

واکاوی ویژگی‌های بصری نقوش توپی‌گچی در قاب‌های دیواری ایوان شاگرد مسجد جامع اصفهان

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۲۱-۱۰۲)

الناز شاه پسندی^۱، محمد خزائی^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

مسجد جامع اصفهان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های معماری اسلامی ایران، دربردارنده طیف متنوعی از تزئینات وابسته به دوره‌های مختلف تاریخی، به‌ویژه دوران سلجوقی و ایلخانی است. یکی از تکنیک‌های تزئینی برجسته بنا، گچ‌بری به‌شیوه توپی‌گچی ته‌آجری است که به‌ویژه در قاب‌های گچی دیواری ایوان شاگرد دیده می‌شود. با وجود پیشینه 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، انگیزه شکل‌گیری این پژوهش بوده است. این مطالعه با هدف بررسی عناصر بصری در دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری شده به‌شیوه توپی‌گچی ته‌آجری، واقع در معبر قوس دار جنوب شرقی ایوان شاگرد مسجد جامع 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-تحلیلی است. داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و بخش میدانی شامل مشاهده 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 نظم 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، مسجد جامع اصفهان.

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

2- Email: khazaiem@modares.ac.ir

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 تزئینی مساجد است که با بررسی و تحلیل آن‌ها، می‌توان به منابع تصویری غنی و ارزشمندی از پیشینه 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، به دلیل 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 خیره‌کننده این هنر، استفاده همزمان از توپ‌های گچی در کنار آجر است؛ ترکیبی که نه تنها زیبایی بصری خلق می‌کند؛ بلکه با سادگی و هماهنگی خود، فضاهای معماری را از پیچیدگی‌های مرسوم‌رها 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، به گونه‌ای 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 دیواری ایوان شاگرد مسجدجامع اصفهان را مورد بررسی قرار دهد. این قاب‌ها که به شیوه توپ‌های گچی ته‌آجری تزئین شده‌اند، به عنوان 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، مسئله 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 گنجینه تصویری ارائه دهد؛ از این‌رو، پژوهش حاضر بر آن است تا خلأ موجود در تحلیل بصری این گونه تزئینات را پوشش دهد و افقی تازه برای تعامل میان هنرهای سنتی و طراحی گرافیک بگشاید.

پیشینه پژوهش

مسجدجامع اصفهان، به عنوان یکی از مهم‌ترین و کهن‌ترین بناهای مذهبی ایران، همواره در کانون توجه پژوهشگران حوزه معماری و هنر اسلامی بوده است. با این حال، بررسی تخصصی تزئینات گچی این بنا، به ویژه گچ‌بری به شیوه توپ‌های گچی ته‌آجری در ایوان شاگرد، کمتر مورد مطالعه دقیق قرار گرفته است. در ادامه به مرور برخی منابع مرتبط با موضوع پژوهش حاضر پرداخته می‌شود.

هنرفر (۱۳۴۴) در گنجینه آثار تاریخی اصفهان، به معرفی و تحلیل آثار تاریخی شهر اصفهان پرداخته و در بخش‌هایی از کتاب، تزئینات معماری مسجدجامع را، از جمله کتیبه‌ها، عناصر کاشی‌کاری و گچ‌بری‌ها توصیف کرده است. اگرچه او مستقیماً به شیوه توپ‌های گچی ته‌آجری نپرداخته؛ اما توصیف‌های دقیق وی درباره 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 شیوه 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. کریچلوی نصر (۱۳۹۰) در تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی،

گچ‌کاری‌شده 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 نشان‌دهنده 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 تاریخچه 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 و تزئینات 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 تاریخچه 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 پیشینه غنی و تاریخی خود، گویای فرهنگ و تمدن ایران‌زمین است (تحویلدار اصفهانی، بی‌تا: ۱۹). براساس شواهد و مدارک موجود، مسجدجامع روی بقایای یک سازه قدیمی از دوره ساسانی ساخته شده است.

