تعامل عناصر بصری در کتیبه‌ی محراب‌ها

(مورد پژوهشی سه محراب سنگی از ایرانِ پیش از حمله مغول)

امیر فرید

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه هنر تهران

چکیده

کتیبه در محراب مسجدها دارای جـایگاه ویژه‌ای از منظر معنایی و شکلی می‌بـاشد. در تزئینـــات محراب‌ها، اغلب از نوشتار و نقشِ توأمـــان استفاده می‌شده که تعامل این دو موجب غنـــای تصویری محـراب‌ها شـــده است. گاهی نقوش از نظر بصری هم ارزش با نوشتار به کار می‌رفته تا جایی که اگر حتی قسمتی از آن نقش حذف می‌شد به ساختار کتیبه خلل جدی وارد می‌شده است. نقش و خط در هماهنگی با هم، سطح کتیبه‌دار محراب را کامل می‌نمودند. آنچه که موجب اتحاد میان این دو می‌شده، پیروی از ساختاری واحد بوده که بسان زبان مشترکی، گفتگو را میان خط و نقش فراهم می‌نماید.

در میان شیوه‌های نقد و تحلیل اثر، تحلیل ساختاری تأکید خود را بر چگونگی چیدمان عناصر تشکیل‌دهنده در اثر دارد. این مقاله نیز با هدف تأکید بر همین شیوه تهیه گردیده که پس از توضیح مختصر از جنبه‌های تاریخیِ کتیبه‌های انتخابی و در بخش ساختاری این مقاله، به چگونگی انتخاب نقش در کنار خط و خوشنویسی پرداخته می‌شود. در تشریح اصول بصری کتیبه‌ی محراب‌ها، موارد از جزء به کل مورد بررسی قرارگرفته‌اند. نکته‌های خُردتر و بنیادی‌تر چون انتخاب الگوی حرکتی برای خط و نقش مورد کنکاش قرار می‌گیرد، سپس به اصل همشکلی و همگون‌سازی شکل‌ها پرداخته می‌شود، همچنین در اصل سوم، به یکی از راه‌های گسترش عوامل بصری در سطح محراب‌ها توجه خواهد شد.

مورد انتخابی جهت این مقاله، محراب های مسجد فرط یزد، میمه اصفهان و محرابی از عهد سلجوقی می‌باشد. در برابر پرسش اصلی این مقاله که چگونگی انتخاب عناصر بصری در کتیبه‌های محراب‌های سنگی است و متناسب با نمونه‌های ارائه و تحلیل شده به عنوان پاسخ و نتیجه آن، می‌توان عنوان داشت که اصول بصری رعایت شده در اجزای کتیبه‌ی محراب‌ها، چون قاعده و قانونی بوده تا کلیت طرح را ساماندهی نماید. این ساماندهی که منجر به همگون شدن شکلی خط و نقش می‌شود، نظریه‌ی وجود یک طراح (دیزاینر) را در چیدمان کتیبه‌ی محراب‌ها تقویت می‌نماید. به استناد وجود عوامل غنی بصری در کتیبه‌ها، می‌توان به این نتیجه رسید که این طراح یا طراح‌ها می‌بایست کسی یا کسانی بوده باشند که به‌جز آگاهی صرف از خط و نقش، از دانش و مبانی بصری در صفحه نیز بهره برده باشند.

مقدمه

کتیبه‌های تاریخی را می‌توان از جنبه‌های گوناگونی مورد پژوهش قرارداد. آنان دارای اطلاعات تاریخی و خبری بوده و از این بابت جزو منابع تاریخی دستِاول به‌شمار می‌آیند. نوعِ خط انتخابی در کتیبـــه‌ها، می‌توانـــد شناسنامه‌ی دوره‌ی خاصی باشد، چه بسا مکان‌هایی که با دیدن یک کتیبه از آن، می‌توان پی به دوره بنا شدن آن برد. "آنگونه که در آثار اولیه اسلامی نشان داده، پیام اصلی معماری مستقیماً از طریق استفاده از کتیبه‌ها ابلاغ می‌گردید. همان‌گونه که اغلب در مورد بناهای غیر مذهبی صورت می‌گرفت، نه تنها اوضاع تاریخی احداث می‌شد، بلکه بر مطالب کتیبه پیامی مذهبی یا سیاسی با نقل آیه‌ای از قرآن افزوده می‌شده "(ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴،۲۸۱). جنس و مواد استفاده شده در کتیبه‌ها نیز دارای اهمیت بوده و بستر پژوهش‌های باارزشی شده است. در این میان یکی از دلایلی که موجب گردیده تا توجه پژوهشگران بیشتری به کتیبه‌ای خاص جلب شود، ارزش زیباشناسانه و عیار بالای چیدمان خط و نوشتار در کتیبه می‌باشد. زیبایی خط، ترکیب مناسب در محدوده‌ی کتیبه، همراهی خط با عناصر مجاور و در یک

کلام چیدمان مناسب عناصر در کنار هم، موجب غنا و پُرباری کتیبه شده و چه بسا ارزش یک کتیبه موجب شهرت یک بنا گردیده باشد.

"گرچه کتیبه‌نگاری پیرو نگاه تزئینی در معماری است، کلام و اطلاع‌رسانی کارکرد اصلی کتیبه‌هاست "(میرزا ابولقاسمی، ۱۰،۱۳۸۷). از این‌رو در فرهنگ اسلامی کتیبه -کتیبه‌ی بناها- را عموماً با نوشتار و خط تجسم می‌نمایند.-در لغت‌نامه دهخدا و همچنین فرهنگ معین کتیبه را با نوشته هم‌معنا دانسته‌اند- گر چه این تجسم به واقعیت نزدیک است اما همه‌ی ساختار یک کتیبه، خط و خوشنویسی نیست بلکه در نمونه‌های فاخر کتیبه‌نویسی در دوره‌ی اسلامی، از جمله کتیبه‌های بجامانده از پیش از حمله‌ی مغول، همکاری و همفکری میان چندین هنر منجر به پیدایش کتیبه می‌گردیده است. کتیبه‌های روی پارچه‌های دوره‌ی آلبویه یا سفال‌های نیشابور و ظروف فلزی سلجوقی خود مؤید این ادعاست. یکی از مکان‌هایی که این همفکری و دانش بصری در آن مشاهده می‌گردد کتیبه‌ی محراب‌های مسجدها هستند. محراب‌های که به تنهایی خود یک اثر مستقل به‌حساب می‌آیند چراکه با همان دقتی که در یک اثر هنری دیده می‌شود، کار شده‌اند. محراب‌های بسیاری در موزه‌های دنیا وجود دارند که حضورشان در آنجا از بابت زیبایی و نفاست در اجرا و فهم بصری بوده است. حال در این مقاله کتیبه‌های سه محرابِ سنگی مورد بررسی می‌باشد و از قضا در میان این سه محراب، دو محراب در موزه‌های ایران و خارج از ایران نگه‌داری می‌شوند. از میان رویکردهای گسترده‌ای که می‌توان به این کتیبه‌ها داشت، تأکید این مقاله بر عوامل ساختاری و زیباشناسانه در کتیبه‌ها می‌باشد.

