



Analysis of the interior architecture of Stone Mosque of Tark

 Saina Mohammadi Khabazan¹

Received Date: 1 September, 2024

Accepted Date: 31 December, 2024

Abstract

Stone Mosque of Tark has a different interior space compared to other Iranian mosques because of its interior architectural features; The placement of the tomb inside the mosque, the numerous altars and the lotus ornaments, which have been worked in large numbers and in different dimensions inside the altar, tomb and columns. It is worth noting that in addition to the spatial arrangement and interior elements, the ornaments of this mosque play a significant role in shaping its concept. In other words, in this mosque, the ornaments are not decorative and superfluous to the original work, rather they have become a means of completing an artwork and even a means of forming and creating it, because in Iranian art and architecture, being beautiful is associated with creating; The word “honar”, meaning art in persian, is “ho n are” which means creating beautiful, and the word “araye”, meaning ornaments in persian, is derived from the Indo-European root “ar”, meaning to place together, and is considered the main component of the word “art” and “honor” and, consequently, to make beautiful. For this reason, the main goal of this research was to explain the concept of the Stone Mosque of Tark according to its interior architectural features. In other words, this research aims to reveal the concepts hidden in this mosque through the analysis of the interior architecture of the Stone Mosque of Tark and its ornaments. Based on this, in order to understand the concept of the Stone Mosque of Tark, this research investigates and describes interior architectural elements of this mosque, including its ornaments and motifs. It should be mentioned that in addition to the form of each motif, its concept and meaning should also be considered. In this way, this research investigated the mentioned characteristics with the descriptive-analytical method and gathered information through field and library studies. This research after investigating the Literature review, has first described the Stone Mosque of Tark, then it has analyzed its interior architecture and its ornaments and motifs, and finally led to the conclusion that this building is a school-tomb-mosque, and the purpose of the founder or founders was to create a space-place for transcendence and evolution, as it can be seen from the interior space and its ornaments that the mentioned tomb belongs to their Qutb, and the various altars of those teachers who made their students rise and bring blessings to everyone.

Keywords: Ilkhanid architecture, interior architecture, Stone Mosque of Tark, ornaments

1. Ph.D. in Architecture, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email: s.m.khabazan@ut.ac.ir



تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک*

ساینا محمدی خبازان

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱

چکیده

مسجد سنگی ترک، واقع در شهر میانه به دلیل ویژگی‌های معماری داخلی آن از جمله قرارگیری مقبره درون مسجد، محراب‌های متعدد و نقش‌مایه‌ی نیلوفر که در تعداد زیاد و ابعاد و انحاء گوناگون درون محراب، مقبره و ستون‌ها کار شده است، فضای داخلی متفاوتی نسبت به دیگر مساجد ایرانی دارد. علاوه بر چیدمان فضایی و عناصر داخلی، آرایه‌های این مسجد نیز نقش شایان توجهی در شکل‌گیری ماهیت آن ایفا می‌کنند. به دیگر سخن در این مسجد آرایه‌ها عناصری مازاد بر اصل اثر نیستند و نه تنها مایه‌ی تکمیل بلکه مایه‌ی تشکیل آن شده‌اند چرا که در معماری ایرانی زیننده بودن از همان ابتدا با ساختن همراه بوده است. به همین دلیل هدف اصلی این پژوهش تبیین ماهیت مسجد سنگی ترک با توجه به ویژگی‌های معماری داخلی آن است. به بیانی دیگر این پژوهش بر آن است تا از طریق تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک و آرایه‌های آن، مفاهیم نهفته در این مسجد را آشکار سازد. به همین دلیل این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، نخست به بررسی تاریخی مسجد سنگی ترک پرداخته و به شکلی جامع آن را توصیف کرده است، سپس معماری داخلی این مسجد را از طریق بررسی چیدمان فضایی، عناصر داخلی و آرایه‌های آن با رویکردی نمادشناسانه تحلیل کرده است. و در نهایت به این نتیجه رهنمون شده است که این بنا یک مسجد-مدرسه-مقبره است، و هدف بانی یا بانیان از ساخت آن، ایجاد فضا-مکانی برای فرهیمنده‌ی فرازروی و تکامل بوده است، چنان‌که از فضای داخلی، آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های آن چنین برمی‌آید که مقبره‌ی درون مسجد متعلق به قطب آنان بوده باشد و به نظر می‌رسد محراب‌های گوناگون آن مدرس چنان اساتیدی است که موجب فرازروی و تکامل شاگردان خود می‌شوند و خیر و برکت را برای همگان به ارمغان می‌آورند.

واژگان کلیدی: معماری ایلخانی، معماری داخلی، مسجد سنگی ترک، آرایه، نقش‌مایه.

مقدمه

مسجد سنگی ترک واقع در شهر میانه، دارای معماری داخلی ویژه‌ای است که آن را از دیگر مساجد متفاوت کرده است. توضیح این که در فضای داخلی این مسجد محراب‌های متعدد و یک مقبره قرار دارد و از سویی نقش‌مایه‌ی نیلوفر در سرتاسر این مسجد؛ درون محراب‌ها، اطراف مقبره و روی ستون‌ها، در تعداد زیاد و ابعاد متفاوت به اشکال گوناگون کار شده است. به همین دلیل معماری داخلی این مسجد نسبت به دیگر مساجد ایرانی متفاوت است و خصوصیت ویژه‌ای برای آن ایجاد کرده است. از این رو هدف اصلی این پژوهش تبیین ماهیت مسجد سنگی ترک بر اساس معماری داخلی آن است. به بیانی دیگر این پژوهش بر آن است تا از طریق تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک یعنی بررسی و تحلیل چیدمان فضایی، عناصر داخلی و آرایه‌های آن مفاهیم نهفته در این مسجد را آشکار سازد. لازم به ذکر است که در معماری داخلی ایرانی آرایه نقش‌شایان توجهی ایفا می‌کند. در سده‌های گذشته غربیان در پی آشنایی با معماری ایرانی، مفاهیم آن را بر اساس مبانی هنر غرب درک کردند و به همین دلیل عناصر و جزئیات آن را تزئینی خواندند بدین معنی که معماری ایرانی از عناصری مازاد بر اصل اثر تشکیل می‌شود. اما بر خلاف این نظر، تزئینات در معماری ایرانی مایه‌ی تکمیل و حتی مایه‌ی تشکیل اثر هستند، چرا که با حذف تزئینات، یا در بیان درست‌تر آرایه‌ها در معماری ایرانی، ماهیت اثر دچار تزلزل می‌شود. به بیانی دیگر معماری ایرانی انواع هنرها را گرد هم آورده و از هم‌نشینی‌ها آن‌ها اثری یگانه خلق کرده است، و در این فرآیند زیننه بودن از همان ابتدا با ساختن همراه است؛ واژه‌ی هنر همانا هو ن اره به معنای زیبا ساختن است، و واژه‌ی آرایه مشتق از ریشه‌ی هندواروپایی آر به معنای قراردادن در کنار هم، جزء اصلی واژه‌ی هنر و در نتیجه زیبا ساختن به شمار می‌رود.^۱ بر این اساس این پژوهش در جهت شناخت ماهیت مسجد ترک، به بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی معماری داخلی این مسجد از جمله آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های تشکیل دهنده‌ی آن می‌پردازد، البته با این توضیح که در این راستا می‌بایست علاوه بر صورت هر نقش‌مایه به بن‌مایه‌های آن نیز پرداخته شود. به همین دلیل این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد نمادشناسانه، از طریق توصیف دقیق و عمیق اثر به تحلیل نمادین معماری داخلی و از این راه آرایه‌های این مسجد خواهد پرداخت. بنابراین در ادامه پس از بررسی پیشینه‌ی پژوهش، نخست مسجد سنگی ترک به صورت توصیفی بررسی خواهد شد، سپس به تحلیل معماری داخلی آن پرداخته می‌شود و در نهایت آرایه‌های آن تحلیل خواهد شد.

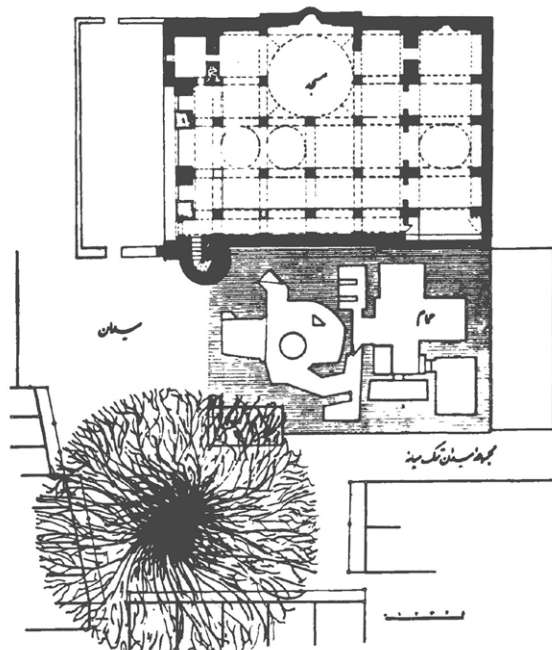
پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون مسجد سنگی ترک، پژوهش‌های محدودی انجام شده است. این میان یکی از بهترین مقالات از سوی ولفرام کلایس^۲، باستان‌شناس آلمانی تالیف شده است که مسجد ترک را به صورت توصیفی-تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهد (kleiss, 1979). از دیگر منابعی که به این مسجد پرداخته‌اند می‌توان به «دفتر ششم گنج‌نامه» (حاجی‌قاسمی، ۱۳۸۳) اشاره کرد که به برداشت اسناد و نقشه‌های این مسجد پرداخته، و مقاله‌ی «الگوی معماری پایدار در اقلیم سرد و کوهستانی با نگاهی به مسجد سنگی ترک» (صلواتی‌زاده، ۱۳۹۵) که صرفاً توصیفاتی کلی از این مسجد ارائه می‌کند. لازم به ذکر است که پژوهش حاضر به ماهیت این مسجد خواهد پرداخت البته از طریق تحلیل آرایه‌ها و معماری داخلی آن که پیش از این به آن پرداخته نشده است. توضیح این که چنان‌که گفته شد تحقیقات پیشین تنها به توصیف تاریخی این اثر بسنده کرده‌اند و به همین دلیل عناصر داخلی و آرایه‌های این مسجد مورد توجه قرار نگرفته است و به تبع آن بن‌مایه‌ها و مفاهیم نهفته در این مسجد نیز شناخته نشده است. از این راه این پژوهش با بررسی موارد مذکور لاجرم به نتیجه‌ای متفاوت ره خواهد برد که در شناخت ماهیت این مسجد می‌تواند موثر باشد.

