مفاهیم نمادین نقوش حیوانی
کاشی‌کاری گنبد الله‌وردیخان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی*

عطیه خان حسین‌آبادی[۱]
مهدی اشراقی[۲]

چکیده

حرم امام رضا (ع) که مهم‌ترین جاذبه گردشگری مذهبی در ایران به شمار می‌آید، بیش از ده قرن سابقه تاریخی دارد که در زمان حیات حکومت‌های اسلامی به تزئینات گوناگون آراسته شده است و هر بخش آن گویای هنر معماری دوران خاصی از تاریخ هنر اسلامی است. شخصیت‌ها و بزرگان در هر عصر به نوسازی و توسعه این مکان مقدس پرداخته‌اند، ازجمله الله‌وردیخان، جنگجوی دلیر و فرمانده نظامی عصر صفویه که توجه خاصی به معماری این دوران داشته و برای اعتلای فرهنگ و تمدن ایران اقدامات فراوانی انجام داده است که با نگاهی به آثار برجای‌مانده از وی در اصفهان (سی‌وسه‌پل)، شیراز (مدرسه خان) و مشهد (گنبد الله‌وردیخان) به این امر می‌توان تأکید نمود. این بنای باشکوه، از زیباترین ابنیه حرم مطهر است که آرتور پوپ در کتاب *معماری ایران*، آن را کامل‌ترین قسمت مرقد امام رضا (ع) می‌داند. کاشی‌های معرق این رواق مزین به کتیبه‌ها، نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی است. بسیاری از این نقوش دربردارنده مفهومی هستند که جایگاهی خاص در فرهنگ و ادبیات این مرزوبوم دارند. در این راستا، پژوهش حاضر به روش آمار توصیفی و تحلیل محتوا، بر اساس مشاهدات میدانی و داده‌های کتابخانه‌ای انجام شده است که از میان ۴۸۷ نقش موجود ۹ گونه حیوانی که هرکدام دنیایی مملو از راز و رمز است، بیشترین رقم متعلق به نقش پرنده (مرغ) است و پس‌ازآن به‌ترتیب قرقاول، طوطی، طاووس، مرغابی، اژدها، سیمرغ، آهو و مرغ بسم‌الله قرار دارند.

اهداف پژوهش:

۱. معرفی نقوش حیوانی در کاشی‌کاری‌های رواق الله‌وردیخان.

۲. بررسی مفاهیم نمادین نقوش حیوانی در رواق مذکور.

سؤالات پژوهش:

۱. انواع نقوش حیوانی در رواق الله‌وردیخان کدام‌اند؟

۲. مفاهیم نمادین این نقوش چیست؟

واژگان کلیدی:

حرم امام رضا (ع)، گنبد الله‌وردیخان، دوره صفویه، کاشی‌کاری، نقوش حیوانی.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان «بررسی نقوش جانداران در کاشی‌کاری‌های حرم امام رضا (ع)» در گروه ارتباط تصویری به راهنمایی دکتر مهدی اشراقی در مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد می‌باشد.

۱. کارشناس‌ارشد ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. Email: Atiye.Hosseinabadi@gmail.com

۲. مدیر گروه رشته ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. Email: rozmz@yahoo.com

عنوان مقاله: **مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد الله‌وردیخان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی**

مقدمه

چه زیبا می‌گوید عکاشه، هنرشناس جهان اسلام: «اگر می‌خواهید هنر را بررسی کنید، باید هنر را در هنرهای اسلامی جهان، خصوصاً هنرهای متعدد به وجود آمده از هنرهای شیعی و بالأخص هنرهای معماری اسلامی مردم شیعه‌مذهب ایران بررسی کنید» (زمرشیدی، ۱۳۹۳: ۶۸).

معماری دوران صفویه، جلوه‌ای نمادین از حقیقتی والاست، انسان را از کثرت جهان بیرون به وحدت الهی رهنمون می‌کند که در جای‌جای آن می‌توان حضور خدا را احساس کرد. در دوره صفویه، رشد آموزه‌های دینی و مذهبی اسلام و تشیع منجر به شکل‌گیری و ظهور مکاتب فلسفی، عرفانی و هنری گردید که جنبه‌های مختلفی از زندگی مردم و به‌ویژه هنرهای گوناگون را تحت تأثیر قرار داد و منجر به ارائه تصاویر نمادین پیام معنوی شیعی گردید. در این دوره و پیرو مکتب معماری اصفهان این نقش نمادین تمامی عناصر معماری و حتی تزئینات را نیز در برگرفت که در کل بنا از بیرون تا مرکزی‌ترین نقطه آن دیده می‌شود. در این دوره هریک از عناصر به همراه تزئینات به‌گونه‌ای خاص، تمثیلی از باغ بهشت و نمونه‌ای از باغ‌های بهشتی و عناصر موجود در آن را به نمایش گذاشته‌اند (منتظرالقائم و حافظ، ۱۳۹۶: ۴۳۹). کاشی که به قول پوپ بزرگ‌ترین دستاورد ایران درزمینهٔ تزئینات معماری است (مصدقیان، ۱۳۸۴: ۲۰)، در دوره 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. حرم امام رضا (ع) با بیش از ده قرن سابقه تاریخی، در طی دوره‌های مختلف حیات حکومت‌های اسلامی و حاکمان وقت به تزئینات گوناگون آراسته شده است. حاکمان و بزرگان عصر صفوی نیز از این قاعده مستثنا نبوده‌اند که از آن میان می‌توان به الله‌وردیخان، فرمانده نظامی و معمار آن روزگار و گنبدش در حرم مطهر اشاره کرد. این بنا مزین به کاشی‌های معرق و با کتیبه‌ها و انواع نقوش هندسی، گیاهی، حیوانی آراسته شده است که هرکدام معانی خاصی از فرهنگ زمانه خویش را به همراه دارند، چنان‌که از طریق مطالعه نقوش، آشنایی با فرهنگ و باورها امکان‌پذیر می‌شود. هدف از این پژوهش معرفی و بررسی نمادین نقوش حیوانی این رواق است چراکه کاربرد بسیار این نقش‌ها به‌صورت عنصری تزئینی در معماری مکان مذهبی قابل‌توجه است و سؤال اصلی این است که انواع نقوش حیوانی کدام‌اند و چه مفاهیمی دارند؟ در این راستا در ابتدا شخصیت الله‌وردیخان معرفی می‌شود؛ در ادامه توضیحاتی از رواق، نقوش حیوانی و معانی نمادین، وضعیت قرارگیری و نتیجه‌گیری انجام می‌شود.

اگرچه در حوزه بررسی تزئینات و نقوش کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی به موارد بسیاری پرداخته شده است اما عیناً در حوزه نقوش حیوانی و جانداران در حرم مطهر امام رضا(ع) با پژوهش‌های اندکی مواجه هستیم؛ ازجمله مقاله‌ای با عنوان «نقوش حیوانی در تزئینات کاشی‌کاری صحن عتیق حرم مطهر رضوی» نوشته سید هاشم حسینی (۱۳۹۴) که تنها به بررسی نقوش شاخص دریکی از صحن‌ها پرداخته شده است، هم‌چنین پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بررسی نقوش جانداران در کاشی‌کاری‌های حرم امام رضا (ع)» (۱۳۹۵)، به راهنمایی دکتر مهدی اشراقی از نگارنده به این زمینه اختصاص یافته است که در آن سایر نقوش حیوانی و جانداران (ذی‌روح) در تمام مجموعه حرم مطهر رضوی و از همه دوره‌های تاریخی گردآوری شده است که گنبد الله‌وردیخان را هم به‌عنوان بنایی از این مجموعه شامل می‌شود.

درباره الله‌وردیخان و اقدامات سیاسی، نظامی و فرهنگی وی مقالات و تألیفات متعددی وجود دارد که در این میان مقالاتی ازجمله «بررسی مضمونی کتیبه‌های گنبد الله‌وردیخان در حرم مطهر امام رضا (ع)»، (۱۳۸۹) و «بررسی محتوایی کتیبه‌های رواق‌های ساخته شده در حرم رضوی در عصر تیموری و صفوی»، (۱۳۹۵) از مهناز شایسته فر؛ «گنبد الله‌وردیخان یادگاری از عصر صفوی در حریم سلطان خراسان»، (۱۳۹۶) از مصطفی لعل شاطری خصوصاً به بنای گنبد الله‌وردیخان پرداخته‌اند. مرور بر تحقیقات انجام شده و پژوهش‌های مطرح‌شده در این زمینه، گواه بر این مطلب است که پیشینه اندکی تحت عنوان نقوش حیوانی کاشی‌کاری‌های گنبد الله‌وردیخان موجود است که در پژوهش پیش رو به‌طور اختصاصی به آن پرداخته شده است.

الله‌وردیخان گرجی

الله‌وردیخان اوْندیلادْزِ معروف به الله‌وردیخان گرجی از اسرای گرجی بود که دریکی از لشکرکشی‌های شاه‌طهماسب، به‌عنوان اسیر به ایران آورده شد. وی جنگجویی دلیر بود که بعد از مسلمان شدن، در زمان شاه‌عباس اول به مقام سپهسالاری امپراتوری صفوی و حکومت ایالت فارس رسید (مولیانی، ۱۳۷۹: ۲۴۴) و در میان سال‌های ۱۰۰۵ق/ ۱۵۹۷م تا هنگام مرگش مقام فرماندهی کل نیروهای مسلح صفوی را بر عهده داشت (ریشار، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۰۲). عده‌ای او را معمار می‌خوانند زیرا آثار بسیاری منسوب به وی است، ازجمله بنای سی‌وسه‌پل اصفهان که شاردن[1] آن را شاهکار معماری و دن‌گارسیا[2] آن را از بهترین آثار معماری ایران می‌دانند (مولیانی، ۱۳۷۹: ۲۴۸). وی در سال ۱۰۱۳ق/ ۱۶۰۵م، مباشری به مشهد فرستاد تا به مدد معماری اصفهانی گنبد الله‌وردیخان را در کنار بقعه رضوی بنیان گذارد. بنای مذکور در سال ۱۰۲۱ق/ ۱۶۱۲م به پایان رسید (عالم زاده، ۱۳۹۰: ۲۱۸). یک سال بعد، او در روز دوشنبه چهاردهم ربیع‌الاول سال ۱۰۲۲ق/ ۱۶۱۳م در اصفهان درگذشت. شاه‌عباس به همراه تمام امرای وقت جنازه او را تشییع کرد و به مشهد فرستاد و در گنبدی که خان برای مزار خود در جوار امام (ع) ساخته بود، دفن گردید[3] (زنگنه، ۱۳۹۰: ۱۷).

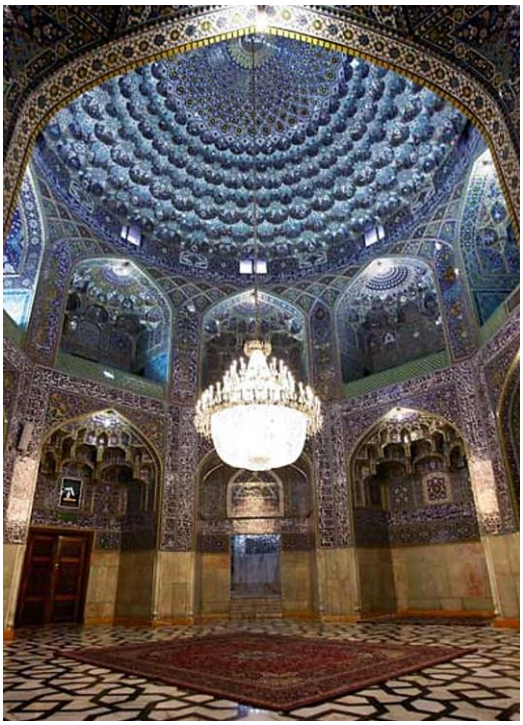
---

1. Chardin
2. Garcia

۳. اسکندر بیک منشی. *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، تصحیح شاهرودی (تهران: طلوع، ۱۳۶۴)، ص ۶۲۳.

گنبد الله‌وردیخان

گنبدی مسی است (تصویر ۱) که در مجاورت گنبد طلایی و بر فراز رواق الله‌وردیخان واقع شده است (مهدوی، ۱۳۸۷: ۴۲)، این رواق در شمال حرم و در شرق رواق توحیدخانه قرار دارد و از شمال به صحن کهنه و از شرق به دارالضیافه و از جنوب به رواق دارالسعاده و از غرب به رواق حاتم‌خانی مربوط می‌شود (عطاردی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۹۲). این بنا که هم‌زمان با مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان ساخته شده، کار امیر معمار اهل اصفهان و به‌صورت کثیرالاضلاع است، به همین دلیل از دیگر بناها ممتاز می‌شود. اطراف این رواق، هشت صفّه در پایین و هشت صفّه کوچک‌تر در بالا وجود دارد (تصویر ۲). ارتفاع رواق، ۱۶/۱۰م. است و بلندترین فاصله بین ضلع‌های مقابل ۱۱/۵۰ و کوتاه‌ترین آن ۱۱/۲۰م. است و با محاسبه فضاهای جانبی ۱۷۱ مترمربع مساحت دارد. ازاره دور به ارتفاع ۱/۹۴م. از سنگ مرمر طلایی ساخته شده و از ازاره به بالا تمام دیوارها و سقف بنا از کاشی‌های معرق بسیار نفیس و ظریف زینت یافته است (عالم زاده، ۱۳۹۰: ۲۱۸).



تصویر ۲. گنبد الله‌وردیخان
(منبع: www.eneshat.com)

نمای خارجی صفّه جنوب‌شرقی رواق که در دارالضیافه واقع است، درگذشته سردری بزرگ و محل ورود به رواق تاریخی الله‌وردیخان بوده که کاملاً مقرنس‌کاری و از یادگارهای هنرمندان پیشین و هم‌زمان با بنای اصلی در عهد صفویه احداث شده و قبل از ساخت دارالضیافه به ایوان رضا معروف بوده است (عالم زاده، ۱۳۹۰: ۲۱۹). سقف خارجی رواق، به‌منظور استحکام و محافظت، با قطعات و خشت‌های مسی پوشیده شده و به‌صورت گنبدی درآمده است تا از نفوذ باران و رطوبت در امان باشد. در سال ۱۲۵۹ق/ ۱۸۴۳م در زمان محمدشاه قاجار به استادی مشهدی محمدتقی کاشی‌ساز، قسمت‌هایی از این رواق تعمیر شد[۴] (عالم زاده، ۱۳۹۰: ۲۱۸). علاوه بر آن قطعاتی از کاشی‌های معرق مقرنس سقف گنبد، براثر مرور زمان و حوادث طبیعی ریخته بود، مخصوصاً که از سال ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۴ش در این رواق و دارالضیافه را بسته بودند که در سنوات مزبور بلااستفاده گردید و خرابی‌های آن از بی‌توجهی بیشتر شده بود (کاویانیان، ۱۳۵۵: ۱۵۳). تا این‌که دستور مرمت آن به‌وسیله چند استاد ماهر معرق‌کار اجرایی شد و چون صنعت کاشی‌سازی به تکامل کنونی نرسیده بود بیش از ده سال به طول انجامید و کاشی‌هایی با همان نقش و نگار و زیبایی اول ساخته شد به‌طوری‌که از حیث رنگ و نقشه با کاشی‌های معرق باقی قسمت‌های دوره

[۴]. عباس فیض، *بدر فروزان* (قم: بنگاه چاپ قم، ۱۳۲۴)، ص ۳۳۴.

