نقوش و مضامین تزیینی سنگ قبرهای برخوار در دوره‌های صفوی تا قاجار

مقاله پژوهشی (صفحه ۲۲۳-۲۰۵)

عباسعلی احمدی[۱]

۱- دانشیار باستان شناسی دانشگاه شهرکرد. (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2023.6235.1715

چکیده

سنگ قبور دوره اسلامی ازجمله یادگارهای ارزشمندی است که نه‌تنها از منظر پژوهش‌های هنرشناسانه و شناخت سیر تحول خطوط و کتیبه‌های اسلامی و هنر سنگ‌تراشی، دربردارنده اطلاعات قابل‌توجهی است؛ بلکه در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، تاریخی، مذهبی، اجتماعی، اقتصادی و ادبی نیز اطلاعات ارزشمندی را فراروی پژوهشگران قرار داده است؛ از این‌رو در پژوهش پیش‌رو، سنگ قبرهای دوره اسلامی منطقه برخوار اصفهان به‌منظور پاسخ به این پرسش‌ها، به‌شیوه توصیفی- تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفته است: ۱. نقش‌مایه‌های تزیینی سنگ قبرهای برخوار در دوره‌های صفوی تا قاجار شامل چه مواردی بوده است؟ ۲. این نقوش دربردارنده کدام نمادها، مضامین فرهنگی، اجتماعی و مذهبی و اصول و معیارهای هنری بوده است؟ براساس نتایج حاصله، نقوش گیاهی (ترنج، اسلیمی، سرو، خرما، نیلوفر، گل چندپر و بته‌جقه)، حیوانی (شیر، آهو، اردک، کبوتر، بلبل، طاووس و قوش)، اشیا (مهر، تسبیح، شانه، انگشتر، آینه، قیچی، قفل، گلاب‌پاش و عصا)، هندسی (دایره، انواع قاب‌بندهای مربع، مستطیل، دایره، بیضی، دالبردار و ذوزنقه‌ای)، خورشید و تشت آب ازجمله نقوش مورد استفاد در سنگ قبور برخوار بوده است. برخی از نقوش جنبه اطلاع‌رسانی داشته و از حالات معنوی، باورهای مذهبی، خصایل اخلاقی، جنسیت و جایگاه اجتماعی متوفی خبر می‌داده است. برخی جنبه نمادین داشته و نشان‌هایی از باغ بهشت، مرگ و نیستی و حیات مجدد، زمان بی‌انتها و جاودانه، وحدانیت خالق و مخلوق، مانایی روح و طلب خیر و برکت بر متوفی بوده و برخی جنبه تزیینی صرف داشته است. ظرافت هنری و نظام ترکیب‌بندی نقوش برحسب مواردی همچون نوع نقش‌مایه، گونه ریختی، جنس، ابعاد، سطوح سنگ، دوره زمانی، نحوه ترکیب با دیگر نقوش، وجود یا عدم وجود و تعداد قاب‌بندها، شیوه‌های متفاوتی را نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: برخوار، سنگ قبر، نماد، صفوی، قاجار.

1- Email: a.ahmadi@sku.ac.ir

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۰۲ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴)

مقدمه

تا دو دهه پیش مطالعات مرتبط با سنگ قبور دوره اسلامی ایران، بسیار محدود و انگشت‌شمار بود. این مطالعات عمدتاً در قالب کتب معرفی‌کننده آثار تاریخی یک منطقه یا خوانش کتیبه‌های آن منطقه و در مواردی در شکل پژوهش‌های مردم‌شناختی مناطقی از ایران انجام گرفته بود. اگرچه امروزه گستره این مطالعات، شتاب بیشتری یافته و به دنبال آن سنگ قبور مناطق بیشتری از ایران، معرفی شده و جوانب چندی از خصیصه‌های آن‌ها مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است؛ اما این مطالعات در آغاز راه است و بسیاری از اطلاعات قابل دریافت از این سنگ قبور، حاصل نشده و نیازمند بازنگری و مطالعه است. از سویی دیگر، سنگ قبور و قبرستان‌های کهن بسیاری از مناطق ایران، مهجور و ناشناخته است و کماکان نیاز مبرمی به معرفی و شناسایی آن‌ها احساس می‌شود؛ بر همین اساس در پژوهش پیشِ رو، نقوش سنگ قبور اسلامی منطقه برخوار به عنوان یکی از مناطق برخوردار از چنین شرایطی، مطالعه و بررسی شده است. برخوار نام یکی از رستاق‌های کهن اصفهان است که امروزه در مجاورت شمالی شهر اصفهان قرار گرفته و دربردارنده شهرستان برخوار و بخش‌هایی از شهرستان شاهین‌شهر و میمه امروزی است. سنگ قبور مورد مطالعه در پژوهش پیشِ‌رو به دوره‌های صفوی تا قاجار تعلق داشته و در قبرستان‌های کهن روستاها و شهرهای منطقه همچون سه، بیدشک، دهلر، کلهرود، باغ‌میران، مورچه‌خورت، گز، سین، آذرمناباد، شاپورآباد، حبیب‌آباد، نرمی و محوطه‌های باستانی سفیدآب و جلال‌آباد شناسایی شده است. در این پژوهش، ضمن معرفی، گونه‌شناسی و بررسی شیوه‌های ترکیب‌بندی نقوش تزیینی سنگ قبرهای برخوار، نشان‌شناسی و شناخت عوامل تاثیرگذار بر شکل‌گیری، کمیت و کیفیت نقوش تزیینی نیز مورد توجه بوده است. در نمادشناسی و خوانش مفاهیم نقوش، نکاتی همچون خرده‌فرهنگ‌ها و ارزش‌های بومی، جایگاه نقش در نظام ترکیب‌بندی نقوش و چگونگی ترکیب نقش با دیگر نقوش، مورد توجه بوده است. با توجه به مفاهیم و مضامین متعدد قابل دریافت از انواع نقوش تزیینی، تقسیم‌بندی نقوش در وهله نخست برمبنای نوع نقش‌مایه صورت گرفته و در مراتب بعد مواردی همچون مضمون، کیفیت هنری، کمیت نقوش و شیوه‌های ترکیب‌بندی و اجرا مورد توجه بوده است. جامعه آماری پژوهش حدود ۳۰۰ سنگ قبر منقوش از حدود ۴۰۴ سنگ قبر یافته شده در سکونت‌گاه‌های منطقه است؛ لازم به ذکر است سایر سنگ قبرهای منطقه فاقد نقش بوده و با توجه به موضوع پژوهش که تنها بر نقوش تزیینی(به غیراز نقوش کتیبه‌ای)تاکید داشته، از جامعه آماری پژوهش حذف گردیده‌اند. با توجه به ساختار شکلی متفاوت سنگ قبرهای منقوشِ منطقه مورد بررسی که شامل گونه‌های عمودی ورقه‌ای، گونه‌های افقیِ صندوقی، افقی کتابی (شامل چهار زیرگونه بالین‌دار، کتابی بزرگ، کتابی بزرگ مرمری و کتابی کوچک) و افقی محرابی (شامل سه زیرگونه تیزه‌دار، رأس پخ و هلالی) است، موارد یادشده در این ارتباط نیز مورد بررسی قرار گرفته است.

پرسش‌های پژوهش

۱. نقش‌مایه‌های تزیینی مورد استفاده در سنگ قبرهای برخوار، شامل چه مواردی بوده است؟

۲. این نقوش دربردارنده کدام نمادها، مضامین فرهنگی، اجتماعی و مذهبی و اصول و معیارهای هنری بوده است؟

پیشینه تحقیق

در ارتباط با نقوش سنگ قبرهای برخوار تا کنون پژوهشی صورت نگرفته و پژوهش پیشِ‌رو برای نخستین‌بار این نقوش را مورد بررسی و مطالعه قرار داده است. مقالات مرتبط با سنگ قبور عمدتاً در ارتباط با بررسی و مطالعه نقوش تزیینی سنگ قبور بوده است. از این میان تعداد بسیاری به معرفی، گونه‌شناسی و جنبه‌های نمادین نقوش پرداخته‌اند (پویان و خلیلی، ۱۳۸۹؛ شیخی و جهانیان، ۱۳۹۷؛ احمدزاده و دیگران، ۱۳۹۷؛ دولت‌یاری و صالحی، ۱۳۹۶؛ علی‌نژاد، ۱۳۹۳). برخی جنبه‌های نمادین نقوشی خاص (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳؛ رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳؛ کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶)، شیوه ترکیب‌بندی و تناسبات نقوش (جوانمرد و ولی‌بیگ، ۱۳۹۸) و یا ارتباط نقوش با پیشه‌ها و مشاغل گذشته را مورد بررسی قرار داده‌اند (کاظم‌پور، ۱۳۹۸). در این پژوهش‌ها، نقوش تزیینی سنگ قبور به شیوه‌های گوناگونی دسته‌بندی و گونه‌شناسی

شده است؛ چنان‌که برخی آن را به دسته‌هایی همچون نقوش حیوانی (چهارپایان، آبزیان و پرندگان)، نقوش گیاهی، نقوش انسانی، نقوش ابزار و اشیا، نقوش انتزاعی و هندسی (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳)، برخی به دسته‌هایی همچون نقوش ابزارهای کاربردی، نقوش هندسی، نقوش خوش‌نویسی، نقوش نمادین و نقوش انسانی (علی‌نژاد، ۱۳۹۳)، برخی به نقوش کتیبه‌ای، هندسی و روایی (شامل نقوش انسانی و حیوانی)، نقش‌مایه محراب، ابزارآلات جنگی (کاظم‌پور و دیگران، ۱۳۹۹)، پاره‌ای نقوش حرفه‌ای، نقوش تزیینی، نقوش مذهبی (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳) و عده‌ای آن را به نقوش زندگی روزمره (شامل نقوش مرتبط با پاکی و آراستگی، مهمان‌نوازی، اشیا و ابزار)، نقوش حماسی، نقوش سوگواری، نقوش نمادین و اسطوره‌ای (احمدزاده و دیگران، ۱۳۹۷) تقسیم‌بندی کرده‌اند. چنان‌که مشخص است نوع نقش‌مایه، مضمون، کاربرد، چگونگی ترکیب‌بندی و شیوه ترسیم، از عمده معیارهای لحاظ‌شده در این تقسیم‌بندی‌هاست.

روش تحقیق

این پژوهش که به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده، از نظر هدف، بنیادی و از لحاظ نوع داده‌ها در زمره پژوهش‌های کیفی قرار دارد. گردآوری داده‌ها در دو مرحله بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. با توجه به موضوع پژوهش که تنها بر معرفی و شناخت نقوش تزیینی استوار گردیده، مواردی همچون گونه‌شناسی ریختی و مطالعه و شناخت مفاهیم و مضامین کتیبه‌های سنگ قبور مد نظر نبوده است.

گونه‌شناختی و نشان‌شناسی نقوش

نقوش گیاهی

گل‌و برگ، گلدان گل، درخت سرو، درخت نخل، گل نیلوفر، گل چندپر، پیچک‌های اسلیمی و ختایی، ترنج و بته‌جقه ازجمله نقوش گیاهی مورد استفاده در تزیین سنگ قبرهای برخوار است. عمدتاً این نقوش به شکل واقع‌گرایانه اجرا شده و در مواردی حالت مسبک و انتزاعی یافته‌اند. برخی نقوش همچون گل‌وبرگ‌های اسلیمی، ترنج و بته‌جقه نیز در زمره نقوش کاملاً مسبک گیاهی قرار دارند. نقوش گیاهی علاوه بر آن که از منظر زیباشناختی فضاهای خالی سنگ قبر را پر می‌کرد، با التقاط با مضامین مذهبی، معانی نمادین خاص خود را یافته است. تقریباً در تمام مذاهب جهان، درخت[1] و گل و میوه، بخشی از فلسفه خلقت و کیهان‌شناسی دینی را به خود اختصاص می‌دهند (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۸: ۵). قداست گیاهان و درختان بدان جهت بود که آرزوی دیرین انسان؛ یعنی بی‌مرگی و زندگی دوباره را با رستاخیز طبیعت تحقق می‌بخشید و با باور بدان که روانی بی‌مرگ و مقدس در آن وجود دارد، مورد ستایش قرار می‌گرفت (مظفریان، ۱۳۹۳: ۵۸ـ۵۶). بر همین اساس جامعه‌شناسان کارکردگرا معتقدند نقوش گیاهی در اثر نیازهـای مردمان به آرامش روحی و روانی و اعتقاد به جاودانگی و شادی روح متوفی، بر سنگ قبرها ترسیم می‌شده است (عسکری خانقاه و خورشیدی، ۱۳۹۲: ۱۱).

