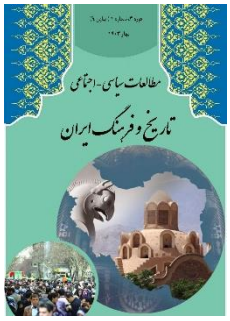
Journal Website

Article history:
Received 05 January 2024
Revised 19 January 2025
Accepted 12 February 2025
Published online 16 February 2025

Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History

Volume 3, Issue 4, pp 168-189



The Reflection of Iranian-Islamic Culture in the Architectural Decorations of the Bastam Complex with Emphasis on the Comparison of the Ilkhanid and Timurid Periods

Seyed Ahmad. Hosseini[1], Ahmad. Ashrafi[2*], Hasan. Shadpour[2], Saeed. Sadeghian[3]

[1] PhD Student of Islamic History, Department of History, Shahrood Branch, Islamic Azad University, Shahrood, Iran
[2] Assistant Professor, Department of History, Shahrood Branch, Islamic Azad University, Shahrood, Iran
[3] Associate Professor, Department of Water and Environment, Faculty of Cultivation, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

*** Corresponding author email address**: a.ashrafi@gmail.com

A r t i c l e I n f o

Article type:
Original Research

How to cite this article:
Hosseini, S. A., Ashrafi, A., Shadpour, H., & Sadeghian, S. (2024). The Reflection of Iranian-Islamic Culture in the Architectural Decorations of the Bastam Complex with Emphasis on the Comparison of the Ilkhanid and Timurid Periods. *Journal of Social-Political Studies of Iran's Culture and History*, 3(4), 168-189.

© 2024 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

A B S T R A C T

One of the most prominent flourishing arts in Islamic civilization is Iranian architecture, which achieved a high aesthetic and innovative status through its adaptation to Islamic cultural concepts and depiction of celestial elements. In this architecture, features such as precise design, captivating decorations, harmony in proportion and symmetry, symbolism, need-based design, and pursuit of perfection formed the basis of structure, form, and ornamentation, reflecting the culture and civilization of Islam in Iran. This study, employing a descriptive-analytical method based on library and field research, aims to answer the question, "How are the manifestations of Islamic culture reflected through a comparative analysis of Ilkhanid and Timurid architecture in the Bastam monumental complex?" The findings indicate that while Ilkhanid architecture was primarily based on simple and functional principles, Timurid period decorations, with their use of composite arts and intricate details, lent a more luxurious and magnificent appearance to the buildings. Although the tilework, stucco, and inscriptions of Ilkhanid architecture were influenced by the symbolism of the Azari style and aligned with the mystical language of Islam, the coloring and dazzling muqarnas work and elaborate tilework of the Timurid era in the Bastam complex were rooted in identity formation and attention to the spirit of the time, as well as religious and national identity elements. This underscores and confirms the construction process of the complex's buildings during the Ilkhanid period and their completion and decoration in the Timurid era.

Keywords: *Bastam, architectural decorations, cultural components, Timurid period, Ilkhanid architecture*

EXTENDED ABSTRACT

The historical complex of Bastam is one of the most prominent examples of Islamic architecture in Iran. Throughout different historical periods, it has undergone numerous changes and transformations. This study delves into the architectural decorations of the complex during the Ilkhanid and Timurid periods, revealing that both periods played a significant role in the development and evolution of Islamic architectural art. The differences in the way buildings were decorated, the use of colors, materials, and various styles of tilework, plasterwork, calligraphy, and muqarnas, reflect the evolutionary process of architectural art in Iran. From the simplicity and functionalism of the Ilkhanid era to the luxury and grandeur of the Timurid period, these transformations highlight the dynamic nature of architectural styles in response to broader social, political, and cultural changes (Shekari, 2000).

The Ilkhanid period, which began after the Mongol invasions of Iran, marked a significant shift in the region's cultural landscape. Despite the initial destruction wrought by the Mongols, the Ilkhanid period saw a resurgence in Islamic art and architecture. Artists and architects of this period sought to revive the traditions of past Islamic architecture while incorporating new innovations. The decorations of this period predominantly included turquoise tile mosaics, simple muqarnas, geometric stucco work, and inscriptions in Kufic and Thuluth scripts. The color palette was generally limited to shades of blue and white, reflecting a sense of simplicity and dignity that was characteristic of the time. The Ilkhanid approach to decoration emphasized simplicity, durability, and functionality, avoiding unnecessary embellishments and excess. The architectural emphasis was on creating spaces that were practical, yet aesthetically pleasing, a reflection of the broader political and social conditions of the time (Kiani, 1995).

In contrast, the Timurid period can be seen as the zenith of Islamic architectural decoration in Iran. This era, characterized by political stability and economic prosperity, saw an explosion of creativity and innovation in the arts. The Timurid period's architectural decorations are much more complex and elaborate than those of the Ilkhanid period. Tilework became more intricate, with the introduction of mosaic tiles that replaced the simpler tiles of the Ilkhanid period. The muqarnas were executed with greater precision and flair, and the use of colors expanded to include lapis lazuli, yellow, green, and gold, which enhanced the visual appeal of the buildings. The Timurid period also saw a shift in calligraphy, with inscriptions now being written in the more fluid and ornate Nastaliq script. These inscriptions often included mystical and poetic themes alongside Qur'anic verses, illustrating the deep cultural and philosophical engagement of the period. The emphasis on grandeur, both in architectural scale and decoration, was a clear reflection of the Timurid rulers' desire to demonstrate their wealth and power (Mokhlesi, 1980).

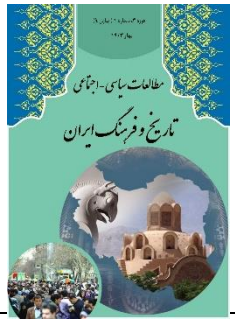
A comparative analysis of the architectural decorations of both periods in the Bastam complex highlights the evolution of Iranian architecture from the Ilkhanid to the Timurid period. During the Ilkhanid period, architecture focused more on simplicity and functionality. The decorations were restrained, with an emphasis on creating spaces that were both practical and aesthetically pleasing without excessive ornamentation. The Ilkhanid period's decorations were also more integrated into the structure itself, with tilework and stucco used sparingly and for purely decorative rather than symbolic purposes. On the other hand, the Timurid period saw a marked shift towards elaborate and intricate decorations. The walls, ceilings, and facades of buildings were adorned with ornate tilework, intricate muqarnas, and

detailed calligraphy. The use of space and color in Timurid architecture was not only aimed at creating beautiful structures but also at conveying messages of power, prestige, and religious devotion (Mahdizadeh Moghadam & Khazaei, 2007; O'Kane, 2003).

The findings of this research also suggest that the architectural decorations of the Bastam complex were directly influenced by the political, social, and cultural transformations of each period. In the Ilkhanid period, as Iran was recovering from the Mongol invasions, the focus of architecture was on simplicity and practicality. The Ilkhanids sought to rebuild and restore the cultural fabric of Iran, and their architectural works reflected this ambition. The decorations were not extravagant but were instead designed to create functional spaces that could serve the needs of the community. The Ilkhanid style was pragmatic, focusing on durability and understated beauty. In contrast, the Timurid period, which was marked by political stability and economic prosperity, saw the flourishing of artistic expression. Architecture and art became a means of showcasing the power and wealth of the Timurids, and as a result, the decorations became more elaborate and complex. The use of more vibrant colors, intricate tilework, and detailed calligraphy in the Timurid period not only reflected the wealth of the rulers but also illustrated a deeper engagement with mysticism, poetry, and Islamic scholarship (Connell, 1997; Hojjati, 1979).

Finally, the comparison of architectural decorations from both periods shows that the development of the Bastam complex has followed a dynamic and evolving trajectory. Although the characteristics of the two periods are distinct, there is a continuity in the underlying principles of architectural design. The Ilkhanid period's emphasis on simplicity and functionality paved the way for the more elaborate and ornate style of the Timurid period. Despite these differences, the overarching theme of continuity and development within the architectural heritage of the region remains intact. The study of the Bastam complex offers valuable insights not only into the evolution of Islamic architecture in Iran but also into the broader cultural and historical context of these two important periods. Understanding these architectural transformations can also be beneficial in the restoration and preservation of historical monuments, ensuring that the rich cultural heritage of Iran is maintained for future generations.

The Bastam complex, with its rich historical and architectural significance, serves as a key example of the way architecture can evolve in response to political, social, and cultural changes. The Ilkhanid and Timurid periods, while distinct in their approach to decoration, both reflect the values and aspirations of their respective eras. The Ilkhanid period focused on simplicity and functionality, which were essential in the aftermath of the Mongol invasions. The Timurid period, by contrast, was marked by a flourishing of art and architecture, with complex and ornate decorations that reflected the power and grandeur of the Timurid dynasty. Through a careful study of these two periods, it becomes clear that Iranian architecture not only served functional purposes but also acted as a medium through which cultural, political, and social values were expressed. The continued study and preservation of these monuments will allow us to appreciate the richness of Iran's architectural history and its significance within the broader context of Islamic art and architecture.



مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران

دوره ۳، شماره ۴، صفحه ۱۸۹-۱۶۸

وبسایت مجله

تاریخچه مقاله
دریافت شده در تاریخ ۱۶ دی ۱۴۰۲
اصلاح شده در تاریخ ۳۰ دی ۱۴۰۳
پذیرفته شده در تاریخ ۲۴ بهمن ۱۴۰۳
منتشر شده در تاریخ ۲۸ بهمن ۱۴۰۳

بازتاب فرهنگ ایرانی-اسلامی در تزئینات معماری مجموعه بسطام با تأکید بر مقایسه دوره ایلخانی و تیموری

سید احمد حسینی[۱]، احمد اشرفی[۲*]، حسن شادپور[۲]، سعید صادقیان[۳]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ اسلام، گروه تاریخ، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران
۲. استادیار گروه تاریخ، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران
۳. دانشیار گروه آب و محیط، دانشکده مهندسی عمران، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

[*]ایمیل نویسنده مسئول: a.ashrafi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله
پژوهشی اصیل

نحوه استناد به این مقاله:
حسینی، سیداحمد.، اشرفی، احمد.، شادپور، حسن.، و صادقیان، سعید. (در دست چاپ). بازتاب فرهنگ ایرانی-اسلامی در تزئینات معماری مجموعه بسطام با تأکید بر مقایسه دوره ایلخانی و تیموری. *مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۳(۴)، ۱۸۹-۱۶۸.

© ۱۴۰۳ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

چکیده

یکی از مهم‌ترین هنرهای شکوفا در تمدن اسلامی، معماری ایرانی است که از راه سازگاری خود با مفاهیم فرهنگ اسلامی و تصویرگری عناصر لاهوتی، جایگاه زیباشناختی و ابداعی والایی به دست آورد. در این معماری، ویژگی‌هایی چون طراحی دقیق، تزیینات چشم‌نواز، هم‌سویی تناسب و تقارن، نمادگرایی، نیازسنجی و کمال‌جویی، مبنای نیارش، فرم و آرایه‌بندی سازه‌ها و نیز بازتابی از فرهنگ و تمدن اسلامی در ایران بوده است. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی، مبتنی بر پویش‌های کتابخانه‌ای و میدانی، بر آن است تا به این پرسش پاسخ دهد که «جلوه‌های فرهنگ اسلامی از طریق سنجش تطبیقی معماری ایلخانی و تیموری در مجموعه یادمانی بسطام چگونه انعکاس می‌یابد؟» یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند در حالی که معماری ایلخانی بیشتر بر اصول ساده و کاربردی استوار بود، تزئینات عهد تیموری با بهره‌گیری از هنرهای ترکیبی و جزئیات پیچیده، جلوه‌ای فاخر و باشکوه‌تر به بناها بخشیده است. هرچند کاشیکاری، گچبری و کتیبه‌نگاری معماری ایلخانی، متأثر از نمادگرایی سبک آذری و منطبق با زبان عرفانی اسلام است، اما رنگ‌پردازی و جلوه‌گری مقرنس‌کاری و کاشیکاری مجلل عهد تیموری در مجموعه بناهای بسطام، مبتنی بر هویت‌بخشی و توجه به روح زمانه و عناصر هویت مذهبی و ملی بوده است. این نکته، چگونگی فرایند پی‌سازی بناهای مجموعه در عهد ایلخانی و تکمیل و تزئین آن‌ها در عصر تیموری را روشن و تأیید می‌نماید.

