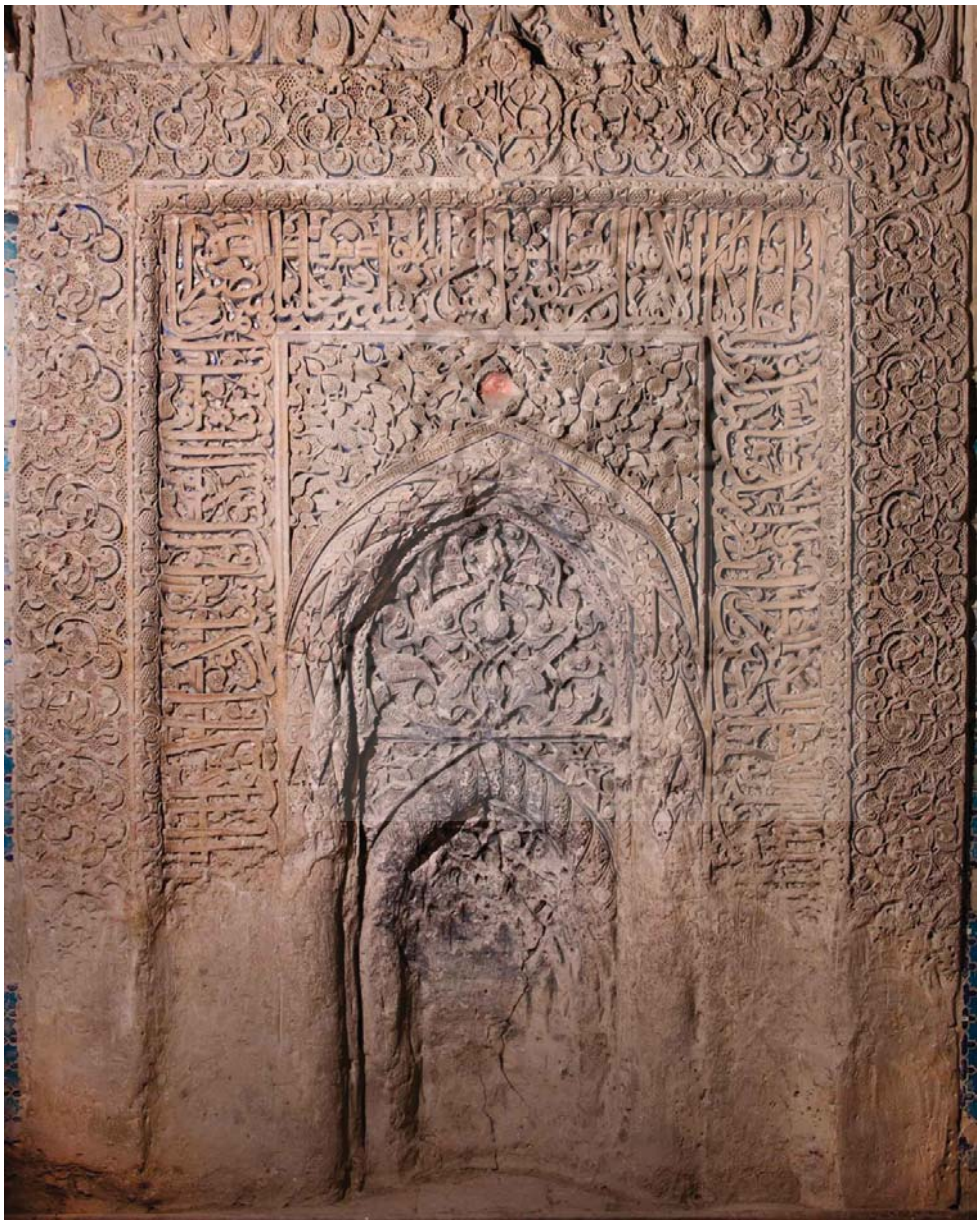


محراب گچ بری بقعه پیر بکران
(مزار محمدبن بکران)

فصلنامه تحلیلی پژوهشی

ارتباط نگاره و خطنگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیربکران

سید امیر رجایی باغسرخی * دکتر محمدحسین حلیمی* *

چکیده

در ایران محراب مهم‌ترین بخش یک بنای مذهبی محسوب می شود و نشان دهنده مهارت هنرمندان و سازندگان آن است. محراب گچ‌بری بقعه پیربکران یکی از آثار فاخر معماری سده هشتم هجری قمری است. کتیبه این محراب همانند دیگر محراب‌ها اصلی‌ترین جز آن را تشکیل می‌دهد که به صورت مضاعف اجرا شده و دارای تزئینات هندسی و گیاهی متنوعی است.

این مقاله با هدف شناخت بخشی از هنرهای اسلامی- ایرانی سعی در جست وجو و یافتن روابط عناصر بصری در ترکیب‌بندی کتیبه محراب مقبره پیربکران داشته است. بنابراین ابتدا تصویربرداری مناسبی از کتیبه انجام شد و سپس با رایانه بازترسیم گردیده و کلیه نگاره‌ها و خطنگاره‌های آن معرفی و در نهایت روابط آن ها و ترکیب‌بندی اثر مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. روش پژوهش این مقاله به صورت توصیفی- تحلیلی بوده و جامعه آماری تمامی نقوش موجود در کتیبه محراب را در بر گرفته و نمونه‌ها به صورت انتخابی گزینش و تمام نقشمایه‌ها را شامل گردیده است.

نتیجه کلی پژوهش بیان گر آن است که کتیبه محراب که با دو قلم ثلث و کوفی اجرا شده، از نظر بصری رابطه مناسبی با آرایه های نگاره‌ای اطراف خود دارد و با تجزیه هر بخش مشخص گردید به غیر از سراسلیمی ترنجی شکل، سایر تزئینات گیاهی و هندسی پس از اجرای کتیبه و به منظور پرکردن فضاهای خالی در اطراف خط نوشته اضافه شده و به تنهایی فاقد ترکیب‌بندی مشخص و منظمی هستند که این موضوع نشان از تلاش هنرمندان جهت تکامل کتیبه‌نگاری در عصر ایلخانان مغول دارد.

واژگان کلیدی

کتیبه، محراب، بقعه پیربکران، نگاره، خطنگاره، ایلخانی، ایران .

* مدرس دانشکده ادیان دانشگاه هنر اصفهان Email: info@amirrajaei.com

** استادوعضو، هئیت علمی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران Email: 24mhhalimi@yahoo.com

مقدمه

از آن جا که غنا و پیشرفت هنرهای تجسمی و به ویژه رشته گرافیک هر کشوری به وجود منابع تصویری آن بستگی دارد، می‌توان گفت تهیه مجموعه‌هایی از نقشمایه‌های ایرانی متضمن ادامه حیات این رشته‌ها می‌باشد. اما لازمه بهره‌گیری مفید از این منابع عظیم در هر یک از گروه های هنری جمع‌آوری جامع، مطالعه دقیق و شناخت هر چه بهتر تمامی ابعاد و قابلیت‌های موجود در آن ها است. یکی از حوزه‌های مفید در این نوع مطالعات تزئینات معماری است. پژوهش هایی که تاکنون در زمینه نقشمایه‌های تزئینات معماری انجام شده به نسبت بناهایی که در کشور پهناور ایران وجود دارد بسیار اندک است. این ضعف به ویژه در هنر سده‌های میانه ایران مانند دوره ایلخانان بیش تر مشاهده می‌شود.

شاهکارهای گچی به جا مانده از دوران ایلخانی، اوج هنر گچ بری ایران را در آن دوره نشان می‌دهد. در تاریخ تزئینات معماری در هنر اسلامی ایران،همواره محراب‌ها چه به لحاظ شیوه و چه از نظر نقشمایه‌ها و ارزش‌های خطی و خوشنویسی، بهترین و ارزشمندترین نمونه‌های موجود را در خود جا داده‌اند. در هر دوره تاریخی متناسب با امکانات موجود، بهترین نوع روش برای خلق محراب که مهم ترین قسمت یک بنای مذهبی به شمار می رود، استفاده می‌شده است. این موضوع نشان می دهد در عصرایلخانی، از برترین روش آن دوره یعنی گچ بری برای ساخت محراب‌ها استفاده گردیده است.

