# هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال دوم، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

**صاحب‌امتیاز:** دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

**مدیرمسئول:** دکتر علیرضا شیخی (دانشیار دانشگاه هنر تهران. ایران)

**مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل:** دکتر ابراهیم داوودی شریف آباد

**سردبیر:** دکتر احمد صالحی کاخکی (دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر اصفهان)

**اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)**

- دکتر یعقوب آژند: استاد دانشگاه هنر تهران. ایران
- دکتر علیرضا شیخی، دانشیار. دانشگاه هنر تهران. ایران
- دکتر محمدتقی آشوری: استاد دانشگاه هنر تهران. ایران
- دکتر حسنعلی پورمند؛ دانشیار (بازنشسته). دانشگاه بین المللی امام رضا (ع) . ایران
- دکتر احد نژاد ابراهیمی: استاد. دانشکده معماری و شهرسازی. دانشگاه تبریز. ایران
- دکتر علی وندشعاری؛ دانشیار. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. ایران
- دکتر ژاله آموزگار یگانه؛ استاد (بازنشسته). دانشگاه بین المللی امام رضا (ع). ایران
- دکتر صمد سامانیان: استاد. دانشگاه هنر تهران. ایران
- دکتر رقیه بهزادی؛ دانشیار (بازنشسته). دانشگاه بین المللی امام رضا (ع). ایران
- دکتر افسانه غنی زاده؛ دانشیار. دانشگاه بین المللی امام رضا (ع). ایران
- دکتر قدیر صیامی، استادیار. دانشگاه بین المللی امام رضا (ع). ایران
- دکتر علی وندشعاری: دانشیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر برنارد اوکین، استاد.گروه تمدن های عربی و اسلامی، دانشگاه قاهره، مصر

**مدیراجرایی:** دکتر قدیر صیامی

**امور اجرایی و ناظر چاپ:** مرکز انتشارات کتب و نشریات علمی دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

**کارشناس مسئول :** ملیحه صلاحی

**صفحه‌آرا:** زهرا شجاعی

**ویراستار ادبی فارسی:** مصطفی لعل شاطری

**ویراستار لاتین:** دکتر سیامک راستجو

**طراح جلد:** امیر فرید

**شمارگان:** محدود

**نشانی:** مشهد مقدس، بلوار شهید منتظری، بین منتظری ۵ و ۷، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ساختمان غدیر

**تلفن:** (۱۵۱۵) ۳۸۰۴۱-۰۵۱

**نمابر:** (۱۵۱۵) ۳۸۰۴۱-۰۵۱

**آدرس اینترنتی:** www.hgj.imamreza.ac.ir

**پست الکترونیک: Kaj@imamreza.ac.ir**

مجله هنرهای صناعی خراسان بزرگ(نشریه علمی هنرخراسان بزرگ) طبق شماره نامه ۸۸۳۶۹ مورخ ۱۴۰۰/۰۴/۲۸ دارای مجوز انتشار از هیئت نظارت بر مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

# فهرست


**پالت‌های نوظهور در کاشی‌کاری معاصر (مطالعه موردی: کاشی‌کاری‌های معرق حرم مطهر حضرت رضا(ع))** ۱

علیرضا طاهری‌مقدم، داوود رنجبران

**تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ قبور روستای تبادکان مشهد** ۲۵

فهیمه حسن‌زاده، علیرضا شیخی

**تأثیر گشودگی فضایی گنبدخانه‌ها بر شکل‌گیری هویت اجتماعی در مساجد دورهٔ صفوی** ۴۵

اکرم حسینی

**ساختارهای ترسیم در تزئینات هندسیِ معماری اسلامی (قرن دوم تا نهم هجری)** ۶۵

مهدی بهشتی‌نژاد

**بررسی مضمون و موقعیت کتیبه‌ها در تزیینات مدارس دورهٔ تیموریان مشهد (مطالعه موردی: مدرسه دودر و پریزاد)** ۸۷

محبوبه زمانی، سعید قاسمی

**تنوع بازنمایی جانوری بر ظروف فلزی خراسان در هنر سلجوقی** ۱۱۹

محمد محسن خضری

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 5, Spring 2024

Received 17 May 2023 | Accepted 24 Apr 2024 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

**Research article**

# Emerging palettes in contemporary tilework, (A Case Study: Mosaic Tilework of the Holy Shrine of Imam Reza)

Alireza Taheri Moghaddam [(a)], Davood Ranjbaran [(b)*]

a. PhD candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences & Higher Art Studies University of Art, Tehran (alirezataherimoghaddam@gmail.com)
b. Davood Ranjbaran, Associate Professor, Faculty of Theoretical Sciences & Higher Art Studies, University of Art, Tehran

**Keywords**
Imam Reza shrine, contemporary tilework, mosaic tile, palette, color

**Citation**
Taheri Moghaddam, Alireza and Ranjabaran, Davood. (2024). Emerging palettes in contemporary tilework, (A Case Study: Mosaic Tilework of the Holy Shrine of Imam Reza). Industrial Arts of Greater Khorasan. 2 (5), 1-24.

Use your device to scan and read articles online

**Abstract**
The holy shrine of Imam Reza (AS) is considered one of the largest religious structures in the world, containing a vast treasure of architectural decorations over the centuries. Among these decorations, tile work can be considered the most prominent decorative element in this collection. This vast collection includes unique works of tile work from the Seljuk periods to contemporary times. The colors used in Iranian tile work began their evolutionary process in the Qajar period and have diversified in the contemporary era. Considering the role and importance of color in tile work, this research aims to identify new and emerging colors in contemporary tile work in the holy shrine of Imam Reza. By comparing the scientific characteristics of these colors with those of the same color families belonging to previous periods, a descriptive comparative analysis is performed. Therefore, the aim of this research is to identify the palette and diversity of new colors that have been added to this spiritual space. The question arises as to which colors have emerged as a new palette in contemporary mosaic tile works and what are their characteristics? Based on field interviews with master craftsmen from the Traditional Tile Company of Astan Quds Razavi and referring to library sources regarding the history of the installation and restoration of tiles, all mosaic tiles from the 1970s to the late 1990s have been identified, photographed, and evaluated using a descriptive-analytical method. In the end, a total of 135 color codes, more than the courtyards and newly built porticos, were obtained. These emerging colors belong to 6 different color families.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208908

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208908.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (Ranjbaran@art.ac.ir)

## Introduction

In the contemporary era, which includes historical periods after the Qajar era, significant structural and architectural changes occurred in the sacred precinct of Imam Reza. All the newly constructed courtyards and some of these porticos, like in the past, were covered with tile decorations, and each space had its own unique tile characteristics, which are not the focus of this research. What distinguishes contemporary tiles in the shrine from previous eras is the presence of new and emerging colors in this period. Given the importance of color in the tile work of the holy shrine of Imam Reza, which experts have called the Tile Museum, the main goal of this research is to identify color diversity, especially new colors added to this spiritual space. Subsequently, the question arises as to which families the emerging colors in the mosaic tiles of the contemporary era of the holy shrine belong to in the color wheel, what their palette is, and what variety and spectrums they include.

## Materials / Methods

The research approach, considering the examination and analysis of color in tile decorations, is both quantitative and qualitative, with a descriptive-analytical method of data analysis. The method of collecting information is primarily based on field findings and interviews with active tile workers at the Traditional Tile Company of Astan Quds Razavi. Finally, tables and charts have been prepared by comparing emerging tiles with authentic and non-restored tile samples from different historical periods. To examine and observe the colors more accurately, all selected tiles were photographed under the same lighting conditions, and the palette, along with the RGB color codes, was extracted. The classification and naming of colors are based on the Color Wheel company in the United States. The target population includes the exterior views of all newly constructed courtyards such as the courtyard of the Great Prophet (PBUH), Quds, the Islamic Republic, Jame Razavi, Hedayat, Ghadir, Kowsar, etc., from the 1970s to the late 1990s.

## Discussion and Findings

It seems that the palette of producing mosaic tiles is rapidly growing and expanding. Contemporary tilemakers, following the footsteps of tile designers, are searching for fresh color combinations, bringing about more flexible palettes compared to the past. The subtle point in producing these new palettes is designing regular steps of a color family, which has not been observed in mosaic tiles until now. This means that contemporary tile makers have probably categorized and adjusted a regular set of tiles of each color based on purity or the degree of darkness and lightness in order to easily reproduce them when needed. These efforts can be considered as designing and creating a bold type of "color system" suitable for contemporary tile makers' needs. Contemporary tile makers, who are essentially the producers of new palettes in contemporary tile work, are faced with an issue that humans have been dealing with throughout history when confronted with the phenomenon of color. With the increase in the number of

colors and their expansion into palettes that have not been seen in previous tile work, they need a system to classify and reproduce these palettes. Therefore, they have officially taken steps to design a personal system for classifying colors. This classification should naturally be based on the purity or the degree of darkness and lightness of colors. Relying on this handmade color system, tile makers have defined spectrums at logical intervals. In other words, tile makers have organized colors by understanding the purity, hue, and color value when combining different glazes to experience colors. Although they still use their own specific terms to describe and identify colors, they have practically applied a completely scientific approach to control and manage colors. The handmade systems they have created attest to this claim. With the introduction of nano pigments, the number of palettes and colors may increase even further, and inevitably, new systems will be designed to organize traditional tiles. With advancements in the chemistry of color and the emergence of new glazes, especially nano pigments and easier production of colored glazes, traditional tilemakers are updating their techniques, and old time-consuming methods of producing colors are being forgotten. Just as stone tiles and clay tiles are making way for sanitary tiles, the work of unparalleled tile masters is now being isolated by laser cutting and water jet machines.

## Conclusions

Following the field research conducted in this study, a total of 135 color codes from 6 color families related to mosaic tiles have been extracted. The criterion for selecting these colors is the mosaic tiles that have been worked on in the Shrine since the Islamic Revolution until now (at the time of this research). These colors include new subsets and spectra of yellow, orange, red, violet, blue, and green families in the color cycle that have not been previously seen in mosaic tile work. Based on this, two dominant approaches can be clearly identified in contemporary mosaic tile palettes. In the first approach, the color purity of the mosaic tile palette has significantly increased. This intensity of color is particularly noticeable in warm color palettes from yellow to red, to the extent that completely fresh colors such as orange, orange-red, and even red with very high purity have spread to mosaic tiles, which can be observed in the courtyards of the Great Prophet and Jomhouri. On the other hand, the formation and prevalence of grayish palettes can be seen, encompassing violet-blue, green, and a variety of creams (light shades of yellow and yellow-orange families). In the midst of this, golden color has been used in new ways that have not been seen in previous mosaic tile work. However, the lack of a unified and purposeful color identity in today's mosaic tile palette is clearly evident and remains overlooked. Tile designers, and consequently tile makers and tileworkers, are currently experimenting with new colors in contemporary mosaic tile work and are introducing innovative patterns in this field. These new colors are inspired by cultural, social, economic factors, as well as innovations and discoveries in the field of color.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

مقاله پژوهشی

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

# پالت‌های نوظهور در کاشی‌کاری معاصر
# (مطالعه موردی: کاشی‌کاری‌های معرق حرم مطهر حضرت رضا(ع))

علیرضا طاهری‌مقدم (الف)، داوود رنجبران (ب)*

الف) دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
(alirezataherimoghaddam@gmail.com)
ب) دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، گروه مطالعات تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱
شماره صفحات: ۱-۲۴

**واژگان کلیدی:**
حرم مطهر رضوی، کاشی‌کاری معاصر، کاشی معرق، پالت، رنگ

**استناد به مقاله:**
طاهری‌مقدم، علیرضا و رنجبران، داوود. (۱۴۰۳). پالت‌های نوظهور در کاشی‌کاری معاصر (مطالعه موردی: کاشی‌کاری‌های معرق حرم مطهر حضرت رضا(ع)). *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۱-۲۴.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

حرم مطهر امام رضا(ع) به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین بناهای مذهبی جهان، گنجینهٔ عظیمی از تزئینات معماری در طی قرون متمادی محسوب می‌شود. از میان این تزئینات، کاشی‌کاری را می‌توان به‌عنوان شاخص‌ترین عنصر تزئینی در این مجموعه قلمداد کرد. این مجموعهٔ عظیم، آثاری کم‌نظیر از کاشی‌کاری دوره‌های سلجوقی تا معاصر را در خود جای داده است. رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌کاری ایران، روند تحول خود را از دورهٔ قاجار آغاز نموده و در دوران معاصر، تنوعی گسترده یافته است. با توجه به نقش و اهمیت رنگ در کاشی‌کاری، در پژوهش حاضر علاوه بر شناسایی رنگ‌های جدید و نوظهور کاشی‌کاری معاصر در حرم رضوی، سعی گردیده با توجه به مشخصات علمی این رنگ‌ها، مقایسه‌ای توصیفی با رنگ‌های هم‌خانواده و متعلق به دوره‌های پیشین انجام شود. بنابراین، هدف این پژوهش شناسایی پالت و تنوع رنگ‌های تازه‌ای است که به این فضای معنوی افزوده شده‌اند. حال این پرسش مطرح می‌شود کدام رنگ‌ها به‌عنوان پالتی نو در کاشی‌کاری‌های معرق معاصر بروز یافته و مشخصات آن‌ها چیست؟ بر این اساس، با استناد به مصاحبه‌های میدانی با استادکاران شرکت کاشی سنتی آستان قدس رضوی و نیز رجوع به منابع کتابخانه‌ای در رابطه با تاریخ نصب و مرمت کاشی‌ها، تمامی کاشی‌های معرق مربوط به دهه ۷۰ تا اواخر دهه ۹۰ شمسی شناسایی و عکاسی شده و یافته‌ها با روش توصیفی-تحلیلی مورد ارزیابی قرار گرفته است. درنهایت، تعداد ۱۳۵ کد رنگ، بیشتر از صحن‌ها و رواق‌های تازه احداث‌شده به دست آمد. این رنگ‌های نوظهور متعلق به ۶ خانواده رنگی مختلف هستند.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208908

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208908.html

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

نویسنده مسئول مکاتبات: (Ranjbaran@art.ac.ir)

**مقدمه**

حرم مطهر رضوی به‌عنوان مهم‌ترین بنای مذهبی ایران، نزدیک به دوازده قرن قدمت تاریخی دارد. این بنا علاوه بر اینکه مأمن و میعادگاه مؤمنان است، هنرمندان زیادی را در طول دوره‌های تاریخی مختلف جذب نموده تا حد اعلای هنر خود را در این ساحت مقدس به نمایش بگذارند. کاشی‌کاری به‌عنوان برجسته‌ترین هنر تزئینی در بیشتر نماهای خارجی و برخی فضاهای داخلی حرم مطهر مشاهده می‌شود، به‌گونه‌ای که کمتر سطحی از این مجموعه بناهای گسترده را می‌توان یافت که فاقد تزئین باشد. قدیمی‌ترین کاشی‌های این مجموعه عظیم و باشکوه، متعلق به ابتدای قرن ششم هجری‌قمری متقارن با دوره سلجوقیان و خوارزمشاهی است و تا امروز نمونه‌هایی از بی‌بدیل‌ترین کاشی‌کاری ادوار مختلف همچون ایلخانی، تیموری، صفوی، قاجار و نیز دوره معاصر را در این بنا می‌توان مشاهده نمود. در دوران معاصر که شامل دوره‌های تاریخی پس از قاجار است، تحولات ساختاری و معماری فراوانی در عرصهٔ حریم رضوی روی‌داده و صحن‌ها و رواق‌هایی به این مجموعه افزوده شده است. تمامی صحن‌های جدیدالاحداث و برخی از این رواق‌ها، همانند گذشته با تزئینات کاشی‌کاری پوشانیده شده است که هر فضا، شاخصه‌های کاشی‌کاری مختص به خود را داشته و بررسی ویژگی‌های آن‌ها در حوزه این پژوهش قرار ندارد، اما آنچه کاشی‌های معاصر حرم را در مقام قیاس با دوره‌های ماقبل خود برجسته می‌نماید، وجود رنگ‌های تازه و نوظهور در این دوران است. این رنگ‌ها بیشتر در فضاهایی دیده می‌شود که پس از انقلاب اسلامی کاشی‌کاری شده و گاه در دل نقوشی وام گرفته از دورهٔ صفوی و گاهی نیز در ترکیب با فرم‌های جدید و مطابق سلیقه دوران، ترکیب‌های رنگی تازه‌ای در فضای حرم خلق نموده است. با توجه به اهمیت رنگ در کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی که کارشناسان آن را موزه کاشی‌کاری لقب داده‌اند و اینکه رنگ، جزئی جدایی‌ناپذیر و تأثیرگذار از این فضای روحانی است، شناسایی تنوع رنگی به‌ویژه رنگ‌های نوینی که به این فضای معنوی افزوده شده‌اند، هدف اصلی پژوهش حاضر است. همچنین، مقایسه این رنگ‌های تازه با خانواده‌های رنگی به کار گرفته‌شده در ادوار ماقبل قاجار نیز، هدف دیگر این پژوهش خواهد بود. متعاقباً این پرسش مطرح می‌شود که رنگ‌های نوظهور در کاشی‌کاری‌های معرقِ دوره معاصرِ حرم مطهر، متعلق به چه خانواده‌هایی در چرخه رنگ هستند، پالت آن چیست و شامل چه تنوع و طیف‌هایی است؟

**پیشینه پژوهش**

بازشناسی هنرهای به‌کاررفته در حرم مطهر رضوی و پژوهش پیرامون کاشی‌کاری این بنا توسط هنرمندان و پژوهشگران حوزه هنر اسلامی در قالب کتب و مقالات فراوانی صورت گرفته که خود گویای اهمیت و نقش این مجموعه مذهبی در ایران اسلامی است، اما در زمینهٔ بررسی رنگ در کاشی‌کاری به‌ویژه از دیدگاه علمی در مورد این بنای ماندگار تحقیقات اندکی انجام شده است. در ذیل مهم‌ترین مطالعات پیرامون کاشی‌کاری حرم معرفی می‌شود.

یکی از منابع مطالعاتی «دائرةالمعارف آستان قدس رضوی» (Encyclopedia of Astan Quds Razavi, 2020.)، است که به همت بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی (۱۳۹۹)، در دو جلد، به ترتیب الفبایی در ٦ شاخه متنوع، به معرفی تمامی موضوعات مرتبط و اختصاصی بارگاه حضرت رضا(ع) پرداخته است. یکی از مدخل‌های این دائرةالمعارف، مبحث کاشی‌کاری است که ضمن آن، انواع کاشی و دوره‌های تاریخی کاشی‌کاری حرم از آغاز تا دوره معاصر، معرفی‌شده و رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌ها، صرفاً نام‌برده شده است. همچنین به‌کوشش میثم جلالی (۱۳۹۷) (Jalali, et al 2018) در کتاب *تزیینات معماری بارگاه حضرت رضا(ع)*، در هشت فصل جداگانه که هر فصل زیر نظر یک پژوهشگر تألیف شده، به بررسی انواع تزیینات حرم مطهر رضوی پرداخته است. فصل دوم این کتاب جامع، مربوط به تزئینات کاشی‌کاری این بناست که به ترتیب دوره‌های تاریخی و کاشی‌ها دسته‌بندی شده‌اند و نکاتی در مورد نحوه ساخت کاشی و نیز هنرمندان کاشی‌کار حرم نیز بیان گردیده است. همچنین، در زمینه بررسی رنگ کاشی‌ها، در بخش کاشی‌کاری معاصر، تعدادی از رنگ‌های جدید نام برده شده است. هادی خورشیدی (Khorshidi, 2017) در کتاب *کاشی‌کاری در حرم مطهر رضوی*، مطالعه جامع و مبسوطی پیرامون معرفی کاشی و سیر تاریخی آن در حرم مطهر رضوی ارائه داده و سپس ضمن

برشمردن نمونه‌های شاخص کاشی‌کاری حرم، به معرفی رنگ‌های به‌کاررفته در آن‌ها پرداخته است. زمرشیدی (Zomarshidi, 2012) در مقاله‌ای با عنوان «سیر تحول کاشی‌کاری در آثار معماری دورهٔ صفویه تا امروز»، به‌طور خلاصه نحوه شکل‌گیری و دلایل رونق آثار معماری در دورهٔ صفویه و به‌ویژه تزئینات آن را بررسی می‌کند و سپس انواع کاشی‌کاری از صفویه تا دوران معاصر را شرح می‌دهد. زمرشیدی (Zomarshidi, *2006*) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «دوره‌های شکل‌گیری کاشی‌کاری معرق در بناهای ایران» سیر تحول کاشی معرق در ایران، از دوره ساسانی تا معاصر را بیان کرده و نقش‌مایه‌ها و بناهای شاخصی که دربرگیرنده‌ی معرق‌کاری هستند را معرفی می‌نماید. محمد کریم پیرنیا و غلامحسین معماریان (Pirnia & Memarian, 2017) در کتاب *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، ضمن معرفی مجموعه حرم امام رضا(ع)، به بررسی پیشینه تاریخی شکل‌گیری مقبره و ساختمان آن تا پایان دوره قاجاریه پرداخته‌اند و سپس به قدیمی‌ترین کاشی‌ها و تزئینات به‌کاررفته در این روضه منوره به‌صورت مختصر اشاره می‌کنند. همان‌طور که اشاره شد، در تمامی منابع مطالعاتی پیرامون حرم مطهر رضوی، تمرکز اصلی، بررسی انواع مختلف کاشی‌کاری حرم، ادوار تاریخی کاشی‌کاری و نیز معرفی مختصر و نام بردن از رنگ‌های به‌کاررفته در این کاشی‌ها بوده است، اما مطالعه جامعی که صرفاً به بررسی پالت و طیف‌های نوظهور در این بنا و بررسی پیشینه ظهور و بروز این رنگ‌ها بپردازد، صورت نگرفته است. این پژوهش که خود آغازگر این مسیر است، می‌تواند با توجه به پیشینه غنی کاشی‌کاری در ایران، به شناخت سیر تحول رنگی این عنصر تزیینی کمک نماید.

**روش پژوهش**

رویکرد پژوهش با توجه به بررسی و تحلیل رنگ در تزئینات کاشی‌کاری، کمی و کیفی، روش بررسی داده‌ها توصیفی-تحلیلی و روش جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش عمدتاً بر مبنای یافته‌های میدانی و مصاحبه با کاشی‌کاران فعال در شرکت کاشی سنتی آستان قدس رضوی بوده است و به دلیل گستردگی فضا و تنوع فراوان کاشی‌کاری سعی شده تا باراهنمایی کارشناسان و استفاده حداکثری از اسناد و منابع کتابخانه‌ای، نمونه کاشی‌های معاصر و تازه تولید، به‌صورت هدفمند ثبت شود. درنهایت، با قیاس کاشی‌های نوظهور با نمونه کاشی‌های اصیل و غیرمرمتی مربوط به ادوار تاریخی مختلف، جداول و نمودارها تهیه شده است. برای بررسی و مشاهده دقیق‌تر رنگ‌ها، تمامی کاشی‌های منتخب، در شرایط نوری یکسان عکاسی شده و به همراه پالت، کدهای معادل RGB رنگ‌ها نیز استخراج گردید. مبنای دسته‌بندی و نام‌گذاری رنگ‌ها بر اساس چرخه رنگ کمپانی کالِر ویل ایالات‌متحده[1] است. جامعه هدف نمای خارجی تمامی صحن‌های تازه احداث مانند صحن پیامبر اعظم(ص)، قدس، جمهوری اسلامی، جامع رضوی، هدایت، غدیر، کوثر و غیره از دهه ۷۰ تا اواخر دهه ۹۰ شمسی است.

**پالت[2] رنگ در کاشی معرق**

در تعریف واژگان هنری پالت دارای سه معناست: ۱. به معنای تحت‌اللفظی، تخته یا صفحه‌ای است که رنگ‌ها را بر روی آن مخلوط می‌کنند. ۲. به گروه رنگ‌هایی گفته می‌شود که طراح یا هنرمندی به‌خصوص، گزینش و استفاده کرده باشد. ۳. رنگ‌های موجود در یک طرح به‌خصوص [و یا اثر هنری]، گروهی از طرح‌ها یا مجموعه‌ای از کارها، یا رنگ‌های یک دوره زمانی خاص (Holtzschue, 2016: 218). در این پژوهش کاربرد کلمه «پالت» مربوط به تعریف سوم است، زیرا سعی شده رنگ‌های به‌کار رفته در یک دوره زمانی خاص، در کاشی‌ها بررسی شود.

بعد از ورود اسلام، بناها بدون تزئینات کاشی، گچبری یا نقاشی ساخته و مورد استفاده قرار گرفت. در عصر سلجوقیان کاشی را می‌توان به‌صورت معدود در بنا دید. از آن پس، روزبه‌روز بر زیبایی و تنوع آن و تزیینات دیگر افزوده شد. یکی از هنرهایی که در مورد کاشی به‌کار می‌رود، معرق‌کاری است که هنری ظریف، پرکار، زیبا که در دورهٔ تیموری به اوج خود رسید و با شروع سلسله صفویه و به‌کار

1. Color Wheel Company, U.S.A
2. Palette

رفتن کاشی هفت‌رنگی، اندک‌اندک به علت صرف وقت فراوان و دقت زیاد برای تهیه آن، کمتر در بناها به کار رفت (Naderi, 1978: 58).

البته کاشی‌های هفت‌رنگ باوجود سرعت بالاتر در تولید آن‌ها، به دلیل شرایط پخت، رنگ‌ها کدرتر از کاشی معرق است و شفافیت رنگ‌های کاشی معرق را ندارد. برای تهیه کاشی معرق، کاشی‌های خشتی را که با رنگ موردنظر و در دمای مطلوب در کوره پخته بودند، به اشکالی به‌مقتضای طرح می‌بریدند و چون قطعات جورچین در کنار هم می‌چیدند. این روش وقت‌گیر و پرخرج بود، اما درخشش بی‌نظیر رنگ‌ها را تضمین می‌کرد (Hillenbrand, 2008: 77). کاشی معرق که پالت رنگ آن در دوره تیموری به اوج خود می‌رسد، شامل ٦ خانواده لاجوردی، فیروزه‌ای، سبز، اُخری، سفید و سیاه با اندکی تمایلات بنفش است. این پالت رنگی اگرچه نسبت به رنگ‌های متنوع دورهٔ معاصر، اندکی محدود به نظر می‌رسد، اما هنرمندان تیموری با همین پالت محدود[1] ترکیبات رنگی متنوع و بسیار بدیعی خلق کردند و نظام‌های رنگی گوناگونی را در کاشی‌کاری بناها به‌کار گرفتند. در حرم مطهر رضوی نیز، کاشی معرق به دلیل دوام بالاتر و نیز زیبایی و ظرافت بیشتر، همچنان برای تزیین فضاها به‌ویژه نماهای بیرونی حرم استفاده می‌شود. اگرچه پالت رنگی کاشی‌های معرق در این بنا تغییرات اندکی در طول تاریخ داشته، اما امروزه به سبب رشد تکنولوژی در فرآیند تولید رنگ‌دانه‌ها و نیز نفوذ تأثیرات دیگر فرهنگ‌ها که به‌تدریج از دوره قاجار به‌نظام رنگی این مرز و بوم وارد گردید، تنوع بیشتری یافته و اکنون تقریباً امکان افزودن هر نوع رنگی به این پالت وجود دارد.

**سیر کاشی‌کاری در حرم مطهر رضوی**

**دوره سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی:** قدیمی‌ترین تزئینات کاشی‌کاری در حرم مطهر رضوی، نوعی از کاشی‌های نفیس زرین‌فام است که تحت عنوان «کاشی سلطان سنجری» شناخته می‌شود. در *دائرةالمعارف آستان قدس رضوی* آمده است که: «عبدالله قوچانی کاشی‌های زرین‌فام حرم امام رضا(ع) را به لحاظ زمانی به چند دوره تقسیم کرده است: دورهٔ اول، کاشی‌های مستطیل شکل ازارهٔ داخل حرم مطهر، معروف به کاشی‌های سنجری است که به دههٔ هشتم قرن ششم هجری تعلق دارد. دورهٔ دوم، مربوط به کاشی‌های ساختهٔ ابوزید محمد بن ابوطاهر و ابوزید بن محمد بن ابوزید والحسین، به سال ٦١٢ ق است. کاشی‌های هشت‌گوش و هشت‌ضلعی، محراب بزرگ حرم و کاشی‌های دارالحفاظ متعلق به این دوره است. دورهٔ سوم مربوط به سال ٦٤٠ ق است که تنها مدرک آن، محراب کوچک حرم، ساختهٔ علی بن محمد بن ابوطاهر است. دورهٔ چهارم، کاشی‌های متعلق به نیمهٔ قرن هشتم هجری است» (Encyclopedia of Astan Quds Razavi, 2020: 296).

**دوره تیموری:** در عصر تیموری، نفیس‌ترین و پرکارترین کاشی‌های معرق و زیررنگی و معقلی در حرم مطهر ظهور و بروز یافت. سه بنای مسجد جامع گوهرشاد به تاریخ ٨٢١ ق، مدرسهٔ پریزاد به تاریخ ٨٢٣ ق و مدرسهٔ دودر به تاریخ ٨٤٣ ق، عرصهٔ هنرنمایی کاشی‌کاران این عصر است. یکی از نفیس‌ترین مجموعه تزیینات کاشی‌کاری حرم مطهر را می‌توان در مسجد جامع گوهرشاد مشاهده کرد (Encyclopedia of Astan Quds Razavi, 2020). به گفته آرتور پوپ: «نخستین و بزرگ‌ترین بنای تاریخی ایران که از سدهٔ پانزدهم باقی‌مانده، مسجد زیبای گوهرشاد (١٤١٨م) است [...] که رنگ‌ها عبارت است از آبی لاجوردی و فیروزه‌ای، سفید، سبز شفاف، زرد زعفرانی بور و سیاه آبنوسی که مایهٔ هر یک از رنگ‌ها به سایه‌های مختلفی تغییر می‌یابد. تمامی تزئینات با مقدار غیرمعمولی رنگ سفید درهم‌آمیخته که به آن حالت وضوح و هیجان می‌بخشد. همچنین او به نقل از رابرت بایرون[2] ادعا می‌کند که: در میان بناهای موجود برای تحسین کردن این حیاط، آشنایی با سایر سبک‌ها لازم نیست چون زیباترین نمونهٔ رنگ در معماری است که تاکنون پدید آمده است» (Pope, 2014:198).

**دوره صفویه:** «در عهد صفویه رواق شمالی روضه و گنبد حاتم‌خانی و گنبد اللهوردیخان و گنبد اوپک میرزا و چند بنای

1. Less Palette
2. Byrone, Robert

دیگر ساخته شده است» (Mowlavi, 2011: 30).
شاه‌عباس به حرم مطهر توجه خاصی نشان می‌داد و در گسترش و آبادانی و افزودن شکوه آن بسیار کوشید. گسترش و بازسازی صحن حرم که به ساخت صحن عتیق (انقلاب کنونی) به شکل حاضر انجامید، تعمیر نمای گنبد طلا، تعمیر و نوسازی داخل بقعه مطهر و ایجاد خیابان مشهد و نهر آن، در شمار کارهای اوست (Jalali, 2014: 150). «رنگ کاشی‌های دورهٔ صفویه، معمولاً فیروزه‌ای، سبز و آبی لاجوردی و در حقیقت، رنگ‌های موجود در طبیعت است تا هرگاه انسان این رنگ‌ها را می‌بیند، به آرامش دست یابد و از دنیای مادی جدا شود و به دنیای غیرمادی و معنا برسد» (Riazi, 2016: 69).

در این دوره، انواع کاشی‌های مختلف چون هفت‌رنگ، زیررنگی، معقلی و معرق استفاده شده است. در دورهٔ صفوی، از کاشی معرق و هفت‌رنگ در کنار هم برای تزیین نمای صحن عتیق و نمای داخلی رواق‌های گنبد اللهوردیخان و گنبد حاتم‌خانی استفاده شده است. درمجموع، در صحن عتیق، همنشینی مناسبی از کاشی‌های معرق، هفت‌رنگ، معقلی و زیررنگی دیده می‌شود. بااینکه چند قاب کاشی به رنگ زمینهٔ زرد در چند ناحیه از صحن مشاهده می‌شود، اما رنگ غالب در مجموعه کاشی‌های صحن لاجوردی است و به سبب همین حضور و غلبهٔ رنگ آبی لاجوردی، حس عمیق معنوی بر فضای صحن حاکم است. رنگ کاشی‌های معرق اصیل صفوی، شامل لاجوردی، فیروزه‌ای، حنایی (تغاری)، زرد اکر، سفید، سیاه بادمجانی و سبز خوشرنگ یشمی است. رنگ حنایی مایه‌ای از قهوه‌ای روشن دارد و زرد اکر به‌هیچ‌وجه تند و زننده نیست، بلکه بسیار تابناک و عمیق است (Khorshidi, 2017. : 62).

**دوره افشاریه:** در این دوره، استفاده از کاشی همچنان متداول است، اما غالب مصالح به‌کاربرده شده، گچ در گچ‌کاری و گچ‌بری رواق‌هاست. بیشتر کاشی‌های به‌کاربرده شده در دورهٔ افشاریه در صحن‌ها توسط استادان اصفهانی به عمل می‌آمد. یکی از بیشترین کاشی‌های استفاده‌شده در این دوره، کاشی گل‌تخت است که در کشیک‌خانه[1] خدام کار شده است (Nazar Kardeh, 2014. : 11).

**دوره قاجاریه:** صحن نو که در مقابل صحن قدیم آستان قدس رضوی به این نام خوانده‌شده و پس از انقلاب اسلامی به صحن آزادی تغییر نام یافته، از آثار دورهٔ قاجار است. رواق‌های دارالضیافه و دارالسعاده نیز از آثار همین دوره است، اما از این میان فقط صحن نو دارای کاشی‌کاری قاجاری است و این رواق‌ها در دورهٔ قاجار با آینه‌کاری تزیین شدند. صحن نو را می‌توان موزهٔ کاشی‌کاری عصر قاجار نامید. علاوه بر کاشی‌های صحن نو، باید از برخی کاشی‌های صحن عتیق نیز یاد کرد که در دورهٔ قاجار ساخته شده‌اند (Khorshidi, 2017: 71-72). در این دوره، مهم‌ترین رنگ‌های مورد استفاده در کاشی، عبارت از رنگ زرد، فیروزه‌ای، لاجوردی، آجری (از خود آجر برای رنگ آجری استفاده می‌شود)، رنگ قرمز بداقی (رنگی بین قرمز و بنفش و سبز). برای به دست آوردن رنگ‌های خانواده زرد (زرد خیلی کم‌رنگ، لیمویی، گل‌بهی، قهوه‌ای، شکلاتی) از روی سخت یا روی سوخته یا آنتیموان و برای رنگ‌های خانواده سرخ (صورتی، قرمز، ارغوانی، آب اناری و غیره) از مخلوط شنگرف (اکسید جیوه و گوگرد) استفاده می‌کردند. خانوادهٔ رنگ سبز از ترکیب رنگ‌های زرد و آبی با درجه‌های مختلف ساخته می‌شد. سیاه و سفید جزو رنگ‌ها به‌حساب نمی‌آمد و فقط برای مرزبندی بین رنگ‌ها و به دست آوردن رنگ سفید از گل سفید و یا ترکیب سفیداب روی یا اکسیدسرب استفاده می‌کردند (Pirnia, 2002: 96-97).

### رنگ‌های نوظهور در کاشی‌کاری معاصر حرم مطهر رضوی

پیش از پرداختن به پالت رنگ‌های نوظهور بارگاه، ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که تمامی این کدرنگ‌ها مربوط به کاشی‌کاری معرق یا ترکیب آن با سایر انواع کاشی‌های دیگر در این بناست، چراکه کاشی معرق برخلاف کاشی هفت‌رنگ که طیفی از رنگ‌ها به‌صورت سایه‌روشن در آن دیده می‌شود، دارای مرزبندی مشخص رنگی و هر قطعه رنگی با دیگری متفاوت است. علاوه بر این، طراح و کاشی‌کار

۱. کشیک‌خانه در تشکیلات اداری آستان قدس رضوی در عصر صفوی، محل تجمع و رسیدگی به امور مربوط به هر کشیک و محل انجام‌وظیفه و تعویض کشیک‌ها در حرم رضوی بوده است (Nazar Kardeh, 2014: 11).

معرق، در انتخاب آگاهانه رنگ نقوش و سطوح کاشی و چیدمان آن‌ها در کنار هم، آزادی عمل بیشتری دارد. پالت رنگ در کاشی‌کاری دوره‌های اسلامی ایران ابتدا تنها با ظهور رنگ فیروزه‌ای در کنار سطوح بدون لعاب آجر آغاز می‌شود، در دوره تیموری به اوج خود رسیده و با تنوع ٦ خانواده رنگی متفاوت، جهانی از ترئینات رنگی در بناها را خلق می‌کند. این پالت رنگ تا دوران قاجار ادامه داشته و سپس در این دوره به دلایل گوناگونی ازجمله تأثیر هنر غرب، ناگهان افزایشی بی‌سابقه در تنوع و دامنه رنگی اتفاق می‌افتد و کاشی‌های الوان بیشتری در بناها و ازجمله در حرم مطهر رضوی به‌صورت گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگرچه این حجم از تنوع رنگی جسورانه را بیشتر در کاشی‌های هفت‌رنگی می‌توان مشاهده نمود و معرق‌کاری کمتر دستخوش چنین تغییراتی می‌شود، این رنگ‌بندی را تا پایان دورهٔ پهلوی دوم در اکثر بناها شاهد هستیم. در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی و بخصوص در کاشی‌کاری اماکن مذهبی، رنگ‌هایی در معرق‌کاری پدیدار شده‌اند که پیش از این سابقه نداشته و گاهی یادآور رنگ‌های مد روز و مطلوب عامه به نظر می‌رسند. در این حجم از افزایش تنوع رنگ‌ها، فارغ از مفاهیم عرفانی رنگ که در گذشته بخشی از مبانی چیدمان پالت‌ها بوده است و موضوع این پژوهش نیست، قطعاً رشد تکنولوژی ساخت لعاب و تولید رنگ‌دانه‌ها بی‌تأثیر نیست.

پیش از بحث پیرامون پالت‌های نوین کاشی معرق، لازم است عنوان گردد که نام‌گذاری این رنگ‌ها بر مبنای رنگ‌های رایج، با توجه به گستردگی پالت‌های رنگی، عملاً کاری غیرممکن است و تنها می‌توان با قیاس و در نظر گرفتن میزان مشابهت یک طیف از کاشی‌ها به رنگ‌های یک مرجع رنگی که در این پژوهش چرخه کمپانی کالرویل است، به نام خانواده اصلی آن اشاره کرد.

**خانواده رنگ‌های زرد تا قرمز**

این پالت از متنوع‌ترین خانواده‌های رنگی توزیع‌شده در کاشی‌های معرق معاصر است که حدفاصل زرد تا قرمز را در چرخه می‌توان برای دسته‌بندی آن در نظر گرفت. دامنه این پالت از رنگ‌هایی با خلوص بسیار مانند زرد، نارنجی و حتی قرمز تا خاکستری فام‌های روشنی مانند انواع کرم‌ها[1]، متغیر است. باآنکه مرجع ورود بعضی از هم‌گروه‌های این رنگ‌ها را می‌توان در کاشی‌کاری صفویه، زندیه، قاجار و پهلوی ردیابی نمود، اما ابداعات آگاهانه‌ای که کاشی‌پزان معاصر متأثر از طراحان کاشی در طراحی پالت و تولید فام‌های جدید و همچنین کنترل میزان خلوص و تیرگی-روشنی کاشی‌های حرم مطهر انجام داده‌اند، بسیار قابل‌توجه است.

**زرد:** در این پالت، زردها نخستین رنگ‌هایی هستند که فام و اشباع آن‌ها نسبت به گذشته متحول شده است. این زردها، برخلاف زردهای قاجاری به‌کاررفته در کاشی‌های صحن نو که اغلب گرایش به زرد-سبز (لیمویی) داشتند، به گروه نارنجی متمایل شده‌اند و فام آن‌ها زرد کادمیوم[2] است و اکنون در کاشی‌های معرق و هفت‌رنگ به‌عنوان رنگی پرتوان حضوری چشمگیر و بی‌سابقه پیدا کرده‌اند. خلوص بیش از حد و قدرت بصری زیاد این زردها به‌ویژه بر بستر آبی‌ها، سبب گردیده تا بلافاصله به چشمان مخاطب هجوم برند (تصاویر ۲-۱).

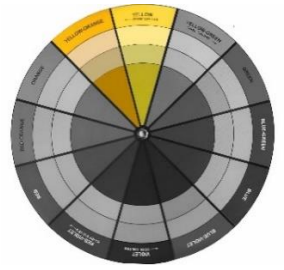
۱. اگرچه شناسایی رنگ‌ها با نام‌های صنفی آن کارآمد نیست، اما در اینجا می‌توان برای توصیف این گروه از رنگ‌ها از واژه‌های عامهٔ کاشی‌کاران نیز استفاده کرد.

2. Yellow cadmium

تصویر ۱: زرد کادمیوم بر بستر کاشی معرق، صحن پیامبر اعظم(ص) (مأخذ: نگارندگان)

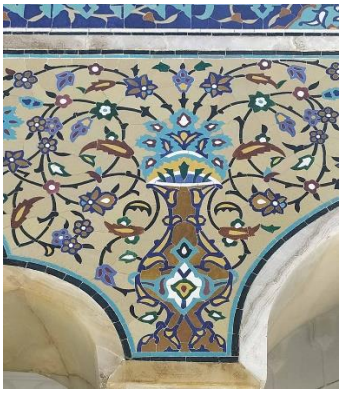
تصویر ۲: رنگ زرد، صحن جمهوری (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۱: پالت خانواده زرد (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: زرد | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Yellow | موقعیت برداشت: صحن پیامبر اعظم(ص) | Color | R | G | B |
|  | | | 253 | 178 | 13 |
| | | | 251 | 179 | 36 |
| | | | 255 | 194 | 35 |
| | | | 248 | 200 | 2 |
| | | | 251 | 202 | 2 |
| | | | 248 | 202 | 17 |
| | | | 245 | 200 | 12 |
| | | | 246 | 202 | 33 |
| | | | 252 | 204 | 17 |

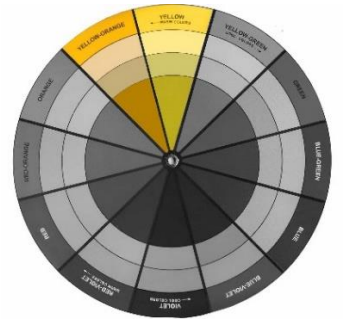
**کرم (زرد روشن):** کرم‌ها از فراگیرترین پالت‌های کاشی‌کاری معاصر است که به غالب معرق‌های صحن‌های نوبنیاد حرم مطهر رضوی سرایت نموده است. پیشینهٔ محدودی از این طیف رنگی را به‌صورت زردی بسیار روشن می‌توان در معرق‌های پهلوی شناسایی کرد. این پالت که بیشتر در پس‌زمینه قاب‌های کاشی معرق به خدمت گرفته شده است، عموماً از تبار دو خانواده زرد و زرد-نارنجی منشعب شده و در بعضی از نواحی به کرم صورتی خاموش و حتی خاکستری‌فام گرایش پیدا کرده‌اند (تصاویر ۴-۳). همبستگی و همراهی سطوح بسیار گسترده آجر در نماهای معاصر حرم مانند ورودی باب الجواد(ع) یا صحن قدس که متعلق به همین خانواده رنگی هستند، سیطره آن را در کاشی‌های معرق افزون نموده است (تصویر ۷).

تصویر ۳: رنگ کرم با گرایش صورتی، صحن غدیر (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۴: رنگ کرم با گرایش خاکستری، سقاخانه صحن جمهوری (مأخذ: نگارندگان)

**جدول ۲: پالت خانواده کرم (زرد روشن) (مأخذ: نگارندگان)**

| خانواده رنگی: زرد | موقعیت برداشت: ورودی باب الجواد(ع) | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Yellow | تصویر | Color | R | G | B |
|  | | | 216 | 199 | 181 |
| | | | 209 | 195 | 186 |
| | | | 188 | 167 | 150 |
| | | | 197 | 185 | 173 |
| | | | 205 | 177 | 155 |
| | | | 203 | 173 | 171 |
| | | | 191 | 184 | 166 |
| | | | 205 | 194 | 164 |
| | | | 196 | 190 | 168 |
| | | | 232 | 210 | 187 |
| | | | 235 | 209 | 182 |
| | | | 229 | 208 | 187 |
| | | | 242 | 222 | 198 |
| | | | 238 | 235 | 226 |
| | | | 246 | 242 | 230 |
| | | | 187 | 180 | 162 |

**نارنجی:** پس از زرد، پالت نارنجی‌ها دومین خانواده قدرتمندی هستند که در کاشی‌کاری معرق سال‌های اخیر به طرز غیرمنتظره‌ای ظاهر شده‌اند. این نارنجی‌های تازه از راه رسیده، با درجات گوناگون و منظمی از فام، از زرد-نارنجی تا نارنجی-قرمز تولیدشده و در کنار دیگر رنگ‌های کاشی معرق سازماندهی شده‌اند. به‌کارگیری و توزیع این خانواده را به‌صورت متنوع در انواع نقوش کاشی‌کاری‌های معرق صحن پیامبر اعظم(ص) می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۵). با افزایش میزان قرمز و بالتبع آن به دست آمدن قرمز-نارنجی‌های یکدست و خالص‌تر، طیف تازه‌ای برای نخستین‌بار به رنگ‌های معرق رسوخ نموده که کاملاً بی‌سابقه است. این طیف با درجات مختلفی از ارزش رنگی در کاشی‌های معرق ورودی رواق امام خمینی(ره) و خصوصاً در کتیبه‌های مادر و بچه ایوان ولی‌عصر(عج) به‌کار گرفته شده است (تصویر ٦). می‌توان بیان داشت این طیف از خانواده نارنجی-قرمز[1] در این کتیبه‌ها جایگزین رنگ‌های فیروزه‌ای، طلایی و اخرایی شده‌اند که در گذشته برای کتیبه مادر و بچه به‌کار می‌بردند.

**تصویر ۵: توزیع رنگ نارنجی در کاشی‌کاری معرق صحن پیامبر اعظم(ص) (مأخذ: نگارندگان)**

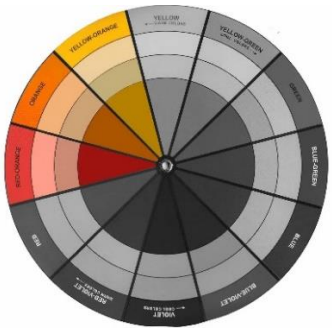
**تصویر ٦: رنگ نارنجی-قرمز در کتیبه ایوان ولی‌عصر(عج) (مأخذ: نگارندگان)**

۱. روشن فام‌های این طیف را کاشی‌کاران به نام گلبهی می‌شناسند.

باوجود پیدایش و به‌کارگیری نارنجی‌هایی با خلوص رنگی بیشتر، در سوی دیگر اما طیفی روشن و خاکستری‌فام ذیل خانواده نارنجی-قرمز به دست می‌آید که گستره وسیعی از این رنگ را می‌توان در معرق‌های هندسی بناهای ورودی باب الجواد(ع) مشاهده نمود (تصویر ۷).

**تصویر ۷: رنگ نارنجی با گرایش خاکستری، معرق هندسی، ورودی باب الجواد(ع) (مأخذ: نگارندگان)**

**جدول ۳: پالت خانواده نارنجی و نارنجی-خاکستری (مأخذ: نگارندگان)**

| خانواده رنگی: نارنجی | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Orange, Yellow Orange, Red Orange | موقعیت برداشت: ایوان ولی‌عصر(عج) | Color | R | G | B |
|  | | | 239 | 89 | 56 |
| | | | 248 | 102 | 63 |
| | | | 229 | 105 | 77 |
| | | | 233 | 100 | 59 |
| | | | 217 | 126 | 45 |
| | | | 223 | 128 | 44 |
| | | | 215 | 132 | 54 |
| | | | 226 | 127 | 36 |
| | | | 222 | 124 | 35 |
| | | | 212 | 122 | 44 |
| | موقعیت برداشت: ورودی باب الجواد(ع) | Color | R | G | B |
| | | | 189 | 117 | 102 |
| | | | 180 | 114 | 100 |
| | | | 176 | 106 | 94 |
| | | | 171 | 101 | 91 |
| | | | 193 | 124 | 109 |
| | | | 191 | 122 | 107 |
| | | | 171 | 93 | 70 |
| | | | 177 | 101 | 75 |
| | | | 197 | 133 | 106 |
| | | | 208 | 142 | 128 |

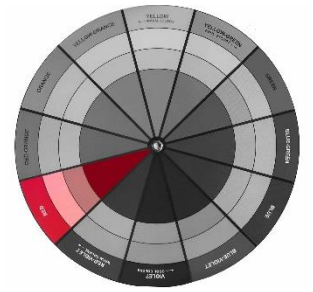
**قرمز:** با نگاهی دقیق‌تر به این پالت، حرکت منطقی و تدریجی آن به سمت قرمز بر مبنای چرخه، کاملاً مشهود است و می‌توان بعد از قرمز-نارنجی‌ها به‌صورت طبیعی ظهور قرمزهایی با اشباع زیاد در کاشی‌های معرق را انتظار داشت. این گروه از قرمزها که از اکسید قرمزکادمیوم به‌دست آمده‌اند (Moghimi, 2023)، بسیار محافظه‌کارانه و در مساحت‌های کوچکی کارشده و با رنگ‌های دیگر مهار شده است. به نظر می‌رسد طراحان کاشی درک کرده‌اند که نسبت و مساحت‌های بزرگ از این رنگ ممکن است پالت معرق‌ها را با چالش‌های جدیدی مواجه کند. در کاشی‌کاری معرق، این طیف از قرمز با این درجه از اشباع بی‌سابقه است و می‌توان آن را به‌عنوان رنگی نو در پالت معرق امروزی به‌حساب آورد (تصویر ۸). خانواده قرمز در بستر کاشی‌های

معرق امروزی دیگربار نیز دگرگون و طیفی تیره‌فام از انواع قهوه‌ای به این پالت افزوده شده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۸: رنگ قرمز با خلوص بالا، معرق‌های رواق دارالرحمه (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۹: رنگ قهوه‌ای در کاشی معرق، صحن جمهوری (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۴: پالت خانواده قرمز و قرمز-قهوه‌ای (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: قرمز | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Red | موقعیت برداشت: ورودی باب الکاظم(ع) | Color | R | G | B |
|  | | | 220 | 68 | 80 |
| | | | 208 | 47 | 63 |
| | | | 223 | 54 | 77 |
| | | | 187 | 37 | 62 |
| | | | 169 | 30 | 53 |
| | | | 180 | 41 | 64 |
| | موقعیت برداشت: ورودی باب الکاظم(ع) | Color | R | G | B |
| | | | 109 | 49 | 35 |
| | | | 116 | 73 | 67 |
| | | | 98 | 40 | 28 |
| | | | 86 | 46 | 46 |
| | | | 100 | 60 | 60 |
| | | | 75 | 35 | 35 |
| | | | 71 | 33 | 30 |

**خانواده بنفش تا آبی**

**بنفش:** در میان کاشی‌کاری‌های دوره معاصر در حرم مطهر رضوی، رنگ بنفش یکی از شاخص‌ترین رنگ‌های نوظهور است. خانواده بنفش در چرخه خود شامل سه طیف رنگی متفاوت است. این سه طیف بسته به میزان افزایش یا کاهش درجه رنگ قرمز، آبی و یا افزایش میزان درجه سفیدی[۱] و سیاهی[۲] متغیر بوده و در دوره معاصر از پرکاربردترین طیف‌های رنگی به‌کاررفته در کاشی‌کاری حرم مطهر است. احتمالاً اولین بروز ناخواسته رنگ بنفش در کاشی‌کاری معرق مربوط به بعضی از کاشی‌های سیاه‌رنگ دوره ایلخانی و خصوصاً تیموری است که به‌صورت سیاه بادمجانی با رگه‌هایی از بنفش قابل‌مشاهده است (Taheri

۱. درجه سفیدی یا روشن فام یا TINT: فام خالصی که روشن‌تر شده یا به آن سفید اضافه شده است (سفید آمیخته) (Holtzschue, 2016: 224).

۲. درجه سیاهی یا تیره‌فام یا SHADE: رنگ خالصی که تیره‌تر شده یا سیاه به آن اضافه شده است (سیاه آمیخته) (Holtzschue, 2016: 224).

(Moghaddam, & kazemnejad, 2017: 46)، اما به‌وضوح مشخص است که این رنگ در پالت این دوره جایگاهی ندارد و حاصل نوع لعاب (اکسید منگنز) و تغییرات دمای کوره است.

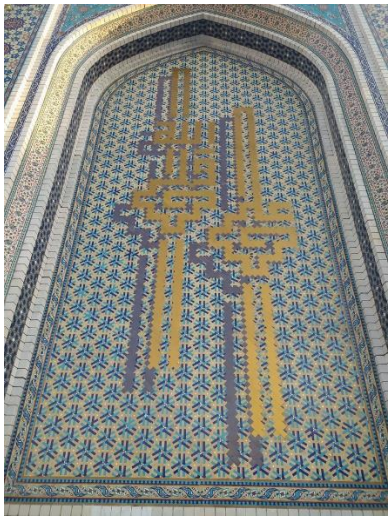
**قرمز-بنفش:** پیشینه ورود خانواده قرمز-بنفش در کاشی‌کاری معرق به‌عنوان رنگی مستقل، مربوط به دوره زند و قاجار است. در این دوره انواع طیف‌های روشن‌فام قرمز-بنفش (ارغوانی)، خصوصاً با تمایلات صورتی را در کاشی‌کاری‌های معرق با طرح‌های هندسی و گره می‌توان مشاهده کرد. به‌عنوان نمونه، در سقف ورودی مسجد نصیرالملک و هشتی ورودی طیف‌های درخشانی از خانواده قرمز-بنفش و صورتی به همراه رنگ‌های زرد، فیروزه‌ای و سیاه کار شده است. ظهور این طیف در دوره قاجار اما اغلب محدود به نقوش هندسی و انواع گره و کاشی‌های چهارگوش (کلوک) در معقلی‌ها است که قاعدتاً اجرای ساده‌تری داشتند و در دورهٔ پهلوی با کاهش اندکی در خلوص و با تنوع بیشتری به تمام نقوش ریز و درشت و پیچیده کاشی‌های معرق راه می‌یابد. در این دوره صورتی خاموش و ملایمی که به نظر روشن‌فام (تینت) همان قرمز-بنفش است، نیز به این پالت اضافه می‌شود که نمونه آن را می‌توان در انواع نقوش اسلیمی کاشی‌کاری‌های معرق مقبره خیام در نیشابور و اسپرهای ایوان ورودی قدیمی آنجا مشاهده کرد. پس از انقلاب با تثبیت جایگاه بنفش در خانواده کاشی‌های معرق، وسعت و میزان حضور آن نیز افزایش می‌یابد و توسط طراحان کاشی با واریاسیون‌های متعددی به‌کار گرفته شده و گسترش می‌یابد (تصویر ۱۰). نفوذ این خانواده به‌عنوان رنگ غالب نه‌تنها در سطوح مرکزی قاب کاشی‌ها، بلکه به‌عنوان حمیل در مرزبندی رنگ‌های دیگر نیز ظاهر می‌گردد (تصویر ۱۱).

**تصویر ۱۰: طیف گسترده رنگ بنفش در کاشی معرق، صحن نو (مأخذ: نگارندگان)**

**تصویر ۱۱: کاربرد رنگ بنفش در حمیل‌سازی، کاشی‌کاری معرق (مأخذ: نگارندگان)**

**آبی بنفش:** در این دوره، خانواده بنفش مجدداً دچار دگرگونی‌های دیگری می‌شود و بنفش‌هایی با حاکمیت آبی در گونه‌ای از کاشی‌کاری ترکیبی معقلی-معرق ظاهر می‌شود. نمونه بارز به‌کارگیری این رنگ را می‌توان در قاب‌نمایی از آجرکاشی واقع در صحن جدیدالاحداث پیامبر اعظم(ص)، مشاهده نمود (تصاویر ۱۳-۱۲). این گونهٔ آبی-بنفش که شدیداً خلوص آن کاهش‌یافته و خاکستری‌فام[1] شده را می‌توان نمونه‌ای نوین از خانواده بنفش در پالت کاشی‌کاری معرق معاصر به‌حساب آورد.

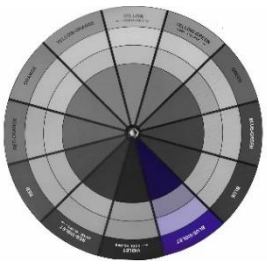
۱. خاکستری فام یا Tone: واژه‌ای عام که به تغییرات فام اشاره دارد. در بیشتر مواقع به معنای اضافه کردن خاکستری یا کاهش خلوص به کار می‌رود (Holtzschue, 2016: 219).



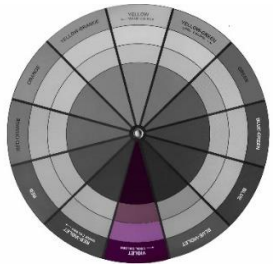
تصویر ۱۲: پالت بنفش-آبی به همراه طلایی، صحن پیامبر اعظم(ص) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۳: نمای نزدیک کاشی با رنگ بنفش-آبی (مأخذ: نگارندگان)

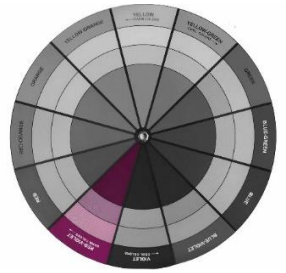
جدول ۵: پالت خانواده آبی-بنفش (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: آبی-بنفش | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Blue Violet | موقعیت برداشت: صحن پیامبر اعظم(ص) | Color | R | G | B |
|  | | | 105 | 105 | 129 |
| | | | 121 | 123 | 144 |
| | | | 107 | 108 | 128 |
| | | | 101 | 101 | 125 |
| | | | 109 | 108 | 126 |
| | | | 99 | 96 | 115 |
| | | | 113 | 114 | 132 |
| | | | 114 | 116 | 137 |
| | | | 121 | 122 | 140 |
| | | | 106 | 104 | 125 |

جدول ٦: پالت خانواده بنفش (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: بنفش | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Violet | موقعیت برداشت: صحن قدس | Color | R | G | B |
|  | | | 93 | 37 | 62 |
| | | | 98 | 37 | 57 |
| | | | 93 | 30 | 52 |
| | | | 85 | 20 | 37 |
| | | | 95 | 19 | 57 |
| | | | 120 | 56 | 108 |
| | | | 121 | 53 | 102 |
| | | | 131 | 86 | 107 |
| | | | 129 | 83 | 112 |
| | | | 158 | 120 | 143 |

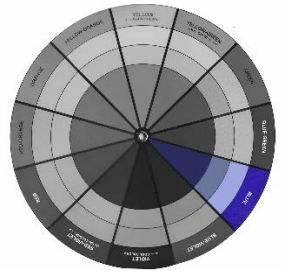
**جدول ۷: پالت خانواده قرمز-بنفش (مأخذ: نگارندگان)**

| خانواده رنگی: قرمز-بنفش | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Red Violet | موقعیت برداشت: ورودی کتابخانه حرم مطهر | color | R | G | B |
|  | | | 125 | 47 | 95 |
| | | | 141 | 57 | 107 |
| | | | 117 | 58 | 80 |
| | | | 158 | 102 | 115 |
| | | | 172 | 120 | 132 |
| | | | 144 | 59 | 92 |
| | | | 164 | 49 | 92 |
| | | | 188 | 101 | 152 |
| | | | 158 | 51 | 97 |
| | | | 171 | 63 | 113 |

**پالت خانواده آبی:** رنگ آبی در پالت کاشی‌کاری دوران اسلامی به‌عنوان عضوی ثابت، پس از قرن‌ها همچنان وفادارانه حضور دارد و هویتش را در ترازها و الگوهای متفاوت رنگی حفظ نموده است. این رنگ در دوره تیموری به‌عنوان رنگ مسلط پالت کاشی‌کاری معرق، به بالاترین سطح از خلوص و غنای خود دست می‌یابد. شدت حیرت‌انگیز رنگ‌های پالت کاشی معرق در این دوره به حدی است که برخی از کارشناسان اظهار می‌کنند، معماری این عصر بیشتر مدیون هنر کاشی‌کاران و تزیین‌کاران است (Pougatchenkova, 2008: 51). نمونه درخشان و اصیل این پالت را می‌توان در قاب کاشی معرق پایه‌های ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشاهده نمود. در کاشی‌کاری معرق دوره پهلوی گام روشنی از آبی لاجورد به‌صورت محدود و پراکنده به پالت کاشی‌های معرق اضافه می‌گردد. این پالت در دوره معاصر به دست کاشی‌پزان گسترش‌یافته و رنگ‌های روشن‌تر و درعین‌حال شفاف‌تری به دست می‌آید که در پالت کاشی معرق تازگی دارد. آن‌ها طیفی از آبی لاجورد تیره تا آبی بسیار روشن را با فواصل منظم مرتب‌سازی نموده تا در صورت نیاز و منطبق بر نقشه طراحان کاشی بازتولید گردد (تصاویر ۱۵-۱۴).

**تصاویر ۱۵-۱۴: رنگ آبی در کاشی‌کاری معرق، کتیبه ورودی رواق امام خمینی(ره) و رواق دارالرحمه (مأخذ: نگارندگان)**

**جدول ۸: پالت خانواده آبی (مأخذ: نگارندگان)**

| خانواده رنگی: آبی | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Blue | موقعیت برداشت: رواق دارالرحمه | Color | R | G | B |
|  | | | 109 | 139 | 199 |
| | | | 118 | 144 | 195 |
| | | | 111 | 141 | 201 |
| | | | 116 | 147 | 202 |
| | | | 129 | 137 | 176 |
| | | | 155 | 164 | 203 |
| | | | 126 | 154 | 194 |
| | | | 133 | 161 | 201 |
| | | | 127 | 155 | 192 |

### پالت خانواده سبز

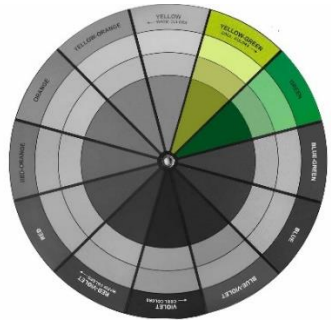
رنگ سبز نیز همانند دیگر رنگ‌های پالت کاشی معرق دچار تحولات عمده‌ای شده است. این تغییرات بر دو سویه متقابل استوار است. در یک طرف، فارغ از تغییرات تیرگی و روشنی[1]، میزان خلوص آن نیز افزایش‌یافته و در سوی دیگر شاهد سبزهایی با کاهش حاد میزان شدت رنگی هستیم. در حقیقت پالت سبز کاشی‌های معرق امروزی بسته به طرح، در میان سبزهای درخشان و خاکستری‌فام در نوسان است. این طیف در کاشی‌های معرق دورهٔ تیموری به ناب‌ترین مرتبه از ژرفا و پختگی به‌ویژه در کاشی‌های زرین‌فام سبز نائل می‌گردد که می‌توان نمونه‌های بجا مانده از آن را در کاشی‌های شش‌ضلعی گنبدخانه مسجد شاه مشهد و همچنین قاب کاشی ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد و در بخش‌هایی از اسپرهای ورودی مدرسه دودر، نظاره کرد.

**تصویر ۱۶: رنگ سبز در معرق‌های هندسی، رواق باب الکاظم(ع) (مأخذ: نگارندگان)**

**تصویر ۱۷: رنگ سبز خاکستری فام، صحن قدس (مأخذ: نگارندگان)**

1. Value

**جدول ۹: پالت خانواده سبز (مأخذ: نگارندگان)**

| خانواده رنگی: سبز | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Green | موقعیت برداشت: ورودی کتابخانه مرکزی حرم مطهر رضوی | Color | R | G | B |
|  | | | 111 | 179 | 66 |
| | | | 131 | 188 | 85 |
| | | | 125 | 190 | 98 |
| | | | 147 | 210 | 121 |
| | | | 123 | 209 | 118 |
| | | | 187 | 203 | 91 |
| | | | 160 | 182 | 63 |
| | | | 157 | 190 | 57 |
| | | | 167 | 189 | 52 |
| | | | 159 | 185 | 81 |
| | موقعیت برداشت: صحن قدس | Color | R | G | B |
| | | | 198 | 191 | 139 |
| | | | 200 | 199 | 145 |
| | | | 166 | 183 | 138 |
| | | | 171 | 163 | 124 |
| | | | 176 | 172 | 127 |
| | | | 145 | 175 | 101 |
| | | | 171 | 163 | 117 |
| | | | 165 | 160 | 118 |

## خانواده طلایی

کاربرد رنگ طلایی در کاشی‌کاری اسلامی به دوره سلجوقیان بازمی‌گردد. از نگاه تاریخی، زرآرایی روی کاشی پس از فراموشی تکنیک ساخت کاشی‌های مینایی (در دورهٔ سلجوقی) به‌صورت تزئین روی کاشی‌ها و ظروف لاجوردینه ایلخانی و سپس روی کاشی‌های هفت‌رنگ، تک‌رنگ یا معرق از دورهٔ تیموری تا قاجار در نقاط مختلف ایران ادامه یافت. کاشی‌های زر آراسته از نگاه تکنیکی در چهار گروه مختلف طلایی قرمز، زراندود، شبه لایه‌چینی و نقاشی با پودر طلا طبقه‌بندی می‌شوند (Mishmastnehi, & Mortazavi, 2020: 244). در کاشی‌کاری معرق ادوار گذشته به‌ویژه هنرمندان ایرانی دورهٔ تیموری، از رنگ طلایی به‌صورت ورقه‌های نازک طلاچسبان بهره می‌بردند که به دلیل عدم مقاومت طلا در برابر عوامل محیطی، تنها نمونه‌های اندکی از این کاشی‌های طلاکاری شده باقی‌مانده است.

امروزه با رشد و تحولات چشمگیر دانش رنگ پیرامون پیگمنت‌ها و لعاب‌های نو، سطوح طلایی به طرق گوناگون و متمایز از گذشته، بار دیگر در کاشی‌کاری‌های معاصر به‌مثابه یک رنگ، رخ نموده است. آغاز تولید و به‌کارگیری مجدد این رنگ در کاشی‌کاری‌های معاصر حرم مطهر رضوی مربوط به کاشی‌های معرق دهه ۷۰ شمسی است. در این دوره، کاشی‌پزان از محلول کلریدطلا برای تولید رنگ طلایی، به‌صورت محدود استفاده می‌کردند و محلول آن را با قلم‌مویی نرم بر روی بدنه سفالی کاشی سفید یکدستی می‌کشیدند که دو بار پخت شده بود و برای بار سوم وارد کوره می‌کردند. رنگ حاصل، طلایی درخشانی بود که نمونه‌های آن را می‌توان در کاشی‌های معرق صحن ولی‌عصر(عج) حرم مطهر رضوی مشاهده نمود (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸: رنگ طلایی در کاشی‌های معرق ایوان ولی‌عصر(عج) (مأخذ: نگارندگان)

در این شیوه همانند دیگر رنگ‌های کاشی معرق، کاشی‌پز، رنگ طلایی را بر روی خشت‌های گلی و ترد تولید می‌کند و سپس کاشی‌کار معرق بخش‌های موردنظرش را با توجه به طرح از این خشت طلایی برش می‌زند. طلایی با شیوه نوین دیگری نیز در کاشی‌های معاصر بازتولید شده است. در این شیوه، رنگ طلایی از طریق برچسب‌های نازک پلاستیکی بر روی سطح انواع کاشی و سرامیک چسبانده می‌شود و در کوره پخت می‌گردد. این طلایی مقاومت کمتری در برابر لمس و عوامل جوی دارد و به‌مرور از درخشش آن کاسته می‌شود (Moghimi, 2023).

