# Iconology of Heaven and Hell in Religious Murals of Qajar Period (Case Study of PirRudband Dezful Tomb)

**Nizamuddin Emamifar***
Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University Tehran.
**Marjan Norouzizadeh**
Lecturer at Payame Noor University of Arts in Ahvaz.

**Abstract**
Mural painting in Iran has been considered by artists and art critics for thousands of years. Paintings the image of heaven and hell is a part of the decoration of tombs in the Qajar period, which is known as the most important issues hereafter. In sacred buildings, this theme connects with the religious beliefs of the common people and the painter's aesthetic imagination, and creates a link for the transmission of spirituality, mysticism and religious sincerity in the context of society. The issue raised is related to the drawing of the image of heaven and hell in the mural of the tomb of PirRudband in Dezful in Khuzestan, which is the only surviving pictorial work from the Qajar period in this province. Due to the religious nature of this city, the style and the painter's context has a special semantic reflection in the creation of paintings.
It can be said that the design and execution of these paintings was unique in its time. Therefore, the purpose of examining this remaining artistic treasure is to use a new approach and a new perspective in the field of art criticism and aesthetics, which is done according to the model of iconology. To find the authors' answers in a descriptive-analytical way, two frames of the tomb of PirRudband Dezful with the theme of "heaven and hell" with an iconological approach were selected. Through the study of the painter and the training he received in Isfahan during the Qajar period, it was found that the training he received made him able to form the work by combining religious, Iranian and Western elements, to design and create images. By analyzing them, it was revealed that each of them has a meaning in order to create a spiritual connection to the audience with the arrival of the pilgrims. Execution of paintings on top of the building makes this feature more evident.
The present research is descriptive-analytical and its research method is iconology. This method has many capabilities in explaining, analyzing and interpreting historical works of art. So in first step, the work will be explained by describing the iconological approach defined by Panofsky. The study will move on to analyze mural painting in Iran and the background that has passed until the Qajar period. During this period, important factors in mural painting have had an impact. The religious themes, in the sacred buildings, distinguish them from the court frescoes. In the city of Dezful, which is one of the religious cities in different historical periods of Iran, there is a famous tomb called PirRudband with a fresco on the other side (heaven and hell), which has become special. The study of the murals of this building, with the iconology approach, includes pre-iconographic description, iconographic analysis and finally the interpretation of iconology. Data collection has been done by library, documentary and field methods.
It is worth mentioning that the execution of paintings in the upper part of the building makes this feature more evident and engages the pilgrims in spiritual communication as they enter.
In the statement of the results of this research, it can be said that the examination of factors such as the impressionability of the painter and the training received in Isfahan, in the process of formation and creation of motifs, is related to the social, cultural and historical attitude in the Qajar period. Furthermore, by analyzing the pictures, it was found that the painter had created religious expressions in Islam with Iranian fusion of images, influenced by the church and Christian symbols which engage pilgrims in mystical and spiritual communication while entering.

**Keywords:** Heaven and Hell Pictures, Qajar Mural, Iconology, PirRudband Tomb.

* Email (corresponding author): Emamifar@shahed.ac.ir

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۱
صفحات: ۱۳۳-۱۴۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۲ ♦♦ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۰

# آیکونولوژی بهشت و جهنم در دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار (نمونهٔ موردی بُقعهٔ پیر رودبند دزفول)

**دکتر نظام‌الدین امامی‌فر**
استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد تهران، تهران، ایران
**مرجان نوروزی‌زاده***
مدرس دانشگاه هنر پیام‌نور اهواز، اهواز، ایران

**چکیده**
دیوارنگاری بخشی از تزئین بناهای مذهبی، نظیر کلیسا، مساجد و بقاع، با الهام از اعتقادات و روایات دینی ترسیم می‌شده است. مضمون بهشت و جهنم یکی از موضوعات دیوارنگاری مذهبی در بقعه‌های دورهٔ قاجار مورد توجه بسیاری از نقاشان بوده است. مسئله‌ای که در این مقاله مطرح می‌شود، نگاره‌های بهشت و جهنم در دیوارنگاری بُقعهٔ پیر رودبند دزفول، در استان خوزستان، از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری ایرانی که دوران اوج و شکوفایی‌اش را در دورهٔ قاجار و در پیوند با بافت مذهبی این شهرستان، سبک و سیاق نقاش، بازتاب معنای خاص نگاره‌ها سپری کرده است. تاکنون به ارتباط بستر فکری، فرهنگی، اجتماعی بازهٔ زمانی قاجار بر نقش‌مایهٔ بهشت و جهنم بقعهٔ پیر رود بند دزفول پرداخته نشده است. بر این اساس، با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، تلاش می‌شود با رمزگشاییِ منظر تاریخی، معنای ذاتی و محتوا را مورد خوانش قرار دهند. آیکونولوژی یا شمایل‌شناسی شاخه‌ای از آنالیز آثار هنری در مطالعات تاریخی است. که در سه مرحلهٔ مختلف؛ توصیف، تحلیل و درنهایت به تفسیر آثار می‌پردازد. از این‌رو، پژوهش حاضر با تکیه بر نظریهٔ پانوفسکی و با روش توصیفی-تحلیلی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزار آن، عکاسی و مشاهدهٔ تصاویر است.

در بیان نتایج این پژوهش، می‌توان گفت که بررسی عواملی نظیر تأثیرپذیری نقاش و آموزش‌های گذرانده در اصفهان، در روند شکل‌گیری و خلق نقوش، به نگرش اجتماعی، فرهنگی و تاریخی در دورهٔ قاجار مربوط می‌شود. در ادامه، با واکاوی نگاره‌ها مشخص شد که نقاش در ترسیم دیوارنگاره بنای مذهبی فوق، متأثر از کلیسا و نمادهای مسیحی، نمودهای دینی در اسلام با تلفیقی ایرانی تصاویر را خلق نموده است که زائرین را در حین ورود، درگیر ارتباطات عرفانی و روحی می‌کند.

**واژگان کلیدی:**
نگاره‌های بهشت و جهنم، دیوارنگاری قاجار، آیکونولوژی، بقعهٔ پیر رودبند.

* مسئول مکاتبات: Marjannorouzi@yahoo.com

سنت دیوارنگاری در ایران، با موضوعات و مضامین مختلف، تاریخی دیرین دارد و به دوران ایران باستان بازمی‌گردد. اما تاریخ دیوارنگاری مذهبی بعد از اسلام، ساختن اشکال پیکر نما را ممنوع کرده بود، بنابراین نقاشان مسلمان به ایجاد تزئیناتی پرداختند که عناصر اصلی‌شان، خطوط هندسی و نقوش تجریدی بود. ولی همان‌گونه که در هر سرزمینی، سبک معماری و زینت‌کاری، خاص آن محل می‌شود، اندک‌اندک تمایل ترسیم پیکرنمای موضوعات مذهبی در برخی دیوارنگاری درباری نمایان شد.

به‌طور خاص، در پیوند با رسمیت‌یافتن مذهب تشیع در دوران صفوی آغاز و در دورهٔ قاجار به اوج رسید. شروع دیوارنگاری در عصر قاجار با ایجاد حجاری‌ها در دوران فتحعلی‌شاه صورت پذیرفت و به‌مرور در اَدوار بعد، جایش را به نقاشی دیواری داد. دیوارنگاری دورهٔ قاجار، به دو بخش تزئینات بناهای درباری و مذهبی تقسیم می‌شود. در پژوهش حاضر، به بخش دیوارنگاری مذهبی این دوره، با مضمون «بهشت و جهنم» که از مهم‌ترین تزئینات اُخروی در کنار نقوش دنیوی است، می‌پردازیم.

این‌گونهٔ خاص از دیوارنگاری که اغلب در تَکایا، حسینیه‌ها و بُقاع متبرکه تصویر شده‌اند، هنری مردمی و عامیانه بوده که خارج از دربارها شکل گرفته است. همچنین دیوارنگاری مذهبی در پیوند نزدیک با باورها و اندیشه‌های دینی مردم بوده، از این‌رو جنبهٔ روایت‌گری دارد. در بررسی میدانی، از بُقاع متبرکهٔ دورهٔ قاجار در استان خوزستان، نگاره‌های بُقعهٔ پیر رودبند در شهرستان دزفول، تنها اثرِ برجای‌مانده از این دوره است که بسیار فراتر از بُعد بصری، صوری و جنبهٔ تزئینی است. زیرا نقاشی‌های بهشت و جهنم این بنا، دیدگاه انسان مادی را در پس افکار دینی نشان خواهد داد. اما ترسیم نقوش این بنا ذهن مخاطب را وامی‌دارد برای برخی نمودهای تصویری ایرانی، غربی که در آن دوران، چگونه و چرا توسط نقاش چیره‌دست، بومی آن منطقهٔ کوچک انتخاب شده است. بنابراین، با کمک دیدگاه جدید پژوهشی، می‌توان به شناخت لایه‌های معنایی موجود در نگاره‌ها پی بُرد.

در روش‌های تحقیقی گذشته، دسته‌بندی نقوش و مضمون‌های دوره از طریق تفکیک موضوعی صورت می‌گرفت، اما امروزه برای شناخت بهتر و دست‌یابی به معنا و دریچه‌های جدید رو به هنر، باید از رویکردهای با کیفیت‌تری بهره برد.

یکی از این رویکردها، آیکونولوژی (Iconology) است که به‌عنوان یک ابزار نو و کاربردی، در تفسیر آثار هنری به‌کار می‌رود. آیکونولوژی یا شمایل‌شناسی با استفاده از رمزگشاییِ منظر تاریخی و یاری‌جُستن از مراحلی می‌کوشد تا معنای ذاتی و محتوای آثار هنری را تفسیر کند. در دورهٔ معاصر، پانوفسکی از معنا سخن به‌میان آورد. معنایی که در چند لایه تعریف می‌شد و هر لایه از آن، به یک مضمون یا وجه خاصی از مضمون نهایی اثر تعین می بخشید. به این ترتیب، می‌توان چنین گفت که برداشت پانوفسکی از آیکونولوژی پیش از هر چیز بر سه مفهوم فرم، مضمون و معنا استوار است. آیکونولوژی پانوفسکی، روشی است که اثر هنری را در سه سطح معنایی بررسی می‌کند: معنای ابتدایی یا طبیعی، معنای ثانوی یا قراردادی و معنای ذاتی یا محتوایی.

برای رسیدن به معنای چندگانهٔ اثر هنری باید حرکتی از سطح به عمق داشت. به‌منظور نظام‌مندساختن محتوای اثر، در سه مرحلهٔ توصیف، تحلیل و تفسیر انجام می‌شود.

هدف این نوشتار، بررسی نگاره‌های موجود در قابِ بهشت و جهنم بُقعهٔ پیر رودبند دزفول، همراه با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی به کمک ابزار آیکونولوژی است. در این مقاله به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شده است:

۱. آیا با مطالعهٔ آیکونولوژی نگاره‌ها، جهان‌بینی هنرمند تأثیری درخلق اثر و پرداخت مضمون داشته است؟

۲. از منظر آیکونولوژی پانوفسکی، معنای پنهان و ارزش نمادین در نگاره‌های بهشت و جهنم بقعهٔ پیر رودبند چگونه تحلیل و تفسیر می‌شود؟

۳. مضمون دینی (اُخروی) در دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار چه تأثیری بر بقعهٔ مذکور داشته است؟

در این پژوهش، آیکونولوژی پانوفسکی در عمل و به‌عنوان یک روش تحقیق کیفی از سه مرحله تشکیل می‌شود که هریک از این مراحل در واقع در پی نیل به شناخت رنگ، فرم و چرایی عناصر به‌کاررفته در اثر است.

