نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی شاخصه‌های گرافیکی (بصری) نقوش تزیینی در آرامگاه خواجه علی صفی

ماهک روهینا [۱]، محمد خزایی [۲*]، سید ابوتراب احمدپناه [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، mahakroohina@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، khazaiem@modares.ac.ir
[۳] استادیار گروه گرافیک، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، ahmadp_a@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۰
دوره ۱۷
صفحه ۱۵۵ الی ۱۹۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۸/۰۸/۱۲
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۲/۰۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۰۹
تاریخ انتشار: ۱۳۹۹/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی
مقابر گنبد سبز،
عصر ایلخانی،
گچبری،
نقوش تزیینی.

ارجاع به این مقاله
روهینا، ماهک، خزایی، محمد، احمدپناه، سید ابوتراب. (۱۳۹۹). بررسی شاخصه های گرافیکی نقوش تزیینی مقابر گنبد سبز قم (با تاکید بر مقبره خواجه علی صفی). هنر اسلامی، ۱۷(۴۰)، ۱۹۰-۱۵۵.
dorl.net/dor/20.1001.1.1735708.1399.17.40.10.0/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2020.207434.1071/

چکیده

از میان هنرهای سنتی، معماری اسلامی و تزیینات وابسته به آن همواره بستری مناسب برای حضور عناصر تجسمی گوناگون، به‌ویژه آرایه‌های تزیینی بوده است. آرایه‌هایی که هر کدام دارای راز و رمزهایی است که هنرمند مسلمان با توجه به بنا از آن‌ها برای تزیین استفاده می‌کند. در ایران دوره اسلامی وجود آمیزه‌ای از هنرهای ایرانی و اسلامی منجر به تکوین شکل نوینی از معماری گردید. دوره حکومت ایلخانان(۶۵۱-۷۳۶ق) یکی از ادوار مهم از نظر هنر معماری در ایران است. شماری از بناهای برجای مانده از دوره ایلخانیان، همچون آرامگاه خواجه علی صفی مصداق روشنی از این غنای هنری است که به سبب برخورداری از توانمندی‌های بالقوه تصویری، می‌تواند کاربردی امروزین یافته، در شاخه‌هایی از هنر معاصر همچون گرافیک، استفاده شود. مسئله‌ای که اینجا مطرح می‌گردد مسئله ظرفیت‌های قابل انتقال ابعاد هنری این بنا به دوره جدید است. این پژوهش به روش «تاریخی-تطبیقی» و گردآوری یافته‌ها در منابع کتابخانه‌ای و اسنادی و بررسی‌های میدانی صورت گرفته است. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که آرامگاه خواجه علی صفی با برخورداری از مجموعه‌ای از نقوش تزیینی و آرایه‌های هنری از ظریفت بالایی در انتقال مفاهیم هنری دارد. با توجه به رعایت کیفیت و سواد بصری ممتاز این نقوش، تزیینات یاد شده می‌تواند به منبع تصویری غنی برای طراحان گرافیک امروز تبدیل شود.

اهداف پژوهش:

۱. مطالعه و واکاوی نقوش آرامگاه خواجه علی و ابعاد گرافیکی آن.

۲. بازشناسی تزئینات آرامگاه خواجه علی صفی.

سؤالات پژوهش:

۱. نقوش آرامگاه خواجه علی صفی دارای چه ویژگی‌ها و سواد بصری هستند؟

۲. تنوع عناصر تزیینی آرامگاه خواجه علی صفی چگونه است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

دوره ایلخانی از ادوار بسیار پر اهمیت تاریخ هنر ایران به شمار می‌آید. در این دوره بناهای بسیار شکوهمند و پر ارزشی چه از لحاظ ساختار معماری و چه از لحاظ تزیینات معماری ساخته شده‌اند. معماری این دوره شاهد تحولات ویژه‌ای است. تزییناتی چون گچبری، کاشی‌کاری و آجرکاری با مهارتی خاص زینت بخش بناها شدند. گچبری این دوره بر دوره‌های قبل و بعد خود برتری کامل داشته است. در دوره اسلامی، معماری آرامگاهی در ایران از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. این در حالی است که جامعه نخستین اسلامی احداث بنای یاد بود را بر محل دفن، شایسته نمی‌دانست و برآن بود تا حیات مادی انسان را بر جهان خاکی به سادگی پایان بخشد. غالب بناهای آرامگاهی به استناد شکل ظاهریشان که دارای «قبه» یا «گنبد» است. از قرن چهارم هجری به بعد، ساختن بناهای آرامگاهی رواج بیشتری پیدا کرده و بدیهی است که در منطقه قم همانند و متأثر از سایر مناطق اسلامی آرامگاه‌هایی ایجاد شده باشد. قم به علت حضور فرمانروایان مقتدر محلی در سده هشتم شاهد ساخت یادمان‌های مذهبی تاریخی متعددی است که در فرهنگ معماری ایران به «برج‌های آرامگاهی» موسوم‌اند. ابنیه و آرامگاه‌های مذهبی در ادوار مختلف اسلامی، همواره بستر مناسبی برای ظهور استعداد و خلاقیت هنرمندان مسلمان بوده است. در این میان معماری و تزیینات وابسته به آن، به یکی از عمده‌ترین جلوه‌گاه‌های هنر اسلامی تبدیل شد و نقوش تزیینی در دستان پیشه‌وران هنر اسلامی، به عنصری برای بیان عقیده و ارادت خالصانه به خاندان ائمه اطهار علیهم السلام مبدل گردید. بر اساس متون تاریخی بیش از ۴۴۰ امامزاده در شهر قم وجود داشته است. یکی از این بناها، آرامگاه خواجه علی صفی است.

در خصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت این بنا از معرفی چندانی از آن صورت نپذیرفته، در این میان می‌توان از گزارش‌های مختصر و اجمالی که پیرامون توصیف ساختار بنا و تاریخچه آن است نام برد. ف-بازل[1] در طی اقامت ده روزه خود در قم صورت شانزده آرامگاه را در «گزارش مقدماتی درباره‌ی آرامگاه‌های قم» آورد. همین‌طور دونالد ویلبر که در کتاب خود «معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان» به بررسی معماری بناهای این عصر پرداخته که کار هیچ یک از آنان از حد یک گزارش در زمینه معماری و موقعیت بنا فراتر نرفت. از محققین ایرانی، مدرسی طباطبایی در کتاب «تربت پاکان» و عمار کاوسی در کتابی تحت عنوان «معماری امامزادگان قم در قرن هشتم» به معرفی مقابر و امامزادگان این دوره از از لحاظ معماری و برخی کتیبه‌های موجود در آن‌ها پرداخته‌اند. و پایان نامه‌ای تحت عنوان «مقابر دروازه کاشان قم در قرن هشتم» به کوشش کاظم عرب نیز وجود دارد که مقابر مذکور را از حیث معماری و پلان بندی مختلف بررسی نموده است. بنابراین تاکنون تحقیق مستقلی پیرامون شناخت و بررسی آرایه‌های هنری و تزیینات داخلی بنای گنبد سبز مورد مطالعه، بررسی و بازسازی قرار نگرفته است. ویلبر در شرح مختصر این بنا آن را «امامزاده علی بن ابوالمعالی بن علی صفی» معرفی کرده است (ویلبر،۱۳۶۵؛۱۹۹). بناهای تاریخی محلی برای نمایش شاخصه‌های هنری هر دوره هستند. بازشناسی این ویژگی‌های هنری نقش مهمی در انتقال مفاهیم فلسفی موجود و به کارگیری آن در آثار معماری جدید دارد. عدم توجه به این آثار منجر به فراموشی آن‌ها خواهد شد. روش به کار

[1] F-Bazel

رفته، مشتمل بر روش‌های تاریخی- تطبیقی است. گردآوری یافته‌ها مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و اسنادی، بررسی‌های میدانی و تهیه تصاویر از نقوش تزیینی و ترسیم این نقوش با استفاده از نرم افزارهای طراحی کامپیوتری است.

1.عناصر تزیینی معماری عصر ایلخانی

آرامگاه خواجه علی صفی مربوط به دوره ایلخانیان است. دوره ایلخانیان یکی از دوره‌های تاریخی است که علی‌رغم تحولات متعدد سیاسی در ایران، وضعیت هنری مطلوب بود. ایران در زمان هجوم مغول، نزدیک به ۵ قرن از دوران اسلامی خود را پشت سرگذاشته بود. در این دوره پس از تسلط دوباره اسلام و گرویدن سلاطین، خاتون‌ها، شاهزادگان و اشراف مغول به دین اسلام، و دست کشیدن از دین آباء و اجدادی‌شان، هنر نیز چون سایر مظاهر جامعه، دگرگون شد و ناگزیر به راهی کشیده شد که برای اسلام قابل قبول بود (شایسته‌فر، ۱۳۸۷؛ ۵۷). معماری یکی از وجوه بارز حیات هنری ایران در دوره مغول بود که در نتیجه تساهل فرهنگی و مذهبی، در مناطق مختلف ایران آثاری مربوط به این فرهنگ و مذاهب به وجود آمد. معماری ایلخانی از نظر زیبایی‌شناسی سبک تازه‌ای در تاریخ معماری ایران نیاورد، به گفته‌ی براند معماری این دوره را می‌توان تا حد زیادی دنباله‌ی سلجوقی دانست (براند، ۱۳۶۶؛ ۱۹۸). با این تفاسیر معماری تبدیل به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های حیات هنری در این دوره تاریخی گردید.

معماری در این دوره دارای مشخصاتی بود. از تزیینات مرسومی که ایلخانان در این دوره وارث آن بوده و به تکامل رساندند، نقوش آجرکاری، آجرهای کنده‌کاری شده، گچ و سفالینه‌ها است که ترکیب هماهنگی از بافت و رنگ با مصالح ساختمانی به وجود می‌آورد و بر سطوح آن به صورت طرح‌هایی مستقل خودنمایی می‌کند. تزیینات این عصر که سلیقه و الهام را از شاهان و تنوع را از کثرت دست اندرکاران پذیرفت، در پیوند با معماری که این تزیینات را بکار می‌گرفت، نقش‌های فرهنگی پیچیده‌ای را بیان کرد که با وجود تنوع زیاد و وسعت کاربرد، به بهترین وجهی قابل درک است. به باور اکثر محققان، در اغلب بناهای دوره ایلخانی، تزیینات و فرم معماری در کنار هم به اوج شکوفایی دست یافته‌اند که آکنده از تزیینات گوناگون با تکنیک‌ها و طرح‌های متفاوت‌اند. بسیاری از این طرح‌ها مزین به کاشیکاری‌های ظریف، طرح‌های آجرچینی، گچبری و یا نقاشی روی گچ هستند. باید پذیرفت که دستیابی به چنین شاهکارهای معماری با چنین درجه‌ای از تزیینات دقیق و پرمحتوا، بدون جابجایی افکار مردان و هنرمندان کارآزموده و تکامل موضوعات و تکنیک‌ها، امکان پذیر نبوده است. از سوی دیگر ایجاد چنین بناهایی مستلزم آگاهی از علوم مختلفی مانند هندسه و ریاضی بوده و توان طراحی بسیار بالایی نیاز داشته است. چنین به نظر می‌رسد که فقط با گردآوری شاخص‌ترین افراد از اقصی نقاط کشور می‌توانستند به چنین هدفی نایل آیند. کاربرد آجر در ساخت ابنیه از دیرباز مورد توجه ایرانیان بوده است. در این دوره تاریخی تزیینات آجری رواج داشت. تحقق چنین مساله‌ای نقطه عطفی را در تزیینات معماری بوجود آورد که در آن از تنوع در اندازه‌ها و قالب‌های مختلف، رنگ‌های گوناگون و شیوه‌های به‌کارگیری، به خوبی استفاده گردید و نهایتاً طرح‌های ساده هندسی به حروف عظیم و زیبای کوفی تبدیل شد. بدین ترتیب آجرچینی، مضمون و معنای خاصی را به سطوح دیوارها بخشید. از سوی دیگر گره‌سازی آجری، با تنوع و زیبایی فراوان خود، با کتیبه‌های کوفی به کار گرفته شد که شاید مجلل‌ترین و باشکوه‌ترین آن را بعد از دوران سلجوقی، بتوان

در گنبد سلطانیه یافت. «نقوش عمده‌ای که در آجرکاری دوره‌ی ایلخانی کاربرد دارد شامل: طرح مربع اریب یا لوزی مربع، طرح تسمه‌ای یا طرح مشبک و چلیپایی، طرح‌های زاویه‌دار، طرح جناغی و خط بنایی است. آجرهای دوره‌ی ایلخانی بیشتر در ابعاد ۲۰*۲۰ سانتی‌متر و مضخامت ۵/۴ تا ۵ سانتی‌متر است» (ورجاوند، ۱۳۷۶؛۳۱۱-۳۱۲) و رنگ آن‌ها متنوع و اکثراً زرد کم رنگ، گل اخرایی، زرد مایل به قرمز، قرمز تیره و خاکی است.

