نقش جهان/سال چهارم / شماره یک
صفحات: ۱۵ ۷
تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۳/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۶/۲۵

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

تجلی حکمت اسلامی در ساختار و مضامین محراب زرین‌فام حرم مطهر رضوی

Wisdom of Islamic Architecture in Structure and Contents of Luster Altar of Razavi Holy Shrine

■ رباب فغفوری[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]

چکیده

هنر و معماری اسلامی به‌مثابه آیینه‌ای است که آموزه‌های اصیل، معنوی و رازآلود حکمت اسلامی را در خود به ودیعه نهاده است و بازتاب‌دهنده حقایق دینی و اعتقادی به‌شمار می‌رود. این پژوهش بر آن است تا به‌نحو مبسوط به تحلیل ساختاری و مضمونی آرایه‌های تزئینی به‌کار رفته در محراب زرین‌فام «پیش روی مبارک» امام رضا(ع) به‌عنوان یکی از مصادیق فضای قدسی در معماری اسلامی بپردازد و علاوه بر کشف معانی و مفاهیم حکمی مندرج در آنها، به بیان تأویلی در خصوص رابطه میان این عناصر با مفاهیم دینی و آیینی از یکسو و هویت مکانی و زمانی این محراب دست یابد. نتیجه اجمالی تحقیق بیانگر آن است که هر یک از عناصر تزئینی این محراب معنایی منعکس از عالم بالا دارند و مفاهیمی چون حضور الهی، رستاخیز، عروج به عالم ملکوت و تمرکز و تزکیه درونی را بر قلب و جان نمازگزار متبادر می‌سازند. این معانی در ارتباط مفهومی بسیار روشنی با فریضه نماز و نیایش قرار می‌گیرند. مضامین مطرح در کتیبه‌ها نیز متناسب با هویت مکانی محراب و شرایط مذهبی و اعتقادی دوره ظهور آن تحقق یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی: *محراب کاشی زرین‌فام، فرم و معنا، معماری حرم مطهر رضوی، تزئینات معماری اسلامی*

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بین المللی امام رضا (ع)، خراسان رضوی، ایران
۲. دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: r.faghfuri@imamreza.ac.ir
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

۱. مقدمه

وابستگی میان صورت و معنا در هنر و معماری اسلامی مقوله‌ای متأثر از بنیان‌های جهان‌شناختی اسلام است، به‌قسمی که نسبت قالب و محتوا در آن همچون نسبت روح و کالبد بوده و ماده شرافت خود را به کرامت معنا دریافت می‌کند (Bolkhari, Qahi, 2009a, 273). به بیان دیگر صورت اثر در هنر و معماری اسلامی تصویر مجسمی از معنا و محتوا به‌شمار می‌رود و بازتاب‌دهنده حقایق دینی و باورهای عمیق اعتقادی ما است. این معانی و باورها ریشه در عالم قدسی دارند و هنرمند مسلمان قادر است با اشراف و مکاشفه خود آنها را در قالب هنری و صورت‌هایی دارای حجم و فضا ارائه دهد و به این واسطه انسان را به شئون والاتر هستی و در نهایت به وحدت متعالی رهنمون سازد(Ardalan & Bakhtiyar, 2001, 7). عبادات و آیین‌های سنتی نیز در عالم اسلام دارای رمز و رازهایی هستند که صورت مجسم خود را در محیط‌ها و فضای معماری می‌یابند. فضایی که از بزرگ‌ترین جلوه‌های ظهور یک حقیقت هنری در کالبد مادی به‌شمار می‌رود (Mahdavinejad, 2004, 58). محراب به‌عنوان یک فضای عبادی در بناهای مذهبی از هویت دوگانه‌ای برخوردار است و در عین حال که به‌عنوان فضای عبادی برای اقامه نماز و انجام مناسک دینی محسوب می‌شود دارای عناصر و آرایه‌های تزئینی نیز هست که این مسئله آن را در زمره هنرهای قدسی جای می‌دهد.

محراب در لغت به محل جنگ و جهاد اطلاق می‌شود و در اصطلاح از عناصر اصلی مسجد و ابنیه‌های مذهبی به‌شمار می‌رود که تعیین‌کننده جهت قبله برای نمازگزاران است. اوج درخشان هنرها و تزئینات اسلامی را می‌توان در این محراب‌ها مشاهده کرد. شکل محراب‌های اولیه نیم‌استوانه‌ای بوده است که حدود بیست سانتی‌متر از کف مسجد با محل احداث پایین‌تر ساخته می‌شدند تا از این طریق حالت خضوع و خشوع را در فرد نمازگزار تقویت نمایند(Sajjadi, 1996, 29). سه محراب کاشی زرین‌فام حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام از جمله محراب‌های باشکوهی هستند که از قطعات متعدد کاشی ساخته شده‌اند و شکل کلی آنها را می‌توان در ادامه سنت ساخت محراب‌های گچ‌بری طاق‌نمادار و سنگی دانست که از سده‌های نخست هجری در ایران آغاز شد. این مسئله در دوره سلجوقی با توسعه تدریجی همراه بود و در دوره خوارزمشاهیان، به‌ویژه ایلخانان در قرن هفتم هجری به اوج عظمت و اعتلای خود رسید(Watson, 2003,17) دو محراب معروف به «پیش روی مبارک» و «پایین پای» حضرت پیش از این بر دیواره جنوبی بقعه اصلی مرقد مطهر و یک محراب نیز در مسجد کهن بالاسر ایشان نصب بوده است که مؤلفان تاریخ آستان قدس و حرم مطهر مانند صنیع‌الدوله (۱۳۶۳)، فیض (۱۳۲۲)، کاویانیان (۱۳۵۵)، امام (۱۳۴۸)، مؤتمن (۱۳۴۸)، خجسته مبشری (۱۳۵۳) از این محراب‌ها نام برده و برخی نیز به توصیف آنها پرداخته‌اند. پژوهشگران هنر اسلامی مانند واتسون در کتاب سفال زرین‌فام ایرانی و پورتر در کتاب کاشی‌های اسلامینیز به معرفی مختصر این محراب‌ها پرداخته‌اند. محراب معروف به «محراب پیش روی مبارک» امام رضا(ع) در میان این سه محراب از طرح و ترکیب عالی‌تری برخوردار است و دارای نقوش، کتیبه‌ها و ساختار صوری کم‌نظیری است (Mahdavinejad, 2003, 29). این محراب اثر مشترک ابوزید و محمد بن طاهر کاشانی به تاریخ ساخت ۶۱۴ هجری قمری است که با ۲۷۳ سانتی‌متر طول و ۲۲۰ سانتی‌متر عرض در قسمت جنوبی بقعه مطهر امام رضا(ع) نصب بوده است (Kafili, 2013, 91). سازنده این محراب از نخستین اعضای خاندان ابی طاهر است که در طی سه قرن با کشف فنون خاص در ساخت کاشی رمز و راز آن را به‌صورت موروثی در خانواده به یکدیگر منتقل می‌کردند. کاشان از قرن پنجم تا قرن یازدهم پایتخت هنر کاشی‌سازی بوده است و وجه تسمیه اصطلاح «کاشی» نیز که بر سفال‌های لعابی اطلاق می‌شود در انتساب آنها به این شهر است(Pope, 2008, 104-105)در این پژوهش برآنیم تا در دو بخش کلی با بررسی ساختاری و تحلیل عناصر صوری موجود در محراب زرین‌فام پیش روی مبارک امام رضا(ع) و تحلیل و تأویل مضامین مطرح در کتیبه‌های آن، به معانی حکمی و روحانی مکنون در پس آرایه‌های تزئینی و مضمونی این محراب دست یابیم و ارتباط این معانی و صورت‌ها را با غور در مفهوم نماز و نیایش و شرایط تاریخی و اعتقادی دوره ساخت این محراب مورد تأمل قرار دهیم. بازگشت به مبانی حکمی و بازکاوی آموزه‌های معنوی در هنر و معماری سنتی به‌منظور کاربرد در دوره معاصر می‌تواند موجبات ارتقای هنر و معماری حال و آینده ایران را فراهم نماید (Mahdavinejad & others, 2012, 44). در بررسی‌های انجام شده، پژوهشی که به‌طور مبسوط منطبق با موضوع این تحقیق باشد یافت نشد و پژوهش‌های پیشین نیز عمدتاً به معرفی تاریخی این محراب و مضامین مطرح در کتیبه‌های آن به شیوه توصیفی پرداخته‌اند. روش انجام این پژوهش توصیفی-تحلیلی، تأویلی بوده و نحوه گردآوری مطالب به شیوه میدانی و کتابخانه‌ای است.

