Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Historical Evolution and Analysis of Dome Motifs in Iranian Architecture of the Timurid and Safavid Periods

Mehran Houshiar [*1], **Parinaz Honarvar Shokrany** [2]

[*1] (Corresponding author) Islamic Art Dep, Faculty of Arts, Soore Univercity, Tehran, Iran. houshiar@soore.ac.ir
[2] Islamic Art Dep, Faculty of Arts, Soore Univercity, Tehran, Iran. honarvar@soore.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 62
Volume 23
Page 108 to 128

Submission Date: 2025/01/05
Review Date: 2025/09/23
Acceptance Date: 2026/06/13
Publication Date: 2026/06/22

Keywords

Islamic Architecture
Dome Motifs
Timurid Period
Safavid Period

Cite this article

Houshiar, M., & Honarvar SHokrany, P. (2026). Historical Evolution and Analysis of Dome Motifs in Iranian Architecture of the Timurid and Safavid Periods. *Islamic Art*, *23*(62), 108-128.

dorl.net/dor/20.1001.1.******* **** ** ** * */

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.498269.2402

ABSTRACT

Architecture in any civilization and climate is an embodiment of the lifestyle, tradition, beliefs, and culture of society and also encompasses an important part of the history of progress and social transformations. In this context, the design of the plan, the exterior facade, and the execution of the building's decorations are symbols of the degree of attention and precision that architects and rulers in each period employed as signs of their power, taste, skill, belief, and political authority in constructing the architecture of that land. With the emergence and arrival of the holy religion of Islam, mosques were among the first buildings that, by Muslim architects for the purpose of being a place of worship for the faithful, displayed the noblest and most delicate arts. The examination of the evolution of the dome and its decorations during the Timurid and Safavid periods, both renowned for the grandeur of Iranian architecture, was the motivation for conducting this research, so that the effects of internal and external factors such as religious changes, type of government, cultural transformations, and such differences in the design of motifs and construction methods could be comparatively studied. The data collection method of this fundamental research was based on documentary studies and library sources, and the nature of the analysis of the findings was historical and descriptive. It should be noted that for the selection of the statistical population and study samples, the Bibi Khanum Mosque (Timurid period) and the Chaharbagh Madrasa of Isfahan (Safavid period) were considered. Finally, the most important findings and results of this research are as follows: the evolution of dome motifs and decorations from the Timurid to the Safavid period had a considerable quantitative and qualitative growth; moreover, the change in the techniques of executing dome coverings from mosaic tile (kashi-e moarraq) to seven-color (haft-rang) tiles, despite the decline in quality, provided artists of the Safavid era with increased speed of work progress, the possibility of executing details of arabesque motifs, and greater color diversity. Meanwhile, the function of the dome in spiritual aspects and manifestations of glory and beauty was, for both periods, a platform for spiritual journey and mystical expression of Muslim architects, artists, and patrons (the rulers and kings of the time).

Research Objectives:

1. Re-reading the historical evolution and analysis of dome motifs in Iranian architecture of the Timurid and Safavid periods.
2. Achieving the relationship between dome motifs and their function.

Research Questions:

1. What is the evolution and difference of dome architecture and its motifs in the Timurid and Safavid periods, two glorious periods of Islamic architecture?
2. What is the relationship between the motifs and decorations of the dome and its function in the Timurid and Safavid periods?

This article is derived from the thesis by Parinaz Honarvar Shokrani titled "The Historical Evolution and Analysis of Dome Patterns in Iranian Architecture of the Timurid and Safavid Eras," presented in 2023 at Soore University (Art Campus) under the supervision of Dr. Mehran Houshyar.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

This research attempts to collect information based on existing documents from the past regarding what transformation the dome has undergone in terms of motifs in the two glorious periods of Islamic architecture, namely the Timurid and Safavid periods? And why, after the advent of Islam, did the dome become one of the main elements of Islamic architecture, and what is the relationship between its motifs and its function? The purpose of this research is to answer these questions. Also, in this research, in addition to the structural description and quiddity of the dome phenomenon from pre-Islam, the description and explanation of its mode of being and the reason why from the perspective of dome motifs and decorations, and the historical evolution and analysis of dome motifs in the Timurid and Safavid periods are addressed, and we use the experiences of predecessors, as well as the analysis of art history in the field of architecture. Therefore, from the perspective of purpose, the research is applied and of the historical research type, which is a descriptive-analytical research division and has a qualitative approach. Also, the method of collecting information and data in this research is through documentary study and library sources. The buildings and mosques of the Timurid and Safavid periods (case study: Bibi Khanum Mosque and Chaharbagh Madrasa of Isfahan) constitute the statistical population of this article. The necessity of conducting this research lies in analyzing and examining the historical evolution of the dome from the perspective of motifs and decorations considering its function from before and after Islam (Timurid and Safavid periods) so that it can study the evolution of the two glorious periods—the Timurid, which was the brilliant era of Iranian-Islamic art and architecture, and the glorious Safavid period, which has received less attention—and the effects of internal and external factors in the country such as changes in religion, government, and culture on changes in motifs and construction of the dome atop mosques, and accomplish a part of this extensive research. Another important issue in this research is the preservation of cultural identity, and the differentiation of dome motifs with its form and materials, and also this knowledge for the next generation, architects, researchers, designers, artists in the field of designing contemporary examples, considering the backing of Islamic arts and motifs that have rich characteristics in our culture and whose meaning and concept are very valuable to us, their use in architectural motifs and contemporary arts will enrich the motifs. Understanding these motifs can help our indigenous and traditional arts, and will cause the preservation of our identity and cultural characteristics, and employ them in the digital and modern world to prevent this identity crisis and in this regard be able to help them, and also for subsequent research in this field, they may have a coherent and useful research at hand and add a step to the steps of this summit.

Conclusion

Iranian architecture throughout history is one of the most excellent and magnificent parts of Iranian art, which has a long history. Iran's ancient culture possesses a deep architectural style and has maintained its superiority during the Islamic era as well. The Timurid and Safavid periods in Iranian architecture are considered two glorious periods of Iranian-Islamic architecture. The Timurid rule is one of the most brilliant eras of Islamic civilization and the era of the elevation of art and architecture. The architecture of the Safavid period also features the construction of the largest religious buildings, which have special importance and prestige. It can be claimed that in the history of post-Islamic Iran, the Safavids, due to the importance they gave to the quantitative and qualitative growth of religious and cultural buildings, such as mosques, for the expansion of the Shi'i religion and encouraging people toward it, hold a special position. Based on the conducted research, we witness two fundamental transformations in the motifs of dome decorations from the Timurid to the Safavid period. The first change, which is very evident, is the change in materials and technique. In the Timurid period, mosaic tile (kashi-e moarraq) was used more, and the reason for its use is its durability. Mosaic tile and ma'qali tile, due to the small size of the tile compared to seven-color tile, are more durable and reduce the effects of atmospheric changes on the tile and neutralize or reduce phenomena such as expansion and contraction of the tile caused by these effects. However, in the late Timurid period, to some extent due to economic and political reasons, seven-color tile gradually came into use, and in the Safavid period it reached its peak of use and peak of beauty and splendor. The Safavids, due to saving cost and time, began using seven-color tile, and its use spread rapidly. Another fundamental transformation in the decoration of domes was the introduction of the arabesque (islimi) motif into the decorations of dome motifs. In the Timurid period, we only witness geometric and khata'i motifs on the domes, but the Safavids, by employing arabesque motifs, arabesque bands and claws, undulating and intertwined movements of vegetal motifs, created a significant transformation, because drawing vegetal motifs on seven-color tile was easier to execute than other techniques such as mosaic. These designs appear much more elaborate, crowded, and delicate compared to the Timurid period and before. The coloring operation on seven-color tiles is done easily with a brush, and this has caused artists to pay attention to the details of plants, and as a result, the decorations of this period possess a particular delicacy. In general, the evolution of dome motifs and decorations from the Timurid to the Safavid period had quantitative and qualitative growth, because the decorations of the Safavid period domes were continuations of the decorations of the Timurid period domes and only added new motifs and decorations to make the decorations more beautiful. The change of materials from mosaic tile to seven-color tile caused lower cost and ease of work for artists and

the creation of delicate arabesque motifs on the domes; also, the Thuluth script in Safavid inscriptions reached the utmost maturity and skill and is considered among the excellent examples of inscription writing in Iranian Islamic architecture.

References

Afrazizadeh, S. F., & Rad, P. (2017). Shamseh, the symbol of light and unity in Islamic art. *Journal of Strategic Studies in Humanities and Islamic Sciences*, (7), 129–145. [in Persian]

Akbari, F., Pournamdarian, T., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. (2019). Spiritual knowledge and geometric symbols. *Gohar-e Goya: Scientific-Research Journal of Persian Language and Literature, 4*(1), 1–22. [in Persian]

Anbari Yazdi, F. (2016). *Geometry of Motifs (1)*. Iranian Textbook Printing and Publishing Company. [in Persian]

Azizpour Shoubi, A., Gharehbaglou, M., Nejad Ebrahimi, A., & Keynejad, M. A. (2021). Symbolism in the architecture of Iranian mosques from the perspective of cultural studies. *Cultural and Communication Studies, 18*(1), 125–149. [in Persian]

Bemanian, M. R., Momeni, K., & Soltanzadeh, H. (2011). Comparative study of tilework motifs in two mosques-madrasas of Chahar Bagh and Seyed in Isfahan. *Comparative Art Studies, 1*(2), 1–16. [in Persian]

Dani, A. H. (1999). *Timur's Legacy* (M. M. Tavassoli, Trans.). S. T. Printers. [in Persian]

Emami, N. (1996). Culture and cultural heritage: A look at Islamic arts of the Timurid period. *Meshkat*, (53), 145–167. [in Persian]

Fouladi, V. (2016). Dome and identity formation in today's architecture. *National Studies, 18*(1), 103–118. [in Persian]

Hillenbrand, R., & Behzad, F. (1995). Islamic architecture of Iran. *Honar*, (28), 243–280. [in Persian]

Khademzadeh, M. H., & Moghtadaei, A. H. (2021). The origin of multiple domes in the Jame Mosque of Samarkand (Bibi Khanum). *Honar-ha-ye Ziba: Architecture and Urban Planning, 26*(4), 39–51. [in Persian]

Khan-Hossein Abadi, A., & Eshraqi, M. (2018). Symbolic concepts of animal motifs in the tilework of the dome of Allahverdi Khan from the Safavid period in the Razavi

Holy Shrine. *Scientific-Research Journal of Islamic Art Studies, 14*(31), 1–35. [in Persian]

Khani, S., Salehi Kakhki, A., & Taghavinejad, B. (2012). Comparative study of architecture and decorations of Ghiyathiyya Madrasa of Khargerd and Chahar Bagh Madrasa of Isfahan. *Comparative Art Studies, 2*(4), 37–51. [in Persian]

Kianmehr, Q., & Taghavinejad, B. (2011). Comparative study of the themes of tilework inscriptions of Chahar Bagh Madrasa in Isfahan and Safavid era beliefs. *Historical Research, 3*(2), 133–154. [in Persian]

Naeima, G. R. (2016). *The Evolution of Iranian Architecture in the Islamic Period* (Vol. 2). Soroush-e Danesh Publications. [in Persian]

