فصلنامه الهیات هنر - علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست و چهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۱۸۰-۱۵۵

واکاوی غنای حسی در دیوارنگاری‌های امامزاده‌های کاشان دوره قاجار

مصطفی جعفری دهکردی[۱]

چکیده

فضاهای عمومی شهری به‌واسطهٔ حضور مستمر و تعاملات مردم، نقشی بنیادین در شکل‌گیری ماهیت جامعه و زندگی جمعی برعهده دارد. کیفیت محیط‌زیست با متغیرهای گوناگونی ارزیابی می‌شود که یکی از آنها غنای حسی است. اماکن مذهبی ازجمله امامزاده‌ها با تکنیک‌ها و زینت‌های متنوع این قابلیت را دارند که اندیشه‌ها و باورهای دینی مردم را به دید همگان برسانند. در این میان دیوارنگاری‌ها به‌عنوان یک اصل اساسی در بروز مذهب شیعی نقش مهمی را ایفا کرده‌اند. کاشان به باسابقه تاریخی خود در حوزه دین و مذهب و معماران زبردست دربردارنده تعداد کثیری از بناهایی است که بر سطح دیوارهای گچی آن‌ها نقاشی‌های مذهبی به چشم می‌خورند. این دیوارنگاره‌ها بیشتر در دوره قاجار اجرا شده‌اند. اینکه در امامزاده‌های کاشان تا چه‌حدی به غنای حسی در ارتباط با مذهب شیعی توجه شده است؟ سؤالی است که با هدف شناسایی غنای حسی در تبلور هنر شیعی در این اماکن مقدس با روش توصیفی تحلیلی در راستای مطالعات اسنادی به آن پاسخ داده می‌شود. تصویرگری بناهای مذهبی می‌تواند یکی از عواملی باشد که باعث برانگیختگی حس مخاطب در فضا شود و غنای حسی فضا را بیشتر کند و به‌نوعی با مخاطب ارتباط عمیقی خلق کند. از طرفی هنرمندان در اعصار مختلف با به‌کارگیری حواس پنج‌گانه انسان و ادراک حسی توانسته‌اند

۱. دانشجوی دکتری گروه شهرسازی دانشگاه اصفهان. mustafa_dehkordi@yahoo.com

مفاهیم متنوعی را از جمله توجه به هنر ناب شیعی به کاربران انتقال دهند و با به‌کارگیری این آرایه‌ها، تصویری در فضای عمومی مذهبی چون امامزاده، به‌نوعی باعث افزایش حضورپذیری و تعامل مخاطب را در این فضای مذهبی ایجاد کرده است.

واژگان کلیدی: فضای عمومی، غنای حسی، دوره قاجار، امامزاده‌های کاشان، دیوارنگاری

مقدمه

معماری با قابلیت‌های متنوع خود می‌تواند تمهیداتی جهت توسعه درک جهان و بهبود آموخته‌های شخصی افراد جامعه شود. گفتنی است ارزش ادراکی یک محیط به نوع و میزان تقابل داده‌های حسی حاصله و کیفیت جداسازی آن‌ها سنجیده می‌شود؛ و به اطلاعات اکتسابی از آن محیط ارتباطی ندارد (قلی‌پور گشنیانی، ۱۳۹۳: ۲۰-۲۱). مؤلفه بینایی برای بیشتر افراد حس مسلط محسوب می‌شود. اغلب داده‌هایی که ما با آن‌ها ارتباط داریم، به مدد چشم‌هایمان به جریان می‌افتند. تصویرسازی موضوعات دینی در تاریخ هنر، پیشینه‌ای بس دراز دارد، و می‌توان آن را تا نخستین نمودهای تمدن در گوشه‌وکنار ایران ردیابی کرد. هنرمندان و باورمندان به این نکته توجه داشتند که هنر، می‌تواند محمل خوبی برای انتقال پیام مذهبی و اثرگذاری آن بر مخاطب و بیننده باشد. ازاین‌رو که تصویر، مهم‌ترین وسیله برای بیان حقیقت دانسته می‌شود (کپس، ۱۳۹۲: ۱۱). یک تصویر می‌تواند فراتر از متن با مخاطب ارتباط برقرار کند و بین بیننده و شخصیت‌ها و احساسات آنان، پیوند عمیقی برقرار سازد (جعفری دهکردی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۹۶). به‌عبارت‌دیگر تصویر، با وجود مخاطب است که آفریده می‌شود (رُز، ۱۳۹۴: ۵۷). هنرهای مذهبی در اقسام و صورت‌های گوناگون آن (اعم از دیوارنگاری، شمایل‌نگاری، نگارگری، پرده‌آرایی، تصویرسازی‌های قهوه‌خانه‌ای و غیره)، از این امر مستثنی نبودند. مخاطبان باورمند، البته که ایمان خود را از بطن و متن کتاب مقدسشان دریافت می‌کنند، اما با دیدن وجوه هنری مذهبی، بین خود و موضوع مقدس، احساس مذهبی خاصی برقرار می‌کردند که می‌توان آن را در دایره مطالعات مرتبط با تجربه دینی[1] گنجاند.

شناخت درجات فرایند درک انسان و چگونگی تعامل او با جهان هستی از مباحث جدی در زمینه معماری است. در دنیای کنونی، کارشناسان‌بخش معماری، تأکید مؤکدی بر مراتب شناخت ادراک انسان و تأثیراتی آن بر فرایند خلق و ادراک آثار معماری کرده‌اند و با انتقاد از دیدگاه مدرن مبنی بر نگرش صرف به حس بینایی، توجه به‌تمامی مراتب ادراک انسان را ضروری دانسته‌اند (تقدیر، ۴۸: ۱۳۹۶)؛ لذا طراحی باید در بهره‌گیری از قوه بصری جهت

---

1. experience

تشکیل ارتباط با استفاده‌کننده فضا، کارآزموده باشد؛ همچنین این قابلیت را داشته باشد که از طریق دیگر محرک‌های شایسته حسی، موجبات پایداری و تشدید ارتباط بصری را فراهم کند. در غیر این صورت ادراک به‌دست‌آمده، سست و بی‌سامان خواهد بود (ماتلاک، ۲۵۳: ۱۳۷۹). هنر عمومی نقش مهمی در فرهنگ، روحیه و زندگی روزمره افراد جامعه ایفا می‌کند. یک طراحی هنری عمومی نه‌تنها می‌تواند ظاهر شهر را زیباتر کند، بلکه از طریق رسانه‌های هنری به قلب مردم نیز نفوذ پیدا می‌کند. با گذشت زمان، هنر عمومی جلوه‌های خود را در جامعه افزایش می‌دهد؛ با خوانش دیوارنگاری ابنیه یک شهر در هر دورانی می‌توان شالوده‌های فکری و روان‌شناسی باشندگان آن جامعه را درک کرد. این نکته مهمی است که تفاوت‌های اساسی هنر دیواری در هر جامعه و دوره‌ای را مطرح می‌کند. از این زاویه، در این پژوهش ویژگی‌های شکلی و مفهومی تصویرگری "مضامین شیعی" در دیوارنگاری‌های امامزاده‌های دوره قاجار کاشان بررسی می‌شود و به این پرسش پاسخ داده می‌شود که: در امامزاده‌های کاشان تا چه‌حدی به غنای حسی در ارتباط با مذهب شیعی توجه شده است؟ براین‌اساس در این پژوهش ابتدا به غنای حسی توجه می‌شود؛ سپس نقاشی‌های دیوارهای گچی امامزادگان کاشان به‌عنوان یک بنای عمومی دوره قاجار تحلیل می‌شوند.

