Original Article | Athar. 2019; 40 (2): 1-18

Athar – ISSN: 2538-1830

Dominant Elements in the Decoration of the *Mihrabs* of Ilkhani Era

Lachin Pahlavan Alamdari [1*], Saideh Feyzi [1]

1. Assistant Professor of Architecture, Azarshahr Branch, Islamic Azad University, Azarshahr, Iran

Article Info

Original Article

Received: 2020/02/09;
Accepted: 2020/07/01;
Published Online 2020/08/31

10.30699/athar.40.2.1

Use your device to scan and read the article online

Corresponding Author
Lachin Pahlavan Alamdari
Assistant Professor of Architecture, Azarshahr Branch, Islamic Azad University, Azarshahr, Iran

Email:
lachin.pahlavani@gmail.com

ABSTRACT

The architecture of the Ilkhani period in terms of visual decorations is one of the most significant periods of Iranian architecture. The design and decoration of the *mihrab* is among the most important decorative parts of the Ilkhani architecture. Graphic designs and extraction of patterns used in engravings were studied to achieve the form and content of inscriptions and engravings. This causes the detection of the building's decorative features and make it possible to compare it with the decorations of buildings with the same element. On the other hand, by reviving motifs and inscriptions, it is possible to create works with traditional-national values by modeling this valuable heritage in a modern idea. And one of the best sources for the application of architecture and decoration today is meditation on the art of the past. The purpose of this study was to acquaint researchers of the related fields to the decoration of the *mihrabs* of the Ilkhani era in Iran. The research method is based on descriptive-analytical method. The tools used are based on library research. Findings of the research are the operational formulation of the stages of initial acquaintance with the subject of the decorations of *mihrabs* in the Iranian Ilkhani era and the methodological techniques related to the discussion. The final results of the research according to the study of the dominance of ornaments showed that the most dominant ornaments is plant motifs in 8 *mihrabs* of mosques and geometric motifs in 3 *mihrabs* of mosques and inscriptions have been used relatively less than other ornaments. According to studies, about 64% of the dominance of the Kufic script was seen in the inscriptions and 36% of the dominance of the lines was related to the Sols script. The background color is pea and ocher cream in most *mihrabs* due to the materials used in gypsum in this period. The background color is a combination of cream, pea, ocher, azure, cyan, turquoise and brown.

Keywords: Decorations, *Mihrab*, Ilkhani era, Color, Calligraphy

Copyright © 2019. This open-access journal is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

How to Cite This Article:

Pahlavan L, Feizi S. Dominant Elements in the Decoration of the Mihrabs of Ilkhani Era. Athar. 2019; 40 (2) :1-18

فصلنامه علمی اثر - ۱۸۳۰-۲۵۳۸ - سال ۴۰، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۸

مقالهٔ پژوهشی

عناصر غالب در تزئینات محراب‌های دوره ایلخانی

لاچین پهلوان علمداری*[۱]، سعیده فیضی[۱]

۱. استادیار، گروه معماری، واحد آذرشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آذرشهر، ایران

اطلاعات مقاله

دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۰
پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۱۱
انتشار آنلاین: ۱۳۹۹/۰۶/۱۰

نویسندهٔ مسئول:
لاچین پهلوان علمداری
استادیار، گروه معماری، واحد آذرشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آذرشهر، ایران

پست الکترونیک:
lachin.pahlavani@gmail.com

خلاصه

معماری دورهٔ ایلخانی به‌لحاظ تزیینات بصری، یکی از دوره‌های شاخص معماری ایران است. فضاسازی و تزیینات بخش محراب جزو مهم‌ترین بخش‌های تزیناتی معماری عهد ایلخانی است. طرح‌های گرافیکی و استخراج الگوهای به‌کاررفته در نقوش برای دستیابی به‌شکل و محتوای کتیبه‌ها و نقوش، به‌وضوح باعث بروز خصوصیات تزئینی بناها می‌شود و امکان قیاس آن را با تزئینات بناهای هم عنصر خود میسر می‌سازد. از سوی دیگر با زنده‌سازی نقوش و کتیبه‌ها می‌توان با الگو قرار دادن این میراث ارزشمند در یک ایدهٔ مدرن، آثاری با ارزش‌های سنتی- ملی خلق کرد. این یکی از بهترین منابع برای کاربرد معماری و تزئینات امروزی یعنی تعمق در هنر دوران گذشته است. هدف پژوهش آشنایی محققین قلمروهای مرتبط با تزیینات محراب‌های عهد ایلخانی در ایران است. روش پژوهش حاضر، مبتنی بر شیوه توصیفی- تحلیلی و ابزار مورداستفاده مبتنی بر تحقیقات کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش تدوین عملیاتی مراحل آشنایی اولیه با مبحث تزیینات محراب‌های عهد ایلخانی ایران و شیوه‌های متدولوژیک روش تحقیق مرتبط با بحث است. نتایج نهایی تحقیق باتوجه به‌بررسی غلبه تزیینات از این قرار است، بیشترین غلبه تزیینات به‌نقوش‌گیاهی در ۸ محراب مسجد و نقوش‌هندسی در ۳ محراب مسجد است و خط نوشته‌ها به‌نسبت کمتر از سایر تزیینات مورداستفاده قرارگرفته است. طبق بررسی‌های صورت گرفته حدود ۶۴٪ غلبه خط کوفی در کتیبه‌ها به‌چشم می‌خورد و ۳۶٪ غلبه خطوط مربوط به خط ثلث است. رنگ زمینه باتوجه به مصالح مصرفی گچ در این دوره در اکثر محراب‌ها رنگ، کرم نخودی و اخرایی دارد. رنگ زمینه، تلفیقی از رنگ‌های کرم، نخودی، اخرایی، لاجوردی و سبز و فیروزه‌ای و قهوه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: تزیینات، محراب، عهد ایلخانی، رنگ، خط نوشته

حق کپی رایت انتشار: این نشریه ی دارای دسترسی باز، تحت قوانین گواهینامه بین‌المللی Creative Commons Attribution 4.0 International License منتشر می‌شود که اجازه اشتراک (تکثیر و بازآرایی محتوا به هر شکل) و انطباق (بازترکیب، تغییر شکل و بازسازی بر اساس محتوا) را می‌دهد.

مقدمه

مساجد، به‌عنوان نمادی از معماری اسلامی باید نقش مهمی در انعکاس برتری خداوند متعال داشته باشد. (Othman, Zainal-Abidin, 2011, P.106) مسجد به‌عنوان تجلی‌گاه هنر قدسی، واجد حقایق امور ابدی و ازلی است. حقایقی که در نظام اشکال آن مستقر و مستتر بوده و هست. از این‌رو، درک عنصر، مشروط و وابسته به دو بعد نظام یعنی شکل و معنا یا صورت و ماده می‌شود. قدسی بودن هنر از آنجا ناشی می‌شود که مفاهیم ازلی و ابدی متعلق به عالم معقول هستند که درصور محسوس تجلی پیدا می‌کند. در اسلام، دین و دنیا جدا از هم نیستند، بلکه امری واحدند و این یگانگی در هماهنگی بنای مسجد در کل مجموعه متجلی است (Pashayikamali & Kahnamui, 2000, P. 108). لازمه یک مکان مقدس مانند مسجد ساختار فیزیکی آن نیست، بلکه موضوعی که یک مکان را مقدس می‌کند، فضای روحانی جاری در آن است (Tavakkoli & Javadzade, 2000, P. 176).

محراب مهم‌ترین بخش بنای مذهبی محسوب می‌شود و نشان‌دهنده مهارت هنرمندان آن است. در تاریخ تزئینات معماری در هنر اسلامی، همواره محراب‌ها چه به‌لحاظ شیوه و چه از نظر نقش مایه‌ها و ارزش‌های خطی و خوشنویسی، بهترین و ارزشمندترین نمونه‌های موجود را در خود جا داده‌اند (Ghorbanzadeh, 2007, P. 54).

در مرحله اول تحقیق، به‌بررسی و تحلیل معماری ایلخانی و محراب مساجد دوره ایلخانی که بخشی از گنجینه ارزشمند هنری معماری ایران محسوب می‌شود و از جهات مختلف

قابل تامل و بررسی هستند، پرداخته می‌شود. در مرحله بعدی، بررسی و تحلیل تزئینات محراب مساجد ایلخانی که شامل نقش مایه‌ها و خط نوشته‌ها و رنگ در آن است مطرح می‌شود.

اهداف تحقیق

- شناخت و بررسی و تحلیل ویژگی‌های بصری شاخص این دوره، ساخت محراب‌های گچی با گونه‌های مختلف کوفی و اقلام دیگر خط، انواع گره‌های هندسی، نقوش اسلیمی پیچیده در لابلای کتیبه‌ها؛
- بررسی نظام ساختاری خط، نقوش هندسی و گیاهی، اصلی‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده هر کتیبه؛

ارایه الگوهای هندسی و دقیق رعایت همه نکات جزئی و کلی در همه مراحل از طراحی تا اجرا است.

