

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

مهناز مؤمنی لندی<sup>۱</sup>، امیرحسین چیت‌سازیان<sup>۲</sup>

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

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

### چکیده

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

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

1. Email: Zemestan\_mahnaz@yahoo.com

2. Email: chitsazian@kashanu.ac.ir

## مقدمه

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

آنچه از مطالعه هنر در دوره قاجاریه این برداشت می شود این است که تزئینات در دوره قاجار، اهمیت ویژه ای داشت. اگرچه این طور به نظر می آید که «اکثر تزئینات این دوره، هم چون سایر زمینه ها، به فراخور خود تحت تأثیر هنر غرب قرار می گیرد؛ و نگاه هنرمند در دوره قاجار مبتنی بر هنر غربی طبیعت گرایانه و انعکاس عین به عین است» (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۴۸)؛ با این وجود در هنر قاجار بسیاری نمادها و نقوش هست که می توان به جرات آن را نماینده سبک هنر قاجار دانست. بی شک نقوش و نمادهای موجود در کاشی نگاره های ابنیه تاریخی کرمان، هم چون دیگر نقوش هنر اسلامی، برآمده از سنت های فکری فلسفی، اجتماعی آن روزگار می باشند؛ اگرچه جمع آوری عناصر نمادین در تمامی کاشی نگاره های دوره قاجاریه کرمان، گذشته از ارزش والای درک هنر آن دوران، ما را با جهان بینی کلی مردم در آن روزگار نیز آشنا می کند، اما در این پژوهش مختصر، مجال پرداختن به همه آن ها نیست. از این رو جهت اختصار کلام تنها به ده نمونه کاشی از مجموعه کاشی نگاره های کرمان بسنده شده است. مجموعه نقش ها، طرح ها و رنگ بندی های کاشی های تاریخی کرمان بخش قابل توجهی از هنر و فرهنگ ایرانی را در دل خود داشته و هنر اصیل ایرانی را به نمایش گذاشته است که برخی از آن ها در آستانه نابودی هستند؛ هم چون کاشی های حمام ابراهیم خان کرمان که متأسفانه در حال ویرانی است.

مهم ترین هدف این پژوهش دستیابی به دیدی وسیع تر در تحلیل نقوش کاشی کاری قاجار و ریشه یابی مضامین و مفاهیم نمادین در آن است؛ و در این میان به دنبال پاسخی برای این سؤال است: آیا نقوش در کاشی کاری ها صرفاً تزئین یا

تقلید است؟ و یا در پس چهره زیبای آن مفاهیم و فرهنگ منحصر به فردی نهفته است؟ در واقع هدف این پژوهش معرفی عناصر نمادین در کاشی نگاره ها بر اساس نقش اصلی و نیز مدارک تاریخی درباره این نقوش است؛ از این رو انتظار می رود با استناد به نقوش اصلی کاشی در آثار مکتوب، روند تحلیل عناصر نمادین در جریان درستی قرار گیرد. این پژوهش پس از نگاهی مختصر به نماد و نمادگرایی در هنر اسلامی، به تحلیل ده نمونه از کاشی نگاره های چند بنای شهر کرمان می پردازد و در نهایت نتایج حاصل از کلیات تحقیق را به اختصار بیان می کند.

## روش تحقیق

در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، تلاش شده تا آن جا که ممکن است به مطالعه اصل آثار بپردازد و به تحلیلی دقیق تر دست یابد. روش گردآوری مطالب در پژوهش پیش رو کتابخانه ای به شیوه اسنادی است.

## پیشینه تحقیق

درباره نقش مایه های نمادین کاشی های دوره قاجار کرمان، پژوهش های زیادی انجام نگرفته است و آنچه می توان به اختصار برای پیشینه این تحقیق بیان کرد از این قرار است: در محدوده کتب غیر ایرانی، هنر صفوی، زند و قاجار از مجموعه هنر ایران نوشته روبرتو اسکارچیا (۱۳۷۶) که در آن مختصری به کاشی کاری بناهای کرمان اشاره شده است؛ و در حوزه کتب ایرانی، کتاب هایی چون فرهنگ و هنر دوره قاجار از احمد تاجبخش (۱۳۸۰) که در آن به عناصر نمادین کاشی های قاجار اشاره کمی شده است. هم چنین کتاب نقاشی روی کاشی از سیف هادی (۱۳۹۲) و در نهایت کتاب ارزشمند کاشی کاری قاجاری تألیف محمدرضا ریاضی (۱۳۹۵) را می توان برشمرد. پایان نامه بررسی نماد در هنرهای قهوه خانه ای نوشته مونا میری (۱۳۹۲) که در آن تا حدودی به شاخصه های کلی عناصر نمادین در هنر قاجاریه پرداخته است؛ و نیز پایان نامه تأثیر هنر غرب بر نگاره های ایران در دوره قاجار نوشته آناهیتا اعظم زنگنه (۱۳۸۸). هم چنین در چندین مقاله، جستجوگر ریخته به نمادهای هنر دوره قاجار پرداخته شده است که نام بردن آن ها به تفکیک، در این مختصر نمی گنجد.