الف) ترنج: نقوش ترنج و قاب‌بند نیم‌ترنج بر سنگ قبرهای هر دو دوره صفوی و قاجار منطقه دیده می‌شود. نقش ترنج که همگی از نوع ترنج لوزی بوده، تنها در قبور صندوقی صفوی به کار رفته و شامل ترکیب‌های ترنج و سرترنج (تصویر۱ـ الف)، سه‌ترنجی با سرترنج (تصویر۱ـ ب)، سه‌ترنجی و ترنج و قاب‌بند نیم‌ترنج (تصویر۱ـ ج)، در ترکیب با گلدان بوده است. فضای داخلی این ترنج‌ها معمولاً با نقوش اسلیمی و ختایی پر شده است. در سنگ قبور قاجاری منطقه تنها از نقش نیم‌ترنج قاب‌بند استفاده شده که همگی دربردارنده نقش درخت سرو بوده است (تصویر۱-د). برخی ترنج را صورت تغییریافته خورشید آریایی (آذرپاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲: ۱۳۷) و برخی صورت تغییریافته حوض (پرهام، ۱۳۶۴: ۸۶) دانسته‌اند. به نظر می‌رسد در دوره اسلامی این نقش‌مایه از میوه ترنج وام گرفته شده باشد (موسوی لر و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۹). بهشت، گلستان، فضای قدسی و کثرت در وحدت و وحدت در کثرت ازجمله مضامین و نمادهای متصور شده بر این نقش است (میرزاامامی و بصام، ۱۳۹۰).

تصویر ۱: نقش ترنج: الف. ترکیب ترنج و سرترنج؛ ب.ترکیب سه‌ترنجی با سرترنج؛ ج. سه‌ترنجی و ترنج و قاب‌بند نیم‌ترنج؛ د. نیم‌ترنج قاب‌بند (نگارنده، ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

ب) بته‌جقه: نقش بته‌جقه عمدتاً به‌صورت بسیار ساده و بیشتر بدون ظرافت هنری تنها بر سنگ قبرهای عمودی نقش شده است. این نقش بیشتر به‌صورت دوتایی (تصویر۲ـ الف) در قسمت فوقانی طرفین قاب‌بند کتیبه سنگ قبر، نقر شده و در موارد اندکی به‌صورت منفرد (عمدتاً بر رأس قاب‌بند کتیبه سنگ قبر)(تصویر۲ـ ب) و چهارتایی (تصویر۲ـ ج) نیز به کار رفته است. این بته‌ها به انواعی همچون ساده، شاخک‌دار[۲]، دارای طرح شکمی و دارای هاشورهای بیرونی، قابل تقسیم است. در بسیاری از موارد، تنها نقش مورد استفاده در تزیین این گونه سنگ قبور بوده و در مواردی، همراه با نقوش پرنده، مهر و شانه نیز آمده است. این نقش‌مایه تنها در تزیین سنگ قبرهای قاجاری منطقه به کار رفته است. بته‌جقه از نقوشی است که دارای انواع گوناگون بوده و در بسیاری از رسانه‌های هنری دوران اسلامی[۳] به کار رفته است. بنا بر نظر بسیاری از پژوهشگران پیشینه آن به دوران قبل از اسلام[۴] رسیده و ریشه‌های چندی بر آن عنوان شده است؛ چنانچه برخی آن را برگرفته از نقش بال‌های مجعد و پیچان جانداران هنر ساسانی (پرهام، ۲۲۵:۱۳۶۴)، برخی آتش مقدس و درخت کاج (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۷۶) و برخی صورت تغییریافته سرو می‌دانند که تارک آن خم شده است (پرهام، ۱۳۷۵: ۲۲). در این میان، عمده پژوهشگران بته‌جقه را صورت نمادین سرو می‌دانند؛ درختی که در هنر ایرانی همواره رمز زندگی جاویدان و خرمی بی‌پایان بوده است (همان، ۲۲). ازجمله نقوش مشابه با این گونه نقوش سنگ قبرهای برخوار، نمونه‌های به‌کاررفته در سنگ قبرهای گورستان سفیدچاه بهشهر است که برخی از آن‌ها به قرون چهارم و پنجم هجری قمری تعلق دارند (دولت‌یاری و صالحی، ۱۳۹۶: ۸۵).

تصویر ۲: نقش بته‌جقه: الف. بته‌جقه جفتی؛ ب. بته‌جقه منفرد؛ ج. بته‌جقه چهارتایی (نگارنده، ۱۳۹۸)

ج) درخت سرو: نقش درخت سرو بر سنگ قبرهای دوره‌های صفوی و قاجار منطقه به دو شیوه دیده می‌شود؛ در شیوه اول، سرو به حالت واقع‌گرایانه ترسیم شده که در مواردی پرنده‌ای بر فراز آن و در مواردی دو پرنده در طرفین سرو، قرار گرفته است (تصویر۳ـ الف). در شیوه دوم سرو به حالت مسبک نمایش داده شده و معمولاً قسمت انتهایی آن با گلدان یا قاب‌بندی ترنجی‌شکل، با نقش انتزاعی دو پرنده ترکیب شده است[۵] (تصویر۳ـ ب). در نمونه‌های این دسته عمدتاً گل نیلوفری بر فراز سرو دیده می‌شود. از منظر زمانی نمونه‌های دوره صفوی همگی مسبک بوده (تصویر ۳ـ ج) و فضای داخلی آن با نقوش اسلیمی تزیین شده است. درخت سرو به‌عنوان یکی از مظاهر بارز درخت زندگی در فرهنگ ایران باستان همواره رنگ و بوی تقدس به خود گرفته و در انواع رسانه‌های هنری دوران قبل و بعد از اسلام کاربرد داشته است. درخت زندگی در دوره اسلامی در قالب درخت طوبا درآمد که جایگاه آن در بهشت بود و بنا بر نوشته شیخ اشراق، آشیانه سیمرغ بر فراز آن قرار داشت (شهدادی، ۱۳۹۲: ۸۲ـ۸۳). بر این اساس نمایش پرنده‌ای بر فراز سرو می‌تواند به‌صورت نمادین یادآور بهشت عدن و درخت طوبا در آن باشد. این ویژگی از دوره صفوی به بعد در قالب نقش گل‌ومرغ تجلی پیدا کرده است (همان: ۸۵ـ۸۴). قرارگرفتن پرنده‌ای بر فراز سرو همچنین می‌تواند نشانی از روح متوفی، آرامیده بر درخت باشد (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۱). همچنین وجود دو پرنده در طرفین درخت، شاید نشانه‌ای از دو پرنده نگهبانی باشد که براساس اسطوره‌های ایران باستان (همان، ۷۱) نگهبان درخت زندگی بوده‌اند[۶]. قرارگیری گل نیلوفر بر فراز سرو نیز می‌تواند به‌واسطه جنبه نمادین آن به‌عنوان سمبل و نشانه زندگی و آفرینش باشد (پورعبدالله، ۱۳۸۷: ۶۰). مفاهیم نمادین بسیاری بر درخت سرو متصور شده‌اند؛ ازجمله درخت

ویژه آرامگاه، نماد مرگ و رستاخیز (دولت‌یاری و صالحی، ۱۳۹۶: ۸۱)، نمادی از فناناپذیری و جاودانگی (هال، ۱۳۸۰: ۲۹۳)، آزادی و آزادگی (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۴۵)، نماد ایزد مهر (بهار، ۱۳۷۶: ۱۹۴)، ابدیت، حیات جاوید و حیات دوباره (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۴؛ ریاضی، ۱۳۷۵: ۶۵)، نشانه خرمی، همیشه‌بهاری و مردانگی (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۷) و تمثیل فرمانبرداری انسان‌های مسلمان در برابر شریعت[۷]، از این موارد است (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۳۹). به هر روی تمامی موارد یادشده[۸] به‌نوعی جنبه تقدس این درخت و ارتباط آن با زندگی پس از مرگ را نشان می‌دهند و استفاده نقش آن بر سنگ مزارها را توجیه می‌نمایند[۹]. کاربرد نقش سرو به شیوه‌های گوناگون در قبور بسیاری از مناطق ایران به‌ویژه در دوره‌های صفوی و قاجار دیده می‌شود.

تصویر ۳: نقش درخت سرو: الف. درخت سرو به‌صورت واقع‌گرا؛ ب. درخت سرو مسبک؛ ج. درخت سرو مسبک دوره صفوی (نگارنده، ۱۳۹۸)

د) درخت خرما: کاربرد نقش درخت خرما بر سنگ قبور برخوار به دو صورت واقع‌گرا و مسبک بوده است. در شیوه اول درخت به صورت تمام قد با میوه نمایش داده شده (تصویر۴ـ الف) و در شیوه دوم، برگ نخل بدون تنه نمایش داده شده (تصویر۴ـ ب) و در مواردی در گلدان قرار گرفته و به‌صورت حاشیه تزیینی (تصویر۴ـ ج) عمل می‌کرده است. نقش درخت خرما و برگ‌های آن از دیرباز در هنر ایرانی مرسوم بوده و از نمونه‌های کهن کاربرد آن بر سنگ قبور، نمونه‌های به‌کاررفته در سنگ قبور قرون پنجم و ششم هجری قمری در دهکده توران پشت یزد (دانش‌یزدی، ۱۳۸۷: ۱۳۶ـ۱۱۲) است. درخت خرما یکی از صورت‌های درخت زندگی در دوره ایران باستان بوده است. همان‌گونه که درخت زندگی در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف اسامی گوناگونی داشته، در قالب درختان گوناگونی همچون سرو، خرما و سدره نیز، جلوه یافته است (شهدادی، ۱۳۹۲: ۸۶). این درخت همچنین به‌عنوان نماد حاصل‌خیزی، پیروزی، مظهر طول‌عمر و کهن‌سالی توأم با سلامتی، تعبیر شده است (کخ، ۱۳۷۶: ۲۰۹؛ مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۸: ۷). در فرهنگ اسلامی درخت نخل جایگاه ویژه‌ای داشته است؛ چنان‌که در قرآن کریم در میان همه درختان، بیشترین اشاره به نام این درخت شده (۲۰ بار) و همواره به‌عنوان یکی از درختان بهشتی معرفی شده است (اخوت و تقوایی، ۱۳۸۸: ۷۸ـ۷۷). کاربرد این نقش بر سنگ قبور هم‌طراز با نقش درخت سرو بوده و به‌نوعی طلب یمن، مغفرت، برکت و دعای خیر و بهشت برین برای متوفی بوده است.

