Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 1 / Issue 1 / pages 88-98 e-ISSN: 2980-7875

Original Research 10.30486/PIA.2022.1968607.1013

A Comparative Study of the Wall_Paintings of Imamzadehs and Churches in Isfahan

Alireza Mohammadi Milasi.PH.D.

Assistant Professor, Department of Graphic, Sepehr Higher Education Institute, Isfahan,Iran.

Farnoosh Hedayat.M.A.

University of Science and Arts of Yazd, Yazd, Iran.

After moving Armenians to Isfahan, Shah Abbas I ordered to build churches for them so that they would adhere to the urban life in Isfahan. These churches, which were initially formed with the help of Iranian architects, had an Iranian taste. Most of the researchers who have written about the churches of Isfahan's New Jolfa have relied on the fact that the architecture of Isfahan's churches is Iranian. The main goal of this article is to compare the paintings of Imamzadehs and churches in Isfahan, remained from late Qajar era, in terms of theme, structure, image and relationship with the environment. The research question is “what effect did the painting of churches have on the wall paintings of Imamzadehs in the late Qajar era?” This study is library and field-based to collect the data, descriptive-analytical and comparative in terms of methodology. It attempts to find the similarities and differences of the tone and shape of the wall paintings of the churches and imamzadehs of Isfahan as one of the manifestations of sacred art in terms of concept and expression according to the characteristics related to their roles. The findings of the research show that the subject of Imamzadeh's paintings are pictorial narratives of the favorite themes of Iranian Shia people. The blessed images of the Prophet Muhammad, the Imams, the visual narration of the Ashura incident, are all clear examples of the interests and beliefs of every Muslim who enters a place like Imamzadeh. The subject of the paintings on the walls of the New Jolfa churches in Isfahan is generally the sufferings of Christ and his relatives and other religious traditions mixed with people's beliefs. In the imamzadehs of Isfahan, the religious stories and sufferings of the imams have been depicted mixed with folk beliefs, and the composition, colors and icons have been influenced by the churches. The execution of painting and the work materials of the painters have been almost common in both. Despite the similarities, the painting of churches has been a state art in a sense, but none of the creators of imamzadeh wall paintings were related to the ruling class, and this issue is very influential in the execution and richness of the work

Keywords: Church, Imamzadeh, Isfahan, Jolfa No, Wall painting.

Received: 2022-10-01 Accepted: 2022-10-16 armilasi@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال اول / شماره اول / پاییز ۱۴۰۱/ ص ۸۸-۹۸

پژوهشی

10.30486/PIA.2022.1968607.1013

مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها و کلیساهای اصفهان

علی‌رضا محمدی میلاسی

استادیار، گروه گرافیک، مؤسسهٔ آموزش عالی سپهردانش معاصر، اصفهان، ایران.

فرنوش هدایت

کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و هنر یزد،یزد،ایران

چکیده

شاه عباس اول پس از کوچاندن ارمنیان به اصفهان اجازهٔ ساخت کلیسا به آن‌ها داد. این کلیساها، که در ابتدا با کمک معماران ایرانی شکل گرفت، رنگ و بویی ایرانی داشتند. هدف اصلی در این مقاله مطالعهٔ تطبیقی نقاشی‌های دیواری بازمانده از اواخر قاجار امامزاده‌های اصفهان و کلیساهای صفوی اصفهان از نظر مضمون، ساختار، شمایل و رابطه با محیط است. پرسش پژوهش این است که نقاشی کلیساها چه تأثیری بر نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها در اواخر دوره قاجار داشت؟ شیوهٔ گردآوری اطلاعات در این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی و روش تحقیق توصیفی - تحلیلی و تطبیقی است و تلاش می‌شود شباهت‌ها و تفاوت‌های لحن و شکل نقاشی‌های دیواری کلیساها و امامزاده‌های شهر اصفهان به‌عنوان یکی از جلوه‌گاه‌های هنر قدسی از نظر مفهوم و بیان برحسب ویژگی‌های مرتبط با نقششان بیان شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، موضوع نقاشی‌های امامزاده‌ها، روایاتی تصویری از مضمون‌های مورد علاقهٔ مردم شیعه مذهب ایرانی است. شمایل مبارک پیامبر(ص)، مصائب ائمهٔ اطهار(ع)، روایت تصویری واقعهٔ عاشورا، همه از مصادیق بارز علائق و اعتقادات هر مسلمانی است که به مکانی چون امامزاده وارد می‌شود. موضوع نقاشی‌هایی که بر دیوار کلیساهای جلفای‌نو اصفهان اجرا شده عموماً مصائب مسیح و نزدیکان او و دیگر روایات مذهبی آمیخته با اعتقادات مردم است. در امامزاده‌ها نیز داستان‌های مذهبی و مصائب ائمهٔ اطهار آمیخته با باورهای عامیانه به تصویر درآمده‌است که در ترکیب‌بندی، رنگ و شمایل از کلیساها تأثیر گرفته‌است. اجرای نقاشی و مصالح کار نقاشان در هر دو تقریباً مشترک بوده‌است. علی‌رغم شباهت‌ها، نقاشی کلیساها به تعبیری، هنر دولتی بوده‌است؛ ولی پدیدآورندگان نقاشی دیواری امامزاده‌ها هیچ‌کدام به طبقهٔ حاکم وابسته نبوده‌اند و این موضوع در نحوهٔ اجرا و غنای کار بسیار تأثیرگذار است.