انتخاب این سه محراب از بابت اشتراک در مواد ساخت آن‌ها و همچنین دوره‌ی زمانیِ نزدیک به هم، بوده است. "بررسی آثار از یک زمان و مکان، نه تنها باعث درک بهتر و دقیق‌تر عوامل می‌شود بلکه نقطه‌ی شروع برای ساختن الگوهایی از اطلاعات خواهد بود، که هم به انجام پژوهش‌های بیشتر کمک کرده و هم به تفسیر نهایی اثر هنری یاری خواهد رساند" (جنسن، ۳۳:۱۳۹۳). گرچه انتخاب این سه محراب جنبه‌ی مقایسه‌ای صرف نداشته، ولی از مقایسه و تحلیل نکات بصری در میان آن‌ها می‌تواند به میزان رعایت عوامل بصری و همچنین اهمیت یا عدم اهمیت مباحث ساختاری در یک دوره و همگیری آن دست یافت. در صورت اثبات می‌توان مدعی همفکری و وجود دانش طراحی و دیزاین در قالب کتیبه در دوره خاص شد. چراکه هدف از تدوین مقاله، چگونگی به سامان رسیدن عناصر بصری در کتیبه‌های محراب، به استناد خود کتیبه‌ها می‌باشد.

محراب‌های سنگی در مقایسه با محراب‌های گچبری دارای ابعاد کوچکتری هستند. این مسأله بی‌ارتباط با جنس سخت سنگ نمی‌باشد که به همان میزان کار بر روی آن را دشوارتر می‌نماید. محراب انتخابی نخست، از مسجد فرطِ یزد. محراب دوم از میمه‌ی اصفهان است که پس از تخریب مسجد این محراب به موزه‌ی دوره‌ی اسلامی تهران انتقال یافته و سومین سنگِ محرابی شکل را، پژوهشگران غیر ایرانی مربوط به دورهی سلجوقی ایران دانسته‌اند[۱]. هر سه اثر انتخابی از سرزمین ایران و در دوره‌ی حکومت‌های مستقل ایرانیِ پیش از حمله مغول، می‌باشد. انتخاب این سه محراب از یک بازه‌ی زمانی نزدیک به‌هم -در سده‌های چهار تا شش هـ.ق- به این دلیل بوده که؛ از میان دوره‌های تاریخی ایران اسلامی با دوره‌ای مواجه هستیم که به قول پژوهش‌گران اروپایی (کرمر، ۱۳۷۵) می‌توان بدان دوره‌ی رنسانس اسلامی اطلاق نمود. قرن‌های چهار، پنج و شش هـ.ق، قرن‌هایی هستند که در آن‌ها، به قول شفیعی کدکنی (۱۳۹۱:۲۵۸)، بی‌شک نفر نخست در میان بزرگان علوم مختلف زمان، در بین مسلمانان و به ویژه ایرانیان بوده است. به تعبیری، تمدن اسلامی در این دوران از جوانب گوناگون، در اوج محسوب می‌شده است (متز، ۱۳۹۳). به همین منوال، در حوزه‌ی هنر نیز می‌توان نمونه‌های فاخر و در خورِ توجهی از سفال، پارچه، کتیبه‌ی بناها و غیره یافت که نمایان‌گر هوش و فهم بصری هنرمندان این دوره می‌باشد.

پژوهش در این مقاله از منظر چگونگی ساماندهی و کنار هم قرارگرفتن عناصر در کتیبه می‌باشد. این روش را می‌توان زیرمجموعه‌ی بررسی ساختاری مؤلف‌مدارانه قرار داد. در مسیر رسیدن به نتایج این رویکرد، شناخت و دانش بصری در اثر و همچنین چگونگی روابط حاکم میان عناصر در یک اثر مهم می‌باشد[۲]. در روند تدوین این مقاله پس از سخنی مختصر در مورد اصول و منطق ساماندهی بصری، به توصیف سه محراب پرداخته خواهد شد و سپس در تحلیل آن‌ها، اجزاءِ تشکیل دهنده‌ی کتیبه‌ها به اصول بصری ارجاع داده می‌شوند و البته بدیهی است به دلیل محدودیت تدوین مقاله به چند اصل از این اصول پرداخته خواهد شد.

سازماندهی بصری

هر اثر هنری به‌ویژه آثاری که در غالب‌های سنتی و منظم خلق می‌شوند، دارای رابطه و اصولی، در ارتباط با کنار هم نشاندن عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی اثر می‌باشند. پیروی از اصولی خاص در ساماندهی بصری بسیار مهم و اساسی است. "سازماندهی در هنر عبارت از شکل دادن به کلیتی وحدت یافته از واحدهای گوناگون است. این امر حاصل پیوند دادنِ تباین‌ها به کمک شباهت‌هاست. در این میان هنرمندان، شکل‌دهندگان بصری با یک نقشه‌اند. آن‌ها با مواد خامشان عناصرِ خط‌ها، شکل‌ها، ارزش‌های نور، بافت‌ها و رنگ‌ها را طبق ساختارهایشان می‌چینند. عناصر مورد استفاده‌ی آن‌ها باید مهار شوند و با یکدیگر تلفیق گردند تا وحدت در اثر حاصل گردد. وحدت در این مورد به معنای یکپارچگی و سازماندهی اجزاء متناسب با نظم کل است"(اوکویرگ و دیگران، ۵۴:۱۳۹۱-۵۶).

برای به نتیجه رساندن و سازماندهی در یک اثر می‌بایست از قواعدی بنیادی پیروی کرد. پیروی از اصولی مشخص در اکثر هنرهای اصیل

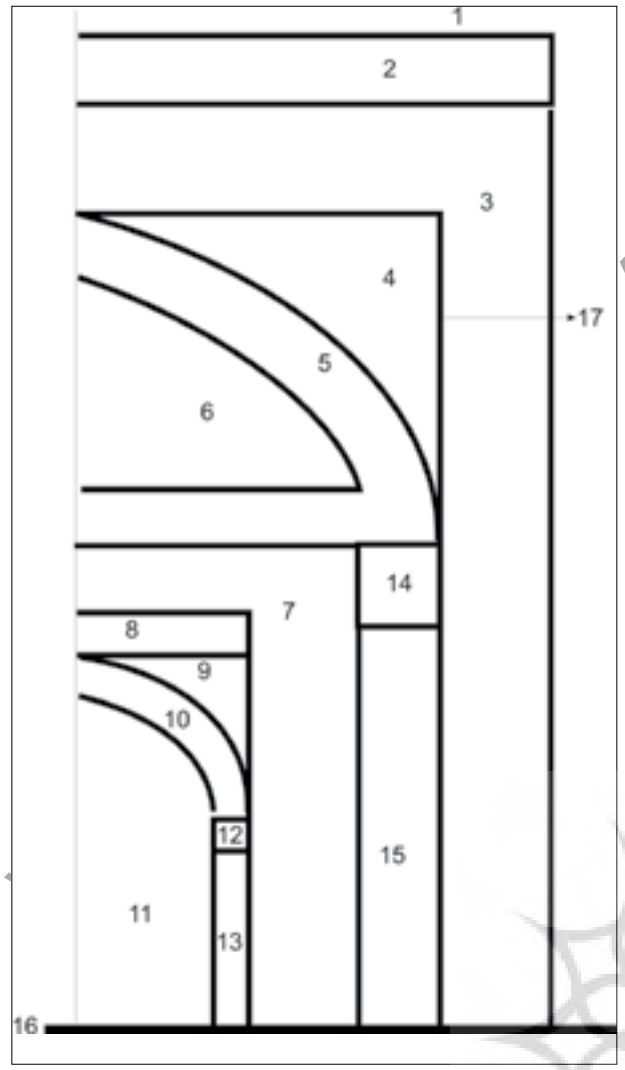
۱-مرجعی که تصویر از آن برداشته شده کتاب نفیسی است با نام -Great The of Heritage Museums's Seljuk که در مورد محل کشف این محراب اطلاعاتی نمی‌دهد و تنها به این نکته که این محراب کار ایران است اکتفا میکند. از تاریخ مندرج در این سنگ نگاره نیز می‌توان فهمید که زمان گفته شده در کتاب درست است و مطابقت با دوره سلجوقیان دارد.

