Iranian Civilization Research, Volume 4, Issue 2 - Serial Number 8, March 2023

Shahid Bahonar University of Kerman

Iranian Civilization Research

Online ISSN: 2821 - 0867

Semantic analysis of plaster arrays in Rabat Sharaf building

Mahbubeh Zamani [1]✉, **Amir Akbari** [2]

[1]. PhD Student, Architecture, Department of Art and Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. (Corresponding author)* **E-mail**: m_zamani@mshdiau.ac.ir

[2]. Assistant Professor, History, Department of History, Bojnourd Branch, Islamic Azad University, Bojnourd, Iran. **E-mail**: amirakbari84@yahoo.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: *10 Jan 2022*

Revised: *12 March 2022*

Accepted: *3 November 2022*

Published online: *25 March 2023*

Keywords:

Plaster arrays,
decorations,
Seljuk period,
Rabat Sharaf.

ABSTRACT

In Islamic culture, civilization and art, the decoration of the building is considered an integral part of the building. The obvious presence of arrays such as calligraphy, plant motifs and geometric designs form the essence of Islamic art, which is rooted in the teachings of the Islamic religion and spreads the noble civilization of Islam from the past to the present. Plaster arrays are ornaments of Islamic art and architecture, but this art includes Islamic concepts and themes and the beliefs of Muslim architects, and in addition to beauty, they have been used to convey semantic messages. This applies to all the traditional buildings of Iran, but due to the acceptance of travelers from other civilizations, caravanserais have been a symbol for identifying the culture and civilization of Iran, and decorations have become very important. Rabat Sharaf is of the valuable historical caravanserais of the Seljuk era, which is known as a precious heritage from the history of Islamic civilization in terms of architecture and decorations. Therefore, the aim of the current research is to study and identify the decorations of the Rabat Sharaf building, and it seeks to answer the question, what are the arrays of slimy plaster decorations of the Rabat Sharaf building? How are the semantic functions of these decorations explained? Therefore, the research in this regard has been carried out by using the descriptive-analytical method, and data collection has been done using library sources and field studies.

Cite this article: Zamani, Mahbubeh. Akbari, Amir (2023). **Semantic analysis of plaster arrays in Rabat Sharaf building**, Iranian Civilization Research, 4(2) 65-96.

© The Author(s).

Publisher: *Shahid Bahonar University of Kerman*.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/JIC.2023.3694

English Extended Abstract

1. Introduction

Iranian architecture in the history of Islamic civilization is a valuable treasure for identifying deep mystical concepts at the disposal of contemporary researchers. In the meantime, the Seljuk architecture era, in the Great Khorasan region, due to the existence of the influential Silk Road and the high political and social security of that time, had grown increasingly in terms of performance, function, meaning and concepts.

The various changes and developments that happened in this period in the field of architecture and decorations related to it gradually led to the creation of new styles of architecture decorations in terms of form, function, implementation and related concepts in the Iranian Islamic architecture based on occurred developments in this era. In addition to complementing the valuable artistic traditions of the past, architecture at that time had a deep connection with the religion of Islam, and the decorations used in it had a semantic function as well as a functional operation.These characteristics of Islamic art were seen in all the buildings of the Seljuk dynasty, the caravanserais of Khorasan region were one of the important buildings due to their location on the commercial communication route of the Silk Road, these buildings have symbolized the manifestation of mystical concepts in the body of architecture and especially decorations, they have also spreader Islamic civilization and representative of culture to merchants and traveling Iranians. One of the most important and magnificent caravanserais of this era is the Ribat of Sharaf (Robat-e Sharaf), which, in addition to its valuable architecture, magnificent decorations, has turned it into a museum of Islamic art.

The Ribat of Sharaf is located on the highway of Baghdad-Merv and before that Madain-Merv near Sarakhs and the year of its construction is introduced as 508 AH. This magnificent building has arabesque decorations (form of artistic decoration) in two categories: geometric and plant, each of which expresses concepts of Islamic teachings. Therefore, in the present research, we intend to analyze the semantic function and the etymology of its concepts in addition to identifying and categorizing the arabesque plaster decorations of Ribat of Sharaf. Therefore, the question of the present research can be stated as follows:

What are the plaster decorative arrays of Ribat of Sharaf? And how is the semantic function of these decorative arrays in Ribat space explained? The diversity of using geometric and Islamic motifs in the decorations of this building is worth pondering and can be one of the most valuable topics to be studied in order to clarify the extent of the effects of Islamic teachings on the decorations in this period.

2. Methodology

The methodology is descriptive-analytical, where the information needed for the research has been gathered through on-site presence, field observation, and photographing and construction survey, in addition to library resources review, internet searches and using the database archive of Ribat of Sharaf. The evaluation and data analysis of research has been done using inferential reasoning.