روش بررسی

جهت تحقق اهداف مورد نظر از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی به‌شناسایی تزئینات دوره ایلخانی پرداخته و جهت تجزیه و تحلیل آن‌ها از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی استفاده شده است و سعی شده از طریق مطالعات تطبیقی آن‌ها به‌ویژگی‌ها و کلیت و جزئیات نقوش مرسوم و خاص و خط نوشته‌ها این دوره پی‌برد. محدوده این پژوهش، بناهای موجود در حیطه جغرافیایی ایران است در زمان حکومت ایلخانان باتوجه به‌اینکه تعداد بناهای تاریخی موجود متعلق به‌این دوره در ایران زیاد است. در این پژوهش سعی شده است آثاری که از نظر نقوش تزئینات شاخص و در نتیجه‌گیری موثرند، مورد بررسی قرار گیرند.

- ابتدا تصویربرداری دقیق و مناسبی از کتیبه‌ها و نقوش انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات تصویری؛
- گردآوری ثانویه اطلاعات تصویری به‌وسیله ابزار استاندارد گرافیکی Coreldraw، Freehand، Photoshop، Auto cad، Stream line؛
- تجزیه و آنالیز گرافیکی، تا از این طریق بتوان آرایه‌های تزئینی و کتیبه‌ها را از منظر نقش و فرم مورد بررسی قرار داد و نقش‌های تزئینی نهفته در تزئینات معماری این بناها را به‌صورت لایه لایه تفکیک کرد؛
- سپس با رایانه بازترسیم گردیده و کلیه نگاره‌ها و خط نگاره‌ها معرفی و در نهایت روابط حاکم بین آن‌ها و ترکیب‌بندی آثار و الگوی موجود در آن‌ها مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت؛
- طراحی منسجمی از الفبای خط مساجد مورد مطالعه انجام می‌گیرد و به‌ارزش‌های بصری انواع خطوط به‌کاررفته در این مساجد پرداخته می‌شود.

روش پژوهش به‌صورت توصیفی تحلیلی بوده و جامعه آماری تمامی نقوش موجود در کتیبه‌ها و تزئینات محرابی را در برگرفته و نمونه‌ها به‌صورت انتخابی گزینش و تمام نقش مایه‌های آن را شامل می‌گردد. محراب مساجد به‌لحاظ ساختار، نوع نقش وجوه اشتراک و افتراق هر یک نسبت به‌دیگری مورد بررسی قرارگرفته که در نتیجه با ذکر مصادیق از کاربرد نقش‌های تزئینی مساجد مورد مطالعه در معماری معاصر، نتایج عملی و کاربردی تحقیق ارائه می‌شود.

مرور ادبیات و سوابق تحقیق

(بیان مختصر پیشینه تحقیقات انجام شده در داخل و خارج کشور پیرامون موضوع تحقیق و نتایج آن‌ها و مرور ادبیات و چارچوب نظری تحقیق):

طی مطالعات بر موضوع پژوهش در زمینه تزئینات معماری اسلامی دوره ایلخانی به‌طور خاص، پژوهش جامعی صورت نگرفته است. باستان‌شناسان و متخصصان هنر ایرانی مانند آندره گدرا، آرتورپوپ، لطف‌الله هنرفر و محمد یوسف کیانی در کتاب‌های خود به‌بررسی معماری ایرانی و معرفی برخی تزئینات وابسته به معماری پرداختند.

دونالد ویلبر در کتاب «معماری اسلامی عهد ایلخانی» در زمینه معماری ایلخانی پرداخته و تزئینات آن، پژوهش‌هایی انجام داده و در آن به‌معرفی تکنیک‌ها و شیوه‌های تزئینات در دوره ایلخانی پرداخته و اشاراتی به‌نقوش راجع در آن کرده است اما نتوانسته به‌طور جامع بازگوی این مقوله در معماری این دوره و به‌اوج رسیدن آن در این دوره باشد و الگو و تحلیلی جامع از جزئیات ارائه نداده است.

در کتاب «هندسه و تزیین در معماری اسلامی» که توسط خانم گل رو نجیب اوغلو نوشته و ترجمه مهرداد قیومی در سال ۱۳۷۹ است و نویسنده مجموعه‌ای از نقوش برای آجرکاری و کاشی‌کاری و همچنین طرح رسمی‌بندی و مقرنس، را دست‌مایه‌ای برای بحث گسترده تاریخی نظری درباره هندسه و تزیین در معماری اسلامی قرار داده است (Najib Ogulolu ,1991).

در کتاب «تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی» نوشته محمد یوسف کیانی در سال ۱۳۷۶ که در آن سعی شده است به‌طور اجمال آغاز، توسعه و تکامل

تزیینات گوناگون معماری ایران در دوره اسلامی پرداخته شود، که با طرح و تصویر به‌معرفی آن‌ها می‌پردازد (Kiyani, 1998).

در مقاله «ویژگی‌های بصری شاخص تزیینات گچبری معماری عصر ایلخانی» نوشته عاطفه شکفته در سال ۱۳۹۱ سعی نویسنده بر این بوده تا در راستای رسیدن به‌هدف، با مقایسه تعدادی از نمونه‌های موجود، نقوش گچبری دوره ایلخانی مورد بررسی قرار داده و نقوش تزیینی شاخص به‌کاررفته در آن و تحولات صورت گرفته توسط هنرمندان ایلخانی را شناسایی کند (Shekofteh, 2012).

در مقاله «تاملی در کتیبه‌ها و نقوش مسجد جامع زواره» که توسط دکتر احمد صالحی کاخکی و شادابه عزیزپور در نامه‌های باستان‌شناسی در تابستان ۱۳۹۱ نوشته شده با نگاهی به ابعاد تاریخی و محتوایی بیشتر به قابلیت‌های گرافیکی کتیبه‌ها و نقوش مساجد دوره سلجوقی پرداخته شده است (Salehi Kakhki, Azizpour, 2012).

در مقاله «ارتباط نگاره و خط نگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیر بکران» که به‌وسیلهٔ دکتر محمدحسین حلیمی و سید امیر رجایی باغسرخی که در فصل‌نامه تحلیلی پژوهشی نگره در تابستان ۱۳۸۸ نوشته شده است با هدف شناخت بخشی از هنرهای اسلامی – ایرانی سعی در جستجوی و یافتن روابط عناصر بصری در کتیبه محراب مقبره پیر بکران داشته‌اند (Rajaii baghsorkhi, A, 2010).

۱- معماری دوره ایلخانی

در دورهٔ ایلخانان معماری ایران به‌تدریج دچار تحولات و پیشرفت‌هایی شد و تزیینات گچبری، کاشی‌کاری و آجرکاری با مهارت خاص در ابنیه این دوره جلوه‌های زیبایی از هنر معماری ایران را به‌وجود آوردند (Wilber, 1986, P. 46).

در دورهٔ ایلخانی نوآوری‌ها و عناصر حاکم بر معماری شامل: مقیاس عظیم، شکوه و عظمت، توجّه و اهمیّت به‌اصول معماری، ترکیب و آرایش هماهنگ، تحوّل تزیینی محراب، استعمال مقرنس برای مقاصد تزیینی و همین‌طور ایجاد تزئینات سفالی و لعابی روی سطوح بزرگ، مهارت فوق‌العاده در گچ‌کاری و استفاده زیاد از آن، تکمیل استعمال گچ به‌عنوان روکش بنا، استفاده از کاشی‌های لعاب‌دار همچنین کاشی‌هایی با خطوط برجسته و گود و ترسیم حواشی و اشکال مختلف و استفاده از کاشی‌های صلیبی شکل و ستاره‌ای، ظهور خط ثلث که به‌تدریج جانشین خط نسخ می‌گردد از مشخصه‌های معماری این دوره، تاکید فراوان بر ایجاد تزئینات زیبا و هنرنمایی در داخل بناهاست و به نمای خارجی ساختمان توجه زیادی نمی‌شده است. از قرن سوم هجری تزئین گچبری شروع شده و زیباترین و پیچیده‌ترین گچبری‌ها در دوره ایلخانی انجام گرفته است. در این زمان با کتیبه‌هایی که نقش مفصل و پرکار داشتند اطراف محراب را می‌پوشاند (Willber, 1987, P. 135).

۲- محراب مساجد

تا قبل از مسئله تغییر قبله مسلمین، در شمال صحن مسجد پیامبر(ص)، شبستانی با ستون‌های چوبی از جنس نخل ساخته شده بود و نمازگزاران نماز خود را در زیر آن به‌سمت بیت‌المقدس برگزار می‌کردند. بعد از تغییر قبله، شبستان شمالی ارزش خود را از دست داد و محل نماز، به شبستانی در جنوب این صحن منتقل شد. از این روی، محراب در این زمان وجود نداشت و پیامبر(ص)، در موقع نماز هر چیزی را که در نزدیکی دستشان بود، همچون یک پاره سنگ و یا غالبا یک سر نیزه برای نشان دادن جهت قبله، در زمین فرو می‌بردند که آن را محراب یعنی محل حرب و جنگیدن با هواهای نفسانی می‌نامیدند (Zomorshidi, 1995, P. 18). در ایران نیز مهرابه‌ها، ستایشگاه‌های پیش از زرتشت بوده و در آن، چنین طاقی وجود داشته و این طاق از سوی ایرانیان مسلمان به‌جهان اسلام راه یافته است. در دوران اسلامی، محراب‌سازی به اوج تکامل خود رسیده و دیوارهای آن به‌شیوه های گوناگون آرایش یافته است (Shams, 2009, P. 29). محراب به‌عنوان مشکات نور و مرکز حضور الهی معرفی می‌شود که به‌واسطه حضور مصباح صورت مادی یافته است.