پرداخته شده است که از این ده نمونه، هفت اثر متعلق به مجموعه عمارت ابراهیم خان ظهیرالدوله است. از این رو پیش از شروع مبحث اصلی، شناخت مختصری از بنا ضروری است. مجموعه ابراهیم خان کرمان، در دوران قاجار و به دست ابراهیم خان ظهیرالدوله حاکم کرمان در زمان فتحعلی شاه قاجار، در کنار مجموعه گنجعلی خان بنا شد. عمارتی زیبا مشتمل بر مدرسه، خانه مدرس، حمام، قیصریه و آب انبار است که کاشی‌های هفت‌رنگ به‌عنوان اصلی‌ترین عنصر تزئینی در این بناها ایفای نقش می‌کند. تنوع کاشی‌های هفت‌رنگ در این مجموعه بنا، هم‌چون نقوش هندسی، نقوش اسلیمی و ختایی، نقوش‌های انسانی و حیوانی، گل و مرغ، گلدانی و تابلوهای روایتی نمونه‌ای نادر از تزئینات خاص دوران قاجار با ویژگی‌های طرح و رنگ این دوره می‌باشد. مجموعه ابراهیم خان در سال ۱۲۳۲ (هق) به اتمام رسید و صبای کاشانی قصیده‌ای در مورد آن ساخت که به صورت کتیبه سر در مدرسه ابراهیم خان کار شده است؛ و بیت آخر آن متضمن ماده تاریخ بنای مدرسه می‌باشد. مجموع حروف این ماده تاریخ، سال ۱۲۳۲ را نشان می‌دهد.

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

### کاشی نگاره اول



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

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

### نگاهی گذرا به نماد و نمادگرایی

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

### تحلیل عناصر نمادین در ده نمونه از نقوش کاشی

#### بناهای قاجاری کرمان

در این پژوهش به ده نمونه از آثار کاشی کاری کرمان

آثار هنری مطابق با مفهوم درخت طوبی ظهور پیدا کرده است. در فرهنگ اسلامی درخت طوبی و یا سدره المنتهی، به عنوان درختی بهشتی اشاره می شود (بهمنی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)؛ هم چنین باغ پر گل و پرندگان اطراف آن اشاره به جهانی دیگر دارد؛ و نمادی از سرزمین اصلی انسان، بهشت است. پر کردن تصویر از انواع گل و گیاه اگرچه از قرن ها پیش رواج داشته است ولی اوج آن از صفویه شروع و تا قاجاریه ادامه داشت. نقوشی پر طمطراق که در ترسیم آن تلاش شده از خلأ پرهیزند که خود گواه میل انسان به بهشت موعود است.

### کاشی نگاره دوم

تصویر ۲: اصل اثر کاشی کاری واقع در حمام ظهیرالدوله (فخری زاده، ۱۳۸۸).

اثر دوم کاشی نگاره ای است از بنای حمام ظهیرالدوله با نقشی پر از گل های نسترن سفید در فضایی محراب گونه و دو شیر نگهبان در اطراف آن. کاشی کاری اصلی با ابعاد ۱۶۳ در ۲۳۰ سانتیمتر واقع در حمام ظهیرالدوله است. سال ساخت آن ۱۲۴۰ (هـ.ق) است و کاشی کار این بنا نامعلوم است. کهن ترین نماد در این اثر نقش دو شیر در اطراف درخت زندگی است؛ که در واقع به عنوان نگهبانان درخت هستند. این ترکیب نقش همواره در هنر ایرانی پیش از دوران اسلامی وجود داشته است. استفاده از نقش شیر به دوره عیلام می رسد. در هنر ایران باستان، شیرها نگهبانان نمادین پرستشگاهها، قصرها و آرامگاهها بودند؛ و این تصور وجود داشت که درنده خویی آنها

