Explaining the Motif in the Etched Tonokeh of Knockers in Yazd City

Hamid Behdad[*1] iD, **Behnam Jalali Jafari**[2] iD, **Seyed Rahman Mortazavi**[3] iD

[1] PhD Candidate of Art Research, Department of Art, Faculty of Architecture and Urban Planning, Isfahan Branch (Khourasgan), Islamic Azad University, Isfahan, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran.
[3] Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Architecture and Urban Planning, Isfahan Branch (Khourasgan), Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

(Received: 6 Feb 2023; Received in revised form: 4 Apr 2023; Accepted: 7 Jun 2023)

A knocker is a metal tool that is installed on the door of the house and by knocking it, the people of the house are informed of the presence of a person. Tonokeh in the local language is called the bottom tray of knocker which other parts of knocker such as shaft, anvil and rings are installed on. The expensive Tonokeh of Yazd city has sometimes been accompanied by decorations such as meshwork and etching, in which etching has been more popular. The method of etching on Yazd Tonokehs is known as Qalamgiri. In this method, lines and motifs are carved shallowly on the surface of the metal, so that no trace of the pattern remains on the back of it. In this research, the authors tried to answer the questions in the field of layout, diversity, foundations, and concepts of the motifs, relying on 18 Tonokehs belonging to the late Qajar period, in a descriptive-analytical way, and using field and library method methods. The result of this research showed that the diversity of patterns in Tonokehs follows four geometrical patterns; ie Arabesque, Khatai, Rose-and-Nightingale (Gol-o-Morgh) and Bota. By stating the point, the return of the craftsman to painting Rose-and-Nightingale in the examples in question, often takes place in the desire to show perspective in the same Khatai motifs rather than complete loyalty to the Rose-and-Nightingale style. The general form and arrangement of the motifs in the Tonokehs, especially in the central frame, have continuity with other handicraft motifs in Iran. If we can consider the form of the central frame of Tonokehs with book arrangement, as a source of inspiration for other Iranian-Islamic crafts, and its internal motifs, appropriate to the stand of execution, with motifs of textiles and architectural arrays of Iran. The structure of Tonokehs motifs is divided into two parts, the marginal strips of the Tonokeh edge, and the central frame. The order and method of arrangement of motif elements in these two parts includes Merlons in marginal strips and Arabesque, Khatai, Rose-and-Nightingale, animal motifs, sometimes in the form of Vaq motifs in the central frame, are reminiscent of elements originating from the concept of paradise in iranian thought. It is close to the concepts hidden in iranian carpet and architecture. The presence of historical concepts such as mashya and mashyana and the tree of life in the representation of two cypress and pomegranate trees, instead of the moon and the sun, shows the historical connection of the motifs of Tonokehs with the traditions and myths emerging from the early rituals of ancient Iran. Concepts that offer immortality, fertility, beauty, and usefulness. Therefore, the selection of the desired motifs, along with the dragon motif, can be seen as the survival and continuity of the ancient tradition left over from examples such as Lorestan votive pins or Achaemenid Rhytons. That has turned the Tonokeh into a talisman after their practical features.

Keywords
Kobe, Tonokeh, Motif, Etching, Yazd.

Citation: Behdad, Hamid; Jalali Jafari, Behnam, & Seyed Rahman Mortazavi (2023). Explaining the motif in the etched tonokeh of knockers in Yazd city, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(2), 45-59. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/JFAVA.2023.355245.667057

[*] Corresponding Author: Tel: (+98-913) 1531912, E-mail: fa.behdad@gmail.com

نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۲

تبیین نقش در تنکهٔ کوبه‌های قلم‌زنی‌شدهٔ شهر یزد

حمید بهداد*[۱]، بهنام جلالی جعفری[۲]، سید رحمان مرتضوی[۳]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
[۲] استادیار گروه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده معماری و شهرسازی، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۳/۱۷)

چکیده

تنکه، سینی زیرین کوبه‌ها است که بخش‌های دیگر کوبه همچون سندان، حلقه و پاچفت، بر آن نصب می‌گردند. مشبک‌کاری و قلم‌زنی، دو شیوهٔ تزئین تنکه‌های یزد در گذشته بوده‌اند که قلم‌زنی از تداول بیشتری نسبت به مشبک‌کاری برخوردار بوده است. بر این اساس، نگارندگان کوشیده‌اند با تکیه‌بر نقوش ۱۸ تنکهٔ قلم‌زنی‌شدهٔ دورهٔ قاجار، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با روش میدانی و اسنادی (مطالعات کتابخانه‌ای)، به سؤالاتی در زمینهٔ چیدمان، گونه‌گونی، بنیادها و مفاهیم نقوش تنکه‌ها، پاسخ دهند. نتیجه این تحقیق نشان داد، نقوش تنکه‌ها، از چهار الگوی گل و مرغ و بته، هندسی، ختایی و اسلیمی، پیروی می‌کنند. به نظر می‌رسد فرم قاب مرکزی تنکه‌ها، متأثر از کتاب‌آرایی است و چیدمان نقش، مانند فرش و فضای معماری ایران، بازتابی است از باغ ایرانی و فردوس مثالی. حاشیه‌ها مانند حصار، تأکیدی هستند بر درون‌گرایی به‌عنوان رکن اساسی معماری ایران. اژدها در انتهای شاخه‌های درخت گونه اسلیمی، دافع نیروهای شر، و نقوش ختایی و حیوانی در میان شاخه‌ها، خاطرهٔ بوستان را در پای درختان اسلیمی زنده می‌سازند. همچنین سرو و انار در هیئت درخت زندگی، جاودانگی، باروری، زیبایی و سودمندی را برای ساکنین خانه طلب می‌کنند. آنچه تنکه‌ها را پس از ویژگی‌های کاربردی، به طلسمی جهت تعویذ و آرزو بدل ساخته است.

واژه‌های کلیدی

کوبه، تنکه، نقش، قلم‌زنی، یزد.

استناد: بهداد، حمید؛ جلالی جعفری، بهنام و مرتضوی، سید رحمان (۱۴۰۲)، تبیین نقش در تنکهٔ کوبه‌های قلم‌زنی‌شدهٔ شهر یزد، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۲۸(۲)، ۴۵-۵۹. DOI: https://doi.org/10.22059/JFAVA.2023.355245.667057

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۱۵۳۱۹۱۲، E-mail: fa.behdad@gmail.com.

مقدمه

کوبه[۲] آلتی است فلزی، که بر درب خانه‌ها تعبیه می‌شده است و با کوبیدن آن بر صفحهٔ زیرین، اهل خانه از حضور فرد یا افراد، آگاه می‌شده‌اند. کوبه‌ها در بین سازندگان و فایده بران شهر یزد، به حلقه- تنکه مشهور بوده‌اند و تنکه در گویش محلی، به سینی زیرین کوبه‌ها اطلاق می‌شده است که اجزاء دیگر کوبه شامل، کوبهٔ زنانه و مردانه، سندان و پاچفت، بر آن نصب می‌شدند. کوبه‌های اعیانی در یزد، از دو نوع تزئین بهره‌مند بوده‌اند، مشبک‌کاری و قلم‌زنی، که نوع دوم، از رونق بیشتری نسبت به دیگری برخوردار بوده است. کوبه‌ها اکثراً توسط نعلچه‌گرها ساخته می‌شده‌اند. نعلچه‌گری در یزد، شاخه‌ای از آهنگری بوده است که تولیدات آن، آلات فلزی سبک و ظریف، مانند قسمت‌های فلزی درب و پنجره‌های چوبی را شامل می‌شده است. به نظر می‌رسد برخلاف عرف رایج تزئین محصول نهایی توسط صنعتگر مربوطه در صنایع‌دستی ایران (وولف، ۱۳۸۴، ۲۵) که درنهایت به درج نام صنعتگران دخیل در ساخت و تزئین اشیاء نفیس و سفارشی، به‌صورت جداگانه می‌انجامیده است (حسن، ۱۳۲۰، ۲۶۰)، نعلچه‌گرها، اغلب خود تزئین کوبه‌ها را بر عهده داشته‌اند و می‌توان نام سازندگان و سال ساخت کوبه‌ها را نیز بر تعدادی از تنکه‌های اعیانی یزد، مشاهده کرد. علی مراد، حسن، هاشم، قاسم، ابوالقاسم و عبدالله، نام‌هایی هستند که بر تنکه‌های ساخته شدهٔ یزد، حک‌شده‌اند. به نظر می‌رسد رونق و شهرت فنون ساخت و پرداخت کوبه‌های یزد، سفارش ارقام مشابهی ازاین‌دست را از شهرهای هم‌جوار و نزدیک به آن، رقم‌زده باشد. چراکه نام‌هایی مانند حسن و قاسم را می‌توان به‌صورت موردی، بر کوبه‌های شهرهایی مانند آباده از توابع شیراز، انارک از توابع اصفهان و ابرکوه یزد نیز مشاهده کرد. پژوهش پیرامون کوبه‌هایی ازاین‌دست، از این نظر حائز اهمیت است که حتی در جستارهایی که پرسمان بنیادین آن‌ها فلزکاری است، کم‌تر نشانی از کوبه و آرایه‌های آن دیده می‌شود. این در حالی است که نقوش نمادین محکوک بر کوبه‌ها، علیرغم کوچکی اندازه، راوی مفاهیم بنیادین و استمرار یافته در فرهنگ تصویری ایران هستند. ازآنجاکه اکثر نقوش باره‌های یک کوبه، از نقوش تنکه پیروی می‌کنند، و نظر به اینکه اندازه و عمق کم نقوش نمادین محکوک بر تنکه‌ها به حدی است که دیدن آن‌ها، به مداقه و امعان نظر نیاز دارد، با بررسی این نقوش، می‌توان به سؤالاتی در زمینهٔ چرایی و ضرورت نقش، نوع چیدمان، ویژگی‌های نمادین و گونه‌گونی موتیف‌های رایج در نقوش تنکه‌های یزد، پاسخ داد.

روش پژوهش

در این پژوهش، نگارندگان کوشیده‌اند به روش توصیفی-تحلیلی و به‌صورت کیفی، ۱۸ کوبهٔ به‌دست‌آمده به روش میدانی را، با استناد به شواهد کتابخانه‌ای، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار دهند. با در نظر گرفتن این نکته که تعداد قابل‌توجهی از کوبه‌های نفیس محکوک بافت سنتی شهر یزد، در ۳ دههٔ اخیر مفقود شده‌اند، نگارندگان در بررسی نقوش مذکور، از منابع تصویری ۷ کوبهٔ قلم‌زنیشدهٔ باقی‌مانده بر درب‌های چوبی بافت معماری سنتی یزد، ۳ کوبهٔ به‌دست‌آمده از شهرهای آباده، انارک و ابرکوه، که امضاء سازندگان یزدی و نیز نقش و تکنیک قلم یزد بر آن‌ها دیده می‌شود، ۷ کوبه، متعلق به سه مالک و مجموعه‌دار صنایع‌دستی یزد، احمد قهرمان، سعید الوان ساز و حسین پورآدم، و ۱ نمونهٔ تصویری ثبت‌شده توسط نگارندگان در سال ۱۳۸۱، بهره برده‌اند. نمونه‌های ذکرشده در این جستار، مطابق با تاریخ حک‌شده بر تنکهٔ تعدادی از کوبه‌ها، به اواخر دورهٔ قاجار تعلق دارند و معیار انتخاب پژوهندگان، سالم‌ترین و در دسترس‌ترین نمونه‌ها، جهت بازخوانی و استخراج نقش، بوده است. لازم به ذکر است، سه عامل، مانع از استخراج یکپارچهٔ نقوش تنکه‌ها شده است. اول، مخدوش‌بودن بخشی از نقوش کوبه‌ها به دلیل استعمال مداوم و نوسانات جوی. دوم، نصب تعدادی از کوبه‌ها بر درب‌ها که حائل‌شدن حلقه، کوبه و پا چفت با تنکه را سبب گشته و درنتیجه، دسترسی به نقش مرکزی تنکه، با مشکل مواجه شده است. سوم، رنگ‌آمیزی درب‌های چوبی و به‌تبع آن کوبه‌ها بارنگ‌های روغنی شیمیایی در دهه‌های اخیر، که باعث پرشدن فرورفتگی‌های نه‌چندان عمیق نقش، شده است. بر این اساس، نظر به قرینگی اکثر نقوش تنکه‌ها در جهت عمودی، در ثبت نقوش خطی به موتیف‌ها و بخش‌های دیگر کوبه نیز رجوع شده است. لازم به ذکر است که تلاش نگارندگان در ارائهٔ طرح خطی نقوش تنکه‌ها در این پژوهش، بر وفاداری به بخش‌های سالم و باقی‌مانده از نقش، و نیز تبعیت از حرکت قلم صنعتگر استوار بوده است تا بازسازی کامل آن‌ها. ازاین‌رو طرح‌های ارائه‌شده در این مقاله، شمه‌ای است از نقوش اولیه. به‌گونه‌ای که در پاره‌ای موارد، بخش‌های مخدوش طرح نیز ثبت و درج‌شده‌اند. همچنین در شناسایی بن‌مایه‌ها و معانی نقوش، منابع و شواهد اولیه به‌دست‌آمده از فلات ایران، به‌طور خاص مهرها، به‌عنوان بازتابی از فرهنگ و آئین و امور روزمره تمدن شکل‌دهنده، از کتاب *سیری در هنر ایران*، تألیف پوپ و اکرمن (۱۳۹۴)، محور پژوهش قرار گرفته است. نیز در شناسایی و تفکیک نقوش، به سه کتاب *اسلیمی و نشان*، *گل‌های ختایی* و *طوبای گل و مرغ*، تألیف پرویز اسکندر پور خرمی، ارجاع شده است.