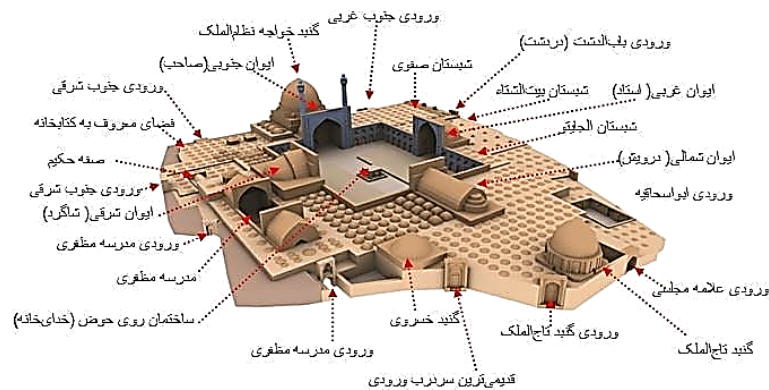
به نقش و معنای هندسه مقدس در هنر اسلامی پرداخته‌اند. اگرچه این اثر بیشتر از منظر فلسفی و نمادشناسانه به هنر اسلامی نگاه می‌کند؛ اما مباحث مرتبط با نظم هندسی، ساختار دایره و وحدت بصری می‌تواند در تحلیل نقوش گچی و ساختار فرمی آن‌ها در تزئینات مسجد، الهام‌بخش باشد. صالحی کاخکی و اصلانی (۱۳۹۰) در مقاله «معرفی دوازده گونه 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 دوازده گونه تزئین گچی شده‌اند؛ از جمله گچ‌بری قالبی، کپ‌بری، کشته‌بری، نیم‌برجسته، برجسته، تلفیق با مصالحی مانند کاشی و شیشه، گچ‌بری روی سیم‌گل، گچ‌بری روی آینه تخت و تزئینات گچی مجوف، شامل مشبک و تنگ‌بری. این تحقیق برپایه 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 مقاله «پژوهشی بر تویی‌های گچی ته‌آجری با رویکرد به مسجدجامع یزد» به بررسی نقوش تویی‌های 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 درباره گچ‌بری به‌شیوه تویی‌گچی ته‌آجری در مسجدجامع اصفهان و به‌طور خاص در قاب‌های گچی ایوان شاگرد تاکنون انجام نشده است. این خلأ پژوهشی، ضرورت بررسی تحلیلی - 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 شیوه اجرا، توصیفی - تحلیلی - تاریخی است. داده‌ها به‌صورت کیفی تجزیه و تحلیل می‌شوند. برای گردآوری اطلاعات، از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده و تصاویر میدانی از نقوش دو قاب گچی دیواری

شماتیک مسجد جامع اصفهان را نشان می‌دهد. تزئینات بصری مسجد جامع، شاهی 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 هر چیز 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 جنبه کاربرد خط در این مسجد باستانی است.



تصویر ۱. مسجد جامع اصفهان (URL 1)

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 پایه ستونی با تزئینات مشابه دوره ساسانی شد که وجود یک سازه پیش از اسلام را در آن مکان تأیید می‌کند. امبرتو شراتو^۱، باستان‌شناس، در این باره اظهار می‌دارد که در میان این یافته‌ها، می‌توان بقایای یک دهکده قدیمی را تشخیص داد که بعدها در دوره اسلامی، شهر اصفهان بر روی آن شکل گرفته است. وی افزود که این مکان احتمالاً همان دهکده یاون، همسایه دهکده یهودیه بوده است. تصویر ۱،

هستند؛ جایی که پیچیدگی بی‌پایان طرح نشان‌دهنده 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.

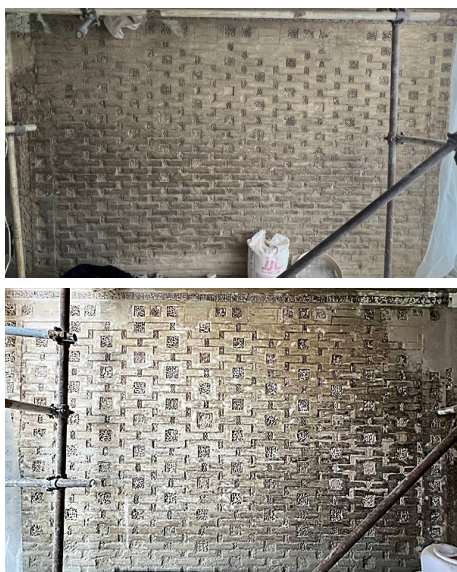
تویی گچی ته‌آجری و ویژگی‌ها

تویی گچی 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 فاصله بین سر آجرها به‌طور عمودی یا افقی قرار می‌گیرد. گچ که به‌عنوان ماده اصلی تشکیل‌دهنده 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 دوره سلجوقیان تا دوره ایلخانیان، مورد استفاده قرار گرفته است و حتی در برخی از بناهای پس از آن نیز ادامه داشته است.

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، نه تنها کمبودی ایجاد نکرده؛ بلکه به غنای هنری و معنوی مساجد افزوده است (حلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳). هنرمند و نویسنده مشهور، تیتوس بورکهارت^۲، 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

گچ به عنوان یک ماده بسیار انعطاف پذیر و قابل دسترس، امکان ایجاد این نوع تزئینات را به طور گسترده فراهم کرده بود. این تکنیک، به ویژه در دوره سلجوقیان، یکی از مهم ترین ویژگی های معماری دیوارهای مساجد و دیگر بناهای مذهبی بود و در بسیاری از موارد، تزئینات گچی به عنوان عنصری اساسی در زیباسازی و تأکید بر جنبه های معنوی بناها عمل می کرد. به طور کلی، توپی گچی ته آجری نه تنها از نظر زیبایی شناسی به عنوان یک عنصر تزئینی مهم در معماری اسلامی شناخته می شود؛ بلکه از جنبه های معنوی و فلسفی نیز جایگاهی ویژه دارد که در تحلیل های معماری اسلامی باید مورد توجه قرار گیرد.