پوپ معتقد است «تنها ایرانیان بودند که گچبری را به پایه‌ی یکی از هنرهای زیبا رساندند و گچبری مشبک را به شکل ساده‌ی آن افزودند» (پوپ،۱۳۶۶: ۸۸). اما پیشرفتی که در تکنیک و نقوش دوره بعد، یعنی ایلخانان رخ داد تا قبل از آن و حتی دوره‌های بعد نیز بی‌سابقه بوده است. نقوش بسیار زیبای گچبری به‌صورت اشکال هندسی ریز تکرار شونده از مهم‌ترین جلوه‌های تزیینی هنر گچبری است که در آثار دوران سلجوقی و ایلخانان به فراوانی دیده می‌شوند. این سطوح که به طریق ایجاد گودی با ابزارهای مختلف ایجاد شده است، گاهی به‌صورت بسیار ساده که فقط با تکرار یک نقش و گاهی هم به شکل پیچیده طرح شده است. از دیگر نقوش تزیینی گچبری، لبه‌ها و قاب‌های گچبری هستند که با استفاده از نقش‌های هندسی، اسلیمی و یا ترکیب هر دو نقش، کار شده است. ترجیح گچ از آن جهت بوده که زودتر خود را می‌گیرد و کمک بزرگی به طاق‌نماها و سقف‌ها بر روی پوشش‌های موقت یا دایم به شمار می‌آمد.

جدا از به‌کارگیری ردیف‌هایی از سنگ تراش‌دار بر روی پی‌ها که در پلان برخی قسمت‌های بناهای ایلخانی دیده می‌شوند و بیشتر کاربرد ساختمانی دارد تا جنبه تزیینی، تنها یک مورد استفاده از سنگ را به عنوان تزیین در گنبد سلطانیه مشاهده می‌شود. به استثنای ساختمان داخل صحن مسجد جامع شیراز، ده بنای مندرج در فهرستی که ویلبر از بناهای ایلخانی نام برده و از سنگ صاف استفاده شده است، همه در آذربایجان واقع‌اند و بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۳ میلادی (قرن هشتم هجری قمری) ساخته شده‌اند. از چوب به شیوه‌های مختلف در بناهای دوره ایلخانی استفاده شده است که دراغلب موارد جنبه کاربردی آن منظور بوده است؛ مانند استفاده از آن برای داربست. داربست‌های چوبی مورد استفاده در معماری این دوره پس از پایان کار از قسمت‌هایی که در داخل دیوار قرار داشت بریده می‌شد (ویلبر، ۱۳۶۵؛۵۷ و۵۹). امروزه آثار باقی مانده از آن‌ها را می‌توان در جداره‌ی دیوارها مشاهده کرد.

رنگ در دوران ایلخانی اهمیت روز افزونی می‌یابد و هنرمندان بر رنگ‌هایی چون زعفرانی، سبز، لاجوردی، فیروزه‌ای و سفید در گچبری و لاجوردی، فیروزه‌ای و سفید در کاشیکاری تأکید دارند. در کنار اینکه ایلخانان، کاشی را هر چه بیشتر به قسمت‌های بیرونی بنا اضافه کردند، برخی قسمت‌های داخلی را نیز با نقاشی به رنگ‌های زرد، قرمز، آبی، سیاه، سبز و ... آراستند (بلر و بلوم،۱۳۸۱: ۱۵). به‌طور کلی در رابطه با محتوای تزیینات در دوره‌ی ایلخانی باید ذکر نمود که اغلب طرح‌ها، هندسی (مخصوصاً گره) گیاهی و کتیبه‌ای است. ویلبر نیز رنگ‌های سفید، آبی سیر، زرد، قرمز و سبز را در عهد ایلخانی و در تکنیکی که برجسته‌کاری بلند می‌نامد، مشاهده و گزارش نموده است. کاشی‌کاری نیز از تزیینات معماری دوره ایلخانی بود. مهم‌ترین مراکز تولید سفال در دوره ایلخانی شامل، سلطان‌آباد، جرجان، ساوه، سلطانیه، تخت سلیمان و کاشان بوده است(کیانی،۱۳۶۴: ۱۷۴). تأثیرپذیری از صنعت‌گران چینی و حمایت حکام مغولی از دلایل رشد و توسعه این هنر در دوره ایلخانی است. تزیینات کاشی‌کاری نیز همین رویه را داشت. در این

دوره طیف گسترده‌ای از انواع تکنیک‌های کاشیکاری اعم از معرق، لعاب پران، معقلی، زرین‌فام، طلاچسبان، به منظور تزیین قسمت‌های مختلف بنا مورد استفاده قرار گرفت.

محراب نیز یکی از عناصر اصلی مساجد این دوره بود. در فرهنگ لغت معین آمده است: محراب mehrab : پیشگاه مجلس، صدر اتاق، ۲. مقصوره، شاه نشین، ۳. جایی در مسجد که امام، نماز در آنجا گزارد، ۴. قبله (معین،۱۳۸۴: ۸۵۲). هرچند ساخت محراب در دوره‌ی ایلخانی به مانند بسیاری از عناصر ساختمانی دیگر یا تزیینات آن پیرو دوره سلجوقی بوده و به دنبال تکامل همان روند تزیینات ساختمانی با تکنیک بهتر و ظرافت و دقت بیشتر است، اما به اعتقاد دونالد ویلبر در دوره‌ی ایلخانان روکاری آجری به تدریج منسوخ گردید و در تمام آن دوره گچکاری مورد توجه قرار گرفت. وی این مطلب را در مورد محراب‌ها نیز صادق می‌داند. اما در عین حال به این نکته اشاره می‌کند که شباهت محراب‌های این دوره با دوره سلجوقی به اندازه‌ای است که محراب‌های این دو دوره، غیر قابل تشخیص هستند و از لحاظ سبک کتیبه و نوع تزیین اختلافی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود. در حقیقت محراب‌های دوره‌ی ایلخانی به همان شکل و ترتیب محراب‌های دوره‌ی سلجوقی است، ولی بعضی از آن‌ها از لحاظ تناسب باریک‌تراند. محراب مسجد جامع اشترجان و محراب گنبد علویان همدان نمونه‌های کامل و برجسته‌این نوع محراب است. اشکال هندسی (که در سه صورت دایره، مثلث و مربع ظهور دارند) از مهم ترین آرایه‌هایی است که در نقوش تزیینی بنا به کار می‌روند.

در بیشتر آثار هنر اسلامی نقش شمسه (خورشید) دیده می‌شود. در دوره‌ی اسلامی نیز این نقش دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوانی می‌باشد. شمسه از لحاظ تعداد وجوه به دسته‌های ۶ پر، ۷ پر، ۸ پر، ۹ پر، ۱۰پر، ۱۲پر و... قابل تقسیم هستند. که برای هر کدام از این انواع نمونه‌های متعددی را در انواع آثار هنری می‌توان برشمرد. نقش شمسه با توجه به معنای سوره ۲۴ آیه ۳۵ قرآن کریم: الله نور السماوات والارض، به عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید (آفتاب) را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد (ص) ذکر کرده‌اند. این ایده ممکن است از مفهوم آیه ۱۷۴ سوره نسا اخذ شده باشد: یا ایهاالناس قد جائکم برهان من ربکم و انزلنا الیکم نوراً مبیناً: ای مردم برای «هدایت» شما از جانب خدا برهانی محکم آمد «رسولی با آیات و معجزات فرستاده شد». در این آیه خداوند در پاسخ کفار که از پیغمبر (ص) می‌خواهند یک معجزه بیاورد، خود پیامبر را دلیلی محکم و نوری تابان معرفی می‌کند (خزایی،۱۳۸۷: ۵۸). نقش شمسه به عنوان نماد و نمود بصری هنر نبوی (علاوه بر دیگر مفاهیم نمادین) یکی از زیباترین نمادها در هنر اسلامی به شمار می‌رود. هنرمندان راز آشنا، بسیاری از مفاهیم معارف اسلامی را با صورتی بصری و نمادین در آثار هنری به خصوص در ابنیه‌های مذهبی در قالب کتیبه، نقش و رنگ ارائه می‌نمایند.

چلیپا یا گردونه‌ی مهر، در هر منطقه‌ای مفهوم خاصی داشته است. چرا که بررسی تاریخ نشان می‌دهد پیشینه نماد چلیپا نه تنها در ایران، بلکه در بیشتر سرزمین‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، بسی کهن‌تر و دورتر از تاریخی است که برای کیش مهر در نظر گرفته‌اند. در ایران، هند و نزد قوم آریایی مظهر و نشانه خورشید بوده است. همان گردونه‌ای که مهر بر آن می‌نشیند و چهار اسب سفید نامیرای مینوی آن را می‌کشند. این نقش نه تنها به صورت آرایه‌ای زینتی، بلکه در فن معماری و هنر ساختن معابد به کار رفته است. ویرانه ساختمان‌هایی به پیکره چلیپا و به شکل کمال یافته معماری بنای ایرانی، چهارطاقی هنوز دیده می‌شود. موضوع مهمی که در اعتقادات ایرانیان این دوره به چشم می‌خورد، اهمیت

عناصر چهارگانه (باد، خاک، آب و آتش) است. طبق اعتقادات انسان دوران باستان چلیپا نماد روح و چیزی است که بعد از مرگ انسان از او باقی می‌ماند و هم چون پرنده به سوی آسمان به پرواز در می‌آید. این اعتقاد بعد از اسلام نیز معنای خود را حفظ کرد و هنرمندان اسلامی بناهایی نظیر مساجد و زیارت‌گاه‌ها را با این نشان تزیین می‌کردند تا اشاره به حیاتی دوباره داشته باشند (هوهنه‌گر، ۱۳۶۶؛۵۲). نقوش گیاهی در طول تاریخ هیچ‌گاه قدرت خود را از دست نداده، ضمن اینکه در برخی از دوران‌ها قدرت بیشتری نیز پیدا کرده است. نقوش گیاهی یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی دوره ایلخانی به شمار می‌آید که از آن در تزیین بسیاری از بناها استفاده شده است.

2.آرامگاه خواجه علی صفی

در قرن هشتم هجری، بعد از فروپاشی حکومت ایلخانان مغول، حکومت محلی و شیعی مذهب «صفی» در قم حکومت داشت. آن‌ها توجه فراوانی به ساخت بنا و بازسازی ابنیه امامزادگان داشتند؛ به‌طوری‌که غالب ابنیه مذهبی و بقاع این شهر متعلق به همین دوران است. حتی معماری و تزیینات آن‌ها، استادکارانی مشترک دارد و نمایشگر شیوه معماری دوران ایلخانی است. «خاندان علی صفی» خاندان مقتدر و حاکم قم از اوایل قرن هفتم تا دومین دهه قرن نهم- در این شهر نفوذ و عظمتی داشته و از موقعیت اجتماعی مهمی برخوردار بوده است؛ و افرادی از آن میان سال‌های ۷۴۰ق. تا اواخر قرن هشتم در قم با اقتدار و به استقلال فروانروایی کردند (طباطبائی،۱۳۵۲؛۲۰). از سابقه‌ی تاریخی خاندان علی صفی اطلاع دقیقی در دست نیست جز آن که نویسنده‌ی جامع‌التواریخ حسنی در وقایع سال ۸۱۵ق. و کشته شدن آخرین امیر آنان به دست اسکندر فرزند عمر شیخ از دولت دویست ساله‌ی آن خاندان یاد کرده است.

در بخش شرقی شهر قم، درون باغ کوچکی موسوم به باغ گنبد سبز، سه اثر تاریخی از قرن هشتم هجری برجای مانده است. «این منطقه به محله دروازه کاشان مشهور و گنبدها نیز به گنبدهای دروازه کاشان معروفند» (عقابی،۱۳۷۸؛۳۲۰) از آنجا که تنها مسیر ارتباطی قم به کاشان و اصفهان همین دروازه بوده، طبعاً مسافران و جهانگردانی که از مسیر مورد بحث می‌گذشتند باغ مزبور و گنبدهای آن را دیده‌اند؛ و بدین صورت وصف باغ گنبد سبز و برج‌های آرامگاهی درون آن در اغلب سفرنامه‌های خارجی مربوط به دوران صفوی و قاجار کم و بیش دیده می‌شود. چنان‌که محمد تقی بیک ارباب از نویسندگان عصر قاجار به هنگام تعیین ممیزی باغات اطراف محله دروازه کاشان از باغ گنبد سبز و بناهای تاریخی آن این‌گونه یاد می‌کند: «از باغات قدیم است. میوه انار و انجیر دارد. بقاع مشایخ اشعری در آنجاست در نهایت ارتفاع است» (مدرسی طباطبایی،۱۳۶۴: ۱۰). همچنین در منبعی دیگر: " از باغات قدیم بوده سه بقعه از مشایخ اشعری که سعد و سعید نام دارند ساخته شده در نهایت استحکام. در کنار علی بن جعفر است (بیک ارباب،۱۳۵۲: ۸۱). مقابر باغ گنبد سبز همچون دیگر آرامگاه‌های دوره ایلخانی به پیروی از سنت‌های قبل از خود جدا از یکدیگر ساخته شده و در گذشته از همه سو نمایان بوده‌اند. به اعتقاد مدرسی چنین تصور می‌رود که «سعید» تصحیف تلفظی «صفی» و آن دو نام دیگر مکمل سجع باشد. لیکن آنچه مسلم است اینکه بناهای فوق وابستگی تام به خاندان «علی صفی» شهریاران مستقل قم در قرن هشتم دارند. لازم به ذکر است، قسمت‌های آسیب‌دیده این مجموعه‌ی تاریخی، در نیمه‌ی نخستین این قرن مورد مرمت و حفاظت قرار گرفت. طبق گزارش برنامه مرمتی که در سال ۱۳۵۴ صورت گرفت، تعمیرات شامل اصلاح شیب‌بندی و آجرفرش حریم بنا، مرمت داخل مقابر و کف‌سازی و مرمت آجرکاری سرپایه

ها و جرزهای داخلی، دیوارکشی در جبهه خیابان، مرمت دیوارهای چینه سابق و نصب درب ورودی و اصلاح و مرمت رله ورودی پلکان بوده است. لیکن شواهد کار حاکی از آن است که مرمت‌گران بیشتر در پی استحکام بخشی از بنا بوده‌اند و به جنبه‌های هنری و باستان‌شناختی مرمت بنا چندان توجهی نداشتند. برج مقبره خواجه علی صفی بنای میانی از مقابر گنبد سبز می‌باشد. مدفن خواجه علی صفی، دومین فرمانروای خاندان علی صفی- فرزند و برادر او است. ویلبر در فهرست کردن بناهای عصر ایلخانی در قم، این بنا را امامزاده خواجه عمادالدین نام نهاده است (ویلبر،۱۳۶۵؛۲۰۲).

