نوع مقاله: پژوهشی
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۱۱

واکاوی معنایی و بازنمود بصری نقش‌مایهٔ سرو در آرایه‌های بناهای مذهبی مازندران دورهٔ قاجار

مرجانه نادری گرزالدینی* ناهید جعفری دهکردی**

چکیده

تزیینات در معماری ایرانی اسلامی از ظهور باورها و آرمان‌هایی حکایت دارد که در کالبد بناها مکان‌مند شده و تجسد یافته‌اند. اندیشه‌های مکنون در این آرایه‌ها مفاهیم و باورهای روح زمانه را بازمی‌نمایانند. حضور انواع نقش‌مایه‌ها در معماری، بیانگر ایده‌های ازلی در ساحتی مفهومی است که به‌واسطه نقوش نمادین به‌ظهور رسیده‌اند. در میان انبوه نقش‌مایه‌ها، نقش سرو از نمادهای دیرینی است که همواره در بناهای ایران از دوران باستان تا دوران اسلامی به شکل‌های متنوع متجلی شده‌است. به‌دلیل محتوای غنی و سرشار این نقش‌مایه در معماری بومی مازندران نمونه‌های فراوان و بدیعی از آن بر پیکر بناها مشاهده می‌شود که حاکی از جایگاه ارزشمند این نماد نزد مردمان منطقه است. پژوهش حاضر با هدف کشف لایه‌های پنهان و معناشناختی نقش سرو در معماری مازندران دورهٔ قاجار صورت گرفته‌است و با کنکاشی توسعه‌ای مبتنی بر روش کیفی و رهیافتی توصیفی ۱۶ بنای قاجاری این منطقه را واکاوی می‌کند. نگارندگان با بهره‌گیری از مطالعات اسنادی و میدانی در تلاش برای پاسخ به این پرسش‌ها هستند که نقش‌مایهٔ سرو در تزیینات بناهای مذهبی مازندران دورهٔ قاجار دربردارنده چه لایه‌های پنهان و معناشناختی بوده و از چه ویژگی‌های بصری برخوردار است؟ یافته‌ها نشان می‌دهند که بن‌مایه‌های ذهنی نقش‌مایهٔ سرو برخاسته از روایت‌های اساطیری، باورهای آیینی و اعتقادات مذهبی مردمان منطقه بوده و در ترکیب با نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی، هندسی، آسمانی و خط نوشته، متناسب با کاربری بناهای قاجاری مازندران، در قالب مفاهیمی چون باروری، برکت، جاودانگی، آزادگی، راست قامتی و تجدید حیات نمود یافته‌است و هنرمندان با بهره‌گیری از جنبه‌های نمادین این نقش‌مایه و نیز گزینش آگاهانهٔ سایر نقوش در تلفیق با آن ترکیبی شگفت از رمزهای تصویری و صور مثالی را با استفاده از فنونی متنوع به عینیت رسانده‌اند.

کلیدواژه‌ها: دورهٔ قاجار، مازندران، آرایه‌های بناهای مذهبی، نماد، نقش‌مایهٔ سرو.

* عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشگاه فنی و حرفه ای تهران، ایران (نویسنده مسئول). naderi.marjan43@yahoo.com
** دانش‌آموخته مقطع دکتری رشته پژوهش هنر دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی .دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. Jafari.nahid20@gmail.com

مقدمه

معماری ایران، نمایانگر جلوه‌هایی عظیم و باشکوه است. شکوه این آثار برخاسته از قریحه زیباشناسانه و دانش شهودی هنرمندان در بهره‌گیری از آرایه‌هایی است که افزون بر زیبایی واجد جنبه‌های اصیل و معنوی در پاسخ به نیازهای روحی انسان هستند. حضور نقش‌مایه در معماری سنتی به مثابهٔ زبان تمثیلی، مفاهیم متعالی را از عالم معنا به عالم محسوس در قالب فرم و محتوا نمایان می‌کند. به این‌ترتیب، تجربه‌ای معنادار در خاطرهٔ جمعی پدید می‌آورد. آرایه‌های معماری به‌دلیل ارتباط ذاتی با نگرش‌ها و باورهای جامعه به‌عنوان وجهی از هویت فرهنگی آن جامعه عمل می‌کنند که می‌توانند بنیان‌های فکری، ایدئولوژی حاکم و بستر اجتماعی-تاریخی را انتقال دهند. هر نقش ورای ظاهری زیبا دارای لایه‌های نهان و مفاهیم رازگونه عمیقی است که ماهیت خود را از باورها، اعتقادات دینی و روایت‌های کهن کسب کرده؛ بدین ترتیب با نهادن نمادهای معنایی در هر بنا مفاهیمی به ظهور رسیده که حامل ارزش‌ها و تعلقات فرهنگی و نیز بیانگر آرمان‌هایی است که در طی نسل‌ها تداوم یافته‌است. هنرمندان معمار با آگاهی و شناخت نسبت به اصول حاکم بر معماری ایرانی، الحاقات تزیینی بنا را متناسب با نوع کاربری، فرم بنا و اقلیم منطقه به‌کاربرده و تلاش کرده‌اند تا از ماده‌ای بی‌جان به حقیقتی والا و متعالی دست یابند؛ زیرا «هنر در بینش اسلامی شرافت بخشیدن به ماده است» (نصر، ۱۳۷۰: ۴۴). در بین انبوه نقش‌مایه‌ها، نقوش گیاهی را می‌توان نخستین بازنمود صور مفهومی دانست که با تنوع بی‌شمار خود دامنهٔ گسترده‌ای از تزیینات معماری ایرانی را دربرگرفته‌اند از میان طیف وسیع نقوش گیاهی، نقش سرو از نقش‌مایه‌های پرتکرار در تزیینات معماری دوران‌های مختلف به‌شمار می‌آید. درخت سرو در فرهنگ ایرانی به معنای درخت زندگی بوده و ویژگی مهم آن، بی‌خزانی و جاودانگی است و به سبب داشتن این ویژگی همواره مورد احترام بوده است. شکل و صورت‌بندی درخت سرو به معماری اماکن مذهبی جهت داده و آن‌ها را متأثر از خود کرده‌است. توجه به فرهنگ و هنر ایران باستان در دوران قاجار باعث پدید آمدن آثاری در این زمینه شد. نقش‌مایهٔ اصیل درخت سرو یکی از نقوش باستانی است که در ادوار گوناگون به خصوص اسلامی ارتباط معناداری با اماکن مذهبی پیدا کرده و دربردارندهٔ مفاهیم نمادین است. این آرایه مطابق با فرم ناب خود بر کالبد بسیاری از بناهای سنتی مازندران نقش بسته و در گذر زمان در بستر آیین‌ها و سنت‌های مردمی به حیات خود ادامه داده‌است. فراوانی و تداوم به‌کارگیری نقش سرو در بناهای مختلف این منطقه، گواهی بر محتوای غنی و سرشار آن در باورهای مردمی است. پژوهش حاضر با هدف اصلی کشف لایه‌های پنهان و معناشناختی نقش سرو در بناهای مذهبی مازندران دوره قاجار تلاش دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: نقش‌مایهٔ سرو با چه شیوه‌های ترسیمی و فنون تزیینی در بناهای مذهبی مازندران به اجرا درآمده و دربردارندهٔ چه لایه‌های پنهان و معناشناختی است؟ بدین منظور نگارندگان نخست به بن‌مایه‌های اسطوره‌ای، باورهای مردمی و اعتقادات مذهبی این منطقه می‌پردازند، تا مفاهیم نهفته دربارهٔ درخت سرو ازنظر گذرانده شود. سپس با تأکید بر جنبه‌های نمادین این نقش‌مایه، اشکال متنوع و پیوند معنایی آن در ترکیب با سایرنقوش جانوری، گیاهی، هندسی، آسمانی و خط‌نوشته واکاوی می‌شود. بدیهی است، پرداختن به این موضوع موجب تبیین بنیان‌های ذهنی و نیز کشف رمزهای نهفته در مفاهیم باطنی نقش‌مایه سرو شده، چشم‌اندازی به سوی شناخت فرهنگ بصری، نوع نگرش و باورداشت‌های این مرزو بوم می‌گشاید و در سطحی گسترده‌تر مستندنگاری آرایه‌های معماری، ضمن شناخت کلیت دیدگاه‌های مختلف فرهنگی و بسترهای فکری شکل‌دهنده این آرایه‌ها گامی مؤثر در جهت حفظ ارزش‌ها و هویت ملی و فرهنگی خواهد گذاشت.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از حیث هدف، توسعه‌ای و به لحاظ روش، توصیفی است. داده‌ها براساس مطالعات اسنادی و میدانی به‌صورت کیفی با رویکردی نمادین ساماندهی شده‌اند. « نماد به معنی وسیع کلمه، تعریف واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصویری غایب برای حواس، توسط تصویر یا شیء است» (واحددوست،۱۳۸۹: ۱۱۷). جامعهٔ آماری مورد پژوهش، بناهای قاجاری منطقه مازندران را در بر می‌گیرد که از بین آن‌ها ۱۶ اثر به‌صورت غیراحتمالی و هدف‌مند انتخاب شده‌اند. نگارندگان با مشاهدات میدانی و عکس‌برداری از بناهای قاجاری منطقهٔ مازندران نمونه‌ها را مستندنگاری کرده، سپس با استفاده از منابع مکتوب به واکاوی مفاهیم مستتر در نقش‌مایهٔ سرو و تحلیل چرایی و چگونگی حضور پرشمار آن در بناهای مذکور پرداخته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نقش‌مایهٔ سرو تحقیقاتی انجام شده که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: زارع‌زاده و پورمند (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بازنمود باورداشت مردم یزد در نقش نمادین سرو»، تجلی درخت سرو را در پهنهٔ آیین‌ها و حیات اجتماعی مردم یزد

مطالعه کرده و به بازیابی مفاهیم باطنی آن در ناخودآگاه جمعی مردم این منطقه پرداخته‌اند. کوهزاد (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تقدس سرو در هنر ایران»، وجه نمادین و آیینی این نقش را در آثار هنری بررسی کرده‌است. براری و آقاداود جلفایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بازخوانی کهن‌الگوی سه‌گانهٔ مقدس با محوریت نقش‌مایهٔ سرو در هنر ایرانی»، با هدف شناخت تداوم حیات کهن‌الگوها در آثار هنری ایران، نگارهٔ سرو در سه‌گانه‌ها را طبقه‌بندی و توصیف کرده‌اند. زندی و سفیری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تجلی سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی»، با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی بینامتنی پیوند مفهومی و نشانه‌ایی بین سرو در نگارگری و ادبیات را بررسی کرده‌اند. قاسمیه و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی زبان مشترک باغ و نگارگری ایرانی با تأکید بر نقش نمادین درخت سرو»، به ساختار و جنبه‌های رمزگونه و نمادین درخت سرو در باغ‌ها و نگاره‌های ایرانی به‌منظور خلق فضاهای خیال‌انگیز پرداخته‌اند. روهینا و احمدپناه (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نقش‌مایهٔ سرو در قالی‌های دورهٔ صفوی و قاجار»، سرو را از نظر فرم، رنگ، اندازه و محل قرارگیری در قالی‌های دوره‌های مذکور مطالعه کرده‌اند. نبود پژوهشی مستقل در این باره و توجه به مفاهیم نمادین، باورهای اساطیری و اعتقادات مذهبی مردمان این دیار در ارتباط با نقش‌مایه سرو و ترکیب آن با سایر نقوش مشوق نگارندگان در نگارش این نوشتار بوده‌است.

