شناسایی کارکردهای معناگرایانه
تزئینات گچبری چله‌خانه خانقاه
بایزید بسطامی

نقوش هندسی و اسلیمی قاب و
نقوش داخل قوس محراب چله خانه
بایزیدبسطامی،مأخذ:نگارندگان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

شناسایی کارکردهای معناگرایانه تزئینات گچبری چله‌خانه خانقاه بایزید بسطامی

شبنم حقیق نژاد* نادیا معقولی** مهدی حقایق***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۶/۳/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۷/۱/۱۵

چکیده

در معماری اسلامی تزئین و آرایش بنا جزء لاینفک ساختمان محسوب می‌شود. حضور بارز آرایه‌هایی چون خط نگاره‌ها، نقوش گیاهی و طرح‌های هندسی، ماهیت فرعی هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد. آرایه‌های گچی نیز از آذین‌های هنر و معماری اسلامی هستند اما این هنر بار محتوایی بالایی داشته و علاوه بر زیبایی، جهت انتقال پیام‌های معناگرایانه کاربرد داشته‌اند.

مقبره بایزید بسطامی از مجموعه‌های تاریخی شهر شاهرود است که در دوران قبل از سلجوقی ساخته شـــده اســـت و در دوره‌های مختلف تاریخی مرمت و گسترش شده است. تزئینات گچبری چله‌خانه از طرح‌های هندسی تشکیل شده‌اند که دیوارها، طاقها و محراب را پوشش میدهند.

هدف از این پژوهش مطالعه و شناسایی طرح‌های هندسی و تزیینات چله‌خانه بایزد بسطامی است و در پی پاسخ دهی به این سوال است که در تزئینات گچبری چله‌خانه از چه نوع نقوش و خط نوشته‌ها استفاده شده است؟ و همچنین کارکردهای معناشناسانه این تزیینات در چه بخشهایی از بنا و در چه انواعی ظاهر شده اند؟ و در نهایت انواع نقش مایه‌های به کار گرفته شده در چله‌خانه کدامند؟

بدین لحاظ پس از گردآوری اطلاعات به صورت میدانی و کتابخانه ای، داده‌های بدســـت آمده به روش توصیفی- تحلیلی مورد بحث قرار گرفته‌اند.

مطالعه نقش‌مایه‌ها نشـــان داد که در گچبری‌های چله‌خانه گره‌ها برای تزئین و پوشاندن فضای داخلی طاقنما و دیوارهای بنا اســـتفاده شده‌اند و گره‌ها با عناصر گیاهی(اسلیمی و ختایی) تلفیق شده و یا در کنار آن‌ها به صورت توأمان وجود دارد که این عامل از ویژگی‌های بارز آرایه‌های هندسی محراب‌های گچبری دوره ایلخانی به شمار می‌رود. طراحی کتیبه در چله‌خانه حاصل ترکیب عناصر متعددی است که در ترکیب و اتصالات آن از گره‌های ترئینی میانی، انتهای تزئینی حروف، تزئینات ساقه‌ها و طرح‌های گیاهی، تزئینات ریز نقش‌های متنوع استفاده شده است.

اما در کارکرد معناگرایانه این نقش و تزیینات مشـــخص گردید که گچبری‌ها، اسلیمی و اعداد مقدس و کتیبه‌های موجود در این بنا همه در جهت ایجاد رابطه معنایی بین عناصر کالبدی و غیر کالبدی در جهت ایجاد مفاهیم عرفانی اسلامی جهت فراهم آمدن شرایط مناسب برای خلوت نشینی سالکان بوده است.

واژگان کلیدی

تزئینات، گچبری، چله خانه، بایزید بسطامی، معماری اسلامی

* دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد معماری، مؤسسه آموزش عالی طبری بابل، شهر بابل، استان مازندران (نویسندهٔ مسئول)
Email :sh.hghi.ghnejad@yahoo.com
** استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائمشهر، شهر قائمشهر، استان مازندران Email :m.maghuly@mail.com
*** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد معماری، مؤسسه آموزش عالی روزبهان ساری، شهر ساری، استان مازندران
Email :mhd.haghayegh@yahoo.com

مقدمه

هنر اسلامی دارای گنجینه عظیمی از منابع عمیق عرفانی و حکمت الهی است. این هنر علاوه بر اینکه ریشه در سنت‌های هنری عمیق و ارزشمند ایران باستان دارد، در ترکیب با دین مبین اسلام این تزیینات در اشکالی معناگرایانه ظاهر گردیده است.

آفرینش زیبایی در هنر ایران بر اصل تزئین استوار است. در هنر معماری ایران نیز حضور تزئینات که عمدتاً پر کار و متنوع است، از معماری و ساختمان جدایی ناپذیر است.

مجموعه بایزید بسطامی یکی از آثار گرانبهای معماری ایرانی است که داری پنج سبک اصیل معماری ایرانی است. بناهای این مجموعه در دوره‌های سلجوقی، ایلخانی، صفوی و قاجار ساخت و مرمت گردیده است. این خانقاه که به «زاویه» یا «چله خانه» نیز مشهور است؛ در ضلع غربی صحن امامزاده محمد و روبروی آرامگاه بایزید بسطامی قرار دارد. تزئینات گچبری مجموعه بایزید بسطامی در لیست ابنیه دوره ایلخانی قرار دارد. تزئینات گچبری چله‌خانه از مجموعه‌ای از طرح‌های هندسی تشکیل شده‌اند که دیوارها، طاقها و محراب را پوشش می‌دهند و گچبری محراب چله‌خانه مهمترین بخش این مکان است، کتیبه‌ها نیز در تمامی بنا موجب زیبایی بیشتر این مکان شده‌اند. این تزیینات نیازمند مطالعه و بررسی‌های عمیق تری است تا ارزش‌های بصری و تکنیکی آنها، بیش از پیش، آشکار گردد. لذا مقاله حاضر تلاشی است در جهت، شناسایی خط نوشته‌ها (کتیبه)، تحلیل معناشناسانه تزییبات موجود در چله‌خانه و شناسایی ویژگی‌های بصری و نقش مایه‌های موجود در این بنا و معرفی نقوش هندسی و نقوش اسلیمی در چله‌خانه بایزید بسطامی است. مقاله پیش رو بر آن است تا به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ دهد: در تزئینات گچبری چله‌خانه از چه نوع نقوش و خط نوشته‌ها استفاده شده است؟ کارکردهای معناشناسانه این تزیینات در چه بخشهایی از بنا و در چه انواعی ظاهر شده‌اند؟ انواع نقشمایه‌های به کار گرفته شده در چله‌خانه کدامند؟

در مقالات دانشگاهی بناهایی که نقوش هندسی آن در گچبری‌ها مورد مطالعه قرارگرفته‌اند فراوان مشاهده می‌شوند، در این مقالات بیشتر به شکل فرم گرا به تحلیل این نقوش پرداخته شده است و مورد دسته بندی و توصیف قرار گرفته‌اند. فقدان متدولوژی و استفاده از رویکردهای مدرن در تحلیل این نقوش مشاهده می‌شود. نیاز به تحلیل و بازخوانی مجدد این نقوش از طریق یک رویکرد، یکی از ضرورت‌های موجود در فضای آکادمیک این چنین پژوهش‌هایی است. بنابراین ضرورت دارد که این نقوش با رویکردهای همانند رویکردهای انتخاب شده برای این مقاله به معنای معناشناسانه مورد استفاده قرار

تصویر۱.محدوده‌سایت‌آرامگاه‌بایزیدبسطامی.مأخذ: www.google.com/earth

گیرد. از این طریق روشی نوین در تحلیل نقوش هندسی در گچبری و در بخش‌های دیگر هنر اسلامی دیده می‌شود. عموم نقوش در محدوده‌های دایره‌ای شکل قرار داشتند و عنصر دایره مسلط بوده است.

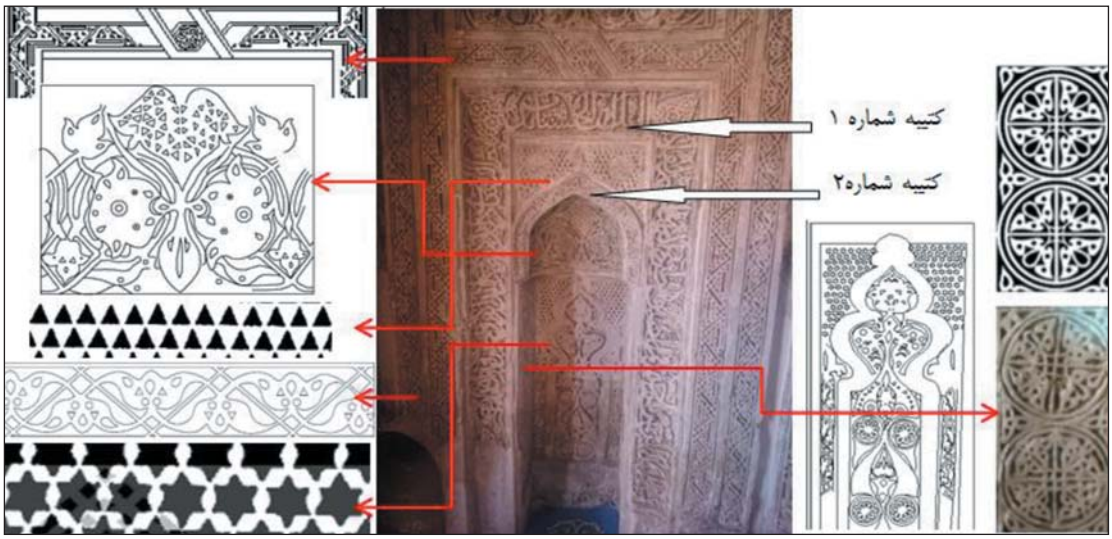
روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش به لحاظ هدف بنیادی بوده و جهت مطالعه داده‌ها از روش توصیفی- تحلیلی استفاده است. بدین لحاظ ابتدا هر یک از دو اتاق چله‌خانه و نقش مایه‌های آن‌ها (با تأکید بر آرایه‌های هندسی و نقوش گیاهی) توصیف شده است و در ادامه با استفاده از جدول، نمودار و تطبیق نمونه‌های نقوش هندسی و محل کاربرد آن‌ها در بخش‌های مختلف چله‌خانه و همچنین تلفیق آن‌ها با نقوش گیاهی یا کتیبه‌ها، دسته بندی و تحلیل‌هایی ارائه شده است. روش یافته اندوزی در این پژوهش نیز، مبتنی بر منابع اسنادی، بررسی‌های میدانی و مشاهدات عینی نگارندگان، تهیه تصاویری از نقوش هندسی و گیاهی در چله‌خانه و ترسیم انواع گره‌ها با نرم افزار AutoCAD است. در پایان اطلاعات بدست آمده در جستجوی عوامل غیر کالبدی مرتبط با معنا شناسایی و تحلیل گردیده‌اند.

پیشینه تحقیق

باستان شناسان و متخصصان هنر ایران از جمله آرتور پوپ، غلامعلی حاتم و محمد یوسف کیانی در کتاب‌های خود به بررسی معماری ایران و تزئینات وابسته بدان پرداخته‌اند. در زمینه تزئینات وابسته به معماری در دوره ایلخانی، ویلبر(۱۳۴۶) در کتاب خود با عنوان معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، با بررسی معماری این دوره، اسامی بناهای مربوط به این دوره و ویژگی‌های سبک معماری این دوره اشاراتی دارد و گچبری مجموعه بایزید بسطامی را مربوط به سال‌های ۶۶۹-۶۶۰ق و ۷۱۳ق و جزو آثار دوره ایلخانی معرفی می‌کند. عاطفه شکفته در مقاله خود به بررسی ویژگی‌های بصری شاخص تزئینات گچبری معماری عصر ایلخانی پرداخته و به پانزده ویژگی شاخص گچبری این دوران اشاره می‌کند. شهریار عدل(۱۳۶۴)، باستان شناس هنر ایرانی در خصوص تزئینات به بیان توصیفی تزئینات در حد مختصر و خوانش کتیبه‌ها و تاریخ گذاری گچ بری‌های

تصویر ۲. موقعیت قرارگیری چله‌خانه در سایت، مأخذ: نگارندگان.