معرفی قاب های گچی دیواری گچ کاری شده به شیوه توپی گچی ته آجری در مسجد جامع اصفهان



تصویر ۲. قاب گچی دیواری های توپی گچی ته آجری در ایوان شرقی مسجد جامع اصفهان (نگارنده) (۱۴۰۳)

در میان تزئینات متعدد در مسجد جامع اصفهان، در این پژوهش به بررسی دو قاب گچی دیواری گچ کاری شده می پردازیم. این دو قاب گچی دیواری دارای طول ۲/۵ متر و عرض ۳/۵۵ متر هستند. این قاب گچی های دیواری گچ کاری شده، در ایوان شرقی (شاگرد) و دیوار مدخل قوس دار معبر جنوب شرقی واقع شده اند. شیوه اجرای نقوش بر روی این دیوارها، توپی گچی ته آجری است. در این معبر، طراحان با خلاقیت و نوآوری، تزئینات

(ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶). در این تکنیک، بندهای عمودی آجری به طور عمده عریض تر می شدند یا بخشی از آجر در امتداد این بندها برش داده می شد؛ سپس حفره های به وجود آمده با گچ پر می شدند. پس از آن، قبل از سفت شدن گچ، با استفاده از ابزارهای مختلف، روی آن ها طرح هایی ایجاد می شد. این طرح ها شامل اشکال هندسی، گل و برگ های گیاهی، نقوش اسامی مقدس مانند «الله»، «علی» و گاهی اوقات کتیبه های مذهبی بودند. در برخی موارد نیز از قالب های چوبی برای شکل دهی به این طرح ها استفاده می شد. نتیجه این عمل، ایجاد یک سطح تزئینی بود که هم زیبایی بصری خاصی به دیوار می بخشید و هم با مفاهیم معنوی و دینی ارتباط برقرار می کرد (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). این نوع تزئینات ابتدا در دوره سلجوقیان رواج پیدا کرد و در دوره ایلخانیان به اوج خود رسید. در دوره های بعد نیز این تکنیک، به ویژه در معماری مساجد و بناهای مذهبی و تاریخی ادامه پیدا کرد. در این دوره، استفاده از گچ به عنوان یکی از مصالح فراوان و در دسترس، امکان ایجاد طرح های متنوع و پیچیده را فراهم کرد و این امر موجب گسترش این هنر در سرتاسر ایران شد (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۸۶). نمونه هایی از این تزئینات در مساجد جامع اصفهان، نایین، اشرجان، گلپایگان، قزوین و ورامین دیده می شود که هر کدام به طور خاص ویژگی های خود را دارند (تصویر ۲). در شیوه های جدیدتر، دیوارهای ساده و بدون تزئینات با لایه یکدستی از گچ پوشانده می شدند؛ سپس شیرهای افقی برای شبیه سازی نمای آجرچینی، روی آن ایجاد می شد. در مرحله بعد، طرح های توپی یا دایره ای در محل تقاطع فرضی بندهای عمودی به صورت برجسته کنده کاری می شد تا نمای آجرچینی به طور کامل و برجسته جلوه کند. این طرح ها نه تنها باعث افزایش جذابیت ظاهری بنا می شد؛ بلکه در برخی موارد نمادی از مفاهیم دینی و فلسفی، چون وحدت الهی و تأثیرات هندسه مقدس در عالم خلقت بودند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۶). قدیمی ترین نمونه باقی مانده از این نوع تزئینات در دوره غزنویان است که در سنگ بست خراسان یافت شده است. در این دوره، نقوش توپی گچی ته آجری به عنوان یک نوآوری در تزئینات معماری استفاده می شد و به طور ویژه در معماری مسجدها و بناهای عمومی کاربرد داشت (کیانی، ۱۳۷۶: ۶۵). در این زمان، استفاده از

دیده‌اند؛ هرچند بررسی دقیق‌تر می‌تواند به روشن شدن 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 دوبرابر شدن اندازه اتصال عمودی و قطع کردن 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 تصویر ۲ 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 مشخصه 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 شاگردمسجد جامع اصفهان شناسایی شد. از این تعداد، ۴۹ کادر به‌دلیل فرسایش شدید قابل تحلیل نبودند و از جامعه 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 جدول ۱، گونه‌شناسی شده‌اند.

