واکاوی ویژگی‌های بصری نقوش توپی‌گچی در قاب‌های دیواری ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۲۱-۱۰۲)

الناز شاه پسندی[۱]، محمدخزائی[۲]

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد رشته گرافیک، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۲- دکتری ارتباط تصویری - گرافیک. استاد تمام گروه گرافیک دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2025.9224.1937

چکیده

مسجدجامع اصفهان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های معماری اسلامی ایران، دربردارندهٔ طیف متنوعی از تزئینات وابسته به دوره‌های مختلف تاریخی، به‌ویژه دوران سلجوقی و ایلخانی است. یکی از تکنیک‌های تزئینی برجستهٔ بنا، گچ‌بری به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری است که به‌ویژه در قاب‌های گچی دیواری ایوان شاگرد دیده می‌شود. با وجود پیشینهٔ دیرینه و اهمیت فنی و بصری این نوع گچ‌بری، تحلیل ساختار بصری آن در منابع علمی کمتر مورد توجه بوده است. ضرورت واکاوی مؤلفه‌های بصری این آثار، به‌منظور مستندسازی هنری و آشکارکردن الگوهای تصویری نهفته در آن‌ها، انگیزهٔ شکل‌گیری این پژوهش بوده است. این مطالعه با هدف بررسی عناصر بصری در دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری‌شده به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری، واقع در معبر قوس‌دار جنوب‌شرقی ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان انجام گرفته است. پرسش اصلی تحقیق آن است که این نقوش و کتیبه‌ها از چه عناصر بصری‌ای تشکیل شده‌اند و این عناصر چگونه در ساختار ترکیب‌بندی، هماهنگی، ریتم و تعادل بصری اثرگذار بوده‌اند. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است. داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و بخش میدانی شامل مشاهدهٔ مستقیم، تهیه عکس و طراحی خطی از نقوش بوده است. تحلیل نقوش براساس اصول هنرهای تجسمی، شامل نقطه، خط، شکل، بافت، فضا و ترکیب‌بندی صورت گرفته است. برای هر یک از عناصر بصری، نمونه‌هایی از قاب‌ها به‌صورت موردی تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که در قاب‌های مورد بررسی، تنوع در نوع و جهت‌گیری خطوط (عمودی، مورب، منحنی و صاف)، نسبت‌بندی فرم‌ها و تکرار الگوها موجب ایجاد نظمی ساختاری و بصری شده است؛ همچنین استفاده از فضاهای منفی در ترکیب با فرم‌های هندسی و خطوط کوفی بنایی، باعث انسجام بصری بیشتری شده است. تضاد بین بافت نرم گچ و مصالح آجری در زمینه، جلوه‌ای برجسته به نقوش بخشیده و نقش نور در برجسته‌سازی فرم‌ها، به غنای بصری اثر افزوده است. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که این گچ‌بری‌ها از نظر فنی و بصری، دارای پیچیدگی‌های ساختاری و ترکیبی خاصی هستند که با رعایت تناسبات و تکرار هماهنگ عناصر، نظام‌مندی دقیق در ترکیب‌بندی آن‌ها شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: عناصر بصری، گچ‌بری ته‌آجری، قاب گچی دیواری، مسجدجامع اصفهان.

1- Email: elnaz.shahpasandi@modares.ac.ir

2- Email: khazaiem@modares.ac.ir

** مقاله مستخرج از پایان نامه است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۰۷ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳)

مقدمه

یکی از اهداف گرافیک معاصر ایران، دست‌یابی به هویتی ملی در آثار هنری است. هنرمندان برای رسیدن به این هدف، راهکارهایی چون استخراج نقوش از نگاره‌های هنری گذشته را آزموده‌اند تا بتوانند در بخش‌های مختلف، ظرفیت‌های پنهان هنر ایران را مورد مطالعه قرار دهند. یکی از این بخش‌ها، گچ‌بری‌های تزیینی مساجد است که با بررسی و تحلیل آن‌ها، می‌توان به منابع تصویری غنی و ارزشمندی از پیشینهٔ هنر معماری ایران دست یافت. گچ‌بری یکی از برجسته‌ترین و پرکاربردترین تزئینات در تاریخ معماری ایران به شمار می‌رود. هنرمندان ایرانی پس از اسلام، با بهره‌گیری از دانش و مهارت‌های ادوار پیشین، به خلق طرح‌ها و نقش‌های نوینی در گچ‌بری پرداختند و در اجرای آن‌ها به تبحری چشمگیر دست یافتند. گچ، به‌دلیل ویژگی‌هایی همچون زودگیری، انعطاف‌پذیری و امکان پخش سریع بر سطوح، بیش از سایر مصالح، جایگاهی ویژه در معماری تزئینی ایرانی پیدا کرده است. از جلوه‌های خیره‌کنندهٔ این هنر، استفادهٔ همزمان از توپی‌های گچی در کنار آجر است؛ ترکیبی که نه‌تنها زیبایی بصری خلق می‌کند؛ بلکه با سادگی و هماهنگی خود، فضاهای معماری را از پیچیدگی‌های مرسوم رها و در عین حال، اصالت و وقار فرهنگ بصری ایرانی را نیز حفظ می‌کند. در این میان، مسجدجامع اصفهان، یکی از ارزشمندترین آثار تاریخی ایران و جهان، نمونه‌ای درخشان از تلفیق هنر و معماری اسلامی است. این مسجد که در طی قرون متمادی دچار تغییرات و بازسازی‌های متعددی شده، به‌گونه‌ای طراحی و نگهداری شده که سبک‌های متنوع معماری اسلامی از دوره‌های مختلف، از آل بویه تا قاجار، در آن قابل شناسایی است؛ از این‌رو، این بنا همچون کتابی مصور از چهارده قرن هنر اسلامی ایران، ارزش مطالعات تاریخی و هنری فراوانی دارد. پژوهش حاضر بر آن است تا عناصر بصری موجود در نقوش و کتیبه‌های دو قاب گچی دیواریِ ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان را مورد بررسی قرار دهد. این قاب‌ها که به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری تزئین شده‌اند، به‌عنوان نمونه‌هایی شاخص از تزئینات گچی انتخاب شده‌اند و تحلیل آن‌ها می‌تواند درک بهتری از ویژگی‌های بصری گچ‌بری در معماری اسلامی ایران را ارائه دهد. پس از تحلیل تصاویر و طراحی خطی نقوش، تلاش شد تا این طرح‌ها در قالب گرافیک معاصر بازآفرینی شوند تا از این میراث ارزشمند در خلق آثار هنری نوین بهره گرفته شود. در این میان، مسئلهٔ اصلی پژوهش، تحلیل عناصر بصری نقوش و کتیبه‌های قاب‌های گچی دیواری در ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان و بررسی امکان بازآفرینی آن‌ها در بستر گرافیک معاصر است. این مطالعه می‌کوشد با پرداختن به ساختارهای فرمی، ارتباطات بصری و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نقوش مذکور، راهی برای بهره‌گیری هنرمند معاصر از این گنجینهٔ تصویری ارائه دهد؛ از این‌رو، پژوهش حاضر بر آن است تا خلأ موجود در تحلیل بصری این‌گونه تزئینات را پوشش دهد و افقی تازه برای تعامل میان هنرهای سنتی و طراحی گرافیک بگشاید.

پیشینهٔ پژوهش

مسجدجامع اصفهان، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و کهن‌ترین بناهای مذهبی ایران، همواره در کانون توجه پژوهشگران حوزهٔ معماری و هنر اسلامی بوده است. با این‌حال، بررسی تخصصی تزئینات گچی این بنا، به‌ویژه گچ‌بری به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری در ایوان شاگرد، کمتر مورد مطالعهٔ دقیق قرار گرفته است. در ادامه به‌مرور برخی منابع مرتبط با موضوع پژوهش حاضر پرداخته می‌شود.

هنرفر (۱۳۴۴) در گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان، به معرفی و تحلیل آثار تاریخی شهر اصفهان پرداخته و در بخش‌هایی از کتاب، تزئینات معماری مسجدجامع را، ازجمله کتیبه‌ها، عناصر کاشی‌کاری و گچ‌بری‌ها توصیف کرده است. اگرچه او مستقیماً به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری نپرداخته؛ اما توصیف‌های دقیق وی دربارهٔ فضاها و تزئینات، یکی از منابع پایه در شناخت ساختار تزئینی این مسجد به شمار می‌رود. حلیمی (۱۳۹۰) در زیبایی‌شناسی خط در مسجدجامع اصفهان، با نگاهی تحلیل‌گرانه به ترکیب‌بندی‌های نوشتاری و تجسمی در کتیبه‌های قرآنی مسجدجامع اصفهان پرداخته است. او علاوه بر بررسی خطوط و شیوهٔ خوشنویسی، به ارتباط این عناصر با معماری و فضا نیز توجه دارد که می‌تواند از منظر ترکیب‌بندی‌های بصری در قاب‌های تزئینی، مرتبط با موضوع این پژوهش باشد. کریچلو و نصر (۱۳۹۰) در تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی،

به نقش و معنای هندسهٔ مقدس در هنر اسلامی پرداخته‌اند. اگرچه این اثر بیشتر از منظر فلسفی و نمادشناسانه به هنر اسلامی نگاه می‌کند؛ اما مباحث مرتبط با نظم هندسی، ساختار دایره و وحدت بصری می‌تواند در تحلیل نقوش گچی و ساختار فرمی آن‌ها در تزئینات مسجد، الهام‌بخش باشد. صالحی کاخکی و اصلانی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «معرفی دوازده‌گونه از آرایه‌های گچی در تزئینات معماری دوران اسلامی ایران براساس شگردهای فنی و جزئیات اجرایی»، به طبقه‌بندی تکنیکی آرایه‌های گچی در معماری دوران اسلامی ایران پرداخته‌اند. آن‌ها موفق به شناسایی دوازده‌گونه تزئین گچی شده‌اند؛ از جمله گچ‌بری قالبی، کپ‌بری، کشته‌بری، نیم‌برجسته، برجسته، تلفیق با مصالحی مانند کاشی و شیشه، گچ‌بری روی سیم گل، گچ‌بری روی آینهٔ تخت و تزئینات گچی مجوف، شامل مشبک و تنگ‌بری. این تحقیق برپایهٔ جزئیات اجرایی و شگردهای فنی، طبقه‌بندی دقیقی از آرایه‌های گچی ارائه می‌دهد که می‌تواند مبنای تحلیل تکنیک‌های مشابه در مسجدجامع اصفهان قرار گیرد. بهداد و جلالی جعفری (۱۳۹۱) در مقالهٔ «پژوهشی بر توپی‌های گچی ته‌آجری با رویکرد به مسجدجامع یزد» به بررسی نقوش توپی‌های گچی ته‌آجری در مسجدجامع یزد پرداخته‌اند. آن‌ها دریافته‌اند که این نقوش، به‌ویژه طرح‌هایی همچون چلیپا و گل نیلوفر، در قالبی جدید تداوم یافته‌اند و نمایانگر جهان‌بینی ایرانی در دوره‌ای خاص هستند. این پژوهش تحولات هنری و فرهنگی در تزئینات گچی این بنا را مورد توجه قرار داده و می‌تواند الگویی برای بررسی مشابه در مسجدجامع اصفهان باشد.

