

هنر آهک‌بری در حمام وکیل شیراز

دکتر ابوالقاسم دادور^۱، زهرا محسنی^{۲*}، دکتر سید علی اصغر میرفتاح^۳

^۱ استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

^۲ کارشناسی ارشد پژوهش هنر مدرس دانشگاه جامع علمی کاربردی نیریز، فارس

^۳ استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ابهر

تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۴/۲۵

تاریخ دریافت: ۹۴/۰۱/۲۰

چکیده

معماری اسلامی ایران در تمام دوران پویایی خود دارای شکوه و عظمتی بوده که از انواع مختلف و شیوه‌های ساخت متنوعی برخوردار بوده است؛ به طوری که تمام محققان به این شایستگی‌ها باور دارند. در حقیقت، معماری اسلامی در هر مقطع زمانی دارای فن‌شناسی خاص خود بوده است. یکی از انواع معماری اسلامی، حمام است که در ایران قدمتی دیرینه دارد. ساخت قدیمی‌ترین حمام به دوره هخامنشیان می‌رسد که نمونه‌ای از آن در برزن جنوبی تخت جمشید کشف شده است. در کنار حمام سلجوقی مکشوفه، نشانه‌ای از ساخت حمام در قرون اولیه صدر اسلام دارد. همان‌طور که انواع معماری ایرانی دارای تزیین‌های وابسته است، معماری حمام هم از تزیین‌هایی بهره‌مند بوده است. از آنجایی که حمام سازه‌ای آبی است، لذا در تزیین آن سعی شده از مصالح پایدار در مجاورت رطوبت استفاده شود. آهک‌بری در این میان برای تزیین حمام از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. یکی از نمونه‌های زیبای آهک‌بری حمام را می‌توان در حمام وکیل شیراز دید. نقش‌های زیبای انتخاب شده در آهک‌بری حمام وکیل نمونه‌ای از ذوق و سلیقه هنرمندان عصر زنده است. در این مقاله ضمن بررسی پیشینه تاریخی و تحولات کالبدی حمام وکیل بر اساس منابع موجود، ویژگی‌های نقوش به کار رفته در آهک‌بری حمام مورد بحث قرار گرفته و تأثیر هنر آهک‌بری بر استحکام حمام بررسی شده است. روش استفاده شده در این مقاله توصیفی و تاریخی است. یافته‌ها حکایت از آن دارد که تزیین‌های حمام وکیل شیراز در سیر تطور نگارگری ایرانی جایگاه ویژه‌ای داشته و در زمان خود، در اوج شکوفایی هنر آهک‌بری نسبت به دوره بعدی به حساب می‌آید.

واژگان کلیدی: معماری اسلامی، حمام وکیل، آهک‌بری، زنده به.

پرسش‌های پژوهش

این مقاله تلاش دارد تا به دو پرسش پاسخ گوید:
۱. ویژگی معماری و آهک‌بری حمام و کیل شیراز کدام است؟
۲. مضامین تزیین‌های آهک‌بری حمام دارای چه مفاهیمی است؟

روش تحقیق

روش این پژوهش از نوع مطالعات توصیفی - تاریخی است. اطلاعات مورد نیاز، از مرور اسناد، مشاهده و تصویربرداری گردآوری شده است.

مرور تاریخی

طبق مدارک موجود، سابقه مراسم شست‌وشو در ایران زمین به پیش از زمان زرتشت می‌رسد. به این ترتیب یکی از اعتقادات آیین مهر، شست‌وشو ۱ و حمام رفتن به عنوان فریضه‌ای دینی بود. همان‌طور که می‌دانیم، در زمان «کارکالا» امپراتور روم که از پیروان میتراپیسم بود، گرمابه‌های بسیاری در آن‌جا ساخته شد و پیروان آیین مهر پیش از ورود به مهراب‌ها (خورآباد - خرابات) و برگزاری مراسم مذهبی به این گونه گرمابه‌ها می‌رفتند و مراسم غسل به جای می‌آوردند (رضی، ۱۳۵۹: ۸۸).

در آیین مزدیسنا نیز پاک‌سازی جسم و روان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود و از آن به «اشوبی» یاد شده است. بر این اساس، پاکیزگی جسم و روان از نعمات بزرگ شمرده می‌شد. به همین جهت برای دور نمودن آلودگی و گناه همواره شست‌وشو می‌کردند و معابدی برای آنها پدید آورده و پاسدار آب، برپا کرده بودند که اگر چه از تشریفات آن مکان اطلاع کاملی نداریم، ولی به احتمال قوی مراسم تطهیر با آب انجام می‌گرفته است. در معبد ناهید بیشاپور حرکت آب در معبد نشان از رسمی دیرینه دارد که با تعقیب آن می‌توان بخشی از تشریفات تقدس آب را بیان کرد. در آیین زرتشت نیز به چگونگی تطهیر اشاره شده است؛ از آن جمله مؤمنان پس از بیداری از خواب باید سه مرتبه از آرنج تا سر دست و سپس از پس گوش تا زنج، و از میان سر و نیز پاها (تا ساق) بشویند و آنگاه مراسم مذهبی به جای آورند (معین، ۲۵۳۵: ۳۸۶).

کاوش‌های باستان‌شناسی سال‌های اخیر در تخت جمشید مؤید آن است که در زمان هخامنشی استفاده از نوعی حمام معمول و متداول بوده است. در کاوش‌های تخت جمشید بقایای یکی از حمام‌های خصوصی این دوره در یکی از کاخ‌های آن کشف گردیده است. این کاخ در برزن جنوبی تخت جمشید و در خارج صفا آن ساخته شده بود (تجویدی، ۲۵۳۵: ۱۷۳).

استفاده از حمام‌های خصوصی در دوره اشکانی هم متداول بود و نمونه‌های جالبی از آن در کاخ آشور کشف گردیده است. با ظهور اسلام در اوایل قرن هفتم میلادی، سرنوشت هنری و سیاسی

با آن‌که معماری این سرزمین تاریخی چند هزار ساله دارد، تلاش‌هایی که برای شناسایی و معرفی آثار آن صورت گرفته است سابقه چندانی ندارد. تنها از چند دهه پیش محققان و پژوهشگران به بازنگری این آثار هنری پرداخته و کوشیده‌اند گرد و غبار گذشت قرون را از این گوهرهای تابناک بزایند و تالو چشم‌نواز آن‌ها را دوباره آشکار سازند.

علل و عوامل این بی‌توجهی طولانی و التفات ناگهانی به آثار تاریخی معماری را باید نتیجه بی‌تلفاتی دانست؛ منظور این است که بی‌تلفاتی گذشته باعث التفات بیش از اندازه به حال شده است. چه تا آن زمان که این آثار جزئی از زندگی مردم ما بود، لزومی به معرفی و شناخت آن‌ها احساس نمی‌شد؛ اما آن‌گاه که بر اثر انقطاع فرهنگی رشته‌های اصالت دیرین گسسته شد و نشانه‌های ضعف در برخی از حوزه‌های فرهنگی ظاهر گشت، تمایل به خود و یافتن هویت خودی نیز فزونی گرفت؛ و به این ترتیب، آثار معماری گذشته - مانند هر آن‌چه از اصالت گذشته نشانی داشت - محتاج بازشناسی و معرفی شد (حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۶-۸).

