بازجُستی در شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام

چکیده:
آینه‌کاری از هنرهای وابسته به معماری در ابنیه‌ی مذهبی ایران، نقش پررنگی داشته و توانسته فضایی آکنده از نور و پاکی را برای زائران به ارمغان آورد. حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام به استناد مدارک از عصر صفوی تاکنون همواره موردتوجه حامیان و بانیان بوده است. هنرمندان شیوه‌های متنوعی از آینه‌کاری را در این مکان به تصویر کشیده‌اند که نشان از ارادت ایشان بدین آستان دارد. هدف نوشتار، بررسی شیوه‌های آینه‌کاری در این مکان و طرح و نقشی است که آینه‌ی سینه‌ی دیواره‌ها را مزین کرده است. ازاین‌رو، شیوه‌های آینه‌کاری در حرم مطهر امام رضا (ع) چیست و نقوش مورد استفاده کدام است؟ روش تحقیق تاریخی، توصیفی و تحلیلی است. نوع تحقیق، کیفی و هدف بنیادین بوده؛ جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای و به‌ویژه بر عکاسی میدانی استوارشده است. یافته‌ها نشان می‌دهد شیوه‌های آینه‌کاری به ده نمونه می‌رسد که نیم برجسته و آینه و گچ پرکاربردترین آن‌هاست. نقوش عمدتاً گره هندسی و در کنار آن گیاهی و کتیبه است. تأکید بر عدد هشت و سپس ده و شش و دوازده بوده و کتیبه‌ها به حقانیت شیعه اشاره دارند. آینه‌کاری آبشاری یا شمشیری از دستاوردهای هنرمندان آینه‌کار مشهدی است که دوره معاصر بروز نموده و جلوه‌ای متفاوت از دو زاویه به زائر ارزانی می‌دارد.

واژگان کلیدی: آینه‌کاری حرم مطهر امام رضا (ع)، شیوه‌های آینه‌کاری، نقوش آینه‌کاری.

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱۲/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲

علیرضا شیخی
دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2023.43203.1492

*این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان تبیین ویژگی های فنی و هنری آینه کاری بناهای تاریخی ایران (مطالعه موردی شهرستان های اصفهان، تهران، شیراز، قم و مشهد) با شماره طرح: ۹۹۰۲۵۵۷۲ در صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور زیر نظر معاونت علمی و فناوری ریاست جمهوری است.

مقدمه

آینه‌کاری در آغاز ابنیه‌ی اعیانی را آراست. داشتن آینه‌های جام بزرگ پارچه بر دیواره‌ی بناهای اعیانی چون کاخ‌ها، عشرت‌خانه‌ها و سراها علاوه بر اینکه نوعی تفاخر و بزرگی را به رخ کشیده، انگیزه‌های شهوانی را نیز در خود داشته است. با گذر زمان، داشتن اتاق آینه‌خانه در عمارت‌های اعیانی در دوره‌ی قاجار متداول شد. آینه‌کاری از اواسط این دوره به‌عنوان هنری فاخر در ابنیه‌ی مذهبی نیز رواج یافت که پی‌آیند بازشدن کارگاه‌های شیشه و آینه‌ی جدید در ایران، همچنین ارتباط گسترده‌تر با کشورهای اروپایی بود. از سویی باید مدنظر داشت که انگیزه‌های سیاسی قاجار مبنی بر پذیرش حکومت از سوی مردم عامه، در شرایطی که ایشان صبغه‌ی مذهبی نداشتند بسیار مهم نمود. ازاین‌رو همت گماردن به تزیین اماکن مذهبی، اندیشه‌ی مناسب و شایسته‌ای بود. مشهد به‌عنوان مذهبی‌ترین شهر ایران با صیانت مرقد حضرت علی بن موسی‌الرضا (علیه آلاف‌التحیه والثناء) بهترین تجلی این دغدغه بود. اگرچه سابقه‌ی کاربرد این هنر در حرم طبق اسناد به عصر صفوی می‌رسد، اما آینه‌کاری به‌صورت گسترده در عصر ناصری، در بقعه‌ی مطهر و دارالسیاده متجلی شده است. رواق‌هایی چون دارالسیاده، دارالحفاظ، دارالسلام، دارالضیافه، دارالسعاده، دارالولایه و سپس رواق‌های کشیک خانه، کفشکن‌ها، امام خمینی و دارالحجه و حتی رواق و طاق‌های صحنه‌ای انقلاب و جمهوری اسلامی بدین هنر مزین شده‌اند. هدف مقاله بازشناسی شیوه‌های آینه‌کاری در حرم مطهر و نیز دسته‌بندی نقوش به‌کاررفته در آینه‌کاری این مکان است. ازاین‌رو به دنبال پاسخ بدین پرسش است که شیوه‌های آینه‌کاری در حرم مطهر امام رضا (ع) چیست و نقوش به‌کاررفته در آینه‌کاری حرم کدام است؟ آنچه تاکنون سعی شده، مطالعات جسته و گریخته‌ای است که به‌صورت کامل مجموعه حرم را مدنظر قرار نداده، ازاین‌رو ضروری است از صفوی تاکنون دانسته شود چه سیری را پیموده و به چه سبک و سیاقی امور آینه‌کاری در حرم انجام شده است. درواقع از این منظر می‌توان به سیر تحول هنر آینه‌کاری در بخشی از کشور دست یازید که سرآمدی در ابنیه‌ی مذهبی بوده و هنرمندانی از سراسر ایران در اجرای آن دست داشته‌اند.

روش پژوهش

این نوشتار رویکردی کیفی دارد. ازنظر هدف، بنیادی و ماهیت آن توصیفی، تاریخی و تطبیقی است. جمع‌آوری داده‌ها به استناد منابع کتابخانه‌ای، اسناد و پیمایش‌های میدانی بوده و جامعه‌ی آماری، مجموعه‌ی آینه‌کاری در حرم مطهر امام رضا (ع) است که با توجه به نوع نیاز متن، عکس‌هایی از بخش‌های مختلف آینه در حرم مورد بهره قرارگرفته است. در ابتدا تاریخی از روند آینه‌کاری در حرم مطهر بیان گردیده، سپس شیوه‌های آینه‌کاری مورد بررسی بوده و نقوش موردتوجه قرارگرفته‌اند که در چهار بخش هندسی، حیوانی، گیاهی و کتیبه انجام شده و درنهایت سعی در دسته‌بندی کتیبه‌های آینه‌کاری در حرم شده است.

پیشینه پژوهش

در مورد آینه‌کاری در مشهد مطالعات کمی صورت گرفته است. آینه در بناهای مسکونی بسیار کم و عملاً آینه‌کاری به اماکن مذهبی و به‌ویژه مجموعه حرم مطهر امام رضا (ع) منحصر است. اعتمادالسلطنه (۱۳۶۲)، مؤتمن (۱۳۴۸)، احتشام کاویانیان (۱۳۵۴) و عطاردی (۱۳۷۱) درباره‌ی تاریخ آستان قدس رضوی کتبی تألیف کرده که جسته وگریخته از آینه‌کاری سخن رانده‌اند. کفیلی (۱۳۸۰) در مقاله آینه‌کاری حرم امام رضا (ع) اطلاعات مختصری درباره‌ی تاریخچه و انواع آینه‌کاری در حرم مطهر ارائه داده است. مرتبط‌ترین مقاله از جلالی (۱۳۹۸) است که به بررسی هنر آینه‌کاری در رواق دارالسیاده پرداخته است. در این مجال ایشان به ارائه و بازخوانی اسناد و مدارک قابلی در حوزه‌ی مرمت و یا تخصیص پول به مرمت و یا خرید آینه در حرم اهتمام داشته است. آنچه نقطه‌ی عطف مقاله‌ی حاضر است، بررسی و واکاوی شیوه‌های آینه‌کاری در مجموعه‌ی حرم مطهر و گونه‌شناسی محتوای کتیبه‌های آینه در حرم است.

تاریخچه‌ی آینه‌کاری در مشهد

آینه‌کاری که هنر چیدن قطعات آینه در کنار یکدیگر است «عمدتاً در تزئینات داخلی بناهای تاریخی به‌ویژه اماکن مذهبی کاربرد دارد» (پورزرین،۱۳۹۲:۷۶). مجموعه‌ی حرم امام رضا (ع) که در صدر اماکن مذهبی ایران قرار دارد، همواره موردتوجه شاهان بوده و باید گفت هنرمندان بسیاری سر بر این آستان ساییده‌اند. اگرچه نباید ازنظر دور داشت که شاهان به‌واسطه‌ی یافتن جایگاه مذهبی میان مردم، سعی در ارتقاء مقبولیت عامه داشته‌اند. از دوره‌ی

صفوی که آینه‌های جام در کاخ و اندرونی‌ها مورد استفاده قرار م یگرفتند، به منظور نشان دادن جلال، عظمت و نوعی رخ نمایی بوده که البته انگیزه‌های مربوط به تن‌کامگی در اندرونی‌ها را باید افزود. در عصر قاجار، با گسترش روابط دیپلماتیک خارجی با کشورهای اروپایی، سفر پادشاهان قجر به اروپا و دیدن تلألؤ دست‌ساخته‌های آبگینه در آن کشورها، ایشان را شیفته کرده و سعی در رواج آن در ایران داشتند. در این راستا، درخشش چشم‌نواز آینه و ایجاد فضایی معنوی و نیز تلقی هنری پرهزینه و لوکس، بهترین رسانه تبلیغاتی بود که می‌توانست در اماکن مذهبی، مردم را قرار بخشیده و از حکومت چهره‌ای موجه ارائه کند.

شکسته‌شدن تصاویر در آینه‌های بسیار، به‌نوعی فضایی غیر دنیوی و درنهایت یکرنگی را نشان می‌دهد. «فلسفه عمیق اسلامی عرفانی و وحدت و کثرت در هنر آینه‌کاری متجلی شده؛ الهام از پاکی آینه به خلوص و پاکی در قبال پروردگار دعوت می‌کند» (ساعدی،۱۳۹۶:۴۷). از سویی ساخت گره چینی در و پنجره‌های چوبی که با شیشه‌های رنگی پر می‌شوند و از دوره‌ی صفوی و به‌ویژه قاجار نمود بیشتری یافت، از منابع الهام آینه‌کاران بوده که آینه‌های خردشده نیز می‌توانند در همین قالب مورد بهره‌برداری بر دیواره و سقف قرار می‌گیرند. گزارش‌هایی مبنی بر آینه‌کاری خانه‌هایی چون رشتی‌باف در کوچه‌ی عباسقلی‌خان متعلق به اواخر قاجار، خانه‌ی پهلوان در خیابان امام رضا، پشت حسینیه آیت‌الله شاهرودی و خانه‌ی جواهری‌ماه روبه‌روی باغ ملی نیز ارائه‌شده ولی از نقش و نگار صحبتی به میان نیامده است (جلالی،۱۳۹۸:۱۴۶). ازاین‌رو عمدتاً در ارتباط با تاریخچه آینه‌کاری باید در همان مجموعه‌ی حرم به جستجو پرداخت. آنچه از این اسناد و منابع نیز در دسترس است چنین برمی‌آید که از حد توصیف نگذشته و بیشتر گزارش‌های مالی و عرضه داشته‌ای مواد و مصالح مصرفی و یا در مورد برخی استادکاران است. از این‌رو انتظار نمی‌رود خط و ربط دقیقی از رواق‌های مختلف ارائه گردد. فضای حرم از لحاظ قدمت و غنای آینه‌کاری به ترتیب عبارت‌اند از «روضه منوره، مسجد بالاسر، دارالسیاده، دارالحفاظ، دارالسلام، توحید خانه، دارالفیض، دارالاخلاص، دارالسعاده، دارالضیافه، رواق راهرو و کشیک‌خانه، شیخ بهایی، دارالشکر، دارالسرور، دارالذکر، دارالعزه، دارالزهد، دارالعباده، دارالشرف، دارالولایه، مقبره خالصی، دارالرحمه و دارالهدایه» (کفیلی،۱۳۸۰:۱۴۸). ارشاد سرابی و سوهانیان حقیقی به نقل از کفیلی، اولین آینه‌کاری حرم را از دوران شاه سلطان حسین در زیر گنبد به گونه‌ی مذهب ذکر نموده‌اند (ارشاد سرابی و سوهانیان حقیقی،۱۳۸۴:۵۲). با توجه به مطالعات میدانی و پیمایشی این آینه‌کاری، قطعات نسبتاً بزرگ یا متوسط نقاشی زیر آینه بوده است. اما در اسناد مرکز آستان قدس رضوی (اسناد شماره ۶۲۳۷۳/۱۵، ۳۴۹۰۲/۱، ۳۴۸۸۱/۱) اعتمادالسلطنه می‌گوید در ۱۲۷۵ قمری در دوره‌ی ناصری و تولیت عضدالملک به دستور میرزا محمدقاسم قائم‌مقام، پوشش دائمی بقعه که از آثار به‌جای مانده از دوره صفوی بود، با آینه‌کاری پوشانده شد. به‌این‌ترتیب که مقرنس گچی سقف حرم، با آینه‌هایی به اشکال مختلف و اسلیمی‌هایی به رنگ‌های طلایی، نقره‌ای، لاجوردی و شنگرف تزیین شد.