با وجود این منابع، پژوهش مستقلی دربارهٔ گچ‌بری به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری در مسجدجامع اصفهان و به‌طور خاص در قاب‌های گچی ایوان شاگرد تاکنون انجام نشده است. این خلأ پژوهشی، ضرورت بررسی تحلیلی ـ بصری این نمونه خاص از هنر گچ‌بری و بازآفرینی آن با رویکردی معاصر را برجسته می‌کند.

روش انجام پژوهش

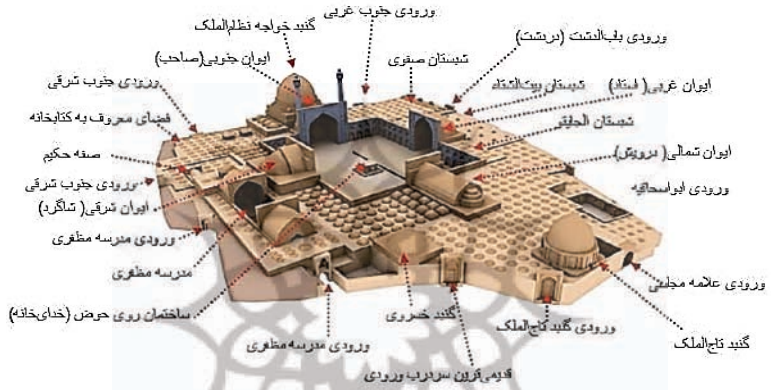
این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر شیوهٔ اجرا، توصیفی ـ تحلیلی ـ تاریخی است. داده‌ها به‌صورت کیفی تجزیه‌وتحلیل می‌شوند. برای گردآوری اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده و تصاویر میدانی از نقوش دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری‌شدهٔ ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان تهیه شده است. این قاب‌ها به‌عنوان نمونه‌های شاخص از تزئینات گچی در این مسجد انتخاب شده‌اند. انتخاب این دو قاب گچی به‌دلیل ویژگی‌های خاص هنری و معماری آن‌ها صورت گرفته است. در مقایسه با سایر قاب‌های گچی موجود در این مسجد و همچنین بناهای هم‌دوره‌شان، این دو قاب از نظر پیچیدگی طراحی، استفاده از شگردهای فنی خاص در گچ‌بری و تأثیرگذاری بصری، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. همچنین، این دو قاب نقوشی دارند که نشان‌دهندهٔ تحولات هنری و فرهنگی در دوره‌های مختلف اسلامی هستند و از نظر ترکیب‌بندی، استفاده از خطوط و نقوش هندسی و هماهنگی با فضای معماری مسجدجامع اصفهان اهمیت دارند. در این پژوهش، ابتدا به بررسی کلیات و اطلاعات بنیادی در رابطه با این نقوش پرداخته می‌شود؛ سپس تاریخچهٔ استفاده از تزئینات گچی در معماری ایران و ویژگی‌های خاص گچ‌بری‌های مسجدجامع اصفهان ارائه خواهد شد. در ادامه، با استناد به مستندات تاریخی و هنری، فرضیات تحقیق بررسی می‌شود و درنهایت، نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل‌ها و مقایسه‌ها جمع‌بندی می‌شود تا به درک بهتری از اهمیت و جایگاه این دو قاب گچی در تاریخ هنر اسلامی برسیم.

مسجدجامع اصفهان و نقوش وتزئینات آن

مسجدجامع عتیق اصفهان گنجینه‌ای از معماری اسلامی پس از اسلام است که سبک‌های مختلفی را در خود جای داده است. این مسجد، دانشنامه‌ای از هنرهای اسلامی ایرانی است و حاصل چهارده قرن تجربه در معماری و تزئینات محسوب می‌شود. در طول تاریخ، این مسجد شاهد تغییرات و الحاقات مختلفی بوده است و به‌نوعی تاریخچهٔ معماری ایران را به نمایش می‌گذارد. شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهند که پیش از اسلام نیز بنایی در این منطقه وجود داشته است. برخی معتقدند که در این مکان آتشکده‌ای بوده که زیر گنبد جنوبی، یعنی گنبد نظام‌الملک، قرار داشته است. مسجدجامع عتیق اصفهان، با این پیشینهٔ غنی و تاریخی خود، گویای فرهنگ و تمدن ایران‌زمین است (تحویلدار اصفهانی، بی‌تا: ۱۹). براساس شواهد و مدارک موجود، مسجدجامع روی بقایای یک سازهٔ قدیمی از دورهٔ ساسانی ساخته شده است.

این سازه‌های باستانی از خشت خام ساخته شده‌اند و گواهی بر تاریخ غنی و کهن این منطقه هستند (جعفری‌زند، ۱۳۸۱: ۲۲۱). کاوش‌ها در بخش شمالی سازه‌های خشتی مسجد، منجر به کشف پایهٔ ستونی با تزئینات مشابه دورهٔ ساسانی شد که وجود یک سازهٔ پیش از اسلام را در آن مکان تأیید می‌کند. امبرتو شراتو[1]، باستان‌شناس، در این‌باره اظهار می‌دارد که در میان این یافته‌ها، می‌توان بقایای یک دهکدهٔ قدیمی را تشخیص داد که بعدها در دورهٔ اسلامی، شهر اصفهان بر روی آن شکل گرفته است. وی افزود که این مکان احتمالاً همان دهکدهٔ یاوان، همسایهٔ دهکدهٔ یهودیه بوده است. تصویر ۱، شماتیک مسجدجامع اصفهان را نشان می‌دهد.

تزئینات بصری مسجدجامع، شاهدی بر تنوع و تکامل هنر خوش‌نویسی از ابتدایی‌ترین شکل تا پیچیده‌ترین فرم‌های مدرن آن است. مهم‌ترین ویژگی بصری این مسجد، نمایش انواع شیوه‌های خوش‌نویسی و طراحی حروف است که بیش از هرچیز دیگری جلب توجه می‌کند. از خط کوفی ساده که ابتدایی‌ترین شکل خوش‌نویسی اسلامی است تا طراحی‌های انتزاعی هندسی که مبحثی هنری در قرن معاصر است، در این مسجد به نمایش گذاشته شده‌اند. این تنوع شیوه‌های خطی، جذاب‌ترین جنبهٔ کاربرد خط در این مسجد باستانی است.



تصویر ۱. مسجدجامع اصفهان (URL 1)

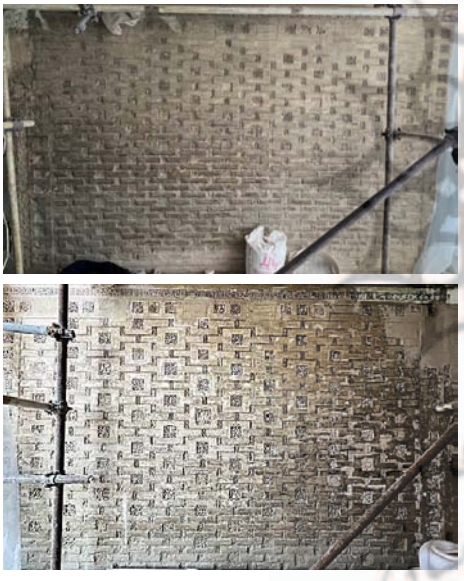
در معماری مساجد، فراتر از مصالح ساختمانی، تاریخ، سبک یا شیوه‌های معماری، آنچه اهمیت دارد، استفاده از عناصر نمادین و شیوه‌های بیان تصویری آن‌هاست. انتقادی که گاهی به معماری مساجد می‌شود، نبود تصاویر و مجسمه‌های انسانی است؛ اما هنرمندان مسلمان با بهره‌گیری از طراحی هندسی، نقوش اسلیمی، خطاطی و سایر عناصر هنری، توانسته‌اند زیبایی و معنویت را بدون استفاده از تصاویر انسانی به تصویر کشند. این جایگزینی، نه‌تنها کمبودی ایجاد نکرده؛ بلکه به غنای هنری و معنوی مساجد افزوده است (حلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳). هنرمند و نویسندهٔ مشهور، تیتوس بورکهارت[2]، نظرات ارزشمندی در مورد هنر دینی، به‌ویژه هنر اسلامی دارد. او در مورد طرح‌های پیچیده و اسرارآمیز هنر اسلامی، به‌ویژه طرح‌های هندسی و اسلیمی، دیدگاهی عمیق ارائه می‌دهد. بورکهارت معتقد است که طرح‌های اسلیمی، به‌ویژه آن‌هایی که از ستاره‌های هندسی تشکیل شده‌اند، نمادی از ادراک شهودی انسان هستند. این طرح‌ها بیانگر درکی عمیق از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت هستند؛ جایی که پیچیدگی بی‌پایان طرح نشان‌دهندهٔ اتحاد اساسی بین عناصر مختلف است. دیدگاه بورکهارت بر اهمیت درک معنوی در هنر اسلامی تأکید دارد و نشان می‌دهد که این هنر فراتر از زیبایی ظاهری، حامل پیام‌های عمیق معنوی است.