با نگاهی گذرا، متون دوران مختلف تاریخی مؤید این امر است که حداقل در همه دوران اسلامی، حمام‌های عمومی فراوانی در شهرهای مسلمین وجود داشته است. حمام در گذشته فقط محلی برای استحمام نبود، بلکه مکانی برای گذراندن اوقات فراغت، گفت و گو و تبادل نظر، رفع خستگی و حتی عبادت، گرد آمدن دوستان و حل و فصل مسائل زندگی و مکانی برای استمرار روابط اقتصادی و اجتماعی بود و نقش رسانه را نیز ایفا می‌کرد (دروویل، ۱۳۶۴: ۶۵). از سوی دیگر، فضای نه چندان روشن و پیچ در پیچ حمام، محیط مناسبی را برای انجام سحر و جادو مهیا می‌کرد. هم‌چنین تأثیر حمام در بهبود برخی بیماری‌ها از جمله دردهای روماتیسمی و مفصلی و انجام برخی از روش‌های معالجه طب سنتی مانند فصد و حجامت و گتراشی در آن، از منظر پزشکی جایگاهی ویژه‌ای به آن می‌بخشد (شهری، ۱۳۵۷، ج ۱: ۲۷۷). از این رو، عالمان و طبیبان برجسته‌ای در طول دوران اسلامی ایران، فصلی از تألیفات خود را به حمام اختصاص داده و آن را از منظر پزشکی و درمانی بررسی کرده‌اند. برای مثال ابن سینا در کتاب قانون (ابن سینا، ۱۳۵۷: ۲۳۷-۲۴۰)، زکریای رازی در رساله فی الحمام و منافع و مضاره (محقق، ۱۳۴۹: ۱۵۱)، محمد کاظم گیلانی ملک الاطبا در کتاب حفظ الصحه ناصری (ملک الاطبا، ۱۳۸۸: ۱۴۵-۱۵۵). این مقاله پس از مباحثی در خصوص ویژگی زمینه معماری و نگارگری حمام و کیل به توصیف و بررسی ویژگی نقش تزیین آهک‌بری نمای درونی حمام و کیل شیراز می‌پردازد.

بسیاری از کشورها تغییر یافت و دیری نپایید که قدرت روز افزون اسلام از شرق تا هند و از غرب تا اسپانیا گسترش یافت. بدین ترتیب هنرهای مختلف به‌ویژه معماری دست‌خوش دگرگونی گردید. به عنوان مثال از آن جا که اهمیت طهارت و پاکی برای مسلمانان به‌جایی رسید که النظاره من الایمان شعار هر مسلمان گردید و فضای شست‌وشو، یعنی حمام‌ها از همان آغاز، در میان فضاهای معماری شهری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. تأکید اسلام بر نظافت و پاکیزگی تا آن‌جاست که پیامبر اکرم (ص) فرمودند: «ان الاسلام نظیف فتنظفوا فانه لا یدخل الجنة الا نظیف، همانا اسلام پاکیزه است. پس شما نیز پاکیزه باشید؛ زیرا جز فرد پاکیزه وارد بهشت نخواهد شد» (نهج الفصاحه، ۱۳۶۴: ۱۲۵).

با اینکه پیامبر (ص) مسلمانان را بشارت داده بود که «ستفتح علیکم ارض العجم و ستجدون فیها بیوتا یقال له الحمامات» به زودی سرزمین عجم بر شما گشوده خواهد شد و شما یان در آن خانه‌هایی به نام حمام خواهید یافت (الحبلی الشافعی، ۱۳۷۵: ۳۷) و نیز هیچ سخنی در مخالفت با حمام نفرموده بود.

در آغاز دوران اسلامی ساخت حمام‌های عمومی با مخالفت‌هایی از جانب برخی مسلمانان متعصب مواجه شد. آنان حمام را تجملی بیهوده می‌دانستند که پیامبر و صحابه از آن چشم پوشیدند و می‌گفتند حمام مکانی است که در آن عورت انسان آشکار می‌شود، صدا در آن می‌پیچد و صدای قرآن در آن شنیده نمی‌شود (پیشین). به زعم این مخالفت‌ها، حمام‌های عمومی از جانب عامه مسلمانان، که توان و امکان کافی برای ساخت حمام در منزل شخصی خود نداشتند، با استقبال مواجه شد و به سرعت جایگاهی مهم در کنار دیگر ابنیه اسلامی هم‌چون مساجد، مقابر و مدارس کسب کرد (پاپادوپولو، ۱۳۶۸: ۱۰۷).

در دوره عباسیان ایجاد حمام‌ها در شهرهای مختلف رو به گسترش نهاد و طبق مدارک تاریخی، در قرن ۵ و ۶ هجری در قاهره ۱۱۰۷ حمام وجود داشت (مظاهری، ۱۳۴۸: ۲۵۸). در دوره سلجوقی که عصر شکوفایی معماری اسلامی است تحولات چشمگیری در ایجاد بناهای عام المنفعه مانند گرمابه‌ها مشاهده می‌شود. گرچه حمله ویرانگر مغول بسیاری از شهرهای آباد عصر سلجوقی را به ویرانی کشاند، ولی منابع تاریخی نشانگر آن است که در این دوره، معماری حمام‌ها به‌ویژه در شهرهای بزرگ، اهمیت فوق‌العاده‌ای یافت. حمام مکشوفه در حفاری‌های معبد کنگاور که متعلق به دوران سلجوقی است، یکی از اسناد معتبر توجه به ساخت حمام در ادوار مختلف اسلامی است (کامبخش، ۱۳۵۰: شماره ۸).

