مطالعهٔ نشانه شناختی نقوش قاجاری سربینه حمام وکیل شیراز

با تکیه بر الگوی سه گانهٔ پیرس

سحر اتحادمحکم*

دانشجوی دکتری، پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۱۷ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۱/۱۵)

چکیده:

سربینهٔ حمام وکیل شیراز، فضای وسیعی است که از زمان ساخت این بنا (دورهٔ زند) تا پهلوی نقوشی بر آن مزین شده است. در دورهٔ قاجار تصاویری از قصص قرآن کریم و ادب فارسی چون به معراج رفتن حضرت محمد (ص)، داستان حضرت یوسف (ع)، قربانی کردن اسماعیل به دست ابراهیم، شیخ صنعان و دختر ترسا شیخ عطار نیشابوری، خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد نظامی، داستان سلطان سنجر و پیرزن و صحنه هایی از شکار در قالب آهکبری نقش شده اند. این نوشتار به دنبال پاسخ گویی به این پرسش ها است که علی رغم گسستگی موضوعات و مضامین تصاویر سربینه حمام وکیل چه مضامین و نمودهای مشترک در بین نقوش سربینه می توان یافت، ارتباط و دلیل هم نشینی این تصاویر مذهبی و ادبی روایتگر سربینه در کنار هم چیست و چرا این تصاویر ادبی و مذهبی در فضای سربینه حمام نقش شده است. این پژوهش با روش نشانه شناسی و رویکرد نشانه شناختی پیرس و نظریهٔ مثلث نشانه ای او (موضوع، نمود، تفسیر) وکشف معنای ضمنی نشانه بر اساس مضامین و عناصر مشترک موجود در آهکبری های مصور سربینه حمام انجام شده است. براساس یافته های تحقیق، با وجود گسستگی ظاهری مضامین و موضوعات مجاور هم می توان برخی درون مایه ها و نمودهای مشترکی چون "مهربانی و مهرورزی و محبت" و "میل به تحول و تکامل انسان به تقرب" را دید که ارزشی جهان شمول و نهادینه در نهاد انسان و به یک معنا فطری است. چنانکه نظارهٔ مکرر و تعمق در این نقوش سبب تثبیت مضامین در ذهن کاربر حمام می شود و نقش تعلیمی آن، او را به کاربردی کردن این معانی ضمنی در زندگی روزمرهٔ خویش ترغیب می کند.

واژه های کلیدی:

سربینه، حمام وکیل، تصویرگری قاجاری، الگوی سه گانه پیرس

* تلفن: ۰۹۳۸۷۶۴۸۲۶۹

* Email:sahar.etehad53@gmail.com

مقدمه:

حمام وکیل یکی از بناهای قدیمی واقع در استان فارس، شهر شیراز، غرب مسجد وکیل در دورۀ زندیه توسط کریم خان زند (وکیل الرعایا) به سال ۱۱۷۸ هجری قمری برابر با ۱۷۵۷ میلادی ساخته شد. آهکبری های سربینه[1] حمام وکیل در نوع خود بی نظیر است؛ به طور کلی این حمام دارای تزیینات آهکبری و ساروج دوران زندیه از قبیل اسلیمی، ترنج، تنگ بری، گل و مرغ است و در دوران قاجار این تزیینات به شکل نقوش هندسی، چهره و داستان های مذهبی و تغزلی بوده است (آزادی و نصیری،۱۳۹۱:۱۱).

هرچند از تزیینات حمام ها تا اوائل اسلام اطلاعی در دست نیست اما به نظر می رسد که منع تصویرگری در اسلام در قرون اولیه اسلامی، بناهای عام المنفعه را نیز به سادگی ظاهری و عدم کثرت نقوش کشانده است و حمام ها، نیز نباید از این قاعده مستثنی بوده باشند. ابوحامد غزالی در کتاب "حیاء علوم الدین" به مناهی و خلاف اخلاق بودن نگارگری در حمام ها پرداخته و می نویسد: "از جمله (صورت های مکروه)، صورت هایی است که بر در گرمابه باشد یا درون گرمابه. ازالت آن واجب است بر هر که در آن رود اگر تواند. اگر چنان باشد که دست بدان نرسد در آن نشاید رفت حتی به ضرورت و به گرمابه دیگر باید رفت. چه دیدن منکر جایز نیست و بسنده باشد که روی های آن را تباه کند و صورت آن را بدان تباهی باطل گرداند و از صورت درختان و دیگر نقش ها بیرون صورت حیوان منع نیست." (۱۳۵۲: ۷۳۱)

قدیمی ترین مأخذی که بر استفاده از نقوش در حمام ها تأکید دارد، کتاب مروج الذهب مسعودی است که از حمام های دورۀ عباسی در بغداد یاد می کند: "درون حمام ها عباسیان در بغداد کتیبه ها، نقش های جانوران، گیاهان و آدمیان، دیوارها را می آراستا!" (مسعودی، ۲۹:۱۳۷۴)

در حمام های دورۀ سلجوقی تزییناتی دیده نمی شود و در متون تاریخی آثاری از این دوره نیست. در تبیین نقوش حمام ها در زمان تیموری، تصاویر مینیاتورهای این دوره نقش اساسی را ایفا می کنند. از نقاشی هایی که از این دوره به جای مانده و حمام رفتن هارون و مأمون را نشان می دهد می توان در بیان دیدگاه های هنری موجود در حمام های این دوره بهره برد و تزیینات آن را که به خوبی در نگاره ها ترسیم شده است، مشاهده کرد. تزیینات ازاره های حمام های دورۀ تیموری متشکل از کاشی کاری و ملهم از تزیینات گل و بوته و اسلیمی است. تزیینات در حمام ها از دورۀ صفویه به بعد، تصاویر جانوران، انسان و گیاهان به تعداد زیادی بر روی کاشی های ازاره ها و آهکبری های سربینه های حمام ها نقش بست و با توجه به اینکه حضور این تصاویر و موجودات بر هنر کاشی هفت رنگ بسیار مطلوب بود، از این نوع کاشی به فراوانی در ازاره های حمام ها استفاده شده است. بنابراین تصویرگری و نقش پردازی در حمام های عمومی، منحصر به حمام وکیل شیراز نبوده بلکه حمام نگاری در دوران پیش از قاجار هم دیده شده است. اما در دورۀ قاجار به نسبت ادوار پیشین نقش تصاویری از قصص قرآن و داستان های تغزلی ادبی مانند فرهاد و شیرین، خسرو شیرین و لیلی و مجنون و... در اماکن عمومی چون حمام به وفور دیده می شود.

در حال حاضر سربینه حمام وکیل شامل پانزده آهکبری است که در هر قسمت آن داستان های ادبی و مذهبی مانند شیخ صنعان و دختر ترسا، به چاه انداختن حضرت یوسف، آبتنی شیرین و نظاره خسرو، حک کردن تصویر شیرین بر کوه توسط فرهاد، سربریدن حضرت اسماعیل، معراج پیامبر، حضرت علی (ع) با شمشیر ذوالفقار، دادخواهی پیرزن از سلطان سنجر و نجات حضرت یوسف از چاه و نقوش اسلیمی در دوره قاجار به تصویر کشیده شده است. بنابراین بررسی دلیل تغییر ترسیم نقوش از انتزاعی دوره های پیش از قاجار تا نقوش شمایلی از داستان های ادبی و مذهبی در اماکن عمومی (گرمابه ها) در دورۀ قاجار ضروری به نظر می رسد و مهم تر این است هم نشینی تصاویر داستان های مذهبی و تغزلی روایتگر علی رغم گسستگی ظاهری مضمونی و موضوعی و روابط میان مضامین این تصاویر در جوار یکدیگر در این مکان بیانگر چیست؟ هدف از انجام این تحقیق بررسی علت همنشینی تصاویر آهکبری های قاجاری در عین تنوع مضامین در کنار یکدیگر و نقش بستن آنها در سربینه حمام است.

