نگاهی بر عناصر نمادین کاشی نگاره‌های قاجار کرمان (مطالعه موردی ده اثر)*

مهناز مؤمنی لندی[۱]، امیرحسین چیت‌سازیان[۲]

۱- دانشجوی کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی دانشگاه کاشان، (نویسنده مسئول)

۲- دانشیار و عضو هیأت علمی دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان

چکیده

یکی از مهم‌ترین هنرها که در تزئین و آرایش بنا در دوران اسلامی ازجمله دوره قاجار، نقش اساسی دارد کاشی‌کاری است؛ اگرچه قسمت اعظم تزیینات و نقوش کاشی‌کاری دوره قاجار، بر اساس مطالعات باستان‌شناسی، برگرفته از عکس‌ها، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و حتی الگوبرداری از نقوش کاشی در دوره‌های پیشین و گاه کپی‌برداری از شیوه نقاشی در هنر غرب است؛ ولی شاخصه‌هایی مختص به خود نیز دارد. با این وصف آن‌چه مسلم است نقوش در هنر ایرانی تنها جنبه تزئینی ندارند؛ بلکه نماینده معانی و مفاهیم فرهنگی هستند که هنر را به‌عنوان زبان خود برگزیده‌اند. ضرورت و اهمیت نگاه به آثار کاشی‌کاری، بیشتر آن‌جا نمایان می‌شود که می‌بینیم بسیاری از کاشی‌ها در حال ویرانی‌اند و بعضی نقوش در اثر سهل‌انگاری و گذر زمان دچار آسیب‌های فراوان شده‌اند؛ درنتیجه، شناخت آن‌ها از طریق تجزیه‌وتحلیل، نقطه عطفی در واکاوی نقوش منحصربه‌فرد کاشی‌هاست. پژوهش پیش رو با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده است تا با هدف معرفی ارزش‌های بصری و مفاهیم بنیادی عناصر نمادین کاشی‌ها، به تحلیل عناصر نمادین چند نقش از کاشی‌کاری بناهای قاجار در کرمان بپردازد؛ و توجه مخاطب را علاوه بر تمرکز بر نقش‌ها، به مفهوم برآمده از هر نقش نیز معطوف کند.

واژه‌های کلیدی: دوره قاجار، نمادگرایی، کاشی‌نگاره، کرمان.

1. Email: Zemestan_mahnaz@yahoo.com

2. Email: chitsazian@kashanu.ac.ir

* (تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۸/۲۴ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۰۷)

مقدمه

زبان هنر در اسلام، زبان نمادین و رمزگونه است و این رموز و نمادها حامل معنای درونی و ذاتی این هنر بوده؛ و تنها راه بررسی معنای هنر اسلامی و آثار هنری آن، مطالعه این نمادها است. در طول تاریخ هنر در دوران اسلامی، همیشه بین هنر و نمادپردازی، ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته‌است، به‌طوری‌که هنرمندان مسلمان توانسته‌اند بسیاری از مفاهیم و مضامین معنوی را در قالب نقش‌های تزئینی با نگاهی زیبایی شناسانه ارائه نمایند.

آن‌چه از مطالعه هنر در دوره قاجاریه این برداشت می‌شود این است که تزیینات در دوره قاجار، اهمیت ویژه‌ای داشت. اگرچه این‌طور به نظر می‌آید که «اکثر تزیینات این دوره، هم‌چون سایر زمینه‌ها، به فراخور خود تحت تأثیر هنر غرب قرار می‌گیرد؛ و نگاه هنرمند در دوره قاجار مبتنی بر هنر غربی طبیعت‌گرایانه و انعکاس عین به عین است» (مکی‌نژاد، ۴۸:۱۳۸۷)؛ با این‌وجود در هنر قاجار بسیاری نمادها و نقوش هست که می‌توان به جرات آن را نماینده سبک هنر قاجار دانست. بی‌شک نقوش و نمادهای موجود در کاشی نگاره‌های ابنیه تاریخی کرمان، هم‌چون دیگر نقوش هنر اسلامی، برآمده از سنت‌های فکری فلسفی، اجتماعی آن روزگار می‌باشند؛ اگرچه جمع‌آوری عناصر نمادین در تمامی کاشی‌نگاره‌های دوره قاجاریه کرمان، گذشته از ارزش والای درک هنر آن دوران، ما را با جهان‌بینی کلی مردم در آن روزگار نیز آشنا می‌کند، اما در این پژوهش مختصر، مجال پرداختن به همه آن‌ها نیست. ازاین‌رو جهت اختصار کلام تنها به ده نمونه کاشی از مجموعه کاشی نگاره‌های کرمان بسنده شده‌است. مجموعه نقش‌ها، طرح‌ها و رنگ‌بندی‌های کاشی‌های تاریخی کرمان بخش قابل‌توجهی از هنر و فرهنگ ایرانی را در دل خود داشته و هنر اصیل ایرانی را به نمایش گذاشته است که برخی از آن‌ها در آستانه نابودی هستند؛ هم‌چون کاشی‌های حمام ابراهیم‌خان کرمان‌که متأسفانه در حال ویرانی است.

مهم‌ترین هدف این پژوهش دستیابی به دیدی وسیع‌تر در تحلیل نقوش کاشی‌کاری قاجار و ریشه‌یابی مضامین و مفاهیم نمادین در آن است؛ و در این میان به دنبال پاسخی برای این سؤال است: آیا نقوش در کاشی‌کاری‌ها صرفاً تزیین یا تقلید است؟ و یا در پس چهره زیبای آن مفاهیم و فرهنگ منحصربه‌فردی نهفته است؟ درواقع هدف این پژوهش معرفی عناصر نمادین در کاشی‌نگاره‌ها بر اساس نقش اصلی و نیز مدارک تاریخی درباره این نقوش است؛ ازاین‌رو انتظار می‌رود با استناد به نقوش اصلی کاشی در آثار مکتوب، روند تحلیل عناصر نمادین در جریان درستی قرار گیرد. این پژوهش پس از نگاهی مختصر به نماد و نمادگرایی در هنر اسلامی، به تحلیل ده نمونه از کاشی‌نگاره‌های چند بنای شهر کرمان می‌پردازد و درنهایت نتایج حاصل از کلیات تحقیق را به‌اختصار بیان می‌کند.

روش تحقیق

در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، تلاش شده تا آن‌جا که ممکن است به مطالعه اصل آثار بپردازد و به تحلیلی دقیق‌تر دست یابد. روش گردآوری مطالب در پژوهش پیش رو کتابخانه‌ای به شیوه اسنادی است.

پیشینه تحقیق

درباره نقش‌مایه‌های نمادین کاشی‌های دوره قاجار کرمان، پژوهش‌های زیادی انجام نگرفته است و آن‌چه می‌توان به‌اختصار برای پیشینه این تحقیق بیان کرد ازاین‌قرار است: در محدوده کتب غیر ایرانی، *هنر صفوی، زند و قاجار* از مجموعه هنر ایران نوشته روبرتو اسکارچیا (۱۳۷۶) که در آن مختصری به کاشی‌کاری بناهای کرمان اشاره‌شده است؛ و در حوزه کتب ایرانی، کتاب‌هایی چون *فرهنگ و هنر دوره قاجار* از احمد تاجبخش (۱۳۸۰) که در آن به عناصر نمادین کاشی‌های قاجار اشاره کمی شده است. هم‌چنین کتاب *نقاشی روی کاشی* از سیف هادی (۱۳۹۲) و درنهایت کتاب ارزشمند *کاشی‌کاری قاجاری* تألیف محمدرضا ریاضی (۱۳۹۵) را می‌توان برشمرد. پایان‌نامه بررسی نماد در هنرهای قهوه‌خانه‌ای نوشته مونا میری (۱۳۹۲) که در آن تا حدودی به شاخصه‌های کلی عناصر نمادین در هنر قاجاریه پرداخته است؛ و نیز پایان‌نامه تأثیر هنر غرب بر نگاره‌های ایران در دوره قاجار نوشته آناهیتا اعظم زنگنه (۱۳۸۸). هم‌چنین در چندین مقاله، جسته‌وگریخته به نمادهای هنر دوره قاجار پرداخته‌شده است که نام بردن آن‌ها به تفکیک، در این مختصر نمی‌گنجد.