هزینه‌های آینه‌کردن پنجره‌ی دارالسیاده به سال ۱۸-۱۱۱۷ قمری در فن گره چینی و آینه به صفوی می‌رسد که یکی از آنها هنوز بر بالای ورودی اصلی ایوان طلای صحن نو نصب است. از پس آن سند ۳۵۳۸۱/۱ به سال ۱۱۴۶ هجری از دوره‌ی افشار است که در تعمیر دارالحفاظ و دو جام آینه خریداری شده اشاره دارد. از این سند چنین برمی‌آید که احتمالاً شبیه دو جام آینه بر سقف داخلی ایوان طلای صحن نو، بالاتر از پنجره‌ی چوبی گره چینی بوده است. اما در عصر قاجار چنانکه قبلاً اشاره شد، ایشان صبغه‌ی مذهبی صفوی را نداشتند و نمی‌توانستند بدان متکی باشند. ازاین‌رو جایگاه اجتماعی، موضوع مهمی بود که باید بدان اهتمامی تمام می‌شد و چه جایی از آستان ثامن‌الحجج (ع) برای این موضوع بهتر. رواج آینه و آینه‌کاری در دوره‌ی قاجار در اماکن مذهبی در منابع بسیاری آمده است. در آغاز قرن ۱۴ هـ‌ق هنرمندان آینه‌کار دو اثر کم‌نظیر یکی آینه‌کاری دارالسیاده مشهد و دیگری ایوان صحن آستانه حضرت معصومه (س) را پدید آوردند (صدرحاج‌سیدجوادی و همکاران،۱۳۶۶: ۲۵۶ و موسوی بجنوردی،۱۳۷۴: ۲۷۳).

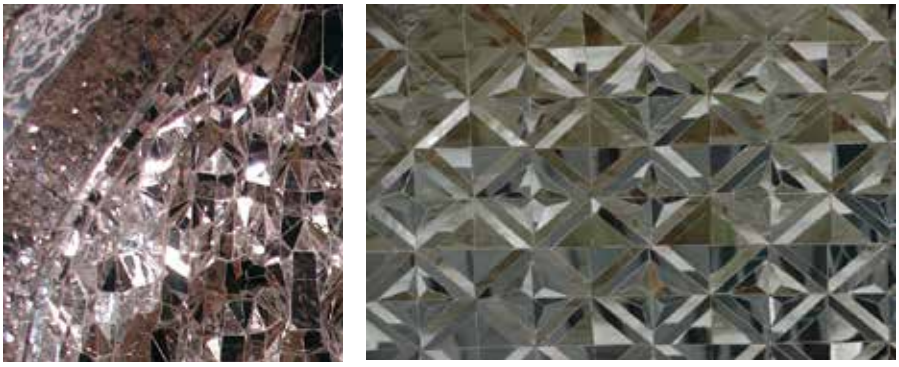
رواق‌های گنبد خانه، دارالسیاده، دارالحفاظ، دارالسعاده، توحید خانه، مسجد بالاسر و کفش کن قائنی‌ها که همگی در جوار بقعه‌ی متبرکه‌اند، در این دوره به آینه مزین شد. افضل‌الملک کرمانی به مرمت دارالسیاده (۱۳۹۸: ۳۲۴ و ۲۷۵) و در سند ۱۲۸۸۵/۱ در چهارده ذیقعده ۱۲۹۸ هجری، مواد مصرفی و هزینه‌های انسانی را برمی‌شمارد. همچنین، میرزا محمدرضا مؤتمن‌السلطنه وزیر مملکت خراسان، صفه‌ی جنوبی سپهسالار را آینه کرده و شرح آن در شعر محمدکاظم صبوری ذکرشده است (سدیدالسلطنه مینایی،۱۳۶۲: ۲۱۵).

نیز در اسناد (شماره‌های ۱۲۸۹۳/۱۰، ۱۲۹۲۰/۵، ۱۲۹۲۳/۲ تا ۱۲۹۲۳/۵،۱۳، ۱۲۹۲۴/۱ تا ۱۲۹۲۵/۹، ۱۲۹۲۷/۱تا ۱۲۹۲۷/۵) به پیشه‌هایی چون آینه‌بری، بردستی، آینه‌پاکنی و آینه‌های یک‌جامی و دوجامی اشاره شده است. اعتمادالسلطنه نیز از آینه‌کاری رواق سخن گفته (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲: ۳۸۶) و با قصیده‌ای در مدح و ثنای امام رضا (ع)، ناصرالدین‌شاه و رکن‌الدوله در ابیات پایانی ازارهی پیرامون رواق به پایان رسیده است (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲: ۳۶۸؛ فیض،۱۳۲۴: ۳۱۲؛ مؤتمن،۱۳۴۸: ۱۱۴واحتشام کاویانیان،۱۳۵۴: ۱۲۶). اسنادی از عصر پهلوی نیز پیرامون مرمت رواق‌ها بجای مانده که در سند ۴۵۱۵۵/۲۷۵ و ۴۵۱۵۵/۲۹۵ مرمت آینه‌کاری‌های رواق‌های دارالسیاده و دارالسعاده توسط میرزاعلی‌محمد آینه‌ساز در خرداد ۱۳۷۰ شرح داده‌شده است. این تعمیرات به‌ویژه از سال ۱۳۳۰ شمسی به اهتمام محمود بدر آغاز و تا ۱۳۴۰ شمسی به کوشش محمد مهران نایب تولیت ادامه داشت (تحقیقات تاریخی خراسان: گنبد مطهر،۱۳۴۳: ۶۹). جالب آنکه نام ایشان با عنوان خادم آستان محمد مهران بر کتیبه‌ای در رواق دارالسیاده نیز به آینه آمده است.

رواق دارالضیافه نیز که بخشی از آن در اصل کاشی بوده و بخش اعظم آن آینه‌کاری؛ در سال ۱۳۵۰ شمسی کامل به کاشی مزین شد (مؤتمن:۱۳۴۸: ۱۴۰). سقف رواق دارالشکر که آینه‌کاری بوده پس از انقلاب، با کاشی معرق نفیس جایگزین شد (عطاردی،۱۳۷۱: ۲۸۰). تعدادی از رواق‌های قدیمی که در دوران معاصر کاشی شده‌اند، پیشتر آینه‌کاری قاجار بوده‌اند.

آنچه در دوره‌ی انقلاب اسلامی پیگیری شد، مرمت و آینه‌کاری بسیاری از رواق‌های قدیم و جدید بود. حجم این موضوع بسیار زیاد بوده و دارای آینه‌کاری‌های رنگی، آینه و گچ و نقاشی روی گچ‌بری است که به آینه تصویر (زمرشیدی، ۱۳۷۵: ۳۳) شهرت دارد. شاید اوج ذوق و خلاقیت آن را در رواق امام خمینی در کاربرد شیوه‌ی آینه‌کاری شمشیری یا همان آبشار دانست که به زیبایی و مهارت استادکاران آینه‌کار اشاره دارد. از دیگر مسائلی که ذکر آن در دوره‌ی بعد از انقلاب ضروری به نظر می‌رسد، تلفیق هنر آینه به‌صورت گسترده با سایر هنرها به‌ویژه گچ‌بری است که در مرمت رواق‌های مختلف ازجمله دارالسیاده، دارالسعاده و دارالولایه

شکل ۱ راست: نقاشی پشت آینه سردر خروجی رواق دارالسیاده به مسجد گوهرشاد و چپ: سقف بقعه‌ی مبارکه (نگارنده).



شکل ۲ و ۳ راست: بخشی از دیواره‌ی بازار زنجیر (بلاتر از ورودی‌های مدرسه دودرو پری‌زاد. چپ: قسمتی از مقرنس یکی از راهروهای دارالحفاظ به دارالسیاده (همان).

شکل ۴ و۵- بالای ورودی مسجد گوهرشاد به دارالحفاظ، و بالای ورودی ایوان طلای صحن نو (همان).

نمود دارد. باید گفت حرم مطهر امام رضا (ع) مجموعه‌ای است که همواره مأمنی برای هنرمندان از اقصی نقاط ایران بوده و در ادوار مختلف تاریخی، بدون نام و نشانی با آنچه در چنته داشته‌اند ابراز ارادت نمودند. درواقع فضایی معنوی و بهشتی ساخته تا زائر برای لحظه‌ای بتواند در آن به زیارت اولیای خدا و ستایش پردازد.

الف: شیوه‌های آینه‌کاری در مشهد:

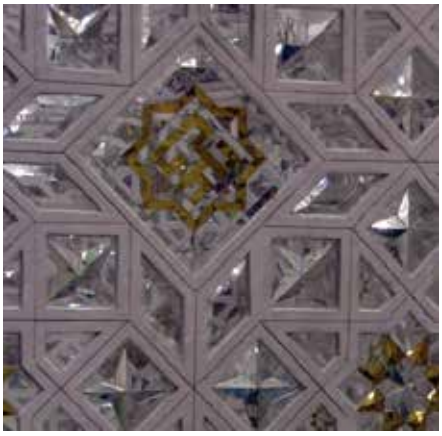
تنوع تکنیک در حرم بسیار است. اگرچه نباید از یاد برد که آینه‌کاری نیم برجسته و آینه مقرنس بیشترین فراوانی را دارند.