کلیدواژگان: *بسطام، تزئینات معماری، مؤلفه‌های فرهنگی، عهد تیموری، معماری ایلخانی.*

مقدمه

تمدن اسلامی در طول تاریخ همواره جلوه‌های بی‌نظیری از هنر و معماری را به نمایش گذاشته است که یکی از بارزترین آن‌ها در تزئینات معماری مشهود است. معماری اسلامی، متأثر از باورهای مذهبی، فرهنگی و اجتماعی، در دوره‌های مختلف تاریخی، مسیر تکامل خود را طی کرده و ویژگی‌های خاصی را به نمایش گذاشته است. فرهنگ اسلامی ارائه‌دهنده نمونه برجسته‌ای از یک فرهنگ دینی است که در آن، انسان به تفکر و تعمق در عالم الهی و عوالم نفسانی ترغیب می‌شود. بدین‌رو، معماری ایران تصویری از کیهان یا انسان است که اساس آن بر تدارک زندگی سالم و نگاه معناگرای آدمی استوار است. با چنین نگرشی است که نوعی از وحدانیت و کمال‌گرایی به نمایش گذاشته می‌شود و در راه اتصال به آن، ذوق و استعداد بشری شکوفا می‌گردد.

در میان برنامه‌های معماری عصر ایلخانان (۶۵۰-۷۳۶ ق)، مجموعه‌های تدفینی یادمانی چون: مجموعه غازانی تبریز، پیربکران اصفهان و بایزید بسطام از نمونه سازه‌هایی هستند که دارای بخش‌هایی چون: مسجد، مدرسه، خانقاه، برج، اقامتگاه و ... می‌باشند. هسته مرکزی مجموعه بسطام، بقعه عارف نامی، بایزید بسطامی (۱۶۱-۲۳۴ق) است و در هر دوره زمانی، الحاقاتی به آن اضافه شده یا مرمت‌هایی صورت گرفته است. این ارسن یا مجموعه بنای آرامگاهی، دارای آرایه‌های شاخص در زمینه نمادپردازی و معناگرایی فرهنگ ایرانی-اسلامی است. تزئیناتی شامل: کاشی‌کاری، گچبری، کتیبه‌نگاری و مقرنس‌کاری که در دو دوره ایلخانی و تیموری (۷۷۱-۹۱۱ ق) از کثرت و تنوع بیشتری برخوردار بوده‌اند. با توجه به رشد تمایلات صوفیانه در قرون ۸ و ۹ هـ‌ق، ساخت‌وسازهای مکمل در اطراف مزار بایزید در عهد ایلخانی شدت یافت و در عصر تیموری با تکمیل و تزئین سازه‌های پیرامونی، بر اهمیت و اعتبار مجموعه مذکور افزود.

میراث معماری اسلامی

آغاز تحول در فرهنگ و هنر ایران اسلامی در سده دوم و سوم هجری و به هنگام حکومت صفاریان و به‌ویژه سامانیان بود. آل زیار و آل بویه نیز هر کدام گام‌های ارزشمندی در این باززایش هنری برداشتند. گرچه آغازگر این نهضت فرهنگی-هنری سلجوقیان نبودند، ولی در دوران آن‌ها بود که نبوغ ایران به اوج خود رسید و پس از آن نیز ادامه نیافت (Pope, 1993). اصولاً معماری سلجوقی متأثر از هنر دوره‌های قبل و حتی عهد ساسانی است که تأثیرش در موارد زیر نمایان شد: پلان‌بندی، نوع نقوش، مصالح به‌کار رفته، گچ، آجر، ستون‌های حجیم، کوتاه و کلفت و... در این دوره که هم‌عصر با دوره رمانسک در اروپاست، همانند سبک رمانسک در زمینه کوتاه و ستبر بودن سقف‌ها و ستون‌ها، جزرهای قطور و پایه‌های عظیم و مناره‌های بلند و بسیار زیبا هم دیده می‌شود. همچنین از دوره سلجوقی مناره‌ها با سردرها یکی می‌شوند. این مناره‌ها را در مساجد و مدارس و کاروانسراها و برج‌ها و مقابر می‌توان مورد بررسی قرار داد. قدرت و نجابت معماری عهد سلجوقی به بهترین صورت در مسجد جامع اصفهان و مسجد جامع قزوین تجلی نموده است.

به‌طور کلی ویژگی معماری سلجوقی عبارت است از:

۱- ساخت اولین مساجد چهارایوانی

۲- ساخت اولین گنبدهای دوجداره (با الهام از مسجدالاقصی و دوره بیزانس)

۳- به‌کارگیری آجرهای لعابدار برای اولین بار

۴- ساختن برج و مقبره به صورت هشت‌ضلعی و هرمی به شکل چادر (بیشتر در آسیای میانه)

۵- استفاده از نقوش هندسی در تزئینات (Pope, 1993).

در زمینه معماری، تزئینات آن در دوره سلجوقی تحولات چشمگیری حاصل شد. آجرکاری دامنه کارایی خود را از مرحله ساختاریِ محض گذرانده و به مقام واسطه‌ای طراز اول در امر زینتگری رساند. استفاده از آجرهای لعابدار و کاشی‌های تک‌رنگ فیروزه‌ای مانند کاشی با نقش «محمد» در جریان، به‌طور آزمایشی مورد بهره‌برداری قرار گرفت تا بر زیبایی بناها بیفزاید و روشنی‌بخش عناصر معماری گردد و کتیبه‌های آجری را خواناتر سازد.

در اواخر دوره سلجوقی هنرمندان با جفت‌وجور کردن آجرهای لعابدار به شکل‌های مربع و مستطیل با تک‌رنگ فیروزه‌ای با طرح‌های هندسی ساده پرداختند و با اضافه کردن رنگ‌های بیشتر، زمینه را برای کاشی معرق یعنی جفت‌وجور کردن تکه‌های کاشی با رنگ‌های متنوع در کنار هم مهیا ساختند. تزئینات آجری بیشتر در نمای بیرونی بناها و تزئینات گچبری بیشتر در داخل بناها مورد استفاده قرار می‌گرفت. نمونه‌هایی که گویای استفاده اولیه از کاشی در تزئین بناهاست، عبارت‌اند از: کتیبه کوفی لعابدار مناره مسجد سین در اصفهان ۵۲۶ هجری، گنبد سرخ مراغه ۵۴۲ هجری، و همچنین مقبره‌های یوسف بن قصیر ۵۴۲ هجری و مقبره موند خاتون ۵۶۶ هجری که هر دو در نخجوان هستند. این‌ها نمونه‌های خوب و جالبی از کاربرد کاشی در هیأت بیرونی بناها محسوب می‌شوند. بدین‌رو، با استفاده اولیه این کاشی‌ها در داخل و خارج بناها فصل تازه‌ای در تزئینات معماری آغاز می‌شود (Shekari, 2000).

مهم‌ترین مرکز تولید کاشی در این دوره کاشان بوده است و از آنجا کاشی‌های رنگی به دورترین نقاط خاورمیانه ارسال می‌شده است؛ کاشی‌هایی که با تکنیک طلایی ساخته می‌شود در مقابل نور آفتاب دارای رنگ‌های پرطاووس‌الوانی است. رنگ‌هایی که در اوایل این دوران به‌کار می‌رفته عبارت بودند از: سیاه، آبی سیر و روشن. بهترین نمونه کاشی‌کاری محراب مسجد میدان کاشان است. از تزئینات بر روی چوب نیز بسیار استفاده شده است (Douri, 1989). همچنین، در دوره سلجوقی تکنیک مقرنس‌کاری، تزئینات دیگر را نیز تحت‌الشعاع قرار داد. تمام فضای سقف گاهی با گچ‌کاری‌های مقرنسی تزئین می‌شد.

با تشکیل حکومت ایلخانی به سال ۶۵۴ هـ‌ق توسط هلاکوخان، اوضاع سیاسی بهبود یافت و اولین نمودهای گرایش از تخریب به ترمیم هویدا گردید. خصوصاً در زمان وزارت خواجه رشیدالدین فضل‌الله در حومه تبریز مجموعه‌ای به نام ربع رشیدی یا رشیدیه بنا شد که شامل کتابخانه، مدرسه، رصدخانه، بیمارستان، مسجد و ساختمان‌های متعدد دیگری برای سکونت و پویش اهل علم و هنر بود. این ارسن محل مناسبی برای فعالیت‌های هنری فراهم کرد؛ ضمن آنکه نگارگری و تصویرگری کتاب رونق خاصی گرفت و کتاب‌های مختلفی مانند منافع‌الحیوان، جامع‌التواریخ، کلیله و دمنه و شاهنامه تحریر و تصویرسازی شدند (Shekari, 2000).

در عصر ایلخانی، در زمینه معماری و تزئینات وابسته، گچبری و کاشی‌کاری دو عامل اولیه تزئین ابنیه بودند. در این زمان، هنر گچبری در زمینه گل‌سازی، طرح‌های هندسی و خط به اوج خود رسید و هیچ فضای قابل رؤیتی بدون ریزه‌کاری‌های گچبری رها نشد و طرح‌های بزرگ‌تر نیز پوشیده از ریزه‌کاری‌هایی شدند که به‌صورت گل‌های بافته با تزئینات کناری خودنمایی می‌کردند (Douri, 1989). همچنین، زمینه‌های اولیه کاشی معرق که در اواخر سلجوقی و دوره خوارزمشاهی شروع شده بود، ادامه یافت. تنوع رنگ‌ها از فیروزه‌ای فراتر رفت و رنگ‌های سبز و قهوه‌ای و مشکی به رنگ‌های معرق‌کاری اضافه شدند. حضور کاشی‌های زرین‌فام کاشان و سلطان‌آباد (اراک کنونی) جلوه‌ای خاص به محراب‌ها و تزئینات معماری می‌بخشید (Shekari, 2000).

کاشی‌کاران در شهرهای مختلف علاوه بر احیای این هنر موفق شدند تا با ابداع روش‌های جدید، کاوش‌های زیبایی را برای تزئین دیوار و محراب مساجد خلق کنند؛ لذا، طرح‌های کاشی‌کاری عموماً همان‌هایی است که در گچبری‌ها و تزئینات ساختمان‌های مختلف دیده می‌شود (Douri, 1989).

کاربست نقوش و مصالح در تزئینات مجموعه بسطام

استعمال کاشی‌کاری در بنا از دوره سلجوقی به وجود آمد. کاربرد قطعات کاشی آبی در ابنیه این دوره به نحوی مشاهده می‌شود که در داخل یا خارج پانزده بنای دوره سلجوقی، کاشی لعابدار در کتیبه‌ها همراه با طرح به‌کار رفته‌اند و در دوره ایلخانی به کمال رسیدند. در این دوره، کاشی‌کاری شامل طرح‌های هندسی با اشکال گل‌وبوته‌ای مخلوط بود و رنگ‌های شفاف بیشتر به‌کار برده می‌شد. کاشی‌هایی به رنگ‌های آبی، نیلی و سفید (در سلطانیه)، سبز و قهوه‌ای بادمجانی در اصفهان، زرد طلایی (در کرمان) و آبی روشن در بناهای دیگر دیده می‌شود.

در مجموعه بسطام طرح‌ها اساساً باریکه‌ای هستند با حاشیه عناصری به‌هم پیوسته و شامل قطعات متوازی‌السطوح با اشکال پیچیده دیگر. در اینجا، سطح بنا از طرح‌های کامل و ناقصِ کاشی (آجر) لعابدار پوشیده شده است؛ طرح‌های تکراری در باریکه حاشیه به‌کار رفته یا به‌صورت طرح سرتاسری بر یک سطح عمود دیوار استعمال شده‌اند. همچنین نقوش هندسی شبیه به گل به‌صورت قطعات کاشی با طرح‌هایی درهم دیده می‌شوند. مجموعه این نقوش تزئینی با توجه به قطعات قالبی و طرح‌های بافته‌وار، به هیچ یک از تزئینات ساختمان‌های آن دوره شباهت ندارد (Wilber, 2000).

همان‌طور که در مجموعه بناهای بسطام مشاهده می‌شود، در عهد ایلخانی، در تزئین نمای خارجی مجموعه از تلفیق آجر لعابدار و بی‌لعاب استفاده گردیده است؛ آجر لعابدار فیروزه‌ای‌رنگ، زیرا استادکاران همانند قرون اولیه اسلامی در پوشش بنا از کاشی یک‌رنگ و فیروزه‌ای استفاده می‌کردند و در زمان مغول‌ها در آرایش بنا از این تلفیق استفاده شد و کاشیِ مورد استفاده، مانند دوره‌های قبل، فیروزه‌ای‌رنگ بود. در مجموعه بناهای بسطام صرفاً از این تلفیق استفاده شده، اما در دیگر بناهای عهد ایلخانی از رنگ‌های الوان نیز استفاده شده است.