بنای مزبور از خارج، دوازده ضلعی منتظمی است که هر ضلع آن را طاق‌نمایی به دهانه‌ی ۲/۴۰ و ارتفاع ۷ متر زینت می‌دهد. پلان بنا از داخل به هشت گوش تغییر حالت داده و ویژگی برج آرامگاه خواجه اصیل الدین واقع در همین باغ را تکرار می‌کند اندازه‌ی اضلاع و عمق طاق‌نماهای داخلی و خارجی این بنا کاملا قابل مقایسه با آرامگاه جنوبی است و چنین «به نظر می‌رسد که دستان واحدی طراح و معمار بنای مزبور بوده‌اند» (عرب،۱۳۷۴: ۵۲) در خارج از محدوده شهرستان قم نیز تنها امامزاده هود در جزین همدان است که ویژگی‌های مشابه پلانی با بنای مورد بحث دارد.

پایه‌های اصلی بنا، هره‌های پیش آمده‌ای است که به صورت راست چین، کار شده است. بر فراز این قسمت، جرزهای دوازده ضلعی بنا آغاز می‌شوند که حد فاصل هر یک از آن‌ها نیز طاق‌نمایی دربر گرفته است. این طاق‌نماها محاط در قاب مستطیلی تا ارتفاع ۷ متری امتداد می‌یابند. قسمت فرازین هر طاق‌نما را قوسی جناغی در برگرفته. بخش ۱۶ ضلعی این بنا با کمی عقب نشینی از سطح دیوار خارجی، بر فراز این طاق‌نماهای هشت ضلعی قرار گرفته و هر ضلع آن شامل یک طاق‌نمای کم عمق با قابی مستطیل و قوسی جناغی است. «در تعمیرات دهه‌های اخیر، طاق‌نماهای مزبور همگی کور و یکدست آجرچین شده‌اند. در چهار جهت اصلی، نورگیرهایی تعبیه شده است. ورودی این بنا از جبه‌ی شمالی است؛ اما به نظر می‌رسد درگاه‌هایی نیز در جبه‌های شرقی و غربی وجود داشته که بعداً مسدود شده‌اند» (عقابی،۱۳۷۸: ۳۲۲). پوشش بنای برج آرامگاه خواجه علی صفی از نوع گنبدهای دو پوسته گسسته رُک با آهیانه‌ای نیم کروی و خوُد منشوری شانزده ترک است که به اعتقاد برخی محققین ایده این شیوه‌ی پوششی برگرفته از ایده معماری قرون اولیه (ه.ق) در ایران است که سمبل‌های ویژه ساختمانی شیعیان را نمودار می‌سازد. از نظر تاریخی و قدمت گنبدهای مزبور پس از گنبدهای یک پوسته، دومین گونه ساختمانی از گنبدهای موجود در معماری اسلامی ایران است. آهیانه گنبد در برج آرامگاه خواجه‌علی صفی بر روی نقشه شانزده وجهی استقرار یافته و پوشش خارجی هرمی و دارای شانزده ترک می‌باشد؛ که بر روی بخش انتهایی استوانه شانزده ضلعی بنا برپا گشته است. تمامی سطح گنبد در وضعیت فعلی با کاشی نره آبی متمایل به سبز پوشیده شده است. ویلبر معتقد است، استفاده از این رنگ شاید به علت آن بود که ترکیب مس که برای به وجود آوردن لعاب آبی کم‌رنگ به کار می‌رفت، در اغلب نقاط وجود داشت و به آسانی می‌شد ماده لعاب را از سنگ معدن جدا کرد. به علاوه این‌که رنگ آبی خاصیت جلوگیری از فساد را دارد و از بدی و ناخوشی جلوگیری می‌کند. علت دیگر شاید این بود که در این قسمت از دنیا رسم بود سقف چادر سلطنتی را با پارچه آبی که نشان آسمان نیلگون بود می‌پوشانیدند.

در برج خواجه علی صفی و دیگر مقابر گنبد سبز، قاب‌های مضاعف با اختلاف سطح جزیی مشخص‌کننده ورودی‌ها می‌باشند، علاوه بر موارد فوق، جرزهای طرفین ورودی بنای مورد بحث در این مقوله حالت ستون نما دارند که قوسی جناقی، قسمت فرازین آن‌ها را در بر می‌گیرد و این خود تأکیدی است بر این نکته که تنها درگاه ورود، همین درگاه جبه‌ی شمالی است. شواهدی دیگر حاکی از آن است که بنا، درگاه‌هایی در جبه‌های شرق و غرب داشته است و «با توجه به‌اینکه جهت وزش باد در این منطقه از غرب به شرق است چنین به نظر می‌رسد که‌این درگاه‌ها نقش تهویه هوا در تابستان را عهده دار بوده‌اند» (عرب،۱۳۷۳؛۱۱۰).

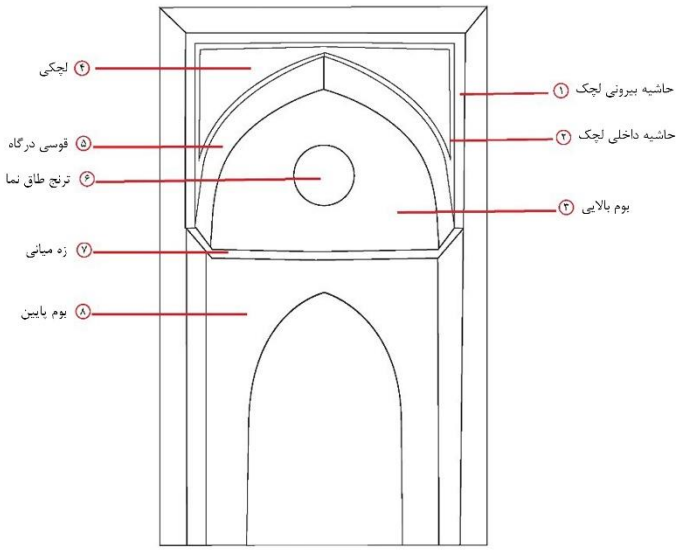
از مفاد کتیبه چنین بر می‌آید که سه نفر در این آرامگاه مدفون‌اند. نخستین فرد که نام وی نیز در آغاز کتیبه آمده، خواجه جمال‌الدین علی است. همان خواجه علی صفی. او فرزند خواجه صفی الدین و نواده‌ی علی صفی ماضی، شخصیت سیاسی و اجتماعی عراق عجم در قرن هشتم و دومین امیر خاندان صفی است که پس از خواجه علی اصیل، فرمانروای قم گردید و تا آنجا که می‌دانیم، تا سال ۷۷۴ هـ‌ق در این مقام بود. خواجه علی، خانقاهی در قم داشته که بیرون از دروازه کنکان قرار داشته است.

فضای داخلی بنا هشت ضلعی است با هشت طاق‌نما در هر ضلع به دهانه‌ی ۲/۵ متر و عرض ۷۵ سانتی متر که از کف بنا آغاز شده و تا زیر قسمت شانزده ضلعی جایی که طاقی جناغی آن‌ها را در بر می‌گیرد امتداد می‌یابند. حاشیه هر یک از طاق‌نماهای مورد بحث را قابی مستطیلی محاط می‌کند این قاب‌ها مشتمل بر کتیبه‌ای است که گرداگرد طاق‌نماها را طی کرده و نقش خط دورگیر هر درگاه را نیز بر عهده دارند. بر فراز قسمت هشت ظلعی بنا پس از کتیبه‌ای سراسری بلافاصله با ایجاد شانزده قوس، برج از هشت وجهی به شانزده ضلعی تغییر حالت می‌دهد؛ این دگرگونی باعث می‌شود که به‌گونه‌ای چشمگیر نقاط خالی زیر لبه مدور گنبد پر شود. فاصله تقریبی نقطه مرکزی شمسه زیر آهیانه گنبد تا کف فعلی بنا چیزی حدود ۱۵ متر است و با تمهیداتی که هنرمند در تزیین آن به کار برده، بیش از این‌ها به نظر می‌آید. فضای داخلی بنای مورد بحث نسبت به دو بنای تاریخی دیگر این مجموعه سالم‌تر است و از جهت رنگ‌آمیزی و گچبری رنگی کم نظیر خود بدون شک یکی از بهترین آثار تاریخی هنری قرن هشتم است که تا کنون برجای مانده است. معمار هنرمند این بنا با ایجاد هشت طاق‌نما در اضلاع داخلی نقش جالب توجهی در تزیین بنا ایجاد نموده است.

جز این خانقاه، اثر دیگر خواجه علی صفی، گنبد اصیل‌الدین است که در سال ۷۶۱ هـ ق بر قبر عمو و پسر عموی خود – خواجه اصیل‌الدین و خواجه تاج‌الدین- بنیاد نهاد. نفر دوم در مدفون در این گنبد، امیر جلال‌الدین است که در متون تاریخی سخنی از او نیامده است. سومین فرد مدفون نیز که از او به عنوان برادر خواجه عمادالدین قمی است که تا سال ۷۹۱ (هـ.ق) عهده‌دار امور نواحی قم بوده است (مدرسی طباطبایی،۱۳۶۴: ۳۱).

3.نقوش تزیینی آرامگاه خواجه علی صفی

بی‌شک این نقوش، ماحصل ترکیب سنجیده‌ای از انواع عناصر بصری می‌باشد که می‌توان هر نقش را از جهات متعددی

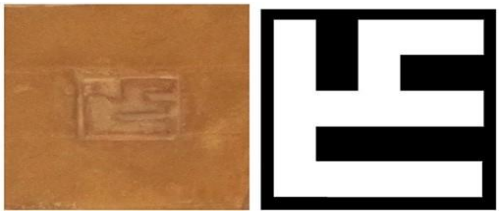


تصویر ۱: تقسیم بندی ساختار کلی طاق‌نماهای آرامگاه خواجه علی صفی، منبع: نگارنده

نظیر فرم، رنگ، ترکیب، ریتم، تعادل، توازن، تقارن و... مورد بررسی و کنکاش قرار داد. اما پرداخت به تمامی آن‌ها الزامی نمی‌نماید. لذا تنها عناصر غالب در هر نقش مورد مطالعه خواهد بود.

۳.۱.۱.کتیبه‌های اسماء مبارکه

گروهی از تقسیمات اسماء مبارکه، در برگیرنده نام علی (ع) است. بیشتر آن‌ها طرح‌ها و ترکیب‌های پیچیده و ظریفی را ایجاد کرده‌اند که نشان از معنویت دارد و در بعضی موارد در این ترکیب ها، به عناصر و نمادهای شیعی اشاره شده است. این گروه از کتیبه‌ها در بنای حاضر، در اکثر موارد کلمه «علی» در مربع‌های پنج سانتی متری (تصویر ۲) به صورت منفرد، راست به چپ و معکوس همراه با نقوش تزیینی ته آجری هندسی ترسیم شده است. این نقش بیشتر به عنوان پوشش اصلی دیوارها و صفه‌ها دیده می‌شود. با در نظر گرفتن چهار گوش به عنوان کامل‌ترین و عالی‌ترین شکل هندسی که ایستاترین و بی‌جنبش‌ترین شکل‌ها، و نیز نماینده ثابت‌ترین جنبه خلقت، یعنی زمین و عالی‌ترین نماد این جهان خاکی که انسان است می‌باشد؛ می‌توان انگاشت که قرار گرفتن نام علی در آن می‌تواند به منزله‌ی کامل‌ترین و عالی‌ترین انسان بر روی زمین باشد.



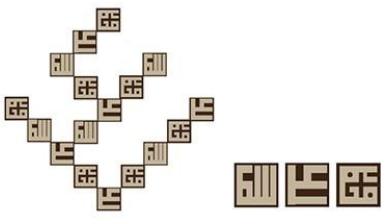
تصویر۲: نام علی(ع) در قالب مربع پنج سانتی متری به خط کوفی بنایی، منبع: نگارنده

ترکیب کلمات الله، محمد (ص) و علی (ع) در این گونه نمونه‌ها، اعتقادات مسلمانان شیعه زمان را نشان می‌دهد. هنرمند سعی کرده است که ارزش و والایی حضرت علی را به عنوان یاور خداوند به نمایش درآورد. تجسم اسماء مقدس در قالب شمسه نیز یکی دیگر از صورت‌های نمایش هنر کتیبه‌نویسی در این آرامگاه است. این نقش در اکثر هنرهای تزیینی چه در آثار مذهبی، مثل تذهیب صفحه آغازین قرآن، تزیین داخل و بیرون گنبدها، مساجد، بناهای مذهبی و یا دیگر هنرها به وفور مورد استفاده قرار گرفته است. در بنای مذکور نیز شاهد این نقش به روش گچی وصله‌ای هستیم. چنان‌که نام علی (ع) به خط بنایی لوز سواد و بیاض شش علی را به نمایش گذاشته که حول یک مرکز و در محدوده شش ضلعی قرار گرفته است به‌طوری‌که انتهای نام، متناسب با شش ضلعی، به‌صورت شکسته درآمده و در قالب یک شمسه خودنمایی می‌کند. این تکرار شش‌گانه، ریتم تجسمی دواری پدید آورده است(تصویر۳).