حسین زمرشیدی، ضمن اشاره به محراب‌های گسترده با انواع خط‌های کوفی، سلطانی، دیوانی، رقعی و به کارگیری انواع گره هندسی با نقوش اسلیمی تواماری و اسلیمی ماری در لابه لای کتیبه و اسپرهای خط با گل و برگ‌های پهن، گود و برجسته، یادآور می شود این آثار عظمت و شکوه هنر گچ بری ایران را نشان می‌دهد. او از میان محراب های به جا مانده در دوران ایلخانی چند شاهکار بزرگ را نام برده و از محراب پیربکران و محراب الجایتو در مسجد جامع اصفهان به عنوان شاخص‌ترین آن ها یاد میکند.(زمرشیدی، ۱۳۸٤، ۷۲)

در مورد تاریخ کتیبه‌نگاری در معماری اسلامی ایران باید گفت در ابتدا خط کوفی ساده به کمک دست‌مایه‌های تزئینی نقوش گیاهی و هندسی در مدت کوتاهی به شیوه‌های گوناگونی از جمله بنایی و تزئینی مانند ساق و برگ‌دار، گل و بوته‌دار، مشبک، مشجر، مزهر و موشح ابداع شد؛ در کنار این قلم‌ها، خطوط نسخ، ثلث و نستعلیق بیش ترین کاربرد را در طول تاریخ در کتیبه‌ها داشته‌اند.(مکی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۸۲)

تا قبل از پیداش اقلام سته و فراگیری آن در بین خوشنویسان، کتیبه‌نگاری با همان خطوط پیشین انجام می‌گرفت. تلاش هنرمندان در تغییر و تبدیل خط کوفی در سده سوم به ثمر رسید و اقلام سته شکل گرفت. در این زمان خطوط کاربرد تخصصی پیدا کردند و از میان آن ها خط محقق و خط ثلث قابلیت بیش تری در کتیبه‌نگاری داشته و خیلی زود جایگاه ویژه‌ای یافتند. به دلیل ضعف ترکیب‌بندی در خط محقق، خط ثلث گوی سبقت را ربود و در کتیبه‌نگاری یکه‌تاز گردید. می‌توان گفت قابلیت ترکیب پذیری خط ثلث در چند کرسی از برتری‌های آن در مقایسه با خط محقق است.(عموزاد و رجایی، ۱۳۸۸، ۹)

در دوره ایلخانان مغول با پدید آمدن دیگر قلم‌های خوشنویسی مانند نسخ و شکل‌گیری بهتر خط ثلث و همچنین ترکیب آن ها با خطوط دیگر، این خطوط کم‌کم جای انواع خط کوفی را گرفته یا توام با آن و گاهی نیز در حالت پیچیده و ظریف‌تری با یکدیگر ترکیب شده که به آن خط مضاعف یا کتیبه مادر و فرزند می‌گویند. این شیوه به روش‌های بدیع و هنرمندانه در محراب‌های به جا مانده از دوره‌های مختلف به ویژه دوره ایلخانان مشاهده می‌شود. خوشنویسان اغلب ثلث سترگ‌نما ولی با وقار را با انتزاعی‌ترین نوع کوفی، یعنی کوفی شطرنجی یا همان بنایی، تلفیق کرده‌اند.

کتیبه‌های بناهای تاریخی ایران با هر سه نوع روش مورد استفاده در معماری اسلامی ایران که شامل آجرکاری، گچ کاری و کاشیکاری بود، اجرا شده‌اند. از لحاظ زمان استفاده، هر یک از این سه نوع با دو نوع دیگر مصادف و منطبق است، ولی گچ مدت طولانی تری از دیگر مصالح به کار برده شده است. ابنیه دوره سلجوقی و ایلخانان نمونه‌هایی از طریق استفاده از گچ را نشان می‌دهد که عبارتند از سفیدکاری نواحی بزرگ دیوار، ساختن کتیبه و محراب، تقلید آجرکاری و گچ‌کاری که به وسیله رنگ برجسته به نظر می‌آید.(دونالد ویلبر، ۱۳٦۵، ۸۵)

با گذشت زمان به تدریج گچ به عنوان اصلی‌ترین ماده تزئینی در تزئینات معماری و ساخت کتیبه‌ها مورد استفاده قرار گرفت و کاربرد آجر در دوره‌های بعد مانند دوره ایلخانی کم تر دیده می‌شود. می‌توان گفت گچ همواره از عناصر لاینفک و مصالح مهم ساختمانی از روزگار باستان تا امروز در تاریخ معماری ایران بوده است.(حاتم، ۱۳۷۸، ۲٤۹)

از مهم ترین جلوه‌های تزئینی گچ بری این دوره در تزئینات کتیبه‌ها، استفاده از نقشمایه‌های هندسی ریز تکرار شونده است که معمولا در درون اسلیمی‌ها اجرا می‌شدند. این سطوح گود که به وسیله ابزارهای مختلف ایجاد شده گاه به صورت بسیار ساده فقط با تکرار یک نقش پایه مانند مثلث، دایره یا ستاره شکل گرفته‌اند و گاه به شکل پیچیده‌تری که قواعد بسیار خاص و ظریف هندسی مانند گره‌ها را با ظرافت بر گچ ترسیم کرده‌اند، ساخته شده اند. نمونه این نوع تزئینات علاوه بر محراب در دیگر قسمت‌های مقبره پیربکران مانند کتیبه‌های صحن و ایوان‌ها در تزئین

نگاره‌های بینابین کتیبه‌ها نیز به خوبی دیده می‌شود. (عموزاد و رجایی، ۱۳۸۸، ۱۳)

از آن جا که در این مقاله بررسی ترکیب‌بندی نقشمایه‌های نگاره و خطنگاره کتیبه محراب مورد نظر بوده ابتدا توضیحی هرچند کوتاه در مورد برخی عبارات ضروری است.

به طور کلی آرامگاه به بنایی گفته می‌شود که یک یا چند شخصیت مذهبی یا سیاسی در آن دفن شده باشد. این نوع بناها را می‌توان به دو گروه مقبره‌های مذهبی (زیارتی) و مقبره‌های غیرمذهبی تقسیم کرد. مقبره‌های مذهبی در بیش تر شهرها و روستاها به امامزاده معروف شده‌اند و در مقایسه با سایر بناهای اسلامی پس از مساجد از اعتبار زیادی برخوردارند. امامزاده بیش از دیگر بناهای دوره اسلامی مورد احترام و علاقه مسلمانان به ویژه شیعیان است.(کیانی، ۱۳۷۷، ۱۰) این بناها به نام‌های برج، گنبد، بقعه و مزار نیز معروف شده‌اند. تحولات دیگر از قبیل بناکردن ساختمان‌ها در اطراف قبرهای متبرکه، از ویژگی‌های پیچیده‌تر و شخصی تقوای اسلامی سرچشمه می‌گیرند.(اتینگهاوزن، ۱۳۴۹، ۱۵۱)

عنوان «پیر» اصطلاحی است که ظاهرا در حدود سده هفتم هجری به مشایخ صوفیه داده می‌شده است. شاید بتوان گفت بیش از صد آبادی و روستا در ایران به نام این پیرها نام گذاری شد است.(مهریار، بدون تاریخ، ۲۴۳)

در مورد ریشه لغوی محراب باید گفت این اصطلاح خیلی پیش از اسلام در میان اعراب وجود داشته و همان طور که در آیات قرآن مانند برخی آیات سوره‌های شریفه «آل عمران» و «مریم» آمده تحت عنوان خانه‌ای برای عبادت و نماز که با نردبان از آن بالا می‌رفته‌اند نیز ذکر شده است.(سجادی، ۱۳۷۵، ۳۹)

در مورد تزئینات، نگاره به مجموعه نقشمایه‌هایی گفته می‌شود که بدون استفاده از خط نوشتاری یا استفاده از کلمات و فونت طراحی شده باشند. این دسته از نقشمایه‌های غیر نوشتاری شامل نقوش گیاهی، هندسی، حیوانی و انسانی هستند؛ در حالی که خطنگاره به نقوشی گفته می‌شود که در شکل‌گیری آن ها از حروف الفبا یا کلمات استفاده شده باشد، مانند کتیبه‌ها و نوشته‌های به جا مانده بر دیوار بناهای تاریخی.

محراب بقعه پیربکران

روستای پیربکران در منطقه لِنجان واقع در سی کیلومتری جنوب غربی شهر اصفهان قرار دارد. این روستا که اکنون با خیابان‌های جدید، صنایع، معادن و کارخانجاتی که در اطرافش احداث کرده‌اند به شهر کوچکی تبدیل شده، مرکز بلوک کرگَن محسوب می شود. یکی از دلایل اهمیت روستای تاریخی پیربکران وجود مقبره باشکوه پیربکران است.[۱] مقبره «پیربکران» بر مزار محمدبن‌بکران از مشایخ بزرگ اواخر سده هفتم و اوایل سده هشتم ساخته شده است.(مهریار، بدون تاریخ، ۲۴۳)[۲]

به طور کلی می‌توان بنای بقعه پیربکران را بر اساس مراحل ساخت آن به سه قسمت عمده و اصلی تقسیم کرد. قسمت اول رواق بقعه که به وسیله سرسرا یا راهرویی از کوچه مجاور آن به صحن بقعه منتهی می‌شود. قسمت دوم صحن اصلی بقعه که دارای سقف بلندی است و محراب معظم بنا در ضلع جنوبی آن قرار دارد. در اطراف صحن ایوانچه‌ها و در بالای آن ها غلام‌گردش‌هایی واقع شده که در قسمت شمالی بنا به شاه‌نشین بنا منتهی می‌شوند.[۳] سومین قسمت بنا آرامگاه پیربکران است که در ضلع شمالی بقعه، در زیر شاه‌نشین و متصل به اطاق محفوظی که ظاهرا محل تدریس و خلوت محمدبن‌بکران بوده قرار دارد.(هنرفر، ۱۳۵۰، ۲۵۳)[۴]

محراب بزرگ بقعه پیربکران در ضلع جنوبی صحن مسقف آن گچ بری شده است. این محراب با زیرسازی آجر و روکار گچ دارای تزئینات و ظرایف زیادی است که برخی از ویژگی‌های اجرایی آن در نوع خود بی‌نظیر می‌باشد. این اثر که تمام تزئیناتش با روش گچ بری کار شده است جزو آثار نادر تاریخ معماری ایران و جزو شاهکارهای محراب‌های گچ بری جهان به شمار می رود.

