Archive of SID

نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۹۷)، ۱۷-۳۰ / تیر ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/bagh.2021.225454.4508

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Recognizing the Correspondence of Alchemy and Sacred Art in Iran by Studying Luster-Ware Mihrabs
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تناظر کیمیا و هنر مقدس
بازیابی نمادهای کیمیاگری در محراب‌های زرین‌فام*

نجمه دستغیب[۱]، فاطمه کاتب[۲]**، غلامعلی حاتم[۳]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
۲. استاد دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
۳. استاد دانشکدهٔ هنر و معماری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۱۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱

چکیده

بیان مسئله: اساس کیمیاگری برخلاف آنچه امروزه نزد عوام مطرح می‌شود، جنبه‌ای عرفانی داشته و بدون عرفان، از مرتبت خود خارج می‌شده و دیگر کیمیا محسوب نمی‌شده است. کیمیاگری با عرفان در مذاهب توحیدی مرتبط بوده و در اسلام نیز از ارزش والایی برخوردار بوده است. عرفان سرچشمهٔ هنر مقدس اسلامی است و از طرفی پیوندی دیرینه با کیمیاگری دارد. در بین هنرهای قدسی، محراب زرین‌فام یکی از جامع‌ترین نمونه‌هاست. در فن زرین‌فام، خشت بی‌ارزش با انجام عملیاتی مبدل به کاشی با جلوهٔ زرین‌فام می‌گردد که متناظر با عمل تمثیلی کیمیاگری یعنی استحالهٔ فلز پست به طلا است. این تناظر، به همراه پیوند عرفان اسلامی و کیمیاگری، حاکی از اهمیت مبحث کیمیاگری در ساختار هنر مقدس، به‌ویژه محراب زرین‌فام است. اینکه کیمیاگری چه نقشی در شاکلهٔ محراب‌های زرین‌فام داشته است و نمادهای کیمیاگری چگونه در این آثار متجلی شده‌اند؟ سؤال این پژوهش است.
هدف پژوهش: تبیین جایگاه کیمیا، به‌عنوان حکمتی مرتبط با عرفان اسلامی، در تزیینات محراب‌های زرین‌فام هدف این مقاله است.
روش تحقیق: در این پژوهش به علت ماهیت تاریخی، از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است و محراب‌های زرین‌فام به‌عنوان یکی از جامع‌ترین آثار مقدس در هنر اسلامی ایران، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با نمادهای کیمیاگری بررسی تطبیقی شده‌اند.
نتیجه‌گیری: با مطالعهٔ بصری محراب‌های زرین‌فام می‌توان تأثیرات کیمیاگری را به‌عنوان عرفانی کهن، در هنر اسلامی ایران مشاهده کرد. مفاهیم کیمیاگری در نظام بصری محراب‌های زرین‌فام، با بیانی رمزگونه و به‌صورت نمادهای آشکار و مخفی ظهور یافته است. این نمادها همچون خود کیمیا از گستردگی موضوعی برخوردارند. علائم کیمیایی، اصول انعکاس و ثنویت، نقوش هندسی اعم از دایره، مربع، ستارهٔ سلیمان و نقش مار از نمادهایی هستند که هم ارتباط محراب‌های زرین‌فام با عرفان کیمیایی را آشکار می‌کنند و هم حضور کیمیا در نظام بصری هنر مقدس اسلامی را نشان می‌دهند.
واژگان کلیدی: *کیمیاگری، هنر مقدس، محراب‌های زرین‌فام، هنر اسلامی ایران.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «نجمه دستغیب» با عنوان «کیمیاگری در هنر مقدس ایران (مطالعهٔ موردی: محراب‌های زرین‌فام)» است که به راهنمایی خانم دکتر «فاطمه کاتب» و مشاورهٔ آقای دکتر «غلامعلی حاتم» در «دانشکدهٔ هنر» «دانشگاه الزهرا» در سال ۱۳۹۹ ارائه شده است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۱۴۸۱۶۰۸، F.kateb@alzahra.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

اصول کیمیا قرابت زیادی با عرفان اسلامی دارد. یکی از این اصول مفهوم استحاله در کیمیاگری است که ادراک را در تماس مستقیم با پرتو الهی قرار داده و اشتیاقِ وصل را در وجود آدمی برمی‌انگیزد (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۸۳). «حسن بن زاهد کرمانی»، دانشمند قرن هشتم هجری، کیمیا را دانشی با منشأ الهی می‌داند که آموزه‌های بنیادی آن به‌صورت وحی به پیامبران رسیده است. از نظر او عمل تشبیه و تمثیل که به‌وسیلهٔ آن، کیمیاگران آموزه‌های خویش را بسط داده‌اند بسیار اهمیت دارد، زیرا کیمیا عالم اوسط است که با دو عالم دیگر عالم اکبر (جهان مادی) و عالم اصغر (انسان) نظیر است (به نقل از مقدم حیدری و کاووسی رحیم، ۱۳۹۵، ۲۰۵). همچنین برخی عرفای مسلمان معروف به کیمیاگر و دارای رسالات کیمیاگری بودند، مانند «حسین بن منصور حلاج» صاحب رسالاتی چون «فی الاکسیر» و «فی الکیمیا» (قرن سوم هجری) و «مولانا کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی» صاحب رسالهٔ «اسرار قاسمی» (قرن نهم هجری). در احادیث و روایات اسلامی نیز از کیمیا با شایستگی یاد شده و از دیگر شاخه‌های علوم غریبه متمایز شده است. به‌طوری که در دورهٔ اسلامی، کیمیاگران کمتر از واژهٔ کیمیا استفاده می‌کردند و با تمسک به قولی از امیر مؤمنان، آن را «أخت النبوت»، «أمّ الفتوت» و «عصمة المروت» می‌خواندند (کوهکن، ۱۳۹۵، ۱۰۲). در کیمیا طلا نمادی از انسان کامل است، زیرا کیمیاگر با تخلیص ماده و زدودن هرگونه آلودگی از ماده، آن را به طلا تبدیل می‌کند. در عرفان نیز روح و جان آدمی باید از هر تعلقی که سبب آلودگی و اسارت بوده جدا شود تا به کمال خویش، یعنی اتصال به حقیقت ازلی، برسد.

هنر مقدس اسلامی، بر پایهٔ آموزه‌های قرآن، زندگی پیامبر و عرفان اسلامی شکل گرفته است. در این میان، عرفان اسلامی دو اصل دیگر را نیز در خود دارد و نقش به‌سزایی در تشکیل نظام معنوی و بصری هنر قدسی ایفا می‌کند. از بطن عرفان‌های مختلف به اقتضای حقیقت معنوی‌شان، هنرهای خاصی رشد کرده است. در اسلام حقیقت الهی و تجسد ظاهری آن در قرآن است (دادور و دالایی، ۱۳۹۵، ۳۷). به همین علت، خوشنویسی آیات قرآن برترین هنر مقدس است (بیادار و توفیقی، ۱۳۹۳، ۱۶۷). در هنرهای مقدس اسلامی همچون کتاب‌آرایی نسخ قرآنی و معماری بناهای مقدس، خوشنویسی به همراه آرایه‌های اسلیمی به کار می‌رود. از سوی دیگر، محراب که کوچک‌ترین واحد معنایی مسجد و قلب روحانی آن است (عباسی، ۱۳۹۲، ۲۷۴). حامل تزیینات اصلی هنر قدسی، یعنی کتیبه‌های قرآنی و آرایه‌های اسلیمی است. این ویژگی‌ها سبب می‌شود تا محراب در بین آثار هنرهای قدسی از جامع‌ترین نمونه‌ها جهت مطالعهٔ هنر مقدس اسلامی باشد.

علت گزینش محراب‌های زرین‌فام در این پژوهش، علاوه بر اهمیت محراب در بین آثار هنر مقدس، ویژگی‌های فنی و معنوی خاص زرین‌فام و پیوند این فن با تفکر کیمیاگری است. اینکه کیمیاگری و مفاهیم عرفانی آن چه تأثیراتی در نظام بصری محراب‌های زرین‌فام داشته مسئلهٔ تحقیق است و یافتن سهم کیمیا در تزیینات محراب‌های زرین‌فام هدف این پژوهش است. به نظر می‌رسد هنرمندان مسلمان از کیمیاگری، به خاطر بعد عرفانی و زبان رمزی‌اش، برای تفهیم بهتر معنویات در ساختار آثار مقدسی چون محراب‌های زرین‌فام بهره برده باشند.

پیشینهٔ تحقیق

در بین پژوهشگران، دیدگاه تیتوس بورکهارت[1] (۱۳۸۸) به‌عنوان سنت‌گرایی که برای جنبهٔ قدسی هنر اهمیت قائل بوده، به کیمیا جالب توجه است. بورکهارت در کتاب «کیمیا: علم جهان، علم جان»، کیمیاگری را به‌عنوان راهی که می‌تواند انسان را به معرفت و کمال خویش برساند با عرفان مقایسه می‌کند و آن را هنری مقدس می‌خواند. پیرو آن، رضا کوهکن نیز در کتاب «اندیشهٔ کیمیائی طغرایی» بر اساس آثار «طغرایی اصفهانی»، ویژگی‌های علم کیمیا را بررسی کرده و بر اهمیت وجه تشرفی و رمزی این علم تأکید دارد (Kouhkan, 2015).

