نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.111684

بررسی مضامین و نمادها در تزیینات کاشی‌کاری حمام‌های قاجار (نمونهٔ موردی: سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک)

حمیدرضا فرشچی*
محمد انصاری**
محمدرضا عطایی همدانی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۶

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

حمام چهارفصل اراک یکی از زیباترین آثار تزیینات کاشی‌کاری ایران در دورهٔ قاجار است. این حمام به‌واسطهٔ تنوع نقوش، به‌ویژه در کاشی‌کاری‌های سربینه[1]، به‌لحاظ طرح و مضامین نگاره‌ها اثری منحصربه‌فرد به شمار می‌رود. طرح‌ها و نگاره‌های این حمام می‌تواند تصویری گویا از خصوصیات هنرهای تزیینی دوران قاجار و باورها و فرهنگ آن زمان ارائه دهد. بدین ترتیب می‌توان با بررسی این نقوش، پشتوانه‌های فرهنگی آن‌ها را تبیین نمود. نمونهٔ مورد بررسی از جمله بناهای باارزشی است که کمتر مورد نظر پژوهشگران واقع شده و علاوه بر معناشناسی نگاره‌های قاجاری، معرفی این بنا از اهداف پژوهش حاضر است. نگرش کلی حاکم بر پژوهش حاضر از نوع تفسیری بوده و راهبرد آن موردپژوهی است، روش پژوهش حاضر توصیفی‌تحلیلی و ابزار گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی است. مورد پژوهش به‌طور خاص تزیینات سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک و نقوش به‌کاررفته از آن شامل نقوش هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی می‌باشد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد نقوش و تزیینات به‌کاررفته دارای چهار سطح معنی شامل تصویرسازی تقلیدی (از مناظر و کارت‌پستال‌های غربی)، مضامین سیاسی، مفاهیم اساطیری و معانی مذهبی می‌شود.

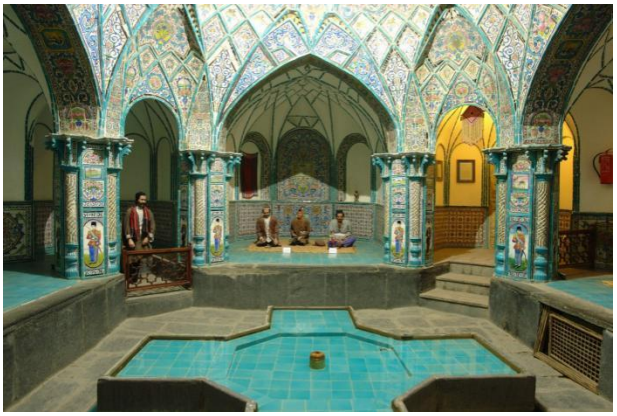
کلیدواژه‌ها:

حمام چهارفصل، کاشی هفت‌رنگ، کاشی‌کاری قاجاری، نمادها.

* استادیار گروه معماری، دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ farshchi46@kashanu.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی‌ارشد معماری، دانشگاه علامه فیض کاشانی، کاشان، ایران/ ansari25j@gmail.com
*** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان، کاشان، ایران/ m.ataeehamedani@iaukashan.ac.ir

۱. مقدمه

گرمابه[1]ها یا حمام‌ها از جمله بناهای ارزشمند برجای‌مانده است که با جنبه‌های گوناگون از زندگی یک جامعه ارتباط داشته‌اند و علاوه بر اثرگذاری بر آن، متأثر از آن نیز بوده است. اکثر حمام‌های سنتی دورهٔ قاجار شامل کارکردهای متنوعی بوده که عامل شکل‌دهندهٔ هویت آن‌هاست. حمام‌ها علاوه بر فعالیت‌های بهداشتی دارای کارکردهای اجتماعی دیگری نیز بوده است؛ همچون سرگرمی، گفت‌وگو، صرف نوشیدنی و چای در کنار اقوام یا دوستان، استراحت و کشیدن قلیان و گاهی لذت از موسیقی در مراسم‌های متنوع (خسروی ۱۳۹۸، ۱۱). حمام‌ها معمولاً در مرکز محله و جزئی جدانشدنی از بافت تاریخی شهرهای ایران بوده‌اند. در بنای حمام‌ها همچون اکثر آثار معماری سنتی اسلامی ایران، نمای بیرونی پرتزیین دیده نمی‌شوند، اما فضای داخلی آن‌ها دارای جزئیات و تزیینات زیبا و باشکوهی هستند؛ این نشانگر تفکر توجه به درون و نیز ذوق و سلیقه سازندگان آن‌ها بوده است (عزتی، زارعی، و نوری ۱۳۹۷، ۲). حمام چهارفصل اراک در نزدیکی محلهٔ حاج محمدابراهیم قرار دارد. این بنا مربوط به اواخر دورهٔ قاجار است و توسط حاج محمدابراهیم خوانساری (۱۲۳۲ــ۱۲۹۷) در زمان احمدشاه قاجار بنا نهاده شده است (صدیق ۱۳۷۲، ۶۱). این بنا حدود ۱۶۰۰ مترمربع مساحت دارد و از چهار بخش مجزای مردانه، زنانه، حمام ویژهٔ اقلیت‌های دینی و حمام خصوصی تشکیل شده است. قسمت عمدهٔ کاشی‌کاری‌شده در این حمام، در قسمت سربینهٔ[2] مردانهٔ آن می‌باشد و پلان این قسمت به‌شکل هشت‌ضلعی نامنظم است که چهار ضلع آن بزرگ و چهار ضلع دیگر کوچک‌تر است. سربینهٔ مردانهٔ حمام به هشت رواق، صحن و رخت‌کن به‌شکل قرینه تقسیم شده است. این سربینه با کاشی‌های هفت‌رنگ[3] و با طرح‌های متنوع تزیین شده و تمام سطوح داخل آن نیز با کاشی و نگاره‌های مختلفی نظیر اسلیمی و ختایی مزین شده است. گنبد اصلی سربینه بر روی هشت ستون اصلی قرار دارد و این ستون‌ها نیز به‌شکل هنرمندانه‌ای کاشی‌کاری شده و دارای پیچک‌های بسیار زیباست. از دیگر ویژگی‌های معماری سربینه علاوه بر قرینه‌سازی و رسمی‌بندی‌های آن، کاشی‌کاری‌های قالبی و پیچکی است و تمام سطح سربینهٔ مردانه به‌وسیلهٔ همین کاشی‌ها تزیین شده است. طرح‌های اسلیمی نظیر گل‌وبوته، درختان سرو، صنوبر و انگور و نیز منظره‌های طبیعی مثل چشمه‌های آب، رودخانه و گیاهان وحشی که در میان آن‌ها پرندگانی مثل کبوتر و قرقاول در حالت نشسته یا در حال پرواز دیده می‌شوند، از جمله نقوش زیبای کاشی‌کاری این حمام است (خسروی ۱۳۹۸، ۷). پژوهش حاضر ضمن معرفی و دسته‌بندی نقوش سعی در کشف ارتباط مضامین نقوش با مفاهیم مذهبی، اساطیری، حکومتی و تقلیدی (از مناظر و کارت‌پستال‌های اروپایی) دارد (تصویر ۱).



تصویر ۱: نمای داخلی سربینهٔ مردانهٔ کاشی‌کاری و نقوش به‌کاررفته در حمام چهارفصل (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. طرح‌ها، نقوش و آرایه‌های به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل چیست و شامل چه مفاهیم و مضامینی است؟

۲. منشأ شکل‌گیری و مفهوم نگاره‌های به‌کاررفته در فضای سربینه چیست؟

۱ـ۲. روش تحقیق

نگرش کلی حاکم بر تحقیق از نوع برساختی‌تفسیری می‌باشد؛ بدین منظور حساسیت نظری از طریق مطالعهٔ مراجع معناشناختی نگاره‌های دوران قاجار استفاده شده و با مشاهدات میدانی در انطباق قرار گرفته است. روش‌شناسی تحقیق از نوع کیفی است. راهبرد اصلی پژوهش موردپژوهی بوده و روش پژوهش حاضر به‌شیوهٔ تحقیق توصیفی‌تحلیلی است. نمونهٔ موردی، بنای تاریخی حمام چهارفصل اراک است که با بررسی منابع از اصالت نگاره‌های آن اطمینان حاصل شده است. روش گردآوری داده‌ها در مراحل گوناگون پژوهش شامل مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و نیز مشاهدات میدانی است. مشاهدهٔ میدانی به‌صورت مشاهدهٔ مستقیم و برداشت‌های میدانی از فضای سربینهٔ مردانهٔ حمام و تصویربرداری از نگاره‌ها و کاشی‌کاری‌های آن انجام شده و در بخش مطالعات کتابخانه‌ای، از منابع مختلفی برای جمع‌آوری اطلاعات در باب حمام‌ها، کاشی‌کاری‌ها و

مفاهیم نقوش مرتبط با دوران قاجار استفاده شده است. همچنین منابع مطالعاتی گوناگونی که نمونهٔ موردی را معرفی کرده یا به آن اشاره‌ای داشته، مورد توجه قرار گرفته است. این منابع عبارت‌اند از: منابع موجود در کتابخانه‌ها، اسناد و مدارک سازمان میراث‌فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان مرکزی شامل آرشیو عکس سازمان، ثبت اطلاعات مشاهده‌شده به‌صورت عکس و تصویر یا منابع مشابه دیگر. در این پژوهش، توصیف و تحلیل به‌گونه‌ای است که با همگرا کردن مفاهیم کسب‌شده از مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی، تفسیری منطقی حاصل از دو نوع اطلاعات یادشده محقق گردد. روش کار بدین صورت بوده که در ابتدا از طریق مطالعات میدانی، از طرح‌ها و آرایه‌ها عکس‌برداری شده است و سپس برای گویاتر شدن هویت و مفاهیم هریک از نقوش و نگاره‌ها از طریق گفت‌وگو با افراد مطلع و کارشناس[۴] از میراث‌فرهنگی شهر اراک و نیز مطالعهٔ طرح‌ها در مکتوبات مختلف مرتبط با کاشی‌کاری و فرهنگ تصوری آرایه‌ها و نمادها، محتوا و سرمنشأ آن‌ها مشخص گردیده است. همچنین با توجه به محل قرارگیری این نقوش در فضای سربینه، اطلاعات جمع‌آوری و در ادامه با بررسی منابع مطالعاتی مربوط، طرح‌واره‌ها و نقوش بر اساس مضامین و مفاهیمی مانند محتوای تاریخی یا اساطیری، مذهبی یا حکومتی و محل استفاده از آن‌ها دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند.