روش پژوهش

این پژوهش یک کنکاش نظری مبتنی بر مطالعات اسنادی بوده و جامعه آماری نیز برگرفته از دیوارنگاری‌های عمومی دوره قاجار است که از بین آن‌ها امامزادگان کاشان موردتوجه هستند. نگارنده به‌صورت هدفمند ۷ دیوارنگاره از شهر کاشان را به‌گزین کرده‌است. داده‌های مستخرج از منابع معتبر با ابزارهای چون برگه شناسه، رایانه و اسکنر گردآوری شده‌اند و بررسی‌های به روش کیفی بر مبنای تجزیه و تحلیل توصیفی - تحلیلی به اطلاعات مستند تبدیل شده‌اند.

پیشینه پژوهش

آژند (۱۳۸۵) در مقاله «دیوارنگاری در دوره قاجار» به‌صورت فهرست‌وار دیوارنگاری اماکن

عمومی این دوره، همچون امامزاده‌ها را دسته‌بندی کرده است. زنگی (۱۳۹۵) در مقاله "روایت منظر در دیوارنگاری؛ کاربست دیوارنگاری شهری در دستیابی به منظر شهری انسانگرا" باور دارد که: قابلیت‌های هنرهای شهری به‌طور آشکار در ویژگی‌های بنیادین منظر شهری شامل »خوانایی»، «هویتمندی» و «زیبایی» موثر است. عملکرد ده‌گانه شناسایی شده دیوارنگاری در منظر شهری در راستای دستیابی به مولفه‌های منظر مطبوع شهر موثر هستند و کاربرد این تأثیرات در خوانش منظر شهری و ماهیت وجودی آن، بیش از زیباسازی شهری است. این مسئله نشانگر اثربخشی راسخ و استوار دیوارنگاری در منظر شهری می‌باشد که حاکی از اعمال اثر هنر به‌واسطه هیأت و سیمای شهر، بر لایه‌های ذهنی آن دارد. اکبرزاده و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله "بهره‌گیری از غنای حسی در تداعی مفهوم توحید در مساجد ایران"، در راستای ادراک مفهوم توحید در ناحیه مرکزی ایران به این نتیجه رسیده‌اند که مساجد امام اصفهان و آقابزرگ کاشان، بیشترین تعداد مولفه‌های غنای حسی و توحیدی داشته‌اند و مسجد شیخ لطف‌الله کمترین مولفه‌های توحید و غنای حسی را از میان شش مسجد مورد نظر، دارد. جیحانی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله "مطالعه معماری و سیر تحول تاریخی زیارتگاه غایب در کاشان"، با مطالعات اسنادی و میدانی شکل اولیه بنا را بقعه‌ای کوچک در میان فضای باغی متعلق به سال ۹۲۰ ق می‌دانند که در گذر زمان‌بخش‌های شمالی و جنوبی آن تکمیل شده‌اند و در دوره‌های متاخر نیزبخش‌هایی چون گنبدخانه و هشت فضای دیگر به آن افزوده شده است. آنچه پژوهش حاضر را از سایرین متمایز می‌کند مبنا قرادادن غنای حسی در امامزادگان ایران و سنجش میزان تأثیر و نقش این نوع ادراک در راستای ارتباط مرم با دین و مذهب شیعی است.

غنای حسی

تجربه انسان از محیط با کانال‌های حسی بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لمسی صورت می‌گیرد. وسعت و عمق تجارب حاصله، تحت عنوان مفهوم کلی غنای حسی قابل‌بررسی است (صداقت، ۱۳۹۶: ۱). غنای حسی کیفیتی است که باعث می‌گردد؛ تنوع تجربیات حسی که موجب لذت استفاده‌کنندگان هستند؛ افزایش یابد. این کیفیت موجب ارتقاء قدرت انتخاب مردم می‌گردد (بنتلی و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۶۵). عناصر درجهت رسیدن به غنای حسی و ایفای

نقش، بایستی قابلیت روئیت داشته باشند.

غنای حسی بصری

برای اکثریت مردم بینایی از نظر توانایی گردآوری داده‌ها و قابلیت مهارشدن، حس مسلطی محسوب می‌شود؛ زیرا اکثر اطلاعات از طریق چشم به جریان می‌افتند. بااین‌حال، غنای حسی تنها یک مسئله ناب بصری لحاظ نمی‌شود و سایر حس‌ها از جمله جابه‌جایی، بویایی، شنوایی و بساوایی نیز جزء الزامات طراحی هستند (بنتلی و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۶۵). از جمله الزاماتی که بنتلی در جهت دستیابی به غنای حسی بصری بر آن تأکید می‌کند، "الزامات زمان رؤیت" است. بدین معنی که اگر چنین احتمالی وجود داشته باشد که مردم در یک برهه زمانی نسبتاً طولانی به سطح خاصی بنگرند، باید به‌تفصیل به جزئیات پرداخت و سطح موردنظر بایستی چنان ساماندهی گردد که توان، پایداری و نفوذش برای یک برهه زمانی ممتد ادامه داشته باشد. این مسئله به‌واسطهٔ اعمال پیچیدگی بصری کلان و توانمند، خلق شگفتی‌ها و یا اعمال رمز و رازهای دیداری و نیز توصیف، تبیین و ارزیابی و یا فراگیر کردن انگارش‌های ذهنی مخاطب، قابل‌دستیابی است (بنتلی و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۶۵). وی غنای حس بینایی را به حضور تضادهای بصری، وابسته دانسته و بر این باور است که افزایش تعداد عناصر شاخص یک سطح تا حدی معین، بر غنای حس بینایی می‌افزاید. حس بینایی از میان حواس بیشترین ارتباط را با محیط به عهده دارد (پاکزاد و بزرگ، ۱۳۹۱: ۶۵). مطلوبیت ناشی از حس بینایی زمانی حاصل می‌گردد که از فرم‌ها، رنگ‌ها و بافت‌های متفاوت محیطی به واسطه چشم بهره بگیریم (Degan & Gillian, ۲۰۰۸: ۴۷). مؤلفه‌های خلق غنای حسی بصری برگرفته از عناصر گوناگون و برجسته‌ای چون تقابل‌ها، کیفیت‌های بصری کالبد (رنگ، بافت، فرم) و نمونه‌های هویت‌مند هستند (صداقت، ۱۳۹۶: ۷۷). کایماز در پژوهشی بیان کرد ادراک بصری بیش از سایر حواس در درک محیط تأثیر دارد و همچنین صدا به‌اندازه تصویر در درک محیط توسط فرد مؤثر است. (kaymaz, ۲۰۱)این حس توسط صاحب‌نظران به طرق مختلف

بیـان شـده کـه در جـدول ۱ به‌صـورت فهرسـت‌وار بـه آن پرداختـه شـده اسـت.

جدول۱: تعاریف حس بینایی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های غنای حسی محیط از دیدگاه صاحب‌نظران (لطفی و زمانی، ۱۳۹۳: ۴۷).

نظریه‌پرداز	تعاریف و ویژگی‌ها
روسی (۱۹۶۶)	جایگاه شاخص حس بینایی در مدرنیته شهری به مدد اقتصاد تجاری و تبلیغات در قرن نوزدهم میلادی.
ساینوت (۱۹۹۱)	رفیع‌ترین جایگاه در رتبه‌بندی حواس
سیمون (۱۹۹۳)	بنیادی‌ترین نقش در ارائه و ادراک فضای شهری و اخذ بیشترین داده‌ها از محیط در قالب منظر بصری
گلکار (۲۰۰۸)	یکی دانستن منظر شهری با منظر بصری و طراحی شهری با مدیریت منظرشهری (منظر عینی و ذهنی) برمبنای اغلب صاحب‌نظران