بررسی فنون زرین‌فام بر اساس دستورالعمل‌های به‌دست‌آمده از رسالات قدیمی توسط محققانی چون عابد اصفهانی و هلاکویی (۱۳۸۵) و روحفر (۱۳۸۸) انجام پذیرفته است. روحفر در رسالهٔ دکتری خود، ویژگی‌های فنون لعاب زرین‌فام بر اساس دستورات رسالهٔ «ابوالقاسم عبدالله کاشانی» را بررسی کرده و به این نتیجه دست یافته که خاندان کاشانی علاوه بر تولیدکنندهٔ آثار زرین‌فام، ابداع‌کنندهٔ شیوه‌های فنی نیز بوده‌اند.

در باب محراب زرین‌فام، رباب فغفوری و حسن بلخاری قهی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی حکمت اسلامی در ساختار و مضامین محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی» به تحلیل ساختاری و مضمونی آرایه‌های تزیینی محراب‌های حرم رضوی پرداخته و این محراب‌ها را نشان‌دهندهٔ اوج هنر اسلامی و یکی از مصادیق هنر قدسی در معماری اسلامی معرفی کرده‌اند.

علی سلمانی و حمیدرضا چتربحر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «روش‌شناسی تطبیقی مطالعه هنر اسلامی (با تأکید بر نمونه موردی محراب)»، به مطالعهٔ تطبیقی میان دو روش

www.SID.ir

Archive of SID

رایج در تجزیه و تحلیل آثار هنر اسلامی برای تبیین میزان اعتبار هر کدام از شیوه‌ها پرداخته‌اند: روش سنت‌گرایی که بر حقایق فرازمانی و فرامکانی اسلام تأکید می‌کند و روش تاریخی که به جای تأکید صرف بر امور ماورایی به عوامل جغرافیایی، بومی و زمانی می‌نگرد. این مطالعهٔ تطبیقی به صورت ارزیابی این دو دیدگاه مذکور در باب محراب صورت گرفته است. نگارندگان معتقدند با وجود آنکه هر دو نگرش از ویژگی‌های شاخصی بهره‌مندند، اما برای اجماع در تمامی ویژگی‌های آثار هنر اسلامی به‌ویژه محراب، به بهره‌گیری از هر دو روش تحقیق نیاز است. زیرا اکتفا به مبانی سنت‌گرا سبب غفلت از انگیزه‌های حسی هنرمند می‌شود و تکیه به رویکرد تاریخی‌نگر نیز سبب چشم‌پوشی از حقایق و معنویت پشت هر نماد و اثر می‌شود که ممکن است در روند تبدیل محراب به یک نماد در معماری اسلامی نقش داشته باشد (همان، ۱۳۹۵).

محبوبه سلمانی قزوینی (۱۳۹۶) نیز در مقالهٔ «بررسی تزیینات محراب عصر ایلخانی» نقوش تزئینی محراب را بررسی کرده و در بخشی از مقاله به هنر کاشیکاری دورهٔ ایلخانی پرداخته و از اهمیت محراب‌های زرین‌فام سخن گفته است. کتاب «محراب‌های سفالین» نیز که حاصل پژوهش کیانوش معتقدی (۱۳۹۷) است از نظر وجود تصاویر با کیفیت محراب‌هایی که از موزه‌های مختلف جهان جمع‌آوری شده‌اند، حائز اهمیت است، به‌ویژه که بخش اعظم این کتاب به معرفی محراب‌های زرین‌فام اختصاص دارد. در همین زمینه، زهدی و فرخ‌فر (۱۳۹۷) در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل ویژگی‌های مضمونی، بصری و ساختاری در محراب‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی»، به توصیف بصری سیزده محراب زرین‌فام متعلق به دورهٔ ایلخانی و بررسی مضامین و ساختار تزیینات این محراب‌ها پرداخته‌اند. در مقالهٔ مذکور، نویسندگان ضمن تأکید بر مضامین قرآنی کتیبه‌ها، تزیینات این محراب‌ها را شامل کتیبه‌نگاری، نقوش گیاهی و نقوش هندسی می‌دانند، با این حال مفاهیم نقوش یا ابعاد معنوی محراب‌ها را بررسی نکرده‌اند.

در سال‌های اخیر رساله‌ای منسوب به «جابر بن حیان»، به نام «درة المکنونة» یافت شده که در تخمین پیشینهٔ فن زرین‌فام و تدوین دستورالعمل‌های آن اهمیت به‌سزایی دارد. شکرپور و میرشفیعی (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود به تشریح دستورالعمل‌ها و مواد مخصوص زرین‌فام روی شیشه که در این رساله قید شده پرداخته‌اند. با اینکه نویسندگان در این مقاله تنها به معرفی دستورالعمل‌ها و تفسیر برخی اصطلاحات رسالهٔ «درة المکنونة» پرداخته‌اند، اما پژوهشی قابل‌تأمل است. زیرا معرفی «درة المکنونة» به‌عنوان یکی از رسالات «جابر بن حیان»، هم در روشن‌شدن تاریخچهٔ فن زرین‌فام به‌عنوان قدیمی‌ترین رسالهٔ یافت‌شده در این زمینه کمک بسیار می‌کند و هم اینکه ارتباط کیمیاگران و کاشیکاران زرین‌فام را بیش از پیش مستحکم می‌کند، زیرا جابر بیش از هر دانشی، در کیمیاگری شهرهٔ دوران بوده است.

با بررسی تحقیقات پیشین پیوند کیمیا و عرفان آشکار است و از طرفی به اهمیت محراب‌های زرین‌فام به‌عنوان یکی از جلوه‌های ناب هنر اسلامی تأکید شده است. با توجه به اینکه در پژوهش‌های پیشین، محراب زرین‌فام از منظر تأثیرات کیمیایی مطالعه نشده است، مسئله‌ای که مقالهٔ پیش رو را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند نگاهی بدیع به کیمیاست که به‌عنوان یک عامل تأثیرگذار بر ساختار محراب‌های زرین‌فام مورد بررسی قرار می‌گیرد. در مقالهٔ پیش رو، مطالعهٔ محراب‌های زرین‌فام به‌عنوان یکی از مهم‌ترین واحدهای معنایی در هنر قدسی صورت می‌گیرد و با بررسی نمادها و نشانه‌های کیمیاگری در این نمونه‌ها، نقش کیمیا در شاکلهٔ محراب‌های زرین‌فام و در نتیجه هنر مقدس اسلامی تشریح می‌شود.

مبانی نظری

• کیمیاگری

علوم غریبه شامل دانش‌هایی می‌شود که به امور ماورایی می‌پردازند و کیمیا مهم‌ترین شاخهٔ آن است. بیان کیمیا سراسر رمز و هدف غایی آن رسیدن به کمال معنوی بوده است. اساس کیمیا بر مبنای اصول وحیانی، نمادین و معمایی است (Kouhkan, 2015) و نمادهای کیمیاگری مجموعه‌ای از کلمات، عملیات، کنایات و نام‌ها هستند. کیمیاگران در مسیر کشف و شهود خود، راهگشای علوم متعددی شدند (Moran, 2011, 301). روانشناسی، ادبیات، داروسازی، شیمی و نجوم برخی از علوم منشعب از کیمیاگری باستان‌اند که نمادهای کیمیایی را می‌توان در آنها جست‌وجو کرد. درگذشته، اهداف مختلفی را برای کیمیاگری برمی‌شمردند: تبدیل فلز به طلا، تهیهٔ اکسیر جوانی و رسیدن به معرفت حقیقی که در همهٔ اهداف، حتی در جنبهٔ مادی و دستیابی به طلا، رهبانیت و معنویت ارجح بوده است. طلا و نقره قبل از اینکه نماد ثروت‌اندوزی باشند، فلزات مقدسی محسوب می‌شدند، بنابراین نمی‌توان اذعان داشت که دلیل بقای هزاران‌سالهٔ کیمیاگری در تمدن‌های مختلف شرق و غرب وسوسهٔ ثروت باشد. درست مانند ضرب سکه‌های طلا و نقره که امتیازی خاص برای مکان‌های مقدس محسوب می‌شده است (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۱۱-۱۶). درواقع هدف حقیقی کیمیاگری تبدیل

www.SID.ir

Archive of SID

فلزات نازل به طلا نبوده و هرگاه کیمیاگران به دنبال چنین تبدیلی بوده‌اند، توفیق نیافته‌اند. غرض حقیقی از کیمیاگری دیدن پیوند جان و جهان و کشف افق‌های درونی وجود آدمی است که با روح هستی در پیوند است (قره‌گزلی، ۱۳۸۹، ۵۸).