همچنین در پایان می‌توان به کتابچه *نگاره‌هایی از کاشی‌های تاریخی کرمان* نوشته عفت تکلو (۱۳۹۲) اشاره داشت؛ که در این کتاب تابلوهای نقاشی هنرمند با الهام از نقوش کاشی‌های قاجاری کرمان، با توضیحی اندک معرفی‌شده است و در آن تنها مختصری به نمادهای منقوش در کاشی‌ها پرداخته‌شده است.

نگاهی گذرا به نماد و نمادگرایی

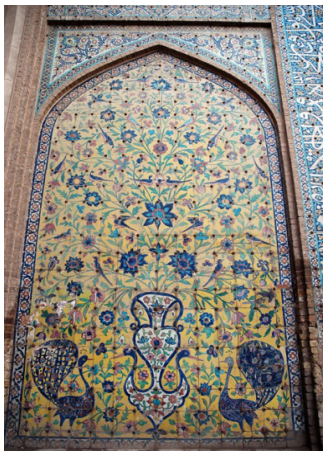
نماد زبان گویای همه تمدن‌هایی است که در خود اسراری ماورایی را حمل می‌کنند؛ و درواقع نماد و نمادپردازی جزء لاینفک اندیشه بشر محسوب می‌شود. تمام آیین‌ها و نیایش‌ها آمیخته با رمز و نماد بوده است. در هنر اسلامی نیز نمادها به ورای خود می‌پردازند و سعی در اشاره به واقعیتی فراتر از گستره مادی و زمینی دارند. تیتوس بورکهارت نیز به این مطلب اشاره می‌کند که «نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان و لسان روح است» (بورکهارت، ۱۱۱:۱۳۸۶). پس نماد تجلی یا واسطه امری معنوی محسوب می‌شود و نمادپردازی و رمزپردازی جایی آغاز می‌شود که امکانات بیان محدود بوده و زبان عاجز می‌شود. در واقع نمادها برای دسترسی سریع‌تر به حقایق ازلی و معنوی نقش مهمی دارند. همچنان‌که در آثار هنری اسلام نیز این مفاهیم در قالبی نمادین ارائه‌شده‌است و انسان می‌تواند به‌طور ملموس با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در واقع نماد یا رمز، وسیله انتقال و ابزاری برای صعود ذهن از مرتبه سفلی به مرتبه اولی است. کل طبیعت نمادی از عالم بالا است و هیچ‌چیزی در این عالم نیست، جز آن‌که رمزی از عالم دیگر باشد. تحلیل عناصر نمادین در هر اثر هنری ما را به جهانی شگفت از معانی رهنمون می‌سازد؛ که در خود اندیشه‌ها و عقاید و باورهای مردم آن روزگار را نهان کرده است. هر عنصر نمادین علاوه بر ظاهر هنری خود در وجودش مفهومی پر رمز و راز را نهفته دارد که جز به شیوه تحلیل بنیادین به هیچ شکل دیگر، پی به شناخت آن نخواهیم برد.

تحلیل عناصر نمادین در ده نمونه از نقوش کاشی بناهای قاجاری کرمان

در این پژوهش به ده نمونه از آثار کاشی‌کاری کرمان پرداخته‌شده است که از این ده نمونه، هفت اثر متعلق به مجموعه عمارت ابراهیم‌خان ظهیرالدوله است. ازاین‌رو پیش از شروع مبحث اصلی، شناخت مختصری از بنا ضروری است. مجموعه ابراهیم‌خان کرمان، در دوران قاجار و به دست ابراهیم‌خان ظهیرالدوله حاکم کرمان در زمان فتحعلی‌شاه قاجار، در کنار مجموعه گنجعلی‌خان بنا شد. عمارتی زیبا مشتمل بر مدرسه، خانه مدرس، حمام، قیصریه و آب‌انبار است که کاشی‌های هفت‌رنگ به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر تزئینی در این بناها ایفای نقش می‌کند. تنوع کاشی‌های هفت‌رنگ در این مجموعه بنا، هم‌چون نقوش هندسی، نقوش اسلیمی و ختایی، نقش‌های انسانی و حیوانی، گل و مرغ، گلدانی و تابلوهای روایتی نمونه‌ای نادر از تزیینات خاص دوران قاجار با ویژگی‌های طرح و رنگ این دوره می‌باشد. مجموعه ابراهیم‌خان در سال ۱۲۳۲ (هـق) به اتمام رسید و صبای کاشانی قصیده‌ای در مورد آن ساخت که به صورت کتیبه سر در مدرسه ابراهیم‌خان کارشده است؛ و بیت آخر آن متضمن ماده‌تاریخ بنای مدرسه می‌باشد. مجموع حروف این ماده‌تاریخ، سال ۱۲۳۲ را نشان می‌دهد.

زد صبا نیز از پی تاریخ این و آن رقم
سلسبیل از جود ابراهیم از جنت سبیل

کاشی نگاره اول



تصویر ۱: اصل اثر کاشی‌کاری درب ورودی مدرسه ظهیرالدوله (فخری‌زاده، ۱۳۸۸)

اولین نمونه از کاشی‌کاری بنای مدرسه ابراهیم‌خان ظهیرالدوله است. نقش اصلی در ابعاد ۲۵۰ در ۴۳۰ سانتیمتر، در دو طرف درب ورودی مدرسه قرار دارد که به بازار قیصریه باز می‌شود. تاریخ ساخت آن ۱۱۹۵(هـ‌ق) است و احتمالاً کار دست استاد حیدر، از کاشی‌کاران به نام کرمان است. در این نقش اولین نمادی که به چشم می‌خورد طاووس است که در دو طرف گلدان پرگل و بته‌ای به صورت قرینه نقاشی شده است. این نقش در فرهنگ‌های مختلف، نمادی از بهشت، تولّد دوباره و ابدیت است. در فرهنگ و هنر اسلامی نقش طاووس اشارتی به تجلی جمال الهی و تمثیلی است از نفس انسانی که خواستار بازگشت به موطن اصلی و ابدی خود است. به گفته عطار نیشابوری، طاووس مظهر بهشت‌پرستان و دربان و راهنمای مردم به بهشت است. همان‌طور که این پرنده در دوران باستان در آیین زرتشت به‌عنوان مرغی مقدس موردتوجه بوده‌است (خزایی، ۱۳۹:۱۳۸۲). طاووس در باورهای ایرانیان باستان، نماد ذات انسان و در اعتقادات ایرانیان پس از اسلام، نمادی کیهانی است. طاووس در متون تاریخی هم جایگاه به‌خصوصی دارد؛ آن‌جا که «در تاریخ طبری آمده «ابلیس از طاووس بپرسید که آن درخت کدام است که خدای عزوجل، آدم را گفت از آن مخور؟ و طاووس درخت گندم را به ابلیس بنمود و گفت این است.» نقل این روایت‌ها در متون تاریخی و نام بردن از طاووس به‌عنوان مدخل بهشت، باعث ظهور این نقش بر سردر ورودی‌ها، مساجد و خانه‌ها و بازارها، شده‌است» (زنگنه، ۶۲:۱۳۹۱). در قرآن مجید از طاووس نامی برده نشده‌است؛ اما در نهج‌البلاغه خطبه ۱۶۵، امام علی (ع) از آن به‌عنوان شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش یاد می‌کند و رنگ پرهای طاووس را با پارچه‌های زیبای پر نقش و نگار و پرده‌های رنگارنگ یمنی مقایسه می‌کند. این نقش در دوره قاجار به‌عنوان نماد پیامبر اسلام روی سکه طلای بیست‌تومانی که در سال ۱۲۱۰ هجری در تهران ضرب شده است، دیده می‌شود. در این سکه روی نقش طاووس کلمه یا محمد نوشته‌شده‌است. «نقش طاووس همراه با درخت زندگی جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است. این نقش اغلب با مفاهیم مذهبی همراه می‌باشد شکل درخت زندگی در دوره اسلامی براساس جهان‌بینی اسلامی تعدیل‌شده و در آثار هنری مطابق با مفهوم درخت طوبی ظهور پیداکرده‌است. در فرهنگ اسلامی درخت طوبی و یا سدره‌المنتهی، به‌عنوان درختی بهشتی اشاره می‌شود (بهمنی، ۱۳۵:۱۳۸۹)؛ هم‌چنین باغ پر گل و پرندگان اطراف آن اشاره به جهانی دیگر دارد؛ و نمادی از سرزمین اصلی انسان، بهشت است. پر کردن تصویر از انواع گل و گیاه اگرچه از قرن‌ها پیش رواج داشته است ولی اوج آن از صفویه شروع و تا قاجاریه ادامه داشت. نقوشی پر طمطراق که در ترسیم آن تلاش شده از خلأ بپرهیزند که خود گواه میل انسان به بهشت موعود است.