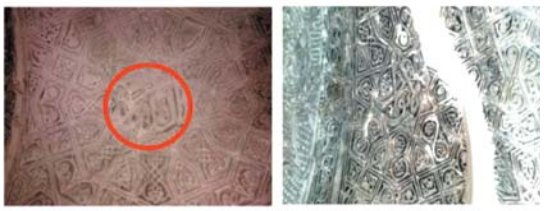
تصویر ۳. جزئیات نقوش هندسی و اسلیمی قاب و نقوش داخل قوس محراب. مأخذ: همان.

چله‌خانه توجه کرده است. مهدی مکی نژاد(۱۳۸۷) در کتاب تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری، به توصیفات تاریخی و هنری تمامی دوره‌ها به طور خلاصه و گذرا و دسته بندی نقوش اشاره داشته و دسته بندی مناسبی (حیوانی،گیاهی،خط و کتیبه ای،هندسی و انسانی) از آنها را ارائه کرده است. علی سجادی(۱۳۷۵) در کتاب سیر تحول محراب روند شکل گیری و توصیف محراب‌های دوره اسلامی را مورد بررسی قرار داده و در مقاله‌ای با عنوان «هنر گچبری در معماری اسلامی ایران» که در سال۱۳۶۷ در مجله اثر به چاپ رسید، به بررسی نقوش گچبری در دوران قبل از اسلام و بعد از آن می‌پردازد و گچبریهای مسجد بایزید بسطامی و بقعه بایزید را جزو شاخص ترین گچبری‌های شیوه آذری معرفی میکند. احمد صالحی کاخکی و بهاره تقوی نژاد در مقاله‌ای تحت عنوان پژوهشی بر آرایه‌های هندسی محراب‌های گچبری دوره ایلخانی در ایران، که در فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی در سال ۱۳۹۵ به چاپ رسید، انواع آرایه‌های هندسی به کار رفته در محراب‌های گچبری عصر ایلخانی، تنوع، تداوم یا تکرار هر گره و نحوه کاربرد آنها در بخشهای مختلف محراب‌ها، از حیث وسعت فضای اختصاص یافته و مکان به کار برده شده مورد ارزیابی قرار داده‌اند . محبوبه صدیقی در سال ۱۳۸۸ در مجله وقف میراث جاویدان، مقاله‌ای در رابطه با مطالعه تاریخی شهر بسطام و آثار مهم تاریخی این شهر را انجام داده و به طور مختصر به معرفی مجموعه بایزید و صومعه پرداخته است.

تاکنون پژوهشی در مورد تزئینات گچبری چله‌خانه بایزید بسطامی صورت نگرفته است و این پژوهش در نوع خود بدیع و تازه است.

گچبری در معماری اسلامی

دو دیدگاه کلی در زمینه تزیین در معماری وجود دارد: یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی. کسانی چون بورکهارت



تصویر٤. مأخذ:همان.

تصویر٥.کتیبه‌بالای‌پنجره،حاوی‌نام‌استادکاران،مأخذ:همان.

معتقدند این نقوش ماهیتی غیر تاریخی (بی زمان)، عرفانی و متفکرانه دارند. از این منظر تزیینات فقط پوشش ظاهری نیستند بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی می‌باشند».(مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۴) «به همین دلیل این عقیده وجود دارد که «طبیعت گرایی در تزئینات ایرانی و اسلامی ریشه در اعتقادات ایرانی اسلامی دارد».(جوادی، ۱۳۸۴: ۵۷) درواقع فلسفه تزئینات در معماری اسلامی را میتوان اینگونه بیان نمودکه با ظهور دین الهی اسلام، خاستگاه مسلمانان از معماری سبب گردید تا این بناها هر چه با شکوه تر و با تزئینات منحصر به فردی نسبت به اماکن دیگر پدید آورند و مسلمانان و هنرمندان با دلدادگی به این دین الهی این عمل را به اوج خود رساندند».(منفردز اده،گودرزی، ۱۳۹۰: ۲)

«پیشینه هنر گچبری در ایران به ۲۵۰۰ سال می‌رسد».(گرامی نژاد،۱۰۵:۱۳۸۷) «به طور کلی گچکاری و استفاده از گچ در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و در دوره ماد، هخامنشی و اشکانی از این هنر استفاده شده اما درعصر ساسانیان موتیفهای مختلف حیوانی، گیاهی و انسانی و نیز فرمهای هندسی در آن به کار گرفته شده است».(کیانی،۷۶:۱۳۷۶) «زیباترین گچبری‌ها و تزئینات گچی در بناهای اسلامی واقع در ایران، متعلق به سده چهاردهم/هشتم است».(گرامی نژاد،۱۰۵:۱۳۸۷)

در دوره ایلخانی روند هنر گچبری به سرحدکمال مطلوب رسید. به عقیده دکتر لطف الله هنرفر«قرن هشتم هجری را که با سلطنت ایلخانان مسلمان مغول در ایران مقارن است باید عهد گچ یا قرن گچ نامید».(هنرفر به نقل از رازانی،۵۱:۱۳۸۶). در زمینه تکنیکهای گچبری نیز میتوان به گچبریهای برجسته، برهشته، مجوّف، وصله ای، فتیله‌ای و استفاده از رنگ (آبی، قرمز و...) در گچبریها، اشاره نمود».(کاخکی و تقوی نژاد،۱۳۹۵:۸۶) (کاخکی و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۵: ۸۶). «از میان آثار به جا مانده از این دوران میتوان به کتیبه‌های گچبری، خانقاه و بقعه بایزید بسطامی در بسطام در مقیاس گسترده و وسیع، محراب ارزشمند پیر بکران درجنوب اصفهان و نوعی بی همتا از این هنر ارزشمند را در محراب بسیار جالب و منحصر به فرد الجایتو در مسجد جامع اصفهان که به جرات میتوان این پدیده بزرگ و عظیم هنر گچبری را شاخص ترین و با ارزش ترین نوع گچبری در معماری جهان، بخصوص

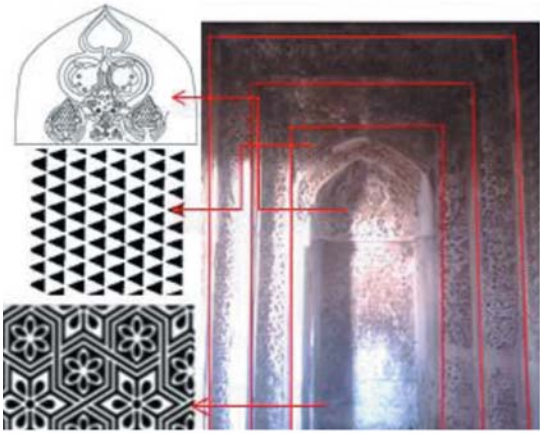
تصویر٦.نقوش گیاهی و هندسی روی دیوار اتاق اول،مأخذ:همان.

جهان اسلام دانست و از آن یاد کرد».(هنردوست و همکاران،۴:۱۳۹۳)

چله خانه

با توجه به آنچه در لغتنامه‌ها برمی آید، کلمهٔ خلوت به معنای تنها نشینی است. «به نظر میرسد که خلوت گزیدن در عرفان فقط به معنای تنها نشینی نباشد، بلکه مستلزم آدابی خاص است. کاشانی خلوت را به معنی حدیث گفتن و محادثه و سری سخن گفتن با حضرت حق میداند. از این تعریف چنین فهمیده میشود که هدف ازخلوت عارفانه دوری گزیدن از خلق برای متوجه ساختند دو جانبه حضرت حق و سخن گفتن با او برای نیل به مقام قرب است. پس خلوت گزیدن از خلق قرب به حق است».(ظفرنوائی،۱۰۸:۱۳۸۹) شاه نعمت اله گوید:« خلوت، عبارت از مجموعه‌ای است از انواع مخالفت نفس از تقلیل طعام و قلت منام، صوم ایام، قلت کلام، ترک مخالطت انام، مداوم تذکر ملک علام و نفی خواطر».(علیشاه همدانی،۱۸۵:۱۳۵۱) «ابن عربی خلوت را گفتگوی سر با حق میداند به نحوی که جزحق را نبیند و این حقیقت خلوت و معنای آن است. خلوت درحقیقت وحدت است که در آن زیر و بالایی و پروایی نیست. هرچه هست هموست

تصویر۷.کتیبه زیر طاق ضربی مأخذ:همان.



تصویر۸ . جزئیات قالب و نقوش داخل قوس محراب. مأخذ: همان.

ولی هرکه در وحدت گم شود، ازهمهٔ ارادت‌ها خالی است مگر از ارادت دوست. تا محقق شود که خلوت در حقیقت وحدت است».(ظفرنوائی،۱۳۸۹:۱۰۹)

چله‌خانه بایزید بسطامی

در آثار چله نشینی حضرت رسول اکرم (ص) فرمودند هرکس چهل روز از بهر خدای تعالی از سر اخلاص خلوتی برآورد، چشمه‌های حکمت از دل او به زبان او ظاهر میشود. در باب منزلت فردی که خلوت می‌گزیند نزد خدای تعالی از ایشان روایت شده که: «خدا دوست دارد بنده پرهیزکار پنهان را». حضرت امام صادق (ع) در مصباح الشریعه در باب فواید عزلت و چله نشینی فرموده اند: گوشه نشین در صحن خدا متحصن و درحفظ و حمایت او محفوظ است، پس خوشا به حال او اگر در ظاهر و باطن از همه کس جدا و بیگانه باشد».(فیض کاشانی،۱۳۷۵:۹۱)

«بخشی از ساختمانهای ارسن بسطام در شیوه رازی ساخته شده‌اند. مانند آرامگاه بایزید بسطامی، منار و مسجد مردانه و زنانه، خانقاه بایزید و امامزاده محمد .ولی گنبد غازان خان در ۷۰۲ ه-ق،سردر، ایوان غربی میانسرا، مدرسه شاهرخیه، مسجد کنار امامزاده محمد، آرامگاه شاهزاده و برج کاشانه در سال ۷۰۰ ه-ق در شیوه آذری ساخته شده‌اند .گنبد امامزاده محمد و گنبد غازان خان هر دو از گونه رک هستند».(پیرنیا،۱۳۸۸:۲۹۹)

شیلا بلر در مقاله خود عنوان می‌کند: «گچبری مجموعه بسطام کار خانواده دامغانی، یعنی حسین بن ابوطالب و دو پسرش حاجی و محمد است. ایشان نه رقم با تاریخهایی بین ۶۹۹ق/۱۲۹۹م و ۷۱۳ق/۱۳۱۳-۱۳۱۴م از خود به جا گذاشته اند».(بلر،کاوسی،۱۳۸۷:۳۶) شهریار عدل در پژوهش خود صومعه بایزید را مربوط به اواخر قرن دوم- اواخر قرن سوم ه-ق می‌داند، که در سال ۷۰۲ ه-ق کاملا مرمت شده است.(عدل،۱۳۶۴) علی سجادی در مقاله خود عنوان می‌کند: «گچبری‌های بقعه بایزید بسطامی جزو آثار شیوه آذری است».(سجادی،۶۷:۲۱۰) موضوعات تزئین در چله‌خانه بایزید بسطامی، هندسه، انواع خط و عناصر گیاهی است. بیشتر موتیف‌های گچبری شامل نقوش گیاهی، زنجیره‌ای و اسماء و عبارات مقدس است. انواع خط و کتیبه و نقوش گیاهی و هندسی دیگری نیز در قالب تزئینات گچبری فضاهای خالی بین کتیبه‌ها را پر کرده است.

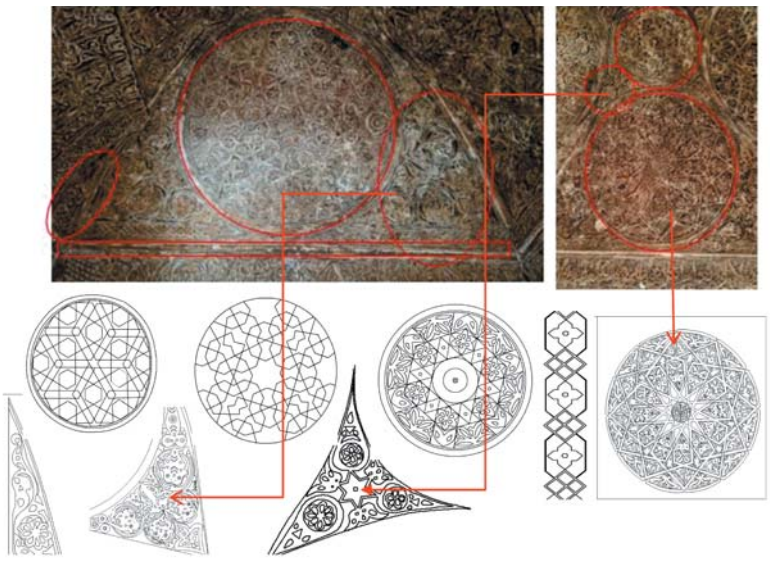
چله خانه، شامل سه اتاق کوچک، با سقف‌های کوتاه است «که دو اتاق اول و دوم، از طریق درگاهی به یکدیگر راه دارند و راه دسترسی به اتاقک سوم نیز از طریق ورودی کوچکی در گوشه جنوب غربی ایوان غربی، میسر است».(کاخکی و تقوی نژاد،۱۳۹۵:۸۶) سراسر فضای داخلی بقعه، پوشیده از نقوش گچبری است. در ضلع جنوبی هر سه اتاق، محراب‌های گچبری قراردارد. در حال حاضر دسترسی به اتاق سوم میسر نیست.

