فصلنامه علمی ـ پژوهشی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی
سال ششم، بهار ۱۳۹۴، شماره ۱۸
صفحات ۱۷۴ ـ ۱۵۵

The History Of Islamic Culture and Civilization
A Quarterly Research Journal
Vol. 6, Spring 2015, No. 18

# بررسی و تحلیل نقش‌مایه‌های ایرانی ـ اسلامی گچ‌بری‌های امامزاده عبدالله اراک

مجید ساریخانی*
اکبر شریفی‌نیا**
اکرم احمدی***

## چکیده

نقوش گچبری امامزاده عبدالله اراک، از نقش‌مایه‌های ایرانی ـ اسلامی رایج در دوران سلجوقی و متأثر از دوره ساسانی است. این پژوهش به روش توصیفی، تحلیلی و تطبیقی و اطلاعات آن از مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی تهیه شده است. سوال‌های پژوهش عبارتند از اینکه، چه میزان هنر گچبری اسلامی وامدار دوره ساسانی بوده و تغییرات ایجاد شده بر سطوح گچ‌بری‌های اسلامی چگونه قابل تبیین است؟ نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بنیان نقوش تزیینی بنا، متاثر از گچبری دوره ساسانی و محتوای نقش‌مایه‌های آن متأثر از تعالیم الهی و رخدادهای مهم اجتماعی (نهضت ترجمه و گرایش به عقل‌گرایی) است و بالطبع چهار تغییر (حذف نقوش انسانی و حیوانی، گرایش به نقوش گیاهی و تجریدی و گرفتن نگاه اساطیری از آنان، به‌کارگیری نقوش کتیبه‌ای و ارائه نقوش هندسی چندضلعی) در مضمون نقش‌مایه‌های گچبری امامزاده دیده می‌شود.

## واژگان کلیدی

امامزاده عبدالله، گچبری، ایرانی ـ اسلامی، نقش‌مایه.

*. استادیار دانشگاه شهرکرد. sarikhanimajid@yahoo.com
**. کارشناسی ارشد باستان‌شناسی گرایش دوره اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس. akbarsharifinia@yahoo.com
***. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس. a.ahmadi3775@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۸/۰۷

## طرح مسئله

معماری ایرانی و تزیینات وابسته به آن ازجمله گچ‌بری، از گذشته‌های دور (از دوره‌های اشکانی و ساسانی) تا به امروز، همواره پویایی و تداوم خود را حفظ کرده است. در این میان، هنر گچ‌بری دوره ساسانی و نقش‌مایه‌های آن یکی از ارکان اصلی هنرهای تزیینی دوره اسلامی به‌شمار می‌رود و توانسته است زمینه تداوم و تکامل انواع نقوش را در بستر خود فراهم آورد. این نقوش علاوه بر نشان دادن چنین تداومی، نشان‌دهنده تأثیر ایدئولوژی در هنرهای صناعی؛ به‌ویژه معماری و تزیینات وابسته بدان است. تزیینات دوران اسلامی معمولاً با سه نوع مصالح آجر، گچ و کاشی و یا تلفیقی از این‌ها به منصه ظهور رسیده است. گچ و هنر گچ بری از دوران اولیه اسلام تا دوره تیموریان به‌عنوان عنصر قالب در تزیینات وجود داشته و عمده کاربرد آن در محراب‌ها و کتیبه‌نگاری بناها بوده است.[۱]

در دوره سلجوقی از گچ، برای تزیین طاقچه‌ها، افریزها، دروازه‌ها و ... با نقوش هندسی، گیاهی، کتیبه‌نگاری و پیکره‌ها استفاده می‌شد. طراحان هنرمند سلجوقی گرایش بی‌نظیری برای ابداع و خلق آرایه‌های تزیینی پیچیده با تکنیک تزیینی گچ‌بری داشته‌اند و توانسته‌اند آن را با مهارت و ظرافت بسیار اجرا کنند.[۲] انواع نقوش تزیینی هندسی و گیاهی به طرزی جداگانه و گاهی در ترکیب با همدیگر به‌کار رفته‌اند. تزیینات بنای امامزاده عبدالله ازجمله نمونه‌های نویافته‌ای است که می‌توان در آن، رونق هنر گچ‌بری را در دوره سلجوقی مشاهده کرد. در اینجا ترکیباتی از نقوش هندسی و گیاهی و کتیبه‌ای در تعاملی بی‌نظیر با یکدیگر به نمایش در آمده‌اند.

هدف اصلی این پژوهش، پس از معرفی و توصیف نقوش نویافته تزیینات گچ بری بنای امامزاده عبدالله؛ نشان دادن تأثیر هنر گچ‌بری ساسانی بر نقش‌مایه‌های گچ‌بری دوره اسلامی، به تصویر کشیدن توانمندی هنرمندان دوره اسلامی در گزینش نقوش تزیینی دوره ساسانی و تغییرات در نقوش گزینش‌شده متناسب با بناهای مذهبی و کاربری آثار است به نحوی که این تغییرات در بستر فرهنگ و هنر دینی و اجتماعی دوره اسلامی، تولید شده و رو به نضج نهاده است.

---

۱. پوپ، *معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ*، ص ۱۶۶.

۲. حمیدی و خزایی، «معرفی و بررسی تزیینات گچ‌بری مسجد حیدریه قزوین» در: *کتاب ماه و هنر*، ش ۱۵۵، ص ۱۰۳.

## پیشینه پژوهش

باستان‌شناسان و متخصصان هنر ایران ازجمله آرتور پوپ، غلامعلی حاتم و محمدیوسف کیانی در کتاب‌های خود به بررسی معماری ایران و تزیینات وابسته بدان پرداخته‌اند. در زمینه تزیینات وابسته به معماری در دوره سلجوقی، غلامعلی حاتم در کتاب خود با عنوان ***معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان***[۱] با بررسی معماری این دوره، به ذکر تزیینات وابسته بدان نیز اشاراتی دارد. مهدی مکی‌نژاد نیز در کتاب ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزیینات معماری***[۲] به بررسی و دسته‌بندی نقوش تزیینات معماری اسلامی نیز پرداخته و دسته‌بندی مناسبی (حیوانی، گیاهی، خط و کتیبه‌ای، هندسی و انسانی) از آنها را ارائه کرده است که البته این امر از سوی محققین دیگری چون انصاری در مقاله «گچ‌بری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی»[۳] و عباس زمانی در کتاب ***تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*** نیز دیده می‌شود. تاکنون، پژوهشی در مورد تزیینات گچ‌بری‌های امامزاده عبدالله اراک در روستای کودزر صورت نگرفته است و این پژوهش حاصل بررسی میدانی نگارندگان در این منطقه بوده و در نوع خود بدیع و تازه است. از سوی دیگر، نگارندگان در تلاش‌اند که علاوه بر بررسی و تحلیل نقوش تزیینی این امامزاده، ردپای تأثیرات فکری و فرهنگی قرون نخستین اسلامی را در این بنا مشخص و بیان دارند.

## روش تحقیق

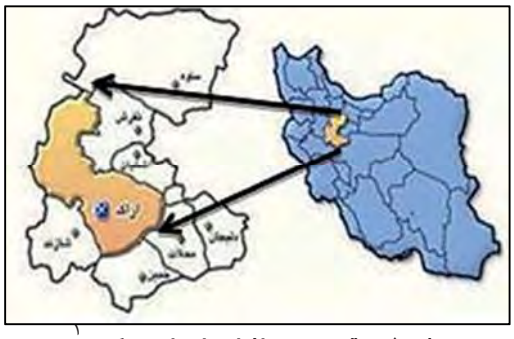
این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی، تدوین و اطلاعات آن از مطالعات میدانی (جمع‌آوری اسناد و مدارک به صورت عکس‌برداری و بازدید از بنای امامزاده عبدالله اراک و طراحی نقوش تزیینی) و کتابخانه‌ای تهیه شده است.

