هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۱-۱۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۲

بررسی تطبیقی نقوش کارت‌بافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول

➢ **علیرضا شیخی*:** استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

➢ **شهربانو موسی‌زاده:** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (banoomosazadeh@gmail.com)

چکیده

در کارت‌بافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول در نوعی از دست‌بافته‌های نواری با عرض‌های متفاوت می‌توان هویت قومی مردمان ساکن را بازجست. زنان با تکیه‌بر اصالت گذشته، آن‌ها را بافته و از ساختار هندسی عناصر و اشیاء محیط پیرامون در خلق آن بهره می‌گیرند. هدف از این پژوهش، بازشناسی ویژگی‌های فنی و هنری در سه منطقه الموت قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول از نظر مردم‌شناسی و شناسایی نقاط افتراق و اشتراک نقوش در آن است. بنابراین پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به سؤالات ذیل است: ۱. نقوش مورداستفاده در کارت‌بافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول چیست؟ ۲. طرح‌ها و نقوش در کارت‌بافی این مناطق بر اساس رویکرد مردم‌شناسی چه مفهومی دارند و نقاط افتراق و اشتراک آن‌ها کدام است؟ روش تحقیق، توصیفی و رویکرد تحلیل، مردم‌شناسی است. گردآوری مطالب از طریق منابع کتابخانه‌ای و به‌ویژه میدانی و نمونه‌گیری شامل تمام‌شماری موارد در دسترس است. یافته‌ها نشان می‌دهد کارت‌بافی در این مناطق، ساختاری منحصربه‌فرد داشته و گویای ارتباط با طبیعت، فرهنگ و رسوم بومی مناطق بوده و محصولی فرهنگی و کاربردی، متناسب با نیازهای مردم است. معانی نهفته در ورای تزیینات معمولاً ریشه در باورهای اساطیری و دینی اقوام دارند. بررسی نقوش نواربافی مناطق سه‌گانه فوق نشان داد قالب‌های هندسی در این بافته‌های نواری به‌عنوان مهم‌ترین عنصر زیبایی با به‌کارگیری عناصری از زیست‌بوم و نمادپردازی فرهنگی انتزاع شده است. نقوش به‌کاررفته در آن‌ها شامل نقش‌های حیوانی، هندسی و طبیعت پیرامون است که عموماً با رنگ‌های سفید، سیاه، زرد و به‌ویژه قرمز بافته می‌شوند. باید اشاره داشت تنوع نقوش در کلات نادر بیشتر و در علی‌آباد کتول از فراوانی کمتری برخوردار است. این نقوش با بیانی ساده و نمادین، برگرفته از طبیعت، پدیده‌های طبیعی و باورهای مردم هر منطقه هستند و با تکرار، ریتم و ترکیب‌بندی متقارن در قالب اشکال هندسی بر کارت‌بافی سه منطقه خودنمایی می‌کنند.

واژگان کلیدی: کارت‌بافی، الموت قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول

Abstract

In tape weaving - A kind of hand-woven - the ethnic identity of the people living in Alamut-e-Qazvin, Kalat-e-Nader and Aliabad-e-Katoul can be traced. The aim is to identify the technical and artistic features of the three regions in terms of anthropology.The research method is descriptive and the analysis approach is anthropology. Data collection is done through library resources, especially field resources.The patterns used in tape weaving of Qazvin are a combination of geometric and nature patterns. The use of research in the fields of Qazvin, Kalat Nader and Ali Abadktol influenced by concepts such as fertility and immortality, abundance and procreation, wound healing, physical and mental development, purity and peace, solidarity and unity, seeking rain, It is truth and humility. Continuity and follow-up in the method of weaving ribbons in these areas and the use of local materials and tools and relying on the main original sewing methods, tape weaving in these areas has become one of the indigenous arts. At first glance, tape weaving patterns in are pure geometric elements that are symbolically used in the nature of the region, beliefs and customs, but generally include the local and cultural identity of the region. Through the shape and style of these motifs, the women artists of this region express their thoughts, feelings and experiences in the form of tapes that express their natural messages and culture by showing them in transmission. Therefore, it can be said that art can not only experience effectively and demonstrate the ideas of a society in the social and cultural fields, but by analyzing its forms and motifs, meanings and effective capacities, it can also provide easier access to the intellectual and practical systems of that society. The result of this study shows that all the designs in these areas are influenced by the environment and nature around, mentally designed and simplified and are used as a symbolic role and is in accordance with the culture and customs of the people of the region and geometric patterns are most used in Woven tapes have three regions.

Key words: Tape weaving, Qazvin, Kalat-e-Nader and Aliabad-e-Katoul regions

این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان بررسی تطبیقی نقوش نواربافی (مطالعه موردی قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول) توسط نویسنده اول در دانشگاه هنر انجام‌یافته است.

***نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۵۵۲۳۸۰۱۶) (a.sheikhi@art.ac.ir)**

مقدمه

کارت‌بافی یکی از دست‌بافته‌های ایرانی -بافته‌های نواری مستحکم با تکنیک بافت ساده به شیوه کارتی و ابزارهای تولیدی ثابت در طول زمان- با نقوش نمادین، رنج‌ها و باورهای مردم در رویارویی و مبارزه با طبیعت است. در این راستا مردم‌شناسی یکی از حوزه‌های انسان‌شناسی فرهنگی است که هنر کارت‌بافی را می‌تواند در کاربردهای اجتماعی، فرهنگی و در پیامدهای ذهنی‌اش در درون یک فرهنگ مطالعه کند. با توجه به قدمت و گستردگی نواربافی در میان زنان مناطق الموت قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول و کاربرد آن برای تزیین پوشاک در مراسم و آیین محلی و عدم وجود مطالعات مدون در این زمینه، مقاله حاضر بر آن است تا به بازشناسی ویژگی‌هاي فني و هنري کارت‌بافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول همت گمارد. بنابراین به دنبال پاسخ به سؤالات ذیل است: ۱. نقوش مورداستفاده در کارت‌بافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول چیست؟ ۲. طرح‌ها و نقوش در کارت‌بافی این مناطق بر اساس رویکرد مردم‌شناسی چه مفهومی دارند و نقاط افتراق و اشتراک آن‌ها کدام است؟

پیشینه پژوهش

تاکنون در حوزه نقوش کارت‌بافی مناطق قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول پژوهش مستقلی انجام نشده است. حسین یاوری و فاطمه عرفانی در *کارت‌بافی هنری به قدمت تاریخ نساجی* نگاهی به تاریخچه و تکنیک‌های مختلف آن داشته‌اند. مسعود ماجد در *مروری بر کارت‌بافی در ایران* بررسی سابقه تاریخی، ابزار، روش و مراحل تولید آن و عیوب کارت‌بافی را بررسی نموده است. شهلا امینی در *نوارهای تزیینی منسوج ایرانی* به بررسی گونه‌هایی از این عنصر تزیینی و سیر تحول آن در ایران پرداخته است.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، بنیادی بوده و از نظر ماهیت، توصیفی و تحلیلی است که رویکرد مردم‌شناسی در تحلیل آن به کار گرفته شده است. شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی است. محدوده تاریخی، دوره معاصر و جامعهٔ آماری، آثار موجود در موزه‌ها و میراث فرهنگی شهرهای الموت قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول و همچنین مصاحبه با مردم بومی این مناطق است.

نواربافی مناطق الموت قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول قزوین

پن‌بافی (نواربافی) نوعی مهارت در هنرهای سنتی و صنایع‌دستی و زیرشاخه دست‌بافته‌های سنتی دستگاهی است که بیشتر برای رفع نیاز تولید و ماده اولیه آن را نخ پنبه یا ابریشم تشکیل می‌دهد. با توجه به منابع تاریخی و کاوش‌های باستان‌شناسی در طول تاریخ خصوصاً در سده‌ی پنجم و ششم هجری قمری نساجی سنتی جزئی از فعالیت مردم منطقه الموت به شمار آمده است و روستاییان و کوه‌نشینان این منطقه مایحتاج خود به‌خصوص پوشاک را در منطقه و با مواد بومی تأمین می‌کردند (امینی، ۱۳۸۱: ۱۵). پن همان پنبه است. منسوج به‌دست‌آمده در پن‌بافی نوارهای منقوش با عرض متغیر و طول ۱۵ تا ۲۵ متر است که برای تزیین لباس، دامن، دور یقه، کمربند، نوار کلاه، بند زین اسب و غیره استفاده می‌شود. تمرکز پن‌بافی در روستای علی‌آباد الموت، اویرک و وشته است. این تولیدات با دستگاه‌های ساده بافندگی از نوع دو وردی و چهار وردی و یا ژاکارد دستی تولید می‌شود. از ویژگی‌های آن، استفاده از اشکال هندسی، نخ‌های ابریشمی و مربع و چهار سوراخ بودن کارت‌ها است. معمولاً جهت تزیین دامن‌های محلی به نام تومبان از پن استفاده می‌شود که با توجه به مصرف بومی آن به تیرگی گرایش بیش‌تری دارد. الموت قزوین با منطقه سخت کوهستانی، مردمی سخت‌کوش و گرم‌وسردچشیده ساخته است. به‌وضوح می‌توان این پختگی را در رنگ‌های به‌کاررفته در نوارهای‌بافی‌هایشان مشاهده نمود که در عین سادگی و بیان هندسی، در هم‌نشینی با نقوش، زیبایی خاصی را ایجاد نموده‌اند. رنگ غالب در نوارها معمولاً قرمز است که از معیارهای زیبایی‌شناسی این منطقه است. به علت کوهستانی بودن منطقه و آب و هوای سرد، زنان هنرمند برای انعکاس گرمای بیشتر به محیط اطراف خود، از رنگ قرمز بهره می‌برند. وفور گیاهانی چون روناس با ریشه قرمز و حشره قرمزدانه از گذشته، نیز بهره‌گیری از این رنگ طبیعی را برای پن‌بافی در پی داشته است.

نقوش و مفاهیم آن

نقوش پنبافی قزوین (جدول ۱) شامل مداخل، نیمه مداخل، بیست و نه چپر، چهل چپر و چشم خروس یا هشت چپر[1] است که در آن از تصاویر کوه، رود (خطوط مواج)، درخت و شکل لوزی استفاده و به‌صورت نوار با حاشیه‌ای به عرض یک تا سه و حتی پنج سانتی‌متر بافته می‌شود.

درخت: دشت قزوین به علت دارا بودن رودها و نهرهای موسمی، پوشش‌های گیاهی متفاوتی دارد که در برابر خشکی هوا و تبخیر مقاوم‌اند. این گونه‌ها در مناطق مختلف قزوین سروکوهی، بنه، بادام و افرا است (شیرازی و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۲۸). درخت از کهن‌ترین نمادهای بشر است که مفاهیمی چون درخت همیشه سرسبز، روح نامیرا و بی‌مرگی را با خود به همراه دارد. جی سی کوپر، درخت را کل عالم عین، ترکیب آسمان، زمین و آب معرفی نموده است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۱۵). در بسیاری از اقوام باستانی درخت را به‌عنوان جایگاه خدا یا درواقع خود خدا می‌پرستیدند و آن را نماد کیهان، باروری، دانش و حیات جاودانی برمی‌شمردند (هال، ۱۳۸۰: ۱۲٤).

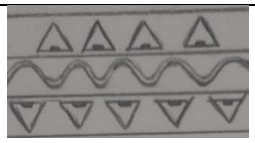
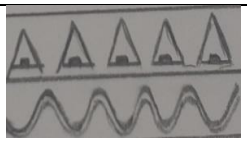
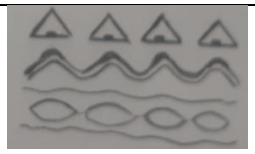
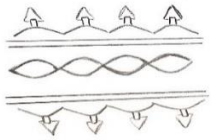
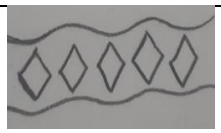
موج (رود): آب روشن‌ترین سمبل حیات و اشاره به سرچشمه زندگی و فراوانی آن وفور نعمت و زایش است. خلوص و پاکیزگی آب، تمثیلی از پاکدامنی بوده که تقدس آن می‌تواند نه‌تنها بدن، بلکه روح‌ها را نیز پاک کند (ریسمانچیان، ۱۳۸۵: ٤). دریا و رود در مثل‌های ایرانی از جنبه‌های مختلف حرکت به‌سوی معبود، وسعت، گستردگی و بی‌انتهایی، فراوانی و برکت مورداستفاده قرار گرفته است (بمانیان و همکاران، ۱۳۹۰: ٦۹). حضور طبیعت و به‌خصوص رود و آب را در افکار و زندگی مردم قزوین، عیان و زنان هنرمند این خطه با زیبایی این رودهای مواج را در کنار درختان به تصویر می‌کشند. منطقه الموت و روستاهایی هم چون وشته، اویرک، رودبار و علی‌آباد قزوین منطقه کوهستانی هستند و آب چشمه‌ها در آن‌ها جاری است که از میان انبوه درختان گذر می‌کنند (وزیری، ۱۳۷۹: ۲۵).

هشت چپر (لوزی): نگاره‌های چشم‌زخم در دستبافته‌ها و کارت بافی به اشکال هندسی تبدیل شده است که می‌توان گفت تابع شکل چشم انسان است و اغلب در اشکال لوزی و گاهی مربع طراحی شده است. نقشی که فراوان در نواربافی قزوین به چشم می‌خورد لوزی است، نقشی که برای محافظت از چشم‌زخم بوده و برگرفته از شکل چشم است. به‌عنوان حفاظت نوزادان خود در برابر چشم‌زخم از این نقش در کارت‌بافی‌ها استفاده کرده که به‌هم‌پیوسته و با نظم خاصی به‌طور متوالی تکرار می‌شوند. ازآنجاکه این اعتقاد به‌ویژه در میان عامه مردم دارای نفوذ بسیاری است در هنر فولکلور به‌ویژه در دست‌بافته‌های روستایی و قومیت‌های مختلف نقوشی برای محافظت از چشم‌زخم به شکل تعویذ در میان دستبافته‌ها نقش بسته است. این نقوش در بین مردم نهادینه‌شده و چه‌بسا برخی از آن‌ها امروزه بر بافنده ناشناخته است (افضل‌طوسی و سنجی، ۱۳۹۳: ۸۸).

چهل چپر: عدد چهل در فرهنگ‌ها و باورهای اساطیری بار معنایی ویژه‌ای را القا می‌کند. از منظر نمادین، مظهر تکامل است، تکامل دررسیدن به بلوغ جسمی، روحی و فکری. با نوعی تقدس معنایی همواره در بستر زمان موردتوجه قرار داشته است. در فرهنگ مردم ایران، چهل نماد گشایش گره‌های زندگی است و با آب و پاکی همراه است (کوچکیان و پیامنی، ۱۳۹٦: ۲٤۸). مردم منطقه الموت قزوین از واژه «چهل» پر در نواربافی‌ها زیاد استفاده می‌کنند و یکی از نقش‌هایشان به این نام خوانده می‌شود. عدد چهل در زوایای مختلف زندگی فرهنگی، اجتماعی و مذهبی مردم ایران مقدس و معتبر بوده و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. واژه‌های چله‌نشینی، چل‌چلی، پیراچله و گرماچله همگی نشانه اهمیت، جنبه نمادین و ماورایی این عدد در فرهنگ ایران است. عدد چهل عدد کمال و دارای تقدس است: به چله نشستن، ریاضت چهل روز صوفیان، سن بعثت پیامبر و موارد دیگر نمودهایی از جایگاه این عدد بوده است (حسن‌زاده، ۱۳۸٦: ۱۸۰).

۱. در موج بافی به این نقش چشم‌بلبلی گفته می‌شود.

جدول ۱: طرح‌های کارت بافی قزوین (مأخذ: نگارندگان)

نام نقش	طرح	کارت بافی	معنای اعتقادی نقش
مداخل madakhel			منطقه رودبار الموت، کوهستانی است، لذا بافندگان نمادی از کوه و رود را در طرح‌هایشان به تصویر می‌کشند.
نیمه مداخل Nimeh madakhel			مشابه طرح قبلی و همان‌طور که از نامش پیداست یک بخش آن حذف شده است.
۲۹ چپر chapar			در بافت این طرح از ۲۹ کارت استفاده می‌شود.
٤٠ چپر chapar			عدد چهل در زوایای مختلف زندگی مردم ایران از آداب و رسوم گرفته تا اعتقادات و محاورات روزمره مقدس است.
۸ چپر chapar			این نقش به چشم خروس معروف است. برای چشم نظر بوده که در گذشته به دور کلاه نوزادان یا دعایی برای قرارگیری دور گردن، به کار می‌رفته است.

کلات نادر

این هنر در روستای لاین از رونق بیشتری برخوردار است. زنان در اکثر روستاها با ابزاری بسیار ساده به کار مشغول هستند و برای تزیین پوشاک به‌خصوص حاشیه‌ی شلوار، سرآستین-ها، دور یقه، چاک‌پهلو و سجاف جلوی انواع البسه (اعم از زن و مرد) از آن استفاده می‌کنند حتی برای تزیین کیسه توتون، روبالشتی، پشتی وکیسه پول یا سورمه‌دان نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. هر چه در تزیین لباس‌ها از نواردستی (مداخل) بیش‌تری استفاده شده باشد ارزش آن لباس بیش‌تر خواهد بود. این هنر، قدمتی دیرینه داشته و در کشورهای هم‌جوار (جمهوری‌های شوروی سابق) نیز رایج است. سابقه این هنر در ایران به دوران پارت‌ها برمی‌گردد. در حال حاضر کردها در سنندج، کلات نادر و برخی از شهرهای شمال خراسان به این کار مشغول هستند (امیدی، ۱۳۸۲: ٦۰). طرح‌های مورداستفاده در نواربافی کلات نادر طرح‌های هندسی است که با نام‌های چیلی چپ، چپ و راسته، نیک، قند چین، جاوجوک، کله‌دار، تیمچه و قلم‌دوات نام‌گذاری می‌شوند. این هنر (مداخله بافی) هم‌اکنون در روستاهای لاین نو، سینی کهنه، سینی نو و ایدلیک شهرستان کلات نادر رونق دارد. در نواربافی کلات نادر به کار بردن رنگ‌های گرم در کنار دو رنگ سفید و سیاه، تضاد رنگی زیبایی را ایجاد می‌کند. از میان رنگ‌های گرم، رنگ قرمز بر روی بافته‌های نواری کارت-بافی فراوان دیده می‌شود. قرمز رنگی گرم و منبسط است که زمینه انبساط خاطر و شکوفایی ذهن را فراهم می‌کند. این رنگ یکی از رنگ‌های موردعلاقه کردهای کرمانج است که در باور آن‌ها، نمادی از شادی و خوشبختی است و در لباس‌های سنتی کاربرد فراوانی دارد. رنگ قرمز نشانی از قدرت، تولد و باروری، شدت و احساس غرور، شکوه، روحیه و انگیزه است.

نقوش و مفاهیم آن

چیلی چپ: در کارت‌بافی روستاهای کلات، نقوش به‌هم‌پیوسته همانند زنجیر دیده می‌شود که در زبان کرمانجی به آن گول یا گودال می‌گویند و به‌طور متوالی پشت سر هم تکرار می‌شوند. کرمانج‌ها مدافع وحدت و یکپارچگی سرزمین خود در عمل و نظر هستند (سویدانلویی، ۱۳۹۵: ۲۱۴). مردم کرمانج در زندگی اجتماعیشان در همه عرصه‌ها حضور دارند و نظام اجتماعی آن‌ها با هماهنگی و انسجام در کنار هم عمل می‌کنند.

قلم‌دوات: کاربرد دو رنگ سیاه و سفید در باورهای ایرانیان از رنگ‌های ویژه است. رنگ سفید سمبل پاکی، بی‌گناهی و صلح است. برخی سپیدی را رنگ به شمار نمی‌آورند و آن را عین بی‌رنگی می‌دانند. در هم‌نشینی دیگر رنگ‌ها کیفیتی را پدید می‌آورد که مثل یک رنگ مستقل خودنمایی می‌کند. سیاه به‌عنوان یکی از رنگ‌های محبوب معرفی می‌شود و به سبب ظاهر وزین و ارتباطش با ثروت و زیبایی نزد سیاست‌مداران و هنرپیشه‌ها محبوبیت دارد. سیاه رنگ تاریکی و مقدمه‌ای به‌سوی نور و جاودانگی است. بیانگر خوش‌ذوقی، ظرافت طبع و نمادی از چندبعدی بودن و وقار است (پاشایی، ۱۳۹۴: ٦۴). در مداخل رنگ سیاه و سفید، تداعی‌کننده قلم و دوات است.

پان: به مداخل پهن در زبان کردی پان گفته می‌شود. در بافت این نوارها از پایه‌های بلند استفاده می‌شود به همین خاطر نام پان به معنی پهن بر آن نهاده‌اند. این پایه‌های بلند در کلات نشانه‌هایی از درخت سرو است. سرو از درختانی است که ریشه در فرهنگ ایرانی داشته و جایگاه ویژه‌ای در میان مردم دارد. یک درخت همیشه‌سبز، استوار و راست‌قامت حتی در سرما پایداری می‌کند و ازجمله درختانی است که با تغییر و عوامل خارجی به چپ یا راست منحرف نمی‌شود و همواره رشدی رو به بالا و راست دارد. سرو نماد جاودانگی بوده و به برکت عمر طولانی و همیشه‌سبز بودن، درخت زندگی نام گرفته است (آل‌ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۰٦).

پرچمی: ازجمله نمادهایی که از دیرباز تاکنون اقوام و ملت‌ها تحت لوای آن، اتحاد و انسجام خویش را به نمایش می‌گذاشتند. چنان‌که امروزه اغلب پرچم را بر همین اساس به‌عنوان یکی از نمادهای یک ملت یا یک سرزمین به شمار می‌آورند. پرچم و طرح‌های آشنا و معنادار، همبستگی و یگانگی میان مردم یک کشور را یادآوری می‌کند و حسی از باهم بودن و در کنار هم بودن به‌عنوان یک جامعه یا یک ملت را به آن‌ها می‌بخشد (صادقی، ۱۳۹۱: ۲). زنان هنرمند، نقش پرچم را به نشانه اتحاد با دستان توانمندشان می‌نگارند.

برجک: از مهم‌ترین نقوش بر روی دست‌بافته‌ها، موتیف‌های مربوط به آب و باران است. آب نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری جوامع بشری و ظهور تمدن‌ها دارد و از دیرباز موردتوجه اقوام و ملل مختلف بوده و تجلی آن را می‌توان در باور و آیین‌های مختلف مشاهده کرد (رضالو و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۰۴). باران نمادی از حاصلخیزی و زندگی دوباره را در بر دارد و نشانه رحمت و حکمت است (شوالیه، ۱۳۸۴: ۱۸).

نیک: معادل بته‌جقه در ترمه بوده و در فرهنگ کرمانجی از اهمیت زیادی برخوردار است و همیشه با گول که به معنای لوزی است، یک‌درمیان بافته می‌شود. بته‌جقه، نقش سرو خمیده که نشان راستی و فروتنی ایرانیان است و بر روی فرش، پارچه، خاتم‌کاری و سایر زیورها و صنایع‌دستی ایران دیده می‌شود. اساس شکل‌گیری نقش بته‌جقه، پاره‌خطی است که نقطه آغاز آن کمی خمیده است و پس از یک گردش منحنی در همان نقطه شروع، به‌هم‌پیوسته و گردش آن متوقف می‌شود. برای این نقش تشبیهات دیگری نیز قائل‌اند و آن را به شکل میوه درخت کاج، بادام، میوه صنوبر یا خمیدگی سرو در مقابل نسیم ملایم، قطره باران و اشک چشم تشبیه کرده‌اند که همه این طرح‌ها از دل دایره بیرون می‌آید (ذویاور، ۱۳۹۴: ۱۰۵). تعدادی بته را از بوته، درخت و درختچه دانسته‌اند. در تعریف درخت در فرش نامه ایران آمده است که درخت نشانه‌ای از باروری و آفرینش است که با خط‌هایی کمانی و شکسته دیده می‌شود (آذرپاد، ۱۳۷۲: ۴۲).

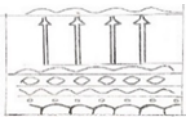
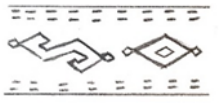
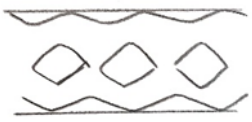
گول: از نقش‌های رایج برای دفع چشم‌زخم در بین کردهای کلات نادر است. مردم کرمانجی این شکل لوزی را برای دفع چشم‌زخم به کار می‌برند که معمولاً به رنگ سفید و سیاه بافته می‌شود. این نقش با اندکی تغییر در گلیم‌های این منطقه نیز مشاهده شد.

جاوجوجک: در زبان کرمانجی جاو به معنی چشم و جوجک به معنای گنجشک است و گاهی برخی آن را به معنای چشم

بلبل نیز به کار می‌برند. روستای لاین در دامنه‌های سرسبز رشته‌کوه‌های هزار مسجد قرار گرفته است. وجود طبیعت زیبا سبب شده تا پرندگانی چون بلبل و گنجشک فراوان در آنجا یافت شوند. بافندگان کلات نادر با الهام از طبیعت اطرافشان آن را در دست بافته‌هایشان منعکس می‌کنند.

کلاه‌دار: در ظاهر خطی عمودی که دایره‌ای بر روی آن ترسیم شده است. بافنده‌های کرمانجی به این نوع نوارهای بافته‌شده کله‌دار می‌گویند و معتقدند در ظاهر همچون فردی است که کلاه بر سر دارد. طبق تحقیقات به‌عمل‌آمده بیشتر مردان و برخی از زنان کرمانجی در گذشته زیر چارقد یا شال خود از عرق چین استفاده می‌کردند. هم‌چنین یکی از اجزای لباس زنان کرمانجی یاشار یا همان روسری است که توسط سربند یا همان دستمال‌یزدی برای محکم‌تر شدن یاشار بر روی آن بسته می‌شود (جدول ۲).

جدول ۲: طرح‌های مداخله بافی کلات نادر (مأخذ: نگارندگان)

نام نقش	طرح	کارت بافی	معنای اعتقادی نقش
چیلی چپ			در بافت این نوع نوار بافنده مدام دستش را به سمت راست یا چپ تغییر می‌دهد. درواقع چیلی نشان سمت یا جهت است.
قلم‌دوات			بافنده با به کار بردن نخ سیاه و سفید قلم و دوات را تداعی می‌کند گویی قلم در میان دوات قرار گرفته است.
پان			در زبان کرمانجی به معنی پهن و گسترده است. این نوار نسبت به بقیه نوارها پهن‌تر بافته می‌شود.
پرچمی			بافندگان با به کار بردن دو یا سه رنگ در کنار هم نقشی از پرچم را ایجاد می‌کنند. قابل‌ذکر است که (بافندگان رنگ زرد را امروزه به آن اضافه کرده‌اند).
برچک			خطوط کج و اریب مانند است که در دو جهت تکرار می‌شود.
کلاه‌دار (کله‌دار)			در فرهنگ کرمانجی این نوع نوار برای پاچه زنان حدود ۶۰ سال به بالا به کار می‌رود، در ظاهر خطی عمودی که کلاهی بر سر دارد.
نیک			به زبان کرمانجی نیک معادل بته‌جقه در ترمه است. در این نوار نیک همیشه با شکل لوزی که به لهجه محلی گول (نمادی از چشم‌زخم) گفته می‌شود به کار می‌رود.
جاوجوجک			در زبان کرمانجی جاو به معنای چشم و جوجک گنجشک است.

علی‌آباد

نواربافی به‌عنوان یکی از رشته‌های اصیل و بومی استان گلستان در شهرستان علی‌آباد، مزرعه و روستاهای آن ازجمله الازمن، خاک پیرزن، محمدآباد، چلی سفلی، چلی علیا، آلوستان و شیر رنگ بافته می‌شود (رزمی، ۱۳۹۶: ۴۱). توف‌بافی منطقه علی‌آباد کتول با لباس‌های محلی ترکیب شده است. پیراهن بلند پهلو چاک‌دار، دامن‌های پرچین، کلاه، روسری، پیش جامه و شاروسه. در برخی از این روستاها ازجمله معصوم‌آباد هنوز زنان مسن از این لباس‌ها استفاده می‌کنند و در سایر مناطق نام برده شده این لباس‌ها به‌عنوان جهیزیه به دخترانشان داده می‌شود، همچنین زنان در شهر یا روستا با پوشیدن این لباس‌ها در مراسم عروسی به پایکوبی می‌پردازند. هنر توف‌بافی هنر اصیلی است که زنان علی‌آباد از اجدادشان به ارث برده و علاوه بر تزیین لباس‌هایشان، آن‌ها را با سکه‌هایی که از زمان ناصرالدین‌شاه و دیگر پادشاهان به یادگار دارند همراه می‌کنند. به کار بردن دو رنگ متضاد سیاه و سفید بین نقوش سبب تفکیک کامل آن‌ها می‌شود که زیبایی منحصربه‌فردی به بافت می‌دهد. زنان هنرمند علی‌آباد معتقدند این دو رنگ نه‌تنها جلوه خاصی به لباس‌های سنتی می‌دهد بلکه از نظر سازگاری و مطابقت با رنگ قرمز بیشتر جلوه‌گری می‌کند. سفید نمادی از آب و پاکی، سبب آرامش روحی می‌گردد. می‌توان گفت تکرار، عنصری جدانشدنی از فرهنگ و جز اساسی زندگی مردم علی‌آباد است، مانند تکرار باران در بیش‌تر فصول سال، تکرار اشعار و همسرایی آواز و ترانه‌های محلی در هنگام آماده کردن زمین، کاشت و برداشت محصول برنج. البته تکرار و نبود تنوع چندان در نقش‌ها، دلیل ضعف هنرمند نیست بلکه جزئی از ویژگی‌های آن‌ها است که بازنمود آن در هنر نواربافی می‌توان دید. مهم‌ترین ویژگی نقوش سادگی و بی‌آلایشی است که با الهام از محیط پیرامون، طبیعتی نو را خلق می‌کند.

نقوش و مفاهیم آن

دوقلی: قرار گرفتن دو رنگ سفید و سیاه در کنار هم است. رنگ سفید مخالف سیاهی است که رنگی مثبت و نورانی به‌حساب می‌آید. پوشیدن لباس سفید باعث حالت روحانی، دلگشا و مفرح در فرد می‌شود. رنگ سفید نماد پاکی است و در اشعار شاعران کنایه از آبادانی و روز روشن است. در ادبیات و فرهنگ ایران، رنگ سیاه در معنی امیدواری، پیری و جوانی نیز به‌کاررفته است (بختیاری، ۱۳۹۴: ۸). نور که ازلحاظ نمادین سفید تلقی می‌شود از خورشید نازل می‌شود و نماد توحید است (همان: ۱۳). بافندگان هنرمند علی‌آباد معتقدند استفاده از نوار در دو رنگ سیاه و سفید نه‌تنها جلوه‌ی لباس‌های محلی‌شان را بیش‌تر می‌کند بلکه کاربردشان به‌صورت یک‌درمیان کنتراست یا تضادی را ایجاد می‌نماید که نوار را زیباتر جلوه می‌دهد.

کج‌کج: در مناطق شمالی ایران به علت موقعیت جغرافیایی در طول سال باران‌های متعددی می‌بارد به‌طوری‌که در گذشته رسمی به نام واوارون برای بند آمدن باران داشتند (نیکنام، ۱۳۹۵: ۲)، چراکه در این مناطق باران به‌اندازه کافی می‌بارید و گاه بارش بی‌موقع موجب خسارت به محصول به‌ویژه برنج می‌شد. باران دربرگیرنده زندگی دوباره و رحمت است (فضایلی، ۱۳۸٤: ١٤). باران یکی از عناصر طبیعی در بین مردم شمال کشور است که تأثیر آن را می‌توان در دست بافته‌های زنان هنرمند به‌صورت خطوط کج یا اریب مشاهده کرد. امروزه نیز در هنگام بارش شدید باران، مردم خطه‌ی شمال به گویش محلی می‌گویند: وَلِ وارش زنِّه، یعنی باران کج می‌بارد.

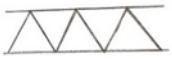
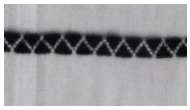
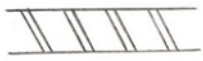
کله‌قند: تا چند سال گذشته استان گلستان از مازندران جدا نبوده است و مردم خطه شمال مراسمی به نام لب شیرینی (شیرینی خوران) داشتند. در گذشته شیرینی به معنای امروزی رایج نبود و مادر داماد مقداری کشمش، نقل و کله‌قند برای خانواده عروس می‌برد. بعد از گذشت چند روز از مراسم لب شیرینی، مادر داماد وسایلی چون قند، برنج، چای، پارچه و گردو را داخل مجمعه (سینی) می‌گذاشت و به خانه عروس می‌برد. چند وقت که از مراسم لب شیرینی می‌گذشت تاریخ قندشکنان را اعلام می‌کردند. کله‌قندها با پارچه‌های رنگی تزیین و به همراه ملزومات دیگر در طبق‌ها قرار می‌گرفت. خانواده‌هایی که دارای تمکن مالی بودند حدود صد کله‌قند و خانواده‌های با تمکن کمتر حدود ۵۰ کله‌قند در طبق‌ها می‌گذاشتند و به خانه عروس می‌بردند (فتاحی، ۱۳۸۷: ۹٤). طبق‌ها بر سر خانم‌ها، با کله‌قند

نشانده شده در پارچه‌های رنگی فضای خاصی به محل می‌بخشید.

وِلوِلِک: با توجه به موقعیت جغرافیایی، شهرستان علی‌آباد به ارتفاعات رشته‌کوه‌های البرز منتهی شده و نواحی کوهستانی آن از گسترش بیشتری برخوردار است. این شهرستان دارای روستاهای کوهستانی زیبا و کهن چون چلی، خاک پیرزن، زرین‌گل و بالاچی بوده که در همه نواربافی از رونق خوبی برخوردار است و بافنده‌ها با الهام از طبیعت پیرامونشان، کوه را که در ظاهر همچون فردی است که کج راه می‌رود و می‌لنگد و در زبان محلی به آن ولولک می‌گویند در هنر بافندگی‌شان نمایان کرده‌اند.

ماه و ستاره: تلألؤ ماه در آسمان شب، ماه را نمادی از امید و روشنگری می‌سازد و ستارگان نشان‌دهنده هدایت الهی، حفاظت، امید و نمادهای بسیار مهمی هستند (انصاری، ۱۳۹٤: ۱۸). در ترانه‌های بومی مردم مازندران عنصر ماه نماد نیروی مؤنث، مادر و باروری است (اصغری، ۱۳۹۵: ۱۳۸). تأثیر شرایط اقلیمی و زندگی توأمان مردم با کوهستان و دیدارشان با ماه و ستاره را می‌توان در نواربافی‌ها و حتی در ترانه‌ها مشاهده نمود (جدول ۳).

جدول ۳: طرح‌های نواربافی علی‌آباد کتول (مأخذ: نگارندگان)

نام نقش	طرح	نواربافی	معنای اعتقادی نقش
دوگلی (دو قلی) dogoli			این نقش نماد دوگل یا دوقلو است که به‌صورت سیاه و سفید کنار هم قرار می‌گیرند.
ولولک valvalak			در زبان محلی به معنای کسی است که کج‌کج راه می‌رود و نمادی از کوه است.
کله‌قندی kaleghandi			نمادی از شکل کله‌قند در میان مردم است.
کج‌کج (اریب) kajkaj			شکلی کج و اریب است که به یک سمت تمایل دارد و نماد باران است.
ماه و ستاره Mah v setareh			به‌صورت لوزی و ضربدر به‌طور متوالی پشت سر هم امتداد دارند.

کارکرد و ابزار بافته‌های نواری

مردم این سه منطقه در گذشته به‌منظور تزیین پوشاک و نیز بستن وسایل خود این نوارها را می‌بافتند. به‌عنوان هنری ارزشمند از اجدادشان به ارث برده، در حفظ و تداوم آن کوشیده و آن را به فرزندان خود می‌آموختند و کمتر به‌عنوان منبع درآمد بدان نگریسته‌اند. این نگرش هنوز در بین زنان سالخورده عیان است که حتی نسبت به تغییر برخی از نقوش قدیمی واکنش نشان می‌دهند. علاوه بر تزیین پوشاک سنتی، در تزیین کوسن، کیف، مانتو، آینه، قاب و غیره از این نوارها استفاده می‌شود که نه‌تنها برای مصارف شخصی بلکه در اقتصاد خانواده سهمی دارد (جدول ٤).

جدول ٤: ابزار مورداستفاده در مناطق سه‌گانه موردمطالعه (مأخذ: نگارندگان)

نام ابزار	شکل	قزوین	کلات نادر	علی‌آباد کتول	کارکرد
کارچوب (کارگاه)		*	*	*	کار چوب (کارگاه بافت پن)، یک چوب افقی به طول یک تا ۳ میلی‌متر و عرض ۲ سانتیمتر که دو عدد تیرک چوبی به طول ۲۰ الی ۳۰ سانتیمتر به‌صورت عمودی بر روی آن نصب شده است.
چپر (کارت)		*	*	---	یک صفحه هندسی به شکل مربع که در گوشه‌های آن روزنه-هایی جهت عبور تارها وجود دارد. معمولاً مربعی با ابعاد ٦ تا ۹ سانتی‌متر است. نقش بر روی نوار به‌وسیله چپر ایجاد می‌شود.
پودچین		*	*	*	چوبی که پود به دور آن پیچیده می‌شود و نقش ماکو را در بافته‌های دیگر دارد. در بافت پود را از داخل دهانه کار عبور می‌دهد.
کارد		*	*	---	شبیه کارد آشپزخانه ولی تماماً از جنس چوب که برای کوبیدن پود استفاده می‌شود و نقش دفتین را دارد.
شانه چوبی		*	*	*	از دندانه‌های پهنی تشکیل‌شده که سر دندانه‌ها به‌صورت گرد است. از بالای شانه سوراخی میله چوبی عبور می‌کند، این میله چوبی تارهایی که از میان دندانه‌ها عبور کرده را نگه می‌دارد.
نخ (پنبه‌ای، پشمی، کاموا)		*	*	*	جزء اصلی بافت نوار
نخ گلابتون		---	---	*	برای ضخیم شدن نوار و جلوگیری از پارگی نخ کاموا

بحث

ویژگی هنر در درجه اول، پیوند با زندگی است که تار و پود آن با تجارب، احساسات و اندیشه‌ها، باورهای یک جامعه و فرهنگ آن بافته شده است، خاصه در جوامع سنتی که هنر بیش‌تر جنبه عملی و کاربردی دارد، درعین‌حال که نیازهای روزمره افراد یک جامعه با فرهنگی خاص را برطرف می‌سازد و ذوق آفریننده‌اش را نیز برای درک و فهم زیبایی پرورش می-دهد. مطالعه آن می‌تواند به شناخت فرهنگ جامعه آفریننده منجر شده و از طرفی بررسی فرهنگ هم می‌تواند به فهم بهتر معنا و مفاهیم اشیاء هنری بیانجامد.

در دنیای سنت همه محصولات حیات مادی و معنوی دخیل هستند، همه آن‌ها در زندگی جایگاهی داشته و به‌نوعی مصرف می‌شود. این ویژگی‌ها در نوارهای قزوین، کلات نادر و علی‌آباد دیده می‌شود و دارای کاربردهای مادی یا معنایی هستند. شناخته‌شده‌ترین کاربرد آن‌ها تزیین پوشاک و بستن وسایل، تزیین پوشاک سنتی، کوسن، کیف، مانتو، آینه، قاب و غیره است که نه‌تنها برای مصارف شخصی بلکه به‌منظور امرارمعاش و عرضه به بازار است. بنابراین فرم نوارهای بافته‌شده توسط زنان هنرمند در ارتباط با کاربرد آن‌ها است. نقوش نواربافی در مناطق موردبررسی شامل طبیعت، اعتقادات، باورها و سنت‌هاست که نه‌تنها بیانگر آداب و

رسوم و اعتقادات و باورهای مردم این مناطق است، بلکه همگی در نظر مردم این مناطق محترم شمرده و برایشان نقش حیاتی دارد. این نوارها علاوه بر ویژگی معناشناسی دارای ابعاد زیبایی‌شناسی نیز هستند که «هم در شکل و هم در نقش با ویژگی زیباشناسی ارتباط پیدا می‌کنند و خاطره‌ای لذت‌بخش در ذهن و فکر می‌آفرینند و مبنای دریافت لذت در هنر می‌شوند» (ایزدی،۱۳۹۰: ۲٤). درواقع آنچه ذهن انسان‌شناس را درگیر می‌کند زیبایی‌شناسی دست‌بافته‌های این مناطق با فرهنگ تولیدکننده آن‌ها است.

ویژگی‌های اشیا، ذاتاً ویژگی‌های زیباشناختی نیستند بلکه این ویژگی‌ها از طریق جای‌گرفتن در نظام‌های ارزش و معناست که آن‌ها را در درون فرآیند فرهنگی ادغام و تبدیل به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی می‌کند (مورفی، ۱۳۸۵: ۵۱). ویژگی زیبایی‌شناسی به سلیقه بیننده ارتباط دارد و درنتیجه اعتباری‌اند. معیار زیبایی با اعصار تغییر می‌کند و توسط قوانین رایج تحت کنترل قرار می‌گیرد و نسبت به استانداردهای ملی و قومی می‌تواند تفاوت‌های قابل‌توجهی را نشان دهد. علاوه بر کارکرد زیباشناسی، مطالعه معنا-شناسی هنر نیز از مهم‌ترین دغدغه‌های محققین در مطالعات انسان‌شناسی است. از دیدگاه فورگ آنچه در یک اثر، هنری تولید معنا می‌کند ارتباط میان رمزهای دیداری در یک اثر هنری است (ایزدی، ۱۳۹۰: ۱۱) که نواربافی در مناطق قزوین، کلات نادر و علی‌آباد نیز بازتابی از دریافت‌های فردی و فرهنگی است و با مطالعه آن‌ها می‌توان به گستره‌ای از تصور و عملکرد هنرمندان بافنده این مناطق پی برد. این نقوش در عین سادگی بازگوکننده مفاهیم مدنظر هنرمند بافنده است که آن‌ها را به کار می‌گیرد و به‌صورت اشکال مختلف هندسی یا انتزاعی به نمایش می‌گذارد.

هنر نواربافی به‌عنوان هنر کهن ایرانی در مناطق قزوین، کلات نادر و علی‌آباد علاوه بر زیبایی به لحاظ کاربرد نیز اهمیت دارد. معانی نهفته در ورای تزیینات معمولاً ریشه در باورهای اساطیری و دینی اقوام دارند. بررسی نقوش نواربافی مناطق سه‌گانه فوق نشان داد قالب‌های هندسی در این بافته‌های نواری به‌عنوان مهم‌ترین عنصر زیبایی با به‌کارگیری عناصری مانند خط، شکل، ریتم و تقارن است که انتزاع از زیست‌بوم و نمادپردازی فرهنگی است. نیازهای آدمیان این مناطق به نوارهای بافته‌شده در دوره‌های مختلف نه‌تنها باعث تنوع در کاربرد آن‌ها شده بلکه شرایط محیطی، اعتقادات و ارتباط آن‌ها با طبیعت، موجب نقوشی زیبا گردیده است.

نتیجه‌گیری

مردم‌شناسی یکی از حوزه‌های انسان‌شناسی فرهنگی است که می‌تواند هنر کارت‌بافی را در کاربردهای اجتماعی، فرهنگی و در پیامدهای ذهنی‌اش در درون یک فرهنگ و اجزای آن و نیز میان فرهنگ‌های متفاوت مطالعه و ظهور و بروز آن را به‌صورت نشانه‌های مادی و نمادهای اسطوره‌ای در ادبیات، اعتقادات، آداب و رسوم، شیوه‌های زندگی و رفتار نشان دهد. زیبایی نوارها نشان خلاقیت بافنده، در آفرینش نقش و نگار و چگونگی کاربرد رنگ و تکرار در نقوش برای ایجاد ریتم است. نقوشِ نوارهای بافته‌شده در مناطق قزوین، کلات نادر، علی‌آباد کتول به‌صورت اشکال هندسی و نقوش انتزاعی نمود یافته و از طبیعت، فرهنگ و باورهای مردم این مناطق الهام گرفته است، به‌طوری‌که زمینه‌ساز اشتراکاتی در نقوش آن‌ها شده است. بر اساس پژوهش انجام‌گرفته، نقوش نوارها در مناطق قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول متأثر از مفاهیمی همچون باروری و حیات جاودانگی، فراوانی و زایش، دفع چشم‌زخم، تکامل و بلوغ جسمی و روحی، پاکی و صلح، همبستگی و اتحاد، طلب باران، راستی و فروتنی است. تداوم و استفاده از مواد و ابزار بومی و تکیه‌بر شیوه‌های اصیل دوختی، نواربافی این مناطق را به یکی از هنرهای بومی تبدیل کرده است. نقوش نوارهای قزوین، کلات نادر و علی‌آباد کتول با نگرشی مردم‌شناسانه موردبررسی قرا گرفت. اگرچه در نگاه اول نقوش کارت‌بافی، عناصر هندسی محض هستند، اما دربرگیرنده فرهنگ و هویت بومی منطقه‌اند. زنان هنرمند از طریق نقوش، اندیشه، احساسات و تجربیات خود را در قالب نوارهایی بافته و به نمایش می‌گذارند و پیام‌هایی از طبیعت و فرهنگ خود بیان می‌کنند. بنابراین می‌توان بیان داشت که هنر نه‌تنها می‌تواند به طرز مؤثری تجربه و اندیشه‌های یک جامعه را در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی به نمایش بگذارد، بلکه با تحلیل اشکال و نقش‌مایه‌ها، معانی و ظرفیت‌های مؤثر آن، می‌تواند باعث دسترسی آسان‌تر به نظام‌های فکری و عملی آن جامعه نیز شود.

فهرست منابع

۱. افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ و مونس سنجی. (۱۳۹۳). «آرایه‌ها و نگاره‌های مرتبط با چشم‌زخم در دستباف‌های اقوام ایرانی». ***نگره***. (شماره ۳۱)، ۹۱-۷۷.

۲. انصاری، معصومه. (۱۳۹٤). ***دائرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها***. تهران: سایان.

۳. امیدی، ناهید. (۱۳۸۲). ***دیده و دل و دست***. مشهد: به‌نشر.

٤. شوالیه، ژان، و آلن گذابان. (۱۳۸٤). ***فرهنگ نمادها***. مترجم سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

۵. آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۳۹۵). «نقش سرو و معانی آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی». ***باغ نظر***. (شماره ۴۵). ۱۰۵-۱۱۴.

٦. امینی، شهلا. (۱۳۸۴). «نوارهای تزیینی منسوج ایران». ***گلستان هنر***. (شماره ۲)، ۱۱۵-۱۰٦.

۷. امینی، شهلا. (۱۳۸۱). «کارت بافی». ***نامه هنر***. (شماره ۱۵)، ۵۰-۳٦.

۸. ایزدی جیران، اصغر. (۱۳۹۰). «ظهور انسان‌شناسی هنر: فاگ، مان فورگ و بیبویک». ***مجموعه مقاله‌های نخستین همایش انسان‌شناسی هنر، به کوشش بها مختاریان و محمدرضا رهبری***. اصفهان: حوزه هنری.

۹. بمانیان، محمدرضا؛ و همکاران. (۱۳۹۰). «دریا و نمادپردازی آن در فرهنگ مردم ایران». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۱۵۴)، ۷۴-٦۴.

۱۰. پاشایی، کامران. (۱۳۹۴). «بررسی نماد رنگ در آثار سعدی». ***بهارستان سخن***. (شماره ۲۹)، ۸۹-۲۱.

۱۱. بختیاری، محمدرضا. (۱۳۹۴). «حضور رنگ در ادبیات بازتاب اندیشه‌ها و باورها». ***چهارمین همایش پژوهش‌های نوین علوم و فناوری***. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

۱۲. حسن‌زاده، آمنه. (۱۳۸٦). «جایگاه اعداد در فرهنگ مردم ایران با تأکید بر عدد هفت و چهل». ***فرهنگ مردم ایران***. (شماره ۱۰)، ۱۹۰-۱٦۵.

۱۳. ذویاور، حامد؛ و همکاران. (۱۳۹۴). «دیدگاه معانی نمادین نقش‌مایه بته‌جقه»، ***کیمیای هنر***. (شماره ۱۵)، ۱۱۳-۹۹.

۱۴. رزمی، حمیدرضا؛ و صامیه مرادی. (۱۳۹٦). «واکاوی گونه‌ها و ساختارهای معماری خانه‌های روستایی»، ***پژوهش‌های نوین علوم جغرافیایی، معماری و شهرسازی***. (شماره ۷)، ۵۱-۳۷.

۱۵. رضالو، رضا؛ و همکاران. (۱۳۹۸). «مطالعه نقوش نمادین طلب باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان». ***علمی هنرهای حوزه کاسپین***. (شماره ۱)، ۲۲۳-۲۰۳.

۱٦. صادقی، علی. (۱۳۹۱). «بررسی نقش و جایگاه پرچم به‌عنوان نماد ملی و راه‌کارهایی برای تقویت آن». ***پاژ***. (شماره ۲-۱)، ۱۵۰-۱۳۷.

۱۷. فتاحی، معصومه. (۱۳۸۷). «مراسم عروسی در کلاردشت». ***فرهنگ مردم ایران***. (شماره ۱۳)، ۱۱٦-۸۷.

۱۸. کوچکیان، طاهره؛ و بهناز پیامنی. (۱۳۹٦). «بازکاوی چله‌نشینی در ساختار عرفان اسلامی ایرانی». ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی***. (شماره ۴۷)، ۲۸۳-۲۴۵.

۱۹. ماجد، مسعود.(۱۳۸۸). «مروری بر کارت‌بافی در ایران». ***مجموعه مقالات گنجینه های از دست رفته هنر ایران***. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۰. مورفی، هوارد. (۱۳۸۵). «انسان‌شناسی هنر». ترجمه هایده عبدالحسین‌زاده. ***خیال***. (شماره ۱۷)، ٦۹-۲۰.

۲۱. نیکنام، مهسا. (۱۳۹۵). «تحلیل مردم‌شناختی آداب و رسوم مردم مازندران در آیین طلب آفتاب». ***همایش ملی فرهنگ گردشگری و هویت شهری***. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

۲۲. وزیری، سعید. (۱۳۷۹). «مراغیان اویرک». ***رشد معلم***. (شماره ۱۵۹)، ۲۵-۲۰.

۲۳. اصغری، خدیجه. (۱۳۹۵). «مطالعه تحلیلی و تفسیر ترانه‌ها و لالایی‌های بومی زنان مازندران». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۱۳-۳۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۹

بررسی تطبیقی ویژگی‌های فرم و نقش محراب‌های زرین‌فام با محراب‌های گچ‌بری قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری در کاشان برمبنای آثار موجود در موزه آستان قدس رضوی

➢ **احمد صالحی کاخکی:** دانشیار گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (Salehi.k.a@aui.ac.ir)

➢ **بهاره تقوی نژاد:** استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

در قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری، مقارن با حکومت‌های سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی در ایران، تکنیک‌های زرین‌فام و گچ‌بری به حد اعلای ظرافت خود رسید. شهر کاشان در استان اصفهان، ازجمله مراکز مهمی بود که به دلیل داشتن خاندان‌های هنرمند کاشی‌کار، سرآمد شهرهای کشور در تولید محصولات زرین‌فام، محسوب می‌شد. بهترین عرصه هنرنمایی این نوع از آثار در ساخت محراب‌هایی تجلی یافت که امروزه اکثراً زینت‌بخش موزه‌های ایران و جهان است و تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. علاوه بر تولید محراب‌های زرین‌فام، ساخت و ساز محراب‌های گچی نیز، از فراوانی بسیار برخوردار بود و در بناهایی با کاربری‌های گوناگون، به‌کار برده می‌شد که شهر کاشان نیز، چندین نمونه از این محراب‌های گچ‌بری نفیس را در خود جای‌داده است. این پژوهش باهدف معرفی و تحلیل ویژگی‌های ساختاری (فرم کلی) و تزیینی (نقوش) محراب‌های زرین‌فام کاشان و مقایسه آن‌ها با محراب‌های گچ‌بری همین منطقه، شکل گرفت تا بر تداوم سنت‌های هنری در بستر زمان و تأثیرپذیری ویژگی‌های مذکور محراب‌های گچ‌بری منطقه کاشان از محراب‌های زرین‌فام، در بازه زمانی تعیین‌شده، تأکید نماید. بنابراین پرسش اصلی این پژوهش را می‌توان چنین مطرح کرد که شاخص‌ترین ویژگی‌های فرم و نقش محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری شهر کاشان، در قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری، کدام است و این محراب‌ها از حیث فرم‌ها و نقوش خود به چه میزان از محراب‌های زرین‌فام ساخته‌شده هم‌دوره یا دوره قبل، تأثیر پذیرفته‌اند؟ روش تحقیق تاریخی-توصیفی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای (اسنادی) و میدانی است. نتایج مطالعات که از بررسی شش محراب زرین‌فام و چهار محراب گچ‌بری در بازه زمانی مذکور در شهر کاشان به‌دست‌آمده بر این نکته دلالت دارد که هنرمندان سازنده محراب‌های گچ‌بری کاشان، از رجوع به سنت‌های پیشین و همزمان که در ساخت و تزیین محراب‌های زرین‌فام رواج داشته، بی‌بهره نبوده‌اند و به لحاظ تناسبات کلی، فرم (مثلث زاویه‌دار) و تعداد طاق‌نماها، فرم لچکی‌ها، تعداد نیم ستون‌ها (پیلک‌ها)، فرم سرستون‌ها (گلدانی شکل) و همچنین ویژگی‌های تزیینی، ازجمله استفاده وسیع از نقوش گیاهی متراکم، ظریف و چندلایه/سطحی و کاربرد محدود نقوش هندسی ساده، بیشترین تأثیر را از محراب‌های زرین‌فام اخذ نموده و با تکنیک گچ‌بری، به اجرا درآورده‌اند.

واژگان کلیدی: محراب زرین‌فام، محراب گچ‌بری، کاشان، قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری، فرم و نقش

Abstract

From of the 6th Century to the Mid-8th Century AH, concurrent with Seljuk, Khwarazmian and Ilkhanid dynasties in Iran, Lustre and Stucco techniques reached their pinnacle. Since there were many famous tilers in Kashan during this period, this city was considered as one of the early pioneers in making lustre products in Iran. These techniques were mostly used in making the mihrabs most of which are now kept in different museums of Iran and other countries. Some of the most important of these mihrabs are in the Astan Quds Razavi Museum, which belongs to the shrine of Imam Reza. In addition to the lustre mihrabs, many stucco mihrabs were made that were used in the buildings with different functions some of which are located in Kashan. The goal of this research is to identify and analyze the structural and decorative features of lustre mihrabs in Kashan and compare them with the stucco mihrabs of the same region in order to highlight the continuity of artistic traditions over time and study the effects of the structural and decorative features of lustre mihrabs on the stucco ones in Kashan over a certain period of time. Therefore, the author tries to answer the following questions: what are the most significant structural features, designs, motifs and inscriptions of lustre and stucco mihrabs in Kashan attributed to 6th Century to the Mid-8th Century AH? How much are stucco mihrabs influenced by the contemporary or older lustre mihrabs in terms of structure and decoration? The data were collected through field research methods (photography, drawing linear designs of the images) and are based on written and online resources which were then analyzed using a historical-comparative method. The results of these studies show that the artists who have made the stucco mihrabs in Kashan have used older and contemporary traditions that had been often used in making and decorating the lustre ones. These artists were greatly influenced by the lustre mihrabs in terms of total congruence, the form of arch (angled triangle), number of arcades, the form of spandrels, number of half columns, the form of capitals (vase-like) as well as decorative features, including extensive use of dense, elegant and multi-layered plant motifs and limited use of simple geometric motifs.