۲-بی شک عوامل بسیار دیگری در پدیدآمدن هر اثری نقش داشته‌اند که متناسب با محدودیت و رویکرد این مقاله از آن‌ها سخنی رانده نمی‌شود. ورنه مباحثی چون ادراک، شهود و... خود مبحثی دیگر را می‌پذیرد.

ایرانی اسلامی وجود داشته است. برای مثال ابن‌مقله[۳] را نخستین مخترع و مبتکر رسم‌الخط بدیع و شیوه‌ی جدید در خطوط اسلامی بوده و به ایشان اصولی یا ۱۲ قاعده[۴] جهت زیبانویسی نسبت می‌دهند (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی:۶۸۴). رعایت این اصول در خوشنویسی اسلامی یک اصل بوده است. در دنیای معاصر و در میان نظریه‌پردازان تحلیل آثار هنری نیز اصولی حاکم است که با استفاده از آن اصول می‌توان به اثر هنری نگریست[۵]. با مطالعه در اکثر آثاری که به اصول و مبانی بصری اشاره کرده‌اند[۶] می‌توان به موارد مشترکی در رابطه با اصول بصری دست یافت که حاکی از پذیرش جمعی آن می‌باشد[۷]. این اصول عبارتند از: هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز. این موارد بسان راهنما در دستان هنرمند جهت خلق اثر می‌باشند. گرچه این موارد خود غایت یک اثر نیستند اما در ایجاد وحدت در اثر مهم بوده است. روش بررسی آثار در این مقاله با تأکید بر اجزای اصل هماهنگی خواهد بود و این به دلیل اهمیت هماهنگی میان نقش‌وخط در کتیبه‌ها می‌باشد.

محراب و معرفی سه محراب سنگی

محراب، به ساده‌ترین تعبیر نشان یک محل می‌باشد. این نشان در بسیاری از دین‌ها وجود داشته و مورد استفاده بوده، برای مثال مهرپرستان محرابه‌های جهت نیایش خویش داشته‌اند. اما در دین اسلام محراب نشان قبله است و به‌سان قلب مسجد می‌شود (نصر،۱۳۹۴). "کتیبه در محراب اصلی‌ترین عنصر تزئینی بوده که در متون تاریخی سابقه‌ی آن به قرن اول هجری نسبت داده شده است. ولی نخستین نمونه‌ی باقیمانده، در بالای پیشانی محراب مسجد نایین است که متعلق به ۳۵۰ هجری است" (سجادی،۱۳۷۵:۶۴). محرابها در مسجدها به صورت کلی از اجزایی تشکیل یافته‌اند که عبارتند از: ۱-قاب، ۲-پیشانی، ۳-حاشیه، ۴-لچکی، ۵-قوسطاقنما، ۶-طاقنمای فوقانی، ۷-حاشیه طاقنمای دوم، ۸-حاشیه طاقنمای تحتانی، ۹-لچکی، ۱۰-قوس طاقنمای کوچک، ۱۱-طاقنمای کوچک، ۱۲-سرستون کوچک، ۱۳-ستون کوچک، ۱۴-سرستون بزرگ، ۱۵-ستون بزرگ، ۱۶-ایستاده‌گاه امام جماعت، ۱۷-زوار (تصویر شماره‌ی ۱ نقل شده از سجادی،۱۳۷۵).



تصویر شماره‌ی ۱

از ظاهر محراب‌ها که بگذریم، عملکرد محراب را می‌توان چنین خلاصه نمود: جهت‌یابی و استقلال قبله، عطف توجه به خدا، عامل وحدت‌بخش، مکان موعضه، محل عروج روحانی نمازگزاران (پیشین: ۲۴۰). گرچه عملکردهای چون محلی روحانی برای نمازگزاردن که برای محراب برشمرده شد، امریست نسبی و بستگی به بسیاری شرایط محیطی و فردی دارد. اما فراهم آوردن فضایی که بتواند چنین محتواهایی را در درون خود داشته باشد موجب حساسیت در چگونگی چیدمان صورت و شکل ظاهری محراب می‌شده است. حساسیت در انتخاب اجزای تزئینات، جهت جلب توجه چنین جایگاهی می‌بایست مهم و حساب شده باشد. چراکه از یک سو مسجد و محراب محلی است که دستگاه پرقدرت و حاکم دینی -سفارشدهنده- از آن مکان انتظار کارکرد دوسویه ارتباط با عالم بالا و ارتباط با جامعه و مردم را داشته، از سوی دیگر این مکان می‌بایست از عوامل بصری که خود دارای ویژگی‌های نمادین و مقدسی باشند بهره برده شود تا بتواند حس معنوی و روحانی به مخاطب منتقل گرداند.

در این راستا انتخاب کلام وحی و نمود زمینی شده‌اش یعنی خط، می‌توانست یکی از بهترین انتخاب‌ها جهت این امر بوده باشد. در کنار حضور خط و کلامِ وحی در کتیبه‌ها، نقوشی نیز استفاده شده‌اند. در مجوز ورود نقش به هر متنی می‌بایست، هم محتوا را لحاظ دید و هم فرم و شکل را، چراکه "شکل یا فرم اثر هنری در مقابل محتوا و معنا

۳- قدیمی ترین نقل قول از ابن مقله مربوط به ابن ندیم مورخ قرن چهارم است که او را از خانوادهای ایرانی میداند و تولد او را ۲۷۲ هـ.ق دانسته است.

۴- این ۱۲ قاعده عبارتند از: ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح، دور، صعودمجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شان.

۵- ممکن است پرسشی در ذهن خوانندگان ایجاد گردد که چرا در تدوین این مقاله بر پایه‌ی اصول ۱۲ گانه ابنمقله بنا نشده است. که باید بیان گردد که همانگونه که بیان شد آن ۱۲ اصل بر خط و خوشنویسی بنا شده است در صورتی که در کتیبه‌ها از نقوش و دیگر عناصر بصری نیز استفاده شده، از سوی دیگر ثبات رعایت اصول مورد پذیرش دنیای امروز در آثار گذشتگان خود تأکید و تأیید بر دانش بصری موجود در آثار گذشته است. در نتیجه فراگیر بودن زبان بصری و اشتراک در فهم تصویر در می‌رساند.