پیشینهٔ کیمیا به حکمت هرمسی بازمی‌گردد. هرمس نخستین کیمیاگر بوده که در اسطوره‌ها و ادیان مختلف با نام‌های اخنوخ، هرمس تریسمگیستوس، تات، هوشنگ و ادریس شناخته و آموزه‌هایش در بین کیمیاگران تاریخ در قالب لوح زمردین تکریم می‌شده است. در این لوح آمده که هر آنچه در پایین قرار دارد، همانند آن است که در بالا قرار دارد و هر آنچه در بالاست مانند همانی است که در پایین وجود دارد و این‌گونه معجزهٔ وحدت پدید می‌آید (سلیگمن، ۱۳۷۷، ۱۸۷). این قانون که به اصل انعکاس هم معروف است، در عرفان اسلامی به‌صورت تجلی عالم اکبر در عالم اصغر شناخته می‌شود. همچنین بر اساس قوانین این لوح همه‌چیز از واحد و به‌واسطهٔ تأمل بر واحد ناشی می‌شود که می‌توان آن را به مفهوم وحدت در کثرتِ تفکر اسلامی معنی کرد.

• محراب زرین‌فام، تجلی‌گر هنر قدسی

همان‌طور که دستیابی به کمال از طریق تعادل اضداد مقصود کیمیاگری بوده، سیر آدمی به‌سوی حقیقت ازلی و تبدیل‌شدن به انسان کامل نیز رسالت هنر مقدس است. هنر مقدس بخشی از هنر سنتی را شامل می‌شود که پیوند محکمی با معنویت دارد، زیرا بیانگر تجلیاتی است که مستقیماً به مبانی روحانی سنت بازمی‌گردند (مهرپویا و قاسمی، ۱۳۸۷، ۱۲).

هنرهای قدسی با آرایه‌ها و ظاهری مناسب با هر دین و آیینی، ظاهری تازه می‌یابند، مثلاً قدسیت در هنر مسیحی مطابق با اندیشهٔ تجسم مسیح در قالب نگاره یا مجسمه و در هنر اسلامی با انتزاع نقوش تجلی می‌یابد. در هنر اسلامی، قدسیات در خوشنویسی، کتاب‌آرایی و معماری متجلی شده‌اند و معماری جامع‌ترین آنهاست، زیرا هنرهای قدسیِ دیگر را همچون تذهیب و خوشنویسیِ آیات و احادیث در خود داشته و چکیده‌ای از هنرهای مقدس اسلامی محسوب می‌شود. معماری اجزای مختلفی را چون منبر، محراب، ایوان، گلدسته و ... شامل می‌شود که در بین آنها محراب کوچک‌ترین و مهم‌ترین واحد معنایی در معماری است (عباسی، ۱۳۹۲، ۲۷۴).

از بین شیوه‌های تزیین محراب (گچبری، حجاری، انواع کاشی و ...) لعاب زرین‌فام از خاص‌ترین و مرموزترین شیوه‌هاست. زرین‌فام تبدیل خشت سفالین به کاشی فلزگون با جلای طلایی و براق است، همانند هدف تمثیلی کیمیاگری که تبدیل شیء نازل به طلای ارزشمند است. استفاده از مواد گران‌بها و فنون پیچیدهٔ زرین‌فام سبب شده که نمونه‌های زرین‌فام محدود به محراب‌ها یا فضاهایی کوچک در معماری اسلامی شده و از طرفی مختص مهم‌ترین و مقدس‌ترین بناهای اسلامی ازجمله حرم امامان، امامزادگان و مساجد باشند. برخی از مهم‌ترین محراب‌های زرین‌فام عبارت‌اند از: سه محراب آستان قدس رضوی مشهد (۶۱۲-۶۴۰ هجری)، محراب امامزاده حبیب بن موسی در کاشان (۶۷۰ هجری)، محراب مسجد عمادالدین میدان سنگ کاشان (۶۲۳ هجری) و محراب امامزاده علی بن جعفر قم (۷۳۴ هجری) که معروف به باب بهشت است.

روش تحقیق

برای مطالعهٔ هنر اسلامی، شیوه‌های پژوهشی مختلفی وجود دارند که دو رویکرد عرفانی و تاریخی از اصلی‌ترین آنهاست. یکی از مهم‌ترین نگرش‌های فکری پیرامون هنر اسلامی، آرای سنت‌گرایان است که با رویکردی عرفانی به هنر اسلامی می‌نگرند. اعتقاد به حکمت خالده یا خرد جاودان، وحدت متعالی ادیان و گرایش به عرفان از شاخصه‌های این تفکر است. سنت‌گرایان هنر سنتی را تضمین‌کنندهٔ سعادت انسان دانسته و رمز موفقیت بشر معاصر را بازگشت به سنت‌های دینی و حقایق ادیان الهی می‌دانند. با توجه به اهمیت جنبهٔ تقدس هنر و ارتباط آن با علوم باستانی در این پژوهش، هنر اسلامی با رویکرد سنت‌گرایی بررسی می‌شود، زیرا آثار این اندیشمندان به‌ویژه «سیدحسین نصر» و «تیتوس بورکهارت» بر پایهٔ ارتباط بین هنر و علوم کیهان‌شناختی بوده است.

برای شناخت تأثیرات کیمیاگری در هنر مقدس، محراب‌های زرین‌فام به‌عنوان نمونه انتخاب‌شده‌اند. در این مطالعهٔ تطبیقی، تعداد نمونه‌ها ۲۶ لوح محرابی زرین‌فام تخمین زده می‌شود. دلایل انتخاب محراب به‌عنوان نمایندهٔ جلوهٔ بصری هنر قدسی در این پژوهش بدین شرح است:

۱. مسجد، بنای مقدس اسلامی است و با وجود آنکه از نظر ظاهری دارای مرکزیت نیست، اما جهت نمازخواندن و عبادت مسلمانان، سبب تمرکزی روحانی در مسجد می‌شود؛

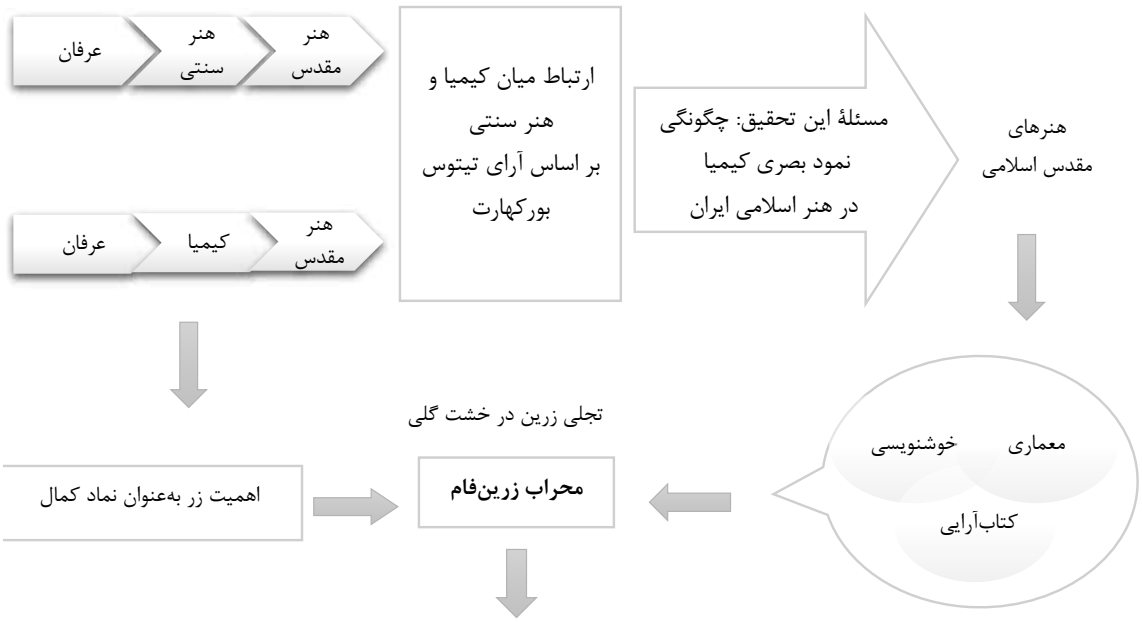
۲. محراب نشانهٔ مرکزیت روحانی در مسجد و ساختاری است برای مشخص‌کردن جهت قبله، مرکز صفوف نماز و محل قرارگرفتن پیش‌نماز. در برخی مساجد علاوه بر محراب اصلی، محراب‌هایی کوچک‌تر نیز در مکان‌های مختلف قرار دارد که جایگاه عبادت معتکفان است، بنابراین از منظر عرفانی، محراب محلی ارجح برای اتصال روحانی است؛

۳. خوشنویسی آیات قرآنی، کتاب‌آرایی نسخ قرآنی

www.SID.ir

Archive of SID

و معماری مساجد سه شاخهٔ اصلی در هنر مقدس اسلامی هستند که نمود هر سه در آرایه‌های محراب متجلی می‌شود. محراب مهم‌ترین نماد عرفانی مسجد است، مزین به کتیبه‌های آیات قرآنی است و تزیینات اسلیمی موجود در کتاب‌آرایی نسخ قرآنی را نیز در خود دارد؛ ۴. پوشش زرین‌فام از خاص‌ترین و مرموزترین شیوه‌های منحصربه‌فرد در هنر شیشه‌گری و سفالگری اسلامی است. تبدیل خشتی بی‌ارزش به ماده‌ای با جلای فلزگون، فرایندی مشابه با عمل تمثیلی کیمیاگری است. در تصویر ۱ سیر تحقیق به‌طور خلاصه نشان داده شده است.