دالان ورودی اولجایتو از جنس آجر، گچ و آجر لعابدار فیروزه‌ای می‌باشد. بعضی قسمت‌ها خصوصاً در نقش‌ها، آجر دارای پوششی نقش‌دار از یک لایه گچ است و بعضی قسمت‌های فضای مثبت مجموعه که شامل نقش‌های نمای بیرونی دالان است، دارای پوششی از آجر لعابدار فیروزه‌ای است (نک: تصاویر). در قسمت خارجی دالان نیز، در دورتادورِ قسمت خارجی، تکرار طرح‌های لوزی‌شکل با آجر لعابدار فیروزه‌ای در کنار قطعات آجری، فضا را زینت بخشیده است. دیوارهای آجریِ قسمت داخلی دالان دارای آجرچینی متفاوت از قسمت بیرونی می‌باشند. نمای داخل با پوششی از گچ همراه است که دارای طرح آجری، همانند نقش آجرچینی با بند گچی گره‌دار است.

گنبد غازان‌خان دارای آجرچینیِ دورجِه با بند آجری دارای فرمی گره‌دار می‌باشد. در کنار این گنبد، که پوششی از آجرهای لعابدار فیروزه‌ای دارد، ایوان غازانی قرار دارد که نمای بیرونی آن دارای آجرکاری شبیه به دالان ورودی اولجایتو می‌باشد و پوششی از گچ سفید دارد. در قسمت داخلی ایوان نیز، آجرچینیِ دورج مشابه گنبد غازان‌خان و دارای رج‌چینی تزئینیِ فرم گره‌دار مشاهده می‌گردد. بیشتر قسمت‌ها خصوصاً در قسمت‌های پایین‌تر، دارای پوشش گچ سفید اضافه‌شده بر آجر هستند و بعضی قسمت‌های فضای مثبت یا منفی نقش‌های مجموعه دارای پوششی از آجر لعابدار فیروزه‌ای‌اند.

مسجد جامع دارای مصالح آجری و قسمت‌هایی با پوشش گچی است که در کنار برج کاشانه واقع شده است. برج کاشانه تمام آجری است و شکل خارجی آن کثیرالاضلاع منتظم شانزده‌ضلعی است و از داخل ده‌ضلعی می‌باشد. در قسمت‌های بالای آن، دارای کتیبه است. بخش زیر گنبد، تزئینات آجر لعابدار فیروزه‌ای دارد که ترکیبی از آجر لعابدار و بی‌لعاب می‌باشد.

طرح آجرهای لعابدارِ برج، دارای نقش‌های لوزی‌شکل و چلیپا در وسط آن می‌باشد. برج در بعضی قسمت‌های فوقانی فاقد بند گچی است و تنها قسمت فاقد بند گچی در دیوار مجموعه می‌باشد. در قسمت زیر گنبد، آجرهای جلو آمده با چیدمانی طولی و در ردیف بالاتر، چیدمانی عرضی مشاهده می‌شود که نوع آجرچینیِ این قسمت با دیگر قسمت‌ها کاملاً متفاوت است.

در قسمت‌های دیگر جز در قسمت‌های تیزی جلوآمدگی‌ها و فرورفتگی‌های اضلاع مجموعه و قسمت‌های دورتادور کتیبه‌ها، آجرکاری‌ها ردیفی، طولی یا عرضی هستند. قسمت‌های دیگر دارای آجرچینی چپ‌وراست و یک‌درمیان و دارای نمای طولی آجری می‌باشند که در فضای منفیِ ما بین آجرها دارای بند آجری گره‌دار هستند و فرمی مشابه با چند بنای ذکرشده دیگرِ مجموعه دارند که همگی مشابهت زیادی با رج‌چینی بناهای هم‌دوره خود از جمله مسجد جامع اصفهان (آل‌بویه تا صفوی)، مسجد جامع گلپایگان (دوره سلجوقی)، مسجد جامع قزوین (دوره سلجوقی) و مسجد جامع ورامین (دوره ایلخانی) دارد. با این تفاوت که این نقوش گره‌دار صرفاً مربوط به بناهای دوره ایلخانی در مجموعه بسطام است و در بناهای سلجوقی این مجموعه مشاهده نمی‌گردد.

در اکثر قسمت‌های مجموعه، آجرچینی بسیار ساده است و آجرها اکثراً با بند گچی روی همدیگر قرار گرفته‌اند. در بعضی قسمت‌ها از جمله آجرچینی نمای داخلی دالان ورودی به مسجد بایزید، آجرچینی با بند گچی عریض‌تر از دیگر قسمت‌هاست. تمام گچی که در مصالح بنا به‌کار برده شده در کنار آجر یا به‌عنوان پوششی بر آجر، همگی دارای رنگ سفیدِ خودِ گچ هستند. آجرها نیز همگی تقریباً هم‌رنگ یکدیگر، یعنی نخودی‌رنگ، هستند و در بعضی قسمت‌ها از جمله نمای خارجیِ ورودیِ حرم، آجر متمایل به رنگ قرمز می‌باشد.

آجرهای دوره ایلخانی در بنا روشن‌تر می‌باشند؛ گرچه اوج استفاده از آجر همان‌طور که در مجموعه بسطام مشخص است، متعلق به دوره سلجوقی است. در آجرکاری دوره سلجوقی، اکثر آجرها در نمای داخلی دارای نقش شده‌اند، یعنی بر روی آن‌ها کتیبه یا نقوش هندسی و گیاهی یا باریکه‌ای از نقوش سرتاسری نقش گردیده است. در قسمت‌های داخلی، تراکم نقش‌ها بیشتر از قسمت‌های خارجی بناست. در دوره ایلخانی هیچ‌کدام از آجرها مانند دوره قبل تراش‌خورده یا کنده‌کاری‌شده نمی‌باشد. نقش‌ها همگی بر پوششی از لایه گچِ اضافه‌شده بر پوشش آجریِ دیوارها، به وسیله حکاکی، قالب‌زنی یا بیشتر به‌صورت دستی در محل نقش گردیده‌اند. همچنین، مناره آجری سلجوقی سراسر دارای نقش و کتیبه آجری می‌باشد که بسیار مشابه نقش‌های دیگر مجموعه سلجوقی از جمله نقش‌های دالان ورودی به مسجد بایزید در داخل مجموعه است. (نک: تصاویر)

گچ‌بری در دوره ایلخانی به اوج تکامل خود می‌رسد. همان‌طور که در مجموعه بسطام مشاهده می‌گردد، در دوره سلجوقی از آجر بسیار استفاده شده است و به‌دلیل شکل خاصش، آن را می‌توان به شکل‌ها و نقش‌های گوناگون درآورد. در دوره مغول، استفاده از گچ‌کاری در بنا نسبت به دوره قبل بیشتر است و تلفیق گچ و آجر را در این دوره در بسطام به وفور می‌توان مشاهده کرد. هنر گچ‌کاری و ایجاد نقش‌ها و کتیبه‌ها با نقش‌هایی ریزتر، تو در تو و پرکارتر، از نمونه‌های بارز این دوره می‌باشد. همان‌طور که اشاره شد، استفاده از گچ و ایجاد نقش بر روی آن راحت‌تر از آجر است و در عین حال مقاومت کمتری دارد.

حضور رنگ یا پوشش رنگین در بناهای ایلخانی تحول خاصی ایجاد کرده است. رنگ به‌تدریج جای آذین‌گریِ گچی یا گچ‌بری‌ها را می‌گیرد و کاشیِ رنگین که در آغاز تقریباً فقط فیروزه‌ای بوده است، تنوع رنگی یافته و لاجوردی و سیاه و سفید و سپس زرد هم به آن افزوده می‌شود.

در مقبره اولجایتو کاشی‌کاری به‌صورت معرق یا کاشی‌چینه می‌باشد. بدین معنی که کاشی‌های لعابدار را برحسبِ نیازِ نقش می‌بریدند و سپس با هم جفت‌وجور می‌کردند و نقش را پدیدار می‌ساختند. اما در مجموعه بسطام شیوه کار متفاوت است. رنگ کاشی‌های ایوان ورودی و ایوان صحن آبی فیروزه‌ای است؛ اما نه به‌صورت معرق بلکه به شکل آجرهای نازکِ نقش‌دار. بدین صورت که پیش‌تر طرح موردنظر را بر روی تعدادی آجر چهارگوش مربع یا مستطیلی‌شکل به‌طور برجسته نقش و قالب‌گیری کرده، سپس رنگ کرده و لعاب داده‌اند.

نقاشی و رنگ‌آمیزی یا استفاده از مصالح رنگی در ابنیه‌ها از گذشته‌های دور همیشه زینت‌بخش بناها بوده است و با توجه به زمان و امکانات دوران خود، از رنگ‌های خاص برای ابنیه‌های مختلف از جمله مقبره‌ها، عبادتگاه‌ها، منازل، کاخ‌ها و... استفاده می‌شده است که علاوه

بر جنبه تزئینی در بسیاری موارد جنبه کاربردی نیز داشته است و هر رنگی به‌طور کلی یا حتی در دوره خاص خود، یادآور ارتباط یا حس گویا و خاصی بوده است. این مسئله همواره و در هر دوره زمانی از اهمیت و ارزش چشمگیری برخوردار بوده است.

متعلقات بایزید: هسته مرکزی

محراب بایزید: در مجموعه تاریخی بایزید بسطامی و در بخش مردانه مسجدی به همین نام وجود دارد. این محراب (۳/۳ × ۳/۹ متر)، یکی از نمونه محراب‌های گچ‌بری شاخص این دوره محسوب می‌شود که بر حاشیه طاق‌نمای فوقانی محراب، نام معمار آن «محمدحسین بن ابی‌طالب المهندس بناء دامغانی» ذکر شده است و به دلیل کتیبه گچ‌بری تاریخ‌دار در بخش فوقانی محراب (۶۹۹ هـ‌ق)، به پایان قرن هفتم هجری، منسوب است (Kiani, 1995; Mokhlesi, 1980; Shahnama, 2011). نقوش گیاهی بسیار ظریف (اسلیمی‌های پیچان و تو در تو)، کتیبه‌های ثلث، کوفی در کنار نقوش هندسی (گره)، جلوه بصری زیبایی به این محراب بخشیده است. نقوش هندسی این محراب شامل گره‌هایی بر مبنای عدد چهار و شش است (گره‌های شش و گیوه، هشت و چهارلنگه و...) که در دیوارهای جانبی و روبه‌روی طاق‌نما، حاشیه و نیم‌ستون (پیلک) محراب قرار دارند و تنوع و کثرت آن‌ها، از اهمیت کاربرد گره‌ها در این محراب حکایت می‌کند.

تقریباً در تمام گره‌های موجود در این محراب، نقوش گیاهی شامل گل‌های ساده (چهار و شش گلبرگ)، برگ و نیم‌برگ وجود داشته که در برخی نمونه‌ها، این نقوش گیاهی، تنها به پُرکردن فضای داخلی نقش‌مایه‌های هندسی و گاه در تلفیق با خطوط تشکیل‌دهنده گره و جزئی از آن به شمار می‌رود.

صومعه بایزید: این خانقاه که به چله‌خانه یا زاویه نیز مشهور است؛ در ضلع غربی صحن امامزاده محمد و روبه‌روی آرامگاه بایزید بسطامی قرار دارد و شامل سه اتاق کوچک، با سقف‌های کوتاه است که دو اتاق اول و دوم، از طریق درگاهی به یکدیگر راه دارند و راه دسترسی به اتاقک سوم نیز از طریق ورودی کوچکی در گوشه جنوب غربی ایوان غربی، میسر است. در ضلع جنوبی هر سه اتاق، محراب‌های گچ‌بری‌شده قرار دارند. بنا بر کتیبه اتاق اول، مرمت صومعه و بناهای دیگر توسط استادکار دامغانی، «محمد بن حسین» و همکاری برادرش حاجی، در اوایل قرن هشتم هجری به انجام رسیده است (Shahnama, 2011; Zarei, 2011). عمده‌ترین نقوش هندسی به‌کار رفته در این محراب شامل گره‌هایی با عدد مبنای شش و هشت (شش و شمسه، هشت و طبل‌گردان) است که در دیوار روبه‌رو و جانبی طاق‌نمای محراب‌های مذکور، به اجرا درآمده است.