تصویر ۴: نقش درخت خرما: الف. نقش درخت خرما به‌صورت واقع‌گرا؛ ب. نقش درخت خرما به‌صورت مسبک؛ ج. نقش درخت خرمای مسبک قرار گرفته به‌صورت حاشیه تزیینی (نگارنده، ۱۳۸۶ و ۱۳۹۸)

هـ)گل چندپر: از دیگر نقوش گیاهی پرکاربرد در سنگ قبرهای مورد مطالعه، گل‌های شش‌پر و هشت‌پر (در مواردی هفت‌پر و بیشتر هم دیده می‌شود) است. این نقش که در برخی تألیفات با نام گل سرخ یا رز از آن یاد شده است، تنها در سنگ قبرهای قاجاری منطقه دیده می‌شود. نمونه‌های هشت‌پر (و دارای پرهای بیشتر) بیشتر به‌شیوه واقع‌گرا تراشیده شده و بعضاً گل‌برگ‌های داخلی دارد (تصویر۵ـ الف). نمونه‌های شش‌پر به‌صورت مسبک ترسیم شده و در اکثر موارد داخل یک دایره قرار گرفته و عمدتاً به‌صورت

جفتی بر طرفین سنگ قبر به کار رفته است (تصویر۵ـ ب). کاربرد این نقش‌مایه (گل چندپر واقع در دایره) در سنگ قبرهای دوره سلجوقی (دانش‌یزدی، ۱۳۸۷: ۱۳۵ـ۱۲۲) و ایلخانی (حاجی‌زاده و معروفی‌مقدم، ۱۳۹۹: ۱۳۴؛ میرجعفری و بزاز دستفروش، ۱۳۹۱: ۱۶)، از سابقه دیرین این نقش در تزیین سنگ قبور ایران حکایت دارد[۱۰]. در نمونه‌های سلجوقی و ایلخانی همانند نمونه‌های قاجاری برخوار و دیگر مناطق ایران (بزرگ‌نیا، ۱۳۸۹: ۴۸؛ الوانساز خویی، ۱۳۹۰: ۳۳۶ـ۳۳۵) این گل‌ها به‌صورت جفتی در طرفین سرلوح یا قسمت تحتانی سنگ قبر، قرار گرفته‌اند. برخی منابع، این گل‌های چندپر را نقش چرخ یا گردونه خورشید (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۲؛ صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۸) به‌عنوان نمادی از خورشید دانسته و تصویر جفتی آن بر سنگ قبور را نشانی از طلوع و غروب متوفی فرض کرده‌اند[۱۱] (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۳). گل‌های چندپرِ واقع در یک دایره از نقش‌مایه‌هایی است که در آثار پیش از اسلام به‌ویژه آثار دوره ساسانی کاربرد بسیار داشت (واثق‌عباسی و دیگران، ۱۳۹۸) و به‌عنوان یکی از نمادهای آناهیتا شناخته شده بود (بالتروشائیتیس و پوپ، ۱۳۸۷). در دوران اسلامی برخی کارکرد صرف تزیینی برای این نقش‌مایه (گل چندپر) قایل شده‌اند (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۷۲) و برخی نمونه‌های شش پر آن را نشان رمزی و بیان هندسی، مراحل شش‌گانه آفرینش دانسته‌اند (کریچلو، ۱۳۹۰: ۷۴). گل‌های چندپر به‌ویژه نمونه‌های دارای گلبرگ‌های داخلی، یادآور گل‌های سرخ و صدبرگ است. این دو گل از گل‌های بومی نواحی مرکزی و جنوب مرکزی ایران است که با داشتن گلبرگ‌های زیبا و سایه‌روشن‌های بسیار به‌عنوان یکی از نشانه‌های ویژه فصل بهار و نماد زیبایی، وارد ادبیات، شعر و نقاشی ایرانی شده است (شهدادی، ۱۳۹۲: ۹۲). همچنین گل سرخ را مظهر کمال نیز دانسته‌اند؛ بدین معنی که کاسه گل سرخ به‌عنوان نمادی از پیمانه زندگی، جام حیات و قلب گل، برانگیزاننده عشقی بهشتی بوده است (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۰۱). بر همین اساس کاربرد آن بر سنگ قبر می‌تواند تداعی‌کننده تجدید حیات، رویش مجدد و زندگی دوباره باشد.

تصویر ۵: نقش گل چندپر: الف. نقش گل چندپر به‌صورت واقع‌گرا؛ ب. نقش گل شش‌پر مسبک (نگارنده، ۱۳۹۸)

و) اسلیمی و ختایی: نقوش بندهای اسلیمی و گل و برگ‌های ختایی عمدتاً در تزیین قبور صندوقی دوره صفوی منطقه به کار رفته است. این نقوش گاه در حاشیه گاه در متن و گاه در طرفین سرلوح سنگ قبر به کار رفته‌اند. نمونه‌های صفوی در مقایسه با معدود نمونه‌های قاجاری، حالت مسبک‌تری دارد. در نمونه‌های صفوی اسلیمی‌ها به‌عنوان نقش اصلی بیشترین فضاهای سنگ را در برگرفته و از پختگی و ظرافت ویژه‌ای برخوردار است (تصویر۶ـ الف). نمونه‌های قاجاری، معمولاً به‌عنوان نقش حاشیه‌ای و مکمل عمل کرده و فاقد ظرافت هنری نمونه‌های صفوی است (تصویر۶ـ ب). در ارتباط با پیشینه، نحوه پیدایش و معانی نمادین نقوش اسلیمی سخن بسیار رفته است؛ مسلم آن است که به‌کارگیری و انتشار جغرافیایی این نقش منحصر به دنیای اسلام بوده است (کنبی، ۱۳۹۳: ۲۶). نقوش اسلیمی و ختایی از نقوش پرکاربرد در تزیین سنگ قبرهای دوره اسلامی بوده و کاربرد اولیه آن در سنگ مزارهای قرون سوم و چهام هجری قمری قابل پیگیری است (گرومن، ۱۳۸۳: ۱۲-۷۹).کاربرد این نقش در سنگ مزارهای دوره سلجوقی به بعد گسترش یافته و در دوره‌های تیموری و صفوی به اوج بالندگی و ظرافت دست یافته است. برخی نقوش اسلیمی بر سنگ قبر را نشانی از آرزوی بهشت و خرامان‌بودن روح متوفی بعد از مرگ او دانسته‌اند (شیخی و جهانیان، ۱۳۹۷: ۸۹). اسلیمی را نمادی از یگانگی خالق و مخلوق، وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۷۵). درحقیقت نقوش اسلیمی تداعی‌کننده حرکت و زایش بی‌پایان است، حرکت و زایشی که همواره در جریان بوده و به وجود باری‌تعالی بازمی‌گردد؛ از این‌رو کاربرد آن بر سنگ قبر می‌تواند استعاره‌ای از بازگشت به سوی خداوند و آغاز چرخه حیاتی دیگر باشد.

تصویر ۶: نقش اسلیمی و ختایی: الف. نمونه‌های صفوی؛ ب. نمونه‌های قاجاری (نگارنده، ۱۳۹۸)

ز) گل نیلوفر: این نقش (تصویر۷) که در مقایسه با دیگر نقوش گیاهی سنگ قبرهای برخوار کمترین میزان کاربرد را نشان می‌دهد، عمدتاً در قسمت فوقانی سنگ قبر، به‌صورت جفتی یا تکی به کار رفته یا در رأس سرو قرار گرفته است (تصویر۳ـ ب). گل نیلوفر ازجمله نقوشی است که در آثار فرهنگی اکثر تمدن‌ها پیشینه‌ای طولانی داشته و در ایران، چه در دوران پیش از اسلام و چه در دوران اسلامی با معانی نمادین گوناگون، در اکثر رسانه‌های هنری کاربرد داشته است. در دوران اسلامی طرح‌های ابتدایی آن در تذهیب‌های قرون سوم تا ششم هجری قمری دیده می‌شود. از دوره ایلخانی، شکل تکامل‌یافته این گل از چین به ایران و سرزمین‌های اسلامی می‌رسد و در دوره صفوی در قالب گل شاه عباسی[۱۲] شهرت می‌یابد و در رسانه‌های گوناگون هنری به کار می‌رود (ویلسون، ۱۳۸۰: ۱۳۸). زندگی و آفرینش (پورعبدالله، ۱۳۸۷: ۶۰)، خورشید و انسان معنوی از جمله مفاهیم نمادین بی‌شماری است که بر گل نیلوفر متصور شده است. کاربرد این نقش بر سنگ قبور شاید در ارتباطِ بازوبسته‌شدن گل نیلوفر با حرکات خورشید نهفته باشد؛ بدین‌سان نمادی از تولد و مرگ و تولد مجدد بوده است (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۶۳). از آنجاکه برخی پژوهشگران کاربرد فراوان این نقش در ابنیه شیعی را در نتیجهٔ درهم‌تافتگی برخی مفاهیم نمادین بودایی نقش با برخی مفاهیم اعتقادی و حکمی شیعی می‌دانند (Morgan, 1995: 34)، شاید بتوان آن را از نمادهای هنر شیعی و ارادت به مذهب تشیع نیز، محسوب کرد (حسینی، ۱۴۰۰: ۳۵).

تصویر ۷: نقش گل نیلوفر (نگارنده، ۱۳۹۸)

ح) گلدان گل: ازجمله نقوشی است که تنها در سنگ قبرهای کتابی قاجاری و صندوقی صفوی منطقه به کار رفته است. نمونه‌های صفوی عمدتاً از گلدانی مسبک که دربردارنده ترنج‌های زنجیری، سرو مسبک و نقوش اسلیمی است (تصویر۸ـ الف)، تشکیل شده و نمونه‌های قاجاری، گلدانی با گل‌های واقع‌گرا را نشان می‌دهد (تصویر۸ـ ب). در سنگ قبرهای هر دو دوره، عمدتاً گلدان در قسمت مرکزی سنگ قبر نقش بسته و به‌عنوان نقش اصلی قلمداد شده است. با این وجود در برخی نمونه‌های قاجاری، به‌صورت حاشیه تزیینی در قاب‌بند سنگ به کار رفته است (تصویر۸ـ ج). در برخی نمونه‌های متعلق به دوره قاجار، طرفین گلدان نقش دو حیوان دیده می‌شود که به‌نوعی یادآور درخت زندگی و حیوانات پیرامون آن بوده است (شهدادی، ۱۳۹۲: ۸۲). نقش گلدان گل به‌عنوان یکی از نقوش پرکاربردِ هنر اسلامی در رسانه‌های هنری دوره قاجار کاربرد بسیار یافته است[۱۳]. برخی گلدان را سمبل خود قبر و گل و بوته درون آن را نشان‌دهنده متوفی می‌دانند که به سوی خداوند رجعت کرده و در گلدان ابدی جای گرفته است (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۱). برخی آن را بازنمایی بهشت و باغ‌های بهشتی (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۷) و بعضی آن را سمبل خصایص نیکوی متوفی و جایگاه بهشتی او دانسته‌اند (شاهمندی، ۱۳۹۲الف: ۸).

تصویر ۸: نقش گلدان: الف. نقش گلدان مسبک؛ ب. نقش گلدان واقع‌گرا؛ ج. نقش گلدان در حاشیه سنگ قبر (نگارنده، ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

نقوش حیوانی

نقوش حیوانی شامل نقوش پرندگانی همچون اردک، کبوتر، قوش، بلبل و طاووس، چهارپایانی مثل شیر، آهو و خزندگانی

مانند اژدهاست. در مقایسه با مکان‌های دیگر به‌ویژه قبرستان تخت‌فولاد اصفهان که با منطقه مورد مطالعه قرابت بسیار دارد، از نقوش حیوانات و آبزیانی همچون اسب، سگ، گوسفند و ماهی در سنگ قبرهای برخوار استفاده نشده است.