۱-نقاشی پشت آینه: از شیوه‌های قدیمی که سابقه‌ی این کار در حرم به عصر قاجار می‌رسد. زیباترین نمونه در خروجی شرقی رواق دارالسیاده به دارالحفاظ نصب شده است. از اماکن دیگر، بقعه‌ی متبرکه بوده که دارای نقاشی‌های بسیار در پشت آینه است و در مقرنس بالای ضریح خودنمایی می‌کند. (تصویر ۱)

۲-آینه‌کاری نیم برجسته: پرتکرارترین شیوه‌ی آینه‌کاری در حرم مطهر است. پشت آینه را خمیری از گچ، آب و سریش ساخته و در نقاط موردنظر آینه‌کار که قرار است برجسته باشد علامت بیشتری نهاده و آینه روی کار شکسته می‌شود. در اسناد نیز از مواد و مصالحی مانند موم، سریش، شیره و میخ آهنی یاد شده است (سند۱/۱۲۸۸۵). معمولاً نقوش اصلی در گره‌های هندسی مانند شمسه‌ها و ستاره‌ها برجسته شده‌اند. در بسیاری از آلت‌های هندسی که در اندازه بزرگ طراحی شده‌اند، داخل آنها برای کاهش یکنواختی گره با الماس تراش پر شده است. (تصویر۲)

۳-آینه مقرنس: در گوشه سازی، کاسه سازی، کاربندی و رسمی‌های رواق‌ها که در کنج‌ها عمدتاً با مقرنس، زوایای قائمه حذف و با آینه پوشیده شده است. به دلیل حجم

شکل ۶- آینه و شیشه‌ی رنگی در لچکی ورودی دارالسلام به دارالضیافه (همان).



شکل ۷ آینه وگچ در ورودی رواق امام خمینی و رواق های صحن جهموری اسلامی (همان).

مقرنس آینه‌کاری ساده‌تری بر آنها طراحی شده و به‌واسطه‌ی عدم وضوح نقش مقرنس، لبه‌ی شکل ها در آن با شیشه‌ی باریکی از آینه‌کار شده تا کلیت مقرنس آشکار باشد. این حاشیه از یک تا سه عدد بوده و بر فرم عناصر مقرنس تأکید دارد. این نوع آینه‌کاری در طاق تویزه‌ها و به‌ویژه در سقف‌ها با کاسه سازی‌ها و شیشه‌های رنگی، نمایی جذاب از ترصیع شیشه و آینه به دیدگان زائران ارزانی می‌دارد.(تصویر۳)

۴-گچ‌بری روی آینه: عمدتاً در دیواره (بالای ازاره)، بخش‌هایی از آینه‌های بزرگ‌پارچه استفاده‌شده و روی آن نقوش گیاهی گچ‌بری شده است. این شیوه بیشتر برای تأکید بر کتیبه‌های دیواره‌است. به دلیل سطح یک‌دست آینه و نقش سفید گچ روی آن، کتیبه‌ها راحت‌تر در دید زائران قرار می‌گیرند.

۵-گره چینی و آینه: تنها نمونه‌ی باقیمانده، پنجره‌ی گره چینی سه لت بالای ورودی ایوان طلای صحن جدید (آزادی) است. در این پنجره‌ی جناغی سه لت، در حمیل میانی آلت‌ها آینه کار گذاشته‌شده و برخی لقط‌ها نیز با آینه پرشده‌اند. گره‌های ده تند روی لت‌های پنجره و گره دوازده و هشت بر پیشانی آن نما شده است. به‌احتمال زیاد این اثر باید متعلق به دوره‌ی قاجار باشد.(تصاویر۴و۵)

۶-آینه و شیشه‌ی‌رنگی: این شیوه برای وضوح بیشتر نقوش مقرنس‌ها به‌کار رفته است. استفاده از جوک کاری[1] در لبه نقوش، موجب تأکید بر عناصر اصلی شده است. اگرچه از آینه‌ها و شیشه‌های رنگی برای مرصع کردن گره‌های هندسی نیز بهره برده، به این صورت که برخی از نقش‌مایه‌ها با شیشه‌ی رنگی بریده شده و باعث جذابیت بصری و وضوح گره در سقف‌های بلند مانند رواق دارالسیاده شده است. این شیوه بیشتر در رواق‌های دارالسیاده، دارالحفاظ، دارالسلام و دارالسعاده، سابقه‌ی تاریخی آن را نشان می‌دهد. در دوره‌ی معاصر (بعد از انقلاب) نیز در رواق دارالولایه، کتیبه‌ها و نقوش ختایی آینه‌کاری کرده‌اند. ترکیب بصری آینه و شیشه‌های رنگی در نقوش ختایی و اسلیمی در برخی قاب‌ها بر دیواره‌ی رواق‌ها تأکید بصری داشته و آینه‌کاری را از تکرار خارج نموده است. کتیبه‌ی آینه‌ها را نیز باید در همین زمره بیان کرد که این شیوه عمدتاً مربوط به دوره‌ی معاصر است. بدین‌صورت که یا جیوه زدایی شده سپس بخش‌هایی به‌صورت مثبت یا منفی رنگ گذاری شده و یا از شیشه و آینه‌های رنگی در چیدمان کتیبه استفاده شده است. نمونه‌ی این آثار در رواق

شکل ۸ آینه شرشره یا آبشار در ورودی و ستون‌های رواق امام خمینی (همان).

دارالولایه بیشتر نمود یافته است. فرم دیگری از کتیبه‌های آینه‌کاری نیز در رواق امام خمینی کار شده که در کتیبه‌ها به‌صورت یک‌تکه از آینه استفاده نشده و الماس‌تراش‌هایی ریز و درشت، کتیبه را شکل داده‌اند. (تصویر۶)

۷-آینه و گچ: ترکیب آینه و گچ که از شگردهای هنرمندان آینه‌کار معاصر است، بیشتر در رواق‌های زیرزمین دارالحجه و صحن جمهوری اسلامی انجام شده است. در این شیوه، نقوش هندسی و کمتر نقوش گیاهی بر زمینه‌ی گچی نشانده شده‌اند. ترکیب رنگ نقره‌ای آینه و سفید گچ ترکیب بصری جالبی رقم‌زده که زائر را آماده‌ی ورود به رواق‌های آینه‌کاری و یا آماده‌ی خروج از آن می‌کند.

۸-آبشاری: این شیوه را باید نوآوری موفق آینه‌کاران مشهدی دانست. عمدتاً این شیوه در اجرا تلألؤ یا دید متفاوتی را از دو زاویه‌ی مختلف می‌دهد. در این شیوه پس از بریدن نقش، آینه‌کار سطح نقش را با برش‌های موازی بسیار پر می‌کند. البته این برش‌های بسیار نزدیک به هم شکسته نمی‌شوند بلکه روی کار از این سو کاملاً درخشان و از سوی مقابل مات دیده می‌شوند. این خلاقیت که در رواق امام خمینی به زیبایی به‌کار رفته، دارای خطوط موازی منظم بر سطح یک نقش در گره است. اگرچه از این شگرد در سایر نقوش نیز به‌صورت شعاعی استفاده شده و در برخی نقوش جذابیت ایجاد کرده است. علاوه بر این، هنرمندان از شیوه‌ی کپ‌بری به‌صورت بسیار مختصر در گچ‌بری نقش نیلوفر در سقف رواق دارالحجه استفاده نموده، اما کار ناموفق بوده و آنچه باید، نشده است.

ب: نقش‌مایه‌های تزئینی:

۱-نقوش هندسی: که بیشترین فراوانی طرح و نقش را به خود اختصاص داده است. دیواره، گوشه سازی‌ها و سقف رواق‌ها به گرهها و نوارهای هندسی مزین شده‌اند. دلایل مختلفی می‌تواند بر موضوع مترتب باشد مانند پوشش سریع، دوری از شمایلی که در اماکن مذهبی مدنظر بوده و رعایت اصل سادگی که از آداب زیارت است. «جغرافیای توسعه حرم به شکل امروزی نیز از ابعاد مصداقی ادب بخشی به‌منظور رفاه و آسایش زائر تلقی می‌شود» (ایازی،۱۴۰۰: ۱۶۸).

گره‌های هندسی در دو قالب متن و حاشیه آن بکار رفته است. از نقوش متن باید به گره دوازده و ده تند و کند، بازوبندی طبل‌دار، دوازده و شش طبل‌دار، هشت و پنج (سنگی)، هشت، هشت و بازوبندی (هشت و سیلو)، شش، الماستراش، هشت سکرو، شش علی‌بدو، چهار لنگه، شش راسته و سه‌سلی، هشت و چهار لنگه، هشت و چهار لنگه طبل‌دار، شش و چهار، ده کند سورمه‌دان، هشت طبل‌دار و از نقوش حاشیه می‌توان هشت و بازوبندی یا گچی، الماس‌تراش در یک تا سه ردیف، بازوبندی، ده تند، جوک، الماس‌تراش حمیل‌دار، شش ساده، پیلی، شش طولانی، شش الماس‌تراش، هشت و زهره، هشت و سیلو، موج، چهار لنگه و سه‌پری را نام برد. تعداد این حاشیه‌ها از یک تا پنج عدد متغیر بوده و عملاً کارکرد آن‌ها جداکردن قاب‌ها و تأکید بر آن است.

آنچه در نقوش هندسی باید گفت توجه به گره هشت بوده و در ردیف بعدی گره ده، شش و دوازده قرار می‌گیرند. اصحاب حرف، اهل راز بوده و معتقدند رموز خلقت در اعداد نهان است. این موضوع که از اواسط عصر صفوی با عقاید تشیع درآمیخت، تا اواخر قاجار نیز ادامه یافت. ستاره‌ی هشت پر ازجمله نقوشی است که بعدها در هنر اسلامی به گل روزت معروف شد. از دیرباز عدد هشت، عدد رمزی خورشید در سراسر اروپا، آسیا و آفریقا محسوب می‌شده، به‌طوری‌که هشت بهشت، در اسلام به هشت دَرِ بهشت نیز مراد شده است. «هشت بهشت در قدرت لایزال مقدر سرنوشت به هشت طبقه یا هشت در تقسیم شده است: ۱. خلد: بهشت جاویدان و همیشگی، ۲. دارالقرار: محل آرام نیکوکاران، ۳. دارالسلام: جایگاه رحیم‌دلان و نیک‌اندیشان، ۴. جنت عدن: خاص اهل یقین، ۵. جنت‌النعیم: جایگاه آنان که در دنیا رنج خود و راحت یاران طلبیدند، ۶. جنت‌المأوی: جایگاه ایثارگران، ۷. فردوس: پناهگاه آنان که در دنیا لذائذ را برای دل خستگان خواستند، ۸. اعلی‌علیین: برترین طبقه‌ی بهشت، خاص آنان که حق‌الیقین را دریافتند» (دلفی، بی‌تا: ۸۵). در عرفان دَر هشتم، دَر توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود» (امامی،۱۳۸۱: ۶۳). هفت روز توبه و روزه، روز هشتم، روز فراوانی و تجدید حیات است. بهشت به استناد قرآن هشت دَر دارد که دَرِ هشتم توبه و همیشه باز است. اقلیم هشتم که گستره‌ی آن در خیال جای دارد، تداعی‌گر بهشت است. مسلمانان معتقدند که هفت دوزخ و هشت بهشت وجود دارد، زیرا رحمت خدا بر غضبش پیشی گرفته است (شیمل،۱۳۸۸: ۱۷۲). هشت گردونهی مهر (سواستیکا) در گره‌های هشت و شش راسته در جاهای مختلف رواق‌های حرم، تأییدی بر مقدم بودن رحمت خداست. گردونه‌ی مهر به معنای نیک و خوب بودن؛ نشانی آریایی و سمبلی

مذهبی و اعتقادی است (اکبری،۱۳۸۵: ۱۰ و ۱۲). نماد گردش ستارگان، هماهنگی و اعتدال و آغاز و انجام است. نوعی آب جاری، تسلیم و اطاعت، در محراب نشانه‌ی نیک‌ورزی و شگون، نیکخواهی، تبرک، طول عمر، باروری و زندگی (کوپر،۱۳۸۶: ۲۴۶-۲۴۵) و در ایران باستان، مظهر عمر جاویدان، شکوه و جلال سلطنت و اقتدار ایران قلمداد شده است.