محراب مسجد جامع

این محراب گچ‌بری نفیس، بر دیوار دهانه (ایوان) مرکزی، در ضلع جنوبی صحن مسجد جامع بسطام واقع شده است و بنا بر تزئینات گچ‌بری تاریخ‌دار این ایوان، که نام بانی مسجد و تاریخ ۷۰۶ هـ‌ق را دربردارد؛ به نظر می‌رسد محراب نیز در این تاریخ احداث شده باشد (Kiani, 1995; Mokhlesi, 1980). سازه مذکور، از حیث تنوع طرح‌ها و نقوش، بسیار ظریف و پُرکار است و مشابهت‌هایی از لحاظ انواع نقوش گیاهی با محراب مسجد بایزید بسطامی دارد. استفاده از نقوش گیاهی در سرستون‌ها، فضای داخلی طاق‌نما با اسلیمی‌های پُرپیچ و بندهای ظریف و تلفیق با کتیبه‌های کوفی، ثلث و...، از ویژگی‌های شاخص محراب است.

نقوش هندسی این محراب، در بخش‌های مختلفی از جمله بدنه نیم‌ستون‌ها (پیلک‌ها)، دیوارهای جانبی و روبه‌روی طاق‌نما، به اجرا درآمده است. فضای داخل نقش‌مایه‌های هندسی نیز، با نقوش گیاهی (گل‌هایی با چهار، هشت و دوازده گلبرگ، برگ‌های ساده) و گاه نقوش هندسی ساده (مثلث، لوزی)، تزئین شده که بر تنوع و زیبایی آن‌ها می‌افزاید.

عناصر تزئینی معماری مجموعه بسطام

تزئینات مجموعه بناهای بسطام شامل دوره‌های مختلف تاریخی، خصوصاً تزئینات دوره سلجوقی و ایلخانی می‌باشد. عنصری که تأثیری فوق‌العاده در کنار اشکال تزئینی مجموعه بر جای گذاشت، خطوط اسلامی عربی بود. حروف پُرپیچ‌وخم و حجیمِ خط کوفی و نیز اشکال دایره‌ای و قابل تغییر و انعطافِ خط نسخ، در ارتقای کتیبه‌نویسی ابنیه تاریخی، حتی در هنرهای دیگر، استفاده می‌شد. متونی که در طرح تزئینی ساختمان‌های مذهبی و غیرمذهبی به‌کار می‌رفت، در اکثر مواقع از قرآن اقتباس شده بود. از این‌ها گذشته، در این میان کلمات تحسین‌آمیز و مدح حاکم، آرزو برای بقای معمار و صاحب بنا از جمله عباراتی بودند که وجود داشت و اغلب تاریخ ساخت بنا حک می‌شد. در کتیبه‌های تزئینی، اشعار غیرمذهبی، حتی در ایران نیز با خط عربی نوشته می‌شد. خوش‌نویسی به‌تدریج یکی از شاخه‌های اصلی هنری شد. در این قلمرو، هنرمندان اسلامی بسیار پیش تاختند. چنین بهره‌گیری هنرمندانه‌ای از اشکال مختلف خط و خوش‌نویسی در ایران بسیار رواج یافت (Connell, 1997).

در مجموعه تاریخی بسطام، کتیبه‌های زیبایی شامل سوره‌های قرآن و تاریخ ساخت بنا و سازنده آن و حدیث یا شرح حال بایزید بسطامی وجود دارد که این کتیبه‌ها به‌صورت آجری یا گچی دیده می‌شود. اکثر کتیبه‌ها در مجموعه فاقد رنگی غیر از رنگ آجر یا گچ هستند که به مرور زمان دچار تغییر رنگ شده است. تنها رنگی که در زمینه کتیبه‌های دورتادور دیوار مسجد بایزید مشاهده می‌گردد، رنگ زرد است. کتیبه‌های رنگیِ دیگر که در آن‌ها رنگ‌های فیروزه‌ای، نارنجی، قهوه‌ای، طوسی و سفید دیده می‌شوند، متعلق به دوره فتحعلی‌شاه قاجار هستند.

۱- کتیبه‌هایی با نقوش گیاهی: کتیبه‌هایی که به همراه نقوش گیاهی به کار رفته‌اند شامل کتیبه‌های محراب‌ها، برج کاشانه، دالان ورودی اولجایتو و صومعه بایزید است که به همراه نقوش گیاهی و اسلیمی با فرم‌های پیچ در پیچ، همراه گل و برگ و ساقه و غنچه، به‌طرزی ماهرانه فضای بین حروف را پُر می‌کنند یا جزئی از اجزای حروف می‌گردند. نقوش گیاهی که اغلب دارای فرم‌های تکراری یا به‌صورت قالبی در کنار هم قرار دارند، در اجزای بنا و یا به تنهایی در سطوح بالا، اطراف یا زیر کتیبه‌ها قرار گرفته یا حاشیه‌ها را پُر می‌نمایند. تعدادی از آن‌ها، به‌صورت یک فرم تک‌گل یا برگ و یا تکرار یک فرم در کنار هم دیده می‌شوند.

در برخی موارد، نقوش گیاهی به همراه نقوش هندسی به کار رفته است یا نقوش گیاهی بسیار شبیه به نقوش هندسی شده و یا به فرم‌هایی ساده‌تر و هندسی تبدیل شده است. این نقوش در محراب‌ها یا در دیگر قسمت‌ها دیده می‌شود. نقوش به‌کار رفته دوره سلجوقی و ایلخانی که از جنس گچ یا آجر است، مانند کتیبه‌های همان دوره در بنا، فاقد رنگی افزوده بر مجموعه‌اند. به‌غیر از کاشی‌های فیروزه‌ای مجموعه، دیگر قسمت‌های رنگیِ نقوش گل و بوته و نقوش شاه‌عباسی دوره قاجار در قسمت ورودی و فضای داخلی بنای حرم امامزاده محمد به چشم می‌خورد که شامل رنگ‌های فیروزه‌ای، آبی کمرنگ، نارنجی، قهوه‌ای، سیاه و سبز است. به‌طور کلی علاوه بر کتیبه‌ها و نقوش، رنگ‌آمیزی و مصالح به‌کار رفته (نوع چیدن آن‌ها، رج‌چینی، گره‌سازی، حکاکی و نقش دادن آن‌ها و...) تأثیر زیادی در آرایش و تزئین بنا دارد.

اساساً بنایی که صرفاً از آجر کار شده باشد، تفاوت بسیاری از نظر شخصیتی با بنای سنگی، گچی، گِلی و... دارد. نوع استفاده، کاربرد و مقاومت متفاوتی نیز خواهد داشت. حتی روش‌های متفاوتی در ساخت و نقش دادن آن وجود دارد که آن را از مصالح دیگر متمایز می‌سازد. بنای تاریخی بسطام در ابتدا خشتی بوده که دارای مقاومت کم و درنتیجه ویران گردیده است و حال آن را با مصالح آجری به رنگ نخودی، آجر لعابدار فیروزه‌ای، گچ سفید و تلفیق گچ و آهک مشاهده می‌کنیم. زمینه گچی شامل نقوش گیاهی و هندسی است، حال آنکه زمینه آجری علاوه بر رج‌چینی خاص خود، دارای پوشش تزئینی گچی (یا همراه آجر لعابدار فیروزه‌ای) یا به‌تنهایی دارای رج‌چینی یا بندکشی تزئینی می‌باشد که تأثیر بسزایی در تزئین بنا و استحکام آن ایفا می‌کند. از جمله دالان ورودی به مسجد بایزید که شامل بند گچی بسیار عریض است، بند گچی بین آجرهای دالان ورودی اولجایتو، برج کاشانه، گنبد و ایوان غازان‌خان دارای بند گچی با فرم گره‌دار می‌باشد و آن‌ها را متفاوت از

قسمت‌های دیگر ساخته است. از دیگر عوامل تزئین می‌توان به معماری و سبک به‌کار رفته در بنا اشاره داشت. غالباً قسمت‌ها و بخش‌هایی از بنا به ساخت اجزای تزئینی که حامل تزئینات گیاهی و هندسی و... است، تعلق دارد. از جمله می‌توان به محراب‌ها، کتیبه‌ها، مقرنس‌ها و... اشاره داشت که بستر تزئینات گیاهی و هندسی و... هستند. حال به بررسی و ذکر تاریخچه‌ای از عناصر تزئینی بر اساس فرم و اشکال به‌کار رفته در مجموعه بسطام خواهیم پرداخت که شامل نقوش کتیبه‌ای، هندسی، گیاهی و نقوش ترکیبی خواهد بود.

۲- نقوش ترکیبی (اسلیمی): خط در بناهای اسلامی از عوامل مهم تزئین به‌شمار می‌رود. خط گاهی سطوح درونی و بیرونی بناها را زینت می‌بخشد و گاهی چون برگ به سراپای مناره‌ها می‌پیچد و گاهی بر سرِ ساقه گنبدها می‌نشیند. در تاریخ هنر اسلامی، خط کوفی نخستین رگه تولد هنری را نشان می‌دهد. هنرمندان چیره‌دست، کلام خدا را همراه با نقوش زیبای اسلیمی بر در و دیوار این اماکن تصویر کرده‌اند. آیات و متون مقدس را با خط زیبای ثلث و نقش‌های اسلیمی مزین کردند و به‌صورت کتیبه‌هایی بر اماکن مقدس نشاندند.

در مجموعه بسطام، نقوش و خطوط به‌گونه‌ای با یکدیگر ترکیب شده‌اند که گویی آن‌ها مکمل یکدیگرند و چنان هماهنگ شده‌اند که فضای خالی را پُر کرده‌اند؛ به‌طوری‌که اگر تنها یک برگ از آن‌ها برداشته شود، نقص آن آشکار می‌گردد (عارفی، ۱۳۷۴: ۶۷). همچنین در اینجا اکثر خطوط به همراه نقوش اسلیمی هستند. حرکت پُرپیچ‌وخم اسلیمی‌ها دارای نظم و منطق خاصی است و یادآور ذات الهی است. اسلیمی‌ها با حرکت مارپیچی خود، گویی نشان‌دهنده نمادی هستند از سوی خداوند، که به‌سوی روح آدمی فرود می‌آید و با چرخشی دیگر به‌سوی خدا بازمی‌گردد. اسلیمی‌ها آن‌چنان فضای مثبت یا منفیِ کتیبه‌ها را پُر کرده‌اند که گویی هر شاخه و برگ کوچکی از آن با نظمی بسیار دقیق و حساب‌شده در مجموعه قرار گرفته است. کتیبه‌ها خصوصاً در دوره سلجوقی و ایلخانی در بناهای بسطام بیشتر با تزئینات اسلیمی همراه هستند. نقوش اسلیمی، زمینه و فضای منفی کتیبه‌ها را پُر کرده و با نهایت دقت و ظرافت از لابه‌لای حروف گذشته و چرخشی دوّار و استادانه را در کتیبه‌ها شامل شده‌اند (Golombek & Wilber, 1988).

سنجش تطبیقی تزئینات و کتیبه‌های دوران ایلخانی و تیموری

دوره ایلخانی که با روی کار آمدن مغول‌ها آغاز شد، یک دوره انتقالی و تأثیرگذار در تاریخ معماری و هنر ایران به‌شمار می‌رود. در این دوره، هنر و معماری ایران تحت تأثیر فرهنگ مغولی و اسلامی قرار گرفت. در مجموعه بسطام، کتیبه‌ها و تزئینات معماری بیشتر با استفاده از خط کوفی و خط نسخ نگارش شده‌اند که معمولاً شامل آیاتی از قرآن کریم و متون دینی بوده‌اند (Soleimani, 2013).

یکی از ویژگی‌های برجسته این دوره، استفاده از نقوش هندسی و اسلیمی در تزئینات معماری است. این نقوش، به‌ویژه در طاق‌ها و درِهای مجموعه بسطام مشاهده می‌شود. در آن‌ها تأکید بر تکنیک‌های ساده و کم‌رنگ در طراحی شده و هیچ‌گونه استفاده چشمگیری از رنگ‌های متنوع دیده نمی‌شود (Hojjati, 1979). به‌طور کلی، در این دوره، تزئینات بیشتر بر مفاهیم دینی و مذهبی مبتنی بوده و هدف اصلی آن‌ها افزایش عظمت الهی و ترویج اعتقادات اسلامی بود (Hosseini, 2011).

