تبیین مفاهیم عرفانی آرایه‌های حرم مطهر رضوی در عهد صفوی (با تاکید بر صحن عتیق)

چکیده:
حرم مطهررضوی باشکوه‌ترین بارگاهی است که در طی ادوار مختلف، هنرمندان تلاش کرده‌اند آثاربی بدیلی را در آن به یادگار بگذارند. در عهد صفویه، حرم رضوی ضمن توسعه، بسیار آراسته شده و مانند الگویی در ادوار بعد نیز تکرار گردیده است. علت این تأثیرگذاری و شناخت آرایه‌های این عهد، به همراه درک مفاهیم و معانی آن‌ها از دلایل مهم این پژوهش بوده است؛ لذا، در این مقاله، سعی می‌شود ضمن بررسی آرایه‌های عهد صفوی حرم مطهررضوی، مفاهیم مستتر در هنرهای آن مکان مقدس، تحلیل و تبیین شود و پاسخ متقن به این سوال داده شود که: مفاهیم آرایه‌های حرم مطهررضوی و علت استفاده از آن‌ها در دوره صفویه چه بوده است؟ این مقاله کیفی بوده و با استفاده از منابع مکتوب و تحقیقات میدانی انجام شده و روش آن توصیفی، تحلیلی - تاریخی است؛ شیوه جمع‌آوری و روش تجزیه و تحلیل مطالب به روش استقرایی است و دست‌آوردها نشان می‌دهند مفاهیم عرفانی پنهان در آرایه‌ها در عهد صفوی، کاملا با قداست این فضای مقدس و هم‌چنین، با اعتقادات شیعی و اندیشه وحدت وجود، به دلیل آنکه مظاهر نمادین نور هستند، همراه و هم‌راستا بوده و علاوه برزیبایی‌بخشی و تلطیف فضا، تجلی حق را داراست؛ این موضوع به دلیل پیوند هنرمندان این دوران با سلوک عملی بوده؛ که به وسیله آموزه‌های عرفانی از طریق فتوت بر قلب و روح و رفتار و احوال آنان رسوخ کرده و بر هنرشان تأثیر گذاشته است؛ به این دلیل بوده که از این زمان استفاده از آرایه‌ای چون طلاکاری خصوصا برای بارگاه دیگر ائمه (ع) بدعت هنری می‌شود.

واژگان کلیدی: مفاهیم عرفانی، آرایه‌ها، حرم مطهررضوی، عهد صفویه، صحن عتیق

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸

ملوسک رحیم زاده تبریزی
گروه مطالعات تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: mrt.1390@hotmail.com

محمد خزایی
(نویسنده مسئول)، گروه گرافیک دانشکده هنرو معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: khazaiem@modares.ac.ir

محمد عارف
گروه نمایش، دانشکده هنر، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: m.aref@iauctb.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.35906.1297

مقدمه

هنرمندان مسلمان ایرانی با توجه به پیشینه هنری که داشته‌اند و اهمیتی که برای تزیین محیط قایل بوده‌اند، با بهره‌گیری از انواع تزیینات هندسی، با توجه به اقلیم و استفاده از مصالح مختلف ساختمانی، به معماری ایران زیبایی ویژه بخشیده‌اند. بناهای باقی‌مانده از دوران اسلامی مانند مساجد، مقابر، مدارس، کاخ‌ها، حمام‌ها و حتی پل‌ها دارای آرایه‌های (تزیینات) گوناگونی از قبیل کتیبه‌نگاری، آجرکاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، حجاری، منبت‌کاری، آیینه‌کاری و... است، که اهمیت این موضوع را در ادوار مختلف نشان می‌دهد. از مهم‌ترین ابنیه دوران اسلامی در ایران مجموعه آستان قدس رضوی است که به برکت وجود حضرت ثامن‌الحجج علی‌بن موسی‌الرضا (ع) در شهر مقدس مشهد شکل گرفته است؛ این ابنیه عظیم در ادوار مختلف تاریخی توسعه یافته و از معدود مکان‌هایی است که انواع هنرهای اسلامی را در طی سالیان در کنار هم درون خود جای داده است. رسمیت یافتن مذهب تشیع در عصر صفوی و علاقه و توجه بیش‌تر شاهان و شیعیان در این دوران، باعث به وجود آمدن ابنیه و آثار هنری و تزیینات بسیاری در مجموعه آستان قدس رضوی شد؛ برخی آرایه‌ها چون مقرنس و کاشی‌کاری با تغییر ظاهری، به شکل گسترده‌تری مورد استفاده قرار گرفت؛ برخی نیز چون طلاکاری و آیینه‌کاری از این دوران نه تنها در حرم رضوی، بلکه در دیگر حرم‌های ائمه (ع) در کشور عراق به‌کار برده شد؛ یافتن علت بقا و رشد و استمرار این هنرها در اعصار دیگر از نکاتی است که پژوهش حاضر به دنبال دست‌یابی به آن است؛ فرضی که وجود دارد این است که، در پس ظاهر آرایه‌های این دوران، مبانی اعتقادی و مفاهیم عرفانی عمیقی وجود دارد که به دلیل آن، آرایه‌های این دوران توانسته استمرار یابد و چون الگویی به ادوار بعد منتقل شود؛ البته، این فرض با توجه به ادعای بسیاری از محققان حوزه هنرهای اسلامی - از جمله سنت‌گرایان - مبنی بر قایل بودن پیوند میان هنر اسلامی و عرفان اسلامی فرضی جدید نیست؛ اما آن چه مقاله سعی دارد ضمن بیان مفاهیم مستتر در آرایه‌های موجود در حرم رضوی بیان نماید، ارتباط مفاهیم عرفانی با آثار هنرمندان دوران صفویه است؛ در واقع، با قبول فرض موجودیت مفاهیم عرفانی با آرایه‌های عهد صفوی این مساله مطرح می‌شود که چگونه پیوند میان مفاهیم عرفانی با هنرمندان دوران صفویه، که از مردمان عادی و نه حکیمان و فرهیختگان دینی بودند، وجود داشته؟ در این عهد علت استفاده از برخی آرایه‌ها، چون طلاکاری و... در این مکان مقدس چه بوده است؟ این تزیینات دارای چه مفاهیمی هستند؟ دانستن این موارد می‌تواند جهت حفظ، اعتبار و اعتلا بخشیدن به این‌گونه آثار گامی مؤثر باشد. علاوه بر آن، پاسخی باشد برای کسانی که مخالف پیوند عرفان و هنر اسلامی هستند؛ لذا، ضرورت و اهمیت انجام این مقاله ضمن موارد ذکر شده، به دلیل درک بهتر و ارتباط مؤثر تر با هنرهایی است که در این مکان مقدس وجود دارد؛ آثار فاخری که جزو شاهکارهای هنری ایران محسوب می‌شود و علی‌رغم پیشینه تاریخی، تحلیل هنری چندانی جهت ارزش‌گذاری آن انجام نشده است، جز چند نمونه که بیش‌تر به بررسی هنرهای مسجد گوهرشاد و کتیبه‌های موجود در حرم پرداخته شده که در پیشینه معرفی می‌شود.

روش پژوهش

این مقاله که جزو تحقیقات کیفی است، با استفاده از منابع مکتوب و تحقیقات میدانی انجام شده و روش آن توصیفی، تحلیلی - تاریخی است؛ شیوه جمع‌آوری مطالب به روش استقرایی یعنی رسیدن از جزء به کل است. جامعه آماری مقاله، آرایه‌ها و هنرهای به‌کار برده شده در دوران صفویه -که در صحن عتیق موجود است- بوده و روش نمونه‌گیری، عکس‌هایی هستند که نگارنده از تزیینات صحن عتیق -که در زمان مورد نظر ساخته شده- گرفته است. روش تجزیه و تحلیل، نظر به این که نگارنده برای درستی مسیر پژوهشی این طرح را با تکیه بر روش تحلیل محتوای کیفی منظور نموده، بعد از مطالعه دوران صفویه و ارتباط هنر این دوران با عرفان و آرایه‌های این زمان، سیر تحول حرم رضوی در این عهد بیان شده است؛ سپس، با معرفی صحن عتیق و آرایه‌های آن سعی می‌شود ارتباط آن با مفاهیم عرفانی تبیین شود.

پیشینه پژوهش

پایان‌نامه و مقاله و کتاب‌های متعددی در خصوص حرم رضوی و هنرهای به‌کار رفته در آن وجود دارد که بیش‌تر به تحلیل کتیبه‌ها و معماری و کاشی‌کاری مسجد گوهرشاد اختصاص پیدا می‌کند؛ از جمله کتاب‌های مرکز آفرینش‌های هنری با عنوان «شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی»، به نویسندگی مهدی صحرا گرد که پیرامون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد، صحن‌های انقلاب و آزادی به ترتیب در سال‌های ۱۳۹۲، ۱۳۹۵ و ۱۳۹۷ چاپ شده است و یا مقاله‌های متعددی که در خصوص کتیبه‌های حرم رضوی و مفاهیم و مضامین آن‌ها و

یا در خصوص کاشی‌کاری‌های مسجد گوهرشاد چاپ گردیده که تنها از نظر مطالعات حوزه حرم رضوی با مقاله حاضر مرتبط هستند. ملوسک رحیم‌زاده تبریزی و صداقت جباری (۱۳۹۵)، در مقاله «بررسی زیبایی‌شناسی چهار ایوان صحن عتیق حرم مطهر رضوی» ایوان‌های صحن عتیق را از نظر ساختار معماری و هنری بررسی و تحلیل و مقایسه کرده‌اند؛ اما به مفاهیم آرایه‌ها اشاره‌ای نکرده‌اند. لذا، تفاوت مقاله حاضر با دیگر موارد از جهت معرفی تزیینات حرم رضوی در دوران صفویه و ارتباط هنر این دوران با عرفان عملی، ضمن بیان مفاهیم آرایه‌های صحن عتیق است که تاکنون به آن پرداخته نشده است.

