۹۸: ۱۷۹). رنگ آبی در عالم عرفان بیشتر در سمبولیسم رنگِ خرقه کاربرد دارد و از نخستین رنگ‌هایی است که خرقه صوفیان بدان متصف بوده‌است (مرادی‌نسب و دیگران، ۱۳۹۶: ۳۹).

صحنه نبرد

نبرد میان خیر و شر یکی از موضوعات اساسی در نقاشی دیواری بقاع و همچنین در نقاشی‌های شاهنامه کارکیا محسوب می‌شود. مضامین روایی دیوارنگاره‌ها، عموماً به دو دسته اصلی تقسیم می شوند: در دسته اول حکایاتِ مربوط به میدان جنگ، مصور می‌شود؛ مانند وقایع کربلا و در دسته دوم، محتوای مرتبط با زندگی عادی معصومین و قهرمانان مذهبی و آیینی و افراد منسوب به آنان تصویر می‌گردد؛ مانند معراج حضرت رسول (ص). هر نشانه‌ای، مولود فرهنگ است و البته در جای خود معناساز و فرهنگ‌ساز قلمداد می‌شود (سلیمی کوچی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۰۶)؛ پس این دیوارنگاره‌ها، به نمایش حماسه‌ها، رشادت‌ها و حق‌طلبی‌هایی می‌پردازند که هم مظلومیت اهل بیت را نشان می‌دهند و هم مردم را هم‌درد آن‌ها می‌کنند (شاد قزوینی، ۱۳۹۳: ۱۵۰).

تصویر ۲۶ بخشی از نقاشی دیواری بقعه پیرملا شمس‌الدین را نشان می‌دهد که قهرمان، دارای هاله شعله‌مانندی دور سرش است و کلاه‌خودی به رنگ سبز دارد. در تصویر، بر مظلومیت، حقانیت و غلبه بر کفار تأکید شده‌است (همان: ۱۴۵). قهرمان با صورت زیبا و ضدقهرمان با صورتی زشت نشان داده شده‌است. داشتن هاله دور سر و رنگ سبز و همچنین آرام‌بودن فیگور، از ویژگی‌های اصلی نشان‌دادن قهرمان در نقاشی‌های دیواری است؛ به‌طوری‌که دشمن، اغلب نسبت به اهل‌بیت، دارای چهره‌ای خشن است و در طراحی او ظرافتی که در طراحی اهل بیت به کار رفته‌است، مشاهده نمی‌شود.

مخاطب به‌دلیل نقل سینه‌به‌سینه، به مضمون جنگ، اشراف ضمنی دارد؛ اما نقاش با بازسازی بصری این وقایع به درک بهتر آن کمک می‌کند. تصویر ۲۷ نمونه دیگری از نبرد میان اهل بیت و دشمن را نشان می‌دهد. در این تصویر، مانند تصویر ۲۸، از رنگ سبز در کلاه‌خود، برای معرفی و نشان‌دادن اهل‌بیت استفاده شده‌است. در فرهنگ تشیع، سبز نشانه‌ای از معصومیت و شعار بنی‌هاشم است و همین‌طور در نقاشی‌های ایرانی، حضرت علی (ع) را با دستار سبز می‌کشند (دانش و خزائی، ۱۳۹۹: ۲۳) و از رنگ قرمز برای نشان‌دادن دشمن استفاده شده‌است. در منابع اسلامی، آمده‌است که دو لباس از بهشت برای پیامبر (ص) فرستاده شد و پیامبر لباس سبزرنگ را به امام‌حسن (ع) و لباس قرمز را به امام‌حسین (ع) دادند (دانش و خزائی، ۱۳۹۹، ۲۳)[1]

تصویر ۲۶: نقاشی دیواری بقعه پیرملا شمس‌الدین لاشیدان، لاهیجان (نگارندگان، ۱۴۰۰)

تصویر ۲۷: نقاشی دیواری بقعه آقاسیدرضا داورکیا بیجاربنه، لاهیجان (نگارندگان، ۱۴۰۰)

تصویر ۲۸: جزیی از تصویر شماره ۲۷

در این متون که بخشی از فرهنگ ایرانی و تشیع است، جنبه‌های مثبت و منفی رنگ قرمز آشکار است و معناپردازی مثبت یا منفی آن را می‌توان در هم‌نشینی این نماد با سایر نشانه‌های درون متن درک کرد. فرهنگ مجموعه‌ای از متون