در دوره تیموری، سبک‌های معماری و تزئینی پیچیده‌تر و متنوع‌تر شدند و از رنگ‌ها، نقوش گل‌وگیاه و حیوانات بیشتر استفاده می‌شد (Hosseini, 2011). در مقایسه با دوره ایلخانی، هنر تیموری با تغییرات چشم‌گیری همراه شد و در آثار معماری از جزئیات دقیق‌تری بهره برده شد. در مجموعه بسطام نیز، در این دوره، کتیبه‌ها شامل اشعار عرفانی و شعرهای شاعرانی مانند حافظ و عطار هستند که علاوه بر آیات قرآن، نشان می‌دهند خط نستعلیق در نوشتار کتیبه‌ها از ویژگی‌های برجسته این دوره است. در عهد تیموری، نقوش شدیداً پیچیده و با رنگ‌های متنوع در تزئینات معماری به‌کار می‌رفتند، به‌ویژه در گنبدها و طاق‌ها (Soleimani, 2013).

مقرنس‌کاری در دوره ایلخانی و تیموری

مقرنس‌کاری ابتدا در دوران سلجوقیان به‌طور گسترده‌ای رایج شد، ولی در دوران تیموری این هنر به اوج رسید و پیچیدگی‌های بیشتری پیدا کرد. در این دوره، هنرمندان از تکنیک‌های ویژه برای ایجاد طرح‌های سه‌بعدی استفاده کردند که باعث شد این تزئینات به‌طور گسترده در فضای داخلی و خارجی بناها به کار رود. در مقایسه با دوره‌های پیشین، مقرنس‌کاری در این دوره از ظرافت و پیچیدگی بیشتری برخوردار شد و نقش آن در ایجاد فضای معنوی و شکوه معماری افزایش یافت (Mahdizadeh Moghadam & Khazaei, 2007).

در دوران ایلخانی، مقرنس‌کاری به‌ویژه در گنبدها و ایوان‌ها به کار می‌رفت، اما در مقایسه با دوره تیموری، این هنر کمتر و با دقت کمتری اجرا می‌شد. مقرنس‌ها در این دوران معمولاً از آجر و گچ ساخته می‌شدند و عمدتاً در سقف‌ها و درگاه‌های بناهای مذهبی به کار می‌رفتند. در مجموعه بایزید بسطامی، مقرنس‌کاری‌های ایلخانی به‌طور ساده و با نقوش هندسی محدودتر از آنچه در دوره تیموری مشاهده می‌شود، دیده می‌شود. این نوع مقرنس‌ها بیشتر جنبه تزئینی دارند و فضای معنوی کمتری ایجاد می‌کنند. همچنین، در بناهای دوره ایلخانی، مقرنس‌ها بیشتر به‌صورت ساده و با طرح‌های متقارن و کم‌عمق اجرا می‌شدند که جنبه عملی و کاربردی آن‌ها بر جنبه‌های هنری و تزئینی غلبه داشت (Mahdizadeh Moghadam & Khazaei, 2007).

در دوره تیموری، مقرنس‌کاری به یکی از نمادهای هنر معماری اسلامی تبدیل شد. این هنر در این دوره به‌طور گسترده‌ای توسعه یافت و به‌ویژه در گنبدها، ایوان‌ها، محراب‌ها و سقف‌های بناهای مهم استفاده شد. در مجموعه بایزید بسطامی، که در دوره تیموری بازسازی و تزئینات آن به‌طور ویژه با مقرنس‌کاری‌های پیچیده و ظریف همراه بوده است، نمونه‌های برجسته‌ای از این هنر قابل مشاهده است. در این دوره، مقرنس‌کاری به‌عنوان عنصری نمایشی و تزئینی در فضای معماری استفاده می‌شد و علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی، نقش مهمی در ایجاد فضای معنوی و مذهبی نیز داشت (Golombek & Wilber, 1988).

در مقرنس‌کاری‌های دوره تیموری، به‌ویژه در مجموعه بایزید بسطامی، از اشکال هندسی بسیار پیچیده و متنوع استفاده شده است. هنرمندان تیموری با بهره‌گیری از قواعد دقیق هندسی، مقرنس‌هایی با طرح‌های متقارن و فرمی سه‌بعدی ساخته‌اند که عمق و پویایی ویژه‌ای به فضای بنا می‌بخشند. این نوع مقرنس‌کاری‌ها معمولاً شامل ردیف‌هایی از کره‌ها و گره‌های هندسی است که به‌صورت متناوب در لایه‌های متعدد قرار می‌گیرند و در سقف‌ها و درگاه‌ها، فضای تجسمی خاصی ایجاد می‌کنند. در مقایسه با دوره ایلخانی، این تزئینات به‌مراتب پیچیده‌تر هستند و با استفاده از فرم‌های متنوع‌تر، تأثیر بصری بیشتری دارند (Hojjati, 1979).

در دوره تیموری، به‌کارگیری انواع مختلف آجر، گچ و کاشی‌های رنگی در مقرنس‌کاری‌ها رواج یافت. این مواد باعث تنوع در طرح‌ها و رنگ‌ها می‌شد و در ایجاد فضای معنوی و تزئینی تأثیرگذار بود. کاشی‌های رنگی به‌ویژه در مقرنس‌کاری‌ها به‌کار می‌رفتند و برای ایجاد جلوه‌های بصری چشمگیر، از رنگ‌های فیروزه‌ای، آبی، سبز و زرد استفاده می‌شد. این کاشی‌ها در بناهای مذهبی و تاریخی، مانند مقبره‌ها، ایوان‌ها و گنبدها، به‌ویژه در دوره تیموری کاربرد داشتند تا شکوه و عظمت معماری را به نمایش بگذارند (Arefi, 1995).

یکی از ویژگی‌های مهم مقرنس‌کاری‌های دوره تیموری، ایجاد فضایی معنوی و روحانی است. این تزیینات نه‌تنها به‌طور زیبا و هنری فضا را می‌آرایند، بلکه با طراحی‌های پیچیده و استفاده از نور و سایه در لایه‌های مختلف، احساس عمق و بزرگی را به فضا می‌بخشند. در بایزید بسطامی، مقرنس‌کاری‌ها به‌طور ویژه در گنبدها و سقف‌های مقبره و ایوان‌ها به کار رفته‌اند که فضای مناسبی را برای عبادت و تأمل معنوی فراهم می‌کنند. همچنین، این تزئینات با بازتاب نور از سطوح صاف و برجسته، فضای داخلی بناها را زنده و پرانرژی می‌سازند (Bakhtiari, 2013).

در معماری دوره تیموری، مقرنس‌کاری‌ها به‌عنوان نمادی از عظمت و شکوه بناها و همچنین نشان‌دهنده ذوق هنرمندان و معماران آن دوره مطرح می‌شوند. در مقایسه با دوره ایلخانی، مقرنس‌کاری‌های تیموری با حجم بزرگ‌تر و جزئیات بیشتر، نه‌تنها جنبه تزئینی دارند،

بلکه از نظر نمادین نیز نقش‌آفرین هستند. در بایزید بسطامی، که در دوره تیموری تعمیرات و تزیینات گسترده‌ای بر روی آن انجام شد، این مقرنس‌کاری‌ها در گنبد و ایوان‌ها، افزون بر افزایش زیبایی معماری، به‌عنوان نمادی از قدرت و اعتبار حکومتی نیز عمل کردند (Arefi, 1995).

مقرنس‌های مجموعه بسطام

مقرنس‌های آویزان در بناهای دوره مغول بسیار دیده می‌شود. البته این نوع مقرنس را نمی‌توان به‌طور قطعی از انواع دیگر تفکیک کرد؛ زیرا هر چهار دسته مقرنس کم‌وبیش از فضای مجاور خود پیش آمده‌اند. مقرنس‌های دالان ورودی مقبره بایزید و ایوان غازان‌خان از این دسته‌اند که هر دو متعلق به دوره ایلخانی هستند.

مقرنس‌های دالان ورودی اولجایتو دارای نقش‌های هندسی و گیاهی‌اند. طرح‌های سمت چپ و راستِ مجموعه و در بعضی موارد دیگر تا حدودی قرینه یکدیگرند. تعدادی از طرح‌ها نیز در مجموعه قرینه یا مشابهی ندارند. یکی از زیبایی‌های مقرنس‌های گچی، تنوع و ظرافت نقش‌های آن است. در فرم‌های طاق‌مانندِ پایین، نقش‌ها فضای بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند که دارای نقوش هندسی دایره، مستطیل، پنج‌ضلعی و... هستند. از تکرار و روی‌هم قرار گرفتن این اجزا، نقوش هندسیِ دیگری در میان آن‌ها ایجاد شده که باعث تعدد نقش‌ها و پُرشدن فضای مثبت مجموعه شده است. اجزای کوچک‌تر درون اجزای بزرگ‌تر به‌طرزی ماهرانه قرار گرفته‌اند و فضای منفی کمتری را به خود اختصاص داده‌اند. در ردیف‌های پایین، سطح‌های بزرگ‌تر و نقوش هندسی قرار دارند و رفته‌رفته و به‌شیوه‌ای حساب‌شده، در ردیف‌های بالاتر به فضای تماماً گیاهی می‌رسیم. قاب‌های تقریباً محراب‌مانندِ ردیف‌های اول، سطح بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند و در ردیف‌های بالاتر، قاب‌های محرابی کوچک‌تر و تقریباً یک‌اندازه را مشاهده می‌کنیم. بین این فضاها و برای ایجاد تعادل و رسیدن به سطح‌های کوچک‌تر، سطح‌ها و قاب‌های باریک‌تر و کشیده‌تری را در ردیف دوم با فواصل اندک و کارشده مشاهده می‌کنیم که محاسبات دقیقی را شامل شده است. در ردیف‌های بالاتر، نقوش هندسی با تکرار چند طرح شکل گرفته‌اند؛ به‌طوری که فضای داخلی طاق پُر شده است. در یک ردیف، نقوش هندسی از تکرار مثلث‌های بزرگ‌تر و کوچک‌تری که درون یکدیگر قرار گرفته‌اند، شکل گرفته‌اند. مثلث بزرگ‌تر فضای منفی و مثلث درونی فضای مثبت مجموعه را تشکیل می‌دهد و ارتباط میان فضای مثبت و منفی بسیار استادانه است (Blair, 1995).

در کنار این نقوش، نقش‌های هندسی زیبایی به فرم کلمه «لا» همراه با نقوش گیاهی اسلیمی وجود دارد که دو سر حروف را دربر گرفته است. کلمه با حروف کوفی نوشته شده و فرم گیاهی در سر حروف باعث کشیدگی و زیبایی خاصی در آن شده است. شاید سر آن اندکی به نقوش حیوانی نزدیک شده باشد. وجود دو یا چهار دایره کوچک در وسطِ فرم گیاهی، فضای مثبت را نسبت به کل مجموعه به‌طرزی ماهرانه تعدیل کرده و فضای منفی کوچک‌تری را ایجاد کرده است.

اکثر نقش‌ها، به‌ویژه نقوش گیاهیِ موجود در هر طاق در دو طرف، کاملاً قرینه کار شده‌اند. در برخی موارد، این قرینگی کمتر به چشم می‌خورد؛ شاید در اجزای یک برگ یا گل، تفاوت اندکی مشاهده شود که می‌توان آن را ناشی از اجرای دستی هنرمند دانست. زیرا نقش‌ها به‌دلیل انحنای طاق‌ها، قالبی نبوده و با دست اجرا شده‌اند. در برخی موارد نیز این قرینگی اصلاً وجود ندارد.

طاق‌های کوچک‌تر و زیرینِ طاق‌های بزرگ‌تر، که به‌شکل خوابیده‌تری قرار گرفته‌اند، دارای نقش‌های ساده و کوچک‌تری نسبت به طاق‌های دیگر هستند. اغلب فضای سه‌ضلعی یا چهارضلعی دارند و نقوشی ساده‌تر از بقیه نقش‌ها درون آن‌ها قرار گرفته‌اند که شامل طرح‌های گیاهی و هندسی‌اند.

نقش‌های گیاهی شامل نقوش اسلیمی‌اند که از فرم گل و برگ و غنچه و ساقه گیاهانی چون گل سرخ، انگور، انار، نیلوفر آبی، پیچک‌های انگور، برگ‌های نخل، گل‌های چندپر یا بادبزنی و... تشکیل شده است. همگی فرم‌هایی تجریدی از نمونه‌های اصلی خود هستند که

در قالب نقوش اسلیمی ظاهر شده‌اند. بعضی از نقوش نیز به‌همراه نقش اسلیمی و به فرم‌های نرینه، طرح‌هایی همانند درخت زندگی را نمایش می‌دهند.