کاشی‌نگاره دوم

تصویر ۲: اصل اثر کاشی‌کاری واقع در حمام ظهیرالدوله (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

اثر دوم کاشی‌نگاره‌ای است از بنای حمام ظهیرالدوله با نقشی پر از گل‌های نسترن سفید در فضایی محراب‌گونه و دو شیر نگهبان در اطراف آن. کاشی‌کاری اصلی با ابعاد ۱۶۳ در ۲۳۰ سانتیمتر واقع در حمام ظهیرالدوله است. سال ساخت آن ۱۲۴۰(هـ‌ق) است و کاشی‌کار این بنا نامعلوم است. کهن‌ترین نماد در این اثر نقش دو شیر در اطراف درخت زندگی است؛ که درواقع به‌عنوان نگهبانان درخت هستند. این ترکیب نقش همواره در هنر ایرانی پیش از دوران اسلامی وجود داشته است. استفاده از نقش شیر به دوره عیلام می‌رسد. در هنر ایران باستان، شیرها نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بودند؛ و این تصور وجود داشت که درنده‌خویی آن‌ها

موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شود (هال، ۶۱:۱۳۷۸).

در هنر هخامنشیان، شیر نماد میترا است؛ و در آیین مهرپرستی نیز، شیر مقام ویژه‌ای دارد. هم‌چنین شیر نماد برج اسد و شکل نجومی است. در اندیشه اسلامی، شیر، نماد حفاظت در برابر نیروهای شر است؛ و در اندیشه ایرانی نماد سلطنت، نیروی خورشید و نور است. شیر در ایران مظهر مهر و خورشید است و با مرگ هم بی‌ارتباط نیست. در میان شیعیان شیر نماد حضرت علی (ع) است. نماد کهن دیگر در این اثر درخت زندگی است. «درخت در باور ایرانیان نماد جاودانگی، شاه، مقام سلطنت و حکومت است (پورخالقی، ۱۱۶:۱۳۸۰) و به‌نوعی تداعی‌کننده رستاخیز دوباره است (بهار، ۱۷۶:۱۳۷۸). در نمادپردازی اسطوره‌ای جهان، نماد زن و همه نمادهای زنانگی و مادری است (پورخالقی، ۱۳۸۰: ۷۸)». در هنر اسلامی نقش درختان یادآور باغ‌های بهشتی است. درخت نمادی از نور و نیروی الهی، دانش، خردورزی و درنتیجه همواره به‌عنوان تجسدی از اصل خیر، مورداحترام بوده است (همان مأخذ:۹۳). درخت زندگی سمبلی است که ریشه‌های آن جهان زیرین را و شاخه‌های آن جهان ملکوتی را، به هم متصل می‌کند. ازاین‌جهت این سمبل بیشتر در محراب دیده می‌شود؛ در واقع اشاره‌ای است به وحدت و حیات دوباره. درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو جانور افسانه‌ای (شیر دال، بز وحشی، شیر و غیره) قرار دارد که نگهبانانش به شمار می‌روند. این درخت رمز نیروی مقدس و بیمناک محسوب می‌شود. برای چیدن میوه‌هایش که از آن، اکسیر ملکوتی طول عمر به دست می‌آید، باید با هیولاهای نگهبانش ستیز کرد (جوانی، ۳۸:۱۳۷۹).

محراب در هنر اسلامی حامل معانی نمادین بی‌شماری است. هرچند عنصری است که در مذاهب دیگر ازجمله مسیحیت نیز وجود دارد. در واقع محراب مکانی است که فرشتگان در آن برای مریم مقدس طعام می‌آورند. محراب در فرهنگ اسلامی گاه به مثابه دروازه بهشت نیز آمده‌است. در باور اسلامی محراب محل تجلی خداوند است که نماد آن نور است. محراب حرکتی از زمین مادی به‌سوی ملکوت اعلی است. این واژه، گاه به معنای محل جنگ و جهاد است. «از منظر راغب اصفهانی در المفردات، محراب ازآن‌رو که محل نبرد با شیطان و هوای نفس است، این نام را به خود گرفته است؛ اما محراب نه‌تنها محل جهاد با نفس که پناهگاه امن و قرارگاه سکون جان و آسایش روح است» (بلخاری قهی، ۳۷۶:۱۳۸۸)؛ و چنان‌که در قرآن مجید این واژه در توصیف پناهگاه و مأمنی برای مریم عذرا آمده است (سوره شریفه آل عمران: آیات ۳۷-۳۹).

در نهایت، ترکیب‌بندی نقش در این اثر، به‌صورت قرینه است. رنگ اصلی اثر فیروزه‌ای است. رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی در هنر اسلامی نمادی از آسمان لایتناهی همراه با آرامش باطنی است.

کاشی‌نگاره سوم

تصویر ۳: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام ابراهیم‌خان ظهیرالدوله (فخری‌زاده، ۱۳۸۸)

اثر سوم نقشی از کاشی‌نگاره‌ای است به ابعاد ۱۱۶ در ۱۲۵ سانتیمتر واقع در حمام ابراهیم‌خان ظهیرالدوله. این تابلو منسوب به استاد موسیقی کرمانی است و تاریخ نقاشی آن در سال ۱۲۴۰ (هـ‌ق) است. در بررسی منابع مکتوب از حمام‌های اوایل دوره اسلامی اطلاع چندانی از تزیینات آن مکان‌ها در دسترس نیست؛ اما به نظر می‌رسد، به خاطر منع تصویرگری در اسلام، در قرون اولیه، در حمام‌ها که مکان عمومی محسوب می‌شدند تصاویر انسانی کمتر به چشم می‌خورد. قدیمی‌ترین مأخذی که به استفاده از نقوش در حمام‌ها اشاره دارد کتاب *مروج الذهب* مسعودی است که از حمام‌های دوره

عباسی در بغداد یاد می‌کند. «درون حمام‌های عباسیان در بغداد کتیبه‌ها، نقش‌های جانوران، گیاهان و آدمیان دیوارها را می‌آراست» (مسعودی، ۱۴۰۹(هـق):۲۹)؛ اما بعد از دوره صفوی به خصوص در دوره قاجاریه استفاده از نقوش انسانی در اماکن عمومی باب شد. «این نقش شاید روایتگر گوشه‌ای از آداب استحمام خوانین در آن دوران بوده که هنگام خروج از حمام روی خود را به گلاب عطرآگین می‌کردند. استفاده از رنگ‌های زرد و قرمز و وجود گلفرنگ‌ها و ترسیم چهره مردان به لطافت و زیبایی چهره زنان از خصوصیات نقاشی قاجار است» (تکلو، ۲۲:۱۳۹۲). این اثر زنی را نشان می‌دهد که در حال ریختن گلاب به‌وسیله گلابدانی، به دست مردی است؛ و هر دو با لباس‌های فاخر نقاشی شده‌اند و طرح گل‌هایی نیز در زمینه آن است. همه رنگ‌های معروف دوره قاجار در این تصویر به‌کاررفته است. معمولاً در نقاشی‌های قاجار چه بر روی کاشی چه نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نقش انسان در مرکز قرار می‌گیرد و یا بر اساس انتخاب رنگ‌ها موضوع اصلی می‌شود. عالم صغیر، یعنی جهان و طبیعت، به نسبت نقش انسانی در حاشیه قرار می‌گیرد. انسان اگرچه سررشته‌ای از خاک بی‌ارزش است اما به برکت نفس خدایی جلوه بی‌نهایت یافته و نقطه اوج خلقت خدایی گردیده است. در حواشی اثر گل‌هایی کارشده است که آن را به نام گلفرنگ (گل اروپایی) می‌شناسند. این طرح در اصل ترکیب‌بندی‌هایی با نقوش اصیل ایرانی است که در آن‌ها گل سرخ با رنگ‌های تیره و روشن وجود داشت و بعدها به خاطر طبیعت‌گرا بودن، به طرح اروپایی یا فرنگی مشهور شد. نقوش اسلیمی اغلب در کنار و لابه‌لای نقوش گیاهی و در متن نقاشی‌ها گسترده است و باعث حرکت ملایم چشم در سراسر سطوح نقش و درنتیجه باعث هماهنگی اثر می‌شود. گیاهان نشانه زندگی و حیات، ظهور کائنات و اشکال مختلف‌اند. کوشش هنرمند ایرانی بخصوص هنرمند دوره اسلامی همیشه بر این بوده‌است که نقش، به‌ویژه نقش انسان را در بهترین حالت آرمانی به تصویر بکشد. در این اثر نیز، به‌تبع چنین کوششی، این‌گونه به نظر می‌رسد که هنرمند انسان را در لطیف‌ترین حالت ممکن نقش کرده‌است؛ و میان‌چهره زن و مرد هیچ تفاوتی قائل نیست.