صفویه فرقی ندارد (کاویانیان، ۱۳۵۵: ۱۵۶). مرمت سقف بنا قبل از ۱۳۴۰ش آغاز شده بود و تا سال ۱۳۴۷ش به‌کلی تمام شد (مؤتمن، ۱۳۵۵: ۱۰۰).

گنبد و هشتی تجلی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت

گنبد یکی از مهم‌ترین نمادهای عرفانی جهان اسلام است و نه‌تنها در فرهنگ اسلامی که در تمامی فرهنگ‌ها نماد کرویت و دایره است که زیباترین و کامل‌ترین اشکال است و کمال را تداعی می‌کند. افلاطون دایره را تمثیل تمامی هستی می‌داند «که نه‌تنها از واحد آغاز می‌شود بلکه بدان نیز ختم می‌گردد و ملاصدرا نیز آن را زیباترین وجوه صنع می‌داند» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۵۰۱). هم‌چنین شکل خاص گنبد آسمان یا «گنبد مینا» را تداعی می‌کند، خطّ منحنی دایره نشانه‌ای است از نرمی و ملایمت و دربرگیرندگی که دعوتی به تجمع، گردهمایی، مرکزیت و مهربانی، عاطفه و انعطاف است (طباطبایی‌نیا، ۱۳۹۳: ۱۴۶) و با این معنا که دایره نماد تمامیت و کمال است انطباق دارد (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۱۸۸). گنبد نماد آسمان و مقصد عروج انسان است، پوسته‌ای محدب که با نگاه نرم، با انسان مخلص و باایمان هم‌نوا گشته، بستر سلوک روحانی و عرفانی او را فراهم آورده است. معمار با آگاهی تمام از این‌که خورشید و آسمان به‌مثابه برترین جلوه‌های قدرت خداوندی‌اند، کوشیده است این مضامین، مفاهیم و استعاره‌های متعالی و عرفانی را با زبانی استعلایی و لاهوت از بستر ناسوت و روزمرگی‌ها گرداند؛ و هدفی داشت جز تداعی رسیدن همگان به ذات اقدس یگانه، خدایی که هستی را آن‌گونه آفرید که فرمود: «و خداست آن ذات پاکی که آسمان‌ها را چنان‌که می‌نگرید، بی‌ستون برافراشت؛ آنگاه باکمال قدرت عرش را در خلقت بیاراست و خورشید و ماه را مسخر اراده خود ساخت» (سوره رعد، آیه ۲) (نبی‌ئی فیجانی، ۱۳۹۳: ۳۳۱). گنبد نمایی است آشکار از آموزهٔ وحدت وجود و هستی یگانه؛ از کل نامتناهی: وحدتی نامتناهی از متناهی‌ها، بی‌آنکه ترکیب جبری آن‌ها باشد: نمودی از بسیطُ الحقیقه کلّ الاشیاءِ ولیس بشیءِ مِنها. دایره‌ای که می‌توان آن را به تساوی به اشکال چندضلعی منتظم و هریک را باز به چندضلعی‌های منتظم دیگر و هم‌چنین تا دوام نامتناهی تا کثرت ظهور کند، زیرا که وحدت بی کثرت متصور نیست (خاتمی، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

هشتی که به لحاظ عملکرد باید دارای شکلی دایره‌ای مانند به جهت تمرکز در محیط باشد و ازآنجاکه دایره نمی‌تواند پاسخگوی سایر نیازهای طراحی از قبیل اضلاعی تعریف شده و ... باشد، بهتر است به چندضلعی تبدیل شود که در بهترین نمود خود هشت‌ضلعی است (منتظرالقائم و حافظ، ۱۳۹۶: ۳۵۸). این فرم در بسیاری از مساجد صرفاً یک روش ساخت نیست که معماران بتوانند گنبد را به قاعده‌ای مربع استوار سازند بلکه در اصل کنایه از عرش الهی است که طبق احادیث هشت ملک آن را حمل می‌کنند (آوینی، ۱۳۷۰: ۶۴).

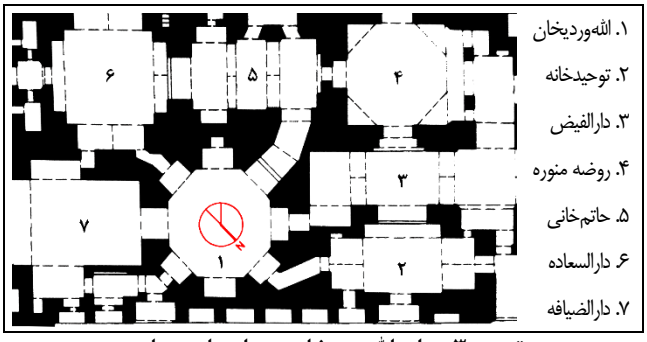
از بعد نمادین، هشتی همواره بعد یا قبل از یک فضای نیمه‌باز قرار می‌گیرد، با این مفهوم یعنی جدایی انسان از محیط بیرون و تمرکز وی در فضای درون بار دیگر معنای کثرت (فضای بیرون) در وحدت (فضای درون و یاد خدا) ظهور می‌یابد و برای آدمی فرصتی می‌شود تا با تمرکز حواس و از محیط بیرون فاصله بگیرد و تنها به یک نقطه که محیط در پی القای آن به وی است یعنی خدا و ذکر او فکر کند. نکته قابل‌توجه این است که از داخل هشتی و به‌طور مستقیم نمی‌توان وارد صحن شد بلکه روزنه‌ای در جهت شمالی و شرقی به سمت حیاط تعبیه شده است با این علت

که علاوه بر رعایت اصل سلسله‌مراتب که یک اصل اساسی مکتب معماری اصفهان است، عدم دسترسی آسان به صحن نوعی تفکر و اشتیاق برای دیدن حیاط را برای ناظر فراهم آورد بدین معنا که اگر مسیر دستیابی به صحن راحت باشد، اثر خاصی بر ذهن عابر نخواهد گذاشت پس این شیوه بهترین روش برای تأمل و تمرکز ذهنی برای ورود به صحن یا رواق خواهد بود (منتظرالقائم و حافظ، ۱۳۹۶: ۳۵۸-۳۵۹).

استفاده از اشکال هشت‌ضلعی در اواسط و اواخر دوره صفوی به‌وفور دیده می‌شود. هشت از اعداد مقدسی است که در ایران از دیرباز آن را برترین مرحله در صور متفاوت دانسته‌اند. هشت‌بهشت، هشت مرتبهٔ بهشت یا هشت در بهشت ـ که در عرفان درِ هشتم، در توبه و همیشه باز است ـ و اقلیم هشتم که فرشته ما را بدان هدایت می‌کند (طهوری، ۱۳۹۱: ۳۳). عدد بهشت بازیافته است و در روز هشتم انسان نوین از برکت فیض الهی آفریده می‌شود و چون نخستین عدد مکعب است مظهر اتحاد محسوب می‌شود (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۸۲). گنون هشت را مربوط به واسطهٔ نیم لاهوت و ناسوت می‌داند، چیزی که واسطهٔ تبدیل مربع به دایره ازلحاظ رمزی بوده است (گنون، ۱۳۷۹: ۱۷). هشت بر هشتمین مرحله سلوک تأکید دارد، مرحله قداست که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۵). ستاره هشت پر، نشانه‌ای از خورشید و هشت جهت گلباد، از زندگی جاودان روح در بهشت آسمانی و رهایی آن از قید زمان و تقدیر خبر می‌دهد بهشتی که جایگاه فرشتگان و جهان واسط میان ماده و نور است و قهرمانان و منجیان موعود در مقام انسان کامل در آن مأوا گزیده‌اند و آدمیان را با نوید بازگشت آنان و نجات یافتن از شر دشمنان و دیوان و ددان دل‌خوش می‌دارد (طهوری، ۱۳۸۸: ۶۶)، هم‌چنین هشت در تفکر شیعه همواره ناظر بر امام رضا (ع) است (ملک و سمیع‌پور، ۱۳۹۳: ۲۵۶).

محل قرارگیری نقوش

این بنای هشت‌ضلعی (تصویر ۳)، دارای ۸ صفّه دوطبقه است که بر تزئینات کاشی‌کاری آن در حجره‌های بالایی و صفّه‌های همکف، سقف و سردر قدیمی رواق از دارالضیافه جمعاً ۳۰ ترکیب‌بندی از نقوش حیوانی در ۹۹ قاب مجزا تکرار شده‌اند که شامل ۴۸۷ حیوان در ۹ گونه متفاوت هستند (جدول ۱).



تصویر ۳. رواق الله‌وردیخان و رواق‌های مجاور
(منبع: حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۹: ۸۱؛ سعادت، ۱۳۵۵، ج ۳: نقشه ۱؛ ترسیم: نگارندگان)

جدول ۱. نقوش حیوانی در قسمت‌های مختلف رواق الله‌وردیخان

رواق الله وردیخان														
گونه		نقوش منسوب به دورهٔ صفوی – ترمیم در دورهٔ پهلوی											کل	
		مکان / نقش	شمال	شمال غربی	غرب	جنوب غربی	جنوب	جنوب شرقی	شرق	شمال شرقی	سقف	سردر قدیمی، از دارالضیافه		
۱	پرنده	نقش کامل	۱۴				●۳۶		●۲۰		۸۰		۱۵۰	۲۴۶
		کله مرغی									●۸۰	*۱۶	۹۶	

۲	قرقاول		۱۸ ●		۱۰ ●		۲۴		۴		۲	۳۸ ●	۹۶
۳	طوطی		۴			۲	۸		۴		۴۰		۵۸
۴	مرغابی	نقش کامل				۴ ●		۶ ●		۴ ●			۱۴ ۳۰
		نقش کله				۱۰		۶					۱۶
۵	طاووس		۴	۲ ●		۴		۸	۵	۲	۱		۲۶
۶	اژدها	نقش کله			۸		۴		۶	۲			۲۰
۷	سیمرغ	نقش کامل							۴				۴ ۶
		نقش کله								۲			۲
۸	آهو						۴						۴
۹	مرغ بسم‌الله					۱							۱
کل			۴۰	۲	۱۸	۲۱	۷۶	۲۰	۴۳	۱۰	۲۰۳	۵۴	۴۸۷

* احتمالاً نقوش کله‌مرغی سردرقدیمی رواق، از الحاقات دورهٔ پهلوی است زیرا از نظر نقش‌های گیاهی و تزئینی با نقوش رواق الله‌وردیخان همخوانی ندارد.

نشان‌دهندهٔ بیشترین تعداد گونهٔ خاص در هر موقعیت مکانی (خوانش افقی) ● نشان‌دهندهٔ موقعیت مکانی و بیشترین نقش حیوانی در آن (خوانش عمودی)

(منبع: نگارندگان)

بیشترین تعداد نقوش حیوانی به ترتیب در سقف (۲۰۳)، جنوب (۷۶)، سردر قدیمی از دارالضیافه (۵۴)، شرق (۴۳)، شمال (۴۰)، جنوب‌غربی (۲۱)، جنوب‌شرقی (۲۰)، غرب (۱۸)، شمال‌شرق (۱۰) و شمال‌غربی (۲) مشاهده می‌شود. بیشترین نقش موجود به‌ترتیب مربوط به پرنده (۲۴۶) و سپس قرقاول (۹۶)، طوطی (۵۸)، مرغابی (۳۰)، طاووس (۲۶)، اژدها (۲۰)، سیمرغ (۶)، آهو (۴) و مرغ بسم‌الله (۱) می‌شود. از حیث بیشترین تعداد گونه مشخص در یک موقعیت مکانی (خوانش: ستون‌های افقی)، بیشترین تعداد مربوط به پرنده در سقف (۱۶۰) و به‌ترتیب متعلق به طوطی در سقف (۴۰)، قرقاول در سردر قدیمی (۳۸)، مرغابی در جنوب‌غربی (۱۴)، طاووس در جنوب شرقی (۸)، اژدها در غرب (۸)، سیمرغ در شرق (۴)، آهو در جنوب (۴) و مرغ بسم‌الله در جنوب‌غربی (۱) می‌شود که با رنگ زرد در جدول مشخص شده است. درنهایت در هر موقعیت مکانی بیشترین نقش حیوانی (خوانش: ستون‌های عمودی) با دایره مشخص شده است که به ترتیب در سقف (۱۶۰) پرنده، سردر قدیمی (۳۸) قرقاول، جنوب (۳۶) پرنده، شرق (۲۰) پرنده، شمال (۱۸) قرقاول، جنوب‌غربی (۱۴) مرغابی، جنوب‌شرقی (۱۲) مرغابی، غرب (۱۰) قرقاول، شمال‌شرقی (۴) مرغابی و شمال‌غربی (۲) طاووس می‌باشد.

ترکیب‌بندی قرینه

تقارن یکی از ویژگی‌های ترکیب‌بندی‌های مذکور است که تعادل را سبب شده است. منشأ تقارن از طبیعت است و انسان بهترین نمود آن است. قدمت بهره‌گیری از آن و گسترش در اکثر تمدن‌ها، نشان‌دهنده نیاز به تعادل و تقارن است زیرا احساس ثبات، مقاومت و پایداری را به بیننده منتقل[۵] و با ایجاد نظم، آرامش و امنیت را القا می‌کند و جنبهٔ تکمیل‌کنندگی و کمال‌گرایی دارد. تقارن سنت تصویری اقوام آریایی، از دیرباز در هنر ایران کاربرد داشته است. به قول پاپادوپلو[۶] معماری ایران از زیبایی‌شناسی آینه بهره می‌برد. تقارن آینه‌ای از پایدارترین و ملموس‌ترین تقارن‌هاست که

[۵]. دیوید لائور و استیون پن‌تاک، *مبانی طراحی*، ترجمه محمدتقی فرامرزی (تهران: لاهیتا، ۱۳۹۱)، ص ۱۰۸.

[6]. Papadopoulo

به آن تقارن دوطرفه یا انعکاسی نیز می‌گویند و بیشترین کاربرد را در هنرهای سنتی دارد؛ و دو طرف طرح بدون هیچ کم‌وکاستی یکسان هستند. کنایه از درون و برون که باید همانند باشند و اصولاً فلسفه آینه همین است. در این نوع تقارن نقش به‌صورت معکوس، حول یک محور تکرار می‌شود؛ اما قابل انطباق نیست مگر این‌که یکی از آن‌ها برگردانیم (مکی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۰۴- ۱۰۵). از دیگر انواع تقارن می‌توان به تقارن دورانی، تقارن معکوس و تقارن ترکیبی اشاره کرد.

ساختار گیاهی و جانوری و عدم نقوش انسانی

ترکیب‌بندی‌ها، متشکل از نقوش گیاهی و جانوری و گاه ترکیبی از این دو به‌صورت نقش واق[۷] است و در هیچ موردی نشانی از انسان مشاهده نمی‌شود که برگرفته از نظریه ممنوعیت تصویرسازی پیکره‌ای در هنر اسلامی است. بدین معنی که مصور کردن موجودات زنده در آن حرام است. *قرآن* به چنین مسئله‌ای اشاره نکرده و بر ضد آن چیزی نگفته است. بلکه حرمت تمثال‌سازی از حدیث و سنت‌هایی آمده که به پیامبر و اصحاب ایشان نسبت داده می‌شود[۸] (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۳۸). برخی این احادیث را رد می‌کنند و به بعضی از دارایی‌های حضرت محمد(ص) مزین به تصویر انسان، استناد می‌کنند که به نظر می‌رسد احادیث از هر دو طرف این دعوی حمایت می‌کنند (کنبی، ۱۳۹۳: ۳۲). این امر به بسط طراحی تزئینی، انجامید که می‌توان به پدید آمدن اسلیمی‌ها و الگوهای شبه جانوری اشاره کرد؛ هم‌چنین خطاطی جایگاهی محوری در هنر اسلامی پیدا کرد (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۳۰۱؛ دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۳۹).