تصویر ۱۹: مفتول‌های طلایی در نقش حمیل، سقاخانه صحن جمهوری (مأخذ: نگارندگان)

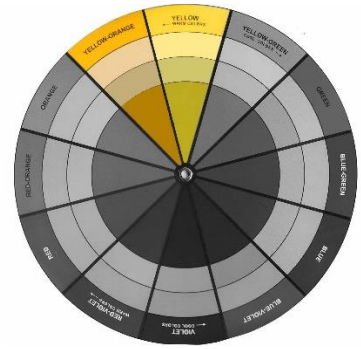
تصویر ۲۰: رنگ طلایی از طریق سطوح زراندود و برجسته فلزی، صحن جمهوری (مأخذ: نگارندگان)

ظهور فلزاتی همچون برنج، مس و برنز آن‌هم به‌صورت برجسته بر روی سطوح کاشی معرق، دستاورد متهورانه دیگری در کاشی‌کاری معاصر است که امکانات تازه‌ای را برای نمود رنگ طلایی فراهم نموده است (تصویر ۲۰). در این هم‌آمیزی، خلاق کاشی و فلز، (همکاری کاشی‌کار و فلزکار) معمولاً سطوح فلزی زراندود می‌شوند و طلایی از این طریق به‌مثابه حجمی درخشان بر بستر تخت کاشی‌های لاجورد رشد می‌کند. اوج چشمگیر این همکاری دو سویه در ایوان طلای صحن جمهوری رقم خورده است. در این ایوان، سطوح زراندود با فرم‌های گوناگون و گاه چندلایه به سطوح کاشی پیوند خورده و برجسته‌نمایی شده‌اند (تصویر ۲۱). انتشار سخاوتمندانه طلایی‌ها در حرم مطهر رضوی علاوه بر معرق‌ها، به کاشی‌های نره و حتی حمیل‌ها نیز راه پیدا کرده است (تصویر ۱۹). این پالت در کاشی‌کاری حرم مطهر طیف متنوعی دارد و از طلایی‌های سرد خاکستری‌فام با خلوص کم تا طلایی‌های گرم و درخشان متمایل به زرد در نوسان است. پیوند و همزیستی فلز و کاشی در کاشی‌کاری معاصر ظاهراً مختص به طلایی‌ها نیست. با جستجوی دقیق‌تر می‌توان نمونه‌هایی غیرمنتظره از فلز (احتمالاً از جنس آهن) که به رنگ خاکستری درآمده‌اند را نیز در اتصال با کاشی‌های فیروزه‌ای مشاهده نمود (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۱: سطوح زراندود چندلایه در ترکیب با کاشی معرق، ایوان طلا (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲۲: به‌کارگیری فلز مشبک خاکستری در قالب شمسه، رواق باب الهادی(ع) (مأخذ: نگارندگان)

جدول ۱۰: پالت خانواده طلایی (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: طلایی | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Yellow, Yellow Orange | موقعیت برداشت: ایوان طلا صحن جمهوری | Color | R | G | B |
|  | | | 217 | 179 | 84 |
| | | | 239 | 214 | 148 |
| | | | 204 | 178 | 94 |
| | | | 196 | 169 | 98 |
| | | | 206 | 180 | 93 |
| | | | 198 | 170 | 86 |
| | | | 241 | 185 | 66 |
| | موقعیت برداشت: صحن جامع رضوی | Color | R | G | B |
| | | | 202 | 169 | 98 |
| | | | 206 | 181 | 117 |
| | | | 189 | 156 | 85 |
| | | | 194 | 162 | 89 |
| | | | 197 | 170 | 103 |
| | | | 201 | 174 | 105 |
| | | | 181 | 152 | 86 |
| | | | 203 | 176 | 107 |

جدول ۱۱: پالت خانواده خاکستری، فلز (مأخذ: نگارندگان)

| خانواده رنگی: خاکستری | تصویر | معادل RGB | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Gray | موقعیت برداشت: رواق باب الهادی(ع) | Color | R | G | B |
| | | | 146 | 146 | 147 |
| | | | 161 | 161 | 166 |
| | | | 139 | 133 | 132 |
| | | | 143 | 139 | 140 |
| | | | 155 | 157 | 160 |

## تحلیل یافته‌ها

به نظر می‌رسد پالت کاشی‌های معرق همچون گذشته دیگر محدود نیست و به‌سرعت در حال تکثیر و گسترش است. کاشی‌کاران معاصر به پیروی از طراحان کاشی در جستجوی ترکیبات تازه‌ای از رنگ، پالت‌های انعطاف‌پذیری را نسبت به گذشته پدید آورده‌اند. نکته ظریف در تولید این فام‌های تازه، طراحی گام‌های منظم از یک خانواده رنگی است که تاکنون در کاشی معرق مشاهده نشده است. بدین معنا که احتمالاً کاشی‌پزان معاصر برای هر یک از رنگ‌ها، دسته‌بندی منظمی از کاشی‌های آن رنگ را بر اساس خلوص یا میزان

تیرگی و روشنی ساخته و تنظیم کرده‌اند تا در موقع لزوم، به‌آسانی آن را بازتولید نمایند. این‌گونه تلاش‌ها را می‌توان طراحی و ساخت جسورانهٔ نوعی «سیستم رنگ» متناسب با نیاز کاشی‌پزان در دوره معاصر در نظر گرفت. کاشی‌پزان معاصر که درواقع، تولیدکنندگان پالت‌های جدید در کاشی‌کاری معاصر هستند، با مسئله‌ای در کار خود مواجه شده‌اند که انسان در طول تاریخ در مواجهه با پدیدهٔ رنگ با آن درگیر بوده است. با افزایش تعداد رنگ‌ها و گسترش آن به پالت‌هایی که تاکنون در کاشی‌کاری سابقه نداشته است، به سیستمی برای طبقه‌بندی و بازتولید این پالت‌ها نیاز دارند. بنابراین، رسماً به طراحی یک سیستم شخصی برای طبقه‌بندی رنگ‌ها اقدام نموده‌اند (تصاویر ۲۴-۲۳). این طبقه‌بندی قاعدتاً می‌بایست بر اساس میزان خلوص و یا میزان تیرگی و روشنی رنگ‌ها چیدمان شود. کاشی‌پزان با اتکا به همین سیستم رنگ دست‌ساز، طیف‌ها را در فواصل منطقی تعریف کرده‌اند. به زبان دیگر، کاشی‌پزان با فهم خلوص، فام و ارزش رنگی هنگام ترکیب انواع لعاب‌ها به تجربه رنگ‌ها را مرتب‌سازی نموده‌اند. اگرچه آنان هنوز از واژه‌های صنفی خود برای توصیف و شناسایی رنگ‌ها استفاده می‌کنند، اما در عمل دست‌به‌کار کاملاً علمی زده‌اند تا بتوانند رنگ‌ها را کنترل و مدیریت نمایند. سیستم‌های دست‌سازی که آنان تولید کرده‌اند، گواه این مدعاست.

**تصاویر ۲۴-۲۳: طراحی و ساخت نوعی از مراجع رنگی توسط کاشی‌پزان معاصر، شرکت کاشی سنتی آستان قدس رضوی (مأخذ: نگارندگان)**

افزایش تعداد رنگ‌ها در پالت کاشی‌کاری معاصر می‌تواند رابطه مستقیمی با عوامل فرهنگی، اجتماعی و حتی زیباشناسی معاصر داشته باشد. از طرفی، پیشرفت دانش رنگ و تولید لعاب‌های تازه، دست طراحان کاشی را در به‌کارگیری پالت‌هایی با تعداد رنگ بیشتر[1]، باز نمود. با ورود نانوپیگمنت‌ها ممکن است تعدد پالت و رنگ‌ها بیش از این نیز افزایش یابد و قاعدتاً سیستم‌های نوینی برای مرتب‌سازی کاشی‌های سنتی طراحی خواهد شد. با پیشرفت دانش شیمی رنگ و آمدن لعاب‌های جدید و خصوصاً نانوپیگمنت‌ها و تولید آسان‌تر لعاب‌های رنگی، کاشی‌پزان سنتی در حال به‌روز شدن هستند و تکنیک‌های وقت‌گیر گذشته برای تولید رنگ‌ها در حال فراموشی است. همان‌طور که کاشی‌های جسمی و گلی جای خود را به کاشی‌های بهداشتی می‌دهد، کار استادان بی‌همتای کاشی‌بر نیز اکنون توسط دستگاه‌های برش لیزر و واترجت به محاق برده شده است.

## نتیجه‌گیری

حرم مطهر رضوی را شاید بتوان جزو معدود بناهایی دانست که با دارا بودن بیشترین حجم کاشی، متنوع‌ترین خانواده‌های رنگی در کاشی‌کاری آن به‌کاررفته است که بررسی و برداشت تمامی این رنگ‌ها در یک پژوهش امکان‌پذیر نیست. به دلیل گسترش بنا و نیز فعالیت مستمر هنرمندان کاشی‌کار تا به امروز، شاهد تنوع، همچنین بروز و ظهور رنگ و فرم‌های جدید و مطابق سلیقه امروزی در کاشی‌های این روضه منوره هستیم. بااین‌حال، با بررسی میدانی صورت گرفته در این بنا، درمجموع تعداد ۱۳۵ کدرنگ از ۶ خانواده رنگی و متعلق به کاشی‌های معرق برداشت شده است. ملاک انتخاب این

1. More Palette

رنگ‌ها، کاشی‌کاری‌های معرقی است که در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی تاکنون (زمان انجام این پژوهش) در حرم مطهر کار شده است. این رنگ‌ها زیرمجموعه و طیف‌های جدیدی از خانواده‌های زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سبز را در چرخه رنگ شامل می‌شود که پیش از این در کاشی‌کاری معرق بدین‌صورت بروز نیافته است. بر این اساس می‌توان در کاشی‌کاری معاصر به‌وضوح دو رویکرد حاکم بر پالت‌ها را شناسایی کرد (نمودار ۱).

در رویکرد نخست، خلوص رنگی پالت کاشی‌های معرق به‌شدت افزایش یافته است. این شدت رنگی غالباً در پالت رنگ‌های گرم از زرد تا قرمز بسیار مشهود است، به‌گونه‌ای که رنگ‌های کاملاً تازه‌ای مانند نارنجی، نارنجی-قرمز و حتی قرمز با خلوص بسیار بالا به کاشی‌های معرق سرایت نموده است که انتشار آن‌ها را می‌توان در صحن‌های پیامبر اعظم(ص) و صحن جمهوری مشاهده نمود. در سوی دیگر اما شکل‌گیری و رواج پالت‌های خاکستری‌فام دیده می‌شود که رنگ‌های خاکستری‌فام آبی-بنفش، سبز و گروه کثیری از انواع کرم‌ها (روشن فام‌های خانواده زرد و زرد-نارنجی) را شامل می‌شود. می‌توان بیان داشت رنگ مسلط در کاشی‌کاری‌های معرق معاصر از همین گروه است که با همراهی سطوح وسیع آجری تقریباً در غالب صحن‌های جدیدالاحداث از ورودی تا حیاط‌های مرکزی و ایوان‌ها منتشر شده‌اند. در این میان، رنگ طلایی به شیوه‌های جدیدی به‌کار گرفته شده که تاکنون در کاشی‌کاری معرق سابقه نداشته است. همچنین، رنگ‌های طلایی از طریق فلزهای زراندود به‌صورت برجسته یا چندلایه به پالت معرق پیوسته‌اند و آمیزش خلاقانه‌ای در کاشی و فلز رقم خورده است. اوج این بدعت‌ها را می‌توان در ایوان طلای صحن جمهوری نظاره کرد. بااین‌حال، در مناطق کم‌اهمیت‌تر، فلزهای خاکستری‌فام دیگری نیز در پیوند با کاشی مشاهده می‌شود. بااین‌همه، فقدان هویت رنگی یکپارچه و هدفمند در پالت کاشی‌کاری امروز به‌روشنی هویداست و مغفول باقی مانده است. طراحان کاشی و به تبعیت از آن‌ها کاشی‌پزان و کاشی‌کاران، در حال آزمون رنگ‌های تازه‌ای در کاشی‌کاری امروز هستند و الگوهای نوینی را در این زمینه رواج می‌دهند. این رنگ‌های جدید، انگیختهٔ عوامل فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و همچنین نوآوری‌ها و اکتشافات در حوزه رنگ است.

**نمودار ۱: پالت رنگ‌های نوظهور در کاشی‌کاری معرق حرم مطهر رضوی، در دو گروه خاکستری‌فام و رنگ‌های اشباع‌شده، بر پایهٔ ساختار چرخه رنگ کالرویل (مأخذ: نگارندگان)**



## فهرست منابع

*Encyclopedia of Astan Quds Razavi*, (Vol. 2), (2020). Mashhad: Islamic Research Foundation Astan Quds Razavi.

Hillenbrand, R., (2008). Aspects of Timurid Architecture in Central Asia. *Golestan_e_Honar*, Volume 4, Issue 4, Number 14: 65-82. (In Persian). Retrieved from: http://golestanehonar.ir/article-1-223-fa.html

Holtzschue, L., (2016). *Understanding Color: an introduction for designers*, 4th ed. (M. Rasouli, Trans.). Mashhad: Kasra Publication.

Jalali, M., et al (2014). *Ganjina; Artwoks of the Museum of Astan Quds Razavi; A*

Pope. A.U., (2014). *Persian architecture*. (GH. Sadri Afshar, Trans.). Tehran: Dat Publication.

Pougatchenkova, G.A., (2008). *Chefs-d'auvre d'architecture de L'ASIE CENTRAL XIV-XV siècle*. (D. Tabaei, Trans.). Tehran: Farhangestan-e Honar.

Riazi, M.R., (2016). *Qajar tiling*. Tehran: Yassavoli Publication.

Taheri Moghaddam, A., kazemnejad, S., (April 2017). Tile work Color Palette of Ghiyasiyeh School of Khargerd; The Permanent Building of the Timurid Period in Khurasan. *Negarineh Islamic Art*, Volume 4, Issue 13: 32-50. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22077/nia.2018.1643.1127

Zomarshidi, H., (2012). Tile-Workâ™s Evolution Transition in Architectural Works. *Journal of Iranian Architecture Studies*, Issue.1. No.2: 65-78. (In Persian with English abstract). https://jias.kashanu.ac.ir/article_111702.html?lang=fa

Zomarshidi, H., (2006). Formation periods of mosaic tiles in Iranian buildings. *Roshdh Art Education Journal*, Issue. 4. No.2: 4-11. (In Persian). Retrieved from: https://b2n.ir/n74172

URL 1: colorwheel company, Retrieved from: https://colorwheelco.com/buy-now/product/color-wheel-9-1-4-diameter/

*collection of articles.* Mashhad: Islamic Research Foundation Astan Quds Razavi.

Jalali, M., et al (2018). *Architectural Decoration of Imam Reza's (A.S) Shrine.* Mashhad: Islamic Research Foundation Astan Quds Razavi.

Khorshidi, H., (2017). *Tiling in the holy shrine of Razavi*. Mashhad: Islamic Research Foundation Astan Quds Razavi.

Mishmastnehi, M., Mortazavi M., May 2020. Technical and Historical Identification of Gilded Tiles in Islamic Architecture of Iran. *Journal of Archaeological Studies*, Volume 12, Issue 1, Serial Number 21: 243-261. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/jarcs.2020.264467.142608

Moghimi, I., (One of the master tile-maker of Astan Quds Razavi traditional tile company). Interviewer: Alireza Taheri Moghadam. Date of interview: Spring 2023.

Mowlavi, 'A., (2011). *Khurasan; Building and Dignitaries Collection of Articles.* 2nd ed. Mashhad: Islamic Research Foundation Astan Quds Razavi.

Naderi, B., (1978). Briefly about tile making in Mashhad. *Art and People Journal*, no.188: 58-65. (In Persian). Retrieved from: https://B2n.ir/m32765

Nazar Kardeh, A., (June 2014). Examining the tiling documents of the holy shrine and blessed places of Razavi from Safavid to Qajar. *Astane Honar*, Volume 4, Issue 8: 10-19. (In Persian). Retrieved from: https://B2n.ir/m74986

Pirnia, M.K., Bozorgmehri, Z., (2002). *Building materials.* Tehran: Publications of the General Department of Cultural Heritage of Iran.

Pirnia, M.K., Memarian, G.H., (2017). *An introduction to Iranian Islamic architecture*. Publisher: Author.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 5, 2024

Received 16 Aug 2023 | Accepted 30 Aug 2023 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

**Research article**

# gravestone's lithograph of Tabadakan village in Mashhad[1]

Fahimeh hassanzadeh [(a)],Alireza sheikhi [(b)*]

a. Master's degree Islamic art, Research & Technology Ferdows institute of higher education (F.hassanzadeh.k@gmail.com)
b. Author: Associate professor, faculty of applied art, university of art

**Keywords**
Mashhad, Tabadakan village, Gravestones, visual and content structe

**Citation**
Hasanzadeh, Fahimeh and Shaykhi, Alireza. (2024). Visual and thematic analysis of gravestone engravings in the village of Tabadkan in Mashhad. Journal of Industrial Arts of Greater Khorasan. 2(5), 25-44.

Use your device to scan and read articles online

## Abstract
Among the historical cemeteries in the suburbs of Mashhad, we can mention the cemetery of Tabadakan village, whose tombstones tell the mystery of the region's history and their attitude to life. Therefore, the decorations carved on stones, from motifs to inscriptions, are very important and worthy of consideration. The goal is visual and content analysis of the inscription, form and motifs of tombstones. Therefore, what is the form and role of Tabadakan tombstones and what are their themes? The research method of the article is descriptive and analytical and the information is collected based on field studies and library documents. A total of 86 tombstones were photographed from this cemetery, of which 51 tombstones were studied due to their unique characteristics. The findings show that two types of tombstones, altar and box (five stones inside the shrine) made of granite and schist are the most numerous in the cemetery of this village. All the stones are neatly and beautifully framed, and according to the position of the tombstones, engravers and calligraphers carved the desired role on the stone according to their taste and knowledge. Most of the inscriptions contain poems about the peace of the rest of the world, Quranic verses and words of Ahl al-Bayt. Beautiful motifs, including motifs of everyday objects to war tools that are specific to this region, have all given a special effect to the tombstones. The motifs are designed according to the position, personality and special characteristics of the deceased. The general shape of the stone, its engraving and inscription are all indicative of a large part of the beliefs and opinions of the people of the region and are considered a page of history. What is carved on the stone, from the inscription to the inscription, is all about seeking forgiveness and peace of the deceased for a better life in the eternal world and expressing the mourning of the survivors, which indicates the immortality of man. Therefore, each stone has a unique design and role that conveys a world of pure meanings.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208912

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208912.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

1. This article is taken from Fahima Hasanzadeh's master's thesis entitled "Review of Tombstone Paintings in the suburbs of Mashhad from the 8th century to modern times" under the guidance of Dr. Alireza Sheikhi at Ferdous Institute of Higher Education

* Corresponding Authors: (A.sheikhi@art.ac.ir)

## Introduction

Humans have always sought to achieve eternal life. The stone tombs and the special significance that they had in different regions can be considered as part of this effort, and perhaps the choice of stone material and their durability has been the same to this day. The tombs of each region have their own structure and specific themes derived from their different beliefs and cultures. The cemetery of Tabadkan village in Khorasan Razavi province is full of stone tombs that can reveal these themes through studying them. These tombs are located on a wide cemetery area on a hill near the village. Additionally, five sarcophagus-like tombs are located inside the shrine of the famous Imamzadeh Tabadkan or Imamzadeh Panjtan, which is annually visited by a large number of Shia Muslims. In this research, the stone tombs have been analyzed and examined in terms of material, iconography, and inscriptions. Furthermore, the meanings of these decorative motifs and their connection to the culture and customs of the local people have been investigated to shed light on a part of the history and culture of their ancestors. Thus, the research aims to answer the question: What is the form and decorations of the stone tombs in Tabadkan village and what content do they have?

## Materials and Methods

The research method is descriptive-analytical based on documentary studies and field research. Out of the total number of stone tombs in this village, 86 tombs were photographed. Out of this number, 51 tombs were examined due to the diversity of patterns and unique features. Additionally, five tombs were also present inside the shrine of the Sayyids, bringing the total research samples to 56. Furthermore, interviews were conducted with prominent individuals from the village and a few officials of the Imamzadeh Panjtan. After this stage, the stone tombs were reviewed and categorized. In the next stage, all the stone tombs were classified based on their form, patterns, and inscriptions, and linear images were taken for a more detailed study using software. Then, the patterns were examined, and finally, the scripts and contents of the inscriptions were analyzed.

## Results

The findings indicate that two types of tombstones, horizontal (mihrabi) and box-shaped (with five stones inside the sarcophagus), exist in this village. The majority of these stones are made of granite and schist, with a limited number also being made of marble. The stones are neatly and beautifully framed, with engravings and inscriptions. These engravings consist of a collection of geometric, floral, objects, and inscriptions. The inscriptions on the tombstones usually include the name and details of the deceased, and in the past, they also included the names of their father and ancestors. The inscriptions found on the tombstones typically praise the deceased, recount battles and historical events, and sometimes include elegies describing the loss and separation from loved ones, traditions and sayings of the Ahl al-Bayt (peace be upon them), as well as verses and poems related to death and the afterlife. All of these texts are written in beautiful Nastaliq and Thuluth calligraphy. The beautiful engravings, including depictions of everyday objects to the specific weapons of this region, all give a unique charm to the tombstones. While floral and everyday object engravings can be found abundantly in most of the Dasht-e Towz cemeteries, the patterns and designs of weapons and military equipment observed in these

tombstones cannot be found in any other region. This reflects the significance of the people of the region towards valor and militancy. This has led to weapons being meticulously engraved with great detail. The engravings are designed based on the position, personality, and characteristics of the deceased. The overall form of the stone, its engravings, and inscriptions all signify a wide range of beliefs and traditions of the people of the region, serving as a page of history. What is engraved on the stone, from the engravings to the inscriptions, all serve the purpose of seeking forgiveness and peace for the deceased for a better life in the eternal world, and expressing grief and mourning for the survivors, which signifies the immortality of mankind.

## Discussion and Conclusion

The only article obtained from the research background on the Tabadkan tombstones is the article "The Tombstone of Sayyids Tabadkan" by Mohammad Hasan Pakdaman (1389). Of course, in this article, only the introduction and general description of five box-shaped tombstones inside the mausoleum shrine of the Imams' descendants have been discussed, and there is not much mention of other tombstones in this village cemetery. Another article titled "Tombstones of Dasht-e Towas" by Ghadir Afrond (1383). Of course, this article does not focus on a specialized examination of Tabadkan tombstones, but based on the characteristics of some of the stones, it can be helpful. In this article, most places with historical tombstones have been identified, and about 550 inscribed tombstones have been classified due to their historical and artistic significance, and the historical, content, and visual features of the remaining tombstones have been examined; stones that some of them date back to the eighth century AH. This research is among the initial articles that have addressed this important issue, and due to the significant differences in the tombstones of this region compared to other parts of Iran, access to written sources is limited. Therefore, this research is the first comprehensive study on examining the patterns, forms, and themes of the tombstones in the village of Tabadkan. Therefore, considering the vastness and hidden secrets within this cemetery and tombstones, there is a need for more comprehensive research and investigations that researchers can now complete.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

# تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ قبور روستای تبادکان مشهد[۱]

فهیمه حسن‌زاده (الف)، علیرضا شیخی (ب)*

الف) کارشناسی ارشد هنر اسلامی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (F.hassanzadeh.k@gmail.com)

ب) دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

شماره صفحات: ۲۵-۴۴

**واژگان کلیدی**

مشهد، روستای تبادکان، سنگ‌قبر، جاودانگی، ساختار بصری و محتوایی

**استناد به مقاله**

حسن‌زاده، فهیمه و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۳). تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ قبور روستای تبادکان مشهد. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۲۵-۴۴.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

از قبرستان‌های تاریخی حومه مشهد می‌توان قبرستان روستای تبادکان را نام برد که سنگ قبور آن راوی رمز و راز تاریخ منطقه بوده و نگرش آن‌ها به زندگی را حکایت دارد. هدف پژوهش حاضر، تحلیل بصری و محتوایی کتیبه، فرم و نقوش سنگ قبور است. از این‌رو، پرسش اصلی عبارت است از این که فرم و نقش سنگ قبور تبادکان چیست و چه مضامینی دارند؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات بر اساس مطالعات میدانی و اسناد کتابخانه‌ای گردآوری شده است. تعداد ۸۶ سنگ‌قبر از این قبرستان عکس‌برداری شد که از این تعداد ۵۱ سنگ‌قبر به دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد، موردمطالعه قرار گرفت. یافته‌ها نشان می‌دهد دو نوع سنگ‌قبر محرابی و صندوقی (پنج سنگ داخل ضریح) از جنس گرانیت و شیستی بیشترین تعداد را در قبرستان این روستا دارند. تمامی سنگ‌ها به‌طور منظم و به زیبایی کادربندی شده و نقوش و کتیبه بر آن نقش بسته‌اند. اکثر کتیبه‌ها شامل اشعاری در رابطه با آرامش دنیای باقی، آیات قرآنی و سخنان اهل‌بیت(ع) است. نقوش زیبایی ازجمله نقوش اشیاء روزمره تا ادوات جنگی که خاص این منطقه است، همگی جلوه‌ای خاص به سنگ قبور بخشیده است. نقوش با توجه به جایگاه، شخصیت و خصوصیات متوفی طراحی شده است. فرم کلی سنگ، نقش و کتیبه آن همگی گویای بخش وسیعی از باورها و عقاید مردم منطقه و برگی از تاریخ به شمار می‌آید. آنچه بر سنگ حک می‌شود از نقش تا کتیبه، همگی در جهت طلب آمرزش و آرامش متوفی برای زندگی بهتر در جهان ابدی و بیان سوگ و ماتم بازماندگان بوده که به جاودانگی انسان دلالت دارد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208912

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208912.html

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

۱. مقاله حاضر، برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان «بررسی نقش‌نگاره‌های سنگ قبور حومه شهر مشهد از قرن هشتم تا دوران معاصر» به راهنمایی نویسنده دوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس است.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (A.sheikhi@art.ac.ir)

## مقدمه

انسان همواره در پی دستیابی به زندگی جاودانه بوده است. می‌توان سنگ‌قبر و اهمیت ویژه‌ای که در مناطق مختلف برای آن قائل بودند را بخشی از این تلاش دانست و چه‌بسا انتخاب جنس سنگ و ماندگاری آن‌ها تا به امروز نیز در همین راستا بوده است. سنگ قبور هر منطقه ساختار و مضامین به خصوصی دارد که برگرفته از عقاید، باورها و فرهنگ متفاوت آن‌هاست. قبرستان روستای تبادکان در استان خراسان رضوی مملو از سنگ‌قبرهایی است که با مطالعه آن‌ها می‌توان به این مضامین دست‌یافت. این سنگ قبور بر پهنهٔ قبرستانی وسیع بر روی تپهٔ مجاور روستا قرار دارد. علاوه بر آن، پنج سنگ‌قبرِ صندوقچه‌ای درون ضریح آرامگاهی معروف به امامزادگان تبادکان یا امامزاده پنج‌تن قرار دارد که همه‌ساله محل زیارت جمع زیادی از شیعیان است. در این پژوهش، سنگ قبور از منظر جنس، نقش‌نگاره و تزئینات نوشتاری مورد تحلیل و بررسی قرارگرفته است. همچنین، بااطلاع از مضامین این نقوش تزیینی، ارتباط آن‌ها با فرهنگ و آداب و رسوم مردم محلی روستا موردبررسی قرارگرفته است تا گوشه‌ای از تاریخ و فرهنگ زندگی پیشینیان آنان آشکار شود. تاکنون تحقیقات قابل‌توجهی در رابطه با سنگ قبور داخل قبرستان صورت نگرفته. است. از این‌رو، پیوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسش است: فرم و تزئینات سنگ قبور روستای تبادکان چیست و چه محتوایی دارد؟

## پیشینه پژوهش

آنچه از پیشینهٔ پژوهش در رابطه با سنگ قبور تبادکان به‌دست‌آمده صرفاً مقالهٔ «مزار سادات تبادکان» از محمدحسن پاکدامن (۱۳۸۹) است. در این مقاله تنها به معرفی و شرح کلی پنج سنگ‌قبر صندوقچه‌ای داخل ضریح آرامگاه امامزادگان پرداخته شده است. دیگر پژوهش، مقالهٔ «سنگ قبور دشت توس» از قدیر افروند (۱۳۸۳) است. البته در این مقاله به بررسی تخصصی سنگ قبور تبادکان نپرداخته نشده است، اما با توجه به ویژگی‌های برخی از سنگ‌ها می‌توان از آن کمک گرفت. در این مقاله اکثر مکان-هایی که دارای سنگ قبور تاریخی هستند شناسایی و حدود ۵۵۰ سنگ‌قبر کتیبه‌دار به دلیل اهمیت تاریخی و هنری طبقه‌بندی‌شده و به بررسی ویژگی‌های تاریخی، محتوایی و بصری سنگ‌قبرهای باقیمانده پرداخته شده است. سنگ-هایی که قدمت برخی از آن‌ها به قرن هشتم هجری‌قمری می‌رسد. به‌جز مقاله سادات تبادکان، نمونه دیگری برای بررسی سنگ قبور این روستا وجود ندارد. این مقاله جزو مقالات اولیه‌ای است که به این مهم پرداخته و با توجه به تفاوت بسیار سنگ قبور این منطقه با سایر نقاط ایران، دسترسی به منابع مکتوب محدود است. این پژوهش اولین تحقیق جامع در رابطه با بررسی نقوش، فرم و مضامین سنگ قبور روستای تبادکان است.

## روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی، بر پایه مطالعات اسناد کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی است. از مجموع سنگ قبور این روستا، ۸۶ سنگ‌قبر عکس‌برداری شد. از این تعداد، ۵۱ سنگ‌قبر به دلیل تنوع نقوش و ویژگی‌های منحصربه‌فرد، موردبررسی قرار گرفت. به‌علاوه، پنج سنگ‌قبر نیز داخل آرامگاه سیدها وجود داشت که مجموع نمونه‌های پژوهش را به ۵۶ عدد رساند. همچنین، در راستای این پژوهش مصاحبه‌هایی با افراد سرشناس روستا و چند تن از مسئولین آرامگاه امامزاده پنج‌تن صورت گرفت. پس از این مرحله، سنگ قبور بازبینی و دسته‌بندی شدند. در مرحله بعد، تمام سنگ قبور بر اساس فرم و نقوش و کتیبه دسته‌بندی شد و برای مطالعه دقیق‌تر از تمامی نمونه‌ها تصاویر خطی با نرم‌افزار برداری صورت گرفت. سپس، بررسی نقوش و درنهایت، قلم و محتوای کتیبه‌ها مورد تحلیل قرار گرفت.

تصویر ۱: موقعیت روستای تبادکان نسبت به شهر مشهد (URL 1)

قبرستان تبادکان با وسعت نسبتاً زیادی بر بالای تپه‌ای در شمال‌غرب این روستا قرار دارد (تصویر ۲). در این قبرستان، سنگ قبور و الواح فراوانی وجود دارد. از سنگ قبور نفیس این روستا می‌توان پنج قطعه‌سنگ به‌عنوان امامزادگان را نام برد که هم‌اکنون در داخل ضریح نگهداری می‌شود و به مزار سادات شهرت دارد[1]. بر اساس مستندات موجود، این سنگ‌های نفیس ابتدا در فضای قبرستان و در میان قبرهای دیگر بوده که بعدها به مکان فعلی انتقال یافته‌اند. سنگ‌های مزار سادات همگی به رنگ سیاه و مستطیل صندوقی هستند. چهار عدد متعلق به مرد و یکی مربوط به بانویی است. بر سطح رویی و وجه‌های کناری این سنگ‌ها، نقوش و کتیبه حک شده است (تصویر ۳).

تصویر ۲: قبرستان روستای تبادکان (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۳: سنگ قبور داخل ضریح تبادکان (مأخذ: نگارندگان)

## ساختار بصری سنگ قبور

تمامی سنگ قبور قبرستان تبادکان، خوابیده و در ابعاد و اندازه‌های متفاوتی بوده که دارای نقوش و طرح‌های منحصربه‌فرد هستند. طول برخی به بیش از یک متر و برخی در حدود ۳۰cm است. ابعاد سنگ‌قبرها بر طرح و نقش و نحوه قرار گرفتن آن‌ها بر سنگ تأثیر مستقیم دارد (تصویر ۴). در بین سنگ‌ها، تعدادی انگشت‌شمار از سنگ مرمر نیز وجود دارد (تصویر ۵). بر سطح سنگ قبور محرابی، مجموعه‌ای از نقوش و کتیبه حکاکی شده است. علاوه بر رویه سنگ قبور، در دیواره سنگ‌های محرابی اشعار و جملاتی نقش شده‌اند. تعداد محدودی از سنگ‌های محرابی فاقد متن بوده و طرحی محراب‌گونه در مرکز آن وجود دارد. این نمونه سنگ‌قبرها در عین سادگی، نوعی سنگ‌قبر خاصی را پدید آورده که در مناطق دیگر دشت توس به‌ندرت مشابه آن را می‌توان یافت (تصویر ٦). برخلاف اکثر قبرستان‌های دشت توس که کثرت سنگ قبور نوین به شکلی است که سنگ قبور قدیمی به‌ندرت مشاهده می‌شوند، در این قبرستان همچنان وفورِ سنگ قبور قدیمی چشم‌نواز است.

۱. تصاویر پنج سنگ‌قبر داخل ضریح امامزادگان در تبادکان، به دلیل فضای خاص ضریح، نزدیکی سنگ‌ها به یکدیگر و دیواره‌های داخلی ضریح، به‌صورت تکه‌تکه عکس‌برداری شد. هر تصویر از وجه‌های مختلف سنگ‌ها، از مجموع حدود ۸ تا ۳۸ تصویر کوچک تشکیل شده است که با استفاده از نرم‌افزار و با ظرافت تمام، بهترین حالت از نمایش این سنگ‌ها ارائه گردید. ممکن است با توجه به اینکه هرکدام از این سنگ‌ها ابعادی بیشتر از یک یا حتی دو متر را دارند و نیز به دلیل اصطکاک و فرسایش سنگ‌ها، برخی از جزئیات آن‌ها در این ابعاد به‌وضوح قابل‌مشاهده نباشد.

این شاید به دلیل افقی قرار گرفتن تمام سنگ‌ها و نیز دفن اکثر متوفی در گوشه‌ای از قبرستان باشد. به‌هرحال، این خصوصیت را شاید بتوان از ویژگی‌های خاص قبرستان تبادکان دانست. علاوه بر سنگ قبور افقی، پنج سنگ‌قبر صندوقی و با اندازه‌های متفاوت، از حدود ۲ متر و بیشتر، از این قبرستان کشف شده است که درون آرامگاهی در مجاورت قبرستان نگهداری می‌شوند. جنس سنگ قبور تبادکان اکثراً از نوع گرانیت است. در بین آن‌ها، سنگ شیستی و رودخانه‌ای نیز مشاهده می‌شود. سنگ‌های شیستی اکثراً به‌صورت لاشه هستند.

تصویر ۴: محراب بر روی سنگ

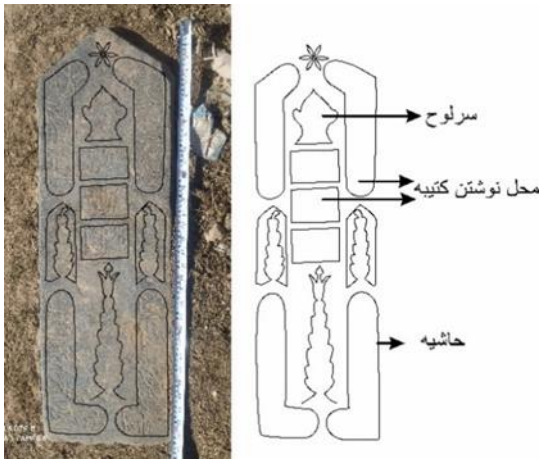
تصویر ۵: سنگ‌قبر از جنس مرمر

تصویر ٦: نمونه سنگ‌قبر به شکل محراب (مأخذ: نگارندگان)



## ویژگی‌های ظاهری

در قبرستان تبادکان، به‌جز تعدادی سنگ لاشه، اکثر سنگ‌ها ساختاری محرابی دارند و در بین آن‌ها تعداد کمی سنگ مستطیل شکل مشاهده می‌شود. از این‌رو، می‌توان بیان داشت تمام آنچه بر سنگ‌قبر مشاهده می‌شود، ازجمله سنگ قبور محرابی، ترکیب‌بندی و چیدمانی مشابه یکدیگر دارند. این ترکیب‌بندی شامل سه بخش اصلی ازجمله سرلوح، حاشیه و کتیبه است (تصویر ۷). این ترکیب‌بندی بر روی پنج سنگ‌قبر صندوقچه‌ای نیز مشاهده می‌شود.

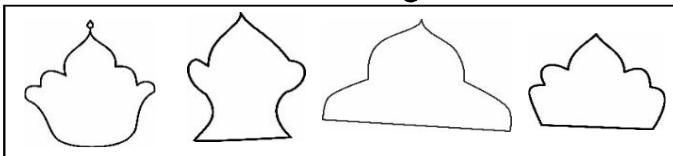
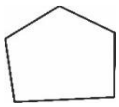



تصویر ۷: ترکیب‌بندی نقوش و کتیبه سنگ قبور (مأخذ: نگارندگان)

**قالب سرلوح:** قالب سرلوح بخش آغازین نقش‌نگاره‌های سنگ قبور به شمار می‌آید و در تعداد بسیاری از سنگ‌ها مشاهده شد که دارای دو بخش فرم و متن است. طرح سرلوح‌ها گاه به‌صورت نقشی کاملاً مجزا و گاه به‌صورت

یک‌تکه و متصل به نقش حاشیه و متن کتیبهٔ سنگ‌قبر است. سرلوح‌های مجزا، دارای تنوع و اشکال مختلف ازجمله محراب، نقش خورشید و انواع نقوش اسلیمی است (جدول ۱). سرلوح‌ها در اکثر قبرستان‌های حومه مشهد بسیار شبیه به یکدیگر هستند، اما گاه به دلیل خصوصیات طراحی نقش و حکاکی آن‌ها برسنگ، سرلوح نیز شکلی خاص به خود می‌گیرد. اکثر سنگ قبور سرلوح دارند و تابع فرم سنگ و حاشیه هستند. برخی از متون سرلوح نگاشته شده عبارت‌اند از: هذا، هذا مرقد مرحوم، هذا مرقد مرحومه و آرامگاه.

**جدول ۱، نقوش سرلوح (مأخذ: نگارندگان)**

| | |
|---|---|
| اسلیمی |  |
| هندسی |  |

**حاشیه:** حدود ۳۹ عدد از سنگ قبور تبادکان دارای نقش حاشیه هستند. بقیه سنگ‌ها گاه بسیار ساده تزیین‌شده و یا روی آن را تماماً با کتیبه حکاکی کرده‌اند. حاشیه موجب نظم خاصی در ترکیب‌بندی نقش و کتیبه شده است. معمولاً شکل و طرح حاشیه رابطه مستقیم با شکل سنگ دارد؛ چه در سنگ‌های لاشه و چه در سنگ‌هایی که در ابتدا تراش داده‌شده و سپس نقش بر آن‌ها حک شده است. بر این اساس، شاهد تنوع زیاد حاشیه سنگ قبور هستیم (جدول ۲).

**جدول ۲: انواع نقش حاشیه سنگ قبور دشت توس (مأخذ: نگارندگان)**

**کتیبه:** متونی که بر سنگ قبور تبادکان حک شده است، در مرکز سنگ، گاه در حاشیه و جداره کناری سنگ و در مواردی نیز درون سرلوح قرار دارد. این متون به قلم‌های نسخ، ثلث و نستعلیق نگاشته شده است. مضمون عبارات شامل مشخصات متوفی، اسماءالله و متبرکه، اشعار و ابیات و سخنان ائمه(ع) است که در رابطه با جهان پس از مرگ و آرامش متوفی در نظر گرفته شده است. بر روی سنگ قبورِ صندوقچه‌ای نیز، اشعار و سخنان پندآموز حک شده است. سنگ‌قبرهای پنج‌تن به شکل صندوقچه‌ای با نقش و نگار، کتیبه و متون مذهبی هستند. هر سنگ کم و بیش دارای شکستگی‌هایی شده که به‌سختی می‌توان نقش آن را به‌درستی استخراج کرد.

**پنج سنگ داخل ضریح**

**سنگ‌قبر اول: امیر سید حاجی حسن**

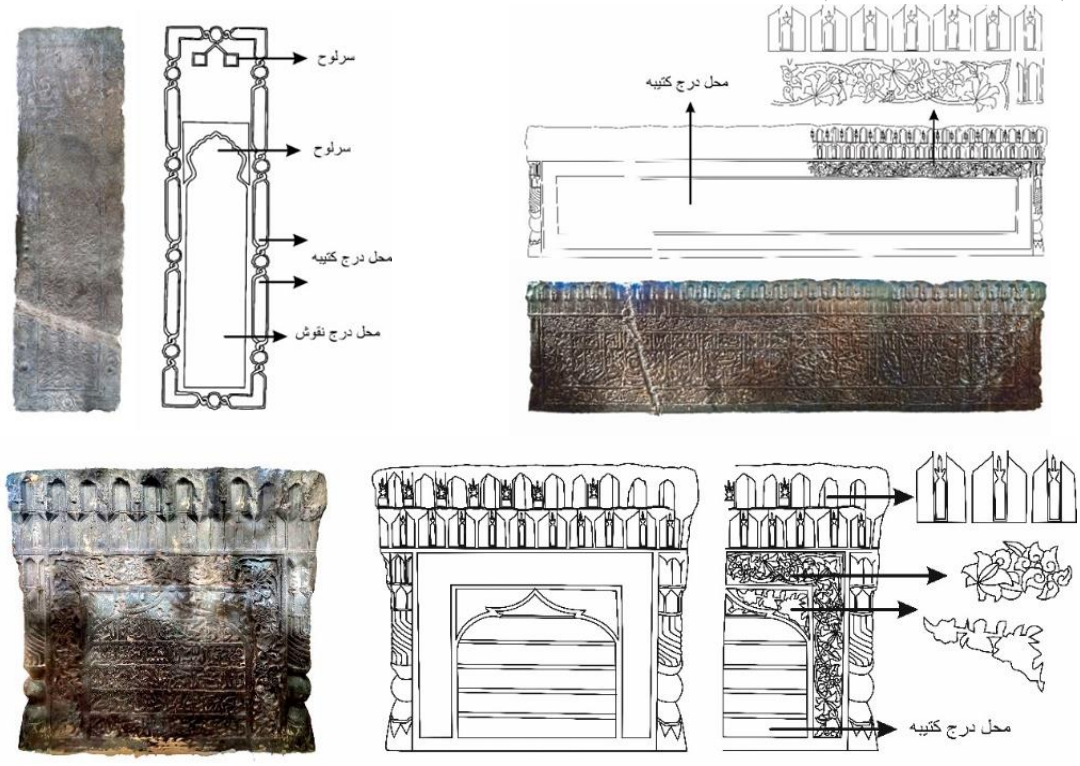
ابعاد: ۶۱×۲۲۹cm و ارتفاع ۵۴cm

متن پیشانی و پایین سنگ: «هذه مرقد جناب المرتضی الاعظم المجتبی الانسب الاقدم قدوة اولاد الرسول و اسوة احفاد البتول امیر سید حاجی حسن طاب ثراه ابن جناب مرتضی المرحوم افتخار العترة اعتضاد الملّة الزاهرة سید شمس الدین ... محمد بن امیر سید شرف‌الدین حسین الحسینی طیّب الله مرقدهم و سقی بماء الرضوان مشهدهم الابن سید امیر حاجی حسن چون به جنّت رفت از این محنت‌سرا/ وقت رحلت کردنش تاریخ سال هشتصد و هفتاد و یک بود از قضا».

متن حاشیه راست: بر بدنه سمت راست با خط درشت ثلث حک است: «قال رسول‌الله صلّی الله علیه و سلّم اذکروا محاسن أمواتکم و کفّوا عن مساویهم[1]».

متن حاشیه چپ: «قال النبیّ الدنیا ساعة فاجعلها طاعة و قال علیه السلام المؤمن حیّ فی الدارین[2]» (Pākdāman, 2010: 107).

سطح بالایی سنگ دارای نقوش گل و برگ و اشعاری در حاشیه بوده که اغلب از بین رفته است (تصویر ۸).




**تصویر ۸: سه وجه سنگ‌قبر قدیمی روستای تبادکان (سنگ اول داخل ضریح) (مأخذ: نگارندگان)**

1. فضایل مردگان خود را به یاد آورید و از عیب آن‌ها بپرهیزید.
2. دنیا یك ساعت است و آن یك ساعت را برای اطاعت صرف کن و درود خدا بر او که فرمود مؤمن در دو خانه زنده است.

**سنگ‌قبر دوم: سید کمال‌الدین محمود**

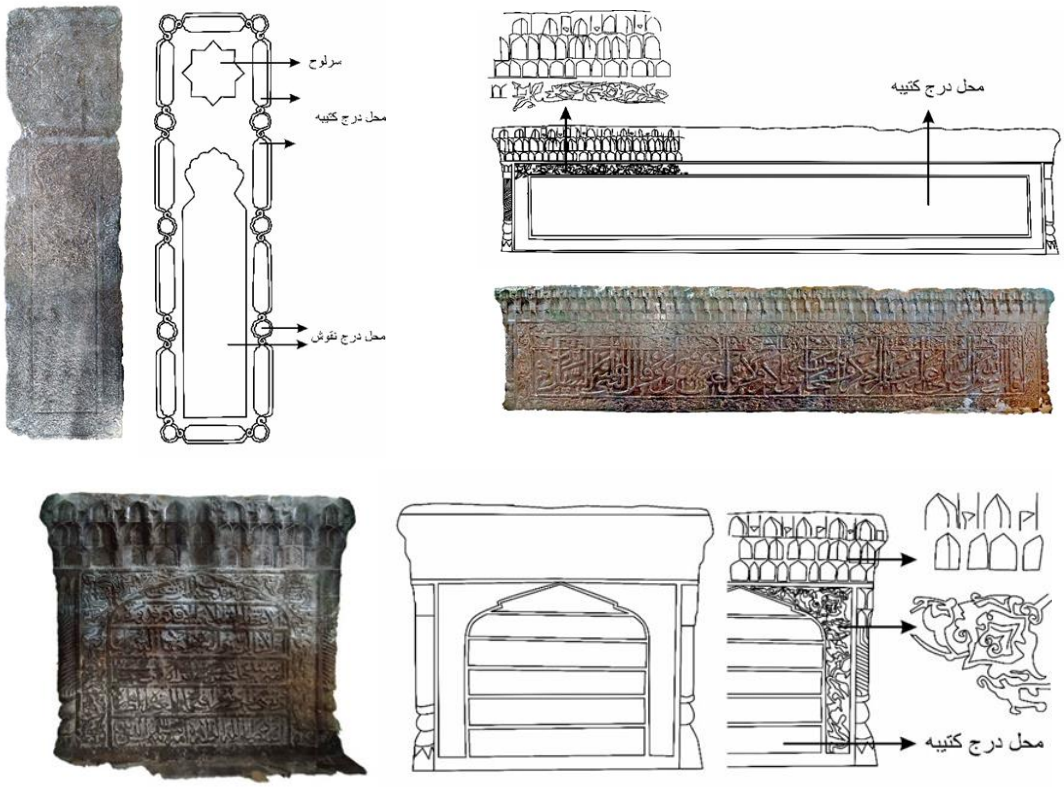
ابعاد: ۲۰۷×۵۸cm و ارتفاع ۵۲cm با پایه سنگ سالم به ابعاد ۱۳۸×۳۵cm.

متن پیشانی و پایین سنگ: کتیبه پیشانی سنگ به علت فرسایش، وضوح خود را از دست داده و چنین خوانده می‌شود: «اذا بلغ ؟ الیوم الثامن من شهر شعبان سنهٔ سبع و ثمانین و ثمانمائهٔ فتحت ثمانیهٔ أبواب الجنان علی ؟ عصره و فرید [دوره] و سید السادات و منبع الخیر [ادامه در پایین سنگ] والسادات کمال الدولهٔ والدین محمود بن السید السند شمس الملّهٔ والدین محمد امیر حسین التبادکانی روّح الله روحه و دام فی فرادیس الجنان فیضه و فتوحه بحق محمد و آله أجمعین[1]».

متن حاشیه راست: کتیبه بدنه این سنگ پرنقش و نگارتر از سنگ قبلی است و در آن بیتی عربی به خط ثلث در میان خطوط کوفی و گل و بوته حک‌شده که مصرع اول آن چنین است: «مضی العمر و الأیّام و الذنب حاصل و ... و الموت و الفکر غافل».

متن حاشیه چپ: «نعیمک فی الدنیا غرورٌ و محنهٔ و عیشک فی الدنیا محال و باطل» (Pākdāman, 2010: 107)

این سنگ از یک‌سوم پایانی دچار شکستگی شده و به دونیم غیرمساوی تقسیم شده است (تصویر ۹).




**تصویر ۹: سه وجه سنگ‌قبر قدیمی روستای تبادکان (سنگ دوم داخل ضریح) (مأخذ: نگارندگان)**

**سنگ‌قبر سوم: میرزا محمدحسین**

ابعاد سنگ: ۱۸۶×۴۵cm با ارتفاع ۴۲cm

متن پیشانی: «هذه روضهٔ الصاحب الاعظم نبوی الأخلاق ملکیٌ الشیم و مخصوص بمواهب الملک الهمدانی امیر کمال الدین محمود بن الصاحب المرحوم امیر محمد ابن حسین التبادکانی غفرالله له و لوالدیه فی ربیع الثانی سنهٔ خمس و ستین و ثمانمائهٔ».

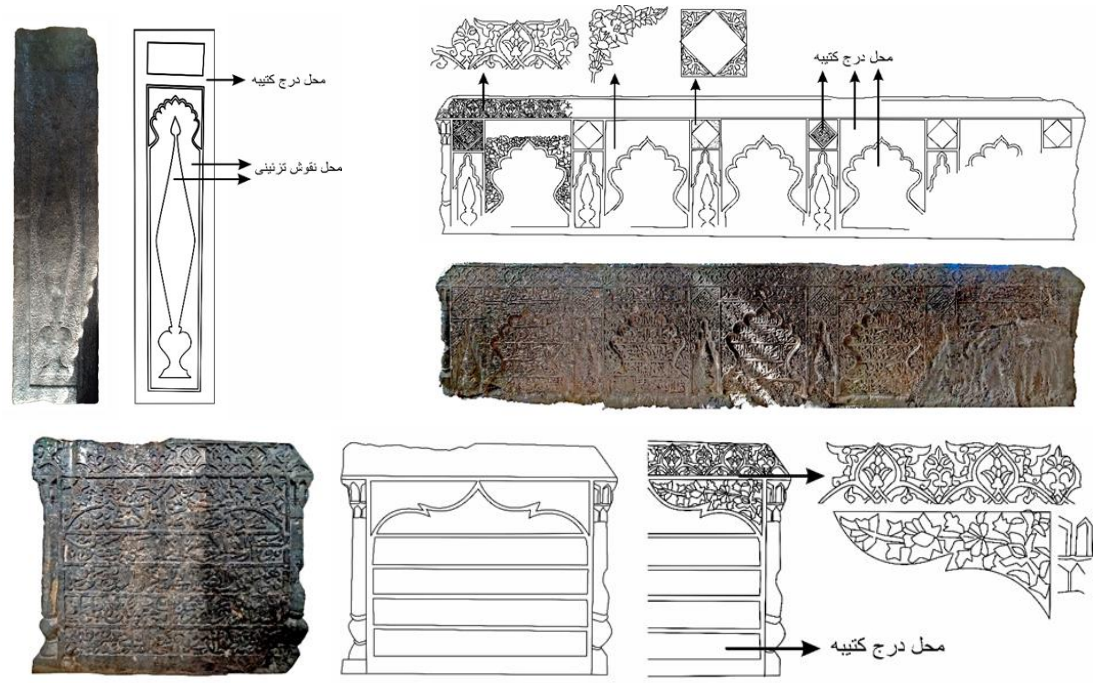
متن پایین سنگ: «عمل استاد علی بن شیخ محمد مشهدی لواحد من الفضلاء». در ادامه این کتیبه، تک بیتی فارسی

۱. زمانی که رسید ؟ روز هشتم شعبان سال هشتاد و هفت و هشتصد و هشت دروازهٔ بهشت به روی ؟ گشوده شد. عصر او فرید و سرور سادات و مایه خیر و سادات کمال دولت و دین محمود بن السید السناد شمس ملت و دین محمد، امیرحسین تبادکانی روحش را قرین رحمت کند و طغیان و فتوحاتش را در راه محمد و همه آل او در بهشت جاودان بخشد.

آمده که خوانده می‌شود: «رفتم بسر تربت محمود غنی، گفتم که ؟؟؟».

متن حاشیه: در حواشی سطحی در ده قاب آمده است: «اللهم صلّ علی علیّ المرتضی و صلّ علی حسن المجتبی و صلّ علی الحسین الشهید بکربلا و صلّ علی محمد الباقر و صلّ علی جعفر الصادق و صلّ علی موسی الکاظم و صلّ علی حسن العسکری و صلب علی محمد المهدی الطیّبین. الطاهرین». کتیبه‌های بدنه نیز شامل ده قاب در طرفین می‌باشد که بر آیات آن قرآن و احادیث نبوی حک شده است.

با توجه به قدمت قبرستان تبادکان، به دست آمد که برخی از سنگ‌هایی قدیم نظیر همین سنگ، در طی سده‌های مختلف، استفادهٔ مجدد برای ثبت هویت مردگان می‌شده است. به‌ویژه که این عمل، با شیوه تراش مجدد قسمتی از سطح سنگ نمود می‌یافته است. بر این اساس، روی سنگ کمال‌الدین محمود تبادکانی در کلیشه‌ای لوزی شکل با یک خط ناخوانای نستعلیق به‌سختی خوانده می‌شود: «مرقد مرحوم المغفور المبرور ؟ ولد ؟ میرزا ؟ حسن رضوی [سنه‌ی ۱۱۰۵ یا ۱۲۰۵ یا ۱۲۵۰]» (Pākdāman, 2010: 108-109) (تصویر ۱۰).

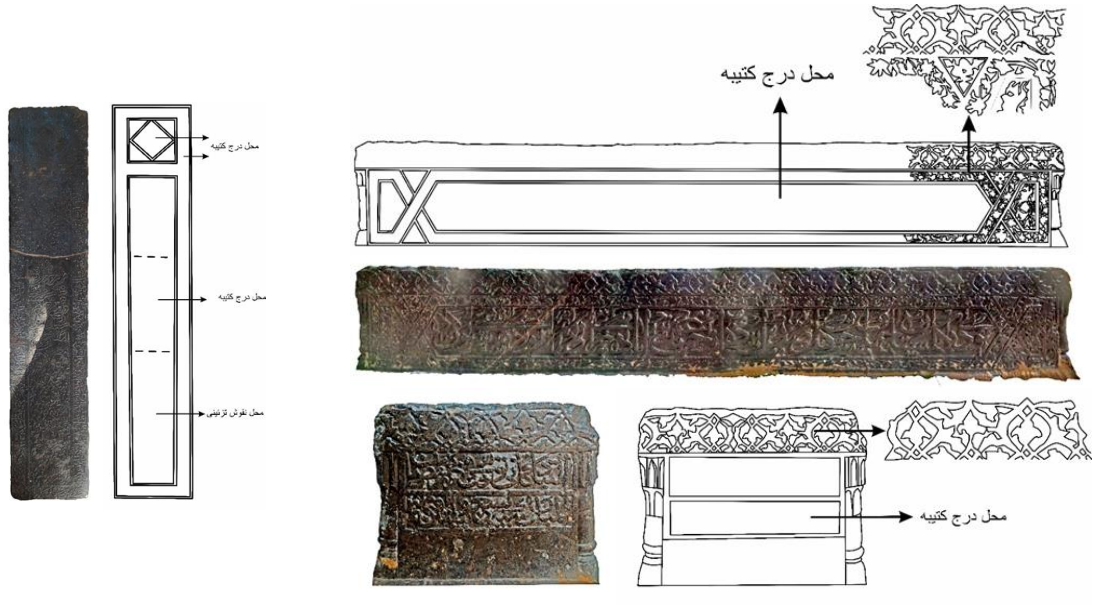



**تصویر ۱۰: سه وجه سنگ‌قبر قدیمی روستای تبادکان (سنگ سوم داخل ضریح) (مأخذ: نگارندگان)**

**سنگ‌قبر چهارم: امیر کمال‌الدین محمود تبادکانی**

ابعاد سنگ: این قطعه کوچک‌تر از دو سنگ قبلی و ابعاد ۱۶۷×۳۲cm و ارتفاع ۲۵cm است.

متن پیشانی و پایین سنگ: قسمت پایین سنگ به‌طور کامل شکسته و از بین رفته و تنها کتیبه پیشانی ساییده شدهٔ آن باقی‌مانده است. در این کتیبه خوانده می‌شود: هذا مرقد سیادت و نقابت پناه المرحوم المغفور میرزا محمدحسین بن جناب سیادت و نقابت پناه و معانی ؟». با توجه به شکستگی پایین سنگ، نام پدر و سال فوت مدفون در این قبر نامعلوم است (تصویر ۱۱).




**تصویر ۱۱: سه وجه سنگ‌قبر قدیمی روستای تبادکان (سنگ چهارم داخل ضریح) (مأخذ: نگارندگان)**

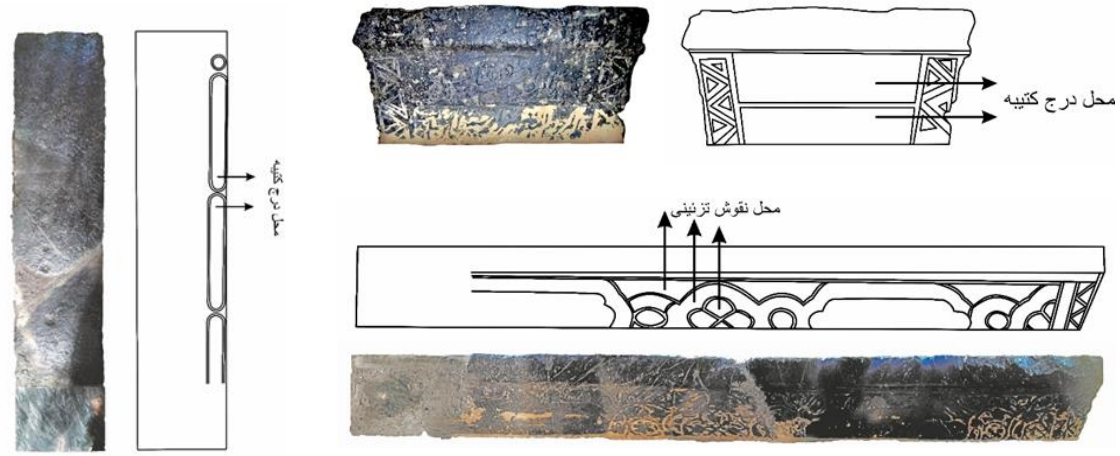
**سنگ‌قبر پنجم: فاطمه خاتون**

ابعاد سنگ: ۱۶۵×۳۵cm با ارتفاع ۱۶cm

متن پیشانی سنگ: «هذه روضة الشریفة الصالحة المستورة المسمّاة فاطمه خاتون بنت الصاحب مرحوم المغفور امیر کمال‌الدین محمود التبادکانی توفّت فی غرّة رمضان المبارک سنة سبع و ستین و ثمانمائة».

متن حاشیه راست: بر دو کتیبهٔ بغل این سنگ اشعاری فارسی حک است که ابتدای آن چنین است: «لاله همه خون دیده ؟»

متن رویهٔ سنگ: بر روی سطح سنگ نیز همانند سنگ امیر کمال‌الدین، استفاده مجدد شده و حک گردیده است: «هذه مرقد مرحوم سیادت‌پناه مرحوم میرزا محمدعلی ولد مرحوم سیادت‌پناه میرزا ابوالقاسم رضوی سنه‌ی ۱۲۰۶» (Pākdāman,2010,109) (تصویر ۱۲).




**تصویر ۱۲: سه وجه سنگ‌قبر قدیمی روستای تبادکان (سنگ پنجم داخل ضریح) (مأخذ: نگارندگان)**

به محوریت بازخوانی این پنج سنگ به دست می‌آید که سنگ‌های شماره یک، دو و سه متعلق به ساداتی بوده‌اند که در سده‌های نهم و دهم هجری‌قمری می‌زیسته‌اند، اما دو سنگ شماره چهار و پنج، مربوط به پدر و دختری است که هیچ‌گونه انتسابی به سادات ندارند. بر روی این سنگ‌ها اغلب به‌جز یک مورد، کل مشخصات خانوادگی و سال وفات آنان حک شده است. بااین‌حال، برای استخراج شجرهٔ سیادتِ سه سنگ اول نمی‌توان به گونه دقیق از منابع و کتاب‌های نسب‌شناسی سود جست. اگرچه در تحقیقی جامع در کتاب‌های انساب و تاریخی به‌ویژه تاریخ جغرافیایی،

جست‌وجو و واکاوی انجام پذیرفت، اما متأسفانه نمی‌توان به اصل شجره دست‌یافت. در این‌گونه موارد تکیه‌بر قراینی است که تااندازه‌ای می‌تواند ما را در بازیابی هویت این اشخاص یاری دهد. نوع چیدمان واژه‌ها و عبارات سه سنگ ابتدایی به‌ویژه سنگ اول، بر فخامت و عظیم‌الشأن بودن این اشخاص دلالت دارد (Pākdāman, 2010: 111-115).

بنابراین، یکی از اقدامات مفید، بررسی گروه ساداتی است که می‌توان این اشخاص را به آن‌ها نسبت داد. ورود و استقرار سادات به ایران و ازجمله خراسان، فرآیند طولانی و پرفراز و نشیبی را پیموده است. در روزگار عباسیان و پس از آن، سادات به‌ویژه علویان، به دلایل گوناگون و صورت‌های متفاوت وارد خراسان شدند. همچنین، یکی از خاندان‌هایی که به ایران آمدند خاندان حسینی بودند که از قرن چهارم‌هجری‌قمری به بعد، خاندان‌هایی از آن‌ها در شهرها و مناطق گوناگون ایران شکل گرفتند. هرچند همهٔ سادات از نسل امام چهارم، حسینی محسوب می‌شوند، اما در طول تاریخ و در منابع انساب، به نسل امام موسی کاظم(ع) عنوان خاص موسوی و نسل امام رضا(ع) رضوی یا ابن‌الرضا داده شده است. در اینجا منظور از سادات حسینی، نسل امام چهارم تا امام هفتم است (Hoseyni,Vakili & NazemianFard, 2009: 29).

در قبرستان تبادکان نیز به لحاظ تاریخ تقریبی و شباهت حکاکی دو سنگ شماره ۱ و ۲ (امیر سیدحاجی حسن متوفای ۸۷۱ق و سید کمال‌الدین محمود متوفای ۸۸۷ق) و محوریت قرار دادن کلمهٔ «الحسینی» که در سنگ شمارهٔ ۱ (امیر سید حاجی حسن) آمده است، می‌توان به این یقین رسید که گروهی از ساداتی که در تبادکان زیست داشته‌اند، حسینی بوده‌اند. نسابه‌ها عنوان «حسینی» را بر فرزندان امام سجاد(ع)، امام باقر(ع) و امام صادق(ع) در مقابل عنوان «موسوی» به‌کار گرفته‌اند. هیچ قرینه‌ای در سنگ اول (امیر سید حاجی حسن) در کنار کلمهٔ «حسینی» نیست که نشان‌دهندهٔ این باشد که او از کدام دسته از سادات حسینی بوده است. نخستین مهاجرت سادات رضوی ساکن قم به خراسان در قرن چهارم هجری‌قمری رخ داد، اما با وقفه‌ای طولانی روبه‌رو شد و در دورهٔ حکومت شاهرخ تیموری (۸۰۷-۸۵۰ق) به دلیل تسامح و تساهل مذهبی از سر گرفته شد (Pākdāman, 2010: 111-115). به دلیل جایگاه حرم مطهر رضوی و نیز دلایل مختلفی همچون گسترش تشیع و افزایش مهاجرت سادات به سمت خراسان باعث شد تا جایگاه سادات و نقیبان متحول شود. سیاست مذهبی تیمور نیز اقتضا می‌کرد که سادات را هم‌ردیف با علماء موردتکریم و احترام قرار دهد (Chahian Borojeni & Chalongar, 2000: 95).

زمینه‌هاي گسترش قدرت سادات رضوي از زمان شاه‌طهماسب اول فراهم شد (Hasanabadi, 2009: 7). البته درهم‌ریختگی نسبت‌نامه‌ها و تشابه های اسمی در بین افراد شاخه‌ها، بسیار است و به‌گونه‌ای دقیق نمی‌توان نسبت‌ها را مشخص کرد. این سادات با حمایت تیموریان در شهر مشهد، نفوذ و قدرت بسیاری یافتند و در آغاز، در کنار و همراه سادات موسوی و سپس در روزگار صفوی، به‌صورت مستقل، امور حرم رضوی، نقابت سادات و به‌نوعی ریاست مشهد که در آن زمان جایگزین توس شده بود را به دست گرفتند (Rezaei Borjaki, 2018: 232). سادات رضوي مشهد به علت انتساب به امام رضا(ع) و موقعیت مذهبی از جایگاه اجتماعی برخوردار بودند و توانستند با برخورداري از موقعیت اجتماعی و استفاده از ارتباطات خویشاوندي و سیاسی با دربار صفویه طی یک قرن نفوذ و سیطره‌ای در تاریخ مشهد به دست آورده و بسیاري از مناصب و پست‌هاي مهم را در اختیار گیرند که میان جامعه سادات آن زمان منحصربه‌فرد است. مهیا بودن زمینه‌های گوناگون حضور این سادات در جامعه مشهد از لحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این امکان را براي آنان فراهم ساخته بود تا با استفاده از کلیه امکانات، ضمن انسجام پیوندهاي داخلی خویشاوندي، به‌عنوان نمونه‌ای موفق از حضور یک جامعه مذهبی در عرصه‌های مختلف محسوب شوند. فعالیت‌های علمی سادات رضوی در مشهد مقدس تا اواخر دورهٔ صفوی ادامه یافت که در نوع خود جالب‌توجه است (Hasanabadi, 2009: 1). سادات رضوی نیز به‌تدریج همچون سادات موسوی در نهاد نقابت به‌کار گرفته شدند. سادات رضوی و موسوی با همکاری و مشارکت یکدیگر سعی در حفظ آستان

مقدس و توسعه آن داشتند (Chahian Borojeni & Chalongar, 2000: 99).

اگرچه در حال حاضر سادات رضوی، به گفتهٔ اهالی، از نسل «سید حسن کلیددار حرم رضوی» در روستای تبادکان ساکن است، اما «میرزا محمدباقر رضوی» نتوانسته اطلاعاتی را دربارهٔ هویت و تاریخ زندگی و اولاد او ارائه دهد و نام سید حسن کلیددار را ذیل عنوان «ذکر نام جماعتی از سادات عظام رضوی که اسمشان در کتب تاریخ تذکره یادشده و به‌واسطهٔ دست نیامدن نسبتشان نامشان در این مبسوط و مشجر نیامده» آورده است (Pākdāman, 2010: 111). این گروه از سادات احتمالاً از دورهٔ صفویه و پس از آن به لحاظ سهم‌بری از موقوفات رضوی در این منطقه ساکن شدند. مستندترین تاریخی که قرینه بر سکونت قطعی سادات رضوی در تبادکان است تاریخ ۱۲۰۶ق است که مربوط به دورهٔ افشاری‌ها و متن حکاکی شده بر روی سنگ فاطمه خاتون است (Pākdāman, 2010: 111-112) (سنگ شماره ۵).

با افزایش جمعیت سادات در شهرها، نهاد نقابت شکل گرفت و شخصیت‌های برجسته‌ای که منتسب به خاندان‌های معتبر بودند، به‌عنوان نقیب یا رئیس انتخاب و منصوب شدند (Rezaei Borjaki, 2018: 264). با توجه به وجود واژه نقابت بر روی سنگ سوم، درمی‌یابیم که منطقه تبادکان همچون سایر نقاط ازجمله مشهد به دلیل وجود خاندان سادات دارای سرپرست و نقیب بوده‌اند.

سازمان نقابت سادات، یک تشکیلات سیاسی و مذهبی به شمار می‌رفت که در رأس آن، نقیب‌النقبا قرار داشت که توسط خلیفه، از میان سیادات فاضل و برجسته انتخاب می‌شد. نقبا، به فراخور اهمیت حوزه‌ی جغرافیایی و شخصیت نقیب، از طریق خلیفه، سلطان، حاکم محلی یا نقیب النقبا انتخاب می‌شدند (Hoseyni,Vakili & NazemianFard, 2009: 36). در این میان، نقیبان که علاوه بر ادارهٔ حرم و سرپرستی سادات، ادارهٔ شهر مشهد را بر عهده داشتند، می‌توانستند با استفاده از جایگاه خود و نحوهٔ تعامل با پادشاهان تیموری و اقدامات مختلف، نقش تأثیرگذاری داشته باشند (Chahian Borojeni & Chalongar, 2000: 86).

با تأسیس دیوان نقابت در دستگاه عباسیان، در آغاز، امور همهٔ بنی‌هاشم در اختیار یک‌تن بود، اما بعد نقابت آل-ابوطالب به‌گونه‌ای جداگانه در اختیار یکی از آنان که بیشتر از علویان بود، قرار گرفت. هر شهر و منطقه نقیب ویژه‌ای داشت و بر همهٔ امور سادات آنجا نظارت می‌کرد. در بسیاری از شهرهای اسلامی به‌ویژه خراسان، علاوه بر نقیب، از عنوان رئیس نیز برای سادات استفاده شده است. تفاوت میان نقیب و رئیس آشکار نیست و حتی برخی به این تفاوت قائل نیستند و هر دو را یکی دانسته‌اند (Rezaei Borjaki, 2018: 264). نقیب در برابر سادات منطقه خود مسئول و موظف بود که به مشکلات مالی، سیاسی، اجتماعی و قضایی آنان رسیدگی کند. نخستین وظیفهٔ او صیانت از جامعهٔ سادات بود (Nakhjavani, 1976: 204). تمامی اهالی و ساکنان باید او را والی و حاکم خود می‌دانستند و اوامر و احکام او را همچون دستور تلقی می‌کردند (Esfzari, 1961: 48). در یک جمع‌بندی دربارهٔ سنگ اول و دوم می‌توان بیان داشت که آنان از سادات حسینی سدهٔ نهم دورهٔ تیموری در منطقهٔ تبادکان بوده‌اند که به‌احتمال با بیست یا بیست و دو واسطه به امام زین‌العابدین(ع) منتسب می‌شوند. درباره سنگ سوم (میرزا محمدحسین) احتمال داده می‌شود که میرزا محمدحسین سیدی از سادات حسینی یا رضوی بوده که در دورهٔ صفویه می‌زیسته، به‌ویژه که نوع خط حکاکی شده بر پیشانی سنگ میرزا محمدحسین شبیه به خطوطی است که برای استفاده مجدد بر روی سنگ‌قبر فاطمه خاتون و امیر کمال‌الدین محمود، به‌کاررفته است. از ویژگی‌های این سنگ، واژهٔ نقابت است، چنانچه این عنوان را با همان معنای خاص خودش بشناسیم، باید گفت که میرزا محمدحسین، عهده‌دار نقابت منطقه بوده است. این گمانه نیز قابل‌بررسی است که شاید این قبر متعلق به امیرحسین تبادکانی حاکم زورآباد و جام باشد که پس از وفات، در زادگاهش دفن شده است. سنگ چهارم به قرینهٔ «لواحد من الفضلاء» متعلق به امیر کمال‌الدین محمود بن محمد بن حسین التبادکانی متوفای ربیع‌الثانی ۸۶۵ق، از عالمان، دانشمندان و بزرگان علمی منطقه بوده است که پس از دو سال، در اول رمضان ۸۶۷ق، دخترش فاطمه خاتون در

جوار او دفن می‌شود (Pākdāman, 2010: 111-115).

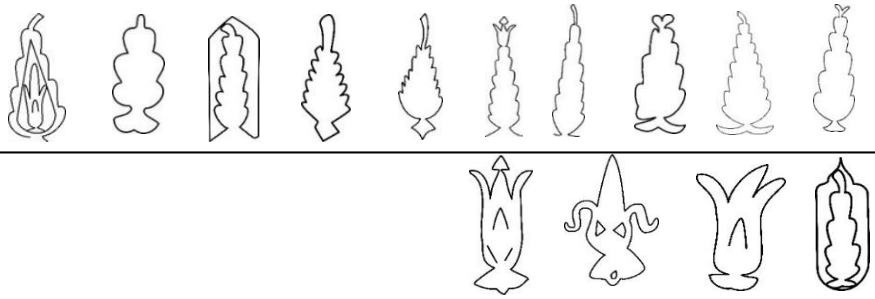
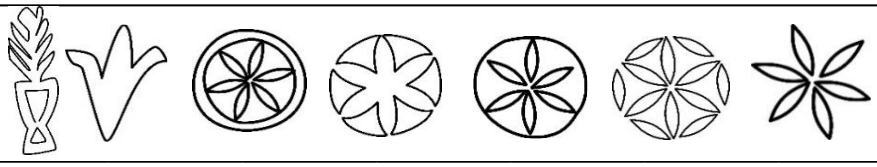
نقوش

تنوع نقوش سنگ قبور روستای تبادکان بسیار چشم‌گیر بوده و به هندسی، گیاهی، اشیاء و قطاربندی تقسیم می‌شود.