۶- فلدمن،۱۳۷۹ ؛ اوکویرک و استینسون و ویگ و کاتیون، ۱۳۹۱ ؛ لائور و پنتاک،۱۳۹۱ ، جنسن، ۱۳۹۳ ؛باورز،۱۳۸۷ ؛
1996,Wadsworth&Patfisher&Zelauski, 2001,Zakia, 1967,Garrett, 1992,Sausmrez

۷- گر چه بنیاد و تاکید تحلیل و بررسی تصویر را بایست در پژوهههایی که بیشتر دانشمندان علوم ادراک شناسی و روانشناسانی چون گشتالت، بلیک مور و غیره انجام داده‌اند جست، اما بهرهگیری پژوهشگران هنری از رهآورد دانستههای دانشمندان، مقولهی تدوین مبانی بصری را حاصل گردانیده‌است.(گامبریچ،۱۳ ؛بلیک‌مور، ۱۳۹۰ ؛آرنهایم،۱۳۸۸)

تصویر شماره‌ی ۲: محراب مسجد فرط یزد، منبع تصویر نگارنده

تصویر شماره‌ی ۳: محراب میمه اصفهان، منبع نگارنده

قرار ندارد بلکه این دو، همدیگر را کامل می‌نمایند"(بارنت، ۱۳۹۳:۷۱). هر انتخاب شکلی کم‌مایه‌ای می‌تواند محتوا را به سمت دیگری سوق دهد. از این رو توجه به زیبانویسی و انتخاب نقشِ زیبا، یکی از ویژگی‌های کتیبه‌نگاری می‌شود. با این توضیح بهترین همراهی محراب با محتوا، پیشنهاد نگارش مصحف شریف و عبارت‌های دینی بوده است. در پی این انتخاب و جهت همراهی شکل و محتوا تلاش در جهت زیبانویسی در کتیبه امری جدی و حیاتی می‌شود. از سوی دیگر در انتخاب نقوش نیز چنین حساسیتی وجود داشته است. در باب محتوای معنوی نقوش اسلیمی و گیاهی که بازمانده‌ی اندیشه‌ی خسروانی ایران باستان است نیز پژوهش‌های بنیادینی صورت گرفته که بر اساس آن می‌توان مدعی شد، نقوش به‌کاررفته در قرن‌های نخستین اسلامی، با شناخت و حکمت عجین بوده است (جهت تأثیر حکمت معنوی ایران باستان در نقوش دوره‌ی اسلامی رجوع گردد به Khazaie,1997). حال در توصیف عوامل خط و نقش هر محراب می‌توان به میزان اهمیت کتیبه در محراب‌ها پی برد.

نخستین محراب انتخابی، مربوط به مسجد فرط یزد و متعلق به اوایل قرن شش ه.ق است. این محراب در محله‌ی بازار زرگرها بر دیوار رو به قبله‌ی اتاقکی کوچک نصب شده که بر روی آن برای حفاظت، شیشه‌ای نصب است. در این محراب شش سطح که نوشتار در آن وجود دارد دیده می‌شود (البته بجز دو واژه الله در سرستون‌ها). تمام سطح کتیبه‌ها به شیوه‌ی کوفی نگاشته شده‌اند. این کتیبه‌ها شامل سوره‌های حمد، اخلاص و آل عمران می‌باشند -یک تا آخر حمد و اخلاص، همچنین آیه‌های ۱۸ و ۱۹ سوره‌ی آل عمران- مضمون همگی آیه‌ها شهادت به یگانگی خداوند است. در این میان چهار سطح از شش سطح کتیبه‌های این محراب با نقوش همراه بوده و در این میان نقوش از نوع گیاهی است. این نقوش در پس زمینه‌ی خط قرار دارند و اتصالی با بدنه خط نداشته‌اند اما فضای خالی (بیاض) کتیبه را پر نموده‌اند. (تصویر شماره‌ی ۲)

محراب دوم متعلق به میمه‌ی اصفهان و منسوب به اواخر قرن پنج و اوایل قرن شش ه.ق است و در موزه‌ی دوران اسلامی نگهداری می‌شود. در این محراب از شش سطحِ (محدوده) کتیبه‌دار استفاده شده است. سطح بیرونی محراب پهنای بیشتری داشته و همراه نقش است. این محراب دارای حاشیه‌ی پیرامونی با نقوش است که در قسمت بالایی به کتیبه‌ی نوشتاری منتهی می‌شود با عبارت عمل هذا العبد المذنب الصانع... ابراهیم بن محمد بن علی که می‌بایست نام کاتب یا حجار یا طراح آن بوده باشد؟

از شش سطح کتیبه‌دار این محراب، پنج سطحِ آن با خط کوفی و یک سطح با خط ثلث نوشته شده است. عبارت‌های انتخاب شده برای این کتیبه‌ها از سوره‌های بقره، آیه‌ی ۲۵۵ و ۲۵۶ و آل عمران آیه‌ی ۱۸ و ۱۹ می‌باشند. همچنین عبارت‌ها لااله الله محمد رسول الله نیز در کتیبه‌ی طاق‌نما دیده می‌شود.

تمام سطح‌های کتیبه‌ها، با نقوش همراه هستند، حتی در نمونه‌ی که سطح، نقش ندارد (قوس طاقنما) در امتداد برخی از حروف نقوش متصل به خط دیده می‌شود. در نوشتار این کتیبه‌ها از شیوه کوفیِ ترسیمی[۸] استفاده شده است (تصویر شماره‌ی ۳).

محراب سوم که در واقع سنگقبر محراب شکلی از دوره‌ی سلجوقی

۸-کوفی ترسیمی در مقابل کوفی نگارشی، بدین معنا که به نظر میرسد در نوشتار اکثر کوفیها که به کوفیهای گلدار و غیره مرسوم شده‌اند. خوشنویس یا طراح از شیوه ترسیم و طراحی حروف به جای خط‌نویسی با قلم، بهره برده است. بر همین منوال نامگذاری‌هایی چون کوفی موشح و کوفی مظهر و غیره بنظر میرسد چراکه همگی آنان مستقل ترسیم شده‌اند. در این مورد و در خصوص شیوه‌های نگارش خطوط کوفی از مشورت و راهنمایی جناب سید وحید جزایری سود برده شده است.

تصویر شماره‌ی ۴: محراب سلجوقی، منبع Mirasi

است[۹]. (با توجه به توضیحهای پانوشت و عدم اشاره به محل کشف آن، در این مقاله از این محراب با عنوان محراب سلجوقی نام

۹- اثر فوق از کتابی با نام Museums Seliuks Great The of Heritage که در کشور ترکیه چاپ شده با موضوع هنر دوران سلجوقی در موزه‌های دنیا، استفاده شده است. در توضیح تصویر محراب مدنظر که در کتاب، آن را محرابی از ایران دانستهاند و ساخت آن را به دوره‌ی سلجوقی نسبت دادهاند که تاریخ روی آن این مطلب را تأیید میکند. اما نکته اینجاست که این اثر به دلایلی که بیان می‌گردد محراب نمی‌توانسته باشد و سنگ گور می‌باشد: نخست اینکه در کتیبه‌ی پایینی نوشته شده، توفی فی... که نشان‌دهنده‌ی انجام این کار برای متوفی است که مؤلف کتاب به این امر بی‌توجه بودند. نکته‌ی دوم وجود کتیبه در قسمت پایین طاقنمای کوچک است که در محراب‌ها این قسمت به دلیل قرار گرفتن در زمین وجود ندارد. دلیل سوم خالی بودن میانه‌ی کار یعنی طاقنمای کوچک است که در طی سنتی قدیم در سنگ گورها این محل مکانی برای نام متوفا می‌بوده که پس از مدتی و به دلیل نامعلومی (احتیاج به پژوهش‌ها بیشتر در این خصوص است) نام از سنگ گور حذف می‌شده است (نقل قول از جناب جزایری). این دلایل نشان می‌دهد که این اثر با وجود کیفیت بالای کار، محراب نبوده و سنگ گور می‌باشد. به محض خوانش و دریافت این مطلب تصمیم بر تعویض این نمونه بود اما از آنجا که مقصود از تدوین این مقاله برخورد هوشمندانه در تعامل عناصر بصری کتیبه است و در این نمونه نیز به شیوه‌ی محراب کار شده است همچنین نوع تزئینات این محراب نزدیکی با دو نمونه دیگر نداشته و می‌توانست تنوع مثال‌ها را افزایش دهد از این‌رو از حذف آن خودداری شد. درضمن با انتخاب نمونه‌ی دیگر خللی در نتیجه‌ی مقاله حاصل نمی‌شده است. در نتیجه نمونه‌ی سوم مورد بررسی، یک سنگ گور محرابی است (گویا برای نخستین بار در ایران معرفی می‌شود). بنا بر همین دلایل محراب‌های دیگری که در موزه‌های دیگر دنیا به نام محراب معرفی می‌شوند جای شبه بر آنان وجود دارد برای مثال محراب موزه‌ی هنر لوسآنجلس با شماره M.۷۳۷.۱ که اتفاقاً در یزد کار شده و بسیار شبیه مورد بررسی این مقاله است.

