سومین همایش ملی
نقش خراسان در شکوفایی هنر و معماری ایرانی اسلامی

تجلیِ نقش «گل و گلدان» در کاشی‌کاری حرم مقدس رضوی

سحر چنگیز

استادیار گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

چکیده

در طراحیِ سنتیِ ایران‌زمین، تنوع بسیاری از نقوشِ تزیینی وجود دارد که بُن‌مایه‌ی اصیلِ آن‌ها بر مبنای تزیینِ صرف نبوده و پیشینه‌ی غنی‌ای از گذشتگان را بر خود حمل می‌کنند. یکی از این نقوش، نقشِ «گلدانی» یا «گل و گلدان» است که جلوه‌ی آن را می‌توان به‌صورت متنوع در میان انواعِ هنرهای سنتی ایران ملاحظه کرد. از قالب‌هایی که محملی بر بروزِ این نقش بوده‌اند می‌توان به طراحیِ فرش و تزییناتِ وابسته به معماری (گچ‌بری، کاشی‌کاری و...) اشاره کرد. این نقش که -در جایگاهِ یک الگویِ اصلی- با قالبِ کاشی، بر بدنه‌ی بناهای اسلامی متجلی شده است، با نگاهی سطحی، تصویری جز یک گلدان با شاخه‌های گیاهی نیست، اما با تحلیل عمیق‌تر می‌توان به بن‌مایه‌های اصلی آن، که ریشه در نمادهای پیشا اسلامی دارد نائل شد. این پژوهش پس از تحلیلِ اجزای اصلیِ نقش گلدانی به سه جزء «آب، گلدان، گیاه» دست‌یافت که هماهنگی زیادی با حضورِ همین عناصر در آثار باقیمانده‌ی پیشا اسلامی پیدا کرد. همچنین در این تحقیق، نقشِ تکرارشونده‌ی دو برگ در دو طرفِ یک گل به عنوانی الگویی باستانی مورد واکاوی قرار گرفت.

واژگان کلیدی

نقش گل و گلدان،کاشیکاری‌اسلامی، نمادشناسی «جام-آب-گیاه»، کاشی‌کاری حرم رضوی

۱- مقدمه

در دسته‌بندی نقوشِ فرشِ ایران نقش گل و گلدان یکی از نقوشِ پرکاربرد و متنوعی است که کارشناسان برای تقسیم‌بندیِ آن شاخص‌هایی را در نظر گرفته و در میانِ سایرِ نقوشِ فرش به بررسی آن (هرچند بسیار اندک) پرداخته‌اند؛ اما در میانِ تزییناتِ معماری -جز اینکه آن را بتوان ذیلِ نقوشِ گیاهی قرار داد- دسته‌بندیِ خاصی صورت نگرفته و بر این اساس نام‌گذاری برای انواعِ آن، دشوار است. کاشی‌کاری از گونه‌های مهمِ هنرِ اسلامی است که در ایرانِ سه دوره‌ی تیموری، صفوی و قاجار در بناهای مهم و به‌ویژه مقدس، به یکی از اجزای اصلیِ تزییناتِ معماری اسلامی تبدیل شد. در این میان، کاشی‌کاریِ حرمِ مقدسِ امام رضا (ع) در مشهد ازجمله‌ی این بناهاست که فضایی برای خلقِ «نقوش گلدانی» ایجاد کرده است. با بررسی و مداقه‌ی بیشتر روی این الگوی تزیینی می‌توان به مفاهیمِ نهفته‌ی آن -که به دلیل عدمِ توجه، در حد و اندازه‌ی یک نقشِ تزیینیِ صرف باقی‌مانده- پی برد. در این پژوهش به بررسی رموزِ نهفته و نمادشناسیِ این نقش در این مکانِ مقدس پرداخته می‌شود.

۲- کاشی‌کاریِ حرم مطهر رضوی

یکی از نمونه‌های بارزِ این اماکن مقدس در ایران، حرم مطهر امام رضا (ع) می‌باشد، مجموعه‌ای عظیم از بناهای کهن و جدید که در اطراف مدفن ایشان طی دوازده سده گسترش‌یافته است. این مجموعه را باید گنجینه‌ای بزرگ از هنر اسلامی و تاریخ مجسم معماری اسلامی ایرانی دانست. در میان انبوه آثار هنریِ آن، تزییناتِ وابسته به معماری و به‌ویژه هنر سنتیِ کاشی‌کاری از جایگاه والایی برخوردار است. عالی‌ترین نمونه‌های کاشی‌کاری اسلامی دوره‌های مختلف، در مجموعه‌ی حرم موجود است. سیر تاریخی این هنر را می‌توان از کاشی‌های اطرافِ مدفنِ مقدس و مسجد گوهرشاد -که معرف کاشی‌کاری دوره‌ی تیموری است- آغاز کرد و به کاشی‌های دوره‌ی صفوی، کاشی‌های دوره‌ی قاجار و کاشی‌های بعد از انقلاب اسلامی رساند. نقوش و تزیینات موجود در کاشی‌کاری‌ها را می‌توان در سه‌طبقه بندیِ کلیِ نقوش گیاهی (گیاهی-جانوری)، هندسی (هندسی-گیاهی) و کتیبه‌ای قرارداد.