اطراف کتیبه نیز توسط شش نقش گیاهی که هر کدام در هر ضلع جای گرفته‌اند و حاشیه خارجی آن که نواری از نقش هندسی زنجیره واری می‌باشد احاطه شده است. در حاشیه داخلی لچک‌های طاق‌نمای دوم شاهد تکرار کتیبه‌ای با نام محمد(ص) به صورت زنجیره‌ای هستیم (تصویر۴).

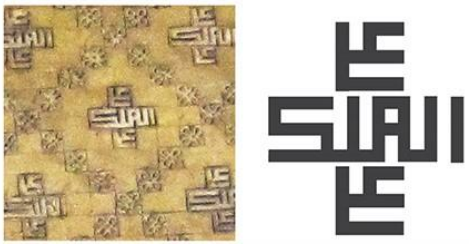
تصویر۴: تکرار نام «محمد»، حاشیه داخلی لچک طاق‌نمای دوم، (منبع: نگارنده)

در بوم پایین این طاق‌نما تکرار نام علی از کنار هم قرار گرفتن نام‌های «الله، محمد و علی» به عنوان شکل مرکزی به صورت متناوب، ترکیب زیبای دیگری از نام‌های مقدس را نمایش می‌دهد (تصویر۵).



تصویر۵: نام علی از کنار هم قرار گرفتن نام‌های «الله، محمد و علی»، بوم پایین طاق‌نمای دوم، (منبع: نگارنده)

در بوم پایین طاق‌نمای سوم، هنرمند با استفاده از نقوش هندسی به عنوان بن‌مایه اصلی کتیبه، نام علی را با شیوه خط کوفی بنایی در اندازه‌های یکسان تکرار کرده است. وجود سیزده تک آجر به رنگ آبی فیروزه‌ای لابلای آن، نقش را از یکنواختی خارج کرده است که می‌تواند اشاره‌ای به ۱۳رجب، روز ولادت امیرالمؤمنین باشد. در بوم بالایی، نام «علی الملک علی» در ترکیب چلیپایی به خط کوفی بنایی، به‌صورت پراکنده نقش شده است (تصویر۶).



تصویر۶: کتیبه "علی الملک علی" به شکل چلیپایی به خط کوفی بنایی، بوم بالایی طاق‌نمای سوم، (منبع: نگارنده)

طاق‌نمای چهارم که در واقع محراب برج آرامگاه خواجه علی صفی به‌شمار می‌آید، در ضلع جنوبی بنا قرار گرفته است و دارای طاق‌نمای کوچک‌تر و جایگاه امام جماعت است. در دو سوی دیوارهای جانبی بوم پایین، نوع دیگری از چیدمان و ترکیب اسماء مبارکه قابل مشاهده است. نام‌های الله، محمد و علی در قالب‌های پنج سانتی‌متری، به شکل یک لوزی کوچک‌تر داخل یک لوزی بزرگ‌تر به خط کوفی بنایی سرتاسر دیوار را پوشش داده است که لوزی کوچک‌تر مزین به نام علی است (تصویر۷).

تصویر۷: چیدمانی از نام‌های الله، محمد، علی به شکل لوزی، دیوارهای جانبی بوم پایین طاق‌نمای چهارم، (منبع: نگارنده)

طاق‌نمای پنجم تزییناتی شبیه به طاق‌نمای اول دارد. در واقع از طاق‌نمای چهارم به بعد، تزیینات بوم‌های بالا و پایین طاق‌نماهای مقابل، مانند یکدیگر است. کتیبه شمسه‌ی نام علی در این بخش نیز تکرار شده است. با این تفاوت که رنگ‌ها نسبت به کتیبه‌ی طاق‌نمای اول تغییرکرده است. در طاق‌نمای اول، رنگ شمسه نام علی (ع) هم رنگ با تزیینات بوم طاق‌نما به رنگ قرمز اخرایی است. ولی در این قسمت، تزیینات از قرمز اخرایی به آبی لاجوردی تغییر کرده است. بنابراین هنرمند بنا، شمسه را نیز هم سو با رنگ زمینه به آبی روشن تغییر داده است. به جز رنگ، این دو ترنج در حاشیه گرداگرد دایره نیز با یکدیگر متفاوت هستند. با در نظر گرفتن اینکه، نقوش ایجاد شده بر سینه بوم هر یک از طاق‌نماها، دو به دو قرینه یکدیگرند. پوشش طاق‌نماهای شرقی و غربی (طاق‌نمای دوم و ششم) به قرینه یکدیگر، نام‌های مقدس الله، محمد و علی را به خط معقل بر روی مربع‌های پنج سانتی‌متری به نمایش می‌گذارند، که در ترکیب با یکدیگر نام علی (ع) را به خط درشت جلوه می‌دهند. نمونه گچ‌کاری شده کتیبه‌ی دیگر، کتیبه‌ی «الملک‌الله الواحد القهار الله محمد علی خیر البشر» مربوط به ستایش محمد(ص) و علی(ع) است که در دو حاشیه قوسی طاق‌نما به صورت

یک نوار زنجیره‌ای وجود دارد (تصویر۸). «این کتیبه در تمام ابنیه‌های قرن هشتم ساخته شده در قم دیده می‌شود» (صراف‌زاده و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

تصوی۸: کتیبه «الملک الله الواحد القهار الله محمد علی خیر البشر» به خط کوفی بنایی، حاشیه قوسی درگاه طاق‌نمای هفتم، (منبع: نگارنده)

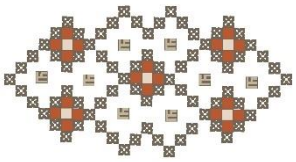
2.1.3.نقوش هندسی

ترکیبات سطوح هندسی در مقایسه با ترکیبات کتیبه‌ها و نقوش اسلیمی، از آرامی و سادگی بیشتری برخوردار هستند.

اکثر قالب‌هایی که نقوش بر آن‌ها نقش شده، قاب‌های مربع و مستطیل است که از این میان قاب‌های مربع، پیچیده‌ترین و پرکارترین نقوش هندسی را در خود جای داده‌اند. اشکال عمده هندسی که شامل مربع، دایره و مثلث هستند؛ با به هم پیوستن و تنیدن در یکدیگر، نقوش جدیدی را به وجود می‌آورند.

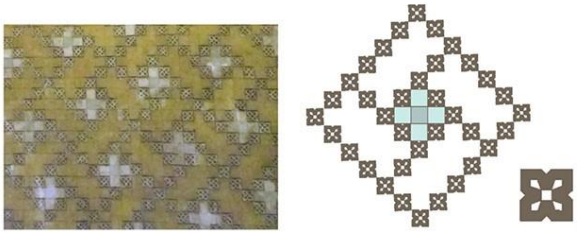
تصویر۹. نقوش هندسی به کار رفته در طاق‌نمای اول، حاشیه بیرونی و زه میانی، (منبع: نگارنده)

نقوش حاشیه بیرونی لچکی‌های طاق‌نمای اول، بر ریتم اشکال هندسی مربع، دایره و خط استوار است (تصویر۹). که در این بین می‌توان برخی از نقش‌مایه‌های کهن ایران همچون چلیپای چهار شاخه (سواستیکا) را بازشناخت. رسم آویختن چلیپا، نماد زندگی جاودان و طلسم باطل‌کننده چشم زخم، بر گردن و سینه هنوز برجای مانده است. پیش‌تر گفته شد، هوهنه‌گر کاربرد این نقش در مساجد و زیارت‌گاه‌ها را اشاره هنرمند اسلامی به حیات دوباره می‌داند. حد فاصل هر چلیپا، یک دایره به رنگ لاجوردی با نقش گل پنج پر با ریتمی که بوجود آورده طرح را از یکنواختی خارج کرده است. هر دو شکل مربع و دایره از دوران باستان مکمل یکدیگر بوده‌اند. دایره نماد آسمان و قدامت و مربع مظهر زمین است. در ترکیب‌بندی هندسی بوم بالایی طاق‌نما، هنرمند با استفاده از نقوش هندسی به عنوان بن مایه اصلی تزیین، نام علی را با شیوه خط کوفی بنایی در آجرهای مربعی شکل یکسان تکرار کرده است. می توان گفت که این نقوش چهار پرَ، همگی در خدمت نمایاندن هر چه بیشتر نام علی قرار گرفته است (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: ترکیب بندی هندسی نام علی (ع)، بوم
بالایی طاق‌نمای اول، (منبع: نگارنده)

در بوم پایین طاق‌نما، آجرهای مربع پنج سانتی‌متری به رنگ آبی روشن وجود دارد که زمینه‌ای تزیین شده از نقش چلیپا را به گونه‌ای دیگر به نمایش گذاشته است (تصویر ۱۱).

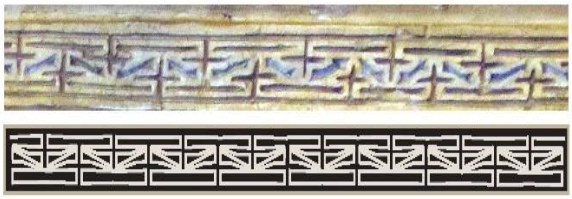


تصویر ۱۱: نقش چلیپا، آجرکاری بوم پایین طاق‌نمای
اول، (منبع: نگارنده)

از تزیینات هندسی دیگر در این طاق‌نما می‌توان به حاشیه قوسی درگاه نیز اشاره کرد (تصویر ۱۲) که ترکیبی است از سه مربع به هم چسبیده و یک ذوزنقه که داخل آن نیز نقش موجی شکلی دیده می‌شود. این تنوع نقوش، عاملی برای تحرک، پویایی و ایجاد ضرب آهنگ متغیر می‌باشد. لازم به ذکر است که‌این حاشیه در پنج قوسی دیگر طاق‌نماها نیز تکرار شده است.

تصویر ۱۲: نقش هندسی، حاشیه قوسی درگاه طاق‌نمای اول،
(منبع: نگارنده)

آن چه در ویژگی نقوش هندسی حاشیه بیرونی لچکی طاق‌نمای دوم می‌توان ذکر کرد، رکن تکرار است. این نوع از نقوش هندسی را بیشتر در حاشیه‌ها شاهد هستیم. در نظر گرفتن یک ریتم هماهنگ تکرار شونده موزون در نقوش هندسی و توجه به جنبه نمادین و وجه تعالی بخش آن از مبانی اندیشه و تفکر قدسی هنرمند سرچشمه گرفته است (تصویر ۱۳).

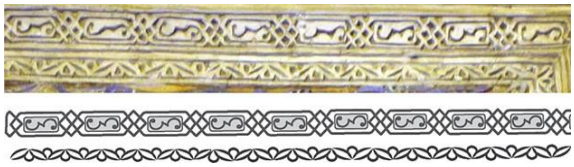


تصویر۱۳: نقش هندسی حاشیه بیرونی لچکی
طاق‌نمای دوم، (منبع: نگارنده)

در قسمت بوم بالایی، وجود تزیینات هندسی آجری، نقش چلیپای بزرگی را در مرکز و چهار چلیپای کوچک‌تر در چهارگوشه‌ی آن را شکل داده است. این نقش می‌تواند با موضوعات و مفاهیمی درباره‌ی، چرخش زمین، چهار جهت جغرافیایی و نمادهای کیهانی پیوند داشته باشد (تصویر۱۴).

تصویر۱۴: نقش هندسی چلیپا، بوم
بالایی طاق‌نمای دوم، منبع: نگارنده

در طاق‌نمای سوم نیز حاشیه داخلی و بیرونی لچکی‌ها را، یک نقش ساده‌ی هندسی تکرار شونده طی کرده است (تصویر۱۵). توجه به تناسب ابعاد و نوع طرح، میزان حجم و برجستگی تزیینات گچبری دو حاشیه با موقعیت قرارگیری در مکان و فضا و وسعت نقوش رابطه‌ای دو سویه دارد.



تصویر۱۵: حاشیه بیرونی و حاشیه داخلی لچکی‌های
طاق‌نمای سوم، (منبع: نگارنده)

یکی از نقوشی که به صورت زیبا و خلاقانه در طاق‌نمای چهارم حضور دارد، نقش گره هشت است که از به‌هم تنیدگی سطوح هندسی اشکال و فرم‌های بدیع پدید آمده است (تصویر ۱۶).

تصویر۱۶: گره هندسی قوسی درگاه طاق‌نمای چهارم، (منبع: نگارنده)

ستاره هشت پر به نوعی تکامل یافته‌ی نقش دایره و بعدها چلیپا و نماد خورشید است. نماینده‌ی روشنایی، گرما و آرامش و نقطه‌ی مقابل ظلمت؛ که ضمن تایید منجی موعود (انسان کامل)، پایان یافتن جنگ و تضاد و رسیدن به نظم و تعادل و هماهنگی را مژده می‌دهد.