آرایه های متنوع این محراب شامل انواع اسلیمی‌ها و ختایی‌ها، گل و بوته، شاخ و برگ است که در برخی از اجزاء بر روی گره‌های بسیار پیچیده قرار گرفته‌اند. همچنین سه نوع خط ثلث درشت، کوفی تزئینی ساده و کوفی بنایی نیز با روش گچ بری در آن به زیبایی اجرا شده است. متأسفانه تاریخ انجام این اثر ذکر نشده و اگر هم قید شده بود امروز اثری از آن باقی نمانده زیرا قسمت پایین محراب که معمولاً محل قرار گرفتن رقم یا ماده تاریخ اثر می باشد به طور کلی تخریب شده است. عرض کل محراب در پایین آن در حدود ٤ متر است. ارتفاع آن نیز با توجه به تزئینات باقی مانده به بیش از ٦٧٠ سانتی متر می‌رسد. اما از آثار تخریب در قسمت بالای آن می‌توان دریافت، در این بخش نه تنها ارتفاع بیش تر از این مقدار بوده بلکه عرض محراب نیز زیادتر از قسمت پایین آن بوده است. (تصویر ۱)

اما اصلی‌ترین ویژگی این محراب بزرگ گچی، تفاوت سطح تزئینات آن است. این آرایه ها در بخش پایین محراب یعنی گودترین جای آن به طور کامل از بین رفته و در بالاترین قسمت محراب یعنی تاج یا همان پیشانی که به نسبت سالم‌تر مانده دارای بیش ترین برآمدگی است. این ویژگی محراب در تمام محراب‌های جهان بی‌نظیر بوده و می‌توان گفت در هیچ جای دیگر به این اندازه اختلاف سطح در تزئینات گچی محراب‌ها دیده نمی‌شود. شیوه‌های مختلف و متنوعی از گچ بری در این محراب به کار رفته است که از آن جمله می‌توان به گچ بری زبره، برجسته،

۱- دیگر ساخته‌های اطراف این بنا مانند قبرستان عمومی کلیمیان اصفهان و بنای «استراخاتون» یا «ساراخاتون» که کمی بالاتر در روبه روی ضلع جنوبی بنا در طرف دیگر خیابان امروزی قرار گرفته از دیگر دلایل شهرت این منطقه‌است.

۲-شیخ محمدبن‌بکران در سال ۷۳۰ هجری قمری وفات یافته است.(هنرفر، ۱۳۵۰، ۲۵۳) او که در دوره مغول زندگی می‌کرده، معاصر با محمد سلطان خدابنده (اولجایتو) بوده است؛ این مطلب را کتیبه‌هایی که بر روی سنگ قبر اوست شهادت می‌دهد: «...حُجَه الحَق عَلی الخَلق مُحمدبن بَکران نُور الله قَبره فِی سنَه ثَلاثَه و سَبع مَاء». محمد مکی‌نژاد ساخت این بنا را به سال ۶۸۲ هجری قمری نسبت می‌دهد.(مکی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۱۶۱) بنا به شماره ثبت تاریخی ۱۰۱ در فهرست آثار تاریخی ایران قرار گرفته است.

۳- دونالد ویلبر در رابطه با نوع ساختمان استثنایی این بنا چنین می‌گوید: «اگرچه در تمام دوره اسلامی در ایران ساختمان با آجر بیش تر رواج داشته است، با این حال در هر دوره یک یا دو ساختمان از قلوه سنگ یا پاره آجر دیده می‌شود. از دوره ایلخانان فقط یک ساختمان از این قسم باقی مانده و آن مقبره پیربکران در حوالی اصفهان است.(دونالد ویلبر، ۱۳۶۵، ۵۶)

۴-آندره گدار معتقد است، بر اساس کتیبه واقع در سردر ورودی اتاق خلوت شیخ که بالای سر مزار او قرار گرفته است نشان دهنده این مطلب است که ایوان شمالی بنا در همان سال درگذشت پیر، یعنی سیزدهم ربیع‌الاول سال ۷۰۳ (۴-۱۳۰۳م) به آرامگاه او تبدیل شده است. با این حال کار تزئینات بنا ظاهرا در سال ۷۱۲ هجری، یعنی تاریخ مذکور در کتیبهٔ صفّه به انجام رسیده است.(آندره گدار و دیگران، ۱۳۸۴، ۲۱۸)

برهشته و مطبق اشاره کرد. در تمامی این روش ها اختلاف عمق لایه‌های رویی و زیرین گچ بیش از دیگر شیوه‌هاست. به نظر می‌رسد تزئینات قسمت اول محراب به دلیل متفاوت بودن در طرح و نیز جلوآمدن آن الحاقی باشد. شاید قسمت رویی بین سال های ۷۱۵-۷۱۲ هجری قمری انجام شده باشد. از خصوصیات نقوش بنا استفاده از آژده‌کاری با اشکال هندسی است که این روش از سده ٤ هجری قمری تا اواخر دوره مغول ادامه پیدا می‌کند.(شیخی و آشوری، زیبایی شناسی آثار گچ بری محراب پیربکران، ۱۰۵)

ساختار کلی این محراب یک مستطیل عمودی بزرگ است که همچون مربع، ویژگی‌هایی مانند نماد دنیای مادی را داراست. شکل مستطیلی وعمودی محراب حالتی از ایستایی را در بیننده القاء می‌کند. اما آنچه به این شکل زمینی حالت روحانی می‌بخشد ترکیب‌بندی ظاهری محراب است. در ساختار محراب چندین قوس و نیم‌دایره جا گرفته که همه به سمت بالا امتداد پیدا کرده و نگاه را به قسمت فوقانی محراب هدایت می کنند. نکته دیگر تزئینات موجود در محراب است، که در آن ها از شکل های دوار و قوس مانند زیاد استفاده شده و ویژگی‌های شخصیتی دایره را نیز به همراه خود دارد.

ترکیبات قرینه محراب که به صورت تکرار حرکات منحنی و چرخش‌های پی‌درپی، طراحی و اجرا شده است، نوعی از احساس لایتناهی را در بیننده ایجاد می کند. طراحی عناصر تزئینی به گونه‌ای است که چشم بیننده ضمن توجه به تمام محراب در نهایت به سمت بالا، یعنی تاج محراب هدایت می‌شود. در این میان استفاده از نقاط عطف در تزئینات باعث گردیده تمرکز بر روی برخی عناصر زیادتر شود و از یکنواختی خارج شود. اغلب این نقاط عطف در ادامه خط عمودی موجود در وسط محراب قرار گرفته است. حالت قوس میانه که سه بار در سه قسمت مجزا تکرار شده و همچنین استفاده از منحنی‌ها و شکل‌های بیضی نیز که به لحاظ بصری دارای کارکردی همانند دایره هستند، به ایجاد این حس در بیننده کمک شایانی کرده است. وجود ویژگی‌های مشترک بین شکل های شبیه به طاق ضربی، شلجمی و بیضی که در تزئینات آن به کار رفته با رنگ آبی محراب که حالتی آسمانی و الهی دارد، هماهنگ و قابل توجه است.

«وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُونَ»، و آنچه رنگارنگ در زمین برای شما آفرید، همانا در این نشانه‌ای است برای گروهی که خداوند و نعمت‌هایش را یادآور می‌شوند.(سوره نحل، آیه ۱۳)

بررسی رنگ مورد استفاده در محراب با توجه به فرسایش و آسیب‌های فراوانی که در طول سالیان به آن وارد شده دشوار به نظر می‌رسد، اما می توان به ترکیب رنگی این اثر پی‌برد. بنا بر آن چه از این رنگ های باقی

تصویر ۱: محراب گچ بری عظیم بقعه پیربکران،مآخذ نگارنده

مانده می شود مشاهده کرد نوعی قرمز رو به نارنجی و گاه رو به ارغوانی در لایه‌های بیرونی و آبی لاجوردی پررنگ در پس‌زمینه و لایه‌های زیرین است.(تصویر ۲) آبی به کار برده شده در عمق نقوش محراب از تاریکی و گرفته شدن سایه‌های درون نقوش جلوگیری کرده و علاوه بر این که به آن ها عمق داده، باعث ایجاد درخشش در زمینه نیز می‌شود. آبی رنگی است آرام و درون گرا؛ بیننده را به سوی خود می‌کشد و به خواب می‌برد.