کلمات کلیدی: اصفهان، امامزاده، جلفای‌نو، کلیسا، نقاشی دیواری.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۲۴

armilasi@gmail.com

مقدمه

در دورهٔ صفویه شکوه و عظمت ایران زمین بار دیگر آغاز شد. با شروع سلطنت شاه عباس اول در سال ۱۱۶ ه.ق و بعد از انتقال پایتخت به اصفهان فضایی وسیع برای ساختن و آراستن بناهای عمومی و خصوصی مانند کاخ‌ها، کوشک‌ها، امامزاده‌ها آغاز شد. نمونه‌های زیبایی از آن در بنای چهلستون، عمارت هشت‌بهشت، عالی‌قاپو و امامزاده شاهزید(ع) در اصفهان وجود دارد. (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۶۴) لازم به ذکر است که این نقوش در بناهای مذهبی به عنوان نقش اصلی و در بناهای غیرمذهبی، بیشتر به عنوان پر کردن بستر و حاشیهٔ نقش اصلی به‌کار برده می‌شده‌است.

پس از کوچ اجباری ارمنیان توسط شاه عباس به ایران میراث هنری ارمنی نیز به مکان جدید منتقل گردید و هنرمندان ارمنی در جلفای‌نو با بهره‌جویی از میراث هنری سرزمین آبا و اجدادی خود و نیز با متأثر شدن از هنر ایرانی به ابداع آثار هنری گوناگون پرداختند. کلیساها و عمارات مجلل بنا گردید و این آثار با نقاشی‌های دیواری زیبا تزئین گردیدند. (قازاریان، ۱۳۶۳: ۲)

در دوران قاجار ضمن حفظ سنت تزئیناتی صفوی تحت تأثیر نقاشی دوران قاجار و همچنین الهام از نقاشی مسیحیت در کلیساهای اصفهان شاهد تغییر در تزئینات امامزاده‌های اصفهان هستیم که کاملا فیگوراتیو است و از طرفی بازتابی از مصائب صحرای کربلا است که یادآور مصائب مسیح(ع) است و بسیاری از عناصر نقاشی‌های دیواری کلیسا به نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها راه یافت. در این مقاله هدف مطالعه تطبیقی نقاشی‌های دیواری امامزاده‌های اصفهان و کلیساهای اصفهان است و این فرضیه وجود دارد که نقاشی دیواری امامزاده‌ها هم در ترکیب‌بندی، رنگ و شمایل از کلیساها تأثیر گرفته و در ضمن ویژگی هنر ایرانی را نیز از یاد نبرده است. می‌توان گفت «عناصر به‌کار رفته در نقاشی‌های بقاع، برگرفته از نشانه‌های مقدس و مورد احترام در میان انسان‌هاست. از نظر شکل و نقش، برگرفته از هنر کهن ایرانی و هنر اسلامی، به‌ویژه هنر شیعی است» (عابددوست،۱۳۹۲: ۲).

ابنیه و آرامگاه‌های مذهبی در ادوار مختلف اسلامی، همواره بستری مناسب برای ظهور استعداد و خلاقیت هنرمندان مسلمان بوده‌است. در این میان معماری و تزئینات وابسته به آن، به یکی از عمده‌ترین جلوه‌گاه‌های هنر اسلامی تبدیل شد و نقوش تزئینی در دستان پیشه‌وران هنر اسلامی به عنصری برای بیان عقیده و ارادت خالصانه به خاندان ائمل اطهار(ع) مبدل گردید (شهابی،۱۳۹۲: ۱).

روش تحقیق

تحقیق حاضر از نظر هدف توسعه‌ای می‌باشد و نوع تحقیق از نظر روش توصیفی و تطبیقی است که به‌صورت میدانی (بازدید میدانی از مکان‌ها، عکس‌برداری، مصاحبه) و مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده‌است. جامعهٔ آماری شامل نقاشی‌های دیواری پنج امامزاده و دو کلیسا می باشد، منابع نوشتاری این تحقیق شامل کتاب، پایان‌نامه، طرح پژوهشی و مقاله می‌باشد. در تحلیل نمونه‌ها ابتدا هر مورد، توصیف شده و سپس نمونه‌های انتخابی به‌صورت جزئیات مورد تحلیل قرار گرفته‌است سپس نتایج و یافته‌های پژوهش حاصل شده‌است.

واژهٔ نقاشی دیواری

واژهٔ «نقاشی دیواری» یکی از اصطلاحات تخصصی و رایج در حوزهٔ هنر است که چهار جزء دارد: نقاش (صفت عربی)+ ی (مصدرساز) + دیوار (اسم) + ی (نسبت‌ساز)، که هم بر فرایند شکل‌گیری اثر دلالت می‌کند و هم بر اثری که بر دیوار کشیده شده‌است. (علوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۹)

واژهٔ نقاشی دیواری به چیزی بیش از خلق اثر هنری در ابعاد بزرگ به جای بوم با سطح چوبی و اینکه صرفاً بر دیوار انجام شده، دلالت دارد. این عنوان درعین‌حال به خصلتی ویژه یا بهتر بگوییم به حسی خاص که ضرورت‌های فنی و زیباشناسانه‌ای را طرح