فرم‌های گیاهی با حرکت نرم و روان اسلیمی‌هایشان در کنار نقوش هندسی قرار گرفته‌اند و وجود آن‌ها، از استواری و یکنواختی فرم‌های هندسی کاسته است. به‌طور کلی، فضای مثبتِ نقوش از فضای منفیِ ایجادشده بیشتر است و همگی گچی و فاقد رنگِ افزوده بر مجموعه‌اند. تمام نقوش در قاب‌هایشان محصور شده و با نمونه‌های سمت چپ یا راست خود در طاق‌ها قرینه و هم‌اندازه‌اند که این امر ثبات و پایداری بیشتری به مجموعه بخشیده است. تصاویر یا کاملاً گیاهی‌اند یا هندسی یا ترکیبی از نقوش هندسی و گیاهی که فراوانی این نقوش ترکیبی کمتر از بقیه است. در این نقوش ترکیبی، تعداد طرح‌های گیاهی تقریباً با نقش‌های هندسی برابر است.

حال به بررسی مقرنس‌کاریِ قسمت دیگری از مجموعه با نام ایوان غازان می‌پردازیم. ایوان از جنس آجر و گچ است. در برخی بخش‌های آن، نقش‌ها روی پوششی از گچ که بر آجر ایوان کشیده شده، نقش بسته‌اند. در قسمت داخلیِ ایوان مجموعه، مقرنس‌کاری‌های زیبایی از گچ، آجر و آجر لعابدار دیده می‌شود. نقش‌های فیروزه‌ای شامل تکه‌های مربعی‌شکل پیوسته یا با فاصله و رشته‌مانندی هستند که چون نوارهایی براق و فیروزه‌ای‌رنگ از سطوح فرورفته و برجسته آویزان گردیده‌اند و گویی با وزش نسیمی، این رشته‌های آویخته به هر سو حرکت می‌کنند. از دیگر طرح‌های متنوع و چشم‌گیر آن، می‌توان به نقش‌های چلیپامانندِ کوچک و بزرگ اشاره کرد که آن‌ها نیز چون نواری در پی هم آویزان شده‌اند.

طرح و نقش کتیبه‌های مجموعه بسطام

اصولاً کاربرد خط نستعلیق در مجموعه کمتر از خطوط دیگر می‌باشد و به‌وضوح نمی‌توان گفت که کدام خط بیشترین حضور را در مجموعه داشته است. خطوط نستعلیقِ مجموعه مربوط به کتیبه‌های دورتادور دیوار مسجد حرم امامزاده محمد(ع) و دیوار مسجد بایزید بسطامی می‌باشد که هر دو متعلق به دوره قاجار هستند. خطوط ثلث به‌کاربرده‌شده در مجموعه منحصربه‌فرد و مختص دوره‌های خود می‌باشند و تا حدودی متفاوت از بناهای سلجوقی و ایلخانی هم‌دوره خود است. خطوط ثلث سلجوقی در مجموعه بسیار نزدیک به خط نسخ بوده و متفاوت از فرم گرد و کوتاه‌ترِ خط ثلث ایلخانیِ مجموعه می‌باشد.

خط ثلث دوره ایلخانیِ به‌کار رفته در مجموعه نیز روان‌تر و همراه با تزئینات گیاهی است و با شخصیت کشیده و جدیِ بدون تزئین گیاهیِ دوره قاجار در همین مجموعه متفاوت می‌باشد. خطوط ثلث به‌کار رفته در سه دوره سلجوقی، ایلخانی و قاجار شخصیت‌های متفاوتی از یکدیگر دارند. تنها کتیبه ثلثِ ایوان ورودی به حرم دارای تزئینات گیاهی بوده و تنها کتیبه گیاهیِ تزئینی مربوط به دوره قاجار نیز همان کتیبه می‌باشد (تصویر). در محراب مسجد بایزید آیاتی به خط زیبای ثلث دیده می‌شود و همچنین خطوط دورتادور بالای دیوار نیز، از جنس خطوط محراب است.

در بالای درِ سه‌لَنگه منبت‌کاری‌شده قدیم مسجد و نیز بر دیوار مناره مسجد و مناره (دوره سلجوقی)، هر سه به خط کوفیِ بسیار کهن و رایج در هزاران سال پیش و بی‌تزئین نگاشته شده‌اند. در مسجد جامع و محراب برج کاشانه و صومعه بایزید (دوره ایلخانی)، کتیبه‌هایی به خط کوفی و ثلث وجود دارد. از جمله، در دالان ورودی، کتیبه‌ای به خط کوفی و در داخل دالان دوره ایلخانی، کتیبه‌ای به خط ثلث وجود دارد. تنها قسمتی که فاقد کتیبه می‌باشد، ایوان و گنبد غازان‌خان است.

کتیبه‌ها اکثراً دارای تزئینات گیاهی می‌باشند که با فرم‌های روان و دورانی خود، لایه زیرین حروف را پوشش داده‌اند و فضای منفی کتیبه را بسیار زیبا آراسته‌اند. گاه خود حروف نیز دارای تزئیناتی شده و در سر الف یا لام و... تزئینات گیاهی دارند تا هماهنگی بیشتری با

تزئینات گیاهیِ اطراف خود داشته باشند. خطوط کوفی مجموعه، به‌غیر از کتیبه‌های به خط کوفی قدیم، بقیه نیز دارای تزئینات گیاهی و فرم‌های گره‌خورده می‌باشند و آن‌ها را باید در شمار خطوط کوفیِ مُزهَّر (گل‌وبرگ‌دار) و مُعَقَّد (گره‌دار) به‌شمار آورد.

کتیبه‌های کوفی مجموعه متعلق به دو دوره سلجوقی و ایلخانی می‌باشد. آن‌ها را در محراب‌ها می‌توان با روشنی و زیباییِ خاص خود در کنار نقوش گیاهی مشاهده کرد. خطوط کوفی دارای تزئینات پیچ‌درپیچ اسلیمی است و انتهای حروف نیز تزئین شده است، اما تفاوت‌هایی نیز با یکدیگر دارند. کتیبه‌های کوفیِ سلجوقی نسبت به دوره ایلخانی دارای تزئینات گیاهی کمتر و فرم‌های یکنواخت‌تری می‌باشند و همگی در قسمت بالای حروف، دارای تزئینات گیاهیِ یکنواخت و تقریباً مشابهی هستند و در وسطِ بیشتر ساقه‌های پیچ‌درپیچ و منحنی آن‌ها، فرم‌های گره‌دارِ حروف را پوشش داده‌اند؛ اما در کتیبه‌های کوفیِ ایلخانی، تنوع و شلوغی و تراکم بیشتری در نقوش گیاهی دیده می‌شود و از یکنواختی و نظم آن‌ها نسبت به دوره قبل کاسته شده است.

کتیبه‌های تزئین‌شده مجموعه، همگی در قاب‌های ایستای مربع، مستطیل یا فرم‌های نوار مواجِ مستطیلی، نیم‌دایره و محرابی‌شکل، در وسط یا دورتادور محراب‌ها و در کنار سایر تزئینات قرار گرفته‌اند و شاید بتوان گفت خود به‌تنهایی مهم‌ترین عنصر تزئینی گردیده‌اند. نقوش اسلیمیِ به‌کاررفته که با استادیِ هرچه‌تمام‌تر به برقراری تعادل و ایجاد فضای حساب‌شده مثبت، منفی، سنگینی و سبکیِ مجموعه پرداخته است، با فرم‌های روان و موجی‌شکلِ خود، چشم‌ها را نوازش داده و به اشتیاق تماشاگر در دنبال‌کردن نوشته‌ها کمک می‌نماید.

کتیبه‌های مجموعه بسطام گچی یا آجری می‌باشند. از جمله کتیبه‌های آجری می‌توان به کتیبه‌های آجریِ برج کاشانه، اتاقک بین حرم و مسجد بایزید و مناره اشاره کرد که به همان رنگ آجریِ مجموعه دیده می‌شوند؛ زیرا تقریباً از دوره سلجوقیان به بعد، با کتیبه‌های آجریِ به خط کوفی، کتیبه‌نویسی آغاز شد و کتیبه‌های دوره ایلخانی اغلب با گچ نوشته شدند و آیات قرآنی به‌صورت بسیار استادانه لابه‌لای نقوش تزئینی قرار گرفته‌اند. کتیبه‌های گچیِ مجموعه را می‌توان در ایوان ورودی به حرم، دالان ورودی اولجایتو، مسجد جامع و صومعه بایزید، شبستان ورودی مسجد بایزید و حرم امامزاده محمد(ع) مشاهده کرد که به رنگ سفیدِ گچِ به‌کاررفته در مجموعه هستند و به مرور زمان از سفیدی آن‌ها کاسته شده است.

در دوره سلجوقی و ایلخانی، کتیبه‌ها همراه با نقوش گیاهی تزئین می‌شدند و فاقد رنگِ افزوده بر مجموعه و مصالح اصلی خود بودند، اما در این دوره، تأثیر رنگ را در تزئین به‌وضوح مشاهده می‌کنیم. کتیبه‌ها دارای زمینه رنگی هستند و خود حروف با رنگ نگاشته شده‌اند. از جمله، کتیبه دیوار حرم است که دارای رنگ نارنجی و قهوه‌ای در زمینه فیروزه‌ای می‌باشد. رنگ‌های کتیبه همخوانی زیادی با رنگ‌های نقش‌های اطراف خود بر روی دیوار دارد و سه رنگ به‌کاررفته در کتیبه را به وفور در نقش‌های سرتاسریِ دیوار حرم می‌توان مشاهده کرد. یکی از عوامل زینت‌بخش زیبای کتیبه، پُرکردن قسمت‌های داخلی حروف با رنگ قهوه‌ای است که ابتکاری استادانه می‌باشد و موجب حجم‌دارشدن و زیباترشدن حروف گردیده است (نک: تصاویر).

در داخل مسجد امامزاده جز رنگ سفید و خاکستری، رنگ دیگری مشاهده نمی‌شود و کتیبه‌ها نیز به همین دو رنگ تزئین گردیده‌اند. زمینه خاکستریِ تیره و حروفِ سفید از جنس و رنگِ گچ سفید است که ظاهراً به تزئین این قسمت از مجموعه توجه زیادی نشده است. نمونه مشابه دیگری با همین رنگ‌ها در کتیبه کوچکی («انّا فتحنا لک فتحاً مبیناً») مربوط به دوره قاجار در اتاقک بین حرم و مسجد بایزید وجود دارد و فاقد تزئین گیاهی است. دو نوع کتیبه مسجد حرم، به خط نستعلیق و ثلث است که خط نستعلیق دارای تزئینات گیاهی مختصری است. در زمینه آن، گل‌هایی چندپر و بدون ساقه و برگ، به‌صورت مجزا و تک‌تک و دور از هم قرار گرفته‌اند که دارای رنگ سفید می‌باشند (O'Kane, 2003).

خطوطِ به‌کاررفته دیگر، خط ثلث است که در قابی هندسی قرار گرفته و تاریخ ساخت بنا را مشخص می‌کند. خطوطِ به‌کاررفته در مسجد تقریباً فاقد تزئین بوده و حروف آن دارای سادگی و جدیت بیشتری نسبت به قسمت‌های دیگر است. از دیگر خطوط رنگی مربوط به این دوره می‌توان به آیاتی قرآنی به خط نستعلیق اشاره کرد که دورتادور دیوار مسجد بایزید و روی کتیبه قبلی کار شده است و به رنگ فیروزه‌ای بر زمینه‌ای زردرنگ نقش بسته و فاقد تزئینات گیاهی می‌باشد. تنها عامل تزئین آن را می‌توان رنگ‌های جاذب آن دانست.

کتیبه‌های مجموعه، همگی بالای محراب‌ها و در قسمت‌های بالای دیوارها قرار گرفته‌اند و این مسئله خواندن آن‌ها را کمی دشوار کرده است، جز در کتیبه‌های به‌کاررفته در صومعه بایزید، زیرا طول دیوار و سقف آن بسیار کوتاه می‌باشد. در قسمت پایینِ ورودی دالان اولجایتو، به نمونه‌های بسیار ماهرانه‌ای از کتیبه‌های قالبیِ گچی برمی‌خوریم که بخش زیادی از دیوار را با رنگ فیروزه‌ای پوشش داده است.

