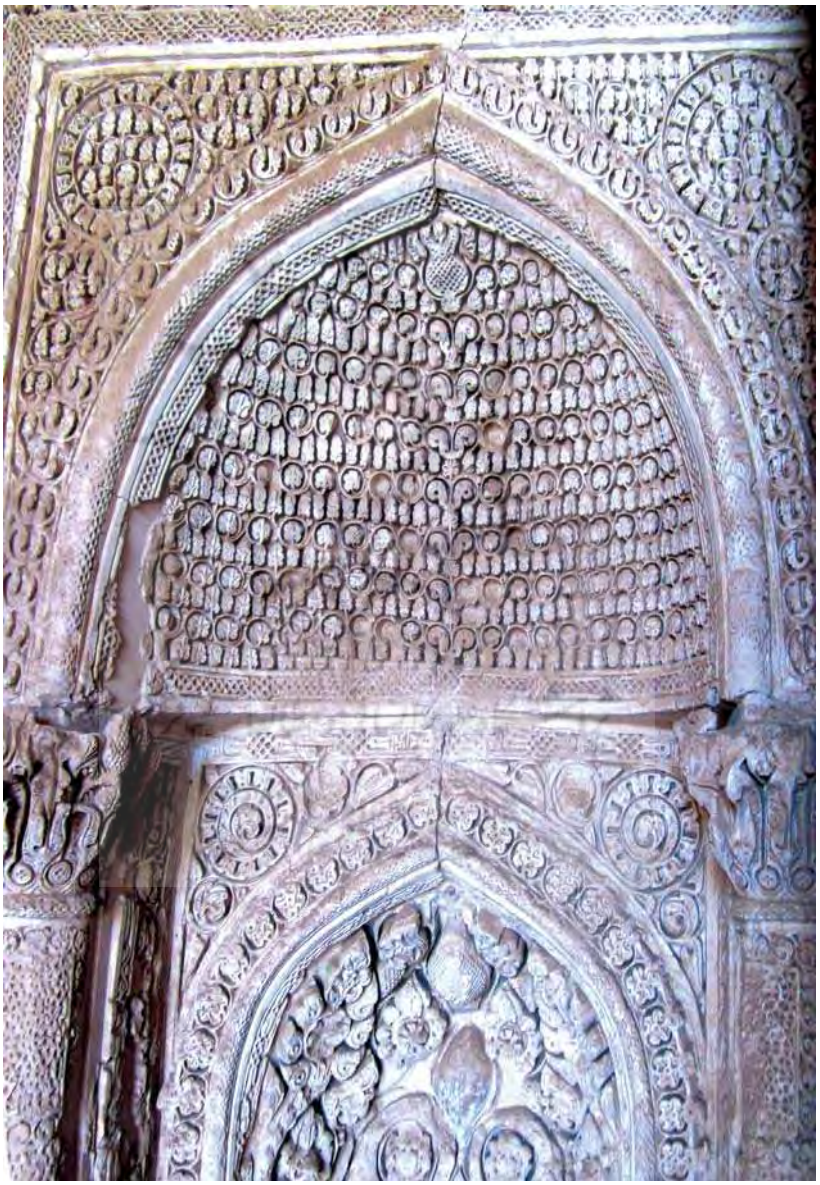


تکرار نقش میوه و برگ مو در تاق‌نمای بزرگتر در محراب مسجدنایین، مأخذ:خوانساری و نقی‌زاده.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی تطبیقی آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین*

شیدا خوانساری ** **دکتر محمد نقی‌زاده** ***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۲/٤/۲٤
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/۱۰/۲۱

چکیده

هنرهای سنتی نظیر گچ‌بری، کاشی‌کاری و آجرکاری در معماری ایرانی خصوصاً در مساجد جایگاه ویژه‌ای دارند. از سویی از زمان پیدایش اسلام در ایران شاهد دگرگونی گسترده در شکل، محتوا، شیوه و محل اجرای آن‌ها می‌توان بود. به جهت یافتن روند این تحولات، مسجد جامع نایین ـ به‌عنوان نمونه‌ای از مساجد نخستین دورهٔ اسلامی ـ با آرایه‌های باشکوه گچ‌بری و مسجد جامع ورامین ـ از یادگارهای برجامانده پس از حملهٔ مغولان ـ از اولین بناهایی که کاربرد رنگ در آجرکاری‌های نفیس آن اتفاق افتاد، گزینش شدند تا با مقایسهٔ تطبیقی آرایه‌ها و تغییرات آن گمانه‌زنی در مورد نقش بستر اجتماعی ـ مذهبی در ظهور این دگرگونی‌ها (در بازهٔ زمانی چهار صدساله بین قرن چهارم تا هشتم) بررسی شود. این پژوهش به روش تاریخی ـ تحلیلی با بررسی اسناد کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی به گردآوری داده‌ها پرداخته و پس از تحلیل و جمع بندی، به نتیجه‌گیری در مورد چگونگی تغییرات در شیوهٔ اجرا (گچ‌بری به آجر و کاشی‌کاری رنگی)، محتوای شکلی ـ معنایی (نقوش طبیعی گیاهی به اشکال هندسی پیچیده و اسلیمی)، مضمون کتیبه‌ها (از آیات قرآن به اسامی مقدس امامان و احادیث و ادعیه) و محل کاربرد آرایه‌ها (گسترش از فضای داخلی مجاور محراب به فضاهای بیرونی) اقدام کرده است. همچنین تأثیرگذاری ثبات سیاسی بر کالبد مساجد و تبدیل آن به بنایی حکومتی، نقش مغولان بر معماری مساجد (نظیر الگوبرداری فرم و آرایه‌های گنبد از چادرهای مغولان) و ظهور و تقویت تفکرات شیعی در آرایه‌های خوشنویسی جهت تأکید حکومت وقت بر مذهب رایج از اهم یافته‌های قابل ذکر است.

واژگان کلیدی

کاشی‌کاری، گچ‌بری، مسجد جامع نایین، مسجد جامع ورامین، معماری اسلامی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ دکتری شیدا خوانساری با عنوان **تبیین جایگاه هنرهای سنتی درزیباسازی فضاهای معماری ایرانی** (مطالعهٔ موردی:مساجد) در دانشگاه آزاد واحد علوم تحقیقات تهران است.

** دانشجوی دکتری معماری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، شهرتهران، استان تهران. (مسئول مکاتبات)
Email:sheidakhansari@yahoo.com

** استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، شهرتهران، استان تهران.
Email:dr.mnaghizadeh@yahoo.com

مقدمه

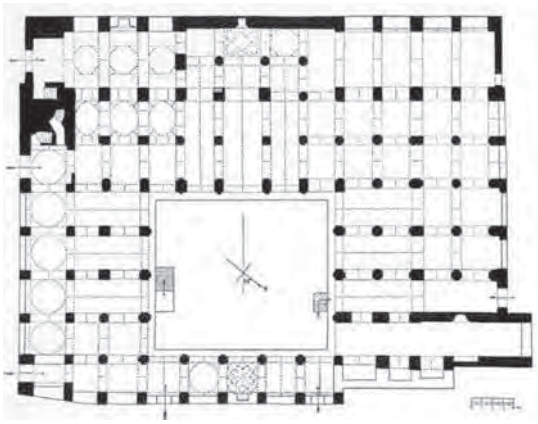
مسجد از زمان پیدایش اسلام در سرزمین ایران شاهد تغییرات گستردهٔ کالبدی و غیرکالبدی بوده است، به‌طوری‌که مساجد نخستین از الگوی شبستانی (مشابه مسجد پیامبر در مدینه) پیروی می‌کردند و به‌مرور زمان با افزودن ایوان و گنبدخانه، الگوی مساجد ایوان‌دار و گنبدخانه‌ای گسترش یافت. از سویی دیگر هنرهای سنتی از همان ابتدا در مساجد در قالب تزیینات نمود یافت. ابتدا در اندام‌های داخلی خصوصاً محراب و دیوار مجاور آن و به‌تدریج با تغییر الگوی کالبدی مسجد در اندام‌های نیمه‌باز (ایوان) و حیاط راه پیدا کرد تا اینکه در سردر ورودی و بخش‌های خارجی نیز تعمیم یافت. از آنجا که گرایش به تزیین و زیبایی یا زیبا نمودن و ارتقای کیفیت محیط به‌عنوان یکی از نیازهای فطری انسان در نهاد او قرار داده شده و در کلام الهی (اعراف:۳۱) نیز آمده است: «ای فرزندِ آدم، زینت و آراستگی خویش را نزد هر مسجدی اتخاذ کنید»، هنرمندان مسلمان در تلاش بوده‌اند تا با یاری از آرایه‌ها موجبات زیبایی فضای مساجد را فراهم آورند. بنابراین با انتخاب مناسب نقوش که همواره با الگوبرداری و شبیه‌سازی انتزاعی از عناصر طبیعت نظیر گیاهان، خورشید، ستارگان و آسمان همراه بود فضای مسجد تجلی‌گاه حضور خداوند گشت. تغییر شکل آرایه‌ها در دوره‌های تاریخی مختلف تحت تأثیر عوامل گوناگون از جمله بستر سیاسی‌ـاجتماعی بوده است. هدف نوشتار حاضر توصیف و مقایسهٔ تطبیقی آرایه‌ها در مسجد جامع نایین و مسجد جامع ورامین به‌منظور شناسایی روند تغییرات (در بازهٔ زمانی چهارصدساله) در شکل و محتوای آن و بررسی تأثیر بستر اجتماعی به‌عنوان یکی از عوامل دخیل در این دگرگونی‌هاست. یافتن پاسخ پرسش‌های زیر از انتظارات این پژوهش بوده است: تغییرات آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین در شکل، محتوا و شیوهٔ اجرا چگونه بوده است؟ آیا بستر اجتماعی و حوادث تاریخی در این تحولات نقشی داشته است؟

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته تاریخی‌ـتحلیلی است. از آنجا که متغیرهای پژوهش یادگارهای برجامانده از گذشته است، با مطالعهٔ شرح حال ایرانیان از ظهور اسلام تا حملهٔ مغولان، شناختی از زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی حاکم بر زمان پیدایش دو مسجد حاصل شد. همچنین با حضور در محل و برداشت تصاویر و مکان‌یابی شکل و شیوهٔ اجرای آرایه‌ها به تحلیل یافته‌های حاصل از مطالعات میدانی از یک سو و اسناد کتابخانه‌ای از سوی دیگر پرداخته و در نهایت نتیجه‌گیری شده است.