مروری بر عصر صفوی

صفویان دودمانی ایرانی و شیعه بودند که در سال‌های ۸۸۰- ۱۱۰۱ هجری خورشیدی (۹۰۷- ۱۱۳۵ قمری/ ۱۵۰۱- ۱۷۲۲ میلادی)، به مدت ۲۲۱ سال بر ایران فرمانروایی کردند؛ ایران در این زمان، در زمینه فقه شیعه، هنر معماری، خوش‌نویسی و نقاشی پیشرفت شایانی نمود؛ این دوره یکی از سه مرحله دوران طلایی اسلام و دوره اوج تمدن اسلامی معرفی می‌شود (نجفی، ۲۴۹:۱۳۸۸). چراکه شگفتی‌های بزرگ علمی و فرهنگی در این دوره اتفاق می‌افتد که اثر آن تا به امروز باقی مانده است. با رسمیت یافتن مذهب تشیع توسط شاه اسماعیل صفوی، حضور عالمان و پرورش آنان در این دوره افزایش یافت و تالیفات متعددی در همه اقسام علوم، خصوصا دینی- مذهبی انجام گرفت و به طور کلی، جنبشی فرهنگی، دینی آغاز شد؛ لذا، مهم‌ترین نقش کارآمد و تاریخی مذهب در دوران صفوی را باید در بستر فرهنگی مورد توجه قرار داد. راهبران اصلی این جنبش فرهنگی در ورای پشتیبانی‌های سیاسی سلاطین صفوی، اندیشمندان و عالمان مذهبی بودند. در این دوران، مباحثی چون فقه، حدیث، مطالعات عرفانی و... به جایگاه بلندی در تاریخ علوم تشیع دست یافت و با حمایت سلاطین، مذهب رسمی شیعه توانست پیوند عمیقی با فرهنگ و جامعه سرزمین ایران برقرار سازد (بهرام‌نژاد، ۳:۱۳۹۷-۴). اما از مهم‌ترین پشتوانه‌های تاریخی، برای به بارنشستن و نهادینگی تشیع امامیه در عهد صفوی بی‌شک، چندین قرن تکوین کلام و فقه شیعه همراه با توسعه تصوف در بستری از گرایش‌های شیعی بوده است (تشکری و نقیبی، ۵۰:۱۳۹۳). تصوف و رشد آن در اجتماع دوران صفویه از مسایل مهمی بوده که تأثیرات بسیاری بر جای گذاشت. «عرفان و تصوف در زمره پدیدارهایی است که در عرصه نظری و نیز در حوزه تحولات اجتماعی منشاء اثر بوده و از وجوه تأثیرگذار تمدن اسلامی تلقی می‌شود که رویکردهای متفاوتی درباره آن اتخاذ شده است» (زارعی و پورحسن، ۱۵۲:۱۳۹۶). از تأثیرات آن بر جامعه، می‌توان رابطه تصوف با صنعتگران و هنرمندان این عصر را بیان کرد؛ که در سایه تعلیم و تربیت، باعث پیوند مفاهیم عرفانی با هنر این دوران گردید. لذا، یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهایی که عرفان و تصوف در جامعه شیعه مذهب آن زمان به همراه داشت و اقشار مختلف و اصناف فراوانی از شیعیان ایرانی به آن گرایش نشان دادند، آیین فتوت و جوان‌مردی بود که ریشه در ایران پیش از اسلام داشت و پس از اسلام نیز در عرفان شیعی به حیات خود ادامه داد. «فتوت در واقع، از دو منبع دینی اسلام و ایران پیش از اسلام بهره برده و آن را می‌توان پیوندی از نیکویی‌های اخلاقی و دینی ایرانیان در قبل و بعد از اسلام دانست. چنین پیوندی را در عرفان اسلامی نیز می‌توان مشاهده کرد. طُرفه آن که فتوت و عرفان هر دو با تشیع پیوند ناگسستنی دارند» (ولایتی، ۹:۱۳۹۴). بنابراین، رابطه عرفان و هنر دوران صفویه را باید در آیین فتوت جستجو کرد. مسیری که تصوف برای نفوذ عملی بر اصناف، پیشه‌ها و پیشه‌وران و صنعتگران طی نمود. فتوت، گاه، به معنای صفتی که هر صوفی باید بدان آراسته باشد، به‌کار می‌رود و در معنای دیگر، به جریانی اجتماعی گفته می‌شود که صورت عامیانه تصوف بوده است. در واقع، فتوت، تصوفی بوده عوامانه، برای پیشه‌وران و صنعتگران و کشاورزان و عامه مردم؛ به جماعتی که در این جریان اجتماعی وارد می‌شدند و آداب آن را فرا گرفته و بدان عمل می‌نمودند، فتیان و اهل فتوت می‌گفتند (قیومی بیدهندی، به نقل از واعظ کاشفی سبزواری، ۱۸۳:۱۳۸۹). هانری کربن در خصوص اهل فتوت بیان کرده: جوانمردان در ایران و فتیان در دیگر بلاد اسلامی یک شاخه از مسلمانان شیعی مسلک بودند که به تبع عرفای نامدار سده‌های نخستین اسلام کوشیدند به باطن و درون احکام شریعت دست یابند و عشق و محبت و حرمت به میثاق و دوستی و وفای به عهد را -که در بطن این قوانین و احکام نهفته است- ماخذ اعمال خود قرار دهند و احساسات رقیق و ادراکات ظریف عارفانه را به کمک فتوت‌نامه‌های هر صنف و گروهی به اعماق جامعه ببرند و به مشتاقان و مستعدان بیاموزند و در عمل جاری و ساری گردانند» (کربن، ۱۰:۱۳۶۳).

۱) رابطه هنر و عرفان در عصر صفوی: همانطور که بیان شد، در دوران صفویه بزرگ‌ترین گام‌ها جهت استحکام مبانی عرفانی برداشته می‌شود؛ لذا، «دوران صفویه را باید از درخشان‌ترین

ادوار پیشرفت عرفان و فلسفه و حکمت در ایران دانست. عرفان و تصوف فرصتی برای دخالت در اوضاع ایران یافت که به وحدت و استحکام سیاسی ایران و انقلاب فرهنگی و معنوی انجامید؛ که در آن فلسفه مشایی و اشراقی با کلام شیعی و عرفان اصیل ایرانی با تصوف ابن‌عربی جمع گردید و بزرگ‌ترین گام را ملاصدرا برداشت» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۵: ۱۳). بنابراین، اندیشه‌ها و آموزه‌های عرفانی نه تنها در بین عالمان و اندیشمندان، بلکه در بین اقشار مختلف، به‌خصوص هنرمندان و صنعتگران از طریق آیین فتوت نفوذ یافت و به بار نشست؛ به گونه‌ای که امروزه تأثیر مفاهیم عرفانی را در هنر این دوران می‌توان بازشناخت. برای مثال، مفهوم نور که در نزد عرفا و حکما از اهمیت به‌سزایی برخوردار بوده، خصوصا فلسفه اشراق سهروردی بر مبنای آن صورت گرفته، در هنرهایی چون طلاکاری و آیینه‌کاری و... دوران صفوی تجلی می‌یابد که در ادامه، به آن پرداخته می‌شود.

لازم به ذکر است، واژه هنر در عالم اسلام با آن چه امروزه به این نام می‌شناسیم، متفاوت بوده و ارتباط مستقیم با فتوت داشته است. «کلمه فارسی «هنر» از ریشه پهلوی «هونر» گرفته شده. کلمه هو- در سانسکریت سو- به معنای نیکی و خوبی است؛ هونر در اصل به معنای نیک‌مردی و جوان‌مردی است... جوان‌مردی معادل فارسی لفظ فتوت است. فتوت هم از ریشه فتی است، به معنای جوان و فتوت در حقیقت یکی از شئون تصوف است. در عالم اسلام کسانی که خود را صوفی می‌نامیدند، می‌گفتند یک صوفی باید فتی (جوان‌مرد) باشد» (پازوکی، ۱۳۸۸: ۴۵). بنابراین، هنرمند کسی بوده که برای وارد شدن به صنعت و یا پیشه‌ای باید ابتدا، وارد طریق فتوت شده و فتی می‌شد؛ برای مثال، کسی که می‌خواست معماری یا خطاطی یاد بگیرد، باید از استادی که اهل سلوک بوده، ابتدا، درس فتوت آموخته، سپس، درس فن و حرفه را می‌آموخت؛ لذا، مهم‌ترین منابع در خصوص اصناف هنرمندان در عالم اسلام فتوت‌نامه‌هاست که توسط اهل تصوف نوشته شده است (همان: ۴۷).

لذا، از طریق فتوت‌نامه‌ها، تصوف و عرفان به صنعت و هنر فتیان دوران صفویه راه یافته و به حرفه و هنرشان تقدس می‌بخشیده است. «فتیان از این راه پیشه و صنعتشان را تقدس می‌بخشیدند و به هستی می‌پیوستند. در نتیجه، هنرشان نوعی تقرب به خدا و عبادت بود و ذکر در آن حلول می‌یافت» (قیومی‌بیدهندی، ۱۳۸۹: ۱۸۴). بنابراین، به دلیل حمایت حکومت صفویه از هنرها و آیین‌های فتوت و جوان‌مردی، هنر این دوران به رشد و بالندگی رسید و از نظر معنا و مفهوم تعالی یافت و بُعد معنوی و مفهومی هنر اسلامی از این زمان تقویت گردید. در واقع، می‌توان گفت با وجود آنکه «ریشه فتوت در تصوف است، اما از حد تصوف در می‌گذرد و می‌کوشد تا آیین مقدسی برای همه حرفه‌ها و اصناف تنظیم کند و اسرار آن حرفه‌ها را در پوشش آداب مذهبی نسل به نسل منتقل سازد. هنرمندان از طریق همین ارتباط روحانی و صنفی مراحل راز آشنایی را طی می‌کردند و نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را -که مبنای نمادپردازی هنر اسلامی است- فرا می‌گرفتند» (خزایی، ۱۳۸۷: ۱۹).

۲) معماری و آرایه‌های آن در عصر صفوی: در تاریخ معماری ایران، دوره صفویه یکی از درخشان‌ترین دوره‌ها قلمداد می‌شود؛ در این عهد نگاهی دوباره به معماری کهن ایران شد و بسیاری از عناصر و فضاهای معماری و شهرسازی در ساختارهای متفاوت با کارکردهای متناسب با شرایط سیاسی، فرهنگی و اقتصادی انجام پذیرفت. حاکمان و وابستگان به حکومت در توسعه معماری این دوران نقش به‌سزایی ایفا نمودند. مساجد دوره‌های پیشین مرمت و بازسازی شد و مساجدی با طرح‌های تازه مانند مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد گنجعلی‌خان احداث گردید؛ هم‌چنین، در این دوره، مدارس متعددی با اهداف خاص ساخته شد؛ به طور مشخص مسجد- مدرسه‌ها محصول این دوران است؛ علاوه بر آن، کاخ‌سازی روال تازه طی کرد و ساخت و توسعه کاخ‌ها همراه با باغ‌ها انجام گرفت. مرمت و توسعه آرامگاه‌ها و ابنیه متبرکه در شهرهای زیارتی نیز در این دوره توجه خاصی شد (زارعی، ۱۳۹۶: ۳۸-۳۹). صفویان نه تنها در ایران به ساخت، توسعه و بازسازی ابنیه آرامگاهی عالمان شیعی، خصوصا حضرت رضا(ع) و حضرت معصومه (ع) پرداختند، بلکه در عراق نیز فعالیت‌های عمرانی خود را جهت توسعه و تعمیر و تزیین بناهای مراقد امامان شیعه (ع) به انجام رساندند (بهرام‌نژاد، ۱۳۹۷: ۳۸۷). در خصوص ساختار معماری مذهبی ایران در این دوران، باید گفت، به طور کلی، ابنیه این دوران تحت تأثیر قواعد و اصول ساختمان‌های بزرگ با یک پلان مرکزی و اصول و قواعد مساجد و مدارس با چهار ایوان بود. صفویان در فن ساختمان‌سازی به یک ترکیب واقعی ایرانی دست یافتند؛ آن‌ها قواعد و اصول ساختمان‌سازی سرزمین‌های شرق تیموری (خراسان و ماوراءالنهر) را با اصولی که از «سنت غرب» مثلا، از اصفهان مایه گرفته بود، هماهنگ کردند (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۷-۸). شیوه‌ای که در این زمان به‌کار برده می‌شد -که به نام اصفهانی[1] شهرت یافت- بنا به گفته

پیرنیا، آخرین شیوه معماری ایران بوده است؛ ازویژگی های آن ساده شدن طرح ها و بهره‌گیری از همه تزیینات خصوصا کاشی‌کاری بود (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۷۲-۲۸۳). این شیوه که استاد پیرنیا از آن باعنوان «آواز قوی معماری اسلامی» یاد می نماید، میراث دار سال ها کوشش و تلاش ایرانیان در شیوه های گذشته بوده است که در دوران طلایی فرهنگ ایرانی و دوران پرافتخار صفویه به بار نشست. نصر معتقد است، مکتب اصفهان روزگار تلاقی حکمت، معنویت و خرد ایرانی با مفاهیم پایدار اسلامی بوده، به‌عبارت دیگر، شکل‌گیری تکامل مکتب اصفهان حاصل فرایندی دانسته که در نتیجه آن، اندیشه های اسلامی و به خصوص شیعی در بستر سال ها تجربه ایرانیان به عالی ترین شکل ممکن در عرصه ظهور متجلی گردیده است (نصر، ۱۳۷۰: ۴۴۳-۴۷۳). درکنار معماری این دوران تزیینات و استفاده از آرایه ها در معماری نیز به رشد و بالندگی رسید چراکه در شیوه اصفهانی به تزیینات اهمیت بسیاری داده شد آرایه هایی نظیر کاشی‌کاری، گچ‌بری و نقاشی دیواری در این دوران رشد قابل توجهی نمود و بسیاری از هنرها در این دوران رونق دوچندان یافت و نسبت به گذشته با تنوع بیش تری مورد استفاده قرار گرفت؛ هم چنین، برخی آرایه ها چون آیینه‌کاری در عرصه معماری جایگاهی خاص پیدا کرد. در این دوره، گچ‌بری و خصوصا کاشی‌کاری نسبت به دیگر آرایه ها اهمیت بیش تری یافته و از لحاظ تکنیکی متفاوت از دوره های پیشین به‌کار گرفته شد. مقرنس‌کاری نیز در این دوره متنوع تر از گذشته در شکل و فرم های خاص به کار گرفته می شود و از نظر تعداد طبقات متفاوت تر از قبل اجرا می گردد (زارعی، ۱۳۹۶: ۲۴۹).