تصویر۱۷: حاشیه بیرونی و داخلی لچکی‌های طاق‌نمای چهارم (محراب)، (منبع: نگارنده)

در دو حاشیه بیرونی و داخلی دورتادور لچکی‌ها (تصویر۱۸) شاهد تکرار یک واگیره گچی رنگی هستیم. حاشیه بزرگ‌تر و بیرونی لچک متشکل از یک واگیره هندسی به همراه یک نقش بسیار ساده گیاهی که به‌طور یک در میان در جهت بالا و پایین تکرار شده‌اند. همین‌طور حاشیه کوچک‌تر و داخلی لچک نیز از یک فرم شکسته ساخته شده است که به صورت قرینه و زنجیروار در طول حاشیه تکرار شده است. یکی از وجوه مهم هنر اسلامی، تکرار نقوش در سراسر بناست.

تصویر۱۸: نقش هندسی نجم، (منبع: نگارنده)

در حاشیه داخلی لچکی‌های طاق‌نمای پنجم شاهد تکرار یک نقش هندسی ساده و مواج هستیم (تصویر۱۹). طرح هندسی در هم بافته‌ی دیگری به صورت تک رنگ و روشن‌تر از زمینه در حاشیه لچکی‌های طاق‌نمای ششم تکرار شده است. این نقوش، با تأکید برابر بر فضای مثبت و منفی، یک پیوستگی در تمام طول حاشیه پدید آورده‌اند (تصویر۱۹).

تصویر۱۹: نقش هندسی حاشیه قوسی درگاه طاق‌نمای ششم، (منبع: نگارنده)

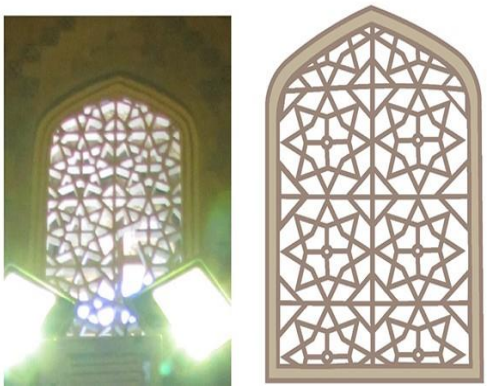
در تزیینات طاق‌نمای هفتم، به جز آجرهای مربع شکل چهارپر و نقش هندسی حاشیه داخلی طاق‌نما که به صورت واگیره تکرار شده است، نقش هندسی دیگری به چشم نمی‌خورد (تصویر ۲۰).

تصویر ۲۰: حاشیه داخلی طاق‌نمای هفتم، (منبع: نگارنده)

حاشیه داخلی لچکی‌های طاق‌نمای هشتم، از یک واگیره شکسته که به صورت قرینه، تک رنگ و به شیوه حکاکی گچی هستند تشکیل شده است (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱: نقوش هندسی حاشیه قوسی درگاه طاق‌نمای هشتم، (منبع: نگارنده)

طاق‌نمای چهارم و هشتم به دلیل کاربردشان به عنوان محراب و درگاه ورود، فاقد تزیینات ترنج هستند. لذا هنرمند فقدان ترنج را با تزیینات دیگری همچون پنجره جبران نموده است؛ و پنجره و خورشید، که هر دو مظهر نور و روشنی هستند را در یک کالبد به تصویر کشیده است. هنرمند ایرانی برای پیوند زدن هنرش به عالم ملکوت از غیر مادی‌ترین عنصر در طراحی استفاده نموده تا به هنرش جنبه مقدس داده و نشان دهد که هم قالب و هم محتوای اثرش از یک سرچشمه نشأت می‌گیرد. در دین اسلام، به استثنای نور و روشنایی، تصویری از خداوند ارایه نمی‌شود. در قرآن مجید نیز بارها به نور اشاره شده و حق تعالی را نور حقیقی و مطلق دانسته است. البته پنجره‌ی فلزی مشبکی که امروز بر روی بوم طاق‌نمای فوق به چشم می‌خورد، متعلق به دوره اخیر است (تصویر۲۲).



تصویر۲۲: گره چینی ستاره هشت پر و مربع،
پنجره طاق‌نمای هشتم، (منبع: نگارنده)

مقایسه با بناهای مشابه به نظر می‌رسد در گذشته‌های دور به مشبک‌های گچی مزیّن بوده است." (عرب، ۱۳۷۳: ۱۰۹).

۳.۱.۳.نقوش گیاهی

نقوش گیاهی دوران اسلام متأثر از نقوش قبل از اسلام هستند، با این تفاوت که نقوش گیاهی دوران اسلامی، دارای بار معنوی بیشتری می باشند. هنرمندان مسلمان، بسیاری از نقش‌های نمادین پیش از اسلام را به عاریه گرفتند و در قالب فرم‌های مختلف با مضامین و معانی عرفانی و دینی، متناسب با افکار توحیدی اسلام بیان نمودند. این نقوش در معماری آرامگاه خواجه علی صفی نیز مشهود است.

تصویر۲۳: نقوش گیاهی لچکی طاق‌نمای اول، (منبع: نگارنده)

در قسمت لچکی‌های طرفین، حاشیه داخلی آن و همین‌طور تزیینات قوسی درگاه طاق‌نمای اول، شاهد تزیینات گچی حکاکی شده با نقوش گیاهی هستیم. لچکی‌هایی که به صورت قرینه تکرار شده، و متشکل از یک نقش شمسه پنج پر هستند، که مرکز آن به یک شمسه ده پر ختم می‌شود (تصویر۲۳). ستاره پنج پر از نقوش پرکاربرد دوره‌ی ایلخانی است که می‌تواند برگرفته از اصول دین اسلام باشد. اما مهم‌ترین رکن آن ولایت ائمه معصومین(ع) است که به عنوان اصل و پایه این ارکان به‌شمار می‌رود. دو سوی ستاره را شاخ و برگ‌های اسلیمی به رنگ آبی لاجوردی بر زمینه‌ای اخرایی رنگ، فرا گرفته که جدا از اینکه فضای مثلثی شکل لچک را پر نموده، حالتی پویا و پرتحرک نیز به آن بخشیده

است. حاشیه‌ی داخلی این لچک نیز از یک واگیره‌ی اسلیمی تشکیل شده که به حالت موجی شکل دورتا دور لچک را در برگرفته است.

قوسی درگاه طاق‌نمای اول شامل دو نقش اسلیمی قرینه است. قرینه‌سازی همواره در بسیاری از نقش مایه‌های برگرفته از هنر اسلامی، به‌عنوان روشی ساده و منطقی برای رسیدن به تعادل، مورد استفاده قرار گرفته. در میان این نقش، یک اسلیمی گل اناری آژده کاری شده نیز جای گرفته است. نقوش آژده‌کاری یا لانه زنبوری از تکرار یک یا چند فرم هندسی تو خالی نظیر مثلث، شش ضلعی و دایره ایجاد می‌شود که در کنار هم ایجاد طرح مشبک می‌کنند. این شبکه‌ها گاه بر روی سطح تخت گچ و گاه بر روی نقوش اسلیمی گل یا موتیف‌های مختلف ظاهر می‌گردند. نقوش اسلیمی شامل دو برگ بزرگ‌تر با تزیینات آژده کاری به سمت پایین، و باقی برگ‌ها در خلاف جهت و رو به بالا هستند که محل تلاقی دو اسلیمی نقطه‌ی آغازی سر اسلیمی بعدی می‌باشد. هنرشناسان، نقوش اسلیمی را برگرفته از مظاهر طبیعت مانند گل و بته‌ها، شاخ و برگ و میوه‌ها می‌دانند. قرارگیری نقوش بر روی زمینه‌ای به رنگ قرمز اخرایی به مدد تضاد سرد و گرم، جلوه‌ی درخشانی به آن بخشیده است (تصویر۲۴).

تصویر۲۴: نقش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای اول، (منبع: نگارنده).

لچکی طاق‌نمای دوم متشکل از فرم هندسی ستاره شش پر در مرکز طرح است، که از سه جهت توسط نقوش گیاهی امتداد یافته است و می‌تواند یادآور تأکید بر مراتب سه‌گانه‌ی توحید، شکل شیعی شهادتین و ذکر سه‌گانه نام خدا، محمد و علی باشد، که به‌صورت هنرمندانه‌ای در دل اثر جای گرفته است. این نقوش گیاهی به روش حکاکی گچی صورت گرفته و غالب رنگی به کار رفته در آن لاجوردی و نخودی بر روی زمینه‌ای به رنگ قرمز اخرایی است(تصویر۲۴).

تصویر۲۵: نقوش گیاهی لچکی‌های طاق‌نمای دوم (منبع: نگارنده)

ستاره پنج پر با تزیینات آژده‌کاری مثلثی ترنج این طاق‌نما، از دیگر نقوش گیاهی بنا است. شمسه پنج پر به دو شکل دیده می‌شود. به شکل پنج ضلعی یا به شکل ستاره با ده زاویه، که نماد گرایی آن متفاوت است اما همواره بر مبنای عدد پنج است که وصلت نامساوی‌ها را نشان می‌دهد. زمینه‌ی لاجوردی کار که فضای خالی زوایا را پر کرده، در تضاد با رنگ روشن آن، نقش حاضر را در قالب پنج ضلعی تصویر می‌کند. پرهای ستاره بی شباهت به نقوش اسلیمی لچکی‌های طاق‌نمای دوم نیستند؛ به طوری که می‌توان آن‌ها از یک خانواده شمرد. حاشیه ترنج نیز از طرح هندسی ساده‌ی زنجیروار تشکیل شده است(تصویر۲۶).

تصویر۲۶: نقوش گیاهی (ستاره پنج پر) ترنج طاق‌نمای دوم، (منبع: نگارنده)

می‌توان گفت، نقوش گچی حکاکی شده بر روی قوسی درگاه طاق‌نمای دوم همسو با دیگر نقوش گیاهی این طاق‌نماست. اسلیمی‌های برگی و آژده‌کاری به رنگ نخودی و آبی روشن بر روی زمینه لاجوردی، خطوط و فرم‌های دوار منحنی و نرم، همچنین دوایر مجازی که مبنای این نقوش هستند باعث القای بیشتر حرکت در کل اثر شده‌اند(تصویر۲۷).

تصویر۲۷: نقوش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای دوم، (منبع: نگارنده)

لچکی‌های طاق‌نمای سوم، با نقوش پر پیچ و خم اسلیمی از انواع اسلیمی دهان اژدری، توسازی‌دار و توپر به همراه سر اسلیمی‌های لاله‌ای شکل پر شده که انتهای بازوها به نیم اسلیمی و گل ختم می‌شود (تصویر۲۸).

تصویر۲۸: نقوش گیاهی لچکی‌های طاق‌نمای سوم، (منبع: نگارنده)

در میان ترنج، شمسه دوازده پری که از ادغام دو ستاره شش پر ساخته شده، نقش بسته است (تصویر۲۹). عدد ۱۲ گرچه از دیدگاه نجوم این عصر اهمیت دارد، ولی به نظر می‌رسد از نظر تشیع این دوره نیز اهمیت زیادی داشته، چرا که اشاره به دوازده پیشوای شیعه دارد. رنگ زمینه‌ی ترنج به رنگ آبی لاجوردی و حاشیه‌ی آن نیز توسط نقوش واگیره‌ی هندسی به شکل زنجیروار احاطه شده است.

تصویر۲۹: نقوش گیاهی (شمسه ۱۲پر) ترنج طاق‌نمای سوم، (منبع: نگارنده)

قوسی درگاه این طاق‌نما را سر اسلیمی‌های لاله‌ای شکلی که چهار بار در چهار جهت اصلی تکرار شده‌اند و چهار اسلیمی دهان اژدری توسازی دار فواصل آن را پر کرده‌اند، شکل می‌دهند. حاصل این ترکیب که به صورت گل چهار برگ جلوه می‌کند، به حالت قرینه در طول قوسی تکرار شده است. فضای خالی داخل گچبری به رنگ آبی لاجوردی رنگ‌آمیزی شده و همین امر سبب برجسته‌تر نشان دادن این بخش از گچبری می‌شود (تصویر۳۰).

تصویر۳۰: نقوش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای سوم، (منبع: نگارنده)

در طاق‌نمای چهارم، حضور بیشترین نقوش تزیینی گیاهی آشکار است(تصویر۳۱). اسلیمی‌های پر پیچ وخم و متنوع، مزیّن به انواع آژده‌کاری‌های شش ضلعی، لوزی و مثلث که تمام سطح بوم بالایی را پر کرده‌اند. از ویژگی منحنی مارپیچ یا اسلیمی، میل به وحدت و گرایش به کمال و تعالی است. محل قرار گیری هر طرح منحنی، اندازه، وسعت، تناسبات و جهت قرارگیری آن‌ها در هر نقش، از مهم ترین مؤلفه‌ها و نقاط قوت در ترکیب‌بندی و تقسیمات فضای مثبت و منفی در این نقش‌های پیچیده گچبری می‌باشد. تنوع و تکرار فرم دهی اسلیمی در کلیت فضاهای منفعل نقش، به درستی پراکنده شده و فضای میان اسلیمی‌ها به شکلی ماهرانه با عناصر همجوار خود، هم وزن و هم جهت گردیده است. خطوط و نقوش در این ساختار، اغلب به قرینگی می‌انجامد. به همین ترتیب پیوستگی جزء باکل و کل باجزء

قوام می‌یابد. از آنجا که قاعده تناسب در مبانی نظری هنر اسلامی نشات گرفته از انضباط الهی است، مشاهده می‌شود که استادکاران مسلمان در ترسیم این‌چنین نقوشی، همواره بر رعایت دقیق تناسبات میان فضاهای مثبت و منفی اهتمام ورزیده‌اند. در این بخش، دیگر از رنگ اخرایی که در طاق‌نماهای دیگر وجود داشت خبری نیست و به‌جای آن رنگ آبی لاجوردی زمینه‌ی نقش را پوشانده است. به گفته‌ی «ایتن» آبی همواره متوجه درون است. "آبی معنی ایمان می‌دهد و به فضای لایتناهی و روح اشاره می‌کند" (ایتن،۱۳۷۰: ۲۱۶). آبی به‌کار برده شده در بطن نقوش محراب، از تاریک و خفه شدن سایه‌ها درون نقوش جلوگیری کرده و علاوه بر اینکه به آن‌ها عمق می‌دهد، باعث ایجاد درخشش در زمینه کار نیز می‌شود. در قسمت پایین بوم طاق‌نما نیز حاشیه نسبتاً پهنی وجود دارد که متاسفانه به دلیل تخریب زیاد، خوانایی خود را از دست داده، ولی از نقوشی که از لابه لای آن استخراج شده می‌توان پی برد که تزیینات این بخش نیز هماهنگ با نقوش اسلیمی محراب است. در قسمت لچکی‌های محراب، هنرمند با ظرافتی خاص و رعایت اصول طراحی، از دیواره‌ی بیرونی لچک استفاده کرده و یک دوم شمسه هشت پر را به تصویر کشیده است (تصویر۳۲).