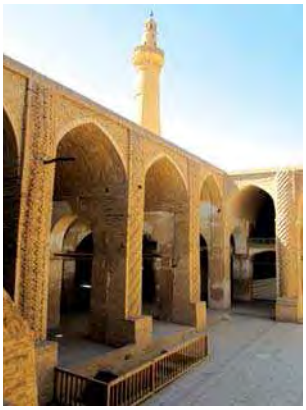
پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ هنرهای سنتی و آرایه‌های بناهای اسلامی ایران، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. تعدادی از محققان

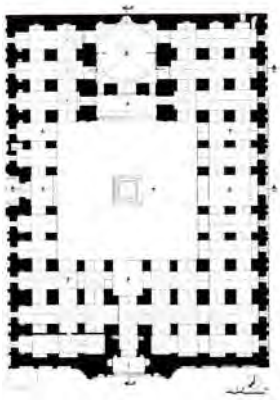


تصویر ۱. نمای مسجد جامع نایین. مأخذ: پیرنیا، ۱۳۸۹: ۱۴۷

به گونه‌شناسی و توصیف ویژگی‌های ظاهری و تزیینی آثار اسلامی تمرکز کرده و کمتر به خاستگاه معنوی آن‌ها توجه داشته‌اند. به‌عنوان مثال درکتاب تزیینات معماری (۱۳۸۷) نوشتهٔ مهدی مکی‌نژاد سیر تحول تاریخی نقوش تزیینی از دورهٔ باستان تا قاجار تقسیم‌بندی نقوش از باب محتوا و سیر تحول آن، انواع شیوه‌های اجرایی وغیره بررسی شده اما کمتر به عوامل معنوی تأثیرگزار بر آثار نظیر بستر تاریخی، فرهنگی و مذهبی خصوصاً مذهب تشیع و تسنن اشاره رفته است. در راستای رفع این کمبود یعنی تأثیر مذهب بر محتوای هنرهای سنتی، مهناز شایسته‌فر در کتاب عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان (۱۳۸٤) به بررسی محتوایی و بحث‌های نظری در زمینهٔ هنر اسلامی‌ـایرانی در دو دورهٔ تاریخی نامبرده پرداخته است، که البته تکمیل این روند پژوهشی در دوران‌های جز صفویه و تیموری ضروری به‌نظر می‌رسد. در پاره‌ای تحقیقات شناخت و دسته‌بندی هنرهای سنتی از نظر شیوه‌های اجرا و مصالح مدنظر محققین است، نظیر کتاب *کاشی‌کاری ایران* (۱۳۸٤) نوشتهٔ حسین زمرشیدی یا کتاب *کاشی‌کاری ایران در دورهٔ اسلامی* (۱۳٦۱) نوشتهٔ محمود ماهرالنقش که هرکدام در چند جلد به معرفی انواع سبک‌های خوشنویسی نظیر خط بنایی و اجرای آن با تکنیک‌های مختلف کاشی‌کاری پرداخته‌اند. پژوهش در سیر تحول و تداوم نقوش دورهٔ باستان و ادامهٔ آن در معماری اسلامی به جز اشاره‌ای مختصر در کتب تاریخی مانند مجلدهای *تاریخ ایران* (۱۳٦٦) در قالب مروری بر آثار هنری که بیشتر بررسی شکلی آن‌هابوده، می‌توان به کتاب *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی* (۱۳۹۰) نوشتهٔ عباس زمانی اشاره کرد که پیروی هنرهایی چون گچ‌بری، فلزکاری، بافندگی و سفال‌کاری در قرون نخستین اسلامی از هنر ساسانی در آن مورد بررسی قرار گرفته است. از آنجا که نویسنده باستان‌شناس بوده مطالب کتاب بر ساختاری مبتنی بر تحلیل‌های باستان شناسی استوار است. در بخشی از کتاب در خصوص مسجد جامع نایین آمده است:



تصویر۲. میانسرا و آرایه‌های آجری بین تاق‌ها. مأخذ: نگارندگان.



تصویر۳. پلان مسجد جامع ورامین مأخذ: حاجی قاسمی، ۱۳۸۳: ۱٤٤

«سرستون‌های قوس تاق‌نمای سوم محراب با پالمت‌های متفاوت دم‌بلند مزین شده است و پالمت‌های تاق بستان و کاخ کیش را به خاطر می‌آورد و از طرف دیگر با تزیینات گیاهی روی یک ظرف نقرهٔ ساسانی که در موزهٔ هرمیتاژ است مشابه می‌باشد» (زمانی، ۱۳۹۰: ۱٤۲). نوشتار حاضر با یاری از یافته‌های پژوهشگران پیشین در تلاش است با جزییات بیشتر در راستای هدف مقاله گام بردارد و دست‌کم آغازی برای مطالعات کامل‌تر در این زمینه باشد.

آرایه ها و جایگاه آن در معماری مساجد

«دو دیدگاه کلی در زمینهٔ تزیین وجود دارد: یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی. آن‌هاکه نگاه شکل‌گرایانه به تزیینات دارند معتقدند که تزیینات صرفاً یک پوشش ظاهری و فاقد هرگونه معنا و مفهوم دینی و فرهنگی است که برای پوشاندن سطوح زمخت زیرین به کار می‌رود. در مقابلِ این دیدگاه، کسانی چون بورکهارت معتقدند این نقوش ماهیتی غیرتاریخی (بی‌زمان)، عرفانی و متفکرانه دارند. از این منظر تزیینات فقط پوشش ظاهری نیستند بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی می‌باشند» (مکی نژاد،۱۳۸۷: ٤). در این میان، اولگ گرابار نظر متفاوتی دارد: «از نظر او زینت متشکل از تعدادی واسطه میان شی از یک سو و ناظر از سوی دیگر است. آرایه‌ها صافی‌هایی‌اند که پیام‌ها و نمادها و حتی شاید لذایذ خودآگاه یا ناخودآگاه از طریق آن‌ها منتقل می‌شود تا ارتباط با مخاطب به بهترین نحو برقرار شود» (Grabar,1992:39). کاربرد آرایه‌ها در مساجد از همان نخستین نمونه‌های تاریخی مرسوم شد و به‌تدریج گسترش یافت. تزیینات برگرفته از روح اسلام و آداب معنوی، به‌صورت یکپارچه، کلیتی خوانا را برای فضا به وجود آورد، چنان‌که با نظم و تعادل و آرایشی قابل فهم نه‌تنها آشفتگی به روح مخاطب القا نمی‌کند بلکه موجب آرامش روحی او می‌شود. از طرفی به‌عنوان نماد و نشانه‌های سمبلیک حائز اهمیت است؛ مثلاً «کتیبه‌ها، خط‌نگاره‌ها، نقوش هندسی و گره‌چینی نماد عدل

تصویر٤. ایوان جنوبی مأخذ: نگارندگان

خداوند و اصل تعادل، نقوش اسلیمی و منحنی نماد سیر از درون به برون و محبت خداوند است» (یحیی‌پور، ۱۳۹۰: ۳۲۷). بنابراین از آنجا که صفات جمال خداوند به لطف و رحمت او مربوط است آرایه‌ها جایگاهی بسیار والا چون بر صفات جمال و جلال پروردگار تأکید دارند.

شناخت بستر تاریخی-اجتماعی

پس از پایان یافتن فرمانروایی ساسانیان در جنگ نهاوند به‌دست نیروهای مسلمان عرب و حاکمیت فرستادگان خلیفهٔ اموی، روزگار تازه‌ای برای ایرانیان آغاز شد. نمایندگان بنی‌امیه به بهانهٔ برتری اعراب ایرانیان را تحقیر می‌کردند. آن‌ها«مردمان سرزمین‌های مغلوب را موالی (بندگان) و عجم (گنگ) می‌نامیدند و موالی نمی‌توانستند در روزهای نخستین مسلمان شدن در صف اول نماز جماعت بایستند» (نرشخی، ۱۳٦۳: ٦۷). «موالی می‌کوشیدند از این وضع تحقیرآمیزی که در برابر قبایل عرب داشتند رهایی یابند و حقوق مساوی با اعراب به‌دست آورند. بنابراین به شیعیان

تصویر۵. شش ضلعی نامنتظم درزیر قوس مجاور محراب مسجد نایین، مأخذ: همان.

