فصلنامه علمی ـ پژوهشی شیعه‌شناسی
صفحات ۸۷ تا ۱۱۶
سال یازدهم/ شماره ۴۳ / پاییز ۱۳۹۲

A Quarterly for Shi'ite Studies
Vol. 11 / No.3
Autumn 2013

بررسی دقیق خاستگاه نقوش سقانفارها در آموزه‌های تشیع

علی‌اصغر کلانتر/ دکتری مطالعات تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه شاهد تهران
عظمت‌السادات گرامیان/ کارشناس ارشد ارتباط تصویری

چکیده

بناهای مذهبی را می‌توان در دو گروه اصلی قرار داد و بررسی کرد. دستهٔ اول گروهی است که در آموزه‌های ادیان مختلف به‌طور صریح به ساخت آنها امر شده است. مساجد در اسلام از این گروه‌اند. دستهٔ دوم بناهایی است که همگام با به وجود آمدن نیازهای جدید و ایجاد تحول در زندگی پیروان، با ویژگی‌های مذهبی طراحی و ساخته شده‌اند. سقانفارهای مازندران از آن جمله‌اند. گرچه در اولین نگاه به نظر می‌رسد کاربری این بناها تنها برگزاری مراسم است، اما با بررسی تصاویر و خاستگاه مضامین آنها در مذهب تشیع آشکار خواهد شد که کارکرد اصلی این بنا، آموزشی است. پژوهش پیش روی در پی بررسی دقیق و مستند ریشه‌های مذهبی تصاویر مزبور است. بدین ترتیب، هدف اصلی این مقاله پاسخ‌گویی به این سؤال اساسی است که نقوش مذهبی بدنهٔ سقانفارها در کدام‌یک از آیات قرآن و احادیث معصومین ریشه دارند. در این مقاله برای بررسی دقیق و تحلیلی داده‌های موجود، به‌طور هم‌زمان، جلوه‌های هنری و مذهبی نقوش بررسی شده‌اند. نتایج تحلیل‌ها نشان می‌دهد که هنرمندان تصویرگر، از طریق نسخه‌های داستانی مصور و نیز کتب تاریخی ـ مذهبی، آگاهی دقیقی از ریشه‌های مذهبی نقوش داشته‌اند و با به‌کارگیری هم‌زمان ویژگی‌های بومی و مذهبی، در مسیر ایدئال‌های مذهب تشیع گام برداشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: سقانفار، مازندران، هنر شیعی، تصویرگری عامیانه، سازهٔ چوبی.

تعریف مسئله

سقانفارها که تغییر کاربری‌یافتهٔ نفارهای چوبی مزارع‌اند، با نام‌های متفاوت و به تعداد پرشمار در بازهٔ زمانی کوتاهی از انتهای صفویه تا انتهای قاجاریه در بخش مرکزی مازندران ساخته شده‌اند. حجم بسیار گسترده و کیفیت مثال‌زدنی نقاشی‌های به‌کاررفته در تزیین این بنای صرفاً چوبی، این پرسش را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که کدام منشأ الهام‌بخش توانسته تا این حد در تولید مضامین و نقوش باارزش مؤثر باشد. بررسی مسئلهٔ این مقاله ـ خاستگاه و عوامل مؤثر بر آفرینش نقوش سقانفارها ـ نشان می‌دهد این نقاشی‌ها در آیات و احادیث و کتب تصویری متأثر از این دو منبع ریشه دارند. متغیرهای علّی این پژوهش، آموزه‌های مذهبی (شامل آیات و احادیث) و ساختار اجتماعیِ زمان ساخت آثار، و متغیرهای توصیفی آن، ویژگی‌های مذهبی نقوش هستند.

روش تحقیق

ضرورت انجام این پژوهش، تبارشناسی تأثیر اندیشه‌های تشیع بر مضامین تزیینات این بنای مذهبی، با توجه به آیات و احادیث و جایگاه آنهاست؛[1] چراکه تاکنون در این‌باره، تحقیق مرتبطی بدین صورت ارائه نشده است. فرضیهٔ پژوهش، تأثیر شکلی و محتوایی آیات و احادیث با تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم بر روی نقوش تزیینی سقانفارهاست. هدف پژوهش، دستیابی و ثبت این آیات و احادیث، و ارائهٔ مستند آنها با ارجاع دقیق می‌باشد. نتیجهٔ این پژوهش، رسیدن به ریشه‌های اصلی

۱. نگاه این پژوهش در بررسی عقاید شیعی، تفریق بین آرای مذاهب اسلامی یا نحله‌های مختلف تشیع نیست، بلکه به‌طور کلی و بدون درنظرگرفتن عقاید اختصاصی شیعیان، به روش‌های درزمانی و هم‌زمانی، نگاهی تبارشناسانه به نقوش و آثار موجود در جامعهٔ شیعیان منطقه دارد. بدین ترتیب، ریشه‌های مذهبی مؤثر در شکل‌گیری نقوش و آثار، ارزیابی می‌شوند (م).

اندیشه‌های قرآنی و حدیثی تأثیرگذار بر تزیینات سقانفارها و اثبات مستدل فرضیهٔ این تحقیق است. کاربرد دستاوردهای این پژوهش، در مطالعات بعدی پژوهشگرانی است که به‌طور ژرف‌تر، به رمزگشایی معانی و مضامینی خواهند پرداخت که هنرمندان خالق آثار در لایه‌های معنایی عمیق‌تر قصد بیان آنها را داشته‌اند. نوع پژوهش بر اساس هدف، کاربردی، و روش تحقیق استفاده‌شده بر اساس ماهیت، تاریخی ـ تحلیلی و مبتنی بر روش هم‌زمانی و درزمانی است. البته روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در این پژوهش، کیفی، و روش گردآوری اطلاعات، تلفیقی از روش‌های کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. برای این منظور از نویسه‌برداری و عکاسی، استفاده شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش، تمام سقانفارهای مازندران است که تصاویر آنها نزد میراث فرهنگی و گردشگری و صنایع دستی استان مازندران موجود بوده است. روش نمونه‌گیری، تصادفی طبقه‌بندی بوده است و تصاویر، از میان سی سازهٔ انتخاب شده‌اند.[۱] دسته‌بندی مورد استفاده در تحلیل این مقاله، بر اساس دسته‌بندی‌های مرسوم (ر.ک: رحیم زاده، ۱۳۸۲/ محمودی، ۱۳۸۷) انجام گرفته است تا وحدت رویه در مطالعات مرتبط با سقانفارها حفظ شود.

مقدمه

بررسی رابطهٔ میان آموزه‌های دینی و آفرینش‌های هنری پیروان هر آیین، موضوعی است که میدان وسیعی را برای پژوهش فراهم می‌سازد. آیین اسلام به‌طور کلی و مذهب تشیع به‌طور خاص، زایندهٔ آثار هنری انحصاری در حوزه معماری، همچون تکایا، حسینیه‌ها، برج‌های آرامگاهی، و سقاخانه‌هاست. مازندران به‌عنوان نخستین

۱. همهٔ این تصاویر را آقای سعید سلیمانی در اختیار پژوهشگر قرار داده‌اند که از ایشان سپاسگزارم. همچنین تلاش شده است از میان تصاویر مشابه و مرتبط، به نمونه‌های با کیفیت بهتر استناد شود (م).

مرکز شکل‌گیری حکومت شیعی در ایـران، سـابقه‌ای طـولانی در ارادت بـه خانـدان رسول خداﷺ دارد. تلفیق معماری بومی با نیازهای مذهبی مـردم ایـن خطـه، سـبب تغییر کاربری سازه‌های چوبی ساده‌ای به نام «نفار» شده و در زمانی کوتاه سازه‌ای نـو را با کاربری جدید با نام «سقانفار» یا «سقاتالار» پدید آورده است. این سـازه، عمومـاً در کنار مساجد به منظور عزاداری جوانان در سوگ «سـقای دشـت کـربلا» سـاخته می‌شود و نام آن نیز اشارتی به ایشان (حضـرت ابوالفضـلؑ) دارد: «ابوالفضـلی». در ابتدا «نفار»، پناهگاه چـوبی سـاده‌ای بـوده ـ و هسـت ـ کـه در مـزارع شـالی‌کـاری می‌ساخته‌اند تا مکانی خشک و خنک برای استراحت روزانـه، نگهـداری توشـه و نیـز نگهبانی شبانه از محصولات در برابر تهاجم حیوانات وحشی (خوک و گراز) باشد. این بنای چوبی به سبب عمق و شدت ارادهٔ ساکنان ایـن دیـار، بـا سـابقه‌ای نـه چنـدان طولانی، توانسته فرهنگ، آداب و نقوش تزیینی را با ارزشی مخـتص بـه خـود تولیـد نماید. این پژوهش مضامین نقوش و ارجاعـات کلمـات کوتـاه مجـاور آن را بررسـی می‌کند که بر دیواره‌های این بناهـا نقـش بسـته‌انـد تـا در سـایهٔ زیبـایی رنـگ‌هـای درخشان، بـر معنویـت فضـای حـاکم بـر آنهـا بیفزاینـد و حاضـران را بـه تفکـر در آموزه‌های دینی ترغیب کنند.