Keywords: lustre mihrab, stucco mihrab, Kashan, 6th Century to the Mid-8th Century AH., form and motif

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۲۱۳۲۲۱۷۵۶۴) (b.taghavinejad@aui.ac.ir)

مقدمه

محراب‌ها یکی از شاخص‌ترین عناصر معماری هستند که به‌واسطه قداست و اهمیت، در بناهایی با کاربری‌های مختلف (مسجد، مدرسه و غیره) به‌کاربرده شده‌اند. ساخت محراب‌هایی از جنس کاشی زرین‌فام و گچ، در قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری که مقارن با دوران سلجوقی (۴۲۹-۵۵۲هـ ق)، خوارزمشاهی (۴۷۰-۶۲۸ هـ ق) و ایلخانی (۶۵۴-۷۳۶ هـ ق) در ایران است، رواج بسیار یافت. شهر کاشان نیز، ازجمله مراکزی بود که به همت ابی طاهر ابن ابی الحسن -جد اعلای خاندان هنرمند کاشی‌ساز کاشانی- و چندین نسل از آن‌ها، آثار گران‌بهایی از کاشی‌ها و محراب‌های زرین‌فام در آن ساخته شد که امروزه از گنجینه‌های ارزشمند موزه‌های ایران و جهان محسوب می‌گردد. ازجمله این محراب‌های زرین‌فام که از ارزش و نفاست بسیار برخوردار است و دارای قابلیت‌های تکنیکی و طرح‌هایی به‌صورت برجسته و فرورفته با نقوش گیاهی و هندسی و کتیبه است، می‌توان به سه محراب حرم مطهر رضوی اشاره کرد که در کاشان و توسط خاندان ابو طاهر و ابوزید نقاش ساخته‌شده بوده است. محراب‌های زرین‌فام دیگری که به بناهای تاریخی چون مسجد میدان کاشان، امامزاده یحیی ورامین و امامزاده حبیب بن موسی بن جعفر(ع) کاشان تعلق دارند نیز از دیگر نمونه‌های شاخص در دوره مذکور به شمار می‌رود که از ویژگی‌های ممتازی برخوردار هستند. نکته قابل‌تأمل این‌که گرچه شهر کاشان به‌عنوان شاخص‌ترین محل تولید کاشی و محراب‌های زرین‌فام شناخته شده است، اما در این شهر، محراب‌های گچ‌بری نفیسی نیز وجود دارد که در مساجد و بقاع آن نصب گردیده و باوجود آسیب‌هایی که به برخی از آن‌ها وارد شده، همچنان از اهمیت برخوردار است که نمونه‌های شاخص این محراب‌های گچ‌بری را می‌توان در مسجد علی نوش‌آباد، مسجد کوچه میرنطنز، مسجد میان‌ده قمصر و بقعه بابا افضل کاشانی مشاهده نمود. با توجه به این‌که هر دو گروه از محراب‌های نام برده (زرین‌فام و گچ‌بری) در کاشان تولیدشده و یا در بناهای این شهر قرار دارد، تلاش در جهت شناسایی، معرفی ساختار و تزیینات محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان و مقایسه این دو گروه از محراب‌ها با یکدیگر هدف این مقاله به شمار می‌رود تا بتوان به وجود شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها به لحاظ شکل کلی و تزییناتشان دست‌یافت. پژوهش حاضر درصدد پاسخ‌گویی به این سؤالات است شکل کلی و ویژگی‌های تزیینی (فرم و نقش) محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان در قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری، چگونه است و با توجه به تقدم زمانی محراب‌های زرین‌فام، آیا این محراب‌ها می‌توانسته است به‌عنوان الگویی در ساخت و تزیین محراب‌های گچ‌بری منطقه کاشان قلمداد گردد؟ با توجه به این‌که تاکنون مستندات تصویری مناسبی در جهت مقایسه این دو گروه از محراب‌ها منتشر نگردیده، این پژوهش در پی آن است تا بتواند به بررسی ویژگی‌های ساختاری و تزیینی در نمونه‌های مطالعاتی، نائل آید.

پیشینه پژوهش

منابع مرتبط با پیشینه این پژوهش را می‌توان به سه گروه کلی تقسیم‌بندی نمود. دسته اول و دوم شامل منابعی است که صرفاً اطلاعاتی را درباره یکی از انواع محراب‌ها (زرین‌فام یا گچ‌بری) در اختیار قرار می‌دهد و دسته دیگر منابعی را در برمی‌گیرد که در آن، از هر دو گروه از محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری نام برده شده و یا موردبررسی قرار گرفته است که به‌اختصار، چند منبع از هر گروه، معرفی می‌گردد. دوایت دونالدسون در مقاله خود با عنوان *محراب های شاخص حرم مشهد*[1]، به معرفی محراب‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی و خوانش کتیبه‌ها، در محراب‌های مذکور می‌پردازد که یکی از منابع متقدم و مهم در این زمینه به شمار می‌آید. آلیور واتسون نیز در کتاب *زرین‌فام ایرانی* علاوه بر سبک‌شناسی آثار زرین‌فام، به معرفی بناهای مزین به کاشی‌ها و محراب‌های ساخته‌شده با این تکنیک پرداخته و فهرستی از هنرمندان سازنده و آثار ایشان (با مستندات تصویری) ارائه می‌کند. حسن نراقی در مقاله‌ای با عنوان *هنرمندان تاریخی کاشان و آثار گران‌بهای آن‌ها* به معرفی هنرمندان خاندان ابوطاهر کاشانی و آثار آنان اشاره نموده و به‌اختصار محراب‌های

1. Significant Miḥrābs in the Ḥaram at Mashhad

زرین‌فام ساخته‌شده توسط این خانواده را برمی‌شمارد. شیلا بلر نیز در یک مقاله با عنوان *بیوگرافی مختصر ابوزید*[1] که به آثار ابوزید نقاش اختصاص دارد، از محراب زرین‌فام متعلق به حرم امام رضا (ع) نام‌برده و ویژگی‌های آثار هنری مرتبط با این هنرمند را توصیف کرده است. محمد یوسف کیانی در کتاب *تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی* پس از ذکر توضیحاتی درباره کاشی زرین‌فام، جدول مشروحی از آثار زرین‌فام تاریخ‌دار که محراب‌ها نیز، ازجمله آن‌ها به شمار می‌روند، ارائه نموده است. میثم جلالی در *کاشی‌های زرین‌فام حرم امام رضا (ع) سندی از هویت تاریخی شهر مشهد* و حشمت کفیلی در *مطالعه نقش و نوع کاشی‌های زرین‌فام حرم مطهر امام رضا (ع) محفوظ در موزه آستان قدس رضوي* نیز مطالعاتی بر روی نقوش و انواع کاشی‌های زرین‌فام حرم مطهر امام رضا(ع) و نمونه‌های محفوظ در موزه آستان قدس رضوي، انجام داده‌اند. کیانوش معتقدی در مقاله‌ای با عنوان *شکوه کاشی زرین‌فام در محراب‌های حرم مطهر رضوی* و کتاب خود به معرفی خاندان ابوطاهر کاشانی و آثار ایشان پرداخته و توضیحاتی ارائه نموده است. محراب‌های گچ‌بری کاشان نیز توسط لطف‌الله هنرفر (۱۳۵۰)، نصرت‌الله مشکوتی (۱۳۴۹)، ابوالقاسم رفیعی‌مهرآبادی (۱۳۵۲)، حسین فرخ‌یار (۱۳۶۹)، حسن نراقی (۱۳۸۲و۱۳۴۲) و حسن اعظم‌واقفی (۱۳۸۶)، به‌اختصار معرفی و توصیف شده است. دونالد ویلبر در *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان*، به معرفی ۲۳ محراب گچ‌بری در فواصل سال‌های ۷۹۲-۶۷۶ق پرداخته است که دو محراب گچ‌بری مسجد میان‌ده قمصر و بقعه بابا افضل در مَرَق کاشان نیز، از آن جمله هستند. رایا شانی نیز، در مقاله‌ای با عنوان *ویژگی‌های سبکی خاص کارگاه گچ‌بری منطقه کاشان در دوره سلجوقی*[2] به بررسی ویژگی‌های سبکی یک کارگاه گچ‌بری، در منطقه کاشان به وجود سبک، در آثار گچ‌بری دوره سلجوقی (به‌ویژه محراب‌ها) اشاره می‌کند و با ارائه تصاویری از محراب‌های گچ‌بری این منطقه، به بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود در آرایه‌های گچ‌بری آثار مذکور، اقدام نموده است. راشدنیا هم در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود، به معرفی ویژگی‌های تزیینی چند محراب گچ‌بری متعلق به قرن هشتم هجری ازجمله محراب مسجد کوچه میر نطنز، پرداخته است. وی همچنین در مقاله مشترکی (۱۳۹۵) به تاریخ گذاری محراب های مسجد کوچه میر نطنز نیز مبادرت نموده است. در مجلدات کتاب *سیری در هنر ایران*، ریچارد اتینگهاوزن و آرتور پوپ نیز در مقالات جداگانه‌ای، به توصیف هر دو گروه از محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری مبادرت نموده‌اند. در این منبع، علاوه بر ارائه تصاویری از محراب‌ها، در زمینه معرفی آثار منقوش زرین‌فام نیز، فهرست مفصلی تهیه شده است. بلر نیز در مقاله‌ای با عنوان *سازنده ای از سده های میانه*[3] به نسب‌شناسی هنرمندان در قرن هشتم هجری پرداخته و با ارائه مستنداتی، از همکاری میان هنرمندان کاشی‌کار و گچ‌بر در این دوره تاریخی، سخن می‌گوید. علی سجادی در کتاب *سیر تحول محراب از قرون اولیه اسلامی تا حمله مغول*، به گردآوری و توصیف تزیینات چند لوحه قبر و دو محراب زرین‌فام حرم امام رضا(ع)، محراب‌های مسجد میدان و محراب‌های گچ‌بری کاشان، پرداخته است. با استناد به پیشینه‌یابی انجام‌شده، درمی‌یابیم که در اکثر منابع مذکور، به مقایسه تزیینات محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری و تطبیق آن‌ها با یکدیگر (بالأخص در منطقه کاشان) پرداخته نشده و غالباً یکی از این دو گروه از محراب‌ها، موردمطالعه قرار گرفته است، بنابراین شایسته است تا با توجه به اهمیت محراب‌های مذکور و فقدان مستندات کافی در این زمینه، ساختار و تزیینات محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری (قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری) با رویکردی تطبیقی موردمطالعه قرار گیرد.

روش پژوهش

در این پژوهش که به روش‌های تاریخی-تطبیقی انجام شده است، به‌منظور معرفی ویژگی‌های آرایه‌های محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان، در ابتدا به ارائه تصاویر و ترسیم تعدادی از طرح‌های خطی تناسبات، ترکیب‌بندی‌ها و نقوش گیاهی و هندسی در محراب‌های مذکور و توصیف

1. A Brief Biography of Abu Zayd
2. On the Stylistic Idiosyncrasies of a Saljūq, Stucco Workshop from the Region of Kāshān
3. A Medival Persian Builder

ویژگی‌های بصری آن‌ها، مبادرت گردیده و در ادامه این ویژگی‌ها، با یکدیگر مقایسه گردیده و درنهایت، تحلیل‌هایی ارائه شده است. روش یافته‌اندوزی در این پژوهش نیز، مبتنی بر منابع اسنادی، سایت‌های معتبر اینترنتی (موزه‌ها)، بررسی‌های میدانی و مشاهدات عینی نگارندگان، تهیه تصاویری از محراب‌های مذکور و ارائه طرح‌های خطی به‌منظور خوانایی بیشتر تزیینات، با استفاده از نرم‌افزار Matrix 7.0 است.

محراب و تزیینات آن (قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری)

با توجه به رونق تولید سفال و کاشی‌های زرین‌فام، در قرون ششم و هفتم هجری قمری[1]، ساخت آثاری با این ماده که دارای جلوه و درخشش بی‌نظیری بود نیز آغاز گشت و در کنار سایر تزیینات بناها از قبیل؛ گچ‌بری و آجرکاری به‌کاربرده شد. ازجمله این تولیدات، لوحه‌ها و محراب‌های زرین‌فامی بودند که اکثراً در شهر کاشان و توسط خاندان معروف «ابوطاهر» تولید و به نقاط مختلف ایران ارسال می‌شدند تا در بناهای مذهبی و غیره، به‌کاربرده شود (اسکیرس، ۱۳۷۴: ۲۷۷؛ پورتر، ۱۳۸۱: ۳۳). در کنار این تکنیک ساخت، گچ‌بری نیز که از دیگر تزیینات معماری به شمار می‌رفت، سهم عمده‌ای را در ساخت و تزیین محراب‌ها به خود اختصاص داده بود. گرچه ساخت محراب‌های گچ‌بری، از قرون اولیه هجری نیز وجود داشت، اما در دوران سلجوقی و سپس ایلخانی، به لحاظ تکنیک‌های اجرایی و طرح و نقش به اوج خود دست‌یافت و به‌تدریج، جایگزین محراب‌های زرین‌فام شد. در منطقه کاشان، علاوه بر تولید محراب‌های زرین‌فام، محراب‌های گچ‌بری نفیسی نیز وجود دارد که در مساجد و بقاع ساخته‌شده‌اند و به این محدوده زمانی تعلق دارند. در ذیل ابتدا به معرفی چند نمونه از شاخص‌ترین محراب‌های زرین‌فام قرن هفتم هجری که در شهر کاشان ساخته‌شده است و سپس برخی از محراب‌های گچ‌بری این منطقه، در بازه زمانی قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری پرداخته و سپس ویژگی‌های مشترک آن‌ها که می‌تواند دلیلی بر تأثیرپذیری محراب‌های گچ‌بری، از محراب‌های زرین‌فام متقدم یا هم‌دوره باشد، ارائه خواهد شد.

محراب‌های شاخص زرین‌فام کاشان (قرن هفتم هجری)

همان‌طور که ذکر شد، شهر کاشان یکی از مراکز تولید کاشی‌های زرین‌فام به شمار می‌رود که اکثراً توسط خاندان مشهور «ابوطاهر» و همکاری «ابوزید» نقاش، به انجام رسیده است. این کاشی‌های زرین‌فام که به فرم؛ کاشی‌های ستاره‌ای (ستاره هشت پر) یا قطعات مربع و مستطیل شکل هستند، در تزیین ازاره‌ها، نیز پوشش قبور (مانند قبر حضرت معصومه(س))، یا ساخت محراب‌های زرین‌فام (چندتکه) به‌کاربرده شده است و ازجمله آثار بسیار نفیسی به شمار می‌روند که امروزه، از محل اصلی خود جابجا گردیده و در موزه‌های ایران و جهان، نگهداری می‌شود (کیانی، ۱۳۷۶: ۱۴۰-۱۳۶). ازجمله این محراب‌های زرین‌فام می‌توان به محراب‌های حرم حضرت رضا(ع)، اشاره نمود[2] که همگی در روضه منوره وجود داشته و بعداً به موزه آستان قدس رضوی منتقل شده است (پوپ، ۱۳۸۷، ۱۵۵۲/٤). این سه محراب با عناوین «پیش روی مبارک»، «پایین پای مبارک» و «بالای سر مبارک» هستند که احتمالاً همگی آن‌ها توسط خاندان ابو طاهر ساخته‌شده است (کفیلی، ۱۳۹۲: ۹۸-۸۷؛ عالم-زاده، ۱۳۹۰: ۳۳ و ۳٤) (جدول ۱). همچنین محراب‌های مسجد میدان کاشان و امامزاده یحیی ورامین نیز، از دیگر آثار منسوب به این خاندان و تولید شهر کاشان است. از دیگر محراب‌های زرین‌فام یا الواح قبور تولید شده در کاشان می‌توان به؛ کاشي‌هاي ممتاز مرقد حضرت معصومه(س) در

۱. قوچانی عقیده دارد که قدیمی‌ترین کاشی زرین‌فام در موزه اسلامی برلین با تاریخ ۵۲۹ق نگهداری می‌شود که مربوط به مدفن سید علی بن احمد الحسینی بوده است و پس از آن کاشی زرین‌فام تاریخ‌داری متعلق به سال ۶۰۰ق به شکل هشت پر، در موزه عربی قاهره وجود دارد (قوچانی، ۱۳۷۱: ۲-۱). واتسون نیز معتقد است که استفاده از کاشی زرین‌فام در قرون هفتم و هشتم هجری قمری، از یک تزیین صرف فراتر می‌رود و در بناهای تاریخی که در ارتباط با خاکسپاری ساخته‌شده‌اند به‌کاربرده شده است (واتسون، ۱۳۸۲: ۲۱۳-۲۱۲).

۲. برای اطلاع از متن کتیبه‌های محراب‌های زرین‌فام حرم مطهر رضوی، رک: (Donaldson, 1935: 118-127)

قم (٦٠٢ق)، محراب امامزاده حبیب بن موسی(ع) (٦٧٠-٦٦٧ق) و علي بن جعفر قم (٧٤٠ق) در موزه ایران باستان و غیره، اشاره نمود (جدول ٢). در ذیل به معرفی ٦ نمونه از این محراب‌های زرین‌فام، پرداخته و آن‌ها را به لحاظ ساختار کلی و تزییناتشان، اجمالاً بررسی خواهیم نمود.

جدول ١: معرفی محراب‌های زرین‌فام حرم حضرت رضا(ع) موجود در موزه آستان قدس رضوی

نام محراب	توضیحات
محراب پیش روی	این محراب در موزه مرکزی آستان قدس رضوی (طبقه همکف) قرار دارد. محراب مذکور به ابعاد ٢٧٣ در ٢٢٠ سانتی‌متر، بر دیواره ضلع جنوبی غربی بقعه اصلی مرقد مطهر نصب بوده (جلالی، ١٣٩٢: ١٥١) که در سال ٦١٢ هجری (اثنی‌عشر و ستمأئه)، به سفارش «عبدالعزیز بن آدم قمی» و توسط «محمد بن ابی طاهر کاشانی» و با همکاری «ابوزید نقاش» از کاشی زرین‌فام، ساخته‌شده است (واتسون، ١٣٨٢: ١٧٨ و ١٧٩؛ کفیلی، ١٣٩٢: ٩١؛ Donaldson,1935: 122). محراب مذکور شامل سه طاق‌نما (دو طاق‌نمای تیزه دار- زاویه‌دار و یک طاق‌نمای پلکانی) و شش لچکی با طرح گیاهی، دو حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه‌هایی به خط کوفی و قلم ثلث در زمینه ای از نقوش گیاهی، حاشیه کتیبه دار در اطراف طاق‌نما، شش ستون‌نما (پیلک) و سرستون‌های گلدانی شکل، دو پیشانی و یک قندیل در وسط طاق‌نمای سوم (کوچک) است (تصاویر ۴-١).
محراب پایین پا	این محراب که بر دیوار جنوب شرقی روضه منوره و پایین پای مبارک نصب بوده است (جلالی، ١٣٩٢: ١٥١) ابعادی در حدود ٢٢٨ در ١٨٠ سانتی‌متر دارد (کفیلی، ١٣٩٢: ٩١؛ Donaldson,1935: 120). محراب دارای؛ سه طاق‌نما (دو طاق‌نمای تیزه دار- زاویه‌دار و یک طاق‌نمای پلکانی) و شش لچکی با نقوش گیاهی، دو حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه‌هایی به خط کوفی و قلم ثلث در زمینه ای از نقوش گیاهی، شش ستون‌نما (پیلک) و سرستون‌های گلدانی شکل و سه پیشانی کتیبه‌دار است و با توجه به شباهت‌های تکنیکی، ساختاری و طرح‌ها و نقوش خود، محتمل است که توسط خاندان «ابی طاهر»، ساخته‌شده باشد (تصاویر ٧-٥).
محراب بالای سر	این محراب که در رواق بالاسر و دیوار سمت قبله نصب بوده، با ارتفاع ٢٠٤ سانتی‌متر و عرض ١٢٤ سانتی‌متر، توسط علی‌بن محمدبن طاهر القاشانی، در ٦٤٠ق ساخته‌شده است و مشابه دو محراب قبلی حرم مطهر، به‌صورت برجسته به اجرا درآمده است (کفیلی، ١٣٩٢: ٩٢؛ Donaldson,1935: 127) محراب مذکور شامل؛ دو طاق‌نما، چهار لچکی، یک حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه ثلث، چهار ستون نما (پیلک)، سرستون‌های گلدانی شکل و قندیلی در دیوار طاق‌نمای دوم است (تصاویر١١-٨).

تصویر ۱: محراب پیش روی مبارک حضرت رضا(ع) ۶۱۲ق (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲: کتیبه تاریخ‌دار محراب پیش روی مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۳: پیشانی طاق‌نمای دوم محراب پیش روی مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۴: قسمتی از طاق‌نمای فوقانی محراب پیش روی مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۵: محراب پائین پای مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ٦: حاشیه‌های دورتادور محراب پائین پای مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۷: طاق‌نمای فوقانی محراب پائین پای مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۸: محراب بالای سر مبارک حضرت رضا(ع) ۶۴۰ق (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۹: قسمتی از حاشیه دورتادور محراب بالای سر مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۰: طاق‌نمای فوقانی محراب بالای سر مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱: قندیل محراب بالای سر مبارک حضرت رضا(ع) (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۲: معرفی دیگر محراب‌های زرین‌فام تولیدشده توسط هنرمندان کاشانی

نام محراب	توضیحات
محراب مسجد میرعماد، میدان کاشان	مسجد میرعماد کاشان، در جنوب میدان فیض (میدان سنگ سابق) واقع شده است و طبق کتیبه سردر به قرن نهم هجری تعلق دارد، اما با توجه به شواهد موجود، به نظر می‌رسد که در جای بنایی از دوره خوارزمشاهیان، ساخته‌شده است (نراقی، ۱۳۸۲: ۱۴۸). مسجد از نوع چهارایوانی، دارای شبستان، ایوان، سردر و جلوخان مفصّل با تزیینات قطاربندی، یزدی بندی و گچ‌بری؛ صحن و رواق؛ منبر کاشی و کتیبه‌های تاریخ‌دار است. محراب نفیس کاشیکاری بنا که ازجمله آثار بسیار مهم این مسجد به شمار می‌رود، در تاریخ ۶۲۳ هجری و توسط حسن بن عربشاه ساخته‌شده است و اکنون در موزه هنرهای اسلامی برلین نگهداری می‌شود [۱] (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۱۴؛ فرخیار، ۱۳۶۹: ۲۵-۲۲). این محراب شامل؛ سه طاق‌نما، شش لچکی، یک حاشیه باریک با نقوش گیاهی و یک حاشیه پهن اصلی در دورتادور محراب با کتیبه‌ای به قلم ثلث در زمینه ای از نقوش گیاهی، حاشیه‌های کتیبه دار در اطراف طاق‌نماها به خط کوفی و قلم نسخ، شش ستون‌نما (پیلک) و سرستون‌های گلدانی شکل، دو پیشانی و یک قندیل در وسط طاق‌نمای سوم (کوچک) است (تصاویر ۱۵-۱۲).
محراب امامزاده یحیی وارمین	امامزاده یحیی در محله کهنه گل شهرستان ورامین، یکی از بناهای برجای‌مانده از دوره ایلخانی است که به‌دلیل تزیینات گچ‌بری و کاشی کاری های خود، اهمیتی جهانی دارد. در این بقعه، آرایه‌های گچ‌بری وسعت زیادی از تزیینات را به خود اختصاص داده است به گونه ای که در بخش های مختلف بنا ازجمله: گوشه سازی ها (سه‌کُنج)، دیوار سمت قبله، سقف و کتیبه ثلث تاریخ‌دار درون بقعه (۷۰۷ق)، می‌توان نمونه‌های منحصر به فردی از این تزیینات را مشاهده کرد. زاره [۲] اولین محققی است که از این محراب نام می برد که توسط علی بن محمد بن ابی طاهر در ۶۶۳ق ساخته‌شده است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۲۰؛ نراقی، ۱۳۴۲: ۱۹). سیاحانی که در گذشته از امامزاده یحیی بازدید کرده اند، شرح مبسوطی راجع به کاشی‌های [۳] زیبا و کتیبه برجسته آن به قلم ثلث و محراب نفیس این بنا، در سفرنامه خود نوشته اند (آذری، ۱۳۴۸: ۶۳-۶۲). این محراب دارای؛ سه طاق‌نما [۴]، شش لچکی با نقوش گیاهی، یک حاشیه باریک با نقوش گیاهی و یک حاشیه پهن اصلی در دورتادور محراب با کتیبه‌هایی به قلم ثلث در زمینه‌ای از نقوش گیاهی، چهار ستون‌نما (پیلک) و سرستون‌های گلدانی شکل، فاقد پیشانی و یک قندیل آویخته، در وسط دیوار روبروی طاق‌نما است (تصاویر ۱۶ و ۱۷).
محراب امامزاده حبیب بن موسی بن جعفر(ع) کاشان	این مقبره در محله «پشت‌مشهد»، در خیابان امام خمینی قرار دارد و طبق کتیبه درِ ورودی، منسوب به حبیب بن موسی‌بن جعفر(ع) است [۵] (نراقی، ۱۳۸۲: ۱۰۷). قدمت آرامگاه دقیقاً مشخص نیست (احتمالاً نیمه دوم قرن هفتم هجری)، اما با استناد به سفال و کاشی‌های زرین‌فام و آثاری از دوره‌های متأخر، به نظر می‌رسد که چندین دوره ساخت و ساز و تزیین را پشت سر گذاشته است. بنای فعلی آرامگاه صحن مستطیل شکلی است که رواق هایی از اتاق های بزرگ و کوچك در دو طبقه، آن را احاطه کرده‌اند. تزیینات بنا شامل: مقرنس‌کاری، نقاشی دیواری و منبت چوب است که برخی دچار آسیب دیدگی شده و به‌تدریج از بین رفته است (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۲۵۹ و ۲۶۰؛ ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۲۲). محراب زرین‌فام نسبتاً کوچکی از این بنا برجای‌مانده که به موزه ایران باستان منتقل شده است و تاریخ های ۶۷۰-۶۶۷ق و نام طاهر نقاش، بر آن حک شده است (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۸۵-۱۸۴؛ نراقی، ۱۳۸۲: ۱۱۱-۱۱۰). محراب مزبور دارای؛ سه طاق‌نما و شش لچکی با نقوش گیاهی چندلایه، یک حاشیه اصلی در دورتادور محراب با کتیبه‌ای به قلم ثلث در زمینه ای از نقوش گیاهی، دو حاشیه کتیبه دار در اطراف طاق‌نماها به قلم ثلث، چهار ستون‌نما (پیلک) و سرستون‌های گلدانی شکل کوچک با نقوش گیاهی است (تصاویر ۲۰-۱۸).

۱. برای اطلاع از تاریخچه و نحوه انتقال محراب زرین‌فام مسجد میرعماد/میدان کاشان (۶۲۳ق) به موزه برلین، رک: (URL 3)

2. Zareh

۳. کاشی‌های باشکوه تا قرن سیزدهم هجری، بر محراب و ازاره مقبره به چشم می‌خورد، اما امروزه تقریباً در ۲۴ مجموعه در سراسر دنیا پراکنده است (بلر و بلوم، ۱۳۸۵: ۲۸-۲۷).

۴. از این فرم با عنوان «سه‌گوش زاویه‌دار» نیز، نام‌برده شده است (کیانی، ۱۳۷۶: ۱۴۰).

۵. برخی نسب این بزرگوار را، به امام محمدباقر(ع) نسبت می‌دهند (قره‌چانلو، ۱۳۸۶: ۳۸).

تصویر ۱۲: محراب زرین‌فام مسجد میرعماد، میدان کاشان، ٦٢٣ ق، موزه هنرهای اسلامی برلین (URL1)

تصویر ۱۳: طاق‌نمای اول محراب زرین‌فام مسجد میرعماد، میدان کاشان (URL1)

تصویر ۱۴: پیشانی بالای طاق‌نمای دوم محراب زرین‌فام مسجد میرعماد، میدان کاشان (URL1)

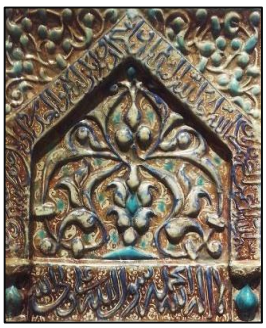
تصویر ۱۵: طاق‌نمای دوم و سوم محراب زرین‌فام مسجد میرعماد، میدان کاشان (URL1)

تصویر ١٦: محراب زرین‌فام امامزاده یحیی ورامین، ٦٦٣ق، موزه شانگری‌لا (URL 2)

تصویر ۱۷: طاق‌نمای فوقانی محراب زرین‌فام امامزاده یحیی ورامین (URL 2)

تصویر ۱۸: محراب زرین‌فام امامزاده حبیب بن موسی بن جعفر(ع)، ٦٧٠-٦٦٧ق، موزه دوران اسلامی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲۰: کتیبه تاریخ‌دار ٦٧٠ هـ.ق، محراب زرین‌فام امامزاده حبیب بن موسی بن جعفر(ع)، موزه دوران اسلامی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر۱۹: طاق‌نمای فوقانی محراب زرین‌فام امامزاده حبیب بن موسی بن جعفر(ع)، موزه دوران اسلامی (مأخذ: نگارندگان)

ویژگی‌های ساختاری و تزیینی محراب‌های زرین‌فام

با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده که اکثراً دارای تاریخ ساخت و رقم هنرمند سازنده هستند و ساخت آن‌ها در شهر کاشان تقریباً قطعی است، می‌توان ویژگی‌هایی را به لحاظ شکل کلی و اجزاء آن‌ها و هم‌چنین تزیینات به‌کاررفته در محراب‌ها برشمرد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: چند طاق‌نمایی بودن، دارای چند حاشیه پهن اصلی، تعدد نیم ستون‌ها (پیلک‌ها) و سرستون‌ها، فرم گلدانی شکل سرستون‌ها، فرم زاویه‌دار طاق‌نماها، لچکی‌های مثلث شکل (بدون انحناء)، وجود حاشیه در اطراف طاق‌نماها. محل اجرای تزیینات گیاهی در طاق‌نماها، لچکی‌ها، پس‌زمینه کتیبه‌ها، بر روی بدنه نیم ستون‌ها و گلدان‌ها است. این نقوش شامل؛ اسلیمی‌های نسبتاً درشت و حجیم و گل و برگ‌هایی است که با ظرافت در پس‌زمینه نقوش اسلیمی به‌کاربرده شده و طرح گیاهی را به‌صورت چندلایه و پرکار، درآورده است.کتیبه‌ها نیز در حاشیه‌های اصلی، پیشانی‌ها، حاشیه اطراف طاق‌نما و برخی حاشیه‌های باریک به‌کاررفته‌اند که به لحاظ نوع کتیبه نیز می‌توان بیان داشت که استفاده از کتیبه‌های ثلث در حاشیه‌های دور محراب، کتیبه‌های کوفی در حاشیه اطراف طاق‌نما و حاشیه‌های باریک، از فراوانی بیشتری برخوردار است. طرح‌های هندسی نیز سهم بسیار کمی را در تزیینات محراب‌های مزبور برعهده دارند که بیشتر در حاشیه‌های باریک و به‌صورت نقوش زنجیروار و ممتد، است.

برخی از محراب‌های گچ‌بری کاشان (قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری)

در این دوره تاریخی محراب‌های گچ‌بری متعددی در اکثر نقاط ایران ساخته شدند که علاوه بر تنوع بسیار در تکنیک‌های اجرایی، از طرح‌ها و نقوش متفاوتی نیز برخوردار بودند. باوجود تخریب و آسیب‌های واردشده بر پیکره اکثر بناها و متعاقب آن محراب‌های این آثار، هنوز هم می‌توان نمونه‌های شاخصی از این محراب‌های گچی را مشاهده نمود که برخی از آن‌ها، از محل اصلی خود جابجا شده و به موزه‌ها منتقل گردیده است. در شهرستان‌های کاشان نیز، چهار محراب گچ‌بری وجود دارد که گرچه فاقد نام هنرمند سازنده و تاریخ ساخت هستند، اما به دلایلی از قبیل واقع‌شدن در بناهای ساخته‌شده در دوره‌های سلجوقی تا ایلخانی و ویژگی‌های تزیینی‌شان، به قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری منسوب شده‌اند. این محراب‌های گچ‌بری عبارت است از: محراب‌های مساجد؛ علی در نوش‌آباد (سلجوقی-ایلخانی)، کوچه میر در نطنز (سلجوقی-ایلخانی)، امام حسن/میان‌ده در قمصر (ایلخانی) و بقعه بابا افضل کاشانی در مَرَق (ایلخانی) در ذیل به معرفی اجمالی نمونه‌های مذکور پرداخته و آن‌ها را به لحاظ ساختار کلی و تزییناتشان، اجمالاً موردبررسی قرار می‌دهیم (جدول ۳).

جدول ۲: معرفی محراب‌های گچ‌بری کاشان

نام محراب	توضیحات
محراب مسجد علی نوش‌آباد	مسجد علی نوش‌آباد، در شهری به همین نام (حدود ۸ کیلومتری شمال شهر کاشان)[۱]، در نزدیکی مسجد جامع این شهر قرارگرفته و به دوره سلجوقی-ایلخانی منسوب است. این مسجد دارای؛ یک راهرو ورودی و شبستانی است که پایین‌تر از سطح از سطح کوچه قرار دارد. طبقه دوم بنا شامل؛ یک ایوان و سه دهلیز در طرفین است و در ضلع شمال غربی این طبقه، راه‌پله‌ای است که به پشت‌بام و تک مناره آن راه دارد (فرخ‌یار، ۱۳۶۹: ۳۱؛ مشهدی نوش‌آبادی، ۱۳۷۶: ۵۹-۵۸؛ نراقی، ۱۳۸۲: ۲۴۲). در راهرو ورودی مسجد، بقایای یک محراب گچ‌بری وجود دارد که با توجه به نامتعارف بودن محل قرارگیری‌اش به نظر می‌رسد که بنا، در دوره‌های بعد از ساخت محراب، دچار دخل و تصرفاتی شده است. این محراب که از نظر شکل ظاهری در اکثر قسمت‌های خود دچار آسیب گردیده و فقط بخش فوقانی آن برجای‌مانده است دارای؛ ۲/۵۰ متر ارتفاع و ۲ متر عرض است و شامل؛ یک طاق‌نما با نقوش گیاهی، یک حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه‌ای به قلم ثلث در پس‌زمینه نقوش گیاهی، بقایایی از دو ستون با سرستون‌هایی در قسمت پایه طاق‌نماها و یک پیشانی کتیبه دار، باقی مانده است (سجادی، ۱۳۷۵: ۱۲۴-۱۲۲) (تصاویر ۲۱ و ۲۲).
محراب مسجد کوچه میر نطنز	این مسجد در محله میر شهرستان نطنز (حدود ۸۵ کیلومتری کاشان) قرار دارد که شالوده آن را به دوره سلجوقی منسوب می‌کنند (Kelise, 1977:299; Hillenbrand, 1987: 200) . بنا شامل سردر بلند با تزیینات گچ‌بری، شبستان مربع شکل و سقفی متشکل از ۹ گنبد کوچک و یکنواخت که بر چهار ستون مکعب شکل تکیه دارد، است. محراب گچ‌بری این مسجد، به عرض ۱/۶۴ و ارتفاع ۲/۸۴ متر است و شامل؛ سه طاق‌نما با نقوش گیاهی، یک حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه‌ای به قلم ثلث در پس‌زمینه نقوش گیاهی، دونیم ستون با سرستون‌های گلدانی شکل، شش لچکی، چهار قبه برجسته و حاشیه کتیبه‌دار در اطراف طاق‌نما باقی مانده است (تصاویر ۲۵-۲۳). قابل‌ذکر است که بر روی بام مسجد نیز محراب گچ‌بری کوچکی قرار دارد که می‌تواند بر دوطبقه بودن مسجد در سال‌های گذشته تأکید نماید (گدار، ۱۳۷۱، ۲۵۱/۳؛ نراقی، ۱۳۸۲: ۲۸۶-۲۸۵؛ صالحی کاخکی و راشدنیا، ۱۳۹۵: ۳۰-۹).
محراب مسجد امام حسن(ع)، میان‌ده قمصر	این مسجد، در محله میان‌ده شهرستان قمصر (حدود ۲۵ کیلومتری جنوب شهر کاشان) قرار دارد. این مسجد کوچک، با معماری بسیار ساده شامل؛ یک شبستان مربعی با سقف تیرپوش است و دارای محراب گچ‌بری نفیسی است که فاقد تاریخ و رقم هنرمند سازنده بوده و آن را به دوره سلجوقی یا ایلخانی نسبت می‌دهند[۲]. این محراب که از نظر شکل ظاهری در اکثر قسمت‌های خود دچار آسیب شده و بخش‌هایی از آن مرمت گردیده و یا با گچ، پوشانده شده است، در دیوار ضلع جنوبی بنا قرار دارد (سجادی، ۱۳۷۶: ۱۲۷-۱۲۶؛ نراقی، ۱۳۸۲: ۲۴۷). محراب مذکور دارای؛ ۳/۶۰ متر ارتفاع، ۲/۶۰ متر عرض و حدود ۵۰ سانتی‌متر عمق است و شامل؛ دو طاق‌نما با نقوش گیاهی، یک حاشیه پهن اصلی دورتادور محراب با کتیبه ثلث در زمینه‌ای از نقوش گیاهی متراکم، یک حاشیه در اطراف طاق‌نمای اول با کتیبه کوفی، چهار لچکی، بقایایی از یک ستون نما و سرستون گلدانی شکل (در سمت راست) و فاقد پیشانی است(تصاویر ۲۸-۲۶).

۱. نوش‌آباد که در ۳ کیلومتری شهرستان آران و بیدگل و ۸ کیلومتری کاشان واقع‌شده است، امروزه جزو شهرستان آران و بیدگل است (URL4)، درحالی‌که در گذشته جزو شهرستان کاشان به شمار می‌رفته، لذا در این تحقیق آورده شده است.

۲. نراقی به‌واسطه شباهت طرح و اسلوب کلی محراب مسجد میان‌ده/ مسجد امام حسن(ع) با محراب کوچه میر نطنز، آن را متعلق به دوره سلجوقی می‌داند (نراقی، ۱۳۸۲: ۲۴۷) و سجادی نیز، با برشمردن مشابهت شیوه گچ‌بری نقش‌مایه‌ها و کتیبه‌های به‌کاررفته در محراب مسجد میان‌ده قمصر، با محراب‌های اواسط قرن ششم هجری، تاریخی در حدود نیمه دوم قرن ششم هجری را برای این محراب پیشنهاد کرده است (سجادی، ۱۳۷۵: ۱۲۶). این در حالی است که میراث فرهنگی کاشان، محراب مذکور را متعلق به دوره ایلخانی معرفی کرده است.

محراب بقعه بابا افضل کاشانی مرقی	آرامگاه «افضل الدین محمد بن حسن مَرَقی کاشانی»؛ حکیم، عارف و شاعر نیمه دوم قرن ششم و نیمه اول قرن هفتم هجری، در غرب روستای مَرَق (٤٠ کیلومتری غرب شهر کاشان) قرار دارد. این بقعه، ازجمله بناهای آرامگاهی ایران در دوره مغول و الحاقاتی از دوره‌های بعدی است که با تزئیناتی ازجمله؛ کاشی‌کاری، نقاشی دیواری و گچ‌بری آراسته‌شده است (فرخ‌یار، ١٣٦٩: ٣٦-٣٧؛ مشکوتی، ١٣٤٩: ٢٢٦؛ ویلبر، ١٣٦٥: ٢٠٤). محراب این بنا دارای؛ ٢/٦٠ متر ارتفاع، ٢ متر عرض و حدود ١٨ سانتی‌متر عمق است و شامل؛ دو طاق‌نما (زاویه‌دار-پلکانی) با نقوش گیاهی، دو حاشیه پهن اصلی با نقوش هندسی و کتیبه‌ای به قلم ثلث در زمینه‌ای از نقوش گیاهی، دو کتیبه کوفی بنایی، چهار لچك، دو ستون نما و سرستون‌های مکعبی شکل کوچک است (تصاویر ٣١-٢٩).

تصویر٢١: محراب گچ‌بری مسجد علی نوش‌آباد (مأخذ: نگارندگان)

تصویر٢٢: قسمتی از کتیبه و تزیینات دیوار روبرویی محراب گچ‌بری مسجد علی نوش‌آباد (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ٢٣: محراب گچ بری مسجد کوچه میرنطنز (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ٢٤: طاقنمای فوقانی محراب گچبری مسجد کوچه میرنطنز (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ٢٥: بخشی از فضای داخلی طاقنمای دوم محراب گچبری مسجد کوچه میرنطنز (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۶: محراب گچ‌بری مسجد امام حسن(ع)، میان‌ده قمصر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۷: لچکی محراب گچ‌بری مسجد امام حسن(ع)، میان‌ده قمصر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۸: طاق‌نمای دوم محراب گچ‌بری مسجد امام حسن(ع)، میان‌ده قمصر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۹: محراب گچ‌بری بقعه بابا افضل کاشانی مرقی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۳۰: طاق‌نمای فوقانی محراب گچ‌بری بقعه بابا افضل کاشانی مرقی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۳۱: طاق‌نمای دوم محراب گچ‌بری بقعه بابا افضل کاشانی مرقی (مأخذ: نگارندگان)

بررسی ویژگی‌های ساختاری و تزیینی محراب‌های گچ‌بری

با توجه به نمونه‌های بررسی‌شده که اکثراً، منسوب به قرن هشتم هجری هستند و در بناهای تاریخی (مساجد-مقبره) شهرستان‌های کاشان وجود دارند می‌توان، ویژگی‌هایی را به لحاظ شکل کلی و اجزاء آن‌ها و هم‌چنین تزیینات به‌کاررفته در این محراب‌ها برشمرد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: دارای چند حاشیه پهن اصلی، وجود نیم ستون‌ها و سرستون‌ها، فرم گلدانی شکل سرستون‌ها، فرم زاویه‌دار طاق‌نماها، لچکی‌های مثلث شکل (بدون انحناء)، وجود حاشیه در اطراف طاق‌نماها. محل اجرای تزیینات گیاهی نیز بیشتر در؛ طاق‌نماها، لچکی‌ها، پس‌زمینه کتیبه‌ها، بر روی بدنه نیم ستون‌ها و گلدان‌ها است. نقش‌مایه‌ها شامل اسلیمی‌های نسبتاً درشت و حجیم است که معمولاً با تزیینات آژده کاری، آراسته شده است. گل و برگ‌ها هم به میزان کمتر و با ظرافت بیشتر، در پس‌زمینه نقوش اسلیمی و کتیبه‌ها، به اجرا درآمده و طرح‌های مزبور را به‌صورت چندلایه و پرکار، درآورده است.کتیبه‌ها نیز در حاشیه‌های اصلی، حاشیه اطراف طاق‌نما و برخی حاشیه‌های باریک به‌کاررفته‌اند که به لحاظ نوع کتیبه نیز می‌توان گفت که استفاده از کتیبه‌های ثلث در حاشیه‌های دور محراب، کتیبه‌های کوفی در حاشیه اطراف طاق‌نما و حاشیه‌های باریک، از فراوانی بیشتری برخوردار است. طرح‌های

هندسی هم سهم کمی را در تزیینات محراب‌های مزبور برعهده دارند که عمدتاً در حاشیه‌های باریک و روی بدنه نیم ستون‌ها استفاده‌شده و به‌صورت نقوش زنجیروار یا ترکیبی از نقش‌مایه‌های ساده (مثلث، مربع) است.

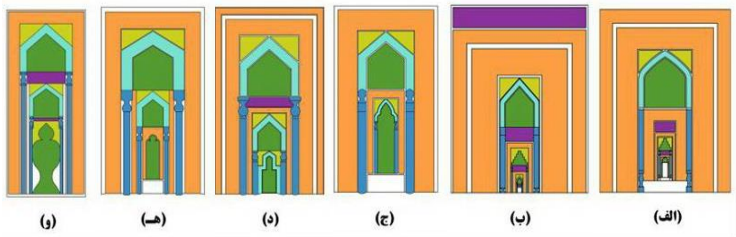
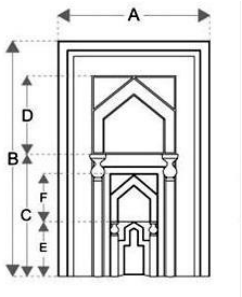
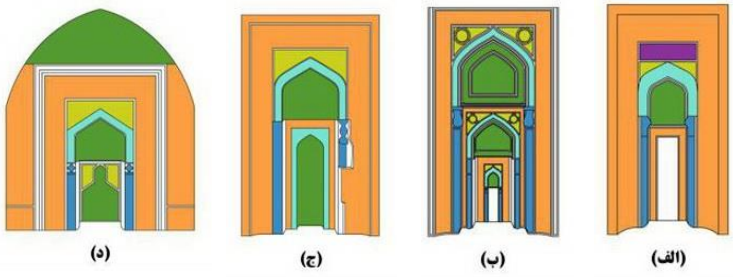
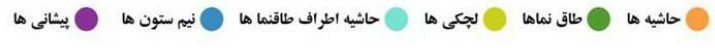
مقایسه مشابهت‌های محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان

با توجه به این‌که قصد داریم تا بر تأثیرپذیری ویژگی‌های ساخت و تزیین محراب‌های گچ‌بری کاشان، از محراب‌های زرین‌فام همین منطقه بپردازیم، لذا سعی شده تا شاخص‌ترین مشابهت‌های ساختاری، نقوش، ترکیب‌بندی و کتیبه‌های این محراب‌های گچ‌بری با آثار زرین‌فام بررسی‌شده و تحلیل‌هایی ارائه گردد. این محراب‌ها به ترتیب عبارت‌اند از: محراب‌های زرین‌فام: الف. پیش روی مبارک، ب. پایین پای مبارک، ج. بالای سر مبارک، د. مسجد میدان کاشان، هـ. امامزاده یحیی ورامین، و. امامزاده حبیب بن موسی کاشان. محراب‌های گچ‌بری: الف. مسجد علی نوش‌آباد، ب. مسجد کوچه میر نطنز، ج. مسجد میانده قمصر، د. بقعه بابا افضل کاشانی.

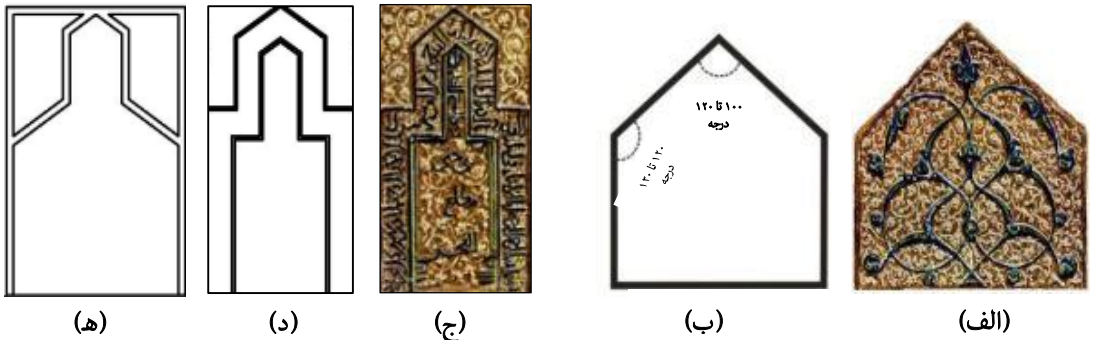
مشابهت‌های شکل کلی و اجزاء محراب‌ها

با مقایسه شکل کلی و اجزاء محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان، می‌توان به شباهت‌هایی دست‌یافت که از آن جمله؛ تعداد و فرم طاق‌نماها (مثلث زاویه‌دار) (تصویر ۴)، کاربرد حاشیه پهن دورتادور محراب، وجود حاشیه در اطراف طاق‌نماها، تعداد و فرم سرستون‌های گلدانی شکل (تصویر ۵) است. نتایج به‌دست‌آمده از تناسبات تعیین‌شده در جدول زیر نیز، حاکی از آن است که تقریباً همه محراب‌ها، از کادر مستطیل شکلی با نسبت تقریبی دو سوم (۰/۶)، پیروی می‌کند. از دیگر مشابهت‌های به‌دست‌آمده می‌توان به ارتفاع طاق‌نمای بزرگ به ارتفاع کل محراب با نسبت ۰/۳ و ارتفاع نیم ستون‌های بلند به ارتفاع کل محراب با نسبت ۰/۵، اشاره نمود (جدول ۴).

جدول ۴: مقایسه ساختار (شکل کلی) محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان (مأخذ: نگارندگان)

		تناسبات
محراب های زرین فام		 $\frac{A}{B}=\frac{\text{عرض}}{\text{طول (ارتفاع) محراب}}$ $\frac{C}{B}=\frac{\text{ارتفاع نیم ستون بزرگ}}{\text{ارتفاع کل محراب}}$ $\frac{D}{B}=\frac{\text{ارتفاع طاقنمای بزرگ}}{\text{ارتفاع کل محراب}}$ $\frac{E}{B}=\frac{\text{ارتفاع نیم ستون کوچک}}{\text{ارتفاع کل محراب}}$ $\frac{F}{B}=\frac{\text{ارتفاع طاقنمای کوچک}}{\text{ارتفاع کل محراب}}$
محراب های گچبری		
		

یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های مشترک ساختاری، وجود طاق‌نماهایی با زاویه حدود ۱۰۰ تا ۱۲۰ درجه در بالا (رأس) و زوایای حدود، ۱۲۰ تا ۱۳۰ درجه در طرفین است که فرم مشخصی (مثلث زاویه‌دار) را ایجاد نموده است و معمولاً در طاق‌نمای اصلی محراب وجود دارد (تصویر۳۲ – الف، ب). طاق‌نماهای پلکانی نیز از دیگر مشابهت‌های ساختاری به شمار می‌رود که در ذیل، تصاویری از مشابهت فرم طاق‌نمای زاویه‌دار، در محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری مشاهده می‌شود(تصویر۳۲- ج، د، ه). همان‌طور که ذکر شد، مشابهت در فرم/ شکل کلی سرستون‌های گلدانی شکل که دارای یک بدنه گِرد و برجسته، حاشیه‌ای در لبه بالایی گلدان و پایه‌ای در زیر گلدان (محل اتصال به ستون نما) هستند نیز، از دیگر شباهت‌های موجود در ساختار محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری، محسوب می‌شود (تصویر۳۳).



(الف) (ب) (ج) (د) (ه)

تصویر ۳۲: مشابهت فرم طاق‌نمای محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری، الف و ب. طاق‌نماهای محراب امامزاده یحیی ورامین، ۶۶۳ق، موزه شانگری‌لا در هاوایی. ج. طاق‌نمای بقعه بابا افضل کاشانی (مأخذ: نگارندگان)

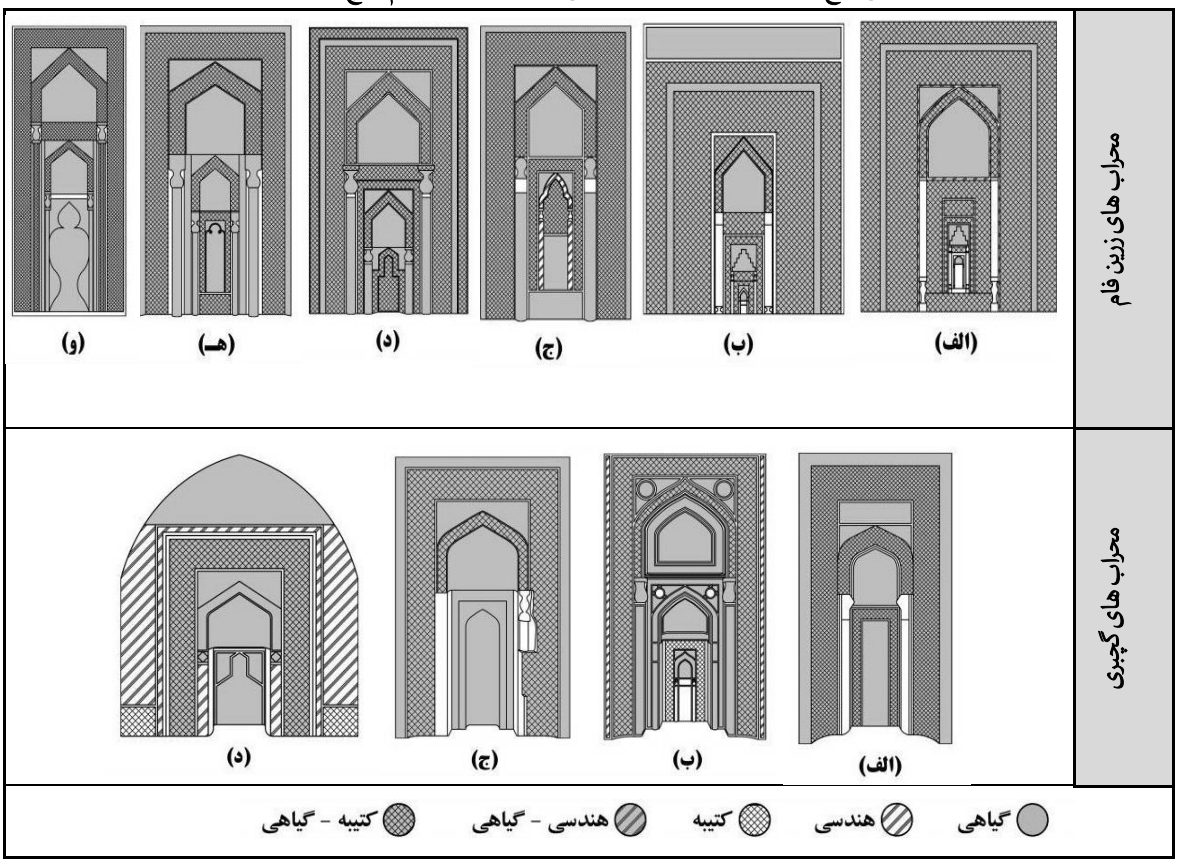
(الف) (ب)

تصویر ۳۳: مشابهت فرم سرستون‌های گلدانی شکل محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری، (الف) امامزاده یحیی ورامین؛ (ب) مسجد کوچه میر نطنز (مأخذ: نگارندگان)

مشابهت محل کاربرد نقوش و کتیبه‌ها در محراب‌ها

با جانمایی نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه‌های محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان درمی‌یابیم که؛ نقوش گیاهی، بیشترین حجم تزیینات را به خود اختصاص داده است و غالباً در؛ طاق‌نماها، لچکی‌ها، دیوار روبروی طاق‌نما و پس‌زمینه کتیبه‌ها به‌کاربرده شده است.کتیبه‌ها، در جایگاه بعدی قرار دارد که در حاشیه‌های پهن اصلی و حاشیه بیرونی اطراف طاق‌نماها، استفاده‌شده و اکثراً نقوش گیاهی در پس‌زمینه آن‌ها (به‌صورت ساقه‌های دایره‌وار و مواج)، به‌کاررفته است. قابل‌ذکر است که کتیبه‌های کوفی، بیشتر در حاشیه بیرونی اطراف طاق‌نما و کتیبه‌های ثلث، در حاشیه اصلی دورتادور محراب وجود دارد. از آن جمله می‌توان به مشابهت کتیبه کوفی محراب‌های زرین‌فام مسجد میدان کاشان، گچ‌بری مسجد میان‌ده قمصر وجود دارد. نقوش هندسی سهم کمتری از تزیینات را در بردارد و بر روی ستون‌نماها، سرستون‌ها و حاشیه‌های فرعی به‌کاررفته است که موارد فوق، ازجمله بارزترین ویژگی‌های مشترک این دو گروه از محراب‌ها، محسوب می‌شود (جدول ۵).

جدول ۵: مقایسه جانمایی انواع تزیینات، در ساختار (شکل کلی) محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان (مأخذ: نگارندگان)



در ذیل، مشابهت محل کاربرد نقوش گیاهی در طاق‌نماها، لچکی‌ها و هم‌چنین استفاده از کتیبه به خط کوفی، در حاشیه اطراف طاق‌نما، در محراب زرین‌فام امامزاده یحیی ورامین و محراب‌های گچ‌بری؛ مساجد علی نوش‌آباد و میان‌ده قمصر، آورده شده است (تصویر ۳۴).

تصویر ۳۴: مشابهت کاربرد کتیبه کوفی در حاشیه اطراف طاق‌نمای محراب‌های گچ‌بری. الف. طاق‌نمای محراب زرین‌فام امامزاده یحیی ورامین، ۶۶۳ق. ب. طاق‌نمای مسجد علی نوش‌آباد. ج. طاق‌نمای مسجد میان‌ده قمصر (مأخذ: نگارندگان)

مشابهت در ترکیب‌بندی تزیینات گیاهی (اسلیمی و ختایی)

ترکیب‌بندی نقوش گیاهی در محراب‌های گچ‌بری قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری، دارای ویژگی‌هایی از قبیل چندلایه بودن آرایه‌های گچی، پیچش و فشردگی بندها و ساقه‌های گیاهی و استفاده از دو ساقه گیاهی متنوع به‌صورت توأمان (اسلیمی و ختایی) است. هم‌چنین

ساقه‌های گیاهی با کتیبه‌ها نیز همراه شده و غالباً در پس‌زمینه کتیبه‌های کوفی، ثلث یا نسخ قرار دارد. شاخص‌ترین ویژگی‌های مشترک ترکیب‌بندی نقوش گیاهی محراب‌های گچ‌بری با محراب‌های زرین‌فام عبارت است از استفاده از ساقه یا ساقه‌های اسلیمی با قوس‌های دایره‌وار و رونده در پس‌زمینه کتیبه ثلث حاشیه اصلی محراب که در حدفاصل حروف و کلمات قرار گرفته است، کاربرد یک ساقه اسلیمی با پیچش نسبتاً کم به‌نحوی‌که ساقه‌ای از نقوش گیاهی ظریف‌تر و بسیار متراکم نیز، در حدفاصل فضاهای باقیمانده زمینه وجود دارد (تصویر ۳۵).

(الف) (ب) (ج)

تصویر۳۵: مشابهت ترکیب‌بندی نقوش گیاهی در طاق‌نمای محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری. الف. امامزاده حبیب بن موسی. ب. مسجد میانده قمصر. ج. یک نمونه طرح خطی از نقوش اسلیمی و ساقه ظریف ختایی در پس‌زمینه آن (مأخذ: نگارندگان)

مشابهت در نقش‌مایه‌های گیاهی (اسلیمی و ختایی)

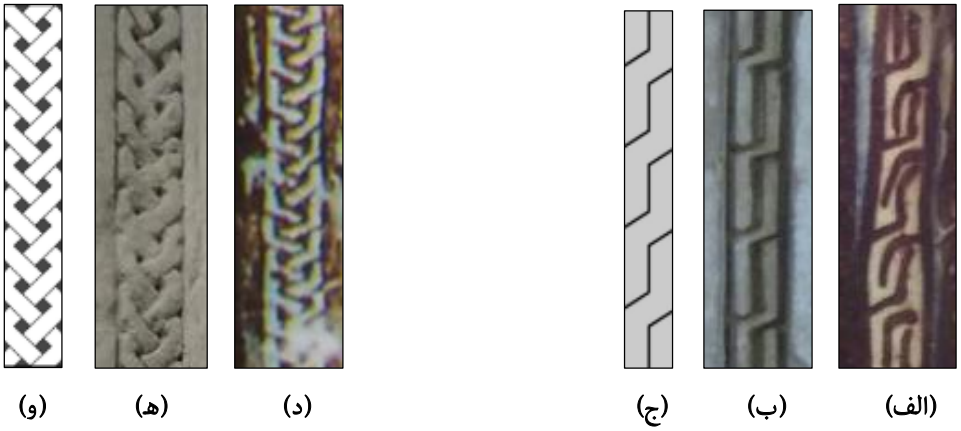
نقش‌مایه‌های اسلیمی محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری بر دو نوع ساده و پرکار است به‌نحوی‌که معمولاً انتهای بازوهای اسلیمی به‌صورت خرطومی شکل بوده و سطح رویه آن‌ها؛ با فرم اشک و تزیینات آژده کاری آراسته شده است. نقش‌مایه‌های ختایی نیز شامل؛ گل‌های چند پَر و گل لوتوس (دارای چهار تا شش گلبرگ) و یک گلبرگ کشیده خرطومی شکل در انتها است که در داخل گلبرگ‌های آن نیز، تزییناتی به شکل اشک و شیار، وجود دارد اما به دلیل تفاوت در تکنیک‌های اجرایی، این شباهت‌ها چنان‌که باید و شاید، آشکار نیست (تصویر ۳۶).