مفهـوم محیـط بصـری از بـدو ظهـور تـا بالندگـی طراحـی شـهری، ماننـد پدیده‌هـای زنـده و پویـا شـاهد اسـتحاله، تکامـل و الگوهـای متمایـز بـوده؛ یکـی از ایـن طرح‌هـا، منظـر شـهری آرایشـی-تزیینـی اسـت کـه در نقش‌نمـای جـداره پدیـدار می‌شـود (گلـکار، ۱۳۸۷: ۱۱۰). جنبـه بصـری شـهر امـکان "خوانش"محیـط را به‌ماننـد یک"متـن "میسـر می‌سـازد. تنهـا در آینـه محیـط دیـداری و منظـر شـهری اسـت کـه زوایـای ناملمـوس حیـات مدنـی، ماننـد فقـر و ثـروت، سـلطه نهادهـا و ارزش‌هـای مقـرر، سـلایق زیباشـناختی خرده‌فرهنگ‌هـا، عمـق تاریخـی شـهر، میـزان ایمنـی و آرامـش جامعـه، چگونگـی احتـرام جامعـه بـه قراردادهـای اجتماعـی و غیـره بـه مـدد نظامـی از"نشـانه‌ها" امـکان بـروز خارجـی یافتـه و سـنجش مثبـت و یـا منفـی را فراهـم می‌کنـد (گلـکار، ۱۳۸۷: ۹۶). فهـم منظـر شـهری به‌مثابـه "نظامـی از نشـانه‌ها" کـه " تـوان پیام"رسـانی در زمینه‌هـای مختلـف را دارد و بـه فـرد ایـن توانایـی را می‌دهـد تـا بـا خوانـش متـن شـهر، معانـی آن را آشـکار و تبییـن نمایـد و در هـدف مؤلف/مؤلفیـن آن کاوش کـرد. شـماری از معمـاران، ماننـد دانیـل لیبسـکیند[1] کلاً معمـاری را یـک هنـر رسـانه‌ای مطـرح می‌کنـد و بالطبـع در قلمـرو چنیـن اسـتنباطی از معمـاری، منظـر شـهری در جایـگاه یـک گوینـده و پیام‌رسـان، نقـش جابه‌جایـی پیام‌هـا، روایـات و اندرزهـای مختلـف را برعهـده

۱ Daniel Libeskind

می‌گیرد. منظر شهری از طریق نظام نشانه‌های خود می‌تواند ارزش‌های حساس جامعه را به بینندگان القا می‌کند (گلکار، ۱۳۸۷: ۹۶). آن‌گونه که آلدو روسی[۱] گفته است "شهر چیزی نیست جز تاریخ هم زمان شده ". در این کلام عالمانه که همانندی شگرفی با دیدگاه کوین لینچ[۲] مبنی بر این‌که "شهر ماکتی از تاریخ است که با مصالحی چون آجر، بتن، شیشه، سنگ و... ساخته شده "دارد؛ این مضمون مستور است که منظر شهری می‌تواند دوره‌های پی‌درپی تاریخ یک جامعه شهری را نمایان کند (گلکار، ۱۳۸۷: ۹۹).

اهمیت امامزاده‌ها در شهرهای ایرانی-اسلامی

فضاهای مذهبی جایگاهی جهت رخدادهای مذهبی برپاشده از باورهای شیعی و سنتی هستند؛ که با نگاهی واقع‌گرایانه در سویه‌های متفاوت هویت و اسلوب زندگی شهرهای اسلامی از سال‌های متمادی نقش داشته‌اند. بقعه‌های متبرکه و آرامگاه امامزادگان، از منزلت عرفانی، فرهنگی و اجتماعی شامخی در ارکان شهرهای ایرانی-اسلامی برخوردار هستند. مهم‌ترین حوزه تأثیرگذاری امامزاده‌ها می‌تواندبخش فرهنگی و اجتماعی باشد که با آموزه‌ها، اعتقادات و احساسات شیعی پیوندی ژرف دارد. همچنین با نمود کالبدی این مسئله، آرامگاهی از معماری و طراحی شهری ایرانی‌اسلامی بر کالبد بقعه‌های امامزاده‌ها در طول دوره‌های مختلف تاکنون پدیدآمده است که عامل پیوند زندگی شهری با مفاهیم و مضامین فرهنگی اجتماعی - با اولویت و مرکزیت تحریک عواطف شیعی- و محوری جهت استحکام مفهوم، آرام‌بخشی به شهر است؛ و یکی از مهم‌ترین عناصر ساختار شهری و فضایی بومی برای تعاملات اجتماعی محسوب می‌گردد (مولایی، ۱۳۹۸: ۲۸-۲۹). مراکز و مجموعه‌ها و فضاهای مذهبی به‌عنوان عناصر بنیادین در ساختار شهرهای شیعی هستند و در قالب گره‌ها و نشانه‌های کلیدی محسوب می‌شوند. رابطه فضاهای مذهبی با عناصر سه‌گانه تصویر شهر کوین لینچ می‌تواند به‌صورت

---

۱ Aldo Rossi

۲ Kevin Andrew Lynch

جدول ۱ باشد.

جدول ۱: جایگاه فضاهای مذهبی در ابعاد مختلف ساختار شهری و مفاهیم آن‌ها (مولایی، ۱۳۹۸: ۳۵).

ابعاد ساختار شهری				
فضای مذهبی به‌عنوان قلب و مغز شهرهای ایرانی، انشعاب مسیرهای قوی در تصویر ذهنی شهروندان	کالبدی	اجتماعی و فرهنگی	اعتقادی	فضای دینی
	جایگاه	فضای مذهبی به‌عنوان قلب و مغز شهرهای ایرانی، انشعاب مسیرهای قوی در تصویر ذهنی شهروندان	جایگاه	جایگاه
	شواهد	مساجد، تکایا و حسینیه‌ها، حرم امامزادگان، قدمگاه‌ها و بقاع متبرکه	شواهد	

اجرای آیین‌ها و اجرای آداب چون نیایش‌های فردی و گروهی، تعزیه، سوگواری‌ها و سایر مراسم‌های عبادی سیاسی در فضاهای مذهبی، افزون بر ایجاد ارتباط روحی افراد به این اماکن، می‌توانند با اصول یا فروع دین ارتباط داشته باشند، و حاوی مفاهیم مقدسی باشند که در ذهن هر ایرانی مسلمان گره خورده است. این شاخصه‌ها می‌تواند نقش عمده‌ای در جهت مانایی اماکن مذهبی در زندگی مردم و اذهان عمومی داشته باشد (مولایی، ۱۳۹۸: ۳۵). امامزاده‌ها به‌عنوان مرکزی مذهبی، فرهنگی و البته اجتماعی، وظیفه خطیری در هویت شهرهای ایرانی برعهده دارند؛ از این میان، بخش‌های اجتماعی و فرهنگی، سرآمدترین حوزه‌های مؤثر، در جوامع شیعی محسوب می‌شوند. به دیگر سخن، تعاملات اجتماعی، ارتباط با فضا، احساس آرامش و حس مکان و تعلق خاطر مذکور در شهرهای ایرانی می‌تواند در امامزاده‌ها صورت گیرد. این مجموعه‌ها که بیشتر در قلب و مرکز شهر حضور دارند؛ شاخه‌های متعددی را از خود در سطح شهر منتشر کرده‌اند که حضور مردم را در آنجا تداوم بخشند؛ پس به‌یقین می‌توان گفت: «امامزاده‌ها در شهرهای ایرانی-اسلامی، به‌ویژه فضاهای باز آن، به‌عنوان

فضای شهری بومی و مکانی برای تعاملات اجتماعی محسوب می‌شود» (مولایی، ۱۳۹۸: ۳۷-۳۸).