۳- نقوش «گل و گلدان» در کاشی‌های حرم مطهر رضوی

نقشِ گلدانی از مهم‌ترین نقوشِ به‌کاررفته در کاشی‌کاری اسلامی است که در حرم مطهر نیز در جایگاه یکی از نقوشِ پرکاربرد در میانِ نقوشِ گیاهی، ظاهرشده است. این نقش عمدتاً در کادرهایی عمودی طراحی‌شده و فضای دیوار را از پایین به بالا متصل کرده است. در ترسیمِ نقشِ گل و گلدان، عمدتاً یک کوزه یا جام طراحی‌شده که در برخی نمونه‌ها به‌جای آن، فرمی از تُرنج یا شمسه‌ی کوچک استفاده‌شده است. در فضایِ بیرونی مسجد گوهرشاد، گردشِ ختایی‌ها و گل‌های کوچک در پیچاپیچِ چرخشِ اسلیمی‌ها که از دلِ کوزه و ترنج‌های گلدانی بیرون جسته‌اند، چشم‌نوازی می‌کند. طرح‌های گلدانی عمدتاً در سطوح پایینیِ دیوارها اجراشده و ترکیبات زیبایی در آرایشِ فضا ایجاد نموده‌اند. در تصویر ۱ یکی از این نوع طرح‌ها، دربخشِ ورودی ایوان شمالیِ مسجد گوهرشاد قابل‌تشخیص است. همچنین این نقش در دوره‌ی صفویه در فضاهای بیرونی و به‌ویژه در فضاهای داخلیِ «گنبد الله وردی‌خان»[۱] نقش بسته است. در برخی از نمونه‌ها، دو طرفِ نقش گلدانی، عمدتاً نقشِ دو پرنده یا دو جانور که اغلب نقشی از سرِ اژدها است، خودنمایی می‌کند (تصویر ۲). در تصویر ۳ سه ترنجِ سوار برهم -که از ترکیبِ اسلیمی‌ها ایجادشده‌اند- دیده می‌شود که درزمینه‌ی اطراف، کاملاً به‌واسطه‌ی پرندگان، اسلیمی‌های کوچک و گل و برگ‌های ختایی پوشیده شده است. نوع طراحیِ ترنج‌ها[۲] به‌گونه‌ای است که در نگاهی، تداعی فرمِ گلدان می‌کند. «از ترکیبِ این ترنج‌ها برای تزیین صفحاتِ آغازین قرآن‌ها نیز استفاده می‌کرده‌اند» (مجردتاکستانی، ۱۳۷۲: ۱۷۹). در تصویر ۴ نمونه‌ی حجمی و برجسته‌ی گلدان از دوره‌ی صفویان دیده می‌شود که شیارهای تزیینی به‌صورت گیاهی بیرون رونده از درونِ گلدان به بالا در حال حرکت است و گوشه‌ای از ایوان را به گوشه‌ی مجاورش و گلدانی دیگر پیوند می‌دهد.

---

[۱] یکی از وزرای دوران صفویه در ایران.

[۲] اردشیر تاکستانی از این ترنج‌ها بانام شمسه‌ی کوچک یاد می‌کند (مجردتاکستانی، ۱۳۷۲: ۱۷۹).

تصویر ۱ ورودی ایوان شمالی، مسجد گوهرشاد

تصویر ۲ ترکیبِ نقش گلدانی و پرندگانِ ملازم، گنبدِ اللهوردی‌خان، دوره‌ی صفویه

تصویر ۳ ترکیبِ ۳ ترنج با نقش اسلیمی و پرندگان، گنبدِ اللهوردی‌خان، دوره‌ی صفویه

تصویر ۴ نقش گلدانیِ برجسته، حرم مطهر رضوی، دوره‌ی صفویه (نگارنده)

تصویر ۵ نقش گلدانی، ایوان جنوبیِ حرم مطهر رضوی، دوره‌ی قاجاریه (مرکز آفرینش‌های هنری آستان قدس)