3. Discussion

There are two general points of view regarding decorations in architecture: One based on the appearance (material) function and the other based on the semantic and content function. People like Burckhardt believe that these motifs have a non-historical (timeless), mystical and

contemplative nature. From this point of view, decorations are not only an appearance cover, but also have different levels with symbolic and sublime meanings. One of the most used decorations in Ribat of Sharaf building is brickwork and plastering, which includes many valuable Islamic concepts.

In addition to body and form, Islamic art has semantic content. Therefore, it is also called spiritual art. According to the concept of meaning, it can be said that Islamic art has an interior and a truth that pushes it beyond the material world. Also, the concept of meaning in Islamic art implies the awareness and belief of man in the existence of the creator of the world and the understanding of the world of existence from its spiritual aspect.In Islamic art, especially Islamic architecture, the meaning is the same as spirituality and the levels of truth insertion in the form of a work. In a way, the Iranian architect who builds the building of Islamic architecture is a monotheistic human. One of the most used decorations in the Ribat of Sharaf building is the grid structures of the geometric motifs of the Shamseh pattern.

In many of his works, the Muslim architect has shown the concept of multiplicity in unity and unity in multiplicity in the form of a Shamseh. "Plurality is the manifestation of God's attributes, which have appeared in this role in the form of many forms that have emanated from the central unit.Vegetal symbols-khatais, Arabesque, rotating lines and even regular motifs are symbols of world of the kingdom (ālam al-malakūt) and are examples and free from the limitations of time and space of the natural space.

These motifs are mixed with soft colors and pleasant contrasts, and the eye passes through the multiplicity to reach unity.Also, the altars of the Ribat of Sharaf building with plaster decorations are a symbol of the gate of heaven.The decorations of Ribat of Sharaf are a code of sacred art that refers to the secrets that are rooted in Islam by using arabesque geometric and plant motifs, and its inscriptions are a symbol of Islamic mysticism.

4 - Conclusion

In the history of Islamic culture and civilization, mysticism and teachings of Islam have been one of the most important trends influencing art and architecture. By reflecting on Islamic art, it is possible to identify hidden concepts that are rooted in Islam.The Muslim artist tries to reflect the truth in the material and global world, and from his point of view, Islamic art is based on wisdom that spreader the Islamic tradition.The expression of this Islamic art is abundantly found in the architecture and decorations of historical buildings. Art and architecture during the Seljuk period grew and excelled due to the availability of social, political and cultural background compared to the history before this period. In addition to complementing the traditional art of the past, Seljuk architecture and especially decorations have also caused its evolution. A clear example of this excellence can be seen in the caravanserais of the Seljuk era in the Khorasan region, which Ribat of Sharaf is one of the most magnificent and valuable Seljuk buildings in the Khorasan region and on the side of the Silk Road. The decorative arrays of Ribat of Sharaf are made of plaster and bricks. These arrays can be divided into two plant and geometric roles. In the analysis of the decorative arrays of Ribat of Sharaf, its deep connection with mystical concepts and Islamic teachings was clarified. Arabesque and Shamseh are among the geometric motifs of Ribat of Sharaf decorations, which show the unity in the multiplicity, which expresses the principle of the oneness and unity of Allah. Also, the plant motifs of the decorations express the factor of ideas that brings man from the material world to the world of ideas and fills the moment of man's presence in the space with the remembrance of God. The calligraphy and inscriptions on which verses of the Qur'an are engraved and which decorate the walls of the mihrab of Ribat of Sharaf are a sign of the gate of heaven, which by standing in front of it, a person can understand the truth.

English Extended Abstract

The decorations of Ribat of Sharaf in a symbolic form express the beliefs of the Muslim artist as well as the glory of the Islamic civilization in the Seljuk era, which has been able to display its meaningful capabilities with the rich content of the decorative elements, and provide a suitable space for reaching the Hazrat Haq.

پژوهشنامه تمدن ایرانی
شاپا الکترونیکی: ۰۸۶۷-۲۸۲۱
دانشگاه شهید باهنر کرمان

تحلیل معناگرایانه آرایه‌های گچی در بنای رباط شرف

محبوبه زمانی[۱]✉ ، امیر اکبری[۲]

[۱] دانشجوی دکتری، معماری، گروه هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول) m_zamani@mshdiau.ac.ir

[۲] استادیار، تاریخ، گروه تاریخ، واحد بجنورد، دانشگاه آزاد اسلامی، بجنورد، ایران. amirakbari84@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: *مقالهٔ پژوهشی*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵

کلیدواژه‌ها:
آرایه‌های گچی،
تزئینات،
دوران سلجوقی،
رباط شرف.