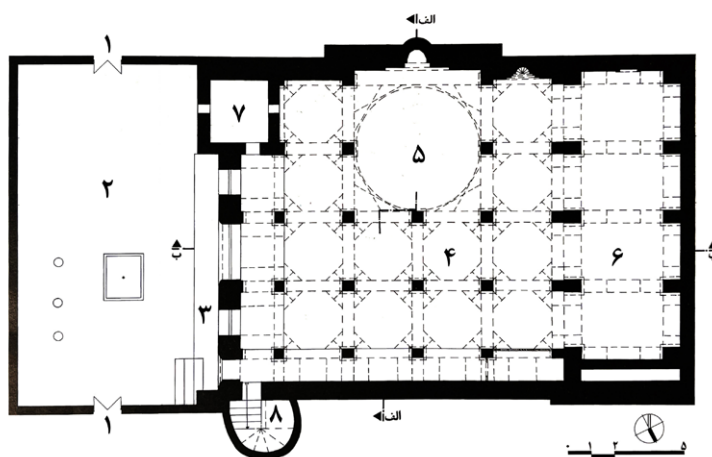
مسجد سنگی ترک

مسجد سنگی ترک در شهر ترک از توابع شهرستان میانه در استان آذربایجان شرقی واقع شده است. در این مسجد کتیبه‌ای برای تاریخ ساخت آن وجود ندارد، اما با توجه به معماری شبستان و محراب‌ها احتمال می‌رود که مربوط به دوره‌ی ایلخانان باشد (مخلص‌ی، ۱۳۷۱، ۲۲۳). کلایس در مقاله‌ی خود با اشاره به شباهت این مسجد با مساجد قرن هشتم هجری، به این نتیجه می‌رسد که مسجد ترک در قرن ۸ هجری، در دوره‌ی ایلخانان ساخته شده

است (Kleiss, 1979).^۳ طبق اسناد باقی مانده، مسجد ترک یکی از بناهای مجموعه‌ی میدان ترک بوده است. این مجموعه شامل حمام، مسجد و درخت چنار بزرگی بوده که اکنون تنها مسجد آن باقی مانده است (شکل ۱).^۴ مطابق کتیبه‌ی سنگی شبستان، بازسازی این مسجد در سال ۱۲۸۲ انجام شده است (مخلصی، ۱۳۷۱، ۲۲۴). کتیبه‌ای هم به تاریخ ۱۰۱۶ ه.ق. مقارن با حکومت شاه عباس صفوی در این مسجد موجود است که به نظر می‌رسد مسجد در تاریخ مذکور نیز بازسازی شده است.



شکل ۱. سایت پلان مجموعه میدان ترک
منبع: مخلصی، ۱۳۷۱، ۲۲۵



- | | | | |
|-------------|-------------------|----------|-----------|
| ۱. ورودی | ۲. صحن | ۳. ایوان | ۴. شبستان |
| ۵. گنبدخانه | ۶. شبستان زمستانی | ۷. مقبره | ۸. مناره |

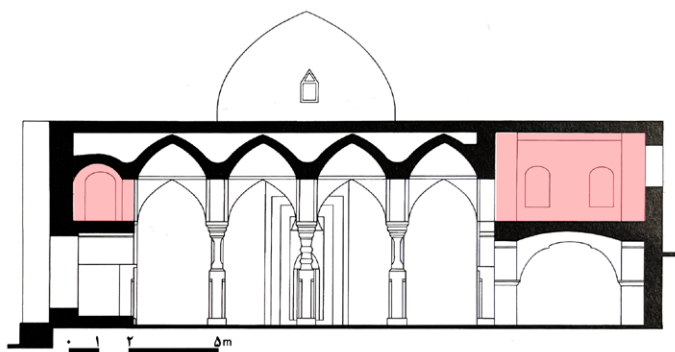
شکل ۲. پلان مسجد سنگی ترک
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲

مسجد ترک از نمونه مسجدهای برون‌گرای ایرانی و بدون حیاط مرکزی است که در دیگر نقاط کوهستانی آذربایجان نیز به چشم می‌خورند (شکل ۲). صحن مسجد در جنوب شرقی آن قرار گرفته و در میانه‌ی آن حوضی سنگی واقع شده است. در غرب صحن، سکویی به عرض یک متر از طریق چهار پله صحن را به فضای داخلی مسجد متصل می‌سازد. در نمای این دیوار سنگی درب ورودی مسجد و چهار پنجره‌ی قدی قرار دارد و دورتادور قاب با حجاری‌های سنگی آرایه‌بندی شده است (شکل ۳)؛ دو ستون گرد با نقش مایه‌ی مارپیچ که به گوی‌های کروی ختم می‌شوند و لچکی‌های بالای طاق مملو از نقوش گیاهی، نیلوفر، شمشه‌ی گردان و حلقه هستند. در دو طرف ستون‌ها از اندک نقوش باقی مانده پیداست که نقش حک شده ترکیبی از نقوش گیاهی و نیلوفر بوده است. در دو سوی این نقوش، بر روی دو قطعه‌ی عمودی نقش سرو، نیلوفر، شمشه‌ی گردان و ترکیب‌های گوناگونی از نیلوفر و شمشه به چشم می‌خورد. در پیشانی این دیوار در کتیبه‌ای با خط نستعلیق دعای ناد علی صغیر نوشته شده است^۵ (شکل ۳) و در ادامه در چهار کتیبه عباراتی نوشته شده است که به نظر به متن مشخصی ارجاع نمی‌دهد. در کنار در کتیبه‌ی سنگی شش ضلعی جای گرفته است: «کل شیء هالک إلا وجهه له الحکم و الیه ترجعون ۱۲۸۲»^۶ (شکل ۳). در کتیبه‌ای دیگر نیز اسامی محمد، علی، فاطمه، حسن و حسین دور تا دور یک شمشه‌ی نامنتظم نقش بسته است. (شکل ۳)

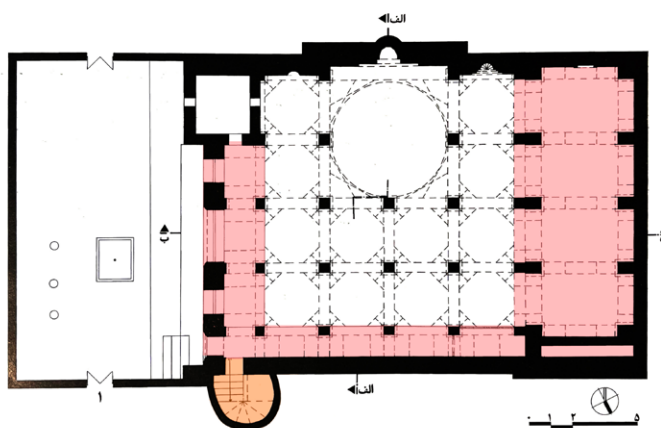


شکل ۳. نمای ورودی مسجد سنگی ترک و نقش‌مایه‌های آن؛ نیلوفر، شمشه گردان و حلقه
منبع: نگارنده

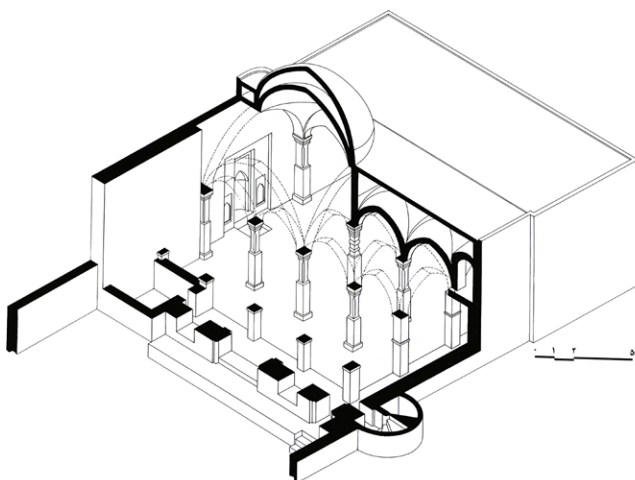
طبقه‌ی دوم این مسجد بر بالای شبستان زمستانی و قسمت ال شکل شبستان اصلی قرار دارد که ورودی آن اکنون از سوی دیگر مسجد است. در حال حاضر این طبقه برای زنان استفاده می‌شود و از طریق صفحات مشبک چوبی به شبستان اصلی مرتبط می‌شود (اشکال ۴ و ۵ و ۶). این مسجد از آجر پخته ساخته شده اما مصالح تمام عناصر اصلی آن مانند ستون‌ها، محراب‌ها، قسمتی از دیوارها و پنجره‌های مشبک از سنگ آهک است. روشنایی عمومی فضا از طریق دو پنجره در قسمت بالایی دیوار جنوب غربی و سه پنجره‌ی قدی دیواره‌ی جنوب شرقی و دو نورگیر روی گنبد تامین می‌شود. نمای خارجی مسجد فاقد هرگونه آرایه‌بندی است و تنها دیوار جنوب شرقی رو به حیاط نماسازی شده است. گنبد مسجد ترک از نوع گنبد پیوسته نار است، طاق‌های این مسجد در طرح طاق رومی اجرا شده‌اند و طاق‌های مابین ستون‌ها از نوع قوس پنج و هفت و قوس‌های زیر شبستان از نوع قوس کلیل است (صلواتی زاده، ۱۳۹۵). این میان‌جای توجه دارد که قرارگیری حمام در جوار این مسجد نیز از خصوصیات خاص این مجموعه به شمار می‌رود. الگوی زیرزمینی حمام مسجد ترک در این منطقه به چشم می‌خورد. متأسفانه تصویری از این حمام وجود ندارد و اکنون تنها پلان آن را در دسترس داریم. گمان می‌رود این حمام متعلق به بانی مسجد بوده باشد (Kleiss, 1979, 359).