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 تجربه 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 دوازده امام، 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 جلوه 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 برجسته 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

جدول ۱. گونه‌شناسی نقوش توپیی گچی در قاب‌های دیواری ایوان شاگرد مسجد جامع 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 تزئینی 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

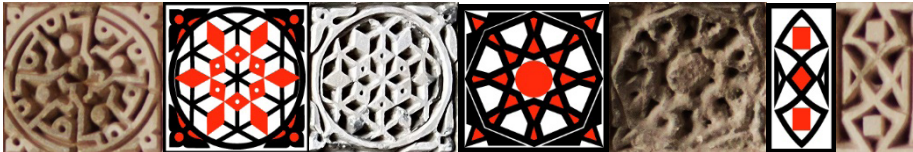
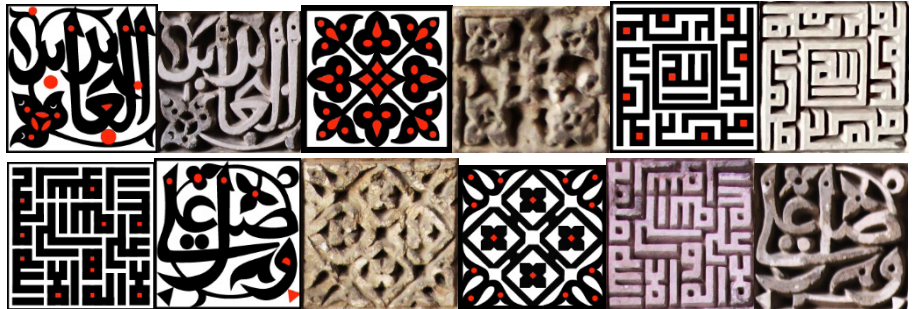
به‌تنهایی وجود دارند. قدرت و تأثیرگذاری آن‌ها در کلیت اثر هنری آشکار می‌شود؛ جایی که هرکدام از این عناصر نقش خود را ایفا می‌کنند و سهم آن‌ها در خلق کل، قابل مطالعه و بررسی مجزاست (اوکوپرک و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۳).

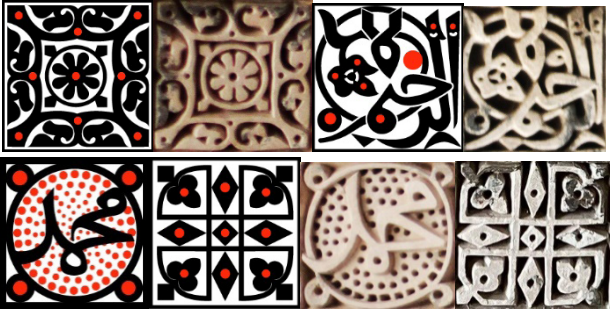
هنرهای تجسمی یا هنرهای بصری، اساس خلق تصاویر و درک آثار هنری بصری است. این هنرها الفبای تجسم ایده‌ها و مفاهیم از طریق اشکال بصری هستند (حسینی‌راد، ۱۳۹۶: ۶). نقش و نگارها و تصاویر، از ترکیب عناصر اولیه بصری شکل می‌گیرند. این عناصر اولیه، پایه هر پدیده‌ای در دنیای دیداری هستند و محدود و مشخص: نقطه، خط، 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

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 اندازه 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 توپیی‌ها؛ عنصر بصری نقطه (نگارنده) (۱۴۰۳)

ویژگی‌های نقطه	تصاویر
بزرگ	
اندازه	
کوچک	

تصاویر	ویژگی های نقطه	
	دایره	فرم
	مربع	
	مستطیل	
	مثلث	
	سایر	

(کوچک، بزرگ) و فرم (دایره، مربع، مستطیل، مثلث و...) را مورد تحلیل قرار داد. در نقوشی که اندازه 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

با توجه به جدول ۲ می‌توان دریافت که در نقوش تویی‌های مسجد جامع اصفهان، تمامی ویژگی‌های بصری نقطه به‌طور نسبی رعایت شده است. به‌طور کلی مشخص کردن عناصر بصری در کادر معنی می‌یابد؛ به‌طوری‌که نسبت فرم به کادر می‌تواند مشخص‌کننده عناصر بصری مورد تحلیل باشد. با بررسی نقطه در نقوش این دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری شده به‌شیوه تویی‌گچی ته‌آجری می‌توان شاخصه‌هایی نظیر اندازه

این فرم از لحاظ 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 نه تنها به عنوان فضاهای منفی، بلکه به عنوان بخش‌هایی از ساختار حروف نیز به کار رفته‌اند که باعث افزایش وضوح و نظم ساختاری شده‌اند.