اهمیت و ضرورت این بنای تاریخی بدین سبب، مورد مطالعه قرار گرفته است که آیکون «بهشت و جهنم» در دو قاب بُقعهٔ پیر رودبند دزفول دارای تفسیرهای معنایی ارزش‌مند و مهمی است که در حیطهٔ موضوعات اُخروی، به‌خصوص دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار می‌تواند جایگاهی جدید در نگرش اجتماعی، تاریخی و فرهنگی زمان خود داشته باشد که با لایه‌های رویکرد آیکونولوژی مورد بررسی قرار می‌گیرد. تاکنون مرمت‌های نامناسبی بر نقاشی ها صورت گرفته است و عکس‌های موجود در این پژوهش، آخرین سند تصویری بنای مذکور از لحاظ آیکون تصویری برجای‌مانده از این بناست.

## ۱. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده در زمینهٔ موضوع حاضر، تاکنون در مورد مضمون «بهشت و جهنم» نگاره‌های پیر رودبند دزفول، که از دورهٔ قاجار برجای مانده است، به‌صورت علمی با روش آیکونولوژی، پژوهش و واکاوی صورت نگرفته است. در واقع، عمده تحقیقات صورت‌گرفته پراکنده و بیشتر درخصوص معماری بنا، و فضای دیوار بُقعه است.

دکتر سید نظام‌الدین امامی‌فر در مقالهٔ «نقاشی‌های شهر دزفول و حومه با تحلیلی بر مکتب شمایل‌سازی» (۲۰۰۷) به شمارهٔ ۱۰۷-۱۰۸ مرداد و شهریور، به موضوع، محتوا و کاربست ماده‌ای در

لایه‌های فضای دیوارنگارهٔ این بنا اشاره داشته است.

همچنین علی‌اصغر میرزایی‌مهر با کتاب معروف «نقاشی‌های بُقاع متبرک ایران» (۲۰۰۷) به آیین و مضمون داستانی در شمایل بناهای مذهبی کل ایران و ... پرداخته و فقط در قسمتی از کتاب، دربارهٔ نقاشی‌های این بنا از لحاظ تاریخچه، داستان‌نگاره‌ها، کاربست مواد روی دیوار بقعه توضیحاتی ارائه کرده است.

دربارهٔ دیوارنگاری‌های دورهٔ قاجار، با نگاهی به تفکیک مضامین درباری و مذهبی مقالات بسیاری وجود دارد، ازجمله نوشتهٔ سمیرا اصغرپور در مقالهٔ «بررسی دیوارنگاری‌های قاجار با تأکید بر مضامین درباری و مذهبی» که در نشریهٔ پژوهش هنر به شماره ۱ (۲۰۱۳) به‌چاپ رسیده است و نویسنده به جداسازی موضوعی در دیوارنگاری دورهٔ قاجار پرداخته و شرحی کلی دربارهٔ بناهای آن دوره ارائه داده است. همچنین توجه به عناصر تصویری فرشتگان، بهشتیان، جهنمیان و مابقی عناصر مربوط به این مضامین، به‌صورت جزئی در برخی منابع مشاهده شده است. برای مثال، مقالهٔ نغمه صفرزاده و بهرام احمدی با عنوان «بررسی تصویر فرشتگان در نقاشی دورهٔ قاجار» در نشریهٔ پیکره۳، (۲۰۱۴) که به ویژگی‌های ترسیم و نوع پیکرهٔ فرشته در نقاشی‌های دورهٔ قاجار و بناهای درباری و برخی بُقاع به‌صورت مختصر اشاره داشته است.

در باب بهشت و جهنم روی دیوارنگاری‌های دورهٔ قاجار مطلب اختصاصی وجود ندارد و اگر به این مضمون پرداخته شده است، جزئی از نوشتار مقاله یا دربارهٔ بُقعه‌ای در مناطق دیگر ایران است. رحمانی، محمودی و محمدحسینی در مقالهٔ «بررسی ترسیمات پیکر نما مضامین اخروی در هنر اسلامی ایران» در نشریهٔ نگره ۴۳ در (۲۰۱۷) به عناصر تصویری بهشت و جهنم در دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار در برخی بُقاع متبرکه اشارهٔ کوتاه داشته‌اند.

با شناسایی مقالات در این حوزه، استفاده از رویکرد آیکونولوژی بیشتر در زمینهٔ نقاشی کتاب و نسخه‌های تاریخی بوده و کمتر به بررسی نقاشی دیواری با این دیدگاه توجه شده است. فقط سولماز رئوفی، جواد نیستانی، سیدمهدی موسوی کوهپر در مقالهٔ «نمودهای تعزیه روی نقاشی دیواری بقعه‌های گیلان براساس دیدگاه پانوفسکی» در نشریهٔ جستارهای تاریخی در (۲۰۱۹) بعد از توصیف اثر به تحلیل و تأثیر حاکمیت در آن دوره و سپس تفسیر مضمون‌های نگاره‌های بنا به شناسایی موضوع در نقاشی دیواری پرداخته است.

با توجه به اهمیت این دیوارنگارهٔ برجای‌مانده از دورهٔ تاریخی قاجار در خوزستان و نقش مهم آن در زدودن بسیاری از ابهامات، مقالهٔ حاضر می‌کوشد با فاصله‌گرفتن از مقاله‌های متداول، به‌صورت متمرکز مضمون «بهشت و جهنم» در بُقعهٔ پیر رودبند دزفول را بررسی و در تحلیل این دیوارنگاری مذهبی، با رویکرد آیکونولوژی، پا را فراتر نهاده و درهای تازه‌ای به‌سوی هنر بگشاید و آگاهی جامعه را از هنر غنی گذشته بیشتر کند.

## ۲. روش پژوهش

در این پژوهش با انتخاب یک مضمون خاص (بهشت و جهنم) از دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار، در شهر دزفول، که اطلاعاتی دربارهٔ معنای کلامی آن در دست نیست و در عین حال به سادگی نیز به ذهن متبادر نمی‌شود، به‌دنبال بررسی چگونگی وصول از تصویر در حالت محض آن به معنای پنهان آن هستیم. در این بُقعه با تصویری مواجهیم که در نوع خود به‌واسطه، مضمون دینی، اسلامی و نقش‌مایه‌های غربی آن بی‌همتاست. بدین سبب، برای ارائهٔ این معنا، به‌گونه‌ای خارج از سنت روال معمول، برای طی مسیر گذر از صورت به محتوا نمی‌توان به حدس و گمان متوسل شد، به همین سبب همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، باید روشی مناسب انتخاب شود که رسیدن بدین امر مهم را میسر کند. در این مجال، روش انتخابی یکی از رویکردهای مطالعهٔ تاریخ هنر است که از آن با نام آیکونولوژی یاد می‌شود. و از جمله روش‌هایی است که در چنین مواردی گذر از صورت تصویر تا رسیدن به معنای کلامی آن را فراهم می‌کند.

پژوهش حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی و روش تحقیق آن، آیکونولوژی محسوب می‌شود. بدین سبب، نویسندگان تلاش دارند تا با کاربرد روش آیکونولوژی پانوفسکی به درک لایه‌های معنایی نقش‌مایه‌ها و معانی به‌کاررفته در مضمون بهشت و جهنم بپردازند. این روش قابلیت بسیاری در شناخت بیشتر محتوا در آثار هنری-تاریخی دارد. این روند در سه مرحله که شامل توصیف پیشاآیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و در نهایت تفسیر آیکونولوژی است.

پس از شناخت مراحل این رویکرد به دیوارنگاری در ایران و پیشینه‌ای که تا دورهٔ قاجار می‌رسد، پرداخته می‌شود.

می‌توان اذعان داشت که در این دوره، عوامل مهمی در دیوارنگاری تأثیر داشته‌اند، ازجمله مضامین مذهبی در بناهای متبرکه، که این بخش را از دیوارنگاری درباری متمایز می‌کند. در این میان، شهر دزفول یکی از شهرهای مذهبی در ادوار مختلف تاریخی ایران محسوب می‌شود. بُقعه‌ای معروف به نام پیر رودبند با دیوارنگاری اُخروی (بهشت و جهنم) در این شهر وجود دارد که شرایط خاص این شهر را پررنگ‌تر ساخته است.

## ۳. مراتب مطالعهٔ تصویر در الگوی اروین پانوفسکی

اروین پانوفسکی[1]، از پژوهشگران برجستهٔ وابسته به مؤسسهٔ واربورگ[2]، روش آیکونولوژی را معرفی و آن را توسعه داد. پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و«فرم» سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است. خروجی روش او، لایه‌هایی از معانی را شامل می‌شود که به آنالیزهای پیچیده و مطالعات بسیار در زمینه‌ی مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است که باعث ایجاد ارتباط میان مفهوم «معنا در هنر» و«تاریخ معنا» می‌شود (Hasenmueller ,1978, p.289).

این روش در مسیر ابتدایی به مرحلهٔ «پیش‌آیکونگرافی» می‌پردازد و در ادامه شامل دو مرحلهٔ اصلی و اساسی برای پیش‌بُرد بررسی محتوا به نام «آیکونگرافی» و آیکونولوژی» می‌شود که خود او آن را «عملیات پژوهش» می‌نامید (Panofsky,1955, p.39).

این سه مرحله شامل موارد زیر می‌شود که به توضیح آن خواهیم پرداخت.

توصیف پیش‌آیکونوگرافی ۲- تحلیل آیکونوگرافی ۳- تفسیر آیکونولوژی

در مرحلهٔ اول، توصیف پیش‌آیکونوگرافی محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌هاست، چراکه دستیابی به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهمّ اهداف این مرحله است (Hasenmueller ,1978, p.290).

معنای ابتدایی شامل اولین موضوعی است که ما در یک اثر شناسایی و بررسی می‌کنیم و در حقیقت اولین چیزی که فرم‌های محسوس و آشنا، از طریق درک روابط آن‌ها با بعضی از اشیا و موضوعاتی را که به‌واسطهٔ تجربهٔ عملی برای ما شناخته شده‌اند، می‌توان معنای واقعی نامید. در گام بعدی، موضوعی که به‌این‌ترتیب شناسایی‌شده، در درون ما واکنش‌هایی را برمی‌انگیزد که نتیجهٔ آن ورود به حوزهٔ دیگری از معناست و آن را معنای بیانی یا فرانمودی می‌توان نامید. خلاصه آنکه توصیف پیش‌آیکونوگرافی را می‌توان یک شبه‌آنالیز فرمی دانست (Abdi, 2012, p.40-41). در مرحلهٔ دوم، هدف معنای ثانوی یا قراردادی ورود به دنیای رمزگان اثر است، چراکه همواره اشکال را با مفاهیمی قراردادی همبسته می‌دانیم و در انجام این کار، نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌بندی‌هایی از این نقوش را با مضمون یا مفهوم مرتبط کرده و اشکالی را به‌واسطهٔ معانی ثانویه، آشنا و قراردادی می‌شناسیم.