پیشینه پژوهش

اولین منبعی که در آن به‌صورت مستقیم به کوبه‌های یزد اشاره‌شده است، مقالهٔ افشار (۱۳۴۸) با عنوان «نقش‌هایی از یزد» است که در آن، ضمن اشاره به آجرهای نقش‌دار، نقش سرو بر زیلو و یک پارچهٔ پرده‌ای با نقش شیر و خورشید، به قلم‌زنی و مشبک‌کاری کوبه‌های درب‌های منازل اعیانی یزد، با تأکید بر ویژگی‌های کوبهٔ خانهٔ مشروطهٔ یزد، نیز اشاره‌شده است. همین نگارنده در کتاب خود با عنوان *یادگارهای یزد* (۱۳۷۴، ج. ۲، ۷۲۶-۷۲۷) ضمن شرحی مختصر در مورد کوبه‌ها، کوبه و حلقهٔ درب‌های چهار خانهٔ مشروطه، دکتر رشتی، ضیاء تقوی و شفیع پور را به انضمام تصویر، برشمرده است. مقالهٔ دیگری که با محوریت کوبه‌های شهر یزد به رشتهٔ تحریر درآمده است، مقالهٔ «تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیهٔ تاریخی بافت سنتی شهر یزد»، نوشتهٔ بهداد و مجابی (۱۴۰۰) است. نگارندگان در این جستار، با تکیه‌بر روش توصیفی-تحلیلی، به چیستی و چگونگی فرم و تزئینات کوبه‌ها، پیش از ورود کوبه‌های برنجی متأخر، مبادرت ورزیده است و پس از طبقه‌بندی فرم کلی کوبه‌های تبارمند، که تداوم تاریخی در فرم کلی آن‌ها مشاهده می‌شود، به‌صورت موردی، فنون ایجاد نقش بر کوبه‌های محله‌های سنتی این شهر را برشمرده‌اند. مهرنگار (۱۳۹۰)، در بخشی از مقالهٔ خود با عنوان «بررسی جلوه‌های نمادین (نوشتار

و نقش) بر پهنهٔ درهای خانه‌های سنتی یزد»، اجزائی همچون نوشته بر بالای سردر، شکل عمومی کوبه و حلقه‌های برنجی و آهنی، و نقوش نمادین آن‌ها را، برشمرده است. در میان مقالاتی که به کوبه‌های شهرهای دیگر ایران پرداخته‌اند، می‌توان به مقالهٔ گرجی و زارعی (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی کوبه‌های درهای شهمیرزاد از قاجاریه تا امروز» اشاره کرد که نگارندگان در آن، به بررسی توصیفی اجزاء کوبه و کاربرد آن‌ها، جنبه‌های تزئینی فرم و تزئینات کوبه‌ها، تغییر کاربرد کوبه‌ها هم‌سو با روند شهری‌ترشدن زندگی در شهمیرزاد، مبادرت ورزیده‌اند. همچنین کیان (۱۳۸۱)، در مقالهٔ خود با عنوان «چلنگری در هنرهای سنتی»، دو صنعت چلنگری و زمودگری را در ساخت قسمت‌های مختلف درب‌ها و پنجره‌های بناهای سنتی، هدف تحقیق خود قرار داده است.

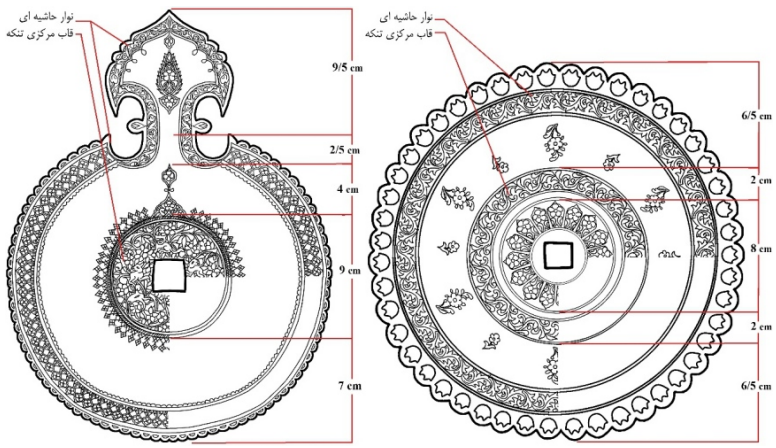
مبانی نظری پژوهش

قلم‌زنی در کوبه‌های یزد

به‌طور خلاصه، «قلم‌زنی[۲]، ایجاد نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی بر سطوح تخت و منحنی فلزات چکش‌خواری چون طلا، نقره، مس و... جهت تزئین است، که به‌وسیله قلم‌های فولادی و ضربات پی‌درپی چکش صورت می‌گیرد» (فتوح‌نژاد، ۱۳۹۶، ۹۳). این فن به انواع مختلفی تقسیم می‌شود که می‌توان به قلم‌زنی برجسته، قلم‌زنی ریز کار، قلم‌زنی عکسی، مشبک، منبت (احتشامی هونه‌گانی، ۱۳۸۹، ۱۲۴)، زمینه پر و قلم‌گیری (سید صدر، ۱۳۸۸، ۳۰۰) اشاره کرد.[۳] شیوهٔ قلم‌زنی بر بخش‌های مختلف کوبه‌های یزد، به‌ویژه قاب مرکزی تنکه‌ها، با نوعی از قلم‌گیری قرین است که در تزئینات وابسته به فلزکاری سنتی ایران، به قلم یزد مشهور بوده و مختص صنعتگران این ناحیه هست (شیرین‌بخش، ۱۳۹۴، ۱۱۱). ابزار کار در این شیوه، نوعی قلم فولادی با درصد کربن بالا است که به آن «قلم خط»[۴] می‌گویند (حجتی، ۱۳۹۲، ۵۴). در این روش، صنعتگر با ایجاد خراش و شیار بر روی فلز، آن را تزئین می‌کند و گاهی درون شیارها را رنگی می‌کند تا طرح نمایان‌تر شود (سید صدر، ۱۳۸۸، ۳۰۱). کاربرد این روش، در اصل برای رنگی‌کردن سطوح مسی و برنجی سفید شده است (حجتی، ۱۳۹۲، ۳۵)، ولی در قدیم از این شیوه، برای کندن زمینه به‌منظور عاج دادن و سیاه‌کردن و سایه زنی طرح‌ها نیز استفاده می‌شده است. در شیوهٔ قلم‌گیری، برخلاف دیگر شیوه‌های قلم‌زنی، اثری از قلم بر پشت سطح فلز، باقی نمی‌ماند و نقش‌ها با خطوطی ظریف بر سطح فلز نمودار می‌گردند. گاه در این شیوه، برای ایجاد دو خط موازی یکدست، از قلم قلم‌گیری دولبه (دو قلم‌گیری) استفاده می‌شود (همان، ۵۴). این خطوط در کوبه‌های یزد، در قاب‌ها و نوارهای حواشی قسمت‌های مختلف کوبه، قابل مشاهده است.

الگوی نقش در تنکه

تنکهٔ کوبه‌ها در بافت معماری سنتی شهر یزد، با دو فرم دایره‌ای و سروی شکل ساخته‌شده‌اند که هر فرم به ترتیب، به سه و چهار دسته تقسیم می‌شود. قلم‌زنی، بر تنکهٔ دو نوع از کوبه‌های یزد، از عمومیت بیشتری برخوردار بوده است. کوبه‌های گرد با حلقه‌هایی در حاشیه[۵] (تصویر ۱، a) و کوبه‌های سروی شکل بزرگ[۶] (تصویر ۱، b). بستر نقش در تنکه‌های مذکور را، ساختاری از پیش سامان داده‌شده با دو عنصر اصلی قاب مدور مرکزی (حول محور پاچفت) و نوارهای تزئینی حاشیه‌ای تشکیل داده است که مفردات و گونهٔ نقش در نوارهای حاشیه‌ای، از قاب مدور مرکزی تبعیت می‌کند. تقریباً در همهٔ تنکه‌ها، بین نوار حاشیه‌ای لبهٔ تنکه و قاب مرکزی، فضایی بدون طرح وجود دارد که خلوتی را جهت تنوع و تنفس بصری به وجود آورده است. تنها در تنکهٔ جدول (۱)، ردیف ۱، این فاصله با تک‌بته‌هایی منفصل، پرشده است.[۷] ولی خلوت نقش در تقابل با فضای محکوک مرکزی و نوارهای حاشیه‌ای تنکه، همچنان مشهود است. نقوش نوارهای حاشیه‌ای را اغلب، واگیره‌هایی متشکل از نقوش هندسی ساده، اسلیمی، ختایی، و به‌ندرت برگ‌هایی متأثر از نقاشی گل و مرغ تشکیل می‌دهد که گذشته از حاشیهٔ لبهٔ تنکه، گاه قاب مرکزی تنکه را نیز محصور می‌سازند (جدول ۲). رایج‌ترین نقش در نوارهای حاشیه‌ای، پس از خطوط ساده و نقوش اسلیمی، شرفه‌ای[۸] است که نقشی هندسی از شاخه گلی چهار یا پنج پر را در خود جای داده است. گرچه پیشینهٔ حضور نوارهای تزئینی حاشیه‌ای در هنر ایران، به‌پیش از اسلام می‌رسد و نمونه‌های آن به‌وفور در تزئینات معماری و آرایش‌های بخش‌های مختلف مصنوعات پیش از اسلام ایران دیده می‌شود، ولی به نظر می‌رسد، رصد چیدمان نقش قاب مدور مرکزی تنکهٔ کوبه‌ها، در کتاب‌آرایی اسلامی، به‌خصوص صفحات مذهّب *قرآن*، «به واسطهٔ همسازی با خوی هنرمند مسلمان در بیان توازن و نظم غائی و نیز عدم مواجهه با موانع مکانیکی و فنی صنایعی مانند سفالگری، نساجی، حجاری و غیره که آن را به منبع الهام سایر رسانه‌ها بدل کرده است» (پوپ، ۱۳۷۸، ۲۲۱)، از تفوق اقناعی‌تری برخوردار باشد. «تزئینات قرآن در سده‌های نخست اسلامی، اغلب متشکل از نوارهایی به تقلید از موزاییک، منسوجات و



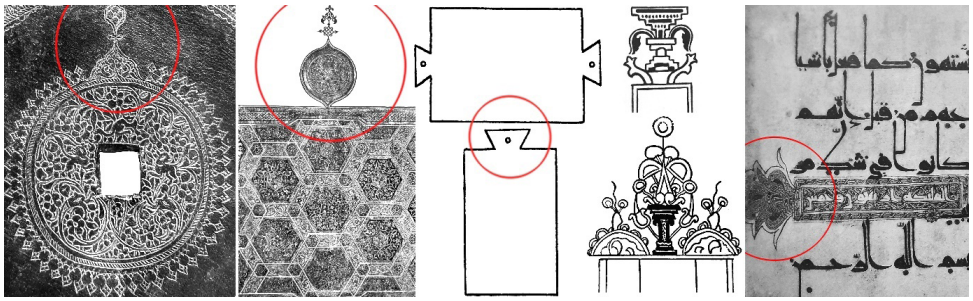
تصویر ۱- a: کوبهٔ گرد با حاشیهٔ حلقه‌ای (نک: جدول ۱، ردیف ۱)؛ b: کوبهٔ سروی شکل بزرگ (نک: جدول ۱، ردیف ۲).