تشیع و ورود اندیشه‌های مذهبی به مازندران

با توجه به نقل‌های تاریخی، چنان به نظر می‌رسد که در اوایل ظهور اسلام و تصـرف ایران به‌دست اعراب سنی‌مذهب، مردم مازندران مدت‌ها این شـریعت را نپذیرفتـه، راه مخالفت می‌پیمودند. ستوده در کتاب خود بیان می‌کند که مردم آمل تـا پـیش از «داعی کبیر»، سنی‌مذهب و پیرو عقاید فرقهٔ «مالکی» بودند و «داعی کبیر» ایشـان را بـه مـذهب تشـیع درآورد. (سـتوده، ۱۳۷۵، ص۲۱) شـکل‌گیـری نخسـتین حکومـت شیعه‌مذهب رسمی ایران در مازندران، در سایهٔ حرکت خودجـوش مردمـی در سـال

۲۵۰ قمری و بیعت با حسن بن زید علوی کانونی امن را جهت تبلیغات مذهبی تشیع در منطقه ایجاد کرد. تشیع دوازده‌امامی، در سده‌های پنجم و ششم هجری با حرکتی آهسته و پیوسته در مناطق مرکزی مازندران، حد فاصل میان آمل تا استرآباد، گسترش یافت. نقش اصلی در گسترش این مذهب بر عهدهٔ علما و امرای امامی‌مذهب بود. شاهان باوندی مازندران با تکیه بر اندیشهٔ امامی و حمایت مردم و علما، حکومتی شیعی (دوازده‌امامی) در این ناحیه ایجاد کردند که یک قرن ادامه پیدا کرد. معلمی (۱۳۸۹، ص۱۱۷) معتقد است که استقامت باوندیه و پافشاری بر عقاید امامیه، اندیشهٔ اثنی‌عشری را به یک قدرت سیاسی تأثیرگذار در ایران تبدیل کرد. بررسی‌های تاریخی نشانگر این نکته‌اند که عقاید مذهبی، به دو شیوه در هنر و معماری این دیار مؤثر واقع شده‌اند: اول، سبب ساخت آثاری گردیده‌اند که مستقیماً تشیع بدان‌ها توصیه کرده است؛ در حوزهٔ معماری، مساجد از آن جمله‌اند؛ دوم، الهام‌بخش آفرینش‌ها و تزیینات بوده که، در آثار مذهبی محض و غیرمذهبی، می‌توانسته محملی برای ارائهٔ اندیشه‌ها، آمال و آرزوهای مردم بومی باشد. سقانفارها در دستهٔ دوم قرار می‌گیرند. نکتهٔ مهم این است که در هر دو مورد زیبایی به بهترین شکل به توصیه آیات و احادیث، در نوع مثالی خود ارائه شده است.[۱] کتیبه‌ها و نوشته‌های تاریخی سقانفارها و نیز اسناد کتبی موجود، حکایت از آن دارد که سیر کلی آفرینش این آثار فرهنگی، در دستان مردمان بومی خیّر و نیک‌اندیش بوده است. ایشان در جریان حراست از آرمان‌های بلند خویش، هزینه‌ها و مشقّات فراوانی را تحمل کرده‌اند و به یاری هنرمندان بومی ـ که اسامی آنان در لابه‌لای تزیینات آمده است ـ نام نیکی از خود بر جای گذاشته‌اند.

۱. حضرت محمدﷺ: «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد و خوش دارد که اثر نعمت خود را در بنده‌اش ببیند». (مجلسی، ج ۱۰، ص۹۲، ح ۱)

سقانفار، سازه‌ای چوبی است که دو طبقه دارد. همواره این بنا چهارگوش است و ستون‌های طبقهٔ همکف یا «زیر تخت»، پایه‌های قرارگیری طبقهٔ اول هستند. فضای زیرین، فاقد دیوار است و از آن به‌عنوان انبار نگهداری ابزار و وسایل استفاده می‌شود. افزون بر ریخت و سبک خاص معماری، وجود انبوهی از طرح‌ها و خط‌ها و نقش‌ها با موضوعات و مضامین متنوع به‌کاررفته در آن، برای هر بیننده‌ای، جذاب و جالب است. بررسی‌های میدانی و کتابخانه‌ای مؤلف نشان می‌دهد، پیشینهٔ تاریخی ساخت این بناها به اواخر دورهٔ صفویه و ابتدای دورهٔ قاجار بازمی‌گردد و پیش از آن، نمونه‌ای از آنها بر جای نمانده است. این مطلب را می‌توان از نوشته‌های روی این بناها که تاریخ ساخت در آنها ذکر شده است، دریافت. اوج و افول ساخت این بناها نیز در دورهٔ قاجار است و پس از آن، نمونهٔ پرکاری که بتوان آن را از نمونه‌های شاخص به‌شمار آورد به چشم نمی‌خورد.

سقانفارها با بار فرهنگی بسیار غنی و بهره‌گیری از پشتوانهٔ سنت‌ها و آداب و باورهای اسلامی و شیعی مردم مازندران، روایتگر ایمان و دل‌سپاری جامعهٔ کشاورزی شیعه‌مذهب به سالار شهیدان، امام حسین﵇ و برادر دلاورشان هستند. آنچه این بنا را جزو نادرترین بناهای مذهبی قرار داده، ترکیب چند هنر معماری، نقاشی و خطاطی در آن است که در کل، شکل بدیع و منسجمی را پدید آورده است. این نقوش مذهبی، نگاره‌هایی از عشق به شهادت در مذهب شیعه و تقریباً همانند پرده‌های تعزیه و شبیه‌خوانی هستند. این هنرمندان بی‌ادعا، فارغ از قید هر سبک و مکتب، شفاف‌ترین و تمیزترین رنگ‌ها را برای برگزیدگان راه خدا می‌پسندند؛ و در مقابل، رنگ‌های سرخ و کدر را برای کافران و اشقیا انتخاب می‌کنند. این رنگ‌ها، و طرح‌ها و نقش‌های پرمعنا، همراه با صفای هنرمندان، هریک در جای خود، به این اماکن ـ که مستقیماً تحت تأثیر آیین تشیع‌اند ـ حرمت و قداستی خاص می‌بخشند (عناصری، ۱۳۸۳، ص۱۳۹-۱۴۰)

مضامین تصویری سقانفار

مضامین، رنگ‌ها و تصاویر، به فضای این اماکن، تقدس و روحانیتی خاص بخشیده‌اند. گرچه این بناهای تاریخی و مذهبی در سرتاسر مناطق بومی و روستایی مازندران پراکنده‌اند، تقریباً نقش‌مایه‌ها و مضامین مشترکی دارند. اغلب بناهایی که به‌لحاظ مکانی و زمانی به یکدیگر نزدیک‌اند، نقوش مشترکی دارند. در یک دسته‌بندی موضوعی، نقش‌مایه‌ها در دو گروه مذهبی و غیرمذهبی جای می‌گیرند. نقوش غیرمذهبی بسیار متنوع‌اند. نقوش اسطوره‌ای و حماسی چون نبرد رستم و دیو، و ضحاک ماردوش، داستان‌ها و موجودات کهن، خارق‌العاده یا فراطبیعی از آن جمله‌اند. در این میان، روابط بینامتنی میان نقوش و متون کهن ادبی و حماسی، مانند شاهنامهٔ فردوسی، کلیله و دمنه، قابوسنامه، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، و شیرین و فرهاد، به وضوح دیده می‌شوند. (برای مطالعهٔ بیشتر، ر.ک: رحیم‌زاده، ۱۳۸۲، ص۱۵۱-۲۶۳)[۱] موضوع این مقاله، مضامین و نقوش مذهبی است.