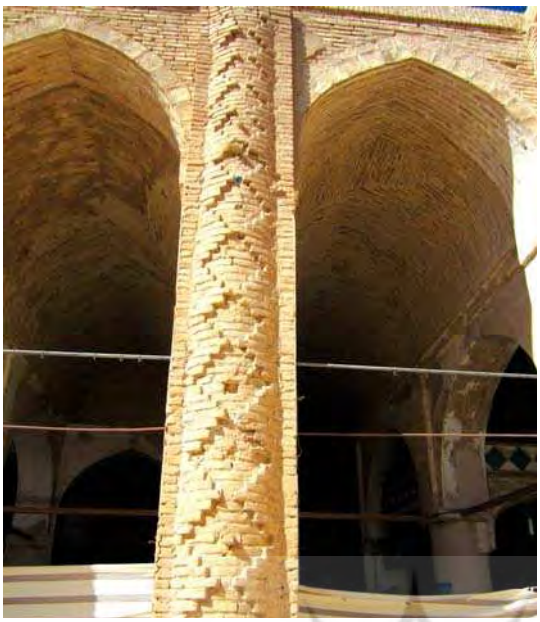
تصویر۶. نقش تخمه و مربع در ستون مجاور محراب مسجد نایین، مأخذ: همان.

پیوستند زیرا شیعیان حصول این مقصود را به ایشان نوید می‌دادند» (مشکور،۱۳٦۲: ٤۰ـ٥٤). تا اینکه توهین‌ها و جور و ستم امویان مردم ایران را به واکنش واداشت. نخستین جنبش را ابومسلم در خراسان «به‌منظور برانداختن بنی‌امیه و از میان بردن سیاست عربی محض و وارد کردن عنصر ایرانی در دستگاه حکومتی و ایجاد نفوذ اجتماعی ایرانیان» (صفا، ۱۳٦۳: ۳۰) به راه انداخت که توانست خلافت را از امویان به عباسیان برساند و با انتقال پایتخت از دمشق به بغداد بسیاری از بزرگان ایرانی در دربار عباسیان به کار گرفته شدند و به ایرانیان روی خوش نشان داده شد.

از نیمهٔ دوم قرن سوم که خلافت عباسی ناکارآمد شد، تعدادی از حکومت‌های محلی نظیر صفاریان در سیستان، سامانیان در خراسان و ماوراءالنهر اعمال قدرت می‌کردند. در دورهٔ سامانیان «حاکمان از پیروان سرسخت مذهب حنفی بودند و به این وسیله با دستگاه خلافت ارتباط آسان‌تری انجام می‌دادند» (اشپولر، ۱۳۷۳: ۲۸٤)، اما «مردم عادی از مذاهب گوناگون مانند سنّی، شیعه، زرتشتی و عیسوی با نهایت آزادی عقیده و مصونیت زندگی و کار می‌کردند» (صفا، ۱۳٦۳: ۲٤٤)، تا اینکه پس از تسلط غزنویان خصوصاً «در دورهٔ سلطان محمود غزنوی آزار و اذیت معتزله و شیعه آغاز گشت و زد و خورد بین شیعه و سنی امری عادی بود» (همان:۲۳٦). تولد دوبارهٔ فرهنگ و ادبیات ایران با ظهور مشاهیر نامداری چون رودکی، فردوسی و ابوریحان بیرونی در این دوره اتفاق افتاد. «در اوایل سدهٔ چهارم هجری حاشیهٔ جنوبی دریای خزر تحت فرمانروایی پادشاهان زیدیهٔ طبرستان و امرای متعدد محلی بود و ایرانیان مناطق جنوبی تحت حکومت ولات عباسی به سر می‌بردند و پیوسته سر آن داشتند که سلسله‌ای مستقل از خلافت بغداد پی افکنند. در مدتی که عباسیان در بین‌النهرین سرگرم کشمکش‌ها بودند، آل بویه شیعی‌مذهب موفق گردید که مرکز و جنوب ایران را از دست آن‌هابیرون کند و برای اولین بار در تاریخ اسلام این نواحی از استیلای متمرکز بغداد رها شد و تحت فرومانروایی دودمانی ایرانی متحد گردید. ابتدا به‌دلیل پراکندگی ولایات تحت سلطه‌شان فاقد همبستگی بودند اما در دهه‌های میانه سدهٔ چهارم استقرار وحدت در ایام حکومت رکن‌الدوله و عضدالدوله محقق شد. آمده است رکن‌الدوله شیعیان را واداشته بود که از مسجد آدینه شهر استفاده کنند و هزینهٔ نگهداری و مرمت آن را بپردازند. در زمان او قم به مرکز کلام شیعه تبدیل گردید» (فرای، ۱۳٦۳: ۲۱۷و۲٤۸). همچنین «پیدایش زیارتگاه‌ها و آرامگاه امام هشتم همزمان با گسترش شیعه در این دوران محقق شد» (اشپولر، ۱۳۷۳: ۳۳۰). مسجد جامع نایین از یادگارهای برجامانده از این زمان می‌باشد. از عناصر شیعی آرایه‌های این بنا می‌توان به آیهٔ ۳۳ سورهٔ احزاب در کتیبهٔ گچ‌بری‌شدهٔ بالای محراب اشاره کرد که به اهل بیت ارجاع می‌شود. «این آیه در نظر شیعیان به‌عنوان نشانهٔ حقانیت و مشروعیتشان در تاریخ اسلام مورد توجه واقع شده است» (شایسته‌فر، ۱۳۸٤: ۲۵).

با پیدایی دودمان ترک‌نژاد سلجوقی در شرق ایران و تجدید حیات بخشی از قدرت خلفا در بغداد، گسترش تسنن رو به پیشرفت گذاشت. «از لحاظ فکری احیای مذهب سنت در چند پدیده به چشم می‌خورد نظیر جنبش مدرسه‌سازی [تحت عنوان نظامیه به‌دستور نظام‌الملک برای آموزش دینی به‌ویژه فقه شافعی و اشعری]، بالارفتن تدریجی احترام و اعتبار فقه اشعری و سرزندگی فقه محافظه‌کار و سنت‌گرای حنبلی» (بویل، ۱۳٦٦: ٤۳). شایان ذکر است «پس از مرگ نظام‌الملک وزیر سنی مذهب ملکشاه، نفوذ شیعه رو به

تصویر۷. نقش هشت و چهار سلی در ستون مجاور محراب مسجد نایین، مأخذ: همان.



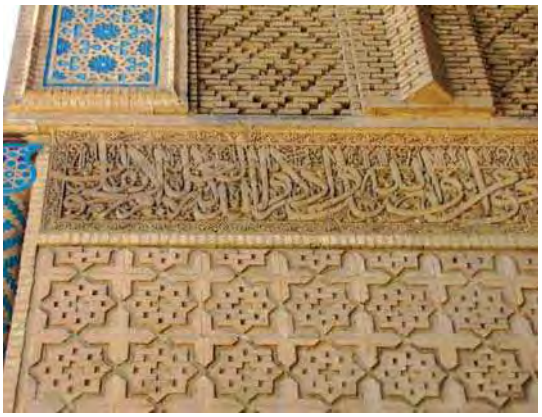
تصویر۸. آجرچینی با نقش لوزی در اسپر رواق‌های پیرامون صحن مسجد نایین، مأخذ: همان.

گسترش نهاد. در این دوره تعزیه‌ها نوعی تجدید حیات را تجربه کرد. این آیین‌های سوگواری در ذکر شهادت حسین بن علی در کربلا که در دورهٔ آل بویه شروع شده بود توسعه یافت» (همان: ۲۷۶ـ۲۸۰). فرهنگ و تمدن ایران در این دوره به عالی‌ترین درجهٔ شکوفایی به واسطهٔ حضور پر رنگ نظامیه‌ها خصوصاً در بغداد و نیشابور دست یافت و چهره‌ها شاخصی در عرصه‌های گوناگون ماندگار شدند، نظیر شهاب‌الدین سهروردی، امام محمد غزالی، خوارزمی و خیام. «در زمینهٔ معماری، گنبدهایی که در مساجد [ازجمله مسجد جامع اصفهان] و بقعه‌ها، در همین دوره و ادوار قبل و بعد به‌وجود آمد نیز زمینهٔ شعور احساس دینی را در شکل آسمان‌گونه و رنگ آبی خود عرضه می‌کند و با این حال تزیین‌ها، کتیبه‌ها و مقرنس‌ها حتی در ادوار بعد هم تأثیر شیوهٔ سلجوقی را نشان می‌دهد. شیوع ذوق تجمل‌گرایی که یک عامل مهم در پیدایش رنسانس در زمینهٔ هنر محسوب است را در آثار سلجوقی می‌توان دید» (زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۴۸۱).

پس از دوران درخشان حاکمیت سلجوقیان، شکست خوارزمشاهیان در سال ۶۱۶ق برابر مغولان به‌سرکردگی چنگیزخان یکی از نقاط تاریک تاریخ ایران را رقم زد. هولاگو در سال ۶۵۶ق بعد از قتل آخرین خلیفهٔ عباسیان و انقراض آن سلسله در بغداد، زمینه را برای رهایی ایران از سلطهٔ اعراب فراهم ساخت و سلسلهٔ ایلخانیان را تأسیس کرد. از آن زمان به بعد با قدرت و تسلط حکومت مرکزی و برقراری ثبات نسبی، «روابط سرزمین‌های اسلامی با چین رو به

تصویر۹. شمسهٔ هفت‌پر با آجر معقلی در سردر شمالی مسجد ورامین، مأخذ: همان.

تصویر۱۰. شمسهٔ شش‌پر و سرمدان‌های پیرامونش در زیر تاق‌نمای ایوان جنوبی مسجد ورامین، مأخذ: همان.



تصویر۱۱. نقش اختر چلیپا با آجر در ایوان جنوبی مسجد ورامین، مأخذ:همان.