نقطه به صورت فرم مثلث، بسته به اینکه به چه صورت قرار بگیرد (روی ضلع یا زاویه) معانی متفاوتی را القا می‌کند. این فرم به صورت کلی می‌تواند، حس خط و دلهره را القا کند و حالتی ناپایدار و متزلزل را نشان دهد؛ همچنین مثلث به واسطه 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

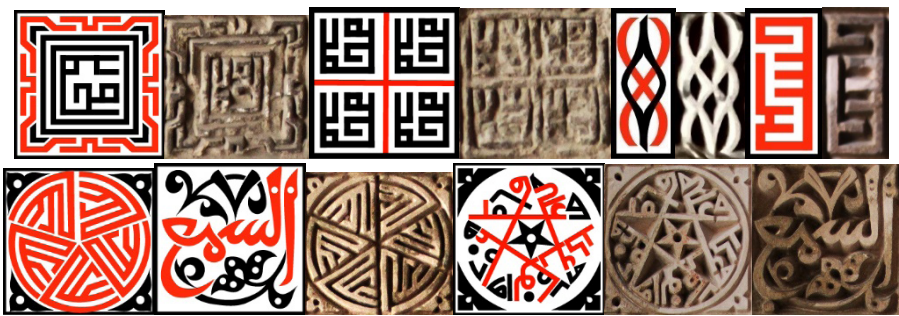
خط، عنصری بصری و یک‌بعدی است که تنها طول دارد و فاقد عمق و عرض است. این عنصر توجه بیننده را به یک جهت خاص هدایت می‌کند و می‌تواند حالاتی مانند پویایی یا ایستایی، امتداد یا گسستگی، و نرمی یا صراحت داشته باشد. ویژگی‌هایی چون ضخامت و روشنایی خط بر احساسات و پیام‌های منتقل شده تأثیر بسزایی دارند (پاکباز، ۱۳۷۸: ۲۰۴). به عنوان 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.

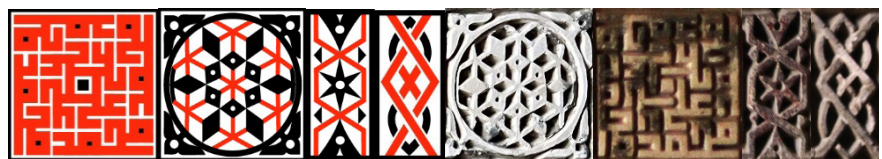
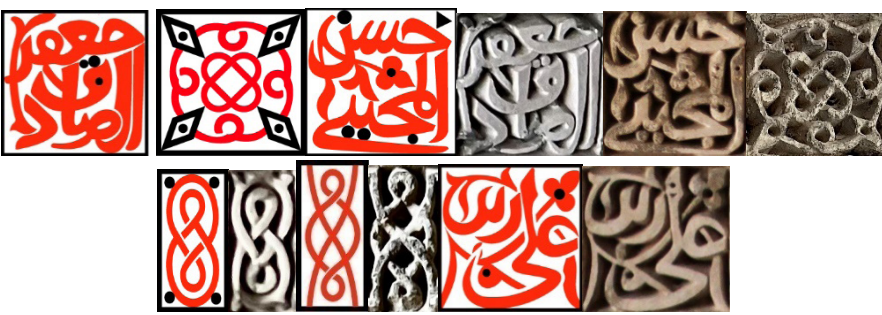
فضای منفی به عنوان نقطه، در سنت گرافیک ایرانی - اسلامی جایگاهی ویژه دارد و همواره با هدف ایجاد «تعادل بصری» و «ریتم در ترکیب» صورت می‌گیرد. در نمونه‌های مورد بررسی نیز این فضاهای خالی با چیدمانی هدفمند، موجب جریان یافتن نگاه و تقویت وحدت ترکیب شده‌اند. در کادرهایی که نقاط بزرگ‌تری در آن‌ها جای گرفته است، اغلب آن‌ها را به صورت مرکزی می‌بینیم که باعث ایجاد تمرکز و نقطه توجّه 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؛ به گونه‌ای 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 تداعی‌کننده بی‌انتهایی و محفوظ بودن است و می‌توان این‌طور برداشت کرد که از لحاظ معنایی با مکانی که در آن به کار رفته، نزدیکی دارد. همچنین، به دلیل 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، نه تنها 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.

جدول ۳. 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	

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،

با توجه به جدول ۳ 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

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 اندازه 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 قاعده 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 منحصر به فرد نقوش اسلامی است که در این نمونه نیز به چشم می‌خورد؛ یعنی حضور خط به‌مثابه 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.