۲. محراب زرین‌فام پیش روی مبارک

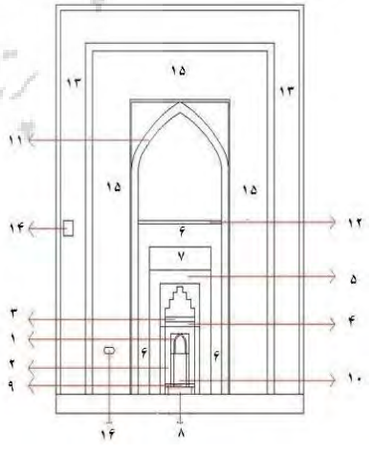
این محراب در ساختار کلی دارای سه طاق‌نما، ستون‌نما و کتیبه‌هایی در اطراف آنها است و بر دور محراب نواری از کاشی فیروزه‌ای کشیده شده است (شکل ۱).

شکل ۱. محراب زرین‌فام پیش روی مبارک(مأخذ: نگارندگان)

در بخش زیرین محراب نقش قندیلی آویخته در میان شاخ و برگ‌های تاک ترسیم شده و بر کوچک‌ترین طاق‌نمای آن سورهٔ توحید به قلم نسخ خفی نوشته شده است. (۱) در حاشیه این طاق‌نما به قلم ثلث خفی متن حدیثی از امام علی(ع) در مدح زیارت علی بن موسی(ع) آمده است. (۳) در بالای آن و بر روی نوار افقی که در زیر طاق‌نمای دوم قرار دارد بر زمینهٔ سفید عبارت «اللهم اغفر لمن استغفر لابی زید بن محمد بن ابی زیر النقّاش» ثبت شده است (۴) و در پایین آن عبارت «کن فی صلواتک خاشعاً» به کوفی تزئینی آمده است. (٤) حاشیه‌ای شامل آیهٔ ۱۸ و قسمتی از آیه ۱۹ سورهٔ آل عمران، به خط ثلث برجستهٔ سفیدرنگ بر زمینهٔ زرین‌فام از ۳ طرف مجموعه فوق را احاطه کرده است (۵) بر دور آن حاشیه‌ای پهن‌تر به

خط کوفی برجستهٔ لاجوردی رنگ با آیهٔ ۵۶ سورهٔ احزاب، بر زمینهٔ نقاشی‌شدهٔ زرین‌فام نیم‌برجسته قرار دارد. (۶) در میان این دو حاشیه، عبارت «لا اله الا الله محمداً رسول الله» به خط کوفی تزئینی آمده است. (۷) تاریخ ساخت محراب در کتیبه بزرگی در قسمت پایین محراب به خط ثلث برجسته با لعاب لاجوردی بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های درهم پیچیده زرین‌فام این چنین نوشته شده است: «فی ربیع الآخر اثنی عشر و ستمایه» (۸) (شکل ۲). در بالای این ماده تاریخ و در قسمت فرورفتگی زبرین محراب قسمتی از آیه ۱۵۳ سوره بقره آمده است. (۹) و در همین قسمت در سطحی افقی آیه اول سوره فتح، «انا فتحنا لک فتحا مبینا» ذکر شده است. (۱۰) طاق‌نمای بزرگی که بخش میانی محراب را دربرگرفته با اسلیمی‌های برجستهٔ درهم گره‌خورده تزئین شده است و حاشیهٔ قوس شکستهٔ آن آراسته به آیهٔ ۳۸۵ سورهٔ بقره به خط کوفی برجستهٔ لاجوردی است. (۱۱) در پایین این قسمت نیز حدیثی در ثواب زیارت امام رضا(ع) نوشته شده است که بخش عمده‌ای از آن از میان رفته است. (۱۲) محراب دو حاشیهٔ پهن دارد. حاشیهٔ خارجی آن آراسته به کتیبه‌ای با آیات ۱۱٤ تا بخشی از آیه ۱۱۶ سورهٔ هود است که به خط کوفی برجسته و به رنگ لاجوردی بر زمینهٔ نقاشی شدهٔ زرین‌فام نقش بسته است. (۱۳) نام بانی محراب، عبدالعزیز بن آدم، در میان این آیات به قلم ثلث خفی، به رنگ سفید لعاب اصلی زمینه آمده است. (۱٤) حاشیهٔ دوم کتیبه‌ای شامل آیات ۱٤٤ و ۱٤۵ سورهٔ بقره، به قلم ثلث برجسته به رنگ لاجوردی بر زمینهٔ اسلیمی‌های نیم‌برجسته و نقاشی‌های زرین‌فام مسطح است. (۱۵) که در میان حروف این کتیبه در پایین سمت چپ، رقم محمد بن ابی طاهر به‌صورت: «اضعف عباد الله محمد بن ابی طاهر بن ابی الحسین زید بخطه بعد ما عمله و صنعه» باقی مانده است. (۱۶)

شکل ۲. رقم تاریخ ساخت در حاشیه پایین محراب
(مأخذ: نگارندگان)



شکل ۳. هندسه پنهان و جایگاه کتیبه‌ها در این محراب
(مأخذ: Kafili, 2013)

عمده‌ترین رنگ‌های مورد استفاده در این اثر طیف رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و لاجوردی است که بر زمینه‌ای سفید و کرم قهوه روشن به نمایش درآمده است. آرتور اپهام پوپ در توصیف این محراب می‌نویسد: «مجموع این محراب از درخشندگی و شفافیت زربنی برخوردار است که در نظر اول همه نقوش و خطوط به‌کار رفته در آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در واقع منظره آنچنان حالت وجدی در بیننده پدید می‌آورد که در عالم هنر مانند آن وجود ندارد. این محراب مظهر جلال و حشمت و دروازه‌ای به‌سوی عالم هیجان مذهبی است»(Pope, 2008, 107). طرح خطی زیر به بهترین وجه بیانگر هندسه پنهان و موقعیت قرارگیری کتیبه‌های این محراب است که منطبق با ارقام ذکر شده در متن بالا ترسیم شده است (شکل ۳).

۳. تحلیل و تأویل ساختار و عناصر تزئینی

ساختار کلی محراب زرین‌فام پیش روی مبارک مستطیلی عمودی است که در وهله نخست حالتی از ایستایی را در بیننده القا می‌کند و همچون مربع نمادی از دنیای مادی و زمینی تلقی می‌شود (Ardalan & bakhtiyar, 2001, 29). اما آنچه به این شکل زمینی هویتی روحانی می‌بخشد نوع ترکیب‌بندی و استفاده از آرایه‌های تزئینی است که بازتابی از حقیقت آسمانی آن هستند و معانی باطنی‌شان ریشه در عالم بالا دارند. قوس‌های نیم‌دایره، نقوش و خطوط برهم‌تابیده اسلیمی و ختایی و ترکیب آنها با کتیبه‌های قرآنی این محراب را به مهبط اشراق الهی و دروازه‌ای بهشتی مبدل کرده است که فرد نمازگزار را از جلوت دنیای فانی به خلوت عالم باقی هدایت می‌کند.

