

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۵/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۹/۱۲

معصومه کریمی^۱، راضیه قربان‌نژاد^۲

پژوهشی در خاستگاه‌های تصویری نقاشی‌های سقاتالار (با تکیه بر چاپ سنگی)

چکیده

مسئله این پژوهش، کیفیت تأثیر عواملی چون پرده‌های درویشی، نقاشی پشت شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، دیوارنگاری مذهبی بقاع متبرک و نسخه‌های چاپ سنگی بر پیدایش نقاشی‌های بنای سقاتالار در مازندران در دوره قاجار است که با اشاره‌هایی گذرا به عنوان خاستگاه و ریشه این نقوش معرفی شده‌اند. نظریه‌های پیتر چلکوفسکی در باب نقاشی‌های روایی در ایران در این مسیر راهگشا خواهد بود. در بستر سقاتالار، با بازنمایی مضامینی نامتجانس در دو گروه عمده مذهبی و غیرمذهبی مواجه هستیم و عمده مطالعاتی که پیش از این در باب سقاتالارها صورت گرفته، بر این طبقه‌بندی‌ها و نوع‌شناسی تصاویر متمرکز است، اما از آنجاکه در بدایت امر، خاطرهای از ترکیبی مشابه در این خاستگاه‌های احتمالی در ذهن نداریم، این امتزاج غریب و منحصر به فرد می‌نماید که ضرورت بررسی جامع‌تر در این گونه‌های هنری، پیشینه آن‌ها، نخستین نمونه‌ها، مضامین و ارتباط آن‌ها با سقاتالارها را برجسته می‌سازد. فرضیه پژوهش، احتمال بازنمایی عینی تصاویر نسخه‌های چاپ سنگی در سقاتالارها است. در این پژوهش با رویکردی تاریخی، هفده سقاتالار تاریخ‌دار در کنار خاستگاه‌های مزبور، از منظر تاریخ، عاملان و مضامین بررسی شده است. نتیجه مشخص پژوهش، بیانگر شباهت بسیاری از تصاویر چاپ سنگی و حضور اغلب مضامین سقاتالار در این نسخه‌ها است که غیاب عنصر رنگ، تنها وجه ممیزه این دو نوع محسوب می‌شود. همچنین، با عنایت به تداوم و استمرار خصلت‌های منحصر به فرد نقاشی‌های این بنا، در میان تمامی تأثیرات، بر بنای سقاتالار و بازنمایی‌های بصری موجود در آن، می‌توان نام یک «سبک» خاص هنری نهاد، چنانکه ژانری است مختص به یک دوره زمانی، قشر مشخصی از هنرمندان، عناصر بصری مختص خویش و نیز تکنیک پردازش کاملاً منحصر به فرد. در نهایت، داده‌های تاریخی دال بر ارتباط عاملان این بناها با پایتخت و دربار قاجار، در صحت برخی پیش‌فرض‌ها تردید ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: قاجار، سقاتالار، نقاشی، مضمون، خاستگاه، چاپ سنگی

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

E-mail: m.karimi@student.art.ac.ir

۲. کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

E-mail: Raziyeh_Gh_1364@yahoo.com

مقدمه

سقاتالارها مملو از نقش و نگار است. گوناگونی سنخ‌های تصویری در این شکل هنری به غایتی است که هر ناظر آشنا با نقش‌اندازی و تصویرگری را در مواجهه نخست با دنیایی از پرسش در باب چرایی این شیوه گزینش متحیر می‌سازد. یگانگی سبک معماری و تمرکز گونه منقوش آن در یک نقطه خاص از کشور ایران، در کنار ترکیب نامأنوس نقوش، پژوهشگران بسیاری را تا به امروز به رمزگشایی آن واداشته است. فرضیه‌ها بسیار، اما سند و گواه مستدل اندک است: بنای چوبی سقاتالارها برگرفته از سنتی بومی و کهن در ایران و به‌ویژه در حوزه‌های شمالی است؛ خاطره قومی و ناخودآگاه جمعی بیش از هر چیز مردمانی مکتب ندیده را به چنین آفرینشی سوق داده که در وهله نخست، هنری عامیانه است، هرچند می‌توان صبغه‌هایی از هنر مردمی، دینی و سنتی نیز در آن جست؛ عشق به سنت و مذهب ریشه‌دار تشیع در خطه شمال، کارکردی آیینی-مذهبی (مرتبط با حضرت ابوالفضل^(ع)) و اهمیت آب در واقعه کربلا) به این بنا بخشیده است، به‌گونه‌ای که مضامین غالب، پیرامون این رویداد تصویر و سایر گونه‌های تصویری حول محور آن تفسیر می‌شود؛ مردمانی بومی و هنرمندانی عامی به‌طور خودجوش به برپایی، ساخت و نقش‌اندازی سقاتالارها همت گماردند، اگرچه نام برخی خوشنویسان در کتیبه‌ها گویای یاری جستن از تحریر استادانه خوشنویسانی غیربومی نیز هست: این فرضیه‌ها برخاسته از کندوکاوهای عالمانه پیرامون مسئله است که با تکریم یافته‌های ذی‌قیمتشان، باید گفت در اکثر نمونه‌ها فاقد بررسی‌های به‌کفایت عمیق در تاریخ بناست و با احتمال‌هایی آغاز می‌شود که گواهی محکم آن را تصدیق نمی‌کند. برای نگارندگان نیز در ارزیابی آغازین تصاویر و نیز مکتوبات پیرامون آن، به نظر می‌رسد که فارغ از بهره‌گیری ناآگاهانه از روح جمعی و باز نمود آن در قالب مجموعه‌ای از مضامین متباین، آفریننده این تصاویر، با هر نام و نشان و از هر تباری، خاصه در اجتماعی پیوسته با آداب و رسوم، آیین، ادبیات و اسطوره، نمی‌توانسته از سبک و سیاق زمانه به دور مانده باشد؛ این امر در دیگر ارزیابی‌ها نیز تصدیق شده است. محققین رواج آیین‌های شیعی، پیوند با ادبیات داستانی و افسانه‌ها، نقاشی قهوه‌خانه‌ای عصر قاجار، نقاشی پشت شیشه، دسترسی مردم به نسخه‌های چاپ سنگی و علت‌هایی چند را در سامان‌یافتن این مجموعه به‌ظاهر ناهمگون اما حیرت‌انگیز دخیل دانسته‌اند.

درمجموع این پژوهش در پی اسناد و شواهد تاریخی و تصویری برای فرضیه‌ای است که به دنبال می‌آید: گشت‌وگذار پیرامون سقاتالارها، به‌منزله تورق نسخه‌های چاپ سنگی است که در راستای اقتضائات برخاسته از تمایز بافت، اندک تحولاتی یافته است. این در حالی است که نقض اثر هیچ‌یک از علت‌های پیش‌گفته در دستور کار نیست و تا یافتن گواهی مستدل، تمامی فرضیه‌ها ممکن می‌نماید. نگارندگان بر آن هستند که آنچه در دل و ذهن مردمان بومی می‌گذرد در یک‌سوی ماجرا و شیوه و اسلوب ظهور و بیان آن در قالب تصویر، آن‌هم با شباهت‌هایی غیرقابل‌انکار به دیگرگونه‌های رایج عصر قاجار، سوئی دیگری است؛ به دیگر سخن، نمی‌توان خاستگاه گزینش و ترکیب

این‌چنینی تصاویر را در ذهن و روح هنرمند نفی کرد، اما با قبول آن نیز می‌توان در پی الگویی در دسترس‌تر برای خلق تصاویر بود که بی‌واسطه هنرمند را در بیان گزینش‌های آگاهانه یا ناآگاهانه‌اش یاری کرده باشد. نظر به این امر که پرسش اصلی در هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین، شفاف‌سازی مسائل پیرامون خاستگاه‌های سقاتالارها نبوده است، پرداختن به این ریشه‌ها در این ارزیابی‌ها از حد اشاره فراتر نرفته است. از این‌رو، هدف از این مقاله، بررسی عمیق‌تر ریشه‌های احتمالی این نقش‌های تاریخی، برای یافتن خاستگاهی محتمل‌تر است که این پرسش‌ها را دنبال می‌کند: نمونه‌های زمان‌دار سقاتالارها، چه نسبتی با ریشه‌ها، آغاز، بالندگی و زوال نقاشی‌های عامیانه (بقاع، پشت شیشه، قهوه‌خانه‌ای) و به‌ویژه شیوه چاپ سنگی در ایران دارد؟ مضامین غالب در هرگونه چه ارتباطی با مضامین نقوش سقاتالارها دارد؟ (به‌بیان‌دیگر، آیا در دیگر خاستگاه‌های احتمالی سقاتالارها نیز با چنین تلفیق بدیعی مواجه هستیم؟)

پیشینه پژوهش

برجسته‌ترین نوآوری این مطالعه پرداختن به چیستی نقاشی‌های سقاتالارها از رهگذر بررسی‌های میدانی و تحلیل متون است که به نتایج جالب‌توجهی در این خصوص نیز دست می‌یابد. برخلاف بخش اعظمی از پیشینه مطالعاتی این جستار که بیش از همه به چرایی پرداختن به سقاتالارها و چگونگی آن اختصاص دارند، همچون: تبیین ویژگی‌های مذهبی، آیینی و سنتی معماری و نقوش سقاتالارها (اخگری و امیرکلایی، ۱۳۸۲؛ رحیم‌زاده، ۱۳۸۳؛ محمودی، ۱۳۸۷؛ پیرزاد، ۱۳۸۸؛ اکبری و حسین‌پور، ۱۳۹۳؛ علی‌زاده چوب‌بستی و زال، ۱۳۹۰؛ بهرام‌زاده و علانی‌بخش، ۱۳۹۲)، تقسیم‌بندی و رمزگشایی معانی نقوش انسانی (محمودی و طاووسی، ۱۳۸۷)، تصویر فرشتگان (رحیم‌زاده، ۱۳۸۵)، ارتباط با آب (یوسف‌نیایشایی، ۱۳۸۵) و سیر تحول معماری بنا (Zaal & Aliei, ۲۰۱۴؛ احدی‌یگانه، ۱۳۹۲؛ امیری‌رسکنی، ۱۳۹۳؛ یازرلو، ۱۳۹۳). همچنین، اندک مطالعاتی که با رویکردی نظری به خوانش این نقوش پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: بررسی انسان‌شناختی (فلاح‌نیا، ۱۳۹۱) و نشانه‌شناختی (شاگری، ۱۳۹۲). نقطه تمرکز در تمامی این مطالعات که می‌تواند در دو دسته معماری و نقوش طبقه‌بندی شود، بررسی جنبه‌های تاریخی، آیینی، مذهبی، اجتماعی و فرهنگی معماری و تصاویر بوده است. طبقه‌بندی نقش‌ها در برخی صورت گرفته و برای بحث در باب خاستگاه‌ها به اشاره‌ای گذرا اکتفا شده است.

روش پژوهش

این پژوهش تاریخی به شیوه تحلیل محتوای کیفی صورت می‌گیرد، بدین‌گونه که با برهم‌گذاری شواهد از متون و بررسی‌های میدانی و تحلیل آن‌ها، درنهایت به نتیجه‌ای کلی در باب خاستگاه نقاشی‌های سقاتالار خواهیم رسید. بررسی‌های میدانی در محل و عکاسی از سقاتالارها و به‌ویژه جستجوی تاریخ و کتیبه در این بناها، دریافت اسناد مربوط به ثبت بنا از سازمان میراث فرهنگی و همچنین بهره‌گیری از منابع مکتوب، شیوه‌های گردآوری داده‌ها در این پژوهش را شکل می‌دهد. گفتنی است

مبنای پژوهش، نمونه‌های تاریخ‌دار سقاتالار است تا بتوان با استناد تاریخی در باره احتمال تأثیر سایر گونه‌ها نتایجی ارائه داد. از این‌رو، ۱۷ مورد سقاتالار منقوش^۱ در منطقه بابل، بابلسر، آمل، قائمشهر و سوادکوه مدنظر قرار می‌گیرد. در میان منابع مکتوب نیز، دو اثر شاخص که برخاسته از پژوهش‌های اکتشافی و بررسی‌های میدانی است، اطلاعات ویژه‌ای در اختیار محقق قرار می‌دهد. کتاب نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران نوشته علی‌اصغر میرزایی‌مهر، به سبب گردآوری داده‌های میدانی از نقاشی عامیانه در بناهای سه استان گیلان، اصفهان و خوزستان، به همراه معرفی کتیبه‌های تاریخ‌دار و معرفی همه‌جانبه آثاری که اکثر آن‌ها از میان رفته است و همچنین، کتاب سقاتالارهای مازندران منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی، اثر معصومه رحیم‌زاده، در کنار بررسی‌های میدانی مبنای کار خواهد بود.