۳- محراب مساجد ایلخانی و مقایسه با محراب‌های سلجوقی

در ابنیه دوره سلجوقی محراب‌های گچی برجسته دیده می‌شود که بسیار شبیه دوره ایلخانی است. در مقایسه می‌توان گفت که ترکیب محراب‌های دو دوره، غیرقابل تشخیص است و از لحاظ سبک کتیبه و نوع تزیین اختلاف زیادی مشاهده نمی‌شود. در ایران طرح‌ها و اشکال تزیینی خیلی به‌کندی تغییر پیدا کرده است ولی تحول تزیینی محراب‌ها در زمانی طولانی‌تر از تزیین سایر سطوح صورت گرفته و سالیان دراز به یک شکل باقی مانده است و علت این عدم تغییر، جنبه دینی و احترام مخصوص به محراب هاست که جزییات در آن‌ها بدون کم و کاست تقلید می‌شده است. شاخصه اصلی معماری در دوره سلجوقی، هنر

آجرکاری و در دورهٔ ایلخانی، هنر گچبری است. محراب‌های دو دوره سلجوقی و ایلخانی وجه تمایز کمتری دارند.

ساختن محراب از زمان سلجوقیان تا دوره مغول تکامل تدریجی یافته، علائم رنگ در محراب دوره ایلخانی آشکارتر است و کتیبه‌ها جلوه بیشتری دارند اما در دوره ایلخانی نقوش تزیینی به‌خوبی ساخته نشده‌اند و طرح و زمینه چندان از هم متمایز نیست (Montakhab, 2004, P. 23). عناصر اصلی معماری محراب تا دوره ایلخانی که سرمشقی برای دیگر محراب‌ها نیز قلمداد می‌شد، شامل: پیشانی، حاشیه، لچکی، قوس، طاق‌نمای بزرگ و کوچک، سرستون، ستون و زوار است. البته نقوش اسلیمی، هندسی، نمادین و کتیبه‌های مختلف که به‌خطوطی مثل کوفی، ثلث و نسخ آراسته می‌شدند، در شکوفایی محراب تاثیر گذار بودند. در دوره سلجوقی با کتیبه‌هایی که نقش‌های منفصل و پرکار داشتند، اطراف محراب را می‌پوشاندند (Javadi, 1984, P. 714). آژده‌کاری برروی موتیف‌های گچبری در ایران از قرن چهارم هجری آغاز گردید و در پایان قرن هفتم به‌نهایت پیشرفت خود به‌صورت نقوش هندسی ریز مشبک برروی موتیف‌های ظاهر گردید و لذا این شیوه از قرن چهارم هجری شروع و تا حمله مغول ادامه داشته است (Sajjadi, 1996, P. 156). تقریباً گچبری تودرتوی سه بعدی مدت سه قرن رواج فراوانی یافت. در مجموع، عصر ایلخانی را می‌توان در بین ادوار مختلف به‌جهت استفاده از عنصر گچ و نوع استفاده از آن و همچنین ابداع آرایه‌های پیچیده، ظریف و به‌جا، بی‌نظیر دانست. در گچبری‌های به‌دست آمده تا زمان مغول از بهترین طرح‌ها و نقشه‌ها استفاده می‌شد، به‌طوری‌که تا پیش از رواج کاشی‌کاری، گچ تنها عامل زیبائی و تزئین بناها و فضاهای مذهبی شد. به‌عقیدهٔ محققین، شواهد و قراین محراب‌های گچبری این دوره نشان می‌دهد که آرایه‌های تجریدی، به‌مطلوب‌ترین شیوهٔ بیان هنری خود دست یافته‌اند و اشکال هندسی، جایگزین بیشتر نمادهای انتزاعی منسوخ شده، گردیده است (Pope, 2008, PP. 3195-3196). برخی از محقّقین اساس تقسیم‌بندی گچبری‌ها را برمبنای انتزاعی یا واقع‌گرا بودن نقوش ارائه نموده‌اند (Azarnoush, 2007).

۴- تزیینات معماری اسلامی

تنوع تزیینات معماری اسلامی و گسترش روزافزون کاربری آن‌ها در معماری و فضاسازی در طول تاریخ معماری اسلامی و تلاش‌های بی‌وقفه‌ای که در ابداع صورت‌های جدید همواره ادامه داشته، خود حاکی از اهمیت آن‌ها نزد هنرمندان و معماران همه دوره‌هاست و این اهمیت خود موید نیاز معماران و طراحان به‌این ابزار مهم در دستیابی به‌فضای مطلوب است که باید فضایی لطیف و ظریف و هنرمندانه جلوه کند. هنر اسلامی با تقدس خویش دنیای مادی را سرشار از پیام‌های ایزدی می‌نماید (Eliade, 1987, P. 12) و در برگیرنده مضامین بلند قرآنی است (Atasoy, Afif Babnassi, 1990, P. 7).

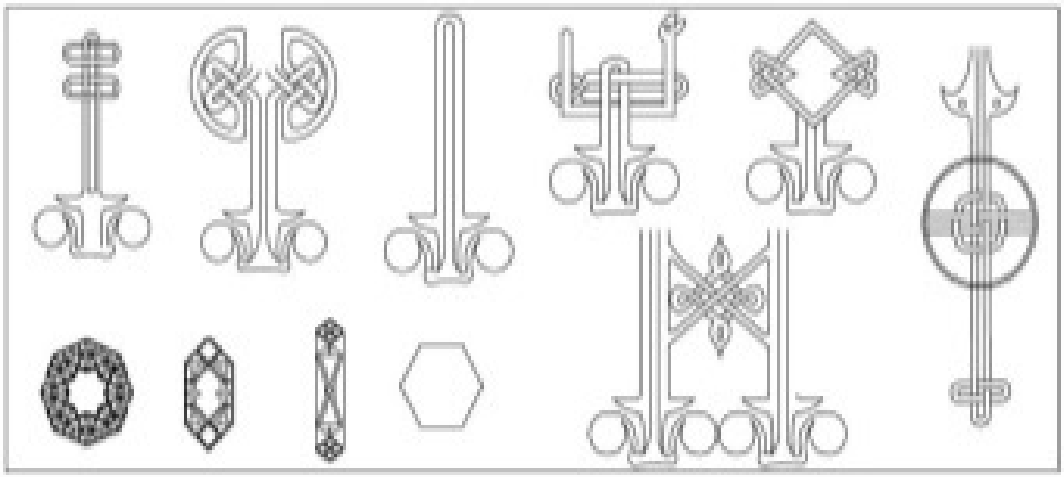
در شرایط اجتماعی ما هم‌چنان جای خالی عناصر و سمبل‌های فرهنگی اصیل ایرانی دیده می‌شود. معماران ایرانی برای خلق آثاری متناسب با روحیه و فرهنگ ایرانی اسلامی، می‌توانند از الگوها و مبانی فکری و نظری مستخرج از این نقش مایه‌ها و کتیبه‌ها استفاده کنند. فرم و کالبد معماری اسلامی را نتیجه قوانین فیزیکی، خصوصیات اقلیمی، آداب و رسوم و کارکردهای فیزیکی بناهای مربوطه به‌آن‌ها میداند (Kunel, 1996, P. 6).