هماهنگی و ارتباط دیوارنگاره‌ها با عوامل محیطی

نقش هنر عمومی در جامعه فراتر از زیباسازی است؛ زیرا هویت جامعه را شکل می‌دهد و به‌عنوان یک ابزار قدرتمند برای تعامل اجتماعی عمل می‌کند. «هنر عمومی به‌عنوان جنبه‌ای از قواعد فرهنگی دیده می‌شود که جرقه مقاومت [اجتماعی در برابر رویکردهای نوین] را برمی‌انگیزد» (Sharp, Pollock, Paddison, ۲۰۰۵: ۱۰۰۳). تأثیر این هنر بر ویژگی‌های بصری و اثرگذاری عاطفی در منظر عمومی چنین می‌نمایاند که هنرهای عمومی تداعی‌کننده ویژگی‌های بصری مختلفی هستند که اغلب با لذت بصری همراه است؛ بنابراین، هنر عمومی به بهبود زندگی در فضای شهری و ایجاد تصویری جذاب‌تر از شهر کمک می‌کند (Motoyama; Hanyu, ۲۰۱۴: ۱۴). خلق هنر عمومی باید با حساسیت‌های زیبایی‌شناختی مردم جامعه خود هماهنگ بوده و در معیارهایی هنرمندانه ظاهر شود. باید این نکته را متذکر شد که «هنر عمومی نه‌تنها باید الزامات اساسی زیبایی‌شناختی را از نظر فرم برآورده کند، بلکه باید نیازهای روزمره مردم را از نظر عملکرد برآورده سازد» (Robidoux, Kovacs, ۲۰۱۸: ۱۵۹-۱۶۰). دیوارنگاری شهری را می‌توان عنصری نافذ در راستای معنابخشی به فضا و درک شایسته‌تر آن ازطریق شهروندان قلمداد کرد.

باتوجه‌به این‌که خوانش عنصر معنا به‌وسیله تصویر، ساده‌تر و عمومی‌تر از استنباط آن از طریق حجم و فرم معماری است؛ پس می‌تواند در هویت‌مند ساختن فضای شهری نقش مؤثری داشته باشد (زنگی، ۱۳۹۵: ۳۵). «معماری، خود مجموعه‌ای از فضاها و حجم‌های رنگی با ویژگی‌های گوناگون بصری است و به‌واسطهٔ همین قابلیت‌ها است که به‌خودی‌خود یک اثر هنری مستقل محسوب می‌گردد و با دیوارنگاری ارتباط می‌گیرد» زنگی به نقل از (غزائیان، حقیقت‌بین، ۱۳۹۲: ۱۵۹). تأثیرات هنرهای شهری و دیوارنگاری شهری بر محیط شهری طیف گسترده‌ای از عملکردهای فرهنگی-هنری، اطلاع‌رسانی-رسانه‌ای، آموزشی-تربیتی، زیباسازی-هویت‌بخشی، اقتصادی-تبلیغاتی و سیاسی-حاکمیتی را شامل می‌شوند و

این گوناگونی و گستردگی کارکرد، متأثر از مؤلفه‌های این هنرها در زمینه نمایش و مواجهه با مخاطبان است. در میان هنرهای شهری، دیوارنگاری از گنجایش خوانش چشمگیری برخوردار است و ارتباط آن با شهروندان، عمومیت‌یافته‌تر، پیوسته و وسیع است (زنگی، ۱۳۹۵: ۴۲)؛ و «می‌توان آن را شکل اجتماعی هنر نقاشی قلمداد کرد. جنبه کارکردی دیوارنگاری در دوره‌های مختلف تاریخی، دستخوش فرازوفرودهایی بوده است که سازش این فراز و فرودها با تغییرات اجتماعی و تأثیرات دوسویه آنها بر یکدیگر، گواه روشنی بر رویکرد اجتماعی دیوارنگاری و آگاهی حاکمان وقت و مجریان این هنر از قابلیت اجتماعی آن است» (زنگی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۶).

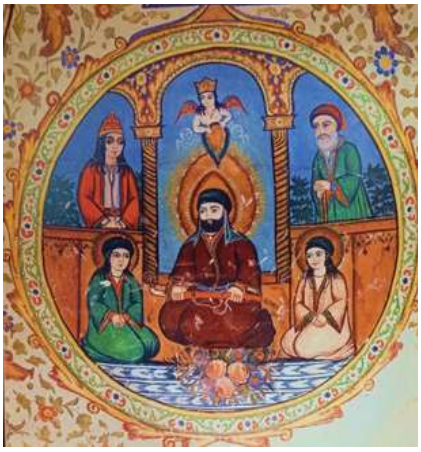
در ابتدای سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار، هنر ایران جلوه تازه‌ای می‌یابد و با آغاز فرماندهی ناصرالدین‌شاه قاجار، به نقاشی روی ابنیه در مفهوم هنری عام و گسترده توجه خاصی می‌شود. نقاشی ایران در عرصه دیوارنگاری، پیونددهنده مبانی مذهبی، ملی و سنتی با چشم و دل مردم می‌شود؛ روایات مذهبی و مقدس در تکیه‌ها، سقاخانه‌ها و حسینیه‌ها بر تن دیوارها در فضاهای دولتی و عمومی می‌نشیند (سیف، : ۱۳۸۹ ۱۷-۱۶). «دیوارنگاری دوره قاجار علاوه بر دربار در برخورد با جامعه، بخشی از نگرش‌ها و رفتارهای مردم عام را نمایان کرد؛ این آثار درون‌مایه‌هایی را به ناظران القا کرد که در بین گروه‌های مختلف زمانه قابل‌فهم بود. تعدادی از نقاشان به‌اصطلاح بازاری آن دوره جاذبه‌های مختلف باورهای مردم را در این تصاویر بازنمودند و علاوه بر جلوه‌گری هنرشان؛ از نظر جامعه‌شناختی نیز ارزشی دوچندان به آن بخشیدند» (آژند، ۱۳۸۵: ۴۱). دیوارنگاری به‌عنوان وسایل تبلیغاتی در زمان قاجار، دربردارنده مضامین مذهبی باب روز بود که هنرمندان آن دوره این موضوع را محلی برای هنرنمایی خود قرار داده بودند. «جامعه ایران در زمان قاجار به‌شدت جامعه‌ای مذهبی بود و در آن نه روشنفکران مذهبی یا عالمان خبره و فرهیخته، بلکه قشریون و معتقدین به جنبه‌های آیینی دینی حرف اول را می‌زدند» (حاتمی، ۱۳۹۸: ۶۹). این مسئله باعث به‌وجودآمدن آثاری از سوی هنرمندان گردید که به‌نوعی ارادت و احترام خاص خود را به ائمه اطهار (ع) نشان دهند؛ بنابراین آثار بازمانده از هنر عمومی دوره قاجار، تا حد بالایی سطح فکر عمومی مردم – حکومت را نشان می‌دهد. «عمومی شدن یا بدان صورت که با نام هنر عمومی می‌شناسیم، به دلیل ماهیت و منبع آفرینش خود، از همان ابتدای بروز، میل شدیدی برای ارضای نیازهای عمومی تراوش می‌کند» (Russell, ۲۰۰۴: ۲۳). در میان همه آرایه‌هایی که در بناها انجام می‌شود،

نقاشی‌های دیواری از نظر محتوا و مضمون و البته پیوند عمیق با افراد جامعه برقرار می‌کند و به طور مستقیم باورهای هنرمند را به مخاطب منتقل می‌کنند. باورهایی که در بطن جامعه نهادینه شده‌اند و با فرهنگ و اعتقادات جمعی مرتبط شده‌اند و در نگاهی آنی، به روح مخاطب نفوذ پیدا کرده و او را منقلب می‌نمایند. این نوع تزیین در معماری مقامی والا پیدا می‌کند و علاوه بر جنبه کاربردی، اوج تعالی و روح آفرینندگان آن را نمایان می‌کند. آرایه‌ای که با رنگ و نقش در پی تجلی حقیقت و ماهیت آفرینش است. «فردیت هنرمند در جریان این گستره هنری ناپیداست؛ لذا نمی‌توان از فرد یا حتی افرادی شاخص در مقام آغازگر این مکتب یا جریان هنری یاد کرد (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۸). نقاشی دیواری، به‌عنوان یک رسانه برای دستیابی به مصادیق مذهبی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی است. یکی از نمودهای ایجاد هماهنگی با محیط، همگانی بودن نقاشی‌های دیواری است که هنرمند با خلاقیت‌های گوناگون ازطریق فرم و رنگ، در فضاهای عمومی از قبیل گذرگاه‌های شهری، اماکن خرید، اماکن مقدس و... آن‌ها را، نقاشی می‌کند؛ امامزاده‌ها در فرهنگ عمومی مردم بسیار ارزشمند هستند و طی سالیان سال، دائماً میزبان دامنه گسترده‌ای از انسان‌ها هستند؛ بنابراین دیوارنگاری در این محل‌ها، همه اقشار جامعه را درگیر می‌کند و باعث برانگیختگی مخاطب می‌شود؛ و از طریق انتقال سریع مفاهیم به همگان و به ثمر رساندن پیام رسانه‌ای نقش بارزی ایفا می‌کنند؛ در انتخاب موضوع نقاشی‌های دیواری، جنبه همگانی و غیرانحصاری بودن مراعات شده؛ ضمن اینکه وجود چنین تصاویری در هر دو مکان، آرامش روحی و روانی را افزایش داده است. هماهنگی موضوع نقاشی‌های دیواری با مکان نیز از دیگر ویژگی‌های قابل‌توجه است. در دیوارنگاری‌های کاشان شاهد تصویرسازی موضوعات فراوانی از تعلقات شیعی هستیم که یکی از آن‌ها به حضرت علی (ع) و حسنین مرتبط است.