شکل ۴. طبقه دوم در مقطع ب-ب مسجد سنگی
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۳



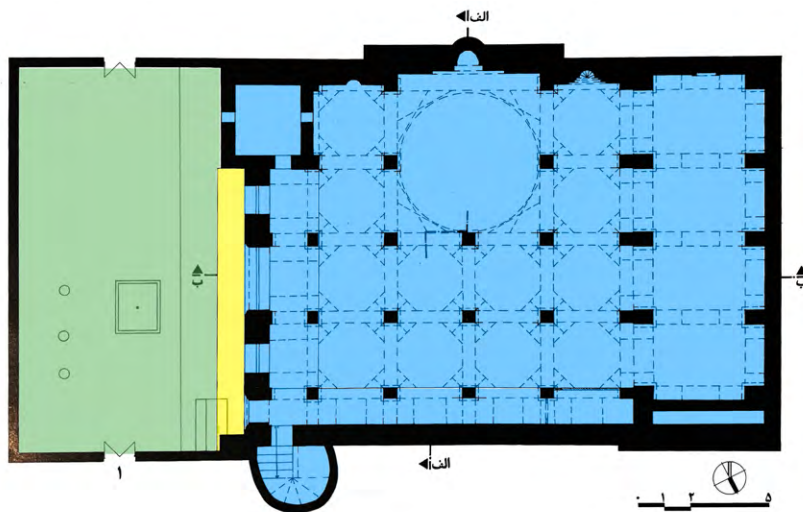
شکل ۵. محل قرارگیری طبقه دوم
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲



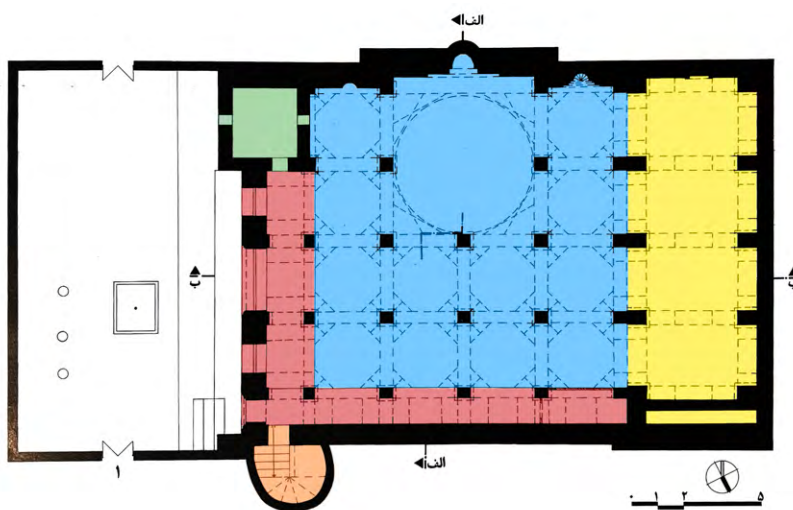
شکل ۶. فضاهای داخلی طبقه دوم
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۱

تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی ترک

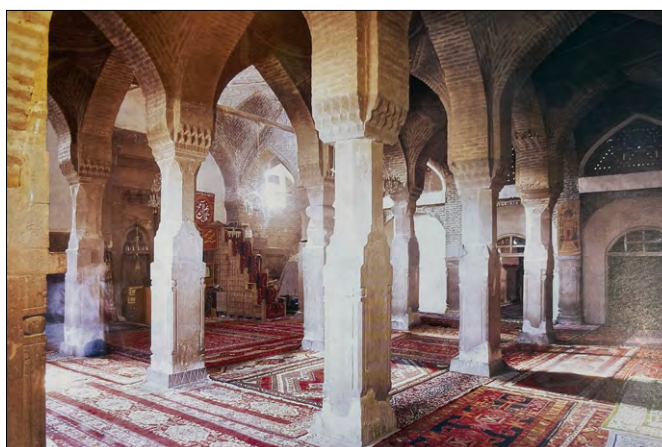
فضای بسته‌ی مسجد مستطیل شکل و به ابعاد ۱۷/۹ در ۲۱/۵ متر است و در ورودی آن در سمت شمال شرقی به ایوان باز می‌شود (شکل ۷). در ورودی مسجد، ورودی منار قرار دارد که اکنون تنها به طبقه‌ی بالای مسجد دسترسی دارد. شبستان مسجد از فضایی مربع شکل به ابعاد ۱۱/۴۰ در ۱۱/۴۰ متر به همراه راهرویی ال شکل تشکیل شده است و در غرب آن، شبستان زمستانی و جنوب شرقی آن، یک مقبره قرار گرفته است (شکل ۸). شبستان مربع شکل، از طریق ۸ ستون به ۴ دهانه تقسیم می‌شود و گنبدخانه جهت تاکید در مقابل محراب اصلی قرار دارد و ۱۲ گنبد دیگر در ردیف‌های چندگانه اطراف آن را فرا گرفته‌اند. محراب اصلی مسجد در ضلع جنوب غربی شبستان واقع شده و در طرفین آن، دو محراب کوچک‌تر جای گرفته‌اند. محراب‌های این مسجد تمام سنگی هستند و با مقرنس کاری ظریف و نقوش گوناگون آرایه‌بندی شده‌اند. (اشکال ۹ و ۱۱)



شکل ۷. فضاهای بسته، نیمه باز و باز مسجد؛ شبستان، ایوان و صحن
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲

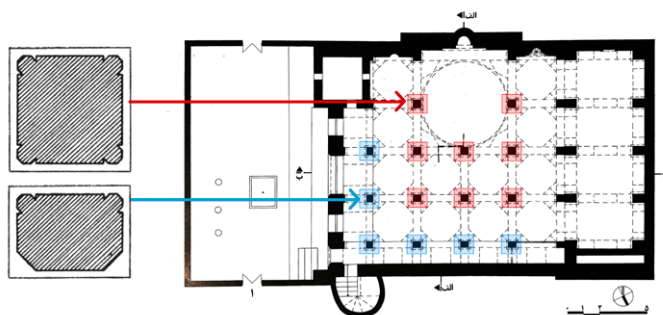


شکل ۸. تقسیم‌بندی فضاهای داخلی مسجد به لحاظ عملکردی
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۲

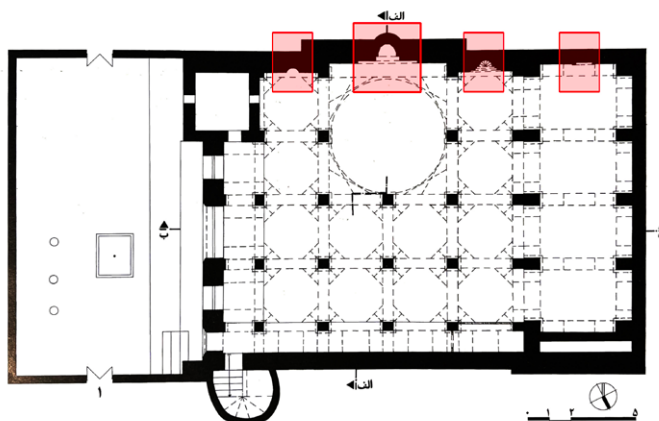


شکل ۹. فضای داخلی مسجد سنگی ترک
منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۱

در غرب شبستان اصلی، شبستان زمستانی مسجد با ابعاد $۷/۳$ در $۱۲/۴۵$ متر وجود دارد که به علت سقف کوتاه‌تر آن که به صورت طاق کلیل و توپزه است و از طریق دیوارکشی‌های جزئی محصوریت بیشتری پیدا کرده و در زمستان استفاده می‌شده است (شکل ۸). شبستان زمستانی نیز دارای یک محراب سنگی است که به همراه سه محراب شبستان اصلی، چهار محراب این مسجد را شکل می‌دهند. (شکل ۱۱)



شکل ۱۰. دو نوع ستون به کار رفته در مسجد سنگی ترک و مکان قرارگیری آن‌ها
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۳



شکل ۱۱. محل قرارگیری محراب‌های مسجد سنگی ترک
بازترسیم از نگارنده. منبع: گنجنامه، ۱۳۸۳، ۲۳۳



شکل ۱۲. محراب‌های مسجد سنگی ترک - از راست به چپ؛ محراب شبستان زمستانی، و محراب غربی، محراب اصلی و محراب شبستان اصلی