در مرحلهٔ سوم که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به‌عنوان اصلی فراگیر در بردارندهٔ دو مرحلهٔ پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است، درحقیقت به‌عنوان مقصد نهایی یک مطالعهٔ موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در بیانی تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که در نهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد (Abdi, 2012, p.62). ارزش‌های نمادین واژه‌ای است وضع‌شده توسط کاسیرر که جزو واژگان فنی استفاده‌شده توسط اوست. اگر توصیف پیش آیکونوگرافیک را که صرفاً به خود بافت اثر می‌پردازد، مطالعات ابژکتیو بدانیم، مطالعات روی پیشینهٔ فرهنگی و تاریخی اثر که دید هنرمند را نشان می‌دهند، به‌سمت مطالعات سوبژکتیو اثر معطوف می‌شود، حال ارزش‌های نمادین به این بُعد سوبژکتیو اشاره دارد که توسط هنرمند به شکل هنر درآمده است (Panofsky,1955,31). کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین (که معمولاً هنرمند خودش نیز از وجود آن‌ها بی‌خبر است و حتی ممکن است خودآگاهش به چیزی متفاوت از آن تأکید داشته باشد)، موضوعی است که آن را آیکونوگرافی در معنای عمیق‌تر می‌خوانیم و این روش، تأویلی است که برخاسته از سنتز است تا آنالیز (Panofsky, 1972 ,7-8) از این دید، آیکونولوژی نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد که از زبان و چگونگی امور مهم زبانی و بصری نشئت می‌گیرد (Akhwani, Mahmoudi, 2018,p. 35).

## ٤. نگارهٔ بهشت و جهنم در ایران

ایران سرزمینی است که از ابتدای تاریخ تمدن دارای دین و فرهنگ یکتاپرستی بوده است و ایرانیان همواره دارای جهان‌بینی متعالی نسبت‌به مسائل بنیادین هستی از قبیل آفرینش، خدایان، عالم برتر، زندگی پس از مرگ و ... بوده‌اند. هنرمندان ایرانی همیشه با این شناخت عمیق، در جهت اشاعهٔ اعتقادات مذهبی از طریق مضمون‌های دینی آثار هنری می‌آفرینند.

توجه به دنیای پس از مرگ، همواره در باور مردمان ایران، در آثار دیوارنگاری قابل مشاهده بوده است.

با دسته‌بندی موضوعی دیوارنگاری، مضمون زندگی بعد از مرگ، نگاهی که از دیرباز در آثار هنری دنیا به روایت‌های متفاوت در دین‌های مختلف مورد توجه قرار داشته است (Hints, 1992, p. 76). از مظاهر آن‌ها بهشت و جهنم می‌باشد. در دوره‌های مختلف ایران نیز، این مضمون در آثار هنرمندان ادوار مختلف پیش از اسلام به‌چشم می‌خورَد. مثلاً در سرتاسر دورهٔ ایلام اعتقاد به زندگی پس از مرگ وجود داشته است. این مفهوم مذهبی در آثار به‌دست‌آمده نظیر اشیا، نقش برجسته، دیوارنگاری و... از دورهٔ گذشته تا هنر دوره‌هایی مانند ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی مورد توجه قرار گرفته است.

همچنین در نقاشی دیواری با گچبری رنگی از دورهٔ اشکانیان در ایران شروع شد. دیوارنگاری موسوم به (میترا در نخجیرگاه) در شهر باستانی (دورا– اروپوس) در سوریه مربوط به این دوران است (Asghar Pour Saroei, 2013, p.98) که با این مضمون نقوش تصویری دارد.

در بیشتر سرودهای زرتشت، بهشت و جهنم در همین جهان و در وجدان انسان‌ها برپا می‌شود به‌گونه‌ای که پاداش و کیفر نیز در همین زندگی به انسان بازمی‌گردد. ولی گاهی هم به‌طور اشاره‌وار از یک عامل پس از مرگ در گاتها صحبت می‌شود (Ashtiani, 2014, p.25) که یادآور ضرب‌المثل «ازهر دست بدهی، با همان دست پس می‌گیری» است.

از سرای سرود که جایگاه اهوراست، سرای اندیشهٔ نیک و اشه وهیشته یا پردیس و بهشت، نیز می‌توان هردو جنبهٔ این جهانی و جهان پس از مرگ را در نظر گرفت (Nasim, 2016). مثلاً در کتیبهٔ کرتیر در نقش رجب با این مضمون به‌طور خلاصه دستاوردها و خدمات دینی کرتیر توصیف شده است. در بخشی از کتیبه می‌خوانیم: «من از خدایان تقاضا کردم، اگر آن‌ها قبلاً مرا به دنیای زندگان فرستاده‌اند، پس مرا از جهان مردگان عبور دادند و به من تصویری از بهشت و جهنم نشان دادند» (شکل ۱). این‌گونه در ایران باستان وجود بهشت و جهنم در آثار تاریخی مشاهده می‌شود.

در دوران اسلامی، تزئینات دیوارنگاره‌های بقاع و پرده‌نگاری‌های مذهبی، مهم‌ترین بستر برای بازنمایی تصویری این مضامین بودند. در ابتدای دوران حکومت اسلامی صورتگری برای اهل بیت ممنوع بوده که بعدها با توجه به فضای سیاسی، فکری، مذهبی در هر دوره، پس از کنار رفتن تدریجی حرمت‌های درنظرگرفته‌شده، برای تصویرسازی شخصیت‌های مقدس اسلامی، با هدف حفظ شأن والای آن‌ها، نمادهایی به‌کار گرفته شد.

این سنت کهن در کاخ‌های دورهٔ صفوی ادامه داشته و سپس با رسمیت‌یافتن مذهب شیعه و ارج‌نهادن به مضامین و تعالیم شیعی در این دوره، سیر صعودی خود را می‌گذرانند که می‌توان با بخشی از دیوارنگاره‌های کلیسای وانک دربارهٔ بهشت و جهنم، روز رستا خیز آن را دید (Asgharpoursaroi, 2013, p.98). اما نقطهٔ عطف آن را باید در دیوارنگاری دورهٔ قاجار جست‌وجو کرد.

شکل ۱: دنیای پس از مرگ_ کتیبهٔ کرتیر در نقش رجب
Fig 1: The world after death

شکل۲ : مصیبت کربلا
Fig 2 : The tragedy of Karbala

ازجملـه روش‌هـای تصـویرکردن موضـوعات وقـایع مـذهبی، اسـلوب‌های ایرانـی–شـیعی بـود. یکـی از ویژگی‌هـای مهـم، پیوستگی‌اش با دین و باورهای اسلامی در دورهٔ قاجار اسـت (joani, 2016, p.25). این سبک نقاشی در همـان دوره بـر دیوارهـا خـود را نشان داد، به شکلی که عنوان نقاشی دیـواری بُقعـه‌ها، خـود نـوعی فرهنگ تصویری این‌گونه بناها محسوب شد. به این دلیل، بـا نقـاط دیگر جهان به‌ویژه غرب تفاوت‌هایی را ایجـاد کـرده بـود. بـا اینکـه کشیدن انسان در اسلام؛ مذموم و تحـریم شـده بـود، ولـی در دورهٔ قاجاری، نقاشان در پـرداختن بـه موضـوعات مـذهبی بیشـتر وقـایع کربلا، ستایش مؤمنان و رستاخیز را نشان می‌دادنـد (Sharifi, 2014, p.7). به‌گونه‌ای این تصاویر نشانه‌هایی از مفهوم روایات و نیت قلبـی هنرمند را برجای می‌گذاشت. این نشانه‌های تصویری در دورهٔ قاجار، تصاویر مذهبی که علاوه‌بر حک‌شدن روی کاغذ، در امامزادگان نیـز به‌وفور دیده می‌شـد (Fadavi, 2007, p.143). ایـن دوره، بـرای هنـر ایران شگفتی‌های بسیار به همراه آورد که یکی از بارزترین آن‌هـا را می‌توان در تولد و رشد هنر عامیانه و حوزه‌های مختلف آن و ترسـیم پیکرنمـا موضـوعات مـذهبی و امـور اُخـروی دانسـت (Hosseini, Mahmoudi, Rahmani, 2017, p. 112).

## ۵. دیوارنگاری مذهبی در دورهٔ قاجار

دیوارنگاری مذهبی بر اساس مضامین مذهبی تشیع، در ایران از اواخـر دوره بوئیان (۳۲۰–۴۴۸ق) معمول بوده است. ماریا ویتوریـا فونتانـا[۳] در رسالهٔ شمایل‌نگاری اهل بیت، شمایل‌هایی از مراسم تاسوعا و عاشـورا را معرفی می‌کند که در آن‌ها صحنه‌هایی از واقعـهٔ عاشـورا بـه سـبک پادشاهان آل‌بویه تصویر شده‌اند (Block Bashi , 2001, p.3.0).

سـپس، در دورهٔ صـفوی، شـاه اسـماعیل در جنـگ بـرای بـه وجودآوردن حس میهن‌پرستیِ مـردم از آوازهـای سـوزناک و اشـعار مرثیه در وصـف بی‌گنـاهی امـام حسـین(ع) و یـارانش در کـربلا و پرده‌های نقاشی و شمایل‌های مصیبت اسـتفاده کـرد (Elementari, 1987, p. 175). در گام بعد، نقاشی‌ها مسـتقیم روی دیوارهـا تصـویر شدند. نقطهٔ اوج دیوارنگاری مذهبی مربوط به دورهٔ قاجار است.

بنابراین، اولین بار شاهد ترسیم واقعهٔ معاد در ابعاد بزرگ در حـوزهٔ نقاشی بقاع متبرکه هستیم. بارزترین مشخصهٔ تاریخ نقاشی عهد قاجار، رواج موضوعات تازه در آثار هنری است. مهم‌ترین آن‌هـا عبارت‌انـد از: الف)مضـمون حماسـی–سیاسـی، ب)مضـمون احساسـی–شـهوانی، ج)مضمون مذهبی (Hosseini Mutal, 2009, p.55) (شکل۲).

از مطالعهٔ تصـاویر در دسـترس از بُقـاع متبرکـه می‌تـوان ایـن نقاشی‌ها را راویت‌گر سه دسته از موضوعات مذهبی دانست.

الف– تصویرگری پیامبران (حضرت محمد، دانیال نبی، حضرت ابراهیم (سلام‌الله علیهم) ب– تصـویرگری امامـان کـه رایج‌تـرین و مورد توجـه‌ترین آن، صـحنه‌های مـرتبط بـا حـوادث روز عاشـورا و روایات مرتبط با آن است. تصاویر امام علی، امام رضـا، امـام موسـی کاظم (علیهم السلام) نیز در این دسته قرار می‌گیرد. ج– صحنه‌های مرتبط با بهشت و جهنم که گذشتن از پل صراط و معـراج پیـامبر از این دسته است (Abed Dost, 2014, p.300). همهٔ ایـن موضـوعات برگرفته از اعتقادات مـذهبی مـردم، بـرای هـدایت و تمرکـز افکـار بازدیدکنندگان هستند. بقعه، خانـهٔ دوم، امـن و مقـدس مـردم یـک منطقه بود که در میان آن‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌شد. بُقاع، محل دفن انسان‌های پاک سرشت است که به سبب این روح پـاک می‌توانند ارتباط انسان با عالم فراجسمانی را برقرار کننـد (Eliadeh, 2006, p.108). برخی متفکـران ماننـد الیـاده معتقدنـد در مکان‌هـای مقدس با صحنه‌های آیینی و اساطیری روبه‌رو می‌شویم که مـرگ و رستاخیز در آن‌ها به‌هم می‌آمیزد و انسان این شاهد عینی با برداشت خود مفاهیمی را می‌آفریند. در این نوشـتار پژوهشـی، تـلاش بـرای کشف عناصر مستتر مضمون بهشت و جهنم، در دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجارصورت گرفته که تاکنون کمتر مورد توجه بوده است. بقعهٔ پیر رودبند در شهر مذهبی دزفـول، یکـی از باارزشـمندترین بناهـای دورهٔ قاجار است که هنـوز بـا ایـن مضـمون واکـاوی نشـده اسـت. نگارندگان درصدد نشان‌دادن لایه‌های معنایی با رویکرد آیکونولوژی هستند.