درخت در اساطیر و باورهای مردمی

مطابق اسطوره‌ها و باورهای جوامع کهن، هستی، درخت ستبر و تناوری است که زمین و آسمان را به هم متصل می‌کند، عامل پیونددهندهٔ او به عالم بالا و دیدار با خدایان و گفت‌وگو با آنان بوده و سرچشمهٔ پایان‌ناپذیر باروری کیهان و درخشش خورشید است (الیاده، ۲۷۱:۱۳۸۹؛ بهار، ۴۴:۱۳۷۶؛ دوبوکور،۹:۱۳۷۶)؛ زیرا در هیچ‌یک از عناصر طبیعت چرخه مرگ و زندگی به‌گونهٔ درخت مشاهده نمی‌شود. در واقع، عینی‌ترین فرایند نوزایی و هستی پس از نیستی به عبارتی فناناپذیری در درخت متجلی می‌شود. از آنجا که حیات بی‌پایان، مفهوم حقیقت مطلق را در خود دارد؛ بنابراین، درخت به‌عنوان مظهری از تجلیات حق، مقدس تلقی می‌شود. در واقع، درخت نه به‌واسطه درخت بودنش، بلکه به سبب آنچه را که مکشوف می‌کند، ماهیت لاهوتی یافته، مجلای قداست می‌شود. «در باورهای اساطیری از درخت به مثابه رکن و پایهٔ هستی یاد می‌شود که در حکم یک ستون مرکزی کل کیهان بر آن بنیان یافته‌است. صورت رایج و گستردهٔ نمادپردازی مرکز، درخت کیهانی است که در وسط جهان قرارگرفته و عوالم سه‌گانه را بر روی یک محور نگه می‌دارد» (الیاده، ۴۷:۱۳۹۹). شاخه‌های این درخت به سوی آسمان گسترانده شده و ریشه‌هایش در قعر زمین فرو رفته‌اند؛ بدین ترتیب در سراسر کیهان، جریان یافته و با عبور از سطوح کیهانی آن‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ ازاین‌رو، درخت کیهانی در فرهنگ ملل مختلف با آیین‌ها و نمادهای عروج همواره ارتباط داشته‌است؛ درواقع، درخت به‌واسطهٔ دارا بودن شکلی نمادین از یک کلیت به وسیلهٔ آیینی تبدیل شده و به‌طور طبیعی نشانگر مسیر صعودی معبر کسانی است که از مرئی به نامرئی انتقال می‌یابند. در اساطیر اغلب ملل، درختان از قدرت‌های خارق‌العاده‌ای نظیر شفابخشی و احیای مردگان برخوردار هستند. در باور این مردمان درخت زندگی با برگ‌ها و میوه‌های معجزه‌گرش جایی دور از دسترس قراردارد. گاه قهرمان روایت در جستجوی درخت زندگی سفری طولانی و پرمخاطره‌ای را طی می‌کند؛ تا شاخه، برگ و یا میوه‌ای از آن درخت را برای دستیابی به اکسیر جوانی و جاودانگی به‌دست آورد. «درخت زندگی در ایران همان درخت هوم است. گونهٔ سپید آن در اوستا گئوکرن[1] نامیده شده که در میانهٔ دریای فراخکرت قرارگرفته‌است و سیمرغ بر فراز آن لانه دارد. این درخت را با صفاتی چون دورکنندهٔ غم، درمان همهٔ دردها و درخت همه تخمه توصیف کرده‌اند» (کرتیس، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰). در هزارویک، شب داستانی نقل شده که از حضور جاری اندیشه گیاه زندگی در میان مردمان ایران خبر می‌دهد. بلوکیه قهرمان، این داستان، از غلبه بر محافظ درخت ناتوان مانده و به زندگی جاوید دست نمی‌یابد(Irwin,2004: 209). تقدس و اعجاب‌انگیزی نباتات نزد انسان کهن به‌گونه‌ای بود که هر طایفه‌ای گیاه یا درختی خاص را به‌عنوان نیای قبیله خود تصور می‌کرد و هرساله مراسمی را درپای درخت برای پاس‌داشت زایش نیای خود اجرا می‌کردند. باور به گیاه‌تباری آدمی به عبارتی نَسَب‌بردن دودمان‌ها به نوع خاصی از نباتات روایت متواتری است که بن‌مایهٔ همهٔ داستان‌های آفرینش را در اساطیر مختلف تشکیل می‌دهد. نشانی از این باور را در اسطوره‌های ایران باستان می‌توان یافت. براساس روایت، از نطفهٔ کیومرث که بر زمین ریخته بود؛ گیاهی پیوسته به‌هم رویید و از این گیاه بود که نخستین زوج بشری -مشی و مشیانه- پدید آمدند (کریستین سن،۴۸:۱۳۸۳). ارتباط انسان با گیاه به‌صورت دگردیسی انسان به گیاه نیز در روایات اساطیری بازتاب یافته‌است. داستان روییدن گیاه از خون به ناحق ریختهٔ سیاوش و اشک چشم فریدون نمونه‌هایی از این باور هستند.«به اعتقاد عامه، هستی انسان در زنجیره‌ای

پیوسته با هستی نباتات پیوند دارد به‌طوری که شادابی و پژمردگی درخت موجب شادابی و اندوه صاحب درخت می‌شود» (باجلان فرخی،۱۳۹۲: ۲۱۰). در ابومسلم‌نامه آمده «شاهپور گفت برو که من از زمینی آمده‌ام که دولت گیاه در آن زمین می‌روید، در کوهستان ما در بهار چون از زمین به در آید؛ نام هر کس که بر وی نهند و به هر چند روز گیاه را با نام آن کس بخوانند و هر چند که برآید این گیاه بزرگ و سبز شود و آن کس که نیز دولت و خرمی‌اش زیاد شود و چون خزان گردد زرد شود آن کس بیمار شود و چون بمیرد آن گیاه خشک شود» (طرسوسی، ۱۳۵۵: ۴۹۲). درواقع این باورها از اعتقاد به جان‌گرایی نباتات نشأت می‌گیرد. مردم در نگرش زنده‌پنداری و انسان‌وارگی درختان توانایی‌های بسیاری را به آن‌ها نسبت می‌دهند. برخی از این باورها پس از گذشت هزاران سال از زمان پیدایی‌شان همچنان در باور مردمان پایدار مانده‌اند؛ ازاین‌روست که؛ هنوز هم با دخیل بستن و شمع افروختن در پای درخت مراد و حاجت خود را طلب می‌کنند و حرمت‌داری آن‌ها را بر خود فرض می‌دانند.

درخت از نگاه قرآن و اسلام

خداوند در قرآن‌کریم با استفاده از عناصر طبیعت به‌ویژه درختان، بسیاری از مفاهیم دینی را به زبان رمز و تمثیل بیان داشته و به کرّات از درختان به‌عنوان نشانه الهی یاد کرده؛ سوره‌های نمل آیهٔ ۶۰، نحل آیات ۱۰ - ۱۱، واقعه آیات ۷۱ – ۷۲و نحل آیهٔ ۶۸ بیانگر قدرت و عظمت الهی هستند. در آیهٔ ۳۳ سورهٔ قصص به رابطهٔ درخت با بشارت وحی و برانگیخته‌شدن حضرت موسی (ع) به مقام رسالت اشاره شده‌است، خداوند در سوره‌های بقره آیات ۳۵-۳۶، اعراف آیات ۱۹-۲۰ و طه آیات ۱۲۰-۱۲۱، از آدم و همسرش می‌خواهد که به درخت ممنوعه نزدیک نشوند؛ در غیر این‌صورت در گروه ظالمین قرار می‌گیرند. پاکی و برکت از دیگر ویژگی درخت بوده که باری‌تعالی از آن با نام شجره طیبه در آیات ۲۴ - ۲۵ سورهٔ ابراهیم، یاد می‌کند. در این‌باره و با تأکید بر آیات مذکور، امام صادق (ع) تفسیر می‌کند که: «رسول خدا (ص)، ریشهٔ این درخت است و امیرالمؤمنین (ع) شاخهٔ آن و امامان که از ذریّهٔ آن‌ها هستند؛ شاخه‌های کوچک‌تر و علم امامان میوه این درخت و پیروان با ایمان آن‌ها برگ‌های این درختند» (کلینی، ۱۴۰۷ ق: ۴۲۸). دیگر درخت مطرح شده در قرآن طوبی نام دارد خداوند در سورهٔ رعد آیهٔ ۲۹ به این درخت اشاره می‌کند. بنابر تفاسیر، «طوبی درختی است در بهشت و همان‌گونه که نور خورشید در همهٔ خانه‌ها وارد می‌شود؛ شاخه‌های آن در خانه همهٔ بهشتیان کشیده شده. آن درخت را خداوند با دست قدرت خود آفریده و آن را جانی داده‌است که شیعیان و درجات آن‌ها را می‌شناسد، و بهشتیان هرگونه زینتی که بخواهند و هر نوع میوه که تمایل داشته باشند؛ از آن درخت بچینند و این درخت ثمرهٔ محبت اهل بیت (ع) است» (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج ۸: ۸۸). زیتون از دیگر درختانی است که خداوند در آیهٔ ۳۵ سوره نور به آن اشاره می‌کند؛ درخت اسرارآمیزی که نه شرقی و نه غربی است و روغن آن حتی بدون تماس با آتش، درخشش و فروزندگی دارد (شیمل، ۱۳۹۷: ۹۶). سدره‌المنتهی درخت دیگری است که در آیه ۱۴ سورهٔ نجم به آن اشاره شده‌است. در افسانه‌های اسلامی آمده، در کنار همین درخت بود که جبرئیل در سفر معراج پیامبر اسلام (ص) باید توقف می‌کرد، درحالی‌که ایشان به نزدیک‌ترین حد زندگی به خداوند ورای کم و کیف رسید (شیمل، ۱۳۹۷: ۹۶-۹۷). جدا از درختان بهشتی خداوند در سوره صافات آیهٔ ۶۲ از درختی به‌نام زقّوم نام برده که در قعر جهنم می‌روید و میوه‌های آن همچون سرهای شیاطین هستند.[۲] تعابیر گوناگون تمثیل‌واری که از درخت در بیان مفاهیم عمیق توحیدی و آموزه‌های دینی در آیات قرآن آمده، نشانگر جایگاه ارزشمند آن در فرهنگ اسلامی است؛ که هستی آن با حیات انسان از آغاز آفرینش، هبوط حضرت آدم (ع)، تا بازگشت به مقام اولی و حقیقت غایی یعنی وحدت و جاودانگی پیوند یافته‌است.