نور، فضا، طرح و رنگ چهار عنصر اصلی در هنر و معماری اسلامی هستند که نمود آنها در این اثر در بالاترین سطح آفرینش قرار دارد. نور و درخشندگی کاشی‌های زرین‌فام، لعاب به‌کار رفته در آنها و کلمات و نقوش برجسته‌ای که بر این کاشی‌ها نقش زده‌اند این اثر را همچون تابلویی پرنغز و زیبا متجلی ساخته است. نور در تمامیت معنای خود در معماری اسلامی نمادی از حضور الهی است که با واژه مشکوه در قرآن کریم برابری می‌کند. به اعتقاد تیتوس بورکهارت بنابر مضمون آیه ۳۵ سوره نور در قرآن کریم حضور الهی در جهان یا در دل آدمی، با نور چراغ (مشکوه) در طاقچه قابل مقایسه است و چنانچه به تناظر میان محراب و طاقچه معتقد باشیم به این نکته پی خواهیم برد که انعکاس نور الهی در محراب نیایش همواره بر قلب و جان نمازگزاران ساطع است. معنای فوق با مهارت خاصی از سوی هنرمند در ماده این اثر نیز متجلی شده است و شفافیت آن نمادی از نور الهی به‌شمار می‌رود. جنس این محراب از کاشی زرین‌فام است که درخشش طلاگونه بی‌نظیری دارد. لعاب زرین‌فام[1] لایه‌ای نازک از اتم‌های فلزات درخشان است که پس از پخت دارای سطحی آبنه‌گون می‌شود و بر خلاف لعاب‌های معمولی که نور را جذب می‌کنند و هیچ‌گونه درخششی از خود ندارند به‌گونه‌ای است که نور را به‌طور کامل از سطح خود منعکس می‌سازد (Clinton, 1991, 20). از این طریق است که عنصری کاملاً مادی با درخشش نور از مادیت خود فاصله گرفته و به عرصه‌ای مناسب برای پرورش نفس آدمی تبدیل می‌شود؛ «نفسی که جوهره‌اش در عین حال ریشه در عالم نور دارد» (Ardalan & Bakhtiyar, 2001, preface). سید حسین نصر در کتاب ارزشمند هنر و معنویت اسلامی سخنی در تأیید تأویل فوق دارد. به اعتقاد او معماران سنتی، بر خلاف بسیاری از معماران عصر جدید، حس آگاهی بی‌واسطه‌ای نسبت به سرشت مصالح مورد استفاده خود داشتند. معرفتی شهودی که جنبه‌های مختلف واقعیت این مصالح را دربرمی‌گرفت و امروزه از دید فیزیک کلاسیک و جدید، علی‌رغم این ادعا که بر تجربه‌گرایی استوارند، پنهان مانده است (Mahdavinejad

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

8-et al., 2013, 6). آیات نگارش یافته با خط کوفی در حاشیه اول این محراب همچون قابی معنادار پوشش اصیلی را به سایر جوانب و بخش‌های آن بخشیده است. خط کوفی که از قداست و قدمتی والا در هنر خوشنویسی و کتیبه‌نگاری برخوردار است. به‌دلیل استفاده از خطوط مستقیم و کشیدگی حروف در جهت افقی- همچون پود در بافندگی- نمادی از گردیدن و شدن و تکوین است (Burckhardt, 1991, 59) و به‌واسطه اسلوب پویای خود همچون سیر زمان که به زندگی انسان نظم و نظام می‌بخشد یادآور رشته‌ای هدایت‌کننده است که همه موجودات را به‌سوی غایت حقیقی‌شان هدایت می‌کند و این رشته چیزی جز حضور الهی نیست (Schwann, 2011,204). هنرمند این محراب با ذوق سلیم خود ارتعاش ناشی از حضور کلام الهی را با نمادهایی پیوند زنده و فرد عابد را در برابر حقایق و ساختاری قرار می‌دهد که نمودی از سیر برون به درون است، معنایی که بارقه اصلی خود را در طنین دل‌نواز تکبیرةالاحرام و نماز او به سرانجام می‌رساند. استفاده از خط ثلث در حاشیه دوم این محراب با الف‌هایی کشیده و راست‌قامت حالتی از ایستایی، استحکام و استواری را به فرد ناظر منتقل می‌کنند و گواهی بر ایستادگی و ادب بنده در برابر معبود خویشند. حرف الف به‌واسطه فرم عمودی و کشیده‌اش نمادی از جلال الهی و اصل وحدتی است که همه چیز از او سرچشمه می‌گیرد (Nasr, 2010, 38). ارزش عددی این حرف در نظام ابجد معادل عدد ۱ است که این مقوله به یگانگی الله و وحدانیت غیرمخلوق او اشاره دارد (Ettinghausen & Yarshater, 2000, 198). تکرار عامدانه این حرف در این محراب دریچه‌ای بر قلب عابد می‌گشاید و از این طریق الف الله در قلب و جان او نفوذ کرده و دیگر جایی برای چیز دیگر باقی نمی‌ماند؛ نماز سرلوحه‌ای است برای رسیدن به این معنا:

نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست
چه کنم حرف دگر باد نداد استادم[۲]

ترکیب و هم‌جواری خاصی که میان خطوط افقی و عمودی واقع بر دو حاشیه اصلی این محراب وجود دارد علاوه بر نمود نظم و ارتباط احسن میان کائنات، رمزی از اصل وحدت در کثرت است. وحدتی که بنابر تأویلات فوق در حرکت عمودی حروف متجلی می‌گردد و نمادی از ذات لایتغیر و مطلق الهی است. حروف افقی نیز تناظری عمیق با اصل صیرورت و تغییر دارند (Nasr, 2010, 37) و همچون محوری متعالی بر گرد این ساختار مقدس در حال طوافند.

در این محراب تلاش مجدانه‌ای در به تصویر کشیدن برگ‌ها و ساقه‌های تاک در کنار سایر نقوش گیاهی و اسلیمی وجود دارد. مهارت بالای هنرمند در تلفیق خط و نقش در برجستگی‌هایی که چون آبنه نمودار نور و روشنایی حقیقی‌اند، همگونی و هماهنگی معقولی را میان نوشته‌ها و نقوش به یادگار نهاده است. پیچک‌هایی تو در تو که گویی آغوش خود را بر نگارش کلام الهی گشوده‌اند و «تداعی‌گر تناظر میان قرآن و جهان طبیعتند.» (Nasr, 2010,38) طبیعتی که در اینجا در صورت محض و انتزاعی خود نمود یافته است. تفکر تنزیهی هنرمند و تطابق انتزاعی و نه ظاهری این نقوش به دنیای واقعی، حالتی از تفکر و اشراق را برای فرد مؤمن به ارمغان می‌آورد. حرکت موج‌گونه برگ‌ها و ساقه‌ها سمبلی از حرکت مداوم و تحول جهان ناسوت است و متذکر این واقعیت که رهایی از این عالم و عروج به ملکوت در گرو طریقتی است که نور حقیقی خود را از بندگی و نماز می‌گیرد. محراب جایگاهی برای شروع این حرکت است. سیر الی الله، از خود دور شدن و به خدا رسیدن. روان مؤمن در برابر این پیچ و قوس‌ها، نقش‌های اسلیمی و گل و برگ‌های ختایی، «آنچنان که امواجی تابناک و فروزان و برگ‌هایی لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونی‌اش، یعنی از «اصنام» شهوت و هوی می‌رهد و با اهتزاز در خود در حالت ناب بود و وجود مستغرق می‌گردد» (Burckhardt, 2011,147). درهم تابیدگی در اسلیمی نیل به وحدت و رو به سوی کمال دارد و تکرار نقش‌مایه‌های آن همچون «ذکر» است که عابد را در سیر و سلوک معنوی‌اش یاری می‌دهد. معنایی که در آینه نماز به‌بار می‌نشیند. نماز نردبان تکامل انسان و ذکر اکبر است، «و أَقِمِ الصَّلَوةَ لِذِكْرِي». [۳]