### موقعیت جغرافیایی امامزاده عبدالله و وضعیت معماری آن

بنای این امامزاده در روستای کودزر (گودزر) در فاصله ۷ کیلومتری از جاده اصلی اراک به خمین و با سه متر ارتفاع از زمین‌های اطراف، واقع شده است.[۴] (نقشه و تصویر شماره ۱)

---

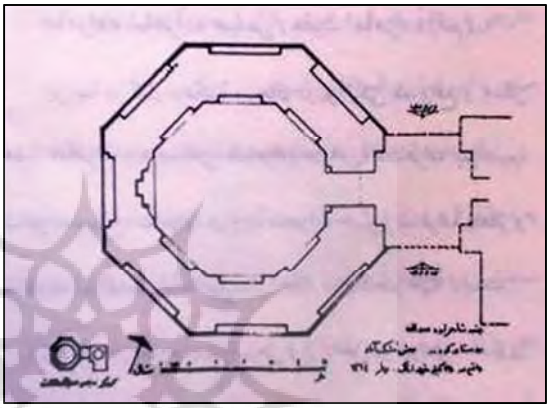
۱. تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۷۹.
۲. تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۷.
۳. در: *مجله هنر*، تهران، شماره ۱۳، ص ۳۷۳ ـ ۳۱۸، ۱۳۶۶ ـ ۱۳۶۵.
۴. عقابی، *بناهای آرامگاهی*، ص ۲۵۹.

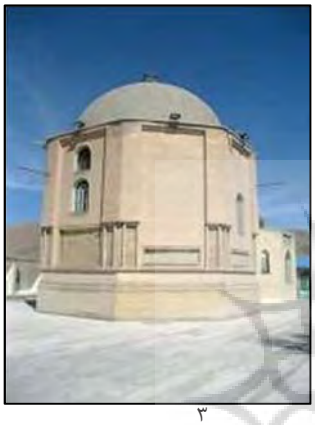


نقشه ۱: موقعیت جغرافیایی استان مرکزی[1]

تصویر ۱: موقعیت جغرافیایی امامزاده عبدالله[2]

پلان بنا هشت ضلعی و ابعاد هر ضلع، ۴/۲۰ متر است و دارای دو معبر، یکی در شمال‌شرق و دیگری در جنوب‌شرق می‌باشد. این بنا اخیراً، مرمت و بازسازی شده است (نقشه و تصویر شماره ۲)





نقشه و تصویر شماره ۲: پلان و نمایی از بنای امامزاده[3]

گنبد امامزاده، کروی یک پوش با پوشش سیمانی است. ارتفاع داخل بنا از کف تا گنبد، ۱۵ متر است و تمام دیوارهای داخلی، از ارتفاع ۱ تا ۱۲ متری و به غیر از زیر گنبد، گچ‌بری شده است. شیوهٔ گچ‌بری، قدمت آن را به قرن ششم هجری قمری می‌رساند. این بنا به شماره ۱۷۰۴ / ۳ در فهرست آثار تاریخی کشور به ثبت رسیده است.[4] طبق شجره‌نامه موجود (تصویر شماره ۳)، این آرامگاه مدفن یکی از نوادگان امام هفتم علیه‌السلام، است.

1. www.ngdir.ir.

۲. کلیه تصاویری که آدرسی برایشان داده نشده از سوی نگارندگان گرفته شده است.

۳. عقابی، *بناهای آرامگاهی*، ص ۲۶۰.

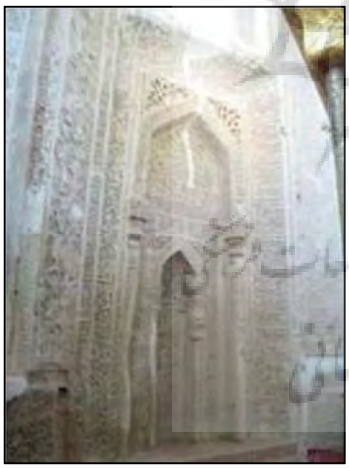
۴. عقابی، *بناهای آرامگاهی*، ۲۵۹.

تصویر شماره ۳: شجره‌نامه موجود در بنای امامزاده عبدالله

تزیینات آجرکاری، با روش‌های متنوع آرایش هندسی اجرا شده و طرح‌های گوناگونی ازجمله طاق‌نما را در ظاهر دیوار بیرونی امامزاده پدید آورده است. نقوش آجری این بنا مشتمل بر انواع منحنی‌ها (ناشی از چیدن متناوب آجر در اضلاع بنا) و همانند سایر ابنیه دوره سلجوقی است.

## تزیینات گچ‌بری

سراسر فضای داخلی بنای امامزاده عبدالله، پوشیده از نقوش گچ بری است. هنرمند و معمار این بنا، سطوح داخلی امامزاده را به‌وسیله طاق‌نماهای مرتفع و کشیده شده تا زیر گنبد، به چندین واحد تقسیم کرده و سپس در هرکدام از این طاق‌نماها، نقوش گیاهی و هندسی به‌صورت یک در میان و قرینه آورده شده است و روش کار بدین نحو بوده است که نقوش گیاهی در یک طاق‌نما و نقوش هندسی و گیاهی استیلیزه شده در طاق‌نمای کناری آن اجرا شده است. سازنده بنا همین طرح و نقش را در سراسر فضای داخلی بنا بدون تغییر روش در طراحی‌اش تکرار کرده و جلوه‌ای ویژه و خاص به تزیینات بنا داده است. حرکت این نقش‌مایه‌ها از دو طرف بنا به سمت محراب بوده است و به نوعی می‌توان اذعان داشت که محراب، نقطه تلاقی و پایان‌دهنده فضاسازی تزیینی بنای امامزاده است (تصویر شماره ۴)



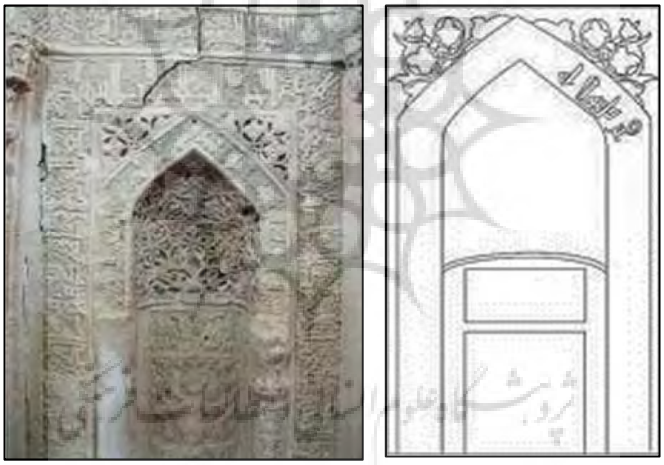
تصویر شماره ٤: محراب امامزاده عبدالله

محراب امامزاده، دارای ارتفاع تقریبی ۳۰۰ سانتیمتر، طول و عرض ۱۵۰ سانتیمتر و عمق ۳۰ سانتیمتر است که در نوع خود و با توجه به عظمت بنا، بزرگ است. معمولاً در محراب‌هایی با ابعاد بزرگ، ریزه‌کاری‌های گچ‌بری دارای نمود چندانی نیست؛ اما گچ‌برهای دوره سلجوقی برای رفع این نقیصه، نقوش گچ‌بری را به صورت برجسته و بزرگ ساخته‌اند تا به‌راحتی قابل رؤیت و تناسب خوبی با بنای معماری داشته باشد.[1] این محراب

۱. سجادی، *سیر تحول محراب*، ص ۵۷.