مبانی نظری تحقیق:

نشانه شناسی اصطلاحی است که در زبان فارسی معادل دو اصطلاح مختلف، اما هم معنا، به کار می رود؛ هم معادل واژۀ"semiology" است که زبان شناس سویسی، فردینان سوسور آن را به کار می برد؛ و هم معادل واژۀ "semiotic" در نظریۀ فیلسوف امریکایی چارلز سندرس پیرس. سوسور در هرنشانه قائل به دو بخش "دال" و "مدلول" است. این دو وجه در ترکیب با یکدیگر نشانه را به وجود می آورد و با این ارتباط، انتقال مفاهیم ذهنی به واسطۀ نشانه ها حاصل می شود. نشانه، حلقۀ رابطی است که یک مفهوم (مدلول) را به یک معنای ذهنی- که مثلاً در زبان با یک الگوی آوایی (دال) مطرح می شود- پیوند می دهد. دال و مدلول از راه تداعی در ذهن گوینده/ نویسنده/ طراح از سویی، و نزد شنونده/ خواننده/ بیننده از سوی دیگر، مرتبط می شود. اما پیرس دربارۀ نشانه، نظریه ای سه وجهی دارد: نشانه؛ ابژه یا موضوع (آنچه از طریق نشانه بازنمایی شده) و تفسیر یا تأویل (تأثیر دلالتی نشانه ها) (احمدی، ۱۳۸۴: ۷؛ پاینده، ۲۴:۱۳۸۵-۲۷).

در حالی که سوسور نشانه را رابطۀ لازم و ملزوم بین دال و مدلول می دانست، پیرس آن را رابطۀ غیرمتقارن می داند؛ یعنی

اینکه نشانه از نظر او "چیزی است که به جای چیز دیگری برای کسی تحت عنوانی یا براساس رابطه ای برقرار می گردد." این تعریف نشان می دهد نشانهٔ پیرسی برخلاف نشانهٔ سوسوری دووجهی نیست و چهاروجهی است: ۱.چیزی؛ ۲.چیز دیگری؛ ۳.برای کسی؛ ۴.تحت عنوانی یا براساس رابطه ای. پیرس برخلاف سوسور بحث مرجع را از حوزهٔ نشانه حذف نمی کند و آن را به طور کامل درنظر دارد. (داکرو و شفر، ۲۱۵:۱۹۹۵)

پیرس یک الگوی سه تایی ارائه کرد:

نمود: شکلی که نشانه به خود می گیرد (که لزوماً مادی نیست.)

تفسیر: که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی و تفسیر است که توسط نشانه پدیدار می شود.

موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد.

بنابراین نشانه (در شکل یک نمود) چیزی است که نزد فردی خاص بر چیزی دیگر، در بعضی وجوه و قابلیت ها، دلالت می کند. نشانه خطاب به کسی است یعنی در ذهن آن فرد نشانه ای معادل یا شاید یک نشانهٔ توسعه یافته به وجود می آورد که ما آن را تفسیر نشانهٔ نخستین می نامیم. نشانه بر چیزی دلالت می کند که همان موضوع نشانه است. دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی های آن، بلکه در ارجاع به یک ایدهٔ خاص است که گاهی آن را زمینهٔ نمود می خوانیم. (پیرس، ۲۲۸:۱۹۲۱، به نقل از چندلر، ۶۱:۱۳۸۷). در جایی دیگر می افزاید: "معنای یک بازنمود ممکن است چیزی نباشد جز یک بازنمود دیگر" (پیرس، ۹۳۳:۱۲۹۱، به نقل از چندلر، ۱۶:۷۸۳۱). به طور کلی دانش نشانه شناسی معتقد است که تصویر را همانند هر واقعیت مادی هرگز نمی توان بدیهی و مسلم فرض کرد و معنای آن را بر انسان ها تحمیل کرد. واقعیت همیشه از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان ها قابل درک می شود (والکر و چاپلین، ۲۱۹:۱۳۸۵).

در نشانه شناسی هر متن علاوه بر معنای تحت الفظی اش (معنای به اصطلاح صریح آن) معانی ضمنی نیز دارد. معنای صریح و ضمنی در حقیقت مفاهیمی هستند که با رابطهٔ دال و مدلول سر و کار دارند و دو نوع مدلول از هم متمایز می شوند: مدلول صریح و مدلول ضمنی. معنا هر دو را شامل می شود و بی تردید هیچ یک بر دیگری اولویت ندارد و بافت تعیین کننده است. عبارت معنای ضمنی به تداعی های اجتماعی-فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی، و...) نشانه در ذهن مفسر اشاره دارد (بارت، ۸۹:۱۹۶۷). در واقع می توان گفت دلالت ضمنی (و همچنین دلالت صریح) حاصل عملکرد روابط جانشینی، روابط همنشینی و تنوعات اجتماعی-فرهنگی به علاوهٔ عوامل تاریخی است (سجودی، ۸۵:۱۳۸۷). آنچه که در میان روابط هم نشینی دال های یک متن (مثلاً آهکبری سربینهٔ حمام وکیل) برای مخاطب که در فرایند خلق مدلول ضمنی (یا صریح) سهیم است را یاری کننده است، بر شمردن معانی مشترک روایت هاست که قصد بیان مفهوم پنهان متن را در درون متن و برون متن دارد.

پیشینه تحقیق:

تاکنون مطالعاتی در زمینهٔ حمام های تاریخی و تزیینات آنها انجام شده است. برخی نویسندگان یا به وجه زیباشناختی این مکان و تزیینات معماری آن توجه داشته اند یا آن را از منظر فنی، احیا و بازسازی نقوش بررسی کرده اند. در مقالات پژوهشگرانی از جمله زمررشیدی (هنر ساروج بری و تزیینات در حمام های عمومی قدیم، ۱۳۸۲) و کریمیان سردشتی (کتاب شناسی حمام و نگارگری در حمام ،۱۳۸۲) وآزادی و نصیری (مرمت تزیینات وابسته به حمام وکیل، ۱۳۹۱)... به اختصار به وجوه فنی و زیباشناسی نقوش حمام وکیل شیراز اشاره شده است. با نگاهی به مطالعات نگارندگان فوق الذکر بر روی نقوش قاجاری حمام وکیل شیراز به نظر می رسد تاکنون بررسی نشانه شناسی و روایت خوانی با پیکرهٔ مطالعاتی "نقوش قاجاری حمام وکیل" انجام نشده است. همچنین تاکنون پژوهش های بیشماری در زمینهٔ سینما، عکاسی، تبلیغات و معماری با روش نشانه شناسی از منظر نشانه شناسانی مانند سوسور، پیرس و بارت و... برای تشریح و تحلیل موضوع انجام شده است که در این پژوهش، از میان نظریه پردازان نشانه شناس، با توجه به مسئلهٔ تحقیق نظریات چارلز سندرس پیرس برای تحلیل آهکبری حمام وکیل مناسب دیده شد. امید است که این مطالعهٔ پایهٔ خوبی برای شروع پژوهش های عمیق تر علاقه مندان در این زمینه باشد.

روش تحقیق:

پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی نگاشته شده است گردآوری اطلاعات آن با بهره گیری از منابع کتابخانه ای و ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش برداری، مطالعات میدانی، عکسبرداری و مصاحبه با مرمت گران حمام وکیل در حین کار (مرداد ۱۳۹۲) و تهیه جدول صورت گرفت. از آنجا که هدف تحقیق کشف معنای ضمنی نشانه های سربینه حمام وکیل است رویکرد نشانه شناختی از منظر پیرس انتخاب شد چرا که این نظریه پرداز نشانه شناس علاوه بر دال و مدلول بعد سومی برای نشانه ها در نظر می گیرد که همان تفسیر و کشف معنای ضمنی است.