(الف) (ب) (ج) (د) (ه)

تصویر ۳۶: مشابهت کاربرد نقش‌مایه‌های گیاهی در محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری. الف. پیش روی مبارک. ب. مسجد میان‌ده قمصر. ج. امامزاده حبیب بن موسی(ع). د. مسجد میان‌ده قمصر. ه.مسجد علی نوش‌آباد (مأخذ: نگارندگان)

مشابهت در ترکیب‌بندی و نقش‌مایه‌های تزیینات هندسی

کاربرد محدود نقوش هندسی ساده از قبیل؛ دو نوار باریک مستطیل شکل که در امتداد خود دارای پیچ‌های متناوبی هستند و یا طرح‌های زنجیروار و گیس‌باف که در حاشیه‌های باریک، روی نیم ستون‌ها (پیلک‌ها) و سرستون‌ها به‌کاربرده شده است، ازجمله مشابهت‌های این نوع از تزیینات، در محراب‌های مذکور، به شمار می‌آید (تصویر ۳۷).



(الف) (ب) (ج) (د) (ه) (و)

تصویر ۳۷: مشابهت کاربرد نقوش هندسی زنجیر مانند و گیس‌باف، در حاشیه‌های باریک محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری. الف. امامزاده حبیب بن موسی(ع). ب. مسجد کوچه میر نطنز. ج. طرح خطی. د. مسجد میدان کاشان. ه. مسجد کوچه میرنطنز. و. طرح خطی (مأخذ: نگارندگان)

مشابهت در تلفیق کتیبه‌ها با نقوش گیاهی

گردش‌های گیاهی ظریف با قوس‌های دایره‌وار و تودرتو را می‌توان در ترکیب با کتیبه‌های کوفی و ثلث در این محراب‌ها مشاهده نمود که در پس‌زمینه حروف و کلمات جای گرفته و از نظر بصری، تعادل مناسبی در فضاهای پُر و خالی ایجاد نموده است، به‌نحوی‌که جهت حرکت ساقه‌های گیاهی، اکثراً هم‌راستا با جهت نوشتار کتیبه‌ها است و در برخی قسمت‌ها برخلاف جهت یکدیگر است (تصویر ۳۸).

(الف) (ب)

(ج) (د)

تصویر ۳۸: مشابهت کاربرد نقوش گیاهی در پس‌زمینه کتیبه‌های کوفی و ثلث محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری. الف و ج. مسجد میرعماد، میدان کاشان، موزه برلین. ب. مسجد امام حسن(ع)، میان‌ده قمصر. د. بقعه بابا افضل کاشانی (مأخذ: نگارندگان)

در جداول زیر، ساختار و تزیینات محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری (قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری)، به‌اختصار با یکدیگر مقایسه شده است.

جدول ٦: مقایسه ساختار محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان

تکنیک اجرایی محراب ها		زرین فام (قرن هفتم هجری)						گچ‌بری(سلجوقی تا ایلخانی)			
نام بنا (دارای محراب)		روضه منوره حضرت رضا (ع)			مسجد میدان کاشان	امامزاده یحیی ورامین	امامزاده حبیب بن موسی	مسجد علی نوش آباد	مسجد کوچه میرنطنز	مسجد میان‌ده قمصر	بقعه باباافضل کاشانی
		پیش‌روی مبارک	پایین پای مبارک	بالای سر مبارک							
مشخصات عمومی	تاریخ	٦١٢	قرن هفتم هجری	٦٤٠	٦٢٣	٦٦٣	٦٦٧ و ٦٧٠	سلجوقی-ایلخانی	سلجوقی-ایلخانی	ایلخانی	ایلخانی
	محل نگهداری	موزه آستان قدس رضوی	موزه آستان قدس رضوی	موزه آستان قدس رضوی	موزه برلین	موزه هاوایی	موزه دوران اسلامی	مسجد علی	مسجد کوچه میر	مسجد میان ده	بقعه بابا افضل
	وضعیت فعلی	سالم-مرمت شده	سالم-مرمت شده	سالم-مرمت شده	سالم	سالم	سالم	آسیب دیده	سالم	مرمت شده	سالم
	ابعاد تقریبی	٢٧*٢٢٠ ٣	٢٢*١٨٠ ٨	٢٠*١٢٤ ۴	١٨*٢٨٠ ٠	٢٢/٦*٣٨۴/٥ ٨	*٥٧ ١٥٣	٢٥*٢٠٠ ٠	*١٦۴ ٢٨۴	*٢٦٠ ٣٦٠	*٢٠٠ ٢٦٠

-ساختار (شکل کلی)	حاشیه اصلی دورتادور	*	*	*	*	*	*	*	*	*	_
	تعداد حاشیه اصلی	۲	۲	۱	۲	۱	۱	۲	۱	۲	_
	طاق‌نما	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	تعداد طاق‌نما	۳	۳	۲	۳	۳	۳	۱	۳	۲	۳
	لچکی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	تعداد لچکی	۴	۴	۴	۶	۴	۶	۲	۶	۲	۴
	حاشیه اطراف طاق‌نما	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	نیم ستون (پیلک) بزرگ	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	تعداد نیم ستون (پیلک) بزرگ	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲	۲
	نیم ستون (پیلک) کوچک	*	*	*	*	*	*	_	*	_	_
	تعداد نیم ستون (پیلک) کوچک	۴	۴	۲	۲	۲	۲	_	۴	_	_
	سرستون	_	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	تعداد سرستون	_	۶	۴	۴	۴	۴	۲	۴	۲	۲
	پشانی	*	*	_	*	_	*	*	_	_	_
	تعداد پیشانی	۲	۴	_	۱	_	۲	۱	_	_	_
تناسبات	عرض به طول	۰/۷	۰/۷	۰/۶	۰/۶	۰/۶	۰/۴	۰/۵	۰/۵	۰/۷	۰/۹
	ارتفاع نیم‌ستون بزرگ به ارتفاع کل	۰/۴	۰/۳	۰/۵	۰/۵	۰/۵	۰/۷	۰/۵	۰/۵	۰/۵	۰/۳
	ارتفاع طاق‌نمای بزرگ به ارتفاع کل	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۴	۰/۳	۰/۳
	ارتفاع نیم‌ستون کوچک به ارتفاع کل	۰/۱	۰/۱	۰/۳	۰/۳	۰/۳	۰/۴	_	۰/۳	_	_

	ارتفاع طاق‌نمای کوچک به ارتفاع کل	۰/۱	۰/۱	۰/۴	۰/۲	۰/۱	۰/۲	_	۰/۲	۰/۵	۰/۳

جدول ۷: مقایسه انواع تزیینات محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری کاشان

تکنیک اجرایی محراب ها			زرین فام (قرن هفتم هجری)						گچ‌بری(سلجوقی تا ایلخانی)			
نام بنا (دارای محراب)			روضه منوره حضرت رضا (ع)									
			پیش‌روی مبارک	پایین پای مبارک	بالای سر مبارک	مسجد میدان کاشان	امامزاده یحیی ورامین	امامزاده حبیب بن موسی	مسجد علی نوش آباد	مسجد کوچه میرنطنز	مسجد میان‌ده قمصر	بقعه باباافضل کاشانی
تزیینات گیاهی	محل قرارگیری	حاشیه	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		طاق‌نما	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		لچک	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		نیم ستون	_	_	*	*	*	*	_	*	_	*
		سرستون	_	_	*	*	*	*	_	*	_	*
		پیشانی	*	*	_	*	_	*	*	_	_	_
	نقش‌مایه	اسلیمی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		ختایی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	ترکیب‌بندی	انعکاسی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		انتقالی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
تزیینات هندسی	محل قرارگیری	حاشیه	*	*	*	*	*	*	_	*	_	*
		طاق‌نما	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
		لچک	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
		نیم ستون	_	_	*	_	_	_	_	_	_	*
		سرستون	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
		پیشانی	_	_	_	_	_	_	_	_	_	_
	نوع نقش (گره)	ساده	*	*	*	*	*	*	_	*	_	*
		پُرکار	_	_	_	_	_	_	_	_	_	*
کتیبه ها	محل قرارگیری	حاشیه اصلی	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
		حاشیه اطراف طاق‌نما	*	*	*	*	*	*	*	*	*	_
		حاشیه فرعی	*	*	*	*	*	*	_	*	_	_
		سرستون	_	_	_	*	_	_	_	*	_	_
	نوع خط/ قلم	کوفی	*	*	_	*	_	_	*	*	*	*
		نسخ	*	*	*	*	*	*	_	*	_	_
		ثلث	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

از مقایسه‌های انجام‌شده در جداول ٦ و ٧ درمی‌یابیم که ابعاد تقریبی محراب‌ها به ارتفاع ۲۷۵ و عرض ۱۸۵ سانتیمتر است. همه دارای؛ حاشیه پهن اصلی در اطراف محراب و چند طاق‌نما هستند که معمولاً بر روی نیم ستون‌هایی استوار است، سرستون‌ها و پیشانی‌ها نیز از دیگر مشابهت‌ها به شمار می‌رود، اما تعداد آن‌ها در محراب‌های زرین‌فام،

بیشتراست. در بخش تناسبات نیز، نسبت عرض به طول در اکثر نمونه‌ها ۰/٦، ارتفاع نیم ستون‌های بزرگ به ارتفاع کل محراب حدود ۰/٥ و ارتفاع طاق‌نمای بزرگ به ارتفاع کل محراب نیز، ۰/۳ است. تزیینات گیاهی در تمامی نمونه‌ها و تقریباً در کلیه اجزاء محراب‌ها، مشاهده می‌شود که فراوانی این نقوش در؛ طاق‌نماها، لچکی‌ها، نیم ستون‌ها، سرستون‌ها و حاشیه‌ها (در پس‌زمینه کتیبه‌ها)، بیشتر است. نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی (گل و برگ) متنوع نیز، با یکدیگر ترکیب‌شده و به شیوه‌های تکرار انعکاسی (به میزان بیشتر) و انتقالی، گسترش یافته است. تزیینات هندسی از فراوانی کمتری برخوردار بوده و بیشتر شامل گره‌های ساده‌ای است که در حاشیه‌های باریک و بر روی نیم ستون‌ها و سرستون‌ها، به‌کاربرده شده است. محل قرارگیری کتیبه‌ها هم در حاشیه‌های؛ اصلی و اطراف طاق‌نمای محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری است که به خط کوفی و اقلام ثلث و نسخ[1]، اجرا شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج به‌دست‌آمده از مقایسه ۱۰ محراب زرین‌فام و گچ‌بری تاریخ‌دار یا منسوب به قرن ششم تا اواسط قرن هشتم هجری قمری، که در کاشان ساخته شده یا موجود بودند نتایج زیر حاصل آمد که می‌توان این ویژگی‌ها را از حیث ساختار (شکل کلی و اجزاء تشکیل‌دهنده) و تزییناتشان تفکیک نمود. به لحاظ ساختاری، ویژگی‌های مشترک محراب‌های گچ‌بری با محراب‌های زرین‌فام ساخت کاشان عبارت‌اند از مشابهت تناسبات در ابعاد کلی محراب‌ها (نسبت٦/۰)، مشابهت فرم قوس طاق‌نماها (تیزه دار با زوایای مشخص) و تعداد طاق‌نماهای (۲ و ۳ عدد)، مشابهت فرم و تعداد سرستون‌ها و نیم ستون‌ها (پیلک‌ها)، مشابهت در فرم لچکی‌های مثلثی شکل، بالأخص در طاق‌نمای اول (وتر مثلث کاملاً صاف بوده و انحنا ندارد). ازجمله ویژگی‌های مشترک نقوش نیز می‌توان به کمیت و محل کاربرد آن‌ها در هر دو گروه از محراب‌ها اشاره نمود، به‌نحوی‌که نقوش گیاهی بیشترین سهم را در تزیینات این محراب‌ها به خود اختصاص داده و عمدتاً در طاق‌نماها، لچکی‌ها، پس‌زمینه کتیبه‌های کوفی و ثلث، نیم ستون‌ها و سرستون‌ها، به‌کاربرده شده است. این تزیینات شامل طرح‌های اسلیمی و ختایی (گل و برگ) است که به لحاظ ترکیب‌بندی، مشابهت‌های بسیاری را در هر دو گروه از محراب‌های زرین‌فام و گچ‌بری وجود دارد که مواردی از قبیل چندلایه بودن طرح‌ها و استفاده از نقوش گیاهی ظریف در پس‌زمینه اسلیمی‌ها، از آن جمله‌اند. نقش‌مایه‌ها نیز تا حد امکان مشابه است که می‌توان به گل‌های لوتوس و اسلیمی‌هایی با بازوهای خرطومی شکل، اشاره نمود. کتیبه‌ها از دیگر تزییناتی است که سطح وسیعی از تزیینات محراب‌ها (به‌ویژه در محراب‌های زرین‌فام)، به خود اختصاص داده است. در هر دو گروه از محراب‌ها، کتیبه‌ها در حاشیه‌های پهن اصلی دورتادور محراب و حاشیه اطراف طاق‌نما به خط کوفی و قلم ثلث به اجرا درآمده‌اند و در پس‌زمینه آن‌ها نیز غالباً، ساقه‌های گیاهی دوّار و پیچان وجود دارد که در فواصل حروف و کلمات جای گرفته است. طرح‌های هندسی نیز، به میزان بسیار محدود و اکثراً در حاشیه‌های باریک به‌کاررفته است و نقوش آن‌ها به‌صورت نوارهای زنجیر مانند و طرح گیس‌باف است. بنابراین از مطالعه موارد فوق و مشابهت‌های به‌دست‌آمده، می‌توان نتیجه گرفت که محراب‌های زرین‌فام، می‌توانسته است الگوی مناسبی برای ساخت محراب‌های گچ‌بری در همین منطقه باشد، چراکه هم در فرم کلی محراب‌های گچ‌بری و هم در تزیینات آن‌ها، شباهت‌های غیرقابل‌انکاری با محراب‌های زرین‌فام وجود دارد که حتی می‌تواند، بر همکاری هنرمندان کاشی‌کار و گچ‌بر با یکدیگر دلالت داشته باشد. البته ذکر این نکته ضروری است که به دلیل تفاوت‌های تکنیکی (کاشی و گچ) و قابلیت‌هایی که هر یک از این مواد و مصالح، در اختیار هنرمندان سازنده قرار می‌داده است و همچنین محل کاربرد این محراب‌ها (حرم مطهر حضرت رضا(ع)، مسجد،

۱. قابل‌ذکر است که بحث درباره نوع خط/ قلم کتیبه‌ها و تکنیک‌های اجرایی محراب‌ها، محتوی کتیبه‌ها و وجود یا عدم وجود شباهت با توجه به تفاوت کاربری این بناها: مقبره و مسجد، تحقیق در خصوص محل درج تاریخ و نام هنرمند ازجمله مقوله‌های مهمی است که امکان پرداختن بدان در این مقاله وجود نداشت و مقاله جداگانه‌ای را می‌طلبد.

مقبره و غیره)، تفاوت‌هایی در اجرای برخی از نقوش به لحاظ تراکم نقش‌مایه‌ها، ظرافت و پرکار بودن طرح‌ها، روسازی‌ها و تزیین نقوش، میزان برجستگی (عمق)، رنگ و غیره وجود دارد.

سپاسگزاری: در این فرصت لازم است تا از مسئولین موزه آستان قدس رضوی، میراث فرهنگی شهرستان کاشان و همکاری صمیمانه خانم صدیقه میرصالحیان و آقای کیانوش معتقدی قدردانی شود.

فهرست منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۸۷). «کاشی تاریخ‌دار». ترجمه فاطمه کریمی. ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***. ج٤. ویراستار پوپ، آرتور و فیلیس آکرمن. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۹۲۰-۱۸۹۳.

۲. آذری، علاءالدین. (۱۳٤۸). «جغرافیای تاریخی ورامین». ***هنر و مردم***، (شماره ۸۷-۸٦)، ٦۷-۵۷.

۳. اسکیرس، جی. (۱۳۷٤). «کاشی‌سازی». ***هنرهای ایران***. فریه، ر. دبلیو. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان روز، ۲۷۱-۲۹٤.

۴. اعظم واقفی، حسن. (۱۳۸٦). ***میراث فرهنگی نطنز***. ج۴. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۵. بلر، شیلا، و جاناتان بلوم. (۱۳۸۵). ***هنر و معماری اسلامی***. ترجمه اردشیر اشراقی. تهران: سروش.

٦. پوپ، آرتور آپم. (۱۳۸۷). «تاریخچه»، ترجمه فاطمه کریمی. ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، ج٤. ویراستار پوپ، آرتور و فیلیس آکرمن. تهران: علمی و فرهنگی، ۱۸۹۲-۱٦۹۵.

۷. پورتر، وینیتیا. (۱۳۸۰). ***کاشی‌های اسلامی***. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر *اسلامی*.

۸. جلالی، میثم. (۱۳۹۲). «کاشی‌های زرین‌فام حرم امام رضا(ع) سندی از هویت تاریخی شهر مشهد». ***مشکوه***. (شماره ۱۱۹)، ۱۵٦-۱۳۸.

۹. راشدنیا، زهرا. (۱۳۹۳). «مطالعه ویژگی‌های تزیینی آثار گچ‌بری هنرمندان کرمانی و پراکندگی آن در قرن هشتم هجری قمری». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.

۱۰. رفیعی‌مهرآبادی، ابوالقاسم. (۱۳۵۲). ***آثار ملی اصفهان***. تهران: انجمن ملی تهران.

۱۱. صالحی کاخکی، احمد؛ و راشدنیا، زهرا. (۱۳۹۵). «تاریخ گذاری محرابهای مسجد کوچه میر نطنز»، ***دو فصلنامه مطالعات معماری ایران***. (شماره ۱۰)، ۳۰-۹.

۱۲. سجادي، علی. (۱۳۷۵). ***سیر تحول محراب از قرون اولیه اسلامی تا حمله مغول***. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۳. عالم‌زاده، بزرگ. (۱۳۹۰). ***حرم رضوی به روایت تاریخ***. مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۴. فرخ‌یار، حسین. (۱۳٦۹). ***نگاهی به آثار تاریخی کاشان***، تهران: مؤلف.

۱۵. قره‌چانلو، حسین. (۱۳٦۸). «امامزاده حبیب بن موسی (کاشان)». ***وقف میراث جاویدان***. (شماره ۵۸)، ٤۱-۳۷.

۱٦. قوچانی، عبدالله. (۱۳۷۱). ***اشعار فارسی کاشی‌های تخت سلیمان***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۷. کفیلی، حشمت. (۱۳۹۲). «مطالعه نقش و نوع کاشی‌های زرین‌فام حرم مطهر امام رضا(ع) محفوظ در موزه آستان قدس رضوي»، ***مطالعات هنر اسلامی***. (شماره۱۸)، ۹۸-۸۷.

۱۸. کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷٦). ***تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی***. تهران: پژوهشکده میراث فرهنگی.

۱۹. گدار، آندره، و همکاران. (۱۳۷۱). ***آثار ایران***. ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم. جلدهای ۳ و ۴. مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۰. مشکوتی، نصرت‌الله. (۱۳٤۹). ***فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران***. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.

۲۱. مشهدی‌نوش‌آبادی، محمد. (۱۳۷٦). «مسجد علی نوش‌آباد». ***مسجد***. (شماره ۳۲)، ۵۹-۵۸.

۲۲. معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۱). «شکوه کاشی زرین‌فام در محراب‌های حرم مطهر رضوی». ***آستان هنر***. (شماره‌های ۳-۲)، ۳۵-۲۸.

۲۳. معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۳). ***خاندان طاهر کاشانی: گلستان هنر***. تهران: پیکره.

۲۴. نراقی، حسن. (۱۳٤۲). «هنرمندان تاریخی کاشان و آثار گران‌بهای آن‌ها». ***هنر و مردم***. (شماره ۱۵)، ۲۳-۱۷.
۲۵. نراقی، حسن. (۱۳۸۲). ***آثار تاریخی شهرستان‌های کاشان و نطنز***. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲٦. واتسون، آلیور. (۱۳۸۲). ***زرین‌فام ایرانی***. ترجمه شکوه ذاکری. تهران: سروش.
۲۷. ویلبر، دونالد. ن. (۱۳٦۵). ***معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان***. ترجمه عبدالله فریار. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۸. هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۰). ***گنجینه آثار تاریخی اصفهان***. تهران: چاپخانه زیبا.
29. Blair, Sheila. (2008). "A Brief Biography of Abu Zayd". ***Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World***. (vol 25), 155-176.
30. Blair, Sheila. (1986). "A Medival Persian Builder". ***Journal of the Society of Architectural Historians***. (vol 45), 389-395.
31. Donaldson, Dwight M. (1935). "Significant Miḥrābs in the Ḥaram at Mashhad". ***Ars Islamica***. (vol 2), 118-127.
32. Hillenbrand, Robert. (1987). "Saljūq Monuments in Iran. V. The Imāmzāda Nūr, Gurgān". ***Iran***. (vol 25), 55-76.
33. Kleiss, Wolfram. (1977). "Hinweis Zu Eingen Seldjugischen und Il-Khanidis chen bauten in Iran". ***Archaeologische Mitteilungen aus Iran.*** Berlin: Verlag Von Dietrich Reamer, 293-300.
34. Ritter, Markus. (2015). "The Most Beautiful»: The History of the 623/1226 Lustre Mihrab from Kashan and Persian Art Collecting in Europe". ***Abbas Akbari***. (ed.), an Oriental Devotion, Tehran.
35. Shani, Raya. (1989). "On the Stylistic Idiosyncrasies of a Saljūq, Stucco Workshop from the Region of Kāshān". ***Iran***. (vil 27), 67-74.
36. URL1:http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en
37. URL2:http://shangrilahawaii.org/Tours/Virtual-Tour/Mihrab-Rom
38. URL3:http://www.academia.edu/18254372
39. URL4:http://isfahancht.ir/Fa.aspx?action=edit&puid=aab4f0ea-10dc-4fc7-9a00-0073a339bcdf & https://www.amar.org.ir/

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۳۷-۵۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۲

نظام جانوری در منظومه‌های عطار نیشابوری

➢ **مهدی محمدی:** دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (mahdim2909@gmail)
➢ **احمد تندی:** استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
➢ **امیر مازیار:** استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران(maziar1356@gmail.com)

چکیده

عطار نیشابوری در منظومه‌های اسرارنامه، الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر از حکایت‌ها و تمثیل‌های متفاوتی استفاده می‌کند تا حقایق و حکمت‌هایی را بیان نماید که از آن‌ها با نام «گنج‌های بی‌شمار» یاد می‌کند. استفاده از نمادهای جانوری و بیان داستان-هایی از زبان جانوران ازجمله بخش‌های مهم این حکایت‌ها است. عطار از دایره گسترده‌ای از جانوران استفاده نموده و با استفاده از ویژگی‌های آن‌ها، مفاهیم و مقاصد خود را انتقال می‌دهد. بررسی، توصیف و تحلیل این جانوران و خصوصیات آن‌ها، علاوه بر افزایشِ شناخت اندیشه‌های عطار، کمک می‌کند تا اطلاعات ما درباره گفتمان‌های جانوری آن دوره افزایش‌یافته و دریافت کامل‌تری از فهمِ هم‌عصرانِ عطار از حیوان به‌خصوص در خراسان بزرگ به دست بیاوریم. مقاله حاضر با روش توصیفی تحلیلی به بررسی منظومه‌های چهارگانهٔ عطار پرداخته و پس از استخراج نام جانوران، ویژگی‌هایی از حیوانات که در حکایات بیان‌شده را ذکر می‌نماید. مطالعه حاضر نشان می‌دهد که عطار در وصف خود از جانوران و ویژگی‌های آن‌ها، از منابعِ متفاوتی مانند داستان‌های قرآن کریم و متون تفسیری، احادیث و روایات مرتبط با پیامبران و بزرگان، داستان‌های افسانه‌ای-عامیانه و منابع علمی-شبه‌علمی این دوره استفاده کرده است. البته او تنها به ویژگی‌ها و خصوصیاتی از حیوانات اشاره‌کرده که برای بیان منظورِ خویش به آن‌ها نیاز دارد و حتی در مواردی نه‌تنها به منابع خود وفادار نبوده، بلکه هر جا که لازم دانسته است ویژگی‌هایی از حیوانات را بیان می‌کند که با اطلاعاتِ این منابع در تعارض می‌باشند.

واژگان کلیدی: ادبیات عرفانی، عطار نیشابوری، منظومه‌های چهارگانه، نظام جانوری، نمادهای حیوانی

Abstract

Attar Nishaburi uses different narrations and allegories in *Asrar-Nameh, Ilahi-Nameh, Mosibat-Nameh, and Mantiq-ut-Tayr* versified stories to share intelligence and wisdoms that he names "countless treasures". Using animal symbols and animal characters are important parts of these narrations. By employing a variety of animals and their characteristics, Attar conveys his ideas and concepts. In addition to gaining a deeper insight into Attar's thoughts, surveying, describing, and analyzing these animals and their characteristics help us to improve our knowledge about the dialogues based on animals' characteristics in his era and better comprehend his contemporaneous view regarding animals, especially in the Greater Khorasan. Using a descriptive-analytical method, this article attempts to investigate Attar's fourfold versified stories and state the characteristics of the mentioned animals in the narrations, after extracting their names. The study indicates that Attar used different resources including stories in Koran Karim, descriptive texts, aphorisms and traditions related to prophets and scholars, fiction-slangy stories, and scientific-quasi as well as scientific sources to describe the animals and their characteristics. Of course, he only uses the animals' characteristics that he finds useful to express his ideas. In some cases, he is not concerned about being loyal to the references; he rather adds new characteristics to the animals that are controversial to the references.

Keywords: Mystical Literature, Attar Nishaburi, Fourfold Versified Stories, Animal System, and Animal Symbols

این مقاله مستخرج از رساله دکتری مهدی محمدی با عنوان «اندیشه و بیان در جانورنگاری دوره سلجوقی» به راهنمایی دکتر احمد تندی و مشاوره دکتر امیر مازیار در دانشگاه هنر تهران می‌باشد.

***نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۹۱۲۲۹۶۹۳۸۰) (tondi@art.ac.ir)**

مقدمه

سده‌های پنجم تا هفتم هجری‌قمری، دوره اوج استفاده از نمادها و تمثیل‌های جانوری در تولید محصولاتِ گوناگون فرهنگی، ازجمله ادبیات و هنر بوده است. اگرچه استفاده از جانوران در فرهنگ و ادبیات ایران از دیرباز رواج داشته و ریشه‌های آن به گذشته‌های دور و فرهنگ هند و ایرانی می‌رسد، بااین‌حال، به‌کارگیری نمادهای جانوری در ادبیات فارسیِ این دوره ارزش و اهمیت بیش از پیش یافته و شاهد حضور گسترده جانوران در گونه‌های مختلفِ ادبی این دوره هستیم. برخی از برجسته‌ترین آثار ادبیاتِ تعلیمی که در این زمانه به فارسی ترجمه می‌شود، داستان‌هایی را از زبان حیوانات بیان می‌کنند ازجمله شاهکار برجسته ادب فارسی، کلیله و دمنه، برگردانده شده از زبان عربی به قلم ابوالمعالی نصرالله منشی در حدود ۵۳۶ تا ۵۳۹ ق، روضه العقول ترجمه‌ای از داستان مرزبان‌نامه که در اصل به زبان طبری بود در ۵۹۸ق و مرزبان‌نامه به قلم سعدالدین وراوینی در فاصله سال‌های ۶۲۲-۶۱۷ق. این آثار با به‌کارگیری شخصیت‌های جانوری آموزه‌های اخلاقی و حکیمانه خود را به مخاطبان خویش تعلیم می‌دهند. فیلسوفان برجسته مشاء و اشراق، ابن‌سینا و سهروردی، از جانوران و داستان‌های مرتبط برای مؤثرتر ساختن معنا و مفهوم‌سازی بهره می‌بردند. ابن‌سینا به‌ویژه در داستان‌های رمزی خود یعنی رساله‌الطیور، سلامان و آبسال، حی بن یقظان از زبان حیوانات بهره گرفته و در قصیده‌ی عینیه[1]، نفس را به‌صورت مرغی نشان می‌دهد که از عالم علوی، هبوط‌کرده و گرفتار دام تن گردیده است (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۴۱۳). شیخ شهاب‌الدین سهروردی نیز در رساله لغت موران داستان‌هایی نمادین را از زبانِ لاک‌پشت، خفاش، هدهد و دیگر پرندگان روایت کرده و در رساله عقل سرخ، از پرنده به‌عنوان رمز روح و نفس ناطقه انسان استفاده کرده است. در داستان عقل سرخ پرنده‌ای که اسیر دام می‌گردد، باز است (همان: ۴۲۴).

در این دوره استفاده و بهره از جانوران در ادب فارسی، پا را از عرصه ادبیات تعلیمی و فلسفی فراتر نهاده و در حوزه‌های دیگر ادبی مانند ادبیات تاریخی نیز رواج می‌یابد. برای نمونه می‌توان از رساله تاریخ الوزراء، نوشته نجم‌الدین ابوالرجاء قمی نام برد که نویسنده به صفات و ویژگی‌های حیوانات بر اساس باورها و دانش عامه مردم اشاره‌کرده و رفتارهای وزرا و بزرگان دربار سلجوقی را با مثال‌هایی از این باورها توضیح می‌دهد: «وزارت سلجوقی چون دندان سوسمار است که هرگز نیفتد» (ابوالرجاء قمی، ۱۳۴۵: ۲۶۸) و یا «امیرعباس را خواب خرگوش دادند» (همان: ۱۴۶). همچنین، نگارش دانش‌نامه‌های علمی و شبه‌علمی به زبان فارسی در این دوره رواج می‌یابد که میزان دانش عمومی درباره علوم مختلف را بیان کرده و درنتیجه داده‌های مهمی را درباره باورهای معرفتی مردم آن روزگار در باب جانوران بیان می‌کردند. نزهت‌نامه علایی از نخستین و برجسته‌ترین این دانش‌نامه‌ها است که در دو قسمت به نگارش درآمده و هر قسمت شامل شش مقاله است. قسم نخستین «در خواص و منافع و طبایع مردم و حیوانات از سباع و وحوش و بهایم و طیور و هوام و حشرات زمینی و آبی و اشجار و نبات و اجساد و جواهر و احجار» است (رازی، ۱۳۶۲: ۳۰) و مقاله‌های دوم، سوم و چهارم آن به بررسی جانوران می‌پردازد که به ترتیب عبارت‌اند از: «اندر دد و دام و وحوش و بهایم خرد و بزرگ» (همان: ۴۵)، «اندر مرغان بزرگ و خرد» (همان: ۱۲۶) و «اندر هوام و حشرات زمینی و آبی» (همان: ۱۶۴).

عجایب‌المخلوقات اثر محمد بن محمود ابن احمد طوسی[2] از دانش‌نامه‌های مهم شبه‌علمی است که در فاصله میان سال‌های ۵۵۱ و ۵۶۲ق در ده رکن به رشته تحریر درآمده است. رکنِ نهم کتاب فی عجایب‌الطیور (طوسی: ۱۳۴۵، ۵۱۲) نام دارد و رکن دهم فی‌البهائم و الحیوانات الکبار (همان: ۵۴۵). طوسی در این دو رکن به بررسی عجایب پرندگان و جانوران و انواع آن‌ها، حیوانات وحشی و دریایی، مارها و زهرها پرداخته و اطلاعات بسیار مهمی را درباره تصورات مردمان آن روزگار از جانوران ارائه می‌دهد. ادبیات عرفانی این دوره نیز عرصه حضور گسترده نمادها و مفاهیم جانوری است. کارکرد و هدف این‌گونهٔ ادبی در بیان و بازتاب

۱. رساله‌الطیور و قصیده عینیه از رسالات منسوب به ابن‌سینا می‌باشند.

۲. نام‌های دیگر این مجموعه عبارت‌اند از: «جام گیتی‌نما فی عجایب‌المخلوقات و غرایب الموجودات» و «عجایب‌نامه».

اندیشه‌های انتزاعی و حقایقِ پیدا و پنهان عالم هستی، بستر مناسبی را برای به‌کارگیری این دسته از نمادها و تمثیل‌ها فراهم آورده است. آثار احمد غزالی، عارف متوفای ۵۲۰ق، سرشار از حضور این نمادها است که در رسالاتی چون رساله الطیور، رساله عینیه و غیره از زبان و بیان جانوری برای بیان حقایق مستور عالم هستی بهره می‌برد. عطار نیشابوری، شاعر و عارف بزرگ خراسان در سده‌های ششم و هفتم هجری‌قمری، در مجموعه منظومه‌های منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه، الهی‌نامه و اسرارنامه با بیان حکایاتی نغز و شیوا از زبان حیوانات، از این زبان نمادین برای بیان اندیشه‌ها و رموز عالم هستی بهره می‌برد. حضور گسترده جانوران در گونه‌های مختلف ادبی که بسیاری از آن‌ها را می‌توان در بیانِ تصویری این دوره نیز مشاهده نمود چند ویژگی دارد: جذابیت آثار را افزایش می‌دهد، فهمِ آموزه‌ها و عقاید پدیدآورندگان را آسان‌تر و روان‌تر می‌نماید و گاهی به‌خصوصیات و ویژگی‌هایی از حیوانات اشاره می‌کند که بعضی از آن‌ها یا در کتب تخصصی جانوران مانند الحیوان، حیوه‌الحیوان الکبری و منافع‌الحیوان یافت نمی‌شود و یا حتی در تناقض با آموزه‌های این کتب قرار داشته و می‌تواند درک و دریافت ما را از گفتمان‌های جانوری آن دوره به‌خصوص در خراسان بزرگ، به نحو چشمگیری افزایش دهد و بدین ترتیب می‌توان تصویری جامع‌تر از فهمِ مردمان این عصر از مقوله جانور و جانوران را به‌دست آورد.

پیشینه پژوهش

تحقیق درباره جانورشناسی و بررسی حضور جانوران در ادبیات فارسی سابقه‌ای درخشان داشته و کتب و فرهنگ‌نامه‌های زیادی دراین‌باره نوشته شده است. کتاب *حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی* تقریباً تمام حکایت‌های حیوانات که تا قرن دهم در مجموعه‌های داستانی و تعلیمی آمده‌اند را به‌طور خلاصه ذکر و آن‌ها را تحلیل و بررسی کرده است. فرهنگنامه *جانوران در ادب پارسی* در دو جلد به چاپ رسیده و در مدخل‌های جداگانه به بررسی تک‌تک حیوانات پرداخته است. مقالات [این فرهنگ‌نامه] چنان تنظیم‌شده که در مواقع ضروری، به بحث و تحلیل موضوعات پرداخته و در مواردی دیگر فهرست‌وار به ذکر نمونه بسنده کرده است. کامیاب خلیلی در *فرهنگ اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های جانوری در زبان فارسی* به گردآوری ضرب‌المثل‌هایی پرداخته است که جانوران نقشی بنیادین در آن دارند. او امثال و حکم جانوری را به سه گروه بزرگ تقسیم می‌نماید: گروه نخست بازتاب رفتارها و صفات طبیعی و غریزی جانوران در امثال و حکم است. گروه دوم زاییده تخیلات خود انسان درباره جانوران است و دسته سوم از روی بازتاب‌های شرطی جانوران ساخته‌شده، که تحت تأثیر و دخالت خود انسان انجام گرفته است. *فرهنگ نمادشناسی پرندگان در شعر عرفانی (منطق‌الطیر، مثنوی مولانا، دیوان حافظ، دیوان عطار)* نیز ازجمله آثاری است که در این حوزه به چاپ رسیده و در این کتاب تلاش بر آن شده است که ریشه‌های سمبلیک مرتبط با نام پرندگان، چگونگی استفاده از آن و پیوندهای مشترک با آن مورد ارزیابی قرار گیرد. در حوزه نمادها و نشانه‌های جانوری در ادبیات عرفانی تحقیقاتی انجام گرفته است. امین رحیمی و همکاران، در مقاله *نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تأکید بر آثار سنایی، عطار و مولوی* به جستجوی جانورانی پرداخته‌اند که شاعران نام‌برده در جایگاه نماد نفس به‌کاربرده‌اند. پس از آن به این امر پرداخته شده است که چرا شاعران مذکور یک جانور را نماد یکی از خصلت‌های نفس قرار داده‌اند. نویسندگان هدف این تحقیق را روشن کردن یکی از جنبه‌های بسیار متنوّع، یعنی تجلّی نفس در ادبیات فارسی دانسته‌اند. *نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانه نمادهای حیوانی در غزلیات شمس* جفت‌های تقابلیِ نمادهای حیوانی را در غزلیات شمس بررسی می‌کند. بررسی مقولهٔ الگوها نشان می‌دهد مولوی برای تبیین نسبت‌های روح/جسم، عاشق/معشوق، عشق/عقل از روابط تقابلی سود می‌برد که در این میان روابط تقابلی عاشق و نااهل بر اساس فضای فکری مولوی بسامد بیشتری را به خود اختصاص داده است. مطابق نتایج این تحقیق، رابطه‌های تقابلی در غزلیات شمس در چهار دسته سلبی، ایجابی، دووجهی و میانه نمود یافته است. در مقاله *سگ در حوزه تمثیل در کلام سنایی و عطار و مولانا* طی سیر در متون مختلف تصویر سگ، نگرش به آن، تطور ایماژهای آن در کلام گویندگان مورد بررسی قرار می‌گیرد، نکات و حکمت‌ها و ظرایف به‌کاررفته مستند بیان می‌شود. آموزه‌های عرفانی و اخلاقی و سیاسی و اجتماعی حاصل به شرح درمی‌آید و

درنهایت پیام شاعران به‌عنوان نتیجه منطقی تمثیل‌ها موشکافی می‌گردد. تحقیقات و منابع فوق تلاش نموده‌اند تا جنبه‌هایی متفاوت از حضور جانوران در ادبیات فارسی و گونه‌های متفاوت آن ازجمله ادبیاتِ عرفانی را بررسی نمایند، اما تاکنون تحقیقِ اختصاصی درباره گفتمان جانوری در منظومه‌های چهارگانه عطار انجام نگرفته است. این مقاله ضمن توجه به پژوهش‌های گذشته تلاش می‌کند تا به بررسی نحوه حضور جانوران در منظومه‌های عطار پرداخته و در چارچوب یک مقاله، نظامِ جانوری به‌کار گرفته‌شده در منظومه‌های چهارگانه عطار را مشخص نماید.

روش پژوهش

روش این مقاله توصیفی و تحلیلی است و جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است. بدین منظور، ابتدا چهار منظومه یاد شده عطار[1] بررسی‌شده و ابیاتی را که ذکری از جانوران در آن‌ها رفته انتخاب‌شده‌اند. سپس نام جانوران و ویژگی‌هایی از آن‌ها که در ابیات آمده است، طرح می‌شود و در انتها تقابل‌های دوگانهٔ[2] میان جانوران که در برخی از ابیات به‌کاررفته، ذکر می‌گردند.

جانوران در منظومه‌های عطار

عطار نیشابوری (۵۵۳-۶۲۷ ق) در منظومه‌های اسرارنامه، الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر کوشیده است تا پیام روحانیِ خویش را به مخاطب انتقال دهد که بر اساس آن، او را «به‌نوعی سفر در درون خویش فرامی‌خواند و انسان را مرکز همه کائنات توصیف می‌کند» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۴). شواهد و قرائن تاریخی و ادبی ازجمله «مقدمه مختارنامه که در این باب بسیار مهم است [...] نشان می‌دهد نظمی که عطار برای نشر چهار مثنوی خود قائل شده است بدین‌گونه است: خسرونامه (الهی‌نامه)، اسرارنامه، منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه» (همان: ۴۷). مثنوی‌های الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر پیرنگی کلان و طرحی یکپارچه دارند که در هر باب و فصل، حکایت‌هایی کوتاه و آموزنده متناسب با موضوع آن فصل می‌آید. شاعر آموزه اصلی خود را در خلال آن حکایات فرعی و نتیجه‌گیری خاص خود از آن‌ها، بیان می‌کند. طرح اصلی الهی‌نامه داستان شش شاهزاده را روایت می‌کند که آرزوهای بزرگ و محال خویش را از پدر طلب می‌کنند؛ در مصیبت‌نامه «سالک فکرت» برای پاسخ به مسائل معرفتی خود به‌تمامی ارکان هستی رجوع می‌کند و از همه در حل مشکل خویش یاری می‌طلبد. بن‌مایه اصلی منطق‌الطیر نیز بر داستان مرغانِ در جست‌وجوی سیمرغ، بنانهاده شده است؛ اما اسرارنامه پیرنگ کلان ندارد و مانند دیگر مثنوی‌های عرفانی اخلاقیِ پیش از خود، در بیست باب، آموزه‌های خود را در قالب حکایاتی روایت می‌کند.

عطار نیشابوری در مجموعه منظومه‌های چهارگانه، برای بیان *گنج‌های بی‌شمار پنهان* و شعر حکیمانه از ترفندهای مختلفی بهره می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها به‌کارگیریِ نمادهای جانوری و بیان این حکمت‌ها از زبان حیوانات مختلف مانند پرندگان است. بدین منظور او از گروه گسترده‌ای از جانوران بهره می‌گیرد: حیواناتی که در بسیاری از مواقع با خصوصیات انسانی ظاهر می‌شوند؛ گاه نماد نفس اماره‌اند و گاه نشانه روح الهی، دسته‌ای خیراندیش و دستهٔ دیگر بدسگال، گاهی نیز صرفاً برای پیش بردن حکایت از آن‌ها استفاده شده است بدون آن‌که ارزش‌گذاری خاصی شده باشند. جانوران در منظومه‌های عطار به سه شکل به‌کاررفته‌اند: ۱. اسم عام جانوران مانند حیوان، مرغ، مرکب، که البته گاهی اوقات این اسامی عام اشاره به نوع خاصی از حیوانات دارد مانند استفاده از واژه مرغ به‌جای ققنوس ۲. نام حیوانات مانند سگ، شیر، سیمرغ و غیره که به گسترده‌ترین شکل در این مجموعه‌ها استفاده شده است ۳. نام حیوانات خاص: براق، ناقه و غیره.

اسم عام جانوران

اسامی عام به‌کاررفته در مجموعه منظومه‌های عطار را می‌توان به سه دسته عمده تقسیم نمود: دسته اول اسامی که برای همه جانوران به‌کار می‌رود شامل جانور و حیوان. دسته

۱. هر چهار منظومه بر اساس تصحیح شفیعی کدکنی انتخاب‌شده و تنها ابیاتی انتخاب‌شده‌اند که مصحح آن‌ها را جزو ابیات مسلم‌الصدور عطار می‌داند.

۲. عطار از تقابل‌های دوگانه سود برده است تا مضامین را به مخاطب منتقل کرده یا مفاهیم عرفاني و تعليمي موردنظر خود را به او بشناساند و از سوی دیگر، خواننده را به دریافت و قبول این مضامین و مفاهیم ترغیب کند (روحانی، ۱۳۹۵: ۲۲۰).

دوم اسامی پرندگان است شامل واژه‌های پرنده، طیر و مرغ. دسته سوم مَرکب‌ها که عطار از واژه‌های ستور، لاشه و مرکب استفاده می‌کند.

جانوران

عطار نیشابوری واژه جانور را در الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر به‌کار می‌برد. در حکایتی از مقاله دهم الهی‌نامه، از واژه مو برای اشاره به خوی جانوری بهره می‌گیرد: «همی چندان‌که موی جانور هست» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۳۵) بدین ترتیب با اشاره به خوی جانوری از تمایز جانور با انسان سخن می‌راند. واژه حیوان کاربرد گسترده‌تری در هر چهار منظومه دارد. در اسرارنامه، در مقاله پنجم، حیوان را مغزِ نبات و انسان را مغزِ حیوان دانسته و در مقاله دوم، کمال عشق انسانی و حیوانی را مقایسه می‌کند:

کمال عشق حیوان: خورد و شهوت
کمال عشق انسان: جاه و قوت
(عطار، ۱۳۸٦: ۱۱۲)

الهی‌نامه در نُه بخش از حیوان نام می‌برد و در برخی از آن‌ها تفاوت میان انسان و حیوان را برمی‌شمارد، ازجمله در مقاله دهم استدلال پسر را نقل می‌کند که «هیچ خردمندی نیست که از عزت دست بکشد و بخواری تن دردهد [...] مگر حیوانی باشد که این تفاوت را درنیابد» (فروزانفر، ۱۳۴۰-۱۳۳۹: ۱۸۹) و در مقاله چهاردهم .در حکایت درویشِ شوریده‌حال نتیجه می‌گیرد که «کسی که زندگانی در ظلمت می‌گذارد با حیوان فرقی ندارد» (همان: ۲۳۹).

سالک طریقت در مقاله بیست‌وپنجم مصیبت‌نامه پیش حیوانات رفته و آن‌ها را «جویندگان راهبر»، «در رکوع استاده»، «معزول از چرا و چند» و «مشغول در چرای خویش» خطاب می‌کند (عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۷) او «پس از وصف آن‌ها به صفاتی مقتبس از اساطیر مذهبی درباره آفرینش جهان و روایات مذهبی، حل مشکل خود را مطالبه می‌کند» (فروزانفر، ۱۳۴۰-۱۳۳۹: ۴۹۱). حیوانات در جواب می‌گویند که ما را جز خوردن و خفتن کاری نیست و رازی از ما نتوانی یافت. پیر نیز در جواب سالک، حیوانات را آتشِ نفس محبوس می‌داند.

پرندگان

مرغ پربسامدترین واژه جانوری در شعر عطار است. مرغ در بسیاری از موارد در ترکیب با صفات انسانی به‌کار می‌رود و معنایی نمادین دارد. مرغِ حکمت‌دان، مرغِ جان، مرغِ حق، مرغِ صاحب‌واقعه، مرغِ عقل و مرغِ دام در بخش‌هایی از منظومه‌ها آمده‌اند. مرغ نیم‌بسمل به معنای مرغی که در حال احتضار دست و پا می‌زند، برای تشبیه به انسان‌های عاشق در منظومه‌ها به‌کاررفته است. در اسرارنامه، به صورت‌های فلکی نصر طایر و نصر واقع با ترکیبِ کنایی «دو مرغ اندر پی دانه دویده» (عطار، ۱۳۸٦: ۱٦۷) اشاره می‌شود.

واژه پرنده و طیر، هرکدام سه بار در منظومه مصیبت‌نامه استفاده‌شده‌اند. عطار از کلمه پرنده بال بسته برای خطاب قرار دادن حَمَله عرش استفاده کرده است:

تن‌ستاده، دل‌رونده چون تو کیست؟
بال بربسته، پرنده چون تو کیست؟
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

و در حکایتِ سخنان خواجه اکافی، صوفیان را با اصطلاح پرندگان زنده[1] مورد خطاب قرار داده است:

این سخن، پرّندگان زنده راست
نه خر پالانی و خربنده راست
(همان: ۲۹۴)

بهشت در پاسخ به سالک فکرت از اصطلاح «لحم طیر» (همان: ۲۲۷) استفاده می‌کند که اصطلاحی قرآنی است. در منطق‌الطیر از واژه طیور استفاده می‌کند و سیمرغ را «سلطان طیور» (عطار، ۱۳۸۴: ۲٦۴) می‌نامد.

مرکب

۱. زنده، اصطلاح خاص صوفیه است و «زنده‌بودن در اصطلاح، ترک علائق دنیوی و موت اختیاری است» (سجادی، ۱۳۷۰: ٤٤٦) درواقع زنده به معنی کسی است که از حیات معنوی بهره دارد.

واژه مَرکب در منظومه‌ها در پانزده بخش استفاده شده است. عطار از ترکیب مرکبِ لنگ برای سفر آخرت استفاده کرده است:

دلم از بیم مردن در گداز است
که مرکب لنگ و راهم بس دراز است
(همان: ۲۰۳)

در مصیبت‌نامه از ترکیب «مرکبی رهوار و زیبا برنشین» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۷۹) استفاده کرده است.
لاشه اشاره به مرکب ضعیف و ناتوان دارد. عطار از لاشه در مصیبت‌نامه، منطق‌الطیر و اسرارنامه استفاده کرده و در مصیبت‌نامه از تقابل لاشه و براق (عطار، ۱۳۸۸: ۴۴۵) و در اسرارنامه از تقابل اسپان تازی و لاشه (عطار، ۱۳۸٦: ۱۷۱) سخن رانده است.
واژه ستور تنها یک‌بار در الهی‌نامه استفاده شده است.

نام حیوانات

عطار در مجموعه منظومه‌های خود هفتاد و چهار حیوان را نام می‌برد که عبارت‌اند از: اژدها، اسب، آهو، باز، بز، بط، بلبل، بوتیمار، پروانه، پشه، پلنگ، پیل، تزرو، تنگ‌باز، جُعَل، حربا، حواصل، خارپشت، خر، خرچنگ، خرس، خرگوش، خروس، خفاش، خوک، دراج، روباه، زاغ، زنبور، سگ، سمندر، سمور، سوسمار، سیمرغ، شتر، شترمرغ، شیر، صعوه، طاووس، طوطی، عقاب، عنکبوت، فاخته، ققنُس، قلقوس، قمری، قندز، کبک، کبوتر، کرکس، کرگدن، کِرم، کژدم، کیبو، کوف، گاو، گربه، گرگ، گنجشک، گوسفند، مار، ماهی، مرغ زرین، مگس، ملخ، موسیجه، موش، مور، نخچیر، نهنگ، هدهد، هلوع، هما، یوز. در ادامه ویژگی‌های ذکر شده از این حیوانات، با توجه به کاربرد و بسامد حضور آن‌ها در منظومه‌ها می‌آید.
سگ پرکاربردترین جانور در مجموعه منظومه‌هاست که شصت‌ونه بار در بخش‌های مختلف هر چهار منظومه آورده شده است. در نظام شعری عطار سگ دارای ارزشی دوگانه است:

اگرچه سگ به‌صورت ناپسند است
ولیکن در صفت جایش بلند است
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

سگ مهم‌ترین نماد نفس است. تعبیر سگِ نفس هجده بار در منظومه‌ها تکرار شده و در بخش‌های مختلف بر دربند کردن سگِ نفس تأکید شده است:

سگت را بند کن تا کی ز سودا
که تا سختت نگردانند فردا
(همان: ۱۸۲)

به همین دلیل بایزید ظاهرِ سگ را با باطن خود یکسان می‌شمارد:

شیخ گفتش ظاهری داری پلید
هست در آن باطن من ناپدید
(عطار، ۱۳۸۸: ۴۰۲)

از سوی دیگر شاعر بر وفاداری سگ تکیه کرده و اشتیاق خود به وصال را با سگ کوی یار تشبیه می‌کند:

سگم خوان و مران از آستانم
که در کویت سگی را استخوانم
(عطار، ۱۳۹۲: ۴۱۲)

حکایت‌های گوناگونی از سگ در منظومه‌ها روایت شده است. حکایت‌های سگ اصحاب کهف، بلعم، حضرت نوح(ع) و بزرگان اهل حق ازجمله این داستان‌هاست که با زبانی نمادین حقایق زیادی را انتقال می‌دهند. در این روایات، سگ نمادی از انسان است. برای مثال، در حکایتی از الهی‌نامه (ابیات ۵۴۴۵ تا ۵۳۱٦) عباسه دنیا را به مرداری تشبیه می‌کند که شیران و پلنگان و سگان و غیره از آن می‌خورند. شاعر سگان را عامل امیران خطاب می‌کند (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۱).
خر برای اشاره به نفس به‌کاررفته: «خری است این نفس» (عطار، ۱۳۸٦: ۱۳۰) و شاعر در همین معنا اصطلاح خرطبعی را برای اشاره به طبیعت حیوانی و بهیمی نفس

به‌کاربرده است (همان: ۲۱۵). خر در ابیات بسیاری نمادِ نادانی، جهالت و گمراهی است و در اسرارنامه انسان جاهل به «خرِ سر در آخُر فروکرده» تشبیه شده است (همان: ۱۴۹). عطار خر را نماد انسان‌هایی می‌داند که «به خورد و خواب قانع»اند (عطار، ۱۳۸۸: ۳۶۰) و انسان‌های شهوت‌ران را شریک خر به‌حساب می‌آورد: «چرا با خر شریک آیی به شهوت» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۴۴). در اسرارنامه و مصیبت‌نامه بر بارکشی خر تأکید شده و در الهی‌نامه به اطاعت کورکورانه خر اشاره می‌شود: «چو بر عَمیا روی همچون خران تو» (همان: ۱۴۹). در الهی‌نامه مجنون خود را به خری پیر تشبیه می‌کند و در همین منظومه تعبیر «خرت در گل» افتادن (همان: ۳۰۷) و «خر به یخ ماندن» (همان: ۳۸۰) را به کنایه از کمال درماندگی به‌کار می‌برد.

تعابیرِ خرِ لنگ و خربنده (به معنای خرکچی) و مغزِ خر خوردن در منظومه‌ها استفاده شده و تقابل «خر با اسب» و «خر با رخش» از تقابل‌هایی است که عطار از آن‌ها بهره برده است.

شیر از پرکاربردترین جانوران در هر چهار منظومه است. عطار واژه سرپنجه به معنای توانایی و قدرت داشتن را برای شیر به‌کاربرده: «که شیری گویی و سرپنجه داری» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۶۰) و بر «صاحب زور بودن» (همان: ۱۹۴) و درّندگیِ (همان: ۲۳۴) او تأکید می‌کند. زیستگاه او را «به صحرا و میان کوه» (همان: ۱۹۴) و بیشه (عطار، ۱۳۸۸: ۲۷۹) می‌داند. در حکایت عباسه شیران را نمادی از پادشاهان می‌داند: «چنین گفت او که شاهانند شیران» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۲). در اسرارنامه (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۷) و مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۶ و ۳۲۷) برای اشاره به‌صورت فلکی اسد به‌کاررفته است.

گریختن شیر از آتش (طوسی، ۱۳۴۵: ۲۵۶) (رازی، ۱۳۶۲: ۵۲۸) را عطار در اسرارنامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر را آورده و به‌صراحت دنیا را به آتش تشبیه می‌کند:

آتش تو چیست؟ دنیا، درگذر
همچو شیران کن ازین آتش حذر
(عطار، ۱۳۸۴: ۳۳۱)

عطار در منظومه‌ها، حضرت علی(ع) را با تعابیرِ شیرحق، شیرِ نحل و شیر خدا یاد می‌کند. تقابل شیر و روباه، شیر و مور، شیر و پروانه از تقابل‌های پرکاربرد شعر عطار است.

مور ازجمله جانورانی است که در بخش‌های مختلف هر چهار منظومه به‌کار گرفته‌شده و به ویژگی‌های ظاهری آن مانند «کمی در زور و مقدار» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۹۴) و «کم‌خوردنِ» (همان: ۲۰۵) او اشاره می‌شود. در الهی‌نامه بر رنگ سیاه مور تأکید شده: «گلیم مور اگرچه بس سیاه است» (همان: ۱۴۸) و آن را به کنایه از بخت بد به‌کار می‌برد. میان‌بسته بودنِ کمر مور نیز مورد توجه شاعر بوده است. عطار به همتِ مورچه اشاره‌کرده و ادامه می‌دهد: «عزیزا عشق از موری بیاموز» (همان). بااین‌وجود عطار در بخشی دیگر انسان‌های سخن‌چین را به مور تشبیه کرده و ادامه می‌دهد:

فغان زین مورطبعان سخن‌چین
چو موران جمله نه رهبر نه ره‌بین
(همان: ۱۱۷)

در حکایت عباسه که پیش‌ازاین در ویژگی‌های سگ بدان اشاره شد مور را نمادی از «اهلِ بازار» (همان: ۳۵۲) دانسته و در اسرارنامه اشاره می‌کند در روز حشر انسان‌های کین‌ورز و زورگو صورتِ مور خواهند داشت (عطار، ۱۳۸۶: ۱۱۸). در اسرارنامه (همان: ۱۶۷ و ۱۶۹) و منطق‌الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۳۴۳) به رابطه میان مور و ماه و نرسیدن مور به ماه اشاره شده است که کنایه و ضرب‌المثلی بوده است از امور محال. داستان سلیمان و مور (عطار، ۱۳۹۲: ۱۴۸) و داستانی از حضرت علی و مور (همان: ۱۴۹) در الهی‌نامه آمده است و تقابل‌های مور و شیر، مور و پیل و مور و اژدها در منظومه‌ها به‌کاررفته است.