در دوره‌ی قاجار عمده‌ی نقوش گلدانی به سبک طبیعت‌گرایانه‌ی غربی به اجرا درآمده و جزئیات و صورت‌های متنوعی از ساقه‌های ظریف و گل و برگ‌های گوناگون که از درون گلدان‌های پیچ‌وخم‌دارِ غربی سر بیرون آورده‌اند دیده می‌شود. این نقوشِ واقع‌گرا با رنگ‌های گرم و درخشان به اجرا درآمده‌اند. نوعِ گل‌های طراحی‌شده در این دوره معروف به «گل فرنگ» است که عمدتاً گلِ رُز ی را به نمایش می‌گذارند. به گفته‌ی برخی محققان، این نقش از ۱۵۰ سال پیش بر روی طرح و نقش‌های فرش و کاشی‌های ایران ظاهر شدند و اوج استفاده از آن به دوره‌ی ناصرالدین‌شاه قاجار مربوط می‌شود. این نقش در قالب نقش گل و گلدانی در قالی و کاشی‌های اسلامی به‌کرات ظاهرشده است (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۴) (تصویر ۵).

۴- تحلیلِ نمادینِ نقش «گل‌و گلدان»

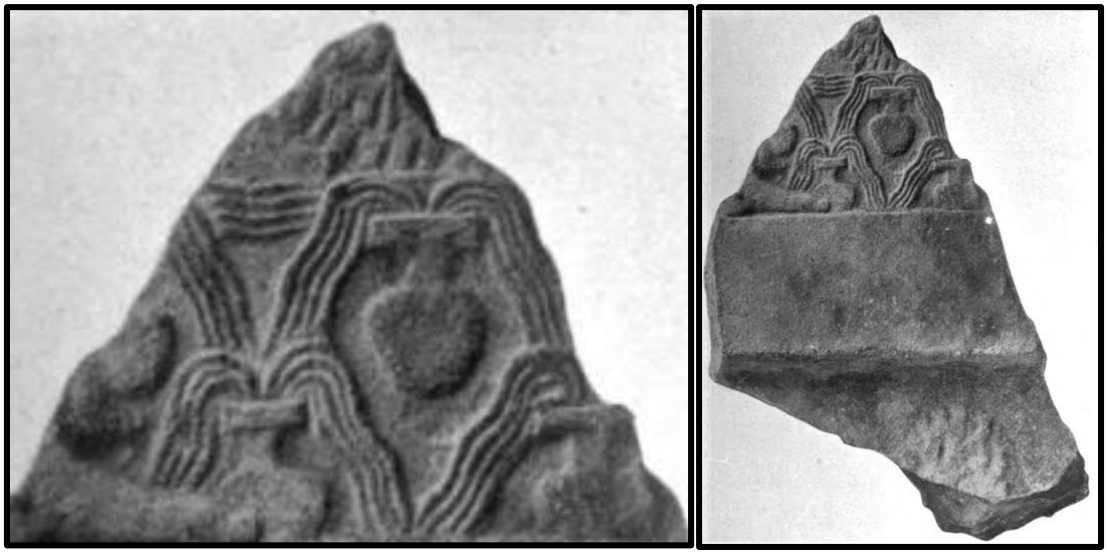
ازآنجایی‌که ریشه‌های نمادینِ این نقش به شکلِ تخصصی بحث و بسط نشده و نقش گلدانی صرفاً یک نقشِ تزیینی معرفی‌شده است، در این پژوهش به ریشه‌های معنایی آن پرداخته می‌شود. با تحلیل عناصر اصلیِ به‌کاررفته در یک نقشِ گل و گلدان می‌توان

به رمزگانِ ترکیبیِ «گلدان-گیاه» رسید و با جستجو در آثارِ هنر ایران به الگوهای تصویری در دوران باستان نائل شد. در میانِ نمونه‌های تصویری و اَسنادیِ پیش از اسلامِ ایران، نقشِ تصویریِ «جام» یکی از الگوهای تصویریِ تکرارشونده است که عمدتاً از درونِ آن، آب‌هایِ رونده و درخت و گل به بیرون هدایت‌شده‌اند. براین اساس در کنار رمزگانِ ترکیبیِ «گلدان-گیاه» می‌توان رمزگانِ «آب» را نیز قرارداد و با الگوی جدیدِ «جام-آب-گیاه» بحث تحلیل نمادینِ نقش گلدانی را به‌پیش راند. پس لازم است در اینجا به تحلیلِ نمادینِ هر یک از این ترکیبِ رمزی پرداخت تا بتوان ارتباط معنایی آن‌ها را با نقش موردبحث دریافت.