طاقگان‌هایی متأثر از معماری است که پایان یک سوره و آغاز سوره‌ای دیگر را در شبکه و بافه‌ای از طرح‌های هندسی برخاسته از دوایر نازک، بدون اثری از نقوش گیاهی، نشان می‌دهد» (همان، ۲۲۵). «سرفصل‌ها در این نمونه‌ها، گهگاه در یک یا دو سر، به درون حاشیه رفته‌اند و در قدیمی‌ترین نمونه‌ها، فقط فضایی به اندازهٔ دو یا سه حرف را اشغال می‌کنند و گاه به‌کلی حذف می‌شوند» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۲۲۳۶) (تصویر ۲، a). این نقوش حاشیه‌ای ترنج مانند، یا به تعبیری «تزئین برگ نخلی یا شرفه» (همان، ۲۲۴۹)، برخلاف قاب‌های تزیینی، اساساً نقوشی گیاهی هستند که نقشی مانند آتشدان نیز در آن‌ها دیده می‌شود (تصویر۲، b). «نقش گیاهی در این نمونه‌ها، اغلب تلفیقی است از یک تزئین برگ نخلی یا درخت پرنقش‌ونگار که یادآور نقوش درختان تمدن‌های کهن‌تر شرقی است، همراه با نقش‌مایه‌های مشابه ساسانی، متشکل از طرح‌های گوناگونی که در پارچه‌های قبطی دیده می‌شوند» (همان، ۲۲۳۶). گرچه امکان ارتباط این نقش با منسوجات، غیرممکن نیست، ولی می‌توان نزدیک‌ترین منبع الهام این قاب‌های آرایه دار را گونه‌ای از تابولا آنساتا[۹] یا لوح‌های چلیپا گونه دانست که در روم باستان، با دو دستهٔ ذوزنقه‌ای‌شکل، و در لوحه‌های چوبی مصر پیش از اسلام و تعویذهای چوبی عربستان و بابل، با یک زائده در بالا، دیده می‌شوند (همان، ۲۲۳۷- ۲۲۳۸) (تصویر ۲، c). با مقایسهٔ قاب‌های تزئینی متأثر از تابیولا آنساتاها و صفحات تنکه، ذن تبعیت فرم قاب مرکزی صفحات تنکه از کتاب‌آرایی اسلامی، به‌یقین متمایل می‌گردد. حتی شیوهٔ ارائهٔ نام سازنده در قسمت فوقانی دایرهٔ مرکزی برخی از تنکه‌ها را می‌توان گواهی بر این امر دانست.

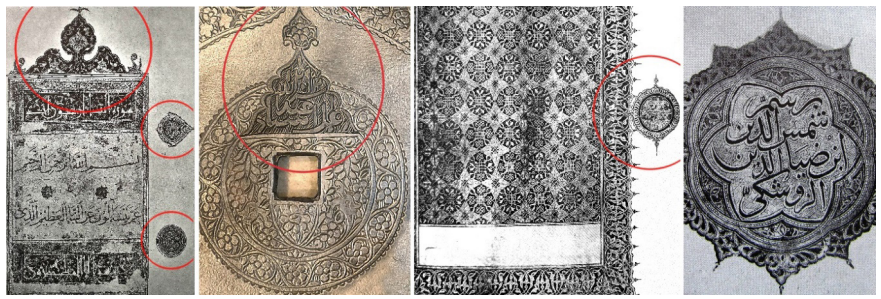
«در کتاب‌آرایی اسلامی، به‌خصوص در اواخر قرن هفتم هجری، در صفحهٔ اول سرلوح‌های مذهّب، که اصولاً به‌صورت زوج، همراه با آرایه‌های ناب و متن اندک کار می‌شد، نام حامی کتاب که نسخه‌پردازی به دستور او صورت گرفته بود، درون دایره‌ای جای می‌گرفت که در ادوار بعد، به ستاره‌ای همراه با شرفه بدل و به شمسه مشهور گشت» (پوپ، ۱۳۷۸، ۲۲۲). محتویات شمسهٔ مذکور که گهگاه نام تذهیب‌کاران و خوشنویسان نسخه را نیز در برمی‌گیرد (تصویر ۳، a)، در پاره‌ای از نسخ، به ترنج حاشیه‌ای قاب مستطیل شکل سرلوح‌ها راه یافت. برای مثال می‌توان به سرلوح قرآن نسخهٔ رشیدالدین محفوظ در کتابخانهٔ ملی پاریس اشاره کرد که در ترنج حاشیه‌ای آن، نام مذهبان نسخه درج‌شده است (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۲۲۴۸)(تصویر ۳، b). این شیوهٔ ارائهٔ نام سازنده، نه در همهٔ تنکه‌ها، ولی در نمونه‌های بارز و شاخص قلم‌زنی‌شده، در بخش فوقانی قاب مرکزی، مشاهده می‌شود (تصویر ۳، c)(جدول ۱، ردیف‌های ۵،۱۱،۱۴،۱۵). در تعدادی از تنکه‌ها، ترنج تزئینی فوقانی، مانند ترنج حاشیه‌ای تعدادی از قاب‌های نسخ مذهّب (تصویر ۵، d)، از قاب مرکزی جداشده و با فاصله‌ای اندک، در قسمت میانی (جدول ۱، ردیف‌های ۶، ۷ و ۱۰) و نیز سرکوبهٔ تنکه‌ها (جدول ۱، ردیف‌های ۴، ۱۳ و ۱۷)، و نیم‌کوبه‌ها[۱۰] (جدول ۱، ردیف ۱۸)، نمودار می‌گردد که در برخی موارد، حامل نام سازنده و سال ساخت کوبه‌ها نیز هست (جداول ۱-۲، ردیف‌های ۶، ۷ و ۱۰). ترنج حاشیه‌ای، تنها در تنکهٔ کوبه‌های سروی شکل، متناسب با فرم کلی این نوع از تنکه‌ها، همگون با قاب تزئینی مشاهده می‌شود و تنکه‌های گرد با حاشیهٔ حلقه‌ای، خارج از این شمول و حتی فاقد تاریخ ساخت و نام سازنده می‌باشند.

مفردات نقش در قاب مرکزی تنکه‌ها

در نقوش قاب مرکزی تنکه‌های ذکرشده در پژوهش پیش رو، تنها نقش قاب مرکزی یک تنکه را طاقگان‌هایی تشکیل داده است که بته گلی پنج پر، به‌صورت هندسی، درون آن جای گرفته‌اند (جدول ۱، ردیف ۱). نقوش قاب مرکزی مابقی تنکه‌ها، ترکیبی است از نقوش اسلیمی، ختایی، گل و مرغ و بته، که گسترش دوشاخهٔ گیاهی توسعه‌یافته از یک ریشه را نمایان

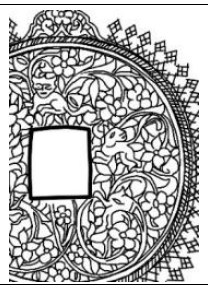
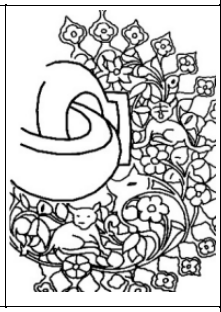
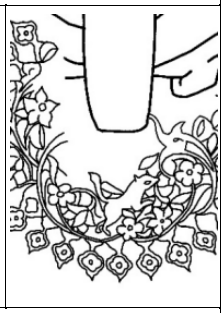
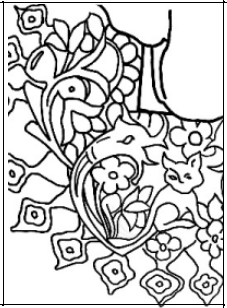


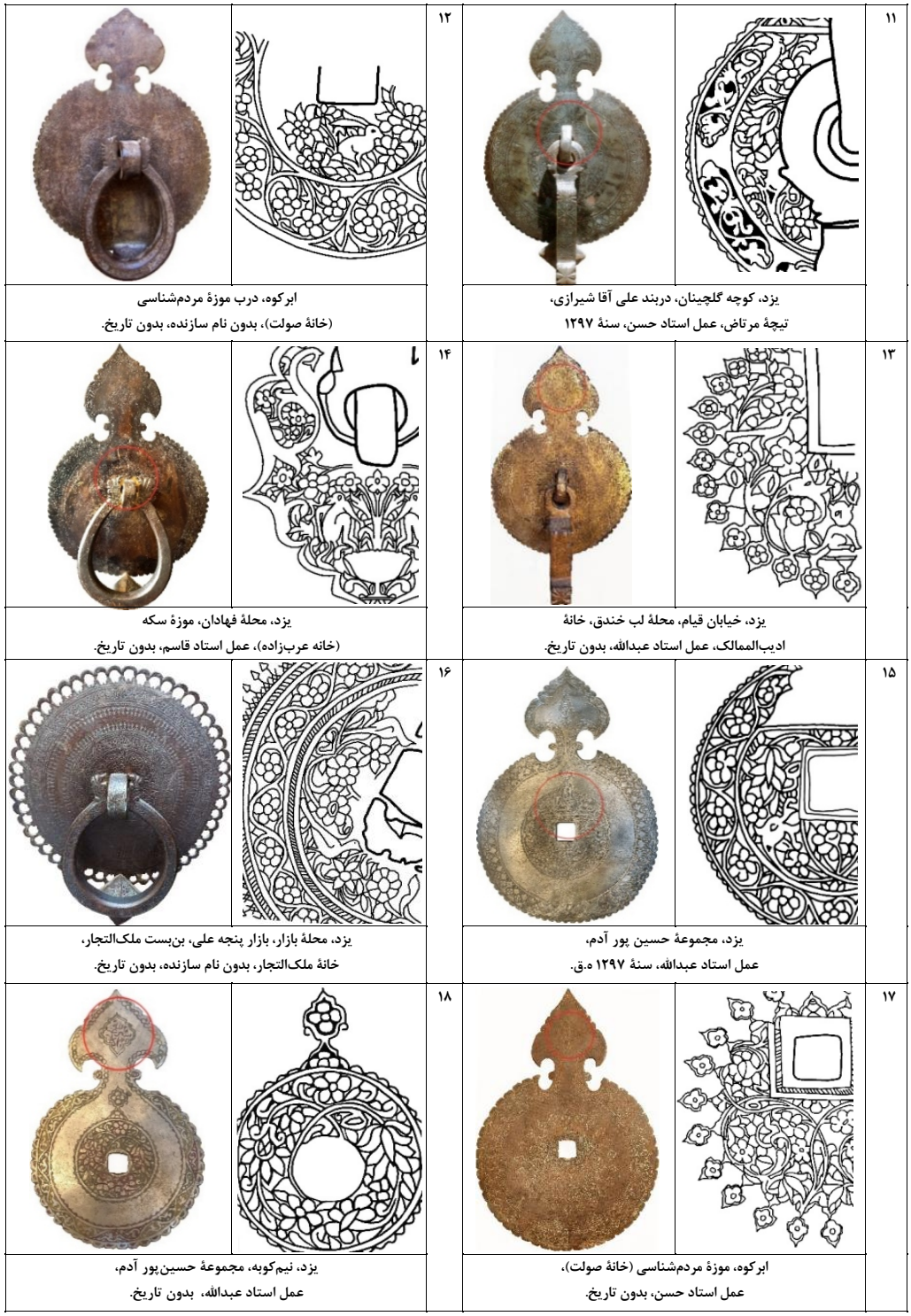
تصویر ۲- از راست، a: برگی از قرآن، پوست، سدهٔ ۴ هجری. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، لوح ۹۳۰الف)؛ b: دستهٔ آنستا به شکل آتشدان. مأخذ: (همان، ۲۲۳۹)؛ c: دو صورت از تابولا آنستا (همان، ۲۲۳۸).d: برگ آغازین قرآن، موصل، ۷۱۰ هجری. مأخذ: (همان، لوح ۹۳۷، الف). e: نقش مرکزی تنکه (نک: جدول ۱، ردیف ۲).



تصویر ۳- a: لوح کتاب منافع‌الحیوان ابن بختیشوع، رسم شمس‌الدین بن ضیاءالدین الزوشکی، ۶۹۹ یا ۶۹۸ ه.ق. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، لوح ۹۴۶، الف)؛ b: برگ آغازین نسخهٔ رشیدالدین، رقم محمدبن العفیف الکاشی،۷۱۰ ه.ق. مأخذ: (همان، لوح ۹۳۶، ب)؛ c: ترنج فوقانی قاب مرکزی تنکه به همراه نام سازنده و تاریخ (نک: جدول ۱، ردیف ۱۵)؛ d: برگی از قرآن، کاتب، عبدالله صیرفی، ۷۲۸ ه.ق. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، لوح ۹۳۹، ب)

جدول ۱- مشخصات و طرح خطی بخشی از قاب مرکزی تنکه‌ها.