درخت سرو

سرو به‌دلیل طول عمر و سبزی همیشگی برگ‌هایش در میان بسیاری از فرهنگ‌ها درخت زندگی نام گرفته و به‌عنوان نماد جاودانگی و حیات دوباره تصور شده‌است (شوالیه و گربران،۱۳۸۲، ج۳: ۵۷۹؛ هال، ۱۳۹۲: ۲۹۳). یونانی‌ها و رومی‌ها این درخت را با قدرت جهان زیرزمینی مربوط می‌دانستند (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۷) و این تصور وجود داشت که سرو، روح مردگان را نیرو داده و از فاسد شدن جسد جلوگیری می‌کند؛ بدین ترتیب، درختانی که در گورستان‌ها می‌رویدند را با ارواح مردگان یکسان می‌پنداشتند (فریزر، ۱۴۰۱: ۱۵۸). در روایات گوناگون، صلیب عیسی، ستون‌های معبد سلیمان، عصای هرکول و تیرهای کوبید را از چوب درخت سرو می‌دانند (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۷). درخت سرو از دیرباز نزد ایرانیان دارای قداست و منزلت مذهبی بوده‌است و یکی از پربسامدترین نشانه‌ها در فرهنگ و هنر ایران به‌شمار می‌آید. سرآغاز باور به قداست سرو، به آیین مهر باز می‌گردد. پیروان این آیین ،سرو را ویژهٔ خورشید دانسته آن را با زایش مهر مرتبط می‌دانند. از آن‌جا که این درخت در برابر تاریکی و

سردی مقاومت می‌کند؛ لذا، نماد مهرتابان و نشانهٔ نامیرایی و حیات پس از مرگ است. بر روی یادمان‌های مربوط به میترا، هفت سرو بر هفت سیاره که روح در سفر خود به آسمان از آن‌ها می‌گذرد، دلالت می‌کند (هال، ۱۳۹۲: ۲۹۳). در آیین مزدایی سرو نشانهٔ سپنتامینوی ایزدان است (پوپ، ۱۳۹۹: ۱۰۰). از مشهورترین سروهای ایران سرو کاشمر است که آن را باید تجسم کامل درخت زندگی در فرهنگ زرتشتی دانست. این درخت و روایات منسوب به آن، نیمی تاریخی و نیمی اسطوره‌ای است؛ این درخت بسیار سترگ را زرتشت از بهشت آورده و به‌دست خویش در زمینی به کاشمر، فرو نشانده‌بود. نگارندهٔ تاریخ بیهقی می‌گوید؛ که این درخت یکی از دو درختی است که زرتشت کِشته بود و آن دیگری نیز در فریومد بود (ابن‌فندق، ۱۳۱۷: ۲۸۱). بنا بر روایتی دیگر، پس از آن‌که اورمزد اسرار دین را بر زرتشت فاش کرد، وی با اوستا، شاخه‌ای از سرو و آتش همیشه روشن دین خود راهی دربار گشتاسب می‌شود و رسالت خویش را اعلام می‌کند و او را به دین اورمزد فرا می‌خواند (آموزگار، ۱۳۹۸: ۹۰). در فرهنگ پارسی، سرو با صفاتی چون سرفراز، پایدار، راستین، جوان، آزادگی توصیف شده؛ دربارهٔ انتساب صفت آزادگی به سرو چنین آمده: «حکیمی را گفتند، چندین درخت که خدای تعالی آفریده و برومند گردانیده‌است، هیچ‌یک از آن را آزاد نخوانده‌اند؛ مگر سرو را که ثمر ندارد در این چه حکمت است؟ گفت هریکی را دخلی معین است و وقت معلوم گاهی به‌وجود آن تازه‌اند و گاهی به عدم آن پژمرده و سرو را هیچ‌کدام از این نیست و همه وقت تازه‌است و این صفت آزادگان است» (ترینی قندهاری، ۱۳۷۶: ۲۴۰-۲۳۹). پس، سرو فراسوی کالبد مادی از سرشتی مینوی برخوردار بوده؛ از این‌رو، گسترهٔ معنایی وسیعی از باورهای اساطیری و اعتقادات دینی ایرانیان را دربرمی‌گیرد. تجلیات قدسی و رمزگونگی این درخت موجب توجه و احترام نسبت به آن شده و به‌عنوان نشان خاص ایرانیان در طول تاریخ در عرصه‌های مختلف هنری نمود یافته‌است.

درخت در باورهای عامه مردم مازندران

اعتقاد به تقدس درخت از دیرباز در میان مردم مازندران رایج بوده‌است. خاستگاه این باور که از اندیشه‌های اساطیری و آیینی مردمان این دیارنشأت گرفته، به‌عنوان دست‌مایه و بن مایه‌ای در ادبیات عامه و خلق آثار هنری به‌کاررفته‌اند.«مردم مازندران درخت مقدس را نوعی توتم می‌پنداشتند و آن را نگهبان و حافظ قوم خود می‌دانستند؛ از این‌رو، هیچ‌گونه بی‌حرمتی به آن را برنمی‌تابیدند و براین باور بودند که شکستن شاخه، آلودن اطراف آن به پلیدی‌ها از طرف روح موجود در درخت برای فرد گناه‌کار عذابی دردناک در پی خواهد داشت» (رستمی، ۱۳۹۲: ۲۶). به‌ویژه بریدن نهال را گناهی بزرگ تلقی کرده و بر این باور بودند؛ که اگر نهالی را قطع کنند، دچار مصیبت از دست‌دادن جوانشان می‌شوند؛ بنابراین، در جبران این گناه و برای ممانعت از شرّ این خطا، نهال جدیدی به جای آن می‌کاشتند (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۹۹). افزون بر این، در تقدیم احترام و عرضهٔ پیشکش و اعمال قربانی به درختانی که مقدس می‌انگاشتند؛ از هیچ کوششی فروگذار نبودند (رستمی،۱۳۹۲: ۲۷). تقدیس و تکریم درختان در مازندران حاکی از کهانت باورمندی به آنیمیسم و دیدگاه‌های جان‌پنداری است. نیایش در کنار درختان کهن‌سال، موسوم به «آقادار» که تا چند دههٔ پیش در برخی از مناطق این سامان مرسوم بود، نشان‌دهندهٔ استمرار این گونه باورها تا روزگار اخیر است (نصری‌اشرفی، ۱۳۹۸، ج۴: ۲۰). برای جامعهٔ کشاورز مازندرانی، نقش درخت در نزول باران و کمک به تابش خورشید بسیار بااهمیت بود؛ از این‌رو، برای طلب باران مراسمی را با هدیه به روح درخت و سپس ذکر دعای باران انجام می‌دادند (یوسفی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۶)؛ و امید به آن داشتند که پس از اتمام این مراسم مقدس به حاجت خود خواهند رسید. در مازندران همانند سایر مناطق ایران سرو درختی مقدس است. یکی از سروهای شگفت‌انگیز این منطقه در کلارآباد تنکابن است؛ که بیش از یک هزاره از عمر آن می‌گذرد و بقعهٔ «سید عبدالوافی» در کنار آن جای گرفته‌است (یوسفی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۸). درخت سرو که مأوای ارواح مقدس، پیرها، شیوخ و گاه جوان‌مردان است (باجلان فرخی، ۱۳۹۲: ۲۱۷)؛ در بسیاری از گورستان‌ها و حیاط پیرامون امامزاده‌های دیار مازندران مشاهده می‌شود؛ که افزون بر زیبایی، یادآور بهشت رضوانی است؛ که خداوند در قرآن به نیکوکاران وعده داده‌است.

نقش‌مایه سرو در بناهای مازندران

زندگی مردم مازندران پیوندی عمیق با طبیعت زنده و پویای این دیار دارد. ازآنجا که شریان حیات در مازندران بیش از هر چیز دیگر به گیاهان و درختان وابسته بوده، هنرمند بومی از میان عناصر طبیعت به نقش‌مایه‌های گیاهی توجه زیادی معطوف داشته‌است. یکی از نقوشی که بر کالبد بناهای مازندران خودنمایی می‌کند، نقش‌مایهٔ سرو است. نمودهای زیبایی از این آرایه، در اماکن مذهبی نظیر تکایا، سقانفارها[۳]، بقاع متبرکه، مساجد و بناهای مسکونی مشاهده می‌شود. نقش سرو در معماری مازندران در متنوع‌ترین صورت‌های تصویری از فرم‌های طبیعی تا تجریدی و انتزاعی نمود یافته

و برحسب نوع مصالح با فنون تزیینی مختلفی نظیر بندکشی، آهک‌بری، تخمه‌درآوری (الوان)، نقاشی دیواری، برش روی چوب و نقاشی روی چوب اجرا شده‌است. جدول (۱) انواع روش‌های بازنمایی نقش‌مایه سرو در بناهای بومی مازندران را نمایان می‌کند؛ که در ادامه هریک از این روش‌ها توضیح داده می‌شود.

بندکشی: در بندکشی تزیینی، ملات پرکننده در فواصل میان آجرها به‌صورتی جداناپذیر با سطح آجری در پیوند است. این روش معمولاً در سطوح مستطیل شکل به‌صورت عمودی در فاصله میان آجرها با ملات گچی اجرا می‌شود (کیانی، ۱۳۷۶ : ۶۵). ملات مورد استفاده در بندکشی‌های بناهای مازندران ترکیبی از خاکستر و آهک است.

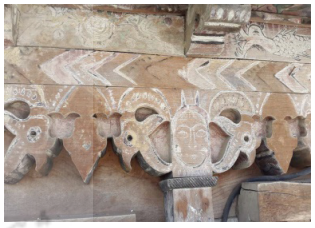
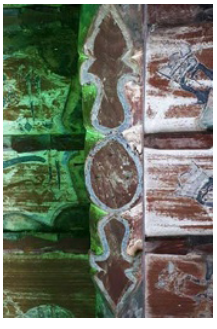
آهک‌بری: آهک به‌دلیل فرم‌پذیری و مقاومت در برابر رطوبت و شرایط جوی از مصالح پرکاربرد در تزیینات معماری مازندران به‌شمار می‌آید. در این شیوه پس از آجرچینی و بندکشی نقوش به‌وسیله ملات آهکی بر روی سطح آجر به‌صورت برجسته اجرا می‌شود.

تخمه‌درآوری (الوان): در این شیوه پس از قاب‌بندی کار، سطح مورد نظر را با اندودی از گچ سفید می‌پوشانند. سپس با استفاده از زغال به شیوه گرده‌افشانی طرح مورد نظر را بر روی سطح گچ انتقال داده و با ابزارهای نوک‌تیز آن‌را کنده‌کاری می‌کنند. در مرحلهٔ پایانی فضاهای خالی را با مخلوطی از گچ، مواد رنگی معدنی و مواد چسبنده پر می‌کنند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۸۴).

نقاشی روی دیوار: دیوارنگاری یکی از شیوه‌های آراستن بناست؛ منابع تاریخی و گرایش‌های باستان‌شناسی شواهد متعددی را مبنی بر وجود دیوارنگاره‌هایی در بناهای عهد سامانی، غزنوی، سلجوقی و ... نشان می‌دهد (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۱۸).

برش روی چوب: وجود جنگل‌های انبوه در مازندران موجب استفاده فراوان از چوب در معماری بومی این منطقه شده‌است. کاربرد چوب در این بناها افزون بر جنبهٔ سازه‌ای، کاربرد غیرسازه‌ای نیز دارد. در اغلب تزیینات معماری مازندران نقش‌مایه سرو به‌صورت چوب‌تراشی در بخش‌های مختلف بنا همچون ستون، سرستون، پایه ستون و نرده‌ها مشاهده می‌شود.

جدول ۱. نحوه بازنمایی و شیوه اجرای آرایه سرو در بناهای مذهبی مازندران دوره قاجار

 سرستون سقانفار، روستای لدار، بندپی شرقی، شهرستان بابل، برش چوب، بازنمایی: تجریدی	تکیه عبدالحسین خانی، روستای مقریکلا، شهرستان بابل، آهک بری و بندکشی، بازنمایی: واقع گرا و انتزاعی	امامزاده ابوصالح، روستای مله، شهرستان قائمشهر، آهک‌بری و بندکشی، بازنمایی: تجریدی	
 سقف سقانفار روستای کاردگر محله، شهرستان فریدونکنار، نقاشی روی چوب، بازنمایی: تجریدی	امامزاده عبدالله وانا، منطقه لاریجان، شهرستان آمل، نقاشی دیواری، بازنمایی: انتزاعی	ستون، سقانفار روستای کاردگر محله، شهرستان فریدونکنار، برش چوب، بازنمایی: تجریدی	نقاشی و برش چوب، امامزاده یک تن، شهرستان جویبار، بازنمایی: تجریدی

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

نقاشی روی چوب: نقاشی روی چوب یکی از رایج‌ترین شیوه‌های تزیینی در بناهای این خطّه محسوب می‌شود؛ که در سقف‌های داخلی بناهای مسکونی و مذهبی به‌صورت متنوع و متعدد به‌کار می‌رود.