الف) آهو: نقش آهو ازجمله نقوشی است که تنها در سنگ قبرهای مربوط به مردان به کار رفته است. معمولاً در قسمت تحتانی سنگ قبر قرار گرفته و گاه به‌صورت یک آهو در میان بوته گل (تصویر۹ـ الف) و در بیشتر موارد به‌صورت یک جفت آهو با سرهای به عقب برگشته است که در طرفین یک گلدان[۱۴] گل یا نقش شیر[۱۵] قرار گرفته است (تصویر۹ـ ب و ۹ـ ج). کاربرد نقش آهو در طرفین گلدان و هم‌نشینی آن با نقش شیر در بسیاری از رسانه‌های هنری دوره اسلامی دیده می‌شود و به‌نوعی صورت تغییریافته درخت زندگی و حیوانات پیرامون آن در فرهنگ ایران باستان بوده است. از منظر نمادشناسی برخی آهو را نماد زنانگی (کاظم‌پور و دیگران، ۱۳۹۹: ۸۲)، اندام زیبا، خوراک لذیذ و ظرافت و وقار (منتخب و کوه نور، ۱۳۸۴: ۱۲۸) و برخی کنایه‌ای از گذر سریع و برق‌آسای عمر انسان می‌دانند (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۳). ترسیم نقش آهو از منظر زیباشناختی، وقار این حیوان و یا اشاره آن به داستان آهو و امام‌رضا(ع)، قابل توجه بوده (ثواقب و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۸) و در اغلب احادیثی که به آهو اشاره شده، به رفق و مدارا با این حیوان سفارش شده است (همان: ۱۰۴). با توجه به مفاهیم اخیر شاید کاربرد این نقش در سنگ مزارها گواهی بر معصومیت و پاکی متوفی و تعلق خاطر به ائمه اطهار(ع) باشد. این نقش در سنگ قبرهای بسیاری از مناطق ایران دیده می‌شود.

تصویر۹: نقش آهو: الف. آهو در طرفین گلدان گل؛ ب. آهو در میان گل و بوته؛ ج. آهو در طرفین نقش شیر (نگارنده، ۱۳۸۶)

ب) شیر: نقش شیر تنها بر قبور مردان و به‌صورت شیری منفرد (تصویر۱۰ـ الف) و یا شیری در حال نبرد با ماری (اژدها) که به دور آن پیچیده (تصویر۱۰ـ ب)، دیده می‌شود. نقش شیر در قسمت مرکزی و اصلی سنگ قبر ترسیم شده و همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، در مواردی با نقش آهو و نقوش گیاهی هم‌نشین شده است. برای نقش شیر، معانی نمادین بسیار متصور شده‌اند؛ ازجمله نماد جاودانگی و زمان بی‌پایان (خودی، ۱۳۸۵: ۱۰۰)، محافظت و پاسداری (هال، ۱۳۸۰: ۶۱)، نماد مهر، خورشید، نگهبان مهر، آتش و ابدیت (خودی، ۱۳۸۵: ۹۸)، مرحله چهارم از هفت مرحله آیین مهر، نمادی از حضرت علی(ع) (تناولی، ۱۳۵۶: ۲۶)، نماد انسان کامل و شیخ مریدان (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۵۳). شیر در سنگ گور، اغلب در حال حمله به حیوانی دیگر نمایش داده شده است که می‌تواند دربردارنده مفاهیمی همچون مرگ و نیستی، شجاعت و دلاوری، ابدیت و جاودانگی، محافظ و نگهبان و علامتی مهری بر مزار مهرپرستان باشد (همان، ۹۹). در نقوشی که جنبه تهاجمی دارد و شیر حیوان دیگری را می‌بلعد، نشانه سلطه و قدرت مرگ است بر موجودات زنده و مفهوم نمادین مرگ را بیان می‌کند. در آیین میترا به موجودی با سر شیر و ماری پیچیده به دور آن با بدن انسان برمی‌خوریم که به کرونوس شیرسر معروف است که نشانگر خدای زمان (زروان) و نشانه مهردینانی بوده که به مرحله شیری نایل شده بودند (خودی، ۱۳۸۵: ۹۹). برخی ماری که به دور خورشید پیچیده را نماد کسوف نیز دانسته‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۶۳ـ۶۲).

تصویر۱۰: نقش شیر: الف. نقش شیر؛ ب. نقش شیر با اژدها (نگارنده، ۱۳۸۶)

ج) پرنده: نقوش پرندگان شامل پرندگانی همچون بلبل (تصویر۱۱ـ الف)، کبوتر (تصویر۱۱ـ ب)[۱۶]، طاووس (تصویر۱۱ـ ج)[۱۷]، قوش (تصویر۱۱ـ د) و اردک (تصویر۱۱ـ ه) است. در این بین نقش اردک بیشترین میزان کاربرد را نشان می‌دهد. نقوش پرندگان به‌شیوه واقع‌گرایانه، عمدتاً به‌صورت جفتی در قسمت فوقانی سنگ قبر به کار رفته و در بیشتر مواقع با

نقش درخت و بوته‌های گل ترکیب یافته است. این پرندگان در مواردی بر رأس درخت و بوته‌ها، در حال پرواز یا نشسته بر طرفین درخت و گلدان گل یا در حالت نشسته با پیچکی در منقار مشاهده می‌شوند. نقش پرنده در قبور متوفیان زن و مرد دیده می‌شود؛ با وجود این اکثراً به متوفیان مرد تعلق داشته است. ازجمله نقوش پرنده، نقش قوشی است که به اردکی حمله‌ور شده است. این نقش یادآور نقوش موسوم به گرفت‌وگیر است؛ بنا بر نظر برخی محققان این نقوش که ریشه در اسطوره‌های ایرانی به‌ویژه آیین میترایسم داشته، بیانی بر پیروزی مهر و آورنده نیروی حیات است. در این گرفت‌وگیر و کشمکش، همیشه زندگی و روشنایی بی‌کران است که پیروز می‌شود (شهدادی، ۱۳۹۲: ۱۳۳). از آغاز دوره صفویه تا به امروز، نقش‌های بسیاری با این درون‌مایه تصویر شده‌اند که در آن‌ها جای قربانی و مهر را جانداران متفاوت می‌گیرند (همان: ۱۳۶). شاید مفهوم این نقش، نمایاندن پیروزی نهایی روشنایی بر تاریکی و نیستی باشد. برخی نقش حمله حیوان به حیوانی دیگر را در معنایی صوفیانه، اشاره‌ای نمادین بر ناپایداری دنیای مادی و تغییر دایمی آن دانسته‌اند (کنبی، ۱۳۹۳: ۶۷)، مفهومی که با کاربرد این نقش بر سنگ مزارها ارتباط می‌یابد. پرندگان نماد گستره روح، ابر، باران (پرهام، ۱۳۷۵: ۲۲) و فرشتگان (شوالیه، ۱۳۷۸: ۱۹۷) بوده‌اند. پرندگان نشسته بر شاخه‌ها، تداعی‌کننده آیات قرآنی درباره بهشت و رستاخیز است (دانشوری، ۱۳۹۰: ۴۹). نقش پرندگان نشانه‌ای از پرواز روح به سوی خداوند بوده و با توجه بدان که در باور عامیانه پرنده سمبل رهایی و آزادی است، نقش پرنده در سنگ قبور می‌تواند نشانی از آزادی روح از جسم مادی و زمینی و اوج‌گرفتن به سوی جهان حقیقت باشد (لطیف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۳۷).

تصویر۱۱: نقوش پرندگان: الف. بلبل؛ ب. کبوتر؛ ج. طاووس؛ د. شاهین؛ ه. اردک (نگارنده، ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

نقوش اشیا

شامل مهر، تسبیح، شانه، انگشتر، قیچی، قفل، آبریز یا گلاب‌پاش و عصاست. به نسبت نقوش سنگ قبر بسیاری از مناطق ایران به‌ویژه قبرستان تخت‌فولاد اصفهان، نقوش اشیا، کم‌تعداد و از تنوع کمتری برخوردار است. نقوش یادشده، با ترکیب‌های گوناگون همچون مهر و تسبیح (تصویر۱۲ـ الف)، مهر، تسبیح و شانه (تصویر۱۲ـ ب)، مهر، تسبیح، شانه و انگشتر (تصویر۱۲ـ ج)، مهر، تسبیح، شانه، انگشتر و عصا (تصویر۱۲ـ د)، مهر، تسبیح، شانه و آینه (تصویر۱۲ـ ه)، شانه و قیچی (تصویر۱۲ـ و) به کار رفته[۱۸] و همگی مربوط به سنگ قبرهای دوره صفوی به بعد است؛ در این بین، ترکیب مهر، تسبیح، شانه و آینه برای قبور مردان، ترکیب شانه و قیچی برای قبور زنان و سایرین برای هر دو جنس به کار رفته است. تنها تفاوت دسته اخیر، نوع شانه است؛ به‌طوری‌که برای قبور مردان از شانه‌های یک‌سر و برای زنان از شانه‌های دوسر استفاده شده است. نقوش قیچی، آبریز یا گلاب‌پاش و قفل (تصویر۱۲ـ ز) بسیار کم‌تعداد بوده و در ترکیب با نقوش مهر، تسبیح و شانه به کار رفته و تنها در قبور زنان استفاده شده است. از منظر تعداد هرکدام از نقش‌مایه‌ها در یک سنگ قبر، تنها انگشتر و قفل در پاره‌ای از موارد به‌صورت جفتی ترسیم شده و از سایرین، هرکدام تنها یک عدد ترسیم شده است. برخی وجود نقوش اشیا بر سنگ قبرها را نشان از دلبستگی‌های متوفی دانسته‌اند (فیضی و فیضی، ۱۳۹۲: ۱۸)؛ مهر و تسبیح[۱۹] را نشانه ایمان مذهبی یا شیعه‌بودن متوفی (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۳؛ پورکریم، ۱۳۴۲: ۳۱)، انگشتر را نشانه پای‌بندی متوفی به اصول و عقاید مذهبی اسلام و قفل به همراه کلید را نشانه شغل فرد (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۶-۲۰۳) و شانه را نشانه پاکی و آراستگی متوفی (پورکریم، ۱۳۴۲: ۳۱) دانسته‌اند.

تصویر ۱۲: نقوش اشیا: الف. مهر و تسبیح؛ ب. مهر، تسبیح و شانه؛ ج. مهر، تسبیح، شانه و انگشتر؛ د. مهر، تسبیح، شانه، انگشتر و عصا؛ ه. مهر، تسبیح، شانه و آینه؛ و. شانه و قیچی؛ ز. مهر، تسبیح، شانه، انگشتر، گلاب‌پاش، قیچی و قفل (نگارنده، ۱۳۸۶، ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

برخلاف گورستان تخت‌فولاد که شانه‌های یک‌سر و دوسر نشانه‌ای از جنسیت متوفی نبوده است (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۹) در نمونه‌های برخوار همانند بسیاری از مناطق ایران، شانه یک‌سر بر قبور متوفیان مرد و شانه‌های دوسر بر قبور متوفیان زن[۲۰] به کار رفته است. در گذشته، شانه‌های یک‌طرفه مورد استفاده مردان بوده و تنها برای مرتب‌کردن محاسن استفاده می‌شد (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۸ـ۲۰۷) و شانه‌های دوطرفه به‌منظور مرتب‌کردن موی سر عمدتاً مورد استفاده زنان بوده است. با توجه به روایت‌های دینی و احادیث شانه‌کردن نشانه‌ای از پاکیزگی و مؤمن‌بودن فرد بوده و بر مزایای استفاده از آن تأکید شده؛ بر این اساس همواره در کنار مهر و تسبیح و انگشتر در سجاده فرد مؤمن قرار داشته است[۲۱]. نقش قیچی در برخی مناطق نشان‌دهنده آرایشگربودن یا بافنده‌بودن متوفی (کاظم‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۶) و در برخی مناطق به همراه شانه و آینه، نشانه‌ای از پاکی و آراستگی متوفی بوده است (احمدزاده و دیگران، ۱۳۹۷: ۸۴). از جنبه نمادین، این نقش می‌توانست نمادی از مرگ و قطع رشته حیات باشد (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۹). گلاب‌پاش را نشان میل و عشق به زندگی و گواه ایمان به ازسرگرفتن زندگی در جهان دیگر دانسته‌اند (پورکریم، ۱۳۴۲: ۳۲). در برخی مناطق نیز ترسیم آن را بر سنگ قبر به همراه لگن، نشانی از مهمان‌نوازی فرد متوفی دانسته‌اند (احمدزاده و دیگران، ۱۳۹۷: ۸۴). کاربرد نقش عصا که محدود به یک نمونه بوده است، شاید حاکی از کهن‌سالی و بزرگی فرد متوفی بوده است. برای عصا مفاهیم نمادین بسیار متصور بوده‌اند؛ قضاوت، پهلوانی، عهد و پیمان، قدرتمندی، هدیه خداوند به پیامبران و علم مطلق ازجمله آن‌هاست(حیدری و دیگران، ۱۳۹۷). نقش قفل در سنگ قبور برخوار، نشان از شغل فرد نبوده و با توجه به آنکه تنها در قبور زنان دیده می‌شود، احتمالاً نمادی از مستحکم‌بودن ایمان و عقیده و پاکی و سرسختی متوفی بوده است.