نقوش گیاهی

ازجمله نقوش گیاهی سنگ قبور روستای تبادکان انواع گل‌ها، ازجمله گل شش‌پر و درختان سرو و نخل است. این نقوش اکثراً به‌صورت ساده و انتزاعی رسم شده است. گل شش‌پر بر روی اکثر سنگ‌ها فارغ از جنسیت متوفی دیده می‌شود. با توجه به طرح‌های متنوع گل شش‌پر و باور مردمان تبادکان، این طرح نوعی زینت و گاه جایگاه نقش خورشید و چرخ گردون را دارد. نقوش اسلیمی را نیز می‌توان در مجموعه نقوش گیاهی جای داد. ظرافت نقوش اسلیمی به‌درستی گویای مهارت دست استاد حکاک است (جدول ۳).

**جدول ۳: انواع نقوش تزئینی سنگ قبور دشت توس (مأخذ: نگارندگان)**

| | |
|---|---|
| درخت |  |
| گل و گلدان |  |

**اشیاء و وسایل**

**قیچی:** ازجمله نقوش ابزاری است که به دو شکل بسته و باز بر سنگ قبور مشاهده می‌شود. قیچی در فرهنگ‌های مختلف دارای معانی نمادین بوده که همانا قطع رشته حیات و مرگ است. در کتب فرهنگ نمادها، قیچی را دو خصلته قلمداد کرده و «آن را هم نماد مرگ و هم نماد زندگی دانسته‌اند، هم اتحاد است و هم برش» (Cooper, 2000: 284). قیچی نمادی زنانه و به معنی قالی‌باف بودن نیز هست که معمولاً با علامت شانه دوطرفه همراه است (Sabermaghadam & Ahmadzadeh, 2010: 49). از نظر مردم بومی قیچی نمادی از بافندگی نیز به شمار می‌رود؛ به‌خصوص که از این نقش در کنار نقش دوک نخ‌ریسی نیز زیاد استفاده شده است.

دوک نخ‌ریسی و دار قالی‌بافی ضمن بیان جنسیت متوفی، بیانگر هنرمندی و کارایی او در زمینه نوع ریسندگی، بافندگی و قالی‌بافی است (Sabermaghadam & Ahmadzadeh, 2010: 49). این نقش بر روی سنگ قبور بانوان بسیار دیده می‌شود.

**شانه:** در فرهنگ اسلامی شانه نشانهٔ پاکی و نظافت است. در سفرنامه راوینسون آمده است «شانه که در گذشته یکی از اشیا درون مقابر بوده است روشن‌کننده جنسیت متوفی است (Safikhani,2015:150). به عقیده برخی از محققین «اگر شانه یک‌پهلو باشد صاحب قبر مرد و اگر دوپهلو باشد زن بوده است» (Porkarim,1963: 31). از این‌رو، این نقش هم بر روی سنگ قبور متعلق به آقایان و هم سنگ قبور بانوان مشاهده می‌شود. گاهی نیز وقتی فردی فوت می‌نمود، او را در قبر نیاکانش که مدت زیادی از فوت او گذشته دفن می‌کردند و به همین دلیل نشانی از جنسیت، پیشه و خصوصیات نیاکانش بر روی سنگ‌قبر حک می‌شده است. به‌طور مثال، نقش شانه‌ای که بر روی سنگ‌قبر مردی دیده می‌شود، نشان از این دارد که سال‌ها قبل زنی از خاندان متوفی در آنجا مدفون بوده است. همچنین شانه «علامت آراستگی و پیراستگی صاحب قبر

است» (Anasery, 2001: 33). نکته جالب‌توجه آن است که شانه روی سر قرار می‌گیرد، بدون در نظر گرفتن جنبه کاربردی آن، شانه وسیله ارتباط باقدرتی مافوق طبیعت است و با این قدرت همذات می‌شود. دندانه‌های شانه، نشانه شعاع‌های نور آسمانی است که از تارک سر در انسان نفوذ می‌کند (Fazli, 2008: 453; Safikhani, 2015: 151).

**شمعدان:** این شئ، نماد نور باطنی، بذر زندگی و رستگاری است. نمادگرایی مذهبی شمعدان، بر نمادگرایی کیهانی آن تکیه دارد(Chevalier & Gheerbrant, 2006: 93-95). نقش شمعدان، از نقوش پرتکرار سنگ قبور روستای تبادکان است. این نقش به‌وفور بر روی سنگ قبور مردان و زنان مشاهده می‌شود که در کنار سایر نقوش ازجمله گلابدان حک شده است. به عقیده مردمان تبادکان، استفاده از شمعدان به‌منظور روشنایی قبر و مسیر پس از مرگ و نیز آرامش متوفی است.

**گلابدان و آفتابه‌لگن:** این شئ در قدیم به‌منظور ظرف شراب نیز کاربرد داشته و امروزه به‌منظور ظرف مخصوص گلاب و برای ایجاد فضایی عطرآگین و آرام‌بخش در قبر استفاده می‌شود.

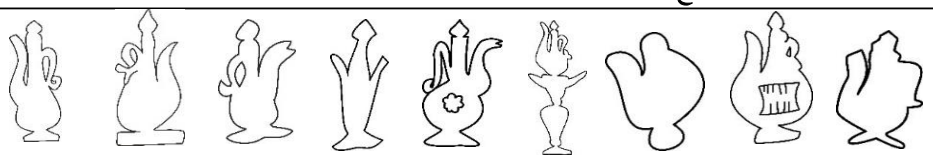
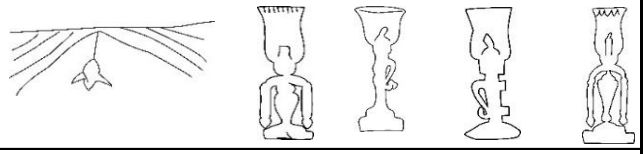
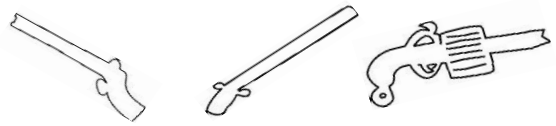
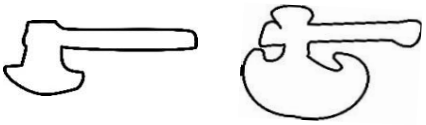
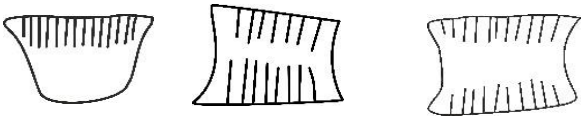
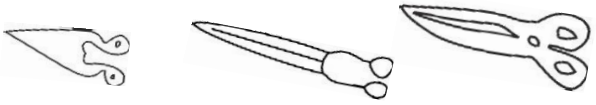
**تبر و سرنیزه:** این نقوش گرچه نوعی سلاح نیز محسوب می‌شوند، اما بیشتر جنبه کاربردی داشته و نوعی وسیله برای کار و پیشه است. این موارد از نقوش پرکاربرد سنگ قبور به شمار می‌آیند.

**سلاح:** در عصر آهن، ابزار و وسایل زندگی و وسایل مربوط به تغذیه و ظروف را همراه مرده دفن می‌کردند. علاوه بر این، وسایل ادوات جنگی نیز از وسایل مهمی محسوب می‌شدند که می‌باید به همراه مرده دفن می‌گردیدند که یکی از دلایل آن نخست جنگ‌آور بودن متوفی و دیگری دور کردن ارواح پلید از دور مرده بود. این وسایل جنگی پس از آغاز دوره اسلامی تاریخ ایران نقش‌هایشان بر روی سنگ مزارها حک شدند(Mehrabi Hafashjani, 2016: 14). به‌عنوان‌مثال و بنا بر آنچه در کتب تاریخی بدان اشاره شده است «کوروش پادشاه هخامنشی را با سلاح‌هایش به گور نهاده بودند و اسکندر در آنجا سپر کوروش را که خاک شده بود، با دو کمان سکایی و یک شمشیر کوتاه یافته است»(Pierre, 1998: 235). از این مسئله می‌توان به اهمیت اسلحه به‌مثابه یکی از علائم و مشخصات اقتدار، برتری و پادشاهی آگاهی یافت. «همچنین برخی سلاح‌ها نماد شغل‌ها و وظایف هستند و نیز شمشیر و یا تیر و کمان از اختصاصات سلحشوران و یا چاقو، خنجر، دشنه و زوبین مختص به شکارچیان است (Chevalier & Gheerbrant, 2006: 621). بر روی سنگ قبور روستای تبادکان، نقش سلاح فراوان مشاهده می‌شود که با توجه به تاریخ و رزم‌آوری مردمان منطقه، نشان از شجاعت، جنگجویی، دلاوری و اقتدار متوفی دارد.

**شمشیر و خنجر:** از سلاح‌های پرکاربرد سنگ قبور تبادکان، نقش انواع شمشیر و خنجر است. شمشیر در اصل متشکل از تیغه و قبضه است و بنابراین نماد اتحاد شمرده می‌شود. درهرحال، معنای اصلی نمادین آن زخم و قدرت زخمی کردن است و از این‌رو به معنای آزادی و نیرومندی است. شمشیر را نمادی از انهدام جسمانی و اراده روحی و همچنین نماد روح و کلام خدا دانسته‌اند که به‌طور خاص در سده‌های میانه بسیار متداول بوده است (Cirlot, 2013: 36). شمشیر بیش از هر چیز، نماد وضعیت نظامی و فضیلت آن رشادت است و کاربرد آن، قدرت شمشیر نماد جنگاوری است «شمشیر نماد قدرت است، زیرا قادر به بخشیدن زندگی و کوتاه کردن آن است» (Chevalier & Gheerbrant, 2006: 621). بنابراین، شمشیر نماد نیرو، حفاظت، اقتدار، سلطنت، دلیری و در سطح مابعدالطبیعی شمشیر نماد «تبعیض، نیروی نافذ عقل، عزم معنوی و شکست‌ناپذیری هر چیز مقدس است و در سنت اسلامی نماد جهاد مؤمنین علیه کافران و جهاد انسان علیه شر درونی است» (Cooper, 2000: 230-232).

**تفنگ:** نقش تفنگ که نشان از شخصیت نظامی یا شکارگری و دلاوری متوفی است، بر روی سنگ قبور زیاد حک شده است. به اعتقاد اهالی روستا، این نقش نشان از دلاوری و شکارگری فرد دارد. استفاده از نقوش سلاح را می‌توان منحصر به روستای تبادکان دانست، چراکه تنوع و گستردگی این نقوش به‌قدری است که در هیچ کجای دشت توس نمی‌توان مشابه آن را یافت (جدول ۴).

جدول ٤: انواع نقوش اشیاء سنگ قبور تبادکان (مأخذ: نگارندگان)

| | |
|---|---|
| گلابدان |  |
| شمعدان |  |
| تفنگ |  |
| شمشیر | |
| سرنیزه | |
| تبر |  |
| شانه |  |
| چاقو |  |
| دوک نخریسی | |
| تسبیح | |

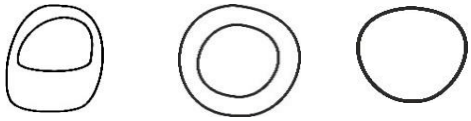
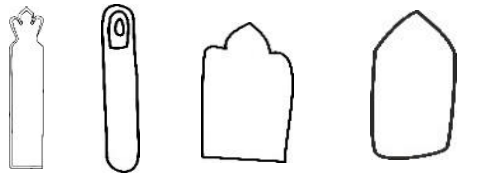


**نقوش هندسی**

نقوش هندسی به کار رفت بر روی سنگ قبور تبادکان نسبت به نقوش دیگر، از تنوع کمتری برخوردار است. به‌هرحال، این نقوش را می‌توان در سه دست جای داد: ۱. طرح‌های هندسی کوچک که در لابه‌لای کتیبه و نقوش دیگر حک شده است. این تصاویر بر روی سنگ‌های بسیاری تکرار شده‌اند، اما تنوع زیادی ندارند و تنها در چند نقش ساده خلاصه می‌شوند، مانند نقش دایره (یک یا دو دایره

داخل در داخل یکدیگر) و نقش محراب در کنار سایر نقوش به‌کار رفته‌اند (دایره: این نقش در باور مردم بومی به‌منزله مهر است. این طرح در برخی سنگ‌قبرها در کنار نقش تسبیح به‌کار برده شده است. محراب: نقش محراب همچون دروازهٔ ورود به جهان دیگر و توأم با معنویت و ایجاد آرامش برای متوفی است. متوفی پس از عبور از محراب پس از طلب آمرزش و استغفار با روحی آرام‌گرفته از محبت خدا وارد دنیای ابدی می‌شود). ۲. نقوش هندسی که فضای زیادی از رویه سنگ را در برمی‌گیرد و به‌عنوان حاشیه محسوب می‌شود، مانند طرح‌های محرابی که در برخی همراه با نقش و کتیبه و در برخی به‌تنهایی و بدون همراه بودن با نقش و کتیبه دیگر بر سنگ حک شده است. سنگ‌هایی که تنها طرح محراب بر آن‌ها حک‌شده، منحصربه‌فرد هستند. طرح محراب بر سنگ تراش داده‌شده و داخل آن به عمق نسبتاً زیادی نسبت به عمق سنگ گود شده است. طول این سنگ‌ها بیش از ۱ متر و عرض آن‌ها حدود cm۳۰ است. با توجه به‌اندازه آن‌ها، کشیدگی بیشتری نسبت به دیگر سنگ قبور دارند. ازآنجایی‌که بر روی برخی از آن‌ها هیچ مشخصه دیگری حک نشده است، آگاهی از تاریخ و ماهیت کلی آن، ناممکن است. ۳. قطاربندی: بر روی پنج سنگ‌قبر داخل ضریح مشاهده می‌شود. بر گرداگرد سنگ قبور اول و دوم و تنها بر بالای پایه‌های سه سنگ‌قبر دیگر قطاربندی حکاکی شده است. در دومین سنگ‌قبر صندوقی نسبت به سنگ‌های دیگر از ظرافت و پیچیدگی بیشتری برخوردار است. استفاده از قطاربندی (مقرنس) می‌تواند نشان از عبور انسان از این جهان و رسیدن به بهشت و پیشگاه حق‌تعالی باشد (جدول ۵).

**جدول ۵: انواع نقوش هندسی سنگ قبور تبادکان (مأخذ: نگارندگان)**

| | |
|---|---|
| دایره |  |
| محراب |  |

## مضامین

**آیات و احادیث اهل‌بیت(ع):** به‌جز پنج سنگ‌قبر داخل ضریح، بر روی سایر سنگ قبور به دلیل ساختار افقی و جلوگیری از بی‌احترامی سهوی، بر روی هیچ‌کدام از آن‌ها آیات و احادیث نبوی مشاهده نمی‌شود. سنگ قبور داخل ضریح به دلیل احترام و جایگاه متوفی به‌صورت صندوقی تراش داده‌شده و بر سطح رویی و اطراف آن‌ها شاهد سخنان اهل‌بیت(ع) و نیز اشعار و احادیث هستیم. به‌طور مثال، بر سطح جانبی سنگ اول سخنی از پیامبر(ص) و بر روی سنگ دوم بیتی شعر و نیز بر روی سنگ چهارم حدیث نبوی حک شده است.

**اشعار:** این قالب ادبی، از متون پرکاربرد بر روی سنگ قبور به شمار می‌آید. جز در مواردی که تنها نام و مشخصات متوفی بر آن حک‌شده بر روی سایر سنگ قبور و مخصوصاً درون حاشیه‌های تزئینی، اشعاری مربوط به جهان پس از مرگ و نیز جهت طلب آمرزش و آرامش برای متوفی به زیبایی بر سنگ نقش بسته است.

متن اول:

چون نامه‌ی جرم ما به هم پیچیدند
بردند به دیوان عمل سنجیدند
بیش از همه‌کس گناه ما بود ولی
ما را به محبت علی بخشیدند[۱]

متن دوم:

ای نوگل گلشن جوانی

۱. شعر از رحیم تبریزی، سده دهم هجری‌قمری.

وی بیتو حرام است زندگانی
ای کرد به صد هزار حسرت
قطع‌نظر از جهان فانی

متن سوم:
فتی سوخت جانم از آتش فراقت
داغ تو منده بر دل تا دامن قیامت

**قدیمی‌ترین تاریخ درج‌شده بر سنگ قبور:** به‌جز قدمت پنج سنگ‌قبر داخل ضریح که قبلاً در مورد آن‌ها بحث شد، قدیمی‌ترین تاریخ درج‌شده بر سنگ قبور داخل قبرستان، بر روی یکی از سنگ‌های بسیار زیبا و نادر مشاهده شده است که متعلق به یک بانو و به شکل محراب و طولی بیش از ۱۱۰cm دارد. بر روی آن نیز طرحی از محراب به زیبایی حکاکی شده است. با توجه به اینکه تقریباً تمام نقوش سایر سنگ قبور، به‌صورت برجسته هستند، طرح فرورفتهٔ محراب، جلوه‌ای خاص به سنگ داده است. از این نمونه درمجموع تنها سه سنگ‌قبر در قبرستان تبادکان وجود دارد که یکی از آن‌ها دچار شکستگی شده و نیز تنها بر روی یک از آن‌ها، کتیبه وجود دارد که تاریخ آن متعلق به ۱۱۳۵ق است. با توجه به شباهت بسیار این سه سنگ‌قبر، احتمال می‌رود دو سنگ دیگر نیز با همین قدمت باشند. این سنگ‌ها از آن جهت بیشتر اهمیت پیدا می‌کنند که می‌توان بیان داشت تقریباً در هیچ منطقه از شهر مشهد و حومه، مشابه آن وجود ندارد (تصویر ۱۳).

**تصویر ۱۳: قدیمی‌ترین سنگ‌قبر داخل قبرستان تبادکان (مأخذ: نگارندگان)**

**نتیجه‌گیری**

می‌توان بیان داشت سنگ قبور منطقه تبادکان به‌صورت افقی و اکثراً به شکل محراب و مستطیل هستند. جنس عمدهٔ این سنگ‌ها از گرانیت و تعداد محدودی نیز از سنگ مرمر است. این نقوش مجموعه‌ای از نقوش هندسی، گیاهی، اشیاء و کتیبه را دربرمی‌گیرند. کتیبه‌ها در وصف مضامین مربوط به مرگ و جهان پس از آن است. از کتیبه‌های موجود بر سنگ‌قبر، نام و مشخصات متوفی است که در گذشته علاوه بر آن، نام پدر و نیاکانش را نیز حک می‌کردند. این کتیبه‌ها به خط زیبای نستعلیق و ثلث نوشته شده‌اند. سنگ‌نوشته‌های موجود بر سنگ قبور، معمولاً در خصوص مدح و ثنا و یا جنگ‌ها و اتفاقات زمان و گاه شامل سوگ‌نامه در وصف از دست دادن و فراق عزیزان، احادیث و روایات و همچنین ابیات و اشعاری مرتبط با مرگ و جهان پس از مرگ است، چنانکه به‌نوعی با بیان این نوشته‌ها احساسات و آنچه مرتبط با متوفی است را بیان نموده و یا برای متوفی طلب خیر، آمرزش و آرامش در جهان دیگر را داشته‌اند. تمام این متون از سخنان ائمه(ع)، اشعار بزرگان و راویان هر دوره هستند و به خط زیبای نستعلیق و ثلث نوشته شده‌اند.

References

Anaseri, Jaber (2001). *Anthropology and artistic psychology*. Tehran: Arshad

Briant, Pierre (1998). *History of the Achaemenid Empire*. (Mahdi Memsar, Trans.). Tehran: Zaryab. (Original work published 1996)

Chevalier, Jean., & Gheerbrant, Alain (2006). *The Dictionary of Symbols*.

International research conference in science and technology. SID. https://sid.ir/paper/859962/fa

**Menshat Asfazari**. Esfzari ,Mohammad Al-Zamji (1961). (9-10 A.H). Islamic Consultative Assembly Library, Museum and Documentation Centre. https://rc.majlis.ir/en/news/show/1780095

Nakhjavani, Mohammad Ben Hind and Shah (1976). Dastur al-Katab in the determination of grades (Volume 2) and corrected by Abdul Karim Ali Oghli Alizadeh. Moscow: Danesh

Pākdāman, Muhammad Hasan (2010). Phenomenology of Literalism in the Understanding of the Qur'an, *Meshkat*. (29)1. 105-116. (In Persian). https://dorl.net/dor/20.1001.1.16838033.1389.29.1.8.1

porkarim, hushing (1963). Tombstones of Iran, *Art and People Magazine. first round*. (No. 12). (In Persian). https://www.noormags.ir/view/fa/citation/ris/247970

Rezaei Borjaki, Ismail (2018). *Historical Atlas of Sadat Iran*. Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation

Sabermaghadam, Faramarz., & Ahmadzadeh, Ali Akbar (2010). *Tourism guide of Torgabeh Shandiz city*. General Department of Cultural Heritage, Khorasan Razavi Cultural Heritage. Fall . https://razavichto.ir/

Safikhani, Nina (2015). *Study of Motifs Related to the Graves of Takht-e-Foold Cemetery in Isfahan Practical* Project: Illustration of the Book Based on Myth Iranian Story. Supervisor : Aboutorab, Ahmadpanah. Advisor: Khazaei, Mohammad. Tarbiat Modares University. College of Arts and Architecture. https://elmnet.ir/export/10834546-19689?type=BibTeX
URL1: http://www.razavichto.ir/FTPHost/0/publications/map%20khorasan3%20(1)-2(1).jpg

(Sudabe Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeyhun. (Original work published 1982)

Cooper, Jean C (2000). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols Paperback*. (Maliheh Karbasiyan, Trans.). Tehran: Farshad. (Original work published 1987).

Chahian Borojeni, Ali Asghar., & Chalongar, Mohammad Ali (2000). Examining the status of the Mashhad Niqabat in the Teimuri period. *Farhang Razavi Scientific Research Quarterly* . eighth year (No. 32). 85-119. (In Persian). https://www.doi.org/10.22034/farzv.2021.125756

J.E. Cirlot (2013). *A dictionary of symbols*. (Mehrangiz Ohadi, Trans.). Tehran: Dastan. (Original work published 1971)

Hasanabadi, Abolfazl (2009). A look at the position of Sadat Razavi in Mashhad during the Safavid period. *Electronic publication of Astan Quds Razavi Organization of Libraries, Museums and Document Center*. (No. 3), 1-14. (In Persian). https://shamseh.aqr-libjournal.ir/article_49763.html

Hoseyni H., & Vakili H, NazemianFard A. The social status and political cultural role of Hosayni Hamzavi family in Seljuq era (431-590 AH). *islamhistory* 2018; 1 (32) :29-48. (in Persian with English abstract) . http://journal.isihistory.ir/article-1-763-fa.html

Hosseini Torbati, AbuTalib (1963). *Teymuri Tazukat*. Tehran: Asadi Bookstore

Kazemi, Homan., & Zahrawand, Hamed (2013). *Investigating the evolution of moqrans as a symbolic element in Islamic architecture of Iran*. National conference of architecture, urban planning and sustainable development with a focus on native architecture to sustainable city. Mashhad: Khavaran Institute of Higher Education. https://civilica.com/doc/239285

Mehrabi Hafashjani, Sajjad (2016). *A Study of Religious Figures on Hafshejan Towns Gravestones in the Iranian Province of Chahar Mahal & Bakhtiari.*

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 5, 2024

Received 4 Sep 2023 | Accepted 20 Jan 2024 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

# The Impact of Spatial Openness of Domes on the Formation of Social Identity in Safavid Era Mosques

Akram Hosseini [(a)*]

a. Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Ferdowsi University of Mashhad

**Keywords**
Social Identity, Spiritual Leadership, Justice, Openness, Domed Mosques

**Citation**:
Hosseini, Akram. (2024). The Impact of Spatial Openness of Domes on the Formation of Social Identity in Safavid Era Mosques. Journal of Industrial Arts of Greater Khorasan. 2 (5), 45-64.

Use your device to scan and read articles online

## Abstract

In the Safavid era, with the official establishment of Shia Islam, mosques' architecture became a medium to reflect Shia beliefs and worldview. Shia architects were able to express their religious convictions more freely in designing mosques. Two key concepts, "spiritual leadership" and "justice," which are fundamental principles of Shia, played significant roles in shaping the social identity of Shia Muslims. It is expected that the structure of mosques, as the main gathering places for Muslims, would reflect these principles and strengthen the social identity of the Shia community. This study seeks to analyze the role of "spiritual leadership" and "Justice" in formation of dome structures in Safavid-era mosques. The research examined 55 domed mosques from both before and after the recognition of Shia Islam in Iran to assess the openness of the dome structures to adjacent spaces. These characteristics potentially reflect different methods of spatial organization and the meaningfulness of architectural elements in expressing religious identity. The research method combines a historical interpretive approach with a comparative analysis to investigate the architectural characteristics of Shia mosques in their domed spaces. The findings showed that, despite major significant structural similarities between Shia and pre-Shia mosques, the principles of spiritual leadership and justice are reflected in the domed spaces of Shia mosques in a different and meaningful way. This matter indicates a correspondence between the architectural form of Shia mosques and the identity and spiritual concepts of this religion, striving to reflect the social and spiritual identity of the Shia community through spatial structures.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.486761.1022

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209633.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (Akram.hosseini@um.ac.ir)

## Introduction

Since Islam reached Iran until the 10th century AH, Sunni Islam was the dominant religion, and Shia Muslims were in the minority. With the emergence of Shah Ismail Safavi, Shia Islam became the state religion of the country, and Shia scholars replaced Sunni ones. This is considered as one of the most important historical periods in Iran, because, for the first time in many years, a centralized government took control of the entire country. The Safavid dynasty, which was claiming to govern based on religious principles, by making a deep connection between religion and government, created a successful period considering the political, economic, and social matters. After the Safavids, although religion and government were separated in the Qajar period, architecture, due to the effect of Shia worldviews, continued to express the religious thoughts, especially in mosque designs. The innovative and meaningful designs of mosques, reflected the religious beliefs and fundamental principles of Shia Islam, such as spiritual leadership and justice. This study aims to explore the influence of Shia worldview on the design of dome structures of mosques and their manifestation in connecting architectural spaces, by emphasizing the role of this architecture in clarifying the history of Iranian architecture.

### Materials / Methods

This study uses a combination of interpretive-historical and comparative methods. After reviewing relevant papers and documents, the necessary variables to answer the research question were identified. These variables, which had to be measured and recorded numerically, were extracted from mosques' documentation and were transferred by software. After classifying the data, clarifying the descriptive statistics, and comparing the findings of the pre- and post-Safavid periods, the results were analyzed by logical reasoning analysis.

Mosques with dome structures are the statistical population of this research. As the dome was added to mosques after the Seljuk dynasty, the sampling time frame includes the Seljuk dynasty up to the end of Qajar dynasty. 55 mosques were selected as the sample among which 32 mosques belonged to periods before the officialization of Shia Islam (Seljuk, Ilkhanid, and Timurid periods) and 23 mosques belonged to the Safavid and Qajar dynasties when Shia Islam became official in the country. Major of mosques examined in this study were those with authentic architectural documents, so the sample selection did not follow a predetermined pattern.

### Discussion / Findings

Since long ago, humans devoted part of their economic and technological powers to the construction of worshiping places. The architecture of Shia mosques is formed due to the influence of Shia worldview, particularly by principles of spiritual leadership and justice. Meanwhile, dome structures, as decisive elements, have played a key role in reflecting these principles and achieving a shared social identity. One of the prominent features of Shia Mosques' dome structure is their openness to surrounding spaces, which materializes these concepts:

**1- Openness of the dome and the spiritual leadership:**

The dome's openness towards the iwan (portico) and the mihrab (prayer niche), provides a clear path for guiding worshippers. This openness makes the mihrab, as a symbol of spiritual leadership and the center of worship clearly visible and reinforces the sense of social identity and collective belonging. This openness

also allows natural light to enter the dome structure, and besides illuminating the place physically, this will also symbolically convey spiritual guidance and induces the attainment of divine unity and it strengthens the visual and spatial connection between the dome and the iwan. In the mosque of Hakim in Isfahan, the openness of dome to iwan by taking advantage of natural light, created a transparent and guiding space that guides worshippers towards the mihrab and the qibla (the direction of prayer).

**2-Openness of the Dome and Spatial Justice:**

The dome's openness to surrounding spaces enhances spatial balance and integrity in the mosque. This characteristic creates spatial justice by equalizing the value and accessibility of all parts of the mosque. Light, as one of the key elements of this openness, plays an important role in this justice. The light entering through the dome to the shabistan (the prayer hall) and the other spaces strengthens the spatial continuity and sense of collective unity. In Safavid and Qajar dynasties' mosques, such as the Agha Bozorg Mosque in Kashan, this openness and the flow of light through it, created spatial cohesion and strengthened the shared social identity.

The openness of the dome creates a bridge between the inner and outer spaces of the mosque, and it has played a crucial role in fulfillment of justice, spiritual leadership, and creating social identity in Shia mosques. The Imam Mosque in Isfahan and the Agha Bozorg Mosque in Kashan are some prominent examples that have expressed this feature to the fullest.

**Conclusion**

By examining 55 mosques from the periods before and after formalization of Shiism in Iran, and measuring the degree of openness of the dome walls towards adjacent spaces including the iwan, shabistan, and mihrab, as well as conducting descriptive and analytical studies, it was found that the degree of openness of dome walls increased between 6% and 12% in all four sides. Analyzing dome structures built during the Shia period in Iran revealed that although Shia mosques were not different structurally from those built in earlier periods, the concepts of Shia Islam and the principles of spiritual leadership and justice were manifested in the mosques' dome structures in the most meaningful way.

The principle of spiritual leadership has imbued the environment with the characteristics of readability and clarity, illumination and guidance, along with a hierarchical system, light, and transparency. The study also showed that how dome structures by their degree of openness in different ways such as not giving preference to one space over another, create a sense of balance, symmetry, and harmony. These factors ultimately help strengthen a shared social identity in society and create an emphatic and cohesive atmosphere in the mosque.

**Acknowledgements**

I would like to express my gratitude to Ms. Elaheh Khademzadeh for her valuable assistance and support throughout this research. Her collaboration and efforts were crucial in completion of various stages of this study.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

# تأثیر گشودگی فضایی گنبدخانه‌ها بر شکل‌گیری هویت اجتماعی در مساجد دورهٔ صفوی

اکرم حسینی *(الف)

الف) استادیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

شماره صفحات: ۴۵-۶۴

**واژگان کلیدی**

هویت اجتماعی، رهبری معنوی، عدالت، گشودگی، مساجد گنبدخانه‌ای

**استناد به مقاله**

حسینی، اکرم. (۱۴۰۳). تأثیر گشودگی فضایی گنبدخانه‌ها بر شکل‌گیری هویت اجتماعی در مساجد دورهٔ صفوی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۴۵-۶۴.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

در دورهٔ صفوی، با رسمیت مذهب تشیع، معماری مساجد شیعی به محملی برای انعکاس عقاید و جهان‌بینی شیعه مبدل شد. معماران پیرو تشیع امکان یافتند تا باورهای دینی خود را آزادانه‌تر در طراحی مساجد نشان دهند. دو مفهوم کلیدی رهبری معنوی و عدالت که از اصول بنیادی تشیع هستند، در شکل‌گیری هویت اجتماعی شیعیان نقش بسزایی یافتند و انتظار می‌رود ساختار مساجد، به‌عنوان کانون اصلی گردهمایی مسلمانان، این اصول را منعکس و هویت اجتماعی جامعه شیعی را تقویت کند. این پژوهش با بررسی تأثیر مذهب تشیع بر معماری مساجد ایران در دوره صفوی، تلاش دارد تا نقش مفاهیم رهبری معنوی و عدالت را در شکل‌گیری گنبدخانه‌های مساجد تحلیل کند. در این پژوهش، ۵۵ مسجد گنبدخانه‌ای از دوران پیش و پس از رسمیت تشیع در ایران، انتخاب شده‌اند تا میزان گشودگی دیوارهای گنبدخانه به فضاهای مجاور در این مساجد بررسی شود. این ویژگی‌ها به‌طور بالقوه می‌توانند نشان‌دهنده شیوه‌های متفاوت سازمان‌دهی فضا و معناپذیری عناصر معماری در خدمت بیان هویت مذهبی باشند. روش پژوهش با ترکیبی از رویکرد تفسیری تاریخی و مقایسه‌ای انجام‌گرفته تا مشخصات معماری مساجد شیعی در فضاهای گنبدخانه بررسی شود. یافته‌ها نشان می‌دهند که با وجود شباهت‌های ساختاری عمده بین مساجد شیعی و پیشاشیعی، اصول رهبری معنوی و عدالت در مساجد شیعی به‌گونه‌ای متفاوت و معنادار در فضای گنبدخانه بازتاب یافته‌اند. این امر نشان‌دهنده تطابق فرم معماری مساجد شیعی با مفاهیم هویتی و معنوی این مذهب است که تلاش می‌کند تا از طریق ساختارهای فضایی، هویت اجتماعی و معنوی جامعه شیعی را بازتاب دهد.

DOI: https://doi.org//۱۰,۲۲۰۲٤hgj.2024.486761.1022

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209633.html

OPEN ACCESS

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

نویسنده مسئول مکاتبات: (Akram.hosseini@um.ac.ir)

**مقدمه**

از ورود اسلام به ایران در قرن اول تا قرن دهم هجری، تسنن مذهب اکثریت ایرانیان مسلمان بود و شیعیان یکی از اقلیت‌های اسلامی محسوب می‌شدند (Voll,2020: 29). در این قرن، با ظهور شاه اسماعیل صفوی، تشیع مذهب رسمی کشور شد و علمای شیعه جایگزین علمای تسنن شدند و علمای شیعه‌ای هم که به دلیل سخت‌گیری‌های حکومت سنی مذهب قبلی، به کشورهای همسایه مهاجرت کرده و یا تبعید شده بودند، به کشور بازگشتند. این دوره از مهم‌ترین ادوار تاریخی ایران محسوب می‌شود، زیرا پس از مدت‌ها، یک دولت متمرکز ایرانی، حکومت بر تمام سرزمین ایران را عهده‌دار شد و کل کشور زیرپوشش حکومت صفوی قرار گرفت (Ghafari Fard & Nava'i, 2002: 79) دورهٔ صفوی چنان تفاوتی را به لحاظ شکوفایی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی به وجود آورد که از آن تحت عنوان دورهٔ طلایی اسلام و اوج تمدن اسلامی نام‌برده می‌شود. از آن زمان، مذهب رسمی ایران تشیع باقی ماند، با این تفاوت که در دورهٔ صفوی دین پیوسته به دولت بود، به‌گونه‌ای که دولت صفوی ادعای اداره کشور را بر اساس اصول مذهب داشت، درصورتی‌که در دورهٔ قاجار دین مستقل از دولت شکل گرفت. حرکت دینی دورهٔ قاجار از حوزه اقتدار و اختیار دولت خارج شد و می‌توان گفت رسالت دینی دولت در حد ساخت بناهای شیعی باقی ماند (Wardi, 2004: 35). درهرصورت، تشابهات معماری دوره‌های حکومتی بعد از صفویه به‌اندازه‌ای است که فارغ از افتراقاتشان، «شیوه اصفهان» نام گرفته‌اند (Pirnia, 2019: 85-89). با وجود اتصال معماری در این سده‌ها به حوزه شناخته‌شده معماری ایرانی-اسلامی، جهان‌بینی تشیع، روح معماری آن را شکل داده و موجب شکل‌گیری ساختمان‌هایی شده که ضمن اینکه ماهیت معماری ادوار قبل از خود را حفظ نموده، در مسیر بیان اندیشه‌های مذهبی، به خلق فضاهای بدیع و معناداری نیز دست‌یافته است. پژوهش حاضر با هدف پاسخگویی به این سؤالات شکل می‌گیرد که نوع جهان‌بینی مذهب تشیع بر شکل‌گیری گنبدخانه مساجد چه تأثیراتی نهاده و چگونه اصول بنیادین تشیع در جهت نیل به هویت اجتماعی شامل دو اصل رهبری معنوی و عدالت، در گشودگی فضای گنبدخانه به فضاهای مجاور تجلی یافته‌اند؟ در پیوند بین مذهب شیعه با فرهنگ و آداب و رسوم ایرانیان، به‌تدریج عناصر متعالی و تاریخی تشیع در معماری ایرانی بروز و فضاهایی آفریده شد که از روح و ماهیت تشیع سرشار بود. معماری مسجد به‌عنوان محمل بروز چنین عقایدی، از نوعی طراحی برخوردار شد که درک آن‌ها جز با شناخت مبانی اعتقادی شیعه و تأثیر این اعتقادات بر تمامی اجزا و عناصر مسجد، امکان‌پذیر نیست. انجام این پژوهش به جهت اینکه نشان می‌دهد چگونه معماری مساجد صفوی و قاجار تحت تأثیر اندیشه‌های مذهب تشیع قرارگرفته، از ضرورت و اهمیت لازم برخوردار است. ضمن اینکه از طریق این پژوهش، قسمتی از تاریخ معماری ایران روشن‌تر و ادبیات موضوع نیز گسترش می‌یابد.

**پیشینه پژوهش**

تحقیقات گسترده‌ای در زمینه شناخت معماری مساجد تاریخی ایران صورت گرفته است که به دو رویکرد عمده تقسیم می‌شوند. یکی از این رویکردها به شناخت کالبدی می‌پردازد و به گونه‌شناسی و طبقه‌بندی مساجد توجه دارد. این دسته از پژوهش‌ها توسط شرق‌شناسان و محققان داخلی انجام شده‌اند. به‌عنوان‌مثال، در کتاب *معماری ایران* اثر آرتور آپهم پوپ (Pope, 2003)، *معماری اسلامی* اثر هیلن براند (Hillenbrand, 2001) و *سبک‌شناسی معماری ایرانی* اثر پیرنیا (Pirnia, 2019)، به بررسی ویژگی‌های کالبدی مساجد پرداخته شده است. رویکرد دیگر، معناشناختی است که جنبه‌های معنایی معماری مساجد را بررسی می‌کند. ازجمله آثار در این حوزه می‌توان به *هنر اسلامی؛ زبان و بیان* اثر فردریک بورکهارت (Burckhardt, 1986)، *حس وحدت* اثر اردلان و بختیار (Ardalan & Bakhtiar, 2019) و هنر و معنویت اسلامی اثر سید حسین نصر (Nasr, 1980) اشاره کرد.

مطالعات در حوزه موضوع این مقاله محدود است. در یکی از آن‌ها، با عنوان «بررسی تأثیر عقاید مذهب شیعه بر ارتباطات فضایی مساجد شیعه»، با بررسی ۲۴ نمونه مسجد از هر دو گروه مساجد مربوط به اهل تشیع و اهل تسنن،

تفاوت‌های جهان‌بینی تشیع و تسنن و تأثیر آن بر معماری مساجد بررسی و نشان داده شد که رسمیت تشیع در دورهٔ صفوی به معماران امکان داد تا باورهای شیعی، مانند امامت و عدالت را در طراحی مساجد منعکس کنند. همچنین، نشان داده شد معماری مساجد شیعی، برخلاف مساجد تسنن که بر عملکرد و کالبد تمرکز دارند، پیوندی عمیق با معانی متعالی داشته و نمایانگر هنر اسلامی-شیعی و جهان‌بینی خاص تشیع هستند (Ansari, Okhovat& Molai, 2008). در تحقیق دیگری تحت عنوان «تبلور مفاهیم شیعی در شکل‌گیری مساجد دوران صفویه و قاجاریه» با مقایسه معماری دورهٔ صفویه و قاجاریه، اصول و الگوهای سنتی معماری ایران و نوآوری‌های فضایی این ادوار بررسی شد. در این راستا، دو مسجد شاخص، مسجد امام خمینی(ره) اصفهان و مسجد شهید مطهری تهران، به‌طور تطبیقی و با تأکید بر اصول قدسی طراحی مساجد شیعی تحلیل شدند. نتایج نشان داد که تفاوت‌ها و روند تکاملی میان این دو دوره در مواردی همچون طرح، فضا، نقوش، کتیبه‌ها، رنگ‌ها و مناره‌ها قابل‌مشاهده است (Dabbagh& Rahbar, 2015). تحقیقی با عنوان «راهیابی گنبدخانه به مساجد ایران، روایتی از گسست و پیوست فضا» پس از تبیین چگونگی راهیابی گنبدخانه به مساجد ایران به روش تفسیری تاریخی، با تطبیق و تحلیل نمونه‌هایی از دورهٔ سلجوقی تا قاجار، نشان داد که چگونه معماران، با وجود برخی دشواری‌های پیش‌آمده، سرسختانه الگوی گنبدخانه را حفظ نموده و موفق شدند از طریق ابداعات سازه‌ای و هندسی، با ادغام گنبدخانه در شبستان و با ایجاد گشودگی‌های جداره گنبدخانه، گسست فضای یکپارچه مسجد شبستانی را برطرف نموده و ضمن معرفی الگوی ایرانی مسجد، به یک دستگاه فضایی یکپارچه و متنوع دست یابند (Hojjat, Golestani & Saedvandi, 2015).

تحقیق حاضر بر میزان گشودگی گنبدخانه‌ها به فضاهای مجاور تمرکز دارد و به بررسی یکی از ویژگی‌های کلیدی معماری مساجد گنبدخانه‌ای می‌پردازد. این گنبدخانه‌ها، به‌عنوان بخش مرکزی و نمادین مساجد، نقش حیاتی در ساختار فضایی و عملکردی این بناها دارند. بررسی ارتباط آن‌ها با فضاهای اطراف می‌تواند به درک عمیق‌تری از طراحی و کارکرد این مساجد کمک کند. از جنبه‌های نوآورانه این پژوهش، استفاده از روش‌های کمی است که امکان تحلیل دقیق‌تری از گشودگی گنبدخانه‌ها را فراهم می‌آورد. این رویکرد نه‌تنها به جمع‌آوری داده‌های دقیق‌تر منجر می‌شود، بلکه می‌تواند الگوها و روابط خاص میان طراحی گنبدخانه‌ها و عملکرد آن‌ها در ارتباط با فضاهای مجاور را شناسایی کند. همچنین، مطالعه تعداد بالایی از نمونه‌های تاریخی مساجد گنبدخانه‌ای به این تحقیق جنبه‌ای جامع می‌بخشد. با بررسی مساجد از دوره‌های مختلف، تغییرات و تحولات معماری، اجتماعی و فرهنگی در طراحی گنبدخانه‌ها شناسایی می‌شود. به‌طورکلی، پژوهش حاضر با تلفیق روش‌های کمی و کیفی و تحلیل نمونه‌های متنوع، به بررسی عمیق و جامع میزان گشودگی گنبدخانه‌ها به فضاهای مجاور پرداخته و می‌تواند مرجع نوآورانه‌ای در مطالعات معماری مساجد گنبدخانه‌ای باشد.

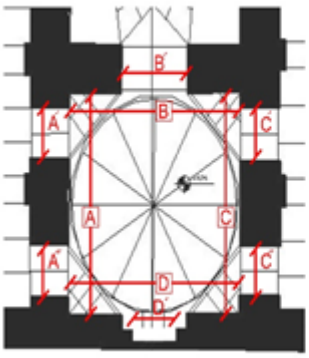
## روش پژوهش

این پژوهش با ترکیب روش تفسیری-تاریخی و روش مقایسه‌ای انجام شده است. پس از بررسی متون و اسناد مرتبط، متغیرهای موردنیاز جهت پاسخ به سؤال تحقیق تعیین شد. این متغیرها که می‌بایست به‌صورت داده‌ای عددی اندازه‌گیری و ثبت می‌شد، از اسناد مستندسازی مساجد استخراج و به‌وسیله نرم‌افزار منتقل گردید. پس از طبقه‌بندی داده‌ها و تبیین آمار توصیفی آن‌ها و مقایسه یافته‌های مربوط به ادوار قبل و بعد از صفوی، نتایج به شیوه استدلال منطقی تجزیه و تحلیل شد.

مساجد گنبدخانه‌ای جامعه آماری این پژوهش خواهد بود. ازآنجاکه عنصر گنبدخانه، بعد از دوره سلجوقی به مساجد اضافه شده است، محدوده زمانی انتخاب نمونه‌ها از دوره سلجوقی تا انتهای دورهٔ قاجار خواهد بود. ۵۵ مسجد به‌عنوان حجم نمونه در نظر گرفته شده است. از این تعداد ۳۲ مسجد مربوط به دوره‌های قبل از رسمیت تشیع (دوره‌های سلجوقی، ایلخانی و تیموری) و ۲۳ مورد مربوط به دوره‌های صفوی و قاجار و رسمیت مذهب تشیع در کشور است. در پژوهش حاضر غالب مساجدی که دارای مستندات معماری معتبری بوده، مورد بررسی قرار گرفتند.

بنابراین، پراکندگی نمونه‌ها از الگوی تعریف‌شده‌ای تبعیت نمی‌کند.

پس از اندازه‌گیری تمامی اضلاع مربع محیط بر گنبدخانه و مقدار پر و خالی جرز در هر ضلع، درصد گشودگی اضلاع محاسبه شد. در این پژوهش، گشودگی‌ها تنها در پلان بررسی شد، زیرا تمرکز اصلی بر تحلیل طراحی و ساختار فضایی گنبدخانه از دید افقی بود. بنابراین، اندازه‌گیری گشودگی‌ها تنها در ابعاد افقی (پلان) انجام گرفت و توجه به گشودگی‌های عمودی (ارتفاعی) در این پژوهش مدنظر قرار نگرفت. این انتخاب به دلیل رویکرد خاص پژوهش در تحلیل ارتباطات فضایی در سطح پلان و تأثیرات آن بر طراحی گنبدخانه بوده است. با توجه به مشاهده تنوع در نحوه طراحی ضلع جنوب‌غربی گنبدخانه و دیوار محراب، به‌صورت قراردادی، بیشترین بخش فرورفته محراب به‌عنوان معیار محاسبه گشودگی انتخاب شد.




**تصویر ۱: شیوه اندازه‌گیری میزان گشودگی جداره‌های گنبدخانه (مأخذ: نگارنده)**

**جدول شماره ۱: آمار توصیفی متغیرهای اندازه‌گیری شده در نمونه‌های موردمطالعه (مأخذ: نگارنده)**

| | | | | جنوب‌شرق | جنوب‌غرب | شمال‌شرق | شمال-غرب | میانگین گشودگی چهار جداره فضای گنبدخانه |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | سلجوقی | اصفهان | مسجد جامع زواره | ۶۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۰,۰۰ |
| ۲ | | | مسجد جامع اردستان | ۳۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۳۱,۲۵ |
| ۳ | | | گنبد نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان | ۴۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۲۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۳۷,۵۰ |
| ۴ | | | گنبد تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان | ۴۰,۰۰ | ۱۵,۰۰ | ۲۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۳۰,۰۰ |
| ۵ | | | مسجد جامع گلپایگان | ۴۰,۰۰ | ۰۰. | ۴۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۳۵,۰۰ |
| ۶ | | | مسجد جامع نطنز | ۳۰,۰۰ | ۱۰,۰۰ | ۶۵,۰۰ | ۸۰,۰۰ | ۴۶,۲۵ |
| ۷ | | کردستان | مسجد جامع قروه | ۵۰,۰۰ | ۳۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۴۲,۵۰ |
| ۸ | | قم | مسجد جامع قم | ۶۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۶۵,۰۰ | ۴۳,۷۵ |
| ۹ | | قزوین | مسجد جامع قزوین | ۲۵,۰۰ | ۱۵,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۳۶,۲۵ |
| ۱۰ | | آذربایجان غربی | مسجد جامع ارومیه | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۱۳,۷۵ |
| ۱۱ | ایلخانی | یزد | مسجد مصلی عتیق | ۶۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۸,۷۵ |
| ۱۲ | | | مسجد ریگ | ۳۵,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۳۶,۲۵ |
| ۱۳ | | | مسجد جامع یزد | ۵۷,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۷,۰۰ | ۵۳,۵۰ |
| ۱۴ | | اصفهان | مسجد جامع اشترجان | ۳۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۳۰,۰۰ | ۲۸,۷۵ |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱۵ | | | مسجد بابا عبدالله نائین | ۳۴,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۴۶,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۳۷,۵۰ |
| ۱۶ | | سمنان | مسجد جامع سمنان | ۶۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۶,۲۵ |
| ۱۷ | | لرستان | مسجد جامع بروجرد | ۵۲,۰۰ | ۱۸,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۵۲,۰۰ | ۴۳,۰۰ |
| ۱۸ | | آذربایجان شرقی | مسجد قریه ترکمیانه | ۹۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۸۰,۰۰ | ۹۰,۰۰ | ۶۵,۰۰ |
| ۱۹ | | خراسان | مسجد آق‌قلعه | ۴۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۴۷,۵۰ |
| ۲۰ | | تهران | مسجد جامع ورامین | ۴۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۳۶,۲۵ |
| ۲۱ | تیموری | خراسان | مسجد جامع نو مجموعه شیخ احمد جام تربت‌جام | ۷۵,۰۰ | ۷۰,۰۰ | ۷۰,۰۰ | ۷۵,۰۰ | ۷۲,۵۰ |
| ۲۲ | | | مسجد جامع سبزوار | ۵۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ |
| ۲۳ | | | مسجد ۷۲ تن مشهد | ۲۵,۰۰ | ۲۲,۰۰ | ۳۲,۰۰ | ۲۵,۰۰ | ۲۶,۰۰ |
| ۲۴ | | | مسجد گوهرشاد مشهد | ۴۶,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ | ۴۶,۰۰ | ۷۳,۰۰ |
| ۲۵ | | اصفهان | مسجد پوده دهاقان | ۶۵,۰۰ | ۳۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۶۵,۰۰ | ۵۵,۰۰ |
| ۲۶ | | | مسجد میرعماد | ۲۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۲۱,۰۰ | ۲۰,۲۵ |
| ۲۷ | | | مسجد جامع ورزنه | ۴۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۳۳,۷۵ |
| ۲۸ | | یزد | مسجد جامع فیروزآباد میبد | ۲۸,۰۰ | ۲۵,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۲۶,۰۰ | ۳۲,۲۵ |
| ۲۹ | | | مسجد میر چخماق | ۶۶,۰۰ | ۳۰,۰۰ | ۴۱,۰۰ | ۶۶,۰۰ | ۵۰,۷۵ |
| ۳۰ | | کرمان | مسجد ملک | ۶۲,۰۰ | ۴۴,۰۰ | ۵۰,۰۰ | ۶۲,۰۰ | ۵۴,۵۰ |
| ۳۱ | | مرکزی | مسجد ششناو | ۶۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۸,۷۵ |
| ۳۲ | | آذربایجان شرقی | گنبد کوچک مسجد کبود | ۵۷,۰۰ | ۷۰,۰۰ | ۷۲,۰۰ | ۵۷,۰۰ | ۶۴,۰۰ |
| ۳۳ | صفوی | اصفهان | مسجد خسرو اردستان | ۸۵,۰۰ | ۸۵,۰۰ | ۸۵,۰۰ | ۸۵,۰۰ | ۸۵,۰۰ |
| ۳۴ | | | مسجد شیخ لطف‌الله | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۲۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵,۰۰ |
| ۳۵ | | | مسجد امام اصفهان | ۶۲,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۶۲,۰۰ | ۴۱,۰۰ |
| ۳۶ | | | مسجد شیخ علیخان زنگنه | ۱۰۰,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ | ۱۰۰,۰۰ |
| ۳۷ | | | مسجد حکیم | ۵۷,۰۰ | ۵۷,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۵۷,۰۰ | ۴۲,۳۹ |
| ۳۸ | | مرکزی | مسجد میدان ساوه | ۶۰,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۳,۷۵ |
| ۳۹ | | | مسجد جامع ساوه | ۵۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۷۰,۰۰ | ۴۱,۲۵ |
| ۴۰ | | مازندران | مسجد فرح‌آباد ساری | ۶۲,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۶۲,۰۰ | ۵۲,۲۵ |
| ۴۱ | | آذربایجان شرقی | مسجد شاه‌طهماسب تبریز | ۷۱,۰۰ | ۳۵,۰۰ | ۷۰,۰۰ | ۷۵,۰۰ | ۶۲,۷۵ |
| ۴۲ | | قزوین | مسجدالنبی | ۴۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۳۲,۵۰ |
| ۴۳ | | خراسان | مسجد کبود گنبد | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۲۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۶,۲۵ |
| ۴۴ | قاجاری | اصفهان | مسجد جامع کاشان | ۴۵,۰۰ | ۰,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۴۵,۰۰ | ۳۳,۷۵ |
| ۴۵ | | | مسجد جامع چالشتر | ۹۵,۰۰ | ۹۵,۰۰ | ۹۵,۰۰ | ۹۵,۰۰ | ۹۵,۰۰ |
| ۴۶ | | | مسجد آقابزرگ کاشان | ۵۳,۰۰ | ۶۰,۰۰ | ۵۵,۰۰ | ۵۳,۰۰ | ۵۵,۲۵ |
| ۴۷ | | | مسجد سید | ۵۷,۵۰ | ۵۷,۵۰ | ۵۷,۵۰ | ۵۷,۵۰ | ۵۷,۵۰ |
| ۴۸ | | | مسجد رحیم‌خان | ۸۵,۷۰ | ۳۷,۵۰ | ۴۴,۶۰ | ۸۵,۷۰ | ۶۳,۳۸ |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ٤٩ | | مازندران | مسجد جامع بابل | ٦٠,٠٠ | ٠,٠٠ | ٦٥,٠٠ | ٦٠,٠٠ | ٤٦,٢٥ |
| ٥٠ | | چهارمحال و بختیاری | مسجد جامع شهرکرد | ٧٠,٠٠ | ٧٠,٠٠ | ٧٥,٠٠ | ٧٠,٠٠ | ٧١,٢٥ |
| ٥١ | | سمنان | مسجد امام | ٤٥,٠٠ | ٣٥,٠٠ | ٣٥,٠٠ | ٤٥,٠٠ | ٤٠,٠٠ |
| ٥٢ | | تهران | مسجد سپهسالار | ١٠٠,٠٠ | ١٠٠,٠٠ | ١٠٠,٠٠ | ١٠٠,٠٠ | ١٠٠,٠٠ |
| ٥٣ | | یزد | مسجد ملا اسماعیل | ٧٥,٠٠ | ٦٠,٠٠ | ٧٥,٠٠ | ٧٥,٠٠ | ٧١,٢٥ |
| ٥٤ | | زنجان | مسجد جامع زنجان | ٢٥,٠٠ | ٣٠,٠٠ | ٤٠,٠٠ | ٢٥,٠٠ | ٣٠,٠٠ |
| ٥٥ | | همدان | مسجد جامع همدان | ٤٨,٠٠ | ٤٥,٠٠ | ٥٠,٠٠ | ٤٨,٠٠ | ٤٧,٧٥ |

**الگوهای ساخت مساجد در ایران**

الگوهای ساخت مساجد در ایران به‌تدریج تحت‌تأثیر فرهنگ و مذهب تغییر کرده‌اند. مسجد پیامبر(ص) در مدینه، با طراحی ساده و روبه‌قبله، الگویی برای مساجد اولیه ایران شد. این مساجد به شکل شبستانی، با ستون‌های متعدد و ارتباط نزدیک با حیاط، بر اساس توصیه‌های اسلامی بر سادگی و بی‌پیرایگی تأکید داشتند (Haj Sayyed Javadi, 1982:120) در دوره اسلامی اولیه، الگوی شبستانی به دلیل یکنواختی و قابلیت‌های کارکردی‌اش رایج بود، اما با گذر زمان و در دورهٔ سلجوقی، این الگو با ادغام گنبدخانه و شبستان تغییر کرد و گنبدخانه به‌عنوان عنصر اصلی مساجد جدید مطرح شد (Motedayen, 2007: 42).

نحوه قرارگیری مساجد نسبت به قبله نیز یکی از ویژگی‌های کلیدی در طراحی آن‌هاست. مساجد باید قادر به تقویت توجه نمازگزاران به سمت قبله باشند، اما مساجد شبستانی به دلیل یکنواختی خود در این زمینه ضعف داشتند (Ettinghausen & Grabar, 2022: 28). برای جبران این ضعف، در برخی مساجد حیاط‌ها به سمت قبله کشیده می‌شدند و رواق‌هایی در ضلع قبله اضافه می‌گردید. مخالفت با نقشه عربی و احیای الگوهای ایرانی از دیگر تغییرات مهم بود. با وجود تسلط عرب‌ها، هنر قبل از اسلام در ایران باقی ماند و تأثیرات آن در معماری مشهود است. عدم تناسب مساجد عربی با سلیقه ایرانیان و تأکید بر شکوه معماری ساسانی سبب شد تا گنبدخانه به مساجد اضافه شود (Pirnia, 1974: 6). با ظهور سلجوقیان، معماران ایرانی به حفظ هویت فرهنگی و ایجاد طرح‌های ملی اقدام و تلاش کردند تا نقشه‌های غیر ایرانی را از معماری مساجد حذف کنند (Motedayen, 2007: 45).

انتقال بار عمودی و کنترل بار رانشی گنبد در گنبدخانه‌ها مستلزم وجود دیوارها و یا ستون‌های گاهاً ستبری در زیر آن می‌شد. در نمونه‌های اولیه مساجد گنبدخانه‌ای، دیوارها و ستون‌های مزبور، با ایجاد مرزی قوی بین گنبدخانه و فضاهای اطراف در شبستان، ضمن اینکه مانع بصری و حرکتی جدی جهت ارتباط نمازگزاران باهم و همچنین دیده و شنیده شدن امام جماعت ایجاد می‌نمود، به لحاظ فقهی نیز می‌توانست موجب بروز مشکل پیوستگی و اتصال صفوف نمازگزاران باشد (Hojjat, Golestani & Saedvandi, 2015: 25).

از دورهٔ سلجوقی برای حل مشکل اول، گاهی اقدام به ساخت محراب‌های کمکی در شبستان‌های جانبی سالن محراب می‌شد که به‌وسیله آن‌هم جهت قبله تقویت شود و هم صحبت‌های امام جماعت جهت استفاده همگی نمازگزاران از طریق این محراب‌ها تکرار گردد (Motedayen, 2007: 44-45). در برخی مساجد مرز بین دو فضا چنان قوی است که گنبدخانه را به فضای جامد و ایستایی تبدیل می‌کند. در این مساجد، گشودگی گنبدخانه با شبستان، در حد باز کردن درگاهی نهایتاً به عرض یک دهانه شبستان است. در برخی دیگر، پیوستگی فضا با فضاهای مجاور و حضور بیشتر گنبدخانه در فضای مسجد، باعث رهایی گنبدخانه از فضایی با ذات محدودکننده و جامد، به فضایی سیال شده است. به‌طورکلی، مساجد ممکن است دارای یک گشودگی رو به ایوان، دو گشودگی رو به شبستان‌ها و یا یک ورودی به ایوان و دو ورودی به

شبستان‌ها باشند (Hojjat, Golestani & Saedvandi, 2015: 28).

**هویت اجتماعی و تأثیرات مذهب بر شکل‌گیری آن**

هویت مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، باورها، صفات شخصیتی، ظاهر و یا بیان‌هایی است که یک فرد یا گروه را متمایز می‌کند. ریشه واژه «هویت» از اسم لاتین «Identitas» به معنای تصویر ذهنی فرد از خود و «تشابه با دیگران» گرفته شده است (Schwartz,et al. 2011: 112). جامعه‌شناسان بر هویت جمعی تأکید دارند. در دیدگاه آنان، هویت فرد به‌شدت با نقش‌ها یا مجموعه عضویت‌های گروهی که او را تعریف می‌کنند، مرتبط است. به گفته پیتر برک، «هویت‌ها به ما می‌گویند که چه کسی هستیم و به دیگران اعلام می‌کنند که ما چه کسی هستیم» (Burke, 2020:22).

هویت اجتماعی، در روان‌شناسی، به ویژگی‌ها، باورها، شخصیت‌ها، مدل‌های ذهنی یا باورهای شخصی افراد نسبت به خود و یا نسبت به گروه‌های اجتماعی اطرافشان اشاره دارد. این هویت می‌تواند تحت‌تأثیر عوامل مختلفی شکل بگیرد و تغییر کند. روند شکل‌گیری هویت اجتماعی می‌تواند به‌طور خلاقانه یا مخرب پیش برود. هویت اجتماعی افراد عمدتاً از طریق فرآیندهای تولید و تغییر الگوهای دائمی ارزش‌ها، نمادها، تاریخ، اسطوره‌ها و سنت‌ها شکل می‌گیرد که میراث متمایز جوامع مختلف را تشکیل می‌دهند. هویت اجتماعی مفهومی است که سعی دارد تعارضات موجود در هویت‌های گروهی را کاهش داده و آن‌ها را در قالب یک هویت اجتماعی، همگرا کند. این همگرایی، به‌نوبه خود، انگیزه‌هایی برای همکاری، همدلی و همزیستی در میان افراد جامعه ایجاد می‌کند (Schwartz,et al. 2011:115).

هویت اجتماعی انسان، از پنج مؤلفه پیروی می‌کند. ۱. عوامل جغرافیایی-اقلیمی. ۲. عوامل سیاسی و تاریخی. ۳. عوامل اقتصادی و معیشتی. ٤. عوامل فرهنگی (زبان و ادبیات و هنر، میراث اساطیری، سنن و آداب، اعتقادات و آیین‌ها و رسوم و یادمان‌ها). ٥. مؤلفه‌های تربیتی. در فرآیند شکل‌گیری هویت اجتماعی، دین نقشی اساسی ایفا می‌کند. این نقش در جوامع و دوره‌های زمانی مختلف ممکن است، متفاوت باشد. در برخی جوامع، دین می‌تواند نیرویی قدرتمند و تعیین‌کننده باشد، درحالی‌که در دیگر جوامع ممکن است قدرت کمتری داشته باشد یا تأثیرات آن به‌طور چشمگیری کاهش یابد. بااین‌حال، تأثیر دین بر رشد و فرگشت هویت اجتماعی در طول زمان هرگز به‌طور کامل از بین نمی‌رود. اریک اریکسون، روان‌شناس آمریکایی و ابداع‌کننده مفهوم بحران هویت، نخستین فردی بود که هویت اجتماعی افراد را از دیدگاه روان‌شناسی موردمطالعه قرار داد و به‌طور خاص بر تأثیر بحران هویت در مراحل مختلف زندگی تأکید کرد. او معتقد است که دین می‌تواند به‌طور بالقوه پاسخ‌ها و دیدگاه‌های نهایی در مورد مسائل پیچیده و دست‌نیافتنی زندگی ارائه دهد که برای افراد جوان و در حال جستجوی هویت، جذاب و مناسب باشد (Erikson, 1968:13).

در کنار دین، قومیت نیز نقش بسزایی در شکل‌گیری هویت اجتماعی دارد. بین دین و قومیت، ارتباطی عمیق و پیچیده وجود دارد. هارولد جی آبرامسون استدلال می‌کند که در برخی موارد، دین و قومیت با یکدیگر هم‌پوشانی دارند، اما این امر برای تمام گروه‌های قومی صادق نیست. او گروه‌هایی نظیر آمیش‌ها، مورمون‌ها، هاترایت‌ها و یهودیان را به‌عنوان نمونه‌هایی ذکر می‌کند که در آنان ارتباط نزدیکی میان مذهب و قومیت وجود دارد. در چنین مواردی، دین ممکن است نقشی اساسی و تعیین‌کننده در شکل‌گیری قومیت ایفا کند، اما تأثیر دین در این فرآیند معمولاً تحت‌تأثیر عوامل دیگری همچون منشأ جغرافیایی، زبان و تاریخ خاص هر گروه قرار می‌گیرد (Religion and Identit,2013:3).

در ایران، پیوند میان دین و جامعه از دوران باستان به‌طور مستمر برقرار بوده، به‌طوری‌که هویت ملی و استقلال کشور اغلب در گرو وحدت مذهبی و هم‌پیوستگی دین و دولت قرار داشته است. در این راستا، مذهب به‌عنوان عاملی برای حفظ یکپارچگی فرهنگی و سیاسی، همواره در تقویت هویت جمعی ایرانیان و در استمرار استقلال و خودمختاری این سرزمین نقشی برجسته ایفا کرده است (Goudarzi, 2008: 68). در مورد جامعه شیعی ایرانی، رابطه بین مذهب و هویت اجتماعی پیچیدگی‌های خاص خود را دارد. در ایران، به‌ویژه پس از رسمیت تشیع در دورهٔ صفوی، مذهب به عنصری اساسی در شکل‌گیری هویت اجتماعی

شیعیان تبدیل شد. با تأسیس دولت صفوی و تثبیت مذهب تشیع، تحولی بنیادین در هویت اجتماعی و دینی ایرانیان ایجاد شد. تشیع نه‌تنها به‌عنوان یک مذهب، بلکه به‌عنوان عنصری هویتی و فرهنگی در فرآیند شکل‌گیری هویت ملی ایرانیان مطرح شد. در این دوره، تشیع به یکی از ارکان اصلی هویت اجتماعی ایرانیان تبدیل گشت که نه‌تنها در زمینه‌های فرهنگی و مذهبی، بلکه در ساختارهای سیاسی و اجتماعی نیز تأثیرات چشمگیری نهاد (Montazeralghaem & Jafari, 2011). مذهب شیعه در این مرحله از تاریخ، بیش از هر زمان دیگری به عامل همگرای هویت اجتماعی مبدل شد، به‌طوری‌که بسیاری از ارزش‌ها، سنت‌ها و نمادهای شیعی به‌طور مستقیم با هویت ملی و اجتماعی ایرانیان پیوند خورد.

اصول مذهب شیعه به پنج اصل اساسی شامل توحید، نبوت، معاد، امامت و عدل اشاره دارد که هسته اصلی و ساختار بنیادین این مذهب را تشکیل می‌دهند. ایمان به‌تمامی این اصول، فرد را به‌عنوان یک شیعه به‌حساب می‌آورد و عدم باور به هر یک از آن‌ها او را از دایره مذهب تشیع خارج می‌کند. البته سه اصل نخست، یعنی توحید، نبوت و معاد، از اصول دین به شمار می‌روند و عدم اعتقاد به هرکدام از آن‌ها منجر به کفر و خروج از اسلام می‌شود. در این میان، امامت و عدل از اصول ویژه و اختصاصی مذهب شیعه به‌حساب می‌آیند. شیعه عدل و امامت را به‌عنوان اصول بنیادین مذهب خود می‌داند، زیرا این دو مفهوم در سطوح اعتقادی، سیاسی و اجتماعی نقش اساسی دارند. عدل به‌عنوان یکی از صفات بارز خداوند و امامت به‌عنوان رهبری معنوی و سیاسی جامعه اسلامی، برای هدایت و تأمین عدالت در جامعه ضروری دیده‌شده و این دو اصل در مذهب شیعه همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است (Mesbah Yazdi, 2005: 27) (Lahiji, 2004:9). مفاهیم «رهبری معنوی» و «عدالت» در اندیشه شیعی، نه‌تنها تأثیرات عمیقی بر ساختار اجتماعی و سیاسی جامعه داشت، بلکه در فضای فرهنگی ایران نیز تجلی یافت (Goudarzi, 2008: 69-70).

**مفهوم رهبری معنوی**

اصول اعتقادی مذهب شیعه به‌عنوان عناصر بنیادی در شکل‌گیری هویت اجتماعی مسلمانان شیعه، با تأکید بر عدالت و رهبری معنوی، نقش بسزایی دارند. این هویت عمیقاً با تاریخ و فرهنگ جوامع شیعه پیوند خورده و به‌عنوان معیاری برای سنجش مشروعیت حکومت‌ها و کارکرد اجتماعی نخبگان مذهبی به کار می‌رود. شیعیان بر این باورند که هر نظام سیاسی باید به تأسیس عدالت و رهبری معنوی بپردازد تا بتواند زمینه‌ساز پیشرفت و تعالی جامعه باشد (Mohammadi Rey Shahri, 2008: 97). مفهوم اجتهاد در مذهب شیعه نه‌تنها ابزاری برای تفسیر متون دینی است، بلکه فرایندی اجتماعی به شمار می‌رود که به مسلمین شیعه این امکان را می‌دهد تا آموزه‌ها را با تحولات زمانه خود سازگار کنند (Hossein Zadeh, 2016: 113). این رویکرد به حفظ هویت و ارزش‌های شیعه در محیط‌های متنوع اجتماعی کمک می‌کند. همچنین، رهبری معنوی امامان و عالمان دینی نه‌تنها به‌عنوان یک اصل دینی، بلکه به‌عنوان یک عنصر هویتی در زندگی اجتماعی شیعیان نمایان می‌شود. این پیوستگی اجتماعی باعث می‌شود که افراد با چالش‌های اجتماعی مواجه شوند و درعین‌حال، حس تعلق به جامعه شیعه را تقویت کنند. درنهایت، اصول اعتقادی شیعه و پیوند آن‌ها با هویت اجتماعی مسلمانان، جنبه‌های معنوی و اجتماعی را در برمی‌گیرد. این هویت، با ارزش‌های بنیادینی چون عدالت و رهبری، به شیعیان این امکان را می‌دهد که به‌عنوان جامعه‌ای فعال در عرصه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عمل کنند و ساختار پیچیده جامعه شیعه را بهتر شناسایی و تحلیل کنند.

**مفهوم عدالت و انصاف**

عدالت و موضوعات وابسته به آن در سنت اسلام از جایگاه ممتازی برخوردارند. به گفته برخی نویسندگان در قرآن و سنت، بعد از وجود خداوند، راستی، برابری و میانه‌روی در صدر تأکیدات اصول دینی و اخلاقی قرار می‌گیرند و این هم به دلیل ارزش ذاتی این اصول و هم به‌عنوان واکنشی علیه شرایط اجتماعی قبل از اسلام که توجهی به عدالت نداشت یا کمتر به آن توجه می‌کرد، صورت پذیرفته است (Khadduri, 2015: 33). در سنت شیعی نیز، مفهوم

عدالت در چنان مرتبه ممتازی قرار دارد که در زمرهٔ اصول دین و همراستا با توحید قرارگرفته و از نشانگان متمایزکننده شیعه محسوب می‌شود (Hossein Zadeh, 2016: 113). عدل با معناهای متفاوتی چون راست کردن یا راست نشستن، تعدیل و اصلاح کردن، دوری گزیدن، جدایی از باطل و پیوستن به راست، برابر یا متساوی بودن، جفت‌وجور یا هم‌سنگ کردن، متوازن یا هم‌وزن کردن یا در وضعیت برابر قرار دادن، تعریف شده است (Khadduri, 2015: 27-28). گاهی در تعاریف، عدل برابر مساوات مطرح می‌گردد. آن‌گونه که راغب اصفهانی در *مفردات*، عدل را تقسیم به‌طور مساوی تعریف می‌نماید و می‌نویسد: «آسمان و زمین بر پایه عدالت استوار شده‌اند و اگر یک رکن از چهار رکن جهان از ارکان دیگر بیشتر و یا کم‌تر باشد، جهان به‌مقتضای حکمت با نظم نخواهد بود.» (Raghib al-Isfahani, 1995:45). ابن‌منظور نیز در *لسان العرب* عدل را به‌تساوی میان دو چیز معنا کرده است (Ibn Manzur, 1996: 112). در همین راستا، شیخ طوسی عدالت را در حالتی که انسان احوال متعادل و متساوی داشته باشد، برقرار دیده است (Sheikh Tusi, 1967:271). در تعریفی دیگر، علامه طباطبائی حق هر صاحب حقی را از نیروها به او دادن و در جایگاه مناسب خود قرار دادن، عدالت نامیده است (Tabataba'i,1981:371). امام موسی بن جعفر(ع) نیز برای عدالت همان منظور را در نظر گرفته‌اند، یعنی خداوند هیچ‌گونه مالی را رها نکرده، بلکه آن را قسمت کرده و حق هر صاحب حقی از خواص و عوام، فقرا و مساکین و همه قشرهای مردم را به او داده به گونه‌ای که اگر عدالت در میان مردم برقرار شود، همه بی‌نیاز خواهند شد (Sheikh Kuleyni, 2006:345).