چکیده

در فرهنگ، تمدن و هنر اسلامی تزئین و آرایش بنا جزء لاینفک ساختمان محسوب می‌شود. حضور بارز آرایه‌هایی چون خط نگاره‌ها، نقوش گیاهی و طرح‌های هندسی، ماهیت فرعی هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد که ریشه در آموزه‌های دین مبین اسلام دارد و اشاعه دهنده تمدن فاخر اسلام از زمان گذشته تا کنون می‌باشد. آرایه‌های گچی از آذین‌های هنر و معماری اسلامی هستند اما این هنر دربردارنده مفاهیم و مضامین اسلامی و اعتقادات معمار مسلمان می‌باشد و علاوه بر زیبایی، جهت انتقال پیام‌های معناگرایانه کاربرد داشته‌اند. این موضوع در تمامی بناهای سنتی ایران صدق می‌کند اما کاروانسراها به دلیل پذیرش مسافران تمدن‌های دیگر، نمادی برای شناسایی فرهنگ و تمدن ایران بوده‌اند و تزئینات اهمیت فراوان پیدا می‌نموده است. رباط شرف یکی از کاروانسراهای تاریخی ارزشمند دوران سلجوقی می‌باشد که از لحاظ معماری و تزئینات به عنوان میراثی گرانبها از تاریخ تمدن اسلام شناخته شده است. از این‌رو هدف از پژوهش حاضر مطالعه و شناسایی تزیینات بنای رباط شرف است و در پی پاسخ به این سوال است، که آرایه‌های تزئینات اسلیمی گچی بنای رباط شرف کدام‌اند؟ و کارکردهای معناگرایانه این تزئینات چگونه تبیین می‌شود؟. بنابراین با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی به پژوهش در این رابطه پرداخته شد و جمع‌آوری داده‌ها با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی صورت گرفت. نتایج حاکی از آن است که تزئینات در دو دسته نقوش هندسی و اسلیمی و آرایه‌های گچی هم‌چون خط‌نگاره‌ها و کتیبه‌ها از مضامین و مفاهیم دین مبین اسلام سرچشمه گرفته است و تزئینات در این بنا بیانگر اعتقادات معماران مسلمان و جامعه آن دوران به اسلامی می‌باشد.

استناد: زمانی، محبوبه؛ اکبری، امیر (۱۴۰۱). **تحلیل معناگرایانه آرایه‌های گچی در بنای رباط شرف**، ۴ (۲)، ۹۶-۶۵.

ناشر: *دانشگاه شهید باهنر کرمان.*

© نویسندگان.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/JIC.2023.3694

۱. مقدمه

هنر در تمدن اسلامی، همواره اشاعه دهنده فرهنگ و اعتقادات زمان خویش بوده است. از این‌رو منبعی ارزشمند جهت مطالعه و شفاف‌سازی شرایط جامعه، در هر دوران تاریخی می‌باشد. معماری یکی از زمینه‌های فراگیر هنر بوده است، که در طول تاریخ تاثیر زیادی از فرهنگ و تمدن گرفته است. معماری در طول تاریخ تمدن اسلامی، بناهای ارزشمندی را به میراث گذاشته است، که هر یک از آن‌ها گنجینه‌ای ارزشمند جهت پژوهش می‌باشند. در این میان، کاروانسراها شاخص‌ترین نمونه‌ی معماری اسلامی می‌باشد، و مفاهیم ارزشمندی در آن مستتر است. کاروانسرای رباط شرف در دوران سلجوقی بنا گشته است. در این کاروانسرا تزئینات باشکوهی هم‌چون آرایه‌های گچی گسترده‌ای در بنا نقش بسته است. آرایه‌های گچی علاوه بر کارکرد معماری و زیبایی‌شناسی، مفاهیم اسلامی نیز در خود مستتر دارند. از این‌رو پژوهش حاضر تلاش دارد تا این مفاهیم مستتر در آرایه‌های گچی را به منصه ظهور برساند.

۱-۱ بیان مسأله

فرهنگ و تمدن اسلامی، زیباترین آمیزش هنر و عرفان بوده و هنر در تمدن اسلامی صیغه‌ای درونی یافته و نوعی معرفت باطنی و بینش شهودی محسوب می‌شود (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۲۲). هنر در فرهنگ و تمدن ایرانی–اسلامی با ظهور حقیقت و صفای دل و اتصال به عالم تجرد[۱] و غیبت ملازمت دارد (سیاه کوهیان، ۱۳۹۱: ۴۹). مطابق با کلی‌ترین بینش اسلامی، هنر تنها روشی جهت شرافت دادن به ماده از حیث روحانی است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴). به تصریح آیات قرآن کریم، سراسر آفرینش، صنع و فعل خداوند است که در غایت حسن و جمال و لطافت آفریده شده است؛ «هو اَلَّذِی أَحْسَنَ کُلَّ شَیْءٍ خَلَقَهُ » (سوره السجده، آیه ۷).