می‌نماید نیز اشاره دارد؛ چرا که مکان دائمی اثر، پاره‌ای جداناپذیر و بنیادین از ساختمان محسوب می‌گردد. موارد فنی که در نقاشی دیواری مطرح است، از جهانی با نقاشی سه‌پایه به روش رنگ و روغن یا تمپرا شبیه است؛ لیکن در برخی زمینه‌ها تفاوت‌هایی اصولی نیز به چشم می‌خورد. از جمله اینکه، از یک نقاشی دیواری انتظار می‌رود که با شرایط فضای پیرامون تناسب داشته باشد و مادامی که ساختمان پابرجاست، اثر دیواری نیز دوام مطلوب را داشته باشد. هرچند تمیز کردن نقاشی دیر یا زود ضرورت خواهد یافت، ولی این امر برای هر دیوار نقش‌شده یا ساده، با گذشت زمان اجتناب‌ناپذیر است. در نتیجه مقاومت فنی نقاشی برای چنین نظافت‌کاری بسیار مهم است. از سوی دیگر به اثر دیواری از زاویه‌های مختلف نگریسته خواهد شد. بر این مبنا، داشتن حالت مات و انعکاس نیافتن نور در تمامی جهت‌ها ضروری اس. (حسامی، ۱۳۸۹ :۹).

«نقاشی دیواری، هیچ‌گاه به معنای چیزی نیست که به دیوارها اضافه شود؛ بلکه چیزی است که در ماهیت ساختمان ادغام شود و با معماری ساختمان، کل واحدی را تشکیل دهد. در واقع، باید مکمل معماری باشد. نقاشی دیواری خوب، با آن‌گونه نقاشی‌ای که صرفاً بر سطوح دیوار کشیده شده‌است –حتی اگر اثر هنری برجسته‌ای باشد– بسیار فرق دارد. این نوع نقاشی، برای مرتبط ساختن قطعات دیوار و کل معماری ساختمان، نیازمند سبکی تزئینی است. در نقاشی دیواری نیز تصاویر را باید مطابق با اصول منطقی، در جاهای مناسبی از معماری ساختمان نقاشی کرد تا تحسین بینندگان را برانگیزد. اگر نقاشی دیواری، صرفاً برای پر کردن سطوح دیوار از شکل‌ها به کار رود، مثل این است که نقاشی فقط کوشیده‌است تصاویر خیلی بزرگ بکشد، که این امر، بر کیفیت نقاشی دیواری، تأثیر بسیار زیان‌آوری خواهد گذاشت» (سیکه ایروس، ۱۳۶۲ :۸۵).

نقاشی‌های دیواری امامزاده‌های اصفهان

در ایران از سده یازده هجری فرهنگ عامه با الهام از آنچه در مراکز هنری می‌گذشت خلاقیت‌ها و دست‌آوردهای خود را بـه نمـایش گذاشت. نقاشی‌های دیواری بقاع از جملهٔ این جلوه‌های هنر عامیانه است که پـیش از عهـد صـفوی سـابقهٔ روشـنی نـدارد. عوامـل چندی در پیدایش و تقویت این نوع نقاشی در نیمهٔ دوم حکومت صفوی مؤثر بود که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: الـف. رشـد طبقـه متوسط شهری؛ ب. توسعهٔ بازرگانی و آشنایی نسبی با هنر دیگر سـرزمین‌ها؛ ج. تمرکـز نیـافتن هنرهـا در دربـار؛ د. افـزایش ثـروت عمومی در جامعه و در نتیجه پدیدار شدن اوقات فراغت؛ هـ. مردمی شدن ادبیات (در مکتب اصفهان یـا هنـد)؛ و. گسـترش کمـی سواد در جامعهٔ شهری؛ ز. جنگ و تنش سیاسی - مذهبی پیوسته با رقیب دیرینه یعنی عثمانی‌ها که نتیجه‌اش رشد تعصـبات مـذهبی بود؛ ح. رواج و تعمیق اندیشه‌های شیعی در میان مردم؛ ط. نیـاز حاکمـان بـه تبلیغـات سیاسـی کـه کـاملاً بـا مـذهب همـراه بـود (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹و۱۰).

نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها در دورهٔ صفویه نیز انجـام مـی شـد ولـی بـا فـرم، سـاختار و محتـوای متفـاوت از دوران قاجـار. نقاشی‌های دیواری امامزاده‌های اصفهان از از نوع فرسکو هستند که مستقیماً بر روی دیوار گچی یا آهکی اجرا شـده‌اند. تزئینـات در معماری برای زیبایی بخشیدن به بنا و نیز محافظت از آن اجرا می‌شود ولی بیشتر مفهوم معنوی دارند. به قول بوکهارت «ایـن نقـوش ماهیتی تاریخی، عرفانی و متفکرانه دارند و بازنمود وحدت در کثرت و کثرت در وحدت‌اند». تزئینـات دارای بـار معنابخشـی و نیـز هویت‌بخشی به تاریخ هنر و معماری دارند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۸). اگر این تزیینات بر عادات و عقاید دینی مبتنی باشد و رابطهٔ میان هر علامت با آداب مذهبی ادراک شود ممکن است عمیق‌ترین تأثیر را به وجود آورد (پوپ،۱۳۸۷: ۲). بنابراین هنر نقاشـی دیـواری آن هم از نوع مذهبی (امامزاده‌ای) به‌عنوان یک نوع از انواع تزئین برای بنا، مقامی والا در معماری پیدا کرده اسـت. عـلاوه بـر جنبـهٔ کاربردی آن، نشان‌دهندهٔ اوج تعالی و روح آفرینندگان آن می‌باشد که با رنگ و نقش در پی تجلی حقیقـت و بیـان واقعیـت آفـرینش می‌باشد و دارای بار معنایی بسیاری است؛ زیرا بر مکانی نقش می‌بندد که تنها معنا امان ابراز وجود دارد و ماده جایی ندارد. تزئین بر

بناهای مذهبی چون مسجد جلوه‌ای از عالم معناست؛ بنابراین بنایی مانند امامزاده که هر نقش و رنگ به‌کاررفته در آن از عمق وجود آفرینندهٔ آن سرچشمه می‌گیرد، بیانگر هدف آفرینش و نشان دادن ابدیت جهان‌آفرین است (کریمیان و نجفی، ۱۳۹۲: ۱).