منبع تصویر: http://www.eigc.org.ir/fa/news/ ۱۲۷۰۱۱ تاریخ بازدید از تارنما- امرداد ۱۳۹۵

بردهخواهد شد.) این محراب نیز مانند دو نمونه پیشین درای شش سطح کتیبه می‌باشد. در سه سطحِ آن از خط کوفی، با همراهی نقوش، استفاده شده و سه سطح دیگر، از خط ثلث استفاده شده و دارای نقوش گیاهی در پس زمینه می‌باشد.

کتیبه‌های موجود در این محراب شامل سوره‌های بقره-آیه ۲۵۵ آیت الکرسی-فصلت آیه‌ی ۳۰ و خط ثلث این محراب شامل سوره‌ی لقمان، آیه‌ی ۳۴[۱۰] می‌باشد. به جز عبارت لا الا الله- عبارت عمل ابراهیم که می‌بایست نام کاتب یا حجار یا طراح آن بوده باشد؟ (تصویر شماره‌ی ۴).

از نکته‌های مشترک این سه محراب میتوان به تعداد کتیبه‌های نزدیک به هم اشاره داشت همچنین برتری استفاده از خطوط کوفی که البته نسبت به دورهی خلق محراب‌ها قابل فهم است، چراکه اکثر کتیبه‌ها در بناهای اسلامی تا قرن پنج و شش از کوفی استفاده می‌شد. همراهی نقش با کتیبه از دیگر جنبه‌های مشترک در هر سه کتیبه است. وجود آیه‌هایی از قرآن که نشان از باور و اعتقاد سازنده و سفارش‌دهنده‌ی آن است دارای اهمیت می‌باشد. نکته‌های مشترک دیگری در این سه محراب وجود دارند که برخی از آنان برای نگارنده مبهم و ناشناخته مانده است، مانند استفاده از شکل گوی مانند در لچکی‌های این سه محراب که می‌تواند نماد خاصی بوده باشند!.

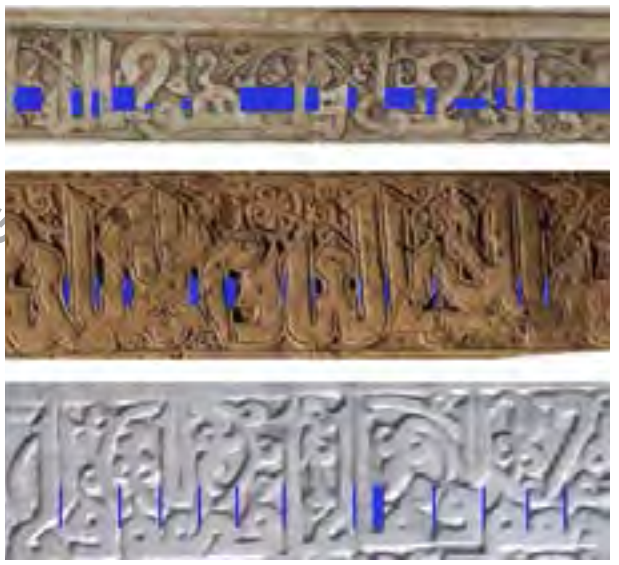
از نکته‌های مهم و مبهم دیگر -جا دارد پژوهش‌های بنیادی در این خصوص انجام شود- در خصوص امضای کار محراب‌هاست که واژه‌ی عمل به چه معنا می‌توانسته باشد چراکه اگر منظور از عمل، کار خوشنویس باشد باید از واژه‌ی کاتب یا کتبه استفاده می‌شده (همانگونه که در برخی از کتیبه‌ها استفاده شده) یا اگر کاتب و نقاش یک نفر باشند از واژه‌هایی مانند: کتبه و ذهبه می‌بایست استفاده شود (مانند آثار عثمان بن علی وراق از خوشنویسان و مذهبان همین دوره در دربار غزنویان) و اگر بخواهیم عمل را به نام سنگ‌تراش نسبت دهیم پرسش‌های دیگر پیش می‌آید از جمله اینکه چرا خوشنویس یا مذهب برتری داده نشده‌اند؟ و پرسش‌های چون این که بحث به درازا کشیده می‌شود. نظریه‌ی که دست‌کم در اینجا می‌توان مطرح کرد، حضور فردی دیگر -می‌توانسته در جمع این سه نفر و چه بیرون از این جمع بوده باشد- را باید نام برد که به استناد مطالبی که بخشی از آن در ادامه خواهد آمد با علم تناسبات، طراحی، خط و نوشتار و علم تصویر، آشنایی داشته است. شاید مترادف با فردی که در دوره‌های بعدتر در سنت ترسیمی کشورمان (در دربارهای تیموری و صفویه) به نام کلانتر مواجه‌ایم. این فرد به نوعی سرپرست و مدیر گروه هنر بوده است. هیچ دور از ذهن نیست با وجود کیفیت بصری محراب‌ها، فردی با داشتن دانش بصری در ساماندهی و کلانتری طراحی و ساخت محراب‌ها نقش داشته باشد!

چیدمان عناصر بصری در کتیبه‌ی محراب‌ها

متناسب با تأکید این مقاله که بر چگونگی چیدمان عناصر بصری در کتیبه می‌باشد، اکثر سطح کتیبه‌های مورد بررسی، شامل دو

۱۰- این آیه که زمان رخداد رستاخیز که علمش نزد خداست اشاره میکند و از آیه‌های ایست که بیشتر در سنگ گورها به کار می‌رفته و دلیلی دیگر بر سنگ گور محرابی بودن این نمونه است.

WWW.CHIDEMANMAG.COM



تصویر شماره‌ی ۵ الف: فواصل میان حروف. به ترتیب در محراب فرط، میمه و محراب سلجوقی- منبع تصویر: نگارنده

عنصر خط و نقش بوده‌اند. این دو عنصر -**نوشتار**، که می‌توان آن را نقوش قراردادی دانست در مقابل **نقوش**، تجریدی از گیاه و حیوان- برای منسجم[۱۱] شدن در یک محدوده، می‌بایست در کنار هم به هماهنگی[۱۲] برسند (مقصود از هماهنگی، کیفیت پیوند عناصر در یک ترکیب‌بندی است). با هماهنگی بین اجزا گوناگونِ تصویر است که می‌توان بر نیروهای متضاد در سطح غلبه نمود و به زبان تصویری مشترک میان تمام اجزا دست یافت. در این میان، خط و خوشنویسی (دستِ کم در ابتدای بررسی واژه‌ی خط یا خوشنویسی انتخاب می‌گردد) می‌بایست با نقوش گیاهی و اسلیمی هماهنگ گردد تا به وحدت در سطح بیانجامد.