قالب‌ها مربع‌شکل هستند و شبیه قابی می‌باشند که نقوش زیبای چلیپامانندی را در خود جای داده‌اند. این نقوش شامل چهار نام «علی (ع)» می‌باشند که در نقطه اتصال وسط آن‌ها نقش چلیپا را به‌وجود آورده‌اند. هر قاب مربع‌شکل شامل چهار کلمه است که همگی در کنار یکدیگر، مجموعه بزرگی را به‌وجود می‌آورند. این فرم نوشتن کلمه‌ها در هر قالب کاملاً منحصربه‌فرد است؛ گرچه شباهت‌های بسیاری با کتیبه‌های دیگر بناها دارد. فرم بسیار ماهرانه و شامل فضای مثبت و منفیِ حساب‌شده و یکسانی می‌باشد. فضای مثبت شامل قسمت برجسته و چهار کلمه «علی» به خط کوفیِ فیروزه‌ای‌رنگ است. فضای منفی همان رنگ سفیدِ گچیِ مجموعه می‌باشد که پوششی بر روی آجرکاری نمای دالان است.

می‌توان آن را کوچک‌ترین کتیبه مجموعه دانست که فقط دارای یک کلمه و تنها کتیبه در فرم مربع‌شکل است و همچنین تنها کتیبه از لحاظ تکرار و گستردگی در مجموعه به‌شمار می‌آید. در عین حال، این کتیبه تنها کتیبه رنگی (فیروزه‌ای و سفید) دوره ایلخانی و دارای فرم چلیپا است. کتیبه‌های مجموعه بسطام (دوره سلجوقی و ایلخانی) شباهت بسیاری با کتیبه‌های هم‌دوره خود در بناهای دیگر دارد. از جمله می‌توان به کتیبه‌های گنبد کبود مراغه دوره (ایلخانی) اشاره کرد که مانند دالان ورودی اولجایتو به‌صورت دورنگ و با حروفی از آجر فیروزه‌ای لعابدار اجرا شده است. همچنین، کتیبه‌های دوره سلجوقی شامل کتیبه‌های مسجد جامع قزوین، گنبد علویان همدان، مسجد جامع اردستان، شباهت بسیاری با کتیبه‌های سلجوقیِ بناهای بسطام دارند. کتیبه‌های دوره ایلخانیِ سلطانیه، مسجد جامع ورامین و پیربکران، مسجد جامع نطنز نیز شبیه به کتیبه‌های ایلخانیِ مجموعه بسطام می‌باشند و خصوصاً کتیبه‌های پیربکران، شباهت بیشتری نسبت به دیگر کتیبه‌های هم‌دوره خود با کتیبه‌های بناهای تاریخی بسطام دارند.

از مجموعه کتیبه‌های کوفیِ مجموعه، می‌توان به بخشی از کتیبه کوفیِ مسجد جامع اصفهان اشاره کرد که شباهت بیشتری نسبت به بناهای دیگر هم‌دوره خود، در حروف، گره‌های حروف و نقش‌های تزئینیِ گیاهی و حتی هندسی دارد. کتیبه‌های بالای برج کاشانه به خط کوفی است و شامل دو ردیف کتیبه (۶۰ کتیبه) کوفیِ به‌هم‌بافته‌شده می‌باشند که از شاهکارهای دوره ایلخانی شمرده می‌شوند.

اکثر کتیبه‌های کوفی در قسمت تحتانیِ بخش اصلیِ حروف در هم بافته شده است. قسمت فوقانی شامل ساقه‌های حروف و بخش‌های پایانی درهم‌بافته با نقش گل و برگ می‌باشد. به‌ندرت حروف یا کلمه‌ای از ردیف تحتانی بلند شده و در ردیف وسط یا بالا قرار گرفته است. اکثر کتیبه‌ها ـ به‌جز چند مورد ـ بخش تحتانی مربوط به پایه و حروف اصلی، و بخش دوم و میانی مربوط به گره‌های حروف، تزئینات و ادامه کشیدگی حرف‌هایی چون لام، الف و... می‌باشند. در قسمت سوم، که بالای کتیبه را شامل می‌گردد، قسمت انتهاییِ کشیدگی حروف و تزئینات شلوغ‌ترِ گیاهی است. نقوش اسلیمی به‌طرزی ماهرانه فضای خالی بین حروف را پُر نموده و از فضای منفی کتیبه‌ها کاسته است (O'Kane, 2003).

تمام کتیبه‌ها با یک نگاه و بررسی اجمالی، فرمی همانند هم و پی‌درپی دارند و همگی یک نوع حروف کوفی با اتصالات و بافته‌های تقریباً یکسان و نقوش اسلیمیِ مارپیچِ مشابه و ریتمی یکسان را شامل شده‌اند. کتیبه‌ها، و در واقع حروف و نقش‌ها، کیفیت، اندازه، ضخامت، ریتم، وزن و فضای مثبت و منفیِ یکسانی دارند. در هیچ قسمت فضای داخلیِ کتیبه، سنگینی یا سبکیِ نامتعادلی احساس نمی‌گردد. کتیبه‌ها اکثراً شامل سه ردیف خطوط کشیده عمودی هستند که بیشتر می‌توان گفت سه ردیف افقی آن‌ها را مقطع نموده‌اند. سه ردیف خطوط عمودی و سه ردیف افقیِ متقارن (بخش‌های تحتانی حروف، گره‌ها و قسمت انتهاییِ کشیدگی و نقوش گیاهیِ نوک آن‌ها) ترکیب‌بندی و تعادل مناسبی را ایجاد نموده است.

کتیبه‌ها اغلب در کارهای مستطیل‌شکل قرار دارند و حرکت چشم را از نقطه آغاز تا پایان به دنبال خود می‌کشانند. بیشترِ حرکت‌ها به‌صورت مستقیم (خطوط افقی) و کادرهای افقی یا به‌صورت عمودی می‌باشند. چشم در خواندن خطوط افقیِ کتیبه‌ها، آرامش بیشتری احساس می‌کند؛ زیرا خطوط افقی، آرامش‌بخش خاصی دارد و خموش و بی‌تحرک است و یادآور استراحت، خوابیدن و عدم تحرک است. بیشتر خطوط افقی مجموعه، در بالای سطح دیوار یا محراب و... قرار دارند و حالت سبکی و آرامش بیشتری را نسبت به میان یا بالای سطح مجموعه ایجاد می‌کنند و در قسمت پایین، سنگین‌تر، حتی فشرده‌تر و کلفت‌تر بوده و از نظر ضخامتِ خط جلوه می‌کنند. کتیبه‌ها در خطوط مستقیم و افقی از راست به چپ و در خطوط عمودی نیز از راست به چپ حرکت می‌کنند. برخی هم در خطوط مستقیم و افقی از راست به چپ و در خطوط عمودی از پایین به بالا حرکت می‌کنند و در کتیبه‌های دورتادور محراب‌ها، حرکت حروف از راست به چپ است.

حرکت از راست به چپِ خطوط، حرکتی است که نشان‌دهنده جنبش از جلو به عقب، حرکتی از سطح به عمق و از پویایی به ایستایی است. خطوطِ واقع در محراب‌ها با فرم‌های بلند و ایستای آن‌ها، حرکتی از راست به چپ و دوباره از چپ به راست را می‌طلبند؛ انگار این حرکت‌ها چون حرکت اسلیمی‌ها، نمادی هستند که از سوی خدا آمده، به دل آدمی می‌نشیند و دوباره به‌سوی او بازمی‌گردد. گویی حرکتی است که آمده انسان را به‌سوی تعالی ببرد. این احساس تعالی با خطوط کوفی و ثلثِ واقع در کتیبه‌ها، به‌لحاظ بار مذهبی و روحانی و نیز بعد فیزیکیِ حروف (از جمله کشیدگی‌های الف، لام و دیگر حروف)، قرارگیری در فضای معماری خاص مجموعه، و نیز قرارگرفتن در کنار نقوش اسلیمی و حرکت‌های حلزونی‌شکل آن‌ها، بیشتر نمایان می‌گردد.

همه‌چیز اعم از کتیبه‌ها و نقش‌ها در مجموعه، میل به عروج و تعالی را خاطرنشان می‌کند و حرکت‌ها به‌سوی بالاست. قسمت‌های پُرکار از لحاظ کتیبه و نقش (هندسی و گیاهی) به قسمت‌های میانی و بالای سطح مجموعه اختصاص دارد. تداوم و ریتم پیاپیِ کتیبه‌ها و میل به عروج، پویایی و حرکت بیشتر در کتیبه‌ها را نیز به نگاه بیننده القا کرده و او را به‌سوی بالا می‌کشاند. خطوط افقیِ کتیبه‌ها با فضای مثبت و منفیِ ایجادشده و اختلاف سطح‌هایی که به‌وسیله معماری خاص در مجموعه پدید آمده، حالت ژرفای بیشتری را به بیننده القا می‌کند. خطوط عمودیِ کتیبه‌ها نشان‌دهنده مقاومت و استقامت است و تحرک و نشاط بیشتری را به‌همراه دارند و ژرفای کمتری را نسبت به کتیبه‌های افقی نشان می‌دهند. خطوط کتیبه‌ایِ قائم، از غرور و خودپسندی خاصی سرشار است. حال آنکه خطوط افقی، فروتنی و آرامش بیشتری به‌همراه دارند.

مطابق تصاویر پیوست، حرکت خط قائم کتیبه‌ها و تک‌تک حروف از پایین به بالا، صعود به‌سوی آسمان و حس سبکی و معنویت بیشتری را به‌همراه دارند؛ چون حرکتی بالارونده و در جهت نزدیکی به خدا هستند. خطوط افقی حالت سکون و تحرک کمتری را به بیننده القا می‌کنند. حرکت کتیبه‌ها از راست به چپ است. سمت راست، سنگین‌تر، باوقارتر و دارای گرمای کمتری است. به همین دلیل، وقتی چشم از گوشه سمت راست به طرف چپ کتیبه را دنبال می‌کند، لحظه‌به‌لحظه گرما، شوق و تحرک بیشتری در خواندن و دنبال‌کردن آن‌ها احساس می‌شود. کتیبه‌های دیگر که به شکل‌های منحنی، نیم‌دایره، محرابی و... دیده می‌شوند، به‌دلیل تحرک و آزادیِ بیشتر در شکل‌ها، حالت نشاط

بیشتری را به بیننده القا می‌کنند. کتیبه‌های رنگی متعلق به دوره قاجار می‌باشند. تعدادی از آن‌ها شامل کتیبه‌های سفید بر زمینه خاکستری هستند.

خاکستری و سفید هر دو رنگ‌های خنثی هستند. بااین‌وجود، اگر این دو رنگ را مانند رنگ تیره و روشن در نظر بگیریم، می‌توان گفت رنگ تیره سنگین است و رنگ سفید سبک. رنگ تیره نشانگر تاریکی و گمراهی و دورویی است؛ تاریکی، سکون، ایستایی، عدم رشد، عدم جنبش و حرکت به‌سوی خداست. اما روشنایی نشان‌دهنده حرکت به‌سوی نور و رستگاری است (Shekari, 2000).

کتیبه‌ها به‌صورت نوشته‌های روشن بر زمینه متضاد تیره دیده می‌شوند. شاید رنگ روشن نشانگر سبکی و روشنیِ آیات قرآنی و سوره توبه باشد که بر زمینه سنگین و تاریکِ زندگی خاکی و انسان‌های گنه‌کار قرار گرفته و آنان را به‌سوی خدا دعوت می‌کند. بخشی دیگر از کتیبه قاجار شامل خطوط فیروزه‌ای بر زمینه‌ای زردرنگ است. رنگ زرد، رنگی مادی، پرحرارت، سطحی و زمینی است. بر عکس زرد، آبی رنگی آسمانی است و میل به عروج دارد و رنگی آرام و عمیق به‌شمار می‌رود. حروف آبیِ فیروزه‌ای از آرامش، رهایی و کلام خدایی حکایت دارند که در مکانی مقدس چون مسجد، برای رهایی انسان‌ها بر زمینه زردرنگِ مادیِ جهان خاکی پرتوافکنی می‌کنند.

دو رنگ زرد و آبی در آذین‌گری اسلامی دیده می‌شود که نشانه تضاد کامل‌اند. زرد متمایل به سبک‌شدن و آبی متمایل به سنگینی است و با خاصیت تضاد تیرگی و روشنی، با مفاهیمی دیگر چون آسمان و زمین، بالا و پایین و... تطبیق می‌کند. کتیبه رنگیِ دیگر (دوره قاجار) مربوط به اتاقک حرم امامزاده محمد(ع) است. رنگ‌های کتیبه با توجه به فضای معنوی آنجا، معنویت و میل به عروج را تداعی می‌کنند و دارای زمینه‌ای فیروزه‌ای است. حروف کتیبه به رنگ نارنجی می‌باشند. نارنجی رنگ جوانی و شادابی است؛ هیجان نارنجی از زرد کمتر است و اعتدال بیشتری دارد، خصوصاً در کنار رنگ قهوه‌ای و خطوط کشیده ثلث، میل به عمودی‌بودن و تعالی بیشتری احساس می‌گردد (نک: تصاویر).