۵- ۵-۱ مفهومِ نمادینِ «جام»

وقتی ریشه‌ی رمزگانِ «جام-آب-گیاه» در دوره‌های باستانی پیگیری می‌شود به الگوهای تکرارشونده در هنر بین‌النهرین به‌ویژه پس از دوران حکمرانی گودِآ می‌رسد. یکی از این نمونه‌ها پیکره‌ی حجمی از گودِآ با جامی در دست است که آب‌های فوار از آن به پایین فرومی‌ریزد (تصویر ۶)، این الگو روی مُهرهای به‌جامانده از این دوران نیز دیده می‌شود. ازآنجایی‌که برخی مورخین و پژوهشگران، خاستگاه اولیه‌ی تاریخی و جغرافیاییِ تمدن بین‌النهرین و بل اخص سومر را «ایران» به‌ویژه بخشِ شمالی فلات ایران و سرزمین گیلان امروزی (هدایتی‌فرد، ۱۳۸۳: ۶۱۱-۶۲۰) تشخیص داده‌اند، می‌توان با استفاده از فنِ تأویل، الگوی «جام-آب-گیاه» را به یکی از خاستگاه‌های اولیه‌ی آن یعنی بین‌النهرین رساند (تصویر ۷).

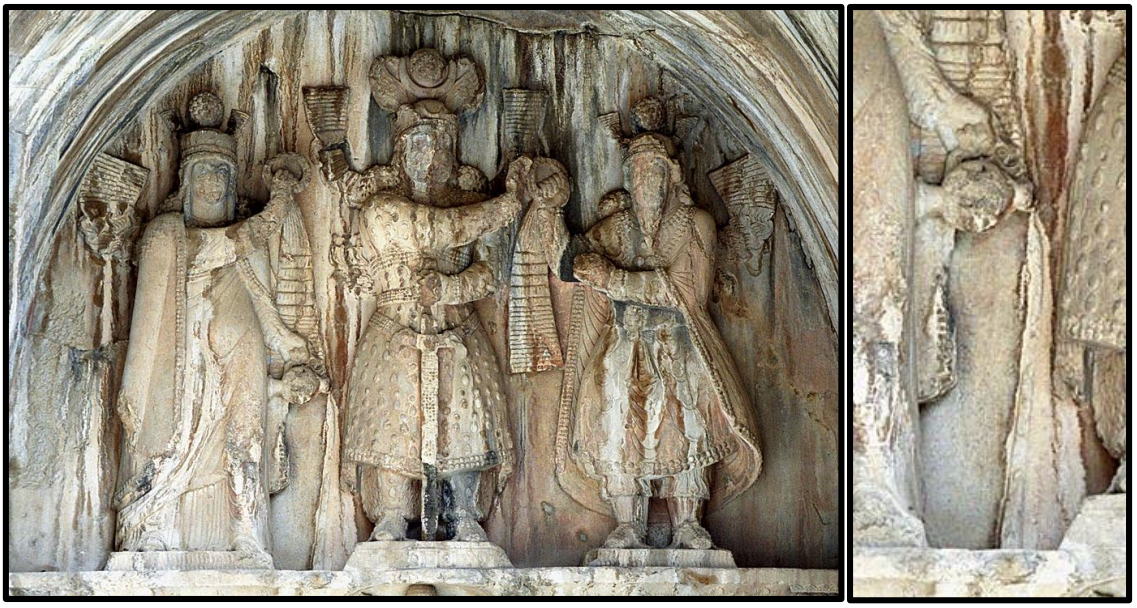
تصویر ۶ پیکره‌ی گودا و جامِ فوارِ آب، بین‌النهرین



تصویر ۷: بخشی از نقش برجسته‌ای با گلدان‌های آبِ فوار (Brit. Mus. No. ۹۵۴۷۷)

می‌توان از تشبیهِ نمادینِ رنه گنون استفاده کرد: آنجا که گل را به جام و گلدان تشبیه کرده و می‌گوید «کاسه‌ی گل همانند جامی، حفره‌ی درون‌سلولی گیاه را تداعی می‌کند» (گنون، ۱۹۹۵: ۵۴) و این تطبیق را معکوس کرده و گلدان را همانند گلی بدانیم که محملی است برای بروز و تجلیِ حیات. این جلوه‌گری، شباهت بسیاری با گل نیلوفر آبی دارد که از گذشته یکی از نقوش پرکاربرد در هنر ایران بوده است. در حقیقت این گل یکی از «گل‌های نمادین در شرق است که ویژگی خاص آن گل دادن بر روی سطح آب می‌باشد»(همان). در جام‌های سه‌بعدی حسنلو با نقش ترنجی در کفِ بیرونیِ ظرف که همان نقش نیلوفر آبی است و نقش گیاهی و درخت زندگی رو ظرف به همراه نگاهبانانِ ملازم درخت، می‌تواند نمایشی از نقش گلدانیِ باستان باشد. ناهید رب الّنوع بزم بود و نشانه‌ی اصلی‌اش کوزه بود و اجباراً جایگاهش بروی ساغرِ مِی هم بود، پس به همین مناسبت، تعدادی از ساغرهای نقره‌ی ساسانی او را در حالات مختلف نشان می‌دهند (سودآور، ۱۳۸۳: ۶۳) (تصویر ۹). در طاق‌بستان نیز حضورِ ناهید با کوزه‌ی آب در کنار خسرو و قرارگیری صحنه‌ی غار در برابر برکه‌ی آب، تأکید مضاعف است بر اهمیت آبان و نمادهایش در آیین پادشاهی ساسانیان (همان: ۶۵).