۱		یزد، مجموعهٔ حسین پور آدم، بدون نام سازنده، بدون تاریخ.	۲	 یزد، مجموعهٔ حسین پور آدم، بدون نام سازنده، بدون تاریخ.
۳	یزد، فهادان، کوچه حسینیه بزرگ فهادان، دربند مدرسه اسلام، بدون نام سازنده، بدون تاریخ.	۴	یزد، مجموعهٔ حسین پور آدم، عمل علی مراد، بدون تاریخ.
۵	یزد، محلهٔ گازرگاه، کوچهٔ گازرگاه، هتل والی، نام سازنده ناخوانا، سنهٔ ۱۲۹۲ ،	۶	یزد، مجموعهٔ احمد قهرمان، عمل استاد قاسم، بدون تاریخ.
۷	 آباده، درب موزهٔ محمدحسن مقامی (عمارت عباسقلی خان)، عمل استاد قاسم، بدون تاریخ.	۸	یزد، مجموعهٔ الوان‌ساز، درب دوحلقه‌ای، حلقهٔ راست، بدون نام سازنده، بدون تاریخ.
۹	 یزد، محلهٔ فهادان، خانهٔ لاری‌ها، بدون نام سازنده، بدون تاریخ.	۱۰	 یزد، بلوار امامزاده جعفر، منزل سید جواد حیدری، عمل استاد ابوالقاسم، بدون تاریخ.

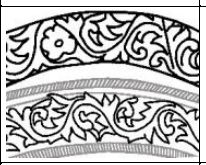
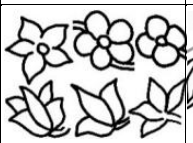
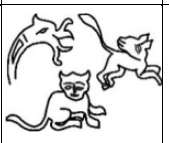
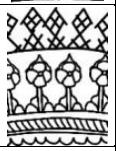
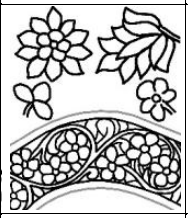
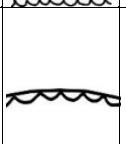
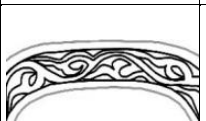
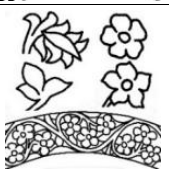
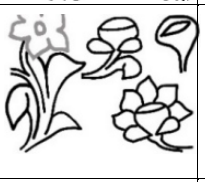
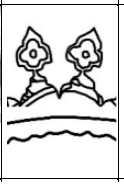
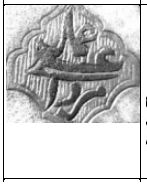


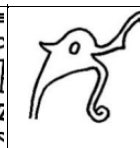
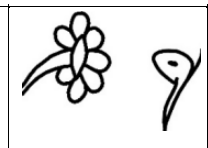
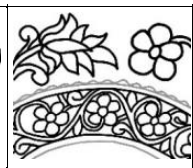
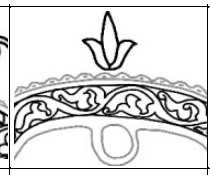
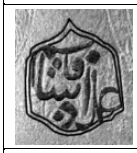
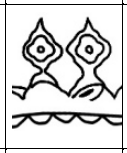
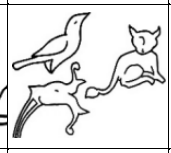
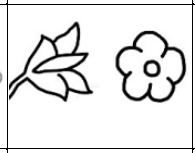
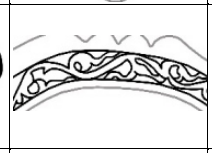
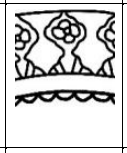
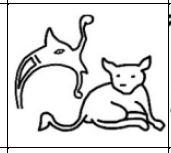
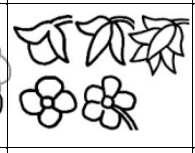
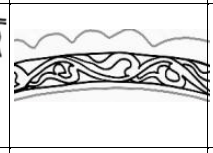
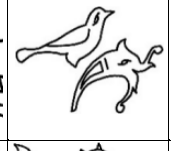
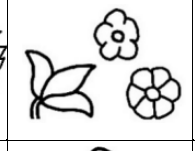
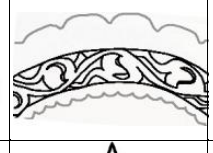
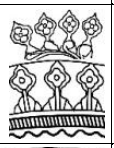
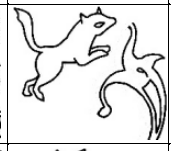
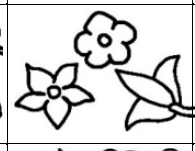
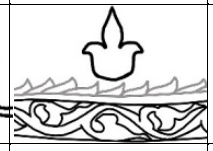
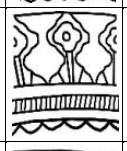
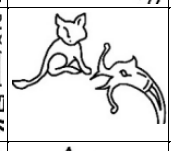
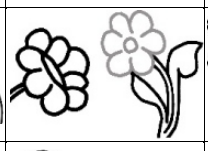
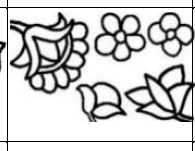
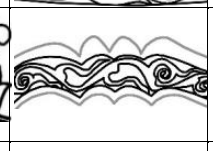
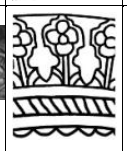
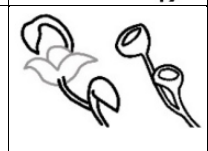
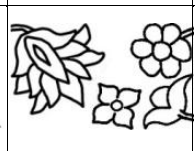
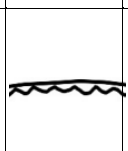
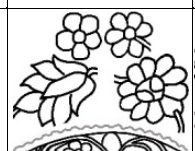
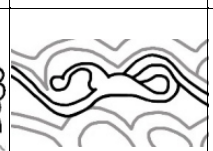
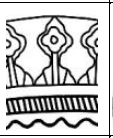
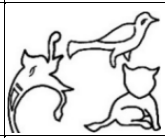
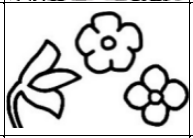
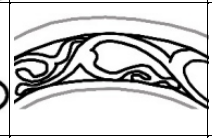
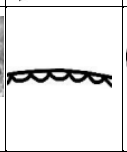
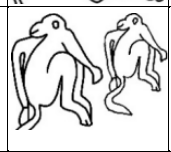
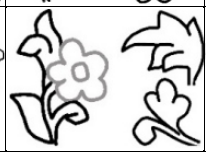
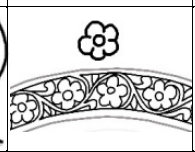
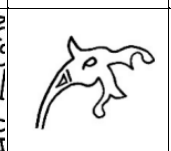
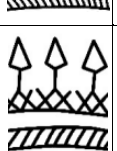
گراند. نقوش مذکور در هر نمونه، در عین برتری عناصر یکی از سه دسته بر دیگری، هماهنگی و انسجام تصویری خود را از دست نداده و از تقارنی نسبی برخوردارند. نکتهٔ مهم در این قرینگی، دخل‌وتصرف سازنده در نقش اصلی، حین اجرای طرح است. چنانچه ممکن است گلبرگ‌های یک گل در یک‌طرف تنکه، با همان نمونه در طرف دیگر، و یا تعداد گل‌ها در محل رویش دوشاخه، متفاوت باشد (تصویر ۴، a). همچنین زمانی که نقشی حیوانی در محل رویش گیاه، در منتهی‌الیه قاب قرار می‌گیرد، صنعتگر کوشیده است با حذف و اضافه، و یا بزرگ و کوچک‌کردن بعضی ازگل‌ها و شاخه‌ها، آغاز نقش و روند ادغام آن در طرح اصلی را به‌عنوان کلی متقارن و متوازن، طبیعی جلوه دهد (تصویر ۴، b). با توجه به نکات ذکرشده، می‌توان گفت، قرینگی بر ساختار اصلی طرح‌ها، شامل عشقه‌ها و چرخش شاخه‌ها و خطوط اصلی اکثر تنکه‌ها حاکم است. نقوش اسلیمی، هم در نقش مرکزی قاب و حواشی آن، و هم در نوارهای تزئینی و واگیره‌های لبهٔ تنکه نمود می‌یابند (جدول ۲). اما نقش اصلی اسلیمی در قاب مرکزی تنکه‌ها، با محوریت دو شاخهٔ گیاهی تثبیت می‌گردد[11] که انتهای آن‌ها، در بیشتر موارد، به سر اژدها ختم می‌شود (جداول ۱-۲). حتی در تک

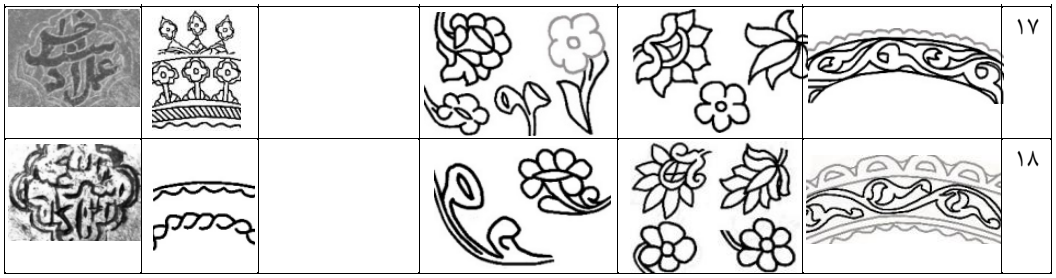
نمونه‌ای که گلدان حامل سه‌شاخه گل، بخش اصلی نقش قاب مرکزی تنکه را تشکیل می‌دهد (جدول ۱، ردیف ۱۴)، نقوش اسلیمی دهن‌اژدری در حواشی قاب، به نیابت از دو شاخهٔ گیاهی مذکور، تا حدودی مفاهیم برآمده از نقش اژدها را جبران می‌کنند. نقش اسلیمی منشعب از دو شاخهٔ گیاهی، در قاب مرکزی چهارتنکه، جای خود را به دوشاخهٔ ختایی داده است (جدول ۱، ردیف‌های ۱۲، ۱۶، ۱۷ و ۱۸). به‌طورکلی مفردات ختایی در تنکه‌ها، یا به‌تنهایی، فارغ از چیدمان تحمیلی حاصل از دو شاخهٔ اسلیمی نمودار می‌گردند و یا در لابه‌لای عشقه‌های اصلی دو شاخهٔ اسلیمی. لذا از تنوع و تعدد بیشتری نسبت به دستهٔ اخیر برخوردارند (جدول ۲). رجوع به نقاشی گل و مرغ در نمونه‌های مذکور را می‌توان در تمایل صنعتگر به طبیعت‌پردازی از طریق نمایش «عنصر لب‌برگردان (برگشت گوشه‌هایی از برگ) در طراحی برگ‌ها» (اسکندرپور، ۱۴۰۰، مقدمهٔ ق) و نیز متمایل کردن گل‌ها و غنچه‌ها به یک‌سو، جهت القاء سه بُعدنمایی، برخلاف سنت تمام‌رخ نمایی گل‌ها در نمایش فرم‌های ختایی، مشاهده کرد. درواقع صنعتگر کوشیده است، به‌رغم محدودیت‌های ناشی از مصالح، ابزار و محدودهٔ اجرای نقش که استفاده از پرداخت‌کاری و سایه‌روشن را با خلل مواجه می‌سازد، ترکیبی متوازن و هماهنگ را میان سه گروه از نقوش اسلیمی، ختایی و گل و مرغ برقرار کند. پیوندی میان دو عنصر سنتی و آزموده شده درگذر زمان در قالب دوشاخهٔ گیاهی اسلیمی و پیچ‌وتاب‌های ساقه‌ها و گل‌های ختایی در لابه‌لای آن، و عنصری نه‌چندان سنتی و به نسبت دودیگر متأخر، که در ترکیب با نقوش ختایی ظاهر می‌گردد و به نظر می‌رسد حاصل الگوبرداری و رصد بصری از نقوش نقاشی گل و مرغ باشد تا پای بندی تمام و کمال به اصول آن. چنانچه در پاره‌ای موارد، گرایش به سه‌بُعدنمایی و گردش‌های گل و غنچه‌ها، نه در فرمی مختص به نقاشی گل و مرغ، که در همان فرم‌های ختایی روی می‌دهد. برای نمونه می‌توان به گل پنج‌پر در جدول (۲)، ردیف‌های ۶، ۸، ۹، ۱۳ و ۱۷ اشاره کرد که تعلق آن به یک گروه از نقوش ختایی و گل و مرغ را با مشکل مواجه می‌سازد.