مهم‌ترین آیه‌ی قرآن درباره‌ی نمادگرایی این عدد (آیة ۱۷ حاقه) به عرش لایزال الهی اشاره‌کرده که هشت فرشته آن را حمل می‌کنند «ویحمل عرش ربّک فوقهم یومئذ ثمانیة». باید گفت هشتمین مرحله سلوک، قداست است که به روح توجه دارد. این مفهوم را می‌توان در عنوان هشت بهشت دید که بارها در ادبیات فارسی آمده و تقسیم باغ‌ها به چهار یا هشت از این باور برخاسته است. «به عبارتی عدد هشت حد میان ملک و ملکوت است و در ساحت انفسی، واسط جسم و روح» (لینگز،۱۳۹۴: ۹۹-۹۸). علی(ع) گوید اصل فتوت هشت است: وفا، راستی، امنیت، جوانمردی، تواضع، نصیحت، هدایت و توبه؛ نیز نشانه‌ی امام هشتم شیعیان بوده که به‌عنوان یکی از پیرهای چهارگانه طریقت در مرام‌نامه‌های اصناف معرفی شده است.

شمسه ده نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. این نقش چنانکه از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همان‌طور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد: (الله نورالسموات والارض: نور،۶۴). پس درواقع شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود (ستاری،۱۳۷۶: ۵۳). باطن ده (اتممناها بعشر) نُه بوده (اگر ده را به حروف بنویسیم عدد ابجدش نه می‌شود) و عدد نه رسیدن به حقیقت بلوغ و خلوص است. پس گنج وجودشان می‌شود نوزده (یعنی نُه روی ده) که هم جمع تعداد حروف اسماء مبارک پنج‌تن (ص) است و هم نوزده حرف بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. خداوند نیز گنج وجودش را به اسم مبارک واحد ظهور داد و فرمود «الواحد لا یصدر الا الواحد». عدد ابجد اسم مبارک واحد برابر نوزده است که جمع ارقامش ده بوده و عدد ده همان حقیقت گنجی است که از عدد احد «جل جلاله» (احد=۱۳) ظاهر شده که جمع ارقامش چهار و جمع اعداد یک تا چهار نیز ده می‌شود که همان چهار روی ده است؛ یعنی ولایت چهارده معصوم (ص) و در ظلّ ولایت مطلق پروردگار عالم قرار دارد (خزایی،۱۳۸۸: ۵۹). بنابراین عدد ده خزانه‌دار کلّ اعداد و حروف است. درواقع حقیقت عدد ده متعلق به عزیزان معصوم است (همان۶۰).

کمال‌الدین عبدالرزاق کاشانی در تحفه‌الاخوان فی خصایص‌الفتیان، ده باب فتوت را چنین برمی‌شمارد: توبه، سخا، تواضع، امن، صدق، هدایت، نصیحت، وفا، آفات فتوت و قوادح مروت (کاشانی،۱۳۶۹: ۲۸). اگر پرسند خصلت‌های اهل فتوت چند است، بگوده. با حق به صدق، با خلق به انصاف، با نفس به قهر، با بزرگان به خدمت، با بخردان به شفقت، با دوستان به نصیحت، با علما به تواضع، با حکما به حلم، با دشمنان به سخاوت و با جاهلان به خموشی است. اگر پرسند طریقت به چند چیز تمام می‌شود، بگوی ده. ذکر، شکر، خدمت، طاعت، مروت، قناعت، محبت، تسلیم، توکل و توحید (واعظ کاشفی،۱۳۵۰: ۲۸-۲۹). اگر پرسند که طبقات مشایخ و اولیاء و اخیار و ابرار و ابدال و اوتاد و مقامات ایشان چند است، بگوده طایفه‌اند در ده مقام. اول مقام تائبان شامل هزار تن، دوم اولیا شامل چهارصد تن، مقام ابرار شامل صد تن، مقام نجبا شامل هفتاد تن، ابدال شامل چهل تن، مقام اوتاد شامل هفت تن، مقام عمد، چهار تن، مقام هشتم نقبا شامل سه تن و نهم مقام غوث (یک تن) و او قطب است (واعظ کاشفی،۱۳۵۰: ۷۴-۷۲). جالب آنکه در کتیبه‌ی تیموری روی درِ ایلخانی (معروف به درِ مقبرهی خالصی) امیر عبدالحی بن امیرطاهر موسوی که تولیت را در اوایل سده‌ی ۹ هجری بر عهده داشته سلطان‌النقباء نامیده شده است (شیخی،۱۳۹۸: ۹۵)

فتوت ای برادر، بردباری است نه گرمی ستیزه، بلکه زاریست

بده نان تا برآید نامت، ای دوست چو خوش‌تر در جهان از نام نیکوست؟

مروت کن تو با اهل زمانه که تا نامت بماند جاودانه

اعداد مقدس پنج و هفت، ازنظر تشیع اهمیت زیادی دارد، زیرا به دوازده پیشوای شیعه (ع) اشاره دارد. شمسه‌های آینه‌کاری، نمادی از ۱۲ امام هستند. شمسه‌های مضاعف «نشان‌دهنده هماهنگی مضاعف آسمان و زمین و بیان‌گر برکت و فراوانی الهی است» (نور آقایی،۱۳۸۸: ۱۱۰). شرایط آداب و رسوم، آداب احترام به والدین و احترام به استاد همگی ۱۲ رکن دارند. برسی، سلسله‌ای مشتمل بر اسباط، نقبا، ستارگان و برج‌ها ترتیب داده که همگی دوازده هستند، همچنین کوشیده هر امامی(اهل‌الله) را با دوازده حرف معرفی کند که سرّی از اسرار ولایت است (الشیبی،۱۳۸۷: ۲۶۳). در فتوت‌نامه شیخ شهاب‌الدین سهروردی آمده:

فتوت را دوازده رکن است. شش در مقام ظاهر و شش در مقام باطن. ظاهر شامل بند شلوار (بند شکم)، زبان، سمع، بصر، دست، قدم، حرص و امل و شش رکن باطن شامل سخاوت، کرم، تواضع، عفو، نیستی، هشیاری در مقام وصلت، قربت و هدایت است (صراف،۱۳۵۲: ۹۶-۹۴). آفرینش آسمان‌ها و زمین در شش روز صورت گرفته و خداوند پس از آن بر عرش استوار یافته است (اسلوار،۱۳۹۱: ۲۰۰).

شمسه‌ی ششپر نماد «انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت است» (سجادی،۱۳۷۰: ۳۷۴). شش، نماد اعتدال و هماهنگی، عشق، تندرستی و زیبایی است (کوپر،۱۳۸۶: ۳۰). در مفهوم اسلامی، معادل خلقت است که عالم در شش روز آفریده شد و ازنظر عرفا نمادی از انسان کامل است (اردلان و بختیار،۱۳۸۰: ۲۶). خورشید به‌عنوان نماد خداوند متعال، هر دو صفت جمال و جلال را به نمایش می‌گذارد. «فکر دایره نبوت، تشیع را به تفسیری عرفانی از شش روزهی خلقت مذاهب، متناسب با شش پیامبر بزرگ در سنت ابراهیمی رهنمون می‌شود» (شایگان،۱۳۷۳: ۱۳۹).

بیشترین واگیره الماس‌تراش است که در آلت و لقط گره‌های هندسی نقش قابل‌توجهی ایفا می‌کند. قابلیت این نقش‌مایه به دلیل تلألؤ نور در چهار جهت، زیبایی خاصی به دیواره بخشیده که البته ذوق هنرمندان آینه‌کار در تنوع بهره‌گیری از آن قابل تحسین است.

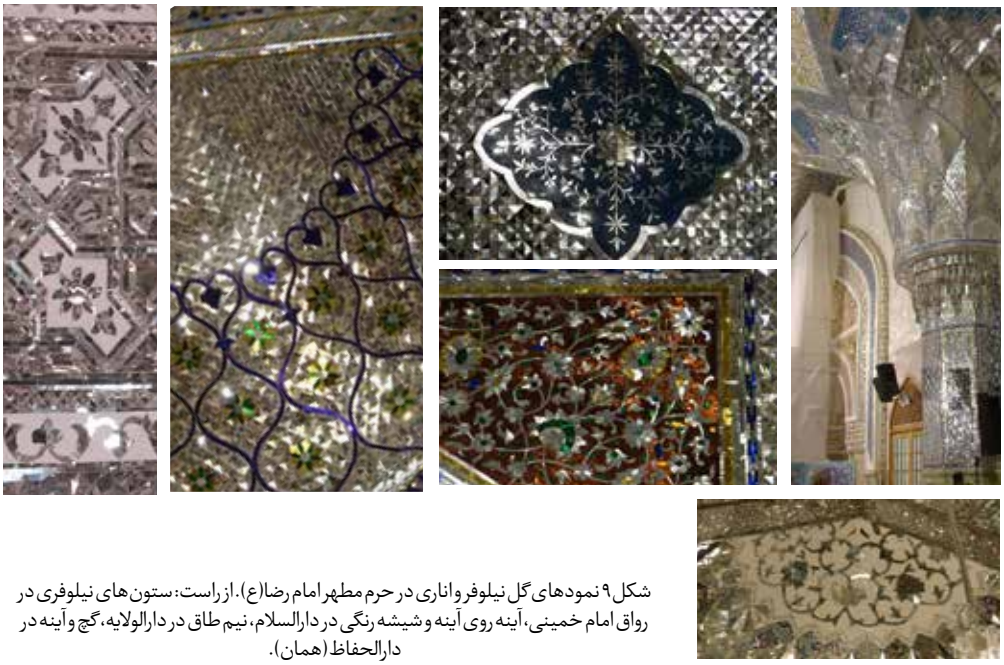
نقش خورشیدی از دیگر نقوشی است که به‌واسطه‌ی نوع برش آینه در اشکال هندسی مانند ستاره‌ی هشت پر ایرانی در اماکنی مانند کفشداری رواق امام خمینی دیده می‌شود. برش شعاعی مرکزگریز در گره‌های هندسی، تلألو خورشید را دارد.

۲-نقوش گیاهی: با وجود پهنه‌ی وسیع نقوش هندسی، نقوش گیاهی نیز جایگاه قابل‌تأملی دارند. شکل های کلی ستون‌های نیلوفری رواق امام خمینی و نقاشی‌های پشت آینه در بقعه‌ی مبارک بیشترین توجه را به خود جلب می‌نمایند.

الف) ختایی: عمدتاً به شکل گچ‌بری بر آینه‌های جام متجلی شده است. لچکی بالای درهای اصلی دارالسلام به دارالحفاظ و گنبد حاتم خانی نیز مزین به نقوش ختایی آینه روی آینه است که به احتمال زیاد هنر دست آینه‌کاران شیرازی است. (تصویر۶)

ب) اسلیمی: نیز به‌صورت شکل قالبی و یا نقاشی در بخش‌های مختلف رواق‌ها به چشم می‌خورد. اسلیمی در قالب شکل قالبی بیشتر مربوط به رواق دارالولایه و به‌صورت نقاشی عمدتاً در رواق دارالسیاده انجام‌شده است. ترکیب این دو نیز در نقاشی پشت آینه نمود یافته است.