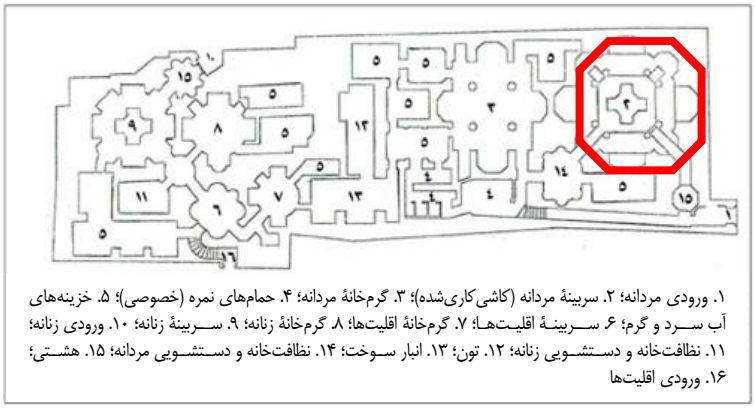
۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های این تحقیق شامل دو دسته منابع مرتبط با موضوع و منابع مرتبط با نمونهٔ موردی و بسترِ آن است. تاکنون پژوهش‌های بسیاری با موضوع بررسی نقوش و کاشی‌کاری دورهٔ قاجار انجام شده است؛ از جمله می‌توان به کتاب هادی سیف (۱۳۷۶) با عنوان نقاشی روی کاشی اشاره کرد؛ او در کتاب خویش به هنر نقاشی روی کاشی و نیز تاریخچهٔ آن پرداخته و معتقد است کاشی از جمله مصالح نقش‌پذیر در تجلی ذوق و هنر کاشی‌نگاران بوده که طی قرون متمادی به یادگار مانده است و با بررسی و مطالعهٔ نقوش روی کاشی‌ها می‌توان به باورها و فرهنگ جامعهٔ ایشان نزدیک شد. همچنین محمدرضا ریاضی با همکاری اکرم کبیری (۱۳۹۵) در کتاب کاشی‌کاری قاجاری با توضیح مختصر تاریخچهٔ کاشی و کاشی‌کاری در ایران به معرفی انواع کاشی و نگارگری در دورهٔ قاجار پرداخته و کاشی‌کاری را یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ایرانیان مرتبط با معماری دانسته است و از دلایل کاربرد آن در بناهای مختلف، علل حفاظتی، کارکردی و زیباشناختی می‌داند. علاوه بر کتب نام‌برده، مقالات مختلفی با موضوع کاشی و نقوش آن تدوین شده است؛ از جمله مقالهٔ کاظم افرادی (۱۳۹۴) در مورد نقوش سردر بناهای عمومی دورهٔ قاجار که بیشتر به تحلیل گفتمانی و تاریخی آن‌ها پرداخته‌اند. همچنین مطالعاتی مختلف در زمینهٔ حمام‌های تاریخی و تزیینات آن‌ها انجام شده است؛ از جمله مقالهٔ حسین زمرشیدی (۱۳۸۲) با عنوان «هنر ساروج‌بری و تزیینات در حمام‌های عمومی قدیم». اما در این تحقیقات بیشتر بر وجه تکنیک اجرایی یا زیباشناختی تزیینات معماری حمام‌ها توجه شده و در مورد منشأ شکل‌گیری اشکال و تزیینات به‌خصوص نقوش کاشی‌کاری در حمام‌ها بحث نشده است. در خصوص نمونهٔ موردی، می‌توان به مقالهٔ منوچهر حمزه‌لو (۱۳۸۲) با عنوان «حمام چهارفصل اراک» در ماهنامهٔ هنر اشاره کرد که در آن تاریخچه و وجه تسمیهٔ بنا ذکر شده و به‌صورت توصیفی اندام‌های کالبدی بنا معرفی شده است. همچنین حسن سجادزاده و علی علایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ عناصر معماری حمام گپ (بزرگ) خرم‌آباد و حمام چهارفصل اراک» به بررسی تطبیقی اندام‌های کالبدی دو نمونه حمام ـکه یکی از آن‌ها مصداق پژوهش حاضر استـ پرداخته‌اند. مرتبط‌ترین تحقیق دربارهٔ پژوهش حاضر مقالهٔ «بررسی عناصر گرافیکی نقوش تزیینی کاشی‌کاری‌های حمام چهارفصل» نوشتهٔ محدثه جیریائی شراهی و دیگران (۱۳۹۸) است؛ در این مقاله با نگاهی گرافیکی به ریتم، تقارن، توازن و دیگر اصول تصویرسازی به نقوش بنا توجه شده است. در پژوهش پیش رو سعی در تفسیر رابطهٔ نقوش با مضامین مختلف و دسته‌بندی آن‌ها شده است که از این بابت با مقالهٔ یادشده تفاوت دارد.

۲. تاریخ و معماری حمام چهارفصل

بنای حمام چهارفصل اراک یکی از زیباترین آثار معماری و کاشی‌کاری ایران در قرون اخیر است و به‌واسطهٔ تزیینات ویژهٔ آن، در معماری اسلامی اثری منحصربه‌فرد به شمار می‌رود. در باب ساخت حمام نقل شده است که سلطان‌آباد (نام قدیم اراک) از رونق اقتصادی خوبی برخوردار بوده است و حکام محلی آن با رعایا و مردم خوش‌رفتاری می‌کردند؛ و همین امر باعث نقل مکان ۸۵ خانوار یهودی از سایر نقاط به این شهر شد. اینان در شمال شرقی شهر ساکن شدند لیکن فاقد حمام بودند. بزرگان اقلیت‌ها به حاج محمدابراهیم خوانساری متوسل شده و خواستار حل این مشکل شدند و او در حل این مشکل پیش‌قدم شد تا حمامی بسازد که همهٔ مردم و اقلیت‌ها با رعایت مسائل شرعی به‌آسانی از آن استفاده کنند. به این ترتیب ساختمان حمام پس از شکل‌گیری شهر اراک در حدود صد سال پیش و در زمان حکومت احمدشاه قاجار توسط محمدابراهیم خوانساری

بنا گردید. بنای کنونی حمام چهارفصل در ضلع شرقی خیابان شهید بهشتی واقع در اراک جای دارد. این حمام حدود ۱۶۰۰ مترمربع مساحت داشته و از چهار بخش مجزای مردانه، زنانه، حمام ویژهٔ اقلیت‌های دینی و حمام خصوصی تشکیل شده است. آب مورد نیاز حمام از آب جاری قنات تأمین می‌شده و به‌لحاظ تأمین آب و همچنین حفظ گرما و حرارت، کف حمام حدود ۳ تا ۳/۵ متر از کف خیابان پایین‌تر ساخته شده است. حمام از بخش‌های دالان ورودی، سربینهٔ مردانه، زنانه و اقلیت‌ها، گرمخانهٔ خصوصی و عمومی، هشتی‌های ارتباطی، خزینه، تون، آب‌انبار و سایر بخش‌های مرتبط تشکیل شده است (خسروی ۱۳۹۸، ۴) (تصویر ۲).