نقوش هندسی

به غیر از دایره که همانند دیگر نقوش معرفی‌شده به‌عنوان نقشی مستقل، بر سنگ قبر ترسیم شده است، دیگر نقوش هندسی به‌عنوان کادر و قاب‌بند دیگر نقوش و کتیبه‌ها عمل می‌کرده است. نقوش اخیر دربردارنده انواع قاب‌بندها و حاشیه‌های تزیینی شامل قاب‌های مدور، مثلث، ذوزنقه، نیم‌دایره (تصویر۱۳ـ الف)، بیضی (تصویر۱۳ـ ب)، قاب‌های چهارگوش شامل انواع ساده، دربردارنده نقوش زیگزاگی و هاشور (تصویر۱۳ـ ج)، دالبردار (تصویر۱۳ـ د)، دربردارنده پیچ تزیینی و ترکیب‌یافته با نقوش پیچک‌ها (تصویر۳ـ الف) بوده و در انواع گونه‌های سنگ قبور منطقه به کار رفته است. کاربرد نقش دایره به عنوان نقشی مستقل، بیشتر در سنگ قبرهای عمودی (ورقه‌ای) دیده می‌شود و کاربرد آن در دیگر گونه‌ها محدود به یک عدد بوده است (گونه بالین‌دار). این نقش به اشکال دایره‌ای ساده (تصویر۱۴ـ الف)، دو دایره تودرتو (تصویر۱۴ـ ب)، دایره با نقش داخلی صلیب مانند[۲۲] (تصویر ۱۴–ج) بوده و بر سنگ قبور قاجاری ترسیم شده است. نقش دایره اکثراً در قسمت فوقانی سنگ قبور و به‌صورت منفرد ترسیم شده است. در محدود مواردی به‌صورت جفتی و در کنار نقوشی همچون بته‌جقه، سرو، مهر، تسبیح، شانه و انگشتر قرار گرفته است. شاید در برخی سنگ قبور، این دایره تداعی‌کننده نقش مهر باشد. در دوران پیش از اسلام، دایره نماد خورشید، کمال و پایان‌پذیری اهورامزدا، محافظ آسمان و در دوران اسلامی نماد خداوند، کامل‌ترین شکل از توحید، تمامیت و کمال و حقیقت ابدی بوده است (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۷۲). دایره علاوه بر مفهوم کمال، نمادی از خلق جهان و نیز مفهوم

زمان است. دایره نمادی است از حرکت پیوسته و مدور آسمان و نماد روح نیز معرفی شده است (پویان و خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۶).

تصویر۱۳: نقوش قاب‌بندها: الف. قاب‌های مدور، مثلث، ذوزنقه، نیم‌دایره؛ ب. قاب‌های بیضی؛ ج. قاب‌بند زیگزاگی؛ د. قاب‌بند دالبردار (نگارنده، ۱۳۹۸)

تصویر۱۴: نقوش دایره: الف. نقش دایره ساده؛ ب. نقش دو دایره تودرتو؛ ج. نقش دایره با نقش صلیب‌مانند (نگارنده، ۱۳۹۸)

خورشید

نقش خورشید تنها در سنگ قبرهای گونه عمودی (ورقه‌ای) متعلق به دوره قاجار، ترسیم شده و برخلاف گزارش برخی پژوهشگران مبنی بر مختص‌بودن آن به قبور زنان (پورکریم، ۱۳۴۲: ۳۹)، هم در سنگ قبر متوفیان زن و هم در سنگ قبر متوفیان مرد دیده می‌شود (تصویر۱۵). این نقش به‌صورت منفرد، بدون ترکیب با دیگر نقوش، در قسمت فوقانی سنگ قبر قرار می‌گرفته است. چرخ، دایره، صلیب، گل رزت، عنکبوت و شیر از جمله نقوشی است که در نزد محققان به‌عنوان اشکالی نمادین از خورشید معرفی شده است(کاملی و امین پور، ۱۳۹۶: ۷۳-۶۶؛ یاوری و باوف، ۱۳۹۰: ۹-۷۰؛ بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۵-۲۵۰؛ وارنر، ۱۳۸۷: ۱۷۳). ازجمله صورت‌های نمادین خورشید[۲۳] در دوره اسلامی می‌توان به مواردی همچون دایره، چلیپا، گل نیلوفر و شمسه اشاره کرد (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۶۳). خورشید که روشنایی‌بخش روز به شمار می‌رود، نماد روح که عالم دیگر را روشنایی می‌بخشد، بوده است (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۲۹). با توجه به تشبیه وجود حق‌تعالی و پیامبر اسلام به نور، خورشید در دوران اسلامی نمادی از خداوند و پیامبر اسلام نیز دانسته شده است (خزایی، ۱۳۸۱: ۱۳۳).

تصویر۱۵: نقش خورشید (نگارنده، ۱۳۹۸)

طشت آب

نقش طشت آب به اشکال ترنج (تصویر۱۶ـ الف)، دایره (تصویر۱۶ـ ب)، برگ (تصویر۱۶ـ ج) و چهارگوش (تصویر۱۶ـ د)، در قسمت‌های گوناگون سنگ قبور گونه‌های صندوقی و محرابی‌شکل منطقه به کار رفته است. در بیشتر موارد این طشت‌ها به‌صورت منفرد و در موارد اندکی به‌صورت دوتایی بر سنگ ترسیم شده است. معمولاً طشت آب در کادری مجزا قرار گرفته و با نقوش اسلیمی ترکیب یافته و در نمونه‌های قاجاری بدون قرارگیری در قابی مجزا، با نقوشی همچون سرو، گلدان گل، مهر، تسبیح و شانه امتزاج یافته است. برخلاف دیگر نقوش معرفی‌شده، این نقش به شیوه گودبرداری در سطح سنگ ترسیم شده است. طشت آب که از اشکال و ترکیب‌های گوناگون برخوردار بوده (شاهمندی، ۱۳۹۲ب: ۳۵)، گودالی حوض‌مانند است که در باورهای محلی، آبشخوری برای پرندگان و نثار ثواب آن به روح متوفی بوده و یا شاید طراوت روح مردگان و مفهوم خیرات برای متوفی را در ذهن ایجاد می‌کرده است (صفی‌خانی و دیگران، ۱۳۹۳: ۷۱؛ شیخی و جهانیان، ۱۳۹۷: ۸۹).

تصویر ۱۶: نقوش تشت آب: الف. ترنج‌شکل؛ ب. دایره‌شکل؛ ج. برگ‌شکل؛ د. مستطیل‌شکل (نگارنده، ۱۳۹۸ و ۱۳۹۹)

ساختار هنری و نظام‌های حاکم بر ترسیم نقوش

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته، ترسیم نقوش بر گونه‌های مختلف سنگ قبور برخوار شامل شیوه برجسته، سایشی، خراش سطحی (حکاکی)، کنده‌کاری و گودبرداری بوده است. به‌طور معمول بر یک سنگ قبر از یک شیوه استفاده شده؛ با وجود این در پاره‌ای موارد بنا به چگونگی نقش ترسیم‌شده، به‌ناچار از دو شیوه استفاده شده است. از منظر ترکیب‌بندی نقش بر سطح سنگ، چنان‌چه در تزیین سنگ قبور معمول است، سطوح به سه قسمت سرلوح، متن و حاشیه تقسیم شده و نقوش تزیینی در چهارچوب آن جای گرفته است؛ با وجود این، الزام چندانی بر ترسیم این قالب‌بندی سه‌گانه وجود نداشته و تنها در برخی گونه‌ها، همچون صندوقی یا کتابی مرمری، به‌طور کامل اجرا شده است. در دیگر گونه‌ها ممکن است تنها متن و حاشیه یا متن تنها یا سرلوح با متن به کار رفته باشد. به غیر از قبور صندوقی که نقوش و کتیبه‌ها بر سه یا چهار سطح آن به کار رفته، در دیگر گونه‌ها، تنها بر سطح رویی سنگ ترسیم شده است.

شیوه‌های ترکیب‌بندی نقوش و کتیبه‌ها، وجود یا نبود نقش و جایگاه قراگیری نقش در سطح سنگ، ازجمله مواردی است که تفاوت سنگ قبور یک گونه ریختی را باعث شده و آن را به زیرگونه‌های چندی تقسیم می‌کند. جایگاه قراگیری نقوش بر سطح سنگ به مواردی همچون ساختار شکلی (گونه ریختی)، ابعاد سنگ قبر، کمیت نقوش تزیینی، نوع نقش‌مایه و میزان ظرافت هنری آن ارتباط داشته است؛ بر این اساس درمجموع، نقوش عمدتاً در متن سنگ قبر یا قسمت تحتانی آن ترسیم شده است. با وجود این در سنگ قبرهای گونه عمودی (ورقه‌ای)، نقوش تزیینی اعم از گل نیلوفر، گلدان گل، خورشید، دایره، مهر، شانه، سرو و پرنده در قسمت فوقانی سنگ قبر قرار گرفته‌اند. تنها نقش بته‌جقه (برگ) علاوه بر قسمت فوقانی، گاه در حاشیه نیز آمده است. قرارگیری نقوش در قسمت فوقانی این گونه برخلاف دیگر گونه‌ها، به‌واسطه دید بهتر نقوش بوده است؛ زیرا با قرارگیری قسمت تحتانیِ سنگ در زمین، نقوش دید کمتری داشت. نقش پرندگان عمدتاً در رأس سنگ قبر ترسیم شده که می‌تواند به‌واسطه ارتباط پرنده با آسمان و پرواز باشد. معمولاً نقوش چهارپایان در تحتانی‌ترین قسمت سنگ قبر به کار رفته است. نقوش سرو، درخت خرما و گلدان گل در اکثر موارد به‌عنوان نقش اصلی در قسمت مرکزی و اصلی سنگ قبور ترسیم شده است. این موضع می‌توانست به‌واسطه اهمیت نقوش یادشده و جنبه‌های نمادین خاص آن‌ها باشد. نقش گل‌های چندپر ازجمله نمونه‌هایی است که در هر سه سطح فوقانی، مرکز و تحتانی سنگ به کار رفته است. در مواردی جایگاه قرارگیری نقوش بر سطح سنگ قبر در نتیجه رعایت اسلوب هنری خاص بوده است؛ چنان‌چه در سنگ قبرهای گونه کتابی بزرگ، نقوش مهر، تسبیح، شانه، انگشتر و آینه همگی در قسمت تحتانی سنگ قبر و در کادری مجزا، ترسیم شده است. با وجود این این نقوش بر دیگر گونه‌ها، بر دیگر قسمت‌های سنگ نیز به کار رفته است.