Pirnia, M. K. (1973). Iran's gifts to the world of dome architecture. *Honar va Mardom*, (136-137). [in Persian]

Rasouli, E., Etesam, I., & Matin, M. (2020). Style and decoration of Timurid architecture. Art and Architecture. *Journal of Islamic Art Studies*, (37), 105–122. [in Persian]

Sargazi, M. A. (2013). Semiotics of motifs and decorations in Islamic architecture of Iran. *Naghsh-Maye: Scientific-Research Quarterly of Visual Arts, 5*(16), 45–52. [in Persian]

Sedighian Hakkak, N., & Fayyaz Bakhsh, N. (2019). The use of decorative motifs of the Islamic period in identity formation of the urban space of Yazd and Isfahan. *Ormazd, Supplement 48*, 37–58. [in Persian]

Sepanta, A. H. (1966). Islamic architecture of Iran. *Ma'arif-e Islami*, (1), 45–48. [in Persian]

Shajari, M., & Silvaye, S. (2019). Explaining the relationship between mosque dome and levels of existence in transcendental philosophy. *Hikmat-e Mo'aser, 10*(2), 191–207. [in Persian]

Shayestehfar, M. (2000). The relationship between religion and painting in the Timurid and early Safavid periods. *Modarres, 4*(2), 25–40. [in Persian]

Thomson, M. (2011). *Workshop of Traditional Motif Design (1)*. Iranian Textbook Printing and Publishing Company. [in Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

سیر تحول تاریخی و تحلیل نقوش گنبد در معماری ایرانی دوران تیموری و صفوی

مهران هوشیار [1*]، پری ناز هنرور شکرانی [2]

[1*] (نویسندهٔ مسئول) گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران، houshiar@soore.ac.ir
[2] گروه هنر اسلامی ، دانشکده هنر، دانشگاه سوره ، تهران ،ایران، honarvar@soore.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۲
دوره ۲۳
صفحه ۱۰۸ الی ۱۲۸

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۱۷
تاریخ داوری: ۱۴۰۴/۰۷/۰۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلمات کلیدی
معماری اسلامی
نقوش گنبد
دورهٔ تیموری
دورهٔ صفوی

ارجاع به این مقاله
هوشیار، مهران، و هنرور شکرانی، پری ناز. (۱۴۰۵). سیر تحول تاریخی و تحلیل نقوش گنبد در معماری ایرانی دوران تیموری و صفوی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۳(۶۲)، ۱۰۸-۱۲۸.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.498269.2402

چکیده

معماری در هر تمدن و اقلیم، تجسمی از سبک زندگی، سنت، باورها و فرهنگ جامعه است و بخش مهمی از تاریخ پیشرفت و تحولات اجتماعی را نیز شامل می‌شود. در این میان طراحیِ نقشه، نمای ظاهری و اجرای تزیینات بنا نمادی از میزان توجه و دقتی است که معماران و صاحبان حکومت در هر دوره، به‌عنوان نشانه‌هایی از توان، ذوق، مهارت، اعتقاد و قدرت سیاسی خود در ساخت معماری آن سرزمین به کار می‌بردند. با ظهور و ورود دین مبین اسلام، مساجد از نخستین بناهایی بود که توسط معماران مسلمان به‌منظور محل عبادت مؤمنین، شریف‌ترین و ظریف‌ترین هنرها را به نمایش گذاشت. بررسی سیر تحول گنبد و تزیینات آن در دوران تیموری و صفوی که هر دو به شکوه معماری ایران معروف هستند انگیزه‌ی انجام این پژوهش بود تا تأثیرات عوامل داخلی و خارجی همچون تغییرات دین، نوع حکومت، تحولات فرهنگی و تفاوت‌هایی این‌چنین در طراحی نقوش و روش‌های ساخت در آن مورد مطالعه‌ی تطبیقی قرار گیرد. روش گردآوری اطلاعات این پژوهشِ بنیادی بر اساس مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای انجام شد و ماهیت تحلیل یافته‌ها نیز تاریخی و توصیفی بود. لازم به ذکر است برای انتخاب جامعهٔ آماری و نمونه‌های مطالعاتی، مسجد بی‌بی خانم (دوره تیموری) و مدرسهٔ چهارباغ اصفهان (دوره صفوی) موردنظر قرار گرفت. در نهایت مهم‌ترین یافته‌ها و نتایج این پژوهش به این قرار است که سیر تحول نقوش و تزیینات گنبد از دوره تیموری تا صفوی رشد کمّی و هم کیفی قابل‌توجهی داشته ضمن آن که تغییر فنون اجرای پوشش گنبدها از کاشی معرق به هفت‌رنگ علی‌رغم اُفتِ کیفیت؛ افزایش سرعت پیشرفت کار، امکان اجرای جزئیات نقوش اسلیمی و تنوع بیشتر رنگ را برای هنرمندان دوران صفوی مهیا نمود. این در حالی است که کارکرد گنبد در وجوه معنوی و تجلیات شکوه و زیبایی، برای هر دو دوره بستری برای سلوک روحانی و بیان عارفانهٔ معماران، هنرمندان و سفارش دهندگان (حاکمان و پادشاهان وقت) مسلمان بود.

اهداف پژوهش:

۱. بازخوانی سیر تحول تاریخی و تحلیل نقوش گنبد در معماری ایرانی دوران تیموری و صفوی.

۲. دستیابی به رابطهٔ نقوش گنبد با کارکرد آن.

سؤالات پژوهش:

۱. سیر تحول و تفاوت معماری گنبد و نقوش آن در دوران تیموری و صفوی دو دورهٔ باشکوه معماری اسلامی چیست؟

۲.رابطهٔ نقوش و تزیینات گنبد با کارکرد آن در دورهٔ تیموری و صفوی چیست؟

** این مقاله برگرفته از پایان نامه "پری‌ناز هنرور شکرانی" با عنوان "سیر تحول تاریخی و تحلیل نقوش گنبد در معماری ایرانی دوران تیموری و صفوی" است که به راهنمایی دکتر "مهران هوشیار" در سال ۱۴۰۲ در دانشگاه "سوره" واحد هنر ارائه شده است.

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

این پژوهش سعی در گردآوری اطلاعات بر اساس اسناد موجود از گذشته مبنی بر اینکه گنبد در زمینهٔ نقوش در دو دورهٔ باشکوه معماری اسلامی یعنی دورهٔ تیموری و صفوی چه تحولی یافته است؟ و چرا بعد از ورود اسلام گنبد یکی از عناصر اصلی معماری اسلامی شده است و نقوش آن چه ارتباطی با کارکرد آن دارد؟ هدف از این پژوهش پاسخ به این پرسش‌هاست. همچنین در این پژوهش علاوه بر توصیف ساختاری و چیستی پدیدهٔ گنبد از پیش از اسلام به تشریح و توصیف چگونه بودن و تبیین چرایی از زاویهٔ نقوش و تزیینات گنبد، و سیر تحول تاریخی و تحلیل نقوش گنبد در دورهٔ تیموری و صفوی پرداخته شده و از تجربیات پیشینیان، و همچنین تحلیل تاریخ هنر در زمینهٔ معماری استفاده می‌کنیم. ازاین‌جهت پژوهش از منظر هدف کاربردی و از نوع پژوهش تاریخی است که از تقسیمات پژوهش توصیفی_تحلیلی است و رویکرد کیفی دارد. همچنین روش گردآوری اطلاعات و داده‌ها در این پژوهش از طریق مطالعهٔ اسنادی و منابع کتابخانه‌ای است. بناها و مساجد دورهٔ تیموری و صفوی (مطالعهٔ موردی مسجد بی‌بی خانم، و مدرسهٔ چهارباغ اصفهان) جامعهٔ آماری این مقاله است. ضرورت انجام این پژوهش بر آن است که به تحلیل و بررسی سیر تحول تاریخی گنبد از منظر نقوش و تزیینات باتوجه‌به کارکرد آن از پیش و پس از اسلام (دورهٔ تیموری و صفوی) پرداخته تا بتواند سیر تحول دو دورهٔ باشکوه تیموری که دوران درخشان هنر و معماری ایرانی اسلامی بوده است و دورهٔ باشکوه صفوی که کم‌تر مورد توجه بوده است و تأثیرات عوامل داخلی و خارجی در کشور مثل تغییر دین و حکومت و فرهنگ بر تغییرات نقوش و ساخت گنبد بر بالای مساجد را مورد مطالعه قرار دهد و گوشه‌ای از این پژوهش گسترده را به انجام برساند. از دیگر مسائل مورد اهمیت در این پژوهش، حفظ هویت فرهنگی، و تفکیک نقوش گنبد با شکل و مصالح آن است و همچنین این دانش برای نسل آینده، معماران، پژوهشگران، طراحان، هنرمندان در زمینهٔ طراحی نمونه‌های معاصر، با توجه به پشتوانهٔ هنرهای اسلامی و نقوشی که دارای ویژگی‌های غنی در فرهنگ ما هستند و معنا و مفهوم آن‌ها برای ما بسیار با ارزش است، استفاده از آن‌ها در نقوش معماری و هنرهای معاصر باعث غنی‌تر شدن نقوش خواهد شد. درک این نقوش به هنرهای بومی و سنتی ما می‌تواند کمک بکند، و باعث حفظ هویت و ویژگی‌های فرهنگی ما خواهد شد، و آن‌ها را در دنیای دیجیتال و امروزی به کار برد تا جلوی این بحران هویت را بگیرد و در این راستا کمکی به آن‌ها بتواند بکند، و نیز برای پژوهش‌های بعدی در این زمینه، پژوهشی منسجم و مفید در دست داشته باشند و یک پله به پله‌های این قله افزوده باشد.

پیشینه پژوهش

۱. ابراهیمی، الهه (۱۳۹۷). «بررسی معماری دورهٔ تیموری (تأکید بر مساجد و مدارس)». *نشریهٔ رهیافت فرهنگ دینی*، سال اول شماره ۴ص ۱۳۷تا۱۶۰. ابراهیمی در تحقیق «بررسی معماری دورهٔ تیموری، تأکید بر مساجد و مدارس» اذعان داشته که معماری دوران تیموری از نظر تزیینات به شکوفایی بی‌سابقه‌ای دست یافته است و مساجد و مدارس آن دارای ویژگی قامت بلند ایوان‌ها و رنگ لاجوردی است.

۲. اسماعیلی، محبوبه؛ احمدی، نزهت؛ صفت‌گل، منصور(۱۳۹۵). «بررسی کارکردهای مختلف مساجد در عصر صفویه». *پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی*، سال چهل و ششم، شمارهٔ دوم، ص ۱۴۵تا۱۷۲. اسماعیلی و دیگران در تحقیق «بررسی کارکردهای مختلف مساجد در عصر صفویه» اذعان داشته‌اند که مساجد کارکردهای مختلفی از جمله کارکردهای عبادی، تربیتی و آموزشی داشته‌اند.