مطالعه و شناسایی عناصر تزیینی در اتاق اول

اتاق اول ۵۵/۲×۵۶/۱× ۲/۰۵متر است. سقف اتاق اول طاق ضربی است. و پوشیده از آرایه‌های تزئینی،نقوش گیاهی و هندسی است. کسی که وارد بنا می‌شود به سمت دیواری که محراب در آن واقع شده سوق داده می‌شود.

محراب : محراب گچبری شده دارای یک طاق نما با عمق کم است. محراب دارای دوکتیبه است، دو حاشیه با نقوش به ترتیب اسلیمی و هندسی کتیبه دور محراب را قاب کرده‌اند و لچکی‌ها و داخل طاق محراب گچبری مشبک شده و بر بالای محراب، اسلیمی‌های درشت درون یک قاب جای گرفته است. این محراب از سه قسمت مجزا تشکیل شده است، قسمت بالایی، قاب مستطیل شکل است که در آن کتیبه از خط ثلث همراه با نقوش اسلیمی است. قسمت دوم طاق محراب است که حاوی کتیبه‌ای به خط ثلث است و قسمت سوم، بخش هلالی شکل همراه با نقوش اسلیمی و گره‌هایی حاصل از پیچ و تاب آن است.

کتیبه ۱ : این کتیبه گچبری شده به صورت دورتا دور محراب بکار رفته است. خط مورد استفاده در این کتیبه ثلث است. این کتیبه منقوش است به آیات ۱۱۴-۱۱۵ سوره هود که به صورت زیر است. «و اقم الصلوه طرفی النهار و زلفا من اللیل ان الحسنات یذهبن السیات ذالک ذکری للذاکرین و اصبر فان الله لا یضیع اجر المحسنین».



تصویر ۹: نقوش ردیف اول هر کدام سه نقش چهار تاقی می باشد. نقوش ردیف پایین لچکی های دایره ها می باشد. مأخذ: همان.

کتیبه ۲: این کتیبه گچ‌بری شده بر قوس پیشانی محراب به کار رفته است. خط مورد بکار رفته در این کتیبه ثلث است. این کتیبه منقوش است به آیه ۲۵۵ سوره بقره است. « الله لا له الا هو الحی القیوم...»

نقوش هندسی

از نقوش هندسی و مشتقات آن می‌توان به عنوان دومین نوع نقوش هنر اسلامی نام برد». طرح‌های هنر اسلامی، گونه‌ای از طرح‌های سنتی ایران هستند که در عین دارا بودن زیبایی، ملاحت و کاربردهای متنوع، از یک سری اصول و قواعد هنری و ریاضیات فرمی نیز بهره می‌برند».(فراست ،۳۲:۱۳۸۵) بزرگترین گروه نقوش هندسی، با استفاده از چند ضلعی‌های مختلط، شکل‌هایی را پدید می‌آورند، که اطراف آنها با مکان‌هایی از دایره محدود می‌شوند. آنها نقوش «فضا پر کن» هستند و سلول اصلی طرح، بارها تکرار می‌شود».(سید جان،۴۹:۱۳۸۳) آرایه‌های هندسی غالباً براساس تکرار تا بینهایتِ الگوهای ساده‌ای هویت میگیرند که از شکلهای ابتدایی نظیر مربع، دایره و چندضلعی تشکیل شده‌اند و با مفاهیم نمادین فلسفی و کیهانی در ارتباط‌اند».(بورکهارت،۷۵:۱۳۶۵)

سقف اتاق اول شامل طراحی بسیار زیبای اسماء الهی در قالب چند ضلعی است که شامل چند عبارت در ترکیب با نقوش هندسی است. کلمه «الله» در بالای سردر و داخل نقوش هشت ضلعی، و روبرو آن احتمال می‌رود مضمون این کلمه «الانوار »باشد. بر ضلع شرقی کلمه «محمد»و «محمد رسول الله» بر ضلع غربی به شیوه‌ای استادانه نقش شده اند(تصویر شماره ۶).

زیر طاق ضربی، کتیبه‌ای جبهه‌های جنوبی، شرقی و شمالی را فراگرفته که شامل القاب مناقب بایزید و جملاتی از اوست؛ «قال سلطان العارفین و برهان الموحدین و قطب الساکنین البایزید قدس سرو ... هذا الاخر و سرور فی سرور محبه الله و تعالی... لا محبه نور علی نور و سئل عن سلطان العارفین ابویزید بم بلغت قال با دخال سرور فی قلب المومن و قال احبک العبد لنعمائک و انا احبک لبلائک»(تصویر ۸).

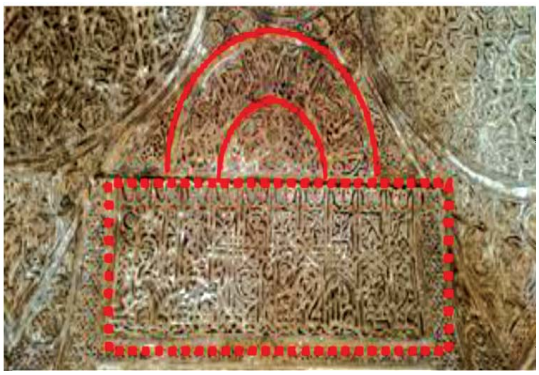
مطالعه و شناسایی عناصر تزیینی در اتاق دوم

ابعاد اتاق دوم ۱۰/۲×۸۵/۱×۶۰/۲ متر است. درگاهی به بلندای ۱/۲۵ متر و پهنای ۹۰ سانتی متر دو اتاق را به هم مربوط می‌کند.

محراب: محراب در ضلع جنوبی قرار دارد؛ دو حاشیه اصلی محراب(کتیبه) دور تا دور محراب می‌چرخند. این محراب دارای سه کتیبه منقوش است. که دو کتیبه آن به خط کوفی و یک کتیبه آن به قلم ثلث است که نقوش گیاهی به تزئین آن کمک کرده است.

کتیبه ۲ : حاشیه دوم محراب به قلم ثلث حاوی آیه‌های «اقم الصلوه لدلوک الشمس الی غسق اللیل و قرآن الفجر ان قرآن الفجر کان مشهودا و من اللیل فتهجد به نافله لک عسی ان یبعثک ربک مقاما محمدا»(اسراء ۷۸-۷۹). در این کتیبه خطوط ثلث با نقوش اسلیمی ترکیب شده است و خشکی حروف در برابر نرمی عناصر گیاهی کاملاً نمود داشته و دو حس خشکی و نرمی کاملاً بارز است. قسمت‌هایی از حروف به فرمی ثابت تبدیل میشوند که حدوداً شکلی گیاهی گونه را تداعی میکند. گودی ایجاد شده بین فرم‌های اسلیمی و خطوط زیاد بوده و لذا سایه ایجاد کرده است، اما در برخی جاها مثل حفره‌های داخل میم یا واو، دایره میانی سوراخ نشده بلکه با ایجاد خطی

تصویر۱۰.کتیبه‌زیرگنبد.مأخذ:همان.



تصویر۱۱.جزئیات‌نقوش‌بالای‌محراب، مأخذ:همان.

کم عمق، گودی میانه این حروف مشخص شده‌اند.

کتیبه ۳: بر طاق جناقی محراب کتیبه‌ای کوفی دیده می‌شود که آسیب فراوان دیده بخش‌های آغازین آن از میان رفته و با گچ پوشیده شده است.

اتاق دوم را گنبدی کم‌خیز پوشش داده است. این اتاق دارای گچ‌بری استادانه‌ای بر سطح زیر سقف گنبد است همانطور که در شکل شماره ۱۱ دیده میشود، در مرکز سقف، دایره‌ای با نقش یک گل با ۶ گلبرگ در میان و اشکال هندسی با نقوش گل‌های شیوه یافته بر سطح آن‌ها، در اطراف، گل ۶ پر و ۴ پر دایره، در پیرامون نقش مرکزی دارند. نقوش هندسی چند ضلعی سقف (هشت ضلعی‌ها، مربع‌ها، لوزی‌ها، ستاره‌های ده ضلعی و ...) هستند که فضاهای خالی بین آنها، با نقوش گیاهی، گلبرگ‌ها، ساقه‌های پیچک پر شده است. حاشیه یکی از آن‌ها کتیبه‌ای به خط ثلث نقش بسته است.

زیر پایه گنبد کتیبه‌ای به خط ثلث حاوی آیات ۲۵۵ بقره، سه ضلع شمالی، شرقی و غربی را فرا گرفته است. این کتیبه بر زمینه‌ای با نقوش گیاهی و اسلیم (اسلیمی ماری) کار شده است.(تصویر شماره۱۲)

در قاب مستطیل شکل بالای محراب کتیبه کوفی جای دارد که شامل آیه ۱۸ سوزه جن است. «وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا» است و با تکنیک برجسته اجرا شده است. این کتیبه به خط کوفی مزهر مشجر معقد متشابک (درهم پیچیده یا گرهدار) است. در این شیوه افزون بر گل و برگ در لابهلای خطوط حروف عمودی بسیار بلند کشیده میشوند و بر در بالا با هم گره خورده ترکیبی شبیه به نقوش هندسی اسلامی پدید میآورند. در این کتیبه غلبه فضای پر بر فضای خالی کاملا مشهود است.

در قاب نیم دایره‌ای بالای قاب مستطیل شکل (تصویر ۱۳)، کتیبه‌ای به خط عربی نوشته شده است: «قال النبی علیه السلام. المصلی یناجی ربه» حرکت دوار اسلیمی‌ها و پیچ و تاب‌های ختایی‌ها در طول کتیه امتداد یافته است و اشکال ختایی متناسب با فضای خالی مابین حروف طراحی‌های متنوعی دارد و چرخش نیز متناسب با فضای‌های منفی شکل گرفته است. نمونه این کتیبه در یکی از محراب‌های مسجد جامع اصفهان وجود دارد.(تصویرشماره۱۳)

شناسایی کارکردهای معناگرایانه عناصر موجود در چله خانه

معنای نمادین محراب در چله خانه

محراب حامل معانی نمادین بی شماری است. کلمه محراب چهار بار در قرآن آمده است. «مفسرین کلمه محراب را در آیات بیان شده به ترتیب، غرفه زندگی حضرت مریم(آیه ۳۷ سوره آل عمران)، عبادتگاه یا مکان مخصوصی در یک خانه(آیه ۳۹ سوره آ ل عمران؛ آیه ۱۱ سوره مریم؛ و آیه ۱۳ سوره مبارکه سبا)-بالاخانه یا شاه نشین(آیه ۲۱ سوره ص) تعبیر نموده اند».(سجادی،۱۳۷۵:۴۸) «قندیلی که در بالای محراب آویزان می‌شود نیز به مثابه همتایی برای واژه» مشکوه» در نظام نمادپردازی در قرآن است. خداوند در سوره نور می‌فرماید: «الله نور السموات و الارض مثل نوره مشکوه فیها مصباح المصباح فی زجاجه الزجاجه کانها کوکب دری»...«خدا نور آسمانها و زمین است مثال نور او مانند طاقچه یا چراغدانی است که در آن چراغی است و چراغ در شیشه‌ای است و شیشه گویی ستاره درخشانی است که از درخت پر برکت زیتون که نه شرقی و نه غربی، افروخته می‌شود که نزدیک است روغن آن روشن شود و گرچه آتش بدن نرسد که نور بالای نور است. خدا هر چه را خواهد به نور خویش رهنمون شود». گاه محراب را به مثابه دروازه بهشت نیز بیان کرده اند».(بورکهارت به نقل از تشکری، ۱۳۹۰:۳۷)

در محراب اتاق اول چله‌خانه بایزید بسطامی(تصویر شماره۳) کتیبه کوفی آیه ۱۸ سوره جن با این معنی است که: و این که مسجدها از آن خدا است، پس هیچ کس را با خدا نخوانید. حاشیه دوم محراب نوشته شده: نماز را از زوال آفتاب تا نهایت تاریکی شب برپادار و [نیز] نماز صبح

تصویر۱۲.سمت راست: انواع نقوش گره‌های بالای خطوط کوفی.تصویر وسط: طرح‌های گیاهی مابین خطوط کوفی قاب مستطیل شکل.تصویر سمت چپ: طرح‌های گیاهی مابین خطوط قاب نیم دایره در ابعاد مختلف. مأخذ: همان.