تیتوس بورکهارت،[۹] دراین‌باره می‌نویسد: فقدان شمایل صرفاً جنبهٔ سلبی ندارد بلکه واجد ارزش‌های مثبت است. هنر اسلامی، با حذف تصویر انسان، حداقل در دین، به بشر مدد می‌رساند تا خودش باشد. او صرف‌نظر از این‌که روحش را در خارج از خود منعکس کند، می‌تواند در مرکز وجود، جایی که هم خلیفه و هم بندهٔ خدا است، باقی بماند. هدف هنر اسلامی، ایجاد فضایی است که بشر را در مسیر شناخت شأن ازلی خویش یاری رساند. پس از هر راهی که بتواند به‌صورت بت درآید، پرهیز می‌کند. هیچ‌چیز نباید بین انسان و حضور غیبی خداوند فاصله بیندازد[۱۰] (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۳۰۵-۳۰۶). محمد مددپور از وحدت در هنرهای اسلامی یاد می‌کند و نکته اساسی قابل‌توجه را توحید می‌داند که انتخاب نقوش هندسی و گیاهی و وحدت آن‌ها در یک نقطه، تأکیدی بر این اساس است. طرح‌های هندسی که وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نشان می‌دهند، با نقوش اسلیمی که ظاهری گیاهی دارند، آن‌قدر از طبیعت دور

---

[۷]. نقوش واق، گونه تغییر شکل داده و تکامل‌یافته‌ای از درخت سخنگو هستند که جنبهٔ تزئینی و آرایه‌ای به خود گرفته‌اند، این نقوش را می‌توان مرحله نهایی روند تحول درختان مقدس دانست: ۱- تبدیل درخت مقدس به درخت‌زندگی که در برخی موارد دارای سر جانوری است. ۲- تغییر شکل درخت‌زندگی به درخت‌سخنگو با سرهای حیوانی و افسانه‌ای با صدای واک‌واک. ۳- نقوش جانوری به‌مرور از درخت جدا و به اشکال پیچشی گیاهی با سرهای جانوری تبدیل و به‌صورت مستقل به‌کاربرده می‌شوند. این اشکال ترکیبی «گیاهی- حیوانی» یا «گیاهی- انسانی» به‌سرعت موردتوجه و استفاده هنرمندان اسلامی قرارگرفته و تبدیل به عناصر تزئینی نقوش واق شدند که دامنه کاربرد آن‌ها تقریباً تمامی گونه‌های هنری ازجمله کاشی را دربر گرفت (طاهری، ۱۳۹۰: ۵۲).

[۸]. منشأ اسلام درباره تمثال‌سازی با این نظریه همساز است که خالقی جز خدا نیست، پس ساخت شبیه هر چیزی لاجرم تخصیص نامشروع نیروی خلاقه الهی به انسان‌ها انگاشته می‌شود که احتمالاً در درجه اول مربوط به مجسمه بود؛ زیرا در دوره جاهلیت در کعبه وجود داشت و ساخت آن ممکن بود ترویج بت‌پرستی باشد. درواقع، مجسمه‌سازی حتی تا دوران اخیر توسعه چندانی نداشته است (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۳۸-۲۳۹).

[9]. Titus Burckhardt

[۱۰]. امیرحسین چیت‌سازیان، «قالی‌بافی ایران و ترکیه قرون شانزدهم، هفدهم/ دهم، یازدهم»، *فصلنامه هنر اسلامی*، ش۳ (۱۳۸۴)، ص ۱۰۷.

می‌شود که ثبات را در تغییر نشان می‌دهند و فضای معنوی خاصی ابداع می‌کنند که رجوع به عالم توحید دارد که آدمی را به واسطهٔ صور تنزیهی به فقر ذاتی خویش آگاه می‌کنند[۱۱] (یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۳۶؛ دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۳۲). درعین‌حال این امر، نه به خاطر کم‌بها دادن به خلقت و طبیعت انسان، بلکه در جهت تکریم و بها دادن به ارزش‌های متعالی اوست؛ زیرا تصویر او را به حدود جسمانی تقلیل و به نادیده گرفتن آن ابعادی می‌انجامد که جنبهٔ خلیفه‌اللهی و روح قدسی اوست. پس این، بدان جهت است که وجودش برتر از جسم و صورت و متعالی‌تر از آن است که در شکل و ماده خلاصه شود (یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۴۶).

پرنده (مرغ)[۱۲]

هر موجود بالدار نمادی از معنویت است. بر بنیاد نظریه یونگ، پرنده حیوان مفیدی که نماینده ارواح یا فرشتگان و امدادهای فرا طبیعی، اندیشه‌ها و پروازهای خیالی است و به‌عنوان نماد روح، در ادبیات عامیانه سراسر جهان معمول و رایج است (سرلو، ۱۳۸۹: ۲۱۹) که در بیشتر موارد نماد روح انسان هستند (سرلو، ۱۳۸۹، ۲۱۸؛ شفرد، ۱۳۹۳: ۱۹۹؛ شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۲: ۲۰۲). پرواز پرندگان، در ارتباط با آسمان و زمین است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۲: ۱۹۶) و نماد وصلت روح، باروری و هبوط روح در ماده است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۲: ۲۰۲). به‌علاوه پرنده نماد تعالی، جان، تجلی الهی، ارواح هوا، ارواح مردگان، صعود به آسمان، توان ارتباط با ایزدان یا دخول به مرتبه عالی شهود، اندیشه و تخیل (کوپر، ۱۳۷۹: ۷۱)، آرزو، آزادی، تنفس، جاودانگی، خورشید، رشد و بی‌گناهی است[۱۳] (طهوری، ۱۳۹۱: ۵۲) و حتی به‌طور کامل‌تر، نماد مراحل معنوی و مرحله برتر وجود هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۲: ۱۹۷) و محافظ درخت زندگی به شمار می‌روند[۱۴] (طهوری، ۱۳۹۱: ۵۲)، (تصویر ۴)، (جدول ۲).

تصویر ۴. پرندگان ضلع شرقی
(منبع: نگارندگان)

جدول۲. نقش پرنده در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

پرنده										
مکان	شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل

[۱۱]. محمد مددپور، *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی* (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۴)، ص ۹.
[۱۲]. منظور از پرنده (مرغ) در این رواق که بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند، گونه‌ای عام است که ازنظر بصری متعلق به هیچ گروهی خاصی نمی‌شود و فقط خصوصیات ظاهری آن‌ها اشاره به نقش پرنده (مرغ) دارد.
[۱۳]. گرترود جابز، *سمبل‌ها- کتاب اول: جانوران*، ترجمه و تألیف محمد بقاپور (تهران: مؤلف، ۱۳۷۰)، صص ۴۹-۵۰.
[۱۴]. گرترود جابز، *سمبل‌ها- کتاب اول: جانوران*، ترجمه و تألیف محمد بقاپور (تهران: مؤلف، ۱۳۷۰)، صص ۴۹-۵۰.

نقش کامل	نمونه تصویری											۱۵۰	۲۴۶
	تعداد	۱۴			۳۶		۲۰		۶۲	۱۸			
کله مرغی (واق)	نمونه تصویری											۹۶	
	تعداد									۸۰	*۱۶		

* احتمالاً نقوش کله‌مرغی سردرقدیمی رواق از دارالضیافه، از الحاقات دورهٔ پهلوی باشد زیرا از نظر نقوش گیاهی و تزئینی با نقوش رواق الله‌وردیخان همخوانی کمتری دارد.

(منبع: نگارندگان)

در ایران پرندگان از دیرباز آیات و نشانه‌های تقدس بودند و به‌غیراز مرغ کَمَک،[۱۵] از مرغ اهریمنی دیگری اطلاعی در دست نیست و این خود نشان از مراتب تقدس مرغان دارد. از جنبه‌های دیگر تقدس آن‌ها اعتقاد به وجود نیروی ضد دیوی آن‌هاست. پر پرندگان نیز ازجمله آیات تقدس است، بسیاری از جنگاوران پر آن‌ها را بر کلاهخود خود می‌نشاندند تا از بلا در امان باشند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۲۷۸). رابطه‌ای بین پرنده، پرواز و مرگ از گذشته‌های دور وجود داشته و احتمالاً مرگ را پرواز به جهانی دیگر تلقی می‌کردند (برادران، ۱۳۹۲: ۷۱). بااین‌همه، پرنده نمادی قدسی از فرهنگ اسلامی ایران است، هرچند امروزه با آن وجه «مرغ باغ ملکوت» بودن دیگر برای ما آشنا نیست ولی همواره نشانه‌ای فرهنگی بوده است؛ بنابراین وقتی از پرندگان در فرهنگ خودمان صحبت به میان می‌آید، پرندگان در هیئت نادر و افسانه‌ای کمال‌یافته‌شان مدنظر هستند که مراد از هرکدام، موجودیتی مثالی است نه واقعی. نقش پرنده روی کاشی و ... به معنی کاستن از کدورت‌ها است که با آن، ملکوت خیال ظاهر می‌شود. با این نگاه است که جایگاه مهمی پیدا می‌کند و در میان موجودات زنده، به علت تداعی این حس، اهمیت ویژه‌ای دارد (ناشناس، malekmuseum.org).

قرقاول

از پرندگانی که نماد زیبایی را به خود اختصاص می‌دهد (تصویر ۵). تمثیلی از نورهای رنگارنگ، روشنایی و مظهر قدرت خورشیدی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۴۳۶). نماد یانگ، فضیلت، کامرانی، نیک‌بختی (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۷۷) و سمبل جوینده معنوی و هماهنگی است. قرقاول نر و ماده نقشی اساسی در خاور دور دارد؛ نر آن به خاطر آواز و حرکات موزونش نماد هماهنگی کیهانی و ناظم جهان است و هنگامی‌که پرنده ماده، نر را صدا می‌زند، صدای او در ارتباط با صاعقه است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۳۴۶)، (جدول ۳).

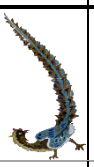
جدول۳. نقش قرقاول در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

قرقاول

[۱۵]. کَمَک مرغ غول‌پیکری که در هوا بال می‌گشود و زمین را می‌پوشاند و چنان بال می‌گسترد که باران بر زمین نمی‌بارید. سرانجام گرشاسب او را نابود کرد (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۷).

تصویر ۵. قرقاول، ضلع شرقی
(منبع: نگارندگان)

تصویر ۶. طوطی، ضلع جنوب‌غربی
(منبع: نگارندگان)

مکان	شمال		شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل
نمونه تصویری												۹۶
تعداد	۴	۱۴		۱۰		۲۴		۴		۲	۳۸	

(منبع: نگارندگان)

طوطی

طوطی (طولک) که در عربی ببغا نام دارد (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۸)، نماد فقدان آزادی و افرادی که فاقد شخصیت خود هستند، به معنی وابستگی به فرد دیگر ازلحاظ دیدگاه، نظر و ایده (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۷). در برخورداری از توان تقلید معروف؛ و در مَثَل آمده است که «به سبب زبان، در حبس گرفتار آمد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۸) و به‌عنوان مقلد، نماد تقلید و تکرار بی‌خردانه است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۵). در استعدادی که برای تلفظ واژه‌ها دارد، درنتیجه‌گیری موریس بوئیسون،[16] همانند کلاغ، نماد پیام‌رسانی و نیز همانند دیگر حیوانات نماد روح است (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۸). در هنر غرب، خاستگاه اسرارآمیز و زیبایی، طوطیان را به نماد ثروت بدل کرده است (شفرد، ۱۳۹۳: ۲۰۴). در ایران سخنگویی مهم‌ترین ویژگی اوست که بیشترین موارد صنایع ادبی را به خود اختصاص داده تا آنجا که متن متینی چون *کشف‌المحبوب*، طوطی را به آدمیان مانند کرده است (عبداللهی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۶۳۳). در ادبیات فارسی، این پرنده رنگی از بهشتیان دارد و با صفاتی همچون شکرشکن، شکرمقال، شکر خوار، شیرین‌سخن و خوش‌نوا آمده است. چون مسکن اصلی او هندوستان است، نماد دوری از وطن مألوف و جدا افتادن از اصل به شمار می‌رود که همواره در آرزوی پرواز به موطن و پیوستن به یاران و هم‌زبانان است (تصویر ۶). درد جدایی انسان، درون‌مایه و بنیان قصه‌هایی است که طوطی

[16]. Maurice Bouisson

در آن نقشی به عهده دارد گویی انسان با قصه‌های طوطی از تنهایی و بی‌هم‌زبانی خویش حرف می‌زند (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۸-۲۹۹؛ انوشه، ۱۳۷۵، ج ۱: ۴۴۷-۴۴۸). در ادبیات عرفانی طوطی نمودی از جان علوی پاک و مجرد و قفس، مثالی از تن یا قالب کثیف فرودین است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۹). در *منطق‌الطیر*، طوطی در جست‌وجوی آب حیات است (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۸). مولانا در مثنوی از طوطیان خاص و عام و کور، کنایه از سالکان راه و اهل طریقت، زهاد و عباد و کوردلان و ناقصان نام می‌برد[۱۷] (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۹). درواقع، چون آدمی آینه‌ای برای تجلی رب است؛ صفت تقلید طوطی در برابر آینه، زمینه این مشابهت را در عرفان پدید آورده است (طهوری، ۱۳۹۱: ۵۳)، (جدول ۴).

تصویر ۷. مرغابی، ضلع جنوب‌غربی
(منبع: نگارندگان)

جدول۴. نقش طوطی در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

طوطی												
مکان	شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف		سردرقدیم	کل
نمونه تصویری												۵۸
تعداد	۴			۲	۸		۴		۳۲	۸		

(منبع: نگارندگان)

مرغابی

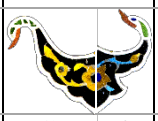
مرغابی در فارسی به ماغ، اردک و خشنسار نیز معروف است (عبداللهی، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۰۷۷). سمبل شادی، وفاداری زناشویی، سعادت و زیبایی (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۶) و واسطهٔ بین آب و آسمان که در سراسر خاور دور نماد وصلت و نیک‌بختی است و گاهی به آن مفهوم قدرت حیاتی نیز افزوده می‌شود. بدان علت که اردک نر و ماده همیشه باهم شنا می‌کنند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۱۲-۱۱۳) و تا پایان عمر همان جفت خود را دارند (هال، ۱۳۸۳: ۱۰۱). در باور ایرانیان باستان هر پرندهٔ مرتبط با آب، نمادی از آناهیتا یا ناهید است[۱۸] (تصویر ۷). آناهیتا الهه آب‌ها و موردستایش همه ایزدان است چراکه او موجب فرخی و باروری جهان و جانوران است[۱۹] (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۳). در *منطق‌الطیر*، نماد زاهدان و صوفیانی است که خود را اهل عبادت نشان می‌دهند و مدعی داشتن کرامت هستند. نماد کسانی که سخت پایبند

---

[۱۷]. سید صادق گوهرین، *فرهنگ لغات مثنوی*، ج ۶ (تهران: زوار، ۱۳۶۲)، ص ۲۵۲.
[۱۸]. هنریک ساموئل نیبرگ، *دین‌های ایران باستان*، ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی (مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها، ۱۳۵۹)، ص ۴۱.
[۱۹]. امیل بنونیست، *دین ایرانی بر پایه متن‌های معتبر یونانی*، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی (تهران: قطره، ۱۳۸۳)، ص ۳۹.