ابنیه و تزیینات حرم رضوی در دوره صفوی

بنای تاریخی حرم مطهر رضوی با بیش از سیزده قرن قدمت، یک ارگ حکومتی در باغ سناباد بوده، که مدت ها مقر فرمانداری مرزبانان توس و پس از آن محل دفن هارون و سرانجام بارگاه ملکوتی امام رضا (ع) گردیده است. در زمان به خاک سپاری حضرت رضا (ع) در بقعه هارونی، که مشهد الرضا نامیده می شد، اطراف حرم خالی از سکنه بود و حرم مطهر به صورت بنایی ساده و با مصالح ویژه آن دوران ساخته شده بود و منع حکام جور از توجه شیعیان به مرقد امام (ع)، باعث عدم احداث بنایی در خور و شایسته شریف حضرتش شده بود؛ اما کم کم توجه مردم و حاکمان به مرقد مطهر فزونی یافت؛ با کثرت و تداوم کرامات و معجزات حضرت و گره‌گشایی از دردمندان و نیازمندان، حرم مطهر کانون اقبال و توجه بسیاری شد (جباری، رحیم زاده تبریزی، به نقل از عالم زاده، ۱۳۹۵، ۷). به گونه‌ای که در هر دوره تاریخی از عصر سامانیان تاکنون، برخی به تعمیر و تزیین حرم مطهر پرداخته اند و بعضی با احداث بنایی در حوزه حرم آثاری از خود برجای گذاشتند و ارادت خود را به حضرت نشان دادند (ظریفیان، ۱۳۸۷: ۱۶). قبل از جمهوری اسلامی بیش ترین رسیدگی و توسعه در حرم رضوی، متعلق به دوران صفویه بوده است. با رسمیت یافتن مذهب تشیع در عصر صفوی علاقه و توجه شاهان و شیعیان در این دوران باعث به وجود آمدن ابنیه و آثار زیادی در مجموعه آستان قدس رضوی شد و حوزه حرم با احداث ابنیه مذهبی اعم از مدارس مساجد و تعدادی از رواق های[۲] حرم مطهر گسترش یافت (عالم‌زاده، ۱۳۹۰ب: ۱۱۹). بنابراین، عصر صفوی دوران مهمی در تاریخ معماری حرم مطهر به شمار می رود. به طور کلی، طلاکاری گنبد و گل دسته[۳] ساخت اولین ضریح مرقد منور، رواق های توحیدخانه، گنبد الله وردی خان و گنبد حاتم خانی همه مربوط به این دوره است. شاه طهماسب صفوی در سال ۹۳۲ ه. ق. برای اولین بار گنبد را به طلا آراسته کرد؛ او در سال ۹۸۵ ه. ق. اقدام به تهیه اول ضریح مرقد منور نمود؛ علاوه بر آن، در دوران او ایوان امیرعلی شیر (ایوان جنوبی صحن عتیق) و گل دسته کنار گنبد طلاکاری شد. در زمان شاه عباس نیز صحن[۴] عتیق که اولین صحن حرم رضوی بوده، ساخته و گسترش یافت و اضلاع شرقی و شمالی و غربی با ایوان ها[۵] و حجره ها[۶] ساخته و تزیین شد؛ هم چنین، هنگامی که در سال ۹۷۷ ه. ق. عبدالمؤمن خان ازبک، اموال آستان قدس و طلاهای گنبد را غارت نمود، شاه عباس اول در سفری -که به مشهد داشت- مجدد گنبد را طلاکاری نمود؛ این کار در سال ۱۰۱۶ ه. ق. پایان یافت و جریان آمدن شاه عباس و طلاکاری گنبد با خط سرخ در کتیبه کمربندی گنبد کتیبه شده است (ظریفیان، ۱۳۸۷: ۱۰). از اقدامات دیگر شاه عباس اهدای صندوق چوبی از جعبه ممتاز فوفل با روکش ضخیمی از طلا و میخ های طلا به مرقد منور امام علیه السلام بوده؛ هم چنین، گشودن در مرصع نشان در روضه منوره و بازنمودن دو پنجره درون گنبد به جهت تابش نور؛ شاه عباس دوم نیز اقدام به تعمیر و کاشی‌کاری صحن عتیق کرد؛ هم چنین، در پی تخریبی که بعد از زلزله سال ۱۳۸۴ ه. ق. در حرم شده بود، شاه سلیمان اقدام به مرمت مدارس عهد تیموریان و ترمیم سقف رواق دارالسیاده و ترمیم تذهیب مجدد گنبد نمود (عالم‌زاده، ۱۳۹۰ب: ۱۱۹). از اقدامات دیگر در عهد صفوی، شکل‌گیری بست[۷] بالا و پایین، کاشی‌کاری و گچ‌بری داخل حرم بوده

است؛ نهر چشمه گیلاس نیز در این دوران به صحن عتیق جاری می‌گردد و ضلع غربی رواق دارالضیافه هم ساخته می‌شود؛ آن زمان، در ورودی از طرف دارالضیافه بوده که سردری نیز داشته و به رواق الله وردی خان رفت و آمد می‌شده است (عطاردی، ۲۷۱:۱۳۷۱). در این عصر هم چنین، تعدادی مدرسه علمیه در پیرامون حرم مطهر ساخته می‌شود که از این میان آن‌ها، مدارس میرزا جعفر و خیرات خان اکنون در میان بناهای حرم واقع هستند و امروزه هسته مرکزی دانشگاه علوم اسلامی رضوی را تشکیل می‌دهند. مدرسه میرزا جعفر در شمال صحن عتیق واقع است، در سال ۱۰۵۹ ه. ق. ساخته شده است و مدرسه خیرات خان -که از مدرسه میرزا جعفر کوچک‌تر است- در جانب شرقی آن قرار دارد و در سال ۱۰۵۷ ه. ق. هم زمان با ایام حکومت شاه عباس دوم، ساخته شده است (پسندیده و واعظ خراسانی، ۱۳۸۵: ۱۳۹ و ۱۵۰). چنان‌که بیان گردید و جمع بندی آن در جدول ۱، مشخص است، تزیینات به‌کار برده شده دوران صفویه در حرم رضوی شامل طلاکاری، مقرنس، کاشی‌کاری و گچ‌بری می‌شود؛ که بیش‌ترین تزیینات به‌دلیل (افشار آرا، ۱۳۸۲: ۳۱۶). هنگامی‌که در سال ۱۰۲۱ ه. ق. شاه عباس صفوی برای زیارت مشرف می‌شود با کوچک یافتن فضای صحن دستور احداث ایوان شمالی به قرینه ایوان جنوبی و هم چنین، دو ایوان شرقی و غربی را می‌دهد (منشی، ۵۸۴:۱۳۱۷). لذا، این صحن با مساحت حدود ۶۷۴۰ متر مربع دارای چهار ایوان بزرگ و تاریخی به قرینه یک دیگر است؛ که به جز ایوان جنوبی (ایوان طلا)، باقی ایوان‌ها از ورودی‌های اصلی حرم بوده و در طرفین هر ایوان دو گذرگاه کوچک وجود دارد، که محل تردد است (فیض، ۳۸۱:۱۳۲۲). امروزه در ساختار معماری صحن عتیق عناصری چون گنبد، دو مناره، سقاخانه و ایوان منتهی به روضه منوره با پوشش طلا جلوه زیبا و با شکوهی به صحن بخشیده است؛ در کنار ایوان طلا، پنجره فولاد نیز به رنگ طلایی مشاهده می‌شود؛ اما لازم به ذکر است، با وجود آنکه احداث صحن مربوط به دوران صفویه بوده است، مناره نصب شده بر روی ایوان جنوبی در زمان نادرشاه افشار ساخته و طلاکاری می‌شود؛ هم چنین، سقاخانه در آن زمان احداث می‌شود؛ سپس، توسط یکی از سرداران قاجار به نام

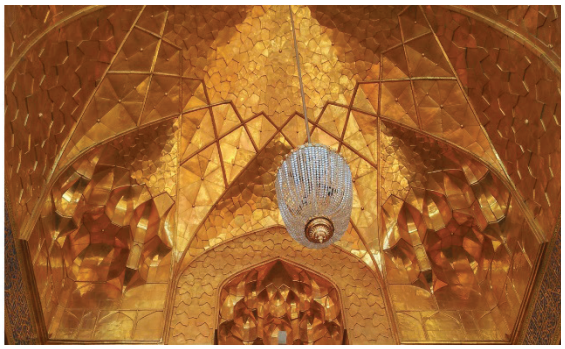
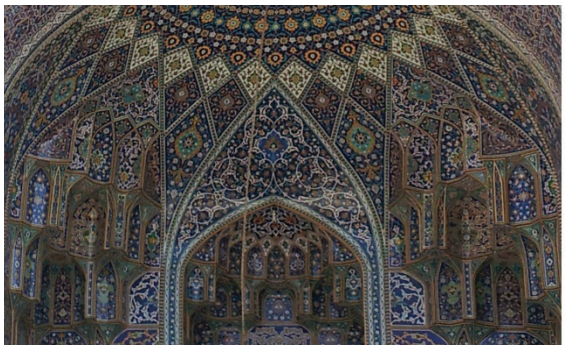
جدول ۱. جمع بندی امور انجام شده در حرم رضوی در دوران صفوی (ماخذ: نگارندگان).

ساخت و گسترش ابنیه	تزیینات	خدمات دیگر	بازسازیها
رواق توحیدخانه	طلاکاری گنبد و گل دسته کنار گنبد	ساخت اولین ضریح	مرمت مدارس عهد تیموریان
گنبدالله‌وردی‌خان	طلاکاری ایوان جنوبی صحن عتیق	اهدای صندوق چوبی با روکش طلا	ترمیم سقف رواق دارالسیاده
گنبدحاتم‌خانی	گچ‌بری و کاشی کاری داخل حرم	جاری شدن نهر چشمه گیلاس به صحن عتیق	ترمیم تذهیب مجدد گنبد
صحن عتیق و سه ایوان و حجره‌ها	مقرنس کاری و کاشی کاری گنبدحاتم‌خانی	اولین پنجره فولاد صحن عتیق	طلاکاری مجدد گنبد
شکل گیری بست بالا و پایین	مقرنس کاری و کاشی کاری صحن عتیق	گشودن در مرصع‌نشان در روضه منوره	
ضلع غربی رواق دارالضیافه	مقرنس کاری و کاشی کاری گنبدالله‌وردی‌خان	بازنمودن دو پنجره درون گنبد	
ساخت تعدادی مدرسه علمیه	تزیینات گنبدحاتم‌خانی		

احداث صحن عتیق متعلق به آن بوده است؛ در ادامه، ضمن معرفی کامل‌تر صحن، هنرهایی که بیش‌تر استفاده شده، بررسی و تحلیل می‌شود.

آرایه‌های صحن عتیق: این صحن، که در شمال روضه منوره قرار گرفته، در گذشته به صحن عتیق یا کهنه نامیده می‌شده و از زمان جمهوری اسلامی به صحن انقلاب اسلامی تغییر پیدا کرده است (تصویر۱). بنای اصلی و اولیه آن -که ایوان جنوبی (ایوان طلا) است- در قرن نهم هجری، اواخر دوران تیموری احداث گردید و همان طور که بیان شد، در عصر صفویه صحن گسترش یافت و سه ایوان و حجره‌ها و غرفه‌ها[۸] ساخته شد

تصویر۱- نمایی از صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

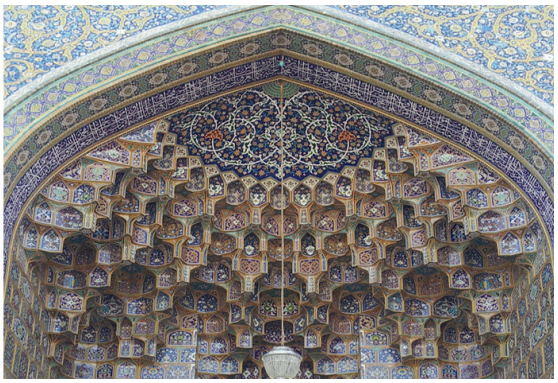
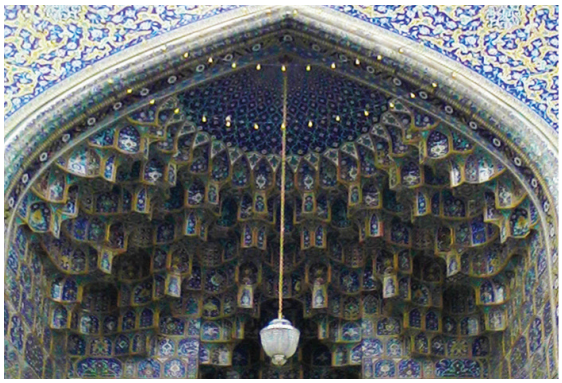
تصویر۲- کاربندی و مقرنس دو ایوان جنوبی و شمالی صحن عتیق (ماخذ: نگارنده).