ویژگی‌های بصری نقش‌مایهٔ سرو در تزیینات معماری مازندران

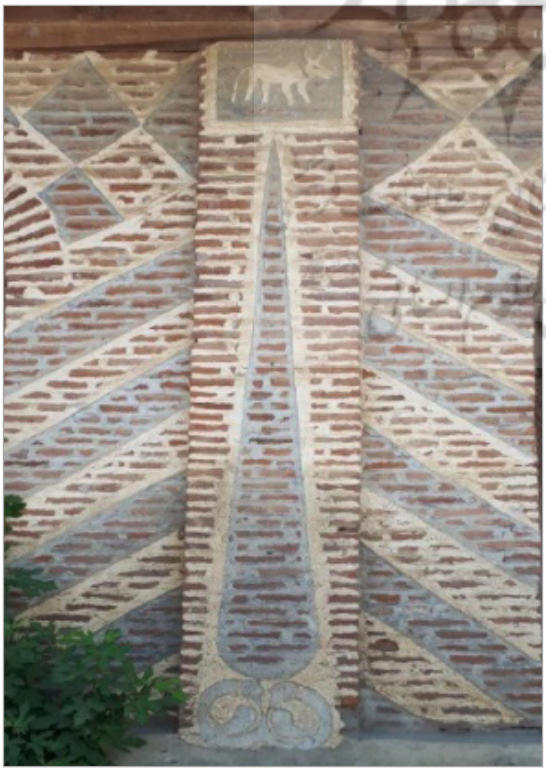
نقش سرو در بناهای مازندران، گاه به‌صورت منفرد و گاه در تلفیق با سایر نقوش به‌کار رفته‌است. طبق بررسی‌های انجام شده ویژگی‌های بصری این نقش‌مایه را از دو جنبه می‌توان بررسی کرد: ۱- شکل و فرم ۲- ترکیب با سایر نقوش

۱- شکل و فرم: فرم سرو در اغلب موارد به‌صورت مخروطی ساده‌است؛ که به ساقه مثلث شکلی متصل می‌شود. گاه در درون آن، سرو کوچک دیگری جای می‌گیرد؛ که نمادی از مفهوم باروری است و گاه در دو سوی آن، دو حیوان در نقش محافظ قرار می‌گیرند؛ که تداوم مفهوم اسطوره‌ای انگارهٔ درخت زندگی را متجلی می‌کند. گونه دیگر نقش‌پردازی سرو به‌صورت انتزاعی و مزیّن به نقوش اسلیمی و ختایی است. از دیگر نمودهای نقش‌مایه سرو می‌توان به فرم تجریدی آن اشاره‌کرد که معمولاً به‌صورت برش و نقاشی روی چوب بر روی اجزا مختلف بنا مشاهده می‌شود.

۲- ترکیب با سایر نقوش: نقش سرو در ترکیب با سایر نقش‌مایه‌ها را می‌توان به شش گروه طبقه‌بندی کرد: نقوش جانوری، گیاهی، هندسی، آسمانی و خط‌نوشته.

سرو در ترکیب با نقوش جانوری

سرو-گاو: همان‌گونه که در تصویر (۱) مشاهده می‌شود، بر فراز سرو، گاو کوهانداری ترسیم شده‌است. این حیوان در هنر ایران باستان تجسمی از قدرت بوده؛ از این‌رو، جلوه‌های متنوعی از آن را در آثار هنری می‌توان دید. گاو مظهر باروری، پایداری، توان‌مندی و حاصل‌خیزی است (جابز، ۱۳۷۰: ۱۰۹). طبق روایات آفرینش در ایران کهن، گاو پنجمین مخلوق هرمزد است که او را در ایرانویج[۴] بر بالای رود وه‌دائیتی[۵] که در میانهٔ جهان است، آفرید. آن گاو سپید، روشن چون ماه بود (بهار، ۱۳۹۱: ۴۶). گاو نخستین به نام اوگدات[۶] نماد اهورایی چارپایان سودمند است؛ که تخم کلیهٔ حیوانات و حتی برخی از گیاهان را با خود داشت. این گاو را گاه در هیئت گاوی نر و گاه به‌صورت گاو ماده تصویر کرده‌اند. در دوران کهن اعتقاد بر این بود که زمین روی شاخ گاو و گاو بر پشت ماهی بزرگی که در دریا شناور است؛ قرار دارد. هرگاه که گاو خسته شود؛ زمین را از روی یک شاخ بر روی شاخ دیگر می‌برد (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۸۹-۶۹۱). «در باورهای قومی و اساطیری، مقام گاو در زمین برابر «ثور» در آسمان است؛ زیرا وی در کشتکاری زمین نقش مؤثری دارد. در اساطیر ایران نیز شکلی از «گئوش ورون»[۷] و «سرسئوک»[۸] سمبل ابر و باران است (جابز، ۱۳۷۰: ۱۰۹-۱۱۰). در بندهش آمده، اهریمن دیو آز و ناخوشی را برای آزار گاو نخستین گماشت. او به‌رغم تلاش اهورامزدا ناتوان شد تا آن‌که جان سپرد. در هنگام مرگ از هر عضوش پنجاه و پنج دانه و دوازده نوع گیاه شفابخش رویید. نطفهٔ او به ماه انتقال یافت و در آن‌جا پاک شد و از آن یک جفت گاو نر و ماده پدید آمد و به دنبال آن‌ها ۲۸۲ جفت از انواع حیوانات در زمین ظاهر شدند (جابز، ۱۳۷۰: ۱۶۱). در آیین مهر، میترا گاو نخستین یعنی اولین موجود زنده که توسط اورمزد آفریده شده بود را کشت. از خون و اعضای بدن گاو انواع حیوانات به‌وجود آمدند (رضی، ۱۳۷۱: ۱۵۴). درواقع، در آیین مهر آفرینش و تجدید حیات طبیعت مبتنی بر قربانی کردن گاو به‌دست میتراست؛ که به‌واسطه آن برکت و نعمت زمین در دسترس مردم قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد، در تصویر (۱) گاو، بیان نمادینی از ماه و اسطوره گاو نخستین باشد؛ زیرا، طبق اسطورهٔ آفرینش این دو به هم وابسته هستند. براساس این روایت، با پالایش نطفهٔ گاو



تصویر ۱. سرو-گاو، تکیه زواره، شهرستان بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

در ماه گیاهان و جانوران مختلف بر روی زمین پدید آمدند؛ بنابراین می‌توان گفت، این دو نقش‌مایه به عنوان مظهری از باروری و زندگی در هم‌نشینی با یکدیگر بر مفهوم آفرینش و تداوم حیات به معنای عام آن اشاره دارند. از سویی دیگر، در جامعهٔ روستایی مازندران که پیشه اصلی کشاورزی است. گاو حیوانی مفید تلقی می‌شود؛ که همواره یاری‌گر آن‌ها در زراعت و تغذیه بوده‌است. افزون بر آن، قرارگیری این نقش‌مایه بر بنای تکیه، توجیهی بر حضور او به‌عنوان نماد قربانی در آیین‌های عزاداری است.

سرو–شیر: شیر از دیرباز به‌عنوان یک نماد در فرهنگ و هنر ایران مورد توجه بوده و در دوره‌های مختلف مفاهیم خاصی را در پیوند با اعتقادات و آیین‌های اساطیری دربرداشته‌است. کهن‌ترین بروز نقش شیر مربوط به علم نجوم است. طبق سنت نجومی، ساکنین اولیهٔ فلات ایران، پنجمین برج در منطقه‌البروج «اسد» نام دارد. این برج در آسمان از مجموعه ستارگانی تشکیل شده که چون شیری خیزان دیده می‌شوند (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۴). اعتقاد به نقش صور آسمانی در زندگی آدمی و جنبهٔ طلسم‌گونهٔ شیر در دفع نیروهای اهریمنی تأثیر به‌سزایی در گسترش این نماد داشته‌است. در فرهنگ و اساطیر ملل مختلف شیر بر معانی نمادین متعددی دلالت می‌کند، ازجمله: پارسایی، پیروزی، تابستان، دلاوری، سلطنت، نیروی ابر انسانی و مادون انسانی، طلسم تندرستی، عدالت، خورشید، نیروی غریزی مهار نشده و عنان گسیخته (جابز، ۱۳۷۰: ۷۵؛ اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱-۲۲). در میان مراحل هفتگانهٔ آیین مهر چهارمین جایگاه منصب شیر است؛ ازاین‌رو، شیر به‌عنوان نمودی از جلوهٔ میترا در میان مهرپرستان از ارزش و اعتبار ویژه‌ای برخوردار است. در فرهنگ ایران، شیر به‌دلیل هیبت ظاهری، نماد سلطنت و پادشاهی به‌شمار آمده، به‌همین سبب تصویر آن به منزلهٔ مظهری از قدرت و اقتدار بر آثار گوناگون هخامنشی به‌ویژه تزیینات معماری تخت‌جمشید نقش بسته است. از آن‌جا که شیر نزد ایرانیان افزون برنماد شجاعت و قدرت نماد حفاظت و نگهبانی نیز قلمداد شده، این نقش به نشان پاسداری از سرزمین ایران، در دوره‌های مختلف پرچم کشورمان را مزیّن کرده‌است. محبوبیت نقش‌مایهٔ مذکور چنان بود؛ که در دوران اسلامی نیز به حیات خود ادامه داد. «در تاریخ بیهقی به بیرق‌هایی با علامت شیر اشاره شده که نشان می‌دهد در عصر غزنویان هم این علامت بر بیرق‌ها وجود داشته‌است» (یاحقی،۱۳۹۱: ۵۳۱). نماد شیر در دوران اسلامی با مفاهیم مذهبی پیوند یافت. این نقش در این دوران نشانی از حضرت علی (ع) است؛ که شیر خدا (اسدالله غالب) لقب داشته‌اند. شیر به‌دلیل ویژگی‌های طبیعی‌اش گاه ستودنی و گاه متّصف به صفات منفی است؛ از این‌رو، همچون بسیاری از نمادها معانی دوگانه و متضادی از آن برداشت می‌شود. این نماد از یک‌سو مظهر عقل و عدالت و از سویی دیگر مظهر غرور و خودپسندی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۴: ۱۱۱). تصویر (۲) شیری را نشان می‌دهد؛ که با ریسمانی به درخت سرو بسته شده‌است. به نظر می‌رسد، شیر در این تصویر نمادی از نیروی مادون انسانی و عنان گسیخته است که بسته‌شدن آن به‌صورت تمثیلی به مهار نفس حیوانی یا نفس امّاره اشاره دارد. مولانا، نفس امّاره را به شیری قوی تعبیر کرده‌است: شیر حقم نیستم شیر هوا / فعل من بر دین من باشد گواه (مولوی، ۱۳۵۷: ۲۰۸). ازآن‌جا که این نقش‌مایه بر بنای مذهبی تکیه نقش بسته‌است، این ترکیب به‌صورت ضمنی به انسان آزاده و راست قامت در برابر هوای نفسانی اشاره می‌کند که با غلبه بر نفس امّاره در مسیر نور و حق قرار گرفته که مصداقی از امامان معصوم (ع) به‌عنوان الگوی انسان کامل در فرهنگ شیعی است. درواقع، هنرمند بومی با وام‌گیری از اساطیر ایرانی و روایات اسلامی، سرو را به عنوان نمادی از پایداری و آزادگی که یادآور ایستادگی و ایثار امام حسین (ع) و یارانشان در واقعهٔ کربلا است، به منظور تبیین مفاهیم شیعی در بنای تکایا به‌کار برده است.