رفتارهای آیینی‌اند، چون همواره در شست‌وشو هستند و آن‌چنان دل به پوسته خوش کرده که مغز را از یاد برده‌اند. از طرفی غوطه‌وری او بر سطح آب، سطحی‌نگری را تداعی می‌کند. پُرگو و نیرنگ‌باز (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۵۰) و معرف پرواز و دورودراز بدون خستگی در اقیانوس‌های دور است که هوای بد و تندبادها را پیش‌بینی می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۴۹). درعین‌حال، از دوران کهن نقش پرنده نمادی از باران بوده که در اعصار پیش‌ازتاریخ، اغلب به‌صورت مرغان شانه‌ای نمودار می‌شد. نیاز به باران و طلب باروری زمین به‌صورت نگاره‌های مرغی، کله‌مرغی و تکرار نقش پرنده به چشم می‌خورد (خسروی‌فر و چیت‌سازان، ۱۳۹۰: ۳۸)؛ که نقوشی از آن‌ها در اطراف درخت مقدس نماد پاسداری و حفاظت از آن است و در کنار ترنج‌ها به مفهوم طلب باران است و در اطراف گلدان‌ها و کوزه‌ها نشانی از آب است (جدول ۵).

جدول۵. نقش مرغابی در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

مرغابی													
مکان		شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق		سقف	سردرقدیم	کل
نقش کامل	نمونه تصویری												۱۴
	تعداد				۴		۶		۲	۲			۳۰
نقش کله (واق)	نمونه تصویری												۱۶
	تعداد				۸ ۲		۶						

(منبع: نگارندگان)

طاووس

مظهر بی‌مرگی، طول عمر، عشق، نماد طبیعی ستارگان و ازاین‌رو مظهر خدا گونگی است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). معنای سمبولیک آن تزئینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی، رستاخیز، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، مقام، شهرت و غرور دنیوی فناناپذیر، موردستایش همگان (برادران، ۱۳۹۲: ۱۱۵) و در ایران پیش از اسلام نماد زیبایی و

برکت است (حسینی و چیت‌سازان، ۱۳۹۴: ۹۱۷). پرش به زیبایی و پایش به زشتی معروف است، از جهت ارجمندی و زیبایی در میان پرندگان، مانند اسب است در میان چهارپایان (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۳).

در اسلام طاووس هنگام چتر زدن با دمش (تصویر ۸)، نماد کیهان، قرص ماه یا خورشید در سمت‌الرأس است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۲۰۷)، نماد نور که نَفْس را چون طاووس گسترده دم می‌دید (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). طاووس حیوان صد چشم، علامت سعادت ابدی، نشان‌دهنده دیدار رویاروی روح با خداوندی خدا و نماد تمامیت است که تمامی رنگ‌ها بر چتر دم او آمده (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۲۰۷). در باورها، نابودکننده مار و ازاین‌رو عامل حاصلخیزی زمین (خزایی، الف ۱۳۸۶: ۲۵؛ برادران، ۱۳۹۲: ۱۱۵) و لکه‌های مدور پرش، حاصل از زهر مارهایی که خورده است (منتخب صبا و کوه‌نور، ۱۳۸۴: ۲۸۳). مسلمانان و هندوها معتقدند که پَرَش، شر و ارواح شریر را دور می‌راند؛ پس چترهایی از پر طاووس را بالای سر پیشوایان دینی می‌گرفتند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۰). در ایران باستان طاووس مرغ ناهید، نماد ایزد بانوی آب‌ها[۲۰] (خسروی‌فر و چیت‌سازان، ۱۳۹۰: ۳۲) و در آیین زرتشت مرغی مقدس بوده[۲۱] (دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۲۳؛ خزایی، الف ۱۳۸۶: ۲۵؛ خزایی، ب ۱۳۸۶: ۸) که در تصاویر، هاله‌ای از تقدس به دور سرش است (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۰). هم‌چنین موضوع برخی از مهره‌های ساسانی و نقاشی‌های دوره اسلامی بود (برادران، ۱۳۹۲: ۱۱۵) که سیمرغ با دم طاووس تصویر می‌شد (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۷۰). به باور دوران باستان، طاووس با نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافت و در قرص خورشید نمادی از «مرغ آفتاب»[۲۲] آسیای باستان، موردتوجه هنرمندان اوایل اسلام بود[۲۳] (خزایی، الف ۱۳۸۶: ۲۵؛ خزایی، ب ۱۳۸۶: ۸).

دو طاووس اطراف درخت زندگی (تصویر ۹)، تصویری که از ایران باستان وارد اسلام شد و ازآنجا به اسپانیا و مغرب رسید (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۴)، نماد روح فسادناپذیر، حاکی از ثنویت و دوگانگی روح انسان (شوالیه و گربران،

تصویر ۸. طاووس، ضلع شرقی

تصویر ۹. طاووس و اژدها، ضلع شرقی
(منبع: نگارندگان)

[۲۰]. سیروس پرهام، *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*، ج۲ (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱)، ص ۱۵.
[۲۱]. محمد خزایی، مجموعه *مقالات هنر اسلامی* (تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۲)، ص ۱۳۹.
[22]. Astiatc Sunbird
[23]. Lechler, "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures", *in Art Islamica*, vol. IV (University of Michigan, 1973), p 11.

۱۳۸۵، ج ۴: ۲۰۷؛ سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۴؛ کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲) که نیروی زندگی خود را از اصل وحدت کسب می‌کند (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۵۴). اژدها یا اهریمن درصدد تسلط بر درخت‌زندگی است که این امر موجب خشکسالی و آمیختگی آب به آفت شوری و بدمزگی می‌شود. این دو محافظ با حضور و جنگ با اهریمن از تسلط بر آن جلوگیری می‌کنند[۲۴] (خزایی، الف ۱۳۸۶: ۲۶؛ خزایی، ب ۱۳۸۶: ۹). هم‌چنین در باورها، درخت‌زندگی نمادی از باروری است. پرندگان پاسدار درخت شدند که نماد باروری خاک بود و نقش‌مایه مرغ و درخت پدیدار شد[۲۵] (خسروی‌فر و چیت‌سازان، ۱۳۹۰: ۳۵).

طاووس اغلب با مفاهیم مذهبی نیز همراه است. در *تاریخ طبری* ابلیس از طاووس نشان درخت ممنوعه را پرسید؛ نقل این روایت در متون و ازآنجاکه طاووس را مدخل بهشت هم نامیده‌اند، باعث ظهور این نقش بر سردر ورودی‌های مساجد، خانه‌ها و بازارها شد (زنگنه، ۱۳۹۱: ۶۳). ازآنجاکه مسلمانان طاووس را یک پرنده بهشتی می‌دانند و از آن برای نمایش دربان و راهنمای مردم به بهشت استفاده می‌کردند، اعتقاد بر این است که ابلیس را می‌شناسد و از داخل شدنش به این اماکن جلوگیری می‌کند و در کنار اژدها شیاطین را ازآنجا می‌راند[۲۶] (خزایی، ب ۱۳۸۶: ۱۰-۱۱؛ دادور و دالایی، ۱۳۹۵: ۲۲۶؛ جلالی، ۱۳۹۴: ۱۰۹). نقش طاووس، میراثی از آتشکده‌های زرتشتی که بار دیگر بر بناهای صفوی ظاهر می‌شود، نه‌فقط به سبب تراودی میان ایرانیان این دوران در ایران و هند، بلکه نشانه پرنده‌ای است که آب حیات خورده ولی در حسرت فردوس برینی است که به دلیل فریب مار (شیطان) از آن رانده شده تا نشانه‌ای باشد برای مؤمنان (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۹۹). جدال خیر و شر، نشان از تلاش آدمی برای رسیدن به کمال و غلبه بر نفس است تا به جایگاه اعلی که همان بهشت موعود است، دست یابد (شایسته‌فر و صباغ‌پور، ۱۳۸۸: ۴۷)، (جدول ۶).

جدول۶. نقش طاووس در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

طاووس												
مکان	شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب		جنوب	جنوب‌شرق		شرق		شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل
نمونه تصویری														۲۶
تعداد	۴	۲		۲	۲		۲	۶	۱	۴	۲	۱		

(منبع: نگارندگان)

اژدها

اژدها، مار بالدار ترکیبی است از مار و پرنده، به معنی ماده و روح (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷). موجودی دو خصلته که در کهن‌ترین سنن نماد ویران‌کاری و نیز آب و آبادانی بوده است (عبدلی و گرکنی، ۱۳۹۲: ۱۲۲). از سویی باران‌های بارور

---

[۲۴]. میرچا الیاده، *مقدمه‌ای بر فلسفه‌ای از تاریخ (اسطوره بازگشت جاودانه)*، ترجمه بهمن سرکاراتی (تبریز: نیما، ۱۳۶۵)، ص ۱۳.
[۲۵]. سیروس پرهام، *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*، ج۲ (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱)، ص ۱۵.
[۲۶]. صادق هدایت، *فرهنگ عامیانه مردم ایران* (تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۵۶).

کننده و به‌تبع آن تندر و از طرفی نیروهای ویرانگر آذرخش و سیل است (شفرد، ۱۳۹۳: ۲۳۴؛ هال، ۱۳۸۳: ۲۱). در شرق، موجودی سعد و نشانه نیروی ملکوتی و در غرب موجودی مرتبط با ایزدان جهان زیرین، ویرانگر و شرور است. اژدها می‌تواند شمسی یا قمری، نر یا ماده، خیر یا شر باشد (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷؛ شفرد، ۱۳۹۳: ۲۳۴؛ هال، ۱۳۸۳: ۲۱). در *اوستا*، اژدهاک، مرکب از دو جزء «اژی» و «دهاک»، به معنی مخلوق دیوسیرت و مار سرخ به‌عنوان جانوری اهریمنی آمده[۲۷] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۲) که همان ضحاک است با چهره‌ای بشری در *شاهنامه*. اژدها، در فارسی به صورت‌های اژدر و اژدرها و در عربی تنّین و ثعبان به کار می‌رود (یاحقی، ۱۳۷۵: ۷۵-۷۶).

سیمای اژدها در تاریخ اساطیری ایران درنهایت سهمناکی، زشت‌رویی و پلشتی است (عبدلی و گرکنی، ۱۳۹۲: ۱۲۳). اژدها نگهبان گنج‌های پنهان است، پس برای دست یافتن به آن، باید بر او پیروز شد (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۲۳). نبرد میان قهرمان و اژدها، تعبیری است از کشمکش انسان برای نیل به خودآگاهی است[۲۸] (یاحقی، ۱۳۷۵: ۷۵)؛ یعنی غلبه بر مشکلات برای دستیابی به گنج معرفت باطنی (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۸). به اعتقاد دوشن گیمن،[۲۹] باور عموم پیروزی نهایی خیر بر شر ممکن بود به‌آسانی با اسطوره نبرد اژدها که به همان اندازه رایج بود، درآمیزد.[۳۰] نبرد با اژدها همیشه آزادسازی نعمتی را، به ارمغان دارد (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۳). شخص باید ثابت کند که می‌تواند قهرمان شود تا حق جاودانگی را به چنگ آورد. اژدها نگهبان درخت‌زندگی و هرگونه گنج است و کسی که خواهان تصاحب آن است باید، پهلوانی و فرزانگی‌اش را در مواجهه با خطر و کشتن خزنده عجیب‌الخلقه، اثبات کند. بهار معتقد است شاهان و پهلوانان با عمل اژدها کشی، کار برکت بخشی را انجام می‌دهند که برکت و باران بر زمین جاری می‌شود[۳۱] (قلی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۷۵).

تصویر ۱۰. اژدها، ضلع شرقی
(منبع: نگارندگان)

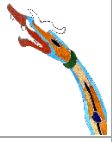
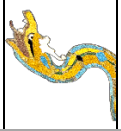
به‌گفته سید حسین نصر اژدها نماد گوگرد و پایین‌ترین مرحله از مراحل کیمیاست؛ که در آغاز زندگی مانند ماهی در آب و در پایان همچون موجودی بالدار به‌طرف آسمان پرواز می‌کند،[۳۲] به مفهوم رهایی از ماده و رسیدن به عالم روح؛ نشان ظهور منجی که روزی جهان را از تاریکی و ظلمت رهایی می‌بخشد (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۵)؛ بنابراین اژدها در داستان‌ها نقش بداندیشانه و بر دروازه شهرها، کاشی‌های لعاب خورده (تصویر ۱۰) و تخت‌های سلطنت نقش محافظت و پاسبانی را بر عهده داشت. در این مکان معنوی می‌توان آن را حافظ و نگهبان مداخل معرفت سری دانست و شاید

---

[۲۷]. ابراهیم پورداوود، *یشت‌ها*، ج ۱ (بمبئی: انجمن ایران لیگ، ۱۳۰۹ق/۱۹۲۸م)، ص ۱۸۸.
[۲۸]. کارل گوستاو یونگ، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ ابوطالب صارمی (تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۹)، ص ۱۸۰.
[29]. Duchesne Guillemin
[۳۰]. ژاک دوشن گیمن، *دین ایران باستان*، ترجمهٔ رؤیا منجم (تهران: فکر روز، ۱۳۷۵)، صص ۲۲۶- ۲۲۷.
[۳۱]. مهرداد بهار، *پژوهشی در اساطیر ایران* (تهران: چشمه، ۱۳۷۰)، ص ۱۹۱.
[۳۲]. سید حسین نصر، *علم و تمدن در اسلام*، ترجمهٔ احمد آرام (تهران: خوارزمی، ۱۳۵۹)، ص ۲۷۴.

همراه طاووس به معنای محافظت، دفع نیروهای شر و ممانعت از ورود آن‌ها باشد (جدول ۷).

جدول۷. نقش اژدها در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

اژدها												
مکان		شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق		شمال‌شرق	سقف	سردقدیم	کل
نقش کله (واق)	نمونه تصویری												۲۰
	تعداد			۸		۴		۲	۴	۲			

(منبع: نگارندگان)

سیمرغ

پرنده‌ای که گاه به نام هما، پرندهٔ سعادت و خوشبختی، از آن یاد شده است (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۰). سیمرغ به پهلوی، سین‌مورو[۳۳] است که مرغ سین معنی می‌دهد (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۶). در *اوستا* با عنوان مرغ سَئِنه یا مَرغُوسَئِنه[۳۴] آمده که جزء اول به معنای مرغ و جزء دوم با اندکی دگرگونی در پهلوی به‌صورت سین و در فارسی دری، سی خوانده شده است (عبدلی و گرکنی، ۱۳۹۲: ۱۵۲). سین، نام حکیمی معروف؛[۳۵] و پرندهٔ شکاری که مستشرقان، شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند، نیز گفته می‌شود. گسترده و فراخبال و همچون ابرهای باران‌زا با سایه‌اش کوه‌ها را می‌پوشاند. از هر طرف چهار بال، منقارش چون منقار عقاب و صورتش چون صورت آدمیان است.[۳۶] هزار و هفتصد سال عمر و پس از سیصد سال تخم گذارد و بیست‌وپنج سال بعد جوجه از تخم درآید (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۶-۲۶۷). هرکس استخوان یا پری از او داشته باشد، سحر دشمن باطل و توان غلبه بر وی نیست.[۳۷] در *مینوی خرد*، آشیانش در درخت دورکنندهٔ غم بسیار تخمه ذکرشده[۳۸] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۰) که دربردارندهٔ همه رستنی‌ها، در میان دریای فراخکرت است. هرگاه برخیزد، هزار شاخه از آن روید؛ و چون فروآید، هزار شاخه شکسته شود و تخم‌های آن به اطراف پراکنده گردد که از سوی تیشتر[۳۹] ایزد باران هستی می‌یابند[۴۰] (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۶). طبقه‌بندی سیمرغ در بندهش به‌عنوان یک خفاش متعلق به سه گونه جانوری (سگ، خفاش و پرنده)، باعث شد تا کامیلاترور[۴۱] یک حیوان ترکیبی در هنر ساسانی را

---

33. Sēn-murv
34. Mereyo saena

۳۵. سئنه Saēna که فروهر او در بند ۹۷ فروردین یشت ستوده شده است.