اسماعیل خان، پوششی گنبدی بر فراز آن نصب و طلاکاری می‌شود و از آن زمان به نام سقاخانه اسماعیل طلا معروف شده است (همان:۳۹۱).

از دیگر عناصر شاخص این صحن وجود نقاره‌خانه و برج ساعت است که به ترتیب بر روی ایوان‌های شرقی و غربی نصب گردیده است. علاوه بر طلاکاری، آرایه‌های دیگری چون کاشی‌کاری، آیینه‌کاری، مقرنس[۹] و.... زینت‌بخش صحن بوده که بعضی از آرایه‌ها، چون مقرنس و کاربندی[۱۰] جزیی از ساختار معماری محسوب می‌شود و برخی چون کاشی‌کاری، آیینه‌کاری و... پوشش تزیینی بنا را تشکیل داده‌اند.

کاربندی و مقرنس: این دو از آرایه‌هایی هستند که معمولاً برای سقف مورد استفاده قرار می‌گیرند و در واقع، جزو ساختار معماری محسوب می‌شوند؛ کاربندی که ساختار آن از ضروریات معماری سنتی مایه گرفته و منحصرا ایرانی است، اکثرا به صورت اسکلت پوشش دوم به‌کار برده می‌شود و نسبت به سقف اصلی کوتاه‌تر است (بزرگمهری، ۱۳۷۱:۱). در دو ایوان جنوبی (ایوان طلا) و شمالی (ایوان عباسی) صحن عتیق کاربندی به همراه مقرنس به‌کار برده شده که در ظاهر از نظر محل قرارگیری و ساختار شبیه به یک‌دیگر بوده، ولی در تعداد اضلاع کاربندی و آلات مقرنس با هم متفاوت هستند (جباری و رحیم‌زاده تبریزی، ۱۳۹۵:۱۴-۱۵) (تصویر۲).

مقرنس نیز از عمده آرایه‌های تزیینی است که در معماری اسلامی بسیار استفاده می‌شود. این آرایه به‌عنوان زیباترین عنصر تزیینی، بر روی سرستون، سرمناره، سردر ورودی، سقف‌ها، ایوان‌ها، داخل محراب و... قابل اجرا است و به‌طور چشمگیری در بخش‌های مختلف صحن عتیق به‌کار برده شده است. غیر از آن، از دوره صفویه در حرم مطهر نمونه‌های فراوان مقرنس‌کاری به چشم می‌خورد؛ به‌عنوان نمونه رواق حاتم‌خان و گنبد شبستان الله‌وردی‌خان پوشیده از مقرنس است که با کاشی‌کاری معرق پوشش یافته است. ایوان ورودی کنونی مدرسه پریزاد نیز دارای نیم‌گنبدی مقرنس‌کاری و گچ‌کاری شده متعلق به عصر صفوی است. در این عصر مقرنس‌های دیگری نیز در مجموعه حرم رضوی ساخته می‌شود؛ که برخی از آن‌ها در آسیب‌های فراوان به طور کامل تعمیر می‌گردد. تعمیرات مقرنس حرم در دوره صفوی، افشار و قاجار انجام می‌شود (مقری و صدیقیانی باغچه، ۱۳۹۷:۳۴۲). آن چه در مقرنس‌های دوران صفوی در حرم رضوی مشاهده می‌شود، پوشش مقرنس‌ها با کاشی‌کاری معرق است که در گذشته وجود نداشته و از ابداعات این عصر است؛ «اجرای مقرنس کاشی از ابتکارات هنرمندان عصر صفوی در حرم مطهر است

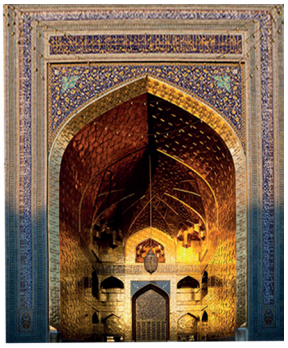



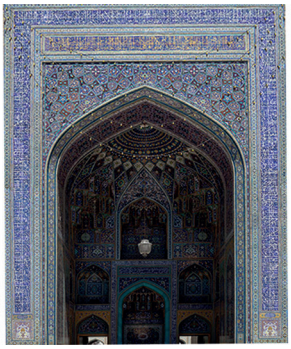
تصویر۳- مقرنس دو ایوان شرقی و غربی صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

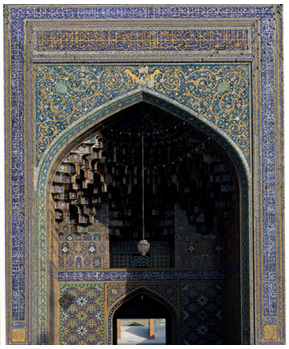
و در آثار تیموری حرم دیده نمی‌شود و از لحاظ فنون ساخت بسیار دشوار و پیچیده است» (خورشیدی، ۱۳۹۷: ۱۱۸). اما زیباترین مقرنس‌کاری در صحن عتیق متعلق به دو ایوان شرقی (ایوان نقاره) و غربی (ایوان ساعت) صحن است که به روش روی هم قرار گرفته، ساخته شده‌اند (تصویر۳). «این نوع مقرنس با مصالحی مانند گچ، آجر و سنگ ساخته می‌شود و با تاقچه‌های روی هم سوار شده برای سطوح بیرون و درون ساختمان مناسب است و دارای ثبات متوسطی است. در حرم امام رضا (ع) بیش‌تر مقرنس‌ها از این نوع ساخته شده‌اند که با مصالح گوناگون، مانند کاشی، آینه، فلز (طلاکاری)، گچ و نقاشی روی گچ تزیین شده‌اند» (مقری و صدیقیان باغچه، ۱۳۹۷: ۳۵۲).

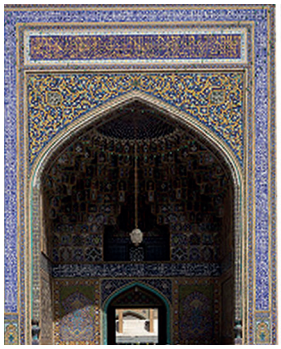
از نظر مفهوم، مقرنس از آرایه‌هایی است که جلوه‌گری نور را به همراه دارد و توجه و اهمیت به نور در هنر اسلامی، برگرفته از آیه شریفه اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ (نور: ۳۵). خداوند پرتو (وجودبخش) آسمان و زمین است. بورکهارت می‌گوید: «این پرتو الوهیت است که اشیا را از تاریکی لاوجود بیرون می‌آورد. قابل دید شدن، کنایه است از به هستی درآمدن و همان‌گونه که سایه چیزی بر روشنی نمی‌افزاید، اشیا به بهره‌ای که از پرتو هستی دارند، از میزان واقعیت برخوردارند. هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الاهی نزدیک نیست. بدین جهت است که هنرمندان اسلامی می‌کوشند، تا در آن چه می‌آفرینند از این عامل به منتها حد ممکن بهره‌گیری کنند ... مقرنس هم گونه‌ای جلب کردن و پخش کردن نور است به درجات دقیق و باریک» (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۸۸). علاوه بر آن مقرنس، بازتابی از زیبایی افلاک، آسمان‌ها و طبیعت است. به طور کلی، در هنر اسلامی مبنای آفرینش آثار هنری، طبیعت گفته می‌شود و بزرگان و حکیمان بسیاری چون خواجه نصیرالدین طوسی هنر را محاکات (تقلید) طبیعتی می‌دانستند که از مبدا اعلی صادر شده است. به عقیده آنان، خداوند مخلوقات، را به نهایت کمال و زیبایی آفریده و صاحب فن (هنرمند) به تاسی از آن، صنعت و هنرش را به زیبایی می‌آفریند (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۳۷۷). هم‌چنین، به تعبیر بلخاری مقرنس، «تمثیلی از فیضیان نور در عالم مخلوق خداوند است که چون چلچراغ بر سر جان نمازگزاران، نور رحمت و معنا و معنویت می‌گستراند» (همان، ۱۳۸۴: ۳۸).

کاشی‌کاری و کتیبه‌نگاری: علاوه بر مقرنس، کاشی نیز از دیگر آرایه‌هایی است که هنرمند به وسیله آن سطح‌های درشت و زیرین دیوارها و... می‌پوشاند؛ تا بتواند با نقش‌های برجسته و مشبک و هم‌چنین، توازن و هماهنگی رنگ‌های کاشی به جلوه‌گری نور دست یابد (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۸۸). در عهد صفویه به دلیل بالاترین میزان استفاده از کاشی‌کاری در ابنیه، بیش‌ترین تغییرات و پیشرفت انجام شده است. در این دوران، استفاده از کاشی‌کاری در بناها به جایی رسید که تقریبا، تمام پوشش بیرونی و درونی بنا با کاشی پوشش یافت. در برخی منابع آمده، تا قبل از شاه‌عباس هنر کاشی‌کاری پیشرفت و تکاملی نداشت؛ اما از زمان شاه مذکور تحرک و تحولی در این هنر شکل می‌گیرد و یکی از دلایل آن نیز توجه خاص شاه عباس به پوشش مقابر ائمه اطهار(ع) و مساجد، با کاشی‌های زیبای هفت رنگ بوده است (تاجبخش، ۱۳۷۸: ۱۲۹). این توجه، باعث پیشرفت، تکامل و استفاده بسیار از کاشی‌کاری شد؛ «به طوری که ساختمان‌های مذهبی این دوره از گنبد، ایوان، طاق نما، سردر و رودی و حتی مناره‌ها با کاشی آراسته شدند. خطاطی و خوش‌نویسی روی کاشی نیز در آرایش بناهای مذهبی عمومیت یافت» (کیانی، ۱۳۹۷: ۱۰۵). در صحن عتیق، نیز گسترده‌ترین تزیین به کار رفته کاشی‌کاری است؛ به طوری که سه ایوان شمالی، شرقی و غربی تماما، با کاشی پوشش یافته، هم‌چنین بخش بیرونی ایوان جنوبی نیز کاشی‌کاری شده است (تصویر۴).


ایوان جنوبی (طلا)


ایوان شمالی (عباسی)


ایوان شرقی (نقاره خانه)


ایوان غربی (ساعت)

تصویر۴- کاشی‌کاری چهار ایوان صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

تصویر۵- نقوش اسلیمی و نقوش گیاهی و حیوانی- پرندگان، صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

از نظر تکنیکی انواع مختلفی از این آرایه در سراسر صحن عتیق استفاده شده که بیان آن در حوصله این مقاله نیست؛ اما نقوش کاشی‌ها تداعی‌گر مفاهیمی است که باید در آن تامل کرد. آن چه در بررسی‌های میدانی مشهود است، بیش‌ترین نقش کاشی‌کاری‌های صحن عتیق شامل نقوش گیاهی است، که گاه، با نقش حیوانی چون پرنده ترکیب شده و گاه، در ترکیب با نقوش هندسی صورت پذیرفته است (تصویر۵). هم‌چنین، نقوش هندسی گره‌ها[11] در سقف و دیواره‌های طلاکاری و آیینه‌کاری شده، وجود دارد. لازم به ذکر است، نقش انسانی در این صحن وجود ندارد؛ جز در نقشی که در دریده شدن انسانی توسط دو شیر را نشان می‌دهد[12] که بالای طاق ایوان نقاره‌خانه نصب گردیده و متعلق به عهد قاجار است. علاوه بر تصویر این دو شیر، نقش شیر در حال نبرد با گاو نیز در بخشی از طاق حجره ضلع غربی صحن مشاهده می‌شود که با توجه به قدمت آن متعلق به عهد صفویه است (تصویر۶).