تصویر ۸ ناهید با نیلوفری در یک دست و کوزه‌ی آب در دستی دیگر (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۷۶).



تصویر ۹ خسرو دوم به همراه اهورامزدا و آناهیتا (همراه با کوزه‌ی آب)، دوره‌ی ساسانی، طاق‌بستان.

۶- ۵-۲ مفهومِ نمادینِ «آب»

آب در تمام ادیان، مقدس شمرده می‌شود و منبع کل عالم است.)الیاده، ۱۳۸۹: ۲۳۰). آب از قدیم در ایران همانند جهان‌بینی کهن سومری، ماده‌ی اصلی و سرچشمه‌ی تمام موجودات تلقی شده و عقاید مبتنی بر نقش آفرینندگی آب در نظام جهان بوده است (یاحقی، ۱۳۶۹: ۹۶). اساساً کار ویژه‌ی آب در تمام مذاهب، یکسان بوده و آن، از هم پاشیدن، شستنِ گناهان، تطهیر و تجدید حیات است (الیاده، همان: ۲۰۸). در هندوئیسم، آب عامل ظهور حیات است (بلخاری، ۱۳۸۴: ۲۶) و آفرینشِ کیهان از آب، محملی بر رویشِ درختِ کیهانی- که از درونِ ناف نارایانه[۳] بیرون آمده- است که در برخی روایات، گلِ لوتوس، جایگزینِ درخت شده و برهما در میانِ آن ولادت یافته است (الیاده، همان: ۱۹۱). مرکزِ ناف، دهان، گلو، حلزون و جام، محمل‌هایی برای ظهورِ درخت کیهانی و رستنی‌ها و خودِ هستی و کیهان هستند. در ایران نیز پیروان دین مِهر باور داشتند که مادرِ مهر (ناهید) در آب، بارورشده و زایش او را از میان غنچه‌ی نیلوفر، بازآفرینی کرده‌اند(مقدم، ۱۳۸۰: ۹۴-۹۵). براین اساس آب، دومین نمادِ وابسته به آیینِ مهر است (کاپله، ۱۳۸۱: ۴۵) و در دین زرتشتی برای آن، دو فرشته‌ی نگهبان وجود داشت (عبدالهیان، ۱۳۷۸: ۵۱-۵۲) که با گل نیلوفر نیز پیوند داشتند (بلخاری، همان) و به نام‌های «اپم‌نپات[۴]» و دیگری آناهیتا یا ناهید با نام کامل «اردویسور اناهید[۵]» شناخته‌شده‌اند (عبدالهیان، همان).

۷- ۵-۳ مفهومِ نمادینِ «گیاه»

به دلیل پیوند مضامینِ گل و آب و گیاه و زن است که در آفرینشِ کیهان، خداوند هم‌زمان با عالم و از طریق سر برکشیدن گل لوتوسِ شناور بر آب، ظهور می‌کند مصداقِ این پدیداری (ظهور) در هستی، در مفاهیمِ هندو ایرانی، گیاه اعجاز آمیزِ «سوما[۶]» است (الیاده، همان: ۲۷۲) که در ایران، هوم سپید (همان درخت زندگی) نامیده می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۸۲: ۱۱۹). در ریگ‌ودا، سوما ماده‌ی سِکرآور است که گاهی چون چشمه یا جویباری نمود می‌یابد و همانند گیاهِ بهشتی و اغلب در سرچشمه‌ی آب‌های بهشتی به‌صورتِ گلدان با آبِ جاری بر روی جزیره‌ی اسرارآمیز یا کوه مقدس رشد می‌کرد (جیمز، ۱۹۶۶: ۲۶). همچنین در برخی متون،