توپی‌گچی ته‌آجری و ویژگی‌ها

توپی‌گچی ته‌آجری یکی از تزئینات ویژه‌ای است که در معماری اسلامی، به‌ویژه در بناهای دیواری کاربرد فراوان داشته است. این نوع تزئینات، به‌طور خاص برای دیوارهای آجری طراحی شده و در فاصلهٔ بین سر آجرها به‌طور عمودی یا افقی قرار می‌گیرد. گچ که به‌عنوان مادهٔ اصلی تشکیل‌دهندهٔ این نوع تزئینات استفاده می‌شود، در برخی موارد با ترکیب خاک گچ، گل یا آهک نیز به کار می‌رود تا استحکام و دوام آن افزایش یابد. این روش در دوره‌های مختلف تاریخ معماری ایران، به‌ویژه از دورهٔ سلجوقیان تا دورهٔ ایلخانیان، مورد استفاده قرار گرفته است و حتی در برخی از بناهای پس از آن نیز ادامه داشته است

(ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶). در این تکنیک، بندهای عمودی آجری به‌طور عمدی عریض‌تر می‌شدند یا بخشی از آجر در امتداد این بندها برش داده می‌شد؛ سپس حفره‌های به‌وجودآمده با گچ پر می‌شدند. پس از آن، قبل از سفت‌شدن گچ، با استفاده از ابزارهای مختلف، روی آن‌ها طرح‌هایی ایجاد می‌شد. این طرح‌ها شامل اشکال هندسی، گل و برگ‌های گیاهی، نقوش اسامی مقدس مانند «الله»، «علی» و گاهی اوقات کتیبه‌های مذهبی بودند. در برخی موارد نیز از قالب‌های چوبی برای شکل‌دهی به این طرح‌ها استفاده می‌شد. نتیجهٔ این عمل، ایجاد یک سطح تزئینی بود که هم زیبایی بصری خاصی به دیوار می‌بخشید و هم با مفاهیم معنوی و دینی ارتباط برقرار می‌کرد (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). این نوع تزئینات ابتدا در دورهٔ سلجوقیان رواج پیدا کرد و در دورهٔ ایلخانیان به اوج خود رسید. در دوره‌های بعد نیز این تکنیک، به‌ویژه در معماری مساجد و بناهای مذهبی و تاریخی ادامه پیدا کرد. در این دوره، استفاده از گچ به‌عنوان یکی از مصالح فراوان و در دسترس، امکان ایجاد طرح‌های متنوع و پیچیده را فراهم کرد و این امر موجب گسترش این هنر در سرتاسر ایران شد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۸۶). نمونه‌هایی از این تزئینات در مساجد جامع اصفهان، نایین، اشترجان، گلپایگان، قزوین و ورامین دیده می‌شود که هرکدام به‌طور خاص ویژگی‌های خود را دارند (تصویر۲). در شیوه‌های جدیدتر، دیوارهای ساده و بدون تزئینات با لایهٔ یکدستی از گچ پوشانده می‌شدند؛ سپس شیارهای افقی برای شبیه‌سازی نمای آجرچینی، روی آن ایجاد می‌شد. در مرحلهٔ بعد، طرح‌های توپی یا دایره‌ای در محل تقاطع فرضی بندهای عمودی به‌صورت برجسته کنده‌کاری می‌شد تا نمای آجرچینی به‌طور کامل و برجسته جلوه کند. این طرح‌ها نه‌تنها باعث افزایش جذابیت ظاهری بنا می‌شد؛ بلکه در برخی موارد نمادی از مفاهیم دینی و فلسفی، چون وحدت الهی و تأثیرات هندسهٔ مقدس در عالم خلقت بودند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶). قدیمی‌ترین نمونهٔ باقی‌مانده از این نوع تزئینات در دورهٔ غزنویان است که در سنگ بست خراسان یافت شده است. در این دوره، نقوش توپی‌گچی ته‌آجری به‌عنوان یک نوآوری در تزئینات معماری استفاده می‌شد و به‌طور ویژه در معماری مسجدها و بناهای عمومی کاربرد داشت (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). در این زمان، استفاده از گچ به‌عنوان یک مادهٔ بسیار انعطاف‌پذیر و قابل دسترس، امکان ایجاد این نوع تزئینات را به‌طور گسترده فراهم کرده بود. این تکنیک، به‌ویژه در دورهٔ سلجوقیان، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های معماری دیوارهای مساجد و دیگر بناهای مذهبی بود و در بسیاری از موارد، تزئینات گچی به‌عنوان عنصری اساسی در زیباسازی و تأکید بر جنبه‌های معنوی بناها عمل می‌کرد. به‌طور کلی، توپی‌گچی ته‌آجری نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناسی به‌عنوان یک عنصر تزئینی مهم در معماری اسلامی شناخته می‌شود؛ بلکه از جنبه‌های معنوی و فلسفی نیز جایگاهی ویژه دارد که در تحلیل‌های معماری اسلامی باید مورد توجه قرار گیرد.

معرفی قاب‌های گچی دیواری گچ‌کاری‌شده به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری در مسجدجامع‌اصفهان



تصویر۲. قاب گچی دیواری‌های توپی‌گچی ته‌آجری در ایوان شرقی مسجدجامع اصفهان (نگارنده)(۱۴۰۳)

در میان تزئینات متعدد در مسجدجامع اصفهان، در این پژوهش به بررسی دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری‌شده می‌پردازیم. این دو قاب گچی دیواری دارای طول ۲٫۵ متر و عرض ۳٫۵۵ متر هستند. این قاب گچی‌های دیواری گچ‌کاری‌شده، در ایوان شرقی (شاگرد) و دیوار مدخل قوس‌دار معبر جنوب‌شرقی واقع شده‌اند. شیوهٔ اجرای نقوش بر روی این دیوارها، توپی‌گچی ته‌آجری است.

در این معبر، طراحان با خلاقیت و نوآوری، تزئینات

چشم‌نوازی خلق کرده‌اند. با استفاده از تکرار الگوها، دیوارهای جانبی به‌شکلی زیبا آراسته شده‌اند تا از یکنواختی آجرها بکاهند و فضایی جذاب و دیدنی بیافرینند. این طراحی هوشمندانه، سنگینی مصالح ساختمانی را تلطیف و تجربهٔ بصری خیره‌کننده‌ای می‌آفریند. در این بخش از بنا، تزئینات گچی با ظرافت و دقت هنری بی‌نظیری خلق شده‌اند. طراحی حروف و نقوش این کادرهای مربع و مستطیل‌شکل، الهام‌بخش هنرمندان اسلامی و ایرانی در خلق آثار هنری خیره‌کننده بوده است. در کتیبه‌های این قاب گچی دیواری‌ها، حضور دعای دوازده‌امام، همراه دعا برای خاندان علی، بار دیگر سنت شیعه را بر یکی از مهم‌ترین بناهای مذهبی ایران تثبیت می‌کند.

تزئینات معماری این بنا به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که ابعاد کادرهای مربعی با آجرهای بنا تطابق کامل دارند. این کادرها در ابعادی بین ۸/۵ تا ۱۱ سانتی‌متر تنظیم شده‌اند و هماهنگی خاصی با آجرچینی ایجاد می‌کنند. تمام دیوار، از کف تا طاق، با ترکیبی از آجر پخته و گچ پوشانده شده است. تضاد بافت گچ و آجر به‌طرز چشم‌گیری بر زیبایی و جلوهٔ بصری افزوده و خطوط کوفی بنایی را به‌شکلی برجسته نمایان کرده است (Bausani, Scarsia, 1977, p. 85). در این دیوارها، گچ‌بری‌ها و کادرهای مربعی به‌طور متناوب در میان آجرها قرار گرفته و الگوهای هندسی منظمی ایجاد کرده‌اند. نقوش داخل این کادرها ترکیبی از اشکال هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای هستند که با دقت و هماهنگی طراحی شده‌اند. خطوط کوفی که یکی از عناصر برجستهٔ هنر اسلامی محسوب می‌شوند، در قالب این نقوش نقش‌آفرینی می‌کنند و پیوند میان هندسه و هنر خطاطی را به‌خوبی نشان می‌دهند.(Bloom, 1989, p. 45) در مرکز کادرهای مربعی، طرح‌هایی ایجاد شده که در ظاهر به صلیب‌های هندسی شباهت دارند. با این حال، این موتیف‌ها بیشتر بر خطوط افقی تأکید دارند و ساختاری متقارن را به نمایش می‌گذارند.(Bausani, Scarsia, 1977, pp. 86–87) چالش‌هایی در رمزگشایی از این نقوش و کتیبه‌ها وجود دارد. این چالش‌ها، علاوه بر فرسایش طبیعی، ناشی از وضعیت حفاظتی ضعیف قاب گچی دیواری‌ها، مداخلات انسانی و گاه تخریب عمدی برخی بخش‌هاست؛ به‌ویژه قسمت‌های پایین، گوشه‌های چپ و مرکز بالای دیوارها، بیشترین آسیب را دیده‌اند؛ هرچند بررسی دقیق‌تر می‌تواند به روشن‌شدن میزان این تخریب‌ها و دلایل آن کمک کند. ((Allen, 2001, p. 103) ((BAUSANI, SCARCIA, 1977, 85

ساختار تزئینات به شرح زیر است:

در امتداد سه ضلع دیوار (به‌استثنای ضلع کنار زمین) قاب باریکی به خط کوفی بنایی قرار دارد و قاب دوم، گچ‌بری‌های مربعی را دربرمی‌گیرد و قسمت مرکزی قاب گچی دیواری را می‌پوشاند؛ جایی که خطوط مفاصل عمودی نقش‌های متقاطع را تعیین می‌کنند. درواقع نقشه‌ای که تشکیل می‌شود، صلیب واقعی نیست؛ بلکه موتیفی است که به آن‌ها اشاره دارد و در آن خطوط افقی بیشتر از همه برجسته شده‌اند. نقوش در یک کادر مربع در مرکز قرار دارند که با دوبرابرشدن اندازهٔ اتصال عمودی و قطع‌کردن بسترهای افقی به دست می‌آیند؛ تابلوهایی با محتوای هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای که در داخل این کادرهای مربعی درج شده‌اند. درنهایت از ترکیب عناصر مختلف در یک ضربدر، می‌توان نتیجه گرفت که کادرهای مربع به‌صورت شطرنجی چیده شده‌اند که در تصویر۲ قابل مشاهده است. در این بین یک نوار نازک، مدل‌سازی و بدون‌وقفه در امتداد خط هر صلیب کشیده شده و در طول مسیر آن توسط عناصر تزئینی دیگر تنظیم شده است.(BAUSANI, SCARCIA, 1977, 86-88)

نقوش کادرهایی که در مرکز هر کادر صلیب‌مانند قرار گرفته‌اند از اهمیت اساسی برخوردارند و در عین حال عنصر مشخصهٔ هر کادر صلیب‌مانند هستند. بررسی محتوای کادرها را می‌توان این‌طور تصور کرد که هدف آن پاسخ‌گویی به نیازهای مذهبی خاص و تبعیت از آن‌هاست که رعایت برخی از این الویت‌ها، منجر به برجسته‌کردن جنبه‌های خاصی از دکوراسیون می‌شود.

به‌طور کلی در این پژوهش، مجموعاً تعداد ۲۹۲ کادر مستطیل‌شکل در قاب‌های گچی دیواری ایوان شاگرد مسجد جامع اصفهان شناسایی شد. از این تعداد، ۴۹ کادر به‌دلیل فرسایش شدید قابل تحلیل نبودند و از جامعهٔ آماری کنار گذاشته شدند؛ بدین‌ترتیب، ۲۴۳ کادر مورد تحلیل دقیق قرار گرفتند. از این میان، ۱۶۹ کادر شامل نقوش نوشتاری (کتیبه‌ای) به خط کوفی بنایی بودند و ۷۴ کادر حاوی نقوش هندسی، گیاهی یا ترکیبی از آن‌ها بودند. این نقوش در قالب جدول۱، گونه‌شناسی شده‌اند.