مطالعهٔ تطبیقی نمادها و نشانه‌های کیمیاگری در محراب‌های زرین‌فام

کیمیا در نظام بصری هنر قدسی، با همان بیان رمزگونه به صورت نمادهای مخفی ظهور یافته و نمادهای هنر قدسی بر پایهٔ نمادها و اصول کیمیاگری شکل گرفته‌اند.

تصویر ۱. سیر گزینش محراب زرین‌فام به‌عنوان نمونهٔ مشترک در کیمیا و هنر مقدس. مأخذ: نگارندگان.

www.SID.ir

Archive of SID باغ نظر

بحث

پیوند عرفان و کیمیا در طول تاریخ امری آشکار است، از اصول، اهداف و آداب مشترک گرفته تا صاحب‌نظران و حکیمان مشهوری که هم در عرفان و هم در کیمیا شهره بودند این پیوند را اثبات می‌کند. عرفان با هنر مقدس اسلامی عجین بوده و پیوستگی حلقه‌واری میان کیمیا، عرفان و هنر مقدس اسلامی وجود دارد. در این بررسی تطبیقی، ابتدا به تناظر کیمیاگری و محراب‌های زرین‌فام، در دستورالعمل‌ها و مواد مصرفی پرداخته می‌شود، سپس ساختار بصری محراب‌های زرین‌فام و مطابقت آنها با نمادهای کیمیاگری بررسی می‌شود.

• دستورالعمل‌ها و مواد مصرفی

در بررسی شاخصه‌هایی چون مواد، ابزارآلات و فرایندهای شیمیایی در کیمیاگری و فرایند ساخت لعاب زرین‌فام، ارتباط این دو حوزه روشن می‌شود. وجود دستورالعمل دقیق ساخت سفال در منابع کیمیاگری و اصطلاحات کیمیایی در متون سفالگری از عواملی است که ارتباط این دو حوزه را قوت می‌بخشد. در بیانی کلی‌تر می‌توان گفت که کیمیاگران با فنون سفالگری آشنا بوده و سفالگر نیز با دانش کیمیاگری آشنا بوده است. برای مثال، از آداب آموزش فنون که از ویژگی‌های اساسی هنر مقدس است، نقل سینه‌به‌سینه بوده که در کیمیا نیز از اصول محسوب می‌شود. بورکهارت کیمیا را به شکل هنر مقدسی تعریف می‌کند که شروع ثبت نوشتاری سبب آغاز انحطاط آن شده است. او هنر مقدس را از منظر فرایند درونی که هدفش پختن، تبدیل‌کردن یا تولد دوبارهٔ جان خود هنرمند است تشریح می‌کند: همان مراحلی که در کیمیا برای رسیدن به کمال بر آنها تأکید می‌شود (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۲۰).

مواد مصرفی در هنر اسلامی بسیار بااهمیت بوده است. به‌غیر از شرایط اقلیمی و اقتصادی، به کیفیت ذاتی هر مادهٔ مصرفی و درجات وجودی آن از نظر تأثیرات روحانی نیز توجه می‌شده است. ضرورت تطهیر ماده از هرگونه آلایش و کیفیت ذاتی ماده در کیمیاگری نیز از اصول است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۴، ۱۸). بین مواد مورد استفاده در کیمیا و زرین‌فام تشابهاتی وجود دارد. اجساد سبعه یا هفت فلز زر، نقره، مس، آهن، قلع، سرب و خارصینی اساس کیمیاگری هستند. دو عنصر جیوه و گوگرد نیز نقش مهم و تعیین‌کننده دارند (کوهکن و جوهرچی، ۱۳۹۸، ۳۱۳). در دستورالعمل‌های زرین‌فام نیز برخی مواد ثابت هستند، از جمله: اکسید آهن، ترکیبات مس، نقره و ترکیبات گوگرد که در پخت احیایی و توسط مواد سلولزی، لایهٔ درخشان فلزفام را بر لعاب زمینه ایجاد می‌کنند (روحفر، ۱۳۸۸، ۱۵۴). در دستورالعمل زرین‌فام، عوامل مختلفی سبب ایجاد تنوع رنگی در لعاب زرین‌فام می‌شوند ازجمله: نسبت ترکیب مواد، دمای کوره، مدت‌زمان احیا، طول مدت سردشدن کوره و بافت کاشی از این موارد هستند. این نکات از شیوه‌های عملی در کیمیاگری نیز محسوب می‌شوند.

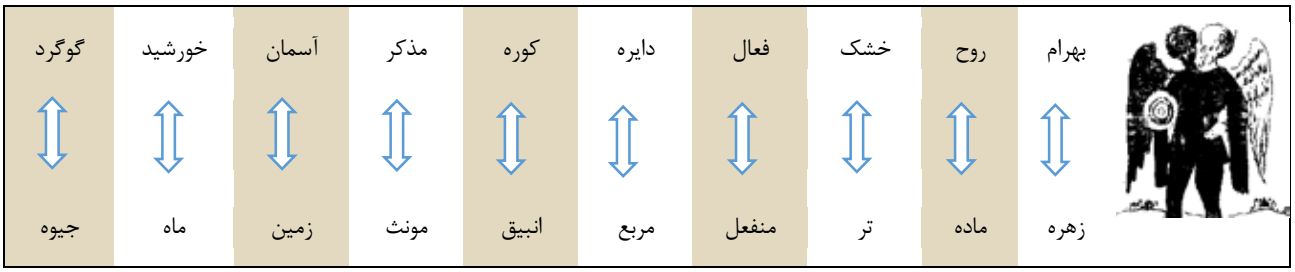
مهم‌ترین عنصر در کیمیا، کوره یا آتش است (قره‌گزلی، ۱۳۸۹، ۵۸). در فرایند زرین‌فام نیز، نوع کوره و شیوهٔ حرارت‌دهی بسیار مهم است. بدین ترتیب، کوره به‌عنوان وسیله‌ای برای خلوص و دگرگونی مواد نقش اساسی در هر دو حوزه دارد. در شیوهٔ زرین‌فام، روی سطح کاشی پوششی از ترکیب اکسیدهای فلزی، خاک رس و ماده‌ای اسیدی چون سرکه، ایجاد می‌شد و سپس در کورهٔ مخصوص احیا قرار می‌گرفت. هنگامی که دمای کوره به حد مورد نیاز می‌رسید، ماده‌ای قابل‌احتراق مانند چوب به فضای درون کوره افزوده می‌شد که سبب آتش‌افروزی می‌شد. در همین زمان، تمام منافذ کوره بسته می‌شد تا از ورود اکسیژن به درون کوره جلوگیری شود. در نتیجه، آتش برای شعله‌ور ماندن، اکسیژنِ ترکیبی در مواد روی کاشی‌ها را می‌سوزاند. بدین‌ترتیب اکسیژن از ترکیب اکسیدهای فلزی جدا شده و لایهٔ نازکی از فلز روی کاشی باقی می‌ماند (عابد اصفهانی و هلاکویی، ۱۳۸۵). جداسازی اکسیژن از ترکیب مواد و دستیابی به لایه‌ای زرین‌فام در کاشی‌های محراب، استحالهٔ ماده در کیمیا و تبدیل آن به ماهیتی والاتر را به یاد می‌آورد. «حلّ و عقد» از اصطلاحات کیمیاگری است که به معنای دو فرایند یکی‌شدن و جداشدن (از ناخالصی‌ها) است و به مراحلی که هر ماده برای نیل به کمال طی می‌کند اشاره دارد (سلیگمن، ۱۳۷۷، ۱۸۷). به‌طورکلی مفاهیم و نمادهای کیمیایی در قالب‌های دوتایی معنا می‌شوند. در تصویر ۲، برخی تناظرهای مختلف دوتایی در کیمیاگری آورده شده‌اند. بر اساس قانون ثنویت در کیمیاگری، زمانی که مواد در تناظرهای دوتایی متحد شده و به‌گونه‌ای ترکیب شوند که تعادل در تمام جهات به‌دست آید، ازدواج کیمیایی شکل می‌گیرد. مثلاً در اتحاد آتش و آب، آتش سیال و آب آتشین شده، آب ساکن و آتش آن نسوز می‌شود (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۸۴). حلّ و عقد، تناظر دو عمل است که در تفکر کیمیایی با یکدیگر معنا می‌شوند. هدف غایی تناظر دوتایی یا اصل ثنویت، نیل به وحدت یا دستیابی به کمال است (بنگرید به تصویر ۲).

• ترکیب‌بندی و نقوش

طرح کلی محراب‌های زرین‌فام مشابه دیگر محراب‌هاست که دارای تقسیماتی در ترکیب‌بندی کلی جهت قرارگیری نقوش و کتیبه‌ها هستند. در میان برخی از محراب‌ها، نقش قندیل مشاهده می‌شود. در طرح کلی قاب‌بندی، محراب‌های

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۲. ثنویت یا تناظر در مفاهیم کیمیاگری. مأخذ: نگارندگان.