مضامین و نقوش مذهبی در سقانفارها

هنر تمثال‌پردازی و شمایل‌نگاری به مفهوم عام آن، در بین همهٔ ادیان رایج بوده است. از حضور این هنر در ابتدای ظهور اسلام، به دلیل تعابیر و قرائت‌های زمانمند و گاه جهت‌دار خلفای اموی و عباسی، نمونه‌های چندانی از این هنر در زندگی عموم مردم در دست نیست؛[۲] اما پس از چند سده، هنر شمایل‌نگاری و تمثال‌پردازی نیز در بین هنرهای اسلامی رواج یافت. این رویه، در سایهٔ نمادپردازی مذهبی صورت

۱. نقوش مطرح‌شده، عناوین سرفصل‌های کتاب رحیم‌زاده می‌باشند که در صفحات مزبور ارائه شده‌اند. (م)

۲. البته نمونه‌هایی از تصویرگری‌هایی با مضامین غیرشرعی از کاخ‌های عباسی به‌دست آمده است؛ هرچند ایشان در ظاهر، برای موجه جلوه دادن خود، با تصویرسازی مخالفت می‌کردند. (م)

اتفاق افتاد و ما به‌علت امکانات بالقوهٔ نهفته در اندیشه‌ها و وقایع مذهبی تشیع، نمونه‌های بیشتری را در این گستره شاهدیم. این شیوه، به‌ویژه در میان هنرپردازی‌های عامیانه، از اقبال بیشتری برخوردار بوده است. پرده‌خوانی و شاهنامه‌خوانی، دو عامل مهم رشد این شیوهٔ هنری بوده‌اند. تمثال‌پردازی از چهرهٔ افراد مقدس و معصومین، به‌ویژه حضرت علی﵇ و امام حسین﵇، همچنین حضرت عباس﵇، یا علی‌اکبر و علی‌اصغر﵉، از سنت‌های رایج هنر نقاشی عصر خود نیز بی‌بهره نبوده است. نقوش مذهبی سقانفارها، مربوط به خاندان پیامبر اسلامﷺ، حادثهٔ کربلا، جهان آخرت و پاداش و مکافات اعمال آدمی، و فرشتگان مأمور باروری، حاصلخیزی و بارش باران است. در این میان، بسیاری از نقوش به خوشنویسی و اشعاری دربارهٔ عاشورا اختصاص می‌یابند. در یک دسته‌بندی بر اساس شخصیت افرادِ تصویرشده و در چهارچوب «موقعیت»، می‌توان این نقوش را در گروه‌های زیر قرار داد:

الف) نقوش مربوط به پیامبران، مانند حضرت محمدﷺ سوار بر بُراق، حضرت یونس﵇ در کام ماهی، و حضرت سلیمان﵇ نشسته بر تخت، در حالی‌که انبوهی از حیوانات و پرندگان و دیوها در خدمت ایشان هستند.

ب) نقوش مربوط به امامان معصوم، مانند تصاویر حضرت علی﵇، امام حسن﵇، امام حسین﵇ و حضرت سجاد﵇. بخش عظیمی از نقوش امامان، مربوط به «تصاویر خاندان پیامبر اسلامﷺ در پیوند با حادثهٔ کربلا» و قهرمانان آن حماسهٔ عظیم، و بیشتر آنها در رابطه با حضرت ابوالفضل﵇ است.

دستهٔ دیگری از نقوش نیز شامل تزیینات تصویری حاصل از «خوشنویسی و کتیبه‌نگاری» است. تقسیم‌بندی استفاده‌شده در این پژوهش، مبتنی بر مضامین نقوش است تا امکان بررسی اندیشه‌های دینی در آثار آسان‌تر باشد. به این ترتیب، نقوش دینی موجود در سقانفارها را می‌توان به‌شکل زیر دسته‌بندی کرد:

۱. سرنوشت بندگان در روز قیامت

یکی از مضامینی که در تزیین سقانفارها بسیار استفاده شده، تصویرگری سرنوشت بندگان در روز حساب، با توجه به آیات و روایات است. اعتقاد به گذرابودن زندگی این جهانی و نزدیک بودن مرگ و تأکید بر یادآوری زندگی پس از مرگ موجب شده این اندیشه، یکی از مضامین محبوب و پرشمار در تصویرگری باشد. بررسی آیات و احادیث مرتبط با این موضوع، دستاوردهای متعددی را به‌دنبال داشت؛ از جمله، حضرت محمدﷺ در احادیث متعددی می‌فرمایند: «مرگ را فراوان یاد کنید؛ زیرا هیچ بنده‌ای آن را بسیار یاد نکرد، مگر اینکه خداوند دلش را زنده گردانید و مردن را بر او آسان ساخت»؛ (متقی، ۱۴۲۲، ش۴۲۱۰۵) و «کسی که چشم به راه مرگ باشد، در کارهای نیک بکوشد»؛ (مجلسی، ج۷۷، ص۱۷۱، ح۷) و «زیرک‌ترین شما کسی است که بیشتر از دیگران به یاد مرگ باشد و دور اندیش‌ترین شما آماده‌ترینتان برای آن است». (دیلمی، ۱۳۶۶، ص۳۳۳) همچنین امام صادقؑ می‌فرمایند: «یاد مرگ، خواهش‌های نفس را می‌میراند؛ رویشگاه‌های غفلت را ریشه‌کن می‌کند؛ دل را با وعده‌های خدا نیرو می‌بخشد؛ طبع را نازک می‌سازد؛ پرچم‌های هوس را درهم می‌شکند؛ آتش حرص را خاموش می‌سازد و دنیا را در نظر کوچک می‌کند». (مجلسی، ج۶، ص۱۳۳، ح۳۲) آن حضرت، همچنین می‌فرمایند: «مرگ را فراوان یاد کنید؛ زیرا هیچ انسانی مرگ را بسیار یاد نکرد، مگر این که به دنیا بی‌رغبت شد». (مجلسی، ج۸۲، ص۱۶۸، ح۳)

این تصاویر، از لحظهٔ مرگ تا ورود به بهشت و جهنم، و بهره‌مندی از نعمات و عذاب‌های منتج از اعمال دنیوی بندگان را شامل می‌شود. لحظهٔ حضور «نکیر» و «منکر» بر جنازهٔ مردگان، لحظهٔ مشاهدهٔ پروندهٔ اعمال، انسان‌های گنهکار در جهنم در حالی‌که به‌وسیلهٔ فرشتگان عذاب به محل عذاب برده می‌شوند، اشخاص بهشتی و فرشتگانی که عمل پذیرایی از نیکوکاران یا عقاب بدکاران را بر عهده دارند، و نیز

چهره‌هایی از ایشان به‌مثابه نمونه‌هایی از زیبایی الهی، برخی از تصویرگری‌های این دسته هستند. (تصاویر ۱-۴) در تصویر شمارهٔ۱، شخصی گناهکار که نامهٔ اعمال خود را در دست دارد، دیده می‌شود. استفاده از رنگ‌های تیره و به‌کار بردن احساس در چهره، بر اثرگذاری نقاشی افزوده است. دلالت نوشتاری کنار تصویر، از ویژگی‌های نقاشی‌های سقانفارهاست که در این نمونه نیز دیده می‌شود. در تصویر شمارهٔ۲ نیز حضور ملائکهٔ عذاب بر بالین مرده‌ای کفن پوش ـ در حالی‌که ابزارهای عقوبت را در دست دارند ـ به‌چشم می‌خورد. کاربرد ابزارهای رایج زمان نقاشی در دست فرشتگان، از نکات جالب این تصویر است. تصویر شمارهٔ۳، صف کافران را به نمایش گذاشته است. در این تصویر، هنرمند با به‌کار بردن نوشتار در کنار تصویر، برای درک بهتر موقعیت توسط مخاطب، گامی به جلو برداشته است. تصویر شمارهٔ۴، سیمای شخصی بهشتی را به تصویر می‌کشد که در میان درختان سرسبز و بارور بهشتی در آرامشی اثیری به سر می‌برد.

تصویر۱. مشاهدهٔ پرونده اعمال گنهکار

تصویر۲. نکیر و منکر

تصویر۳. گناهکاران در حال انتقال به جهنم

تصویر۴. شخص بهشتی

۲. نقوش امامان و پیامبران

داستان زندگی شخصیت‌های دینی و مذهبی، از مضامین مورد علاقهٔ هنرمندان تصویرگرِ جوامع مذهبی بوده است. به همین دلیل، شاهد حضور تصاویر متنوع و متعددی از پیامبران و امامان﵇ بر بدنهٔ سقانفارها هستیم. شیوهٔ تصویرپردازی‌ها، همانند دیگر هنرهای عامیانه، به صورتی نمادین و متأثر از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه بومی است. این شخصیت‌ها، اغلب چهره‌ای یک‌سان با شخصیت‌های داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی دارند. زندگی امام حسین﵇ و حوادث شگفت‌انگیز روزهای عاشورا و تاسوعا، به‌لحاظ اهمیت فراوان در تاریخ تشیع، در بسیاری از هنرهای شیعی نمود یافته است. ردپای تأثیر این واقعهٔ بزرگ را می‌توان به‌طور فراوان در سقانفارها پیدا کرد. هنرمندان خواسته‌اند با ثبت لحظات این دو روز بزرگ، در سوگواری شیعیان شریک و از پاداش آن بهره‌مند شوند. از بررسی اسناد مکتوب، نتایج زیر به‌دست آمد.