سراسر پوشیده از آرایه‌های تزیینی، کتیبه‌ها، نقوش گیاهی و هندسی است. محراب گچ‌بری شده امامزاده، دارای یک طاق نمای بزرگ با عمق کم و محاط بر طاق‌نمای کوچک با عمق زیاد (اصطلاحاً نغول) است و گچ‌بری‌های اضلاع بنا به نحوی ایجاد شده که گرایش به سمت محراب دارند و فردی که وارد بنا می‌شود به‌طور ناخودآگاه به سمت محراب سوق داده می‌شود و نقش‌مایه‌های این گچ‌بری، روندی پویا و زنده‌ای را در فضای درونی بنا ایجاد کرده است. فرورفتگی طاق‌نمای محراب کوچک، اولین بخش شروع این حرکت زنده و پویای تزیینی است که از بالا به پایین از سه قسمت مجزا تشکیل شده است. (تصویر شماره ۵)

قسمت بالایی، هلالی‌شکل و همراه با نقوش اسلیمی و گره هایی حاصل از پیچ و تاب آن است. بخش میانی محراب، دارای قاب مستطیلی کوچکی است که به ظنّ قوی در آن خطوطی در زیر پیچ و تاب های گیاهی نوشته شده است و احتمال دارد طراح، هدفی برای ناخوانا بودن آنها نداشته باشد و بیشتر سعی داشته که فضاهای خالی بین نقوش را پر کند. بخش پایینی به‌صورت کادری مستطیل شکل است و نقش‌مایه‌های آن گیاهی و به صورت جفتی بال دیده می‌شود که متأثر از گچ‌بری دوره ساسانی، به‌ویژه گچ‌بری‌های تیسفون و کاخ حصار دامغان است. (تصویر شماره ۵) قسمت لچکی آن، دارای نقوش گیاهی به شکل غنچه های باز شده گل نیلوفر بوده که انتهای ساقه‌های این نقوش به همدیگر متصل شده است.[۱]



**تصویر شماره ۵: محراب کوچکتر**

۱. گل نیلوفر ازجمله نقوش تزیینی دوره ساسانی است که در تزیینات گچ‌بری این دوره کاربرد فراوانی داشته است. شایان ذکر است که گل نیلوفر نماد زایش در ایران باستان بوده و این گیاه رابطه‌ای نزدیک با «ایزدمهر» داشته است و بر همین اساس، شاه را تجسمی از ایزدمهر می‌پنداشتند. (هینلز، *شناخت اساطیر ایران*، ص ۳۰۳)

بخش طاق این قسمت دارای کتیبه‌ای به خط کوفی است. متن کتیبه حاوی آیات سوره توحید «قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ و ... .» است. در قاب کناری این محراب کوچک، عبارات دعایی ازجمله «یا کریم التعالی و ...» نقش بسته است. ساقه‌های کوچک ستون‌های این محراب با نقوش هندسی چندضلعی پوشیده شده که به شکل نواری، با هم ترکیب یافته است و این ترکیب هندسی نواری‌شکل، تقریباً در تمامی سطوح گچ‌بری‌های این آرامگاه، دارای نقش جداکننده نقوش کتیبه‌ای و هندسی از یکدیگر است. (تصویر شماره ۶)

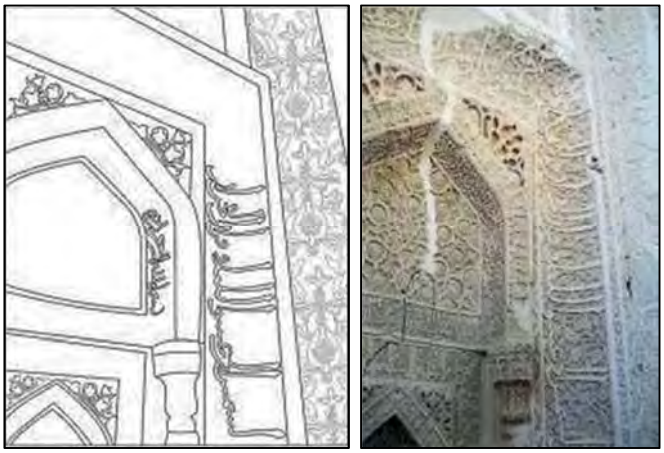
**تصویر شماره ۶: نقوش هندسی ساقه ستون محراب**

در بالای محراب کوچک، طاق‌نمای محرابی‌شکل بزرگ‌تری قرار دارد که فضای داخلی آن به وسیله اسلیمی‌های حجیم و برجسته‌ای، تزیین یافته است. (تصویر شماره ۷) اغراق در حجم‌پردازی و پیچش‌های دوّار تا حدی است که به نقش‌برجسته‌های سه بعدی نزدیک شده و فضایی پر انرژی و پر شور پدید آورده است. درون این اسلیمی‌ها با نقوش هندسی ریز و درهم‌تنیده، تزیین شده و سطح نقش‌مایه را از یکنواختی بیرون آورده و زمختی طرح را به ظرافت تبدیل کرده است. در سطح بیرونی محراب، حاشیه تزیینی دیگری قرار دارد که همانند محراب کوچک‌تر، دارای نقش‌مایه‌هایی نظیر کتیبه‌نگاری، گیاهی و هندسی است و نقوش اسلیمی این بخش از محراب با برجستگی‌های کم عمق، تضاد بصری آشکاری را نسبت به سایر فضاهای محراب ایجاد کرده است. ساقه‌های ستون‌های محراب بزرگ‌تر، با نقوش هندسی چندضلعی نواری‌شکل و نقوش گیاهی درهم‌تنیده، تزیین شده است. نوار دیگری که با نقوش گیاهی (برگ نخل) و نقوش هندسی تزیین شده است، حاشیه پهن کناری محراب را از طاق داخلی آن جدا ساخته است.

**تصویر شماره ۷: طاق‌نمای بزرگ‌تر**

در سطح بیرونی حاشیه پهن محراب، قسمتی از آیه ۷۸ سوره اسراء به خط نسخ آمده است: «أَقِمِ الصَّلاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَىٰ غَسَقِ اللَّيْلِ وَ قُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُوداً و ...» این حاشیه

با نوار باریکی از نقوش هندسی و گیاهی از قسمت طاق‌نمای محراب جدا شده است. (تصویر شماره ۸)



**تصویر شماره ۸: کتیبه حاشیه پهن محراب**

در قسمت بیرونی طاق‌نمای بزرگ، آیاتی به خط کوفی از آیهٔ ۱۸ و آغاز آیه ۱۹ سوره آل‌عمران[۱] (در این قسمت ساییدگی زیادی در متن کتیبه دیده می‌شود و شناخت دقیق متن آن را با مشکل مواجه کرده است) و در قاب درونی طاق‌نما، آیات سوره حمد «**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ * الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ * الرَّحْمٰنِ الرَّحِيمِ ...**» به خط نسخ نقش بسته است.

تلاش هنرمند برای کنترل سطوح بزرگ در جهت جبران یکنواختی و نیز تعدیل کردن تضاد بصری با نقش‌مایه‌های مجاور منجر به خلق و ابداع ریزنقش‌های متنوع هندسی در این محراب شده که اغلب به نام آجیده کاری معروف است. مبنای شکل‌گیری این اشکال هندسی، طرح‌های اولیه‌ای همچون مثلث، مستطیل و لوزی‌ها هستند که با چرخش دایره‌ای و انتقال و تکرار آن در جهات مختلف، گسترش یافته و بافتی یکدست و با ارزش برای فضاهای مثبت و منفی به‌وجود آورده است. این روش از یکنواختی این سطوح بزرگ کاسته و در معتدل ساختن سنگینی طرح‌های منقوش، مؤثر بوده است به نحوی که هماهنگی کامل و مناسبی در قسمت‌های مختلف گچ‌بری ایجاد کرده است.

## بررسی و تحلیل نقش‌مایه‌ها

با مطالعه نقوش و تزیینات گچ‌بری محراب امامزاده عبدالله اراک می‌توان آنها را در سه دسته عمده به ترتیب ذیل تقسیم کرد و مورد مداقه قرار داد:

---

۲. متن آیه «شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلائِكَةُ وَ أُولُو الْعِلْمِ قَائِماً بِالْقِسْطِ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ» ... .