کوچک‌تری در دل محراب اصلی ترسیم می‌شوند و معمولاً دو تا سه محراب در دل هم مشاهده می‌شوند که با دو ستون برجسته، از باقی ترکیب‌بندی متمایز می‌شوند و در بالای آنها سرستون‌هایی برجسته با فرم گلدانی و نقوش اسلیمی تزیین شده‌اند. کل فضای محراب با لعاب احیایی پوشیده شده و تزیینات در همه‌جا، حتی پس‌زمینهٔ خود نقوش تزیینی نیز مشاهده می‌شوند، به‌طوری‌که فضای خالی از تزیین، در محراب باقی نمی‌ماند.

محراب به کمک تقسیمات هندسی به فضایی چندلته تبدیل می‌شود که علاوه بر خطوط مرزی که به شکل کادر و قاب هر بخش را جدا می‌کند. تنوع و تفاوت تزیینات در هر بخش به این تمایز دامن می‌زند. سطح آنها دارای کتیبه‌هایی به خط کوفی، ثلث و نسخ بوده که دارای مضامینی چون اسامی اعظم خداوند، آیات قرآنی، احادیث و در نهایت نام سفارش‌دهنده و سازنده است. کتیبه‌های محراب نیز به‌هم‌پیوسته هستند، به‌گونه‌ای که مخاطب باید از پایین حاشیهٔ سمت راست شروع به خواندن کند، به سمت بالا چشم برگرداند و دوباره نگاهش از حاشیهٔ سمت چپ به پایین رسد. چرخیدن نگاه بیننده به دنبال نوشته‌ها، القای بی‌پایانی و جاودانگی را در بردارد، همانند دایره‌ای که نماد ابدیت و ثبات لحظه در زمان حقیقی است. در محراب زرین‌فام، تزیینات غالب، همان کتیبه‌نگاری و اسلیمی‌های گیاهی هستند و هندسه در قالب تناسبات و ترکیب‌بندی کلی به چشم می‌خورد.

در هنر اسلامی، اعداد و اشکال هندسی در مقام معرف نظم هستی و نماد عالم مثال بوده‌اند (بلخاری قهی، ۱۳۹۴، ۲۳۷). هم در هنر مقدس و هم در علم کیمیا «مثلث» نمادی از پیوند سه‌گانهٔ روح، نفس و جان، «مربع» نماد طبایع چهارگانه، جهات چهارگانه و چهارعنصر و «دایره» نماد روحانیت و معنویت است (بورکهارت، ۱۳۸۸).

اکمل اشکال، کره (در صورت فضایی) و دایره (در صورت مسطح) است، زیرا در دایره فاصلهٔ نقطهٔ مرکز تا تمام نقاط اطرافش به یک اندازه است (بلخاری قهی، ۱۳۹۴، ۳۵۷) و علاوه بر اینکه بهترین نماد وحدت در کثرت بوده، تناظری از تجمیع اضداد همانند سکون و حرکت، وحدت و کثرت، تجمیع و تفریق به متعادل‌ترین شکل ممکن در خود دارد. صفاتی که در حکمت اسلامی به خداوند و بعد از آن به انسان کامل نسبت داده می‌شود، در آموزه‌های سنتی به دایره تشبیه می‌شود. در هنر اسلامی، دایره با حرکت حلزونی اسلیمی‌ها، مقصد رو به کمال و وحدت را نمایش می‌دهد که در محراب‌های زرین‌فام بعد از کتیبه‌نگاری، غالب‌ترین نقوش تزیینی هستند. در کیمیاگری نیز، دایره نماد کمال است، زیرا خورشید و طلا که در هفتمین و بالاترین مرتبه در گروه خود قرار دارند، با نماد دایره‌ای که نقطهٔ مرکزی آن پررنگ شده، نشان داده می‌شود (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۸۹).

در کیمیا، جهان هستی به‌مثابهٔ موجودی زنده است که تمام اجزای آن مرتبط و متأثر از یکدیگر و هماهنگ هستند (کلباسی اشتری و پاشایی، ۱۳۹۶، ۴۰). غایت هر چیز در طبیعت همواره حرکت به‌سوی کمال بوده است. همهٔ عناصر در طبیعت به‌آرامی و با گذر زمان سیر کمال طی کرده، سپس رو به افول گذاشته و دوباره مبدل به عنصری پست می‌شوند. طلا کمال فلزات است که در آتش نمی‌سوزد و با گدازش از میان نمی‌رود، زنگ نمی‌زند و درگذر زمان کاستی نمی‌بیند (سلیگمن، ۱۳۷۷، ۱۸۸-۱۸۹). این چرخه با تصویر ماری که دم خود را به دهان گرفته، نشان داده می‌شود. این نماد، چرخهٔ رشد را به‌صورت بازگشت و سیر صعودی موجودات به‌سوی اصل و کمال خویش و بالعکس نمایش می‌دهد. این مار که گاهی در تصاویر و روایت‌های کیمیاگری، در هیئت یک مار کوچک در انبیق کیمیاگران ظاهر می‌شود، همان ماری است که سبب رانده‌شدن انسان از بهشت و نشانهٔ شوق او به دانستن است و در کیمیاگری «اوروبروس»[۲] نامیده می‌شود. در این نماد علاوه بر حرکت دایره‌وار، بر مفهوم ثنویت با تقسیم بدن مار به دو بخش

www.SID.ir

Archive of SID

روشن و تیره نیز تأکید می‌شود که شامل مفاهیمی چون پیوند بد و خوب، کمال و نقص در جوهر هر ماده‌ای است (همان، ۱۹۶). تصویر چوب‌دستی هرمس یا «کادوکئوس»[۳] که دو مار به دور آن پیچیده‌اند، از دیگر نمادهای کیمیاگری در هیئت مار است (تصویر ۳).

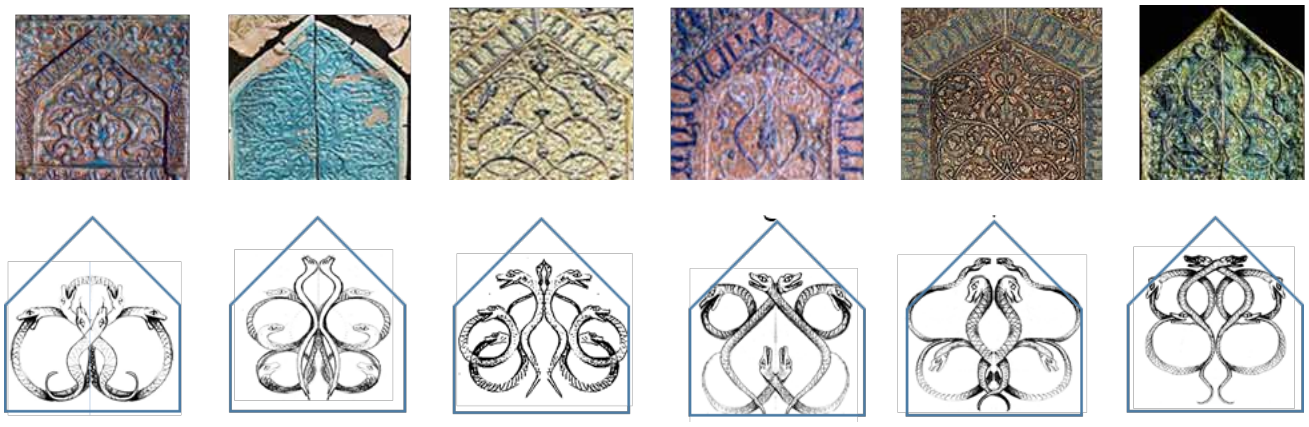
در محراب‌های زرین‌فام، طاق‌نما بخش وسیع‌تری برای تزیین در اختیار گذاشته و نقوشی که در آن مشاهده می‌شوند، از نظر بصری اهمیت به‌سزایی دارند. ریتم باز شدن‌ها و پیچیدن‌های اسلیمی در این بخش از محراب، یادآور اصل ثنویت و همچنین سنتی قدیمی حلّ و عقد در کیمیاگری است. این ضرب‌آهنگ که به شکل مارپیچ دوقلو ترسیم می‌شود را می‌توان به هیئت دو مار پیچیده به دور ستون، چوب، عصا یا درخت تجسم کرد. در تصویر ۴ حرکت اسلیمی‌های بخش طاق‌نما در هیئت مار تصویر شده‌اند. البته که شباهت اسلیمی و حرکت مار امری بدیهی است و نوعی از اسلیمی نیز در هنر اسلامی با نام دهان‌اژدری شناخته می‌شود که این قرابت را تأیید می‌کند، اما نوع ترکیب اسلیمی‌ها در طاق نمای محراب‌های زرین‌فام، تداعی‌گر دو مار پیچیده به دور محور عمودی تقارن به‌مثابهٔ نقش کادوکئوس هستند. همچنین فرم‌های دایره‌ای و بستهٔ اسلیمی در اطراف آن جلوه‌ای مانند حرکت اوروبروس دارند.