جدول ۱. گونه‌شناسی نقوش توپی‌گچی در قاب‌های دیواری ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان (نگارنده)(۱۴۰۴)

نوع نقش	تعداد کادر	ویژگی‌ها
کتیبه‌ای	۱۶۹	نوشتار مقدس (الله، محمد، علی، فاطمه،...)، ساختار خطی هندسی، تکرار نام‌ها
گیاهی	بخشی از ۷۴	استفاده از نقش برگ، گل نیلوفر، فرم‌های تزیینی متقارن
هندسی	بخشی از ۷۴	گره‌ها، تکرار فرم‌های هندسی، مربع، مستطیل، ترکیب با خط
ترکیبی (خط+گیاهی)	موجود در بخشی از ۷۴ کادر	خط نسخ همراه با عناصر تزئینی گیاهی برای افزایش خوانایی و زیبایی

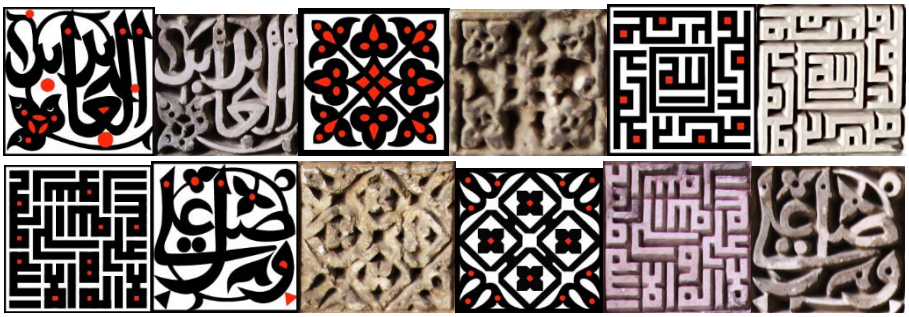
عناصر بصری

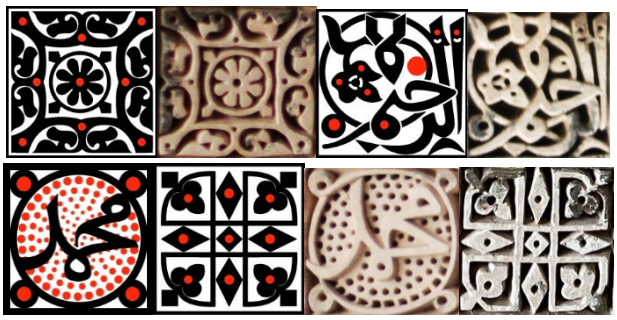
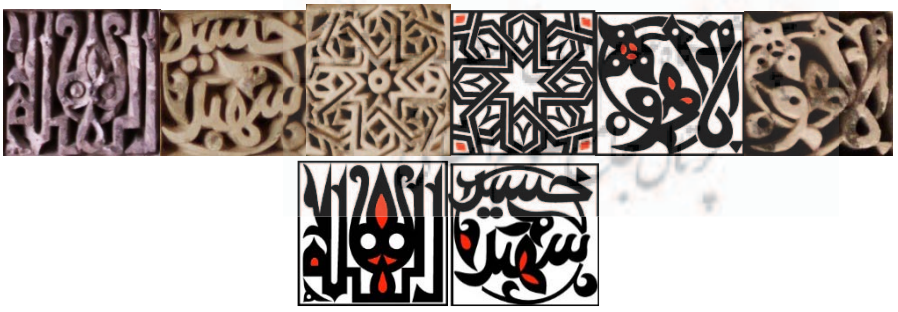
هنرهای تجسمی یا هنرهای بصری، اساس خلق تصاویر و درک آثار هنری بصری است. این هنرها الفبای تجسم ایده‌ها و مفاهیم ازطریق اشکال بصری هستند (حسینی‌راد، ۱۳۹۶: ۶). نقش و نگارها و تصاویر، از ترکیب عناصر اولیهٔ بصری شکل می‌گیرند. این عناصر اولیه، پایهٔ هر پدیده‌ای در دنیای دیداری هستند و محدود و مشخص: نقطه، خط، شکل، سایه‌روشن، رنگ، بافت و فضا. این عناصر، ابزارهای اساسی خلق هر تصویر و طرحی هستند و با ترکیب و سازمان‌دهی آن‌ها، دنیای بصری اطراف ما شکل می‌گیرد (داندیس، ۱۳۹۸: ۶۹) هنرمندان، با ترکیب عناصر بصری خط، شکل، رنگ، نور و بافت، مفاهیم ذهنی خود را به مخاطب انتقال می‌دهند. این عناصر که اساس فرم و ساختار هنری هستند، به‌ندرت به‌تنهایی وجود دارند. قدرت و تأثیرگذاری آن‌ها در کلیت اثر هنری آشکار می‌شود؛ جایی‌که هرکدام از این عناصر نقش خود را ایفا می‌کنند و سهم آن‌ها در خلق کل، قابل مطالعه و بررسی مجزاست (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

نقطه در نقوش قاب گچی دیواری

نقطه، بی‌بعدترین عنصر در ریاضیات و هنر، نمایان‌گر آغاز و پایان یک خط است و فاقد طول، عرض و عمق است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰: ۲۵). این ساده‌ترین شکل بصری است که نمی‌توان آن را بیشتر تجزیه کرد (داندیس، ۱۳۹۸: ۷۱). نقطه با وجود اندازهٔ کوچک و شکل ساده‌اش، تأثیر زیادی دارد؛ می‌تواند به‌تنهایی به سطح تبدیل شود و به‌عنوان عنصری تأکیدی و قدرتمند در بیان بصری عمل کند.

جدول ۲. بررسی نقوش توپی‌ها؛ عنصر بصری نقطه (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های نقطه		تصاویر
اندازه	بزرگ	
	کوچک	

ویژگی‌های نقطه		تصاویر
فرم	دایره	
	مربع	
	مستطیل	
	مثلث	
	سایر	

با توجه به جدول۲ می‌توان دریافت که در نقوش توپی‌های مسجدجامع اصفهان، تمامی ویژگی‌های بصری نقطه به‌طور نسبی رعایت شده است. به‌طور کلی مشخص‌کردن عناصر بصری در کادر معنی می‌یابد؛ به‌طوری‌که نسبت فرم به کادر می‌تواند مشخص‌کنندهٔ عناصر بصری مورد تحلیل باشد. با بررسی نقطه در نقوش این دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری‌شده به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری می‌توان شاخصه‌هایی نظیرِ اندازه (کوچک، بزرگ) و فرم (دایره، مربع، مستطیل، مثلث و...) را مورد تحلیل قرار داد. در نقوشی که اندازهٔ نقطه در آن‌ها کوچک است، تعدد و موقعیت جای‌گیری نقاط باعث گردش چشم در کادر شده و نوعی پیوستگی را در کادر ایجاد کرده است. درواقع، یک نقطه روابط محدود ساده‌ای با عناصر اطراف خود برقرار و به همان نسبت توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. نقاط در این نقوش غالباً به‌صورت فضای منفی به کار رفته‌اند. این کاربرد

فضای منفی به‌عنوان نقطه، در سنت گرافیک ایرانی ـ اسلامی جایگاهی ویژه دارد و همواره با هدف ایجاد «تعادل بصری» و «ریتم در ترکیب» صورت می‌گیرد. در نمونه‌های مورد بررسی نیز این فضاهای خالی با چیدمانی هدفمند، موجب جریان‌یافتن نگاه و تقویت وحدت ترکیب شده‌اند. در کادرهایی که نقاط بزرگ‌تری در آن‌ها جای گرفته است، اغلب آن‌ها را به‌صورت مرکزی می‌بینیم که باعث ایجاد تمرکز و نقطهٔ توجه در کادر می‌شود؛ همچنین بخش عمده‌تری از کادر را به خود اختصاص می‌دهند و روابط سایر عناصر با خود را سامان می‌بخشند. این نقاط مرکزی، اغلب درون قاب‌های حاوی اسمای مقدس یا ترکیب‌های نمادین واقع شده‌اند و با ایجاد «میدان بصری» مشخص، فضای معنایی قاب را سازمان‌دهی کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب ناخودآگاه ابتدا این نقاط را ادراک می‌کند و سپس به سایر اجزای نقش می‌پردازد.

در بررسی نقطه از نظر فرم، ابتدا به شکل دایره می‌پردازیم که این فرم تداعی‌کنندهٔ بی‌انتهایی و محفوظ‌بودن است و می‌توان این‌طور برداشت کرد که ازلحاظ معنایی با مکانی که در آن به کار رفته، نزدیکی دارد. همچنین، به‌دلیل شکلش نوعی مفهوم بی‌پایانی را القا می‌کند و در کادر، نمادی از آرامش و تداوم است. این فرم از نقطه را به‌وفور در نقوش این دو قاب گچی دیواری می‌توان یافت که در اندازه‌های مختلف به کار رفته است. در هنر اسلامی، دایره نماد کمال، نظم کیهانی و بازتابی از وحدت الهی دانسته می‌شود؛ بنابراین حضور آن در قالب نقاط مرکزی یا حواشی کتیبه‌ها، نه‌تنها کارکرد زیبایی‌شناختی دارد؛ بلکه بیانگر مفهومی متعالی است که با فضای مسجد هم‌سو است.

فرم بعدی مورد بررسی در عنصر بصری نقطه، مربع و مستطیل است که مفهومی از استواری و سکون را القا می‌کند. این فرم ازلحاظ بصری، شکلی مستحکم، متعادل و ایستاست. بیشترین استفاده از این فرم، نقاط منفی بین خط کوفی بنایی است. در خط کوفی بنایی که ساختار هندسی شدیدی دارد، مربع و مستطیل نه‌تنها به‌عنوان فضاهای منفی، بلکه به‌عنوان بخش‌هایی از ساختار حروف نیز به کار رفته‌اند که باعث افزایش وضوح و نظم ساختاری شده‌اند.