ماهی نیز از جانوران بسیار پرکاربرد در منظومه‌های شعری عطار است. عطار به‌کرات از اصطلاح «مه تا به ماهی» برای اشاره به جهان استفاده می‌کند. از تعبیر مرغ و ماهی نیز برای اشاره به کل موجودات استفاده شده (همان: ۲۶۲) و استفاده از ماهی به اعتبار فلس‌اش، برای تشبیه به شخصی که زره و جوشن پوشیده نیز در منظومه‌ها کاربرد دارد (همان: ۱۷۱) و (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۸). از ماهی برای اشاره به‌صورت فلکی حوت بهره گرفته‌شده (همان: ۱۶۷) و اشاره به باوری کهن درباره ایستادن زمین بر پشت گاو و ایستادن گاو بر پشت ماهی و نیز داستان یونس و ماهی در هر چهار منظومه تکرار شده است. در منطق‌الطیر ماهی به‌عنوان نماد نفس

به‌کاررفته است: «ای شده سرگشته ماهیّ نفس»(عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۱) که اگر سالک ازان خلاص شود «مونس یونس» می‌شود. عطار از تعابیری مانند «ماهی از دریا بر صحرا» افتاده (همان: ۳۸۶)، «ماهی بر تابه» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۸۶) و «ماهی بر ریگ گرم» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۸) برای اشاره به انسان عاشق و محروم از کمال استفاده می‌کند.

پیل سی‌ودو بار در منظومه‌ها به‌کاررفته و بر زورمندی، قدرت و هیکل بزرگ آن تأکید شده است: «اگر تو شیر طبع و پیل-زوری» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۹۲). هر چهار منظومه حکایت‌هایی از لشکر و ملکِ بسیار سلطان محمود روایت می‌کنند که پیل‌های بی‌شمار آن نمادی از قدرت و شکوه سلطان است. گاهی تعداد پیلان لشکر را نیز می‌آورد: «برِ من چهارصد پیل است دربند» (همان: ۱۶۱). و در حکایتی دیگر: «قرب پانصد پیل در زنجیر داشت» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۰۷). اشاره به داستان ابرهه نیز در مصیبت‌نامه آمده است (همان: ۱۲۱). در مصیبت‌نامه جبرییل به «زنده پیل» تشبیه شده و در تقابل با «موری مرده» قرار می‌گیرد که سالک بدان تشبیه شده است (همان: ۱۶۷). کشته شدن در پایِ پیلان نیز از بن‌مایه-های منظومه‌هاست که شاعر «سرهای بخیلان» را زیبنده آن می‌داند (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۴). شاعر از همین بن‌مایه برای بیان صفتِ قهر الهی استفاده می‌کند: «مکش در پای پیل قهر زارم» (عطار، ۱۳۹۲: ۴۰۷). تقابل دوگانه پیل‌ومور و پیل-وپشه در هر چهار منظومه تکرار شده است.

عطار به گاو در بیست‌و هفت بخش از منظومه‌ها اشاره کرده است. گاو نمادِ نفس سیری‌ناپذیر است: «تو گاوِ نفس در پروار بستی» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۰) همچنین گاو نشانه نادانی است و «پای گاو در میان است» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۲۹) اشاره به مداخله شخص نادان دارد. گاو در برخی بخش‌ها برای اشاره به‌صورت فلکی ثور به‌کاررفته است: «بر فلکتان گاو و ماهی نیز هست» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۷). در هر چهار منظومه به ماجرای گاوِ زر سامری و باور قدیمی ناظر به این‌که زمین بر پشتِ گاو و گاو بر ماهی قرار دارد اشاره شده است. شاعر در حکایت مرد روستایی به ماجرای تهیه عنبر از گاو عنبر اشاره‌کرده و آن را گاوِ دریا می‌نامد: «که عنبر فضلهٔ گاوان دریاست» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۴۶).

گوسفند (میش) در حکایت‌های بسیاری در منظومه‌ها آورده شده است و از آن به‌عنوان نمادی از اسباب دنیوی یاد می-شود. ازجمله در حکایت حضرت ابراهیم(ع) در منظومه الهی-نامه (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۵) که وفور گوسفندان و نگهداری آن‌ها به‌دست حضرت ابراهیم مورد سؤال فرشتگان قرار می-گیرد. در حکایت دو دلدار عاشق در مصیبت‌نامه نیز گاو و گوسفندان و در ادامه ثروتی که از آن‌ها به‌دست می‌آید نمادی از اسباب دنیوی‌اند که دو دلداده را از عشق یکدیگر بازمی‌دارند (عطار، ۱۳۸۸: ۴۰۵). در حکایتی دیگر از زبان امیر دردمندان، گوسفندان را موجوداتی بی‌عقل می‌نامد: «که بی‌عقلند و ایشان می‌ندانند» (همان: ۳۴۶). در مقاله رفتن سالک پیش حیوان به داستان ذبح اسماعیل و جایگزینی گوسفند به‌جای او اشاره می‌کند (همان: ۳۲۷).

عطار گرگ را در هفده بخش منظومه‌ها آورده است. گرگ یکی از نمادهایِ نفس در شعر عطار است: «به حیلت گرگِ نفست را زبون کن» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۰) و خاستگاه نیروهای شر در انسان: «همه گرگِ تو بوی ناخوش توست» (همان: ۱۳۹). برای گرگ صفت‌هایی مانند ستمکار (همان: ۲۱۱)، دغل‌باز (همان)، بدخوی (همان: ۲۱۲) به‌کاررفته است. او اصطلاح گرگی‌کردن را به معنای ستم‌کاری کردن استفاده کرده (عطار، ۱۳۸۸: ۲۱۲) و از تعابیر گرگِ ظلمت (همان: ۲۵۶) و گرگِ پیری (همان: ۴۲۴) استفاده می‌کند.

مگس که شانزده بار در منظومه‌ها آمده است برای اشاره به وجودِ ناچیز و خُرد به‌کاررفته است. عطار در منطق‌الطیر مگس را در تقابل با آسمان به‌کار می‌برد: «طوطیّ گردون مگس این‌جا بود» (عطار، ۱۳۸۴: ۳۸۱). دست‌برسر داشتن مگس که اشاره به حالتِ مگس دارد درحالی‌که دست‌هایش را بر سرش می‌کشد و کنایه از حالت درماندگی است در همین منظومه آمده است: «دست‌برسر چند دارم چون مگس» (همان: ۲۴۳) مگس همواره با شکر و شیرینی همراه است: «که گل بی‌خار و شکّر بی‌مگس نیست» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۹) تقابل مگس و سیمرغ نیز از تقابل‌های به‌کاررفته در منظومه‌هاست: «ذوق سیمرغی کجا داند مگس» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۸۲).

مار در پانزده بخش از منظومه‌ها آمده است. در مصیبت‌نامه به عمر طولانی مار اشاره می‌شود: «هست سیصد سال عمر

من تمام» (همان: ۱۶۸). در الهی‌نامه مردم‌آزاران را مارطبع خطاب می‌کند (عطار، ۱۳۹۲: ۲۸۲). راه رفتنِ پرتاب و پیچِ مار و راست رفتن او در لانه چندین بار بیان‌شده و در حکایتی از مقاله نهمِ الهی‌نامه به انسان توصیه می‌کند تا از مار عبرت بگیرد و راستی پیشه گیرد تا به نقطه امن برسد (همان: ۲۲۴). همچنین در داستان محمود و ایاز، ناراحتیِ سلطان را به راه رفتن مار تشبیه می‌کند: «گهی چون مار می‌پیچید در خویش» (همان: ۲۰۹). در حکایتِ طاووس در منطق‌الطیر به رابطه مار و طاووس در ماجرای فریب آدم اشاره‌کرده و مار را نماد شر می‌بیند (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۱).

اژدها (ثعبان) در سیزده بخشِ سه منظومه اسرارنامه، الهی‌نامه و منطق‌الطیر آمده است. در اسرارنامه، بیت ۱۱۴۸، به داستان عصای موسی اشاره‌کرده و در بیت ۲۰۹۴، «وگر گنجی‌ست زیر اژدهایی‌ست» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۹) به افسانه‌ای عامیانه اشاره دارد. در الهی‌نامه، در حکایتی از بهلول، ویژگی دیگری از اژدها را چنین می‌شمارد: «دهان بگشاده و آتش‌فشان بود» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۴۰). در حکایت بلقیا و عفان خوابیدن اژدها را توصیف کرده است:

به‌پای تخت خفته اژدهایی
شده حلقه، نه‌سر پیدا نه‌پایی
(همان: ۳۳۶).

عطار از تعبیرهایی مانند اژدهایِ آتشین (همان: ۳۵۳)، اژدهای دهر (عطار، ۱۳۸۴: ۲۹۶)، اژدهای هفت‌سر (همان: ۳۳۵) و اژدهای جان‌ستان (همان: ۳۸۱) استفاده‌کرده و شهوات و جوانب حیوانی وجود انسانی را همچون مار و کژدم‌هایی می‌داند که اگر به آن‌ها بها دهید «هریکی را همچو صد ثعبان» (همان: ۴۰۴) شود.

خوک در حکایت شیخ صنعان نشانهٔ پلیدی معرفی می‌شود و کنایه‌ای است از نفس که شاعر به کشتن آن سفارش می‌کند:

در نهاد هرکسی صد خوک هست
خوک باید سوخت یا زنّار بست
خوک کُش، بُت سوز، در صحرای عشق
ورنه همچون شیخ شو رسوایِ عشق
(همان: ۲۹۵).

در الهی‌نامه نیز بر رابطه خوک و نفس تأکید می‌شود (عطار، ۱۳۹۲: ۱۶۸). در مصیبت‌نامه، شاگردِ موسی عمران که علم دین را رها کرده و دنیا را برمی‌گزیند به خوک مسخ می‌شود. در ادامه شاعر به نکته‌ای اشاره می‌کند: «خر زِ بیم خوک بگریزد مدام» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۹). این نکته، چنانچه ریتر در کتاب دریای جان اشاره می‌کند عکس آن است که منابع آن دوره آورده‌اند. ریتر می‌نویسد: «آمده است اگر خوکی بر پشتِ خری نشیند و خر از ترس بشاشد آن خوک برجای خواهد مرد» (ریتر، ۱۳۸۸: ۳۰۱).

اسب که در مقاله‌ها و حکایت‌های مختلف هر چهار منظومه به‌کاررفته، مَرکبی تیزرو معرفی می‌شود، چنانچه در مصیبت‌نامه در حکایتی از ابراهیم ادهم نقل می‌شود: «اسب داری گر، به او خواهی رسید» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۸۵). اسب در تقابل دوگانه‌ای با خر قرار می‌گیرد: «خر کجا گردد به جد و جهد، اسب» (همان: ۱۷۲) و گاهی رمزِ توانایی و قدرت و ثروت بوده است: «هم اسپ و هم عمامه رانده‌ای را» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۹). در منطق‌الطیر، در حکایتی از عباسه، دل را به سواری بر اسب تعبیر کرده که روز و شب، نفسِ سگ ندیم اوست:

اسب چندانی که می‌تازد سوار
بر برِ او می‌دود سگ در شکار
(عطار، ۱۳۸۴: ۳۲۱).

برای اسب، واژه‌های دیگری مانند کرّه (عطار، ۱۳۸۴: ۲۳۴و ۳۱۷) و فرس (عطار، ۱۳۹۲: ۳۰۶) نیز استفاده می‌شود که ویژگی اولی را سرکشی می‌داند. گاهی اسب‌ها به اعتبار رنگ آن‌ها بیان می‌شوند مانند ابلق (همان: ۳۳۰ و ۳۴۸)، اسب دورنگ و غالباً سیاه و سفید؛ نقره‌خنگ (همان: ۳۵۷)، اسبِ نقره‌ای و کُمَیت (همان: ۳۵۹)، اسبی سرخ‌رنگ مایل به سیاه.

ویژگی «در کام کشیدن» و «بلعیدنِ» نهنگ در هر چهار منظومه مورد توجه عطار قرار گرفته است. در منطق‌الطیر به

این ویژگی نهنگ اشاره می‌کند: «چون نهنگ‌آسا دوعالم می‌کشد» (عطار، ۱۳۸۴: ۴۲۲) و در الهی‌نامه آورده است:

چو در خود می‌کشد چندین نهنگت
چگونه بر زمین باشد درنگت
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۳۴).

این ویژگی نهنگ بیش‌تر در رابطه با مفاهیم و پدیده‌های انسانی مانند مرگ، عشق و شهوت به‌کار می‌رود ازجمله در حکایت شیخ صنعان و گرفتار شدن او در عشق دختر ترسا، مریدِ شیخ همراهان او را چنین سرزنش می‌کند:

شیخ چون افتاد در کام نهنگ
جمله زو بگریختید از نام و ننگ
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

عطار تعابیر نهنگ عشق (عطار، ۱۳۹۲: ۳۷۸)، نهنگ شهوت (همان: ۱۳۷) و نهنگِ مرگ (همان: ۲۲۱) را به‌کاربرده است. در مصیبت‌نامه برای نشان دادن عظمتِ توحید، لا در عبارت لا اله الا الله را به نهنگ تشبیه کرده است: «از صدف لا را نهنگ‌آسا نمود» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۲).

عطار واژه کِرم را در دوازده بخش منظومه‌ها آورده است. اصطلاح کرمانِ گور که انسان طعمه آن‌ها می‌شود در بیت ۲۱۳۲ اسرارنامه و ابیات ۲۱۳۲ و ۵۲۸۷ الهی‌نامه آورده شده است. در اسرارنامه از کرم قز یا ابریشم یاد کرده (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۴)، پارچه اطلسی به «لعابِ کرم» تشبیه کرده (همان: ۱۷۸) و کفنِ کرم مرده را به کنایه از پیله کرم ابریشم به‌کار می‌برد (همان: ۲۱۳). اشاره به رزق و روزیِ کرمی که در میان سنگی در زیر چاه و یا دریا زندگی می‌کند در اسرارنامه (همان) و مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۰) آمده است. به داستان رنج کشیدن ایوب از کرمان در الهی‌نامه اشاره می‌شود (عطار، ۱۳۹۲: ۲۰۱). در منطق‌الطیر مردم را به کرم زرد تشبیه می‌کند (عطار، ۱۳۸۴: ۳۰۹) و انسان‌های بی‌خبر از نفس و پاکی غلبه بر نفس را کرم خاکی به‌حساب می‌آورد (همان: ۴۰۴).

کژدم (عقرب) ده‌بار در منظومه‌های عطار به‌کاررفته است. عطار از تعبیر «نیش کژدم» برای بیان رنج و درد بهره می‌گیرد ازجمله برای بیان ناراحتی آدم از رانده شدن از بهشت: «هست سیصد سال نیش کژدمش» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۲۷) و در حکایت سلطان محمود و ایاز: «گهی می‌زد چو کژدم از غمش نیش» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۰۹). عقرب در ابیاتی به‌صورت فلکی کژدم اشاره دارد مانند ابیات ۱۸۱۴ و ۱۸۲۳ اسرارنامه و بیت ۲۹۹۴ مصیبت‌نامه. در مصیبت‌نامه شیطان به کژدم تشبیه می‌شود: «در پری‌جفتی، چو کژدم آمدی» (همان: ۱۹۵). عطار به باور قدما درباره کور بودن عقرب اشاره‌کرده: «همه چون برجِ عقرب کور و لنگی[1]» (همان: ۱۸۹) و در منطق‌الطیر به باور دیگری اشاره می‌کند که عقرب‌گزیده اگر کرفس بخورد می‌میرد: «زخم کژدم از کرفس آمد پدید» (عطار، ۱۳۸۴: ۳۶۴).

عطار روباه را در نه بخشِ چهار منظومه آورده است. در اسرارنامه، برای نامیدن صورت فلکی ثعلب از روباه استفاده شده است: «به نخجیر آمده شیری ز روباه» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۷). در داستان روباه و گرگ، در همین منظومه، روباه را باصفت «قلاش» (کلاش) و «سخن‌گوی» (فریبکار) (همان: ۲۱۱) معرفی می‌کند. همچنین «روبه‌بازی» (همان: ۱۹۲، ۲۰۳) به معنی حیله و نیرنگ خطاب به انسان و عالَم استفاده شده است. رابطه شیر و روباه و تقابل این دو نیز در این منظومه‌ها آمده است (همان: ۱۹۲) و (عطار، ۱۳۹۲: ۳۴۶ و ۳۷۹). شکار روباه برای استفاده از پوستینِ آن موضوعِ حکایت دیگری در منطق‌الطیر است (عطار، ۱۳۸۴: ۳۲۲). داستانِ سیمرغ در حکایت سیمرغ منطق‌الطیر این‌گونه آمده است: در ابتدایِ کار سیمرغ بود، نیمشبی بر چین گذشت و پَری از وی در چین فتاد و هرکسی نقشی از آن برگرفت:

این‌همه آثارِ صنع از فرّ اوست
جمله انمودارِ نقشِ پرّ اوست

۱. لنگی برجِ عقرب به کاهلی برج عقرب در نجوم قدیم اشاره دارد.

چون نه سر پیداست وصفش را نه بن
نیست لایق بیش ازین گفتن سخن
(همان: ۲۶۵).

عطار سیمرغ را پادشاه پرندگان می‌داند که در پسِ کوهِ قاف زندگی کرده و پرندگان عالم را سایه‌ای از او می‌داند:

سایهٔ خود کرد بر عالم نثار
گشت چندین مرغ هردم آشکار
(همان: ۲۸۱).

در الهی‌نامه نیز تعبیر سایهٔ سیمرغ را به کنایه از قرب حق‌تعالی به‌کار می‌برد: «دو پر در سایهٔ سیمرغ کن باز» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۹)
عطار هدهد را در اسرارنامه (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۸) و منطق-الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۲۳۴) پیکی معرفی می‌نماید که رهبری مرغان را در سفر به‌سوی سیمرغ بر عهده دارد:

کای سبق برده زما در رهبری
ختم کرده بهتری و مهتری
(همان: ۲۸۰).

رابطه هدهد و سلیمان و پیغام‌گذاری او در داستان سلیمان و ملکه سبا[1] در هر دو منظومه منطق‌الطیر (همان: ۲۵۹) و مصیبت‌نامه آمده است: «از شما شد هدهد دلّاله‌کار» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۱). عطار در مصیبت‌نامه (همان) و منطق‌الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۳۰۳ و ۳۰۵) به تاجِ سر هدهد اشاره‌کرده و آن را نشانه‌ای از حقیقت می‌داند: «افسری بود از حقیقت بر سرش» (همان: ۲۶۳). در اسرارنامه (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۶) و منطق‌الطیر به تیز وهمی او در شناختن جایی که آب در زیر زمین باشد اشاره شده است:

آب بنمایم ز وهمِ خویشتن
رازها دانم بسی زین بیش من
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۳).

باز در هر چهار منظومه در ارتباط با قلمرو سلطنت آمده است. در مقدمه داستان منطق‌الطیر (ابیات ۶۷۲-۶۷۶) و صحنهٔ گفتگوی مرغان (ابیات ۹۴۴-۹۵۹)، بر این رابطه تأکید شده و به کلاه برسرداشتن که شیوه‌ای بود برای تربیتِ باز، سپه‌داری و شوق او به ساعدنشینیِ شهریار اشاره می‌گردد. در حکایتِ دو روباه، باز و یوز را وسیله شکار پادشاه می‌داند: «خسروی در دشت شد با یوز و باز» (عطار، ۱۳۸۴: ۳۲۲). در مصیبت‌نامه، نشستن باز بر دست پادشاه را به دلیل همت عالیِ باز دانسته (عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۴) و در اسرارنامه، جانِ انسان را به باز تشبیه کرده که:

چو راه آموزد و بیننده گردد
ز دستِ پادشا دل‌زنده گردد
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

ویژگی‌هایی از طاووس در منطق‌الطیر، حکایتِ طاووس، چنین آمده است:

بعد از آن طاووس آمد زرنگار
نقش پرّش صدچه، بل‌که صدهزار

طاووس در ادامه به‌پای‌خود اشاره می‌کند که از قدیم نقطه‌ضعفی در زیبایی‌شناسی او به‌حساب می‌آمده است: «تخت‌بند پای من شد بایِ من» و آن را نتیجه دوستی با مار و فریب از شیطان و رانده شدن از بهشت می‌داند. هدهد نیز او را «خود گم‌کرده در راه» خطاب می‌کند (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۹). عطار در بخش‌های مختلف جبرییل را طاووس ملائک معرفی می‌کند (همان: ۲۶۹، ۲۶۱) (عطار، ۱۳۸۶: ۹۴ و ۹۹) و فلک و گردون را نیز با طاووس به‌کار می‌برد (همان: ۱۸۵؛ عطار،۱۳۸۴: ۳۰۴). شاعر به علاقه طاووس به مویز نیز اشاره می‌کند: «فدای یک دو میویز است، افسوس» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۹). در اسرارنامه تقابل دوگانه مگس و طاووس را بیان می‌کند: «نکو ناید ... مگس را طعمه طاووس دادن» (همان: ۲۲۵) ولی در ابیات بعدی و در تبیین نظام احسن هردو را به یک‌چشم می‌نگرد: «که چون طاووس می-باید مگس هم» (همان).
نام هما هفت‌بار در هر چهار منظومه آمده است. سعادت-بخشیِ سایهٔ او و خوراکش که استخوان است از مهم‌ترین

۱. این داستان در ایات ۲۰ تا ۳۱ سوره نمل آمده است.

ویژگی‌هایی است که در این مجموعه‌ها بدان اشاره شده است. در حکایت همای در منظومه منطق‌الطیر، او مغرورانه خود را متفاوت از دیگر پرندگان می‌داند: «من نیم مرغی چو مرغان دیگر» زیرا نفسِ سگ را استخوان داده است تا روحش امان یابد. اما هدهد در پاسخ این غرور را مانعی در برابر او می‌بیند و سعادت‌بخشی او را مایهٔ بلایِ روز شمار شهریاران (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۳). در مقاله یازدهم اسرارنامه به تقابل این دو ویژگی می‌پردازد:

همای عالم ار سلطان‌نشان است
چو سگ داری کنون با استخوان است
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۹).

در مصیبت‌نامه تعبیر همایِ روح در برابر سگِ نفس قرار داده است:

تو همای روح را دِه استخوانی
زان‌که بس افسوس باشد سگ بدان
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۸).

و در الهی‌نامه، در حکایت شیخ و مرغ همای، از مجسمه گچی همای بر روی طاقی بلند یاد می‌کند (عطار، ۱۳۹۲: ۳۰۷).

خوش‌آوازی بلبل (عندلیب) در هر چهار منظومه مورد توجه شاعر قرار گرفته است. در مصیبت‌نامه، بیت ۲۸۷۹ و الهی‌نامه، بیت ۵۷۹۶ از مقام موسیقیِ راه (طریق) خارکش سخن رانده می‌شود که بلبلِ شوریده بر گل می‌خواند. آوازِ بلبل «خوش‌خوش ز درد و داغِ عشق» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۱) است و «معنیی در هر هزار آواز» دارد. او چنان «در عشق گل، مستغرق» (همان: ۲۶۶) است که وجود خویش را محو مطلق می‌داند. جبرییل در اسرارنامه، در داستانِ معراج، از تعبیرِ «بلبل قدس» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۰) برای پیامبر (ص) استفاده کرده و خطاب به انسان تعبیر «بلبلِ گویای اسرار» (همان: ۱۰۶) را به‌کار می‌برد اما خوش‌آوازی بلبل را به این دلیل از انسان بیش‌تر می‌بیند که «سرمستِ خوش‌آواز خویش است» (همان).

پروانه در هر چهار منظومه با شمع، آتش و سوختن همراه است. درحالی‌که پرندگان در منطق‌الطیر، پروانه را ضعیف خطاب کرده و تلاش او برای وصال به شمع و درنتیجه جان‌باختن او را ناشی از جهل می‌دانند (عطار، ۱۳۸۴: ۴۲۴) اما شاعر در حکایت‌های مرتبط با وادی فقر و فنا، حکایتی از جمع پروانگان روایت می‌کند که در جستجوی خبری از شمع‌اند و آن پروانه‌ای را صاحب‌خبر می‌داند که «پای‌کوبان بر سر آتش نشست» و «گرفت آتش ز سر تا پای او» (همان: ۴۱۶).

در حکایت معراجِ اسرارنامه، حضرت رسول(ص)، خود را «در نورِ حق پروانه‌کردار» (عطار، ۱۳۸۶: ۹۹) معرفی می‌کند.

عطار در منظومه‌های چهارگانه آهو را همراه با مشک آورده و به نافِ آهویِ ختن که مشک ازان به‌دست می‌آید چندین‌بار اشاره کرده است. در الهی‌نامه آن را به دمِ حضرت علی(ع) نسبت می‌دهد:

دمِ شیرِ خدا می‌رفت تا چین
ز علمش نافِ آهو گشت مشکین
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۸).

در حکایتی دیگر اشاره می‌کند آهویی مشک از وی حاصل شود که «چله در پاکی» (همان: ۳۹۶) نگاه دارد:

نه خاشاکی خورد آن‌جا نه خاری
گلِ خوش‌بوی جوید یک دوباری
(همان).

در اسرارنامه، دلی که تیرِ محکم عشق بر آن خورده است به «آهو می‌دود دو پای در گل» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۱۰) تشبیه می‌شود.

بز (بزغاله) در حکایت‌هایی، مجازاً به‌جای برجِ جدی به‌کاررفته شده است: «بَره با بز شده سوی چراگاه» (همان: ۱۶۷) و رابطه آن با کمرِ کوه و از کوه و کمر بالا رفتن مورد توجه شاعر قرار گرفته است «چو بز تا چند خواهی بر کمر جست» (همان). هم‌چنین اصطلاحاتی مانند بزبازی (همان) و بز گرفتن به معنای به سخره گرفتن به‌کاربرده شده است. عطار در الهی‌نامه ویژگی ظاهری بز را مورد توجه قرار داده وموی بز را محافظت‌کننده او از سرما دانسته است (عطار، ۱۳۹۲: ۳۸۸).

رنگِ پرّ زاغ در هر چهار منظومه برای تشبیه موضوعات به سیاهی استفاده شده است. در ابیات ۲۲۳۴ و ۵۰۱۰ الهی‌نامه، ۶۲۰ مصیبت‌نامه و ۱۸۹۵ منطق‌الطیر سیاهی گیسو یا زلف به پرِّ زاغ تشبیه می‌شود. در منطق‌الطیر دوده چراغ به پر زاغ تشبیه شده: «دوده‌ای پیدا کند چون پرّ زاغ» (عطار،

۱۳۸۴: ۴۱۵) و در اسرارنامه، برده سیاهی بدان تشبیه شده است:

یکی خادم که کافورش بود نام
سیه‌تر زو نیفتد زاغ در دام
(عطار، ۱۳۸٦: ۱۷۹).

کلاغ نیز در منظومه‌ها آمده است. کلاغ در حکایت عباسه، باقیمانده مرداری را می‌خورد که پیش از او خوراکِ سگان و گرگان بوده است. عطار کلاغان را نمادِ شاگردانِ اعوانانِ امیران می‌داند (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۱). در حکایتی از مقاله هفتم اسرارنامه بر طولِ عمر درازِ کلاغ نظر دارد (عطار، ۱۳۸٦: ۱۴۸) و در منطق‌الطیر بر سیری‌ناپذیر بودن کلاغ تأکید می‌شود:

تا کلاغی را شود پُرحوصله[1]
کس نماند زنده در صد قافله
(عطار، ۱۳۸۴: ۳۹۷).

عطار در ابیاتی از حکایتی از مقاله سیزدهمِ مصیبت‌نامه، «نقصان» را از ویژگی‌های پشه (سارخک) به شمار آورده و «بی‌حرمتی» او را ناشی از «دون‌همتی» او می‌داند (عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۵). حکایت پشه و نمرود در هر چهار منظومه تکرار شده و در این حکایت نیز تقابلِ دوگانه پیل و پشه وجود دارد که از تقابل‌های دوگانه پرکاربرد در شعر عطار است. بدین ترتیب «نمرودِ پیل‌تن» (همان: ۱۲۰) در برابر پشه قرار می‌گیرد. هم‌چنین فقدانِ توانایی زیست باد و پشه نیز از بن‌مایه‌های مشهور در منظومه ها است.

عطار در حکایت مردِ روستایی در منظومه اسرارنامه، خفاش را مثال انسان‌هایی می‌داند که «جز خود را نبینند در میانه» (عطار، ۱۳۸٦: ۱۸۹) و همچنین انسانی که:

اگر مویی‌سری یابد ز جایی
چنان داند که او گشت پادشایی
(همان).

سپس اشاره می‌کند هنگامی‌که آفتاب سوی زمین روی‌آورد خفاش «گریزان شیر می‌ریزد ز پستان» (همان). شیخ در ادامه خفاش را باصفت‌هایی مانند شب‌پر، روزکور و اسیرِ آز معرفی کرده که «نه رویِ آفتاب ...دیده» ونه چشمش «رشته‌تایِ نور» (همان). رابطه خفاش و آفتاب در منطق‌الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۳۴۳) و مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۴) و یارایِ آفتاب نداشتنِ خفاش در مصیبت‌نامه (همان: ۱۵۷) آمده است.

عطار در الهی‌نامه در حکایت زنبور و مور، به غرور و خودبینیِ زنبور اشاره‌کرده و آن را دلیل کشته شدن زنبور می‌داند و توصیه می‌کند: «غرور و کبر کم باید گرفتن» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۸۰). رابطه زنبور و انگبین در هر چهار منظومه آمده است چنانچه در منطق‌الطیر آورده است: «مُنج نیکوتر بود در انگبین» (عطار، ۱۳۸۴: ۴۰۱). در مصیبت‌نامه به حلواگری زنبور اشاره می‌کند: «گاه از نحلی کند حلواگری» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۰). در اسرارنامه از تضادِ شیرینی انگبین و فضله‌بودنِ آن یاد می‌کند:

اگرچه انگبین خوش‌طعم و شیرینست
ولیکن فضلهٔ زنبور مسکینست
(عطار، ۱۳۸٦: ۱۷۸).

در مصیبت‌نامه، با اشاره به آیه (۱٦:٦۸) به وحی بر زنبور اشاره‌کرده: «نحلِ او چون وحی او معلوم کرد» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۱) و از لقب امیر نحل برای حضرت علی(ع) بهره می‌برد: «چون امیرِ نحل، شیرِ فحل بود» (همان: ۱۴۴).

موش شش‌بار در منظومه‌ها آورده شده است. مقاله اسرارنامه به توانایی شنیداری موش اشاره دارد: «که از یک میل موشی بشنود بوی» (عطار، ۱۳۸٦: ۱۰٦) در حکایتی از همین منظومه موش را جانوری حریص معرفی می‌کند که شکار گربه می‌شود: «خلاصی داد از حرص و غمش زود» (همان: ۲۱۰) در منطق‌الطیر حکایتی از مردی زردوست می‌آورد که به دلیل مهرش به زر، به‌صورتِ موش در آن دنیا محشور می‌شود (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۸).

عطار در اسرارنامه گربه را نمادی از بی‌شرمی معرفی کرده: «ندارد گربه شرم و دیگ سرباز» (عطار، ۱۳۸٦: ۱۹۴) و اجَل را به گربه تشبیه می‌کند که «اجَل، چون گربه، می‌یازد به جان دست» (همان). او در مصیبت‌نامه خلقتِ گربه را از شیر

۱. چینه‌دان

دانسته: «گربه را از عطسه شیر آورد» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۰) و به تقابل گربه و شیر می‌پردازد: «همچو گربه در صف شیر آمده» (همان: ۱۷۵). عطار دو حکایت از گربه و موش در مصیبت‌نامه (همان: ۱۷۶) و اسرارنامه (عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۹) آورده است.

پلنگ در سه بخش منطق‌الطیر و سه بخش الهی‌نامه حضور دارد. در حکایت عباسه که پیش از این در توضیح سگ ذکر گردید پلنگان نمادی از امیران فرض شده‌اند: «ز بعد آن پلنگانند امیران» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۱). زیستگاهِ پلنگ در میانِ کوه و صحراست (همان: ۱۹۴، ۱۷۷) و (عطار، ۱۳۸۴: ۳۶۹). پلنگ و شیر از حیواناتی هستند که مرغان در سفرِ سیمرغ را شکار می‌کنند (همان: ۴۲۲). در منطق‌الطیر به‌رسم کشیدن پوست پلنگ اشاره شده است (همان: ۳۲۵).

در منظومه‌های چهارگانه، عنکبوت با ویژگی‌هایی مانند دست‌بافی، پرده‌داری و دام‌اندازی معرفی شده است. در اسرارنامه، فلک را به دست‌بافِ عنکبوت تشبیه می‌کند: «فلک را چون دست‌بافِ عنکبوت است» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۲). پرده‌داریِ عنکبوت با داستان هجرت پیامبر و پنهان شدن او در غار ارتباط دارد:

عنکبوتی گر در آمد روزِ غار
پس شد، آن دو چشم دین را، پرده‌دار
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۱۳).

عطار دام‌اندازی عنکبوت را نیز با همین داستان در هم می‌آمیزد:

عنکبوتی را به حکمت دام داد
صدر عالم را درو آرام داد
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۳۴).

عطار عنکبوت را حیوان مگس‌خوار معرفی می‌کند: «فغان زین عنکبوتان مگس‌خوار» (عطار،۱۳۹۲: ۱۱۷) و در مصیبت‌نامه از اصطلاح نجومی «عنکبوت بر اصطرلاب» (عطار، ۱۳۸۸: ۳۱۳) استفاده می‌کند.

ویژگی صعوه که در حکایتِ صعوه در منطق‌الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۸)، حکایت سلیمان و جفتِ صعوه (عطار، ۱۳۸۸: ۴۱۸) و مقاله چهلمِ منظومه مصیبت‌نامه (همان: ۴۴۰) آمده است «دل ضعیف و تن نزار» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۸) اوست که «سرتا پای همچو آتش بی‌قرار» است (همان). صعوه در حکایت سلیمان، عاشقی است که وعده آوردن قبه ملک سلیمان را به معشوق خود می‌دهد و در جواب پرسش حضرت سلیمان علت آن را غلوّ عاشقانه می‌داند (عطار، ۱۳۸۸: ۴۱۸). حکایتی از صعوه در الهی‌نامه نیز آمده است (عطار، ۱۳۹۲: ۲۷۸).

عطار طوطی را پرنده طوبی‌نشین نامیده و از طوقِ آتشینِ طوطی سخن می‌راند (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۰) که اشاره به رنگ سرخِ گردنِ طوطی دارد. در بخش‌های دیگری از منطق‌الطیر از طوق زر طوطی نام برده می‌شود: «طوطیی را طوق از زر ساخته» (همان: ۲۳۴) و «در لباسِ فستقی با طوق زر» (همان: ۲۶۸). لباس فستقی اشاره به رنگ سبز طوطی دارد و ازآن‌رو شاعر طوطی سبزپوش را نمادی از خضر نبی می‌داند که در جستجوی آبِ حیات است:

خضر مرغانم ازآنم سبزپوش
بو که دانم کردن آبِ خضر نوش
(همان: ۲۶۸).

صفت شکرریز نیز اشاره به توانایی سخن گفتن طوطی دارد. در الهی‌نامه، حضرت موسی «طوطیّ طور» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۴۱) معرفی می‌شود. در مصیبت‌نامه نیز از طوطی برای وصف جان آدمی استفاده می‌کند: «طوطیِ جان طالب معنیِ تو» (عطار، ۱۳۸۸: ۲۲۷).

ویژگی‌های کبک در منظومه‌های عطار به‌خوبی بیان می‌شود: کبک دارای منقاری سرخ‌رنگ و بدنی رنگارنگ است (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۱). «قهقهه کبک» که در مقدمه داستان پرندگان در منطق‌الطیر بیان می‌شود (همان: ۲۶۰) ناظر به صدای اوست. «خرامان در خمار» راه رفتن کبک در بیت ۶۷۶۸ مصیبت‌نامه، ابیات ۳۳۱۶ و ۳۷۹۳ الهی‌نامه، مقدمه داستان پرندگان و داستانِ کبک منطق‌الطیر آمده است و دلیل آن، سرکشی و سرمستی کبک بیان می‌شود. محل زندگی او در دامنه کوه‌ها نشان داده می‌شود و از زبان کبک اشاره می‌شود: «من عیار کوهم و مردِ گهر» (همان: ۲۷۱).

دلبستگی کبک به خوردن سنگریزه‌ها در دامنه کوه‌ها را عطار با عشق او به گوهر بیان کرده است.

هفت بخش منظومه‌های الهی‌نامه، ابیات ۱۴۵ و ۵۴۲۸؛ اسرارنامه، ابیات ۲۱۹۹، ۲۵۳۸ و ۲۷۶۷ و مصیبت‌نامه ابیات ۲۶۵۹ و ۴۰۰۷ به کرکس اشاره می‌کنند. این ابیات تنها از مردارخواری کرکس صحبت کرده و به هیچ ویژگی دیگری اشاره نمی‌کنند.

عقاب در دو حکایت آمده است: در حکایتی از ابوسعید در مصیبت‌نامه که به تقابل عقاب و گنجشک اشاره می‌کند: «لیک گنجشکی عقابی کی بود؟» (عطار، ۱۳۸۸: ۱۷۲)؛ و در الهی‌نامه، حکایت مناظره حضرت عیسی با دنیا که در توصیف دنیا می‌گوید: «به هر موئیش منقار عقابی» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۸۱).

عطار در اسرارنامه به شترمرغ اشاره‌کرده و او را چنین توصیف می‌کند:

شترمرغی که وقت کارکردن
چو مرغی و چو اشتر وقت خوردن
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۴۲).

او شترمرغ را کنایه از کسی می‌گیرد که بر هیچ صراطی مستقیم نیست «تو شترمرغ رهی نه بنده‌ای» (عطار، ۱۳۸۸: ۴۲۷) و عزلت‌گزینی سیمرغ را از ننگ شترمرغیِ پرندگان می‌داند (همان: ۳۲۱).

خرچنگ در حکایت درویشی که بر آسمان می‌نگریست برای اشاره به برج سرطان استفاده شده «برآورده ازو ماهی و خرچنگ» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۷) و در ادامه به واپس حرکت کردن آن اشاره می‌کند: «از آن هر ساعتی واپس‌تری تو» (همان). در الهی‌نامه و در داستان سرپاتک هندی، جانوری را که در سر شاهزاده قرار داشته و موجب ناراحتی او شده بود را چون خرچنگی می‌داند که چنگال‌هایش را در مغز شاهزاده فرو برده و تنها با فروبردن درفشِ داغ، چنگال خود را جدا می‌کند: «به داغ آن جانور را دورانداخت» (عطار، ۱۳۹۲: ۱۶۷).

در مصیبت‌نامه از دب (خرس) برای اشاره به‌صورت فلکی دب استفاده شده است «بر فلکْتان ...دب و شیر و هرچه خواهی نیز هست»(عطار، ۱۳۸۸: ۳۲۷). در همین منظومه، شاعر حکایتِ زن خارکشی را روایت می‌کند که به خرس بدل می‌شود و تنها ویژگی‌ای که روایت می‌شود بیم و ترس انسان‌ها از این جانور است: «درگریز از بیمِ او آن طفلکان» (همان: ۳۳۹).

عطار در اسرارنامه بر قدرت بینایی گنجشک تأکید می‌کند: «که گنجشکی ببیند بیست فرسنگ» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۷). او در تقابل خرد با عشق، خرد را به گنجشکِ ناتوان گرفتار در دام تشبیه کرده و آن را در برابر سیمرغ قرار می‌دهد (همان: ۱۱۰). در اسرارنامه و الهی‌نامه، به داستان جبرییل در وحی اشاره‌کرده و جبرییل را به گنجشک تشبیه می‌کند (همان: ۹۹؛ عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۱).

عطار در اسرارنامه، بوتیمار را «لبِ دریا نشسته سرفکنده» که:

همیشه بادلی تشنه دران غم
که «گر آبی خورم دریا شود کم»
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۴).

معرفی می‌کند. در منطق‌الطیر اشاره می‌کند که او «بر لبِ دریا ...خشک‌لب» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۶) می‌میرد. بدین معنا، شاعر انسان را بوتیمار خویش می‌داند و به او توصیه می‌کند: «بخور تو اینچ داری این زمان خوش» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۴).

تذرو در ابیاتِ ۶۶۷ تا ۶۶۱ منطق‌الطیر ذکر شده است. در این ابیات به تواناییِ دیداری او اشاره شده: «مرحبا ای خوش‌تذرو دوربین» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۱) و از رابطه تذرو و چاه صحبت می‌شود: «خویش را زین چاهِ ظلمانی برآر» (همان: ۲۶۱). درحالی‌که در هیچ‌یک از منابع حیوان‌شناسی و ادبی اشاره‌ای به جایگاه او در چاه نشده است (همان: ۱۷۵). در مصیبت‌نامه، از چور نام برده می‌شود که نام دیگر تذرو است (عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

عطار تنگ‌باز را در منطق‌الطیر، پرنده‌ای «تنگ‌چشم» و «تند و تیز خشم» معرفی می‌کند که ظاهراً پیک نامه‌بر بوده و آشیانه او در غارها قرار داشته است (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۰). اضافه بر این، در مقاله اول اسرارنامه، برای خطاب قراردادن انسان به‌کاررفته است (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

بط (مرغابی) تنها در ابیات ۸۵۰-۸۶۵ منطق‌الطیر آمده است که با اشاره به «در میان جمع با خیرالثیاب» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۰) مشخص می‌شود شاعر تنها به مرغابی سفید نظر دارد. او بط را زاهدِ مرغان معرفی کرده که «هم جامه و هم جای» (همان) او دایم پاک است و نمی‌تواند از آب که نماد پاکی است دست بشوید.

عطار فاخته را در مقدمه منطق‌الطیر آورده است و بر صدایِ خوش او تأکید می‌کند: «مرحبا ای فاخته بگشای لحن»(همان: ۲۶۲). شاعر به طوق دور گردن او نیز اشاره‌کرده و او را به بی‌وفایی متصف می‌نماید:

چون بود طوقِ وفا در گردنت
زشت باشد بی‌وفایی کردنت
(همان).

و در ادامه راه نجات او را برون آمدن از خود می‌داند:

گر درآیی و برون آیی زخود
سوی معنا راه‌یابی از خرد
(همان).

ویژگی‌های ققنُس در حکایتی در منطق‌الطیر آورده شده است. عطار هندوستان را محل زندگی این پرنده می‌داند. ققنُس منقاری دراز دارد که قریب به صد سوراخ بر روی آن قرار داشته و از هر سوراخ آوازی خارج می‌شود. در زیر هر آواز معنایی وجود دارد و همه جانوران از آواز وی بی‌قرار می‌شوند. پرندگان در هنگام آواز او ساکت شده و «در خوشیّ بانگ او بی‌هُش شوند». عمر او قریب هزار سال است و هنگامی‌که مرگِ او فرامی‌رسد هیزم گردآورده، درمیان هیزم‌ها بی‌قرار بال‌و پر زده و از هر سوراخ منقارش نوحه‌ای سر می‌دهد. پرندگان و جانوران گردِ او جمع شده و بسیاری از آن‌ها از غمِ آوازِ او خون‌جگر شده و می‌میرند. چون نفَسِ او به شماره می‌افتد از بالِ او آتشی بیرون جهیده و هیزم‌ها را آتشی بزرگ می‌گیرد. هنگامی‌که آتش پرنده را به خاکستر بدل می‌کند «از میانْ ققنسْ‌بچه سر برکند» (همان: ۳۳۸-۳۳۶).

هلوع نام جانوری است که عطار در الهی‌نامه آن را معرفی کرده است. او هلوع را حیوانی عظیم‌الجثه معرفی می‌کند: «که حیوانی است با صد کوه یکسان» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۴۸) و جایگاه او را در «پس کوهی که آن را قاف نام است»(همان) می‌داند. هلوع ولع بسیاری به خوردن دارد و هرروز هفت صحرای روبروی و هفت‌دریای پشت سرش را می‌بلعد و شب از رنجِ خوراک فردایش نمی‌خوابد و روز بعد خداوند صحرا و دریا را برای او دگربار پر می‌کند.

قَلْقوس را عطار در حکایتی از مقاله یازدهم مصیبت‌نامه آورده و او را جانوری معرفی می‌کند که نرمیِ اعضای او چنان است که به هر شکلی که بخواهد درمی‌آید. او خود را به شکل شکارش درآورده و با این حیله، طعمه خود را شکار می‌کند (عطار، ۱۳۸۸: ۲۴۱).

خوش‌آوازی قمری در آغاز کتاب منطق‌الطیر آمده و شاعر خطاب به او «قمری دمساز» را به‌کار می‌برد که «شاد رفته تنگدل بازآمده است» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۱). در صحنه گفتگوی مرغان، پیش از آغاز سخنان هدهد، بلبل و قمری پیش می‌آیند و آواز می‌خوانند: «هر دو الحان برکشیدند آن زمان». لحن ایشان چنان است که به گوش هرکسی می‌رسد مدهوش می‌شود (همان: ۳۰۵).

کبوتر در حکایت‌هایی از جنید، بهلول و حضرت موسی(ع) در مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۸: ۱۹۵، ۳۰۳ و ۳۹۳) و حکایت مردِ اعرابی و معجزه پیامبر در الهی‌نامه (عطار، ۱۳۹۲: ۴۰۵) آمده است اما اشاره‌ای به ویژگی‌های این پرنده نمی‌کند. در اسرارنامه دنیا را به کبوترخانه تشبیه کرده و توصیه می‌کند: «برون پَر زین کبوترخانهٔ تنگ» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۵).

قُندُز (سگ آبی) در مقاله یازدهم اسرارنامه به‌کاررفته است: «که سگ در دیده قُندُز می‌نماید»(همان: ۱۷۸) که «گویا ضرب‌المثلی بوده است» (همان: ۴۱۴) و به موهوم بودن ادراک ما از جهان اشاره دارد.

کرگدن تنها یک‌بار در مقاله دوم مصیبت‌نامه، پس از آن‌که سالک فکرت سخنانش را خطاب به اسرافیل می‌گوید، به‌کاربرده شده است:

زین سخن تفتی بر اسرافیل زد
گفتی آندم کرگدن بر پیل زد
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۷۵).

عطار کوف را پرنده‌ای ویرانه‌نشین معرفی می‌کند: «گفت من بگزیده‌ام ویرانه‌ای» که به عشقِ گنج در خرابه آشیان می‌سازد: «عشقِ گنجم در خرابی ره نمود» (عطار، ۱۳۸۴: ۲۷۷). او کوف را پرنده‌ای عزلت‌نشین می‌داند: «دور بردم از همه‌کس رنجِ خویش» (همان) که دلی خودرأی دارد: «بازرستی این دلِ خودرای من» (همان: ۲۷۸).

کیبو (انجیرخواره) در اسرارنامه، در حکایت روباه و گرگ آمده است و با توجه به سیاق متن، به لذت‌های دنیوی تشبیه شده که اگر انسان به دنبال آن باشد از سگِ نفس در امان نخواهد بود.

اگر بااستخوان کیبویی تو
مباش ایمن، سگی در پهلویی تو
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۱۲).

جُعَل در حکایت عباسه که پیش ازاین ذکر گردید فضله و خون بازمانده مردار را می‌خورد (عطار، ۱۳۹۲: ۳۵۱) و نمادی از «آن عاملِ مال است در کار» (همان: ۳۵۲). در حکایتی دیگر در مصیبت‌نامه، جعل را مثال آدمی می‌داند که:

آن‌که عمری سیم و زر آرد به چنگ
جمله بگذارد شود در گور تنگ
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

نام حربا (آفتاب‌پرست) تنها در مقاله چهلم مصیبت‌نامه آمده است. در این حکایت به عشق حربا به آفتاب و تصورِ خام حربا از حرکت خورشید اشاره می‌شود:

بست حربا را، ز نادانی، خیال
کافتاب از بهرِ او کرد انتقال
(همان: ۴۳۹).

شاعر در حکایت دو مرد تاجرِ گرفتار در غرقاب، در مقاله بیست‌ویکم مصیبت‌نامه، به پر حواصل اشاره می‌کند و ویژگی سبک‌بودن آن را موجب نجات صاحب آن می‌داند و با تشبیه آن به بار انسان نتیجه می‌گیرد: «بار چون پر حواصل بایدت» (همان: ۳۰۰).

خارپشت تنها در یک حکایت در الهی‌نامه آمده که بر سخت بودن پشت آن تأکید شده و گلیم ضخیم را بدان تشبیه می‌کند: «به نرمی همچو پشت خارپشت است» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۰۶).

مقاله اول اسرارنامه که خطاب به انسان است به توانایی شنوایی خرگوش اشاره می‌کند و از انسان می‌خواهد تا به شنوایی خود غره نشود:

ز شنوایی خود چندین بمفروش
که بانگی بشنود، ده میل، خرگوش
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۶).

نام خروس در مقاله یازدهم اسرارنامه آمده است که به ویژگی تاج‌دار بودن او اشاره شده است:

اگر تاجت دهد آن‌هم فسوس است
که یعنی او شریک آن خروس است
(همان: ۱۷۸).

درّاج تنها در مقدمه داستان منطق‌الطیر (عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۰) یاد شده است. این پرنده با صفت «معراج الست» معرفی شده است اما اشاره‌ای به هیچ‌یک از ویژگی‌های ظاهری آن نشده است.

سمندر تنها در آغاز کتاب مصیبت‌نامه و در ارتباط با داستان حضرت ابراهیم آمده است و اشاره به جانوری افسانه‌ای است که «در آتش شود و از آن خوشی و لذت یابد»(رازی، ۱۳۶۵: ۱۲۰):

آتشی در دست دشمن درگرفت
تا خلیلش طبعِ اسمندر گرفت
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۲۱).

در مقاله شانزدهم منظومه اسرارنامه در حکایت شاه و گدا، شاه لباسی از پوست سمور پوشیده است که شاعر بدان اشاره می‌کند: «شهی را دید می‌شد در سموری» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۸)

نام سوسمار در منطق‌الطیر آمده است که شاهدِ پیامبر(ص) است در هنگامهٔ دعوتِ حیوان:

دعوتِ حیوان چو کرد آشکار
شاهدش بزغاله بود و سوسمار
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۴۵).

ملخ در ترکیب «مور و ملخ» در حکایتِ سلطان محمود و ایاز (همان: ۴۰۶) و حکایتی از امیری دیگر در مقاله سی‌و ششم مصیبت‌نامه (عطار، ۱۳۸۸: ۴۱۳) برای نشان دادن تعدادِ زیاد سپاهیان به‌کاررفته است.

عطار موسیجه را در آغازِ کتاب منطق‌الطیر آورده و او را «موسیقارزن در معرفت» معرفی می‌کند. او موسیجه را در مجاورت موسی به‌کاربرده و او را چون موسی می‌بیند که - آتشی را از دور دیده است (عطار، ۱۳۸۴: ۲۵۹).

نخچیر را عطار در حکایت حسن بصری و اربعه در الهی‌نامه چنین آورده است «بسی بزکوهی و نخچیر و آهو» (عطار، ۱۳۹۲: ۲۰۴). باوجود این‌که فرهنگ‌ها نخچیر را به معنای شکار آورده‌اند اما سیاق متن نشان می‌دهد عطار شکار ویژه-ای را درنظر دارد. هیچ نشانه دیگری از این جانور در آثار دیگر وجود ندارد.

عطار یوز را در منطق‌الطیر و حکایت دو روباه که پیش از این ذکر شد آورده و به استفاده از آن در شکار اشاره می‌کند (عطار، ۱۳۸۴: ۳۲۲).

جدول زیر ویژگی‌ها و مفاهیم انسانی را که با نشانه‌های جانوری آورده شده است نمایش می‌دهد.

شماره	ویژگی‌ها و مفاهیم انسانی	نام جانور
۱	نفس	سگ، خر، ماهی، گاو، گرگ، خوک
۲	عشق	بلبل، پروانه، آهو، کبک، حربا
۳	توانایی و قدرت	شیر، پیل، اسب، باز، سیمرغ
٤	ناچیز، خرد، تن نزار، ضعف	مور، مگس، صعوه، گنجشک
٥	شهوت	خر، مار، کژدم، ثعبان (اژدها)
٦	حرص و طمع	موش، بوتیمار، جعل
۷	نادانی، جهالت و گمراهی	خر، گاو، پروانه
۸	غرور و خودبینی	زنبور، خفاش
۹	دغل‌باز	گرگ، روباه
۱۰	همت	مور، باز
۱۱	شوکت و ثروت	[دارنده] پیل، اسب
۱۲	ستمکار	گرگ
۱۳	شرارت	مار
۱٤	رنج و درد	نیش کژدم
۱٥	تیزفهمی	هدهد
۱٦	سعادت بخشی	هما
۱۷	وفاداری	سگ
۱۸	پاکدامنی	آهو
۱۹	نقصان	پشه (سارخک)
۲۰	بدخوی	گرگ
۲۱	کین ورزی	مور
۲۲	بی‌شرمی	گربه
۲۳	دل ضعیف	صعوه
۲٤	خشم و آزرم	تذرو
۲٥	بی‌وفایی	فاخته
۲٦	چندرنگی	قلقوس
۲۷	پلیدی	خوک

نام حیوانات خاص

عطار در مجموعه منظومه‌ها به نام پنج حیوان خاص اشاره می‌کند: بُراق، دُلدُل، رَخش، شَبدیز و ناقِه.

نام براق هشت بار در منظومه‌ها آورده شده است. عطار براق را از جنس نور دانسته که از باد هم پیشی می‌گیرد:

سراپایش ز نور حق بُد آباد
ز تیزی خود سَبَق می‌برد از باد
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۰).

عطار تعابیر براقِ عشق (همان: ۲۶۲) و براقی از عدم (عطار، ۱۳۸۴: ۴۱۵) را نیز به‌کاربرده است. در مصیبت‌نامه تقابل عقل و جان را به تقابل لاشه و براق تشبیه کرده است (عطار، ۱۳۸۸: ۴۴۵).

عطار در اسرارنامه و منطق‌الطیر به دُلدُل اشاره کرده است اما هیچ‌یک از ویژگی‌های آن را ذکر نکرده است. در منطق‌الطیر تعبیر دلدلِ‌درد را به‌کاربرده (همان: ۴۳۶) و در اسرارنامه از تعبیرِ رخشِ دلدل برای مرکب حضرت علی استفاده کرده است: «به تن رستم، سوار رخشِ دلدل» (عطار، ۱۳۸۶: ۱۰۵).

رخش در اسرارنامه، الهی‌نامه و مصیبت‌نامه آمده است. در اسرارنامه، در حکایت پادشاه و دیوانه، پادشاه چرخِ زمانه را به رخش تشبیه می‌کند: «چو خورشید است تاجم، چرخ رخشم» (همان: ۲۴۳). در مصیبت‌نامه اشاره می‌کند: «روستم را رخشِ رستم می‌کشد» (عطار، ۱۳۸۸: ۴۴۴) که ظاهراً ضرب‌المثلی بوده است. در الهی‌نامه، رخش را برای اسبی غیر از مرکب رستم به‌کاربرده است و از آن معنای اسبی ارزشمند استنباط می‌شود:

مگر می‌رفت رخشی تنگ‌بسته
سر افساری مرصع برنشسته
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۹۴).

شبدیز در الهی‌نامه و منطق‌الطیر آمده است. اگرچه در اصل نام اسب خسروپرویز بوده است اما عطار آن را به معنای مطلق اسب به‌کاربرده است:

بدو گفتند کز بغداد شبدیز
به بصره تاختی از بهرِ خونریز
(همان: ۲۳۸).

عطار ناقه را در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر آورده است و در هردو منظومه به بیرون آمدن ناقه از دلِ سنگ اشاره کرده است: «ناقه از سنگی پدیدار آورد» (عطار،۱۳۸۴: ۲۳۴). در مصیبت‌نامه، به روایتی از پیامبر(ص) درباره حضرت علی(ع) اشاره می‌نماید:

گر به‌حق گویی الحق بود خوش
اشتر حق، شیر حق را بارکش
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

نتیجه‌گیری

عطار نیشابوری شاعر برجسته سده ششم و هفتم خراسان بزرگ در مجموعه منظومه‌های چهارگانه خویش، حکایت-هایی را از زبان جانوران نقل کرده و یا تمثیل‌های جانوری کوتاه و بلندی را به‌کار گرفته است. مجموعه منظومه‌ها از هفتاد و چهار حیوان استفاده کرده‌اند و به غیر از موارد معدودی که حیوانات تنها برای پیش بردن داستان به‌کار گرفته‌شده‌اند، به-کارگیری آن‌ها برای اشاره به معنایی خاص و در جهت پیش‌برد اهداف شاعر بوده است. عطار در مجموعه منظومه‌ها به سه دسته از ویژگی‌های حیوانات اشاره می‌کند: ۱. ویژگی‌های ذاتی و غریزی مانند درنده‌خویی برخی حیوانات وحشی. ۲. ویژگی‌های خیالی که انسان‌ها به حیوانات نسبت می‌دهند مانند رهبری هدهد. ۳. ویژگی‌های بازتابی شرطیِ حیوانات که حاصلِ دخالت انسان در زیست جانوری است مانند ساعدنشینیِ سلطانیِ باز. او با تکیه‌بر یک یا چند ویژگی از مجموعه این ویژگی‌ها و بیانِ آن‌ها در بخش‌هایی که بدان نیازمند است، می‌کوشد تا با زبانی استعاری و نمادین آموزه-ها و حقایق خویش را به مخاطب انتقال دهد. مطالعه و بررسی این ویژگی‌ها می‌تواند از سویی به فهم اندیشه‌های عطار کمک نماید و از سوی دیگر دانش ما را درباره گفتارهای جانوری دوره عطار افزایش دهد. در این مقاله تلاش شده است تا تمامی این ویژگی‌ها و معناهای نمادین آن‌ها بررسی شود. رابطه‌های میان جانوران و بررسی ارزش‌های آن‌ها در

نسبت با یکدیگر می‌تواند این نظام‌بندی و درنتیجه گفتمان جانوری را کامل نماید که با عنایت به محدودیت‌های ساختاری و شکلی مقاله در مطلبی جداگانه بدان پرداخته خواهد شد. در ادامه بررسی و مقایسه گفتارهای دیگر ادبی مانند گفتار فلسفی، فقهی، علمی و غیره می‌تواند به فهم گفتمان جانوری این دوره کمک شایانی نماید. نگارندگان این مقاله، موضوع فوق را در ادامه مقاله حاضر به‌عنوان پیشنهاد تحقیقی جدید ارائه می‌دهند.