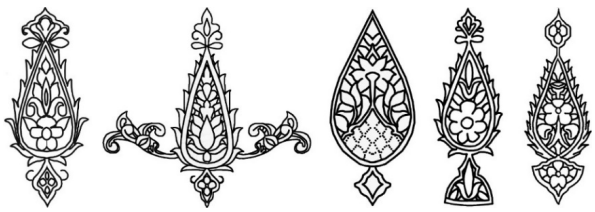
تصویر۴ - از راست، a: طرح خطی بخش تحتانی قاب مرکزی تنکه، زیر پاچفت، عمل علی مراد (نک: جدول ۱، ردیف ۴) b: طرح خطی بخش تحتانی قاب مرکزی تنکه، زیر پاچفت (نک: جدول ۱، ردیف ۸).

جدول ۲- مفردات نقوش در نوارهای حاشیه‌ای و قاب مرکزی تنکه.

	واگیره‌ها و مفردات اسلیمی	واگیره‌ها و مفردات ختایی	واگیره‌ها و مفردات گل و مرغ و بته	نقوش حیوانی	نقوش هندسی و شرفه	نام سازنده
۱						
۲						
۳						
۴						

						۵
						۶
						۷
						۸
						۹
						۱۰
						۱۱
						۱۲
						۱۳
						۱۴
						۱۵
						۱۶





تصویر۵ - نقش سرو در سرکوبهٔ تنکه‌های سروی شکل، به ترتیب از راست (نک: جدول ۱، ردیف ۲، ۵، ۸، ۱۱ و ۱۵).

تصویر ۶ - بخش از طرح خطی تنکهٔ خانهٔ عرب زاده (نک: جدول ۱، ردیف ۱۴).

تحلیل فرم و نقش

با بررسی عناصر و اجزاء نقش در تنکه‌ها، حضور بنیادها و مفاهیم برآمده از چهارعنصر فرم ساز حاصل از روایات و اسطوره‌های ایران باستان، آشکار می‌گردد. ۱. درخت زندگی، ۲. مشی و مشیانه، ۳. قاب‌های نیلوفری و ۴. اژدها.

۱- درخت

درخت، همواره از دیرباز، متناسب با مقتضیات و لایه‌های فرهنگی، معانی مختلفی را در قالب رمز و نماد و تمثیل، در هیئت درخت کیهانی، درخت زندگی، درخت بهشتی، درخت طوبی و غیره بر عهده داشته است و نمود آن در اشارات داستانی شفاهی و مکتوب مستتر در اعتقادات و آئین‌های ایران، درنهایت به تولید گسترهٔ وسیعی از آرایه‌های تزئینی، در دست‌ساخته‌ها و تزئینات معماری ایرانیان انجامیده است. با بررسی نشانه‌های مستتر در نقوش تنکه‌ها، می‌توان مفاهیم برآمده از دو درخت سرو و انار را در نقوش و فرم کلی تنکه‌ها، بازیافت.

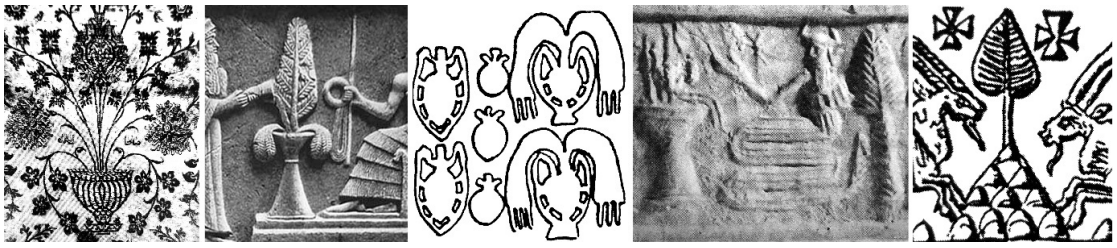
۱-۱. درخت سرو

درخت سرو در مهرهای به‌دست‌آمده از تمدن عیلام اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد، همواره با هلال ماه، کوه، شاخ بز و گاو نر، نمودار گشته است. نخستین نمودهای این نقش در مهرهای مذکور را، «علیرغم ردیف درختان سرو یا کاج بر روی برخی از این مهرها، که نشان از آفتاب- درخت دارد»، می‌توان نشانی از ماه، محسوب کرد (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۳۶۶) که در اسطوره، همواره با آب و مار در ارتباط بوده است (دو بوکور، ۱۳۷۶، ۵۳-۵۲). به عقیدهٔ فیلیس اکرمن، ماه در فرهنگ‌های آغازین نجد ایران و خطهٔ عیلام، به واسطهٔ همبستگی با باران و نیاز جغرافیایی منطقه به آب، مقدم بر خورشید بوده و تصاویر حیواناتی همچون گوزن نر، گاو نر، بزکوهی (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۰۴۵)، و بعدها خرگوش و گراز (همان، ۱۰۵۵) و عقرب (همان، ۱۰۷۱)، به واسطهٔ شاخ و گوش هلالی شکل، همواره نماد ماه بوده‌اند. ازاین‌رو همراهی درخت سرو با این نقوش را می‌توان نشانی از ماه و سپس خورشید، در زمان افول مقام ماه، تلقی کرد. بعدها تقدس سرو، وارد آئین‌هایی همچون مهرپرستی و زرتشت شد. «چنانچه در یادمان‌های مربوط به میترا (مهر)، هفت سرو دلالت بر هفت‌سیاره دارد که روح در سفر خود به‌سوی آسمان‌ها، از آن‌ها می‌گذرد» (هال، ۱۳۸۰، ۲۹۳)، و در سنت مزدیسنا، «زرتشت دوشاخه سرو را از بهشت آورد و با دست خویش، یکی را در قریهٔ فریومد، و دیگری را در کاشمر کاشت» (یاحقی، ۱۳۹۸، ۴۶۶). سرو، پس از اسلام نیز، به واسطهٔ «ماندگاری و تکرار عناصر فرهنگی در خلال اثرپذیری لایه‌های جدید قومی و سیاسی از لایه‌های پیشین» (گلاک، ۱۳۵۵، ۲۰)، نه‌تنها بر ابزار و لوازم مصرفی روزمره، که بر فرم کلی و نقوش آلات مذهبی مسلمانان شیعه، همچون علم و کتل، نخل عزاداری، سنگ مزار و غیره... نیز نمایان شد. در کوبه‌های یزد، درخت سرو، هم بر فرم کلی تنکه - با تأکید بر دستهٔ آنستا مانند فوقانی- کارگر می‌افتد و هم به‌صورت نقش، در سرکوبه‌ها ظاهرمی گردد (تصویر ۵). حتی در تنکهٔ جدول (۱)، ردیف ۱۴، که نقش اصلی قاب مرکزی، گلدانی است حاوی بته‌ای سه شاخه همراه با دو میمون در طرفین، حضور سرو در غیاب آن، محسوس است (تصویر ۶). ریشه‌های فرمی و معنایی نقش مذکور، در هم سنجی آن با نقوش بازمانده از تمدن عیلام، آشکار می‌گردد. در مهرهای اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد شوش، درخت سرو که اغلب در میان دو چلیپا، بز، شیر و یا گاو نر، به نمادی از ماه بدل گشته بود (تصویر ۷، a)، در مهری متعلق به اواسط هزارهٔ سوم پیش از میلاد، در حالی در پشت خدای مار قرارگرفته است که خدای مار، به گلدانی که آب از آن فوران می‌کند، اشاره دارد (ملکزادهٔ بیانی، ۱۳۶۳، ۷۷) (تصویر ۷، b). به نظر می‌رسد نقش گلدان در مهر مذکور، همان سبوی ابری است که در مهرهای اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد، انگاره‌ای است از باران و نماد دیگری است از ماه (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۰۵۶) (تصویر ۷، c). تلفیق این نقش با درخت سرو، درنهایت بدل به سرو روئیده از گلدان منقور برنقش برجستهٔ اور- نمو، متعلق به سلسلهٔ سوم اور شده است که «کهن‌ترین نمونهٔ نقش باغ- گلدان، یا سرو-گلدان در آرایه‌های تزئینی، به‌ویژه بافته‌ها و منسوجات ایران تا دوره‌های اخیر، تلقی می‌گردد» (پرهام، ۱۳۷۰، ۱۵۷) (تصویر ۷، d). سرو گلدانی مذکور، بعدها در قالب بته‌ای روئیده از گلدان، نمایان می‌شود که این بته، گاه به سه‌شاخه گل تقلیل می‌یابد (تصویر ۷، e). آنچه بنیادهای فرمی و معنایی نقش تنکهٔ تصویر (۶) را، همانند فرم کلی تنکه‌های سروی شکل، با مفاهیم برآمده از «درخت زندگی» (یاحقی، ۱۳۹۸، ۴۶۰)، جاودانگی، فردوس و حتی «مفهوم بین‌النهرینی آن، باروری و محافظ در برابر آسیب‌ها و بیماری‌ها»

(هال، ۱۳۸۰، ۲۹۳) پیوند می‌دهد.

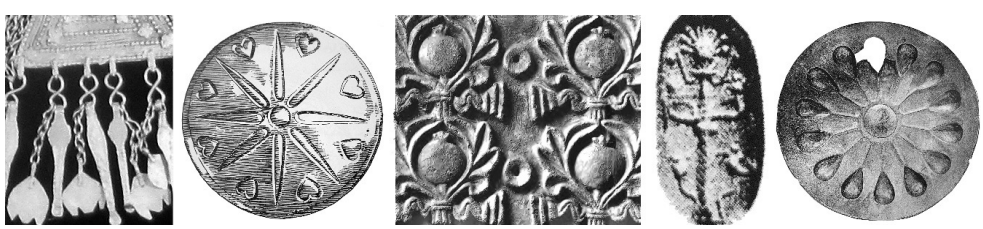
۲-۱. درخت انار

همچنین با تطبیق نمونه‌های تصویری به‌دست‌آمده از درخت انار در آثار تاریخی ایران و حلقه‌های حاشیهٔ تنکه‌های گرد، حضور مفاهیم برآمده از درخت انار نمودار می‌گردد. «انار در فرهنگ ایران، همواره به‌واسطهٔ رنگ سبز تند برگ‌ها و نیز تشابه رنگ و شکل غنچه و گل آن به آتشدان، مورد تقدیس بوده و حضور آن در اماکن مقدس ایرانیان، همچون آتشکده‌ها و امامزاده‌ها، تأکیدی است بر این امر. پردانگی انار، نمایان‌گر برکت و باروری ناهید است و در *قرآن*، از آن به‌عنوان میوهٔ بهشتی یادشده است» (یاحقی، ۱۳۹۸، ۱۶۶). به نظر می‌رسد «تقدس و پیدایی نقش انار به‌عنوان یکی از نمادهای خورشید، ریشه در اعتباریافتن مقام خورشید در برابر ماه، در هزارهٔ سوم پیش از میلاد داشته باشد. جایی که تداعی میان فرم این میوه و خورشید، ترکیب نامتعارف عقرب به نشانهٔ ماه، و انار به نشانه خورشید را سبب می‌گردد. رقابتی میان ماه درخت که به‌وسیله ماه-بزکوهی یا ماه-گاو نر محافظت می‌شد و آفتاب درخت که توسط شیران خورشیدی پاسداری می‌شد» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۰۵۶). آنچه درنهایت بر سازندهٔ مفاهیم پسین برآمده از نبرد شیر و گاو در نقش برجسته‌های تخت جمشید، به نشانهٔ «چیرگی تابستان بر زمستان و رسیدن به تعادل بهاری می‌شود» (همان، ۱۰۶۸). رهاوردی یادآور «ذبح گاو توسط میترا، ایزد خورشید و آغاز رویش نباتات در آئین مهر» (یاحقی، ۱۳۹۸، ۵۳۰) که بازتولید آن در قالب نقوش گرفت و گیر، تا دوره‌های اخیر استمرار می‌یابد. نقش انار به نیابت از خورشید، در مفردات حلقه‌ای حاشیهٔ تنکه‌های گرد، پدیدار می‌گردد. این حلقه‌ها که در بین سازندگان کوبه‌ها نیز به انار مشهورند، در همهٔ موارد، به‌جز تنکهٔ اشاره‌شده در جدول (۱)، ردیف ۱، که جهتی رو به لبهٔ بیرونی تنکه دارند (تصویر ۸، a)، به مرکز تنکه متمایل‌اند (تصویر ۸، b). گرچه این حلقه‌ها نتیجهٔ سربه‌سرشدن دو نقش بته‌جقه‌ای است که پایه‌های گلدانی شکل حلقه‌ها را شکل می‌دهند و نمونهٔ آن در تنکه‌های مشبک رایج در اصفهان و شهرهای نزدیک به آن، از تکرار و به هم پیوستن شرفه‌های مطبق ایجاد می‌شود (تصویر ۸، c)، ولی بنیان‌های آن را می‌توان در ارائهٔ گونه‌ای از نقش نیلوفر در ظروف هخامنشی یافت که در آن، نیلوفر به‌صورت طرحی شعاع دار از پرچم‌های خود، ساده‌شده و با تأکید بر تخمه‌های تخم‌مرغی شکل نوک‌دار، ظاهر می‌گردد (تصویر ۹، a). به این ترتیب، نیلوفر که از نگاره‌های آفتاب است، با گیاه متعلق به خورشید، برسم زرین یا درخت بس تخمه که درخت انار تصور می‌شد، همسان می‌شود. بازنمایی این نقش، آشکارا در چند مهر ساسانی، با طرحی شعاع دار از پرچم‌هایی که یک سر آن‌ها به تخمه‌های درشت برجسته منتهی شده و خورنه‌ای را گرد میوه‌های آن تشکیل داده است، قابل‌شناسایی است (پوپ، ۱۳۹۴، ۴۶۸-۴۶۹) (تصویر ۹، b). همین نقش در ظرفی اشکانی، با همان تبار دورهٔ هخامنشی، ولی خالی از محتوای فرهنگ قومی خود، در حالی تداعی‌کنندهٔ ستاره‌ای هشت‌پر شده است که بذر قلبی شکل درخت بس تخمه که از نگاره‌های شاخص دورهٔ پارتیان است، از ساقه‌های نیلوفری جداشده و به‌صورت منفصل، لابه‌لای آن‌ها جای گرفته است (همان، ۵۸۹) (تصویر ۹،