اولین نمونه از کاشی کاری بنای مدرسه ابراهیم خان ظهیرالدوله است. نقش اصلی در ابعاد ۲۵۰ در ۴۳۰ سانتیمتر، در دو طرف درب ورودی مدرسه قرار دارد که به بازار قیصریه باز می شود. تاریخ ساخت آن ۱۱۹۵ (هـ.ق) است و احتمالاً کار دست استاد حیدر، از کاشی کاران به نام کرمان است. در این نقش اولین نمادی که به چشم می خورد طاووس است که در دو طرف گلدان پرگل و بتهای به صورت قرینه نقاشی شده است. این نقش در فرهنگ های مختلف، نمادی از بهشت، تولد دوباره و ابدیت است. در فرهنگ و هنر اسلامی نقش طاووس اشارتی به تجلی جمال الهی و تمثیلی است از نفس انسانی که خواستار بازگشت به موطن اصلی و ابدی خود است. به گفته عطار نیشابوری، طاووس مظهر بهشت پرستان و دربان و راهنمای مردم به بهشت است. همان طور که این پرنده در دوران باستان در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است (خزایی، ۱۳۸۲: ۱۳۹). طاووس در باورهای ایرانیان باستان، نماد ذات انسان و در اعتقادات ایرانیان پس از اسلام، نمادی کیهانی است. طاووس در متون تاریخی هم جایگاه به خصوصی دارد؛ آن جا که «در تاریخ طبری آمده «ابلیس از طاووس پیرسید که آن درخت کدام است که خدای عزوجل، آدم را گفت از آن مخور؟ و طاووس درخت گندم را به ابلیس بنمود و گفت این است.» نقل این روایتها در متون تاریخی و نام بردن از طاووس به عنوان مدخل بهشت، باعث ظهور این نقش بر سردر ورودی ها، مساجد و خانه ها و بازارها، شده است» (زنگنه، ۱۳۹۱: ۶۲). در قرآن مجید از طاووس نامی برده نشده است؛ اما در نهج البلاغه خطبه ۱۶۵، امام علی (ع) از آن به عنوان شگفت انگیزترین پرندگان در آفرینش یاد می کند و رنگ پرهای طاووس را با پارچه های زیبای پر نقش و نگار و پرده های رنگارنگ یمنی مقایسه می کند. این نقش در دوره قاجار به عنوان نماد پیامبر اسلام روی سکه طلای بیست تومانی که در سال ۱۲۱۰ هجری در تهران ضرب شده است، دیده می شود. در این سکه روی نقش طاووس کلمه یا محمد نوشته شده است. «نقش طاووس همراه با درخت زندگی جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است. این نقش اغلب با مفاهیم مذهبی همراه می باشد شکل درخت زندگی در دوره اسلامی براساس جهان بینی اسلامی تعدیل شده و در

نبرد با شیطان و هوای نفس است، این نام را به خود گرفته است؛ اما محراب نه تنها محل جهاد با نفس که پناهگاه امن و قرارگاه سکون جان و آسایش روح است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸:۳۷۶)؛ و چنان که در قرآن مجید این واژه در توصیف پناهگاه و مأمنی برای مریم عذرا آمده است (سوره شریفه آل عمران: آیات ۳۷-۳۹).

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

### کاشی‌نگاره سوم

موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شود (هال، ۱۳۷۸:۶۱). در هنر هخامنشیان، شیر نماد میترا است؛ و در آیین مهرپرستی نیز، شیر مقام ویژه‌ای دارد. هم‌چنین شیر نماد برج اسد و شکل نجومی است. در اندیشه اسلامی، شیر، نماد حفاظت در برابر نیروهای شر است؛ و در اندیشه ایرانی نماد سلطنت، نیروی خورشید و نور است. شیر در ایران مظهر مهر و خورشید است و با مرگ هم بی‌ارتباط نیست. در میان شیعیان شیر نماد حضرت علی (ع) است. نماد کهن دیگر در این اثر درخت زندگی است. «درخت در باور ایرانیان نماد جاودانگی، شاه، مقام سلطنت و حکومت است (پورخالقی، ۱۳۸۰:۱۱۶) و به نوعی تداعی‌کننده رستاخیز دوباره است (بهار، ۱۳۷۸:۱۷۶). در نمادپردازی اسطوره‌ای جهان، نماد زن و همه نمادهای زنانگی و مادری است (پورخالقی، ۱۳۸۰:۷۸)». در هنر اسلامی نقش درختان یادآور باغ‌های بهشتی است. درخت نمادی از نور و نیروی الهی، دانش، خردورزی و در نتیجه همواره به عنوان تجسیدی از اصل خیر، مورد احترام بوده است (همان مأخذ: ۹۳). درخت زندگی سمبلی است که ریشه‌های آن جهان زیرین را و شاخه‌های آن جهان ملکوتی را، به هم متصل می‌کند. از این جهت این سمبل بیشتر در محراب دیده می‌شود؛ در واقع اشاره‌ای است به وحدت و حیات دوباره. درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو جانور افسانه‌ای (شیر دال، بز وحشی، شیر و غیره) قرار دارد که نگهبانانش به شمار می‌روند. این درخت رمز نیروی مقدس و بیمناک محسوب می‌شود. برای چیدن میوه‌هایش که از آن، اکسیر ملکوتی طول عمر به دست می‌آید، باید با هیولاهای نگهبانش ستیز کرد (جوانی، ۱۳۷۹:۳۸).