را زیرا نماز صبح همواره[مقرون با] حضور[فرشتگان] است.(اسراء ۷۸) یک کتیبه گچبری شده به صورت دور تا دور این محراب بکار رفته است. خط مورد استفاده در این کتیبه ثلث است. این کتیبه منقوش است به آیات ۱۱۵-۱۱۴ سوره هود که به صورت زیر است: و در دو طرف روز[اول و آخر آن] و نخستین ساعات شب نماز را برپا دار زیرا خوبیها بدیها را از میان می‌برد این برای پندگیرندگان پندی است(۱۱۴) و شکیبا باش که خدا پاداش نیکوکاران را ضایع نمی گرداند (۱۱۵) کتیبه گچبری شده بر قوس پیشانی محراب منقوش به آیه ۲۵۵ سوره بقره است: خدای یکتاست، که جز او خدایی نیست، او زنده و جاودانه است؛

معانی که این آیه‌ها به آن اشاره دارد مستقیما به برپا داشتن نماز در سر وقت آن، اقرار به وجدانیت خداوند و مهمتر از همه اصرار به اینکه جایی به جز مسجد عبادت صورت نپذیرد. در واقع مضمون این آیه‌ها نشان می‌دهد که سازندگان این بنا، چله‌خانه را همچون مسجد دانسته‌اند و همان کارکردهای معناگرایانه‌ای که محراب برای مسجد دارد در این چله‌خانه نیز صورت پذیرفته است.

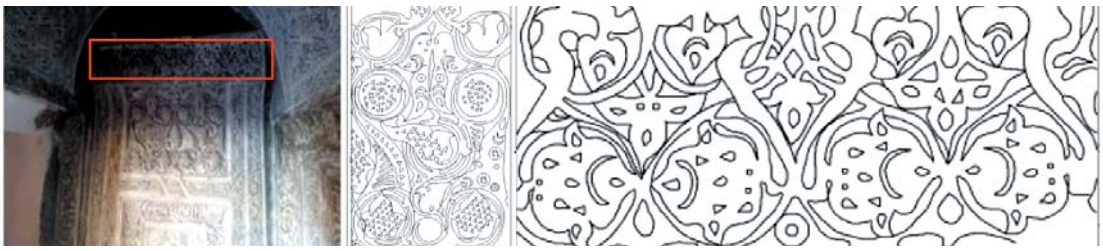
معانی اسلیمی در چله‌خانه

نقوش اسلیمی: «اسلیمی یکی از نگاره‌های اصلی هنر ایران است؛ نگاره‌ای که به واسطه تقسیم منظم و مداوم، مجموعه‌ای متعادل و پیچیده به وجود می‌آورد».(ندیم،۱۷:۱۳۸۶) «به آن دسته از اشکالی اسلیمی گویند که سامان اصلی شکل یابی آنها، فرم‌های دو شاخه ایست که با طبعی خمیده و نرم، به عنوان معمول ترین عنصر و ویژگی بیانی هنر اسلامی و تنها در همین فرهنگ هنری به شمار می‌آیند».(کونل،بی تا،به نقل از میرزایی،۵۴:۱۳۹۱) تکرار نقش مایه‌ها در پی گردش‌های مستمر ساقه‌های اسلیمی باعث حذف ادعای منیت نقوش گشته و آنها را در نظامی هماهنگ و واحد به سوی ظرافتی روحانی رهنمون می‌سازد. تکرار نقش مایه‌های واحد، حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرو رفته از لحاظ تزئینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند، تشخص نقوش را از بین برده و روان را از متعلقات درونیش یعنی «اصنام» شهوت و هوای می‌رهد و با اهتزاز در خود در حالت ناب بود و وجود، مستغرق می‌شود».(بورکهارت،۱۴۶:۱۳۶۹)

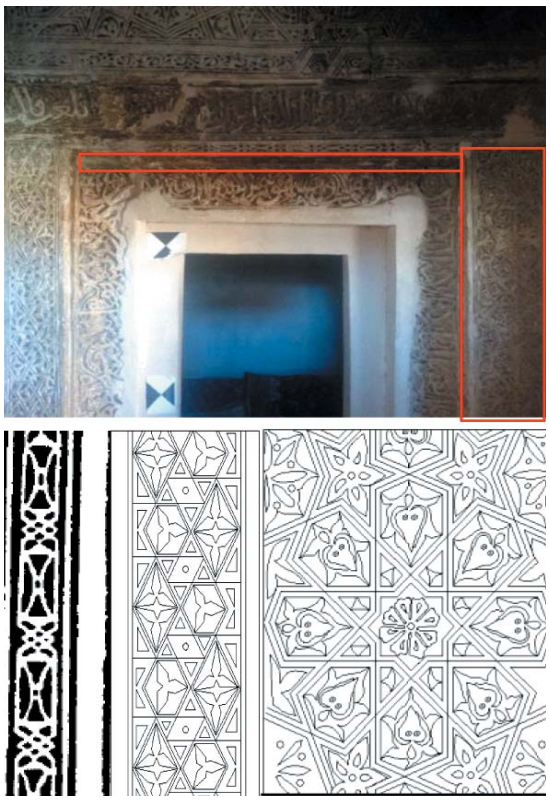
همانطور که در تصویر شماره۴دیده میشود، فضای داخلی کادر به وسیله اسلیمی‌های حجیم و برجسته ای، تزئین یافته است. برجستگی زیاد این بخش به قدری است که کاملا با قسمت‌های دیگر متمایز شده و عناصر تزئینی و دوایر گیاهی نسبت به بخش‌های دیگر بزرگ تر به نظر می‌رسند. وجود دوایر بزرگ و فرم‌های مارپیچی به همراه دایره‌های برجسته دارای بافت سوزنی، پیشانی بقعه را بسان لانه زنبوری جلوه داده که بر روی آن نقوش اسلیمی ایجاد کرده‌اند. که این نوع را، گچبری «برهشته» می‌نامند. نمونه بارز این گچبری در بالای محراب مسجد گلپایگان وجود دارد. اغراق در حجم پردازی و پیچش‌های دوار تا حدی است که به نقش برجسته‌های سه بعدی نزدیک شده است. درون این اسلیمی‌ها با نقوش هندسی ریز و در هم تنیده، تزئین شده و سطح نقش مایه را از یکنواختی بیرون آورده و زمختی طرح را به ظرافت تبدیل کرده است که به ان «آژده کاری» می‌گویند. این قسمت مزین به آژده کاری مثلثی تکرار شونده و در مرکز آژده کاری شش وجهی بر روی برگ‌ها هستند. ترکیب بندی این بخش از نوع قرینه بوده و دو فرم پر پیچ و خم در مرکز به هم میرسند.

در چله‌خانه بایزید بسطامی چونان بسیاری از چله‌خانه‌های دیگر تمامی منحنی‌های اسلیمی‌ها سویی به درون و سویی به جهت بی نهایت دارند و این نمایشی از سلوک جاودانه در هنر است. «تکرار اسلیمی بیان رهایی انسان از عالم مادی و عروج او به ملکوت است».(اسکندرپور به نقل از محمدزاده و توکلی،۱۳۹۱) «اسلیمی به خاطر پیچیدگیش، خود موجودی پر رمز و راز و فوق مادی است».(لینگز،۷۵:۱۳۷۷) «اسلیمی نشانگر آفرینش انسان است که در جهان کثرت سرگردان بوده و در مسیر بی کران پیوسته به اصل خویشتن و جهان وحدت برمیگردد». (حجازی،۲۲۹:۱۳۸۰)

نمادهای گیاهی-ختایی‌ها، اسلیمی‌ها، خطوط دوار و حتی



تصویر ۱۳. جزئیات نقوش اسلیمی بالای محراب، به ترتیب نقش سمت راست بخشی از اسلیمی های کادر بالایی و سمت چپ بخشی از نقوش کادر پایینی می باشد.مأخذ: همان.



تصویر۱٤. جزئیات نقوش هندسی درگاه بین دو اتاق، هنرمند برای کنترل سطوح بزرگ، جهت جبران یکنواختی میان دو کتیبه، ریز نقش های متنوع هندسی را خلق کرده است.مأخذ: همان.

نقوش منتظم در چله‌خانه بایزد بسطامی «نماد عالم ملکوت و مثال و عاری از محدودیت‌های زمان و مکان فضای طبیعی هستند. این نقوش با رنگ‌های ملایم و تضادهای دلنشین در هم می‌آمیزد و چشم را از کثرت می‌گذرانند تا به وحدت نائل آیند».(اینانلو، ۱۳۸۰:۴۶)

تزیینات این بنا به صورتی بوده است که در زمان قرار گرفتن سالک دورن چله‌خانه «تحقق حال روحانی، امکان از دست دادن لحظه را از بین می‌برد و این به جهت وقت است که حال روحانی در نفس به واقعیت می‌پیوندد. لحظه، در حکم مرکز یک آرابسک (اسلیمی) عمل می‌کند: همانطور که حرکات مارپیچی، از خلال هستی بی شمارشان به هنرها واقعیت می‌بخشند، لحظه نیز به مرکز واقعیت می‌بخشد».(معمارزاده،۱۳۸۶:۱۸۶) به عقیده آندره گدار نقوش اسلیمی که ظاهری گیاهی دارند آنقدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان داده و فضای معنوی خاصی را ابداع می‌نماید که رجوع به عالم توحید دارد. این نقوش و طرح‌ها که فاقد تمنیات نازل ذی جان هستند، آدمی را به واسطه صورت تنزیهی به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کند.(همان،۲۰۶)

در چله خانه، نقوش از بزرگ به کوچک حرکت کرده و مفهوم وحدت در کثرت را یادآور می‌شوند. نگاه بیننده از مجموعه خارج نمیشود بلکه نگاه رو به بالا می‌رود. شگفتی و گوناگونی طرح‌ها در هر زمانی به مجموعه تنوع و تازگی خاصی می‌بخشد. اگر تکراری در نقش‌ها صورت گرفته به دلیل ایجاد قرینگی، تعادل و نظم بوده است. ریتم تکراری یا غیر تکراری منظم موجود در نقش‌ها حس حرکت پیاپی و رسیدن به معبود را تداعی می‌سازد. این انسجام مطلوب و منظم در ساختار بصری نقوش، رسیدن به وحدت و رهایی از کثرت را متذکر می‌شود که همگی ریشه در هنر اسلامی دارد. بیشترین گره‌های هندسی اتاق اول در جداره‌های آن و اتاق دوم در سقف آن نقش شده است.