است که حتی در یک دوره زمانی مشخص، شامل گرایش‌ها، نگرش‌ها و رفتارهای ناهمگون است (نامورمطلق، ۱۳۸۹: ۲۴). بر این مبنا ظهور الگوی رنگ قرمز در این نقاشی‌ها ریشه در بینش دوگانه به آن در فرهنگ ایرانی و شیعه دارد. کمال‌الدین بهزاد نیز در نگاره فرار یوسف از وسوسه زلیخا، لباس یوسف را سبز انتخاب کرده که مبین اعتقاد و ایمان ذاتی پیامبر خداست و در برابر آن رنگ قرمز را برای لباس زلیخا انتخاب کرده‌است که نشان از شهوت و عشق زمینی زلیخا دارد (دانش و خزائی، ۱۳۹۹: ۲۶). اهل بیت و دشمن در تصویر ۲۷، از نظر شکل و ظاهر و اندازه تقریباً به‌صورت یکسان کشیده شده‌اند و تفاوت آن‌ها صرفاً در رنگ‌های به‌کاررفته و همچنین حالت ایستادن آن‌ها مشهود است. نوار رنگ سبز برکلاه‌خود اهل‌بیت یکی از این نشانه‌هاست(تصویر۲۸). چنان‌که مطرح شد، همه این مضامین برگرفته از اعتقادات مذهبی مردمی و مسیری برای هدایت و تمرکز افکار بازدیدکنندگان بقاع به بزرگی و قداست پیامبران خدا، ویژگی‌های امامان شیعه، زیبایی‌های بهشت و زشتی‌های جهنم است (عابددوست، ۱۳۹۶: ۲۸۹).

تصویر ۲۹: ایرانیان در پناه کوه هماون، نگاره‌ای از شاهنامه کارکیا، ۸۹۹ هـ ق، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۰)

تصویر ۳۰: نگاره نبرد یازده‌رخ، شاهنامه کارکیا، لاهیجان (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۱۶۱)

تصویر ۲۹، نگاره‌ای از شاهنامه کارکیا، بدن تکه‌پاره‌شده سربازان را در پس‌زمینه‌ای خاکستری نشان می‌دهد. تعدادی سرباز در کنار اجساد بر روی اسب خود، با چهره‌ای ناراحت، اجساد و سلاح‌های آنان که بر روی زمین افتاده‌است را تماشا می‌کنند. در مقابل گروهی از ایرانیان در بالای تصویر ۲۹ نشان داده شده‌اند. ایرانیان در بالای تصویر، با تردید خاصی در حال صحبت با یکدیگر هستند و شاید کشیدن نقشه‌ای برای پیروزشدن در جنگ را در سر می‌پرورانند. نکته حائز اهمیت در این نگاره، دیگری را همسان خود دیدن است؛ بدان لحاظ که تفاوتی در شکل و ظاهر و اندازه سربازان خودی و دشمن، دیده نمی‌شود.

تصویر ۳۰، نمونه دیگری از صحنه نبرد را در نگاره شاهنامه کارکیا نشان می‌دهد. سرداران دو سپاه، با پوشش یکسان و ابزار جنگی همسان به یکدیگر یورش می‌برند و مشخص نیست کدام سمت، سپاه ایرانیان و کدام سمت سپاه تورانیان را تشکیل می‌دهد پیکره‌های سوار بر اسب با زره‌هایی پوشیده شده‌اند و زره‌های آن‌ها دارای رنگ‌هایی چون، آبی، نارنجی و قرمز هستند. سپاهیان که از دو سمت به یکدیگر تاخته‌اند، در خطوط مورب و متضاد به کار گرفته شده‌اند و این عمل، ریتم تندی به تصویر افزوده‌است (عباسی رودپشتی، ۱۳۹۵: ۸۰). بر مبنای تطبیق‌های صورت‌گرفته، می‌توان این نکته را بیان کرد که بن‌مایه‌ها و فرایندهای شکل‌گیری برخی از نشانه‌ها در نقاشی بقاع و نقاشی کارکیا، به‌دلیل تعلق به یک دوره تاریخی و زمانی مشترک است. عناصر نشانه‌ای مشترک در نقاشی بقاع و متن شاهنامه کارکیا را به شکل هم‌پیوند می‌توان تحلیل کرد. این عناصر در استعاره‌سازی و نمادسازی مفاهیم القاشده، نقش اساسی دارند. عناصر نشانه‌ای مشترک در این متون، ریشه در زیرساخت فرهنگی ایران دارند که جنبه‌های اسطوره‌ای و روایت‌ها و باورهای مذهبی خوانش متن کارکیا و نقاشی بقاع را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای‌که نقش‌مایه مشترک در هر دو سبک نقاشی با توجه به بافت و زمینه‌های اعتقادی آن باید تحلیل شود. مجموعه‌ای از این متن‌ها (نقاشی بقاع و شاهنامه کارکیا) الگوهایی از تفکر ایرانی اسطوره‌ای و ایرانی شیعی را به بیان تصویری کشانده‌اند. این آثار نظام‌های نشانه‌ای الگوساز ثانویه را دربرمی‌گیرند و فرایند طرد و جذب و تحول نشانه‌ها از فرهنگ مادر به خرده‌فرهنگ‌ها و زمینه‌های شباهت و تفاوت برخی نشانه‌های مشترک در دو حوزه را فراهم کرده‌اند.