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

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

محراب در هنر اسلامی حامل معانی نمادین بی‌شماری است. هرچند عنصری است که در مذاهب دیگر از جمله مسیحیت نیز وجود دارد. در واقع محراب مکانی است که فرشتگان در آن برای مریم مقدس طعام می‌آورند. محراب در فرهنگ اسلامی گاه به مثابه دروازه بهشت نیز آمده است. در باور اسلامی محراب محل تجلی خداوند است که نماد آن نور است. محراب حرکتی از زمین مادی به سوی ملکوت اعلی است. این واژه، گاه به معنای محل جنگ و جهاد است. «از منظر راغب اصفهانی در المفردات، محراب از آن‌رو که محل

## کاشی نگاره چهارم



تصویر ۴: اصل اثر کاشی کاری در مدرسه ابراهیم خان ظهیرالدوله (فخری زاده، ۱۳۸۸).

اثر چهارم کاشی کاری با ابعاد ۹۰ در ۲۰۵ سانتیمتر، واقع در مدرسه ابراهیم خان ظهیرالدوله است. تاریخ اتمام نقاشی کاشی، سال ۱۲۳۲ (هـ.ق) است. «در دوره قاجار نقش مایه های گلدانی با محوریت عناصر طبیعت گرایانه ای چون انواع میوه ها، گل ها، یا حیوانات و پرندگان، ترکیب اصلی است (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۵۱). طرح های گلدانی در دوره صفوی به شکل ساده وجود داشته و تزیینات اندکی از نقش مایه های گیاهی در آن نقش بسته است؛ اما در دوره قاجار، گرایش هنرمندان کاملاً طبیعت گرایانه بود و با تأثیرپذیری از غرب و طبیعت، کاشی های گلدانی با جزئیات و ریزه کاری های بیش تر در تزیینات به کار برده می شد. در این دوره با الهام از نقوش غربی، نقش گلدان با نگاهی کاملاً طبیعت گرایانه اجرا شده است». با نگرشی دقیق تر، معلوم می شود که نقش مایه هایی به صورت کوزه هایی پر از گل سرخ و زنبق، یا منظره های طبیعی، اقتباس شده از کارت های پستی تازه وارد از اروپا و گاه جایگزین، درون قابی بیضی شکل از شاخ و برگ زرد رنگ، همه مضامین تصویری بی سابقه ای در کاشی کاری بوده اند» (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱). نقوشی هم چون درخت و بوته های پر گل، نشانگر سیر صعودی انسان است. برای مسلمانان، درخت

عباسی در بغداد یاد می کند. «درون حمام های عباسیان در بغداد کتیبه ها، نقش های جانوران، گیاهان و آدمیان دیوارها را می آراست» (مسعودی، ۱۴۰۹ (هـ.ق): ۲۹)؛ اما بعد از دوره صفوی به خصوص در دوره قاجاریه استفاده از نقوش انسانی در اماکن عمومی باب شد. «این نقش شاید روایتگر گوشه ای از آداب استحمام خوانین در آن دوران بوده که هنگام خروج از حمام روی خود را به گلاب عطر آگین می کردند. استفاده از رنگ های زرد و قرمز و وجود گلفرنگ ها و ترسیم چهره مردان به لطافت و زیبایی چهره زنان از خصوصیات نقاشی قاجار است» (تکلو، ۱۳۹۲: ۲۲). این اثر زنی را نشان می دهد که در حال ریختن گلاب به وسیله گلابدانی، به دست مردی است؛ و هر دو با لباس های فاخر نقاشی شده اند و طرح گل هایی نیز در زمینه آن است. همه رنگ های معروف دوره قاجار در این تصویر به کار رفته است. معمولاً در نقاشی های قاجار چه بر روی کاشی چه نقاشی های قهوه خانه ای، نقش انسان در مرکز قرار می گیرد و یا بر اساس انتخاب رنگ ها موضوع اصلی می شود. عالم صغیر، یعنی جهان و طبیعت، به نسبت نقش انسانی در حاشیه قرار می گیرد. انسان اگرچه سررشته ای از خاک بی ارزش است اما به برکت نفس خدایی جلوه بی نهایت یافته و نقطه اوج خلقت خدایی گردیده است. در حواشی اثر گل هایی کار شده است که آن را به نام گلفرنگ (گل اروپایی) می شناسند. این طرح در اصل ترکیب بندی هایی با نقوش اصیل ایرانی است که در آن ها گل سرخ با رنگ های تیره و روشن وجود داشت و بعدها به خاطر طبیعت گرا بودن، به طرح اروپایی یا فرنگی مشهور شد. نقوش اسلیمی اغلب در کنار و لابه لای نقوش گیاهی و در متن نقاشی ها گسترده است و باعث حرکت ملایم چشم در سراسر سطوح نقش و در نتیجه باعث هماهنگی اثر می شود. گیاهان نشانه زندگی و حیات، ظهور کائنات و اشکال مختلف اند. کوشش هنرمند ایرانی بخصوص هنرمند دوره اسلامی همیشه بر این بوده است که نقش، به ویژه نقش انسان را در بهترین حالت آرمانی به تصویر بکشد. در این اثر نیز، به تبع چنین کوششی، این گونه به نظر می رسد که هنرمند انسان را در لطیف ترین حالت ممکن نقش کرده است؛ و میان چهره زن و مرد هیچ تفاوتی قائل نیست.