فرم و ترکیب کلی، جهت حرکت و کنار هم قرار گرفتن عناصر بصری، به گونه‌ای می‌باشند که چشم بیننده را به همراه

تصویر۳۲: نقش گیاهی لچکی طاق‌نمای چهارم، (منبع: نگارنده)

خود به سمت خارج متن هدایت می‌کند، می‌تواند نوعی تأکید به عالم بالا باشد. این طاق‌نما و به قرینه‌ی آن طاق‌نمای ظلع جنوبی (طاق‌نمای هشتم) فاقد ترنج‌های شش‌گانه سطح اسپر طاق‌نما هستند.

لچکی طاق‌نمای پنجم از یک شمسه پنج پر آبی رنگ در وسط، که فضای خالی گوشه‌ها نیز با نقوش اسلیمی آژده‌کاری، پرشده ساخته شده است (تصویر۳۳).

تصویر۳۳: نقش گیاهی لچکی طاق‌نمای پنجم، (منبع: نگارنده)

قوسی درگاه این طاق‌نما با واگیره‌های اسلیمی آژده‌کاری به صورت یک در میان به رنگ لاجوردی و نخودی و به روش حکاکی گچی تزیین شده است؛ که حرکت ریتمیک و رو به تعالی آن، به عنوان پیوند اصلی میان عناصر ترکیب‌بندی، به ایجاد هماهنگی در نقش کمک شایانی می‌کند مراتب آهنگین حرکت در این نقش، مرکب از پنج مرتبه تکرار است (تصویر۳۴).

تصویر۳۴: نقوش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای پنجم، (منبع: نگارنده)

مرکز شمسه پنج پر لچکی طاق‌نمای ششم، به یک شمسه دوازده پر می‌رسد که با خم کردن برگ‌ها حالتی شبیه به چرخش پدید آورده است. هنرمند با به کار بستن عددهای پنج و دوازده، که هر دو جزو اعداد ارزشمند مذهب شیعه هستند، دو مفهوم ساختاری و ادراکی را به صورت توأمان در قالب تمثیلی به نمایش گذاشته است (تصویر۳۵).

تصویر۳۵: شمسه پنج پر، ترنج طاق‌نمای ششم، (منبع: نگارنده)

شمسه‌ای پنج پر با زمینه‌ی لاجوردی، که شباهت زیادی با شمسه لچکی همین طاق‌نما دارد، ترنج طاق‌نمای ششم را به وجود آورده است. تذکر و یادآوری هنرمند بر عدد پنج در تزیینات این طاق‌نما به خوبی آشکار است (تصویر۳۶).

تصویر۳۶: نقش گیاهی لچکی طاق نمای ششم، (منبع: نگارنده)

نقش پر کار و پر زینت دیگر، قوسی درگاه طاق‌نمای ششم است. این نقش شامل یک اسلیمی لاله‌ای نخودی رنگ بر روی زمینه‌ای لاجوردی و دو اسلیمی توسازی شده به شکل قرینه‌ی روبرو است که یک بند اسلیمی آبی روشن که از ابتدا تا انتها بر روی نقوش آمده جلوه‌ی چشم نوازی به طرح بخشیده، چرا که به دلیل فرم مواج و رنگ روشن، در لچکی طاق‌نمای هفتم، برخلاف اسلیمی‌های خرطومی، دهان اژدری و...، از نقش گل شاه عباسی پنج پر استفاده شده است. این نقش ریشه در فرهنگ غنی ایرانی دارد و پس از ورود اسلام به ایران، جنبه ای نمادین به خود گرفت و معرف هنر اصیل ایرانی-اسلامی شد. سه شاخه گل که هر کدام به یک سو خمیده شده‌اند، گذشته از جلوه‌ی زیبایی که به لچکی این طاق‌نما بخشیده‌اند، مطابق با توضیحات فصل گذشته، می‌تواند یادآور تاکید بر مراتب سه‌گانه‌ی توحید و شکل شیعی شهادتین و ذکر نام خدا، محمد(ص) و علی(ع) نیز باشند که به صورت هنرمندانه‌ای در دل اثر جای داده شده است (تصویر۳۷).

تصویر۳۷: نقوش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای ششم، (منبع: نگارنده)

تصویر۳۸: نقش گیاهی لچکی طاق‌نمای هفتم، (منبع: نگارنده)

تصویر۳۹: شمسه دوازده پر ترنج طاق‌نمای هفتم، (منبع: نگارنده)

تصویر۴۰: نقش گیاهی قوسی درگاه طاق‌نمای هشتم، (منبع: نگارنده)

ترنج این طاق‌نما با کمی اختلاف، بسیار نزدیک به فرم ترنج طاق‌نمای مجاور خود است. شمسه دوازده پری که از ادغام دو ستاره شش پر تشکیل شده و یک شمسه کوچک چهارده پر نیز در مرکز خود دارد. توجه به اعدادی که در تشیع از اهمیت زیادی برخوردار هستند در این طاق‌نماها به وضوح نمایان است. تزیینات آژده‌کاری مثلثی و واگیره گیاهی حاشیه این ترنج، بخش‌هایی است که آن را از طاق‌نمای مجاورش متمایز می‌کند(تصویر۳۹).

قوسی درگاه طاق‌نمای هفتم، عیناً تکرار نقش طاق‌نمای ششم است. اسلیمی‌هایی با تزیینات مختلف آژده کاری به صورت واگیره به همراه بند اسلیمی لاجوردی رنگ روی آن که جلوه‌ی نقش را دوچندان می‌کند. هنرمند تفاوت این دو نقش را با تغییر در رنگ زمینه از آبی لاجوردی به قرمز اخرایی و افزودن حاشیه کتیبه ایجاد کرده است. نقش گیاهی لچکی‌های طاق نمای هشتم (درگاه ورود) عیناً نقش طاق‌نمای مقابل یعنی محراب بناست. تنها درحاشیه بیرونی لچکی‌ها، یک بند اسلیمی به صورت فراز و فرود امتداد پیدا کرده که با هر چرخش یک دایره آبی رنگ که به صورت گل نقش شده، وجود دارد. در قسمت قوسی هشتمین طاق‌نما، نقش دو برگ اسلیمی ساده‌ی توسازی شده به صورت قرینه‌ی روبه‌رو وجود دارد؛ که میان آن‌ها دایره‌ای با نقش ستاره پنج پر به صورت رنگی و به روش حکاکی گچی تکرار شده؛ این قوسی درگاه از عرض کمتر و سادگی بیشتری نسبت به دیگر قوسی‌ها برخوردار است(تصویر ۴۰).

۳.۲.تزیینات ساختاری آرامگاه

بناهای آرامگاهی بعد از مساجد در شمار پرتعدادترین آثار معماری قرار دارند. ساخت این بناها از سده چهارم ه.ق. به بعد با پدید آمدن سلسله‌های مختلف محلی در شرق و شمال ایران رواج یافت و طی دوره‌های بعدی اسلامی تداوم یافت. نکته مهم در رابطه با این بناها تزیینات ساختاری آنهاست که ارتباط نزدیکی با انگاره‌های فرهنگی، سیاسی و مذهبی دارد. بناهای آرامگاهی به‌طور کلی به دو دسته مذهبی و غیر مذهبی تقسیم می‌شوند. بناهای آرامگاهی از لحاظ تزیینات ساختاری با مفاهیم مذهبی گره خورده است.

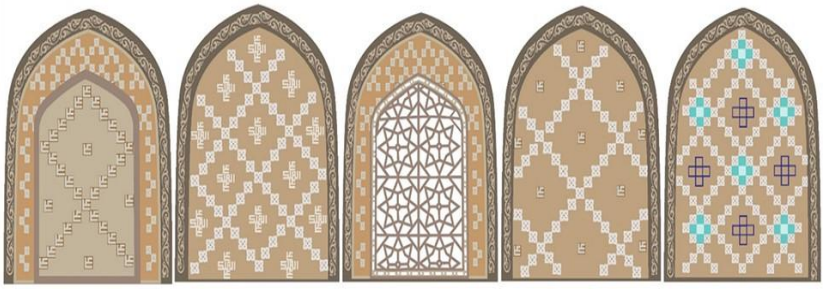
این تزیینات در بخش‌های مختلف آرامگاه دیده می‌شود. بخشی از این تزیینات در فضای بیرونی آرامگاه ایجاد شده است که در حقیقت انعکاسی از معرفی بنا محسوب می‌شود. در آرامگاه‌های مذهبی موجود در ایران، این تزیینات ساختاری با آیات قرآن و احدیث و اسماء مبارکه است. از سوی دیگر باید به این نکته اشاره کرده این تزیینات یا با آجر نقش شده و یا با کاشی‌های متنوع ترسیم شده‌اند.

بخشی از تزیینات ساختاری آرامگاه‌ها مربوط به فضای داخلی است. به‌طوری‌که گاه دیوارهای داخلی، فضای داخلی گنبد، تبدیل به یکی از جلوه‌گاه‌های تزیینات ساختاری شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد در ساختار داخلی نیز در آرامگاه‌ها، مفاهیم مذهبی نقش عمده‌ای دارند. نقش بنابراین باید گفت ساختار درونی و بیرونی آرامگاه ها چون گنبد، دیوارهای داخلی تأثیر مهمی در امکان ایجاد تزیینات بنا داشته‌اند.

۱.۲.۳.تزیینات ساقه‌ی گنبد

معمار مسلمان تفکر هنری را واقف به تذکر می‌داند(شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۹۳). در این راه، فضا و مکان برای او کم اهمیت نیست. می‌کوشد برای بیان حضور بی‌زمان و بی‌مکان خداوند متعال، تاریک‌ترین و کورترین قسمت‌های بنا را نیز به اسماء جلاله و جماله و نقوش هندسی و گیاهی در چهارچوب معرفت دینی مزیّن کند. حتی بخش‌هایی از بنا که کمتر

در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد، از دسترس او به دور نمی‌ماند. ساقه‌ی گنبد یکی از این قسمت‌هاست که هنرمند با دقت آن‌ها را با نقوش هندسی و اسماء مبارکه آراسته است (تصویر ۴۱).



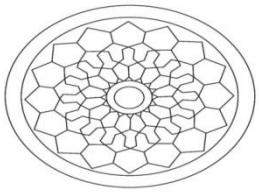
تصویر ۴۱: طرح بازسازی شده پنجره، پنجره نما و فیل پوش در ساقه

در این بخش از بنا، پنج نوع تزیین وجود دارد که هر کدام چند بار، گرداگرد ساقه گنبد تکرار شده‌اند. در واقع فضای ساقه گنبد آرامگاه، فضایی شانزده ضلعی می‌باشد. پنجره‌های مشبک که در چهار جهت اصلی بنا تعبیه شده‌اند بخشی از تزیینات این بخش را تشکیل می‌دهند. تزیینات پنجره‌ها متشکل از گره هندسی ستاره هشت و مربع است. نمونه‌ی این تزیین در پنجره طاق‌نمای هشتم (درگاه ورودی) نیز مشاهده می‌شود. همان‌طور که پیش تر به آن اشاره شد، این پنجره‌های فلزی در سال‌های اخیر ساخته شده‌اند و به نظر می‌رسد جنس اصلی آن‌ها در زمان ساخت، از گچ بوده است. فضای آجری قاب داخلی پنجره، با آجرهای مربع شکل نقش‌دار، به صورت چلیپایی تزیین شده که حاشیه خارجی قاب نیز دارای نقوش گیاهی است که به صورت زنجیروار در سراسر قاب تکرار شده‌اند. در فاصله بین هر پنجره، فیل‌پوش‌ها و پنجره نماهایی با تزیینات دیگر وجود دارد، که همگی دارای تزیینات هندسی و کتیبه‌هایی با نام «علی» و «علی الملک علی» هستند. نظم تجریدی این معماری قدسی، بازتابی است از محتوای عارفانه‌ای که بر پایه تفکر اسلامی بنا شده است. هنرمند با کنار هم قرار دادن چنین کلمات معرفتی و اشکال هندسی، ترکیب‌های بسیار زیبایی ایجاد کرده که هر کدام از آن‌ها تداعی شکل و نقشی جذاب است. در فاصله‌ی بالای منحنی‌ها تا پای کار گنبد، شانزده مثلث منحنی الاضلاع (سمبوسه) وجود دارد که کتیبه‌هایی به خط ثلث، نام ائمه اطهار را در خود جای داده است. این کتیبه‌ها به ترتیب با نام « الله/ محمد و علی/ فاطمه / حسن و حسین/ زین العباد/ محمد الباقر/ جعفرالصادق/ موسی کاظم/ علی موسی الرضا/ محمد النقی/ علی النقی/ الحسن الزکی/ ولی القائم/ خلف الصالح/ محمد بن الحسن/ محمد» مورد ستایش و توسّل قرار گرفته‌اند. نام هریک از پیشوایان شیعه، در محدوده دایره، همراه با تزیینات اسلیمی جای گرفته‌اند. حاشیه‌ها به جز دو مورد که کتیبه نام محمد(ص) به خط کوفی بنایی هستند، از یک نقش ساده‌ی هندسی تشکیل شده‌اند (تصویر ۴۲).