تصویر۱۲. نقش اختر چلیپا با گچ در حاشیهٔ محراب مسجد نایین. مأخذ: www.archnet.org/library/images/135707

جدول۱. مقایسهٔ عناصر مذهبی در دو مسجد

مسجد	سلسله	مذهب	عناصر تزیینی تأکیدکننده بر مذهب
جامع نایین	آل بویه	تشیع	کتیبهٔ گچ‌بری با محتوای آیهٔ ۳۳ سورهٔ احزاب
جامع ورامین	ایلخانان	تشیع	کتیبهٔ آجرکاری و کاشی‌کاری صلوات کبیره و تکرار نام علی

افزایش رفت، معماری اسلامی عهد سلاجقه و بنی‌عباس به دست ایرانیان در چین و معماری چینی در ممالک اسلامی نفوذ کرد. مخصوصاً از سبک معماری چینی چیزی که بیشتر در میان مسلمانان تأثیر کرده یکی شکل گنبدهاست و دیگر استعمال رنگ آبی شفاف در کاشی‌کاری و پوشاندن خارج گنبدها از کاشی‌های کبود براق که از دور شکل چادرها یا یورت‌های مخصوص ایلات را دارد. قبل از دوران اولجایتو (سلطان محمد خدابنده) ـ از امرای قدرتمند ایلخانی ـ کاشی‌کاری در داخل مساجد معمول بود، ولی بعد از آن تمام پوشش بیرونی گنبد نیز کاشی‌کاری شد که به‌عقیدهٔ گروهی از پژوهشگران براثر عادت قوم مغول و مراسم ایشان است، چرا که این قوم در چادرها و یورت‌ها که جهت خانان خود تهیه می‌دیدند سعی داشتند که دو طرف داخلی و بیرونی چادرها و خیمه‌ها را با اقسام تزیینات بیارایند و پس از اقامت در شهر در بنای ابنیه نیز همین سلیقه را به کار بردند» (اقبال‌آشتیانی، ۱۳۵٤: ٥٦٥). «در هنگام غلبهٔ مغولان بیشتر ایرانیان سنی‌مذهب بودند. با از میان برداشته شدن خلافت عباسیان، مذهب تسنن برای نخستین بار از کلیهٔ جنبه‌های قدرت سیاسی محروم گشت که امتیازی برای تشیع بود. از سوی دیگر، حضور دو وزیر برجسته و نمایندهٔ اندیشهٔ شیعی یعنی خواجه نصیرالدین طوسی و شاگردش علامه حلّی به گسترش این مذهب کمک کرد. اولین ایلخان مغول که مسلمان شدن او بر تاریخ ایران تأثیر گذاشت غازان بود که نام محمود را برگزید. او به زیارت اماکن مقدس شیعه در بین‌النهرین رفت. الجایتو برادر و جانشین او در ابتدا مسیحی بود اما مسلمان شد و مذهب سنّی حنفی را انتخاب کرد سپس به مذهب شافعی گروید، سرانجام [به تشویق علامه حلی] شیعه شد» (بویل، ١٣٦٦: ٥١٢و٥١٥). «او اولین کسی بود که حاکمیت شیعه را به‌صورت رسمی در دورهٔ ایلخانان تثبیت کرد» (Momen,1985). پس از آن، مغولان خود را با سنت‌ها و عقاید اسلامی منطبق کردند و با کمک هنر در کسب پایگاهی فرهنگی برای مشروعیت بخشیدن به حکومتشان سعی فراوان نمودند. رد پای عناصر شیعی را در محتوای کتیبه‌ها از جمله مسجد جامع ورامین می‌توان جست‌وجو کرد. در این زمان کتیبه‌های حاوی ادعیه بیانگر عقاید حاکمان بود؛ مثلاً صلوات کبیره یا تکرار نام علی در ایوان جنوبی مسجد ورامین بر اعتقادات شیعی بانیان آن دلالت دارد. به نظر می‌رسد با انقراض عباسیان و شکل‌گیری حکومت مرکزی قدرتمند، بناهای حکومتی ازجمله مسجد به سفارش حاکمان وقت ساخته شد که زمینهٔ رقابت جهت هرچه باشکوه‌تر ساختن مساجد را در میان آنان فراهم کرد و مکانی برای بیان و تأکید بر اعتقادات مذهبی آنان شد (جدول۱).

تصویر ۱۳. نقش میوهٔ مو در ستون مجاور محراب مسجد نایین، مأخذ:نگارندگان

تصویر۱٤. آرایه‌های گیاهی در محل اتصال تنه به تاج مناره در نایین، مأخذ: همان.

تاریخچه و معماری مسجد جامع نایین

در کتاب *مرآت‌البلدان* آمده است: «این بنای تاریخی به‌دستور عمربن عبدالعزیز اموی ساخته شده است» (اعتمادالسلطنه، ۱۳٦۸). استاد پیرنیا (۱٤۷:۱۳۸۹) تاریخ ساخت مسجد را سال ۳٤۹ قمری می‌داند. این مسجد از معدود مساجد اولیهٔ شبستانی (تصویر۱) است که کمتر دستخوش تغییر و تحّول شده و صورت اولیهٔ خود را تا به امروز حفظ کرده است. مسجد دارای میان‌سرا، شبستان‌هایی در سه جبهه و رواقی در جبههٔ شمالی، یک مناره و فاقد گنبد و ایوان است (تصویر۲).

«ستون‌های شبستان دارای مقاطع متنوعی است؛ستون‌های اولیه با مقطع هشت ضلعی اما ستون‌های الحاقی به صورت مربع و مستطیل درآمدند»(حاجی قاسمی،۱۰۸:۱۳۸۳). در قرن هشتم کمرپوش‌هایی در طرفین محراب به آن اضافه شد. زیباترین نمونه‌های گچبری معماری ایرانی در این مسجد قابل مشاهده است که به نظر می‌رسد با تغییراتی متأثر از موتیف‌های برجامانده از دوران قبل از اسلام (گچبری‌هایی ساسانی) بوده است.

«فراوانی آرایه‌ها در نایین خصلت ایرانی است. جرزها، زیر تاقی‌های سمت قبله و محراب با طرح‌های عالی گچبری پوشیده شده که عمیقاً کنده‌کاری شده و قبلاً دارای رنگ‌های خوش‌الحان بوده است، این طرح‌ها از لحاظ موضوع هم سنت‌های کهن ایران را به یاد می‌آورد که تقدیری از مسئله باروری است» (پوپ،۸٦:۱۳۸۲).

تاریخچه و معماری مسجد جامع ورامین

مسجد جامع ورامین از گونهٔ مساجد چهارایوانی است که ساخت آن در سال ۷۲۲ ق در زمان سلطان محمد خدابنده آغاز شد و چهار سال بعد در زمان ابوسعید پایان یافت. این مسجد در گذر زمان از گزند حوادث روزگار مصون نبوده و بارها مرمت شده است؛ از جمله در کتیبه‌ای در ایوان جنوبی شرح تعمیرات شاهرخ تیموری آورده شده است. پس از آسیب‌های متفاوت از جمله ازدست‌رفتن دو مناره، بخشی از رواق‌های غربی نیز دستخوش ویرانی شد. در وضعیت کنونی، پیرامون میانسرای مربع‌شکل آن که حوضی در میان دارد چهار ایوان به‌همراه رواق‌هایی قرار دارند (تصویر۳). سردر اصلی مسجد در جانب شمال و ایوان مرتفع جنوبی (تصویر٤) و گنبدخانهٔ پشت آن محور شمالی-جنوبی قدرتمندی را ایجاد کرده است که ضمن تأکید بر جهت قبله بیشترین آرایه‌های مسجد را در این محور می‌توان دید. ایوان غربی و ایوان شرقی، ورودی دیگر مسجد (ورودی فرعی)، کم‌ارتفاع‌تر و با آرایه‌های کمتر است. در سفرنامهٔ مادام دیولافوا (۱۳۹۰: ۱٦٤) به پوستهٔ مینایی خارجی گنبد مسجد اشاره شده که در حال حاضر اثری از آن نیست.

آرایه‌های مسجد نقوش هندسی، گیاهی و خوشنویسی است که غالب آن با کاشی معقلی به رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای شکوه مسجد را افزون‌تر کرده است. این آرایه‌ها پیرو اصول شیوهٔ آذری (پیرنیا،۲۲۲:۱۳۸۹) نظیر «آمودکاری بر روی سطوح سفت‌کاری‌شده، کاربرد ترکیب آجرکاشی

تصویر ۱۵. نقوش گیاهی در تاق‌نمای کوچک‌تر در محراب مسجد نایین، مأخذ: همان.

(معقلی) و آجر مُهری[۱] بوده است». ساخت مسجد در زمان الجایتو که ایران از قدرت سیاسی قابل قبول و شرایط باثباتی بهره می‌برد آن را به بنایی حکومتی که تحت تأثیر تفکرات شیعی حاکمان بود تبدیل کرد. انتخاب کتیبه‌ها با محتوای صلوات کبیره و تکرار نام علی(ع) در ستون‌نمای زیر قوس و پیشانی ایوان جنوبی قابل توجه است.

مقایسهٔ آرایه‌های مساجد جامع ورامین و نایین

شیوهٔ بررسی آرایه‌ها در مساجد می‌تواند از روی طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس موضوع و محتوا (گیاهی، هندسی، خوشنویسی)، مکان (محراب، گنبدخانه، ایوان‌ها و...) یا شیوهٔ اجرا (گچ‌بری، کاشی‌کاری، آجرکاری) متفاوت باشد. در این پژوهش بر اساس موضوع و محتوای نقوش به مقایسهٔ آرایه‌ها پرداخته شده است.