تازه های تحقیق:

بیانیهٔ منع تصویرگری در اوایل دورهٔ اسلامی، بناهای عام المنفعه از جمله حمام ها را به سادگی می کشاند، لیکن در دوران بعد بر پایهٔ نظام فکری و مذهبی آن دوره تزیینات حمام ها به گونه ای خاص در قالب نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی بر درودیوار این مکان تجلی می یابد. تزیینات و تصاویر حمام هایی از دوره های عباسی، تیموری، صفوی و زند گواه بر این ادعاست. مرمت و

احیای حمام وکیل شیراز در طول دوره های قاجاری، پهلوی و عصر حاضر انجام شده است. در این بازسازی تزیینات گیاهی و گل و مرغ بنا تغییر یافته نقوشی جایگزین نقش های زیرین خود شده است. با بررسی نقوش قاجاری این مکان به نظر می رسد آهکبری های تصویری و روایی قسمت سربینهٔ حمام از نقوش دورهٔ قاجار است. چنانکه دیده می شود روایت های مذهبی چون معراج حضرت محمد(ص)، سر بریدن حضرت اسماعیل(ع)، به چاه انداختن حضرت یوسف توسط برادران و نجات یافتن او از سوی کاروانیان و تغزلی خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد، شیخ صنعان و دختر ترسا و روایت عامیانهٔ سلطان سنجر و پیرزن و صحنه های شکار و نقوش گیاهی و اسلیمی در قالب آهکبری در کنار یکدیگر تصویر شده اند. هنرمند آهکبر یا به صورت ناخودآگاه یا آگاهانه و طبق خواستهٔ سفارش دهندهٔ طرح (بانی حمام) این داستان ها را از میان صدها قصص مذهبی و عاشقانه تاریخ ما گزینش می کند و باز آگاهانه یا ناخودآگاهانه به طراحی و چیدمان آنها می پردازد. با تجزیه و تحلیل چهارده هشتی آهکبری بر اساس موضوع و مضمون و ترتیب چیدمان آنان ظاهراً گسستگی و پراکندگی معنایی و مضمونی به چشم می خورد. از میان مضامین سه گانهٔ تصویرگری های قاجاری (مذهبی، عاشقانه و حماسی-سیاسی)، حضور دو مضمون تغزلی و مذهبی و غیاب تم حماسی دیده می شود. اما باز با نگاهی عمیق تر در پس موضوعات هشت روایت متوالی و عناصر تصویری مشترک می توان به بیان و معنای ضمنی مشترک آنان دست یافت: نخستین مدلول پنهان تحول به قصد تقرب (مادی یا معنوی) انسان است."انسان" و "اسب"در اکثر تصویرگری ها مشترک است. اسب وسیله ای برای حرکت و نماد تقرب است. در تصاویر قاجاری آهکبری سربینه، انسان (پیامبر یا پادشاه) سوار بر اسب در حرکت با هدف تقرب و رسیدن به سوی معبود خویش است. نمودهایی از تحول نیز به چشم می خورد مانند چاه در داستان حضرت یوسف(ص)، جام شراب شیخ صنعان، کوه کنی فرهاد و نظاره خسرو به سوی شیرین در پای چشمه، دادخواهی پیرزن نزد سلطان سنجر، معراج پیامبر (ص)، بریدن سر حضرت اسماعیل (ع)، حرکت مارپیچی اسلیمی ها و شکوفا شدن برگ در یک گره. در تمام موارد مذکور این تحول به قصد تقرب است. دومین مضمون "محبت" و جلوهٔ عملی این صفت (محبت، مهربانی و مهرورزی) در هریک از آهکبری های روایتگر قابل درک و تأمل است. محل استقرار این نقوش سربینه یا رخت کن جایی است که انسان فارغ از استحمام بدن سبک شده و چشم بر عناصر و جزییات متقارن کادربندی ها از ساروج بری می اندازد و زیباترین نقش از حرکات گل و گیاه و گل و مرغ را نظاره می کند. مردمی که در کنار حوض آب نما قلیان کشان در عناصر و جزییات پرقاعده کاربندی در نقوش شگرف و زیبا بسیار عمیق شده و یا انسان هایی که در سربینه و رخت کن حمام خلوص نیت و در خلوت دل با خدای خود رازونیاز داشته اند. دیدن مکرّر این تصاویر، از لحاظ روانشناسی در تشکیل عادات و صفات مفید زیاد است و به ویژه اگر هربار با دقت شخص بیننده توأم باشد و این نگریستن، تکرار شود باعث تثبیت پیام هنرمند در ذهن کاربر و تقویت حداکثری صفات خوب "در حال فعلیت یافتن" او می شود.

بدنه تحقیق:

با نگاهی به تاریخچهٔ تصویرنگاری دورهٔ قاجار می توان دریافت که هنرمندان دورهٔ قاجار ابداع کنندهٔ دیوارنگاری نبودند بلکه صرفاً سنت دراز آهنگ دیوارنگاری ایرانی را ادامه دادند. دیوارنگاری این دوره در قالب کاشی نگاری، نقاشی دیواری، آهکبری و گچبری در خدمت مزین نمودن عماراتی چون باغ ها، حمام ها، قهوه خانه ها، تکیه ها و حسینیه ها و... بوده است. از نظر محتوایی در نقاشی ها و دیوارنگاری های قاجار مضامین متعددی به کار رفته ولی سه مضمون بر آن سیطره داشته است: الف) مضمون حماسی-سیاسی ب) مضمون احساسی و شهوانی ج) مضمون مذهبی. هنرمند برای بیان این مضامین از رسانه های متنوعی مانند نقاشی، دیوارنگاری و... بهره گرفته است. علاوه بر مضامین قراردادی و سفارشی همچون درباریان و اعیان، صحنه های تاریخی، جنگ و شکار، از موضوعات گل و دخترکان و اسلیمی ها و مذهبی استفاده شده است (فلور و دیگران، ۲۹:۱۳۸۱).

استفاده از نقوش مختلف با همه سادگی ها و یا ظرافت ها نشان دهندهٔ هنر هنرمند و دقت و ذوق پدید آورنده آن است. تزیینات و نقوش تزیینی حمام ها با زندگی مردم مرتبط بوده است. بنابراین بانی و واقف حمام ها تنها دربند کسب درآمد نبوده، بلکه سلامت جسم و روح و روان آدمی را نیز منظور نظر داشته و سعی کرده است به وسیلهٔ هنرمندان از تزییناتی استفاده نماید که نه تنها در آرامش مشتریان بلکه به نوعی در هیجانات روحی و روانی آنان نیز نقش داشته باشد.

مولف کتاب "حفظ الصحه ناصری" به مواردی روان شناختی تصاویر در داخل حمام ها اشاره کرده و می نویسد: "بدان که حکمای متقدمین که مخترع و مستخرج حمامند، بعد از آن که به دقت ملاحظه کردند که حمام اگرچه منافع زیاد دارد ولیکن محلل و مضعف، قوی و مستفرغ روح هم هست پس از آن اتفاق کرده اند در فکر که استخراج کنند چیزی را که جبر کسورات ضعف و تحلیل در اسرع زمان نمایید. این است که رسم کرده اند نقوش رنگین خوب در دیوار حمام سه گونه تصویر به مناسبت سه گانه روح حیوانیه و نفسانیه و طبیعیه قرار داده اند که هر قسم این تصویر سبب از برای قوتی از قوای مذکوره باشند. از برای قوای حیوانیه تصویر شجعان و سوارهـای مکمل و مسلح که هـر

یک شمشیر برهنه نموده و آن دیگر دشنه کشیده و دیگری تیر در کمان چاچی گذشته بقوت تمام می کشد و از برای نفسانیه صورت های زنان خوب و مرغوب و مردان ساده مشک مو در حالت شرب و برخی در حالت سکر و آن دیگر در حالت رقص. از برای قوای طبیعیه صورت بساتین و باغ ها و صورت درخت های مثمره معروف از قبیل انار، شفتالو و هلو و آنچه شبیه به این ها باشد و دیگر کشیدن سایر اشکال به هیچ وجه مناسب نیست. این است سبب کشیدن تصویرات در حمام ها اگرچه سرَ این مطلب در اغلب و اکثر کتب مطوله و مختصره اطبا نیست." (ملک الطبا، ۱۳۸۷: ۱۴۴-۱۴۳).