در دوره ایلخانی نیز همانند دیگر فعالیت‌های معماری برای ایجاد بناهای عام المنفعه حمام‌های زیادی در شهرها و روستاها به‌ویژه در شهرهای مورد علاقه حکمرانان ایلخانی مانند تبریز، مراغه، اردبیل و سلطانیه احداث گردید (حاج قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۶۹). اما عصر شکوفایی حمام‌ها را باید متعلق به دوره صفویه دانست. در این

دوره، احداث حمام در تمامی شهرهای ایران رو به گسترش نهاد. «بعد از عصر صفوی احداث حمام به شیوه گذشته ادامه یافت و نمونه‌های زیبایی (مانند حمام وکیل در شیراز) ایجاد گردید. با شروع قرن حاضر و دگرگونی در زندگی به تدریج ایجاد و گسترش حمام به سبک سابق متوقف گردید و استفاده از حمام‌های خصوصی در منازل بیش تر مرسوم و متداول شد» (حاج قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

حمام‌ها به علت این که در معرض رطوبت و مواد خورنده هم چون صابون، نور، هوا، آب گرم قرار داشته‌اند، آسیب‌پذیرتر از دیگر ابنیه بوده‌اند. به همین علت در ساخت داخل حمام از آهک استفاده می‌شد (فخار تهرانی، ۱۳۸۴: ۱۹). در مکانی که بخار آب و گرما هر کار هنری از هنر کاشی معرق و گچ‌بری و نقاشی را دچار مخاطره شدید می‌سازد، هنرمندان ایرانی با ذوق و خلاقیت و به کارگیری تکنیک و هنر و مصالح مرغوب و حوصله فراوان، بدیع‌ترین نقوش ماندگار را در حمام خلق کرده‌اند (زمرشیدی، ۱۳۸۲: ۷۹). بهترین نمونه این معماری که در آن آهک‌بری و نقاشی استفاده شده حمام وکیل شیراز است. قشر اولیه و زرین آهک‌بری متعلق به آقا صادق و شاگردش میرزا لطفعلی صورتگر شیرازی است. آهک‌بری‌های حمام وکیل کاری پر حرکت و زیباست. در دوران فتحعلی شاه قاجار این آهک‌بری‌ها تعمیر و تکمیل شد. در دوران ناصری نیز در آن تعمیراتی صورت گرفت و به آن اضافاتی الحاق گردید (پیر نیا، ۱۳۸۱: ۱۳۵-۱۳۴).

معماری زندیه

«معماری زندیه در حقیقت همان معماری عهد صفویه به صورت ساده و بی‌پیرایه و مختصرتر است» (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۴۷). با این حال، در دوره زندیه تزئین نیز مورد توجه قرار گرفت و به لحاظ روش با اندک تغییراتی ادامه همان سبک و سیاق دوره صفوی است. منتها تأثیر نقاشی غرب که از اواخر صفویه ظاهر شده بود در این دوره نمود بیش تری پیدا کرد و تزئین‌ها را تحت تأثیر قرار داد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۲۲). در نگارگری نیز، استمرار هنر اواخر دوران صفویه، کاملاً مشهود است، اگر چه نوع پوشش و جامه افراد، آن‌ها را متمایز می‌نماید.

حمام وکیل شیراز

«شکوه و زیبایی معماری ایران به ویژه در دوران اسلامی، به تزئین و آرایش آن بستگی دارد. هنرهای والای اسلامی، از هنرهای تزئینی و کاربردی تا احداث زیباترین بناهای مذهبی، دارای اهمیت و اعتبار ویژه‌ای است. تزئین‌هایی چون آجرکاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، حجاری، منبت‌کاری، آینه‌کاری و نقاشی در تمامی ادوار اسلامی رواج داشت و در هر دوره با امکانات آن روزگاران پیشرفت کرده است». هنرمندان این رشته‌ها از هنرهای اسلامی با بهره‌گیری از انواع نقوش بر روی انواع مصالح ساختمانی به معماری ایران اهمیتی ویژه بخشیده‌اند.

«بناهای باقی مانده از دوران اسلامی مانند، مساجد، مدارس، کاخ‌ها و حمام‌ها دارای تزئینات گوناگونی هستند که معرف اهمیت آن هنرها در ادوار مختلف است» (کیانی، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

حمام وکیل از بناهای مجموعه زندیه، در سال ۱۱۸۷ ه. ق. به دستور کریم خان زند احداث شد که بیش از ۱۴۰۰ متر مربع مساحت و پلانی چهار گوش دارد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۷۶). این حمام دارای نقاشی دیواری ارزش‌مندی است که در ادامه مورد بحث قرار می‌گیرد. مجموعه کریم‌خانی شامل بناهای ارگ، دیوان‌خانه، کوشک، مسجد، بازار، سربازخانه، شترخان، آب‌انبار، کاروان‌سرا، ضراب‌خانه، گمرک و حمام است که امروزه بسیاری از بخش‌های آن باقی است (حاج قاسمی، ۱۳۸۳: ۱۰).

ساختمان و تزئین‌های حمام، پس از دوره زندیه تغییراتی کرد. در دوره قاجاریه، این بنا مرمت و همه قسمت‌هایی از آن با ساروج پوشانده و مجدداً تزئین شد. در دوره پهلوی، و تا دوران پهلوی دوم حمام دایر بود تا آن که شکاف‌هایی در دیوارها و سقف آن ظاهر شد. بدین سبب، برای حفاظت از آن، حمام تعطیل و سپس مرمت اساسی شد. این حمام، که در مجاورت مسجد وکیل و آب‌انبار مجموعه کریم‌خانی است، از دو فضای اصلی، سربینه و گرم‌خانه، و فضای خدماتی متعدد تشکیل شده است. سربینه وسیع‌ترین فضای حمام است و قاعده هشت ضلعی منتظم دارد. قاعده بخش میانی سربینه نیز هشت ضلعی است و حوضی به همین شکل در میانه آن قرار دارد. تاق رسمی‌بندی خوش تناسب و وسیعی که بر هشت ستون سنگی حجاری شده استوار است، بخش میانی سربینه را پوشانده است. سکوی پیرامون این فضا، تاق‌های رسمی‌بندی دارد. چهار حوض کوچک در چهار سکوی روبه روی هم محورهای فرعی سربینه را شکل داده‌اند. در جلو هر یک از این حوض‌ها، پلکانی است که مراجعان قبل از رسیدن به سکوها پاها را در حوض قرار می‌داند (پیشین). دیوارها و تاق‌ها و تویزهای سربینه پوشیده از آهک‌بری‌های دوره زندیه با نقوش ظریف گیاهی است. در دوره قاجاریه، نقوش دیگری این تزئین‌ها را پوشاند. در تزئین‌های قاجاری، صحنه‌هایی از داستان‌های قربانی شدن اسماعیل به دست حضرت ابراهیم، معراج پیامبر اسلام (ص)، یوسف و برادرانش، سلطان سنجر و پیر زن، شیرین و فرهاد، بیژن و منیژه، و نیز چهره امام علی (ع)، طیبین و طاهرین در نهایت صفای ملکوتی دیده می‌شود. در این تزئین‌ها نقش‌هایی از افسانه‌ها و داستان در کنار نقوش گیاهی هندسی و چهره‌های اسلامی به تصویر کشیده شده‌اند که داستان‌های آن‌ها از مذهب، سنت، علایق و رؤیاهای مردم این دیار سرچشمه می‌گیرد. در مرمت‌های اخیر، تزئین‌های اولیه را از زیر اندوذهای جدیدتر بیرون آورده و مرمت کرده‌اند. بعد از سربینه بخش «میان در» که حد فاصل سر بینه و گرمخانه است قرار دارد (پیشین). میان در حمام وکیل از دو بخش تشکیل شده است که بخش اصلی آن فضایی هشتی مانند

با تاق رسمی‌بندی و تزئین‌های آهک‌بری بر سقف و دیوارهاست. میان در، مطابق معمول، به گونه‌ای طراحی شده که تبادل حرارت بینه و گرم‌خانه به حداقل برساند و مانع دید مستقیم در بین آن دو گردد (پیشین).