شمسه تجلی گر مفاهیم عرفانی در چله‌خانه

در میان تزئینات چله‌خانه شمسه یکی از نقوش پر کار است. این نقش در بسیاری از آثار هنر اسلامی وجود دارد. حضور این نقش در بناهای مذهبی، نشانی از بینش‌های عرفانی با مفاهیم خاص است. معمار مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را به صورت شمسه نشان داده است. «کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده اند».(تشکری،۱۳۹۰:۳۵) این نقش همانطور که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی میکند، همانطور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد، «الله نور السموات و الارض»(نور،۳۵) پس در واقع شمسه نمادی از خداوند

محسوب می‌شود. «خداوند در برخی از آیات قرآن کریم بر نقش هدایتگری ستارگان برای انسان‌ها در تاریکی دریا و خشکی اشاره میکند».(حسینی، ۱۱:۱۳۹۰) «شمسه به دلیل برخورداری از مضمون هندسی عرفانی در سازگاری با نظرات عرفانی مورد توجه هنرمندان وارسته در تزئین جداره‌های بناهای اسلامی و مقدس قرار گرفته‌اند زیرا هدف عرفان عبارتست از: متمرکز کردن همه کثرت‌ها در وحدت، با کلیت وجود مخلوق (متحد کردن همه تعددات در یک وجود)در مسیر تفکر حقیقت روحانی(اصالت وجود روحانی)».(خمسه و طاووسی،۹۵:۱۳۸۸)

نقوش ستاره‌ای می‌تواند نماد ستاره یمانی نیز باشد که در کلمات برخی از عرفای اسلامی رمزی از نفس کل است. شمسه یا خورشید نیز در نزد عرفا و متصوفه اسلامی نماد انوار حاصل از تجلیات الهی است(همان). البته در بعضی از آثار هنر اسلامی از شمسه به عنوان نماد پیامبر هم استفاده شده است. از آنجا که نور نزد صوفیان به اعتبار ظهور حق، فی نفسه وجود حق است، نقوش ستاره و شمسه در این مجموعه میتواند استعاره از همین نور الهی باشد که بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین محسوب می‌شود. از سوی دیگر استفاده از نقوش مزبور در امر تزیین را می‌توان نوعی تاسی و تبعیت هنرمندان از پروردگار جهانیان نیز محسوب داشت زیرا خداوند می‌فرماید: «انا زینا السماء الدنیا بزینه الکواکب» یعنی از آنجا که خداوند از ستارگان برای تزیین آسمان استفاده کرده هنرمندان تزیین کار نیز به تأسی از این سنت از نقوش ستاره‌ای در تزیین بهره برده اند».(حسینی، ۱۱:۱۳۹۰)

کارکرد معناگرایانه اعداد به کار رفته در چله خانه

نقوش هندسی علاوه بر این که کاملاً انتزاعی هستند ارتباط مستقیمی با مفهوم عدد پیدا می‌کنند و اعداد نیز حاوی مفاهیم سمبلیک‌اند که در فرهنگ اسلامی هر کدام به مفهومی تعبیر می‌گردد. دکتر نصر معتقد است: «اعداد و اشکال هندسی به وجه کمی خود محدود نمی شوند. آنها دارای ابعاد کیفی و تمثیلی هستند که یادآور اصول معنوی است. هر شکل و عدد طنین وحدت و بازتاب کیفیتی است که در بطن آن نهفته است و از هرگونه انفکاک، تفرق و کیفیتی فراتر بوده در عین آنکه به شکلی اصولی همه کیفیت‌ها و تمایزات را در بر میگیرد».(نصر،۱۳۰۷:۱۳۸۴) در چله‌خانه اکثریت گره‌ها بر مبنای اعداد زوج است(۴،۶،۸،۱۲). با پیدایش معیارهای نوین زیبایی شناسی حکومت‌های مغول در دوره ایلخانان، کاربرد اعداد، بویژه در نقوش هندسی گره سازی تزئینات معماری چله‌خانه جلوه نموده و باز نمودی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت بوده که مبدا و منشا و اصل تمام مراتب و شئون عالم هستی می‌باشند. این آثار بر اساس اشکال هندسی خاص اجرا و مبنای عددی این اشکال، اعداد ویژه‌ای است که از نظر عرفان و تصوف اشاره به معانی‌ای خاص دارد. «عرفا در راه رسیدن به حقیقت مطلق دو چیز را در نظر دارند، یکی شناخت مراحل رسیدن به حقیقت که همانا مقامات عرفانی است و دیگری چگونگی رسیدن به آن مقامات. هر یک از مقامات دارای ارزش مخصوص به خود بوده و یک عارف می‌تواند جهت رسیدن به جمال مطلق، آنها را یکی پس از دیگری طی نماید. این که چرا هنرمندان جهت بیان مقامات، نقوش هندسی با اعداد خاصی را انتخاب نموده‌اند این است که نقوش هندسی انتزاعی بوده و از طبیعت فراتر می‌رود و به لحاظ دارا بودن زوایا و خطوط صاف، ثبات دارد. اهل تصوف معتقدند رموز خاص خلقت در اعداد و اشکال خاص نهفته شده است».(خمسه و طاووسی،۹۹:۱۳۸۸)

عددچهار: «عدد چهار نمونه اعلای اعداد مقدس شناخته میشود».(آقا شریف،۱۰۵:۱۳۸۲) بنابر سنت متصوفه، چهار، عدد عناصر و شماره درهایی است که سالکان راه عرفانی باید از آنها عبور کنند. به هر یک از این درها، یکی از چهار عنصر وابسته است. به ترتیب شریعت، طریقت، معرفت، حقیقت. بر این مبنا به اعتقاد صوفیه، آنچه ما حقیقت می‌نامیم جز انعکاسی از حقیقت الهی و آسمانی نیست که زیر حجاب دوئیت پنهان شده است».(شوالیه،۵۵۸:۱۳۸۴)

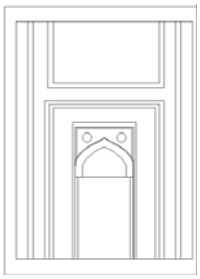
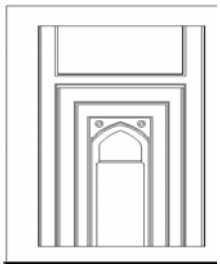
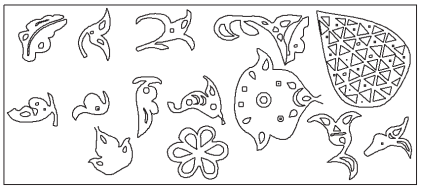
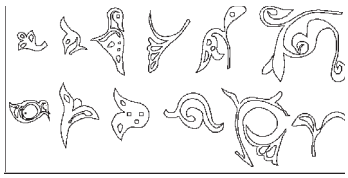
عدد شش: «از نظر صوفیه نزول اولیه از ذات الهی ترکیبی از اتحادهای مزدوج است یعنی چیزهای متفاوت و حتی مخالفی مانند جمع و تفریق، مذکر و مونث، سهو و سکر، فنا و بقا و شهود و غیبت آفریده است که در اثر تضاد آنها حاصلی به دست می‌آید که همانا یکی از مقامات تصوف میباشد. دو مثلث هنگامی که مخالف هم قرارمیگیرند می‌توانند رئوس یک شش ضلعی را به وجود آورند که این نشانه اولین مرتبه سلوک است. هنگامی که این شش ضلعی بسط پیدا نموده و یک شش ضلعی بزرگ به وجود می‌آید، نشانه مقام بعدی می‌شود و این تکرار بارها انجام و هر مرحله نشانه مقام بعدی می‌گردد». (Bakhtiar,1960:102) «از نظر اصحاب حرف جهت نشان دادن جمع و تفریق از جمله نزولات خداوندی هستند که در مراتب سلوک مورد توجه قرار می‌گیرند. تفریق به این معنی است که صوفی به دنیای محسوسات(جسم) وارد شده ولی مطلق را از مخلوقات آن جدا می‌کند و دنیا را تاریک می‌بیند در حالی که وقتی به مقام جمع می‌رسد دنیای ماده و پدیده‌ها را از خود رانده و با روح ارتباط برقرار کرده است. در مرحله جمع صوفی یگانگی خداوند تبارک را به وضوح می‌بیند و حتی در ادامه آن ذات خالق و مخلوقات(قانون حقیقت-راه) را یکی و در یگانگی الهی می‌بیند».(کیانمهر و خزاعی،۳۴:۱۳۸۵)

عددهشت: «عدد هشت بر هشتمین مرحله سلوک تاکید دارد. هشتمین مرحله سلوک، مرحله قداست است که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور

می‌یابند. عارف در این مرحله تحت تاثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و آنها را به دست می‌آورد. در این مرحله است که وی به مقام جمع الجمع می‌رسد یعنی بعد از توجه به روح، خالق و مخلوقات و ذات را همه، در وجود یگانه خداوند تبارک می‌بیند».(همان،۳۵)

عدد دوازده: «از دوازده برج منطقه البروج در فرهنگ اسلامی نیز سخن گفته شده است. ۱۲ برج را به ۴ گروه ۴ (فصل سال)که هر کدام ۳ برج دارند، تقسیم شده است. طبق یک برداشت سنتی، این اعداد استقطاب(قطبی شدن) چهار لایه طبیعت عالم را در کیفیات فعال گرما، سرما و در کیفیات منفعل رطوبت و خشکی نمادین می‌سازد مه در ترکیباتشان به عناصر و گرایش‌های سه گانه اصلی «نفس کل» شکل می‌بخشد و عبارتند از حرکت نزولی دور شونده از اصل، گسترش عرضی و بازگشت و عروج به اصل. بنابراین علائم دوازده گانه در نماد گرایی عددی شان حامل کلیت اصولی هستند که بر کیهان حاکم است».(اردلان،۱۳۸۰:۲۷) عدد دوازده در آیات قرآنی ۵ بار به صورت‌های اثناعشر و اثنی عشر(هر کدام یک بار در آیات ۳۶ سوره توبه و ۱۲ سوره مائده)اثنتی عشره(دو بار در آیات ۶۰سوره بقره و ۱۶۰ سوره اعراف)و اثنی عشر (یک بار) آمده است که در چهار مورد به دوازده آبشخور بنی اسراییل برای دوازده فرزند یعقوب و در یک مورد به تعداد ماه‌های سال و تأکید بر دوازده بودن آن‌ها در نزد خداوند اشاره دارد».(حسینی به نقل از آقا شریف،۱۳۹۰:۱۹)

جدول ۱جزئیات دو محراب چله خانه،مأخذ:نگارندگان

روند تزئینات گچبری به کار رفته در دو محراب چله‌خانه از سمت داخل محراب به خارج آن		
شماره محراب	محراب اول	محراب دوم
آنالیز خطی محراب ها		
نقش مایه‌های گچبری شده در محراب ها(نقوش گیاهی مابین خطوط)		
نقوش به ترتیب از داخل به سمت بیرون	قاب اسلیمی(اسلیمی ساده)	نقوش هندسی
	نقوش هندسی	خطوط کوفی تزئینی
	کتیبه‌ای به خط ثلث	کتیبه‌ای به خط ثلث
	نقوش هندسی	نقوش هندسی
	کتیبه‌ای به خط ثلث	کتیبه‌ای به خط کوفی
	نقوش اسلیمی(اسلیمی گلدار)	نقوش اسلیمی(اسلیمی گلدار)

بحث و بررسی

کتیبه‌های چله‌خانه بایزید بسطامی مجموعه‌ای به هم پیوسته و تشکیل شده از سه نظام خطی، هندسی و گیاهی که در آن هماهنگی بسیار مناسبی بین این عناصر ایجاد شده است. در نقوش گچبری شده چله خانه، آثار تزئینات گیاهی برگدار، به تنهایی یا به همراه کتیبه‌های کوفی، به چشم میخورد. در کلیت نقوش دو اتاق رابطه نزدیکی باهم دارند ولی مشابه نیستند. هر یک از کتیبه‌های گچی دوره ایلخانی اثر هنری منفرد و واحد به شمار می‌آیند و جا دارد تک تک این آثار مورد مداقه قرار گیرند.

در محراب چله‌خانه آژده کاری به کار رفته است. اولین نمونه برجسته گچبری را می‌توان در محراب مسجد جامع فهرج و نائین مشاهده کرد. پس از این دوره، از آنجا که محراب‌ها را در ابعاد بزرگ می‌ساختند، ریزه کاری‌های گچبری بر روی آنها نمود چندانی نداشت و گچبری‌ها برای رفع نقیصه لزوما نقش مایه‌های گچبری را به صورت برهشته می‌ساختند، تا هم برای بینندگان قابل رویت باشد و هم با فضای حجیم داخل گنبد تناسب داشته باشد. از روش گچبری برهشته نیز برای تزئین محراب‌های چله‌خانه استفاده شده است.

نوع گچبری در محراب‌ها از نوع نیم برجسته است. شروع این نوع گچبری مربوط به دوره سلجوقی میباشد که در دوره ایلخانی نیز ادامه مییابد. لچکی‌های بالای قوس نمای هر دو محراب دارای آژده کاری مثلثی تکرار شونده است در قوس هر دو محراب از نقوش اسلیمی برگ‌های پیچان نقش شده است. در لچکی‌های طاق نمای بالای هر دو محراب دو دایره نقش شده است. نمونه این فرم در محراب مسجد کوچه میرنطنز، مسجد کرمانی تربت جام و مسجد امامزاده ربیع خاتون اشترجان وجود دارد. گچبری مساجد نامبرده مربوط به دوره ایلخانی است.