کاشی‌نگاره چهارم

تصویر ۴: اصل اثر کاشی‌کاری در مدرسه ابراهیم‌خان ظهیرالدوله (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

اثر چهارم کاشی‌کاری با ابعاد ۹۰ در ۲۰۵ سانتیمتر، واقع در مدرسه ابراهیم‌خان ظهیرالدوله است. تاریخ اتمام نقاشی کاشی، سال ۱۲۳۲ (هـق) است. «در دوره قاجار نقش‌مایه‌های گلدانی با محوریت عناصر طبیعت‌گرایانه‌ای چون انواع میوه‌ها، گل‌ها، یا حیوانات و پرندگان، ترکیب اصلی است (مکی‌نژاد، ۵۱:۱۳۸۷). طرح‌های گلدانی در دوره صفوی به شکل ساده وجود داشته و تزیینات اندکی از نقش‌مایه‌های گیاهی در آن نقش بسته است؛ اما در دوره قاجار، گرایش هنرمندان کاملاً طبیعت‌گرایانه بود و با تأثیرپذیری از غرب و طبیعت، کاشی‌های گلدانی با جزئیات و ریزه‌کاری‌های بیش‌تر در تزیینات به‌کاربرده می‌شد. در این دوره با الهام از نقوش غربی، نقش گلدان با نگاهی کاملاً طبیعت‌گرایانه اجرا شده‌است». با نگرشی دقیق‌تر، معلوم می‌شود که نقش‌مایه‌هایی به صورت کوزه‌هایی پر از گل سرخ و زنبق، یا منظره‌های طبیعی، اقتباس‌شده از کارت‌های پستی تازه وارد از اروپا و گاه جایگزین، درون قابی بیضی‌شکل از شاخ و برگ زردرنگ، همه مضامین تصویری بی‌سابقه‌ای در کاشی‌کاری بوده‌اند» (فریه، ۲۹۱:۱۳۷۴). نقوشی هم‌چون درخت و بوته‌های پر گل، نشانگر سیر صعودی انسان است. برای مسلمانان، درخت

که از خاک و آب تغذیه می‌کند و از آسمان هفتم می‌گذرد، نشانه حقیقت است. گیاهان نماد زایش دائمی و جریان بدون توقّف نیروی حیاتی هستند؛ و ازاین‌روست که با دنیای جاودانگی و باغ بهشتی ارتباط می‌یابند؛ یعنی بازگشت به مرحله ازلی و جایی که انسان به حقیقت نهایی می‌رسد. «بنا به گفته میرچا الیاده تقدّس درخت ازاین‌جهت است که قائم است، رشد می‌کند، برگ‌هایش را از دست می‌دهد و دوباره آن‌ها را به دست می‌آورد. زنده شدن، مردن و دوباره حیات یافتن» (شوالیه، ۱۳۸۴:۱۸۷). طرح‌هایی با نقش گلدان پر گل و گیاه، در کاشی‌کاری قاجار بسیار استفاده‌شده است؛ و پیداست هدف از آن همیشه روایت مفهومی نمادین نبوده و گاه تنها به خاطر فراوانی استفاده‌شده است.

کاشی‌نگاره پنجم

تصویر ۵: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام ابراهیم‌خان (فخری‌زاده، ۱۳۸۸)

نمونه پنجم نقشی است از کاشی‌کاری واقع در حمام ابراهیم‌خان‌که در سال ۱۲۴۰(هـ‌ق) به اتمام رسیده‌است. اثر اصلی در ابعاد ۱۴۴ در ۱۹۸ سانتیمتر در رختکن حمام کار شده‌است. این تابلو بدون رقم است و آن را منسوب به استاد موسیقی کرمانی می‌دانند. بعد از ورود به رختکن حمام، در بالای درب ورودی، طرح کاشی‌کاری شده جنگ رستم و دیو به چشم می‌خورد. درواقع می‌توان مفهوم این تابلو را به از بین بردن پلیدی‌ها و بدی‌ها تشبیه کرد، در تابلو مذکور علاوه بر رستم و دیو، انسان دیگری هم هست؛ کیکاووس که خود شاهد ماجراست؛ و لباس مخصوص بزرگان دوران قاجار را بر تن دارد. «سبک نقاشی این تابلو هم‌چون نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در دوران قاجار است و رنگ‌های مرسوم دوران قاجار، در تابلو نمود دارد. به کار بردن نقوشی هم‌چون جدال با دیو و پلیدی در حمام‌ها، بیشتر به خاطر تمیز کردن تن و تشبیه کثافات به دیو بوده است» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۸). نقوشی با الهام از داستان‌های شاهنامه پرکاربردترین نقش در حمام‌ها و اماکن عمومی دوره قاجاریه بوده‌است؛ و آن‌چه این نقش را از نقوش قبل از قاجار متمایز می‌کند، دادن رنگ و لعاب قاجاری به آن است. در اکثر موارد، قهرمان با چهره و لباس دوره قاجار کارشده است و تزیینات نیز همه از نوع قاجاری‌اند. مفهوم اصلی تابلو اشاره به نبرد خیر و شر است.

خیر و شر و ستیزه دایمی آن‌ها از مضامین و نمادهایی است که هیچ‌گاه رنگ کهنگی نگرفت؛ و در همه ادوار تاریخ هنر ایران با اشکال گوناگون متجلی شد. دیو سپید در این حماسه مشابه نفس اماره است. سنایی جنگ رستم و دیو سفید را از زاویه عارفانه می‌نگرد و می‌گوید دیو سفید، صفت‌های زشت آدمی است و رستم نماد سالک و رهرو دلیری است که به جنگ آن صفت‌های ناپسند می‌رود. سپیدی دیو نیز از منظری دیگر قابل تأویل است و می‌تواند نمادی باشد از وابستگی‌های دنیوی و مظاهر فریبنده آن‌که در کسوتی زیبا جلوه‌گر شده‌اند. در اصل این نماد از قدیمی‌ترین نمادهای مورداستفاده هنرمندان در همه زمینه‌ها بوده‌است. منشأ آفرینش از ازل بر اساس دو نیروی خیر و شر بنیان نهاده شد. رد پای این باور را نه‌تنها در اندیشه ایرانیان باستان بلکه آن را در فرهنگ غنی اسلام نیز می‌توان دید. جدال خیر و شر بیشتر از هر نمادی در فرهنگ و هنر ادبیات ایران از قدیم تا امروز، استفاده‌شده است؛ و نمونه‌های بی‌شمار برجای‌مانده از هزاره‌های نخست گواه اعتقاد به جهان خیر و شر در اندیشه بشر بوده‌است. تصویر جدال رستم با دیو سپید، در چند بنای دیگر قاجار نیز استفاده شده‌است؛ ازجمله ارگ سمنان، بنای ارگ کریم‌خانی شیراز، حمام حاج‌آقا تراب نهاوند و کاشی‌کاری‌های سردر حمام قدیمی ملایر. دیوها، نمادی از خوی زشت آدمیانند؛ که در هیأت انسان –حیوان به نمایش درآمده‌اند.