نقاشی روی گچ بناهای کاشان در دوره قاجار توسط هنرمندان ماهری چون میرزا احمد نقاش به منصه ظهور رسید هنرمندی که در احیای هنری که سابقه قدمت دیرینه‌اش در کاشان روزگارانی بلند داشت توانست با تجدید حیات نقاشی روی گچ خانه‌ها و امامزاده‌های کاشان، شهرت و آوازه بسیاری کسب کند (سیف، ۱۳۷۹: ۲۹). میرزا احمد نخست روایت از فرات گذشتن سقای کربلا را بر پیشانی سقاخانه بالا بازار در کاشان به انجام رساند؛ سپس شمایل مولا علی (ع) را به‌صورت ماهرانه در امامزاده شاهزاده ابراهیم نقاشی کرد (تصویر ۱)؛ (سیف، ۱۳۷۹:

۲۹). از دیدگاه و اندیشه عرفانی هنر سیر و سلوکی است که انسان در جهت رسیدن به مقامات از آن بهره می‌برد و به مقام کشف و شهود دست می‌یابد. بر این اساس «هنرمندان اسلامی برای نظم بخشیدن به فضاهای خود، از معماری بهره جستند و تلاش کردند مکان‌هایی را ایجاد کنند که بارتاب دهنده کلام الهی باشند» (Bemanian, ۲۰۰۷: ۳۷). میرزا با کشیدن این شمایل به شور و حال قلندری و درویشی افتاد. هنرآفرینی‌اش یکپارچه عبادت شد و اخلاص؛ به‌گونه‌ای که شمایل‌نگاری او الگو و سرمشق شاگردانی شد که ذوق و تجربه‌اش را در نقاشی روی گچ سایر امامزاده‌ها و حسینیه‌ها ادامه دادند (سیف، ۱۳۷۹: ۲۹-۳۰). استاد اسماعیل نخود بریز یکی از رهروانی بود که شماری از گچبری‌های او در امامزاده یَلان به یادگار مانده؛ دیگر نقاش روی گچ دوره قاجار قادر فینی‌ست که در عرصه نقاشی روی گچ بیشتر تمایل به کشیدن شمایل امامان بزرگوار و وقایع مذهبی داشت؛ او در ایام جوانی با پای پیاده راه می‌افتاده رو سوی امامزاده‌های روستاهای کاشان و از مردم و از کسانی که نذر و نیازی داشته‌اند پول خرید رنگ‌های مورد نیازش را می‌گرفت و یکه و تنها مشغول به‌کار می‌شد؛ دیگر استادی که در کنار هنر گچبری از مهارت نقاشی بر این بستر برخوردار بود، حسین علی تسلط می‌باشد (سیف، ۱۳۷۹: ۳۳-۳۴). همان‌طور که گفته شد دیوارنگاری‌های برگرفته از فرهنگ شیعی است که یکی از آن‌ها به حضرت علی (ع) و حسنین مرتبط است (تصاویر ۱ و ۲). آثار بر اساس هنر مردمی و دینی و با تاثیر از نقاشی طبیعت‌گرایانه رایج آن روزگار شکل می‌گرفتند. این‌گونه آثار تعلقات ملی و باورهای مذهبی لایه‌های مبانی جامعه شهری را بازتاب می‌دهند. نقاش این وقایع را سازگار با توصیفی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوانان می‌شنید و همان‌گونه که در اذهان مردم کوچه و بازار جود داشت مصور می‌کرد (پاکباز، ۱۳۹۹: ۷۱۶). نکته‌ای که در این تصاویر مشهود بوده ترکیبی از سه امام اول شیعیان (ع) است؛ چنانچه حضرت علی (ع) در نقطه کانونی، امام حسن (ع) در سمت راست و امام حسن (ع) در سمت چپ جای گرفته‌اند. توجه به جایگاه امام علی (ع) به‌عنوان ولایت و جانشینی مورد توجه جامعه قاجاری آن زمان نیز بود؛ از طرف دیگر پیکر امیر (ع) نسبت به سایرین بزرگتر و به عبارت دیگر پرسپکتیو مقامی برای ایشان در نظر گرفته شده است؛ و این مسئله مشوق هنرمند در جهت به ثمر رساندن ارادت خویش به خاندان نبوت است. همچنین نوع ترکیب‌بندی همانند مثلث است که تداعی‌کننده کوهی است که قله آن، حضرت علی (ع) است؛ در نظام زیبایی‌شناسی

مثلثی که بر قائده خود استوار باشد؛ پایدارترین شکل هندسی به‌حساب می‌آید و به‌صورت زیرکانه همانند یک کوه راسخ، به استواری دین مبین اسلام و مذهب شیعه در بین سایر ادیان و مذاهب الهی تأکید می‌وزد. این مهم یادآور سه‌گانه‌های نفس امّاره، لوّامه و مطمئنه است؛ پیوند معنایی یافته، همچنین مصداقی از سه رکن اصلی عرفان اسلامی یعنی شریعت، طریقت و حقیقت است (شیمل، ۱۴۰۰: ۷۹-۸۰). نقاش با تکیه بر این موضوع متاثر از فرهنگ شیعی جامعه قاجار، و تأکید بر صدر زنجیره ولایت، در تصویرگری حضرت علی (ع) و حسنین (ع) اهتمام ورزیده است. در هر دو تصویر امیرالمومنین (ع) به‌صورت دو زانو نشسته‌است؛ نقاشان امیر (ع) را به‌سان پهلوانی نشان می‌دادند که نجیبانه جلوس کرده و با این همه خشونت‌ها و ناملایمات زمانه و جفایی که در حق شیعیانش می‌شود، بردباری را برگزیده است. از طرفی در آداب ایرانی‌ها، این‌گونه نشستن، نشانه‌ای از خضوع و خشوع تلقی می‌شود. افزون بر این مهم، باید در نظر داشت که نشستن به‌زانو، یکی از حالات و حرکات نمازگزار در دین اسلام است که مسلمین در ضمن قرائت تشهد بر وحدانیت خدا و حقانیت رسول وی، سلام خود را به پیامبر و بندگان صالح خداوند می‌فرستند. در تصویر ۲ که امیرالمومنین (ع) فرزندان معصوم خود را با دستانش بر آغوش دارند، فضای امنی را برای دلبندانش در فضای ناامن جامعه زمانه خود، ایجاد کرده‌است. این وضعیت امیر (ع) را نیز می‌توان به یتیم‌نوازی ایشان نسبت داد. افزون بر این بیننده با نظر به این دیوارنگاره به‌نوعی حس امنیت و آرامش برگرفته از درون‌گرایی را از فضا درک می‌کند. پیکره‌هایی با تنظیم جایگاهی در جدولی محصور شده‌اند که به نوعی وحدت و تناسبی متعادل شکل گیرد. تعادل شمایل‌های مقدس در نگاه مجری، اشاره‌ای به تمامیت و کمال منش شاه مردان دارد. دیگر مسئله‌ای که ذهن بیننده را با خود به جریان می‌اندازد ساده‌زیستی امیر (ع) بوده که حتی فرش زیر پایش به‌سان است (تصویر ۱).