۱. حضرت محمدﷺ: «مرگ حسین﵇ آتشی در دل مؤمنان برافروخته است که هرگز سرد نخواهد شد»؛ (نوری طبرسی، ۱۳۶۰، ج۱۰، ص۳۱۸) ۲. حضرت محمدﷺ: «ای فاطمه! همهٔ چشم‌ها در روز قیامت گریان است، جز چشمی که بر مصیبت‌های حسین بگرید»؛ (مجلسی، ج۴۴، ص۲۹۳، ح۳۸) ۳. امام رضا﵇: «هرکه روز عاشورا، روز سوگواری و اندوه و گریه‌اش باشد، خداوند عزوجل روز قیامت را روز شادی و سرور او قرار دهد»؛ (ابن بابویه، ۱۳۸۳، ج۲، ص۲۲۷) ۴. امام رضا﵇: «چون ماه محرم می‌رسید، کسی پدرم را خندان نمی‌دید... چون روز دهم فرا می‌رسید، آن روز، روز سوگواری و اندوه و گریهٔ او بود». (حر عاملی، ۱۳۷۶، ج۱۰، ص۵۰۵)

در بین لحظات تأثیرگذار این دو روز پرحادثه، می‌توان به نقاشی‌های مربوط به فداکاری حضرت ابوالفضل﵇، شهادت تأثربرانگیز حضرت علی‌اصغر﵇، روانه شدن و شهادت حضرت علی‌اکبر﵇ و وداع او با خیمه‌نشینان، شهادت امام حسین﵇ و تعدی

سپاهیان یزید به خیمه‌نشینان بازمانده از کاروان امام حسین﵇ اشاره کرد؛ اما مضمونی که بسیار مورد علاقهٔ تصویرگران این سازه‌های چوبی قرار گرفته، حماسهٔ فداکاری‌های حضرت ابوالفضل﵇ است. بر این مسئله آن‌قدر تأکید شده است که گاه از این بناها با نام «ابوالفضلی» نیز یاد می‌شود. صحنه‌های پس از عاشورا، یعنی به آتش کشیدن خیمه‌ها، حرکت اسیران در حالی‌که حضرت زینب﵂ پیشاپیش آنها در حرکت است، و خاندان امام حسین﵇، از دیگر نقوش سقانفارهایی است که نقاشی‌های مذهبی دارند. آنچه به‌لحاظ تکنیکی می‌توان به آنها اشاره کرد، استفاده از نوعی «عمق‌نمایی» یا «پرسپکتیوِ مقامی» در ترسیم شخصیت امامان است. تصاویر ایشان بزرگ‌تر از دیگر اشخاص حاضر در صحنه خلق شده‌اند. به همین دلیل، گاه برای مشخص کردن اشخاص مذهبی از افراد عادی، از ترسیم اجزای چهره پرهیز شده است. همچنین، بیشتر با استفاده از دایرهٔ نور به‌جای چهره، و هالهٔ اطراف سر اشخاص، به این هدف دست یافته‌اند. شیخ اشراق، با ذکر و تبیین معنای بلندی چون «خره» یا «فره» ـ که از اساسی‌ترین بخش‌های فلسفهٔ او (به‌ویژه دربارهٔ «انسان نورانی») به شمار می‌رود ـ بابی را در فلسفهٔ نور گشود؛ نوری که بر گرد مخلوقات اهورامزدا سایه افکنده و همان نور ساطع از عالم قدس است. هالهٔ نورانی، اصلی‌ترین مشخصهٔ قدیسین و اولیاء در نگارگری از یک سو، و نقوش هندسی انتزاعی از دیگرسو است که شاید نخستین نمونه از حضور انسان نورانی و هالهٔ نورانی‌اش در نگارگری ایرانی باشد. اما هالهٔ نورانی، تنها خاص اولیا نبود؛ بلکه در تصویرگری نقوش هندسی انتزاعی نیز به‌صورت شمسه متجلی شده است. (بلخاری قهی، ۱۳۸۴، ص۴۸۰) (تصاویر ۵-۱۰) دربارهٔ واقعهٔ کربلا و حوادث روزهای تاسوعا و عاشورا، احادیث متعددی نقل شده است؛ از جمله: پیامبرﷺ: **مستدرک الوسائل**، ج۱۰، ص۳۳۵؛ امام مهدی﵇ در زیارت ناحیهٔ مقدسه: **بحارالأنوار**، ج۱۰۱، ص۲۳۸؛ امام باقر﵇: **بحارالأنوار**، ج۱۰۱، ص۱۸؛ امام صادق﵇: **بحارالأنوار**، ج۹۸، ص۷۲، ۷۶ و ۱۳۵/ **وسائل‌الشیعه**، ج۱۴،

ص۴۳۱ و ۵۲۴/ **مستدرک‌الوسائل**، ج۱۰، ص۳۱۱/ **کامل الزیارات**، ص۴۶۲؛ امام کاظم﵇: **تهذیب‌الأحکام**، ج۶، ص۷۵ و امام رضا﵇: **الأمالی** طوسی، ص۳۱۹/ **وسائل‌الشیعه**، ج۱۴، ص۳۲۲.

در تصویر شمارهٔ۵، با مصورسازی معراج حضرت رسولﷺ روبه‌رو هستیم. به‌کار بردن چهرهٔ آفتابگون و شیوهٔ نشستن حضرت در این تصویر، قابل توجه است. سر انسانی و دم طاووسی بُراق در این تصویرگری، به بهترین شکل در هنر عامیانه ترسیم شده‌اند. دلالت نوشتاری تصویر۶، روایتگر بخشندگی حضرت علی﵇ است که در کنار بستر شخص در حال مرگ حاضر شده‌اند. التجای متوفی از ملک عذاب به دامان حضرت علی، داستان اصلی این نقاشی است. تفاوت پوشش متوفی و ملک عذاب با حضرت علی﵇ در این تصویر جلب توجه می‌کند. تصویر شمارهٔ۷، شیری را نمایش می‌دهد که در حال بوسه زدن بر دست اسدالله، علی بن ابی‌طالب﵇ است. برای تأکید بر خضوع و فرمان‌برداری شیر از حضرت علی﵇، مسیر حرکت شیر رو به پایین ترسیم شده است و نحوهٔ ترسیم پیکر و نیز قلم‌گیری، متناسب با حس و حال صحنهٔ مجسم‌شده است. تصویر شمارهٔ۸، کاروان کربلا و اهل‌بیت امام حسین﵇ را به تصویر کشیده است. پرهیز از ترسیم چهرهٔ امام حسین﵇ و زنان حرم ایشان، در کنار ترسیم چهرهٔ مرد بدرقه‌کننده و کودک همراه کاروان، حکایت از پرهیزِ آگاهانه، عامدانه و دقیق از ترسیم شمایل‌ها دارد. تصویر شمارهٔ۹، نمایی از حکمرانی حضرت سلیمان﵇ بر جن و انس و حیوان است. نکته جالب در این تصویر، ترسیم چهرهٔ ایشان است. در تصویر شمارهٔ۱۰، ترسیم پنج تن آل عبارا مشاهده می‌کنیم. در این صحنه، برخلاف سنّتِ مرسوم، چهرهٔ معصومین طراحی شده است.