کاشی‌نگاره ششم

تصویر ۶: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام ابراهیم‌خان (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

نمونه ششم نقش کاشی‌کاری در قسمتی از بنای حمام ظهیرالدوله است. کاشی‌کاری اصلی در ابعاد ۹۵ در ۱۵۵ است که احتمالاً کار استاد حکیم موسیقی در سال ۱۲۴۰(هـق) است. در این اثر، گلدانی به شیوه اروپایی است؛ که در آن بوته‌هایی از چند نوع گل هست که گل‌های صدبرگ بیشتر نمایان است. دو مرغابی در اطراف گلدان روبروی هم نقاشی شده که در کاشی‌کاری اصلی از مرمت‌های سهل‌انگارانه آسیب دیده‌است؛ نمی‌توان تمام آثار کاشی‌کاری قاجاریه را نمادین دانست. چراکه در این دوره به علت ارتباط با دیگر کشورها به خصوص کشورهای اروپایی، عناصر نقاشی، گاه دچار بی‌هویتی می‌شد؛ که در این میان، نقاشان کاشی‌کار هم از تأثیر هنر اروپا مصون نماندند؛ و در بیشتر آثار کاشی‌کاری، هم‌چون دیگر هنرها، عناصری برگرفته از هنر غرب وجود دارد؛ که صرفاً جهت زیبایی و تزیین بنا کشیده شده‌اند. از آن میان ترکیب گلدان و گل‌های این‌چنینی است که بیش‌ازپیش در بناهای قاجار به چشم می‌خورد. دو طرف گلدان دو مرغابی کارشده‌است که بر اساس مفهوم نمادین حیوان و درخت، آن‌ها هم نگهبانان درخت محسوب می‌شوند.«مرغابی به گفته عطار مظهر زاهدانی است که پیوسته در کار شست‌وشو هستند؛ و خود را نماد پاکی و درست‌کاری می‌دانند. برترین کرامت او این است که بر آب راه می‌رود» (فربود، ۳۶:۱۳۸۲).

در فرهنگ و ادبیات عرفانی پرنده نماد روح مطلق آمده‌است که حرکت سیال دارد، به دنبال منزل ابدی خود می‌گردد و با مفاهیم مرگ و حیات جاودانه مرتبط است. از سویی می‌توان مرغ را همان روح انسان دانست که سرگشته به دنبال منزلگاه ابدی خود می‌گردد و اینک بر شاخسار گل‌های زیبای بهشتی مسکن گزیده است.

درنهایت می‌توان گفت، نقاشی گل و مرغ به‌عنوان شیوه‌ای مستقل و منحصر به دوره قاجار، گونه‌ای جدید از نگارگری گل‌ها و گیاهان را تعریف می‌کند. نقوش گیاهی در سایه طبیعت‌گرایی و طبیعت‌نگاری که در آن دوران رواج بسیار داشت و نیز با ورود گلفرنگ متحول شدند؛ و گاهی اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چندپر) و واقع‌گرایانه (گل رز، میخک و زنبق و اقاقیا) دادند. نقوش گل و مرغ در دوره‌های پیشین هنرهای اسلامی نیز رایج بود اما این نحوه جدید از ترسیم گل‌ها و گیاهان، در هنر قاجار متداول شد که منشأ آن را در نقوش کاشی‌ها و نگاره‌ها به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد.

کاشی‌نگاره هفتم

تصویر ۷: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام ابراهیم‌خان (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

کاشی‌نگاره هفتم نقشی است از نبرد رستم و سهراب؛ واقع در سمت چپ گرمخانه حمام ابراهیم‌خان. اصل اثر در ابعاد ۱۴۴ در ۱۹۸ سانتیمتر منسوب به استاد حیدر کاشی‌کار، در

سال ۱۲۴۰(هـق) است. «تراژدی رستم و سهراب برخورد سخت و خشن و بی‌رحمانه دو اندیشه حاکم بر جهان هستی است؛ اندیشه افراسیاب که نماینده بدخواهی، بدکرداری و بدپنداری و اندیشه رستم که نماینده نیک‌خواهی، نیک‌کرداری و نیک‌پنداری است؛ و سهراب در این داستان، اسطوره فریاد دادخواهی و ظلم و ستمی است که در تاریخ بر او و هزاران انسان مثل او رفته است» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۸). نماد خیر و شر یا جدال مهر و کین، پس از اسلام نیز در هنر ماندگار اسلامی عینیت یافت. ولی برخلاف دوران پیش از اسلام که پیروزی و نبرد خیر را در غالب نمادین شاه بیان می‌کردند، این بار چیرگی خیر بر شر، درواقع پیروزی نیکی‌ها بر بدی‌ها، یا نور بر ظلمت است. درواقع اگرچه این نقش تصویر جدالی است با پایان تلخ، اما نمی‌توان این نقش را کاملاً زیرمجموعه نقوش خیر و شر دانست؛ چراکه در این‌جا میان آن‌چه باید خیر بنامیم (رستم) در جدال ناآگاهانه‌اش با فرزند تبدیل به شر می‌شود؛ و از آن‌جا که نهایت اعمال انسان کامل، شناخت درون است، انتظار این ناآگاهی از خیر نمی‌رود؛ و در این جدال، شر، گاهی ناآگاهی و جهل هر دو طرف است و گاه اندیشه رستم است در نگاهش به سهراب و گاه سهراب است که بر روی پدر تیغ می‌کشد. تراژدی تلخ رستم و سهراب شاید تنها نقشی است که در آن درک خیر و شر بر عهده مخاطب است. بدبختی رستم بعد ازاین جدال، نه به خاطر نبرد، که نتیجه کنش ناآگاهانه خودش است. این تغییر سرنوشت، از سعادت به بدبختی، بر اثر شرارت نیست، بلکه نتیجه نادانی است. در این تصویر چگونه می‌توان یکی را نماد خیر و دیگری را نماد شر دانست؟ و نکته جالب آن‌که بر کلاه هر دو نشانی است که یک مفهوم را در برمی‌گیرد؛ نشان شیر بر کلاه رستم که نشانه حضرت علی(ع) است؛ و نوشته «یا علی» بر کلاه سهراب که خطاب مستقیم است به شیرمرد بزرگ جهان حضرت علی(ع). با این وصف در این نقش به‌ظاهر، نماد خیر و شر تصویر شده، ولی درواقع آن‌چه نقش شده است، سراسر خیر است؛ و شر در کشاکش ناآگاهی نفس اماره پنهان شده است.

شاید بتوان درنهایت به این نتیجه رسید که «در تراژدی «رستم و سهراب»، برخلاف آن‌چه به نظر می‌رسد، قهرمان اثر سهراب است: برای آرمانی بزرگ به پا خاسته است، می‌خواهد میان ایران و توران با آوردن آیینی نو صلح برقرار کند و آن دو جهان مجزا را یگانه گرداند. نکته مهم آن‌که برعکس همه قهرمان‌ها نمی‌خواهد همه قدرت‌ها را به‌تنهایی قبضه کند، می‌خواهد انسان والای دیگری را هم در این کار شریک گرداند. سهراب، رستم است به‌اضافه خصلت والایی دیگر. در جنگی که رستم بر او تحمیل می‌کند، همه‌جا صلح‌طلب است. برای شناختن آن انسان بزرگِ دیگر، هرچه می‌تواند می‌کند. فریب می‌خورد اما فریب نمی‌دهد» (رحیمی، ۱۸:۱۳۵۳).