**۱. کتیبه‌نگاری**

کتیبه‌نگاری در هنر دوره ساسانی کاربرد داشته است. ( تصاویر شماره ۱۱)[۱] این شیوه، در جهان اسلام دارای جایگاه والایی است و یکی از عناصر کاربردی در تزیینات بناهای اسلامی، همراه با ارزش های مذهبی و فرهنگی است. دیوارهای مساجد و مقابر، بهترین فضاهایی هستند که این عبارات را در خود جای داده‌اند. افزون بر این، شکل خاص ساختار حروف، این امکان را به هنرمند داده است تا بتواند آن را به انحای گوناگونی در ترکیب با نقوش گیاهی و هندسی ترسیم کند.[۲]

یکی از غنی‌ترین و مهم‌ترین بخش‌های قابل توجه در طراحی تزیینات گچ‌بری امامزاده عبدالله، کتیبه‌هایی به خط کوفی و نسخ است. کتیبه‌ها در ترکیبی متناسب و شایسته در تمامی سطوح محراب و کناره های طاق‌نمای ورودی امامزاده نوشته شده‌اند. ( تصاویر شماره ۷ و ۸) این کتیبه‌ها از نظر مضمون به دو دسته تقسیم می‌شوند: یکی کتیبه‌هایی با مضامین دعا و عبارات دعایی و دیگری، کتیبه‌های قرآنی. آیه‌های قرآنی کتابت‌شده بر بنای امامزاده عبدالله اراک شامل آیات سوره‌های توحید و حمد، و آیه ۷۸ سوره اسراء و آیه‌های ۱۸ و ۱۹ سوره آل‌عمران است. از این آیات نکاتی همچون تذکر (سوره‌های توحید و حمد)، دعوت به نماز و اوقات شرعی آن (۷۸ اسراء) و اشاره به دین خاتم و شریعت محمدی ﷺ و همچنین جلوگیری از ایجاد دو دستگی یا چند دستگی در دین (آیه‌های ۱۸ و ۱۹ آل‌عمران) قابل استنتاج است.[۳]

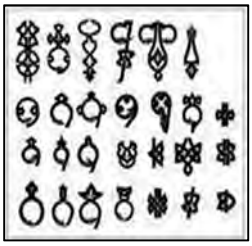
طراحی کتیبه‌ها در این مکان، حاصل ترکیب عناصر متعددی است که در ترکیب و اتصالات آن از گره‌های تزیینی میانی، انتهای تزیینی حروف، تزیینات ساقه‌ها و طرح‌های گیاهی و ریزنقش‌های هندسی متنوع و بافت تزیینی گیاهی استفاده شده است. هنرمندان طراح، از ترکیب اتصالات میان حروف و تزیینات انتهای حروف با گره‌های متعدد و حرکات دوّار اسلیمی‌ها، ریتم متنوعی را به‌وجود آورده و از تکرار انواع آن ضرب‌آهنگی پویا و چشم‌نوازی به نمایش گذاشته‌اند. (تصاویر شماره ۹)

---

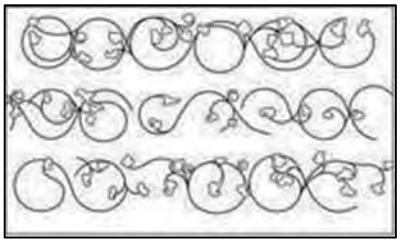
1 .Dimand, ***Parthian and Sasanian Art***, p.81.

۲. کیانی، *تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی*، ص ۲۵.

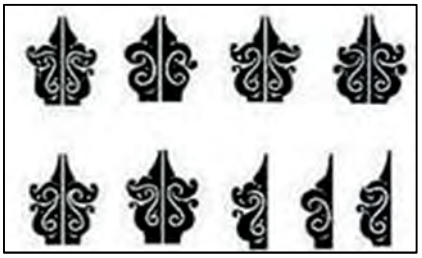
۳. ساریخانی، «پژوهشی در جلوه‌های آیات الهی بر آثار هنری ایرانی ـ اسلامی» در: *مجله مطالعات تاریخ فرهنگی*، ش ۱۶، ص ۷۹.



**الف) گره‌های تزیینی در اتصالات کتیبه‌های کوفی**



**ب) گردش دوّار اسلیمی‌های کتیبه‌ها**



**ج) تزیینات گیاهی انتهای حروف کوفی**

**تصاویر شماره ۹: نقش‌مایه‌های هندسی**[۱]

ویلبر دلیل افراط‌کاری در پیچیده نمودن کتیبه‌ها و دشواری در خوانایی نوشتار را در این‌گونه فضاها، در توجه به وجه تزیینی آنها می‌داند.[۲] این نوع تزیین تا حدی ادامه می‌یافت که خواندن بسیاری از خطوط و کلمات امکان‌پذیر نبود. به‌نظر نگارندگان، تزیین این کتیبه ها تنها به‌دلیل توجه به وجه تزیینی آنها نبوده است؛ بلکه این کتیبه‌ها در درجهٔ اول، ارزش و اعتبار قرآن، کتاب مقدس دین اسلام را در اماکن مذهبی نشان می‌دهد. قرآن هدیه خداوند و نازل‌شده بر پیامبر است؛ بنابراین در هرکجا که اسلام باشد، قرآن هم هست. (از جنبه هویت‌بخشی به دین اسلام) از سویی دیگر، این جنبه هویت‌بخشی باید همراه با لطافتی باشد تا مخاطب را متوجه خود سازد. این اندیشه باعث شد تا در خطوط جنبه تزیینی نیز لحاظ شود.[۳] به‌همین منظور، خطوط و کتیبه‌ها در دل تزیینات گیاهی و هندسی جای گرفته‌اند و حتی خود کلمات و حروف کتیبه‌ها به‌منزله ساقه‌برگ‌های پر پیچ و خم نقوش اسلیمی، ایفای نقش کرده‌اند. با توجه به مطالب یادشده می‌توان اذعان داشت که ارتباطی کاملاً عمیق میان نقوش کتیبه‌ای، گیاهی و هندسی در جهت رساندن نگاه خاکی آدمیان

۱. حمیدی، «آرایه‌های تزیینی گچ‌بری دورهٔ سلجوقی» *کتاب ماه و هنر*، ش ۱۵۱، ص ۹۱؛ حمیدی و حزایی، «معرفی و بررسی تزیینات گچ‌بری مسجد حیدریه قزوین» در: *کتاب ماه و هنر*، ش ۱۵۵، ص ۱۰۸ ـ ۱۰۷.

۲. ویلبر، *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی*، ص ۸۸.

۳. به‌نوعی می‌توان این امر را ارتباطی میان زیبایی و هدایت الهی در نظر گرفت.

به آسمان‌ها و بیکران الهی، دیده می‌شود و هنرمند تلاش داشته است که این پیام نهفته در نقوش را هم به جمعیت دارای دانش و هم بی‌بهره از آن انتقال دهد. همچنین هنرمند سعی نموده است معانی این خطوط را (برای کسانی که فاقد علم خواندن این خطوط هستند) با نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی انتقال دهد. اینجاست که ذهن بیننده می‌تواند خط سیر معانی آن را دریابد؛ خط سیری که همانا دعوت به بهشت موعود و زیبایی‌های آن می‌شود و نیز بازگشت به درگاه خداوند متعال که قدرتش حاکم بر تحولات و پیچیدگی‌های آسمانی و افلاکی است و این ترکیبی کاملاً معقول و آگاهانه از سوی هنرمندانِ طراح چنین سطوحی بوده است.