سرو–طاووس: طاووس نمادی از سلطنت، تجمل، خودبینی، شأن و مقام، شکوه و فناناپذیری است (جابز، ۱۳۷۰: ۷۹)؛ زیبایی پرهای آن از دگردیسی زهری که با شکار مارها جذب کرده به‌وجود آمده‌است (دوبوکور،۱۳۷۶: ۹۸). در ایران باستان به‌عنوان مرغ ناهید، ایزدبانوی آب‌ها، مورد توجه بوده (پرهام، ۱۳۷۱: ۵)؛ که بیانگر ارتباط آن با مفهوم الوهیت است.

در باورهای مختلف طاووس گاه نمادی قدسی است و گاه جلوه‌ای مذموم دارد. خاستگاه این باور به نقش او در هبوط حضرت آدم (ع) از بهشت برمی‌گردد. در بیان تعبیرات

تصویر ۲. سرو–شیر، تکیه تاج‌الدوله، شهرستان بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

عرفانی- فلسفی از روایت آدم (ع) در میان کسانی که از بهشت بیرون رانده شدند، طاووس را «شهوت»، آدم را «روح» و حوّا را «جسم» تعبیر کرده‌اند (یاحقی، ۱۳۹۱: ۵۵۸). طاووس در روایات، باورهای دینی و جنبه‌های عرفانی با مفاهیم گوناگونی پیوند می‌یابد. برخی از مفسرین معتقدند، یکی از چهار پرنده‌ای را که حضرت ابراهیم (ع) کشت طاووس است که به‌عنوان مظهر زیبایی و زینت انبیا کشته شد (یاحقی، ۱۳۹۱: ۵۵۴). در فرهنگ اسلامی طاووس نمادی از روحی است که خداوند صورت خود را در آینهٔ ذات الهی به آن نشان داد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۴: ۲۰۷). طاووس در مضامین ادبی نیز جایگاه درخور توجهی دارد. بسیاری از شاعران فارسی زبان با اشاراتی تمثیلی به طاووس مفاهیم عرفانی، حکمی و اخلاقی را بیان کرده‌اند. مولوی با در نظرداشتن جلوه‌های ناپایدار و سپنجی طاووس، علمای ظاهر و فقهای قشری را به «طاووسان پرّان» و فقیه عالِم و عالم کامل و عالم ظاهری را که به کمال حقیقی نرسیده را به طاووس علیین توصیف کرده‌است (یاحقی، ۱۳۹۱: ۵۵۵). نقش طاووس همراه با درخت زندگی در هنر ایران اغلب مفهومی مذهبی داشته و از نمادهای دورهٔ ساسانی به شمار می‌آید؛ که نمونه آن بر لوح‌های گچی تیسفون، نقش‌برجسته‌های طاق بستان و پارچه‌های آن دوره دیده می‌شود (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۵).

تصویر ۳. سرو-طاووس، تکیه تاج الدوله بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

این نقش‌مایه در دوران اسلامی نیز تداوم یافت و در دورهٔ قاجار چنان قداستی داشت؛ که به‌عنوان نماد پیامبر (ص) بر روی سکهٔ طلای بیست تومانی ضرب شده که برسینه آن عبارت «یامحمد» نگاشته شده بود (خزایی، ۱۳۸۲: ۱۳۹)؛ همچنین این پرنده به جبرئیل که طاووس عرش و طاووس الملائکه است؛ نسبت داده می‌شود (یاحقی، ۱۳۹۱: ۲۸۱). در تبیین مفهوم هم‌نشینی نقش‌مایهٔ طاووس و سرو تصویر (۳) می‌توان گفت، این ترکیب تجسمی از اسطوره درخت زندگی و پاسداری از آن در برابر نیروهای اهریمنی توسط دو محافظ و تبلوری از کهن‌الگوی سه‌گانهٔ مقدس است. قرارگیری دو طاووس در نقش نگهبان برای عنصر محوری درخت زندگی بر جایگاه معنوی آن به‌عنوان مرغ بهشتی تأکید می‌ورزد. این تصویر اشاره‌ای است به عالم ملکوت، جاودانگی و بهشت برینی که طاووس با پاسداری از مدخل آن مانع ورود ارواح شریر و شیاطین می‌شود. تصویر (۴) نمونهٔ دیگری از ترکیب سه‌تایی است همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود، در طرفین گلدانی که سرو کوچکی در آن جای گرفته، دو طاووس به‌عنوان محافظان درخت زندگی به تصویر درآمده‌اند که مفهوم برکت، باروری و حیات دوباره را در ذهن بیننده متبادر می‌کند. به‌طورکلی می‌توان گفت، این نقش‌مایه بازتاب اندیشه‌های ازلی و مفاهیم ژرفی است؛ که در باورهای اسطوره‌ای، اندیشهٔ دینی و تفکر عرفانی ریشه داشته و هنرمند به‌منظور تجلی فضایی روحانی و مینوی با بهره‌گیری از زبان رمز و تمثیل آن را به شکلی محسوس بیان کرده‌است. در واقع آگاهی هنرمند از هم‌نشینی موزون طاووس و سرو در بردارندهٔ مفاهیم معنوی در اماکن مذهبی بوده، به نوعی بیانگر پرواز روح به آسمان از فراز درخت سرو است.

سرو- هدهد: هدهد در زبان فارسی به نام‌های پوپک، شانه به‌سر، پوپو و شانه سرک معروف است (یاحقی، ۱۳۹۱: ۸۷۱) و کنیه‌هایی چون ابوالاخبار، ابوالربیع، ابوسجاد و ابوعباد دارد

تصویر ۴. سرو-طاووس، کیجا تکیه، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

(پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۳۶۶-۳۶۵). در باور ایرانیان پرنده‌ای سعد شناخته شده و به فال نیک گرفته می‌شود. او همچنین نماد تیزبینی است؛ زیرا گنج‌های پنهان را کشف می‌کند و از موانع راه خبر می‌دهد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۵۲۷-۵۲۸). جنبه‌های نمادین هدهد به ظریف‌ترین شکل در مضمون پردازی‌های شاعران و نویسندگان فارسی زبان بیان شده‌است. جلوه‌های حضور هدهد در عرصهٔ نظم و نثر فارسی از یک سو برگرفته از نقش او در داستان حضرت سلیمان و ملکه شهر سبا، بلقیس، و از سوی دیگر به‌دلیل خصوصیات ظاهری‌اش نظیر داشتن تاج و پرهای رنگین است. در آیهٔ ۲۲ سورهٔ نمل و روایات اسلامی به جایگاه معنوی هدهد به‌عنوان پیک رسالت اشاره شده‌است. در منطق‌الطیر، هدهد به‌عنوان نماد پیر و راهنما، رهبری مرغان را در هفت وادی عرفانی (طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت، فقر و فنا) بر عهده دارد. مرحبا ای هدهد هادی شده / در حقیقت پیک هر وادی شده (عطار، ۱۳۶۰: ۹). عطار همچنین، تاج سر هدهد را نشانه‌ای از حقیقت تعبیر کرده‌است: حلّه‌ای بود از طریقت در برش / افسری بود از حقیقت برسرش (عطار، ۱۳۶۰: ۱۰۰). در رسالهٔ لغت موران، سهروردی هدهد را نمادی از پیر و حکیم دل‌آگاهی می‌داند که در میان بومان روزکور افتاده‌است. در صفیر سیمرغ، رمز نفس ناطقه‌است؛ که استعداد سیمرغ شدن دارد و در قصهٔ الغربه الغربیه پیام‌آور الهام یا خود، قوّت الهام است (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۳۶۶). در ادب فارسی جنبه‌های نمادین هدهد همچون رازدانی، تیزبینی، پیام‌رسانی، رهبری و هدایت دست‌مایهٔ شاعران بوده‌است. تصویر(۵) نیز به‌طور ضمنی به نقش پیام‌رسانی هدهد و راهبری او در سیر سفر از خاک به سوی افلاک اشاره کرده‌است. این پرنده پیشوای شیفتگان و سالکان حق دانسته می‌شود؛ چرا که پرنده، روح و جان آدمی را به سرمنزل کمال که همان قلب هستی است، سوق می‌دهد. در این تصویر، بر فراز درخت سرو به منزلهٔ درخت کیهانی، دو هدهد با ستاره‌ای در منقار به منزله نمادی از «الوهیت و تعالی» ترسیم شده‌اند. به‌نظر می‌رسد، این تصویر برداشتی از داستان حضرت سلیمان و تمثیل‌های عارفانه عطار در منطق‌الطیر بوده و هنرمند با بهره‌گیری از رمز و نماد، بر جایگاه معنوی هدهد به‌عنوان پیک خاص و مرشد راه در طی طریق حق و رسیدن به سرمنزل مقصود تأکید ورزیده، معانی و اندیشه‌های ازلی را بیان کرده‌است.

سرو- مرغابی: در اسطوره‌های فرهنگ‌های گوناگون مرغابی پرنده‌ای خالق و نماد جاودانگی تلقی می‌شود (میتفورد، ۱۳۹۴: ۵۸)؛ وی همچنین مظهری از سعادت، وفاداری، نیک‌بختی و واسطهٔ میان آسمان و آب است (کوپر، ۱۴۰۰: ۳۶۶). در برخی از باورها نشانهٔ راهنمایی اغفال ناشدنی دانسته می‌شود و به‌صورت متداول آن را با قدرت حیات مربوط می‌دانند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ج۱: ۱۱۳). در تصاویر (۶ و ۷) نقش‌مایهٔ مرغابی در ترکیب با سرو مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد، تجربه‌های زیستی مردمان منطقهٔ مازندران در هم‌نشینی با طبیعت و شرایط زندگی کشاورزی موجب وابستگی معیشتی مردمان این منطقه به آب و در نتیجه، تقدیس و تکریم آن شده‌است؛ ازاین‌رو حضور گیاهان و پرندگان مرتبط با این عنصر حیاتی به ویژه مرغابی سانان در آثار هنری حاکی از باورهای مردمی است که نمونه‌های فاخری از آن در هنر ساسانی نمود یافته و در یک سیر تاریخی در انواع آثار هنری جلوه‌گر شده‌است. اعتقادات مرتبط با نماد مرغابی بر ارتباط این پرنده با آب و در نتیجه، ایزد بانوی آناهیتا به عنوان مظهری از آب‌های پاک و باروری در ناخودآگاه مردمان این مرز و بوم ریشه دارد. بنابراین می‌توان گفت، قرارگیری دو مرغابی در طرفین درخت سرو بیانگر پاسداری و حفاظت از درخت زندگی است. هم‌نشینی این دو نماد و قرارگیری آن‌ها در بنای مقدس تکیه، جاودانگی و حیات دوباره را مورد تأکید قرار می‌دهد.