گاه بین گونه و نوع تزیین ارتباط معناداری دیده می‌شود؛ چنان‌چه گونه مطبق فاقد نقش بوده یا اینکه در گونه‌های منقوش، گونه‌های بالین‌دار و صندوقی از کمترین میزان نقش برخوردار بوده‌اند. در زیرگونه‌های کتابی مثل کتابی بزرگ، کتابی کوچک و کتابی مرمری به همراه گونه محرابی با رأس پخ بیشترین میزان نقوش در سطح سنگ به کار رفته است. از منظر نوع نقش‌مایه‌های مورد استفاده در هر گونه، در گونه صندوقی و زیرگونه افقی محرابی هلالی، تنها نقوش گیاهی مورد استفاده بوده است. در دیگر گونه‌ها به غیر از گونه مطبق که فاقد هرگونه نقشی بود، اکثر نقش‌مایه‌ها، استفاده شده است؛ با وجود این گونه محرابی پخ و در درجه‌ای پایین‌تر، گونه کتابی، بیشترین تنوع نقش‌مایه‌ها را نشان می‌دهد. در سنگ قبرهای گونه صندوقی در مقایسه با دیگر گونه‌ها، فضای بیشتری از سطح سنگ به نقوش اختصاص یافته است. چنین موضوعی در نتیجه وجود سطوح بیشتر (گاه تا ۵ سطح) در این گونه، در مقایسه با دیگر گونه‌ها (۱ سطح) بوده است.

در بررسی چگونگی ترکیب‌بندی نقوش، چنان‌که مشخص است، نقوش اشیا همواره در ترکیب با یکدیگر آمده است؛ حال این

ترکیب‌بندی می‌توانست حداقل از دو نقش‌مایه یا تمامی نقوش این دسته تشکیل شود. در نقوش گیاهی به‌ویژه نمونه‌های دوره قاجاری، نقوشی همچون اسلیمی، ختایی و پیچک‌های گیاهی عمدتاً به‌عنوان نقش مکمل، حاشیه‌ای و پرکننده نقوش دیگر عمل می‌کرده است. نقوش سرو، خرما و گلدان گل گاه به شکل مجزا و گاه در ترکیب با پرنده و حیوانات ترسیم شده است. نقش گل‌های چندپر یا به‌صورت منفرد در قاب‌های مجزا یا در ترکیب با نقوش اشیا به کار رفته است. نقش بته‌جقه و دایره (به‌صورت مستقل نه قاب‌بند) تنها نقوشی است که در بیشتر موارد به‌عنوان تنها نقش تزیین‌کننده سنگ قبر، مورد استفاده بوده است.

از منظر تعداد استفاده از یک نقش‌مایه در یک سنگ قبر، معمولاً نقوش به‌صورت تکی مورد استفاده بوده است؛ با وجود این نقوشی همچون گل‌های چندپر، بته‌جقه، گلدان گل، سرو، انگشتر، قفل، پرنده، آهو در ترکیب‌های دوتایی و گاه چهارتایی نیز ترسیم شده است. در این میان بیشترین کاربرد نقوش چندتایی، مختص گل‌های چندپر و بته‌جقه بوده است. نقوش چندتایی، شاید صرفاً جنبه تزیینی، رعایت اصول قرینه‌سازی و پرکردن سطوح داشته است؛ با وجود این کاربرد جفتی نقوشی همچون گل‌های چندپر می‌توانست جنبه نمادین داشته باشد[۲۴]. با توجه به صحبت یکی از سنگ‌تراشان کهنسال سنگ قبر در شهر دهق اصفهان[۲۵]، وجود دو انگشتر بر روی سنگ قبر مختص متوفیان مرد دارای دو همسر بوده است؛ با این وجود، کاربرد جفتی انگشتر در سنگ قبور برخوار هم در قبور مردان و هم در قبور زنان دیده می‌شود.

درمجموع سنگ قبور مورد بررسی نقوش گیاهی، بیشترین میزان کاربرد و نقوش هندسی و خورشید کمترین میزان کاربرد را نشان می‌دهد. در مقایسه با نقوش به‌کاررفته در سنگ قبور دیگر مناطق به‌ویژه قبرستان تخت‌فولاد که از منظر جغرافیایی و فرهنگی بیشترین قرابت را با منطقه مورد بررسی نشان می‌دهد، تنوع نقشی کمتری دیده می‌شود؛ به‌طوری‌که شاهد عدم کاربرد پاره‌ای نقوش همچون نقوش انسانی (در مضامین اسطوره‌ای، حماسی، نظامی، سوگواری و امثال آن)، ابزارآلات جنگ و نقوش بسیاری از حیوانات و آبزیان هستیم. این موضوع می‌توانست در نتیجه الگوهای فرهنگی و مردم‌شناختی حاکم بر مردمان این منطقه به‌عنوان جامعه‌ای روستایی و عمدتاً مقید به اصول مذهبی، بوده باشد[۲۶].

نقوش تزیینی سنگ قبور دوره صفوی برخلاف نمونه‌های قاجاری که عمدتاً به حالت واقع‌گرا و با نقوش متنوع اجرا شده، محدود به نقوش گیاهی و عمدتاً مسبک بوده است. نقوش تزیینی نمونه‌های منقوش صفوی، همگی با ظرافت هنری و توسط هنرمندان چیره‌دست ترسیم شده است؛ حال آنکه در نمونه‌های قاجاری برخی نقوش با ظرافت و مهارت تمام اجرا شده و برخی نقوش از کیفیت هنری نازلی برخوردار بوده و بسیار خام و ناشیانه نقش شده است. ضعف بنیه‌های اقتصادی ساکنان منطقه در دوره قاجار در مقایسه با دوره صفوی، ضعف و عدم رعایت اصول و موازین هنری در دوره قاجار به نسبت دوره صفوی، عدم کاربرد یا برجای‌نماندن سنگ قبور افراد فرودست دوره صفوی، شاید ازجمله عوامل بروز این ویژگی باشد.

شیوه طراحی و ترکیب‌بندی کلی نقوش سنگ قبور متوفیان مرد و زن تفاوت چندانی با یکدیگر ندارد و بر خلاف قبور قبرستان تخت فولاد اصفهان که وجود زائده(بالین) در یک یا دو قسمت سنگ، نشان از مرد یا زن بودن متوفی بود(فقیه میرزایی و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۸۹)، در سنگ قبور برخوار چنین خصوصیتی در ساختار شکلی سنگ قبر نیز دیده نمی‌شود. با این وجود در نوع نقش‌مایه‌ها و نحوه ترکیب آن‌ها، پاره‌ای تفاوت‌ها دیده می‌شود؛ چنان که نقوشی همچون شیر، آهو، شانه یک سر و آینه فقط برای قبور مردان و نقش شانه دو سر، قفل، گلاب پاش و قیچی تنها در قبور زنان استفاده می‌شده است. همچنین نقوش حیوانی به ویژه نقوش پرندگان در قبور متوفیان مرد کاربرد بیش‌تری داشته است. شاید موضوع اخیر از جنبه‌های مردسالارانه حاکم بر فرهنگ جامعه یا ارتباط جنبه‌های کاربردی و خصلت‌های نمادین اشیاء و حیوانات یاد شده با برخی متوفیان زن و مرد حکایت داشته است. این تفاوت‌ها در نحوه ترکیب‌بندی برخی نقش‌مایه‌ها نیز دیده می‌شود؛ چنان‌چه ترکیب مهر، تسبیح، شانه و آینه برای قبور مردان و ترکیب شانه و قیچی برای قبور زنان به کار رفته است.

چنان که پیش‌تر اشاره گردید همان‌طورکه در دیگر مناطق

نیز مشاهده می‌شود، تمایزات اجتماعی متوفیان علاوه بر مواردی همچون، وجود یا عدم وجود سنگ مزار، ابعاد سنگ، میزان، مضمون و ظرافت هنری کتیبه‌ها و جنس سنگ، در نوع نقش‌مایه، کمیت و کیفیت نقوش تزیینی نیز تبلور یافته است؛ به‌طوری‌که برخی نقش‌مایه‌ها همچون شیر، آهو، نبرد اژدها و شیر و نقوش دارای ظرافت هنری و نقوش پرتعداد، در سنگ قبور متوفیان برخوردار از منزلت‌های اجتماعی، مذهبی و اقتصادی ترسیم می‌شده است[۲۷].

نتیجه‌گیری

نقوش تزیینی سنگ قبور برخوار از منظر نوع نقش‌مایه شامل نقوش گیاهی، نقوش حیوانی، نقوش اشیاء، نقوش هندسی، خورشید و تشت آب می‌شود. کاربرد بیش‌تر نقوش گیاهی و تنوع اندک نقش‌مایه‌ها در مقایسه با دیگر مناطق، از ویژگی‌های کلی این نقوش است. چنین موضوعی می‌توانست به واسطه سنن فرهنگی حاکم بر جامعه، تقید مذهبی، یک‌دستی قومی و فرهنگی جامعه ساکن در سکونت‌گاه‌های برخوار، بوده باشد. تفاوت‌های موجود در نقوش سنگ قبرهای صفوی و قاجاری منطقه که در مواردی همچون ظرافت هنری، نوع نقش مایه، نحوه اجرا و میزان واقع‌گرایی تبلور یافته، علی رغم تشابهات بسیار، از وجود برخی تفاوت‌ها در ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و اقتصادی ساکنان برخوار در این دو دوره حکایت دارد؛ مواردی که برخی جنبه بومی و منطقه‌ای داشته و برخی در نتیجه اقتضاعات فرهنگی، اعتقادی و اقتصادی این دو دوره بوده است. اگرچه از این نقوش طیف وسیعی از انواع معانی و تفاسیر نماد شناختی، قابل برداشت است؛ با این وجود با در نظر گرفتن شرایط بومی، قومی و فرهنگی منطقه، برخی نقوش جنبه اطلاع رسانی داشته و از حالات معنوی، باورهای مذهبی(تقید به دین اسلام به ویژه آموزه‌های تشیع)، خصایل اخلاقی(پاکی، آراستگی و درست‌کاری)، جایگاه اجتماعی(با کاربرد برخی نقش‌مایه‌ها و نقوش پرکار و دارای ظرافت هنری برای افراد بهره‌مند از منزلت اجتماعی و اقتصادی والا) و جنسیت متوفی(در کاربرد برخی نقش مایه‌ها و نحوه ترکیب بندی آن‌ها) خبر می‌داده است. برخی نقش‌مایه‌ها را می‌توان نشان‌هایی از باغ بهشت، مرگ و نیستی و حیات مجدد، زمان بی انتها و جاودانه، وحدانیت خالق و مخلوق، مانایی روح و طلب خیر و برکت بر متوفی قلمداد نمود. نمادهایی که بسیاری ریشه در ایران پیش از اسلام داشته و از تداوم و آمیختگی برخی مواریث و سنن فرهنگی این دوره حکایت دارد. معناشناختی این نقوش بسته به مواردی همچون جایگاه قراگیری نقش‌مایه، نحوه ترکیب و ارتباط آن با دیگر نقوش، سبقه کاربردی،گستره کاربرد و مقایسه با دیگر مناطق، معانی متغیر، متفاوت و گاها متضاد می‌یابد. شاید دسته دیگری از نقوش، مواردی است که جنبه زیبا شناختی و تزیینی صرف داشته و به عنوان پرکننده فضاهای خالی و مکمل دیگر نقوش، ایفای نقش می‌نموه است. در مجموع این نقوش از یک سو بازتابی از اصول کلی حاکم بر فرهنگ و باورهای جامعه و از سویی بازتابی از باورها و دلبستگی‌ها فرد متوفی، القای یاد و خاطر آن به بازماندگان، جنسیت و جایگاه اجتماعی و اقتصادی متوفی بوده است. نقوش به سه شیوه واقع گرا، نیم مسبک و مسبک کامل ترسیم شده است، در این میان عمده نقوش به ویژه در دوره قاجاری، به سبک واقع گرا ترسیم شده است. نظام ترکیب بندی نقوش تحت تاثیر مؤلفه‌هایی همچون نوع نقش‌مایه، گونه ریختی، جنس، ابعاد و سطوح سنگ، دوره زمانی، نحوه ترکیب با دیگر نقوش، وجود یا عدم وجود و تعداد قاب بندها، شیوه‌های متفاوتی را نشان می‌دهد؛ چنان چه ترکیب‌بندی سنتی سطوح سنگ قبر شامل سرلوح، متن و حاشیه، تنها در گونه‌های صندوقی، کتابی بزرگ و کتابی بزرگ مرمری رعایت شده و در دیگر گونه‌ها الزامی بر کاربرد آن نبوده است؛ یا این که برخی گونه‌ها، از نقوش بسیار و برخی از کم‌ترین میزان نقوش بهره برده است. چنین موضوعی در میزان ظرافت و رعایت اصول زیباشناختی در ترسیم نقوش نیز، دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- در قرآن کریم از درختان تحت مضامینی همچون درخت بهشتی، تسبیح‌گوینده درگاه حق‌تعالی، نمایان‌کردن قدرت خداوند و نقش تمثیلی یاد شده است. ر.ک. (اخوت و تقوایی، ۱۳۸۸).