اما مفهوم نقوش نباتی اسلیمی[13] تبیین ریتم و چرخش زیبای طبیعت است. «اسلیمی‌ها، اساسا، به واسطه طبیعت فرآیندهای کیهانی و خالق را باز تولید می‌کنند. چون طبیعت مبتنی بر ریتم است، اسلیمی نیز مفهومی ریتمیک است. اسلیمی حرکتی را که در رخداد منظم صفات، مؤلفه‌ها و پدیده‌ها عیان است، بازتاب می‌دهد و بنابراین، خصوصیت تناوبی دارد. این ریتم تجلی‌گر زمان است، زمان از آن لحاظ که موتیف‌ها به صورت موجی، یا ترکیبی از شار و چرخه، در توالی زمانی ایجاد می‌شوند» (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۷۳). علاوه بر آن انواع اشکال نباتی اسلیمی که هرگونه شباهت خود را به طبیعت از دست داده و پیرو قوانین وزن شده، بنابراین «طرح اسلیمی واقعا یک رسم وزن است که هر خط آن در دورهای مکمل یک دیگر در حال موج زدن است و هر سطح، سطح متقابل خود را در بر دارد. طرح اسلیمی در عین حال، منطقی و دارای وزن است؛ ریاضی و دارای آهنگ موسیقی است... ماهیت کیفی تمام اشکال هندسی گرایش به یک مقصود مرکزی است. در نتیجه، خطوط هم‌آهنگ است که به شکل‌های خاصی

تصویر۶- نقش انسانی و حیوانی بالای طاق ایوان نقاره و نبرد شیر و گاو بالای حجره ضلع غربی، صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

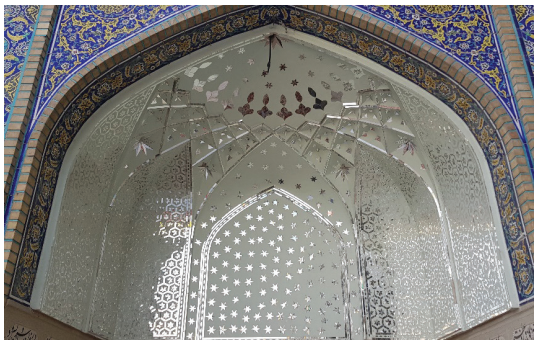
ختم می‌شود و الگوهای متعددی به‌دست می‌آید. الگوهای سطحی سقف‌ها، معمولاً به خطوط مدور و مرکزگرا -که نماد کیهان هستند- گرایش دارند؛ درحالی‌که، خطوط دیوارها به تبدیل دایره به مربع گرایش دارند و نماد تعالی نفس به روح هستند» (بورکهارت، ۷۴:۱۳۷۲). در این‌گونه نقوش، هر جزیی از نقش، کلیتی را دربردارد و هر کلی از اجزای مستقلی تشکیل شده است که مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را با طرح‌های بی‌پایان پیوسته و ترکیب شده بر مبنای ساختارهای محکم هندسی، تبیین می‌کند (مصدقیان، ۲۲:۱۳۸۴) در مواجهه با نقوش هندسی به‌کاربرده شده در سقف‌های مقرنس -که کاشی‌کاری و بعضا طلاکاری شده و با ترکیب طرح‌های هندسی گره‌ها و... انجام شده- این مفهوم متجلی است. علاوه بر آن، این‌گونه نقوش تداعی‌گر نمادین خورشید و نور نیز هستند. «پرداختن نمادین به نور و جایگاه محوری آن در گره چینی و هندسه زیربنایی هنرهای تزیینی اسلامی به خوبی مشاهده می‌شود؛ ترکیب‌بندی‌های متکثر، منتشر و زاینده آلات گره چینی که از شمسه مرکزی، که در اکثر مواقع «اُم الگره» نیز می‌باشد، شروع شده و به کل فضای «قاب گره» منتشر می‌شود که این مساله خود از صفات نور و حضور همواره آن در هنرهای اسلامی است» (رادی، ۱۰:۱۳۹۳). مساله تمثیل، سمبل و نماد، نه تنها در شکل‌ها و فرم‌های کامل هندسی حتی در نقش گل‌ها و گیاهان نیز صادق است؛ چراکه از این منظر، طرح‌ها و نقش‌های پر از گل و گاه ترکیب شده با نقش پرنده، در معنای نمادین بهشت و تمثیلی از دنیایی ورای عالم خاکی مطرح می‌شود؛ به طوری که در کتاب مبانی هنر معنوی بعد از تعریف از بهشت جاودانه به عنوان بهاری شکوفا و همیشه سبز، آمده است، «بهشت هم چنین مقامی است فسادناپذیر و نهایی به مانند سنگ‌های معدنی گران‌بهای بلور و طلا. هنر ایرانی و به‌ویژه تزیینات مساجد دوران صفوی این دو صفت بهشتی را با یک‌دیگر تلفیق می‌کند. حالت بلورین، در صاف بودن خطوط معماری و هندسه کامل سطوح طاق‌دار و تزییناتی که شکل خط مستقیم را دارد، بیان شده است؛ ولی بهار آسمانی آن در گل‌ها و رنگ‌های تازه، غنی و آرام کاشی‌ها شکوفه می‌کند» (بورکهارت، ۵۰:۱۳۷۲). در خصوص نماد پرندگان نیز بیان شده، به هر موجود بال‌دار، نمادی از معنویت گفته می‌شود. طبق نظر یونگ، پرنده حیوان مفیدی است که نماینده ارواح یا فرشتگان و امدادهای فراطبیعی، اندیشه‌ها و پروازهای خیالی است. در ادبیات عامیانه سراسر جهان، پرندگان در بیش‌تر موارد نماد روح انسان گفته می‌شوند (سرلو، ۲۱۸:۱۳۸۹-۲۱۹). کوپر نیز پرندگان را نماد تعالی، جان، تجلی الهی، ارواح هوا، ارواح مردگان، صعود به آسمان، توان ارتباط با ایزدان یا دخول به مرتبه عالی شهود، اندیشه و تخیل می‌داند (کوپر، ۷۱:۱۳۷۹). اما در کنار نقوش، کتیبه‌های کاشی‌کاری و بعضا حجاری و طلاکاری شده، تجلی بخش آیات قرآنی و احادیث ائمه (ع) بوده که به فضا معنویت بیش‌تری بخشیده است. ساختار خطاطی که از ضربه‌های قلم افقی و عمودی تنیده شده به هم در ساختاری باغنای عمیق تشکیل شده، سرشار از سمبولیسم عالم شناسی است. خطاطی وقتی به صورت کلام خدا در کتیبه‌ها تجلی می‌یابد، زندگی را در ترکیب‌ها می‌دمد و جای‌گیری آن در ترکیب‌بندی منسجم، بیانی نمادین و زیبا از قرآن را یادآوری می‌کند. مطالعه سطح با ارجاع به قرآن کار به‌جایی است؛ چون قرآن نشان‌دهنده هماهنگی مطلق وحدت و تکثر است، که با دم رحمانی با هم یکی شده‌اند؛ بنابراین، درون ساختار خود رمز متعادل و مقدس اوج خلاقیت را دارد و بهترین چراغ راهنمای نمادین برای معماری سنتی و زینت آن است (اردلان و بختیار، ۷۵:۱۳۹۰). گاه، مشاهده می‌شود، کتیبه‌ها با طرح‌های نباتی اسلیمی توام شده‌اند (تصاویر۷ و۸).

تصویر۷- کتیبه طلاکاری شده به همراه نقش اسلیمی، داخل ایوان جنوبی (طلا) صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

تصویر۸- کتیبه کاشی‌کاری شده به همراه نقش اسلیمی، داخل ایوان غربی (ساعت) صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

طرح‌های نباتی به این نحو قسمتی از تمثیل آسیایی درخت جهانی را به دست آورده‌اند؛ درختی که برگ‌های آن مطابق با کلمات کتاب آسمانی می‌باشد. لکن، علاوه بر این، ترکیبات خط عربی در خود دارای امکانات تزیینی است که شکوه زیبای آن بی حد و حصر است... کتیبه‌های منقش که بر روی دیوار درونی جایگاه نماز قرار دارند و یا دور محراب را گرفته‌اند، شخص مومن را نه تنها به یاد معنی کلمات آن می‌اندازد، بلکه او را متوجه وزن اشکال و صور روحانی آن و فیضان با جلال و قدرت وحی الهی نیز می‌کند (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۵۹). بنابراین، کتیبه‌ها در معماری به‌عنوان بازتاب تحریر کلام الهی بر لوح محفوظ، به مسلمانان کمک می‌کنند، تا بر اساس استعدادهای معنوی خود از آن بهره برند؛ لذا، کتیبه‌ها نقش مؤثری برای ایجاد ارتباط و حضور در فضایی معنوی داشته و انسان را به تامل و تفکر دعوت می‌کنند. در فضای ملکوتی حرم رضوی، کتیبه‌هایی که پیام عشق الهی را به بشریت عرضه می‌دارند، چون ریسمانی الهی در حریم حرم، شیفتگان و عاشقان حضرتش را در آغوش خود جای داده و رسالت خود را -که همان ارتباط با خالق هستی است- به انجام می‌رسانند.

آیینه‌کاری[۴] و طلاکاری: آیینه‌کاری واپسین ابتکار خاص هنرمندان ایرانی است. این هنر از آرایه‌های ابداعی شیوه اصفهانی دوره صفویه است که در تالارها و طاق‌ها و... با طرح‌های گوناگون اجرا می‌شد و به ادوار بعد نیز انتقال یافت (زارعی، ۱۳۹۶: ۲۷۵). در صحن عتیق سقف داخل برخی حجره‌ها و غرفه‌ها آیینه‌کاری شده است (تصویر۹). در دوره قاجار نیز روضه منوره و رواق‌های توحیدخانه، دارالحفاظ و دارالسیاده آیینه‌کاری شدند (ظریفیان، ۱۳۸۷: ۱۰). هدف از کاربرد این آرایه در معماری اسلامی، علاوه بر زیبایی و تلطیف فضا و تجلی نور -که در نقوش هندسی و گره‌ها متجلی می‌شود- تاکیدی بر فلسفه هنرهای اسلامی و مفهوم وحدت در کثرت

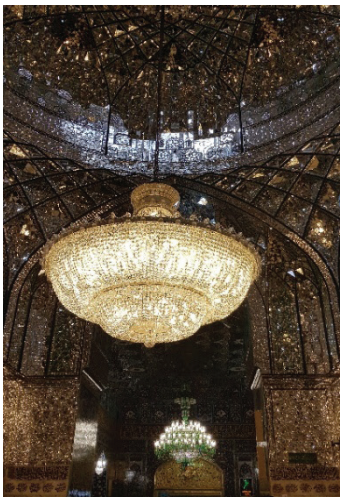
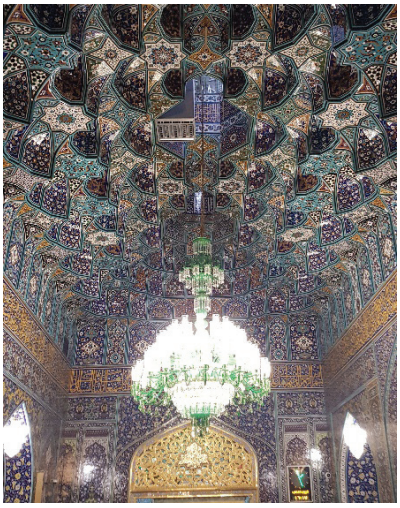


تصویر۹- آیینه‌کاری به همراه کاربندی- داخل یکی از حجره‌های صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان).

و کثرت در وحدت است. زیرا «هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثر ناپذیر به «وحدت در کثرت» و یا «کثرت در وحدت» بهتر از سلسله طرح‌های هندسی در یک دایره یا کثیرالسطوح‌ها در یک کره نیست» (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۵۷).

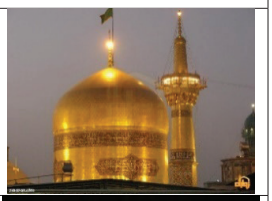
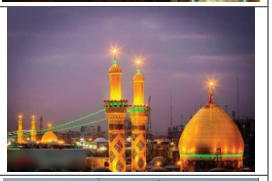
این آرایه دربرگیرنده مفاهیمی است که از دیرباز تاکنون، در شعر و ادب و عرفان اسلامی نمود یافته است. در اندیشه‌های عارفان، جهان به مثابه آیینه‌ای است که عملکرد این هستی دوگانه (انرژی و ماده) را در خود انعکاس می‌دهد. در واقع، «هدف عارفان از آیینه‌وار تلقی کردن اجزا، و یا کلیت جهان، آن است که اهل بینش را به تامل وادارند؛ تا به حقایق وجود به دیده، عبرت بنگرند و عالم اضداد را یک‌سره در سیطره هستی کل یا یگانه بی چون بیانگارند» (سرامی، ۱۳۸۸: ۳۸-۳۹). هم‌چنین، به‌کاربردن آیینه به شکل قطعه قطعه در ابعاد کوچک به صورت نقوش هندسی، باعث تکثر تصویر آدمی می‌شود و این موضوع کنایه از این اعتقاد عرفانی است که، منیت انسان در مقابل عظمت پروردگار بایستی درهم شکند، تا حقیقت حق بر دل آدمی آشکار گردد. می‌توان بیان کرد، استفاده از آیینه در معماری اسلامی ایرانی یادآور وحدت خلقت و موجودات جهان و راهنمای عابد در رسیدن به مقصود است

تصویر۱۰- نقوش هندسی گره طلاکاری شده، داخل ایوان جنوبی (طلا) صحن عتیق (ماخذ: نگارندگان)

تصویر۱۱- سقف آیینه‌کاری همراه با کاربندی و سقف کاشی‌کاری همراه با مقرنس‌کاری، روضه منوره (ماخذ: نگارندگان).