در این زمان، پس از طی‌شدن آشفتگی سیاسـی و اجتمـاعی و ظاهرشـدن دوران نسـبتاً باثبـات عهـد فتحعلی‌شـاه، پـس از او و همچنین پیدایش زمینهٔ تحولات اجتماعی، هنر نقاشی نیـز خـارج از انحصار دربار شیوع پیدا کرد و در بین تودهٔ مـردم مـورد توجـه قـرار گرفـت (Asghar Poursaroi, 2013, p.101). بنـابراین، نقاشـی به‌صـورت دیوارنگـاری در صـحن و سـرای امامزادگـان بـه‌عنوان وسـیله‌ای بـرای بیـان عقایـد مـذهبی آن‌هـا رواج یافـت. در کنـار موضوعات درباری، دیوارنگاری‌های با موضوع مذهبی در عصر قاجار سیر تکاملی خود را می‌پیمایند.

فرهنگ التقاطی قاجار، با گرایش عمومی بـه مـذهب، غـرب و توجه به هنر و فرهنگ پیش از اسلام، شـکل ویـژه‌ای از همنشـینی گونـه‌های نامتجـانس را بـه‌وجود آورد کـه سـبب تولیـد هنـری بـا

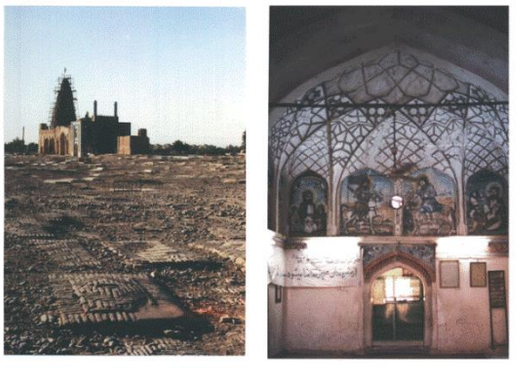
ویژگی‌های منحصربه‌فرد شد. در این میان، عنصر مذهب و گرایشات عامیانه نقش مهمی در این جریان هنری داشت (Agenda, 2010, p.777). زیرا پادشاهان قاجار با استفاده از عناصر مورد علاقهٔ مردم همچون مذهب در جهت به‌نمایش‌گذاشتن بیشتر شوکت شاهی قدم برمی‌داشتند. شاهان قاجار با بهره‌گیری از امکانات خود آنچه را به مردم از هنر و فرهنگ می‌پسندیدند، به نفع خود رواج دادند.

در این پژوهش، در زمینهٔ دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار به مضمون بهشت و جهنم در تزئینات بقعه پیر رودبند دزفول پرداخته می‌شود.

## ٦. بُقعهٔ پیر رودبند دزفول

زیارتگاهی در شهر دزفول[۴]، کنار رودخانهٔ دز و در محله‌ای به نام رودبند قرار دارد. این مکان به این نام‌ها نیز شناخته می‌شود: رودبند، آقا رودبند، روبند، شا روبند، سید روبند، پیر رودبند و شاه‌دریا. این زیارتگاه در (1999) ش به شمارهٔ ۵۴۹،۲ در ردیف آثار ملی ایران به ثبت رسیده است (Adivi, Shah Roudband). بقعهٔ آقا رودبند یا پیر رودبند دزفول در محله‌ای به همین نام در جانب رودخانهٔ دز و در چشم‌اندازی زیبا، کنار گورستان قدیمی قرار دارد (شکل۳ ). اصل بنا از عهد تیموری است، ولی در دورهٔ صفوی بازسازی شده و در عهد قاجار نیز مرمت‌هایی در آن صورت گرفته است.

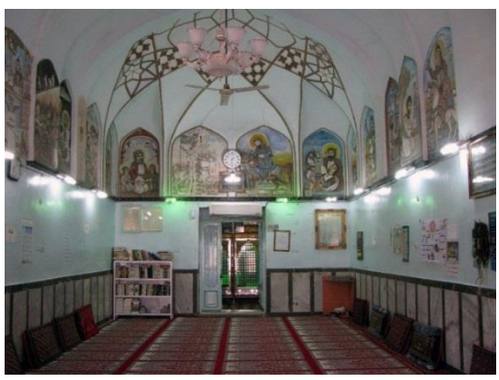
در این بنا نقاشی دیواری‌هایی به سبک نقاشی های دورهٔ قاجار ترسیم شده‌اند. عنوان «راقم اسدالله» نقاش در این بنا، نام پدیدآورنده و امضای او را نشان می‌دهد. وی به سفارش و هزینهٔ یکی از صاحب‌منصبان وقت بهداری، به نام استوار غلامرضا خان جنگجو که خوابی دیده بود، این نقاشی‌ها را ترسیم نموده است.



شکل ۳ : نمای بیرونی و داخلی بقعه پیر رودبند
Fig3- Exterior and interior view of Pir Rudband tomb

بنا دارای گنبد ارچین (مضرّس) است. در جلوی بقعهٔ اصلی ایوان بنا نمازخانه‌ای است که آن را با طاق رومی پوشانده‌اند. قبل از ورود به محوطهٔ داخل حرم، درگاهی‌های متقارن این طاق، نقاشی‌هایی با چهارده قاب به تصویر درآمده است. اندازهٔ مجلس تصویرشده حدود یک ضربدر دو متر است (Mirzaei Mehr, 2007, p.55). در این مکان، هر قاب، مجالسی را با داستان متفاوتی نشان می‌دهد. چهار صحنه از این نقاشی‌ها در دیوار روبه‌روی در ورودی و پنج نقاشی بر هرکدام از دیوارهای راست و چپ است. شرح و مشخصات این نقاشی‌ها در گردش از راست به چپ (جهت گردش خلاف عقربهٔ ساعت) چنین است: مضمون دیوارنگاره‌ها شامل زندگی و رشادت ائمه است (شکل۴).

در منطقهٔ دزفول نقاشی به دو منظور ترسیم می‌شد؛ اول: حفظ سُنت‌ها و شَعائر دینی، دوم: تزئین. عشق و علاقه به خاندان نبوت در این دیار نقاش را بر آن داشته تا بیشتر تصویرگر این خاندان باشد. از این‌رو، هنر خوزستان در جشن‌ها و عزاداری‌ها و مراسم مذهبی نمود ویژه‌ای به خود می‌گیرد که در این راستا عنصر تزئین (جنبهٔ دوم) زینت‌گر این احوال است (Emami Far, 2007, p.53).



شکل ۴: نمای کلی فضا (نگارندگان)
Fig 4: Overview of the space (authors)

در میان قاب‌های نقاشی‌شدهٔ این بنا قاب شمارهٔ ۱۴ و ۱۵ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که این دو قاب را با دیگر قاب‌ها در این بنا و دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار، مورد تمایز یا دارای وجه اشتراکاتی نموده می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱- براساس مقالات دورهٔ قاجار دربارهٔ مضمون بهشت و جهنم؛ داشتن مضمون متفاوت در این بنا از دیگر نقاشی دیواری‌های بناهای دورهٔ قاجار در استان خوزستان.

۲- تأثیر و تاثر معنوی، نمادین، بومی نقاش، در این دو قاب از سایر قاب‌های این بنا.

در ادامه، با روش آیکونولوژی پانوفسکی برای نقاشی‌های این دو قاب، دیوارنگاری بقعه، مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

## ۷. مراحل آیکونولوژی پانوفسکی در دوقاب بهشت و جهنم بُقعهٔ پیر رودبند دزفول

### ۷-۱ مرحلهٔ اول: توصیف پیشاآیکونوگرافی در عناصر تصویری نقاشی دیواری قاب ١٤ و ١٥

این مرحله با شناسایی نشانه‌ها و درک روابط میان آن‌ها، به شناخت معنای اولیهٔ این نقشمایه‌ها در توصیف قاب‌های شمارهٔ ۱۴ و ۱۵ این بُقعه می‌پردازد.

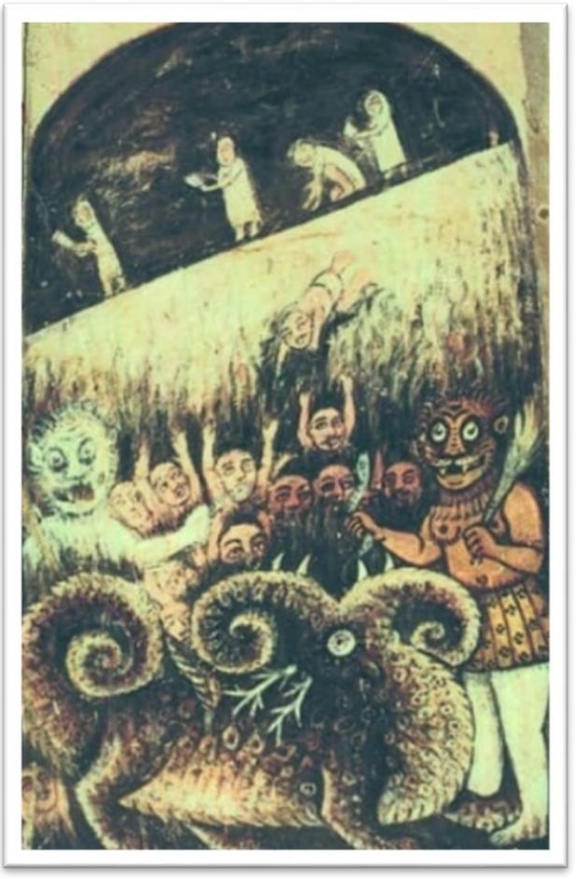
در شکل شمارهٔ ۵، قسمت بالای اثر، با خط مورب، فضا را به دونیمه تقسیم کرده است. بالای خط، چهار آدم از آن عبور می‌کنند. مار عظیم‌الجثه‌ای در پایین و وسط تصویر، بزرگ‌تر از فیگورها، با دهان باز که از آن آتش خارج می‌شود، قرار دارد. در دو طرف او، دو نفر، نیمه‌برهنهٔ گرز به دست، با دهان نیمه‌باز ایستاده‌اند. تعداد دوازده

آدم دیگر که فقط چهره و دست‌های آن‌ها رو به بالاست، در وسط تصویر وجود دارند. رنگ تیره قالب در صحنه و فیگورهای مضطرب، فضای وحشت و ترسناکی را در خود نشان می‌دهد. این عکس به‌عنوان آخرین سند تصویری بنا، در سال ۱۳۶۸ توسط نظام‌الدین امامی به ثبت رسیده است (شکل ۵). در سال‌های اخیر رنگ‌ها و فرم‌ها در مرمت از بین رفته‌اند.