منبع: نگارنده و Kleiss, 1979, 358

همان‌طور که اشاره شد این مسجد چهار محراب دارد که مطابق گزارش کلایس فرم و آرایه‌های آن‌ها مربوط به محراب‌های قرن ۸ هجری است (Kleiss, 1979, 357). محراب اصلی، بزرگ‌ترین محراب مسجد، در زیر گنبد قرار دارد (شکل ۱۲). از نقش‌مایه‌های این محراب می‌توان به نقش گل نیلوفر، دالبرهای دور قوس، خطوط چلیپایی و حلقه، و نقش‌مایه‌ی مارپیچ دو ستون گرد طرفین محراب اشاره کرد. جای توجه دارد که مقرنس‌های فرازین محراب بر پایه‌ی گل نیلوفر شکل گرفته‌اند و گل نیلوفر از نما و پلان به صورت حجمی نمایش داده شده است. چنان‌که اشاره شد دو محراب سنگی دیگر در دو سوی این محراب قرار گرفته‌اند. محراب غربی ظاهری متفاوت از دیگر محراب‌ها دارد (شکل ۱۲). در این محراب یک گل نیلوفر و یک نصفه گل نیلوفر بزرگ به همراه چندین گل نیلوفر کوچک حکاکی شده‌اند که از طریق سنگی افقی با نقش حجمی گل نیلوفر به کتیبه‌ی سنگی بالای محراب متصل می‌شوند. در لچکی‌های بالای قوس ترکیبی از نقش‌مایه‌های اسلیمی دهان‌اژدری، نیلوفر و حلقه‌های حاوی نیلوفر حکاکی شده‌اند. دو ستون - نمای اطراف محراب نیز از طریق نقش‌مایه‌های گل نیلوفر با چلیپا به لچکی‌ها متصل می‌شوند. محراب شرقی ظاهری ساده‌تر دارد (شکل ۱۲). نقش‌مایه‌های لچکی‌های بالای محراب ترکیب خطوط زیگزاگ، اسلیمی‌های دهان‌اژدری و گل نیلوفر است. بالای این قسمت نیز فرورفتگی دیگری وجود دارد که با مقرنس، اسلیمی‌های دهان‌اژدری و گل نیلوفر آرایه‌بندی شده است. نقش‌مایه‌ی دو سر ستون دو سوی محراب ترکیب نقش نیلوفر و چلیپاست و طاق‌نمای دو سوی این محراب با نقش اسلیمی دهان‌اژدری آرایه‌بندی شده است (شکل ۱۲). در نهایت محراب چهارم متعلق به شبستان زمستانی است که ظاهری ساده دارد و با نقوش چلیپایی، پلکانی، کتیبه‌ی یا علی، نیلوفر و حلقه آرایه‌بندی شده است. (شکل ۱۲) چنان‌که اشاره شد تعداد ستون‌ها ۱۴ عدد است که از این تعداد هشت ستون شبستان اصلی، مربع شکل با لبه‌های مدور با عرض ۵۲ سانتی‌متر هستند و ۶ ستونی که شبستان اصلی را از راهرو جدا می‌سازند، مستطیل شکل با دو لبه‌ی مدور و دو لبه‌ی پخ خورده به ابعاد ۵۲ در ۳۶ سانتی‌متر هستند (شکل ۱۰). ستون‌ها سنگی بوده و با نقش‌مایه‌های متفاوت حجاری شده‌اند. از میان هشت ستون فضای میانی یکی با بقیه تفاوت عمده دارد که به نظر می‌رسد طی مرمت به این شکل درآمده است (صلواتی زاده، ۱۳۹۵). در نقش‌مایه‌ی پایه ستون‌ها از خطوط زیگزاگ به فرم پلکانی استفاده شده، بدنه‌ی ستون‌ها در گوشه‌ها به ستون - نماهای استوانه‌ای تبدیل شده که در انتهای بالایی به گویی مدور ختم می‌شوند، در ادامه ستون باریک‌تر و هشت ضلعی می‌شود و در قسمت اتصال نقش حلقه در ترکیب با خطوط افقی یا خطوط زیگزاگ پلکانی حکاکی شده است، در نهایت ستون هشت ضلعی از طریق نقوش برگ‌های کنگر، نیلوفر و دو دهان‌اژدری به سرستون مربع شکل متصل می‌شود و سرستون از طریق مقرنس یا ترکیب‌بندی سه‌تایی شش ضلعی به طاق آجری و سقف متصل می‌شود (شکل ۱۳).

گفتنی است در سوی جنوب شرقی شبستان، مقبره‌ی کوچکی با ابعاد ۲/۲۵ در ۲/۷ متر وجود دارد که از نمای جنوب شرقی مسجد بیرون زده است. گفته شده است که این مقبره، آرامگاه امامزاده یا مدفن بانی بناست (مخلص‌ی،

۱۳۷۱، ۲۲۷). دسترسی این فضا از داخل مسجد میسر است و طاق‌نمای ورودی آن با نقوش اسلیمی دهان‌اژدری آرایه‌بندی شده است. این فضا از طریق دو پنجره‌ی مشبک سنگی رو به روی هم از شبستان و صحن نور می‌گیرد. هر دو پنجره‌ی مشبک از شمشه‌هایی با تقسیمات چلیپایی شکل گرفته‌اند و بر فراز آن‌ها، نقش نیلوفر نیمه در قطع بزرگ به همراه شمشه برجسته در مرکز آن حک شده است. در مشبک سمت حیاط، دو نیلوفر کوچک در دو کنج نیلوفر اصلی جای گرفته‌اند. (شکل ۱۴)



شکل ۱۴. مقبره مسجد سنگی ترک. از راست؛ ورودی مقبره - پنجره‌های مشبک - نیلوفرهای فرازین پنجره‌های مشبک منبع: نگارنده

تحلیل آرایه‌های معماری داخلی مسجد سنگی ترک

همان‌طور که گفته شد در معماری داخلی ایرانی آرایه‌مایه‌ی تشکیل‌اثر معماری است و در تعریف ماهیت اثر نقش شایان توجهی ایفا می‌کند. بنابراین در ادامه در جهت شناخت ماهیت این مسجد به آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی این مسجد پرداخته خواهد شد، البته با این توضیح که در این راستا می‌بایست علاوه بر صورت هر نقش‌مایه به بن‌مایه‌های آن نیز پرداخته شود. چنان‌که اشاره شد نقش‌مایه‌ی شاخص محراب‌های این مسجد گل‌های نیلوفر در مقیاس‌های گوناگون، تقسیمات چلیپایی و خطوط زیگزاگ پلکانی و حلقه، نقش‌مایه‌های ستون‌های داخل مسجد نیلوفر، زیگزاگ، حلقه و ترکیب‌بندی سه‌تایی، و نقش‌مایه‌ی شاخص مقبره گل نیلوفر در مقیاس‌های گوناگون است. جای توجه دارد که نقش‌مایه‌های مذکور در دیگر جزئیات بنا نیز به چشم می‌خورد، و نقش‌مایه‌های نمای ورودی نیز که ترکیبی از نیلوفر، شمشه گردان و حلقه هستند (شکل ۳)، بر اهمیت نقش‌مایه‌های مذکور در بنا تأکید دو چندان می‌کنند. به این ترتیب در ادامه به تحلیل هر یک از این نقش‌مایه‌ها پرداخته خواهد شد. جای توجه دارد در جهت تحلیل درست نقش‌مایه‌های این بنا، این نقش‌مایه‌های در سه فرهنگ تورانی، ایرانی و اسلامی دنبال خواهد شد چرا که همان‌طور که گفته شد از سویی محل قرارگیری این بنا و از سوی دیگر زمان احداث آن به اقوام ترک می‌رسد و از این راه تأثیر فرهنگ تورانی بر این بنا غیر قابل انکار است، نیز این بنا در سرزمین ایران بنا شده است و بدون شک از فرهنگ ایرانی تأثیر پذیرفته است، و در نهایت نیز از سویی زمان احداث این بنا به دوران اسلامی برمی‌گردد و از سوی دیگر این بنا یک مسجد یعنی ساختمان مذهبی برای مسلمانان است و از این راه تأثیر مرام اسلام بر آن مشخص است.

نقش‌مایه‌ی گل نیلوفر: نخستین نقش‌مایه‌ای که به آن پرداخته می‌شود، مهم‌ترین نقش‌مایه‌ی این بنا یعنی نقش‌مایه‌ی گل نیلوفر است که از محراب گرفته، تا مقبره، ورودی و ستون‌ها در ابعاد گوناگون و به اشکال متفاوت به کار رفته است (اشکال ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵). گفتنی است گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی نماد زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند. توضیح این‌که روایت‌های تمثیلی گل نیلوفر در سه دوره‌ی پیشازرتشتی، زرتشتی و پسازرتشتی در ایران قابل پیگیری است. در روایت پیشازرتشتی میترا از درون گل نیلوفر در برکه‌ای متعلق به اردوی سورا آناهیتا به دنیا می‌آید؛ از ژرفای برکه شاخه‌ای نیلوفر فراز می‌گیرد، چون به سطح آب رسید شکوفه می‌دهد، و تا شکوفه شکفت در اندرون آن میتراست که رخ می‌نماید (بهار، ۱۳۷۵، ۱۱۷ و رضی، ۱۳۸۱، ۱۶۸). در روایت زرتشتی اردوی سورا آناهیتا در شب پلدا میترا را از دل بزرگ‌ترین سنگ کوه‌های البرز درون تاریک‌ترین غار به دنیا می‌آورد و سپس او را روی برگ گل نیلوفر قرار می‌دهد؛ «بیرون آمدن میترا از دل سنگ اشاره به تولد خورشید دارد ... در اساطیر نمادین مغان ایرانی، روشنایی و نور برآمده از گنبد آسمان‌هاست. آسمان چون گنبدی از سنگ تصور می‌شد که روشنی و نور از آن متولد شده است. از دیدگاه اساطیری، زاده شدن میترا از صخره‌ی سنگ دگرپیشه‌شدن همین اسطوره است» (رضی، ۱۳۸۱، ۱۴۵-۱۴۶).