۴-۱- تزیینات محراب

تزئینات در مسجد می‌تواند از یک منطقه به منطقه دیگر راه یابد و نسبت به منطقه خاصی تاثیر پذیرد ولی ریشه همه آن‌ها از اسلام است و این معنای نمادین در هنر اسلامی است که تعبیر وحدت در کثرت است (R. Othman & Z. J. Zainal-Abidin, 2011, P. 107). باتوجه به‌جنبهٔ تقدس عنصر محراب، در معماری اسلامی و منع شمایل‌نگاری و تصویرسازی در اسلام، انواع آرایه‌های به‌کار رفته در محراب‌ها را می‌توان به سه گروه عمده تقسیم نمود: هندسی، گیاهی (اسلیمی و ختایی)، خط و کتیبه (Kiyani & Ansari, 1997, PP. 204-211). باتوجه به اهمیت این سه گروه به توضیح اجمالی در این زمینه پرداخته می‌شود:

۴-۱-۱- نقوش هندسی

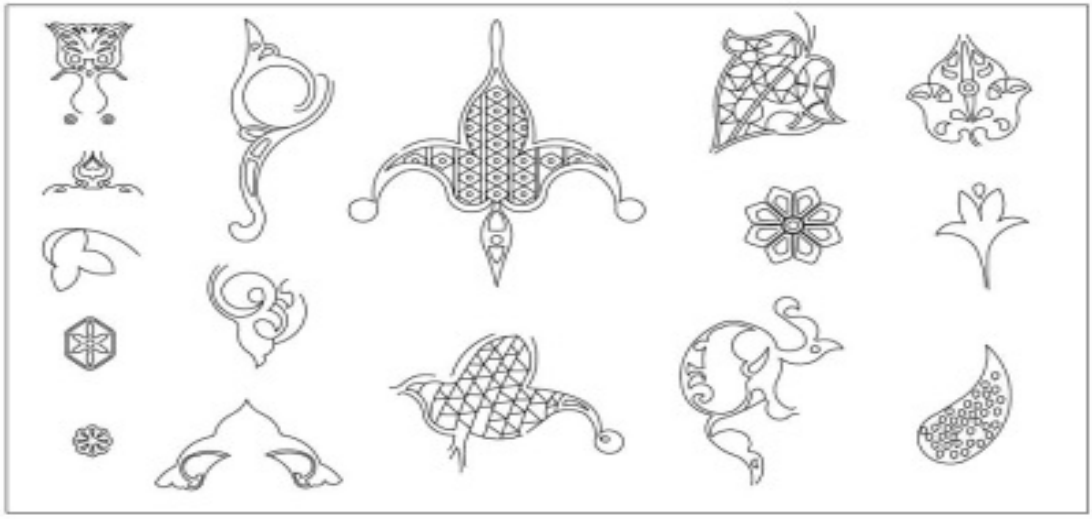
در تزیینات بناهای مذهبی از نقوش هندسی که آکنده از خلاقیت، نظم، تکراری منطقی از نقش‌هایی تعریف شده، که بسیار گویا عنصر وحدت درعین کثرت می‌باشد. (شکل ۱) تزیین هندسی، مانع تمرکز بر یک‌جا و در نتیجه مانع ایجاد انسانیت است. هم منطقی است و هم موزون و این خود مظهر کاملی است از روح انسان (Burckhardt, 1986, P. 75).



شکل ۱. الگویی از تزیینات دوره ایلخانی: نقوش هندسی (ترسیم: پهلوان)، منبع: نگارنده

۲-۱-۴- نقوش گیاهی

یکی از وجوه بارز تجردبخشی در معماری و هنر اسلامی، بهره‌گیری از فرم‌ای هندسی خاصی است که به تعبیر بورکهارت به هنر اسلامی تعین می‌بخشد. در نقوش و نگاره‌ها و طرح‌های اسلیمی نیز همین موضوع در حد اعلای خویش مشاهده می‌شود. در این نقش‌ها، خطوط زاویه‌دار به حداقل رسیده و حتی درصورت وجود نیز مجموعه‌ای از آن‌ها و یا حرکات‌شان مبین تمایل و استحاله‌شان به سمت انحنا و دایره است (شکل ۲). اسلیمی نوعی دیالکتیک در مقوله تزیین است، که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن، هم‌دست می‌شود و دارای دو عنصر اساسی است: به‌هم‌پیچیدگی و در هم تابیدگی نقوش و نقش‌مایه اسلیمی از لحاظ مسلمان، فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداخت تصاویر نیست، بلکه مستقیماً وسیله‌ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد، هم‌چنان که تکرار با وزن و آهنگ بعضی کلام‌های قرآنی تثبیت یافتگی ذهن بر موضوعی دلخواه را منحل می‌کند. اسلیمی چه به‌صورت گیاهی استیلیزه و چه به‌صورت خط‌های هندسی و در هم پیچیده، جلوگاه کاملی از تعادل و هماهنگی است. اشکال و نقش‌های هنرمند مسلمان، استایلیزه شده هستند و این عمل ازآن‌رو بوده است که نه تنها از بروز هرگونه منیت و خودپرستی در خویش جلوگیری کند، بلکه فراتر از آن، از ایجاد هرگونه جاذبه‌ای جلوگیری نماید. اسلیمی اساساً به‌واسطه طبیعت، فرایند کیهانی خالق را باز تولید می‌کند. چون طبیعت مبتنی بر ریتم است، اسلیمی نیز مفهومی ریتمیک است، اسلیمی حرکتی که در رخداد منظم صفات و مولفه‌ها و پدیده‌ها عیان است را بازتاب می‌دهد و بنابراین، خصوصیت تناوبی دارد (Ardalan, Bakhtiyar, 2011, P. 73).



شکل ۲. الگویی از تزیینات دوره ایلخانی: نقوش گیاهی (ترسیم: پهلوان)، منبع: نگارنده

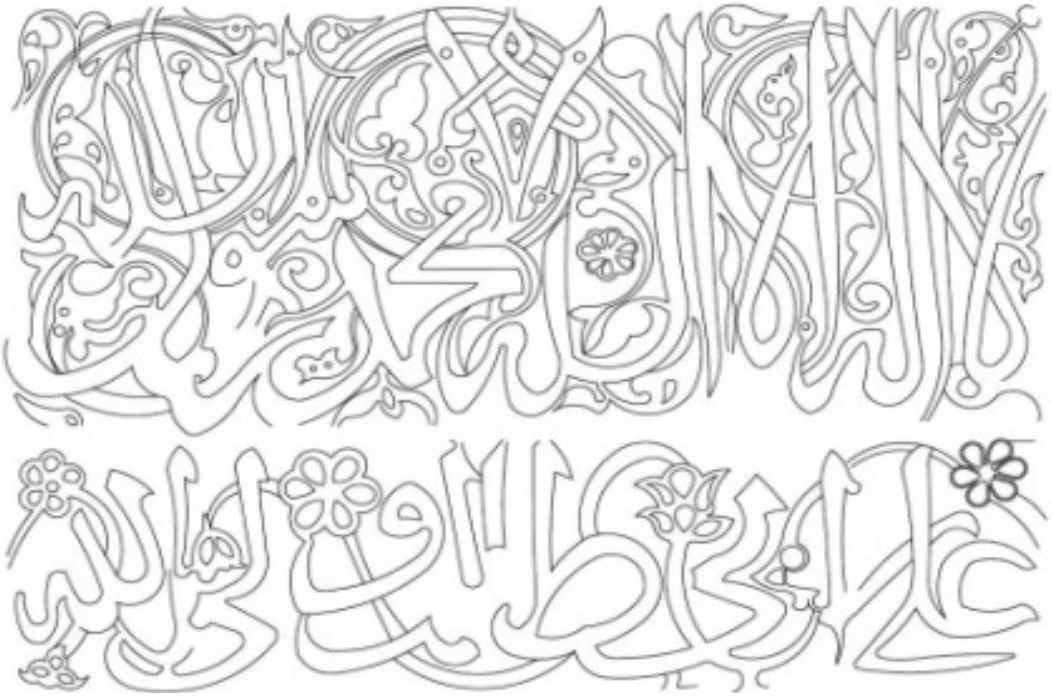
۳-۱-۴- خط نوشته و کتیبه

شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام خوشنویسی است و کتابت قرآن هنری مقدس محسوب می‌شود. وقتی کلام خدا که به وسیله خطاطی بیان شده در کلیت ترکیب جاگیر می‌شود، نتیجه را می‌توان بیانی نمادین از قرآن دانست. قرآن نشان‌دهنده هماهنگی مطلق وحدت و کثرت 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 است، برای معماری سنتی و آرایش آن (Ardalan, Bakhtiyar, 2001, P. 75) خوشنویسی عرب به تنهایی واجد امکانات تزیینی با غنای تمامی‌ناپذیر است و انواع آن از خط کوفی تا خط نسخ (که شیوه‌اش روان‌ترین و مارپیچ‌ترین شیوه‌های خطاطی است) را در برمی‌گیرد. کوفی و نسخ که مبین روحیه عربی هستند ترکیب مضرس، زاویه‌دار و نوکدار به‌خود می‌گیرد (شکل ۳).