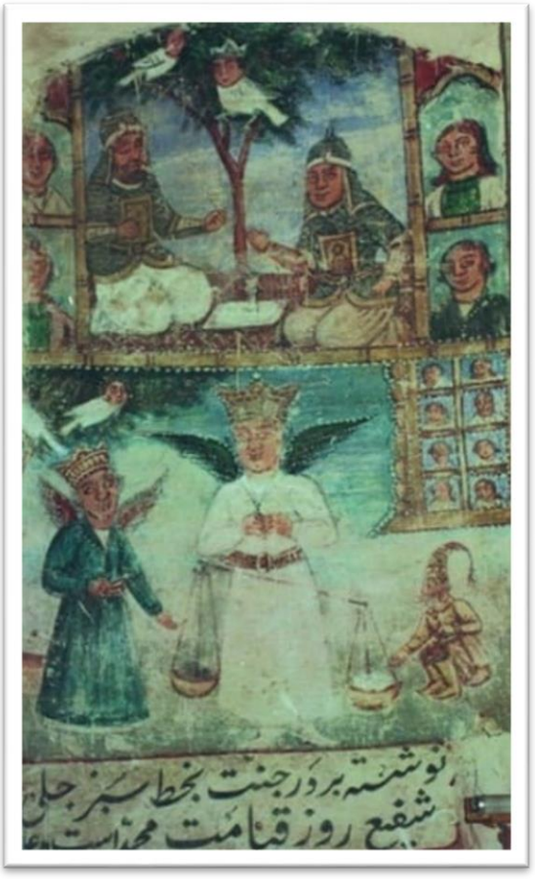
در شکل شماره ۶ صحنه‌ای با کادر عمودی، خطی در میانه تصویر، فضا را به دو قسمت تقسیم نموده است. در صحنه بالای کادر، شمایل دو آدم نشسته روبه‌روی هم با آب و درختی در میان شان، پرنده‌هایی با سر انسان و تاج به سر روی درخت نشسته‌اند. چهره‌هایی درون قاب، پشت سر آن‌ها در دو طرف جای دارند. در قسمت پایین کادر دو انسان با بال و تاج بر سر روبه‌روی هم ایستاده‌اند و آدمک کوچک‌تر با کلاه، در سمت راست شکل، روی زمین نشسته است. مقابل پیکره ایستاده سمت راست، ترازویی قرار دارد که سبد سمت راست با آیکونی به رنگ سفید پایین‌تر از سبد سمت چپ به رنگ سیاه قرار گرفته است. در گوشهٔ سمت راست، چهرهٔ هشت آدم درون قاب مشاهده می‌شود. در پایین کادر، نوشته‌ای با عبارت (نوشته بر در جنت بخط سبز جَلی/ شفیع روز قیامت محمد است و علی) وجود دارد. رنگ‌ها در فضای صحنه روشن‌تر، ملایم حس آرامش و خوشایندی در تصویر ایجاد کرده است (شکل۶).

## ۲-۷ تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌ها

این مرحله از تحلیل در نگاره‌های تصویر به مواردی پرداخته خواهد شد که اثر در ارتباط با آن‌ها قرار دارد و این ارتباط بینامتنی، معنای ثانویهٔ اثر را آشکار خواهد کرد. در فرآیند کشف این روابط است که در خواهیم یافت شخصیتی که در اثر تصویر شده، چه کسی است و اثر چه ماجرایی را روایت می‌کند. در شکل شمارهٔ ۵ صحنه‌ای از جهنم را می‌بینیم. در نیمهٔ بالایی تصویر آدم‌های کفن‌پوش، با عبور از پل، که در ادبیات مذهبی به آن پل صراط می‌گویند، در حال عبورند. این پل با مُورب‌بودن خود، فضا را به دو نیمه تقسیم کرده است. ترکیب مقابل فضای تیره در هماهنگی بصری قرار دارد. در نیمهٔ پایینی تصویر دو موکل به نام‌های نَکیر و مُنکر؛ گرز به دست با چهره‌ای ترسناک قرار گرفته‌اند. در پشت سرِ آن‌ها آتشی قرار دارد و انسان‌هایی که در این میانه گذاشته شده‌اند. در پایین کادر، قسمت وسط، موجودی عجیب، شبیه اژدها که به آن مار غاشیه می‌گویند با دهان باز قرار گرفته است. رنگ‌ها کاملاً گرم و گیرا، برای بیان مطلب؛ که دل هر زائری را به‌سمت تصاویر برای نیت درونی بکشاند. با دیدن این شمایل‌ها ازجمله احمدی یادآوری می‌شود: «در جهنم آب‌های داغ و تلخ، آتش‌های سوزان، سوختن‌های پی‌در پی ، عذاب‌های فراوان و نگهبانان غلاظ و شداد دیده می‌شوند که آنی به جهنمیان مهلت نمی‌دهند و می‌گویند: بچشید، مزهٔ آن چیزهایی را که خود مُسبب آن‌ها بوده‌اید» (Ahmadi, 1996, p.180).



شکل ۵ : جهنم
Fig 5: Hell




شکل۶ : بهشت
Fig 6: Paradise

نشانه‌های تصویری جهنم در این قاب، انتخاب رنگ حاکم بر فضا، تأثیر ترکیب‌بندی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دورهٔ قاجار ترسیم شده است.

شکل شماره ۶ در پایین کادر، شعری وجود داشت که امروزه بر اثر مرمت از بین رفته است: «نوشته بر در جنت بخط سبز جلی/شفیع روز قیامت محمد است و علی.» همین جمله نشان از روز داوری و حوض کوثر است. در قسمت بالای قاب، تصویر حضرت محمد (ص) روبه‌روی امام علی (ع)، هر دو بر تختی نشسته‌اند. این تخت، فضا را به دو نیمه تقسیم نموده است. نهر آب جاودان مابین آن‌ها، بالای درخت، پرندگانی شبیه فرشتگان و در پشت سر محمد (ص) و علی(ع)، دو قاب است که درون آن چهرهٔ انسان‌هایی قرار دارد. نیمه پایین فضا، صحنه‌ای از دو فرشتهٔ بال‌دار و تاج بر سر دیده می‌شود، که از فرشتگان بهشتی‌اند و روبه‌روی هم ایستاده‌اند. ترازویی در مقابل آن‌ها، که یک سمتش کاسه‌ای پُر از سیاهی و سمت دیگر، کاسه‌ای از سفیدی که میزان سنگینی و سبکی آن را نشان می‌دهد. شیطانکی نشسته بر زمین، به کاسهٔ محتویات سفید دست دراز نموده است. رنگ‌های این دو صحنه از قاب بسیار روشن، آبی‌های ملایم و آرام بخش که دل زائران را با دیدن این نقش نگاره و وعدهٔ بهشتی می‌رباید.

نشانه‌های تصویری آن، انتخاب رنگ‌های آرام بخش، ترسیم بهشت برای زائران نمودی از دنیای پس از مرگ را نشان می‌دهد.

بنابراین، در مرحله‌ای به چرایی دلیل انتخاب نگاره‌ها؛ در هر دو قاب با یک موضوع مذهبی به نام بهشت و جهنم مواجهیم؛ که چه عواملی بر چگونگی ترسیم نگاره‌ها معنایی فراتر داشته است و آن را متفاوت‌تر از سایر نقوش حاکم بر دیگر نقاشی‌های بنا دارد که در مرحلهٔ بعدی مورد تفسیر قرار خواهد گرفت.

## ۷-۳ تفسیر آیکونولوژی بهشت و جهنم در نقاشی‌های بُقعه پیر رودبند

در این مرحله به تفسیر داده‌های مرحلهٔ قبل در بستر طولانی تر از زمان می‌پردازیم. مُدرِکات این مرحله، مربوط به تعیین آن دسته از اصول مشخصه‌های یک ملت است که شامل دورهٔ زمانی، جایگاه، باورهای مذهبی و فلسفی نهفته هستند که توسط ناخودآگاه شخص در یک اثر متراکم می‌شوند.

ارنست کاسیرر[۵] از ادراک فرم‌های ناب، نقش‌مایه‌ها، تصاویر، داستان‌ها و حکایت‌ها با این رویکرد به‌عنوان ارزش‌های نمادین یاد می‌کند (Asadi and Balkhari, 2014, p.39). همچنین «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هرچیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیای طبیعی( سنگ‌ها، حیوانات و ...) یا آنچه دست‌ساز انسان است (خانه، کشتی و ...) و حتی اشکال تجریدی (اعداد، دایره و ...) در حقیقت، تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد، به‌گونه‌ای ناخودآگاه، اشیا یا اَشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند» (Mehdizadeh, 2015, p.17).

کشف و تفسیر این ارزش‌های نمادین (که اغلب برای هنرمند هم ناشناخته بود و ممکن است، بسیار متفاوت از آن چیزی باشد که قصد بیانش را داشته است)، را آیکونولوژی پاسخ خواهد داد. قبل از واکاوی عناصر تصویری این دو قاب در دیوارنگاری بقعه پیر رودبند، با توجه به بررسی شرایط اجتماعی، فرهنگی و هنری حاکم در دوران نقاش، اثرپذیری و اثرگذاری او بر نقوش، از جمله عواملی هستند که به آن پرداخته می‌شود. در تحقیق مفصل‌تری که نگارندگان از نقوش تصویری، بر بناهای مذهبی بازمانده از دورهٔ قاجار در استان خوزستان داشته‌اند، وجود این بقعهٔ متبرک از لحاظ نقاشی دیواری مذهبی یکی از خاص‌ترین بناهای استان محسوب می‌شود.

## الف- تفسیر اثرپذیری و اثرگذاری نقاش در شرایط اجتماعی،فرهنگی و هنری حاکم

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوقاب، که پیشتر اشاره شد، ترسیم بُعد معنوی نقوش در کنار عناصر مادی توسط نقاش است. در یکی از این دو قاب مجزا، عنوان «راقم اسدالله» نقاش این بنا آمده است. اما دلیل نوشتن فقط نام «اسدالله نقاش» در زیر یکی از نقاشی دیواری‌ها چیست؟ در مصاحبه با خاندان نقاش معلوم شد که ملا ابراهیم نقاش دو پسر به نام‌های «ملا اسدالله» و «ملا حسن» داشت که درکنار پدر و بعد از او، این حرفه را ادامه دادند. نقاشی‌ها توسط این دو فرد یا ترمیم یا بازسازی می‌شده‌اند. اما اسم ملا اسدالله نقاش در آثار وجود دارد، گرچه نقاشی‌های منصوب به او می‌تواند کار ملا حسن نقاش باشد، اما در پای نقاشی‌ها هیچ‌گونه اسمی از او نیست. ازآنجاکه ملا اسدالله برادر بزرگ‌تر است، به‌خاطر همین احترام، اسم او در نقاشی‌ها ثبت شده است که شاید در جاهای دیگر ایران این‌گونه نباشد. نقاشی برای بناهای متبرکه، در پیشگاه خداوند به نوعی فروتنی و خضوع است که می‌توانید در رفتار و نگرش نقاشان آن را مشاهده نمایید.

بنابراین با اشاره به این موضوع بعد از تحقیقات میدانی، مصاحبه، گفتمان و ارتباط چندین و چندساله با خاندان ملا ابراهیم، همچنین مشخص شد که نقاشان در دوره‌ای می‌زیستند که بیشتر هنرمندان با رفتن به جوامع هنری و تعالیمی که از آن سرزمین‌ها کسب می‌نمودند، تحت تأثیر آن هنر، نمودهای تصویری جدیدی از خود را به‌وجود می‌آوردند. در این مصاحبه، پسر ملا اسدالله نقاش تعریف نمودند؛ پدرش، دوره‌ای در اصفهان، زیر نظر هنرمندان ارامنه و نقاشان آن زمان گذرانده بود. همین صحبت، نگارندگان را به بررسی دقیق‌تر آیکون‌ها و انتخاب معنایی آن‌ها توسط نقاش سوق داد. و به این کشف رساند که ملا اسدالله نقاش، تحت تأثیر نقاشی‌های کلیسای وانک در اصفهان که الگوی تصویری اکثر هنرمندان ایرانی در آن زمان بوده است، قرار گرفته و با اثرپذیری از حالات، فرم و نوع ترسیم دیوارنگاری آنجا، دچار الهام شده است. همچنین مضمون بهشت و جهنم یکی از اشتراکات مذهبی تمام ادیان است که نقاشان برای ادای دِین خود در هر سرزمینی آن را اجرا می‌نموده‌اند (شکل۷).