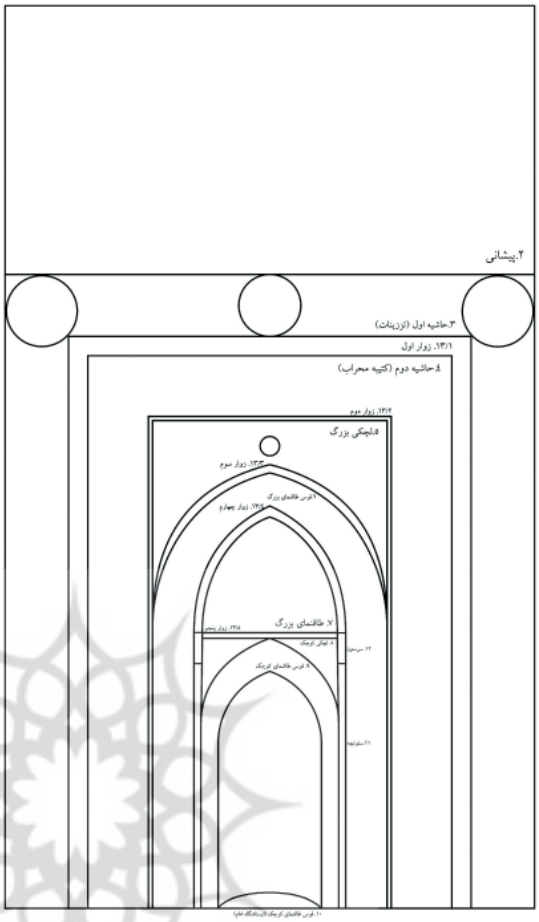
می‌توان تصور کرد که با نگاه کردن به نقوش پر پیچ و خم تزئینات محراب چه احساس روحانی به بیننده القاء می‌شده و چگونه چشم را به عمق و درون خود می‌کشیده است. قرمز به شدت می‌درخشد و به آسانی تاریک و خاموش نمی‌گردد. قرمز رنگی است بسیار انعطاف‌پذیر و به حالات مختلفی در می‌آید. از این رنگ در رنگ‌آمیزی نقشمایه‌های محراب و تزئینات و ظریف‌کاری‌های آن استفاده شده است. وقتی رنگ قرمز به قرمز- نارنجی مبدل شود، نیرویی آتشین و ملتهب پیدا می‌کند قرمز-نارنجی،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

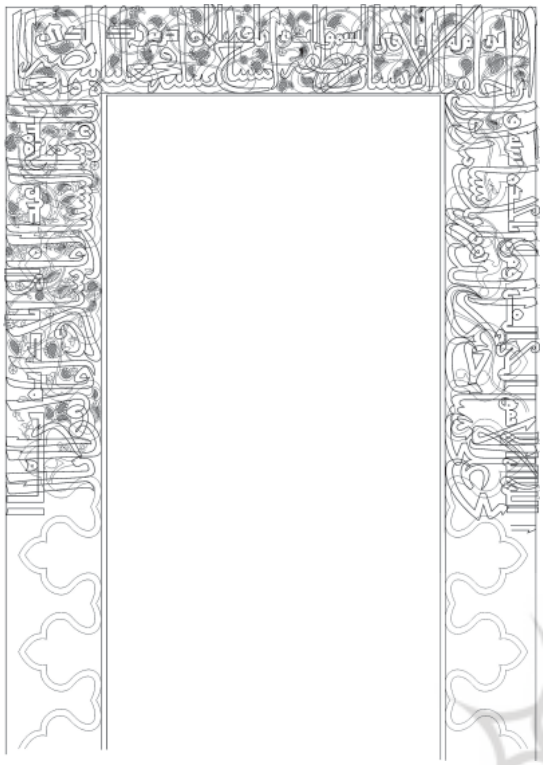
تصویر ۲: حاشیه دوم محراب بقعه پیربکران: کتیبه محراب

تاریک و متراکم است و تابشی پرشور از عشق داشته، حرارت و تابندگی آن، حرارتی درونی و باطنی است. قرمز ارغوانی بر عشقی روحانی دلالت می‌کند. در رنگ ارغوانی قدرت روحانی و غیرروحانی (دنیوی) با هم متحدند همچنین دارای ویژگی پاک و آسمانی است.(ایتن، ۱۳۷۰، ۲۱٤) از هر دو نوع رنگ قرمز مورد اشاره که سرشار از انرژی و شور هستند در رنگ‌آمیزی محراب، استفاده شده است. اما به کار بردن این رنگ‌ها در کنار یکدیگر حکایت دیگری دارد و ویژگی‌ها و مختصات این رنگ‌ها را تغییر داده است. در این جا هنرمند به طور ضمنی از این قوانین در کارش استفاده کرده و با کاربرد رنگ‌های سرد و گرم و ایجاد تعادل در زمینه ترکیب‌بندی رنگ ها، به موفقیت دست یافته است.

در هنر اسلامی، هنرمند به رنگ، نور و اشکال به صورتی پرداخته که یا به گرد یک مرکز، به گونه‌ای منظم به گردش درآمده‌اند یا به صورت یک جریان پویا به سوی



تصویر ۳: تقسیم‌بندی و معرفی اجزاء محراب بقعه پیربکران



تصویر ٤- تجزیه نقشمایه‌های حاشیه دوم محراب: تزئینات نگاره و خط‌نگاره موجود در کتیبه

جهتی با نظم در حرکتند؛ یعنی حالتی که در بیننده تعادل روحی ایجاد می‌کند، که این ناشی از دریافت و نگرش اوست.(رهنورد، ۱۳۷۸، ۵۷)

محراب از هر دو نوع تقسیم‌بندی این تزئینات بهره برده است. علاوه بر آرایه های تکرار شونده و پایان ناپذیر، تنوع و تکرار آن ها باعث ایجاد نوعی وحدت و یکپارچگی در کل اثر شده که به سوی یک مرکز هدایت و به نوعی، وحدانیت را القاء می‌کند. در این جا اصل وحدت در کثرت به خوبی اجرا شده و سازنده اثر، با تکرار نقوش پیچ در پیچ و بندهای تابیده اسلیمی و ختایی و ترکیب آن ها با کتیبه در یک مجموعه بسیار متنوع و کادربندی‌های متفاوت به یگانگی و وحدت دست یافته است و در محل تلاقی قطرهای بزرگ محراب به دایره کوچک اما مؤثر به نظر می‌رسد که استعاره‌ای از یگانگی و نور الهی است.

حاشیه دوم محراب: کتیبه محراب

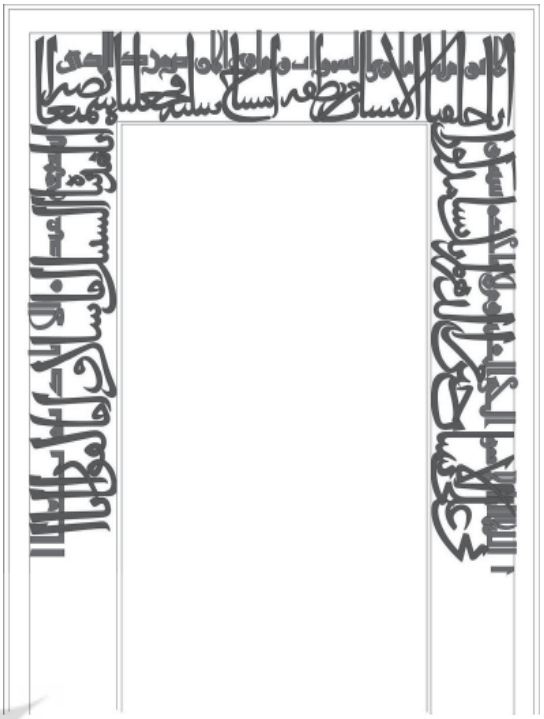
همان طور که در تصویر ۳ مشخص شده اجزاء مختلف محراب به قسمت‌های زیر تقسیم شده‌اند:

۱. قاب، ۲. پیشانی، ۳. حاشیه اول (تزئینی)، ٤. حاشیه دوم (کتیبه محراب)، ٥. لچکی‌های بزرگ (بالایی)، ٦. قوس طاقنمای بزرگ (بالایی)، ۷. طاقنمای بزرگ (بالایی)، ۸. لچکی‌های کوچک (پایینی)، ۹. قوس طاقنمای کوچک (پایینی)، ۱۰. طاقنمای کوچک (پایینی)، ۱۱. ستونچه‌ها و سرستون، ۱۲. زوارها.