جدول ۱: تطبیق نشانه‌های نمادین در دو حوزه نقاشی بقاع و شاهنامه کارکیا (نگارندگان، ۱۴۰۰)

	نقاشی دیواری بقاع متبرکه لاهیجان	شاهنامه کارکیا
نقش اژدها	نماد شر و بدی	نماد خیر و خوبی نشانه پادشاه، نماینده بشر دانا و شریف
نقش خورشید	نیروی برتر کیهانی، نور الهی و قدرت آن، تجلی خدا، سلامت و سرزندگی	نیروی برتر کیهانی، خدای همه‌نگر و قدرت او، تجلی خدا، سلامت و سرزندگی
نقش تاج	تاج نماد فرامادی، پیروزی، شرافت، وقار و تمامیت (نماد شناسایی فرشتگان)	نماد سلطنت، پیروزی، شرافت، وقار و تمامیت (نماد شناسایی پادشاه)
درخت زندگی	نماد زندگی و حیات جاودان	نشانه هماهنگی کامل و اتحاد وحدت و کثرت و حیات
رنگ‌پردازی	زرد و طلایی به معنای خورشید، قدرت الهی، جاودانگی، رنگ سبز، رنگ بهشت و طراوت معنوی، تجدید حیات و دانش	رنگ زرد به‌معنای هوش، ادراک، ایمان و نیکی رنگ آبی به معنای پاکی و صلح

نتیجه‌گیری

آیین‌ها، باورها و اعتقادات مردم لاهیجان پشتوانه شکل‌گیری نقاشی‌هایی شده‌اند که نمود آن را می‌توان در نقاشی بقاع متبرکه دید. پس از رواج تشیع توسط صفویان، تصویرسازی مضامین مذهبی با بیان اسطوره‌ای و حماسی بر دیوار بقاع متبرکه ایران، به‌خصوص در گیلان و خطه لاهیجان مورد توجه قرار گرفت. این نقاشی‌ها را که امروزه تعداد اندکی از آن‌ها باقی مانده‌است، می‌توان شاخه‌ای از هنر تصویرگری ایرانی دانست که جلوه‌هایی از هنر کهن و هنر دوره اسلامی را در قالبی تازه در خود نگاشته‌اند؛ ازجمله نقوشی که در این نقاشی‌ها به چشم می‌خورد، مفاهیمی فرازمینی و اسطوره‌ای و همچنین نمادین است که نمودی از آن‌ها را می‌توان در نگاره‌های شاهنامه کارکیا (لاهیجان) دید. برای ارائه خوانش نشانه‌شناسی نقاشی بقاع متبرکه به‌عنوان متن، می‌توان آن را در پیوستار نشانه‌ای در رابطه با سایر متون، مانند نقاشی شاهنامه کارکیا مورد بررسی قرار داد و درنهایت با مقایسه تطبیقی فرم و مطالعه محتوای نشانه‌ها در ارتباط با فرهنگ ایرانی و فرهنگ شیعی، فرایند جذب و تحول نشانه‌ها از فرهنگ مادر به خرده‌فرهنگ، نقاشی بقاع را تحلیل کرد. این اصل مورد توجه است که متن‌ها دائماً از گذشته فرهنگ فراخوانی می‌شوند، بازمی‌گردند و دستخوش رمزگذاری مجدد می‌شوند و بدین‌ترتیب بدل به منابع اطلاعات نو و تازه می‌گردند؛ پس هر نظام رمزپردازی در سطح هم‌زمانی با دیگر سیستم‌ها و درزمانی با حالات و وضعیت‌های قبل هم‌بسته است؛ بنابراین رجوع به باورها و فرهنگ کهن مردم ایران به‌عنوان یک فرهنگ مادر که خرده‌فرهنگ‌هایی همچون نقاشی کارکیا و نقاشی بقاع متبرکه را دربرمی‌گیرد، ضروری است. خوانش هر نشانه در نقاشی بقاع و نقاشی کارکیا با توجه به فرهنگ اسطوره‌ای ایران و نیز باورهای شیعی، صورت می‌گیرد و هر نشانه در روابط هم‌نشینی با سایر نشانه‌ها تفسیر می‌شود. شاخصه‌های مورد مطالعه در این تطبیق نمادهای اژدها، خورشید، تاج، درخت زندگی و رنگ‌پردازی نمادین است. در این آثار عناصر نمادینی، چون تاج در هر دو نقاشی به معنای فره شاهی، سلطنت و آسمانی‌بودن به‌کار رفته‌اند و حس برتری و تعلق به فضای فرامادی را تداعی می‌کنند. نقش خورشید در این دو نوع نقاشی، در سمت اهل بیت و ایرانیان کشیده شده‌است و نماد نور و روشنی و پاکی و درستی است و نحوه ترسیم آن نیز در هر دو نقاشی مشابه است. نقش اژدها یکی از عناصر مشترک در نگاره‌پردازی شاهنامه کارکیا و نقاشی بقاع است که از جهت تصویرگری و مضامین، برخی شباهت‌ها و تفاوت‌ها را دربرمی‌گیرد؛ اما تصویرگری آن در قالب نقش‌پردازی یک حوزه جغرافیایی نشان از وجود پیشینه فرهنگی از این نقش دارد. مفهوم نقش اژدها در دو نقاشی، متضاد هم هستند؛ بدین‌صورت‌که در نقاشی دیواری، اژدها به‌معنای شر و بدی و در نگاره‌های شاهنامه کارکیا، به‌معنای خوبی و قدرت زمینی یاد شده‌است. نقش اژدها در نقاشی بقاع، به‌صورت یک فیگور مستقل ترسیم شده‌است؛ اما در نقاشی‌های شاهنامه کارکیا، به‌صورت بخشی از نقاشی، مثل