خود شاهد ماجراست؛ و لباس مخصوص بزرگان دوران قاجار را بر تن دارد. «سبک نقاشی این تابلو هم چون نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای در دوران قاجار است و رنگ‌های مرسوم دوران قاجار، در تابلو نمود دارد. به کار بردن نقوشی هم چون جدال با دیو و پلیدی در حمام‌ها، بیشتر به خاطر تمیز کردن تن و تشبیه کثافات به دیو بوده است» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۸). نقوشی با الهام از داستان‌های شاهنامه پرکاربردترین نقش در حمام‌ها و اماکن عمومی دوره قاجاریه بوده‌است؛ و آن چه این نقش را از نقوش قبل از قاجار متمایز می‌کند، دادن رنگ و لعاب قاجاری به آن است. در اکثر موارد، قهرمان با چهره و لباس دوره قاجار کار شده است و تزیینات نیز همه از نوع قاجاری‌اند. مفهوم اصلی تابلو اشاره به نبرد خیر و شر است.

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

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

### کاشی‌نگاره پنجم



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

نمونه پنجم نقشی است از کاشی‌کاری واقع در حمام ابراهیم‌خان که در سال ۱۲۴۰ (ه.ق) به اتمام رسیده‌است. اثر اصلی در ابعاد ۱۴۴ در ۱۹۸ سانتیمتر در رختکن حمام کار شده‌است. این تابلو بدون رقم است و آن را منسوب به استاد موسیقی کرمانی می‌دانند. بعد از ورود به رختکن حمام، در بالای درب ورودی، طرح کاشی‌کاری شده جنگ رستم و دیو به چشم می‌خورد. در واقع می‌توان مفهوم این تابلو را به از بین بردن پلیدی‌ها و بدی‌ها تشبیه کرد، در تابلو مذکور علاوه بر رستم و دیو، انسان دیگری هم هست؛ کیکاووس که

### کاشی نگاره ششم

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

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



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

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

### کاشی نگاره هفتم



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

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



میان ایران و توران با آوردن آیینی نو صلح برقرار کند و آن دو جهان مجزا را یگانه گرداند. نکته مهم آن که برعکس همه قهرمان‌ها نمی‌خواهد همه قدرت‌ها را به تنهایی قبضه کند، می‌خواهد انسان والای دیگری را هم در این کار شریک گرداند. سهراب، رستم است به‌اضافه خصلت والایی دیگر. در جنگی که رستم بر او تحمیل می‌کند، همه‌جا صلح طلب است. برای شناختن آن انسان بزرگ دیگر، هرچه می‌تواند می‌کند. فریب می‌خورد اما فریب نمی‌دهد» (رحیمی، ۱۳۵۳: ۱۸).

### کاشی‌نگاره هشتم



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

این نمونه هم کاشی‌کاری نبرد رستم و سهراب واقع در رختکن حمام میرزا اسماعیل وزیر، در ضلع شرقی میدان آرگ کرمان است. اثر اصلی کاشی‌کاری به ابعاد ۱۸۰ × ۳۵۰ سانتیمتر منسوب به استاد حیدر است که تاریخ اتمام آن ۱۲۶۱ (هـ.ق) است. در این تابلو علاوه بر تصاویر رستم و سهراب تصویر همراهان آن‌ها چون میران، حجر، ریکا و احتمالاً گیو و دو اسب، کشیده شده‌است، رنگ غالب تابلو زرد است؛ رنگی که در نقوش قاجار بسیار استفاده شده‌است؛ و رنگ‌های سبز، قرمز، فیروزه‌ای و لاجوردی و قهوه‌ای نیز در نقوش انسانی و حیوانی و هم‌چنین دیگر نقش‌ها به‌کاررفته است. مهم‌ترین نماد در این نقش همان نماد خیر و شر است که شرح آن در نمونه پیشین (کاشی‌نگاره هفتم) بیان شد؛ اما آنچه این نقش را مهم می‌نماید نحوه تصویرگری خاص آن است. تصویرگری در این تابلو به‌خصوص در اندازه و مقیاس انسان‌ها بیانگر شاخصه‌های ژرف نمایی مقامی<sup>۱</sup> در سبک تصویرگری آن زمان است. افراد با توجه به جایگاهی که داشتند، کوچک‌تر یا