## یافته‌های تحقیق

داده‌های حاصل از جدول ۱، به نرم‌افزار تحلیل آماری SPSS منتقل و مطابق جدول ۲، خروجی‌های میانگین گشودگی، حداقل و حداکثر میزان گشودگی و دامنه تغییرات گشودگی از آن استخراج شد.

**جدول ۲: آمار توصیفی مربوط به میزان گشودگی در مساجد دوره‌های قبل و بعد از دورهٔ صفوی (مأخذ: یافته‌های پژوهش)**

| | | شمال شرق | جنوب غرب | جنوب شرق | شمال غرب | میانگین گشودگی |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مساجد دوره سلجوقی، ایلخانی، تیموری | تعداد | ۳۲ | ۳۲ | ۳۲ | ۳۲ | ۳۲ |
| | میانگین | ۵۱ | ۲۷ | ۴۷ | ۵۰ | ۴۴ |
| | دامنه | ۸۰ | ۱۰۰ | ۹۰ | ۹۰ | ۵۹,۲۵ |
| | کمترین | ۲۰ | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۱۳,۷۵ |
| | بیشترین | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۹۰ | ۹۰ | ۷۳ |
| مساجد دوره صفوی، قاجار | تعداد | ۲۳ | ۲۳ | ۲۳ | ۲۳ | ۲۳ |
| | میانگین | ۵۷ | ۳۹ | ۵۹ | ۶۰ | ۵۴ |
| | دامنه | ۸۰ | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۹۵ |
| | کمترین | ۲۰ | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۰,۰۰ | ۵ |
| | بیشترین | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۱۰۰ | ۱۰۰ |

قبل از بررسی تحلیلی داده‌های آماری، ذکر سه نکته الزامی است:

۱. ساخت مسجد در کل تاریخ اسلام در ایران یا جهان عمدتاً وابسته به اصول دین اسلام است. به دلیل اینکه آموزه‌های دین اسلام در دو مذهب تشیع و تسنن از اشتراکات بیشتری نسبت به تفاوت‌های آن برخوردار است، مساجد دو مذهب نیز به میزانی که در اصول باهم هم‌پوشانی دارند، در تفاوت‌ها باهم افتراق ندارند و نمی‌توان از تغییر گرایش‌های جدی سخن گفت. به همین دلیل، در مطالعات مربوط به مساجد چه در آن دسته که توسط مسلمانان انجام گردیده و چه در آن دسته که توسط غیرمسلمانان انجام شده است، واژهٔ «مساجد مسلمانان» برخلاف واژه‌های «مساجد اهل تسنن

و یا تشیع» کاربرد بسیار گسترده‌ای دارد. بااین‌وجود، ازآنجاکه مساجد آینه تمام‌نمای جهان‌بینی هر دو مذهب هستند و پیروان دو مذهب از این زمینه برای نگارش آنچه به آن می‌اندیشیدند، استفاده کرده‌اند، قطعاً تفاوت‌هایی در ساخت مساجد آن‌ها به میزان همان تفاوت‌های دو مذهب وجود دارد.

۲. اصولاً معماری ایران مسیر ممتدی را طی نموده که باعث پایداری آن در طول زمان شده است. تغییرات و تحولاتی که با تغییر حکومت‌ها و حتی مذاهب در معماری صورت پذیرفت، خیلی جدا از شاکله و ساختار قبلی معماری دوره یا ادوار قبلی نبوده است. بهترین شاهد این مدعا، معماری قبل و بعد از اسلام است. ایرانیان حتی در ساخت مساجد که عملکردی نوظهور بود، معماری آتشکده‌ها یا ایوان‌های قبل از اسلام را جهت خلق فضای جدید بستر کار خود قرار دادند. بنابراین، معماران صفوی هم حتی با رسمیت مذهب تشیع، الگوی متفاوتی را برای مساجد خود خلق نکردند و بر همان ساختار قبلی جهت انطباق با مذهب جدید تغییراتی را اعمال نمودند که منجر به آفرینش فضاهای جدید و متنوعی شد.

۳. در موضوع گشودگی فضای گنبدخانه، تنوع و پیشرفت در سیستم‌های سازه‌ای و مصالح نیز نقشی جدی خواهند داشت، ولیکن به دلیل اینکه ۱. در این تحقیق درصد گشودگی و نه مقدار آن اندازه‌گیری شده است، ۲. همان‌گونه که جدول ۱ نشان می‌دهد، در ادوار مختلف با فضاهایی با گشودگی‌های مختلف مواجه هستیم و بنابراین میانگین افزایش را می‌توان به موضوعی فراتر از محدودیت یا امکانات سازه‌ای و مصالح مرتبط کرد و ۳. حتی با پذیرش امکان افزایش توان سازه‌ای جهت گشایش بیشتر گنبدخانه در دوره‌های صفوی و قاجار، تمایل حرکت به سمت حل مسائل سازه‌ای، می‌توانست وابسته به خواست جامعه شیعی باشد. همان‌گونه که در طول تاریخ، نیاز موجب خلق می‌شده است.

سه نکته فوق نشان می‌دهد هنگام مطالعه معماری مساجد شیعی دورهٔ صفوی تا قاجار، نباید انتظار گونهٔ کاملاً متفاوتی را داشت، بلکه تفاوت‌ها را باید در زیرگروه مساجد مسلمانان ایرانی جستجو کرد.

میانگین میزان مؤلفه گشودگی گنبدخانه به فضاهای اطراف در بین مساجد قبل از دورهٔ صفوی شامل مدارس دوره‌های سلجوقی، ایلخانی و تیموری ٤٤% است. به این معنی که از مجموع هر چهار جداره زیر گنبد، به‌صورت متوسط ٤٤% به فضاهای مجاور گنبدخانه شامل شبستان‌ها و یا ایوان باز بوده است. این عدد در مورد مساجد مربوط به مذهب شیعه یعنی مساجد دوره‌های صفوی و قاجار ٥٤% است و جرزهای زیر گنبد در این مساجد ۱۰% بیشتر گشایش یافته‌اند. این گشودگی در جبهه شمال شرق که جبهه متصل به ایوان و آن‌هم متصل به حیاط مسجد است، در مساجد قبل از دوره صفوی ٥١% و در مساجد دوره‌های صفوی و قاجار ٥٧% است.

گشودگی در جبهه جنوب غرب که جبهه متصل به محراب مسجد و رو به‌سوی قبله است، در مساجد قبل از دوره صفوی ۲۷% و در مساجد دوره‌های صفوی و قاجار ۳۹% است. این گشودگی در جبهه جنوب شرق که جبهه متصل به شبستان‌های مسجد است، در مساجد قبل از دورهٔ صفوی ٤٧% و در مساجد دوره‌های صفوی و قاجار ٥٩% است. درنهایت، گشودگی در جبهه شمال غرب که آن نیز جبهه متصل به شبستان‌های مسجد است، در مساجد قبل از دورهٔ صفوی ٥٠% و در مساجد دوره‌های صفوی و قاجار ٦٠% است.

بررسی اعداد نشان می‌دهد گنبدخانه مساجد دوره‌های صفوی و قاجار، در تمام اضلاع خود گشودگی بیشتری به‌سوی ایوان یا شبستان‌ها یا حتی در سمت محراب داشته‌اند. این افزایش در جهات جنوب شرقی و غربی رو به سمت قبله، محراب و شبستان ۱۲%، در سمت شبستان شمال غربی ۱۰% و به سمت ایوان ٦% بوده است. دلیل اینکه تفاوت گشودگی به سمت ایوان‌ها کمتر از تفاوت گشودگی به سمت جبهه‌های دیگر است را می‌توان به مقدار بالای گشودگی به سمت ایوان -جبهه مجاور حیاط- در مساجد قبل از دورهٔ صفوی دانست.

مقایسه میزان گشودگی در چهار جداره گنبدخانه مساجد قبل از دورهٔ صفوی نشان می‌دهد، بیشترین گشودگی به سمت فضای ایوان و کمترین آن مربوط به محراب است. همین مقایسه در مساجد دوره‌های صفوی و قاجار دلالت

بر این دارد که بیشترین گشایش فضای گنبدخانه به سمت شبستان‌ها انجام شده است.

به دلیل جای‌گرفتن محراب در جبهه جنوب غربی گنبدخانه، در بسیاری از مساجد یا این جبهه کاملاً مسدود است و یا اینکه مقدار گشایش آن کمتر از جبهه‌های دیگر است. بنابراین، برخلاف گشودگی از سمت ایوان، محراب از گشودگی کمتری در هر دو دوره برخوردار است. بااین‌وجود، گشایش به این سمت در مساجد تشیع به مقدار زیادی افزایش یافته است. در مواردی مانند مسجد آقابزرگ کاشان مربوط به دورهٔ قاجار، این جبهه کاملاً باز است که البته نمی‌توان نقش شرایط اقلیمی را در این موضوع نادیده نگاشت.

## بحث

در طول تاریخ تمدن، انسان سهم بالایی از امکانات اقتصادی و فناورانه خود را صرف ساخت فضاهای نیایشی نموده است. بناهای آئینی برجای مانده از ادیان مختلف، ضمن دلالت بر این موضوع، متأثر از اندیشه‌های برتری هستند که سخن زمانه خود را چهره‌ای مادی و ماندگار بخشیده‌اند. در معماری ایران نیز، شکل‌گیری فضاهای کالبدی، به شیوه‌های متعدد، از فضای اندیشه‌ای فلسفی و حکمی حاکم بر آن متأثر بوده است (Pourjafar, Yeganeh & Farahani, 2016:45). بر همین اساس، با پذیرش اینکه جهان‌بینی شیعی بر شکل‌گیری مساجد شیعی تأثیر گذارده است، می‌توان با مطالعه مساجد دوران تشیع، مفاهیم این مذهب را بازشناسی نمود. ازآنجاکه دو اصل رهبری معنوی و عدالت وجوه متمایزکننده مذهب شیعه از مذاهب دیگر و فرق اسلامی است، در ادامه نشان داده می‌شود چگونه در مساجد (به‌صورت خاص گنبدخانه) این دو اصل بازتاب یافته‌اند.

### تجلی مفهوم رهبری معنوی و تقویت هویت اجتماعی مشترک در گنبدخانه مساجد شیعی

گنبدخانه مساجد به‌عنوان فضایی فیزیکی و مادی، به‌واسطه دربرداشتن منبر و محراب، نه‌تنها جایگاه رهبری معنوی بوده، بلکه نقش مهمی در تقویت هویت اجتماعی مشترک در جامعه اسلامی ایفا می‌کند. طبق نظر «سواژه»، گنبدخانه در ابتدا به‌عنوان مقصوره، فضایی جداشده از دیگر فضاها برای حفظ امنیت حاکم بوده (Sauvaget, 1938:118)، اما به‌مرورزمان به محل استقرار رهبری معنوی تبدیل‌شده و تلاش برای اینکه نمازگزاران بیشتری امکان دیدن و شنیدن رهبری را داشته باشند، از طریق گشوده کردن آن انجام پذیرفت. اتینگهاوزن و گرابار گنبدخانه را «انعکاسی از سنت مبهم مقصوره‌سازی بزرگ در مساجد» در دورهٔ سلجوقی می‌دانند که به دلایلی نامعلوم با ساختار مساجد دیگر ستوندار نیز ارتباط می‌یابد (Ettinghausen & Grabar, 2022: 30).

در ادامه به موضوعاتی اشاره خواهد شد که به‌صورت معنایی، مفهوم رهبری معنوی و تقویت هویت اجتماعی مشترک را در این فضا تداعی می‌کنند و نشان می‌دهند چگونه گنبدخانه‌ها، خصوصاً در مساجد شیعی صفویه و قاجار، تجلیگر این معنا هستند که رهبری معنوی به‌عنوان دستی از سوی پروردگار، هدایت‌کننده فردی است (در اینجا نمازگزار) که قصد تقرب به درگاه الهی دارد.

۱. وجود گنبد رفیع‌تر از سقف مسجد، باعث خوانایی فضای گنبدخانه برای افراد می‌شود و این خوانایی بلافاصله پس از ورود به مسجد نمایان می‌گردد. ازآنجاکه یکی از کارکردهای گنبدخانه، جا دادن محراب در جداره جنوب غربی آن است، هر مخاطبی که حتی برای بار نخست به مسجدی وارد شده است، موفق به کشف مسیر حرکت به سمت قبله می‌شود و از سردرگمی در فضا رها می‌گردد. به نسبتی که گشودگی فضای گنبدخانه بیشتر باشد، ابهام یافتن مسیر در داخل مسجد به سمت محراب نیز کاهش می‌یابد. این کاهش موانع حسی و ملموس کردن حضور محراب به این شیوه، علاوه بر اعطای خاصیت هدایتگری به محراب، شأن و منزلت آن را در مرتبه بالاتری قرار می‌دهد و احساس تعلق و هویت اجتماعی مشترک را در میان نمازگزاران تقویت می‌کند.

گنبدخانه رابط بین مقصوره، محراب، منبر و راهروهاست (Hillenbrand, 2001:53) قرار گرفتن گنبدخانه بین جداره‌های جداکننده جسیم، از مطلوبیت این ارتباط می‌کاهد. پوپ در توصیف مسجد امام اصفهان، طاق‌های متقاطع را بانی ارتباط و اتصال فضا تا محراب می‌داند،

به‌گونه‌ای که نمازگزاران با دیدن هم به آگاهی متقابل و عبادت مشترکی می‌رسند که هسته اصلی اسلام است. او تأکید می‌کند که در این مسجد، ساختمان در خدمت دین درآمده و به تقویت هویت اجتماعی مشترک در میان مؤمنان کمک می‌کند (Pope, 2003: 211).

۲. در نظام سلسله‌مراتبی که از ویژگی‌های بنیادین جهان‌بینی شیعیان محسوب می‌شود، تمامی موجودات به‌سان حلقه‌های زنجیر، بدون انحراف از وجود محض تا عدم مطلق، در یک تعامل سلسله‌مراتبی و درهم‌تنیده قرار گرفته‌اند. مقام هرکدام در این نظام به درجه شدت و ضعف مرتبه وجودی آن‌ها بستگی دارد (Nasr, 1980: 114) در جهان‌بینی شیعه، وصول به حقیقت نیز به‌صورت سلسله‌مراتبی حاصل می‌شود. این سلسله‌مراتب به دو صورت در فضاها محقق می‌گردد: گونه نخست با هدف انتظام شکلی و گونه دوم با هدف سامان‌دهی فضا صورت می‌پذیرد. هر دو نوع می‌توانند کارکردی، معنایی یا نمادین باشند. در وجه کارکردی، رعایت سلسله‌مراتب جهت دسترسی به فضای اصلی صورت می‌پذیرد و در وجه معنایی، آماده‌سازی روانی مخاطب برای استفاده از فضاها هدف است. در حالت سوم، از سلسله‌مراتب برای بیان مفهومی خاص استفاده می‌شود. این اصل در مساجد با هدف کارکردی، نمادین و معنایی به کار گرفته می‌شود و به تقویت هویت اجتماعی مشترک کمک می‌کند. سلسله‌مراتب فضایی عامل تداوم حرکت در مساجد است. محور حرکت از لحظه‌ای که انسان وارد مسجد می‌شود تا زمانی که آرام می‌گیرد و مشغول انجام امور عبادی می‌شود، ادامه دارد (Fathi Azar& Hamze Nejad,2014: 60). این محور در هدف کارکردی، فضا را ساماندهی و منتظم می‌کند و به‌واسطه این خصلت، آن را از محیط آشفته متمایز می‌سازد. در هدف معنایی، ذهن و روان فرد را جهت خلوت و عبادت آماده می‌کند و در هدف نمادین، زبان بیانی سازندگان خود را در جهت اهداف مذهبی نمایان می‌سازد.

نظام سلسله‌مراتبی در محور افقی: نظام سازماندهی عناصر در مساجد به‌گونه‌ای است که ایوان‌ها کاملاً منطبق بر محور تقارن مسجد قرار می‌گیرند و از حیاط نیز می‌گذرند. بعد از ایوان، محور تقارن به گنبدخانه منتهی می‌شود. موقعیت گنبدخانه در انتهای نظام سلسله‌مراتبی مسجد که از ورودی شروع و با گذشتن از حیاط و ایوان به گنبدخانه می‌رسد، بر جایگاه گنبدخانه و درنهایت بر جایگاه محراب به‌عنوان مقصد نهایی محور هدایت‌کننده نمازگزاران به مسجد، تأکید می‌نماید. محدود کردن گنبدخانه در بین دیوارها، نهایت این مسیر را از ادراک حواس خارج می‌کند و به تقویت احساس تعلق و هویت مشترک در میان نمازگزاران کمک می‌کند.

نظام سلسله‌مراتبی در محور عمودی: بیشترین نقشی که محور تقارن گنبدخانه در راستای عمودی به عهده دارد، ایفای نقش نمادین نه‌تنها در جهت بیان تکامل تدریجی در صورت تبعیت از رهبری معنوی، بلکه در جهت بیان رستگاری ابدی در صورت قبول مفهوم یگانگی آفریدگار است. در اینجا نوعی حرکت از زمین (مکان کم‌ارزش) به آسمان (مکان ماورائی) و به‌نوعی حرکت از کثرت به وحدت صورت می‌گیرد. پس محور عمودی نیز خود القاکننده مرکزیت است (Bemanian & Silvaye, 2012: 25)اجزاء نیز به‌نوعی آن را بیان می‌کنند، مانند شکل هندسی دایره و حلقه‌های دایره‌وار تزئینات زیر سقف گنبد که مبین سیر و سلوک به سمت مقصد آمال عناصر در حرکت به‌سوی مرکز است.

۳. ازآنجاکه برای هنرمند مسلمان نزدیک‌ترین نماد و مظهر به وحدت الهی، نور است، تلاش او این بود که در تمامی آثار خود به‌غایت ممکن از نور بهره‌برداری کند (Burckhardt, 1986: 88)، همزمان با پیدایش گنبدخانه‌ها، یکی از دغدغه‌های اصلی در طراحی گنبد، مقابله با تنش‌های سازه‌ای پوسته به‌گونه‌ای بود که پوسته یا ساقه گنبد امکان بیشترین بازشدگی‌ها را برای ورود نور فراهم سازد (Mahdavi Nejad& Motavar, 2012:2 ).

به‌ویژه از دورهٔ صفویه و ظهور مذهب تشیع و اهمیت نور در جهان‌بینی شیعه (همان‌گونه که مکتب اشراق توسط سهروردی بنیان‌گذاری و موردحمایت متفکرانی چون ملاصدرا قرار گرفت)، معماران در تلاش بودند تا با افزایش تعداد پنجره‌های زیر گنبد، شرایط بهینه‌ای برای نورگیری از این مسیر ایجاد کنند. نور حاصل از این پنجره‌ها روشنایی فضای گنبدخانه را به همراه داشت و چنانچه حائلی بین

گنبدخانه و فضای شبستان وجود نمی‌داشت، فضای شبستان نیز از روشنایی آن برخوردار می‌شد.

ذکر این نکته الزامی است که شبستان تنها از جبهه مجاور حیاط نورگیری می‌کرد و درصورتی‌که عمیق بود، به فضایی تاریک تبدیل می‌شد. به دلیل اهمیت نور در حوزه معنایی مساجد شیعی، تلاش بر این بود که هر عنصری که مانع ورود نور از پنجره‌های زیر گنبد به دیگر فضاها باشد، حذف یا کاهش یابد. گشاده بودن گنبدخانه به شبستان و هدایت سلسله‌مراتبی نور به شبستان از این طریق، مفهوم هدایت اجتماعی را به‌صورت سلسله‌مراتبی تداعی می‌کند. در این راستا، حضور نور و روشنایی به‌عنوان نماد همبستگی و هویت اجتماعی مشترک، فضایی همدلانه و فراگیر را در مساجد ایجاد می‌نماید که بر احساس تعلق افراد به جامعه اسلامی تأکید دارد.

### تجلی مفهوم عدالت در گنبدخانه مساجد شیعی

در دورهٔ صفویه، با تسلط مذهب شیعه و هدف نمایش وحدت الهی، تمرکز معماری بر ایجاد انسجام و یکپارچگی بین مردم از طریق رعایت عدالت به تأسیس عدل الهی بود. به‌طورکلی، عدالت در معماری به‌صورت برقراری توازن، تعادل، تقارن و هماهنگی تجلی می‌یابد. این اصول می‌توانند در ساحت فیزیکی و مادی یا در ساحت معنایی به گونه‌های زیر نمایان شوند:

۱. قاعده گنبدخانه به‌صورت دایره است و سپس به‌صورت کروی حجم پیدا می‌کند. دایره، کامل‌ترین شکل هندسی است که از هر طرف نسبت به مرکز خود قرینه است و به‌طور اصولی از شعاع‌ها و اقطار برابری برخوردار است. نقطه در مرکز دایره، نمایانگر تمامیت و یکپارچگی شعاع‌ها و خطوطی است که از مبنایی مشترک و هماهنگ با یکدیگر نشأت می‌گیرند. فریتهوف شوان، حکیم و عارف معاصر در بیان رمز دایره می‌نویسد: «دایره نقطه‌ای است گسترش‌یافته. نقطه، رمز امر مطلق یا جوهر اعلی؛ شعاع‌های دایره، رمز تشعشع، محیط دایره، رمز انعکاس و تسطیح کل دایره، رمز خود وجود تا سطح خاصی از وجود است» (Nasr, 1980: 119).

از چرخش قوس گنبد حول محور عمودی که از مرکز دایره قاعده می‌گذرد، حجم کره‌گون گنبد شکل می‌گیرد. در اینجا، فاصله تمامی خطوط منحنی این حجم تا مرکز دایره با یکدیگر برابر است. همه اجزاء در شکل هندسی کره در جریان این حرکت سهیم هستند، یعنی همگی باهم از پایه گنبد حرکت را آغاز می‌کنند، تمام نقاط به‌طور یکسان و در یک درجه قرار دارند و همگی به‌طور همزمان به مرکز گنبد می‌رسند که هدف اصلی شکل است (Bemanian & Silvaye, 2012: 27). به‌این‌ترتیب، در گنبدخانه‌های مساجد، هر یک از شاخص‌های فیزیکی گنبد، ازجمله درون‌گرایی، دایره‌وار بودن، تقارن نقطه‌ای و محور عمودی، امکان سازماندهی سایر عناصر را حول مرکز گنبد و محور عمودی منتهی به این مرکز فراهم می‌آورند (Ibid). در این حالت، گنبد به کامل‌ترین حالت ممکن با ایجاد صفات تعادل، توازن، هماهنگی و یکپارچگی، به انتظام بخشیدن محیط مسجد نائل می‌شود. محدودیت این فضا میان جداره‌های سنگین از درک نقش انتظام‌دهنده آن می‌کاهد و بنابراین، معماران دوره‌های صفوی و قاجار با نمایش صفات مذکور، ادراک حسی عدالت را موجب می‌شدند. به‌عنوان‌مثال در مسجد آقابزرگ کاشان، گنبدخانه در انتهای محور اصلی مسجد، علاوه بر انتظام‌بخشی به فضا، با گشایش خود ادراک حسی تقارن، تعادل و هماهنگی را به وجود می‌آورد و درنهایت موجب تقویت عدالت اجتماعی می‌شود. این ویژگی‌ها، علاوه بر زیبایی و هماهنگی، احساس تعلق و هویت اجتماعی مشترک را در میان نمازگزاران تقویت می‌کند.

۲. جداره‌های گنبدخانه اصولاً به‌عنوان عنصری محدودکننده به شمار می‌روند و از این‌رو، گنبدخانه‌ها حتی از طریق ایجاد روزنه‌ای کوچک به فضاهای اطراف خود باز بوده‌اند (Ardalan & Bakhtiar, 2019: 32). در ادوار قبل از دورهٔ صفویه که میزان گشودگی کمتر بود، گنبدخانه بین دو قطب متضاد جسامت دیوارهای ضخیم گنبدخانه و سبکی فضای زیر گنبد در نوسان بود. در مساجد شیعی دوره‌های صفویه و قاجار، تلاش می‌شد با افزایش گشودگی گنبدخانه، از جسامت دیوارها کاسته و توازن فضا افزایش یابد. گسترش گنبدخانه به دهانه‌های مجاور، در جهت هماهنگ‌سازی دو عنصر با محتوای ناهماهنگ، سبب گردید که در این مساجد فضاها، از یکپارچگی و پیوستگی ساختاری و بصری، شفافیت و انسجام بالایی برخوردار شوند. این پیوستگی

ساختاری و تداوم حاصل از آن، ضمن تبدیل تدریجی فضاها به هم و جلوگیری از قطع ناگهانی فضا، موجب هم‌پیوندی فضاهای مسجد با یکدیگر شده است. درنتیجه، تمامی فضاها در جهت ایجاد تعادل، یک ترکیب واحد و خوانا را ارائه می‌دهد، به‌گونه‌ای که گردش حواس و حرکت فیزیکی به‌راحتی در همه قسمت‌های مسجد برقرار گردد و حس تعلق و همبستگی را در جامعه اسلامی تقویت نماید.

۳. عرفای مسلمان، گنبد را شکلی واجد تصویرپردازی زنده، حیاتی و اندیشه‌ای می‌دانند که به مدد امکانات ماده، تجلی می‌یابد (ibid). شاهد این امر گنبدخانه‌های مساجد اسلامی هستند که مستقل از زمان و مکان شکل‌گیری، آینه‌ای از ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی مسلمانان می‌باشند. ازآنجاکه در تفکر شیعه عالم مثال بین دو عالم محسوس که جایگاه ماده است و عالم معقول که جایگاه روح است، قرار می‌گیرد. در معماری گنبدخانه مساجد شیعی، از هیچ تلاشی در خصوص نمادپردازی مذهبی با رجوع به عالم مثال در جهت نیل به رموز حقیقت و الوهیت فروگذار نگردیده است. درنتیجه، گنبدهای متمایزی خلق شدند که منجر به دوقطبی شدن فضاهای مسجد به لحاظ اهمیت و زیباشناسی گردیدند. از ویژگی‌های این گنبدها می‌توان به گشادگی، سیلان، معلق و بی‌وزنی آن‌ها اشاره کرد که در برابر سکون و ثبات شبستان خودنمایی می‌کردند. به دلیل اینکه گنبدخانه ذاتاً عنصری محدوده‌دار بود، محدود شدن این عنصر در جداره‌های ضخیم آن، تمایز فضای زیر گنبد را از فضاهای بیرون گنبدخانه تقویت می‌نماید و ازآنجاکه هر تأکیدی مبنی بر برتر شمردن یک مکان نسبت به دیگر مکان‌های مسجد، مغایر با اعتقادی است که قداست تمام بخش‌های مسجد را یکسان می‌داند (Hillenbrand, 2001: 78)، درجه‌بندی شدن فضاها از مطلوبیت آن‌ها از این حیث می‌کاست. به همین دلیل، گشودگی گنبدخانه به فضاهای اطراف، ضمن متعادل‌سازی ارزش دو فضا از طریق مرتبط نمودن آن‌ها و ایجاد یک فضای واحد و هماهنگ، به‌گونه‌ای عمل می‌نماید که معانی نمادپردازانه گنبد از تمامی نقاط مسجد به‌صورت کامل و مساوی درک گردد. به‌عنوان‌مثال در مسجد آقابزرگ کاشان، جهت گشایش کامل فضای گنبدخانه به فضاهای اطراف، دیوار گنبدخانه در جهت قبله کاملاً تهی گردیده و حتی از عناصر محراب و منبر نیز صرف‌نظر شده است.

## نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف پاسخ‌گویی به این سؤال شکل گرفت که آیا نوع جهان‌بینی مذهب تشیع بر شکل‌گیری گنبدخانه مساجد تأثیری نهاده است و در صورت وجود چنین تأثیری، چگونه دو اصل رهبری معنوی و انصاف به‌عنوان اصول تعریف‌کنندهٔ تشیع، در گشودگی فضای گنبدخانه به فضاهای مجاور تجلی یافته‌اند. با بررسی ۵۵ مسجد از ادوار قبل و بعد از رسمیت تشیع در ایران و اندازه‌گیری میزان گشودگی جداره‌های گنبدخانه به فضاهای مجاور شامل ایوان، شبستان و محراب و همچنین انجام بررسی‌های توصیفی و تحلیلی در این خصوص، نشان داده شد که میزان گشودگی در جداره‌های گنبدخانه در هر چهار طرف بین ٦% تا ۱۲% افزایش نشان می‌دهد. بررسی گنبدخانه‌های ساخته‌شده در دوره تشیع ایران روشن ساخت که با وجود اینکه مساجد شیعی ایران نسبت به مساجد قبل، تفاوت ساختاری نداشته‌اند، مفاهیم مذهب تشیع و اصول رهبری معنوی و انصاف در گنبدخانه مساجد، به معنادارترین شیوه بیانی تجلی یافته‌اند. اصل رهبری معنوی سبب برخورداری محیط از ویژگی‌های خوانایی و وضوح، روشنگری و هدایتگری و برخورداری از نظام سلسله‌مراتبی و نور و شفافیت شده است. همچنین، نشان داده شد که چگونه گنبدخانه‌ها با آن میزان گشایش می‌توانند به شیوه‌های گوناگون، ازجمله برتری ندادن یک فضا به فضای دیگر، موجب ایجاد ادراک تعادل، توازن، تقارن و هماهنگی شوند. این عوامل درنهایت به تقویت هویت اجتماعی مشترک در جامعه کمک می‌کنند و فضایی همدلانه و همبسته در مسجد ایجاد می‌نمایند.

## منابع و مآخذ

Ansari, M., Okhovat, H. S., & Molai, M. (2008). Investigating the impact of Shia beliefs on spatial relations in Shia mosques. *Shiite Studies*, 23, 145-175. https://sid.ir/paper/119615/fa

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (2019). *The Sense of Unity* (Trans. V. Jalili). Isfahan: Khak.

Iranian mosques: A narrative of spatial continuity and discontinuity. *Honarhaye Ziba*, 3, 21-30. 10.22059/JFAUP.2015.56875

Hosseini Zadeh, S. M. A. (2016). Legitimacy and justice in Shiite political thought: An introduction to justice-based legitimacy. *Shiite Studies*, 53, 87-118. https://www.shiitestudies.com/article_25327.html

Ibn Manzur, M. B. M. (1996). *Lisan al-Arab*. Beirut: Dar Sadir. https://lib.eshia.ir/40707/1/1

Khadduri, M. (2015). *The Muslim Understanding of Justice* (Trans. S. Zahoori & M. Younesi). Qom: Mofid University.

Lahiji, A. (2004). *The Essence of Wisdom* (Intro. Z. Ghorbani). Tehran: Sayeh.

Mahdavi Nejad, M. J., & Motavar, S. (2012). Skylights in Iranian domes with a focus on structural issues. *Naqsh-e Jahan*, 2(3), 2-11. https://sid.ir/paper/484107/fa

Mesbah Yazdi, M. T. (2005). *Teaching Beliefs* (17th ed.). Tehran: Islamic Propagation Organization.

Mohammadi Rey Shahri, M. (2008). *Encyclopedia of Islamic Beliefs* (Vol. 8). Qom: Dar al-Hadith Publishing and Printing.

Montazeralghaem, E., & Jafari, A. A. (2011). A state in the favor of Rindan: A review on the significance and role of the Safavid state in the history of Shiism. *Soure Andisheh*, 52 & 53, 229-237. http://www.sooremag.ir/

Motadayen, H. (2007). Domed four-sided structures as milestones in Iranian mosque architecture. *Honarhaye Ziba*, 31, 39-46. https://sid.ir/paper/5651/fa

Nasr, S. H. (1980). *Art and Islamic Spirituality: Islamic Thinkers on Nature*. Tehran: Khwarazmi.

Nasr, S. H. (2001). *Knowledge and Spirituality* (Trans. A. Rahmati). Tehran: Sohravardi.

Pirnia, M. (1974). Houses of God in Iran. *Art and People*, 13(149), 2-8. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/227659

Bemanian, M., & Silvaye, S. (2012). Examining the role of domes in forming the centrality of mosque architecture. *Armanshahr*, 9, 19-30. https://www.armanshahrjournal.com/article_33204.html

Burckhardt, T. (1986). *Islamic Art* (Trans. M. Rajabnia). Tehran: Islamic Republic of Iran Broadcasting.

Burke, P. (2020). Identity. In P. Kivisto (Ed.), *The Cambridge Handbook of Social Theory* (pp. 63–78). chapter, Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781316677452.005%0d

Dabbagh, A., & Rahbar, Sh. (2015). The manifestation of Shiite concepts in the formation of Safavid and Qajar mosques. *Shiite Studies*, 52, 67-90. https://sid.ir/paper/519306/fa

Erikson, E. H. (1968). *Identity, youth and crisis.* New York: W. W. Norton Company, Norton. https://doi.org/10.1002/bs.3830140209%0d

Ettinghausen, R., & Grabar, O. (2022). *Islamic Art and Architecture* (Trans. Y. Azhand). Tehran: SAMT.

Fathi Azar, S., & Hamze Nejad, M. (2014). Semantic axis in mosque and church. *Studies in Iranian-Islamic City*, 17, 53-63. https://sid.ir/paper/177358/fa

Ghafari Fard, A., & Nava'i, A. (2002). *The history of political, social, economic, and cultural transformations of Iran during the Safavid period*. Tehran: SAMT.

Goudarzi, H. (2008). The identity-affirming function of Shia religion in the Safavid period. *National Studies*, 9(4(36)), 45-72. https://sid.ir/paper/89057/fa

Haj Sayyed Javadi, S. K. (1982). A review of the architecture of Masjid al-Nabi. *Art*, 2, 118-122. http://ensani.ir/fa/article/113873/

Hillenbrand, R. (2001). *Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning* (Trans. B. Ayatollah Zadeh Shirazi). Tehran: Rozaneh.

Hojjat, A., Golestani, S., & Saedvandi, M. (2015). The role of domed prayer halls in

World/Voll/p/book/9780367172145?srsltid=AfmBOooYtObR1i7kBBpl1lM5XzrrxWQapjVKl2btqSuY-gWieF-rx7Pq

Wardi, A. (2004). *Social Glimpses from Modern Iraq's History* (Vol. 4). Kauthar Kavir.

Pirnia, M. (2019). *Styles of Iranian Architecture* (Ed. G. Memarian). Tehran: Goljam.

Pope, A. (2003). *Iranian Architecture* (Trans. G. Sadri Afshar). Tehran: Akhtaran.

Pourjafar, M. R., Yeganeh, M., & Farahani, M. (2016). An analytical approach to the influence of philosophical and traditional thought in architecture and urban planning (A comparative analysis of philosophical and theoretical ideas). *Armanshahr*, 17, 173-183. https://www.armanshahrjournal.com/article_44616.html

Raghib al-Isfahani, H. B. M. (1995). *Mufradat al-faz al-Quran* (Ed. T. S. A. Davoodi). Beirut: Dar al-Qalam; al-Dar al-Shamiya.

Oppong, S. H. (2013). Religion and Identity. *American International Journal of Contemporary Research 3*(Polish Academy of Sciences Graduate School for Social Research Ul) 6. Poland: Warsaw. https://aijcrnet.com/journals/Vol_3_No_6_June_2013/2.pdf

Sauvaget, J. *Observations sur quelques mosquées seldjoukides*. Librairie Larose. https://books.google.co.uk/books?id=vH_ySAAACAAJ

Schwartz, S. J., Luyckx, K., & Vignoles, V. L. (Eds.). (2011). *Handbook of identity theory and research.* Springer Science + Business Media. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9

Sheikh Kuleyni, M. B. Y. (2006). *Al-Kafi* (Vol. 5). Qom: Qaim Al-Muhammad Institute.

Sheikh Tusi, M. B. H. (1967). *Al-Tahzib* (Vol. 8) (Ed. M. B. Behbudi). Qom: Al-Maktaba al-Murtazaviya.

Tabataba'i, S. M. H. (1981). *Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an* (Trans. S. M. B. Mousavi Hamadani).

Voll, J. O. (2020). *Islam. Continuity and Change in the Modern World* (1 ed.). Routledge. https://www.routledge.com/Islam-Continuity-And-Change-In-The-Modern-

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 5, 2024

Received 24 Mar 2024 | Accepted 17 Feb 2023 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

# Drawing structures in the geometric decorations of Islamic architecture (2nd to 9th century AH)

Mehdi Beheshtinezhad [(a)]*

a) Instructor. Handicrafts Department, Applied Arts, Iran University of Art. Tehran. Iran

**Keywords**
Geometric decorations, geometric structure, tabular method, style of decoration, regular motifs, Islamic art

**Citation**
Beheshtinezhad, Mehdi. (2024). Drawing structures in the geometric decorations of Islamic architecture (2nd to 9th century AH). Journal of Industrial Arts of Greater Khorasan. 2(5), 65-86.

Use your device to scan and read articles online

## Abstract

The present research is a study and exploration into the nature and methods of general patterns and main structures of geometric decorations, structures that not only create geometric decorations, but also organize many apparently non-geometric but repetitive decorations that require extensive study in the realm of artistic works. The research assumes the existence of two main drawing structures, despite the very diverse and extensive sets of geometric patterns that can be classified into these main structures. The research method is descriptive-analytical and is based on library studies and data extraction, as well as implementing and exploring the drawing methods. According to the research findings, the two main drawing structures in geometric patterns are "grid" or "table" on one side and the "interlacing" method on the other side. Although in some cases both structures, especially the interlacing structure, have been used as important and primary decorations, in most cases, these two act as main underlying structures upon which various and different patterns are drawn. The aim of this research is to introduce, analyze, and explore the similarities and differences of these two structures based on executed examples. All of these examples have been selected from architectural decorations of the second to sixth centuries AH. The importance of explaining these structures lies in the fact that each of these methods has developed in a specific historical context and has been used, so understanding the nature and method of their formation and the reasons for their importance is crucial in the first step.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2024.405765.1011

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209493.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (m.beheshti@art.ac.ir)

## Introduction

Why is it necessary to classify geometric patterns based on drawing structures, and how can it be done? Is this classification merely based on visual similarities, or do we need a structural rule for such a matter so that, by explaining it, geometric patterns can be categorized and ultimately how should such a structure be defined? It should be noted that the necessity of recognizing structures relates to a debate over geometric decorations from certain periods, especially the Seljuk period, which reflects various opinions. Opinions such as "integration", "continuation of the use of past elements", "complexification of patterns and compositions" in geometric decorations used to describe these geometric patterns. On the other hand, the theory of "the relationship of these decorations with mathematical and geometric principles", the idea of "emerging new patterns" has been presented without providing evidence or a precise explanation for categorizing decorations. In such a situation, the first step should be to specify the structure of drawing decorations so that, based on that, the continuity or emergence of a new type of geometric decorations can be examined and help to clarify these discussions. The second point about classifying patterns is their classification method; it is observed that mere visual similarity of patterns is not enough for their classification, and some geometric patterns with a similar appearance, besides having different drawing methods, also exhibit different geometric features. Therefore, mere visual similarity cannot lead to the classification of geometric patterns in a structure. The third and final point is how to define a logical and fundamental method so that by explaining it, the majority of geometric patterns can be placed in these defined structures. It seems that such structures must have several characteristics. Firstly, due to the characteristics of geometric patterns, naturally, these structures must be based on the principles of geometric drawing. The second feature is that, due to the use of reproducing geometric patterns in Islamic art, such a structure must have the ability to reproduce at the level of artistic works. And finally, due to the use of geometric patterns in different periods, works and dimensions, the drawing rules of this structure should allow the possibility of redesigning the same pattern and act as grammar for the renewal and repetition of drawing the pattern.

## Materials and Methods

This research is analytical-argumentative and historical in nature, and in terms of methodology, it is descriptive-analytical. Library and documentary methods were used to collect information, and the images referenced in the research were taken from the decorations of the most important historical buildings, the realm of Islamic art and architecture.

## Discussion and Findings

By examining the decorations of the early periods of Islamic art and architecture, a distinct structure can be identified in the depiction of geometric patterns. This type of depiction transitioned from Sasanian and Roman-Byzantine art to Islamic art and was utilized. This method, known as "network" or "grid" based on two main sub-patterns, shapes the decorations. These two sub-patterns emerge from the arrangement of squares or equilateral triangles. In these patterns, a grid-like network is created from a unit shape, and geometric patterns emerge from the placement of sub-pattern units next to each other. In contrast, in the decorations of buildings from the fourth century onwards, we encounter a gradual shift towards a collection of geometric patterns that cannot be drawn through a grid structure. For this reason, it can be concluded that a different pattern has been used in their depiction. By examining the patterns and the method of their depiction, it is understood that the importance of finding a geometric drawing method based on the drawings of "geometry" in the third century and beyond has been recognized, and this method has gained importance in the depiction of geometric patterns in art and architecture. This importance led to the emergence of a grid-

based sub-pattern based on the drawings of "geometry" and geometric instructions related to it, such as drawing regular geometric shapes, drawing half-angle vertices and perpendicular bisectors, and similar instructions. For this reason, we call this structure of pattern drawing "geometric". Based on the obtained sub-pattern, different geometric patterns are placed side by side like a puzzle and transform into a set capable of repeating within a work.

## Conclusion

Based on the research findings, two main structures can be presented in the depiction of geometric patterns. The first structure, which can be called "network" or "grid" based on convention, is derived from the combination of two fixed and distinct sub-patterns of equilateral triangles and squares. The depiction of patterns in this structure is part-to-whole, and the repetition of geometric patterns is created by the juxtaposition of squares or triangles. In contrast, the table structure defines another depictive structure that, based on convention and using its main tool, is called "geometric". This structure is also based on the depiction of a sub-pattern, but the depiction of this sub-pattern is very different; very technical depictions based on practical geometric knowledge in the geometric structure. In this method, a variety of sub-patterns are created, each of which transforms into a sub-pattern for other geometric decorations. The depiction of patterns in this structure is whole-to-part, and after depicting the sub-pattern within it, the geometric patterns emerge. Clarifying these two structures indicates that the predominant classification of geometric patterns in Islamic art and architecture is based on each of these fundamental structures that are not drawable in the other structure

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

# ساختارهای ترسیم در تزئینات هندسیِ معماری اسلامی (قرن دوم تا نهم هجری)

مهدی بهشتی‌نژاد *(الف)

الف) مربی، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

شماره صفحات: ۶۵-۸۶

**واژگان کلیدی**

تزئینات هندسی، ساختار هندسی، روش جدول، شیوهٔ پرگاری، نقوش منتظم، هنر اسلامی

**استناد به مقاله**

بهشتی‌نژاد، مهدی. (۱۴۰۳). ساختارهای ترسیم در تزئینات هندسیِ معماری اسلامی (قرن دوم تا نهم هجری). *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۶۵-۸۶.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

پژوهش حاضر، مطالعه و جستجو در پاسخ از چیستی و چگونگی روش‌های کلی و ساختارهای اصلی ترسیم تزئینات هندسی است، ساختارهایی که نه‌تنها پدیدآورندهٔ تزئینات هندسی هستند، بلکه سامان‌دهندهٔ بسیاری از تزئینات به‌ظاهر غیرهندسی، اما تکرارشونده‌ای می‌باشند که نیازمند گسترده شدن در سطح آثار هنری است. فرض پژوهش وجود دو ساختار اصلیِ ترسیمی، با وجود مجموعه-های بسیار متنوع و گسترده از نقوش هندسی است که با همهٔ تنوع، قابل دسته‌بندی در این ساختارهای اصلی هستند. شیوهٔ پژوهش توصیفی- تحلیلی و بر اساس مطالعات و داده‌های کتابخانه‌ای و همچنین استخراج و پیاده‌سازی نقوش و جستجوی شیوهٔ ترسیم آن‌هاست. بر اساس یافته‌های پژوهش، دو ساختار اصلیِ ترسیم در نقوش هندسی، «شبکه» یا «جدول» در یک‌سو و شیوهٔ «پرگاری» در سوی دیگر است. هرچند در پاره‌ای موارد هر دو ساختار، به‌ویژه ساختار پرگاری، خود نیز به‌عنوان تزئینی مهم و اصلی مورد استفاده قرار گرفته‌اند، اما در غالب موارد، این دو به‌عنوان زیرنقش اصلی عمل نموده و برپایهٔ آن‌ها نقوشی متنوع و متفاوت ترسیم گردیده است. سعی این پژوهش بر آن است تا معرفی، تحلیل و جستجوی تشابهات و تفاوت‌های این دوساختار، بر اساس نمونه‌های اجراشده، ارائه گردد. این نمونه‌ها همگی از تزئینات معماری قرون دوم تا ششم هجری انتخاب شده است. اهمیت تبیین این ساختارها به دلیل آن است که هرکدام از این شیوه‌ها در بستر تاریخی ویژه‌ای شکل‌گرفته و مورد استفاده بوده‌اند که تحلیل چیستی و چگونگی شکل یافتن و دلایل اهمیتشان در گام نخست نیازمند شناخت دقیق ساختار ترسیمی آن‌هاست.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.405765.1011

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209493.html

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

نویسنده مسئول مکاتبات: (m.beheshti@art.ac.ir)

**مقدمه**

ترسیمات هندسی، ازجمله مباحث مناقشه برانگیز در هنر اسلامی است. منشأ و مأخذ این نقوش و بسترها و زمینه-های شکل‌دهندهٔ آن‌ها تا دلایل اهمیت و جایگاه مورد استفاده‌شان و نقش دانش ریاضیات و رساله‌های هندسی در ادوار مختلف تاریخی در ترسیمات این نقوش، جملگی از مباحث بحث‌برانگیز است. به نظر می‌رسد گام نخست و مقدماتی و البته کمتر دیده شدهٔ این مباحث، جستجوی ساختارهای اصلی در ترسیمات هندسی است. هرچند کتاب‌های بسیاری در زمینهٔ ترسیم نقوش به رشتهٔ تحریر درآمده است (که در پدید آمدن این پژوهش نقشی اساسی داشته و پژوهش حاضر بسیار بدان نوشته‌ها مدیون است)، بااین‌حال به نظر می‌رسد نکتهٔ کلیدیِ این پژوهش، در آن‌ها چندان موردتوجه قرار نگرفته است. این نکته سؤال از چیستی و چگونگی ساختارهای اصلی در ترسیم تزئینات هندسی است و جستجو به‌منظور مشخص نمودن ساختارهایی بنیادی که قریب به‌اتفاق ترسیم تزئینات هندسی، با تمامی تفاوت‌ها و تنوع، آن‌ها را پوشش داده و بستر گفتگوی بعدی دربارهٔ دلایل پدیدار شدن و زمینه‌های پدید آمدن این ساختارهای نقش را فراهم آورد. این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با داده‌هایی مستخرج از مطالعات کتابخانه‌ای، ترسیم و تحلیل نقش و جستجوی ساختار آن‌ها سعی در پاسخ به سؤال مطرح‌شده و روشن ساختن گام نخست مباحث پیرامون تزئینات هندسی دارد. جستجوی پژوهش حکایت از وجود دو ساختار اصلی در ترسیم تزئینات هندسی در هنر و معماری اسلامی دارد که ترسیم قریب به‌اتفاق تزئینات هندسی را پوشش می‌دهد.

**پیشینه پژوهش**

به نظر می‌رسد مطالعه و مقایسهٔ ساختارهای ترسیم نقوش و تزئینات هندسی، به‌طور مستقل و جداگانه، موضوع پژوهشی نبوده و تنها در برخی مقالات و کتاب‌ها، به شیوهٔ ترسیم نقوش هندسی پرداخته‌شده و مدنظر قرارگرفته است. موضوع تزئینات هندسی بیشتر در کتاب‌های مربوط به هنر و معماری اسلامی و در پاره‌ای موارد کتاب‌هایی با موضوع ترسیم نقوش هندسی بررسی شده است. به‌عنوان‌مثال، در اثری از کرسول با عنوان *گذری بر معماری متقدم مسلمانان*، ضمن مطالعهٔ باستان‌شناسانهٔ معماری اموی و عباسی، شیوهٔ ترسیم پاره‌ای از نقوش و تزئینات را موردتوجه قرار داده و به آن پرداخته، اما از ساختارهای اصلی ترسیم سخنی به میان نیاورده است (Cereswell, 2014:72-73). اولگ گرابار نیز در برخی از آثارش، به تزئینات هندسی و نحوهٔ ترسیمشان پرداخته و برخی از این تزئینات را بدون اشاره به دسته‌بندی نقوش و معرفی ساختارهای اصلی، پیاده‌سازی نموده است (Grabar, 1992: 137-9). نجیب اغلو نیز در شاخص‌ترین اثرش با عنوان *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*، بدون ارائهٔ ساختارهای دقیق هندسی و یا دسته-بندی و متمایز نمودن هر گروه از نقوش بر اساس ساختارهای بنیادینِ ترسیمی، به تزئینات اموی و مقایسهٔ آن با تزئینات عباسی و سلجوقی، با محوریت کلام پرداخته است (Necipoglu, 2000). گروه دیگری از کتاب‌ها به شیوهٔ ترسیمات پرداخته‌اند و روش‌های ترسیم نقوش را معرفی نموده‌اند. در این مجموعه نیز دسته‌بندی بر اساس ساختارهای بنیادی موردتوجه نبوده و تنها شیوهٔ ترسیم، به شکل بسیار گسترده ارائه شده است. کتاب‌هایی نظیر *احیای هنرهای از یاد رفته* (Lorzadeh,2011: 141-186) یا دیگر کتاب‌هایی ازاین‌دست، نمونه‌هایی هستند که تنها به شیوهٔ ترسیم نقوش بدون تحلیل و مقایسه ساختارهای اصلی و شیوهٔ عملکرد آن‌ها، پرداخته‌اند. این گفته به معنای کم‌اهمیت جلوه دادن این پژوهش‌ها نیست، به‌عکس، باید یادآوری نمود که استفاده، مرور و بازخوانی تمامی این منابع، سهم بسیار مهمی در پدید آمدن این پژوهش داشته‌اند، زیرا پژوهش حاضر با توجه و دقت در شیوه‌های ارائه شدهٔ ترسیم نقوش هندسی در این منابع، به دسته‌بندی و استخراج ساختارهای بنیادی ترسیم نقوش هندسی پرداخته و آن‌ها را معرفی نموده است. از این‌رو، منابع ذکرشده نقشی بسیار پراهمیت در این پژوهش داشته‌اند. به‌منظور بررسی دقیق‌تر ساختارهای تزئینات هندسی و تفاوت این روش‌های ساختاری با یکدیگر، پژوهش پیش‌رو، شیوهٔ اصلی ترسیم در هر اسلوب را معرفی و با تصاویر و نمونه‌هایی آن را مورد ارزیابی قرار داده است و درنهایت بر اساس داده‌ها و شواهد، ساختارهای بنیادین در ترسیمات هندسی را در دو

شیوهٔ «جدول» یا «شبکه» از یک‌سو و ساختار پرگاری از سوی دیگر معرفی نموده است.

**ساختارهای ترسیم نقوش هندسی**

تقسیم‌بندی نقوش هندسی بر اساس ساختارهای ترسیم چه ضرورتی دارد و به چه شکل می‌توان آن را انجام داد؟ آیا این تقسیم‌بندی باید صرفاً بر اساس شباهتی ظاهری صورت گیرد، یا برای چنین موضوعی نیازمند شیوه‌ای منطقی و قاعده‌ای ساختاری و منسجم هستیم تا بتوان با تبیین آن، مجموعه‌ای از نقوش را دسته‌بندی نمود؟ چنین ساختاری چگونه باید تعریف گردد؟ نخست باید یادآوری نمود که بحث از ضرورت شناخت ساختارها، به مناقشه‌ای بر سر تزئینات هندسی برخی دوره‌ها، به‌ویژه دورهٔ سلجوقی مربوط می‌شود. در چنین مناقشه‌ای می‌توان آراء مختلفی را مرور نمود. آرایی همچون «درهم تنیدگی نقوش»، «ادامهٔ کاربرد عناصر گذشته»، «پیچیده‌تر شدن جزئیاتِ نقش و عناصرِ ترکیب‌بندی» در تزئینات هندسی که به‌منظور توصیف نقوش هندسیِ هنر و معماری سلجوقی به‌کاررفته است (Pope ؛Ettinghausen & grabar, 2012:495) & Ackerman, 2008, volume III: 1513-1531 و از سوی دیگر «ارتباط این تزئینات با رساله‌های ریاضی، ریاضی‌دانان و هندسهٔ ترسیمی» (Grabar, 1992, 147) و «همچنین به وجود آمدن نقوشی جدید» (Necipoglu, 2000: 130-131; 133؛ Tabbaa, 2001, 18, 73-75; 1986: 9, 11-12) که بدون ارائهٔ شاهد یا تبیینی دقیق از ساختاری منطقی برای دسته‌بندی تزئینات و تنها گروه‌بندی آن‌ها به‌گونه‌ای نظری و حسی ارائه گردیده است. در چنین وضعیتی به نظر می‌رسد در گام نخست و قبل از هر چیز، می‌بایست ساختار تزئینات مشخص شود تا بر اساس ساختارِ شیوهٔ ترسیم نقوش، به بحث از تکمیل یا پدید آمدن نوعی جدید از تزئینات هندسی پرداخت. به نظر می‌رسد بدون در نظر داشتن چنین ساختاری، اساساً این دست مباحث همواره با ابهام مواجه خواهند بود.

نکتهٔ دوم پیرامون دسته‌بندی نقوش، بحث از شیوهٔ دسته‌بندی آن‌هاست، چنانچه در ادامه و ذیل عنوان وجوه تشابه ساختارهای ترسیمی ذکر می‌گردد، مشاهده می‌شود که صرف تشابه ظاهری نقوش برای دسته‌بندی آن‌ها کفایت ننموده و برخی نقوش هندسی با ظاهری مشابه، علاوه بر داشتن شیوهٔ ترسیم مختلف، ویژگی‌های هندسی متفاوتی را نیز از خود بروز می‌دهند. بر این اساس، صرف وجود نوعی تشابه ظاهری نمی‌تواند سبب دسته‌بندی نقوش هندسی در یک ساختار گردد.

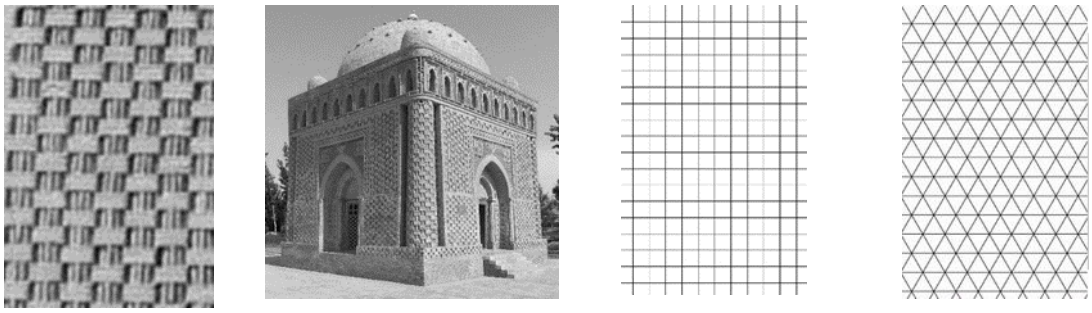
نکتهٔ سوم و پایانی، چگونگی تعریف شیوه‌ای منطقی و قاعده‌ای بنیادی و ساختاری است تا با تبیین آن بتوان غالب نقوش هندسی را در این ساختارهای تبیین شده، جای داد. به نظر می‌رسد چنین ساختارهایی باید از چند ویژگی برخوردار باشند. نخست به دلیل ویژگی‌های هندسی نقوش، به‌طور طبیعی این ساختارها باید بر اساس قوانین هندسی و ریاضی و هندسهٔ ترسیمی استوار باشند. ویژگی دوم، به دلیل تکثیر نقوش هندسی در هنر اسلامی (به‌عنوان‌مثال، نمونه‌ای چون کاشی‌کاری و یا پارچه‌بافی) چنین ساختاری باید از توان تکثیر برخوردار بوده و قابلیت گسترده شدن در سطح آثار را دارا باشد و درنهایت ویژگی سوم، به دلیل استفاده از نقوش هندسی در دوره‌های مختلف و تکرار آن در ابعاد متفاوت، این ساختارِ هندسی و دستورات ترسیمیِ تعریف شدهٔ آن، می‌بایست امکان طراحی دوبارهٔ همان نقش را داشته و چون گرامر برای تجدیدِ ترسیم نقش عمل نماید تا در صورت لزوم، بتوان نقش را حتی در ابعادی متفاوت مجدداً طراحی و اجرا نمود.

به نظر می‌رسد در صورت تبیین ساختارهایی با ویژگی‌های فوق بتوان نظامی از دستوراتِ هندسهٔ ترسیمی را تعریف و تبیین نمود که غالب تزئینات هندسی را ذیل یک یا چند ساختار اصلی و بنیادین دسته‌بندی نموده و آن‌ها را پوشش دهد و در ساختار خود تعریف نماید.

**ساختار جدول یا شبکه**

با توجه به مطالب گفته‌شده، نخستین ساختار تبیین شده را می‌توان با تعریفی قراردادی «شبکه» یا «جدول» نامید. در توضیح ساختار جدول یا شبکه می‌توان چنین توضیح داد که اساس و بنیان این ساختار از «قرارگیری ساده‌ترین چندضلعی‌های هم‌شکل و منتظمِ قابل تکرار در کنار یکدیگر ایجاد می‌شود» (Walch & James, 2004: 22). این ساختار، خود شامل چند زیرمجموعه است. مجموعه‌ای از

مثلث‌های متساوی‌الاضلاع و مربع‌های منتظم که هرکدام به‌صورت تکرارشونده در کنار یکدیگر قرارگرفته و شبکه‌ای از زیرنقش را فراهم می‌آورند تا ترئینات نهایی بر اساس این زیرنقش، پدید آمده و ترسیم گردد. در این ساختار می‌توان به چند ویژگی اشاره نمود. نخست این‌که تنها یک شکل بنیادین هندسی در ایجاد آن دخالت دارد (مربع یا مثلث) و زیرنقش پایه، قابل شکل‌گیری از دو نقش متفاوت در کنار یکدیگر نیست. دیگر نکته این‌که در این الگو، پس از کنار هم قرارگیری شکل پایه و اصلی، هیچ فضایِ اضافه‌ای باقی نمانده و تمام سطح با همان شکل پر می‌شود و شبکه‌ای توری مانند از یک‌شکل واحد ایجاد می‌گردد (به همین دلیل باوجود اینکه دایره از اشکال بنیادین هندسی است، نمی‌تواند به‌تنهایی شبکه‌ای از دایره‌ها برای ترسیم نقش ایجاد نماید) (تصویر ۱).

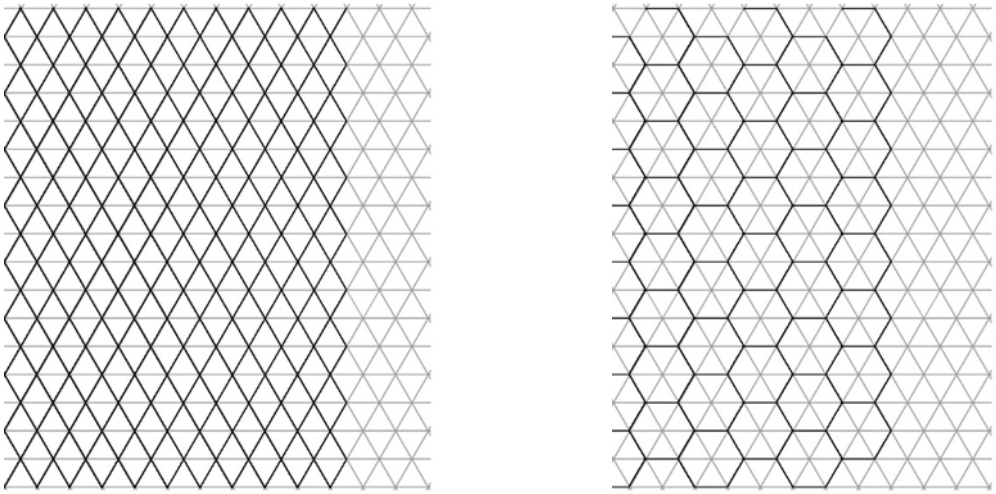


الف ب ج د

**تصویر ۱. الف: شبکهٔ مثلث، این زیرنقش مادر، از چینش مثلث‌های متساوی‌الاضلاع شکل گرفته است. ترسیم آن با گونیای ۳۰-۶۰ درجه قابل انجام است، به‌گونه‌ای که با ترسیم خطوطی با زاویه ۶۰ درجه نسبت به خط افق و در فاصله‌هایی برابر (به‌طور مثال به فاصلهٔ یک سانتیمتر از هم) و تکرار آن از جهت مخالف (ترسیم دو مجموعه از خطوط با زاویه ۶۰ درجه نسبت به خط افق از چپ و راست) و ترسیم خطوطی موازی با خط افق که نقاط تقاطع خطوط ۶۰ درجه را به یکدیگر متصل می‌سازد، قابل ترسیم است. ب: شبکهٔ مربع، زیرنقشی مادر که بر اساس چینش مربع‌ها در کنار یکدیگر پدید آمده است. در این شیوه نیز با اخراج عمودها در فاصله‌های مشخص شدهٔ برابر از یکدیگر و تکرار آن به شکل عمود بر این خطوط ترسیم‌شده (ترسیم دو مجموعه از خطوط با فاصله‌های برابر و عمود بر یکدیگر)، شبکهٔ مربع قابل ترسیم است[1]. هر دو ساختار، پایه‌ای بوده و قابل‌تجزیه به زیرنقشی ساده‌تر نیستند. هر دو الگوی این ساختار، تنها با چینش و تکرار یک شکل بنیادین پدید آمده است و فاصله و فضایی در میان آن‌ها وجود ندارد (مأخذ: نگارنده). ج، د: مقبرهٔ امیر اسماعیل سامانی، بخارا، قرن سوم هجری (Rice, 2001:53). بنا با شبکه‌ای شطرنجی از آجرچینی تزئین گردیده است.**

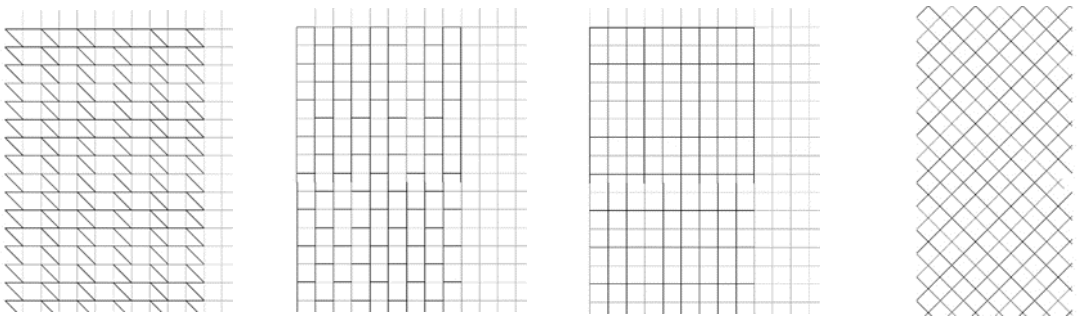
بر این اساس، دو شکل اصلی، در این ساختار مطرح بوده و سایر زیرنقش‌ها، از این دو قابل‌استخراج هستند. به‌عنوان‌مثال، زیرنقش شش لانه‌زنبوری و لوز، هر دو قابل ترسیم بر اساس زیر نقش مثلث است (تصویر ۲)، همچنین، زیرنقش مربعِ مورب، مستطیل و یا انواعی از زیرنقش‌های ذوزنقه‌ای، بر اساس شبکهٔ مربع قابل ترسیم است (تصویر ۳). در مواردی نیز دایره‌هایی به مرکز نقاط تقاطعِ خطهای اصلی جدول ترسیم می‌شود که برای ترسیم نقوشی با خطوط منحنی مورد استفاده قرار می‌گیرد (تصویر ۴). هر دو الگوی ترسیم‌شده در این ساختار، از سه ویژگی توضیح داده‌شده برخوردارند، بدین معنا که هر دو از ترسیمات هندسی پدید آمده‌اند، قابل گسترده شدن در سطح هستند و می‌توان آن‌ها را در ابعاد مختلف دوباره طراحی نمود.

۱. شبکهٔ مربع علاوه بر قابلیت ایجاد نقوش هندسی، به‌منظور طراحی خطوط معقلی (نوعی از خط در بنایی و معماری با ویژگی ظاهری کاملاً هندسی) در تزئین بناها مورد استفاده قرارگرفته است.



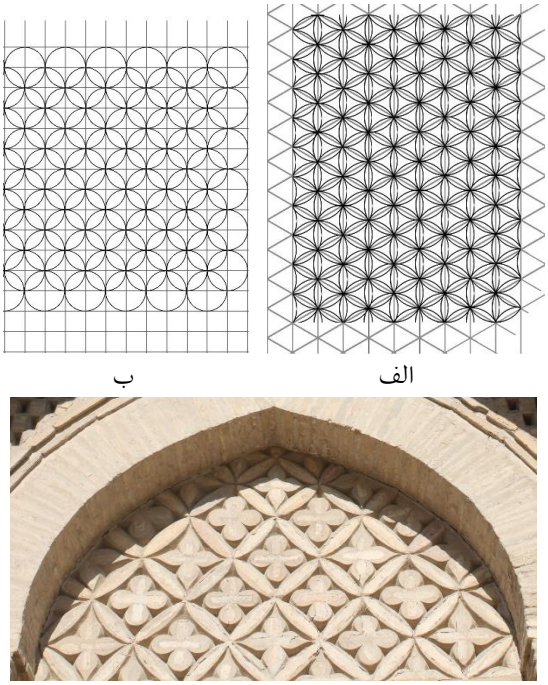
الف ب

تصویر ۲: الف: زیرنقش (نقش) شش لانه‌زنبوری، ب: زیرنقش (نقش) لوز، هر دو زیرنقش فرعی بوده و از شبکهٔ مثلثِ مادر گرفته شده است (مأخذ: نگارنده).



الف ب ج د

تصویر ۳: زیرنقش‌ها (نقش‌های) مستخرج از شبکهٔ مربع. الف: شبکهٔ مربع مورب با تغییر زاویه‌ای ۴۵ درجه‌ای نسبت به خط افق به‌دست می‌آید. ب، ج: شبکهٔ مستطیل با انتخاب و حذف برخی خطوط شبکهٔ مربع اصلی ترسیم می‌گردد. د: شبکهٔ ذوزنقه‌ای حاصل انتخاب برخی خطوط اصلی و همچنین وصل شدن برخی نقاط تقاطع خطوط شبکهٔ اصلی مربع است. تصاویر ارائه‌شده تنها برخی از شبکه‌های فرعی است، چنانکه با حذف و انتخاب خطوط و وصل نمودن نقاط تقاطع به شیوه‌های دیگر، نمونه‌های متنوعی از شبکه‌ها قابل ترسیم هستند. نکتهٔ مهم این است که در این شبکه‌های فرعی که ممکن است خود به نقشی تزئینی تبدیل شوند، تمامی شبکه همچنان از یک نقش واحد تشکیل‌شده و گسترش می‌یابد (مأخذ: نگارنده).



الف ب

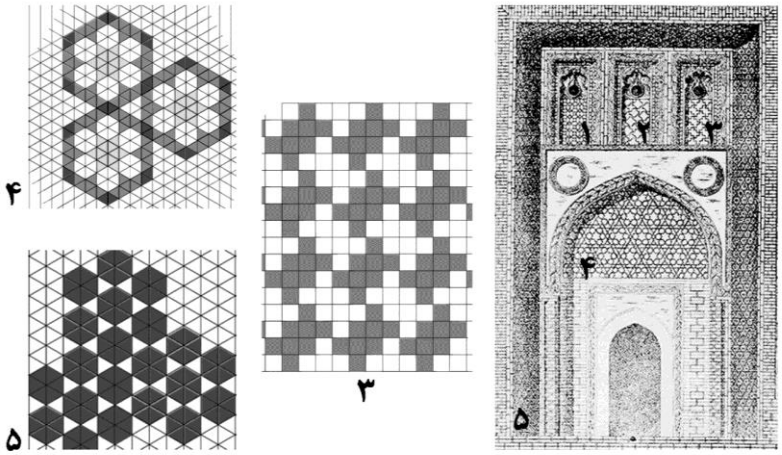
ج

**تصویر ۴: ترسیم دایره‌ها به مرکز نقاط تقاطع، شبکهٔ فرعیِ مثلث و دایره (الف) و یا مربع و دایره (ب) را نتیجه می‌دهد. در این اسلوب فرعی، شعاع دایره‌ها می‌تواند متغیر باشد (مأخذ: نگارنده). ج: آرامگاه امیر اسماعیل سامانی، بخارا، قرن چهارم هجری (Pope, 2014:83) این تزئینات آجرکاری بر اساس شبکهٔ مربع و دایره ترسیم شده است.**



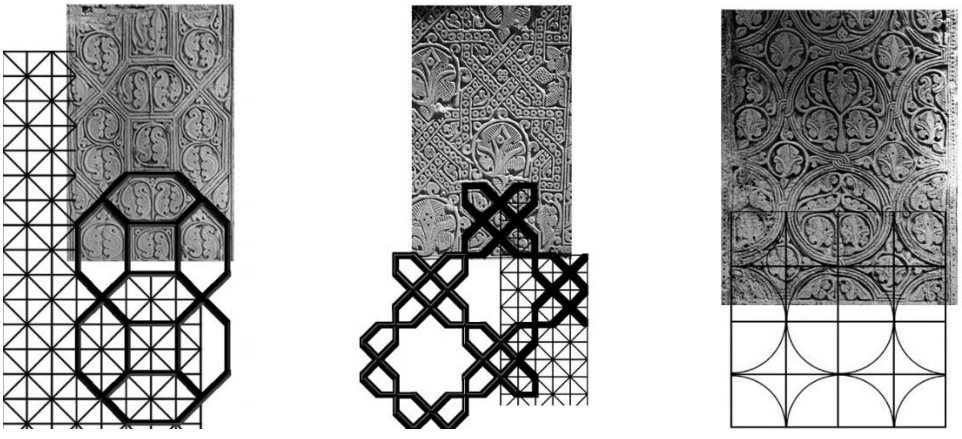
**شیوهٔ ترسیم نقش در شبکه**

ترسیم نقش در شبکهٔ جدول به چند روش قابل انجام است. نخستین روش، انتخاب برخی خطوط شبکه و حذف پاره‌ای دیگر از این خطوط است. در این روش، خط جدیدی پدید نمی‌آید و تنها از خطوط زیرنقش به‌منظور ترسیم تزئینات استفاده می‌شود و در صورت لزوم، نقش بر اساس شبکه، گسترش می‌یابد (تصویر ۵). شیوهٔ دیگر ترسیم نقش بر اساس شبکه یا جدول، ترسیم برخی خطوط جدید و اضافه نمودن آن‌ها به شبکه برای به دست آوردن نقش است. باید به یاد داشت که این نوع از خطوط تنها در شبکهٔ مربع قابل ترسیم بوده و از طریق رسم قطرها در این شبکه قابل دست‌یابی است (تصویر ٦) و درنهایت، آخرین نوع از به دست آمدن نقش در شیوهٔ شبکه، ترسیم نقوش به‌صورت کاملاً آزاد در یک بخش از جدول و تکرار آن بر اساس شبکه است. در این شیوه ممکن است هیچ‌یک از خطوط جدول به‌منظور ترسیم نقش مورد استفاده قرار نگیرد و شبکه تنها به‌منظور سامان‌دهی گسترش نقش و قابلیت تکرارشوندگی آن به‌کاررفته گرفته شود (تصویر ۷).