تصویر۴۲: طرح بازسازی شانزده مثلث منحنی الاضلاع (سمبوسه) نام چهارده معصوم، ساقه‌ی گنبد، (منبع: نگارنده)

۲.۲.۳.تزیینات سقف گنبد

نقطه اوج هنرنمایی به وسیله گچبری‌های چند رنگ در این بنا، شمسه‌ی شانزده پر زیر آهیانه گنبد است. نقطه شروع این شمسه، مشتمل بر دو دایره متحدالمرکز است که با شعاع‌های طرفین خود با گره‌بندی‌های بسیار دقیق و حساب شده تمام سطح زیر گنبد را در بر می‌گیرند (تصویر۴۳).



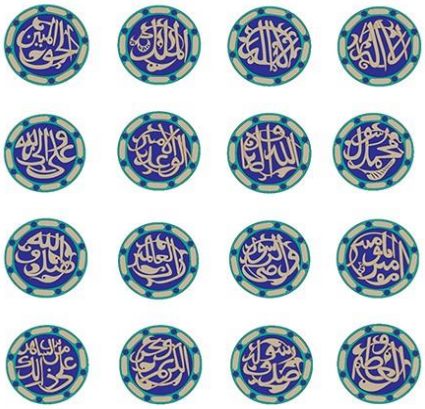
تصویر۴۳: ساختار شانزده پر سقف گنبد مقبره خواجه علی صفی، (منبع: نگارنده)

این هندسه‌ی نهفته که در نقوش موج می زند، مظهر نظم و جلوه‌های شکلی هستند که در عالم طبیعت وجود دارند و هرکدام معانی و مفاهیم خاص خودشان را دارند. تکثیر نقوش از یک نقطه آغازین و گسترش به بی نهایت، نشانی از

وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. سرتاسر زمینه با آجرهای مربع ۵ سانتی‌متری لاجوردی و آبی روشن، به صورت چلیپایی تزیین شده و در مرکز شمسه، طرحی گیاهی که در دل خود شمسه‌ی دوازده‌پری دارد، آغازگر این شکوه است (تصویر۴۴).

تصویر۴۴.طرح بازسازی شده ترنج مرکزی سقف وکتیبه به خط ثلث (آیه ۱۸ سوره آل عمران) با حاشیه کوفی بنایی، مرکز شمسه سقف، (منبع: نگارنده).

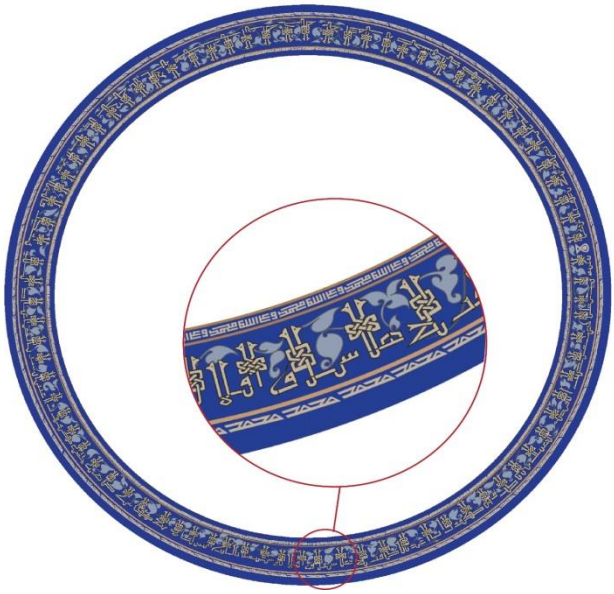
زمینه‌ی قرمز اخرایی، تاکید بیشتر بر نقطه آغازین می‌باشد، چراکه اطراف آن با انواع نقوش و کتیبه‌هایی با ترکیبات رنگ‌های آبی و سبز احاطه شده است. گرداگرد آن را کتیبه‌ای به خط ثلث همراه با حاشیه‌ای به خط کوفی بنایی که تکرار نام «محمد» است دربر گرفته است. این کتیبه آیه شماره ۱۸ سوره‌ی مبارکه آل‌عمران است. انتخاب این آیه در مرکز سقف یادآور طبقات و رده‌هایی از بندگان است که خداوند متعال آنان را از میان جامعه بشری گزینش و انتخاب کرده است و آنان عهد و پیمانی با پروردگار خویش بستند. نزدیک به نقطه‌ی مرکزی شمسه، شانزده ترنج کار شده است که دربرگیرنده کتیبه‌هایی به خط ثلث برجسته‌ی سفید رنگ بر زمینه‌ی لاجوردی و مشتمل بر "لااله/الا الله/ الملک/ الحق المبین/ محمد رسول / الله صادق/ الوعد الامین/علی ولی الله/ امیر المومنین/ وصی الرسول/ رب العالمین/ صدق الله/ العظیم و/ صدق رسوله / الکریم و نحن/ علی ذالک من الشاهدین" است (تصویر۴۵).



تصویر۴۵: بازسازی کتیبه به خط ثلث (لااله/الا الله/ الملک/ الحق المبین/ محمد رسول/ الله صادق/ الوعد الامین/علی ولی الله/ امیر المومنین/ وصی الرسول/ رب العالمین/ صدق الله/ العظیم و/ صدق رسوله/ الکریم و نحن/ علی ذالک من الشاهدین) شمسه سقف آرامگاه، (منبع: نگارنده.)

گرداگرد هر قاب دایره را تزیینات هندسی فرا گرفته است. کتیبه سرتاسری بعدی که یکی از زیباترین کتیبه‌های این برج به‌شمار می‌آید در آغاز پای کار گنبد و در حد فاصل تبدیل شانزده ضلعی به دایره نگاشته شده است. این کتیبه

به خط کوفی مزهر معقد با نمایی برجسته به خطی سفید بر زمینه‌ای لاجوردی متضمن سوره مبارکه انسان[۲] (آیه ۱ تا ۶) است که با دو حاشیه با نام‌های مقدس الله، محمد و علی به خط بنایی احاطه شده است (تصویر۴۶).



تصویر۴۶: طرح بازسازی شده کتیبه به خط کوفی مزهر (آیات ۱-۶ سوره انسان) محاط در دو حاشیه با نام‌های مقدس الله، محمد، علی، (منبع: نگارنده).

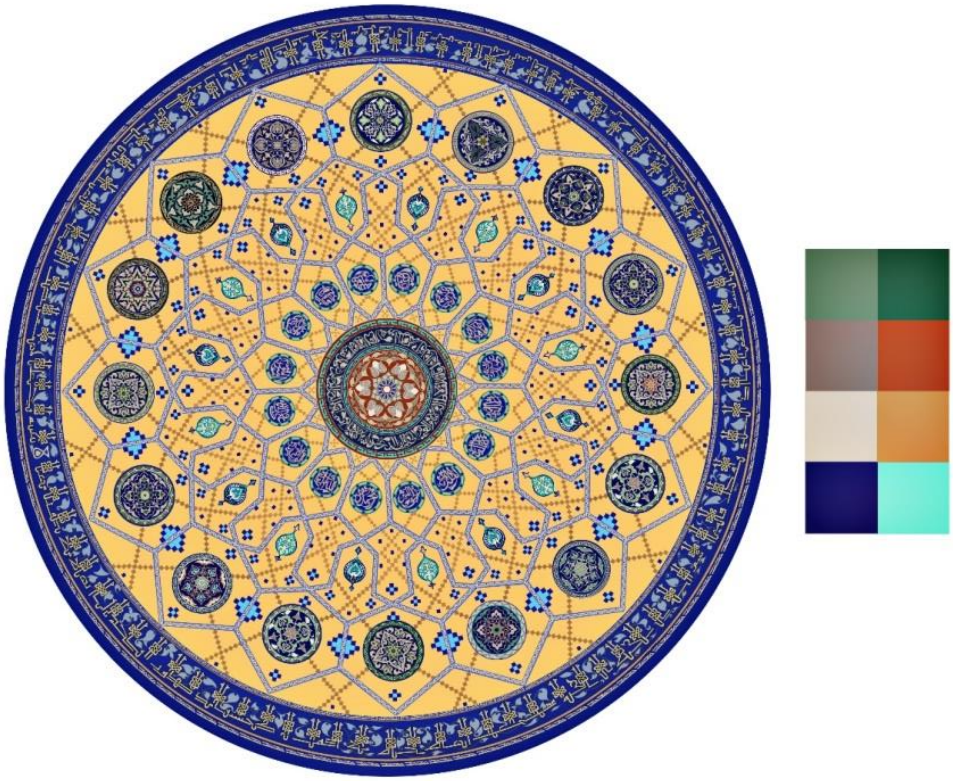
دیگر تزیینات گیاهی، دو ترنج بیضی میانی شمسه هستندکه دارای دو سرترنج در قسمت بالا و پایین هستند. هر ترنج بیضی هشت بار در گرداگرد شمسه گنبد تکرار شده است. درون این ترنج‌ها مزیّن به گل و برگ و نقوش گیاهی است (تصویر۴۷).

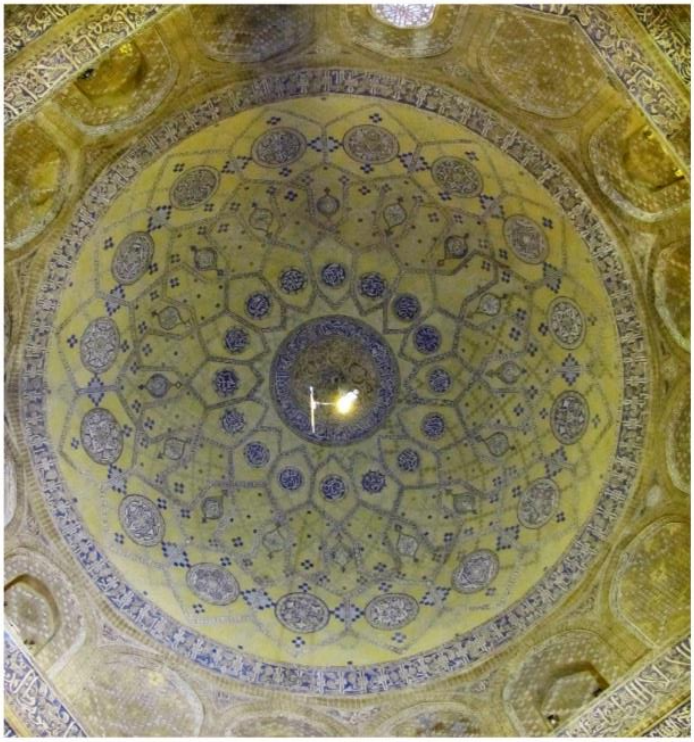
تصویر۴۷: طرح بازسازی شده ترنج‌های بیضی شمسه سقف گنبد، (منبع: نگارنده).