۳. خادم‌زاده، محمدحسن؛ مقتدایی، امیرحسین (۱۴۰۰). «خاستگاه تعدد گنبدخانه در مسجد جامع سمرقند (بی بی خانم)». *نشریهٔ هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، دوره ۲۶ شماره ۴، ص ۳۹-۵۱. خادم‌زاده و دیگران در تحقیق «خاستگاه تعدد گنبدخانه در مسجد جامع سمرقند بی‌بی خانم» اذعان داشته‌اند که بازدید تیمور از مسجد جهان‌پناه دهلی و آوردن مصالح از هند به ایران و تجربهٔ ساخت مساجد چهارایوانی سه گنبدخانه‌ای مانند رباط شریف و رباط ماهی باعث ایدهٔ اصلی طراحی مسجد بی‌بی خانم شده است.

۴. رسولی، احسان؛ اعتصام، ایرج؛ متین،مهرداد (۱۳۹۹). «سبک و تزیین معماری بناهای دورهٔ تیموریان». *نشریه مطالعهٔ هنر اسلامی*. شماره ۳۷ ص ۱۰۵ تا ۱۲۲. رسولی و دیگران در تحقیق «سبک و تزیین معماری بناهای دورهٔ تیموریان» اذعان داشته‌اند که معماری تیموری اگرچه ریشه در معماری دورهٔ پیشین آل مظفر دارد اما به زیبایی تزیینات کم‌سابقه‌ای دست یافته است.

۵. سرگزی، محمدعلی (۱۳۹۲). «نشانه‌شناسی نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران». *فصلنامه علمی- پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال پنجم، شماره شانزدهم، ص ۴۵-۵۱. سر گزی در تحقیق «نشانه‌شناسی نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران» اذعان داشته که دو دیدگاه در مورد یافتن معانی اسلامی در نقش‌های اسلامی وجود دارد. دیدگاه اول به‌صورت تلویحی و دیدگاه دوم بر انتقال معانی از طریق تزیینات معماری تأکید دارد.

۶. شهبازی‌شیران، حبیب؛ مستعلی‌زاده، مریم؛ پروین، صمد (۱۳۹۶). «بررسی جامع مساجد عصرصفوی». *کنگره بین-مللی عمران، معماری و شهرسازی معاصرجهان*. شهبازی شیران و دیگران در تحقیق «بررسی جامع مساجد عصر صفوی» اذعان داشته‌اند که حکومت صفوی به دلیل آنکه پیام‌آور مذهب تشیع هستند در تزیینات و کتیبه‌های آن دوران شاهد نوآوری هستیم.

مقاله‌های فوق هر یک در رابطه با تزیینات مساجد اسلامی، تزیینات مساجد و معماری دورهٔ تیموری و صفوی هستند که مطالعهٔ آن‌ها در راستای پیشبرد پژوهش فعلی کمک شایانی بوده است. لذا تفاوت پژوهش حاضر با پیشینه‌های خود در این راستا است که مقالهٔ کنونی سعی دارد تا بتواند سیر تحول و نقطهٔ عطف جهش کارکرد و نقوش گنبد با ورود اسلام و تأثیرات آن بر این عنصر را بررسی کند و دو دورهٔ باشکوه تیموری که دوران درخشان هنر و معماری ایرانی اسلامی بوده است و دورهٔ باشکوه صفوی که به نظر می‌رسد کم‌تر مورد توجه بوده است و تأثیرات عوامل داخلی و خارجی در کشور مثل تغییر دین و حکومت و فرهنگ بر تغییرات نقوش و ساخت گنبد بر بالای مساجد را مورد مطالعه قرار دهد و گوشه‌ای از این پژوهش گسترده را به انجام برساند.

چارچوب نظری

معماری از قدیمی‌ترین هنرها است که با اعتقادات و ادیان انسان‌ها همواره همراه بوده و تاریخ‌دان‌ها قدمت تاریخی معماری را بیش از شش هزار سال معرفی کرده‌اند. از آثار برجای مانده تاریخی می‌توان تمایل انسان‌ها به تزیینات معماری را از همان زمان مشاهده نمود. کاوش‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهند که پیشینهٔ معماری ایران به حدود هزاره هفتم پیش از میلاد می‌رسد. معماری ایران دارای ویژگی‌هایی است که در مقایسه با معماری کشورهای دیگر جهان از ارزشی ویژه برخوردار است. ویژگی‌هایی مانند: طراحی مناسب، محاسبات دقیق، شکل درست پوشش و تزیینات گوناگون که هر یک در عین سادگی معرف شکوه معماری ایران است. معماری هر ملتی انعکاسی از اندیشه، ارزش‌های اخلاقی، اقتصادی و روحیات آن می‌باشد. همچنین شرایط اقلیمی و جغرافیایی نیز در شکل‌گیری معماری نقش دارند.

مساجد اولین بناهایی بودند که بعد از ورود اسلام بنا شدند. مسلمانان از مساجد برای برگزاری نماز جماعت و امور دینی، امور سیاسی و تربیتی استفاده می‌کردند. اغلب مساجد در مکان‌های عبادی پیشین مانند آتشگاه‌ها و معابد ساخته شده‌اند. معماری ایران را در قرون وسطی غالباً اقتباس از اعراب می‌دانسته‌اند و خود ایرانیان تصور می‌کردند که گنبد و مناره‌های زیبا که مساجد آن‌ها را زینت داده است مانند مذهب اسلام از خارج به ایران آمده و منسوب به اعراب است ولی این مسئله کاملاً با حقایق تاریخی مغایرت دارد. باید گفت ایران معماری اسلام را به وجود آورد نه آنکه اسلام معماری ایران را (سپنتا، ۱۳۴۵: ۴۶). در طول تاریخ از گذشته انسان‌ها تمایل به نمادپردازی داشتند و منظور خود را با تبدیل کردن اشکال موجود در پیرامون خود به نمادها بیان می‌کردند تا قابل درک باشد و از آن‌ها در هنر و مذهب استفاده می‌کردند. در تزیینات هنر اسلامی نیز هنرمندان از اشکال هندسی و گیاهی به عنوان نماد برای بیان مفهوم قدسی استفاده کرده‌اند. در فرهنگ اسلامی گنبد تجلی و نماد زنده‌ای از جهان‌شناسی اسلامی است (شجاری و سیلوایه، ۱۳۹۸: ۱۹۷).

هدف از تزیینات در معماری اسلامی نظم و وحدت وجودی است که در قالب‌های نقوش هندسی و گیاهی و حتی نقاشی خط و آیات قرآن با رنگ‌های خاص و درخشان فیروزه‌ای، طلایی و... دیده می‌شود. هر رنگ و هر نقش از تزیینات مساجد، باعث آرامش روحی و تمرکز نمازگزار در حال عبادت می‌شود (صدیقیان حکاک و فیاض آزاد، ۱۳۹۸: ۴۰). نقوش مورد استفاده در گنبدها هندسی و گیاهی می‌باشند. نمادهای گیاهی در هنرهای مختلف و اقوام گوناگون مورد استفاده بوده است. در ایران قبل از دورهٔ اسلامی نمادهای گیاهی غالباً نوعی تقارن داشته‌اند. در گنبدها نقوش اسلیمی و ختایی به چشم می‌خورد. نقوش اسلیمی نقوشی انتزاعی و گردان هستند که به دلیل شباهت آن‌ها با پدیده‌های گوناگون نام‌های مختلفی از جمله؛ خرطومی، دهان‌آژدری، ماری و... به خود گرفته است. نقوش ختایی نیز نقوش گردانی هستند که از ساقه، گل و برگ تشکیل شده‌اند. پیدایش گنبد در ساختمان را از هزارهٔ دوم و ساخت آن

را به ایرانیان نسبت می‌دهند. شکل گنبد بر پلان مربع را از جمله ارمغان‌های معماری ایرانی و به جهان و از ابداعات ایرانیان دانسته که در شیوهٔ پارتی ابداع شده است.

می‌توان اولین پوشش گنبدسازی اصولی را در فیروزآباد فارس از دورهٔ اواخر اشکانی و اوایل ساسانی دانست که به شکل یک پوسته از ملات مرغوب گچ و سنگ ساخته شده و با پایداری تا امروز باقی مانده است (فولادی، ۱۳۹۶: ۱۰۶). اگرچه به طور دقیقی مشخص نیست که اولین گنبد در چه زمانی ساخته شده است. گنبد از مهم‌ترین نمادهای معماری اسلامی است. گنبدها به دلایل بسیاری، همانند ارتفاع، تناسبات و شاخص بودن خود، فرصتی برای نشان دادن قدرت سیاسی، اقتصادی، دینی و مذهبی و عرصه‌ای برای ظهور فنّاوری، صناعت و هنرهای مختلف زمان خود بوده‌اند. گنبد در معماری مسلمانان، معنایی از هدف و جایگاه رسیدن به هدف یعنی اللّه دارد. بنا بر تقسیم‌بندی استاد پیرنیا، گنبد از لحاظ فرم به چهار گروه تقسیم می‌شود: گنبد ناری[۱]، گنبد رک[۲]، گنبد خرپشته[۳] و گنبد اورچین[۴]. انواع مختلف گنبد بر اساس تعداد پوسته شامل: گنبد تک پوسته که بدون خود است. گنبد دو پوستهٔ پیوسته که در آن خود و آهیانه به هم چسبیده‌اند. گنبد دو پوستهٔ میان تهی که در اینجا خود و آهیانه در ابتدا به هم متصل هستند اما از یک ارتفاعی به بعد بینشان فاصله وجود دارد. گنبد دو پوستهٔ از هم گسسته یا گسیخت که در آن بین خود و آهیانه دیوارهای کوچکی به نام خشخاشی قرار می‌گیرد و این دو با فاصله زیادی از هم جدا هستند. گنبد سه پوسته که این نوع گنبد از نوع گسسته است. سه پوسته بودنش به دلیل زیادی ارتفاع گنبد می‌باشد و به دلیل این‌که تزیینات داخلی گنبد دیده شود، یک پوسته اضافی در زیر گنبد اجرا می‌کنند (پیرنیا، ۱۳۵۲: ۷).

معماری دورهٔ تیموری

امپراتوری تیمور یک امپراتوری ترک_مغول تبار با فرهنگ ترکی_ایرانی بود. بنیان‌گذار این حکومت تیمور بود که ادعا می‌کرد نسبتش به چنگیزخان می‌رسد. تیمور قلمرویی گسترده ایجاد کرد. شیوهٔ هنری تیموریان که از طریق فعالیت-های بزرگ فرهنگی حمایت و تقویت می‌شد، کاملاً با تمایلات و موقعیت سیاسی حاکمان تیموری برای تبدیل دربارشان به مکانی فرهنگی می‌کوشیدند، و از طریق حمایت بسیار از هنر که نشان قدرت و منزلت بود دربارشان موقعیت و اعتبار فرهنگی لازم را به دست می‌آورد و آنان حقانیت حکومت خود را در سرزمین‌های چون ایران افزایش می‌دادند (شایسته‌فر، ۱۳۷۹: ۳۹). پادشاهان تیموری بزرگ‌ترین مساجد، مدارس، دارالسیاده[۵] و کتابخانه‌ها را در هرات ساختند که این کانون عظیم هنری در تاریخ فرهنگ و تمدن ایران به نام مکتب هرات نام‌گذاری شد. مهم‌ترین کمک تیموریان در عالم معماری، در تزیین ساختمان‌ها بود. اگرچه از نظر زمانی، عنصر تزیینی معماری اسلامی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، اما هرگز به اهمیت و برجستگی این چنینی دست نیافته بود. معماری تیموری به لحاظ کاربرد رنگ و از

---

[۱] . فرم این گنبد کروی است و پوشش اصلی سقف اکثر مساجد مهم ایران است. گنبد این مساجد دو پوسته یعنی دراصل دو گنبد بر روی هم اجرا شده است.