برخلاف عصر صفوی که موضوع تزئینات معماری بسیار مفهومی و رمزی و در هماهنگی کامل با مساجد این عصر بود، در اواخر دورهٔ قاجار، نقاشی‌هایی بر تزئینات معماری امامزاده‌ها اصفهان اضافه شده که این نقاشی‌ها بیشتر فیگوراتیو بوده و یادآور نقاشی‌های چاپ سنگی و سبک قهوه‌خانه‌ای است، هم در موضوعات مذهبی و هم ساختار.

نقاشی‌های دیواری کلیساهای جلفای اصفهان

شاه عباس اول وقتی‌که در سال (۱۰۰۶ ق) اصفهان را به پایتختی برگزید، ارامنه را از جلفا به آنجا کوچاند و در محلهٔ جدیدی اسکان داد که با الهام از وطن اصلی ارمنیان «جلفای‌نو» خوانده شد. از این کوچ اجباری دو هدف دنبال می‌شد: یکی تخلیه سرزمین حائل بین قلمرو ایران و عثمانی که محل سکونت ارامنه بود؛ دیگری استفاده از مهارت‌های ارمنیان در تجارت و در صنعت. این راهبرد به‌زودی نتایج خود را آشکار ساخت و با شکوفایی و رونق اقتصاد ارامنه و پاگرفتن کارگاه‌های صنعتی آنان، مثل طلاسازی، رفاه و تمول را به جلفا آورد. رونق زندگی شهری ارامنه در جلفا بدون ایجاد نهادهای این زندگی ممکن نبود؛ به‌ویژه نهاد دینی که پایه و رکن زندگی ارامنه را تشکیل می‌داد. شاه عباس در تلاش برای ایجاد علاقهٔ بیشتر در ارمنیان برای سکونت در جلفا، اجازهٔ ساخت کلیساها را صادر کرد و حتی دستور داد عناصری از کلیسای اچمیادزین را از موطن اصلی ارامنه به جلفا آورند. با سابقه‌ای که ارمنیان از کلیساهای سنگی در جلفای کهنه داشتند، ساختن کلیسا از خشت امری تازه و غریب بود. می‌گویند از همین رو شاه عباس در ابتدای کار معماران ایرانی را به یاری آنان گمارد. بدین ترتیب ساختن کلیساها در جلفا آغاز شد و علاوه بر ارمنیان، دیگر اقوام مسیحی و پیروان سایر مذاهب مسیحی نیز کلیساهای مربوط به خود را در جلفا ساختند (اهری، ۱۳۸۴: ۳۷).

هنرمندان ارمنی در جلفای‌نو با بهره‌جویی از میراث هنری سرزمین آبا و اجدادی خود و نیز با متأثر شدن از هنر ایرانی به ابداع آثار هنری گوناگون پرداختند. کلیساها و عمارات مجلل بنا گردید و این‌ها با نقاشی‌های دیواری زیبا تزئین گردیدند (قازاریان، ۱۳۶۳: ۲).

هنر نقاشی ارمنی در سده‌های هفدهم و هجدهم، بر پایهٔ سنن ملی خود، به‌سوی هنر نقاشی اروپا به‌ویژه ایتالیا تمایل پیدا کرد و در رابطه با ساختار ترکیبی، دورنماها، سایه روشن‌ها و به‌طورکلی بسیاری مسائل مربوط به شیوه‌های نقاشی را از آنجا برداشت نمود. (همان:۱۰)

نقاشی‌های تزئینات داخلی کلیسای وانک در جلفای‌نو، صحنه‌هایی از انجیل (بهشت و جهنم روی دیوار شمال غربی) و زندگی قدیسان (رنج‌های گریگوری مقدس نورانی روی دیوار جنوب غربی) را به تصویر می‌کشند. علاوه بر این بخش‌هایی از وقایع مقدس، اشکال فرشته‌ها، مصلوب شده‌ها و شمایل مادر مقدس که استادان مشهور ارمنی از جمله میناس[1]، سیمون[2]، ترسیانوس[3] و هوانس تیزارالوس[4] به تصویر کشیده‌اند، به چشم می‌خورد(تصویر ۱) (حق‌نظریان، ۱۳۸۵: ۶۲).

نمونه دیگر از کلیساهای جلفای‌نو با تزئینات نقاشی دیواری، کلیسای بیت‌اللحم است. این کلیسای شکوهمند با بنای رفیع خود برتر از تمام کلیساهای جلفاست که در سال (۱۶۲۸ م) به همت خواجه پتروس و خواجه ولیجانیان ساخته شده‌است. این کلیسا از تمام کلیساهای جلفا عظیم‌تر و شکوهمندتر است و بدون ستون بر طاق ایستاده‌است (درهوهانیان، ۱۳۷۹: ۵۲۱).