از جمله هنرهای تزیینی ارزشمندی که در تزیین حمام ها مورد استفاده فراوان داشته، هنر آهکبری به شیوهٔ گچبری است که در میان هنرهای تزیینی و آرایشی در معماری حمام ها جایگاه والایی به خود اختصاص داده است. سطوح داخلی طاق ها، دیوارهای سربینه حمام وکیل با دو لایه آهکبری تزیین شده اند. طرح ها و نقوش آن به شکل اسلیمی های زیبا از تزیینات خاص دورهٔ زند حکایت دارد که از جمله می توان به اسلیمی های داخل گنبد سربینه اشاره کرد. در دورهٔ قاجار بخش عمدهٔ آهکبری ها به وسیله لایه ای از گچ پوشیده شده و گچبری هایی روی آن صورت گرفته که بر خلاف تزیینات آهکبری های حمام های قبل از این دوره دومضمون جدید مذهبی و احساسی- عاشقانه را به نمایش گذاشته است؛ یعنی قربانی کردن حضرت اسماعیل به دست حضرت ابراهیم، حضرت یوسف و برادران و معراج پیامبر (ص) و خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد. از داستان های اساطیری و تاریخی نیز نقوشی بر در و دیوارهای سربینه حمام به چشم می خورد که می توان از آن میان به داستان سلطان سنجر و پیرزن اشاره نمود .(زمرشیدی، ۱۳۸۲:۱۱۳-۱۱۲).

آهکبری سربینه حمام وکیل همانند صحنه های روایتگر، بیانگر و یادآور داستانی برای کاربران این مکان است. از آنجا که حمام های عمومی در واقع یکی از معدود محل هایی در آبادی بوده که نقش "پاتوق" را برای مردم داشته است. جایی بود که همهٔ افراد با جایگاه‌های اجتماعی و فرهنگی مختلف از توانگر و تهی‌دست، معلم و شاگرد، عالم و عامی و پیر و جوان به آن‌جا می‌رفتند (روح‌الامینی،۱۳۸۶:۱۴۴) ومردم حداقل هفته ای یک بار را برای نظافت و پاگیزگی به این مکان می آمدند. پس از استحمام می شد مدتی در آنجا نشست و با دیگران گفتگویی کرد، متصدیان حمام هم در آنجا از مشتری ها پذیرایی می کردند. نظارهٔ مکرر این تصاویر در هر هفته آنها را به تعمق و تدبیر در احوال دینی و امور احساسی وامی داشت. مجموعه نقوش آهکبری حمام وکیل در حکم نشانه است و براساس تقسیم بندی سه تایی نشانهٔ پیرس، این نشانه (مجموعه آهکبری های سربینه) گونه ای از نشانهٔ شمایلی است که با موضوع خود

تصویر۱- آهک بری سربینه. معراج پیامبر (ص). حمام وکیل. شیراز. (منبع: نگارنده)

تصویر۲-آهک بری سربینه. سربریدن حضرت اسماعیل (ع). حمام وکیل . شیراز. (منبع: نگارنده)

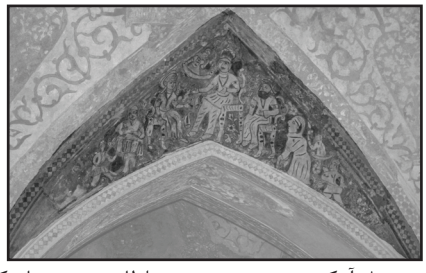
تصویر۳-آهک‌بری‌سربینه.آبتنی شیرین و نظارهٔ خسرو. حمام وکیل. شیراز. (منبع: نگارنده)

تصویر۴-آهک‌بری‌سربینه.شیرین و فرهاد. حمام وکیل. شیراز. (منبع: نگارنده)

تصویر۵- آهک بری سربینه. باده نوشی شیخ صنعان. حمام وکیل. شیراز. (منبع:نگارنده)

تصویر۶- آهک بری سربینه. به چاه انداختن حضرت یوسف (ع). حمام وکیل (منبع:نگارنده)

تصویر۷- آهک بری سربینه. به چاه انداختن حضرت یوسف (ع). حمام وکیل (منبع:نگارنده)


تصویر۸- آهک بری سربینه. پیرزن و سلطان سنجر. حمام وکیل. (منبع: نگارنده)

(روایت های ادبی و مذهبی هریک از نقوش آهکبری) شباهت دارد و در عین حال، حاوی دلالت ها و معانی ضمنی است. حال براساس الگوی سه تایی پیرس (موضوع، تفسیر و نمود) و کشف مضامین پنهانی نشانه ها ابتدا به موضوع -که نشانه به آن ارجاع می شود- هر یک از تصاویر آهکبری ها پرداخته می شود. هر کدام از این ۱۴ هشتی سربینه حمام وکیل، به روایت مذهبی و ادبی رایج در فرهنگ عامه اشاره دارد. که بدین قرار است:

تصویر۱: یکی از معجزات علمی و عملی پیامبر (ص) "معراج" است که در اولین آیهٔ هشت سوره اسرا و آیات هشتم تا هجدهم سورهٔ نجم[۲] می تواند اشاراتی را دربارهٔ آن مشاهده کرد. آغاز ماجرا در سورهٔ اسرا[۳] چنین آمده است: پاک و منزه است خدایی که بنده اش را در شب از مسجدالحرام به مسجدالقصی برد که گرداگردش را پربرکت ساختیم، تا نشانه های خود را به او نشان دهیم. او شنوا و بیناست.

البته آن گونه که از روایات برمی آید، معراج ضمن دو مرحله انجام شده است؛ در مرحله اول همان گونه که در آیه فوق مشاهده شد جبرییل در آن شب بر آن حضرت نازل شد و مرکبی را که نامش "براق"[۴] بود، برای او آورد و رسول خدا (ص) بر آن سوار شده و به سوی بیت المقدس حرکت کرد و در راه در چند نقطه ایستاد و نماز گزارد، یکی در مدینه و هجرت گاهی که سال های بعد رسول خدا (ص) بدان جا هجرت فرمود، یکی هم مسجد کوفه، دیگر در طور سینا و بیت الحم-زادگاه حضرت عیسی (ع)- و سپس وارد مسجد اقصی شد و در آن جا نماز گزارده و پس از آن تا آسمان هفتم و تا جایی صعود می کنند که احدی جز خداوند متعال حضور نداشته است و تمام این ماجرا در بیداری بوده و بنابر نظر اکثر علمای شیعه با همین بدنِ جسمانی اتفاق افتاده و نه در خواب و یا با روح زیرا معراج صرفاً روحانی فضیلت چندانی را برای ایشان اثبات می کند و چنان عظمتی را که مورد تأکید و روایات است بر نمی تابد. مرحلهٔ دوم معراج در سورهٔ نجم (آیات ۱۸-۸)چنین توصیف شده است:

سپس [پیامبر(ص) در شب معراج] نزدیک و نزدیک‌تر شد، تا آنکه فاصله او [با مقام قرب خاص خدا] به اندازه طول دو کمان یا کمتر بود. در اینجا، خداوند آنچه را وحی کردنی بود، به بنده‌اش وحی کرد. آنچه را دید، انکار نکرد. آیا با او دربارهٔ آنچه دید، مجادله و ستیز می‌کنید؟ و بار دیگر نیز او را نزدیک سدرةالمنتهی که بهشت جاویدان در آنجاست، دیده است. در آن هنگام که چیزی (شکوه و نور خیره‌کننده‌ای) سدرةالمنتهی را پوشانده بود. چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نکرد. (آنچه را دید، واقعیت بود) او در شب معراج، برخی نشانه‌های بزرگ پروردگارش را دید.