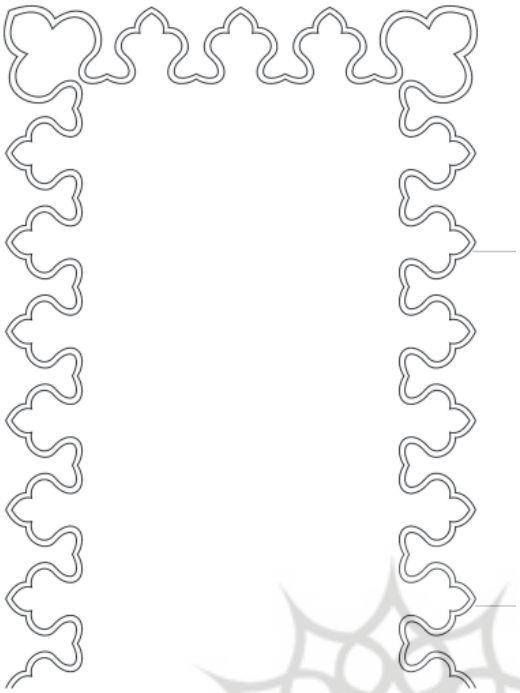
به علت آسیب‌های فراوانی که به خصوص به قسمت‌های بالا و پایین محراب وارد شده نمی‌توان به طور دقیق اندازه ضلع های محراب را تعیین کرد. اما به طور تقریبی می‌شود گفت عرض محراب در پایین‌ترین قسمت آن در روی زمین نزدیک به ۳۹۰ سانتی متر می‌رسد. همچنین ارتفاع تقریبی محراب نیز حدودا ٦۷۰ سانتی متراست. به احتمال زیاد قسمت بالای محراب یعنی پیشانی با توجه به آثار تخریب شده موجود دارای تزئینات و ارتفاع بیشتری بوده است.

تقسیم‌بندی اجزاء محراب، به نوعی نسبت‌های طلایی محسوب می‌شوند. دو شکل از مربع‌های شاخص در محراب استفاده شده، یکی در فضای اصلی و دیگری در قسمت کوچک تر آن. همچنین در عرض مستطیل محراب نیز از مربع‌های شاخص استفاده شده است.(شیخی و آشوری، زیبایی شناسی آثار گچ بری محراب پیربکران، ۱۱۰)

کتیبه محراب در دومین حاشیه آن قرار گرفته است. این حاشیه که با انحنایی در عرض خود طراحی شده به



تصویر ٥- ترکیب‌بندی دو نوع نقشمایه خطنگاره ثلث و کوفی تزئینی ساده در کتیبه محراب



تصویر ٦- ترنج‌های سرتاسر حاشیه دوم (کتیبه) محراب

صورتی مقعر دو کتیبه با قلم ثلث و کوفی تزئینی ساده، همچنین تزئینات مختلف نگاره‌ای شامل نقوش گیاهی و هندسی را در بر دارد. ارتفاع این حاشیه در بالاترین نقطه از سطح زمین حدودا ٤٣٠ سانتی متر بوده و در دل حاشیه اول قرار گرفته است. سطح آن از حاشیه اول پایین تر و عمیق تر است. عرض آن نیز در بین لبه‌های دو طرف تزئین از ٤٤ تا ٤٥ سانتی متر متغیر است. به غیر از دو نوع قلم، از خط کوفی بنایی نیز بر روی بندهای سراسلیمی‌های لایه زیرین کتیبه استفاده شده است.

در کل باید گفت حالت مقعر این قسمت و عمق چند سانتی متری که در بدنه محراب ایجاد کرده حالتی چشم‌نواز و زیبا به آن بخشیده و با وجود کتیبه و خطوط مستقیم و راست ثلث که با این قوس حالتی دوار پیدا کرده، دوچندان شده است. تلاش هنرمند در طی قرن ها، برای ارائه زیبا و موزون کلام خداوند، در آیه‌نگاری‌های با شکوه کتیبه‌های مسجد و محراب، تجلی هنر در مذهب یا مذهب در هنر نمود یافته که خود ملهم از حدیث نبوی مبنی بر «کتابت احسن» بسمله است. بنابراین هر جا که نشانی از کلام ربانی قرآن باشد هنرمند بر خود فرض می‌داند تا آن را با زیبایی و آراستگی تمام ارائه نماید زیرا که صاحب هنر با نمایش زیبایی، نیایش می‌کند.

هنر کتابه‌نویسی و آیه‌نگاری بر دو اصل اساسی خوشنویسی یعنی کرسی و ترکیب استوار است. اغلب، ترکیب هم کرسی خط را تحت تاثیر قرار داده و به متابعت از شکل و فضای کلی مورد نظر، گاه به صورت گردان یا نیم گردان و گاهی هم با چرخش‌های کامل «تمام گردان» در فضای مسجد و محراب، نظرها را به درون و به همان اعماق هدایت می‌کند.(هراتی، ١٣٧٥، ١٥)

در سطر اول هلال رو به بیرون، کتیبه خط کوفی تزئینی ساده با «بِسم اللهِ الرَحمَنِ الرَحیم» شروع شده و سپس «آیه الکُرسی» را آورده است، می‌فرماید: «اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ»، خدای یکتاست که جز او خدایی نیست.

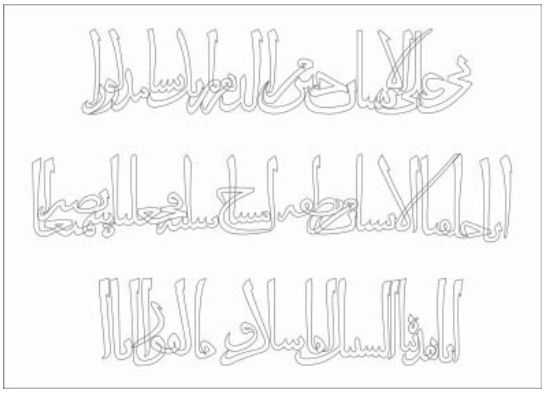
زنده و پاینده است، هرگز کسالت خواب فرا نگیرد تا چه رسد که به خواب رود، اوست مالک آسمان‌ها و زمین، که را این جرات است که در پیشگاه او به شفاعت برخیزد مگر به فرمان او، علم او محیط است به آن چه پیش نظر خلق آمده و آن چه سپس خواهد آمد و خلق به هیچ مرتبه علم او احاطه نتواند کرد مگر به آن چه او خواهد، قلمرو علمش از آسمان‌ها و زمین فراتر و نگهبانی آن ها بر او آسان و بی‌زحمت است؛ چه او دانا و توانای با عظمت است.(سوره بقره، آیه ٢٥٥)

این کتیبه در طرف راست شروع می‌شود که امروز

۷- اسلیمی‌های تزئینی که در بین حروف کتیبه قرار گرفته‌اند

به علت آسیب‌هایی که به محراب رسیده عبارت «بِسم اللهُ الرَحمَن الرَّحیم» در ابتدای آن از بین رفته و از کلمه «...اللهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَیُّ...» قابل مشاهده است. در طرف چپ محراب نَیز هنگامی که کتیبه به سمت پایین رو به پایان است تا عبارت «...إِلاَّ بِإِذْنِهِ یَعْلَمُ...» بیش تر باقی نمانده و بقیه در اثر سایش اَز بَین رفته و قابل خواندن نیست.

کتیبه دوم که با خط ثلث درشت نوشته شده، آیات یکم تا چهارم سوره «الدَهر» یا «الانسان» است که می‌فرماید:

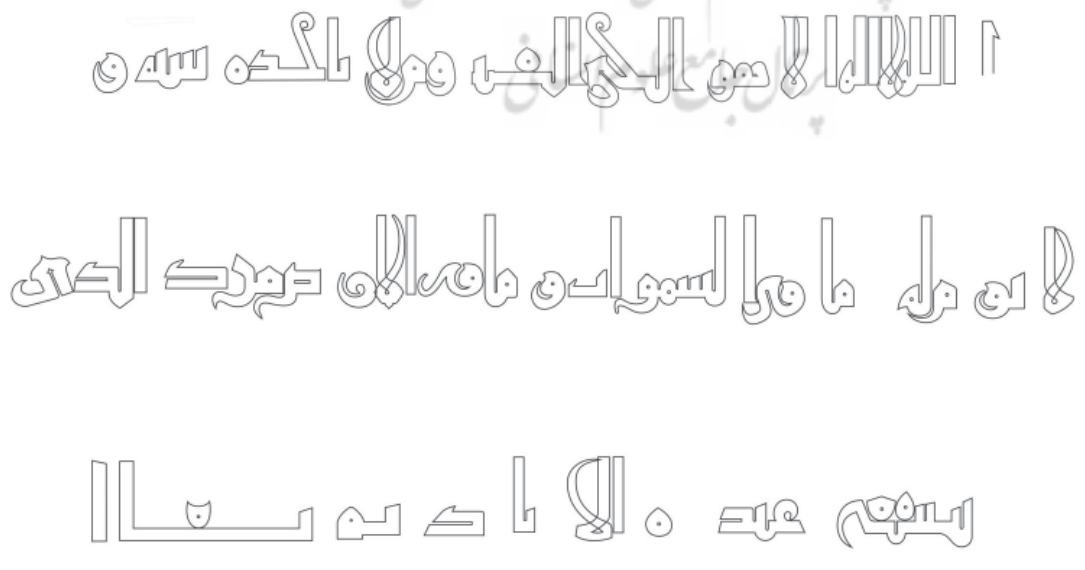


تصویر ۹-کتیبه گسترده قلم کوفی تزئینی ساده

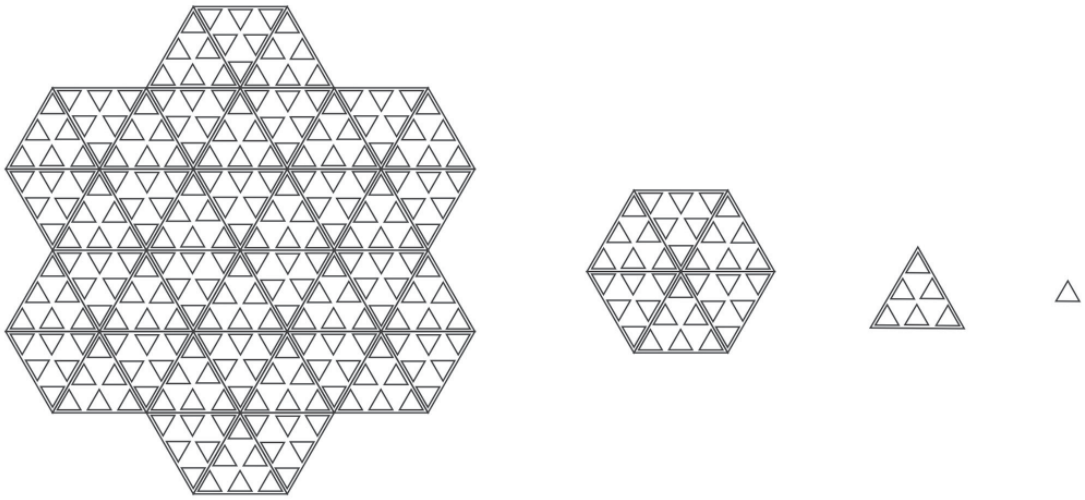
«بِسْم اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیم * هَلْ أَتَی عَلَی الإِنْسَانَ حِینٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ یَکُن شَیئاً مَّذْکُوراً * إِنَّا خَلَقْنَا الإِنْسَانَ مِن نُّطْفَهٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِیهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِیعاً بَصِیراً * انَّا هَدَینَاهُ السَّبِیلَ إِمَّا شَاکِرًا وَ إِمَّا کَفُوراً * إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْکَفِرِینَ سَلَسِلاَ وَ أَغْلاَلاً وَ سَعِیرًا».

آیا بر انسان روزگارانی نگذشت که چیز لایق ذکری نبود؟! ما او را از آب نطفه مختلط (بی حس و شعور) خلق کردیم، و دارای قوای چشم و گوش (و مشاعر و عقل و هوش) گردانیدیم. ما به حقیقت راه را به انسان نمودیم، حال خواهد هدایت پذیرد و شکر این نعمت گوید و خواهد آن نعمت را کفران کند! ما برای کیفر کافران غل و زنجیرها و آتش سوزان مهیا ساخته‌ایم.(سوره دهر، آیه اول تا چهارم) این قسمت از کتیبه نیز به مانند کتیبه کوفی تا همان نقطه از بین رفته و ساییده شده است و با عبارت «...عَلَی الانسَان...»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی



تصویر ۸-کتیبه گسترده قلم ثلث



تصویر ۱۰- نمونه واگیره و تکثیر نگاره‌های هندسی به کار رفته در تزئینات کتیبه

شروع می‌شود و در طرف مخالف تا عبارت «...اِمَا کَفُورًا. اِنَّا اِ...» بیش تر باقی نمانده است.

این آیات که فلسفه جبر و اختیار را مطرح می‌کند صحبت از انتخاب راه نیک و بد توسط انسان دارد و به استناد این که برای انسان دو عامل هدایت و آگاهی قرار داده شده، انتخاب راه نیز به عهده او گذاشته شده است. می‌فرماید: «دارای قوای چشم و گوش (و مشاعر و عقل و هوش) گردانیدیم.

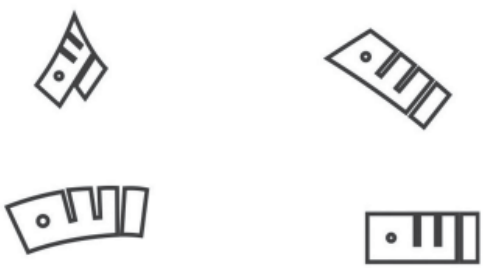
ما به حقیقت راه را به انسان نمودیم، حال خواهد هدایت پذیرد و شکر این نعمت گوید و خواهد آن نعمت را کفران کند!»(مکارم شیرازی، ۱۳۸٦، ۳۳٦) با این تفسیر شخص با آزادی کامل و حق انتخاب و اختیار، خود رو به محراب که راهنمای او برای جهت قبله است ایستاده و با آگاهی از عمل خود به عبادت مشغول می‌شود، حکمت انتخاب آیات که از فلسفه فکری اسلامی گرفته شده توسط هنرمند مسلمان و هم سو با مقصود او انتخاب و اجرا شده است.

تجزیه و تحلیل نقشمایه‌های کتیبه محراب

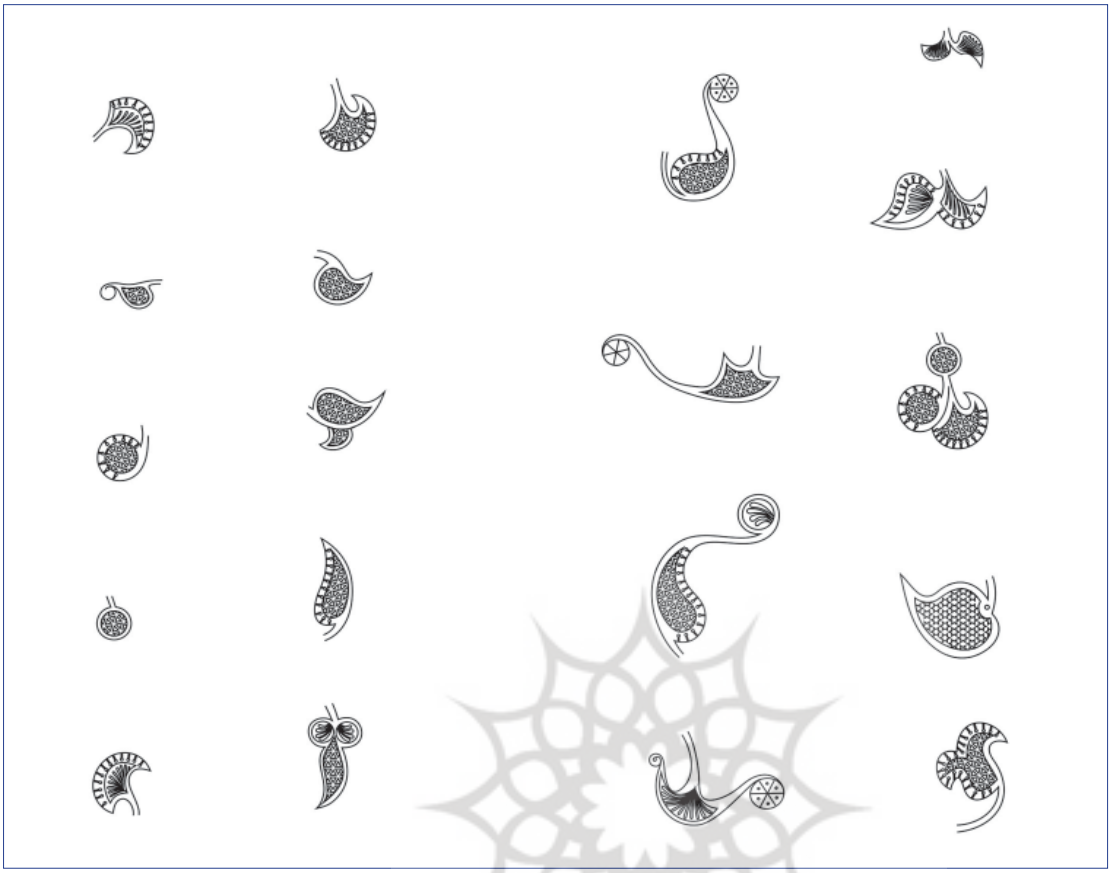
سراسلیمی‌ها که به دنبال هم در زیر کتیبه قرار دارند با کلمه «الله» که پی‌درپی بر روی آن ها قرار گرفته، تزئین شده‌اند. در بین حروف و سراسلیمی‌های بزرگی که تکرار شده نیز هرجا فضایی خالی وجود داشته با تزئینات اسلیمی و ختایی پر شده و فضاهای منفی و مثبت به تعادلی چشم‌نواز با کل مجموعه رسیده است.(تصویر ٤) فاصله بین دو حاشیه عمودی در طرفین محراب برابر با عرض قسمت بعد یعنی لچکی‌های بزرگ محراب و معادل ۱٦۷ سانتی متر است.