نقوش هندسی

آرایه‌های هندسی غالباً براساس تکرار تا بی‌نهایتِ الگوهای ساده‌ای هویت می‌گیرند که از شکل‌های ابتدایی نظیر مربع، دایره و چندضلعی تشکیل شده‌اند و با مفاهیم نمادین فلسفی و کیهانی در ارتباط‌اند. در هریک از این واحدهای تکرارشونده، نگاه ناظر به‌سوی مرکز نقش هدایت می‌شود (مرکزگرایی) اما سطحی که تکرار بی‌شمار این نقوش است مانع از آن می‌شود که ذهن بر صورتی خاص متمرکز شود. به‌نظر بورکهارت (۱۳۶۵: ۷۵) «تزیین هندسی مانع تمرکز بر یک جا و در نتیجه مانع ایجاد انانیت است؛ هم منطقی است و هم موزون و این خود مظهر کاملی است از روح انسان». در مسجد جامع نایین نقوش هندسی ساختار اصلی آرایه‌ها را نشان می‌دهند که بستر را برای نقوش گیاهی و کتیبه فراهم می‌کند. اشکال شش‌ضلعی (تصویر۵)، تخمه و مربع (تصویر۶)، هشت‌وچهارسلی (تصویر۷) و غیره اعم تزیینات هندسی که به شیوهٔ گچ‌بری در حاشیهٔ محراب و ستون‌های مجاور آن اجرا شده را شامل می‌شود. در اسپر قوس‌های رواق‌های پیرامون میانسرا، چیدمان آجرها با نقوش ساده هندسی است (تصویر۸).

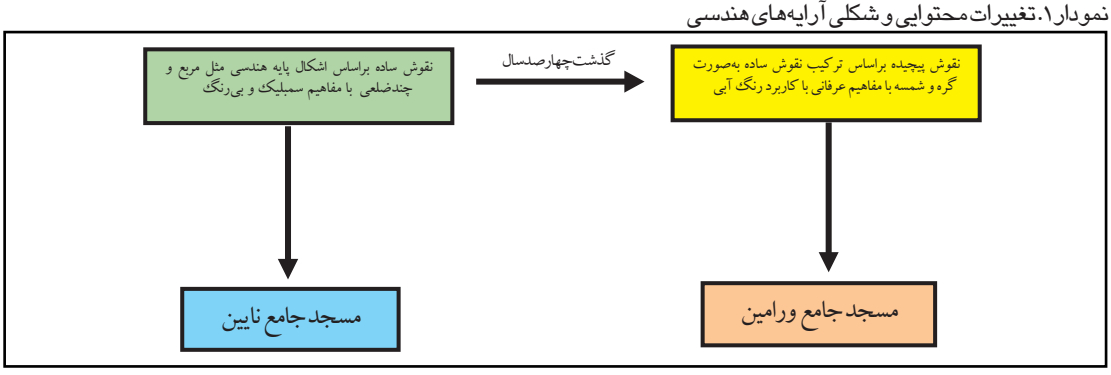
در مسجد ورامین پیچیدگی نقوش هندسی و تنوع آن به‌واسطهٔ اجرا با آجر یا ترکیب آجر و کاشی (معقلی) بیشتر است. آرایه‌های هندسی در مقیاس درشت یا ریز به شکل نوارهای باریک در ایوان و سردر پرکاربردتر است و در محدودهٔ محراب به حداقل می‌رسند. نقش هشت‌ضلعی و نماد شمسه تصاویر۹ و ۱۰ که در ایوان جنوبی و سردر مسجد ورامین به‌وفور به کار رفته در هنر اسلامی دارای معانی و مفاهیم فراوانی است «از جمله به‌عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت قابل تصور است» (خزایی،۱۳۸۱: ۱۳۲).

۱. به نوع طرحدار آجرهای پیش‌بر (آجرهایی با اشکال خاص هندسی مثل چندضلعی یا منحنی) گفته می‌شود. آجرهای مهری گاهی بین دو ردیف آجر ساده قرار گرفته (بند مهری) یا به‌صورت ترکیبی نقوش متنوعی ایجاد می‌کردند (بزرگمهری، ۱۳۸۹: ۸٤).

جدول۲. مقایسه نقوش هندسی در مسجد ورامین و نایین

	اندام‌های مسجد	کاشی‌کاری	گچ‌بری	آجرکاری	رنگ	نمونه
ورامین	محراب	-	-	-	-	-
	گنبدخانه	نقش گره در عرقچین گنبد و دیوارها	نقوش شبه گره در لچکی درگاه‌های ورود به شبستان	ترکیب آجر و کاشی(معرق) در محل هشت‌ضلعی واسط بین پایه مربع و گنبد	فیروزه‌ای و لاجوردی در دیواره و سبز و قهوه‌ای و سفید در عرقچین گنبد	
	ایوان	نقش گره در زیر تاق‌نمای خارجی ایوان جنوبی	نوارهای باریک گچی با نقوش ساده هندسی مانند قاب پیرامون کتیبه یا محل جدا شدن دو سطح	نقوش اختر چلیپا در دیوار ایوان جنوبی به روش هشت‌وگیر (تصویر ۱۱)	نوارهای باریک به رنگ کرم ، نقش گره در زیر تاق فیروزه‌ای و لاجوردی	
	سردر	نقش گره در زیر تاق و دیوار تاق‌نمای خارجی ایوان جنوبی	-	-	فیروزه‌ای و لاجوردی	تصویر ۹
نایین	مناره	-	-	-	-	-
	محراب	-	نقش اختر چلیپا	-	سفید	تصویر ۱۲
	شبستان	-	نقش هشت‌وچهار سلی و شش ضلعی	-	سفید	تصاویر ۵ و۶ و۷
	رواق‌ها	-	-	اشکال ساده	تک‌رنگ- کرم	تصویر۸

نمودار۱. تغییرات محتوایی و شکلی آرایه‌های هندسی



یکی از نقوش مشترک (تصاویر۱۱ و ۱۲) در هر دو مسجد نقش اختر چلیپاست (کاملاً شبیه چلیپا نیست اما از آن تأثیر گرفته است). «چلیپا دارای چهار جهت و چهار رأس است؛ عدد چهار قبل و بعد از اسلام همواره تقدس و احترام داشته و عدد تکامل و تعادل بوده که با خصلت استوار، متعادل و دارای قدرتِ بصری چلیپا هماهنگ گشته است. هنرمند با امتداد خطوطِ چلیپای شکسته نقش هشت‌ضلعی را تکمیل نموده است» (شایسته‌فر،۱۳۹۰:۱۰۲).

تفاوت عمدهٔ آرایه‌های هندسی در بین دو مسجد کاربرد رنگ است. «یکی از مشخصه‌های فرهنگ ایران نمادین بودن رنگ‌هاست، به‌طوری که هر رنگ دارای یک مفهوم معنوی می‌باشد» (اردلان،۱۳۸۰:۲). از خانوادهٔ رنگ آبی دو رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی در مسجد ورامین بسیار استفاده شده است. «لاجورد رنگ عالم مثال است و وسعت درون و بیکرانگی آسمان را نشان می‌دهد. آبی فیروزه‌ای رنگی آرامش‌بخش و همیشه متوجه درون است که در طبیعت قدرت بسیاری دارد. رنگی است که در تمامی ساعات در طبیعت به چشم می‌خورد و روشنی آن است که تغییر می‌کند»(مصدقیان،۱۳۸٤:۹۲).

همچنین توجه به رعایت بعضی اصول زیبایی‌شناسی نظیر تقارن، تعادل، تکرار موزون در نقوش هندسی قابل توجه است (نمودار۱). (جدول ۲)

نقوش گیاهی

لطیف‌ترین شکل زندگی در نقوش گیاهی تداعی می‌شود و به همین دلیل در مکان‌های مقدس حاضر شده و با گذشت زمان مراحل رشد و تکامل را طی کرده است. شاید القای حس طراوت، شادابی و سرزندگی در فضای مساجد به کمک نقوش گیاهی یکی از دلایل کاربرد آن باشد. از دیدگاهی دیگر، از آنجا که بهشت همواره با تصویری از درختانی که جوی آب در زیر آن‌ها جاری است توصیف شده، به‌کاربردن آرایه‌های گیاهی تداعی‌بخش بهشت است. همچنین «مردم اقلیم گرم و خشک (نظیر ورامین و نایین)، بیشتر علاقه‌مند به استفاده از نقوش گیاهی و عناصر بصری الهام‌گرفته از طبیعت بوده‌اند تا از این طریق طبیعت خشک و یکنواختِ خود را، با روح لطیف و زیبای گل‌ها و گیاهان انتزاعی در هم آمیخته و جلوه‌ای از زیبایی بی‌کران الهی را در بیننده منعکس نماید» (شایسته‌فر،۱۳۹۰:۹۹). «برخورداری این آرایه‌ها از معانی بس متنوع و سخت اندک است. آن‌ها غالباً منطق مونومنتال بنا را می‌شکنند و شیوهٔ نظر کردن به آن‌ها و در نتیجه طرز تفسیرشان با عدم قطعیت همراه است» (Gra-bar,1992:210).