استفاده از رنگ‌های سنجیده و نقش‌پردازی استادانه در این محراب روایتگر ملاحت و شیدایی عالمی دیگر است. ملکوتی که انسان در مسیر طاعت خود رو به‌سوی آن دارد و هنرمند این اثر نماد زمینی آن را در برابر دیدگان فرد نمازگزار هویدا ساخته است. رنگ در هنر اسلامی از عناصر ذاتی اثر و نماینده باطنی یک معنا است که عمدتاً به‌منظور یادآوری حقایق آسمانی امور به‌کار رفته و وفاداری چندانی به واقعیت‌های عالم بیرون ندارد (Bolkhari Qahi, 2011a, 363). رنگ غالب در این محراب لاجوردی است که به‌طور خاص در متن کتیبه‌ها- و نه زمینه آن- مورد استفاده قرار گرفته و علاوه بر شفاف کردن و ایجاد خوانایی بالا، بیانگر معانی حکمی و رمزی فراوانی است. آبی (لاجوردی) رنگی مثالی و متعلق به عالم بالا و رستاخیز است و نمود آن در ذهن نمازگزار بیانگر آسمانی‌بودن و جاودانگی این آیات و دلیلی بر توجه بیش از پیش بر معانی و پیام‌های قدسی آنها است. لاجوردی رنگ حضرت لایتناهی و رحمت واسعه الهی است که در بی‌کرانگی آسمان متجلی می‌گردد (Lings, 1998, 7). هنرمند این اثر با تأکیدی عامدانه بر این رنگ پیام *رحمه للعالمین*[۴] را متصور ساخته است و بی‌شک هویدا است که در مقام خلق آن بیشتر تابع شهود و تفکرات خویش بوده تا احساسات و ذوقیات و گویی انعکاس نور کلام الله را در برابر چشمان خود دیده و نقش زده است. چشمان پیامبر در آن هنگام که رو به‌سوی آسمان و در انتظار وحی بود لاجوردی آسمان را می‌دید، «قد نری تقلب وجهک فی السماء...» و اینک این آیات در برابر چشمان مؤمنان به رنگ همان لاجورد آسمان متجلی می‌شود. در تأویلی دیگر لاجوردی را می‌توان رنگ سکون و آرامش خواند که استفاده از آن در فضا موجب آرامش و تعادل روحی در فرد می‌گردد. آبی رنگ تمرکز بر درون است و دارای چنان عمقی است که انسان را به بی‌نهایت می‌برد، به‌سوی عالم خیال و عرصه بی‌گناهی (Karami, 2012, 2599). از این‌رو به نظر می‌رسد استفاده از آن در این محراب در جهت حفظ آرامش و القای طمأنینه درونی برای فرد زائر و نمازگزار بوده است.

قوس در تزئینات معماری تمثیلی از برای دایره و دایره نیز تمثیلی برای کمال و تمامیت است (Bolkhari, Qahi, 2011b, 262). وجود ستون نماهای پیاپی در این محراب و اتکای قوس‌های سه‌گانه گنبدگون بر آنها شاید تأکیدی است بر نقش بی‌بدیل نماز به‌عنوان ستون دین در استحکام و پاسداری از دین آسمانی اسلام. چنانکه پیامبر اکرم(ص) در این‌باره می‌فرمایند: الصلوه عماد دینکم، «نماز پایه و ستون دین شماست»[۵] دینی که اکمل است و تمام و نماد کمال آن را در ساختار دایره‌وار قوس‌های این محراب می‌توان دید. اسلام دین برگزیده حق است و تأویل فوق با توجه به مضمون آیه به‌کار رفته بر حاشیه طاق‌نمای دوم این محراب نیز قابل تأیید است. شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُوا الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ، إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ نماز ستون دین اسلام و از ارکان متعالی و رشته‌های مستحکم ارتباط میان خدا و انسان است و هنرمند مسلمان در ساختار این محراب به‌نحو عامدانه سعی در شفاف‌سازی این معنا دارد. در تحلیل دیگر می‌توان معنای

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

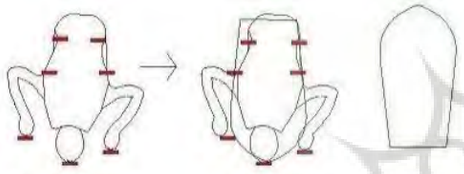
نمادین این ستون‌نما و قوس‌ها را در انعکاس آرایه‌های اصلی مسجد، یعنی گنبد و مناره جستجو کرد (Rabiee, 2013, 288). محراب قلب یک مکان مقدس است و گویی همه‌چیز پیوندی عمیق با آن می‌یابد، همه‌چیز در مکان عبادت به محراب ختم می‌شود. ستون و قوس‌های رو به بالا تمثیلی از گنبد و مناره هستند و به حقایقی ورای این جهان خاکی دلالت دارند. آسمان و دست‌های نیایش نمازگزار به‌سوی آن، جمال و جلال الهی[۶] و رعب مؤمن در مقابل رب خود، معانی مندرج در این نمادها را شکل می‌دهند. محراب انسان را به معراج و عالمی دیگر هدایت می‌کند، «الصلوه، معراج المؤمن».[۷]

شکل ٤. طاق‌نمای دوم و سوم آراسته به مقرنس (مأخذ: نگارندگان)

مقرنس‌های طاق‌نمای دوم این پناهگاه معنوی «تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است که چون چلچراغی بر سر جان نمازگزار، نور رحمت، معنا و معنویت می‌گستراند» (Bolkhari Qahi, 2011b, 378) و با انعکاس ملکوتی خود فرد مؤمن را آرام‌آرام از حد مادی خود دور ساخته و به قلمروی امن و روحانی می‌کشاند (شکل ٤). تداعی مفهوم نور در هنر و معماری اسلامی علاوه بر مقرنس با آرایه‌های دیگری نیز پیوند می‌خورد و به دلیل تجرد نور عموماً از فرم‌ها و گویش‌هایی انتزاعی همچون شمسه استفاده می‌شود. اما تمثال نور در این محراب دارای تصویرگری عینی دیگری است. قندیل آویخته در درونی‌ترین بخش این محراب همچون چراغی پرفروغ نماد نور الهی در قلب مؤمن و حضور او در کل کائنات است. در بیان دیگر قندیل را می‌توان همتایی برای واژه «مشکوه» در نظام نمادپردازی قرآن دانست. خداوند در آیه ۳۵ سوره نور می‌فرماید: اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فِي زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كَأَنَّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ. «خدا نور آسمانها و زمین است. مَثَل نور او مانند طاقچه‌ای است که در آن چراغی است و چراغ در شیشه‌ای است و شیشه گویی ستاره درخشانی است که از درخت پر برکت زیتون افروخته‌اند.» در اینجا اگر تأملی به شباهت میان محراب و طاقچه داشته باشیم به نیت عامدانه هنرمند این اثر در ترسیم نور الهی (در فرم قندیل) بر مبنای آیات قرآنی پی خواهیم برد. فرآیندی که چارچوب هنر اسلامی ما را برساخته و هنرمندان ما ریشه کارهای خود را در ترسیم معانی عرفانی و دینی‌شان قرار داده‌اند. از سوی دیگر می‌توان بر این تأویل نیز پای فشرد که «الصلوه نور المؤمن»، چراغ این محراب انعکاس نوری است که از چهره پاک نمازگزار ایستاده در برابر آن متبلور می‌شود.

وجه دیگری از تقریب ماده و معنا در ساختار این محراب (که البته خاص آن نیست و در هر محرابی که محل عبادت و نماز است می‌توان به‌وجهی مشاهده کرد) نهفته است که بر اساس مفهوم بندگی و سرسپردگی به درگاه باری‌تعالی شکل می‌گیرد. غایت عبودیت در انسان سجده است، حالتی که بنابر حدیثی از امام صادق(ع) خالص‌ترین و زیباترین حالت یک بنده تلقی می‌شود (Boroujerdi, 2003, 114). حالتی که با سر به خاک نهادن و افتادن بر عرصه الهی آغاز حرکت جان و دل را به‌همراه دارد. محراب مکانی است برای سجده کردن و این معنا در ساختار ظاهری این محراب منعکس است. حرکت افقی سجده به فضایی عمودی در دیوار رو به قبله تبدیل می‌شود. سجده یعنی گزاردن هفت موضع بر زمین که عبارت است از: پیشانی، دو کف دست، دو زانو و دو انگشت پا تصور فضایی این حالت تصویری از محراب را به‌دست خواهد داد (شکل ۵).