ج) تک‌نقش‌ها: عمدتاً در قالب گل‌های نیلوفری و اناری شش و هشت‌پَری بر مقرنس رواق امام خمینی و یا گلی مقعر بر دیواره‌ی رواق حاتم‌خانی متجلی شده است. این گل‌ها مظهر روشنگری آفرینش، باروری، نوزایی، تجدید حیات و بی‌مرگی بوده و کمال زیبایی به شمار می‌رود. در



شکل ۹ نمودهای گل نیلوفر و اناری در حرم مطهر امام رضا(ع). از راست: ستون‌های نیلوفری در رواق امام خمینی، آینه روی آینه و شیشه رنگی در دارالسلام، نیم طاق در دارالولایه، گچ و آینه در دارالحفاظ (همان).

شکل۱۰ ریسه های گل در بقعه متبرکه، دارالحفاظ و دارالولایه (همان).

ایران نماد نور بوده و«ازآنجاکه در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد که خود منبع الهی حیات است» (هال،۱۳۸۳:۳۰۹).«در باورهای ادیان با آفرینش خدایان، پیامبران و منجیان در ارتباط بوده است» (ظفر۱۳۸۹:۲۳۹). متون ایرانی چون «بندهش» که هر ایزدی را به گلی منسوب نمودند، نیلوفر را به آناهیتا نسبت داده‌اند (بلخاری،۱۳۸۹:۹۸). در آبان یشت بیشتر پهلوانان، شاهان و نام‌آوران به درگاه اردویسورآناهیتا نماز گزارده‌اند. این مهم در قالب گل نیلوفر متجلی شده است. این مفهوم در دوره‌ی باستان بارها در متون مذهبی مورد تأکید قرار گرفته است. «اهورامزدا فرمان می‌دهد که ایزدبانو از پهنه‌ی آسمان و جایگاه ستارگان به سوی زمین فرود آید تا مورد ستایش بزرگان و نام‌آوران قرار گیرد و حافظ و نگهبان آفریگان اهورامزدا باشد» (رضی،۱۳۷۸: ۳۵۸). «زرتشت بزرگ از روی راستی برگزیده، آن سرور مینوی است که کردار نیک مردمان را پاسداری کند و در روز پسین به نزد مزدا آورد. شهریاری مزدا از آن کسی است که پاسدار و نگهبان بینوایان است» (پورداود،۱۳۴۳:۱۶۹). عملاً در این فرازها به اهمیت و جایگاه والای بانوی آب اشاره شده و این تحویل معنا در دوره‌ی اسلامی نیز قابل حصول است. درحقیقت با اندیشه‌ی تشیع در ایران دوره اسلامی، بسیاری از این معانی به معصومین تحویل شده است. آنچه از گل نیلوفری در قالب آینه‌ی مقعر بر دیواره‌ی قبلهی رواق حاتم خانی و یا ستون‌های رواق امام خمینی دیده می‌شود به نوعی اشاره‌ی مضمونی به امامی معصوم در قالب خورشید خراسان داشته که مأمن و حصن شیعیان است و به امام مهربانی شهره بوده و شفیع روز قیامت خواهند بود. از سویی زیارت ایشان را بارها و بارها حج مستمندان و فقرا دانسته‌اند و همین پناه بودن ایشان بر بینوایان را حکایت دارد. از سویی دیگر همانطور که مریم کشمیری (۱۴۰۰) در کتاب گل اناری پویش کرده، نمود دو گل نیلوفری و اناری جدا بوده و علیرغم نظر پژوهشگران پیشین، دارای یک خاستگاه نیستند. باید اشاره نمود که گل اناری نیز در بخش‌های مختلفی از حرم آینه‌کاری شده که نمادی از برکت، باروری و حاصل خیزی است. پروانگی انار نماد باروری و برکت و نمایانگر زادآوری ناهید دانسته شده است (یاحقی،۱۳۶۹: ۱۰۶ و بلوک باشی،۱۳۸۰: ۳۰۴). در سوره الرحمن و انعام از درختان بهشتی خوانده شده و در فرهنگ عامهی ایاران، جایگاه بهشتی دارد. «در بررسی آرایه‌های دوره‌ی اسلامی، هر چه بیشتر به سوی تولیدات دوره‌های میانه و متأخر پیش می‌رویم، شکل اناری‌ها به آنچه امروز شاه عباسی می‌نامیم، همانندتر است» (کشمیری، ۱۴۰۰: ۷۶). با توجه به آنکه گل نیلوفر نمادی از شهریاری و نشان قدرت پادشاهان بوده، کاربری آن در آینه‌کاری به سلطان خراسان اشارهی مستقیم دارد و باید گل اناریس را نیز در راستای حصول برکت و نعمت از این آستان دانست که یادآور حدیث «لااله الاالله حصنی فمن دخل حصنی امن من عذابی» بوده و سعادت دو عالم را خبر دارد.

و) ریسه‌های گل: در انواع مختلف با کارکرد حاشیه، قالب‌های

شکل۱۱ شمعدان۵شعله در اولین کاسه مقرنس کفشداری ورودی از بازار زنجیر (همان).

اصلی را در برگرفته است. شاخه‌های گل برخی کاربندی‌های راهه‌ی صحن جمهوری را مزین کرده است.(تصویر۱۰)

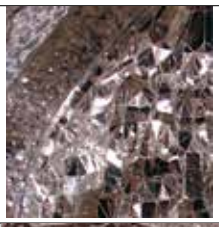
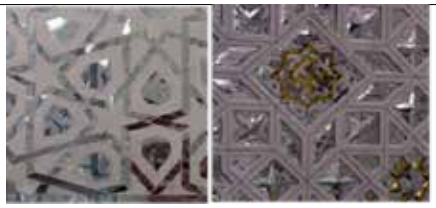
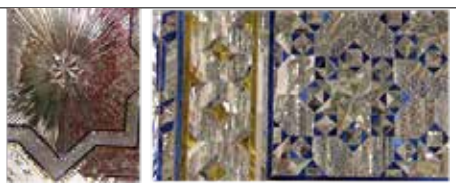
۳-اشیا: در نقوش غیرگیاهی، گلدان به‌صورت نقاشی و یا آینه ملاحظه شد. نقشی بر سقف راهه‌ی شبستان غربی صحن جمهوری اسلامی، گلدان‌های گل‌فرنگ نقاشی پشت آینه در بقعه و رواق دارالسیاده، گلدان‌های حجمی دیواره‌هایی مانند دارالحفاظ، گلدان‌های اسلیمی نشسته بر مقرنس ستونهای نیلوفری رواق امام خمینی و کفشداری ورودی از بازار زنجیر(تصویر۱۱) در این زمره‌اند. نقش دیگر، شمعدان پنج شعله‌ایست که در اولین کاسه‌ی مقرنس همین مکان خودنمایی کرده و لاله‌هایی در ردیف‌های بالاتر نقش شده‌اند. به عقیده‌ی هال، چراغ یا قندیل «در چند نمادگرایی با آتش شریک است. نور چراغ مانند نور شمع، هنگامی‌که با عبادت همراه بود، نشان‌گر روشنایی روح، الوهیت و گذشت سریع عمر بر روی زمین بود» (هال،۱۳۸۰: ۱۳۲ و ۱۳۳). «در قرآن، کلمه‌ی نور در ۲۵ سوره و۳۰ بار آمده است» (دهنوی،۱۳۹۴: ۵۲) و اما دلیل اهمیت نور در اسلام، آیه‌ی ۳۵ سوره نور است که خداوند، به‌عنوان نور آسمان‌ها و زمین معرفی شده است. باگذشت زمان و افول حکام صفوی، این عنصر نمادین، همانند بسیاری از نمادهای دیگر، کاربرد مذهبی کمتری یافته و بیشتر به چشم یک عنصر تزئینی دیده می‌شود. همچنین در تعداد چراغ‌های شمعدان‌های آینه‌کاری شده باید گفت که تعداد حروف کلمه‌ی الله پنج است و تعداد حاصل از انبساط حروف آن چهارده. کلمه‌ی محمد نیز شامل پنج حرف و انبساط حروف آن چهارده بوده (اسلوار،۱۳۹۱: ۳۳۰) و نشان ۵ تن آل عبا، مهم‌ترین اشخاص شیعه و مورد احترام اهل تسنن، پیامبران اولوالعزم به‌عنوان ۵ پایه‌ی اسلام بنا به نظر اخوان‌الصفای شیعی است (شیمل،۱۳۸۸: ۱۳۱-۱۲۷). عدد پنج در سنت اسلامی شیعی، پنج اصل توحید، نبوت، معاد، عدل و امامت را یادآور می‌شود. احکام اسلامی پنج دسته‌اند: واجب، مستحب، مباح، مکروه و حرام. به پنج تن که زیر عبای حضرت محمد رفتند و نامشان در طلسم‌ها می‌آید. «چراغ پنج فتیله، به محبت پنج‌تن آل عبا باید برافروخت تا عالم وجود به آن روشن گردد و گفته‌اند اشاره به قصه‌ی موسی در شب وادی ایمن است که پنج انگشتش فروزان شد» (واعظ کاشفی،۱۳۵۰: ۱۴۰).

شکل ۱۲ هدهد و قرقاول در بالای سردر خروجی دارالسیاده به مسجد گوهرشاد (همان).

۴-نقوش حیوانی: نقوش حیوانی در حرم منحصر به دو مرغ هدهد و قرقاول به‌صورت نقاشی پشت آینه در بالای سردر خروجی دارالسیاده به مسجد گوهرشاد است.(تصویر۱۲) این مرغان، نماد پرواز روح انسان به ملکوت و نغمه و آواز مرغان نوعی تسبیح و شکرگزاری معنی شده است. «آنان، وارثان پرندگان بزرگ جهان زیرین به شمار می‌روند؛ این سخن مبیّن اهمیت پیام‌آور بودن پرندگان است» (سرلو، ۱۳۸۸: ۲۲۰). مولانا انبیا و اولیا خدا را آگاه و آشنا به زبان مرغان می‌داند؛ مانند سلیمان که هدهد را برای سرکشی به سرزمین‌های دوردست فرستاده بود و گزارش سرزمین سبا را تفسیر نمود. پرندگان گاهی به معنای روح مؤمنین محسوب می‌شوند (کوپر، ۱۳۷۹: ۷۱). هدهد راهنمای مرغان در منطق‌الطیر عطار در یافتن سیمرغ یا سیرنگ است و قرقاول در «منطق‌الطیر نمادی از سالکان مبتدی است که توکل بر غیر خدا کرده و ... راهی برای رسیدن به مقام وحدت و اتحاد با محبوب ازلی ندارند» (گلی‌آیسک، ۱۳۹۲،ج۱: ۱۴۸). قرقاول یکی از الگوهای اولیه ققنوس و نماد زیبایی و ملکه است (شپرد، ۱۳۹۳: ۲۰۹). مرحبا ای خوش تذرو دوربین/ چشمه دل غرق بحر نور بین/ ای میان چاه ظلمت مانده/ مبتلای حبس تهمت مانده (عطار، ۱۳۷۶: ۷۴). عطار صفت دوربینی را به او نسبت داده، مانند یوسف که در چاه ظلمت اسیرشده است. زیبایی پرهای قرقاول در اشعار دیگر شاعران فارسی به رنگارنگی گل‌های بهاری تشبیه شده است. همای فری، طاوس حسن و طوطی نطق/ به جلوه‌گری چون تذرو رفتاری (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۷۹).