نقاشی‌های سقاتالار، مضامین و عوامل

سقاتالار، بنایی مربع شکل، بلند و چوبی است که بر چهار پایه استوار شده است و معمولاً در ایام عاشورا آداب مذهبی در آن اجرا می‌شود (ستوده، ۱۳۷۴، ج ۴: ۷۱). عمده این بناها در محدوده مازندران شرقی به‌ویژه در منطقه بابل، بابلسر و آمل یافت شده است. بر اساس بررسی‌های میدانی و همچنین مطالعات پیشین در باب نقوش سقاتالارها (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲؛ محمودی و طاووسی، ۱۳۸۷؛ محمودی، ۱۳۸۷)، به نظر می‌رسد گروه‌بندی نقاشی‌ها در دو دسته بزرگ مذهبی (تصویر ۱) و غیرمذهبی (تصویر ۲)، به‌درستی صورت گرفته است. نقوش مذهبی شامل تصویر پیامبران، خاندان پیامبر (ص) و جهان آخرت و نقوش غیرمذهبی، شامل نقش‌های اسطوره‌ای و حماسی، داستان‌های عامیانه و مردمی رایج در عهد ساخت بنا، کار و پیشه مردم، اوقات فراغت، جنگ و رزم‌آوری، تخیلی و ترکیبی، گیاهی، حیوانی، صور فلکی، هندسی و خط و خوشنویسی، انواع تصاویر ترسیم‌شده بر پیکره بنای سقاتالار را شکل می‌دهد.



تصویر ۱: نقاشی‌های مذهبی سقاتالارها (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۲: نقاشی‌های غیرمذهبی در سقاتالارها (مأخذ: نگارندگان)

مطالعه مضامین نمونه‌های تاریخ‌دار سقاتالار، ارتباط مشخصی را بین تاریخ بنا و غلبه مضمونی خاص نشان نمی‌دهد. همان‌طور که در جدول ۱ آشکار است^۲، قدیمی‌ترین سقاتالار منقوش مربوط به عصر ناصری (۱۲۸۸ق) است. اوج رواج این‌گونه در اواخر عصر ناصری است که نمونه‌هایی را نیز می‌توان در دوره‌های مظفردالدین‌شاه، احمدشاه و همچنین اوایل پهلوی شاهد بود^۳. به عبارت دیگر، رواج ساخت سقاتالارهای منقوش را می‌توان در یک دوره شصت‌ساله پی‌گرفت. یکی از مسائلی که پیگیری آن برای یافتن سرنخی از منشأ و خاستگاه نقاشی‌های سقاتالارها ضروری می‌نماید، شناخت بانیان و عاملان بناها و خالقان تصاویر است. بررسی‌های میدانی در کتیبه‌های این بناها و همچنین منابع مکتوب، نام برخی از عاملان شکل‌گیری بنا، از جمله بانی، نجار، نقاش و کاتب را به ما معرفی می‌کند. در این بین، چند نام نوایی، لاسمی و کربلایی شعبان اسداللهی بارها به چشم می‌خورد. در ارتباط با نقاشان سقاتالارها، اظهارنظرهای متفاوتی مطرح شده است که اکثر آن‌ها مبنی بر بومی و مکتب ندیده بودن این هنرمندان است که به دلیل پیوند عمیق با ادبیات و اسطوره و داستان و همسازی با طبیعت اسرارآمیز به خلق این تصاویر پرداخته‌اند. بومی بودن آن‌ها را در مواجهه نخست، می‌توان با نظر به نام فامیلی‌شان تأیید کرد، اما با بررسی کتیبه‌های حاوی نام و تاریخ در سقاتالارها که تعداد آن‌ها نیز کم نیست، می‌توان شاهد همکاری نقاشان یا خطاطانی غیربومی و یا حتی هنرمندانی مرتبط با دربار قاجار در این میان بود. چنانکه طبق اشاره رحیم‌زاده، در سقاتالار کاردیکه محله آمل با خوشنویسی به نام میرزا عبدالله آقا رسول رشتی کوچه اصفهانی رودباری مواجه می‌شویم که هنرمندی غیربومی است و یا نام «آقاجان نوایی» یا دیگر «نوایی‌ها» که در بسیاری از سقاتالارها به چشم می‌خورد. به گفته یحیی ذکاء (۱۳۶۶) آن‌ها خانواده هنرمندی بودند که نام و نشانشان در بسیاری از آثار دوره قاجار قابل مشاهده است. مشهورترین آن‌ها ابوالحسن (حاجی) معمار نوایی است. او در شمار بنایانی بوده که حدود ۱۲۸۲هـ.ق. زیردست محمدحسن خان صنیع‌الدوله در باغ‌ها و کاخ‌های سلطنتی کار می‌کردند و کم‌کم به علت استعداد و حسن خدمت و طراحی و ایجاد برخی بناهای جالب، به جایگاه والاتری دسته یافت و در ۱۳۰۰ق معمارباشی دربار و سپس به لقب "صنیع‌الملکی" مفتخر شد. نام او بر دیوارهای شرقی و غربی تالار آیینه کاخ گلستان نیز ذکر شده است.

میرزایی‌مهر در بررسی نقاشی‌های بقاع متبرک بر اشاره چارلز فرانسس مکنزی انگلیسی در ۱۲۷۴ق (۱۸۵۸م)، مقارن با اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار، تأکید می‌کند. او در کتاب خود به نام سفرنامه شمال می‌نویسد: «خیابان‌های لاهیجان از خیابان‌های رشت عریض‌تر است و من در اول شهر تکیه‌ای دیدم با نقاشی‌هایی نسبتاً خوب که از ماجراها و شهادت امامان به دست یک نقاش شوشتری ترسیم شده بود. یکی از آن‌ها یک ایلچی فرنگی را با کلاه بزرگ و لباس قونسولی نشان می‌داد» (مکنزی، ۱۳۵۹: ۲۳). اشاره به حضور نقاش شوشتری در لاهیجان، با عنایت به پیشرو بودن شوشتر در نقاشی‌های عامیانه بقاع متبرک^۴، امری درخور توجه است. میرزایی‌مهر هم به این نکته اشاره و بیان می‌کند که «شاید این نکته دلیلی باشد بر این‌که او نقاش دوره‌گردی بوده، همچون روضه‌خوانان مشهور که در ایام سوگواری به شهرهای مختلف دعوت

می‌شدند. شاید نقاشان شاخص را مثلاً خادمان اهل بیت^(ع) به شهر خود دعوت می‌کردند تا بقعه‌شان را بیاریند. همزمان با حضور مکنزی در ایران هنرمندی خوزستانی به نام ملا ابراهیم را می‌شناسیم که به نقاشی‌های مذهبی می‌پرداخت. ملا ابراهیم این هنر را به فرزند خود ملا اسدالله نیز آموخته بود. از ملا اسدالله اثر مهمی به یادگار مانده که اکنون زینت‌بخش بقعه آقارودبند دزفول است. احتمالاً آنچه مکنزی در لاهیجان دیده اثر ملا ابراهیم خوزستانی بوده است» (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۲۲).

احتمال مرآوده هنرمندانی از شهرهای مختلف برای خلق آثار، با مشاهده برخی شباهت‌های عینی قوت می‌یابد. چنانکه مجلس «امام حسین^(ع) بر بالین علی‌اکبر^(ع)» در نمای داخلی بقعه قادر پیغمبر، در دیلمان، عیناً در بخشی از نمای بیرونی امامزاده محمد اوسط، در جوشقان استرک، بازنمایی شده است. اگرچه این مجلس در بسیاری دیگر از اماکن نیز ترسیم‌شده، اما شیوه بازنمایی در هیچ‌یک از دو اثر تا این حد مشابه نیست. به‌ویژه تمرکز بر موضوع اصلی در پیش‌زمینه تصویر و بزرگ‌نمایی شخصیت‌ها و روایت دیگر رویدادها در پس‌زمینه، گزینش رنگ‌ها، جامه‌ها، چهره‌پردازی، برقع امام و غیره. علاوه بر این، ترکیب‌بندی هلالی پیرامون درگاه، در نمونه کاشان، مشابهی در بقعه سید هادی دیلمان دارد. درحالی‌که این شیوه ترکیب‌بندی در میان تمامی بقاع گیلان منحصر به فرد است، در کاشان امر غریبی نیست (همان: ۴۶) (تصویر ۳)



تصویر ۳: امام حسین^(ع) بر بالین علی‌اکبر^(ع). بقعه قادر پیغمبر، دیلمان (راست). امامزاده محمد اوسط، جوشقان (چپ) (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۵۳، ۴۵)

البته این داده‌ها را میرزایی‌مهر بر اساس بررسی‌هایش در بقعه‌ها عرضه کرده است و ما نشانه‌هایی از این دست را دقیقاً در رابطه با نقاشان سقاتالارها در دست نداریم، اما علت بررسی آن‌ها در اینجا، مناسباتی است که در آن عصر در منطقه شمال رایج بوده است. هرچند، یافته‌های میدانی حاکی از رویدادهایی مشابه پیرامون سقاتالارها است، مصاحبه با یکی از نوادگان حاجی قربان کربلایی رمضان، بانی سقاتالار هندوکلا، داده‌های قابل‌توجهی را در اختیار قرار می‌دهد که در پژوهش‌های پیشین اشاره‌ای نرفته است. به گفته علی هندویی، میرزا حسین‌خان مشیرالدوله سپهسالار، بانی روستای هندوکلا، صدراعظم ناصرالدین‌شاه بود. سپهسالار پس از سفرهایی که به هند داشت، محله‌ای به نام هندوکلا در آمل برپا کرد. شاید بتوان فرم معماری این بنا و شباهت آن با معابد هندی و چینی را نیز از این طریق پیگیری کرد، اما آنچه بیشتر در این پژوهش حائز اهمیت است، وابستگی بانیان این روستا، تکیه و سقاتالار آن به دربار قاجار و نیز همراهان او در سفرهایش به شمال است که در بین آنان همواره هنرمندانی نیز حضور داشته‌اند. حاجی قربان، بانی این سقاتالار، از نزدیکان صدراعظم بود و در

اکثر سفرها او را همراهی می‌کرد، حتی گفته می‌شود که خود او نیز سفرهایی به هند داشته است (هندویسی: ۱۳۹۴/۶/۱۴).