نظریات روانشناسی محیط، حضور فعال فراگیران در محیط‌های مناسب بر پایدار بودن یادگیری تأثیر بسزایی خواهد داشت. درک ویژگی‌های زمان، مکان، رفتار می‌تواند طراحان را در برنامه ریزی و طراحی فضاها و بخش‌های متعدد یک محیط یادگیری فعال یاری رساند.



شکل ۵. تجسم فضایی سجده (مأخذ: نگارندگان)

طاق‌های دایره‌وار و ستون‌های استوار این محراب بارقه‌ای شعله‌سان و رو به بالا دارند و همچون سالکی در قوس عروج در حال پرواز به‌سوی معبود خویشند. سجده نیز با گذاردن هفت[۸] موضع بر زمین «تمثالی از طبقات هفتگانه هستی و گردش هفت بار روح آدمی در عروج به آسمان است» (Bolkhari Qahi, 2009b, 66) و نماز وسیله‌ای است که این قرب و عروج را امکان‌پذیر می‌سازد. نماز پاک‌ترین تسبیح آفرینش و نشانه پرستش و طاعت مؤمن است. هنرمند این اثر به دنبال این حقیقت آمده و به بازآفرینی معانی آسمانی در قالبی زمینی می‌پردازد تا از این طریق شهود و شعور خود را در طلب عشق الهی به سرانجام برساند.

تأویل ظریف دیگری که مخصوص این محراب است در تکرار متناوب قوس‌ها و ستون‌نماهایی نهفته است که تجسم سه‌گانه‌ای از محراب را به ذهن انسان متبادر می‌سازد. قوس‌هایی که به‌تدریج کوچک‌تر شده و در نهایت به قندیلی که نمادی از نور لم‌یزال الهی بود ختم می‌شود. عدد سه در بعد ریاضی و هندسی خود که برسازنده مثلث است نمایان‌گر مفاهیم بنیادی روح، نفس و جسم است که کل هستی و کائنات را می‌سازد (Ardalan & Bakhtiyar, 2001, 48). ساختار سه محراب تو در تو در این اثر تناظری عجیب با حالت‌های سه‌گانه نماز دارد (شکل ۶). آیین عبادی نماز به سه بخش کلی قیام، رکوع و سجده خلاصه می‌شود (نیت و تکبیره الاحرام نیز که از ارکان نماز به‌شمار می‌روند در حالت قیام بیان می‌شوند) و گویی هنرمند این اثر به هنگام طراحی و ساخت آن در ضمیر پاک خویش به اجرا و ثبت جاودانه این حالات اندیشیده است. محراب در اینجا آینه‌ای از نماز صالحان است. هلال بزرگ‌تر را می‌توان نماد قیام نمازگزار دانست. حالت قیام «آغاز راه جسم است و ابتدای عرفات دل» (Imantalab & Grami, 2012, 85). قوس دیگر آراسته به مقرنس‌های چراغ‌گونه تمثالی از حالت رکوع است، سبحان ربی العظیم و بحمده؛ رکوع تمرینی برای

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

حرکت و روشنایی دل است. و در نهایت قوس کوچک‌تر نمادی از سجده است. سجده مشعر دل و مرحله شعور و آگاهی است. سبحان ربی الاعلی و بحمده، سجده غایت بندگی است و آغاز معراج. اتصال حقیقی مؤمن به خداوند در لحظه سجده او روی می‌دهد. بر خاک می‌افتد، کوچک می‌شود اما این کرنش نمادی از عظمت اوست نمادی از رهایی، آزادی و پرواز به عرش ملکوت. هنرمند دریچه‌ای را برای ورود او در محل سجده‌گاه وی قرار داده است، با قندیلی آویخته بر آن، منور به نور الهی. در این لحظه او پای در نردبان عروج می‌گذارد و خداوند نیز نور خود را در آغاز راه بر وی می‌تاباند. گویی هنرمند معنای فوق را در کلام الهی نیز یافته است. از این‌رو است که در انتهای محراب و نزدیک‌ترین مکان به سجدگاه مؤمن این آیه عظیم را می‌نگارد: یا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُواْ اسْتَعِینُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ «ای کسانی که ایمان آوردید از صبر و نماز [در کارهای خود] یاری بجویید».

شکل ۶. انعکاس حالات اصلی نماز در طاق‌های سه‌گانه محراب (مأخذ: نگارندگان)

٤. تحلیل و تأویل مضامین مطرح در کتیبه‌ها

در ساختار بی‌نظیر این محراب از کتیبه‌های قرآنی و روایی متعددی استفاده شده است. پس‌زمینه‌های اجتماعی خلق این اثر را می‌توان در واپسین سال‌های حکومت خوارزمشاهیان و پیش از حمله مغول به ایران در سال ۸۱۶ هـ‌ق دانست. بنابر گواهی کتب تاریخی شرایط سیاسی و مذهبی ایران در این سال‌ها در منتهای نابسامانی و پریشانی بوده است. سلطنت سنی‌مذهب خوارزمشاهی در آن زمان که داعیه‌دار ریاست بر کل جهان اسلام بود شیوه تقیه را در تشیعی که با مظلومیت و شهادت عجین شده بود تشدید کرد و بنا را بر آن گماشت تا با جلب علما و روحانیون طراز اول دنیای اسلام نفوذ معنوی خلیفه عباسی را از سراسر ایران اسلامی بزداید (Bayani, 2002, 123_124). بنابر نظر محققان هنر اسلامی نیز در سال‌هایی دورتر که مقارن با حکومت ترکان سلجوقی در ایران و آسیای مرکزی است، هنر اسلامی از سه مشخصه اصلی متأثر بوده است که مهم‌ترین آنها در حوزه مذهب است، به‌گونه‌ای که در این دوران تشیع دچار ضعف می‌گردد و تجدید حیاتی نوین در آرای اهل تسنن به‌وجود می‌آید (Ettinghausen & Grabar, 2007, 374). از این‌رو به‌نظر می‌رسد هنرمندان شیعه در این دوران وظیفه خود را در القای معانی و مضامین مذهبی و دعوت مخاطبان بر استقامت و بردباری در آثار خویش می‌دیدند. مصداق این نظر مضامین مطرح در کتیبه‌های این محراب است که به‌نوعی بازتاب‌دهنده شرایط اجتماعی و اعتقادی دوران ظهور خود هستند. یکی از برجسته‌ترین کتیبه‌های نگارش یافته بر این اثر که حاشیه بیرونی آن را شکل می‌دهد، آیات ٤١١ تا قسمتی از آیه ۶۱۱ سوره هود است. آنچه در این آیات به‌چشم می‌خورد اشاره به دو دستور مهم اسلامی است که در واقع پایه اسلام و روح ایمان را شکل می‌دهند: مفهوم نخست حاکی از برپاداشتن نمازهای یومیه است که باید در وقت و ساعات مقرر و با شرایط و آداب کامل به‌جا آورده شوند. این نمازها به‌عنوان حسناتی هستند که بر دل‌های مؤمنان وارد شده و آثار معصیت و تیرگی‌ها را از قلب و جان آنها شستشو می‌دهند. بی‌شک هوبدا است که فرد نمازگزار در مواجه با این مضمون که متناسب با مکان عبادت او تجلی یافته است سعی خود را بر انجام اعمال عبادی خویش افزون داشته و امید به رهایی از بدی‌ها و پلیدی‌ها را در روح و جان خود زمزمه خواهد نمود. مفهوم صبر نیز در تکمیل اعمال فوق، از جمله سفارش‌هایی است که عمل به آن در زمره عبادات محسوب می‌شود. این مفهوم شامل هرگونه شکیبایی در برابر مشکلات، هیجانات، طغیان‌ها و مصائب گوناگون است که در مواردی چند در قرآن به‌همراه نماز آمده است. دلیل این امر در تفاسیر اینگونه بیان شده: «نماز در انسان «حرکت» و سفارش به صبر در او ایجاد «مقاومت» می‌کند و این دو در کنار یکدیگر عامل اصلی پیروزی و سربلندی مؤمنان خواهند بود» (Makareme Shirazi, 2000, 272). استفاده از این آیات در این مکان نمودار پند و اندرزی قرآنی است از سوی عاملان این اثر بر مؤمنان و زائرین مضجع نورانی امام هشتم(ع)؛ به شیعیانی که در این روزگار سخت و طاقت‌فرسا در سیطره حکمای وقت روزگار می‌گذراندند و صبر و نماز را از جمله لوازمی می‌دیدند که می‌توانست پنجره امید به فتح و پیروزی را بر قلب آنها گشوده و حس رهایی از ظلم و ستم را در جان آنها تقویت نماید. مؤید تأویل فوق را می‌توان استفاده از آیه ۳۵۱ سوره بقره در بخش دیگری از این محراب دانست: یاأَیُّهَاالَّذِینَ آمَنُواْ اسْتَعِینُواْ بِالصَّبْرِ و الصلاه. «ای کسانیکه ایمان آوردید از صبر و نماز [در کارهای خود] یاری بجوئید.». تأکید عامدانه بر صبر و نماز در این محراب نتیجه عملی خویش را در فرد نمازگزار و نتیجه نظری خود را در این آیه عظیم می‌جوید که بر سطح فرورفته پایین محراب و رو به سجدگاه مؤمن نگارش یافته است: انا فتحنا لک فتحا مبینا. در ادامه، مضمون آیه ۶۱۱ به معنایی اشاره دارد که در شرایط آن دوره، در کنار صبر و نماز ضامن نجات جامعه از تباهی بوده، تعهد و مسئولیت را در مسیر تحقق آرمان‌های اسلامی (چه بسا در میان عالمان شیعه) خاطر نشان می‌سازد. به این معنا، در هر جامعه‌ای تا زمانی که گروهی از اندیشمندان متعهد و مسئول وجود دارند که در برابر ظلم و فساد سکوت نمی‌کنند و به مبارزه بر می‌خیزند و رهبری فکری و مکتبی مردم را در اختیار دارند این جامعه به تباهی و نابودی کشیده نمی‌شود. اما در آن زمان که بی‌تفاوتی و سکوت در تمام سطوح جامعه حکم‌فرما باشد و جامعه در برابر عوامل ظلم و فساد بی‌دفاع بماند، ظهور فساد و نابودی حتمی خواهد بود (Makareme Shirazi, 2000, 272). دومین حاشیه این محراب کتیبه‌ای است به خط ثلث که آیات ٤٤١ و ٥٤١ سوره بقره بر آن نگارش یافته است. مضامین مطرح در این آیات ارتباط روشنی با هویت محراب به‌عنوان جهتی دارد که تعیین‌کننده سمت قبله برای نمازگزار است، محراب محل عبادت است و فرد عابد اعمال خود را در وحدتی یکپارچه با سایر افراد رو به‌سوی کعبه که کانون اصلی نیایش و عبادت است انجام می‌دهد. بازتاب اصل وحدت در اسلام در صفوف متمرکز نمازگزاران متجلی می‌گردد و نگارش این آیات در این مکان تأکیدی است بر این فرمان الهی. بر طاق‌نمای اول