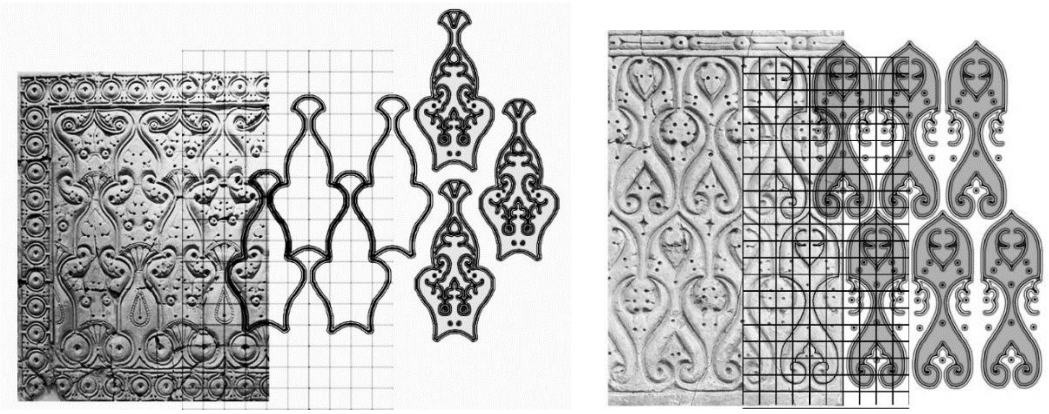



تصویر ۵: الف: مقبرهٔ عرب عطا، تزئینات سردر ورودی، تیم ناحیه سمرقند به تاریخ ۳۵۶-۳۵۷ق (Ettinghausen & grabar, 2012: 303؛ Necipoglu, 2000: 138). در نمونه‌های ارائه‌شده، ترسیم تزئینات بر اساس شبکهٔ مثلث و مربع است. این ترسیمات بر اساس روش اول از ساختار جدول بوده و تنها برخی از خطوط اصلی شبکه برای شکل‌گیری نقش مورد استفاده قرارگرفته و خطوط دیگر حذف شده‌اند (مأخذ: نگارنده).

تصویر ۵: ب: برج پیر علمدار دامغان، متعلق به ۴۱۸ق (Pope, 2014:89). در تزئینات برج از شبکهٔ مربع و روش نخست برای ترسیم تزئینات استفاده شده است، به‌گونه‌ای که تنها خطوط اصلی طرح مورد استفاده قرارگرفته و نقش را پدید آورده است (مأخذ: نگارنده).




تصویر ٦: تزئینات گچ‌بری، مسجد نُه گنبد بلخ، نیمهٔ نخست قرن سوم هجری (Cereswell, 2014:340). الف: در این تصویر از ترکیب شبکهٔ مربع و ترسیم دایره‌هایی به مرکز تقاطع خطوط شبکه به‌منظور ترسیم نقش استفاده شده است. ب، ج: ترسیم تزئینات گچ‌بری بر اساس ساختار جدول است که با به‌کارگیری روش دوم و اضافه نمودن خطوط مورب قطرها و استفاده از این خطوط اضافه‌شده به شبکهٔ اصلی، نقش را پدید آورده است (مأخذ: نگارنده).



الف ب

**شکل ۷: الف، ب: ترئینات سامرا (Dury ,2016: 40). به اعتقاد برخی از پژوهشگران حوزهٔ هنر و معماری اسلامی، این شیوه از ترئین که برآمدنش به‌گونه‌ای انقلابی می‌نمود، تحت‌تأثیر سربازان ترک از ناحیهٔ آسیای مرکزی بود[1]. این ترئینات بر اساس شبکهٔ جدولِ مربع و از روش سوم و به‌صورت آزاد ترسیم شده است. خطوط جدول در شکل اصلی نقش مورد استفاده قرار نگرفته و جدول، تنها نقش کنترل‌کنندهٔ نظم در گسترش نقش را بر عهده داشته و از به‌هم‌ریختگی نقش در تکرار آن جلوگیری می‌نماید (مأخذ: نگارنده).**

### ساختار پرگاری

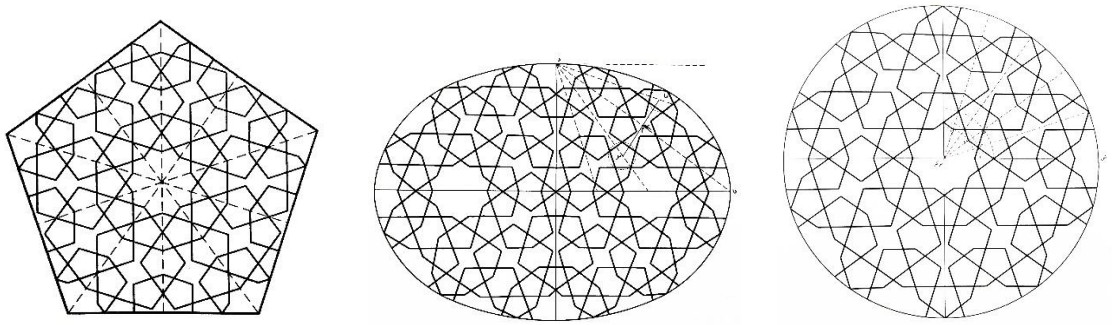
همانند شیوهٔ جدول یا شبکه، در این ساختار که بنا به قرارداد، شیوه یا ساختار «پرگاری» نامیده می‌شود (و دلیل آن استفاده از پرگار به‌عنوان وسیلهٔ اصلی در ترسیم است)، نقش بر اساس روابط و ترسیماتی هندسی پدید می‌آید. به‌بیان‌دیگر، ساختار پرگاری و اشکال به‌دست‌آمده از آن‌که با سبک «گره» شناخته می‌شوند «دارای قواعد دقیق هندسی هستند» (Lorzadeh,2011: 142). در این ساختار نیز ترسیم نقش، بر پایهٔ زیرنقش استوار است و نقوش حاصل از آن علاوه بر آن‌که همانند روش جدول، غالباً تکرارپذیر بوده و از قابلیت گسترده شدن در سطح برخوردارند «در درون خود نیز قابلیت تکرار و گسترده شدن را دارا هستند» (Lorzadeh,2011: 142). ویژگی تکرارشدن برای غالب نقوش ساختار پرگاری در سطح سبب می‌شود تا نقوش در این روش قبل از ترسیم، در قسمتی قابل تکرار طراحی شوند تا پس از تکمیلِ نقشِ موردنظر، با تکرار بخش طراحی‌شده، در سطح گسترش یابند. این قسمت قابل تکرار، در ساختار جدول «زمینه» نامیده می‌شود. بر این اساس، گام اول در ترسیم نقوش پرگاری، ترسیم «زمینه‌ای» قابل‌گسترش در سطح است که زیر نقش و پس از آن، نقش اصلی درون این زمینهٔ قابل‌گسترش طراحی می‌گردد. بااین‌حال، برخی از زمینه‌ها به‌منظور تکرار و گسترش در سطح طراحی نمی‌شوند و تنها یک‌بار در سطح اثر مورد استفاده قرار می‌گیرند. برای چنین ترسیمات ساختار پرگاری می‌توان ترئینات برخی گنبدها را مثال آورد. در این نوع، می‌توان نمونه‌های زمینهٔ دایره، بیضی، پنج منتظم و غیره را به‌عنوان نمونه ارائه کرد (تصویر ۸).

تا بدینجا می‌توان به تفاوتی مشخص در مقایسهٔ ساختار جدول و پرگاری آگاهی یافت. درحالی‌که در ساختار جدول، نقوش و ترئینات از به هم پیوستن خانه‌های جدول پدید می‌آیند، در روش پرگاری نقش درون یک زمینه ایجاد می‌گردد. به‌عبارت‌دیگر، ساختار جدول، ساختاری جزء به کل است که با به هم پیوستن اجزاء، کلیت نقش ایجاد می‌گردد و در ساختار پرگاری، نقش از کل به جزء ترسیم‌شده و ابتدا کلیت نقش یا همان زمینه ترسیم‌شده و نقش در درون آن طراحی می‌شود. زمینه‌ها در روش پرگاری متنوع هستند، اما

۱. به اعتقاد کرسول در بخشی از سامرا (کاخ اصطبلات) حدود ۱۳۵۰۰- ۹۵۰۰م سپاه ترک اسکان داده شده بودند (Cereswell, 2014:332). همچنین، بنا به نظر کونل، این شیوه از ترئینات در هنر مردم توران زمین مرسوم بود و همین امر در ایجاد هنر ترئینی خاص دورهٔ عباسیان (سبک سوم سامرا) تأثیر گذاشته است. گویا این تأثیر پذیرفتن، به کمک آثار فلزی و کنده‌کاری‌های روی چوب، اسلحه، زین و اشیاء ترئینی صورت گرفته است (Kuhnel, 2007: 38).

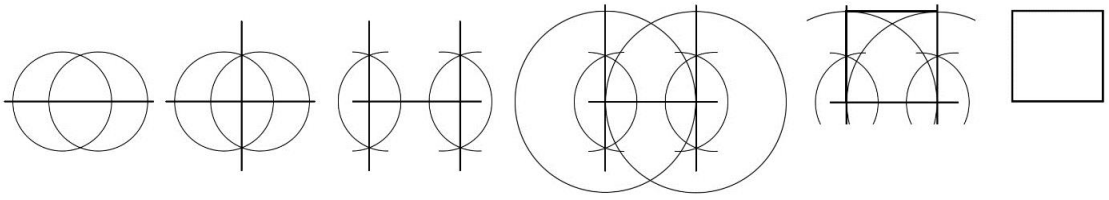
به‌طورکلی از دو ویژگی برخوردارند. نخست قابل تکرار در سطح هستند و دوم بر اساس دایرهٔ پرگاری طراحی می‌شوند. چنانچه در تصاویر نیز مشخص شده است، در این شیوه، مراحلی چون تقسیم زاویه‌ها به واحدهایی مشخص و برابر، رسم دایره‌ها برای ترسیم نیم‌سازها، عمود منصف‌ها، ترسیم کمان‌های برابر و درنهایت مشخص نمودن نقاط اصلی ترسیم، از ویژگی‌های این ساختار هندسی بوده که با پرگار انجام می‌گردد و این دومین تفاوت مشخص با ساختار جدول است.

در تصاویر ۱۰-۹، شیوهٔ ترسیم دو زمینهٔ مهمِ مربع و مستطیل موردبررسی قرارگرفته است. قریب به‌اتفاق ترسیمات هندسیِ روش پرگاری در این دو زمینه ترسیم می‌شوند. چنین مراحلی در هر زمینهٔ ترسیمیِ دیگری نیز با شیوه‌ای مشابه قابل انجام است (تصویر ۸). ابعاد و اندازهٔ زمینهٔ مستطیل، در شیوهٔ پرگاری، از پیش تعیین‌شده نیست و در حین ترسیم با پرگار و در طی مراحل ترسیم مشخص می‌گردد. همچنین، بر اساس گام نخست طراحی زمینهٔ مستطیل که با تقسیم زاویه به چند واحد برابر آغاز می‌شود، امکان ایجاد زمینه‌های مستطیل با نسبت‌های متفاوت طول و عرض پدید می‌آید. از پیش تعیین نبودن و شناوریِ اندازهٔ طول و عرض زمینهٔ ترسیم و به طبع آن زیرنقش اصلی، دیگر تفاوت بارز میان دو ساختار جدول و پرگاری است. علاوه بر این، استفاده از پرگار به‌عنوان ابزار اصلی در تمامی مراحل ترسیم، از دیگر تفاوت-های این ساختار با ساختار شبکه است.

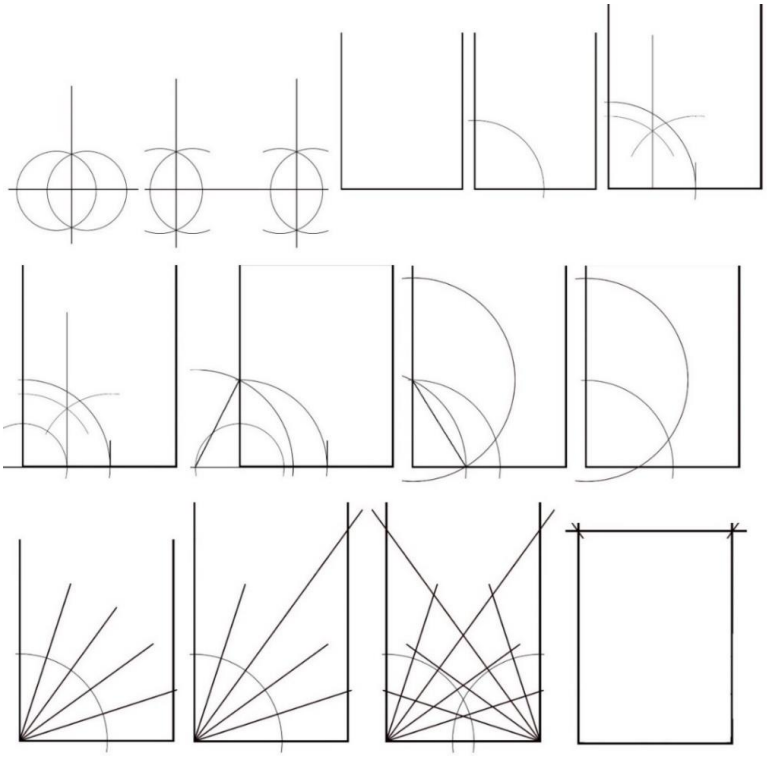


الف ب ج

**تصویر ۸: زمینه‌های غیرقابل‌تکرار در ساختار پرگاری (Lorzadeh,2011:159, 168, 169). این زمینه‌ها و نقوش ترسیم‌شده در آن‌ها به همان شیوهٔ سایر زمینه‌های معمول ساختار پرگاری ترسیم می‌شوند. تفاوت آن‌ها تنها در غیرقابل‌تکرار بودن این مجموعه از زمینه‌های غیرمعمول است.**



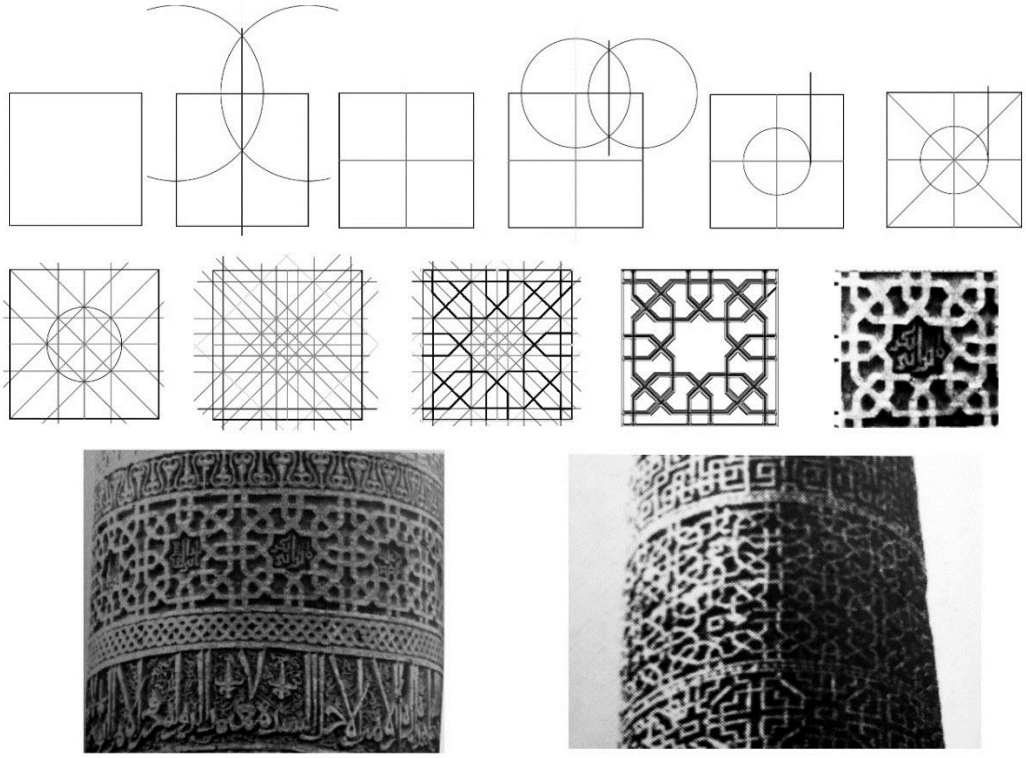
**تصویر ۹: مراحل ترسیم زمینهٔ مربع پرگاری (از چپ به راست)، با به‌کارگیری دستورات هندسی و بر اساس ترسیم کمان‌ها (ترسیم خط، ترسیم عمود منصف پاره‌خط انتخاب‌شده، اخراج عمود از دونقطهٔ موردنظر، ترسیم مربع پرگاری). در این روش، مشخص شدن همهٔ نقاط اصلی در ترسیم، وابسته به ترسیم کمان‌ها و تلاقی آن‌ها با یکدیگر و یا سایر خطوط است (مأخذ: نگارنده).**



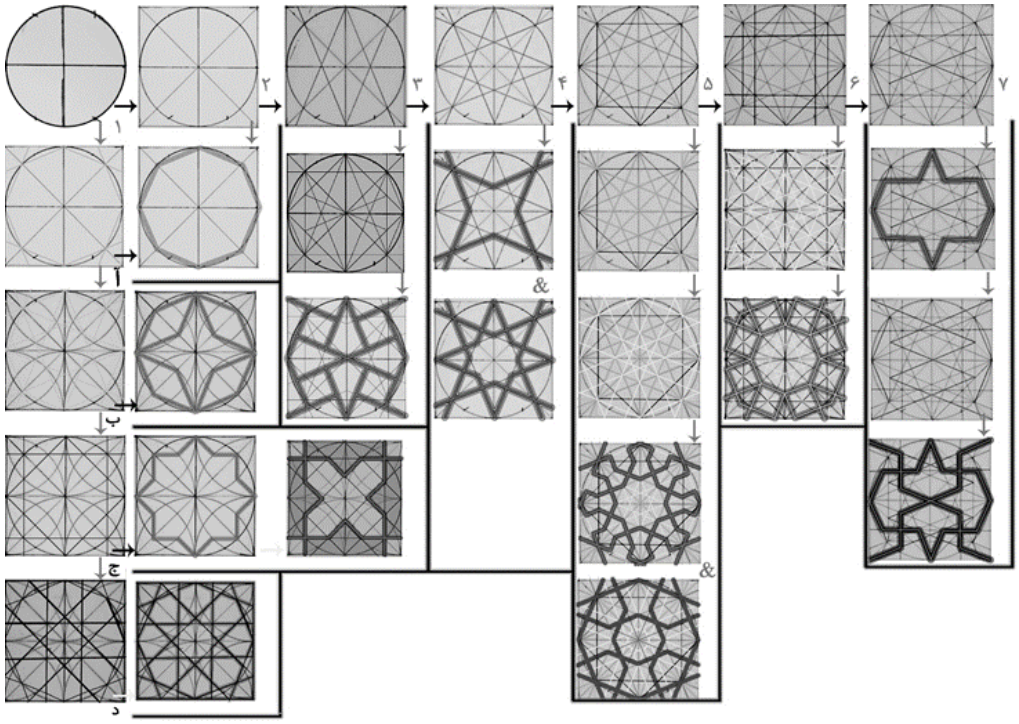
تصویر ۱۰: مراحل ترسیم یکی از انواع زمینه‌های مستطیل پرگاری به‌منظور ترسیم برخی از نقوش هندسیِ گرهِ دَه (از چپ به راست و از بالا به پایین). مراحل ترسیم شامل رسم عمود منصف، اخراج عمودها، مراحل تخمیس زاویه یا تقسیم زاویه به پنج قسمت برابر است. ادامهٔ کار با انتخاب خط دوم تقسیم زاویه از بالا و تقاطع دادن آن با خط عمود استخراج‌شده و به دست آوردن نقطهٔ تقاطع آن‌ها که مشخص‌کنندهٔ اندازهٔ طول مستطیل است، ادامه می‌یابد. انجام همین مراحل برای زاویهٔ روبرو و متصل نمودن دو نقطهٔ تقاطع مشخص‌شده و به دست آوردن دو رأس دیگر زمینهٔ مستطیل پرگاری، بخش پایانی ترسیم این زمینه است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود، در این شیوه نمی‌توان طول و عرض را از پیش تعیین نمود، بلکه با انتخاب مقدار اندازهٔ عرض مستطیل و بر اساس مراحل گفته‌شده که همگی بر پایهٔ ترسیم کمان‌ها و مشخص شدن نقاطی ویژه از تقاطع آن‌ها با یکدیگر است، طول مستطیل مشخص می‌شود. نسبت طول و عرض این زمینه با سایر زمینه‌های گره‌های دیگر (به‌طور مثال با نقوش در گره هشتِ تصویر ۱۲ و یا گرهِ دوازده) و گاهی با برخی گره‌هایِ دیگر زمینهٔ ده، مانند تصویر ۱۴ متفاوت است. اخراج ضلع‌های عمود، تقسیم زاویه و به‌طورکلی تمامی مراحل اصلی ترسیم بر اساس روش پرگاری است. تصاویر ۱۲-۱۱ دو نوع متفاوت از گره ده در زمینهٔ مستطیل را نشان می‌دهد که هر دو بر اساس تقسیم زاویه به پنج قسمت مساوی پدید آمده‌اند، اما به دلیل تفاوت در مراحل بعد، نتایج متفاوتی را نیز به دست داده‌اند. (مأخذ: نگارنده).

### شیوهٔ ترسیم نقش در شیوهٔ پرگاری

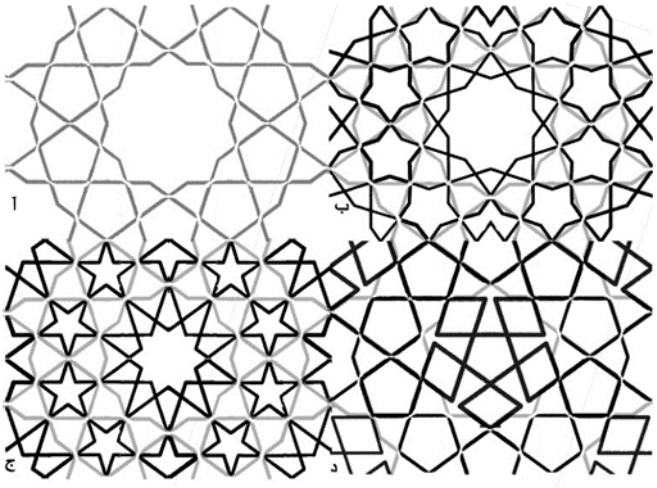
چنانچه پیش از این نیز گفته شد، در شیوهٔ پرگاری، همچون شیوهٔ جدول، نقش‌ها بر اساس زیرنقش ترسیم می‌شوند. بااین‌حال، زیرنقش در روش پرگاری، به شکل کاملاً متفاوتی ترسیم می‌گردد. زیرنقشِ این شیوه بر پایهٔ رسم پرگاری، اخراج عمودها برای مشخص نمودن اضلاع و تقسیم زاویهٔ قائمه به واحدهای هم‌اندازه و به دست آوردن تقاطع خط تقسیم یک زاویه با خط عمود ضلع برای مشخص ساختن اندازهٔ طول زمینه شکل می‌گیرد (تصویر ۱۱). در ساختار منتظم پرگاری، زیرنقش، در قریب به‌اتفاق موارد، خود ترئینی هندسی و مهم در آرایه‌های حاصل از این سبک است که با ایجاد کمان‌ها و تقسیمات بعدی، به نقشی جدید و متفاوت تبدیل می‌شود (تصاویر ۱۳-۱۲). به همین دلیل، با وجود حضور زیرنقش در ترسیمات پرگاری، تفاوتی کاملاً آشکار با روش جدول قابل‌مشاهده است.



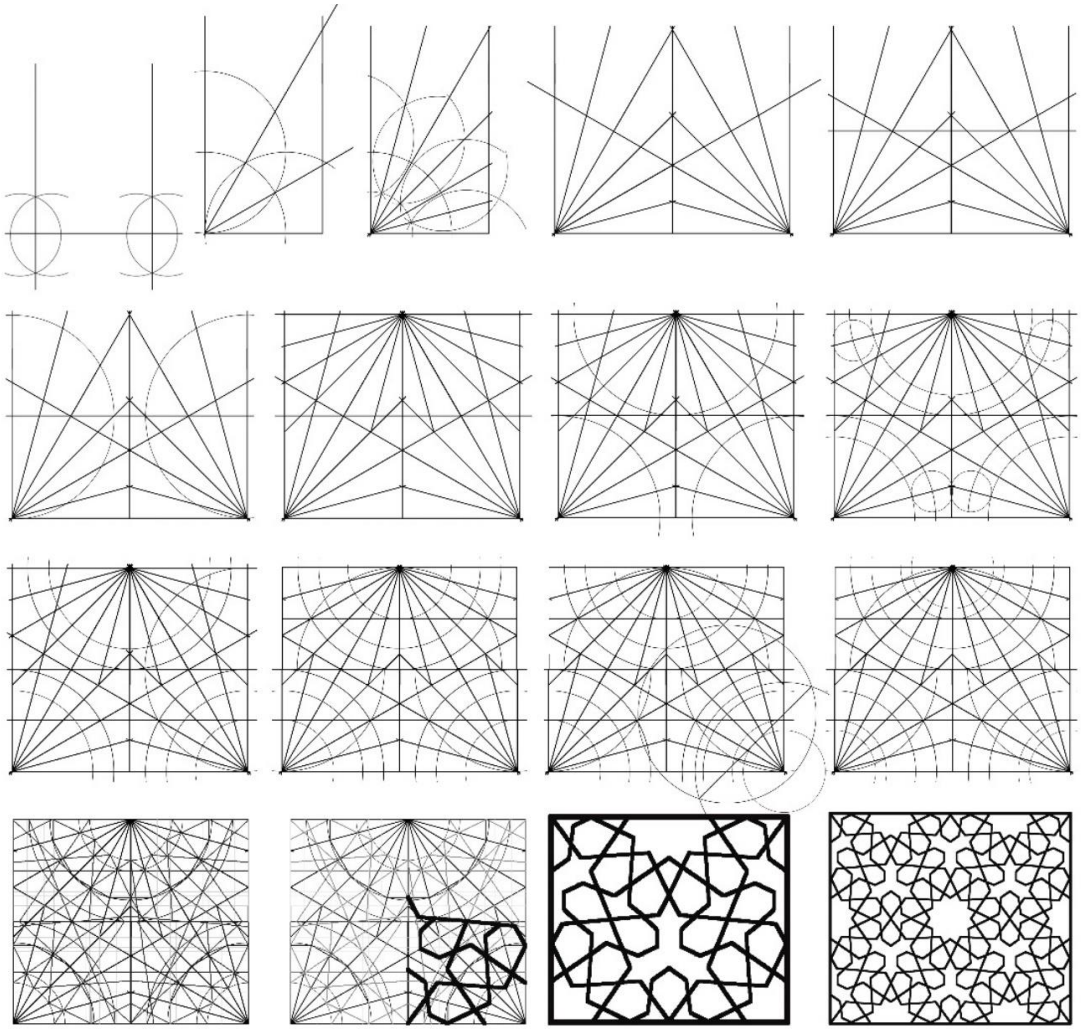
تصویر ۱۱: بالا: مراحل ترسیم گره در زمینهٔ مربع مبتنی بر ترسیمات پرگاری بر پایهٔ هشت‌ضلعی منتظم در دایره است (از چپ به راست و از بالا به پایین، مأخذ: نگارنده) زمینهٔ نقش بر اساس تصویر ۹ و طی همان مراحل به‌دست‌آمده است. عمود منصف یک ضلع ترسیم‌شده و دایره‌ای در مرکز و به شعاع نصف ضلع ترسیم گردیده است. وصل نمودن نقاط تقاطع اقطار و وسط اضلاع با دایره به یکدیگر، نقاط کاملاً مشخصی را در مربع پدید آورده است که وصل نمودن آن‌ها به یکدیگر، شمسه هشت منتظم، نقش طبل و سرمه‌دان را پدید آورده است. پایین الف: منارهٔ تاریک‌خانه در دامغان متعلق به قرن پنجم هجری (Pope, 2014:142)، بخشی از این مناره با نقش گرهِ ترسیم‌شده در بخش بالا تزئین شده است. پایین ب: مناره‌ای در دولت‌آباد بلخ که بنا به گفتهٔ درک هیل متعلق به ۴۶۶ق است. بخشی از بدنهٔ این مناره نیز با نقش ترسیم‌شده در بخش بالایِ تصویر، تزئین‌شده و شمسهٔ مرکزی آن با خط کوفی آراسته گردیده است (Hill & Grabar, 2016: pic no. 167).



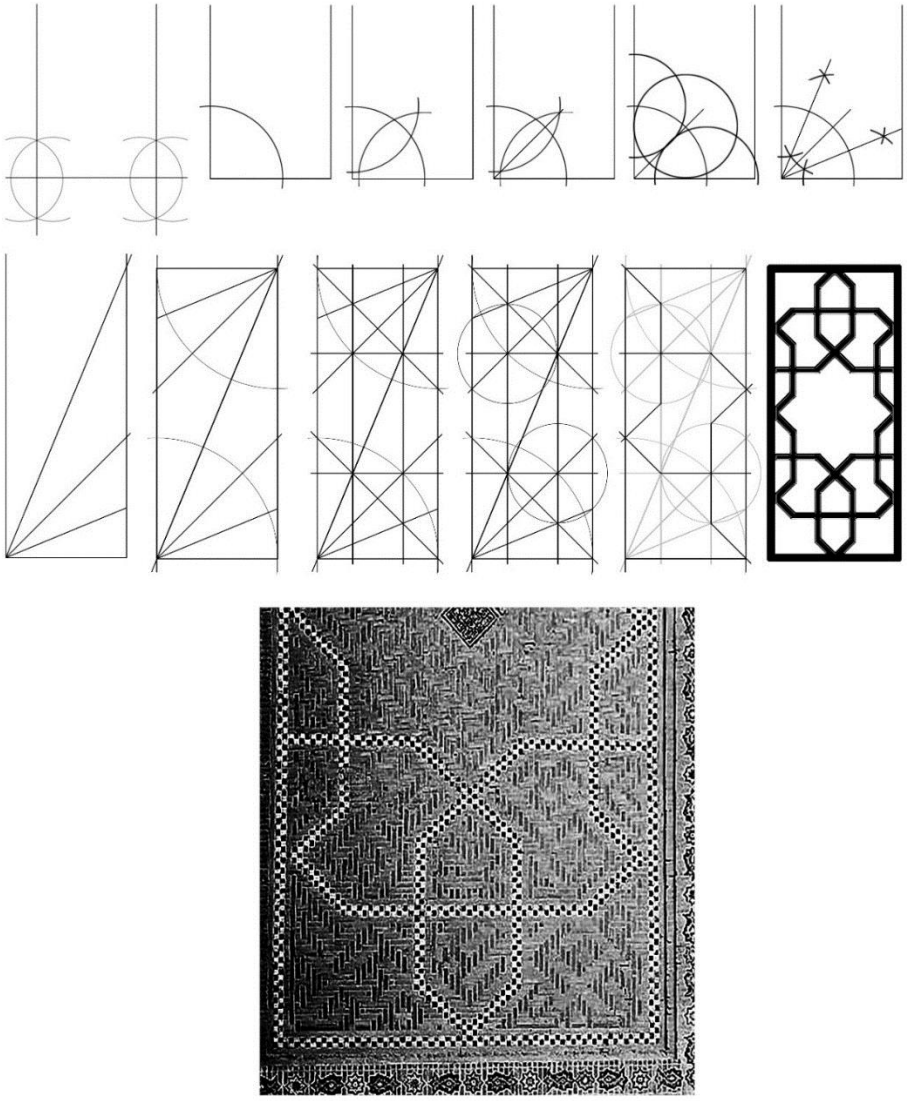
تصویر ۱۲: زیرنقش مربع و نقوش حاصل از آن. مراحل ترسیم زیرنقش در زمینهٔ مربع بر اساس ترسیمات مختلف پرگاری حاصل شده و بنا به انجام ترسیمات پیچیده‌تر و انتخاب خطوط مختلف از این زمینه، نقوشی متفاوت با یکدیگر پدید آمده است. پیچیده‌تر شدن زیرنقش، مبتنی بر ترسیم کمان‌های متفاوت است و چنانکه مشاهده می‌شود، این نوع ترسیم به‌طورکلی با سیستم جدول با شبکه تفاوتی اساسی دارد (مأخذ: نگارنده).



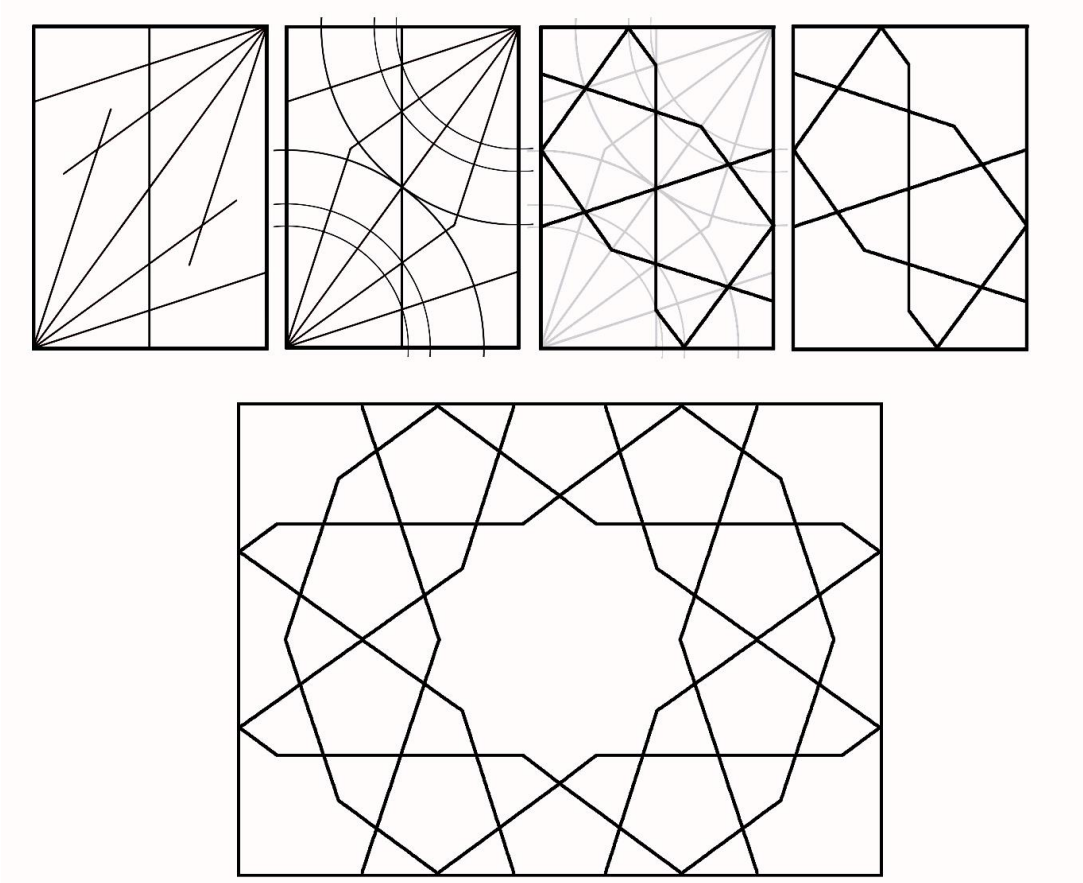
تصویر ۱۳: آ: یکی از انواع زیرنقش‌های مستطیل در ترسیم گره‌های دَه که بر اساس تقسیم زاویه به پنج قسمت مساوی ترسیم می‌گردد. ب، ج، د: بر اساس زیرنقش ترسیم شدهٔ آ و وصل نمودن برخی نقاطِ این طرح به یکدیگر مجموعه‌های جدیدی از نقش به دست می‌آید. این تعداد، تنها نمونه‌های معدودی از نقوشی است که بر اساس این زیرنقش ترسیم می‌شود. همین موضوع دربارهٔ سایر نمونه گره‌ها نیز صادق است و بر اساس هر زیرنقش می‌توان نمونه‌های جدید و متنوعی از نقوش را ترسیم نمود. زیرنقش آ در سایر نقوش با رنگی کمتر مشخص شده است (مأخذ: نگارنده).



تصویر ۱۴: ترسیم گره بر اساس تثلیث زاویه (تقسیم زاویه به سه قسمت برابر). در ترسیم این نقش هندسی، پس از اخراج عمودهای اضلاع، زاویه به سه قسمت برابر تقسیم‌شده و با ترسیم نیم‌سازِ هر بخش، زاویه به شش قسمت مساوی تقسیم شده است. قرینه نمودن ترسیمات در پاره‌خطی برابر در سمت راست، عرض زمینهٔ گره را پدید آورده است. تقاطع خطوط دوم تقسیم‌کنندهٔ زوایا از بالا، طول زمینه را مشخص نموده و زاویه ۱۸۰ درجه‌ایِ محل تقاطع این دو خط نیز به شش قسمت برابر تقسیم شده است. ترسیم کمان‌هایی به مرکز زوایا و شعاع یک‌دوم عرضِ زمینه و دیگر انتخاب‌ها برای شعاع، زمینه‌ای نسبتاً پیچیده پدید می‌آورد که بر اساس انتخاب نقاط محل تقاطع کمان‌ها و خطوط ترسیم‌شده، مجموعه‌ای از نقوش بر اساس تثلیث زاویه پدید می‌آید. انتخاب عرض زمینه به شیوه‌های دیگر و قرینه‌سازی‌های مختلف و ترسیم کمان‌ها با اندازه‌های دیگر، نتایجی کاملاً متفاوت ایجاد خواهد نمود. بااین‌حال، تمامی آن‌ها از تثلیث زاویه و ترسیمات پرگاری در مراحل بعد پیروی می‌نمایند که همهٔ این ترسیمات را در ساختار منتظم پرگاری جای می‌دهد (مأخذ: نگارنده).



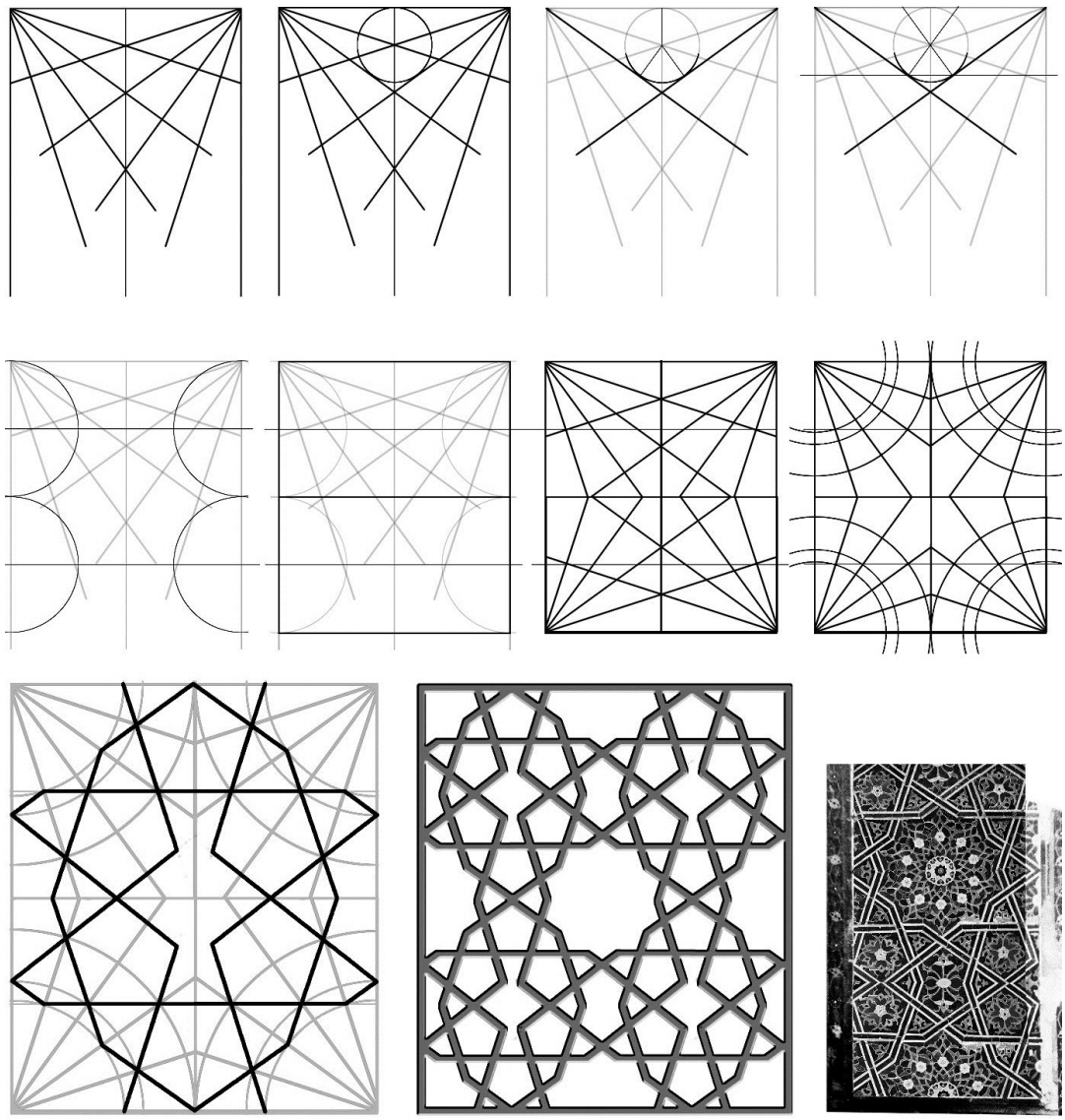
تصویر ۱۵: ترسیم گره هشت و طبل قناس بر اساس تقسیم زاویه به چهار بخش مساوی بر اساس رسم نیم‌ساز و رسم مجدد نیم‌ساز برای بخش‌های هر زاویهٔ به‌دست‌آمده (تربیع زاویه، مراحل ترسیم از چپ به راست و از بالا به پایین). در این گره نیز تمامی مراحلِ اخراج عمودهای اضلاع، ترسیم نیم‌ساز و تقسیم زاویه به چهار بخش مساوی و مشخص نمودن اندازهٔ طول زمینه و سایر مراحل پرگاری است. در این نمونه، اولین خط تقسیم زاویه از بالا و تقاطع آن با ضلع روبرو، طول ضلع زمینهٔ مستطیل را مشخص ساخته است. پس از به دست آمدن یک‌چهارم نقش، در تصویر ترسیم شدهٔ پایانی، نقش بر اساس محور عمودی و افقی قرینه (آینه) شده و نقش نهایی به‌دست‌آمده است. در تفاوتی آشکار با نسبتِ گره‌های سه (شش) و پنج (دهِ) تصاویر ۱۷-۱۶، نسبت طول و عرض این زمینه بیشتر بوده و طول بیشتری دارد (مأخذ: نگارنده). همچنین، این گره با انتخاب عرض زمینه به شکلی متفاوت، دچار تغییر شده و با ادامهٔ مراحل کار به شکلی متفاوت، نتیجه‌ای از نقوش دیگر را به همراه خواهد داشت. بااین‌حال، در تمامی این گره‌ها، ویژگی تقسیم زوایا به اندازه‌های برابر و مراحل ترسیمات هندسیِ پرگاری، آن‌ها را از قابلیت دسته‌بندی در ساختار جدول برخوردار می‌سازد. بخش پایین تصویر، اجرای گره هشت و طبل قناسِ ترسیم‌شده در بخشِ بالای تصویر در «تزئینات شبستانِ مسجد بی‌بی خانم، سمرقند» است (Hill & Grabar, 2016: pic no.56). این اجرا با ترکیبی از آجر و کاشی‌های رنگی انجام شده است.



تصویر ۱۶: مراحل ترسیمِ پرگاریِ «گره کُندِ دو پنج» (از بالا به پایین و چپ به راست). این نقش و زیرمجموعه‌های آن، همچون گره‌های ترسیم شدهٔ پیش از این، در زمینهٔ مربع و مستطیل، تنها با روش پرگاری قابل ترسیم هستند. گره کند دو پنج علاوه بر آن‌که نقشی مهم و مستقل در زمینهٔ مستطیل به‌حساب می‌آید، «اُم الگره» نیز نامیده شده است، «زیرا مادرِ [بسیاری از] دیگر گره‌ها است و [برخی از] انواع گره دَه، بر اساس این گره رسم می‌شود» (Lorzadeh,2011: 145). زمینهٔ مستطیلِ نخست در مراحل ترسیم، به روش مطرح‌شده در تصویر ۱۰ رسم شده است. در این مراحل، زاویه با روش پرگاری به پنج قسمتِ برابر تقسیم‌شده و پس از ترسیم عمود منصف عرض، این تقسیمات در زاویهٔ مقابل نیز تکرار شده است و بر اساس نقاط به‌دست‌آمده از تقاطع خطوط و ترسیم کمان‌های مبتنی بر آن، نقاط اصلی نقش به‌دست‌آمده و گره، ترسیم گردیده است (مأخذ: نگارنده). این گره نیز با شیوهٔ متفاوتی از انتخاب و به دست آمدن عرض زمینه، نقوش هندسی و چیدمان متفاوتی از آن‌ها را نتیجه می‌دهد. بااین‌حال، شیوهٔ ترسیم همگی آن‌ها به همراه زیرمجموعه‌هایشان[1]، همچون گره‌های ترسیم شدهٔ قبلی، آن‌ها را در مجموعهٔ ساختار منتظم پرگاری قرار می‌دهد.



۱. برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی از زیرمجموعه‌های این گره و سایر گره‌های ترسیم‌شده بر اساس تخمیس زاویه (تقسیم زاویه به پنج قسمت برابر)، ر.ک: (Lorzadeh,2011: 141-186).



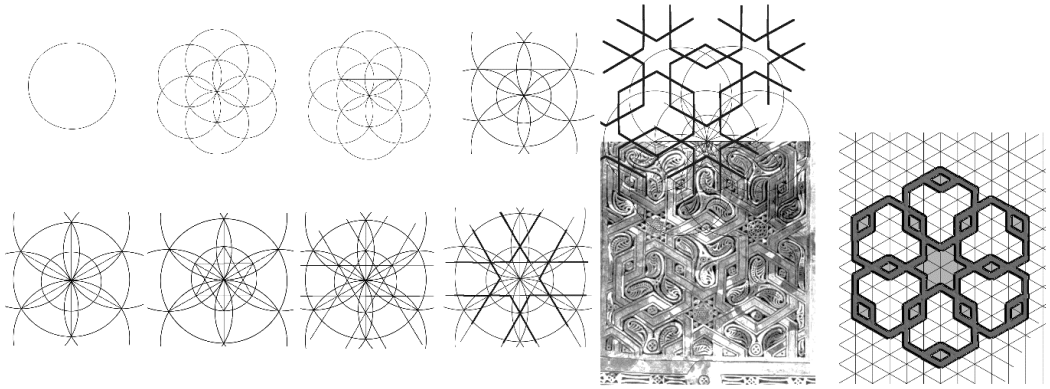
تصویر ۱۷: مراحل ترسیم گره کُند سرمه‌دان چهارشمسه (از چپ به راست و از بالا به پایین). مبنای ترسیم این گره نیز همچون «گره کُندِ دو پنج» در تصویر ۱۶، بر اساس تقسیم زاویه با پرگار به پنج قسمت مساوی است. بااین‌حال، به دلیل عملکرد متفاوت در ترسیم، علاوه بر آنکه نسبت طول و عرض مستطیل نسبت به زمینهٔ تصویر ۱۶ متفاوت گردیده و دارای طول کمتری شده، نقش متفاوتی را نیز ایجاد کرده است که خود می‌تواند پایهٔ ترسیم برخی گره‌های پرگاری ده در زمینهٔ مستطیل باشد. این گره و زیرمجموعه‌های آن، به دلایل ذکرشده در نمونه‌های پیشین، در ساختار منتظم پرگاری قابل دسته‌بندی است (مأخذ: نگارنده) اجرای گره کُند سرمه‌دان چهارشمسه در «کاشی‌کاری گور امیر در سمرقند» (Hill & Grabar, 2016: pic no.38).



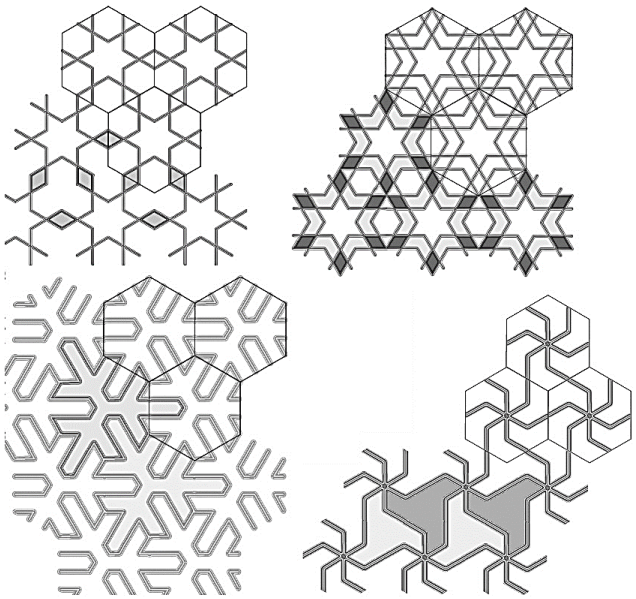
### وجوه تشابه ساختار جدول و پرگاری

تا بدینجا دو ساختار «جدول» و «پرگاری» توضیح داده شد و ویژگی‌های هر یک از این دو ساختار ارائه گردید. با مقایسهٔ این دو ساختار و نقوش حاصل از آن می‌توان به تفاوت‌هایی کاملاً مشخص و بارز در شیوهٔ ترسیم نقش و ترئینات حاصل از آن آگاهی یافت، اما با وجود تمامی این تفاوت‌ها باید به چند نکته توجه داشت. نخست این‌که باوجود همهٔ تفاوت‌ها در خروجی ترئیناتِ شیوهٔ پرگاری با جدول، هر دو روش، در تعداد انگشت‌شماری از نقوش با یکدیگر مشترک هستند (تصاویر ۱۹-۱۸) و این موضوع به دلیل منتظم بودن این تعداد از نقوش است. به‌بیان‌دیگر، این مجموعه از نقوش به دلیل منتظم بودنشان، از هر دو شیوهٔ جدول و پرگاری قابل ترسیم است. بااین‌حال، این تعداد، نقوشی عمدتاً ساده و انگشت‌شمار بوده و در ساختار جدول، غالباً از شبکهٔ مثلث

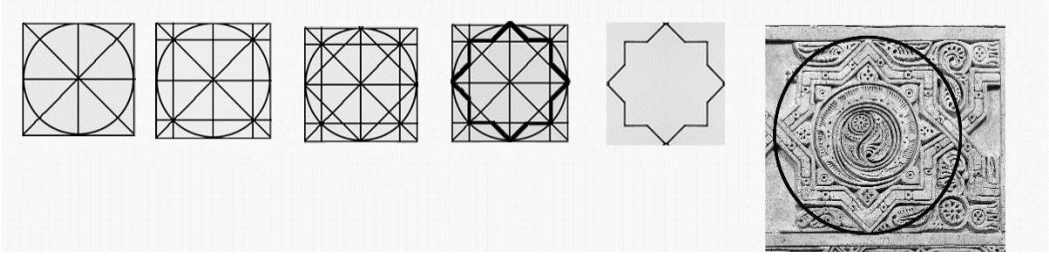
به دست می‌آیند. موضوع دیگر، شباهت ظاهری برخی نقوش در شیوهٔ پرگاری، با تعدادی از نقوش به‌دست‌آمده از شبکهٔ مربع در ساختار جدول است. با وجود این شباهت ظاهری، با دقت در ویژگی نقوش درخواهیم یافت که این نقوش تفاوتی اساسی با یکدیگر دارند. این دسته از نقوش در شیوهٔ پرگاری منتظم هستند، اما در شیوهٔ جدول از این ویژگی برخوردار نیستند (تصویر ۲). همچنین، باوجود امکان ترسیم مجموعه‌ای از نقوش پیچیده در هر دو ساختار، به دلیل وجود شیوهٔ بسیار فنی در ساختار پرگاری که بر پایهٔ روش‌های هندسهٔ عملی و دستورات ریاضیاتی است که سبب متغیر و متنوع بودن زمینه‌ها نیز می‌شود، مجموعهٔ نقوش به‌دست‌آمده از ساختار پرگاری، از شیوهٔ ترسیم بسیار فنی‌تر و پیچیده‌تری برخوردار است که نیاز به دانش فنی در رشتهٔ ریاضیات و هندسهٔ عملی دارد. شاید نام «گره» یا «عقد» به همین دلیل بر این سبک نهاده شده باشد. ترسیماتی فنی و مبتنی بر دانش هندسهٔ نظری و عملی که مراحل ترسیمش تا رسیدن به نقشی مشخص، به باز شدن گرهی سخت می‌ماند که نیازمند دانشی هندسی و ریاضیاتی است.



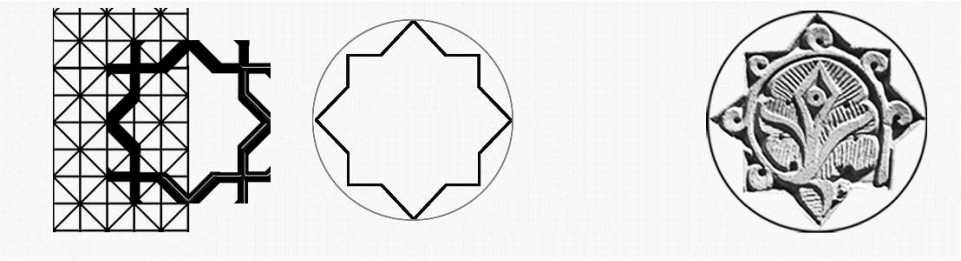
**تصویر ۱۸: تزئینات گچ‌بری، نیشابور، قرن چهارم هجری (URL1) به دست آمدن نقشی واحد از دو شیوهٔ پرگاری (ترسیمات بخش چپ تصویر) و جدول (ترسیمات بخش راست تصویر). تعداد محدودی از تزئینات هندسی، به دلیل منتظم بودن برخی نقوشِ جدول مثلث، از روش پرگاری نیز قابل ترسیم هستند. در این شکل، مراحل ترسیم در هر دو شیوه نشان داده شده است (مأخذ: نگارنده).**



**تصویر ۱۹: مجموعه‌ای از نقوش مشترک حاصل از ترسیمات جدول و روش پرگاری. قریب به‌اتفاق این نقوش در شیوهٔ جدول از شبکهٔ مثلث ترسیم می‌شوند (مأخذ: نگارنده).**



الف: تزئینات گچ‌بری، نیشابور، قرن چهارم هجری، ترسیم شمسهٔ هشت بر اساس شیوهٔ پرگاری. در این شیوه، شمسه‌ای منتظم با اضلاعی کاملاً برابر به دست می‌آید که نتیجهٔ ترسیم در درون دایره است (URL2) (مأخذ: نگارنده).



ب: تزئینات گچ‌بری، مسجد نُه گنبد، بلخ، ترسیم شمسهٔ هشت با استفاده از شبکهٔ جدول. این شیوه، شمسه‌ای غیرمنتظم را به دست می‌دهد که با وجود شباهتش به شمسهٔ ترسیم‌شده در تصویر ۲۰ الف، دارای اضلاعی نابرابر است (URL3) (مأخذ: نگارنده).

تصویر ۲۰

## نتیجه‌گیری

شناخت ساختارهای بنیادین در ترسیم نقوش هندسی، می‌تواند نخستین گام در رفع پاره‌ای ابهامات پیرامون تزئینات هنر و معماری اسلامی باشد، ضرورت چنین شناختی برطرف نمودن پاره‌ای از ابهاماتی است که در بحث از تاریخ‌مندی و زمان پدیدار شدن هریک از این ساختارها و نقوش حاصل از آن‌ها و بسترها و دلایل آن‌ها، پدید آمده است. بر اساس شواهد ارائه‌شده، می‌توان دو ساختار اساسی و بنیادین در تزئینات هندسی را تعریف و تبیین نمود. این ساختارها نه بر اساس شباهت ظاهری نقوش، بلکه بر اساس روش‌ها و اسلوب‌های ترسیم و به دست آوردن تزئینات هندسی است و دسته‌بندی نقوش برپایهٔ چنین ساختارهای مشخص و متمایزی است. ساختار نخست که بنا به قرارداد می‌توان آن را «شبکه» یا «جدول» نامید، از مجموعهٔ گسترش دو نقشِ مثلث متساوی‌الاضلاع و مربع است که دو زیرنقش ثابت و مشخص را پدید می‌آورد. ترسیم این زیرنقش‌ها ساده بوده و اساس ترسیم برخی نقوش هندسی را پدید می‌آورد. در مقابلِ ساختار جدول، می‌توان ساختار ترسیمی دیگری را تعریف نمود که بنا به تعریف و بر اساس ابزار اصلی مورد استفادهٔ در آن، «پرگاری» نامیده می‌شود. هرچند این ساختار نیز همانند ساختار جدول بر پایهٔ ترسیم زیرنقش قرار دارد، اما ترسیم زیرنقش در این روش بسیار متفاوت بوده، با ترسیماتی بسیار فنی و بر اساس دانش هندسهٔ عملی نظیر تقسیم زوایا به بخش‌های کاملاً مساوی پدید می‌آید که از مسائل پیچیدهٔ ترسیمی در دانش هندسهٔ نظری و عملی است. بر اساس چنین روشی، زیرنقش‌هایی شناور و بسیار متنوع ایجاد می‌شوند که هریک می‌تواند به زیرنقشی برای تزئینات هندسی دیگری تبدیل شوند. علاوه بر روش‌های بسیار فنی، در این دو ساختار، تفاوت عمدهٔ دیگری نیز وجود دارد. جزء به کل بودن و شکل‌گیری نقش از جزئیات در روش جدول و کل به جزء بودن ترسیمات و از رسم کل زمینه به نقوش جزئی رسیدن از دیگر تفاوت‌های این دو ساختار اصلی است. تبیین این دو ساختار، نشان‌دهندهٔ دسته‌بندی غالب نقوش هندسی در هر یک از این ساختارهای بنیادی است که در ساختار دیگر قابل ترسیم نیست. همچنین، این تبیین به دسته‌بندی نقوش مشابه از نظر ظاهری و ویژگی‌های متفاوت هندسی و بر اساس ساختار ترسیم آن‌ها می‌انجامد و راه را برای گام بعدی پژوهش‌هایی دربارهٔ دلایل ظهور، بسترها و زمینه‌های هر یک از این ساختارها، هموارتر می‌سازد.

## فهرست منابع

Cereswell, Kepel Archibald Cameron (2014). A short account of early Muslims architecture (Mahdi Golchin Arefi, translator). Tehran: Art Academy (original publication 1969).
Dury, J. Karl (2016). Islamic art (Reza Basiri, translator). Tehran: Yasavoli (original publication 1981).
Ettinghausen, Richard; Grabar, Oleg (2012). The Art and Architecture of Islam (Yaqub Ajand, translator). Tehran: Samt (original publication 1987).
Grabar, Oleg (1992) The Mediation of Ornament, The National Gallery of Art, Washington D. C.
Hill, Derek and Oleg Grabar (2016). Islamic architecture and its decorations (Mehrdad Vahdati Daneshmand, translator). Tehran: Scientific and Cultural Publications (original publication 1967).
Kuhnel, Ernst (2007), Islamic art (translated by Houshang Taheri). Tehran: Tous (original publication 1936).
Lorzadeh, Hossein (2011). Revival of the forgotten arts, (through the efforts of Raiszadeh, Mahnaz; Mofid, Hossein). Tehran: Molapub.
Necipoglu, Gulru (2000). The Topkapi Scroll-Geometry and ornament in Islamic architecture (Mehrdad Qayomi Bidhendi, translator). Tehran: Rozeneh (original publication 1995).
Pope, Arthur Upham (2014). Persian Art (Gholamhossein Sadri Afshar, translator). Tehran: Dat (original publication 1965).
Pope, Arthur Upham ;Ackerman, Phyllis (2008). A Survey of Persian Art from prehistoric times to the present (Cyrus Parham, translator). Tehran: Elmifarhangi (original publication 1964).
Rice, David Talbot (2001). Islamic Art (Mah Malek Bahar, translator). Tehran: Elmifarhangi (original publication 1975).
Tabbaa, Yasser (1986). The muqarnas dome: Its orgin and meaning, *Muqarnas*; Volume 3, 1986, Leiden-Boston: 79-115.
Tabbaa, Yasser (2001). The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival. University of Washington Press Seattle and London.
Walch, Mary and James G. (2004) Islamic Art and geometric design, The Metropolitan Museum of Art, New York
URL1: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450115
URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45011
URL۳: https://WWW.Archnet.org

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 3, 2024

Received 3 Jul 2023 | Accepted 8 Feb 2023 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

# Examination of the Theme and Position of Inscriptions in the Decorations of Timurid Schools in Mashhad (Case Study: Dodar and Parizad Schools)

Mahboubeh Zamani [(a)], Saeed Ghasemi [(b)*]

a) Invited faculty member, Khorasan Institute of Higher Education, Mashhad (mahbubeh.zamani@khorasan.ac.ir)
b) PhD student, Architecture, Art and Architecture Department, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

**Keywords**
Inscription, Timurid schools, Mashhad, Dodar School, Parizad School

**Citation**
Zamani, Mahboubeh and Qasemi, Saeed. (2024). Examination of the theme and position of inscriptions in the decorations of Timurid era schools in Mashhad (Case study: Doodar and Parizad School). Journal of Industrial Arts of Greater Khorasan. 2 (5), 87-118.

Use your device to scan and read articles online

## Abstract

The Timurid era is one of the most important and influential periods in the history of Iranian architecture. During this period, architecture and its related decorations evolved and set the pattern for later periods. Schools held an important position in this era, as it can be said that it was the golden age of Iranian schools. The Timurid schools in Khorasan include a limited number of schools, with two valuable schools of this era, Dodar and Parizad, located near the holy shrine of Imam Reza. Inscriptions have always been a decorative feature used in Islamic Iranian architecture, with valuable concepts hidden in their content. In addition to the content of the inscriptions, their relationship with their placement is also noteworthy. The aim of this research is to analyze the content used in the inscriptions of Timurid schools in Mashhad, as well as their placement. Field studies were conducted for documentation and reading of the inscriptions in the buildings, and a descriptive-analytical method was used for introducing, categorizing, and finding relationships among them. The results indicate that Dodar School has 33 inscriptions and Parizad School has 8 inscriptions in their decorations, with Quranic inscriptions having the largest share. Moreover, Thuluth script was the most used in calligraphy, and more use of mosaic tiles was observed. The placement of inscriptions is mainly in the entrances, iwans, and domes of the schools, with each placement showcasing a specific theme.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208918

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208918.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (saeedghasemi9271@mail.com)

## Introduction

Architecture during the Timurid period in eastern Iran experienced significant progress. During this period, Khorasan, due to the presence of the shrine of Imam Reza and the Timurid rulers' attention to the Shia religion, had a special status. For this reason, it had more progress compared to other cities, and the Timurid rulers constructed numerous public buildings in Khorasan that were unparalleled in terms of grandeur and richness of decorations. In this period, decorations evolved, and all buildings were adorned. Among the decorations, inscriptions played an important role in conveying concepts and had a special place in Timurid architecture. Among the buildings of the Timurid era, schools were of great importance due to their focus on education. During this period, three schools, including Balasar, Dowdar, and Parizad, were built in Mashhad. Balasar School was destroyed due to the expansion of the shrine, but Parizad and Dowdar schools, which were reconstructed over the years, have remained to this day and are considered as some of the most magnificent schools of the Timurid period. These schools were built in a four-iwan and domed structure, with a central courtyard decorated with a combination of brickwork and various tile works and designs such as Salimi and Khatai. The overall structure of the schools is very similar, with only differences in the number of halls and rooms.

## Materials and Methods

Given the importance of inscriptions in schools, the present research seeks to answer the following questions: What types of inscriptions are included in the decorations of Dowdar and Parizad schools? What themes and content do they include? And where are the inscriptions of schools placed in the architectural space according to their content? To answer these questions, a descriptive-analytical and historical research method has been used. Data collection was done through historical sources and documents, field observations, and examination of inscriptions. Logical reasoning was used for data analysis. In this research, focusing on these two Timurid heritage schools, theoretical foundations of the research, conditions of Mashhad city during the Timurid period, architecture and decorations of the Timurid era, and the role of inscriptions in the decorations of this era were extracted and examined. Then, Dowdar and Parizad schools were analyzed in detail as research samples by the researchers. Examination and interpretation of inscriptions were conducted in person and in the field at the two schools. The inscriptions of the two schools were categorized, their types were mentioned, and their themes and placement were also discussed. Data collection was done through documentary and library studies, as well as field observations.

## Discussion and Finding

Like other buildings of this era, the schools of Dudar and Parizad have magnificent decorations, with inscriptions being among the most prominent of these decorations. Compared to Parizad School, Dudar School has more decorations and inscriptions and is also larger in terms of area. The initial structures of Parizad and Dudar Schools were built during the Timurid era, but they were repaired and reconstructed during the Safavid era of Shah Suleiman. For this reason, in Dudar School, 5 out of 33 inscriptions and in Parizad School, 1 out of 8 inscriptions belong to the Safavid period. In the majority of inscriptions in these schools, Quranic inscriptions are predominant. Following that, inscriptions of the Beautiful Names of Allah and inscriptions

of Hadiths and historical events are more numerous. In Quranic inscriptions, Surahs Baqarah and Aal-e-Imran are most commonly used, with the theme of affirming faith in Allah's ownership of all the earth and heavens.

## Conclusion

Textual inscriptions of the Beautiful Names of Allah and Quranic inscriptions have played a significant role in the decorations of Dudar and Parizad Schools. Surahs Baqarah, Aal-e-Imran, and Al-Fath are the most commonly used, while Surahs An-Naml, Ad-Duha, Al-Kahf, Al-Fajr, and At-Tin are used to a similar extent. Inscriptions of the Beautiful Names of Allah such as "Allah," "Muhammad (PBUH)," and "Ali (RA)" have been extensively used in the decorations of the schools. Additionally, phrases like "Hukm Allah," "Mulk Allah," "La ilaha illallah," and "Muhammad Rasulullah" have played a role in the main inscriptions. In Figure 1, the number and types of inscriptions in Dudar and Parizad Schools are categorized. Towards the end of the Ilkhanid period and the beginning of the Timurid era, the art of mosaic tilework with a long history became prominent. Therefore, most of the inscriptions in Dudar and Parizad Schools have been made of mosaic tiles. Apart from mosaic inscriptions, plaster inscriptions have also been abundant in these schools, but stone inscriptions are limited and only found in the entrance portal of Dudar School. This is because finding stone in the region of Khorasan was difficult. One of the most beautiful inscriptions in these schools is the seven-color painted inscription located in the western dome compartment. Furthermore, the seven-color inscription adds to the grandeur of the dome's facade. Regarding the type of script used in the inscriptions, it can be stated that Thuluth script, with Quranic and historical themes, has been most commonly used in the inscriptions of the schools. Following that, Kufic and Kufic brick scripts have been the most widely used scripts, mainly employed on the facades of the schools and inside the iwans.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

# بررسی مضمون و موقعیت کتیبه‌ها در تزیینات مدارس دورهٔ تیموریان مشهد (مطالعه موردی: مدرسه دودر و پریزاد)

محبوبه زمانی [الف]، سعید قاسمی [ب]*

الف) عضو هیأت علمی مدعو، موسسه آموزش عالی خراسان، مشهد

ب) دانشجوی دکتری، معماری، گروه هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

شماره صفحات: ۸۷-۱۱۸

**واژگان کلیدی:**

کتیبه، مدارس تیموری، مشهد، مدرسه دودر، مدرسه پریزارد

**استناد به مقاله:**

زمانی، محبوبه و قاسمی، سعید. (۱۴۰۳). بررسی مضمون و موقعیت کتیبه‌ها در تزئینات مدارس دوران تیموری مشهد (مطالعه موردی: مدرسه دودر و پریزاد). *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۸۷-۱۱۸.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

دورهٔ تیموریان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین ادوار تاریخ معماری ایران است. در این دوران، معماری و تزئینات وابسته به آن تکامل‌یافت و الگوی دوران بعد قرار گرفت. مدارس در این دوره از جایگاه مهمی برخوردار است، چنانکه به بیانی، دوران طلایی مدارس ایرانی است. مدارس دورهٔ تیموریان در خراسان تعداد محدودی را شامل می‌شود که دو مدرسه ارزشمند این دوران، دودر و پریزاد در جوار حرم مطهر رضوی است. کتیبه‌ها همواره از شاخصه‌های تزیینی مورد استفاده در معماری ایرانی اسلامی بوده که مفاهیم ارزشمندی در مضمون آن‌ها مستتر است. علاوه بر مضمون کتیبه‌ها، ارتباط آن‌ها با موقعیت قرارگیری نیز قابل‌تأمل است. هدف پژوهش حاضر بر آن است تا علاوه بر مضمون به‌کاررفته در کتیبه‌های مدارس تیموریان مشهد، موقعیت قرارگیری را نیز مورد تحلیل قرار گیرد. در فرآیند پژوهش، به‌منظور دستیابی به اهداف موردنظر از بررسی‌های میدانی برای مستندسازی و خوانش متون و مضمون کتیبه‌های موجود در بناها و از روش توصیفی-تحلیلی برای معرفی، دسته بندی و یافتن ارتباط آن‌ها استفاده شده است. نتایج حاکی از آن است که مدرسه دودر ۳۲ کتیبه و مدرسه پریزاد ۸ کتیبه در تزیینات خود دارند که کتیبه‌های قرآنی بیشترین سهم را دارا هستند. همچنین، خط ثلث در نگارش، بیشترین استفاده را داشته و از نوع کاشی معرق بیشتر بهره برده شده است. موقعیت قرارگیری کتیبه‌ها به ترتیب در ورودی‌ها، ایوان‌ها و گنبدهای مدرسه است و هر موقعیت کتیبه مضمون خاصی را به نمایش می‌گذارد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208918

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208918.html

OPEN ACCESS

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

نویسنده مسئول مکاتبات: (saeedghasemi9271@mail.com)

## مقدمه

در زمان تیمور (۸۰۷-۷۳۶ق)، معماری در ماوراءالنهر و شرق به اوج خود رسید و مکتب هرات که نشانگر ریشه هنری این تمدن بود، به برجسته‌ترین کانون هنرپروری تبدیل گشت (Takestan, Roxboro, Golombek, & Menz, 2005: 29) و در سایهٔ حمایت او و فرزندانش، هنرمندان ایرانی، کامیابی‌هایی فراوانی به دست آوردند و شاهکارها ساختند (Perice, 2007: 119). در دورهٔ تیموری، خراسان اهمیت ویژه‌ای یافت. مشهد به دلیل وجود حرم امام رضا(ع)، رشد روزافزون مکتب تشیع، ازدیاد زوار، موقعیت جغرافیایی و نزدیکی به هرات پایتخت شاهرخ میرزا و مسیر نیشابور-ماوراءالنهر که منتهی به سمرقند پایتخت تیمور می‌شد و اهمیت دادن حاکمان تیموری به مقبره امام هشتم شیعیان برای کسب مشروعیت، از دیگر شهرهای خراسان فزونی گرفت. به همین دلیل شهر مشهد در قرون نهم و دهم هجری‌قمری، پیشرفت قابل‌توجهی داشت (Salehi & Ferestade, 2018: 56). از همین روی، حاکمان تیموری دستور ساخت بناهای متعددی در این شهر دادند. آنان بناهای عام‌المنفعه‌ای همچون بازار، کاروانسرا، ضراب‌خانه، رباط، آرامگاه و یادبود، مسجد، مدارس و میل راهنما را برپا ساختند که تمامی بناها از معماری و تزئینات باشکوه و ارزشمندی برخوردار است.