تصویر ۱: حضرت علی (ع) و حسنین (ع) نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، سقف بقعه امامزاده شاهزاده ابراهیم، کاشان، (سیف، ۱۳۷۹: ۹۰).

تصویر ۲: حضرت علی (ع) و حسنین (ع) نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان، (سیف، ۱۳۷۹: ۹۰)

دیگر تصاویری که در امامزاده‌های این شهر شاهد هستیم متعلق به روایت‌هایی است که در باورهای عامیانه شکل‌گرفته است روایتی همچون نجات شکارچی از دست شیر توسط حضرت علی (ع) و ضامن آهو. (تصاویر ۳ و ۴). این دیوارنگاره‌ها به همراه دیگر نمونه‌ها همچون تصویر ۲ و ۵ درون قابی محرابی به تصویر درآمده‌اند.

تصویر ۴: روایت ضامن آهو، نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان (سیف، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

تصویر ۳: روایت نجات شکارچی از حمله شیر توسط حضرت علی (ع)، نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان (سیف، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

واقعه کربلا و رشادت‌های امام دوم شیعیان (ع) یکی دیگر از موضوعاتی است که در دیوارنگاره‌ها دیده می‌شود.

تصویر ۶: مصیبت کربلا، نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان، (سیف، ۱۳۷۹: ۹۳).

تصویر ۷: مصیبت کربلا، نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان، (سیف، ۱۳۷۹: ۹۲).

تصویر ۵: مصیبت کربلا، نیمه اول قرن ۱۴ ه. ق، نقاشی روی گچ، اندرون امامزاده، کاشان (سیف، ۱۳۷۹: ۱۰۰).

مؤلفه‌های غنای حسی در امامزادگان دوره قاجار کاشان

الف: هاله نور

در این دیوارنگاری‌ها، هاله نور گرداگرد سر پیکره‌ها مهم‌ترین عنصر موجود است که بیننده از طریق آن می‌تواند شمایل معصومین را از سایرین تمیز دهد. با این‌همه نمونه‌هایی را نیز می‌توان برشمرد که نقاش از ترسیم هاله نور چشم‌پوشی کرده و در بروز چهره ملکوتی به شمایل نیز قوی و ماهرانه عمل کرده‌است (مانند تصاویر حسنین (ع) در تصویر ۲).

فرم هاله در دوره قاجار دچار دگرگونی و تغییر شد و راه ادوار گذشته را در پیش نگرفت و اشکال متعددی از هاله‌ها پدید آمد که در آثار سده‌های پیشین سابقه نداشتند. در تصویر ۱، هاله با حلقه‌ای طلایی بر گرد سر شمایل حسنین (ع) نمایان شده است؛ افزون بر این در تصاویر ۶ و ۷ نیز هاله‌ها از این الگو پیروی کرده‌اند؛ با این تفاوت که در تصویر ۷ هاله‌های

مدور دوتایی با خط قرمز به یکدیگر پیوسته شده‌اند. هاله دیگری که به‌صورت اشک مانند دورتا دور سر حضرت علی (ع) را فراگرفته نیز در نوع خود بی‌نظیر است این هاله ترکیبی است از دو هاله یک شکل بوده که اشعه‌های ظریفی از آن منعکس شده است که گاهی اشعه‌های نور از پس سر امیر (ع) در پرتوهای ممتد به فضای بیرون منتشر می‌شوند که نشانه‌ای از وجود خورشید و نور حق در این تصاویر است. در عرفان اسلامی خورشید نمادی از الوهیت و نور وحدانیت است که جلال و جمال ایزدی را متجلی کرده و نور وجودش به جهان روشنایی می‌بخشد. همان‌گونه که خداوند در آیه ۳۵ سوره نور، خود را نور آسمان‌ها و زمین می‌داند. در فرهنگ‌های مختلف، خورشید مظهر خودآگاهی، ارادت، واقعیت، رفعت، نیروی برتر کیهانی، قلب کیهان، مرکز وجود، عظمت، روشنگری، عقل، بینش معنوی و آفرینندگی است (کوپر، ۱۴۰۰: ۱۴۱؛ اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰). هاله نور از آمیختگی جایگاه منزه خورشید به‌عنوان چشمه زندگی؛ و نمودی از حمایت و حضور خداوند، بر دور سر افراد مقدس در بیشتر ادیان دیده می‌شود؛ در تصاویر ۲ و ۳ نیز شاهد آن هستیم. شکل‌گیری این هاله‌ها به نوعی تاکیدی بر شدت نور ساطع شده از جسم حضرت است. هاله‌هایی که از حالت دایره‌ای به بیضی متمایل می‌شوند نیز از نمونه‌های دیگر هستند که با رنگ سفید که حاکی از معصومیت افراد است تصویرگری شده‌اند (تصاویر ۴ و ۵)؛ با این تفاوت که در تصویر ۴ اشعه‌های خورشیدگون از هاله به بیرون انتشار داده شده‌اند.

ب: محراب

محراب جایگاهی است که در آن امام اول شیعیان (ع) به شهادت رسیده‌اند. «واژه محراب در فرهنگ لغات عرب از ریشه حرب و در معانی چون مرد جنگاور و شجاع، صدر خانه، بلندترین اتاق یک بنا، صدر مجلس، شریف‌ترین مکان آمده» (یونسی، ۱۳۴۳: ۴۲۳-۴۲۵)؛ محراب به معنی جایگاه امام و برترین مکان مسجد است (ابن‌منظور، ۱۴۲۶: ۷۸۰). راغب اصفهانی محراب را محل جهاد با وسوسه‌های نفسانی می‌داند (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۶۲). از محراب در سوره‌های آل‌عمران آیات ۳۷ و ۳۹، مریم آیه ۱۱ و سبا آیه ۱۳ یاد شده که برای توصیف مکانی مقدس، پناهگاه، قرارگاه و عبادتگاه به‌کاررفته‌است. در نظام اعتقادی و آموزه‌های توحیدی اسلام محراب سرشار از ارزش‌ها و باورهای عمیق معنوی است که به‌طور ضمنی بر

پیوند زندگی با عالم ملکوتی اشاره دارد. محراب به‌عنوان بخشی از یک مکان مقدس بیانگر مرکزی است که به کعبه منتهی می‌شود و فرد مؤمن را در مسیر توحید و یگانگی رهنمون می‌کند. مرکزی که نقطه اصلی حرکت و بازگشت است و همه چیز حول آن می‌چرخد. شکل محراب با قوس‌هایش تمثیلی از گنبد آسمان، بازتابی از حقیقت و محل تجلی خداوند است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۱۵۶) که به سبب انعکاس کلام الهی در نماز هویت روحانی یافته و آن را مظهر پروردگار دانسته‌اند (بوکهارت، ۱۳۸۶: ۱۸۱). محراب مکانی است که انسان با خداوند خود پیوندی ازلی می‌بندد و با نفس و شیطان در برابر عبادت معبود خود به نبرد و پیکار می‌پردازد.

ج: چهره

چهره‌نگاری از دیگر ویژگی‌های شمایل این دیوارنگاره‌ها است که در تصاویر ۱، ۶ و ۷ شاهد چهره‌نگاری انبیا و اولیای الهی به سبک و سیاق ایرانی هستیم؛ چشمانی بادامی و صورت روشن در سیمای آن‌ها نمایان است. هنرمند در تصویر ۲ سیمای امیرالمومنین را با روبند سفید نشان داده است اما حسنین چهره‌نگاری شده‌اند. در دیگر تصاویر چهره‌های امامان شیعه (ع) و حضرت زینب (س) با روبند سفید نقاشی شده‌اند (تصاویر ۳، ۴ و ۵).