گرم‌خانه فضایی با قاعده مربع و کوچک‌تر از سربینه است که چهار ستون سنگی و تاق رسمی‌بندی بر فراز آن‌ها بخش میانی را شکل داده‌اند. وجود دو فضای غرفه مانند عمیق در دو سوی مقابل، محوری مشخص برای گرم‌خانه پدید آورده است. هر یک از این فضاها تاقی رسمی‌بندی و حوضی در میانه دارد. در ضلع شمالی گرم‌خانه، سه خزینه قرار دارد. خزینه میانی، با قاعده مربع، مخصوص آب گرم بود و دو خزینه طرفین با آب سرد و ولرم پر می‌شد. گلخن و انبار سوخت در پشت خزینه‌ها قرار دارد. در دو سوی بخش خزینه‌ها، دو شاه‌نشین با قاعده مستطیل شکل واقع است. در سوی شمال شرقی و خارج از حمام، گاورو قرار دارد. ورودی حمام در دوره قاجاریه تغییراتی کرد و سر در آن با کاشی کاری مزین شد (حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۳۲۴).

هنر نگارگری در حمام

هنرهای مرتبط با معماری که امروزه به آن‌ها تزئینات گفته می‌شود، نقش بسیار مهم و سهم بسزایی در هویت بخشی معماری ما دارند. این که این تزئینات چه هستند، چه نقشی دارند و نسبت آن‌ها با معماری چیست، پرسش‌هایی است که در این زمینه مطرح می‌شود. اصولاً دو دیدگاه کلی در این زمینه وجود دارد: یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری مبتنی بر عملکرد معنایی و محتوایی.

دیدگاه فرمالیستی به تزئین‌ها بر آن است که تزئین صرفاً پوششی ظاهری و فاقد هر گونه معنا و مفهوم دینی یا قومی و فرهنگی است. از نظر آنان، کاشی و آجر و ... با یکدیگر فرقی نمی‌کنند، مهم، پوشاندن سطوح ضمخت‌زیرین است، و این مصالح هیچ وظیفه دیگری ندارند. آن‌ها معتقدند که «تزئینات هیچ گونه معنای ذهنی و بعد فرهنگی ندارند و صرفاً برای آراستن و حفظ بصرند؛ فقط در کتیبه‌ها معنای شبیه‌سازانه یافت می‌شود، لذا این نقوش را صرفاً تزئینی و فاقد بعد معنوی و سمبلیک می‌داند» (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۹). در مقابل این دیدگاه، بورکهارت معتقد است «این نقوش ماهیتی غیر تاریخی، عرفانی و متفکرانه دارند و باز نمود وحدت در کثرت و کثرت در وحدت‌اند» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۳۴۷). از این منظر، تزئین فقط پوششی ظاهری نیست، بلکه دارای سطوح مختلف با معنای نمادین و متعالی است. به هر جهت، تزئین هر چه باشند بخشی از ساختار و هویت معماری ما را تشکیل داده است. «در مجموع، می‌توان گفت که تزئینات در معماری اسلامی ایران دو جنبه عمده دارند: یکی جنبه پوشاندن سطوح ناصاف و خشن با مصالح

مناسب و مستحکم، و دیگری جنبه زیبایی شناسانه و محتوایی نقوش تزئینی. به زعم ما، تزئینات، صورت‌های نمادینی از هنر اسلامی است که علاوه بر جنبه‌های مختلف علمی و کاربردی، در پی تجلی حقیقت ازلی و منعکس کننده فرهنگ و هنر ما در قالب رنگ‌ها و نقش‌ها در فضای معماری هستند» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵). تزئین در هنر اسلامی، برای بیان فضای قدسی است (رهنورد، ۱۳۸۷: ۷۷) و همواره هنرمندان ایرانی کوشیده‌اند تا ماده را به سوی معنا سوق دهند؛ زیرا اساساً «هنر در بینش اسلامی شرافت بخشیدن به ماده است» (نصر، ۱۳۷۰: ۴۴).

روشن است که موضع دنیای اسلام در برابر نقاشی در دوره‌های مختلف از جهت حلال شمردن یا حرام دانستن یکسان نبوده است. دکتر ثروت عکاشه معتقد است که موضع‌گیری خصمانه در برابر نقاشی تنها در دوره‌های اخیر از سوی یکی از فقهای برجسته شافعی مانند امام نووی (متوفی به سال ۷۳۲ق/۱۳۳۲م) در مصر پدیدار شد. با این حال، وی نیز نقاشی گیاهان و اشیای بی‌جان را مجاز دانسته بود. با توجه به دیدگاه‌های ذکر شده در مورد نقش تزئین در معماری می‌توان تزئین‌های حمام‌ها را مصداقی از برداشت زیباشناسانه و فلسفه دینی و معنوی تزئین‌های معماری ایرانی - اسلامی دانست (شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۷).

با وجود تحریم صورت‌نگاری از سوی برخی از فقها، گرمابه‌ها آراسته به تصاویر متنوع انسانی، طبیعی و تخیلی و اسطوره‌ای شدند. مسلمانان، مکانی چون حمام را برای تصویرسازی مناسب دیدند و در آن مکان هنرآفرینی کردند. هر چند بیش‌تر این صورت‌نگاری دیواری در جریان یورش‌های مغولان به دنیای اسلام و تخریب بغداد از میان رفت، ولی در تاریخ هنر اسلامی هنوز حمام‌هایی بر جای مانده‌اند که آثار نقاشی و نگارگری را بر خود دارند. تزئین حمام‌ها با این گونه تصاویر از اوایل قرن دوم هجری (هشتم میلادی) آغاز شد و فرمانروایان مسلمانی که خواهان چنین تصاویری بودند، اجرای آن را به نقاشان سرزمین‌های امپراتوری روم شرقی، که به تصرف مسلمانان در آمده بود می‌سپردند. به نظر می‌رسد که گاهی این تصاویر و پیکره‌های سنتی را برای دور ماندن از چشم دشمنان سخت‌گیر نگارگری، در حمام‌ها پنهان می‌داشتند (نهامی، ۱۳۸۰: ۸۲). هنگامی که در سال ۱۰۵ هجری (۷۲۳م) فرمانی از جانب خلیفه اموی وقت یزید دوم دایر بر منهدم کردن همه تصاویر و تندیس‌ها صادر شد، تصاویر و پیکره معروف به حمام زبان پسر عم خلیفه، از جمله تندیس‌هایی بود که از بین رفت (پیشین: ۸۸).