در عرفان اسلامی نیز تمام عالم اسماء و صفات حضرت حق و مظاهر تجلیات جلالی و جمالی او به شمار می‌رود. هنر در این معنا، نوعی کشف و شهود است که در طی آن انسان به فتوح خاصی می‌رسد و افق‌های تازه‌ای از هستی به رویش گشوده می‌گردد (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۲۱). هنر عبارت است از ساختن و پرداختن اشیاء مطابق با طبیعتشان که حاوی زیبایی بالقوه است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴)، به بیانی دیگر هنر اسلامی پرتو و انعکاس روح و بازتاب وحی قرآنی در دنیای خاکی می‌باشد، هنرمند مسلمان می‌تواند به نوعی آفریده هنر قدسی[۲] باشد (نصر، ۱۳۷۰: ۵۹–۳۱). هنرمند مسلمان نقشی می‌آفریند که به آن سوی مرزهای جاودانگی گام می‌نهد.

یکی از برجستگی‌های تمدن ایرانی اسلامی وجود آثار هنری‌ای هم‌چون معماری، خوشنویسی، شعر و هنرهای خاصی دیگر است (حکمت‌مهر و همکاران ، ۱۳۹۸: ۵۳)، که ویژگی‌های هنر اسلامی در آن‌ها نمود پیدا کرده است. در این میان معماری، تزئینات اسلیمی، نقوش هنری آیات قرآن مولد آمیزش هنر با عرفان و عواطف دینی است (سلیمانیان، ۱۳۷۸: ۶۷). هنر معماری در تمدن ایران، خاستگاه اسلامی داشته و انسان را به مشاهده شهود سوق می‌داده است و باعث رشد و تعالی می‌گردیده است (نقی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۵۸).

---

[۱].عالم در اصطلاح مشتمل بر همه ماسوی الله است. جهان هستی، علامت و نشانه وجود خدای تعالی بوده و از این‌رو بدان عالم گویند (قیصری، ۱۳۷۵: ۸۹). عالم به اطلاق فوق، مراتب و اقسام متعددی دارد و به عالم مادی و مجرد تقسیم می‌گردد. نخستین عالمی که مدرک با آن مرتبط می‌گردد، عالم ماده و غیر مجرد است که ویژگی‌های آن محدودیت در حدود مادی و جسمانی دنیوی است. قسم دوم هستی یعنی مجردات، خود نیز دارای مراتب و اقسام تام و غیر تام است.

[۲].در تمدن اسلامی که هر گونه فعالیتی مبتنی بر اصول الهی است، هنر نیز استثنا نیست و در عین حال که به ضرورت‌های زندگی مربوط است نیازهای روحی استفاده‌کنندگان و سیر معنوی هنرمند را نیز تحقق می‌بخشد (نصر، ۱۳۷۸: ۱۶). هنر قدسی بیانگر آن گروه از تجلیات سنتی (دینی) است که به طور بی‌واسطه به مبانی روحانی مذکور بازگشت دارند (آوینی، ۱۳۷۰: ۳۹). از این‌رو هنر قدسی دارای پیوند نزدیک با اعمال مذهبی و آداب راز آشنایی است.

معماری ایرانی در تاریخ تمدن اسلامی، گنجینه‌ای ارزشمند جهت شناسایی مفاهیم عمیق عرفانی در اختیار محققان معاصر می‌باشد. در این بین معماری دوران سلجوقی[۱]، در خطه خراسان بزرگ[۲] به دلیل وجود جاده تاثیرگذار ابریشم[۳] و امنیت بالای سیاسی و اجتماعی آن زمان، رشد فزاینده‌ای از لحاظ عملکرد، کارکرد، معنا و مفاهیم کرده بود.

تغییرات و تحولات مختلف رخ داده در این دوره در عرصه معماری و تزئینات وابسته به آن به مرور موجب ایجاد انواع جدیدی از تزئینات معماری به لحاظ شکل، کارکرد، نحوه اجرا و مفاهیم مرتبط با آن در معماری اسلامی ایران بر پایه تحولات رخ داده، در این دوره شد (حاتم، ۱۳۷۹: ۱۳-۱۵). معماری در آن برحه زمان علاوه بر تکمیل سنت‌های هنری ارزشمند گذشته، پیوندی عمیق با دین مبین اسلام داشته و تزئینات به کار رفته در آن علاوه بر کارکرد عملکردی، کارکرد معناگرایانه نیز داشته است. به بیانی دیگر تزئینات بیانگر نگرش‌ها و دیدگاه‌های اسلامی معماران آن دوران می‌باشد و از همین‌رو اهمیت فراوانی جهت شناسایی مفاهیم عمیق اسلامی دارد. این ویژگی‌های هنر اسلامی در تمامی بناهای دوران سلجوقی دیده می‌شد، کاروانسراهای خطه خراسان یکی از بناهای مهم، به دلیل قرارگیری در راه ارتباطی تجارتی جاده ابریشم بوده‌اند، این بناها نماد تجلی مفاهیم عرفانی در کالبد معماری و بالاخص تزئینات بوده‌اند و هم‌چنین اشاعه دهنده تمدن اسلامی و معرف فرهنگ به تاجرین و ایرانیان مسافر بوده‌اند. یکی از مهم‌ترین و با شکوه‌ترین کاروانسراهای این دوران، رباط شرف می‌باشد، که علاوه بر معماری ارزشمند، تزئینات باشکوهش، آن را به موزه‌ای از هنر اسلامی تبدیل نموده است.