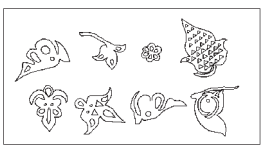
در محراب اتاق اول نقوش اسلیمی نقش قالب دارد و نقوش هندسی تنها در حاشیه محراب نقش شده در محراب اتاق دوم تنها نقش هندسی محراب در دیواره داخلی فرو رفتگی محراب بر مبنای عدد شش (گره شش و شمسه) رسم شده است که در داخل نقش مایه‌های آن نیز، نقوش گیاهی(گل شش پر) وجود دارد.

با توجه به جدول ۲، سقف دو اتاق دارای گچبری است که ترکیبی از خطوط کوفی، ثلث و نقوش هندسی و اسلیمی همچون دهن اژدری است. سقف اتاق اول نقوش گیاهی کمتری نسبت به اتاق دوم دارد و سقف اتاق دوم نسبت به اتاق اول پرکارتر است. سقف اتاق دوم ترکیبی از نقوش هندسی، نقوش اسلیمی و خطوط کوفی و ثلث است. در سقف اتاق اول اسماء متبرک نقش شده است. «نام الله حاوی اسماء الله است و در آن واحد هم نام ذات خداوند است و هم ترکیبی از همه صفات و اسماء الهی».(نصر،۱۳۷۹:۳۹) بنا بر همین دلایل، نام الله یکی از اذکار لاینقطع بیشتر صوفیان به شمار می‌آمده است.

در جداره‌های چله‌خانه نقوش گیاهی در چهار گونه پهن برگ‌ها، برگ‌های کنگری، برگ‌های ریز نقش، گل‌های چند پر نقش شده است. با توجه به جدول ۳، نقوش گیاهی شامل نقوش ختایی و اسلیمی است. از گل‌های ختایی چندگلبرگی‌در سطح لوح‌های تزیینی، در زمینه کتیبه‌ها و یا به صورت دسته‌ایی استفاده کرده‌اند. از برگ‌های کنگری در حاشیه جداره‌ها استفاده شده است. بیشترگچبری جداره‌های اتاق دوم از بین رفته است.

با مطالعه گره چینی چله‌خانه مشخص شد که انواع ریتم حاکم بر این گره‌چینی‌ها، ریتم‌های منظم تکرار شونده غالب بودند. با توجه به جدول ۴، در بررسی نقوش موجود در این گره چینی‌ها به طور مشخص واضح است که گره‌های ۸،۶،۴و۱۲ بیشتر مشاهده شده است. وجود این اعداد زوج همچنان کارکرد معناشناسانه مورد تحلیل در این مقاله را تأیید می‌کند.

جدول ۲. نقوش سقف اتاق اول و دوم، مأخذ: همان.

نام فضا	نوع سقف	نقش‌ها و شکل تزیین	نوع تزئین		انواع طرح‌های گیاهی
سقف اتاق اول	گهواره‌ای	خط(کلمات الله،محمد، محمد رسول الله- نام و القاب سازنده بنا)	نقوش گیاهی	پهن برگ ها،برگ‌های کنگری،برگ‌های ریز نقش،گلچه	
سقف اتاق دوم	چهار طاقی	خط(کوفی-ثلث- آیه قرآن)حدیث پیامبر(ثلث)	نقوش گیاهی	نقوش اسلیمی،پهن برگ ها، برگ‌های کنگری، برگ‌های ریز نقش، گل ختایی	

جدول ۳. نقوش جداره‌های اتاق‌های چله‌خانه، مأخذ: همان.

نام فضا	نقش‌ها و شکل تزیین		نوع تزئین
جداره‌های اتاق اول	کتیبه		ثلث
	نقوش هندسی		طبل تند-گره ترفه-گره تند شش تند-گره شل شش نوائی-گره کند سرمه دان
	نقوش گیاهی	ختایی	
		اسلیمی	
جداره‌های اتاق دوم	کتیبه		ثلث
	نقوش هندسی		گره ترنج کند - گره تند ترفه
	نقوش گیاهی	گل ختایی	

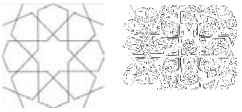
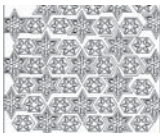
تحلیل معناگرایانه کتیبه‌های چله‌خانه بایزید بسطامی

همانطور که در جدول ۵ بررسی شد، متن کتیبه‌های چله‌خانه شامل آیاتی از سوره هود، سوره اسراء، سوره بقره و سوره جن است. تمامی آیات حک شده در چله‌خانه پیش از این در محراب‌های دوره سلجوقی نیز رواج داشته است؛ به عنوان مثال: سوره هود در محراب مساجد(اردستان، میرنطنز، امامزاده کراریوزان) دیده می‌شود. سوره اسراء در محراب مساجد اردستان و زواره، سوره بقره در مسجد جامع گلپایگان، مسجد جامع قزوین، گنبد علویان و مسجد جامع اردستان گچبری شده است. این آیات یا در مساجد سلجوقی و یا در محراب‌های سلجوقی مساجد نامبرده گچبری شده است.

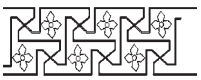
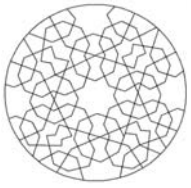
مطمئناً علت انتخاب این آیات از سوره‌ای خاص به جهت مضمون و مفهوم آنها بوده است. «آیه الکرسی از این نظر که مجموعه‌ای از معارف اسلامی و صفات خداوند (اعم از صفات ذات و فعل) و خصوصا دربرگیرنده ابعاد مختلف مسئله توحید است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است».(مکارم شیرازی،۲:۱۳۷۳) سوره اسراء به مسئله ی«نماز»و «توجه به خدا» و «نیایش» میپردازد؛ آیه ۷۸ از این لحاظ اهمیت دارد که اشاره اجمالی به وقت نمازهای پنج گانه میکند که با انضمام به سایر آیات قرآن در زمینه وقت نماز و روایات فراوانی که در این رابطه وارد شده؛ وقت نمازهای پنج گانه را دقیقا مشخص می‌کند. در آیه ۷۹ بعد از ذکر نمازهای پنج گانه اضافه میکند: «و منِ اللَیل فتهجد به: و پاسی از شب را (از خواب برخیز و) قرآن و (نماز) بخوان» که مفسران اسلامی این تعبیر را اشاره به

نافله شب – که در فضیلت آن روایات بی شماری وارد شده است –دانسته‌اند. آیات ۱۱۴و ۱۱۵سوره هود نیز از کتیبه‌های قرآنی هستند که پیش از دوره ایلخانی در مساجد بکار رفته اند؛ در این آیات دو دستور از مهم ترین دستورات اسلامی «نماز» و «صبر» بیان می‌شود. صبر یک اصل کلی و اساسی است که در چند مورد همراه با نماز آورده شده است، علت این امر را این گونه ذکر کرده‌اند که نماز در انسان حرکت می‌آفریند و دستور صبر، مقاومت ایجاد می‌کند و هنگامی که «حرکت» و «مقاومت» با هم همراه شوند موجب هرگونه پیروزی خواهند.(همان،۶۶۱) به طور کلی مضمون آیات بکار رفته در چله‌خانه بایزید بسطامی می‌توانند در دو دسته آیات «توحیدی» و «انسان شناسی» قرار گیرند. آیات توحیدی در ابعاد مختلف شامل(ذات و یگانگی خداوند و نیایش پروردگار) و آیات انسان شناسی شامل برپایی نماز (آداب و اوقات نماز) و شرح حال مومنان است. مضامین تمامی آیات جنبه مثبت و هدایت گرایانه دارند و هیچ کدام عذاب و کیفر بندگان را مطرح نمی کنند؛ بنابراین مضامین آیات قرآنی بکار رفته چله‌خانه هم شان محراب و محل اجرای آن در جهت ایمان، هدایت و وحدت مومنان است. با توجه به آنچه گفته شد، محتوای کتیبه‌های چله‌خانه بایزید از مبانی عرفانی والایی برخوردار است که مهم ترین منابع شکل دهندهٔ این مبانی از آیات خداوند در قرآن کریم که به مثابهٔ جامع ترین برنامهٔ سعادت بشر است، و در وهلهٔ بعد از حدیث پیامبر بزرگوار اسلام (ص) نشأت گرفته است. بیشتر آیات و احادیث مزبور معانی و تفاسیر خاصی دارد.

جدول ٤.جزئیات گره‌های هندسی چله خانه. مأخذ: همان.

محل نقش	نقش	چگونگی ریتم	محدوده نقش	نوع نقش
		ریتم تکرارشونده منظم	دایره	گره هشت و شش ، شمسه هشت پر
		ریتم تکرار شونده منظم	مستطیل	گره شش و ستاره شش پر
		متقارن	دایره	گره هشت و ستاره شش پر
		ریتم تکرار شونده منظم	دایره	گره هشت
		متقارن	دایره	گره هشت و طبل شمسه دار

ادامه جدول ٤.

		ریتم تکرار شونده نامنظم	مربع	ترفه(شش ضلعی)
		ریتم تکرار شونده نامنظم	مستطیل	گره طبل
		تقارن کامل نسبت به خط عمود	مستطیل	گره چهار و سلی
		تقارن کامل نسبت به مرکز	دایره	گره شش و شمسه شش پر
		غیر متقارن	مستطیل	گره چلیپا
		تقارن کامل نسبت به مرکز	دایره	گره منحنی
		تقارن نسبت به مرگز	دایره	گره دوازده و شش
		نامتقارن		گره شش و چهار
		تقارن نسبت به مرکز	دایره	گره هشت و طبل شمسه دار

جدول۵. جزئیات کتیبه‌های چله خانه، مأخذ: همان.

عبارت کتیبه	سوره و آیه کتیبه قرآنی	قلم کتیبه	محل کتیبه	مضمون آیات
سوره هود	۱۱۴-۱۱۵		حاشیه خارجی محراب اول	اقامه نماز و فرمان صبر
سوره بقره	۲۵۵	ثلث	حاشیه طاقنمای محراب اول	مجموعه‌ای از صفات جمال و جلال ذات اقدس الهی
مربوط به تزئینات بنا		ثلث	درگاه بین دو اتاق	
بسم الله الرحمن الرحیم		کوفی	محراب دوم	
سوره اسراء	۷۸-۷۹	ثلث	محراب دوم	اشاره به اوقات نمازهای پنج گانه و شب زنده داری
سوره بقره	۲۵۵	ثلث	زیر طاق اتاق دوم	هیچ موجودی جز خداوند ارزش عبادت را ندارد و همه چیز از آن اوست و بر همه چیز آگاه است.
سوره جن	۱۸	کوفی	قاب بالای محراب دوم	مساجد ازآن خداست. در این مساجد احدی را با خدا نخوانید. (منظور از مساجد ۱. مکان‌هایی که در آن برای خدا سجده میشود ۲. اعضای هفت گانه سجده است این اعضاء را تنها برای خدا باید روی زمین گذاشت).
خط نگاره	الله	کوفی	بالای سردر اتاق اول	اسماء الله
خط نگاره	محمد	کوفی	ضلع شرقی سردر اتاق اول	
خط نگاره	محمد رسول الله	کوفی	ضلع غربی سردر اتاق اول	
	-	ثلث	بالای پنجره اتاق اول	امضای هنرمند و تاریخ ساخت
	-	ثلث	حاشیه زیر طاق ضربی	القاب بایزید
حدیثی از پیامبر	-	ثلث	قاب نیم دایره بالای محراب	مناجات نمازگزار با پروردگارش

نتیجه

در این پژوهش تزیینات موجود در چله‌خانه بایزید بسطامی در دو سطح فرم و محتوا مورد شناسایی و تحلیل قرار گرفتند. در ابتدا، نوع گره، نقشمایه‌ها و محل قرارگیری آنها در چله‌خانه بررسی شد و نتیجه حاصل بدین صورت بود که گره‌ها، عمدتاً برای تزئین و پوشاندن فضای داخلی طاقنما و دیوارهای چله‌خانه به کار رفته‌اند و معمولا بر مبنای اعداد زوج هستند. گره‌ها با عناصر گیاهی (اسلیمی و ختایی) تلفیق شده‌اند و یا در کنار آن‌ها به صورت توأمان وجود دارد و این عامل از ویژگی‌های بارز آرایه‌های هندسی محراب‌های گچبری دوره ایلخانی به شمار می‌رود. از تزئینات آژده کاری (هندسی) درون نقشمایه‌ها، استفاده شده است. طراحی کتیبه در چله‌خانه حاصل ترکیب عناصر متعددی است که در ترکیب و اتصالات آن از گره‌های ترئینی میانی، انتهای تزئینی حروف، تزئینات ساقه‌ها و طرح حای گیاهی، تزئینات ریز نقش‌های متنوع استفاده شده است.