**۲. نقوش گیاهی**

نقوش گیاهی به‌کار رفته در گچ‌بری‌های دوره ساسانی در اقسام متنوعی ازجمله، آکانتوس (کنگر)، پالمت (نخل)، لوتوس (نیلوفر)، انار، تاک و پیچک، میوه انگور، کاج و بلوط، گل‌های برگ‌دار، گل روزت، درخت زندگی و ... ظهور پیدا کرده و مفاهیمی از عشق و آبادانی، حاصلخیزی، باروری و ... را تداعی می‌کرده‌اند.[۱] این نقوش انتزاعی وام گرفته از طبیعت هستند و اشکال بسیار متنوعی را می‌توان در آنها یافت؛ بنابراین، استفاده از این نقوش، بازنمود طبیعت بیرون در سطوح بیرونی و درونی بناها بوده است.[۲] بنابراین حضور گسترده نگاره‌های گیاهی در هنر ایران را باید در باور کهن تقدیس گیاهان و احترام و علاقه فراوان ایرانیان به طبیعت جستجو کرد. در تمام اعصار، گل‌ها و نگاره‌های تزیینی را بر اشیا و ساختمان‌ها ترسیم کرده‌اند.[۳] دوره ساسانی از منظر بررسی تقدس گیاهان (روییدنی‌ها) در ساختارهای اندیشه (اسطوره‌ها) جایگاه خاصی دارد؛ زیرا اساطیر این دوران، تداوم‌یافته باورهای پیشین هستند.[۴] ازجمله می‌توان به آیین زرتشتی، مهری و مانوی اشاره کرد که در همه آنها درخت، نقش محوری داشته است.[۵]

هنر گچ‌بری دوره اسلامی، وامدار هنر گچ‌بری دوره ساسانی است. حال در این میان گزینشی

---

۱. منوچهری، *سیر تحول گچ‌بری در ایران دوران اسلامی*، ص ۵۷.

۲. اعظمی و دیگران، «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچ‌بری‌های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران (مسجد جامع نائین، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع اصفهان» در: *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، ش ۴، ص ۱۶.

۳. ندیم، «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایران» در: *مجله هنر*، ش۴، ص ۱۷.

۴. برای اطلاعات بیشتر در زمینه اسطوره‌ها در دوره ساسانی می‌توانید به تألیفات و ترجمه‌های آقای دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور رجوع کنید.

۵. دادور و منصوری، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، ص ۱۰۰ ـ ۹۹.

بدین نحو صورت گرفته است که هنر درباری و هنر مذهبی هر کدام به‌طرزی جداگانه وام‌دار چنین میراثی هستند. هنر گچ‌بری درباری دوران اسلامی بدون استثنا از نظر نقوش و نگاره‌ها و مضامین گچ‌بری، دنباله‌رو هنر گچ‌بری زمان ساسانیان بوده است، اما در هنر گچ‌بری مذهبی، هنرمند مسلمان با عنایت به اینکه از شرک و بت‌پرستی و شبیه‌نگاری پرهیز داشته است، به برساو (استیلیزه) کردن نقش گل و بته های طبیعی پرداخته است.[۱] هنرشناسان، نقوش اسلیمی را برگرفته از مظاهر طبیعت مانند گل و بته‌ها و شاخ و برگ درختان و میوه‌هایی مانند امرود و انار می‌دانند که برای پرهیز از شبیه‌سازی و شبیه‌نگاری (رقابت با خالق) آن را استیلیزه و انتزاعی (برساو) کرده‌اند. نقوش اسلیمی متداول در گچ‌بری‌های اسلامی را اکثراً نقوشی چون اسلیمی‌های دهان اژدری، خرطومی، شاخ و برگ درخت تاک و خوشه‌های انگور، برگ کنگر و برگ گل و گلدان و بوته‌ها و برگ‌های مدور، برگ نخل و میوه کاج، امرود، انار و ... تشکیل می‌دهند.[۲]

تمامی فضای داخلی امامزاده عبدالله اراک، سراسر پوشیده از نقوش گچ‌بری در موتیف‌های مختلف گیاهی است. نقوش گیاهی به‌کار رفته در این بنا به‌صورت استیلیزه شده هستند که با یک شاخه پیچکِ مواجِ دایره‌ای احاطه شده‌اند. از هر پیچک، شاخه‌ای جدا شده و در نهایت به برگچه ها و نیم‌برگ‌هایی منتهی شده است. به‌نحوی که توانسته تمامی فضای داخلی بنا را با نقوش گیاهی پوشش دهد. در این بنا برگ‌های عظیم همانند شکل بال، که پیشینه‌ای بسیار قوی و ماندگار در هنر ایران داشته گل‌های کوچک نیلوفر و پیچک‌های درهم تنیده دهن اژدری به‌طور خاص و هنرمندانه تجسم شده است و گویی هنرمند می‌خواسته است که مخاطب را به مفهومی ماورایی سیر و سلوک دهد. (تصاویر شماره ۱۰)

**تصاویر شماره ۱۰: نقوش گیاهی امامزاده**

تمامی این نقوش در آثار گچ‌بری دوره ساسانی دیده شده است و وجود آنها در بنایی سلجوقی

۱. سجادی، «هنر گچ‌بری در معماری اسلامی ایران» در: *مجله اثر*، ش ۲۵، ص ۲۰۰.
۲. همان، ص ۲۰۲.

(امامزاده عبدالله) بیانگر تأثیرگذاری آن در دوران اسلامی است. (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)

**تصاویر شماره ۱۱: نقش گل نیلوفر، حاجی‌آباد فارس،[۱] نقش بال در گچ‌بری‌های کاخ کیش،[۲] نقش بال و کتیبه در گچ‌بری‌های کاخ تیسفون[۳]**

**تصاویر شماره ۱۲: راست: نقوش پیچک در کاخ بیشابور؛[۴] برگ‌های در هم رفته S شکل در کاخ تیسفون[۵]**

علاوه بر گرایش به سمت انتزاعی‌گرایی و استیلیزه شدن، پوشیدگی و مستور بودن سطوح تزیینات گچ‌بری از تغییرات و به‌عبارتی، از دیگر مشخصه‌های قابل توجه این امامزاده است.[۶] این ویژگی در نقوش گچ‌بری اسلامی، به‌ویژه نقوش گیاهی به‌صورت بارز دیده می‌شود. در گچ‌بری‌های دوره اسلامی برخلاف دوره ساسانی، تمامی سطوح‌شان پوشیده و هیچ قسمتی از سطح فضای تزیینی‌شان، خالی از نقش نیست. این گستردگی نقوش به‌حدی است که تمامی سطح یا فضای تزیینی را در برگرفته است و به نسبت دوره ساسانی، کمتر فضاهای خالی بر روی این سطوح به‌چشم می‌آید. جهان‌بینی دوره اسلامی، سراسر الهی است و نگاه هنرمندان، مستقیماً و بدون هیچ واسطه‌ای متوجه دنیای ماورایی و وعده داده شده توسط خالق است؛ نگاهی که در آن باید از طبیعت اطراف و ویژگی‌های آن فاصله گرفت تا به درکی درست از هستی‌شناسی رسید؛ دنیایی که تنها و راحت‌ترین مسیر دسترسی به ویژگی‌های آن، قرآن و احادیث است. پس به‌درستی پیداست

---

۱. ایازی و همکاران، *گچ‌بری در آرایه‌ها و تزیینات معماری دوران اشکانی و ساسانی*، ص ۴۰.

۲. پوپ و فیلیس، *سیری در هنر ایران*، ص ۷۷۰.

3. http://www.metmuseum.org/Collections/30001324.

۴. زمانی، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، ص ۴.

5. http://images.metmuseum.org/CRDImages/an/original/DP232256.jpg.

۴. به‌علت فرسودگی سطح نقوش و مشکلات آن در طراحی، نگارندگان موفق به ترسیم نقوش ریز گیاهی نشده‌اند.

که نگاه ماورایی هنرمندان اسلامی برگرفته از متن قرآن و احادیث به مانند نگاه اسطوره‌ای هنرمندان ساسانی برگرفته از فضای ایدئولوژی حاکم بر جامعه ساسانی است[۱] که از سوی هنرمندان دوره اسلامی به‌ویژه سلجوقی، مورد الگوبرداری واقع شده است به نحوی که توانسته در هنرهای صناعی، به‌ویژه در نقش‌مایه‌های گچ‌بری‌های این امامزاده بروز و ظهور نماید.