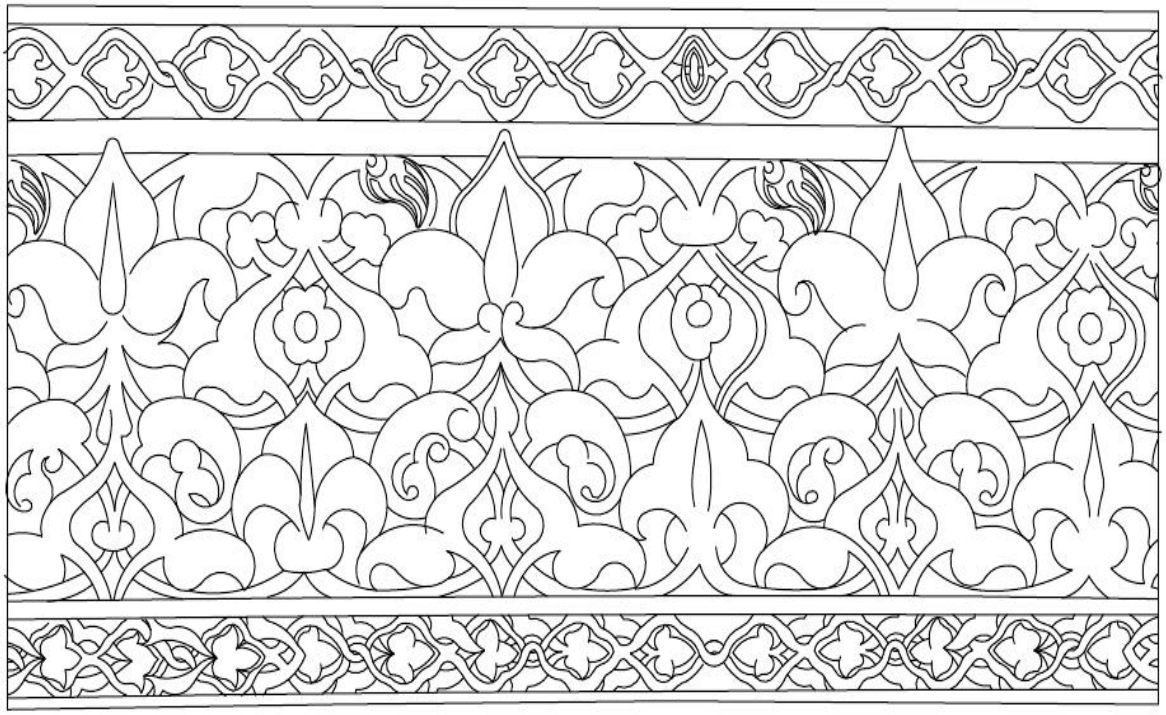
شکل ۳. الگویی از تزیینات خط نوشته دوره ایلخانی: خط کوفی (ترسیم: پهلوان)، منبع: نگارنده

در حالی که نستعلیق و ثلث و شکسته، پیچش انحنایی دارد که نشانگر انعطاف و تموج روح ایرانی است (شکل ۴). کتابت عربی با وسعت دامنه وزنش، نمودگار احدیت است و هرچه دامنه آن وزن، گسترده‌تر باشد، وحدتش واضح‌تر می‌گردد (Burckhardt, 2011, P. 152).

کتیبه‌ها که در پیچیدگی خطوط هیجان زیادی پدید می‌آورند، باید واقعاً در جای خود مورد بررسی قرارگیرند. آن‌ها در مقام طرح ناب، در خور بیشترین تحسین هستند ولی در عین حال مسلمانان آن‌ها را دارای خواصی باطنی می‌دانند (Pope, 2007, P. 159). درکنار مضامین موجود گیاهی و هندسی خط عربی که زبان وحی بود، به‌عنوان یک عنصر تزیینی مطرح شد و در قالب کتیبه‌نگاری شکل جدید و بی‌سابقه‌ای از تزیین و آرایش را در معماری به‌وجود آورد و سمبل و معرف هنر اسلامی شد (شکل ۵). خط عربی به‌واسطه شکل حروفش، استعداد تزیینی بالایی داشت. (Halimi, Baghsorkhi, 2010, P. 97) انواع خطوط خصوصاً خط ثلث، نسخ و کوفی که به‌هنر ایرانی – اسلامی غنا و شکوه خاصی بخشید در تزئین بناها پدیدار گشت و در کنار دیگر نقوش قرار گرفت. هنرمند مسلمان سعی داشت، تا کلام قرآن و احادیث را به زیباترین نحو در هنر پدیدار سازد (Ardalan, Bakhtiyar, 2001, P. 45).

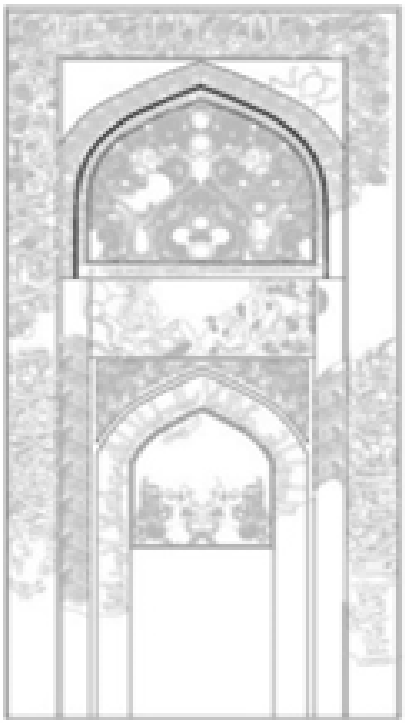


شکل ۴. الگویی از تزیینات خط نوشته دوره ایلخانی: خط ثلث (ترسیم: پهلوان)، منبع: نگارنده



شکل ۵. قسمتی از کتیبه محراب مسجد جامع اصفهان از مساجد دوره ایلخانی (ترسیم پهلوان)، منبع: نگارنده

در ترکیب‌بندی‌ها، نقش‌مایه‌ها، به‌شکل عواملی مستقل و مجزا عمل می‌کنند. ولی از طریق تکرار، تقارن و تقابل موفق به‌تشکیل نظام نقش‌پردازی واحد می‌شوند که هر یک از انسجام خاصی برخوردار است (شکل ۶). در این نظام نقوش اغلب درون محدوده‌های هندسی یا قاب‌های تزیینی قرارگرفته و یا از طریق فواصل خالی زمینه از هم مجزا شده‌اند، به گونه‌ای که کمتر اختلاطی بین نقوش با نقش‌های مجاورشان پدید می‌آید (Noghrekar, 2010, P. 136).



شکل ۶. ترکیب‌بندی نقش‌مایه‌ها و خط نوشته‌ها: محراب مسجد جامع هفت شویه (ترسیم: پهلوان)، منبع: نگارنده

۲-۴- رنگ در محراب

معمار مسلمان هر چند معنای بصری رنگ را پیش چشم دارد اما مفاهیم دیگری را در پس رنگ و رنگ گذاری می‌جوید. معمار مسلمان وحدت کامل فضا را با رنگ‌های متضادی که کنار هم قرار می‌دهد، پدید می‌آورد. و این نوع کار کردن با رنگ را از جهان بینی خود می‌گیرد. در اکثر دوره‌های اسلامی رنگ‌های زنده و متنوع به‌آن اندازه از شدت و هماهنگی رسید که هرگز مانند آن دیده نشده است. این وابستگی شدید به‌رنگ‌ها را دورنما و منظره اطراف اقتضا می‌کند (Pope2008, P. 165).

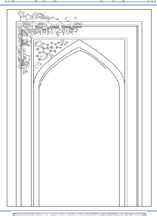
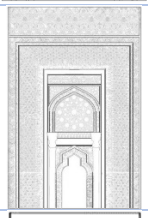
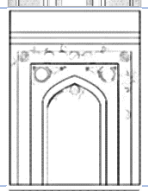
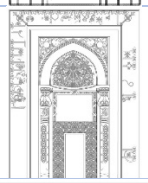
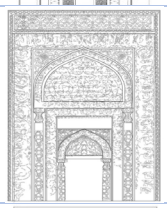
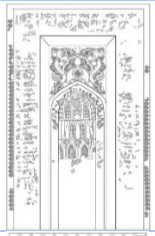
یکی از شیوه‌های آذین محراب رنگ‌آمیزی بوده است و احتمالاً باتوجه به قداست محراب رنگ‌های به‌کار رفته نیز در این رابطه انتخاب شده اند. چه در احادیثی از پیامبر و ائمه از بعضی رنگ‌ها همچون سبز و سفید و... تجلیل شده، هم‌چنان که در مورد رنگ سیاه مذمت شده است. تاریخ اولیه استفاده از رنگ برای تزئین محراب کاملاً مشخص نیست و در متون نیز اشاره‌ای به‌این نکته نگردیده است. اما براساس محراب‌های باقی‌مانده می‌توان گفت که از اواخر قرن سوم هجری اقدام به رنگ‌آمیزی محراب شده است. رنگ هم‌چنان به‌عنوان یک عنصر تزئینی در محراب‌های قرن پنجم و ششم به‌کار رفته است. نحوهٔ استفاده از رنگ برای تزئین محراب به دو طریق انجام گرفته است: یکی این‌که محراب‌ها را نقاشی کرده‌اند، بدین صورت که نقوش گل و بته، اسلیمی و کتیبه‌ها را با استفاده از رنگ روی سطح مسطحی به‌کار برده‌اند. روش دوم به این صورت بوده که زمینه نقوش گچبری و کتیبه‌ها با رنگ‌های مختلف رنگ‌آمیزی شده است. رنگ از تکثیر نور حاصل می‌شود و نمایانگر کثرتی است که ارتباطی ذاتی با وحدت دارد. از دیدگاه اندیشمندان هنر اسلامی، رنگ سفید نماد وجود مطلق و رنگ سیاه که پوشش خانه کعبه است نماد اصلی تعالی و فرا وجودی است که خانه کعبه با آن ارتباط دارد، رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و طلایی در نگارگری اسلامی و ایرانی، جلوه‌هایی از معانی باطنی جاری در بطن رنگ‌ها هستند. روان‌شناسی رنگ در قرآن نیز مورد تامل جدی قرارگرفته است. رنگ را عاملی مهم درجهت استفاده معنوی در جلوه‌های نگارگری معماری اسلامی قرار داد، اهمیت و جایگاه رنگ در معماری اسلامی مورد توجه کامل قرارگرفته است یکی از اصیل‌ترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی رنگ فیروزه‌ای است، همچنین آبی لاجوردی هسته تمثیل مراقبه و مشاهده است، بیانگر بیکرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی است، در درون مسجد، برخلاف بیرون که کاشی‌کاری بیشتر با آجر عجین شده است. نقوش کاشی با سفیدی نقوش گچبری همراه است که تضاد چشم‌گیری را با فضای پر نقش و رنگ بیرون برقرار می‌سازد و باعث می‌شود فضای داخلی مسجد آرامش و قداست خاصی داشته باشد که این قداست از رنگ سفید فضا و از بی‌رنگی و بی‌نقشی سطوح داخلی نشات می‌گیرد، زیرا رنگ سفید به‌خصوص وقتی با نوعی خلوت، تفکر و سکوت همراه باشد، الهام‌گر نوعی بزرگی پاکی و اندیشه بالندگی است، بیشترین قسمت سطوح کاشی‌کاری‌ها به رنگ‌های سردی چون زنگاری‌ها، فیروزه‌ای‌ها و لاجوردی‌ها تعلق دارد، لاجوردی‌ها و رنگ‌های آبی فام عمق دارند که آدمی را به بی‌نهایت و به جهانی خیالی و دست نیافتنی می‌برند، آبی، گستردگی و وسعت آسمان صاف را به یاد می‌آورد. نشانه صلح است و رنگ بی‌گناهی، نور آبی، کسانی را که بی‌قرارند، آرام می‌کند، آبی همواره متوجه درون است و جنبه‌های گوناگون روح آدمی را نشان می‌دهد، در فکر و روح او داخل می‌شود و باروان او پیوند می‌خورد، آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و رنگ آبی سمبل جاودانگی است.