تصویر۲: از جمله رؤیاهایی که در قرآن مجید مطرح گردیده رؤیای حضرت ابراهیم - علیهالسلام - می باشد که در خواب

دید فرزندش اسماعیل را در راه خدا قربانی می کند. خداوند متعال جریان آن را در سوره صافات چنین بیان می فرماید: «فلما بلغ معه السعی قال یا بنی انی اری فی المنام انی اذبحک فانظر ماذا تری قال ابت افعل ما تؤ مرستجدنی ان شاء الله من الصابرین فلما اسلما و تله للجبین ونادیناه ان یا ابراهیم قد صدقت الرؤیا انا کذلک نجزی المحسنین ان هذا لهو البلاء المبین و فدیناه بذبح عظیم و ترکنا علیه فی الآخرین سلام علی ابراهیم» (صافات،۱۰۱-۱۰۸) یعنی: (چون آن پسر (به دنیا آمد و بزرگ شد و) در تلاش کردن به پدرش رسید، ابراهیم به او گفت: ای پسرعزیزم! من در خواب دیدم که تو را قربانی می کنم پس ببین در این باره چه می گویی؟ گفت: پدرم! آنچه به آن امر شده ای انجام بده، حتما مرا در این کار از صابران خواهی یافت. پس چون پدر برای قربانی کردن و پسر برای قربانی شدن، تسلیم شدند و ابراهیم او را در روی تل بر پیشانی خوابانید (عمل به خواب به تحقق پیدا کرد) و با صدای بلند ندا کردیم که ای ابراهیم! خواب را محقق کردی، ما نیکوکاران را این چنین جزا می دهیم، این حتماً آزمایش آشکاری است. و بر او (گوسفندی فرستاده) ذبح بزرگی فدا ساختیم. و ثنای او را برای آیندگان قرار دادیم.)

صحنهٔ قربانی حضرت اسماعیل (ع) جلوه گاه تعبد، تسلیم و تقرب بندگان مومن، مسلم و مطیع خداوند و یادآور رهایی از تعلقات روی آوردن به رضای الهی است.

تصویر ۳: اولین دیدار خسرو و شیرین در هنگام آبتنی شیرین در چشمه سار است، در میان راهی که شیرین به سوی خسرو و خسرو به سوی او و ارمنستان در حرکت است. این حرکت نمادین، سرآغاز ماجرای عشق پرتب و تاب در داستان خسرو و شیرین نظامی است و ازمهم ترین بخشها و زیباترین قسمتهای داستان خسرو و شیرین نظامی می باشد که همواره مورد توجه تصویرگران بوده است.

تصویر۴: شیرین و فرهاد نظامی در منظومه خسرو و شیرین اسطوره آشفتگی و بیدلی فرهاد را به عنوان یکی از زیباترین مثل های عشاق در ادب فارسی و شاید جهان ماندگار کرده است. فرهاد برای رسیدن به معشوق و با الهام از تصویر شیرین که خود بر سینه سنگ ها کنده است راه رسیدن به دلدار را بر خود هموار می کند و به کوهکنی شهره آفاق می شود. خسرو چون می بیند که این کارها در عزم فرهاد خللی وارد نمی کند شایعه مرگ شیرین را به اطراف می افکند و هنگامی که این خبر به گوش فرهاد می رسد از سر دلدادگی و عشق بقول نظامی: ز طاق کوه چون کوهی در افتاد.

صلای عشق شیرین در جهان داد زمین بر یاد او بوسید و جان داد

(ثروتیان، ۱۳۸۲: ۶۴).

تصویر۵: شیخ صنعان، زاهدی صاحب کرامات، ۵۰ سال با مریدان

تصویر۹-آهک بری سربینه. یوسف و زلیخا. حمام وکیل. (منبع: نگارنده)

تصویر ۱۰-آهک بری سربینه. صحنه شکار. حمام وکیل. (منبع: نگارنده)

تصویر۱۱-آهک بری سربینه. حضرت علی (ع). حمام وکیل. (منبع:نگارنده)

تصویر ۱۲-آهک بری سربینه. موضوع نامشخص. حمام وکیل. (منبع: نگارنده)

تصویر ۱۳-آهک بری سربینه. اسلیمی. حمام وکیل. (منبع: نگارنده)

خود در مکه به ریاضت مشغول بود تا آنکه چند شب در خواب دید که از مکه به روم رفته و در آنجا بتی را سجده می کند. او اندیشید که این خواب نشانه آن است که وی در سیر و سلوک معنوی خود کامیاب نبوده است، بنابراین برای یافتن مشکل با چهارصد مرید خود از کعبه به روم سفر کرد و چون بدانجا رسید در برابر دریچه ای که بر بدنه عمارت بلندی قرار داشت دختری را دید که چون برقع از رخ برگرفت آتشی در جان شیخ افکند. این آتش بند بند وجود پیر زاهد را گرفتار ساخت.

شیخ ایمان داد و ترسایی خرید عافیت بفروخت رسوایی خرید

دختر در جواب عشق پیر از وی خواست که چهار کار انجام دهد:

سجده کن پیش بت و قرآن بسوز خمر نوش و دیده را ایمان بدوز

شیخ به ترسا پاسخ داد که بر جمال او می نوشد اما آن سه کار دیگر را نمی تواند انجام دهد، اما چون می نوشید، سه کار دیگر را هم انجام داد: به رسم ترسایان زنار بست و خرقه خود را آتش زد و سپس یک سال در عوض (کابین) دختر خوکبانی نمود(ستاری، ۱۳۸۷: ۱۵).

تصویر۶ و۷: قصهٔ به چاه انداختن یوسف توسط برادرانش آیه (۱۵) فلما ذهبوا به و اجمعوا ان یجعلوه فی غیابت الجبّ ....: برادران یوسف از پدر اجازه گرفتند که یوسف را همراه خود ببرند وقتی او را به صحرا بردند، با یکدیگر هم داستان شدند که او را در قعر چاه قرار بدهند و این همان پیشنهادی بود که یهودا داده بود و برادران به اتفاق آراء آن را تصویب کرده بودند. یوسف را در قعر چاهی که بر سر راه عبور کاروانیان بود قرار دادند و البته هدف آنها غرق شدن یوسف در آنجا نبود و لذا تعبیر «یجعلوه = او را قرار بدهند» آورده است و منظور از «غیابت الجبّ = نهانگاه چاه» محل خاصی است که در قعر چاه و نرسیده به آب در کناری کنده می شود و چاه کن ها به هنگام اصلاح چاه از آن محل استفاده می کنند.

همچنین از روایات استفاده می شود که یوسف سه شبانه روز در آن محل ماند و یکی از برادران که رأفتی در دل داشت برای او غذا می آورد و به وسیله طناب و دلو به او می رسانید.....آیات (۱۹ـ۲۰) و جائت سیّارهٔ فارسلوا واردهم ....: سه روز بود که یوسف در قعر چاه بود، در این حال کاروانی از کنار آن چاه می گذشت، کاروانیان کسی را که مسئول آب رسانی آنان بود به سوی آن چاه فرستادند، او دلو خود را در چاه انداخت، یوسف از طناب دلو گرفت و دلو به بالا کشیده شد، وقتی نگاه آب رسان به جمال زیبای یوسف افتاد بی اختیار فریاد زد: مژده باد مژده باد که این یک پسر بچه زیباست.