از دیگر نکاتی که باید در پیگیری هر گونه هنری در این منطقه مدنظر داشت، حضور شاه و درباریان از دوره صفوی به بعد است که می‌تواند بر تمامی ابعاد اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زندگی مردم منطقه و به‌ویژه هنر آن مؤثر باشد. «در زمان شاه‌عباس، مازندران مانند فارس و خراسان و آذربایجان جزء حکومت مرکزی شده است و سلاطین و امرای محلی یکسره از میان رفته‌اند [...] در ۱۰۰۶ق که یازدهمین سال سلطنت شاه‌عباس بود، دیگر هیچ منازعی در منطقه شمال باقی نمانده بود» (گیلانی، ۱۳۵۲: مقدمه) شاه‌عباس در ۱۰۲۰ق شهر فرح‌آباد (در شمال ساری) را در محل قدیم طاهان بنیاد گذاشت. شهر اشرف (بهشهر کنونی) را نیز شاه‌عباس برپا کرد و جمعی از ارامنه و گرجیان را به آنجا کوچ داد و در ۱۰۳۰ق به همه ارامنه مسیحی مقیم مازندران تکلیف کرد که دین اسلام را بپذیرد (شجاع‌شفیعی، ۱۳۸۶: ۲۳۵) به گزارش کرزن، ساری در عهد زندیه و به دست آقا محمدخان قاجار، هنگامی که در پی تاج و تخت جنگ و جدال می‌کرد و حدود قلمرو او از استرآباد و مازندران تجاوز نمی‌کرد به‌عنوان پایتخت انتخاب شد که او در آنجا قصری نیز بنا کرد (کرزن، ۱۳۶۷، ۴۶۹/۱) روزنامه سفر شمال نوشته ناصرالدین‌شاه را می‌توان یکی از مهم‌ترین منابع در این باب دانست. بررسی این اثر هم صحت سفرهای متعدد شاه و وزیر اعظم و همراهانشان را به شمال تصدیق می‌کند و هم به نوایی‌ها و معماری آن‌ها اشاره می‌کند که تأیید دیگری بر شهرت آنان در آن زمان است.

جالب اینجاست که در بسیاری از سقاتالارها، به‌ویژه شیاده، نقاشی‌هایی از سربازان و صحنه‌های شکار وجود دارد که می‌تواند حاکی از مشاهده سربازان ناصرالدین‌شاه در آن منطقه باشد. البته در سفرنامه ناصرالدین‌شاه تنها نام معماران آمده و هیچ اشاره‌ای به نقاشان نشده است. اهمیت این امر زمانی بیشتر بر ما هویدا می‌شود که بر اساس گفته‌های هندویسی، بدانیم برخلاف نجاری و خوشنویسی، نقاشی هنری بومی و ریشه‌دار در مازندران نیست و نام‌هایی مانند نوایی و لاسمی که بسیار در بین نقاشان سقاتالارها به چشم می‌خورد، نه نقاش بلکه نجار بوده‌اند که خود به نقاشی سقاتالارها همت گمارده‌اند. به‌علاوه، سه محله نوا، قزنجاه و لاسم، هر سه در مسیر جاده هراز واقع است و در واقع به لحاظ مسافت جغرافیایی بسیار به پایتخت نزدیک بوده و احتمال دارد هنرمندانی با این نام‌ها، در مسیر گذر بزرگانی مانند صدراعظم به شمال، با او همراه می‌شدند. وی همچنین به این نکته تأکید دارد که از مدت‌ها قبل به دلایل مختلف افراد زیادی از سایر نقاط ایران به این منطقه کوچ کرده‌اند و در واقع، می‌توان گفت بسیاری از ساکنین مازندران در دوره قاجار اصالتاً اهل این منطقه نبوده‌اند. با فرض صحت ادعای وی و از آنجاکه هندوکلا نخستین سقاتالار منقوش موجود است، می‌توان در بسیاری از پیش‌گفته‌ها در باب هنرمندان و ریشه‌های بنا با دیده تردید نگریست (هندویسی: پیشین)

از مطالبی که در این بخش بیان شد می‌توان به چند نتیجه کلی دست‌یافت:
۱. معماری و خوشنویسی از پیشینه دورتری نسبت به نقاشی در مازندران برخوردار

بوده است؛ ۲. در میان خوش‌نویسان سقاتالارها با افرادی غیربومی نیز مواجه هستیم؛ ۳. برخی از مهم‌ترین معماران سقاتالارها با پایتخت و دربار قاجار وابستگی و ارتباط داشته‌اند؛ ۴. شاه قاجار در زمان اوج رواج سقاتالارها به اکثر روستاهای مازندران سفر کرد؛ ۵. با توجه به بومی نبودن بسیاری از ساکنان مازندران و اشاره‌های میرزایی‌مهر، احتمال مراوده هنرمندانی از شهرهای مختلف در این دوره بسیار زیاد است؛ ۶. نخستین سقاتالار تاریخ‌دار، یعنی هندوکلا را که احتمال الگوبرداری از آن در دیگر نمونه‌ها بسیار زیاد است، فردی از دربار بنا کرد که در سفرهایش از پایتخت هنرمندانی با خود می‌آورد. بر این اساس، می‌توان گفت بانیان سقاتالارها، آن‌طور که در بدو امر به نظر می‌رسد، در انزوا و مهجور از سبک و سیاق زمانه به هنرمندی نپرداخته‌اند.

در میان نقاشی‌های سقاتالارها و نیز با مرور بررسی‌های پیشین، می‌توان دو مضمون مذهبی و ادبی را برجسته‌تر از سایر مضامین دانست که این امر حضور، اهمیت و تداوم دو عامل مذهب شیعه و ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی و روایی را به‌موازات هم در خلال توسعه هنر نقاشی عامیانه نشان می‌دهد. به دلیل ترسیم نقاشی‌های سقاتالار بر الوارهای چوبی که به قاب‌های کوچک مستطیلی تقسیم شده است و تعداد این قاب‌ها نیز در هر بنا بی‌شمار است، بررسی دقیق آماری برای تعیین میزان اختصاص فضا به نقش‌های هر مضمون، امری بس دشوار است، اما به‌صورت تخمینی می‌توان برآورد کرد که با اندکی تسامح، حداقل حدود یک‌سوم نقاشی‌های سقاتالار مضمون مذهبی دارد و در این بین، صحنه‌های مربوط به واقعه کربلا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. با توجه به کاربرد اصلی این بنا که وقف حضرت ابوالفضل^(ع) بود و همچنین معمولاً در برابر تکیه‌ها برپا می‌شد، می‌توان نقش عامل مذهب را در شکل‌گیری بنا و همچنین نقش‌اندازی بر روی آن، بسیار برجسته و پررنگ دید. بر همین اساس، سایر مباحث پژوهش حاضر با تمرکز بر دو عامل پیش‌گفته ارائه می‌شود. در بخش بعدی، به‌پیشینه این نوع نقاشی‌ها پرداخته می‌شود، چنانکه این مضمون را می‌توان در بسیاری از گونه‌های نقاشی عصر قاجار، از جمله نقاشی دیواری بقاع، پشت شیشه و قهوه‌خانه‌ای نیز شاهد بود. هرچند، هنرمندان آن‌ها به تصویرگری مضامین دیگری نیز می‌پرداختند. بر این اساس، در خلال معرفی پیشینه این نوع نقاشی‌ها، به مضامین غیرمذهبی نیز اشاره می‌شود.

نقاشی‌های روایی مذهبی

نقاشی‌هایی مذهبی از این دست که امروزه نیز همچنان تصاویری آشنا به چشم اکثر مردم در اقصی نقاط کشور ایران است، همواره با مضامین و بازنمایی‌های مشابه یا یکسان به تصویر کشیده می‌شد. بخش‌های مختلفی از یک واقعه در یک قاب تصویری شامل چهره امام حسین^(ع) و یاران ایشان در روز عاشورا، خیمه‌ها و چادرها، خانواده امام، رویدادهای پیرامون حضرت ابوالفضل^(ع)، امام سوار بر اسب سفید، امام بر بالین علی‌اکبر^(ع)، علی‌اصغر^(ع) در آغوش امام، به اسارت گرفتن حضرت زینب^(س) و خانواده امام و همچنین دیگر صحنه‌های رایج در کنار وقایع کربلا، قاب‌هایی از جهان آخرت و فرشتگان و دیوها، پل صراط و مار غاشیه، پیامبر^(ص) و رویدادهایی پیرامون ایشان تماماً

مضامینی است که می‌توان آن‌ها را در گونه‌های مختلفی از جمله نقاشی دیواری بقاع، نقاشی پشت شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقوش چاپ سنگی نیز شاهد بود و شاید همین امر محققان را بر آن داشته که نقاشی‌های سقاتالار را برگرفته و متأثر از این گونه‌های تصویری بدانند. نکته مهم ریشه این نوع نقاشی مذهبی روایی است.

همان‌گونه که می‌دانیم، برخلاف سایر نقاط ایران، مذهب تشیع در منطقه شمال، از پیشینه طولانی برخوردار است، چنانچه می‌توان آغاز جنبش شیعیان در مازندران را ۱۴۱ق با ورود عمر بن علاء به آمل دانست. نخستین حکومت شیعه در قرن سوم هجری به رهبری یکی از سادات حسنی زیدی مذهب در مازندران بنیان گذاشته شد. از ۲۵۰ق تا ۲۷۰ق در طبرستان فقه زیدی رواج داشت و در ۳۵۰ق سادات علوی به مناطق شمال ایران رفتند که به رواج نخستین حکومت علویان در شمال ایران منجر شد. ناصر خسرو در ۴۴۳ق تعالیم اسماعیلیان را در بلخ و نیشابور و مازندران هیتالیان تبلیغ می‌کرد (شجاع‌شفیعی، ۱۳۸۶: ۱۹۴-۷۲) جالب اینجاست که «مازنیان و رستم‌داریان با زور و لشکرکشی زیر بار حکومت شیعیان و سربردار و شیوخ و سرداران آن‌ها نرفتند. مردم این خطه از روی صدق و صفا پیرو و مرید یکی از سادات روشن‌ضمیر، به نام سید قوام‌الدین مرعشی، شدند، به نام و به رهبری وی اولین حکومت شیعه جعفری در مازندران تشکیل شد. در ۹۶۰ق به دستور خان احمدخان مردم گیلان و تنکابن به تدریج از مذهب زیدیه دست کشیدند و به مذهب امامیه گرویدند» (همان: ۳۲۱). بنابراین، علویان (۳۱۶-۲۵۰ق)، سادات حسینی (۳۳۷-۳۰۴ق) و سادات مرعشی (۸۸۰-۷۶۰ق) همه شیعیانی بودند که مدت‌ها، پیش از دوران صفوی، در این منطقه حکومت داشتند (مرعشی، ۱۳۴۵: ۱۴) و در نهایت نیز در دوره صفوی، به حکومت یکپارچه شیعه صفوی پیوستند. اهمیت تشیع در منطقه شمال تا جایی بود که حتی اجداد نخستین شاه صفوی، از میان صوفیان بودند و ارادت خاصی به شیخ زاهد گیلانی داشتند. همچنین، شاه اسماعیل شش‌ساله و برادران و برخی از مریدان او به مدت هفت سال به دربار کارگیا میرزا علی در لاهیجان پناهنده شده بودند (شجاع‌شفیعی، ۱۳۸۶: ۳۰۶) در دوره صفوی، علویان تحت نظارت صوفیان به حکومت برگشتند. امام‌زاده‌ها و معصوم‌زاده‌های مازندران عمدتاً مقابر علویان و مرعشیان و اولیا و عرفاست که در حریم آن‌ها و آرامگاه‌ها و همچنین در کنار تکیه‌ها و مساجد و در محوطه‌های گورستان‌ها، سقاتالار یا ابوالفضلی بنا شد (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۰).