۱. ورودی مردانه؛ ۲. سربینهٔ مردانه (کاشی‌کاری‌شده)؛ ۳. گرمخانهٔ مردانه؛ ۴. حمام‌های نمره (خصوصی)؛ ۵. خزینه‌های آب سرد و گرم؛ ۶. سربینهٔ اقلیت‌ها؛ ۷. گرمخانهٔ اقلیت‌ها؛ ۸. گرمخانهٔ زنانه؛ ۹. سربینهٔ زنانه؛ ۱۰. ورودی زنانه؛ ۱۱. نظافت‌خانه و دستشویی زنانه؛ ۱۲. تون؛ ۱۳. انبار سوخت؛ ۱۴. نظافت‌خانه و دستشویی مردانه؛ ۱۵. هشتی؛ ۱۶. ورودی اقلیت‌ها

تصویر ۲: پلان قسمت کاشی‌کاری و نقوش به‌کاررفته در حمام چهارفصل (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۳. نقوش کاشی‌کاری در حمام چهارفصل

عمده نقوش و تزیینات به‌کاررفته در این حمام در سربینهٔ مردانهٔ آن قرار دارد، به‌صورتی که در دیگر قسمت‌های آن فقط گچ‌بری‌های ساده و آجرکاری استفاده شده است. نوع کاشی‌کاری این بخش نیز از نوع کاشی‌کاری هفت‌رنگ[۲] لعاب‌دار بوده و با نقوش متنوع و متفاوتی از هم کار شده است؛ از جمله این نقوش می‌توان به نقوش دارای هندسهٔ خاص، نقوش انسانی، نقوش حیوانی و نیز نقوش منظره در چهار جهت آن اشاره کرد، به‌صورتی که وجه تسمیهٔ نام این حمام نیز به‌خاطر این مناظر منقوش‌شده از چهارفصل سال است (حمزه‌لو ۱۳۸۵، ۱۲۰). بنابراین می‌توان نقوش به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ این حمام را بر اساس هندسه و طرح به پنج دستهٔ کلی تقسیم و بررسی کرد: ۱. نقوش هندسی نظیر شمسه، ترنج و ستاره؛ ۲. نقوش انسانی همچون طرح سربازها؛ ۳. نقوش حیوانی مانند گاو، شیر و پرندگان؛ ۴. طرح‌های گیاهی؛ ۵. منظرنگاری.

۳-۱. نقوش هندسی

۳-۱-۱. شمسه

آسمانهٔ[۵] سربینهٔ مردانه این حمام گنبدی است که با کاربندی‌هایی[۶] از نوع یزدی‌بندی[۷] تزیین شده است. در وسط آن، شمسهٔ ۲۴ ضلعی زیبایی دیده می‌شود؛ در مرکز این شمسه هورنو[۸] وجود دارد که زیبایی این نقوش را دوچندان می‌کند. شمسه که نمودی از خورشید است، در ادبیات فارسی منبع پرتوافشانی و مظهر کمال و زیبایی و بلندی است (یاحقی ۱۳۸۶، ۳۳۹). تجسم نمادین شمسهٔ «خورشید» جایگاه مهمی در باور ایرانیان دارد و در تاریخ معماری دوران‌های مختلف مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده است. این طرح دارای مفاهیم نمادین زیادی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الهی از طریق آن به زمین تابیده می‌شده است. در نقش برجستهٔ فروهر نیز، قرص خورشید قرارگرفته در وسط دو بال که در امتداد یکدیگرند، بیانگر این موضوع است. در دوران اسلامی نیز با توجه به آیهٔ «**اللهُ نورُ السَّماواتِ وَالارْض**» (نور: ۳۵) کاربرد شکل شمسه و برجسته نمودن آن، ضمن کارکرد ساختاری در ترکیب اشکال رسمی‌بندی، آن را به نمادی از خورشید و روشنایی مبدل کرده است. در این حمام علاوه بر الگوی کاربندی معماری برای فراهم ساختن اجرای سازهٔ طاق، هنرمندان کاشی‌کار، طرح خطوط شمسهٔ رسمی را با استفاده از کاشی‌های نواری آبی‌رنگ به طرح هندسی به رسمی آمودی و ترکیبی ۲۴ و ۳۲ چندلایه مبدل کرده‌اند. طاق سربینه همچون آسمانه‌ای رنگارنگ است و بر جایگاه شمسه و روزنهٔ ورود نور به‌عنوان تجسمی از نماد خورشید تأکید شده است. هرچند پوشش بنا گنبدی‌شکل است و روزنهٔ آن

می‌توانست دایره‌ای‌شکل باشد، تأکید هنرمند کاشی‌کار بر مسیر خطوط در تقسیمات دایره در زیر سقف و ایجاد شکل کنگره‌ای لبه‌ها، در نزدیک روزنهٔ نور، گویای توجه او بر پرتوهای شعاعی نور خورشید در سقف است. با توجه به موارد فوق و سابقهٔ تاریخی شمسه، چنین قابل برداشت است که این شکل به‌عنوان رمز خورشید علاوه بر تزیین و انتقال نور به فضای داخل سربینه، به‌عنوان نمادی از روشنایی و زندگی‌بخشی در بنای حمام مورد توجه بوده است (تصویر ۳).

تصویر ۳: شمسهٔ ۲۴ و ۳۲ و روزنهٔ ورود نور در میان آن به‌عنوان نمادی از خورشید و روشنایی در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

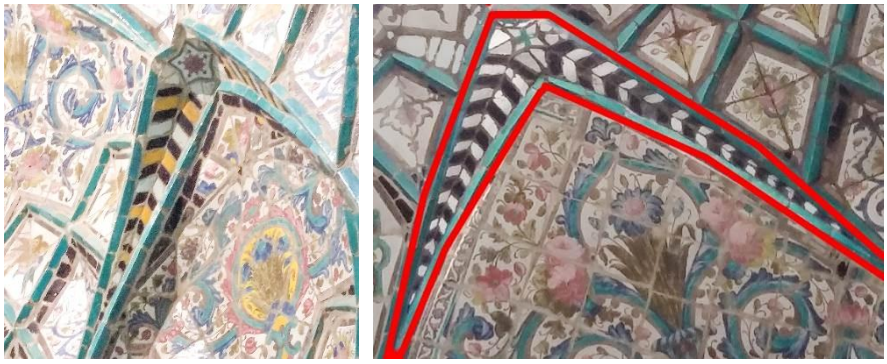
۳ـ۱ـ۲. کاشی‌پیچ

آرایهٔ مارپیچ نماد پیچیده‌ای است که از عصر حجر در صناعات مختلف انسان به کار رفته است (کوپر ۱۳۸۶، ۳۳۶). برای شکل مارپیچ تعابیر مختلفی مطرح شده است؛ از جمله مارپیچ دوگانه از آنجا که جمع و گشوده می‌شود، می‌تواند نماد کاهش و افزایش نیروهای شمسی یا قمری باشد. مانند پیچش و گشایش، زندگی و مرگ و همچنین به‌معنای استمرار و ادامه یافتن. دو مار نماد تضاد (خیر و شر، صعود و نزول، گرما و سرما، تغییر فصول) هستند که در هم پیچیده شده و سرانجام به هم‌بستگی رسیده‌اند. دو مار به‌هم‌پیچیده می‌توانند نمادی از زمان و سرنوشت باشند. مارهای روی عصای هرمس، مظهر نیروهای درمانی و بیماری هستند (عابددوست و کاظم‌پور ۱۳۹۵، ۴۱ـ۸۸). این سمبل محافظ آب، خرد و ثروت در دین ایلامی است و در آن فرهنگ، نقش دورکنندهٔ نیروهای شیطانی را دارد. در هنر ایلامی، مارهای منقوش به‌مثابهٔ محافظان دروازه‌ها بودند و دور دستهٔ ابزارهایی چون تبر، عصا و چوگان سلطنتی می‌پیچیدند (هینتس ۱۳۷۱، ۴۶). نقش‌مایهٔ دو مار به‌هم‌پیچیده‌شده، در هنر تاریخ کهن سومری و نوسومری نقشی متداول بوده و پس از آن بر روی مهرهای قرن سیزدهم هجری قمری دیده می‌شود (بلک و گرین ۱۳۸۵، ۲۷۷). این طرح به‌صورت مخلوقات زیرزمینی و یک منبع الهی باروری زمین بوده است (هال ۱۳۸۰، ۹۵). مارپیچ نماد حرکت و حرکت نماد زمان و جزء ذاتی آن محسوب می‌شود و گردش هوا، حرکت آب از جمله مظاهر آن است (کوپر ۱۳۸۶، ۳۶). اگر حرکت مستقیم‌الخط را با حرکت مارپیچ مقایسه کنیم، متوجه تغییر و حرکت در شکل خواهیم شد که در ذات خویش القاکنندهٔ پویایی و تحرک است. در عرفان اسلامی نیز گردش و تغییر فصل در طبیعت نمادی از زندگی و پویایی است و تغییرات آن از آیات الهی محسوب می‌شود. با توجه به مطالب فوق می‌توان گفت شکل کاشی مارپیچ در حمام همراه با طرح‌ها و گل‌های رنگین علاوه بر تزیین و القای نرمی در گوشه‌ها و دور ستون‌ها سمبل حرکت، پویایی و زیبایی گل‌ها در طبیعت، و رنگ‌های آبی و سفید در آن نمادی از پاکیزگی و روشنایی آب است (تصویر ۴).