این محراب آیه ۵۸۲ سوره بقره نگارش یافته است که دارای جابه‌جایی‌های فراوانی در حروف و کلمات است و قرائت صحیح آن به فراخور برخی عبارات آن میسر می‌شود در این آیه به دو اصل اساسی در دامنه دین اسلام یعنی اصل توحید و نبوت اشاره می‌شود و مقام پیامبران الهی مورد تکریم و احترام قرار می‌گیرد. مضاف بر اینکه قرائت این آیه پس از نماز عشاء مورد سفارش است و ثوابی معادل نماز شب دارد. آیه‌ای که در نمازهای جماعت گوش هر شنونده‌ای را صیقل و صفا می‌بخشد و ملائکه را به حضور در جمع نمازگزاران فرا می‌خواند. ذکر آیه ۶۵ سوره احزاب است که هنرمند این اثر مضمون آن را به خط کوفی برجسته لاجورد در حاشیه میان طاق‌نمای اول و دوم در برابر دیدگان فرد نمازگزار نمودار ساخته است. آیه ۸۱ و قسمتی از آیه ۹۱ سوره آل عمران نیز که بر حاشیه طاق‌نمای دوم این محراب به خط ثلث برجسته سفید نقش بسته است دارای محتوایی است که قرائت آن را پس از نماز صبح دارای اجر و ثواب فراوان دانسته‌اند. علاوه بر این آیه مذکور در کنار اصل توحید و شهادت بر یگانگی ذات الهی که به‌ویژه از سوی وجود لم‌یزال او مورد تصدیق قرار گرفته، قیام به عدل و اصل عدالت را به‌عنوان یکی دیگر از اصول مورد پذیرش شیعیان جهان اسلام مورد تأکید قرار می‌دهد. اصولی که اعتقاد به آنها زیربنای پذیرش و قبول هرگونه عبادتی خواهد بود. عبارت لا اله الا الله محمد رسول الله، با این معنا که «هیچ معبودی جز الله لایق عبادت و بندگی نیست، حضرت محمد(ص) رسول و فرستاده خداوند است». بر پیشانی طاق‌نمای دوم این محراب نقش بسته است. کلمه مبارکه‌ای که به منزله دروازه دین اسلام است و ریشه و اساس قبولی طاعات و عبادات بر پذیرش و تصدیق معانی آن استوار است. هنرمند مسلمان این عبارت را همچون عهدنامه‌ای در برابر دیدگان نمازگزاران قرار داده است تا هر صبح و شام به یاد آورند که تنها عبادت و بندگی او را خواهند کرد و عامل اجرای شریعتی خواهند بود که رسول بر حقش پیام‌آور آن است. قرائت این آیات و عبارات متناسب و هم‌سو با ماهیت ساختاری محراب- که در بخش پیشین بدان اشاره شد- انسان را بر بال نماز به عرش و ملکوت می‌رساند و او را مستحق نجات و جنت می‌گرداند. دو متن حدیث نیز در کتیبه‌های این محراب مذکور است که هر دوی آنها متناسب با مکان قرارگیری این محراب در مضجع شریف امام رضا(ع) و مفهوم شرافت زیارت آن حضرت نگارش یافته‌اند. اولین آنها بر حاشیه افقی باریک زرین‌فام موجود در بخش میانی محراب و زیر طاق‌نمای اول (شماره ۲۱ در شکل ۳) قرار دارد (Ataroudi, 1969, 133) و حدیث دیگر در حاشیه محراب کوچک مرکزی به قلم ثلث خفی آمده است (همان). این محراب علاوه بر این دارای چهار کتیبه مهم غیرمذهبی است که تاریخ ساخت بنا و امضای بانی و هنرمندان این اثر را نشان می‌دهد که از ارزش اطلاعاتی و تاریخی بسیار زیادی برخوردارند. کتیبه تاریخ ساخت این محراب به خط ثلث برجسته لاجورد به این مضمون است: فی ربیع الاخر سنه اثنی‌عشر و ستمایه. «در ربیع‌الاخر سال ششصد و دوازده ساخته شد» (ر.ک شکل ۲). این کتیبه علاوه بر روشن‌ساختن تاریخ ساخت این محراب مؤید سنت هنری است که در قرون ششم و هفتم به‌ویژه در میان هنرمندان خاندان ابی‌طاهر در کاشان مرسوم بوده است، به‌گونه‌ای که آنها علاوه بر تاریخ، به امضای نام خود بر کاشی‌ها و ظروف ساخته شده نیز می‌پرداختند (Porter, 2002, 33). نام بانی این محراب در کتیبه‌ای کوچک در سمت چپ حاشیه بیرونی محراب (شماره ۴۱ در شکل ۳) به خط ثلث خفی این‌گونه آمده است: خداوندا بحق این امام پاک معصوم بر آن بنده رحمت کن که یک‌بار سوره فاتحه الکتاب بخواند از بهر ابن ضعیف عبد العزیز بن آدم و بگوید که خداوندا گناهانش عفو کن و او را رحمت کن بفضلک و کرمک و رحمتک (شکل ۷).