کاشی‌نگاره هشتم

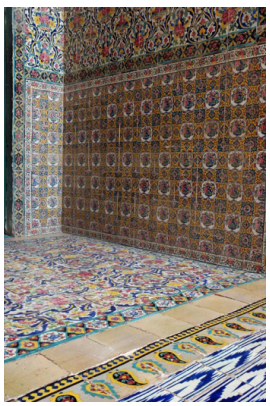
تصویر ۸: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام میرزا اسماعیل وزیر (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

این نمونه هم کاشی‌کاری نبرد رستم و سهراب واقع در رختکن حمام میرزا اسماعیل وزیر، در ضلع شرقی میدان ارگ کرمان است. اثر اصلی کاشی‌کاری به ابعاد ۱۸۰ در ۳۵۰ سانتیمتر منسوب به استاد حیدر است که تاریخ اتمام آن ۱۲۶۱ (هـق) است. در این تابلو علاوه بر تصاویر رستم و سهراب تصویر همراهان آن‌ها چون میران، حجر، ریکا و احتمالاً گیو و دو اسب، کشیده شده‌است، رنگ غالب تابلو زرد است؛ رنگی که در نقوش قاجار بسیار استفاده شده‌است؛ و رنگ‌های سبز، قرمز، فیروزه‌ای و لاجوردی و قهوه‌ای نیز در نقوش انسانی و حیوانی و هم‌چنین دیگر نقش‌ها به‌کاررفته است. مهم‌ترین نماد در این نقش همان نماد خیر و شر است که شرح آن در نمونه پیشین (کاشی‌نگاره هفتم) بیان شد؛ اما آن‌چه این نقش را مهم می‌نماید نحوه تصویرگری خاص آن است. تصویرگری در این تابلو به‌خصوص در اندازه و مقیاس انسان‌ها بیانگر شاخصه‌های ژرف نمایی مقامی[1] در سبک تصویرگری آن زمان است. افراد با توجه به جایگاهی که داشتند، کوچک‌تر یا

بزرگ‌تر ترسیم می‌شدند، شخصیت اصلی واقعه، همیشه بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی نقش می‌شد. از شاخصه‌های دیگر نقاشی در این کاشی، می‌توان این موارد را برشمرد در شخصیت‌پردازی‌ها، هدف نگارگر صراحت و سادگی بیان بوده‌است؛ تا بتواند هر چه بیشتر بر مخاطب خود تأثیر بگذارد؛ و در بسیاری از مواقع نام شخصیت را نیز در کنار تصویر می‌نوشته‌است. در این‌جا هم نام‌ها کنار شخصیت‌ها نوشته‌شده‌است.

آن‌چه در تصویرگری دوره قاجار، چه در نقاشی کاشی و چه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای قابل‌توجه است این است که پایبندی به روایتگری وقایع هرچند بسیار مهم بود ولی مانع از خیال‌پردازی و تمثیل سازی نگارگر نمی‌شد. نقاش در این سبک با عدم پرداخت دقیق به آناتومی و پرسپکتیو، چهره‌هایی را می‌آفریند که کاملاً زائیده تفکر اوست. این نقش‌ها، ترکیبی از واقع‌گرایی و خیال‌پردازی در ارائه پهلوانی، حق‌جویی و حق‌گرایی است. در بیشتر تصاویر کاشی‌کاری قاجار نقش‌های خیالی و برخاسته از ذهن عوام در کنار تصویر اصلی نقش می‌شد. در هر تصویر از نبرد رستم و سهراب که در بناهای مختلف در شهرهای گوناگون کارشده است حواشی و نقوش جنبی اشکال مختلفی داشت و در بعضی، این دو تنها ترسیم‌شده‌اند؛ مثل کاشی‌کاری گرمخانه حمام ظهیرالدوله. (تصویر ۷) و گاه با افرادی در کنار آن‌ها و مشغول تماشای نبرد. (تصویر ۸). می‌توان شاخصه‌های هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای را در کاشی‌کاری این دوران نیز به‌وفور دید؛ بی‌تردید نقوش قهوه‌خانه‌ای و نقوش کاشی‌های قاجار در ارتباطی تنگاتنگ باهم بوده‌اند؛ و تأثیرات هرکدام بر دیگری غیرقابل اجتناب بوده‌است.

کاشی‌نگاره نهم



تصویر ۹: اصل اثر کاشی‌کاری واقع در بنای شاه نعمت‌الله ولی (فخری‌زاده، ۱۳۸۸)

اثر نهم موردبررسی نقش کاشی‌کاری قسمتی از بنای شاه‌نعمت‌الله ولی در شهر ماهان کرمان است. تاریخ اتمام ساخت آن ۱۳۴۴(هـ‌ق) است. بخشی از بنا در زمان تیموری به بعد ساخته شده است، ولی کاشی‌کاری آن در زمان قاجاریه انجام شده است. اصل اثر کاشی‌های هفت‌رنگی است که نقش آن، در هر خشت تکرار شده است؛ و نه تصویری روایتگرانه، بلکه نقشی کاملاً تزیینی است. از نقوش گل‌فرنگ و هندسی و بته‌جقه در آن استفاده‌شده است. پدیدآورنده آن نامعلوم است. علاوه بر نقوشی مختلط ملهم از نقاشی‌های غربی نقشی اصیل در این کاشی‌کاری وجود دارد که این اثر را از این حیث قابل‌توجه می‌نماید یعنی نقش بته‌جقه که در کاشی تکرار شده‌است.

بته‌جقه به‌عنوان یکی از نقوش گیاهی و از عناصر تزئینی متداول و کاربردی در هنرهای سنتی که به صورتی فراگیر مورداستفاده هنرمندان قرارگرفته، نگاره‌ای است متوازن و متعادل، با هماهنگی موجود در میان اجزای درونی و ترکیب بیرونی‌اش که در طی زمان و گذر جغرافیایی آن از میان فرهنگ‌های مختلف، راه تکامل و زیبایی را طی کرده و در این گذر در منطقه کرمان به شکل فعلی به تکامل رسیده است. این آرایه تزئینی نمادی از اندیشه و هنر سنتی است که گروهی از نشانه شناسان، آن را نمادی از سرو یا درخت زندگی می‌دانند؛ که با حفظ هویت خود و در اثر خلاقیت و خردورزی هنرمند، از طبیعت اولیه‌اش فاصله گرفته و به شکل‌ها و گونه‌های متفاوت، به صورت تجریدی و انتزاعی در هنرهای مختلف در منطقه کرمان بازتاب داشته است (یزدان‌پناه، ۱۳۸۹). در این اثر از نقوش هندسی زاویه‌دار به صورت سواد و بیاض نیز استفاده‌شده است نقوش اسلیمی و هندسی همگی مبتنی بر اصل توجه به مرکز، در اغلب نقوش قاجاری به زیبایی تجلّی می‌کنند. طرح‌های هندسی به صورت آشکاری وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را تداعی می‌کنند. این نقوش همراه با اسلیمی‌ها آن‌قدر از طبیعت دور شده‌اند تا بتوانند نمودار حرکت ازلی و ابدی خالق و مخلوق باشند، حرکتی که برای آن پایان و غایتی تصور نمی‌شود.

کاشی‌نگاره دهم

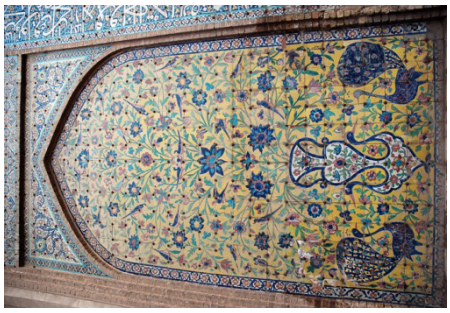
تصویر ۱۰: اصل اثر کاشی‌کاری در حمام وکیل (فخری‌زاده، ۱۳۸۸).

نمونه آخر نقشی است از کاشی‌کاری قسمتی از بنای حمام وکیل کرمان. تاریخ ساخت این بنا را سال ۱۲۸۰ (هـق) می‌دانند. ابعاد اصلی کاشی‌کاری ۷۴ در ۲۳۰ سانتیمتر است. اصلی‌ترین نقش آن گل و مرغ و نقوش جانوری تلفیقی است. از عهد زندیه به بعد گل‌های زنبق، سرخ و صدتومانی جای گل‌های شاه‌عباسی را روی شاخ و برگ‌های پیچان و مواج شبه‌اسلیمی گرفتند.