۳۶. ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، *مروج الذهب و معادن الجواهر*، ج ۲، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴)، ص ۵۷۶.

۳۷. بندهای ۳۵ ـ ۳۷ بهرام‌یشت / ابراهیم پورداوود، *یشت‌ها*، ج ۲ (تهران: اساطیر، ۱۳۷۷)، ص ۱۲۷.

۳۸. *مینوی خرد*، صص ۷۹-۸۲.

39. Tistria

۴۰. ابراهیم پورداوود، *یشت‌ها*، ج ۱ (تهران: اساطیر، ۱۳۷۷)، ص ۵۷۷.

41. Trever, C. V. *The Dog-Bird. Senmurw-Pashudj* (Leningrad: The Hermitage Musem, 1938).

تصویر ۱۱. سیمرغ، ضلع شرقی
(منبع: نگارندگان)

به‌عنوان سیمرغ شناسایی کند. این جانور اغلب سر سگ، بال‌های پرنده و دم طاووس دارد (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۶). در روایات اسلامی، گاهی نام عنقا (دراز گردن) بر سیمرغ اطلاق شده است.[۴۲] برخی هم ماده او را عنقا نامیده‌اند[۴۳] (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۷)، (تصویر ۱۱).

سیمرغ رمزی از رمزهای بهشت و به معنی رهایی از خود است. رمزی از فرشته، نشان حمایت خدا و امداد غیبی که در ادبیات فارسی، در دو وجه سنت حماسی (*شاهنامه* فردوسی) و عرفانی (*منطق‌الطیر* عطار) ظهور یافته است[۴۴] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۱). به گفته قزوینی،[۴۵] سیمرغ نماد پرنده‌ای است که به‌سوی خورشید پرواز می‌کند و ازآنجاکه خورشید و آتش همانندی دارند، داشتن پری از او به معنای در امان بودن از آتش است (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۲). عطار در *منطق‌الطیر* در کمال آن، به رمز اشاراتی می‌کند که چون مرغان کثرت خویش را در آیینهٔ تجلی حق دیدند، به سیمرغ حقیقت (وحدت) پیوستند[۴۶] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۱) که وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نشان داده است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۷). بنا بر قول سهروردی در *رساله صفیر سیمرغ*، او مظهری از حقیقت راستین است که رنگ‌ها از او رنگ و آواها از آن به صدا درمی‌آید، درمان هر درد و همراهش ایمنی‌بخش است. نسیم صبا، از نَفَس اوست، ازاین‌رو، محرم اسرار عاشقان است[۴۷] (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۷؛ طهوری، ۱۳۹۱: ۴۲؛ نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۲۰۵). گذر از آشیان سیمرغ در کوه قاف از مراحل سلوک است که در رسیدن به درجات و مقام یافتن در نزد خدا، باید از آن گذشت[۴۸] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۲). مولانا او را نماینده عالم بالا، مرغ خدا، مظهر عالی‌ترین پروازهای روح و انسان کامل می‌داند و شمس،[۴۹] او را نقطهٔ کمالی یافته که دیگر مرغان به‌سوی آن می‌روند و به دیدار قاف خرسند می‌شوند (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۷).

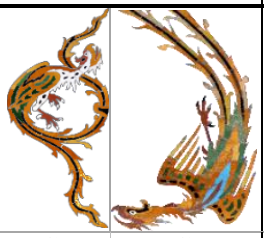
فاوث[۵۰] حدس می‌زند که همه پرندگان عظیم انشقاق‌هایی از یک پرندهٔ کهن و ازلی هستند که جهان را خلق کرده است. لذا سیمرغ، به‌عنوان خدای جهان عرفان ایرانی، به‌طور عجینی بیان‌گر بازگشت به این معنی اولیه است (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۵۱). سیمرغ رمز آن مفهومی است که نام دارد و نشان ندارد (عبدلی و گرکنی، ۱۳۹۲: ۱۵۴) و همواره نقشی اسرارآمیز در

---

[۴۲]. عسکر حقوقی، *تحقیق در تفسیر ابوالفتوح رازی*، ج ۳ (تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۸)، ص ۴۷۸.
[۴۳]. ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، *مروج الذهب و معادن الجواهر*، ج ۲، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده (تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴)، ص ۵۷۶.
[۴۴]. هانری کربن، *آفاق تفکر معنوی در ایران اسلامی*، ترجمهٔ داریوش شایگان و باقر پرهام (تهران: فروزان روز، ۱۳۷۳)، صص ۳۱۹- ۳۲۱.
[۴۵]. کیهان‌شناس قرن هفتم / سیزدهم.
[۴۶]. عطار نیشابوری، *منطق‌الطیر*، به اهتمام دکتر محمدجواد مشکور (تهران: کتاب‌فروشی تهران، ۱۳۵۳)، صص ۲۷۴- ۲۷۶.
[۴۷]. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، *قصه‌های شیخ اشراق*، ویرایش جعفر مدرس صادقی (تهران: مرکز، ۱۳۷۴)، صص ۴۸- ۴۹.
[۴۸]. شهاب‌الدین یحیی سهروردی، *قصه‌های شیخ اشراق*، ویرایش جعفر مدرس صادقی (تهران: مرکز، ۱۳۷۴)، ص ۲۰.
[۴۹]. محمدحسن ناصرالدین صاحب‌الزمانی، *خط سوم* (تهران: عطائی، ۱۳۶۹)، ص ۱۰۹.
[50]. Fauth, "Der persische Simurg und der Gabriel-Melek Tāūs der Jeziden", p 127.

رسیدن به گستره دست‌نیافتنی تعالی و عروج داشته؛ پس می‌توان فرض کرد که نقش آن بر کاشی‌ها همواره نماد جان یا نفس باشد که

جدول۸. نقش سیمرغ در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

سیمرغ													
مکان		شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل	
نقش کامل	نمونه تصویری											۶	۴
	تعداد							۲	۲				
نقش کله (واق)	نمونه تصویری												۲
	تعداد								۲				

(منبع: نگارندگان)

به‌صورت ذاتی بالدار به‌سوی افلاک که موطن اوست پرواز می‌کند[۵۱] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۲)، (جدول ۸).

آهو

چالاکی و چستی، فرزی و جلدی، زیبایی و تیزچشمی، صفاتی هستند که همواره این حیوان دلربا و شیرین را متمایز می‌کند و اجزای نمادگرایی آن را تشکیل می‌دهد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴: ۳۵۹)، (تصویر ۱۲). آهو اساساً نماد زنانگی است، به‌گونه‌ای که گاهی در افسانه‌ها، شاهزاده خانم‌ها به غزال یا آهو بدل می‌شوند (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۸). سامی‌ها تحت تأثیر زیبایی و ملاحت غزال، به‌خصوص زیبایی چشمان او هستند. در بهشت مسلمانان، حوریان چشمانی چون غزال دارند و در غزل، غزال‌ها با محبوب مقایسه شده‌اند. در سنت عرفانی همان‌قدر به نگاه غزال اشاره‌شده که به چستی و چالاکی او. درواقع نگاه نافذ او مبنای این تفسیر است (طهوری، ۱۳۹۱: ۳۶۰-۳۶۱).

تصویر ۱۲. اژدها، ضلع جنوبی
(منبع: نگارندگان)

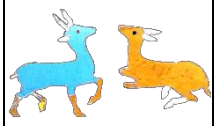
در اساطیر ایرانی، فرّه کیانی از کیکاووس به پیکر آهو می‌گریزد.[۵۲] غزال سپید ازجمله جانورانی است به زبان آدمیان به سخن درآمد که برای همراهی

---

[۵۱]. جلال ستاری، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی* (تهران: مرکز، ۱۳۷۲)، ص ۱۱۹.
[۵۲]. مهرداد بهار، *پژوهشی در اساطیر ایران* (تهران: آگاه، ۱۳۸۷)، ص ۱۹۳.

با زرتشت دین را به ایشان عرضه دارد؛[۵۳] پس از حیوانات مقدس بوده است، هم‌چنین آهو، در فرهنگ‌های عبری و عربی هم نماد زیبایی، پاکی، بی‌گناهی و معصومیت است[۵۴] (طهوری، ۱۳۹۱: ۴۸-۴۹). وجود این نقش علاوه بر معانی که به غزال منسوب است می‌تواند اشاره‌ای به معجزه حضرت و به پناهنده شدن این حیوان به ساحت مقدس باشد که ازآنجا لقب «ضامن آهو» به ایشان اختصاص یافته است (جدول ۹).

جدول۹. نقش آهو در قسمت‌های مختلف رواق الله وردیخان

آهو											
مکان	شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل
نمونه تصویری											۴
تعداد					۴						

(منبع: نگارندگان)

[۵۳]. مهرداد بهار، *پژوهشی در اساطیر ایران* (تهران: آگاه، ۱۳۸۷)، ص ۲۵۶.

[۵۴]. گرترود جابز، *سمبل‌ها-کتاب اول: جانوران*، ترجمه و تألیف محمد بقاپور (تهران: مؤلف، ۱۳۷۰)، صص ۱۴.

مرغ بسم‌الله

قرآن پس از ورود به هر جامعه‌ای تأثیرات شگرفی در آن داشته و بسیاری از آداب‌ورسوم و سنن را تغییر و برخی را تعدیل کرده است. مردم ایران نیز پس از پذیرش اسلام سعی در تطبیق همه امور زندگی خود با معارف قرآنی داشتند که تأثیرات آن بر زمینه‌های متفاوتی از فرهنگ و آداب زندگی ایرانیان محسوس و قابل بررسی است (موسوی‌آملی، ۱۳۸۴). در میان همه مردم جهان مرسوم است که هر کار مهم و باارزشی را با نام بزرگی از بزرگان دینی و ملّی یا نام مقدسی آغاز کنند. با ظهور اسلام، مسلمانان سعی کردند برای پایداری برنامه‌ها و کارها و برکت داشتن آن، کارهایشان را با نام خدا آغاز کنند. شروع کارها با «بسم‌الله الرحمن الرحیم» در عمق جان ایرانیان نفوذ کرد و این استفاده به صورت‌های گوناگونی نمایان شد. خوشنویسی جمله شریفه بسم‌الله الرحمن الرحیم در کلام پیشوایان دین از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چنان‌که امام صادق (ع) می‌فرمایند: بسم‌الله الرحمن الرحیم را به زیباترین شکل بنویسید و پیامبر (ص) وعده بخشش گناهان را به خوشنویس بسم‌الله داده‌اند.

ازاین‌رو خوشنویسان همواره در تلاش هستند تا بسم‌الله را به زیباترین شکل

تصویر ۱۳. مرغ بسم‌الله، ضلع جنوب‌غربی
(منبع: نگارندگان)

جدول ۱۰. مرغ بسم‌الله درقسمت‌های مختلف رواق الله‌وردیخان

مرغ بسم‌الله											
مکان	شمال	شمال‌غرب	غرب	جنوب‌غرب	جنوب	جنوب‌شرق	شرق	شمال‌شرق	سقف	سردرقدیم	کل
نمونه تصویری											۱
تعداد				۱							

(منبع: نگارندگان)

بنویسند؛ بنابراین کتابت این عبارت همواره موردتوجه آن‌ها بوده به صورتی که عنصری تزئینی در تذهیب نسخ خطی و در معماری به‌ویژه بر طاق محراب‌ها، سردر مساجد و اماکن مقدس به کار گرفته شده است. ازجمله این نقوش زیبا، بسم‌اللهی است که به شکل مرغ می‌نویسند (تصویر ۱۳) و به مرغ بسم‌الله مشهور است (موسوی‌آملی، ۱۳۸۴)، (جدول ۱۰)؛ (جدول ۱۱).

جدول ۱۱. جمع‌بندی موارد گذشته، نقوش حیوانی و موقعیت قرارگیری آن‌ها در قسمت‌های مختلف رواق الله‌وردیخان به همراه مفاهیم نمادین