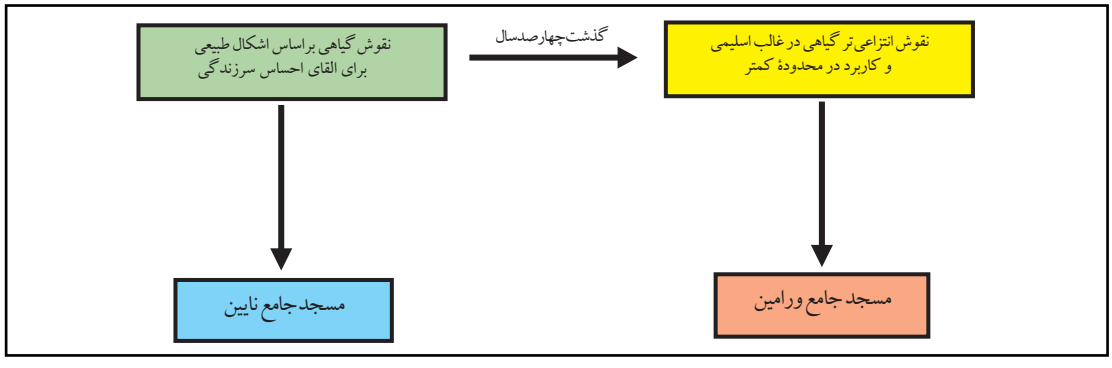
در مسجد نایین آرایه‌های گیاهی تحت تأثیر موتیف‌های ساسانی است یعنی بیشتر به حالت طبیعی نزدیک است تا اینکه تجریدی شده باشد. «اجزای این نقوش شامل برگ ریزنقش، گل چندپر، برگِ کنگری، برگ و میوهٔ مو (تاک) و... است» (نعمتی بابایلو،۱۳۹۰:۱۰۱). در ستون‌های مجاور محراب (تصویر۱۳) تراکم گستردهٔ کاربرد این نقوش و در محل اتصال تاج مناره به تنه (تصویر۱٤) تکرار نقوش درشت گیاهی جلب نظر می‌کند. بیشترین تراکم «در محراب با سه تاق‌نما و در زمینهٔ لچکی‌های تاق‌نمای بزرگ، نقش خوشه‌های انگور با ساقه‌های گردان که به دنبال هم تکرار شده است در میان قاب‌های هندسی» مشاهده می‌شود (سجادی،۱۳۷۵:۸۵؛ تصاویر ۱۵ و ۱٦).

در مسجد ورامین سطح کاربرد نقوش گیاهی بسیار کم‌تر است. تمامی محراب با گچبری برهشته[1] با نقوش گیاهی آراسته شده (تصاویر۱۸و۱۷) و اثری از اشکال هندسی نمی‌باشد؛ علاوه بر این آجرهای مهری با نقش‌مایهٔ گیاهی در دیوارهای گنبدخانه به شکل مورب تا زیر کتیبهٔ سرتاسری با مضمون آیات سورهٔ جمعه تکرار شده‌اند(تصاویر ۱۹ و ۲۰). در مجموع، در محدودهٔ محراب مسجد نایین به‌واسطهٔ قاب‌بندی هندسی، نظم و انسجام بیشتری نسبت به محراب ورامین مشاهده می‌شود. اصول انعکاس در آیینه، تکرار، تراکم و ترکیب از اصول زیبایی‌شناسی حاکم بر این آرایه‌هاست (نمودار۲).(جدول ۳).

خوشنویسی

خط به‌عنوان عنصری غیرتصویری «از عناصر عمودی،

نمودار۲.تغییرات محتوایی و شکلی آرایه‌های گیاهی



۱.گونه‌ای گچبری بابرجستگی درشت (رفیعی،۱۳۸۷:۳۷۰).

جدول۳. مقایسهٔ نقوش گیاهی در مسجد ورامین و نایین

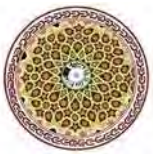
	اندام‌های مسجد	کاشی‌کاری	گچ‌بری	آجرکاری	مقیاس	رنگ	نمونه
ورامین	محراب	-	در دو قاب پیرامون تاق‌نمای محراب	-	درشت	تک‌رنگ - کرم	تصاویر۱۷و ۱۸
	گنبدخانه	-	نقوش اسلیمی در حاشیهٔ کتیبهٔ سرتاسری گنبدخانه	تکرار در قالب آجرمهری به‌صورت مورب در دیوار	مقیاس درشت در آجر مهری و ریز در حاشیه کتیبه	تک‌رنگ - کرم	تصاویر ۱۹ و ۲۰
	ایوان	-	نوارهای باریک گچی با نقوش اسلیمی مانند قاب پیرامون کتیبه یا محل جدا شدن دو سطح	-	ریز	تک‌رنگ - کرم	
	سردر	نقش اسلیمی در پیرامون کتیبه بالای ورودی	-	-	درشت	فیروزه‌ای و لاجوردی	-
نایین	مناره	-	تکرار نقوش طبیعی در محل اتصال تنه به تاج	-	درشت	تک رنگ-کرم	تصویر ۱۴
	محراب	-	نقوش طبیعی گیاهی مثل تاک	-	درشت	سفید	تصویر۱۵و۱۶
	شبستان	-	تکرار نقوش طبیعی در قاب‌های هندسی	-	درشت	سفید	تصویر۱۳
	رواقها	-	-	-	-	-	-

افقی و دوایر تشکیل شده که هریک دارای بیانی نمادین است. برای مثال، حرف الف به‌واسطهٔ فرم عمودی‌اش رمز جلال الهی و اصل متعالی است که همه چیز از آن نشات می‌گیرد» (نصر،۱۳۸۹:۳۸). این کشیدگی عمودی حروف در سبک نگارش ثلث در کتیبه‌های اصلی مسجد ورامین قبلاً در تصویر۱۱ نمایش داده شد.

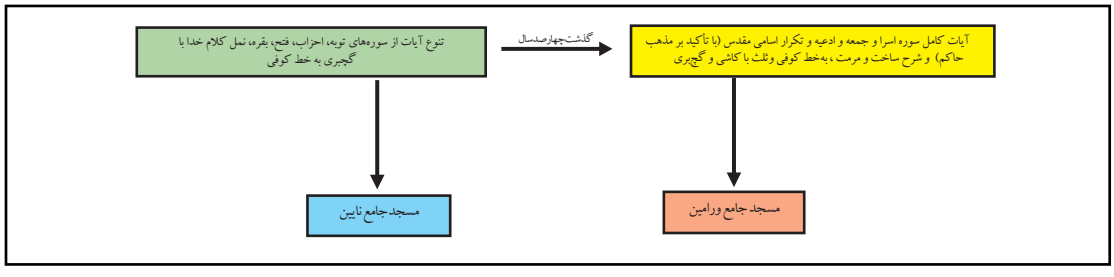
کتیبه‌ها برای یادآوری پایبندی مسلمانان به گفتار خدا و یاد او (آیات قرآن و توصیف نام‌های خدا)، ستایش پیامبر و امامان معصوم (ادعیه) به شکل کلمات منفرد یا جملات در مساجد به‌کار می‌رود و علاوه بر افزون کردن معنویت فضا، تصویری از تسلط مذهب حاکم (شیعه یا سنی) را روشن می‌کند. در تصاویر ۲۱ و ۲۲ صلوات کبیره به خط بنایی و با آجرچینی مورب در زیر مقرنس‌های تاق‌نمای داخلی ایوان جنوبی مسجد ورامین نشانهٔ ارادت به امامان دوازده‌گانه است.

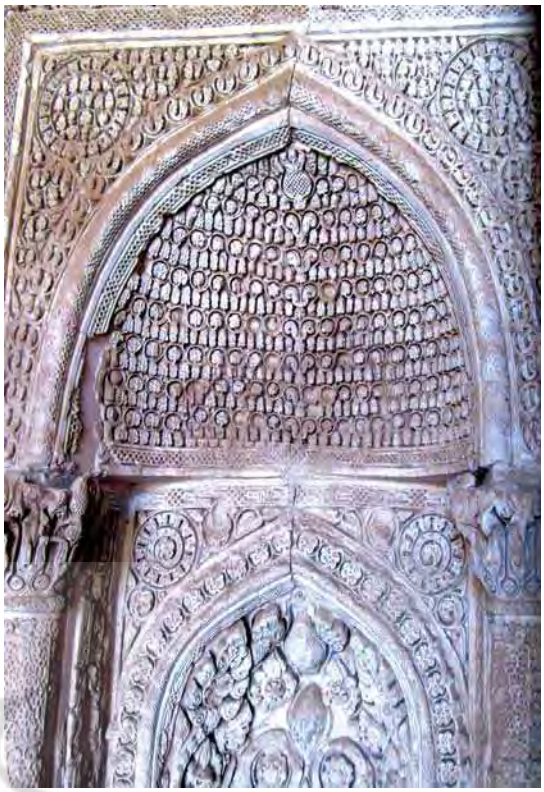
کتیبه‌های مسجد جامع نایین در محدودهٔ محراب، سقف

جدول ٤. مقایسهٔ خوشنویسی در مسجد ورامین و نایین

	اندام‌های مسجد	کاشی‌کاری	گچ‌بری	آجرکاری	مقیاس	رنگ	نمونه
ورامین	محراب	-	آیات سورهٔ اسراء به خط کوفی	-	درشت	تک‌رنگ ـ کرم	تصویر۱۸
	گنبدخانه	تکرار نام الله و محمد بر عرق چین گنبد	کتیبهٔ سرتاسری به‌خط ثلث آیات سورهٔ جمعه و تکرار نام الله و علی و محمد در دیوار و نیز شرح تعمیرات	-	درشت و اسامی مقدس بر دیوار مقیاس ریز	سبز و قهوه‌ای و سفید در عرقچین گنبد و تک‌رنگ در دیوارها	تصویر۲۴ و 
	ایوان	تکرار نام علی با کاشی معرق آبی در ستون با نمای فتیله‌پیچ در تاق‌نمای ایوان جنوبی	نوارهای باریک گچی با تکرار نام الله، محمد، علی و کتیبه سرتاسری به‌خط ثلث آیات سورهٔ جمعه و کتیبه با شرح تعمیرات	تکرار نام	نوارهای باریک در مقیاس ریز و مابقی در مقیاس درشت	تک‌رنگ و کرم	تصاویر ۲۶ و ۲۵
	سردر	کاشی معرق به‌خط ثلث شرح ساخت و تعمیرات	-	-	درشت	فیروزه‌ای و لاجوردی	-
نایین	مناره	-	-	-	-	-	-
	محراب	-	کتیبه به‌خط کوفی در سرتاسر دیوار بالای محراب	-	درشت	سفید	تصویر ۲۳
	شبستان	-	کتیبه رنگ روی گچ بالای ورودی	-	درشت	سفید	-

نمودار۳. تغییرات محتوایی و سبک نگارش خط‌نگاره‌ها





تصویر ۱۶.تکرار نقش میوه و برگ مو در تاق‌نمای بزرگتر در محراب مسجد نایین. مأخذ: همان.