جدول۲. مقایسه تاریخ طلاکاری گنبد حرم ائمه (ع) (ماخذ: نگارندگان).

تصاویر	نام امام	محل مرقد مطهر	اولین تاریخ طلاکاری گنبد	دومین طلاکاری گنبد	منبع
	امام رضا (ع)	کشور ایران مشهد مقدس	سال ۹۳۲ ه. ق. به دستور شاه طهماسب	سال ۱۰۱۰ ه. ق. به دستور شاه عباس صفوی	(فیض، ۱۳۲۲: ۲۹۰).
	حضرت علی (ع)	کشور عراق نجف اشرف	سال ۱۰۷۰ ه. ق. به دستور محمدپاشا (حاکم عثمانی)	سال ۱۱۵۳ ه. ق. به دستور نادرشاه افشار	(بهرمان، ۱۳۹۱: ۶۵).
	امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل (ع)	کشور عراق کربلای معلا	سال ۱۲۱۱ ه. ق به دستور آقا محمدخان قاجار	سال ۱۲۲۷ ه. ق. به دستور فتحعلی‌شاه قاجار	(آل طعمه، بی‌تا: ۱۱۱).
	حضرت معصومه (ع)	کشور ایران قم	در سال ۱۲۱۸ ه. ق. به دستور فتحعلی‌شاه قاجار	در سال ۱۳۸۰ توسط جمهوری اسلامی ایران	(محمدی اشتهاردی، ۱۳۸۰: ۱۵۲)
	امام موسی کاظم (ع) و امام جواد (ع)	کشور عراق کاظمین	در دوره فتحعلی‌شاه قاجار	در سال ۱۲۹۶ ه. ق. به دستور حسام‌السلطنه قاجار	(آل یاسین، ۱۳۷۱: ۸۲ و ۸۳)
	امام هادی (ع) و امام حسن عسکری (ع)	کشور عراق سامراء	در دوره ناصرالدین شاه قاجار، براساس وصیت امیرکبیر	در سال ۱۳۸۹ ه. ق. توسط ستاد بازسازی عتبات جمهوری اسلامی ایران	(قائدان، ۱۳۸۶: ۲۰۲).

(مرادی و شیخی، ۱۰:۱۳۹۵). آرایه طلاکاری نیزنه تنها به علت رنگ طلایی -که تداعی‌گر انوار خورشید است- بلکه به علت ترکیب‌بندی‌های هندسی -که با استفاده از گره‌ها و... انجام می‌شود- از دیگر مظاهر نور گفته می‌شود. همان‌طور که بیان شد، علاوه بر گنبد و مناره‌های حرم رضوی، ایوان جنوبی صحن عتیق که محل ورود به روضه منوره است و هم‌چنین، سقاخانه مرکز صحن عتیق طلاکاری شده است (تصویر۱۰). بررسی‌ها نشان می‌دهند، از زمان شاه طهماسب صفوی که اولین طلاکاری گنبد، مناره کنار گنبد و ایوان مشرف به روضه انجام شده است، تاکنون، بارها بازسازی طلاکاری‌ها صورت گرفته و حاکمان ادوار دیگر نیز در حفظ این نوع آرایه جدیت داشته‌اند.

هم‌چنین، تحقیقات میدانی حاکی از آن است که در بخش‌های دیگر حرم رضوی از جمله صحن آزادی و صحن جمهوری نیز ایوان ورود به روضه منوره، مانند صحن عتیق، طلاکاری شده است. این در حالی است که دو صحن متعلق به ادوار دیگری جز دوران صفویه بوده و بعد از صحن عتیق ساخته شده‌اند. لذا، تکرار این آرایه در ادوار بعد تاکنون نشان‌دهنده اهمیت و پذیرش آن به عنوان آرایه‌ای مهم جهت ارزش‌گذاری به مکان مقدسی چون بارگاه ائمه (ع) است؛ چنان‌که در تصاویر جدول ۲، مشخص است، گنبد بارگاه دیگر ائمه (ع) نیز بعد از دوران صفویه طلاکاری شده است؛ در این جدول، تاریخ انجام طلاکاری جهت مقایسه، با ذکر منبع قید گردیده است. اما در خصوص مفهوم این آرایه، که تداعی‌گر تلألو خورشید است، باید به اهمیت و مفهوم نور در معماری اسلامی بازگردیم. چنان که بیان شد، در معماری اسلامی، نور به عنوان مظهر و نماد وجود تلقی می‌شود. لذا، آیینه‌کاری و بهره‌گیری از رنگ درخشنده طلایی برای گنبدها و... بیانی دیگر از قاعده جلوه‌گری نور است (مددپور، ۲۷۱:۱۳۷۴) (تصویر۱۱).

بنابراین، گنبدهای طلایی می‌توانند مصداق درخشش خورشید در کالبد معماری باشند؛ علاوه بر آن، در آیات و روایات بسیاری برکات وجود ائمه اطهار به تلألو خورشید تشبیه شده است.[۱۵] لذا، کاربرد گنبدهای طلایی می‌تواند تجلی‌بخش عظمت وجودی ائمه در بارگاه ملکوتیشان باشد. «با کنار هم قراردادن روایاتی، که از خلقت نوری اهل‌البیت (ع) سخن می‌گویند، به این مضامین دست می‌یابیم: اهل‌البیت (ع) نخستین مخلوقات خداوند هستند که به عنوان انوار یا شبح‌های نورپا سایه‌های نور از نور خداوند آفریده شدند و با استقرار در اطراف یا پیش رو یا جانب راست عرش الاهی به تسبیح و تقدیس خداوند پرداختند» (توران، ۲۷:۱۳۹۴).

نتیجه‌گیری

آن چه دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهند، حاکی از پیوند هنرمندان عصر صفوی با عمیق‌ترین مفاهیم عرفانی است که از طریق سلوک عملی صورت پذیرفته است؛ در واقع،

جدول۳. طبقه‌بندی هنرها در صحن عتیق و بیان مفاهیم آن‌ها (متعلق به عصر صفوی) (ماخذ: نگارندگان).

نوع هنر	مکان					مفهوم
	ایوان جنوبی	ایوان شمالی	ایوان غربی	ایوان شرقی	غرفه‌های صحن	
کاربندی	*	*	-	-	*	جلوه‌گری نور- بازتابی از زیبایی افلاک، آسمان‌ها و طبیعت
مقرنس	*	*	*	*	*	
آیینه‌کاری	-	-	-	-	*	تجلی نور- مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت
طلاکاری	*	-	-	-	-	تداعی‌گر انوار خورشید- تجلی بخش عظمت وجودی ائمه
کاشی‌کاری	*	*	*	*	*	به طور کلی جلوه‌گری نور
نوع نقش						
هندسی (گره هندسی)	*	*	*	*	*	نماد کیهان- مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت
گیاهی (اسلیمی و ختایی)	*	*	*	*	*	تجلی گر توالی زمان- بازتولید فرآیندهای کیهانی- معنای نمادین بهشت و تمثیلی از دنیایی ورای عالم خاکی
حیوانی (پرندگان)	*	*	*	*	*	نقش پرندگان: معنای نمادین بهشت و تمثیلی از دنیایی ورای عالم خاکی، نماینده ارواح یا فرشتگان و امدادهای فراطبیعی، اندیشه‌ها و پروازهای خیالی
کتیبه (آیات قرآن و احادیث)	*	*	*	*	*	نشان‌دهنده هماهنگی مطلق وحدت و تکثر- بازتاب تحریر کلام الهی بر لوح محفوظ

راهیابی عرفان و تصوف از طریق آموزه‌های آیین فتوت، با سلوکی عملی بر قلب و جان صنعتگران و هنرمندان این عهد رسوخ کرده و نه تنها بر رفتار و کردارشان تأثیرگذار بوده، بلکه بر صنعت و هنرشان متجلی شده است. به این دلیل است که می‌توان گفت: بنیاد فکری معماران و هنرمندان مسلمان صفوی همواره، در جهت رشد و تعالی هنر و معماری اسلامی بوده است. این موضوع با بررسی آثار هنری این عهد در مکان ارزشمندی چون حرم رضوی کاملا مشهود است. انس با آموزه‌های عرفانی باعث خلق آثاری می‌شود که آکنده از ذکر قلبی هنرمند بوده؛ لذا، آن‌چه هنرمند می‌آفریند، جهت قرب به خالق هستی و تقلیدی از جهان هستی است؛ که نظم موجود در نظام خلقت را از طریق هندسه به شکلی دقیق نمایش می‌دهد. هنرمند فتی عهد صفوی سعی می‌کند به زیباترین وجه ممکن آثار خود را به منصه ظهور برساند و چون کیمیاگری از دل تیرگی و سیاهی اجسام نور را تجلی بخشد؛ چنین است که می‌بینیم از صورت کاشی، مقرنس، آینه و طلا معنای نور و اندیشه وحدت وجود ظهور می‌کند. همان‌طور که از جدول ۳، نیز مشخص است؛ این مفهوم نه تنها در تکنیک آرایه‌ها، که از دل نقوش آن‌ها نیز متجلی است، نقوش انتزاعی هندسی، نقش گره‌ها و شمسه‌ها در دیوارها و سقف‌ها که با آرایه‌های ذکر شده پوشش یافته جملگی نمایش نمادین نور است. چنان که بیان شد، توجه و اهمیت به نور در هنر اسلامی، برگرفته از آیه شریفه اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ (نور: ۳۵) خداوند نور (وجودبخش) آسمان و زمین است. از این آیه است که نور، مظهر و نماد وجود تلقی می‌شود؛ چنان که اگر نور نباشد، هستی تجلی نمی‌یابد. به این دلیل است، در دوره صفویه معماران و هنرمندان و صنعتگران سعی کرده‌اند که تمام عناصر تزیینی به نوعی تداعی‌گر نور باشد. لذا، از این دوران است که، آیینه‌کاری بروز پیدا می‌کند و از همه مهم‌تر طلاکاری بر گنبد و مناره بارگاه حضرت رضا (ع) صورت می‌پذیرد و بدعتی می‌شود که در ادوار بعد نیز از این دو آرایه به وفور در حرم رضوی استفاده شود؛ تلألو طلایی رنگ گنبد و مناره‌ها نوری را متصاعد می‌کنند که در وهله اول، تجلی بخش انوار ذات حق تعالی بوده، سپس، تداعی‌گر وجود ائمه معصوم (ع) و بارگاه ملکوتی‌شان است؛ لذا، ایوان ورودی به روضه منوره، که ضریح مقدس شمس‌الشموس عالم در آن جا قرار دارد نیز طلاکاری شده است. چنان‌که بیان شد، در دوران بعد تاکنون بارها طلاکاری صحن عتیق مرمت و بازسازی شده و یا مناره دوم و سقاخانه طلاکاری می‌شود؛ در اماکن مختلف حرم رضوی نیز طلاکاری و آیینه‌کاری به وفور مشاهده می‌شود که متعلق به ادوار دیگری است. علاوه بر آن، با بررسی تاریخ طلاکاری گنبدها در جدول ۲، مشخص می‌شود که طلاکاری برای دیگر بارگاه ائمه اطهار (ع) نیز به‌کار برده شده که نشان از اهمیت و تأثیرگذاری هنر دوران صفوی بر ادوار بعد تاکنون بوده است و تاکیدی است بر بدعت طلاکاری گنبد حرم ائمه (ع) از دوران صفویه؛ هرچند ممکن است در این ادوار مفهوم آرایه‌ها و ارزش هنری آن هرگز درک نشده باشد. بررسی‌ها نشان می‌دهند، از عهد صفویه که مذهب رسمی شیعه امامیه می‌شود توجه به اماکن متبرکه سبب توسعه، ساخت و گسترش تزیینات آن‌ها می‌شود که به یقین نشان‌دهنده اهمیت بسیار و ارزش‌گذاری به این اماکن و مقدسات و اعتقادات شیعیان است.