با پیگیری ریشه‌های نقاشی مذهبی روایی، به دو گونه ادبی و نمایشی می‌رسیم که ریشه در مذهب تشیع دارد. در میان گونه‌های ادبی، مقتل‌نویسی از تأثیرگذارترین‌ها بود که موجب شکل‌گیری آیین‌هایی در ارتباط با واقعه کربلا و عاشورا شد و امروزه به نام‌های مختلفی می‌شناسیم. از مهم‌ترین این نام‌ها روضه‌خوانی است که به زعم چلکوفسکی ریشه در مقتل مشهور حسین واعظ کاشفی به نام روضه‌الشهدا دارد و در ۹۰۸ق^۵ مقارن با آغاز عصر صفوی در ایران، سروده شد و زیربنای تمامی روضه‌خوانی‌های شیعی در سراسر کشور است. از این‌روست که این نوع نقاشی‌ها را «نتیجه ۱۱۰۰ سال تکامل تدریجی آیین‌های عزاداری شیعی» می‌دانند (Chelkowski, ۱۹۸۹: ۹۸). به عقیده چلیپا و رجبی، ریشه این نوع نقاشی‌ها به دوران آغاز اسلام و وجود

پرده‌های مذهبی برمی‌گردد. آل‌بویه که از شیعیان معتقد ایرانی بودند، اولین گام را جهت ایجاد پرده‌های نقاشی مذهبی مخصوصاً مضامین عاشورایی برداشتند و به ترویج آن پرداختند. پس از آن، بنا بر گزارش‌های تاریخی در عصر صفویه نیز به هنگام حمله شاه اسماعیل صفوی به هرات برای سرکوبی ازبکان سنی مذهب متعصب، از پرده‌های عاشورایی برای تهییج سپاهیان شیعه ایرانی استفاده کردند. متأسفانه تاکنون از این آثار نمونه‌ای یافت نشده است (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۱۶). به گفته پاکباز، اگر این شیوه را «نقاشی عامیانه مذهبی» نام‌گذاری کنیم، پیشینه آن را باید به عهد صفویان و زمان اوج رواج مذهب تشیع مربوط بدانیم که دیوارنگاره‌های امام‌زاده شاه زید اصفهان (۱۰۹۶ق به سفارش شاه سلیمان صفوی) را می‌توان از نخستین نمونه‌ها دانست^۶ (پاکباز، ۱۳۸۶: ۲۰۱).

میرزایی‌مهر نیز با اشاره به این بنا، به‌عنوان نخستین نمونه، با توجه به سبک کاری و نمونه‌های تاریخ‌دار موجود، اوج رواج این نوع دیوارنگاری را دوره قاجار معرفی می‌کند. او بر این باور است آنچه امروزه تحت عنوان نقاشی دیواری در مکان‌های مذهبی و یا متبرک، از آن یاد می‌شود، شیوه و سنتی است که در تغییر خط مشی دربار صفوی برای عدم حمایت جدی از کتاب‌آرایی و نگارگری، از میانه این عصر، ریشه دارد. این شیوه هنری در کنار ظهور شاخه‌های جدید در هنر نقاشی مانند رقع‌نگاری، فرنگی‌سازی، گل‌ومرغ، خیالی‌نگاری و غیره، در راستای پاسخ‌گویی هنرمندان جداشده از دربار، به سلیقه مخاطبان جدید که بیشتر از میان طبقه متوسط شهری و عامه مردم بودند، رخ‌نمود و می‌توان گفت که پیش از دوره صفوی، هیچ سابقه روشنی ندارد. در میان انواع نقاشی‌های دیواری، آنچه مدنظر این پژوهش است، نقاشی عامیانه است که می‌توان دیگر نمونه‌های آن را در نقاشی پشت شیشه، مصورسازی کتاب‌های عامیانه مذهبی، پرده‌های درویشی (پرده‌های نقالان)، عیدی‌سازی و خاصه نقاشی قهوه‌خانه‌ای عهد قاجار شاهد بود. عدم تمرکز هنرها در دربار، مردمی شدن ادبیات (در مکتب اصفهان یا هندی)، رشد تعصبات مذهبی (در نتیجه تنش‌های سیاسی-مذهبی پیوسته با عثمانی‌ها) و رواج و تعمیق اندیشه‌های شیعی در میان مردم از جمله علت‌هایی است که در نیمه دوم عهد صفوی به بروز و ظهور این گونه‌های بدیع هنری انجامید. (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: مقدمه، ۲۲)

برخلاف پژوهشگران مذکور که خاستگاه این نقاشی‌ها را در دوران صفوی و پیش از آن می‌دانند، پیتز چکوفسکی^۷ که در مقاله‌ای با عنوان نقاشی‌های روایی و نقالی نقاشی در ایران قاجار^۸ ریشه‌های شکل‌گیری این نوع نقاشی را بررسی می‌کند، معتقد است این نقاشی‌ها نخستین بار در دوره قاجار خلق شد و نه آن‌طور که دیگر محققان می‌گویند، در اواخر صفوی. آیین روضه‌خوانی که در آغاز به شکل سیار برگزار می‌شد و پس از صورت‌دهی به نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی در حوالی قرن هجدهم میلادی، حسینه و تکیه را مکان اختصاصی خود ساخت، ریشه این هنر است. در دوره قاجار، به‌ویژه عصر ناصری، تعزیه به شکل چشم‌گیری افزایش یافت. او این نقاشی‌های قابل‌حمل را که شمایل یا پرده نامیده می‌شد، از محصولات تعزیه می‌داند که آیین همراه با کاربرد آن‌ها شمایل‌گردانی یا پرده‌داری نام دارد. تعزیه به دلیل هزینه‌های بالا، در شهرها

برگزار می‌شد، اما پرده‌داری در روستاها نیز صورت می‌گرفت. دیگر مراحل تحول کاربرد این نقاشی‌ها، از نظر چلکوفسکی، آویختن آن‌ها به صورت ثابت در این اماکن بود که سپس، به شکل‌گیری نقاشی‌های دیواری بقاع متبرک منجر شد. به عنوان نخستین نمونه تاریخ‌دار این نقاشی‌ها، چلکوفسکی از نقاشی‌های دیواری امامزاده زید اصفهان نام می‌برد که تاریخ ۱۰۹۷ق/ ۱۶۸۶م بر آن‌ها موجود است. او به نقل از یدا گدار^۱ می‌گوید، این تاریخ مرمت بناست که سبک نقاشی‌ها نیز با آن همخوانی دارد، اما مایکل راجرز^۲، با بررسی تاریخ‌ها و سبک آثار، در نهایت بر آن است که مدرکی دال بر وجود نمایش تعزیه یا تصویرسازی‌های آن در دوره صفوی وجود ندارد و این نقاشی‌ها باید تقریباً دو‌یست سال پس از آن، در نیمه دوم قرن نوزدهم، تاریخ‌گذاری شود. این همان تاریخی است که پترسون^۳ در دهه ۱۹۷۰م، بر روی نقاشی‌های دیواری پیدا کرد و چلکوفسکی نیز با تحلیل آیکونوگرافیک نقاشی‌ها، آن را تصدیق می‌کند (Chelkowski, ۱۹۸۹: ۹۸-۱۰۴).

در اینجا گزارشی از آدام اولاریوس^۴ که در دوران صفویه به ایران سفر و از دربار شاه صفی دیدن کرده، قابل‌تأمل است: «دهم مارس را ایرانی‌ها تحت عنوان رسیدن سال نو جشن می‌گیرند و آن را نوروز می‌نامند. چند تن از ما به قصر اعزام شدند [...] از ما نیز خواستند که برای صرف غذا نزد آن‌ها بمانیم. روبروی خان یک نفر نشسته بود که او را قضیه‌خوان می‌نامند. این شخص با حرکات کم‌نظیری کردار بزرگ پادشاهان و نیز پادشاه معاصر خود را علیه ترک‌ها، ازبک‌ها و دیگر دشمنان که قهرمانانه شمشیر می‌زدند و پیروز می‌شدند، بیان می‌کرد» (اولاریوس، ۱۳۶۳: ۸۱-۸۰). همان‌طور که مشخص است، بر سر تعلق نقاشی‌های دیواری امامزاده زید اصفهان به دوره صفوی که تا به امروز قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری مذهبی روایی شناخته شده است، توافق قطعی میان محققان و تاریخ‌نویسان وجود ندارد. بنابراین تا مشخص شدن موضوع، نمی‌توان نقاشی‌های این بنا را به‌طور قطع و یقین منشأ و عامل صورت‌دهی به سایر پدیده‌های هنری قلمداد کرد، اما بررسی‌های میرزایی‌مهر در بقاع متبرک، نشان می‌دهد نقاشی‌های دیواری بقعه مقام عباس در شوشتر، به تاریخ کتیبه آن (۱۲۴۶ق) پس از امامزاده شاه زید، قدیمی‌ترین نقاشی‌های دیواری آرامگاهی موجود است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۵۹) (تصویر ۲) که تاریخ نقاشی آن پیش از سقاتالار هندوکلا و پس از رواج چاپ سنگی در ایران است و بنابراین می‌توان توسعه و تحول این نوع نقاشی‌ها و سقاتالارها را به‌موازات هم پی گرفت (تصویر ۴).



تصویر ۴: نقش براق در بقعه مقام عباس، شوشتر، قدیمی ترین دیوارنگاره خوزستان، ۱۲۴۶ق (میرزایی مهر، ۱۳۸۶: ۵۹). نقاشی پشت شیشه منسوب به میرزا اسکندر، بدون تاریخ، مجموعه خصوصی (رمضان ماهی، ۱۳۸۳: ۶۵). نسخه چاپ سنگی حمله حیدری، ۱۲۶۷ق (عنصری، بی تا: ۶۱). سقاناتار آهنگرکلای قائم شهر، ۱۳۲۹ق (مأخذ: نگارندگان)

گروهی دیگر از انواع نقاشی‌های عامیانه مذهبی را می‌توان در آثار پشت شیشه مشاهده کرد. البته می‌دانیم که با این شیوه تنها مضامین مذهبی را تصویر نمی‌کردند و اصولاً از آغاز راهی دیگر می‌پیمود. این شیوه برخلاف گونه‌های پیشین، درجایی خارج از ایران ریشه دارد. نخستین نمونه این نقاشی‌ها در جهان، مربوط به قرون پیش از میلاد و از ایتالیا است و اوج رواج آن در قرون یازدهم و دوازدهم میلادی بود، اما تاریخ دقیق ورود این گونه هنری به ایران مشخص نیست. روایت‌های مختلفی مبنی بر ورود این آثار به دست بازرگانان ونیزی از طریق بنادر جنوبی ایران، وجود آن‌ها در میان اجناس وارداتی از هند و چین و نیز ورود از باواریا (آلمان) نقل شده است (سلحشور، ۱۳۸۷: ۲۱، ۷)، اما آنچه مشخص است در دوران زند از این شیوه برای پیاده‌سازی مضمون گل و مرغ که در اوج رواج خود بود، بهره می‌گرفتند. پس از گل و مرغ، مناظر و دورنماها به تقلید از باسمة‌های فرنگی و وارداتی به این هنر راه یافت (گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۳-۸۲). دو مضمون تزئینی و مذهبی، محتوای عمده این نقاشی‌ها را شکل می‌دهد. (سلحشور، ۱۳۸۷: ۸) که دومی در کنار نقوشی ملهم از داستان‌های شاهنامه از ابداعات عصر قاجار بود (امانی، ۱۳۷۸: ۲۷). «سهم ترویج نقاشی‌های پشت شیشه با محوریت موضوعات مذهبی در عصر قاجار، از آن شمایل‌نگاران بوده است، چراکه در قیاس با دیگر موضوعات و مضامین مورد استفاده در نقاشی پشت شیشه، بیشترین تمایل و گرایش شیشه‌نگاران و تقاضای مخاطبان و طالبان این نقاشی، بر محور مبنای مذهبی بوده است. محصول این گرایش تا بدان جاست که می‌توان احیای نقاشی پشت شیشه، در عصر قاجار را نهضتی هنری بر پایه اعتقادات مذهبی مردم دانست» (سیف، ۱۳۷۱: ۱۹). در این دوره، به دلیل درون‌مایه‌های مذهبی رایج و توانایی

بالا در برقراری ارتباط با طبقات متوسط جامعه به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی، این آثار توانست دوام و محبوبیت خود را حدود یک سده حفظ کند. هرچند پس از آن هرگز رونق پیشین را بازیافت و گرایش‌های آن را می‌توان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پی گرفت (امانی، ۱۳۸۷: ۳۳).