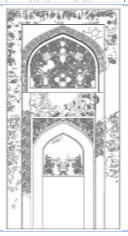
۵- تجزیه و تحلیل

بعد از بررسی تزیینات در معماری اسلامی و تحلیل معماری در دوره ایلخانی و نقش تزیینات در معماری دوره ایلخانی انواع خط نوشته‌ها، به‌خصوص در طرح تزیینات محراب‌ها، همچنین تاثیر رنگ در تزیینات محراب‌ها، به‌بررسی نمونه‌های موردی که شامل: ۱۱ مسجد که محراب آن‌ها تقریبا سالم هستند و در محل موجود است، می‌پردازیم. این مساجد در نقاط مختلف کشور ایران به‌صورت پراکنده هستند که بخش اعظمی از آن‌ها در استان‌های شمال غرب و اصفهان و مرکزی است. باتوجه به بررسی سال ساخت، محراب مساجد در بازهٔ زمانی ۶۱۶ ق تا ۷۴۰ ق است که قدیمی‌ترین محراب متعلق به‌محراب مسجد جامع فرومد و متاخرترین محراب مربوط به‌محراب مسجد جامع هفت شویه می‌باشد. تناسبات در سال‌های مختلف متفاوت بوده و تغییرات آن به‌صورت صعودی یا نزولی نبوده است.

۵-۱- غلبه تزیینات محراب مساجد ایلخانی

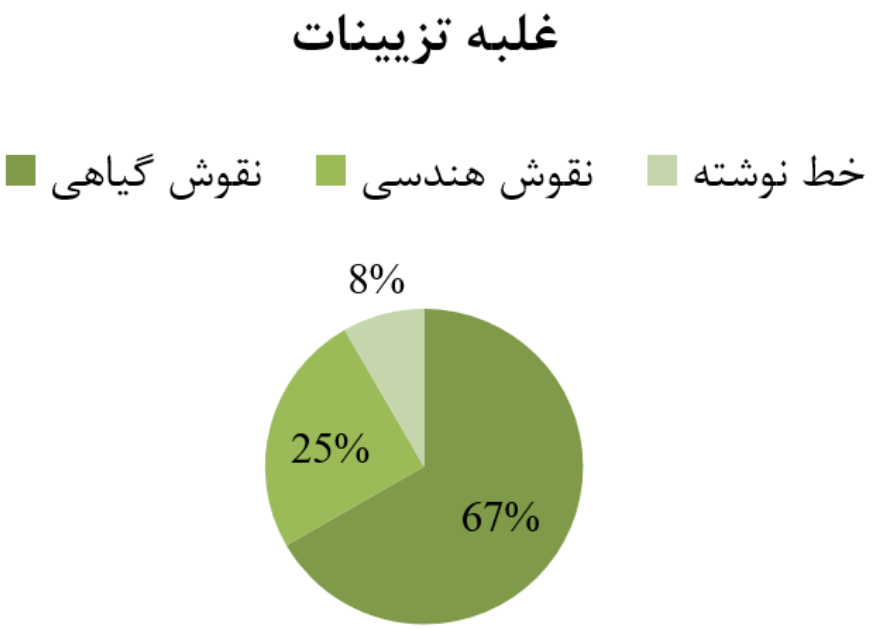
جدول ۱. بررسی غلبه تزیینات

ردیف	نام محراب	سال ساخت	ترسیمات تزیینات محراب	تزیینات هندسی	تزیینات گیاهی	خط نوشته	ترتیب غلبه تزیینات
۱	مسجد جامع فریومد	۶۱۶ ق		✓	✓	✓	هندسی گیاهی خط نوشته
۲	مسجد جامع گار	۶۶۰ ق		✓	✓	✓	گیاهی هندسی خط نوشته
۳	مسجد جامع ارومیه	۶۷۶ ق		✓	✓	✓	هندسی گیاهی خط نوشته
۴	مسجد جامع ساوه	۷۰۵ ق		✓	✓	✓	گیاهی خط نوشته هندسی
۵	مسجد جامع بسطام	۷۰۶ ق		✓	✓	✓	هندسی خط نوشته گیاهی
۶	مسجد جامع اصفهان	۷۱۰ ق		-	✓	✓	گیاهی خط نوشته
۷	مسجد جامع اشترجان	۷۱۵ ق		-	✓	✓	گیاهی خط نوشته
۸	مسجد جامع ورامین	۷۲۶ ق		-	✓	✓	گیاهی خط نوشته

ردیف	نام محراب	سال ساخت	ترسیمات تزیینات محراب	تزیینات هندسی	تزیینات گیاهی	خط نوشته	ترتیب غلبه تزیینات
۹	مسجد جامع ابرکو	۷۲۸ ق		✓	✓	✓	**گیاهی خط نوشته هندسی**
۱۰	مسجد جامع مرند	۷۳۱ ق		✓	✓	✓	**گیاهی خط نوشته هندسی**
۱۱	مسجد جامع هفت شویه	۷۴۰ ق		✓	✓	✓	**گیاهی خط نوشته هندسی**
	ترتیب غلبه تزیینات محراب مساجد ایلخانی						**گیاهی هندسی خط نوشته**

منبع: یافته‌های تحقیق

در محراب این مساجد از هر سه نوع تزیینات به‌صورت متناسب و در جای‌جای محراب‌ها بهره گرفته‌شده است. همچنین باتوجه به‌بررسی غلبه تزیینات، بیشترین غلبه تزیینات به‌نقوش گیاهی در ۸ محراب مسجد و نقوش هندسی در ۳ محراب مسجد می‌باشد و خط نوشته‌ها به‌نسبت کمتر از سایر تزیینات مورد استفاده قرارگرفته است. و محراب مساجد جامع اصفهان و اشترجان و ورامین فقط دارای نقوش گیاهی بوده و فاقد نقوش هندسی است (جدول ۱). شکل ۷ با توجه به داده‌های جدول ۱ تحلیل شده است.