شایان ذکر است که مضمون و محتوای نقش‌مایه‌های گچ‌بری دوره اسلامی نسبت به دوره ساسانی با شدت بیشتری از ایدئولوژی حاکم بر جامعه تأثیر پذیرفته است. یکی از مضامینی که بیانگر این ایدئولوژی است و می‌توان آن در گچ‌بری امامزاده دید تجلی بهشت در این نقش‌مایه‌هاست و باید اذعان داشت که پوشیدگی و مستور بودن در گچ‌بری‌های این بنا را می‌توان با خصوصیاتی که در مورد بهشت در قرآن وعده داده شده است مطابقت داد؛ به‌خصوص در آنجایی که در مورد درخت سدرةالمنتهی (از مشخصه‌های بهشت) آمده است گستردگی آن به نحوی است که زمین را با برگ‌هایش می‌پوشاند و هیچ جای خالی و بدون سایه‌ای یافت نمی‌شود. به همین ترتیب پوشانندگی و مستتر بودن که معنای لفظ جنت[۲] است و بار معنایی آن را می‌توان به‌صورتی قابل لمس در تزیینات گچ‌بری‌های بنای امامزاده عبدالله و دیگر آثار هنری و معماری دوران اسلامی دید.[۳]

### ۳. نقوش هندسی

بن‌مایه اصلی نقوش هندسی دوره اسلامی بر نقوش هندسی دوره ساسانی استوار است. نقوش هندسی ساسانی عمدتاً، از تکرار و تقابل مثلث‌ها، مربع‌ها، طرح‌های L شکل و دایره‌ها تشکیل شده‌اند.[۴] به عبارتی، نقش‌مایه‌های گچ‌بری دوره ساسانی از تکرار این نقوش تهیه شده است.[۵]

---

۵. هنر ساسانی نه یک پدیده ناگهانی در هنر ایران و نه برداشتی خاص از هنر یونانی است. هنر ساسانی چکیده‌ای از هنر تمامی اعصار ایران است. (خزایی، «نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم قمری» در: *فصلنامه نگره*، ش ۳ ـ ۲، ص ۵۱ ـ ۴۱، بهار و تابستان ۱۳۸۵و همچنین برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: گیرشمن، *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمد معین، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵. نگاه اسطوره‌ای که در ایران قبل از دوره ساسانی بود (زروان، مهر و ...) در این دوره نیز رواج پیدا کرده و بالطبع فضای دینی حاکم بر جامعه در شکل‌گیری هنر این دوره نیز مؤثر واقع شده است.

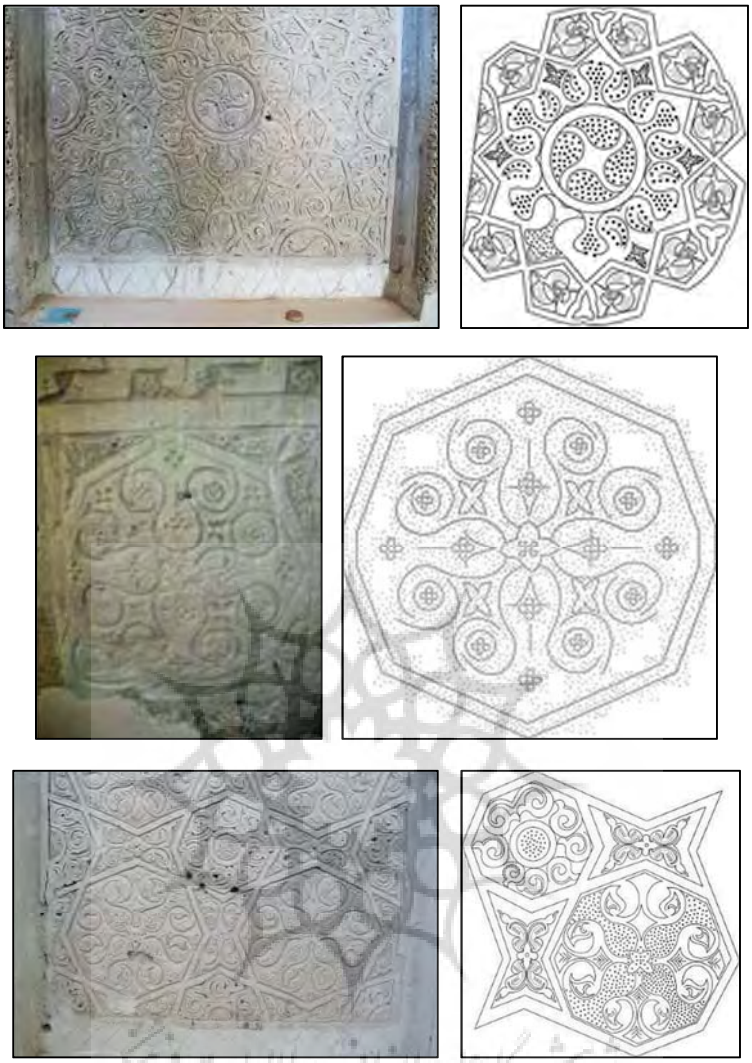
۱. یکی از معانی واژه جنّت از ریشه «جَنَنَ» و مصدر آن «جَن» به معنی «پوشیده شدن» و «مستور بودن» است. (ابن‌منظور، *لسان العرب*، ج ۱۳، ماده جنن)

۲. وَ ظِلٍّ مَمْدُودٍ. (واقعه (۵۶):۳۰) و (اهل بهشت) در میان سایه‌های فراوان و گسترده و کشیده (خوش و آسوده‌اند).

4. Azranuosh, Sstucco and Plaster work, p.814.

5. Kharazmi & …, ***A Study of Practical Geometry in Sassanid Stucco Ornament in Ancient Persia*** , p. 22.

تزیینات هندسی به‌کار رفته در بنای امامزاده عبدالله، عبارتند از: نقوش هندسی چند ضلعی (هشت ضلعی‌ها، مربع‌ها، لوزی‌ها، ستاره‌های ده ضلعی، دایره‌هایی چهارپر و ...) که فضاهای خالی بین آنها، با نقوش گیاهی، گلبرگ‌ها، ساقه‌های پیچک پر شده است. (تصاویر شماره ۱۳)



**تصاویر شماره ۱۳: نقوش هندسی به‌کار رفته در امامزاده عبدالله**

با توجه به نقوش هندسی بنای امامزاده عبدالله می‌توان اذعان داشت که نقش دایره تنها نقشی از نقوش هندسی دوره ساسانی است که به دوره اسلامی راه یافته و در مباحث فلسفی و کیهان‌شناسی، دارای نقش حایز اهمیتی است و از دل دایره‌های تودرتو، هنرمندان فلسفی‌نگر اسلامی توانستند نقوش چند ضلعی را خلق کنند. نقوش هندسی که با نبوغ هنرمندان و با این

قدرت در هنر اسلامی جلوه پیدا کرده است، مستقیماً از تفکر اسلامی سرچشمه می‌گیرد و برگرفته از اساطیر نیست، بلکه انتزاعی است و باید توجه کرد که هیچ تمثیل و رمزی در جهان مشهودات برای بیان پیچیدگی درونی وحدت و انتقال از وحدت تقسیم و تکثیرناپذیر «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت»، بهتر از سلسله طرح‌های هندسی در یک دایره و یا کثیرالسطوح‌ها یک کره نیست.[۱] از سویی دیگر، به‌نظر نگارندگان گستردگی این نقوش چند ضلعی در سطوح مختلف تزیینات اسلامی، وام‌دار مستقیم تحولات فلسفی است که در قرون نخستین اسلامی، پایه‌های فکری و فلسفی اسلام را نسبت به مفاهیم هستی‌شناسی و کیهان‌شناسی محکم کرد.