«در حقیقت تذرو نمادی از معشوق کامل صورت و سیرت

جدول۱. شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری حرم مطهر امام رضا(ع) (نگارنده).

شیوه‌ها	فراوانی/پراکندگی	قدمت	نقوش	تصاویر
نقاشی پشت آینه	بقعه‌ی متبرکه، دارالسیاده، دارحفاظ و دارالولایه	صفویه	گیاهی و جانوری	
آینه‌کاری نیم‌برجسته	تمامی رواق‌ها و بقعه‌ی متبرکه	قاجاریه	گره‌های هندسی(شمسه و ستاره)	
مقرنس			هندسی	
گچ‌بری روی آینه		پهلوی	گیاهی	
گره‌چینی و آینه	ایوان طلای صحن نو(آزادی)	طبق اسناد صفویه	هندسی	
آینه و شیشه‌ی رنگی	دارالسیاده، بقعه‌ی متبرکه، دارالسعاده، دارالسلام، دارالولایه، دارالحجه و رواق امام خمینی	قاجاریه	هندسی و گیاهی	
آینه و گچ	رواق‌های صحن جمهوری و انقلاب و دارالحجه و دارالهدایه	جمهوری اسلامی	هندسی و گیاهی	
آبشاری	رواق امام خمینی	جمهوری اسلامی	هندسی و شمسه	

توضیح: فن و شیوهٔ آبشاری خاص آینه‌کاری مشهد است.

و از جلوه‌های خاص برخوردار است ... به‌عنوان سمبلی از جلال و جمال به‌حساب می‌آید» (گلی‌آیسک، ۱۳۹۲: ج۱: ۱۵۰). نقوش پشت آینه‌ی دَرِ خروجی دارالسیاده به مسجد گوهرشاد، نگاهی آمیخته با رمز دارد که همه‌ی زائران از مبتدی تا هدایت یافته در سلک درخت طوبی هستند و از این آستان جز رحمت انتظار ندارند.

۵-کتیبه: برش کتیبه نسبت به سایر عناصر بصری کار سختتری است زیرا انحنای حروف و کلمات تبحر خاصی نیاز دارد. در مورد کتیبه‌های آینه‌ی حرم رضوی می‌توان گفت که خط کوفی به دلیل زوایای قائمه کاربرد وسیع‌تری دارد. کوفی بنایی بارنگی متباین (سبز، آبی، قرمز و غیره) در مقرنس‌های دارالسیاده، همچنین بقعه‌ی متبرکه و در دوره‌ی معاصر بر دیواره‌ی قبله‌ی دارالولایه و دارالهدایه خودنمایی می‌کنند. سپس خط ثلث با اجرای الماس‌تراش در رواق امام خمینی نمود فراوانی یافته است. از پس این دو قلم، نمونه‌ای از خط کوفی گل‌دار و محقق برش داده شده است. نمونه‌ی کار دیگر نقاشی پشت آینه است که به‌صورت کتیبه‌های پاطاق، رواق‌هایی مانند شیخ بهایی و دارالولایه را زینت داده‌اند. قصار نویسی آیات قرآنی از دیگر شگردهایی است که در یک قاب دایرهای و ۳۶۰ درجه سوره‌ها و آیاتی مانند ۲۳ شوری، سوره قدر و سوره نصر در دارالسیاده بارنگ‌های ملایم اجراشده است. از لحاظ محتوا کتیبه‌های آینه‌کاری را می‌توان در ده دسته تقسیم کرد:

الف- الله: با بیشترین فراوانی به خط کوفی بنایی در سقف دارالسیاده، دارالحجه در گره شش و مربع و تکه، به قلم معقلی در دارالهدایه طاق جانبی رواق امام خمینی از صحن پیامبر اعظم.

ب- پنج‌تن آل عبا: به کوفی بنایی در سقف و ثلث در دیواره‌های دارالسیاده.

پ- شهادتین به کوفی بنایی بر پاطاق دالان بین دارالسیاده و دارالولایه.

ت- ثنای پروردگار: در جملاتی مانند سبحان‌الله به کوفی بنایی بر مقرنس‌های بقعه‌ی متبرکه، مالک یوم‌الدین، یا الله‌العزیزالحکیم، یا الله‌العلی‌العظیم، یا خالق‌الباری‌الکبیرالمتعال، لا اله الا انت‌الملک‌القدوس به ثلث بر بالای ستونهای نیلوفری و سبوح قدوس به کوفی بر دیواره‌ی قبله‌ی دارالولایه.

ث-کلیمه شیعی به ثلث در پاطاق رواق شیخ بهایی بر زمینه‌ی قرمزرنگ و بیت آسوده خوش بخواب که جای ملال نیست به نستعلیق.

ح- القاب حضرت رضا (ع) مانند یا امام‌الرئوف، السلطان ابوالحسن علی‌بن‌موسی‌الرضا یا انیس‌النفوس یا غریب‌الغربا یا شمس‌الشموس یا ثامن‌الائمه در قاب‌های ترنجی دیواره‌های دارالسیاده.

چ- حدیث سلسله الذهب به ثلث بر سه در ورودی دارالسیاده به دارالحفاظ.

خ- تاریخی: که در حدیث سلسله الذهب تاریخ کتیبه‌ی رضوان ۱۳۷۶، در محراب دارالسلام تاریخ سنه ۱۲۸۷، بالای ورودی دارالحفاظ از مسجد گوهرشاد ۱۳۸۰ قمری آمده است. نام اصلی رضوان محمدحسن بیوکی بوده که در کنار برادرش احمد، بسیاری از فنون را به‌صورت عملی آموخت و چهل و هفت سال در آستان قدس فعالیت کرد (رحیمی، ۱۳۹۳: ۵۰۱). ظاهراً بیشترین کتیبه‌های رضوان مربوط به دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی است. گویا در این سال‌ها تعمیراتی اساسی در حرم ایجاد شد که نیاز به بازنویسی کتیبه‌های پیشین و نوشتن کتیبه‌های جدید ضروری بود (نک: مؤتمن، ۱۳۴۸: ۸-۱۹۷ و عطاردی، ۱۳۷۱: ۲۴۶-۲۴۴). مهم‌ترین کتیبه‌های او در سقف گنبد الله‌وردیخان، سردر غربی کتابخانه‌ی قدیم و مسجد بالاسر است.

د- آیات قرآنی: اکثراً به ثلث، شامل آیه‌ی ۹ سوره‌ی حشر، سوره‌ی یس، آیه ۲۳ سوره‌ی شوری، آیه‌ی ۱۳ سوره‌ی حجرات (ان اکرمکم عندالله اتقاکم)، آیه‌ی ۱۱ سوره‌ی ضحی، سوره‌ی قدر و نصر (به کوفی نیز آمده است)، آیه‌ی ۳۶ سوره‌ی نور (به نستعلیق) که منظور خانه‌ی علی و پیامبران است، آیه‌ی ۳ سوره‌ی طلاق، سوره‌ی انسان، آیه‌ی ۳۵ سوره‌ی نور بر محراب دارالسلام، آیه‌ی ۷۳ سوره‌ی زمر و ۳۱ سوره‌ی ق در بالای ورودی‌های دارالحفاظ که همگی به‌نوعی بر جنبه‌های مثبت، تلاش، کوشش و وجود حقانیت شیعه صحه می‌گذارند اجرا شده، مانند و من یتق الله. بدیهی است توکل به این معنی همیشه توأم با جهاد، تلاش و کوشش است (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴ ج ۲۴: ۲۳۹).

ذ- کلمه لا: که به خط کوفی بر حاشیه‌ی متن اصلی آینه‌کاری آبشاری گره هشت و سیلو در ستون‌های رواق امام خمینی نقش بسته و مدام در حال تکرار است که هیچ چیز نیست جز او؛ لااله الاهو.

شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری حرم مطهر رضوی در جدول ۱ به طور خلاصه نمایان است (جدول ۱).

نتیجه

آنچه از آینه‌کاری در حرم امام رضا(ع) انجام شده، سابقه‌ی آن را به دوره‌ی صفوی می‌رساند؛ اگرچه اوج آن را در دوره‌ی قاجار باید ملاحظه نمود. کاربری مذهبی و ارادت هنرمندان بدین امام همام، اهتمام ایشان را در تنوع آینه‌کاری با افزون بر هشت شیوه‌ی آینه‌کاری نشان داده است.. پرکاربردترین آن، نیم‌برجسته و مقرنس با اشکالی انتزاعی و رازگونه، انگیزهی کاویدن و غور اندیشه را فراخوانده است. در کنار آن دیگرگونه‌ها چون نقاشی پشت آینه، آینه روی آینه و گچ و ابتکار مشهدی‌ها در آینه‌کاری آبشار فضا را تلطیف کرده است. در آغاز، بقعه‌ی مطهر و بعد رواق‌های پیرامون در عصر صفوی و ناصری به آینه آراسته و سپس مرمت و ادامه‌ی آن در پهلوی و پوشش گسترده‌ی دیواره‌ها در عملیات عمرانی بعد از انقلاب به‌سرعت ادامه داشته و دارد. نقوش در انواع هندسی، گیاهی، حیوانی و کتیبه قابل بازیابی است. گره‌های هشت، ده، شش و دوازده نمود بیشتری دارند. نقوش گیاهی در گل‌ها و ریسه‌ها بر متن و حاشیه‌ی قاب‌ها یا طاق‌ها و تویزه‌ها و فیلپوش‌ها ترنمی رقصنده ابراز داشته، درصحنه‌ای به هدهد و قرقاول داستانی عرفانی را روایت داشته‌اند. کتیبه‌ها به قلم ثلث، نستعلیق و کوفی گدار و معقلی، طیفی پر نغز از آیات و روایات و اسامی مقدسی را از دیواره‌ها منعکس ساخته که به صورت مداوم حقانیت شیعه را یادآور می‌گردد. آنچه چشم زائر را نواخته، در کنار القاب و کنیه‌های امام رئوف، هنرمندان و بانیان هستند. فضایی مملو از نور و شکسته‌شدن همه اشیاء در انعکاس‌های پی‌درپی؛ سادگی با عظمت و بزرگیِ شایسته صاحب‌سرا در پیوند با سپند و مینوی خجسته را در ذهن زائر همراه ساخته است.

پی‌نوشت

۱. جوک‌کاری حاشیه‌های باریک با اشکال هندسی ساده‌ایست که در تزیین قاب‌ها بکار رفته و این نقوش هندسی به صورت روشن و تیره پشت سره هم قرار می‌گیرند.