تصویر ۷- a: سرو روئیده از کوه، مهر، شوش، اوایل هزاره سوم پ.م. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، ۳۶۷؛ b: خدای مار همراه با درخت سرو و گلدان آب، مهر، شوش، دورهٔ اکد، حدود ۲۳۰۰ پ.م. مأخذ: (ملکزادهٔ بیانی، ۱۳۶۳، ۷۶)؛ c: سبوی ابری، در کنار نقش انار، مهر، شوش، اوایل هزارهٔ سوم پ.م. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، ۳۱۲۳)؛ d: مراسم آب‌ریزان در برابر خدای نین گل، سنگ یادگار اور- نمّو، سلسلهٔ سوم اور. مأخذ: (مجیدزاده، ۱۳۸۸، تصویر ۳۳۶)؛ e: پارچهٔ زربفت، یزد، سدهٔ ۱۱ ه.ق. مأخذ: (پوپ و اکرمن،۱۳۹۴، لوح ۱۰۷۶ پ)

تصویر ۸- a: حلقه‌های حاشیه‌ای، رو به لبهٔ تنکه (نک: جدول ۱، ردیف ۱)؛ b: حلقه‌های حاشیه‌ای رایج در تنکه‌های گرد یزد، رو به مرکز تنکه (نک: جدول ۱، ردیف ۱۶)؛ c: نمونه‌ای از حلقه‌های تنکه‌های رایج در اصفهان و حومه، ورزنه، برج کبوترخانه، خیابان باقری.



تصویر ۹- a: پیالهٔ نقره، برجسته‌کاری شده، هخامنشی. مأخذ: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، لوح ۱۲۰، الف)؛ b: مهر با محوریت نقش انار، ساسانی. مأخذ: (همان، لوح ۲۵۶، د)؛ c: لوح ملات گچی ساسانی. مأخذ: (فریه، ۱۳۷۴، ۷۲)؛ d: پیالهٔ سیمین، اشکانی. مأخذ: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۵۸۹)؛ e: بخشی از آویز سه‌گوش یا تایتوک، ترکمن، معاصر. مأخذ: (گلاک، ۱۳۵۵، ۱۷۴)

d). با در نظر گرفتن نکات مذکور و تعدد نقش انار در نمونه‌های تزئینی ایران (تصویر ۹، e) می‌توان حلقه‌های حاشیهٔ تنکه‌های یزد را در غیاب شعاع‌های پرچم مانند، بذرهای درخت بس تخمه، و مطابق با باور سازندگان کوبه‌ها، میوهٔ آن دانست. فرمی در رابطه با خورشید و تجسمی از «درخت زندگی به نشانهٔ طول عمر، زیبایی، باروری و سودمندی» (دوبوکور، ۱۳۷۶، ۱۳).

۲- مشی و مشیانه

به شرح فوق، در شناسایی بنیان‌های دو درخت یا بتهٔ روییده از یک ریشه در بتن دو درخت سرو و انار در تنکه‌ها، می‌توان به بقاء مفاهیم ضمنی دیگری همچون روایت مشی و مشیانه دست‌یافت. در بندهش آمده است:

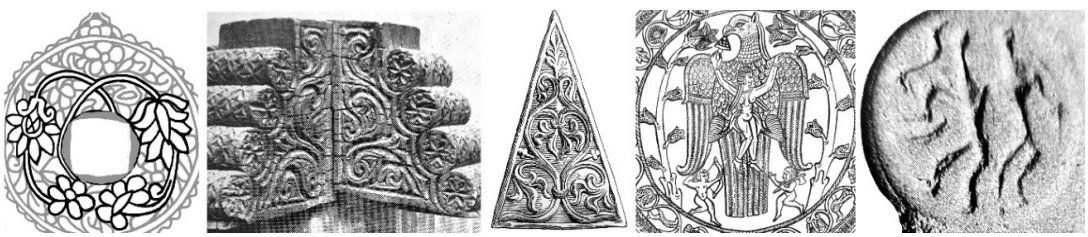
> *چون کیومرث به هنگام درگذشت تخمه بداد، آن تخمه‌ها به‌روشنی خورشید پالوده شد و دو بهر آن را نریو سنگ، نگاه داشت و بهری را سپندارمذ پذیرفت. چهل سال (آن تخمه) در زمین بود. با به سر رسیدن چهل سال، ریباس تنی یک ستون، پانزده برگ، مهلی و مهلیانه (از) زمین رستند. درست (بدان) گونه که ایشان را دست بر گوش بازایستد، یکی به دیگری پیوسته، هم‌بالا و هم‌دیسه بودند. میان هر دو ایشان فره برآمد. آن‌گونه (هر سه) هم‌بالا بودند که پیدا نبود که کدام نر و کدام ماده و کدام آن فرهٔ هرمزد آفریده (بود که) با ایشان است، که فره‌ای است که مردمان بدان آفریده شده‌اند...* (دادگی،۱۳۸۰، ۸۱)

> *این روایت را می‌توان در قالب تفسیری مبهم و دامنه‌دار از یک‌شکل آئینی، در مهرهای شوش و نهاوند، مشاهده کرد. با این اشارهٔ ضمنی که شخصی که با دو بدن نشان داده‌شده است، با دو مار همراه است (تصویر ۱۰، a). همان‌طور که گاه آسمان- خدا، همراه با دو سر، که از اتصال دو بدن به وجود آمده است، تجسم می‌یابد تا دوبخشی‌بودن آسمان را مجسم سازد.* (پوپ، ۱۳۹۴، ۱۰۵۵)

به نظر می‌رسد، تداوم انگارهٔ دو بخش‌بودن آسمان در کالبد انسانی آسمان-خدا، درنهایت به تبلور دوپیکر مشی و مشیانه از یک تخمه انجامیده است که در یک مرحله از تاریخ حیاتشان، گیاه بوده‌اند. قوت این اندیشه در دوره‌ای از تاریخ فرهنگی ایران، به‌طور خاص دورهٔ ساسانی، با توجه به تدوین نسخهٔ اولیهٔ بندهش در این دوره[۱۲]، به حدی است که می‌توان «گرایش به قرینگی بیشتر در نمایش نقوش گیاهی همچون درخت زندگی و نقوش جانوری مانند اژدها، طاووس و اسب بالدار، که به‌صورت زوج -رودررو و یا پشت‌به‌پشت- در دو طرف ظروف و تزئینات معماری این دوره دیده می‌شوند» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۷۶۸) را با این روایت مرتبط دانست. آنچه در اجزاء نقش بشقاب سیمین به‌دست‌آمده از این دوره، شامل گل‌های انار و نیلوفرهای آبی روئیده از بدنه و تارک دو ساقه از درخت انار، در دو سوی الههٔ باروری، دیده می‌شود (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۰۸۲، نک: ۱۸۱) که یادآور روایت مذکور در بندهش است (تصویر ۱۰، b). همچنین می‌توان «به دوشاخهٔ گیاهی قرینه- به‌صورت پشت‌درپشت- در آثار دورهٔ ساسانی اشاره کرد که به‌عنوان فرمی رایج و پایدار در این دوره، به آثار دورهٔ اسلامی، به‌ویژه فلزکاری‌های این دوره، در قالب پیکره‌های آدم و حوا، همراه با نقوش گیاهی و هندسی راه یافت» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۷۷۰) (تصویر ۱۰، c و d)، ازاین‌رو، دور از ذهن نیست که گسترش دو گیاه درهم‌پیچیده و روئیده از یک مرکز در تعدادی از تنکه‌ها، بازتولیدی از روایت اولین زوج بشری در بندهش باشد. چنانچه در تنکهٔ جدول (۱)، ردیف ۱۸ (تصویر ۱۰، e)، می‌توان دو شاخهٔ روئیده از یک تخمه -حفرهٔ مرکزی تنکه و محل نصب پاچفت- را که آگاهانه با گل‌هایی متفاوت نقش شده‌اند، انگاره‌ای دانست از روایت آدم و حوا، در بتن روایتی پیشین در بندهش، که خود، نمودی است از نمایش دوبخشی‌بودن آسمان در روایتی دورتر.

۳- قاب‌های نیلوفری

نمایش نقوش گیاهی قرینه در قاب‌های تزئینی دورهٔ ساسانی را می‌توان دلیلی دانست بر ریشه‌های شکل‌گیری گل پنج پر، در قاب مرکزی تنکهٔ جدول (۱)، ردیف ۱. چنانچه پیش‌تر به آن اشاره شد، تنکهٔ مذکور و یک تنکه دیگر از این دست، هر دو به استناد نوع نقش و تزئینات فرم تنکه، متفاوت از دیگر تنکه‌های گرد هم‌عرض بوده و احتمالاً از قریحهٔ صنعتگری واحد تراویده‌اند. گرچه این شیوهٔ ارائهٔ نقش در قاب مرکزی تنکه‌ها، تنها در نمونه‌های مذکور دیده شد، ولی تعدد و تنوع این شیوهٔ ارائهٔ نقش در نقوش صنایع‌دستی، ضرورت کنکاش پیرامون آن‌ها را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. آنچه پیدا است، شعاع‌های تکرار شده حول محور دایره که نمونه‌های آن در آثار به‌دست‌آمده از شوش (پوپ و اکرمن ۱۳۹۴، ۱۷۵-۱۷۶) و به‌صورت وسیع در نقوش جام‌ها و ساغرهای لرستان و هخامنشی دیده می‌شود (تصویر ۱۱، a و b)، در برخی از نقوش ساسانی، به‌صورت قاب‌هایی نمایانده شده‌اند که نزدیک‌ترین نقش به آن‌ها، طاقگان‌های منقوش بر دیواره‌های استودان‌های سفالی اشکانی- ساسانی است. «بر دیواره‌های این استودان‌ها، رواقی متشکل از چهارطاق نما دیده می‌شود که تقلیدی است از بناهای مذهبی، احتمالاً آتشکده‌ها. در زیر هر طاق‌نما، پیکر دو زن و دو مرد، که هاون هوم و آتش دانی کوچک در دست دارند، دیده می‌شود» (همان، ۵۷۸) (تصویر ۱۱، c). این طاقگان‌ها که متأثر از «قوس‌های نعل اسبی رایج در معماری دورهٔ ساسانی هستند» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴،۶۵۵-۶۵۴) (تصویر ۱۲، a)، در سینی مفرغی از همین دوره، به شکلی نمایانده شده‌اند که جای دو پیکره



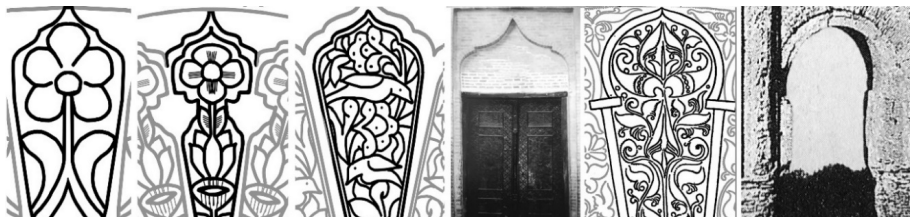
تصویر ۱۰- a: مهر، شوش، حدود ۲۶۰۰ تا ۳۳۰۰ پ.م. مأخذ: (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، لوح ۷۵)؛ b: بشقاب نقره، ساسانی، آناهیتا در آغوش آسمان - عقاب با دو کودک خورشید-خدا و ماه - خدا[۱۳]. مأخذ: (همان، ۱۰۸۲)؛ c: قطعه‌ای از در استودان، سفال، از بیا- نایمن. مأخذ: (همان، ۵۷۹)؛ d: سرستون چوبی، مسجد جامع روستای ندوشن یزد. مأخذ: (افشار، ۱۳۷۴، ۵۱۸)؛ e: نقش مرکزی تنکه (نک: جدول ۱، ردیف ۱۸).