فهرست منابع

۱. ***قرآن کریم***.

۲. ابوالرجاء قمی، نجم‌الدین. (۱۳۴۵). ***تاریخ‌الوزراء***. به‌کوشش محمدتقی دانش‌پژوه. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۳. بازگیر، مهناز. (۱۳۹۶). «سگ در حوزه تمثیل در کلام سنایی و عطار و مولانا». ***تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی***. (شماره ۳۲)، ۵۱-۲۹.

۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۵). ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***. تهران: علمی و فرهنگی.

۵. تقوی، محمد. (۱۳۷۶). ***حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی***، تهران: روزنه.

۶. خلیلی، کامیاب. (۱۳۸۴). ***فرهنگ اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های جانوری در زبان فارسی***. تهران: قصیده‌سرا.

۷. رازی، شهمردان‌بن‌ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). ***نزهت‌نامه علایی***. ترجمه فرهنگ جهانسوز، تهران: موسسه مطالعات‌وتحقیقات فرهنگی.

۸. رحیمی، امین؛ و همکاران. (۱۳۹۳). «نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه‌بر آثار سنایی، عطار و مولوی». ***متن پژوهی ادبی***. (شماره ۶۲)، ۱۷۳-۱۴۷.

۹. روحانی، مسعود، و محمد عنایتي قادیکلایی. (۱۳۹۵). «تقابل‌های دوگانه در غزلیات عطار نیشابوری». ***زبان و ادبیات فارسي***. (شماره ۸۱)، ۲۲۱-۲۰۱.

۱۰. ریتر، هلموت. (۱۳۸۸). ***دریای جان***. ج۱. ترجمه عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایوری. تهران: الهدی.

۱۱. سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۰). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. تهران: کتابخانه طهوری.

۱۲. صفایی، علی؛ و رقیه آلیانی. (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی عرفانی تقابل‌های دوگانه نمادهای حیوانی در غزلیات شمس». ***ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)***. (شماره ۱۲)، ۱۹۴-۱۶۱.

۱۳. طوسی، محمد بن محمد بن احمد. (۱۳۴۵). ***عجایب-المخلوقات***. به‌اهتمام منوچهر ستوده. تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.

۱۴. عبداللهی، منیژه. (۱۳۸۱). ***فرهنگ اصطلاحات و ضرب-المثل‌های جانوری در زبان فارسی***. تهران: پژوهنده.

۱۵. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۶). ***اسرارنامه***. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۶. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۹۲). ***الهی‌نامه***. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۷. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). ***مصیبت-نامه***. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۸. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۴). ***منطق‌الطیر***. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

۱۹. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۴۰.۱۳۳۹). ***شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری***. تهران: انجمن آثار ملی.

۲۰. گلی آیسک، مجتبی. (۱۳۹۲). ***فرهنگ نمادشناسی پرندگان در شعر عرفانی (منطق‌الطیر، مثنوی مولانا، دیوان حافظ، دیوان عطار)***. ج۱. تهران: سروش.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۵۷-۷۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۱۲

تحولات پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور سده‌های سوم و چهارم هجری (از شیوهٔ ساسانی‌مآب تا آسیای مرکزی‌گونه)

➢ **محمد محمدی:** دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

➢ **محمدتقی آشوری:** استاد دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (taghi.ashouri@gmail.com)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل شیوه‌های پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور در سده‌های سوم و چهارم هجری/ نهم و دهم میلادی و جایگاه آن در روند تاریخی هنرهای پیکره‌نمای ایران می‌پردازد و شامل تکه‌دیوارنگاره‌های تاکستان‌تپه، قنات‌تپه و تپهٔ سبزپوشان است. در این بررسی ترکیب‌بندی، روابط و حالتِ پیکره‌ها با اصول تصویرنگاریِ ساسانی معنادار می‌نماید، به‌ویژه آثاری چون دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» تاکستان‌تپه که نمایانگر مهم‌ترین تحول در پیکره‌نگاری در هنر ایران صدر اسلام است. درمجموع این مجموعه نشانگر سه مرحلهٔ زمانی و هنری در دیوارنگاری نیشابور است. مرحلهٔ نخست و به نظر کهن‌تر، مجموعهٔ تاکستان‌تپه است که با اسلوبِ تمام‌خطیِ هنر ساسانی همانند به نظر می‌رسد، این آثار عمدتاً فاقد رنگ و با کیفیت خطی یکسان و طراحی‌گونه است. در مرحله یا گونهٔ دوم، آثار تپه سبزپوشان جای دارند که ویژگی‌های کار با قلم‌مو را بر خود دارند و تمایز آن‌ها با گروه پیشین در قلم‌پردازی و رنگ‌آمیزی است. مرحله یا گونهٔ سوم، آثار قنات‌تپه است که نمایانگر ورود عناصر و کیفیّات هنری شمال شرق ایران و آسیای مرکزی است. چهرهٔ ماه‌رخ، ابروهای کمانی و چشمان بادامی و باریک در چهره‌پردازی و قلم‌گیری و ظرافت در طراحی از ویژگی‌های این مرحله یا دسته است. این آثار که خود نمایانگر واپسین و آخرین دوره یا مرحلهٔ دیوارنگاری در نیشابور می‌نماید، بازتاب حضور و چیرگیِ قوم‌های مهاجر آسیای مرکزی در نیشابور است که دیوارنگاره «شکارگر» در قنات‌تپه عالی‌ترین جلوهٔ آن می‌نماید. به‌طورکلی، دگرگونیِ پیکره‌نگاری از شیوهٔ ساسانی‌مآب یا پساساسانیِ صدر اسلام با ویژگیِ یکسره خطی و بی‌رنگ و تا حدی رسمی، با میانجیِ شیوهٔ تاکستان‌تپه که برخی تأثیراتِ آغاز دوره اسلامی را بر خود دارد به شیوه‌ای پویا و جان‌دار که مهم‌ترین تمایزِ آن قلم‌گیری و خطِ پرنیروی طراحی و نمایشِ واقع‌نمایانهٔ کالبد انسانی است.

واژگان کلیدی: پیکره‌نگاری، دیوارنگاره‌های نیشابور، هنر سامانی، هنر ایران اسلامی

Abstract

The present study examines the Figural representation and drawing in Neyshabur Murals in the ninth and tenth centuries: these murals include some wall paintings and drawings from Vineyard Tepe, Qanat Tepe and Sabzpushan. In total, this collection represents three artistic and temporal phases in the Neyshabur mural: the first, and presumably the oldest, is Vineyard Tepe, which has more similarity to the contour type of Sasanian art. In this manner, which has many counterparts in metal artworks, stone reliefs and plaster sgrafitto, the focus is on the quality of the line; these works usually are colorless and drawing-like. In the second phase, there are Sabzpushan murals that feature the brush work and their distinction from the earlier group in stylization and painting. On the other hand, these have origins in Sasanian formal arts and then in the early Islamic period, as in Samarra. The third phase or type is of Qanat Tepe works that represent the artistic elements and influences of northeast Iran and Central Asia; moon face, arched eyebrows and almonds and narrow eyes in physiognomy. The delicate delineation of Sabzpushan Murals is characteristics. These artistic devices may reflect the presence of artist immigrant from Central Asia in Neyshabur. The "hunter" mural in Qanat Tepe could be the most magnificent evidence. In this process, the linear, colorless and somehow formal Sasanian-like or post-Sasanian-like figural representation manner of early Islamic era are transferred from Vineyard Tepe style, which is the mediator between these two phases, to a dynamic manner that is distinguished by powerful delineated and realistic representation of the human figure.

Keywords: Samanian Art, Neyshabur Murals, Figural representation in Islam

این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «گونه‌شناسی پیکره‌نگاری در هنرهای تصویری ایران اسلامی از سده سوم تا ششم هجری» در دانشگاه هنر تهران به راهنمایی نویسنده دوم است.

***نویسنده مسئول مکاتبات: محمد محمدی (۰۹۱۰۲۲۹۰۲۶۹) (mohammad.mohammadi000@gmail.com)**

مقدمه

دیوارنگاره‌های نیشابور رهاوردِ کاوش‌های موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک به سرپرستی چارلز ویلکینسون در آغاز سدهٔ چهاردهم هجری در نیشابورِ باستانی از کاوش‌گاه‌های تپه‌مدرسه، تاکستان‌تپه، تپهٔ سبزپوشان و قنات‌تپه است و از آنِ سده‌های سوم و چهارم هجری/نهم و دهم میلادی برآورد می‌شود. آثار یافت‌شدهٔ نشان‌دهندهٔ پویایی و جنبشی هنری، پس از روی کار آمدن طاهریان (۲۵۲-۲۰۰ق/۸۷۳-۸۲۱م)، پایتخت‌شدنِ نیشابور و به‌ویژه پس از قدرت‌یابیِ یعقوب لیثِ صفاری (۲۴۰-۲۵۸ق/۸۷۹-۸۶۱م) است. پس از ویلکینسون، سیف‌الله کامبخش‌فرد و ریچارد بولیت در دههٔ ۱۳۴۰هجری به کاوش در کهن‌دژِ نیشابور پرداختند، البته تمرکز این دو باستان‌شناس بر سفالینه‌ها در نیشابور بود. پس از این دو محمود موسوی و رجب‌علی لباف‌خانیکی در دو مقطع در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۸۰ هجری در کاوش‌گاه‌های نیشابور به کاوش پرداختند، اما هیچ‌یک بر دیوارنگاره‌ها تمرکز نداشتند و بیشتر توجه‌شان بر سفالینه‌های نیشابور بود.

کاوش‌های نیشابور به یافتن چندین کاوش‌گاه، ازجمله تپهٔ آلپ‌ارسلان که ارگ باستانی نیشابور را در برمی‌گرفت، تپه‌مدرسه که نمایانگر گسترش بودباش‌ها به بیرون ارگ در سده‌های دوم‌وسوم هجری/ هشتم‌ونهم‌هجری در زمان عباسیان (۱۳۲-۶۳۷ق/۷۵۰-۱۲۵۸م) و مسجدی از آنِ نیمه دوم سده دوم هجری/ هشتم میلادی بود، تپه‌های سبزپوشان، روستاتپه، تاکستان‌تپه و تپه‌فلکی نمایانگر گسترش شهر به‌سوی غرب است. این کاوش‌گاه‌ها عمدتاً تا سدهٔ ششم هجری/ دوازدهم میلادی بودباشِ نیشابوریان بودند و صرفاً روستاتپه در سدهٔ هفتم هجری/سیزدهم میلادی همچنان ساکنانی داشت (URL1). آسیب‌دیدگی مفرط دیوارنگاره‌های نیشابور امکان برخی بررسی‌ها و سنجش‌ها را از آن‌ها گرفته است. به هر ترتیب تنها «شکارگر قوش به دست» در تاکستان‌تپه و تا حدی «دو ملازم» در قنات‌تپه در وضعیّتی است که امکان بررسی‌های ابتدایی را دارد. دیوارنگارهٔ «شیر و شیربان» نیز رد مشخّصی از بدن پیکره بر خود ندارد، دیوارنگارهٔ «شکارگر سوار بر اسب» نیز امکان بازسازیِ حدسی بخش‌های آسیب‌دیده را برای بررسی یا هم‌سنجی نمی‌دهد.

پیشینه پژوهش

مهم‌ترین و بنیادی‌ترین پژوهش دربارهٔ این دیوارنگاره‌ها به دست ویلکینسون *Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration* پدید آمده است. پژوهش‌های پسین در این‌باره عمدتاً به جزییاتی همچون رابطه با دیوارنگاری در آسیای مرکزی و سرزمین‌های غرب جهان اسلام پرداخته است. البته اگر فراوانی سکه‌ها و نظر جمعی باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران را مدنظر آوریم، عمدتاً برای دیوارنگاره‌های نیشابور تاریخ نیمهٔ نخست چهارم هجری/ سدهٔ دهم میلادی را پیشنهاد می‌دهند. Eleanor Sims, *Peerless Images* و Canby, *Encyclopædia Iranica* کم‌وبیش پس از ویلکینسون هیچ پژوهش فراگیر دیگری دربارهٔ دیوارنگاره‌های نیشابور صورت نگرفت و پژوهش‌های بعدی بیش‌تر بر جزییات و برخی هم‌سنجی پرداخته‌اند. پرویز هلاکویی و همکاران *Early Islamic Pigments at Nishapur, north-eastren Iran: Studies on the painted fragments preserved at The Metropolitan Musuem of Art* در موزهٔ متروپولیتن با آزمایش‌های طیف‌سنجی، پرتونگاری X و طیف‌نگاریِ فلورسنت و مشاهدات میکروسکوپی برای زمان‌سنجی و یافتنِ رنگیزه‌ها بر ۱۲۰ نمونه از ۴۲ قطعهٔ بازماندهٔ دیوارنگاره‌های نیشابور در آن موزه گذشته از قرمزِ شنگرف[1]، قرمزِ سُرنجی[2]، قرمزِ شادنه (هماتیت[3])، آبی لاجوردی، آبی نیلی، زردِ لیمونیت، سیاهِ زغال[4]، سبز آتاکامیت، سفیدِ کلسیت و سفیدِ گچی که در دیگر آثار آن دوره نیز دیده شده است، زرد وُلفنایت، زردسبز پیرومُرفیت، زردِ فوئنیکوکرآیت، زردِ کائولینیت، زردِ آلونیت و زردقهوه‌ایِ ژاروسیت است. این رنگیزه‌ها در نیشابور در سده‌های سوم تا پنجم ه/نهم تا یازدهم م با آزمون و خطا فرآوری می‌شدند و گزینه‌های رنگی‌ای که عمدتاً پس از سدهٔ ششم هجری

1. Vermilion
2. Lead
3. Hematite
4. Carbon Black

/دوازدهم میلادی در هنر اسلامی مشاهده شد در این مجموعه به کار نرفته‌اند. در این پژوهش زمان پدید آمدن دیوارنگاره‌های تپهٔ سبزپوشان با بستر رُخام و گچ سده‌های دوم تا چهارم هجری/ هشتم تا دهم میلادی، دیوارنگاره‌های تاکستان‌تپه با بستر گچی سده‌های سوم و چهارم هجری /نهم و دهم میلادی، دیوارنگاره‌های تپه‌مدرسه با بستر گل و گچ سده‌های چهارم تا ششم هجری/ دهم تا دوازدهم میلادی و دیوارنگاره‌های قنات‌تپه بر بستر آهکی سدهٔ ششم ه/دوازدهم برآورد شده است.

فین‌بر بری فلود Finbarr B. Flood, *Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Paintings* با اشاره به ردیف‌نقش‌های یافت‌شده از تپه‌مدرسه و دیوارنگاره‌های همتای آن در تالار بار عامِ کاخ اموی قُصیر العمرا (حدود ۱۰۱ق/۷۲۰م) در اردن که به‌نوبهٔ خود از پرستشگاه آمون (حدود ۳۰۰م) در مصر دورانِ حکمرانی رومیان الهام گرفته بود، بر آن است که احتمالاً این‌گونه دیوارنگاره‌های تزیینی ردیف‌نقش پایینیِ دیوارنگاره‌های پیکره‌نما و روایی‌ای بوده‌اند که از آن‌ها اثری بر جا نمانده است. اگرچه این دیدگاه با توجه به انتقال و وام‌گیری دیوارنگاریِ مسلمانان از مصریان باستان است، اما پیشینهٔ غنی دیوارنگاری، سنگ‌نگاری و گچ‌نگاره‌های ساسانی در ایران، نشان از وجود سنت تصویریِ بزرگ اندازه و باشکوه در ایران آغاز دورهٔ اسلامی است. اما اشارهٔ او به یک مورد شباهت میان نقش‌های سامرای II و نیشابور برخلاف نظر او گواهی بر انتقال وارونهٔ آن، یعنی از ساسانیان به سامرا، می‌تواند باشد.

روش پژوهش

هدف پژوهش کنونی بررسی مراحل تطبیقی و هم‌سنجانهٔ مراحل سه‌گانه یا شیوه‌های پیکره‌نگاری در دیوارنگاره‌های نیشابور با هنر پساساسانیِ صدر اسلام، آسیای مرکزی و اسلامیِ آغازین بوده است. بنابراین پرسش اصلی این پژوهش نسبت پیکره‌نگاری و دیوارنگاری هر دوره یا تپه کاوش‌گاه‌ها با هنر پیش از خود و هم‌عصر خود است. روش پژوهش کنونی مبتنی بر مطالعهٔ کتابخانه‌ای و تحلیل کیفی داده‌ها برای همسنجی و مقایسهٔ داده‌ها و استقرای نتایج است. در این راستا نخست که به تحلیل صوری دیوارنگاره‌ها با همتاهای تاریخی و جغرافیایی خود و سپس یافته‌های آزمایشگاهی و نیز داده‌های باستان‌شناسان، تحلیل محتوایی آن‌ها و در نهایت برآیند و نتیجه‌گیری از این مجموعه پرداخته شده است.

دیوارنگاره‌های نیشابور

سنت دیوارنگاری و سنگ‌نگاری در ایران باستان پربار و پرثمر بود، با توجه به یافته‌های دو دههٔ گذشتهٔ باستان‌شناسان و تاریخ‌نگاران در خراسان و که از دو سبک متمایز دیوارنگاری/نقاشی در ایران دورهٔ ساسانی سخن می‌گفتند، این سنت در ایران دورهٔ اسلامی نیز به همان روال تداوم داشت. «بازل گری بر آن است که سنت دیوارنگاری ساسانی تا زمان یاقوت حموی [اوایل سدهٔ هفتم هجری] ادامه داشته است. [...] نمونه‌های کافی برای اثبات این سنّت دیوارنگاری یادمانی ساسانی بر جای نمانده‌اند. هرتسفلد باور داشت که [...] هم‌تراز با نقش‌برجستهٔ سنگی یادمانی، یک مکتب دیوارنگاری هم وجود داشت که به سیّاق حجّاری فیروزآباد [نقش کم‌برجستهٔ پیروزی اردشیر بابکان بر اردوان پنجم]، تقریباً تخت و بدون برجسته‌نمایی بود» (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۵-۳۲٤).

جدول ۱. دیوارنگاره‌ها و پیکره‌نگاره‌های نیشابور بر اساس یافته‌های ویلکینسون (Wilkinson, 1986)

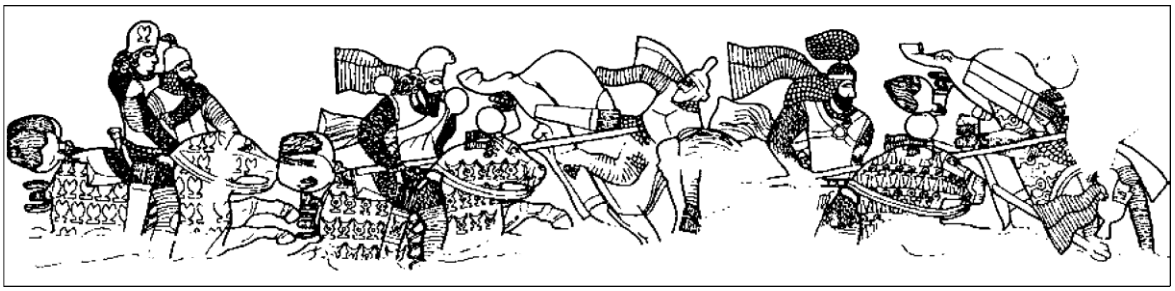
تپه	نوع اثر یا آثار	جزییات	کاوش گاه	زمان
تپه‌مدرسه	گچ‌بری و گچ قالب خورده	آرایه‌های تزیینی و نوشتاری	نمازخانه (بخشی از مجموعهٔ ارگ مانند)	سدهٔ سوم هجری/ نهم میلادی یا نیمهٔ دوم سده چهارم هجری/ دهم میلادی
تاکستان‌تپه	طراحی و گچ‌نگاری	دستهٔ شتران، سوار و اسب، شکارگر قوش به دست، شیر و شیربان	کوره‌راه (سوار و اسب)، خانهٔ یکی از بزرگان و مهتران (دیگر طرح‌ها)	سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی
سبزپوشان	دیوارنگاری و گچ‌بری	ردیف‌نقش‌ها، تکه دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده	ایوان و طاقچه‌های خانه‌های مردم عادی	سده‌های دوم تا چهارم هجری/ هشتم تا دهم میلادی
قنات‌تپه	دیوارنگاری، گچ‌بری و گچ‌نگاری	ردیف‌نقش‌ها، تکه دیوارنگاره‌های آسیب‌دیده، شکارگر اسب‌سوار و دو ملازم	محراب مسجد و گرمابه	سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی

نکتهٔ مهم در یافته‌های این تپه‌ها آن است که هر یک ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متفاوتی دارند و جز برخی گچ‌بری‌ها و دیوارنگاره‌های تزیینی قاب‌بندی شده، یافته‌ها همسان نیستند. برای مثال، دیوارنگاره‌های پیکره‌نما از تاکستان‌تپه، تپهٔ سبزپوشان و قنات‌تپه یافت شده‌اند و حتی کیفیت و ویژگی‌های پیکره‌نگاری‌های این دیوارنگاره‌ها نیز یکسان نیستند. به هر روی دیوارنگاره‌ها در تاکستان‌تپه در یک مجموعهٔ بزرگِ کاخ‌وار از آنِ یکی از بزرگان شهر، در تپهٔ سبزپوشان در مجموعه‌ای از خانه‌های ساکنان معمولی شهر و در قنات‌تپه در گرمابه‌ای در میان خانه‌های بخش مرکزی نیشابور باستان یافت شده‌اند. دیوارنگاره‌ها شامل چهار قطعهٔ بزرگ از دیوارنگاره و قطعاتی کوچک از خُرده‌دیوارنگاره می‌شود؛ دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» و «شیربان و شیر» از تاکستان‌تپه، خُرده‌دیوارنگاره‌هایی با چهره‌های انسانی و غیرانسانی از تپهٔ سبزپوشان و دو دیوارنگارهٔ آسیب‌دیدهٔ «شکارگر سوار بر اسب» و «دو ملازم» به همراهِ خرده‌دیواره‌نگاره‌هایی با چهرهٔ انسان از قنات‌تپه یافت شده‌اند.

پیکره‌نگاره‌های دیوارنگاره‌ها

دیوارنگاره‌های «شکارگر قوش به دست» و «شیر و شیربان» که بر دو دیوار روبه‌رویِ هم در تاکستان‌تپه یافت شده‌اند، بر اساس بررسی‌ها و نظر ویلکینسون (Wilkinson, 1986: 218) احتمالاً از آنِ نیمهٔ نخست سدهٔ چهارم هجری/ سدهٔ دهم میلادی هست. در دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست»، چهره‌ها را مخدوش و نابود کرده‌اند که این کار به‌عمد و در واقع، نمایانگر صورت‌شکنی در زمانی نه‌چندان دورتر از زمانِ پدیدآوریِ اثر است. مجموعهٔ V6 که این دیوارنگاره‌ها در تاکستان‌تپه در آن جای داشتند، ممکن است خانهٔ فرمانروای سامانی نیشابور باشد. تلاش ویلکینسون برای شناسایی سوار قوش به دست ره به‌جایی نبرد اما با آن‌که زمان دیوارنگاره را سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی می‌انگارد شخصیت ایستاده را فرماندار نیشابور، حتی عبدالله بن طاهر سدهٔ سوم/نهم فرمانروای طاهریِ نیشابور، به‌احتمال بیشتر در دورهٔ سامانی (سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی) می‌داند. به هر روی، کلاه‌خودِ نوک‌تیز گونه‌ای که روی پیشانیِ فرد را می‌گرفته به‌گونه‌ای است که پیش‌تر نمونهٔ ابریشمینی از آن از بلخ و نمونهٔ فلزینِ آن‌که از آنِ جنگاوری سکایی بوده از گوری در رومانی یافت شده است. بازوبند نوشتاردار این شکارگر که در آثار هم‌عصر خود مانند سفال‌نگاره‌ها همانندی ندارد بنا به اشارهٔ فُن‌لوکُک (Le Coq, 1926: 74) دست‌کم در نقاشی‌های تورفان بستن بازوبند در میان بزرگان ایرانی رسم و باب بوده است. شلوار وی نمایانگر شلوارهای مهتران ساسانی و پارتی-اشکانی است که در سیمینه‌ای ساسانی بر تن شاپور دوم و یک لوح فلزیِ یافت‌شده از کاخ چال‌تَرخان دیده شده است. اسب در این دیوارنگاره همچون همتاهای

پیشین خود در هنر ایران ساسانی، چهارنعل تازان و در وضعیتی که هر چهار پایش روی هواست ترسیم شده است، شیوه‌ای که هنرپژوهان با عنوانِ «چهارنعل تاخت پران»[1] از آن یاد می‌کنند. کیفیت خطیِ خطوط شکل‌ساز[2] این اثر که از ابتدا هم تک‌رنگ کار شده بود با آثار ساسانی و سغدی برابری می‌کند و یادآور دیوارنگارهٔ سغدی جنگاور است (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 116). این شیوهٔ نمایش اسب در حالِ تاخت در هنر ایران پیشینه‌ای دور و دیر دارد؛ در تصویر ۱ که سنگ‌نگارهٔ پیروزی اردشیر نخست (۲۲۴-۲۴۱م) بر اردوان پنجم در تنگابِ فیروزآباد را به نمایش می‌گذارد و نخستین سنگ‌نگارهٔ شاهنشاهِ ساسانی است، همهٔ اسب‌ها در این سنگ‌نگاره و دیگر آثار ساسانی بدین‌شیوه کار شده‌اند. (هینتس، ۱۳۸۷: ۱۸۷-۱۸۵)

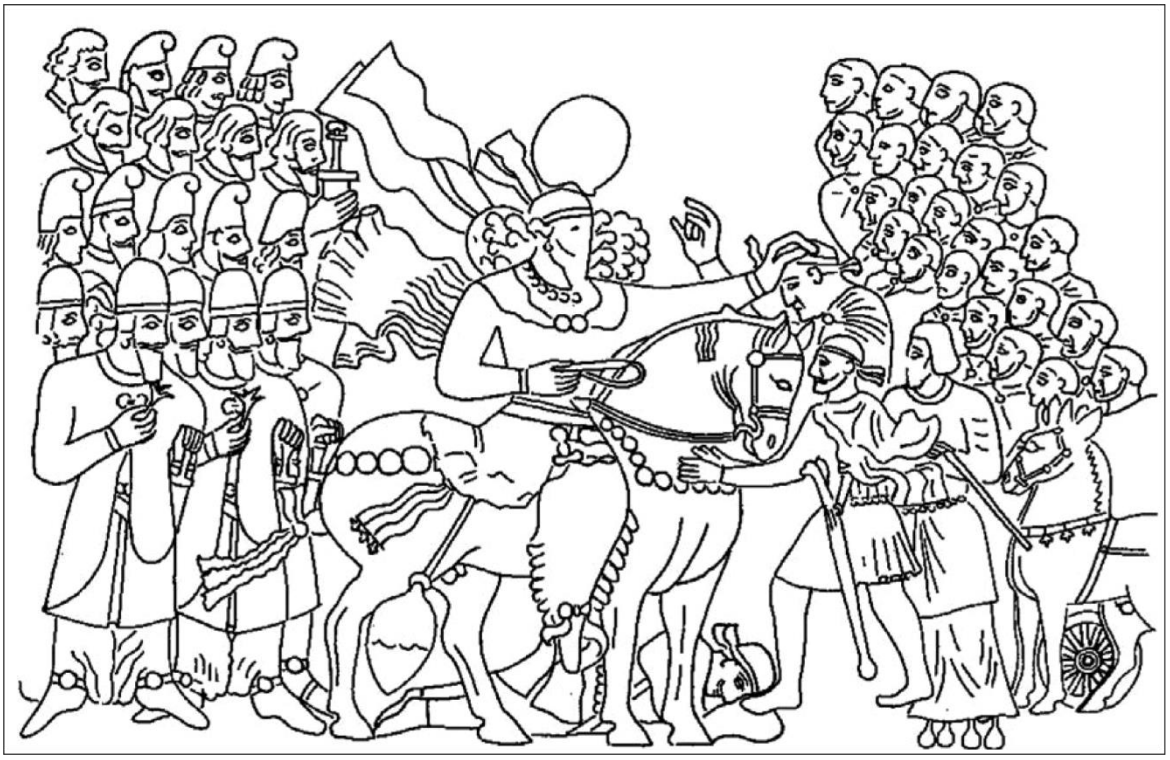


تصویر ۱: طرحِ سنگ‌نگارهٔ پیروزی اردشیر نخست بر اردوان پنجم (Von Gall, 1990: 20)

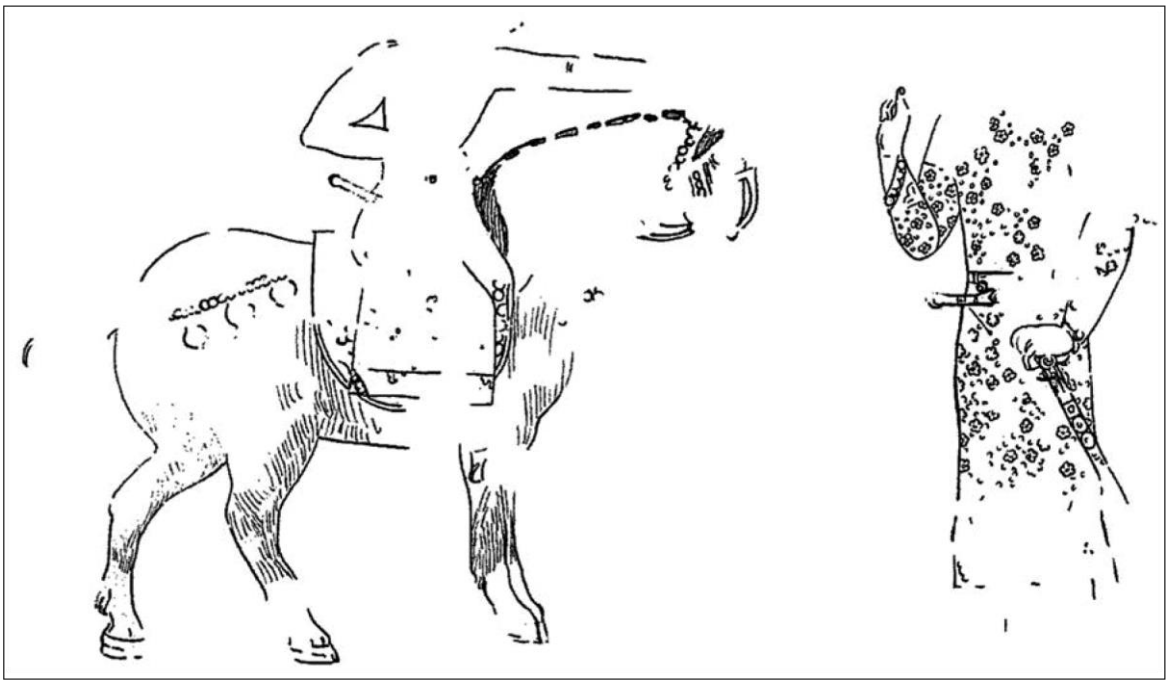
باوجود این‌که تمرکز عمدهٔ پژوهشگران بر شخصیت سوار بر اسب در این دیوارنگاره بوده است اما به نظر می‌رسد شخصیت محوری و والامقام اصلی این دیوارنگاره، پیکرهٔ آسیب‌دیده و بسیار بزرگ‌تری است که در پشت سر سوار دیده می‌شود. ویلکینسون (Wilkinson, 1986: 206) اشاره کرده که دیوارنگارهٔ پیکرهٔ ایستاده به‌گونه‌ای آسیب‌دیده و جابه‌جاشده که امکان بازسازی شکل نخستین آن نبوده است. همچنان‌که در تصویر دیده می‌شود، کلاه یا سرپوش پیکرهٔ ایستاده از جای اصلی جابه‌جاشده و پایین آمده است. در عمل نیز ردّی از دیگر بخش‌های این پیکره‌نگاره بر جا نمانده، ولی همین بخش بازمانده نشان‌دهندهٔ سترگ و بزرگ‌بودن شخصیت به تصویر کشیده شده دارد. ویلکینسون به‌درستی اشاره می‌کند که این پیکره نمایانگر شخصیتی والاتر از شخص سوار بر اسب بوده و برخلاف انتظار، این پیکرهٔ ایستاده شخصیت اصلی و مرکزی این دیوارنگاره بوده است. با نگاهی به سنگ‌نگاره‌های ساسانی و دیوارنگاره‌های سغدی می‌توان بر درستیِ این نظر او صحه می‌گذارد. هم در هنر ساسانی (تصویر ۲، سنگ‌نگارهٔ پیروزی شاپور نخست بر امپراتوران رومی در داراب) و هم در هنر سغدی (تصویر ۳، دیوارنگاره‌ای از مجموعهٔ «خوان‌های رستم») ترکیب‌بندی‌هایی با درون‌مایه‌ای مشابه دیده می‌شود. در مجموعه دیوارنگارهٔ حماسهٔ رستم در پنجیکنت در صحنه‌ای رستم با قهرمان یا پهلوانی اسب‌سوار سخن می‌گوید. این دیوارنگاره نیز به‌مانند دیوارنگارهٔ تاکستان‌تپه آسیب‌دیده و ناقص است، اما دست راست رستم با حالتِ فرّهٔ روزافزون بالاست. تفاوت این دو ترکیب در آن است که در دیوارنگارهٔ سغدی اسب‌سوار رو به شخصیت اصلی، رستم، دارد، حال آن‌که در دیوارنگارهٔ نیشابور، سوار پشت به پیکرهٔ اصلی دارد که البته به دلیل درون‌مایهٔ متفاوتش است (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 117-118).

1. Flying Gallop

2. Contour



تصویر ۲: طرحِ سنگ‌نگارهٔ پیروزی شاپور بر امپراتوران روم در داراب فارس (Von Gall, 1990: 100)



تصویر ۳: طرحِ دیوارنگاره‌ای از تالار ۵۰ پنجیکنت، رستم به سخنان یکی از سرهنگان خود گوش فرا می‌دهد (Marshark, 2002: 116)

در بخش پیکره‌نگاره‌های سفالینه‌های نیشابور اشاره شد که اوا بئر (Baer, 2004: 28) بر آن بود که حالت پاها، به‌ویژه حالت یا جهت روبه‌پایین پاها در سواران و چهارزانو نشستگان برگرفته از دیوارنگاره‌های آسیای مرکزی و پیکره‌نگاری‌های بودائی است، درحالی‌که در پیکره‌نگاریِ ساسانی و سغدی نیز همین اصل، به‌ویژه همچون شاخصی برای مهتران، بزرگان، جنگاور پیروز یا فرهمند و شاهان به تصویر کشیده می‌شد. در سنگ‌نگاره‌های ساسانی اردشیر نخست و شاپور یکم و یا دیوارنگاره‌های مجموعهٔ ساسانی بندیان درگز نیز چنین است. بنابراین برخلاف نظر بئر، همچنان‌که در بررسی سیافالُنی و رُکا دِل کَندل (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 113-114).دیده

می‌شود، نمایش رو به پایینِ رویِ پا از دو جنبه معنادار است: در حالت ایستاده بر ظرافت یا ملاحتِ پیکرهٔ اصلی (به‌ویژه پیکره‌ای که تناسبات بلندقامت‌تری دارد) می‌افزاید و درعین‌حال، در حالتِ شهریار یا فرمانروای پیروز همراه باکمی خمیدگی رو به جلو بر حالتِ چیره و مسلط وی تأکیدِ بیش‌تر می‌کند. (تصویرهای ۲، ۳ و ۴) در این حالت بیانگری (اکسپرسیون) زبانِ بدنِ مهتر یا شهریاری که با زیردست و پاهای رو به پایین دارد و کمی خمیدگیِ رو به جلو تقویت می‌شود؛ این امر در دیوارنگارهٔ «شکارگر» قنات‌تپه به بهترین وجهی دیده می‌شود. دربارهٔ نقش سغدیان در شکل‌گیری دیوارنگاره‌های نیشابور نیاز به پژوهش‌های بیشتر و به عبارتی، مدارک تاریخی است، آنچه اکنون حتمی و قطعی می‌نماید کوچِ جمعی و گروهیِ سغدیان در سدهٔ دوم هجری/ هشتم میلادی از سغد به نیشابور و مرو است. از سوی دیگر پیدایش و اوج‌گیریِ نیشابور همچون یک مرکز هنری پرثمر از همین زمان است. آرایه‌های گچ‌بری و قاب‌بندی‌های گچی که در قالب ردیف‌نقش در نیشابور چون یک عنصر آرایندهٔ معماری به‌کاررفته، نمایشگر تداوم سنت‌ها و فرادادهای ایرانِ ساسانی و آسیای مرکزی در این منطقه است (Anisi, 2007: 119-134).

گزینه‌های رنگی

اشاره شد که پرویز هلاکویی و همکارانش (Holakooei & others, 2018: 175-195) در موزهٔ متروپولیتن با آزمایش‌های طیف‌سنجی، پرتونگاری X و طیف‌نگاریِ فلورسنت و مشاهدات میکروسکوپ الکترونیکی به رنگیزه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور دست‌یافته‌اند. در نیشابور چندین رنگیزهٔ جدید و نامتعارف از نگاهِ سنت تصویرنگاری زمانهٔ خود به‌کاررفته که آبی نیلی[1] از آن جمله است. هلاکویی و همکاران (Holakooei & others, 2018: 190) ضمن اشاره به رنگیزه‌های جدید و کمیاب دیگری همچون آلونیت[2]، یادآور شده‌اند که این امر نشان از آزمون و خطا در یافتنِ رنگیزه‌های جدید و شیوهٔ تکامل‌نیافته‌ای برای ساخت رنگیزه‌های تازهٔ هنری در ایران سده‌های سوم تا پنجم هجری/ نهم تا یازدهم میلادی دارد؛ برای مثال، از کاربردِ رنگیزهٔ «وُلفِنایت»[3] برای ساخت زرد اشاره‌شده که در دیوارنگاره‌های سدهٔ پنجم هجری/ یازدهم میلادی مشاهده شده است. «وُلفِنایت» و قیر طبیعی پیش‌تر در پایان دورهٔ ساسانی در دیوارنگاره‌های قلعهٔ گوری در سیمره به‌کاررفته بود و رنگیزه‌ای نارنجی‌رنگ است، حال آن‌که هنرمندان نیشابور در تلاش بودند از آن برای ساخت رنگیزهٔ زرد (احتمالاً زردنارنجی) بهره گیرند. در مجموع هلاکویی و همکارانش چنین نتیجه می‌گیرند که رنگیزه‌های آبی اولترامارین (لاجوردی) و زردِ سرب‌پایه در این دوره بومی نبوده و وارداتی بوده‌اند و دیگر رنگیزه‌ها، به‌ویژه رنگیزه‌های زردِ خاکیِ آهن‌دار از سده ششم هجری/ دوازدهم میلادی در خود نیشابور فرآوری می‌شدند. درحالی‌که پیش از این زمان، یعنی پیش از سدهٔ ششم/ دوازدهم رنگیزه‌های آثار این سده (کلسیت، شنگرف و رنگیزه‌های خاکیِ آهن‌دار) جملگی وارداتی بودند.

در بررسی تشابه‌هات، کُسُلاپُف و کالینینا یافته‌های خود و پژوهشگران پیشین موزهٔ هرمیتاژ را دربارهٔ رنگیزه‌ها و بست‌های دیوارنگاره‌های آسیای مرکزی (از سدهٔ پنجم تا هشتم میلادی) منتشر کرده‌اند. ایشان بر آن‌اند که درمجموع در همهٔ کاوشگاه‌های آزموده شده، دیوارنگاران رنگیزه‌های محلی را به‌کاربرده‌اند، به‌جز مُرداسنگ، پاراکامیت و تنُریت که کاربردشان از دید ایشان و پژوهشگران این موزه عجیب می‌نمود و رنگیزه‌هایی غیربومی هستند (Ibid: 92). در جدول ۲ رنگیزه‌های دیوارنگاره‌های پنجیکنت، افراسیاب، شهرستان، آجیناتپه، بامیان، کاکراک، خوچا و نیشابور را بر اساس گروه‌های رنگیِ آبی، سرخ، نارنجی، زرد، قهوه‌ای، سبز، مشکی و سفید و نام راهنمای رنگ[4] آن‌ها آورده شده است. برای این امر، بر اساس نام علمیِ رنگیزهٔ شناسایی‌شده

1. Indigo
2. Alunite
3. Wulfenite
٤. Colour index neme: نام راهنمای رنگ یا نمایه نام‌های رنگ‌ها را انجمن رنگرزان و رنگ‌شناسان (Society of Dyers and Colourists) پیشنهاده کرده و هر نام از سه بخش تشکیل شده است: حرف نخست نشانگر طبیعی (N) یا ساختگی (P) بودنِ آن رنگیزه؛ حرف یا حروف دوم کوتاه‌نوشتِ رنگ است (B برای آبی، Br قهوه‌ای، R سرخ و مانند این‌ها) عددِ شمارهٔ رنگ قراردادی آن برای هر رنگ است. برای مثال آبی فتالوسیانین رنگیزه شماره ۱۵ است و در اشاره به آن به آبی ۱۵ اشاره می‌شود و نه نام نجاری یا قراردادی آن (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۱).

در دیوارنگاره‌ها در آزمایش‌های پژوهشگران یادشده (برای مثال اخرای سرخ یا Red Ochre)، نام راهنمای رنگ بر اساس جداول و راهنمایِ برخط این رنگیزه‌ها در سایت‌های یادشده به‌دست‌آمده است (PR101 برای اخرای سرخ، البته PR102 نیز از همین دسته است اما با تفاوتی ظریف در فرمول شیمیایی). پس از آن، بر اساس این نام رنگی و تطبیق رنگیزه‌ها در راهنمای مواد و اسلوب‌ها و کتابچه‌های راهنمای تولیدکنندگان رنگ‌های هنری از جمله Winsor&Newton[1] و Schmincke[2]، معادل‌های امروزینِ رنگ این رنگیزه‌ها بر اساس ساخت‌مایه‌های به‌کاررفته در رنگ‌های جدید به دست آمد تا گزینه‌های رنگی این دیوارنگاره‌ها بر اساس نام‌های امروزین هنریِ رنگ‌ها به دست بیاید (در مورد «اخرای سرخ»، رنگ‌مایهٔ امروزین‌اش «قرمز ونیزی» است). این دسته رنگ‌ها در جدول ۲ گرد هم آورده شد و بدین‌ترتیب می‌توان برداشت ملموس‌تری از گزینه‌های رنگیِ به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور و آسیای مرکزی پیشِ چشم داشت.

جدول ۲. نام امروزین رنگِ رنگیزه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های نیشابور و مقایسهٔ آن با آثار آسیای مرکزی (منبع: نگارندگان)

	پنجیکنت	افراسیاب	شهرستان	آجیناتپه	بامیان	کاکراک	خوچا	نیشابور
آبی	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی)	آبی اولترامارین اصل (لاجوردی) آبی نیلی (ایندیگو)
سرخ	قرمز ونیزی	قرمز ورملیون	قرمز ونیزی	قرمز ورملیون	قرمز اسکارلت		قرمز ورملیون	قرمز ورملیون قرمز اسکارلت قرمز هندی
نارنجی	زرد مارس تیره[3]			نارنجی کادمیُم		نارنجی کادمیُم	نارنجی کادمیُم	
زرد	زرد ناپلی/ زردِ قناری[4]			اخرای طلایی	اخرای طلایی		زرد قناری	اخرای طلایی
قهوه‌ای	سیه‌نا/ آمبر خام		اُخرا			آمبر روشن		
سبز					سبز زردفام[5]	سبز زردفام	سبز زردفام	
مشکی	سیاه مارس[6]					سیاه دوده[7]	سیاه عاجی[8]	سیاه دوده
سفید	سفید جسو، سفید رنگین‌کمانی[9]	سفید کرِم‌نیتس[10]، سفید جسو	سفید جسو	سفید جسو	سفید جسو		سفید کرِم‌نیتس، سفید جسو، سفید رنگین‌کمانی	سفید رنگین‌کمانی، سفید جسو

1. URL 4, URL 5
2. URL 6
3. Mars Yellow Deep
4. Canary Yellow
5. Yellow Shade Green
6. Mars Black
7. Lamp Black
8. Ivory Black
9. Iridescent
10. Cremnitz

بر اساس یافته‌های هلاکویی و همکاران (Holakooei & others, 2018: 175-195) و زمان‌بندی ویلکینسون (Wilkison, 1986) تحلیل خاصی از کاربردِ رنگیزه‌ها و گزینه‌های رنگی در این چند سده از دیوارنگاره‌ها نمی‌توان داشت، چراکه عمدهٔ رنگیزه‌ها در درازای چهار سده کمابیش یکسان بوده و یا برآیند معناداری به دست نمی‌دهد. درمجموع، گزینه‌های رنگیِ به‌کاررفته در نیشابور نشان از هماهنگی با کاربرد رنگ در سنتِ تصویریِ پیش از خود دارد و با توجه به یافته‌های اشاره‌شده تفاوت‌های نمایان در جدول ۲ یا به‌مانند قرمز ورملیون (شنگرف) و اسکارلت (سرنج) بسیار به هم نزدیک هست یا به‌مانند اخرای طلایی (لمونیت) پیشینهٔ کاربرد در دیوارنگاری یا هنر پیش از خود (ساسانی) دارد.

پیکره‌نگاره‌ها

ازآنجاکه برآورد دقیقی از تاریخ یا زمان دیوارنگاره‌های نیشابور در دست نیست به زمان‌بندی دقیق این دیوارنگاره‌ها نمی‌توان برای پیش و پس بودن از نظر زمانی استنادی داشت. دیوارنگاره‌های طراحی‌وارِ «شکارگر قوش به دست» و «شیر و شیربان» نمودی از آیین‌های رسمی و شاید رویدادنگاری به‌مانند آنچه در هنر ساسانی و سغدی بازتاب یافته است، می‌نماید؛ ویلکینسون بر آن است که هر دو اثر کار یک هنرمند می‌تواند باشد. او این نکته را به دلیل نمایش «ارزش‌هایِ راستین هنری» و برخاسته از «مهارت و حساسیتِ فردی که اسب و خرگوشان را [در دیوارنگارهٔ دیگر][1] طرح انداخته است، همان ظرافت خطّی» دانسته است (Wilkinson, 1986: 216). او همچنین به دو سیمینهٔ ساسانیِ پسین یا پساساسانی به‌عنوان پیشینهٔ نمایشِ ماده‌شیر بر دیس‌های سیمینه اشاره کرده است، با این تفاوت که آن دو سیمینه از نظر پرداختِ هنری، تجریدی‌تر و ضعیف‌تر و از نظر ماهیت، نمادین می‌نمایند.[2]

دیوارنگاره‌های قاب‌بندیِ گچی و بی‌رنگِ مجموعهٔ بندیان درگز (رهبر، ۱۳۷۸: ۳۲۵-۳۲۳) یا تپه‌حصار دامغان (اشمیت، ۱۳۹۱: ۴۲۸-۴۲۰) نشان از یک اسلوب تصویری مبتنی بر خطِ محیطی[3] یا خطِ شکل‌ساز[4]، دست‌کم در دورهٔ ساسانی پسین، است. ویژگیِ عمدهٔ این آثار یکی بی‌رنگ بودنِ آن است به این معنا که این آثار گرچه کمابیش همه بر بسترِ گچی انجام شده‌اند، اما در هر بستری از جمله سنگ همانند تاق بستان که انجام شده‌اند، فاقد رنگ بوده‌اند و از آغاز بدون رنگ‌آمیزی بوده‌اند. این امر سبکی مبتنی بر این خطوط پدید آورد که یا با کمک رنگیزهٔ سیاه و در مواردی اُخرای سرخ یا خراش در گچ به دست می‌آمد. حتی آثار چوبی، به عبارتی زغال‌شدهٔ سغدی و فلزکاری‌ها را می‌توان در همین دسته جای داد، فلزکاری‌هایی که به‌ویژه در دورهٔ اسلامی بر سینی‌ها و دیس‌های عمدتاً مسی یا مفرغی پدید می‌آمدند. این شیوهٔ خطی و یا کم‌برجسته در دورهٔ اسلامی نیز در همان قالب‌ها استمرار داشت و در سده‌های نخست و دوم هجری نیز، به‌ویژه در خراسان بزرگ، آثاری به همان شیوهٔ دوران ساسانی پدید آورده می‌شد. (تصاویر ۴ و ۵) این اسلوبِ دیرپا حتی در دورهٔ اسلامی نیز در آثاری به همان شیوه دیده می‌شود. تصویر ٦ نمایانگر ظرف مسین با الگوی انگاره‌سازی شاهنشاه ساسانی است اما از آنِ سدهٔ دوم هجری که شخصیت محوریِ روی تخت را «مأمون» عباسی گمان پنداشته‌اند. همتاهای امروزین این آثار لوحه‌هایِ مسینِ چاپ فلز با مُغار (تکنیک درای‌پوینت) است، چنانکه این طرح‌ها بدون هیچ تغییری قابلیت اجرا به همین شیوه و نقش‌زدن دارد.

۱. افزوده از نگارندگان است.

۲. لوح شمارهٔ ۲۰۳ در (Lukonin, 1970) و لوح شمارهٔ ۱۲۲ در (Sarre, 1923)

3. Outline

4 .Contour

تصویر ۴. دیوارنگارهٔ مجموعهٔ ساسانی بندیان درگز. سدهٔ پنجم یا ششم میلادی (رهبر، ۱۳۷۸، تصویر ۱۶)

تصویر ۵: کاسهٔ سیمین ساسانی، سدهٔ ششم یا هفتم میلادی. قطر دهانه ۲۱٫۵ سانتی‌متر. حراجی کریستی (URL 7)

تصویر ٦: فرمانروا بر تخت. ظرف مسین، سدهٔ دوم هجری/ نهم میلادی. مرو. موزهٔ هرمیتاژ (Barry, 2004: 53)

پرسپکتیو مقامی در تناسبات انسانی به شکلی گزافه‌آمیز و اغراق‌شده به‌کاررفته است. برای مثال در دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست»، مهتر یا شهریار ایستاده درمجموع از شکارگر سوار بر اسب بلندتر است. این مورد در دیوارنگارهٔ «شیر و شیربان» بدین ترتیب که شیربان به دلیل مقام فرودستش کوتاه‌قامت ترسیم شده است. این حد از تمایز و دگرسانی به این آشکارگی در هنر ساسانی به کار می‌رفت و در هنر ایران اسلامی این تفاوت پایگانی و مقام‌محوری کم‌رنگ‌تر و کم‌تر شده است. ویلکینسون(Wilkinson, 1977: 38) اشاره کرده است که آرایهٔ ترسیم‌شده بر سرشانه شیربان در این دیوارنگاره تشکیل‌شده از دو مجموعه ساقه و برگِ ته‌به‌ته و قرینه، بر یک سفالینهٔ نخودی رنگ از تپه‌روستا در نزدیکی تاکستان‌تپه، یک سفالینهٔ زرین‌فام سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی ری از مجموعهٔ آلفونس کان[1]، یک سفالینهٔ زرین‌فام از سدهٔ سوم هجری/نهم میلادی در موزهٔ بریتانیا[2] و در یک خانه از سدهٔ سوم هجری/ نهم میلادی در سامرا دیده شده است. این دیوارنگاره‌ها برخلاف دو اثر قنات‌تپه فاقد حاشیه یا هرگونه ردی از نگاره‌ای جانبی هستند که ممکن است در قاب‌بند یا ترکیب‌بندیِ ساده‌ای کار شده باشند اما برخلاف نظر پیشین ویلکینسون که طراح هر دو اثر را یک فرد دانسته است به نظر نمی‌رسد که پیکره‌نگار این دو اثر یکی باشند. تناسبات این دو اثر دگرسان و متمایز هستند در «شیر و شیربان» تناسب پیکره کوتاه‌تر و نسبت‌های طراحی نامتناسبی در نسبت پیکره و حیوان و هم به‌ویژه در چهره‌پردازی دیده می‌شود. وی نمایش نیم‌رخ و تأکید بر بینی عقابی را ناشی از قومیتِ احتمالی شیربان پنداشته است و تناسب بلندتر و منطقی‌تر در «شکارگر قوش به دست»، تفاوت در جزییات و پرداخت در پیکره‌نگاری‌ها تمایزِ اساسی میان این پیکره‌نگاره‌ها به وجود می‌آورد و این نظر از پژوهشگر تیزبین و دقیقی چون ویلکینسون شگفت‌انگیز است.

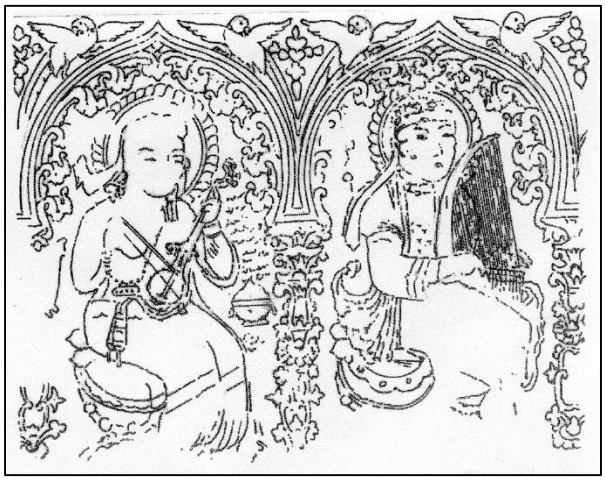
پیکره‌نگاره‌های قنات‌تپه (تصاویر ۱-۲ و ۲-۲) از هر نظر میان این سه مجموعه متمایز و برجسته می‌نماید؛ از سویی این دو اثر آسیب‌دیده نمایانگر تحولاتی است که بعدها در هنر ایران دیده می‌شود. مهم‌ترین تحول، وجود ویژگی‌های چهره‌پردازی آسیای مرکزی در پیکره‌نگاری دیوارنگارهٔ «شکارگر» است؛ به‌طورکلی، ترکیب‌بندی دیوارنگاره‌های قنات‌تپه پویاتر از دیگر آثار هم‌عصر خود در ایران و عراق دورهٔ عباسی به نظر می‌رسد. باوجود همسانیِ درون‌مایه‌های دیوارنگاره‌های نیشابور با درون‌مایه‌های غالب در دورهٔ ساسانی و نبود تفاوت چشمگیر میان تاریخ پدیدآوری این دیوارنگاره‌ها، دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر پویایی و بیانگریِ پیکره‌نگاره‌ها برای مثال زبان بدن پیکره‌ها به دیوارنگاره‌های پنجیکنت می‌ماند. اشاره شود که در هنر ساسانی نیز این ویژگی وجود داشت (برای مثال اشاره به حالت و خمشِ روبه‌جلوی شاهنشاه/ فرمانروا/ قهرمان پیروز در هنر ساسانی و سغدی (Ciafaloni & Rocca de Candal, 2011: 117) و همانند آن در دیوارنگارهٔ شکارگر در قنات‌تپه، تصاویر ۱-۲) اما در این دیوارنگاره به‌مانند نمونه‌های سغدی در پنجیکنت، برای نمونه مجموعهٔ خوان‌های رستم به‌ویژه رزم رستم و اژدها (Marshark, 2002: 43)، بر جنبهٔ بیانی و اکسپرسیو حالتِ پیکره تأکید شده است.

دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر کیفیت خطی نیز خطوط شکل‌ساز یا کناره‌نماها بسیار سیال‌تر و روان‌تر از دیگر دیوارنگاره‌های نیشابور هستند و به عبارتی از جنبهٔ قلم‌گیری، با تغییر ضخامت خط انرژی آن تغییر کرده و با بهترین طراحی‌های نگارگری ایرانی برابری می‌کنند. قلم‌گیری‌ها و خطوط شکل‌ساز از تک‌چهره‌های یافته‌شده از سبزپوشان به‌مراتب ظریف‌تر و نازک‌تر است و زمختی و خامیِ خطوطِ سبزپوشان را ندارد که مهارت طراحان را نشان می‌دهد. برداشت‌های چارلز ویلکینسون و ویلیام شِنک از این دیوارنگاره‌ها برای موزهٔ متروپولیتن(Wilkinson, 1986: 25-32) به‌خوبی این امر را آشکار می‌کند. نکتهٔ مهم این دیوارنگاره‌ها حضور همزمان چهره‌پردازی کمابیش ایرانی و آسیایِ مرکزی‌وار در این مجموعه است، البته چهرهٔ شکارگر یا به عبارتی مِهتر در این تصاویر به چهره‌پردازیِ آسیای مرکزی می‌ماند و شخصیت‌های ملازم یا چاکران، چهره‌پردازی ایرانی دارند. چشم شکارگر بسیار باریک و کشیده و صورتی گردالی با موهای بافته و فروهشته دارد درحالی‌که دیگر شخصیت‌ها

۱. لوح شمارهٔ ۵۷۷ در (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

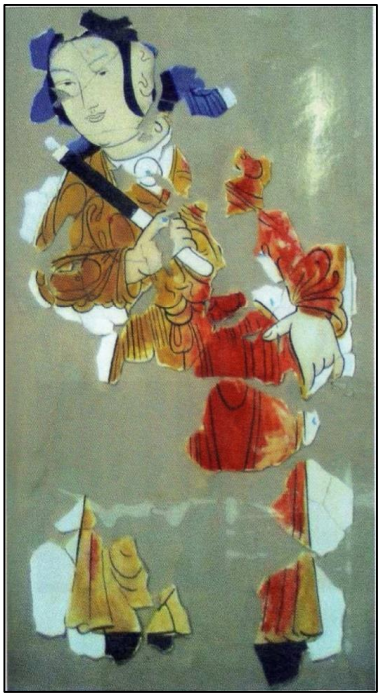
۲. این سفالینه در گنجینه است اما در مجموعهٔ در نمایش نیست و موزه تصویری از این سفالینه در اختیار نگارنده قرار نداد.