این حاشیه که به صورت مقعر طراحی شده کشیدگی زیاد خطوط ثلث را تلطیف کرده و آن را خوشایند می کند. اگرچه با این کار، از صلابت خط که از ویژگی‌های اساسی خط ثلث می باشد، کاسته است. هم چنین کتیبه دیگر که به خط کوفی در قسمت بالای کتیبه ثلث قرار گرفته باعث شده تا الف‌ها و کشیدگی‌های موجود در خط ثلث کم تر احساس شود و فضای خالی به جا مانده در لابه‌لای الف‌ها و دیگر کشیدگی‌ها به نحوی پر شود، هرچند خطاط یا طراح در استفاده و به کارگیری این ترفند در همه جای کتیبه به موفقیت یک سان دست نیافته است.

تصویر ۱۱-دو نوع سراسلیمی موجود در نگاره‌ای حاشیه دوم محراب (کتیبه محراب)



تصویر ۱۲- نمونه خط‌نگاره کوفی بنایی «الله» که به حالت‌های مختلف در حاشیه اسلیمی‌های کتیبه به کار رفته است



تصویر ۱۳- تنوع نگاره‌های حاشیه دوم محراب شامل انواع اسلیمی با تزئینات هندسی

هیچ کدام از دو نوع خط به کار رفته در کتیبه دارای نقطه نبوده و فاقد علائم و اعراب می‌باشند. در مورد کتیبه کوفی حتی در پاره‌ای از نقاط، حروف از یکدیگر منفصل بوده و به قدری به جلوه‌های بصری نزدیک شده اند که از بار خوشنویسی آن ها کاسته و گویا بیش تر جنبه تصویری آن ها مد نظر قرار گرفته است. گاهی به صورت زاویه‌های عمود به سطوح افقی و عمودی قرار گرفته و گاهی با آوردن دایره بر روی آن ها برای طراحی حروفی مانند «ف»، «ع»، «م» و «هـ» تضاد قابل توجهی را ایجاد کرده‌اند، که البته در پاره‌ای از نقاط، موفق نبوده است. شاید تنها به کمک جلا و خفا، و تغییر ضخامت حروف در چرخش‌های ابتدا و انتهای برخی کلمات بوده که خط قابل توجه شده و ارزش‌های زیبای بصری خود را حفظ کرده است.(تصویر ۵)

کلمات نوشته شده در کتیبه، نسبت به خط ثلث از دور بیش تری برخوردار هستند. قوت و ضعف حروف همچون «الف»ها و کلمات مانند «خَلَقنا» و «اِمساح» دچار نوسان شده و مسیر یکنواختی را طی نمی‌کنند، همچنین خطوط عمودی در برخی از نقاط دارای ضخامت بیش از حد هستند. طره‌ها و شمره‌ها نیز با دقت لازم اجرا نشده و به صورت ناقص درآمده‌اند. ضخامت «الف»ها نیز در برخی موارد دارای ضخامت بیش از اندازه بوده و از قاعده و ظرافت خارج شده است.

کرسی خط ثلث در طول مسیر ثابت نبوده و در پاره‌ای از نقاط به سمت بالا تمایل پیدا کرده این مساله را می‌توان به خوبی در کلمات «الانسان»، «الدَهر» و «سَمیعا بَصیرا» مشاهده کرد. به همین دلیل تا اندازه ای به خطوط توقیع و رقاع تمایل نزدیک شده است. هم چنین دور برخی حروف مانند «ن» در «الانسان» نیز کم تر از دور حروف ثلث بوده و به خط محقق شَبیه است.(تصویر ۸)

در مجموع می‌توان اظهار کرد ساختار کلمات خط ثلث اجرا شده در کتیبه به خصوص در قوت و ضعف‌ها به هم ریخته است. همچنین در برخی اتصالات حروف لوله‌ای شکل شده‌اند، در کلماتی مانند «لَم» و «کَفُوراً» این مسأله به خوبی قابل مشاهد است.

خط کوفی مورد استفاده بسیار وابسته به کتیبه ثلث بوده و با توجه به فضای خالی ای که در میان خطوط ثلث کتیبه ایجاد گردیده، ترکیب‌بندی شده است، بنابراین در برخی موارد شاهد فشردگی بیش از اندازه بین حروف کوفی هستیم مانند عبارت «اللّهُ لا إلَهَ إلاّ» در ابتدای کتیبه و

در برخی جاها نیز تک حرف‌هایی را می‌توان یافت که در میان فضای ایجاد شده خط ثلث بی‌تعادل قرار گرفته‌اند، مانند حرف «ه» در کلمه «عِنْدَهُ» یا حرف «ن» در کلمه «بِإِذْنِه».(تصویر ۹)

اَمَا بر خلاف خط کرسی ثلث، خط کرسی متن کوفی تقریبا مسیر یکنواختی را طی کرده است.

همان طور که پیش تر اشاره شد این بخش از محراب نیز مانند سایر قسمت‌ها دارای تزئینات چند لایه است که به صورت ماهرانه و به شکل پیچیده‌ای بر روی یکدیگر قرار گرفته‌اند.

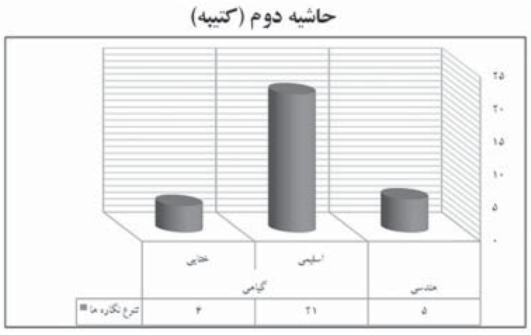
در این جا که کتیبه ثلث بالاترین لایه تزئینات گچ بری را تشکیل می‌دهد، در لایه دوم کتیبه کوفی اجرا شده و پس از آن باقی تزئینات نگاره‌ای قرار گرفته‌اند.

اولین لایه پس از نوشته‌های کتیبه طرح سراسلیمی یا ترنج‌های بزرگی است که در قسمت‌های دیگر محراب از جمله در بخش‌های پیشانی و طاقنمای بزرگ، در اندازه‌های متفاوت اجرا شده است. دو سراسلیمی بزرگ در طرفین حاشیه در گوشه‌های بالایی چپ و راست قرار گرفته‌اند و بقیه که اندازه کوچک تری نسبت به این دو دارند به طور پیوسته و در امتداد یکدیگر در بین این دو قرار گرفته‌اند.(تصویر ۱۱)

ترنج‌های به کار رفته در این قسمت بی‌شباهت به نگاره‌ها و طرح‌های شرق دور نیستند. در قسمت بالا بین دو سراسلیمی بزرگ سه سراسلیمی کوچک تر و در قسمت‌های کناری چپ و راست نیز هنوز چهار ترنج سالم مانده است. با توجه به اندازه یک سان این ترنج‌ها می‌توان گفت ۲ یا ۲ تا و نیم ترنج در ادامه هم تا روی زمین کار شده بوده که امروز از بین رفته‌اند. در سرتاسر حاشیه نوارمانند این ترنج‌ها کتیبه کوفی بنایی با عبارت «الله» پی‌درپی آمده و تکرار شده است. کلمه جلاله «الله» را در این کتیبه می‌توان به چهار شکل متفاوت یافت.(تصویر ۱۲)

در لایه بعدی تزئینات این حاشیه، اسلیمی‌های معمول در محراب به عنوان متعادل کننده ترکیب‌بندی حاشیه از پایه سراسلیمی‌های لایه قبل سربرآورده، در بین حروف چرخیده و فضاهای عمده منفی و خالی را به نحو مطلوب پرکرده‌اند.(تصویر ۷) تزئینات این اسلیمی‌ها مانند اسلیمی‌های بخش‌های دیگر محراب شامل بافت لانه‌زنبوری و بافت مثلث شکل با ساختار هندسی شش ضلعی و همچنین شیارهای معمولی با سرچشمه مشترک در پایه اسلیمی و برخی نیز با بافت ستاره شش‌پر تزئین می‌باشند. به غیر از برخی اسلیمی‌ها که دارای حاشیه تزئینات سوزنی شکل هستند، بقیه آن ها حاشیه‌ای ساده دارند.