رباط شرف در شاهراه بغداد-مرو و پیش از آن مداین-مرو در نزدیکی سرخس واقع گشته است (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۹۲) و سال ساخت آن، ۵۰۸[۴] هجری قمری معرفی شده است (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۷۹). این بنای با شکوه دارای تزئینات

---

[۱]. سلجوقیان طایفه‌ای چادرنشین و صحراگرد ساکن در دشت‌های نزدیک دریاچه آرال و دریاچه مازندران در ترکستان بودند که به مناسبت نزدیکی به ممالک اسلامی، اسلام را پذیرفتند و از قرن پنجم هجری شروع به مهاجرت به ایران کردند و با ساکن شدن در مناطق مختلف و به دست آوردن وحدت سیاسی و اقتصادی شروع به ساختن بناهای مجلل نمودند و حامی و مشوق صنعت و هنر بوده‌اند (کاتلی و هامبلی، ۱۳۷۶: ۴۲). دوره سلجوقی در ایران حدوداً دو سده ادامه یافت از ۴۲۹ هجری قمری با فتوحات سلجوقیان شروع شد و تا استقرار ایلخانیان مغول در قرن هفتم هجری قمری ادامه یافت (بازورث و دیگران، ۱۳۸۰: ۷۶).

[۲]. خراسان بزرگ در ادوار مختلف تاریخ، یکی از بزرگ‌ترین حوزه‌های تمدن ایران زمین را در بر می‌گرفته است، به گونه‌ای که موسی خورنی(۱۳۷۳)، جغرافیدان ارمنی در قرن پنجم میلادی کوست -ناحیه- خراسان را دارای بیست‌وشش استان دانسته است. خراسان بزرگ، بلاد ماوراءلنهر از ری تا کاشمر و از خوارزم تا قهقستان را شامل می‌شده است. یاقوت حموی (۱۲۹۹)، نیز پایان حدود خراسان از سمت هند را، طخارستان، غزنه و سجستان می‌داند. از نظر جغرافیدانان مسلمان نیز، خراسان همان گستردگی عصر ساسانی را داشت (اکبری، ۱۳۸۸: ۱۵-۱۶).

[۳]. مرکز نظامی ساسانیان در مشرق خراسان، شهر مرو بود. این شهر نقطه برخورد و ارتباط شرق با غرب آسیا به شمار می‌رفت. علاوه بر آن ویژگی‌های اقتصادی و فرهنگی این منطقه، بر اهمیت سیاسی آن می‌افزود. آن‌چنان که خراسان به عنوان مرکز تجارت ساسانی، محل عبور کالا و کسب درآمد انحصاری دولت از طریق جاده ابریشم به حساب می‌آمد (اکبری، ۱۳۸۸: ۱۷). این راه مهم تجاری طولانی‌ترین راه زمینی دروان باستان که طول آن ۷۰۰۰ کیلومتر بود در مغرب به دو شاخه تقسیم می‌شد (آذری، ۱۳۶۷: ۲۳).