[۲] . گنبدی که معمولاً روی پایه‌ای به شکل استوانه و یا در برخی موارد منشوری قرار می‌گیرد که بخش اصلی آن نیز به شکل هرمی و یا مخروطی می‌باشد.

[۳] . درواقع می‌شود گفت گنبد خرپشته یک شکل دیگری از گنبد رک است که به‌صورت هرمی است. اما تفاوت آن با رک در نابرابر بودن سطوح جانبی بخش هرمی آن است.

[۴] .گنبد اورچین شبیه به گنبد رک مخروطی است، ولی روی آن پلکانی می‌باشد.

[۵] . رواق، درب منبت‌کاری شده

نظر فنی و تنوع طرح و بافت بسیار حیرت‌آور و در اوج خود است و از نظر تزیین بناها، این دوره از ادوار مهم اسلامی است (رسولی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۱۱). معماری تیموری نظامی منسجم و تلفیقی مستحکم بود که در آن درخشان‌ترین موفقیت‌های گذشته با سهم خلاق حال، غنی‌تر می‌شدند، چنین بود که این معماری به حد نصابی بی سابقه از کمال نائل شد. باید اذعان کرد که دستاوردهای معماری نشان سفارشی بودن را بر خود دارند، خصوصاً دست آهنین تیمور لنگ در بناهایی که در عهد وی ساخته شده‌اند مشهود است. مأموریت معماری تیموری گواهی دادن بر عظمت امپراتوری، تعرض‌ناپذیری دین اسلام، و ثروت بی اندازهٔ شاهان و بزرگان بود. مأموریتی که این معماری با قدرت اشکال، وسعت ابعاد و شکوه و تزیینات به انجام رسانید. لیکن طبق ایده‌هایی که معماران این عصر بیان می‌کردند، بسیار وسیع‌تر از این و پاسخگوی آرمان‌های معنوی عصر بود که مبشران روزگار مدرن بودند (نعیما، ۱۳۹۵: ۳۰).

معماری دورهٔ صفوی

تشکیل دولت صفویه در ایران یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخ مملکت و ملت ایران است. سلطنت صفویان با به قدرت رسیدن شاه اسماعیل آغاز شد. با روی کار آمدن صفویان، برای اولین بار مذهب شیعه به عنوان دین رسمی کشور اعلام شد و پس از قرون بسیار، یک حکومت به صورت متمرکز و کامل ایران را تحت اختیار گرفت. در این زمان، ایران در صلحی نسبی با کشورهای هم‌جوار خود به سر می‌برد، از این رو زمینهٔ مناسبی برای پیشرفت و آبادانی کشور از هر لحاظ فراهم بود. در بین شاهان صفوی، شاه اسماعیل اول، شاه طهماسب اول و شاه عباس اول و شاه صفی برجسته‌ترین آن‌ها بودند. این پادشاهان در طول حکومت خود، مساجد، کاخ‌ها، مدارس و بناهای مختلف دیگر که بسیار باشکوه بودند را ساختند و خدمات ارزنده‌ای در رشد و پیشرفت آبادانی ایران انجام دادند. تاریخ معماری ایران در عهد شاه طهماسب، حائز نکتهٔ ویژه‌ای است. قصر خان در باکو از لحاظ فن محلی مستقل بنایی با سنگ یکی از نمونه‌های اشکال معماری سنتی ایران است. در این بنا بارزترین خاصّهٔ آن مصالح است. تخته سنگ‌های بزرگی که بخش کوچکی از آن را سنگ‌های حجاری شده ظریفی را تشکیل می‌دهد همهٔ بنا را گرفته است. هرچند آغاز سلسلهٔ صفوی با غرور ملی پرشوری توأم بود ولی از همان ابتدا در چنبرهٔ سلسله جنگ‌هایی قرار گرفت که میدان وسیعی برای کارهای معماری به قیاس بزرگ باقی نماند (نعیما، ۱۳۹۵: ۲۰۴). با سلطنت شاه عباس اول دورهٔ بزرگ معماری صفوی آغاز گردید. بلند پروازی‌های عظیم شاهانهٔ شاه عباس معماری دوران صفویه را از شور و حال خود به در آورد و بدان حس نوینی از سیر و هدایت را بخشید که میدان امام و بناهای مرتبط آن تنها مشتی از خروار است. درباریان او از مسیر وی پیروی کردند و با برپایی ده‌ها بنا، نمای شهر را تغییر دادند (ر. هیلنبراند، ۱۳۷۴: ۲۷۰). با توجه به امنیت ایران در این دوره، شاهد بناهایی بزرگ و فاخر مانند؛ کاخ عالی‌قاپو، چهل‌ستون، هشت‌بهشت و... هستیم. همچنین در این عصر هنرمندان ایران به نتایج تازه‌ای دست یافتند، کاخ خورشید و برج‌های دیده بانی شهر کلات از دستاوردهای هنر معماری صفوی است. بهترین ویژگی معماری صفویه آن است که مفهومی منسجم از ارزش‌های فضایی دارد و همچنین معماری صفویه محتاط است، این سبک معماری سنتی ایران با حجم‌ها و توده‌های عظیم سروکار دارد و سطوح نرم و ساده را بر سطوح پیچیده ترجیح می‌دهد. در دوران صفوی، همانند دیگر دوره‌های اسلامی مسجد مهم‌ترین بنا در معماری یک شهر

اسلامی محسوب می‌شود. معماران این عصر سعی می‌کردند تا بهترین وجه ممکن از معماری و هنر را در مساجد اجرا کرده و زیبایی خاصی به آن ببخشند. معماری دوران صفویه، جلوه‌ای نمادین از حقیقتی والا است، انسان را از کثرت جان بیرون و به وحدت الهی رهنمون می‌کند که در جای‌جای آن می‌توان حضورخدا را احساس کرد. کاشی که به قول پوپ، بزرگ‌ترین دستاورد ایران در زمینه تزیینات معماری است، در دورهٔ صفویه جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داد تا جایی که بناهای ساخته شده را فریبنده‌ترین و جذاب‌ترین بناها در طول تاریخ معماری ایران می‌دانند (خان حسین‌آبادی و اشراقی، ۱۳۹۷: ۲).

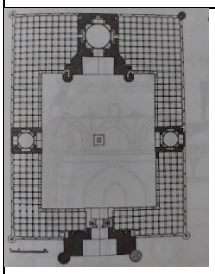
بناهای منتخب بر اساس قابل دسترس بودن مطالب بیش‌تر در مورد این بناها و پیشینه‌های معتبر در مورد آن‌ها، شهرت بیش‌تر بنا و دردسترس‌بودن عکس‌های واضح از آن بناها و وضوح نقوش گنبد آن‌ها و سالم بودن بنا صورت گرفته است.

مسجد بی‌بی خانم

یکی از مساجد باشکوه دورهٔ تیموری، مسجد جامع سمرقند که امروزه به مسجد بی‌بی خانم مشهور است، می‌باشد که در سال ۸۰۱ هجری قمری آغاز و به جزء مدخل ورودی که کاملاً از نو ساخته شده، و در حدود سال ۸۰۶ هجری قمری پایان یافت. بی‌بی خانم نام همسر اول تیمور بود. تیمور پس از لشکرکشی خود به هندوستان، تصمیم گرفت مسجدی بزرگ را در پایتخت کشور بزرگ خود، سمرقند بسازد. تیمور لنگ برای احداث مسجد از گروهی انبوه از معماران و صنعتگران ساکن سمرقند اسیر شده در ایران، آذربایجان و هند استفاده کرد. این مسجد روزگاری عظیم‌ترین بنای ماوراءالنهر بود و به دستور و نظارت مستقیم تیمور گورکانی ساخته شد. دیوار خارجی این بنا ۱۶۷ متر طول و ۱۰۹ متر پهنا و بلندترین نقطهٔ آن که نوک گنبد آن است، ۴۰ متر بلندی و ۱۸/۵ قطر دارد و ورودی آن هم ۳۵ متر بلندی دارد. قرآن مرمری بزرگی هم در حیاط آن است. عظمت این مسجد در مجموعه بناهایی که پیرامون حیاط مستطیل شکل به ابعاد ۶۳ در ۷۶ متر ساخته شده مشهود است. تیمور با غنایم زیادی که ۹۰ فیل آن‌ها را حمل می‌کردند و از هند آورده بود، خیلی زود دستور ساخت مسجد را داد و در پنج سال ساخت مسجد به پایان رسید. ورودی بزرگ آن به حیاطی چهار ایوانی باز می‌شد، سه ایوانی که از مدخل قابل مشاهده بودند و به تالارهایی مشرف بودند که هر یک گنبدی داشتند. این تالارها به وسیلهٔ سرسراهای پوشیده که ستون‌بندی‌هایی از مرمر سفید داشت که با یکدیگر مرتبط بودند. در دو طرف پیش طاق ورودی و نیز ایوان مقابل آن، روی محور طولی حیاط، دو منارهٔ عظیم قرار داشت. چهار منارهٔ دیگر هم در گوشه‌های مسجد واقع شده بود (نعیما، ۱۳۹۵: ۱۰۰). ظاهراً به دلیل عدم محاسبات کافی در ساخت این بنای عظیم قسمت‌هایی از آن در همان سال‌های نخست فرو ریخته است. سردر اصلی مسجد در دورهٔ فرمانروایی تیمور گورکانی در ترکیب مساجد سردر و نمای در اصلی نقش و اهمیت اساسی داشته است. در سمت شرقی حیات مسجد ورودی اصلی قرار دارد. این ورودی مسیر را به مسجد اصلی که گنبد بزرگ فیروزه‌ای رنگی دارد هدایت می‌کند (دانی، ۱۳۷۸: ۸۵). گنبدهای کوچک جانبی در بالای چند ردیف مقرنس روی