کتاب‌نامه

- احتشام کاونیان، محمد(۱۳۵۴). ***شمس‌الشموس یا انیس‌النفوس***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- اردلان، نادر و بختیار، ژاله(۱۳۸۰). ***حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی***، ترجمه حمید شاهرخ، تهران: خاک.
- ارشاد سرابی، اصغر و سوهانیان حقیقی، محمد(۱۳۸۴). ***آشنایی با دایره‌المعارف آستان قدس رضوی بنیاد پژوهش‌های اسلامی***. مجله آینه پژوهش، دوره ۱۶ شماره ۹۶، ۵۵-۵۱.
- اسلوار، فاتح(۱۳۹۱). ***حروفیه از ابتدا تا کنون با استناد به منابع دست اول***، تهران: مولی.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان(۱۳۶۲). ***مطلع‌الشمس، تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس، با مقدمه و اهتمام تیمور برهان لیمودهی***، تهران: فرهنگسرا.
- افضل‌الملک کرمانی، غلامحسین خان(۱۳۸۹). ***ظفرنامه عضدی(زادالمسافر ۱۳۰۱ق)***، مقدمه تصحیح و تحقیق محمدرضا قصابیان، مشهد: انصار.
- اکبری، تیمور و الیکای دهنو، ثریا(۱۳۸۵). ***چلیپای شکسته نماد راز آمیز***، تهران: سمیرا.
- الشیبی، کامل‌المصطفی(۱۳۸۷). ***تشیع و تصوف (از آغاز تا سده ۱۲ هجری)***، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.
- امامی، صابر(۱۳۸۱). ***نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها***، کتاب ماه هنر، شماره ۴۷و۴۸، ۶۰-۶۸.
- ایازی، سیدعلی‌نقی(۱۴۰۰). ***بایسته‌های ادب حضور در زیارت با رویکرد مبتنی بر نظریه زمینه‌ای(مطالعه موردی حرم رضوی)***، پژوهشنامه حج و زیارت، سال ششم، شماره دوم(پیاپی ۱۳)، ۱۵۹-۱۹۰.
- بلخاری، حسن(۱۳۸۹). ***نیلوفر ایرانی، نیلوفر بودایی (بررسی موردی: نقش نگاره تاج گذاری اردشیر دوم در طاق بستان)***، فصلنامه نگره، شماره ۱۶، ۹۸-۱۱۱
- بلوک‌باشی، علی(۱۳۸۰). ***انار در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۱۰، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- پورداود، ابراهیم(۱۳۴۳). ***اوستا نامه مینوی آیین زرتشت، نگارش جلیل دوستخواه***، تهران: مروارید.
- پورزرین، رضا(۱۳۹۲). ***مطالعه تطبیقی نشانه‌های بصری در آینه‌کاری ایرانی با نقاشی آپ آرت***، مجله نگره، شماره ۲۷، ۷۵-۸۶.
- ***تحقیقات تاریخی خراسان(گنبد مطهر)(۱۳۴۳)***. مترجم حاج سید غلامرضا سعیدی، نامه آستان قدس(۱۸): ۶۵-۷۰.
- جلالی، میثم(۱۳۹۸). ***بررسی هنر آینه‌کاری در رواق دارالسیاده حرم امام رضا(ع)***. مجله نگارینه هنر اسلامی، دوره ۶ شماره ۱۸، ۱۴۴-۱۵۴.
- خزایی، محمد(۱۳۸۸). ***شاخص اکمال در اعداد در پای ولایت در عدد ابجد***، قم: عطر یاس.
- دلفی، علی اکبر(بی تا). ***تصویر عدد در آینه‌ی عرفان***، بی جا: کاویان.
- دهنوی، نسیم(۱۳۹۴). ***مطالعه و شناسایی مشکات در هنر اسلامی و بررسی کارکردهای مفهومی آن در دوره معاصر***، پایان‌نامه کارشناسی

ارشد، استاد راهنما: سعید زاویه، تهران: دانشگاه هنر.
- رحیمی، جواد(۱۳۹۳).«***رضوان/بیوکی، محمدحسن» دایره‌المعارف آستان قدس رضوی***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- رضی، هاشم(۱۳۷۸).***اوستا***، تهران: بهجت.
- سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی. اسناد شـــماره ۱۲۸۸۵/۱، ۱۲۸۹۳/۱۰، ۱۲۹۲۰/۵، ۱۲۹۲۳/۲ تا ۱۲۹۲۳/۱۳، ۱۲۹۲۴/۵، ۱۲۹۲۵/۱ تا ۱۲۹۲۵/۹، ۱۲۹۲۷/۱ تا ۱۲۹۲۷/۵، ۶۲۳۷۳/۱۵، ۳۴۹۰۲/۱، ۳۴۸۸۱/۱، ۴۵۱۵۵/۲۷۵ و ۴۵۱۵۵/۲۹۵.
- ساعدی، فرشته(۱۳۹۶).***بررسی تکنیک ساخت آینه‌کاری در تزئینات ارسی سازی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی***، مجله شباک، شماره ۳. ۴۵-۵۵.
- ستاری، جلال(۱۳۷۶).***رمز و اندیشه و هنر قدسی***، تهران: مرکز.
- سجادی، سید جعفر(۱۳۷۰).***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.
- سدیدالسلطنه مینایی بندرعباسی، محمدعلی‌خان(۱۳۶۲). ***سفرنامه سدیدالسلطنه(التدقیق فی سیرالطریق)***، تصحیح و تحشیه احمد اقتداری، مشهد: به نشر.
- سرلو، خوان ادوارد(۱۳۸۸).***فرهنگ نمادها***، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.
- سعدی، مصلح بن عبدالله(۱۳۹۰).***بوستان سعدی***، قم: نسیم کوثر.
- شایگان، داریوش(۱۳۷۳).***هانری کربن: آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی***، ترجمه باقر پرهان، تهران: فرزان.
- شپرد، راونا و راپرت(۱۳۹۳).***۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست***، ترجمه آزاده بیداربخت، نسترن لواسانی، تهران: نی.
- شیمل، آنه ماری(۱۳۸۸).***راز اعداد***، ترجمه فاطمه توفیقی، تهران: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- شـــیخی، علیرضا(۱۳۹۸).***مطالعه تطبیقی مضامین کتیبه‌ها در آثار چوبی وابسته به معماری در حرم مطهر امام رضا(ع)***، مجله علمی مرمت و معماری ایران، سال نهم، شماره بیستم، ۹۱-۱۱۳.
- صدرحاج‌سیدجوادی، احمد؛ فانی، کامران و خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۶۶).***دایره‌المعارف تشیع***، جلد ۱، تهران: بنیاد اسلامی طاهر.
- صراف، مرتضی(۱۳۵۲).***رسایل جوانمردان مشتمل بر هفت فتوت‌نامه***، تهران: قسمت ایران‌شناسی انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
- عطار، فریدالدین(۱۳۷۶).***منطق‌الطیر، تصحیح ذکاءالملک فروغی***، تهران: سنائی.
- عطاردی، عزیزالله(۱۳۷۱).***تاریخ آستان قدس***، مشهد: عطارد.
- فیض، عباس(۱۳۲۴).***بدر فروزان***. قم: بنگاه چاپ.
- کاشـــانی، کمال‌الدین عبدالـــرزاق(۱۳۶۹). ***تحفه‌الاخوان فی خصایص‌الفتیان، با مقدمه و تصحیح و تعلیق سید محمد دامادی***، تهران: علمی-فرهنگی.
- کشمیری، مریم(۱۴۰۰).***گل اناری(شاه عباسی) خاستگاه، سیر دگرگونی و شیوه طراحی***، تهران: سمت.
- کفیلی، حشمت(۱۳۸۰). ***آینه‌کاری حرم امام رضا علیه‌السلام***، مجله مشکوه، شماره ۷۲ و ۷۳، ۱۴۸-۱۴۶.
- کوپر، جی‌سی(۱۳۸۶).***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نو.
- گلی آیسک، مجتبی(۱۳۹۲).***فرهنگ نمادشناسی پرندگان در شعر عرفانی***، جلد ۱، مشهد: سروش.
- لینگز، مارتین(۱۳۹۴).***نماد و سرنمون***، ترجمه زهرا عبدالله، تهران: اطلاعات.
- مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۷۴). ***تفسیر نمونه***، جلد۲۴، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- موسوی‌بجنوردی، کاظم(۱۳۷۴).***دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، جلد۲***، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- مؤتمن، علی(۱۳۴۸).***راهنما یا تاریخ و توصیف دربار ولایتمدار رضوی***، مشهد: آستان قدس.
- نورآقایی، آرش(۱۳۸۸).***عدد نماد***، اسطوره، تهران: افکار.
- واعظ کاشفی، حسین(۱۳۵۰).***فتوت‌نامه سلطانی***، تصحیح محمد جعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- هال، جیمز(۱۳۸۳).***فرهنگ نگاره‌ای نمادها***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمدجعفر(۱۳۶۹).***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: سروش.

Recognizing the Techniques and Motifs of Mirror Work in the Holy Shrine of Imam Reza (Peace Be Upon Him)

Abstract:

Mirror work, one of the arts related to architecture, has played a prominent role in Iran's religious buildings and has been able to bring an atmosphere full of purity to pilgrims. According to evidence from the Safavid period, the holy shrine of Imam Reza, peace be upon him, has always been the focus of supporters and founders. Artists have depicted various ways of mirror work in this place, which shows their devotion to this threshold. At the beginning, mirror work decorated the noble buildings. Having Large size mirrors on the walls of noble buildings such as mansions, and palaces, in addition to boasting a kind of pride and grandeur, also had sensual motives. With the passage of time, it became common to have a mirror room in noble mansions during the Qajar period. From the middle of this period, mirror work became popular as a noble art in religious buildings as well, which was the result of the opening of new glass and mirror factories in Iran, as well as a wider connection with Europe countries. On the other hand, it should be kept in mind that the Qajar's political motivations to accept the government by the common people were very important in a situation where they did not have a religious background. Therefore, putting effort into decorating religious places was a suitable and worthy idea. Mashhad, as the most religious city in Iran, was the best manifestation of this concern with the protection of the shrine of Hazrat Ali bin Musa al-Reza Alaf al-Tahiyate- va-Sanaa be upon him. Although the history of the use of this art in the shrine dates back to the Safavid era according to the documents, mirror work was widely manifested in the Naserid era, in the Holy Shrine and Dar al-Siadeh. Porticos such as Dar al-Siadeh, Dar al-Hoffaz, Dar al-Salam, Dar al-Ziafe, Dar al-Saadeh, Dar al-Welayeh, and then the porticos of the guard house, Shoes storage, Imam Khomeini porch and Dar al-Hojjat, and even the porchs and arches of the courts of the Engelab and the Jomhouri Eslami are decorated with this art. The aim of the article is to recognize the methods of mirror work in the Holy Shrine, and also to categorize the motifs used in the mirror work of this place. Therefore, it is looking for an answer to the question, what are the methods of mirroring in the holy shrine of Imam Reza (peace be upon him) and what are the motifs used in the mirroring of the shrine? What has been tried so far are scattered studies that did not fully consider the shrine complex, so it is necessary to know the progress of the Safavid period and in what style and manner mirror work was done in the shrine. In fact, from this point of view, you can understand the evolution of mirror art in a part of the country that has excelled in religious buildings and artists from all over Iran who have done mirror work. This article has a qualitative approach. In terms of its purpose, it is fundamental, and its nature is descriptive, historical and comparative. Data

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 14 March 2023
Accept Date: 11 July 2023

Alireza Sheikhi
Associate Professor, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2023.43203.1492

*This article is taken from a research project entitled "Explaining the technical and artistic features of mirror work of Iranian historical monuments (Case study of Isfahan, Tehran, Shiraz, Qom and Mashhad) with project number: 99025572 in Iran National Science Foundation under the vice-presidency for Science and Technology of The Office of President.

collection is based on library sources, documents and field surveys, and the statistical population is the collection of mirrors in the holy shrine of Imam Reza (peace be upon him). In the beginning, the history of the process of mirror work in the holy shrine is stated, then the methods of mirror work are discussed, and finally, the motifs are taken into consideration, which are studied in four parts: geometric, animal, plant, and inscription, and finally, an attempt is made to categorize the mirror work inscriptions in the holy shrine.