[۴]. دلایل آندره گدار (۱۳۸۷) بر چندپایه استوار است: اول اینکه یک سال قبل از تاریخ کتیبه مبنی بر مرمت بنا، یعنی سال ۵۴۸ ق چهل هزار خانوار ترکمان که به حشم غز معروف بودند و هر سال بیست‌وچهار هزار گوسفند به آشپزخانه سلطان سنجر تحویل می‌دادند پس از مدتی به دلیل ظلم و جور عوامل سلطان از تحویل گوسفندان سرباز زده، امیر قماج حاکم بلخ را که به جنگ آنها رفته بود کشتند، پس از آن سلطان با صلاحدید درباریان به محل عزیمت کرد و صد هزار دینار و هزار غلامی را که غزان به عنوان خون‌بهای امیر تقدیم کردند، رد کرد و به طلب بخشایش غزان توجه نکرد و آماده جنگ با آنان شد. غزان به سپاه سنجر یورش بردند و سلطان و همسرش را (که در کتیبه ۵۴۹ق به عنوان بانی از او نام برده شده است) اسیر کردند. سلطان مدت ۴ سال در دست غزان اسیر بود؛ روزها وی را بر تخت سلطنت مینشاندند و شب‌ها در قفس آهنین نگه می‌داشتند. پس از اسارت سنجر شهر مرو سه شبانه‌روز چپاول شد و پس از آن سپاه غز راه نیشابور در پیش گرفت و برسر راه تمام شهرها و روستاها را غارت کرد. به نظر گدار در چپاول غزها رباط شرف نیز از خرابی در امان نمانده و یک سال بعد از حمله غزها مورد تعمیر قرارگرفته است. دلیل دیگر این است که در بسیاری از قسمت‌ها؛ تزئینات گچی بر روی آجرچینی تزئینی قرارگرفته است و این مورد اثبات می‌کند که معمار اولیه اگر می‌خواست گچبری بر روی آجر استفاده کند هرگز از آجرچینی تزئینی استفاده نمی‌کرد. وی با مقایسه تزئینات رباط

اسلیمی در دو دسته هندسی و گیاهی می‌باشد که هر یک از آن‌ها بیانگر مفاهیمی از آموزه‌های اسلامی است. لذا در پژوهش حاضر برآنیم تا علاوه بر شناسایی و دسته بندی تزئینات اسلیمی گچی بنای رباط شرف، به تحلیل عملکرد معناگرایانه و ریشه‌شناسی مفاهیم آن بپردازیم. از این‌روی سوال پژوهش حاضر این‌گونه قابل بیان است: آرایه‌های تزئینی گچی بنای رباط شرف کدام‌اند؟ و کارکرد معناگرایانه این آرایه‌های تزئینی در فضای رباط چگونه تبیین می‌شود؟. تنوع بهره گیری از نقوش هندسی و اسلیمی در تزیینات این بنا، قابل تأمل بوده و می‌تواند از مباحث بسیار ارزشمند مورد مطالعه جهت روشن نمودن میزان تاثیرات آموزه‌های اسلامی بر تزئینات در این دوره باشد.

۱-۲. پیشینه تحقیق

در رابطه با رباط شرف تا کنون پژوهش‌هایی انجام شده است. گدار و همکاران (۱۳۸۴) در کتاب آثار ایران جلد دوم در فصل اول به معرفی بنای رباط شرف از منظر معماری و تزئینات پرداخته است. دانش‌دوست (۱۳۶۰)، در مقاله "رباط شرف" به بررسی تاریخچه، معماری و نوع تزئینات آجری بنا پرداخته است و به طور اجمالی برخی از تزئینات شاخص آن را دسته‌بندی نموده است. لباف خانیکی (۱۳۹۳) نیز علاوه بر بررسی تاریخچه‌ی بنا و تغییرات آن در طول گذر زمان، تزئینات بنا را شرح داده است و در رابطه با معماری بنا نیز نتایج مطالعات خود را ارائه نموده است. همچنین چند تحقیق در قالب پایان‌نامه ارشد همچون رستگار (۱۳۹۹) با عنوان "طرح حفاظت و مرمت رباط شرف با رویکرد توسعه گردشگری در راستای حفاظت پایدار بخشی از محور تاریخی جاده ابریشم" و شمع‌ریز (۱۳۹۶) تحت عنوان "طراحی و باززنده سازی منظر فرهنگی-تاریخی رباط شرف در سرخس"، ارائه گردیده است.

در ارتباط با تزئینات رباط شرف، شیخی و آدینه (۱۳۹۹) نقش مهری و توپی‌های گچی ته‌آجری بنا، شیخی و آشوری (۱۳۹۳) نقش‌مایه‌های ساسانی در محراب‌های رباط شرف و یک بنای دیگر و شکفته (۱۳۹۸) آرایه‌های گچی رباط شرف در تطبیق با مسجد فریومد را مورد تحلیل قرار داده‌اند، علاوه بر این چند پایان‌نامه ارشد (بیژنی اول، ۱۳۹۹؛ علیزاده، ۱۳۹۷؛ خبازیان،۱۳۹۷) نیز تزئینات رباط شرف را مورد مطالعه قرار داده‌اند. در رابطه با مفاهیم مستتر در آرایه‌های ئزئینی رباط شرف، بهرام حمیدی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای آرایه‌های تزئینی گچ‌بری دوره سلجوقی را به تصویر کشده و در آن مقاله، به دو نقش چلیپایی در رباط شرف هم اشاره نموده است. شکفته و صالحی‌کاخکی (۱۳۹۱) نیز در مقاله‌ای، ویژگی‌های بصری شاخص تزئینات گچ‌بری عصر ایلخانی را به عنوان میراث هنر سلجوقی تحلیل نموده‌اند. به طور کلی در زمینه هنر تزئینی به ویژه گچ‌بری در معماری ایران، حسین زمرشیدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای، نقش‌مایه‌های گچ‌بری دوره‌های مختلف از جمله دوره سلجوقی به لحاظ هندسه و انواع خط و نگاره مورد بررسی قرار داده‌اند. شریفی‌نیا و ساریخانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای، نقش‌مایه‌های تزئینی گچ‌بری اثری از قرن ششم هجری را ریشه‌یابی نموده‌اند. اما تا کنون آرایه‌های گچی رباط شرف از دیدگاه مفاهیم در مصادیق به شیوه معناگرایانه مورد بررسی قرار نگرفته است، لذا لزوم مطالعه در این زمینه بیش از پیش نمایان می‌گردد.