گرچه عوامل بصری رعایت شده در یک اثر هنری بسیار است و برای دستیابی به هماهنگی اجزا در صفحه می‌توان از روش یا روش‌هایی بهره گرفت تا همگی اجرا به وحدت در اثر بیانجامند. اما در هر اثری ومتناسب با نیاز آن اثر، برتری بصری می‌تواند با یکی از اصول بوده باشد. متناسب با ذات کتیبه‌های مورد بررسی در محراب‌ها که در آن‌ها نقش (عنصری آزاد و رها) با خط (عنصری قراردادی و دارای حد و مرز) توأمان به کاررفته، اصل هماهنگی برای رسیدن به **وحدت** در صفحه یک نیاز بزرگ به حساب می‌آمده است.

یکی از مهم‌ترین انتخاب‌ها و همچنین بنیادی‌ترین مراحل جهت یکسان‌سازی عناصر در کتیبه‌های مورد بحث، انتخاب الگو یا موتیفِ[۱۳] ثابت در صفحه بوده است. مقصود از الگو؛ بنیاد یا پایه‌ی بصری هر شکل می‌باشد که رعایت آن در تمام اجزای صفحه ، آن را به الگو یا رفتارِ بصری در صفحه تبدیل می‌کند[۱۴]. در تشریح این نکته

11- cound

12- harmony

۱۳ Motivf لازم به ذکر است در برخی از ترجمه‌ها الگو را برابر واژه موتیف نمیدانند و pattern را برای واژه الگو انتخاب کرده‌اند که ورای این تفاوت در ترجمه مقصود از الگو همان مفهومی است که در مقاله بیان می‌شود.

۱۴ -گرچه میشد واژه‌ی بنیاد یا پایه‌ی تصویر را نیز انتخاب نمود اما واژه الگو با تکرار یا ضرب‌آهنگ همراه است. همین مطلب شاید یکی از مهم‌ترین عوامل جهت وحدت در کتیبه‌های مورد بحث می‌باشد.

تصویر شماره‌ی ۵ب: در نمونه‌ی بالا نقش با فاصلهی برابر با حروف گردش یافته است اما در نمونه‌ی پایین گردش بیش از اندازه بوده و نزدیکی نقوش موجب ایجاد حجم زیاد بصری شده است. منبع تصویر: نگارنده

باید بیان شود که "اسلوبِ خطی برگزیده از سوی هر طراح می‌تواند به تولید ویژگی‌های بیانگرایانه یا احساسی در الگوی نهایی بیانجامد" (لائور،۱۳۹۱:۱۵۵). جنس و اسلوب شکلی یک جزء از اثر می‌بایست با تمام عناصر بصری **همگون** بوده باشد تا وحدت حاصل گردد در واقع، جزء بیان‌کننده‌ی کل می‌شود و بالعکس. این نکته در اکثر اجزای سطوحِ کتیبه‌ها رعایت شده است. به جهت استناد گفتار به شکل، سطح بیرونی هر سه محراب مورد بررسی قرار می‌گیرد:

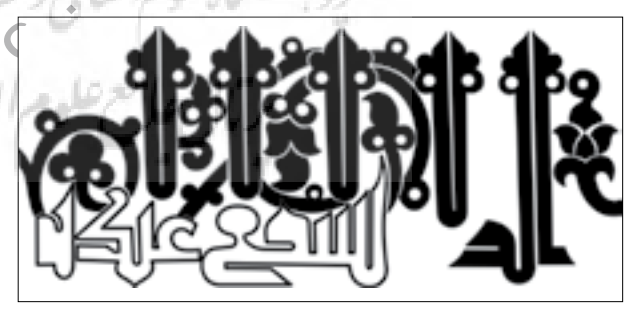
خط پایه در هر سه محراب کوفی است اما الگوی رانش قلم و طراحی هر کدام با دیگری متفاوت است. در محراب نخست، فاصله‌ی خالی میان حروف، این نمونه‌ی نوشتاری را از دو نمونه دیگر متمایزتر می‌نماید (تصویرشماره‌ی۵الف). همین تعریف یعنی فواصل باز میان اجزای حرف، در نقوش هم دیده میشود، این مطلب موجب پیوند فضاهای باز در میان دو عنصر خط و نقش گردیده برای بیان اهمیت این نکته کافی است که نقش در کتیبهی نخست مانند دو نمونهی دیگر فشرده گردد. آنگاه دیده می‌شود که فشردگی در نقوش موجب عدم یک دستی با نوشته خواهد شد (تصویرشماره‌ی۵ ب).

ازمنظر ساختاری در نوشتارهای این محراب (محراب فرط یزد)، تعامل راست خط‌ها با دوران‌هایی از جنس لبه‌های تیز وجود دارد، همین تعریف در نقش‌های کناری این نوشتار نیز لحاظ شده است. برای مثال در همین محراب در طاقنمای وسط، در کشیده‌های عمودیِ حروفِ کلمه‌ی الله‌اکبر، زائده‌هایی طراحی شده است نکته آنکه، این زائده‌ها

WWW.CHIDEMANMAG.COM

تصویر شماره‌ی ۶: الگوی خطی در نوشتار دو نمونه متفاوت است که متناسب با این الگوی خطی، نقش نیز الگو مجاورِ خود را پذیرفته است. منبع تصویر: نگارنده

تصویر شماره‌ی ۷: تفاوت در سازماندهی شکلی در دو نمونه از محراب سلجوقی. منبع شکل: نگارنده



تصویر شماره‌ی ۸: تعامل شکلی میان انتهای حروف و نقوش موجب نزدیکی و شباهت خط و نقش شده است. منبع تصویر: نگارنده

از جنس به‌کار رفته در نقوش می‌باشد. در مثالی دیگر از میانه‌ی محراب میمه نیز انتخابی صورت می‌گیرد. در این نمونه قوس‌ها در خط و نقش با صراحت ترسیم شده‌اند و خمیدگی، بریدگی و لرزشی دیده نمی‌شود. این موارد موجب تفاوت این سطح‌ها با نمونه‌ی پیشین شده است. جنس شکل انتخابی همان **الگو** است که رعایت آن منجر به یکدستی و وحدت نقش و خط می‌گردد (تصویرشماره‌ی۶).

همچنین در نمونهی دیگر، سادگی و روانی نقش و خوشنویسی در خطِ ثلث را میتوان با گونهی راستخط و منظم کوفی، در محراب شماره‌ی سه (محراب سلجوقی) مقایسه نمود که چگونه در همنشین با منحنیِ خط، از نقشی همشکل استفاده شده است (تصویرشماره‌ی۷).

پس از یافتن الگو، و نکته‌ی نزدیک به آن، مبحث مجاورت[۱۵] و شباهت[۱۶] است. همان مطلبی که در گشتالت‌گرایان نیز بدان پرداخته‌اند و مشابهت و نزدیکی را یکی از عوامل پیوند عناصر دانسته‌اند (Zakia,2001). نزدیکی نسبی میان اجزای هم‌شکل، می‌تواند موجب به هم‌پیوستگی بصری در اثر گردد. همچنین عناصر بصری اگر برحسب اندازه یا شکل، مشابه یکدیگر باشند می‌توانند به لحاظ بصری به هم بپیوندند (لاویرک و دیگران، ۶۵: ۱۳۹۰). این عوامل که منجر به پیوستگی عناصر می‌شود را می‌توان در هر سه نمونه از محراب‌ها مشاهده‌نمود.