صورت‌هایی بیضی‌شکل و کشیده با چشمانی نه به باریکی و کشیدگیِ شکارگر دارند. ابروهای بلند، باریک و کمانی شکارگر نیز در تمایزی آشکار ابروهای معقول‌تر و معمول‌تر پیکره‌های دیگر دیوارنگاره‌ها به نظر می‌رسد. دو تکه‌دیوارنگارهٔ دیگر از قنات‌تپه می‌تواند نشانگر واپسین تحول در دیوارنگاره‌های قنات‌تپه باشند، این دو (۶-۲ و ۷-۲) تا حدّی با الگوی چهره‌نگاری سدهٔ پنجم هجری/ یازدهم میلادی و به‌ویژه ششم هجری/ دوازدهم میلادی، یا به عبارتی آنچه سبک «سلجوقی» نامیده شده است، همخوانی دارند. درمجموع و با در نظر گرفتنِ این ویژگی‌ها، دیوارنگاره‌های قنات‌تپه به زمانی واپس‌تر از دیگر دیوارنگاره‌های نیشابور اشاره دارد چراکه در هنگامه‌ای کار شده‌اند که به‌احتمال بسیار جنگاوران تُرک مقام و جایگاهی یافته بودند. وجودِ هالهٔ گرد سر در چهره‌پردازیِ دیوارنگاره‌های قنات‌تپه و سبزپوشان نیز از دیگر ویژگی‌هایی است که در چهره‌پردازی سده‌های بعدی فراگیر می‌شود اما در «سبزپوشان» این هاله‌ها با لاجورد و در «قنات‌تپه» با شنگرف کار شده‌اند. بسیاری از این ویژگی‌ها با خصوصیّاتِ دیوارنگاره‌های کاخ بنی‌جوریانِ خالبوک[1] در خُتلان (تاجیکستانِ امروزی) صدق می‌کند (تصویر ۸). در این دیوارنگاره‌ها نیز پیکره‌های با ویژگی‌های چهره‌پردازی آسیایِ مرکزی و هالهٔ گرد سر به تصویر کشیده شده‌اند. اگر تاریخ سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی را برای دیوارنگاره‌های قنات‌تپه و خُتلان بپذیریم، نفوذ و اثرگذاریِ تصویرنگاریِ آسیای مرکزی در پیش از دورهٔ غزنوی و سلجوقی در عصر سامانی را بایستی در نظر گرفت. برخلاف دیوارنگاره‌های عمدتاً «رزمی» نیشابور، دیوارنگاره‌های یافته‌شده از مجموعهٔ خالبوک همگی «بزمی» بوده و ردیف‌نقش‌ها و گچ‌بری‌های گیاهی و جانوری این مجموعه نیز یادآور شیوهٔ رایج در دیگر نواحیِ خراسانِ بزرگ در آن زمان است.



تصویر ۷: بانوان نوازنده. دیوارنگارهٔ کاخ خالبوک، سدهٔ چهارم هجری/ دهم میلادی. خُتلان (Meshkeris & Malkeeva, 2012 :27)

۱. این مجموعه در کاوش‌های اِرکینُی گولی‌اَمُوآ (Erkinoi Guliamova) در کهن‌شهرِ خُلبوک در آغاز دههٔ ۱۳۳۰ش/۱۹۵۰م یافته شد، در کاوش‌هایی که او تا نیمهٔ دههٔ ۱۳۷۰ خورشیدی/۱۹۹۰م به همراهی ولادیمیر باژوتین (Vladimir Bazhutin) داشت به بازسازی این دیوارنگاره و انتشار یافته‌ها در ۱۹۸۳/۱۳۶۲م انجامید. وی تاریخ دقیقی برای این مجموعه پیشنهاد نداده بود و سده‌های سوم تا ششم هجری. نهم تا دوازدهم میلادی را تاریخ بنای این مجموعه و دیوارنگاره‌ها دانسته بود اما پی‌یر سیمئون در جستاری (Simeon, 2012: 385-421) با توجه به داده‌های تاریخی دربارهٔ خاندان ایرانی-ترک بنی‌جوری و فروگیری آنان به دست سامانیان زمان آن‌ها را پیش از آن و به‌احتمال سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی دانسته است؛ آثار و بناهای بنی‌جوریان را سامانیان نابود کرده‌اند. در «دانشنامهٔ جهان اسلام» در مدخل «خُتلان» اشاره شده است که خاندان بنی‌جوریان بنا به تاریخ‌نگاران آن دوره کمابیش ۲۰۰ سال (سده‌های سوم و چهارم هجری) بر آن ناحیه فرمان رانده‌اند (URL 3).



تصویر ۸. دیوارنگارهٔ اتاق ۳۴ در نیمهٔ شمالیِ مجموعهٔ ارگ. خُتلان. برداشت از اِرکینُی گولیامُوآ (Simeon, 2012: 409)

دیوارنگاره‌ای از اتاق ۳۴ مجموعهٔ ارگ خالبوک (تصویر ۸) رابطهٔ تاریخی این دیوارنگاره‌ها و سبک آن را آشکارتر ساخته است. یکی از ویژگیِ سبکِ پیکرنگاری سامرای عباسی[1] چین‌وشکنِ هم‌مرکز و پیچاپیچِ افراطیِ جامه‌ها و پوشاک پیکره‌ها است (تصویر ۱۰)، در سویهٔ مقابل شیوهٔ جامه‌پردازی در ایران ساسانی و به عبارتی نگارگری مانوی و نقاشی سغدی، با پرداختی ظریف‌تر و تکه‌تکه است (تصویر ۹). این شیوه به‌طورکلی در نقاشی سغدی و نگارگری مانوی نیز به کار می‌رفت و فقط بنا به نظر پیش‌گفتهٔ توماس آرنولد (Arnold, 1928: 52) و گیتی آذرپی (۱۳۹۷: ۱۹۶-۱۸۹) در دوره‌های گوناگون و بنا به موقعیت مکانی (برای مثال در تورفان و نقاط نزدیک‌تر به چین) اثرپذیری‌اش از شیوه و اسلوب جامه‌پردازی و پرداختِ چین‌وشکن به شیوهٔ چینیان کم‌تر و یا بیش‌تر بود. البته این شیوهٔ گزافه‌آمیز پرداختِ پیچاپیچ و هم‌مرکز گرداب‌آسایِ سبک سامرا بعدها در دورهٔ ایلخانی برای ایجاد بافت روی درختان و گهگاه سطح آب‌ها به کار می‌رفت (آذرپی، ۱۳۹۷: ۱۹۴). در جدول ۳ شیوه‌های پرداخت چین‌وشکن و جامه‌پردازیِ اشاره‌شدهٔ بازنموده در جزییات دیوارنگاره‌های قنات‌تپه در کنار دیگر شیوه‌ها آورده شده است. این شیوه، شیوهٔ اصلی چین‌وشکن‌پردازیِ نگارگریِ ایران پسامغول، به‌ویژه از کارگاه سلطان احمد جلایر بدین‌سو و نمایانگر واپسین تحول در پرداخت جامه‌پردازی در هنرهای تصویری ایران دورهٔ اسلامی است (همان).

۱. مقصود همان دارالخلافهٔ معتصم عباسی یا کاخ جوسق الخاقانی پیشین است. دربارهٔ شیوه این پیکره‌نگاره‌ها و نام این مجموعه اِوا هُفمن در جستاری جایگاه دیوارنگاره‌ها و فرهنگ درباریِ عباسیان را در قیاس با امویان بررسی کرده است و بر آن است که در دیوارنگاره‌های این مجموعه شیوه «خاورمآب»، موردِ اشاره هرتسفلد یا به عبارتی «ساسانی»، برتری دارد؛ به‌عبارت‌دیگر اثرگذاریِ هنر ساسانی در مجموعهٔ سامراء بیش از بیزانس است. البته هُفمن حتی شیوه پرداخت پیچاپیچ در جامهٔ این رقصندگان را نیز برگرفته از رقصندگانِ سیمینه‌های زرداندودِ ساسانی می‌داند و دیگر نمونه‌های دیوارنگاریِ در این مجموعه بازتاب واضح‌تری از هنر ساسانی (پرداخت شلوار پرچین در تصاویر ۱۵، ۱۶ و ۲۱ جستارِ زیر) بر خود دارند. (Hoffman, 2008: 117-121).

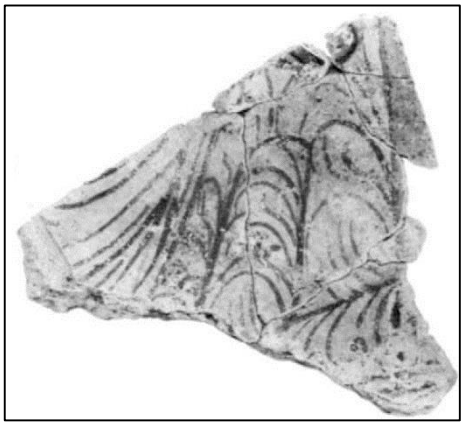
جدول ۳: مقایسهٔ شیوه‌های پرداخت چین‌وشکن جامه‌ها (مأخذ: نگارندگان)

پرداخت تکه‌تکه و ظریف در هنر ساسانی، سغدی و مانوی (جزئی از سیمینهٔ سغدی)	پرداختِ ظریف و برگرفته از هنر ساسانی و اثرپذیرفته از چین (جزئی از دیوارنگارهٔ قنات‌تپه)	پرداخت پیچاپیچ و هم‌مرکز گرداب‌آسا (جزئی از دیوارنگارهٔ سامرا)

تصویر ۹: سیمینهٔ سغدی، آغاز دورهٔ اسلامی. موزهٔ هرمیتاژ، سنت‌پترزبورگ. رونگاری از بوریس مارشاک (آذرپی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۹۰)

تصویر ۱۰: دیوارنگارهٔ رقصندگان. سامرا، دارالخلافهٔ معتصم عباسی (جوسق الخاقانی). رونگاری و بازسازی از ارنست هرتسفلد (Hoffman, 2008: 113)

بدین‌ترتیب چین‌وشکن‌پردازی در تاکستان‌تپه با آثار ساسانی و شیوهٔ ظریف و کم‌پرداز آن و چین‌وشکن‌پردازی در قنات‌تپه نمودارگر واپسین نمونه‌های تحول با بیشترین ظرافت و پرداخت است. تکه دیوارنگاره‌های سبزپوشان مجال چندانی برای بررسی پرداخت چین‌وشکن نمی‌دهد. بخشی از جامه‌پردازی در یک رخ‌نگاره دیده می‌شود و چند تکه دیوارنگاری دیگر که جزییاتی از چین‌وشکن‌پردازی را نمایش می‌دهد (تصاویر ۸-۲ و ۱۱) از سوی دیگر در این تکه‌دیوارنگاره‌ها نیز ویژگی‌های صورتِ ماه رخ، لب‌های کوچک و غنچه‌ای و چشمان کشیدهٔ سبک سلجوقی نیز دیده می‌شود (Wilkinson, 1986: 246).



تصویر ۱۱: تکه دیوارنگاره‌ای از تپه سبزپوشانِ نیشابور. موزهٔ متروپولیتن. چین‌وشکن‌پردازی با رنگ سیاه بر زمینهٔ سفید. بلندا ۲۰ سانتی‌متر و پهنا ۲۴ سانتی‌متر (Wilkinson, 1986 :246)

درون‌مایهٔ پیکره‌نگاره‌ها

با بررسی دیوارنگاره‌ها و تکه دیوارنگاره‌های نیشابور به درون‌مایه‌هایی کمابیش همسان با سفالینه‌های نیشابور می‌رسیم. بر اساس جدول ۴ همچنان درون‌مایهٔ «رزم» در میان درون‌مایه‌های شناخته‌شده در صدر قرار دارند، اما در موردی (پیکره‌نگاره‌های تکه دیوارنگاره‌های «سبزپوشان») به نظر می‌رسد که ملازمان یا چاکران دربار نیز درون‌مایهٔ دیوارنگاری بوده‌اند، چراکه انبوهی از رخ‌نگاره‌ها با تنوع و گوناگونیِ فراوان از «سبزپوشان» یافت شده است که به دلیل آسیب‌دیدگی بسیار امکان بازسازی وضعیتِ نخستین آن را از پژوهشگران می‌گیرد اما مجموعهٔ یافت‌شده یادآور رسمِ دیوارنگاری فرمانروا یا مهتر به همراه ملازمان و چاکران است.

جدول ٤: درون‌مایه‌های دیوارنگاره‌های نیشابور (مأخذ: نگارندگان)

		درون‌مایه	پیکره	عناصر	
تاکستان‌تپه	شیر و شیربان	نامشخص (درباریان)	ملازم/خدمه (شیربان)		نبود یا نابودی حاشیه
تاکستان‌تپه	شکارگر قوش به دست	رزم (شکار)	شهریار/مهتر و مهتر	شهریار/مهتر ایستاده و شکارگر سوار بر اسب	نبود یا نابودی حاشیه
سبزپوشان	تکه پیکره‌های گوناگون	نامشخص (درباریان؟)	گوناگون و نامشخص	پیکره‌ها با هاله و در موردی موی آبی‌رنگ	نامشخص
قنات‌تپه	شکارگر	رزم (شکار)	مهتر	شکارگر با چهره‌پردازی آسیای مرکزی (ترکی)	وجود حاشیه و ردِّ یک ردیف دیوارنگاره
قنات‌تپه	دو ملازم	رزم (شکار)	ملازم و شهریار یا مهتر		وجود حاشیه و ردِّ یک ردیف دیوارنگاره

نتیجه‌گیری

دیوارنگاره‌های نیشابور برخلاف سفالینه‌های نیشابور نمایانگر تحولاتی آشکار و ژرف در پیکره‌نگاری سده‌های سوم و چهارم هجری در ایران است. در این سه مجموعه، سه گونه پیکره‌نگاری دیده می‌شود. گونهٔ نخست دیوارنگارهٔ شکارگر قوش به دست از تاکستان‌تپه را در برمی‌گیرد. دیوارنگاره‌ای که یادآور کاملِ شیوه و پیکره‌نگاری هنر ساسانی و سغدی، طراحی تخت و تک‌رنگ پیکره‌ها، حالت‌های ایستا و تا حدی خشک، ترکیب‌بندی‌های فاقد تحرک و پویایی و گرایش به روبه‌رونمایی و نیم‌رخ‌نمایی، با یک استثنا در رخ‌نگارهٔ ازمیان‌رفتهٔ شکارگر دیوارنگارهٔ «شکارگر قوش به دست» (تصویر ۵-۲) است که نمایانگر شیوهٔ تمام‌خطی و بی‌رنگ ساسانی به شمار می‌رود و پیش‌تر نیز از آن سخن گفته شد که در شمال‌خاوری ایران نیز آثاری از خود برجا گذاشته است. در این شیوه به ارزش خطی چندان التفات نمی‌شد و همچنانکه پیش‌تر نیز اشاره شد، به‌مانند آثار فلزکاری‌ها یا گچ‌نگاره‌های ساسانی و صدر اسلام با ابزار اثرگذاری یکنواختی کار می‌شد. از سوی دیگر به دلیل ماهیت طراحی‌گونه و نبود رنگ، از نظر بیانِ خطیِ تصویری یا ترسیمی این‌گونه بالاترین کیفیت ترسیمیِ خطوط شکل‌ساز و محیطی را دارد. گونهٔ دوم که تمایز آشکاری دارد، پیکره‌نگاره‌های قنات‌تپه است که به‌وضوح نمایانگر تحولی اساسی در پیکره‌نگاری و طراحی پیکره در نیشابور است. این آثار برخلاف آثار تاکستان‌تپه هم در پیکره‌نگاری منفرد و هم در ترکیب‌بندی بر حالت‌های خمیده و پویا، جنبه‌های بیانگرانه و اکسپرسیو، پررنگ و غنی تأکید دارد. این گروه، قلم‌پردازی‌های زمخت و پهنی دارد که فاقد ظرافت کارهای تاکستان‌تپه و قنات‌تپه است. این زمختی و قلم‌گیری پهن یادآور دیوارنگاره‌های غرب ایران اسلامی یا عراق عرب، به‌ویژه سامرا، است. پیکره‌نگاره‌های سبزپوشان در همهٔ زمینه‌ها حالتی میانه و بینابینی دارند، از سویی آن‌ها با طراحی‌های خطی تاکستان‌تپه تفاوت دارند و از نظر گرایش و نمایشِ چهره‌پردازی سنخِ شرق ایران و آسیای مرکزی (صورتِ ماه‌رخ، چشمان کشیده، لب‌های غنچه‌ای، هالهٔ پیرامون سر و ابروهای کشیده) نیز وضعیتِ بینابینی یا انتقالی دیده می‌شود. از سوی دیگر تنوع پیکره‌نگاره‌ها نیز بسیار و قلم‌گیری خطی نیز از حالت خطِ یکنواخت تاکستان‌تپه و ساسانی جداشده و به خطوط و قلم‌گیری‌های جاندار سغدی و قنات‌تپه نزدیک است. ویلکینسون چند رخ‌نگارهٔ شگفت را «جن» یا «باشندگانِ نامطلوب» دانسته است، این رخ‌نگاره‌ها به‌مانند چهره‌هایی نقاب‌دارِ آبی‌رنگ هستند. ازآنجاکه یافته‌های سبزپوشان آسیب‌دیده‌ترین دیوارنگاره‌های کاوش شده هستند، دربارهٔ آن‌ها گمانه‌زنیِ چندانی نمی‌توان داشت. این آثار قلم‌گیری‌های به‌غایت ظریف و باکیفیتی دربردارند و یادآور فنِ قلم‌گیری در نگارگری پس از مغول و به‌ویژه دربار سلطان احمد جلایر بدین‌سو است (جدول ۵). از نظر محتوای دیوارنگاره‌ها، همچنانکه پیش‌تر اشاره شد، درون‌مایه‌های رزم و بزم همچنان در صدر دست‌مایه‌های تصویری هستند و نشان چندانی از تصویر روایی وجود ندارد، اما اگر فرضیهٔ ویلکینسون دربارهٔ نمایش جن و پری را بپذیریم، احتمال آن است که تصاویر روایی‌ای نیز در کار بوده است. دیوارنگاره‌های قنات‌تپه از نظر جنبهٔ «نمایشی» ترکیب‌بندی، وجود حاشیه، بخش‌بندی به ردیف‌ها یا نوارهای تصویری، ویژگی‌های دیوارنگاری‌های روایی را بر خود دارند، اما آثار به‌جامانده برای اثبات چنین فرضی ناکافی هستند.

جدول ۵: چکیدهٔ ویژگی‌های پیکره‌نگاری دیوارنگاره‌های نیشابور (مأخذ: نگارندگان)

	تاکستان‌تپه	سبزپوشان	قنات‌تپه
ویژگی	طراحی صرفاً خطی حالت‌های رسمی شیوه‌ای یادآور یکی از سبک‌های ساسانی	واجد رنگ گوناگونی شیوه‌های ایران صدر اسلام	واجد رنگ حالت‌ها پویا و بیانگر چهره‌پردازی سنخ شرق ایران و آسیای مرکزی
موضوع	رزمی (شکار) احتمالاً نمایش درباریان	نامشخص احتمالاً نمایش درباریان (بندگان و چاکران)	رزمی (شکار) احتمالاً نمایش درباریان (بندگان و چاکران)

طراحی	خطوط شکل‌ساز و محیطی قلم‌پردازی مغارگونه نبود یا کمبود ارزش خطی	خطوط شکل‌ساز قلم‌پردازی پهن و زمخت ارزش خطی کم‌رنگ	خطوط شکل‌ساز قلم‌پردازی ظریف و متناسب ارزش خطی بالا
روایت دیداری	تمثیلی (شاید روایی)		روایی
شخصیت‌ها	نامشخص		
چهره‌نگاری	اسلوب ایران ساسانی	ترکیبی از سنخ شمال عراق و شرق ایران	ترکیبی از سنخ شمال شرق ایران و آسیای مرکزی

فهرست منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، و احسان یارشاطر. (۱۳۷۹). ***اوج‌های درخشان هنر ایران***. ترجمه رویین پاکباز و هرمز عبدالاهی. تهران: آگاه.

۲. اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. (۱۳۷۸). ***هنر و معماری اسلامی***. ترجمه یعقوب آژند. تهران: سمت.

۳. اشمیت، اریخ. (۱۳۹۱). ***کاوش‌های تپه‌حصار دامغان، با فصلی دربارهٔ کاخ ساسانی تپه‌حصار***. ترجمه کورش روستایی. سمنان: اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری.

٤. آذرپی، گیتی، و همکاران. (۱۳۹٦). ***نقاشی سغدی، حماسهٔ تصویری در هنر خاورزمین***. ترجمه محمد محمدی. تهران: سوره‌مهر.

٥. بلنتیسکی، الکساندر. (۱۳٦٤). ***خراسان و ماوراءالنهر (آسیای میانه)***. ترجمه پرویز ورجاوند. تهران: گفتار.

٦. پاکباز، رویین. (۱۳۸٥). ***راهنمای مواد و اسلوب‌ها، طراحی، نقاشی***. تهران: فرهنگ معاصر.

۷. پوپ، آرتور اپهام، و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***. ترجمه نجف دریابندری. تهران: علمی و فرهنگی.

۸. رهبر، مهدی. (۱۳۷۸). «معرفی آدریان (نیایشگاه) مکشوفهٔ دورهٔ ساسانی در بندیان درگز و بررسی مشکلات این بنا»، ***مجموعهٔ مقالات دومین کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران***. ج۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۳۱٥-۳۴۳.

۹. هینتس، والتر. (۱۳۸٥). ***یافته‌های تازه از ایران باستان***. ترجمه پرویز رجبی. تهران: ققنوس.

10. Anisi, Alireza. (2007). *Early Islamic Architecture (637-1059).* PhD Thesis, The University of Edinburgh.

11. Arnold, Sir Thomas W. (1928). ***Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture***. Oxford: Oxford University Press.

12. Baer, Eva. (2004). ***The Human Figure in Islamic Art***. Costa Mesa: Mazda Publishers, Inc.

13. Barry, Michael. (2004). ***Figurative Art in Medieval Islam***. Paris: Flammarion.

14. Canby, Sheila R. (2015). "MURAL PAINTING," ***Encyclopædia Iranica***, online edition, URL 9.

15. Ciafaloni, Davide & Della Rocca de Candal, Geri. (2011). "Sasanian Traditions in Sogdian Painting: Hunting and Fighting Scenes". ***Parthica***. (vol. 13), 111-128.

16. Ettinghausen, Richard. (1972). ***From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic world, three modes of artistic influence***. Leiden: E. J. Brill.

17. Flood, Finbarr. (2015). "Animal, Vegetal and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall-Paintings," ***Representations***. (133, Winter), 20-58

18. Hoffman, E. (2008). "Between East and West: the Wall Paintings of Samarra and the Construction of Abbasid Princely Culture". ***Muqarnas***, (vol. 25), 107-132.

19. Karev, Y. (2005). "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations", ***Muqarnas,*** (Vol 22), 45-84.

20. Ilyasov, Jangar. (2003). "Covered Tail and 'Flying' Tassels". ***Iranica Antiqua***. (vol 38), 259-325.

21. Kossolapov, Alexander & Kamilla Kalinina. (2007). "The Scientific Study of Binding media and pigments of Mural paintings from Central Asia". ***Mural Paintings of the Silk Road, Cultural Exchanges between East and West***. Tokyo: National Research Institue for Cultural Properties.

22. Le Coq, Albert. (1926). ***Auf Hellas Spuren in Ostturkistan***. Leipzieg: J. C. Hinrichs'sche Nuchhandlung.
23. Lukonin, Vladimir (1970*).* ***Persia II (Archaeologia Mundi)***. London: World Publishing Company.
24. Marshark, Boris. (2002). ***Legends, Tales and Fables in the Art of Sogdiana***. New York: Biblioteca Persica Press.
25. Meshkeris, Veronica & Malkeeva, Aygul. (2012). "Female String duo of the Palace of Khulbuk", ***13th International Conference of RidIM & 1º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical***, 23-35.
26. Sarre, Friedrich. (1923). ***Kunst des alten Persien***. Berlin: Bruno Cassirer.
27. Shenkar, M. (2010). "The Epic of "Farāmarz" in the Panjikent Paintings". ***Bulletin of the Asia Institute***. (vol 24), 67-84.
28. Simeon, Pierre. (2012). "Hulbuk: architecture and material culture of the capital of the Banijurids in central asia (ninth–eleventh centuries)". ***Muqarnas***, (vol. 29), 385-421.
29. Sims, Eleanor. (2002). Peerless Images: Persian painting and its sources. Eleanor Sims with Boris I. Marshak and Ernst J. Grube. New Haven and London: Yale University Press.
30. Souadvar, Abolala. (2009). "The vocabulary and Syntax of Iconography in Sasanian Iran". ***Iranica Antiqua***. (vol XLIV), 417-460.
31. ***The Alphonse Kann Collection***. (1927). New York: American Art Associatioan, Inc.
32. Von Gall H. (1990). ***Das Reiterkampf bild in der iranischen und iranisch beeinflussten Kunst Parthischer und Sasanidischer Zeit***. Berlin: Gebr. Mann.
33. Wilkinson, Charles Kyrle. (1973). ***Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period***. New York: The Metropolitan Museum of Art.
34. Wilkinson, Charles Kyrle. (1986). ***Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration***. New York: The Metropolitan Museum of Art.
35. URL1:***http://www.iranicaonline.org/articles/nishapur-07-met-excavations***.
36. URL2:***https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-sasanian-silver-bowl-circa-6th-7th-century-5673290-details.aspx***
37. URL3:***http://rch.ac.ir/article/Details?id=8437***
38. URL4:***http://www.winsornewton.com/na/shop/oil-colour/artists-oil-colour***
39. URL5:***http://winsornewton.com/na/shop/oil-colour/artists-oil-colour***
40. URL6:***https://www.schmincke.de/en/products/oil-colours/mussini.html***
41. URL7:***https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-sasanian-silver-bowl-circa-6th-7th-century-5673290-details.aspx***
42. URL8:***https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449927***
43. URL9:***http://www.iranicaonline.org/articles/mural-painting***

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۷۵-۹۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۷

تزیینات آجری و کاشی‌کاری برج علی‌آبادکِشمَر

محمود کارگر: مربی گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

تزیینات آجری به‌تدریج از سده‌های اول اسلامی رایج و در دوره سلجوقی (۵۹۰-۴۲۹ ق) به شکوفایی رسید و در ادامه تا عصر حاضر در تلفیق با کاشی و دیگر مصالح بومی زینت‌بخش بناهای مذهبی و سایر بناهای معماری ایران بوده است. ازجمله آثار معماری برجای‌مانده از اوایل سده هشتم هجری، می‌توان به برج علی‌آباد کشمر واقع در خراسان رضوی اشاره داشت که با بهره‌گیری از انواع تزیینات آجری و کاشی در منطقه کویری ایران قرار دارد. از ویژگی‌های شاخص این بنا، غنای طرح‌ها و فرم‌های تزیینی بر بدنه بیرونی و داخلی، دیواره‌ها، سقف‌ها و همگنی سازه و تزیینات است. در این پژوهش، جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، به‌ویژه مطالعات میدانی و بر روش توصیفی- تحلیلی استوار است که در آن تزیینات آجری و کاشی‌کاری این برج باهدف معرفی بنا، شناسایی انواع تزیینات آجری، کاشی و گچبری، انواع چیدمان آجر طبقه‌بندی و انواع طرح‌های گل‌انداز موردمطالعه قرارگرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که ساختار و گونه معماری برج کشمر با الگوبرداری عناصر متنوع معماری از برج‌های قبل از خود و ترکیب این عناصر ساخته‌شده و نمونه تکامل‌یافته این‌گونه بناها در اوایل قرن هشتم هجری قمری است. بخش عمده تزیینات سطح بیرونی بنا چیدمانی از رگ‌چین‌های آجری، تلفیق آجر و کاشی در انواع گل‌اندازهای متنوع نه، هفت، پنج و سه رجی بر روی قاب‌های دوازده ضلع، یال‌های نیم‌استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث است. سردر ورودی، طاق‌نماها، ستونچه‌ها و پایه کلاهک مخروطی با انواع رگ‌چین‌ها، خفته راسته، خفته راسته کلوک‌بند و کلوک‌بند زوج تزیین گردیده و تمامی سطوح داخلی بنا گچبری و مقرنس‌کاری است. کاشی‌های مورد استفاده از نوع نقش‌دار اسلیمی و ختایی با رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجورد می‌باشد.

واژگان کلیدی: برج علی‌آباد کشمر، تزیینات آجری، کاشی‌کاری، معماری ایلخانی

Abstract

Brick ornaments and decorations have been gradually prevelant since the first centuries of Islam, and was then flourished in Seljuk period. In combination with tiles and other endemic materials has found its way to embellish religious monuments and also the other forms of Iranian architecture until the current era. One of the remaining monuments since early eighth century AH is Aliabad tower located in Khorasan province, which is grandstanding by the utilization of various brick and tile ornaments in the middle of desert of Iran. Richness of decorative designs and forms on the interior and exterior body, walls, ceiling and also harmony between the building and decorations can be pointed out as main qualities of this particular building. Collecting data for this study was carried out through library studies, especially field studies and based on analytical method in which the tower's brick ornaments and tiling have been studied for the purpose of introducing the building, recognizing types of brick bonding, tilework, and plaster art, variety of classified brick layouts and also all sorts of botanical designs. The data has shown that the structure and architecture methods of Keshmar tower have been adopted from previous towers and from the combination of their segments which is the evolved example of the similar category in early eighth century AH. The main parts of exterior decoration are brick bonding in rows as well as combinations of brick and tile in many kinds of patterns such as rows of nine, seven, five and three, located on dodecagon frames, half cylindrical crests and triangular prisms. The entrance, colonnades, balusters and the base of the conical cupolas are all embellished with different types of "Rag Chin", "Khofteh-Rasteh", "Khofteh-Rasteh Kalouk-Band" and dual "Kalouk-Band" (which are types of bonding and brick working). All of interior surfaces are designed with Muqarnas and Stucco (plaster). The tiles used for decoration are patterned with arabesque and angelica designs and colored as turquoise or azure.

Keywords: Aliabad Keshmar Tower, Brick ornaments, tilework in architecture, Ilkhanate architecture

*نویسنده مسئول مکاتبات: (۰۲۱۶۶۹۶۸۵۴۹) (m.kargar@art.ac.ir)

مقدمه

تزیینات معماری برج‌ها و مناره‌ها در اوایل اسلام به‌صورت ساده و در قرون اولیه با مختصر تزییناتی همراه بود. این برج‌ها که قرون متمادی از معماری ایران را در برمی‌گیرند، تقریباً در همه نقاط ایران قابل‌مشاهده است و به لحاظ اندازه، شکل و آرایش بسیار متفاوت می‌باشند. اکثر برج‌ها استوانه‌ای هستند که با برج آرامگاه پیرعلمدار دامغان و برج لاجیم مازندران آغاز و تا سده نهم هجری ادامه دارد. برخی برج‌ها دارای یال‌های منشوری هستند مانند گنبد قابوس. نوع دیگر با ستون‌های جفتی است. گروه مهمی وجود دارد که در آن‌ها بدنه برج از یک دسته ستون‌های استوانه‌ای تشکیل شده، مانند جارگوکان در رادکان‌شرقی و علی‌آباد کشمر (سده هشتم هجری). چندگونه از این برج‌ها چهار، هشت، دوازده ضلعی و مخروطی شکل هستند. این برج‌ها نمایانگر راستین زمانه، سبک‌های محلی و نبوغ فردی معماران می‌باشند. برج مخروطی شکل کشمر تقریباً مجموع و ترکیبی از این عناصر معماری را در خود جای داده است. این برج دارای پلان و پایه دوازده ضلعی از بیرون و هشت‌ضلعی از داخل و به‌صورت دوجداره است. بدنه آن از نوع مخروطی و ترکیبی از دوازده قاب با یال‌های نیم استوانه‌ای و نیم منشوری است که تمامی سطوح بیرونی و داخلی آن با تزیینات متنوع آراسته گردیده است. به استناد آنچه ذکر شد با بررسی تزیینات برج علی‌آباد کشمر می‌توان به شناخت جامعی از تزیینات رایج در معماری آن دوره تاریخی دست‌یافت. هدف این پژوهش شناخت و بررسی انواع تزیینات و چیدمان‌های آجری و کاشی‌کاری برج علی‌آباد کشمر است. بنابراین عناصر تزیینی و طرح‌های آجری و کاشی‌کاری برج کشمر شناسایی و انواع تزیینات، چیدمان‌های آجری، تلفیق آجر و کاشی و طرح‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد. سؤالات مطرح، چنین است: ۱. پیشینه تاریخی و ساختار معماری برج کشمر چه می‌باشد؟ ۲. تزیینات چیدمان آجر، رگ‌چین‌ها، گل‌اندازهای آجری، کاشی‌کاری و همچنین نقوش گچبری برج کشمر شامل چه ترکیب‌هایی است؟

پیشینه پژوهش

اطلاعات و مطالب مکتوب در زمینه مناره‌ها و برج‌ها در معماری ایران در کتب مختلف وجود دارد، اما به‌طور خاص توسط عده‌ای معدود از محققین مانند پوپ در *سیری در هنر ایران*، عقابی در *بناهای آرامگاهی*، ویلبر در *معماری اسلامی ایران دوره ایلخانیان*، خسروی در *تاریخ کاشمر* و حسینی در *تاریخ بَردِسکَن با نگاهی به ترشیز قدیم* در مورد برج علی‌آباد کشمر به‌اختصار به‌عنوان یک برج آرامگاهی اشاره و معرفی گردیده، اما بازگوکننده ویژگی‌های کامل این بنای تاریخی نبوده است. در این بین خسروی، حسینی و عقابی به معرفی کلی بنا و ثبت اطلاعات اولیه آن پرداخته‌اند و پوپ با اشاره به برخی از ویژگی‌های معماری بنا، آن را زیرمجموعه بناهای آرامگاهی قرار می‌دهد. بااین‌حال هیچ‌یک به برج کشمر، ویژگی‌های معماری و تزیینات آجری، کاشی و گچبری آن نپرداخته و تاکنون مقاله یا مطلبی مکتوب و مرتبط با این بنا و تزیینات آن ارائه نگردیده است. البته تمام پژوهش‌های فوق در بخش تاریخی به‌عنوان منابع اولیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین نیاز به بررسی جامع و کامل برج کشمر، ساختار معماری و شناسایی کامل تزیینات ضروری به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و دستیابی به اهداف موردنظر با استخراج طرح و نقوش تزیینات آجری و کاشی صورت گرفته است و داده‌های مختلف جمع‌آوری و پس از تحلیل آن‌ها نتایج حاصله ارائه شده‌اند. جمع‌آوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه مطالعات میدانی-پیمایشی صورت گرفته است.

خاستگاه و پیشینه برج‌های آرامگاهی در ایران

میل‌ها، مناره[۱] و برج‌ها از جایگاه ویژه‌ای در تاریخ معماری و ساختمانی ایران برخوردار می‌باشند. ساختمان مناره و برج در

۱. منار یا مناره به معنی جای نور و نار و در اصطلاح بنایی است، بلند و باریک که در کنار مساجد و بقاع متبرکه جهت اذان‌گویی یا به‌عنوان میل راهنما در کنار جاده، مساجد، کاروانسراها و [...] احداث گردیده، در فرهنگ عمید می‌خوانیم «منار به فتح میم: جای نور، جای روشنایی، بنابراین پیش از آنکه مناره در کنار مساجد ایجاد شود، برج‌های راهنمایی بوده است که به علت روشن نمودن چراغ یا آتش

دوران مختلف از نظر فن معماری و تزیینات و به لحاظ مواد و مصالح ساختمانی متفاوت است. در مناره‌های قبل از اسلام سنگ، مصالح غالب بود و در سال‌های اولیه از خشت استفاده می‌شد، اما در دوره‌های بعد آجر یکی از عناصر مهم معماری ساختمانی را تشکیل می‌داد که نه‌تنها در اسکلت کلی ساختمان، بلکه در تزیینات روبنایی نیز به‌کار می‌رفته است. «تاریخ معماری آرامگاه ایرانی تنها در دو گونه اساسی عرضه می‌شود. این دو گونه عبارت‌اند از برج آرامگاهی یا برج- مقبره و چهارگوش گنبد پوش؛ استوانه‌ای رفیع با بامی گنبدی یا مخروطی شکل» (هیلن‌برند، ۱۳۹۳: ۲۷۹). آثار ساختمانی دوره ایلخانان مرحله‌ای از تاریخ پیوسته معماری اسلامی ایران است که اشکال و فرم‌های دوره‌های قبل و خصوصیات طرح و جزئیات آن‌ها را منعکس می‌کند. «مقبره برجی در معماری سلجوقی اهمیت داشت و در دوره ایلخانی از آن‌ها به‌عنوان الگو استفاده شد. می‌توان گفت که معماری سلجوقی شکل ابتدایی سبک ایلخانی است و در طی یک دوره سیصدساله معماری در ایران سیر منظم تکاملی را طی کرده است» (ویلبر، ۱۳٤٦: ۳۵). این پیوستگی و تلفیق عناصر، در سیر تحول و تکامل هنر معماری و تزیینات وابسته، بازنمود خود را در شکل‌گیری سازه‌های خودکفای مجزا و یادماندی[1] (برج‌های آرامگاهی) نشان می‌دهد که نمای دلپذیرتری را از هر جانب عرضه می‌دارد. «علاوه بر آتشکده زردشتی، ستوپای هندی و کلاه‌فرنگی[2] آرامگاهی هندی-ایرانی، گونه دیگری از ساختمان، یعنی چادر یا خیمه، سازه‌ای از کوچ‌نشینان، در شکل‌گیری این نوع سازه معماری ایرانی سهم داشته است. این گنبد در واقع برج استوانه‌ای با سقفی مخروطی و برگردان چادر سلطنتی کوچ‌نشینان به ساختمان آجری است» (پوپ و اکرمن، ۱۱٤۰/۱۳۸۷:۳).

این برج‌ها شاید با رگه‌هایی از فرقه‌گرایی مذهبی، یا به‌منظور یادبود برپا می‌شدند. ولی عمدتاً کار هنرمندان منظور بود. از این‌رو در شمار بناهایی‌اند که می‌توانند به‌عنوان مقیاس مناسبی برای سنجیدن پیشرفت معماری و تکامل فنونی نظیر کاربرد تزیینات رنگی خارجی بناها به‌کار گرفته شوند. این برج‌ها با تزیینات متنوع پُرکار و با نوارهای کتیبه‌ای، واقع در بالای درگاه یا زیرگنبد، رونق یافته‌اند. وجود بام‌های چندضلعی یا مخروطی برای این برج‌ها یک قاعده است. این گنبدها روی گنبدهای زیرین را می‌پوشانند که در ارتفاع پایین‌تر روی بدنه استوانه یا منشور قرار دارند. از قرن اول تا قرن پنجم ه.ق مناره‌ها عموماً به‌صورت مدور و منفرد و گاه وصل به بنا ساخته می‌شد. مناره‌های منفرد دارای بدنه بلند و کشیده هستند. مناره‌های سده ششم هجری روی قاعده‌هایی نه‌چندان شاخص، همچون مربع، مانند چهل‌دختران، یا هشت‌ضلعی مانند گلپایگان قرار دارند. ولی برج‌ها و مناره‌های سده هشتم هجری از پایه‌هایی به‌شدت مشخص، به ناگاه بیرون می‌آیند. این پایه‌ها مربع، شانزده ضلعی یا چندضلعی، بسیار بلند و از نظر فرم و آرایش در تضاد با قلمه آن هستند. ساقه برج‌ها و مناره‌های سده هشتم هجری استوانه‌ای تنومند و کمی کشیده است و بلندای آن بیش از دوسوم ساقه برج‌ها و مناره‌های قبل نیست. در عوض چهره‌ای پایدار و محکم دارد و از جلوه متزلزلی که عظمت بناهای قبلی را به مخاطره می‌انداخت، دوری می‌جوید. عموماً تزیینات آن‌ها، از بالای کمربندی پهن شروع و یک سطح پیوسته را شکل می‌دهد که با دو رنگ آجر لعابدار در مقابل آجر بدون لعاب، در زمینه بنا اجرا شده است. از دیدگاه صرف معمارانه و سازه‌ای، نماهای آن‌ها در سادگی بی‌پیرایه و در تزیینات غالباً پرکار هستند. سادگی و تأکید روی میله باریک شونده برج است که تأثیر بصری اصلی یک برج را القاء می‌کند و به‌مثابه تدابیری برای ایجاد خطاهایی بصری‌اند که احساس بلندی را افزایش می‌دهند. با استفاده از پره‌ها که یک ردیف خطوط موازی ممتد از پایه تا زیر گنبد را به وجود می‌آورند قویاً خطای بصری القاکننده ارتفاع بیشتر افزایش می‌یابد.

به‌جای سطوح صاف و عاری از تزیین، برج‌های آرامگاهی استوانه‌ای، دیوارها و پره‌های را جایگزین کردند که غالباً

بر فراز آن، مسافران را در روز و شب تاریک هدایت می‌کرده است» (کیانی، ۱۳۷۹: ۳۲۳-۳۲۲).

۱. تک بنا، بنای منفرد و برجسته تاریخی، بنای یادبود

۲. کوشک، عمارت کوچک در وسط باغ که نور و هوای آن از نورگیر گنبدی بالای سقف تأمین می‌شود.

نقوشی به‌صورت رگ چین[1]، جناغی[2]، ستاره‌ای یا شکل ترکیبی دارند. نمونه مشخص این آرامگاه‌ها برج‌های ری، ورامین و دماوند است. گاه دیواره چین‌خورده‌ای که تماماً از چنین پره‌هایی تشکیل شده است، بام را نگه می‌داشت.گونه دیگر چین‌خوردگی دیوار هرچند تنها نمونه‌های باقی‌مانده از دوره مغول‌اند؛ اصولاً می‌بایست در دوره سلجوقی متحول شده باشد. در رادکان شرقی (۶۸۰ق) دیوار عبارت از ستون نماهای نیم‌گرد یا پره‌هایی است که توسط قوس‌های سه پره کوچک به یکدیگر متصل شده‌اند. برج کشمر که به نظر می‌رسد متعلق به سده هشتم هجری باشد دارای پره‌هایی به‌طور متناوب به شکل نیم استوانه و منشور با قاعده مثلث است. باریکه دیوارهایی آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌سازد. برج رادکان به‌وضوح از سازه‌های ایرانی در دوره‌های ساسانی و سلجوقی ریشه گرفته است. اما خاستگاه‌های برج کشمر مبهم‌تر است، چون می‌توان آن را ترکیبی از برج‌های رادکان و ری یا آمیخته‌ای از شکل بازمانده پایه‌های برج نادعلی سیستان و مناره زرند دانست. همه این برج‌های مدور یا مدور تغییر شکل یافته با بام‌هایی به شکل مخروط تغییر شکل یافته بوده‌اند. ظاهراً مخروط‌های واقعی به‌محض شیوع کاربردی کاشی با این ماده روکش شدند، همچون بام گنبد قابوس با ته رنگ سبز و بدنه نخودی که چنین تفاوتی را نشان می‌دهد.«دوره ایلخانی اساساً چیزی افزون بر این پیشرفت‌ها نیاورد، هرچند برج- مقبره‌ها انعکاس‌دهنده گرایش‌های گوناگون در سبک‌های زمانه‌اند. بر این اساس تمایل به‌سوی تناسبات کشیده در این‌گونه بناها کماکان احساس می‌شود، نظیر برج‌های پره‌دار بسطام، کاشمر، دماوند و ورامین (۶۸۸ق)، یا برج- مقبره‌های باریک و کشیده هشت‌ضلعی و دوازده ضلعی نظیر دارجزین که آن را نشان می‌دهد» (هیلن‌برند، ۱۳۹۳: ۲۸۳). از تمام آنچه گفته شد این حاصل می‌شود که سلیقه سده هشتم هجری از نظام‌های ساده‌شده در طبقه‌بندی ما توسعه‌یافته‌تر و جامع‌تر است. این خطِ سیر تحول را، با دنبال کردن گسترشِ تکامل و شکوهِ سطوح تزیین‌شده و افزایش مستمر پیچیدگی تزیینات، در توالی دوره‌های تاریخی برج‌های آرامگاهی، به‌طور مشخص در برج‌های گنبد قابوس، برج رادکان نکا، برج رادکان شرق، پیرعلمدر و برج علی‌آباد کشمر به‌آسانی می‌توان نشان داد.

برج یا مقبره علی‌آباد کشمر

برج علی‌آباد کِشمَر در شهر کاشمر (ترشیز[3]) قرار دارد. ترشیز در دوره‌های مختلف تاریخی قبل و بعد از اسلام تحت لوای حکام و حکومت‌های محلی بوده و به دلیل موقعیت ویژه جغرافیایی، موردتوجه زیادی قرار داشته است. بنا بر اسناد تاریخی این شهر در دوران اسلامی از رونق فراوانی برخوردار بوده و موقعیت کنونی آن بارها دچار تغییر و تحول گردیده است. بر این اساس، محدوده جغرافیایی آن را در دوره‌های مختلف تاریخی مابین دو بنای تاریخی، حدفاصل مناره فیروزآباد و برج علی‌آباد کشمر مشخص کرده‌اند. مناره فیروزآباد که در قسمت جنوبی جاده فعلی کاشمر به بردسکن قرار دارد، در محدوده شهر تاریخی ترشیز قدیم واقع‌شده که

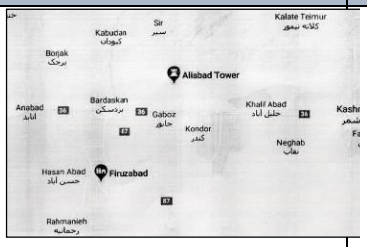
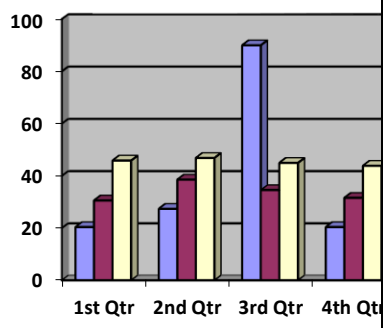
۱.آجرکاری با ترکیب آجرهای یکرنگ و ایجاد طرح و نقش‌های مختلف در سطحی صاف

۲. از انواع رگ چین آجری، نقش‌مایه تزیینی آجر یا کاشی به‌صورت هفت و هشت و شبیه به خوشه گندم

۳. کِشمَر، کِشمیر، کِشمار، کیشمَر، کاشمر، بُست، بُشت، پُشت، بوُشت، پوشت، بشت‌العرب، پشت‌نیشابور، تُرسیز، تُرشیز، طُرشیز، ترشیش، تُرشش، تُرسیس، طُرثیث، طُرَیثیث، طریشت، سلطان آباد، امروز این شهر یعنی کاشمر برگرفته ازهمان نام باستانی است» (خسروی، ۱۳۷۲: ۱۳).«پس از بُست به اسم دیگری که برمی‌خوریم به نام کشمر که در فاصله ۱۲ کیلومتری شرق شهر بردسکن قرار دارد و کَشمَر، کَشمار، کَشمیر، کیشمَر و کَشم نیز از مشتقات آن به‌حساب می‌آید. کِشمر به شهری گفته می‌شود که پس از هزاران سال هنوز آثاری از آن برجای‌مانده است».(حسینی، ۱۳۸۳: ۲۳) «کاشمر را همچنین صورت کامل شده کجخر و کاشخر و کاشغر دانسته‌اند و توضیح داده‌اند که: کاش مبدل کاج و کاجخَر یادآور سرو بزرگ و معروف آن دیار است. نام باستانی شهر بی‌تردید کِشمر بوده است. واژه کَشمر که می‌تواند به معنی آغوش مادر،(یکی از معانی مختلف کَش را [به فتح اول] عموم فرهنگ نویسان، آغوش و بَغل معنی کرده‌اند و مَر و مادر در لهجه‌های قدیم ایرانی شکل دیگری از مادر است) گرفته شود با گذشت از شکل‌های کیشمر و کشمار سرانجام به‌صورت کاشمَر درآمده و در همین صورت باقی‌مانده است(مصوبه دولت.شهریور ۱۳۱۴)» (خسروی، ۱۳۷۲: ۱۶-۱۴).

در آن دوران بنا به گفته مورخان، شهری آباد بوده و این شهر تا محدوده برج علی‌آباد امتداد داشته است (جدول ۱). «در فاصله ۵ کیلومتری شمال جاده خلیل‌آباد[۱] به بردسکن[۲] و در دامنه کوه، آبادی است که اکنون علی‌آباد[۳] خوانده می‌شود. اما در واقع از سه آبادی به‌هم‌پیوسته به وجود آمده است: آب‌نو، علی‌آباد و کِشمَر، در بخش کشمر «بنایی» است که بر روی قلعه‌ای به نام کوشک[۴] ساخته‌شده است»(خسروی، ۱۳۷۲: ۱۱۳).این بنا که برج یا منار کشمر خوانده می‌شود، حدود ٤٢ کیلومتری کاشمر واقع‌شده و اطراف آن را خانه‌های روستایی احاطه کرده و به شماره ۱۲۷ ثبت آثار ملی ایران شده است (جدول ۱). اعتقاد و روایات بر این است که برج کشمر، یک مقبره بوده، به همین علت به مقبره کشمر و آتشگاه زرتشت نیز معروف است. آیا برج به یادبود زرتشت یا طغرل سلجوقی ساخته‌شده و یا مقبره یکی از این افراد است به‌درستی مشخص نیست. از برج کشمر کتیبه‌ای در دست نیست، اما درِ ورودی بنا دارای کتیبه‌ای بوده که فعلاً اثری از آن نیست که تاریخ ساخت بنا را مشخص نماید.

جدول ۱: تصویر ماهواره‌ای و نقشه جغرافیایی

ردیف	تصویر ماهواره‌ای	نقشه جغرافیایی
۱		 
	http//www.google.maps.com/aliabadtower(2019/11/16)	http//www.google.maps.com/aliabadtower(2019/11/16)

بنابر اظهار نظر آقای ویلبر در کتاب معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان برج کشمر باعجله و بدون دقت ساخته‌شده (ویلبر، ۱۳٤٦ :۱۳۱) که با توجه به مشاهدات عینی همچنین بررسی سازه و تزیینات بنا، به دور از واقعیت است.در تضاد آشکار با گروهی از برج‌های آرامگاهی که دیواره‌های زاویه‌دار بسیار منظمی دارند، برج آرامگاهی کشمر، ستون‌های زاویه‌دار و نیم‌گرد را باهم دارد. این بنا دارای ویژگی‌های مختص و خاص خود است. «دو مقبره برجی شکل رادکان و علی‌آباد کاشمر متعلق به قرن سیزدهم میلادی است و از تماشایی‌ترین نمونه برج. مقبره‌های حجیم در معماری ایرانی است» (هیل و گرابار، ۱۳۷۵: ۸۹) در تغییر متناوب میان ستون‌های نیم‌گرد و زاویه‌دار در برج کشمر حرکت عمودی شاخص‌تر و ترکیب‌بندی سایه‌روشن نیز بیشتر مشخص‌تر می‌شود. ردیف طاق‌نماهای[۵] کور گچبری شده حداکثر نور را دریافت کرده و تضاد میان تاریک و روشن تا سرحد امکان چشمگیر است. در برج کشمر تضادهای سایه‌روشن با بهره‌گیری از فرورفتگی‌ها، برجستگی‌ها و چیدمان متنوع

۱. از توابع شهرستان کاشمر که در ۱۵ کیلومتری آن قرار داشته و ۲۰ کیلومتر با روستای علی‌آباد فاصله دارد.

۲. از شهرستان‌های استان خراسان رضوی که ۴۵ کیلومتر با کاشمر و ۲۰ کیلومتر با روستای علی‌آباد فاصله دارد.

۳. روستایی ییلاقی از توابع شهرستان بردسکن که برج علی‌آباد کشمر در این روستا واقع شده است.

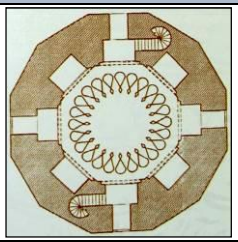
٤. قلعه و حصار، اقامتگاه توأم با استحکامات.

۵. تاق نما، تاق نمای پشت بسته، ایوانی کم‌عرض و مسدود و اغلب مزین.

آجرچینی، رگ چین‌ها و گل‌اندازها[1] پدید آمده که بر روی قسمت عمده آن‌ها کاشی‌های لعابدار با نقوش برجسته نصب شده است.

بنا دو پوسته بوده و از آجر ساخته‌شده است. ارتفاع آن ۱۸متر، محیط خارجی آن ۴۴ متر و محیط داخلی آن ۲۱ متر می‌باشد. بنا از داخل داری دوطبقه بوده و ارتفاع تیزه اصلی گنبد تا کف ۳۱ متر است. علاوه بر سقف مخروطی خارجی، دارای سقفی گنبدی در داخل به‌منظور روشنایی و تخلیه هواست. پوشش دوم بسیار بلندتر از پوشش اول بوده و ارتفاع آن ۵ متر بالاتر است. پلان داخلی بنا به‌صورت هشت‌ضلعی است و طاق‌هایی با تزیینات گچبری و مقرنس‌کاری در نمای داخلی وجود دارد که به‌صورت دوطبقه ساخته‌شده و به یکدیگر اتصال دارند. بدنه اصلی بنا دارای پوششی مخروطی شکل بوده و ۴۸ ترک آجری به‌صورت نیم ستون و دوازده قاب مربع شکل تزیینی بدنه برج را تشکیل می‌دهد (جدول ۲). «بر روی این تَرک‌های نیم ستونی - گذشته از این‌که تزیینی هستند- اشکالی هندسی از آجر و کاشی پیاده شده که جلوه خاصی دارد» (عقابی، ۱۳۷۸: ۲۳۹). راهروی پلکانی و مارپیچ بین دوجداره صعود به پوشش اول و دوم را مهیا می‌کند. بدنه بیرونی بنا داری دو قسمت است. قسمت پایین دوازده ضلعی و پایه بنا را تشکیل می‌دهد که دوازده قاب با تزیینات آجر و کاشی در آن تعبیه شده است. قسمت بالای پایه، بدنه اصلی را شکل می‌دهد. در ستون‌های بدنه برج و گنبد آن تزیینات آجری به همراه کاشی به رنگ فیروزه‌ای و لاجورد دیده می‌شود. سطح داخلی طاق‌های طبقه همکف و اول، همچنین پایه‌های گنبد با تزیینات مقرنس‌کاری زیبا آراسته شده است. در سطح فوقانی میان حجرات طبقه دوم، آثار گچبری وجود دارد که اکنون قسمت مختصری از آن به نظر می‌رسد. «محققین به این نتیجه رسیده‌اند که لحظه تحویل سال در روز اول بهار را، از روی این برج در محل یکی از طاقچه‌های آن با استفاده از نور خورشید تعیین می‌کردند» (حسینی، ۱۳۸۳: ۲۰۰).

جدول ۲: تصاویر پلان، نما، برش

ردیف	تصویر برج کشمر	برش	نما	پلان
۱				
	(مأخذ: نگارنده)	(هیلن‌برند و روبرت، ۱۳۹۳: ۲۸٤)	(صابرمقدم، ۱۳۸۹: ۱۸/۱)	(صابرمقدم، ۱۳۸۹: ۱۸/۱)

معماری برج

ویژگی‌های ساختمانی برج کشمر

برج‌ها و مناره‌ها در ایران به فرم‌های گوناگون و متنوعی ساخته‌شده می‌شدند که در قبل و بعد از اسلام با توجه به ساختار ظاهری و ویژگی‌های ساختمانی به اشکال استوانه‌ای، مخروطی، منشوری، چندضلعی و یا ترکیبی تقسیم‌بندی می‌شوند. برج علی‌آباد کشمر از نوع مخروطی با قاعده دوازده ضلعی و از درون هشت‌ضلعی است (جدول ۲). «برج‌ها و مناره‌های مخروطی غالباً کشیده، به‌صورت مخروط ملایم و موزون است. به‌عبارت‌دیگر سطح قاعده بنا در پایین از مقطع فوقانی آن بزرگ‌تر است و این امر باعث ایستایی بیشتر آن می‌گردد» (کیانی، ۱۳۷۹: ۳۳۷) از نکات قابل‌توجه در برخی بناهایی که در قسمت قاعده یا پایه دارای طرح چندضلعی هستند، وجود طاق‌نما و نغول در اضلاع چندگانه است که با ایجاد سایه‌روشن و القای زیبایی، بنا را از حالت خشک و یکنواختی خارج می‌سازد. وضعیت

۱. از انواع شیوه‌های رگ چینی آجر، نماسازی و آجرکاری که در کل نقش گلی را نشان می‌دهد. گل اغلب ممکن است یک طرح مرکزی و متقارن باشد.

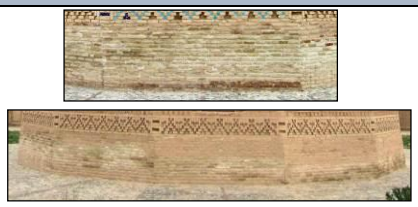
گل برگردان: از انواع طرح‌های آجرکاری.