شرف با تزئینات مجموعه تاریخی بسطام، تزئینات گچبری بنا را مربوط به ۵۴۹ق می‌داند. دلیل بعدی وی برای ساخت بنا در ۵۰۸ق وجود کتیبه آجری باقیمانده در قسمت چپ ایوان انتهایی که این عبارت ناقص مشاهده می‌شود: «لهما فی شهور سنه ثمان ...».

۱-۳. روش تحقیق

روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز پژوهش از طریق حضور در محل، مشاهده میدانی، عکس برداری و برداشت بنا، به علاوه بررسی منابع کتابخانه‌ای، جست‌وجوهای اینترنتی و بهره‌گیری از آرشیو اسناد پایگاه رباط شرف، گردآوری شده‌اند. ارزیابی و تجزیه و تحلیل اطلاعات پژوهش با بهره‌گیری از استدلال استنتاجی صورت گرفته است.

۲. بحث

۲-۱. رباط شرف

رباط منحصراً به ساختمان‌های کنار راه و به ویژه بیرون از شهر و آبادی اطلاق می‌شود و از روزگاری بسیار کهن به زبان تازی راه یافته است. حتی از آن فعل نیز ساخته‌اند و رباط به معنای منزل گرفتن و آسودن در میان راه به کار می‌رفته و شاید به خلاف آن‌چه در آغاز به نظر می‌آید ربط و ارتباط هم از این واژه آمده نه این‌که رباط مشتق از ربط باشد، رباط علاوه بر حوض و آب انبار دارای اتاق‌های متعددی است که گرداگرد حیاطی را فراگرفته و مسافرها می‌توانند یک یا چند شب در آن بیاسایند (پیرنیا و افسر، ۱۳۷۰: ۱۲۲). عبارت کاروانسرا مشتق شده از دو کلمه «کاروان یا کاربان» به معنای گروه مسافران یا قافله که دسته جمعی مسافرت می‌کنند و «سرای» که به معنای خانه و مکان است. هر دو کلمه کاروان و سرای مشتق از زبان پهلوی ساسانی یعنی فرس میانه می‌باشد. لذا معنای آن را میتوان محل و خانه قافله در نظر داشت چنانچه در فرهنگ لغات و سایر منابع ادبی نام‌های کاروان خانه، کاروان‌گاه و کاروان‌گه به معنی کاروانسرا مورد استفاده قرار گرفته است (کیانی و کلایس، ۱۳۶۲: ۳). به اعتقاد پیرنیا، به رباط‌های بزرگ و جامع در شهر و بیرون از آن کاروانسرا می‌گویند (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۳۲).

سرزمین ایران، به علت وسعت زیاد و قرارگیری در مسیر تجاری شرق و غرب، در گذشته مسیرهای حرکتی زیادی برای کاروانیان ایجاد نموده است. یکی از این مسیرهای حرکتی، راه خراسان بزرگ بود که از سویی به بین‌النهرین و از سوی دیگر منتهی به ماوراءالنهر و خاور دور می‌شده است (کیانی، ۱۳۸۶: ۶۳). در گذشته راه ابریشم که بزرگ‌ترین کریدور مواصلاتی غرب به شرق است، از شهر خراسان عبور می‌کرد، از نیشابور دو شاخه می‌شد، یک راه به سمت توس و سپس مرو می‌رفت و راه دیگر به سمت هرات روانه می‌شد (باستانی پاریزی، ۱۳۸۰: ۲۰۵). اهمیت بسیار زیاد این جاده در دوران اسلامی به گونه‌ای بود که در سرتاسر مسیر، کاروانسراهای فراوانی برای استراحت کاروانیان برپا شد که تا شروع قرن اخیر نیز مورد استفاده بود (کیانی، ۱۳۸۶: ۶۴). مکان‌یابی رباط شرف بسیار مناسب ساخت یک رباط بوده است (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۹۲). بنای رباط شرف بین مشهد و سرخس در شش کیلومتری جنوب محلی به نام «شورلق»[۱] واقع گشته است (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۱)، و جاده قدیم نیشابور-مرو[۲] که اصلی‌ترین جاده خراسان بزرگ بوده از همین مکان می‌گذشت. با وجود جنگ و مقاتله در آن زمان، باز هم مسافران و خود سلطان از این مسیر عبور کرده و رباط شرف مکانی برای استراحت آن‌ها بوده است. رباط شرف در میان دشت چکودر، در فاصله ۱۴۰ کیلومتری شرق مشهد و ۴۵ کیلومتری جنوب غرب سرخس واقع گشته است. در تصویر ۱ بنای رباط شرف و موقعیت مکانی آن نسبت به محیط اطراف نمایش داده شده است.