در زمان حکومت تیموریان، معماری از نظر عظمت و بزرگی و از حیث غنای تزئینات به شکوه و شکوفایی بی‌سابقه‌ای دست‌یافت (Grube & Sheratto, 1997: 36)، چنانکه الگوی معماری دوره‌های پس از خود گشت. در این دوران، تزئینات به تکامل رسیدند و تمامی بناها به ارزنده‌ترین تزیینات مزین گشتند. در میان تزیینات، کتیبه‌ها نقش مهمی جهت انتقال مفاهیم ایفا می‌کردند و جایگاه ویژه‌ای در معماری دوره تیموریان داشتند. محل قرارگیری کتیبه و دقت در انتخاب مضمون و متن آن، اهمیت ویژه‌ای در بیان و انتقال این مفاهیم از پیش اندیشیده داشت (Shayestefar, 2001: 73). هنرمندان دورهٔ تیموریان کوشیده‌اند تا آثارشان ازنظر شکل، تزیینات و رنگ بیشترین هماهنگی و تفاهم را با نیازهای روحی و جسمی انسان داشته باشد (Shayestefar, 2001: 57). بر این اساس، کتیبه‌ها شاخصهٔ تزیینات دورهٔ تیموریان محسوب می‌شود که مضمون آن‌ها، نوع نگرش حاکم بر زمان خویش را نشان می‌دهد. یکی از مباحث مهم در رابطه با کتیبه‌های بناهای ارزشمند دوران تیموری، نحوه انتخاب مضامین و موقعیت قرارگیری آن‌ها در فضای معماری است که بیانگر مبانی دینی و اعتقادی آن زمان نیز است، اما این موضوع به این دلیل اهمیت می‌یابد که با وجود اینکه تاکنون مطالعات در خصوص کتیبه‌های دورهٔ تیموریان به‌صورت مفهومی و ارزشی و به‌طورکلی در تمامی بناها صورت گرفته است، به‌صورت ساختاری بررسی نشده است. علاوه بر این، مطالعه‌ای به‌صورت اختصاصی دربارهٔ دو نمونه پژوهشی مدارس دودر و پریزاد موجود نیست. این مسئله، ضرورت بررسی ساختاری کتیبه‌ها از لحاظ موقعیت و مضمون در کنار مطالعات مفهومی در این زمینه را روشن می‌کند. همچنین، شناخت میراث ارزشمند و مکتوب نمودن ویژگی‌های معماری آن‌ها از مسائل مهم در زمینه حفظ و گسترش مبانی معماری ایرانی اسلامی است.

در میان بناهای دورهٔ تیموریان، مدارس به دلیل توجه به علم، از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. در دوران تیموری، در مشهد سه مدرسه بالاسر، دودر و پریزاد ساخته شد. مدرسه بالاسر به دلیل گسترش حرم تخریب گردید، اما مدارس پریزاد و دودر که در طی سالیان موردبازسازی قرار گرفتند تاکنون برجا مانده‌اند و جزء باشکوه‌ترین مدارس دورهٔ تیموریان محسوب می‌شوند. این مدارس به‌صورت چهار ایوانی و گنبددار و با مرکزیت حیاط ساخته شده‌اند که با ترکیبی از آجر و انواع کاشی‌کاری و نقوش معقلی، اسلیمی و ختایی تزیین گردیده‌اند. ساختار کلی مدارس شباهت زیادی دارد و تنها در تعداد تالار و حجره تفاوت‌های دارند.

## پیشینه پژوهش

در رابطه با معماری دورهٔ تیموریان کتب متعدد و ارزشمندی همچون *معماری تیموری در ایران و توران* اثر لیزا گلمبک و دونالد ویلبر (۱۳۷۴) در اختیار محققان قرار دارد (Golmbek & Wilbur, 1995). همچنین کتاب *معماری تیموری در خراسان* اثر برنارد اوکلین (۱۳۸۶) منبع معتبر دیگری در این زمینه است (Oklin, 2007). در رابطه با کتیبه‌های دورهٔ تیموریان نیز مطالعات باکیفیتی صورت گرفته است. مهدی صحراگرد (۱۳۹۲) در کتاب *شاهکارهای*

*هنری در آستان قدس رضوی: کتیبه‌های مسجد گوهرشاد*، کتیبه‌های این مسجد را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است (Sahragard, 2013). محمدحسن الهی‌زاده و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله *بررسی محتوایی کتیبه‌های مساجد خراسان در عهد تیموری* محتوای کتیبه‌ها را تحلیل و دسته‌بندی نموده‌اند (Elahizadeh, Mohammad & Dost Lashkami & Najafzadeh, 2013). سید مهدی حسینی‌نیا و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله *مقایسه کتیبه‌نگاری دو مسجد: گوهرشاد و کبود* به بررسی سبک‌شناسانه معماری، تزیینات و کتیبه‌های این دو بنا پرداخته‌اند (Hosseininia, Bahrami, Navid & Heydari, 2015). محمدتقی آشوری و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله *معرفی و طبقه‌بندی کتیبه‌های معماری عهد تیموری*، کتیبه‌ها را از لحاظ شکلی و محتوایی در بناهای معروف دورهٔ تیموریان معرفی کرده‌اند (Ashuri, Maziar & Grivani, 2017). همچنین، مهناز شایسته‌فر در مقالات *بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی دوران تیموری و صفویان* (۱۳۸۱)، *تعامل معماری و شعر فارسی در بناهای عصر تیموری و صفوی* (۱۳۸۸) و مقاله *بررسی تزیینات و کتیبه‌های قرآنی دو مجموعه گوهرشاد مشهد و هرات* (۱۳۸۹) کتیبه‌های دورهٔ تیموریان در بناهای مختلف را موردمطالعه قرار داده است (Shayestefar, 2001; 2009; 2010). در ارتباط با مدارس دورهٔ تیموریان نیز مقالاتی به چاپ رسیده‌اند. محمد خزایی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت عنوان *ساختار و نقش‌مایه‌های مدارس دوره تیموری در خطه خراسان* معماری و تزئینات مدارس را معرفی نموده است (Khazai, 2009). به‌طورکلی، مدارس دودر و پریزاد به‌صورت اختصاصی موردبررسی قرار نگرفته‌اند و کتیبه‌های آن در منابع دسته‌بندی و معرفی نشده‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر سعی در شناسایی و دسته‌بندی انواع کتیبه‌های مدارس دودر و پریزاد دارد.

### روش پژوهش

با توجه به اهمیت کتیبه‌ها در مدارس، پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این سؤالات است: تزیینات مدارس دودر و پریزاد شامل چه انواعی از کتیبه‌ها می‌شود؟ از لحاظ مضمون و محتوا چه مواردی را شامل می‌شوند؟ و موقعیت کتیبه‌های مدارس با توجه به مضمون آن‌ها در کدام قسمت فضای معماری قرارگرفته است؟ جهت پاسخ به این سؤالات از روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و تاریخی بهره گرفته شده است. جهت جمع‌آوری اطلاعات از منابع و اسناد تاریخی، مشاهده و برداشت میدانی و از کتیبه‌ها و جهت تجزیه‌وتحلیل اطلاعات از طریق استدلال منطقی استفاده شده است. طبق پیشینهٔ صورت گرفته در رابطه با مدارس دوران تیموری، خلأ پژوهشی در رابطه با مدارس مشهد مشهود گردید. مطالعات بسیار محدودی در این زمینه موجود است که در هیچ‌یک از آن‌ها نیز کتیبه‌های مدارس دورهٔ تیموریان در مشهد موردبررسی قرار نگرفته است. در این میان، مدارس دودر و پریزاد به دلیل هم‌جواری با حرم مطهر رضوی، از اهمیت بالایی برخوردار هستند که تاکنون از معماری و به‌خصوص تزیینات آن غفلت شده است. از این‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر این دو مدرسهٔ میراث تیموریان، ابتدا مبانی نظری پژوهش، شرایط شهر مشهد در دورهٔ تیموریان، معماری و تزیینات این دوره و نقش کتیبه‌ها در تزیینات این دوره را استخراج و بررسی می‌کند. سپس مدارس دودر و پریزاد به‌عنوان نمونه پژوهشی مورد تحلیل دقیق قرار می‌گیرد. بررسی و برداشت از کتیبه‌ها به‌صورت حضوری و میدانی از دو مدرسه صورت گرفته است. پس از آن، کتیبه‌های دو مدرسه دسته‌بندی و نوع آن‌ها بیان شده است. همچنین، مضمون و موقعیت قرارگیری آن‌ها نیز مطرح گشته است. در مرحله گردآوری داده‌ها از مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و برداشت میدانی استفاده شده است.

### مشهد در دورهٔ تیموریان

حکمرانان تیموری (۹۱۱-۷۷۱ق) دودمانی ترک‌تبار با فرهنگی ایرانی بودند (Mirjafari, 1996: 32). مشهد، زمانی جزء یکی از نواحی کوچک ولایت توس بود و توس یکی از آبادترین مراکز خراسان به شمار می‌آمد (Ibn Batuta, 1969: 1/440). مشهد در زمان حمله مغول و تیمور آسیب ندیده بود (Seyedi, 1999: 50). از زمان حکومت شاهرخ به بعد توجه زیادی به مشهد شد و به همین دلیل رشد و ترقی بسیاری نمود و به قطب زیارتی تبدیل شد (Shami, 1956: 86). به دلیل توجه حکومت تیموریان به

آزادی نسبی شیعیان، مشهد به‌تدریج به قطبی برای جذب تشیع و سکونت آنان بدل گشت (Yazdi, 2000: 80). تیمور برای حرم امام رضا(ع) راضی بست و محال شهر توس را وقف نمود و دستور داد که حرم فرش، روشنایی و آش روزانه مقرر سازند (Torbati, 1963: 358). مشهد به برکت حرم مطهر شهرت یافت و تمامی آبادانی و جمعیت در اطراف نواحی مرقد و مزار امام بوده است (Esfazari, 1950: 18). مشهد به‌عنوان یک شهر زیارتی در مسیر تجاری مرکز، غرب ایران و ماوراءالنهر قرار داشت (Clavikho, 1985: 192-198) و مردم از سرزمین‌های دوری همچون مصر و شام به مشهد می‌آمدند (Hafez Abro, 1991: 63). همچنین، به دلیل نزدیکی به جاده ابریشم (Labaf Khaniki, 1999: 43-44) دارای موقعیت جغرافیایی مناسبی بود که درنتیجه جمعیت بیشتری از زوار و تاجران به این منطقه جذب می‌شدند و مشهد به‌عنوان یکی از شهرهای ضراب‌خانه‌ای، از اهمیت تجاری زیادی برخوردار شد.

با رونق‌بخشی ابتدایی تیموریان در خصوص تغییر وضعیت شهرنشینی در ولایت توس، مشهد در یک جهش بزرگ به یک شهر نو با قالبی فراقومی درآمد. این مهم با احداث بناهای بی‌شماری از سوی تیموریان، تداوم یافت و به‌تدریج با فراهم آمدن شرایط مساعد تجاری و اقتصادی، وضعیت معماری این شهر چه از جانب مردمان ساکن و مهاجر و هم از سوی حکومت تیموریان در مراحل بعدی، به‌شدت دچار تحول گردید (Yazdi, 1957: 44). شاهرخ از شهرهای مختلف معماران و هنرمندان را به مشهد می‌فرستاد تا آن را آبادتر نمایند (Seyedi, 1999: 249). به همین دلیل در دوران شاهرخ به اوج معماری رسید. چندین مدرسه و مسجد مانند مسجد گوهرشاد، برای سکونت علما و فضلایی که برای زیارت، تدریس یا وعظ به مشهد می‌آمدند، ساخته شد (Zinda Del, 1998: 220). با نگاهی به تحولات مشهد در دوره تیموریان، شاهد یکی از ادوار باارزش تاریخی این شهر هستیم (Rezvani, 2005: 222). با احداث مسجد جامع و بنای حکومتی ارگ چهارباغ، در کنار بازار و بارو، هویت واقعی یک شهر به این محدوده بخشیده شد (Mahvan, 2004: 154).

اتمام مسجد گوهرشاد (۸۲۱ ق)، باعث ایجاد بناهای جدید در مشهد شد، به‌طوری‌که شاهرخ پس از دیدار از مسجد گوهرشاد، دستور داد در نزدیکی مسجد گوهرشاد بنایی جهت استراحت او در ایام توقف در مشهد احداث کنند و در فاصله زمانی کم، باغ و عمارتی زیبا در این محل به نام چهارباغ احداث شد (Samarqandi, 1981: 376)، به‌طوری‌که مورد استفاده جانشینان شاهرخ مانند بابرمیرزا بود (Hosseini, 2011: 76).

**جدول ۱: اقدامات حکومت تیموریان در مشهد**

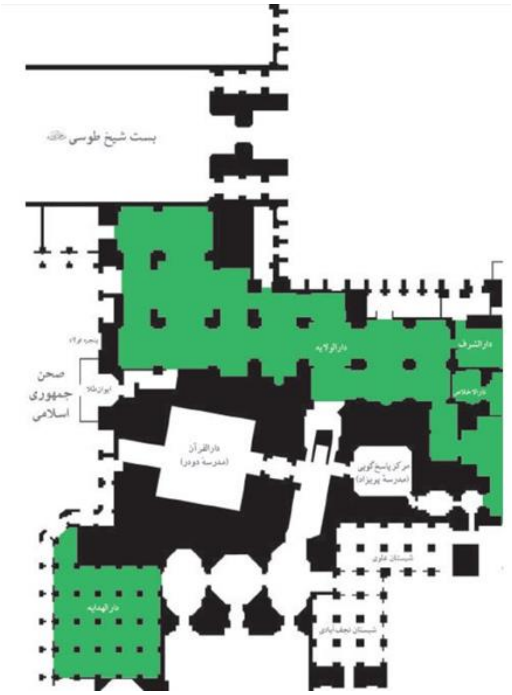
| بنای تاریخی | نام و تاریخ ساخت | بانی بنا | ویژگی‌های بنا |
|---|---|---|---|
| مساجد | مسجد جامع گوهرشاد (۸۲۱-۸۰۸ق) | مسجد گوهرشاد به دستور گوهرشاد آغا در مجاورت حرم امام رضا(ع) ساخته شده است (Haji Ghasemi, 2003: 218). | سبک معماری این بنا به شیوهٔ آذری است. طاق‌های گنبدی شکل، مناره‌های بلند و گنبد بزرگ مسجد با ویژگی‌ها و تزیینات خاص و منحصربه‌فرد خود، در کنار نقوش و کتیبه‌نگاری بر روی زمینه گچی و کاشی‌های معرق، شیوه‌های معماری ایرانی-اسلامی را در عصر تیموریان نشان می‌دهند. این مسجد صحن بزرگی دارد که از چهار طرف محصور به ایوان‌هایی است که مهم‌ترین تزیینات و کاشی‌کاری‌های این مکان مقدس را در خود دارند. مهم‌ترین ایوان این مسجد «ایوان مقصوره» نام دارد که روبه‌قبله و بزرگ‌تر از سایر ایوان‌ها ساخته‌شده و گنبدی با کاشی‌کاری فیروزه‌ای بر فراز آن قرار دارد. در داخل این ایوان شش راهرو به‌طرف شبستان‌های اطراف قرارگرفته که مردم از آن‌ها به ایوان و شبستان‌ها رفت و آمد می‌کنند (Atarodi, 1997: 719). |
| حرم مطهر | رواق دارالحفاظ (۸۲۰ق) | بنای دارالحفاظ به‌وسیله گوهرشاد آغا همسر میرزا شاهرخ پسر امیر تیمور گورکانی ساخته‌شده و | دارالحفاظ اولین رواق از دوره تیموری است. این رواق از طرف شرق با حرم مطهر، از طرف شمال با درالسیاده، از غرب با مسجد گوهرشاد و از طرف جنوب‌شرقی با رواق دارالسلام ارتباط دارد (Atarodi, 1997: 165). رواق درالحفاظ دو بخش درهم‌تنیده دارد بخش نخست متشکل از هندسه چلیپایی است و بخش دوم متشکل از یک |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | تاریخ بنای آن اوایل قرن نهم هجری است (Shayestefar, 2012: 125). | فضای گنبدخانه‌ای به همراه فضای ایوانی شکل مقابل آن است. رواق درالحفاظ هفت صفه دارد که سه صفه آن به‌طرف دارالسلام، سه صفه دیگر به‌طرف درالسیاده و یک صفه آن به‌طرف گوهرشاد است. این رواق از قدیم، محل تجمع حافظان قرآن و انجام مراسم خاص تلاوت کلام‌الله مجید است (Atarodi, 1997: 166). |
| | رواق دارالسیاده (۸۲۰ق) | رواق دارلسیاده یادگار گوهرشاد خاتون است (Shayestefar, 2012: 125). | رواق دارالسیاده در جنوب‌غربی و غرب بقعه مطهر واقع گشته است، این رواق تا پیش از انقلاب اسلامی، بزرگ‌ترین رواق حرم امام رضا(ع) محسوب می‌شد (Namati and Razaghi, 2012: 23). این رواق در غرب مسجد بالاسر واقع‌شده و چند در به ایوان شمالی مسجد گوهرشاد راهروی معروف به سقاخانه و ازآنجا به ایوان طلا نادری و درالحفاظ باز می‌شود و از جنوب به مسجد گوهرشاد راه می‌یابد. سقف دارالسیاده به سه بخش تقسیم می‌شود که در میان هر بخش دایره بزرگی ترسیم‌شده، دایره وسط نه کاسه و دو دایره طرفیت هرکدام هفت کاسه است که با اسلوب خاص و بسیار اصیلی رسمی‌بندی و پیرامون آن مقرنس‌کاری شده است (Mashhadi Mohammadi, 2004: 167). |
| | گسترش و بازسازی ایوان و صحن امیر علیشیر نوایی (۸۲۷ ق) | بانی ایوانی جنوبی یا ایوان طلا، امیر علیشیر نوایی وزیر سلطان حسین بایقرا است (Atarodi, 1997: 203). | ایوان امیرعلیشیر نوایی، ارتفاع ۲ متر دارد که با سنگ مرمر پوشیده شده است. از بالای ازاره تا بام خشت‌های مطلا زینت شده است. این ایوان دارای چهار در طلایی است که به توحیدخانه، کفشداری بزرگ، راهروی سقاخانه سابق و از آنجا به دارالسیاده و محلی که سابقاً قرآن‌خانه بود، باز می‌شود. در ضلع جنوبی ایوان، طاق محراب‌مانندی نقش‌بسته است (Atarodi, 1997: 505). ازآنجاکه سطح ایوان را نادرشاه طلاکاری کرده، به ایوان نادری نیز معروف شده است. بااینکه ایوان در زمان‌های مختلف مرمت‌شده، اما طرح اولیه آن حفظ شده است. از این‌رو، منسوب به دوره تیموریان است. |
| مرکز حکومتی | چهارباغ سلطنتی (۸۲۱ق) | چهارباغ مشهد به‌وسیله شاهرخ تیموری بنا گشته است (Moddares Razavi, 2008: 15). | تا قبل از ساخت عمارت چهارباغ، شهر مشهد فاقد کاخ یا بنای حکومتی خاصی بود، تا جایی که شاهرخ و سایر سلاطین قبل از او، زمانی که به‌قصد زیارت وارد مشهد مقدس می‌شدند، برای اقامت در شهر مشهد مستقر نمی‌شدند و به رادکان عزیمت می‌کردند (Moddares Razavi, 2008: 15). چهارباغ در جانب شرقی مشهد ساخته شد و سرایی و قصری در آن بنا گشت (Etemad al-Saltane, 1988: 285). |
| مدارس | مدرسه پریزاد (۸۳۳ق) | هم‌زمان با ساخت مسجد گوهرشاد توسط گوهرشاد خانم، خدمه او به نام پریزاد خانم دستور ساخت مدرسه را داد (Mashadi Mohammad, 2004: 243). | مدرسه پریزاد حجره‌های دو طبقه‌ای دارد که جلو هر طاق ایوانی واقع گشته است (Molazadeh and Mohammadi, 2002: 94). نقشه مدرسه مانند دیگر مدارس تیموری در مشهد چهار ایوانی بوده است. |
| | مدرسه بالاسر (۸۴۳-۸۳۳ق) | مدرسه بالاسر توسط یکی از امرای شاهرخ به نام فیروزشاه بنا گردید (Mashadi Mohammad, 2004: 243). | مدرسه ازآنجایی‌که بالاسر حرم مطهر امام رضا(ع) واقع‌شده به این نام شهرت یافته است (Mashadi Mohammad, 2004: 243). این مدرسه از طرف شمال به صحن کهنه، از شرق به رواق دارالسیاده، از جنوب به مدرسه پریزاد و از غرب به بازار زنجیر ارتباط داشت و نزدیک‌ترین بنا به حرم مطهر بود. این مدرسه و مدرسه پریزاد کنار هم و متصل به دارالسیاده ساخته شدند و از نظر مساحت و سبک معماری نیز شبیه هم بودند (Khazaei, 2009: 62). |
| | مدرسه دودر (۸۴۳ق) | مدرسه دودر به دستور امیر غیاث‌الدین خواجه | مدرسه از نوع چهار ایوانی است که چهار اتاق گنبددار گوشه‌ای دارد. این بنا به‌صورت یک مدرسه آرامگاهی ساخته شده است (Golmbek & Wilbur, 1995: 645). |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | بهادر ساخته شده است (Oklin, 2007: 336). | |
| مقابر | مقبره امیر شاه ملک (یکی از امرای شاهرخ) (۸۱۲-۸۰۹ق) | بنای امیر شاه ملک به دستور شاهرخ تیموری و پنج سال پس از فوت شاهرخ انجام شد (Mashkouti, 1967: 103). | بنای امیرشاه ملک دارای ایوانی در شمال بنا، دهلیزهایی در اطراف گنبدخانه مربعی شکل آن، اتاق‌هایی در جبهه‌های شرقی، غربی و جنوبی گنبدخانه، مناره‌هایی در دو سوی بنا و تزیینات کاشی‌کاری است (Oklin, 2007: 405). گنبدخانه مربعی شکل آن در مرکز بنا واقع گشته و توسط رواق‌هایی در چهار سمت احاطه شده است. نمای بیرونی بنا متشکل از یک ایوان یا سردر اصلی، دو مناره در دو گوشه بنا و دو غرفه در هر سمت ایوان است. در زیر گنبدخانه، سردابی با یک قبر در مرکز و سه قبر دیگر در دو طرف آن دیده می‌شود (Molavi, 1968: 78). در مقابل فضای باز این بنا، دو در چوبی به صحن بنا گشوده می‌شود. این صحن به طول تقریبی ۲۵ متر و عرض ۶ متر ایجاد شده است (Oklin, 2007: 405). |
| | مقبره امیر سلطان غیاث‌الدین محمد (یکی از سادات موسوی) (۸۳۲ق) | مقبره امیر سلطان غیاث‌الدین محمد به دستور شاهرخ تیموری برای نسل هیجدهم حضرت موسی بن جعفر(ع) بنا گشته است (Miri, Seyedi, Daneshdoost and Nikjo, 2001: 149). | بنای اصلی شامل یک چهارطاقی است که در پایین‌ترین بخش، یک فضای چهارپهلو ایجاد می‌کند، با چهار ایوان که از چهارسو به فضای پیرامونش باز می‌شده است، این فضای چهارپهلو با استفاده از چهار پیلگوش تزیینی در بالا تبدیل به فضایی هشت‌پهلو می‌شود که دارای هشت پنجره است، سپس گنبد زیرین (آهیانه) بر فراز آن ساخته شده است. نمای بیرون دارای نمای آجری بسیار ساده‌ای است، درحالی‌که فضای درونی آن از تزیینات زیبایی برخوردار است (Miri, Seyedi, Daneshdoost & Nikjo, 2001: 149). |

خراسان از قرن دوم هجری از مراکز تشیع در ایران به شمار می‌آمد، اما پس از قرن سوم هجری در نواحی مختلف آن، شیعیان امامی زیادی وارد آن شدند (Jafarian, 2001: 262). وجود مقبره امام رضا(ع) سبب گسترش شیعه در مشهد شد (Jafarian, 2001: 327)، به همین دلیل، مهاجرت علما به‌خصوص شیعیان و سکونت در جوار بارگاه حضرت رضا(ع)، لزوم ایجاد مدارس بیش از پیش احساس شد. اگرچه داشتن دانش در بین خراسانیان بسیار پسندیده و باسابقه بود، اما در این شهر جدید، وجود مدارس بزرگ فرصتی برای تعلیم و کسب دانش روز بود (Qassabian, 1998: 242). به همین خاطر، مدارس ارزشمندی همچون دودر و پریزاد در مشهد ساخته شد. علاوه بر این، بناهای مذهبی و آرامگاهی دورهٔ تیموریان نیز میراثی ارزشمند از معماری اسلامی است. در تصاویر ۱ و ۲ پلان بناهای نام‌برده مشخص است.

تصویر ۱: پلان و موقعیت مکانی رواق‌های درالسیاده و درالحفاظ و مسجد گوهرشاد در ارتباط با مرقد مطهر (مأخذ: Astan Quds Razavi Farhamgi Productions Department, 2014)




تصویر ۲: پلان موقعیت مکانی مدارس دودر و پریزاد (مأخذ: Astan Quds Razavi Farhamgi Productions Department, 2014)



### معماری و تزیینات در دورهٔ تیموریان

معماری ایران در دورهٔ تیموریان، بر پایه فرم و ساختار معماری سلجوقی شکل گرفت، اما در سایه تسلط مغولان، مقیاس و عظمت تازه‌ای یافت (Shayestefar, 2009: 81). معماری این دوران با پالودگی و مهارت بیشتر به تکامل و توانمندی رسید. با حکومت تیموریان و جانشینانش، شاهرخ، الغ‌بیگ، بایسنقر، ابوسعید و سلطان حسین بایقرا، معماری اسلامی به اوج تازه‌ای از کمال دست‌یافت (Pope, 1987: 192).

دو پایتخت امپراتوری تیموری، سمرقند و هرات، بیش از نواحی دیگر ایران، دارای معماری تیموریان طراز اول هستند (Feriyeh, 2005: 95). حاکمان تیموری به ساختن آرامگاه و مدرسه اهمیت می‌دادند که نتیجه آن ساخت مجموعه‌های آرامگاهی ازجمله «شاه‌زند» در سمرقند است (Allam, 2003: 206-207). حمایت هنری تیموریان به مرکز ایران هم راه یافت و آثار برخی از شهرهای ایران همانند یزد و اصفهان مرمت گردید یا ابنیه جدید ساخته شد. در مناطق مرکزی، نوع خاصی از معماری ایالتی پدید آمد که به سبک مرسوم معماری ابرشهرهای شمال‌شرقی ایران، مربوط، ولی کاملاً مستقل از آن بود (Beler and Bloom, 2002: 101). نوع و سبک معماری تیموری بیش از همه، مرهون نوآوری‌های معمارانی بود که تیمور آنان را از مرکز ایران به پایتخت خود برده بود. یکی از معماران بنام این دوره، قوام‌الدین زین‌الدین شیرازی است (Golmbek & Wilbur, 1995: 255-256). معماری این هنگام به چهار دوره: ۱. بناهای عهد تیموری (۸۰۸-۷۲۰ق). ۲. بناهای عهد پسرش شاهرخ و همسرش گوهرشاد (۸۵۱-۸۰۸ق). ۳. بناهای دورهٔ سلطان حسین بایقرا و دیوان‌سالار او، امیر علیشیر نوایی (۹۱۲-۸۷۵ق). ۴. بناهای دورهٔ ترکمانان رقیب در غرب ایران، قراقویونلو (۸۷۳-۷۸۲ق) (Grube and Sheratto: 1997: 40).

طرح چهار ایوانی در دورهٔ تیموری، طرحی غالب بوده که پیش از این در ادوار سلجوقی و ایلخانی نیز رایج بوده است. این طرح در بناهای گوناگون تیموری به‌ویژه مساجد و مدارس به‌کار گرفته شده است (Hilen Brand, 2008: 213). گنبدها عنصر اصلی بناهای تیموری هستند که غالباً دو پوسته و گاه نیز سه پوسته‌اند. در گنبدهای دو پوسته، گنبد زیرین حجم داخلی را کاهش می‌دهد و گنبد فوقانی باعث افزایش زیبایی بنا می‌شود (Pugachenkova, 2008: 41). گنبد سه‌گانه (سه پوش)، نخستین‌بار در دورهٔ تیموری ظاهر می‌شود و قدیمی‌ترین مورد آن در آرامگاه گوهرشاد هرات اتفاق افتاده است (Golmbek & Wilbur, 1995: 164). بناهای دورهٔ تیموریان علاوه بر معماری باشکوه، دارای تزئینات ارزشمندی نیز هستند.

این معماری به لحاظ کاربرد رنگ، از نظر فنی و تنوع حیرت‌آور است و طرح آن به اوج خود رسیده است (Hilen Brand, 2008: 213). مساجدی مانند گوهرشاد مشهد، کبود تبریز، مدرسه خرگرد خراسان، مسجد جامع تیمور در سمرقند و همچنین بناهای ساخته‌شده در بخارا و هرات، نشان‌دهندهٔ برجستگی هنر کاشی‌کاری و کاربرد آن در بناهای مذهبی است (Kiyani, 1998: 57). در دوره تیموریان، نوآوری‌هایی از نظر ساختمان‌سازی به وجود آمد. مساجد این دوره اصولاً بر اساس پلان و طرح مساجد سلجوقی ساخته می‌شد (Grube and Sheratto: 1997: 40). اگرچه کاربرد عناصر تزیینی اصلی در معماری به شیوهٔ سنتی ادامه یافت، اما تیموریان طاق‌بندی و انواع کاشی‌کاری تزیینی را به مرحله کمال بی‌سابقه رساندند (Feriyeh, 2005: 99). از این‌رو، معماری دوران تیموری از منظر هنر، کاربرد رنگ، فن و تنوع حیرت‌آور در اوج خود بوده است (Polmanzo, 2001: 26). اوج شکوه تزیینات تیموری در کتیبه‌ها قابل‌مشاهده است. از این‌رو، در ادامه به‌طور اختصاصی موردبررسی قرارگرفته‌اند.

**کتیبه، شاخص‌ترین نوع تزیینات معماری (دورهٔ تیموریان)**

راه یافتن عناصر تزیینی در هنر و معماری، اگرچه قبل از دوره تیموریان آغاز شده بود، همزمان با حکومت تیموریان، عظمت و شکوهی یافت که الگوی تزیینات دوران بعد گردید (Rasouli, Etesam, & Metin., 2020: 7). در این دوره، شناخت هنرمندان در استفاده مناسب از تزیینات راهی را گشود تا هنرمندان عصر صفوی به‌طور تحسین‌برانگیزی از این هنر بهره برند و آن را به اوج کمال خود برسانند. از این‌رو، مهم‌ترین تأثیر معماری تیموریان در تزیینات ساختمان‌ها بود (Graber, 1997: 41). در عصر تیموریان، به‌عنوان یکی از درخشان‌ترین ادوار تاریخی هنر و معماری، معماران توانستند در زمینه‌ها مختلف به‌ویژه هنر کتیبه‌نگاری با استفاده بی‌نظیر از انواع خطوط به چنان درجه‌ای از تکوین و تکامل برسند که الگویی برای کل مکاتب آینده باشند (Makinejad, 2009).

کتیبه در لغت به معنای «سپاه و لشکر» یا «رمه اسبان» است. کتیبه به‌عنوان عنصر تزیینی در معماری عبارت است از خطوط درشت و جلی که از روی کاغذ و از دست کاتب به صفحات کاشی منتقل و بر سردرها، دیوارها و محراب‌ها و مکان‌های مقدس و بناهای دیگر قرار می‌گیرد (Fazaeli, 2005: 130). کتیبه‌ها از حیث مضمون به دو دسته احداثیه (دربردارنده نام بنا، تاریخ ساخت، نام واقف، معرفی حاکمان و شرح رویدادهای تاریخی) و مذهبی (دربردارنده آیات قرآن، احادیث، اسماء جلاله، توصیف نام‌های خداوند، روایات مطرح از سوی امامان و مضامین معنوی) تقسیم‌بندی می‌شوند (Sahragard, 2013: 41-38). در این میان، کتیبه‌های قرآنی در زمره کتیبه‌های مذهبی جزء پرکاربردترین کتیبه‌ها است که متناسب با مکان نصب می‌گردد (Sahragard, 2015: 28). برخی از صاحب‌نظران معتقدند، استفاده از خطوط در تزیین و ساخت معماری قدسی بیانی از وحدانیت ذات الهی و توصیفی از مشابهت‌های کیهانی در عالم اسلام است (Burkhart, 2007: 73). کتیبه‌ها نقش حقیقی خود را در ابلاغ و دعوت وسیع به اسلام ایفا می‌کنند (Stirlen, 1998). کتیبه‌ها اندیشه‌ها، مبانی مذهبی و اعتقادی را به آیندگان انتقال می‌دهند و یکی از مهم‌ترین منابع تاریخی در شناخت فرهنگ و اقوام پیشین علاوه بر نسخ خطی، کتیبه‌ها هستند و همچون منابع تاریخی قابلیت شناسایی و ارجاع دارند (Ettinghausen & Yarshater, 2000: 206). همچنین، به دلیل اهمیت کتیبه‌ها، عموماً هنرمندان

مشهور هر عصر آن‌ها را کتابت می‌کردند (Danandeh, 2017: 36).

کتیبه‌ها در معماری دورهٔ تیموریان از اهمیت بالایی برخوردار بودند. در نگارش کتیبه‌ها، خط‌نگاری را از ایلخانیان به ارث برده بودند و به خوشنویسی در مقام یک عنصر فرافرهنگی جوامع اسلامی ارج نهادند (Agand, 2008: 90-91). به همین دلیل، خط نستعلیق نیز تکامل یافت و به «دوران طلایی خوشنویسی ایرانی» مشهور شد (Pope & Ackerman, 2008: 1984) و شخص تیمور نیز توجه ویژه‌ای به هنر داشت. در این بین، خوشنویسان به نامی همچون بایسنغر میرزا، ابراهیم سلطان، جلال جعفر و مولانا میرک نقاش کتیبه‌های متعددی برجای گذاشتند (Shayestefar, 2002: 32). سلطان‌علی مشهدی و عبدالله طباخ هروی نیز از کاتبان بنام کتیبه‌های هرات در اواخر دورهٔ تیموریان بودند (Ashuri et al., 2017: 23).

شرط اصلی در کتیبه‌نویسی این دوره، تسلط بر اندازه و ابعاد هندسی، طول و عرض کتیبه، هوشیاری در انتخاب قلم، برخورداری از ذوق، حوصله و آگاهی بر کرسی‌های اجرا بود (Fazaeli, 2005: 212-213). در کتیبه‌نگاری که خود شاخه‌ای مهم از خوشنویسی است، بخشی از اصول و قواعد خوشنویسی (اصول دوازده‌گانه) به‌کار گرفته می‌شود، اما دو اصلِ حُسن وضع (ترکیب و کرسی)، از اهمیت غایی و بیشتری برخوردار است (Shahidani, 2018: 93). همچنین، کتیبه‌ها در اقلام مختلف خطوط اسلامی وابستگی بسیاری به کرسی خط دارند. در قلم ثلث به تعداد نیاز (حداکثر در سه یا چهار کرسی)، حروف و کلمات بر روی‌هم سوار می‌شوند. درواقع، بسته به تعداد کلمات و حروف و ابعاد و اندازهٔ قاب کتیبه، کرسی‌بندی نیز متفاوت می‌شود (Shahidani, 2018: 99).

تیموریان ابتکارهایی در نوع خط و ترکیب کلی آن رقم زدند. نوع خط در کتیبه‌های این عهد، یا هندسی است یا مستدیر. در نوع هندسی بیشتر از خط کوفی استفاده شده است و در نوع مستدیر، خط ثلث بر خطوط کوفی، تعلیق و نسخ غلبه دارد. خط کوفی بنایی امکان ایجاد ترکیب‌های متنوعی از کتیبه‌های ساده تا پیچیده را فراهم می‌آورد. در مورد خط ثلث نیز، ملاحظات تجسمی در گسترش کاربرد آن در کتیبه‌ها دخیل بوده است. این خط زمانی در کتیبه‌های تیموری استفاده می‌شد که تقریباً تمامی قرآن‌ها محقّق و اغلب نسخه‌های دیگر، خط نستعلیق را به کار می‌برده‌اند (Oklin, 2007: 158).

کتیبه‌ها در ترکیبات مختلف بر بناهای تیموری نقش بسته‌اند. علاوه بر کتیبه‌هایی که به‌طورمعمول در بناهای اسلامی رایج است و همچون نواری دورتادور بنا، دور سردر و درب ورودی، ایوان‌ها، محراب، گنبدها و مناره‌ها را فراگرفته‌اند، برخی اشکال تصویری‌تر در قالب کلمات و عبارات تکراری به خط کوفی بنایی، سطوح دیوارهای خارجی و داخلی را پوشانده‌اند (Ashuri et al., 2017: 24). کتیبه‌ها در بناهای دوران تیموری با تکرار کلمات و عبارات در قالب فرم‌های هندسی مشخص یا نامرئی در کنار هم قرارگرفته و همچون بافتی، سطوح وسیعی را پوشانده‌اند. طرح‌های هزارباف در معماری تیموری چنان به‌کاربرده می‌شد که گویی قصد بر این بوده است تا همه حجم هر بنایی را پارچه بپوشاند (Golmbek and Wilbur, 1995: 181).

نوع خطوط به‌کاررفته در کتیبه‌های این دوره، پنج نوع تعلیق، کوفی، ثلث، نسخ و نستعلیق است که بیشترین فراوانی متعلق به دو خط کوفی و ثلث است که کاربرد خط کوفی در کتیبه‌نگاری معماری قدیمی‌تر از خط ثلث است. کتیبه‌ها بر اساس موقعیت قرارگیری و کاربری بنا، دارای محتوی مختلفی است. به‌طورکلی، کتیبه‌ها به سه گروه کتیبه‌های متنی، پوشاننده و تزیینی تقسیم‌بندی می‌گردد. کتیبه‌های متنی که دارای محتوای مختلفی است، شامل کتیبه‌های قرآنی، احادیث پیامبر(ص)، احداثیه، تمجید بنا و یا عبارات کوتاه قرآنی و حدیثی است. گروه دیگر، کتیبه‌های پوشاننده است که عموماً جهت پوشش از آن استفاده می‌شده است. در این بین، کتیبه‌های پوشاننده با خط کوفی بنایی غالباً به رنگ فیروزه‌ای و در مقیاس کمتر لاجوردی یا ترکیبی از این دو بر زمینه آجری اجرا می‌شده است. این‌گونه کتیبه‌ها در بناهای تیموری کاربرد فراوان دارد. نوع دیگر کتیبه‌های پوشاننده، کتیبه خط کوفی است که عموماً درشت نوشته می‌شود و رنگ آن سفید است. کتیبه‌های تزیینی عموماً در ابعاد کوچک و با خط ریز اجرا می‌شده است و به چهار نوع کتیبه‌های گردان، فشرده، کوفی گره‌دار و لوحی تقسیم‌بندی

می‌گردد. به‌طورکلی، در مدارس دوره تیموریان، معمولاً کتیبه‌های متنی محتوایی اجرا می‌شده است. در جدول زیر برخی از بناهای معروف دورهٔ تیموریان بر اساس نوع کتیبه‌های آن‌ها، تقسیم‌بندی شده است.

**جدول ۲: انواع کتیبه‌های بناهای دوران تیموری**

| نوع کتیبه | ویژگی کتیبه | متداول‌ترین‌ها | بنای دوران تیموری |
|---|---|---|---|
| کتیبه‌های متنی (محتوایی) | آیات و سوره‌هایی از قرآن | سوره توبه/ سوره بقره/ سوره انعام/ سوره ملک/ سوره غافر/ سوره نور/ سوره شعرا/ سوره یس/ سوره فتح/ سوره آل‌عمران/ سوره جمعه/ سوره ضحی/ سوره مائده/ حجر/ سوره زمر | مدرسه دودر/ مدرسه پریزاد (Shayestefar & Sadreneshin, 2012)/ مسجد گوهرشاد (Elahizadeh, Mohammad Dost Lashkami & Najafzadeh, 2014)/ مدرسه غیاثیه/ صفه عمر/ آق‌سرای/ آرامگاه خواجه احمد یسوی/ گور امیر/ مدرسه الغ‌بیگ/ حظیره خواجه عبدالله انصاری/ مسجد کبود تبریز (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | احادیث پیامبر(ص) | حدیث فضیلت علم و علما/ توصیف افراد مؤمن و کافر/ اهمیت ساخت مسجد | مدرسه الغ‌بیگ (Shayestefar & Sadreneshin, 2012)/ مسجد گوهرشاد (Sahragard, 2013) |
| | اطلاعات احداثیه | نام حاکم عصر/ نام بانی/ نام معمار/ نام هنرمندان/ تاریخ احداث/ تاریخ بازسازی | مدرسه دودر/ مدرسه پریزاد/ مدرسه غیاثیه/ مسجد گوهرشاد (Sahragard, 2013) |
| | تمجید بنا، بانی و متوفی (در بناهای آرامگاهی) | افسوس در رابطه با ناپایداری جهان | مقبره شادملک آغا/ کاخ آق‌سرای (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | عبارت خطی غالباً کوتاه | اسماءالله، تسبیح پروردگار/ حدیث قدسی/ حدیث پیامبر(ص) | آق سرای/ آرامگاه خواجه احمد یسوی/ گور امیر/ مسجد کبود تبریز و نمای داخلی آن (Shayestefar & Sadreneshin, 2012)/ مسجد گوهرشاد (Sahragard, 2013) |
| کتیبه‌های پوشاننده | کتیبه با خط کوفی بنایی | با خط کوفی غالباً در زمینه فیروزه‌ای و گاهی لاجوردی بر زمینه آجری | صفه عمر/ آق سرای/ آرامگاه خواجه احمد یسوی/ مسجد بی‌بی خانم/ مدرسه الغ‌بیگ/ حظیره خواجه عبدالله انصاری/ مدرسه غیاثیه (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | کتیبه با خط کوفی | کتیبه‌های کوفی با خط درشت و غالباً رنگ سفید/ حروف به‌صورت تزیینی تغییر شکل یافته | حظیره خواجه عبدالله انصاری/ مدرسه الغ‌بیگ/ مسجد بی‌بی خانم/ آرامگاه خواجه احمد یسوی (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| کتیبه‌های تزیینی | کتیبه بنایی فشرده | عبارات تک کلمه‌ای/ عبارات پیچیده | محراب صفه عمر/ نمای داخلی گور امیر (Ashuri, Maziar & Grivani, 2017)/ مسجد بی‌بی خانم/ مدرسه الغ‌بیگ/ ایوان شرقی حظیره انصاری/ مدرسه غیاثیه/ مسجد کبود تبریز (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | کتیبه‌های گردان | ترکیب با چرخش کلمات غالباً تکراری، حول مرکز دایره/ قاب آن عموماً | کتیبه ازاره آرامگاه شاد ملک آغا/ کتیبه صحن مسجد گوهرشاد (Ashuri, Maziar & Grivani, 2017)/ |

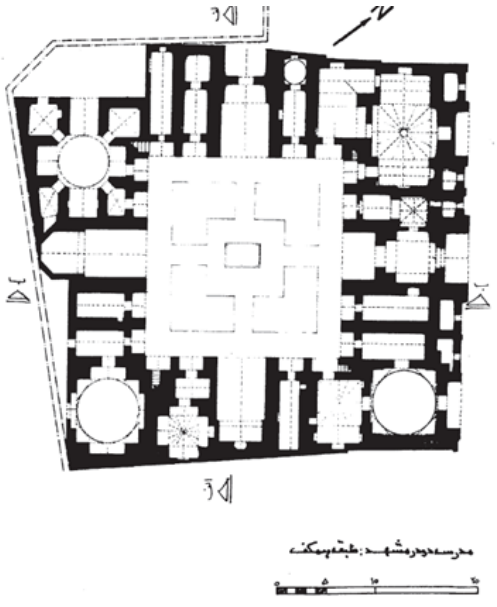
| | | | |
|---|---|---|---|
| | | چهارگوش (لوزی و مربع) یا دوار (دایره، شمسه و غیره) | کتیبه زیر طاق سردر مسجد کبود تبریز و زیر طاق نمای داخلی (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | کتیبه خط کوفی گره‌دار | عبارات شعاری/ احادیث کوتاه | آرامگاه شادی ملک آغا/ گور امیر (Ashuri, Maziar & Grivani, 2017)/ مسجد بی‌بی خانم/ مسجد گوهرشاد/ حظیره خواجه عبدالله انصاری/ مدرسه الغ بیگ (Shayestefar & Sadreneshin, 2012) |
| | کتیبه لوحی | کتیبه با خط کوفی درون قاب تزیینی | صحن مسجد گوهرشاد/ مناره مسجد گوهرشاد و زیر طاقگان‌های صحن/ نمای داخلی مسجد کبود تبریز (Ashuri, Maziar & Grivani, 2017) |

**پیشینه تاریخی و خصوصیات کالبدی مدارس تیموری مشهد**

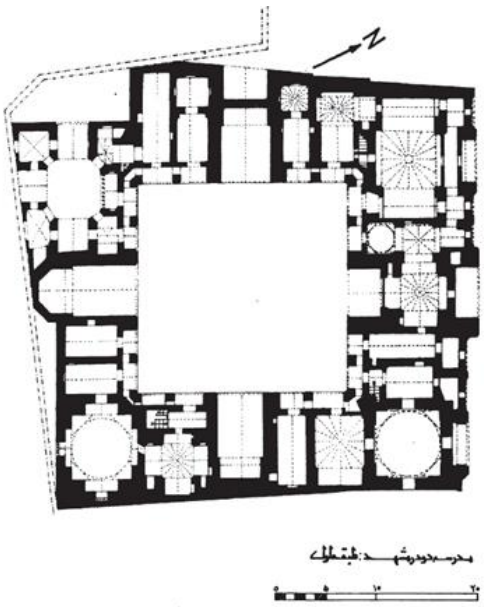
دورهٔ تیموریان، دوران طلایی مدارس ایرانی و بالأخص در شرق ایران است (Pirnia, 1382: 2003). در مدارس این دوره، نوع چهار ایوانی غالب است. این مدارس در مقیاسی بسیار بزرگ‌تر ازآنچه در دیگر سرزمین‌های اسلامی رواج داشت، ساخته شدند (Wilbur & Noorbakhsh, 2008: 287). در دوره تیموریان سه مدرسه در مشهد ساخته شد. مدرسه بالاسر که مساحتی حدود ۲۸۷/۵ مترمربع داشت و در دوطبقه با حیاطی به ابعاد ۱۲ در ۱۳/۲۰ متر و ۲۵ حجره ساخته شده بود (Fazel, 1972: 42). این مدرسه در ۱۳۶۶ق در توسعه حریم حضرت رضا(ع) تخریب و قسمتی از رواق دارالولایه گردید. دیگر مدارس این دوره، مدرسه دودر و پریزاد است که نمونه پژوهشی مقاله حاضر هستند.

**مدرسه دودر**

مدرسه دودر جزء اصیل‌ترین مدارس دوران تیموری است. زمانی که طرح اولیه آن پایه‌ریزی می‌شد، از جنوب‌شرقی به حاشیه بازار زنجیر (که از ضلع مسجد گوهرشاد نیز می‌گذشته و به حرم مطهر و صحن عتیق را هداشته)، از شمال به کاروانسرای وزیر نظام و از جنوب به کاروانسرای ناصری راه داشته است. هم‌چنین این مدرسه در مقابل مدرسه پریزاد واقع شده است، مدرسه مذکور به دلیل داشتن دو در ورودی و خروجی که یکی به بازار و دیگری به محلات مسکونی باز می‌شده به «دودر» شهرت یافته است (Oklin, 2007: 336). مدرسه از نوع چهار ایوانی است که چهار اتاق گنبددار گوشه‌ای دارد. این بنا به‌صورت یک مدرسه آرامگاهی ساخته‌شده تا محلی برای دفن بانی آن، امیر یوسف خواجه، یکی از فرماندهان تیموری در دوران سلطنت شاهرخ و متوفی در سال ۸۴۶ ه.ق باشد، قبر وی در زیر گنبد جنوبی مدرسه قرار دارد (Golmbek & Wilbur, 1995: 181).



تصویر ۱: پلان طبقه همکف مدرسه دودر (Haji Ghasemi, 2003: 117)

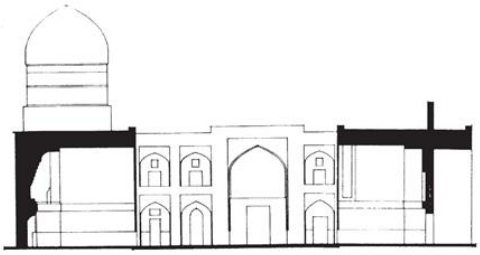


تصویر ۲: پلان طبقه اول مدرسه دودر (Haji Ghasemi, 2003: 117)

در طی کاوش‌های ۱۳۶۰-۱۳۵۲ق، آثار تزیینات گچ‌بری مربوط به ادوار قدیمی‌تر نیز از زیر تزیینات کاشی ایوان شمال‌غربی به دست آمد که بر اساس نظر کارشناسان قدمت این گچ‌بری‌ها به اواخر دوره سلجوقی تا اوایل ایلخانی می‌رسد. به نظر می‌رسد که بنای مدرسه از دوره سلجوقی یا ایلخانی است که در اثر گذشت زمان، بنا آسیب‌دیده و در دوره تیموری ضمن مرمت بنا تزییناتی نیز در آن صورت گرفته است.

که در ادوار اخیر به جهت داشتن دو ورودی در شرق و غرب به مدرسه دودر مشهور شده است (Khazaee, 2009: 66). مدرسه دودر هم‌اکنون در انتهای بست شیخ بهایی و در مجاورت صحن جدیدالاحداث حرم مطهر (جمهوری اسلامی) واقع است. وسعت بنا ۵۰۰ مترمربع در دو طبقه ساختمان و ۳۲ حجره احداث شده است (Khazaee, 2009: 67). صحن مدرسه به‌صورت مربع ۲۰ در ۲۰ متر است. صحن مدرسه دارای دو در ورودی است. در این مدرسه، ۱۴ ایوان و حجره در دو طبقه وجود دارد.

تصویر ۳: مقطع شرقی-غربی (ب-ب) مدرسه دودر (Haji Ghasemi, 2003: 117)



تصویر ۴: مقطع شمالی-جنوبی (الف-الف) مدرسه دودر (Haji Ghasemi, 2003: 117)

نمای بیرونی صحن دارای لچک‌های سردرها و تزیینات کاشی‌کاری است. در چهارگوشه بنا، چهار فضای گنبددار وجود دارد که دو گنبد شمال‌شرقی و غربی آن از بین رفته است. در ورودی نیز به دلیل خرابی‌ها و تعمیرات صورت گرفته، فاقد تزیینات است. مدرسه دودر دو گنبد لاجوردی دارد که پایه گنبد در چهار ردیف تزیینات اسلیمی گیاهی به

رنگ آبی سیر و زرد کمرنگ به‌کاررفته است. در ردیف دوم گنبد، کتیبه‌ای قرآنی نقش بسته است. در گنبد دوم نیز نقوش اسلیمی به رنگ آبی سیر و زرد کمرنگ استفاده شده است که از شیوه‌های معماری بناهای چهار ایوانی دوره تیموری پیروی کرده است.

**موقعیت و مضمون کتیبه‌ها در مدرسه دودر**

کتیبه‌ها در تزیینات مدرسه دودر نقش ویژه‌ای داشته است و این موضوع در داخل و جدارهٔ خارجی بنا نیز مشهود است. سردر ورودی دارای تزیینات باشکوهی است که بیانگر عظمت معماری و تزیینات داخلی مدرسه است. در ادامه کتیبه‌های قسمت‌های مختلف مدرسه موردبررسی قرارگرفته شده است.

**سردر مدرسه دودر:** در قسمت بالای در ورودی مدرسه، کتیبه‌ای مستطیل شکل وجود دارد که از راست بدنه شروع و بعد از گذشتن از بالای ورودی در سمت چپ خاتمه می‌یابد. در این نوار مستطیل شکل، کتیبه‌ای وجود دارد که در انتهای آن تاریخ ۸۴۳ق نگاشته شده است. متن کتیبه چنین است: «بَعدَ حَمدِ اللهِ وَ صَلَواتِهِ عَلی رَسولِهِ قُدَاسَةُ هذِهِ العِمَارَةِ فی أَیَّامِ دَولَةِ السُّلطَانِ الأَعظَمِ ظِلِّ اللهِ فی الأَرضَینِ مُغیثِ المُسلِمینَ أَبِی المُظَفَّرِ شَاهرُخ بَهَادُر سُلطَان خَلَّدَ اللهُ وَ سُلطَانَ بِاهتِمَامِ الأَسیرِ الأَعظَمِ غِیَاثِ الدِّینِ یُوسُف خَوَاجَه بَهَادُر دَامَت مَعدَلَتُه تَقَبَّلَ اللهُ مِنهُ فی مُحَرَّمِ سَنَةَ ثَلثٍ وَ أَربَعِینَ وَ ثَمَانِ مِائَةٍ».

بالای این کتیبه در قسمت داخلی نوار مستطیل شکل کتیبهٔ دیگری نقش بسته است که با کاشی معرق، به خط کوفی و به رنگ زرد عبارت «الْمُلْكُ لِلَّه» در آن نگاشته شده است. در دو سمت ورودی، قاب مستطیل‌شکل با کاشی معرق وجود دارد و از بالای ازاره سنگی شروع و تا زیر نوار مستطیل‌شکل نام‌برده، ادامه دارد. قاب سمت راست، با کاشی‌هایی از جنس معرق به رنگ‌های آبی فیروزه‌ای و قهوه‌ای تزئین شده است. در قسمت حاشیه سمت راست ورودی، ابیاتی با خط ثلث سفید در زمینه لاجوردی و با کاشی معرق از قصیده سعدی با مضمون نصیحت و ستایش زندگانی نگاشته شده است. چهار بیت از قصیده در داخل هشت ترنج قرار دارد و در فاصله بین ترنج‌ها نقوش گل و برگ به‌صورت معرق این حاشیه را تزیین کرده‌اند. متن قصیده بدین شرح است:

جهان بر آب نهادست و زندگی بر باد
غلام همت آنهم که دل بر او ننهاد
جهان نماند و خرم روان آدمیی
که باز ماند از و در جهان بنیکی یاد
سرای دولت باقی نعیم آخرتست
زمین سخت نگه کن چو می‌نهی بنیاد
گرت زدست آید، چو نخل باش کریم
ورت زدست نیاید چو سرو باش آزاد

در بالای سردر، کتیبه‌ای با کاشی معرق و با خط ثلث به رنگ زرد عسلی در زمینه قهوه‌ای نقش‌بسته است. متن این کتیبه این‌گونه است: «طُوبی لَكِ العِمَارَةُ بِالعِزِّ والعُلَا». در بالای کتیبه و در داخل قاب عبارت «الْمُلْكُ لِلَّه» با کاشی معرق به خط کوفی و رنگ فیروزه‌ای نگاشته شده است. در قسمت پایین، یک ترنج بزرگ با رنگ زمینهٔ لاجوردی و دارای نقوش اسلیمی وجود دارد و در اطراف این ترنج در زمینه سبز، نقوش گل و بوته به رنگ فیروزه‌ای و قهوه‌ای روشن وجود دارد.

سمت چپ ورودی، قابی مستطیل‌شکل با یک حاشیه و نقش داخلی وجود دارد و آن را به دو قاب کوچک‌تر تقسیم کرده است. در حاشیه این قسمت، ادامه قصیدهٔ سعدی نگارش شده است و در داخل هشت ترنج قرارگرفته است. جنس آن کاشی معرق بوده و به خط ثلث سفید در زمینه لاجوردی نگاشته شده است. نقش ترنج‌ها در این کتیبه در میان گل‌وبرگ قرارگرفته است.

در قاب بالای این کتیبه، دو قاب کوچک‌تر با عبارت «یَا أَحْسَنَ الْمَنَازِلِ یَا خَیْرَ مَلْجَأٍ» به رنگ زرد عسلی با خط ثلث در زمینه قهوه‌ای نقش‌بسته است. در بالای کتیبه به خط کوفی و رنگ آبی عبارت «الْمُلْكُ لِلَّه» دوبار تکرار شده است. در قسمت ورودی بنا دو قاب وجود داشت. قاب اول از قسمت ازاره تا زیر کتیبه و به‌صورت مستطیل‌شکل ادامه دارد که در داخل آن، طاق‌نمایی با کاشی معرق شکل‌گرفته و در آن نقوش اسلیمی در زمینه رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، قهوه‌ای روشن و سفید وجود دارد. قاب دیگر ارتفاع بیشتری داشته و از کاشی معرق است. در داخل قاب، چهار ترنج بافاصله نقش‌بسته است که در داخل هر ترنج عبارت «الحُكْمُ

لِلَّهِ» با خط ثلث سفید در کاشی سیاه شکل‌بسته است. در قسمت بدنه علاوه بر موارد فوق، قاب دیگری قرار دارد که نسبت به قاب قبلی باریک‌تر، اما از نظر ارتفاع یکسان است. در داخل این قاب چهار ترنج در فاصله‌های معین از یکدیگر قرارگرفته‌اند که در داخل هر ترنج عبارت «الحکم لله» به خط ثلث سفید در زمینه سیاه با کاشی معرق قرارگرفته است. در فاصله هر ترنج گل و بوته قرارگرفته که در آن‌ها از رنگ‌های زرد، سفید، فیروزه‌ای و سبز در زمینه لاجوردی استفاده شده است. پس از ورودی مدرسه، هشتی طراحی شده که در حاشیه هشتی کتیبه‌ای با خط کوفی کلمه «الْمُلْكُ لِلَّهِ» و «الله» و «عَلِیٌّ» و «مُحَمَّدٌ» نگارش شده است.

تصویر ۵: متن کتیبهٔ ورودی مدرسهٔ دودر (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ٦: قاب‌های مستطیل‌شکل ورودی مدرسهٔ دودر (مأخذ: نگارندگان)

**تصویر ۷: ورودی مدرسهٔ دودر (مأخذ: نگارندگان)**

**ایوان جنوب‌شرقی**: ایوان جنوب شرقی، ورودی مدرسه است که بعد از سردرد و هشتی قرار دارد و چندین کتیبه در آن دیده می‌شود. در قسمت مرکزی ایوان، نوار کتیبه گچی وجود دارد که با خط ثلث به رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای آیات ۱۴-۸ سوره مبارکه الدهر نگاشته شده است: «قوله تعالی و وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنْكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا فَوَقَاهُمُ اللَّهُ شَرَّ ذَلِكَ الْيَوْمِ وَلَقَّاهُمْ نَضْرَةً وَسُرُورًا وَجَزَاهُمْ بِمَا صَبَرُوا جَنَّةً وَحَرِيرًا مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا صدق الله العلی. جواد دلربا، کتیبه بیوکی، فی سنه ۱۴۰۵ق». در این کتیبه تاریخ ۱۴۰۵ق به همراه نام استادکار و کاتب نوشته شده است که تاریخ بازسازی آن و نشان می‌دهد متعلق به دوران تیموری نیست. نقوش اسلیمی با رنگ قهوه‌ای داخل کتیبه را تزیین نموده‌اند. همچنین، عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» به رنگ نارنجی و با خط کوفی در بالای کتیبه تکرار شده است.

در قسمت داخلی ایوان، کتیبه کوفی بنایی به شکل برجسته و به رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای وجود دارد که متن آن، آیه ۲۵۵ سوره مبارکه البقره است. متن کتیبه چنین است: «اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ». این کتیبه در سرتاسر دهانه ایوان چهار مرتبه تکرار شده است. ابتدا و انتهای این کتیبه دو قاب مربعی بزرگ با نقوش هندسی در زمینه فیروزه‌ای وجود دارد. بالای طاق ایوان، همانند بالای حجره‌ها در قسمت لچکی‌ها، تلفیق آجر و کاشی با نقوش هندسی به رنگ‌های سفید، فیروزه‌ای و لاجوردی مشاهده می‌شود. اغلب تزیینات ایوان، به‌جز کتیبه‌ها از جنس گچ‌بری است. این تزیینات دارای طرح‌های لوزی هستند که در وسط آن‌ها، طرح‌های چلیپایی با عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» به‌صورت خط برجسته نقش‌بسته است.

**ایوان شمال‌شرقی**: ایوان شمال‌شرقی نیز مانند ایوان‌های دیگر دارای تزیینات و کتیبه‌های ارزشمندی است. در قسمت مرکزی ایوان شمال‌شرقی، کتیبه‌ای در سه جبهۀ ایوان ادامه یافته است. در این کتیبه گچی به خط ثلث برجسته با رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای، آیات ۲۵۵ و ۲۵۶ از سوره مبارکه البقره نگارش شده است: «اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَ لاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَ لاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَ الأَرْضَ وَ لاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَ هُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ لاَ إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَ يُؤْمِن بِاللّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ».

در بالای کتیبه، عبارت «الملک لله» به رنگ نارنجی و با خط کوفی به‌صورت مکرر نگاشته شده است که دارای طرح‌های برجسته اسلیمی به رنگ قهوه‌ای است. بالای این نوار کتیبۀ تزیینی با گل و برگ‌های گچی برجسته در زمینه فیروزه‌ای مشاهده می‌شود. در بالای ایوان، کتیبۀ کوفی بنایی گچی به‌صورت برجسته به رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای نام مبارک

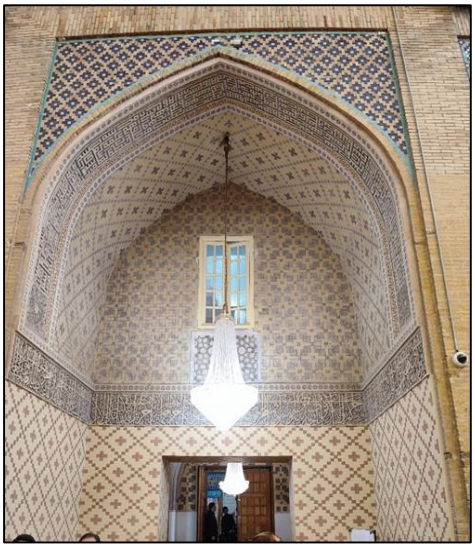
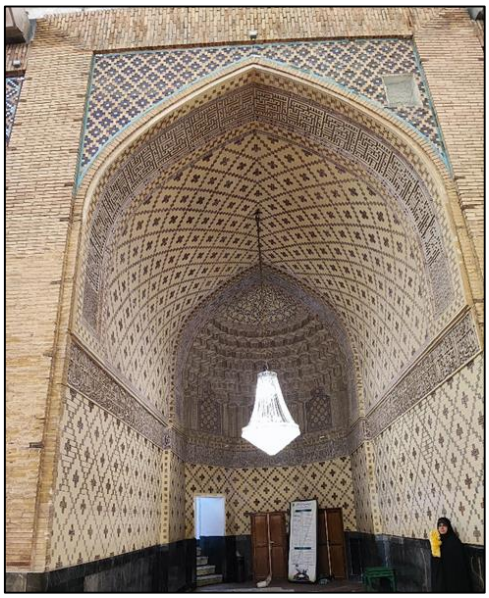
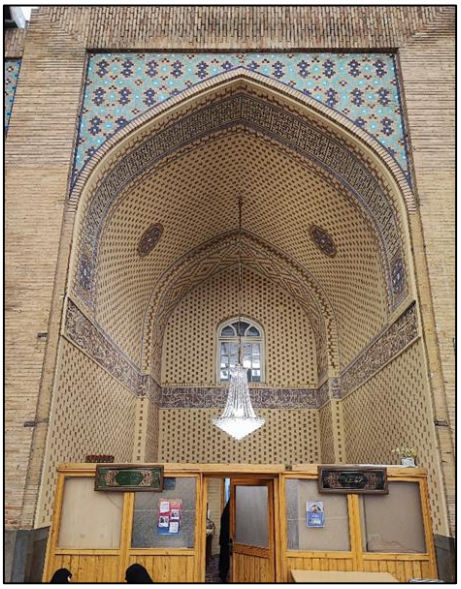
«مُحَمَّدٌ(ص)» تکرار شده است. این کتیبه به شکل مربع‌هایی است که در داخل این مربع‌ها چهار بار نام مبارک «عَلِیٌّ(ع)» تکرار شده است. در تمام کتیبه دهانه ایوان ۵۶ بار نام مبارک «مُحَمَّدٌ(ص)» و ۵۶ بار نام مبارک « عَلِیٌّ(ع)» نگاشته شده است. این ایوان نیز دارای تزیینات گچی به‌صورت آجرچینی و به‌صورت در میان آجر مهردار دارد.

**ایوان شمال‌غربی**: ایوان شمال‌غربی تزیینات فراوانی دارد. در قسمت مرکزی ایوان یک کتیبه به خط ثلث برجسته زردرنگ در زمینه فیروزه‌ای‌رنگ آیات ۱۹-۱۶ از سوره مبارکه آل‌عمران بدین‌صورت نقش بسته است: «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ الَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا إِنَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ الصَّابِرِينَ وَالصَّادِقِينَ وَالْقَانِتِينَ وَالْمُنْفِقِينَ وَالْمُسْتَغْفِرِينَ بِالْأَسْحَارِ شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ وَمَا اخْتَلَفَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ إِلَّا مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَهُمُ الْعِلْمُ بَغْيًا بَيْنَهُمْ وَمَنْ يَكْفُرْ بِآيَاتِ اللَّهِ فَإِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ صدق الله العظیم». در داخل نوار و بالای کتیبه قرآنی، کتیبه دیگری با خط کوفی و با رنگ نارنجی، عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» در سرتاسر کتیبه با نقوش اسلیمی برجسته به رنگ قهوه‌ای وجود دارد.

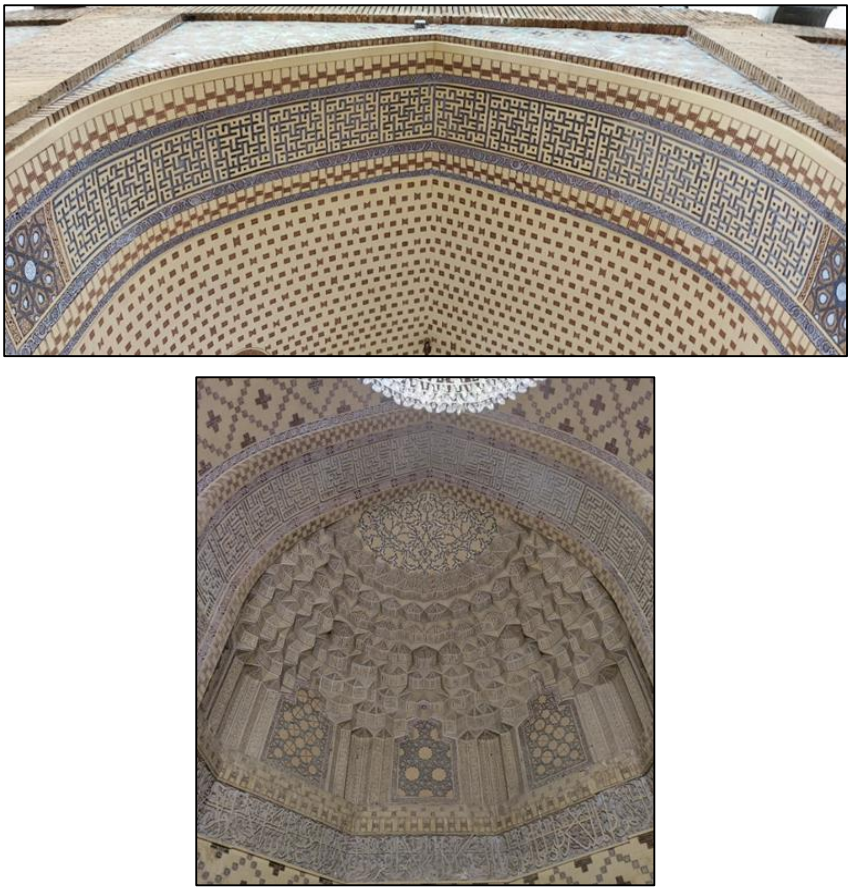
در بالای کتیبه، نواری با نقوش برگ و گل در بالای طاق تا در طرف دیگر ایوان در بالای کتیبه شکل گرفته است. کتیبهٔ دیگری با خط کوفی بنایی به رنگ زرد و در زمینهٔ فیروزه‌ای به‌صورت برجسته آیه ۳۰ سوره مبارکه النمل نوشته شده است که ۱۴ بار تکرار گشته است: «إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ». این ایوان نیز دارای تزیینات گچی بسیاری است. در انتهای ایوان مقرنس‌های گچی نقاشی به همراه تزیینات گچ‌بری شده وجود دارد. تزیینات گچی دیگر آن شامل لوزی‌هایی که به شکل شطرنج درآمده و در وسط لوزی‌ها، طرح‌های چلیپایی نقش بسته است که در داخل آن‌ها به خط کوفی بنایی به‌صورت یک‌درمیان عبارت «اللَّهُ، مُحَمَّدٌ وَ عَلِیٌّ» و عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» به حالت برجسته نوشته شده است. اطراف لوزی‌ها نیز با گل‌های چندپر به‌صورت برجسته تزیین شده است. ازاره این ایوان همانند ایوان‌های دیگر، از سنگ سیاه پوشیده شده است.