کاروانیان وقتی یوسف را دیدند، او را به عنوان یک برده زیبا پنهان کردند تا در محل مناسبی او را بفروشند و با او مانند یک کالا رفتار می کردند. وقتی کاروان به مصر رسید، یوسف را در بازار برده فروشان به بهای اندکی به مأموران عزیز مصر فروختند و چند درهم معدود گرفتند. گفته شده که آنها یوسف را به ده یا بیست درهم فروختند...

تصویر۸: اگر قصه پیرزن عصر انوشیروان که بسرسختی از کوخ محقر خود دفاع می کرد و او را از خراب شدن منظر کاخ شاهی باکی نبود، پیرزن ستمدیده عصر سلجوقی خود رویاروی سلطان سنجر می ایستد، دامن او را می گیرد، یعنی از او امان خواهی می کند، آنگاه دلیرانه او را مسبب نابسامانی ها مملکت می نامد، و از ستم های مسئوولان نظام بر خود و بر دیگران را یکایک برمی شمرد و راه و رسم کشورگشایی و مملکت داری را به او می نماید. پس به قصه رو آوریم که به تجربه ثابت شده است که بهترین روش برای تربیت قصه است و داستان و نقش های داستانی در تربیت نسل بشری بسیار مؤثر. امری که با پیشرفت وسایل آموزشی تصور یافته، و در داستان سرایی ملت ها محسوس و ملموس است.

با نگاهی تحلیلی به چیدمان و هم نشینی مضامین آهکبری های مصور در قسمت سربینهٔ حمام وکیل، ممکن است سوالاتی در باب چرایی مجاورت این تصاویر و ارتباط آنها با چنین فضایی (حمام و به طور ویژه سربینه) به ذهن هر هنرپژوه متبادر گردد. در جدول ۱ تصاویر آهکبری سربینه به ترتیب چیدمان آنها، از نظر موضوع و مضمون (براساس سه مضمون اصلی نقاشی های دورهٔ قاجار) آمده است.

با توجه به جدول۱، می توان دریافت که ۱۳ تصویر با مضامین مختلف در قالب روایت های ادبی و مذهبی در کنار یکدیگر قرار گرفته اند که در ظاهر هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند و بدون هیچ گونه ارتباط منطقی در کنار یکدیگر به تصویر کشیده شده اند. اما در تحلیل روابط بین نقوش این آهکبری، سخن از معانی ضمنی و دلایل پنهان نشانه های شمایلی این سربینه است. در باب معانی ضمنی یک پدیده، سخن در این است که یک اثر هنری خاص و در اینجا آهکبری های سربینه حمام، آیا یک تأثیر و دلالت یکسان بر کاربران (مخاطبان) دارد؟ یا می تواند تأثیرات متعددی بر مدرکان و مخاطبان داشته باشد و احساسات و حالات عاطفی یا ذهنی در حواس و ضمیر آدمی برانگیزد؟ و به عبارت دیگر آیا هنرمند و تصویرگر این آهکبری ها از ترسیم جزییات هر بخش و تعیین و چیدمان هر نقش در قالب داستان های مذهبی و عاشقانه در جوار یکدیگر همان منظور و قصدی را داشته که مخاطبان (کاربران) این مکان در هنگام مشاهده از آن درمی یابند؟ چه عاملی بر گزینش هنرمند یا سفارش دهندگان این آهکبری باعث انتخاب نگارهٔ معراج پیامبر (ص) و عدم تصویب صحنهٔ عاشورا شده است؟

جدول ۱- موضوع و مضمون تصاویر آهک بری سربینه حمام وکیل شیراز. (منبع: نگارنده)

تصویر	عنوان آهک بری	موضوع	مضمون	عناصر تصویری
۱	معراج پیامبر (ص)	رفتن حضرت محمد(ص) به آسمان هفتم و دیدن هفت عالم	مذهبی	انسان (پیامبر)، اسب (براق) و...
۲	حضرت ابراهیم (ع)	سر بریدن حضرت اسماعیل(ع)، قربانی	مذهبی	انسان (پیامبر و فرزندش اسماعیل) و...
۳	آبتنی شیرین و نظارهٔ خسرو	اولین دیدار عاشق و معشوق	تغزلی	انسان (پادشاه، شاهزاده، پیرزن)، اسب و...
۴	شیرین و فرهاد	حک کردن تصویر شیرین بر کوه توسط فرهاد	تغزلی	انسان (فرهاد، شاهزاده و ملازمان)، کوه و...
۵	شیخ صنعان و دختر ترسا	دل باختن شیخ صنعان مسلمان به دختر ترسای مسیحی و به جا آوردن خواستهٔ او(نوشیدن جام شراب)	تغزلی	انسان (شیخ، ترساو تعدای دیگر)، جام شراب و...
۶	حضرت یوسف (ع) و برادران	به چاه انداختن حضرت توسط برادرانش	مذهبی	انسان (پیامبر، برادران پیامبر)، حیوان
۷	حضرت یوسف (ع) و کاروان	نجات حضرت یوسف(ع) از چاه	مذهبی	انسان (پیامبر، کاروانیان)، چاه و...
۸	پیرزن و سلطان سنجر	دادخواهی نزد پادشاه	عامیانه	انسان (پادشاه، پیرزن و ملازمان) و...
۹	حضرت یوسف (ع) و زلیخا	مدهوش شدن ندیمگان از جمال حضرت یوسف (ع)	مذهبی، تغزلی	انسان (زلیخا، پیامبر و ندیمگان)
۱۰	صحنهٔ شکار	گویا نیست	احتمالاً عامیانه. ستایش قهرمانی و ورزشکاری	انسان (شکارچی)، اسب، شیر و تفنگ ...
۱۱	حضرت علی (ع)	گویا نیست. امام علی(ع) با شمشیر ذوالفقار به دست و سوار بر اسب...	مذهبی	انسان (امام علی (ع)، شمشیر ذوالفقار،اسب...
۱۲	پادشاه و؟	گویا نیست	احتمالاً عامیانه	انسان (پادشاه)
۱۳	نقش اسلیمی	---	نمادی ازهنراسلامی	نقش گیاهی

در مرحلهٔ تفسیر بر اساس الگوی سه تایی پیرس و برای کشف معانی ضمنی این نشانه (تصاویر آهکبری حمام وکیل)، و روابط هم نشینی میان آنها به عناصر هر یک از آهکبری های پرداخته می شود تا عناصر مشترک شان مشخص گردد تا بتوان به معنای ضمنی احتمالی نزدیک شد و ارتباط این تصاویر را حس زد.

عناصر تصویری مشترکی در هر کدام یافت می شود که بارزترین آنها انسان یا در مقام والایی مانند پیامبر یا پادشاه، ملازمان و حیوان به مثابه وسیله ای برای حرکت (شکار، سفر، عروج) است. با خوانش روایت هر آهکبری، ابعاد مشترکی را می توان بازیافت: بعد تربیتی و اخلاقی (پیرزن و سلطان سنجر، به چاه انداختن حضرت یوسف) و بعد عقیدتی و عرفانی (شیخ صنعان، معراج پیامبر، سربریدن حضرت اسماعیل)، بعد عاطفی و احساسی (آبتنی شیرین، شیرین و فرهاد).....اسب، در اکثر تصاویر حضور دارد. که این حیوان درادبیات حماسی مظهر شجاعت و غیرت،

در ادبیات اخلاقی مظهر نجابت و سودمندی و در ادبیات عرفانی مظهر وصال و تقرب و سلوک می باشد. اسب حماسی، عنصری در میدان رزم و یاور انسان جنگجو و اسب اخلاقی، عاملی درمیدان کار و کمک کار انسان مجاهد است؛ اما اسب عرفانی وسیله ی پویش آدمی به سوی حقیقت و یاور انسان سالک و مرید است. یکی از لقب های اسب از قدیم «مقرب» یعنی رساننده ی راکب به مقصود بوده است.[۵] این به دلیل غیرت و وفاداری این حیوان در سختی هاست که به جای فرار راکبش را به منزل می رساند.