در سطح دوم در تحلیل معناشناسانه این تزیینات مشخص گردید که در این بنا رابطه منسجمی بین زیبایی و شکل با معانی و مفاهیم عرفانی وجود دارد. در واقع ارتباط بین عوامل غیر کالبدی چون صفات خداوند و اصول مذهبی و عرفانی با عوامل کالبدی چون فرم و هندسه بخوبی برقرار شده است. هندسه اسلامی با پیام و محتوای معنوی و عرفانی خود در ترئینات معماری چله‌خانه بایزید به صورت فراوان و با شکلی رمز گونه طراحی شده‌اند که بیانی گویا از اعتقادات هنرمندان عارف و خلاق این گونه آثار پر ارزش هستند. در واقع هنرمند با خلق اسلیمی‌ها و هندسه نقوش و انتخاب آیات کتیبه‌ها این بخشهای صوری و فرمی را واسطه‌ای قرار داده است تا غنای محتوایی مفاهیم عرفانی را متجلی سازد. مطالعه چله‌خانه بایزد بسطامی نشان داد که غنای محتوایی عناصر تزیینی موجود در این بنا نشان می‌دهد که قابلیت‌های معنانگارانه در این بنا موجود بوده است که از این طریق خلق فضای مناسب برای سالک در جهت چله نشینی ایجاد گردد که هماهنگی بین فرم و محتوا باعث شود تا این خلوت نشینی منجر به تعالی او گردد.

منابع و مآخذ

اسکندرپور خرمی، پرویز. ۱۳۷۹. گل‌های ختایی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ایمنی، عالی.۱۳۸۹.«بیان نمادین در تزئینات معماری اسلامی»، کتاب ماه هنر: ش ۱۴۲: ص ۸۶-۹۰.

اینانلو، شبنم، فرخی، علیرضا،۱۳۸۰،طبیعت در معماری مسجد،مجموعه مقالات دومین همایش بین المللی معماری مساجد افق آینده، زیر نظر معاونت پژوهشی،تهران، دانشگاه هنر

آقا شریف، احمد،۱۳۸۳،اسرار و رموز اعداد و حروف،شهید سعید محبی،تهران

بلر،شیلا،کاوسی،ولی الله،۱۳۸۷،الگوهای هنرپروری و آفرینش هنری در ایران دوره ایلخانیان(مورد خواجه رشیدالدین)،هنر و معماری :گلستان هنر،شماره۱۳،صص۳۲-۴۷

بورکهارت، تیتوس،۱۳۶۵، مطالعاتی در هنر دینی، ترجمه؛حسین نصر، انتشارات امیرکبیر،تهران

بورکهارت، تیتوس،۱۳۶۹،هنر مقدس،ترجمه جلال ستاری،تهران: انتشارات سروش

پاک سرشت، مرتضی، ۱۳۷۹،خوشنویسی در خدمت کتابت قرآن کریم، انتشارات قدیانی، چاپ اول

پیرنیا،محمدکریم،۱۳۸۹،سبک شناسی معماری ایرانی،انتشارات سروش دانش،چاپ هشتم

پوپ، آرتور،۱۳۸۲،معماری ایران،ترجمه غلامحسین صدری افشار،تهران؛انتشارات اختران

تشکری، فاطمه،۱۳۹۵،نماد پردازی در هنر اسلام، اطلاعات حکمت و معرفت، سال ششم، شماره ۶

تیتوس بورکهارت،۱۳۶۵، هنر اسلامی؛ زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش

جوادی،شهره،۱۳۸۴،تزئین،عنصر اصلی در زیبایی شناسی هنر ایران،نشریه باغ نظر:ش ۳،صص ۵۱-۵۷

چیتیک،ویلیام،۱۳۸۶،درآمدی بر تصوف،ترجمه: محمد رضا رجبی، مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب،قم

حاتم، غلامعلی،۱۳۷۹، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان،تهران:جهاد دانشگاهی، موسسه انتشارات

حجازی، محمد، ۱۳۸۰، سمبولیسمدر معماری مسجد، مجموعه مقالات دومین همایش بین المللی معماری مساجد افق آینده، زیر نظر معاونت پژوهشی، تهران،دانشگاه هنر

حسینی، سید هاشم، ۱۳۹۰،کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی، دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره چهاردهم

خمسه،فرزانه؛طاووسی،محمود،۱۳۸۸، راز و رمز اعداد در تزئینات مساجد: مسجد جامع ورامین، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی،شماره ۴۰،صص ۸۹-۱۰۰

دهخدا،علی اکبر،۱۳٦۳، لغت نامه، دانشگاه تهران
رازانی، مهدی،۱۳۸٦، معرفی محراب مسجد جامع هفتشویه، مجله فرهنگ اصفهان،شماره۳۵، صص ۵۰-۵۵
سجادی، سید جعفر، ۱۳۷۰،فرهنگ و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی،تهران، انتشارات طهوری
سجادی، علی،۱۳٦۷، هنر گچبری در معماری اسلامی ایران،مجله اثر، شماره ۲۵،صص۱۹٤-۲۱٤
سید جان،عباس و عامر ، شاکر سلیمان،۱۳۸۳،هم آراستگی در نگاره‌های اسلامی، چاپ اول،ترجمه آمنه آقاربیع، مشهد، انتشارات به نشر،صص ۵۹-٤۹
شکفته، عاطفه،۱۳۹۱، ویژگی‌های بصری شاخص تزئینات گچبری معماری عصر ایلخانی، مطالعات معماری ایران، دوفصلنامه معماری ایرانی ،شماره ۲،صص۷۹-۹۸
شکفته،عاطفه،صالحی کاخکی،احمد،۱۳۹۳، شیوه‌های اجرایی و سیر تحولات تزئینات گچی معماران ایران در قرون هفتم تا نهم هجری،فصلنامه نگره،شماره ۳۰،صص ٦۳-۸۲
شوالیه، ژان،گربران،آلن،۱۳۸٤، فرهنگ نمادها،ترجمه:سودابه فضایلی، جلد چهارم، جیهون، تهران
صاحبی بزاز، منصوره،۱۳۸۹،خط و مضمون درکتیبه‌های محرابها ی گچبری بناهای سلجوقی، دو فصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی،شماره سیزدهم،صص ٦۹-۸۸
صحراگرد، مهدی، شیرازی ،علی اصغر،۱۳۸۹، تاثیرات تحولات خوشنویسی (خط ثلث)بر کتیبه نگاری ابنیه اسلامی ایران سده چهار تا نهم هجری، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره،صص۵۱-٦٤
صدیقی، محبوبه،۱۳۸۸، بررسی اجمالی جغرافیای تاریخی و معرفی برخی از بناهای مذهبی و مشاهیر شهر بسطام: بسطام شهر مشاهیر و بناهای مذهبی،مجله فقه و اصول، سال هفدهم، شماره ٦۷، صص۵۷-۷۵
ظفرنوائی، خسرو،۱۳۸۹، خلوت در عرفان اسلامی، فصلنامه تخصصی ادیان و عرفان:سال هفتم،ش ۲۵ ،صص۱۰۷-۱۲۰
عدل،شهریار،۱۳٦٤،کتیبه نو یافته در بسطام و برج آرامگاهی از میان رفته حسام الدوله در ساری، فصلنامه اثر، شماره ۱۰و۱۱،صص ۱۷۵-۱۸۳
عدلی، محمدرضا ،۱۳۹۲،علل گسترش جماعت‌های اولیه صوفیان و شکل گیری خانقاه‌ها، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی:ش۳۰،صص۱٤۷-۱۸۰
علیشاه همدانی، مجذوب،مراحل السالکین،انتشارات نعمت اللهی، تهران،۱۳۵۱
فراست، مریم،۱۳۸۵، همخوانی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره پنجم،ص ۳۲
فضائلی، حبیب الله، ۱۳۸۷ ، تعلیم خط، تهران، انتشارات سروش
فیض کاشانی، ملا محسن، راه روشن، ترجمه: محجۀ البیضاء، ترجمه: سید محمد صادق عارف، نشر: آستان قدس رضوی، تهران، ۱۳۷۲ ، ج ۲
کیانی، محمد یوسف،۱۳۷۹، تاریخ هنر و معماری در ایران در دوره اسلامی، جلد ۳، تهران؛انتشارات سمت
کیانمهر، قباد و خزایی، محمد،۱۳۸۵، مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی،کتاب ماه هنر، شماره ۹۱-۹۲،صص۳۹-۲٦
گرابار، اولگ،۱۳۷۹، شکل گیری هنر اسلامی،ترجمه؛مهرداد وحدتی دانشمند، جلد اول، پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران
گرامی نژاد، ابوالقاسم،۱۳۸۷،آشنایی با شیوه‌های هنر گچبری،کتاب ماه هنر،ص ۱۰٤-۱۱۰

لینگز، مارتین، ۱۳۸۳ ، عرفان اسامی چیست، ترجمه: فروزان راسخی، تهران:دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
محمد، لاهیجی،۱۳۳۷، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز به کوشش کیوان سمیعی، تهران، انتشارات محمودی
محمدزاده،مهدی؛ توکلی،سعیده،۱۳۹۱،نمادهای عرفانی در تزئینات چوبی مسجد ملا رستم مراغه،کتاب ماه هنر،شماره ۱٦۸،ص۵۲-۵۷
محمدی شیخ شبانی، ساجده ،محمدی، منیژه، رفیعی، پروین،۱۳۹۲، روند تحول گچ بری، گونه‌ای از تزئینات زیبایی شناختی در معماری اسلامی، همایش ملی جغرافیا، شهرسازی و توسعه پایدار
مخلصی، محمد علی،۱۳۵۹، شهر بسطام و مجموعه تاریخی آن، مجله فرهنگ و هنر :ش۲،۳ و ٤،صص۲٤۵-۲۰۹
معمارزاده، محمد،۱۳۸٦،تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا، معاونت پژوهشی
مکارم شیرازی، ناصر،۱۳۷۳،تفسیر نمونه، تفسیر و بررسی تازه‌ای درباره قرآن مجید،تهران:دارالکتب الاسلامیه
مکی نژاد، مهدی،۱۳۸٦،تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی:تزئینات معماری،تهران،انتشارات سمت، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی
منفردزاده،گودرزی سروش ، ۱۳۹۰ ، آرایه‌های معماری اسلامی و نقش آن در تزئینات معماری، همایش معماری پایدار
منور، محمد،۱۳۷۱، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، جلد۱، تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم ،تهران، آگاه
میرزایی، عبدالله،۱۳۹۱،بررسی سیر تکامل اسلیمی در هنر ایران(دوره ساسانی تا قرن هفتم ه. ق)،کتاب ماه هنر،شماره ۱٦٤،ص ۵٤-۵۷
ندیم،فرناز،۱۳۸٦،نگاهی به نقوش تزئینی در ایران،مجله رشد آموزش هنر،دوره چهارم،شماره ٤،ص ۱٤-۱۹
نصر، سید حسین،۱۳۸٤، سنت اسلامی در معماری ایران، هنر و معماری مساجد، جلد ۲، انتشارات رسانش، تهران
وحدتی دانشمند،مهرداد،۱۳۷۵،معماری و تزئینات اسلامی، تهران،انتشارات علمی و فرهنگی ، چاپ اول
ویلبر، دونالد، ۱۳٤٦، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه عبدالله فریار، علمی و فرهنگی: تهران
هنرفر، لطف الله ،۱۳٤۷، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، مجله هنر و مردم، دوره ٦، شماره ۷۲
هنر دوست، احسان؛خاکباز،وحدالدین و قاسمی پور،محسن، ۱۳۹۳، هنر گچبری در گذر زمان ، معرفی سیستم سقف تزیینی متحرک و بررسی آن با دیگر سقف‌های تزیینی، کانون ملی معماری ایران،همایش ملی معماری،عمران و توسعه نوین شهری تبریز، کانون ملی انجمنهای صنفی مهندسان معمار ایران
Bakhtiar, Laleh ,(1960). Sufi, London, Thames and Hudson.