**ایوان جنوب غربی**: در قسمت مرکزی ایوان کتیبه‌ای به خط ثلث برجسته در زمینه فیروزه‌ای‌رنگ متن آیات ۲۸ و ۲۹ سوره مبارکه «الفتح» نگاشته شده است: «قوله تعالی هُوَ الَّذِی أَرْسَلَ رَسُولَهُ بِالْهُدَى وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِی التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِی الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا تحریرا فی محرم سنه ثلث و اربعین و ثما نمائه». در بالای آن، کتیبه دیگری به خط کوفی برجسته با رنگ نارنجی عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» به همراه نقوش اسلیمی به‌صورت برجسته و با رنگ قهوه‌ای نقش بسته است. در حاشیه جلو طاق یک نوار کتیبه به خط کوفی بنایی برجسته و رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای‌رنگ عبارت « لَا إِلٰهَ إِلَّا اللّٰهُ، مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللّٰهِ» به‌صورت چهارگوش در داخل یکدیگر شکل گرفته است و در سرتاسر حاشیه جلو طاق تا ۱۶ بار تکرار شده است. کتیبه دیگری در پیش‌آمدگی انتهای طاق، به خط کوفی بنایی با رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای‌رنگ به‌صورت برجسته، اسماء مبارک «الله»، «مُحَمَّدٌ(ص)» و «عَلِیٌّ(ع)» به‌صورت چهارگوش وجود دارد که با نقوش برگ و گل به‌صورت گچ‌بری تزیین شده‌اند.

بالای کتیبه شامل لوزی‌هایی با اسماء مبارک «مُحَمَّدٌ(ص)» و «عَلِیٌّ(ع)» به خط کوفی بنایی با آجرهای مهردار بر روی گچ وجود دارد. در انتهای ایوان مقرنس‌های نقاشی شده گچی و در قسمت پایین یک محراب ساده با تزیینات گچی دیده می‌شود. بالای طاق ایوان در قسمت لچکی‌ها تلفیق آجر و کاشی وجود دارد. تزیینات دیگری شامل گچ‌بری‌هایی به شکل لوزی وجود دارد که در وسط آن اسماء مبارک «الله» و «مُحَمَّدٌ(ص)» به خط کوفی بنایی با طرح شبیه آجرهای مهردار بر روی گچ است. این تزیینات در قسمت پایین کتیبه کمرگاه ایوان قرار دارد.

تصویر ۸: ایوان‌های جنوب‌شرقی، شمال‌شرقی، شمال‌غربی و جنوب‌غربی مدرسه دودر (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۹: تزئینات ایوان‌های مدرسهٔ دودر (مأخذ: نگارندگان)

**گنبد غربی**: در این مدرسه دو گنبد باقی مانده است، یکی در گوشه غربی و دیگری در گوشه جنوبی که هر دو از نظر فرم معماری مشابه و دارای ساقهٔ بلند هستند، اما از نظر تزیینات کمی با یکدیگر اختلاف دارند. ساقه گنبد غربی بر روی چندضلعی آجری نسبتاً بلند قرارگرفته است که از نظر تزیینات به سه قسمت تقسیم می‌شود. قسمت پایین ساقه صفحات عمودی دارای طرح‌های طاقی شکل و دربردارنده نقوش هندسی در رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای، در ردیف وسط کتیبه‌ای دورتادور ساقه نقش بسته است که با خط ثلث سفید در زمینه لاجوردی و با استفاده از کاشی خشتی (هفت‌رنگ) نوشته شده است، ازآنجاکه کاشی هفت‌رنگ متعلق به دوره صفویه و همچنین رنگ زرد به‌کاررفته و رنگ سیاه حاشیه از نمونه رنگ‌های صفویه است و چون تنها نمونه کتیبه کاشی هفت‌رنگ این بنا است، به‌احتمال‌زیاد این کتیبه در دوره صفویه مرمت شده است. قسمت‌های زیادی از این کتیبه ریخته و جای آن را گچ گرفته‌اند. کتیبه باقی‌مانده چنین است: نیکویی کن ... بنده ... (مح)کم دین حق رکنیست معتبر، ارکان ... عاقبتش محمود باد... (Khazaee, 2009: 68).

در بالای این کتیبه، عبارت «الْمُلْكُ لِلّٰهِ» به خط کوفی زرد در سراسر کتیبه تکرار شده است، این کتیبه هم متعلق به دوره صفویه است. بعد از قسمت کتیبه تزییناتی اطراف گنبد وجود دارد که باوجود آسیب برخی از قسمت‌های آن طرح‌های محرابی شکل کوچک به‌صورت دو ردیف به همراه نقوش گل و بوته به رنگ‌های سفید، زرد، فیروزه‌ای، لاجوردی و قهوه‌ای تزیین شده است. قسمت خود گنبد دو پوسته را کاشی فیروزه‌ای پوشانده است که ابتدای آن طرح هندسی به رنگ لاجوردی و زرد عسلی وجود دارد و آهیانه بدون تزیین و کتیبه است. در فضای گنبدخانه زیر گنبد، تزیینات و کتیبه وجود ندارد و گویا در اثر گذر زمان و تعمیرات از بین رفته است (Khazaee, 2009: 68).

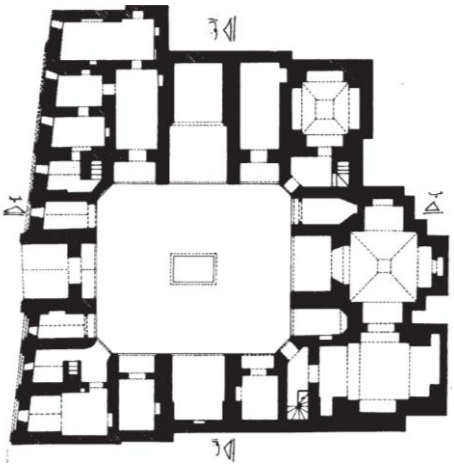
**گنبد جنوبی**: در گنبدخانه جنوبی، سنگ‌قبری قرار دارد که مربوط به بانی مدرسه، امیر غیاث‌الدین یوسف خواجه است (Atarodi, 1997: 87)، این سنگ به طول ۲ متر، عرض ٦١ متر و ارتفاع ۵۰ سانتیمتر با کتیبه‌ها و نقوش، تزیین شده است. این سنگ مورخ ۸۴٦ق و عمل عطاءالله بن عبدالله ارسلان است (Oklin, 2007: 348). ساقه این گنبد در سه سطح، ابتدا با طاق‌نماهایی با نقوش هندسی سپس کتیبه‌ای کمربندی و بالاخره با نواری پهن تزیینی مزین شده است. بر بالای این ساقه، قسمت اصلی گنبد با پوششی از کاشی‌های فیروزه‌ای واقع گردیده و حاشیه تحتانی آن به نقوش هندسی مزین شده است.

در کتیبه کمربندی ساقه، بر کاشی معرق به خط ثلث سفیدرنگ در زمینه لاجوردی اشعاری نگاشته شده که بخش‌هایی به خط کوفی و رنگ زرد عسلی «الْمُلْكُ لِلّٰهِ» آن، از بین رفته است. گنبد به‌صورت دو پوسته ساخته‌شده که قسمت آهیانه یا پوسته داخلی آن سراسر نقاشی شده است. در وسط آهیانه یک شمسه بزرگ و داخل و اطراف این شمسه، طرح‌های اسلیمی و گیاهی ترسیم شده است. در پایین عرقچین و بالای طاقچه‌های ساقه گنبد، یک کتیبه پهن قرآنی قرار دارد، این کتیبه به خط ثلث سفید در زمینهٔ طرح‌های اسلیمی طلایی‌رنگ نوشته شده است و در زیر این کتیبه، نواری تزیینی قرار دارد. به غیر از نقاشی‌های زیر پاکار گنبد و کتیبه‌ها، بقیه سطوح گنبدخانه، سفیدکاری است. بر دور گنبد بر کاشی معرق بسیار ممتازی، ابیاتی به خط ثلث نگارش شده که سراینده آن‌ها، انوری است. این ابیات اشاره به فانی و گذرا بودن دنیا داشته و اینکه بهتر است انسان در مقابل اتفاقات خوش و ناخوشی که خارج از اراده ماست، رضا و تسلیم حق باشد (Khazaee, 2009: 68).

**مدرسه پریزاد**

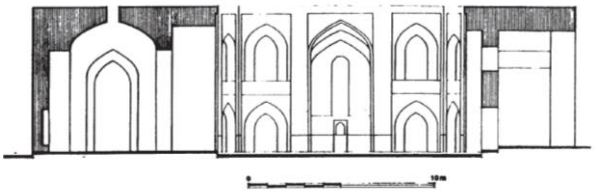
همزمان با ساخت مسجد گوهرشاد توسط گوهرشاد خانم، خدمه او به نام پریزاد خانم، دست‌اندرکار بنای مدرسه پریزاد در نزدیکی مسجد گوهرشاد شد (Mashhadi Mohammadi, 2004: 243). مدرسه پریزاد متصل به درالسیاده و مقابل مدرسه دودر است که در سابق بین این دو مدرسه بازاری به نام زنجیر قرار داشته است. این بازار در ۱۳۵۴ق تخریب شد (Atarodi, 1997: 138) و اکنون به‌صورت راهرویی درآمده که زائران از طریق بست شیخ بهاءالدین از آن به حرم مطهر مشرف می‌شوند (Khazaee, 2009: 64). این مدرسه یک‌بار در زمان شاه سلیمان صفوی (۱٦۸۰ق) به‌وسیله نجف‌قلی خان بیگلربیگی قندهار، تعمیر و مرمت شده است. در حدود ۱۳۴۲ش بنای این مدرسه وضعیت مناسبی نداشته تا اینکه در این سال و در ۱۳۴٦ش تعمیرات اساسی در مدرسه ازجمله، تعمیر و مرمت کاشی‌کاری‌ها، تعویض درب‌های فرسوده، تعمیر و مرمت پوشش‌ها و آجرفرش کردن، انجام گرفت (Molazadeh, 2002: 94).

مدرسه پریزاد حجره‌های دو طبقه‌ای دارد که جلو هر طاق ایوانی واقع گشته است (Molazadeh, 2002: 94). نقشه مدرسه مانند دیگر مدارس تیموری در مشهد، چهار ایوانی بوده است. صحن بنا مربع شکل است که در آن حجره‌های دو طبقه، ایوان‌ها و اتاق‌های گنبددار شکل گرفته‌اند. ورودی بنا به‌صورت ایوان نسبتاً عمیقی، در ضلع غربی مدرسه قرارگرفته است. نمای بیرونی سردر به دلیل تعمیرات صورت گرفته در دوره اخیر وضعیت معماری تیموری را از دست داده است. مقرنس‌های گچی نقاشی شده و کتیبه مربوطه به تعمیرات بنا در دوره صفوی است (Molazadeh, 2002: 95). صحن مدرسه ابعاد تقریبی ۱۵ در ۱۰ متر دارد. ازاره حیاط با سنگ سیاه‌رنگ پوشیده شده است. بقیه نمای صحن با آجر و در بالا با کاشی‌کاری معرق تزیین شده است.

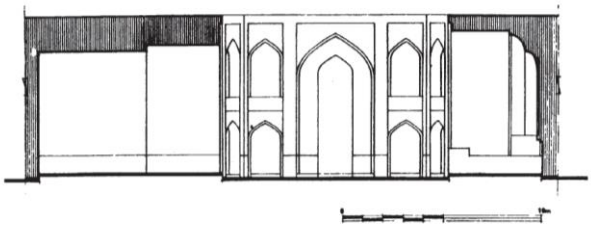


تصویر ۱۰: پلان طبقه همکف مدرسه پریزاد (مأخذ: Haji Ghasemi, 2003: 121)

در مدرسه پریزاد، یک محل تدریس نیز بنا گردیده بود که به رواق درالسیاده ارتباط داشت و یک در، در آنجا قرار داشت که طبق وصیت متولی، باید همواره در جای خود باشد تا طلاب در شب و روز به حرم مشرف شوند (Atarodi, 1997: 129). محل تدریس اصلی مدرسه، فضای گنبدداری در پشت ایوان شرقی است که این پوشش گنبدی از بین رفته است و تنها بقایای مقرنس‌های ساده‌ای مشهود است.



تصویر ۱۱: مقطع شرقی-غربی (ب-ب) مدرسه پریزاد (Haji Ghasemi, 2003: 121)



تصویر ۱۲: مقطع شمالی-جنوبی (الف-الف) مدرسه پریزاد (Haji Ghasemi, 2003: 121)

بنا اکنون در ضلع غربی بالاسر حرم مطهر امام رضا(ع) روبه‌روی مدرسه دودر و جنب رواق بزرگ دارالولایه واقع است (Pasandideh, 2009: 103). حیاط مدرسه دارای چهار ایوان است. تناسبات حیاط مدرسه به نسبت کوچک‌تر از مدرسه دودر است. حیاط دارای ازاره سیاه از سنگ تراشیده شده است. قسمت بالای طاق‌ها دارای کاشی‌کاری معرق با طرح‌های هندسی و نقوش اسلیمی با رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، سفید و قهوه‌ای است. بدنه داخلی غرفه‌ها در بالای ازاره از گچ سفید پوشیده شده است. در قوس طاق حجره طبقه همکف نقوش اسلیمی و در طبقه بالا نقوش هندسی شکل گرفته است. حیاط فاقد کتیبه است، به همین دلیل در دسته‌بندی‌ها قرار نگرفته است. نمای بیرونی مدرسه پریزاد، طاقچه‌ها تزیینی قوسی شکل دارد. در قسمت لچک این طاق‌های قوسی، نقوش اسلیمی گیاهی به رنگ آبی و زرد وجود دارد. در لچک‌های

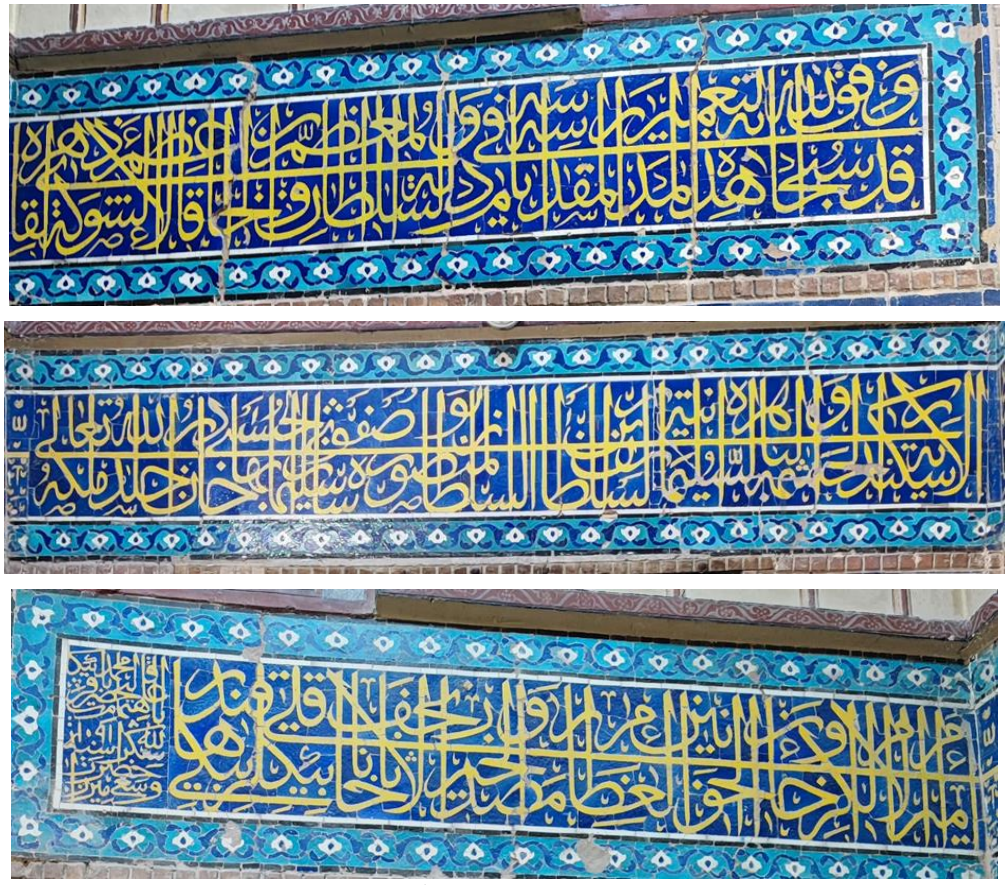
طاقچه بالا نقوش اسلیمی گیاهی با کاشی معقلی حصیرباف راسته زرد و آبی نقش بسته است.

**موقعیت و مضمون کتیبه‌ها در مدرسه پریزاد**

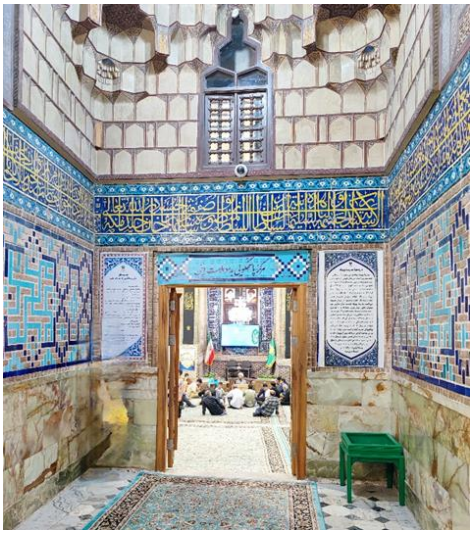
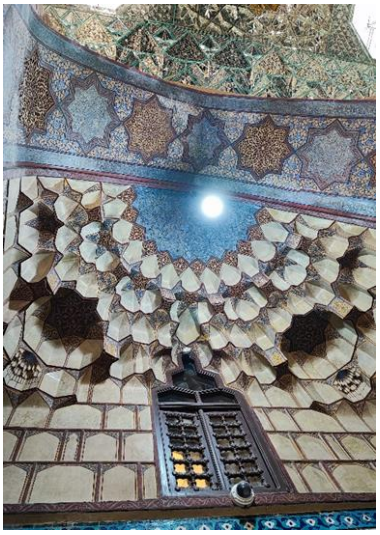
مدرسه پریزاد به نسبت مدرسه دودر دارای کتیبه‌ها و تزیینات کمتری است، اما این موضوع به شکوه و عظمت این مدرسه لطمه‌ای وارد نمی‌کند. در ادامه کتیبه‌های قسمت‌های مختلف مدرسه پریزاد موردبررسی قرارگرفته است.

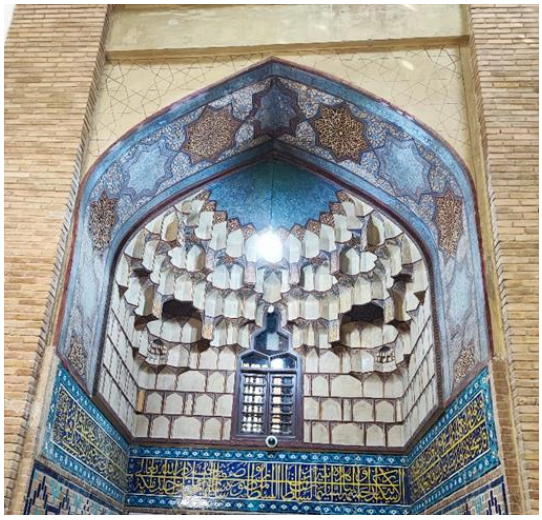
**ورودی:** ورودی اصلی مدرسه در ضلع غربی و روبه‌روی مدرسهٔ پریزاد است. در این قسمت مقرنس‌های گچی نقاشی شده‌ای وجود دارد که متعلق به دوران صفوی است. در کتیبهٔ این قسمت، تاریخ ۱۰۹۱ق نگاشته شده است که بیانگر بازسازی در دورهٔ صفوی است. علاوه بر این، در متن کتیبه نام شاه سلیمان نقش بسته است. تمام موضوعات مطرح‌شده حاکی از آن است که تزیینات این قسمت مربوط به دورهٔ تیموری نبوده است و متعلق به دورهٔ صفوی است. کتیبه نام‌برده در سه جبههٔ بدنه ایوان ورودی به خط ثلث و با رنگ زرد در زمینه لاجوردی نقش بسته است. در اطراف کتیبه دو نوار سیاه و سفید و یک نوار پهن ترکه با گل‌های سفید و برگ‌های لاجوردی در زمینه فیروزه‌ای وجود دارد. متن کتیبه عبارت است از: «قَدْ وَفَّقَ اللَّهُ سُبْحَانَهُ لِتَعْمِيرِ هَذِهِ الْمَدْرَسَةِ الْمُقَدَّسَةِ فِي أَيَّامِ دَوْلَةِ السُّلْطَانِ الْمُعَظَّمِ وَ الْخَاقَانِ الْأَعْظَمِ ذِي الشَّوْكَةِ الْقَاهِرَةِ الْإِسْكَنْدَرِيَّةِ وَ الْحُشْمَةِ الْبَاهِرَةِ السُّلَيْمَانِيَّةِ السُّلْطَانِ بَيْنَ السُّلَاطِينِ أَبِي الْمَنْصُورِ شَاهِ سُلَيْمَانِ الصَّفَوِيِّ الْحُسَيْنِيِّ بَهَادُرْخَانِ خَلَّدَ اللَّهُ تَعَالَى مُلْكَهُ، أَمِيرِ الْأُمَرَاءِ الْكِرَامِ وَ خَانِ الْخَوَانِينِ الْعِظَامِ مَصْدَرِ الْخَيْرِ وَ الْآثَارِ نَجَفْقُلِي خَانِ بَيْكْلَرْبَيْكِي قَنْدَهَارَ بِاهْتِمَامِ عَالِي حَضْرَةِ آقَا مُحَمَّد بَاقِرْ بَيْكْ وَ سَعْيِ حَضْرَةِ مِيرْزَا شُكُرِ اللَّهِ سَنَةَ».

در دو سمت در ورودی، دو قاب مستطیل‌شکل با حاشیهٔ لاجوردی وجود دارد که داخل آن با پیوند آجر و کاشی با رنگ‌ها لاجوردی و فیروزه‌ای و نقوش هندسی تزیین شده‌اند. علاوه بر این، دو قاب مستطیل‌شکل با رنگ لاجوردی و تزیینات نقوش هندسی نیز در اطراف در ورودی وجود دارد. در بالای کتیبه نیز مقرنس‌ها تا سقف شکل بسته‌اند. پس از ورودی و داخل فضای هشتی تزیینات، آجر و کاشی به رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای در طرح‌واره‌های لوزی وجود دارد.



تصویر ۱۳: کتیبهٔ سردر ورودی بنا (مأخذ: نگارندگان)



**تصویر ۱۴: سردر ورودی بنا (مأخذ: نگارندگان)**

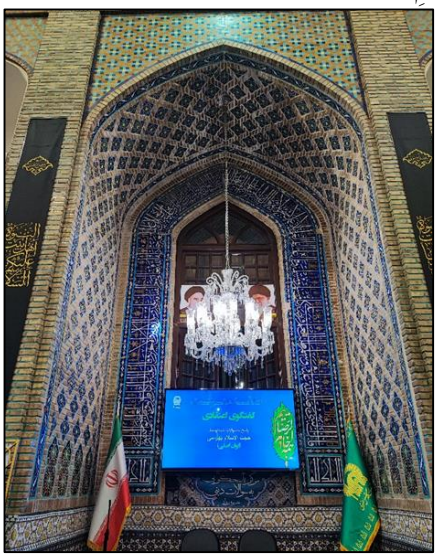
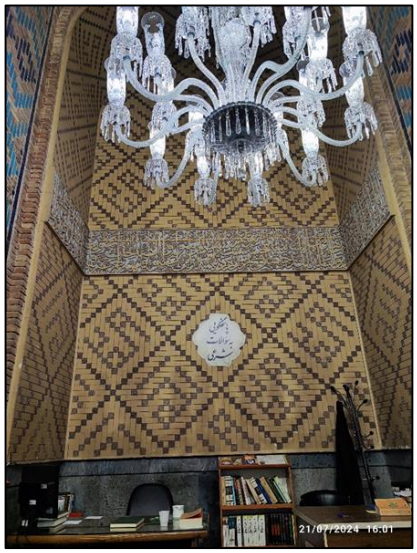
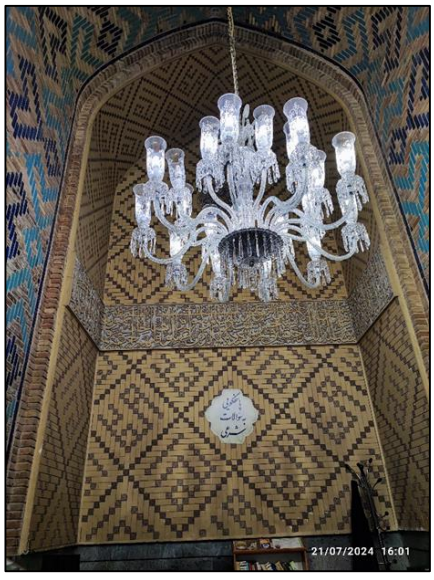
**ایوان شمالی:** همان‌گونه که بیان شد، مدرسهٔ پریزاد تزیینات و کتیبه‌های کمتری نسبت به مدرسهٔ دودر دارد. در قسمت مرکزی ایوان، کتیبه‌ای گچی وجود دارد که با خط ثلث و به رنگ زرد در زمینه فیروزه‌ای تاریخ ۱۴۰۶ق نگاشته شده است و به دورهٔ بعد از تیموری اشاره دارد. در داخل کتیبه طرح‌های اسلیمی به رنگ قهوه‌ای آیات ۱۴-۱ سوره مبارکه الفجر نگاشته شده است: «وَالْفَجْرِ وَلَيَالٍ عَشْرٍ وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِذِي حِجْرٍ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ، کتیبه سلطانی، ۱۴۰۶». در قسمت بالای کتیبه، به خط کوفی و با رنگ نارنجی عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» وجود دارد. همچنین در قسمت جلوی ایوان گچ‌بری‌های لوزی‌شکل با اسماء مبارک «الله» و «مُحَمَّدٌ(ص)» با خط کوفی بنایی نقش بسته است.

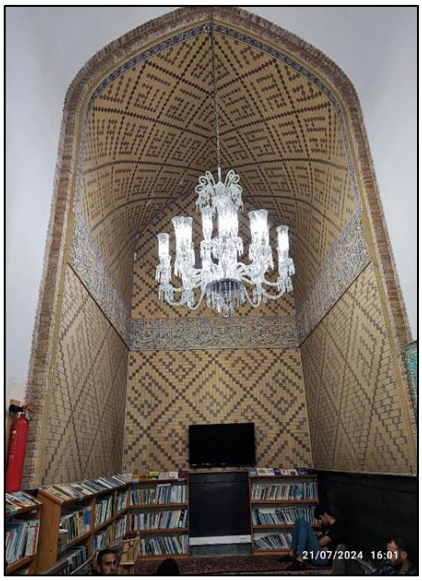
**ایوان جنوبی:** ایوان جنوبی از لحاظ تزیینات شباهت زیادی به ایوان شمالی دارد و تنها عمق آن کمتر است. در این ایوان در قسمت مرکزی کتیبه‌ای با نقوش برجسته اسلیمی به رنگ قهوه‌ای و متن سوره التین دیده می‌شود: «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ فَمَا يُكَذِّبُكَ بَعْدُ بِالدِّينِ أَلَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ. عبودیت ۱۳۶۵خ». در بالای کتیبه عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» به خط کوفی نارنجی و در بالای لوزی‌های گچ‌بری شده اسماء مبارک «الله» و «مُحَمَّدٌ(ص)» تکرار شده است. قوس بالای طاق نیز تزیینات کاشی‌کاری معرق با زمینه فیروزه‌ای و رنگ سفید،

لاجوردی و قهوه‌ای است و بدنهٔ جلویی ایوان دارای تزیینات آجر و کاشی با طرح نقوش هندسی در رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی دارد.

**ایوان شرقی**: در ایوان شرقی در ورودی به مدرسه وجود دارد. در اطراف در ورودی کتیبه‌ای با کاشی معرق به خط ثلث در زمینه لاجوردی وجود دارد. متن کتیبه چنین است: «قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: طَلَبُ العِلْمِ فَرِيضَةٌ عَلَى كُلِّ مُسْلِمٍ وَ مُسْلِمَةٍ. وَ قَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: العَالِمُ بِلَا عَمَلٍ كَشَجَرٍ بِلَا ثَمَرٍ. وَ قَالَ أَمِيرُ المُؤْمِنِينَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: فَضْلُ العَالِمِ عَلَى العَابِدِ كَفَضْلِ القَمَرِ عَلَى سَائِرِ النُّجُومِ. وَ عَنْهُ عَلَيْهِ السَّلَامُ: مَنْ أَذَلَّ عَالِمًا بِغَيْرِ حَقٍّ أَذَلَّهُ اللَّهُ تَعَالَى يَوْمَ القِيَامَةِ رُؤُوسَ الأَوَّلِينَ وَ الآخِرِينَ. وَ قَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: لِكُلِّ شَيْءٍ طَرِيقٌ وَ طَرِيقُ العِلْمِ التَّقْوَى». در قسمت ابتدایی و انتهایی کتیبه، دو قاب مربع با کاشی معرق به رنگ‌های لاجوردی و با خط کوفی عبارت «الْمُلْكُ لِلَّهِ» نوشته شده است. در این قاب، نقوش اسلیمی به رنگ‌های قهوه‌ای و فیروزه‌ای نقش بسته‌اند. همچنین، در اطراف کتیبه دارای نواری با گل‌هایی به رنگ سفید، قوه‌ای در زمینهٔ لاجوردی است. بدنه ایوان با لوزی‌های کاشی معرق در زمینه آجری به رنگ لاجوردی و برگ و گل‌هایی به رنگ قهوه‌ای و سفید وجود دارد.

**ایوان غربی**: در ایوان غربی ورودی اصلی بنا قرار دارد و از بقیه ایوان‌ها عمق کمتری دارد و هیچ کتیبه‌ای در آن وجود ندارد. تنها بدنه و دیوار انتهایی ایوان دارای تزیینات تلفیقی آجر و کاشی با رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای است و اطراف آن طرح‌های لوزی با نقوش هندسی وجود دارد.




**تصویر ۱۵: ایوان‌های مدرسه پریزاد (مأخذ: نگارندگان)**

**تحلیل مضمون و موقعیت کتیبه‌های مدارس دودر و پریزاد**

کتیبه‌های متنی اسماءالحسنی و قرآنی در تزیینات مدارس دودر و پریزاد سهم زیادی داشته است. سوره‌های مبارک بقره، آل‌عمران و الفتح بیشترین کاربرد را داشته و سوره‌های مبارک النمل، الدهر، الکهف، الفجر و التین به یک‌میزان استفاده شده است. کتیبه‌های اسماءالحسنی همچون «الله»، «مُحَمَّدٌ(ص)» و «عَلِیٌّ(ع)» در تزیینات مدارس کاربرد فراوانی داشته است. علاوه بر این عبارت «الحُکْمُ لِلَّهِ»، «الْمُلْکُ لِلَّهِ»، «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ»، «مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ» در داخل کتیبه‌های اصلی نیز نقش بسته‌اند. در نمودار ۱، تعداد کتیبه‌ها و انواع آن‌ها در مدارس دودر و پریزاد دسته‌بندی شده‌اند.

در اواخر دوره ایلخانیان و اوایل دوره تیموریان هنر کاشی‌کاری با سابقه‌ای زیاد به‌صورت کاشی معرق نمایان گشت. از این رو، اغلب کتیبه‌های مدارس دودر و پریزاد از جنس کاشی معرق است. کاشی معرق در بناهای بسیاری در این دوره در خطهٔ خراسان همچون مسجد باشکوه گوهرشاد دیده می شود. به‌جز کتیبهٔ کاشی معرق، کتیبه‌های گچی از فراوانی مشهودی در این مدارس برخوردارند، اما کتیبهٔ سنگی به‌صورت محدود و تنها در سردر ورودی مدرسهٔ دودر یافت می‌شود. این موضوع به این خاطر است که سنگ در خطهٔ خراسان به‌سختی یافت می‌شده است. یکی از زیباترین کتیبه های این مدارس، کتیبهٔ هفت‌رنگ نقاشی است که در آهیانهٔ گنبد غربی نقش‌بسته است. علاوه بر این کتیبهٔ هفت‌رنگ نیز در ساقهٔ گنبد جلوهٔ شکوهمندی دارد.

در رابطه با نوع خط کتیبه‌ها نیز می‌توان این‌گونه بیان نمود که خط ثلث با مضامین آیات قرآنی و تاریخی بیشترین استفاده را در کتیبه‌های مدارس داشته است. پس از آن خط کوفی و خط کوفی بنایی پرکاربردترین خط کتیبه‌ها بوده‌اند که عمدتاً بر روی بدنه‌های مدارس و داخل ایوان‌ها به‌کار گرفته شده است. در جدول ۳، نوع کتیبه و خط آن به تفکیک موقعیت قرارگیری کتیبه مشخص شده است.

جدول ۳: خط و نوع کتیبه‌های مدارس دودر و پریزاد (مأخذ: نگارندگان)

| مدرسه | موقعیت کتیبه | خط کتیبه | نوع کتیبه |
|---|---|---|---|
| مدرسه دودر | سردر | ٦ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های کاشی معرق |
| | | ۳ کتیبه به خط کوفی | |
| | | ۱ کتیبه به خط نستعلیق | کتیبه‌های سنگی |
| | ساقه گنبد | ۲ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های کاشی معرق |
| | | ۲ کتیبه به خط کوفی | کتیبه‌های هفت‌رنگ |
| | آهیانه | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های نقاشی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| | ایوان شمال‌شرقی | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی بنایی | |
| | ایوان جنوب‌غربی | ۳ کتیبه به خط کوفی بنایی | کتیبه‌های گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| | | ۱ کتیبه به خط ثلث | |
| | ایوان جنوب‌شرقی | ۳ کتیبه به خط کوفی | کتیبه گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی بنایی | |
| | | ۱ کتیبه به خط ثلث | |
| | ایوان شمال‌غربی | ۲ کتیبه به خط کوفی بنایی | کتیبه‌های گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط ثلث | |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| مدرسه پریزاد | سردر | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه کاشی معرق |
| | ایوان شمالی | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| | ایوان جنوبی | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های گچی |
| | | ۱ کتیبه به خط کوفی | |
| | ایوان شرقی | ۱ کتیبه به خط ثلث | کتیبه‌های کاشی معرق |
| | | ۲ کتیبه به خط کوفی | |

همان‌طور که بیان شد، کتیبه‌های قرآنی بیشترین استفاده را در تزیینات مدارس داشته‌اند و بیان‌کننده جایگاه ویژهٔ آن در تزیینات بناهای دورهٔ تیموریان است. سوره بقره در کتیبه‌های ایوان شمال‌شرقی، جنوب‌شرقی و آهیانهٔ گنبد، بیشترین استفاده را داشته است. سوره‌های مبارک آل‌عمران، الفتح، الدهر، النمل، التین و الفجر در کتیبه‌های دیگر نقش بسته اند. سوره‌ها و آیات قرآنی همواره در تمامی مراحل زندگی مسلمانان جای داشته و نمود والای آن را در تزیینات معماری به‌خصوص در کتیبه‌ها می‌توان یافت. این موضوع نشان‌دهندهٔ اعتقاد معماران دوران تیموری به دین مبین اسلام بوده است. در جدول ۴، موقعیت و مضمون کتیبه های قرآنی مدارس ارائه شده است.

جدول ۴: موقعیت و مضمون کتیبه‌های قرآنی در مدارس دودر و پریزاد (مأخذ: نگارندگان)

| مدرسه | متن کتیبه قرآنی | مضمون کتیبه | موقعیت کتیبه |
|---|---|---|---|
| مدرسه دودر | سوره مبارک البقره | یکتایی خداوند/ مالکیت زمین و آسمان برای خداوند/ ایمان به خداوند/ دست یافتن به ریسمان استوار دین | ۱ کتیبه ایوان شمال‌شرقی |
| | | | ۱ کتیبه ایوان جنوب‌شرقی |
| | | | ۱ کتیبه در آهیانه |
| | سوره مبارک آل‌عمران | پاداش به صبر کنندگان و راست‌گویان و فرمان‌برداران و انفاق‌کنندگان و استغفار کنندگان/ عدالت خداوند/ یکتایی خداوند | ۱ کتیبه در ایوان شمال‌غربی |
| | سوره مبارک الفتح | پیامبری محمد(ص)/ پیروی از ایشان/ آمرزش گناهان پیروان پیامبر(ص) | ۱ کتیبه در ایوان جنوب‌غربی |
| | سوره مبارک الدهر | طعام به یتیمان / ترس از خداوند/ وعده بهشت به صابران و نیکوکاران | ۱ کتیبه در ایوان جنوب‌شرقی |
| | سوره مبارک النمل | نامه سلمان بانام خداوند | ۱ کتیبه در ایوان شمال‌غربی |
| مدرسه پریزاد | سوره مبارک التین | رحمت خداوند/ پاداش نیکو به انسان‌های باایمان | ۱ کتیبه در ایوان جنوبی |
| | سوره مبارکه الفجر | آگاهی خداوند/ تذکر به انسان | ۱ کتیبه در ایوان شمالی |

## نتیجه‌گیری

حکومت تیموریان پس از ثبات جنگ‌های اولیه، به آبادانی شهرها پرداختند، یکی از شهرهایی که موردتوجه ویژه قرارگرفت، مشهد بود. مشهد به دلیل وجود بارگاه مطهر امام رضا(ع) به قطب زیارتی شیعیان تبدیل شده بود. همچنین، به دلیل شرایط مناسب شهر مشهد، شیعیان زیادی به این شهر مهاجرت کرده بودند. به همین دلیل، بناهای عمومی متعددی در شهر مشهد، به‌وسیله شاهان تیموری ساخته شده است. ازآنجایی‌که تیموریان به علم و گسترش آن اهمیت بسیاری می‌دادند، مدارس متعددی را در قلمرو خویش و بالأخص مشهد برپا نمودند. سه مدرسه بالاسر، دودر و پریزاد در این دوره بنا شد که مدرسه بالاسر به دلیل گسترش حرم مطهر تخریب شده است، اما مدارس دودر و پریزاد، جزء باشکوه‌ترین آثار تیموریان هستند. در این مدارس، الگوی چهار ایوانی با حیاط مرکزی حاکم است که الگوی رایج این دوره است. در ساختار معماری مدارس اشتراکاتی همچون چهار ایوانی بودن، تعداد طبقات، حجره‌ها و شکل صحن وجود دارد و تفاوت‌های آنان در ابعاد و اندازه است. این مدارس همانند دیگر بناهای این دوره، تزیینات باشکوهی دارد که کتیبه‌ها جز شاخص‌ترین این تزیینات است. مدرسه دودر به نسبت مدرسه پریزاد تزیینات و کتیبه‌های بیشتری دارد و از نظر مساحت نیز بزرگ‌تر است. بنای اولیه مدرسه پریزاد و دودر در زمان تیموریان ساخته و در زمان شاه سلیمان صفوی تعمیر و بازسازی شده‌اند. به همین دلیل در مدرسه دودر ۵ کتیبه از ۳۳ کتیبه‌ها و در مدرسه پریزاد ۱ کتیبه از ۸ کتیبه متعلق به دورهٔ صفوی است. در مدارس تعداد غالب کتیبه‌ها، متعلق به کتیبه‌های قرآنی است. پس از آن کتیبه‌های اسماءالحسنی و کتیبه‌های حدیثی و تاریخی تعداد بیشتری دارد. در کتیبه‌های قرآنی سوره مبارک بقره و آل‌عمران، بیشترین استفاده را داشته و مضمون آن اشاره به ایمان به خداوندی و مالکیت تمامی زمین و آسمان برای او دارد. کتیبه‌های ادبی نیز تعداد کمتری را شامل می‌گردد که مضمون آن‌ها به علم و فضیلت علم اشاره دارد. مدرسه دودر و پریزاد مانند تمامی بناهای معماری اسلامی، بیانگر اعتقادات و شرایط اجتماعی و فرهنگی زمان خویش هستند. ساخت مدارس و توجه به مکان‌یابی آن‌ها که در نزدیکی مرقد مطهر امام رضا(ع) بنا شده است، نشان‌دهنده اهمیت بسیار والای آن‌ها دارد. همچنین، شرایط مناسب اجتماعی جهت کسب علم را نشان می‌دهد. از این‌رو، مدارس تاریخی از قابلیت‌های متعددی جهت پژوهش و مطالعه برخوردار هستند.

## منابع


Alam, N. S. (2003). ***Islamic Art of the Middle East*** (A, Taftazali, Trans.). Mashhad: Beh Nashr Company. **(In Persian).**

Ashuri, M. T., Maziyar, A., & Garivani, N. (2017). "Introduction and Classification of Timurid Architectural Inscriptions." ***Journal of Greater Khorasan***, 8 (28), 21-36. **(in Persian with English abstract).** httpd://doi.org/20.1001.1.22516131.1396.7.28.2.1

Astan Quds Razavi Farhamgi Productions Department. (2014). In this piece of heaven (the guide for servants and pilgrims of Imam Reza (a.s.)). Mashhad: Qods Razavi Publications.

Atarodi, A. (1997). ***Khorasan Culture*** (Vol. 2). Tehran: Atr Publications. **(In Persian).**

Beler, S., & Bloom, J. (2002). ***The Art and Architecture of Islam*** (Vol. 2). Tehran: SAMT and Academy of Arts. **(In Persian).**

Burckhardt, T. (2007). ***The Foundations of Islamic Art*** (A. Nasri, Trans.). Tehran: Haqiqat Publications. **(In Persian).**

Clavikho, R. G. (1985). ***Clavikho's Travels*** (M, Rajabnia, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. **(In Persian).**

Danandeh, S. S. (2017). "The composition of the two inscriptions in the courtyard of the Old Emami Isfahanie and Shahid Mashhadi". ***Negareh Journal***, 12(44), 20-39 . **(in Persian with English abstract).** httpd://doi.org/10.22070/NEGAREH.2017.659

Etemad alSaltaneh, M. H. Kh. (1988). ***Murrat al-Buldan*** (A. Navaei & M. Mohaddes, Trans.). Tehran: University of Tehran. **(In Persian).**

Elahizadeh, H., Mohammad Dost Lashkami, K., & Najafzadeh, A. (2013). "Content analysis of Khorasan mosque inscriptions during the Timurid era". ***Journal of Greater Khorasan***, 5(17), 118-99. **(in Persian with English abstract).** httpd://doi.org/20.1001.1.22516131.1393.4.17.7.3

Esfahani, M. D., & Zamchi, M. (1951). ***Gardens of Paradise in the description of the city of Herat*** (Vol. 2). Tehran: Tehran University Press. **(In Persian).**

Ettinghausen, R., and Yarshater, E. (2000). ***Highlights of Persian Art*** (Translated by Hormoz A. Abdullah and Royin Pakbaz). Tehran: Agah. **(In Persian).**

Fazel, M. (1972). "Old Schools of Mashhad (Balasar School)". ***Vahid Journal***, (100), 40-42.

Fazaeli, H. (2005). ***Calligraphy Teaching***. Tehran: Soroush. **(In Persian).**

Feriyeh, R. N. D. (2005). ***The Arts of Iran*** (1st Edition) (P, Marzban, Trans.). Tehran: Frouzan Publications. **(In Persian).**

Graber, O. (1997). ***The Art of Iran*** (Y, Aazhand, Trans.). *Kayhan Cultural Journal*, (138), 51-46. **(In Persian).**

Grube, E., & Scerrato, U. (1998). ***The History of Iranian Art, Ilkhanid and Timurid Art*** (Y, Aazhand, Trans.). Tehran: Moli Publications. **(In Persian).**

Golmbek, L., & Wilber, D. (1995). ***Timurid Architecture in Iran and Turan*** (K, Afshar, & M. Y, Kiani, Trans.). Tehran: Organization of Cultural Heritage Publications. **(In Persian).**

Hafez Abru, Sh. A. (1991). ***Historical Geography of Khorasan in the History of Hafez Abru***. Tehran:information publications. **(In Persian).**

Haji Ghasemi, K. (2003). ***Dictionary of Islamic Architectural Works in Iran (Mosques)***. Tehran: Rozneh. **(In Persian).**

Hillenbrand, R. (2007). ***Islamic Art and Architecture*** (1st Edition) (A, Ashrafi, Trans.). Tehran: Rozaneh Publications. **(In Persian).**

Hosseini, H. (2011). "The reflection of Timurid Chaharbagh of Mashhad in history". ***Journal of Historical Research***, 3(2), 73-88. **(in Persian with English abstract).**

Hosseini-Nia, S. M., Bahrami, A., Navid, A., & Heidari, M. (2016). "Inscription Comparison of Kabud and Gowhar-shad Mosque". ***pazhoheshha-ye Bastan shenasi Iran***, 6(11), 191-206. **(in Persian with English abstract).** httpd://doi.org/10.22084/NBSH.2016.1748

Ibn Battuta, A. A. i. M. (1969). ***Ibn Battuta's travel book*** (Vol. 1). Tehran: Tehran: Translation and Publishing Agency. **(In Persian).**

Jafariyan, R. (1991). ***History of Shiism in Iran from the Beginning to the Tenth Century AH.*** Qom: Ansariyan. **(In Persian).**

OKlin, B. (2007). ***Timurid Architecture in Khorasan*** (A, Akhshiti, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research. **(In Persian).**

Pasandideh, M. (2009). ***The Seminary of Khorasan: The Religious Schools of Mashhad*** (Vol. 1). Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation Publication. **(In Persian).**

Pirnia, M. K. (2003). ***Introduction to Islamic Architecture of Iran***. Tehran: University of Science and Industry Press. **(In Persian).**

Polmanzo, J. (2001). ***Art in Central Asia*** (First Edition) (M, Hashemi Golpayegani, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. **(In Persian).**

Polmanzo, J. (2001). ***Art in Central Asia*** (First Edition) (M, Hashemi Golpayegani, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. **(In Persian).**

Price, Christine. (2007). ***The History of Islamic Art*** (M, Rajabnia, Trans.). Tehran: Amir Kabir Publications. **(In Persian).**

Pugachenkova, G. A. (2008). ***Masterpieces of Central Asian Architecture: 14th and 15th Centuries*** (First Edition) (S. D, Tabatabaei, Trans.). Tehran: Academy of Arts. **(In Persian).**

Rasouli, E., Etesam, I., & Metin, M. (2020). "The Style and Architectural Decorations of Timurid Structures". ***Islamic Art Studies***, 16(37), 1-14. **(in Persian with English abstract).**
httpd://doi.org/10.22034/IAS.2020.108417

Rezvani, A. (2005). ***In search of urban identity of Mashhad***. Tehran: Ministry of Housing and Urban Development. **(In Persian).**

Sahragard, M. (2013). ***Artistic Masterpieces in the Astan Quds Razavi: The Inscriptions of the Goharshad Mosque***. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications. **(In Persian).**

Sahragard, M. (2015). "Mohammad Hassan Razvan and the Revival of Epigraphy Tradition in the Quranic Inscriptions of Imam Reza Shrine". ***Astane Honar Journal***, 14-15, 26-31.

Salehi, K., & Ferestadeh, R. (2018). "The study of the growth and development of Mashhad during the Timurid era". ***Journal of Greater Khorasan***, 8(27), 55-66. **(in Persian with English abstract).**

Khazai, M. (2009). "Structures and motifs of Timurid-era schools in Khorasan". ***Islamic Art Studies***, 6(11), 59-78. **(in Persian with English abstract).**
http://doi.org/10.22034/ias.2009.125681

Khojaste-Moshari, M.H. (1974). ***History of Mashhad***. Mashhad:Astan Qods. **(In Persian).**

Kiani, M. Y. (1998). ***The History of Iranian Architecture in the Islamic Period*** (2nd Edition). Tehran: Samt Publications. **(In Persian).**

Labaf Khaniki, R. (1999). ***The Face of Khorasan's Cultural Heritage***. Tehran: Organization of Cultural Heritage. **(In Persian).**

Mahvan, A. (2004). ***The History of Mashhad-al-Reza***. Mashhad: Mahvan (Mah Nashr) Publications. **(In Persian).**

Makinejad, M. (2009). ***Architectural Decorations*** (2nd Edition). Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Textbooks. **(In Persian).**

Mashkouti, N. (1967). ***List of Historical Buildings and Ancient Sites of Iran***. Tehran: Ministry of Culture and Art. **(In Persian).**

Mashhadi Mohammad, A. (2004). ***Mashhad-al-Reza***. Tehran:Author. **(In Persian).**

Mirjafari, H. (1996). ***History of Political, Social, Economic and Cultural Transformations in Iran During the Timurid and Turkoman Periods***. Isfahan: Samt Publications. **(In Persian).**

Miri, M, Seyedi, M, Daneshdoost, Y, & Nikjo, S. (2008). The clay dome of Mashhad (tomb of Amir Sultan Ghiyathuddin Mohammad bn Musa bin Jaafar (a.s.). ***Waqf publication of Eternal Heritage***, (35 and 36), 149-162.

Moddares Razavi, M. T. (2008). ***Chronicle of Events in Mashhad from the 5th to the 13th Centuries*** (I, Afshar, Trans.), Mashhad: Astan Quds Razavi. **(In Persian).**

Mollazadeh, K, & Mohammadi, M. (2002). ***Schools and Religious Buildings*** (1st Edition). Tehran: Sooreh Mehr Publications. **(In Persian).**

Molavi, A.H. (1978). "The Shah Mosque or the Tomb of Amir Ghiyasuddin Malik Shah". ***Art and People Magazine***, (74/75), 75-92.

Nemati, B., & Razaghi, H. (2012). ***Art in the Sanctuary***. Mashhad: Astan Quds Razavi Artistic Creations Institute. **(In Persian).**

Qassabian, M. R. (1998). ***The History of Mashhad from its Origins to the Beginning of the Afsharid Period***. Mashhad: Ansar Publications. **(In Persian).**

Welsh, A., Skirrs, J., Switek, P., Robinson, B., & Pugachenko, G. A. (2007). ***Art and literature of Iran*** (1st ed.) (Y, Ajand, Trans.). Tehran: Moli Publications. **(In Persian).**

Wilber, D., & Nourbakhsh, H. (2009). "Qavam al-Din Shirazi, Timurid Architecture". ***Golestane Honar Journal***. (13), 74-83. http://golestanehonar.ir/article-۲۱۰-۱-fa.html

Yaqub, A. (2008). ***The Herat School of Miniature Painting***. Tehran: Academy of Arts. **(In Persian).**

Yazdi, G. D. A. (1999) ***Sa'adat-nameh*** (I, Afshar, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press. **(In Persian).**

Zendedel, H. (1998). ***A collection of Iran travel guides: Khorasan Province***. Tehran: Iran Gardan Publications. **(In Persian).**

httpd://doi.org/20.1001.1.22516131.1396.7.27.5.2

Samarqandi, K. R. (1981). ***Matla al-sadain wa majma al-bahrayn*** (Vol. 2) (M, Shafie, Trans.). Place of publication unknown: Publisher unknown. **(In Persian).**

Seyedi, M. (1999). ***History of Mashhad***. Tehran: Jami Publications. **(In Persian).**

Shami, N. D. (1956). ***Zafarnameh*** (F, Nader, Trans.). Prague (Czechoslovakia): Oriental Institute Publications. **(In Persian).**

Shahidaani, Sh. (2018). "Some Considerations in Epigraphy and the Necessity of Applying Calligraphy Principles in Analyzing Inscriptions". ***Journal of Islamic Architectural Studies***, 6(18), 87-109. **(in Persian with English abstract).** http://jria.iust.ac.ir/article-1-944-fa.html

Shayestefar, M. (2001). "The Place of the Quran, Hadith, and Supplications in Islamic Inscriptions". ***Journal of Humanities Teachers***, 11(23), 5-94.

Shayestefar, M. (2002). "A Content Analysis of Religious Inscriptions from the Timurid and Safavid Periods". ***Journal of Humanities, Al-Zahra University***, 12(43), 62-111.

Shayestefar, M. (2009). The Interaction of Architecture and Persian Poetry in Timurid and Safavid Buildings. ***Islamic Art Studies***, 6(11), 79-104.

Shayestefar, M. (2010). "An Examination of Quranic Inscriptions and Decorations in the Goharshad Complexes of Mashhad and Herat". ***Islamic Art Studies***, 6(12), 73-98. **(in Persian with English abstract).** httpd://doi.org/10.22034/IAS.2010.125689

Shayestefar, M., & Sedrenashin, F. (2012). "The Expression of Architectural Decorative Drawings In Kamal-Al-Din Behzad's Works: The Painting "A Beggar at the Door of the Mosque"". ***Negareh Journal***, 8(25), 19-37. **(in Persian with English abstract).**

Stirlen, Henry. (1999), ***Isfahan: Image of Paradise*** (J. Arjmand, Trans.). Tehran: Foruzane Rooz. **(In Persian).**

Takestan, H, Roxboro, D, Golombek, K, Menz, B. (2005). ***Timurins*** (Y, Ajand, Trans.). Tehran: Moli Publications. **(In Persian).**

Torbati, A, T, H. (1963). ***Tazukate Timuri***. Tehran: Asadi Bookstore. **(In Persian).**

/https://hgj.imamreza.ac.ir

Handicrafts of Great Khorasan

Vol. 2, No. 5, 2024

Received 20 Sep 2023 | Accepted 6 May 2024 | Published 20 Mar 2024

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

# Diversity of Zoomorphic Representation on Khorasan Metal Containers in Seljuk Art

Mohammad Mohsen Khezri [(a)*]

a. Ferdows Institute of Higher Education

**Keywords**
Seljuk metalwork, Khorasan metalwork, Zoomorphic containers, Zoomorphic representation

**Citation**
Khademi, Mohammad Mohsen. (2024). Diversity of animal representations on metal vessels in Seljuk art of Khorasan. Journal of Industrial Arts of Greater Khorasan. 2 (5), 119-142.

Use your device to scan and read articles online

## Abstract

The representation of animals in Iranian works of art has had a valuable place for a long time, so that even after Islam, despite the restrictions, it has continued to exist in an innovative way in the construction and decoration of objects. One of the brilliant fields of animal representation is the Seljuk era metalwork in the Khorasan region, which is very impressive due to the variety of animal species and their creative representation. This research was carried out with the aim of identifying the variety of zoomorphic representation in the metal containers of Khorasan. The method of this research is descriptive-analytical and all available samples have been taken into consideration. The results of the research show four forms of representation: 1-Zoomorphic illustrations: they are flat pictures that are drawn with different techniques 2-Zoomorphic reliefs: embossing of animals, especially harpies, lions, hawks, eagles, and horses, are featured on the body of some dishes. 3-Zoomorphic accessories: Container accessories in the form of handles, bases, doors, locks, and gutters, or related to them. 4-Zoomorphic containers: containers that are designed in the form of an animal organ. Also, the results show that accurate identification of some animal species is not possible. Therefore, the names of animals that can be identified to some extent are also given. Real animals include: lion, cat, lynx, cheetah, cow, goat, rabbit, hound, fox, camel, horse, deer, gazelle, goose, duck, pigeon, rooster, pheasant, peacock, eagle, hawk, fish, crab And scorpions and legendary creatures include: harpy, sphinx, griffin and dragon.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208919

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208919.html

©2024 The author(s).This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

* Corresponding Authors: (Mohsen.khezri@gmail.com)

## Introduction

The representation of animals from ancient times in Iranian art has held a valuable place, so much so that after Islam, despite restrictions, it continued with an intelligent approach to its life. The metal works of Khorasan in the Seljuk era were rich in imaginative representation of animals and Khorasan's position in metalworking in this era is so prominent that it is referred to as the Khorasan school of metalworking in many studies. These works have attracted the attention of famous researchers such as Arthur Pope, Asadollah Souren Melikian Shirvani, James Allan, and Rachel Ward. The metal vessels of this region in the Seljuk era were very richly decorated, to the extent that after the Mongol invasion and the migration of Khorasan metalworkers to the west, they inspired the schools of metalworking that followed, especially the Mosul metalworking. In the formation of this richness of imagery, the diversity of animal representations was very apparent, and the presence of various species of animals, both real and mythical, turned these vessels into an attractive field for researchers to enter the world of animals.

## Materials and Methods

The method used in this research is practical and the style is descriptive-analytical. In this study, images and information of Iranian metal vessels in the region of Greater Khorasan were collected from famous museums around the world, books, and catalogs, and then classified into eleven main groups based on their use. This research focuses on vessels that have used animal representation in decoration or overall form. In the process of collecting images of vessels, efforts were made to use various sources to obtain a more complete picture of the details of the decorations and the overall form of the vessel.

## Discussion and Findings

Animals are represented in four general forms in the metal vessels of this period, each of which can be distinguished into sub-categories: 1. Animal imagery: In this method of representation, animals are depicted on various surfaces of vessels in a two-dimensional form using different techniques. The delicacy and display of details in this method have led to a wide variety of animals being drawn on small surfaces. These images are sometimes so delicately executed that they are even placed as narrow bands on the handle of some vessels. These animal representations can be distinguished into six sub-categories in terms of display: an animal enclosed in a frame, symmetrical animals, repeated animals, animals in celestial towers, animals in the design of inscription letters, and animals combined with Islamic patterns. 2. Raised animal patterns: In this method of representation, animals are displayed in a raised and protruding form from the surface of the vessel. The most striking raised animal patterns can be seen on cylindrical beakers and conical candlestick bases. Animals such as lions, falcons, cows, horses, and harpies are seen in raised form on the shoulder, neck, and spout of the vessels, as well as on the shoulder and body of the candlesticks of this period. 3. Animal accessories: These are animal-shaped volumes that have been combined and integrated with various parts of a vessel, such as handles, bases, spouts, locks, spouts, etc., which can be divided into two categories. Functional vessel accessories: Parts of the functional vessel components such as spouts, bases, handles, and locks that are made in the form of animals. For example, the locks of a chest are made in the form of eagles with wide wings, or the base of a lamp is designed in the shape of a cat's hindquarters. Decorative vessel

accessories: In this case, animal volumes do not have a functional aspect but are connected to the functional parts of the vessels and decorate them. For example, on the handles of some vessels, cups, and lamps, a small bird is perched. Also, on the domed lids of some cylindrical incense burners, a dignified and noble bird is seated. 4. Animal vessels: These vessels are functional sculptures that are represented in the form of the body of a real or mythical animal. The most famous animal vessels of this period are cat-shaped incense burners and bird-shaped vessels.

## Conclusion

The results indicate that the representation of animals in metal vessels of this period is rich in imagery. Overall, animals are represented in four main forms in the metal vessels of Khorasan: animal imagery, prominent animal roles, volumetric animal decorations, and animal vessels. Among these four groups, animal imagery had the highest number of animal representations due to its two-dimensional nature and created the most diversity in animal representations. In addition, it is not possible to reach a complete and accurate result in determining animal species. The combination of some animal imagery with arabesques and inscriptions, the display of ambiguous and abstract elements in some animal-shaped vessels, and the separation of inlaid parts in some animal images are among the most important factors contributing to the lack of accurate identification. Therefore, in this study, the names of animals that were somewhat recognizable have been added to the list. The total animals represented in the metal works of this period can be introduced as follows: Real animals: lion, cat, black ear, cheetah, cow, goat, rabbit, hunting dog, fox, camel, horse, deer, deer, goose, duck, pigeon, rooster, hoopoe, peacock, eagle, falcon, fish, lobster, and scorpion. Mythical animals: harpy, sphinx, griffin, and dragon.

## Acknowledgements

Thanks to the Metropolitan, British, Cleveland, and Khalili Museums for displaying the metal works of this period in a very deserving manner for researchers and scholars, as without these resources, the research presented would not have been possible.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۵، بهار ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

# تنوع بازنمایی جانوری بر ظروف فلزی خراسان در هنر سلجوقی

**محمد محسن خضری** *(الف)

الف) عضو هیات علمی گروه ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۸

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

شماره صفحات: ۱۱۹-۱۴۲

**واژگان کلیدی:**

فلزکاری سلجوقی، فلزکاری خراسان، ظروف برنزی سلجوقی، ظروف جانوری، بازنمایی جانوری

**استناد به مقاله:**

خضری، محمد محسن. (۱۴۰۳). تنوع بازنمایی جانوری بر ظروف فلزی خراسان در هنر سلجوقی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*. ۲ (۵)، ۱۱۹-۱۴۲.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

## چکیده

بازنمایی جانوران در آثار هنر ایران از دیرباز جایگاه ارزنده‌ای داشته، به‌طوری‌که بعد از اسلام نیز باوجود محدودیت‌ها، به نحوی مبتکرانه در ساخت و تزیین اشیاء به حیات خود ادامه داده است. یکی از زمینه‌های درخشان بازنمایی جانوری، فلزکاری عصر سلجوقی در منطقهٔ خراسان بوده که به دلیل تنوع گونه‌های جانوری و بازنمایی خلاقانهٔ آن‌ها، بسیار چشمگیر است. این پژوهش با هدف شناسایی تنوع بازنمایی جانوران در ظروف فلزی خراسان انجام شده است. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و تمام نمونه‌های در دسترس، مدنظر قرار داشته است. نتایج پژوهش چهار نوع بازنمایی جانوری را نشان می‌دهد: ۱. تصویرسازی‌های جانوری: نگاره‌هایی هستند که با فنون مختلف بر قسمت‌های مختلف ظروف ترسیم شده‌اند. ۲. نقش برجسته‌های جانوری: برجسته‌سازی جانوران به‌ویژه هارپی، شیر، شاهین، عقاب و اسب بر بدنهٔ برخی از ظروف است. ۳. متعلقات جانوری: اجزاء جانورسانی که به فرم دسته، پایه، در، قفل و آبریز ظروف درآمده یا به آن‌ها متصل شده‌اند. ۴. ظروف جانوری: ظروفی که به فرم اندام یک جانور طراحی شده‌اند. همچنین، نتایج نشان می‌دهد شناسایی دقیق برخی از گونه‌های جانوری امکان‌پذیر نیست. بنابراین، نام جانورانی که تا حدودی قابل‌شناسایی بوده‌اند هم آورده شده است. جانوران واقعی شامل شیر، گربه، سیاه‌گوش، یوزپلنگ، گاو، بز، خرگوش، سگ شکاری، روباه، شتر، اسب، آهو، گوزن، غاز، اردک، کبوتر، خروس، قرقاول، طاووس، عقاب، شاهین، ماهی، خرچنگ و عقرب و جانوران افسانه‌ای شامل هارپی، ابوالهول، شیردال و اژدهاست.

**DOI:** https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208919

OPEN ACCESS

**URL:** https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209633.html

Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

نویسنده مسئول مکاتبات: (Mohsen.khezri@gamil.com)

**مقدمه**

هنر فلزکاری خراسان در عصر سلجوقی موردتوجه محققان بزرگی چون آرتور پوپ[1]، اسدالله سورِن ملکیان شیروانی[2]، جیمز آلن[3]، شیلا کن‌بای[4]، ریچارد اتینگهاوزن[5] و ریچل وارد[6] قرارگرفته است. اهمیت خراسان بزرگ در فلزکاری این عصر چنان برجسته است که در پژوهش‌های بسیاری با تأکید و به‌دفعات از نام خراسان یاد شده است. به گفته زکی محمدحسن، در میان سرزمین‌های سلجوقی که در این عرصه برجسته بودند، خراسان در پیشاپیش همه قرار دارد، شاید از آن رو که این استان در روزگار فرمانروایی سامانی مرکز بزرگ تولید ظروف برنزی و تزیین آن با نقوش دورهٔ ساسانی بوده است (Hasan, 2009: 27). ظروف فلزی خراسان در عصر سلجوقی از چنان تزیینات غنی برخوردار بوده که پس از حمله مغول و مهاجرت فلزکاران خراسان به غرب، الهام‌بخش مکاتب فلزکاری بعد از خود، به‌ویژه فلزکاری موصل گردیده است. در شکل‌گیری این غنای تصویری، جانوران حضور بسیار چشمگیری دارند. این حضور چشمگیر، وام‌دار دوران باستان در ایران است که جانوران را به شکلی واقع‌گرایانه بازنمایی نموده‌اند. این میراث تصویری در اوایل دورهٔ اسلامی باوجود محدودیت‌ها، با روش‌هایی مبتکرانه به حیات خود ادامه داده است؛ گاهی همراه با کتیبه‌های اسلامی، گاهی با تعریف کاربردهایی تازه و گاهی با انتزاعی نمودن فرم جانوران. این تحولات موجب شده است تا فرم‌های جانوری و بازنمایی آن‌ها، شکل‌های خلاقانه‌ای به خود بگیرد. ظروف فلزی سلجوقی یکی از زمینه‌های بروز این تحولات تصویری است. حضور گونه‌های مختلف جانوران، اعم از واقعی و افسانه‌ای، این ظروف را تبدیل به یکی از بسترهای مناسب برای ورود به دنیای جانوران نموده است، به‌گونه‌ای که در برخی از شاخص‌ترین ظروف فلزی سلجوقی ازجمله مشربه‌های خراسان، هیچ بخشی از ظرف، از وجود صورت‌های جانوری بی‌بهره نمانده است. تدوین این پژوهش با هدف شناخت شیوه‌های بازنمایی این جانوران انجام شده است. مسئله پژوهش حاضر مطالعهٔ تنوع بازنمایی جانوران در ظروف فلزی خراسان در هنر سلجوقی است. بر اساس اهداف، سؤالات پژوهش چنین است: ۱. بازنمایی جانوران در طراحی و ساخت ظروف فلزی خراسان در قلمرو سلجوقی به چه صورت‌های انجام شده است؟ ۲. گونه‌های مختلف جانوری در طراحی و ساخت ظروف فلزی خراسان در قلمرو سلجوقی از چه تنوعی برخوردار است؟

**پیشینهٔ پژوهش**

حسینی (2017) پژوهشی با عنوان «درآمدی بر شناخت مجسمه‌های سفالی جانورسان ایران در سده‌های ٦ تا ٨ هجری» دارد. در این مقاله ظروف صرفاً بر اساس نوع جانور دسته‌بندی شده است، اما با توجه به اشتراکات زیادی که ظروف سفالی و فلزی این دوره با هم دارند می‌توان از این پژوهش بهره برد (Hosseni, 2017). کمندلو و رجبی (2015) مقاله‌ای با عنوان «بررسی کتیبه و درخت سخنگو در هنر فلزکاری خراسان در سده‌های ٦ و ٧ قمری» دارد که به ریشه‌یابی درخت سخنگو یا همان واق‌واق[7] در هنرهای صناعی ایران و شناسایی انواع آن در هنر فلزکاری خراسان پرداخته است. پژوهشگر در این مقاله حضور این درخت را به دو صورت تبیین کرده است. یکی به‌صورت درختی با صورت‌های انسان و جانوران مختلف (درخت سخنگو) و دیگری حضور آن در قالب کتیبه‌های ثلث و کوفی (کتیبه‌های سخنگو). این تحقیق از جهت ریشه‌یابی حضور جانوران در تزیینات گیاهی و کتیبه‌ای حائز اهمیت است (Kamandlu, 2015). خضری و چارئی (2016) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی خطوط و تزیینات کتیبه‌های کوفی

1. Arthur Upham Pope
2. Assadullah Souren Melikian-Chirvani
3. *James W. Allan*
4. Sheila R. Canby
5. Richard Ettinghausen
6. Rachel M Ward
7. Waqwaq

و ثلث بر ظروف فلزی ایران در قلمرو سلجوقیان» انواع خطوط کوفی و ثلث انسان‌نما و جانورسان را معرفی و دسته‌بندی کرده‌اند (Khezri & Chareie: 2016). طاهری (2011) در مقاله‌ای با عنوان «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق» به ارتباط درخت مقدس، درخت زندگی و درخت سخنگو با نقش واق پرداخته و آن را ریشه‌یابی نموده است (Taheri, 2011). آژند (2009) در مقاله‌ای با عنوان «اصل واق در نقاشی ایران» این نقش را به‌عنوان اصل ششم نقاشی ایران مطرح نموده که در دوره سلجوقیان با هدف تزیین در آثار مختلف پدیدار گشته است. در این مقاله تصویر قلمدانی از دورهٔ سلجوقی آمده که تزیینات گیاهی-جانوری آن با عنوان نقش واق معرفی شده است (Azhand, 2009).

در پژوهش‌هایی که تاکنون در حوزه فلزکاری سلجوقی صورت گرفته، آنچه کمتر موردتوجه قرار داشته، توجه به فرم در طراحی و تصویرسازی بر سطح ظرف است، چراکه اغلب جنبه‌های تاریخی و باستان‌شناسی در اولویت بالاتری قرار داشته است.

### روش پژوهش

روش انجام این پژوهش از نظر هدف کاربردی و از نظر ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش ابتدا تصاویر و اطلاعات ظروف فلزی ایران در منطقهٔ خراسان بزرگ از پایگاه موزه‌های معتبر دنیا، کتاب‌ها و کاتالوگ‌های داخلی و خارجی جمع‌آوری‌شده و سپس بر اساس کاربردشان در یازده گروه اصلی طبقه‌بندی گردیده است. این پژوهش به ظروفی اختصاص دارد که به هر نحوی از تزیینات جانوری در تزیینات استفاده نموده‌اند که البته با توجه به گستردگی حضور جانوران، دامنهٔ بسیار وسیعی از این ظروف در این محدوده قرار می‌گیرد. در فرآیند جمع‌آوری نمونه‌ها سعی شده تا حد امکان، زوایای مختلف ظروف از منابع مختلف در دسته‌بندی‌ها لحاظ شود تا تصویر کامل‌تری از فرم ظرف حاصل گردد. همچنین، برای تعیین بازهٔ تاریخی هنر سلجوقی به سخن هیلن برند[1] در کتاب *سلجوقیان*[2] استناد شده است که دسته‌بندی‌های سلسله‌ای را برای بررسی هنر این دوران منحرف‌کننده می‌داند. هیلن برند به ویژگی‌های مشترک سبکی در هنر سلجوقی اشاره می‌نماید که با عنوان «سبک هنر سلجوقی» می‌توان از آن یاد کرد. این دوران که از ۳۹۰ق تا ٦١٧ق (۱۰۰۰ تا ۱۲۲۰م) را در برمی‌گیرد، قبل از حکومت سلجوقیان آغازشده و تا سال‌ها پس از انحطاط آن‌ها ادامه داشته است (Baworth, 2001: 158).