نقش پرچم و حتی فرم شیپور ترسیم شده‌است. نقش درخت سرو نیز به‌معنای هماهنگی، اتحاد و اصل حیات‌بخش است و ریشه در فرهنگ و باورها و اعتقادات ایرانیان (آیین میترا و زردشت) دارد و در نقاشی بقاع و نقاشی کارکیا به چشم می‌خورد. رنگ‌پردازی در هر دو نوع نگاره‌پردازی به‌شکل نمادین به‌کار رفته؛ با این تفاوت که در نگاره‌های شاهنامه کارکیا، تنوع رنگی بیشتری دارد و رنگ قرمز، دارای معنای متضاد است که با توجه به متنی که در آن قرار می‌گیرد، دارای معانی متفاوتی می‌شود. رنگ سبز نیز به کرات در این دو نقاشی، به‌خصوص در نقاشی دیواری بقاع متبرکه دیده می‌شود که ریشه در باورها و اعتقادات مذهب شیعه دارد. صحنه نبرد نیز از عناصر متشابه نقاشی دیواری بقاع و کارکیاست. در هر دو مورد عناصری، مانند بدن‌های تکه‌پاره‌شده دشمن بر روی زمین افتاده‌است و تفاوت آن‌ها در نوع تصویرگری دشمن در شاهنامه کارکیاست؛ به‌طوری‌که نمی‌توان دشمن را از غیردشمن، تشخیص داد؛ اما در نقاشی بقاع، تصویرگری زبون و متمایز دشمن از اهل بیت دیده می‌شود.

پی نوشت:

۱. به نقل از مجلسی، ۱۳۶۴، ج ۴۴: ۲۴۶).