و در جدیدترین روایت از این نقش‌مایه، روایت پسازرتشتی، گل نیلوفر آبی با قره‌ی زرتشت مرتبط می‌شود.

طبق این روایت نطفه‌ی زرتشت در اعماق آب‌های نیلگون دریاچه‌ای بر جای مانده است و هزاران فره‌وشی از آن محافظت می‌کنند؛ «بنا به سنت نطفه‌ی حضرت زرتشت را ایزد نریوسنگ برگرفته بفرشته‌ی آب ناهید سپرد که آن را در دریاچه‌ی کیانسو (هامون) حفظ نمود» (پوردادود، ۱۳۰۷، جلد دوم، ۱۰۱). در سه بزنگاه تاریخی، سه دوشیزه از این نطفه بارور خواهند شد که به ترتیب هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت را به دنیا خواهند آورد (پوردادود، ۱۳۰۷، جلد دوم، ۱۰۰-۱۰۱).^۸ گفتنی است بنا بر زامیادیشث این هر سه دارای فرّ کیانی هستند که زمانی متعلق به زرتشت بوده است. توضیح این‌که، با مرگ زرتشت نطفه‌ی او که به فرّ تشبیه شده‌اند و هم‌چون چراغ در بن دریا می‌درخشند، در دریاچه‌ی کیانسو محافظت می‌شوند و در بزنگاه‌های تاریخی ذکر شده هوشیدر، هوشیدرماه و سوشیانت از آن‌ها زاده می‌شوند (بندش، ۱۳۹۵، ۱۴۲-۱۴۳).^۹ از این راه فره نطفه‌ی نوری می‌شود که چون نیلوفری از اعماق سیاهی و تاریکی آب بیرون می‌آید و بدین سان از دل آب زاده می‌شود. این نحو از فرازروی فره از درون آب در روایت بعثت زرتشت نیز قابل پیگیری است؛ هنگامی که سن زرتشت سی سال تمام می‌شود، با همراهانش سوی ایران‌ویج رهسپار می‌شود. او شب نوروز یاران خود را ترک می‌کند و به جوار شط داییتی در مرکز ایران‌ویج می‌رسد که بر کناره‌هایش تولد یافته است. فارغ از بیم و هراس، بدان آب که قعر آن ناپیدا است و به چهار شاخه بخش شده است، داخل می‌شود. اندکی در هر یک از چهار شاخه غوطه می‌خورد و با بیرون آمدن از آب نخستین تجلی به وقوع می‌پیوندد و پس از این طی ماجرای مفصل به پیامبری مبعوث می‌شود (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶، ۳۲ و ۲۱، ۸-۱). همان‌طور که از روایت‌های مذکور بر می‌آید، در روایت‌های نخستین گل نیلوفر به شکل طبیعی آن نمادی از میترا - ایزد نور و گرمای خورشید می‌شود چرا که این گل به صورت طبیعی از میان آب‌های تیره با طلوع خورشید سر بر می‌آورد و با غروب خورشید در میان آب‌ها فرو می‌رود و از این راه ایرانیان باستان رویش نیلوفر را نمادی از طلوع و غروب خورشید بر فراز آب‌ها می‌دانستند، چنان‌که واژه‌ی نیلوفر نیز از همین باور سرچشمه گرفته است؛ نیلوفر تلفظ امروزی نیلوپر^{۱۰} به معنای گل برگ آبی است که از واژه‌ی سنسکریت نیلوتپالا^{۱۱} به معنای گل آبی اخذ شده است. جای توجه دارد که نیلوتپالا خود از دو واژه‌ی نیلا^{۱۲} به معنی دارای رنگ آبی کبود و اوتپالا^{۱۳} به معنی بیرون آمدن و شکفتن یا بدون جسم و گوشت (یعنی روحانی) تشکیل شده است (Skeat 196, 1901، و مقدم، ۱۳۸۰، ۴۰). بنابراین برای واژه‌ی نیلوفر دو معنا می‌توان متصور شد: بیرون آمدن و شکفتن گلی آبی از میان آب‌های تیره و فرازروی موجودی روحانی از میان تیرگی، که از این میان معنای نخست با روایت‌های نخستین قرابت بیشتری دارد. اما در خصوص معنای دوم، گفتنی است که چنان‌که از سیر روایت‌های مرتبط با گل نیلوفر بر می‌آید، در طول زمان زایش نور و گرمای خورشید به زایش نور و فره یا به عبارتی موجود معنوی، روحانی و یا یک فرهمند از دل آب‌های تیره یا همان آناهیتای پاک و نیالوده تبدیل شد چنان‌که در فرض دوم از معنای نام‌واژه‌ی نیلوفر نیز همین امر نهفته است؛ در روایت آفرینش سه منجی آخرالزمانی از نطفه‌ی زرتشت از اعماق آب‌ها و بعثت زرتشت، فره یا موجود فرهمند هم‌چون نطفه‌ی نوری است که مانند نیلوفر از اعماق سیاهی و تاریکی آب بیرون می‌آید و بدین سان از دل آب زاده می‌شود. بر این اساس، اکنون با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان گفت گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی تمثیلی از زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند (عوض‌پور و محمدی خبازان، ۱۴۰۳، ۱۸۰-۱۸۲).^{۱۴}



شکل ۱۵. آرایه نیلوفر در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده

نقش مایه‌ی زیگزاگ: نقش مایه‌ی دیگر این مسجد نقش زیگزاگ است که بر روی پایه ستون‌ها، بدنه‌ی ستون‌ها و محراب‌ها نقش بسته است (شکل ۱۶). خطوط زیگزاگ از حالت طبیعی حرکت آب انتزاع شده‌اند و نمادی از آب هستند. این نقش از دوران باستان در ایران برای نمایش آب رودخانه و باران استفاده می‌شده است (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۴۴) و (مقدم، ۱۳۹۲، ۱۹۷). بنابراین در مجموع می‌توان گفت نقش زیگزاگ نمادی از آب، باروری و برکت است.

نقش مایه‌ی حلقه: نقش مایه‌ی بعدی، حلقه است که در جزئیات آرایه‌بندی‌ها از نما گرفته تا محراب و ستون دیده می‌شود (شکل ۱۷). این نقش مایه همان‌طور که در بالای پایه ستون مشخص است، می‌تواند نمادی از آب باشد که به انتزاع امواج دایره‌ای شکل آب را نمایش می‌دهند و از همین راه در ترکیب با عناصر افقی و زیگزاگ نمادی از برکت می‌شود. اما این نقش هنگامی که به صورت تکی کار می‌شود، در بالای محرابی‌ها (شکل ۱۷) یا در نمای ورودی (شکل ۳)، نقش دایره‌ای است که در شرق دور نماد خورشید و آسمان است. توضیح این که در فرهنگ شرق دور، مراتب هستی به سه مقوله‌ی آسمان و زمین و انسان، ثلاثه‌ی اعظم خاور، قسمت می‌شوند که با صورت‌های نمادین دایره، مربع و صلیب (چلیپا) نشان داده می‌شوند (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۸-۲۷). در همین راستا جای توجه دارد که از نقطه‌نظر کیهان‌شناختی اغلب اقوام تورانی قائل به عالم‌های متعدد با طبقات گوناگون هستند که از طریق دریچه‌هایی به هم متصل شده‌اند و ستارگان آسمان در واقع همان دریچه‌های میان این عوالم هستند.^{۱۵} به این ترتیب می‌توان گفت نقش مایه‌ی دایره‌ی تو خالی یا همان حلقه در فرهنگ تورانی همانا نماد دریچه‌ی میان عوالم است که گاه خورشید و گاه ستاره‌ی قطبی آن را نمایندگی می‌کنند (یونار، ۱۴۰۰، ۱۶).



شکل ۱۶. آرایه زیگزاگ در جزئیات مسجد سنگی ترک
منبع: نگارنده



شکل ۱۷. آرایه حلقه در جزئیات مسجد سنگی ترک
منبع: نگارنده

نقش‌مایه‌ی چلیپا: چلیپا نقش‌مایه‌ی بعدی است که به صورت نقش‌مایه و طرح مایه در این بنا به کار رفته است (اشکال ۳ و ۱۸). این نقش با ایجاد تقسیمات چهارتایی، چهار فضای هم‌ارزش به وجود می‌آورد. گفتنی است روایت ایرانی این نقش‌مایه را می‌توان در بنای معماری چهارتاقی پی گرفت که با تقسیمات چهارتایی بن‌مایه‌ی چلیپا را به صورت حجمی در سازماندهی فضایی بنا نمایان ساخته است. عنصر چهارتاقی از دوره‌ی ساسانی به طور گسترده مورد استفاده قرار گرفته و از آن‌جا که اغلب به عنوان آتشکده و محل استقرار آتش به کار می‌رفت، به آن آتشکده نیز گفته شده است. اما جای توجه دارد که بناهای چهارتاقی اغلب مهرابه‌هایی هستند که در زمان ساسانی به علت تغییراتی که در آیین ایرانی به وجود آمد، شکل گرفته‌اند. لازم به ذکر است که در زمان ساسانیان یا مهرابه‌ها را نابود می‌کردند یا آن‌ها را به صورت آتشکده درمی‌آوردند و در واقع بسیاری از چهارتاقی‌ها نخست مهرابه بودند و «نام «در مهر» یا «بر مهر» (درگاه مهر) که هنوز زردشتیان برای آتشکده به کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده‌ها مهرابه بودند» (مقدم، ۱۳۴۳، ۴۸). بر این اساس می‌توان گفت مهرابه‌های دوره‌ی اشکانی همانا خانه‌ی مهر (میترا)، ایزد نور و گرمای خورشید است؛ چهارتاقی با داشتن فضای گنبدی میانی خود همان مهرابه یعنی خانه‌ی مهر یا به طور دقیق‌تر گنبد مهر است، چه اقوام باستان آسمان را گنبدی گرد زمین می‌دانستند که مهر درون آن خانه دارد. به بیانی دیگر، خانه‌ی مهر همان گنبد آسمان است. از این‌جاست که خانه‌ی مهر را به شکل نمادین آن به صورت چهارتاقی گنبدداری تصویر کرده‌اند که گنبد آن نمادی از آسمان است و چهار تاق آن در راستای جهات اصلی جغرافیایی نمادی از چهارسوی عالم و چهار وضع خورشید و چهار عنصر اصلی و در یک کلمه کل هستی. جای توجه دارد که از این راه مکعب حادث از چهارتاقی نمادی از عالم گیتیانه‌ی زمین است و کره‌ی حادث از گنبد چهارتاقی نمادی از عالم مینوی آسمان و این میان خانه‌ی مهر مکانی که این دو عالم درون آن به هم متصل می‌شوند. به این ترتیب در مجموع نقش‌مایه‌ی چلیپا نمادی از خورشید و درخشش پرتوهای آن است و این که چهار سوی عالم به یک اندازه تحت پوشش او هستند (پوردادوود، ۱۳۰۷، جلد نخست، ۴۲۹) و (مهریشت، بند ۱۳).^{۱۷}