۲- از نمونه‌های مشابه این گونه با ظرافت هنری متفاوت می‌توان به نمونه موجود بر کاشی زرین‌فامی از دوره ایلخانی (حسینی، ۱۴۰۰: ۳۱) و نمونه‌های به‌کاررفته در فرش‌های دوره‌های صفوی و قاجار اشاره کرد (درجور، ۱۳۹۴: ۶۹).

۳- پارچه، فرش و گلیم ازجمله این موارد محسوب می‌شود. ر.ک. (درجور، ۱۳۹۴).

۴- لازم به ذکر است شکل کامل و نهایی بته‌جقه از حدود قرن ششم هجری قمری بر آثار هنری دوره اسلامی هویدا می‌شود. برای اطلاعات بیشتر در ارتباط با ریشه‌های پیدایش بته‌جقه و چگونگی تحول آن ر.ک. (ژوله، ۱۳۸۱؛ پرهام، ۱۳۶۴).

۵- این نقش یادآور نقوش موسوم به گیاه یا درخت واق در هنر ایرانی است.

۶- ترکیب درخت با پرنده حداقل در آموزه‌های زرتشتی دوره‌های هخامنشی و ساسانی قابل پیگیری است (شهدادی، ۱۳۹۲: ۸۲ـ۸۱).

۷- بدین شکل که ترسیم سرو خمیده، نشانه‌ای از اطاعت او در برابر باد بوده و بر این اساس فرمانبرداری انسان در برابر دین را مجسم می‌کند. ر.ک. (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

۸- در ارتباط با معانی نمادین سرو نظرات بسیاری مطرح شده که پرداختن به آن خارج از موضوع مقاله پیش‌رو است. همچنین برخی محققان آن را از نمادهای تعلق خاطر به مذهب تشیع دانسته‌اند (حسینی، ۱۴۰۰: ۳۵).

۹- لازم به ذکر است از این نقش به اشکال و ترکیب‌های گوناگون که می‌تواند دربردارنده معانی گوناگون و گاه متضاد باشد، در بسیاری از رسانه‌های هنری دوره اسلامی اعم از سفال، کاشی، پارچه، فرش، چوب و حجاری استفاده شده است.

۱۰- کاربرد این نقش به صورت جفتی در طرفین طاق‌نمای بسیاری از محراب‌های قرون چهارم تا هفتم هجری قمری نیز دیده می‌شود (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۶۳).

۱۱- لازم به ذکر است که بنابر اظهارنظر یکی از حجاران قدیمی تخت‌فولاد اصفهان، این نقش جنبه نمادین خاصی نداشته و صرفاً به‌منظور پرکردن جای خالی استفاده می‌شده است. ر.ک. (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۳).

۱۲- در حقیقت این گل از ترکیب گل نیلوفر با برگ‌هایی از نخل به وجود آمده است(اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۳۸۲). در تصویر ۷ شکل ساده‌ای از این ترکیب دیده می‌شود.

۱۳- در قیاس با دوره‌های قبل در دروه قاجار نقش گلدان گل تحت تأثیر هنر اروپا، عمدتاً واقع‌گرایانه ترسیم شده و از گل‌های فرنگی و رنگ‌های گرم و تند در ترسیم آن استفاده شده است.

۱۴- به‌عنوان نمونه به نقوش کاشی‌کاری حمام وکیل شیراز می‌توان اشاره کرد.

۱۵- نقوش به‌کاررفته در کاشی‌کاری‌های حمام گنجعلی‌خان کرمان از نمونه‌های آن محسوب می‌شود.

۱۶- برخی کبوتر را از نمادهای امام‌حسین(ع) و امام‌حسن(ع) دانسته‌اند (لطیف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۳۷).

۱۷- در آثار هنری قرون میانی اسلام طاووس تصویری محبوب و پایدار محسوب شده و در منسوجات اوایل دوره اسلامی در کنار درخت زندگی به کار رفته است (دانشوری، ۱۳۹۰: ۴۹). ازجمله نمونه‌های اولیه کاربرد نقش طاووس در ارتباط با تدفین، در دو برج خرقان و منسوجات تدفینی دوره آل‌بویه است که با مفهوم جاودانگی حیات ارتباط می‌یابد (همان: ۶۰). آن را نماد نور، جلال خداوندی (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۵۱)، بهشت و خورشید (دانشوری، ۱۳۹۰: ۵۴) دانسته‌اند و پیوستگی طاووس و بهشت با معنای این پرنده به منزله منشأ آب، فراوانی، حاصلخیزی و درنهایت فصل بهار، همراه بوده است (همان: ۵۵).

۱۸- تنها در مواردی انگشت‌شمار، نقش شانه یا مهر به‌صورت منفرد بر یک سنگ قبر آمده است.

۱۹- تسبیح از جمله وسایلی است که برای انجام اذکار شیعی بعد از نماز مورد استفاده بوده است.

۲۰- در میان انبوه قبور مورد بررسی در برخوار، تنها در یک مورد از شانه دوسر برای قبر یک مرد استفاده شده که به نظر می‌رسد اشتباه سنگ‌تراش بوده است.

۲۱- برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر.ک. (رحمانی و قربانی، ۱۳۹۳: ۲۰۹ـ۲۰۸).

۲۲- از جمله نمونه‌های کهن این نقش، نقوش موجود بر کوزه سفالین مکشوفه از تپه سیلک است که به هزاره اول قبل از میلاد تعلق دارد(اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۵۹).

۲۳- خورشید در ایران باستان و دیگر فرهنگ‌های کهن مانند بین‌النهرین، مصر و هند، به دلیل کارکرد ظاهری (روشنایی و حرارت) و معنوی (بارورکننده عالم) از پشتوانه‌ای ادراکی، فرهنگی و نمادین برخوردار بوده و به‌عنوان نمادی مشترک در تمامی دوره‌های تاریخی با صورت‌های گوناگونی بازنمایی شده است (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶: ۶۵).

۲۴- همان‌طور که پیشتر اشاره شده، این موضوع شاید اشاره‌ای

بر مفهوم طلوع و غروب خورشید بوده است و در معنای استعاره‌ای بر مرگ و حیات مجدد متوفی تأکید دارد.

۲۵- مصاحبه با استاد رجبعلی راعی از سنگ‌تراشان کهن‌سال سنگ قبور در شهر دهق اصفهان در تاریخ ۱۴۰۱/۱۲/۵.

۲۶- این موضوع می‌تواند در بستر سنگ قبور هر یک از قبرستان‌های منطقه نیز بررسی شود؛ اما بنا به دلایلی همچون نبود یا کم‌تعدادبودن سنگ قبور برخی سکونت‌گاه‌ها، نتایج قابل اتکایی به دست نمی‌دهد. با این وجود چنان‌که بررسی‌ها نشان می‌دهد، سنگ قبور قبرستان مورچه‌خورت بیشترین تنوع نقشی را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد یکی از موارد تأثیرگذار در این رابطه، گستردگی تعاملات فرهنگی و اجتماعی مردمان این مکان در نتیجه موقعیت مکانی ویژه آن بوده است.

۲۷- به نظر می‌رسد در برخی جوامع ایلی، نوعی نظارت اجتماعی بر چگونگی و نقوش سنگ قبرها وجود داشته است؛ به‌طوری‌که هرکس بدون جایگاه خاص نمی‌توانست سنگ قبری با نقوش خاص و ویژه داشته باشد (احمدزاده و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۰).

منابع

- آذرپاد، حسن؛ حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۷۲). *فرش‌نامه ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- احمدزاده، فرید؛ حسینی، هاشم؛ نورسی، حامد (۱۳۹۷). «پژوهشی بر شناخت مضامین و نقوش سنگ قبور ایل گوران در شهرستان اسلام‌آباد غرب (شاه‌آباد سابق)». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. شماره ۵، صص. ۹۲ـ۷۹.
- اخوت، هانیه؛ تقوایی، علی‌اکبر (۱۳۸۸). «درخت، صورت مثالی و نماد تطور مفهوم استفاده درخت در قرآن کریم». *کتاب ماه هنر*. شماره ۱۳۳، صص. ۷۹ـ۷۴.
- اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). «پارچه‌های دوران اسلامی»، *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز. زیر نظر ارتور پوپ و فیلیس اکرمن*، ترجمه زهره روح فر، جلد پنجم، هنر نقاشی، کتابآرایی و پارچه بافی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۲۴۷۲-۲۳۰۷.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۹۰). *حس وحدت*. ترجمه ونداد جلیلی و احسان طایفه، تهران: علم معمار.
- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). *قالی ایران*. مترجم: مهین‌دخت صبا. تهران: امیرکبیر.
- الوانساز خویی، محمد (۱۳۹۰). «سنگ قبرهای روستای آس قدیم». *نامه بهارستان*. شماره ۱۴، صص. ۳۵۴ـ۳۱۶.
- بالتروشائیتیس، یوردیس؛ پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۷). «گچبری‌های ساسانی». در *مجموعه مقالات سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*. زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس اکرمن. مترجم: نوشین‌دخت نفیسی، جلد دوم (دوره ساسانی)، تهران: علمی و فرهنگی، صص. ۷۸۹ـ۷۵۹.
- بزرگ‌نیا، زهره (۱۳۸۹). «سنگ مزار در گورستان‌های کهن». *معمار*. شماره ۶۳، صص. ۹۱ـ۸۴.
- بختورتاش، نصرت. (۱۳۸۰). *نشان راز آمیز گردونه مهر یا خورشید*. تهران: آرتامیس.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲). *هنر اسلامی زبان و بیان*. مترجم: مسعود رجب‌نیا. چاپ دوم، تهران: سروش.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). *از اسطوره تا تاریخ*. مترجم: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
- پرهام، سیروس (۱۳۶۴). *دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس*. تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۷۵). *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*. تهران: سروش.
- پورعبدالله، حبیب‌الله (۱۳۸۷). *تخت جمشید از نگاهی دیگر*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
- پورکریم، هوشنگ (۱۳۴۲). «سنگ مزارهای ایران». *هنر و مردم*. شماره ۱۲، صص. ۳۹ـ۳۱.
- پویان، جواد؛ خلیلی، مژگان (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی نقوش سنگ قبرهای قبرستان دارالسلام شیراز». *کتاب ماه هنر* شماره ۱۴۴، صص. ۱۰۷ـ۹۸.
- تناولی، پرویز (۱۳۵۶). *قالیچه‌های شیری فارس*. تهران: دانشگاه تهران.
- ثواقب، جهانبخش؛ شهیدانی، شهاب؛ امرایی، سیاوش (۱۳۹۵). «روند دگرگونی نقوش و شعائر مذهبی بر روی سکه‌های صفوی». *تاریخنامه ایران بعد از اسلام*. شماره ۱۲، صص. ۱۱۱ـ۶۳.
- جوانمرد، بهاره؛ ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۸). «بررسی تناسب و ترکیب‌بندی سنگ مزارهای با نقش مایه فرشته در آرامستان ارامنه جلفای اصفهان». *نگره*. شماره ۵۲، صص. ۶۷ـ۵۳.