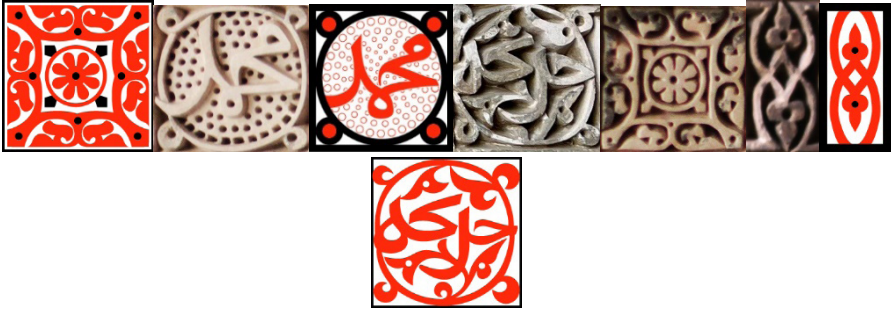
شکل (سطح) در نقوش قاب گچی دیواری

شکل، محدوده‌ای مشخص و تعریف شده است که از محیط اطراف خود تمایز می‌یابد. این تمایز می‌تواند از طریق 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، نشان‌دهنده 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 منحصر به فرد خود، مفاهیم متنوعی را در هنر، معماری و زندگی روزمره ارائه می‌دهند.

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؛ به‌گونه‌ای که با امتداد یکنواخت یا انحنای 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 اندازه 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 شده است. 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 به‌واسطه تکرار و تناظر پدید می‌آید.

خط را از نظر نوع نیز می‌شود بررسی کرد که به دو دسته صاف و منحنی تبدیل می‌شوند. خطوط صاف اغلب در نقوش هندسی استفاده می‌شوند؛ البته این نوع خط را می‌توان به‌عنوان خطوط ارتباطی بین عناصر 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

جدول ۴. بررسی نقوش توییها؛ عنصر بصری شکل (نگارنده) (۱۴۰۳)

تصاویر	ویژگی های شکل	
	بزرگ	اندازه
	کوچک	
	راست خط	نوع
	منحني	
	عمودی افقی	جهت
	مورب	

تصاویر	ویژگی های شکل
	منظم
	نامنظم خصوصیت
	ساده
	پیچیده

تنوع در کادر شده اند. همچنین در بعضی نقوش، شکل ها با اندازه کوچک و فاصله کم تر نسبت به هم قرار گرفته اند به این صورت که، وقتی به آن ها نگاه کلی تر می شود، به واسطه فضای منفی بین آن ها، فرمی کلی و جدید نیز دیده می شود. این شیوه ترکیب شکل های کوچک با فواصل منظم یا نامنظم، نوعی «ادراک بصری ترکیبی» را ایجاد می کند که در هنر اسلامی اغلب با هدف وحدت در عین کثرت انجام می شود. این حالت، مخاطب را وادار می کند که میان اجزا ارتباطی درونی پیدا کند و از شکل ظاهری فراتر برود. شکل را از نظر نوع نیز می توان بررسی کرد. شکل های

با توجه به جدول ۴، شکل (فرم)، شاخصه های مختلفی مانند اندازه (کوچک، بزرگ)، نوع (راست خط، 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 می سنجیم. فرم های بزرگ، سهم بیشتری از کادر را به خود اختصاص داده اند و اغلب به صورت یک فرم یکدست و یکنواخت نیستند؛ به این صورت که، در میان آن ها نقاطی به صورت فضای منفی نقش شده که همین موضوع باعث ایجاد تنوع در کادر شده است. شکل ها با اندازه کوچک نسبت به کادر، در تعداد بیشتری به کار رفته اند که باعث ایجاد

طبق قاعده 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 فلسفه 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 گیاهی بدون جزئیات و همچنین نقوش هندسی را می‌توان در دسته 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 درهم‌تنیده آن‌ها بازتابی از کیهان‌شناسی اسلامی است که در آن، اجزا در شبکه‌ای از ارتباطات معنایی درهم‌تنیده‌اند. نکته قابل توجه دیگر اینکه، اشکال متضاد (کوچک و بزرگ، منظم و نامنظم و...) همگی در کنار هم ترکیب شده‌اند که این در کل قاب گچی دیواری باعث ایجاد تنوع شده و چشم را از یکنواختی نجات می‌دهد. به‌طور کلی، همه نقوش دارای یک نظم درونی هستند که این باعث زیبا بودن هر نقش و زیبایی در قاب گچی دیواری به‌عنوان یک واحد کل نیز می‌شود.

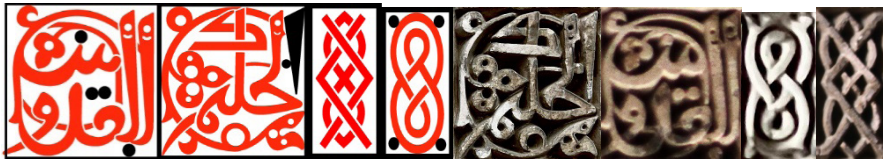
فضا (حجم) در نقوش قاب گچی دیواری

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 پدیده 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).