منابع

- اخویان، مهدی. (۱۳۹۶). «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری‌های بقاع نقشین منطقه گیلان». *نگره*، شماره ۴۲، ۸۱ـ۷۱.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). *اسطوره بیان نمادین*. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان*. مترجم: جلال ستاری، تهران: سروش.
- بشرا، محمد. (۱۳۸۷). *افسانه‌ها و باورداشت‌های مردم‌شناختی جانوران و گیاهان در گیلان*. رشت: دهسرا.
- بلوکباشی، علی. (۱۳۸۹). *در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن*. تهران: گل‌آذین.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۱). *هنر مقدس*. مترجم: جلال ستاری، تهران: سروش.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۷). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.
- پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۰). *درخت در شاهنامه*. مشهد: به‌نشر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- پاکتچی، احمد. (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌شناختی هویت دوگانه در یک محله شهری و کارکردهای آن: مطالعه موردی محله رستم‌آباد فرمانیه». نشانه شناسی مکان: *مجموعه مقالات نقدهای ادبی هنری*، گردآوری فرهاد ساسانی، تهران: سخن. ۱۱-۴۹.
- دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). «شیر در فرهنگ و هنر ایران». *هنرهای تجسمی*، شماره۲، ۳۲ـ۱۷.
- دانش، کاظم؛ خزائی، محمد. (۱۳۹۹). «نمادشناسی رنگ سبز در فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی». پیکره، شماره ۱۹، ۲۹-۱۸.
- دیباجی، سیدمحمدعلی. (۱۳۹۰)، «جایگاه نور در حکمت اشراق». *اندیشه دینی*، شماره۳۹، دانشگاه شیراز، ۲۰-۱.
- رجالی تهرانی، علیرضا. (۱۳۷۸). *فرشتگان*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- رئوف، سولماز؛ نیستانی، جواد؛ موسوی کوهپر؛ سید مهدی. (۱۳۹۸). «نمودهای تعزیه بر روی نقاشی های دیواری بقعه های گیلان بر اساس دیدگاه پانوفسکی». *جستارهای تاریخی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، شماره اول، ۹۵-۱۲۳.
- ستوده، منوچهر. (۱۳۷۴). *از آستارا تا استاراباد*. تهران: آگه.
- سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). «*نشانه‌شناسی فرهنگی*». *در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ، یوری لوتمان و بی. ای. اوسپنسکی*، تهران: نشر علم، ۷۴ـ۴۱.
- سرشار، مژگان؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه گیلان». *کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی*. ایروان، ۱-۲۵.
- سرفراز، حسین؛ و دیگران. (۱۳۹۶). «واکاوی نظریه فرهنگی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان». *راهبرد فرهنگ*، شماره ۳۹، ۹۵ـ۷۳.
- سلیمی کوچی، ابراهیم؛ سکوت جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۴).

«خوانش نشانه‌شناختی فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم با تکیه بر نظریه سپهر نشانه‌ای در مطالعات زبان و متن». *جستارهای زبانی*، دوره ششم، شماره ۴ (پیاپی ۲۵)، ۱۲۱ـ۹۹.

- سوسور، فردینان دو. (۱۳۹۹). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. مترجم: کورش صفوی، تهران: هرمس.

- شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۳). «تجلی باورهای شیعی در مضامین عاشورایی دیوارنگاره‌های بقاع متبرکه گیلان». *شیعه‌شناسی*، شماره ۴۵، ۱۵۶ـ۱۳۱.

- شریف‌زاده، سیدعبدالمجید. (۱۳۷۵). *تاریخ هنر نگارگری ایران*. تهران: حوزه هنری.

- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

- شفرد، راونا و راپرت. (۱۳۹۵). *۱۰۰۰ نماد*. مترجمان: آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی: تهران، نی.

- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. جلد اول تا چهارم، مترجم: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

- عابددوست، حسین. (۱۳۹۶). «جلوه های صوری و محتوایی نقاشی‌های بقاع متبرکه». *مجموعه مقالات نخستین کنگره بین‌المللی امامزادگان علیهم‌السلام، کتابخانه الکترونیکی شیعه* ۳۱۳ـ۲۸۹.

ـــــــــــــ ؛ کاظم‌پور، زیبا. (۱۳۹۹). «تحلیل نمادهای عَلَم‌های عاشورایی و نمود آن‌ها بر نقاشی بقاع متبرکه». *همایش ملی اربعین*، ۱۴ـ۱.

- عباسی رودپشتی، علی. (۱۳۹۵). *مدخلی بر شاهنامه کارکیا*. رشت: بلور.

- عربانی، ابراهیم. (۱۳۸۰). *کتاب گیلان*. تهران: گروه پژوهشگران ایران.

- عسکری، فاطمه. (۱۳۹۲). «تجلی نمادهای رنگی در آیینه هنر». *جلوه هنر*، شماره ۹، ۶۲ـ۴۳.

- قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه متون پهلوی*. تهران: پارسه.

- کربن، هانری. (۱۳۸۴)، *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایرانیان باستان*. مترجم: ع. روح‌بخشان، تهران: اساطیر.

- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۰). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.

- کناررودی، قربان‌علی؛ نعیمی، سهیلا. (۱۳۹۲). *حکومت سادات آل کیا در گیلان*. چابکسر: نوین پویا.