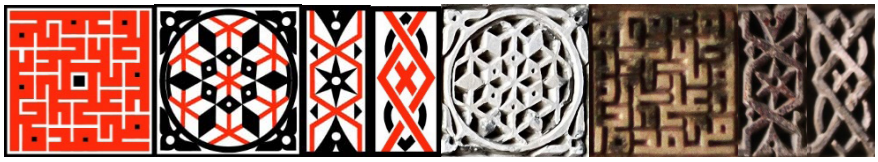
نقطه به‌صورت فرم مثلث، بسته به اینکه به چه صورت قرار بگیرد (روی ضلع یا زاویه) معانی متفاوتی را القا می‌کند. این فرم به‌صورت کلی می‌تواند، حس خط و دلهره را القا کند و حالتی ناپایدار و متزلزل را نشان دهد؛ همچنین مثلث به‌واسطهٔ فرمی که دارد به حرکت چشم، جهت می‌دهد. اگرچه کاربرد مثلث در این قاب‌ها محدود است؛ اما در موارد معدودی که دیده می‌شود (به‌ویژه در تزئینات حاشیه‌ای یا فواصل بین خطوط)، کارکردی جهت‌دار و هدایت‌گر دارد و اغلب چشم را به سمت مرکز کادر یا محور معنایی اثر هدایت می‌کند.

خط در نقوش قاب گچی دیواری

خط، عنصری بصری و یک‌بعدی است که تنها طول دارد و فاقد عمق و عرض است. این عنصر توجه بیننده را به یک جهت خاص هدایت می‌کند و می‌تواند حالاتی مانند پویایی یا ایستایی، امتداد یا گسستگی، و نرمی یا صراحت داشته باشد. ویژگی‌هایی چون ضخامت و روشنایی خط بر احساسات و پیام‌های منتقل‌شده تأثیر بسزایی دارند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۰۴). به‌عنوان یکی از انعطاف‌پذیرترین عناصر بصری، خط نقش اساسی در ارتباط بصری ایفا می‌کند (مه‌یر، ۱۳۷۸: ۱۵). تنوع و حرکت خطوط، به‌ویژه در هنر خوش‌نویسی، حس پویایی و زندگی را در آثار ایجاد می‌کند.

جدول۳. بررسی نقوش توپی‌ها، عنصر بصری خط، یافته‌های پژوهش (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های خط		تصاویر
اندازه	بلند	

ویژگی‌های خط		تصاویر
اندازه	کوتاه	
نوع	صاف	
	منحنی	
جهت	عمود	
	مورب	

با توجه به جدول۳ می‌توان گفت ویژگی‌های بصری خط به‌طور نسبی رعایت شده است و به‌طور کلی شامل تنوع زیادی از نظر اندازه، نوع و جهت است که این را، هم در خطوط به‌عنوان تزئین می‌بینیم و هم به‌عنوان نوشتار. عنصر بصری خط را با شاخصه‌های مختلف، مانند اندازه، نوع و جهت می‌توان مورد تحلیل قرار داد. در بعضی از نقوش قاب گچی دیواری مذکور،

خط از نظر اندازه به‌صورت بلند به کار رفته است (لازم به ذکر است که اندازه نسبت به کادر سنجیده می‌شود). در بعضی از آن‌ها، خط به‌صورت قطری در کادر جای گرفته و در بعضی دیگر به‌عنوان محور تقارن عمودی و افقی است؛ هم‌چنین خطوط تزئینی که در کل کادر چرخیده است نیز به‌صورت خط بلند در نظر گرفته می‌شود. خطوط نوشتاری ثلث و کوفی بنایی که به‌صورت تودرتو و ممتد هستند نیز به‌عنوان خط بلند در نظر گرفته می‌شوند. در بسیاری از این موارد، خط علاوه بر نقش ساختاری، نقش هدایت‌گر نیز دارد؛ به‌گونه‌ای‌که با امتداد یکنواخت یا انحناهای آگاهانه، نگاه مخاطب را در سراسر کادر هدایت می‌کند و به عناصر محوری سوق می‌دهد. این ویژگی به‌خصوص در خطوط کوفی بنایی با ساختار شبکه‌ای و در خطوط ثلث با دینامیسم منحنی‌ها، مشهود است. خطوط با اندازهٔ کوتاه را نیز می‌توان در نقوش به‌وفور دید؛ به‌طور مثال در بعضی از نقش‌ها خطوط به‌صورت قطر کادر مربعی استفاده شده‌اند؛ اما با نقطه یا سایر عناصر تزئینی بریده و کوتاه شده‌اند. این نوع خط را نیز به‌صورت مشهود در خطوط نوشتاری نظیر ثلث و کوفی می‌توان دید. تعدد خطوط کوتاه تزئینی نیز در کادرها باعث ایجاد همبستگی شده‌است. این خطوط کوتاه، اغلب با تکرار در شبکه‌های هندسی، نوعی ضرباهنگ بصری ایجاد کرده‌اند که انسجام کلی ترکیب را افزایش می‌دهد. این ریتم دیداری، در معماری اسلامی نوعی «نظم قدسی» تلقی می‌شود که به‌واسطهٔ تکرار و تناظر پدید می‌آید.

خط را از نظر نوع نیز می‌شود بررسی کرد که به دو دستهٔ صاف و منحنی تبدیل می‌شوند. خطوط صاف اغلب در نقوش هندسی استفاده می‌شوند؛ البته این نوع خط را می‌توان به‌عنوان خطوط ارتباطی بین عناص نقوش نیز دید. در این دسته‌بندی، نوشتار خط کوفی نیز جای می‌گیرد؛ زیرا براساس قوانین نگارش این خط، باید به‌صورت خط صاف استفاده شود. خطوطی که به‌عنوان تزئین هستند در غالب خط صاف نیز به کار برده می‌شوند و در نقوش گره، از خط صاف زیاد استفاده می‌شود. کاربرد خط صاف، نه‌تنها نظم و استواری را القا می‌کند؛ بلکه به‌دلیل ساختار انتزاعی‌اش، ماهیت غیرتصویری هنر اسلامی را نیز تقویت می‌کند. درمقابل، خطوط منحنی، به‌ویژه در خط ثلث، حس حرکت، نرمی و سیالیت را وارد ترکیب کرده‌اند که نوعی تعادل پویای بصری را ایجاد می‌کند.

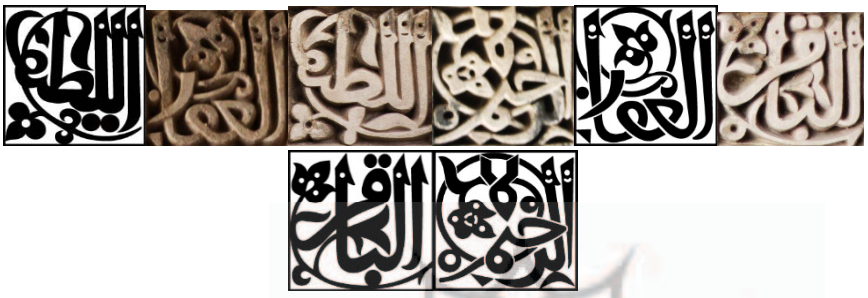
جهت خط را نیز می‌توان مورد بررسی قرار داد. خطوط عمودی به‌صورت خط تقارن طولی و عرضی و نوشتار خط کوفی استفاده می‌شود. در نقوش گره‌ها با توجه به اینکه تنوع زیادی دارند، خط عمودی نیز دیده می‌شود. خطوط به‌صورت مورب در محورهای تقارن قطری، گره‌ها و نوشتار خط ثلث استفاده می‌شوند. به‌طور کلی در تحلیل خطوط نوشتاری می‌توان گفت که در خط ثلث از خطوط نرم، منحنی و مورب در اندازهٔ بلند و کوتاه بهره گرفته شده است و در مقابل آن می‌توان به خط کوفی اشاره کرد که خطوط به‌طور صاف و عمود در اندازه‌های مختلف، طبق قاعدهٔ مشخص استفاده شده‌اند. در کنار این دو خط نوشتاری، می‌توان به خطوط تزئینی نیز اشاره کرد که در نقوش گیاهی و هندسی، محورهای تقارن، گره‌ها و... نقش شده‌اند. این تعامل میان خطوط تزئینی، هندسی و نوشتاری، از ویژگی‌های منحصربه‌فرد نقوش اسلامی است که در این نمونه نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی حضور خط به‌مثابهٔ عنصری چندمنظوره که هم ساختار بصری اثر را شکل می‌دهد و هم بار معنایی و قدسی را منتقل می‌کند. به‌طور کلی این تنوع در نقش و اجرا باعث جذابیت بصری شده است.

شکل (سطح) در نقوش قاب گچی دیواری

شکل، محدوده‌ای مشخص و تعریف‌شده است که از محیط اطراف خود تمایز می‌یابد. این تمایز می‌تواند ازطریق خطوط واضح، تغییرات سایه‌روشن، رنگ یا بافت ایجاد شود (جنسن، ۱۳۹۵: ۳۹۴). با اتصال خطوط منحنی یا شکسته، یک سطح تشکیل می‌شود که این اتصال ممکن است از پیوند خطوط خمیده یا شکسته به یکدیگر حاصل شود (آقاخانی و منتظری‌رودبارکی، ۱۳۹۸: ۴۴). اشکال بنیادی در طبیعت معانی خاصی دارند: مربع با زوایای قائمه و خطوط مستقیم، نشان‌دهندهٔ بی‌حرکتی و ثبات است؛ مثلث متساوی‌الاضلاع، پویایی و تلاش برای تعادل را القا می‌کند و دایره که نماد بی‌انتهایی و گرماست، همه چیز را در آغوش می‌گیرد. این اشکال با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود، مفاهیم متنوعی را در هنر، معماری و زندگی روزمره ارائه می‌دهند.

جدول۴. بررسی نقوش توپی‌ها؛ عنصر بصری شکل (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های شکل		تصاویر
اندازه	بزرگ	
	کوچک	
نوع	راست‌خط	
	منحنی	
جهت	عمودی افقی	
	مورب	

ویژگی‌های شکل		تصاویر
خصوصیت	منظم	
	نامنظم	
	ساده	
	پیچیده	

با توجه به جدول۴، شکل (فرم)، شاخصه‌های مختلفی مانند اندازه (کوچک، بزرگ)، نوع (راست‌خط، منحنی)، جهت (عمودی/ افقی، مورب) و خصوصیت (منظم/ نامنظم، ساده/ پیچیده) را برای بررسی و تحلیل دارد. برای بررسی اندازه، آن را نسبت به کادر می‌سنجیم. فرم‌های بزرگ، سهم بیشتری از کادر را به خود اختصاص داده‌اند و اغلب به‌صورت یک فرم یکدست و یکنواخت نیستند؛ به این صورت‌که، در میان آن‌ها نقاطی به‌صورت فضای منفی نقش شده که همین موضوع باعث ایجاد تنوع در کادر شده است. شکل‌ها با اندازۀ کوچک نسبت به کادر، در تعداد بیشتری به کار رفته‌اند که باعث ایجاد تنوع در کادر شده‌اند. همچنین در بعضی نقوش، شکل‌ها با اندازه کوچک و فاصله کم‌تر نسبت به هم قرار گرفته‌اند به این صورت که، وقتی به آن‌ها نگاه کلی‌تر می‌شود، به‌واسطۀ فضای منفی بین آن‌ها، فرمی کلی و جدید نیز دیده می‌شود. این شیوۀ ترکیب شکل‌های کوچک با فواصل منظم یا نامنظم، نوعی «ادراک بصری ترکیبی» را ایجاد می‌کند که در هنر اسلامی اغلب با هدف وحدت در عین کثرت انجام می‌شود. این حالت، مخاطب را وادار می‌کند که میان اجزا ارتباطی درونی پیدا کند و از شکل ظاهری فراتر برود.