3, 4), pp. 209-245.
Monavar M. (1993). Secrets of Tawheed in the shrines of Sheikh Abu Sa>id, Corrected by Mohammad-Reza ShafieiKadkani. 1(3), Agah Publisher, Tehran.
Monfaredzadeh G. S. (2012). Islamic architectural arrays and its role in architectural decoration, ln: Sustainable Architecture Conference.
Nadim F. (2008). A look at decorative designs in Iran. Journal of Education, Growth and Art, 4(4), pp. 14-19.
Nasr S. H. (2006). Islamic tradition in Iranian architecture: art and architecture in mosque. 2, Rasanesh Publisher, Tehran.
Pak Seresht M. (2001). Calligraphy in the service of Holy Quran, First Ed,GhadyaniPublishing Company.
Pope A. (2004). Iranian architecture. Translated by Sadri Afshar G. AkhtaranPublishing Company, Tehran.
Razani M. (2008). An introduction to Altar Haftshooye Jama Masjid. Cultural Magazine of Isfahan, (35), pp 50-55.
SahebiBazaz M. (2006). Writing and theme in the inscriptions of stucco altars in building belonging to Seljuk period. Biannual Journal of Science- Research in Islamic Art, (13), pp. 69-88.
Sahragard M, Shirzai A. A. (2011). Effects of calligraphy evolution (Thuluth) on the inscriptions of Islamic buildings In Iran from 4th to 9th Century HijryQamari. Negareh journal. pp. 51-64.
Sajjadi A. (1989). Stucco art in Islamic architecture in Iran. Asar journal, (25), pp. 194-214.
Sajjadi S. J. (1992), Mystical Culture, terms and comments. Tahouri Publishing Company, Tehran.
Sedighi M. (2010). Overview of the historical geography and the introduction of some religious buildings and famous people in the city of Bastam: Bastam, the city of famous people and religious buildings. Journal of jurisprudence and principles, 17 (67), pp. 57-75.
Seyyed Jan A, Amer S. S. (2003). Symmetry in Islamic designs. Translated by Agha Rabi A. (1). BehNashr Publication Company, pp. 49-59
Shekofte A, SalehiKakhaki A. (2015). Techniques and Changes of Stucco Decorations in Iranian Architecture from 7th to 9thCentury HijryQamari. Negareh journal, (30), pp. 63-82.
Shekofte A. (2013). Index visual characteristics in Stucco decoration of Ilkhanate period. Architectural studying of Iran. (2). Biannual Journal of Iranian Architecture, pp. 79-98.
Tashakori F. (2017), Information on wisdom and knowledge. (6), Sixth year.
VahdatiDaneshmand M. (1997). Islamic architecture and decoration. Publisher of Science and Culture. (1)
Zafar Nawai K. (2011). Solitude in Islamic mysticism. Quarterly Journal of Religions & Mysticism, 8(25), pp. 107-120.

Conference on Mosque. Under supervision of Research Deputy, Tehran. Art University.
Farasat M. (2007). Consistency of inscriptions and geometric designs in the buildings of Isfahan during the Safavid era. Biannual Journal of Islamic Art Studying, (5), p.32.
Farzaneh K, Tavoosi M. (2010). The Mystery of numbers in masque decoration: Varamin Jama Masjid. Journal of Fine Arts, (40), pp. 89-100.
Fazayeli H. A. (2009). Writingeducation. Soroush Publishing Company, Tehran.
FeyzKashani M. M (1994). Bright way. Translated by SadeghAref S. M. 2, Astan Quds Razavi Publishing Company.
GermaiNejad A. (2009). Stucco art practices. Monthly journal of MaheHonar, pp. 110-104.
Grabar O. (2001). Formation Islamic arts. Translated by VahdatiDaneshmand V. 1, Sciences Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran.
Hatam G. (2001). Islamic architecture in Seljuk period in Iran. Tehran: Academic Center for Education, Culture and Research. Publishing Institute.
Hejazi M. (2002). Symbolism in the architecture of the mosque. Proceedings of the Second International Conference on Mosque. Under supervision of Research Deputy, Tehran. Art University.
Honarfar L. A. (1969). Treasures of historical works of Esfahan. Journal of Art and People, 6(72).
Hosseini S. H. (2012). Decorative and significance application of Shamse style in Safi-ad-dinArdabili collection. Research Quarterly Journal in Islamic Art, (14).
Imani A. (2001). Symbolic Expression in Islamic architectural decoration. MonthlyJournal of MaheHonar (142), pp. 86-90.
Javadi S. (2006). Decoration: the main element in the aesthetics of Iranian art. Journal of BaghNazar, (3), pp. 51-57.
Kiani M. Y. (1999). History of art and architecture in Iran during the Islamic period. 3, Samt Publishing Company, Tehran.
Kianmehr G, Khazie M. (2007). Concepts and numerical expressions in the Girih tiles art of Safavid period. 91-92, 26-39.
Lahiji M. (1959). Keys to revealing the miracles about Gulshan-iRaz with the help of KeyvanSamie. Mahmoudi Publishing Company.
Lings M. (2006). What is Mysticism of names? Translated by Rasokhi F. Suhrawardi Research and Publishing Office.
MakaremShirazi, Naser (1995). A new commentary on the Holy Quran, ln: MakaremShirazi, Naser: TafsirNemooneh. Dar al-Ketab Islamiyah Publisher, Tehran.
Makinejad M. (2008). History of Iranian Art in the Islamic Period: Architectural decoration. Samt Publishing Company, Center for Human Sciences Research and Development, Tehran.
Memarzadeh M. (2008). Image and visualization of mysticism in Islamic art, Alzahra University Publisher, Research Deputy, Tehran.
Mirzayi A. (2013). A Study of the Arabesque evolution in Iranian art (from Sasanian period to 7th Century HijryQamari). Monthly journal of MaheHonar, (164), pp. 54-57.
Mohamadi Sheikh Shabani S, Mohammadi M, Rafie P. (2014). Ln: The process of stucco evolution: a kind of aesthetic decorations in Islamic architecture. National Geography Conference, Sustainable urbanization and development.
Mohamadzadeh M, Tavakoli S. (2013). Mystical symbols in the wooden decoration of the mosque of Mullah RostamMaragheh. Monthly journal of MaheHonar, (168), pp. 52-57.
Mokhlesi M. A. (1981). City of Bastam and its historical collection. Culture and Art Journal, (2,

semantic-oriented function of such designs and decorations it was found that there is a coherent relationship between beauty and form with mystical meanings and concepts in this building. In fact, the relationship between non-physical factors such as God's attributes and religious and mystical principles has been well established with physical factors such as form and geometry. The theme of the verses used in the BayazidBastami'sChelleh-Khaneh is divided into two categories of «Monotheism» and «Anthropology». The themes of all verses are positive and guiding, and none of them addresses the punishment. Therefore, the themes of the inscribed Qur'anic verses are in accordance withthe altar, and the place of its implementation is in direction of faith, guidance and unity of the believers. The contents of the inscriptions of the Bayazid'sChelleh-Khaneh have grand mystical basics. The most important forming sources of these basics in the first place are the verses of God in the Holy Qur'an, which is considered to be the most comprehensive program of salvation, and next, the hadith of the great Prophet of Islam (pbuh). Most of the verses and hadiths have certain meanings and interpretations. Arabesque patterns and sacred numbers and inscriptions used in this building are all intended to establish a semantic relationship between the physical and non-physical elements in order to create Islamic mystical concepts to provide the proper conditions for the seclusion seekers.

Keywords: Decorations, Stucco, Semantic-oriented Function, Chelleh-Khaneh, BayazidBastami, Islamic Architecture.

Refrences:

Adl S. (1986). Newly found inscription in city of Bastam and the tower of lost tomb of Hesam al-Dawlah in city of Sari. Quarterly Journal of Asar, (10, 11), pp. 175-183.

Adli M. (2014). Causes of the expansion of the early communities of the Sufis and the formation of the khanqah. Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature, (30), pp. 147-180.

Agha Sharif A. (2005). The Mystery of numbers and letters. Martyr Saeed Mohebbi, Tehran.

AlishahHamedani M. (1981). Stages of peripatetic. Ni matAllāhī Publishing Company.

djBakhtiar L.(1960). Sufi, London, Thames and Hudson.

Beler S, Kavosi V. (2009). Patterns of art nurturing and artistic creation in Ilkhanate period in Iran (Rashid-al-Din case). (13). Art and architecture: Golestan Art, pp. 32-47.

Burckhardt T. (1387). Islamic architecture: language and expression. Translated by Rajab Nia M. SorushPublishing Company, Tehran.

Burckhardt T. (1987). Studding in religious art. Translated by Nasr H, Amirkabir Publishing Company, Tehran.

Burckhardt T. (1991). Holly art. Translated by Sattari J. SorushPublishing Company, Tehran.

Chevallier J, Gibran A. (2006). Culture of symbols. Translated by Fazayeli S, 4, Jeihoon Publisher, Tehran.

Chittick W. (2008). An introduction to Sufism. Translated by Rajabi M, Study and Research Center for Religion, Qom.

Dehkhoda A. A. (1985). Dehkhoda Dictionary, Tehran University.

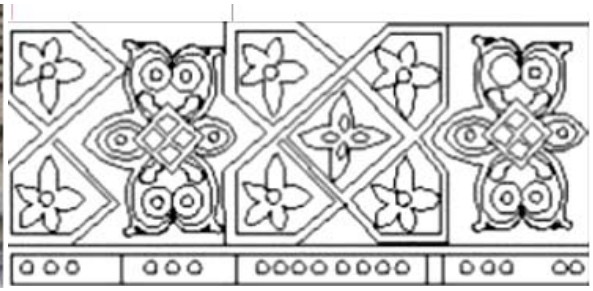
Donald W. (1998). Islamic architecture Ilkhanate period in Iran. Translated by Abdoellah F, Publisher of Science and Culture, Tehran.

Eskandarpoorkhorami P. (2001). Khatayi Flower. Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Eynaloo S, farrokhi A. (2002). Nature in masque architecture. Proceedings of the Second International

Identifying the Semantic-oriented Functions of Stucco Decorations in Chelleh-Khaneh at Khanqah of Bayazid Bastami

Shabnam Haghighnejad, M.A. in Architecture, Tabari Institute of Higher Education, Mazandaran Province, Babol, Iran.
Nadya Maghuli,Assistant Professor, Department of Art, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Mazandaran Province, Iran.
Mahdi Haghayegh, M.A. in Architecture, Rouzbahan Institute of Higher Education, Sari, Mazandaran Province, Iran
Recieved: 2017/12/3 Accepted: 2018/10/16



Inlay In Islamic Architecture, building decoration and ornamentation are considered as integrated elements of any buildings. Apparent presence of decorations such as line drawings, vegetative and geometrical designs, composes the secondary nature of Islamic art. Stucco decorations are amongst the decorations of Islamic art and architecture;however this field of art enjoys a rich semantic content and has been used to transmit semantic-oriented messages apart from beauty. Shrine of BayazidBastami is one of the historical complexes of Shahroudcity, constructed in pre-Seljuk eras and has been renovated and developed within various historical eras.Stucco decorations in Chelleh-Khanehare composed of geometrical designs that cover the walls, arches and altar. The purpose of this study is to investigate and identify the geometrical designs and decorations ofBayazidBastamiChelleh-Khaneh, and to answer to the question that what types of motifs and inscriptions are used in the stucco decorations of Chelleh-Khaneh? In what parts of the building and in what forms the semantic functions of these decorations have appeared? Finally, what types of motifs are used in Chelleh-Khaneh? In order to do so, first of all the decorations were photographed on site and then their linear designs were extracted from such photos and were discussed using a descriptive-analytical method. The studies of motifs indicated that mainly the knots have been used in Chelleh-Khaneh stucco designs to decorate and cover the internal area of arcades and walls of the building.The types of rhythms ruling this Chinese knot were predominant regular repetitive rhythms. In examining the designs in these Chinese knots, it is clearly evident that nodes 4, 6, 8 and 21 are most observed, which are based on pair numbers and are merged with vegetative elements (arabesque and khataei patterns) and/ or exist simultaneously beside them.This is considered as one of the apparent features of geometrical decorations in stucco altars of the Ilkahnidera. The general motifs were placed in a circularly shaped area and the circular element was dominant. Design of the inscription in Chelleh-Khaneh is the result of combination of a variety of elements and middle decorative knots, words with decorative endings, stalks and vegetative decorations, and various minute decorations have been used in combination and connectionto the same area. The Kufic and Thuluthscripts, in combination with the decorations, along with a variety of arabesque and geometrical designs, have given a special beauty to these plasterings. Nevertheless, in the