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 کلیه 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 به‌واسطه نوع فرم، مورب است. این تنوع در جهت‌یابی اشکال، موجب پویایی ترکیب شده و به مخاطب امکان تجربه 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 درونی 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

جدول ۵. بررسی نقوش تویی‌ها؛ عنصر بصری فضا (نگارنده) (۱۴۰۳)

ویژگی‌های فضا	تصاویر
نشان‌دهنده حجم	
روی هم‌اندازی	
بعدنمایی	

علاوه بر ارزش‌های بصری، حس‌هایی که به بیننده از طریق 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؛ به‌گونه‌ای که رابطه میان فضاها را 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 از طریق 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 جنبه ملموس بافت را شکل می‌دهد و ایجاد توهمی قوی از اشیا و مواد که بعد ناملموس بافت را به نمایش می‌گذارد (جنسن، ۱۳۹۵: ۹۹).

با توجه به جدول ۵، در نقوش تویی‌های 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 به‌صورت قالب‌های آماده روی گچ خیس نقش شده‌اند و فرورفتگی و برجستگی ایجاد کرده‌اند. این نقوش به‌واسطه تکنیک انجام طرح‌ها (تویی‌گچی 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 قابل توجهی شده است که تجربه ادراک را برای مخاطب غنی‌تر می‌کند. در بعضی دیگر از نقوش، القای فضا را علاوه بر حجم‌بودن، از طریق روی هم‌اندازی 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 به‌واسطه نوع قرارگیری و ترکیب نشان می‌دهند. در این نقوش

جدول ۶. بررسی نقوش توییها؛ عنصر بصری بافت (نگارنده) (۱۴۰۳)

ویژگی‌های بافت	تصاویر
بافت	

ممکن است احساس خشونت یا عدم تعادل را ایجاد کنند. این رابطه میان جنس خط و حس برانگیزی بافت، نشان‌دهنده 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 دسته یکنواخت و متنوع تقسیم کرد. در نقوش بررسی‌شده، برخی کادرها بافت یکنواخت دارند که به معنای قابل حدس بودن روند تغییرات و پیروی از یک ریتم یکسان است، همان‌طور که در جدول ۷ 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 در نهایت منجر به خلق یک اثر یکپارچه و زیبا شود. این تنوع در بافت، اگرچه در ابتدا ممکن است ناهماهنگ به نظر برسد؛ اما از طریق ترکیب با ریتم‌های تکراری و محورهای تقارن، در نهایت به وحدت ترکیب منجر شده است؛ همان مفهومی که در سنت هنر اسلامی از آن با عنوان «تنوع در عین وحدت» یاد می‌شود. در نهایت، درک این بافت‌ها و نحوه تعامل آن‌ها با یکدیگر، می‌تواند به طراحی‌های بصری و هنری کمک شایانی کند و تأثیر عمیق‌تری بر تجربه بصری و حسی مخاطبان بگذارد.

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 از طریق چشم قابل شناخت است؛ اگرچه گاهی با حس لامسه نیز می‌توان آن‌ها را تشخیص داد. درواقع، بافت تصویری به‌عنوان یک عنصر بصری، برپایه 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 لامسه مخاطب است. شناخت بافت از طریق دیدن یا لمس کردن 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 لمس کردن، بیانگر آن است که بافت‌ها نه‌فقط سطوح تزئینی، بلکه رابط حسی بین اثر و مخاطب هستند؛ مخاطب با نگرستن به نقوش، هم احساس نظم و زیبایی و هم تجربه حسی لمس‌ناشده‌ای را دریافت می‌کند. عمل اصلی ایجاد بافت در نقوش برعهده 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

رنگ در نقوش قاب گچی دیواری

(جنسن، ۱۳۹۵: ۹۲). از دیدگاه فیزیک، رنگ حاصل پرتوهای نورانی‌ای است که از تجزیه نور سفید توسط منشور، طیف رنگین‌کمانی را ایجاد می‌کنند (آقاخانی و منتظری‌رودبارکی، ۱۳۹۸: ۴؛ آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۱۳۹).

رنگ، یکی از قدرتمندترین عناصر بصری است که بر احساسات بیننده تأثیر عمیقی می‌گذارد. این پدیده فیزیکی به نور و رنگدانه‌ها وابسته است و زمانی رخ می‌دهد که نور به جسمی بتابد و بازتاب آن توسط چشم انسان مشاهده شود

جدول ۷. بررسی نقوش توپی‌ه؛ عنصر بصری رنگ (نگارنده) (۱۴۰۳)

ویژگی‌های رنگ	تصاویر
تک‌رنگ	

و ساختار سوق می‌دهد و ادراک بصری را بیشتر به شکل و فضا معطوف می‌کند.

تیرگی - روشنی در نقوش قاب گچی دیواری

درجه 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).