در مورد نگارگری در حمام یکی از باورهای عامیانه این بود که گرمابه پناهگاه جن‌ها و ارواح شریر است و قرآن خواندن و نماز گزاردن در آن جایز نیست و لذا در سر در و درون گرمابه‌ها تصاویر شیطان زشت‌روی را نقش می‌کردند که از همین باور سرچشمه می‌گرفت (سعدی شیرازی، ۱۳۶۷: ۱۳۱).

نقوش آهک‌بری حمام وکیل شیراز

حمام‌های عمومی ایران در زمره آثار برجسته معماری این سرزمین است و نمی‌توان آن را تنها محصول تأکید شرع اسلام بر تطهیر مداوم بدن دانست. «حمام بنایی خدماتی است که لازمه زندگی انسان است، اما اقوام و فرهنگ‌های مختلف کم‌تر به کیفیت معماری آن نظر داشته‌اند» (حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۸). حال آن که توجه به هنر معماری و فضا سازی در ساده‌ترین حمام‌های ایرانیان مشهود و قابل درک است. «اهمیت حمام و ظرافت و دقت در معماری آن را باید پیش از هر چیز، نشانه احترام به انسان در فرهنگ ما دانست. در این فرهنگ، انسان موجودی والا و محترم است که هر مکانی شایسته حضور و مقام او نیست» (پیشین: ۸). از این رو، حمام نیز، مانند همه بناهایی که مکان زیست انسان است، باید فضایی در خور و گران‌مایه باشد که دل او را آرامش بخشد و روحش را بنوازد و او را بزرگ و ارجمند بدارد. به همین منظور توجه خاصی به استفاده از نقوش در آن شده است (پیشین). «در فضای حمام وکیل هنر بی‌همتای آهک‌بری چشم‌گچ‌بران با ارزش ایران را به غبطه هنر کشانده است؛ آن‌جایی که در سر بینه و رخت کن حمام، انسان فارغ از استحمام بدن سبک می‌شود و چشم بر عناصر و جزئیات متقارن کادرنیدی‌های آهک‌بری می‌اندازد و زیباترین نقش حرکات گل و گیاه و گل و مرغ را نظاره می‌کند. و در کنار حوض آب نما قلیان‌کشان در عناصر و جزئیات پرقاعده کادرنیدی نقوش شگرف و زیبا عمق می‌شود و داستان‌های مذهبی ایران را در نهایت صلابت از دریچه آهک‌بری‌های برجسته و رنگین می‌بیند» (زمرشیدی، ۱۳۸۲: ۸۰).

به طور کلی شیراز در دوره زندیه شاهد رشد گرایش به تلفیق و ترکیب قالب‌های صفوی، با سبک چهره‌نگاری درباری اروپایی و ذوق و سلیقه عامیانه بود. نتیجه این تلفیق، خام‌دستانه و خشن بود. چون هنرمندان عهد زندیه به خاطر اصلاح تأکید مضاعف و مورد نظرشان بر سه بعد، درصدد بر آمدند تا ترکیب‌بندی اثر را با وارد کردن عناصر عارضی تزئینی نظیر دسته‌ای از گل‌های دل‌انگیز رنگارنگ بر روی ردای پیکره‌ها، پارچه‌ها و پرده‌ها، چارچوب‌ها و کف اتاق‌ها، تا حدودی روشن و دلچسب نمایند. هنر و تحولات دوران زندیه مسیری را طی نمود که عالی‌ترین دستاوردهای آن را باید در دوران قاجاریه جست (کمالی، ۱۳۸۵: ۲۳۴). هم‌چنین نقاشی زندیه دارای تنوع بی‌سابقه‌ای است. به نحوی که در آثار این دوره، علاوه بر مضامین سیاسی، حماسی و مذهبی، در مواردی به مضامین احساسی و شهنوائی نیز برمی‌خوریم که استفاده از آن‌ها تا این حد در هنر ایران سابقه نداشت (پیشین).

نگاره‌های آهک‌بری حمام وکیل را می‌توان در سه قالب موضوعی گنجانند.

الف) موضوع‌ها و مضامین قرآنی؛ شامل:

۱- صحنه معراج حضرت رسول (ص)،

۲- شمایل حضرت علی(ع) و ذوالفقار ایشان،

۳- صحنه قربانی کردن حضرت اسماعیل به دست حضرت ابراهیم،

۴- صحنه عشق بازی شیخ صنعان و دختر نصرانی،

۵- صحنه بیرون آوردن حضرت یوسف(ع) از چاه،

۶- صحنه به چاه انداختن حضرت یوسف(ع)؛

ب) موضوع‌های داستانی شاهکارهای ادبیات فارسی؛ شامل:

۱- صحنه شست‌وشوی شیرین در چشمه،

۲- صحنه سلطان سنجر و پیرزن،

۳- صحنه دیدار شیرین و فرهاد،

۴- صحنه دیدار بیژن و منیژه؛

ج) مضامین طبیعی؛ شامل:

۱- گل و بوته؛

صحنه به چاه انداختن حضرت یوسف (ع)

این صحنه بر روی تاق‌هایی است که از درگاه ورودی وارد رختگن می‌شود. داستان این صحنه بین یوسف و برادرانش اتفاق افتاد. هنگامی که برادران یوسف گفتند ما با آن که چندین برادریم، پدر چنان دلبسته یوسف است که او را از همه ما بیش تر دوست می‌دارد. یکی از برادران یوسف گفت اگر ناچار سوء قصدی به وی دارید، باید از کشتن وی صرف نظر کنید و او را بر سر راه کاروانیان به چاهی در افکنید که کاروانی او را بیابد. برادران اجازه او را از یعقوب(ع) گرفتند و همراه خود به صحرا بردند و همین که او را به صحرا بردند، موفق شدند یوسف را به چاه افکنند (قمشه‌ای، ۱۳۷۶: ۱۸۰) (تصویر شماره ۲)



تصویر شماره ۲: صحنه به چاه انداختن حضرت یوسف(ع)، مأخذ: نگارندگان

شمایل حضرت علی(ع) و ذوالفقار ایشان

در این نقاشی چهره حضرت علی(ع) به صورت هاله نورانی مشخص شده است (سودآور، ۱۳۹۰: ۳۸۵). نقاش حضرت علی را در مرکز تصویر سوار بر مرکب در حالی که ذوالفقار را بالا برده بر پیکر دیوی نشانه گرفته است، نشان می‌دهد. در سمت راست تصویر به نظر می‌رسد دیو در حال خواهش از امام باشد. اطراف آن گل‌ها و سبزه‌ها روییده است. در این نگاره دو بخش تصویر روی هم چیده شده است و اثری از پرسپکتیو دیده نمی‌شود. تصویر طبیعت مانند سایر آثار نگارگری به شکل زیبا و چشم نواز آن ترسیم شده و در زمینه کار از عناصر طبیعی استفاده شده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۲۳) (تصویر شماره ۳).

صحنه قربانی کردن حضرت اسماعیل به دست حضرت ابراهیم

در این نگاره حضرت ابراهیم را در هیئت سرداران رومی و اسماعیل را چون اشراف‌زاده‌ای رومی نمایان نشان می‌دهد. این شیوه نگارگری بیان شخصیت فکری و هنری هنرمند است (تصویر شماره ۴).