برای مثال در محراب شماره سه، انتهای نوشتارِ حروفِ عمودی، با الگویی به پایان می‌رسد که ریختِ آن در نقوش مجاور نیز دیده می‌شود. (تصویرشماره‌ی۸)

مشابهت، پیوستگی و مجاورت موجب اتصال بصری یا وحدت در کتیبه می‌شوند. به تعبیری اگر اجزای نقش و خط در کتیبه‌ها از هم جدا گردند و هر کدام جداگانه در محلی قرار گیرند، به واسطه‌ی همین عنصر مشابهت است که نمی‌توان نقش هیچکدام از محراب‌ها را با یکدیگر عوض نمود (تصویرشماره‌ی۹).

روش‌های وحدت بخش دیگری نیز می‌توانند در ترکیب‌بندی اثر و به‌ویژه در مشابهت عناصر، مؤثر باشند و عناصر را به هم نزدیک کنند. مانند مباحث: اتصال بصری، هم‌پوشانی، تداخل و غیره که برای این موارد نیز می‌توان نمونه‌هایی یافت که همگی در زیل مشابهت، تعریف می‌شوند. (به دلیل زیادشدن حجم مقاله از بیان آن‌ها صرف نظر می‌گردد.)

گرچه الگو یا پایه‌ی ثابت شکلی و ریختی، به واسطه هم‌شکلی و مجاورت در نقش و نوشتار گسترده می‌شود اما این قاعده‌ی تکرار است که به آن نظمی موزون‌کننده از جنس ضرب‌آهنگ[۱۷] به محدوده (کادر) می‌دهد. ضرب‌آهنگ با تکرار[۱۸] در واحدهای بصریِ منظم حاصل می‌گردد. در تعریفِ ضرب‌آهنگ به عنوان یک عنصر بصری آمده: "حرکت از یک ایده، یک ناحیه‌ی ترکیب‌بندی به ناحیه یا عنصری دیگر. ضرب‌آهنگ محصول سلسله مراتب، تضاد و ساختار بوده و در برگیرنده زمان‌بندی و فاصله‌گذاری است. ضرب‌آهنگ متناسب با سرشتش، تکرار را نیز در بر می‌گیرد" (باورز،۱۳۸۷،۹۲-۹۴) همچنین ضرب‌آهنگ را عاملی دانسته‌اند که موجب همراهی چشم بیننده با اثر می‌گردد (Patfisher&Zelauski,1996;41).

واقعیت امر این است که به استناد آثار به جای مانده از این دوره‌ی

15- proximity
16- similarity
17- rhythm
18- repetition

تاریخی، از سفال‌ها و پارچه‌ها گرفته تا کتیبه‌های بناها می‌توان بیان داشت؛ یکی از مهم‌ترین ویژگی بصری در کتیبه‌نویسی اسلامی وجود ضرب‌آهنگ در آن‌ها می‌باشد. هنرمندان ایرانی به دلایلی [۱۹] ازجمله، قابلیت ذاتی حروف در الفبای اسلامی از اصل ضرب‌آهنگ در ساماندهی اثر بسیار بهره برده‌اند. تنوع ریختی شکل حروف در الفبای اسلامی زیاد است و در دسته‌بندی از این الفبا می‌توان به دسته‌های افقی، عمودی، منحنی و ترکیبی اشاره داشت. این قابلیت‌ها در ترکیب می‌تواند به هنرمند جهت تداعی ضرب‌آهنگ‌های خاص یاری برساند. اما به صورت ویژه این ویژگی در **کوفی ترسیمی** بسیار گسترده‌تر می‌گردد. چراکه خطاط یا طراح (در این مرحله می‌توان به استناد آثار به جای خطاط از واژه طراح نام برد) متناسب با ساختار جمله و کتیبه، خود را مجاز می‌دانسته، اگر در جمله‌ای، شکل حرف قابلیت پیروی از ضرب‌آهنگ کلی سطر را ندارد، در آن حرف با حفظ شاخصه خوانایی حرف مدنظر، طراحی دیگری صورت دهد و آن حرف و مکان را خدمت ضرب‌آهنگ درآورد (فرید، ۱۳۹۴). در محراب شماره‌ی سه برخی از حرکت‌ها شبیه حروف، برای پیروی از ضرب‌آهنگ بود و ارزش خوانشی نداشته، بلکه برای حفظ ضرب‌آهنگ بوده و جنبه‌ی تزئینی داشته است (تصویرشماره‌ی ۱۰).

اگر از مثال‌های فراوانِ خُرد بگذریم که می‌توان در این سه محراب بدان‌ها اشاره داشت، در ساختارِ کلِ هر سه محراب نیز اصل ضرب‌آهنگ وجود دارد. کتیبه‌ها دارای ضرب‌آهنگ مخصوص در هر محراب هستند (تصویرشماره‌ی ۱۱).

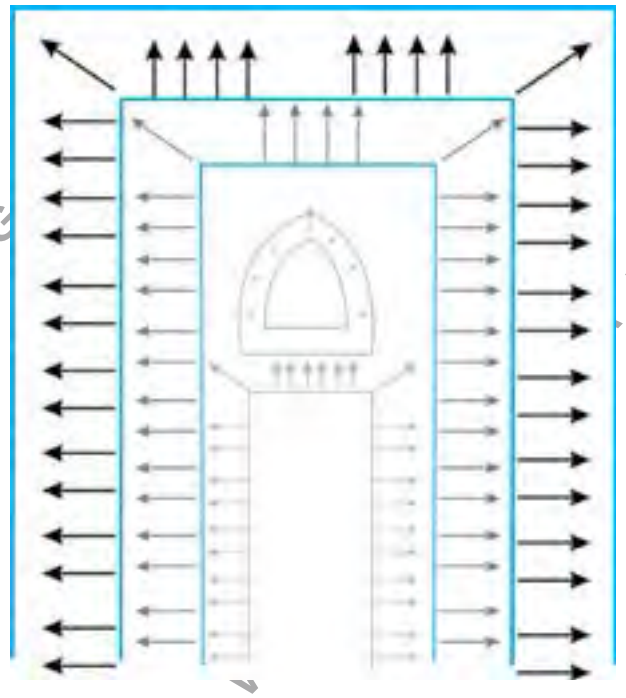
تکرار ضرب‌آهنگین حرف و نقش در کتیبه‌ها بر قاعده‌ی حساب‌شده‌ای بر سطوح محراب‌ها نیز حضور می‌یابند. چیدمان سطح و پهنای کتیبه نیز دارای ضرب‌آهنگ خاصی است که در نهایت به تعادل محراب میانجامد. سطح‌های درونی و نزدیک سطح کانونی محراب کوچک‌ترین پهنا را دارا هستند و به تبع آن کمترین حضور نقش در این سطح‌ها دیده می‌شود. هر چه سطح‌ها به سمت بیرون می‌آیند بر پهنای این سطوح افزوده می‌شود تا اینکه بیرونی‌ترین سطح هر سه محراب پهن‌ترین سطح و متن کتیبه بزرگ‌تر می‌گردد. در نتیجه فضا برای حضور نقش بیشتر فراهم شده و بیشترین نقوش در این سطح دیده می‌شود. این قاعده در چیدمان سطح کتیبه‌ها را می‌توان گونه‌ای پرتوافشانی نامید که به تعادل در محراب منتهی می‌گردد. "در تعادل شعاعی نیروها حول نقطه‌ای مرکزی توزیع شده‌اند. در این میان اصل تکرار، اگرچه به صورت اصلاح شده، همچنان باید مورد تأکید قرار گیرد تا بتوان از تأثیر وحدت‌بخش آن بهره برد" (اوکویرک، ۱۳۹۰: ۸۴). (تصویرشماره‌ی ۱۲). این پرتوافشانی چه در ظاهر محراب که به وسیله‌ی تأکید بر ضرب‌آهنگ عمودی که به سمت بیرون هستند کامل می‌شود و چه در معنا با انتخاب عبارت لااله الا الله در قلب اثر، محتوای معنایی محراب را می‌سازند.