سرو در ترکیب با نقوش گیاهی

سرو- نیلوفر: نقش‌مایهٔ نیلوفر یکی از مهم‌ترین و کهن‌ترین نقوش به‌کار رفته در انواع هنرهای ایران است و روایت‌های

تصویر۵. سرو- هدهد، تکیه زوارده، شهرستان بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بسیاری دربارهٔ آن در اسطوره‌های پیشازرتشتی، زرتشتی و پسازرتشتی وجود دارد. براساس روایات پیشازرتشتی، مهر از درون گل نیلوفر بر روی برکه آبی که متعلق به آناهیتا بوده‌است، متولد می‌شود. در روایات زرتشتی مهر را فرزند آناهیتا دانسته‌اند. طبق این روایات آناهیتا پس از زایش مهر در غاری تاریک وی را بر روی برگ گل نیلوفر قرار می‌دهد. در روایات پسازرتشتی دوشیزه‌ای باکره از نطفه زرتشت که درون گل نیلوفر در اعماق آب‌ها نگه‌داری می‌شود و حاوی فرّ زرتشت است؛ باردار شده و منجی آخرالزّمان (سوشیانس) را که فره‌مند است، به دنیا می‌آورد (محمدی خبازان، ۱۳۹۷: ۲۳). افزون بر این به‌عنوان نمادی کیهانی که هستی از آن به‌وجود آمده، وجه قدسی یافته مظهر روشنگری، جاودانگی، باروری، تجدید حیات و گشودگی معنوی است. گلبرگ‌های بی‌شمارش پرتوهای خورشید را به یاد می‌آورد و نماد تولد مافوق بشری یا خداوندی است؛ زیرا بدون آلوده شدن از آب‌های تیره بیرون می‌آید (کوپر، ۱۴۰۰: ۳۸۹-۳۹۰). از این‌رو، حضور گستردهٔ آن‌را در هنر ایران از دوره باستان تا دوره اسلامی به وضوح می‌توان دید.

پس می‌توان گفت، در تصویر (۸) نیلوفر به عنوان نماد خورشید و سرمنشأ حیات و آفرینش بر فراز درخت سرو قرار گرفته، نیلوفر گیاهی است که در لجن می‌روید و جهت آن رو به آسمان است. گلبرگ‌های آن که نماد خورشید هستند؛ در برابر تلألؤ نور خورشید و آسمان، حالتی بلورین و لطیف دارند که برگرفته از لطافت آب است. در واقع پیوند آب و آتش یا همان آب و نور در اینجا، درکنار سرو ، نمادی از جاودانگی است.

سرو در ترکیب با نقوش هندسی

سرو – محراب: واژه محراب در فرهنگ لغات عرب از ریشهٔ حرب و در معانی چون مرد جنگاور و شجاع، صدر خانه، بلندترین اتاق یک بنا، صدر مجلس، شریف‌ترین مکان آمده (یونسی، ۱۳۴۳: ۴۲۳-۴۲۵)؛ محراب به معنی جایگاه امام و برترین مکان مسجد است (ابن‌منظور،۱۴۲۶: ۷۸۰). راغب اصفهانی محراب را محل جهاد با وسوسه‌های نفسانی می‌داند (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۶۲). از محراب در سوره‌های آل‌عمران آیات ۳۷ و ۳۹، مریم آیهٔ ۱۱ و سبا آیهٔ ۱۳ یاد شده که برای توصیف مکانی مقدس، پناهگاه، قرارگاه و عبادتگاه به‌کاررفته‌است. در نظام اعتقادی و آموزه‌های توحیدی اسلام، محراب سرشار از ارزش‌ها و باورهای عمیق معنوی است؛ که به‌طور ضمنی بر پیوند زندگی با عالم ملکوتی اشاره دارد. محراب به‌عنوان بخشی از یک مکان مقدس بیانگر مرکزی است که به کعبه منتهی می‌شود و فرد مؤمن را در مسیر توحید و یگانگی رهنمون می‌کند. مرکزی که نقطهٔ اصلی حرکت و بازگشت است و همه چیز حول آن می‌چرخد. شکل محراب

تصویر۶. سرو- مرغابی، تکیه بیزکی، شهر جویبار، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۷. سرو- مرغابی، تکیه زوارده، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

با قوس‌هایش تمثیلی از گنبد آسمان، بازتابی از حقیقت و محل تجلی خداوند است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۱۵۶) که به سبب انعکاس کلام الهی در نماز، هویت روحانی یافته و آن را مظهر پروردگار دانسته‌اند (بوکهارت، ۱۳۸۶: ۱۸۱). محراب به‌واسطه شکل درب گونه‌اش، معرف نوعی درگاه برای گذر از عالم محسوس و ورود به عالم معناست. دری که به جهان مینوی گشوده می‌شود و عابد را به مقصد ازلی و ابدی می‌رساند. تصویر (۹) ترکیب درخت سرو با قاب محرابی را نشان می‌دهد. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، محراب مکان عروج و ورود به فضای قدسی است که تنها اولیای منتخب خدا در سایهٔ فیضان نور الهی مجاز به عبور از این درگاه و عروج به عالم ملکوت هستند. از آن‌جا که این آرایه بر بنای مقدس تکیه به‌عنوان تجلی کالبدی فرهنگ شیعی و قیام امام حسین (ع) نقش بسته‌است. گویی به‌کارگیری نقش سرو در جایگاه محراب از نظر معنایی به حضور معنوی سالار شهیدان امام حسین (ع) اشاره دارد که همچون سروی آزاده در راه حق ایستادگی ورزیدند. افزون بر آن، قرارگیری دو سرو کوچک در بالای قوس محراب نیز تجسمی از کهن‌الگوی سه‌گانهٔ مقدس و یادآور سه‌گانه‌های نفس امّاره، لوّامه و مطمئنه است که با مفهوم محراب به‌عنوان محل حرب و جهاد با نفس، پیوند معنایی یافته، همچنین مصداقی از سه رکن اصلی عرفان اسلامی یعنی شریعت، طریقت و حقیقت است (شیمل، ۱۴۰۰: ۷۹-۸۰) که در اینجا می‌تواند اشاره به امام حسین (ع) به‌عنوان اسوه راستین انسان کامل در مسیر حق و حقیقت باشد. در تصویر (۱۰) نمونه دیگری از این ترکیب مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد، این تصویر صورت مثالی از بهشتی است که خداوند در قرآن کریم به مؤمنان وعده داده‌است. محراب یا نمازگاهِ پیشوا که در واقع

تصویر۸. سرو- نیلوفر، تکیه عبدالحسین خانی، روستای مقریکلا، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۹. سرو محراب، ترکیب سه‌گانه، مصلی هادی شهر، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۱۰. سرو محراب، ترکیب سه‌گانه، مصلی هادی شهر، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

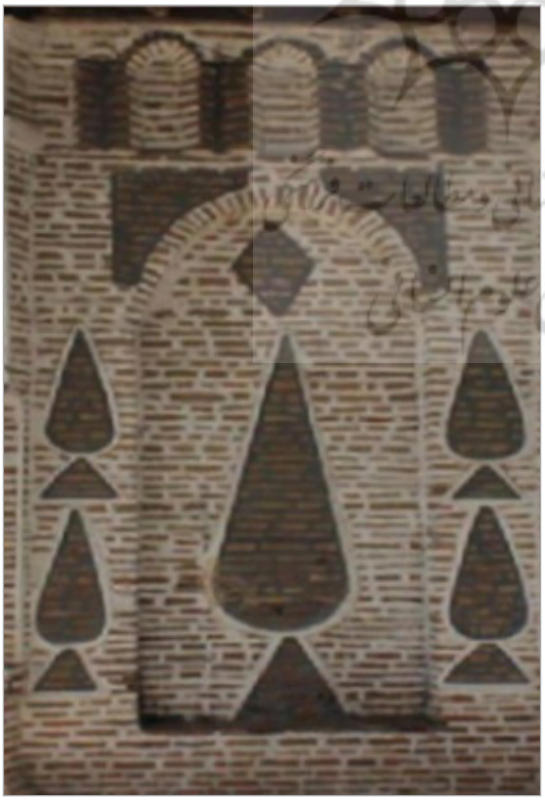
جهت قبله مسلمین را نشان می‌دهد، نمودی از وحدت و یکپارچگی است که در اینجا در امتزاج با سروی که اعتدال و راست‌قامتی دارد، به‌صورت ضمنی تداعی‌گر امام و نمازگزار بوده، بر حقانیت امامت و ولایت اشاره می‌کند.

سرو-لوزی: لوزی نماد چشم همه‌جا نگرنده و نیز طلسمی برای دور نگاه‌داشتن چشم بد بوده (هال، ۱۳۹۲: ۱۶)؛ اعتقاد به شورچشمی از روزگاران کهن در میان جوامع بشری رواج داشته و آثار آن تا به امروز نیز بر جای مانده‌است. براساس این باور انواع طلسم و تعویذ برای جذب نیروهای ماورایی به‌منظور دفع حوادث ناگوار متداول شد. اعتقاد به طلسم‌های بازدارنده، منجر به پیدایش نقوشی رمزگونه بر اشیا و آثار هنری شده‌است. طلسم چشم‌زخم یکی از پرکاربردترین طلسم‌های محافظ محسوب می‌شود و صورت تجسمی آن، چشم انسان و یا شکل لوزی است. نقش‌مایه چشم‌زخم در پیوند با باورهای مردم مازندران کاربرد فراوانی در تزیینات معماری داشته، آن را به سنتی برای دور داشتن از هرگونه گزند بدچشمی تبدیل کرده‌است. در این بین نقش‌مایهٔ لوزی با تأکید بر خاصیت طلسمی و تعویذی از فراگیرترین نقوش این خطه به‌شمار می‌آید. این نقش در فرم‌های ساده و تلفیقی در بناها نمود یافته‌است. در تصویرهای (۱۱ و۱۲) نمونه‌هایی از ترکیب سرو با لوزی مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد، هنرمند بومی با اعتقاد به جنبه‌های نمادین و طلسم‌گونه این نقش‌مایه، از یک سو برای دفع چشم‌زخم و دور ماندن از بلایا و از سویی دیگر برای جذب نیروهای خیر و رحمت آن را ترسیم کرده‌است. می‌توان گفت، همراهی این دو نقش‌مایه مفاهیمی چون برکت، شفابخشی، جاودانگی و باروری را در ذهن بیننده تداعی می‌کند.

تصویر ۱۱. سرو- لوزی: تکیه باغبان محله، شهرستان جویبار، دوره قاجار، (نگارندگان، ۱۴۰۲)

ترکیب سرو با نقوش آسمانی

سرو- خورشید: خورشید یکی از نقوش پرتکرار در ترکیب با نقش‌مایهٔ سرو است؛ که گاه به شکل تجریدی و گاه به‌صورت چهرهٔ یک زن با زیبایی آرمانی ایرانی‌ها یعنی صورتی گرد، ابروان به‌هم پیوسته، دهان غنچه و خال برگونه دیده می‌شود. نقش معروف خورشید خانم در بسیاری از آثار هنری نیز دیده می‌شود. در یسنه از خورشید به چشم اهورامزدا تعبیر شده، در نمادگرایی اسلامی نیز خورشید به منزلهٔ چشم همه‌آگاه و همه‌نگر خداوند است (کوپر، ۱۴۰۰: ۱۴۱). به نظر می‌رسد، تجسم خورشید با چهرهٔ انسانی به نقش آگاهانهٔ او اشاره دارد. در تفکر ایرانی برای خورشید قدرت پاک‌کنندگی قائل هستند؛ چنان‌که پس از مرگ کیومرث که نطفهٔ او بر زمین پاشیده شده‌بود، در نور خورشید پالایش یافت و اولین زوج انسانی،



تصویر ۱۲. سرو-لوزی، امامزاده قاسم، آمل، دوره قاجار[۹] (نگارندگان، ۱۴۰۲)

مشی و مشیانه، به‌وجود آمدند. در فقه اسلامی نیز خورشید در زمرهٔ تطهیرکننده‌ها است؛ همچنین در ابتدای سورهٔ ۹۱ قرآن -«الشّمس» - خداوند بدان سوگند یادکرده‌است (یاحقی، ۱۳۹۱: ۳۳۹). در عرفان اسلامی خورشید نمادی از الوهیت و نور وحدانیت است؛ که جلال و جمال ایزدی را متجلی کرده و نور وجودش به جهان روشنایی می‌بخشد. همان‌گونه که خداوند در آیه ۳۵ سورهٔ نور، خود را نور آسمان‌ها و زمین می‌داند. در فرهنگ‌های مختلف، خورشید مظهر عظمت، تفکر، آگاهی، روشنگری، عقل، بینش معنوی و آفرینندگی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰). در تبیین هم‌نشینی نقش‌مایهٔ خورشید و سرو می‌توان گفت، نماد سرو بیانگر حفظ ارزش‌های معماری بومی-اسلامی با مفاهیم سرافرازی، راستی، سبزی و پایداری است که با خورشیدی که نقش مهمی در به ثمر رساندن آن دارد، امتزاج یافته، خورشید که در برخی از آرایه‌ها بر فراز سرو نقش بسته است؛ تداوم مفهوم اسطوره‌ای درخت کیهانی را بیان می‌دارد؛ که ریشه در باورهای اسطوره‌ای ایران باستان دارد، در طول زمان با تفکرات دینی انطباق یافته به یکی از نمادهای مقدس هنر اسلامی تبدیل شده‌است. ترکیب این دو نقش‌مایه افزون بر ارزش‌های بصری و زیبایی‌شناختی، مفاهیم عمیق و پیچیده‌ای را بازتاب می‌دهند که حاکی از توجه هنرمند بومی بر جنبه‌های نمادین و مفاهیم مرتبط با آن‌ها همچون، جاودانگی، رستاخیز و نیروی حیات است. در واقع، این آرایه نمادی از کمال و تمامیت بوده و بر تقدس و الوهیت خورشید تأکید می‌ورزد (تصویر ۱۳).