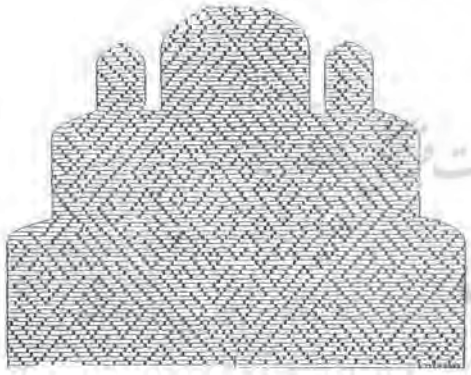
تصویر ۱۷. قاب‌ها و تاق‌نمای تشکیل دهنده محراب مسجد ورامین مأخذ: همان.

تصویر ۱۸. نقش برگ‌های پیچان در لچکی تاق‌نمای محراب مسجد ورامین. مأخذ: www.archnet.org/library/images/188361

تصویر۱۹. تکرار مورب نقوش گچی با الگوی گیاهی در دیوار گنبدخانه، مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۲۰. بزرگ‌نمایی نقوش مورب گیاهی مأخذ: همان.

تصویر ۲۱. کتیبهٔ آجری به خط بنایی در ایوان جنوبی مسجد ورامین، مأخذ: همان.

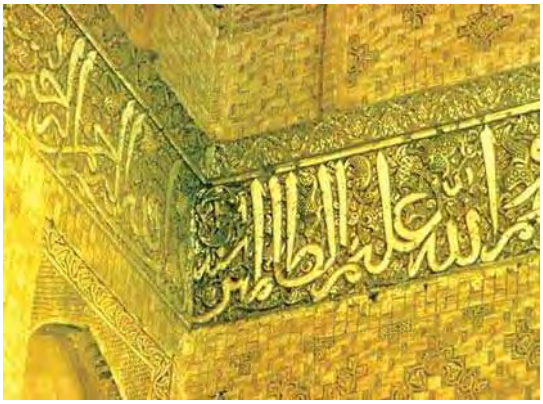


تصویر ۲۲ : بزرگ‌نمایی متن کتیبه. مأخذ: بهشتی، ۱۳۸۹: ۱۳۰

تصویر ۲۳. کتیبهٔ گچی به‌خط کوفی در دیوار بالای محراب مسجد جامع نایین، مأخذ: نگارندگان.

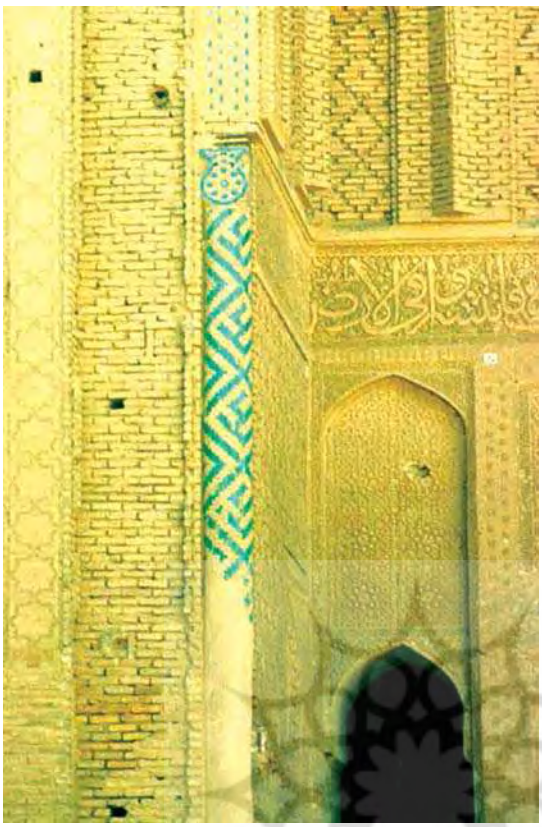
بالای محراب (تصویر۲۳) و ورودی به‌خط کوفی ساده یا گلدار با گچبری یا رنگ بر روی گچ قابل مشاهده است. «محتوای آن آیات سوره‌های توبه، احزاب، فتح، بقره، نمل یا ادعیه مانند لااله الا الله است» (نعمتی بابایلو،۱۳۹۰:۱۰۳). تکرار اسامی مقدس در این مسجد دیده نمی‌شود.

در مسجد ورامین (تصویر ۲٤) محتوای کتیبه‌ها تنها آیات سورهٔ جمعه و سورهٔ اسراء نیست بلکه ادعیه و تکرار نام‌های الله، محمد (ص)، علی (ع) (تصویر۲۵) در ایوان جنوبی به خط بنایی ساده با آجر یا کاشی معرق در مقیاس درشت و خوانا و به صورت نوارهای باریک گچی در مقیاس ریز و ناخوانا (تصویر۲٦) است. همچنین شرح ساخت و تعمیرات مسجد به خط ثلث در ایوان جنوبی گچ‌بری شده است. در حرکت از سردر به گنبدخانه (امتداد محور قِبلی) تراکم کاربرد هنر خوشنویسی بیش‌تر و محسوس‌تر است. در مسجد ورامین خوشنویسی در گسترهٔ وسیع‌تری به کار رفته و استفاده از اسامی مقدس با سبک‌های متنوع‌تر نوشتاری محسوس‌تر است، اما در نایین تنوع آیات ازسوره‌های متفاوت با مفاهیم گوناگون نسبت به ورامین که آیات دو سورهٔ به‌کاررفته بیشتر است و کتیبه با مضمون شرح مرمت ندارد (نمودار۳).(جدول٤).



تصویر ۲۴. کتیبهٔ گچی به خط ثلث در گنبدخانه مسجد جامع ورامین.
مأخذ: www.archnet.org/library/images/188353

تصویر ۲۶. نواری گچی با تکرار اسامی مقدس در ایوان جنوبی مسجد ورامین. مأخذ: همان.



تصویر ۲۵. تکرار نام علی در ایوان جنوبی مسجد ورامین. مأخذ: نگارندگان.

نتیجه

پس از مقایسهٔ تطبیقی آرایه‌های مسجد جامع ورامین و نایین، نقوش هندسی به‌عنوان فراهم‌کنندهٔ بستر و زیرساخت برای نقوش گیاهی و کتیبه‌ها، از آرایه‌های اصلی آن‌هابه شمار می‌رود. مسجد نایین از فرم‌های ابتدایی و سادهٔ هندسی نظیر دایره، مربع و شش‌ضلعی پیروی کرده، اما در مسجد ورامین نقوش پیچیده‌تر شده‌اند و در غالب اشکال نمادین و سمبلیک‌تری (انواع گره و شمسه) هستند. حضور شکل‌های گیاهی، نویدبخش زندگی و طراوت است که یادآور خالق طبیعت بوده و در هر دو نمونه از ساده تا تجریدی به کار رفته است، به‌طوری‌که در مسجد نایین به حالت طبیعی نزدیکتر- تصویری از پهن‌برگ‌ها، برگ و میوه مو، نیلوفر و... - بوده، اما در ورامین انتزاعی شده و به نقوش اسلیمی و ختایی تبدیل گشته‌اند. آیات قرآن در کتیبه‌های نایین با خط کوفی ساده و گل‌دار تحریر اما در ورامین با نگارش به خط ثلث، تنوع بیشتری در کتیبه‌ها حاصل شد و کاربرد ادعیه شامل توصیف نام‌های خداوند (سبحان الله، الحمدالله و...)، ستایش پیامبر (صلوات یا شهادتین) یا ستایش ائمه خصوصاً پنج تن آل عبا افزایش یافت. مکان کاربرد آرایه‌ها که از محراب شروع شد، به سایر اندام‌های داخلی و بخش‌های خارجی مسجد واقع در محور قِبلی گسترش یافت تا شاید تأکید بیشتری بر این محور انجام پذیرد، نظیر گنبدخانه، عرقچین زیر گنبد، ایوان جنوبی متصل به گنبدخانه، سردر. شیوه‌های اجرا نیز سیر تحول قابل توجهی داشته‌اند، به‌طوری‌که در ابتدا نقوش گیاهی با گچ‌بری، نقوش هندسی و خط بنایی با آجرکاری اجرا می‌شد، اما با پیدایش آجرهای لعابدار، ظهور رنگ، حضور دیداری آرایه‌ها را