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

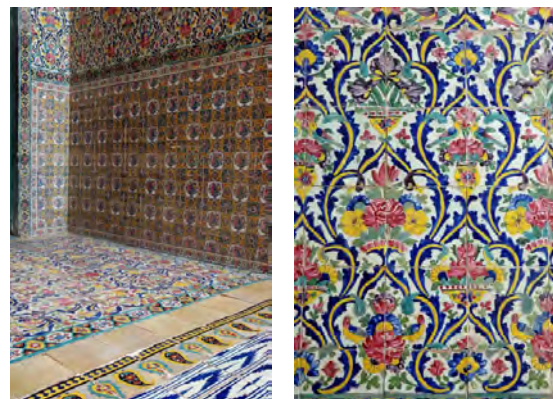
اثر نهم مورد بررسی نقش کاشی کاری قسمتی از بنای شاهنعمت‌الله ولی در شهر ماهان کرمان است. تاریخ اتمام ساخت آن ۱۳۴۴ (هـ.ق) است. بخشی از بنا در زمان تیموری به بعد ساخته شده است، ولی کاشی کاری آن در زمان قاجاریه انجام شده است. اصل اثر کاشی‌های هفت‌رنگی است که نقش آن، در هر خشت تکرار شده است؛ و نه تصویری روایتگرانه،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

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

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

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

### کاشی نگاره نهم



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

## کاشی نگاره دهم



تصویر ۱۰: اصل اثر کاشی کاری در حمام وکیل (فخری زاده، ۱۳۸۸).

دور از ذهن نیست. از نگاهی دیگر، می توان گرفت و گیر ماهی و مرغابی را جدال عرفان و معرفت حقیقی، در مقابل عرفان ظاهری (که مرغابی نماد آن است)، دانست، یا به تعبیر دیگر، غلبه طهارت باطن بر طهارت ظاهری، در پرتو عرفان شیعی و علوی (که شیر نماد شیعی آن است)، دید. همه این نمادها در زمینه ای تصویر شده اند که با وجود درخت بهشتی یا به تعبیری درخت طوبی، نمادی از بهشت را می نمایانند. شیری که در میانه اثر نقش شده است بنا به روایاتی برگرفته از تصویرهای شیر و خورشید است که در زمان قاجاریه به وفور در هنر استفاده می شده است. شیر به ویژه از زمان صفویه به بعد و علی الخصوص در دوره قاجار، نماد شیعه هم هست. در یک سکه طلای بیست تومانی مربوط به دوره محمدشاه قاجار که در سال ۱۲۱۰ هجری شمسی در تهران ضرب شده است، روی نقش خورشید کلمه «یا محمد» و روی نقش شیر کلمه «یا علی» نوشته شده است.

ماهی نیز نماد عارف کامل مستغرق در بحر معرفت است و به حیات و زندگی نیز اشاره دارد. ماهی به طور کلی نماد برکت و باروری است. بقیه نقوش، اشکالی از گل ها و اسلیمی هایی است که صرفاً جهت تزئین و پر کردن فضا به کار رفته اند. رنگ بندی اثر با برتری رنگ قرمز مملو از رنگ های گرم است؛ و ممکن است به کاربرد رنگ قرمز در کاشی بی ارتباط با جنگ به ظاهر خونین موجود خیالی و پرنده نباشد. در این اثر نقش ختایی نیز به چشم می آید. ختایی از ترکیب گل و برگ و غنچه پدید می آید و هر گردش آن را، یک بند، می خوانند؛ ولی در نقوش کاشی گاه آن قدر ساده نقش شده اند که پیداست آن را نه برای رساندن مفهوم نمادین، بلکه تنها برای تزئین و پر کردن فضا کشیده اند. گل های ختایی به دلیل قرارگیری در کنار گل های طبیعی، جلوه خود را از دست داده اند و در آن شلوغی نقش و رنگ، هویتی مستقل به نام اسلیمی و ختایی دیده نمی شود.

نمونه آخر نقشی است از کاشی کاری قسمتی از بنای حمام وکیل کرمان. تاریخ ساخت این بنا را سال ۱۲۸۰ (هـ.ق) می دانند. ابعاد اصلی کاشی کاری ۷۴ در ۲۳۰ سانتیمتر است. اصلی ترین نقش آن گل و مرغ و نقوش جانوری تلفیقی است. از عهد زندیه به بعد گل های زنبق، سرخ و صد تومانی جای گل های شاه عباسی را روی شاخ و برگ های پیچان و موج شبه اسلیمی گرفتند.

در هنر قاجار، گاه به فراخور مکان و شیوه کار هنرمند، از نقش هایی با حیواناتی نامتعارف استفاده می شده است. در این اثر دو نقش از یک حیوان ترسیم شده که تلفیقی از بدن ماهی و سری از یک حیوان درنده است که دو پرنده را فاتحانه به دندان گرفته اند. در مرکز تصویر سر یک شیر نقاشی شده است؛ و نقوشی پرکننده از گل و گیاه، پرنده و ختایی ها و اسلیمی ها اطراف این نقش ها را تزئین کرده اند. قاب بندی یکی از عادت های هنرمندان قاجاری بود. از آن جا که این کاشی کاری در حمام کار شده است وجود دو حیوان (مرغابی در بند و ماهی)، چندان بی ارتباط به کاربرد بنا نیست؛ و هم چنین حمله و سیطره موجود تلفیقی به مرغابی را، می توان برگرفته از نماد جدال پلیدی و پاکی دانست؛ که کاربرد آن در حمام ها جهت نشان دادن نابودی پلستی و ناپاکی، چندان

جدول ۱: بررسی عناصر نمادین در آثار کاشی کاری مدرسه ابراهیم خان ظهیرالدوله، (مأخذ: نگارندگان).