- حاجی‌زاده، کریم؛ معروفی‌مقدم، اسماعیل (۱۳۹۹). «تحلیل تاریخ‌گذاری و معناشناسی سنگ قبور گهواره‌ای بوکان» *مطالعات هنر و رسانه*. سال دوم، شماره ۳، صص. ۱۴۱ـ۱۱۷.
- حسینی، هاشم (۱۴۰۰). «درآمدی بر شناخت و مفهوم‌شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر عصر ایلخانی برپایه نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم». *هنرهای تجسمی*، شماره ۳، صص. ۳۷ـ۲۷.
- حیدری، علی و دیگران (۱۳۹۷). «بررسی و جایگاه نقش عصا در اساطیر و ادیان». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. شماره پنجاه‌وسوم، صص. ۱۸۶ـ۱۵۵.
- خزایی، محمد (۱۳۸۱). *هزار نقش*. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- خودی، الدوز (۱۳۸۵). «معانی نمادین شیر در هنر ایران». *کتاب ماه هنر*. شماره ۹۷ و ۹۸، صص. ۱۰۴ـ۹۶.
- دانشوری، عباس (۱۳۹۰). *مقابر برجی سده‌های میانی ایران: مطالعه نگاره‌شناختی*. مترجم: جواد نیستانی و زهره ذوالفقارکندری. تهران: سمت.
- دانش‌یزدی، فاطمه (۱۳۸۷). *کتیبه‌های اسلامی شهر یزد*. تهران: سبحان نور.
- درجور، فاطمه (۱۳۹۴). «مطالعه نقش‌مایه بته‌جقه در هنر ایران». *گلجام*. شماره ۲۸، صص. ۷۲ـ۵۹.
- دوبوکور، مونیک (۱۳۸۷). *رمزهای زنده‌جان*. مترجم: جلال ستاری، تهران: مرکز.
- دولت‌یاری، عباسی؛ صالحی، زهرا (۱۳۹۶). «سنگ قبرهای گورستان سفیدچاه بهشهر: نوع‌شناسی، پیکره‌بندی و مفاهیم نقش و نگاره». *فرهنگ مردم ایران*. شماره ۵۰ و ۵۱، صص. ۹۷ـ۶۱.
- رحمانی، جبار؛ قربانی، هاجر (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی فرهنگی نقوش سنگ قبور با تأکید بر نقش شانه در تخت‌فولاد اصفهان». *مردم و فرهنگ*. شماره ۱، صص. ۲۱۵ـ۱۸۹.
- ریاضی، محمدرضا (۱۳۷۵). *فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.
- شاهمندی، اکبر (۱۳۹۲الف). «بررسی متون و تصاویر در سنگ مزارات امامزاده احمد اصفهان». در *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی امامزادگان*. جلد دوم، به کوشش اصغر منتظرالقائم، صص. ۹۲۶ـ۹۰۵.
ـــــــــــــ (۱۳۹۲ب). «مقایسه تطبیقی طشت آب‌های قبور در آرامگاه‌های تخت‌فولاد و ارامنه اصفهان». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره هجدهم، شماره ۱، صص. ۴۴ـ۳۳.
- شوالیه، ژان گربران آلن (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*. مترجم: سودابه فضایلی، تهران: جیجون.
- شهدادی، جهانگیر (۱۳۹۲). *گل و مرغ: دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی*. تهران: خورشید.
- شیخی، علی‌رضا؛ جهانیان، عطیه (۱۳۹۷). «بررسی و شناخت مضامین و نقوش سنگ قبرهای محفوظ در هارونیه توس». *نگارینه هنر اسلامی*. شماره ۱۶، صص. ۹۰ـ۸۱.
- عسکری خانقاه، اصغر؛ خورشیدی، اعظم (۱۳۹۲). «پژوهشی مردم‌شناختی در نقوش گیاهی مزارهای آرامگاه میرزاکوچک در سلیمان داراب رشت». *مطالعات توسعه فرهنگی-اجتماعی*، شماره ۳، صص. ۲۵ـ۹.
- علی‌نژاد، روجا (۱۳۹۳). «سفیدچاه، نمایه‌ای فراتر از یک گورستان». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دوره نوزدهم، شماره ۲، صص. ۵۶ـ۴۹.
- فقیه‌میرزایی، گیلان؛ مخلصی، محمدعلی؛ زهرا حبیبی (۱۳۸۴). *تخت‌فولاد، یادمان تاریخی اصفهان*. جلد یکم، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
- فیضی، مهسا؛ فیضی، نسیم (۱۳۹۲). «معرفی و بررسی باستان‌شناختی نقوش قبرها در گورستان‌های اسلامی بخش مرکزی شهرستان آبدانان». *فرهنگ ایلام*. شماره ۴۰ و ۴۱، صص. ۲۷ـ۱.
- کاظم‌پور، مهدی (۱۳۹۸). «مطالعه ابزارآلات ورنی‌بافی روستایی آذربایجان در دوره صفویه براساس مطالعه موردی: نقوش سنگ مزارهای گورستان آس کلیبر». *گلجام*. شماره ۳۵، صص. ۱۵۷ـ۱۲۹.
ـــــــــــــ؛ محمدزاده، مهدی؛ شکرپور، شهریار (۱۳۹۹). «تحلیل نمادشناسی نقوش سنگ مزارات شهر اهر». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دوره بیست‌وپنجم، شماره ۱، صص. ۸۶ـ۷۱.
- کاملی، شهربانو؛ امین‌پور، احمد (۱۳۹۶). «نگاره‌های نمادین خورشید در محراب و سنگ قبرهای محرابی‌شکل قرن ۴ تا ۷ هـ‌ق». *مطالعات تطبیقی هنر*. شماره ۱۳، صص. ۷۷ـ۶۳.

- کخ، هاید ماری (۱۳۷۶). *از زبان داریوش*. مترجم: پرویز رجبی، تهران: کارنگ.
- کریچللو، کیت (۱۳۸۹). *تحلیل مضامین جهان شناختی نقوش اسلامی*. مترجم: سید حسین آذرکار، تهران: حکمت.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۳). *جزئیاتی از هنر اسلامی*. مترجم: افسونگر فراست، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- گرومن، آدولف (۱۳۸۳). *منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار*. مترجم: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- لطیف‌زاده، مروارید (۱۳۸۸). «بررسی نقش فلز در اشیای ویژه عاشورا». هنر. شماره ۸۲، صص. ۱۳۹ـ۱۱۴.
- مشبکی اصفهانی، علیرضا؛ صفایی، نرگس (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی گیاهان مقدس و اسطوره‌ای در هنر صدر اسلام و پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی) با تأکید بر نقش‌برجسته‌ها». *معماری‌شناسی*. شماره ۱۲، صص. ۱۳ـ۱.
- مظفریان، فرزانه. (۱۳۹۳). «جلوه‌های قداست گیاهان در قصه‌های پریان ایرانی (براساس فرهنگ افسانه‌های مردم ایران: علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان مهابادی)». *پژوهش زبان و ادب فارسی*. شماره ۳۲، صص. ۸۸ـ۵۵.
- معمارزاده، محمد (۱۳۸۶). *تصویر و تجسم عرفان در هنر اسلامی*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- منتخب، صبا؛ کوه نور، اسفندیار (۱۳۸۴). *دایره‌المعارف هنرهای سنتی ایران*. جلد دوم، تهران: نور حکمت.
- موسوی لر، اشرف‌السادات، زهرا مسعودی، امین؛ مروج، الهه (۱۳۹۶). «تبیین جایگاه نقش ترنج با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دوره صفوی». *جلوه هنر*. شماره ۱۸، صص. ۱۱۸ـ۱۰۷.
- میرجعفری، حسین؛ بزاز دستفروش، مهدی (۱۳۹۱). «مزارات بیلانکوه تبریز». *پژوهش‌های تاریخی*. شماره ۱۶، صص. ۲۲ـ۱.
- میرزاامامی، سیدمحمدمهدی؛ بصام، سیدجلال (۱۳۹۰). «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران». *گلجام*. شماره ۱۸، صص. ۳۰ـ۹.
- واثق‌عباسی، زهیر؛ مهرآفرین، رضا؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول (۱۳۹۸). «تحلیل، گونه‌شناسی و تاریخ‌گذاری گچ‌بری‌های کاخ کوه‌خواجه»، *مطالعات هنر اسلامی*. شماره ۳۵، صص. ۲۶۱ـ۲۳۳.
-وارنر، رکس. (۱۳۷۸). *دانشنامه اساطیر جهان*. ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.
- ویلسون، اوا (۱۳۸۰). *طرح‌های اسلامی*. مترجم: محمدرضا ریاضی، تهران: سمت.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ هنر.
- یاوری، حسین و باوف، نسرین. (۱۳۹۰). *دایره مقدس: بررسی جایگاه شمسه) نماد خورشید (در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت*. تهران: آذر.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات حماسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- Morgan, P. (1995). 'Some Far Eastern elements in colouredground Sultanabad wares', in Allan (ed.), 19–43.

Motifs and decorative themes of Borkhar tombstones in the Safavid to Qajar periods

Abbasali Ahmadi[1]

1- Associate Professor, Department of Archaeology, Shahrekord University Faculty of Literature and Human sciences, Shahrekord University. (Corresponding Author)

DOI: 10.22077/NIA.2023.6235.1715

Abstract

Tombstones of the Islamic period are among the valuable monuments that contain significant information not only from the perspective of artistic research and knowledge of the evolution of Islamic lines and inscriptions and the art of stone carving; Moreover, it has provided researchers with valuable information in various cultural, historical, religious, social, economic and literary fields. Therefore, in the present research, the tombstones of the Islamic period in the Borkhor region of Isfahan have been studied in a descriptive-analytical way in order to answer the following questions; 1- What were the decorative motifs of Borkhor tombstones in the Safavid to Qajar periods? 2- Which symbols, cultural, social and religious themes and artistic principles and standards did these motifs contain? Based on the results, plant motifs (bergamot, arabesque, cypress, date, lotus, multi-petaled flower), animal motifs (lion, deer, duck, pigeon, nightingale, peacock, hawk), objects (seal, rosary, comb, Ring, mirror, scissors, lock, water sprayer, cane), geometric (circle, square, rectangular, circular, oval, gabled, trapezoidal), sun and water pan are among the motifs used in Borkhor tombstones. Some motifs have an informative aspect and inform about the spiritual states, religious beliefs, moral characteristics, gender and social status of the deceased. Some had a symbolic aspect and were signs of the Garden of Paradise, death and nothingness and rebirth, endless and eternal time, the oneness of the creator and the created, Permanence of the soul and asking for good and blessings on the deceased, and some had a purely decorative aspect. The artistic elegance and composition system of motifs according to such things as the type of motif, morphological type, material, dimensions, stone surfaces, time period, the way of combining with other motifs, the presence or absence and the number of frames, shows different methods.

Key words: Borkhar, tombstone, symbol, Safavid period, Qajar period

1- Email: a.ahmadi@sku.ac.ir

(**Date Received:** 2023/03/22 - **Date Accepted:** 2023/07/26)