عنوان	پرنده	قرقاول	طوطی	طاووس	مرغابی	اژدها	سیمرغ	آهو	مرغ بسم‌الله
نمونهٔ تصویری									

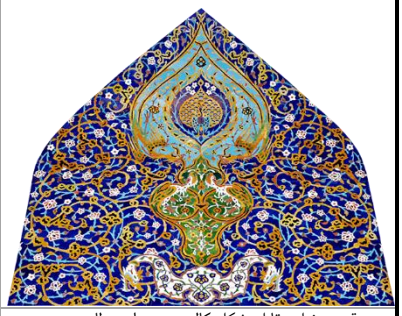
شمال	در میان شاخه‌های ختایی	گوشه: میان شاخه‌های ختایی/ سقف: میان فر و اطراف گلدان یا درخت‌زندگی	میان فر و اطراف گلدان یا درخت زندگی	بالای گلدان، میان فر و درخت‌زندگی					
شمال‌غرب				مقابل هم در بین تزئینات گیاهی					
غرب		میان شاخه‌های ختایی			سر اژدها بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان				
جنوب‌غرب			روی شاخه‌های ختایی، بالا و اطراف درخت‌زندگی	اطراف گلدان و درخت زندگی/ میان اسلیمی دهان‌اژدری	در پایهٔ هلالی شکل گلدان/ اطراف ترنج یا درخت‌زندگی				در میان تزئینات ختایی
جنوب	بر درختان شکوفه/ میان شاخه‌های ختایی	گرداگرد فر و طوطی	میان فر و اطراف درخت‌زندگی		سر اژدها بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان		زیر درختان شکوفه و انار		
جنوب‌شرق				اطراف گلدان یا درخت زندگی (سرو)	در حال پرواز، سر مرغابی اطراف درخت بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان				
شرق	در میان شاخه‌های ختایی	میان فر و اطراف گلدان یا درخت زندگی	میان فر و اطراف گلدان یا درخت زندگی	بالای گلدان، میان فر و اطراف سرو درخت زندگی/ میان فر و دو سیمرغ در حال پرواز		بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان/ بر پایهٔ هلالی شکل انتهای دم سیمرغ	در حال پرواز اطراف طاووس، نشسته در پایین پای طاووس		
شمال شرق				بالای گلدان، میان فر و درخت‌زندگی	پایین و اطراف گلدان یا درخت زندگی	بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان	بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان		
سقف	اطراف گلدان یا درخت زندگی	اطراف طاووس	اطراف گلدان یا درخت زندگی	بالای گلدان و میان فر و دو قرقاول					
سردر قدیمی	کله‌مرغی بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان	میان شاخه‌های ختایی							
مفاهیم نمادین	ارواح، فرشتگان، امدادهای فرا طبیعی، اندیشه، خیال، وصلت روح، تعالی، تجلی الهی، ارواح هوا، ارواح مردگان، توان ارتباط با ایزدان یا دخول به مرتبهٔ عالی شهود، اندیشه و تخیل، آرزو، آزادی، تنفس، جاودانگی، خورشید، رشد و بی‌گناهی، محافظ درخت زندگی.	زیبایی، انوار رنگارنگ، روشنایی، قدرت خورشیدی، جویندهٔ معنوی و هماهنگی، هماهنگی کیهانی و ناظم جهان.	فقدان آزادی، وابستگی، تقلید، تکرار بی‌خردانه، پیام‌رسانی، دوری از وطن و جدا افتادن از اصل در آرزوی پرواز به موطن و پیوستن به یاران.	بی‌مرگی، عشق، ستاره، خدا گونگی، سلطنت، تزئینات، تکبر، شکوه، رستاخیز، مقام، شهرت، غرور دنیوی فناناپذیر، زیبایی، برکت، سعادت‌ابدی، رویارویی روح با خدا، حاصلخیزی، مرغ‌ناهید، مرغ‌آفتاب، مرغ‌خورشید، مرغ‌مقدس، آب، بهار، دربانان مردم و مدخل‌بهشت، نگهبان درخت‌زندگی، دورکنندهٔ شر و ارواح شریر.	شادی، وفاداری زناشویی، وصلت و نیک‌بختی، سعادت، زیبایی، واسطهٔ آب و آسمان، آناهیتا یا ناهید، سطحی‌نگری، پروازهای دورودراز، باران، اطراف درخت نماد پاسداری، اطراف گلدان و کوزه نماد آب.	دو خصلته نماد آبادانی و ویران‌کاری، در شرق سعد و ملکوتی، در غرب ویرانگر و شرور، گوگرد، رهایی از ماده و رسیدن به عالم روح، منجی، نگهبان گنج‌های پنهان، نگهبان درخت‌زندگی، حافظ و نگهبان مداخل معرفت سری.	بهشت، رهایی از خود، فرشته، امداد غیبی، خورشید، آتش، حقیقت، باد صبا، نمایندهٔ عالم بالا، کمال، تعالی و عروج، پرواز جان و نفس به‌سوی افلاک یا موطن.	چالاکی و چستی، فرزی و جلدی، زیبایی و تیزچشمی، زنانگی، زیبایی، پاکی، بی‌گناهی و معصومیت و اشاره به معجزه امام(ع) و لقب ضامن آهو	جلوه‌ای زیبا و تزئینی از بسم‌الله الرحمن الرحیم، که همان معانی و مرغ و پرنده را نیز در برمی‌گیرد.

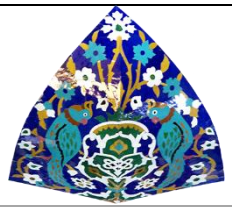
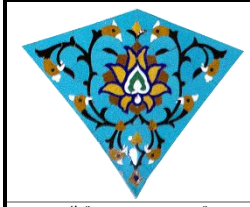
(منبع: نگارندگان)

شکل کالبدی کادربندی

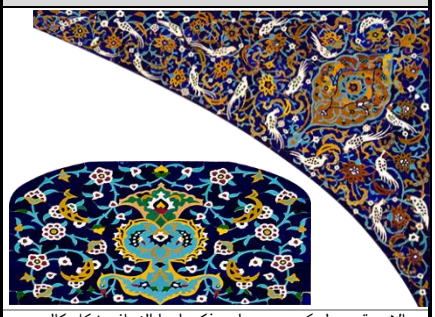
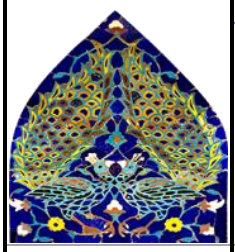
کادر ترکیب‌بندی‌ها در اکثر قاب‌ها، محرابی به همراه قوس و منتهی شدن به یک نقطهٔ پایانی است، در مواردی هم از ترنج تند یا کند استفاده شده که هم‌راستا با قاب‌های محرابی و نشان‌دهنده نوعی بینش توحیدی است (یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۲۳۸)، (جدول۱۲).

جدول۱۲. تصویر کلی و تعداد ترکیب‌بندی نقوش حیوانی و موقعیت قرارگیری آن‌ها در قسمت‌های مختلف رواق الله‌وردیخان

ضلع شمالی (۵ ترکیب)				
موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. پرنده‌های آبی پراکنده روی شاخه‌های ختایی، اطراف و محافظ عنصر محوری.	موقعیت: گوشهٔ سمت چپ. شکل کالبدی: محرابی. قرقاول‌های طلایی روی شاخه‌های ختایی، اطراف و محافظ عنصر محوری.	موقعیت: دو قاب در سقف صفّه. شکل کالبدی: ترنج تند. قرقاول میان فر و اطراف و محافظ درخت زندگی.	موقعیت: دو قاب در سقف صفه. شکل کالبدی: ترنج تند. قرقاول میان فر و اطراف و محافظ درخت زندگی.	موقعیت: حجرهٔ بالا، چهار قاب در اضلاع مقابل و جانبی. شکل کالبدی: محرابی. طاووس عنصر محوری، خود درخت‌زندگی میان فر و بالای گلدان.
ضلع شرقی (۵ ترکیب)				
				
موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. طاووس عنصر محوری، میان فر و دو سیمرغ در حال پرواز مشابه سرو (درخت‌زندگی)، دو سیمرغ نشسته مانند نقش گلدانی در نقش محافظ اطراف عنصر محوری و سر اژدها در پایهٔ هلالی شکل گلدان، عنصر محافظ.	موقعیت: دو گوشهٔ صفه. شکل کالبدی: محرابی. دو طاووس میان فر، اطراف و محافظ سرو درخت زندگی و بالای گلدان و سر اژدها در پایه و محافظ آن.	موقعیت: اضلاع جانبی. شکل کالبدی: (نیم) محرابی. پرنده‌های سفید روی شاخه‌های ختایی، اطراف ترنج یا عنصر محوری.	موقعیت: دو قاب در سقف صفه. شکل کالبدی: ترنج تند. قرقاول میان فر و اطراف و محافظ درخت زندگی.	موقعیت: دو قاب در سقف صفه. شکل کالبدی: ترنج تند. قرقاول میان فر و اطراف و محافظ درخت زندگی.
ضلع جنوب‌غربی (۵ ترکیب)				
موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. دو طاووس اطراف گلدان یا درخت‌زندگی. سر مرغابی در پایهٔ گلدان، اطراف و محافظ درخت‌زندگی، دو طوطی بر شاخه‌های ختایی محافظ درخت‌زندگی.	موقعیت: دو قاب در ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. طاووس عنصر محوری میان فر و اسلیمی‌های دهان‌اژدری.	موقعیت: چهار قاب در اضلاع مقابل و جانبی. شکل کالبدی: محرابی. سر مرغابی در پایهٔ گلدان و اطراف و محافظ درخت‌زندگی.	موقعیت: دو قاب در اضلاع جانبی. شکل کالبدی: محرابی. دو مرغابی اطراف و محافظ ترنج یا درخت‌زندگی.	موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. مرغ بسم‌الله به خط توأمان ثلث، عنصر محوری در میان شاخه‌های ختایی.
سقف (۵ ترکیب)				

				
موقعیت: اولین ردیف قطاربندی مقرنس در جهت جنوب‌غربی. شکل کالبدی: محرابی. طاووس عنصر محوری بالای گلدان در میان دو قرقاول محافظ.	موقعیت: دومین ردیف قطاربندی مقرنس. شکل کالبدی: محرابی. پرندگان در قاب‌های بسیار با رنگ‌های متعدد مانند سفید و قهوه‌ای در اطراف و محافظ درخت‌زندگی.	موقعیت: دومین ردیف قطاربندی مقرنس. شکل کالبدی: محرابی. طوطی سبز اطراف و محافظ درخت‌زندگی و تکرار آن در ۱۰ قاب.	موقعیت: دومین ردیف قطاربندی مقرنس. شکل کالبدی: محرابی. طوطی آبی اطراف و محافظ درخت‌زندگی و تکرار آن در ۳ قاب	موقعیت: دومین ردیف قطاربندی مقرنس، قسمت بالای قاب پرندگان. شکل کالبدی: ترنج کُند. کله‌مرغی در اطراف و محافظ گل شاه‌عباسی یا درخت‌زندگی.

ضلع جنوبی (۳ ترکیب)			ضلع جنوب‌شرقی (۲ ترکیب)		ضلع شمال‌شرقی (۲ ترکیب)	
موقعیت: اضلاع جانبی. شکل کالبدی: (نیم) محرابی. پرنده‌ها بر روی شاخه‌ها و دو اَهو در زیر درختان شکوفه و انار. نقوش حیوانی اطراف و محافظ عنصر محوری.	موقعیت: دو گوشهٔ صفه. شکل کالبدی: محرابی. پرنده‌های طلایی روی شاخه‌های ختایی و سر اژدها اطراف و محافظ درخت‌زندگی بر پایهٔ هلالی شکل گلدان.	موقعیت: چهار قاب در سقف. شکل کالبدی: ترنج تند. طوطی میان فر و اطراف و محافظ درخت‌زندگی و قرقاول‌ها در گرداگرد و محافظ آن‌ها.	موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. طاووس در اطراف و محافظ گلدان و درخت‌زندگی.	موقعیت: اضلاع مقابل و جانبی. شکل کالبدی: محرابی. طاووس در اطراف و محافظ سرو درخت‌زندگی. دو مرغابی در حال پرواز و سر دوتای دیگر اطراف و محافظ درخت‌زندگی، بر پایهٔ هلالی شکل سرو.	موقعیت: ستون سمت راست حجرهٔ بالایی. شکل کالبدی: محرابی. سر اژدها اطراف و محافظ درخت زندگی بر پایهٔ هلالی شکل گلدان و دو مرغابی در اطراف آن.	موقعیت: ستون سمت چپ حجرهٔ بالایی. شکل کالبدی: محرابی. طاووس میان فر و اطراف و محافظ درخت‌زندگی در بالای گلدان، سر سیمرغ بر پایهٔ هلالی شکل محافظ آن و دو مرغابی.

سردر قدیمی رواق از دارالضیافه (۲ ترکیب)	ضلع غربی (۲ ترکیب)		ضلع شمال‌غربی (۱ ترکیب)	
				
بالا؛ موقعیت: لچکی سردر رواق مذکور از دارالضیافه. شکل کالبدی: محرابی (دو لچکی بالای قسمت محرابی پنجرهٔ فلزی). قرقاول‌های سفید روی شاخه‌های ختایی، دربان و محافظ| پایین؛ موقعیت: کله‌مرغی در ۸قاب بر اضلاع مقابل و جانبی. شکل کالبدی: محرابی. محافظ درخت.	موقعیت: ضلع مقابل. شکل کالبدی: محرابی. قرقاول‌های سفید روی شاخه‌های ختایی، اطراف و محافظ عنصر محوری.	موقعیت: چهار قاب در سقف. شکل کالبدی: ترنج تند. سر اژدها بر پایهٔ هلالی شکل زیر گلدان و محافظ آن.	موقعیت: ضلع مقابل، مرکز اولین ردیف مقرنس سقف. شکل کالبدی: محرابی. دو طاووس در مقابل یکدیگر در نقش عنصر محافظ.	

معادل لاتین قوس، دو لفظ Arch و Archi است. Archi به معنای کمان که در عربی قوس می‌گویند. هم‌ارزی لغوی Arch به معنای معماری، ساختن، خانه و سقف با عرش در زبان عربی و ارک، ارج، ارز و ارزش در فارسی که به معنای ساختن تقدس، سروری، بلندی و پاکی است، نشان از رفعت، بلندی پاکی و معماری مسجد دارد. قوس در معماری مذهبی قبل از اسلام و معماری کلیسا در هنر صدر مسیحیت و بیزانس می‌تواند بازتاب مفاهیم Arch، ارک و عرش باشد که ماهیت عمیق آن در عرفان اسلامی نمایان است. برخی، عرش را کالبد عالم و روح جاری در بطن آن را، ذات حق می‌دانند، به دلیل وجه مکانی واژه عرش در *قرآن*، مانند: «الرحمن علی العرش استوی».[۵۵] اما ازاین‌رو که واژه‌ها از بیان حقیقت معنا ناتوان‌اند، عرش در تأویل عرفانی، مانند خانه‌ای است که صدر آن را مقام رحمانیت حق تشکیل می‌دهد این معنا نه‌تنها با یکی از مبانی عرش که خانه و سقف است تطابق دارد بلکه با معنای دیگرش، کرسی، ریاست، سروری و اقتدار همخوانی دارد. درنتیجه عرش قلب عالم و از سوی دیگر مسجد است، زیرا کل الموجودات در آن به عبادت حق مشغول‌اند چراکه یکی از معانی عرش، کل‌الموجودات است (بلخاری، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۰۳- ۵۰۴). این انحناء و خمیدگی هماهنگ با کل هستی و نظام آفرینش، بیان‌کننده آن حالت تعبد و تسلیم و انحناء در برابر خالق است. حتی افق منحنی آسمان، نشان‌دهنده خضوع در برابر معبود است که رکوع هستی را در معبد خلقت می‌رساند (یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

در تمامی ترکیب‌بندی فوق، نقوش حیوانی در دو حالت، نقش عنصر محوری و محافظ را دارند. علاوه بر کتیبه مرغ بسم‌الله که در جهت قبله عنصر محوری است، طاووس تنها نقش حیوانی است که به‌عنوان عنصر محوری همراه با دو حامی یا حافظ یا نگهبان همچون گیاهان و حیوان‌ها دیده می‌شود که اشاره به تقدس و اهمیت این نقش در ابنیه دوره صفوی دارد؛ در سایر موارد نقوش حیوانی، نقش عنصر محافظ را برای عنصر محوری درخت‌زندگی در قالب گلدان، سرو و نیلوفر، ترنج و طاووس ایفا می‌کنند. این حالت عنصر محوری متشکل از درخت‌زندگی به همراه محافظ و نگهبان که در سایر ترکیب‌بندی‌های فوق وجود دارد، یادآور کهن‌الگوی سه‌گانه مقدس و زیربنای ترکیب مثلثی در جهت بالا است که در ادامه مختصراً به آن پرداخته می‌شود.

نماد شناسی سه‌گانه مقدس

سه، در همه جهان عددی بنیادی و نخستین عددی که دربردارنده واژه همه و شامل آغاز، میان و پایان است. نیروی سه عالم‌گیر، دربرگیرنده طبیعت سه‌گانه جهان، آسمان، زمین و آب؛ هم‌چنین به معنای انسان، شامل بدن، جان، روح؛ تولد، زندگی و مرگ؛ آغاز، میان و پایان؛ گذشته، حال و آینده است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۴). سه در مسیحیت نماد تثلیث است: پدر، پسر، روح‌القدس؛ که در اغلب فرهنگ‌ها مشاهده می‌شود مثل برهما، ویشنو، شیوا در فرهنگ هندو؛ اهورامزدا، مهر، آناهیتا در ایران باستان؛ انیل، اِآ، انو در بابل؛ ایزیس، ازیریس، هوروس در مصر و آسمان، زمین، زیرزمین در فرهنگ کلدانی (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۳۹). در کیمیاگری ترکیب گوگرد، جیوه و نمک مظهر روح، جان و بدن هستند (عربشاهی،

---

[۵۵]. «الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى»؛ «خدای رحمان که بر عرش استیلا یافته است» (طه: ۵). «ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ»؛ «آنگاه بر عرش استیلا یافت» (حدید: ۴). «كَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ»؛ «و عرش او بر آب بود» (هود: ۷). «وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ»؛ «و عرش پروردگارت را نگه می‌دارند» (حاقه: ۱۷).