آشکار است که این گونه هنری، در دوره قاجار از محبوبیت و رواج بسیاری برخوردار بود. چنانکه با توجه به تغییر کاربری در این دوره، به‌صورت قطعه‌ای مستقل از بنا (رمضان‌ماهی، ۱۳۸۳: ۶۶)، با کاربردهای مهم و جالب‌توجه آن در زمینه‌های مذهبی مواجه هستیم، از جمله، قرار دادن آن‌ها در اماکن مذهبی به‌منظور مس‌شمایل تصویرشده به دست زیارت‌کنندگان (امانی، ۱۳۸۷: ۳۳)، در قصابی‌ها و بقالی‌ها به‌منظور برکت در کسب و کار (سلحشور، ۱۳۸۷: ۱۸) و نیز استفاده از آن‌ها در مراسم «سرخرمن‌خوانی» برای تبرک در زمان برداشت محصول. در این مراسم، درویش پس از وضو، قطعه‌ای نقاشی حاوی شمایل ائمه^(ع) را به گردن می‌آویخت و نوحه و اشعار مربوط را می‌خواند. همچنین، گاهی قطعات پشت شیشه را به‌گونه‌ای مشابه با پرده‌های درویشی به کار می‌بردند. درویشان هنگام روضه‌خوانی در کوچه و بازار، برای تأثیر بیشتر، قطعه‌ای شیشه به دست می‌گرفتند و نقاش بسیاری از این آثار خود در اویش بودند (رمضان‌ماهی، ۱۳۸۳: ۶۸). با توجه به مضامین مذهبی مشترک این‌گونه نقاشی‌ها با سقاتالارها، به‌ویژه از منظر کیفیت به‌کارگیری عنصر رنگ و رواج آن در مراسم مختلف مردم شیعه‌مذهب و به‌ویژه کاربردهای آن در منطقه شمال، چنان‌که ذکر شد (بسیاری از هنرمندان این‌گونه از اهالی منطقه شمال کشور بوده‌اند)، می‌توان آن را یکی از عوامل تأثیرگذار در تصویرگری سقاتالارها دانست (تصویر ۴) خاصه که این‌گونه علاوه بر وجه عامیانه، در حوزه رسمی نیز محبوبیت داشت^{۱۱}، چنانکه مهرعلی، از نقاشان زمان فتحعلی‌شاه (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۸۰)، تک‌چهره شاه و درباریان قاجار را با این اسلوب خلق کرد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۵۳). البته باید توجه داشت، نظر به کاربردهای پیش‌گفته نسخه مذهبی این نقاشی‌ها را نیز بی‌تردید باید به‌نوعی تداوم راه پرده‌کشی شیعی تلقی کرد (تصویر ۲). در رابطه با سایر مضامین رایج در نقاشی‌های پشت شیشه، همان‌طور که ذکر شد، می‌توان به پرتره‌هایی به شیوه اروپایی، مناظر و دورنماها و نیز نقوش گل و مرغ اشاره کرد. آن‌گونه که تا این نقطه از بررسی مشخص شد، مضامین سقاتالارها را در میان مضامین غیرمذهبی آثار پشت شیشه نیز نمی‌توان یافت.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی دیگر از گونه‌های نقاشی محسوب می‌شد که مضمون غالب آن شمایل‌نگاری شیعی بود. پاکباز نقاشی قهوه‌خانه‌ای را پدیده‌ای جدیدتر از سایر قالب‌های نقاشی عامیانه می‌داند. او می‌نویسد که «قهوه‌خانه‌ای» اصطلاحی برای نقاشی روایی رنگروغنی با مضامین مذهبی، بزمی و رزمی است که در دروان مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان به دست هنرمندانی مکتب ندیده پدیدار شد (پاکباز، ۱۳۸۹: ۵۸۶) چلیپا و رجبی ریشه این نقاشی‌ها را نیز در آغاز اسلام و وجود پرده‌های مذهبی پیگیری می‌کنند (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۱۶). گودرزی نیز عواملی دیگر، از جمله پرده‌های نقاشی و باسمه‌هایی که بازرگانان ارمنی و مبلغان مسیحی در زمان صفویه

با خود به ایران می‌آوردند و نیز نقاشی «جلفای نو» را در صورت‌دهی به این گونه هنری دخیل می‌داند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۷۶). در آن زمان این‌گونه تابلوها به سفارش فردی آفریده می‌شد که می‌توانست قهوه‌خانه‌چی، زورخانه‌دار یا یک فرد عامی از میان جامعه باشد و با گذشت زمان و مهاجور ماندن هنر نقالی و پهلوانی و مکان‌هایی چون قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها، این آثار در میان مجموعه‌داران آشنا و علاقه‌مند به این هنر دست‌به‌دست چرخیده است (سیف، ۱۳۶۹: ۳۳). به گفته چلیپا و رجبی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای شکل خاص خود را از اوایل دوره قاجاریه به این‌سو پیدا کرده است، یعنی حدود قرن یازدهم هجری، زیرا قدیمی‌ترین تابلو نقاشی در همین زمینه اثری است که در موزه حضرت رضا^(ع) در مشهد نگهداری می‌شود: تابلویی رنگ‌روغنی روی پارچه ابریشمی از نقاشی ناشناخته و شامل سه صحنه پرسوز و گداز دشت کربلا (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۱۰). قدیمی‌ترین نقاشی که در این رشته‌ها کار کرده، شخصی به نام «میر عبدالقادر» بود که در ۱۲۰۲ق فعالیت می‌کرد. اما چون قوللر آقاسی از همه این نقاشان پرکارتر و مشهورتر بود، به اصطلاح در نقاشی قهوه‌خانه‌ای سرشناس بود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۵۴۰) (تصویر ۵). با توجه به این اشاره‌ها، احتمال وجود آثاری از نقاشی قهوه‌خانه‌ای پیش از آغاز نقاشی‌های سقالاتار وجود دارد، اما در این‌گونه نقاشی‌ها نیز به جز مضامین مذهبی شیعی، تنها با مضامین حماسی مواجهیم که از جمله آن‌ها می‌توان به تصاویر روایت‌ها و شخصیت‌های شاهنامه اشاره کرد. نکته جالب توجه در بررسی سفرنامه ناصرالدین‌شاه به شمال، ذکر نام قوللر آغاسی‌باشی به‌عنوان یکی از نوکران شاه قاجار است که البته یافتن ارتباط این نام با نقاش قهوه‌خانه‌ای نیاز به بررسی‌های عمیق‌تر دارد. در این سفر که در ۱۲۹۲ق از چالوس آغاز و تا بومهن ادامه یافت، شاه به اکثر روستاهای مازندران سفر کرد و در مسیر خود با آقاچان نوایی و علی نجار نیز دیدار کرد (قاجار، ۱۳۳۶: ۵۸).



تصویر ۵: راست: نقش فیل در نسخه چاپ سنگی شاهنامه فردوسی، ۱۲۶۵ق (Marzlof, 2001: 56). وسط: سقالاتار شباده، ۱۲۰۰ یا ۱۳۱۳ق (مأخذ: نگارندگان). چپ: نقاشی قهوه‌خانه‌ای اثر حسین قوللر آقاسی، ۱۳۲۵ق (مأخذ: موزه مقدم)

مضامینی که به نقل از مکنزی در یکی از بناهای لاهیجان توصیف شد، متأثر از متن طوفان‌البکاء جوهری است؛ یکی از نخستین کتاب‌هایی که مکرراً پس از ورود چاپ به ایران، در تیراژ بالا تکثیر می‌شد. در اینجا می‌توان شاهد مواجهه سه عنصر مذهب، ادبیات و چاپ بود که در تمامی انواع هنری پیش‌گفته با گونه‌ای از آن مواجه هستیم.

بسیاری از نقوش سقاتالارها برگرفته از داستان‌ها و افسانه‌هایی است که به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه منتقل شده است، اما شاید در این موارد هم باز بتوان از الگوی در دسترسی برای پرورش مفهوم ذهنی سخن گفت. این انتقال سینه‌به‌سینه، مفهوم ادبیات شفاهی را در ذهن متبادر می‌کند. اگرچه در بخش آغازین مقاله، از روضه‌الشهدا به‌عنوان نخستین مقتل‌نویسی یاد شد، در اینجا لازم به ذکر است که پیش از این مقتل نیز شعرای شیعهٔ بسیاری به سرایش مرثیه‌هایی در بار واقعه کربلا پرداخته‌اند که از حوالی قرن پنجم هجری به این‌سو، شاهد این امر هستیم. به‌زعم محمدزاده، اگرچه برخی فردوسی را نخستین شاعر شیعه‌مذهب می‌دانند، اما تصور بر این است که قدیمی‌ترین مرثیه‌ها را کسایی مروزی (۳۹۴ق) در سوگ شهیدان کربلا سروده است. پس از او نیز در قرن‌های بعد می‌توان به سنایی غزنوی، عطار و خواجه‌ی کرمانی در این زمینه اشاره کرد (محمدزاده، ۱۳۸۹: ۱۵۱-۱۳۸). علاوه بر آثار شاعران مرثیه‌سرا که در حیطهٔ ادبیات مذهبی جای می‌گیرد، می‌توان شاهد بروز و ظهور انواع داستان‌های عامیانه در دورهٔ قاجار بود که پس از ورود صنعت چاپ سنگی، به میان مردم راه یافت. ورود چاپ سنگی به ایران را حوالی ۱۲۴۰ق (۱۸۲۵م) ذکر کرده‌اند که پس از حدود دو دهه به‌طور کامل بر شیوهٔ حروف‌چینی پیشی گرفت (Marzolf, ۲۰۰۱: ۱۳). طبیعتاً نخستین کتاب‌هایی که با این شیوه به طبع می‌رسید فاقد تصویر بود، اما از حدود یک دهه پس از آغاز، تصاویر نیز به قلمرو طبع راه یافت. در رأس تمامی تحولات و تسهیلاتی که این امکان جدید برای جامعهٔ آن روز فراهم می‌آورد، دسترسی عمومی و همگانی به متونی بود که پیش از آن یا به دلیل اندکی نگارش نسخه‌های خطی و یا گرانی شیوهٔ حروف‌چینی میسر نمی‌شد. از این میان، به‌طور خاص، باید به ادبیات عامیانه و خاصه از نوع داستان و افسانه و حکایت، اشاره داشت، چنانکه به گفتهٔ مارزلف^۴، «ورود صنعت چاپ مفهوم ادبیات عامه را نیز دگرگون کرد» (مارزلف، ۱۳۸۷: ۸۷). از میانه‌های عهد قاجار، از کتاب‌های چاپ سنگی به هدف آموزش در مکتب‌خانه‌هایی که ملاهای شهر و ده به شیوهٔ سنتی مدیریت می‌کردند، استفاده می‌شد. این نسخه‌های چاپی با مضامین غالب مذهبی و نگارشی بسیار روان و ساده در قالب کتاب‌هایی چون قصص‌الانبیاء، حملهٔ حیدری، حسین کرد شبستری، مختارنامه، خاوران‌نامه، طوفان‌البکا، حلیه‌المتقین، امیرارسلان و جودی^{۱۵} رواج یافت و در این مکتب‌خانه‌ها تدریس شد (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۱۱۱). همچنین، «آثاری مانند هزار و یک‌شب، شیرویه، فلک‌ناز، نوش‌آفرین‌نامه، چهار درویش، هرمزنامه، بیش از پیش در دسترس تودهٔ مردم قرار گرفت» (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۷۵).