د: رنگ لباس

رنگ با قابلیت‌های منحصربه‌فردی که دارد می‌تواند با مفاهیمی که درپی دارد؛ بر غنای حسی نظاره‌گر نیز تأثیر بگذارد؛ رنگ بی‌آلایش سفید که در پوشش سر حضرت زینب (س) و روبنده ائمه (ع) توسط نقاش در نظر گرفته شده؛ حاکی از پاکی و صلح است که در فرهنگ عامه مردم نشان از پاکی و آرامش این بزرگواران دارد. علاوه بر این گاهی نیز این الوان با تأثیرپذیری از احادیث و روایات شکل می‌گیرد. این مورد را باید در خلق پوشش حسنین (ع) مثال زد.

طبق حدیثی ایام عید بود؛ حسنین (ع) با حالتی اشک‌آلود نزد حضرت فاطمه (س) آمدند و گله‌مند شدند که: ایام عید است، همه کودکان جامه نو بر تن دارند؛ به جز ما. حضرت فاطمه (س) فرمودند: نزد پیغمبر (ص) بروید و همین حرف را بگویید. دوان‌دوان خدمت پیامبر (ص)

رسیدند و درخواست لباس نو کردند. جبرئیل نازل شد و پیامبر (ص) از حسنین (ع) خواستند تا رنگ لباسشان را انتخاب کنند و رنگرز خداوند لباسشان را از رنگ سفید به رنگ دلخواه حسنین (ع) درآورد. حسین (ع) رنگ سرخ و حسن (ع) رنگ سبز را اختیار کردند. وقتی هر کدام لباس خود را پوشیدند، دیدند جبرئیل گریه می‌کند. پیامبر علت را جویا شد؛ و جبرئیل گفت: اینکه حسن (ع) رنگ سبز را انتخاب کرد؛ به این دلیل است که در زمان مرگش به او زهری به می‌خورانند که تمام بدنش مانند این لباس سبز می‌شود؛ اما اینکه حسین (ع) رنگ سرخ را برگزید؛ روزی بر اثر ضربات شمشیر تمام بدنش مانند همین لباس، از خون سرخ می‌شود (مجلسی؛ ۱۴۰۴ق، ج ۴۳: ۲۳۸).

و: ذوالفقار

ذوالفقار به‌عنوان نمادی از شیعه در دیوارنگاری‌ها به چشم می‌خورد؛ شمشیری که همانند ولایت از پیامبر اسلام (ص) به امام علی (ع) انتقال یافت. اما ذوالفقار نمادی از قدرت و شجاعت را با خود همراه دارد. در تصویر ۱ نمایان است در این دیوارنگاره، شمشیر امیر (ع) در غلاف آرمیده است؛ غلاف که ته‌مایه‌ای از رنگ قرمز را به خود گرفته بی‌ارتباط با با رنگ خون نیست و تءکیدی بر اشاره به جدال‌های ایشان با مشرکین دارد. از طرفی لبه شمشیر به سمت امام حسین (ع) است که به نوعی این مسئله شهادت این امام را با این سلاح نزد مردم نمایان می‌کند. نکته بسیار مهمی که در تصویر۱ مشاهده می‌شود، وضعیت دست‌های امیر المومنین(ع) است. که با اقتدار تمام در کنار متانت و نجابت، شمشیر خود را به‌دست گرفته است و به‌نوعی خود را در هر صورتی آماده نبرد می‌داند و گویی نبرد حق علیه باطل را نمایان می‌کند. از طرفی ذوالفقار نمایانگر انتقام حضرت مهدی (عج)، از خون فرزند علی(ع) است.

ه: فرشتگان

نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد به تصاویر ملائکه بر بالای سر امیرالمؤمنین (ع) در تصویر ۱ است و این مهم به احتمال فراوان به حمایت الهی از آنان اشاره می‌کند؛ چراکه در دستان یکی از آن‌ها هاله نورانی است که با احترام به سر مبارک حضرت و سایر انوار اضافه می‌کند.

باتوجه‌به تحلیل‌های انجام شده ایجاد غنای حسی در اماکن مذهبی کاشان دوره قاجار

برگرفته از مؤلفه‌هایی است که هنرمند در دیوارنگاری‌ها انجام داده است که به‌صورت فهرست‌وار نیز در جدول ۱ نمایان می‌شود.

جدول۱: مؤلفه‌های ایجاد غنای حسی در امامزادگان کاشان دوره قاجار (نگارنده)

مؤلفه	مشخصات نمونه‌ها
ترکیب‌بندی	مثلثی همانند کوه در تصاویر ۱ و ۲؛ متقارن متعادل در تصاویر ۳ تا ۷
محراب	تصاویر ۲ تا ۵
هاله نور	تصاویر ۱ تا ۷ به‌صورت متنوع دوار، بیضی، اشکی و خورشیدگون تصویر شده‌اند.
پرسپکتیو مقامی	تصاویر ۱ تا ۷ پیکره‌های معصومین (ع) تنومند و باوقار ترسیم شده‌اند.
فرشته	تصویر ۱ به‌صورت برهنه و تاج بر سر نمایان شده‌اند.
حالات پیکره‌ها	تصاویر ۱، ۲، ۶ و ۷ پیکره‌های امامان شیعی (ع)در حالت دو زانو نشسته شده‌اند.
چهره‌نگاری	چهره‌های امامان شیعی (ع) در همه نمونه‌ها با آرامش و وقار هستند؛ چهره‌های امامان و معصومین در تصاویر ۲ تا ۵ روبندی سفید دارند.
رنگ لباس	مطابق با روایات و همچنین برگرفته از رنگ‌هایی چون سبز و قرمز، آبی، سفید و قهوه‌ای

نتیجه‌گیری

هنر عمومی شکل شهری را مشخص کرده وبخش مهمی از منظر شهری را اشباع می‌کند؛ در این سبک از هنر، خودِ هنر جوهره کار است، بنابراین اولین چیزی که تجسم می‌یابد، رابطه بین آن هنر و نوآوری است. مظاهر هنر عمومی سعی در نمایشی فراگیر دارند. در شمایل‌نگاری اماکن مذهبی قاجار، نوعی خیالی‌نگاری مذهبی دیده می‌شود که با اعتقادات دینی و باورهای قلبی نقاش قاجاری گره‌خورده است. مخاطب در جهت رمزگشایی این آثار به‌صورت مکرر در این فضا حاضر می‌شود و به‌نوعی حضورپذیری را که حاصل غنای حسی است؛ اثبات می‌کند. در تاریخ اسلام شناخت امام و اتحاد و اتصال با خاندان نبوت جایگاه ویژه‌ای نزد مسلمانان داشته است؛ بالتبع هرگونه زینت و آرایش این اماکن مقدس، برگرفته از شوق درونی و تعلق خاطر انسان‌های با ایمان است که نمود آن را به‌صورت نقاشی دیواری در امامزاده‌های

کاشـان دوره قاجـار شـاهد هسـتیم کـه باقابلیت‌هایـی کـه دارنـد؛ می‌تواننـد در بطـن جامعـه نفـوذ کننـد و تعامـلات اجتماعـی فراوانـی را به‌وجـود آورنـد. نقـاش در ایـن دیوارنگاره‌هـا توانسـته بـه مـکان تقـدس بیشـتری بخشـد: و بـه ایـن مهـم توجـه کـرده اسـت کـه کاری بایـد کـرد، زیـرا ائمـه بـه مـا چشـم دوخته‌انـد و از گنـاه دوری کـرد؛ بـه آن‌هـا متوسـل شـد. هنرمنـد از مؤلفه‌هایـی چـون ترکیب‌بنـدی متعـادل بـرای جایـگاه مقدسـین، محـراب کـه نشـانگر قبلـه اسـت و البتـه مـکان شـهادت امـام اول شـیعیان اسـت؛ اسـتفاده کنـد. افـزون بـر ایـن هنرمنـد بـه مـدد هالـه نـور و روبنـد و همچنیـن مفاهیـم نمادیـن رنگ‌هـا سـعی داشـته غنـای حسـی را در فضـای امامـزاده بیشـتر کنـد و بـا مـردم جامعـه پیونـد عمیقـی برقـرار نمایـد.