در هنر قاجار، گاه به فراخور مکان و شیوه کار هنرمند، از نقش‌هایی با حیواناتی نامتعارف استفاده می‌شده‌است. در این اثر دو نقش از یک حیوان ترسیم‌شده که تلفیقی از بدن ماهی و سری از یک حیوان درنده است که دو پرنده را فاتحانه به دندان گرفته‌اند. در مرکز تصویر سر یک شیر نقاشی شده است؛ و نقوشی پرکننده از گل و گیاه، پرنده و ختایی‌ها و اسلیمی‌ها اطراف این نقش‌ها را تزیین کرده‌اند. قاب‌بندی یکی از عادت‌های هنرمندان قاجاری بود. از آن‌جا که این کاشی‌کاری در حمام کار شده‌است وجود دو حیوان (مرغابی در بند و ماهی)، چندان بی‌ارتباط به کاربرد بنا نیست؛ و هم‌چنین حمله و سیطره موجود تلفیقی به مرغابی را، می‌توان برگرفته از نماد جدال پلیدی و پاکی دانست؛ که کاربرد آن در حمام‌ها جهت نشان دادن نابودی پلشتی و ناپاکی، چندان دور از ذهن نیست. از نگاهی دیگر، می‌توان گرفت و گیر ماهی و مرغابی را جدال عرفان و معرفت حقیقی، در مقابل عرفان ظاهری (که مرغابی نماد آن است)، دانست، یا به تعبیر دیگر، غلبه طهارت باطن بر طهارت ظاهری، در پرتو عرفان شیعی و علوی (که شیر نماد شیعی آن است)، دید. همه این نمادها در زمینه‌ای تصویر شده‌اند که باوجود درخت بهشتی یا به تعبیری درخت طوبی، نمادی از بهشت را می‌نمایانند. شیری که در میانه اثر نقش شده است بنا به روایاتی برگرفته از تصویرهای شیر و خورشید است که در زمان قاجاریه به‌وفور در هنر استفاده می‌شده‌است. شیر به‌ویژه از زمان صفویه به بعد و علی‌الخصوص در دوره قاجار، نماد شیعه هم هست. در یک سکه طلای بیست‌تومانی مربوط به دوره محمدشاه قاجار که در سال ۱۲۱۰ هجری شمسی در تهران ضرب شده است، روی نقش خورشید کلمه «یا محمد» و روی نقش شیر کلمه «یا علی» نوشته‌شده است.

ماهی نیز نماد عارف کامل مستغرق در بحر معرفت است و به حیات و زندگی نیز اشاره دارد. ماهی به‌طورکلی نماد برکت و باروری است. بقیه نقوش، اشکالی از گل‌ها و اسلیمی‌هایی است که صرفاً جهت تزئین و پر کردن فضا به‌کار رفته‌اند. رنگ‌بندی اثر با برتری رنگ قرمز مملو از رنگ‌های گرم است؛ و ممکن است به کاربردن رنگ قرمز در کاشی بی‌ارتباط با جنگ به‌ظاهر خونین موجود خیالی و پرنده نباشد. در این اثر نقش ختایی نیز به چشم می‌آید. ختایی از ترکیب گل و برگ و غنچه پدید می‌آید و هر گردش آن را، یک‌بند، می‌خوانند؛ ولی در نقوش کاشی گاه آن‌قدر ساده نقش شده‌اند که پیداست آن را نه برای رساندن مفهوم نمادین، بلکه تنها برای تزئین و پر کردن فضا کشیده‌اند. گل‌های ختایی به دلیل قرارگیری در کنار گل‌های طبیعی، جلوه خود را ازدست‌داده‌اند و در آن شلوغی نقش و رنگ، هویتی مستقل به‌نام اسلیمی و ختایی دیده نمی‌شود.

جدول ۱: بررسی عناصر نمادین در آثار کاشی‌کاری مدرسه ابراهیم‌خان ظهیرالدوله، (مأخذ: نگارندگان).

تصویر اثر کاشی‌کاری در بنا				
عناصر نمادین انسانی	-		-	
عناصر نمادین حیوانی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	طاووس	-	-	-
عناصر نمادین گیاهی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	گل	-	گل	-
عناصر نمادین بی‌جان	گلدان		گلدان	
عناصر نمادین تلفیقی	-		-	
عناصر نمادین خیالی	ختایی		-	

جدول ۲: بررسی عناصر نمادین کاشی‌کاری حمام ابراهیم‌خان ظهیرالدوله، (مأخذ: نگارندگان).

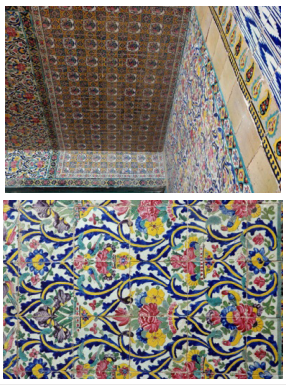
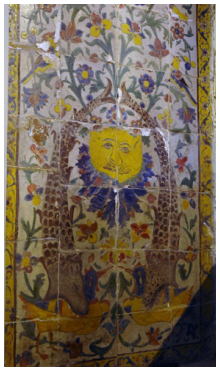
۱-۲: بررسی عناصر نمادین کاشی‌کاری حمام ابراهیم‌خان ظهیرالدوله قسمت اول

تصویر اثر کاشی‌کاری در بنا				
عناصر نمادین انسانی	-		مرد و زن	
عناصر نمادین حیوانی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	شیر و مرغ	-	-	-
عناصر نمادین گیاهی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	گل نسترن	-	گل رز	گلفرنگ
عناصر نمادین بی‌جان	محراب		گلدان	
عناصر نمادین تلفیقی	-		-	
عناصر نمادین خیالی	اسلیمی و ختایی		اسلیمی	

جدول ۲-۲: بررسی عناصر نمادین کاشی‌کاری حمام ابراهیم‌خان ظهیرالدوله قسمت دوم

تصویر اثر کاشی‌کاری در بنا						
عناصر نمادین انسانی	رستم و کیکاووس		–		رستم و سهراب	
عناصر نمادین حیوانی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	اسب	–	مرغابی	–	–	–
عناصر نمادین گیاهی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	–	–	گل‌های زنبق و لاله و کوکب	–	–	–
عناصر نمادین بی‌جان	–		گلدان		نوشته روی کلاه	
عناصر نمادین تلفیقی	–		–		–	
عناصر نمادین خیالی	دیو		–		–	

جدول ۳: بررسی عناصر نمادین در کاشی‌کاری سایر بناهای مورد مطالعه این پژوهش (مأخذ: نگارندگان).

تصویر اثر کاشی‌کاری در بنا						
محل اصلی کاشی‌کاری	حمام اسماعیل وزیر		شاه نعمت‌الله ولی		حمام وکیل	
عناصر نمادین انسانی	گیو و اسب بان (ریکا)		–		–	
عناصر نمادین حیوانی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	اسب	–	–	–	مرغ	موجود تلفیقی و شیر
عناصر نمادین گیاهی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی
	–	–	گل	–	گل	–

عناصر نمادین بی‌جان	-	گلدان	-
عناصر نمادین تلفیقی	-	نقوش هندسی	تزیینات پرکننده
عناصر نمادین خیالی	-	اسلیمی و بته‌جقه	اسلیمی و ختایی

نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌های هنر در فرهنگ اسلامی ایران، ارتباط تنگاتنگ آن با نمادگرایی و رمزپردازی است؛ که محصول این ارتباط، اندیشه و تفکری است که در آثار هنر اسلامی به وجود آمده و بیانگر هویت یک ملت است. آن‌چه در نمادشناسی ادوار تاریخی هنر ایران مشاهده می‌شود، رشته‌های ارتباطی نمادها با واقعیت است. هنرمندان در مواردی با اغراق در ویژگی‌های طبیعی و یا ترکیب ویژگی‌های مختلف، به نمادی خاص دست یافته و در برخی نیز تنها با نقش ساده‌شده فرم به صورت هندسی، یا ابداع شکلی انتزاعی، به نقوش نمادینی دست یافته‌اند که به واقعیاتی ورای ظاهر خود می‌پردازند.