آنچه در قرون نخستین اسلامی فضای فکری و فرهنگی جامعه را به‌یکباره تحت تأثیر خود قرار داد، رخداد مهم اجتماعی و فرهنگی نهضت ترجمه بود. این رخداد به‌قدری گسترده بود که فضای دینی جامعه را نیز دربرگرفت. در این میان عقل‌گرایی مسلمانان بیشترین تأثیر را در چنین رخداد مهم اجتماعی و فرهنگی برعهده داشت. در این دوران، فلسفه به‌مثابه سلاحی برنده در دستان کسانی بود که آیات قرآن کریم را با آن تفسیر می‌کردند.[۲]

فرقه معتزلیان ازجمله فرقی بودند که تعقل دینی را در فرهنگ و اجتماع این دوره رواج می‌دادند و در نهایت با تحریک ذهن خلفا، زمینه را برای نزدیکی هر چه بیشتر با تفکر یونانی فراهم می‌ساختند. این عمل، مکمل بیان مستقیم خداوند در کتاب آسمانیش قرآن بود که مردم را به چنین رویکردی دینی و مذهبی هدایت می‌کرد.[۳] در نتیجه این تحولات و تفکرات عقلانی، کسانی چون

---

۱. بورکهارت، «روح هنر اسلامی» در: *مجله هنر و مردم*، ش ۵، ص ۴.

۲. جمیلی، *نهضت ترجمه در شرق جهان اسلام در قرن سوم و چهارم*، ص ۳۶. جهت کسب اطلاع بیشتر در این زمینه بنگرید به: شریفی‌نیا و همکاران، «تعاملات علمی در قرون نخستین اسلامی براساس مطالعات باستان‌شناسی (با تأکید بر نقوش هندسی تزیینات گچ‌بری‌های قرون نخستین اسلامی)» در: *مجله مطالعات تاریخ فرهنگی*، سال ۴، ش ۱۵، ص ۸۶ ـ ۶۳.

۳. قرآن کریم، مکرراً با عبارت (افلا یعقلون) و (افلا تعقلون) انسان را به عقل‌ورزی تشویق می‌کند. قرآن به انسان‌ها گوشزد می‌کند که هم در عالم درون (انفس) و هم در عالم برون (آفاق) به تفکر و تعقل بپردازید، تا هدف‌داری جهان هستی را دریابند و از آنجا به بازگشتشان به‌سوی خدا پی ببرند. أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ مَا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَ مَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَ أَجَلٍ مُسَمًّى وَ إِنَّ كَثِيراً مِنَ النَّاسِ بِلِقَاءِ رَبِّهِمْ لَكَافِرُونَ (روم (۳۰): ۸)؛ آیا در درون خود اندیشیده‌اید که آسمان‌ها و زمین و آنچه را که ما بین آنهاست جز بر مبنای حق و برای مدت معینی نیافریده است، و عده‌ای از مردم به دیدار خدایشان کافر هستند.
بسیاری از این‌گونه آیات در متن بلیغ قرآن وجود دارد که بیشتر از هر چیز، انسان را به تفکر و تعقل دعوت می‌کرد. این خود مناسب‌ترین زمینه برای کسب علم و علم‌آموزی در ادیان و اندیشه‌های دیگر سرزمین‌ها را فراهم می‌ساخت.

افلاطون و فیثاغورث ازجمله منابعی بودند که ذهن مسلمانان را در این مسیر و کامیابی از آن یاری می‌کرد. این نقل قول، نشر عقاید نو افلاطونی را در میان دبیران و کاتبان دربار نشان می‌دهد.

> توحیدی، که او را ادیب و حکیم و خطاط چیره‌دستی می‌دانستند (و دست‌پرورده بوزجانی بود) رساله خود را در همان محیط بغدادی نوشت که ریاضی‌دانان خبره، هدایت نقوش متوافق هندسی با ستاره ها و چندضلعی های متداخل و مبتنی بر کاربرد مُدَوّل دایره را برعهده داشتند.[۱]

به همین ترتیب هنرمندان که در بطن جامعه اسلامی مأمور بیان افکار الهی در قالب تزیینات هنری بودند، در این گستره عمیق، تعقل‌گرایی تحت تأثیر مستقیم قرار گرفت. مطالب فوق، بیانگر این مطلب است که در قرون اولیه اسلامی، فلسفه و نگاه فلسفی در میان مجادلات کلامی، سایه گسترده‌ای بر جامعه افکنده بود. بسیاری از مضامین تزییناتی به‌ویژه در بناهای مذهبی، تحت‌تأثیر مستقیم فلسفه اسلامی قرار داشت. در سایه تعالیم اسلامی، نگاه فلسفی یونان، به‌زودی اندیشه های فلسفی اسلام را تحت‌تأثیر خود قرار داد. در نتیجه فلاسفه اسلامی، هر آنچه که با ارکان اصلی و اولیه اسلامی تناقضی نداشت، پذیرا شدند. در این میان هنرمندان، جدای از محیط فلسفی و ایدئولوژی حاکم بر آن محیط، نمی‌توانستند نقشی بیافرینند، در نتیجه بیان بصری آن اندیشه های فلسفی را برعهده داشتند. هنرمندان اسلامی که به‌دنبال معنی دادن به حیات و توجیه زندگی هدف‌دار خود طبق آموزه های اسلامی بودند، در بیان و تجسم توحید، هندسه را که با قیود اعتقادی آنها سازگار بود، برگزیدند و به مدد آن نقش‌های زیبایی را خلق کردند. تأثیرپذیری حکمت اسلامی از حکمت یونانی به‌ویژه در مفاهیم هندسی مورد استناد فیثاغورثیان و نیز مثلث‌های بنیادین افلاطون در رساله تیمائوس سبب بازتولید این مفاهیم براساس انگاره‌های اسلامی گردید.

فلاسفه دوره اسلامی، همچون اخوان الصفا و دیگران در علم هندسه با پیروی از فیثاغورثیان برای اشکال هندسی، فضایل و صفات و خصائصِ مشخص قائلند. غایت قصوای علم هندسه، آماده ساختن روح انسان برای تفکر و تعقل در حقایق است بدون توجه و احتیاج به عالم محسوسات تا در نتیجه، روح متمایل گردد و ترک این عالم کند و با معراج آسمانی به عالم معقولات و زندگانی ازلی بپیوندد. جنبه کمیت عدد، ایجاد کثرت می‌کند و جنبه کیفیت آن، همین کثرت را به وحدت باز می‌گرداند.[۲] از دیدگاه یک هنرمند مسلمان یا هنرمندی در جهان اسلام و

---

۱. نجیب اوغلو، *هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)*، ص ۲۵۷.

۲. نصر، *علم و تمدن در اسلام*، ص ۸۶ ـ ۸۴.

یا پیشه‌وری که بر آن بود تا سطحی را تزیین کند، پیچاپیچی هندسی، بی‌گمان عقلانی‌ترین راه شمرده می‌شد؛ زیرا که این نقوش چندضلعی، اشاره بسیار آشکاری است بر این اندیشه که یگانگی الهی یا وحدت الوهیت، زمینه و پایه گوناگونی‌های بی‌کران جهان است. در عالم کبیر، نقش دایره، نماد خالق؛ خط مستقیم، نماد عقل الهی؛ مثلث، نماد نفس؛ چهارضلعی، نماد ماده؛ پنج ضلعی، نماد طبیعت؛ شش ضلعی، نماد پیکره؛ هفت ضلعی، نماد عالم و ... بودند.[۱]