صحنه معراج حضرت رسول(ص)

نقوش، تزیینات و چین لباس‌ها جالب توجه است. تنها جنبه خاص فرازمینی آن‌ها داشتن بال است. فرشتگانی که دور تا دور آن حضرت را احاطه کرده‌اند، هر یک در حالت و زاویه‌ای ویژه تصویر شده‌اند؛ به طوری که تکرار در حالت آن‌ها وجود ندارد. هم‌چنین هر یک از آن‌ها هدیه‌ای برای پیامبر به همراه دارند. پیامبر سوار بر اسب خود (براق؛ اسب انسان‌سر)، سرشار از نور و در نهایت آرامش در کانون و مرکز کادر جای گرفته است و فرشتگان گرداگرد آن حضرت به فرم حلزونی (اسپرال) و دوار قرار دارند. این نوع ترکیب‌بندی انتخاب شده از جانب نقاش، نهایت توجه بیننده را به مرکز معطوف می‌دارد و سپس با چیدن حلزونی فرشتگان، نگاه را در تمام نگاره به حرکت در می‌آورد (عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۴۶).

براق معمولاً به شکل اسبی نقاشی می‌شود که سرش به سر انسان شباهت دارد (سودآور، ۱۳۹۰: ۱۳۲) (تصویر شماره ۱)



تصویر شماره ۱: صحنه معراج حضرت رسول(ص)، مأخذ: نگارندگان

او شراب می نوشد. دختر ترسا بر روی ایوان به او می نگرد. دختر ترسا در وسط تابلو به صورت زنان قاجاری با ابروهای پیوسته و گل‌هایی که موهایش را آراسته، با دامن بلند به رنگ قرمز گلدار ایستاده است. در اطراف نیز همراهان و مریدان شیخ با نگرانی نشان داده شده‌اند. در دو طرف او نیز دو دختر ایستاده‌اند که در دست یکی از آن دو، تنگی شیشه‌ای دیده می‌شود. صورت زنان بسیار خشک و قراردادی پرداخته شده، اما نقاش در صورت شیخ درماندگی و اندوه را نشان داده است. نگاره با دقت و زیبایی تمام، با نقوش اسلیمی ماری و دهن اژدری تزئین و شیخ در مرکز نگاره به صورت منفرد نقاشی شده است. با توجه به ریزه کاری‌های بسیار این نگاره، اغلب، انسان‌ها را تنها نشان نمی‌دهد و با نقش‌ها و طرح‌های حیوانات و پرندگان تمام فضای تصویر پر شده و ترکیب شلوغی از این نقش‌ها پدید آمده است. با این حال، سعی شده در عین سادگی توجه بیننده به عنصر اصلی داستان، یعنی شیخ و دختر ترسا جلب شود. در این نگاره شیخ صنعان و دختر ترسا را در منظری نشان می‌دهد که شیخ، جام را از دست دختر ترسا می‌گیرد. مریدان شیخ در اطراف با نگرانی ناظر این صحنه هستند. چهره‌ها و جامه‌های پر نقش و نگار دختران و افراد دیگر با دقت ساخت و ساز شده و منظره باغ با شکوهی تصویر شده است (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۳-۲۲) (تصویر شماره ۵).



تصویر شماره ۵: صحنه عشق بازی شیخ صنعان و دختر نصرانی، مأخذ: نگارندگان

صحنه بیرون آوردن حضرت یوسف (ع) از چاه

پس از آن که یوسف (ع)، در چاه انداخته شد، کاروانی به آن جا رسید. وقتی سقای قافله برای برداشتن آب کنار چاه می‌آید، متوجه یوسف می‌شود و او را از آن چاه بیرون آوردند (قمشه‌ای، ۱۳۷۶: ۱۸۰) (تصویر شماره ۶).



تصویر شماره ۳: شمایل حضرت علی (ع) و ذوالفقار ایشان، مأخذ: نگارندگان



تصویر شماره ۴: صحنه قربانی کردن حضرت اسماعیل به دست حضرت ابراهیم، مأخذ: نگارندگان

صحنه عشق بازی شیخ صنعان و دختر نصرانی (دختر ترسا)

شیخ صنعان پس از دیدن دختر نصرانی عاشق و حیران می‌شود و دل از دست می‌دهد. دین و ایمان خویش از می‌بازد، بر میان زنار می‌بندد و به لباس روشن ترسایان در می‌آید. در صحنه آخر هم فردی پیشیمان و دوباره با چهره روحانی تر، شیخ معنوی می‌شود. در این داستان، قهرمانان هم انسان‌ها هستند و هم غیر انسان؛ از جمله خورشید که در خواب با دختر ترسا سخن می‌گوید و راهنمای او می‌شود. (عطارنیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۳۵).

در این نگاره، شیخ در مقابل دختر ترسا زانو زده و از دست



تصویر شماره ۸: صحنه سلطان سنجر و پیر زن، مأخذ: نگارندگان

صحنه شست و شوی شیرین در چشمه

این اثر با نمایش صخره‌های رنگارنگ و پیکره‌های انسانی و حیوانی نهفته در دل صخره‌ها تصویر شده است. صورت شیرین بر خلاف صورتی است که در شعر آمده، یعنی به جای صورت شاهزاده ارمنی، صورت مغولی ترسیم شده است. چیز دیگر که استعداد نقاش را نشان می‌دهد این است که شب‌دیز، اسب شیرین، برای مادیان خسرو شیهه می‌کشد و شیرین را از وجود خسرو با خبر می‌سازد (بازل گری، ۱۳۵۴: ۱۸۲). خسرو، شاهزاده ایرانی، برای نخستین بار شیرین، شاهزاده ارمنی را در محلی که او مشغول آب‌تنی است، می‌بیند. این تصویر، سبک نقاشی قاجار را نشان می‌دهد که صورت گرد و ابروان پر پشت زن، و رنگ آمیزی کم از مشخصه‌های آن است (سود آور، ۱۳۹۰: ۳۸۵) (تصویر شماره ۹).



تصویر شماره ۹: صحنه شست و شوی شیرین در چشمه، مأخذ: نگارندگان



تصویر شماره ۶: صحنه بیرون آوردن حضرت یوسف (ع) از چاه، مأخذ: نگارندگان

صحنه دیدار بیژن و منیژه

در این تصویر در سمت راست منیژه که دختری زیبا با چشمانی خمار و قدی چون سرو و مویی چون مشک است. وجود دارد و در سمت چپ تصویر بیژن در بیشه‌زار در حالی که کلاه پدر را بر سر دارد در نزدیکی منیژه قرار دارد. در آنجا بود که منیژه از بیژن خوشش آمد. در اطراف این دو گل و پرندگان مشاهده می‌شوند (اشرفی، ۱۳۸۰: ۲۳۴) (تصویر شماره ۷).