پی‌نوشت

۱. این شیوه دو دوره دارد: ۱) پیش از کار آمدن صفویان از زمان قره قویونلوها تا پایان روزگار محمد شاه قاجار، ۲) از زمان افشاریان تا زندیان. انحطاط این دوره از زمان محمدشاه آغاز می‌گردد. (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۷۹).

۲. رواق: در لغت به معنی پیش‌خانه و سایبان است (عالمزاده، ۱۳۹۰ب: ۸۲).

۳. گل‌دسته، مناره یا منار یعنی جای نور و روشنایی و در اصطلاح بنای بلندی است که از قدیم بر فراز ایوان اصلی مسجدها و زیارتگاه‌ها و مدارس دینی قرار می‌گرفته و از آن برای پرتوافکنی و اذان گویی استفاده می‌شده است (عالم‌زاده، ۱۳۹۰ب: ۵۰).

۴. صحن: سرای، فضای باز، حیاط، میدان (عالمزاده، ۱۳۹۰الف: ۲۴۹).

۵. ایوان به عنوان یک فرم سه بعدی از یک طاق آهنگ تشکیل می‌شود که از سه طرف بسته و یک طرف باز بوده و به صورت فضاهای ورودی و خروجی ساخته می‌شوند (جباری، رحیم‌زاده تبریزی، ۱۳۹۵: ۹).

۶. حجره: خانه، اطاق، ناحیه، کاروانسرا (عالمزاده، ۱۳۹۰الف: ۲۲۹).

۷. حریمی که انسان یا موجود دیگری در پناه آن از تعرض دیگران ایمن می‌ماند، بست (حریم) نامیده می‌شود (ظریفیان، ۱۳۸۷: ۳۸).

۸. غرفه: بالاخانه، قسمتی از خانه که یک طرف آن باز است و از بیرون دیده می‌شود (عالم‌زاده، ۱۳۹۰الف: ۲۲۹).

۹. آن‌چه که مانند نردبانی و پله‌پله ساخته و مانند آویزه‌های قندیل باشد، مقرنس یا قطاربندی گفته می‌شود (مشتاق، ۱۳۸۸: ۱۱).

۱۰. کاربندی: متشکل از باریکه یا لنگه طاق‌هایی است که از نقاطشان استخوان‌بندی پوشش برای سقف به وجود می‌آید. کاربندی از ویژگی‌های شیوه آذری بوده و به علت تسریع در ساخت‌وساز بنا و... استفاده می‌شده (بزرگمهری، ۱۳۷۱: ۱).

۱۱. گره‌سازی در اصل شیوه‌ای در ترکیب شکل‌های هندسی است که معمولاً یک واگیره (الگوی اصلی گره) طراحی شده و با تکرار آن نقش اصلی به وجود می‌آید و سطح پوشیده می‌شود (مشتاق، ۱۳۸۸: ۳-۴).

۱۲. اشاره به روایت معجزه حضرت رضا (ع) در خصوص زنده شدن دو شیر روی پرده نقاشی و دریدن پرده‌دار مأمون. برای آگاهی بیش‌تر نک. (شاه‌آبادی، ۱۳۹۶).

۱۳. اسلیمی شامل مجموعه‌ای از اشکال گیاهی است که پیچک‌های گوناگون در آن گویا از شکل تاک سرچشمه گرفته و در آن پیچیدگی و درهم فرورفتگی برگ‌ها و ساقه‌ها و شاخه‌ها به سهولت قابل استریزه شدن به صورت‌های پیچیده و درهم است (مصدقیان، ۱۳۸۴: ۴۸).

۱۴. ایجاد فضایی پرتلألو و درخشان با استفاده از قطعات کوچک و بزرگ آیینه در سطوح داخلی بنا را آیینه‌کاری گویند. از سده دهم هجری قمری، برخی از آیینه‌هایی که به صورت یکی از اقلام وارداتی از اروپا به ایران آورده می‌شـــد در راه می‌شکست و هنرمندان ایرانی برای بهره‌گیری از قطعات شکسته، راهی ابتکاری یافتند و با استفاده از نقوش و اشکال منظم به‌خصوص هندسی از قطعات شکســـته آیینه جهت تزیین بنا استفاده نمودند (موسوی حاجی و نیک‌بر، ۱۳۹۶: ۱۲۴-۱۲۵).

۱۵. برای اطلاعات بیش‌تر نک. (توران، ۱۳۹۴: ۷-۳۰).

منابع

- قرآن مجید (۱۳۸۷). ***ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای***، چ. سوم، تهران: دانش‌پژوه.
- آل طعمه، سلمان هادی (بی تا). ***کربلا و حرم‌های مطهر***، تهران: مشعر.
- آل یاسین، محمدحسن (۱۳۷۱). ***تاریخ حرم کاظمین (ع)***، ترجمه غلامرضا اکبری، قم: کنگره جهانی حضرت رضا (ع).
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۹۰)، ***حس وحدت***، تهران: موسسه علم معمار.
- اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۹۰). ***هنر صفوی، زند، قاجار***، ترجمه یعقوب آژند، چ. سوم، تهران: مولی.
- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر (۱۳۸۵). «***عرفان در دوره صفوی***»، ادیان و عرفان، دوره ۳، شماره ۸، ۱۳-۳۷.
- افشارآرا، محمدرضا (۱۳۸۲). ***خراسان و حکمرانان***، تهران: محقق.
- بزرگمهری، زهره (۱۳۷۱). ***هندسه در معماری***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴). ***تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی- اسلامی***، تهران: سوره مهر.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، چ. سوم، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۲). ***مبانی هنر معنوی «روح هنر اســـلامی»***، «***ارزش‌های هنر اسلامی***»، مجموعه مقالات، ترجمه سیدحسین نصر، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: حوزه هنری.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲). ***هنر اسلامی؛ زبان و بیان***، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چ. دوم، تهران: سروش.
- بهرام‌نژاد، محسن (۱۳۹۷). ***تاریخ فرهنگ و تمدن ایران در دوره صفویه***، تهران: سمت.
- بهرمان، علیرضا (۱۳۹۱). «***تزیینات طلاکاری حرم مطهر مولای متقیان امام علی (ع)***»، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۸، شماره ۱۶، ۶۳-۷۶.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۸). ***حکمت هنر و زیبایی در اسلام***، چ. دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- پسندیده، محمود و واعظ خراســـانی، محمد (۱۳۸۵). ***حوزه علمیه خراسـان، مدارس علمیه مشـهد***، جلد ۱، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۷). ***سبک‌شناسی معماری ایرانی***، چ. هشتم، تهران: سروش دانش.
- تاجبخش، احمد (۱۳۷۸). ***تاریخ صفویه (هنر و صنعت، ادبیات، علوم، سازمان‌ها)***، جلد۲، شیراز: نوید شیراز
- تشکری، علی‌اکبر و نقیبی، الهام (۱۳۹۳). «***تعامل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی***»، پژوهش‌های تاریخی، دوره ۲، شماره۲۲، ۴۹-۶۶.
- توران، امداد (۱۳۹۴). «***مضمون‌شناسی احادیث خلقت نوری اهل البیت (ع)***»، شیعه پژوهی، دوره ۲، شماره ۳، ۷-۳۰».
- جباری، صداقت، رحیم‌زاده تبریزی، ملوســـک (۱۳۹۵). «***بررســـی زیبایی شناســـی چهارایوان صحن عتیق حرم مطهر رضـــوی***»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، دوره ۱، شماره۱، ۵-۲۰.
- خزایی، محمد (۱۳۸۷). «***جایگاه اصناف فتوت در هنر ایران***»، کتاب ماه هنر، دوره۱۱، شماره ۱۲۱، ۱۸- ۲۰.
- خورشیدی، هادی (۱۳۹۷). «***تزیینات کاشی‌کاری حرم امام‌رضا (ع)***، مجموعه مقالات کتاب تزیینات بارگاه امام‌رضا (ع)»، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- رادی، مطهر (۱۳۹۳). «***مبانی نظری نور و رنگ در هنر اسلامی***»، پورتال اهل بیت، بخش هنر اسلامی (URL).
- زارعی، صالح و پورحسن، قاســـم (۱۳۹۶). «***رهیافت‌های ناظر بر تأثیر عرفان و تصوف در فرایند تمدن اســـلامی***»، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، دوره ۸، شماره ۲۸، ۱۳۱-۱۵۲.
- زارعی، محمدابراهیم (۱۳۹۶). ***معماری ایران از عصر صفوی تا عصر حاضر***، تهران: سمت.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸). «***تجلی آیینه در ادبیات عرفانی ایران***»، عرفان، دوره ۶، شماره ۲۴، ۳۳-۷۴.
- سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

- شاه آبادی، حمیدرضا (۱۳۹۶). ***اعترافات غلامان***، چ. دوم، مشهد: به نشر.
- ظریفیان، الهام (۱۳۸۷). ***راهنمای جامع اماکن متبرکه حرم مطهر حضرت رضا (ع)***، مشهد: موسسه فرهنگی قدس.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰الف). ***دانشنامه رضوی***، تهران: شاهد.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۰ب). ***حرم رضوی به روایت تاریخ***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- عطاردی، عزیزالله (۱۳۷۱). ***تاریخ آستان قدس رضوی***، جلد ۲، تهران: عطارد.
- فیض، عباس (۱۳۲۲). ***بدر فروزان***، قم: بنگاه چاپ.
- قائدان، اصغر (۱۳۸۶). ***عتبات عالیات عراق***، تهران: مشعر.
- قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۹). ***«بازنگری در رابطه میان هنر و عرفان اسلامی بر مبنای شواهد تاریخی»***، تاریخ و تمدن اسلامی، دوره ۶، شماره ۱۲، ۱۷۵-۱۸۹.
- کربن، هانری (۱۳۶۳). ***آیین جوان‌مردی***، ترجمه احسان نراقی، تهران: نو.
- کوپر، جین (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۹۷). ***تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی***، تهران: سمت.
- محمدی اشتهاردی، محمد (۱۳۸۰). ***حضرت معصومه فاطمه دوم***، قم: علامه.
- مددپور، محمد (۱۳۷۴). ***تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی***، تهران: امیرکبیر.
- مرادی، سعید و شیخی، شکوفه (۱۳۹۵). ***«بررسی هنر آینه کاری در معماری اسلامی (با تاکید بر تفاوت کاربرد آن در اماکن مذهبی)»***، سومین کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، برلین، آلمان.
- مشتاق، خلیل (۱۳۸۸). ***هندسه نقوش***، تهران: کارآفرینان.
- مصدقیان طرقبه، وحیده (۱۳۸۴). ***نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد***، تهران: کتاب آبان.
- مقری، منصوره و صدیقیانی‌باغچه، فاطمه (۱۳۹۷). ***«کاربندی و مقرنس‌های به کاررفته در حرم امام رضا (ع)»***، تزیینات بارگاه امام‌رضا (ع)، ویراستاران محمدرضا نجفی و میثم جلالی، مشهد: آستان قدس.
- منشی، اسکندر بیک (۱۳۱۷). ***عالم‌آرای عباسی***، جلد ۲، تهران: آشنا.
- موسوی حاجی، سیدرسول و نیک‌بر، مازیار (۱۳۹۶). ***هنرهای کاربردی دوره اسلامی***، تهران: سمت.
- نجفی، موسی (۱۳۸۸). ***انقلاب فرامدرن و تمدن اسلامی (موج چهارم بیداری اسلامی)***، تهران: مطالعات تاریخ معاصر ایران.
- نصر، سیدحسین (۱۳۷۰). ***جاودانگی و هنر «سنت اسلامی در معماری ایرانی»***، ترجمه محمد آوینی، تهران: برگ.
- ولایتی، علی اکبر (۱۳۹۴). ***دانشنامه جوان‌مردی (فتوت و عیاری)***، چ. دوم، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.