شکل ۷. رقم عبد العزیز بن آدم بانی محراب (مأخذ: نگارندگان)

نام محمد بن ابی‌طاهر نیز در کتیبه فرعی دیگری در گوشه سمت چپ بر روی حاشیه دوم محراب (شماره ۶۱ در شکل ۳) به این مضمون است: اَضعف عبادالله محمد ابن‌طاهر بَنی الحسن زبد بخطه بعد ما عمله و صَنَعَهُ غَفرَ الله لَه و لِجمیع المؤمِنین و المؤمِنات مَحمد و عِتره الطاهرین (شکل ۸).

شکل ۸. رقم محمد بن ابی‌طاهر سازنده محراب (مأخذ: نگارندگان)

همچنین رقم محمد بن ابی‌زبد نقاش که کار ساخت بخشی از محراب را بر عهده داشته در مرکز محراب و در حاشیه پایینی طاق‌نمای دوم با خط رقاع با لعاب زرین‌فام نگارش یافته است: اللهم اغفر لمن استغفر لابی زبد بن محمد بن ابی‌زبد النقاش. «خداوند بیامرزادش هر که طلب مغفرت برای ابوزبد می‌کند» (شکل ۹). سیاست کلامی عجیبی در امضای ابوزید و درخواست دعا از سوی مخاطبین این اثر در حق او وجود دارد. تقاضای او در بازی کلامی دوسویه‌ای، دعایی در دل دعا است و در حین تقاضا از کسانی که در حق او دعا کنند، خود نیز از درگاه خداوند متعال برای آنها طلب آمرزش و مغفرت کرده است. این مسئله را می‌توان نشان از ذکاوت و فضل والای او دانست چنانکه شیلا بلر نیز او را از خانواده‌ای عالم و علم‌پرور دانسته است و مقام او را در قالب هنرمند، کاتب و عالم، شبیه مورخ هم‌زمانش نجم‌الدین محمد بن علی راوندی معرفی می‌کند (Blare, 2008, 166). بلر در مقاله‌ای که به معرفی ابوزبد و آثار او می‌پردازد بر این باور است که میزان درک مذهبی سفالگران و هنرمندان این عصر را می‌توان با توجه به القاب و اسامی ایشان مشخص نمود. به عقیده او پسوند «دین» که در انتهای اسامی اکثر آنها دیده می‌شود دارای وجوه معناشناختی بسیاری است. به‌عنوان مثال رقم ابوزبد در یکی از کاشی‌های گالری فریر «شمس‌الدین» است و یا نام سفال‌ساز معروف کاشانی علی بن محمد بن ابی‌طاهر زین‌الدین و نام پسرش نیز رکن‌الدین است که با توجه به این القاب می‌توان اذعان داشت که این صنعتگران و هنرمندان همگی افرادی فاضل و اهل علم و معرفت بوده‌اند (Blare, 2008, 165).

دو کتیبه نخست که مربوط به نام بانی و محمدبن ابی‌طاهر است با فن خراش بر لعاب زمینه نگارش یافته‌اند و استفاده از آنها در فضاهای خالی و نقاطی صورت گرفته است که احتمالاً از پیش تعیین نشده بودند. استفاده از واژه‌های «بخطه»، «عمل» و «صنع» در رقم محمد حاکی از آن است که کار ساخت کاشی

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

و تزئینات این محراب بر عهده محمد بن ابی‌طاهر بوده است و نگارش کتیبه‌ها نیز توسط او انجام یافته است و با توجه به لقبی که ابوزید در امضای خود به‌کار برده می‌توان کار طراحی ساختار و نقوش این محراب را بر عهده او دانست. ابوزید در بسیاری از مراقد بزرگ از قبیل آستان مقدس حضرت معصومه(س) و حرم مطهر امام رضا(ع) با محمد بن ابی‌طاهر همکاری داشته و در امضای آثار خود در این مکان‌ها عمدتاً از لقب نقاش استفاده کرده است (Blare, 2008, 162). نکته آخر اینکه خشوع و تواضع بی‌بدیلی که از خصوصیات هنرمندان مسلمان به‌شمار می‌رود، بیان بلند خود را در این محراب با القابی چون «ضعیف» و «اضعف عبادالله» آشکار می‌سازد. اساساً هنرمند مسلمان در فرآیند آفرینش هنری خویش به دنبال تزکیه است و سعی دارد تا از طریق مکاشفه و شهود، رها از متن واقعیت، به حقیقت و باطن امور دست یابد (Bolkhari Qahi, 2009b, 41- 42) و در این مسیر نیازی نمی‌بیند تا نام خود را آشکار نماید اگر هم نامی به‌میان می‌آورد آن را با القابی از سر خشوع و بندگی مزین می‌سازد تا باور خود را که همانا رسیدن به حقایق امور و بندگی در برابر ذات اعظم و هنرمند مطلق عالم است به سرانجام رساند.

شکل ۹. رقم زید بن محمد بن ابی‌زید نقاش (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

معماری اسلامی و به‌ویژه معماری قدسی، جلوه‌ای از زیبایی‌های الهی و نمونه بارزی از تلفیق و ارتباط فرم‌های نمادین با معانی و باورهای عمیق اعتقادی ما است که این ارتباط را می‌توان در عمیق‌ترین لایه‌های رازآلود این محراب بیان داشت. عناصر و آرایه‌های تزئینی آن از قبیل رنگ، خطوط و کتیبه‌ها، نقوش، قوس‌ها، ستون‌نما و مقرنس‌ها در شکل و ساختار خود بازتاب‌دهنده حقایق روحانی و معانی قدسی هستند که معرفت آن برای فرد عابد در حین عبادت با عبور از عالم صور و سیر از صورت به عالم معنا امکان‌پذیر بوده است. رهایی از عالم اسفل و عروج به عالم ملکوت، رستاخیز، فیضان نور الهی، اصل وحدت متعالی و حضور بارقه الهی در قلب و جان نمازگزاران از مهم‌ترین معانی مطرح در پس آرایه‌های تزئینی این محراب محسوب می‌شود. ساختار کلی محراب نیز با طاق‌نماهای سه‌گانه و ستون‌نماهای برجسته، منعکس‌کننده حالات اصلی نماز از یک‌سو و تجسم فضایی سجده از سوی دیگر است، به‌نحوی که ارتباط میان فیزیک (ماده) و متافیزیک (معنا) را می‌توان به‌نحو بارز در این محراب مشاهده کرد. این رمزگشایی نشان از آن دارد که هنرمندان این محراب انسان‌های رازآشنایی بوده‌اند و این اثر را در پس شوریدگی و غور در مفاهیم باطنی نماز و نیایش خلق کرده‌اند. شریعت، طریقت و حقیقت سه رکن اصلی و مبنایی دین اسلام به‌شمار می‌روند که انعکاس صوری آنها در این محراب به‌عنوان یکی از مصادیق هنر دینی و جایگاه عبادی مشهود است. کتیبه‌ها و آیات مربوط به آنها نمادی از شریعت، نماز و آیین ذکر و نیایش که فرم ظاهری‌شان به طریق اولی در ساختار این محراب مندرج است همانا «طریقت» و تکرار نقوش و اصل وحدت متعالی برآمده از آنها «حقیقت» است. تبرک فضای حرم مطهر به کلام الهی، القای نظم و وحدت وجودی، تمرکز درونی و ثبات روح، تکرار و یاد همیشگی خداوند در قلب نمازگزار نیز از مهمترین کارکردهای ساختار و نقوش و کتیبه‌های نقش بسته بر این محراب محسوب می‌شوند. اساس دین اسلام در اندیشه شیعه بر پنج اصل بنیادین توحید، نبوت، عدل، امامت و معاد استوار است که این مقوله در مفهوم و معنای آیات و عبارات کتیبه‌های این محراب به‌روشنی بیان شده است، اصولی که هنرمند با تأکید بر آنها نشان می‌دهد که اعتقاد به آنها مقدمه‌ای بر طاعات و قبولی عبادات از جمله نماز خواهد بود و قرائت آنها از سوی مؤمنان و نمازگزاران موجب تهیت و پاکی روح و قلب آنها خواهد شد. اشاره بسیار روشن به زمان ادای فریضه نماز در بیرونی‌ترین حاشیه این محراب، بیان تغییر قبله از مسجدالقصی به‌سوی مسجدالحرام، ذکر احادیث معتبر در شرافت و بزرگی امام رضا(ع)، پیام صلح و فتح و پیروزی برای مسلمانان، خشوع در نماز، تأکید بر برتری دین اسلام و در نهایت ذکر صلوات خاصه بر پیامبر اکرم و اهل بیت ایشان از جمله مضامین مطرح در این کتیبه‌ها هستند که عطر تمایلات شیعه نمود بیشتری در آنها دارد. از این‌رو می‌توان اذعان داشت که انتخاب متن و تزئینات فوق در تناسب عامدانه‌ای با هویت محراب و محل قرارگیری آن در حرم مطهر امام رضا(ع) و شرایط اجتماعی و اعتقادی اوایل قرن هفتم هجری قمری و تقویت روحیه اقلیت شیعه در برابر مشکلات و تنگناهای احتمالی صورت گرفته است. علاوه بر این می‌توان میان مضامین کتیبه‌ها و عناصر تزئینی این محراب نیز به تناسب تطبیقی بی‌نظیری دست یافت گویی نقش‌ها در اینجا ترجمان بصری متن‌ها هستند و معانی آسمانی و ملکوتی هر یک بیانگر همدلی خط و نقش در تحقق یک اثر فاخر اسلامی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Lustre Glaze