تصویر شماره ۷: صحنه دیدار بیژن و منیژه، مأخذ: نگارندگان

صحنه سلطان سنجر و پیر زن

در این تصویر پیرزن ستم‌دیده رو به روی سلطان سنجر استاده و از او امان خواهی می‌کند و او را دلیرانه مسبب نابسامانی‌های مملکت می‌داند و ستم‌های مسئولان نظام را بر خود و دیگران برمی‌شمرد و راه و رسم کشورگشایی و مملکتداری را به او می‌نمایاند بنا براین در این تابلو حالت تعجب به همان سبک قدیمی ایران که انگشت به دهن می‌گیرند، کشیده شده است (بازیل گری، ۱۳۵۰: ۱۸۷) (تصویر شماره ۸).

صحنه دیدار شیرین و فرهاد

جالب‌ترین قسمت این نقاشی، اشکال مضحک و عجیب و غریب تخته سنگ‌ها، است که در سراسر منظره پراکنده شده است. عکس‌العمل‌های میان آدم‌ها، شکارجانوران و دیگر تصاویر عجیب و غیر عادی فراوان، هم چون جفت‌گیری دو بز، سنگ لیس‌ی گوسفند، ریزش آبشار از دهان یک موجود عجیب‌الخلقه و نیز پسرک ندیمه شیرین، که از کوه بالا می‌رود، تماماً حیرت‌آور است (سودآور، ۱۳۹۰: ۲۲۴).

پیکره انسانی این مینیاتور، که به سال ۱۰۴۲ تعلق دارد. در این نگاره نشانی از قهرمان به چشم نمی‌آید؛ فرهاد که در نخستین نگاه دل به عشق سپرده، مردی بسیار معمولی به نظر می‌رسد که سیبل بلند دارد. شیرین لعبت طنز است که گلی به دست گرفته است. چهره و پیکر دیگران، شبیه مردم کوچه و بازار است. پوشاک آنان نه فاخرست و نه پرکار، و گیاهان، با طرح‌های طلائی کمرنگ هستی یافته‌اند؛ گویی از کناره مینیاتور به زمینه آن ره گم کرده‌اند (بازل گری، ۱۳۵۴: ۱۸۲-۱۷۵). در این نگاره پیکره خسرو در بالای تصویر و شیرین در پایین نشان داده شده است (فاطمی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) (تصویر شماره ۱۰).



تصویر شماره ۱۱: حاشیه با طرح‌های اسلیمی، گل و بوته، مأخذ: نگارندگان

نتیجه‌گیری

انواع معماری اسلامی ایران با قصه مردم‌وار آن دارای ضوابط و قواعدی است که در پی سالیان دراز و با هدف پویایی شکل گرفته است. به همین دلیل است که مردم در شکل‌گیری انواع معماری تأثیرگذار هستند. این تأثیر طوری است که انگار تغییر در بودن پدید آمده است. در این بودن است که انسان خود را می‌بیند و از آن لذت می‌برد.

انواع معماری آبی ایران با هدف پویایی و در اختیار داشتن شکوه و عظمت شایسته، از ویژگی‌های منحصر به فردی برخوردار است. حمام‌های سنتی ایران نمونه‌ای از معماری آبی است که با ریتمی خاص و آهنگی موزون برای حفظ گرمایش و آسایش انسان پدید آمده است. این ریتم از سردر حمام شروع و به گرم‌خانه منتهی می‌شود و پس از سردر، راهرو غیر مستقیم به هشتی منتهی می‌شود بنا براین هشت ضلعی آغاز ورود به سرینه است. سرینه با فضایی به نام میان‌در که آن هم به صورت مستقیم ساخته نشده، با شکستگی به گرم‌خانه می‌رسد آخرین نقطه این ضرب آهنگ حرکتی به خزینه می‌رسد که نقطه پاکیزگی حمام‌کننده است. در این ریتم، گرم‌خانه دارای فضایی گرم و بخارآلود است و میان‌در باعث می‌شود که این گرمای مرطوب حفظ شود و تعادلی بین سرینه که دارای هوایی معتدل است برقرار گردد. دالان ورودی هم حفظ تعادل هوای بیرون و سرینه را عهده‌دار است.

از آن‌جا که در انواع معماری اسلامی ذوق و سلیقه مردم مورد توجه بوده و سعی شده است به هر نوع که شده در حد و منزلت، بنا دارای‌ترین باشد، حمام‌های سنتی هم دارای‌ترین و پندشناسی خاص خود بوده‌اند. در کل این حمام‌های عمومی در زمره ابنیه عام‌المنفعه‌ای بوده‌اند که با ظهور دین اسلام، که مقدمه بسیاری



تصویر شماره ۱۰: صحنه دیدار شیرین و فرهاد، مأخذ: نگارندگان.

مضامین طبیعی

در زیر سقف حمام، حاشیه‌ای با طرح‌های اسلیمی، گل و بوته مشاهده می‌شود. طرح‌های اسلیمی رایج‌ترین نقش گیاهی است که در هنر اسلامی کاربرد داشته است. از نظر تاریخی، به صورت گیاهی که گویا از تاک سرچشمه گرفته و در آن پیچیدگی و در هم رفتگی برگ‌ها و ساقه‌ها به سهولت قابل تفکیک ولی به صورت پیچیده و در هم است. تزئین معماری با گل و بوته به یک عقیده بسیار کهن به قداست رستنی‌ها و گیاهان در زندگی انسان بازمی‌گردد (فیض کاشانی، ۱۴۲۰: ۳۸) (تصویر شماره ۱۱).

از فرایضش تطهیر است، در سراسر قلمرو اسلام گسترش یافتند. از آنجا که حمام جایگاهی مرطوب است، لذا ترین گنج‌بری به هیچ وجه با آن هم‌مسو نبوده و از آهک‌بری و کاشی کاری برای زیبا ساختن این بنا استفاده شده است. آهک‌بری حمام وکیل از جمله زیباترین آهک‌بری‌هایی است که به دست هنرمند با سلیقه دوره زندیه و دوره قاجار شکل گرفته و در آن‌ها مضامینی مذهبی و تاریخی و برخی داستان‌های شاهکارهای ادبیات فارسی و مضامین طبیعی استفاده شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. آهک‌بری (ساروج بری)، در هنر ساروج بری به غلط آهک‌بری اصطلاح شده است. چرا که آهک بدون ترکیبات خاکستر، ماسه بادی و گل نی و استفاده از رنگ‌های معدنی نمی‌تواند به تنهایی در برجسته‌سازی نقوش مورد استفاده باشد. زیرا بلافاصله ترک برمی‌دارد، خرد می‌شود و فرو می‌ریزد. از این جهت، باید آهک‌بری را به نام ساروج‌بری در فرهنگ لغت معماری اصلاح گردد.
۲. یکی از قدیمی‌ترین آیین شست‌وشو که در روایات تاریخی آمده است، منتسب به فرقه مغتسله صائبین پیرو حضرت یحیی بن زکریا است. این فرقه در کنار رود اردن به شبانی و گله‌داری اشتغال دارند و در فضای باز به راز و نیاز ستارگان می‌پردازند. از جمله آداب مذهبی آن‌ها تطهیر متعدد روزانه است. تعداد بسیار کمی از پیروان این فرقه هنوز در نواحی خوزستان ساکن هستند.