شاید به همین دلیل بوده که قرآن هم (رباط الخیل) را با (ترهبون به عدو الله) آورده است؛ یعنی ارهاب و ترساندن دشمن با مقاومت ، غیرت و وفاداری او تحقق می پذیرد . عارفان ازهمین واقعیت گرته برداری کرده و اسب را مظهر تقرب به سوی حق و ترساننده ی دشمنان انسانیت در سلوک معرفی کرده اند.

حرکت جبرئیل برای رساندن وحی به پیامبراکرم (ص) را توسط اسب دانسته است که موجب و زمینه ساز رشد همه ی کمالات و معنویات گردید. اسب برای آدمی فقط وسیله ای است که او را به تقرب می رساند:

مرد را با اسب کی خویشی بود عشق اسبش از پی پیشی بود[۶]

چنان که در تصاویر دیده می شود انسان (پیامبر، پادشاه) سوار بر اسب در اکثر آهکبری سربینه حمام وکیل مشترک است. به نظر می رسد که در هریک از داستان های (چه مذهبی و چه ادبی) مصور در سربینه حمام وکیل، نمود حرکت انسانی (خواسته یا ناخواسته) به قصد تقرب است؛ در تصویر آبتنی شیرین و شیرین و فرهاد حرکت شخصیتی چون خسرو به سوی شیرین و شیرین به سوی فرهاد به قصد "تقرب" است. احتمالاً یکی از درون مایه های مشترک همه تصاویر، تحول به قصد تقرب است؛ تحول شیخ صنعان، فرهاد و خسرو و شیرین، سلطان سنجر، تحول و تقرب پیامبر (ص)، تحول حضرت یوسف (ص) و تقرب او به پروردگار همچنین تحول و تقرب حضرت ابراهیم (ص).

با قدری تأمل می توان دریافت که علی رغم تنوع و کثرتی که صحنه های به تصویر کشیده شده دارند یا پراکندگی ظاهری موضوع های آنها و یا تباین دسته بندی مضامین مورد اشارهٔ آن ها، باز هم می شود مدلول و معانی تقریباً مشابه و مرتبطی را از این آهکبری ها استنباط نمود. به هرحال هر داستانی چه اسطوره ای، چه واقعی و چه رویاگونه هنگامی که مصور و مجسم می شود با تلنگری که به ذهن بیننده می زند یا کل آن داستان و روایت را برای او تداعی می کند یا او را به دنبال داستان و مطلع شدن از کلیت آن داستان یا اسطوره سوق می دهد. با وجود گسستگی ظاهری مضامین و موضوعاتی که در جدول، در ستون عنوان آهکبری بدان ها اشاره شده است، باز فی المثل می توان تأثیر خودآگاه یا ناخودآگاه این آهکبری ها بر شخص کاربر حمام را کشف کرد یا حدس زد. به عنوان نمونه صفت "مهربانی و مهرورزی و محبت"، ارزشی جهان شمول و نهادینه در نهاد انسان و به یک معنا فطری است. لذا هم درقصهٔ شیخ صنعان و دختر ترسا شخص به نقش "محبت در زندگی و حدود و قیود آن" رهنمون می شود و هم در آهکبری حضرت یوسف و برادران از "بی محبتی" گلایه می شود و هم در قصهٔ شیرین و فرهاد جلوهٔ عملی "محبت" مورد اشاره است و هم در روایت ابراهیم و اسماعیل غلبهٔ "محبت" به خداوند بر "محبت" به فرزند مورد تأکید است و هم در معراج پیامبر "محبت" ناشی از معرفت و عبودیت پیامبر در برابر خداوند عامل اهدا این سفر شبانه (معراج) از سوی خداوند به پیامبر است و همچنین "محبت" متقابل امام علی و پیامبر به یکدیگر و به خداوند در جنگاوری امام علی مضمر است. و هم داستان حضرت یوسف و زلیخا، حکایت از تلاقی "محبتی" انسانی و "محبتی" خدایی و ترجیح یکی از این دو بر دیگری توسط طرفین دارد و هم در حکایت پیرزن و سلطان سنجر، پیام حکایت این است که پادشاه بایستی هم محب و هم محبوب مردم باشد ونهایتاً نجات یوسف از شاه توسط کاروانیان رهگذر حکایت از نقش توکل و "محبت" در بیرون آمدن از تنگناها و دشواری ها دارد. این مضمون تکرار شونده "محبت" هم قابل بسط است و هم با یک سلسله تداعی های کاملاً منطقی و قابل توضیح می تواند به سایر صفات جهان شمول و مقبول عموم مردم نیز مانند "زیبایی دوستی" یا "شجاعت" و... تکثیر و تعمیم یابد.

دیدن مکرّر این تصاویر، از لحاظ روان شناسی در تشکیل عادات و صفات مفید زیاد است و به ویژه اگر هر بار با دقت شخص بیننده توأم باشد و این نگریستن، تکرار شود باعث تثبیت پیام هنرمند در ذهن کاربر و تقویت حداکثری صفات خوب "در حال فعلیت یافتن" او می شود. به هرحال غرض هنرمند در آهکبری و فهم کاربر اهل فضل یا عامی حمام خودآگاه یا ناخودآگاه آن است که شخص تن خود را می شوید و پاک می کند، قبل و پس از آن نیز روان و جان خود را از پاره ای آلودگی ها و زشتی ها می پیراید و در این میان نقش ضمیر ناخودآگاه در به ثمر نشستن این انگیزه و هدف فراوان است که توضیح آن مجال دیگری می طلبد.

نتیجه گیری:

بیانیهٔ منع تصویرگری در اوایل دورهٔ اسلامی، بناهای عام المنفعه از جمله حمام ها را به سادگی می کشاند، لیکن در دوران بعد بر پایهٔ نظام فکری و مذهبی آن دوره تزیینات حمام ها به گونه ای خاص در قالب نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی بر درودیوار این مکان تجلی می یابد. تزیینات و تصاویر حمام هایی از دوره های عباسی، تیموری، صفوی و زند گواه بر این ادعاست. مرمت و