۲. دیوان حافظ،غزل شماره ۲۱۷

۳. «نماز را بر پا دار تا به یاد من باشی» سوره طه، آیه ۱٤

٤. رحمه للعالمین از القاب پیامبر اکرم (ص) است که در آیه ۱۰۷ سوره انبیاء به آن اشاره شده است: وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ،«و ما تو را جز رحمتی برای عالمیان نفرستادیم.»

۵. میزان‌الحکمه، ج ۵، ص ۲۷۰

۶. گنبد در معماری اسلامی رمز جمال الهی و مناره رمز جلال الهی است .(Nasr, 2010, 62)

۷. کشف الاسرار، ج ۲، ص ۶۷۶

۸. عدد هفت در نظام قدسی اعداد که برخاسته از نظام ریاضی خاص حاکم بر قرآن و ارتباط میان حرف و عدد است، از جایگاه رفیعی برخوردار و بازتاب مفاهیم حکمی و عرفانی فراوانی است. ر.ک: (Ardalan&Bakhtiyar, 2001,7) و (Bolkhari, 2009B, 66-67).

Downloaded from bsnt.modares.ac.ir at 9:23 IRDT on Tuesday August 25th 2020

فهرست منابع

- **The Holy Quran**
- Ardalan, N & Bakhtiyar, L. (2001) **The sense of unity: the Sufi tradition in Persian architecture**, Isfahan: Khak Press.
- Ataroudi, A (1969) **The history of Razavi Holy Shrine**, Ataroud Press.
- Bahram Karami & Feridoun Nahidiazar (2012) **"Wisdom Of Islamic Art In Iranian Mosques As Artistic Manifestation In History And Iran Cultural Heritage"**, Advances in Environmental Biology,6(10): 2597- 2601.
- Bolkhari Qahi, H. (2009a) **Orang**, Tehran: Soreyeh Mehr.
- Bolkhari Qahi, H. (2009b) **History of Art in islamic culture**, Tehran: Soreyeh Mehr.
- Bolkhari Qahi, H. (2011a) **Theosophical principle of Islamic Art and Architecture**, Tehran: Soreyeh Mehr.
- Bolkhari Qahi, H. (2011b) **Philosophy of Islamic Art**, Tehran: Elmi Farhangi.
- Boroujerdi, H. (2003) **Jame'al-Hadith**, Vol 5, Tehran: Seyedalshohada Institute.
- Burckhardt, T. (1991) **Immortality and Art**, Translated by M. Avini, Tehran: Barg.
- Burckhardt, T. (2011) **Sacred Art**, Translated by J. Sattari, Tehran: Soroosh.
- Bayani, SH. (2002) **Religious and Government in Iran of Moghol Period**, Tehran: University Press Center.
- Clinton, Margery (1991) **Lustre**, London: Batsford.
- Ettinghausen, R. &Yarshater, A. (2000) **Highlights of Persian art**, Translated by H. Abdollahi & R. Pakbaz, Tehran: Agah Press.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (2007) **the art and architecture of Islam 650 -1250**, Translated by Y. Ajand, Tehran: Samt.
- Hafiz (2012) **Poetry of Khajeh Shamseddin Mohammad Hafiz Shirazi**, Tehran: Soroush.
- Imantalab, H. & Grami, S. (2012) "Relation between form and meaning, comparison of Architecture of Mosque and the form of prayer", **Semi Annual of Islamic Art Studies**, Vol.8, No: 16, pp. 7788-.
- Lings M. (1998) **The Quranic art of calligraphy and illumination**, Translated by M. Ghayoomi, Tehran: Garoos.
- Kafili, H. (2013) "Studying the Designs and Types of Luster Tiles of the Holy Shrine of Imam Reza preserved in the Central Museum of Astan Quds Razavi," **Semi-Annual of Islamic Art Studies**, Vol.9, No: 18, pp. 8798-.
- Mahdavinejad, Mohammad Javad (2003) "Islamic Art, Challenges with New Horizons and Contemporary Beliefs," **HONAR-HA-YE-ZIBA**, (12) 2332-.
- Mahdavinejad, M. (2004) "Wisdom of Islamic Architecture: Recognition of Iranian Islamic Architecture Principles," **HONAR-HA-YE-ZIBA**, No. 19, pp. 5766-.
- Mahdavinejad, M., Bemanian, M. &Mashayekhi, M. (2012) "Asbads, the Oldest Windmills of the World", **Naqshejahan-Basic studies and New Technologies of Architecture and Planning**, No.2, pp. 43- 54.
- Mahdavinejad, Mohammadjavad, Mohammad Hossein Qasemporabadi and Aysa Mohammadloui Shabestary (2013b) "Typology of Qajar Mosque-Madarasa," **Journal of Studies on Iranian-Islamic City**, 3 (11) 5- 16.
- Makareme Shirazi, N. (2000) **Nemooneh Interpretation**, Vol. 9, (22nded), Darolketabe Islami.
- Nasr, Seyyed H. (2010) **Islamic art & spirituality**, Translated by R. Ghasemiyan, Tehran: Hekmat.
- Pope, Arthur (2008) **Masterpieces of Persian Art**, Translated by Natel Khanlouri, Tehran: Elmi-Farhangi.
- Porter, V. (2002) **Islamic tiles**, Translated by Shayestehfar, M., Tehran: Institution of Islamic Art Studies.
- Rabiee. H. (2013) **Inquiries in what is the Islamic Ar**t, Tehran: Farhangestane Honar.
- Sajjadi, Ali (1996) **Evolution of Mehrab in Islamic Architecture of Iran from the first to Moghol Attack**, Tehran, Organization of Mirase Farhangi.
- Schwann, F. (2011) **Art and Spirituality**, Translated by A. Rahmati, Tehran: Farhangestane Honar.
- Sheila S. Blare (2008) "A Brief Biography of Abu Zayd",Muqarnas XXV: **An Annual on the Visual Culture of the Islamic World, Frontiers of Islamic Art and Architecture"**: Essays in Celebration of Oleg Grabar's Eightieth Birthday, pp. 155176-.
- Watson, Oliver (2003) **Persian Lustre ware**, translated by Sh. Zakeri, Tehran: Soroosh.