فهرست منابع و مراجع

۱. **قرآن کریم** (۱۳۷۶)، ترجمه شیخ مهدی قمشه‌ای، نشر قم، قم.
۲. ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله (۱۳۵۷)، **قانون در طب**، کتاب اول، ترجمه عبدالرحمن شرف‌کنندی، دانشگاه تهران، تهران.
۳. اشرفی، مارا (۱۳۸۰)، **همگامی نقاشی با ادبیات در ایران**، ترجمه روئین پاکباز، تهران، امیرکبیر.
۴. اشرفی، م.م. (۱۳۸۰)، **همپای با ادبیات در ایران**، نشر پژوهش روز فرزاد، تهران.
۵. الحبلی الشافعی (۱۳۷۵)، **علی ابن برهان الدین**، السیره الحلبیه، الجز الاول، بیروت، مکتبه الاسلامیه، بی تا.
۶. بازلی گری (۱۳۵۴)، **نقاشی ایرانی**، ترجمه فیروز شیروانلو، نشر توس، تهران.
۷. پاپادوپولو، الکساندری (۱۳۶۸)، **معماری اسلامی**، ترجمه حشمت جزئی، نشر فرهنگی رجا، تهران.
۸. پیرنیا، (۱۳۸۱)، **مصالح ساختمانی**، نشر سازمان میراث فرهنگی (پژوهشگاه)، تهران.
۹. تجویدی، علی اکبر (۲۵۳۵)، **دانستنی‌های نوین درباره هنر و باستان‌شناسی عصر هخامنشی بر بنیاد کاوش‌های پنج ساله تخت جمشید در سال‌های ۲۵۲۷ تا ۲۵۳۲ شاهنشاهی**، نشر وزارت فرهنگ و هنر، تهران.
۱۰. تهامی، غلام‌رضا (۱۳۸۰)، **نگارگری اسلامی**، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.
۱۱. بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰)، **کیمیا: علم جهان**، علم جان، ترجمه گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی، موسسه انتشارات حکمت، تهران.
۱۲. حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳)، **حمام‌ها**، نشر روزانه، تهران.

۱۳. حامی، احمد (۱۳۷۸)، **مصالح ساختمان**، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۴. درویش، گاسپار (۱۳۶۴)، **سفر در ایران**، ترجمه منوچهر اعتماد مقدم، شبانوز، تهران.
۱۵. رضی، هاشم (۱۳۵۹)، **آئین مهر، فروهر**، نشر فردوس، تهران.
۱۶. رهنورد، زهرا (۱۳۸۷)، **حکمت هنر اسلامی**، نشر سمت، تهران.
۱۷. زهرشیدی، حسین (۱۳۸۲)، **هنر ساروج بری و تزیینات در حمام‌های عمومی قدیم**، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۵۷ و ۵۸، خرداد و تیرماه.
۱۸. کامبخش فرد، سیف الله (۱۳۵۰ بهار)، «کاوش‌های علمی در کنگاور معبد آناهیتا»، **مجله باستان‌شناسی**، شماره هشتم.
۱۹. نصر، سید حسن (۱۳۷۰)، **جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)**، ترجمه سید محمد آوینی، نشر برگ، تهران.
۲۰. سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، **هنر درباری ایران**، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، نشر کارنک، تهران.
۲۱. شهری، جعفر (۱۳۵۷)، **تهران قدیم**، نشر امیر کبیر، تهران.
۲۲. شریف‌زاده، عبدالمجید، (۱۳۸۱)، **دیوارنگاری در ایران**، نشر برگ، تهران.
۲۳. شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۸۵)، **شیخ صنعتان و نگارگران**، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۹۳ و ۹۴، خرداد و تیرماه.
۲۴. شایسته فر، مهناز (۱۳۸۸)، «بررسی موضوعی نسخه خطی احسن الکبار شاهکار نگارگری مذهبی دوره صفویه»، **مجله ماه هنر**، شماره ۱۳۸، اسفندماه.
۲۵. شایسته فر، مهناز (۱۳۸۹)، **تزیینات کاشی کاری نمای بیرونی موزه پارس شیراز**، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۷، آذرماه.
۲۶. عکاشه، الدكتور ثروت (۱۹۹۹م)، **التصویر الاسلامی**، چاپ بیروت، ناشر سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، تهران.
۲۷. عطاری نیشابوری، فرید الدین (۱۳۸۳)، **منطق الطیر**، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیع کدکنی، نشر علمی، تهران.
۲۸. فخار تهرانی، فرهاد (۱۳۶۶)، **حمام‌ها، معماری ایران دوره اسلامی**، به کوشش محمد یوسف کیانی، جهاد دانشگاهی، تهران.
۲۹. فریدونی، علی کرمی (۱۳۸۴)، **نهیج الفصاحه**، نشر قلم، قم.
۳۰. فاطمی، سید حسن (۱۳۸۸)، «مریم در بررسی شخصیت‌ها در خسرو شیرین نظامی»، **مجله جستارهای ادبی**، شماره ۵۳.
۳۱. فیض کاشانی، محمد حسن (۱۴۲۰)، **تفسیر الاصفی فی تفسیر القرآن**، ناشر مکتب الاعلام الاسلامی، قم.
۳۲. کیانی، یوسف (۱۳۷۶)، **تزیینات وابسته به معماری دوران اسلامی**، نشر میراث فرهنگی کشور، تهران.
۳۳. کمالی، علیرضا (۱۳۸۵)، **دیوارنگاری در ایران**، نشر زهره، تهران.
۳۴. محقق، مهدی (۱۳۴۹)، **فیلسوف ری**، انجمن آثار ملی، تهران.
۳۵. ملک الاطباء، محمد کاظم گیلانی (۱۳۸۷)، **حفظ الصحه ناصری**، تصحیح و تعلیق رسول چوپانی، المعی، ناشر کتب تخصصی طب سنتی، تهران.
۳۶. معین، محمد (۲۵۳۵)، **مزدیسنا و ادب پارسی**، جلد ۱ نشر علمی فرهنگی، تهران.
۳۷. مکی نژاد، مهدی (۱۳۸۷)، **تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزیینات معماری**، نشر سمت، تهران.
۳۸. مظاهری، علی اکبر (۱۳۴۸)، **زندگی مسلمانان در قرون وسطی**، ترجمه مرتضی راوندی، نشر فرانکلین، تهران.
۳۹. هیل و گرابر (۱۳۷۵)، **معماری و تزیینات اسلامی**، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، نشر علمی و فرهنگی، تهران.