دسترسی مردم روستاهای شمال کشور به نسخه‌های مصور چاپ سنگی که خود پیوند دیرینه‌ای با ادبیات، مذهب، اسطوره، حماسه و افسانه‌های عجیب و غریب داشتند، سبب شد تا مصادیقی تصویری برای روایت‌هایی بیابند که مدت‌ها دسترسی به آن‌ها «صرفاً از طریق بازخوانی یا اجرای شفاهی مطالب موجود در دست‌نوشته‌ها امکان‌پذیر می‌شد» (مارزلف، ۱۳۸۷: ۸۷) هرچند تصویرگر چاپ سنگی اغلب، تصاویر نسخه‌های خطی را عیناً بازنمایی می‌کرد و یا «از شیوه‌های تزئینی و نقاشی عصر قاجار [...] با الهام از نقش‌مایه‌های عامیانهٔ پرده‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه و تأثیرپذیری از طبیعت» (نفیسی، ۱۳۳۷: ۲۳) و همچنین «تحت تأثیر استادان کهن ایرانی و

نیز نقاشی اروپایی و نقاشی نوین ایرانی دوره قاجار (نقش و نگار روی دیوار، نقاشی رنگروغن و غیره) (شچگلو، ۸۸۳۱: ۲۳۷)، به تصویرگری می‌پرداخت، فارغ از منشأ تأثیر نقوش، این فن بود که تصاویر را به میان توده‌ها آورد. در بررسی نقاشی سقالاتار، تقریباً می‌توان برای تمام گونه‌های تصویری معادلی در نسخه‌های سنگی داستانی، عجایب‌نگاری‌ها و همچنین متون مذهبی عصر قاجار یافت (تصاویر ۶ تا ۱۱). با این حال ذکر چند نکته الزامی است. به لحاظ تاریخی، نقاشی قدیمی‌ترین نمونه‌های تاریخ‌دار سقالاتار تقریباً یک دهه پس از آغاز صنعت چاپ سنگی در ایران صورت گرفت^{۱۶}. برخی نقش‌ها به واسطه تمایز بافت و نیز خلاقیت هنرمند اندک تحولی یافته است و همچنین، وجود عنصر رنگ در سقالاتار، برجسته‌ترین وجه تمایز آن از نمونه‌های چاپ سنگی است که می‌توان علت آن را در تأثیر سایر سنخ‌های هنری موجود از جمله نقاشی‌های پشت شیشه و نیز پیشینه کاری هنرمند یافت. در ادامه نمونه‌هایی از این تأثیرپذیری معرفی می‌شود.

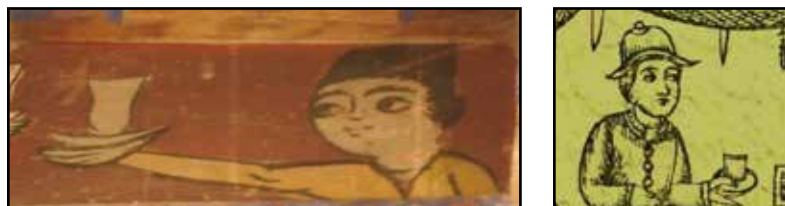
حضور نقش فیل که در گونه‌های هنری پیش از سقالاتارها یافت نشد^{۱۷}، هرچند در نگاره‌های شاهنامه‌های خطی وجود داشت^{۱۸}، می‌تواند همچنین بیانگر تأثیرات هندی بر نخستین نسخه‌های چاپی (تأثیرات هندی بانی نخستین سقالاتار) باشد (تصویر ۵)، اما تقریباً تمامی نقش‌هایی که ریشه آن‌ها به‌درستی در سایر اشاره‌ها یافت نشده است و یا آن دسته از نقوشی که مشابهی در دیگر خاستگاه‌های محتمل ندارند، می‌تواند با ارجاع به نسخه‌های چاپ سنگی و به‌ویژه عجایب‌المخلوقات قزوینی با تصویرگری خویی یافت شود. نقش‌هایی که تحت عنوان «خیالی» یا «افسانه‌ای» معرفی شده (رحیم‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۷۵-۱۶۳)، با بررسی دقیق، در میان «مخلوقات جزایر و دریا» و یا «صورت‌های فلکی» در نسخه‌های عجایب‌المخلوقات مشاهده می‌شوند. مانند نقش اسب بالدار، که نمونه‌های آن به‌کرات در نسخه‌های خطی و چاپی آمده است. این نقش در عجایب‌المخلوقات، در بخش «در صفت کواکب و خواص آن‌ها» به نام «صورت نیمه اسب»^{۱۹} (قزوینی، ۱۲۶۶: ۲۰۰) و در نسخه خطی و چاپی صورالکواکب عبدالرحمن صوفی بانام «صورت فلکی فرس» معرفی شده است^{۲۰} (تصویر ۱۰). نقش صورت انسان روئیده در میان شاخه‌های گیاهان نیز می‌تواند شاخه‌ای از درخت واق واق^{۲۱} و صورت دیگری از «اصل واق» (آژند، ۱۳۸۸: ۱۶۱) در نقاشی ایران باشد. موجوداتی خیالی با اعمال انسانی، مکرراً در بخش «در صفت جزایر»، «مخلوق دریا و صفت آن‌ها»، و «مخلوق جزایر» در عجایب‌المخلوقات خویی (قزوینی، ۱۲۶۶: ۶۰۷، ۶۰۹) به چشم می‌خورد و مراجعه به دیگر نسخه‌ها نیز نشان می‌دهد که این، شکل رایج تصویرگری شخصیت‌های داستانی در بسیاری از حکایت‌های آن زمان بوده است^{۲۲}. همان‌طور که تصاویر به‌روشنی گویای این امر است، الگوبرداری از تصاویر چاپ سنگی، نه تنها در سطح مضمون، بلکه در سطح سبک و شیوه و بهره‌گیری از عناصر بصری نیز صورت گرفته است، از جمله در چهره‌پردازی، ژست‌های شخصیت‌ها، پوشش سر و بدن و آرایش و اجزای چهره این شباهت‌ها قابل‌ذکر است. گاه می‌توان روند شکل‌پذیری این الگوبرداری را با پیگیری ریشه‌های کتاب‌های چاپ سنگی در سطح عمیق‌تر، مشاهده کرد (تصویر ۱۱).



تصویر ۶: نقوش مربوط به رزم‌آوری در نسخه چاپ سنگی امیرارسلان، ۱۳۲۲ق (کتابخانه ملی ایران) و سقاتالار شیاده، ۱۳۰۰ق (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۸۰).



تصویر ۷: نقش فرشته در نسخه چاپ سنگی عجایب المخلوقات (کتابخانه ملی ایران) و سقاتالار شیاده، ۱۳۰۰ق (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۸: نقوش مربوط به زندگی روزمره در نسخه چاپ سنگی امیرارسلان، ۱۳۲۲ق (کتابخانه ملی ایران و سقاتالار شیاده، ۱۳۰۰ق (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۹: نقش دیو (خیالی) در نسخه چاپ سنگی عجایب المخلوقات قزوینی / ۱۲۶۴ق (کتابخانه آستان قدس رضوی) و سقاتالار شیاده، ۱۳۰۰ق (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۰: نقش اسب (صورت فلکی) در (۱) سقاتالار شیاده (رحیم‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۰۳). (۲) نسخه سنگی عجایب المخلوقات خوبی، ۱۲۶۶ق (کتابخانه ملی ایران). (۳) نسخه سنگی رساله در معرفت تقویم به‌ضمیمه کتاب نجوم و هیئت و صور کواکب مرصوده، بدون تاریخ (کتابخانه دیجیتال آستان قدس رضوی). (۴) نسخه خطی صورالکواکب عبدالرحمن صوفی / اواخر قرن پانزدهم هجری (مأخذ: URL)



تصویر ۱۱: تصویر انسان-پرنده در نسخه خطی عربی عجایب المخلوقات (مأخذ: URL^۳)
نسخه فارسی چاپ سنگی عجایب المخلوقات، ۱۲۶۶ق، سقاتالار شیاده، ۱۳۰۰ق (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

نقاشی‌های سقاتالارها را می‌توان در دو گروه مذهبی و غیرمذهبی بررسی کرد. در هر دوی این مضامین همواره شاهد حضور دو عامل برجسته ادبیات و مذهب هستیم. به یقین نمی‌توان از تعامل این دو حیطة فرهنگی در قالب تأثیرات یک‌سویه سخن گفت، چراکه این ارتباط، تعاملی دوسویه بوده که در دوره‌های مختلف به اشکال متفاوت تصویری و نمایشی صورت داده است. این پژوهش آشکار ساخت که تقریباً برای نقطه ظهور هیچ‌یک از ریشه‌های احتمالی تاریخ دقیقی نمی‌توان جست. اصولاً بیان امری قطعی در باب تاریخ ظهور پدیده‌های فرهنگی امری ناممکن می‌نماید، زیرا مجموعه تحولات سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی و فرهنگی در هر زمان به ظهور و بروز اشکال فرهنگی خاص منجر می‌شود که کلیت این مجموعه رویدادها همواره به‌صراحت و دقت ترسیم و توصیف نشده است.

از این‌رو، ما همواره مبنا را بر نخستین نمونه‌های موجود می‌گذاریم و آن را در راستای سایر شواهد موجود مورد مذاقه قرار می‌دهیم. بر مبنای نخستین نمونه‌ها، تنها یک مسئله را می‌توان با اطمینان بیشتر در باب نقاشی‌های مذهبی روایی در ایران بیان کرد و آن، حضور پررنگ رویدادهای پیرامون عاشورا و واقعه کربلا در انواع مختلف ادبی، هنرهای نمایشی و بصری در دوره قاجار است و می‌توان ریشه‌های تمامی آن‌ها را به‌نوعی در دوران صفویه و به‌ویژه در اواخر آن جست، اما در باره حضور اشکال بصری آن نمی‌توان حتی به‌طورقطع در دوران صفوی سخن گفت. آنچه مشخص است، ریشه تمامی این نقاشی‌های عامیانه مذهبی که در قالبی روایی به تصویر درآمده را می‌توان در پدیده روضه‌خوانی امام حسین^(ع) یافت که خود در گونه ادبی ریشه دارد و نخستین فرم بصری خود را در پرده‌های درویشی به‌منظور همراهی با آیین‌های نمایشی مذهبی می‌یابد. این تنها فرم بصری است که قطعاً پیش از نقش‌اندازی سقاتالارها رواج داشته است. از طرفی، تمامی مسائل پیش‌گفته، تنها حدود یک‌سوم مضامین نقاشی در سقاتالارها را شکل می‌دهد. حتی اگر داده‌های تاریخی حضور قطعی تمامی این انواع هنری را قبل از بنای سقاتالارها تأیید می‌کرد، گروه دومی از نقوش نیز، با مضمون و محتوای غیرمذهبی، فضاهای گسترده‌ای از سقاتالارها را به خود اختصاص داده است. در میان این مضامین، تصاویر اسطوره‌ای شاهنامه، فرشته و دیو و حتی اژدها و شیر را می‌توان در نمونه‌های نقاشی بقعه‌ها، قهوه‌خانه‌ای و پشت شیشه

مشاهده کرد، اما هیچ‌یک از سایر مضامین در این پژوهش در میان این انواع هنری یافت نشد. از دیگر مسائلی که می‌توان به‌طور قطع و یقین درباره آن اظهار نظر کرد، آغاز رواج صنعت چاپ سنگی در ایران از حدود ۱۲۴۰ هـ.ق. است که با سرعت بسیاری توسعه یافت و مهم‌ترین دستاورد آن‌که دسترسی همگانی به کتاب‌ها و منابع ادبی بود، در اندک زمانی به اقصی نقاط کشور رسید. کاوش در محبوب‌ترین نسخه‌های چاپی ما را با عناوینی مواجه می‌سازد که بار دیگر تعامل دوسویه ادبیات و مذهب در دوران قاجار را به خاطر می‌آورد. بنابراین، در این زمان بار دیگر باورهای عمیق مردمان شیعه در قالب نسخه‌های متعدد و چه‌بسا مصور به ایشان بازگشت. با وجود الگوبرداری تصویرگران چاپ سنگی از دیگر انواع هنری، این فن چاپ بود که تصاویر را به میان مردم برد. از طرفی، مردم روستاهای مازندران که از قدیم‌الایام با اسطوره و داستان و افسانه عجیب و قرین بودند، به‌شدت از این پدیده نوظهور استقبال کردند و مسئله قابل‌اعتنا، حضور اکثر مضامین نقاشی‌های سقاتالار در نسخه‌های مختلف چاپ سنگی است که به برخی از آن‌ها اشاره رفت. از این‌رو، بر اساس تمامی آنچه در این پژوهش بیان شد، نقاشی‌های سقاتالارها، بقاع متبرک، پشت شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، همگی در مضامین مذهبی و شیوه پردازش آن‌ها مشترک بودند و تقریباً به‌طور هم‌زمان ظهور، توسعه و تکامل یافتند، اما همین تصاویر در کنار مضامین غیرمذهبی در اواسط حکومت قاجار و پیش از بنای سقاتالارها در قالب نسخه‌های چاپ سنگی به میان مردم راه یافت. اگرچه اطلاعات دقیقی از ارتباطات مردم شمال کشور در آن زمان در دست نیست، رجوع به بانی سقاتالار هندوکلا و همراهانش در سفر به شمال و نیز سفرهای شاه قاجار به این منطقه، می‌تواند حاکی از روابط گسترده مردم آن زمان با پایتخت باشد و چه‌بسا این سقاتالار الگوی دیگر نمونه‌ها قرار گرفته باشد. بومی نبودن بسیاری از ساکنین مازندران و سفرهای احتمالی هنرمندان به دیگر شهرها نیز از دیگر احتمالات است.