۱۳۹۵: ۱۶۸).

اهمیت سه‌گانه از طبیعت شکل می‌گیرد؛ انسان سه عنصر، آب، هوا و خاک؛ سه حالت جامد، مایع و گاز را تشخیص داد، هم‌چنین سه گروه از اشیای مخلوق، فلزات و نباتات و حیوانات؛ در گیاهان ریشه، ساقه، گل و در میوه پوست، گوشت و هسته را کشف کرد. همه تجربه‌هایش در موقعیت‌های فضا (طول، عرض، ارتفاع) و زمان (گذشته، حال، آینده) بود. جنبه‌های سه‌گانه آغاز، میان و پایان را می‌شود با کلمات شدن، بودن و رفتن بیان کرد و کل عالی را می‌توان با تز، آنتی‌تز و سنتز شکل داد (شیمل، ۱۳۸۸: ۷۳).

سه‌گانه مقدس در میان نمادها، نمونه‌های بسیاری دارد؛ مانند ایزد بانوی زمین با دو عنصر محافظ نرینه در دو طرف آنکه گاه با تصویر درخت‌زندگی جایگزین می‌شود (براری و آقاداود، ۱۳۹۲: ۵۳). در اساطیر ایرانی جمشید دارای فرّهی با سه جلوهٔ خدا، شاه، پهلوان است که فرّه خدایی به مهر، فرّه شاهی به فریدون و فرّه پهلوانی به گرشاسپ می‌پیوندد. اژی‌دهاک سه سر داشت و سه‌گانه جامعه طبقاتی شامل موبدان، ارتشداران و کشاورزان بود (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۱). جهان، در اساطیر زرتشتی سه بخش است: جهان برین یا روشنی که جهان خدای دین زرتشت، هرمزد است، جان زیرین یا تاریکی که خاص اهریمن است و فضای تهی میان این دو که در ادبیات پهلوی به آن تهیگی یا گشادگی می‌گویند، برگرفته از میدان جنگ‌های باستانی، دو سپاه در دو سو می‌ایستادند و در میانه، دلاوران با یکدیگر نبرد می‌کردند (بهار، ۱۳۸۷: ۳۹). زرتشتیان در مراسم آیینی گرفتن شیره گیاه هوم، آب تقدیس شده را سه بار روی گیاه می‌ریزند که نمادی از سه مرحله فرآیند بارش باران، تبخیر، تشکیل ابر و تراکم ابرهاست. در طول مراسم، سه بار هاون فلزی را به نماد «گفتار نیک، پندار نیک، کردار نیک» می‌کوبند (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۱) که نشانه اهمیت این امر به‌عنوان گفتار اخلاقی و تربیتی در نظام نمادین ایران است (هوهنه‌گر، ۱۳۷۶: ۶۷). در اسلام می‌توان به سه اصل توحید، معاد و نبوت اشاره کرد (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۲). شکل شیعی شهادت نیز به بهره‌گیری از سه‌گانه خدا، محمد و علی در شعر و هنرهای تزئینی منجر شد. ازنظر فقهی سه دسته حرام، حلال و شبهه‌ناک وجود دارد و صوفیان، مسیر را به شریعت، طریقت و حقیقت تقسیم می‌نمایند (شیمل، ۱۳۸۸: ۸۰). کفاره پیمان‌شکنی در *قرآن* برابر با سه روز روزه است (مائده: ۸۹) و سه بار تلاوت سوره اخلاص برابر یک ختم *قرآن* است (براری و آقاداود، ۱۳۹۲: ۵۴).

عدد سه متناظر با مثلث و در پیدایش نقاط، نخستین صورتی است که فضا را در میان می‌گیرد. مثلث سربالا، نماد آتش، شعله و گرما و خط افق در آن نماینده هوا و گاهی نشان‌دهنده تثلیث عشق، حقیقت و خرد است (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۳). درعین‌حال نماد انسانی است که در جهت کائنات، فعال و در جهت زمین متصل است (اردلان، ۱۳۸۰: ۲۹). هم‌چنین مثلث کلید هندسه و مبنای تقسیم زرین است ازاین‌رو به آن «تناسب الهی» نام داده‌اند. مثلث در کیمیا نماد آتش و قلب است (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۴۶)؛ و سرانجام عدد «سه صرفاً اصل آفرینش است و گذرگاه میان قلمروهای مرئی و برتر را شکل می‌بخشد» (لولر، ۱۳۴۸: ۲۰).

نتیجه‌گیری

در خصوص حرم امام رضا (ع) که روند توسعه آن تا امروزه ادامه داشته، این بارگاه دارای مجموعه‌ای از نمونه‌های تمام‌عیار هنر کاشی‌کاری ایران در دوره‌های مختلف اسلامی است؛ که در پژوهش حاضر به بررسی نقوش حیوانی در گنبد الله‌وردیخان، شاهکار دوره صفویه پرداخته شده است. در این دوره، رشد آموزه‌های دینی و مذهبی اسلام و تشیع منجر به شکل‌گیری و ظهور مکاتب فلسفی، عرفانی و هنری گردید که جنبه‌های مختلفی از زندگی مردم و به‌ویژه هنرهای گوناگون را تحت تأثیر قرار داد و منجر به ارائه تصاویر نمادین پیام معنوی شیعی گردید. پیرو مکتب معماری اصفهان این نقش نمادین تمامی عناصر معماری و حتی تزئینات را نیز در برگرفت که در کل بنا از بیرون تا مرکزی‌ترین نقطه آن دیده می‌شود. در این دوره هریک از عناصر به همراه تزئینات به‌گونه‌ای خاص، تمثیلی از باغ بهشت و نمونه‌ای از باغ‌های بهشتی و عناصر موجود در آن را به نمایش گذاشته‌اند.

در پی مشاهدات انجام شده تعداد ۳۰ ترکیب‌بندی متعدد از نقوش حیوانی در رواق مذکور مشاهده شد که در ۹۹ قاب مستقل تکرار شده‌اند و دربردارنده ۴۸۷ نقش حیوانی از ۹ گونه مجزا هستند که به‌ترتیب بیشترین نقش مربوط به پرنده (۲۴۶) و سپس قرقاول (۹۶)، طوطی (۵۸)، مرغابی (۳۰)، طاووس (۲۶)، اژدها (۲۰)، سیمرغ (۶)، آهو (۴) و مرغ بسم‌الله (۱) می‌شود. در تمامی ترکیب‌بندی‌ها، نقوش حیوانی در دو حالت، نقش عنصر محوری و محافظ را دارند. علاوه بر کتیبه مرغ بسم‌الله که در جهت قبله عنصر محوری است، طاووس تنها نقش حیوانی است که در ۴ ترکیب‌بندی به‌عنوان عنصر محوری همراه با دو حامی یا حافظ یا نگهبان همچون گیاهان و حیوان‌ها دیده می‌شود که اشاره به تقدس و اهمیت این نقش در ابنیه دوره صفوی دارد؛ در سایر موارد نقوش حیوانی، نقش عنصر محافظ را برای عنصر محوری درخت‌زندگی در قالب گلدان، سرو و نیلوفر، ترنج و طاووس ایفا می‌کنند که یادآور کهن‌الگوی سه‌گانه مقدس است. از صورت این کاشی‌ها، متشکل از شکل کالبدی محرابی و طرح و نقش، برمی‌آید که همه به‌قصد دستیابی به برترین مرتبهٔ وجود، جاودانگی و نوزایی، ارتباط با مصادیق پدیدآورنده حیات، نعمت و باروری، گذر از مرحله موقتی دون و وصل به آن مرتبهٔ جاودانه اعلی است. تکرار و قرینگی نیز معنی وجودی و ضد فنا دارد، ازاین‌رو هیچ رسم و آئینی نیست که در آن تکرار نباشد؛ حضور این نقوش علاوه بر معانی نقل‌شده القاکننده این معانی ضمنی نیز هست: وحدت در عین کثرت، کثرت در عین وحدت؛ کثرت جاودانگی و بی‌پایانی، قدرت، معنویت، اتصال پایین به بالا و زمین به آسمان... . پس آنچه به‌صورت طرح و نقش در تاریخ هنر اسلامی، در قالب مفاهیم رمزی، مشاهده می‌شود، نباید تصادفی دانست، درواقع، آن‌ها به زبان ویژه‌ای خارج از گستره کلمات سخن می‌گویند که در همه آن‌ها «دیدن»، مقدمه‌ای است برای «شنیدن و استماع آوای حق».

با صد هزار جلوه برون آمدی که من
با صد هزار دیده تماشا کنم تو را
«فروغی بسطامی»

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

قرآن.

اردلان، نادر (۱۳۸۰). *حس وحدت*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، تهران: خاک.

انوشه، حسن (۱۳۷۵). *دانشنامهٔ ادب فارسی: آسیای مرکزی*، ج۱. تهران: مؤسسه فرهنگ و انتشاراتی دانشنامه.

آوینی، سید محمد (۱۳۷۰). *جاودانگی و هنر*، تهران: برگ.

برادران حسن‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۲). *جستار در فرهنگ نمادین نشانه‌ها: (و کاربرد آن از ایران باستان تا هنر دورهٔ معاصر)*، تبریز: اختر.

بلخاری، حسن (۱۳۸۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری‌اسلامی*، ج۲، تهران: سوره مهر.

بهار، مهرداد (۱۳۸۷). *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: آگاه، چاپ هفتم.

جلالی، غلامرضا؛ جلالی، میثم (۱۳۹۴). *معنای هنر شیعی*، قم: بوستان کتاب.

حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۸۹). *امامزاده‌ها و مقابر*، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

دادور، ابوالقاسم؛ دالایی، آزاده (۱۳۹۵). *مبانی نظری هنرهای سنتی (ایران در دوره اسلامی)*، تهران: دانشگاه الزهرا (س).

زمرشیدی، حسین (۱۳۹۳). «امامزادگان، زاهدان و کلیات معماری و تزئینات از بارگاه و بقاع متبرکه آنان»، *چونان دری گشوده به بهشت: بررسی جلوه‌های معماری آستان مقدس امامزادگان*، به کوشش اصغر منتظرالقائم، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، ص ۶۳-۷۲.

زنگنه قاسم‌آبادی، ابراهیم (۱۳۹۰). *حرم رضوی و رویدادهای مهم آن*، مشهد: خورشیدشرق.

سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). *فرهنگ نمادها*، ترجمه: مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

سعادت، بیژن (۱۳۵۵). *بارگاه رضا*، ج۳، فلورانس (ایتالیا).

شفرد، راونا و راپرت (۱۳۹۳). *نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست*، ترجمه: آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، تهران: نی.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۷۸). *فرهنگ نمادها*، ج۱، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ج۴، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۸۸). *راز اعداد*، ترجمهٔ فاطمه توفیقی، قم: ادیان و مذاهب.

طباطبایی‌نیا، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۳). «تلفیق هنر و دین در معماری امامزادگان»، *چونان دری گشوده به بهشت: بررسی جلوه‌های معماری آستان مقدس امامزادگان*، به کوشش اصغر منتظرالقائم، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، ص ۱۴۲-۱۵۱.

طهوری، نیر (۱۳۹۱). *ملکوت آینه‌ها؛ مجموعه مقالات در حکمت هنر اسلامی*، تهران: علمی و فرهنگی.

عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰). *دانشنامه رضوی*، تهران: شاهد.

عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی*، ج۲، تهران: پژوهنده.

عبدلی، محمد؛ گرکنی، راضیه (۱۳۹۲). *اسطوره‌های شرق*، تهران: جمال هنر.

عربشاهی، ابوالفضل (۱۳۹۵). *نماد و نشانه‌شناسی فرهنگی*، تهران: آرون.

عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱). *تاریخ آستان قدس رضوی*، تهران: عطارد.
قلی‌زاده، خسرو (۱۳۹۲). *دانشنامهٔ اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته*، تهران: پارسه.
کاویانیان، احتشام (۱۳۵۵). *شمس الشموس*، مشهد: آستان قدس رضوی.
کنبی، شیلا ر. (۱۳۹۳). *جزئیاتی از هنر اسلامی*، ترجمهٔ افسونگر فراست، تهران: میردشتی.
کوپر، جین (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
لولر، رابرت (۱۳۶۸). *هندسه مقدس*، ترجمهٔ هایده حائری، تهران: علمی و فرهنگی.
مصدقیان طرقبه، وحیده (۱۳۸۴). *رنگ و نقش در مسجد گوهرشاد*، تهران: آبان.
معمارزاده، محمد (۱۳۸۶)، *تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی*، تهران: دانشگاه الزهرا.
ملک، فرناز؛ سمیع‌پور، تیمن (۱۳۹۳). «نمادپردازی عددی آرامگاه‌های امامزادگان»، *چونان دری گشوده به بهشت: بررسی جلوه‌های معماری آستان مقدس امامزادگان*، به کوشش اصغر منتظرالقائم، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، ص ۲۳۹-۲۶۱.
منتخب صبا؛ کوه نور، اسفندیار (۱۳۸۴). *جلوه‌گری نقوش در هنرهای سنتی ایران*، ج۳، تهران: نور حکمت.
منتظرالقائم، اصغر؛ حافظ فرقان، زهرا (۱۳۹۶). *تبیین مبانی نمادین عناصر معماری اسلامی عصر صفوی*، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
مهدوی پارسا، حسین (۱۳۸۷). *در حریم ملکوت*، مشهد: خانه پژوهش.
مؤتمن، علی (۱۳۵۵). *تاریخ آستان قدس*، مشهد: آستان قدس رضوی.
مولیانی، سعید (۱۳۷۹). *جایگاه گرجی‌ها در تاریخ و فرهنگ و تمدن ایران*، اصفهان: یکتا.
نامورمطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۹۴). *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*، تهران: شهر.
نبی‌ئی فیجانی، الهه (۱۳۹۳). «بازشناسی و احیای الگوهای هویت‌ساز اسلامی در معماری آرامگاه امامزادگان»، *چونان دری گشوده به بهشت: بررسی جلوه‌های معماری آستان مقدس امامزادگان*، به کوشش اصغر منتظرالقائم، تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه، ص ۳۲۳-۳۳۴.
نورآقایی، آرش (۱۳۸۸). *عدد، نماد، اسطوره*، تهران: نقد افکار.
هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هوهنه‌گر، آلفرد (۱۳۸۵). *نمادها و نشانه‌ها*. ترجمهٔ علی صلح‌جو، چاپ نهم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، چاپ دوم، تهران: سروش.
یاوری، حسین؛ باوفا، رقیه (۱۳۹۰). *سیری در حکمت معماری اسلامی و تزئینات وابسته به آن در دورهٔ صفویه (با تأکید بر معماری اسلامی اصفهان در دورهٔ مذکور)*، تهران: آذر.