تصویر۵. حضرت محمدﷺ سوار بر بُراق

تصویر۶. حضرت علی‌ؑ بر بالین مرده به‌همراه ملک عذاب

تصویر۷. حضرت علی‌ؑ و شیر

تصویر۸. خانوادهٔ امام حسین‌ؑ

تصویر۹. حضرت سلیمان‌ؑ در جمع حیوانات و جنیان

تصویر۱۰. پنج تن آل عباؑ

۳. مصوّرسازی حماسهٔ عاشورا

در تاریخ مذهبی تشیع، واقعهٔ عظیم «قیام عاشورا» قرار دارد. در صحرای کربلا آب از کاروان همراه امام حسین‌ؑ دریغ می‌شود و سختی‌های فراوانی بدین سبب به ایشان تحمیل می‌گردد. واقعهٔ شهادت علی‌اصغرؑ، فرزند خردسال و تشنه‌لب امام حسین‌ؑ، که به‌گونه‌ای نمادین معصومیت و حقانیت ایشان را به نمایش می‌گذارد،

ماجرای حماسی حضرت ابوالفضل﵇ و مبارزه و شهادت آن حضرت در زمان تهیهٔ آب برای زنان و کودکان خیمه‌نشین، و امام بیمار، زین‌العابدین﵇، از دیگر منابع الهام‌بخش هنرمندان شیعی در تزیینات بناها هستند. تکرار و روایت این حادثه، ترویج سجایای اخلاقیِ برترِ خاندان عصمت و یادآوری جان‌فشانی‌های آنان برای حفظ دین و آرمان‌های ظلم‌ستیزانه چهارده معصوم است که در طی زمان، هر کدام به‌گونه‌ای پرچمش را به دوش کشیده‌اند.

همان‌گونه که از نام سقانفارها برمی‌آید، این اماکن با حوادث باشکوه کربلا و یاد قهرمانی و رشادت «حضرت ابوالفضل﵇» در قیام عاشورا گره خورده‌اند. همین میراث، سبب ظهور پراکندگیِ متنوعی از نقوش و نقاشی‌های مرتبط با قیام عاشورا و حوادث مرتبط با آن شده است. چنان‌که ذکر شد، همهٔ سقانفارها وقف حضرت عباس﵇ بوده و به «ابوالفضلی» نیز مشهورند. به همین سبب، نقوش متنوع بسیاری از ایشان ترسیم شده است؛ همچون تصویر آن حضرت در حال بریدن سر اشقیا؛ در حال مبارزه با سپاه دشمن و در حال آوردن آب.

تعدادی دیگر از نقوش، به حوادث پس از عاشورا اشاره دارد؛ همچون خیمه‌های آتش‌گرفته و در حال سوختن، اجساد بی‌سر، زاری بازماندگان بر سر کشته‌شدگان، و حرکت کاروان اسرا به کاروان‌سالاری شیرزن تاریخ اسلام، حضرت زینب﵄. این نقوش، موجی از درد و اندوه را در بیننده برمی‌انگیزاند. (تصاویر ۱۱-۱۶) تصاویر مربوط به حماسهٔ روزهای تاسوعا و عاشورا، از تأثیرگذارترین و پرتعدادترین مضامین به‌کاررفته در سقانفارهاست. یکی از دلایل این امر، تعدد اتفاقات تأثیرگذار این دو روز بزرگ و تاریخی است. اتفاقاتی که هرکدام درسی بزرگ برای مخاطبان خود دارند.

تصویر۱۱. نگهبانی شیر از اجساد بی‌سر شهدا

تصویر۱۲. حضرت قاسم

تصویر۱۳. امام حسین بر بالین علی‌اکبر

تصویر۱۴. امام زین العابدین و زنان خیمه‌نشین

تصویر۱۵. صحنهٔ شهادت حضرت علی‌اصغر

تصویر۱۶. بریدن سر امام حسین

٤. فرشتگان و ملائک

فرشتگان که مجریان اوامر خداوند متعال در زندگی پس از مرگ‌اند، یکی از مضامین تصاویر سقانفارها هستند. این موجودات مافوق انسانی با نام‌های «ملک حجاب»، «ملک دارای زمین»، «ملک باران»، «ملک رحمت»، «ملک عذاب»، «اصرافیل با شیپور»، «ملک با ترازوی عدالت»، «ملک شهر لوط» و... معرفی شده‌اند. فرشتگان تاجی بر سر دارند و اجزای صورت آنها درشت‌تر از حد معمول است. دلالت‌های

ضمنی این تصاویر، اغلب با ذکر نام و القاب آنها در کنارشان آشکار می‌شود. طیف گستردهٔ دیگری از نقوش دینی تصاویر زیر را دربر می‌گیرند: تصویر انبوهی از فرشتگان؛ نقوش ارواحی که پس از مرگ پاداش یا کیفر می‌بینند و اعمالشان در ترازو سنجیده می‌شود؛ آتش مهیب جهنم و ملائکهٔ عذاب و درکات دوزخ که سیاه و ظلمانی‌اند؛ و در سوی دیگر، نعمت‌های بهشتی با نقوشی از گل‌ها و گیاهان و درختانی پر از شکوفه و میوه‌های گوناگون، حوض کوثر و چشمهٔ سلسبیل که خاطرهٔ ازلی بهشت را تداعی می‌کنند.

تمامی این نقوش، حامل پیام‌ها، و در حقیقت، بیانگر سیطرهٔ قوی و قدرتمندانهٔ سنت و آیین بر جامعه‌اند. اساساً سنت و آیین در ایران زمین، چه در ایران باستان با دین زرتشتی و آیین مزدایی و چه در ایران اسلامی، نقش اصلی را در پی‌ریزی فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی ایفا کرده است. (همان، ص۸۴) (تصاویر ۱۷-۲۲) در تصاویر ۱۷ و ۱۸ می‌بینیم چهرهٔ ترسیم‌شده برای فرشتگان شانهٔ راست و چپ، تفاوتی با هم ندارند. این ویژگی، یعنی عدم وجود تشخص در چهره‌ها و حرکت به‌سوی زیبایی‌های دستوری و با قاعده، از ویژگی‌های چهره‌های ترسیم‌شده در سقانفارهاست. مهم‌ترین تفاوت فرشتگان با آدمیان در این تصاویر، بال‌هایی است که برای فرشتگان کشیده شده است.

تصویر۱۷. فرشتهٔ شانهٔ چپ در حال نگارش اعمال گناه

تصویر۱۸. فرشتهٔ شانهٔ راست در حال نگارش اعمال سفید

تصویر ۱۹. فرشته‌ای در حال انتقال نامهٔ اعمال سیاه

تصویر ۲۰. فرشته‌ای در حال حمل ترازوی اعمال در کنار شیطان

تصویر ۲۱. فرشتگان مأمور عذاب بندهٔ گنهکار

تصویر ۲۲. فرشته‌ای در حال سنجش اعمال نیک و بد

۵. نقوش گیاهی

قرار گرفتن **در** باغ‌های بهشتی که در پای آنها جوی‌های روان جاری است و در کنار آنها چشمه‌های گوارا می‌جوشد، از وعده‌هایی است که قرآن از آنها به فراوانی نعمات بهشتی یاد می‌کند. زیبایی طبیعی موجود در نگاره‌های سقانفارها (و به‌طور کلی هنر اسلامی)، به‌نوعی، تمثیلی از عالم بی‌مثال است که به همت هنرمندان توانا بر پیکرهٔ این بناها نقش بسته است. بیش از هشتاد بار در قرآن به کلمهٔ «باغ» اشاره شده است که شصت مورد آن برای توصیف بهشت و نعمات بهشتی است. این آیات عبارت‌اند از: الرحمن، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۵۶، ۶۲ و ۶۶؛ زمر، ۷۴؛ نساء، ۱۳ و ۵۷؛ مائده، ۱۲ و ۱۱۹؛ آل عمران، ۱۵، ۲۵، ۱۹۷ و ۱۹۸؛ یونس، ۹؛ توبه، ۲۱، ۷۲، ۸۹ و ۱۰۰؛ فرقان، ۱۰؛ حج، ۱۴؛ لقمان، ۸؛ مؤمنون، ۱۹؛ حج، ۲۳ و ۵۶؛ غافر، ۸؛ سجده، ۱۹؛ فتح، ۵؛ محمدﷺ، ۱۲ و ۱۵؛ حجر، ۴۵؛ شوری، ۲۲؛ فتح، ۱۷؛ ذاریات، ۱۵؛ واقعه، ۱۲؛ دخان، ۲۵؛ طور، ۱۷؛ حدید، ۱۲؛ یس، ۳۴؛ صف، ۱۲؛ تحریم، ۸؛ طلاق، ۱۱؛ مریم، ۶۱؛ صافات، ۴۳؛

شعراء، ۵۷؛ نوح، ۱۲؛ ص، ۵۰؛ مائده، ۸۵؛ نبأ، ۱۶ و ۳۲؛ بروج، ۱۱؛ قلم، ۳۴؛ معـارج، ۳۵؛ بینه، ۸؛ اسراء، ۹۱؛ قمر، ۵۴؛ عبس، ۳۰؛ مدثر، ۴۰ و کهف، ۱۰۷.