آن‌چه در این مقاله گذشت گونه‌هایی اندک از جلوه‌های نمادین در هنر کاشی‌نگاری قاجار است. در این پژوهش سعی شد عناصر نمادین چندکاشی‌نگاره دوره قاجار در شهر کرمان، بازشناسی شود. اغلب هنرشناسان دوره قاجار را دوران ضعف هنر ایران می‌دانند؛ ولی نگاهی معناشناسانه به هنر این دوره، به‌خصوص نقوش کاشی، این حقیقت را آشکار می‌کند که باوجود تقلید و دوری از اصالت، هنر این دوران درنهایت، به هویتی مستقل دست یافت که به جرات می‌توان آن را سبک قاجاری نامید. هر چند به نظر می‌رسد بسیاری از نقوش که شرح بعضی، به‌اختصار، در این پژوهش شرح داده شده، در بسیاری ابنیه تکرار شده‌اند اما این موضوع از ارزش مفاهیم نمادها کم نمی‌کند؛ چه بسا شناسایی نمادهایی که بیشترین استفاده را در دوره قاجار داشته‌اند ما را بیش‌ازپیش به جهان‌بینی مردمان در آن روزگار رهنمون سازد.

اگرچه زیبا جلوه دادن آثار هنری، خود یکی از شاخصه‌های مهم هنر اسلامی است؛ ولی این هنر از ارزش‌های والاتری هم برخوردار است. هر نقش فقط رنگ و شکل نیست؛ بلکه معنایی هم در خود نهفته دارد. در حقیقت ظاهر هر نقش در هنر اسلامی، در آغاز، در حکم دیدن یک معنای رمزگونه و باطنی است. با مطالعه و پژوهش در این بعد از هنر اسلامی، می‌توان به درک بسیاری از مفاهیم نمادین هنر اسلامی و به دنبال آن کشف جهان‌بینی مردم در آن روزگار، دست‌یافت.

پی‌نوشت

۱- در این نوع ژرف‌نمایی، هرچه سوژه مهم‌تر باشد بزرگ‌تر و تنومندتر کشیده و به لباس آن‌ها بیشتر پرداخته می‌شود؛ در عوض شخصیت‌های کم‌اهمیت، کوچک‌تر و دورتر نشان داده می‌شوند. از بارزترین نمونه‌های ژرف‌نمایی مقامی می‌توان به نقوش کاشی در تکیه معاون‌الملک کرمانشاه و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار اشاره کرد.

فهرست منابع

• اسکارچیا، روبرتو. (۱۳۹۰). **هنر صفوی، زند و قاجار(از مجموعه هنر ایران)**. (یعقوب آژند، مترجم). تهران: انتشارات مولی.

• بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۸). **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**. تهران: انتشارات سوره مهر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). **مبانی هنر اسلامی**. (امیر نصری، مترجم و تدوینگر). تهران: انتشارات حقیقت.

• بهار، مهرداد. (۱۳۷۸). **پژوهشی در اساطیر ایران**. تهران: انتشارات آگه.

• بهمنی، پردیس؛ صفاران، الیاس. (۱۳۸۹). **سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران**. گروه هنر دانشکده هنر و رسانه (دانشگاه پیام نور).

• پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۸۰). درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها، **مجله مطالعات ایرانی**، شماره اول، دانشگاه شهید باهنر کرمان، صص ۸۹ - ۱۲۶.

• تاج‌بخش، احمد. (۱۳۸۲). **تاریخ تمدن و فرهنگ ایران اسلامی دوره قاجاریه**. شیراز: انتشارات نوید.

• تکلو، عفت. (۱۳۹۲). **نگاره‌هایی از کاشی‌های تاریخی کرمان**. (مریم دهقان، مترجم). کرمان: شرکت ملی صنایع مس ایران.

• جوانی، اصغر. (۱۳۷۹)، هنر و نماد (درخت)، **هنرنامه**، شماره ۷، نشر دانشگاه هنر، تهران، ص: ۳۱-۳۹.

• خزایی، محمد. (۱۳۸۲)، نمادگرایی در هنر اسلامی؛ تأویل نمادین نقوش در هنر ایران، مجموعه مقالات **اولین همایش هنر اسلامی ایران**، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

• ریاضی، محمدرضا با همکاری اکرم کبیری. (۱۳۹۰). **کاشی کاری قاجاری**. تهران: انتشارات یساولی.

• رحیمی، مصطفی. (۱۳۵۳). **دل از رستم آید به خشم**. کتاب الفبا. جلد سوم، تهران: نشر امیرکبیر. ص: ۱۸-۱.

• زنگنه، پری. (۱۳۹۱)، نگاهی به نقش طاووس در تاریخ و هنر ایران، **ماهنامه سرزمین من**، شماره ۳۹، تهران، ص:۶۷-۶۲.

• شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها**. (سودابه فضائلی، مترجم). جلد سوم. تهران: نشر جیحون.

• فربود، فریناز؛ فهیمه سهیلی‌راد. (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی، **فصلنامه هنر**، شماره ۵۶، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ص:۴۳-۲۳.

• فخری‌زاده، علیرضا. (۱۳۸۸). **مجموعه عکس‌های بناهای کرمان**. گردآوری‌شده برای میراث فرهنگی کرمان.

• فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**. (پرویز مرزبان، مترجم). تهران: نشر فرزان روز.

• **قرآن کریم**

• مسعودی، علی‌بن‌الحسین. (۱۴۰۹ هـ‌ق). **مروج‌الذهب**. محقق: داغر یوسف اسعد. جلد ۳. نشر دارالهجره.

• مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی- تزیینات معماری**. تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی (سمت).

• **نهج‌البلاغه**. (۱۳۷۹). (محمد دشتی، مترجم). انتشارات: پارسیان قم.

• هال، جیمز. (۱۳۷۸). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. (رقیه بهزادی، مترجم). تهران: نشر فرهنگ معاصر.

• یزدان‌پناه، مجتبی. (۱۳۸۹)، بررسی نگاره بته‌جقه در هنرهای سنتی منطقه کرمان، **مجموعه مقاله‌های همایش ملی فرهنگ اسلام و ایران (کرمان‌شناخت)**، کرمان، ۲۳ اردیبهشت‌ماه.

• ــــــــــــــ. (۱۳۸۸)، نقش‌های انسانی در کاشی‌های هفت‌رنگ عمارت حمام در مجموعه ابراهیم‌خان و اسماعیل‌خان وزیر کرمان، ارائه در همایش **گنجینه‌های فراموش‌شده هنر کرمان**، دانشگاه شهید باهنر کرمان، ۴ و ۵ دی‌ماه.

An Observation at the Symbolic Elements of the Qajar Paintings of Kerman's Tiles (A Case Study of Ten Works)*

Mahnaz Momeni Landi[1], Amirhosein Chitsazian[2]

1- Master of Islamic Art, University of Kashan (Corresponding Author)
2- Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan

Abstract

Tiling is one of the most important arts that plays an important role in the decoration and arrangement of Islamic buildings, including the Qajar period. Although the most of the decoration and tile work of the Qajar period is based on archaeological studies, taken from photographs, coffee drawings house, and even modeling of tile designs in previous periods, and sometimes copying the style of painting in Western art, but also has its own characteristics. However, what is certain is that motifs in Iranian art do not have the only decorative aspect; they represent the meanings and cultural concepts that have chosen art as their language. The necessity and importance of looking at tiling works are most likely to show that many of the tiles are in ruins, and some of the designs have been damaged by negligence and passage of time; thus, their recognition of the analysis process is a turning point in the unique look of tiles. The present research has tried through a descriptive-analytical method in order to introduce the visual values and the basic concepts of symbolic elements of tiles, to analyze the symbolic elements of several aspects of the tiling of Qajar buildings in Kerman. In addition, an audience paying attention to focusing on the roles as well as in the sense derived from each role.

Key words: Qajar Period, Symbolism, Picture Tiles, Kerman.

1. Email: Zemestan_mahnaz@yahoo.com
2. Email: chitsazian@kashanu.ac.ir

*(**Date Received:** 2017/11/15 - **Date Accepted:** 2018/02/26)