گریوهای گنبد استوانه‌ای از کاشی آبی روشن و کتیبه‌هایی به خط نسخ در طرح هزار بافت قرار دارند. که تنوع تزیینات دورهٔ تیموری را نشان می‌دهند. ارتفاع سردر این مسجد ۴۱ متر است که با کتیبه‌های درشت و گنبد آبی رنگش جلوهٔ خاصی به این مجموعه بخشیده است. تزیینات بنا، شامل: پوشش‌های مرمر، معرق‌های آجری و کاشی، نقاشی‌های تزیینی با طلاکاری و ترنج‌هایی از خمیر کاغذ مطلا است. از چهار زاویه آن مناره‌ای سر برکشیده و دو مناره هم مشرف بر مدخل ورودی و ایوان قبلی است که مناره‌ها با پایه‌های هشت‌گوش و میلهٔ استوانه‌ای شکل هستند. یک گنبدخانهٔ بزرگ مربع شکل با ساقهٔ بلند گنبد بر روی تالار چلیپایی شکل محراب قرار گرفته است. بزرگی و حجم تالار محراب به قدری است که تالارهای ستون‌دار مجاور را تحت‌الشعاع قرار داده است (امامی، ۱۳۷۵: ۱۴۸). مجموعهٔ تزیینی این مسجد که هنوز پابرجاست، فوق‌العاده است. سطوح بیرونی بنا با کاشی‌کاری‌های رنگارنگ و آجرچینی جالب توجه پوشیده شده و دارای وحدت چشمگیری است. سطوح بزرگ با ته آجری‌های لعاب‌دار و طرح هزار بافت پوشیده شده است. نقوش داخل اِسپَرهای قوس‌دار و سطوح بدون قاب چنان به نظر می‌رسد که گویی پارچه عظیمی بر روی بنا کشیده شده است. یکی از جالب‌ترین قسمت‌ها نقش‌های جناغی عمودی است که بخش سفلای دیوار خارجی را در بر گرفته و هنوز بر روی واحد گنبد دار جنوبی و مقصوره و بخش‌هایی از دیوار متصل به منارهٔ گوشه‌ای قابل تشخیص است. سردر ورودی و ایوان مقصوره دارای اِسپَرهایی مزیّن به کاشی‌های معرّق و کاشی‌های هفت رنگ است و ساقهٔ گنبدهای جانبی نیز با کتیبه‌هایی به خط نسخ در طرحی هزار بافت تزیین شده است. علاوه بر این، کتیبه‌هایی بر سردر ورودی مسجد، ورودی شبستان و حاشیهٔ دیوارها، طاق‌ها و ایوان‌ها همراه با تزیینات هندسی و گیاهی و کاشی‌های بی‌لعاب و لعاب‌دار رنگارنگ مشاهده می‌شود. این بنا دارای سه گنبدخانه، یکی در سمت قبله و دو دیگر در چپ و راست محور قبله با سردری بزرگ در قسمت بیرونی، شبستان‌های گسترده در پیرامون میان‌سرا و چندین مناره است که تا پیش از این در هیچ یک از مساجد موجود در فلات ایران دیده نشده و از این رو حائز اهمیت است. گنبد اصلی و دو گنبد میانی مسجد بی‌بی خانم در (جدول-۱) قابل مشاهده هستند. دو دیدگاه دربارهٔ بازیابی ریشه‌های معماری چهار ایوانی و سه گنبد خانه‌ای مسجد بی‌بی خانم وجود دارد. یک گروه آن را متعلق به معماری درون فلات مرکزی ایران دانسته و برخی از بناهای سلطنتی دورهٔ ایلخانی را الهام بخش اصلی این طرح به شمار می‌آورند، و گروه دوم الگوی معماری مسجد در هند در پیش از دورهٔ تیموری که در بعد از آن نیز تداوم یافت را در این امر دخیل می‌دانند. (خادم‌زاده؛ مقتدایی، ۱۴۰۰: ۴۳). در مسجد بی‌بی خانم گنبدهای طرفین، فضایی عبادی محسوب می‌شوند. امروزه از این بنای عظیم جز تلی از ویرانه‌ها به‌جای نمانده است، زیرا از قرن پانزدهم رو به تخریب نهاده بود. مرمت‌های جزئی در قرون شانزده و هفدهم و سپس در قرون نوزدهم و بیستم میلادی صورت گرفت.

جدول-۱: تصاویر گنبد اصلی و میانی و نقشهٔ مسجد بی‌بی خانم.

تصویر گنبد اصلی	تصویر گنبد میانی	تصویر گنبد میانی	تصویر نقشه
			
(URL: 1)	(URL: 2)	(URL: 3)	مأخذ: (نعیما، ۱۳۹۵: ۱۰۰)

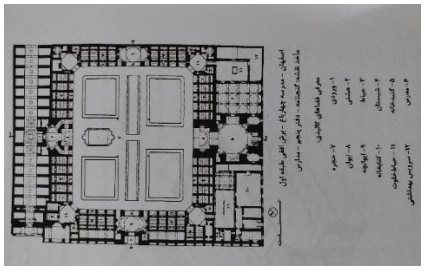
مدرسهٔ چهارباغ

مدرسهٔ چهار باغ اصفهان که مدرسهٔ سلطانی و مدرسهٔ مادر شاه نیز نامیده می‌شود، آخرین بنای تاریخی باشکوه دوران صفوی در اصفهان است که برای تدریس و تعلیم به طلاب علوم دینی در دورهٔ شاه سلطان حسین، آخرین پادشاه صفوی ساخته شده است. مدرسهٔ چهارباغ که به قول بسیاری از محققان هم مدرسه و هم مسجد بوده است، با ۸۵۰۰ متر مربع مساحت در ضلع شرقی خیابان چهارباغ قرار دارد. بنای مدرسه در طول زمان دچار خسارت‌های فراوانی شد به‌طوری‌که در سال ۱۳۱۲ ه.ش تنها قطعات معدودی از کاشی‌های پوشش خارجی گنبد باقی مانده بود. در سال‌های بعد پوشش خارجی گنبد زیر نظر آندره گُدار بازسازی شد، کتیبهٔ بزرگ ساقهٔ آن که آسیب کلی دیده بود با کتیبهٔ جدیدی تعویض شد. در سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۴۷ برای حفاظت در نقره‌پوش ورودی، به دستور سیدالعراقین، متولی مدرسه، یک در چوبی نصب می‌شود. حوض بزرگ مقابل ایوان شمالی در همین زمان ساخته شد که بعداً به باغ تبدیل گردید. خطاطان کتیبه‌های بنا محمد صالح اصفهانی، محمدمهدی حسینی بوده‌اند (نعیما، ۱۳۹۵: ۲۷۸). بنای اصلی مدرسه در 1119 انجام یافته و در سال‌های بعد بر تزیینات آن افزوده شده است. سلطان حسین در ذی‌حجه 1118محمدباقر خاتون آبادی را به مدرّسی مدرسه برگزید، اما افتتاح رسمی مدرسه و آغاز تدریس در آن چند سال به تعویق افتاد. مدرسهٔ سلطانی روز جمعه 10 رجب 1122، با حضور شاه و جمعی از علما و امرا و مشاهیر، به شکل رسمی افتتاح شد. خاتون آبادی شرح مفصّلی از این مراسم باشکوه ارائه کرده و اجتماع مجلس افتتاح را در دولت صفویه بی‌سابقه دانسته است. حجره‌های مدرسه در این مجلس، به تصدیق مدرّس مدرسه، میان طلاب تقسیم شد. سلطان حسین همچنین از خاتون‌آبادی خواست تا به‌عنوان مدرّس مدرسه، نخستین درس را آغاز کند، اما وی برای احترام و رعایت مقام علمی آقا جمال‌الدین خوانساری از او خواست که اولین درس را بگوید و سپس خود برخی کتاب‌های فقه و اصول را تدریس کرد. وجه تسمیه این مدرسهٔ چهار ایوانی به سلطانی به این علت است که در زمان شاه سلطان حسین ساخته گشته است و مدرسهٔ چهارباغ بدین جهت خوانده می‌شود که در خیابان چهارباغ واقع شده است. دلیل آن که

مدرسهٔ مادر شاه نیز گفته می‌شود این است که مادر شاه سلطان حسین چند کاروان‌سرا و بازار و سایر نهادهای اقتصادی را وقف آن کرده است. این مدرسه در قسمت‌های برجای مانده از وقف‌نامه آنجا، به نام «مدرسهٔ سلطانی» و یک بار نیز «مدرسهٔ سلطان حسینیه» خوانده شده و اگرچه نه در وقف نامهٔ مذکور و نه در کتیبه‌های متعدد ساختمان مدرسه، نامی از مادر سلطان حسین به میان نیامده است، اما آنجا را مدرسهٔ مادر شاه نیز خوانده‌اند، زیرا مادر شاه دو بنای مجاور مدرسه، یعنی سرای فتحیه و بازار شاهی (یا بازارچه بلند) را وقف مدرسهٔ چهارباغ و طلاب آنجا کرد. سبک معماری این بنا به شیوهٔ اصفهانی است. مدرسه چهار باغ از لحاظ کاشی‌کاری هم دارای اهمیت است و انواع مختلف این فن را مانند کاشی هفت رنگ، معرق، گره چینی، پیلی و معقلی را در خود جای داده و در حقیقت موزهٔ کاشی‌کاری اصفهان می‌باشد. محراب و منبر یک‌پارچهٔ مرمری، حجرهٔ مخصوص شاه سلطان حسین، کاشی‌کاری بی‌نظیر مدخل مدرسه، خطوط نستعلیق کتیبه‌ها و پنجره‌های چوبی آلت بُری شده از قسمت‌های بسیار جالب و تماشایی این بنای نفیس تاریخی است. درختان چنار کهن‌سال و جوی آبی که در آن جریان دارد، بر زیبایی تزیینات نفیس کاشی‌کاری این بنای تاریخی افزوده و این مکان را بسیار فرح‌بخش و روح‌نواز کرده است. اکثر کتیبه‌های این بنا به خط ثلث عالی عبدالرحیم جزایری است و کتیبهٔ سردر بازار سلطانی تاریخ ۱۱۲۲ هق را دارد. مساحت مدرسهٔ چهارباغ ۹۵ در ۹۰ با صحنی ۵/۵ در ۶/۵ متر مربع است. فرم مربع حیاط کاملاً قابل تشخیص و سمبل خلوص و منطق، ایستا، منظم و دارای محور تقارن است. این مدرسه نیز دو طبقه و دارای طرح چهار ایوانی است. مدرسهٔ چهار باغ دو ورودی اصلی و فرعی در جبههٔ غربی و شمالی دارد. موقعیت ورودی اصلی مدرسه عقب‌تر از لبهٔ معبر است و با ایجاد فضایی سرپوشیده فضای حرکتی معبر را از مکث ورودی جدا کرده است. سردر مدرسه به پهنای ۷ متر و ارتفاع ۱۶ متر، کتیبه‌ای با کاشی سفید معرق دارد. ازاره‌ها و سکوهای دو طرف سردر ورودی از سنگ مرمر مرغوب و تمام بدنهٔ آن و مقرنس‌کاری زیر طاق‌ها از بهترین نوع کاشی‌کاری دورهٔ صفویه است. بعد از دروازهٔ ورودی مدرسه، هشتی و درگاه‌هایی تعبیه شده است که به صحن، ایوان غربی و فضاهای جانبی راه پیدا می‌کند (خانی؛ صالحی کاخکی و تقوی نژاد، ۱۳۹۱: ۴۰). گوشه‌های صحن در مدرسهٔ چهارباغ شامل چهار حیاط هشت ضلعی در چهار گوشه است. مسجد تمام جبههٔ روبه‌قبله را در برگرفته. کاشی‌کاری‌های مدرسهٔ چهار باغ نهایت ذوق و تجربهٔ هنر کاشی‌کاری زمان خود به شمار می‌رود. تکنیک کاشی معرق و هفت رنگ در اغلب سطوح مدرسه به کار رفته است. نقوش گیاهی و هندسی به‌صورت مجزا و مشخص در حالتی از سادگی روحانی در تزیینات کاشی دیده می‌شود. کتیبه‌ها با خط ثلث و کوفی بنایی با مضامین قرآنی، سوره‌ها و احادیث روی کاشی‌های خشت و معرق است (بمانیان؛ مؤمنی و سلطان‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۴). گنبد مدرسهٔ چهار باغ بعد از گنبد مسجد شیخ لطف‌اللّه قرار دارد ولی در مجلل آن که با طلا و نقره تزیین شده از لحاظ زرگری و طلاکاری و طراحی و قلم‌زنی در نظر استادان بزرگ امروز این فن شاهکاری از صنایع ظریف است و نظیر ندارد. گنبد این بنا دو پوسته به‌صورت یک پوستهٔ درونی و یک پوستهٔ بیرونی است. در بین این دو پوسته از تعدادی چوب بسیار ضخیم به‌صورت افقی و عمودی استفاده شده تا استحکام و مقاومت گنبد حفظ شود. دور گنبد چهار پنجره از جنس کاشی معرق وجود دارد که جهت تأمین نور ایوان و همچنین تهویهٔ هـوا تعبیه شده‌اند. ارتفاع بین نوک پوستهٔ بیرونی