۱۹- دلایل گوناگونی را می‌توان در مورد استفاده وسیع از تکرار در هنر اسلامی برشمرد برای مثال؛ آشنایی با ادبیات و تحول در اوزان عروضی که در همان دوران نخستین شعرهای فارسی آغاز می‌شود و حتی ابداع غالب مثنوی، تحول ناشی از موسیقی کلام و به تبع آن تصویر ناشی از بزرگان موسیقی ایرانی در این قرن‌ها چون فارابی، ابن سینا، مراغی و... یا از منظر اینکه تکرارصوری، گونه‌ای از تجلی ذکرلسانی می‌تواند تلقی گردد.

تصویر شماره‌ی ۹: به ترتیب از بالا، فرط یزد، میمه اصفهان و سنگ محراب سلجوقی. منبع تصویر: نگارنده

تصویر شماره‌ی ۱۰: شبه حروف‌های منفصل از حروف دیگر که در خوانایی نقشی ندارند اما حضورشان نقشِ دوگانه‌ی نوشتاری و حفظ تعادل در کتیبه را ایفا می‌نمایند. منبع تصویر: نگارنده

تصویر شماره‌ی ۱۱: ضرب‌آهنگ در کتیبه بیرونیِ سمت راست محرابها. به ترتیب از راست؛ فرط یزد، محراب سلجوقی، میمه اصفهان، منبع تصویر: نگارنده



تصویر شماره‌ی ۱۲: چیدمان سطح و کتیبه‌ها، حول نقطه‌ی میانی محراب در عین وحدت، تداعی‌ پرده‌گستری رامی‌نماید. مأخذ تصویر: نگارنده

نتیجه‌گیری

تحلیل ساختاری اثر هنری می‌تواند منجر به شناخت لایه‌های هنری و زیباشناسانه شود. در این میان بررسی چند اثر از یک دوره‌ی خاص می‌تواند به شناخت جریان هنری خاصی در آن دوره شود. هنر و به صورت ویژه کتیبه‌نگاری در دوران احیای فرهنگی ایران (قرن‌های ۴تا ۶هـ.ق) دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که می‌توان از آن به جریانی هنری با قاعده و قانونی خاص تعبیر کرد. وجود مهندسی و فهم بصری عناصر در سطحِ کتیبه، در جهت تعامل ساختاری خط و نقش است. سه محراب متفاوت از بازه‌ی زمانی نزدیک به هم نشان‌دهنده‌ی حضور فرد یا افرادی با شناخت بصری در جمع تهیه‌کنندگان این محراب‌ها می‌باشد.

از تحلیل در کتیبه‌های این سه محراب می‌توان بیان داشت که ریخت و شکلِ خط یا نوشتار بر ریختِ نقش تأثیرگذار بوده است و بالعکس. انتخاب هر نقش به صورت مجزا برای نوشتاری خاص صورت می‌گرفته و حتی نمی‌توان اجزای این نقوش را بدون در نظر گرفتن عناصر جانبی دگرگون نمود. وجود الگوی مشترک بسان زبان مشترک بوده و رعایت آن در تمام اجزای یک کتیبه منجر به پیدایش کتیبه‌ای یک‌دست می‌شده است.

دستیابی به وحدت در اثر هنری یکی از مهم‌ترین اهداف ساخت کتیبه‌های محراب‌ها بوده است این وحدت چه در صورت و چه در معنا می‌بایست متجلی گردد. تجلی در معنا به‌واسطه‌ی انتخاب متن مقدس و همچنین نقش مناسب حاصل می‌آمده و تجلی در صورت به واسطه شناخت و رعایت اصول بصری حاصل می‌شده است. با این وجود نکته‌های مبهم و پژوهش ناشده‌ای در رابطه با شناخت کتیبه‌های محراب‌ها وجود دارد که شناخت آن موارد می‌تواند به تبیین مبانی و اصول هنری در اندیشه‌ی گذشتگان یاری برساند.■

منابع

۱-آرنهایم، رودلف (۱۳۸۸) هنر و ادراک بصری، مجید اخگر، سمت

۲-ابن ندیم(۱۳۸۱)، الفهرست، محمدرضا تجدد، اساطیر.

۳- اوکویرک، استینسون. ویک. برن. کایتون، مبانی هنر نظریه و عمل، محمدرضا یگانه دوست، سمت، ۱۳۹۰.

۴-باورز، جان (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر طراحی دوبعدی، کیوان جورابچی، روزنه.

۵-بلیک مور، کالین(۱۳۹۰)، ساخت و کار ذهن، محمدرضا باطنی، فرهنگ معاصر.

۶-جنسن، چالز (۱۳۹۳)، تجزیه و تحلیل آثار تجسمی، بتی آواکیان، سمت.

۷-سجادی، علی (۱۳۷۵)، سیرتحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول، سازمان میراث فرهنگی

۸-شفیعی کدکنی، محمدرضا، رستاخیز کلمات، سخن، ۱۳۹۱.

۹-فرید، امیر(۱۳۹۳)، مقایسه‌ی شکلی عبارت بسم الله الرحمن الرحیم در کتیبه‌های کوفی گجبری ایران، دوفصلنامه‌ی هنرهای کاربردی، شماره‌ی ۴، ص ۲۵-۳۷.

۱۰-کرمر، جوئل ل (۱۳۷۵) احیای فرهنگی در عهد آل بویه، محمد سعید حنایی کاشانی، نشر دانشگاهی.

۱۱-ویلبر، دونالد؛ لیزا گلمبک (۱۳۷۴)، معماری ایلخانی، کرامت الله افسر، محمد یوسف کیانی، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۲-میرزا ابولقاسمی، محمدصادق (۱۳۸۷)، کتیبه‌های یادمانی فارس، فرهنگستان هنر.

۱۳-متز، آدم (۱۳۹۳)، تمدن اسلامی در قرن چهارم، علیرضا ذکاوتی، امیرکبیر.

۱۴-نصر، سید حسن (۱۳۹۴)، تأملی در کلمه الله و هنر اسلامی، فرهاد ساسانی، ماهنامه‌ی فرهنگ اسلام، شماره‌ی ۲۳.

15-Garrentt ,Lillian - visual Design- von no strand Reinhold company.1967-

16-Khazaie ,Mohammad -the Arabesque Motif) Islami (in early Islamic Persian Art -the University of Birmingham.1997-

17-Mirasi ,Buyuk sefeukfu -Heritage of The Great Seljuk's Museums -Konya aydinlar ocagi -turkey.2014-

18-Zelanski ,Paul & Pat fisher ,Mary - Design Principles - Wadsworth Thomson .1996-

19-Zakia ,Richard - Perception & Imaging - Focal Press Boston.2001-

WWW.CHIDEMANMAG.COM