شکل ۱۸. آرایه چلیپا در ترکیب با شمشه در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده و Kleiss, 1979, 357

نقش‌مایه‌ی شمشه: جای توجه دارد که نقش‌مایه‌ی چلیپا در پنجره‌های مشبک مقبره در ترکیب با نقش‌مایه‌ی شمشه به کار رفته است که با توجه به معنای نمادین این دو نقش‌مایه این ترکیب بسیار خردمندانه است؛ نقش‌مایه‌ی شمشه چنان که از نام‌واژه‌ی آن برمی‌آید، همانا نمادی از نور خورشید است که در هر سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و تورانی ریشه دارد. توضیح این که این نقش‌مایه در فرهنگ اسلامی با ارجاع به آیه‌ی ۳۵ از سوره‌ی مبارکه‌ی نور^{۱۸} نماد اختر درخشان یعنی نور و حقیقت محمدی است و اشاره به لحظه‌ی خلق نور محمدی و خاندان نورمند او دارد و از همین راه نشانه‌ای است در جهت طی مراتب در قوس صعود و پیشروی در معرفت و تکامل بشری، چنان که بنا بر تفسیر ملاصدرا از این آیه، نور خداوند بر مثال چراغ‌دانی است که شیشه‌ی حاجب آن که در هنر اسلامی در هیئت شمشه رخ می‌نماید همانا حضرت پیامبر است چه حضرت واسطه‌ای است که انسان‌های معمولی تنها از پس آن می‌توانند نور الهی یا به بیان طریقت‌مدارانه‌ی آن حقیقت محمدی را ببینند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۹). از این راه حضرت محمد واسطه‌ای میان خلق و حق می‌شود به طوری که نور محمدی در قوس نزول مبدا خلق و در قوس صعود مقصد کمالات حق می‌شود. اما در فرهنگ ایرانی، روایت نقش‌مایه‌ی شمشه همانا به میترا، ایزد نور و گرمای خورشید ره می‌برد که پیش از این مطمحن نظر قرار گرفت. و روایت نقش‌مایه‌ی شمشه در فرهنگ تورانی به آفرینش خورشید و ماه می‌رسد که پیش از این نیز به آن اشاره‌ای شد. توضیح این که بنا بر اسطوره‌ی آفرینش ترکان،

تانری (خدای خدایان) در آسمان شب و آسمان روز دو تولی (آینه) خلق کرد تا انسان‌ها با دیدن نور آن‌ها او را به یاد بیاورند و احساس تنهایی نکنند. او تولی روز را خورشید نامید. گفتنی است از همین جاست که در آیین‌های تورانی، تولی در واقع اسم عامی است برای هر آن کسی که از بابت قرب به یکی از تولی‌ها به ویژه خورشید به وجودی نورمند دست یافته است و این قرابت به دلیل جایگاه آسمانی تولی‌ها تنها از طریق فرازروی ممکن است (یونار، ۱۴۰۰، ۷۰). به این ترتیب نقش‌مایه‌ی شمس در هر سه فرهنگ ایرانی، اسلامی و تورانی نمادی از نور خورشید و حقیقتی است که به لطف فرازروی می‌توان به آن دست یافت (اشکال ۱۴ و ۱۸). این میان جای توجه دارد که نقش‌مایه‌ی شمس در سردر ورودی مسجد در ترکیب با نیلوفر به صورت شمس گردان نیز نمایان شده است (شکل ۳). گفتنی است نقش‌مایه‌ی شمس‌ی گردان با روایت گردونه‌ی مهر یا همان چلیپای شکسته مرتبط می‌شود و گردونه‌ی مهر با ارجاع به گردونه‌ی میترا در آسمان، نمادی از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان و ایجاد نور و گرمای خورشید در تمامی مکان-زمان‌هاست (کوپر، ۱۳۸۰، ۱۴۵) و (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۴۲، ۱۹).
نقش‌مایه‌ی سه‌تایی: نقش‌مایه‌ی دیگری که پیش از این به آن اشاره شد نقش سه‌تایی است که در نقش شش ضلعی و ترکیب‌بندی آن، و نیز در ترکیب‌بندی نیلوفرهای سرستون مسجد مشاهده می‌شود (شکل ۱۳). گفتنی است این نقش‌مایه از سویی در فرهنگ ایرانی به روایت آفرینش سه منجی آخرالزمانی از نطفه‌ی زرتشت ره می‌برد که پیش از این به آن اشاره شد و از سوی دیگر در فرهنگ تورانی به روایت آفرینش ترکان اغوز ره می‌برد که در آن آفرینش هر بار به صورت سه‌گانه ظاهر می‌شود. توضیح این که در فرآیند آفرینش، نخستین سه‌گانه خورشید و ماه و ستاره‌ی قطبی است، سپس سه‌گانه‌ی آسمان و زمین و دریا، و در نهایت نیز سه‌گانه‌ی زن و مرد و فرزند (یونار، ۱۴۰۰، ۹۴-۹۵). بر این اساس می‌توان گفت نقش‌مایه‌ی سه‌تایی در فرهنگ تورانی نمادی از لحظه‌ی آفرینش و به وجود آمدن موجودات است.

نقش‌مایه‌ی دهان‌اژدری: نقش‌مایه‌ی دیگری که در نقوش اسلیمی گیاهی این مسجد به کار رفته، دهان‌اژدری است که در جزئیات سنگ‌کاری محراب‌ها و سرستون‌ها، ورودی مقبره و نمای سنگی داخلی مسجد به چشم می‌خورد (شکل ۱۹). نقش دهان‌اژدری گونه‌ای از نقوش اسلیمی است که در آن شاخه‌ای گیاه پیچان با سرشاخه‌ای اژدری به انتزاعی‌ترین شکل ممکن تمام زمینه را می‌پوشاند. گفتنی است این نقش‌مایه طی زمان تحت تاثیر روایت‌های سه فرهنگ اسلامی، ایرانی و تورانی شکل گرفته است. توضیح این که در فرهنگ اسلامی روایت شکل‌گیری اسلیمی را به حضرت علی نسبت می‌دهند؛ حضرت علی نقش‌های جدا از هم گل‌های ختایی را از طریق شاخه‌ای اسلیمی که در فضای خالی پیچ و تاب خورده و پیش رفته به هم متصل می‌کند، و این چنین نقش‌مایه‌ی اسلیمی پدید می‌آید (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱۲۹). اما در خصوص شکل‌گیری اسلیمی دهان‌اژدری در فرهنگ ایرانی می‌توان به روایت آفرینش مشی و مشیانه اشاره کرد؛ مشی و مشیانه از نطفه‌ی کیومرث که به گیاه ریاس تبدیل شده بود به وجود آمدند و نسل انسان را پدید آوردند (بندهش، ۱۳۹۵، ۸۱-۸۳). چنان‌که مشخص است پیرنگ این روایت با شاکله‌ی نقش‌مایه‌ی دهان‌اژدری قرابت بیش‌تری دارد؛ در یکی بر شاخ گیاهی سر انسانی جای گرفته است و در یکی سر حیوانی. این میان روایت تورانی دقیق‌تر به ارتباط اژدها با گیاه می‌پردازد؛ در این روایت در فصل تابستان پیش از پر آب شدن رودخانه‌ها اژدها از رودخانه بیرون می‌آید و در فاصله‌ای از رودخانه که به تشخیص او قرار است از آب لبریز شود مستقر می‌شود، پس از آن مردمان با کشف رد پای او این محل‌ها را که بهترین مکان برای کشت است شناسایی کرده و در آن به کشت دانه می‌پردازند. گفتنی است بر همین اساس این اقوام بر این باورند که اژدها گرما و خشکی هوا را می‌بلعد تا هوا برای کشاورزی مساعد شود و از این راه اژدها را نشانه‌ی برکت می‌دانند.^{۲۰} گفتنی است روند شکل‌گیری این نقش‌مایه در تاریخ هنر ایران قابل پیگیری است چنان‌که با ورودی مغولان به ایران نقش اژدها و خیزران بر روی قالیچه‌های هریس و نگاره‌های مکتب ساز شکل می‌گیرد و در پی آن نقوش مارپیچ گیاهی به همراه سر اژدها در کاشی‌های ایلخانی تخت سلیمان.^{۲۱} بر این اساس همان‌طور که مشاهده می‌شود در روایت اسلامی این نقش نماد فراگیری هستی و تسلیمیت نیستی در برابر هستی است، و در هر دو روایت ایرانی و تورانی نماد برکت و هستی. بنابراین در مجموع می‌توان گفت این نقش‌مایه نماد هستی و برکت است که از طریق از میان بردن نیستی فعلیت می‌یابد.