گنبد تا کف ایوان ۳۸ متر می‌باشد. فاصله دو پوستهٔ گنبد ۸ متر می‌باشد. علت دو پوسته بودن گنبد نیز استحکام و زیبایی است و جریان هوا و علت دو پوسته بودن پنجره‌ها نیامدن پرندگان به داخل است. نقوش گیاهی اسلیمی پیچان به‌صورت تجریدی و انتزاعی به طور ساده و شاخه‌های بسیار نازک از تزیینات گنبد این مدرسه می‌باشد و همچنین شامل انواع مختلف کاشی‌کاری مانند کاشی‌های هفت‌رنگ، معرق، گره‌سازی، پیلی و معقلی می‌باشد. در حاشیهٔ اطراف گنبد با خط ثلث شاهد نوشتهٔ صلوات بر محمد و آل او که اشاره به ساخت مسجد و مدرسه به امر خدا و به‌عنوان مکانی برای ذکر و تسبیح خداوند است هستیم. متن کتیبهٔ «بسم اللّه الرحمن الرحیم الحمد الله رب العالمین رافع السموات و باسط الارضین و الصلوه و السلام علی خاتم الانبیاء و...». حاشیهٔ باریک اطراف گنبد با خط کوفی شامل ذکر اسامی مقدس پروردگار و رسول اکرم (ص). متن کتیبه «یا احد»، «یا صمد»، «یا محمد». در ساقهٔ گنبد با خط کوفی معقلی تکرار جمله «اللهم صل علی محمد و آل محمد» را می‌بینیم که نشان از اهمیت فرستادن صلوات نزد مسلمانان است. در ساقهٔ پایینی گنبد با خط کوفی بنایی متن «توکلت علی الحی الذی لایموت»، «اللّه اکبر»، «هو الذی لا اله الا هو»، «اللّه اکبر»، «الملک اللّه الواحد القهار» نوشته شده است که اشاره به وحدانیت خداوند و اصل توحید دارد (کیان مهر؛ تقوی نژاد، ۱۳۹۰). تصویر و نقشهٔ آن در (جدول-۲) قابل مشاهده است.

جدول-۲. تصاویر گنبد و نقشهٔ مدرسهٔ چهار باغ.

تصویر گنبد	تصویر نقشه
(URL: 4)	 مأخذ: (نعیما، ۱۳۹۵: ۲۸۰)

جدول-۳. اطلاعات گنبد بناهای تیموری و صفوی.

نام مسجد	تصویر گنبد	ارتفاع	فرم گنبد	مصالح	نقوش هندسی	نقوش گیاهی	خط	ساقه	رنگ
مسجد بی‌بی خانم		۴۰ متر	دوپوستهٔ ناری	کاشی معرق	دارد نقش سرمه‌دان نقش لوزی	ندارد	نسخ هزار بافت	بلند	رنگ-اصلی: فیروزه‌ای روشن رنگ فرعی: لاجوردی، کرم اخرایی، سفید
مدرسهٔ چهارباغ		۳۶ متر	دوپوستهٔ ناری	کاشی هفت رنگ	دارد نقش شمسه نقش طبل کند نقش لوزی	ترکیب اسلیمی و ختایی نقش گل چند پر نقش اسلیمی دهان‌آژدری نقش گل شاه عباسی	ثلث کوفی معقلی بنایی	کوتاه	رنگ اصلی: آبی فیروزه-های، رنگ فرعی: سفید، لاجورد، طلایی

جدول ـ۴. شباهت‌ها و تفاوت‌های گنبدهای دورهٔ تیموری و صفوی

	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
فرم	✓	...
گریو	✓	...
ارتفاع	✓	...
رنگ اصلی	✓	...
رنگ فرعی	✓	...
مصالح	...	✓
نقوش هندسی	✓	...
نقوش گیاهی	...	✓
کتیبه	✓	...
خط	✓	...

در تمام طول تاریخ، انسان‌ها به دنبال راهی برای تزیین محل زندگی خود بوده‌اند. از گذشته تاکنون نقوش و تزیینات در هنر و معماری ایران، وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم و برقراری ارتباط انسان‌ها بوده است. در تزیینات و نقوش معماری اسلامی ایران، اگرچه ممکن است برخی از آن‌ها در ظاهر کارکرد تزیینی داشته باشند ولی در باطن، تزیینات در خدمت اهداف متعالی بوده‌اند (سر گزی،۱۳۹۲: ۵۱). کارکرد نقوشی مثل نقوش هندسی، گیاهی و خط در معماری اسلامی و در هر دو دورهٔ تیموری و صفوی مرسوم بوده است. بر اساس مطالعات انجام شده بهره‌گیری از رنگ‌هایی که در روح و روان انسان تأثیرگذار است و بر معنویت انسان تأکید می‌کند و از اهمیت به سزایی برخوردارند. استفاده از رنگ‌های آبی، سفید، سبز، لاجوردی، قرمز و رنگ‌های دیگر همراه با تزیینات هندسی و گیاهی به آن زیبایی خاصی می‌دهد. استفاده از کاشی‌های لعابی با نقوش اسلیمی ظریف یادآور رمز گری حجاب است. در گنبدها نقوش اسلیمی و ختایی به چشم می‌خورد. نقوش اسلیمی نقوشی انتزاعی و گردان هستند که به دلیل شباهت آن‌ها با پدیده‌های گوناگون نام‌های مختلفی از جمله؛ خرطومی، دهان‌آژدری، ماری و... به خود گرفته است.

نقوش ختایی نیز نقوش گردانی هستند که از ساقه، گل و برگ تشکیل شده است. نقوش هندسی که با زبانی تجریدی جنبهٔ تنزیهی وجود را یادآوری می‌کنند فراوان به چشم می‌خورند. هندسه جوهر مجرد اشکالی است که در طبیعت وجود دارد. در اشکال هندسی تعداد افراد به وحدت می‌رسند و می‌توان مثل حضور مصداق‌ها در مفهوم کلی، حضور افراد را در اشکال هندسی ادراک کرد. استعداد و صفات ویژه‌ای که در اشکال مختلف هندسی نهفته است، از نقطه و

خط گرفته تا چندضلعی‌های منتظم و اشکال فضایی و این‌که این اشکال در عین ارتباط با اعیان خارجی، منشی مستقل از اعیان خارجی دارند، آن‌ها را مستعد نقش رمزی و سمبلیک کرده است که مصادیق آن را در جهان و هنر ملاحظه می‌کنیم (اکبری؛ پورنامداریان؛ شیرازی و دیگران، ۱۳۸۹: ۱).

دایره کامل‌ترین نقش هندسی است و در نمادگرایی دوره‌های مختلف تاریخی اهمیت ویژه‌ای داشته است. این شکل تمامیت روان انسان را در جنبه‌های مختلف از جمله رابطهٔ میان انسان و طبیعت را بیان می‌کند. از مهم‌ترین دلالت‌های دایره می‌توان به وحدت و هماهنگی در سرتاسر عالم و بازگشت همه چیز به سوی خداوند اشاره نمود. مربع نمادی است از زمین، و همچنین مربع نمادی از تمام دنیاست. مربع مصداق صوری عدد چهار یکی از کامل‌ترین ارقام است و از دلالت‌های رمزی مربع می‌توان به چهارگانگی‌ها و مراتب آن‌ها اشاره نمود. مثلث اگر به طرف بالا باشد، نماد آتش و جنس مذکر است و اگر رأس مثلث به طرف پایین باشد نماد آب و باروری می‌باشد (عزیزی، ۱۳۹۴). به هر واحد از مجموع نقوش هندسی که در یک زمینه قرار گرفته‌اند آلت گره می‌گویند. آلت‌ها الهام گرفته از گیاهان، حیوانات، اشیا، کرات آسمانی و اشکال هندسی و بعضی انتزاعی هستند که تنوع زیادی دارند. از جمله آلت گرهٔ دانهٔ بلوط، خرچنگ، سرمه‌دان، پنج باز، شمسه، سلی و نقش موج که در گنبدها بسیار به کار رفته است (عنبری یزدی، ۱۳۹۴).

گرهٔ شمسه، جزء پرکاربردترین نقش‌ها در تزیینات معماری اسلامی و همچنین نقوش روی گنبدها است. شمسه در هنر و معماری اسلامی به‌عنوان نقطهٔ مرکزی و ژرفای بی‌نهایتی است که هستی از آن آغاز شده و همهٔ عناصر ظهور و بلوغ خود را از آنجا شروع می‌کنند و تداعی کنندهٔ نور و روشنایی که اصلی‌ترین و ملموس‌ترین نماد الهی در حکمت اشراق است (افرازی زاده، راد، ۱۳۹۶: ۱۲۹). شمسه نماد همان کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. از نقوش دیگر در معماری اسلامی و در دوره‌های تیموری و صفوی نقوش ختایی و اسلیمی است که دورهٔ تیموری شاهد نقوش ختایی هستیم و در دورهٔ صفوی نقوش اسلیمی کاربرد بیش‌تری دارند. یکی از نقش‌های مورد استفاده در گنبدها و معماری اسلامی از نوع ختایی، گل شاه عباسی و چند پر است که نشئت گرفته از گل نیلوفر آبی از دوران‌های قبل است. سر بر آوردن گل نیلوفر آبی تنها دلیل اهمیت این گل در تمثیل ظهور و تجلی و نشانه‌هایی برای ظهور حیات در عالم نیست بلکه گشوده شدن آن با نور خورشید و خورشید را نیز یکی از محوری‌ترین اجزاء خلقت و ظهور در عالم قرار می‌دهد.

در نقوش اسلیمی نیز برخی پژوهشگران ریشهٔ این نقش‌مایه را نقش اسطوره‌ای درخت زندگی با پیشینه‌ای کهن در هنر ایران می‌دانند و اسلیمی را نمادی از درخت مقدس زندگی، درخت دور کنندهٔ غم در نظر می‌گیرند. درختی که پر از شاخ و برگ است و آشیانهٔ سیمرغ است. نقوش اسلیمی در هنر اسلامی نیز اغلب به عنوان نمادی از طبیعت بی‌کران به کار می‌رود که مخلوق خداست. همچنین نماد تکثیر و زایش جهان طبیعی. فراوانی این نقوش نشان از هدف هنرمند در تبلور عالمی مثالی ندارد که در اعتقاد شیعی در کتاب مقدس قرآن تصویر شده است. اعداد و رنگ‌های به کار رفته نیز در آیات و روایات منسوب به بهشت می‌باشد که هنرمند واسط دریافت و تجسد آن پس از نزول از عالم

ملکوت در عالم برزخ است. ساخت بهشت زمینی حکمت جمعی نظری حاکم بر عصر بوده است چرا که حکمت و فلسفه و طریقت و شریعت در این دوره به اتحاد رسیده است. از آنجایی که عالم برزخ شیعی تجسم اعمال خود اوست که این امر به بیان فلسفی در ملاصدرا نیز بیان می‌شود که این عالم در مراتب وجود هم در قوس صعود و هم در قوس نزول وجود دارد. لذا با استفاده از آیه پردازی با رجوع به منابع حقیقت که آیات و روایات است به ساخت بهشت زمینی می‌پردازد تا عالم مثال واسطی بین عالم صغیر و بهشت عالم کبیر باشد و واقعیت عمل او در عالم لاهوت بهشتی زیباتر از چیزی باشد که او در این دنیا ساخته است.