در نقوش گیاهی موجود در سقانفارها دوری از طبیعت محسوس و رفتن به جهانی ورای آن، با استفاده از صور تمثیلی از اشکال هندسی نباتی، اسلیمی، ختایی و گـره‌هـا، آشکارا به چشم می‌آید. وجود مرغان و حیوانات اساطیری بر حالت فراطبیعی نقـوش افزوده است. وجود چنین تزییناتی همراه با عناصـری چـون نـور و حجـم و صـورت، فضایی روحانی به بنا می‌بخشد. همان‌گونه که بیان شد، منشأ الهام هنرمندان در خلـق این آثار، انگاره‌های مثالین آنهاست کـه نقـوش را بـه سـمت تجریـد، و بـاطن اشـیا می‌کشاند. در این میان، نقش درخت سرو، که هم در نمادشناسی ایرانی دارای معـانی متعالی چون آزادگی، جوانی و طراوت مـی‌باشـد و هـم در تشـیع، نمـادی از جـوانی، رشادت و دلیری حضرت علی‌اکبر﵇ است، به چشم مـی‌خـورد. ایـن نقـوش گیـاهی، کاملاً تجریدی، و مزین به گل و میوه‌اند. (تصاویر ۲۳-۲۶)

تصویر۲۳. تصاویر گیاهی

تصویر۲۴. تصاویر گیاهی

تصویر۲۵. تصاویر گیاهی: درختان سرو

تصویر۲۶. تصاویر گیاهی

۶. نقوش هندسی

هندسه را علم اندازه‌گیری و نظم اشیا می‌دانند. پروردگار عالم، با بیان اینکه هیچ چیز بدون اندازه و مقدار آفریده نشده است، بارها در قرآن به این نکته اشاره می‌کند و آن را از ویژگی‌های خویش می‌شمرد. خداوند در آیهٔ ۴۹ سورهٔ قمر می‌فرماید: «ماییم که هر چیزی را به‌اندازه آفریده‌ایم». در انتهای آیهٔ ۳ سورهٔ طلاق نیز همین مضمون را بدین ترتیب بیان می‌نماید: «به‌راستی خدا برای هر چیزی اندازه‌ای مقرر کرده است». همچنین در آیهٔ ۲۸ سورهٔ نازعات برای بیان ناتوانی انسان در برابر قدرت خداوند، با اشاره به آفرینش آسمان‌ها می‌فرماید: «سقفش را برافراشت و آن را [به‌اندازهٔ معین] درست کرد». همچنین در آیهٔ ۸ سورهٔ رعد، به آفرینش خود انسان اشاره می‌کند و می‌فرماید: «خدا می‌داند آنچه را که هر ماده‌ای [در رحم] بار می‌گیرد و [نیز] آنچه را که رحم‌ها می‌کاهند و آنچه را می‌افزایند؛ و هر چیزی نزد او اندازه‌ای دارد». خداوند در اشاره‌ای مستقیم‌تر و گویاتر، در آیهٔ ۲۱ سورهٔ حجر می‌فرماید: «و هیچ چیز نیست، مگر آنکه گنجینه‌های آن نزد ماست و ما آن را جز به‌اندازه‌ای معین فرو نمی‌فرستیم». اندازه‌ها، اعداد و تناسبات در هنر معماری اسلامی، بخشی رمزآلود، نمادین و دقیق‌اند که مطالعات فراوانی دربارهٔ کاربرد آنها انجام شده است. اردلان در **حس وحدت** می‌نویسد: «واحد، در حد خالق، با نقطه آغاز می‌شود؛ با دو، در حد خط، حرکت می‌گیرد که دَوَران شعاع‌وارش کُره را پدید می‌آورد. کُره آشکارترین نماد توحید است و تقسیمش به چندضلعی‌های محاط منتظم، اساس تمامی قوانین سنتی تناسب را تشکیل می‌دهد». (اردلان، ۱۳۸۰، ص۲۳)

مددپور (۱۳۷۷، ص۱۳۳-۱۳۵) تحلیل دقیقی از هندسه در دیدگاه معماری شیعی به‌دست می‌دهد. او معتقد است از نظر معمار شیعی، هندسه، لولای میان ماده و معنا، زمین و آسمان، و خلوت و جلوت است. این هنرمند با اعتصام به اشکال کامل هندسی و منظم می‌کوشد تا تصویری زیبا و خاص از انتظام بلورین حاکم بر عالم و آدم ارائه دهد. از این‌روست که شکل‌ها در خلوص و کمال غایی خود هستند.

مددپور، همچنین علت عدم کاربرد اشکال شکسته و گسسته و غیرهندسی را در حیاط‌ها، صحن‌ها، اتاق‌ها، شبستان‌ها، ایوان‌ها، مناره‌ها، گنبدها، فضاهای باز، فضاهای بسته و حتی باغچه‌ها، در آن می‌بیند که نگاه معمار به هستی، نگاهی سخیف، پست، شکسته و آشفته نیست. وی معتقد است اشکال پیچیده‌تر نیز از ترکیب و گردش خوش‌آهنگ اشکال سادهٔ هندسی پدید می‌آیند، تا آنجاکه می‌توان هر شکل پیچیده‌ای را به اصلی ساده، کامل و مطلق تأویل کرد. البته باید دانست که تناسب در اجزا، چیزی غیر از توجه به‌اندازه‌ها و ابعاد است. طرح‌های هندسی که آشکارا «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» را نمایش می‌دهند، همراه با نقوش اسلیمی که نقش ظاهری گیاهی دارند، آن‌قدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان می‌دهند و فضای معنوی خاصی را ـ که رجوع به عالم توحید دارد ـ ایجاد می‌کنند. نقوش و طرح‌های سقانفارها، که فاقد تعیّنات نازل جاندار هستند، آدمی را به‌واسطهٔ صور تنزیهی، به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کنند. (همان) نقوش هندسی با تنوع بسیار در طرح‌های روی سقف و ستون‌ها و پنجره‌های اُرسی و درهای سقانفارها حضور دارند. دوری از طبیعت محسوس و رفتن به جهانی ورای آن، با استفاده صور تمثیلی از اشکال هندسی نباتی، اسلیمی، ختایی و گره‌ها، آشکارا به چشم می‌آید. وجود مرغان و حیوانات اساطیری بر حالت فراطبیعی نقوش افزوده است. وجود چنین تزییناتی با عناصری همچون نور و حجم و صورت، فضایی روحانی به هنر اسلامی می‌بخشد. محمودی (۱۳۸۷، ص۸۵) معتقد است که این ممیزه، در حقیقت گاهی از صور خیالی قصص اسلامی به نقوش تسری پیدا می‌کند. روح هنر اسلامی سیر از ظاهر به باطن اشیا و امور است. هنرمندان اسلامی در نقش و نگاری که در صورت‌های خیالی خویش از عالم کثرت می‌بینند، هر کدام جلوهٔ حسن و جمال و جلال الهی را می‌نمایاند. نقوش هندسی در سقانفارها نقش کامل‌کنندهٔ اطراف تصاویر را بر عهده دارند. (تصاویر ۲۷-۳۴) در تصاویر ۲۷ و ۲۸ شاهد طراحی حوض کوثر با اشکال سادهٔ هندسی هستیم. تصاویر ۲۹ و ۳۰، نمونه‌هایی دیگر از کاربرد اشکال هندسی در

رنگ‌های زنده و درخشان‌اند. تصاویر ۳۱ تا ۳۴، کاربرد هم‌زمان اشکال حجمی و رنگی هندسی را نمایش می‌دهند.

تصویر۲۷. حوض کوثر با استفاده از نقوش هندسی

تصویر۲۸. نقش هندسی، احتمالاً حوض کوثر

تصویر۲۹. نقش هندسی ستارهٔ چهارپر (چهارلنگه)

تصویر ۳۰. نقوش هندسی ستارهٔ چهارپر (چهارلنگه)

تصویر۳۱. استفاده از متون برای ایجاد برش‌های هندسی

تصویر۳۲. سرستون با برش‌های هندسی

تصویر۳۳. چینش الوارها و ایجاد نقوش هندسی زیر سقف

تصویر۳۴. تریینات هندسی زیر سقف

۷. خوشنویسی

خوشنویسی در اسلام هنری است که به سبب توانمندی در حفظ و نگهداری آیات و احادیث معصومین، همواره مورد توجه بوده است. تأکید پیامبر و ائمه علیهم‌السلام بر حفظ و نگهداری صحیح آیات قرآن از دو طریق محقق شد:

۱. حفظ (به خاطر سپردن) دقیق آیات توسط حافظان؛

۲. نگارش آیات به‌وسیلهٔ کاتبان وحی.