گفتنی است دیگر نقش‌مایه‌های این مسجد که نمونه‌های آن در دیگر بناهای ایرانی کمتر دیده شده است و به نماد-نشانه‌ی شناخته شده‌ای ارجاع نمی‌دهند در شکل ۲۰ مشاهده می‌شوند. جای توجه دارد که این نقش‌مایه‌ها به احتمال زیاد به روایت‌هایی ارجاع می‌دهند که تاکنون شناخته نشده‌اند.^{۲۲}

جدول ۱. عناصر شاخص معماری داخلی مسجد سنگی ترک، مکان به کارگیری و معانی آنها

منبع: نگارنده

صورت	مکان	معنا
وجود مقبره در مسجد	ضلع جنوب غربی شرقی	الگوی مسجد-مقبره
چهار محراب	ضلع جنوب غربی	مکان تدریس/ مدرس
نقش مایه‌ها	نیلوفر	درون و بیرون محراب، مقبره، ستون‌ها، طاق نماها، نمای ورودی
	چلیپا	ستون‌نماهای محراب، پنجره‌های مشبک، نمای ورودی
	شمسه و شمشه گردان	پنجره‌های مشبک، نمای ورودی
	اسلیمی دهان اژدری	لچکی‌های طاق محراب، طاق‌نماها، ورودی مقبره
	سه تایی	ستون‌ها
	زیگزاگ و حلقه	لچکی‌های طاق محراب، ستون‌نماهای اطراف محراب، ستون‌ها
حلقه تک	نمای ورودی، طاق نماهای محراب	دریچه‌ی میان عوالم و امکان تعالی



شکل ۱۹. آرایه اسلیمی دهان اژدری در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده و Kleiss, 1979, 356



شکل ۲۰. نقش شاخ، قیچی، چهارده وجهی و کره در جزئیات مسجد سنگی ترک

منبع: نگارنده

از تحلیل معماری داخلی مسجد ترک نتیجه گرفته شد که در ساماندهی فضایی آن، مقبره و چهار محراب و ویژگی منحصر به فردی را در این مسجد ایجاد کرده‌اند. از مورد نخست، وجود مقبره درون مسجد، می‌توان به عنوان یک الگو با عنوان مسجد-مقبره یاد کرد. گفتنی است تفکر ساخت مقابر و مجتمع‌های مذهبی آرامگاهی از دوران سلجوقی آغاز شده و در قرن هشتم و نهم هجری به اوج خود رسید اما شایان توجه است که غالب بناهای مذکور به صورت مجموعه بنا شده‌اند و مقبره و مسجد درون یک بنا قرار نگرفته‌اند. از میان بناهای مذکور در جغرافیای ایران کنونی مسجد کبود تبریز مشابه مسجد ترک دارای مقبره درون فضای مسجد است. این مسجد که در زمان جهانشاه و دوره‌ی قراقویونلوها ساخته شده در فضای پشت گنبدخانه دارای چندین مقبره است که طبق مستندات تاریخی متعلق به جهانشاه و خانواده‌ی او است. علاوه بر این می‌توان نداشتن میانسرا و مناره را شباهت دیگر این دو مسجد شمرد. بنابراین به عنوان یک احتمال در این دوره‌ی تاریخی می‌توان از الگویی با عنوان مسجد-مقبره نام برد، گونه‌ای که در آن مقبره درون مسجد قرار می‌گرفته است. مورد دوم در ساماندهی فضایی معماری داخلی این مسجد داشتن چهار محراب است. توضیح این که می‌توان محراب قسمت شبستان زمستانی را مربوط به استفاده از این مسجد در فصول سرد دانست (شکل ۸). از میان سه محراب دیگر، محراب میانی اصلی محسوب می‌شود و محل پیش نماز بوده است. اما دو محراب کناری آن که یکی با قطعات بزرگ نیلوفر پوشانده شده است، این احتمال را مطرح می‌کند که این مکان یک مسجد-مدرسه بوده باشد و این دو محراب فرعی به همراه دو محراب دیگر مدرس آن بوده باشند (اشکال ۱۱ و ۱۲). این میان جای توجه دارد که قرارگیری این مسجد در کنار یک میدان و در جوار یک حمام و درخت چنار، فرض مذکور را تقویت می‌کند، چرا که می‌توان گفت میدان مذکور به عنوان کانون شهر بناهای اصلی آن را در جوار خود شکل داده است؛ مسجد، مدرسه و حمام که از دیرباز در ایران به همراه بازار کانون شهر را شکل می‌دادند. بنابراین تا بدین جا می‌توان از این بنا با عنوان مسجد-مدرسه-مقبره‌ای نام برد که هر سه کاربری را درون یک بنا به فعلیت رسانده است.

از سوی دیگر تحلیل نقش مایه‌های معماری داخلی مسجد ترک ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که این مسجد-مدرسه-مقبره مکانی برای فرازروی و فرهمنندی بوده است. توضیح این که بنا بر آن چه که در مورد نقش مایه‌های این مسجد گفته شد، نقش مایه‌ی غالب در این بنا گل نیلوفر است که در فرهنگ ایرانی نماد زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند. و در خصوص دیگر نقش مایه‌ها چنان که گفته شد، نقش زیگزاگ و حلقه نمادی از برکت است، نقش حلقه و دایره نماد در پیچه‌های میان عوالم است، چلیپا نمادی از خورشید درون آسمان و درخشش پرتوهای آن است، شمسه نمادی از نور و حقیقتی است که به لطف تکامل و فرازروی می‌توان به آن دست یافت، شمسه‌ی گردان نمادی از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان و ایجاد نور و گرمای خورشید در تمامی مکان-زمان‌هاست، شش ضلعی و ترکیب‌بندی سه‌تایی آن نمادی از لحظه‌ی آفرینش یا آفرینش مجدد و به وجود آمدن موجودات است، و دهان‌آزدری نماد هستی و برکت است که از طریق از میان بردن نیستی فعلیت می‌یابد. (جدول ۱) به این ترتیب در مجموع بر اساس مفاهیم نهفته در صورت‌های نمادین نقش مایه‌های مذکور می‌توان گفت، این جا صحبت از فرهمند شدن است و کسب توانایی برای فرازروی و تکامل، فرازروی که مایه‌ی برکت و خیر شود چنان خورشید در تمامی زمان-مکان‌ها.

اکنون با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که هدف بانی یا بانیان این مسجد-مدرسه-مقبره از ساخت آن، ایجاد فضا-مکانی برای فرازروی و تکامل بوده است، چنان که از فضای داخلی و نقش مایه‌های آن چنین برمی‌آید که مقبره‌ی مذکور متعلق به قطب آنان بوده باشد و به نظر می‌رسد محراب‌های گوناگون آن مدرس چنان اساتیدی است که موجب فرازروی شاگردان خود می‌شوند و خیر و برکت را برای همگان به ارمغان می‌آورند.