				تصویر اثر کاشی کاری در بنا
-		-		عناصر نمادین انسانی
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	عناصر نمادین حیوانی
-	-	-	طاووس	
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	عناصر نمادین گیاهی
-	گل	-	گل	
گلدان		گلدان		عناصر نمادین بی جان
-		-		عناصر نمادین تلفیقی
-		ختایی		عناصر نمادین خیالی

جدول ۲: بررسی عناصر نمادین کاشی کاری حمام ابراهیم خان ظهیرالدوله، (مأخذ: نگارندگان).

۱-۲: بررسی عناصر نمادین کاشی کاری حمام ابراهیم خان ظهیرالدوله قسمت اول

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

جدول ۲-۲: بررسی عناصر نمادین کاشی کاری حمام ابراهیم خان ظهیرالدوله قسمت دوم

						تصویر اثر کاشی کاری در بنا	
رستم و سهراب		-		رستم و کیکاووس			عناصر نمادین انسانی
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی		عناصر نمادین حیوانی
-	-	-	مرغابی	-	اسب		
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی		عناصر نمادین گیاهی
-	-	-	گل های زنبق و لاله و کوکب	-	-		
نوشته روی کلاه		گلدان		-			عناصر نمادین بی جان
-		-		-			عناصر نمادین تلفیقی
-		-		دیو			عناصر نمادین خیالی

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

						تصویر اثر کاشی کاری در بنا	
حمام وکیل		شاه نعمت الله ولی		حمام اسماعیل وزیر			محل اصلی کاشی کاری
-		-		گیو و اسب بان (ریکا)			عناصر نمادین انسانی
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی		عناصر نمادین حیوانی
موجود تلفیقی و شیر	مرغ	-	-	-	اسب		
انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی	انتزاعی	واقعی		عناصر نمادین گیاهی
-	گل	-	گل	-	-		

-	گلدان	-	عناصر نمادین بی جان
تزیینات پرکننده	نقوش هندسی	-	عناصر نمادین تلفیقی
اسلیمی و ختایی	اسلیمی و بته جقه	-	عناصر نمادین خیالی

باطنی است. با مطالعه و پژوهش در این بعد از هنر اسلامی، می توان به درک بسیاری از مفاهیم نمادین هنر اسلامی و به دنبال آن کشف جهان بینی مردم در آن روزگار، دست یافت.

### پی نوشت

۱- در این نوع ژرف نمایی، هرچه سوژه مهم تر باشد بزرگ تر و تنومندتر کشیده و به لباس آن ها بیشتر پرداخته می شود؛ در عوض شخصیت های کم اهمیت، کوچک تر و دورتر نشان داده می شوند. از بارزترین نمونه های ژرف نمایی مقامی می توان به نقوش کاشی در تکیه معاون الملک کرمانشاه و نقاشی های قهوه خانه ای دوره قاجار اشاره کرد.

### فهرست منابع

- اسکارچیا، روبرتو. (۱۳۹۰). هنر صفوی، زند و قاجار (از مجموعه هنر ایران). (یعقوب آژند، مترجم). تهران: انتشارات مولی.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: انتشارات سوره مهر.
- بوركهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. (امیر نصری، مترجم و تدوینگر). تهران: انتشارات حقیقت.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۸). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: انتشارات آگه.
- بهمنی، پردیس؛ صفاران، الیاس. (۱۳۸۹). سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. گروه هنر دانشکده هنر و رسانه (دانشگاه پیام نور).
- پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۰). درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها، مجله مطالعات ایرانی، شماره اول، دانشگاه شهید باهنر کرمان، صص ۸۹ - ۱۲۶.
- تاج بخش، احمد. (۱۳۸۲). تاریخ تمدن و فرهنگ ایران اسلامی دوره قاجاریه. شیراز: انتشارات نوید.
- تكلو، عفت. (۱۳۹۲). نگاره هایی از کاشی های تاریخی کرمان. (مریم دهقان، مترجم). کرمان: شرکت ملی صنایع مس ایران.

### نتیجه گیری

یکی از مهم ترین شاخصه های هنر در فرهنگ اسلامی ایران، ارتباط تنگاتنگ آن با نمادگرایی و رمزپردازی است؛ که محصول این ارتباط، اندیشه و تفکری است که در آثار هنر اسلامی به وجود آمده و بیانگر هویت یک ملت است. آنچه در نمادشناسی ادوار تاریخی هنر ایران مشاهده می شود، رشته های ارتباطی نمادها با واقعیت است. هنرمندان در مواردی با اغراق در ویژگی های طبیعی و یا ترکیب ویژگی های مختلف، به نمادی خاص دست یافته و در برخی نیز تنها با نقش ساده شده فرم به صورت هندسی، یا ابداع شکلی انتزاعی، به نقوش نمادینی دست یافته اند که به واقعیاتی ورای ظاهر خود می پردازند.