---

[۳] Narayana
[۴] ApamNapat
[۵] ArdwisurAnahid
[۶] Soma

هردوی هوما و سوما درون ظرفی قرارگرفته و از آن سر برآورده و از منظر نماد شناسی، مایه‌ی زندگی، باروری و تجدید حیات‌اند، آنطورکه در رمزِ آب و رمزِ گیاهان وجود دارد. پس این دو گیاهِ مقدس، دارای ساختاری دوگانه‌اند که درآن‌واحد هم آبی و هم نباتی است و می‌توانند تداعی ترکیب «آب-درخت» باشند؛ یعنی نمادی بر رودِ جاوید (رودی که تجدید حیات می‌کند، احیا و نو می‌شود و در کنارِ درخت پشتیبان جاری است). همچنین منشأ سری هردوی آن‌ها در آسمان است، همچنان که ذات و جوهر عینی یا حداقل نمونه‌ی برترِ همه‌ی نوشیدنی‌های حیات‌بخش و موجبِ نامیرایی -هومه‌ی سپید، سومه، انگبین خدایان و...- در آسمان جای دارد. (الیاده، همان: ۲۷۲)

۸- ۵-۴ مفهومِ نمادینِ نقش «گل و گلدان» در دوره‌ی اسلامی

«زاده شدن انسان از زمین عقیده‌ای جهانی است. این احساس ژرف برون آمدن از زمین و زاده شدن از آن مانند باروری فرسوده ناشدنی زمین و زندگی بخشیدن به عناصر حیات همچون درخت، گل، سبزه و رود است» (الیاده، ۱۳۸۹:۱۶۲). در این راستا نقش گلدانی که گاهی مشابهِ آنچه در دورانِ باستان بر روی کوه یا فرمی مثلث‌گونه نقش می‌شد به شکل الگویی مشابه در دوران اسلامی تکرار می‌شود (تصاویر ۱۰ و ۱۱). می‌توان گفت این نقش از تمدن‌های گذشته الگویی مؤثر بوده و در سیر تکاملی خویش، فرایندی ۳ هزارساله دارد. از قدیمی‌ترین ترکیباتِ این نقش، ترکیبِ درخت سرو درونِ گلدان است که گلدان، نماد و مظهر زمین به‌عنوان مرکز ثقل بوده و سرو به صورتی نمادین درونِ آن نشانده شده است (دریایی، ۱۳۸۶: ۱۳۶). خود سرو نیز همان درخت زندگی است که در محور عالم واقع است و در نقش حلقه‌ی واسط، آسمان و زمین و جهان زیرین (دوزخ) را به هم پیوند می‌دهد که اصلی شرقی در بین‌النهرین و ایران باستان دارد (الیاده، همان: ۲۸۷). نمود بارز ترکیب سرو درونِ گلدان را می‌توان در تصویر ۱۰ که قابی از کاشی‌کاری مسجد جامع هرات در دوران تیموریان را به نمایش می‌گذارد، ملاحظه کرد.

تصویر ۱۰ نقش گلدانی در کاشی‌کاری مسجد جامع هرات، دوره‌ی تیموریان

تصویر ۱۱ نقش گلدانی در قسمتِ ورودی ایوانِ دوره‌ی صفوی، حرم مطهر

این طرح‌ها در فضای معماری دوره‌ی صفویه اکثراً در قسمت ورودی بناهای معماری کار می‌شده که می‌تواند نمادی بر پیوستِ «جنبه‌ای اسطوره‌ای از تکوینِ آدمی به تکوینِ هستی»(الیاده،۱۳۷۸: ۱۶۲) تلقی شود. (تصویر ۱۱) ترکیبِ درخت سرو در گلدان «مظهری از بی‌کرانگی و پایان‌ناپذیری به شمار می‌رفته» (دریایی،۱۳۸۶ : ۱۳۶) و در سراسر زمینه‌ی اثر -به‌ویژه در طرح‌های محرابیِ فرش و تزیینات ورودیِ مساجد- تأثیری ژرف در کل فضا ایجاد کرده است. پس همچنان که می‌توان از به‌کارگیری این نقش روی مُهرهای بین‌النهرین و ایلام و گلدان‌ها و پارچ‌های سیمین و زرین و حجاری‌های ساسانی یادکرد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۷۷)، حضور این نقش در دوره‌ی اسلامی، نمایانگر درختی است که از گلدان و به تعبیری جامِ «آب زندگی» سر برآورده و متناظر با درخت طوبی (درخت بهشتی در اسلام) است. به‌عبارت‌دیگر در دوره‌ی اسلامی از خدایانِ اساطیری و باستانیِ آب و پیکرهای انسانی‌شان فقط جام که تبدیل به گلدان شده، باقی‌مانده و آب‌های فوار تبدیل به نقوشِ اسلیمی و گل و برگ‌های ختایی شده‌اند. همچنین به نظر می‌رسد با توجه مبانی ذکرشده از نقش مهر و دو ملازمِ آن‌که با نامِ «مهر+بان» شناخته‌شده‌اند نقش الگوی ماهی‌درهم، ترکیب‌شده‌ای بدین‌صورت است: مهر در وسط -ایزدِ خورشید و با صورت نمادینِ شیر- و آناهیتا و اَپَم‌نپات -مظهری بر ایزدِ آب‌ها و فرزندِ آب‌ها با

صورتِ نمادینِ دو ماهی- در جایگاهِ دو ملازم مهر. در تصویر ۱۲ نمونه‌ی این نقش در ظرفی از دوره‌ی ساسانیان با همراهی شیری در وسط و دو ماهی -که به منقار دو پرنده گرفته‌شده‌اند- دیده می‌شود.