در زمان زندگانی پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله کاتبان بسیاری به نگارش قرآن مشغول بوده‌اند. بسیاری از کتب تاریخی به بیش از چهل نفر آنان اشاره کرده‌اند. از جملهٔ این کاتبان می‌توان از حضرت علی علیه‌السلام نام برد. اشارات مستقیمی از حضرت علی علیه‌السلام دربارهٔ خوشنویسی وجود دارد که نشان از اهمیت و جایگاه این هنر در فرهنگ و اندیشهٔ شیعی دارد. از جمله اینکه حضرت علی علیه‌السلام خطاب به کاتب خود عبیداللّه بن ابی‌رافع می‌فرمایند: «در دوات خود لیقه بگذار و نوک قلمت را دراز بتراش و میان خط‌ها فاصله بگذار و حرف‌ها را نزدیک هم بنویس؛ زیرا این کار باعث زیبایی خط می‌شود». (شریف رضی، ۱۳۷۶، الحکمة۳۱۵) همچنین می‌فرمایند: «نوک قلمت را بشکاف و پرهٔ آن را ستبر گردان و آن را از راست برش بزن تا خطّت خوش شود». (آمدی، ۱۴۰۷ق، ش۲۴۶۵)

خط و کتیبه‌های خطی، افزون بر زیبایی، روح خاصی را در بنا به جریان می‌افکند و جلوهٔ عبادی و قدسی ویژه و طهارت معنوی شگفتی به بنا می‌بخشد. خط بر قامت بنا، ردای عبادت می‌افکند و با نشستن در اطراف گنبدها و مناره‌ها، بنا را در عمل عبادت غرقه می‌سازد. ذکر، یکی از مستحبات شیعی است که نیاز به مقدمات ندارد و در همه حال و در هر زمان امکان‌پذیر خواهد بود. ذکر هدیه‌ای از جانب خداوند است که به انسان عطا شده و به او این امکان را می‌دهد تا در همه حال، در پی تزکیه و کسب درجات معنوی باشد. در قرآن در ذکر سجایای مؤمن می‌خوانیم: «همانان که خدا را [در همهٔ احوال] ایستاده و نشسته و به‌پهلوآرمیده یاد می‌کنند». (آل عمران:۱۹۱)

خوشنویسی، گونه‌ای ذکر است که مشاهدهٔ آن به نوعی «ذکر تصویری» در دیده و سپس در دل می‌انجامد. ذکری که تنها خدا آن را می‌شنود و بالاترین ذکرها شمرده می‌شود. کتابت آیات بر دیوارها عبادتی دیداری برای زائران است، به‌گونه‌ای که حتی بی‌سوادان دل‌سوخته نیز با مشاهدهٔ آنها و دیدن زیبایی نهفته در آن خطوط؛ در این مهم سهیم می‌گردند. در **بحارالأنوار** (بی‌تا، ج۵، ص۳۲۲، ح۷) می‌خوانیم «امام باقر یا امام صادق﵇ می‌فرمایند: «فرشته ننویسد جز آنچه را که می‌شنود. خداوند عزوجل فرموده است: «و پروردگارت را در دل خود یاد کن...»؛ (اندازهٔ) ثواب این ذکر درونی بنده را کسی جز خداوند متعال نمی‌داند».

در حدیثی از حضرت علی﵇ آمده است: «خط، زبانِ دست است» (آمدی، ۱۴۰۷ق، ص۷۰۶) در حدیثی از حضرت محمدﷺ بیان شده است که محبوب‌ترین سخن نزد خداوند، کلمهٔ «لا اله الا الله» است. در سقانفارها عنصر خط به‌گونه‌ای بارز و چشمگیر حضور خود را می‌نمایاند. خط در این بناها همواره نزدیک سقف و در حالی‌که تمامی ابعاد چهارگوش بنا را دور زده است، قرار دارد. این تکرار به‌لحاظ اهمیت مضامین بوده است و محل قرارگیری آنها با توجه به جایگاه متون و همچنین برای جلوگیری از لمس آن توسط دستِ احیاناً بی‌وضوی زائران تعیین شده؛ چراکه غیر از پاکان، کسی نباید آنها را لمس کند.[۱] در میان متون فارسی، آنچه بیشتر به چشم می‌خورد، ابیات ترجیع‌بند معروف محتشم کاشانی دربارهٔ واقعهٔ کربلا با مطلع «باز این چه شورش است» و نیز اشعاری در وصف رشادت‌های حضرت ابوالفضل﵇ است. (تصاویر ۳۵-۴۰) همان‌گونه که در تصاویر ۳۵ تا ۴۰ دیده می‌شود، کیفیت خطوط به‌کاررفته در تزیین سقانفارها چندان بالا نیست و عموماً توسط نقاش، نجار یا شخصی بومی و

۱. این [پیام] قطعاً قرآنی است ارجمند، در کتابی نهفته، که جز پاک‌شدگان بر آن دست ندارند. (واقعه:۷۷ تا ۷۹)

باسواد انجام گرفته است. با این حال، استفاده از تکنیک‌های سایه‌زنی برای حجم دادن و واضح‌تر دیده شدن متون در نوشته‌ها به چشم می‌خورد که کاری حساب‌شده است.

تصویر۳۵. صد جان جهان باد بقربان ابوالفضل

تصویر۳۶. نه چرخ بود پایهٔ ایوان ابوالفضل

تصویر۳۷. یا اباعبدالله الحسین ـ ۱۳۱۲

تصویر۳۸. باز این چه نوحه و چه عزا و چه ماتم است

تصویر۳۹. سه آیهٔ اول سورهٔ مبارکهٔ «قدر»

تصویر۴۰. دو آیهٔ ابتدایی سورهٔ «یس»

۸. نقش خورشید

تجسم بصری و نمادین «شمسه/خورشید»، جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده و در دوران متمادی توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است. این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی است. پیش از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای

بوده که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. نقش خورشید در دورهٔ اسلامی و حتی پیش از اسلام، با نقش‌های دیگری ترکیب شده است که رایج‌ترین آنها ترکیب «شیر و خورشید»، «خورشید و سیمرغ» و «خورشید و طاووس» است. در میان این ترکیب‌ها، شاید مهم‌تر از همه، ترکیب «شیر و خورشید» باشد. این نقش در طول دوره‌های مختلف در فرهنگ ایران مفاهیم مختلفی داشته است. مفهوم مذهبی این نقش، به‌عنوان نماد شیعه از دوران سلجوقی به بعد در اماکن و اشیای مذهبی مطرح شده است.

نقش شمسه، با توجه به معنای آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور ـ **اللهُ نورُ السّمواتِ وَالاَرض** ـ به‌عنوان نماد الوهیت به نور وحدانیت اشاره دارد. افزون بر این، در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید (آفتاب) را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمدﷺ، ذکر کرده‌اند. این فکر ممکن است از مفهوم آیهٔ ۱۷۴ سورهٔ نساء گرفته شده باشد: «**یا اَیها النّاسُ قَد جائَکُم بُرهانٌ مِن رَبِّکُم وَ اَنزَلنا اِلَیکُم نوراً مُبیناً**: ای مردم برای «هدایت» شما از جانب خدا برهانی (محکم) آمد، و نوری تابان برای شما فرستادیم». خزایی معتقد است (۱۳۸۷، ص۵۶) تجلی صورت باطنی «نبوت» افزون بر نام پیامبر به شکل کتیبه، به‌صورت نقش شمسه در تزیینات بسیاری از آثار و ابنیهٔ هنر اسلامی یافت می‌شود. نقش «شمسه» به‌منزلهٔ نماد و نمود بصریِ «هنر نبوی» (افزون بر دیگر مفاهیم نمادین)، یکی از زیباترین نمادها در هنر اسلامی است. شیر نیز نمادی از وجود مبارک حضرت علیؑ است که به «اسدالله» مشهور بوده‌اند. در سقانفارها فراوان نقش خورشید را می‌بینیم؛ گاه به‌صورت تابلویی از یک یا چند خورشید؛ گاه نشسته بر سرستون‌هایی در میان دهان‌های گشودهٔ دو اژدها و گاهی نیز نقش‌زده بر روی ستون. محمودی (۱۳۸۷، ص۸۶) معتقد است همهٔ این نقش‌ها نشانگر حرمت داشتن خورشید به‌عنوان نیرویی حیات‌بخش است. نماد آب و خورشید، به‌عنوان دو عنصر قدرتمند حیات، در سقانفارها حضوری جدی دارد. (تصاویر ۴۱ـ۴۴) تصویر شمارهٔ۴۱، شکلی از

خورشید را نشان می‌دهد که ملهم از نقاشی‌های هم‌زمان خود در پرده‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه می‌باشد. نحوهٔ تکرار شعله‌های خورشید در این تصویر قابل توجه است. تصویر شمارهٔ۴۲، یکی دیگر از ترکیبات نمادین شیر و خورشید است که مستقیماً نمادی از حضرت علی﵇ و حضرت محمدﷺ می‌باشند. استفاده از رنگ سفیدی که برای پوشاندن چهرهٔ معصومین به‌کار می‌رود، برای رنگ‌آمیزی مرکز خورشید و چشمان شیر، از تدابیر به‌کاررفته برای ارجاع مستقیم به پیامبرﷺ و حضرت علی﵇ است.