آن چه در این مقاله گذشت گونه هایی اندک از جلوه های نمادین در هنر کاشی نگاری قاجار است. در این پژوهش سعی شد عناصر نمادین چند کاشی نگاره دوره قاجار در شهر کرمان، بازشناسی شود. اغلب هنرشناسان دوره قاجار را دوران ضعف هنر ایران می دانند؛ ولی نگاهی معناشناسانه به هنر این دوره، به خصوص نقوش کاشی، این حقیقت را آشکار می کند که باوجود تقلید و دوری از اصالت، هنر این دوران درنهایت، به هویتی مستقل دست یافت که به جرات می توان آن را سبک قاجاری نامید. هر چند به نظر می رسد بسیاری از نقوش که شرح بعضی، به اختصار، در این پژوهش شرح داده شده، در بسیاری ابنیه تکرار شده اند اما این موضوع از ارزش مفاهیم نمادها کم نمی کند؛ چه بسا شناسایی نمادهایی که بیشترین استفاده را در دوره قاجار داشته اند ما را بیش از پیش به جهان بینی مردمان در آن روزگار رهنمون سازد.

اگرچه زیبا جلوه دادن آثار هنری، خود یکی از شاخصه های مهم هنر اسلامی است؛ ولی این هنر از ارزش های والاتری هم برخوردار است. هر نقش فقط رنگ و شکل نیست؛ بلکه معنایی هم در خود نهفته دارد. در حقیقت ظاهر هر نقش در هنر اسلامی، در آغاز، در حکم دیدن یک معنای رمزگونه و

- جوانی، اصغر. (۱۳۷۹)، هنر و نماد (درخت)، **هنرنامه**، شماره ۷، نشر دانشگاه هنر، تهران، ص: ۳۱-۳۹.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۲)، نمادگرایی در هنر اسلامی؛ تأویل نمادین نقوش در هنر ایران، مجموعه مقالات **اولین همایش هنر اسلامی ایران**، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ریاضی، محمدرضا با همکاری اکرم کبیری. (۱۳۹۰). **کاشی کاری قاجاری**. تهران: انتشارات یساولی.
- رحیمی، مصطفی. (۱۳۵۳). **دل از رستم آید به خشم**. کتاب الفبا. جلد سوم، تهران: نشر امیرکبیر. ص: ۱۸-۱.
- زنگنه، پری. (۱۳۹۱)، نگاهی به نقش طاووس در تاریخ و هنر ایران، **ماهنامه سرزمین من**، شماره ۳۹، تهران، ص: ۶۷-۶۲.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها**. (سودابه فضائلی، مترجم). جلد سوم. تهران: نشر جیحون.
- فربود، فریناز؛ فهیمه سهیلی‌راد. (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی، **فصلنامه هنر**، شماره ۵۶، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ص: ۴۳-۲۳.
- فخری‌زاده، علیرضا. (۱۳۸۸). **مجموعه عکس‌های بناهای کرمان**. گردآوری شده برای میراث فرهنگی کرمان.
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). **هنرهای ایران**. (پرویز مرزبان، مترجم). تهران: نشر فرزانه روز.
- **قرآن کریم**
- مسعودی، علی بن‌الحسین. (۱۴۰۹ هـ.ق). **مروج الذهب**. محقق: داغر یوسف اسعد. جلد ۳. نشر دارالهجره.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی** - **تزیینات معماری**. تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی (سمت).
- **نهیج البلاغه**. (۱۳۷۹). (محمد دشتی، مترجم). انتشارات: پارسیان قم.
- هال، جیمز. (۱۳۷۸). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. (رقیه بهزادی، مترجم). تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- یزدان‌پناه، مجتبی. (۱۳۸۹)، بررسی نگاره بته‌جقه در هنرهای سنتی منطقه کرمان، **مجموعه مقاله‌های همایش ملی فرهنگ اسلام و ایران (کرمان شناخت)**، کرمان، ۲۳ اردیبهشت‌ماه.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). **نقش‌های انسانی در کاشی‌های هفت‌رنگ عمارت حمام در مجموعه ابراهیم‌خان و اسماعیل‌خان وزیر کرمان**، ارائه در همایش **گنجینه‌های فراموش‌شده هنر کرمان**، دانشگاه

شهید باهنر کرمان، ۴ و ۵ دی‌ماه.

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

Mahnaz Momeni Landi<sup>1</sup>, Amirhosein Chitsazian<sup>2</sup>

1- Master of Islamic Art, University of Kashan (Corresponding Author)

2- Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan

### Abstract

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

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

---

1. Email: Zemestan\_mahnaz@yahoo.com

2. Email: chitsazian@kashanu.ac.ir