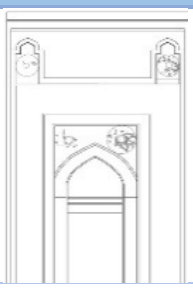
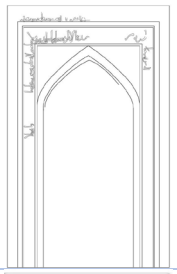
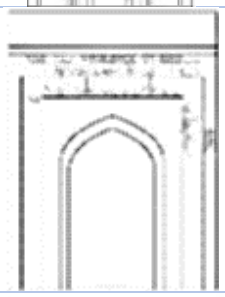


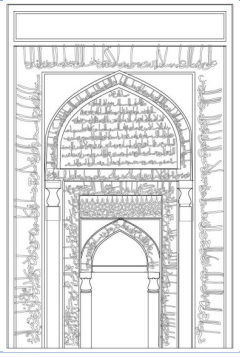
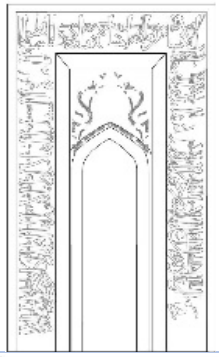
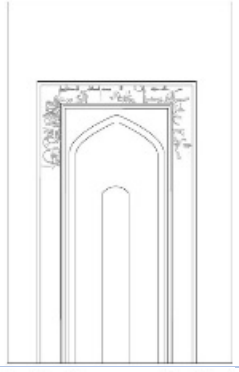
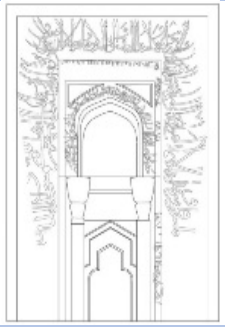
شکل ۷. بررسی غلبه تزیینات (نقوش گیاهی، هندسی و خط نوشته محراب‌ها (ترسیم: پهلوان)

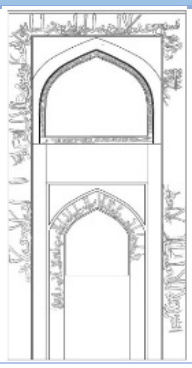
۵-۲- غلبه خط نوشته‌های محراب مساجد ایلخانی

طبق بررسی‌های صورت گرفته انواع خطوط کوفی شامل کوفی بنایی کوفی معشّق کوفی معقد کوفی هندسی و کوفی ساده و خط ثلث و نسخ در کتیبه‌های محراب مساجد جامع به‌کار برده شده است که در این محراب‌ها غلبه خطوط کوفی دیده می‌شود. البته خط نسخ و ثلث هم روند روبه رشدی دارد که حدود ۶۴٪ غلبه خط کوفی در کتیبه‌ها به‌چشم می‌خورد و ۳۶٪ غلبه خطوط مربوط به‌خط ثلث است (جدول۲). شکل ۸ و ۹ با استفاده از داده های جدول ۲ تحلیل شده است.

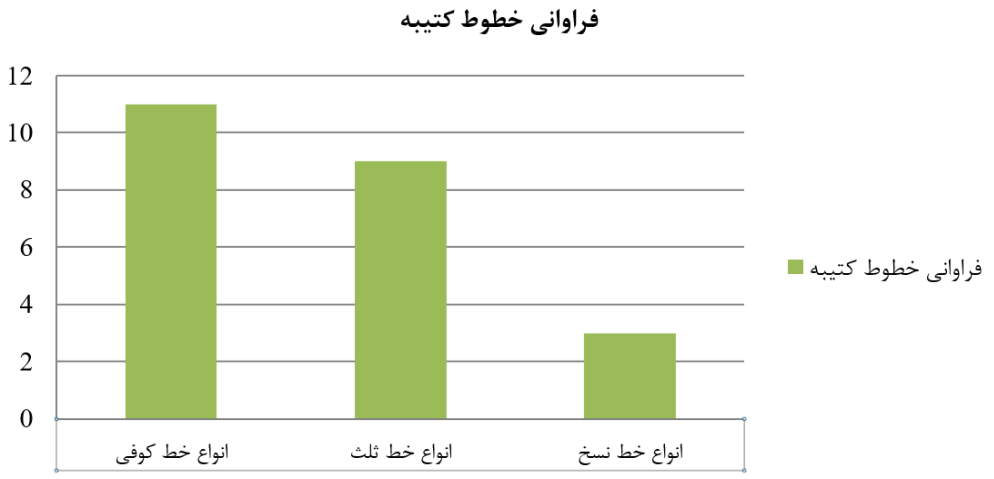
جدول ۲. بررسی نوع خطوط، خط نوشته، منبع خط، غلبه خط در محراب‌ها

ردیف	نام محراب	سال ساخت	خط نوشته‌های محراب	نوع خطوط	ترتیب غلبه خط
۱	مسجد جامع فریومد	۶۱۶ ق		کوفی گره‌دار ثلث	**کوفی** **ثلث**
۲	مسجد جامع‌گار	۶۶۰ ق		ثلث کوفی	**ثلث** **کوفی**
۳	مسجد جامع ارومیه	۶۷۶ ق		ثلث کوفی نسخ	**کوفی** **ثلث** **نسخ**
۴	مسجد جامع ساوه	۷۰۵ ق		نسخ کوفی بنایی کوفی ساده	**کوفی** **نسخ**
۵	مسجد جامع بسطام	۷۰۶ ق		ثلث کوفی معقد	**ثلث** **کوفی**

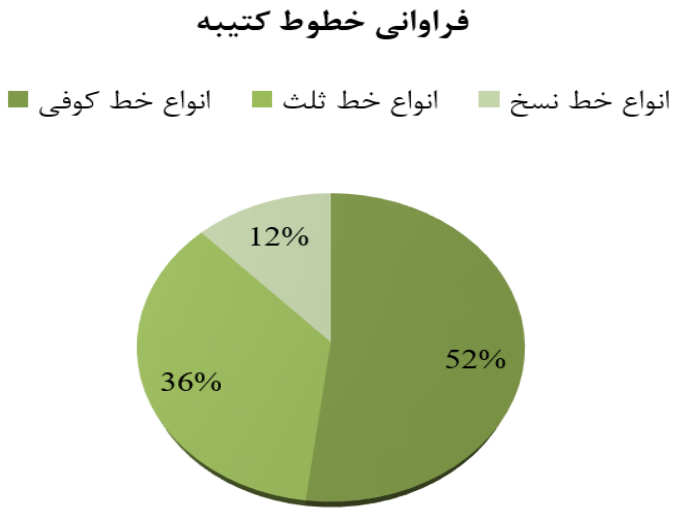
ردیف	نام محراب	سال ساخت	خط نوشته‌های محراب	نوع خطوط	ترتیب غلبه خط
۶	مسجد جامع اصفهان	۷۱۰ ق		ثلث کوفی هندسی مشبک	**ثلث** **کوفی**
۷	مسجد جام اشترجان	۷۱۵ ق		ثلث کوفی	**کوفی** **ثلث**
۸	مسجد جامع ورامین	۷۲۶ ق		کوفی	**کوفی**
۹	مسجد جامع ابرکو	۷۲۸ ق		ثلث کوفی نسخ	**کوفی** **ثلث** **نسخ**
۱۰	مسجد جامع مرند	۷۳۱ ق		ثلث کوفی	**ثلث** **کوفی**

ردیف	نام محراب	سال ساخت	خط نوشته‌های محراب	نوع خطوط	ترتیب غلبه خط
۱۱	مسجد جامع هفت شویه	۷۴۰ ق		ثلث کوفی بنایی	**کوفی** **ثلث**

منبع: یافته‌های تحقیق



شکل ۸. نمودار فراوانی خطوط کتیبه‌ها (ترسیم: پهلوان)



شکل ۹. نمودار غلبه خطوط کتیبه‌ها (ترسیم: پهلوان)

۵-۳- بررسی رنگ غالب و رنگ زمینه در محراب مساجد ایلخانی

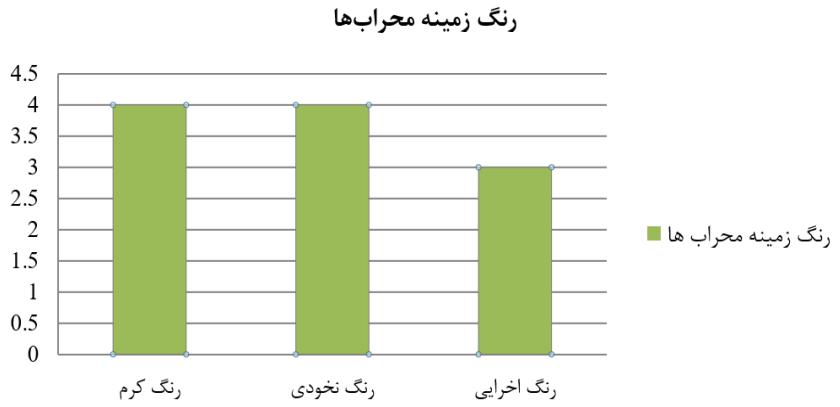
با توجه به‌بررسی‌های صورت گرفته رنگ زمینه باتوجه به‌مصالح مصرفی گچ در این دوره در اکثر محراب‌ها رنگ کرم نخودی و اخرایی است هرچند درکل رنگ زمینه تلفیقی از رنگ‌های کرم، نخودی، اخرایی، لاجوردی و سبز و فیروزه‌ای و قهوه‌ای است (جدول ۳). شکل ۱۰ و ۱۱ با استفاده از داده‌های جدول ۲ تحلیل شده است.