شکل را از نظر نوع نیز می‌توان بررسی کرد. شکل‌های

راست‌خط اغلب در نقوش هندسی و نوشتار خط کوفی دیده می‌شوند. شکستگی در این نوع از شکل‌ها به‌صورت عمودی و افقی است. در نقوش، بعضی از گره‌ها از شکل‌های راست خط استفاده شده است که گاهی این فرم‌ها به‌صورت محورهای تقارن قرار می‌گیرند. اشکال منحنی بیشتر در نقوش گیاهی دیده می‌شوند که حسی از راحتی و نرمی را القا می‌کنند. این اشکال آرام و همراه با احساساتند. اشکال منحنی در نقوش گره‌ها نیز دیده می‌شوند. فرم‌های منحنی اغلب به‌صورت اشکال مرکزی در کادر قرار می‌گیرند. حضور هم‌زمان اشکال منحنی و راست‌خط در ترکیب، توازن جالبی میان پویایی و ایستایی به وجود آورده است؛ جایی که خطوط منحنی به حرکت و سیالیت اشاره دارند و فرم‌های زاویه‌دار به ثبات و صلابت. این تعادل یکی از ویژگی‌های بارز زیبایی‌شناسی در نقوش اسلامی است که در این قاب‌ها نیز مشهود است.

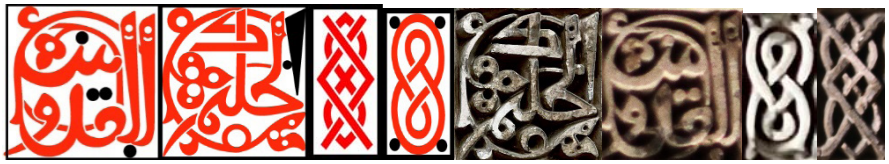
شکل از نظر جهت می‌تواند به‌صورت عمودی و افقی باشد و برای نمونه می‌توان کلیهٔ شکل‌های راست‌خط را مثال زد. نوشتار خط کوفی نیز جهت عمودی و افقی دارد. نقوشی که در محورهای تقارن قرار می‌گیرند نیز در این دسته هستند. حالت دیگر شکل به‌صورت مورب است. شکل در نقوش گیاهی اغلب به‌صورت مورب است؛ زیرا قانون خاصی را دنبال نمی‌کند و چرخش فرم دارد. این نکته در مورد نوشتار خط ثلث نیز صدق می‌کند. در نقوش تزئینی، شکل اغلب به‌صورت مورب استفاده می‌شود؛ زیرا به‌دلیل کاربردش تعداد زیادی را شامل می‌شود. در شکل‌هایی نظیر ستاره، جهت به‌واسطهٔ نوع فرم، مورب است. این تنوع در جهت‌یابی اشکال، موجب پویایی ترکیب شده و به مخاطب امکان تجربهٔ حرکت در جهات مختلف را می‌دهد. فرم‌های مورب، به‌ویژه در ترکیب با نقش‌های گیاهی، اغلب بیانگر نوعی رهایی از نظم سخت هندسی هستند و به سمت بیان احساسات لطیف سوق دارند.

یکی از خصوصیت‌های شکل، منظم‌بودن آن است که می‌توان آن را این‌طور تعبیر کرد؛ اشکالی را که دارای نظم درونیِ ثابت و رعایت تناسبات هستند اشکال منظم می‌نامیم. یک دسته از نقوشی که می‌توان آن را در گروه اشکال منظم قرار داد، نقوش با اشکال هندسی هستند. اشکال نامنظم طبق قاعدهٔ خاصی قرار نگرفته‌اند و این دسته را غالباً نقوش گیاهی و نوشتار خط ثلث تشکیل می‌دهند. تفاوت میان نظم هندسی و بی‌نظمی ظاهری در این نقوش، بخشی از فلسفهٔ زیبایی‌شناسی هنر اسلامی است که در آن، نظم و بی‌نظمی در کنار هم به وحدتی عمیق‌تر می‌انجامند؛ این امر به‌ویژه در معماری مذهبی معنا و تأکید بیشتری می‌یابد. اشکال در نقوش را می‌توان از منظر ساده یا پیچیده‌بودن نیز بررسی کرد. نقوش گیاهیِ بدون جزئیات و همچنین نقوش هندسی را می‌توان در دستهٔ اشکال ساده قرار داد؛ زیرا پیچیدگی خاصی ندارند و به‌سرعت قابل درک هستند. درمقابل نقوش گره‌ای، نوشتار خط کوفی و برخی نوشتار خط ثلث که با نقوش گرهی تلفیق شده‌اند در دسته‌بندی اشکال پیچیده قرار می‌گیرند؛ زیرا شامل جزئیات فراوانند و درک و خوانش آن‌ها بلافاصله اتفاق نمی‌افتد. این پیچیدگی بصری در اشکال گره‌دار، نه‌تنها تکنیکی، بلکه مفهومی نیز هست. ساختار درهم‌تنیدهٔ آن‌ها بازتابی از کیهان‌شناسی اسلامی است که در آن، اجزا در شبکه‌ای از ارتباطات معنایی درهم‌تنیده‌اند. نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه، اشکال متضاد (کوچک و بزرگ، منظم و نامنظم و...) همگی در کنار هم ترکیب شده‌اند که این در کلِ قاب گچی دیواری باعث ایجاد تنوع شده و چشم را از یکنواختی نجات می‌دهد. به‌طور کلی، همهٔ نقوش دارای یک نظم درونی هستند که این باعث زیبابودن هر نقش و زیبایی در قاب گچی دیواری به‌عنوان یک واحد کل نیز می‌شود.

فضا (حجم) در نقوش قاب گچی دیواری

فضا را می‌توان با ابعاد مختلف مانند ارتفاع، عرض، عمق و زمان تعریف کرد. درک فضا همواره با زمان و مکان پیوند خورده است و هرآنچه در جهان نظم یافته، چه ملموس و چه ناملموس، در قالب دوبعدی (سطح) یا سه‌بعدی (حجم) ارتباطی عمیق با فضا دارد. هم‌چنین، فضا موقعیت هر پدیدهٔ عینی را در ارتباط با سایر پدیده‌ها مشخص می‌کند. فضا، پس‌زمینه‌ای است که پدیده‌ها در آن قرار می‌گیرند و روابطشان را شکل می‌دهد (حلیمی، ۱۳۷۲: ۱۷۰).

جدول۵. بررسی نقوش توپی‌ها؛ عنصر بصری فضا (نگارنده)(۱۴۰۳)

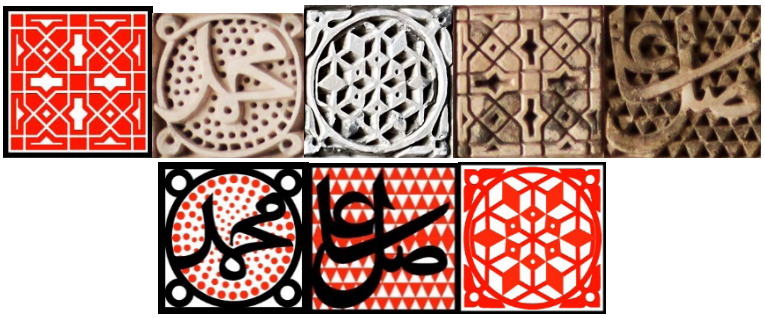
ویژگی‌های فضا	تصاویر
نشان‌دهندهٔ حجم	
روی‌هم‌اندازی	
بُعدنمایی	

با توجه به جدول۵، در نقوش توپی‌های گچی ته‌آجری که در کادرهای مربع و مستطیل قرار گرفته‌اند، به‌خوبی می‌توان نشانه‌های فضا را درک کرد؛ زیرا نقوش یا بر روی سطح گچی کنده شده‌اند یا به‌ص ورت قالب‌های آماده روی گچ خیس نقش شده‌اند و فرورفتگی و برجستگی ایجاد کرده‌اند. این نقوش به‌واسطهٔ تکنیک انجام طرح‌ها (توپی‌گچی ته‌آجری) دارای طول، عرض و عمق هستند که به‌عنوان حجم شناخته می‌شود. این ویژگی سه‌بعدی بودن سطوح، به‌ویژه در نور طبیعی یا جانبی، موجب شکل‌گیری سایه‌های متغیر و عمق بصری قابل‌توجهی شده است که تجربهٔ ادراک را برای مخاطب غنی‌تر می‌کند. در بعضی دیگر از نقوش، القای فضا را علاوه بر حجیم‌بودن، ازطریق روی‌هم‌اندازی نقوش (عناصر بصری) نیز دریافت می‌کنیم. برخی نقوش گره‌ای که به‌صورت هندسی یا گیاهی هستند، با زیر و رو قرارگرفتن، فضا را نشان می‌دهند؛ هم‌چنین وقتی صحبت از حجم می‌شود، بعدنمایی نیز معنا می‌گیرد. این لایه‌لایه‌بودن فرم‌ها نه‌تنها بعد بصری را افزایش می‌دهد؛ بلکه به‌نوعی تداعی‌گر نظم سلسله‌مراتبی معنایی نیز هست که در هنر اسلامی غالباً با مفاهیم روحانی یا عرفانی مرتبط است. بعضی از نوشتار خط کوفی و ثلث، بعدنمایی را به‌واسطهٔ نوع قرارگیری و ترکیب نشان می‌دهند. در این نقوش علاوه بر ارزش‌های بصری، حس‌هایی که به بیننده ازطریق فضا، بُعد و حجم القا می‌شوند نیز دارای ارزش هستند و فضای پر و خالی (مثبت و منفی)، هر دو به یک اندازه اهمیت دارند. فضای منفی که معمولاً نادیده گرفته می‌شود، در این نقوش به‌عنوان عاملی فعال در طراحی ظاهر شده است؛ به‌گونه‌ای‌که رابطهٔ میان فضاهای پر و خالی به خلق تعادل، آرامش بصری و معنای ضمنی کمک کرده است. این نسبت، در معماری و تزیینات اسلامی بخشی از زبان تجسمی معنادار به شمار می‌رود.