دو فرم مثلثی‌شکل که در دو طرف قوس طاق نمای محراب ایجاد می‌شود، لچکی نام دارد و با نقوش اسلیمی، برگ و گل پرشده است. در برخی محراب‌های زرین‌فام، دو قبه در لچکی‌ها تعبیه شده‌اند. این قبه‌ها در انواع دیگر محراب نیز

الف

ب

تصویر ۳. الف) اوروبروس. مأخذ: Assman, 2019, 30. ب) مجسمهٔ هرمس و عصای او، کادوکئوس. مأخذ: Orobaton, 2018, 7.



الف ب ج د ه و

تصویر ۴. شباهت اسلیمی‌ها در طاق‌نمای مرکزی محراب‌های زرین‌فام با نمادهای کادوکئوس و اوروبروس در کیمیاگری. الف) محراب زرین‌فام در مجموعهٔ دیوید. ب) محراب امامزاده یحیی ورامین. ج) محراب باب بهشت، موزهٔ دوران اسلامی. د) محراب زرین‌فام مسجد عمادالدین میدان سنگ کاشان، نگهداری در موزهٔ اسلامی برلین. ه) محراب مسجد جامع سراب. و) محراب زرین‌فام امامزاده حبیب بن موسی، موزهٔ دوران اسلامی. مأخذ: نگارندگان.

www.SID.ir

Archive of SID

مشاهده می‌شوند و شیوهٔ تجسم این دو قبه به سه صورت انجام می‌گرفته است: نخست، به‌صورت کاملاً برجسته و محدب که در محراب‌های زرین‌فام مشاهده نشده اما نمونه‌های بارز آن در محراب‌های سنگی میمه اصفهان و میر نطنز موجود است؛ دوم، به‌صورت توخالی و مقعر که درون فضای خالی قبه هیچ نقشی استفاده نشده است؛ سوم، ایجاد طرح قبه‌نما به کمک نقوشی خاص در بخش لچکی.

دو فضای دایره‌ای‌شکل در لچکی‌های محراب نماد نور هستند، زیرا درگذشته این قبه‌ها را به‌عنوان محلی برای پیه‌سوز می‌شناختند و در برخی از لچکی‌ها به‌جای تعبیهٔ سوراخ قبه از نقش گل نیلوفر که در اسلام نماد شمسه و نور محسوب می‌شود برای نمایش محدودهٔ قبه استفاده شده است (کاملی و امین‌پور، ۱۳۹۶، ۶۸). معمولاً در محراب‌هایی که این دو قبه را به صورت‌های مختلف (اعم از فرورفته، برجسته یا منقوش) دارند، نقشی از قندیل یا چراغدان در وسط این دو قبه، پایین‌تر و به شکل آویزان از سه زنجیر مشاهده می‌شود. قندیل در بیشتر محراب‌های زرین‌فام مشاهده می‌شود و نماد آشکار نور و روشنایی بوده است. قندیل‌ها معمولاً برجسته کار می‌شدند و با تزییناتی هندسی یا نقوش اسلیمی تزیین می‌شدند.

این سه نماد نور (دو قبه و چراغدان)، که حرکت چشم را در امتداد مثلثی وارونه در طاق نمای محراب هدایت می‌کند، یادآور سه‌گانه‌های «جان-نفس-روح»، «توحید-نبوت-معاد»، «شریعت-طریقت-حقیقت» و «عالم محسوس-عالم مثال-عالم معقول» در عرفان اسلامی است. با توجه به اینکه سازندگان محراب‌های زرین‌فام شیعه‌مذهب بودند، می‌توان مفهوم این مثلث را بر اساس تفکر شیعی، سه‌گانهٔ «الله-محمد-علی» نیز در نظر گرفت (روحفر، ۱۳۸۸، ۲۰۲). همان‌طور که در تصویر ۵ مشخص‌شده، این سه نماد حرکت بصری را به شکل مثلثی که رأس آن رو به پایین است، هدایت می‌کنند. این مثلث، به همراه طاق نمایی که روی آن قرارگرفته است، شکلی مشابه ستارهٔ سلیمان تداعی می‌کند. ستارهٔ سلیمان در کیمیاگری از مهم‌ترین نمادهایی است که معرف عناصر اربعه و تعادل اضداد است. کیمیاگران استادان بازی با کلمات و رمزسازی شناخته می‌شدند و در رساله‌های کیمیاگری، برای کلمات کلیدی، از علائم نمادین استفاده می‌کردند. آنها در خصوص رمزگشایی این علائم، ادعا می‌کردند که به صورتی آشکار، رموز را مخفی‌کرده‌اند. بدین معنا که رموز در عین اینکه قابل مشاهده‌اند، اما هرکسی قادر به فهم یا کشف آنها نیست (Martin, 2006, 35). این امر به چند علت توسط کیمیاگران انجام می‌شد: نخست، با تبدیل کلمه به علامت، رمزگشایی و خواندن دستورات کیمیایی دشوار می‌شد و همه‌کس قادر به فهم آن نبودند؛ دوم، با استفادهٔ اشکال هندسی، معنا و انرژی هر کلمه‌ای را خلاصه‌سازی کرده و نیرویی ماورای به آن می‌دادند؛ سوم، رساله‌های کیمیاگری مملو از تمثیل و ایهام هستند. با تبدیل کلمه به علامت، کیمیاگر بهتر می‌توانست مقصود خویش را بیان کند، زیرا بعضی مفاهیم در قالب کلمه، متعدد بوده اما در علامت، یکی می‌شدند (بورکهارت، ۱۳۸۸، ۱۶۹). در بررسی محراب‌های زرین‌فام برخی از این علائم در میان تزیینات، کتیبه‌های حاشیه یا روی نقش قندیل مشاهده می‌شوند. در جدول ۱ برخی از این علائم که در محراب مشاهده شده‌اند، آورده شده است. تفاوتی که کاربرد این علائم در محراب، نسبت به دیگر نمادهای کیمیایی دارند، ظهور آشکار و مستقل آنها است. این نکته می‌تواند نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری سازندگان آنها از کیمیاگری باشد.

در کیمیاگری، نور نماد کمال مطلق است و به‌صورت طلا و درخشش آن تجسد می‌یابد. در آیه ۱۷۴ سورهٔ نساء[۴]

تصویر ۵. تثلیث دو قبه و قندیل در محراب‌های زرین‌فام، ادغام با مثلث طاق‌نما و تشکیل ستارهٔ سلیمان. مأخذ: نگارندگان.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. علائم کیمیایی در آرایه‌های محراب‌های زرین‌فام. مأخذ: نگارندگان. مأخذ علائم کیمیا در جدول: Ludy, 1928 و مأخذ دیتایل محراب‌ها: معتقدی، ۱۳۹۷.

علامت	مفهوم کیمیایی	تصویر محراب	موقعیت	نتیجه
	به معنی عمل تقابل یا انعکاس است.		در تزیین پس‌زمینهٔ نقوش اصلی استفاده می‌شود.	با وجود اینکه برخی از این نمادها تنها در یک محراب مشاهده شدند، اما مشاهدهٔ مستقیم یک نماد کیمیاگری در محراب نتیجهٔ آشنایی سازندگان با علم کیمیاگری و اهمیت بخشیدن به آن است.
	در حالت قرینه انعکاسی به معنای زمان است.		در تزیین بدنهٔ قندیل استفاده می‌شود.	
	چلیپا، نماد عناصر اربعه و چهار جهت اصلی است.		در گوشهٔ بالایی حاشیه محراب مشاهده می‌شود.	
	طلا یا خورشید که نماد کمال و نور مطلق است.		برای تزیین پس‌زمینه نقوش اصلی استفاده می‌شود.	
	جیوه یا مادهٔ اولی که منشأ تمام عناصر است.		در مرکز محراب است و با سه زنجیر، قندیل را آویزان نشان می‌دهد.	

آیات قرآن به «نور مبین» تشبیه شده‌اند. با استناد به این آیه، کتیبه‌های قرآنی که دورتادور محراب‌ها را فراگرفته‌اند، آن را سرتاسر غرق نور کرده‌اند. در فن زرین‌فام، علاوه بر درخشش روحانی آیات قرآنی، شاهد برق و جلای فلزگون رنگ‌ها نیز هستیم. همان‌طور که عمل کیمیاگری معروف به تبدیل فلزات پست به طلای ارزشمند است، در فرایند زرین‌فام نیز خشت مبدل به کاشی با جلای فلزگون می‌شود. پختگی رنگ‌ها، انعکاس بیشتر نور و درنتیجه براقی سطح کاشی تفاوت‌هایی هستند که در لعاب زرین‌فام نسبت به شیوه‌های دیگر لعاب‌دهی مشهود است. طلا، خورشید و نور عناصر مرتبط به هم و مهم در کیمیاگری هستند.