Arts related to architecture are influenced by climate or type of use. What has been done about the mirror work in Imam Reza's shrine dates back to the Safavid period. Although its peak should be noted in the Qajar period. The religious use and devotion of artists to this Imam has shown their interest in the variety of mirror work; In addition to eight ways of mirroring. The most used one is semi-prominent and moqrans, with abstract and mysterious shapes, it has called the motivation to explore and contemplate. Next to it, there are other types such as painting behind the mirror, mirror on mirror and plaster, and the innovation of the Mashhad artists in mirroring the Abshaar has embellished the space. In the beginning, the mausoleum and then the surrounding porticoes were decorated with mirrors in the Safavid and Naserid eras, and then its restoration and continuation in Pahlavi period and extensive covering of the walls continued rapidly in the construction operations after the revolution of Iran in 1978. Motifs can be recovered in geometric, plant, animal and inscription types. Gereh eight, ten, six and twelve have more manifestations. Plant motifs in flowers and threads on the text and border of frames or arches and trinkets and filposhs have expressed a dancing hymn, in a scene with hooded and pheasant, they have narrated a mystical story. The inscriptions were written in the writings of Sols, Nastaliq and Kufi of Godar and Maaghali. . In terms of content, the mirror inscriptions can be divided into ten categories: 1- Allah: with the highest frequency in Kufic calligraphy on the ceiling of Dar al-Siadeh, Dar al-Hojjat in Gereh of six , in Maaqli script in Dar al-Hidayeh of the side arch. Imam Khomeini's porch from the Great Prophet's courtyard. 2- Five people of Al-Aba: in Kufi Bannaii on the ceiling and Sols in the walls of Dar al-Siadeh. 3- Shiite testimonies in Kufi Bannaii at the foot of the arch of the corridor between Dar al-Siadeh and Dar al-Welayeh. 4-- Praise be to God: in Sentences such as سبحان‌الله are based on the construction of the Muqrans of the blessed tomb: مالک یوم الدین, or خالق الباری الکبیر المتعال, لااله الاانت الملک القدوس or, الله اعلی العظیم or, الله العزیز الحکیم in Sols on top of the lotus columns and سبوح قدوس in Kufi on the wall of the Qibla Darul-Welayeh. 5-Shiite Kalimeh in Sols in the porch of Sheikh Baha'i on a red background and and poetry with this theme, Sleep well, there is no place for boredom in Nastaliq. 6- Attributes of Hazrat Reza (peace be upon him) like Imam al-Rauf, Sultan Abu al-Hasan Ali bin Musa al-Reza, or Anis al-Nufus, or Gharib al-Gharba, or Shams al-Shamus, or Saman al-Aima, in the tangerine frames of Dar al-Siadah's walls. 7- Narration of the "Selselat-o-al-Zahab" written in Sols script at the entrance of Dar al-Siadeh to Dar al-Hoffaz 8- Historical: that in the hadith of the Selselat-o-al-Zahab, the date of the inscription of Razvan 1376, in the altar of Dar al-Salam, the date of 1287, above the entrance of Dar al-Hafaz from Goharsha Mosque. 9- Qur'anic verses: all of them confirm the positive aspects, effort and the existence of Shia righteousness. 10- The word لا: which is engraved in Kufic script on the margin of the main text of the mirror work of Gereh Hasht and Silo in the columns of Imam Khomeini's porch and is constantly repeating. In general, a space full of light and breaking all in successive reflections; Simplicity despite the grandeur has brought admirable grandeur to the pilgrims.

Keywords: Mirror Work of The Holy Shrine of Imam Reza, Mirror Work Methods, Mirror Work Motifs.

References:

- Afzal-Ul-Molk Kermani, Gh. (2010). ***Azdi's Zafarnameh (Zada Al-Musafr 1301 AH).*** (Introduction and Researched by M. R. Qasabian). Mashhad: Ansar
- Akbari, T., Elikai Dehnu, S. (2006). ***The Broken Crucifix Is a Mysterious Symbol***. Tehran: Samira.
- Al-Shaibi, K. (2008). ***Shiism And Sufism (From the Beginning to the 12th Century).*** (Translated By A. Zakavati Karagzlou). Tehran: Amir Kabir.
- Ardalan, N. & Bakhtiar, Zh. (2001). ***The Sense of Unity: The Sufi Tradition In Persian Architecture***. (Translated by H. Shahrokh). Tehran: Khak.
- Atarodi, A. (1992). ***History of Astan Quds***. Mashhad: Atarod.
- Attar, F. (1997). ***Mantegh-O-Al-Tayr.*** Corrected By Zaka Al-Mulk Foroughi. Tehran: Sanai.
- Ayazi, S. A. N. (2021). The Essentials of the Etiquette for Pilgrimage with an Approach Based on the Grounded Theory (The Razavi Shrine as a Case Study). ***Hajj and Ziarah Research Journal***. July. 2. 159-190.
- Bolkhari, H. (2010). Iranian Lotus, Buddhist Lotus (Case Study: Ardashir II's Coronation Engraving in Taq Bostan). N***egreh Journal***. Autumn. 16. 98-111
- Cirlot, J. (2009). ***A Dictionary of Symbols***. (Translated By M. Ohadi). Tehran: Dastan.
- Cooper, J. C. (2007). ***An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols***. (Translated by M. Karbasian). Tehran: No.
- Dehnavi, N. (2015). ***Studying And Identifying Problems in Islamic Art and Examining Its Conceptual Functions in The Contemporary Period.*** Master's Thesis. Tehran: University of Art.

- Delphi, A. (N.D). ***The Image of The Number in The Mirror of Mysticism***. Kavian
- Ehtsham Kavanian, M .(1975). ***Shams Al-Shams Or Anis Al-Nufus.*** Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Emami, S. (2002). Symbol And Allegory, Differences and Similarities. ***Ketab-E Mah-E Honar***. August and September. 47-48, 60-68.
- Ershad Sarabi, A. & Sohanian Haghighi, M. (2005). Acquaintance With Astan Quds Razavi Encyclopedia of Islamic Research Foundation. ***Aineh Pazhouhesh Journal***. February and March. 96. 55-51.
- Etimad Al-Sultaneh, M. (1983). ***Matla Al-Shams, History of Aqdas Land And Holy Mashhad***. (Introduction And Dedication by T. Burhan Limodehi). Tehran: Farhangsara.
- Feiz, A. (1945). ***Badr Forozan***. Qom: Printing Company.
- Goli Aysk, M. (2013). ***Symbology of Birds in Mystical Poetry***. (Vol. 1). Mashhad: Soroush.
- Hall, J. (2004). ***Illustrated Dictionary of Symbols***. (Translated By R. Behzadi). Tehran: Farhang Moaser.
- ***Historical Research of Khorasan (Gonbad Motahar).*** (1964). (Translated by Haj Seyyed Gh. Saeedi). Nameh Astan Quds. 18. 65-70.
- Jalali, M. (2019). Investigating The Art of Mirror Work in Dar Al-Siadeh Porch of Imam Reza Shrine. ***Negarineh Islamic Art Journal***. March. 18. 144-154.
- Kafilli, H. (2001). Mirror Work in the Shrine of Imam Reza (Peace Be Upon Him). ***Mishkat***. Autumn and Winter 72 & 73. 146-148.
- Kashani, K. (1990). ***Tohfe Al-Akhwan Fi Khasais Al-Fatyan***. (Introduction, Correction and Suspension by S. M. Damadi). Tehran: Elmi Farhangi.
- Khazaei, M. (2009). ***Completeness Index in The Numbers in Abjad Numbers***. Qom: Atr-E Yas.
- Lings, M. (2014). ***Symbol and Archetype***. (Translated by Z. Abdullah). Tehran: Ettelaat.
- Makarem Shirazi, N. (1995). ***Tafsir Nemouneh***. (Vol. 24). Tehran: Dar Al-Kitab Al-Islamiya.
- Motamen, A. (1969). ***Guide Or History and Description of the Court of Velayatamdar Razavi***. Mashhad: Astan Quds.
- Mousavi Bojnoordi, K. (1995). ***Great Islamic Encyclopedia***. (Vol. 2). Tehran: Great Islamic Encyclopedia Center.
- Nour Aghaei, A. (2009). ***Number, Symbols, Mythology***. Tehran: Afkar.
- Organization of Libraries, Museums And Documents Center of Astan Quds Razavi. Documents No. 1/12885, 10/12893, 5/12920, 2/12923 To 13/12923, 5/12924, 1/12925 To 9/12925, 1/12927 To 5/12927, 15/62373, 1/34902, 1/34881, 275/45155 And 295/45155.
- Pourzarin, R. (2014). A Comparative Study of the Visual Signs of Persian Mirror work and the OP [Optical] Art Painting. ***Negareh Journal***. April. 27. 75-86.
- Rahimi, J. (2014). ***Astan Quds Razavi Encyclopedia***. Mashhad: Astan Quds Razavi Research Foundation.
- Razavi, A, Khaja Ahmad Attari, A (2013). An Investigation of Lotus Design in the Art of Ancient Iran and Islamic Era. ***Pazhuhesh-e Honar***. Autumn And Winter. 6. 101-111.
- Saadi, M. (2011). ***Bostan Saadi***. Qom: Nasim Kosar.
- Sadid Al-Sultaneh Minaei Bandarabbasi, M. (1983). ***Sadid Al-Sultaneh's Travelogue*** (Al-Tadqiq Fi Sir Al-Tariq). (Edited and Revised by A. Eghtedari). Mashhad: Beh Nashr.
- Sadrhaj Seyedjavadi, A., Fani, K. And Khorramshahi, B. (1987). ***Encyclopaedia of Shiism***. (Vol. 1). Tehran: Tahir Islamic Foundation.
- Saedi, F. (2017). Investigating the Technique of Making Mirror Work in Sash Decorations Regarding Reimagining the Space of Islamic Architecture. ***Shabak***. January. 3. 45-55.
- Sajjadi, S. J. (1991). ***A Dictionary of Mystical Terms and Interpretations***. Tehran: Tahouri.
- Saraf, M. (1973). ***Rasail Jawanmardan Including Seven Fatutnameh***. Tehran: Iranology Section of the French Institute for Scientific Research in Iran.
- Sattari, J. (1997). ***Myth And Thought and Holy Art***. Tehran: Markaz.
- Schimmel, A. (2009). ***The Secret of Numbers***. (Translated by Fatemeh Tofighi). Tehran: University Of Religions and Religions.
- Shaygan, D. (1994). ***Hanry Corbin: Horizons of Spiritual Thought in Iranian Islam***. (Translated by B. Parhan). Tehran: Farzan.
- Sheikhi, A. (2019). A Comparative Study of Architectural Wooden Inscriptions in The Shrine of Imam Reza. ***Maremat & Me'mari-e Iran***. Winter. 20. 91-113.
- Shepherd, R. (2014). ***What Is the Meaning of 1000 Symbols in The Art***. (Translated by A. Bidarbakht & N. Lavasani). Tehran: Ney.
- Usluser, F. (2012). ***Horoofie Az Ebteda Takonoon Ba Estenad Be Manabe Daste Aval***. Tehran: Mola.
- Vaez Kashfi, H. (1971). ***Fatutnameh Soltani***. (Edited by M. J. Mahjoub). Tehran: Bonyad-E Farhang of Iran.Keywords: Ecosystem Services, Environmental Art, Cultural Services, Anzali Wetland, Perception of the Indigenous Community.