1. Minas
2. Simon
3. Terstepainos
4. Hovhannes Tayezeraluys

فضای داخلی بیت‌اللحم به تزئینات غنی بسیاری مزین است و سطح دیوارها نیز مملو از نقاشی‌های دیواری است. این نقاشی‌ها به لحاظ زیبایی و اصالت موضوعاتشان بسیار گران‌بها هستند؛ (تصویر۲) زیرا برخلاف دیگر گنجینه‌های معماری که مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند، به‌خوبی محافظت شده‌اند. نقاشی‌های قسمت محراب که منعکس‌کنندهٔ سبک مکتب واسپوراکان[1] (مینیاتوریست‌های ارمنی) است (حق‌نظریان، ۱۳۸۵: ۷۴).

تصویر(۱). مصلوب شدن مسیح کلیسای وانک
منبع نگارندگان

تصویر(۲). لحظهٔ ورود مسیح کلیسای بیت اللحم
منبع: نگارندگان

مضمون نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها

موضوع نقاشی‌های دیواری در کلیسا و امامزاده‌های اصفهان در اواخر قاجار روایاتی تصویری از مضمون‌های مورد علاقل مردم دیندار است. عنصر اصلی این نقاشی‌ها انسان است؛ انسانی مذهبی و اساطیری و مقدس که سرنوشتی پرپیچ و خم دارد. همهٔ عناصر تصویری دیگر در خدمت این انسان قرار می‌گیرند و سایر عوامل، اهمیتی ثانوی و حضوری کمرنگ دارند، از جمله منظره یعنی کوه و در و دشت و درخت و باغ و جنگل.

1. Vaspurakan

غنای نسبی نقاشی‌های کلیساها نسبت به امامزاده‌ها

بسیاری از نقاشی‌های امامزاده‌ها تاریخ اجرا ندارند؛ اما در مقایسه‌ای تطبیقی میان نمونه‌های تاریخ‌دار موجود به این نتیجه می‌رسیم که از آثار قدیمی‌تر (امامزاده شاه‌زید) به‌تدریج که به عصر حاضر نزدیک‌تر می‌شویم (امامزاده اسماعیل) همان‌طور که رونق این گروه از آثار هنری کمتر می‌شود، کیفیت هنری‌شان نیز تقلیل می‌یابد و مهارت هنرمندانی که به آن پرداخته‌اند نازل‌تر می‌شود. افزون بر این، نقاشی دیواری کلیساها نیز به لحاظ هنری غنای بیشتری دارد. در نقاشی دیواری کلیساها استحکام ترکیب‌بندی، روابط خوشایند بصری در استفاده از رنگ‌ها، خلاقیت هنرمندان در ایجاد تناسب میان نقاشی و فضای معماری، درایت عمیق‌تری را نشان می‌دهد. همچنین در تأثیرگذاری بر بیننده و تحریک و تهییج احساسات مخاطب که از اهداف اصلی این آثار می‌باشد موفق‌تر است و این در حالی است که آثار متأخرتر امامزاده‌ها جنبهٔ نمایشی ضعیف‌تر و بیانی سطحی را بازتاب می‌دهند.

تأثیر نقاشی دیواری کلیسا بر نقاشی دیواری امامزاده‌ها

نقاشان امامزاده‌ها نه به اروپا سفر کردند و نه با فرهنگ و هنر اروپا به‌طور مستقیم ارتباط داشتند و نه از تحولات مکاتب هنری آن سرزمین آگاه بودند، بلکه شباهت‌های میان نقاشی امامزاده‌ها با نقاشی دیواری کلیساهای صرفاً از طریق مشاهدهٔ تصاویر کلیساها در اصفهان صورت گرفت.

موضوع نقاشی‌هایی که بر دیوار کلیساها اجرا می‌شد عموماً مصائب مسیح و نزدیکان او و دیگر روایات مذهبی آمیخته به اعتقادات مردم می‌باشد. در نقاشی دیواری امامزاده‌های اصفهان نیز داستان‌های مذهبی و مصائب ائمهٔ دین، آمیخته به باورهای عامیانه به تصویر درآمده‌است. اجرای نقاشی و مصالح کار نقاشان در هر دو تقریباً مشترک بوده‌است و هر دو بر دیوار مکانی کار کرده‌اند که هم هنرمند و هم مردم نوعی تقدس برایش قائل بوده‌اند. همچنین بقعه و کلیسا هر دو مکانی عمومی برای اجرای برخی مناسک و مراسم مذهبی بوده‌است. در هر دو نوع، نقاشی و نوشته‌ها به فهم بهتر مضامین تصویری کمک می‌کرد و اغلب نوشته‌هایی، روایت را شرح می‌داد.

نقاشان ایرانی در کلیساهای ارامنهٔ جلفا، روایاتی از زندگی عیسی(ع) و رنج‌های او را دیده‌اند که بر دیوار نقش بسته، متأثر از آن‌ها، دیوار بقاع مذهبی خود را با نقاشی آراسته‌اند و این تقلید در مضمون و صورت اجرایی با دیدگاه عامیانه و مذهبی و بر پایهٔ اقلیم و فرهنگ بومی آمیخته شده و در ضمن تأثیر هنر معاصر عصر قاجار در شکل‌گیری چنین آثاری را نباید از نظر دور داشت.