سرو-شیر و خورشید: نقش ترکیبی شیر و خورشید در فرهنگ و هنر ایران با اشکال و معانی متنوعی نمود یافته‌است. طبق شواهد باستان‌شناسی قدمت آن به هزارهٔ چهارم پیش از میلاد می‌رسد (جعفری دهکردی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۷۱). در دوران اسلامی قدیمی‌ترین اثر با نقش شیر و خورشید مربوط به سکهٔ یکی از پادشاهان سلجوقی قونیه، به نام سلطان غیاث‌الدین کیخسرو بن کیکاوس (۶۴۲-۶۳۴ هـ. ق) است (مقنی‌پور و اکبری، ۱۴۰۱: ۱۰۴). نمونه‌هایی از این نقش‌مایه بر روی سکه‌های ایلخانیان در زمان سلطان محمد خدابنده نیز ظاهر شده‌است؛ اما حضور پرتکرار آن را در سکه‌های صفوی به‌ویژه در زمان شاه‌عباس می‌توان دید (خزایی، ۱۳۸۰: ۳۹). از میان تعابیر مختلفی که از محتوای مفهومی نقش شیر و خورشید شده‌است؛ دو مفهوم نجومی و مذهبی می‌توان برداشت کرد. از نظر علم ستاره‌شناسی کهن، برج اسد خانه خورشید است. به نظر می‌رسد، ارتباط گرمای برج اسد (میانه تابستان) با سرشت آتشین خورشید و نیز شباهت ظاهری یال شیر به پرتوهای خورشید در شکل‌گیری این اندیشه مؤثر بوده‌است (طاهری، ۱۳۹۱: ۸۹). افزون بر آن، ترکیب شیر و خورشید در ایران نمادی از ساکن شدن قدرت خورشید در شیر است (جابز، ۱۳۷۰: ۷۶). طبق نظر منجمین، هرگاه خورشید در برج اسد قرار گیرد زمان آرامش و آسایش است؛ به‌همین دلیل آن را به نمادی خوش‌یمن تعبیر کرده‌اند. نقش شیر و خورشید در دوران اسلامی با مفهوم مذهبی بر آثار گوناگون متجلی شد. در اواخر دورهٔ سلجوقیان به‌دلیل تعصب و گرایش آنان نسبت به اصول اعتقادی شیعه به‌عنوان نماد تشیع، در تزیینات اشیا و بناهای مذهبی شکل گرفت؛ در تبیین محتوای مذهبی ترکیب شیر و خورشید می‌توان گفت، این نقش به‌گونه‌ای نمادین بر جانشینی حضرت علی (ع) پس از پیامبر (ص) دلالت دارد. در روایات دینی و منابع ادبی، علی (ع) با صفاتی چون، شیر، شیر حق، صفدر، اسد و اسدالله توصیف شده‌اند. از سویی دیگر، هنرمندان دورهٔ اسلامی خورشید را نمادی از پیامبر (ص) می‌دانستند (خزایی، ۱۳۸۱: ۵۵). همان‌گونه که در تصویر (۱۴) مشاهده می‌شود. بر فراز نقش‌مایهٔ سرو نقش شیر با شمشیری در چنگال راست و خورشیدی با چهرهٔ انسانی به تصویر درآمده‌است. بر اساس منابع تاریخی در ایران تا دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار (۱۱۷۶-۱۲۱۳هـ. ق) دو پرچم وجود داشت؛ که بر روی یکی از آن‌ها نقش ذوالفقار، شمشیر علی (ع)، و بر دیگری نقش

تصویر ۱۳. سرو-خورشید، تکیه زوارده، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

شیر و خورشید ترسیم شده بود. در زمان محمدشاه قاجار (۱۲۱۳-۱۲۲۷ هـ. ق) شمشیر ذوالفقار در چنگال شیر که بر بالای آن خورشید قرار گرفته، به‌عنوان نشان تکامل یافتهٔ ایران، بر پرچم، سردر اماکن دولتی و نیز سکه‌ها نقش می‌بندد (خزایی، ۱۳۸۰: ۳۹؛ یاحقی،۱۳۹۱: ۵۳۵). از آنجا که محل قرارگیری تصویر مذکور بر بنای تکیه است؛ به نظر می‌رسد محتوای مذهبی نقش شیر و خورشید یعنی بازنمایی نمادین حقانیت حضرت علی (ع) در جانشینی پس از پیامبر (ص) به‌عنوان مهم‌ترین اصل تشیع مدنظر هنرمند بوده، امتزاج این دو نقش‌مایه به طور تلویحی بر امامت و هدایت شیعیان توسط خاندن پیامبر اشاره می‌کند.

سرو در ترکیب با خط نوشته: کتیبه‌ها از شاخصه‌های مهم معماری اسلامی به لحاظ معنایی و تزیینی محسوب می‌شوند؛ که به‌دلیل ماهیت مکتوب خود زبان گویای مبانی اعتقادی، فرهنگی و هنری هر دوره‌ای بوده، اطلاعات مهم و قابل استنادی دربارهٔ بنا ارائه می‌دهند و مضامین متنوعی را در برمی‌گیرند. از جمله، تاریخ احداث بنا، نام معمار و بانی بنا، احکام و فرمان‌ها، عبارات مذهبی، اسماء جلاله، آیاتی از مصحف شریف، شعارهای توحیدی، احادیث اهل بیت (ع)، نام پیامبر (ص) و امامان معصوم (ع) و در برخی موارد شعر و مضامین ادبی در سطوح داخل و خارج بناها بر روی کاشی، آجر، گچ و ... دیده می‌شود. تصویر (۱۵) مربوط به بنای سقانفاری است که در آن نام‌های مقدس الله، محمد، علی، فاطمه، حسن، حسین و حضرت عباس نگاشته‌شده‌است. در تبیین این ترکیب می‌توان گفت، محتوای کتیبهٔ مزبور با توجه به کاربری بنا انتخاب شده، در فرهنگ اعتقادی مردم مازندران بنای سقانفار منسوب به حضرت عباس (ع) است. گویی هنرمند بومی قصد داشته بدین ترتیب ارادت و احترام قلبی خویش را نسبت به آن حضرت و اهل بیت (ع) ابراز دارد. در این تصویر، نقش‌مایه سرو در پیوند معنایی با عبارت "یا حضرت عباس ادرکنی" قرار گرفته، به‌طور ضمنی بر ایستادگی و راست‌قامتی ایشان در مسیر حق اشاره دارد. تصویر (۱۶) نمونه دیگری از ترکیب سرو با خط نوشته‌است. همان‌گونه که در تصویر دیده می‌شود، بر فراز سرو نام مبارک حضرت علی (ع) به‌عنوان تأکید بر مقام معنوی و ملکوتی ایشان که نقش به‌سزایی در تکوین فرهنگ شیعه داشته‌اند، نگاشته‌شده؛ بدیهی است، انتخاب چنین مضمونی بر مبانی اعتقادی شیعی یعنی اصل امامت و حقانیت حضرت علی (ع) در رهبری امت پیامبر (ص) بعد از ایشان تأکید دارد. افزون براین، تصویر مزبور مصداقی از ترکیب سه‌گانه‌های مقدس است. با توجه به ماهیت شیعی بنا به نظر می‌رسد، نمودی از سه‌گانهٔ الله، محمد و علی باشد.

تصویر۱۴. سرو- شیر و خورشید، تکیه زوارده، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۱۵. خط نوشته و سرو، سقانفار زوارده، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۱۶. خط نوشته و سرو، تکیه تاج‌الدوله، بابل، دوره قاجار (نگارندگان، ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

نقش‌مایه‌ها تجسدی از باورها و آیین‌هایی هستند که طی سده‌ها در ژرفای اندیشه‌ها جای گرفته و در فراسوی حافظه‌ها جایگزین شده‌اند. هنرمندان در پیوند با گذشته، بسیاری از نقوش را به‌کارگرفته‌اند. شکل‌گیری این نقوش مبتنی بر باورهای جمعی و نگرش‌های آیینی مذهبی بوده‌است. آرایه به‌عنوان یکی از عناصر معماری سنتی در جهت به عینیت رساندن راز و رمزهایی در ساحت مفهومی، بیانگر هویتی متمایز از این نوع معماری است. در معماری بومی مازندران هنرمند با استعانت از عناصر طبیعت باورها و اعتقادات خود را در جهت ارضای نیازهای روحی و روانی خویش به نمایش گذارده‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، درخت سرو از نقش‌مایه‌های جاودانه‌ای است که نمونه‌های بدیعی از آن بر کالبد بناهای بومی مازندران نقش بسته و به آن‌ها معنا و هویتی ویژه بخشیده‌است. هنرمندان با بهره‌گیری از جنبه‌های نمادین این آرایه و نیز گزینش آگاهانهٔ نمادهای جانوری، گیاهی، هندسی و خطنوشته در تلفیق با سرو ترکیبی شگفت از رمزهای تصویری و صور مثالی را به عینیت رسانده‌اند. بنیان‌های ذهنی نقش سرو که برخاسته از روایت‌های کهن اساطیری، باورهای مردمی و نگرش‌های آیینی است؛ در دورهٔ اسلامی نیز جایگاه آیینی و مقدس پیشین خود را حفظ کرده و با وام‌گیری از مفاهیم قرآنی و آموزه‌های دینی مصادیق جدیدی به آن افزوده شده؛ از این‌روست که افزون بر بناهای مسکونی بر بسیاری از بناهای مقدس نیز نقش سرو مشاهده می‌شود. نمونه‌های پرشماری از این نقش‌مایه با هدف تجلی جلوه‌هایی از حقیقت معنوی و تجلی آزادگی و راست‌قامتی سرور شهیدان امام حسین (ع) در مسیر حق بر کالبد تکایا نمود یافته‌است. نگارهٔ سرو در بناهای این خطّه متناسب با ماهیت و نوع کاربری بنا با زبان تمثیلی در قالب مفاهیمی چون درخت کیهانی، درخت زندگی، بهشت برین، برکت، باروری، جاودانگی به‌کار رفته و نحوهٔ بازنمایی این نقش‌مایه از نظر سبک به شیوهٔ واقع‌گرا، تجریدی و انتزاعی است. این نقش‌مایه از حیث تکنیک مطابق با اقلیم منطقه و نوع مصالح با فنونی چون بندکشی، آهک‌بری، تخمه‌درآوری، نقاشی دیواری، برش روی چوب و نقاشی

روی چوب اجرا شده؛ درواقع، تکرار نقش سرو به‌عنوان یک نماد در معماری مازندران تأییدی است برجایگاه آن در نظام اعتقادی مردمانی که به این نقش‌مایه قداست بخشیده و برای آن ارزش‌های ماورایی قائل شده‌اند.