محسوس‌تر کرد و کاربرد آجر معقلی و کاشی معرق تصویر جدیدی از نقوش و کتیبه‌ها در مساجد به یادگار گذاشت. یکی از عوامل مؤثر بر این تحولات، بستر اجتماعی‌ـتاریخی است که همزمان با تسلط مغولان و تداخل فرهنگی ایران و شرق دور و تأثیرگذاری فرهنگ اصیل ایرانی بر آن‌ها بود. با قدرت گرفتن نوادگان چنگیزخان و تشکیل حکومت‌هایی با مرکزیت قدرتمند و ثبات نسبی در اوضاع سیاسی آن دوران، ساخت مساجد باشکوهِ حکومتی که از دیدگاه حاکمان بیانگر ارادت و اعتقاد خاص آن‌هابه درگاه خداوند بود بیش از گذشته رواج یافت و مسجد مکانی برای تبلیغ مذهب حاکم خصوصاً با یاری از کتیبه‌ها شد. کاربرد عناصر شیعی در مسجد نایین با یاری از کتیبه‌های قرآنی حاصل شد و در مسجد ورامین با ادعیه مورد تأکید بیشتر قرار گرفت. علاوه بر این، فرم و آرایه‌های پوستهٔ بیرونی گنبد مسجد با الگوبرداری از چادرها و یورت‌های مغولان از موارد تأثیرپذیری معماری از بستر فرهنگی و اجتماعی آن زمان است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم. ۱۳۷٤. قرآن کریم. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: جامی.

اردلان، نادر و بختیار، لاله. ۱۳۸۰. *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایران*. ترجمهٔ حمید شاهرخ. تهران: خاک.

اقبال آشتیانی، عباس. ۱۳٦٥. *تاریخ مغول*. تهران: امیرکبیر.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان. ۱۳٦۸. *مرآة البلدان*. تصحیح عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

اشپولر، برتولد. ۱۳۷۳. *تاریخ اسلام در قرون نخستین اسلامی*، ج اول. ترجمهٔ جواد فلاطوری. تهران: علمی و فرهنگی.

بزرگمهری، زهره و آناهیتا خدادادی. ۱۳۸۹. *آمودهای ایرانی*. تهران: سروش دانش.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳٦٥. *هنر اسلامی؛ زبان و بیان*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

بهشتی، سیدمحمد.۱۳۸۹. *مسجد ایرانی، مکان معراج مؤمنین*. تهران: روزنه.

بویل، جی.آی.۱۳٦٦. *تاریخ ایران کمبریج: از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی ایلخانان*. ترجمهٔ حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرتور. ۱۳۸۲. *معماری ایران*. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. تهران: اختران.

پیرنیا،محمدکریم.۱۳۸۹.*سبک‌شناسی معماری ایرانی*. تدوین:غلامحسین‌معماریان.تهران:سروش‌دانش.

حاجی‌قاسمی، کامبیز. ۱۳۸۳. *گنجنامه، دفتر هشتم: مساجد جامع*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

خزایی، محمد. ۱۳۸۱. «نمادگرایی در هنر اسلامی؛ تأویل نمادین نقش در هنر ایران»، *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی*. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

دیولافوا، جین. ۱۳۹۰. سفرنامهٔ مادام دیولافوا. ترجمهٔ همایون فره‌وشی. تهران: دنیای کتاب.

رفیعی سرشکی، بیژن و دیگران. ۱۳۸۷. *فرهنگ مهرازی ایران*. تهران: مرکز تحقیقات سازمان مسکن.

زرین‌کوب، عبدالحسین.۱۳۷۸. *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلسلهٔ پهلوی*. تهران: سخن.

زمانی، عباس. ۱۳۹۰. *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*. تهران: اساطیر.

زمرشیدی،حسین. ۱۳۸٤.*کاشی‌کاری ایران، جلددوم: خط معقلی*.تهران:سازمان‌عمران‌و‌بهسازی‌شهری.

سجادی، علی. ۱۳۷٥. سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حملهٔ مغول. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸٤. *عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*. تهران:

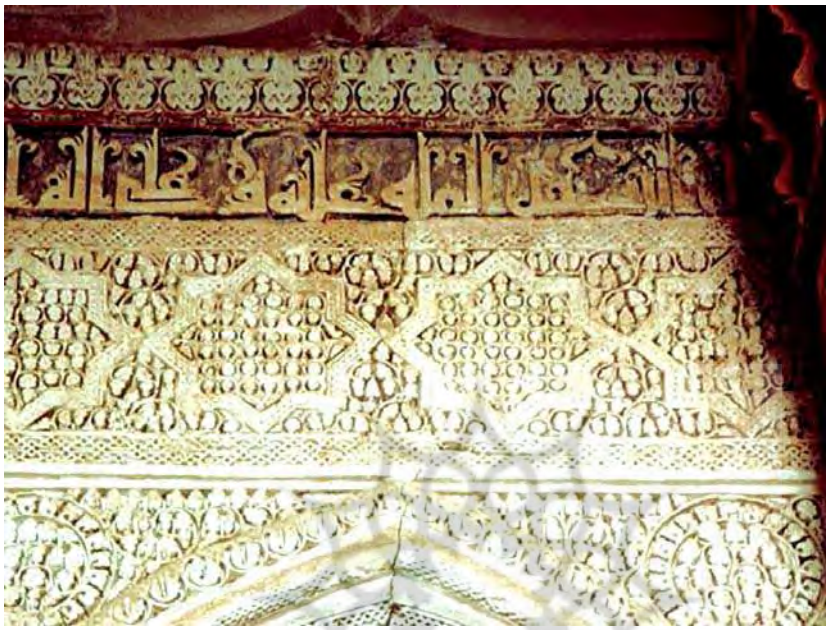
مؤسسهٔ *مطالعات هنر اسلامی*.
شایسته‌فر، مهناز و مهران بهزادی. ۱۳۹۰. «هماهنگی رنگ و نقش در تزیینات مسجد جامع یزد و زیلو و سفال میبد»، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۵: ۹۱-۱۱۰.
فرای، ر.ن.۱۳٦۳. *تاریخ ایران: از اسلام تا سلاجقه*. ترجمهٔ حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.
صفا، ذبیح‌الله. ۱۳٦۳. تاریخ ادبیات ایران، ج ۱. تهران: فردوسی.
ماهرالنقش، محمود. ۱۳٦۱. *کاشی‌کاری ایران در دورهٔ اسلامی، دفتر اول: خط بنایی*. تهران: موزهٔ رضا عباسی.
مشکور، محمدجواد. ۱۳٦۲. *تاریخ شیعه و فرقه‌های اسلامی*. تهران: اشراقی.
مصدقیان، وحیده. ۱۳۸٤. *نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد*. تهران: آبان.
مکی‌نژاد، مهدی. ۱۳۸٦. *تزیینات معماری*. تهران: سمت.
نعمتی بابایلو، علی و صالحی، اسراء. ۱۳۹۰. «مسجد نه‌گنبد و مسجد جامع نایین از منظر نقش، ترکیب و مفهوم»، *کتاب ماه هنر*، ۱٦۲: ۹٦-۱۰٤.
نرشخی، ابوبکر محمدبن جعفر. ۱۳٦۳. *تاریخ بخارا*. ترجمهٔ مدرس رضوی‌نیا. تهران: طوس.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۹. *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
یحیی‌پور، احمد و دیگران. ۱۳۹۰. «سیر تحول مفاهیم زیبایی‌ـوالایی در معماری مساجد ایران»، تبریز: اولین همایش ملی معماری و شهرسازی اسلامی.
Grabar,Oleg.1992.*The Mediation of Ornamet.* Princeton:Princeton University press
Momen,Moojan.1985. *An Introduction to Shi Islam.* New Haven and London: Yale University Press.
www.archnet.org/library/images (20/05/2013)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Comparative Study of Ornaments inNaeinandVaramin Jami Mosques

Sheida Khansari,PH.D. student of architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.
Mohammad Naqizadeh, PH.D.Assistant professor, Faculty of art and architecture, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Recieved: 2013/7/15 Accepted: 20141/11



Traditional arts like tilework, the art of stucco and brickwork have acquired a high position in Iranian architecture, especially in mosques. Followingthe advent of Islam in Iran, their forms, contents, techniques and places have undergonematerial changes. To find out the course of these changes, Naein Jami mosque, one of the earliest Iranian mosques,adorned withmagnificentstucco reliefs, and Varamin Jami mosque, a relic ofthe Ilkhanid period, one of the mosques in whichan exquisite colored brickwork first appeared, were chosen to speculate the effects of social-religious context onornaments and their reformations (in a 400-year period from 4th – 8th century HijryQamari) through a comparative study of ornaments and their reformations. In this research using interpretive -historical method,data is gathered through published material and field research, and following the analysis endeavors to conclude the qualities of changes in techniques (stucco to brickwork and colored tilework), the formal-conceptual content (natural vegetative motifs to complex geometric shapes and arabesques), the content of scripts (from Quranic versus to sacred names of imams, hadith and prayers) and the place of ornaments (expanding from interior part adjacent to mihrab to exterior spaces). The influence of political stability on body of the mosque and its transformation into a state building, the influence of moguls on the architecture of the mosques (reproduction of forms and ornaments of moguls' tents in domes) and the advent and support of the Shiite thinking in calligraphic ornaments to underline the common religion by the contemporary government are also to be mentioned.

Key words: Tilework, Stucco Relief, Naein Jami Mosque, Varamin Jami Mosque, Islamic Architecture.