کتاب‌نامه

- قرآن کریم.

۱. ابـن منظـور، محمـد بـن مکـرم. لسـان‌العرب. تونـس: الـدار المتوسـطیه للنشـر و التواریـخ الجمهوریـه التونسـیه، ۱۴۲۶ق.

۲. آژنـد، یعقـوب. دیوارنـگاری در دوره قاجـار. هنرهـای تجسـمی. شـماره ۲۵، صـص: ۳۴-۴۱، ۱۳۸۵.

۳. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. اسطوره بیان نمادین. تهران: سروش، ۱۳۷۷.

۴. اکبـرزاده، زهـرا و دیگـران. «بهره‌گیـری از غنـای حسـی در تداعـی مفهـوم توحیـد در مسـاجد ایـران»، اندیشـه معمـاری. دوره ۵، شـماره ۱۰، صـص: ۵۵-۷۲، ۱۴۰۰.

۵. بلخاری قهی، حسن. سرگذشت هنر و تمدن اسلامی. تهران: سوره مهر، ۱۳۹۵.

۶. بوکهارت، تیتوس. مبانی هنر اسلامی. ترجمه امیر نصری. تهران: حقیقت، ۱۳۸۶.

۷. پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۹.

۸. پاکـزاد، جهانشـاه و حویـده بـزرگ. الفبـای روانشناسـی محیـط بـرای طراحـان. تهـران: آرمانشـهر، ۱۳۹۱.

۹. تقدیـر، سـمانه. «ساختار فراینـد خلـق و ادراک آثـار معمـاری براسـاس مبانـی حکمـت متعالیـه». فصلنامـه تحقیقـات بنیادیـن علـوم انسـانی. دوره ۵، شـماره ۳، صـص: ۱۰۱-۱۳۲، ۱۳۹۸.

۱۰. جعفـری دهکـردی، ناهیـد و همـکاران. «مقایسـه تطبیقـی متـن و نـگاره در شـاهنامه صفـوی والتـرز. مطالعـه مـوردی درآوردن رسـتم، بیـژن را از چـاه». مطالعـات ادبیـات تطبیقـی جیرفـت. شـماره ۹۴، صـص: ۱۹۵-۲۱۷، ۱۳۹۸.

۱۱. جیحانـی، حمیدرضـا و همـکاران. مطالعـه معمـاری و سـیر تحـول تاریخـی زیارتـگاه غایـب در کاشـان. کاشان‌شناسـی. دوره ۱۵، شـماره ۱، صـص: ۳-۳۴، ۱۴۰۱.

۱۲. حاتمـی، زهـرا. طلسـمات در زمـان قاجاریـه گسـتره، کارکـرد و کنشـگران. جامعه‌شناسـی

تاریخی. شماره ۱، صص: ۶۵-۹۰، ۱۳۹۸.

۱۳. رز، ژیلیان. روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات، مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما، ۱۳۹۴.

۱۴. زنگی، بهنام. روایت منظر در دیوارنگاری؛ کاربست دیوارنگاری شهری در دستیابی به منظر شهری انسانگرا. منظر. شماره ۳۵، صص: ۴۰-۴۹، ۱۳۹۵.

۱۵. ـــــ، آیت‌الهی، حبیب‌اله و اصغر فهیمی‌فر. «بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران (با رویکرد جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو)». نگره. دوره ۷، شماره ۲۴، صص: ۸۴-۱۰۱، ۱۳۹۱.

۱۶. سیف، هادی. نقاشی روی گچ. تهران: سروش، ۱۳۷۹.

۱۷. ـــــ نقاشی روی کاشی. تهران: سروش، ۱۳۸۹.

۱۸. شوالیه، ژان و آلن گرابران. فرهنگ نمادها، ج۵. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون، ۱۳۸۷.

۱۹. شیمل، آنه‌ماری. راز اعداد. ترجمه فاطمه توفیقی. قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب، ۱۴۰۰.

۲۰. صداقت، زهرا. سنجش غنای حسی فضاهای شهری: معرفی یک چارچوب تحلیلی. صفه. دوره ۲۷، شماره ۷۶، صص: ۷۳-۸۸، ۱۳۹۶.

۲۱. قلی‌پور گشنیانی، مصطفی. «نقش "حواس غیردیداری" در کیفیت فضای پیاده». منظر. دوره ۶، شماره ۲۷، صص: ۲۰-۲۵، ۱۳۹۳.

۲۲. کپس، جئورگی. زبان تصویر. ترجمه فیروزه مهاجر. تهران: سروش، ۱۳۹۲.

۲۳. کوپر، جی. سی. فرهنگ نمادهای آیینی. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: نشر علمی، ۱۴۰۰.

۲۴. گلکار، کوروش. محیط بصری شهر؛ سیر تحول از رویکرد تزیینی تا رویکرد پایدار. علوم

محیطی. دوره ۵، شماره ۴، صص: ۹۵-۱۱۳، ۱۳۸۷.

۲۵. لطفی، افسانه و بهادر زمانی. «نقش مؤلفه‌های منظر حسی در کیفیت محورهای مجهز محلی (پمطالعه موردی: محور علیقلی آقا در اصفهان)». مطالعات شهری. دوره ۱۴، شماره ۱۳، صص: ۴۳-۵۶، ۱۳۹۳.

۲۶. ماتلاک، جان. آشنایی با طراحی محیط و منظر. تهران: سازمان پارکها و فضای سبز شهر تهران، ۱۳۷۹.

۲۷. مجلسی، محمدباقر. بحارالانوار، ج ۴۳. بیروت: موسسه الوفاء، ۱۴۰۴ق.

۲۸. مولایی، اصغر. بازشناسی جایگاه حرم امامزادگان در هویت شهری با تأکید بر سبک زندگی ایرانی-اسلامی. پژوهشنامه سبک زندگی. دوره ۵، شماره ۸، صص: ۲۷-۵۰، ۱۳۹۸.

۲۹. میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. نقاشی بقاع متبرکه در ایران. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

۳۰. یونسی، میر ودود. محراب یا مهراب. زبان و ادب فارسی. شماره ۷۲، صص: ۴۲۳-۴۵۰، ۱۳۴۳.

31. Bemanian, M. Approaches in expressing muslim architecture. Tehran: Iran Municipalities and Rural Management Organization, 2007.

32. Degen, Monica Montserrat & Rose, Gillian. "The Sensory Experiencing of Urban Design: The Role of Walking and Perceptual Memory". Urban Studies. 49, pp. 3271-3287, 2008.

33. Kaymaz, I. C. Landscape perception. In M. Ozyavuz (Ed.), Landscape planning. London, England: InTech, 2012.

34. Luo, N.; Ibrahim, R.; Abidin, S. Z. Transformation of Children's Paintings into Public Art to Improve Public Spaces and Enhance People's Happiness. International Journal of Environmental Research and Public Health. 19(24): 2-23, 2022.

35. Motoyama, Y.; Hanyu, K. Does public art enrich landscapes? The effect of public art on visual properties and affective appraisals of landscapes. Journal of Environmental Psychology. 40, pp. 14-25, 2014.

36. Robidoux, M.; Kovacs, J. F. Public art as a tool for environmental outreach: Insights on the challenges of implementation. The Journal of Arts Management, Law, and Society. 48(3), pp. 159-169, 2018.

37. Russell, R. A beginner's guide to public art. Art Education. 57(4), pp. 19-24, 2004.

38. Sharp, J.; Pollock, V.; Paddison, R. Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. Urban Studies. 42(5/6), pp. 1001-1023, 2005.