علی‌رغم شباهت‌هایی که میان این دو هنر وجود دارد تفاوت‌های چشم‌گیر و بنیادی نیز میان آن‌ها به چشم می‌خورد، از جمله این‌که در آثار کلیساها هم نقاش و هم کلیسا و هم مدیر آن از جانب طبقهٔ حاکم حمایت می‌شدند و نقاشی کلیساها به تعبیری، هنر مورد حمایت دولت بوده‌است، ولی اداره‌کنندگان و پدیدآورندگان امامزاده‌ها هیچ‌کدام به طبقهٔ حاکم وابسته نبوده‌اند و یک هنر عامه بوده‌است.

در میان کالاهای گوناگونی که از اروپا به ایران می‌آوردند، پرده‌های رنگ‌روغنی نیز وجود داشت. نه فقط ثروتمندان ارمنی، بلکه شاه و درباریان صفوی خواستار چنین نقاشی‌هایی بودند[1]. همچنین اغلب کلیساهای جلفای‌نو به روال اروپا با نقاشی‌های دیواری طبیعت‌گرایانه تزئین شدند. در کلیساها نقش‌های اروپایی و شبه‌اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول می‌افتاد، و عناصر آن را می توان مشاهده نمود، از جمله وجود نقش فرشته در کلیساها به‌صورت تمام‌قد و معلق و یا سرهای بالدار بصورت وسیع در نقاشی کلیساها مورد استفاده بوده که به همان گونه با رعایت جزئیات در نقاشی دیواری امامزاده‌ها به‌صورت پرتکرار استفاده شد. (تصویر ۳ و ۵)

۱. نمونه‌هایی از این نقاشی‌ها را اکنون در موزهٔ کلیسای وانک می‌توان دید.

در نقاشی دیواری کلیساها ترکیب‌بندی قوی، در اغلب نقاشی‌های شاخص از پرسپکتیو مقامی شخص مقدس استفاده شده است این تکنیک (پرسپیکتیو مقامی) را همراه با سنت‌های صفوی در نقاشی دیواری امامزاده‌ها نیز می‌توان مشاهده نمود.(تصویر۱ و ۲ و ۵). بازتاب این محویت استفادهٔ بهتر از رنگ‌ها و خلاقیت هنرمندان در ایجاد تناسب میان نقاشی و فضای معماری، درایت عمیق‌تری از نقاشان را نشان می‌دهد. نقاشی دیواری کلیساها در تأثیرگذاری بر بیننده و تحریک و تهییج احساسات مخاطب که از اهداف اصلی این آثار می‌باشد موفق‌تر است و این در حالی است که نقاشی دیواری امامزاده‌ها جنبهٔ نمایشی ضعیف‌تر و بیانی سطحی را بازتاب می‌دهند. در نقاشی دیواری کلیساها رنگ‌های متنوع و سرزنده به‌کار رفته و رنگ‌های گرم غالب هستند. قاب طلایی دور نقاشی‌ها گرمای حاکم بر آثار را دوچندان کرده‌است. در طراحی چهره و لباس شخصیت‌ها دقت و ظرافت بسیاری به‌کار رفته‌است، شخصیت‌پردازی متنوع، انتخاب هوشمندانهٔ رنگ برای جامه‌ها و فضای پس‌زمینه باعث جذابیت نقاشی شده‌است. برخلاف نمونه‌های مشابه در نقاشی دیواری امامزاده‌ها، حجم‌پردازی در طراحی اندام‌های انسانی و لباس‌ها و رعایت پرسپکتیو در نقاشی دیواری کلیساها دقیق و با مهارت بسیار انجام شده‌است. (تصویر۱ و ۲)

تصویر(۳). نقش فرشته امامزاده هارون ولایت، شاه‌زید و میرحمزه

تصویر(۴). نقش فرشته در کلیسای وانک
(نگارندگان)

تصویر(۵). شمایل امام حسین(ع) در امامزاده میرحمزه
منبع: نگارندگان

ویژگی چهره‌نگاری شمایل‌ها

شمایل‌نگاری در امامزاده‌ها و کلیساهای اصفهان نوعی خیالی‌نگاری مذهبی است که ریشه در باورهای دینی و اعتقادات قلبی نقاش دارد. این عامل در چهره‌نگاری شمایل‌های مذهبی به‌خوبی نمایان است. شمایل اولیا با معصومیت و همراه با تقدس و آرامش و چهرهٔ ظالمان (اشقیا) در زوایای ناخوشایند و با حالت‌های نفسانی و ناآرام به تصویر درآمده‌اند. نقاش‌ها با اعتقاد به کتاب‌های آسمانی، باور دارند که مجرمان به سیمایشان باز شناخته می‌شوند و مؤمنان که به پروردگارشان و ارزش‌های الهی چشم دوخته‌اند، در زوایا و خطوط چهرهٔ خود، آرامش و شادمانی حاصل از ایمان به آن باورها را منعکس می‌کنند. (تصویر۵ و ۶)

تصویر(۶). مقایسهٔ شمایل اولیا و اشقیا در نقاشی دیواری کلیساها و امامزاده‌ها. راست: امامزاده شاه زید / چپ : کلیسای وانک
منبع: نگارنده

تصویر(۷). چهرهٔ آرام، زیبا و هالهٔ تقدس به دور سر شخصیت‌های مذهبی
به ترتیب: از سمت راست: امامزاده میرحمزه، شاه‌زید، اسماعیل / سمت چپ: کلیسای وانک