[2] هَلْ أَتَى عَلَى الإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْيَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا (۱)إِنَّا خَلَقْنَا الإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا (۲) إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا (۳) إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلا وَأَغْلالا وَسَعِيرًا (۴) إِنَّ الأَبْرَارَيشْرَبُونَ مِنْ كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا (۵) عَيْنًايشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِيفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا (۶)

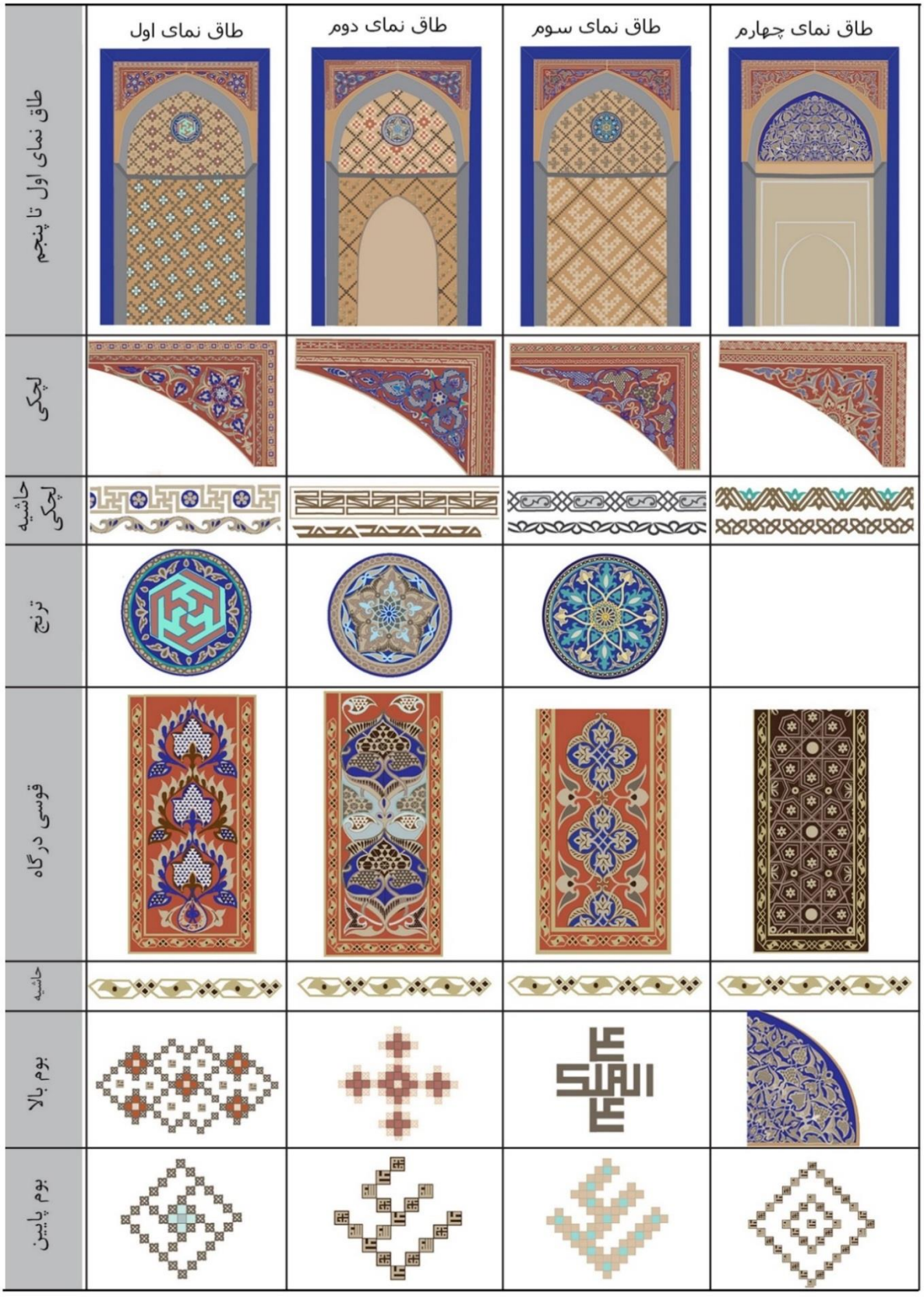
تصویر۴۹: طرح بازسازی شده ۱۶ ترنج با نقش شمسه ۳، ۴، ۵ و۶ پر، سقف گنبد، (منبع: نگارنده)

نزدیک به حاشیه شمسه سقف، شانزده ترنج که درون هریک شمسه‌ای رنگارنگ با حاشیه‌ای گیاهی، هندسی و حتی کتیبه خودنمایی می‌کند (تصویر۴۹)، شمسه‌ها انواع مختلف شامل شمسه‌های ۵ ،۴ ،۳ و ۶ پر هستند که اغلب به رنگ سبز و نخودی بر روی زمینه‌ای به رنگ آبی لاجوردی نقش شده‌اند. حاشیه‌ها برگرفته از حاشیه‌های لچکی‌های طاق‌نماهاست که به طور هنرمندانه‌ای تکرار شده و هماهنگی با کل فضا ایجاد کرده است. نقوش مزبور با توجه به جایگاه قرارگیریشان در سقف، می‌تواند استعاره از آسمان غیب باشد که نزد عارفان، محل و موطن انوار تجلیات الهی است. از سوی دیگر استفاده از این نقوش در امر تزیین را می‌توان نوعی تاثیرپذیری و تبعیت هنرمند از پروردگار نیز محسوب داشت، زیرا خداوند می‌فرماید: «انا زینا السماء الدنیا بزینه الکواکب» (سوره مبارکه ق، آیه ۶) یعنی از آنجا که خداوند از ستارگان برای تزیین آسمان استفاده کرده، هنرمند تزیین کار نیز به تبعیت از این سنت، از نقوش ستاره‌ای در تزیین بهره برده است. همین‌طور تنوع رنگ و شکل، عاملی برای تحرک و پویایی و ایجاد ضرب آهنگ‌های متغیر در ترنج‌های مختلف، جاذبه و گیرایی آهنگین و خوشایندی در نمای شمسه سقف به وجود می‌آورد.

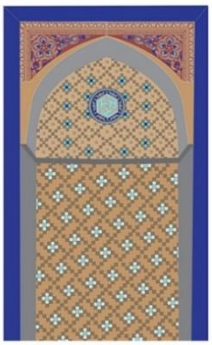
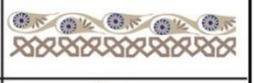
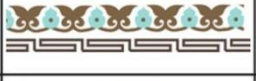
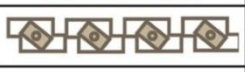
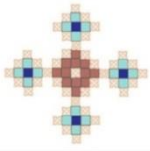




تصویر ۵۰: شمسه سقف آرامگاه خواجه علی صفی، منبع: نگارنده



جدول۱: نقوش تزیینی طاق‌نماهای اول تا پنجم، منبع: نگارنده

	طاق نمای هشتم	طاق نمای هفتم	طاق نمای ششم	طاق نمای پنجم
طاق نمای پنجم تا هشتم				
لچکی				
حاشیه لچکی				
ترنج				
قوسی درگاه				
حاشیه				
بوم بالا				
بوم پایین				

جدول۲: نقوش تزیینی طاق‌نماهای پنجم تا هشتم، منبع: نگارنده

	تزیینات سقف گنبد	توضیحات
نقوش گیاهی		۱۶ ترنج با نقش شمسه ۳،۴،۵و ۶ پر، سقف گنبد
		ترنج های بیضی شمسه سقف گنبد
		ترنج مرکزی شمسه سقف گنبد
کتیبه		کتیبه به خط ثلث(لااله/الا الله/ الملک/ الحق المبین/ محمد رسول / الله صادق/ الوعد الامین/علی ولی الله/ امیر المومنین/ وصی الرسول/ رب العالمین/ صدق الله/ العظیم و/ صدق رسوله / الکریم و نحن/ علی ذالک من الشاهدین) شمسه سقف برج مقبره،
		کتیبه خط ثلث (آیه ۱۸ سوره آل عمران) شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ با حاشیه کوفی بنایی(محمد) مرکز شمسه سقف،
		کتیبه به خط کوفی مزهر (آیات ۶-۱ سوره انسان) محاط در دو حاشیه با اسامی مقدس(الله، محمد، علی)
نقوش هندسی		تزیینات هندسی روی بندهای شمسه سقف گنبد

جدول۳: نقوش تزیینی سقف گنبد آرامگاه خواجه علی صفی، منبع: نگارنده.

نتیجه‌گیری

دقت و مطالعه درباره ارزش‌های تجسمی نهفته در عناصر تزیینی برجای مانده از هنر دوره اسلامی، گستره وسیعی از نقوش تزیینی شاخص و طرح‌های بکر و بدیع را در اختیار می‌گذارد، اما استفاده صحیح و آگاهانه از آن‌ها در جهت کاربری مناسب با شرایط روز، نیازمند شناخت کافی و اشراف بر اصول ساختاری و رسامی این آرایه‌های غنی است. تمامی نقش مایه‌های تزیینی مورد مطالعه، اعم از نقوش گیاهی، هندسی و کتیبه، از حیث کیفیت ساختاری و قرارگیری آن در بنای مربوطه معرفی شدند که در میان آن‌ها فراوانی نقوش گیاهی شایان توجه است. در تعالیم نظری اسلام، توجه دادن انسان به طبیعت عمده‌ترین دلیل برای حضور چشمگیر اشکال طبیعی وگیاهان در هنر اسلامی به‌شمار می‌آید، که هنر عصر ایلخانی آشکارا به این مهم جامه عمل پوشانیده است. نقش‌مایه‌های غنی هندسی با ویژگی قابل بسط از دو طرف، اولویت دوم تزیینات در این آرامگاه به شمار می‌آید. این قبیل نگاره‌های منظم گچین، غالباً حواشی گچبری‌های اسلیمی را تزیین کرده است. از طرفی آرایه‌های نوشتاری به خط ثلث و کوفی، به‌عنوان مکمل تصویری در میان تزیینات منحنی و هندسی حضوری چشمگیر دارند. تقسیم متعادل فضاهای مثبت و منفی که از مهم‌ترین اصول ترکیب‌بندی در مبادی هنرهای تجسمی است، به خوبی در این نقوش رعایت شده است. خطوط و نقوش اغلب در این تزیینات به قرینگی و در نتیجه‌ی آن، به تعادل و توازن می‌انجامد که به عنوان عنصری وحدت‌آفرین در عمده‌ی نقش‌ها دیده می‌شود. تضاد، حرکت و تناسب، از دیگر عناصری هستند که در ساختار بصری این نقوش به شایستگی به کار گرفته شده‌اند. به‌کارگیری رنگ‌های سرد آبی و لاجوردی و رنگ قرمز مایل به نارنجی نیز تضاد غنی و زیبا را ایجاد کرده که در ترکیب با یکدیگر چشم‌نواز شده‌اند.
حضور نام‌هایی چون الله، الملک، محمد(ص) و علی(ع) واژه‌ها و معانی مقدسی هستند که در تزیینات گچی این بنا به کار رفته‌اند و در بیشتر موارد این ترکیب‌ها به عناصر و نمادهای شیعی اشاره می‌کنند که نشان از ارادت خاندان صفی به پیشوایان شیعه است. در مجموع می‌توان نتیجه گرفت، این تزیینات تنها جنبه‌ی زینتی نداشته بلکه نوعی بیان نمادین برگرفته از عناصر کهن و سنتی ایرانی و مفاهیم اسلامی را به نمایش می‌گذارند که در حقیقت، هنرمند آن دوره به دلایل اعتقادی خود از عینی‌سازی واقع‌گرایانه فاصله گرفته، کوشیده تا ورای جهان مادی را طراحی کرده و به آن‌ها دیدگاه معنوی بخشد تا مخاطب خود را به جهانی دیگر و بهشتی زیبا رهنمون سازد. برخورداری از بن مایه‌های هندسی، گیاهی و رنگ‌ها و ترکیب‌های بدیع سبب شده تا بتوان به تزئینات آرامگاه خواجه صفی علی عنوان الگوهایی گرافیک زیبا و معنادار در عصر حاضر مراجعه کرد.

منابع:

کتاب‌ها:

ایتن، یوهانس. (۱۳۷۰). کتاب رنگ. ترجمه محمد حسین حلیمی، چاپ چهارم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بلوم، جاناتان، بلر، شیلا. (۱۳۸۱). هنر و معماری اسلامی. ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات سروش.

بیک ارباب، محمد تقی. (۱۳۵۲). تاریخ دارالایمان قم. به کوشش مدرسی طباطبائی، قم: حکمت قم.

پوپ، آرتور .آ. (۱۳۶۶). معماری ایران، ترجمه غلامحسین صدری افشار، جلد اول، ارومیه: انتشارات انزلی.

دونالد، ویلبر. (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی. ترجمه عبالله فریار، ج۲، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

رازی، امین احمد. (بی‌تا). هفت اقلیم. تصحیح و تعلیق جواد فاضل، ج۲، انتشارات علی اکبر علمی (ادبیه).

عرب، کاظم. (۱۳۷۴). نگرشی بر برج آرامگاه خواجه علی صفی،کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

عقابی، محمد مهدی. (۱۳۷۸). دایره‌المعارف بناهای تاریخی دوره اسلامی (بناهای آرامگاهی)، تهران: انتشارات سوره.

کیانی، محمدیوسف. (۱۳۶۴). تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

مدرسی طباطبائی، سید حسین. (۱۳۶۴). قم‌نامه، قم: کتابخانه آیت الله مرعشی نجفی.

معین، محمد. (۱۳۸۴). فرهنگ فارسی (تک جلدی کامل)، چاپ دوم، تهران: انتشارات ساحل.

ورجاوند، پرویز. (۱۳۷۶). آجرکاری در دوره اسلامی. تزیینات وابسته به معماری دوره اسلامی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

معماری ایران دوره اسلامی. (۱۳۶۶). ترجمه کرامت الله افسر، جلد اول، تهران: جهاد دانشگاهی.

هوهنه‌گر، آلفرد. (۱۳۶۶). نمادها و نشانه‌ها. ترجمه علی صلح جو، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مقالات:

خزایی، محمد. (۱۳۸۷). شمسه نقش حضرت محمد در هنر اسلامی ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، صص ۶۲-۵۶.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۷). نقش‌مایه‌های تزیینی سفالینه‌های دوره ایلخانی موزه ایران باستان. کتاب ماه هنر، صص۲۹-۲۲.

صراف‌زاده، رامینه؛ شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۹). تجلی اسماء مقدس در تزیینات معماری امامزادگان و مقابر سده‌ی چهاردهم قم. مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۳، صص ۱۰۸-۸۹.

مدرسی طباطبائی، سید حسین. (۱۳۵۲). مجله بررسی‌های تاریخی، شماره۱، صص ۶۸-۲۵.

پایان‌نامه‌ها:

عرب، کاظم. (۱۳۷۳). بررسی ویژگی‌های مقابر قرن ۸ دروازه کاشان قم، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته باستان شناسی، دانشگاه تربیت مدرس.