بنابراین، نمی‌توان سقاتالارها را پدیده‌ای مهجور و منحصر دانست که در انزوا خلق شده و منحصرأز دل و جان عده‌ای روستایی ناآگاه از شیوه‌ها و سبک و سیاق و فرهنگ بصری حاکم بر جامعه آن روز جوشیده باشد. با این حال، می‌توان در نتیجه این پژوهش، با عنایت به تداوم و استمرار خصلت‌های منحصربه‌فرد نقاشی‌های این بنا، در میان تمامی تأثیرات، بر بنای سقاتالار و بازنمایی‌های بصری موجود در آن، نام یک «سبک» خاص هنری نهاد، چنانکه ژانری است مختص به یک دوره زمانی، قشر مشخصی از هنرمندان، عناصر بصری مختص خویش و نیز تکنیک پردازش کاملاً منحصربه‌فرد. در مجموع، این بررسی در تلاش برای یافتن برخی ناگفته‌ها در ریشه‌های احتمالی سقاتالارها به داده‌های ارزشمندی در باره هنرمندان سقاتالار و همچنین حضور اکثر مضامین این نقاشی‌ها در نسخ چاپ سنگی دست‌یافت که اگرچه گامی است به‌پیش، مدعی خاتمه این بحث نیست و نگارندگان بر این باور هستند که کاوش‌های عمیق‌تر، به‌ویژه در آیین‌های خاص منطقه شمال که در اینجا مدنظر پژوهش نبود، می‌تواند باز هم گویای حقایق ناشناخته در باب این ابنیه منحصربه‌فرد باشد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. هندوکلائی آمل، شیاده بابل، قادی‌کلای قائم‌شهر، شرمه‌کلا بابلسر، کیجاتکیه بابل، کاردرمحلّه آمل، بائی‌کلای بابل، حمزه‌کلای شش‌پل در بابل، صلحدارکلای بابل، کری‌کلای بابل، چمازکتی قائم‌شهر، جزین بابلسر، لدار بابل، آهنگرکلای قائم‌شهر، کبریاکلای بابل، کتی‌لتّه سوادکوه، فولادکلای بابلسر. ۲. ر.ک. پیوست یک.
۳. قدیمی‌ترین نمونه تاریخ‌دار سقاتالار منقوش، هندوکلائی آمل، به تاریخ ۱۲۸۸ق و متأخرترین نمونه آن، فولادکلای بابلسر متعلق به ۱۳۴۶ق است.
۴. بقعه مقام عباس، در ۱۲۴۶ق (۱۲۱۰ش/ ۱۸۲۱م) (محلّه درعباس) که پس از امامزاده شاه زید در اصفهان، دومین بقعه‌ای است که نقاشی تاریخ‌دار دارد و مقارن با اواخر حکومت فتحعلی‌شاه است.
۵. ملاحسین واعظ سبزواری، معروف به واعظ کاشفی، از دانشمندان و مؤلفان بزرگ ایران در قرن نهم هجری است که در قبصّه بیهق سبزواری به دنیا آمد. به دلیل صدای خوش و بیان دلنشین مدتی به وعظ پرداخت. او این کتاب را به نام میرزا مرشدالدین عبدالله نوّه دختری سلطان حسین بایقرا به پایان رساند و کلمه «روضه» و «روضه‌خوان» برگرفته از نام این کتاب است (سبحانی، ۱۳۸۶: ۳۴۴-۳۴۳).
۶. آنچه امروزه بر دیوارهای این بقعه مشاهده می‌شود، نقاشی‌هایی با سبک کاملاً قاجاری است و به دلیل بازسازی‌ها و مرمت‌های صورت گرفته نمی‌توان درباره ویژگی‌های اصل اثر اظهار نظر قطعی کرد.
7. Peter Chelkowski
8. Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran
9. Yedda A.Godard
10. J. Michael Rogers
11. Peterson
12. Adam Olearius
۱۳. با توجه به ارتباطی که اینک میان پایتخت و سقاتالارها می‌شناسیم، مقصود این است که حتی در صورت عدم رواج نقاشی پشت شیشه در میان مردم شمال، محبوبیت آن در دربار خود می‌تواند دلیل بر آشنایی شمالی‌ها با این آثار باشد.
14. Marzolf
۱۵. بسیاری از این نسخه‌ها هم‌اکنون در گنجینه چاپ سنگی کتابخانه ملی ایران و همچنین کتابخانه آستان قدس رضوی موجود است. (مأخذ: URL۵, URL۶, URL۸)
۱۶. قدیمی‌ترین سقاتالار منقوش شناسایی شده، هندوکلائی آمل، متعلق به ۱۲۸۸ق است.
۱۷. نقش فیل در نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نمونه‌های متأخر سقاتالارها هم‌دوره است (تصویر ۳)
۱۸. این نقش را می‌توان در نگاره «رستم خاقان چین را با کمند از فیل به زیر می‌کشد»، صفحه ۲۱۹ از شاهنامه بایسنقری چاپ ۱۳۵۰، کتابخانه سلطنتی مشاهده کرد. (دسترسی تمام متن در کتابخانه دیجیتال جهان. (مأخذ: URL۳)
۱۹. این نسخه در گنجینه چاپ سنگی کتابخانه ملی ایران موجود است.
۲۰. دسترسی به نسخه خطی صورالکواکب از طریق مجموعه آنلاین موزه هنری متروپولیتن. (مأخذ: URL۲) و دسترسی به نسخه‌ای چاپی با همین مضمون و عنوان «رساله در معرفت تقویم به‌ضمیمه

کتاب نجوم و هیئت و صور کواکب مرصوده» از طریق کتابخانه دیجیتال آستان قدس رضوی. (مأخذ: URL۷)

۲۱. تصویر این درخت در صفحه ۱۶۲ نسخه عجایب‌المخلوقات موجود در کتابخانه ملی ایران موجود است.

۲۲. از جمله می‌توان این‌گونه تصاویر را در نسخه چاپ سنگی «خاله سوسکه»، چاپ ۱۳۰۷ق، موجود در کتابخانه ملی ایران، یافت.

۲۳. این نسخه که اینک در کتابخانه باواریا در مونیخ نگهداری می‌شود، از روی نسخه مصور ۱۷۶۲م، موجود در کتابخانه ملی پاریس، تصویرسازی شده است. (مأخذ: URL۴)

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۸). «اصل واق در هنر ایران». هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. (شماره ۳۸)، ۱۳-۵. احدی‌یگانه، آزاده. (۱۳۹۲). «بررسی ساختار سقانفار لدار (موارد مشابه در استان مازندران)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

الثاریوس، آدام. (۱۳۶۳). سفرنامه آدام الثاریوس. ترجمه احمد بهپور. تهران: ابتکار.

امیررسکنی. مائده. (۱۳۹۳). «نقش فرهنگ و بازپروری فرهنگی در معماری بومی (مطالعه موردی: بنای سقانفار، به‌عنوان شاخص معماری بومی مازندران)». اولین کنگره تخصصی مدیریت شهری و شوراهای شهر. تهران: مرکز همایش‌های توسعه ایران.

اخگری، محمد، و ابراهیم امیرکلایی. (۱۳۸۲). «سقانفار، یادمان مذهبی و سنتی مازندران». فرهنگ مردم ایران. (شماره ۶-۵)، ۸۵-۱۰۸.

اکبری، رائفه، و فاطمه حسین‌پور. (۱۳۹۳). سقانفارها؛ حلقه‌ای گمشده در معماری آیینی مازندران، همایش ملی معماری، عمران و توسعه نوین شهری. تبریز: کانون ملی انجمن‌های صنفی مهندسان معمار ایران.

بهرام‌زاده، محمد، و نرگس علائی‌بخش. (۱۳۹۲). «تجلی اعتقاد در طراحی معماری بامطالعه موردی سقاتالار (سقانفار) در استان مازندران». اولین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیط‌زیست پایدار. هگمتانه: انجمن ارزیابان محیط زیست.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۶). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۹). دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکر‌سازی، گرافیک. تهران: فرهنگ معاصر.

پیرزاد، احمد. (۱۳۸۸). «نگرش‌های آیینی و مذهبی در سقانفارهای مازندران». کتاب ماه هنر. (شماره ۱۳۷)، ۸۶-۹۵.

چلیپا، کاظم، و علی رجبی. (۱۳۸۵). حسن اسماعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای. تهران: نظر.

نکاء، یحیی. (۱۳۶۶). معماران و استادکاران، معماری ایرانی دوره اسلامی. به‌کوشش محمد یوسف کیانی. تهران: ارشاد اسلامی.

رحیم‌زاده، معصومه. (۱۳۸۲). سقانالارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی. مازندران: اداره کل میراث فرهنگی.

رحیم‌زاده، معصومه. (۱۳۸۳). «پیوست و گسست سنت در بناهای آیینی». نامه فرهنگ. (شماره ۵۲)، ۱۵۱-۱۴۲.

رحیم‌زاده، معصومه. (۱۳۸۵). «تصویر فرشتگان در بنای آیینی سقاتالار». وقف میراث جاویدان. (شماره ۵۳)، ۴۶-۳۳.