بافت در نقوش قاب گچی دیواری

بافت، ویژگی حقیقی یا توهمی است که سطوح قابل لمس را تعریف و به‌عنوان بدل حسی، حس لامسه را ارضا می‌کند. بافت را می‌توان ازطریق بینایی، لمس یا ترکیبی از هر دو درک کرد و به ارزش آن پی برد (داندیس، ۱۳۹۸: ۸۸). این عنصر بصری در هنرهای مختلف دو جنبه دارد: کیفیت عینی و فیزیکی مواد که جنبهٔ ملموس بافت را شکل می‌دهد و ایجاد توهمی قوی از اشیا و مواد که بعد ناملموس بافت را به نمایش می‌گذارد (جنسن، ۱۳۹۵: ۹۹).

جدول۶. بررسی نقوش توپی‌ها؛ عنصر بصری بافت (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های بافت	تصاویر
بافت	

با توجه به جدول ۶، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که بافت بصری در برخی از نقوش به‌وضوح اجرا شده‌اند و قاب گچی دیواری‌ها به‌عنوان یک کل، نمایان‌گر بافت کلی هستند. با کنار هم قرارگرفتن کادرهای مربع و مستطیل، این بافت‌ها به‌صورت بصری و مادی قابل مشاهده‌اند. در دو قاب گچی دیواری مورد نظر، بافت هم به‌صورت تصویری و هم به‌صورت لمسی وجود دارد. بافت تصویری در اکثر کادرهای مربعی به‌وضوح دیده می‌شود؛ زیرا مختص سطوح دوبعدی است و تنها ازطریق چشم قابل شناخت است؛ اگرچه گاهی با حس لامسه نیز می‌توان آن‌ها را تشخیص داد. درواقع، بافت تصویری به‌عنوان یک عنصر بصری، برپایهٔ تئوری‌های گشتالت، شامل اصولی چون تقارن، تکرار و تضاد است که تأثیر زیادی بر ادراک بصری مخاطب دارد. بافت لمسی نیز کیفیتی قابل لمس دارد که پاسخگوی حس لامسهٔ مخاطب است. شناخت بافت ازطریق دیدن یا لمس‌کردن امکان‌پذیر و ارزش آن قابل درک است. در این قاب گچی دیواری‌ها که هم کیفیت لمسی و هم بصری دارند، هر یک نوعی خبر حسی منحصربه‌فرد را منتقل می‌کنند و در عین حال با یکدیگر تناسب دارند. این دوگانگی میان دیدن و لمس‌کردن، بیانگر آن است که بافت‌ها نه‌فقط سطوح تزئینی، بلکه رابط حسی بین اثر و مخاطب هستند؛ مخاطب با نگریستن به نقوش، هم احساس نظم و زیبایی و هم تجربهٔ حسی لمس‌ناشده‌ای را دریافت می‌کند. عمل اصلی ایجاد بافت در نقوش برعهدهٔ دو عنصر خط و نقطه است که به‌کارگیری آن‌ها در لطافت یا خشونت بافت تأثیرگذار است. به‌طور خاص، استفاده از خط‌های نرم و منحنی می‌تواند حس آرامش و لطافت را القا کند؛ درحالی‌که خطوط تیز و زاویه‌دار ممکن است احساس خشونت یا عدم تعادل را ایجاد کنند. این رابطهٔ میان جنس خط و حس‌برانگیزی بافت، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق میان فرم و ادراک در نقوش اسلامی است؛ هنرمند تنها با تغییر در ویژگی‌های خط، می‌تواند بافتی آرام، پرتنش یا موزون را پدید آورد. هم‌چنین، می‌توان بافت‌ها را به دو دستهٔ یکنواخت و متنوع تقسیم کرد. در نقوش بررسی‌شده، برخی کادرها بافت یکنواخت دارند که به‌معنای قابل حدس‌بودن روند تغییرات و پیروی از یک ریتم یکسان است، همان‌طورکه در جدول۷ دیده می‌شود. این یکنواختی می‌تواند به ایجاد حس آرامش و ثبات کمک کند. در مقابل، بافت‌های متنوع وجود دارند که با تغییرات عناصر بصری در کادر، به وجود آمده‌اند و تنوع را در بافت ایجاد کرده‌اند. این تنوع می‌تواند منجر به جلب توجه بیشتر مخاطب و ایجاد حس کنجکاوی در او شود. عامل بین بافت‌های مختلف نیز می‌تواند به ایجاد تعادل و هماهنگی در یک اثر کمک کند. استفاده از بافت‌های متنوع در کنار یکدیگر می‌تواند به تقویت نقاط قوت یکدیگر کمک کند و درنهایت منجر به خلق یک اثر یکپارچه و زیبا شود. این تنوع در بافت، اگرچه در ابتدا ممکن است ناهماهنگ به نظر برسد؛ اما ازطریق ترکیب با ریتم‌های تکراری و محورهای تقارن، درنهایت به وحدت ترکیب منجر شده است؛ همان مفهومی که در سنت هنر اسلامی از آن با عنوان «تنوع در عین وحدت» یاد می‌شود. درنهایت، درک این بافت‌ها و نحوهٔ تعامل آن‌ها با یکدیگر، می‌تواند به طراحی‌های بصری و هنری کمک شایانی کند و تأثیر عمیق‌تری بر تجربهٔ بصری و حسی مخاطبان بگذارد.

رنگ در نقوش قاب گچی دیواری

رنگ، یکی از قدرتمندترین عناصر بصری است که بر احساسات بیننده تأثیر عمیقی می‌گذارد. این پدیدهٔ فیزیکی به نور و رنگدانه‌ها وابسته است و زمانی رخ می‌دهد که نور به جسمی بتابد و بازتاب آن توسط چشم انسان مشاهده شود (جنسن، ۱۳۹۵: ۹۲). از دیدگاه فیزیک، رنگ حاصل پرتوهای نورانی‌ای است که از تجزیهٔ نور سفید توسط منشور، طیف رنگین‌کمانی را ایجاد می‌کنند (آقاخانی و منتظری‌رودبارکی، ۱۳۹۸: ۴؛ آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۳۹).

جدول۷. بررسی نقوش توپی‌ه؛ عنصر بصری رنگ (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های رنگ	تصاویر
تک‌رنگ	

براساس مشاهدات میدانی در نقوش توپی‌های گچی ته‌آجری در این دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری‌شده (جدول۷)، رنگ به‌صورت مجزا استفاده نشده و حالت طبیعی و بکر گچ حفظ شده است. این استفاده از رنگ طبیعی باعث یک‌دستی و حفظ هم‌بستگی با سطح دیوار شده است. نبود رنگ‌افزوده نه‌تنها نشانهٔ سادگی در بیان بصری است؛ بلکه انتخاب آگاهانه‌ای بوده که هماهنگی اثر با بافت مصالح بنا را حفظ کند. این هماهنگی باعث شده است نقوش، جزئی جدایی‌ناپذیر از معماری تلقی شوند؛ نه صرفاً لایه‌ای تزئینی. از منظر زیبایی‌شناسی اسلامی نیز، این «پرهیز از تنوع رنگ» می‌تواند حامل نوعی تقوا و خلوص بصری باشد که با فضای مذهبی و معنوی مسجد سازگار است. همچنین، یکنواختی رنگ، تمرکز مخاطب را از رنگ به‌سوی فرم و ساختار سوق می‌دهد و ادراک بصری را بیشتر به شکل و فضا معطوف می‌کند.

تیرگی ـ روشنی در نقوش قاب گچی دیواری

درجهٔ تیرگی و روشنی، کلید خلق شکل‌ها و سطوح است و نمادهایی قدرتمند با مفاهیم روحانی و عرفانی در خود دارند. این دو، همچون رقصی موزون، با بازی سایه‌روشن، گنجینه‌ای از شکل‌ها و حجم‌ها را می‌آفرینند. تاریکی و روشنایی، زبان عشق و کائنات هستند که بیننده را به دنیایی از معانی و تفاسیر دعوت و همچون رازی نهفته در هنر و زیبایی، زمینه‌ای برای کشف و شهود فراهم می‌کنند (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۰۹).

جدول۸. بررسی نقوش توپی‌ها، عنصر بصری تیرگی ـ روشنی (نگارنده)(۱۴۰۳)

ویژگی‌های تیرگی ـ روشنی	تصاویر
تضاد شدید	
تُن‌های هم‌جوار	

با توجه به نقوش (جدول۸)، در برخی از توپی‌ها شدت کنتراست بصری ناشی از نحوهٔ سازمان‌دهی فضاهای مثبت و منفی در نقش است. هرچه مرز میان این دو فضا دقیق‌تر تعریف شده و نسبت سطح آن‌ها متعادل‌تر یا متضادتر باشد،

تضاد روشنایی بیشتری در ادراک بصری ایجاد می‌شود. برای مثال، در مواردی که فضای مثبت (توپر) با حجم بیشتری نسبت به فضای منفی (توخالی) همراه است، تُن‌های هم‌جوار و بافت‌های متراکم‌تری شکل می‌گیرد که موجب افزایش حس عمق و حجم در نقش می‌شود. همچنین، در نقش‌هایی که فضای منفی در دل فضای مثبت جای گرفته و به‌صورت شیار یا فرورفتگی ظاهر می‌شود، سایه‌های طبیعی ناشی از تفاوت سطح می‌توانند بر کنتراست بصری بیفزایند. این نوع چیدمان بصری، نوعی تضاد سازنده ایجاد می‌کند که به‌جای ایجاد ناهماهنگی، باعث وضوح ساختار و تمرکز بصری می‌شود. تضاد روشنایی در چنین ساختارهایی به‌عنوان یک عامل هدایت‌گرِ نگاه نیز عمل و بیننده را به عناصر کلیدی ترکیب هدایت می‌کند. اگرچه در تحلیل بصری آثار معماری نور طبیعی و زاویهٔ تابش خورشید گاه نقش مؤثری در ادراک سایه‌روشن دارد؛ اما در این مورد خاص (به‌دلیل قرارگیری قاب‌ها در محل‌هایی بدون نور مستقیم) ساختار فرم و ترکیبِ سطحی نقوش عامل اصلی در ایجاد تیرگی و روشنی است. در چنین شرایطی، «نور ساختاریافته» در خود فرم نهفته است؛ یعنی حتی بدون تابش بیرونی، خود فرم ازطریق اختلاف ارتفاع، چرخش سطح و ترکیب فرم‌ها، ادراک نور و سایه را بازتولید می‌کند. این ویژگی در هنر اسلامی بخشی از زیبایی‌شناسی انتزاعی آن است که تأکید را از بازنمایی واقع‌گرایانه به فرم‌های ذهنی و ساختاری منتقل می‌کند. درمجموع می‌توان گفت که ویژگی‌های فرمی نقوش و نسبت‌های فضایی آن‌ها مهم‌ترین نقش را در شکل‌گیری ادراک بصری از عمق، سایه و بُعد ایفا می‌کنند؛ نه عوامل محیطی مانند تابش نور.