رنگ‌ها از مرتبه‌بندی نور به‌دست می‌آیند. همان‌طور که نور در حالت خلوص نماد ذات الهی است، رنگ‌ها نیز نماد جنبه‌های متعدد مراتب وجودی هستند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۴، ۱۷). به‌غیر از جلای رنگ‌های زرین‌فام، تباین رنگ‌ها نیز سبب تلألو بیشتر رنگ‌های طلایی و روشن می‌شود. تضاد رنگی را در بخش‌های مختلف محراب (طاق‌نماها، حاشیه‌ها و قاب‌ها) می‌توان مشاهده کرد. علت

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده از تضاد رنگی در کتیبه‌ها که اغلب بر زمینهٔ تیره، به رنگ سفید نوشته شده‌اند، نمایش غلبهٔ نور بر ظلمت است که از طریق افزایش فضای سفید بر زمینهٔ تیره دیده می‌شود (ایمنی، ۱۳۸۹، ۹۰). در کنار تضاد رنگی، فضاهای مثبت و منفی که در کاشی‌های اسلامی نشان از پیوند روح و جسم هستند، خود تناظری است که یادآور اصل ثنویت در کیمیاگری است.

سه نوع تقارن در هنر اسلامی قابل رؤیت هستند: نخست قرینهٔ انتقالی که ساده‌ترین نوع است و نقش بدون تغییر در اندازه یا جهت تکرار می‌شود؛ دوم قرینهٔ دورانی است که در آن نقش با حرکتی دورانی حول یک نقطه به همراه تغییر زاویه تکرار می‌شود؛ سوم قرینهٔ انعکاسی است که در آن، عمل تکرار حول یک محور عمودی یا افقی انجام می‌شود (کشاورزی و احمدی شیخانی، ۱۳۸۹، ۲۹). در محراب‌های زرین‌فام در ترکیب‌بندی نقوش، تقارن انعکاسی به‌صورت قرینه‌سازی بر اساس محور عمودی به‌وفور مشاهده می‌شود. این ویژگی در کتیبه‌های قرآن در حاشیه‌های اطراف محراب نیز رعایت شده است. با کشیدگی حروف و تنظیم ریتم قرارگرفتن کلمات در کنار یکدیگر، تعادل و توازن در دو طرف محور فرضی قرینه حفظ شده است. در محراب‌های زرین‌فام، اسلیمی‌ها نیز مطابق با محور فرضی قرینه نقش شده‌اند.

«هنر و معماری سنتی، مبتنی بر اصل تناظر میان عالم و آدم است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۴، ۵). همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، هدف غایی نکاح اضداد در تناظرهای کیمیایی، دستیابی به تعادل و به دنبال آن کمال هر چیز است. این تعادل در محراب‌های زرین‌فام به مدد تقارن انعکاسی در اسلیمی‌ها، کتیبه‌ها و قاب‌بندی نقوش به‌دست‌آمده است. در هنرهای اسلامی رعایت قرینگی در همهٔ جوانبِ ساخت و تزیین از اصول است، اما در محراب‌های زرین‌فامِ علاوه بر اصل قرینگی، با شیوه‌ای از نقش‌پردازی روبه‌رو هستیم که با این تفکر کیمیایی که (هر آنچه در بالاست است در پایین نیز هست)، هماهنگ و مرتبط است. در محراب‌های زرین‌فام، این اصل با تکرار نسخه‌های کوچک‌تر محراب به تصویر درآمده و در دل هر محراب، محراب کوچک‌تری نقش بسته که می‌توان آن را مرتبط با این اصل کیمیاگری (که همان تقلید جهان پایین‌تر از جهان والاست) مرتبط دانست.

جمع‌بندی

در تحقیقاتی که پیش‌تر صورت گرفته، تأکید بر زبان رمزی و نمادین کیمیا تناظر آن را با هنرهای نمادین قدسی نشان می‌دهد، تا جایی که بورکهارت کیمیا را هنری مقدس می‌خواند. همچنین از منظر زیبایی‌شناسی، محراب زرین‌فام اهمیت زیادی در بین آثار مقدس اسلامی دارد. بنابراین بر اساس تحقیقات پیشین، ارتباط کیمیا و عرفان نمادین بودن زبان کیمیا و اهمیت محراب زرین‌فام در بین نمونه‌های هنر مقدس آشکار است. اما با مباحثی که در این پژوهش مطرح شد، می‌توان با نگاهی تازه به مقولهٔ کیمیاگری نگریست. نکاتی که دستاورد این مطالعهٔ تطبیقی هستند، به‌طور خلاصه در جدول ۲ و تصویر ۶ آورده شده‌اند.

با وجود اینکه تنوع تزیینات محراب‌های زرین‌فام نسبت به دیگر آثار هنر اسلامی محدود بوده، اما نفوذ دانش و عرفان کیمیایی در ساختار این آثار قدسی آشکار است. این شباهت در دستورالعمل‌ها، مواد مصرفی، نمادهای به‌کاررفته، نقوش تزیینی، تضاد و تلألؤ رنگ‌ها و درنهایت هدف غایی هر دو (عمل کیمیاگری و ساخت محراب زرین‌فام) که همان سیر به‌سوی کمال به مدد عمل استحاله است، مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

اصولی که مرتبط با کیمیاگری هستند در حکمت‌ها و آیین‌های مختلف تاریخ تکرار می‌شوند، زیرا کیمیا از قدیمی‌ترین آیین‌ها یعنی حکمت هرمسی نشئت گرفته و این مسئله تقدم تاریخی نمادها و نشانه‌های آن را اثبات می‌کند. در بحث هنر نیز در این مقاله، با مطالعهٔ محراب‌های زرین‌فام، حضور کیمیا در هنر مقدس اسلامی نشان داده شد. این شباهت از نظر دستورالعمل، فرایند ساخت و مواد به کار گرفته همان‌طور که در جدول ۲ آمده، نشان داده شد و می‌توان گفت که زرین‌فام یک فن کیمیایی منحصربه‌فرد در هنر اسلامی است که توانایی تبدیل سفال و خشت به اشیای باارزش را دارد. همچنین در بررسی ساختار بصری محراب‌های زرین‌فام، با وجود محدودیت نقوش و تزیینات، نمادها و نشانه‌های کیمیاگری هم به شکل پنهان، در ساختار بصری محراب‌های زرین‌فام مشاهده شدند (بنگرید به تصویر ۶) و هم علائمی دال بر تأثیر کیمیا بر هنر مقدس به صورت آشکار در قاب محراب زرین‌فام (بنگرید به جدول ۱) رؤیت شد. در مجموع با بررسی ارتباط کیمیا و محراب‌های زرین‌فام، در پاسخ به اینکه کیمیاگری چه نقشی در شاکلهٔ محراب‌های زرین‌فام داشته است و نمادهای کیمیاگری چگونه در این آثار متجلی شده‌اند، باید اذعان کرد که کیمیا و هنر مقدس در تناظر با یکدیگر و تکمیل‌کنندهٔ یکدیگرند. بدین صورت که در ساختار محراب‌های زرین‌فام مشاهده شد، هنر مقدس با مدد از بیان رمزی کیمیا به اشکالی تجریدی

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۲. بررسی تطبیقی فنون ساخت محراب زرین‌فام با عمل کیمیاگری. مأخذ: نگارندگان.

	محراب زرین‌فام	کیمیاگری
مواد مصرفی	کیفیت ذاتی هر مادهٔ مصرفی و درجات وجودی آن ازنظر اثرات روحانی اهمیت دارد. مهم‌ترین مواد ترکیبات آهن، مس، نقره و گوگرد، ماده قابل‌احتراق، سرکه و مهم‌ترین ابزار کوره یا آتش بوده است.	مواد از نظر خلوص، در مراتب مختلفی قرار می‌گرفتند و هدف، رسیدن به کمال ماده است. مهم‌ترین مواد زر، نقره، مس، آهن، قلع، سرب، خارصینی، جیوه و گوگرد است و مهم‌ترین ابزار کوره یا آتش.
دستورالعمل	خشت گلی در برابر حرارت زیاد کوره آب ملکولی خود را از دست می‌دهد و تبدیل به سفال می‌شود که ماده‌ای با خواصی متفاوت از گل رس است. با اعمال لعاب زرین‌فام، اکسیدهای مورداستفاده در ترکیبات لعاب مبدل به لایه‌ای نازک از فلز می‌شوند و کاشی جلوه‌ای فلزگون می‌یابد.	فرایند کیمیاگری با حرارت‌دادن به قصد استحالهٔ ماده صورت می‌گیرد. آتش‌دهی در هفت مرحله انجام می‌گیرد تا پس از خلوص از هرگونه آلایندگی، ازدواج کیمیایی صورت پذیرد و ماده در ترکیب با متناظر خویش، مبدل به ماده‌ای جدید و والاتر شود.
عوامل مؤثر	نسبت ترکیب مواد، دمای کوره، مدت‌زمان احیا، طول مدت سردشدن کوره.	نسبت ترکیب مواد، دمای کوره، نوع و میزان حرارت در هر هفت مرحلهٔ کیمیاگری (ذوب، تکلیس، تصعید، تبخیر، تصفیه، تشویه).
نماد و نشانه	برق فلزگون، نمادهای نور (قبه‌ها و چراغدان)، تکرار محراب‌های کوچک‌تر در دل محراب اصلی، تقارن انعکاسی در نقوش، مثلث دو قبه و قندیل، قاب‌بندی‌های چهارگوش برای تزیینات، حرکت دوار اسلیمی‌ها.	طلا، اصل انعکاس، اصل ثنویت، تثلیث آفرینش، تربیع عناصر، دایره، اوروبروس و کادوکئوس.
نتیجه	در هر دو، کیفیت ذاتی مواد و نیروی معنوی آنها اهمیت دارد و استحاله به کمک حرارت به‌دست می‌آید، اما تفاوت اینجاست که فرایند ساخت محراب زرین‌فام دارای مراحل ساده‌تری بوده، زیرا در هنر مقدس، از مواد متعالی شده استفاده می‌شود، اما در کیمیا مقصود، تبدل ماده به کمال خویش است. درنتیجه، کیمیا مسیری است که ماده برای متعالی شدن طی می‌کند و هنر مقدس جایگاهی برای حضور این مادهٔ متعالی جهت بیان قدسیات است.	