- رمضان‌ماهی، یاسمن. (۱۳۸۳). «هنر نقاشی پشت شیشه در ایران و جهان». هنرنامه. (شماره ۲۳)، ۸۰-۸۷. ستوده، منوچهر. (۱۳۷۴). از آستارا تا استرآباد. ج ۴. تهران: وزارت ارشاد اسلامی، معاونت امور فرهنگی، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- سخن‌پرداز، کامران و حجت امانی. (۱۳۷۸). «نقاشی پشت شیشه ویژگی‌ها و تأثیرگذاری‌ها». آینه خیال. (شماره ۱۰)، ۲۶-۳۴.
- سلحشور، فریال. (۱۳۸۷). نقاشی پشت شیشه، مجموعه شخصی جهانگیر کازرونی و فریال سلحشور. تهران: نظر.
- سیف، هادی. (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- سیف، هادی. (۱۳۷۱). نقاشی پشت شیشه. تهران: سروش.
- شاکری، سیده فاطمه. (۱۳۹۲). «بررسی نمادشناسانه و نشانه‌شناسانه نقوش سقاناتالارها». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه الزهراء(س).
- شجاع شفیعی، محمدهدی. (۱۳۸۶). تاریخ هزارساله اسلام در نواحی شمالی ایران. تهران: اشاره.
- شچگلوا، الیمپاداپاولونا. (۱۳۸۸). تاریخ چاپ سنگی در ایران. ترجمه پرویز منزوی، تهران: معین.
- علیزاده چوب‌بستی، حیدرجان، و محمدحسن زال. (۱۳۹۰). «سقانفار نماد معماری اسلامی، کارکردهای دینی و اجتماعی سقانفار در مازندران». کاوش‌های دینی. (شماره ۶)، ۱۱۳-۱۴۲.
- عنصری، جابر. (بی‌تا). «معرفی کتب چاپ سنگی - حمله حیدری (اثر: بمانعلی کرمانی)». صنعت چاپ (شماره ۳۷۳)، ۶۲-۶۰.
- فلاح‌نیا، ضحّا. (۱۳۹۱). «بررسی انسان‌شناختی سقانفار روستای شیاده بابل (معانی فرهنگی نقش مایه های ترکیبی)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اصفهان: دانشگاه هنر.
- قاجار، ناصرالدین. (۱۳۳۶). روزنامه سفر مازندران. زیر نظر ایرج افشار. تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- قزوینی، زکریا بن محمد. (۱۲۶۶ق). عجایب‌المخلوقات. تهران: گنجینه چاپ سنگی کتابخانه ملی ایران.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۹). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. ج ۲. لندن: ساتراپ.
- گودرزی (دیباچ)، مرتضی. (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. تهران: سمت.
- گیلانی، ملاشیخعلی. (۱۰۴۴ق). تاریخ مازندران. تصحیح و تحشیه منوچهر ستوده. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- محمدزاده، مرضیه. (۱۳۸۹). عاشورا در شعر معاصر و فرهنگ عامه. تهران: مجتمع فرهنگی عاشورا.
- محمودی، فتانه. (۱۳۸۷). «مضامین دینی در نقوش سقانفارهای مازندران». کتاب ماه هنر. (شماره ۱۱۸)، ۸۰-۸۷.
- محمودی، فتانه، و محمود طاووسی. (۱۳۸۷). «مضامین تصاویر انسانی در سقانفارهای مازندران، بررسی تطبیقی نقوش سقانفارهای شیاده و کردکلا». هنرهای زیبا. (شماره ۳۶)، ۷۶-۶۷.
- کرزن، جرج ناتانیل. (۱۳۶۷). ایران و قضیه ایران. ج ۱. ترجمه وحید مازندرانی. تهران: بنیاد ترجمه و نشر کتاب.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۸۷). «ادبیات عامیانه فارسی در دوره قاجار». ترجمه عباس امام. فرهنگ مردم. (شماره ۲۸-۲۷)، ۹۳-۱۱۷.
- مرعشی، ظهیرالدین بن نصیرالدین. (۱۳۴۵). تاریخ طبرستان. تهران: شرق.

مکنزی، چارلز فرانسیس. (۱۳۵۹). سفرنامه شمال. ترجمه منصوره اتحادیه، تهران: گستره.
 میرزایی مهر، علی اصغر. (۱۳۸۶). نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
 نفیسی، سعید. (۱۳۳۷). «نخستین چاپ‌های مصور در ایران». راهنمای کتاب. (شماره ۳)، ۲۲-۳۵.
 هاشم‌پور سبحانی، توفیق. (۱۳۸۶). تاریخ ادبیات ایران. تهران: زوار.
 هندویی، علی (۱۳۹۴/۶/۱۴). روستای هندو کلا.
 یازرلو، محدثه. (۱۳۹۳). «گونه‌شناسی سقاتالار از دیدگاه شکلی با نگرش فرهنگی و اجتماعی در مازندران». *کنفرانس ملی معماری و منظر شهری پایدار*. مشهد: مؤسسه بین‌المللی مطالعات معماری و شهرسازی مهران شهر.
 یوسف‌نیا پاشایی، وحید. (۱۳۸۵). «سقانفار و اهمیت آب، شیرسر و کوماچه‌سر». کتاب ماه هنر. (شماره ۹۳ و ۹۴)، ۵۸-۷۰.

Chelkowski, Peter. (1989). "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran". *Muqarnas*. (vol 6), 98-111.

Marzolph, Ulrich. (2001). *Narrative Illustration In Persian Lithographed books*. Leiden, The Netherlands: Brill.

Zaal, Mohammad Hasan & Meysam Aliei. (2014), "Introduction of Saqnefar Buildings from Qajar Era in Mazandaran". *Archaeology*. (vol3), 1-9.

URL1: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446297?=&imgno=42&tabname=label>

URL2: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?ft=Kitab+suwar+al-kawakib+>

URL3: <http://www.wdl.org/en/item/10610/#q=book+of+king>

URL4: <http://www.wdl.org/en/item/8961/#q=The+Wonders+of+Creation>

URL5: <http://digital.aqr.ir/index.aspx?pid=13&GID=150581&ID=92889>

URL6: <http://digital.aqr.ir/index.aspx?pid=13&GID=150910&ID=93050>

URL7: <http://digital.aqr.ir/index.aspx?pid=13&GID=21055&ID=32508>

URL8: <http://dl.nlai.ir/UI/25be59c7-516e-4813-b5d1-0cf9dc2fb4a5/LRRView.aspx>

پیوست یک:

جدول ۱: ویژگی‌های سقناتالارهای تاریخ‌دار مازندران

منبع	تاریخ	عاملان	مضامین		
مشاهده میدانی	۱۲۸۸ق (۱۲۵۰ش/) عصر (۱۸۷۲م): ناصری	کاتب: شفیع قزنجاهی/ نجاری: میرزا بابایی از عباسعلی/ بانی: حاجی قربان کربلایی رمضان/ نقاش: حاج میرزا	شخصیت‌های مذهبی با هاله نور، واقعه کربلا گیاهی و حیوانات و انسان‌ها و زندگی روزمره، اژدها و خورشید و پرندگان و خوشنویسی	۱	هندوکلائی (آمل)
مشاهده میدانی	۱۳۰۰ق (۱۲۶۱ش/) (۱۸۸۳م) ۱۳۱۳ق (۱۲۷۴ش/) (۱۸۹۶م) اواخر عصر ناصری	تقلید از نوایی‌ها	مذهبی و غیرمذهبی (اسطوره و افسانه، متون کهن، خیالی)	۲	شیاده
مشاهده میدانی و دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۵/۱۰/۳- شماره سند: ۱۶۶۴۳	۱۳۰۲ق (۱۲۶۴ش/) عهد (۱۸۸۵م): ناصری	عمل استاد محمدباقر لاسمی/ کاتب: اسماعیل روزخانی قادیکلایی، استاد محمدباقر، شاگرد کربلایی بابا مشهدی باقر اسماعیلی اکبر استاد ولد مرحوم اکبر نوایی	نقوش انسان بالدارو فرشته و داوری الهی	۳	قادی‌کلا قائم‌شهر
اخگری و امیرکلایی (۱۳۸۲)	۱۳۰۵ق (۱۲۶۷ش/) اواخر عهد (۱۸۸۸م): ناصری	نقاش: کربلایی سعدلقا کبر	صور فلکی	۴	شرمه کلا بابلسر
مشاهده میدانی و دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۰/۰۷/۱۰- شماره سند: ۴۱۷۳	۱۳۰۶ق (۱۲۸۶ش/) (۱۸۸۹م) اواخر عصر ناصری	نجار: آقا جان نوایی و مشهدی داداش نوایی/ بانی: مشهدی محمدعلی جان/ کاتب: حاجی آقا بارفروشی	گل و گیاه و تزیینات مارپیچ و زیگزاک، اژدها و اشعار محتشم روز رستاخیز	۵	کیجاتکیه (بابل)
مشاهده میدانی و رحیم‌زاده (۱۳۸۲)	۱۳۱۱ق (۱۲۷۲ش/) (۱۸۹۴م) اواخر عصر ناصری	نجار: حسین نجار استاد میرزا آقا/ نقاش: مهدی نقاش احمد/ بانی: آقا میرزا آقاساروی استاد، علی اکبر نوایی (همه) اهالی// کاتب: میرزا عبدالله آقا رسول رشتی کوچه اصفهانی رودباری		۶	کاردرگر محله (آمل) کاردیکه محله

دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۵/۱۰/۳-شماره سند: ۱۶۶۳۸	۱۳۱۱ق (۱۲۷۳ش/ ۱۸۹۵م) اواخر عصر ناصری	ذکر نشده	نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی، صور فلکی، ابزار شکار، نقوش افسانه ایو زندگی روزمره	بایی کلا بندی غربی	۷
اخگری و امیرکلایی (۱۳۸۲)	۱۳۱۲ق (۱۲۷۴ش/ ۱۸۹۴م) اواخر عصر ناصری	ذکر نشده		حمزه کلا شش پل	۸
دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۴/۵/۱۱-شماره سند: ۱۲۵۵۲	۱۳۱۳ق (۱۲۷۵ه.ش. و ۱۸۹۵م): اواخر عهد ناصری	ذکر نشده	نقوش تزیینی و نقوش گیاهی و حیوانی و انسانی و هندسی	صلح‌دار کلا بابل	۹
اخگری و امیرکلایی (۱۳۸۲)	۱۳۱۷ق (۱۲۷۸ش/ ۱۹۰۰م) حکومت مظفرالدین‌شاه	کاتب: کربلایی یوسف، ولد مرحوم مشهدی قربان		کری کلا بابل	۱۰
تاریخ ثبت: ۱۳۸۰/۰۵/۲۵- شماره سند: ۳۸۳۹	۱۳۲۰ه.ق. (۱۲۸۱ه.ش. و ۱۹۰۳م): حکومت مظفرالدین‌شاه	ذکر نشده	نقوش بیشتر گیاهی و تزیینی	چمازکتی	۱۱
اخگری و امیرکلایی (۱۳۸۲)	۱۳۲۳ق (۱۲۸۴ش/ ۱۹۰۵م) حکومت مظفرالدین‌شاه	نقاش: عبدالله خلف حاج‌آقا رسول رشتی، ساکن کنونی مازندران	انسانی-گیاهی-هندسی	جزین بابلسر	۱۲
دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۴/۵/۱۱-شماره سند: ۱۲۵۵۱	۱۳۲۳ق (۱۲۸۴ش/ ۱۹۰۵م) حکومت مظفرالدین‌شاه	ذکر نشده	گیاهی، حیوانی و انسانی	لدار بابل	۱۳
دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۵/۱۰/۳ شماره سند: ۱۶۶۴۱	۱۳۲۹ق (۱۲۹۰ش/ ۱۹۱۱م) حکومت احمدشاه	نجار: استاد غلامحسین لاسمی با استاد فضل‌الله خانقائی با استاد اسدالله انقائی / نقاش: غلامحسین لاسمی / بانی: کربلایی ابراهیم باقی / کاتب: هدایت بن آخوند ملاعلی	نذر معلمی بیمار ۱۳۲ نسانی، فرشته بالدار، نقوش مذهبی، اساطیری و زندگی روزمره و صور فلکی، شاهنامه	آهنگرکلای (قائم‌شهر)	۱۴
مشاهدۀ میدانی	۱۳۳۰ق (۱۲۹۱ش/ ۱۹۱۲م) حکومت احمدشاه	عمل نقاشی آن آقاجان نوایی و نجف قلی حاجی‌آقا در سن ۱۳۰ بانی آن بوده است	فقط یک‌سوم نقوش باقی مانده است و بقیه بنا بازسازی شده است	کبریاکلا بابل	۱۵

مشاهده میدانی	۱۳۴۲ق (۱۳۰۳ش/) حکومت (۱۹۲۴م) احمدشاه	نقاش: محسن!!؟ کاتب: آقا کریم		کتی لته	۱۶
دریافت اطلاعات ثبت از میراث فرهنگی: تاریخ ثبت: ۱۳۸۵/۱۰/۳-شماره سند: ۱۶۶۹۳	۱۳۴۶ق (۱۳۰۷ش/) ۱۹۲۷م) اوایل پهلوی	نقاش: کربلایی شعبان اسداللهی	ضحاک مار بر دوش و انواع اشکال هندسی و گیاهی و نقوش اساطیری	فولادکلا بابلسر	۱۸