پی‌نوشت

1. Gaokerena

۲. در آیات ۴۳ سوره الدخان و ۵۲ سوره الواقعه، از زقّوم نام برده شده‌است.

۳. نوعی بنای مذهبی در معماری بومی مازندران، که به یاد ساقی کربلا حضرت ابوالفضل و به‌منظور برگزاری عزاداری‌های ماه محرم در این منطقه ساخته شده‌است.

4. Airyanem Vaejah
5. Vahvi Daitya
6. Ovagdat
7. Geusha Urvan
8. Sarsaok

۹. ساختار اصلی بنا مربوط به قرن ۸ هـ. ق بوده، اما این نمونه تزیین متعلق به دوره قاجار است.

منابع

- قرآن‌کریم. ترجمه فولادوند.
- ابن‌منظور لسان‌العرب. (۱۴۲۶ق). **الدار المتوسطیه للنشر و التواریخ الجمهوریه التونسیه**: تونس.
- ابن‌فندق، ابوالحسن علی. (۱۳۱۷). **تاریخ بیهقی**. تهران: بنگاه دانش.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). **اسطوره بیان نمادین**. تهران: سروش.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). **رساله در تاریخ ادیان**. تهران: سروش.
- ----------. (۱۳۹۹). **تصاویر و نمادها**. ترجمه محمد کاظم مهاجری، تهران: کتاب پارسه.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۸). **تاریخ اساطیری ایران**. تهران: سمت.
- باجلان فرخی، محمدحسین. (۱۳۹۲). **اسطوره و آیین**. تهران: نشر افکار.
- براری، میثم؛ آقاداود جلفایی، سمیرا. (۱۳۹۲). بازخوانی کهن‌الگوی سه‌گانه مقدس با محوریت نقش‌مایه درخت سرو در هنر ایرانی. **هنرهای سنتی- اسلامی**، شماره ۲، ص ۶۸-۵۱.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۵). **سرگذشت هنر و تمدن اسلامی**. تهران: سوره مهر.
- بوکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). **مبانی هنر اسلامی**. ترجمه امیر نصری، تهران: حقیقت.
- بهار، مهرداد. (۱۳۹۱). **پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و پاره دویم)**. تهران: آگه.
- -------. (۱۳۷۶). **از اسطوره تا تاریخ**. تهران: چشمه.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). **دستباف‌های عشایری و روستایی فارس**. ج۲. تهران: امیرکبیر.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۹۹). **شاهکارهای هنر ایران**. ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی.
- ترینی قندهاری پوشنجی، نظام‌الدین. (۱۳۷۶). **قواعدالعرفا و آداب‌الشعرا**. تهران: سروش.
- جابز، گرترود. (۱۳۷۰). **سمبل‌ها (کتاب اول: جانوران)**. ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: مترجم.
- جعفری دهکردی، ناهید؛ زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم. (۱۴۰۰). جستاری بر اصول انتظام بصری در نقوش آثار سنگ صابونی جیرفت. **دانش‌های بومی ایران**، شماره ۱۴، ص ۲۴۳-۲۷۷.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۰). نقش شیر نمود امام علی (ع) در هنر اسلامی. **کتاب ماه هنر**، شماره ۳۱و ۳۲، ص ۳۷-۳۹.
- ---------. (۱۳۸۱). نقش شیر در هنر اسلامی. **مطالعات هنرهای تجسمی**، شماره ۱۷، ۵۴-۵۷.

- ---------. (۱۳۸۲). **مجموعه مقالات هنر اسلامی**. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- ---------. (۱۳۸۶). تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی. **مطالعات هنرهای تجسمی**، شماره ۲۶، ص۲۷-۲۴.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). **رمزهای زنده جان**. ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- رستمی، مصطفی. (۱۳۹۲). **چوتاشی در مازندران**. تهران: فرهنگستان هنر.
- رضی، هاشم. (۱۳۷۱). **آیین مهر میترائیسم**. تهران: بهجت.
- روهینا، ماهک؛ احمدپناه، سید ابوتراب. (۱۳۹۷). بررسی نقش‌مایه درخت سرو در قالی‌های دوره صفوی و قاجار. **پیکره**. شماره ۱۳، ص ۱۷-۳۵.
- زارع‌زاده، فهیمه؛ پورمند، حسنعلی. (۱۳۸۸). بازنمود باورداشت مردم یزد در نقش نمادین سرو. **نامه هنرهای تجسمی و کاربردی**. شماره ۴، ص ۸۳-۹۷.
- زندی، نیلوفر؛ سفیری، فاطمه. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی. **نگره**. شماره ۴۰، ص ۸۷-۹۹.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۲). **فرهنگ نمادها**. ج ۳. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- ---------. (۱۳۷۹). **فرهنگ نمادها**. ج ۱. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- ---------. (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**. ج۴. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- ---------. (۱۳۸۷). **فرهنگ نمادها**. ج۵. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- شیمل، آنه‌ماری. (۱۴۰۰). **راز اعداد، ترجمه فاطمه توفیقی**. قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
- ---------. (۱۳۹۷). **رمزگشایی از آیات الهی (تبیین آیات خداوند)**. ترجمه عبدالکریم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۱). کهن الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصرباستان. **هنرهای زیبا**. شماره ۴۹، ص ۹۳-۸۳.
- طرسوسی، ابوطاهربن علی بن حسین. (۱۳۵۵). **حماسه ابومسلم خراسانی**. تهران: کتاب فرزان.
- عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۰). **منطق‌الطیر**. تهران: اساطیر
- فریزر، جیمز جرج. (۱۴۰۱). **شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)**. ج ۱، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.
- قاسمیه، سارا؛ بمانیان، محمدرضا؛ ناصحی، ابوذر. (۱۳۹۵). بررسی زبان مشترک باغ و نگارگری ایرانی با تأکید بر نقش نمادین درخت سرو. **پژوهش هنر**، شماره ۱۱، ص ۸۵-۷۵.
- کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۸۳). **اسطوره‌های ایرانی**. ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۸۳). **نخستین انسان نخستین شهریار**. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- کلینی، محمدبن یعقوب. (۱۴۰۷ق). **الکافی**، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- کوپر، جی. سی. (۱۴۰۰). **فرهنگ نمادهای آیینی**. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: نشر علمی.
- کوهزاد، نازنین. (۱۳۸۹). تقدس نقش سرو در هنر ایران. **نقش‌مایه**، شماره ۵، ص ۷-۱۶.
- کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۶). **تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی**. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۳ق). **بحارالأنوار الجامعة لدُرر اخبار الائمة الاطهار**. ج ۸. بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- محمدی خبازان، سهند. (۱۳۹۷). **مجموعه مقالات تذهیب "کنگره نقش"**. تهران: مؤسسه کتاب آرایی ایرانی.
- مقنی‌پور، مجیدرضا؛ اکبری، محمد. (۱۴۰۱). تحلیل مضامین و محتوای نقوش ضرب شده بر فلوس‌های دوره صفوی با تأکید بر نقوش شیر و خورشید. **نگره**، شماره۶۲، ص ۱۱۵-۹۹.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (تزیینات معماری)**. تهران: سمت.
- مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۵۷). **کلیات مثنوی معنوی**. تهران: کانون انتشارات علمی.
- میتفورد، میراندابوروس. (۱۳۹۴). **دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها**. ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: نشر سایان.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). **نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران**. تهران: فرهنگستان هنر.
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۰). **جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)**. به کوشش سید محمد آوینی، تهران: برگ.

- نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۹۸). **دانشنامه تبرستان و مازندران**. ج ۴. تهران: نشر نی.
- وارنر، رکس. (۱۳۸۶). **دانشنامه اساطیر جهان**. ترجمه ابولقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.
- واحددوست، مهوش. (۱۳۸۹) **رویکردهای عملی به اسطوره‌شناسی**. تهران: سروش.
- هال، جیمز. (۱۳۹۲). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**. تهران: فرهنگ معاصر.
- یوسفی، فریده. (۱۳۸۰). **فرهنگ و آداب و رسوم سوادکوه**. ساری: شلفین.
- یوسفی‌نیا، علی‌اصغر. (۱۳۸۶)، درخت پرستی و درختان مقدس. **اباختر**. شماره ۱۳ و ۱۴، ص ۹-۲۰.
- یونسی، میر ودود. (۱۳۴۳). محراب یا مهراب. **زبان و ادب فارسی**، شماره ۷۲، ص ۴۵۰-۴۲۳.

- Irwin, Robert. (2004). **The Arabian Nights: A Companion (Tauris Parke Paperbacks)**. Tauris: Parke Paperbacks.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/02/06
Accepted: 2024/04/30

Semantic Analysis and Visual Representation of the Motif of Cedar in the Decorations of Religious Buildings in Mazandaran during the Qajar Era

Marjaneh Naderi Gorzoddini* **Nahid Jafari Dehkordi****

Abstract

Decoration in Iranian-Islamic architecture talks about the emergence of beliefs and ideals that have been localized and embodied in the body of buildings. Maknoon's thoughts in these arrays reflect the concepts and beliefs of the spirit of the times. The presence of all kinds of motifs in architecture represents eternal ideas in a conceptual field that have emerged through symbolic motifs. Among the multitude of motifs, plant motifs have played a major role in the decorations of Iranian Islamic architecture. The cypress pattern is one of the ancient symbols that has always been manifested in various forms in the buildings of Iran from the ancient times to the Islamic era. Due to the rich content of this motif in the native architecture of Mazandaran, many and original examples of it can be seen on the structure of buildings, which indicates the valuable position of this symbol among the people of the region. The current research has been carried out with the aim of discovering the hidden and semantic layers of the role of cedar in the architecture of Mazandaran during the Qajar era, and it analyzes 18 Qajar buildings of this region with a developmental excavation based on a qualitative method and a descriptive-analytical approach. The authors are trying to answer this question by using documentary and field studies, what are the hidden and semantic layers of the role of cedar in the architectural decorations of Mazandaran during the Qajar period? The findings show that the mental motifs of the cypress pattern originated from mythological narratives, ritual beliefs and religious beliefs of the people of the region, and in combination with motifs such as animal, vegetable, geometric, asemani and calligraphy, according to the use of Qajar buildings in Mazandaran, have been expressed in the form of concepts such as fertility, blessing, immortality, freedom, uprightness and rebirth, and artists have used the symbolic aspects of this motif. Furthermore, the conscious selection of other motifs in combination with it has made a wonderful combination of pictorial codes and exemplary images objectified by using various techniques.

Keywords: Qajar era, Mazandaran, Symbols, Decorations of religious buildings, Cypress motifs

* Faculty Member. Department of Art, Technical and Vocational University (TVU), Tehran, Iran.
naderi.marjan43@yahoo.com

** Ph.D. of Art Research Faculty of Advanced Studies in Arts and Entrepreneurship. Art university of Isfahan. Isfahan Iran.
Jafari.nahid20@gmail.com