## نتیجه

با توجه به مباحث مطرح شده می‌توان استنتاج کرد که گچ‌بری امامزاده عبدالله اراک، نمونه تکامل‌یافته‌ای از شاهکارهای هنر گچ‌بری ایران در دوره سلجوقی است و نشان می‌دهد که هنرمندان این دوره با تلاشی طاقت‌فرسا به نمایش منحصربه‌فردی از آن دست یافته‌اند. گچ‌بری‌های این بنا، مجموعه‌ای گسترده و ارزشمند از انواع نقوش تزیینی را در خود جای داده است که گویای سیر تکامل و شکل‌گیری نقوش در قالب هنر گچ‌بری است. در این دوره (سلجوقی) همانند دوره ساسانی، گچ‌بری به‌عنوان شیوه مسلطِ تزیین در داخل بناها، مورد استفاده واقع شده و سطح داخلی بنا با نقش‌مایه‌های آن، دارای ارتباط معنایی بوده است. هنر گچ‌بری ساسانی منبعی غنی از نقش‌مایه‌های متنوع هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای بود که در تزیینات گچ‌بری‌های سلجوقی سیر تداوم و تطور آنها به‌درستی و به‌روشنی مشخص است. اما در زمینه به‌کارگیری نقوش تزیینی در دوره اسلامی و وام‌گیری آنها از نقوش تزیینات ساسانی به تغییرات عمده‌ای مواجه هستیم که برخواسته از فضای دینی و اجتماعی دوره مورد مطالعه بوده است. اهم این تغییرات عبارتند از: حذف نقوش انسانی و حیوانی در فضاهای مذهبی، گرایش هرچه بیشتر به نقوش گیاهی تجریدی و گرفتن نگاه اساطیری از آنان، به‌کارگیری نقوش کتیبه‌ای و ارائه نقوش هندسی چندضلعی. همان‌طور که بیان گردید، این تغییرات منبعث از نگاه دینی و متأثر از رخدادهای عقل‌گرایی و گرایش فلاسفه و هنرمندان ایرانی به هندسه دینی است. کلام آخر آنکه تزیینات گچ‌بری بنای امامزاده عبدالله، ازجمله کتاب‌های نانوشته‌ای است که سیر تداوم و تکامل نقوش تزیینی در بستر تحولات اجتماعی و دینی را به تصویر کشیده است.

---

۲. برای اطلاع از معانی و مفاهیم نهفته شده در نقوش چندضلعی‌ها بنگرید به: اردلان و بختیاری، *حس وحدت (سنت عرفانی در معماری ایرانی)*، ص ۲۶.

## منابع و مآخذ


۱. *قرآن کریم*.

۲. ابن‌منظور، محمد بن مکرم، ***لسان العرب***، بیروت، دار صادر، چ ۳، ۱٤۱٤ ق.

۳. اردلان، نادر و لاله بختیاری، ***حس وحدت (سنت عرفانی در معماری ایرانی)***، ترجمه حمید شاهرخ، تهران، نشر خاک، ۱۳۸۰.

٤. اعظمی، زهرا، محمد شیخ الحکمایی و طاهر، «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچ‌بری‌های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران (مسجد جامع نایین، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع اصفهان)» در: ***هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی***، ش ٤، ص ۲٤ ـ ۱۵، ۱۳۹۲.

۵. ایازی، سوری، سیما، میری، زهرا، جعفر محمدی، شهین، عاطفی و زهرا اکبری، ***گچ‌بری در آرایه‌ها و تزیینات معماری دوران اشکانی و ساسانی***، تهران، موزه ملی، ۱۳۸۷.

٦. بورکهارت، تیتوس، «روح هنر اسلامی» در ***مجله هنر و مردم***، ترجمه حسین نصر، ش ۵، ص ۱۰ ـ ۳، ۱۳٤٦.

۷. پوپ، آرتور و فیلیس، اکرمن، ***سیری در هنر ایران***، ترجمه نجف دریابندی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.

۸. پوپ، آرتور، ***معماری ایران: پیروزی شکل و رنگ***، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران، انتشارات فرهنگسرا (یساولی)، ۱۳٦۵.

۹. جمیلی، رشید، ***نهضت ترجمه در شرق جهان اسلام در قرن سوم و چهارم***، ترجمه صادق آیینه‌وند، تهران، سمت، ۱۳۸۵.

۱۰. حمیدی، بهرام و محمد خزایی، «معرفی و بررسی تزیینات گچ‌بری مسجد حیدریه قزوین» در: ***کتاب ماه و هنر***، ش ۱۵۵، ص ۱۱۱ ـ ۱۰۲، ۱۳۹۰.

۱۱. حمیدی، بهرام، «آرایه‌های تزیینی گچ‌بری دوره سلجوقی» در: ***کتاب ماه و هنر***، ش ۱۵۱، ص ۹۳ ـ ۸۸، ۱۳۹۰.

۱۲. خزایی، محمد، «نقش تزیینات هنر ساسانی در شکل گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنجم ق»، ***فصلنامه نگره***، ش ۳ ـ ۲، ص ۵۱ ـ ٤۱، بهار و تابستان ۱۳۸۵.

۱۳. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری، ***درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان***، تهران، الزهرا، ۱۳۸۵.

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

۱۵. ساریخانی، مجید، «پژوهشی بر جلوه‌های آیات الهی بر آثار هنری ایرانی ـ اسلامی» در: ***مجله مطالعات تاریخ فرهنگی***، س ٤، ش ١٦، ص ٨٦ ـ ٦٥، تابستان ۱۳۹۲.

۱٦. سجادی، علی، «هنر گچ‌بری در معماری اسلامی ایران» در: ***مجله اثر***، ش ۲۵، ص ۲۱٤ ـ ۱۹٤، ۱۳٦۷.

۱۷. سجادی، علی، ***سیر تحول محراب***، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۵.

۱۸. شریفی‌نیا، اکبر، جواد نیستانی و سید مهدی موسوی کوهپر، «تعاملات علمی در قرون نخستین اسلامی براساس مطالعات باستان‌شناسی (با تأکید بر نقوش هندسی تزیینات گچ‌بری‌های قرون نخستین اسلامی)» در: ***مجله مطالعات تاریخ فرهنگی***، س ٤، ش ۱۵، ص ۸٦ ـ ٦۳، ۱۳۹۲.

۱۹. عقابی، محمدمهدی (ویرایش)، ***بناهای آرامگاهی (دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران دوره اسلامی)***، تهران، سوره، چ ۲، ۱۳۷۸.

۲۰. کیانی، محمدیوسف، ***تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی***، تهران، سمت، ۱۳۷٤.

۲۱. مکی‌نژاد، مهدی، ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزیینات معماری***، تهران، سمت، ۱۳۸۷.

۲۲. منوچهری، ماندانا، «***سیر تحول گچ‌بری در ایران دوران اسلامی***»، استاد راهنما زهرا رهنورد، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، ۱۳۷۹.

۲۳. نجیب اوغلو، گل‌رو، ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)***، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، روزنه، ۱۳۷۹.

۲٤. ندیم، فرناز، «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایران» در: ***مجله هنر***، ش ٤، ص ۱۹ ـ ٤، ۱۳۸٦.

۲۵. نصر، سید حسن، ***علم و تمدن در اسلام***، ترجمه احمد آرام، تهران، خوارزمی، چ ۲، ۱۳۵۹.

۲٦. هینلز، جان راسل، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه و تألیف محمدحسین باجلان فرخی، تهران، اساطیر، ۱۳۸۳.

۲۷. ویلبر، دونالد، ***معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی***، ترجمه عبدالله فریار، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦٤.

28. Azarnoush, M. "Sstucco and Plaster work", ***dictionary of art***, Ed by, jane turner, Vol. 29, 1996.
29. DIMAND, M, S, ***Parthian and Sasanian Art, The Metropolitan Museum of Art Bulletin***, p.79 - 81, Vol. 28, No. 4, Part 1, 1933.
30. Kharazmi, Mahsa. Afhami,Reza & Tavoosi, Mahmood "A Study of Practical Geometry in Sassanid Stucco Ornament in Ancient Persia". ***Nexus Network Journal***, p. 227-250, Vol. 14, Issue 2, 2012.
31. http://www.metmuseum.org/Collections/30001324.
32. http://images.metmuseum.org/CRDImages/an/original/DP232256.jpg.
33. www.ngdir.ir.