تصویر ۱۲ ظرفی از دوره‌ی ساسانیان با شیری در وسط و دو ماهی (نقش ماهی‌درهم)، موزه ارمیتاژ

حال این طرح در دوره‌ی اسلامی-با عناصر سه‌گانه‌ی خود- به دو شکل ظاهر شد: تغییرِ «چهره‌ی مهر به گلی معمولاً هشت‌پر» (حصوری، ۱۳۸۵: ۳۰) در وسط و تغییر «نقشمایه‌ی ماهی به گل و برگِ ختایی» (دانشگر، ۱۳۹۰: ۳۶۴) و در گونه‌ای دیگر، تغییر به فرمِ گلدان در وسط و دو همراه در اطراف (گاهی پرنده یا جانوری ترکیبی و یا همان دو ماهی). می‌توان گفت اساس طرح «ماهی‌درهم» یا «گل و برگ ختایی» از دینِ مهر و دو ماهی سرچشمه گرفته که در دوره‌ی اسلامی به علتِ مسائل فقهیِ ممنوعیتِ جانورنگاری، نقشِ ماهی به برگ تغییر کرد. درواقع در این دوران، نقش اصلیِ این الگو از بین رفت تا مبادا در نماز، سجده یا پرستش به آن نقش یا موجود -که عمدتاً روی فرش و کاشی‌کاری منقش می‌شد- تداعی شود (حصوری، ۱۳۸۵ :۴۳). گلِ هشت‌پرِ وسط این الگو که در دوره‌های تیموری و صفوی جلوه‌ی بیشتری یافت و بزرگ‌تر طراحی شد نیز، همان گل شاه‌عباسی (گل نیلوفرِ آیینِ مهر و زرتشتی یا نقشِ انار که نمادی از آناهیتا بود) است که در میانِ دو برگ خمیده‌ی ختایی، سر بیرون آورده است. نمونه‌ی بصری این مفاهیم در نقش گلدانیِ یکی از قطعاتِ کاشی‌کاری مسجد آقابزرگ در کاشان متعلق به دوره‌ی قاجاریه، با فرمِ اصلیِ دو ماهی در تصویر ۱۳ قابل‌مشاهده است.

تصویر ۱۳ نقش گلدان با نشانه‌های ماهی‌درهم، مسجد مدرسه‌ی آقابزرگ کاشان

۶- نتیجه‌گیری

باتوجه به اینکه هنرمندِ دوران اسلامی می‌توانست -به‌جای استفاده از فرم گلدان یا کوه یا..- از خودِ سطحِ زمین شروع به ترسیمِ شاخه‌های گیاهی کند (البته نمونه‌هایی ازاین‌دست وجود دارد) اما از یک فرمِ واسط برای اتصال زمین به آسمان استفاده کرده که به نظر می‌آید پله و واسطی برای وصل ایجاد کرده و این واسط، همان چیزی است که از دوره‌های باستان و در میان ادیانِ باستانی -که به گفته‌ی میرچا الیاده آن‌ها نیز قدسی بوده‌اند- برای نمایشِ تجلیِ آب و رویش استفاده می‌شده است. براین اساس نگارندگان برآنند که نقشِ گلدانیِ مورداستفاده در دوران اسلامی همان جامِ آب‌های فوار است که در دستِ خدایان و الهگانِ باستانی ایران بوده و طی مرورِ زمان بار مذهبی‌اش از یک دین به دین دیگر منتقل‌شده است. از زاویه‌ی دیگر همان‌طور که در هستی، خداوند را با تجلیاتِ طبیعی‌اش می‌توان شناخت و آن‌ها نمودی بر او هستند در هر هنر مقدسی نیز باید عناصرِ اولیه‌ی تجلی ذات اقدسیت در کنار هم حضورداشته باشند. این نظر را در ساختارِ معماریِ یک مسجد به‌عنوان یک فضای قدسی می‌توان مشاهده کرد و به بخش‌های ریزتر چون تزییناتِ معماری این فضای مقدس نیز رساند؛ و حتی از آن فراتر رفت و تمام هستی را در فرم یک گلدان یا یک جام دید چنانکه در یک گلدان، آب - رمزی بر اصل آفرینش - وجود دارد و زمانی که سرریز می‌شود نمودی بر دریا و آب‌های تمام جهان می‌گردد و دَری که گاهی بر بالای جام یا گلدان بوده نیز نمادی بر کوه و گنبد -رمزی بر مرکز عالم - است؛ بنابراین از خلاصه کردن،