ساختمانی برج علی‌آباد کشمر به لحاظ نوع سازه و تزیینات با توجه به عملیات حفاظت و مرمت در چند دهه اخیر در حالت نسبتاً پایدار و مناسب باقی مانده است. نقشه از نوع مقبره برجی گنبددار مدور روی پایه دوازده ضلعی و خصوصیات مقطع شبیه مقبره برجی رادکان است (جدول ۲). آجرچینی بنا از نوع معمولی و پُرنقش است. وجود سوراخ‌هایی در تمام کالبد ساختمان حاکی از آن است که آجر خارجی پوشش هسته داخلی بوده که بندکشی نشده و به‌صورت لایه پوششی تزیینی روی بنا ساخته‌شده است. تزیینات آجری پوشش خارجی با عرض مختلف بندهای افقی و عمودی، یعنی چیدمان آجر با بندهای افقی عریض‌تر یا تغییرات در بندهای عریض عمودی در سطح دیوار حاصل نشده که اصولاً این بندها فرورفته درمی‌آیند و با تَه آجر مربع شکل، لعابدار یا بی‌لعاب هم‌سطح دیوار پُر می‌شوند، بلکه به‌جای بندهای افقی و عمودی عریض‌تر برخی از تَه آجرهای مربع شکل حذف‌شده‌اند تا طرح موردنظر شکل گیرد. «تزیینات آجری شامل آجر متعارفی[1] و لبه بریده بوده و طرح‌های تزیینی آجری شبیه مقبره برجی رادکان است. آجر لعابدار از نوع نیلی و آبی‌رنگ است که در شکاف آجرچینی قرار داده شده، اما به کمال آجر لعابدار نیلی و آبی مقبره اولجایتو در سلطانیه که تاریخ ۷۱۳-۷۰۵ق است، نیست. نوع نقشه مخصوص شمال و شمال شرقی ایران است» (ویلبر، ۱۳٤٦: ۱۳۲). برج کشمر چون دیگر برج‌ها و منارها از سه قسمت پایه، ساقه یا بدنه و کلاهک یا تاج تشکیل شده است.

پایه برج

ازآنجاکه مناره‌ها و برج‌ها با ارتفاع بسیار و مساحت کم زیربنا، فشار بسیاری را بر سطح قاعده خود تحمل می‌کند، هرگونه سستی در پایه‌ها باعث انهدام و فروریختن بنا می‌گردد. عموماً پایه‌ها به‌صورت سکوهای مربع شکل یا کثیرالاضلاع هستند که بنا در مرکز آن قرار دارد، این پایه‌ها معمولاً به‌صورت مدور، چهارگوش، هشت‌ضلعی یا بیشتر دیده می‌شود. بعضی از مناره‌ها فاقد پایه و قاعده مشخصی بوده و بر سطح زمین قرار دارد. برج کشمر از سنگ نتراشیده پی‌ریزی شده و دارای پایه دوازده ضلعی بلند آجری با چیدمان معمولی و ارتفاع حدود یک متر است که به‌عنوان سکو محسوب می‌شود (جدول ۳).

جدول ۳: تصاویر پایه (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر	محل کاربرد	عنصر معماری	توضیح
۱		سطح زمین	پایه برج	پایه دوازده ضلعی با رگ‌چین ساده

بدنه یا ساقه

فرم بدنه برج‌ها و مناره‌ها در ایران متفاوت و دارای تنوع بسیاری است و با توجه به ذوق و ابتکار معماران هر ناحیه، به صور گوناگون جلوه‌گر می‌شود. برخی دارای مقطعی مربع و ساقه مخروطی شکل با پله‌های مارپیچی بیرونی است. در بعضی مناطق دیگر، بدنه خارجی آن مطبق و با ایجاد شیارهای طولی و بلند از نمونه‌های زیبای تنوع شکل و فرم این‌گونه بناها به شمار می‌آید (جدول ۴).

۱. آجر معمول و رایج در زمان ساخت بنا که به نظر در همان محل ساخته شده است.

جدول ۴: تصاویر تنوع فرم بدنه یا ساقه

ردیف	گنبد قابوس	رادکان شرق مشهد	عبدالله دماوند	علاءالدین ورامین	بسطام شاهرود
۱					
	(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۳۳۷/۷)	(پوپ واکرمن، ۱۳۸۷: ۳۴۷/۷)	(پوپ واکرمن، ۱۳۸۷: ۳۴۸/۷)		(پوپ واکرمن، ۱۳۸۷: ۳۴۹/۷)

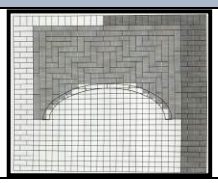
برج کشمر جزء بناهای منفرد بوده و بدنه آن در ادامه پایه با قاب‌های آجری مزین به تزیینات آجر و کاشی و ۴۸ یال یا ترک پوشیده شده است. دوازده قاب دیوارهای فوقانی پایه تا شروع ستون‌های بنا را شکل می‌دهد که از ترکیب آجر و کاشی نقوش مختلفی را به وجود آورده‌اند (جدول ۵).

جدول ۵: تصاویر بدنه یا ساقه برج (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر	محل کاربرد	عنصر معماری	توضیح
۱		ساقه یا بدنه بیرونی برج	یالهای نیم‌استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث و قاب‌های دوازده ضلع	ساقه برج از دو قسمت دوازده ضلعی و مخروطی تشکیل شده است

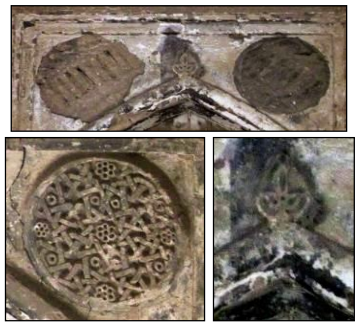
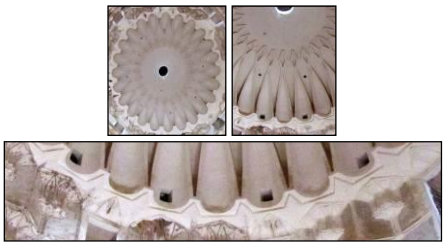
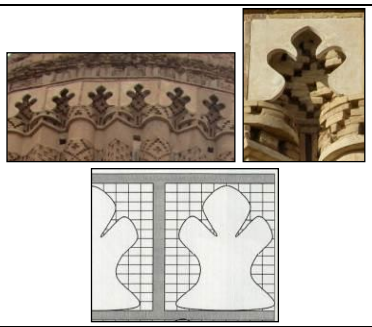
سه قاب به‌صورت طاق‌نمای پنجره‌دار و یک قاب درِ ورودی را تشکیل داده است. سردر با مدخل طاقدار در داخل نغول طاقدار و همگی در داخل نغول مستطیل شکل محصور هستند (جدول ٦). «طاق‌نماسازی را می‌توان در شکل‌های گوناگونی ساخت. به‌طورکلی تیغه حصری برای طاق‌نما سازی را می‌توان به‌صورت چهار. چهار و سه سه و در مواردی دو. دو انجام داد. اصطلاح چهارچهار، یعنی به کار بردن «آجرتمامی» درصورتی‌که طول آجر برابر چهار کلفتی(ضخامت) به‌اضافه ملات خور آن باشد» (زمرشیدی، ۱۳٦۷: ۱۱/۱). طاق‌نماسازی در نمای بیرونی برج کشمر بر روی قاب‌های بنا مشهود است. درمجموع از این تعداد اضلاع چهار ضلع آن طاق‌نماسازی دارند که در آن‌ها طاق‌نماها در بالای پنجره‌ها و سردر ورودی ساخته‌شده و در نقش‌های مختلف جلوه‌گر می‌باشد (جدول ٦).

جدول ٦: تزیینات بدنه یا ساقه روی قاب‌های دوازده ضلع برج (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر کلی	تصویر جزئی	طرح	محل کاربرد	عنصر معماری	چیدمان آجری
۱				بدنه برج	سردر با مدخل طاقدار و نغول مستطیل	آجرچینی با طرح خفته راسته
۲				بدنه برج	طاق‌نما و نغول بالای پنجره‌ها	معقلی با طرح خفته راسته کلوک‌بند زوج و آجرچینی با طرح خفته راسته
۳				بدنه برج	طاق‌نما و نغول بالای پنجره‌ها	معقلی با طرح خفته راسته کلوک‌بند زوج و آجرچینی با طرح نیمه خفته راسته

یال‌ها از دو نوع، ستون نیم‌استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث است که به‌صورت یک‌درمیان با نقوش آجری و کاشی‌کاری و طرح‌های اسلیمی و ختایی برجسته بدنه برج را به صورتی زیبا مزین کرده، حدفاصل ستون‌های نیم‌استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث شکل، با تزیینات کاشی منقوش با طرح اسلیمی به‌صورت نواری باریک در یک قاب آجری پوشیده شده و «از پایه تا آغاز قرنیس یا قرنیز ممتد است و در انتهای فوقانی به طاق‌های سه‌برگه گچی که لبه و ستون‌های خارجی را به هم متصل می‌کند، می‌رسد. بالای سردر و در زیر سقف کمربند فرورفته افقی دورتادور ساختمان (قبلاً با کتیبه سفال لعابدار پُر بوده است) وجود دارد» (ویلبر، ١٣٤٦: ١٣٢) (جدول ٧). احتمالاً سطح کمربند آجر لعابدار با طرح‌های اسلیمی و ختایی یا خط تزیین بوده که در حال حاضر بدون تزیین و با ملاط گچ و خاک مرمت گردیده است. در بدنه داخلی هشت جرز دیوارهای داخلی را به هشت فرورفتگی گود دوطبقه تقسیم می‌کند و هر فرورفتگی به‌وسیله یک پیوند به فرورفتگی دیگر متصل است، داخل همه این فرورفتگی‌ها (طاق‌ها) با تزیینات مقرنس‌کاری به شیوه زیبا پُرشده است. گچبری طوماری و کتیبه‌ای در گوشه‌های سردر ورودی، ترنجی برجسته با طرح‌های متقاطع و مشبک (شمسه‌ده طبل‌دار و گل پنج‌پَر) (جدول ٧). در گوشه‌های طاق‌های داخلی طبقه دوم، طرح نخلچه انتهای قوس طاق‌های داخلی و قرنیزی محدب در بالای طبقه دوم کار شده است. در بالای گوشوارهای مقرنس‌کاری زیر گنبد شیارهای ناودانی شکل گچبری شده، طرح داخلی گنبد را شکل می‌دهند (جدول ٧). البته قسمت اعظم تزیینات آجرهای لعابدار و گچبری بدنه ریخته و از بین رفته است.

جدول ۷: تصاویر نمای بیرونی و داخلی (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر	محل کاربرد	عنصر معماری	توضیح
۱		سطح بدنه بیرونی	کمربند فرورفته افقی	در حال حاضر بدون تزیین است
۲		سطح بدنه داخلی بنا	طاق‌ها و سگدست یا ساقه‌استوانه‌ای	با تزیینات مقرنس‌کاری پوشیده شده است
۳		گوشه و بالای طاق‌های طبقه دوم	ترنج برجسته با طرح‌های متقاطع، مشبک و نخلچه	ترنج گچبری با طرح شمسه ده طبل دار و گل پنج پر
۴		سقف و پایه گنبد داخلی	شیارهای ناودانی و گوشواره گنبد	گوشواره‌ها مقرنس‌کاری و شیارها گچبری است
۵		ساقه برج	قطعه گچی	طاق گچی با طرح سه برگی، پایه کلاهک

کاربرد آجر و نقش آن در تزیینات پیکره خارجی مناره و برج‌های عصر سلجوقی و ایلخانی به‌وضوح می‌توان مشاهده نمود. آجرچینی پرکار از خصوصیات معماری سلجوقی بود. در آجرچینی بناهای دوره ایلخانی علاقه و توجه کمتری به تنوع طرح‌ها و تناسب نزدیک لایه‌های طرح با ساختمان نشان داده شده است. خصوصیت تازه طرح‌های دوره مغول استعمال نقش کوچک لعابدار در داخل دیوار و آجرکاری معلق بود که تا قرن هشتم هجری به‌کلی منسوخ شد، زیرا تزیینات سفالی و لعابی روی سطوح بزرگ متداول گردید. «به‌طورقطع می‌توان اظهار داشت که سلجوقیان از ترکیب آجر و کاشی (آجر لعابدار) در کنار یکدیگر برای اولین بار درنهایت زیبایی استفاده کردند و باعث پایه‌گذاری تکنیکی جدید شدند که در دوره‌های بعد یعنی خوارزمشاهیان و ایلخانی به بار نشست. رگ‌چینی‌های آجری مختلفی در دوره سلجوقی به‌کاررفته است که عبارت‌اند از گل‌انداز (گلچین)، جناغی (آبشاری)، بادبزنی (حصیری)، دورج و کتیبه‌های رگ‌چین معقلی و بنایی. نقش گل‌انداز در این دوره متشکل از نقوش مادر هستند که در ترکیب‌بندی‌های مختلف طرح‌های متنوعی ایجاد می‌کنند. این نقوش به دو دسته گل‌انداز ساده و گل‌انداز مرکب تقسیم می‌شوند. نقش‌های گل‌انداز، رگ‌چین‌های دورجه و کتیبه‌های بنایی و معقلی در دوران ایلخانی نیز ادامه پیدا کرد با این تفاوت که در کنار آجر از کاشی برای جلوه بیشتر استفاده کردند. تزیینات آجری دوره ایلخانی محدود به آجرهای پیش‌بر، قالبی (سفالینه‌های نقش‌دار) و در موارد نادر آجر تراش است. عمده آجرکاری‌ها در این دوران در ترکیب با آجرهای لعابدار و یا کاشی اجرا شده‌اند. از روش‌های معمول تزیین آجری در این دوره به‌کارگیری نقوش گچی و یا آجر لعابدار در بین بندهای عمودی عریض آجرها است» (شکفته، ۱۳۹۴: ۱۰۰-۹۷) و می‌توان این‌گونه تزیینات (ترکیب آجر با کاشی) متعلق به دوره ایلخانی را نقطه اوج آن‌ها دانست. کتیبه‌های کوفی معقلی و بنایی در دوره ایلخانی فراگیر شده و به صورتی ظریف و با نقوش هندسی و یا گیاهی اغلب در ترکیب با کاشی (آجر لعابدار) رایج شدند. بیشترین سطوح تزیینات آجرکاری با طرح‌های متنوع، در ابنیه تدفینی و برج‌های آرامگاهی با پلان چندضلعی و نیز مناره‌ها رایج بوده است. در دوره ایلخانی این‌گونه بناها تا حد بسیاری سادگی اولیه خود را از دست داده و غنی‌ترین طرح‌ها و فرم‌های تزیینی جای آن را گرفتند. نمونه‌های رگ‌چین دورج در برج رادکان خراسان و نقوش گل‌انداز در ابنیه ایلخانی ازجمله برج رادکان و برج کشمر قابل‌مشاهده هستند. از دوره ایلخانی که تزیینات آجری رو به افول رفت به‌جای آن معقلی[1] رونق تازه‌ای یافت. حرکات و پوشش‌های معقلی و شکل‌گیری طرح‌های حاصل از آن را می‌توان در انواع پوشش طاق‌های ضربی در نواحی داخلی بناها و نماسازی‌های خارجی، طاق‌نماها و یا روکار برخی بناها که عمدتاً به شیوه‌های زیر انجام می‌شود را جستجو کرد. «در معقلی‌سازی همیشه گل‌های به وجود آمده در متن موردتوجه بوده‌اند. محاسبه این گل‌ها که تلفیقی از گل‌های سه‌رجی، پنج‌رجی و هفت‌رجی در متن، با به وجود آمدن گل در مرکز کادر و درنتیجه کل ترسیم، از گوشه‌های کادر انجام می‌گردد. به‌این‌ترتیب از درآمیختن و ترکیب قطعات در یکدیگر و حرکات قطعات بعدی که بیشتر دوقدی[2] و به‌صورت خفته راسته[3] می‌باشد، گل‌های هفت‌رجی و سپس نُه‌رجی و بالاخره از به وجود آمدن انواع گل‌ها و با حرکات آن‌ها،

۱. «هنر معقلی مکمل تزیناتی است که در انواع نماسازی‌ها و پوشش‌های خارجی و داخلی به کار گرفته می‌شود و انواع نماسازی‌های آجری حصیری، جناغی و یا خفته و راسته به وجود آورد. می‌توان در بدنه سازی و پوشش گنبد و مناره‌های آجری نظیر میل خسروگرد سبزوار، میل سلجوقی دامغان، میل چهل‌دختران اصفهان و منار علی‌آباد کاشمر دید» (زمرشیدی،۱۳۶۷: ۶/۱-۵). ویژگی خاص معقلی ابعاد کوچک کاشی است که بیشتر به‌صورت مربع ساخته‌شده، باعث کاهش آثار ناشی از تغییرات جوی شده و پدیده انبساط و انقباض کاشی ناشی از این آثار را خنثی یا کم می‌کند

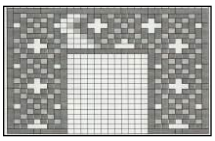
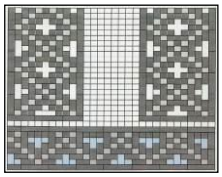
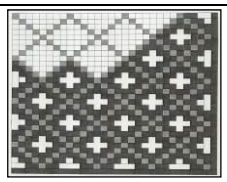
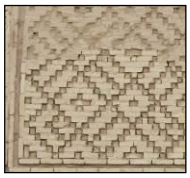
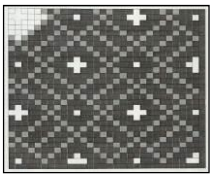
۲. آجر نیمه، مستطیلی بریده‌شده از آجر مربع به‌اندازه یک‌سوم آجر مستطیل

۳. از انواع طرح‌های رگ چینی آجری، نوعی تیغه یا پوشش سطح دیوار که با قرار دادن یک یا دو کلوک (نصف نیمه آجر) روی یکدیگر، پس از آن یک آجر سه قدی و یک آجر تمامی، عمل تیغه کردن آغاز و در ادامه آجر به شکل خفته و سپس راسته و با تکرار آن، عمل تیغه کردن ادامه می‌یابد.

طرح‌های گوناگون معقلی شکل‌گرفته و به وجود می‌آید. نحوه انجام آن‌هم شروع از گوشه‌های متن معقلی و ختم آن در مرکز کادر است» (زمرشیدی، ۱۳٦۷: ۸۸/۱).

عمده طرح و تزیینات برج علی‌آباد کشمر روی بدنه یا ساقه بیرونی است که به‌صورت طاق‌نماسازی، مقرنس‌کاری آجری، آجر قالبی، آجر در ترکیب با کاشی، کاشی تک‌رنگ، آجر قالبی لعابدار طرح دار و نمای داخلی که با مقرنس‌کاری و گچبری تزیین گردیده است. این تزیینات به شیوه‌های مختلف آجرچینی ساده، رگ‌چین‌های مختلف و معقلی سازی انجام‌گرفته و با انواع پوشش‌های گل‌انداز، خفته راسته، خفته راسته کلوک‌بند[1]، خفته و راسته کلوک‌بند زوج[2] کار شده است و گل برگردان‌های متنوع معقلی با ترکیبات سه رجی، پنج رجی، هفت رجی و نه رجی را به وجود آورده که بر سطح بیرونی برج کشمر نمایان می باشد. قطعات کاشی در اندازه کلوک[3]، دوقَدی، سه‌قَدی[4]، سه لنگه[5] و چهار لنگه[6] منقوش برجسته و به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجورد در ساختار عمده تزیینات به‌کاررفته و جلوه زیبا و خاصی را به بنا بخشیده است (جدول ۸ و ۹).

جدول ۸: تزیینات بدنه یا ساقه برج و قاب‌های دوازده ضلع (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر کلی	تصویر جزئی	طرح	محل کاربرد	عنصر معماری	چیدمان آجری
۱				بدنه برج، سردر	کتیبه‌های سه ضلع سردر	معقلی با طرح گل برگردان هفت رجی و پنج رجی کلوک‌بند
۲				بدنه برج،	کتیبه‌های تکرارشونده در سه ضلع پنجره‌دار	معقلی با طرح گل برگردان هفت رجی کلوک‌بند
۳				بدنه برج	قاب‌های اضلاع	معقلی با طرح گل برگردان هفت رجی کلوک‌بندان
۴				بدنه برج	قاب‌های اضلاع	معقلی با طرح گل برگردان نه رجی و هفت رجی کلوک‌بند زوج

۱. «پوشش‌های خفته راسته کلوک بند از اختلاط کاشی و آجر ایجاد می‌شود. به‌کارگیری کلوک کاشی و آجر در حالت‌های افقی و عمودی به‌صورت خفته ازیک‌طرف و به‌صورت راسته از طرف دیگر است. در عمل کلوک‌بندان رج‌های راسته و خفته در یکدیگر پیوند شده و از کلوک کاشی دوباره استفاده می‌شود. در نصب آجرهای خفته و راسته، نصب کلوک کاشی فیروزه‌ای‌رنگ بیشتر مورد استفاده است» (زمرشیدی، ۱۳٦۷: ۷۱).

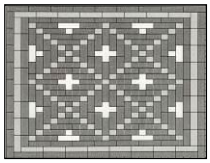
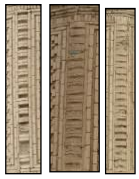
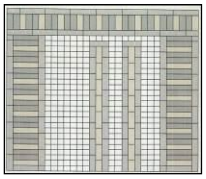
۲. خفته راسته کلوک بند زوج شبیه کلوک بند است با این تفاوت که کلوک کاشی رج‌های خفته را از رج‌های راسته جدا می‌کنند.

۳. خرده آجر، یک‌چهارم آجر.

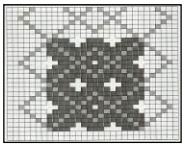
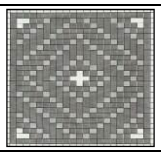
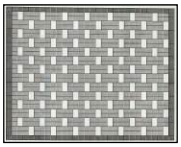
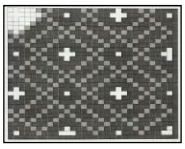
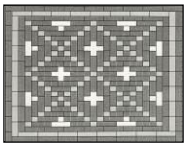
٤. سه‌چهارم آجر، آجر که به شکل L برش خورده باشد.

٥. کاشی یا آجر سه پَره یا سه پَر

٦. کاشی یا آجر چهارپَره یا چهارپر

ردیف	تصویر کلی	تصویر جزئی	طرح	محل کاربرد	عنصر معماری	چیدمان آجری
۵				بدنه برج	قاب‌های اضلاع	معقلی با طرح گل برگردان نه رجی کلوک‌بند
۶				بدنه برج	ستونچه‌های زاویه‌دار و لبه نغول‌های مستطیل	آجرهایی قالبی لعابدار و بی‌لعاب با طرح رگ چین دورج

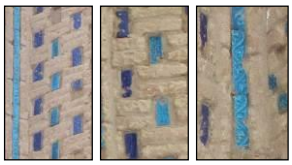
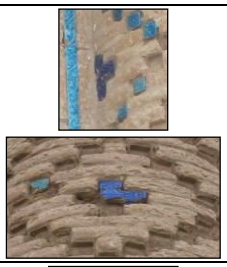
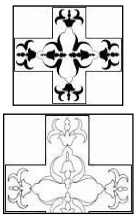
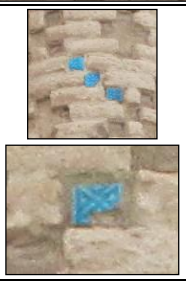
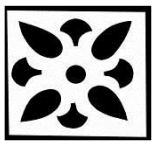
جدول ۹: تصاویر تزیینات بدنه یا ساقه برج (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر کلی	تصویر جزئی	طرح	محل کاربرد	عنصر معماری	چیدمان آجری
۱				بدنه برج	ستون نیم استوانه ای	معقلی با طرح گل پنج رجی و نه رجی گل برگردان متداخل
۲				بدنه برج	ستون نیم استوانه	معقلی گل برگردان سه رجی کلوک‌بند زوج
۳				بدنه برج	ستون منشور با قاعده مثلث	معقلی با طرح رگ چین دورج
۴				بدنه برج	ستون نیم استوانه ای	معقلی گل برگردان نه رجی و هفت رجی کلوک‌بند زوج
۵				بدنه برج	ستون نیم‌استوانه و سطح قاب	معقلی با طرح گل برگردان نه رجی کلوک‌بند

کاشی تک‌رنگ

از آغاز سده ششم هجری کاربرد نوعی کاشی ساده رنگی، به‌صورت قطعات مجزا و مستقل که به‌واقع چیزی جز آجر رنگی نیست پدیدار شد و از آغاز سده هفتم هجری، کار گذاشتن قطعات کاشی، به ویژه در سطح روکار، به شدت رواج یافت. در طی دوران پربار سده هشتم هجری، نمونه‌های گوناگون تزیینات معماری با شکل‌های مختلف آن در مجموعه‌های برجسته‌ای باهم ترکیب شدند. کاربرد کاشی تک‌رنگ یا آجر لعابدار در برج کشمر بر سطح بیرونی آن به‌وفور نمایان است که به‌صورت هم‌سطح در شکاف آجرهای بدون لعاب قرار داده‌شده و طرح‌های متنوعی از شیوه هنر معقلی را به وجود آورده است. این آجرها نسبت به محل کاربرد روی سطح برج در اندازه و فرم‌های مختلف با طرح‌های اسلیمی و ختایی به‌صورت برجسته ساخته‌شده و روی قسمت‌های مختلف ازجمله سطح دوازده قاب قسمت پایین، کتیبه‌های محصورکننده قاب‌ها در سه جهت، کتیبه‌های سردر ورودی، طاق‌نماها، ستونچه‌های زاویه‌دار[1]، لبه نغول‌ها، سطح ستون‌های نیم استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث، حدفاصل نیم ستون‌ها و سطح بیرونی کلاهک بیرونی کار شده است (جدول ۱۰)

جدول ۱۰: تصاویر تزیینات بدنه یا ساقه، نیم ستون‌های برج (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر	طرح	محل کاربرد	عنصر معماری	توضیح
۱			سطح و مابین ستون‌ها	آجر لعابدار دوقَدی و سه قَدی	سطح و حدفاصل ستون‌های نیم استوانه‌ای، مثلث القاعده و ستونچه‌های زاویه‌دار
۲			هشت قاب	آجر لعابدار چهارلنگه و سه لنگه	با طرح اسلیمی بر سطح ستون‌های نیم استوانه‌ای و قاب‌های تزیینی
۳			سطح بنا	آجر لعابدار کلولک	شمسه هشت‌پر، سطح ستون‌های نیم استوانه‌ای، قاب‌های تزیینی

تاج یا کلاهک

تکامل تدریجی گنبد از دوره سلجوقی و ادامه آن در عصر ایلخانی با توجه به ویژگی‌های ساختاری و معماری بازنمود خود را در اشکال مختلف گنبد نمایان ساخته است. «گنبدهای منفرد؛ گنبدهای دوجداره واقعی؛ گنبدهای داخلی که زیر سقف مخروطی شکل یا گنبد چادری پنهان است. هر سه نوع بالا قبل از دوره ایلخانان در ایران مرسوم بوده است. نوع سوم گنبد کروی شکل داخلی و سقف مخروطی خارجی که «گنبد چادری» نیز خوانده می‌شود، گنبد داخلی روی اتاق مربع یا مدور یا هشت‌گوش یا ده گوش و یا دوازده گوش زده شده است. عموماً تصور می‌شود که این نوع گنبدسازی از چادرهای سلطنتی اقوام بدوی با

۱. ستون کوچک، ستون نما، ستون داخل دیوار، رویه و نمای تزیینی با عناصر شبیه به ستون.

سقف مخروطی گرفته‌شده، در ساختمان‌ها تقلید شد و به شکل استوانه آجری که سقف مخروطی آجری بود، درآمد» (ویلبر، ۱۳٤٦: ٦٨-٦٧). تاج یا کلاهک بنا پوشش مخروطی شکل بوده و از آجر ساخته‌شده است. چون این بنا دوپوسته یا دوجداره می‌باشد. حدفاصل طبقه دوم تا رأس بنا، علاوه بر تاج یا کلاهک مخروطی خارجی، سقفی گنبدی به شکل عرق چین[1] در داخل تعبیه گردیده است. فاصله سقف گنبدی داخلی با کلاهک مخروطی حدود ۲ متر و ارتفاع پوشش دوم بسیار بلندتر از پوشش اول و ۵ متراست (جدول ۱۱). در این بنا شکل‌گیری گنبد داخلی و تبدیل هشت‌ضلعی به دایره با ساخت سگدست یا ساقه استوانه‌ای با روزنه‌های مستطیل شکل بر روی کنج‌های هشت‌ضلعی انجام گردیده است. «سگدست[2] با تزیینات مقرنس‌کاری منطقه میانی گنبد و طاق را به دایره تبدیل می‌کند و پایه هشت‌گوش گنبد در هر طرف دارای دهنه کوچک مستطیلی است» (ویلبر، ۱۳۴٦: ۱۳۲) (جدول ۱۱). که گنبد آجری با تزیینات گچبری را نگه می‌دارند. روزنه‌های به‌منظور روشنایی و تخلیه هوا، همچنین سبک کردن سازه تعبیه شده است. به نظر می‌رسد تاج یا کلاهک مخروطی برج، با اشکال و فرم‌های متعدد آجری، نشان از وجود تزیینات بر سطح آن بوده که در حال حاضر بدون تزیین می‌باشد. مقرنس‌کاری در مناره‌ها و برج‌ها علاوه بر جنبه تزیینی، عنصر مهم معماری است که رابط بین نعلبکی تاج با بدنه آن است. بدین‌صورت با ساختن دو یا سه ردیف مقرنس در گلوگاه بنا، دایره چندضلعی به‌دست‌آمده و بدنه بنا شبیه گل شیپوری یا نیلوفر بازشده، بدنه برج در نقطه گلوگاه حدفاصل نیم ستون‌های بدنه به تاج یا گنبد، پیش‌آمدگی مقعرگونه، (قرنیز مقرنس‌کاری آجری) مانند گل سه پر، به حالت گل شیپوری با تزیینات قطاربندی آجری[3] و کاشی‌های فیروزه‌ای دورتادور پایه گنبد را پوشانده است (جدول ۱۱).

پلکان‌ها

پلکان‌های برج‌ها و مناره‌ها عموماً از روی نقشه، برخلاف حرکت عقربه ساعت است. در برج‌ها و مناره‌های مخروطی شکل، با باریک شدن بدنه، به‌تناسب از قطر دیوار نیز کاسته می‌شود، به‌طوری‌که هنگام صعود به قسمت بالا، یعنی گلوگاه گنبد، تنگی دهانه بنا، کمتر احساس می‌شود. مهم‌ترین ویژگی پله‌های مارپیچی داخل این است که به بنا حالت ارتجاعی می‌دهد و در برابر ارتعاش، باد و زلزله ایستایی و مقاومت بیشتری می‌بخشد. پلکان‌های[4] برج کشمر به‌صورت دو ردیف از داخل و در دو ضلع بنا، برخلاف حرکت عقربه‌های ساعت ساخته‌شده. پلکان داخل دیوار در یک جرز از طبقه اول به طبقه دوم و از دوم به پشت گنبد داخلی ادامه پیدا می‌کند. چرخش پلکان مارپیچی است که از کف بنا شروع و بین دوجداره تا زیر گنبد ادامه پیدا می‌کند. پلکان به صورتی است که در هر طبقه تمام‌شده و دوباره از همان طبقه شروع می‌شود. مسیر رفت و برگشت از هر پلکان به‌طور مجزا انجام‌شده و در طبقه دوم یک ردیف پلکان جهت صعود و برگشت به بین دوجداره گنبد داخلی و خارجی تعبیه شده است (جدول ۱۱).

نورگیرها

نورگیرها روزنه‌هایی بزرگ و کوچک هستند که در بدنه بناها تعبیه‌شده، نور داخل پلکان‌ها را تأمین می‌کند. به‌طورکلی نورگیرها به دو دسته تقسیم می‌شوند: نورگیرهایی که به‌صورت روزنه به‌اندازه یک یا دو آجر در فواصل مختلف روی

۱. پوشش مدور، پوشش‌های کم‌خیز گنبدی که معمولاً برای پوشش زیرین بقعه‌ها به کار می‌رود. پوششی برای تأمین پایه دایره‌ای شکل از پلان‌های مربع جهت اجرای گنبد

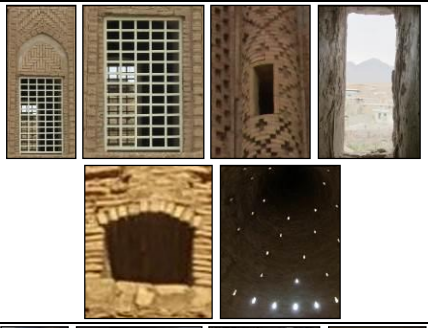
۲. دستک، عنصر مایلی که نوک پیش زدگی و کنسول را به دیوار ارتباط می‌دهد. پیش‌آمدگی روی دیوار برای نگهداری قسمتی یا صفحه‌ای شبیه طاقچه و گنبد و جاچراغی

۳. حاشیه‌ای تزیینی که دورتادور پایه گنبد یا در پاکار تاق‌ها و به کمک آجر و گچ با طرح‌های مختلف اجرا می‌گردد. پای قطاربندی به‌عکس مقرنس آویخته نیست.

٤. در مناره‌های ایران استثنایی نیز در پلکان‌ها و مدخل ورودی دیده می‌شود که ازلحاظ معماری کمال اهمیت را دارد (مناره‌های گلپایگان و یزد، سلجوقی) که دارای دو مدخل ورودی و دو پلکان است که یکی مختص صعود و دیگری پایین آمدن از مناره است، هیچ‌گونه ارتباطی بین این دو قسمت به چشم نمی‌خورد. طرز قرار گرفتن پلکان‌های دوگانه به همان شیوه مارپیچی و به‌صورت موازی است که با احتساب ارتفاع آن دو، متناسب برای صعود و نزول یک فرد متوسط قد است» (کیانی، ۱۳۷۹: ۳۳۹).

بدنه و گنبد برج کشمر در دو اندازه مربع و مستطیل‌های کوچک جهت تأمین روشنایی پلکان و داخل بنا تعبیه شده است. نورگیرهای بزرگ که حالت پنجره‌ای به خود می‌گیرند در قسمت پایین و روی بدنه خارجی برج قرار دارند. پنجره‌های پایین به تعداد سه عدد روی قاب‌های دوازده ضلعی بنا قرار دارد که روشنایی کف و قسمت پایین بنا را تأمین کرده و یک نورگیر بزرگ روی گنبد بوده و از بالا روشنایی بنا را تأمین می‌کند. تمام نورگیرها در دو پوسته بنا و روبروی یکدیگر ساخته‌شده، به‌جز نورگیری که در جهت شرق و در راستا و وسط در ورودی، روی گنبد مخروطی تعبیه گردیده است (جدول ۱۱).

جدول ۱۱: تصاویر گنبد، تاج یا کلاهک، پنجره‌ها، نورگیرها و پلکان‌های برج (مأخذ: نگارنده)

ردیف	تصویر	محل کاربرد	عنصر معماری	توضیح
۱		پایه و سطح کلاهک بیرونی	کلاهک یاگنبد مخروطی	قرنیز مقرنس آجری، تزیینات قطارسازی
۲		پوسته داخلی	گنبد داخلی عرق چین	گچبری سقف، سگدست ساقه استوانه مقرنس‌کاری
۳		پوسته بیرونی و داخلی بنا	پنجره، نورگیرهای بزرگ و کوچک	روی سه قاب، سطح دوپوسته بنا و روبروی یکدیگر
۴		بین دوجداره داخلی و بیرونی بنا	پلکان ورودی و خروجی	پلکان از نوع مارپیچی رفت و برگشت

نتیجه‌گیری

برج علی‌آباد کشمر، به لحاظ گونه معماری از نوع برج‌های مخروطی دوپوسته با پلان دوازده از بیرون و هشت ضلع از داخل است. بدنه برج متشکل از پایه آجری دوازده ضلعی و در امتداد آن دوازده قاب و چهل هشت یال تزیینی که به‌صورت یک‌درمیان نیم‌استوانه‌ای و منشور با قاعده مثلث است. عمده تزیینات برج کشمر رگ چین‌های آجری، خفته راسته‌های آجری و تلفیق آجر و کاشی بر پوسته بیرونی و پوسته داخلی، گچبری است. نوع چیدمان‌های آجری در برج کشمر عبارت‌اند از رگ‌چین‌های ساده و دورج، گل‌اندازها، معقلی، خفته و راسته، خفته و راسته کلوک‌بند و کلوک‌بند زوج. رگ چین‌های ساده در این بنا بر روی پایه، سردر، طاق‌نمای سردر، لبه نغول‌های فرورفته و قسمت فوقانی کلاهک و نمونه رگ چین دورج در ترکیب با قطعات کاشی منقوش بر روی ستونچه‌های زاویه‌دار، بالای طاق‌نماها، چهار وجه قاب‌های تزیینی، سطح ستون‌های منشور با قاعده مثلث و چهارچوب پنجره‌ها کارشده است. گل‌اندازها متشکل از گل‌اندازهای ساده به‌صورت کتیبه بر بالای پایه برج (ضلع پایین یازده قاب تزیینی)، سه ضلع سردر ورودی و دو ضلع سه قاب پنجره دار و گل‌اندازهای مرکب بر سطح هشت قاب تزیینی و ستون‌های نیم استوانه‌ای با چیدمان معقلی گل برگردان سه، پنج، هفت و نه‌رجی کلوک‌بند و کلوک‌بند زوج کار شده است. نمونه‌های متنوع رگ‌چین خفته راسته، بر سطح داخلی طاق‌نمای پنجره‌ها، نغول مستطیل بالای سردر و خفته راسته کلوک‌بند و کلوک‌بند زوج بر سطح داخلی نغول‌های مستطیل بالای پنجره‌ها قابل‌مشاهده می‌باشند. قطعات کاشی در اندازه کلوک، دوقَدی، سه‌قَدی، سه لنگه و چهار لنگه منقوش برجسته و به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجورد در ساختار عمده تزیینات به‌کاررفته است. کاشی کلوک با طرح شمسه هشت‌پر، بر سطح ستون‌های نیم استوانه‌ای و قاب‌های تزیینی. دوقَدی و سه قَدی با طرح اسلیمی و ختایی سطح و حدفاصل ستون‌های نیم استوانه‌ای و مثلث القاعده، ستونچه‌های زاویه‌دار، اضلاع قاب‌ها و دور پنجره‌ها. سه لنگه و چهار لنگه با طرح اسلیمی سطح ستون‌های نیم استوانه‌ای، قاب‌ها و کتیبه‌های اضلاع قاب‌ها را پرکرده است. قرنیز و مقرنس‌کاری آجری به شیوه قطارسازی و ترکیب آجر و کاشی پایه و سطح کلاهک مخروطی را مزین نموده‌اند. علاوه بر تزیینات آجر و کاشی، بنا از تزیینات گچبری بر سطح فوقانی طاق‌ها، سقف گنبد داخلی و مقرنس‌های گچی بر سطح داخلی طاق‌ها و پایه گنبد نیز بهره برده که پوسته داخلی را به زیبایی پیراسته‌اند.

فهرست منابع

۱. پوپ، اپهام‌آرتور. (۱۳۷۳). ***معماری ایران***. ترجمه غلامحسین صدری افشار. تهران: فرهنگان.

۲. پوپ، اپهام‌آرتور؛ و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)***. ج۳. ترجمه نجف دریابندری. تهران: علمی و فرهنگی.

۳. پوپ، اپهام‌آرتور، و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)***. ج۷. ترجمه نجف دریابندری. تهران: علمی و فرهنگی.

۴. حسینی، احمد. (۱۳۸۳). ***تاریخ بردسکن: با نگاهی ویژه به ترشیز قدیم***. سبزوار: امید مهر.

۵. خسروی، محمدرضا. (۱۳۷۲). ***تاریخ کاشمر***. مشهد: آستان قدس رضوی.

۶. زمرشیدی، حسین. (۱۳۷۶). ***کاشی‌کاری ایران؛ گلچین معقلی***. ج۱. تهران: کیهان.

۷. شکفته، عاطفه. (۱۳۹۴). «تزیینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزیینات خوارزمشاهی و ایلخانی». ***پژوهش‌های معماری اسلامی***. (شماره ۶)، ۱۰۴-۸۴.

۸. صابرمقدم، فرامرز. (۱۳۸۹). ***بناهای آباد؛ بازپیرایی ابنیه تاریخی استان خراسان رضوی***. ج۱. مشهد: معلا با همکاری اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان خراسان رضوی.

۹. عقابی، محمدمهدی. (۱۳۷۸). ***دائرةالمعارف بناهای تاریخی دوره اسلامی (بناهای آرامگاهی)***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (حوزه هنری).

۱۰. فلاح‌فر، سعید. (۱۳۸۹). ***فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران***. تهران: کاوش پرداز.

۱۱. کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷۶). ***تزیینات وابسته به معماری دوره اسلامی***. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۲. کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷۹). ***معماری ایران دوره اسلامی***. تهران: سمت.

۱۳. ویلبر، دونالدن. (۱۳۴۶). ***معماری اسلامی ایران دوره ایلخانیان***. ترجمه عبدالله فریار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر.
۱۴. هیلن‌برند، روبرت. (۱۳۹۳). ***معماری اسلامی (شکل، کارکرد و معنی)***. ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.
۱۵. هیل، درک؛ و آلگ گرابار. (۱۳۷۵). ***معماری و تزئینات اسلامی***. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: علمی فرهنگی.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۲، زمستان ۱۴۰۱
No.02 Winter 2023
۹۳-۱۰۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۳۱

بررسی معماری و تزئینات آرامگاه حسام الدوله بیرجند

➢ **علی‌اصغر محمودی‌نسب:** دکترا باستان‌شناسی، گروه باستان شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران
➢ **سید رسول موسوی حاجی:** استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (Seyyed_rasool@yahoo.com)
➢ **حسین کوهستانی:** استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (hkoohestani@birjand.ac.ir)
➢ **جواد خدادوست:** دکترا باستان‌شناسی، گروه باستان شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (Javad.Khodadoost@gmail.com)

چکیده

آرامگاه حسام‌الدوله یکی از بناهای شاخص بافت تاریخی بیرجند است. این بنا مربوط به دورهٔ قاجار و جزء بناهای آرامگاهی غیرمذهبی است. با توجه به مالکیت بنا، این اثر تاکنون معرفی نشده و هدف از این مقاله معرفی معماری آرامگاه حسام‌الدوله، شخصیت مدفون و دسته‌بندی تزئینات به‌کاررفته در این بنا است. در این راستا، پژوهش حاضر به دنبال جوابی منطقی برای سؤالات زیر است: معماری آرامگاه حسام‌الدوله به چه شکل است؟ آرایه-های تزئینی به‌کاررفته در آرامگاه حسام الدوله کدام‌اند؟ چه نوع نقوشی در تزئینات این بنا به‌کاررفته است؟ آرامگاه حسام‌الدوله در داخل باغی احداث‌شده که امروزه به دلیل قرارگیری آن در بافت شهری فقط قسمتی از باغ باقی‌مانده و ساخت و سازهایی که طی چند دههٔ اخیر اطراف سازه اصلی بنا صورت گرفته است، موجب نابودی اصالت اثر و به جزء قسمت ایوان ورودی بنا، سه ضلع دیگر آن توسط ساخت‌سازهای جدید احاطه شده است. به‌طورکلی، این آرامگاه از لحاظ پلان و ویژگی‌های معماری قابل‌مقایسه با بناهای هم‌عصر است و اختلاف آن در تزئینات بنا می‌باشد. آرایه‌های به‌کاررفته در آرامگاه شامل آینه‌کاری، گچبری و آجرکاری است و نقوش شامل گیاهی، هندسی، حیوانی و کتیبه‌ها هستند. علاوه بر آینه‌کاری در این بنا، از هنر گچبری و آجرکاری نیز استفاده شده است و نقوش گیاهی، هندسی، حیوانی و خط نگاره از نقوش تزئینی به‌کاررفته در این آرامگاه است. نقوش به‌کاررفته در بنا قابل‌مقایسه با بناهای هم‌عصر بیرجند ازجمله باغ رحیم‌آباد و باغ اکبریه و سایر بناهای بیرجند دورهٔ قاجار است. پژوهش حاضر از نوع تحقیقات توصیفی و تحلیلی و با رویکرد تاریخی و فرهنگی می‌باشد و جمع‌آوری یافته‌های آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است.

واژگان کلیدی: بیرجند، آرامگاه حسام الدوله، قاجار، آینه‌کاری، گچبری، آجرکاری

Abstract

The splendor, grandeur and beauty of Islamic architecture in Iran and even pre-Islamic architecture depends more than anything on its decoration and arrangement, and in each period of the Islamic period of Iran, a variety of arts have been used to decorate architectural spaces. Decorative elements express the architectural and decorative features of that period. One of the buildings that used the most important decorative elements in the Islamic period after mosques is the tomb architecture. In this research, the tomb of Hesam Dowlah is introduced in the old part of Birjand. This building belongs to the Qajar period and is one of the non-religious tomb buildings. Due to the ownership of the building, this work has not been introduced yet and the purpose of this article is to introduce the architecture of the tomb of Hesam Dowlah, the buried character and the classification of the decorations used in this building. In this regard, the present study seeks a logical answer to the following questions: what is the architecture of the tomb of Hesam Dowlah? what are the decorative arrays used in the tomb of Hesam Dowlah? what kind of designs are used in the decoration of this building? The tomb of Hesam Dowlah was built inside a garden., Today, due to its location in the urban context, only a part of the garden remains, and the constructions that have taken place around the main structure of the building in recent decades, have destroyed the originality of the work, and except the entrance porch of the building, its other three sides are surrounded by new structures. In general, this tomb is comparable to contemporary buildings in terms of plan and architectural features, and the difference lies in its decorations. Among the decorations used in the tomb is the art of mirror work. The art of mirror work in the Qajar period is mostly used in government buildings and religious tombs. In addition to mirror work, the art of bedding and brickwork has been used in this building, and plant, geometric, animal and calligraphic motifs are among the decorative motifs used in this tomb. The designs used in the building are comparable to contemporary buildings in Birjand, including Rahimabad Garden and Akbariyeh Garden. The present study is a descriptive and analytical research with a historical and cultural approach and its findings have been collected through library and field studies.

Keywords: Birjand, Hesam Dowlah tomb, Qajar, mirror, plaster, Brick work

*نویسنده مسئول مکاتبات: علی‌اصغر محمودی‌نسب (۰۹۱۵۹۶۲۴۱۶۸) (aliasqarmahmoodi@yahoo.com)

مقدمه

یکی از عناصر مهم معماری در دورهٔ اسلامی معماری آرامگاهی است که این بناها در معماری اسلامی بعد از مساجد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در هر دوره از ادوار اسلامی ایران، مهم‌ترین و پرکاربردترین هنرها و اوج تزئینات معماری مربوط به آن دوره، در بنای آن‌ها به کار گرفته می‌شده است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۹۷). در این بین بعضی از بناهای آرامگاهی غیرمذهبی که وابسته به حاکمان بودند، نیز دارای تزئیناتی فاخری هستند. ازجمله این بناهای آرامگاهی می‌توان به آرامگاه حسام الدوله در بافت قدیم شهر بیرجند اشاره کرد. این بنا مربوط به یکی از حاکمان محلی بیرجند در دورهٔ قاجار است. ساخت اولیهٔ این بنا در داخل باغی صورت گرفته که امروزه بخش اعظم باغ از بین رفته است. این بنای با ارزش امروزه به دلیل توسعهٔ شهر در معرض تخریب است و ساخت‌وسازهایی جدیدی که در اطراف بنا صورت گرفته، اصالت بنا را تغییر داده است. آرامگاه حسام‌الدوله دارای تزئینات فاخری ازجمله آینه‌کاری، گچبری و آجرکاری است. هنر آینه‌کاری از آخرین هنرهای سنتی است که در تزئینات معماری به‌ویژه بناهای مذهبی کاربرد داشته است، به‌طورکلی اجرای طرح‌های منظم و نقش‌های متنوع به‌وسیله قطعات کوچک و بزرگ آینه برای تزیین سطوح داخلی بنا را هنر آینه‌کاری گویند. همان‌طور که گفته شد این هنر در اماکن مذهبی به‌ویژه آرامگاه‌های امامان کاربرد داشته، بااین‌وجود بناهایی هستند که کاربرد مذهبی ندارند، ولی این هنر در آن به‌کاررفته است که علاوه بر آرامگاه حسام‌الدوله در بافت تاریخی شهر بیرجند، هنر آینه‌کاری سایر بناهای تاریخ این شهر ازجمله باغ اکبریه، ارگ کلاه‌فرنگی، باغ رحیم‌آباد و باغ شوکت‌آباد کاربرد داشته است و از لحاظ نقوش به دلیل همزمانی با یکدیگر قابل‌مقایسه هستند. ازجمله دیگر تزئینات به‌کاررفته در آرامگاه، تزئینات گچی نیم برجسته است که حدود دو تا ۲/۵ سانتیمتر برجستگی دارد و از نقوش زیبا اسلیمی و ختایی برای تزئین فضای گنبد و زیر گنبد یکی از اتاق‌های آرامگاه استفاده شده است. تزئینات آجرکاری در ایوان ورودی بنا و به‌صورت محدود استفاده شده است. آنجا که در رابطه با معماری و تزئینات این آرامگاه تاکنون پژوهش کاملی صورت نگرفته در این مقاله ویژگی‌های معماری و تزئینی بنا بیان خواهد شد و سعی بر این است ویژگی‌های معماری این آرامگاه با بناهای هم‌عصر بافت قدیم بیرجند موردمطالعه قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون در رابطه با معماری و تزئینات به‌کاررفته این آرامگاه در پژوهشی مورد معرفی و تحلیل قرار نگرفته است و تنها در گزارش ثبتی بنا (صابرمقدم، ۱۳۷۷) و در کتاب بیرجندنامه (رضایی، ۱۳۸۱)، این بنا به‌صورت مختصر، معرفی شده است.

روش پژوهش

مقاله حاضر بر اساس روش توصیفی و تحلیلی بوده و داده‌های آن از طریق مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای (مطالعهٔ منابع تاریخی و هنرهای دورهٔ اسلامی) و برداشت میدانی (عکس‌برداری و برداشت معماری) صورت گرفته است. در این راستا، ابتدا به مطالعهٔ اولیهٔ دربارهٔ بنا به‌ویژه معماری و ویژگی آن و در ادامه به معرفی و تحلیل تزئینات و نقوش آن پرداخته می‌شود. با توجه به اینکه مالکیت این اثر با اداره بنیاد شهید استان خراسان جنوبی است، تاکنون تحقیق جامع و کاملی در ارتباط با این بنا صورت نگرفته است.

موقعیت و ویژگی معماری بافت قدیم شهر بیرجند

بیرجند بر اساس نقطهٔ (UTM) در طول و عرض جغرافیایی ۲۶۳۸۵۰۹/۰۷۰۸۳۰۴ و با ارتفاع متوسط ۱۴۶۳ متر از سطح دریا قرار دارد. این شهر در انتهای یکی از دشت‌های میانکوهی بین کوه باقران[1] و شکراب بروی تپه‌های کم ارتفاعی با چشم‌انداز مطلوب به وجود آمده است (حاجی‌صادقی، ۱۳۸۶: ۳۷). بخش عمدهٔ شهرستان بیرجند کوهستانی است و در آن کوه‌ها و دره‌ها عمیق حاصلخیزی وجود دارد (یزدانی شواکند، ۱۳۷۸: ۳) و از لحاظ آب و هوایی در

۱. شاید وجه‌تسمیه کوه باقران به دلیل وجود امامزادگان از نسل حضرت امام محمدباقر(ع) است که در سرتاسر این رشته‌کوه در آبادی‌های مختلف دفن هستند (میرزا خانلرخان، ۱۳۵۱: ۱۹۶) و بعضی‌ها به دلیل وجود باغ‌های زیاد در این رشته‌کوه آن را به‌صورت باغران استفاده می‌کنند.

خشک‌ترین تقسیم‌بندی اقلیمی ایران قرار دارد که دارای تابستان‌های بسیار گرم و زمستان‌های بسیار سرد است (احمدیان، ۱۳۷۴: ۲۹). بافت قدیمی بیرجند با توجه به اینکه در اقلیم گرم و خشک ساخته‌شده بافتی متراکم و فشرده با سقف‌های گنبدی، مصالح بومی و ایجاد حیاط-های مرکزی است و کوچه‌های پر و پیچ و خم با ساباط‌هایی که در فواصلی تکرار می‌شوند (وفایی‌فرد، ۱۳۸۴: ۲۱۰)؛ این بافت در حال حاضر محدودهٔ میانی نیمهٔ شمالی شهر بیرجند را شامل می‌شود و در گذشته دارای سه محله بزرگ (محله سَرِده، میان دِه و تَه‌دِه) و ریز محلاتی بوده است (پایگاه پژوهشی شهر تاریخی بیرجند، ۱۳۹۰: ۱۴). رشد و توسعهٔ بیرجند علاوه بر وجود امکانات طبیعی آن مدیون موقعیت استراتژیکی بی‌مانند آن است. شهر بیرجند در اواخر قرن نوزدهم شاهد حضور نمایندگان سیاسی کشورهای انگلیس و روس بوده است (پاپلی‌یزدی، ۱۳۷۶: ۹).

بافت قدیم شهر بیرجند با توجه به اقلیم منطقه، دارای یک معماری درونگرا است و بیشتر بناهای شاخص بیرجند مربوط به اواخر دورهٔ زندیه، قاجار و پهلوی است. کاشی-کاری، گچبری، سنگ‌کاری، نقاشی روی گچ، آینه‌کاری و نقاشی روی چوب عمده در بافت تاریخی بیرجند است. در این میان گچبری‌های زیبا و آینه‌کاری‌های رنگین دو هنر برجستهٔ دورهٔ قاجاریه در بافت تاریخی بیرجند محسوب می-شوند (خزاعی‌مسک و پایدارفرد، ۱۳۹۲: ۵۰). ازجمله بناهایی که در بیرجند دارای تزئینات فاخر آینه‌کاری و گچبری است، می‌توان به باغ رحیم‌آباد، باغ اکبریه، آرامگاه حسام-الدوله و باغ‌هایی که آینه‌کاری آن از بین رفته ازجمله باغ شوکت‌آباد اشاره کرد. در این بین فضاهای دیگری همچون حسینیه نواب، حسینیه شوکتیه و خانه‌های مسکونی ازجمله خانه آراسته در بافت بیرجند هستند که تزئینات نفیس گچبری دارند که در تزئینات بعضی از این بناها می‌توان نفوذ معماری غرب را به دلیل رفت و آمدهای اروپاییان در دورهٔ قاجار در بیرجند مشاهده کرد. علاوه بر موارد فوق نقش تزئینات آجرکاری را در بافت تاریخی بیرجند دورهٔ قاجار نمی-توان نادیده گرفت که این تزئین سهم زیادی در ایوان ورودی و نمای داخلی حیاط‌ها فضاهای مسکونی، باغ‌ها، مساجد، آب‌انبارها و غیره داشته است.

فرم‌هایی که در تزئینات بناهای بیرجند به کار گرفته‌شده، نوعی از کنار هم چیدن آجرهایی تزئینی به روشی است که القای الگوی تصویری خاصی بنماید، نقوش هندسی مانند ستاره و نقوش منحنی‌تر مانند تاج ازجمله فرم‌ها و نقوشی است که در کتیبه‌های تزئینی آجرکاری بیرجند موجود است (کاویان، ۱۳۹۴: ۱۵۰، ۲۷). علاوه بر ورودی خانه‌ها درها و پنجره‌های چوبی، فلزی و گُل نَرده (فرفورژه‌های) تزئینی با طرح‌های مختلف هندسی و گیاهی وجود دارد که بر ارزش این مناظر می‌افزاید (همان: ۲۸). ازجمله عناصر مهم در معماری فضاهای مسکونی بالأخص باغ‌های تاریخی بیرجند وجود گنبدهایی شبیه به کلاه‌فرنگی هست که معمولاً این فضاها به‌عنوان مهم‌ترین بخش آن ساختمان است و بیش-ترین تزئینات که گچبری و آینه‌کاری بوده در این قسمت بنا به‌کاررفته است. نقوش تزئینی در بناهای بافت تاریخی بیرجند با اشکال هندسی، گیاهی، خطی و حیوانی به‌کاررفته است. این تزئینات با استفاده از شیوه‌ها و تکنیک‌های گوناگون و در هماهنگی کامل با مفهوم کاربردی فضاهای معماری شهر شکل‌گرفته‌اند.