یکی دیگر از ویژگی‌های چهره‌نگاری اولیا وجود هاله نورانی دور سر آن‌ها است. اغلب تنها سرنخ شمایل‌نگارانه‌ای که به بیننده کمک می‌کند تصاویر مذهبی را از تصاویر تاریخی تمییز دهد این است که در تصاویر مذهبی، صورت اولیا با نقاب پوشانده شده یا هاله‌ای دور سر آن‌ها دیده‌می‌شود. در نگاره‌های مرتبط با ادیان مسیحی و اسلامی و نیز آیین‌هایی مانند بودیسم و مانی‌گرایی هم، این هالهٔ نورانی دیده‌می‌شود (تصویر۷ و۱۰)؛ البته تنها این عوامل در ایجاد قداست انبیا مؤثر نبودند و تأثیر عنصر رنگ نیز حائز اهمیت است. معمولاً در این‌گونه آثار برای معصومان از رنگ‌های معنوی همچون سبز و آبی در ترکیب و هم‌نشینی با سفید استفاده‌می‌شود؛ به‌طورکلی بهره‌مندی از رنگ‌های خاص در شمایل‌نگاری‌ها، ریشه‌های نمادین داشته و بر باورهای مذهبی تودهٔ مردم استوار است. در نقاشی‌های دیواری مذکور به نحوی از رنگ استفاده شده‌است که حتی آدم‌های بی‌سواد نیز بتوانند افراد مقدس را تشخیص بدهند.

هماهنگی و ارتباط دیوارنگاره‌ها با عوامل محیطی

یکی از ویژگی‌های مهم نقاشی‌های دیواری دستیابی به هماهنگی با عوامل محیطی است. یکی از نمودهای ایجاد هماهنگی با محیط، همگانی بودن نقاشی دیواری است. همگانی بودن، خصوصیت بارز آثاری است که در محیط‌های عمومی همچون معابر شهری، بازارها، امامزاده‌ها و... به اجرا در می‌آیند و توجه به اقشار مختلف مردم را مدنظر دارند. این آثار نباید در انحصار افراد یا قشر خاصی باشند؛ البته اینکه همگان بتوانند نقاشی‌های دیواری را رؤیت کنند برای همگانی بودن آن کافی نیست و باید مضامینی انتخاب شود که اقشار مختلف را مخاطب قرار دهد. امامزاده‌ها و کلیساها مکان‌هایی عمومی، قابل احترام در فرهنگ‌عامه و همواره میزبان اقشار و طیف وسیعی از مردم جامعه هستند، لذا نقاشی‌های دیواری این مکان‌ها نیز همهٔ اقشار جامعه را مخاطب قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال صحنه‌های عاشورا در امامزاده شاه‌زید ضمن روایت یک حادثهٔ تاریخی، با اعتقادات مردم مؤمن و معتقد جامعه پیوند برقرار می‌کند. شیوهٔ طراحی و پرداخت شخصیت‌های خوب و بد هماهنگ با سلیقهٔ مردم بوده و شأنیت و حقوق مخاطب حفظ شده‌است.

در انتخاب موضوع نقاشی‌های دیواری، جنبهٔ همگانی و غیرانحصاری بودن مراعات شده، ضمن اینکه وجود چنین تصاویری در هر دو مکان آرامش روحی و روانی را افزایش داده‌است. هماهنگی موضوع نقاشی‌های دیواری با مکان نیز از دیگر ویژگی‌های قابل‌توجه است.

امامزاده‌ها مدفن کسانی هستند که از نظر نَسبی به ائمهٔ اطهار می‌رسند و وجود شمایلی از ائمه که ویژگی‌هایی چون قداست، مظلومیت، درستی و پاکی را به نمایش می‌گذارند ارتباط نزدیکی با این مکان‌ها دارد. ویژگی دیگری که در نقاشی‌های دیواری جای تأمل دارد هماهنگی آثار با هندسهٔ معماری، قاب‌بندی و میدان خوانش مخاطب است.

نقاشی‌های دیواری اماکن مقدس ساختاری مشترک دارند که آن‌ها را کاملاً به یکدیگر مرتبط کرده و دلیلی بر این مدعاست که انگیزهٔ پدیدآوردن این آثار مشترک بوده و اهداف معینی داشته‌است و خاستگاه و پایگاه اجتماعی هنرمندان آن نیز یکی بوده‌است.

نتیجه‌گیری

تزئین یکی از عوامل مهم در معماری ایران است که نمای ساختمان را از حالت خشک و بی‌روح خارج می‌کند و به آن هویت و ویژگی خاصی می‌دهد. تزئین در هنر اسلامی برای بیان فضای قدسی است. زینت که به‌عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی ارزیابی شده یا بیانی تصویری است برای شرافت بخشیدن به ماده (سطح، رنگ، خط، حجم، آجر، گل، گچ، کاشی و ...) تا به افق‌های برتر اعتلا یابد و رنگ و هویت معنایی و نهایتاً شخصیت فوق طبیعی بیابد و معنوی و الوهی شود (رهنورد، ۱۳۷۸:

۷۷). به سبب تقدس بقاع، نقوش و آرایه‌هایی که در تزئین آن‌ها به‌کار می‌رود، باید با این فضای روحانی هماهنگ باشد. با بررسی این نقوش می‌توان عناصر تصویری را نشان داد که از نظر مضامین هماهنگ با باورها و اعتقادات مذهبی مردمی است.

با بررسی و تحلیل مضامین نقاشی دیواری امامزاده‌ها و کلیساهای اصفهان می‌توان نتیجه گرفت: موضوع نقاشی‌های دیواری روایاتی تصویری از مضمون‌های مورد علاقهٔ مردم هر مذهب است. نقاشی دیواری کلیساها به لحاظ کیفی از نقاشی دیواری امامزاده‌ها برتر و پخته‌تر هستند. نقاشی دیواری امامزاده‌ها، اندکی از اروپا یا به عبارتی درست‌تر از نقاشی کلیساها تأثیر پذیرفته‌است؛ ولی آن را با شیوهٔ سنتی خود آمیخته‌است. در نقاشی دیواری امامزاده‌ها مانند کلیساها در ساختار بر پرسپکتیو مقامی تأکید می شود و همچنین از رنگ نهایت بهره را برده‌است، این رنگ‌های مانند کلیساها در نقاشی‌های دیواری جهت بیان مضمون و جایگاه فرد است، رنگ‌های به‌کار رفته در نقاشی‌ها برای افراد مقدس و معصوم اکثراً سبز، سفید، آبی و برای نشان دادن دشمن بیشتر قهوه‌ای، سیاه و قرمز تند و به‌طورکلی رنگ‌های تیره می‌باشد. شمایل‌نگاری مذهبی نوعی خیالی‌نگاری است که ریشه در باورهای دینی و پیشینهٔ تصویرسازی و همچنین اعتقادات قلبی نقاش دارد. در امامزاده‌ها مانند کلیسا شمایل اولیا با معصومیت و همراه با تقدس و آرامش و چهرهٔ ظالمان (اشقیا) در زوایای ناخوشایند و با حالت‌های نفسانی و ناآرام به تصویر درآمده‌اند. مضامین نقاشی‌های دیواری، از روایات و کتاب‌های مذهبی تأثیر گرفته‌اند. موضوع نقاشی‌هایی که بر دیوار کلیساها اجرا شده‌است عموماً مصائب مسیح و نزدیکان او و دیگر روایات مذهبی آمیخته به اعتقادات مردم می‌باشد. در نقاشی دیواری امامزاده‌های اصفهان نیز داستان‌های مذهبی و مصائب وارد بر ائمهٔ اطهار آمیخته به باورهای عامیانه به تصویر درآمده‌است. اجرای نقاشی و مصالح کار نقاشان در امامزاده و کلیسا تقریباً مشترک بوده‌است و هر دو بر دیوار مکانی کار کرده‌اند که هم هنرمند و هم مردم نوعی تقدس برایش قائل بوده‌اند.

منابع

آقاجانی، حسین. (۱۳۵۹). تعمیرات نقاشی، اثر، ش ۲-۴:صص ۱۶۰ تا ۱۷۵.

آقاجانی، حسین، جوانی، اصغر. (۱۳۸۶). دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان،تهران: فرهنگستان هنر.

اهری، زهرا. (۱۳۸۴). دو نهاد دینی: یک زبان، دو بیان (مقایسهٔ معماری شهری مسجد و کلیسا در مکتب شهرسازی اصفهان)، گلستان هنر، ش ۲:صص ۳۷ تا ۴۳.

تهرانی، رضا. (۱۳۹۳). بررسی تصویری دیوارنگاری در امامزاده‌های اصفهان، گنجینهٔ هنر،کتاب هفتم،صص۷۰ تا ۸۰.

حسامی، منصور. (۱۳۸۹). نقاشی دیواری از طرح تا مرمت، تهران: سمت.

حق‌نظریان، آرمن. (۱۳۸۵). کلیساهای ارامنهٔ جلفای‌نو اصفهان، ترجمهٔ نارسیس سهرابی ملایوسف، تهران: فرهنگستان هنر.

درهوهانیان، هاروتون. (۱۳۷۹). تاریخ جلفای اصفهان، ترجمهٔ لئون. گ میناسیان، محمدعلی موسوی‌فریدنی، اصفهان: زنده‌رود.

رهنورد، زهرا. (۱۳۷۸). حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت.

سیکه ایروس، داوید آلفارو. (۱۳۶۲). نگاهی به زندگی و آثار سیکه ایروس، ترجمهٔ فریده شبان‌فر، تهران: دنیای نو.

شهاب، عاطفه. (۱۳۹۲). بررسی آرایه‌ها و نقوش تزئینی امامزاده هارون ولایت اصفهان، کنگره بین‌المللی امامزادگان.

عابددوست، حسین. (۱۳۹۲). بررسی جلوه‌های صوری و محتوایی نقاشی‌های بقاع متبرک و نقش آن در ترویج اعتقادات شیعی در ایران، اولین کنگره بین‌المللی امامزادگان.

علوی‌نژاد، سیدمحسن و دیگران. (۱۳۸۹). مطالعهٔ تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح «تزئینات معماری» و «دیوارنگاری» در منابع هنر اسلامی، نگره، ش ۱۵،صص ۵ تا ۱۷.

علوی‌نژاد، سیدمحسن.(۱۳۸۷). بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنراسلامی، نشریهٔ نگره، ش ۷،صص ۱۷ تا ۲۹.

قازاریان، مانیا. (۱۳۶۳). هنر نقاشی جلفای‌نو، ترجمهٔ ادیک گرمانیک، تهران: ندا.

کریمیان، حسن، نجفی، زینب. (۱۳۹۲). بررسی سیر هنر دیوارنگاری در امامزاده‌های اصفهان از صفویه تا قاجار، اولین کنگرهٔ بین‌المللی امامزادگان.

مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: تزئینات معماری، تهران: سمت.

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