احیای حمام وکیل شیراز در طول دوره های قاجاری، پهلوی و عصر حاضر انجام شده است. در این بازسازی تزیینات گیاهی و گل و مرغ بنا تغییر یافته نقوشی جایگزین نقش های زیرین خود شده است. با بررسی نقوش قاجاری این مکان به نظر می رسد آهکبری های تصویری و روایی قسمت سربینهٔ حمام از نقوش دورهٔ قاجار است. چنان که دیده می شود روایت های مذهبی چون معراج حضرت محمد(ص)، سر بریدن حضرت اسماعیل(ع)، به چاه انداختن حضرت یوسف توسط برادران و نجات یافتن او از سوی کاروانیان و تغزلی خسرو و شیرین و شیرین و فرهاد، شیخ صنعان و دختر ترسا و روایت عامیانهٔ سلطان سنجر و پیرزن و صحنه های شکار و نقوش گیاهی و اسلیمی در قالب آهکبری در کنار یکدیگر تصویر شده اند. هنرمند آهکبر یا به صورت ناخودآگاه یا آگاهانه و طبق خواستهٔ سفارش دهندهٔ طرح (بانی حمام) این داستان ها را از میان صدها قصص مذهبی و عاشقانه تاریخ ما گزینش می کند و بازآگاهانه یا ناخودآگاهانه به طراحی و چیدمان آنها می پردازد. با تجزیه و تحلیل چهارده هشتی آهکبری بر اساس موضوع و مضمون و ترتیب چیدمان آنان ظاهراً گسستگی و پراکندگی معنایی و مضمونی به چشم می خورد. از میان مضامین سه گانهٔ تصویرگری های قاجاری (مذهبی، عاشقانه و حماسی-سیاسی)، حضور دو مضمون تغزلی و مذهبی و غیاب تم حماسی دیده می شود. اما باز با نگاهی عمیق تر در پس موضوعات هشت روایت متوالی و عناصر تصویری مشترک می توان به بیان و معنای ضمنی مشترک آنان دست یافت: نخستین مدلول پنهان تحول به قصد تقرب (مادی یا معنوی) انسان است."انسان" و "اسب"در اکثر تصویرگری ها مشترک است. اسب وسیله ای برای حرکت و نماد تقرب است. در تصاویر قاجاری آهکبری سربینه، انسان (پیامبر یا پادشاه) سوار بر اسب در حرکت با هدف تقرب و رسیدن به سوی معبود خویش است. نمودهایی از تحول نیز به چشم می خورد مانند چاه در داستان حضرت یوسف(ص)، جام شراب شیخ صنعان، کوه کنی فرهاد و نظاره خسرو به سوی شیرین در پای چشمه، دادخواهی پیرزن نزد سلطان سنجر، معراج پیامبر (ص)، بریدن سر حضرت اسماعیل (ع)، حرکت مارپیچی اسلیمی ها و شکوفا شدن برگ در یک گره. در تمام موارد مذکور این تحول به قصد تقرب است. دومین مضمون "محبت" و جلوهٔ عملی این صفت (محبت، مهربانی و مهرورزی) در هریک از آهکبری های روایتگر قابل درک و تأمل است. محل استقرار این نقوش سربینه یا رخت کن جایی است که انسان فارغ از استحمام بدن سبک شده و چشم بر عناصر و جزییات متقارن کادربندی ها از ساروج بری می اندازد و زیباترین نقش از حرکات گل و گیاه و گل و مرغ را نظاره می کند. مردمی که در کنار حوض آب نما قلیان کشان در عناصر و جزییات پرقاعده کاربندی در نقوش شگرف و زیبا بسیار عمیق شده و یا انسان هایی که در سربینه و رخت کن حمام خلوص نیت و در خلوت دل با خدای خود رازو نیاز داشته اند. دیدن مکرّر این تصاویر، از لحاظ روان شناسی در تشکیل عادات و صفات مفید زیاد است و به ویژه اگر هربار با دقت شخص بیننده توأم باشد و این نگریستن، تکرار شود باعث تثبیت پیام هنرمند در ذهن کاربر و تقویت حداکثری صفات خوب در حال فعلیت یافتن او می شود.

پی نوشت:

۱-"بینه یا سربینه"، رختکن و جای آماده شدن برای استحمام یا خروج از حمام بوده، بینه یا سربینه، مهم‌ترین و زیباترین فضای حمام است. وی تصریح کرد: این ورودی، فضایی وسیع و پر تزیین با گنبدی بزرگ و حوضی در میان و در اطراف آن، سکوهایی برای استراحت مراجعین بود که برای ورود به آن‌ها، باید از چند پله بالا می‌رفتند و پاها را قبل از ورود در حوض‌های روی سکوها می‌شستند. بیشترین تزیینات حمام، همیشه در بینه است (جواهرکلام، ۱۳۰۷: ۲۱).

۲- پیرس نشانه ها را به سه گونه دسته بندی کرده که سومین گونهٔ آن، امروز مشهورترین دسته ندی نشانه هاست. در این دسته بندی نشانه ها به سه دستهٔ "شمایلی"، "نمایه ای" و "نمادین" تقسیم می شود (احمدی،۱۳۸۴:۴۴-۴۳؛ والکر و چاپلین، ۱۳۸۵ :۲۱)

یک. نشانه های شمایلی بر اساس شباهت نشانه با موضوع استوار است؛ همچون تصویر کسی یا چیزی (عکس، نقاشی پرتره، ماکت و مدل). این نشانه ها بیشتر منش "خصلت نما" و البته، دلالت های ضمنی نیز به همراه دارد.

دو. نشانه های نمایه ای، براساس نوعی نسبت درونی و وجودی، شکلی از پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی میان موضوع و نشانه شناخته می شود. ساعت نشانه ای از زمان است. تلوتلو خوردن فرد، نشانهٔ بیماری اوشت. رد پا نشانهٔ گذر، و بوی خاک نم دار، نشانهٔ ریزش باران است.

سه. نشانه های نمادین، بر اساس قراردادهای نشانه شناسی استوار است. همچون نشانه های زبان گفتاری و نوشتاری، علائم راهنمایی، الفبای مورس، و پوشیدن لباس سیاه در عزاداری (در فرهنگ بسیاری از ملل)، در عکاسی و سینما، علی رغم آنچه که به نظر می رسد، تسلط نشانه های نمادین بیشتر از نشانه های شمایلی است. گاهی این سه دسته نشانه ها به صورت ترکیبی ظاهر می شوند؛ مانند الفبای ناشنوایان که البته وزن نشانه های نمادین در آن بیشتر از دو نوع دیگر است.

۳- سورهٔ نجم (۵۳)، آیات ۱۸ـ۸.

۴- سورهٔ اسرا (۱۷)، آیهٔ ۱.

۵- در توصیف «براق» در چند حدیث آمده که فرمود: از الاغ بزرگ تر و از قاطر کوچک تر بود، دارای دو بال بود و هر گام که برمی‌داشت تا جایی را که چشم می‌دید می‌پیمود، ابن هشام در سیره گفته: براق همان مرکبی بود که پیغمبران پیش از آن حضرت نیز بر آن سوار شده بودند. و در حدیثی است که فرمود: صورتی چون صورت آدمی و یالی مانند یال اسب داشت، و پاهایش مانند پای شتر بود. و برخی از نویسندگان روز هم در صدد توجیه و تاویل بر آمده و «براق» را از ماده برق گرفته و گفته‌اند: سرعت این مرکب همانند سرعت برق و نور بوده است.

۶- مثنوی معنوی ، به کوشش نیکلسون ، ج ۳ :۲۵۹.

فهرست منابع:

- قرآن مجید. (۱۳۸۸). ترجمۀ محمدمهدی فولادوند. چاپ اول. تهران: نشر خیرالله.

- غزالی، ابوحامد. احیا علوم الدین، (۱۳۵۲) ترجمه محمد خوارزمی، تصحیح: حسین خدیوجم، ج۲، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- کریمیان سردشتی، نادر(۱۳۸۲)، کتاب شناسی حمام، تهران: معاونت پژوهشی پژوهشکده مردم شناسی.

- ستاری، جلال (۱۳۸۷)، پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا، تهران: نشر مرکز.

- جواهرکلام، علی. (بی تا)، حمام های تاریخی ایران، بی جا.

- زمررشیدی، حسین. (۱۳۸۲)، هنر ساروج بری و تزیینات در حمام های عمومی قدیم، کتاب ماه هنر، خرداد و تیر.

- فلور، ویلم، پیتر چلکووسکی و مریم اختیار (۱۳۸۱)، نقاشی و نقاشان دوره قاجار، ترجمۀ یعقوب آژند، تبریز: ایل شاهسون بغدادی.

- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۶)، خسرو و شیرین (نظامی گنجه ای)، چ اول، تهران: نشر امیرکبیر.

- سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). نشانه شناسی کاربردی. چاپ اول. تهران: نشر علم.

- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه شناسی، ترجمۀ مهدی پارسا، چ چهارم، تهران: نشر سوره مهر.

- مسعودی، علی بن حسین، (۱۳۷۴)، مروج الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، ج ۱، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

- آزادی، علی رضا و مهرزاد نصیری (۱۳۹۱)، مرمت تزیینات وابسته به معماری حمام وکیل، شیراز: میراث فرهنگی و گردشگری.