جزئی شدن و رسیدن به ریشه و سرچشمه‌ی نقوش، می‌توان به رمزگان‌های «آب-گیاه-جام» رسید که در سیر تاریخی تمام ادیان جریان داشته و مهم‌ترین تفاوت و تغییرش در دوران اسلامی آنجاست که از شکل و ماهیتِ طبیعی‌اش تبدیل به فرم‌هایی با تزییناتِ پیچیده‌تر اسلیمی و ختایی‌ها می‌شود.

منابع و مآخذ

الیاده، میرچا. (۱۳۸۹). *رساله در تاریخ ادیان* (نسخه ۴). (ستاری، جلال، مترجم) تهران: سروش.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۴). تجلی لوتوس در آیین و هنر ایران و هند. *کتاب ماه هنر، ۸۳ -۸۴*, ۲۶-۳۴.

حصوری، علی. (۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنتی در ایران*. تهران: چشمه.

دانشگر، احمد. (۱۳۹۰). *فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه‌ی ایران)*. تهران: یادواره‌ی اسدی.

دریایی، نازیلا. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی در فرش دستباف ایران*. تهران: مرکز ملی فرش ایران.

ژوله، تورج. (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۳). *فره ایزدی در آئین پادشاهی ایران باستان*. تهران: نی.

عبدالهیان، مهناز. (۱۳۷۸). مفاهیم نمادهای مهروماه در سفالینه‌های پیش‌ازتاریخ. *فصلنامه هنر، ۲*, ۴۶-۶۳.

کاپله، محمد. (۱۳۸۱). *بررسی آثار فرهنگی-معنوی میتراییسم در منطقه لرستان*. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۲). *مقدمه‌ای بر هنر هند*. (ذکرگو، امیرحسین، مترجم) تهران: روزنه.

مجردتاکستانی، اردشیر. (۱۳۷۲). *شیوه‌ی تذهیب*. تهران: سروش.

مقدم، محمد. (۱۳۸۰). *جُستار درباره‌ی مهر و ناهید*. تهران: هیرمند.

مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). *تاریخ هنر ایران در دوره‌ی اسلامی: تزیینات معماری*. تهران: سمت.

هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. (بهزادی، رقیه، مترجم) تهران: فرهنگ معاصر.

هدایتی‌فرد، درخشان. (۱۳۸۳). سومریان و خاستگاه نخستین آنان. در مجموعه *مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی: هنر و باستان‌شناسی* (جلد ۱, ص. ۶۰۷-۶۲۹). تهران: بنیاد ایران‌شناسی.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

british museum., (۲۰۱۷),http://www.britishmuseum.org/

Gracq, G. (۱۹۸۹), L'OEuvres complètes .*Bibliothèque de la Pléiade*.۳۹۶-۳۲۷.

Guenon.rene (۱۹۹۵) .*Fundamental Symbols:The Universal Language of Sacred Science* . Martin.Lingnz & Moore.Alvin.JNR ,Quinta Essentia.

hermitage museum, ۲۰۱۷.

www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=en.

James, E., (۱۹۶۶), *The Tree of Life—Studies in the History of Religions* .Leiden: Brill.

Manifestation of "Flower and Vase" pattern in the tiling of the Razavi Holy Shrine

Abstract In the Iranian traditional design, there is a variety of decorative designs whose original foundation is not based on mere decorations and carries a rich history of the past. One of these designs is "Vase" or "Flower and Vase," whose manifestation can be seen in a variety of different types of traditional Iranian art. Of the molds, which have been the hallmark of this design, one can mention the design of carpets and decorations related to architecture (stucco, tiling, etc.). This design—as a main pattern—

embodied on the body of Islamic buildings in the form of a tile-shaped pattern is nothing but a picture of a vase with plant branches when looked superficially. However, with a deeper analysis one can achieve the main features of it which are rooted in pre-Islamic symbols. The research analyzed the main components of the vase design and achieved “Water, Vase, and Plant,” which greatly coincide with the presence of these elements in the pre-Islamic residual works. Also, the research analyzed the frequent design of the two leaves on both sides of the flower as an ancient pattern.

Keywords “Flower and Vase” design, “Cup-water-plant” symbols, Islamic tiling, Razavi Holy Shrine.