دست‌یافته و از سوی دیگر رموز کیمیا نیز با این پیوند، هم‌گام با تاریخ پیش رفته و به حیات ادامه داده است. ظهور کیمیاگری در ساختار محراب‌های زرین‌فام با بیان رمزگونه به‌صورت نمادهای مخفی و آشکار، نشان‌دهندهٔ اهمیت کیمیا در شاکلهٔ آن به‌عنوان رکنی تأثیرگذار بوده است. ضمن آنکه، هدف و مقصود در هر دو (هنر مقدس و کیمیاگری) دست‌گرفتن از آدمی، هدایت او در مسیر کمال و وصل او به حقیقت ازلی است. به همین علت، کیمیاگری از منظر عرفانی، در تحلیل هنر اسلامی ایران جایگاه و ارزش والایی دارد.

پی‌نوشت

۱. Titus Burckhardt
۲. Ouroboros
۳. Caduceus
۴. یا أَیُّهَا النّاسُ قَدْ جَاءَکُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِّکُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَیْکُمْ نُورًا مُبِینًا: ای مردم! از سوی پروردگارتان برای شما برهان و حجّتی آمده است و نوری روشنگر (همچون قرآن) را به‌سوی شما فرود آوردیم (آیه ۱۷۴ نسا).

فهرست منابع

• اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۹۴). *حس وحدت، نقش سنت در معماری ایرانی*. تهران: علم معمار رویال.
• ایمنی، عالیه. (۱۳۸۹). بیان نمادین در تزیینات معماری اسلامی. *کتاب ماه هنر*، (۱۴۲)، ۸۶-۹۲.
• بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). جایگاه کیهان‌شناختی دایره و مربع در معماری مقدس (اسلامی). *هنرهای زیبا*، (۲۴)، ۵-۱۴.
• بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۴). *قدر: نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. تهران: سورهٔ مهر.
• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۸). *کیمیا: علم جهان، علم جان* (ترجمهٔ گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی). تهران: حکمت.
• بیادار، هنگامه و توفیقی، پیوند. (۱۳۹۳). نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی. *مطالعات معنوی*، (۱۱ و ۱۲)، ۱۵۳-۱۷۳.
• دادور، ابوالقاسم و دالایی، آزاده. (۱۳۹۵). *مبانی نظری هنرهای*

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۶. تناظر نمادها و نشانه‌های کیمیاگری با نشانه‌های بصری محراب‌های زرین‌فام. مأخذ: نگارندگان.

سنتی (ایران در دورهٔ اسلامی). تهران: مرکب سفید.
• روحفر، زهره. (۱۳۸۸). *پژوهش در ساخت لعاب زرین‌فام در ایران: با تأکید بر رسالهٔ ابوالقاسم عبدالله کاشانی سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری* (رسالهٔ دکتری). دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.
• زهدی، محمد و فرخ‌فر، فرزانه. (۱۳۹۷). تحلیل ویژگی‌های مضمونی، بصری و ساختاری در محراب‌های زرین‌فام دورهٔ ایلخانی. *تاریخ و فرهنگ*، ۵(۱)، ۱۷۹-۱۸۵.
• سلمانی قزوینی، محبوبه. (۱۳۹۶). بررسی تزئینات محراب عصر ایلخانی. *تحقیقات جدید در علوم انسانی*، ۳(۲۰)، ۲۴۳-۲۵۹.
• سلمانی، علی و چتربحر، حمیدرضا. (۱۳۹۵). روش‌شناسی تطبیقی مطالعهٔ هنر اسلامی (با تأکید بر نمونه موردی محراب). *پژوهش‌های باستانشناسی ایران*، ۶(۱۱)، ۱۷۷-۱۹۰.
• سلیگمن، کورت. (۱۳۷۷). *تاریخ جادوگری* (ترجمهٔ ایرج گلسرخی). تهران: نشر علم.
• شکرپور، شهریار و میرشفیعی، سیدمحمد. (۱۳۹۸). رسالهٔ الدرة المکنونة، قدیمی‌ترین سند مکتوب در باب مینای زرین‌فام. *پژوهه باستان‌سنجی*، ۱(۹)، ۱۷۹-۱۸۵.
• عابد اصفهانی، عباس و هلاکویی، پرویز. (۱۳۸۵). بررسی عملی تکنیک ایجاد تزیینات زرین‌فام بر روی لعاب‌های دوران اسلامی. *مطالعات هنر اسلامی*، (۵)، ۱۵۵-۱۶۹.
• عباسی، علی. (۱۳۹۲). *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درسگفتارها)*. گردآوری و تدوین: هادی ربیعی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
• فغفوری، رباب و بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). تجلی حکمت اسلامی در ساختار و مضامین محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی. *نقش جهان*، ۴(۱)، ۷-۱۶.
• قره‌گزلی، کامران. (۱۳۸۹). کیمیا: علم جهان، علم جان. *کتاب ماه دین*، (۱۵۴)، ۵۴-۶۰.
• کاملی، شهربانو و امین‌پور، احمد. (۱۳۹۶). مطالعهٔ نگاره‌های نمادین خورشید در محراب و سنگ‌قبرهای محرابی قرن چهارم تا هفتم ه.ق. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۳(۷)، ۶۳-۷۷.
• کشاورزی، مرجان و احمدی شیخانی، مهرداد. (۱۳۸۹). *هندسهٔ نقوش*. تهران: فرهنگ صبا.
• کلباسی اشتری، حسین و پاشایی، حسن. (۱۳۹۶). جستارهای هانری کربن در عرفان اسلامی با تأکید بر نقش سنت هرمسی. *خردنامهٔ صدرا*، (۸۷)، ۳۵-۵۰.
• کوهکن، رضا و جوهرچی، محمد. (۱۳۹۸). سرّ اسرار کیمیای رازی: تأملی بر دو مفهوم بنیادین صمغ و اکسیر در سنّت صناعت. *تاریخ علم*، (۲)، ۳۰۵-۳۴۱.
• کوهکن، رضا. (۱۳۹۵). مورخ یا کیمیاگر به‌مثابهٔ ریشه‌شناس: مطالعهٔ موردی عنوان «ال-کیمیا». *تاریخ علم*، ۱۴(۱)، ۹۷-۱۱۳.
• معتقدی، کیانوش. (۱۳۹۷). *محراب‌های سفالین*. تهران: سازمان زیباسازی شهر تهران.
• مقدم حیدری، غلامحسین و کاووسی رحیم، علی. (۱۳۹۵). جایگاه تجربه و آزمون در منظومهٔ کیمیایی حسن بن زاهد کرمانی. *تاریخ علم*، ۱۴(۲)، ۲۰۱-۲۱۹.

www.SID.ir

• مهرپویا، حسین و قاسمی، مرضیه. (۱۳۸۷). تمایز هنر دینی و هنر قدسی در آرای متفکران معاصر. رهپویهٔ هنر، (۶)، ۱۰-۱۵.
• Assmann, J. (2019). The Ancient Egyptian Myth of the Journey of the Sun. *Aegyptiaca*, (4), 19-32.
• Kouhkan, R. (2015). *Pensee Alchimiique de Tughrai*. Sarrebruck: Universitaisres Europeennes.
• Ludy, F. (1928). *Alchemistische und Chemische Zeich*en. Burgdrof: Gesellschaft fur Geschicte der pharmazie.
• Martin, S. (2006). *Alchemy and Alchemists*. Harpenden: Pocket Essentials.
• Moran, B. T. (2011). Alchemy and the history of science. *Isis*, (102), 300-304.
• Orobaton, N. (2018). A short treatise on the alkahest of Paracelsus. *Alchemy journal*, (14), 4-7.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

دستغیب، نجمه؛ کاتب، فاطمه و حاتم، غلامعلی. (۱۴۰۰). تناظر کیمیا و هنر مقدس، بازیابی نمادهای کیمیاگری در محراب‌های زرین‌فام. *باغ نظر*، ۱۸(۹۷)، ۱۷-۳۰.

DOI: 10.22034/bagh.2021.225454.4508
URL:http://www.bagh-sj.com/article_130952.html

www.SID.ir