نتیجه

در این پژوهش، عناصر بصری به‌کاررفته در نقوش و کتیبه‌های تزئینی قاب‌های گچی ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان که به‌شیوهٔ توپی‌گچی ته‌آجری اجرا شده‌اند، مورد تحلیل قرار گرفت. نتایج حاصل نشان می‌دهد که سازمان‌دهی عناصر بصری در این نقوش نه‌تنها به ارتقای زیبایی‌شناسی اثر انجامیده؛ بلکه نقشی مؤثر در انتقال مفاهیم فرهنگی و معنوی ایفا کرده است. بررسی نقطه به‌عنوان بنیادی‌ترین عنصر بصری، بیانگر آن است که جای‌گیری متنوع و تکرارشوندهٔ آن در نقوش، باعث ایجاد حرکت بصری، ریتم و تداوم در سطح اثر شده است. خط، به‌ویژه با تنوع در راستا، وزن و کیفیت، چهارچوب‌ساز ترکیب‌ها و انتقال‌دهندهٔ معنا در بافت کلی نقش‌مایه‌ها بوده است. اشکال، به‌خصوص در ترکیب‌های هندسی و گیاهی، در ایجاد تعادل، تنوع و انسجام تصویری نقش مؤثری داشته‌اند. استفادهٔ هم‌زمان از تضاد میان اشکال مثبت و منفی، باعث برجسته‌سازی سطوح و تقویت کنتراست بصری شده است. در تحلیل فضایی، میزان برجستگی و فرورفتگی سطحی نقوش، همراه با آرایش ترکیبی عناصر، موجب ایجاد حس عمق و حجم شده و به خوانایی بهتر ساختار اثر کمک کرده است. علی‌رغم آنکه نور طبیعی در برخی بخش‌ها حضور مستقیم ندارد، روابط میان فضاهای مثبت و منفی، مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری سایه‌روشن و درک حجمی نقش‌ها بوده است. رنگ طبیعی مصالح، به‌ویژه گچ بدون رنگ‌افزوده، با ایجاد وحدت رنگی در سطح، انسجام میان اجزا را تقویت کرده است. بافت فیزیکی گچ‌بری‌ها نیز با ویژگی‌های بصری خود، بر تجربهٔ حسی مخاطب از اثر افزوده است. از میان عناصر بصری تحلیل‌شده، خط به‌ویژه در قالب خط کوفی بنایی، بیشترین نقش را در انسجام ترکیب و انتقال معنا ایفا کرده است. ساختار زاویه‌دار، هندسی و تکرارشوندهٔ این نوع خط، محور اصلی بسیاری از ترکیبات بصری بوده و موجب برجستگی مفاهیم دینی در قالبی زیباشناسانه شده است. در مرتبهٔ بعد، شکل و فضا نیز نقش قابل‌توجهی در نظم بصری و خوانایی ترکیب داشته‌اند. به‌ویژه، استفاده از فرم‌های مستطیلی و مربع که با ریتم مشخصی در کادر تکرار شده‌اند، سبب شده تا نگاه مخاطب به‌صورت هدایت‌شده در سطح اثر جریان یابد.

برمبنای تحلیل صورت‌گرفته، نقوش تزئینی در این قاب‌ها را می‌توان در دو دستهٔ اصلی تقسیم‌بندی کرد: نقش‌نگاره‌ها (شامل نقوش هندسی، گیاهی و ترکیبی) و خط‌نگاره‌ها (شامل خطوط کوفی ساده و تلفیقی). این دسته‌بندی امکان مطالعهٔ تطبیقی بهتر و کاربردهای طراحی معاصر را فراهم می‌کند. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که بازخوانی این نقوش می‌تواند منبعی الهام‌بخش برای طراحان گرافیک و هنرمندان معاصر در تولید آثار مبتنی‌بر هویت فرهنگی باشد.

ساختار منسجم، ریتم هندسی، و محتوای دینی و نمادین این نقوش، ظرفیت بالایی برای بازآفرینی در طراحی گرافیک معاصر دارند. به‌کارگیری خلاقانهٔ این عناصر در طراحی هویت بصری، نشانه‌سازی، الگوهای تزئینی، طراحی لوگو و سایر کاربردهای طراحی معاصر، ازجمله ظرفیت‌های بالقوه‌ای است که در این نقوش نهفته است؛ همچنین، استفادهٔ هدفمند از این موتیف‌ها می‌تواند در فرایند احیای هنر اسلامی و ترویج هویت بصری ایرانی در بسترهای فرهنگی بین‌المللی نقش مؤثری ایفا کند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Umberto Scerrto

2- Titus Burckhardt

منابع و ماخذ

- آقاخانی، حمید؛ منتظری رودبارکی، احمد (۱۳۹۸). *مبانی هنرهای تجسمی(۲)(رشتهٔ صنایع دستی)*. چاپ چهارم، تهران: دانشگاه پیام نور.

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۷). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۸۰). *ایران*. تهران: المهدی.

- اوکویریک و دیگران (۱۳۹۰). *مبانی هنر: نظریه و عمل*. مترجم: محمدرضا یگانه‌دوست، تهران: سمت.

- بهداد، حمید؛ جلالی جعفری، بهنام (۱۳۹۱). «پژوهشی بر توپی‌های گچی ته‌آجری با رویکرد به مسجدجامع یزد». *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دورهٔ هفدهم، شمارهٔ ۴، صص۷۴-۶۷.

- پاکباز، روئین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

- تحویلدار اصفهانی، میرزاحسین‌خان (بی‌تا). *جغرافیای اصفهان*. به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی.

- جعفری‌زند، علیرضا (۱۳۸۱). *اصفهان پیش از اسلام (دورهٔ ساسانی)*. تهران: آن.

- جنسن، چارلز (۱۳۹۵). *تجزیه‌وتحلیل آثار هنرهای تجسمی*. مترجم: بتی آواکیان، چاپ دهم، تهران: سمت.

- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۹۶). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: منادی تربیت.

- حلیمی، محمدحسین (۱۳۷۲). *اصول و مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). *زیبایی‌شناسی خط در مسجدجامع اصفهان*. تهران: ماجد.

- داندیس، دونیس (۱۳۹۸). *مبادی سواد بصری*. مترجم: سعید آقایی، چاپ چهارم، تهران: پرهام نقش.

- صالحی کاخکی، احمد؛ اصلانی، حسام (۱۳۹۰). «معرفی دوازده‌گونه از آرایه‌های گچی در تزئینات معماری دوران اسلامی ایران براساس شگردهای فنی و جزئیات اجرایی». *مطالعات باستان‌شناسی* (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران)، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱، صص۱۰۸-۹۲.

- کریچلو، کیت؛ نصر، سیدحسین (۱۳۹۰). *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی*. مترجم: سیدحسن آذکار، تهران: حکمت.

- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶). *تزئینات وابسته به معماری ایران دورهٔ اسلامی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷). *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: تزئینات معماری*، چاپ دوم، تهران: سمت.

- مه‌یر، لوسیه (۱۳۷۸). *اطلاعات جامع هنر زیبایی‌شناسی بصری*. تهران: اسرار دانش.

- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۴۴). *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*. تهران: ثقفی.

- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵). *معماری اسلامی ایران در دورهٔ ایلخانی*. مترجم: عبدالله فریار، تهران: علمی و فرهنگی.

- Allen, T. (2001). A Classical Revival in Islamic Architecture. Oxford: Oxford University Press.

- BAUSANI, ALESSANDRO, SCARCIA, GIANROBERTO(1977).STUDIIRANICI17Saggi di Iranisti Italiano, Roma, مرکز فرهنگی ایران و ایتالیا.

- Bloom, J. M. (1989). Islamic Arts. London: Phaidon Press.

- URL 1: https://isfahanjamehmosque.com/about-mosque/

A Study of the Visual Analysis of Brick ended plug Stucco Panels in the Shagerd Iwan of the Jameh Mosque of Isfahan

Elnaz Shahpasandi[1], Mohammad Khazaie[2]

1- Master student of Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

2- PhD in Visual Communication - Graphics. Professor, Department of Graphics, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

DOI: 10.22077/NIA.2025.9224.1937

Abstract

The Jameh Mosque of Isfahan is one of the most prominent examples of Islamic architecture in Iran, featuring a wide range of decorative elements from various historical periods, particularly the Seljuk and Ilkhanid eras. Among the significant ornamental techniques used in this mosque is Brick Ended Plug (plaster relief with recessed brick background), which is especially visible in the wall panels of the Shagerd Iwan. Despite the long history and technical-aesthetic value of this method, the visual structure of these plasterworks has received little focused attention in scholarly sources. The need to examine and document the visual components of these elements, and to uncover the underlying visual patterns, has provided the basis for this study. This research aims to investigate the visual elements present in two plaster wall panels created in the Brick Ended plug technique, located in the arched corridor of the southeastern section of the Shagerd Iwan of the Jameh Mosque. The main research question is: What visual elements are used in these motifs and inscriptions, and how do they affect composition, harmony, rhythm, and visual balance? The research method is descriptive–analytical. Data have been collected through library and archival studies as well as field observations, including direct viewing, photography, and line drawing of the motifs. The analysis is based on fundamental principles of visual arts—such as point, line, shape, texture, space, and composition—and each element has been examined through selected case samples from the panels. The findings indicate that in the examined panels, a variety of line types and directions (vertical, diagonal, curved, and straight), proportional forms, and repeated motifs have resulted in a structured and harmonious visual organization. The use of negative space alongside geometric forms and Kufic inscriptions contributes to a greater sense of visual cohesion. The contrast between the soft plaster texture and the surrounding brickwork enhances the relief of the motifs, while natural light plays a role in emphasizing their visual depth. The analysis shows that these plasterworks, both technically and visually, exhibit significant structural and compositional complexity, achieved through precise proportionality and rhythmic repetition.

Key words: Visual Elements; Brick Ended Plug; Wall Panel; Jameh Mosque of Isfahan.

1- Email: elnaz.shahpasandi@modares.ac.ir

2- Email: khazaiem@modares.ac.ir

* The article is an extract from the thesis.

(**Date Received:** 2025/04/27 - **Date Accepted:** 2025/08/25)