را، دو شاخهٔ گیاهی از گونهٔ ارائه‌شده در تصویر (۱۰، c) گرفته است (تصویر ۱۱، d و ۱۲، b). بن‌مایه‌های این نقش، در حالی دستمایهٔ نقش‌پردازان دورهٔ اسلامی قرار می‌گیرد که جای طاق‌های نعل اسبی ساسانی را، طاقی متعلق به دورهٔ اسلامی، مشهور به «قوس تیز برجستهٔ مربع» (زمرشیدی، ۱۳۸۷، ۲۸۶) (تصویر ۱۲، c) می‌گیرد و درخت اسطوره‌ای، به شاخهٔ گلی منفرد، گاهاً همراه با یک پرنده، بدل می‌شود که بیان نمادینی است از باغ و فردوس (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۶۸۱) (تصویر ۱۱، e و ۱۲، d، e، f). «تعبیری بنیادین از نخستین واقعیت و سعادت جاودانی در تفکر انسان ایرانی» (همان، ۱۶۷۰) که در نقوش تزئینی، در هیئت یک بته و یا درختی روئیده از گلدان نمودار می‌گردد.

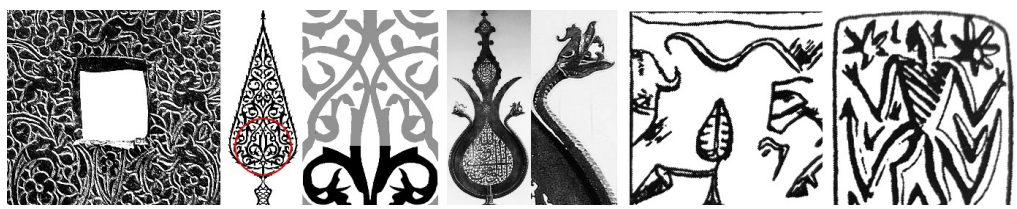
۴- اژدها

نقش مایهٔ اژدها، در منتهی‌الیه قاب مرکزی اکثر تنکه‌ها، درانتهای دوشاخهٔ اسلیمی، به‌صورت قرینه حک‌شده است. این نقش که در نگارگری و سفالگری ایران، با ابر و گاهاً، سیمرغ همراه است، بدواً توسط نگارگران چینی، و متعاقباً توسط نگارگران ایران، بکار گرفته‌شده است (آژند، ۱۳۹۳، ۱۵۰). اما با مراجعه به نقوش اولیهٔ ایران باستان، شاید بتوان عقیدهٔ پوپ در مورد نقش اژدها در صنایع‌دستی ایران را با اصل، سازگارتر دانست. پوپ معتقد است «نقش اژدها در فرش‌های ایرانی، یادآور همان مار باستانی است که در پای درخت کیهانی می‌زیسته است» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۲۷۰۰). بن‌مایه‌های مکرر نقش مار در تمدن عیلام، به‌ویژه بر کوزه‌ها و آبدان‌ها، دفع‌کنندهٔ نیروهای شیطانی، و مار پیچیده برگرد درخت زندگی، مظهر برکت‌بخشی بوده است[۱۴] (بهار، ۱۳۸۶، ۱۴۰). این نقش در مهرهای هزارهٔ سوم پیش از میلاد ایران، گاهاً متصل به پیکرهٔ انسانی در قالب آسمان- خدا (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۰۳۸) (تصویر ۱۳، a) و یا درخت سرو، به‌عنوان ماه- درخت، نقش شده است (همان، ۳۶۶). در مهرهای شوش، نقوشی مانند «درخت برآمده با دیرکی که نمادهایی به آن متصل‌اند، ظاهراً وسیلهٔ دفع شر بوده است» (همان، ۳۶۶ و ۳۶۸) (تصویر ۱۳، b). این نکته در قدیمی‌ترین بیرق‌ها و پرچم‌های ایران باستان نیز، دیده می‌شود. «این بیرق‌ها که اساساً نمادین و به‌طور حتم جنبهٔ تعویذ و دفع شیاطین داشتند، به شکل نیزه‌ای که نماد آسمان بود، و یا میله‌ای که نوک آن به خورشید، هلال ماه و یا ستاره، ختم می‌شد، ساخته می‌شدند و در عیلام، اکثراً در دست پیکرهٔ مذکر خداگونه قرار داده می‌شدند. در پایان هزارهٔ چهارم پیش از میلاد، اگرنه پیش از آن، نشانه‌های جانورنمایانه نیز به آن‌ها اضافه شد» (همان، ۳۲۱۳-۳۲۱۴). مورد اخیر در آثار باقی‌مانده از تمدن لرستان، مشهودتر است. جایی که «همهٔ پیکره‌های دهنی‌ها، آرایه‌ها، زیورهای یراق زین و ستام و لگام، درواقع برای حفظ اسب‌ها از دشمنان یا ارواح خبیث بودند و همان طلسم‌ها به‌صورتی دیگر، برای حفظ انسان‌ها نیز به کار می‌رفتند» (همان، ۳۲۹). تأثیر این مقوله بر آثار پس از اسلام به حدی است که به نظر می‌رسد «نقش‌ونگار برخی از سفالینه‌ها که منحصراً برگرفته از واژگان آیین‌های پیشین بودند، صرف‌نظر از حرفه عمومی پیشه‌وران و صاحبان آن‌ها، به نیت بهره‌وری در کار تعویذ و دفع شر ساخته‌شده‌اند» (همان، ۱۰۸۴- ۱۰۸۳). در این راستا می‌توان به علم‌های گلابی‌شکل میانه‌های قرن نهم هجری که دو اژدها در دو سر آن‌ها قرارگرفته‌اند و فرمی بنیادین در علم‌های دوره‌های بعد شدند، نیز اشاره کرد. آنچه با نقر نام خدا و نوشته‌های مذهبی، مؤکد می‌شد (آلن،

تصویر ۱۱- a: بخشی از ساغر، مفرغ، لرستان، قرن نهم پ.م. مأخذ: (پوپ، ۱۳۹۴، لوح ۶۹، الف)؛ b: پیاله، نقره، هخامنشی. مأخذ: (همان، لوح ۱۲۰ ب)؛c : قطعه‌ای از استودان سفال، اشکانی یا ساسانی. مأخذ: (همان، ۱۴۵؛ d: سینی، مفرغ، نقش درخت در طاقگان شعاعی، ساسانی. مأخذ: (همان، لوح ۲۳۷)؛ e: سینی قلم‌زنی شده، مس، قاجار، موزهٔ کتابخانهٔ وزیری یزد.



تصویر ۱۲- a: بخشی از طاق نعل اسبی جناقی، طاق کسری، ساسانی. مأخذ: (پوپ،۱۳۹۴، لوح ۱۴۹)؛ b: بخشی از نقش درخت در طاق نعل اسبی ساسانی، سینی مفرغی ساسانی (نک: تصویر ۱۱، d)؛ c: قوس تیز برجستهٔ مربع، مسجد ریگ یزد. مأخذ: (زمرشیدی،۱۳۸۷، ۲۸۷)؛ d: طرح خطی بخشی از سینی، مس، قاجار (نک: تصویر ۱۱، e)؛ e: طرح خطی شاخهٔ گل، قاب آینه، قاجار، موزهٔ کتابخانهٔ وزیری؛ f: بخشی از طرح خطی کوبه یزد (نک: جدول ۱، ردیف ۱).



تصویر ۱۳- a: مهر، نهاوند، حدود ۲۵۰۰ پ.م. مأخذ: (پوپ، ۱۳۹۴، ۳۸)؛ b: مهر، شوش، اوایل هزارهٔ سوم پ.م. مأخذ: (همان، ۳۶۷)؛ c: علم، نیمهٔ دوم قرن یازدهم ه.ق. مأخذ: (آلن، ۱۳۸۱، ۷۲)؛ d: گچ بری، سرو گلدانی، یزد، خانهٔ گرامی، قاب‌بندی دیوار حیاط اصلی؛ e: نقش مرکزی تنکه (نک: جدول ۱، ردیف ۲).

۱۳۸۱، ۱۳) (تصویر ۱۳، c). این ویژگی، نه‌تنها در «آلات مذهبی، که در آلاتی مانند بازوبند که باهدف طلسم و تزئین به بازو بسته می‌شد و یا جعبه‌های تعویذ که قرآن‌های ریز در آن‌ها قرار می‌گرفت و یا زنگوله‌هایی که جنبهٔ تزئینی و طلسم داشتند و اغلب در رابطه با حیوانات بودند نیز، مستتر است». به پیوست یادشده می‌توان نمونه‌هایی را اضافه کرد که هدف از ساخت و کاربرد آن‌ها، نه دفع شر، که استمداد و آرزو است. برای مثال «طلسم‌های برنجی کوچک به شکل ماهی، شیر و دست انسان که باهدف استمداد از ائمه و اولیاء، به درون ضریح انداخته می‌شدند» (گلاک، ۱۳۵۵، ۱۴۳) و به‌گونه‌ای دیگر، بن‌مایه‌های اندیشهٔ پیشین را در آئین جدید، تداوم می‌بخشند. لذا نقش اژدها در دو سوی درخت زندگی، در بطن دو درخت سرو و انار را می‌توان بازماندهٔ اندیشه‌ای تلقی کرد که حضور نیروهای قدسی برآمده از آئین را، در برابر نیروهای شر، مؤثر می‌داند.

نتیجه

نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد، تنوع و تعدد نقش در تنکه‌ها، از چهار الگوی هندسی، اسلیمی، ختایی، گل و مرغ و بته، پیروی می‌کند. با ذکر این نکته که رجوع صنعتگر به نقاشی گل و مرغ در نمونه‌های مذکور، اغلب در تمایل به بعد نمایی در همان نقوش ختایی صورت می‌گیرد تا وفاداری تمام و کمال به شیوهٔ اجرای نقاشی گل و مرغ. فرم کلی و چیدمان نقش در تنکه‌ها، به‌خصوص در قاب مرکزی، دارای پیوستگی با نقوش صنایع‌دستی دیگر ایران است. چنانچه می‌توان فرم قاب مرکزی تنکه‌ها را با کتاب‌آرایی، به‌عنوان منبع الهام دیگر صنایع ایرانی- اسلامی، و نقوش درونی آن را متناسب با موضع اجرا، با نقوش منسوجات و آرایه‌های معماری ایران، همگون دانست. ساختار نقوش تنکه‌ها، به دو بخش نوارهای حاشیه‌ای لبهٔ تنکه، و قاب مرکزی تقسیم می‌شود. ترتیب و طریقهٔ چیدمان عناصر نقش در این دو بخش، شامل شرفه‌ها در نوارهای حاشیه‌ای، و نقوش اسلیمی، ختایی، گل و مرغ و نقوش حیوانی- گهگاه در قالب نقش واق- در قاب مرکزی، یادآور عناصر منبعث از مفهوم باغ یا فردوس مثالی در اندیشهٔ انسان ایرانی است. آنچه با مفاهیم نهفته در فرش و معماری ایران، قرین است. حضور مفاهیم تاریخی همچون مشی و مشیانه و درخت زندگی در هیئت دو درخت سرو و انار، به نیابت از ماه و خورشید، نشان از پیوند تاریخی نقوش تنکه‌ها، با روایات و اسطوره‌های برآمده از آئین‌های اولیهٔ ایران باستان دارد. آنچه برسازندهٔ مفاهیمی است که باور جاودانگی، سلامت، باروری، زیبایی و سودمندی و برکت را عرضه می‌دارد. ازاین‌رو می‌توان انتخاب و گزینش نقوش مزبور، در کنار نقش اژدها را، بقاء و تداوم رسم دیرین بازمانده از نمونه‌هایی همچون سنجاق‌های نذری لرستان و یا تکوک‌های هخامشی دانست. آنچه تنکه‌ها را پس از ویژگی‌های کاربردی، بدل به طلسم و تعویذ جهت جذب نیروهای خیر، و دفع نیروهای شر می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Door Knocker (وولف، ۱۳۸۴، ۳۴۹).

۲. Chiseling, Engraving, Embossing, Sculptured Work (وولف، ۱۳۸۴، ۳۴۶).

۳. فائق توحیدی در کتاب خود، کنده‌کاری و قلم‌زنی (حکاکی) را از یکدیگر تفکیک کرده است. کندن خطوط و طرح‌های تزئینی بر پوسته یا سطح فلز، با واردکردن ضربات چکش بر قلم فلزی که نوکی به شکل عدد هفت دارد را کنده‌کاری، و ایجاد نقش، با گودترکردن حواشی نقوش از سطح جداره فلز، توسط قلم فلزی و چکش را، قلم‌زنی و حکاکی دانسته است. در شیوهٔ دوم (برعکس روش اول)، نقش به‌صورت نیم برجسته بر سطح اشیاء فلزی، ظاهر می‌گردد (توحیدی، ۱۳۹۰، ۴۴).

۴. فتوح‌نژاد در کتاب خود با عنوان *قلم‌زنی و شناخت ابزار*، قلم مورداستفاده در این شیوه را، «قلم تِک» نامیده است و این شیوه از قلم‌گیری را، «کنده‌کاری» نیز نامیده است (فتوح‌نژاد، ۱۳۹۶، ۹۵).

۵. تنکه‌های گرد در یزد به سه دسته تقسیم می‌شوند، تنکه‌های گرد با حاشیه‌های حلقه‌ای به شکل انار، با قطری بین ۲۲ تا ۲۸ سانتی‌متر. کوبه‌های گرد با کنگره‌های تخت متحدالشکل در حاشیه با قطر ۱۰ تا ۲۰ سانتی‌متر و کوبه‌های گرد با کنگره‌های مثلثی شکل در حاشیه، که قطری بین ۱۷ تا ۲۰ سانتی‌متر دارند (بهداد، ۱۴۰۰، ۵۶ -۵۷). تزئینات قلم‌زنی بیشتر در کوبه‌های نوع اول مشاهده می‌شود.

۶. کوبه‌های سروی شکل بافت سنتی یزد، متناسب با فرم کلی، اندازه و برش تنکه، به چهار دسته تقسیم می‌شوند. کوبه‌های سروی بزرگ با قطر ۲۰ تا ۲۵ سانتی‌متر و ارتفاع ۳۰ تا ۳۶سانتی‌متر. کوبه‌های سروی کوچک با قطر ۱۵ و ارتفاع ۲۰ سانتی‌متر. کوبه‌های سروی شکل با کنگره‌های نوک‌تیز در حاشیه با همان ابعاد کوبه‌های سروی بزرگ، و کوبه‌های ابرکوهی یا ابرقویی (بهداد، ۱۴۰۰، ۶۰/۵۷). تزئینات قلم‌زنی تنها در کوبه‌های سروی بزرگ دیده می‌شود.

۷. تنوع و ساختار نقش در تنکهٔ کوبه‌های گرد با حاشیهٔ حلقه‌ای یزد، از نمونهٔ جدول (۱)، ردیف ۱۶، تبعیت می‌کنند. تنها در دو تنکه که محتملاً ساختهٔ یک صنعتگر می‌باشند، این ساختار با چهار تفاوت عمده در ارائهٔ نقش نمودار می‌گردد که به علت سلامت و اصالت نقش آن به واسطهٔ تکرار در دیگر نمونه‌های فلزی قلم‌زنی شدهٔ یزد، به ذکر یکی از این دو اکتفا شده است (جداول ۱-۲، ردیف ۱ و تصویر ۱، a). این تفاوت‌ها شامل تکرار نقش بته در فضای منفی تنکه، نوع نقش اسلیمی تکرار شده در نوارهای حاشیه‌ای که بیشتر در نمونه‌های فلزی پیش از اسلام ایران دیده می‌شود (نک: آژند، ۱۳۹۳، ۵۹، ۶۱ و ۶۹)، جهت قرارگیری حلقه‌های اناری‌شکل در لبهٔ تنکه، و نوع نقش قاب مرکزی تنکه است که در بخش‌های مربوطه، به تفضیل به دو مورد آخر اشاره شده است.

۸. «شرفه در صنایع‌دستی و تزئینی ایران، نقشی است که نقوش را در مرزهای انتهایی، به اطراف و محیط آن مرتبط می‌سازد و همواره باعث ربط بی نقشی و نقش می‌شود» (اسکندرپور، ۱۳۹۷، مقدمه ل). شرفه - یا دیوارنگاری کنگره‌دار در بالای باروی قلعه با شکاف‌های تیرکش- عنصری سنتی در ساختن استحکامات بوده است که از دوره آشوریان، در خاورمیانه باستانی به‌کار می‌رفته است. شکل شرفه، توسط پارتیان همچون نقش‌مایه‌ای در زینت کاری ملات گچ بناهایی همچون قلعه یزدگرد به‌کار گرفته شده است. بعدها همین شرفه (کنگره بندی) در دوره ساسانیان چون جان‌پناهی تزیینی بر بام ساختمان‌های غیردفاعی ازجمله چهارطاقی یادبودی» تاق گرا «[در نزدیکی سرپل‌ذهاب. م.]، و نیز در تصویرهای ساختمانی قلم‌زنی‌شده بر فلزینه‌های دوره‌های بعد، مورداستفاده قرار می‌گیرد (فریه، ۱۳۷۴، ۵۷).

9. Tabula Ansata.

۱۰. این نوع از کوبه‌ها که به واسطهٔ اندازه - ارتفاع نوع سروی آن به‌ندرت به ۱۲ سانتی‌متر، می‌رسد- به نیم کوبه مشهوراند، اغلب از نوع حلقه‌ای و بر درب‌های جداکنندهٔ فضاهای داخلی بنا، مانند درب‌های هشتی، درب‌های جداکنندهٔ شاه‌نشین از فضاهای جنبی و اندرونی و بیرونی، نصب می‌شده‌اند. برش و فرم تنکهٔ نوع سروی این نوع از کوبه‌ها، همگون با کوبه‌های سروی بزرگ است.

۱۱. «پژوهشگران در مورد اینکه اساساً نقش اسلیمی، نمودار طرح درخت با پیچ‌وخم‌های شاخ و برگ است، متفق‌القول‌اند» (آژند، ۱۳۹۳، ۵۲).

۱۲. «بندهش مانند اغلب کتاب‌های پهلوی، مجموعه‌ای است از مطالب گوناگون

که از منابع مختلف گردآوری و باهم تلفیق شده است. بنابراین نمی‌توان نویسنده واحدی را برای آن ذکر کرد. شاید گردآوری و تألیف کتاب در اواخر دوره ساسانی انجام‌گرفته باشد، اما مدوّن نهایی آن، احتمالاً *فرتبغ* نامی بوده است که در قرن سوم هجری می‌زیسته است» (تفضلی، ۱۳۹۸، ۱۴۱).

۱۳. عباس زمانی در مقالهٔ خود، اسلیمی (آرابسک) را به چهار دستهٔ طوماری، توریقی، ماری و خرطوم فیلی تقسیم کرده است، و دوگیاه روئیده در دوطرف نقش در این ظرف را، از نوع طوماری دانسته است. آرابسک طوماری در مقالهٔ وی، به یک ساقهٔ قابل‌انعطاف گیاهی بی‌پایان و یا مختوم القاء می‌گردد که در چپ و راست، حلقه و نیم‌حلقه‌شده و در هر جفت انحنای چپ و راست خود، شکلی شبیه s را نشان می‌دهد (زمانی، ۱۳۵۲، ۲۱).

۱۴. مهرداد بهار، میان مفاهیم برآمده از نقش اژدها و مار، تفاوت قائل است (نک: بهار، ۱۳۸۶، ۱۴۰ و ۳۰۹)

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: پیکره.

آلن، جیمز (۱۳۸۱)، *هنر فولادسازی در ایران*، ترجمهٔ پرویز تناولی، تهران: یساولی.

احتشامی هونه‌گانی، خسرو(۱۳۸۹)، *مجری معانی؛ تعریف‌نگاری واژه‌های هنری و صناعتی در متون عصر صفوی*، تهران: سوره مهر.

اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۹۷)، *اسلیمی و نشان*، تهران: شرکت چاپ و انتشارات سازمان اوقاف و امور خیریه.

اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۳۹۹)، *گل‌های ختایی*، تهران: شرکت چاپ و انتشارات سازمان اوقاف و امور خیریه.

اسکندرپور خرمی، پرویز (۱۴۰۰)، *طوبای گل و مرغ*، تهران: شرکت چاپ و انتشارات سازمان اوقاف و امور خیریه.

افشار، ایرج (۱۳۴۸)، نقش‌هایی از یزد. *هنر و مردم*. دورهٔ جدید (۸۲)، ۱۵-۱۷.

افشار، ایرج (۱۳۷۴)، *یادگارهای یزد*، انجمن آثار ملی، تهران.

بهار، مهرداد (۱۳۸۶)، *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.

بهداد، حمید؛ مجابی، سید علی (۱۴۰۰)، تنوع طرح و نقش در کوبه‌های ابنیهٔ تاریخی بافت سنتی شهر یزد، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۶(۳)، ۵۱-۶۳.

پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پرهام، سیروس؛آزادی، سیاوش (۱۳۷۰)، *دستبافت های عشایری‌وروستایی فارس*، تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۸)، *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.

پوپ، آرتور؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۹۴)، *سیری در هنر ایران*. ترجمه وویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.

تفضلی، احمد (۱۳۹۸)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران: سخن.

توحیدی، فائق (۱۳۹۰)، *مبانی هنرهای فلزکاری، نگارگری، سفالگری، بافته‌ها و منسوجات، معماری، خط و کتابت*، تهران: سمیرا.

حجتی، سمیه (۱۳۹۲)، *قلم‌زنی؛ هنری ماندگار*، تهران: میردشتی.

حسن، زکی‌محمد (۱۳۲۰)، *صنایع ایران؛ بعد از اسلام*، ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، تهران: کتاب‌فروشی و چاپخانهٔ اقبال.

حمزه‌لو، منوچهر (۱۳۸۳)، *هنر قلم‌زنی در ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دادگی، فرنبغ (۱۳۸۰)، *بندهش، گزارنده مهرداد بهار*، تهران: توس.

دو بوکور، مونیک (۱۳۷۶)، *رمزهای زنده جان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: مرکز.

زمانی، عباس (۱۳۵۲)، طرح ارابسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران، *هنر و مردم*، شماره ۱۲۶، ۱۷-۳۵.

زمرشیدی، حسین (۱۳۸۷)، *طاق و قوس در معماری ایران*، شرکت عمران و بهسازی شهری ایران، تهران.

سید صدر، سید ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *دایرةالمعارف هنرهای صنایع‌دستی و حرف مربوط به آن*، تهران: سیمای دانش.

شیرین‌بخش، زهره (۱۳۹۴)، *اصطلاحنامهٔ صنایع‌دستی و هنرهای سنتی*؛ فلزکاری، تهران: بنیاد ایران‌شناسی.

فتوح‌نژاد، رضا (۱۳۹۶)، *قلم‌زنی و شناخت ابزار*، دانشگاه شیراز، تهران.

فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: پژوهش فرزان روز.

کیان، مریم (۱۳۸۱)، چلنگری در هنرهای سنتی. ماهنامه *کتاب ماه هنر*، ۵(۴۵-۴۶)، ۶۲ -۶۶.

گلاک، جی؛ گلاک، سومی هیراموتو (۱۳۵۵)، *سیری در صنایع‌دستی ایران*. ترجمهٔ یحیی ذکاء و رضا علوی، بانک ملی، تهران.

مجیدزاده، یوسف (۱۳۸۸)، *تاریخ و تمدن بین‌النهرین*: هنر و معماری، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.

مصطفوی گرجی، سیده طاهره؛ زارعی، شیدسا (۱۳۹۳)، بررسی کوبه‌های درهای شهمیرزاد از قاجاریه تا امروز، *مجموعه مقالات دومین همایش ملی هنر تبرستان*- معماری بومی. بابلسر، دانشگاه مازندران.

ملکزادهٔ بیانی، ملکه (۱۳۶۳)، *تاریخ مهر در ایران*، یزدان، تهران.

مهرنگار، منصور (۱۳۹۰)، بررسی جلوه‌های نمادین نوشتار و نقش بر پهنهٔ درهای خانه‌های سنتی یزد، ماهنامه *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۵۹، ۸- ۶۴.

وولف، هانس (۱۳۸۴)، *صنایع‌دستی کهن ایران*، ترجمهٔ سیروس‌ابراهیم‌زاده، تهران: علمی فرهنگی.

هال، جیمز (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۸)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.