URLs:

- URL1.http://www.pandnaamood.ir (Access Date: 21/03/2021)

Elaboration on Mystical Concepts of the Ornaments in the Holy Shrine of Razavi in the Safavid Era (with Emphasis on the Atiq Yard)

Abstract:

One of the most important historical periods in which Iranian art and architecture grow significantly is the Safavid era. The Safavids were Iranian and Shiite descendants who ruled Iran for 221 years. With the officialization of Shiite religion, the presence of scholars and their training increased during this period and multiple writings in all kinds of sciences, especially religious were carried out, and in general, a cultural, religious movement began. In this era, the topics such as jurisprudence, hadith, mystical studies, etc... achieved a high position in the history of Shiite sciences and with the support of the rulers, the official Shiite religion was able to establish a deep connection with the culture and society of Iran. Therefore, the most important practical and historical role of religion in the Safavid era should be considered in the cultural context. Also, in this era, a glance was taken to the ancient architecture of Iran and many elements and spaces of architecture and urban planning were performed with different structures and functions appropriate to the political, cultural and economic conditions. Repairing of the tombs and sacred monuments in the pilgrimage cities also received special attention during this period. Astan-e-Quds Razavi complex was the most important building during the Safavid period that grew and developed and formed thanks to the presence of Hazrat Samen Al-Hajj Ali Ibn Musa Reza (AS) in the holy city of Mashhad which is the most important building of the Islamic era in Iran at the moment.

Razavi Holy Shrine is the most magnificent shrine in which the artists have tried to commemorate unique artworks for decades. The officialization of the Shiite religion in the Safavid era and the greater interest and attention of kings and Shiites in this period led to the emergence of many monuments, artworks and decorations in Astan Quds Razavi collection. Some ornaments such as Mogharnas and tiling were used more widely with some changes, and some others, such as damascene and mirror work have been used not only in Razavi shrine but also in other shrines of the Imams (as) in Iraq. Finding the reason for survival, growth and continuation of these arts in other eras is one of the points that the present study seeks to achieve. The assumption is that behind the appearance of these ornaments there are beliefs and deep mystical concepts due to which the ornaments of this epoch have been able to survive and transfer to later periods as a pattern. Therefore, in this article, the Safavid ornaments of Razavi holy shrine will be investigated, and we will try to analyze and

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 27 April 2021
Accept Date: 29 November 2021

Maloosak Rahimzadeh Tabrizi
Department of Art Study, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran.
Email: mrt.1390@hotmail.com

Dr.Mohammad Khazaei
(Corresponding Author)
Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: khazaiem@modares.ac.ir

Dr. Mohammad Aref
Associate Professor, Islamic Azad University, Central Branch, Tehran, Iran.
Email: m.aref@iauctb.ac.ir

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.35906.1297

explain the hidden concepts of the artworks in this holy place and thus to discover a convincing answer to the question that: "what was the concept of ornaments in Razavi Holy Shrine and the reasons for their use in the Safavid period?" This article is qualitative and has been done by using written sources and field research and its method is descriptive-historical analysis. The method of data collection and content analysis is inductive.

The achievements show that mystical concepts hidden in ornaments of the Safavid era, are completely in line with the sanctity of this sacred space and also with Shiite beliefs and the idea of the unity of existence (because they are symbolic manifestations of light), and in addition to beautifying and stylization of space they are manifesting the glory of eternity. This indicates the connection of Safavid artists with the deepest mystical concepts that have been done through journeying behavior. In fact, mysticism and Sufism have found their way through the manliness teachings of the religion, with practical conduct on the heart and souls of craftsmen and artists of this era and not only have influenced their behavior and deeds but also manifested in their industry and art. This is why that can be said that the intellectual foundation of Safavid Muslim architects and artists has been always in the direction of growth and excellence of Islamic art and architecture that is quite evident by examining the artworks of this era in a valuable place such as the Razavi holy shrine. Familiarity with mystical teachings results in works that are full of heart remembrance of the artist; therefore, what the artist creates is a consequence of being close to the creator of the universe and it is an imitation of the universe that accurately represents the order in the creation system through geometry. Safavid artist tries to bring his works to the forefront in the most beautiful way that is possible, and just like alchemy manifests the objects from the heart of darkness to the light. This is how that we see the meaning of light and unity reflected from the face of tiles, Mogharnas, mirrors and gold. This concept is manifested not only in the technique of ornaments, but also in the heart of their designs. Geometric abstract patterns, patterns of Knots and mandalas on the walls and ceilings covered with the mentioned ornaments are all symbolic representations of light. As stated, attention to the light and its importance in Islamic art, is taken from the holy verse (light: 35) the God is the light (the reason of existence) of heaven and earth. From this verse that light is considered to be the manifestation and symbol of existence; as if there is no light, the universe will not manifest. This is why the Safavid architects, artists and craftsmen have tried to make all the decorative elements to evoke light somehow. Therefore, it is from this period that mirror work and most importantly gilding on the dome and minaret of the Hazrat Reza holly shrine occur and it becomes heresy that these two ornaments will be used in abundance in the next periods and also in Razavi holy shrine. The golden glow of the dome and minarets radiates light showing the manifestation of the light of the essence of the Supreme Truth, then it is associated with the existence of the Infallible Imams and their heavenly place; so, the entrance porch to the lighted holly shrine, where the holy shrine of Shamsan Shamsa of the world is located, is also gilded.

As mentioned, in the later periods, the damascene of the Atiq yard, the second minaret and the Saqakhaneh have been repaired many times. In different places of Razavi holy shrine, gilding and mirror work can be seen in abundance, which belongs to other eras. In addition to that study of the damascene history of the domes belonging to other Imams shrines also shows the importance and influence of Safavid art on later periods until now and it is an emphasis on the heresy of gold leafing the dome of the shrine of the Imams from the Safavid era; although it is possible that the meaning of ornaments and its artistic value had never been understood in this period. Studies show that from the Safavid era that the official Shiite Imamiya religion becomes official, attention to holy places leads to the development, construction and expansion of their decorations, which certainly shows the importance and appreciation for these places and the sanctities and beliefs of the Shiites.

Keywords: Mystical Concepts, Ornaments, Razavi Holly Shrine, Safavid Covenant, Atiq Yard.

References:

- Afrasiabpour, A.A. (2006). Mysticism in the Safavid Period. Religions and Mysticism, 3(8),13-37.
- Afshar Ara, M.R. (2003). Khorasan and the rulers, Tehran: Mohaghegh.
- Alamzadeh, B. (2011). A: Razavi Encyclopedia, Tehran: Shahed.
- ----------. (2011). B: Razavi Holly Shrine According to History, Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Ardalan, N., Bakhtiar, L. (2011). Sense of Unity, Tehran: Institute of Architectural Science.
- Atardi, A. (1992). History of Astan Quds Razavi, Tehran: Atarod.
- Bahramnejad, M. (2018). History of Iranian Culture and Civilization in the Safavid Period, Tehran: Samt.
- Balkhari Ghahi, H. (2015). Mystical Principles of Islamic Art and Architecture, Tehran: Surah Mehr.
- ----------. (2005). Manifestation of Light and Color in Iranian- Islamic Arts, Tehran: Surah Mehr.
- Bozorg Mehri, Z. (1992). Geometry in Architecture, Tehran: Cultural Heritage Organization of Iran.
- Burckhardt, T. (2013). Islamic Art; Language and Expression, (Translated by M. Rajabnia), Tehran: Soroush.
- ----------. (1993). Spirit of Islamic Art, Values of Islamic Art, Basics of Spiritual Art, Collection of Articles,)Translated by S.H.

Nasr(, Tehran: Hoze Honari.
- Carbon, H. (1984). Manic Religion, (Translated by E. Naraghi), Tehran: Nashr-E No.
- Cooper, J. (2000). Illustrated Culture of Traditional Symbols, (Translated by M. Karbasian). Tehran: Farshad.
- Eskandar Beyk, M. (1938). Alam Aray-E Abbasi, Tehran: Ashna.
- Feiz, A. (1943). Badr-E Forouzan, Qom: Bongah-E Chap.
- Jabbari, S., Rahimzadeh Tabrizi, M. (2016). Aesthetic Study of the Four Porches of the Atiq yard of the Holy Shrine of Razavi', Bi-Quarterly Journal of Theoretical Principles of Visual Arts, Volume 1, No 1.
- Khazaei, M. (2008). The Position of Manliness Guides in Iranian Art, Ketab-E Mah-E Honar, Volume, 11, Issues 121.
- Khorshidi, H. (2018). Tile Decorations of Imam Reza Shrine. Collection of Articles of Decorations of Imam Reza shrine. (p. 89-144), Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation.
- Kiani, M. Y. (2018). History of Iranian Architecture in the Islamic Period. Tehran: Samt.
- Madadpour, M. (1995). Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art, Tehran: Amirkabir.
- Moghari, M., Sedighiani Baghcheh, F. (2018)." Application of Mogharnas Used in the Shrine of Imam Reza ", Imam's Shrine Decorations, (Editors: M.R Najafi, M. Jalali), Mashhad: Astan-e-Quds Publishing Institute.
- Moradi, S., Sheikhi, Sh. (2016)." A Study of Mirror Art in Islamic Architecture (with Emphasis on the Difference of Its Application in holly Places)", The Third International Conference on Science and Technology Research, Berlin, Germany.
- Mosadeghian Torqabeh, V. (2005). Role and Color in Gohar Shad Mosque, Tehran:Ketab-E Aban.
- Mousavi Haji, S.R., Nikbar, M. (2017). Applied Arts of the Islamic Period. Tehran: Samt.
- Mushtaq, K. (2009). Geometry of designs, Tehran: KarAfarinan.
- Najafi, M. (2009). Postmodern Revolution and Islamic Civilization (Fourth Wave of Islamic Awakening), Tehran: Studies in Contemporary Iranian History.
- Nasr, S. H. (1991). Islamic Tradition in Iranian Architecture', Immortality and Art, (Translated by Avini), Tehran: Barg
- Pasandideh, M., Vaezkhrasani, M. (2006). Khorasan Theological Seminary, Mashhad Theological Schools, Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Pazouki, S. (2009). The Wisdom of Art and Beauty in Islam, Tehran: Art Cultural Center.
- Pirnia, M.K. (2008). Iranian Architectural Stylistics, Tehran: Soroush Danesh.
- Qayyumi Bidhendi, M. (2010). A Review of the Relationship between Islamic Art and Mysticism Based on Historical Evidence, Islamic History and Civilization, Volume, 6, No12.
- Radi, M. (2014). Theoretical Foundations of Light and Color in Islamic Art, Ahlul Bayt Portal, Islamic Art Section.
- Serami, Gh.A. (2009). Manifestation of the Mirror in Iranian Mystical Literature, Mysticism Quarterly, Volume 6, No 24.
- Scarcia, G. (2011). Safavid Art, Zand, Qajar, (Translated by Y. Azhand), Tehran: Mola.
- Serlo, J.E. (2010). Culture of Symbols, (Translated by M. Ouhadi). Tehran: Dastan.
- TajBakhsh, A. (1999). Safavid history (art and industry, literature, science, organizations). Shiraz: Navid Shiraz.
- Tashkari, A. A., Naqibi, E. (2014). Interaction Between Sufism and Shiism in the Safavid Age, Historical Research, Volume 2, No 22.
- Turan, E. (2015). Themes of Hadiths of the Light Creation of the Ahl al-Bayt, Shiite Studies, Volume, 2 vols 3.
- Velayati, A.A. (2015). Encyclopedia of Chivalry, Tehran: Amir Kabir.
- Zarei, S., Pourhassan, Gh. (2017). Approaches to the Effect of Mysticism and Sufism in the Process of Islamic Civilization', History of Islamic Culture and Civilization, Volume 8, no 28.
- Zarei, M. E. (2017). Iranian Architecture from the Safavid era to the Present Era, Tehran: Samt.
- Zarifian, E. (2008). Comprehensive Guide to the Holy Places of the Holy Shrine of Hazrat Reza, Mashhad: Quds Cultural Institute.
- Bibliography of Table 2
- Al-Ta'meh, S. H. (n.d.). Karbala and the Holy Shrines, Tehran: Mashar.
- Al-Yasin, M.H. (1992). History of the Shrine of Kazemin, (Translated by Gh. Akbari),
- Imam Reza International Conference.
- Bahrman, A. (2012). Gilding Decorations of the Holy Shrine of Imam Ali, Islamic Art Studies, Vol 16.
- Faiz, A. (1943). Badr-E Forouzan, Qom: Bongah-E Chap.
- Mohammadi Eshtardi, M. (2001). Hazrat Masoumeh; Second Fatemeh, Qom: Allameh.
- Qaedan, A. (2007). Atbat Alayat Iraq, Tehran: Maashar.

URLs:
- URL1.http://www.pandnaamood.ir (Access Date: 21/03/2021)