در مورد محدودهٔ ظروف فلزی ایران هم نمی‌توان به‌طور دقیق به مرزهای جغرافیایی آن زمان استناد کرد، چراکه تغییر مکرر مرزهای سیاسی به دلیل کشورگشایی و مهاجرت هنرمندان کار پژوهش را دشوار می‌نماید. آرتور پوپ این قلمرو را چنین تعیین می‌نماید: «هنر همهٔ سرزمین‌هایی که تحت نفوذ سیاسی و فرهنگی ایران قرار گرفته‌اند، بنابراین بهتر است آثاری را که تعیین دقیق محل ساخت آن‌ها ابهاماتی دارد بر اساس ویژگی‌های سبکی این دوره شناسایی نمود». (Pope, 2000: 2869). بنابراین در پژوهش حاضر علاوه بر توجه به محل ساخت ظروف فلزی این منطقه به ویژگی‌های سبکی فلزکاری آن‌هم توجه شده است.

### بازنمایی[3] جانوری[4] در هنر اسلامی

هنرمندان دورهٔ اسلامی در حوزه‌های غیردینی، به‌صورت‌های انسانی و جانوری روی آوردند و با اقتباس از هنر دوران قبل از اسلام، سبک‌های تصویری تازه‌ای خلق کردند که در هنر سلجوقی اوج آن را شاهد هستیم. در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی فیگوراتیو در هنر اسلامی» که در پایگاه موزهٔ متروپولیتن منتشرشده، درباره این موضوع چنین آمده است: با گسترش اسلام، سنت‌های هنر فیگوراتیو (اندام‌وار) عمیقاً بر توسعهٔ هنر اسلامی تأثیر گذاشت. تزیینات شامل

1. *Robert Hillenbrand*

*2. The History of the Seljuq Turks (Routledge Studies in the History of Iran and Turkey)*

۳. در تعریف اصطلاح «هنر بازنمایانه» چنین آمده است: «هنر بازنمایانه در نقاشی و مجسمه‌سازی معمولاً به تصاویری اطلاق می‌شود که برای بیان آنچه مدنظر بوده، به‌روشنی قابل‌تشخیص است، مانند یک انسان، یک موز، یک درخت و غیره. چنین تصاویری نیازی به واقعی بودن ندارند. بنابراین لازم نیست درخت سبز یا حتی راست باشد، بلکه باید به‌وضوح نمایانگر یا قابل‌تشخیص باشد» (Representational Art, n.d.).

٤. «داشتن صورت یا ظاهر حیوانی و نسبت دادن صورت یا ماهیت حیوان به چیزی مانند معبود» (Zoomorphic, 2021).

نمودهای اندام‌وار در واژگان تزیینی خود شد که از منابع مختلف استخراج شده بود. اگرچه با به تصویر کشیدن اشکال انسان و حیوان در هنر و معماری مذهبی در اسلام مخالفت وجود دارد، اما در حوزهٔ غیردینی چنین بازنمایی‌هایی تقریباً در تمام فرهنگ‌های اسلامی شکوفا شده است. مخالفت اسلامی در برابر بازنمایی موجودات زنده ناشی از این باور است که آفرینش اشکال زنده منحصر به خداوند است. قوی‌ترین اظهارات در این مورد در احادیث بیان شده است، جایی که نقاشان به چالش کشیده می‌شوند تا در آثار خود «جان بدمند» و تهدید به مجازات در روز قیامت می‌شوند. قرآن بت‌پرستی را محکوم می‌کند و از اصطلاح عربی المُصوّر («خالق صورت‌ها» یا هنرمند) به‌عنوان لقبی برای خدا استفاده می‌کند. تا حدی که درنتیجهٔ این تمایلات مذهبی در نقاشی، چهره‌ها اغلب ساده‌سازی[1] شده‌اند و در برخی موارد موارد تخریب آثار هنری فیگوراتیو رخ می‌داد. شمایل‌شکنی[2] در دوره بیزانس شناخته شده بود و شمایل‌گریزی[3] یکی از ویژگی‌های جهان یهودی بود. بنابراین، اعتراض اسلامی به بازنمایی‌های اندام‌وار[4] در یک زمینهٔ وسیع‌تر قرار می‌گرفت. هنرمندان همچون سایر تزیینات اسلامی، فرم‌های اولیهٔ انسانی و حیوانی را آزادانه اقتباس نموده و سبکی ویژه دادند و تنوع زیادی از طرح‌های فیگوراتیو به وجود آوردند (The Metropolitan Museum of Art, 2001).

همچنین آتور پوپ دربارهٔ بازنمایی جانوران در ظروف دورهٔ اسلامی می‌نویسد: این خصلت ویژهٔ هنر ایرانی (پیدایش ظروف با اشکال جانوران که از حدود ۳۰۰۰ قبل از میلاد آغاز می‌شود) به دوره ساسانی بازمی‌گردد. حتی هنگامی‌که جانوران را مستقیماً نشان ندادند برخی از جزییات، این طرز فکرِ غالب را آشکار می‌سازد؛ بدنه، گردن و لولهٔ مشربه‌ها الهام گرفته‌شده از شکل پرندگان است (Pope, 2000: 2886).

در برخی از ظروف دوران اولیهٔ اسلامی تأثیر هنر ساسانی چنان پررنگ است که صرفاً داشتن کتیبهٔ کوفی می‌تواند سبک آن را از دورهٔ ساسانی متمایز کند (تصویر ۱).

**تصویر ۱: مشربهٔ کتیبه‌دار با نقوش پرندگان، طلا با نقوش حکاکی‌شده، دوره آل‌بویه، ایران یا عراق، موزهٔ کلیولند** (URL1)

پرویز تناولی در کتاب *تاریخ مجسمه‌سازی در ایران* دلایل توجه به بازنمایی جانوران را این‌گونه بیان نموده است: یک نگاه کلی به اشیاء کاربردی نشان می‌دهد که در آغاز جنبش تصویرگرایی، موضوع حیوان بیش از انسان موردتوجه بوده که دلایل مختلفی داشته است. اول این‌که اندام حیوانات و پرندگان برای اشیاء کاربردی مانند قفل و سرمه‌دان و عودسوز مستعدتر و متنوع‌تر از اندام انسان است. نکته دوم اینکه تداعی کمتری از بت‌سازی دارد. علاوه بر این نکات، آشنایی چند هزارساله ایرانیان با اندام حیوانات و پرندگان در انتخاب این مضامین بی‌تأثیر نبوده است (Tanavoli, 2013: 31).

**دسته‌بندی ظروف فلزی ایران در عصر سلجوقیان**

سیر تحول فلزکاری ایران را از استقرار حکومت اسلامی تا حمله مغول را می‌توان به دو دوره تقسیم نمود. دورهٔ نخست (۱۰۵۰-۷۵۰م) که تداوم سنت‌های تزیینی ساسانی را شاهد هستیم. نقوش انتزاع کمتری دارند و تصویرسازی‌ها

1. Stylized
2. Iconoclasm
3. Aniconism
4. Figurative

اغلب بیانگر داستان‌ها و افسانه‌های ایرانی هستند. در دورهٔ دوم (۱۲۵۰-۱۰۵۰م) با سلطهٔ غزنویان و سپس سلجوقیان بزرگ بر ایران، شاهد شکوفایی هنر فلزکاری در ایران هستیم. سبک هرات در شرق و موصل در غرب، فلزکاری جهان اسلام را پرآوازه می‌سازند. هنرمندان ایرانی با استفاده از فن مرصع‌کاری و قلم‌زنی، تزیینات بی‌نظیری خلق می‌کنند و چنین است که کثرت نقوش در عین ظرافت، وحدت کم‌نظیری را می‌آفرینند (National Conference on Iranian Studies, 2005: 301). به‌طورکلی، اشیاء فلزی دوران اسلامی به شش گروه اصلی تقسیم می‌شوند که شامل اشیاء خانگی و مذهبی، درها و پنجره‌ها، ابزارآلات علمی، تجهیزات جنگی، زینت‌آلات و درنهایت سکه‌ها هستند. ظروف فلزی موردپژوهش که در گروه اشیاء خانگی و مذهبی قرار می‌گیرند از این قرارند: ۱. مشربه‌ها، ۲. دیگچه‌ها، ۳. ظروف پایه‌دار (جام و ظروف کاسه‌ای شکل)، ٤. ظروف مسطح (بشقاب و سینی)، ٥. تُنگ‌های آبخوری و پارچ‌ها، ٦. شمعدان‌ها و چراغ‌ها (پایه شمعدان، چراغ ایستا، پیه‌سوز)، ۷. بخوردان‌ها، ۸. قلمدان‌ها، ۹. مرکبدان‌ها، ۱۰. هاون‌ها و ۱۱. صندوقچه‌ها (Khezri, 2016: 31).

### جانوران بازنمایی شده در ظروف فلزی خراسان

شناسایی دقیق تمام گونه‌های جانوری در ظروف فلزی این دوره به دلیل رویکرد خاص آن‌ها در بازنمایی جانوران دشوار است. پیوند تزیینات گیاهی، اسلیمی، هندسی و کتیبه‌ای با نقش جانوری و همچنین نمایش ابهام‌آمیز برخی از ظروف جانوری به این رویکرد خاص فلزکاران خراسان برمی‌گردد. به‌عنوان‌مثال، دسته‌ای از بخوردان‌های جانوری این دوره در قالبی از هم‌آمیزی گربه و شیر ساخته شده‌اند، به‌طوری‌که در پژوهش‌های مختلف با نام‌های متفاوتی ازجمله شیر، سیاه‌گوش، گربه و یا گربه‌سان معرفی شده‌اند! برخی از جانوران مانند خرگوش با مشخصهٔ خود که همان گوش‌های بلند است، شناخته می‌شوند، اما در مورد همه جانوران تعیین هویت به این سادگی نیست. بنابراین، در پژوهش حاضر علاوه بر جانورانی که با ویژگی‌های برجستهٔ خود قابل‌تشخیص هستند، نام جانورانی که احتمال حضورشان هم وجود دارد، آورده شده است.

### جانوران واقعی

این جانوران شامل انواع پستاندار، پرنده، حشره و ماهی هستند. پستانداران عبارتند از شیر، سیاه‌گوش یا یوزپلنگ، گربه، گاو، بز، خرگوش، سگ شکاری، روباه، شتر، اسب، آهو و گوزن. پرندگان شامل غاز یا اردک، کبوتر، خروس، قرقاول، طاووس، عقاب و شاهین. حشرات شامل خرچنگ و عقرب و درنهایت ماهی‌ها که بیشتر در برج‌های دوازده‌گانه فلکی به تصویر کشیده شده‌اند. در ادامه به نقش و جایگاه برخی از پرکاربردترین گونه‌های جانوری در ظروف فلزی این دوره می‌پردازیم.

**شیر:** این حیوان مهم‌ترین جایگاه را در ظروف فلزی خراسان دارد، به‌طوری‌که گروهی از بخوردان‌های جانوری این دوران با الهام از اندام شیر ساخته شده‌اند (تصاویر ۲۷-۲۵). در برخی از پایه شمعدان‌ها ردیفی از شیرهای نشسته به‌صورت نقش‌برجسته مشاهده می‌شود (تصویر ۱۷). همچنین، بر گردن و آبریز برخی از مشربه‌های استوانه‌ای شیرهایی برجسته‌سازی شده‌اند (تصویر ۱۵). شیر در ادوار قبل و بعد از اسلامی مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مبارزه معرفی شده است، همچنین نشانگر برج اسد، پنجمین علامت منطقه‌البروج و در نزد محققین علم نجوم، صورت شمالی و خانهٔ آفتاب است. به همین دلیل، این حیوان سمبل خورشید، برکت و باروری بوده است. نقش «شیر و خورشید» برای اولین‌بار بر روی سکه‌های دوران سلجوقی مشاهده می‌شود که تمام این شواهد در کنار رشد گستردهٔ علم نجوم در این دوره احتمال توجه به مفاهیم نجومی را مطرح می‌کند. به‌علاوه، ساخت مجسمه‌های سفالی و فلزی شیر به همراه کاربرد این حیوان به‌عنوان یک نقش تزیینی، می‌تواند تحت تأثیر عوامل تاریخی یا سیاسی صورت گرفته باشد؛ ازجمله ارتباط آن با نام یکی از بزرگ‌ترین شاهان این دوره یعنی آلپ ارسلان (دومین شاه سلجوقی) که در لغت به معنای «شیر شجاع» است (Hosseini, 2017 : 57).

**خرگوش:** ظاهراً خرگوش از جانوران محبوب این دوران است. گاهی به‌صورت متقارن در مرکز یک بشقاب در حال دویدن است (تصویر ٦)، گاهی به‌صورت ردیفی باریک و پیوسته از پی هم در حال حرکت‌اند، گاهی در حال گریز از سگ شکاری، روباه و شیر است و گاهی هم در تلفیق با نقوش

گیاهی و کتیبه‌ای دیده می‌شود. نکته جالب‌توجه این‌که خرگوش در برخی از تصویرسازی‌ها به شکل بالدار ترسیم شده است (تصویر ۹). این خرگوش‌ها به‌صورت ردیفی باریک دورتادور بدنه ظرف در حال حرکت هستند. این نوارهای باریک در قسمت‌های پایه، بدنه، شانه، آبریز و دستهٔ برخی از مشربه‌های این دوران هم مشاهده می‌شود. گاهی نحوهٔ ترسیم آن‌ها به‌گونه‌ای است که تصور می‌شود زنده و متحرک هستند. یک خرگوش نگاهی به پشت سر دارد، یکی به روبرو و این ریتم به‌صورت منظم تکرار شده است. ملکیان شیروانی در نگاره‌های کتاب *ورقه و گلشاه* که اثری از دورهٔ سلجوقی است به شخصیت خرگوش این‌گونه اشاره می‌کند است: خرگوش در متن داستان وجود ندارد، اما در برخی نگاره‌ها به‌گونه‌ای ترسیم‌شده که انگار نظاره‌گر داستان است، حتی گاهی میان پای اسب‌های جنگاوران. شاید تصویر خرگوش اشارهٔ طنزآمیز هنرمند از خودش باشد (Eivoghi, 2021:75). در بسیاری از فرهنگ‌ها، خرگوش حیوانی قمری است و الهه‌های ماه و مادر را تداعی می‌کند. خرگوش به دلیل زاد و ولد زیاد، نماد رایج باروری و شهوت است. همچنین، در بسیاری از فرهنگ‌ها خرگوش صحرایی را با خردمندی و مهارت مرتبط می‌دانند (Shepherd, 2014: 190-191).

**گاو:** مشربه‌های مخروطی این دوران، انتزاعی شدهٔ بدن گاو هستند (تصاویر ۳۵-۳۳). گاهی گاو طعمهٔ شیر می‌شود که ریشه‌ای کهن و نمادین دارد (تصویر ۳۶). در ظروف فلزی این دوران گاو در برج‌های فلکی حضور دارد و برج ثور (اردیبهشت‌ماه) را نمایش می‌دهد. «گاو نر مظهر مردانگی و اقتدار مردسالارانه است و به‌صورت ضمنی مفاهیم خورشیدی، مذکر و سلطنتی را القا می‌کند. زرتشتی‌ها معتقد بودند که نخستین حیوانی که آفریده شد، گاو نر سفیدرنگی بود که از تخم‌هایش گیاهان و حیوانات گوناگون به وجود آمدند. از نظر هندوها، گاو نماد باروری و نعمت است» (Shepherd, 2014: 193-194).

**شاهین:** نقش شاهینی که طعمه‌اش را به منقار و چنگال‌هایش گرفته از نشانه‌های فلزکاری مکتب خراسان محسوب می‌شود. شاید بتوان وفور ساخت نقوش و مجسمهٔ پرندگان به‌خصوص در قرون ششم و هفتم هجری‌قمری را مرتبط با شیوهٔ زندگی سلاجقه دانست که شکار پرندگان کوچک به‌وسیله پرندگان شکاری در دشت‌های باز از اهمیت بالایی برخوردار بود. شاهد این مدعا، نمونه‌های متعدد ظروف سفالی با نقش سوارکاری است که بر دستش بازی شکاری نشسته است (تصویر ۱۸). همچنین، می‌توان احتمال ارتباط کاربرد فراوان نقش شاهین را در این دوره با نام طغرل مؤسس حکومت سلجوقی، مطرح کرد، زیرا طغرل به لحاظ لغوی به معنی پرنده شکاری است (Hosseini, 2017:58).

**عقاب:** در ظروف این دوره، تشخیص شاهین از عقاب کمی دشوار است. در برخی از صندوقچه‌ها، عقاب‌هایی با بال‌های گشوده در حکم محافظ به‌عنوان قفل تعبیه شده‌اند (تصویر ۱۹). در یک مشربه، عقاب‌هایی با بال‌های گشوده به‌صورت برجسته بر بدنهٔ ظرف نقش شده است (تصویر ۱۶). بااین‌وجود، عقاب بیشتر در حال شکار سایر جانوران مشاهده می‌شود (تصویر ۱۰). «عقاب اغلب اصالت را تداعی می‌کند. این پرنده نزد زرتشتیان قدیم نماد فرّ الهی شاه بود. عقاب دو سر از نمادهای خورشیدی و نشانه قدرت مطلق سلطنت و الههٔ آسمانی است» (Shepherd, 2014: 200).

**سگ:** این حیوان بیشتر در حال تعقیب خرگوش دیده‌شده که در نواری باریک دور بدنهٔ ظرف، چرخیده است. این تعقیب و گریز گاهی به تزیینات اسلیمی هم راه پیدا کرده است (تصویر ۱۴). «سگ را می‌توان با مرگ مرتبط دانست. زرتشتی‌ها معتقدند یک سگ روح را در سفر به دنیای دیگر همراهی می‌کند» (Shepherd, 2014: 200).

**قرقاول:** این پرنده را از فرم پیچدار دُمَش، نوک کج و بدن طرح‌دارش می‌توان تشخیص داد. تصاویری از این پرنده در سفالینه‌های سلجوقی دیده شده است. بنابراین، احتمال حضورش را در ظروف فلزی قوت می‌بخشد. برخی از بخوردان‌های سلجوقی که به حجم یک پرنده ساخته شده‌اند، احتمالاً قرقاول یا عقاب هستند. «در فرهنگ چینی، قرقاول یکی از الگوهای اولیهٔ ققنوس و نماد زیبایی و ملکه است» (Shepherd, 2014: 209).

**اسب:** این حیوان معمولاً با سوارکار دیده می‌شود، فردی که در حال تیراندازی یا شمشیرزنی بوده و گاهی هم شاهین یا

عقابی بر دست او نشسته است. همچنین، در برج‌های فلکی، تصویر کماندار با نیم‌تنهٔ اسب مشاهده می‌شود (تصاویر ۱۱-۱۰).

### جانوران اساطیری

این جانوران عبارت‌اند از: ابوالهول[1] (حیوان با سر انسان)، شیردال[2] (ترکیب حیوان و پرندگان)، هارپی[3] (پرنده با سر انسان) و اژدها (مار با سر جانور افسانه‌ای) است.

**هارپی**: در لغت‌نامه دهخدا، نام سه موجود عجیب‌الخلقه بالدار است. چهرهٔ این موجود به چهرهٔ زن و بدن او به کرکس می‌ماند، ناخن‌های برگشته دارد و مرگ و کشمکش شدید را تجسم می‌دهد. از میان جانوران افسانه‌ای، هارپی از پرتکرارترین‌ها در این ظروف است. در بین نمونه‌های این پژوهش، دو مشربه مشاهده می‌شود که ردیفی از «هارپی‌های تاج‌دار» به‌صورت نقش‌برجسته بر شانهٔ آن‌ها کار شده‌اند (تصاویر ۱۸، ۱۶). در مرکز تعدادی از بشقاب‌های این دوره، تصاویر این جانور درون دایره‌ای محصور شده است (تصویر ٤). تصویرسازهای متنوع این موجود بر سفالینه‌ها، کاشی‌ها و مجسمه‌های سفالی این دوره حکایت از جایگاه ویژه او دارد. این جانور در دو نمونه به حروف تصویری کتیبه نیز راه پیدا کرده است. در یک مرکبدان مرصع‌کاری شده شباهت زیادی با سایر پرندگان حواشی خود دارد و تنها تمایزش، سر انسانی اوست (تصویر ۱۳). «هارپی در دورهٔ اسلامی نماد ستارهٔ عطارد و مرتبط با مفاهیم کیهان‌شناختی و ستاره‌شناسی بوده، همچنین هارپی نزد فرقه‌ای از شیعیان نماد امام غایب محسوب می‌شده است» (Abeddoos, 2009: 89).

**ابوالهول:** این جانور در ظروف این پژوهش معمولاً با سر انسانی تاج‌دار که به نظر می‌رسد هاله‌ای دور سرش دارد، ترسیم شده است. سر این جانوران شباهت زیادی به سر هارپی‌های هم‌دوره‌اش دارد (تصویر ۲-راست). پوپ در کتاب *سیری در هنر ایران*، به اسبی بال‌دار، با سر انسان تاج‌دار اشاره می‌کند که یکی از مضامین موردعلاقه فلزکاری این دوره است. او عقیده دارد که این اسب بالدار شاید مشخصهٔ بُراق، مرکب افسانه‌ای پیامبر(ص) باشد (2000:4/2881). ابوالهول در دورهٔ باستان از خدایان یا نگهبانان معابد بوده است. مظاهري خداگونه داشته و تجسم خدایان تلقي می‌شدند. این نماد يكي از عناصر مهم تزييني آثار سده‌های پنج تا هشت هجري در ایران است. شیر با سر انسان بر زمینه‌ای پر از گیاهان پرپیچ و بی‌انتها و گاهی به‌صورت محافظ در طرفین گیاه، همراه با بال‌هایی فره و نیرویی ماورایي که نویدبخش فراواني، برکت، بهار، دوري از سرماي زمستان و رکود بوده است (Abeddoos, 2009: 89).

**تصویر ۲: راست: ابوالهول‌های متقارن. وسط: شیردال‌های متقارن، چپ: نمای کامل کاسهٔ کتیبه‌دار، مرصع‌کاری شده، قرن ٦ق، خراسان، مجموعهٔ هنری ساتبیز** (URL2)

1. Sphinx
2. Griffon
3. Harpy

**شیردال:** این جانور که یادآور دوره‌های قبل از اسلام در ایران است، در ظروف فلزی این دوران حضور کمتری دارد. در یک ظرف مرصع‌کاری شده از خراسان در تصویر ۲ (وسط)، تصویر یک جفت شیردال متقارن مشاهده می‌شود. نکته جالب‌توجه این‌که از دُمِ این موجودات، سر موجود دیگری روییده است!

**اژدها:** اژدها به‌صورت منفرد در ظروف فلزی این پژوهش، مشاهده نمی‌شود و صرفاً در ترکیب با حروف برخی از کتیبه‌ها و یا در تلفیق با تصویرسازی‌های تاج و تخت پادشاهی دیده شده است. چهره‌اش نیم‌رخ ترسیم‌شده و از دهان کاملاً بازش که حالتی تهاجمی دارد، شناسایی می‌شود (تصویر ۱۳).

### تنوع بازنمایی جانوران در ظروف فلزی خراسان

جانوران به چهار فرم در ظروف فلزی این دوره بازنمایی شده‌اند که هرکدام به دسته‌های فرعی‌تر قابل‌تفکیک هستند. در ادامه به تشریح هرکدام و زیرمجموعه‌هایشان می‌پردازیم.

### تصویرسازی‌های جانوری

در این شیوه، جانوران با فنون مختلف بر سطح ظروف و به‌صورت دوبعدی، ترسیم شده‌اند. این تصویرسازی‌ها گاهی چنان ظریف انجام‌شده که حتی به شکل نواری باریک بر دستهٔ برخی از مشربه‌ها نیز جای گرفته‌اند. تصویرسازی‌های جانوری را می‌توان از نظر تنوع حالات بازنمایی به این صورت معرفی نمود:

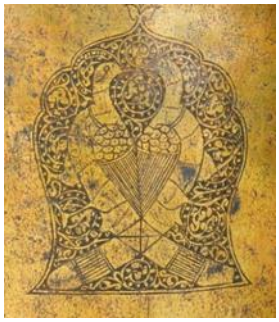
**جانوری محصور در یک قاب:** در این حالت یک جانور در قابی اغلب دایره‌ای موردتوجه قرارگرفته است (تصاویر ۵-۳). هارپی و همچنین پرنده‌ای شبیه اردک یا قرقاول با زمینه‌ای از تزیینات گیاهی جزو جانوران پرکاربرد هستند.

**تصویر ۳ (راست): شیردال، برشی از مرکز یک سینی قرن ٦ق، کنده‌کاری‌شده، موزه ویکتوریا آلبرت لندن** (Pope,2000:1288)

**تصویر ٤ (وسط): هارپی، برشی از کاسهٔ، سمرقند یا ماوراءالنهر، قرن ٦ق، موزه ویکتوریا آلبرت** (Chirvani, 1983:93)

**تصویر ٥ (چپ): پرنده‌هایی در دایره، برشی از مرکبدان، خراسان، قرن ٦ق، موزه اونتاریو، تورنتو** (Canby, 2016:273)

**جانوران متقارن هم:** در این حالت، شاهد تکرار متقارن یک جانور به شکل‌های مختلف هستیم. به‌عنوان‌مثال، سه خرگوش حول یک دایره، درحالی‌که گوش‌هایشان بر هم منطبق است، در حال گردش هستند (تصویر ٦). دو بز بالدار متقارن یک پایشان را بالا آورده و سرشان را برگردانده‌اند (تصویر ۷)، دو طاووس بر بدنهٔ یک مشربه در حالی که بخشی از بدنشان بر هم منطبق است، به هم چشم دوخته‌اند (تصویر ۸). دو هارپی متقارن که سرشان بر هم منطبق است در بخش زیرین بدنهٔ یک جام به ظرافت ترسیم شده‌اند (تصویر ۱۰).



تصویر ٦ (راست): سه خرگوش منطبق بر هم در مرکز بشقاب، خراسان، قرن ٦ق، موزهٔ هنر دالاس (Canby, 2016: 223)
تصویر ۷ (وسط): دو بز بال‌دار متقارن در بشقاب آلپ ارسلان، نقره، ٤٥٩ق، موزهٔ هنرهای بوستون (Pope, 2000: 1348)
تصویر ۸ (چپ): دو قرقاول متقارن بر بدنهٔ یک مشربهٔ برنجی، خراسان، قرن ٦ق، مجموعهٔ سات‌بیز (URL3)

**جانوران تکرارشونده:** در این حالت، جانوران با ریتمی منظم یا نامنظم تکرار می‌شوند. تعقیب و گریز خرگوش و سگ شکاری، عقاب در حال شکار، اسب و سوارکار برخی از نقوش تکرارشونده هستند (تصاویر ۱۰-۹). گاهی یک جانور بدون تغییر در پیرامون حجم یک ظرف به‌صورت منظم تکثیر می‌شود، گاهی هم تکرار با تنوع همراه است. به‌عنوان‌مثال، خرگوش‌هایی که در دو ردیف بر بدنهٔ یک مرکبدان مرصع شده‌اند با ریتمی متناوب حرکتی پویا را به نمایش گذاشته‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹: خرگوش‌های بالدار بر بدنهٔ مرکبدان، خراسان، اوایل قرن ۷ق، مرصع شده، مجموعه نوحد السعید (Allan, 1982: 37)

در تصویر ۱۰، جانوران مختلف همراه با تنوع زیاد، غنای تصویری این جام را افزایش داده است. درون هر قاب، عقابی در حال شکار ترسیم‌شده که با تغییر قاب، نوع جانوری که طعمهٔ عقاب شده، تغییر کرده است. در حواشی قاب‌ها، خرگوش، قرقاول و اسب‌سواران به تصویر درآمده‌اند. همچنین، در حاشیهٔ پایینی، هارپی‌هایی متقارن که سرشان بر هم منطبق است، مشاهده می‌شود.

تصویر ۱۰: تکرار جانوران مختلف بر بدنهٔ یک جام برنجی، مرصع‌کاری شده با نقره، قرن ٦ق، خراسان، موزهٔ بریتانیا (URL4)

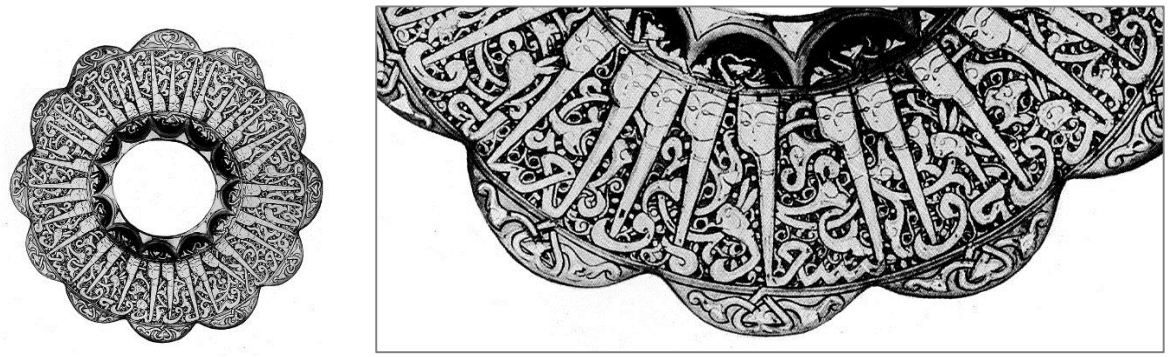
**جانوران در برج‌های فلکی:** نقوش برج‌های دوازده‌گانه «منطقه‌البروج» از تصویرسازی‌های پرکاربرد در ظروف فلزی این دوران است که اغلب بر مشربه‌ها و مرکبدان‌ها دیده می‌شود. تصاویر جانوران در برج‌های فلکی شامل قوچ

(فروردین)، گاو (اردیبهشت)، خرچنگ (تیر)، شیر (مرداد)، عقرب (آبان)، اسب با بدن انسان (آذر)، بز (دی) و ماهی (اسفند) است. از نمونه‌های این ظروف، مشربه‌ای مجلل است که بر هر شیار آن یکی از صور فلکی کار شده است (تصویر ۱۱). «تشبیه جام به اجرام آسمانی از اشعاری پیداست که بر روی آن آمده است. این ابیات طوری است که تصاویر این برج‌های دوازده‌گانه را به‌عنوان محافظ سازنده و مالک آیندهٔ آن در ذهن متبادر می‌کند» (Sochok et al, 2006: 19).

**تصویر ۱۱: برشی از یک مشربهٔ برنجی، مرصع‌کاری شده با نقره و مس و ترکیبی از یک مادهٔ سیاه، هرات، ۵۷۷ق، ارتفاع ۴٫۵cm، از راست: کماندار (آذرماه)، شیر (مردادماه)، خرچنگ (تیرماه). مجموعه نوحد السعید (Allan, 1982: 50).**

در برخی از این برج‌ها، تلفیق یا انطباق شگفت‌انگیز جانوران قابل مشاهده است. به‌عنوان‌مثال، در تصویر ۱۱ در صورت فلکی کمان از انتهای دُم کمانگیر، یک سگ‌شکاری بالدار بر آمده، از انتهای دُم شیر در صورت فلکی اسد، سر یک اژدها بیرون زده، از شاخک‌های خرچنگ در صورت فلکی سرطان سر چهار بز خارج‌شده و بدن او هم به شکل دو خرگوش متقارن ترسیم گردیده است. بنابراین، احتمالاً این تصویرسازی‌ها با «نقش واق» به‌نوعی مرتبط بوده است. فیلیس آکرمن با اشاره به سابقهٔ نقش درخت سخنگو در هنر نگارگری ایران، منشأ صور جانوری آن را نمادهای کیهانی می‌داند» (Kamandlu, 2015: 81 ).

**جانوران در حروف کتیبه‌ها:** در این کتیبه‌ها، سرهای انسان بر سر حروف عمودی به‌خصوص الف و لام قرارگرفته‌اند. در برخی از نمونه‌ها علاوه بر صور انسانی، جانوران مختلف به‌ویژه خرگوش و هارپی مشاهده می‌شوند. این جانوران یا لابه‌لای حروف جای گرفته‌اند و یا در طراحی حروف آن‌ها مشارکت دارند (تصویر ۱۲).



**تصویر ۱۲: سرهای چهار خرگوش در ترکیب با حرف «د» یا «ه» طراحی شده‌اند، برشی از مشربهٔ تصویر ۱۱، نمای بالای شانه، متن کتیبه در تصویر برش خورده، و الدوله و السعاده و العنایه (Allen, 1982: 49)**

آژند در پژوهشی، ریشه این تزیینات را به درخت وقواق نسبت داده و دربارهٔ آن چنین نوشته است: با ورود سلجوقیان به ایران و رویکرد آن‌ها به نقش‌مایه‌های طبیعی ازجمله تصاویر آرمانی انسان، حیوان، گل و گیاه و درخت، هنرمندان درخت افسانه‌ای «وقواق» را بهترین وسیله برای ابراز تصویرپردازی‌های تخیلی و آرمانی خود یافتند و به‌تدریج آن را وارد آرایه‌های تزیینی ایران کردند (Āzhand, 2009:12).

صنعتگران خراسانی این نقش را به دو صورت به‌کاربرده‌اند: ۱. پیچش‌های گیاهی با نقوش حیوانی، ۲. تزیین انتهای

حروف [کتیبه‌ها] با نقوش انسانی. آنه ماری شیمل در مقاله‌ای با عنوان«شعر و خوشنویسی: ملاحظاتی دربارهٔ رابطهٔ آن‌ها در فرهنگ ایرانی» می‌نویسد: «کتیبه‌های سخنگو به دست هنرمندانی آشنا به خوشنویسی و نگارگری منحصراً برای فلزکاران خراسانی و موصلی ابداع شده است. آن‌ها خطوط کوفی یا نسخ را توأم با آرایش حروف با سر انسان یا حیوان بسط دادند و یا حروف را به شکل‌های غریب درآوردند» (Kamandlu, 2015: 79).

در مرکبدان تصویر ۱۳، کتیبه‌ای انسان‌نما[1] و جانورسان[2] نقش شده که بیشتر به یک داستان مصور، شباهت دارد. در این زاویه از ظرف که عبارت «العز و الاقبال» قابل‌خواندن است، جانورانی همچون شاهین، هارپی، اژدها و خرگوش با حروف عین، واو، قاف، ب و لام درهم‌آمیخته شده‌اند. حروف در صعود به انسان‌هایی تبدیل‌شده که در حال جشن و پایکوبی هستند. جانوران به‌گونه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند که گویی زیر پای انسان‌ها در حال حرکت هستند.

**تصویر ۱۳: پیوند جانوران با حروف کتیبه، مرکبدان مرصع‌کاری شده با نقره، خراسان، قرن ٦ق، مجموعه هنر سات‌بیز** (URL5)

**جانوران در تلفیق با نقوش اسلیمی:** صحنه‌های تعقیب و گریز جانوران در پیوند با نقوش گیاهی از تصویرسازی‌های منحصربه‌فرد ظروف فلزی این دوران است. در تحقیقاتی که پیرامون این صورت‌های تلفیقی صورت گرفته، نام این نقوش را واق و ریشهٔ آن درخت سخنگو معرفی شده است:

نقوش تزیینی و تجریدی واق را می‌توان گونهٔ تغییر شکل داده و تکامل‌یافته‌ای از میوه‌های درخت سخنگو دانست که جنبهٔ تزیینی و آرایه‌ای به خود گرفته و در ظاهر، از ریشهٔ اصلی خود یعنی درخت سخنگو فاصله گرفته‌اند. این حالت زمانی بیشتر مشخص می‌شود که کتیبه‌های خطی با سرهای حیوانی و انسانی به وجود می‌آیند. درواقع در این شیوه، فرم‌های گیاهی جای خود را به خطوط کتیبه‌ای می‌دهد (Taheri, 2011: 52).

درخت سخنگو بر اساس نوشته‌های جغرافیدانان مسلمان، ریشه در تمدن‌های هند یا چین دارد. در برخی از منابع علمی و ادبی همچون *تحقیق ماللهند* تألیف ابوریحان بیرونی و *شاهنامهٔ* فردوسی، درختی با این خصوصیات آمده، اما ماهیت و شکل آن به‌روشنی مشخص نشده است. همچنین در برخی از آثار هنرهای صناعی ازجمله فلزکاری خراسان در سده‌های ۷-٦ق می‌توان نقوش گیاهی و کتیبه‌ای را مشاهده نمود که مشابهت‌های بسیاری با این تعریف دارند (Kamandlu, 2015: 76). مهم‌ترین عامل ورود درخت سخنگو به هنر تزیینی، دانشمندان و شاعران مطرح ایرانی در عصر غزنویان بوده‌اند. به‌احتمال‌زیاد، *شاهنامهٔ* فردوسی در همه‌گیر شدن نقش درخت سخنگو تأثیر بیشتری داشته است. فردوسی در ٤۰۰ق، غنی‌ترین منبع تصویری را برای هنرمندان ایرانی تا دوران معاصر پدید آورد. در میان داستان‌های *شاهنامه*، حکایت «رسیدن اسکندر به درخت گویا» موردتوجه نگارگران و طراحان نقوش سنتی قرار می‌گیرد (Kamandlu, 2015: 78).

1 Anthropomorphic inscription

2 Zoomorphic inscription

تصویر ۱۴: گرفت‌وگیر، برشی از سطح یک قلمدان، قرن ٦ق، مرصع شده با مس، نقره و ماده سیاه، مجموعهٔ خلیلی (URL6)

در تزیینات سطح یک قلمدان در تصویر ۱۴، نقوش واق دیده می‌شود که شامل تعقیب و گریز سگ‌شکاری و خرگوش است. در برخی از قسمت‌ها به‌جای سر خرگوش از سر بز استفاده شده است. همچنین، سر پرندگانی شبیه مرغابی در انتهای فرم‌های گیاهی مشاهده می‌شود که فضاهای خالی را پوشش داده‌اند.

**نقوش برجسته جانوری**

چشمگیرترین نقش برجسته‌های جانوری را می‌توان بر مشربه‌های استوانه‌ای و پایه شمعدان‌های مخروطی مشاهده نمود. جانورانی چون شیر، شاهین، گاو، اسب و هارپی به‌صورت برجسته‌کاری‌شده بر شانه، گردن و آبریز مشربه‌ها و همچنین شانه و بدنهٔ شمعدان‌های این دوران برجسته‌سازی شده‌اند (تصاویر ۱۸-۱۵).

تصویر ۱۵: راست: شیری نشسته بر آبریز مشربه. وسط: دو شیری گردن مشربه را به دندان گرفته. چپ: نمای کلی مشربه، برنج مرصع‌کاری شده، خراسان، قرن ۷-٦ق، ارتفاع cm۲۹,٤، موزه متروپولیتن (URL7)

از رایج‌ترین نقوش برجسته، شیری است که گردن یک مشربه را به دندان گرفته است (تصویر ۱۵-وسط). این الگو در بسیاری از مشربه‌های استوانه‌ای این دوران مشاهده می‌شود و ظاهراً جنبهٔ نمادین دارد. اگر این مشربه‌ها را انتزاعی شده یک حیوان فرض کنیم، شیر در حال گاز گرفتن گردن آن خواهد بود. ممکن است این تصویرسازی از صحنهٔ قربانی گاو در آیین مهر الهام گرفته شده باشد. بر دهانهٔ آبریز مشربهٔ تصویر ۱۵، احتمالاً شیری نشسته قرار دارد (تصویر ۱۵-راست). بر شانهٔ این ظرف هارپی‌هایی جفت شده، برجسته‌سازی گردیده است (تصویر ۱٦-راست). تعداد آن‌ها ۲٤ عدد است، چراکه معمولاً تعداد شیار این نوع از مشربه‌ها ۱۲ عدد بوده که در هر شیار یک جفت هارپی کار شده است. در حجم‌نمایی این جانور بدن و پاها به سطح ظرف نزدیک‌تر است، اما سرها با فاصله بیشتری برجسته‌تر به نظر می‌رسند. همچنین، بر بدنهٔ این ظرف، عقاب‌هایی با بال‌های گشوده در حال محافظت مشاهده می‌شوند که در هر شیار، یک عقاب کار شده است (تصویر ۱٦-چپ).

تصویر ۱۶: راست: ردیفی از هارپی‌ها به‌صورت نقش‌برجسته بر شانهٔ مشربه. چپ: ردیفی از عقاب‌ها با بال‌های گشوده به‌صورت نقش‌برجسته بر شکم همان مشربه، خراسان، قرن ۷-۶ق، موزهٔ متروپولیتن، ارتفاع cm۳۹,٤ (URL7)

تصویر ۱۷: دو ردیف از شیرهای نشسته بر شانه و بدنه یک شمعدان، خراسان، قرن ٦ق، گالری هنری فریر (URL8)

در شمعدانی مرصع‌شده که بر شانه و بدنهٔ آن ردیفی از شیرها نشسته‌اند، بازنمایی ویژه‌ای در چهره شیرها مشاهده می‌شود، به‌گونه‌ای که گویی شخصیتی دوستانه یا مضحک دارند. بااین‌وجود، اندام آن‌ها واقع‌گرایانه‌تر طراحی شده است (تصویر ۱۷).

تصویر ۱۸: راست: نقوش برجستهٔ هارپی، برشی از شانهٔ مشربه. وسط: نقش برجستهٔ شاهین‌باز، برشی از گردن مشربه. چپ: نمای کامل مشربه، خراسان، احتمالاً هرات، قرن ٦ق، برنج، مرصع‌شده با نقره، ارتفاع cm۴۴,۸، موزه مودنا، ایتالیا (Canby,2016: 143)

در مشربه‌ای دیگر که بیست‌وچهار هارپی بر شانهٔ آن نشسته‌اند، نقش‌برجسته‌ای بر گردن دارد که بسیار کمیاب است (تصویر ۱۸). شیلا کن‌بای در کتاب *دیوان و کیهان* در مورد این مشربه نوشته است: این ظرف در شکل و فن ساخت، گونه‌ای از مشربه‌های خراسان به‌ویژه هرات را نشان می‌دهد؛ جایی که مکتب پرآوازهٔ مرصع‌کاری فلزات در قرن ۱۲م در آن توسعه پیدا کرد و تا ۱۲۲۰م [۵۹۸ق] به شکوفایی رسید. مشخصهٔ فلزکاری هرات نقش‌برجسته‌های حیوانی و فیگورهای تأکید شده در ترکیب است. در طرفین گردن این مشربه، شاهینی روی دست یک سوارکار به‌صورت برجسته و با جزییات و دقت بالا اجرا شده، همچنین لباسِ سوارکار، دُم بستهٔ اسب و تزیینات آن مناسب شکار است (Canby,2016: 143).

## متعلقات جانوری

این متعلقات حجم‌هایی جانوری‌اند که با اجزاء ظرف ازجمله دسته، پایه، در، قفل، آبریز و غیره، به‌نوعی در ارتباط هستند

(تصاویر ۲۴-۱۹). این متعلقات از دو جنبه قابل‌بررسی هستند.

**متعلقات کاربردی:** بخش‌هایی از اجزای کاربردی ظروف مانند در، پایه، دسته و قفل که در قالب جانوری کوچک ساخته شده‌اند. به‌عنوان‌مثال، قفل صندوقچه‌ای به فرم عقاب‌هایی با بال‌های گسترده ساخته‌شده (تصویر ۱۹)، پایهٔ یک چراغ در قالب نیم‌تنهٔ گربه‌سان شکل گرفته (تصویر ۲۰) یا برخی از ظروف دری دارند که دستگیرهٔ آن پرنده‌ای است به شکل ایستاده (تصویر ۲۴). گاهی این اجزاء جانوری به نحوی هوشمندانه تغییر فرم داده و به قالب دستگیره یا آبریز درآمده است. در تصویر ۲۱، مشربه‌ای مخروطی مشاهده می‌شود که دستگیره‌ای دارد به شکل جانوری اغراق‌آمیز که ظاهراً بر بدنهٔ خود که انتزاعی‌شدهٔ فرم گاو است حمله‌ور گشته. این صحنه تداعی‌گر حملهٔ نمادین شیر بر گاو در اعصار گذشته است.

**تصویر ۱۹ (راست): صندوقچهٔ برنجی با قفل‌هایی به فرم عقاب، مرصع شده با نقره، خراسان، قرن ٦ق، مجموعهٔ سات‌بیز** (URL9)

**تصویر ۲۰ (چپ): پایه‌های چراغ در قالب نیمه‌تنهٔ گربه‌سان، قرن ٦ق، خراسان، مجموعهٔ خلیلی** (URL10)

**تصویر ۲۱: مشربه با بدنه مخروطی و دستهٔ جانورسان، خراسان، قرن ٦ق، موزهٔ متروپولیتن** (URL11)

**متعلقات تزیینی:** در این حالت حجم جانوری جنبهٔ کاربردی ندارد، اما به اجزاء کاربردی ظرف متصل هستند. به‌عنوان‌مثال، بر دستهٔ برخی از مشربه‌ها، جام‌ها و چراغ‌ها پرنده‌ای کوچک ایستاده است (تصویر ۲۴-۲۲)، همچنین بر قُبهٔ برخی از بخوردان‌های استوانه‌ای شکل که سقفی گنبدی دارند، پرنده‌ای ساکن و موقر نشسته است. در برخی دیگر از ظروف یک هارپی یا عقاب در حال شکار خرگوش دیده می‌شود.

**تصویر ۲۲ (راست): پرنده‌ای نشسته بر دستهٔ یک مشربه، خراسان، قرن ٦ق، موزهٔ ویکتوریا آلبرت** (URL12)
**تصویر ۲۳ (وسط): پرنده‌ای نشسته بر دستهٔ چراغ روغنی، خراسان، قرن ٦ق، مجموعهٔ خلیلی** (Khalili, 1990:123)
**تصویر ۲٤ (چپ): جانوری نشسته بر دسته و پرنده‌ای بر در ظرف، خراسان، قرن ۷ق، مجموعهٔ سات‌بیز** (URL 13)

## ظروف جانوری

این ظروف مجسمه‌هایی کاربردی هستند که در قالب اندام یک جانور واقعی یا افسانه‌ای بازنمایی شده‌اند. معروف‌ترین ظروف جانوری این دوره شامل این موارد هستند.

**بخوردان‌های گربه‌سان**[1]: این بخوردان‌ها به نحوی بازنمایی شده‌اند که تصور می‌شود حاصل تلفیق چند جانور مختلف هستند. پاهایی شبیه اسب، گردن و دُمی شبیه شیر و صورتی شبیه گربه دارند (تصاویر ۲۸-۲۵). بدن آن‌ها مشبک‌کاری شده و حفره‌هایی در چشم‌ها و دهان دارند که محل خروج بوی خوشِ عود است. سر حیوان طوری طراحی‌شده که مانند درِ یک ظرف برای ریختن عود و کُندُر، از تنهٔ آن جدا می‌شده است.

پژوهشگری در مورد شکل عودسوزهای این دوره بر این عقیده است: گویاترین قطعات این مجموعه، بخورسوزها هستند. برخی از قطعات، ظاهراً شیر یا پرندگان را نشان می‌دهد و با نوعی شوخ‌طبعی و سادگی کودکانه کارشده‌اند، گویی در جست‌وجوی بخشودگی برای ورود به حیطه‌هایی ممنوعه بوده‌اند. حتی از انعطاف‌پذیرترین فقیهان هم انتظار می‌رفته که با دیدن این مرغان خنده‌آور یا سلطان جانوران که به بچه شیر مفرغیِ کوچک و جسوری تبدیل‌شده و دود خوشبویی را از سوراخ‌های بینی یا بدن مشبکش بیرون می‌داده، لبخند بزنند! (Pope, 2000: 2885).

**تصویر ۲۵ (راست): بخوردان گربه‌سان، مشبک‌کاری شده، خراسان، ۵۷۷ هجری، ارتفاع: cm۸۵,۵، موزهٔ متروپولیتن** (URL14)
**تصویر ۲٦ (وسط): بخوردان به فرم یک حیوان استرلیزه شده، ایران، قرن ٦ هجری، موزهٔ هنر کلیولند** (Dury,1970:95)
**تصویر ۲۷ (چپ): بخورسوز کتیبه‌دار در قالب گربه‌سان، مرصع شده، قرن ۵ هجری، موزهٔ آرمیتاژ** (Loukonine,1966:107)

هیلن‌برند در کتاب *هنر و معماری اسلامی* در مورد بخوردان تصویر ۲۷، چنین نوشته است:

ترس نهفته از شمایل! در لاغراندامی و درنده‌خویی جانور مبالغه شده است، بدن را تهی ساخته و به سطحی کتیبه‌دار و مُزین تقلیل داده‌اند. بدین ترتیب هنرمند از حق ویژهٔ خداوندی برای آفرینش فاصله می‌گیرد. مقایسه کنید با سخن ابن‌عباس در اندرز یک نقاش: باید که تو جانوران را سر بریده ترسیم کنی تا به نظر زنده نیایند و سعی کنی آن‌ها را

1. Feline Incense burner

شبیه گُل‌ها به نمایش درآوری (Hillenbrand, 2007: 91).

بزرگ‌ترین بخوردان جانوری این دوران که جایگاهی ویژه در موزهٔ متروپولیتن دارد، متعلق به خراسان است (تصویر ۲۵). فریه در وصف این بخوردان و صاحبش چنین نوشته است:

این بخوردان متعلق به محمد گلاب‌فروش بوده که حدود سال‌های ۵۷۰ هجری در خانه‌ای اعیانی در محلهٔ نوکیسه‌های شهر طیبات [تایباد فعلی] خراسان می‌زیسته است. بهای انباشتن این هیکل با عود یا کُندر می‌بایست گزاف بوده باشد. حیثیت و حشمت گلاب‌فروش را تصور کنیم که نه‌تنها ثروت کافی برای پُر کردن شکم این مخلوق درشت پیکر و پرمدعا را داشته، بلکه هر از گاهی از عهدهٔ به آتش کشیدن محتوای گران‌بهای درونش نیز برمی‌آمده است (Ferrier, 1995: 171).

بنابراین، احتمالاً یکی از اهداف مهم ساخت این بخوردان‌ها ابزاری برای نمایش قدرت و اقتدار صاحبانشان بوده است. مکی در کتاب *سمبل‌های قدرت* با اشاره به بخوردانی جانوری از خراسان می‌نویسد: تصاویر شکارهای شاهانه که نمادی از سلطهٔ فرمانروایان بوده، بسیار موردتوجه قرار داشته است. این شکارها نمایش‌هایی سیاسی بودند که برای تأیید توانایی یک حاکم برای کنترل منابع طبیعی و مدیریت تشکیلات اقتصادی عظیم طراحی می‌شدند. شیرها و فیل‌ها افتخارآفرینان بودند، درحالی‌که یوزپلنگ‌ها و پرندگان شکارچی، دستیارانی ارزشمند در تعقیب و گریز بودند (Macki, 2015: 132).

**ظروف پرنده شکل:** در میان بخوردان‌ها، پیه‌سوزها و روغندان‌های جانوری نمونه‌هایی مشاهده می‌شود که به شکل کبوتر، طاووس، قرقاول و یا عقاب ساخته شده‌اند (تصاویر ۳۲-۲۸). معمولاً بدن پرنده، مشبک‌کاری شده و در برخی نمونه‌ها پاهای پرنده برای حفظ تعادل به شکل سه‌پایه ساخته شده است. بخوردان تصویر ۳۰، ترکیبی از سه گربه‌سان و یک پرنده بوده که جزو نمونه‌های کمیاب این مجموعه است.

**تصویر ۲۸ (راست): بخوردانی در قالب طاووس، قرن ٦ق، شرق ایران یا آسیای مرکزی، موزهٔ متروپولیتن** (URL15)

**تصویر ۲۹ (وسط): بخوردانی در قالب طاووس، ایران، قرن ٦ق، موزهٔ متروپولیتن** (URL16)

**تصویر ۳۰ (چپ): بخوردانی با ترکیب سه گربه‌سان و یک پرنده، قرن ٦ق، خراسان، موزهٔ اورشلیم** (URL17)

**تصویر ۳۱ (راست): چراغ سه شعله به شکل طاووس، مرصع شده با نقره و مس، خراسان، قرن ٦ق، موزهٔ متروپولیتن** (URL18)

**تصویر ۳۲ (چپ): روغندان برنزی به شکل کبوتر، مرصع شده با نقره، قرن ٦ق، طول: ۱۴cm، موزهٔ متروپولیتن** (URL19)

### مشربه‌های جانوری (آکوامانیل[1])

این مشربه‌ها در قالب جانوران مختلف بازنمایی شده‌اند، گاهی به‌صورت واقع‌گرایانه و گاهی انتزاعی. از رایج‌ترین مشربه‌های این دوره، مشربه‌های مخروطی هستند که سری شبیه گاو دارند و بدنهٔ آن‌ها به شدت انتزاعی شده است (تصویر ۳۵)، اما برخی دیگر به‌طور کامل انتزاعی هستند (تصویر ۳۳). تصاویر شماره ۳۳ تا ۳۵، تغییر این مشربه‌ها را به سمت انتزاعی‌تر شدن نشان می‌دهد. ملکیان شیروانی در کتاب *فلزکاری اسلامی از جهان ایرانی*[2] مشربهٔ تصویر ۳۵ را مشربه‌ای با سرگاو نر[3] یاد کرده که ساخت آن شیوه‌ای رایج در قرن‌های ٦-٥ق بوده است. «در ایران باستان، شاخ گاو ماده، علامت رسالت، عقل و خورشید یا ماه بوده است. ریتون‌ها و ساغرهای نقره‌ای که مربوط به دورهٔ اشکانیان بوده و از مقبرهٔ هفت‌برادران به‌دست‌آمده است به ساغرهای شاخی شکل مشهورند» (Dadvar, 2011: 64).

پوپ در کتاب *شاهکارهای هنر ایران* درباره ظروف جانوری این دوره می‌نویسد: «بر طبق سنت‌های کهن، هنوز شکل ظروف به صورت‌های تمثیلی درمی‌آمد، مانند آفتابه‌ای که به شکل گاو نر است (تصویر ٣٤). این امر، یادگار شیوهٔ ماقبل تاریخ و مبتنی بر این عقیده است که نوشیدن از ظرف‌هایی که به شکل یکی از جانوران نیرومند ساخته‌شده، نیروی آن جانور را به انسان منتقل می‌کند» (Pope, 2000: 83).

**تصویر ۳۳ (راست): مشربهٔ کتیبه‌دار، مرصع‌کاری شده، خراسان، ارتفاع cm۱٤,۸، موزهٔ لوور، پاریس** (URL20)

**تصویر ٣٤ (وسط): تُنگ مفرغی کنده‌کاری شده، قرون ٦-٥ق، ارتفاع cm۳۸، موسسه هنری شیکاگو** (Pope, 2000: 113)

**تصویر ۳۵ (چپ): آکوامانیل، ٤٩٣-٣٩٠ق، ارتفاع cm۱۹، موزهٔ ویکتوریا آلبرت** (Melikian-Chirvani, 1982: 52)

یکی از زیباترین مشربه‌های آکوامانیل، گاوی است که شیری بر پشت او جهیده و کوهانش را به دندان گرفته است (تصویر ٣٦).

بسیاری از مورخان حملهٔ شیر به گاو را غلبهٔ گرما بر سرما دانسته‌اند و برخی دیگر آن را پیروزی نیروهای خیر بر اهریمنی نقل کرده‌اند. آنچه در این مجسمه از نظر نمادین اهمیت دارد، جنبهٔ نمادین پیکرهٔ شیر و گاو به‌عنوان تجسمی از کیفیت وجودی آن‌هاست. با وجود اینکه شیر حالت هجومی دارد و کوهان گاو را با دندان و پنجه‌هایش می‌فشارد، اما هیچ‌گونه مقاومتی از سوی گاو مشاهده نمی‌شود و بدون اضطراب به گوساله شیر می‌دهد (Zabihullah Zadeh, 2006: 100-101).

1. Aquamanile
2. Islamic metalwork from the Iranian world, 8-18th centuries
3. Bull-headed ewer

**تصویر ۳۶ (راست): آکوامانیل برنجی در قالب گاو، احتمالاً خراسان، محرم ۶۰۳ق، موزهٔ هنر سانفرانسیسکو** (Piotrovsky, 2004: 89)

**تصویر ۳۷ (وسط): آکوامانیل در قالب کبوتر، ایران، حدود ۶۹۹-۴۰۱ق، موزهٔ ملی باستان‌شناسی مادرید** (URL21)

**تصویر ۳۸ (چپ): مشربهٔ پرنده، خراسان، حکاکی و مرصع‌کاری با نقره، قرن ۶ق، ارتفاع ۲۲٫۸cm، مجموعهٔ خلیلی** (URL22)

## نتیجه‌گیری

حضور چشمگیر جانوران بازنمایی شده در ظروف فلزی این دوران از اهمیت نمادین و زیباشناسانه آن‌ها حکایت دارد. در گروهی از این ظروف، گستردگی حضور جانوران چنان چندلایه است که در یک نگاه اجمالی نمی‌توان همهٔ جزییات آن را به‌درستی درک نمود. در برخی از ظروف سفارشی -به‌ویژه مشربه‌های استوانه‌ای- تمام سطح ظرف، منقوش به تصویر صدها جانور درهم‌تنیده شده است. چگونگی بازنمایی گونه‌های مختلف جانوری تداوم سنت‌های باستان به‌ویژه ساسانی را به‌وضوح نشان می‌دهد. محدودیت تصویرسازی انسان و جانوران که با ظهور اسلام آغاز شده بود، موجب نشد فلزکاران خراسان از دنیای جانوران غافل شوند، بلکه شیوه‌ای از بازنمایی را رایج نمودند که علاوه پشت سر نهادن هوشمندانه محدودیت‌ها، مسیری خلاقانه را پیش پای آن‌ها نهاد که از خصوصیات انتزاعی ویژه‌ای برخوردار است. نتایج نشان می‌دهد این جانوران به چهار فرم کلی در ظروف فلزی این پژوهش بازنمایی شده‌اند:

۱. تصویرسازی‌های جانوری: در این شیوه، نگاره‌هایی از جانوران واقعی و افسانه‌ای بر قسمت‌های مختلف ظروف به تصویر کشیده شده‌اند. این نگاره‌ها با فنون مختلف به‌ویژه مرصع‌کاری بر سطح فلز نقش بسته‌اند. فرم‌های گوناگون این تصویرسازی‌ها را می‌توان چنین دسته‌بندی نمود: جانوری محصور در قاب، جانوران متقارن هم، جانوران تکرارشونده، جانوران در برج‌های فلکی، جانوران در ترکیب با کتیبه‌ها، جانوران در ترکیب با نقوش اسلیمی. ۲. نقش‌برجسته‌های جانوری: این برجسته‌سازی‌ها بیشتر بر بدنهٔ تعدادی از مشربه‌ها و شمعدان‌های خراسان مشاهده می‌شود. جانورانی چون شیر، شاهین، عقاب و هارپی از رایج‌ترین جانوران این مجموعه هستند. این جانوران غالباً به‌صورت ردیفی تکرارشونده و گاه متقابل دورتادور بدنهٔ ظرف را در برگرفته‌اند. معمولاً بدن و پاهای جانور به سطح ظرف نزدیک‌تر است، اما سر با فاصلهٔ قابل‌توجهی برجسته‌نمایی شده است. ۳. متعلقات جانوری: مجسمه‌هایی کوچک هستند که با اجزاء ظروف ازجمله دسته، پایه، در، آبریز، قفل و غیره پیوند خورده‌اند. بنابراین، به دو صورت قابل ارائه‌اند. متعلقات کاربردی: در این حالت اجزاء کاربردی ظروف مانند دستهٔ مشربه‌ها و دیگچه‌ها، پایهٔ چراغ‌ها، قفل صندوقچه‌ها به فرم اندام یک جانور طراحی شده‌اند. متعلقات تزیینی: در این حالت حضور جانور بیشتر جنبهٔ تزیینی دارد. به‌عنوان‌مثال، پرنده‌ای بر دستهٔ برخی از مشربه‌ها، پیه‌سوزها و یا جام‌ها ایستاده است. ۴. ظروف جانوری: این ظروف مجسمه‌هایی کاربردی هستند که در قالب اندام یک جانور ساخته شده‌اند. پیه‌سوزها و روغندان‌های پرنده‌ای‌شکل، بخوردان‌های جانورسان و همچنین مشربه‌ها جانوری از این گروه هستند.

همچنین، نتایج نشان می‌دهد که جانوران در ظروف فلزی این دوران به دلیل شیوهٔ خاص بازنمایی تا حدودی مبهم، تلفیقی و ساده‌شده به تصویر کشیده شده‌اند، درنتیجه شناسایی تمام گونه‌های جانوری امکان‌پذیر نیست. اگر با تکیه‌بر برخی خصوصیات ظاهری، نام جانورانی که تا حدودی قابل‌شناسایی هستند به این فهرست اضافه شود، می‌توان فهرستی تقریبی از آن‌ها ارائه داد که نتیجه آن چنین است:

جانوران واقعی شامل شیر، گربه، سیاه‌گوش، یوزپلنگ، گاو، بز، خرگوش، سگ شکاری، روباه، شتر، اسب، آهو، گوزن، غاز، اردک، کبوتر، خروس، قرقاول، طاووس، عقاب، شاهین، ماهی، خرچنگ و عقرب و جانوران افسانه‌ای شامل هارپی، ابوالهول، شیردال و اژدها.

**فهرست منابع**


Allan, James W. (1982). *Islamic metalwork: The Nuhad Es-Said Collection.*

Abed Dost, H., & Kazempour, Z. (2010). *Continuation of presence of ancient sphinxes and harpeys in the art of islamic era*, Negre Analytical-Research Quarterly, 4(13), 81-92. [in Persian] https://www.sid.ir/paper/142957/fa [in Persian]

Āzhand, Y. (2009). The principle of "waq" in Iranian painting. *Journal of Fine Arts, Visual Arts(HONAR-HA-YE-ZIBA)*, 1(38), 14-5. [in Persian] https://dorl.net/dor/20.1001.1.22286039.1388.1.38.1.0

Baworth, C. M., D'Arcy, D. L., Dewald, G. L., Rogers Kahen, A., Lambton, K. A., & Hillenbrand, C. E. (2001). *The Seljuqs of Anatolia: A military history* (Y. Ajjand, Trans.). Istanbul: T&T Press. [in Persian]

Canby, S. R., Beyazit, D., Rugiadi, M., & Peacock, A. C. S. (2016). *Court and cosmos: The great age of the Seljuqs.* The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press.

Du Ry, C. J. (1970). *Art of Islam*. New York: Harry N. Abrams.

Dadvar, A. Q. (2011). *Myths and Symbols of Iran and India in Antiquity*. Al-Zahra University. (2nd ed.). [in Persian]

Eivoghi; Research: Dr. Behrouz Emani, Seyed Mohammad Hossein Marashi (2016). *Warqeh and Golshah*. Dr. Mahmoud Afshar Publications. [in Persian]

Encyclopedia of Art. (n.d.). *Representational Art*. Retrieved from http://www.visual-arts-cork.com/

Ferrier, R. W. (1989). *The Arts of Persia*. Yale University Press. [in Persian]

Hosseini, H. (2017). Introduction to recognition of Iran's zoomorphic ceramic statues during 6th to 8th centuries after Hijrah. *Journal of Comparative Art Studies*, 7(13), 47-62 . [in Persian] http://dorl.net/dor/20.1001.1.23453842.1396.7.13.7.1

Hillenbrand, R. (2000). *Islamic art and architecture*. London: Thames and Hudson. [in Persian]

Hasan, Z. M. (2009). *The Art of Iran in the Islamic Era* (I. Aghlidi, Trans.). Seday-e Moaser Publications (2nd ed.). [in Persian]

Khalili, Nasser: *A selection of Islamic art at the Brunei Museum***,** Publisher: The Museum, Bandar Seri Begawan, 1990

Khezri, M. M, & Chareie, A. R. (2017). Study of the Scripts and Decorations of the Kufic and Thuluth Inscriptions on Iranian Metal Containers in Seljuk Territory. *Journal of Greater Khorasan Studies*, 25. [in Persian] https://dorl.net/dor/20.1001.1.22516131.1395.6.25.3.9

Kamandlu, H., & Rajabi, M. A. (2015). Examination of Inscriptions and Talking Trees in Khorasan Metalwork from the 6th and 7th Centuries AH. *Journal of Greater Khorasan*, 6(20), [in Persian] https://dorl.net/dor/20.1001.1.22516131.1394.5.20.5.4

Loukonine, V. (1996). *Lost treasures of Persia: Persian art in the Hermitage Museum*. New York: Harry N. Abrams.

Melikian-Chirvani, A. S. (1982). *Islamic metalwork from the Iranian world, 8-18th centuries* (Victoria and Albert Museum catalogues). London: Victoria and Albert Museum.

Mackie, L. W. (2015). *Symbols of power: Luxury textiles from Islamic lands, 7th–21st century*

National Conference on Iranian Studies (2004). *Proceedings of the First National Conference on Iranian Studies*. (Volume 2). Tehran: Iranology Foundation. [in Persian]

Piotrovsky, M. B., & Rogers, J. M. (2004). *Heaven on Earth: Art from Islamic lands; Works from the State Hermitage Museum and the Khalili Collection*. Prestel Pub.

**URL 4**:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1885-0711-1-a
**URL 5**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15220/lot.186.html
**URL 6**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-islamic-world-l15220/lot.186.html
**URL 7**:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450513
**URL 8**:
https://asia.si.edu/object/F1951.17/
**URL 9**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/arts-of-the-islamic-world/lot.200.html
**URL 10**:
https://www.khalilicollections.org/all-collections/accession-print/?post_id=321
**URL 11**:
https://www.khalilicollections.org/all-collections/accession-print/?post_id=321
**URL 12**:
https://collections.vam.ac.uk/item/O76910/ewer-unknown/
**URL 13**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/arts-of-the-islamic-world-l06220/lot.80.html
**URL 14**:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140008346?rpp=60&..
**URL 15**:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140014631?img=2
**URL16:**
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452378?ft=seljuq&offset=0&rpp=40&pos=15%201/4
**URL 17**:
https://www.imj.org.il/en/collections/370909-0
**URL 18**:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454047
**URL19**:

Pope, A. U. (2000). *Masterpieces of Persian art (4th ed.)*. Tehran: Scientific and Cultural Publications (Translated by P. N. Khanlari). [in Persian]
Pope, A. U., & Ackerman, P. (2000). *A survey of Persian art* (Translated by N. Daryabandari). Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]
Soucek, P., et al. (2006). *Art and Literature of Iran*. (Y. Ajdand, Trans.). Tehran: Moli Publications. [in Persian]
Shepherd, R. (2014). *1000 Symbols in Art and Mythology*. (A. Bidarbakhti, & N. Lavassani, Trans.). Nashr-e Ney. [in Persian]
The Metropolitan Museum of Art, Department of Islamic Art (2001). *Figural representation in Islamic art*. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/figs/hd_figs.htm]
Taheri, A. R. (2011). The Sacred Tree, the Talking Tree, and the Formation of the Waq Role, *Bağ-e Nazar Quarterly*, 8(19). https://www.bagh-sj.com/article_719.html . [in Persian]
Tanavoli, P. (2013). *History of Sculpture in Iran*. Chap va Nashr Nazar. [in Persian]
Zabihullah Zadeh Samakoush, M. R., & Khazai, M. (2006). Metal Volumes from the Early Islamic Period to the Late Seljuk Period. *Journal of Islamic Art Studies*, 2(4), 85-102. https://www.sid.ir/paper/136837/fa . [in Persian]
Zoomorphic (2021). In: Encyclopedic Dictionary of Archaeology. Springer, Cham https://doi.org/10.1007/978-3-030-58292-0_260059
**URL 1**:
https://www.clevelandart.org/print/art/1966.22
**URL 2**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/arts-of-the-islamic-world/lot.193.html
**URL 3**:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/arts-of-the-islamic-world-l13220/lot.137.html

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140004997?rpp=60&pg=3&ao=on&ft=*&deptids=14&when=A.D.+1000-1400&where=Iran&what=Metal&img=1

**URL 20**:
https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010320118

**URL 21**:
https://legionofhonor.famsf.org/aquamanile

**URL 22**:
https://www.khalilicollections.org/all-collections/accession-print/?post_id=368

## Contents


| | |
|---|---|
| **Emerging palettes in contemporary tilework, (A Case Study: Mosaic Tilework of the Holy Shrine of Imam Reza)**<br>Alireza Taheri Moghaddam, Davood Ranjbaran | **1** |
| **gravestone's lithograph of Tabadakan village in Mashhad**<br>Fahimeh hassanzadeh,Alireza sheikhi | **25** |
| **The Impact of Spatial Openness of Domes on the Formation of Social Identity in Safavid Era Mosques**<br>Akram Hosseini | **45** |
| **Drawing structures in the geometric decorations of Islamic architecture (2nd to 9th century AH)**<br>Mehdi Beheshtinezhad | **65** |
| **Examination of the Theme and Position of Inscriptions in the Decorations of Timurid Schools in Mashhad (Case Study: Dodar and Parizad Schools)**<br>Mahboubeh Zamani, Saeed Ghasemi | **87** |
| **Diversity of Zoomorphic Representation on Khorasan Metal Containers in Seljuk Art**<br>Mohammad Mohsen Khezri | **119** |

**Handicrafts of Great Khorasan**
Imamreza International University
Vol. (2), No. (5), Spring 2024
**Shapa:** ISSN 2251-6131
**Address:** Seasonal Office, No. 2298,
In Shahid Montazari Blv, Palestine Sq, Mashhad-Iran
**Tell:**0098 51 38041 (1515)
**Fax:**0098 51 38041 (1515)
**Web:** http://hgj.imamreza.ac.ir
**Email:** Kaj@imamreza.ac.ir

**Publisher:** Imam Reza International University
**Editional Director: Alireza SHeikhi**
*Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran*
**Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs***:*
*Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad*
**Editor-in_chief:Ahmad Salehi kakki**
*(Ph.D) (Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran)*
**Manager: Qadir Siaami**
*(Faculty member of Imamreza international University)*

**Editorial Board:**
•Dr. Yaghoub Ajhand: Professor, Tehran University of Arts. Iran
•Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran
•Dr. Mohammad Taghi Ashuri: Professor, Tehran University of Arts. Iran
•Dr. Hassanali Pourmand; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
•Dr. Ahad Nejad Ebrahimi: Professor, University of Tabriz. Iran
•Dr. Ali Vandsheari; Associate Professor, Tabriz Islamic University of Arts. Iran
•Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh; Professor. Imam Reza International University. Iran
•Dr. Samad Samanian: Professor, Tehran University of Arts. Iran
•Dr. Roghieh Behzadi; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
•Dr. Afsaneh Ghanizadeh; Associate Professor, Imam Reza International University. Iran
•Dr. Ghadir Sayami, Assistant Professor, Imam Reza International University. Iran
•Dr. Ali Vandsheari: Associate Professor, Tabriz University of Islamic Art
• Dr. Bernard Okin, Professor, Cairo University, Egypt
**Administrative Affairs and Printing Supervisor:** Imam Reza International University's Scientific Books and Publications Publishing Center**.**
**Responsible Expert:** Malihe Salahi
**Page Layout:** Zahra Shojaei
**Persian Literary** Editor: Mostafa Lal Shatri
**Latin Editor: Dr.** Siamak Rastjoo
**Cover Designer:** Amir Farid

Daragah Magazine (Scientific Journal of Greater Khorasan Art) according to letter number 883669 dated 2021/07/19 has a publishing license from the Press Supervisory Board of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.