معرفی شخصیت حسام‌الدوله و اقدامات وی در زمان حکمرانی

در رابطه با شخصیت مدفون در آرامگاه اطلاعات کمی در منابع تاریخی وجود دارد و در این منابع اندک در رابطه با زندگینامهٔ وی اطلاعاتی دقیقی وجود ندارد، آنچه مشخص است اینکه صاحب این قبر امیر اسدالله‌خان حسام‌الدوله پسر امیر علم‌خان دوم از حکمرانان محلی جنوب خراسان (قهستان) است و بعد از پدرش حکومت قاین و تون و طبس به او می‌رسد. در کتاب تاریخ بهارستان در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان در مورد حسام‌الدوله این‌طور آمده است: «در سنه ۱۲۴۷ هجری در موقع ورود نایب‌السلطنه عباس میرزا به خراسان حضورداشته و از عبدالرضا خان یزدی که از بافق گریخته به طبس پناه آورده است، در نزد نایب‌السلطنه شفاعت کرده و پذیرفته می‌شود. در سنه ۱۲۴۹ هجری با امیر علینقی خان عرب در سفر هرات به اردوی محمد میرزا پیوسته و در همین سفر عباس میرزا وفات یافته است. محمد میرزا از اطراف هرات برخاسته در منزل کوسویه ۲۰۰ خانوار سکنه آنجا را کوچانیده و به امیر اسدالله خان عرب

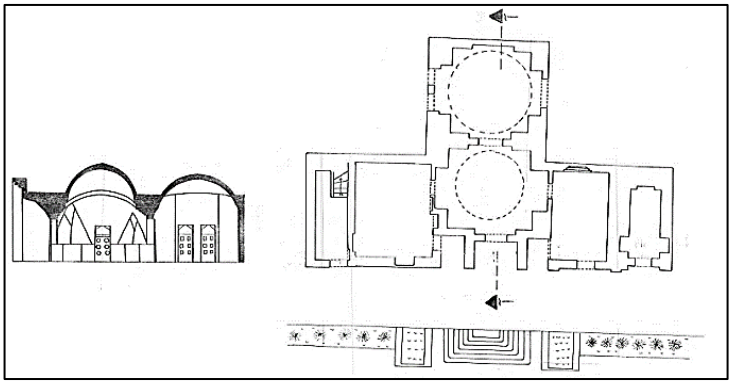
سپرد و خوانین عرب را مرخص نمود و در سنه ۱۲۵۳ و ۱۲۵۴ هجری که محمدشاه قاجار در هرات بوده و آنجا را محاصره کرده بود، نیز در سپاه ایران بوده و بعد از اینکه شهر هرات نزدیک به فتح بود، دولت انگلیس برخلاف معاهده‌ای که داشت روابط خود را با ایران قطع کرده و به سواحل خلیج‌فارس حمله کرده است و دولت ایران به‌ناچار دست از محاصره هرات برداشت و امیر اسدالله به قاین، تون و طبس برگشت و در سال ۱۲۶۹ هجری در وقتی‌که سردار علیخانی سیستانی حاضر به اطاعت امر دولت شد، در دورهٔ ناصرالدین‌شاه امیر علم‌خان پسر امیر اسدالله قاینی به‌اتفاق حسنخان جلیلوند که از طرف حسام‌السلطنه والی خراسان آمده داخل سیستان شدند و بیرق دولت را بر سر قلعه سه کوه نصب کردند و پسر سردار مزبور را امیر علم‌خان با احراب دیگر تحویل گرفت و به همراه خود برد که در آن‌وقت امیر اسدالله خان واسطهٔ ما بین دولت و سردار بود و در سنه ۱۲۷۷ هجری امیر اسدالله خان در ازای خدمت دفع ترکمن-ها که به حکومت قاین آمده بودند، به‌فرمان شاه وی و میر علم‌خان پسرش، نشان سرهنگی گرفتند. از وقایع مهم در زمان حکومت امیر اسدالله خان در خراسان فتنه سالار (سالار محمد حسنخان پسر الله یارخان آصف الدوله است که پدرش در سنه ۱۲۵۱ هجری والی خراسان بوده که وی بعد از پدرش در سنه ۱۲۶۱ هجری والی خراسان شد و طولی نکشید که به‌اتفاق برادرش محمدخان بیگلربیگی مشهد با دولت مخالفت کرده است و در سال ۱۲۶۳ حمزه میرزای حشمت‌الدوله به دفع حمله وی پرداخت، این فتنه اواخر سلطنت محمدشاه و آغاز سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار بود) بود که امرای آن خانواده و مردم قاین را به‌زحمت و صدمات انداخته بود» (آیتی، ۱۳۷۱: ۱۱۳-۱۱۲). اردوی سالار که حدود قاینات حمله کرد امیر به هرات گریخت و پسرش زندانی شد، اما پسرش پس از مدتی از زندان فرار کرد و در هرات به پدر پیوست و تا خاتمه فتنه سالار هر دو در هرات ماندند و بعد از رفع غائله به بیرجند مراجعت نمودند (منصف، ۱۳۵۴: ۲۷-۲۶). ازجمله بناهای تاریخی در بیرجند منتسب به حسام‌الدوله ارگ کلاه‌فرنگی است و ازآنجایی‌که ساختمانی مطبق و به سبك کلاه‌فرنگی نیز است، به این نام نیز شهرت دارد. این ارگ در باغ بزرگ و پردرختی در مزارع کشاورزی قرار داشت و ساختمان آن‌که جنوبی‌ترین بنای شهر بود امروز نماد شهر به خود گرفته است (رضایی، ۱۳۸۱: ۷۱). این ارگ اکنون اداره فرمانداری شهرستان بیرجند می-باشد.

توصیف معماری آرامگاه حسام‌الدوله

آرامگاه حسام‌الدوله در شهرستان بیرجند، بخش مرکزی، دهستان باقران و در شهر بیرجند واقع‌شده و بر اساس نقطه (UTM) در طول و عرض جغرافیایی ۰۷۰۷۲۱۰/ ۳۶۳۹۸۹۶ و با ارتفاع متوسط ۱۴۵۷ متر از سطح دریا قرار دارد (تصویر ۱). این بنا در محدودهٔ بافت تاریخی شهر بیرجند و در هم-جواری محله سرده قرار داشته و مربوط به دورهٔ قاجار است. مالکیت این بنا با اداره کل بنیاد شهید استان خراسان جنوبی است و امروزه از این بنا به‌عنوان کتابخانه خواهران استفاده می‌شود. با توجه به مالکیت بنا تاکنون مرمتی اصولی در بنا صورت نگرفته است و طی چند دههٔ اخیر توسط این اداره ساختمان‌های جدید به بنا اضافه‌شده است.

تصویر ۱: موقعیت آرامگاه حسام الدوله در تصویر ماهواره‌ای با ستاره قرمز مشخص شده است (URL1)

آرامگاه حسام‌الدوله با ابعاد ۱۷×۲۵ متر (مساحت ۴۲۵ مترمربع) در راستای شمال شرقی-جنوب غربی ساخته شده است. این بنا به‌صورت تک ایوانی و شامل فضاهای مختلف معماری ازجمله ایوان ورودی، حیاط، ایوانچه و اتاق می‌باشد (تصویر ۲). بنا در یک باغ که به دستور صاحب آرامگاه امیر حسام‌الدوله خُزیمه ایجاد شده، قرار دارد. اصل بنا بر روی سکویی ساخته‌شده که هشت پله بلندتر از کف باغ است و با تغییراتی که امروزه در این باغ توسط اداره بنیاد شهید انجام شده اکثر درختان باغ از بین رفته و همین‌طور طی چند دههٔ اخیر فضاهای جانبی زیادی به فضای معماری آرامگاه الحاق شده است (تصویر ۳). ورودی اصلی بنا شامل یک ایوان (با ارتفاع چهار متر و ابعاد ۳×۲/۵ متر) و دو ایوانچه (با ارتفاع ۳/۵ متر و ابعاد ۲×۱/۳۰ متر) در دو طرف می‌باشد (تصویر ۴) و نمای ایوان با تزئینات آجرکاری و کادربندی گچی تزئین شده است. این ایوان با طاق جناغی و دو ایوانچه دو طرف آن با طاق کلیل و کلاله طراحی‌شده است. است. داخل این ایوانچه دو ورودی قرار دارد که هرکدام به اتاقی با ابعاد ۴×۷ متر منتهی می‌شود. در این اتاق‌ها هیچ‌گونه عنصر تزئینی شاخصی دیده نمی‌شود و در بعضی از اضلاع اتاق، طاقچه-هایی با قوس هلالی کار شده و در داخل اتاق سمت راست ایوان ورودی، درون یکی از دیوارها بخاری دیواری ساخته‌شده که اطراف آن با کادربندی و ستون‌های گچی پیش‌آمده تزئین شده است.



تصویر ۲: پلان و مقطع شرقی آرامگاه حسام الدوله، مقیاس ۱/۱۰۰ (صابر مقدم، ۱۳۷۷)

تصویر ۳: ساخت‌وسازهای غیرمجاز در اطراف و فضای بیرونی آرامگاه (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۴: ایوان ورودی به آرامگاه (مأخذ: نگارندگان)

بعد از ایوان ورودی اصلی، اتاقی با پلان چلیپایی طراحی‌شده که مهم‌ترین بخش آرامگاه از لحاظ تزئینات می‌باشد که فضای اتاق با آینه تزئین شده است. این اتاق با ابعاد ۵×۵ متر طراحی‌شده که در چهار ضلع چهار ورودی قرار دارد که ورودی شرقی و غربی به دو اتاقی که ذکر آن رفت، منتهی می‌شود و دو ورودی دیگر، یکی ورودی اصلی و دیگری ورودی است که به اتاقی دیگری با همین ابعاد وارد می‌شود. آینه‌کاری در این اتاق به این شکل است که کل سطوح دیوار با گچ پوشانده شده و سپس با آینه از ازاره بنا به بالا با طرح‌های مختلف هندسی، گیاهی، نقاشی و خط تزئین شده است. تزئینات آینه‌کاری در این فضا در بعضی موارد به‌صورت قابی است که درون آن آینه بزرگی به‌صورت مستطیل، مربع، دایره و بیضی قرار دارد[1] و اطراف آن با آینه‌کاری به‌صورت ستاره شش پر که درون قابی شش‌ضلعی قرار گرفته، تزئین شده است. ازجمله دیگر تزئینات آینه‌کاری می‌توان به نقش گلدانی که از درون آن گل‌هایی بیرون آمده در ضلع شرقی و غربی اشاره کرد (تصویر ۵).

تصویر ۵: آینه‌کاری داخل فضای آرامگاه (مأخذ: نگارندگان)

۱. نمونهٔ این نوع آینه‌کاری را می‌توان در باغ اکبریه و رحیم‌آباد بیرجند و خانه امین‌التجار (بنایی مربوط به دورهٔ قاجار) در اصفهان دید (صفری، ۱۳۹۳: ۴۰-۳۲).

در قسمت مرکزی سقف نیز شمسه‌ای[1] با زمینه لاجوردی قرار دارد که درون آن شمسه‌ای به رنگ سبز کار شده و بین دو شمسه سوره توحید با خط ثلث به نگارش درآمده است (تصویر ٦). جدای از زیبایی تزیینی کتیبه‌ها، آن‌ها دربرگیرنده معانی و مفاهیمی هستند که انعکاس دهندهٔ شرایط اجتماعی، مذهبی و فرهنگی زمان نگارش آن‌ها و از طرفی دیگر نمایانگر تمامی خلاقیت‌های هنرمندان مسلمان و ظهور خلوص معنوی آن‌ها می‌باشد (فراست، ١٣٨٥: ٢٩). وجود کتیبه‌ها در معماری بناهای آرامگاهی علاوه بر جنبهٔ تزئینی از نظر پژوهش‌های تاریخی و مذهبی طی دوران مختلف از اهمیت زیادی برخوردار است. این‌طور می‌توان گفت که در انتخاب این آیات قرآنی جهت استفاده در آرامگاه‌ها، شخصی آگاه با قرآن آن را انتخاب می‌کرده است و یا به‌واسطه معنای خاصی که در این سوره‌ها و آیات وجود داشته آن‌ها را انتخاب کرده است. بدون شک علما یا اشخاص دانشمند مذهبی، نقش مهمی در انتخاب این آیات داشته‌اند، زیرا آنان به علت انس خاص با قرآن، از مفاهیم و معانی ظاهری و باطنی آن بیش‌تر اطلاع داشته‌اند. سوره توحید را به این دلیل توحید یا اخلاص نامیده‌اند که دربارهٔ یگانگی خدا سخن می‌گوید و انسان را از شرک، خلاصی می‌دهد. محتوای سوره اخلاص، توحید و یگانگی خداوند و بی‌نیازی او از غیر خودش و نیازمندی مخلوقات به اوست.

تصویر ٦: آینه‌کاری و شمسه کاری سقف آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

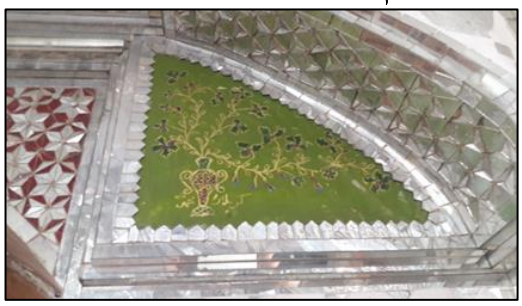
فضای زیرپوشش ورودی شرقی و غربی با آینه‌کاری به‌صورت ستاره شش پر تزئین شده که در فضای مرکزی زیرپوشش نیز شمسه‌ای طراحی‌شده (تصویر ٧) که شمسه ضلع غربی نسبت به شمسه ضلع شرقی بزرگ‌تر است. گوشه‌سازی این اتاق با آینه‌کاری ستاره شش پر و چهار پر تزئین شده و بالای قوس با استفاده از نقوش اسلیمی و ختایی و پرنده کار شده است. قسمت بالای ورودی شرقی اتاق، شمسه‌ای با اشعه سبز رنگ قرار دارد که اطراف آن ده سر ترنج کار شده است. اطراف این شمسه دو شمعدان سه شعله قرار دارد که این تزئینات درون یک فضا مثلث شکل قرار گرفته که فضای زیر نوک مثلث قسمتی از یک شمسه کار شده است (تصویر ٨). این تزئینات در ضلع شمالی بنا هم به‌صورت قرینه قرار دارد با این تفاوت که به‌جای ترنج مرکزی آینه‌ای بزرگ با قاب مربع قرار دارد. ضلع جنوبی اتاق و دو طرف قوس ورودی در لچکی قوس، با آینه‌کاری قرمز رنگ به‌صورت ستاره‌های شش‌ضلعی تزئین شده و دو طرف آن نقاشی زیر شیشه با طرح گلدان قرار دارد که از درون آن شاخه‌های گل بیرون آمده است و درون یکی از این قاب نوشته‌شده کربلایی محمد و درون قاب دیگر آینه‌چیان (ناخوانا) نوشته شده است. این تزئین در ضلع شمالی هم تکرار شده است (تصویر ٩). آنچه مشخص است کار آینه‌کاری این بنا توسط شخصی به نام کربلایی محمد بوده است، با توجه به اینکه فقط بناهای حاکم محلی این شهر دارای تزئین آینه‌کاری می‌باشد، به‌احتمال هنرمند آینه‌کار به دعوت حاکم به این شهر آمده

١ . این نقش قبل از اسلام قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. در هنر اسلامی شمسه ملهم از نقش مدور خورشید، عموماً با نقوش اسلیمی، ختایی، کتیبه، هندسی و در بعضی از موارد با استفاده از نقوش حیوانی مثل ماهی و پرنده طرح‌شده است. این طرح در اکثر هنرهای تزئینی از معماری گرفته تا فلزکاری، سفال، کتاب‌آرایی، قالی و غیره مورد استفاده قرار گرفته است (خزائی، ١٣٨٢: ١٣٢-١٣١). بسیاری از طرح‌های هندسی به‌ویژه انواع گره اغلب به شمسه ختم می‌شود. در مقرنس و کاربندی گویی تمام اجزای مجموعه از یک منبع صادر می‌شود. بایستی گفت که طراحی مقرنس و کاربندی بر اساس ترسیم دایره و یا فلکه و شعاع‌ها صورت می‌گیرد (دادور و دالایی، ١٣٩٥: ١٤٩).

است. نگارندگان در مطالعات (بررسی میدانی و کتابخانه-ای) که در ارتباط با این شخص انجام دادند، هیچ‌گونه اطلاعاتی به دست نیامد و می‌توان گفت ازآنجایی‌که ساخت و سازهایی بافت قدیم شهر بیرجند در دورهٔ قاجار توسط هنرمندان خارج این منطقه انجام شده و نامی از آن‌ها نیامده، شخصیت کربلایی محمد هم گمنام می‌باشد.

تصویر ۷: آینه‌کاری و شمسه کاری پوشش زیر ورودی‌ها آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۸: آینه‌کاری با نقش شمسه و شمعدان (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۹: نقش گلدان با گل زنبق (مأخذ: نگارندگان)

ورودی ضلع شمالی اتاق آینه‌کاری به اتاقی دیگری منتهی می‌شود که قبر درون این فضا قرار داشته است و به دلیل دخل و تصرفات ایجاد شده قبر از بین رفته و کف فضا موزاییک فرش می‌باشد. این اتاق از لحاظ ابعاد و اندازه قابل‌مقایسه با اتاق قبلی، با این تفاوت که به‌جای تزئینات آینه‌کاری دارای تزئینات گچبری استفاده شده که بیش‌تر این تزئینات مربوط به فضای زیر گنبد است. این تزئینات شامل نقوش اسلیمی و ختایی است که فضای زیر سقف شامل یک ترنج بزرگ ۱۲ کله که درون آن نقوش اسلیمی است که اطراف این ترنج با ۱۲ سر ترنج احاطه شده است (تصویر ۱۰). این نقوش گچبری در پاکار گنبد و همین‌طور بالای قوس‌های ورودی نیز به‌کاررفته است و در زوایه‌های (خطوط دور طاق‌ها و طاقچه‌ها) بنا از گچبری به‌صورت یک نوار زنجیری استفاده شده است. در ضلع غربی این فضا قابی بیضی قرار دارد که درون آن چند حیوان که احتمالاً جبیر در حال دویدن می-باشد، نقش بسته است (تصویر ۱۱). تزئینات گچی این اتاق به‌صورت نیم برجسته است که حدود دو تا ۲/۵ سانتیمتر برجستگی دارد.

تصویر ۱۰: تزئینات گچبری برجسته با نقش شمسه و سر ترنج آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۱: تزئینات گچبری نقوش حیوانی آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

تحلیل تزئینات به‌کاررفته در آرامگاه حسام الدوله

آینه‌کاری

آب و آینه همواره نزد ایرانیان نماد روشنایی، راستگویی و صفا شمرده شده است (عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹٤: ۲۹٤). آینه در معماری ایران نماد اهورامزدا می‌باشد که بازتاب روشنایی خدا را می‌توان در آن دید و در معماری اسلامی حکمت حضور خود را از آب گرفته است که در و دیوار و سقف از آن پوشیده شده است و درنهایت فرد خود را درون یک تمامیت پاك درمی‌یابد (ترکمان و فرشچیان، ۱۳۹۵: ٤٤). آینه‌کاری ازجمله ظریف‌ترین تزئینات معماری در تمدن اسلامی-ایرانی است، هنری که آن را ایجاد اشکال منظم در طرح‌ها و نقش‌های متنوع، با قطعات کوچک و بزرگ آینه، به‌منظور تزئین سطوح داخلی بنا تعریف نموده‌اند. این هنر زیبا و ظریف بدون تردید مستند به شهادت اسناد تاریخی از ابتکارات معماران ایرانی است. برخی از محققان به استناد کتاب دوحه الازهار ظهور نخستین آینه‌کاری را در معماری ایرانی را در بنای دیوانخانه شاه‌طهماسب صفوی در قزوین دانسته‌اند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹٦: ۱۰۵). از دیگر کاخ‌ها با تزئین آینه‌کاری در دورهٔ صفوی می‌توان به کاخ اشرف بهشهر (۱۰۰۷ق) کاخ چهلستون (۱۰۵۲ تا ۱۰۷۸ق)، کاخ آینه‌خانه (۱۰۵۲-۱۰۳۸ق)، کاخ بلبل اشاره کرد (کیانی، ۱۳۷٦: ۲٤۲-۲٤۱؛ میش مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸٦: ٤۹). شاردن هم به آینه‌کاری کاخ‌های دورهٔ صفوی در اصفهان اشاره دارد (شاردن، ۱۳۷۲: ۱۵۳۹/۴). از دیگر آثار آینه‌کاری دورهٔ صفوی می‌توان به کتیبهٔ آینه‌ای، با خط ثلث علیرضا عباسی اشاره کرد که از زیر روضهٔ منورهٔ آستان قدس رضوی به سال ۱۳۵۳ش پایین آورده شد. پس از دورهٔ صفوی تا دورهٔ قاجار تنها به نام کاخ وکیل شیراز برمی‌خوریم که گویا آینه‌کاری بوده و توسط آقا محمدخان قاجار ویران گشته و آینه‌های آن برای تزئین دارالعمارهٔ تهران که بعدها به ایوان مرمر موسوم شد، به تهران منتقل شده است. ازجمله بناهای آینه‌کاری دورهٔ قاجار می‌توان به تالار آینه کاخ گلستان، تالارهای شمس‌العماره و دارالسیادهٔ آستان قدس رضوی، حرم حضرت معصومه(س) و خانه‌های دوران قاجار در شیراز مانند خانه نصیرالملک اشاره داشت (میش مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸٦: ٤۹). آینه‌کاری به مرزهای جغرافیایی ایران محدود نشد و در تزئینات اماکن مذهبی کشورهای اسلامی به‌ویژه کشورهای عراق، سوریه و عربستان وارد شد. بهترین نمونه آینه‌کاری خارج از ایران، آینه‌کاری حرم امام علی(ع) در نجف می‌باشد.

در دورهٔ صفویه عمدتاً در تزئینات بناهای تاریخی به‌ویژه اماکن متبرکه کاربرد داشت که در نماسازی داخلی بناها، در بالای ازاره‌ها، زیر رواق‌ها، شبستان‌ها، سَرسَراها و موارد دیگر به کار می‌رفت. شیعیان معتقدند که فرد هنگام عبادت نباید چهره خود را در آینه ببیند، بنابراین هنرمندان شیعی آینه‌های تزئینی در بنا را به حالت شکسته به کار می‌گرفتند که این خود به دو اعتقاد در فرهنگ اسلامی اشاره دارد: نخست یادآوری شکست که کنایه از در هم شکستن آن برای رسیدن به حق است. دوم پدید آمدن چند تصویر از یک جسم واحد است. فارغ از این دو ویژگی، آینه‌کاری نور را انعکاس می‌دهد و بر اثر آن می‌افزاید و به اعتقاد شیعیان ذات خداوند نور است (عباس‌زاده و همکاران، ۱۳۹٤: ۲۹۵-۲۹٤). هنرمندان آینه-کار، آینه‌ها را به اشکال مختلف هندسی چون مثلث، لوزی، مستطیل، مربع و غیره می‌بریدند و به‌صورت الماس‌تراش[1] به کار می‌بردند. رایج‌ترین طرح در آینه‌کاری طرح گره و شیوه گره-سازی است. طرح‌های دیگر چون قاب‌سازی یا قاب‌بندی به شیوه‌های گوناگون به‌ویژه در تزئین سقف‌ها به کار می‌رفت (کیانی، ۱۳۷٦: ۲۴۳-۲۴۲). مصالح و مواد مورد استفاده در هنر آینه‌کاری عبارت‌اند از: آینه، سَریش و گچ نرم. ابزارهایی که در هنر آینه‌کاری استفاده می‌شوند عبارت‌اند از: الماس آینه‌بر نَرم‌بر، گونیا، خط‌کش، قلم طراحی، خط‌کش چوبی برای خط‌اندازی روی شیشه، میز زیر دست، الگوی مقوایی، دَم‌بُر، بوم‌خوار و کاردك برای نصب. ضخامت مطلوب آینه برای آینه‌کاری یک میلیمتر است، اما تا ضخامت دو میلیمتر یا بیشتر نیز به‌کاربرده شده است. هرچه قطر آینه کمتر باشد، آسان‌تر بریده می‌شود و جفت کردن آن نیز دقیق‌تر صورت

۱ . منظور از الماس‌تراش این است که برش آینه طوری هست که زمانی که قطعات آینه بروی سطح قرار می‌گیرد، تصویر بروی قطعات آینه همانند الماس به‌صورت تکه‌تکه دیده می‌شود.

می‌پذیرد (ترکمان و فرشچیان، ۱۳۹۵: ٤٦). شیوه اجرای آینه کاری این‌گونه است که نخست طرح موردنظر توسط طراح معمار یا شخص آینه‌کار آماده می‌شود؛ سپس کاغذ طراحی‌شده را سوزنی می‌کنند و بر سطح کار می‌گذارند و روی آن گرده‌زنی می‌کنند و پس از آن، روی طرحی که به‌وسیله گرده بر دیوار منتقل‌شده، هنر آینه‌کاری را به‌وسیله چسباندن قطعات آینه بر روی دیوار با گچ و سریشم انجام می‌دهند.

در آرامگاه حسام‌الدوله هنر آینه‌کاری فضای یک اتاق را به‌طور کامل در برمی‌گیرد و به جزء ازاره بنا که از سنگ گرانیت بوده، بقیه فضای اتاق با آینه تزئین شده و طرح‌های بی‌نظیری در طراحی این اتاق به‌کاررفته است. ازجمله نقوشی که در هنر آینه‌کاری آرامگاه حسام‌الدوله به‌کاررفته می‌توان به طرح‌های گلدانی همراه با نقوش اسلیمی و پرندگان اشاره کرد. نقش گلدانی یکی از نقوش شاخص و با کاربرد فراوان در دورهٔ قاجار است. این طرح‌های گلدانی که از آن گل‌های متنوعی بیرون زده است، مشابه هنر روکوکو در غرب می‌باشد. روکوکو سبکی است که خواستگاه آن فرانسه بوده و در اواخر قرن هفدهم میلادی رشد کرد و در قرن هجدهم میلادی در سایر کشورهای اروپایی علی‌الخصوص اسپانیا ظهور نمود. نمونهٔ طرح گلدانی همراه با گل و مرغ را در اکثر بناهای قاجاری بالأخص کاشی‌کاری کاخ گلستان می‌توان دید (تصویر ۱۲). در واقع نقوش گلدانی که از آن گل‌های فراوان بیرون آمده و اطراف آن نیز نقش پرنده قرار دارد، نماد سبزینگی و رویش است. این نقوش به‌صورت قرینه در چهار گوشه فرعی آرامگاه به‌کاررفته است. علاوه بر نقوش گیاهی، نقش سر دو پرنده (به‌صورت قرینه) که احتمالاً طاووس[1] است، در فضای زیر گلدان به‌صورت قرینه کار شده و درحالی‌که سر خود را برگردانده و به یکدیگر نگاه می‌کنند (تصویر ۱۳).

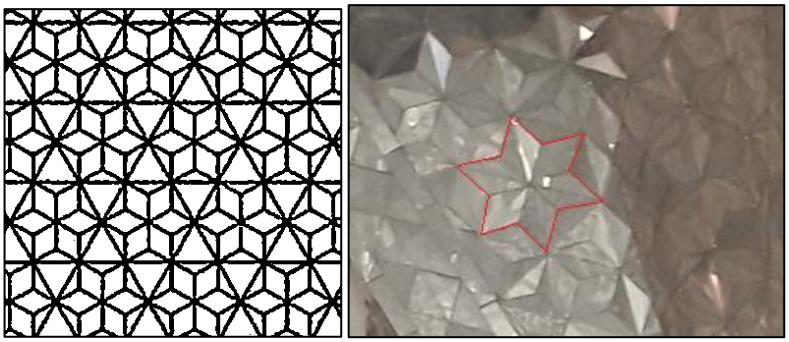
تصویر ۱۲: کاشی‌کاری با نقش گل و مرغ در مجموعه کاخ گلستان (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۳: تزئینات گلدانی گل و مرغ در گوشه‌سازی آرامگاه (مأخذ: نگارندگان)

یکی از نقوش اصلی که در تزئین آینه‌کاری این آرامگاه به‌کاررفته طرح شمسه است که در سقف و زیرپوشش طاق‌های ورودی شرقی و غربی آرامگاه به‌کاررفته و سه طرح شمسه با طراحی مختلف در این آرامگاه قابل‌شناسایی است. طرح شمسه اول که در فضای زیر گنبد به‌کاررفته و همراه با کتیبه‌نگاری است، این شمسه با طرح ستاره و دوازده ضلعی می‌باشد (تصویر ٦). شمسه دوم زیرپوشش ورودی ضلع غربی قرار دارد که این شمسه شبیه خورشیدی است که از آن اشعه‌هایی در حال

۱ . طاووس در ایران باستان، به‌عنوان مرغ ناهید ایزد آب مطرح بوده است. ایرانیان باستان معتقد بودند، طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافته است (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ٤١). این نقش در زمان ساسانیان در نقش برجسته‌های طاق‌بستان، لوح‌های گچی تیسفون، منسوجات و حتی بر روی مهرهای این دوره به‌وفور دیده می‌شود (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵: ٥٦). یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های طاووس در دورهٔ اسلامی نقاشی با نقش طاووس مربوط به برج خرقان است (کیانی، ۱۳۸٦: ٦٦). نقش طاووس ازجمله نقوشی است که در تزئینات مساجد و اماکن مذهبی دورهٔ صفویه و دورهٔ قاجار دیده می‌شود. شاید با توجه به اشعار عطار، طاووس به‌عنوان دربان و راهنمای مردم به مسجد باشد و همزمان شیطان را دفع و مؤمنین را استقبال می‌کنند (خزایی، ۱۳۸٦: ۱۱-۱۰). در برخی از داستان‌ها آمده است که خداوند روح را به‌صورت طاووس آفرید و صورتش را در آینه ذات الهی نشان داد. از این‌رو، پرهای باز شده طاووس را می‌توان نمودی از گسترده شدن روح هستی به شمار آورد. چنین دیدگاهی را می‌توان در میان ایزدیان نیز مشاهده نمود (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ٤٢).

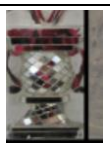
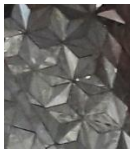
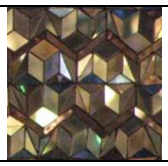
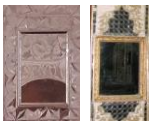
درخشیدن است. اطراف این شمسه، ستاره‌های شش‌گوش قرار دارد؛ این شمسه نسبت به دو شمسه دیگر به‌صورت برجسته‌تر کار شده است (تصویر ۷). شمسه سوم بر بالای طاق ورودی ضلع شرقی بنا قرار گرفته که این شمسه قسمت مرکز آن یک آینه بزرگ کار شده و اطراف آن با ۱۰ سَر تُرنج سبز رنگ احاطه شده که درون این نیم تُرنج‌ها طرح گلی (احتمالاً نیلوفر) قرار دارد و این شمسه درون، شمسه بزرگ‌تری با ۱۰ سَر تُرنج به‌کاررفته است که درون این سَر تُرنج دو نقش بُته و جقّه قرار دارد و فضای بین شمسه و سَر تُرنج با آینه‌کاری و طرح گره، ستاره شش‌ضلعی، آینه مستطیل و لوزی شکل تزئین شده است. اطراف این تُرنج نیز دو شمعدان سه‌شاخه‌ای قرار دارد (تصویر ۸). این شمسه نسبت به دو شمسه دیگر به‌کاررفته در بنا پرکارتر و دارای تزئینات بیشتری است و همان‌طور که گفته شد، یکی از تزئیناتی که در این شمسه به‌کاررفته، طرح بُته و جقّه است که این طرح یکی طرح‌های سنّتی ایرانی بوده که حتی قبل از اسلام هم مورد استفاده قرار می‌گرفته و در دورهٔ اسلامی نیز این طرح به‌ویژه در معماری و سایر هنرها منجمله پارچه‌بافی، سفالگری، فلزکاری، نقاشی و غیره رواج پیدا می‌کند، به‌ویژه که این طرح در این منطقه در هنر قالیبافی منطقه طرح پرکاربردی بوده و قالی‌هایی با این طرح در این منطقه بافته می‌شده است. نقوش گیاهی ازجمله نقوشی است که در تزئین آرامگاه حسام الدوله به‌کاررفته این نقوش بیش‌تر شامل نقوش گیاهی همچون لوتوس و گل محمدی است. به‌طورکلی در این آرامگاه با به کار بردن آینه‌های ساده و ریز رنگین، آثار متنوعی از رسمی‌بندی‌ها و انواع کارهای گره و اسلیمی‌سازی (تصویر ۱۴) و همچنین نقاشی و خطاطی بر پشت آینه به وجود آمده است (جدول ۱). رنگ غالب آینه‌کاری در این بنا نقره‌ای بوده و از رنگ قرمز نیز جهت تزئین استفاده شده است. از نقوش گیاهی بیشتر در گوشه‌های فرعی بنا (گوشه‌سازی) و از نقوش هندسی بیشتر در زیر طاق‌ها و پوشش استفاده شده و سعی شده قرینه‌کاری در نقوش به کار گرفته شود. هم‌چنین در بعضی قسمت‌ها آینه‌کاری با تلفیق گچبری توأمان به‌کاررفته و نقوش گیاهی و پرندگان باهم تلفیق شده است. ازجمله تزئینات این آرامگاه علاوه بر آینه‌کاری می‌توان به نقاشی بر روی گچ بر زمینه سبز رنگ اشاره کرد که این نقاشی‌های در لچکی‌ها دو طرف طاق ورودی ضلع شمالی و جنوبی قرار دارد. در این نقاشی نقش یک گلدان را طراحی کرده که از درون آن گیاهی با شاخ و برگ فراوان همراه با شکوفه و گل زنبق بنفش روییده و حاشیهٔ اطراف این طرح با تزئینات آینه‌کاری کار شده است (تصویر ۹). در بالای ورودی غربی این اتاق نیز طرح گلدانی به‌صورت برجسته با قطعات آینه سبز، نقره‌ای و قرمز به‌کاررفته که درون آن درختی (که احتمالاً درخت سرو[1] است) روییده است.



تصویر ۱۴: عکس و طرح گره شش آلتی، ستاره شش‌ضلعی (مأخذ: نگارندگان)

۱ . صفت آزادگی سرو را به دلیل ارتباط آن با ناهید می‌دانند که در اساطیر و افسانه‌ها، رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود. سرو هم‌چنین نماد اهورامزدا و نشان خورشید (مظهر عظمت) است، به همین دلیل به‌صورت تزئین در هنر و معماری سنّتی ایران بسیار دیده می‌شود (عطروش، ۱۳۸۵: ۱۴-۱۳). در مورد تقدس درخت سرو مهرداد بهار معتقد است «این تقدس از آن رو است که سروها از همه درختان منطقه عظیم‌ترند و بسیار پر عمر و سایه-گستر و سرسبز هستند و چون هرساله پوست می‌اندازند، به گمان مردم تازه و جوان می‌شوند. ستایش درختان مقدس در دورهٔ اسلامی توجیهی تازه یافت و اغلب به این نتیجه رسیدند که در پای درختان، بزرگ‌مردی یا امامزاده‌ای به خاک سپرده شده است» (بهار، ۱۳۸۱: ٤٧). در گورستان‌ها بر سر قبرها سرو می‌کارند یا نخل را که مظهر تابوت امام حسین (ع) است با چوب سرو می-سازند و می‌آرایند حاکی از ارتباط سرو (درخت زندگی) با مرگ است (یاحقی، ۱۳۸٦: ٤٦٠).

جدول ۱: تزئینات آینه‌کاری آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	عکس آینه‌کاری آرامگاه حسام الدوله	نوع نقش	نمونه مشابه	نام بنا	منبع
۱		طرح گلدانی		تالار حوضخانه کاخ صاحبقرانیه	(محمدی حاجی-آبادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۴)
۲		ستاره شش پر		کاخ مسعودیه و شاهچراغ شیراز	(مقیم پور بیژنی، ۱۳۸۶: ۲۲۵ و پورزرین، ۱۳۹۱: ۵۳)
۳				باغ اکبریه و رحیم‌آباد بیرجند، تالار حوضخانه کاخ صاحبقرانیه، تالار برلیان کاخ گلستان	(مقیم پور بیژنی، ۱۳۸۶: ۲۵۳-۲۵۰)
٤		ستاره شش پر	-	-	-
٥		طرح شش لوزی		باغ رحیم‌آباد و شاهچراغ شیراز	(پورزرین، ۱۳۹۱: ۵۱)
٦		قاب آینه‌کاری		خانه امیر تجار اصفهان و باغ رحیم‌آباد بیرجند	(صفری، ۱۳۹۳: ۳۲)
۷		شمسه		باغ اکبریه بیرجند	(مأخذ: نگارندگان)

گچبری

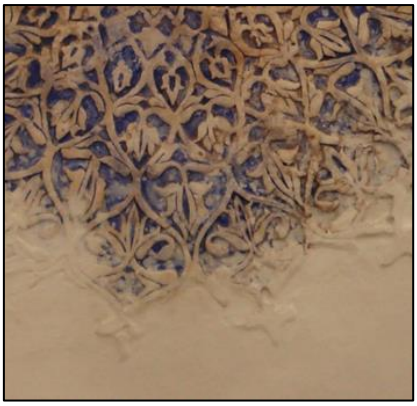
گچ یکی از مصالح اصلی معماری ایرانی است که به‌واسطه قابلیت‌های ویژهٔ آن همواره موردتوجه هنرمندان و معماران واقع‌شده، به‌طوری‌که علاوه بر جنبهٔ ایستایی آن به‌عنوان یکی از مصالح، جنبهٔ تزئینی‌اش نیز موردتوجه قرار گرفته است. گچ ماده‌ای است که نسبت به سنگ، آجر و چوب دارای انعطاف بیشتری بوده، کار با آن آسان‌تر و تقریباً به هرگونه سطح ساختمانی به‌خوبی می‌چسبد و نتیجه کار سریع‌تر به دست می‌آید و در وقت لزوم می‌توان آن را به‌راحتی تجدید کرد (سجادی، ۱۳٦۷: ۱۹۵). در دورهٔ قاجار هنر گچبری رونق فوق‌العاده‌ای به خود گرفت و در این‌طور شاهد یک سبک تلفیقی ایرانی و اروپایی هستیم، ازجمله دلایل اصلی امر در نفوذ هنر غرب در این دوره به علت مسافرت پادشاهان، شاهزادگان و سایر طبقات مرفه جامعه قاجار می‌باشد که از هنر گچبری اروپا شاهد تقلیدهایی در بناهای حکومتی این دوره به‌خصوص در سر ستون سازی‌ها، گلویی سازی‌ها و سقف‌سازی‌ها در کاخ‌هایی چون گلستان و عشرت‌آباد و خانه‌های اعیانی هستیم. بااین‌وجود، نقوش اصیل ایرانی ازجمله نقوش اسلیمی و ختایی در هنر این دوره کاربرد فراوانی داشت، به‌خصوص اینکه که هنر غرب در بناهای

حکومتی و اعیانی بیش‌تر تأثیر را داشت و هنر تزئینی ایرانی هنوز در بین عوام رواج و کمتر تأثیر غرب را در آن می‌توان دید. نقوش گچبری این آرامگاه در امتداد اتاقی که دارای تزئینات آینه‌کاری است، نقوش گچبری این اتاق کل فضای زیر گنبد و پاکار گنبد را در برگرفته که شامل نقوش اسلیمی و ختایی است (تصویر ۱۵). این نقوش به‌صورت برجسته و حدود ۲ تا ۲/۵ سانتیمتر از زمینهٔ اصلی برجسته‌تر می‌باشد. برای پیاده کردن این نقوش بر روی سطح موردنظر بعد از این‌که زمینهٔ اصلی آماده‌شده مقداری از گچ بسته به ضخامت طرح و گچکار بر روی سطح موردنظر می‌کشیدن و پس از خشک شدن گچ طرحی که از پیش طراحی‌شده را روی سطح موردنظر قرار داده و با ریختن گَرده بر روی نقشه و منافذی که بر روی نقش قرار دارد، این گَرده از طریق مَنافذ عبور کرده و بر سطح موردنظر گرده می‌نشیند و بعد از آن گچکار با استفاده طرحی که پیاده شده نقش را بر روی دیوار با وسایل مختلف گچبری، گچ اضافی را برش داده تا طرح موردنظر خود را نشان دهد، برای این کار زمینه اصلی هنگام گچ اندازی باید درشت‌تر باشد تا گچ تزئینی با زمینه کلاف شود.

در دورهٔ قاجار شاهد دو نگرش متفاوت در گچبری بناها هستیم، در برخی از بناها از نقوش و عناصر ایرانی در گچبری استفاده شده که اغلب با طرح‌های گل‌ها و برگ‌ها، گل و مرغ و غیره می‌باشد که حال و هوایی ایرانی به گچبری بخشیده است و در نگرش دیگر شاهد نوعی گچبری تلفیقی هستیم که ترکیبی از نقوش ایرانی و اروپایی بوده که بیشتر در کاخ‌ها و ویلاهای اشرافی استفاده می‌شده است. گچبری‌های قاجار متراکم و شلوغ و مملوء از نقاشی متنوع است. نقوش که در آرامگاه حسام‌الدوله به‌کاررفته است، در واقع تلفیقی از نقوش ایرانی و اروپایی است. یکی از دلایل اصلی تأثیرپذیری در هنر گچبری آرامگاه حسام‌الدوله و سایر بناهای تاریخی بیرجند منجمله گچبری باغ رحیم‌آباد و تزئینات به‌کاررفته در باغ اکبریه بیرجند و باغ شوکت‌آباد، رفت و آمد زیاد اروپاییان (روس و انگلیس) به بیرجند و آشنایی حاکم محلی این منطقه با فرهنگ و هنر اروپایی بوده است، به‌طوری‌که در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی روسیه و انگلیس به دلیل موقعیت استراتژیک بیرجند با مناطق مستعمره‌ای این دو کشور دارای کنسولگری در بیرجند بوده‌اند. همان‌طور که گفته شد، تزئینات به‌کاررفته در آرامگاه حسام‌الدوله متنوع و پرکار است و نمونه این تزئینات را می‌توان در بناهای دورهٔ قاجاری مثلاً در گچبری بناهای محلی بیرجند ازجمله باغ اکبریه و باغ رحیم‌آباد دید.

قسمت مرکزی این اتاق که محل دفن حسام الدوله نیز بوده است، در فضای زیر سقف با یک تُرنج بزرگ ۱۲ کله کار شده که اطراف این تُرنج با ۱۲ سَر تُرنج احاطه شده است (تصویر ۱۰). نقش تُرنج به‌کاررفته در مرکز گنبد آرامگاه حسام الدوله از نظر تکنیک و نقوش قابل‌مقایسه با شمسه به‌کاررفته در ایوان جنوبی مدرسه شوکتیه بیرجند است (تصویر ۱۶). بر روی قسمتی از دیوار این اتاق (دیوار غربی اتاق)، قابی بیضی قرار دارد که درون آن چند حیوان که احتمالاً جبیر است در حال دویدن می‌باشد، نقش بسته است (تصویر ۱۰). طی دورهٔ قاجار برای اولین بار اجرای نقوش در گچبری و کاشی‌کاری از نقوشی که درون قاب است در تزئین فضاهای معماری استفاده می‌شود؛ به‌طوری‌که این عنصر تزئینی در دوره‌های قبل به چشم نمی‌خورد. احتمالاً علت چنین قاب‌هایی هجوم بی‌سابقه فرهنگی غرب است. نظیر چنین قاب‌هایی در هنر دورهٔ باروك که در قرن شانزدهم میلادی در ایتالیا رشد کرد، دیده می‌شود. برای مثال در کاخ ورسای مربوط به دورهٔ هنری باروك در پاریس چندین هزار تابلوی نقاشی درون قاب‌ها دیده می‌شود. در کاشی‌کاری کاخ گلستان این نقوش معمولاً در داخل قاب‌ها یا کادرهای بیضی، مربعی، مستطیلی و چندضلعی به اجرا درآمده‌اند. در این قاب‌ها نقوشی مانند ساختمان‌های یک طبقه و چندطبقه که گاهی در پشت آن‌ها یک کوه آتشفشان در حال فوران است، کلبه‌ها و چشم‌اندازهای روستایی، صحنه‌های شکار، تصاویر افراد با پوشش اروپایی‌ها، رودها و کشتی دارای بادبان به سبک سیاق اروپایی به نمایش درآمده‌اند. نظیر قابی که در آرامگاه حسام الدوله به‌کاررفته را می‌توان در آثار محلی در باغ رحیم‌آباد بیرجند نیز دید (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۵: تزئینات گچبری برجسته با نقوش اسلیمی و ختایی در پاکار گنبد آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۶: جزئیات شمسه گچبری به‌کاررفته در ایوان جنوبی مدرسه شوکتیه (مأخذ: نگارندگان)

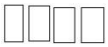
تصویر ۱۷: نمونه‌ای از قاب‌های تزئینی باغ رحیم‌آباد بیرجند (مأخذ: آرشیو اداره کل میراث فرهنگی صنایع‌دستی و گردشگری خراسان جنوبی)

آجرکاری

آجر یکی از مهم‌ترین مصالح ساختمانی است که بیش‌ترین کاربرد را در کلیهٔ ساختمان‌ها داشته است. از آجر در کرسی چینی، دیوارسازی، ستون‌های قطور، جرز، پایه، قوس‌ها و پوشش‌ها انواع طاق‌ها و گنبدها، دیوارکشی‌ها، طاقنما سازی‌ها، کف‌پوش‌ها و بسیاری از موارد دیگر نظیر اسکلت-سازی و استخوان‌بندی و نماسازی بناهای بزرگ مساجد، حسینیه‌ها، مدارس، کاخ‌ها، پل‌ها، کاروانسراها، بازارها، آرامگاه‌ها، منازل مسکونی، آب‌انبارها و غیره به‌کاررفته است (زمرشیدی، ۱۳۸٤: ٤٥). کاربرد زیاد آجر و تنوع در حرکات آن از امتیازات خاص معماری اسلامی ایران محسوب می‌شود. ترکیبات هندسی و زاویه‌دار آجر، زمینه را برای نقوش هندسی پیچیده فراهم کرد. ابتدا آجر به‌صورت رگ‌چین‌های ساده به کار می‌رفت، اما بعدها حرکت‌های عمودی، شیبدار و سطوح فرورفته و بیرون آمده سبب شده تا از این ماده هزاران نقش متفاوت پدید آید (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۵). تزئینات آجرکاری در آرامگاه حسام الدوله به‌صورت آجرکاری خفته و راسته (آبشاری) و گل‌انداز است (تصویر ۱۸ و جدول ۲) که در ذیل معرفی می‌شود: ۱. آجرکاری خفته و راسته (آبشاری): در این شیوه آجرکاری، آجر به‌صورت افقی و عمودی کار می-شود که از ترکیب آن نقوشی به دست می‌آید، تزئینات خفته و راسته در ایوان ورودی آرامگاه حسام الدوله و در بالای قوس پوشش (لچکی ایوان) این ایوان به‌کاررفته است. این شیوه تزئین هم‌سطح با نما و بدون برجستگی انجام شده است. ۲. آجرکاری گل‌انداز: در این شیوه تزئین که سطح نقش نسبت به زمینهٔ اصلی برجسته‌تر است و از آجر در ابعاد مختلف جهت نقش‌اندازی استفاده شده که نقوش به‌صورت هندسی به‌دست‌آمده است. این تزئین بر روی پایه‌ای ایوان در دو طرف به‌صورت واگیره تکرار شده است. ۳. آجرکاری هره‌چین: از این شیوه آجرکاری قسمت بالایی ایوان و آخرین رج ساخت ایوان به‌کاررفته است، به این شکل که از آجر به‌صورت ایستاده به‌طوری‌که مقطع آجر از روبرو دیده می-شود، مورد استفاده قرار گرفته است.

تصویر ۱۸: تزئینات آجرکاری در ایوان ورودی آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۲: تزئینات آجرکاری ایوان ورودی آرامگاه حسام الدوله (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	نام تزئینات آجرکاری آرامگاه حسام الدوله	طرح آجرکاری آرامگاه حسام الدوله	بناهای دارای تزئینات مشابه
۱	خفته و راسته		باغ اکبریه و باغ امیرآباد بیرجند
۲	گل‌انداز		باغ اکبریه
۳	هره‌چین		باغ رحیم‌آباد و ارگ کلاه‌فرنگی

نتیجه‌گیری

مبنی بر یافته‌های پژوهش، تزئینات عمدهٔ آرامگاه حسام الدوله مربوط به تزئینات آینه‌کاری و گچبری است و تزئینات اندکِ آجرکاری در ایوان ورودی آرامگاه به‌کاررفته است. هنر گچبری هرچند در تزئینات معماری ایران دارای پیشینهٔ طولانی است و هنر آینه‌کاری از دورهٔ صفوی در ایران رواج دارد، بااین‌وجود، این تزئینات در دورهٔ قاجار تحت تأثیر هنر غرب قرار می‌گیرد و علاوه بر سنت‌های ایرانی در معماری و تزئینات این دوره شاهد نفوذ غرب نیز هستیم. ازجمله دلایل اصلی این امر، رفت و آمد شاهان و شاهزادگان و سایر افراد مرفه جامعه در این دوره به اروپا و حضور اروپاییان در ایران است، به‌طوری‌که در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی دولت روس و انگلیس در بیرجند دارای کنسولگری بودند که این خود در معماری بناهای تاریخی بیرجند، ازجمله باغ‌های بیرجند تأثیر گذاشته است. گچبری آرامگاه حسام الدوله تلفیقی از سبک ایران و اروپا است که به‌صورت نقوش اسلیمی و ختایی و قابل‌مقایسه با گچبری باغ رحیم‌آباد و اکبریه بیرجند، کاخ‌های گلستان و غیره می‌باشد. آینه‌کاری این آرامگاه هرچند در یک فضای محدود است، بااین‌وجود دارای تنوع زیادی به‌ویژه در نقوش گیاهی و هندسی به‌کاررفته می‌باشد و نقوش گلدانی و گل و مرغ که یکی از نقوش پرکاربرد دورهٔ قاجار را می‌توان در آینه‌کاری این بنا دید. علاوه بر قطعات کوچک و بُرِش خورد آینه که به‌صورت اشکال هندسی همچون مربع، لوزی، مثلث و یا مستطیل است، در بعضی از قسمت‌های بنا قطعات بزرگ آینه که اطراف آن با اشکال مختلف تزئین شده است، مشاهده می‌شود. همچنین از نقوش گیاهی در پشت شیشه و یا هنر کتیبه-نگاری به‌صورت طرح شمسه در مرکز گنبد جهت تزئین بنا استفاده شده است. ازجمله نکات جالب‌توجه در آرامگاه حسام الدوله، تزئین یکی از اتاق‌های آرامگاه -همانند آرامگاه-های مذهبی- با آینه‌کاری است که این هنر را در تزئین آرامگاه‌های غیرمذهبی نمی‌توان دید و نمونهٔ منحصربه‌فردی از آرامگاه‌های غیرمذهبی نه‌تنها در خراسان جنوبی، بلکه در ایران است. سازندگان بنا با تزئین و آینه‌کاری این آرامگاه، همانند آرامگاه‌های مذهبی، فضایی معنوی و عرفانی به وجود آورده‌اند و این نقوش از طریق محاسبه و برحسب روابط و تناسبات ریاضی سازمان‌یافته و نوعی فضای تصویری مستقل به وجود آمده است.

فهرست منابع

۱. آیتی، محمدحسن. (۱۳۷۱). ***بهارستان در تاریخ و تراجم رجال قاینات و قهستان***. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۲. احمدیان، محمدعلی. (۱۳۷۴). ***جغرافیای شهرستان*** بیرجند. مشهد: آستان قدس رضوی.

۳. بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۶). ***فلسفه-هندسه و معماری***. تهران: دانشگاه تهران.

٤. بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). ***از اسطوره تا تاریخ***. تهران: چشمه.

۵. پاپلی‌یزدی، محمدحسین. (۱۳۷٦). «ژئوپولیتیک: اهمیت ژئوپولیتیکی شرق و شمال شرق ایران». ***تحقیقات جغرافیایی***. (شماره ٤٤)، ۲۳-۳.

٦. ***پایگاه پژوهشی شهر تاریخی بیرجند***. (۱۳۹۰). ویژه‌نامه کارگاه فهم معماری ایران از پنجره بیرجند، ۱۵-۱۴.

۷. پورزرین، رضا. (۱۳۹۱). «مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری آینه‌کاری ایرانی با نقاشی نوین (امپرسیونیسم، کوبیسم، فوتوریسم، اُپ آرت)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشکده هنر.

۸. ترکمان، علی؛ و امیرحسین فرشچیان. (۱۳۹۵). «بهره‌وری از هنر آینه‌کاری در تلطیف فضای معماری با توجه به باز انگاری فضای معماری اسلامی». ***مطالعات هنر و علوم انسانی***. (شماره ۱۰)، ٤۹-٤۳.

۹. حاجی‌صادقی، امیر. (۱۳۸٦). ***به‌سان رود***. بیرجند: پایگاه میراث فرهنگی و گردشگری.

۱۰. خزاعی‌مسک، سمیه؛ و آرزو پایدارفرد. (۱۳۹۲). «تزئینات آینه‌کاری و گچبری باغ رحیم‌آباد بیرجند». ***نگره***. (شماره ۲۷)، ۴۸-٦۰.

۱۱. خزایی، محمد. (۱۳۸۲). «نمادگرایی در هنر اسلامی: تاویل نمادین نقوش در هنر ایران». ***مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی***. به‌کوشش محمد خزائی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر اسلامی.

۱۲. خزایی، محمد. (۱۳۸٦). «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران». ***کتاب ماه و هنر***. (شماره ۱۱۲-۱۱۱)، ٦-۱۲.

۱۳. خزایی، محمد. (۱۳۸۸). «ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دورهٔ تیموری در خطه خراسان». ***مطالعات هنر اسلامی***. (شماره ۱۱)، ۷۸- ۵۹.

۱۴. دادور، ابوالقاسم؛ و آزاده دالایی. (۱۳۹۵). ***مبانی نظری هنرهای سنتی ایران در دورهٔ اسلامی***. تهران: مرکب سپید.

۱۵. رضایی، جمال. (۱۳۸۱). ***بیرجندنامه-بیرجند در آغاز سدهٔ چهاردهم خورشیدی***. تهران: هیرمند.

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

۱۷. زمرشیدی، حسین. (۱۳۸۴). ***معماری ایران-مصالح شناسی سنتی***. تهران: آزاده.

۱۸. سجادی. علی. (۱۳۶۷). «هنر گچبری در معماری اسلامی ایران». ***اثر***. (شماره ۲۵)، ۲۱۴-۱۹۴.

۱۹. شاردن، ژان. (۱۳۷۲). ***سفرنامه شاردن***. ج۴. ترجمه اقبال یغمایی. تهران: توس.

۲۰. صابرمقدم، فرامرز. (۱۳۷۷). ***گزارش ثبتی آرامگاه حسام الدوله***. بیرجند: آرشیو اداره کل میراث فرهنگی صنایع‌دستی و گردشگری خراسان جنوبی.

۲۱. صادقی‌نیا، سارا، و سارا پوزش. (۱۳۹۵). «بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی». ***ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی***. (شماره ۲)، ۶۲-۵۳.

۲۲. صباغ‌پور، طیبه؛ و مهناز شایسته‌فر. (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌مایه نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوا». ***نگره***. (شماره ۱۴)، ۳۹-۴۹.

۲۳. صفری، سمیه. (۱۳۹۳). ***مطالعهٔ ارتباط سنجی مفهوم آینه و گل و مرغ با تکیه‌بر نقاشی‌های پشت آینه‌خانه امین-التجار دورهٔ قاجار***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. اردکان: دانشگاه علم و هنر.

۲۴. عباس‌زاده، مظفر؛ و همکاران. (۱۳۹۴). «بررسی نقش مذهب شیعه بر هنر و معماری امامزادگان ایران». ***مجموعه مقالات برگزیده کنگره ملی حضرت حسین بن موسی الکاظم(ع)***. تهران: سازمان چاپ و انتشارات اداره اوقاف و امور خیریه.

۲۵. عطروش، طاهره. (۱۳۸۵). ***بته‌جقه چیست؟***. ترجمه مرتضی ترسلی. چاپ اول. تهران: موسسه فرهنگی هنری سی‌بال هنر.

۲۶. فراست، مریم. (۱۳۸۵). «همنواختی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی». ***مطالعات هنر اسلامی***. (شماره ۵)، ۴۴-۲۵.

۲۷. کاویان، مجتبی. (۱۳۹۴). ***مستندسازی و تحلیل سیما و منظر شهر تاریخی بیرجند: چشم‌اندازها و تناسبات معماری***. بیرجند: چهار درخت.

۲۸. کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷۶). ***تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی***. تهران: سمت.

۲۹. کیانی، محمد یوسف. (۱۳۸۶). ***تزئینات وابسته معماری ایران دورهٔ اسلامی***. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

۳۰. محمدی حاجی‌آبادی، فائزه؛ و همکاران. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی هنرهای تزیینی داخل کاخ صاحبقرانیه و بناهای روسیه قرن ۱۸ و ۱۹ میلادی». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۱)، ۶۵-۴۵.

۳۱. مقیم‌پور بیژنی، طاهره. (۱۳۸۶). «بررسی تاریخی نقوش قاب آیینه و آیینه‌کاری دورهٔ زند و قاجار». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه الزهرا(س).

۳۲. مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر در دورهٔ اسلامی-تزئینات معماری***. تهران: سمت.

۳۳. منصف، محمدعلی. (۱۳۵۴). ***امیر شوکت الملک علم (امیر قاین)***. تهران: امیرکبیر.

۳۴. میرزا خانلرخان- اعتصام‌الملک. (۱۳۵۱). ***سفرنامه اعتصام‌الملک***. به‌کوشش منوچهر محمودی. مشهد: فردوسی.

۳۵. میش مست نهی، مسلم؛ و عباس عابد اصفهانی. (۱۳۸۶). «بررسی تکنیک ساخت آینه و آینه‌کاری در تزیینات معماری ایران (با نگاهی ویژه به اصفهان دورهٔ صفوی)». ***مرمت و پژوهش***. (شماره ۲)، ۵۲-۴۳.

۳۶. وفایی‌فرد، مهدی. (۱۳۸۴). ***در جستجوی هویت شهر بیرجند***. تهران: نظر.

۳۷. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***. تهران: فرهنگ معاصر.

۳۸. یزدانی شواکند، غلامرضا. (۱۳۷۸). ***بیرجند امروز***. بیرجند: دانشگاه بیرجند.

39. URL1: https://Google Earth.Com