تصویر۴۱. خورشید با شعاع‌های برگی

تصویر۴۲. شیر و خورشید

تصویر۴۳. خورشید

تصویر۴۴. خورشید

نتیجه

سقانفار نوعی معماری مذهبی است که در چهارچوب فرهنگ بومی مازندران، در طی دوره‌ای کوتاه (قاجاریه) تغییر کاربری پیدا کرده و به مکانی مذهبی و مقدس بدل گشته است. این مکان امروزه، یکی از شاخصه‌های هنر بومی و مذهبی مازندران است. فرم کلی این سازهٔ چوبی دو طبقه، بر اساس نمونهٔ اولیه‌ای که کشاورزان شالی‌کار برپا

می‌نمودند بسیار ساده طراحی شده است. هدف از ساخت این بناها، در ابتدا فراهم آوردن مکانی پاک و پاکیزه برای برپاداشتن نماز، استراحت و نیز مراقبت‌های شبانه از مزارع بوده است. بدین سبب از جهت فرم ساخت، تفاوت چندانی میان نمونه‌هایی که کاربرد مذهبی دارد با نمونه‌هایی که کاربرد غیرمذهبی دارند، وجود ندارد؛ اما آنچه این بنا را در زمرهٔ آثار مذهبی قرار می‌دهد، محل قرارگیری و ساخت آن، و همچنین نقوش و تزیینات به‌کاررفته بر روی آن است. بیشتر سقانفارهایی که بومیان آنها را اماکن مذهبی می‌دانند، در جوار تکایا، حسینیه‌ها و مساجد ساخته شده‌اند. این بناها بیشتر نام خود را از روستایی که در آن قرار دارند، می‌گیرند. نقوش به‌کاررفته بر بدنهٔ سقانفارها، تنوع و شگفت‌انگیزی بسیاری دارند و با استفاده از رنگ‌های درخشان بر بدنهٔ چوبی این سازه‌ها نقش شده‌اند. این آثار ارزش زیبایی‌شناختی بالایی در حوزهٔ هنر عامیانه دارند. نقوش به‌کاررفته را می‌توان در دو گروه مذهبی (گروه غالب) و غیرمذهبی دسته‌بندی کرد. مضامین مذهبی به صورت‌های زیر در تصاویر ارائه شده‌اند:

۱. سرنوشت بندگان در روز قیامت؛ ۲. نقوش امامان و پیامبران؛ ۳. مصورسازی حماسه عاشورا؛ ۴. فرشتگان؛ ۵. نقوش گیاهی؛ ۶. نقوش هندسی؛ ۷. خوشنویسی؛ ۸. نقش خورشید. بیشترین بخش تصاویر به‌لحاظ کمیت، در گروه‌های تصاویر امامان و پیامبران، سرنوشت بندگان در روز قیامت و مصورسازی حماسهٔ عاشورا قرار دارند.

مرور نتایج، اثباتگر فرضیهٔ این پژوهش (تأثیر شکلی و محتوایی آیات و احادیث با تأثیرگذاری مستقیم و غیرمستقیم در نقوش تزیینی سقانفارها) است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که اعتقادات دینی به‌طور کلی، و مضامین شیعی به‌طور خاص، افزون بر شکل ظاهری، به‌صورت معنوی نیز در ساخت و تزیین ساخته‌های مذهبی مازندران تأثیرگذار بوده است. الهام‌بخشی آموزه‌های مذهبیِ سازه‌های مورد مطالعه در زندگی عامهٔ مردم، افزون بر تنزیه نفس زائر، مراتب تعلیمی نیز داشته است که بررسی بیشتری را می‌طلبد.

منابع

- **قرآن مجید**.

۱. آمدی، عبدالواحد بن محمد، **غرر الحکم و درر الکلم**، مجموعة من کلمات و حکم الامام علی، بیروت، موسسة العلمی للمطبوعات، ۱۴۰۷ق.

۲. ابن بابویه، محمد بن علی، **علل الشرایع و الاحکام**، قم، مکتبة الحیدریه، ۱۳۸۳.

۳. ابن قولویه، جعفر بن محمد، **کامل الزیارات**، تصحیح جواد قیومی اصفهانی، قم، نشر الفقاهه، ۱۳۷۸.

۴. اردلان، نادر، و لاله بختیار، **حس وحدت**، ترجمهٔ حمید شاهرخ، اصفهان، خاک، ۱۳۸۰.

۵. بلخاری قهی، حسن، **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۴.

۶. حر عاملی، محمد بن حسین، **وسائل الشیعة الی تحصیل مسائل الشریعه**، تصحیح عبدالرحیم ربانی، تهران و قم، مکتبة الاسلامیه و مکتبة المحمدی، ۱۳۷۶.

۷. خزایی، محمد، «شمسه؛ نقش حضرت محمد در هنر اسلامی ایران»، **کتاب ماه هنر**، شهریور ۱۳۸۷.

۸. دیلمی، حسن بن محمد، **اعلام الدین فی صفات المؤمنین**، قم، مؤسسة آل‌البیت، ۱۳۶۶.

۹. رحیم‌زاده، معصومه، «سقانفارهای مازندران، منطقه بابل، وجهی از معماری آیینی»، ادارهٔ کل میراث فرهنگی استان مازندران، **تندیس نقره‌ای**، زمستان ۱۳۸۲.

۱۰. ستوده، منوچهر، **از آستارا تا استاراباد**، ج۴، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، چ دوم، تهران، آگاه، ۱۳۷۵.

۱۱. شریف الرضی، محمد بن حسین (گردآورنده)، **نهج البلاغه: مجموعه خطبه‌ها و نامه‌ها و سخنان قصار حضرت علی**، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، بنیاد نهج‌البلاغه، ۱۳۷۶.

۱۲. طوسی، محمد بن حسن، **تهذیب الاحکام**، تحقیق مؤسسة احیاء الکتب الاسلامیه، قم، نور وحی، ۱۳۸۶.

۱۳. عناصری، جابر، «تأثیر تشیع بر ابنیه، اماکن و زیارتگاه‌های مذهبی ایران»، **فصلنامهٔ شیعه‌شناسی**، سال دوم، ش۷، پاییز ۱۳۸۳.

۱۴. متقی، علی بن حسام‌الدین، **کنز العمال فی سنن الاقوال و الافعال**، بیروت، دارالکتب العلمیه، ۱۴۲۴ق.

۱۵. مجلسی، محمدباقر، **بحارالانوار**، تهران، الاسلامیه، بی‌تا.

۱۶. محمودی، فتانه، «مضامین دینی در نقوش سقانفارهای مازندران»، **کتاب ماه هنر**، ش۱۱۸، تیر ۱۳۸۷.

۱۷. مددپور، محمد، **تجدد و دین‌زدایی در فرهنگ و هنر منورالفکری ایران از آغاز پیدایی تا پایان عصر قاجار**، تهران، دانشگاه شاهد، ۱۳۷۳.

۱۸. مرعشی، ظهیرالدین، **تاریخ طبرستان و رویان و مازندران**، تصحیح و اهتمام عباس شایان، تهران، ۱۳۳۳.

۱۹. معلمی، مصطفی، «روابط خاندان باو با سلاجقه، و قدرت سیاسی تشیع امامیه در سده‌های پنجم و ششم هجری»، **تبرستان‌نامه**، مجموعه مقالات، به کوشش سید رحیم موسوی، مهرنوش و رسانش، ۱۳۸۹.

۲۰. نوری طبرسی، حسین بن محمدتقی، **مستدرک الوسائل و مستنبط المسائل**، قم، مؤسسة آل‌البیت علیهم‌السلام، ۱۳۶۰.