- کوپر، جی. سی. (۱۳۹۸). *فرهنگ نمادهای آیینی*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: علمی.

- کومون، فرانتز. (۱۳۸۶). *دین مهری*. مترجم: احمد آجودانی، تهران: ثالث.

- لوتمان، یوری. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی (درباره سپهر نشانه‌ای)*. به‌کوشش فرزان سجودی، مترجم: فرناز کاکه‌خانی، تهران: نشر علم، ۲۵۵ـ۲۲۱.

- متقالچی، محمود. (۱۳۹۷). *در جستجوی شاهنامه فردوسی*. تهران: صدای معاصر.

- محمودی‌نژاد، احمد. (۱۳۸۸). *نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان*. رشت: ایلیا.

- مرادی‌نسب، حسین؛ بمانیان، محمدرضا؛ اعتصام، ایرج. (۱۳۹۶). «بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی‌کاری مساجد ایران». *پژوهش‌های معماری اسلامی*، شماره ۱۴، ۵۰ـ۳۶.

- منصورزاده، یوسف؛ بهفروزی، مینو. (۱۳۹۷). «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری». *هنرهای زیبا*، شماره ۷۶، ۶۰ـ۵۱.

- میتفورد، میراندا بروس. (۱۳۹۴). *دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*. مترجمان: معصومه انصاری و دکتر حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). *نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران*. تهران: فرهنگستان هنر.

- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی فرهنگ*. گردآوری امیرعلی نجومیان، تهران: سخن.

- نصیری، محمد؛ افراسیاب‌پور، علی‌اکبر؛ احمدی، فریبا. (۱۳۹۷). «*نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلام*». *عرفان اسلامی*، شماره ۵۶، ۷۱ـ۵۳.

- هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. مترجم: رقیه بهزادی*، تهران: فرهنگ معاصر.

- یاحقی، جعفر. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

- Kress, G. & T. Van Leeuwen .(2006). Reading Images. Geelong, Australia: Deakin University press.
- Lotman.Yuri.(2009).Culture and Explosion,Berlin:Mouton de Gruyter.
- Machado, I.(2007) .Semiótica da cultura e semiosfera. São Paulo: Annablume; FAPESP.
- Posner, R. (2004). Basic Tasks of Cultural Semiotics, Signs of Power – Power of Signs, pp. 56-89. Vienna: INST.
- Saussure,Ferdinand.(1959);Course In General Linguistics,Wade Baskin:Philosophical Library :New York
- Torop, Peter. (2002), Introduction: Re – reading of Cultural Semiotics,
- Sign Systems Studies, Vol. 30, pp. 395- 404.

Comparative Study on the Murals of the Lahijan's Holy Shrines and the Paintings of Karkia Shahnameh

Hossein Abeddoust[1], Amirhossein Pormehryabandeh[2]

1- Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan

(Corresponding author)

2- Master student, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan

DOI: 10.22077/NIA.2022.4574.1516

Abstract

In addition to aesthetic features, works of art also reflect the socio-cultural relations of the producing context. In Gilan, many holy shrines accommodate murals that belong to the Safavid period. On the other side, Karkia Shahnameh was written in the 15th century AD in the city of Lahijan. This Shahnameh is illustrated in the style of Turkmen painting in Shiraz. This paper as the descriptive-analytical study queries the similarities and differences between the designs of Karkia Shahnameh and the murals of the holy shrines. The data collection method is based on library review, and data analysis was conducted qualitatively. The research findings show that there are some distinctive similarities between mural paintings of the studied holy shrines and portrays of the Karkia Shahnameh, so that the semiotic spaces of Shiite culture is a part of it. Both paintings have common symbolic motifs such as dragon, sun, crown and cypress tree. The motif of the sun is used in the same sense in both paintings, but the role of the dragon has a completely opposite meaning. The motif of the crown in both paintings also means kingship, power, and celestial splendor. The cypress tree also has common meanings, all of which are rooted in Iranian cultural beliefs. Although those mentioned signs almost rooted in the Iranian culture, the unique representation of the symbols in each specific artistic work (murals or book illustration) convey distinguishable meanings due to the relations with other signs within the executed context.

Key words: Symbolic motifs, murals of holy shrines, Shahnameh of Karkia, Lahijan.

1- Email: habeddost@guilan.ac.ir

2- Email: amir_pormehr@yahoo.com

(**Date Received:** 2021/08/10 - **Date Accepted:** 2022/01/15)