کلیه خطوط کتیبه‌ها دارای نظم و سادگی خاص خود می‌باشند. حروف با سازماندهی ماهرانه‌ای در پی یکدیگر مانند صفی در حرکت‌اند و نقوش اسلیمی بر حرکت آن‌ها افزوده و احیاناً از یکنواخت‌شدن تدریجی آن‌ها کاسته است و به‌صورت بسیار استادانه فضای منفی و مثبت مجموعه را متعادل ساخته است. هرچه حرکت حروفِ کتیبه‌ها پیش می‌رود و به‌سوی بالا سیر می‌کند، سبک‌تر می‌شود و انگار بیننده را شادمانه با خود به عالمی دیگر می‌برد. چشم در حرکت کتیبه‌ها، خصوصاً در کتیبه‌های بزرگ‌تر، در یک نقطه ثابت نمی‌ماند. چشم با حرکت خطوط از پایین به بالا و گاه از بالا به پایین و از راست به چپ در حرکت است.

وقتی ایلخانان شروع به ساختمان‌سازی کردند، متکی به استادکاران و کارگران سیارِ محلی و بومی بودند. این پیشه‌وران، یعنی استادکاران، بناها، مهندسین، نقاشان، خوش‌نویسان، گچ‌کاران و کاشی‌کاران، تعلیمات و فنون خود را به‌عنوان شاگرد در صنعت مخصوص خود که مرکز محلی آن در داخل بازار شهرها بود، می‌آموختند و رسم ادامه یک پیشه در یک خانواده در طول نسل‌ها وجود داشت. در این دوره، استعمال روزافزون کاشی لعابی، فرصت آزمایش و نشان‌دادن هنر و ابتکار شخصی را به‌وجود آورده بود. ماده لعابی ابتدا در کارگاه‌های کوزه‌گران پیدا شد و توسط بناها به کار رفت و همین‌که این پیشه پیچیده و مفصل شد، متخصصان پدید آمدند (Wilber, 2000). حاجی محمد کاشی‌بر یکی از آنان بود. علامت ابتکار شخصی و وضوح و تزئینات کاشی‌کاری در بسطام مشهور است و گواهی بر مهارت و هنر چندجانبه محمد بن الحسین بن ابی‌طالب دامغانی است. پیشه‌وران دیگر، در کتیبه‌ها فقط به‌عنوان «بنا» یا «البناء» و «استاد» قلمداد شده‌اند. به‌آسانی نمی‌توان تشخیص داد که این‌گونه اشخاص، سربنا یا استادکار ناظر بوده‌اند یا این‌که جزئیات کار ساختمان را ضمن پیشرفت عمل ساختمانی طرح و مراقبت می‌کرده‌اند، یا این‌که معمارانی بوده‌اند که قبل از شروع ساختمان نقشه آن را ترسیم کرده‌اند (Wilber, 2000).

نتیجه‌گیری

مجموعه تاریخی بسطام یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های معماری اسلامی در ایران است که در طول دوره‌های مختلف تاریخی، دستخوش تغییرات و تحولات متعددی شده است. بررسی تزئینات معماری این مجموعه در دوره‌های ایلخانی و تیموری نشان می‌دهد که هر دو دوره، سهم بسزایی در توسعه و تکامل هنر معماری اسلامی داشته‌اند. تفاوت‌های چشمگیر در نحوه تزئین بناها، کاربرد رنگ‌ها، استفاده از مصالح و سبک‌های مختلف کاشی‌کاری، گچ‌بری، خطاطی و مقرنس‌کاری، بازتاب‌دهنده روند تکامل هنر معماری در ایران از سادگی و کاربردگراییِ دوره ایلخانی به‌سوی تجمل و شکوهِ دوره تیموری است.

دوره ایلخانی که پس از استیلای مغولان بر ایران آغاز شد، تحت تأثیر فرهنگ و هنر اسلامیِ ایران قرار گرفت و هنرمندان این دوره تلاش کردند با احیای سنت‌های معماریِ گذشته، بنایی را خلق کنند که ضمن حفظ ویژگی‌های سنتی، از نوآوری‌های خاص نیز برخوردار باشد. در این دوره، تزئینات بیشتر شامل کاشی‌کاری‌های فیروزه‌ای، مقرنس‌های ساده، گچ‌بری‌های هندسی و کتیبه‌نگاری به خط کوفی و ثلث بود. رنگ‌های مورد استفاده در این دوره عمدتاً محدود به طیف‌های آبی و سفید بود که نوعی سادگی و وقار را در معماری این دوره منعکس می‌کرد. تزئینات دوره ایلخانی بر سادگی و استحکام استوار بود و از زرق‌وبرق‌های اضافی پرهیز می‌شد.

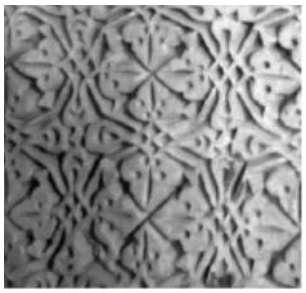
در مقابل، دوره تیموری را می‌توان دوره شکوفایی و اوج تزئینات معماری اسلامی در ایران دانست. در این دوره، با تأکید بر شکوه و عظمت، تزئینات بناها به‌طرز چشمگیری پیچیده‌تر شد. کاشی‌کاری‌های معرق جایگزین کاشی‌های ساده ایلخانی شدند و مقرنس‌کاری‌ها با ظرافت بیشتری اجرا شدند. همچنین، استفاده از رنگ‌های متنوع‌تر مانند لاجوردی، زرد، سبز و طلایی، باعث افزایش جذابیت بصری بناها شد. در این دوره، کتیبه‌ها به خط نستعلیق نگاشته شدند و از مضامین عرفانی و شعری در کنار آیات قرآنی استفاده گردید که نشان‌دهنده تأثیر عمیق فرهنگ ایرانی بر هنر معماری این عصر بود.

بررسی تطبیقیِ تزئینات دو دوره در مجموعه بسطام نشان می‌دهد که هنر معماری ایران در دوره تیموری به سمت تزئینات پُرکارتر، پیچیده‌تر و باشکوه‌تر حرکت کرده است، در حالی که دوره ایلخانی بیشتر بر سادگی و کارکردگرایی تأکید داشت. به‌عبارت دیگر، اگر معماریِ ایلخانی را بتوان پلی میان سنت سلجوقی و شکوه تیموری دانست، معماری تیموری را می‌توان اوج تکامل سبک‌های تزئینی ایران در دوران اسلامی قلمداد کرد.

یافته‌های این تحقیق همچنین نشان می‌دهد که تزئینات معماری در مجموعه بسطام به‌طور مستقیم تحت تأثیر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی هر دوره بوده است. در دوره ایلخانی، که ایران در حال بازسازی پس از حمله مغول بود، معماری بیشتر بر ایجاد فضاهای ساده و کاربردی با حداقل تزئینات متمرکز بود. اما در دوره تیموری، که ثبات سیاسی بیشتری برقرار شده بود، معماری و هنر فرصتی برای رشد و پیشرفت یافت و تزئینات بناها به اوج خود رسید.

در نهایت، مقایسه تزئینات این دو دوره نشان می‌دهد که فرایند توسعه عمرانی مجموعه بسطام دارای روندی پویا و متحول بوده که اگرچه در هر دوره ویژگی‌های خاص خود را داشته، اما به‌طور کلی پیوستگی و استمرار این اَرسَن را حفظ کرده است. مطالعه و بررسی کامل‌تر، علاوه بر درک بهتر تاریخ معماری سنتی ایران، می‌تواند در بازسازی و بازشناسیِ بناهای تاریخی این مجموعه کاربرد داشته باشد؛ مجموعه‌ای از سازه‌های ارزشمند که با دستان هنرمند ایرانیان مسلمان و اندیشه منبعث از فرهنگ غنیِ دینی رو به توسعه نهاده شده است.

تصاویر



تصویر ۱۴-۱. دیوار روبروی طاقنما، محراب گچبری مسجد بایزید بسطامی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۳-۱. حاشیه پهن، محراب گچبری مسجد بایزید

تصویر ۱۳-۲. طرح خطی گره چلیپا، محراب گچبری مسجد

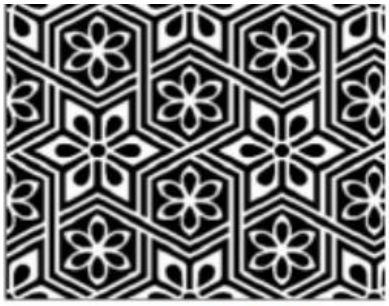
تصویر ۱۴-۲. طرح خطی گره هشت و چهارلنگه، محراب گچبری مسجد بایزید بسطامی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۵-۱. نیم‌ستون، محراب گچبری مسجد بایزید بسطامی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۵-۲. طرح خطی گره شش و گیوه، محراب گچبری مسجد بایزید بسطامی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۶-۱. دیوار داخلی، محراب گچبری مسجد بایزید (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۶-۲. طرح خطی گره طبل در طبل، محراب گچبری مسجد بایزید بسطامی (مأخذ: نگارندگان)



تصویر ۱۸-۲. گره شش و شمسه، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۲) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۸-۱. دیوار روبروی طاقنما، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۲) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۷-۱. دیوار جانبی طاقنما، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۱) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۷-۲. گره منحنی، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۱) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲۱-۱. دیوار داخلی طاقنما، محراب گچبری مسجد جامع بسطام (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۲۱-۲. گره شش و سلی، محراب گچبری مسجد جامع بسطام (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۹-۱. دیوار روبروی طاقنما، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۳) (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱۹-۲. گره هشت و طبل گردان، محراب گچبری صومعه‌ی بایزید بسطامی، اتاق (۳) (مأخذ: نگارندگان)

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

شفافیت داده‌ها

داده‌ها و مآخذ پژوهش حاضر در صورت درخواست از نویسنده مسئول و ضمن رعایت اصول کپی رایت ارسال خواهد شد.

حامی مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

References

Arefi, R. (1995). *Islamic decorative arts in Iran*. Tehran: Academy of Arts.

Bakhtiari, M. (2013). *Islamic art and architecture in Iran during the Timurid period*. Tehran: University of Tehran.

Blair, S. (1995). *The Ilkhanid Architecture and Its Decoration*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Connell, J. (1997). *History of architecture in Iran during the Mongol period*. Tehran: Research Institute of Cultural Heritage.

Douri, E. (1989). *Islamic architecture in Iran from the Seljuks to the Timurids*. Tehran: Research.

Golombek, L., & Wilber, D. (1988). *The Timurid Architecture of Iran and Central Asia*. Princeton: Princeton University Press.

Hojjati, M. (1979). *History of architecture in Iran during the Islamic period*. Tehran: Institute for the Study of the History of Art.

Hosseini, F. (2011). *Tile work and architectural decorations in Iran during the Timurid period*. Mashhad: Jihad University.

Kiani, M. (1995). *Mosques and historical buildings in Iran during the Ilkhanid and Timurid periods*. Tehran: Samt.

Mahdizadeh Moghadam, L., & Khazaei, M. (2007). Muqarnas designs of the Ilkhanid period in Bastam. *In Culture of Qom*, 39-40.

Mokhlesi, M. A. (1980). The city of Bastam and its historical complex. *Monthly Asar*, *2*.

O'Kane, B. (2003). *Studies in Timurid Architecture*. London: Routledge.

Pope, A. (1993). *Architecture of Iran*. Tehran: Samira.

Shahnama, P. (2011). *Tile work and calligraphy in Islamic architecture in Iran*. Qom: Bustan Ketab.

Shekari, K. (2000). *Plasterwork and inscription in Iranian architecture from the Mongols to the Safavids*. Tehran: University Publication Center.

Soleimani, A. (2013). *Comparative study of Ilkhanid and Timurid architecture in religious buildings in Iran*. Isfahan: University of Art.

Wilber, D. (2000). *Timurid architecture and its influence on Iranian art*. Tehran: Research Institute of Culture and Art.

Zarei, M. E. (2011). Farimud and its historical mosque. *Archaeological Studies*, *3*(2).