براساس مشاهدات میدانی در نقوش توپی‌های گچی ته‌آجری در این دو قاب گچی دیواری گچ‌کاری شده (جدول ۷)، 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 نه تنها نشانه 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

جدول ۸. بررسی نقوش توپی‌ها، عنصر بصری تیرگی - روشنی (نگارنده) (۱۴۰۳)

ویژگی‌های تیرگی - روشنی	تصاویر
تضاد شدید	
تُن‌های هم‌جوار	

و منفی در نقش است. هرچه مرز میان این دو فضا دقیق‌تر تعریف شده و نسبت سطح آن‌ها متعادل‌تر یا متضادتر باشد،

با توجه به نقوش (جدول ۸)، در برخی از توپی‌ها شدت کنتراست بصری ناشی از نحوه سازمان‌دهی فضاهای مثبت

بیانگر آن است که جای گیری متنوع و تکرارشونده 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 انتقال‌دهنده معنا در بافت کلی نقش‌مایه‌ها بوده است. اشکال، به‌خصوص در ترکیب‌های هندسی و گیاهی، در ایجاد تعادل، تنوع و انسجام تصویری نقش مؤثری داشته‌اند. استفاده هم‌زمان از تضاد میان اشکال مثبت و منفی، باعث برجسته‌سازی سطوح و تقویت کنتراست بصری شده است. در تحلیل فضایی، میزان برجستگی و فرو رفتگی 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 فضاها، 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 تجربه 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 تکرارشونده این نوع خط، محور اصلی بسیاری از ترکیبات بصری بوده و موجب برجستگی مفاهیم دینی در قالبی زیباشناسانه شده است. در مرتبه 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.

بر مبنای تحلیل صورت‌گرفته، نقوش تزئینی در این قاب‌ها را می‌توان در دو دسته اصلی تقسیم‌بندی کرد: نقش‌نگاره‌ها (شامل نقوش هندسی، گیاهی و ترکیبی) و خط‌نگاره‌ها (شامل خطوط کوفی ساده و تلفیقی). این دسته‌بندی امکان مطالعه 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 مبتنی بر هویت فرهنگی 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، تئ‌های هم‌جوار و بافت‌های مترکم‌تری 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 هدایت‌گر نگاه نیز عمل و بیننده را به عناصر کلیدی ترکیب هدایت می‌کند. اگرچه در تحلیل بصری آثار معماری نور طبیعی و زاویه 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 ترکیب 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 از طریق 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. در مجموع 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 مسجد جامع اصفهان که به‌شیوه تویی‌گچی 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،

- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۹۶). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: منادی تربیت.
- حلیمی، محمدحسین (۱۳۷۲). *اصول و مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.
- _____ (۱۳۹۰). *زیبایی‌شناسی خط در مسجد جامع 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* (دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران)، دوره سوم، شماره ۱، صص ۱۰۸-۹۲.
- کریچلو، کیت؛ نصر، سیدحسین (۱۳۹۰). *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی*. مترجم: سیدحسن آذکار، تهران: حکمت.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶). *تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۷). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری*، چاپ دوم، تهران: سمت.
- مهیر، لوسیه (۱۳۷۸). *اطلاعات جامع هنر زیبایی‌شناسی بصری*. تهران: اسرار دانش.
- هنرفر، لطف‌الله (۱۳۴۴). *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*. تهران: ثقفی.
- ویلبر، دونالد (۱۳۶۵). *معماری اسلامی ایران در دوره 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). *STUDI IRANICI 117 Saggi di Iranisti Italiano*, Roma, Italia.
- Bloom, J. M. (1989). *Islamic Arts*. London: Phaidon Press.
- URL 1: <https://isfahanjamehmosque.com/about-mosque/>

ساختار منسجم، ریتم هندسی، و محتوای دینی و نمادین این نقوش، ظرفیت بالایی برای بازآفرینی در طراحی گرافیک معاصر دارند. به‌کارگیری خلاقانه 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، استفاده 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 مآخذ

- آقاخانی، حمید؛ منتظری رودبارکی، احمد (۱۳۹۸). *مبانی هنرهای تجسمی (۲) (رشته صنایع دستی)*. چاپ چهارم، تهران: دانشگاه پیام نور.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۷). *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۰). *ایران*. تهران: المهدی.
- اوکوبریک و دیگران (۱۳۹۰). *مبانی هنر: نظریه و عمل*. مترجم: محمدرضا یگانه‌دوست، تهران: سمت.
- بهداد، حمید؛ جلالی جعفری، بهنام (۱۳۹۱). «پژوهشی بر تویی‌های گچی ته‌آجری با رویکرد به مسجد جامع یزد». *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دوره هفدهم، شماره ۴، صص ۷۴-۶۷.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- تحویلدار اصفهانی، میرزا حسین‌خان (بی‌تا). *جغرافیای اصفهان*. به‌کوشش منوچهر ستوده، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی.
- جعفری‌زند، علیرضا (۱۳۸۱). *اصفهان پیش از اسلام (دوره ساسانی)*. تهران: آن.
- جنسن، چارلز (۱۳۹۵). *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی*. مترجم: بتی آواکیان، چاپ دهم، تهران: سمت.

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

Elnaz Shahpasandi¹, Mohammad Khazaie²

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