۱. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ محمدی خبازان، ساین (۱۳۹۷) اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران و عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۲) درآمدی بر نظریه‌های هنر، موعام، تبریز.
2. Wolfram Kleiss
۳. کلایس به شباهت آرایه‌های سنگی، فرم ستون‌ها و مقرنس‌بندی‌های این مسجد و مسجد سنگی اسبق اشاره می‌کند و احتمال می‌دهد مربوط به یک زمان باشند. مسجد سنگی اسبق در سال ۷۲۵ هجری قمری با هنرمندی ملک شاه و به دستور حاکم اسبق ساخته شده است (Kleiss, ۱۹۷۹, ۳۵۹). نیز در جایی دیگر طرح هندسی پنجره‌های سنگی مشبک این مسجد را متعلق به دوره‌ی مغول‌ها دانسته و شباهت آن را با کاشی‌های ایلخانی تخت سلیمان (قرن ۸ هجری) یادآور می‌شود (Kleiss, 1979, 356). همچنین کلایس کتیبه‌ی بالای در ورودی مسجد و آرایه‌های گیاهی حکاکی شده‌ی زیرین آن را مشابه محراب گچی مسجد جامع مرند (۷۳۱ هجری) ذکر می‌کند (Kleiss, 1979, 356).
۴. این مجموعه طبق گزارش ولفرام کلایس تا سال ۱۳۵۴ موجود بوده است (Kleiss, 1979, 354).
۵. بخوان علی (ع) را که مظهر عجائب است/ می‌یابی او را یاور در مشکلات/ تمام هم و غم هایم امید دارم که بزودی برطرف شود.
۶. جز ذات او همه چیز نابودشونده است فرمان از آن اوست و به سوی او بازگردانیده می‌شود.
۷. جای توجه دارد که اهالی این شبستان را به اسم «صوفی‌لری» مربوط به محل اجتماع صوفی‌ها می‌دانند (صلواتی زاده، ۱۳۹۵، ۵).
۸. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ پوردادود، ابراهیم (۱۳۹۰) سوشیانس، فروهر، تهران.
۹. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ آموزگار، ژاله (۱۳۷۴) فره، این نیروی جادویی و آسمانی، نشریه کلک، شماره ۶۸-۶۹-۷۰، صص ۳۲-۴۱.
10. nilupar
11. nilotpala
12. nila
13. utpala
۱۴. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند و محمدی خبازان، ساین (۱۴۰۳)، اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ فردریش کروزر، اسطوره‌شناسی تمثیلی دو دولت‌خانه؛ تخت جمشید و عالی‌قاپو، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.
۱۵. برای مثال بنا بر سالنامه‌های چینی، آسمان نزد ترک‌ها هفت یا نه طبقه دارد (Roux, 1994, 83)، بنا بر باور آلتای‌ها علاوه بر زمین، نود و نه عالم دیگر وجود دارد که هر کدام برای خود زمین و ماه و خورشیدی دارند و ستاره‌ی قطبی دریچه‌ی آسمان از روی زمین است (Ögel, 1993) و ...
۱۶. جای توجه دارد در برخی منابع این نقش‌مایه را در دوره‌ی ساسانی و هخامنشی مروارید خوانده و نماد فره و نطفه‌ی خورنه دانسته‌اند (Soudavar, 2018, 27 & 28).
۱۷. جای توجه دارد که ریشه‌شناسی واژه‌ی چلیپا فرض مدنظر را تقویت می‌کند؛ واژه‌ی چلیپا آرامی و به معنای دو چوب است که به صورت عمودی روی هم قرار گرفته‌اند (Nourai, 2011, 400)، وضعیتی که در سنسکریت ارنی نامیده می‌شود و برای به وجود آمدن آتش از آن یاد می‌شود که به لطف ایزد خورشید یعنی میترا رخ می‌دهد (پوردادود، ۱۳۳۷، ۹۲).
۱۸. «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی، و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش – هر چند بدان آتشی نرسیده باشد – روشنی بخشد. روشنی بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند ...» (قرآن کریم، آیه ۳۵ سوره‌ی نور).
۱۹. گفتنی است در آیین مهر این نشان را گردونه‌ی مهر؛ گردونه‌ی بلند چرخ مینوی ساخته می‌نامند (اوستا، مهر یشت، بندهای ۶۷ و ۶۸) و (رضی، ۱۳۸۱، ۵۵۹-۵۵۸). گردونه‌ی مهر، گردونه‌ی شکوهمندی است که با چهار اسب آسمانی سفید و چرخ‌های زرین کشیده می‌شود و مهر با این گردونه از خانه‌ی درخشان خود از عرش (گرزمن) روان می‌گردد (پوردادود، ۱۳۰۷، جلد نخست، ۴۵۷) و (مهر یشت، بند ۶۷). جای توجه دارد که روایت کهن‌تر گردونه‌ی مهر را می‌توان در نمونه‌ی هندوایرانی آن پی گرفت چنان‌که این گردونه در زبان باستانی اقوام آریایی‌نژاد این ناحیه سواستیکا خوانده می‌شود. سواستیکا در میان این اقوام نماد چرخ گردونه‌ی سوریا است و حالتی استلیزه شده از خورشید را می‌نماید که نور و گرمای آن ضامن خوشبختی است (عوض‌پور و محمدی خبازان، ۱۴۰۳، ۲۴۲).
۲۰. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ وارنر، رکس (۱۳۹۵) دانشنامه اساطیر جهان، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل پور، هیرمند، تهران، و گریمال، پیر (۱۳۸۸) اساطیر جهان جلد چهارم، ترجمه‌ی مانی صالحی علامه، مهاجر، تهران.
۲۱. جهت مطالعه‌ی بیش‌تر ر. ک.؛ محمدی خبازان، ساین (۱۳۹۷) اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی، تهران.
۲۲. البته جای توجه داد که از میان نقش‌مایه‌های مذکور احتمال دارد نقش‌مایه‌ی شاخ، به قوچ ارجاع دهد که در فرهنگ ایرانی نماد توانایی و فره‌مندی و در فرهنگ تورانی نماد توانایی فرازروی در میان عوالم است (یوناز، ۱۴۰۰، ۱۱۰) و (معروفی مقدم و دیگران، ۱۳۹۹).

قرآن کریم.

اوستا (۱۳۹۶). تصحیح جلیل دوستخواه، مروارید، تهران.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). فره، این نیروی جادویی و آسمانی، کلک، ۶۸، ۶۹ و ۷۰، ۳۲-۴۱.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). هنر مقدس (اصول و روش‌ها) (مترجم: جلال ستاری). تهران: سروش.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵). از اسطوره تا تاریخ، تهران: حقیقت.

پاکباز، روئین (۱۳۷۸). دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک، تهران: فرهنگ معاصر.

پورداد، ابراهیم (۱۳۹۰). سوشیانس، تهران: فروهر.

پورداد، ابراهیم (۱۳۳۷). ویسپرد (آفرین پیغمبر زرتشت، آتش، هفت کشور، سوگندنامه)، تهران: دانشگاه تهران.

پورداد، ابراهیم (۱۳۰۷). یشت‌ها، جلد نخست، بمبئی: انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۳). سبک‌شناسی معماری ایران، (تدوین‌گر: غلامحسین معماریان)، تهران: معمار.

حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۸۳). گنجنامه، دفتر ششم مساجد، تهران: انتشارات روزنه.

حسینی، سید هاشم (۱۳۸۸). بررسی روند شکل‌گیری مجموعه‌های آرامگاهی در معماری ایران دوران اسلامی: بنا بر آراء ابوسعید ابوالخیر،

هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی، ۱ (۳۸)، ۱۵-۲۳.

بندهش (۱۳۹۵). فرنیغ دادگی (مترجم: مهرداد بهار). تهران: توس.

رضی، هاشم (۱۳۸۱). آیین مهر، تاریخ آیین رازآمیز میترائی در شرق و غرب از آغاز تا امروز، تهران: بهجت.

صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۹). تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش، (مترجم و مصحح: محمد خواجه‌وی). تهران: مولی.

صلواتی زاده، زهره (۱۳۹۵). الگوی معماری پایدار در اقلیم سرد و کوهستانی با نگاهی به مسجد سنگی ترک، چهارمین کنگره بین‌المللی

عمران، معماری و توسعه شهری، تهران، ۱-۸.

عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۲). درآمدی بر نظریه‌های هنر، تبریز: موغام.

عوض‌پور، بهروز، محمدی خبازان، سهند و محمدی خبازان، ساین (۱۴۰۳). اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ فردریش کورزر،

اسطوره‌شناسی تمثیلی دو دولت‌خانه: تخت جمشید و عالی‌قاپو، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

کوپر، جین (۱۳۸۰). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (مترجم: ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

گریمال، پیر (۱۳۸۸). اساطیر جهان جلد چهارم (مترجم: مانی صالحی علامه). تهران: مهاجر.

گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶). (مترجم: راشد محصل). تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

محمدی خبازان، ساین (۱۳۹۷). اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه‌ی دهان اژدری، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، تهران:

انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

محمدی خبازان، ساین، محمودی، سید امیر سعید، نامور مطلق، بهمن، و حقیر، سعید (۱۴۰۲). اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ

چهلستون اصفهان، هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۸ (۱)، ۹۳-۱۰۴.

محمدی خبازان، سهند (۱۳۹۷). اسطوره‌شناسی طبیعی نقش‌مایه‌ی نیلوفر، در مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش»، تهران: انتشارات

کتاب‌آرایی ایرانی.

مخلصی، محمدعلی (۱۳۷۱). فهرست بناهای تاریخی آذربایجان شرقی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

معروفی اقدم، اسماعیل؛ حاجی زاده، کریم؛ رضالو، رضا؛ افخمی، بهروز، و طهماسبی، فریبرز (۱۳۹۹). تحلیلی بر طرح و نقوش و بررسی

ریشه‌های تاریخی قوچ‌های سنگی در گورستان‌های دوران اسلامی ایران، نگره، ۱۵ (۵۶)، ۱۲۱-۱۳۷.

مقدم، آژیده (۱۳۹۲). هندسه باستان نگارش، هنر، ریاضیات، مجموعه مقالات باستان‌شناسی حوزه هلیل رود همایش بین‌المللی تمدن

حوزه هلیل رود جیرفت، به کوشش یوسف مجیدزاده و محمدرضا میری، تهران: موسسه ترجمه و نشر آثار هنری متن.

مقدم، محمد (۱۳۴۳). *مهرابه یا پرستشگاه دین مهر، انجمن فرهنگ ایران باستان*، ۱ (۳)، ۴۶-۱۱۴.

مقدم، محمد (۱۳۸۰). *جستار درباره‌ی مهر و ناهید*، تهران: هیرمند.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲). *گلستان هنر*، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

وارنر، رکس (۱۳۹۵). *دانشنامه اساطیر جهان* (مترجم: ابوالقاسم اسماعیل پور)، تهران: هیرمند.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان* (مترجم: همایون صنعتی‌زاده)، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.

یونار، گنول (۱۴۰۰). *اسطوره‌های آفرینش نزد ترک‌ها* (مترجم: بهروز عوض‌پور)، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

Soudavar, Abolala (2018). *Iranian Complexities: A Study in Achaemenid, Avestan, and Sasanian Controversies*, Houston: Lulu.com.

Kleiss, Wolfram (1979). Die Masjid-e Sang in Tark (Azerbaijan), *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 12, *AMI*, band 12, 353-360.

Nourai, Ali (2011). *An Etymological Dictionary of Persian, English and other Indo-European Languages*, Nobel Press.

Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk mitolojisi: kaynakları ve açıklamaları ile destanlar*, İstanbul: TTK Yay.

Roux, Jean Paul (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini, Çeviren: Aykut Kazancıgil*, İstanbul: İşaret Yay.

Skeat, Walter (1901). *Notes on English etymology; chiefly reprinted from the Transactions of the Philological society*, Oxford: The Clarendon press.

نحوه ارجاع به این مقاله

محمدی خیابان، ساین (۱۴۰۳). تحلیل معماری داخلی مسجد سنگی تَرک. *اندیش‌نامه معماری داخلی*، ۳ (۳)، ۳۴-۵۲.

Mohammadi khabazan, S. (2025). Analysis of the Interior Architecture of Stone Mosque of Tark. *Andišnâme-ye Me'māri-ye Dāxeli*, 3(3), 34-52.



Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)