از دیگر تزیینات روی ساقه‌ها و گنبدها وجود کتیبه‌هایی از آیات قرآن هستند که ذکر این آیات در گنبدها، متذکر کردن لطف و مرحمت خداوند به انسان است که پیامبرانی برای هدایتش فرستاده و نکتهٔ بس ظریف قرآن، این‌که خداوند آگاه به همهٔ اعمال است، پس انسان باید چه در خلوتش چه در نهانش آگاهانه زندگی کند. از دیگر عناصر پر رمز و راز عنصر رنگ در هنر اسلامی است. رنگ‌ها در هنر جنبهٔ کیمیایی دارند و آمیختن آن‌ها خود یک هنر مشابه به کیمیاگری است. هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه‌ای با یکی از احوالات درونی انسان و روح است. رنگ، عاملی مهم برای استفاده معنوی در جلوه‌های نگارگری معماری اسلامی است. مساجد جهان اسلام معمولاً از رنگ‌های سبز، فیروزه‌ای و آبی استفاده می‌کنند. رنگ آبی لاجوردی و فیروزه‌ای از عمده‌ترین رنگ‌های زمینه‌ای دیوارها، کاشی‌ها، محراب، گنبد صحن و شبستان مساجد است و به همراه طلایی در نقاشی‌های ایرانی اسلامی در میان رنگ‌های دیگر دارای درخشش و جلوهٔ خاصی هستند. این رنگ‌ها جلوه‌هایی از معانی باطنی جاری در بطن رنگ‌ها هستند.

رنگ‌های فیروزه‌ای، سبز و سفید که به ترتیب نماد آسمان، طبیعت و نور الهی هستند با هم درآمیخته و بر ملکوتی بودن مساجد می‌افزایند. رنگ و به‌خصوص رنگ فیروزه‌ای، رنگی الهام بخش، پر رمز و راز، نمادین و البته از لحاظ استفاده بسیار کهن است. از این رنگ در معماری اسلامی ایران، به وفور استفاده شده است. مواردی از قبیل قدمت استفاده از این رنگ در ایران باستان، اسطوره شدن این رنگ، الهی بودن، نماد از رستاخیز شدن و تداعی کردن امامان و پیامبر اکرم طبق روایات کتاب اللّه، دلیل اهمیت و جایگاه والای این رنگ نزد هنر اسلامی است.

طی مطالعات و تحقیقات انجام شده و تحلیل و بررسی بناهای دو دورهٔ تیموری و صفوی، اطلاعات به دست آمده حاکی از آن است که مصالح مورد استفاده در دورهٔ تیموری غالباً کاشی معرق و بعضاً آجر معرق لعاب‌دار بوده است بوده است. علت استفاده از آن، آن است که کاشی معرق و معقلی به علت ابعاد کوچک کاشی نسبت به کاشی هفت رنگ مقاوم‌تر است و باعث کاهش آثار ناشی از تغییرات جوی در کاشی می‌شود و پدیده‌هایی چون انبساط و انقباض کاشی ناشی از این آثار را خنثی یا کم‌تر می‌کند. در اواخر دورهٔ تیموری کم‌کم استفاده از کاشی هفت رنگ به‌صورت محدودی رایج شد اما در دورهٔ صفوی استفاده از کاشی خشتی هفت رنگ بیش‌تر مورد استقبال قرار گرفته و بیش‌تر بناها با این کاشی تزیین شده‌اند. تحول و رواج کاشی هفت رنگ را می‌توان تا حدودی ناشی از دلایل اقتصادی و سیاسی دانست. در زمان صفویان کاشی هفت رنگ به اوج خود رسید و به علت صرفه‌جویی در هزینه و زمان به سرعت رواج یافت. کاشی‌های

هفت رنگ، چهارگوش در ابعاد ۱۵ در ۱۵ هستند که آن را کنار هم قرار داده و نقش مورد نظر را روی آن رنگ‌آمیزی می‌کنند و سپس به کوره می‌برند تا لعاب پخته شود.

نوع گنبدها در هر دو دوره همه از نوع دو پوستهٔ ناری و (پیازی) بوده است که رایج‌ترین نوع گنبد در ایران است. فرم این گنبد کروی است. گنبد این مساجد دو پوسته یعنی در اصل دو گنبد بر روی هم اجرا شده است. در گنبدهای دو پوسته، پوستهٔ زیرین معمولاً باربر و پوستهٔ رویین جهت نماسازی و مقابله با عوامل جوی است. یکی از دلایل دو پوسته زدن گنبد به لحاظ توجه و مقیاس ساختمان است. از آنجایی که گنبدهای بزرگ و بلند نشانهٔ اهمیت ساختمان می‌باشند، و این گنبدها باید با مقیاس شهر تطبیق کنند و ترجیحاً از قسمت‌های مختلف شهر دیده شوند، سعی می‌شود که گنبد فوقانی را بلند و مرتفع احداث کنند، اما به جهت آنکه مقیاس تالار زیر گنبد زیاد ناهمگون نباشد و مانند تونلی عمودی به نظر نرسد، پوستهٔ زیرین در ارتفاع کم‌تری اجرا می‌شود. دلیل دیگر این‌که، از ضخامت گنبد زیرین که باربر است هر چه به نوک گنبد نزدیک می‌شود کم می‌شود تا وزن گنبد کم‌تر شود. به همین دلیل روی گنبد به‌صورت پله‌ای در می‌آید. برای پوشاندن این ناهمواری، گنبد دوم زده می‌شود. گنبد دو پوسته از لحاظ کاهش تبادل حرارتی بین داخل و خارج بنا، از گنبد یک پوسته عملکرد بهتری دارد، زیرا هوای نسبتاً راکد بین دو پوسته، مانند یک عایق از تبادل حرارت جلوگیری می‌کند. در گنبدهای دورهٔ تیموری ساقه‌ها معمولاً بلند بوده است ولی ساقه‌های گنبدهای صفوی کوتاه‌تر بوده‌اند. ارتفاع گنبدهای هر دو دوره به نسبت بزرگ بوده‌اند و تفاوت چشمگیری دیده نمی‌شود با این حال برخی از گنبدهای دورهٔ صفوی ارتفاع کم‌تری دارند. از نقاط مشترک گنبدها در هر دوره، وجود کتیبه‌هایی از آیات قرآن است لذا تفاوت آن‌ها در نوع خط نگاشته شده است. در دورهٔ تیموری خط کوفی بیش‌ترین کاربرد را در تزیینات دورتادور ساقه و خود گنبد داشته است اما در برخی از نمونه‌ها شاهد وجود خط ثلث، بنایی، نستعلیق و معقلی نیز هستیم. لیکن در دورهٔ صفوی بیش‌ترین خط مورد استفاده خط ثلث بوده است اما باز هم می‌توان در برخی موارد خط‌های دیگر را مانند کوفی و معقلی و بنایی مشاهده کرد. در رابطه با نقوش به کار رفته در دورهٔ تیموری طبق بررسی‌های انجام شده بیش‌تر شاهد نقوش هندسی، انواع آلت‌های گره هندسی هستیم و نقوش گیاهی به کار رفته در آن نقوش ختایی است. نقوش ختایی سه نقش گل خشخاش، گل عناب و گل نیلوفر آبی است. در دورهٔ صفوی علاوه بر نقوش هندسی و ختایی در گنبدها شاهد نقوش اسلیمی نیز هستیم و نقوش اسلیمی بیش‌ترین کاربرد را در تزیینات گنبدهای صفوی دارند. اسلیمی‌های ساده، طرح‌دار، پیچک‌دار و.... طرح‌های اسلیمی نماد درخت زندگی و درخت انگور هستند که به‌صورت منظم در کنار هم چیده شده‌اند. دررابطه‌با رنگ گنبدها باید اذعان داشت که رنگ مشترک و غالب در هر دور رنگ آبی فیروزه‌ای است.

طبق بررسی‌های انجام شده از ۱۰ بنای مطالعه شده ۹تای آن‌ها رنگ اصلی و زمینهٔ آن‌ها آبی فیروزه‌ای بوده است به جزء مسجد شیخ لطف‌الله که رنگ زمینهٔ آن کرم رنگ است. دیگر رنگ‌های فرعی مانند سفید، لاجوردی و طلایی تقریباً در همهٔ گنبدها به‌کار رفته است. با توجه به همهٔ اطلاعات به‌دست آمده و تحلیل بناهای دو دورهٔ تیموری و صفوی، پاسخ به سوال اول پژوهش که بررسی سیرتحول نقوش گنبد در دورهٔ تیموری و صفوی است، سیرتحول نقوش

گنبد از دورۀ تیموری تا دورۀ صفوی بدین صورت می‌باشد که، آن‌ها غالباً در نوع مصالح آن از کاشی معرق به کاشی خشتی هفت رنگ تغییر یافته و همچنین درخصوص نقوش گیاهی، که در دورۀ تیموری فقط از نقوش ختایی استفاده می شده ولی در دورۀ صفوی بیش‌تر شاهد نقوش اسلیمی و بعضاً ترکیب آن با نقوش ختایی هستیم. ساقه‌های گنبد دورۀ صفوی غالباً کوتاه‌تر از ساقه‌های گنبد دورۀ تیموری می‌باشند اما ساقۀ بلند هم در بین آن‌ها وجود دارد و همچنین در کتیبه‌های صفوی استفاده از خط ثلث رواج بیش‌تری پیدا کرده است. در پاسخ به سوال دوم پژوهش که رابطۀ نقوش و تزیینات گنبد با کارکرد آن بود باید گفت که گنبد از مهم‌ترین نمادهای معماری ایرانی اسلامی است. گنبد در معماری مسلمانان، معنایی از هدف و جایگاه رسیدن به هدف یعنی اللّه دارد. گنبد در معماری اسلامی به‌عنوان نمادی از آسمان است و این گنبد کروی که بر پایۀ مکعبی قرار گرفته است به‌عنوان نمادی از اتحاد آسمان و زمین محسوب می‌شود. گنبد مساجد چشم و دل را به بالا هدایت می‌کند و یادآور تعالی است. مرکز گنبد نماد وحدت و دیوارهای هشت وجهی که برآن تکیه می‌زند، نماد نظمی آسمانی و پایه‌های چهار وجهی نماد جهان خاکی است. به‌طور کلی می‌توان گفت که ساخت گنبد صرفا برای احتیاجات مکانیکی و فنی نبوده بلکه برآورندۀ احتیاجات معنوی و روانی نیز به‌شمار می‌رود. گنبد نماد آسمان و مقصد عروج انسان است. پوسته‌ای محدب که با نگاهی نرم با انسان مخلص و باایمان هم‌نوا گشته است. نقوش و تزیینات آن نیز همگی وجه معنوی دارند و دارای مفاهیم عرفانی و وصل کردن روح انسان به معبود هستند. گنبد و تزیینات آن در صدد نشان دادن عظمت خالق یکتا و جلال و شکوه آفرینش هستند و بستر سلوک روحانی و عرفانی را برای انسان فراهم کرده است.