تصویر ۴: نقش مارپیچ و تزیین‌شده با نقاشی گل‌های آبی و گل‌بهی با برگ‌های سبز نمادی از زیبایی طبیعت، پاکیزگی در سربینهٔ مردانهٔ حمام (نگارندگان)

۳ـ۱ـ۳. ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر

در بسیاری از مکتوبات فرهنگ مصور، ستاره نمادی از آسمان است. ستاره نشانه‌ای از الوهیت، تعالی، ابدیت، نامیرایی و مظهری از نور و معنویت است (کوپر ۱۳۸۶، ۱۹۳ و ۳۳۶). در آرایه‌های معماری سنتی ایران به‌خصوص در دورهٔ اسلامی، ویژگی‌های نیارشیِ کاربندی‌ها در تقاطع تَرک‌ها، گره‌هایی را به وجود آورده است و آموزکاران ایرانی این گره‌ها را به‌شکل ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر تزیین کرده‌اند. این نقوش علاوه بر اینکه هماهنگ با سازه و معماری بنا طراحی شده‌اند، با روش‌های مختلف از جمله کاشی رنگارنگ نمایان شده و کارکرد تزیینی یافته‌اند. از دیدگاه بعضی از محققان، ستاره در بین‌النهرین به‌عنوان محافظ در مقابل بلاها به کار رفته و نشانهٔ عشق و زیبایی است. (همان‌جا). در عرفان اسلامی نیز ستاره بیانگر زیبایی انوار الهی است و با عنایت به آیهٔ «**إنّا زَیّنا السَّماء الدُّنیا بِزینَة الکواکب و حِفْظاً مِن کُلّ شَیْطانٍ مارد**» (صافات: ۶ و ۷) ستاره‌ها عامل زیبایی و حفظ آسمان از پلیدی است. نگاره‌ها در زیر سقف حمام، آسمانهٔ سربینه را به نمادی از آسمان پرستاره مبدل ساخته است و مفاهیمی از نور، آسمان، گستردگی و به‌تبع آن حس معنویت و نور را به مخاطب القا می‌کند (تصویر ۵).



تصویر ۵: نقوش ستارهٔ چهارپر و پنج‌پر در سقف سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

۲ـ۳. نقوش انسانی

۱ـ۲ـ۳. طرح سرباز

تصویر ۶: نقوش سرباز قاجاری به دو صورت متفاوت، حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

در دورهٔ قاجار نگارهٔ سرباز در کاشی‌های حمام مرسوم بوده است. این نقوش اغلب به‌صورت زوجی است و می‌تواند پیام یا القایی از شکوه و قدرتِ دولت برای مخاطبان باشد با این مضمون که سربازان حکومت با آمادگی کامل آمادهٔ فدا کردن جان خود برای شاه هستند (افرادی ۱۳۹۴، ۳۳ـ۴۷). در حمام چهارفصل دو نوع سرباز به چشم می‌خورد که تفاوت‌های چشمگیری با هم دارند؛ از جمله رنگ لباس و نوع سلاح. حائز اهمیت‌ترین تفاوت بین آن‌ها در نوع مدال‌هایی[۹] است که بر روی سینه دارند. مدال‌های قاجاری نُه گونه بودند که روی صفحهٔ همهٔ آن‌ها نقش شیر و خورشید و در وسط آن القاب همایون شهریاری است. این مدال‌ها برحسب درجه از سه نوع فلز نقره، مطلا و طلا ساخته می‌شده است. مدال نقره به سرباز، وکیل و سرجوخه، نشان مطلا به بیک‌زاده و وکیل‌باشی و مدال طلا به نایب اعطا می‌شده است (نسخهٔ خطی نشان‌های دولت علیه ایران بی‌تا، ۱۶). از نظر شکل نیز مدال پنج‌پرِ بزرگ متعلق به سرهنگ و مدال با چهار پرِ بزرگ نشان یاور بوده است (علیزاده بیرجندی، حمیدی، و ملک‌زاده ۱۳۹۶، ۷۹ـ۹۸). از نقوش حمام چنان برمی‌آید که سرباز دارای مدال نقره‌ای همراه با سلاح تفنگ دارای درجهٔ یاوری و نقش دیگر با مدال پنج‌پر و طلایی با سلاح شمشیر درجهٔ سرهنگی داشته است. درمجموع، این نقوش را می‌توان نمادی از اقتدار حکومت دانست (تصویر ۶).

۳ـ۳. نقوش حیوانی

۱ـ۳ـ۳. طرح شیر و اژدها

تصویر ۷: نقش نبرد شیر و اژدها در رأس دو قوس از حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (نگارندگان)

در هنر ایران نقش‌مایهٔ شیر بارها در حال جدال با گاو، پلنگ، اژدها و مار دیده شده است. شیر نماد آتش، خورشید و نور است و اژدها نماد نفس؛ بنابراین پیکار شیر و اژدها در واقع نبرد نور بر ظلمت و خیر بر شر است (رضی ۱۳۷۱، ۵۶). در شرق آسیا و تمدن‌هایی چون چین و هند، اژدها از نمادهای قدرتمند خیر و سلامتی است و با توجه به تصاویر متفاوتی که از اژدها در سکه‌های دورهٔ قاجاریه پیدا شده، نمی‌توان گفت اژدها نمادی منفی است. همچنین اگر با دقت به صحنهٔ نبرد اژدها و شیر نگاه شود، می‌توان دید که هیچ‌یک بر دیگری غالب نیست و فقط در حالت پیچش و حمله به هم نشان داده شده‌اند؛ به این صحنه‌ها «گرفت‌وگیر» نیز می‌گویند. نبرد شیر و اژدها در هنر دورهٔ قاجاریه بارها استفاده شده است؛ از آن جمله در کاشی‌کاری ضلع شرقی کاخ گلستان، حمام چهارفصل اراک و منبت تیمچهٔ صباغ و نقش برجستهٔ خانهٔ بروجردی‌ها در کاشان. با توجه به اینکه از دیرباز شیر نمادی از محافظت و نمادی از پادشاهی بوده است، می‌توان گفت که طرح شیر و اژدها در این حمام می‌تواند نمادی از قدرت شاهان و فائق آمدن آن‌ها بر دشمنانشان و همچنین تسلط نور بر تاریکی باشد (تصویر ۷).

۳ـ۳ـ۲. طرح شیر گاوافکن

بر فراز چهار قوس کوچکی که در این سربینه وجود دارد، نقش شیری در حال نبرد با گاو دیده می‌شود. در فرهنگ کهن ایران، شیر مظهر مهر و خورشید است. در نقوشی که از ایام کهن دراین‌باره به دست آمده، شیری را نشان می‌دهد که در پیکار بر گاو غلبه یافته است و اشاره به سپری شدن زمستان و آغاز تابستان دارد. شیر نشانهٔ خورشید و میترا و گاو نماد زمستان و سرماست؛ در روایات اساطیری دربارهٔ میترا آمده است که شیر بر گاو غلبه کرده و تابستان بر زمستان فائق می‌آید. مطالب مورد اشاره دربارهٔ پیکار شیر و گاو را می‌توان در ادوار مختلف در نمونه‌های تصویری ایرانیان مشاهده کرد؛ از جمله نقش برجستهٔ معروف هخامنشی که در قسمت تلاقی راه‌پله‌های شرقی و شمالی تالار آپادانا دیده می‌شود و محققان آن را تنها نقش برجسته از منظر روبه‌رو در دوران هخامنشی می‌دانند. نکتهٔ مهم در این نقش‌برجسته این است که اثری از کشته شدن گاو نیست و به‌نوعی نقش همچون یک چرخه که بر تغییر فصول و برتری یافتن یک نماد بر دیگری دلالت دارد، تصویر شده است. از سوی دیگر با توجه به داستان‌های کهن ایرانی، کشتن گاو و پیدایش همهٔ گیاهان از آن را می‌توان به نماد این حیوان به‌عنوان نشانهٔ باروری اشاره کرد. (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۵۶ و ۶۱). این مسئله توسط پژوهشگران بسیاری تفسیر شده است و آن را نمادی از شروع کار کشاورزان پس از سرما می‌دانند (بیکرمن و دیگران ۱۳۸۴، ۵۶) یا قدرت غلبه کردن شاه با نیروهای مخالفی که سر تعظیم در مقابل قدرت شاهانه خم نمی‌کردند (بویس ۱۳۷۴، ۱۸۷) یا پیروزی نیروی نیکی بر نیروی اهریمنی (گیریشمن ۱۳۷۱، ۱۵۷). اولانسی گاوکشی مهر را نیز بازمانده از همین نقش‌مایهٔ نبرد شیر و گاو می‌داند (اولانسی ۱۳۷۹، ۱۵۷). طبق داستان‌های کهن ایرانی پس از کشته شدن گاو و جاری شدن خون آن، جانداران سودمند پدیدار می‌شوند (یارشاطر ۱۳۳۶، ۱۵). از این روایات چنین برمی‌آید که شیر نمادی از گرمابخشی، قدرت و آفرینش و گاو همچون نمادی از سرماست و مغلوب شدن آن غلبهٔ بهار بر سرما را نشان می‌دهد و با ادامهٔ داستان، دیگر موجودات جان دوباره گرفته و شروع به رشد و نمو می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت طرح شیر نشانی از خورشید و گرمابخشی است و گاو نمادی از سرما و تاریکی است و پیکار این دو حیوان نمادی از گردش فصول است و غلبهٔ شیر بر گاو کنایه از رسیدن فصل بهار و در پی آن رویش مجدد (تصویر ۸).

تصویر ۸: نبرد شیر و گاو در پایه‌های سقف قوسی سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (نگارنگان)

۳ـ۳ـ۳. طرح کبوتر

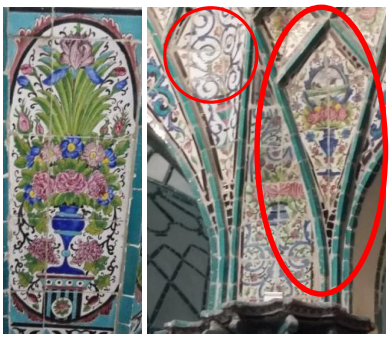
طرح کبوتر در این حمام به‌صورت نقوشی با تعداد کمتر نسبت به طرح‌های دیگر بر روی برخی از دیواره‌های سربینه بر جای مانده است. نقش کبوتر و به‌طور کل پرندگان، به‌دلیل بال‌ها و پروازشان از تداعی‌کننده‌های جنبه‌های روحانی و آسمانی زندگی هستند. در بسیاری از اعتقادات باستانی چنین گفته شده که بعد از مرگ، روح به‌شکل یک پرنده جسم را ترک می‌کند؛ بنابراین پرنده سمبل آزادی و پرواز روح است. پرندگان می‌توانند پیام‌آور بین خدایان و انسان‌ها و وسیلهٔ ظاهر شدن خدایان باشند. در بسیاری از مذاهب، موجودات آسمانی یا ارواح بال‌دار زیادی وجود دارند (بروسمیت فورد ۱۳۸۸، ۶۸). طرح پرواز پرندگان می‌تواند نمادی از پرواز انسان‌ها باشد (کیانی ۱۳۸۰، ۸۵). از جمله پرندگانی که در نقوش ایرانی استفاده می‌شده است می‌توان به عقاب، خروس، طاووس، کلاغ، قو و کبوتر اشاره کرد (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۴۹ـ۶۷؛ دادور ۱۳۹۰، ۴ـ۱۸) در این حمام تصویر پرنده، دارای گردنی کوتاه و حلقه‌ای به دور گردن است که آن را از طاووس بودن متمایز کرده و چنان می‌نماید که پرندهٔ تصویرشده بر کاشی یک کبوتر است. کبوتر نماد عشق، بهار، سادگی و خلوص، صلح، هماهنگی، امید و خوشبختی است. کبوتر را نیز نشانهٔ گوهر زوال‌ناپذیری و روح جاودان دانسته‌اند.(گربران ۱۳۸۳، ج. ۴: ۵۴۲). پس می‌توان نقش کبوتر را در نقوش سربینه به‌دلیل بال و پرهای بسیار لطیف به نمادی از روح انسانی و مظهری از عشق، زیبایی، امید، لطافت، سبکی، آزادگی و جاودانگی دانست (تصویر ۹).

تصویر ۹: نقش کبوترها در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل (نگارنگان)

این نقش یکی از تصاویر مشترک بین تمدن‌های گذشتهٔ نزدیک و دوره‌های باستانی است. عقاب بیش از چهل سال عمر می‌کند و در توانایی و شکوه و قدرت سرآمد پرندگان و شاه مرغان است. چشمانی درشت دارد که از قدرت بینایی فوق‌العاده‌ای برخوردارند و می‌توانند شکار را از فراز

آسمان ببینند. آشیانهٔ او عموماً بر فراز جنگل‌ها، کوه‌های بلند و ناهموار و نقاط دور از دسترس انسان است (حدیدی ۱۳۹۹، ۲۵۷). این تصویر در نوارِ افقیِ زیرِ گنبد کار شده است و این نشان از اهمیت طرح دارد. آنچه از این تصویر برمی‌آید غلبهٔ عقاب بر پرندهٔ دیگر است که می‌تواند نشانی از قدرت شاهی و غلبهٔ او بر دشمنان باشد. به نظر می‌رسد پرندهٔ زیرین، قو باشد. قو مظهر باکرهٔ آسمانی است که با آب یا خاک دریاچه یا شکارگر آبستن می‌شود و همانا اشاره به وصلت مقدس آسمان و زمین در مصر باستان دارد (رستم‌بیگی ۱۳۹۰، ۴۹ـ۶۷). از این نقش می‌توان دو برداشت کرد: ۱. فائق آمدن عقاب بر پرنده که نمادی از قدرت شاه است؛ ۲. آبستن کردن قو توسط شکارچی خود که نمادی از پیوند باکرهٔ آسمانی با زمین است. از آنجا که در دورهٔ قاجار تلقین قدرت حاکمان به مردم از راه نمادها مورد توجه حکام و مباشران آنان بوده است، به نظر می‌رسد تفسیر اول محتمل‌تر باشد. (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰: تصویر شکار قو توسط عقاب به‌عنوان نمادی از قدرت در پای گنبد سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)



تصویر ۱۱: سمت راست نقش گلدانی و در چپ نقش کاسه‌بشقابی نقاشی‌شده بر تمامی پیکرهٔ حمام، حمام چهارفصل اراک، سربینهٔ مردانه (سازمان میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی)

۳ـ۴. نقوش گیاهی

۳ـ۴ـ۱. طرح گل و گلدان

نگارهٔ گل و گیاه در فرهنگ ایران، نمادی از باغ و پردیس است که با طرح‌های گوناگون در صناعات مختلف ایران استفاده شده‌اند. این شیوهٔ تزیین در کاشی‌کاری دورهٔ قاجار از چند جهت نسبت به شیوه‌های ادوار قبل تغییراتی یافت. اول اینکه نقوش گیاهی در سایهٔ طبیعت‌گرایی و طبیعت‌نگاری این دوره متحول شده‌اند و گهگاه اسلیمی‌ها و ختایی‌ها جای خود را به نقوش گیاهی ساده‌تر (گل‌های چندپر) و واقع‌گرایانه‌تر (گل رز، میخک، زنبق و اقاقیا)، گل فرنگی یا گل‌های لندنی (گل‌های سرخ پربرگی) داده‌اند (محمدزاده و سلاحی ۱۳۹۲، ۷۶ـ۶۳). دوم اینکه عنصر دیگری در زیرمجموعهٔ گلدان‌ها قرار گرفت؛ نقوش کاسه‌بشقابی با انبوهی از گل تزیین می‌شدند. «ترسیم نقش‌مایه‌های گل و کاسه‌بشقاب یکی از نوآوری‌های دورهٔ قاجار است که بیشتر به تقلید از دنیای فرنگ متداول گردید» (بمانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰الف، ۱۰). در نقوش کاسه‌بشقابی درون کاسه‌بشقاب، سازی همراه با یک دسته‌گل سرخ و زنبق و... در تزیینات کاشی‌کاری و حجاری به کار برده می‌شد (همان، ۱ـ۱۶). می‌توان گفت از این نقوش بیشتر به‌عنوان تزیین استفاده شده است که به الهام یا تحت‌تأثیر از هنر غربی گل‌ها از حالت انتزاعی به‌شکل واقع‌گرایانه و طبیعی‌تر نسبت به دوره‌های قبل طراحی و منقوش شده‌اند (تصویر ۱۱).

۳ـ۴ـ۲. گل فرنگی

گل فرنگی یا گل‌های هلندی (گل‌های سرخ پربرگی مانند گل رز) گاهی درون گلدان و گاهی بدون آن طرح می‌شود. تمام طرح‌های این گروه بر مبنای گل‌های طبیعی به‌ویژه گل رز با رنگ‌های بسیار روشن نظیر زرد، آبی و سرخ است (جوانمرد و امانتکار ۱۳۹۱، ۱۱). این مجموعه نقوش تزیینی، به تأثیر از نقوش غربی در دورهٔ قاجار است. در برخی موارد نگرش هنرمند قاجاری به تأثیر جریانات هنری در اروپا طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه است (مکی‌نژاد ۱۳۸۷، ۴۸). این نقوش برای تزیینات حاشیه‌ها و دیوارهای ورودی این حمام به کار رفته است (تصویر ۱۲).

۳ـ۴ـ۳. تاک (انگور)

در این حمام از این نقش فقط به‌عنوان تزیین حاشیه‌ها استفاده شده است. بعد از اسلام با نفی شمایل‌نگاری، هنرمندان به نقوش هندسی و گیاهی که بتواند سطحی را بپوشاند، روی آوردند. از نظر معنایی، تاک یا انگور یکی از نقوشی است که به‌عنوان نمادی از خانوادهٔ سلطنتی در نظر گرفته

می‌شود مانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰ب، ۳ـ۸) با توجه به محل به‌کارگیری این نقش می‌توان آن را نقش تزیینیِ پوشاننده در نظر گرفت (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: از راست نقوش اول و دوم، نقوش گل فرنگی و نقش سوم، نقش تاک است (نگارندگان)

۴ـ۴ـ۳. طرح‌های اسلیمی

اسلیمی‌ها یکی از اجزای مهم طرح‌های اصیل ایرانی است؛ این طرح‌ها مرکب از خطوط منحنی مارپیچ است که در زمینهٔ کاشی‌کاری، گچ‌بری و نقاشی مورد استفاده بوده و با رنگ‌های متمایز طراحی شده و شاخه‌های کوتاه و برگ و گل از ساقه‌های مارپیچی آن منشعب گردیده است. نقش اسلیمی از خط کوفی استخراج شده است و لفظ اسلیمی را شکل شکستهٔ لفظ اسلامی می‌دانند. طرح‌های مذکور از ابتکارات هنرمندان عصر اشکانی و ساسانی، و اقتباسی است از پیچ‌وتاب‌های درخت مو. نمونهٔ بارز آن را می‌توان در آثار سیمین دورهٔ ساسانی مشاهده کرد. طرح‌مایهٔ اسلیمی کم‌کم بسط یافته و از آن اشکال گوناگون و متنوعی به وجود آمده است. امروزه بیش از پنجاه شکل اسلیمی وجود دارد (ماچانی ۱۳۸۰، ۲۲ـ۹۹). اسلیمی‌ها که نمادی از مردانگی هستند، تزیینات کمتری نسبت به ختایی‌ها دارند و زمخت‌تر، قوی‌تر و سنگین‌تر طراحی می‌شوند. انواع اسلیمی‌ها عبارت‌اند از: ساده، توسازی‌دار یا تخمک‌دار، پیچک‌دار، گل‌دار، برگی، دهان‌اژدری، خرطوم فیلی و ماری. در بین اسلیمی‌های ذکرشده فقط اسلیمی ماری از نظر شکل و ساختار ظاهری با سایر اسلیمی‌های دیگر تفاوت دارد. به‌بیان دیگر، اسلیمی ماری با استفاده از شکل و حرکت مار طراحی شده که بعدها در نگارگری ایرانی با تغییراتی، به نام ابر چینی شهرت یافته است؛ اما سایر اسلیمی‌ها دارای پایهٔ گیاهی هستند (ندیم ۱۳۸۶، ۴). این نقوش را در تمام سقف حمام چهارفصل اراک می‌توان یافت؛ این نقوش با خطوط شاخه‌ای در کنار نقوش ختایی با فرم نرمش، ترکیبی بی‌نظیر و زیبا به وجود آورده است. در سربینه از نقوش اسلیمی به‌عنوان طرح پرکنندهٔ زمینه بر بدنهٔ درونی گنبد استفاده شده است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: اسلیمی‌های کارشده روی کاشی‌های بدنهٔ سربینهٔ مردانه، حمام چهارفصل (نگارندگان)

۵ـ۴ـ۳. طرح‌های ختایی

ختایی‌ها دارای انواع بسیاری بوده که از ترکیب گل‌ها و برگ‌ها بر اساس سبک و سیاق ایرانی ساخته می‌شود. این طرح ظاهراً با ورود مغولان از چین به ایران آمده است. طراحان برای ایجاد هماهنگی در یک نقشهٔ ختایی از میان هزاران نوع گل و برگ و غنچهٔ ختایی، معمولاً دو تا شش نوع گل، دو یا سه نوع غنچه و سه یا چهار نوع برگ انتخاب می‌کنند و به سلیقهٔ خود آن‌ها را با هم می‌آمیزند. اساس نقش ختایی عبارت است از خطوط منحنی و موزونی که هریک از آن‌ها «بند» نامیده می‌شوند و مجموع این بندها مانند استخوان‌بندی، سرتاسر نقشه را فرامی‌گیرد (ماچانی ۱۳۸۰، ۲۲). همین طور ختایی‌ها گروه دیگری از نقوش گردان است که با استفاده و الهام از طبیعت ترسیم می‌شوند و بر همان مبنای چرخش حلزونی شکل گرفته و در قالب یک کادر قرار می‌گیرند. ختایی‌ها دارای ظرافت و تزیینات بیشتری نسبت به اسلیمی‌ها هستند، پایهٔ گیاهی دارند، پرکنندهٔ فضاهای فرعی هستند و به‌مراتب بیشتر از اسلیمی‌ها حضور دارند؛ همچنین به‌دلیل گستردگی و ظرافت و تزیینات گوناگون به نماد زنانگی مشهورند

(رایس ۱۳۸۶، ۱۱۴). هرچند نقوش طرح اسلیمی و ختایی بسیار به هم نزدیک‌اند، آنچه از گفتهٔ صاحب‌نظران در این زمینه برمی‌آید این است که نقش اسلیمی نمودی از طرح درخت با همهٔ پیچ‌وخم‌ها و شاخ و برگ‌های آن است اما طرح ختایی نمادی از طرح بوته‌های پرگل و پر نقش می‌باشد و می‌تواند نمادی از سرزندگی یک درخت و درخت طوبای بهشتی نیز باشد. در این حمام از این نقوش به‌عنوان طرح‌های تزیینی فضاهای داخل آلات کاربندی نظیر سوسنی و ترنج استفاده شده است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: ختایی‌های به‌کاررفته در سربینهٔ مردانه، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

۳ـ۵. منظرنگاری

۳ـ۵ـ۱. نقاشی منظره (منظره‌نگاری)

منظره‌نگاری یا ترسیم یک منظرهٔ مشخص در یک قالب از جمله هنرهایی است که در دورهٔ قاجار در پی اختراع عکاسی و ورود کارت‌پستال‌های اروپایی به ایران، وارد نگاره‌های ایران شد (بمانیان، مؤمنی، و سلطان‌زاده ۱۳۹۰ب، ۳۵ـ۴۷). منظره‌نگاری اغلب به‌صورت نمایش دورنما یا پرسپکتیو یک منظرهٔ طبیعی شامل خانه، رودخانه یا باغ (تصویر ۱۵) و همچنین یک منظرهٔ انسان‌ساخت شامل ترسیم شهروندان در حال تفریح در فضاهای شهری یا نمایش نشانه‌ها و ساختمان‌های شهری است. (اسدپور ۱۳۹۳، ۱ـ۹) (تصویر ۱۶). این مناظر عمدتاً در قالب‌های بیضوی، دایره و مربع به تصویر درمی‌آمدند. این هنر در دورهٔ قاجار در بخش‌های مختلف ساختمان و از جمله ورودی‌ها به کار برده می‌شد (افرادی ۱۳۹۴، ۳۳ـ۴۷). با توجه به گفته‌های ساکنان محلی و گفت‌وگو با افراد مطلع سازمان میراث‌فرهنگی منطقه، یکی از دلایل نام‌گذاری این حمام نیز استفاده از این نقوش منظره‌پردازانه است که فصول مختلف را به نمایش می‌گذارد. در تمام سربینهٔ مردانه اعم از گوشه‌های سقف و دیوارها این نقوش دیده می‌شوند. هرچند برخی از افراد این نقوش را روایتگر داستان می‌دانند، با توجه به استفاده نشدن از هیچ‌گونه نقش انسانی و حتی حیوانی در این کاشی‌ها به‌نظر غیرقابل باور است و بیشتر روایتگر برداشت هنرمند از حال‌وهوای طبیعت است. نکتهٔ قابل توجه در این تصاویر، نمایش فصول بهار و تابستان در این نقاشی‌هاست و با کمی اغماض می‌توان برخی تصاویر را نزدیک به فصل پاییز در نظر گرفت ولی صحنه‌ای زمستانی در میان آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ این می‌تواند نشان از روحیهٔ شاد و انس بیشتر هنرمند با طبیعت سبز باشد.

تصویر ۱۵: مناظر طبیعی، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

تصویر ۱۶: مناظر انسان‌ساخت، حمام چهارفصل اراک (نگارندگان)

۴. یافته‌های پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان نقوش به‌کاررفته در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل اراک را بر اساس نوع مضامین و منشأ پیدایش به چهار دستهٔ مختلف تقسیم‌بندی کرد: ۱. نگاره‌ها و نقوشی که سرمنشأ پیدایش آن ریشه در تاریخ و فرهنگ باستانی ایران دارند؛ ۲. آرایه و طرح‌هایی که زمینه‌ها و ریشه‌های عقیدتی و مذهبی دارند؛ ۳. نقوشی که به فرمان حاکمان یا دستور مباشران و بعضی خواسته‌های مستبدانه یا بلندپروازانهٔ آنان طراحی و ساخته شده‌اند؛ ۴. تعدادی از منقوشات نیز تقلیدی و وام‌گرفته از هنر غرب است. گاهی ترکیبی از این نقوش در ترکیب آرایه‌ها دیده می‌شود. تقسیم‌بندی دیگری که می‌توان انجام داد به‌لحاظ شکل خطوط و نحوهٔ ترسیم آن در خلق آرایه‌هاست که در طراحی تزیینات وابسته به معماری سنتی و از جمله تزیینات این حمام دیده می‌شود؛ شیوه ترسیم خطوط درتصویرپردازی نقوش است که به دو دسته قابل تقسیم‌اند: دستهٔ اول، نقوشی که با خطوط راست و اشکال زاویه‌دار ترسیم می‌شوند که به آن‌ها نقوش شکسته گفته می‌شود مانند نقوش هندسی راست‌گوشه نظیر شمسه‌ها، ترنج‌ها، سوسنی و ستاره‌ها و... . دستهٔ دوم، نقوشی که با خطوط منحنی ترسیم می‌شوند که به این نوع، نقوش گردان می‌گویند. مانند نقوش گیاهی، اسلیمی، ختایی، حیوانی، انسانی و... است (نک: جدول ۱). ترکیب این نقوش در یک بنا حاصل تجربه، ذوق و سلیقهٔ شخص سازندگان بناست که در عین اصالت بعضی نقوش و ترکیب آن با آرایه‌های جدید و گاهی تقلیدی و برگرفته از هنر غرب، طرح و ترکیبی زیبا و چشم‌نواز خلق می‌کنند.

جدول ۱: تقسیم‌بندی نقوش بر اساس نوع و زمینه‌های پیدایش آن (نگارندگان)

نقوش انسانی، نقوش حیوانی، منظره‌نگاری و نقوش هندسی														
نام و نوع نقوش		مضامین پیدایش نقوش				موقعیت و تعداد	تصاویر نمونه	نام و نوع نقوش		مضامین پیدایش نقوش				موقعیت و تعداد	تصاویر نمونه
		تاریخی و فرهنگی	مذهبی	حکومتی و سیاسی	تأثیر هنر غربی					تاریخی و فرهنگی	مذهبی	حکومتی و سیاسی	تأثیر هنر غربی		
نقوش انسانی (سرباز)	سرهنگ			*				نقوش گیاهی	گل فرنگی				*	در کناره‌های نقوش اصلی هریک از سکوها از نقوش گل فرنگی استفاده شده است.	

نقوش حیوانی								روی هریک از ستون‌های سربینه یک سرهنگ نقاشی شده است. درمجموع ۸ سرهنگ			انگور و تاک		*			در سکوی شمال غربی و شمال شرقی، کنارهٔ منظرهٔ اصلی، از نقوش انگور و تاک استفاده شده است.	
							یاوری	روی هریک از ۸ ستون سربینه یک یاوری نقاشی شده است. درمجموع ۱۶ یاوری		*	اسلیمی	*	*			روی گنبد در سربینهٔ مردانه	
			شیر	شیر و اژدها				رأس هر ۴ قوس بزرگ یک نقش. درمجموع ۴ نقش		*	ختایی	*	*			روی گنبد در سربینهٔ مردانه	
				شیر و گاو	*			پای هر قوس بزرگ، ۱ نقش و درمجموع ۸ نقش		*	شمسه	*	*		نقوش هندسی	در مرکز گنبد سربینهٔ مردانه. درمجموع ۱ شمسه کاشی‌کاری‌شده	
				ماریچ	*	*		در رئوس بیرونی به‌سمت حوض به تعداد ۸ ستون و ۱۶ نقش			ستاره	*	*			روی سقف گنبد سربینهٔ مردانه	
				عقاب و قو	*			پای گنبد در سربینهٔ مردانه به تعداد ۲۴ نقش		*	منظره نگاری	طبیعی		*		روی سقف درمجموع: ۱ منظرهٔ بزرگ، ۴ منظره روی هر قوس بزرگ و ۱۶ منظره در بین قوس‌ها به کار رفته است. درمجموع ۲۱ منظره	
				کبوتر	*	*		قسمت‌های کناری هر سکوِ به‌صورت مجموعه‌ای از ۴ کبوتر، جمع کل: ۸ مجموعه									

نقوش گیاهی	گل و گلدان					روی هر ستون ۹ عدد و درمجموع ۷۲ گل و گلدان			انسان‌ساخت			*	روی هر ستون به‌سمت حوض سه نقش منظره‌نگاری. درمجموع ۲۴ منظرهٔ متفاوت	
						روی سقف درمجموع ۴۴ نقش گل و گلدان به کار رفته است.		*				*	روی دیواره‌های سکوها. در هر سکو ۲ منظره و درمجموع ۸ منظرهٔ متفاوت	
	گل فرنگی					در سکوی شمالی و جنوبی، کنارهٔ منظرهٔ اصلی، از نقوش گل فرنگی استفاده شده است.		*						

۵. نتیجه

با بررسی نقوش موجود در حمام چهارفصل، می‌توان چنین ذکر کرد که مضامین این آثار با اعتقادات سیاسی و دینی مردم در این دوران پیوند نزدیک و ناگسستنی داشته است. از زمان ناصرالدین‌شاه به‌بعد، ساخت شهرها و بناهای جدید با تأثیرپذیری از هنرهای غربی تلفیقی از فرهنگ ایرانی و هنر مدرن را نشان می‌دهد. در این حمام آثار هنری کاشی‌کاری مانند نقاشی با مضامین تاریخی و مذهبی، سیاسی و حکومتی، غربی و اروپایی، گل و گلدان، نقوش اساطیری، حیوانی و منظره‌نگاری در کنار یکدیگر نقوش تزیینی این مکان را به نمایشگاه نگاره‌های مختلف مبدل کرده است. مضامین طرح‌واره‌های نقوش در سربینهٔ مردانهٔ حمام چهارفصل به‌طور کلی به چهار دسته قابل تقسیم است: ۱. میراث هنر دوران باستان و گذشتگان با زمینه‌های اساطیری ایران کهن؛ ۲. مفاهیم دینی، مذهبی و قدسی؛ ۳. تحولات سیاسی و حکومتی؛ ۴. تأثیرپذیری از هنرهای غربی. به‌کارگیری انواع مضامین در کنار یکدیگر، از جمله ویژگی‌های تزیینات به‌کاررفته در این حمام است. از مضامین باستانی کاشی‌کاری در این حمام می‌توان به طرح‌های کاشی‌های هفت‌رنگ با نقش‌هایی مانند نقوش اسلیمی (که از دوران ساسانی تداوم یافته) و ترکیب آن با نقوش ختایی که وام‌دار عصر مغولان در ایران است اشاره کرد. همچنین است نقوش اساطیری مانندِ نبرد شیر و گاو که قدمت آن به دوران ایلامی‌ها و هخامنشیان می‌رسد و در نهایت بهره‌گیری از مناظر اروپایی در خلق مناظر مصنوع مانند خانه‌ها و کاخ‌ها به سبک غربی با سقف‌های شیروانی. از طرف دیگر به‌جهت سیاسی برخلاف اعتقادات اسلامی، شاهد صورت‌نگاری‌هایی از سربازهای حکومتی هستیم. برای مثال روی ستون‌های اصلی سربینهٔ مردانهٔ حمام، طرح سرباز دورهٔ قاجار به‌عنوان نمادی از اقتدار و پایداری حکومت منقوش شده است. در جایی دیگر، روی قوس‌ها نقوشی از شیر کشیده شده است که با فائق آمدن شیر بر گاو یا پیروزی شیر بر اژدها یا شکار قو توسط عقاب، می‌توان نمادی از غلبهٔ شاه بر دشمنانش را مشاهده کرد. همچنین نقوش مارپیچ و تصاویر گل روی آن ضمن القای پویایی و حرکت، زمان و گردش فصول در طبیعت را یادآور می‌شوند؛ سقف مزین‌شده با نقوش گیاهی، آسمانی از بهشت را در ذهن تداعی می‌کند؛ نیز طرح شمسه نمادی از روشنایی و گرمابخشی است. اینها همگی فضای حمام را علاوه بر مکان تطهیر بدن، به مکانی زیبا، پویا و فرهنگی مبدل می‌کند. به‌طور خلاصه مجموعه مضامین نقوش در حمام چهارفصل این مکان را نه‌تنها به محلی برای تطهیر و شست‌وشوی بدن بلکه به فضایی برای بازتاب عرصه‌های مختلف فرهنگی و تاریخی، مذهبی و اعتقادی، اجتماعی و سیاسی مردم دورهٔ قاجار تبدیل کرده است که در آن، سیری از تاریخ و نگارگری از ایران باستان تا دورهٔ قاجار در آن دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. گرمابه به حمام‌های عمومی سنتی گفته می‌شود با فضاهای مختلف که کارکرد اصلی آن تطهیر و شست‌وشوی بدن و نیز محلی برای غسل نمودن در اصطلاح اسلامی است.

۲. «بینه یا رختکن، فضایی بزرگ و سرپوشیده با حوضی بزرگ در میان و سکوهایی در گرداگرد آن است» (پیرنیا ۱۳۸۷، ۲۰۰). در اینجا به رختکن سرپوشیده سربینه گفته می‌شود. بینه‌ها به‌صورت چهارپهلو، هشت‌پهلو و کشکولی ساخته می‌شده است که در میان آن حوضی قرار داشت؛ از این حوض برای شست‌وشو و آب کشیدن پاها استفاده می‌شد و گاه آرایشگاه نیز در آنجا قرار داشت (همان).

۳. کاشی هفت‌رنگ نوعی کاشی‌کاری است که توسعهٔ آن را می‌توان به تحولات سیاسی و اقتصادی دورهٔ صفویه نسبت داد؛ ابتدا طرح مورد نظر را بر روی کاشی منتقل می‌نمودند و سپس با لعاب‌هایی به رنگ‌های مختلف شروع به نقاشی و رنگ‌آمیزی می‌کردند و کاشی‌های آماده‌شده را در کوره می‌پختند (یاوری و حکاک‌باشی ۱۳۹۰، ۶۷). در روش سنتی ابتدا طرح را با رنگ‌های الوان بر روی کاشی‌های خشتِ نیم‌پخت نقاشی می‌کنند. کاشی‌ها را پس از نقاشی دوباره به کوره برده لعاب می‌دهند و نقوش را ثابت می‌کنند. معمولاً خشت‌ها به‌صورت مربع ۱۵×۱۵ و ضخامت حدود ۱/۵ سانتی‌متر است. کاربرد کاشی‌های رنگین با نگاره‌های مختلف در بناهای دورهٔ قاجار و به‌خصوص فضای داخل حمام‌ها به‌وفور دیده می‌شود. این نوع کاشی‌کاری ضمن ایجاد حفاظت و استحکام در مقابل نفوذ رطوبت و رعایت بهداشت، فضای مجموعه را رنگین و نمادین می‌کند.

۴. گفت‌وگو با مطلعان و کارشناسان میراث‌فرهنگی از جمله مصاحبهٔ حضوری و پرسش و پاسخ با سعید خسروی، کارشناس و خبرهٔ میراث‌فرهنگی اراک در پاییز ۱۳۹۸.

۵. سقف، سَمْک، عرش، آشکوب، اَشکوب (دهخدا ۱۳۱۹، ذیل واژهٔ آسمانه).

۶. کاربندی به‌معنای تمام کردن کار است؛ به‌عبارت دیگر، کاربندی‌سازی نوعی پوشش است متشکل از لنگه‌طاق‌هایی با قوس معین که تحت قواعدی هندسی همدیگر را قطع می‌کنند و قوارهٔ اصلی پوشش را به وجود می‌آورند.

۷. به رسمی‌های پرکار یزدی‌بندی می‌گویند و معمولاً در آن‌ها اشکال ستاره‌گونه (تخت چندلنگه) دیده می‌شود.

۸. روزن میانی گنبد که به آسمان باز می‌شود (پیرنیا ۱۳۸۷، ۴۰۳).

۹. در دورهٔ قاجار، به سکه‌های یادبود که گاه به‌سبب پیروزی‌های ویژه، جشن‌ها و مراسم ملی ضرب می‌شد، مدال می‌گفتند (شمس ۱۳۶۹، ۱۱). سابقهٔ مدال در ایران به قبل از اسلام برمی‌گردد (ملک‌زاده ۱۳۴۹، ۱ـ۱۵).

منابع

۱. اسدپور، علی. ۱۳۹۳. «تحلیل ماهیت و ساختار بازنمایی فضای شهری در کاشی‌کاری‌های قاجاری؛ مورد مطالعه: کاخ گلستان تهران». نشریهٔ تخصصی پژوهش‌های منظر شهر، ش. ۱: ۱ـ۹.

۲. افرادی، کاظم. ۱۳۹۴. «شناسایی وجه اشتراک پیام موجود در سردر هفت بنای عمومی دورهٔ قاجار از طریق تحلیل گفتمان نقوش به‌کاررفته در آن‌ها». نشریه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۳۷: ۳۳ـ۴۷.

۳. اولانسی، دیوید. ۱۳۷۹. پژوهشی نو در منشأ میترا‌پرستی. تهران: نشر چشمه.

۴. بروسمیت فورد، میراندا. ۱۳۸۸. فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا(س) و کلهر.

۵. بلک، جرمی، و گرین، آنتونی. ۱۳۸۵. فرهنگ‌نامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۶. بمانیان، محمدرضا، مؤمنی، کورش، و سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۹۰الف. «بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجدمدرسه چهارباغ و سید اصفهان». نشریه علمی‌پژوهشی تطبیقی هنر، ش. ۲: ۱ـ۱۶.

۷. ـــــــــ. ۱۳۹۰ب. «بررسی نوآوری و تحولات تزیینات و نقوش کاشی‌کاری مسجدمدرسه‌های دورهٔ قاجار». نشریه علمی‌پژوهشی نگره، ش. ۱۸: ۳۵ـ۴۷.

۸. بویس، مری. ۱۳۷۴. تاریخ کیش زرتشت. تهران: توس.

۹. بیکرمن، مری و دیگران. ۱۳۸۴. علم در ایران و شرق باستان. تهران: نشر قطره.

۱۰. پیرنیا، محمد کریم. ۱۳۸۷. معماری اسلامی ایرانی. تهران: نشر سروش دانش.

۱۱. جیریائی شـراهی، محدثه، پژمان دادخواه، و حسـین شـجاعی. ۱۳۹۸. «بررسـی عناصـرگرافیکی نقوش تزیینی کاشـی‌کاری‌های حمام چهارفصل». در سومین سمپوزیوم ملی روز جهانی گرافیک. تهران.
۱۲. جوانمرد، کمال، و امانتکار، پرستو. ۱۳۹۱. «نمود نمادهای فرهنگی در قالی کرمان». نشریه مطالعات ایرانی، ش. ۲۲: ۱۹۵ـ۲۱۹.
۱۳. حـدیـدی، النـاز. ۱۳۹۲. مطالعهٔ تطبیقی نقش و نماد عقاب در مجسـمه‌ها، فلزات و منسـوجات ایران، یونان و مصـر باسـتان. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در رشتهٔ پژوهش هنر. تهران: کلهر.
۱۴. حمزه‌لو، منوچهر. ۱۳۸۲. «حمام چهارفصل اراک». ماهنامه هنر، ش. ۵۷ و ۵۸: ۱۲۰ـ۱۲۴.
۱۵. خسروی، سعید. ۱۳۹۸. استعلام از میراث‌فرهنگی و گردشگری استان مرکزی. گزارش: مصاحبه و پرسش و پاسخ ـ اراک.
۱۶. دادور، ابوالقاسـم. ۱۳۹۴. «نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سـفالینه‌های دوران اسـلامی ایران». فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی. ش. ۱: ۴ـ۱۸.
۱۷. دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۱۹. لغت‌نامه دهخدا. تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامه دهخدا.
۱۸. رایس، تالبوت. ۱۳۸۶. میراث ایرانیان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. رستم‌بیگی، سمانه. ۱۳۹۰. «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران». نشریه فصلنامه علمی‌ـپژوهشی نگره، ش. ۱۸: ۴۹ـ۶۷.
۲۰. رضی، هاشم. ۱۳۷۱. آیین مهر میترائیسم. تهران: بهجت.
۲۱. ریاضی، محمدرضا. با همکاری اکرم کبیری. ۱۳۹۵. کاشی کاری قاجار. تهران: انتشارات یساولی.
۲۲. زمرشیدی، حسین. ۱۳۸۲. «هنر ساروج‌بری و تزیینات در حمام‌های عمومی قدیم». نشریه کتاب ماه هنر ۵۸ و ۵۷: ۷۸ـ۸۲.
۲۳. سیف، هادی. ۱۳۷۶. نقاشی روی کاشی. تهران: سروش.
۲۴. سـجادزاده، حسـن، علی علایی، و آزاده شـمس. ۱۳۹۲. «بررسـی و مقایسـهٔ عناصـر معماری حمام گپ (بزرگ) خرم‌آباد و حمام چهارفصـل اراک». در اولین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیط‌زیست پایدار. همدان
۲۵. شمس، اشراق. ۱۳۶۹. نخستین سکه‌های امپراطوری اسلام. اصفهان: دفتر فرهنگی استارک.
۲۶. صدیق، حسن. ۱۳۷۲. نامداران اراک. به‌کوشش محمدرضا محتاط. تهران: نشر کارا.
۲۷. عابددوسـت، حسـین، و زیبا کاظم‌پور. ۱۳۹۵. «تحلیل ریشـه‌ها و مفاهیم نقوش هندسـی معماری دورهٔ اسـلامی در هنر کهن ایرانی». نشریه علمی‌ترویجی نگارینه هنر اسلامی، ش. ۲: ۴۱ـ۸۸.
۲۸. عزتی، شـیما، سـارا زارعی، و فاطمه نوری. ۱۳۹۷. «شـناخت و معاصـرسـازی کاربری فضـاهای داخلی حمام‌های تاریخی». نشـریه معماری‌شناسی، ش. ۱: ۱ـ۸.
۲۹. علیزاده بیرجندی، زهرا، سـمیه حمیدی، و الهام ملک‌زاده. ۱۳۹۶. «واکاوی خاسـتگاه و کارکردهای نشـان‌های دولتی عصـر قاجار». نشـریه پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش. ۸: ۷۹ـ۹۸.
۳۰. کوپر، جی.سی. ۱۳۸۶. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. تهران: نشر نو.
۳۱. کیانی، محمدیوسف. ۱۳۸۰. پیشینهٔ سفال و سفالگری در ایران. تهران: انتشارات نسیم دانش.
۳۲. گربران، آلن. ۱۳۸۳. فرهنگ نمادها. تهران: انتشارات جیحون.
۳۳. گیریشمن، رمان. ۱۳۷۱. هنر ایران (در دوران ماد و هخامنشی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۴. ماچانی، حسینعلی. ۱۳۸۰. آموزش تذهیب. تهران: انتشارات یساولی.
۳۵. محمدزاده، مهدی، و گلناز سلاحی. ۱۳۹۲. «بررسـی موضـوعی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌ها در اشـیای فولادی عصـر قاجار». نشریه علمی‌ترویجی جلوهٔ هنر. ش. ۹: ۶۳ـ۷۶.
۳۶. ملک‌زاده، ملکه. ۱۳۴۹. «معرفی یک اثر مهم هنر و تاریخی». نشریه بررسی‌های تاریخی. ش. ۵: ۱ـ۱۵.
۳۷. مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸۷. تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی ـ تزیینات معماری. تهران: انتشارات سمت.
۳۸. ندیم، فرناز. ۱۳۸۶. «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایرانی». نشریه هنر، ش. ۴: ۱۴ـ۱۹.

۳۹. نسخهٔ خطی نشان‌های دولت علیه ایران. بی‌تا. سند شماره ۵/۱۲۶۱۴ کتابخانهٔ ملی ایران و مرکز اسناد.
۴۰. هال، جمیز. ۱۳۸۰. فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۴۱. هینتس، والتر. ۱۳۷۱. دنیای گمشدهٔ عیلام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۴۲. یاحقی، جعفر. ۱۳۸۶. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: انتشارات سروش.
۴۳. یارشاطر، احسان. ۱۳۳۶. «زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش. ۱ و ۲: ۱۱ـ۴۹.
۴۴. یاوری، حسین، و سارا حکاک‌باشی. ۱۳۹۰. سیری در عناصر و تزیینات معماری ایران. تهران: توتیا.