ارمنیان جلفا به دستور شاه عباس اول به اصفهان مهاجرت کرده و در منطقهٔ جلفای کنونی ساکن شدند. ایشان پس از ساخت کلیسای وانک به تزئین آن با تصاویرِ نقاشی‌شده از کتاب مقدس پرداختند. با توجه به تأثیراتی که در ساخت این کلیسا از معماری رایج دوران صفوی دیده می‌شود؛ جای شک نیست که

هنرمندان مسلمان ایرانی با هنرمندان ارمنی جلفا رفت‌وآمد داشته و بالطّبع، هنرمندان نقاش مسلمان نیز این آثار هنری و نقاشی‌های دیواری را دیده‌اند و از آن متأثر گشته‌اند (Scarchia, 1997, p. 28).

اوج دیوارنگاری در دورهٔ قاجار است. بنابراین، بیشتر نقاشان سراسر ایران برای فراگیری فنون هنری عازم آنجا می‌شدند و پس از گذراندن ماه‌ها آموزش، هنر غربی و نگاه فرمیک نقوش را، در اثرگذاری با بناهای مذهبی خود ترسیم می‌نمودند.

در بیشتر بُقعه‌ها، تصاویری از زندگی، رشادت، دلیری، مظلومیت و شهادت امامان، همرا با تصاویری از بهشت و جهنم دیده می‌شود. در این مضمون عمده‌ترین هدف تبیین جایگاه ائمه و انسان‌های عادی با اعمال خوب و بد خود، بعد از این دنیاست که هنرمند آن را به تصویر درمی‌آورد تا زائران شاهد این شکوه باشند. یکی دیگر از نمودهای اثرپذیری نقاش، ترسیم نقوش در داخل قاب‌هایی با طاق رومی بر دیوار بقعه، همانند برخی تصاویر دیوار کلیسای وانک، که تصاویر را درون قاب‌هایی با این ویژگی قرار داده‌اند. در این بنا، وقتی وارد می‌شوید، در تصویر شماره ۴ قبل از ورود به حرم، یا خروج از آن، مکانی است که زائر مدتی در آن قرار می‌گیرد تا نیایش کند. در بالای دیوارها دور تا دور، با قاب‌های بلند دو در یک‌متر، نقاشی دیواری، دقیقاً رودرروی زائر قرار دارد. نکتهٔ بسیار جالب آنجاست که زمانی که در محل می‌نشینید یا می‌ایستید، قاب تصویرشده را از پایین به بالا مشاهده می‌نمایید که خود، گویای عظمت صحنه‌ای و پرسپکتیو فضایی نشئت‌گرفته از قاب‌های نقاشی کلیساهاست که باعث ایجاد واکنش درونی و بیرونی برای زائر بعد از دیدن زیبایی‌های بهشت و زشتی‌های جهنم شده و برای لحظه‌ای، او را از فضای مادی جدا، در فضای معنوی و اعتقادی نهفته در پس نقش‌مایه‌ها تطهیر می‌کند. از این جهت که نقاش، با نوعی همزادپنداری الگویی، درصدد اثرگذاری دستاورد درونی خود به شکل ایرانی است.

این موضوع را تاحدودی می‌توان در نتیجهٔ دوگانگی فکری نقاش ایرانی دانست، چراکه تا این زمان نتوانسته است از سنت‌های دیرینهٔ خود جدا و فکر خود را متمرکز بر موضوعات اروپایی و به عبارتی مضامین مذهبی جهان مسیحیت نماید و در فضایی بینابین قرار دارد. از سویی، نیز می‌توان این دوگانگی را در اختلاف نگاه و سلیقهٔ حامیان و متقاضیان نقاشی دیواری بُقعه و فضای فکری حاکم در آن منطقه دانست.

## ۸. معنای عناصر تصویری بهشت و جهنم، در نقاشی دیواری بُقعهٔ پیر رودبند

**۸-۱ آیکون ترازو:** در روایات دینی، ملاک و میزان در روز قیامت، اولیای الهی و عمل آن‌هاست، به این معنا که عمل و رفتار آن‌ها میزان است (Tabatabaei, 1973, p.11). با این تفسیر، ترازو نمادی از عدالت و دادخواهی دارد. دوکاسه با محتویات؛ سفید و سیاه درون آن، معنایی از اعمال خوب انسان است. گویی در حال میزان و سنجش اعمال انسان‌هاست (شکل۸). در واقع در روز محشر، پیامبری برای داوری انتخاب نشده است بلکه داوری و سنجش اعمال برعهدهٔ فرشتهٔ عدالت و سایر فرشتگان خداوند است.

**۸-۲-آیکون فرشته:** در دوران ایران باستان تا بعد از اسلام در آثار هنری، شاهد وجود فرشته به شکل‌های مختلف هستیم. اما وجود فرشتگان در نقاشی دیواری مذهبی قاجار با تاج و بال همیشه الهام‌گرفتن از نمودهای غربی داشته است.

ملائکه همیشه با تاجی بر سر در نقاشی‌ها حضور دارند و بازشناسی آن‌ها از افراد عادی، فقط با وجود تاج ممکن است. وجود تاج بر سر فرشتگان به معنی سلطنت معنوی ایشان بر این جهان و نظارت بر اعمال و کردار مردم و نیز برگزیده‌بودنشان از سوی خداوند است (Akhoyan, 2017, p.75) (شکل۹).

**۸-۳-آیکون هارپی:** شکل هارپی، ترکیب صورت انسان با بدن پرنده است. این نقش در هنر کهن ایران سابقهٔ بسیاری دارد. گریشمن معتقد است موضوع ترکیبی «زن-پرنده» به‌صورت ظرف یا دسته ظرف، مخصوص هنر ایران-اورارتو است. پس از ایران و اورارتو در هنر یونان و اورارتویی نیز این نشانه مربوط به مراسم به‌خاک‌سپردن مردگان است. این موجود ترکیبی است که روح مردگان را به دنیای دیگر می‌برد"(Grishman, 1992, p. 338).

شکل۷ :کلیسای وانک
(www.persiantourismguide.com)
Fig 7: Wank Church
(www.persiantourismguide.com)

شکل۸: آیکون ترازو در قاب بهشت
(نگارندگان)
Fig 8: The scale icon in the frame of Paradise (authors)

شکل۹:آیکون فرشته در قاب بهشت (نگارندگان)
Fig 9: The icon of the angel in the frame of heaven (authors)

بالای درخت طوبی، پرنده با سر انسان دیده می‌شود که بنا بـه رسم نقاشی قهوه‌خانه‌ای نامش را کنار آن نوشته‌اند: «مرغ بسـمل». این پرندهٔ تاج‌دار در نمونه‌های دیگر چون نقاشی بقعـه‌های متبرکـه، به‌عنوان حوری بهشـتی معرفـی می‌شـود (Hosseini, Mahmoudi, Rahmani, 2017, p.112). هارپی به‌عنوان نقش ترکیبی، انسـانی بـا سر پرنده در نقاشی‌های دوران مختلف ایران به تصویر کشیده شـده است. در اینجا، ارتباط رمزگونهٔ هـارپی بـا عـالم والا و ملکـوت کنـار گذاشته می‌شود و به شکل مستقیمی در مضـامین معنـوی و قدسـی معرفی می‌شود و حتی وظیفهٔ تزئینی نیز بر عهده ندارد؛ تنهـا معـرف عالم ملکوت است (Rahmani, 2017, p.60).

در این دوره نشانهٔ هارپی دارای شخصیت معنـوی مسـتقل، بـا حکم نوعی فرشته که بـا قـراردادن تـاج بـر سـر و اسـتفاده از بـدن پرندگان بهشتی این جایگاه را نشان می‌دهد. در نقاشی‌های عامیانـه، شخصیت هارپی روی درخت طوبی که زیر پای او حوض کوثر قـرار دارد. ارتباط مستقیم و دور از رمزگرایی با مضامین مذهبی برقرار کرده است. در تابلوی شمارهٔ ۱۵ وجـود ایـن نقـش فقـط نمـادی از عـالم ملکوت است (شکل۱۰).

**۸-٤-آیکون درخت:** این نقش‌مایه، برگرفته از جاودانگی و سرسبزی که برای شخصیت‌های به تصویر درآمده بر دیوار بقاع و نیز فرد مدفون در آن مکان می‌باشد، به تصویر در آمده است (Mirzaei Mehr, 2007, p. 71). هرگاه مکان مقدسی وجود داشته باشد، تصویر درخت مقدس (درخت زندگی) از نشانه‌های اصلی این مکان است. همانند تصویر آن در بهشت، که الگوی درخت–بقعه (مکان مقدس) کهن‌الگوی ازلی است. در میان بهشت، درخت زندگی و درخت شناخت خیر و شر وجود دارد.

**۸-۵-آیکون نوشتاری:** بسیاری از آثار دیوارنگاری بقعه‌ها فاقد امضا هستند، به‌خصوص با موضوعات مذهبی و عاشورایی، که در سنت تصویری ایران نیز وجود داشته و این نشانی از اهمیت‌ندادن به فردیت نقاش است (Hakim, 2018, p.130). گاهی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای امضادار با عبارت «رقم» کمترین یا عمل کمترین مخصوصاً در نقاشی های مذهبی امضا شده‌اند. کوماراسوامی این شیوهٔ اندیشه را ویژگی هنرمند مشترک هنرهای سنتی شرقی و غربی می‌داند. سنتی که همواره خود را وقف آن خیری می‌کند که قرار است در اثر هنری بروز یابد (Kumaraswamy, 2003, p.72). کار او انجام یک عبادت است و در این مسیر او بدون قصد و حتی بدون خودآگاه، به ابراز و بیان خویش می‌پردازد. این حالت تصادفی نیست بلکه این شیوهٔ کار او منطبق است با مفاهیم و موازینی که به زندگی او معنی می‌بخشد (شکل۱۱).

گاهی قسمتی از موضوع نقاشی، شعارهای روی قاب بوده است. این نشانه‌ها همانند یـک کـد، بـه نـوعی نـام افـراد و موضـوع‌های اشاره‌شده را نشان می‌دهـد. همچنـین کـار خـوانش مـتن را بـرای مخاطبـان سـاده و راه‌گشـای پیگیـری خـط روایـی داسـتان نقاشـی می‌شوند. مانند قاب شماره ۱۵ که با نوشتار «نوشته بر در جنت بخط سبز جلی/شفیع روز قیامت محمد است و علی.» بهشت‌بودن تصـویر را نشان می‌دهد. بنابراین، یکـی دیگـر از نشـانه‌های مسـتتر در ایـن نگاره‌ها، نوشتار اسـت کـه بـرای مشخص‌سـازی مضـمون، عناصـر داستانی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد.

**۸-٦- آیکون ملک‌جهنم:** این تصویر ملک‌جهنم در قاب بهشت، منتظر دریافت و ارائهٔ نامهٔ اعمال انسان‌هاست. او کنار ترازو نشسته و دستش را دراز نموده است(شکل۱۲).

**۸-۷ آیکون مار غاشیه:** در اسلام اژدها گاهی در چهرهٔ موجودات دوزخی ظاهر می‌شود و سند ما روایتی است که در کیمیای سعادت از پیغمبر نقل شده است (Samanian, Naebzadeh, 2016, p.79). غاشیه در لغت به معنی آتش، آتش جهنم و قیام است. اژدهایی است که گنهکاران را عذاب می‌دهد. همان‌طورکه مشاهده می‌نمایید، روز محشر به تصویر کشیده شده است. در جهنم مار غاشیه به شکل اژدهایی با دهان باز، در حال بلعیدن گنهکاران است. مار غاشیه به‌عنوان عنصر اصلی عذاب جهنم نشان داده است. بنابر منابعی چون بحارالانوار، مار در آخرین طبقهٔ جهنم که تابوت نام دارد، چنبره زده است و همراه با موجودات مخوف دیگری، آن‌ها را عذاب می‌دهند (Hosseini, Mahmoudi, Rahmani, 2017, p.112) (شکل ۱۳).