نوع دیگر از تزئین که در سایر بخش‌ها کم تر دیده می‌شود مربوط به انتهای اسلیمی‌هاست که یک دایره با شش شیار مساوی را تشکیل داده و سطح آن را به شش قسمت برابر تقسیم کرده‌اند.(تصویر ۱۳)

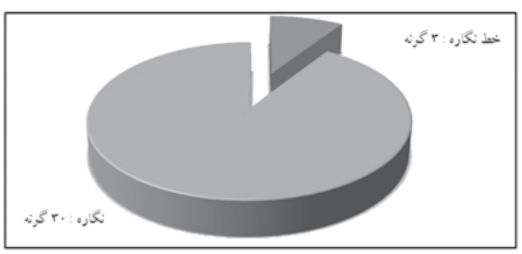


تصویر ۱۴- تنوع نقشمایه‌های حاشیه دوم (کتیبه) محراب

لایه آخر تزئینات این قسمت به نقوش ختایی مربوط می‌شود که برای پر کردن زمینه آبی رنگ کتیبه به کار گرفته شده‌اند. تزئینات این بخش به گونه‌ای طراحی شده‌اند که در بسیاری از جاها یافتن مسیر اصلی چرخش بندهای آن ها قابل تشخیص نبوده و دنبال کردن آن دشوار است. برگ‌های برگشته رو به عقب دارای یک شیار ساده و دو فرورفتگی در طرفین هستند که تنها تزئین موجود در این برگ‌ها محسوب می‌شود. رنگ زمینه این بخش محراب نیز آبی پررنگ مایل به سرمه‌ای است و تزئینات آن ها نیز اغلب به رنگ قرمز ارغوانی می باشد.

هر نقطه از این بخش که دارای عمق زیادی بوده، رنگ بیش تری را در خود حفظ کرده است، مانند تزئینات سوزنی شکل نگاره‌ها، اسلیمی‌ها و قسمت‌های منفی و فرورفته خطنگاره‌ها. همچنین سطح حروف کتیبه نیز با رنگ قرمز مایل به نارنجی رنگ‌آمیزی شده که امروزه اثر کمی از آن ها به جا مانده است.

تنوع نگاره‌های موجود در این قسمت محراب که بیش از ۳۰ نوع می باشد به دو گروه گیاهی و هندسی تقسیم می شود. نگاره‌های هندسی شامل پنج نوع نقش هستند که عبارتند از: نقوش ستاره‌های شش‌پر، مثلث‌های پُر و خالی که شش ضلعی‌های مجازی را تشکیل می‌دهند (تصویر ۱۰) و شیارهای متحدالمرکز که همگی به صورت بافت در حاشیه اسلیمی‌ها کار شده‌اند، همچنین نقوش سوزنی شکل در حاشیه اسلیمی‌ها و نقش دوایر شش‌پر در انتهای نوک



تصویر ۱۵- تنوع نگاره‌های حاشیه دوم (کتیبه) محراب

شاخه برخی اسلیمی‌ها نیز جزو نقشمایه‌های هندسی به شمار می‌آیند.(تصویر ١٤) نقوش گیاهی به کار رفته نیز ٢٥ نوع است که ٢١ نوع از آن ها اسلیمی (تصویر ١١ و ١٣) و ٤ نوع دیگرختایی محسوب می شود.(تصویر ١٥)

نتیجه

با بررسی کتیبه محراب بقعه پیربکران به عنوان نمونه ای از هنر معماری عصر ایلخانان مغول، نتایج زیر به دست آمد. تزئینات کتیبه محراب بقعه پیربکران شامل دو گونه نگاره و خطنگاره هستند که تنوع خطنگاره‌ها شامل قلم‌های ثلث، کوفی تزئینی ساده و کوفی بنایی است و نمونه آخر بر روی حاشیه ترنج‌ها اجرا شده است. خط ثلث به کار رفته در این کتیبه از غنای زیادی برخوردار نیست و نشان می دهد این خط در دوران مغول به رشد کافی برای استفاده در تزئینات معماری نرسیده است. این خط در بسیاری از حروف و کلمات، از قاعده خود خارج و به خط محقق تمایل پیدا کرده، همچنین کرسی خط نیز دچار نوسان گردیده و از یک کرسی بیش تر شده که این موضوع در مورد خط کوفی بهتر رعایت شده، اما در پاره‌ای از نقاط آن قدر دچار تغییر گشته که به نقشمایه نگاره‌ای نزدیک می‌شود.
یافته دیگر نشان می دهد با جداسازی خطنوشته‌ها و نگاره‌ها از یکدیگر به غیر از نقشمایه ترنج که به عنوان نقش پایه در طول کتیبه پی‌درپی اجرا شده، اولویت اجرایی با خطنگاره‌ها بوده، به این ترتیب که ابتدا خط ثلث اجرا گردیده که بالاترین لایه گچ بری را تشکیل می‌دهد، سپس خط کوفی بر اساس آن اجرا شده است که در واقع لایه دوم تزئینات گچ بری را شکل می‌دهد. بنابراین در هر کجا که فضای زیادی بین کلمات و حروف خط ثلث ایجاد شده، خط کوفی دارای فشردگی بیش تری شده و برعکس این موضوع نیز صادق است. به همین دلیل می‌توان گفت ترکیب‌بندی خط کوفی به طور مستقل، ترکیب‌بندی منسجمی نیست.
بر اساس تجزیه و تحلیل نقشمایه‌های به دست آمده می‌توان به وابستگی نقشمایه‌های نگاره‌ای به خطنگاره‌ها اشاره کرد. با جداسازی این دو نوع نقشمایه از یکدیگر مشخص می‌شود نقوش نگاره‌ای به تنهایی دارای ترکیب‌بندی مستقل و منسجمی نبوده و ترکیب‌بندی آن ها اغلب به نقشمایه‌های خطنگاره وابسته است، یعنی در هر کجا که دو کتیبه نوشته موجود، فضایی را خالی گذاشته‌اند طراح با نقشمایه‌های اسلیمی و ختایی سعی کرده ضمن پر کردن فضای آن نقطه به نوعی تعادل و هماهنگی بصری در کتیبه دست یابد. این نوع تزئین در بسیاری از کتیبه‌های عصر مغول از جمله دیگر کتیبه‌های بنای بقعه پیربکران نیز قابل مشاهده است و این موضوع نشان دهنده دوران گذار و تکامل هنر کتیبه‌نگاری در این دوره تاریخی و طی شدن مراحل رشد در همنشینی تزئینات نگاره و خطنگاره در کتیبه‌های موجود در معماری ایران بعد از اسلام است.

منابع و مآخذ

اتینگهاوزن، ریچارد و احسان یارشاطر، اوج های درخشان هنر ایران. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، چاپ اول، انتشارات نقش جهان، تهران، ١٣٤٩.
ایتن، یوهانس، کتاب رنگ. ترجمه محمد حسین حلیمی، چاپ چهارم، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ١٣٧٠.
حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دورهٔ سلجوقیان. مؤسسه انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران، ١٣٧٨.

رهنورد، زهرا، حکمت هنر اسلامی. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۸.
زمرشیدی، حسین، معماری ایران (مصالح شناسی سنتی). چاپ سوم، انتشارات آزاده، تهران، ۱۳۸۴.
سجادی، علی، سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول. جلد اول. چاپ اول، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۵.
شیخی، علیرضا و محمدتقی آشوری، «زیبایی شناسی آثار گچ بری محراب پیربکران»، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره، دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شماره۳، پاییز ۱۳۸۶.
عموزاد مهدیرجی، محمدرضا و سید امیر رجایی باغسرخی، کتیبه‌نگاری عصر تیموریان در بناهای اصفهان. چاپ اول، پژوهشکده هنرهای سنتی اسلامی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، اصفهان، ۱۳۸۸.
کیانی، محمد یوسف، تاریخ هنر معماری ایران در دوره‌ی اسلامی. چاپ دوم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ۱۳۷۷.
گدار، آندره و دیگران، آثار ایران. ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، چاپ چهارم، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۸۴.
ماهرالنقش، محمود، کاشی و کاربرد آن. چاپ اول، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران، ۱۳۸۱.
مکارم شیرازی، آیت‌الله ناصر و همکاران، تفسیر نمونه. ویرایش جدید، چاپ بیست‌ونهم، انتشارات دارالکتب، تهران، ۱۳۸۶.
مکی‌نژاد، مهدی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری. چاپ اول، انتشارات سمت (مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی)، تهران، ۱۳۸۷.
ویلبر، دونالد ن.، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان. ترجمه عبدالله فریار، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵.
هراتی، محمدمهدی، هنر آیه‌نگاری قرآن کریم. به خط استاد محمدعلی هروی، چاپ اول، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۵.

عکس‌ها:

سید امیر رجایی باغسرخی.
اجرای رایانه‌ای (خطی کردن) اجزاء محراب و کتیبه: سیما علیزاده، الناز زادباقر.