جدول۳. بررسی رنگ غالب و رنگ زمینه در محراب‌ها

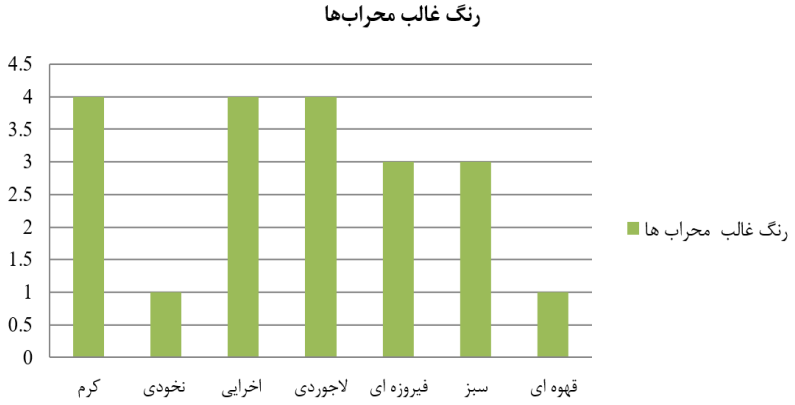
ردیف	نام محراب	سال ساخت	عکس محراب	رنگ غالب	رنگ زمینه
۱	مسجد جامع فریومد	۶۱۶ (ه.ق)		فیروزه‌ای، آبی لاجوردی	**نخودی**
۲	مسجد جامع گار	۶۶۰ (ه.ق)		تک رنگ کرم	**کرم**
۳	مسجد جامع ارومیه	۶۷۶ (ه.ق)		لاجوردی، اخرایی، سبز	**کرم**
۴	مسجد جامع ساوه	۷۰۵ (ه.ق)		سبز، قهوه‌ای	**نخودی**
۵	مسجد جامع بسطام	۷۰۶ (ه.ق)		تک رنگ اخرایی	**اخرایی**
۶	مسجد جامع اصفهان	۷۱۰ (ه.ق)		معرّق نیلی، لاجوردی	**نخودی**
۷	مسجد جامع اشترجان	۷۱۵ (ه.ق)		نخودی مایل به خاکستری کاشی فیروزه‌ای بر زمینه گچی	**نخودی**
۸	مسجد جامع ورامین	۷۲۶ (ه.ق)		تک رنگ کرم	**کرم**

ردیف	نام محراب	سال ساخت	عکس محراب	رنگ غالب	رنگ زمینه
۹	مسجد جامع ابرکو	۷۲۸ (ه.ق)		تک رنگ کرم	**تک رنگ کرم**
۱۰	مسجد جامع مرند	۷۳۱ (ه.ق)		اخرایی-کرم	**اخرایی**
۱۱	مسجد جامع هفت شویه	۷۴۰ (ه.ق)		اخرایی، سبز، لاجوردی	**اخرایی**

منبع: یافته‌های تحقیق



شکل ۱۰. نمودار رنگ زمینه محراب مساجد ایلخانی (ترسیم: پهلوان)



شکل ۱۱. نمودار رنگ غالب محراب مساجد ایلخانی (ترسیم: پهلوان)

بحث و نتیجه‌گیری

در محراب این مساجد از هر سه نوع تزیینات به‌صورت متناسب و در جای‌جای محراب‌ها بهره‌گرفته شده است. همچنین باتوجه به‌بررسی غلبه تزیینات، بیشترین غلبه تزیینات به‌نقوش‌گیاهی در ۸ محراب مسجد و نقوش هندسی در ۳ محراب مسجد است و خط نوشته‌ها به‌نسبت کمتر از سایر تزیینات مورداستفاده قرارگرفته است و محراب مساجد جامع اصفهان، اشترجان و ورامین فقط دارای نقوش گیاهی بوده و فاقد نقوش هندسی است. طبق بررسی‌های صورت گرفته انواع خطوط کوفی شامل کوفی بنایی کوفی معشّق کوفی معقد کوفی هندسی و کوفی ساده و خط ثلث و نسخ در کتیبه‌های محراب مساجد جامع به‌کار برده شده است که در این محراب‌ها غلبه خطوط کوفی دیده می‌شود. البته خط نسخ و ثلث هم روند رو به‌رشدی دارند. که حدود ۶۴٪ غلبه خط کوفی در کتیبه‌ها به‌چشم می‌خورد و ۳۶٪ غلبه خطوط مربوط به‌خط ثلث می‌باشد. باتوجه به‌بررسی‌های صورت گرفته رنگ زمینه باتوجه به‌مصالح مصرفی گچ در این دوره در اکثر محراب‌ها رنگ کرم نخودی و اخرایی دارد. رنگ مینه تلفیقی از رنگ‌های کرم، نخودی، اخرایی، لاجوردی، سبز، فیروزه‌ای و قهوه‌ای است.

آنچه درتزئینات گچبری محراب‌های ایلخانی قابل توجه است اختصاراً بدین شرح است: در دوره‌ی ایلخانی، از نقوش پرکار و متنوعی، در هر چه بیشتر به‌جلوه درآوردن محراب‌های گچبری استفاده شده است، نقوشی که با تکنیک‌های مختلف، به‌صورت برجسته، برهشته و مطبق در بیشتر موارد همراه با آژده کاری‌های ظریف و شلوغ اجرا شده و در قالب نقوش گیاهی، نقوش اسلیمی، نقوش هندسی و کتیبه‌ها اکثراً با دو قلم ثلث و کوفی ساده، تزئینی، بنایی و معقلی جلوه‌گر شده‌اند و نیز کتیبه‌های ماری‌شکل، از ویژگی‌های مادر و فرزند گچبری شده‌اند.

سپاسگزاری

از تمام کسانی که ما را در انجام این پژوهش یاری کردند سپاسگزاریم.

منابع مالی

منابع مالی این مطالعه توسط نویسندگان تهیه شده است.

تعارض منافع

بین نویسندگان هیچ‌گونه تعارضی در منافع وجود ندارد.

References

Ardalan, N., Bakhtiyar, L. (2001). *Sense of unity*. Tehran: Khak publication. [in Persian]

Atasoy, N., Afif Babnassi, M.R. (1990). *The Art of Islam*. England: UNESCO (text), Flammarion (Publication).

Azarnoush, M. (2007). *History & uses of stucco & plasters in ancient world*. England: Oxford University Press.

Burckhardt, T. (2011). *Sacred Art: Pranciples and Methods*, translated by Jalal Sattari. Tehran: Sourush [in Persian].

Burckhardt, T. (1986). *Islamic Art, Language and Expression*, translated by Masoud Rajbina. Tehran: Sourush. [in Persian]

Eliade, M. (1987). *Encyclopedia of Religion* (V.6). New York: Macmillan Publishing.

Ghorbanzadeh, M. (2007). *Mehrabnameh*. Tehran: Ilkhanid research center. [in Persian]

Halimi, M., Baghsorkhi, A. (2009). The relationship between drawing and handwriting in Pire- Bakran inscription composition, *Research Journal of Negareh*, 4(11), 5-18.

Javadi, A. (1984). *Iranian Architecture*. Tehran: Mojarad.

Kiyani, M. (1998). *Iran Architecture History in Islamic Period*. 2nd edition. Tehran: SAMT. [in Persian]

Kiani Mohammad Yousef, Ansari Houshang (1997) Decorations related to Iranian architecture of the Islamic period, Cultural Heritage Organization, Tehran

Kunel, E. (1966). *Islamic Art and Architecture*. Translated By: Katherine Watson, G. Bell and Sons LTD. London: Cornell Univ Press.

Montakhab, S. (2004). *Traditional Iranian Arts, The light of wisdom* (Vol. 2) First Edition. Tehran.

Najib Ogulolu (1991). *Geometry and decoration in Islamic architecture*. translated by Mehrdad Ghayumi. Tehran: Rozaneh.

Noghrekar, A. (2010). *Theory of architecture*. Tehran: Payam-e Noor University. [in Persian]

Pashayikamali, F. & Kahnamui, N. (2000). *Islam and mosque architecture*. Second conference of mosque architect future horizone future (pp. 107-117).

Pope, A. (2007). *Iranian architecture*. translated by gholam hosein sadri afshar. Tehran: akhtaran.

Pope, A. (2008). *Excursy Iranian Array*. Translated by Zahra Basti. Tehran: Elmi Farhangi. [in Persian]

Othman, R., Zainal-Abidin, Z.J. (2011). The Importance of Islamic Art in Mosque Interior. The 2nd International Building Control Conference (105–109).

Salehi Kakhki, A. Azizpour, Sh. (2012). Contemplation on the Inscriptions and Motifs of Zavareh Jameh Mosque. *Quarterly of Archeology*, 2(2), 97- 120. [in Persian]

Shams, Sadegh. (2009). *Iranian Architecture Tradity Dictionary*. Tehran: Elmo Danesh Noavaran. [in Persian]

Sajjadi, A. (1996). *Trend of altars change Iran Islamic architecture, since beginning till attack of Mongol*. Master Thesis. Faculty of Humanities. Tarbiat Modares University. [in Persian]

Shekofteh, A. (2012). Visual Characteristics of Ilkhanid Period Plastering Ornamentations. *Research Journal of Negareh*, 1(2), 79- 98.

Tavakkoli, S., Javadzade, M. (2000). *Gloryof simplicity*. Second conference of mosque architect future horizone future (pp. 175).

Willber, D. (1987). *Iranian Islamic Architecture in Ilkhanid Period*. translated by Abdullah Faryar, 2nd edition. Tehran: cultural and acdmeic center. [in Persian]

Zomorshidi, h. (1995). *Mousqe in Iranian Architecture*. Tehran: Keyhan. [in Persian]