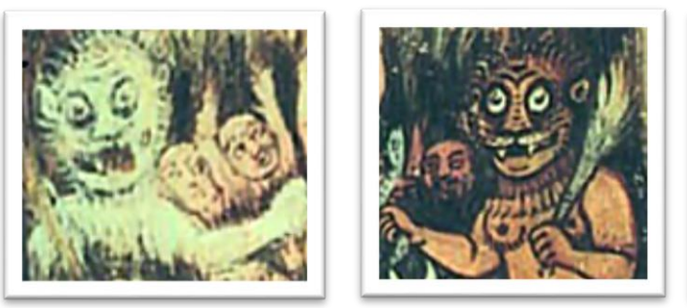
شکل۱۰ :آیکون هارپی در قاب بهشت (نگارندگان)
Fig 10: Harpy icon in the frame of Paradise (authors)

شکل۱۱ :آیکون نوشتاری در قاب بهشت (نگارندگان)
Fig 11: writing icon in Behesht frame (authors)

شکل۱۲ :آیکون ملک جهنم– در قاب بهشت (نگارندگان)
Fig12: The icon of the kingdom of hell - in the frame of heaven (authors)

**۸-۸- آیکون نَکیر و مُنکر:** یکی دیگر از عنصرهای عذاب‌دهنده، این نگهبانان جهنم با چهره‌های مشابه و بدن‌های عریان در حال شکنجه هستند. آن‌ها به اسم‌های دیگر هم نامیده می‌شوند. خداوند در قرآن می‌فرماید: «فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُوا فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَ شَهِيقٌ» اهل شقاوت در آتش جهنم گرفتار می‌شوند و آنجا آه و ناله سر خواهند داد. علامه طباطبائی (رضی‌الله عنه) در تفسیر این آیه می‌فرمایند: «در کشاف «زفیر» به دَم و بیرون‌کردن نَفَس و «شهیق» به بازدم و فروبردن هوا به درون تفسیر شده است... خداوند می‌خواهد که جهنمیان نفس‌ها را به سینه فرو برند و آن گاه خارج سازند و به‌جهت شدت حرارت آتش جهنم و بزرگی عذاب، در فریاد و آه و ناله، صدای خود را بلند می‌کنند» ( Masbah Yazdi, 1934, p.298) (شکل۱۴).

شکل۱۳ :آیکون مارغاشیه در قاب جهنم (نگارندگان)
Fig 13: Margashieh icon in the hell frame (authors



شکل۱۴ :آیکون نکیر و منکر در قاب جهنم (نگارندگان)
Fig 14: The icon of Nekir and Mankardar of Hell frame (authors)

| نگاره های مضمون جهنم | | آیکونولوژی | عوامل تاثیر گذار بر ترسیم مضمون بهشت و جهنم بقعه پیر رودبند دزفول |
|---|---|---|---|
| ملک جهنم<br>تصویر شماره۱۲ | | منتظر دریافت وارائه نامه اعمال انسان ها | ذهنیت ایرانی<br>هنرمند مکتب ندیده |
| مار غاشیه<br>تصویر شماره۱۳ | | عنوان عنصر اصلی عذاب جهنم | روایت دینی<br>و<br>تاثیرپذیری مذهبی |
| نکیر و منکر<br>تصویر شماره۱۴ | | نگهبانان جهنم با<br>چهره های مشابه و بدن های عریان | روایت دینی<br>تاثیرپذیری فرم و رنگ<br>از بهشت و جهنم کلیسای وانک |

شکل۱۵:آیکونولوژی نقوش تصویری قاب جهنم (نگارندگان)
Fig 15: Iconology of the pictorial motifs of the Hell frame (authors)

| نگاره های مضمون بهشت | | آیکونولوژی | عوامل تاثیر گذار بر ترسیم مضمون بهشت و جهنم بقعه پیر رودبند دزفول |
|---|---|---|---|
| ترازو<br>تصویر شماره۸ | | در حال میزان و سنجش اعمال انسان ها<br>رنگ سفید معنای اعمال خوب<br>و<br>رنگ سیاه معنای اعمال بد هستند | تاثیرپذیری<br>و<br>تاثیرگذاری نقاش در دوره<br>نوزش دیده در اصفهان |
| فرشته<br>تصویر شماره۹ | | سلطنت معنوی ایشان بر این جهان و<br>نظارت بر اعمال و کردار مردم و<br>نیز برگزیده بودنشان از سوی خداوند | تلفیق سنت های تصویری غربی و<br>ایرانی |
| هارپی<br>تصویر شماره۱۰ | | تنها معرف عالم ملکوت | ذهنیت ایرانی<br>تاثیرپذیری از<br>الگوی غربی و<br>رایج دوره قاجار |
| نوشتاری<br>تصویر شماره۱۱ | | این نشانه ها همانند یک کد برای نام افراد و موضوع بر دیوار بقعه ها نقش بسته است | امضای هنرمند<br>متاثر از ذهنیت ایرانی<br>و<br>تلفیق با ادبیات |

شکل۱۶: آیکونولوژی نقوش تصویری قاب بهشت (نگارندگان)
Fig 16: Iconology of the pictorial motifs of the Paradise frame (authors)

## نتیجه‌گیری

در فرجامین گام اطلاعات گردآوری‌شده به‌منظور منتهی‌شدن به نتایج مشخص، کوشش بر آن بود تا ضمن معرفی روش نقادی آیکونولوژی به شیوهٔ اروین پانوفسکی، به شناسایی کوچک‌ترین واحدهای بصری و بهره‌گیری از گفتمان فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و امثالهم، مولد یک اثر هنری در این مضمون، به معنایی ذاتی، نمادین اثر که بعضا از خود مؤلف نیز پنهان است و ناخودآگاه موجب شکل‌گیری اثر شده است، دست یابیم. عنصر تصویری بهشت و جهنم در دیوارنگاری بُقعهٔ پیر رودبند دزفول، از مهم‌ترین گونه‌های دیوارنگاری ایرانی است که دوران اوج و شکوفایی خود را در دورهٔ قاجار و در پیوند با بافت مذهبی این شهرستان، سبک و سیاق نقاش، بازتاب معنای خاص نگاره‌ها سپری نموده است.

وقتی دیوارنگاری مذهبی قاجار را می‌نگرید با دسته‌بندی انواع موضوعات دینی، به اشتراکاتی دست می‌یابید که کارکرد آن هدایت مخاطب به جهانی از مفاهیم و معانی است. این نوع دیوارنگاری با ترکیبی از مضامین مذهبی- دینی، در همراهی با طرح و نقش‌های معنادار، بر دیوار نقش بسته‌اند. و در درون، معناها و در ظاهر نشانه‌هایی برای بازدیدکنندگان و آیندگان دارد. رویکرد پانوفسکی به شناخت لایه‌های معنایی موجود در نگاره‌ها پاسخ می‌دهد.

نتایج پژوهش حاضر نشانگر آن است که در لایهٔ معنایی اول و دوم:

در دیوارنگاره‌های این بنا، قابِ نگارهٔ بهشت، آیکون فرشته‌های بالدار، هارپی، نشستن حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع)، چینش پرتره‌های درون قاب پشت سر امامان، مشابه نقاشی‌های مسیحی، ازجمله نقوش غربی هستند. اما در قاب جهنم، نقاش کاملاً ذهنی، بدوی و اصطلاحاً مکتب‌ندیده برداشت‌های دینی‌اش را ترسیم نموده است. در قاب جهنم آیکون نکیر و منکر، مار غاشیه و آدم‌های کفن‌پوش هرکدام تفسیر و نشانه‌ای برای انتخاب در این قاب دارند. بنابراین، هنرمند برداشت‌هایش را هوشمندانه و با توجه به مذهبی‌بودن شهر دزفول و کاربرد نگاره در مکانی متبرک اجرا نمود. او به‌گونه‌ای زیبا، تمایلات دینی را با توجه به تأثیرات غربی در آن دوره پیوند داده است.

اما در لایهٔ سوم معنایی:

در روش آیکونولوژی که بیش از دو سطح دیگر در ارتباطی تنگاتنگ، آیکون‌ها مورد تفسیر قرار گرفتند. انتخاب آیکون‌های

تصویری بهشت و جهنم در دیوارنگاری بقعهٔ پیر رودبند در پیوند با دیوارنگاری مذهبی دورهٔ قاجار، با دلایلی چون تأثیرپذیری از هنر غرب، تأثیر از هنرمندان کلیسا و نمودهای ذهنی هنرمند نقشی مؤثر ایفا کرده‌اند. نقوش تصویری عناصر بهشت و جهنم در بُقاع متبرکه، بهترین فضا و بستر برای خلق آثاری تأثیرگذار بر عوام بوده است که واکنش مخاطبان را چه درونی چه بیرونی برمی‌انگیزند و آن‌ها را به تأمل وامی‌دارند. بازدیدکنندگان بقاع، به زیبایی‌های بهشت و زشتی‌های جهنم می‌نگرند تا آن‌ها را از فضای مادی جدا کند و در دنیای معنوی و اعتقادی نهفته در پس نقش‌مایه‌ها تطهیر و غوطه‌ور سازند. البته محل قرارگیری نقاشی‌ها بر دیوار که چندمتر تا زمین فاصله دارند، خود بهترین پاسخ را در تأثیر روحی و ذهنی بازدیدکنندگان ایجاد می‌نماید. هدف مصورساختن داستان‌ها و روایت‌های مورد پسند عامه مردم، اثرگذاری بر روح و جان بیننده و تعمق در اعمال و احوال خود در زندگی این جهانی و پس از آن و نیز دریابند که ذره‌ای از اعمال انسان، بی‌حسابرسی باقی نمی‌ماند. بیشترین دلیل این اثرپذیری نقاط مشترک با نقاشی غربی به‌خصوص نقاشی‌های کلیسای وانک بوده است. نقاش با انجام چند نکتهٔ کلیدی در فضایی سنتی و بومی آن را ایرانی‌ساز نموده است. انجام مواردی نظیر انتخاب سایز قاب‌ها، نحوهٔ قرارگیری قاب‌های تصویری بر بدنهٔ دیوار، فرم قاب‌ها، خلاقیت در طراحی شخصیت‌های غربی، خلاقیت در مضمون مذهبی از جمله نکات مهم این تأثیرپذیری است.

از این‌رو، نقاش با درنظرگرفتن محیط زندگی، تأثیرات رایج در زمان خود و نیازطلبی مردم برای ارتباط‌گیری معنوی، این دو قاب را بسیار هوشمندانه طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی نمود. او با تقدس و عرفان، این مکان را به‌عنوان نقطهٔ ثقل تفکرات و نیروهای معنوی انسانی معرفی نمود.

## پی نوشت

1. Ervin Panofsky
2. Warburg Institute
3. Maria Vittoria Fontana

۴. دزفول یکی از شهرستان‌های استان خوزستان، با رودخانه‌ای به نام دز که از میان شهر می‌گذرد. دارای آب‌وهوایی صحرایی به‌نسبت خشک با تابستان‌های بسیار گرم و زمستان‌های معتدل است. دزپل، دژپل و در اصطلاح محلی آن را دزفیل و دسفیل گویند. در مغرب آن دز به‌منظور برقراری ارتباط بین پایتخت جدید یعنی جندی‌شاپور و شوشتر ساخته شد. (امامی‌فر،۱۳۸۶،۵۲)

5. Ernest Cassirer

## References


Abdi, Nahid. (2012). An Introduction to Iconology: Theory and Application of a Case Study of Iranian Painting, Tehran: Sokhan Publishing.

[عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعهٔ موردی نقاشی ایرانی، تهران: نشر سخن.]

Abed Doust, Hossein .(2014). A Study of the Formal and Content Effects of the Paintings of the Holy Shrines and Its Role in Promoting Shiite Beliefs in Iran, Proceedings of the First International Congress of Imamzadegan-Imamzadegan and Manifestations, Tehran: pp.289-311.

[عابد دوست، حسین. (۱۳۹۳). بررسی جلوه‌های صوری و محتوایی نقاشی‌های بُقاع متبرک و نقش آن در ترویج اعتقادات شیعی در ایران، مجموعه مقالات نخستین کنگرهٔ بین‌المللی امامزادگان- امامزادگان و تجلی‌گاه، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، ص۲۸۹ – ۳۱۱.]

Adams, Lori Schneider. (2008). Art Methodology, translated by Ali Masoumi, Tehran, Nazar Cultural Research Institute.

[آدامز، لوری اشنایدر. (۱۳۸۷). روش‌شناسی هنر، ترجمهٔ علی معصومی، مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی، تهران: نشر نظر.]

Ahmadi Tavana, Akram. (2011), Iconography of paintings related to Jamshid, Zahak and Fereydoun from Panofsky's point of view (in illustrated Shahnamehs until the end of the Timurid era), Master Thesis, Tehran, Faculty of Arts, Al-Zahra University.

–احمدی توانا، اکرم. (۱۳۹۰). شمایل‌شناسی نگاره‌های مربوط به جمشید و ضحاک و فریدون از دیدگاه پانوفسکی (در شاهنامه‌های مصور تا پایان عهد تیموری)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.

Ajand, Yaghoub. (2010). Research in the History of Painting and Painting in Iran, Vol. 2, Tehran: Samat.

[آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، ج۲، تهران: سمت.]

Akhavian, Mehdi. (2017). Investigating the reasons for reproducing the murals of the tombs of Naghshin tombs in Guilan region, Tehran: Nagreh, No. 42, pp.70-82.

[اخویان، مهدی. (۱۳۹۶). بررسی دلایل باز تولید نقاشی دیواری های بقاع نقشین منطقه گیلان، تهران: نشریه نگره، شماره ۴۲ ، ص۷۰–۸۲.]

Akhwani, Saeed, Mahmoudi, Fataneh. (2018). Analyzing layers of meaning in the paintings of the Khavaran Nameh version with an iconological approach - Journal of Fine Arts - Visual Arts, No. 74, pp. 23-34.

[اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۷). واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های نسخهٔ خاوران نامه با رویکرد آیکونولوژی، نشریهٔ هنرهای زیبا– هنرهای تجسمی، شماره۷۴ ،ص۲۳–۳۴. ]

Asadi, Mahyar and Balkhari, Hassan. (2014). Feasibility study of using iconology to interpret abstract works of art, Journal of Fine Arts-Visual Arts, No. 4, pp. 37-46.

[اسدی، مهیار؛ بلخاری، حسن. (۱۳۹۳). امکان‌سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره، نشریهٔ هنرهای زیبا–هنرهای تجسمی، شماره۴، ص۳۷–۴۶. ]

Ashtiani, Seyed Jalaluddin. (2015). Mazdisna and the Government, Tehran: Anteshar Co.

[آشتیانی، سید جلال‌الدین. (۱۳۹۴). مزدیسنا و حکومت، تهران: شرکت سهامی انتشار.]

Asgharpour Saroei, Samira. (2013). A Study of Qajar Murals with Emphasis on Courtly and Religious Themes, Journal of Art Research, No. 1, pp.98-112.

[اصغرپور ساورویی، سمیرا. (۱۳۹۲). بررسی دیوارنگاری‌های قاجار با تأکید بر مضامین درباری و مذهبی، نشریهٔ پژوهش هنر، شماره ۱، ص ۹۸–۱۱۲.]

Anasori, Jaber. (1987). An Introduction to Drama and Prayer in Iran, Tehran: University Jihad.

[عناصری، جابر. (۱۳۶۶). درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران، تهران: جهاد دانشگاهی.]

Blok Bashi, Ali. (2004). Taziyeh reading the holy hadith of misfortunes in a ritual play, Tehran: Amir Kabir.

[بلوک‌باشی، علی. (۱۳۸۳). تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی، تهران: امیر کبیر.]

Eliadeh, Mircha. (2006). A treatise on the history of religions, Jalal Sattari, Tehran: Soroush.

[ الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش]

Emamifar, Seyed Nizamuddin. (2007). A Study of Old Visual Motifs of Khuzestan, Art Month, No. 107-108, pp. 52-57.

[امامی‌فر، سید نظام‌الدین. (۱۳۸۶). بررسی نقوش تصویری قدیمی خوزستان، ماه هنر، شماره ۱۰۷–۱۰۸، ص۵۲–۵۷.]

Fadavi, Seyed Mohammad. (2007). Illustration in the Safavid and Qajar eras, Tehran: University of Tehran.

[فدوی، سیدمحمد. (۱۳۸۶). تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار، تهران: دانشگاه تهران.]

Grishman, novel. (1992). Iranian art in the Median and Achaemenid eras, translated by Isa Behnam, Tehran: Scientific and cultural.

[گریشمن، رمان. (۱۳۷۱ ). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران: علمی‌وفرهنگی]

Haj Mohammad Hosseini, Homayoun, Mahmoudi, Fataneh, Rahmani, Najibeh. (2017). A Study of Body Drawings of Otherworldly Themes in Islamic Art of Iran, Nagreh Scientific-Research Quarterly, No. 43, pp. 103-117.

[حاج محمد حسینی، همایون؛ محمودی، فتانه؛ رحمانی، نجیبه. (۱۳۹۶). بررسی ترسیمات پیکر نما مضامین اُخروی در هنر اسلامی ایران، فصلنامهٔ علمی–پژوهشی نگره، شماره۴۳، ص۱۰۳–۱۱۷. ]

Hakim, Azam. (2018). A Comparative Study of Religious Narrative in Coffee House and Gothic Paintings, Nagareh Scientific-Research Quarterly, No. 47, pp.94-109 .

[حکیم، اعظم. (۱۳۹۷). مطالعهٔ تطبیقی روایت‌پردازی دینی درنقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک، فصلنامهٔ علمی–پژوهشی نگره، شماره ۴۷ ، ص۹۴–۱۰۹.]

Hints, Walter. (1992). The Lost World of Elam, translated by Firooz Firooznia, first edition, Tehran: publisher of scientific and cultural publications.

[هینتس، والتر.(۱۳۷۱). دنیای گمشدهٔ عیلام، ترجمهٔ فیروز فیروزنیا، چاپ اول، تهران: ناشر انتشارات علمی و فرهنگی.]

Hosseinabadi, Zahra. (2016). A Study of Visual Symbols of Shiite Art in Coffee House Painting, Peykareh Magazine, No.9-10, pp.69-78 .

[حسین‌آبادی، زهرا. (۱۳۹۵). بررسی نمادهای تصویری هنر شیعی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، مجلهٔ پیکره، شمارهٔ ۹–۱۰، ص ۶۹–۷۸.]

Hosseini Motlagh, Maliheh. (2009). Research on the most common painting methods in the Qajar era, Book of the Month of Art, No. 138, pp.54-58.

[حسینی‌مطلق، ملیحه. (۱۳۸۸). پژوهشی پیرامون رایج‌ترین شیوه‌های نقاشی در عهد قاجار،کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۸، ص۵۴–۵۸.]

Javani, Asghar (2015), A Study of the Characteristics of Shiite Iconography in Qajar Coffee House Paintings, Quarterly Journal of Shiite Studies, Fourteenth Year, No. 55, 27-46 .[in Persian]

[جوانی، اصغر. (۱۳۹۵). بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری شیعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار، فصلنامهٔ علمی–پژوهشی شیعه‌شناسی، سال چهاردهم، شماره۵۵، ص ۲۷–۴۶.]

Kumaraswamy, Ananda. (2010). Philosophy of Christian and Oriental Art, Translator by Amir Hossein Zikrgoo, Tehran: Translating and Publishing Text Works of Art, Second Edition.

[ کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۹ ). فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی، ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، تهران: نشر آثار هنری متن، چاپ دوم.]

Mahdizadeh, Ali Reza. (2015). Comparative study of Iranian traditional painting with folk painting, Rushd Art Education Magazine, No 43, pp.10-19.

[مهدیزاده، علی‌رضا. (۱۳۹۴). مطالعهٔ تطبیقی نقاشی سنتی ایرانی با نقاشی عامیانه، نشریهٔ رشد آموزش هنر، شماره۴۳، ص۱۰ –۱۹.]

Mesbah Yazdi, Mohammad Taqi. (1934). The advice of the Prophet (peace be upon him) to Abu Dharr, Qom: Imam Khomeini Educational and Research Institute Publications.

[مصباح‌یزدی، محمدتقی. (۱۳۱۳). پندهای پیامبر (صلی الله علیه و آله) به ابوذر، قم: انتشارات مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی(قدس سره).]

Mirzaei Mehr, Ali Asghar. (2007). Paintings of holy shrines in Iran, Academy of Arts Publications.

[میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). نقاشی‌های بُقاع متبرکه در ایران، انتشارات فرهنگستان هنر.]

Nasim, Mojdeh .(2017/10/16) .Naqsh Rajab, a stone relief from the works of the Sassanid period, 12/03/2022 https://hamgardi.com/fa/Post/3144.

نسیم، مژده. (۱۳۹۶/۰۷/۲۴). نقش رجب، نقش برجستهٔ سنگی از آثار دورهٔ ساسانی، ۱۴۰۰/۰۳/۱۲

Panofski. (2009). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In The Art of Art History, Preziosi. [in Russian]

Scarcia, Roberto. (1997). Safavid Art, Zand and Qajar, translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Molly.

[اسکارچیا، روبرتو. (۱۳۷۶). هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.]

Rahmani, Najibeh. (2017). A Study of the Evolution of the Role of the Harp in Iranian Art from Prehistory to the Contemporary Period, Journal of Fine Arts - Visual Arts, No 1, pp. 53-67 .

[رحمانی، نجیبه. (۱۳۹۶). بررسی سیر تحول نقش هارپی در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا دوران معاصر، مجلهٔ هنرهای زیبا -هنرهای تجسمی، شمارهٔ1 ، ص۵۳–۶۷]

Safarzadeh, Naghmeh. (2014). A Study of the Image of Angels in Qajar Painting Bi-Quarterly, Shushtar Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, No. 5, pp.54-65.

[صفرزاده، نغمه. (۱۳۹۳). بررسی تصویر فرشتگان در نقاشی دورهٔ قاجار، دوفصل‌نامه، دانشکدهٔ هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، شماره۵ ، ص۵۴–۶۵]

–Sharifi, Ali Akbar. (2014). Study and analysis of Qajar murals, Islamic Art Website, No. 3, pp.55-59.

[شریفی، علی‌اکبر. (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل دیوارنگاری دورهٔ قاجار، سایت هنر اسلامی، شماره۳ ، ص ۵۵–۵۹.]

- Tabatabai, Mohammad Hussein. (1971-1970). Al-Mizan Fi Tafsir Al-Quran, 20 vols. Beirut - Lebanon: Press Foundation for Publications.

[طباطبایی، محمدحسین.( ۱۳۵۲—۱۳۵۱). المیزان فی تفسیر القرآن، ج ۲۰. بیروت – لبنان: مؤسسهٔ الأعلمی للمطبوعات.]