مقالات:

براری، میثم؛ آقاداود جلفایی، سمیرا (۱۳۹۲). بازخوانی کهن‌الگوی سه‌گانهٔ مقدس با محوریت نقش‌مایهٔ درخت سرو در هنر ایرانی. *فصلنامهٔ هنرهای سنتی ـ اسلامی*. ش۲. ص۵۱-۶۷.
حسینی محراب، ملیحه؛ چیت‌سازان، امیرحسین (۱۳۹۴). «بررسی طرح و نقش فرش مود با تأکید بر نمادگرایی کله‌اسبی»، *همایش ملی فرش دستباف خراسان جنوبی*، دانشگاه بیرجند، ص۹۱۰-۹۲۷.

حسینی، هاشم (۱۳۹۰). «کاربرد تزئینی و مفهوم نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ش۱۴، ص۷-۲۴.

خزایی، محمد (الف۱۳۸۶). «تاویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی»، *هنرهای تجسمی*، ش۲۶، ص۲۴-۲۷.

ـــــــــــــ (ب۱۳۸۶). «نقش نمادین طاووس در هنرهای تزئینی ایران»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۱۱و۱۱۲، ص۶-۱۲.

خسروی‌فر، شهلا؛ چیت‌سازان، امیرحسین (۱۳۹۰). «بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزهٔ فرش ایران»، *دو فصلنامهٔ پژوهش هنر*، ش۲، ص۲۹-۴۳.

زنگنه، پری (۱۳۹۱). «طاووسخانه، نگاهی به نقش طاووس در تاریخ هنر ایران»، *سرزمین من*، ش۳۹، ص۶۲-۶۷.

شایسته‌فر، مهناز؛ صباغپور، طیبه (۱۳۸۸). «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار براساس منابع اسلامی (با تأکید بر نمونه‌هایی از موزهٔ فرش ایران)»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۳۶، ص۴۰-۵۱.

طاهری، علیرضا (۱۳۹۰). «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق»، *فصلنامهٔ باغ نظر*، ش۱۹، ص۴۸- ۵۴.

طهوری، نیر (۱۳۸۱). «جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین‌فام»، *هنر و معماری خیال*، ش۱، ص۵۸-۸۹.

گنون، رنه (۱۳۷۹). «نمادگرایی در گنبد»، *خیال*، ترجمهٔ محمدعلی حمید رفیعی، ش۴، ص۷۲-۷۷.

مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳). «مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ش۱۰، ص۹۹- ۱۰۸.

موسوی‌آملی، سید محسن (۱۳۸۴)، «بسم‌الله در فرهنگ عامیانه»، *دوماهنامه بشارت*، ش۴۶، ص۵۳-۵۸.

نامجو، عباس؛ فروزانی، سیدمهدی (۱۳۹۲). «مطالعهٔ نمادشناسانه و تطبیقی عناصر منسوجات ساسانی و صفوی»، *فصلنامهٔ هنر علم و فرهنگ*، ش۱، ص۲۱-۴۲.

منابع سایت:

ناشناس (۱۳۹۱). *گفت‌وگو با سید محمد بهشتی درباره نمایشگاه پرندگان در فرهنگ و هنر ایرانی سی‌مرغ*، malekmuseum.org. ۹۵/۱۱/۲۳.

www.eghamat24.com
www.eneshat.com

منابع تصاویر:

آرشیو خصوصی نگارندگان.

حاجی‌قاسمی، کامبیز (۱۳۸۹). *امامزاده‌ها و مقابر*، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

سعادت، بیژن (۱۳۵۵). *بارگاه رضا*، ج۳. فلورانس (ایتالیا).

References:

Quran.

Abdoli, M. and Gorkani, R. (2002). *Myths of the East*, Tehran: Jamal Art Press.

Abdollahi, M. (2001). *Dictionary of Animals in Persian Literature*, vol. 1, Tehran: Pajouhandeh Press.

Alamzadeh, B. (2012). *Encyclopedia of Razavi*, Tehran: Shahed Press.

Anonymous (2013). "Conversation with Seyyed Mohammad Beheshti about the exhibition of birds in Iranian culture and art, Simorgh", *www.malekmuseum.org*. 11 Februry 2017.

Anousheh, H. (1996). *Encyclopedia of Persian Literature: Central Asia*, vol. 1. Tehran: Cultural and Publishing Institute of Encyclopedia Press.

Arabshahi, A. (2015). *The Cultural Symbols and Semantics*, Tehran: Aroun Press.

Ardalan, N. (2000). *Sense of Unity*, trans. by Hamid Shahrokh, Tehran: Khak Press.

Attardo, A. (1992). *History of Astan Quds Razavi*, Tehran: Atarod Press.

Avini, S. M. (1991). *Immortality and Art*, Tehran: Barg Press.

Bahar, M. (2009) *Research on mythology of Iran*, 7th ed. Tehran: Agah Press.

Balkhari, H. (2005). *The mystical foundations of Islamic art and architecture*, vol. 1. Tehran: Surah Mehr Press.

Baradaran Hassanzadeh, Gh. (2013). *A quest for the symbolic culture of symbols: (and its application from ancient Iran to contemporary art)*, Tabriz: Akhtar Press.

Barari, M. and Aghadavoud Jolfaei, S. (2014). The Revealation of the sacred triangular archetype centered on the role of the cypress tree in Iranian art. *Quarterly of Traditional- Islamic Arts*. No. 2, p. 51-67.

Chimel, A. M. (2010). *The Secret of Numbers*, Trans. by Fatemeh Tofiqi, Qom: Adyan va Mazaheb Press.

Cooper, J. (1999). *Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, Trans. by Malihe Karbassian, Tehran: Farshad Press.

Dadvar, A. and Dalaei, A. (2017). *Theoretical Foundations of Traditional Arts (Iran in the Islamic Period)*, Tehran: Al-Zahra University Press.

Gholizadeh, Kh. (2014). *Mythological Encyclopedia of Animals and related terms*, Tehran: Parseh Press.

Guénon, R. (1999). "Symbolism in the Dome", *Imagination*, Trans. by Mohammad Ali Hamid Rafiei, No.1, p. 72-77.

Haji Qasemi, K. (2011). *Imamzadegan and Tombs*, Tehran: Shahid Beheshti University Press and Publishing Center Press.

Hall, J. (2000). *Encyclopedias of Symbols in the Art of the East and the West*, trans. by Roqiyah Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Press.

Hosseini Mehrab, M. and Chitsazan, A. H. (2016). "Investigating the Pattern and the figure of the Moud Carpet with Emphasis on the Symbolism of the Horse Head", National Conference on Handmade Carpets, Southern Khorasan, Birjand University, p. 910- 927.

Hosseini, H. (2012). "The decorative application and the concept of the figure of the candle in the complex of Sheikh Safi al-Din Ardebili", *Biquaterly of Islamic Art Studies*, No. 14, p. 7-

24.
Hovhanehger, A. (2005). *Symbols and Signs*, Trans. by Ali Solhjou, 9th ed. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press.
Jalali, Gh. and Jalali, M. (2016*). The Meaning of Shiite Art*, Qom: Boustan Ketab Press.
Kanby, Sh. R. (2015). *Details of Islamic Art*, Trans. by Afsoungar Ferasat, Tehran: Mirdashti Press.
Kavianian, E. (1976). *Shams al-Shemush*, Mashhad: Astan Quds Razavi Press.
Khatami, M. (0831), *Philosophical Advent for Iranian Art*, Tehran: Compilation, Translation and Publishing Center of Artworks Press. "Matn".
Khazaei, M. (A 2006). "Gloss of the iconic motifs of the Peacock and Simorgh in the buildings of the Safavid era", *Visual Arts*, No. 26, p. 24- 27.
Khazaei, M. (B 2006). "Iconic role of Peacock in Decorative Arts of Iran", *the Book of Art Moon*, No. 111 & 112, p. 6-12.
Khosravi Far, Sh. and Chitzsazan, A. H. (2012). "Investigating the Symbol and the Motif of the Bird in the Carpets of Iran Carpet Museum", *Biquaterly of Pajouhesh Honar*, No. 2, p. 29-43.
Knight, J. and Grebran, A. (2000). *Symbol Culture*, Vol 1, Tran. by Sudabeh Fazayeli, Tehran: Jeihoun Press.
Knight, J. and Grebran, A. (2007). *Symbol Culture*, vol 1, Trans. by Sudabeh Fazayeli, Tehran: Jeihoun Press.
Louler, R. (1990). *The Holy Geometry*, Trans. by Haydeh Haeri, Tehran: Scientific and Cultural Press.
Mahdavi Parsa, H. (2009). *In the courtyard of Malakut*, Mashhad: Research House Press.
Maki Nezhad, M. (2015). "Centrism, symmetry and repetition in traditional Iranian arts", Quarterly of Kimiyaye Honar, No. 10, p. 99- 108.
Malek, F. and Sami Pour, T. (2013). "Numerical symbolization of the tombs of Imamzadegan", *As the door opened to Paradise: the study of the architectural effects of the holy doors of Imamzadegan*, to the efforts of Asghar Montazeralqayem, Tehran: Organization of Endowment and Charity Press, p. 239-261.
Memarzadeh, M. (2006). *Image and visualization of mysticism in Islamic arts*, Tehran: Al-Zahra University Press.
Montakhab S. and Kouh Nour, E. (2004). *Illustration of Figures in the Traditional Iranian Art*, vol. 8. Tehran: Noor Hekmat Press.
Montazeri-al-Qa'im, A. and Hafez Forqan, Z. (2016). *Explaining the Symbolic Foundations of the Islamic Architectural Elements of the Safavid era*, Tehran: The Institute of Wisdom and Philosophy of Iran Press.
Mossadeghian Torghabeh, V. (2004). *Paint and Figure in Goharshad Mosque*, Tehran: Aban Press.
Mousavi Amoli, S. M. (2006). "Basmalah in public culture", *Bimonthly of Bisharat*, No. 46, p. 53-58.

Muliyani, S. (1999). *The Place of the Georgians in the History, Culture, and Civilization of Iran*, Isfahan: Yekta Press.

Mu'tamen, A. (1976). *History of Astan Quds*, Mashhad: Astan Quds Razavi Press.

Nabiei Fijani, E. (2015). "Recognizing and reviving the Islamic identity patterns in Imam Zadegan's tomb architecture", *As the door opened to Paradise: the study of the architectural effects of the holy doors of Imamzadegan*, to the efforts of Asghar Montazeralqayem, Tehran: Organization of Endowment and Charity Press, p. 323-324.

Namjou, A. and Forouzani, S. M. (2014). "Symbolic and comparative study of elements of Sassanid and Safavid textiles", *the Quarterly of Art, Science and Culture*, No.1, p. 21- 42.

Namvar Motlaq, B. and Cangarani, M. (2016). *Illustrated Culture of Iranian Symbols*, Tehran: Shahr Press.

Nour Aghayi, A. (2010). *Numbers, Symbols, Myths*, Tehran: Naghd Afkar Press.

Salat, B. (1976). *The Hall of Reza*, vol. 8, Florence (Italy).

Shayesteh Far, M. and Sabaghpour, T. (2010). "Reflection of Heaven's Effects in Qajar Carpets Based on Islamic Resources (with an emphasis on examples of Iran Carpet Museum)", *the Book of Art Moon*, No. 136. p. 40- 51.

Shepherd, R. and Rupert (2015). *What does the symbol in art and myth of figure means*, Trans. Azade Bidarbakht and Nastaran Lavasani, Tehran: Ney Press.

Sirlo, J. (2011). *the Culture of Symbols*, Trans. by Mehrangiz Oohadi, Tehran: Dastan Press.

Tabatabaei Nia, S. A. (2013). "The combination of art and religion in the architecture of the Imamzadegan", *As the door opened to Paradise: the study of the architectural effects of the holy doors of Imamzadegan*, to the efforts of Asghar Montazeralqayem, Tehran: Organization of Endowment and Charity Press, p. 142-151.

Taheri, A. (2012). "The Holy Tree, the Speaker tree and the process of forming a motif of Wagh", *Biquaterly of Bagh Nazar*, No. 19, p. 48-54.

Tahouri, N. (2003). "Search for Symbolic Concepts of the Golden Tile", *Art and Architecture of Imagination*, No. 1, p. 58- 89.

Tahuri, N. (2011). *The Kingdom of Mirrors; Proceedings in Islamic Art Wisdom*, Tehran: Scientific and Cultural Press.

Yahaghi, M. J. (1995). *The Culture of Mythology and Fictional Notes in Persian Literature*, 2nd ed. Tehran: Soroush Press.

Yavari, H. and Bavafa, R. (2012). *Study of the wisdom of Islamic architecture and its ornamentation during the Safavid era, (with an emphasis on the Islamic architecture of Isfahan during this period)*, Tehran: Azar Press.

Zamrashidi, H. (2015), " Imamzadegan, ascetics and the generalities of architecture and decoration of the their tombs", *As the door opened to Paradise: the study of the architectural effects of the holy doors of Imamzadegan*, to the efforts of A. Montazeralqayem, Tehran: Organization of Endowment and Charity Press, p. 63-72.

Zanganeh Qasem Abadi, I. (2012). *Razavi Shrine and its major events*, Mashhad: Khorshid Mashregh Press.

Zanganeh, P. (2013). “Peacock House, Looking at the Motif of peacock in the Iranian art history”, *Sarzamin Man*, No. 39, p. 48- 54.

Symbolic Concepts of Animal Motifs Tiling the Allahverdi Khan Dome from the Safavid era in Razavi's Holy Shrine*

Atiye Khan Hossein Abadi [1]
Mahdi Eshraghi [2]

Abstract

The history of the shrine of Imam Reza (AS), the most important attraction of religious tourism in Iran, dates back to more than ten centuries ago, which was decorated with various decorations during the Islamic states; and each section represents the art of architecture of the special era of Islamic art history. Characters and elders have been renovating and developing this scared place in every age. Allahverdi Khan, a brave warrior and military commander of Safavid era, paid special attention to the architecture of this era, and he has done a great deal to raise the culture and civilization of Iran; this can be emphasized by the culture and civilization of Iran; by looking at his remains in Esfahan (Si-o-se-pol), Shiraz (School of the Khan) And Mashhad (Dome of Allahverdi Khan). This magnificent building is one of the most beautiful buildings in the holy shrine that Arthur Pope, in the book of Iranian architecture, considers the most complete part of the shrine of Imam Reza (AS). The mosaic tiles of this porch are decorated with inscriptions, animal motifs, plant, and geometric designs. Many of these motifs are conceptualized, which have a particular place in the culture and literature of this boundary. In this regard, the present study was conducted using descriptive and content analysis based on field observations and library data. Among the 487 roles in 9 species of animals, each of which is a world with full of mysteries, the highest number motifs include the motif of the bird (chicken) and then there are, respectively, pheasant, parrot, peacock, duck, dragon, simurgh, deer and Chicken Bismillah.

Research purposes:

1. to introduce the symbolic of the animal motifs in porch of Allahverdi Khan.
2. The study of symbolic concepts of animal motifs in the mentioned porch.

Research Questions:

1. what are the types of animal motifs in porch of Allahverdi Khan?
2. What are the symbolic implications of this motif?

Key word:
Shrine of Imam Reza (AS), Allahverdi Khan Dome, Safavid era, Tiling, animal motifs.

---

* This article is based on the thesis of the first author, entitled "Study the fauna motifs in the tiles of Imam Reza (AS) shrine" in the visual Communication department by supervised Dr. Mahdi Eshraghi at Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

1. MSc in Visual Communication, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. Email: Atiye.Hosseinabadi@gmail.com
2. Director of visual Communication Group, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. Email: rozmz@yahoo.com

عنوان مقاله: **مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد اللّه‌وردیخان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی**