Cultural Heritage Records Studies
ISSN: 2538-1644 | Volume 5, No. 1. Spring-Summer 2022

A Comparative Study of Aveh Luster Painted Tile Patterns with Kashan Luster Painted Tile Patterns

Arash Lashkari[1*], Somaieh Mohajervatan[2], Akbar Sharifinia[3]

1. PhD. Faculty Member at the Iranian Archaeological Research Centre, Tehran, Iran
2. MA, Department of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
3. PhD, Department of Archaeology, AboAli Sina University, Hamadan, Iran

Recieved 2022/05/15 | Accepted 2022/07/18

Abstract

Kashan was one of the main and important centers of tiling in the Middle Ages of Islam (Ilkhanids). According to the literature, the tiles made in this city have been exported to many parts of Iran and other regions. Through field activities in the Aveh region, the authors have obtained findings from this art and craft in the Imamzadeh of Fazl ibn Sulayman Aveh. A comparative study between the designs used in the decoration of this building with the Luster painted tiles of Kashan can be very important in obtaining the cultural identity of Aveh region. The main question of the research is how much similarity can be seen between the decorative patterns in the Luster tiles of these two places? Is Aveh region a subregion of Kashan tile industry and art? Or should it be considered as an independent center in the tile industry? The hypothesis of the research is that in terms of form and type of decorative patterns, similar and different points can be seen between them. Luster painted tiles and the existence of differences in the design of their decorative motifs can indicate an independent center in the creation of such works of art. As a result, it can be said that another style called Aveh style in making Luster tiles of the medieval Islamic period, should be among the other styles of this decorative art.

Keywords: Ilkhanids, Luster Painted Tile, Kashan, Emamzade Fazl Ibn Sulayman, Aveh

Copyright © 2020-2021 Cultural Heritage Records Studies. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Lashkari, A., Mohajervatan, S., & Sharifinia, A. (2022). A Comparative Study of Aveh Luster Tile Patterns with Kashan Luster Tile Patterns. *Cultural Heritage Records Studies*, *3*(2), 126-143.

Corresponding Author: Arash Lashkari, PhD. Faculty Member at the Iranian Archaeological Research Centre, Tehran, Iran.
Email: Lashkari.arash@lashkari.com

دو فصلنامهٔ مطالعات اسناد میراث فرهنگی
شماره شاپا: ۱٦٤٤-۲۵۳۸ | سال پنجم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲

بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌های زرین‌فام نویافتهٔ آوه با نقوش کاشی‌های زرین‌فام کاشان

آرش لشکری[۱*]، سمیه مهاجروطن[۲]، اکبر شریفی نیا[۳]

۱- استادیار، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران
۲- کارشناس ارشد، گروه باستان شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳- دانش آموخته دکترا، باستان شناسی، دانشگاه بوعلی سینا ، همدان، ایران

دریافت: ۱۴۰۱/۲/۲۵ | پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۷

چکیده

یکی از مراکز اصلی و مهم کاشی‌کاری در قرون میانی اسلام (ایلخانیان) کاشان است. براساس منابع و متون، کاشی‌های ساخته‌شده در این مرکز، به نقاط بسیاری از سراسر ایران‌زمین و... صادر می‌شده است. نگارندگان با فعالیت‌های میدانی در منطقهٔ آوه، یافته‌هایی از این هنر و صنعت را در امامزاده فضل بن سلیمان آوه به دست آورده‌اند. بررسی و مطالعهٔ تطبیقی نقوش به‌کاررفته در تزیینات این بنا با کاشی‌های زرین‌فام کاشان می‌تواند در به دست آوردن هویت فرهنگی منطقهٔ آوه بسیار مهم باشد. سؤالات اصلی پژوهش این است که چه مقدار همانندی میان نقوش تزیینی در کاشی‌های زرین‌فام این دو مکان دیده می‌شود؟ آیا منطقهٔ آوه تابعی از صنعت و هنر کاشی‌کاری کاشان است یا اینکه باید مرکزی مستقل در نظر گرفته شود؟ فرضیه پژوهش نیز این است که به لحاظ فرم و نوع نقوش تزیینی، نکات مشابه و متفاوتی در این بین دیده می‌شود، از سوی دیگر با مطالعات آزمایشگاهی خاک آوه می‌توان پنداشت که کاشی‌های زرین‌فام منطقهٔ آوه با غنای عالی خاک رس منطقه و وجود شواهد عینی و ملموس از ساخت کاشی‌های زرین‌فام (جوش‌کوره و ...) و نیز اختلافاتی در طراحی نقوش تزیینی می‌تواند مرکزی مستقل در ساخت چنین آثار هنری باشد. درنتیجه می‌توان بیان داشت که سبکی دیگر به نام سبک آوه در ساخت کاشی‌های زرین‌فام قرون میانی اسلامی، باید در ردیف سایر سبک‌های این هنر تزیینی قرار گیرد. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای به این مهم پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: ایلخانیان، کاشی زرین‌فام، کاشان، امامزاده فضل بن سلیمان، آوه

کپی‌رایت © دو فصلنامه مطالعات اسناد میراث فرهنگی: دسترسی آزاد؛ کپی‌برداری، توزیع و نشر با ذکر منبع آزاد است.

لشگری، آرش، مهاجر وطن، سمیه، شریفی‌نیا، اکبر (۱۴۰۱). بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌های زرین‌فام نویافته آوه با نقوش کاشی‌های زرین‌فام کاشان. *مطالعات اسناد میراث فرهنگی*، ۳ (۲)، ۱۲۶-۱۴۳.

* **نویسندهٔ مسئول: آرش لشکری، استادیار، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران**
پست الکترونیک: Lashkari.arash@lashkari.com

مقدمه

از انواع کاشی‌های تزیینی در دورهٔ اسلامی، که سابقهٔ ساخت و استفاده از آن در تزیین معماری به قرون نخستین اسلامی بازمی‌گردد، نوع طلایی و زرین‌فام است. به‌دلیل نبود کاوش‌های باستان‌شناسی در همهٔ شهرهای اسلامی، توسعه و کاربرد جغرافیایی کاشی زرین‌فام به‌درستی مشخص نیست، اما درنهایت تزیین بناهای اسلامی این دوره با چنین روشی نشان‌دهندهٔ آشنایی سفالگران با این نوع تکنیک است. توسعهٔ تدریجی چنین فنی، در اواخر دورهٔ سلجوقی آغاز و در دوران ایلخانی به اوج ترقی خود رسید. تصاویر این نوع کاشی‌ها، بیشتر اشکال انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی است. همچنین نگارش شیوه‌های متفاوت و موزونی از اشعار فارسی، ضرب‌المثل‌ها، آیات قرانی و... از دیگر تزییناتی است که بر دور و لبهٔ کاشی‌ها شکل گرفته‌اند (کیانی، کریمی و قوچانی، ۱۳۶۲، ص. ۲۱). براساس مطالعات و پژوهش‌های باستان‌شناسی، مراکز ساخت کاشی‌های زرین‌فام در ایران، کاشان، ساوه، سلطانیه و جرجان است. پیوستگی‌های تزیینی بسیاری میان این مراکز دیده می‌شود که به نظر نگارندگان بیشتر نشان‌دهندهٔ نوعی مدیریت فرهنگی در نقش‌آفرینی چنین تزییناتی است؛ برای مثال طرح‌های کاشی‌کاری جرجان از نظر طرح و نقش، شباهت بسیاری به کاشی‌کاری های کاشان دارند، اما تا زمانی که تحقیقات و کاوش‌های علمی و دقیق در شهرها و سرزمین‌های اسلامی انجام نشود، نمی‌توان نظریهٔ کاملی دربارهٔ توسعهٔ تحول و محل ساخت کاشی زرین‌فام بیان کرد (کیانی، کریمی و قوچانی، ۱۳۶۲، ص. ۲۳). نگارندگان این پژوهش با انجام فعالیت‌های میدانی در منطقهٔ آوه، قطعات بسیاری از کاشی‌های زرین‌فام را در بنای امامزاده فضل بن سلیمان کشف کردند که در نوع خود بدیع است و از نظر فرم و تزیین تازه به نظر می‌رسد. دغدغهٔ اصلی این پژوهش، مطالعهٔ فنی و تزییناتی چنین یافته‌هایی و درنهایت بررسی تطبیقی کاشی‌های زرین‌فام این منطقه با کاشی‌های زرین‌فام مرکز کاشان است که نخستین منطقهٔ حاصلخیز ایران از لحاظ هنری و به‌ویژه هنر کاشی‌سازی زرین‌فام محسوب می‌شده است. هدف نهایی این پژوهش با توجه به غنای تصویری کاشی‌های زرین‌فام آوه، دست‌یافتن به لایه‌های تاریک تاریخ هنری این سرزمین در قرون میانی اسلامی و همچنین تمرکز بیشتر بر چنین تکنیکی در تزیین بناهای اسلامی است. به نظر نگارندگان و با تکیه بر مطالعات آزمایشگاهی خاک به کار رفته در کاشی‌های به‌دست‌آمده از پژوهش‌های باستان‌شناسی در این منطقه، می‌توان نتیجه گرفت که آوه، مرکزی دیگر از ساخت کاشی‌های زرین فام و تزییناتی از این نوع بوده که با وجود مشابهت‌های بسیار نزدیک با سبک کاشان، متفاوت از آن بوده است از این‌رو باید سبکی دیگر به نام سبک آوه را در ردیف سبک‌های مختلف فرهنگی و هنری این عصر در ساخت کاشی و سرامیک زرین فام این سرزمین جای داد.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ اسلامی در ایران، پژوهش‌های جامعی از سوی محققان و نویسندگان متعدد چاپ شده است. از جمله کتاب *کاشی‌های ایرانی* نوشتهٔ کاربونی و ماسویا (۱۳۸۱)، *مقدمه‌ای بر هنر کاشیگری ایران* نوشتهٔ کیانی، کریمی و قوچانی (۱۳۶۲) و *کاشی‌های اسلامی* نوشتهٔ پورتر (۱۳۸۰)، اما از دیدگاه کیانی، کریمی و قوچانی، تا زمانی که پژوهش‌های میدانی و علمی دربارهٔ کاشی‌های زرین‌فام ایران دورهٔ اسلامی گسترده و فراگیر انجام نشود، نمی‌توان نتیجه یا نظریهٔ جامعی در این بارهٔ بیان کرد. پژوهش حاضر که به بررسی و مطالعهٔ کاشی‌های زرین‌فام آوه پرداخته است، نخستین پژوهش علمی و هدفمند است که با روش علمی و به‌صورت میدانی صورت گرفته و نشان می‌دهد آوه از جمله مکان‌های نویافتهٔ تولید چنین هنر یا صنعتی بوده است.

پیشینهٔ کاشی‌کاری در ایران تا دورهٔ ایلخانیان

کاشی‌کاری در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و قدمت آن به هزارهٔ دوم ق. م می‌رسد. معبد چغازنبیل واقع در خوزستان از

جمله مکان‌هایی است که کاشی‌های دیواری لعاب‌دار از آن به دست آمده است (کاربونی، ۱۳۸۱، ص. ۶). نمونه‌هایی از آجرهای لعاب‌دار برجستهٔ هخامنشی در شوش و تخت‌جمشید در دورهٔ هخامنشیان و همچنین در دوران اشکانی و ساسانیان دیده شده است. همچنین در شهر بیشابور نیز نمونه‌هایی از این نوع به شکل موزاییک‌های رنگی به دست آمده است (پورتر، ۱۳۸۰، ص. ۲۲). پس از ظهور اسلام و در قرن سوم هجری در شهر سامره، پایتخت عباسیان، کاشی‌کاری رواج فراوانی یافت. باید توجه داشت که ایرانیان تا پیش از رواج کاشی‌کاری، در تزیین بناها از نقاشی و رنگ استفاده می‌کردند و شیوهٔ نقاشی زیر لعاب در مراکز سفال‌سازی شمال و شمال شرقی ایران مرسوم بود.

در دورهٔ سلجوقی پوشاندن سطوح بناها و تزیینات آن‌ها مورد توجه قرار گرفت (کریمی، ۱۳۶۴، ص. ۲۱). شهر کاشان مرکز اصلی تولید کاشی بود و نمونه‌های گوناگون کاشی از نظر شکل و تکنیک در آنجا تولید می‌شد (کاربونی و ماسویا، ۱۳۸۱، ص. ۷). به همین ترتیب، در دورهٔ ایلخانی از کاشی برای تزیین بناها استفاده شد. این دوره اوج استفاده از چنین فنی برای تزیین بناهای مذهبی و غیرمذهبی و اوج ترقی چنین فنی به لحاظ هنری و حرفه‌ای بود. اگرچه حملات مغولان تا مدتی فعالیت‌های هنری را در ایران با رکود مواجه کرد، پس از روی‌آوردن حکمرانان ایلخانی به اسلام، احداث بناهای مذهبی و غیرمذهبی تحت حمایت حکمرانان مغولی، با تزیینات آجری و کاشی توسعه یافت. حکام ایلخانی در شهرهای ایران، بناهای یادبودی ایجاد کردند که نتیجهٔ آن، احیای صنعت کاشی‌سازی بود. تا این دوره، تنها سطوح خارجی بناها با کاشی تزیین می‌شد، اما از این دوره به بعد، کاشی برای تزیین داخلی بناها نیز استفاده شد. در دورهٔ ایلخانیان، سه تکنیک برای تولید کاشی استفاده می‌شد: لعاب تک‌رنگ، رنگ‌آمیزی مینایی روی لعاب و رنگ‌آمیزی زرین‌فام روی لعاب (کاربونی و ماسویا، ۱۳۸۱، ص. ۸). با توجه به پیچیدگی ساخت سفال زرین‌فام، این شیوه روش انحصاری محفوظ‌شده‌ای محسوب می‌شود. سه نوع کاشی دیواری زرین‌فام از دورهٔ ایلخانی بر جای مانده که شامل کاشی محراب، کاشی حاشیه‌ای کتیبه‌دار و کاشی ستاره‌ای و صلیبی‌شکل است که همراه با تزیینات زرین‌فام یا لعاب تک‌رنگ هستند. برجسته‌کاری در این دوره روی کاشی‌ها انجام می‌شد و تعداد زیادی کاشی ستاره‌ای با کتیبه و نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی تزیین شده‌اند. از این دوره به بعد، به‌تدریج نام سفالگر و تاریخ ساخت روی کاشی ظاهر شد (واتسون، ۱۳۸۲، ص. ۴۸). در زمینهٔ استفاده از نقوش گوناگون انسانی و حیوانی روی کاشی‌های زرین‌فام این دوره که تأثیرات بسیاری از هنر چینی در آن دیده می‌شود (نقوش نیلوفر آبی، اژدها، صورت‌های گرد مغولی به همراه دیگر ویژگی‌های چهره‌نگاری مغولی و...) باید افزود که با وجود مخالفت‌های شدید در صورت‌نگاری انسانی در دین اسلام، کاشی‌کاری بناهای مذهبی دورهٔ ایلخانی، بیشتر به بناهایی که مربوط به فرقهٔ شیعه هستند اختصاص می‌یابند. شیعیان که گاهی اوقات از سوی سلجوقیان آزار و اذیت می‌شدند، در زمان ایلخانیان از آزادی نسبی برخوردار بودند. در این میان، شهرهایی مانند مشهد، قم و نجف از جمله مراکزی بودند که بیشترین بناهای مذهبی و مقبره‌ها در آنها برپا شده بود (پورتر، ۱۳۸۰، ص. ۳۳). رشد پیوندگونهٔ مذهب شیعه و صوفیگری در سده‌های میانی ایران، امکان استفادهٔ تصاویر انسانی و غیره را به همراه استفاده از اشعار غنایی و آیات قرآنی در مقبره‌ها فراهم می‌کرد؛ همان‌گونه که در سنت صوفی نیز همین منوال مشاهده می‌شود و عشق انسانی، تمثیلی برای دوست‌داشتن خداست (پورتر، ۱۳۸۰، ص. ۳۵).

نگاهی اجمالی بر جغرافیای طبیعی و تاریخی آوه

از شهرستان ساوه که ۲۴ کیلومتر به سمت سلفچگان برویم، جاده‌ای فرعی به طرف قم جدا می‌شود که به جادهٔ جعفرآباد – قم معروف است. روستای آوه در شش کیلومتری این جاده قرار دارد (هاشمی، بی‌تا، ص. ۱۲۵). یکی از مهم‌ترین آثار تاریخی شهرستان ساوه تپه‌های تاریخی آوه است که در ۴۰ کیلومتری جنوب شرق ساوه قرار گرفته است (سعیدیان، ۱۳۸۳، ص. ۵۶). شهر قم در قرن اول هجری سکونتگاه چند قبیلهٔ عرب مسلمان و همچنین اولین و اصلی‌ترین پایگاه تشیع

در ایران و منطقه بوده است. آوه نیز که در فاصلهٔ کمتر از پنجاه کیلومتری قم قرار گرفته و هیچ مانع طبیعی این دو را از یکدیگر جدا نمی‌کرده است، به‌سرعت از دین اسلام تبعیت کرد و به شهادت منابع مختلف، به دومین پایگاه تشیع در ایران تبدیل شد (الویری، ۱۳۷۹، ص. ۵۰)؛ البته در منابع مربوط به دو قرن اول هجری نامی از آوه به میان نیامده است، اما از قرن سوم ه. ق. این شهر مرکز توجه حکام زمانه و دیگران، به‌ویژه شیعیان قرار گرفت. در منابع قرن چهارم که در سال ۳۷۲ ه. ق. تألیف شده، آمده است که: «ساوه و آوه... شهرک‌هایی‌اند انبوه و آبادان و با نعمت بسیار و خرم و هوای درست بر سر راه حجاج خراسان» (حدودالعالم، ۱۳۵۳، ص. ۱۴۲). در متون تاریخی، شهرهای شیعه‌نشین دورهٔ آل‌بویه را که با توجه به شیعه‌بودن این سلسلهٔ حکومتی در شرایط مناسبی قرار داشتند، چنین فهرست کرده‌اند: قم، کاشان، کرج، ابودلف، آوه، تفرش، فراهان و شهری به نام ارم در مازندران نزدیک ساری (شکل ۱). به نظر می‌آید با وجود سنی‌بودن شاهان سلجوقی و حمایت آنان از اهل سنت، آوهٔ شیعه‌نشین هرچند رونق دورهٔ آل‌بویه را نداشته، اما اهمیت خود را از دست نداده است. در کتاب *مسالک‌الممالک* نیز که در این دوره تألیف شده (قرن پنجم و ششم ه. ق) در ذکر اقلیم‌های مختلف آنجا که به ذکر دیار کوهستان پرداخته و نقشهٔ آن را ارائه کرده است، نام آبه در جنوب ساوه ذکر شده است که دلیل اهمیت این شهر در آن زمان محسوب می‌شود. به نظر می‌رسد در این زمان، شاهان سلجوقی ادارهٔ بخشی از دیار کوهستان یا جبال را که شامل آوه نیز می‌شود، به یکی از شاهزادگان می‌سپردند. با ضعیف‌شدن سلجوقیان به‌دلیل اختلافات مداوم اتابکان و حکام آن‌ها، خوارزمشاهیان که در اواخر قرن ششم ه. ق قدرت را در منطقهٔ خوارزم به دست گرفته بودند، در امور داخلی آنان در نقاط مختلف، از جمله جبال دخالت کردند. پس از استقرار مغولان در ایران، آوه، ساوه و جهرود در زمرهٔ مضافات قزوین قرار گرفتند (مستوفی، ۱۳۸۰، ص. ۷۷)، از مهم‌ترین حوادث مربوط به آوه در عهد جانشینان هلاکو، اقتدار خواجه سعدالدین آوجی است که مدتی در کنار وزیر معروف، خواجه رشیدالدین فضل‌الله، سمت وزارت الجایتو را داشت. در ایام اقتدار این شخصیت شیعی، کوشش بسیاری مانند بستن سد، احداث راه سنگفرش و تجدید بارو و حصار برای عمران و احیای شهر ویران‌شدهٔ آوه صورت گرفت، اما باز هم عمران و آبادانی اولیه صورت نگرفت و از عمارت و این شهر از زیور جمعیت عاری ماند (کاشانی، ۱۳۴۷، ص. ۹۶). افزون بر تضادی که در نوشتار فوق در زمینهٔ احیانشدن شهر آوه پس از ویرانی آن در حملات اولیهٔ مغولان در این منطقه مشاهده می‌شود، کاوش‌های انجام‌شده در سال‌های اخیر نشان می‌دهد آوه حداقل در دورهٔ ایلخانان و تا آخرین پادشاه آنان یعنی ابوسعید شهری نسبتاً بزرگ و آباد بوده است. کشف تاریخ ۶۸۴ ه. ق. روی یکی از کاشی‌های هشت‌پر که بر یکی از گورهای اطراف امامزاده فضل بن سلیمان نصب شده بود و کاشی‌های خشتی و هشت‌پر زرین‌فام همین گور و موارد مشابه آن در گورهای دیگر نشان می‌دهد که شهر آوه پیش از اینها می‌بایست رونق قبل از حملهٔ مغول خود را بازیافته باشد (خطیب شهیدی، ۱۳۸۵، ص. ۴۵). متأسفانه کاوش‌های انجام‌شده در آوه در حدی نیست که بتواند ویرانی آوه در حملهٔ مغول یا نبود آن را ثابت کند، اما آنچه تاکنون کشف شده، کاشی‌های هشت‌پر به تاریخ ۶۸۴ ه. ق. از اطراف امامزاده و سکه‌ای مفرغی با نام سلطان ابوسعید بهادر است که از چاه فاضلاب یک خانهٔ مسکونی دورهٔ مغول به دست آمده است. شهر آوه در دورهٔ ایلخانان مغول از ۶۵۳ ق. م. یعنی زمان ورود هلاکو به ایران تا ۷۳۶ ه. ق. یعنی مرگ ابوسعید، از رونق و رفاه نسبی برخوردار بوده است (خطیب شهیدی، ۱۳۸۵، ص. ۴۵).

شکل ۱.آوه در نقشهٔ استان جبال و گیلان و مازندران
محل کشف کاشی‌های زرین‌فام آوه
منبع: اطلس تاریخی ایران،۱۳۵۰

یکی از یافته‌های مهم و شاخص در محوطهٔ آوه که در جریان تزیینات در نظر گرفت. در بیشتر این کاشی‌ها آیاتی از قرآن نجات‌بخشی امامزاده فضل بن سلیمان در فصل سوم کریم دیده می‌شود. در تزیین کاشی‌های هشت‌پر، از نقوش کاوش‌های محوطهٔ تاریخی در سال ۱۳۸۸ به دست آمد (شکل انسانی، گیاهی، حیوانی و کتیبه‌ای مانند کاشی‌های تزیینی ۲) کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ مغول بود.

شکل ۲.امامزاده فضل بن سلیمان در ضلع شرقی محوطه آوه
منبع: خطیب شهیدی، ۱۳۸۵

این کاشی‌ها مانند سنت حاکم بر فرم کاشی‌کاری ایلخانیان، به‌صورت هشت‌پر و صلیبی‌شکل در دیواره‌های عمودی گورها که به شکل مربع از زمین برآمده بودند، به‌صورت دورادور کار شده بود. این نوع کاشی‌کاری را می‌توان مهارت هنرمندان این دوره برای گسترش‌پذیر کردن این نوع کاشان استفاده شده است. هنرمندان در لعاب‌دهی کاشی‌های زرین‌فام آوه از دو روش زمینه‌سفید با نقش زرین‌فام و زمینهٔ زرین‌فام با نقش سفید استفاده کرده‌اند (شکل ۳). از جمله نکات مهم در این یافته‌ها که در تاریخ‌گذاری این‌گونه تزیینات و حتی سابقهٔ تاریخی بنای امامزاده بسیار ارزشمند و مهم بود، کشف تاریخ ۶۸۴ هجری روی زمینهٔ دو قطعه از کاشی‌های این امامزاده است.

مقایسهٔ تطبیقی نقوش تزیینی کاشی‌های زرین‌فام آوه و کاشان

از داده‌های کاشی‌های زرین‌فام به‌دست‌آمده در منطقهٔ آوه، یازده نمونه برای مقایسهٔ تطبیقی با نقوش کاشی‌های زرین‌فام ساخت کاشان انتخاب شد. شکل و فرم استفاده‌شده در این مجموعه مانند بیشتر کاشی‌های زرین‌فام ساخت کاشان، به‌صورت هشت‌پر و صلیبی‌شکل است. لعاب استفاده‌شده در تزیینات کاشی‌های زرین‌فام آوه غالباً آبی و قهوه‌ای بر زمینهٔ

سفید بود که تنها در چند مورد لعاب سبز و طلایی به آنها اضافه شده بود. این امر را می‌توان به لحاظ فنی و حرفه‌ای، طرحی برنامه‌ریزی‌شده از سوی هنرمندان آوه‌ای دانست که متناسب با توانمندی و سلایق خود چنین لعاب‌دهی را در نظر گرفته بودند. همان‌گونه که بیان شد، کاشی‌های صلیبی‌شکلی که سراسر با لعاب فیروزه‌ای‌رنگ پوشیده بودند، در میان کاشی‌های هشت‌پر نیز کاربرد داشتند. این ثبات رنگ لعاب کاشی‌های زرین‌فام از سوی هنرمندان آوه، با گستردگی انواع لعاب‌های آبی، طلایی، قهوه‌ای سوخته و قرمز، زرد و نارنجی و... بر زمینهٔ سفید هنرمندان کاشانی جای تأمل دارد (روحفر، ۱۳۸۸) و می‌توان در آن سلایق محلی و منطقه‌ای و همچنین توانمندی‌های محیطی و طبیعی خاک آوه را نیز در نظر گرفت. در ادامه، به ذکر دیگر ویژگی‌های تزیینی کاشی‌های زرین‌فام آوه و مقایسهٔ آنها با نمونه‌هایی از کاشی‌های زرین‌فام کاشان پرداخته‌ایم.

شکل ۳. کاشی‌های زرین‌فام آوه

منبع: خطیب شهیدی، ۱۳۸۵

نقوش گیاهی

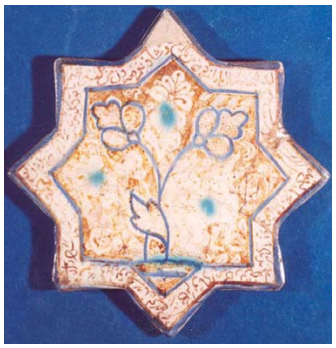
این نقوش، در بیشتر تزیینات کاشی‌های زرین‌فام و برای پرکردن فضاهای زمینهٔ نقوش و گاهی به‌صورت شاخه‌های تنومند درخت و... فضاهای مختلف را تقسیم کرده‌اند؛ البته این نقوش مانند سایر نقوش تزیینی این دوره، معانی و مفاهیمی نمادینی را به همراه داشته‌اند. بیشتر این نقوش عبارت‌اند از: گل‌های سه‌برگی، گل و بوته، اسلیمی (بیشترین نوع از نقوش گیاهی)، گل‌های نیلوفر، درخت و غیره. این نقوش گاه به‌صورت مستقل و گاهی هم علاوه بر تزیین بدنهٔ ظروف، در تزیین لباس نقوش انسانی کاربرد داشتند. نقوش گیاهی استفاده‌شده در تزیینات گیاهی کاشی‌های زرین‌فام کاشان عبارت‌اند از: نقش برگ‌های پرمانند و برگ‌های سه‌وجهی که قسمت بالای آنها شبیه شعله است، نقش گل زنبق، تزیینی از یک گل به شکل قلب، متشکل از دو نیم‌دایره و نقش گلی متشکل از سه طرح مدور به همراه دو برگ محصور در یک طرح مدور، نقوش اسلیمی با برگ‌های درشت و خمیده که میان دو خط موازی محصور هستند و طرح‌های اسلیمی در دو نوع ظریف برای پوشاندن زمینه و اسلیمی‌های بزرگ به‌ویژه

در حواشی کاشی‌های خشتی یا به شکل محصور در میان دو باند روی ظروف و نیز نقش گل میخک و همچنین گل‌های کوچک سه گلبرگی با دم بلند و غیره (روحفر، ۱۳۸۸).

نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام آوه عبارت‌اند از: گل‌های سه‌برگی که از آن گل و بوته‌های دیگر رشد کرده است (شکل ۴، الف- ج)، گل و بوته که درون نقوش قلبی‌شکل یا ساقه‌های پیچان اسلیمی قرار دارند و غنچه‌های هشت‌پر (شکل ۵) و اسلیمی‌ها. با توجه به نمونه‌های ارائه‌شده، نقوش گیاهی آوه با رعایت اصول حاکم در طراحی نقوش گیاهی به‌کاررفته در کاشی‌های زرین‌فام کاشان، در زمینهٔ اجرای آنها، نوآوری‌هایی داشته است؛ برای مثال در شکل ۴، الف)، اجرای گل سه‌برگی در نوع آوه بسیار طبیعی‌تر از اجرای این نقش در کاشی کاشان به نظر می‌رسد (شکل ۳۴، ب). به همین صورت در شکل ۵، خلق گل هشت‌پر در مرکز کاشی آوه، به‌جای ستارهٔ چهارپر در نوع کاشان که بیشتر نوع هندسی تصاویر گیاهی را به ذهن متبادر می‌کند و نیز به‌کارگیری بیشتر نقوش گیاهی و تغییر نوع اجرای آنها روی کاشی، آرایه‌ای تازه خلق شده است.

الف

ب



ج

د

شکل ۴ الف، ج: نقوش گیاهی به‌صورت گل‌های سه‌برگی به همراه اسلیمی‌ها- آوه

منبع: نگارندگان

ب، د: گل‌های سه‌برگی و برگ‌هایی شبیه شعله- کاشان

منبع: روحفر، ۱۳۸۸

شکل ۵

راست: غنچه‌های گل روییده درون نقوش قلبی‌شکل و در مرکز نقش غنچهٔ هشت‌پر- آوه

منبع: نگارندگان

چپ: تزیینی از یک گل به شکل قلب، متشکل از دو نیم‌دایره- کاشان

منبع" کیانی، کریمی و قوچانی، ۱۳۶۲

نقوش حیوانی

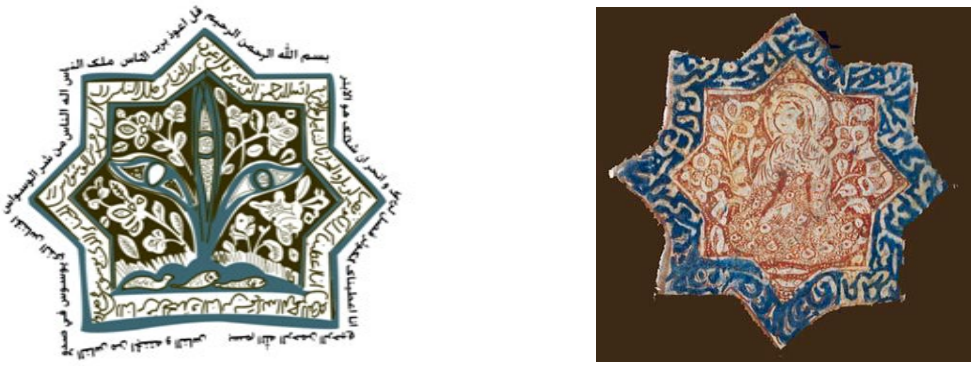
از جمله نقوش اصلی و پابرجای هنرهای ایرانی اسلامی است. این نقوش با گذر زمان، نه‌تنها از بین نرفته، بلکه متناسب با شرایط دینی و فرهنگی حاکم معانی تازه‌ای گرفته است. نقوش حیوانی با عبور از مضامین اسطوره‌ای حاکم بر آنها در ایران باستان و ورود به دنیای اسلامی، معانی عرفانی و نجومی گرفته‌اند؛ برای مثال نقش ماهی در هنر دوران اسلامی در کنار نقوش خورشید، چشمه و پرنده به کار رفته است. به‌طورکلی ماهی را نماد دانش، دریا، عقل، غذای مقدس، فراوانی قدرت تولید، زندگی و خوشبختی می‌دانند. همچنین ماهی یکی از نمادهای آناهیتا، فرشتهٔ آب و باروری است. از آنجا که دوازدهمین ماه (اسفند)، حوت یا سمکه نام دارد، ماهی با صورالکواکب و علم نجوم نیز در ارتباط است (بهرام‌پور، ۱۳۸۸، ص‌ص. ۱۲۲- ۱۲۴). از سوی دیگر نیز در سنت‌های اسلامی، پرندگان گوشه‌ای از نمادهای مربوط به عالم ملکوت را نشان می‌دهند که رمزی از مراحل معنوی و تکامل انسان، جهان فرشتگان و نماد زندگی برتر از زندگی مادی محسوب می‌شدند (صدفی، ۱۳۸۱، ص. ۲۱۵). شیر در ایران مظهر میترا، خورشید، گرما، تابستان، پیروزی، شجاعت، سلطنت، قدرت، نور و آتش است (جابز، ۱۳۷۰، ص. ۶۱). همچنین در هنر اسلامی به همراه خورشید، به موقعیت این سیاره در برج اسد اشاره دارد (مصفی، ۱۳۵۷، ص. ۴۶۱). این دو نماد ریشه در نجوم دارند؛ زیرا در منطقه‌البروج، هر دو برج، خانهٔ یکی از اختران به شمار می‌رفته و برج شیر (اسد) خانهٔ خورشید بوده است. هرگاه که کوکب خورشید در برج اسد جای گیرد، زمان آسایش و آرامش است (خزایی، ۱۳۸۱، ص. ۵۵). با توجه به مطالب فوق و بیان گوشه‌هایی از نگاه دینی و فرهنگی حاکم بر نقوش حیوانی می‌توان به اهمیت آنها در فرهنگ و هنر ایران‌زمین و دلیل اصلی به‌کارگیری تصویر آنها در تزیینات هنری دوران اسلامی پی برد؛ البته این نقوش در قرون میانی اسلامی، تأثیر مستقیمی از هنر چینی پذیرفتند. در این میان، تصاویری از جمله نقش اژدها، سیمرغ و غیره به هنر ایران اسلامی وارد شد. با بررسی‌های محققان، مشخص شد این نقوش در فرهنگ اصیل ایرانی ریشه دارند و این وام‌گیری تنها بازگشتی به اصالت فرهنگ ایرانی محسوب می‌شود.[۱]

نقوش حیوانی در تزیینات کاشی‌های زرین‌فام کاشان عبارت‌اند از: حوضی با نقش ماهی که عمدتاً جلوی پای افراد

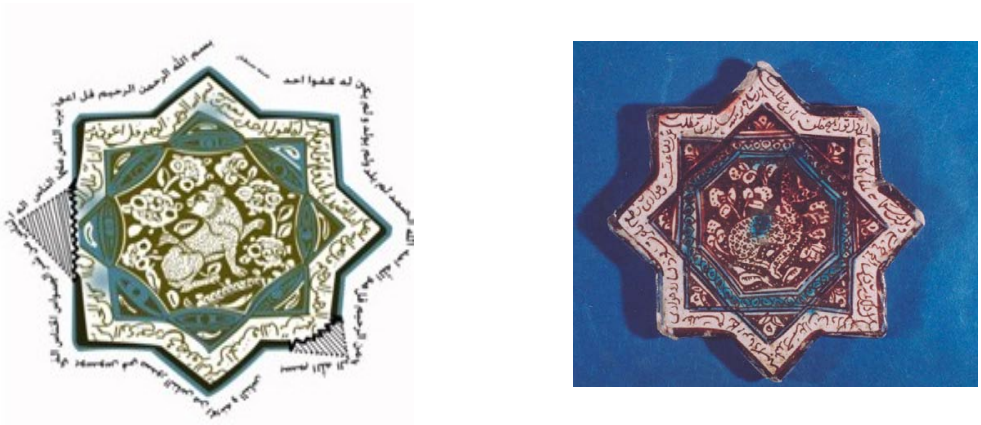
۱. برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک: طهوری، نیر (۱۳۸۱). کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانان مغول، کتاب ماه و هنر. ۴۵ و ۴۶، ۷۲-۸۱.

نقش می‌شد، نقش پرنده‌ای کوچک به‌صورت نشسته یا در حال پرواز که گاهی پاهای آنها مشخص و گاهی ناپیدا بود، نقش خرگوشی کوچک در میان گل و برگ، نقوش جانوران مختلف دیگر از جمله آهو، شتر، اسب، پلنگ، شیر و غیره.

نقوش حیوانی استفاده‌شده در کاشی‌های زرین‌فام آوه نیز عبارت‌اند از: نقش ماهی (شکل ۶)، شیر (شکل ۷) و نقش پرندگان در حال پرواز که آنها نیز عبارت‌اند از نقوش گنجشک و درنا (شکل ۸).



شکل ۶راست: نقش ماهی، آوه. منبع: نگارندگان
چپ: نقش ماهی- کاشان . منبع: روحفر، ۱۳۸۸



شکل ۷ راست: نقش شیر- آوه. منبع: نگارندگان
چپ: نقش شیر یا پلنگ- کاشان منبع: روحفر، ۱۳۸۸

شکل ۸الف و ب: نقش گنجشک و درنا- آوه. منبع: نگارندگان
ج: نقش درنا- کاشان. منبع: پوپ، ۱۳۸۷

با دقت در نقوش حیوانی استفاده‌شده در هر دو منطقهٔ کاشان و آوه، به‌درستی می‌توان متوجه شباهت‌های بسیار میان آنها شد. نقوش هردو منطقه مانند یکدیگر و با فرم اجرایی مشخص نشان داده شده‌اند؛ برای مثال، همهٔ نقوش حیوانی در میان نقوش گیاهی و اسلیمی نقش شده‌اند. همانندی دیگر این است که نقوش شیرها در هر دو نمونه، سر را به نشانه‌ای خاص که بی‌شک اندیشه‌ای در آن نهفته شده است، به عقب برگردانده‌اند. تنها در نمونهٔ آوه، در اطراف نقش شیر، افزون بر نقش هشت‌پر، نقش دالبری دیگری قرار دارد که می‌تواند نمادی از خورشید باشد. در نقوش پرندگان، هنرمندان، درناهای در حال پرواز را به تصویر می‌کشند. تنها تفاوتی که در اینجا مشاهده می‌شود، افزون بر نقش دالبری اطراف پرنده (گنجشک) و شیر، به نقش ماهی و نحوهٔ ترکیب آن با نقوش دیگر مربوط است. در کاشی‌های زرین‌فام کاشان، غالباً نقوش ماهی به همراه نقوش انسانی و در زیر پای نقوش انسانی به تصویر درآمده است، اما در نقوش تزیینی آوه، این بار، نقش ماهی، تنها در ارتباط با نقوش گیاهی و در قسمت زیرین نقوش گیاهی نشان داده شده است که می‌تواند نقطهٔ گسستی در شباهت‌های بی‌شمار نقوش حیوانی ترسیم‌شده در کاشی‌های زرین‌فام این دو منطقه باشد.

نقوش انسانی

بیشتر تصاویر انسانی که در تزیینات هنری ایرانی استفاده شده است، جنبه‌ای از زندگی درباری یا سلطانی را نشان می‌دهد (زکی، ۱۳۶۶، ص‌ص. ۲۸۷- ۲۸۹). زندگی با شکوه و متنوع، اشعار و آداب و رسوم و سنت‌های دیرین که به زمان ساسانیان بازمی‌گردد، از موضوعاتی است که افکار سفالگران را با نمایش آن‌ها پر می‌کند. از آن جمله می‌توان به منظرهٔ اسب‌سواری، شکار یوزپلنگ و باز شکاری به‌وسیلهٔ کمان یا نیزه، چوگان‌بازان، ضیافت و مهمانی‌های سلطنتی و شاهان به تخت نشسته اشاره کرد که آداب و سنن درباری را بیان می‌کند. شاه به‌عنوان مردی شجاع، گاه در حال سواری و گاه در مصاحبت با یک بانو و نیز به‌عنوان نوازنده، مرد جنگی یا در حال قضاوت و صدور حکم و حتی در حال خوش‌گذرانی نشان داده شده است؛ البته افزون بر آنچه بیان شد، گاهی متناسب با نوع کاربری بنا به لحاظ مذهبی یا غیرمذهبی، نقوش انسانی به شکلی دیگر (به‌صورت تنها یا حتی جمعی) اما با نگاهی کاملاً عارفانه خلق می‌شوند. نمونه‌ای این نوع نقوش در کاشی‌های زرین‌فام آوه دیده می‌شود که در ادامه بیان شده است.

نکتهٔ مهم این است که در بیشتر نقوش انسانی، بر گرد سر افراد هاله‌ای از نور دیده می‌شود. در هنر مذهبی، هاله جلوه‌ای از نور است که دور سر شخص ملکوتی یا مقدس قرار می‌گیرد (Hall, 1993, P. 144). در تفکر اسلامی، نور، پرتو تابندهٔ خداوند است که جهان را روشن می‌کند. عظمت و زیبایی عقل {اول خلق‌الله نور که برابر است با اول ما خلق‌الله العقل (نور و عقل در روایت‌های مختلف دینی اولین مخلوق خداوند هستند که مفسران آنها را از یک ذات دانسته‌اند)} کلام از انوار اسماءالله است (عقل نور الهی است). ترکیب‌کنندهٔ شکل‌های مرکب نور است و الله نور آسمان‌ها و زمین است (کوپر، ۱۳۷۹، ص‌ص. ۳۶۷- ۳۶۸). هالهٔ تقدس اولین بار بر گرد سر میترا مشاهده شد که مظهر نور خورشید است و مربوط به ۳۴ تا ۶۹ پیش از میلاد در نمرودداغ است (گیرشمن، ۱۳۷۰، ص. ۶۷). هالهٔ تقدس در هنر مسیحیان چند شکل داشته است: هالهٔ صلیبی، نماد مسیح و هالهٔ مثلثی نماد تثلیث است. هالهٔ مربع نیز برای راهبان و سازندگان کلیسا کاربرد دارد. هالهٔ شش‌گوشه مظهر فضایل اصلی است و هالهٔ هشت‌گوشه به فضایل شخصیت‌یافته دلالت دارد. همچنین هالهٔ دایره‌ای، مخصوص مریم عذرا، فرشتگان و قدیس‌هاست (هال، ۱۳۸۰، ص. ۲۲۲). به همین صورت مشخص می‌شود که قرارگرفتن هالهٔ نور در فرهنگ‌های مختلف، نمادی از تقدس فرد و نگاه ویژهٔ خداوند به اوست؛ البته گاهی نیز می‌توان آن را در تصاویری که نمونه‌ای از فعالیت دنیایی محسوب می‌شود، نشانه‌ای برای نمایان‌کردن برتری شخصی از دیگران نیز در نظر گرفت. نقوش انسانی در کاشی‌های زرین‌فام کاشان شامل نشان‌دادن مجالس رزم و بزم و شکار، یا به‌صورت منفرد در حال نشسته با ویژگی‌های صورت قرص ماه و اعضای صورت بسیار ظریف است. نقوش انسانی به‌کاررفته در کاشی‌های زرین‌فام آوه عبارت‌اند از: نقوش منفرد زن (شکل ۹) و مردی (شکل ۹۱۰) که هرکدام جداگانه در خیمه‌ای قرار دارند.

شکل ۹راست: زن آوه‌ای نشسته درون خیمه

منبع: نگارندگان

چپ: نقش زن- کاشان

منبع: روحفر، ۱۳۸۸

شکل ۱۰راست: مرد آوه‌ای درون خیمه

منبع: نگارندگان

چپ: نقش مرد- کاشان

منبع: پوپ: ۱۳۸۷

یا توجه به شکل‌های فوق، با همهٔ شباهت‌هایی که در اجرای نقوش انسانی به لحاظ فرم و نحوهٔ اجرای آنها مشاهده می‌شود (حالت نشستهٔ نقوش، قرارگرفتن درون خیمه، وجود نقوش گیاهی در اطراف تصاویر و قرارگرفتن این تصاویر درون ستاره‌های هشت‌پر) و حتی پاشیده‌شدن رنگ فیروزه‌ای روی لباس نقوش انسانی که پژوهشگران توجه فراوانی به آن داشته‌اند(روحفر، ۱۳۸۸، ص. ۱۳۹) سه تغییر عمده در اجرای نقوش انسانی کاشی‌های زرین‌فام آوه در مقایسه با نقوش انسانی کاشان علاوه بر تفاوت چهره‌های اشخاص ایجاد شده است. در نخستین تغییر، نقش ماهی که در کاشی‌های زرین‌فام کاشان به همراه نقوش انسانی و زیر پای او نقش می‌شد، در نقوش تزیینی آوه وجود ندارد. دومین تغییر این است که نقوش انسانی آوه، به‌صورت منفرد و نه جمعی و گروهی اجرا شده‌اند. در تزیینات انسانی کاشان، غالباً نقوش انسانی به‌صورت گروهی در حال صحبت یا غیره دیده می‌شوند؛ در صورتی که در آوه، نقوش انسانی به‌صورت یک‌نفره و هریک درون فضای شخصی (خیمه) خود نقش شده‌اند. سومین تغییر نیز این است که هالهٔ اطراف سر زنان و مردان آوه‌ای، به رنگ فیروزه‌ای تزیین شده است که بار معنایی عرفانی نقش را دوچندان می‌کند. باید توجه داشت که حالت چهرهٔ مردان و زنان آوه‌ای، کاملاً بازگوکنندهٔ حالت عرفانی آنهاست. نقوش انسانی اغلب در حالت تفکر یا غمگینی نشان داده شده است. حالت عرفانی این نقوش، بیان‌کنندهٔ تسلط غم و اندوه عارفانهٔ آنها بر نشاط و شادمانی درونی‌شان است. هالهٔ اطراف سر آنها که به رنگ فیروزه‌ای درآمده، مشخص‌کنندهٔ نقوش انسانی مثالی و کامل و نشانهٔ قداست است. سر انسانی که درون آن قرار دارد نیز نمایانگر وحدت درونی اوست.

نقوش هندسی

نقوش هندسی در هنر اسلامی مفهومی ویژه دارد و نشان‌دهندهٔ ذهن خلاق و قدرت بیان هنرمند است. این نقوش، گاهی نقش تقسیم‌کنندهٔ نقوش را روی سطوح تزیینی بر عهده دارند و گاهی معنا و مفهوم اسطوره‌ای (ایران باستان) یا مفهوم عرفانی (دورهٔ اسلامی) را بیان می‌کنند. بیشتر این نقوش در کاشی‌های زرین‌فام، نقوش دایره‌ای، هشت‌ضلعی و صلیبی‌شکل هستند. همچنین اصلی‌ترین نقوش هندسی محسوب می‌شوند که بیشترین نقش را در شکل‌دهی به فرم و نقش کاشی‌های زرین‌فام دورهٔ اسلامی بر عهده دارند. نقش هشت‌ضلعی هم در فرم و هم در تزیین و تفکیک نقوش به‌کاررفته در کاشی‌های زرین‌فام تأثیرگذار است. نقوش

دایره‌ای‌شکل، بیشتر در زمینهٔ نقوش تزیینی از جمله پرکردن و تزیین لباس نقوش انسانی، خیمه‌ها، چادرها و غیره به کار گرفته می‌شوند. نقوش صلیبی‌شکل نیز هم در جنبهٔ فنی برای گسترش‌پذیرکردن کاشی‌های هشت‌پر و هم به لحاظ معنایی و مفهومی استفاده می‌شوند؛ به‌ویژه زمانی که سراسر پوشیده از رنگ فیروزه‌ای است. در کاشی‌های زرین‌فام آوه، هر سه نوع نقوش هندسی، مانند کاشی‌های زرین‌فام کاشان دیده می‌شوند. نقوش دایره‌ای و هشت‌پر در نمونه‌های فوق هم در تزیین لباس نقوش انسانی و هم در فرم کاشی‌ها قابل‌مشاهده هستند. تنها مورد متفاوت این‌گونه تزیینات با نمونه‌های سبک کاشان، شکل ۱۱ است که در تزیین آن، سراسر نقوش هندسی دایره‌ای شکل شبیه اشک، استفاده شده است که در نوع خود نقشی تازه به نظر می‌رسد. در ادامه مختصری از نگاه عرفانی هنرمندان طراح نقوش هندسی را که دلیلی بر استفاده از این‌گونه نقوش محسوب می‌شود بیان می‌کنیم.

شکل ۱۱. نقوش هندسی دایره‌ای و هشت‌پر در کاشی‌های زرین‌فام آوه
منبع: نگارندگان

دایره

دایره نماد روح، بیانگر تمامیت روان با همهٔ جنبه‌هایش از جمله رابطهٔ میان انسان و طبیعت (یونگ، ۱۳۸۲، ص. ۳۶۵) و دربردارندهٔ مفاهیمی از قبیل کمال، یکپارچگی، خلاقیت، نماد کائنات، بیان‌کنندهٔ خورشید و درنتیجه ابدیت و نمادی از زمان و حرکت پیوسته و مدور آسمان است که با الوهیت نیز ارتباط دارد (هوهنه‌گر، ۱۳۷۳، ص. ۲۹). نباید ظهور مداوم دایره را کم‌اهمیت دانست و به نظر می‌رسد نیازی روانی لازم است تا با نمادین‌کردن این شکل، توجه خودآگاه به عوامل اساسی حیات جلب شود (یونگ، ۱۳۸۲، ص. ۳۷۹).

چلیپا

چلیپا رابطه‌ای میان دایره، مرکز و مربع برقرار کرده و دربرگیرندهٔ معانی بسیاری از جمله خورشید و حرکت آن، آتش، چرخهٔ تولید نسل و پیوستگی زندگی و حرکت، پیوند نرینه و مادینه، پیدایش و گردش چهارفصل، چهارسوی گیتی، جاودانگی (ابدیت)، گوهر نژادی و پیروزی، عشق و مهر، باروری و افزایش، نماد مهر و مهرپرستی، آشتی و سازش، خوشبختی، تکامل و تعالی، نیروی درمان‌بخش و نماد الوهیت آریاهاست (بختورتاش، ۱۳۸۰، ص‌ص. ۲۰۹- ۳۰۷) (شکل ۱۲).

شکل ۱۲. نقوش هندسی صلیب یا چلیپا در کاشی‌های زرین‌فام آوه
منبع: نگارندگان

کتیبه‌نگاری

یکی از مهم‌ترین تزیینات هنر اسلامی به‌صورت کلی و تزیینات کاشی‌های زرین‌فام به‌صورت جزئی، کتیبه‌نگاری است. کتیبه‌های استفاده‌شده، مضامین دینی (آیات قرآنی، احادیث

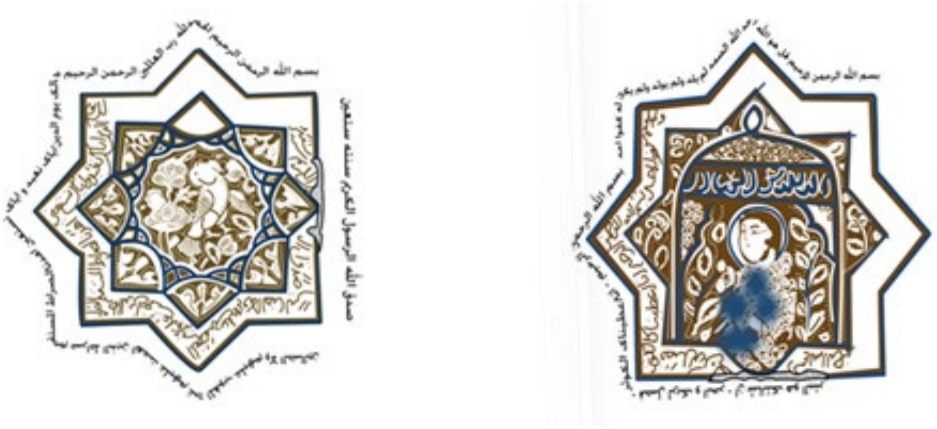
دینی، ادعیه و غیره) مضامین ملی (اشعار حماسی، ضرب‌المثل‌ها و غیره) به همراه تاریخ و مکان تولید و نام صاحب امر تولید هستند. وجود تاریخ، نام مکان و نام صاحب امر و تولیدکنندهٔ این‌گونه آثار، در روند تاریخ‌گذاری و درنهایت سیر تکاملی هنرهای صناعی در گسترهٔ وسیع تاریخ فرهنگی و هنری بسیار مهم و تأثیرگذار است. از سوی دیگر می‌توان ردپای نوع نگرش دینی حاکم بر جامعه و نیز نوع مکان (مذهبی و غیرمذهبی) را با توجه به متن چنین کتیبه‌هایی تشخیص داد؛ بنابراین وجود چنین تزییناتی، بهترین راهگشای نفوذ به فرهنگ و اندیشهٔ حاکم بر ذهن هنرمند و درنهایت آن جامعه است. در تزیینات کاشی‌های زرین‌فام کاشان، کتیبه‌ها شامل آیات قرآنی، احادیث و ادعیهٔ دینی، اشعار فارسی و گاه نام هنرمند و تاریخ ساخت و محل ساخت است که بیشتر با خطوط ثلث و نسخ و تعلیق کتابت شده‌اند. در تزیینات کاشی‌های زرین‌فام آوه، کتیبه‌ها تنها دربرگیرندهٔ آیات قرآنی هستند (سوره‌های ناس، کوثر، فلق، اخلاص، زلزله، فاتحه، قدر، انسان). این کتیبه‌ها در بیشتر موارد، به خط نسخ (شکل‌های ۱۳ و ۱۴) هستند و تنها یک مورد با خط کوفی و دو مورد به ثلث نوشته شده‌اند (شکل ۱۵).

با بررسی نوع کتیبه‌های تزیینی آوه و کاشان، متوجه می‌شویم اشتراکاتی دیگر در این زمینه، یعنی به‌کارگیری رنگ‌های مشابه برای تزیین زمینه و خط کتیبه (لاجوردی بر زمینهٔ قهوه‌ای یا قهوه‌ای یا طلایی بر زمینهٔ سفید و غیره)، نوع خط (نسخ و ثلث) و تزیین زمینه با نقوش گیاهی و غیره وجود دارد. دربارهٔ تزیینات کتیبه‌ای کاشی‌های زرین‌فام آوه باید گفت که کتیبه‌های به‌کاررفته، به رنگ فیروزه‌ای یا لاجوردی بر زمینهٔ قهوه‌ای و رنگ طلایی بر زمینهٔ سفید اجرا شده‌اند. زمینهٔ نقوش کتیبه‌ای کاشی‌های خشتی آوه (شکل ۱۳)، پوشیده از نقوش گیاهی و اسلیمی است؛ درحالی‌که در نوع هشت‌پر و بر حاشیهٔ این نوع کاشی‌های آوه، کتیبه‌نگاری به‌شکلی ساده و بدون دخالت نقوش گیاهی نوشته شده است. این امر می‌تواند از سوی هنرمند تکنیکی برای جلوه‌بخشیدن بیشتر به کتیبه‌ها در کنار ازدحام تزیینی مرکز کاشی‌های هشت‌پر و تنوع و زیبایی‌بخشیدن به کاشی‌های خشتی باشد که در آن نقوش انسانی و حیوانی دیگر استفاده نشده است. در جدول شماره ۱ شاخص‌های کاشی‌های مورد بررسی تفکیک شده است.

شکل ۱۳ راست: کتیبه‌های خط نسخ (سوره‌های انسان و فاتحه) – آوه

منبع: نگارندگان

چپ: نمونه‌ای از کتیبه‌های خط نسخ کاشان. منبع: روحفر، ۱۳۸۸



شکل ۱۴. کتیبه‌هایی به خط نسخ در حاشیهٔ کاشی‌های هشت‌پر آوه (فاتحه و کوثر). منبع: نگارندگان

شکل ۱۵. کتیبه‌هایی به خط ثلث (سوره قدر و دیگری نامعلوم) آوه منبع: نگارندگان

جدول ۱. ویژگی‌های شاخص کاشی‌های زرین‌فام آوه، منبع: نگارندگان

فرم کاشی				خط					نقش					رنگ روی زمینه			
هشت پر	مربع	مستطیل	نامشخص	اریحسته	ثلث	کوفی	نسخ	انسانی	گیاهی	حیوانی	هندسی	ابی	طلایی	قهوه ای	سبز
*							*		*	*		*		*	*
*							*		*	*	*	*		*	
*							*		*			*	*	*	
*							*		*	*		*		*	
*							*		*			*		*	*
*							*				*	*		*	
*							*	*	*		*	*		*	
*						*	*	*	*		*	*		*	
*							*								
		*			*				*			*		*	
*							*		*			*		*	

بحث

با توجه به آنچه بیان شد، باید دانست که آیا منطقهٔ آوه و کاشی‌های زرین‌فام این منطقه، محصول کارگاه‌های کاشی‌سازی کاشان محسوب می‌شده و نقل و انتقالی به‌صورت تجاری و غیره میان این دو منطقه برقرار بوده است؟ نگارندگان برای رسیدن به نتیجه‌ای علمی، خاک رس منطقهٔ آوه را برای تجزیه و تحلیل عناصر سازندهٔ آن و رسیدن به این مقصود بررسی و تحلیل آزمایشگاهی کردند که آیا این خاک قابلیت تولید سفال و کاشی زرین‌فام را دارد یا نه؛ به همین دلیل نمونه‌هایی از خاک مورد نظر را به دانشگاه ناتینگهام ارسال کردند و با روش آزمایشگاهی میکروبروپ الکترونی که یکی از روش‌های تجزیهٔ عنصری خاک محسوب می‌شود، به بررسی نمونه‌ها پرداختند. نتایج حاصل از آزمایش، غنای فوق‌العاده خاک رس آوه را نشان داد. این خاک غنی‌شده با عناصری از جمله اکسید آهن، اکسید آلومینیوم، اکسید سیلیس، اکسید کلسیم، اکسید سرب، کائولین، پلادیوم و غیره همراه بود. از سوی دیگر، وجود جوش‌کوره‌های متعدد در شهر ایلخانی آوه، که فاصلهٔ بسیار نزدیکی با بنای امامزاده داشت و نیز تاریخ قید شده (۶۸۴ هجری) روی دو نمونه از کاشی‌های زرین‌فام نشان می‌دهد، تزیین بنای امامزاده در دورهٔ ایلخانی صورت گرفته و به گمان بسیار قوی، این‌گونه تولیدات محصول محلی این منطقه بوده است؛ زیرا شواهد عینی و نتایج به‌دست‌آمده از آزمایش‌های میکروبروب الکترونی و عکس‌های میکروسکپی نمونه‌ها نشان می‌دهد در طول دورهٔ اسلامی با اندکی اختلاف از یک نوع خاک برای تولید سفال و کاشی در این شهر استفاده شده است. از سوی دیگر، براساس نتایج حاصل از آزمایش‌های فوق، سفال‌های وارداتی و بیگانه در این نمونه‌ها دیده نمی‌شود و نوعی همسانی نسبی در نوع مواد متشکله آن‌ها مشهود است که دلیلی بر استفاده از خاک محلی برای تولید سفال و کاشی است.

نتیجه‌گیری

منطقهٔ آوه، یکی از مراکز ایلخانی‌نشین است که طی حفاری‌های گسترده از سوی نگارندگان آثاری از معماری، سفال و کاشی زرین‌فام در آن به دست آمده است. در پژوهش حاضر و براساس مطالب فوق، مشخص شد که با وجود شباهت‌های بسیار میان نقوش تزیینی کاشی‌های زرین‌فام آوه و کاشان، نکات اختلافی نیز وجود دارد که قابل‌تأمل هستند؛ از جمله نحوهٔ ارائهٔ نقوش گیاهی، نقوش انسانی و غیره و نیز جزئیات تزیینی هرکدام از این نقوش و نحوهٔ ترکیب‌بندی آنها با یکدیگر. این وجوه اختلاف به همراه بررسی‌های علمی و آزمایشگاهی و شواهد عینی از جوش‌کوره‌ها و غیره نشان می‌دهد این منطقهٔ توانمندی بسیاری در تولید کاشی‌های زرین‌فام داشته است. هنرمندان آوه‌ای به‌درستی توانسته‌اند میان مکان مذهبی امامزاده و نوع نقوش انسانی و دیگر موارد ارائه‌شده تعادل و انطباق برقرار کنند. این ویژگی بارز، از چهرهٔ آرام و سنگین نقوش انسانی و سایر نقوش به‌درستی قابل‌استنباط است؛ پس با مشاهدهٔ توانمندی‌های حرفه‌ای هنرمندان آوه‌ای و وجود سایر مدارک دیگر، آوه منطقه‌ای صاحب سبک است که می‌توان سبک تزیینی کاشی‌های زرین‌فام آن را نیز در ردیف سایر سبک‌های کاشی‌کاری ایران در قرون میانی اسلامی قرار داد. به طور کل شاخص‌های تزیینی کاشی‌های زرین فام آوه بیانگر استفاده از کاشی‌های هشت پر با رنگ‌های غالب آبی و قهوه‌ای است که کتیبه‌هایی به خط نسخ با نقوش عمدتا گیاهی دارد (جدول ۱ شاخص‌های تزیینی کاشی‌های زرین‌فام آوه). این شاخص‌ها متفاوت از شاخص‌های کاشی‌های زرین فام کاشان هستند.

تعارض در منافع

میان نویسندگان هیچ تعارضی در منافع یافت نشد.

منابع

الویری، محسن (۱۳۷۹). *مروری بر جغرافیای تاریخی آوه*. تهران: نشر امید دانش.

بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳۸۰). نشان رازآمیز (گردونهٔ خورشید یا گردونهٔ مهر). تهران: مؤسسهٔ انتشارات فرهنگی فروهر.

بهرام‌پور، نسرین (۱۳۸۸). بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال. تهران: شهرآشوب.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش ازتاریخ تا امروز. ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران. جلد چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورتر، ونیتا (۱۳۸۰). کاشی‌های اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

جابز، گرتود (۱۳۷۰). سمبل‌ها. ترجمهٔ محمد بقاپور. تهران: جهان‌نما.

خزایی، محمد (۱۳۸۱). نمادگرایی در هنر اسلامی. مجموعه مقالات اولین همایش هنرهای اسلامی ایران. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

خطیب شهیدی، حمید (۱۳۸۵). گزارش اولین فصل کاوش محوطهٔ تاریخی آوه. تهران: کتابخانهٔ پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی.

روحفر، زهره (۱۳۸۸). *پژوهش در ساخت لعاب زرین‌فام در ایران: با تأکید بر رسالهٔ ابوالقاسم عبدالله کاشانی سده‌های ۸-۷ هجری قمری*. رسالهٔ دکتری. دانشگاه تربیت‌مدرس. تهران.

زکی، محمدحسن (۱۳۶۶). *تاریخ صنایع ایران*. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران: انتشارات اقبال.

سعیدیان، عبدالحسین (۱۳۸۳). سرزمین و مردم ایران. تهران: نشر آرام.

صدفی، محمدرضا (۱۳۸۱). *پرنده در اسطوره و عرفان*. همایش ملی ایران‌شناسی. تهران: بنیاد ایران‌شناسی.

کاربونی، استفانو و ماسویا، توموکو (۱۳۸۱). *کاشی‌های ایرانی*. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

کاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن محمد (۱۳۴۷). *تاریخ اولجایتو*. تصحیح مهین همبلی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کریمی، فاطمه و کیانی، یوسف (۱۳۶۴). هنر سفالگری دوره اسلامی ایران، تهران: انتشارات مرکز باستان شناسی ایران.

کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

کیانی، محمدیوسف، کریمی، فاطمه و قوچانی، عبدالله (۱۳۶۲). *مقدمه‌ای بر هنر کاشی‌گری ایران*. تهران: موزهٔ رضا عباسی.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: علمی و فرهنگی.

مستوفی، حمدالله بن بی بکر (۱۳۸۰). *نزهه‌القلوب*. به اهتمام گای لسترنج. تهران: دنیای کتاب.

مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷). فرهنگ اصطلاحات نجومی. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.