نتیجه‌گیری

معماری ایرانی در طول تاریخ یکی از عالی‌ترین و فاخرترین بخش هنر ایران می‌باشد که دارای پیشینۀ طولانی‌ای است. فرهنگ باستانی ایران از سبک معماری عمیقی برخوردار است و در دوران اسلامی نیز برتری خود را حفظ کرده است. دورۀ تیموری و صفوی در معماری ایرانی دو دورۀ باشکوه معماری اسلامی ایرانی به شمار می‌روند. دوران حکومت تیموریان یکی از درخشان‌ترین ادوار تمدن اسلامی و دوران اعتلای هنر و معماری است. معماری دوران صفوی نیز از احداث بزرگ‌ترین بناهای مذهبی برخوردار است که دارای اهمیت و اعتبار ویژه‌ای هستند. می‌توان ادعا کرد که در تاریخ ایران پس از اسلام، صفویان به دلیل اهمیتی که به رشد کمّی و کیفی بناهای مذهبی و فرهنگی، همانند مساجد، برای بسط مذهب تشیع و ترغیب مردم به آن داده‌اند، از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. بر اساس تحقیقات انجام شده شاهد دو تحول اساسی از نقوش تزیینات گنبدها از دورۀ تیموری تا دورۀ صفوی هستیم. اولین تغییری که بسیار مشهود است، تغییر مصالح و تکنیک کار است. در دورۀ تیموری کاشی معرق کاربرد بیش‌تری داشته است و علت استفاده از آن هم مقاوم بودن آن است. کاشی معرق و معقلی به علت ابعاد کوچک کاشی نسبت به کاشی هفت رنگ مقاوم‌تر است و باعث کاهش آثار ناشی از تغییرات جوی در کاشی می‌شود و پدیده‌هایی چون انبساط و انقباض کاشی ناشی از این آثار را خنثی یا کم‌تر می‌کند. اما در اواخر دورۀ تیموری تا حدودی به علت دلایل اقتصادی و سیاسی کم‌کم کاشی هفت رنگ مورد استفاده قرار گرفت و در دورۀ صفوی به اوج استفاده و اوج زیبایی و شکوه خود رسید.

صفویان به علت صرفه‌جویی در هزینه و زمان، شروع به استفاده از کاشی هفت رنگ کردند و استفاده از آن به سرعت رواج یافت. از دیگر تحول اساسی در تزیینات گنبدها وارد شدن نقش اسلیمی در تزیینات نقوش گنبدها بود. در دورهٔ تیموری فقط شاهد نقوش هندسی و ختایی بر روی گنبدها هستیم، اما صفویان با به کار بردن نقوش اسلیمی، بندها و چنگ‌های اسلیمی، حرکات مواج و درهم تنیدهٔ نقوش گیاهی، تحول چشمگیری ایجاد کردند، به دلیل آنکه ترسیم نقوش گیاهی روی کاشی هفت رنگ اجرای آسان‌تری نسبت به سایر فنون مثل معرق داشت. این طرح‌ها نسبت به دورهٔ تیموری و قبل از آن بسیار پرکارتر و شلوغ‌تر و ظریف‌تر به نظر می‌آیند. عملیات رنگ‌گذاری روی کاشی‌های هفت رنگ با قلم‌مو و به سهولت انجام می‌گیرد و همین باعث شده است که هنرمندان به جزئیات گیاهان توجه کرده و در نتیجه تزیینات این دوره از ظرافت خاصی برخوردارند. به‌طورکلی سیر تحول نقوش و تزیینات گنبد در دورهٔ تیموری تا صفوی رشد کمی و کیفی داشته است زیرا تزیینات گنبدهای دورهٔ صفوی ادامه دهندهٔ تزیینات گنبدهای دورهٔ تیموری بوده‌اند و فقط نقوش و تزیینات جدیدی در جهت زیباتر شدن تزیینات به آن افزوده‌اند. تغییر مصالح از کاشی معرق به کاشی هفت رنگ باعث کم‌هزینه‌تر شدن و سهولت کار هنرمندان و ایجاد نقوش اسلیمی ظریف به گنبدها شد، همچنین خط ثلث در کتیبه‌های صفوی به نهایت پختگی و مهارت رسید و از نمونه‌های عالی کتیبه‌نگاری در معماری اسلامی ایران محسوب می‌شوند.

منابع

افرازی‌زاده، سید فیض‌اللّه؛ راد، پریسا (۱۳۹۶). «شمسه، نماد نور و وحدانیت در هنر اسلامی». *نشریهٔ مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی*. شمارهٔ ۷، (ص ۱۲۹-۱۴۵).

اکبری، فاطمه؛ پورنامداریان، تقی؛ شیرازی، علی‌اصغر و آیت‌اللهی، حبیب‌اللّه (۱۳۹۸). «معرفت روحانی و رمزهای هندسی». *نشریهٔ علمی - پژوهشی، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی گوهرگویا*، سال چهارم، شمارهٔ اول، پیاپی۱۳، (ص ۱-۲۲).

امامی، نصراللّه (۱۳۷۵). «فرهنگ و میراث فرهنگی / نگاهی به هنرهای اسلامی دورهٔ تیموری». مشکوه. شمارهٔ۵۳، (ص ۱۴۵-۱۶۷).

بمانیان، محمدرضا؛ مؤمنی، کورش؛ سلطان‌زاده، حسین (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی نقوش کاشی‌کاری دو مسجد-مدرسهٔ چهارباغ و سید اصفهان». *نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر دو فصلنامهٔ علمی پژوهشی*، سال اول، شمارهٔ دوم، (ص ۱-۱۶).

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۵۲). «ارمغان‌های ایران به جهان معماری گنبد». *ماهنامه‌ی هنر و مردم* شمارهٔ ۱۳۶ و ۱۳۷.

تام‌سن، منصور (۱۳۹۰). *کارگاه طراحی نقوش سنتی* (۱). تهران؛ *شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران*.

خادم‌زاده، محمدحسن؛ مقتدایی، امیرحسین (۱۴۰۰). «خاستگاه تعدد گنبدخانه در مسجد جامع سمرقند(بی‌بی خانم)». *نشریهٔ هنرهای زیبا، معماری و شهرسازی*. دورهٔ ۲۶، شمارهٔ۴، (ص ۳۹-۵۱).

خان حسین آبادی، عطیه؛ اشراقی، مهدی (۱۳۹۷). «مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد اللّه‌وردی‌خان از دورهٔ صفویه در حرم مطهر رضوی». *نشریهٔ علمی - پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۱، (ص ۱ - ۳۵).

خانی، سمیه؛ صالحی کاخکی، احمد و تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی معماری و تزیینات مدرسهٔ غیاثیه خرگرد و مدرسهٔ چهار باغ اصفهان». *نشریهٔ مطالعات تطبیقی هنر، دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی*، سال دوم، شمارهٔ چهارم، (ص ۳۷-۵۱).

دانی، احمد حسن (۱۳۷۸). *میراث تیمور*. ترجمهٔ محمد مهدی توسلی، *روالیندی: اس. تی. پرنترز*.

رسولی، احسان؛ اعتصام، ایرج و متین، مهرداد (۱۳۹۹). «سبک و تزیین معماری بناهای تیموریان. هنر و معماری». *نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۳۷، (۱۰۵-۱۲۲).

ر.هیلنبراند؛ بهزاد، فرشاد (۱۳۷۴). «معماری اسلامی ایران». *نشریهٔ هنر*، شمارهٔ ۲۸، (۲۴۳-۲۸۰).

سپنتا، عبدالحسین (۱۳۴۵). «معماری اسلامی ایران». *نشریهٔ معارف اسلامی*. شمارهٔ ۱، (ص۴۵-۴۸).

سر گزی، محمدعلی (۱۳۹۲). «نشانه‌شناسی نقوش و تزیینات معماری اسلامی ایران». *فصلنامهٔ علمی -پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال پنجم، شمارهٔ شانزدهم، (ص ۴۵-۵۲).

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۷۹). «رابط مذهب و نگارگری دورهٔ تیموری و اوایل صفویان». *نشریهٔ مدرس*، دورهٔ۴، شمارهٔ۲،(۲۵-۴۰).

شجاری، مرتضی؛ سیلوایه، سونیا (۱۳۹۸). «تبیین رابطهٔ گنبد مسجد و مراتب هستی در حکمت متعالیه. حکمت معاصر». *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دو فصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی - پژوهشی)*، سال دهم، شمارهٔ دوم، (ص ۱۹۱-۲۰۷).

صدیقیان حکاک، نسرین؛ فیاض‌بخش، نسیم (۱۳۹۸). «کاربرد نقوش تزیینی دورهٔ اسلامی در هویت‌سازی فضای شهرهای یزد و اصفهان». *دانشگاه هنر و معماری پارس. فصلنامهٔ اورمزد*، ضمیمهٔ شمارهٔ ۴۸،(ص۳۷-۵۸).

عزیزپور شوبی، عارف؛ قره بگلو، مینو؛ نژاد ابراهیمی، احد و کی‌نژاد، محمدعلی (۱۴۰۰). «نمادشناسی در معماری مساجد ایرانی از رویکرد مطالعات فرهنگی». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، پیاپی ۶۶ دورهٔ ۱۸ (۱)، (ص ۱۲۵ - ۱۴۹).

عنبری یزدی، فائزه (۱۳۹۵). *هندسهٔ نقوش (۱). تهران؛ شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.*

فولادی، وحدانه (۱۳۹۵). «گنبد و هویت بخشی به معماری امروز». *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، ۶۹، سال هجدهم، شمارهٔ ۱، (ص ۱۰۳ - ۱۱۸).

کیان مهر، قباد؛ تقوی نژاد، بهاره (۱۳۹۰). «مطالعهٔ تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشی‌کاری مدرسهٔ چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه». *پژوهش‌های تاریخی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، دورهٔ جدید، سال سوم، شمارهٔ ۲، پیاپی ۱۰، (ص ۱۳۳-۱۵۴).

نعیما، غلامرضا (۱۳۹۵). *سیر تحول معماری ایران دورهٔ اسلامی جلد دوم. انتشارات سروش دانش.*

منابع تصاویر

نعیما، غلامرضا (۱۳۹۵). *سیر تحول معماری در ایران دورهٔ اسلامی جلد (۲). تهران؛ سروش دانش.*

منابع اینترنتی تصاویر

URL: 1.

https://fa.m.wikipedia.org

URL: 2.3.

https://tishineh.com

URL: 4.

https://www.epersianhotel.com/mag/isfahan/%D9%85%D8%AF%D8%B1%D8%B3%D9%87-%DA%86%D9%87%D8%A7%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%BA-%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B3%DB%8C-%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86