---

[۱]. شورلق دهکده‌ای واقع در کنار جاده مشهد به سرخس، تقریباً د ۱۵۰ کیلومتری مشهد واقع شده است. نام این ده در فرهنگ جغرافیایی ایران جلد نهم «شورلخ» ضبط شده است.

[۲]. در دوره اسلامی شهرهای بلخ، هرات، مرو و نیشابور چهار شهر اصلی خراسان بودند. از شهرهای مهم دیگر خراسان می‌توان توس، سرخس، بادغیس و بیهق (سبزوار امروزی) را نام برد (رحیم‌پور، ۱۳۸۹: ۴۹).

تصویر۱- تصویر دید کلی به بنای رباط شرف و آثار محو شده یک آب انبار مسقف وسیع جهت جمع‌آوری آب باران دیده می‌شود، به این دلیل که در نزدیکی رباط چشمه، رود و قناتی وجود نداشته است. منبع: نگارندگان

در رابطه با نام این بنا، فرضیه‌هایی وجود دارد که از ابتدا رباط شرف نبوده است. حمدالله مستوفی قزوینی ضمن توصیف جاده‌ها و خطوط ارتباطی ایران در عهد خود[۱] چنین می‌نویسد: «از نیشابور تا ده باد هفت فرسخ راه است؛ از آن‌جا تا رباط سنگ بست سه فرسخ و از راه رباط سنگ بست تا رباط ماهی شش فرسخ و از رباط ماهی تا رباط طوران (یا توران) هفت فرسخ است تا آن‌که به رباط آبگینه می‌رسند و سرخس شش فرسخ بعد از آن واقع شده است» (مستوفی، ۱۳۸۹: ۵۶). در این متن، بنای رباط شرف به رباط آبگینه با مفهوم «بلور و گوهر» نامیده شده است، که قطعاً هیچ بنایی جز رباط شرف در این محدوده لایق لغب بلور و گوهر نبوده است. مسافت طی شده برای رسیدن به رباط شرف طبق این توضیح بالغ بر شش فرسنگ و تقریباً معادل ۳۴ کیلومتر می‌شده است.

رجبعلی لباف خانیکی در مقاله‌ای، واژه‌ی شرف را یک اشتباه شنیداری توسط آندره گدار دانسته و واژه شرخ را صحیح می‌داند که به معنای زادگاه شتر و مکانی که میان دو تپه قرار گرفته است و معتقد است که تا پیش از اینکه آندره گدار به این بنا نام رباط شرف دهد، رباط شرخ نام داشته است (لباف خانیکی، ۱۳۸۵: ۸۹). در رابطه با نام رباط شرف اطمینانی وجود نداشته و می‌توان طبق اسناد تاریخی فرض‌هایی بیان نمود. امکان دارد شرف نام سازنده این بنا باشد (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۷۹). شرف‌الدین ابوطاهربن سعدالدین‌بن‌علی‌القمی از افراد برجسته دوران سلجوقی می‌باشد. وی در سال ۴۸۱ ه.ق (۱۰۸۸م) از قم به خراسان آمد و مدت چهل سال حاکم مرو بود. در سال ۵۱۵ ه.ق (۱۱۲۱م) وزیر سلطان سنجر شد. قابل بیان است که چنین بنای با شکوه و زیبایی را فقط یک فرد مقتدر می‌تواند ساخته باشد[۲].

ویژگی‌های معماری رباط شرف

رباط شرف دو حیاط بزرگ دارد. حیاط اول احتمالاً دیرتر ساخته شده و ۳۲,۴ متر در ۱۶,۵ است و حوضی در وسط دارد. حیاط دوم تقریباً مربع شکل و ۳۱,۳ متر در ۳۱,۸ متر است (حسینی، ۱۳۷۹: ۲۴). هر دو صحن دارای چهار ایوان[۳] هستند. از میان این هشت ایوان سه ایوان محل عبور و به نوعی سردر ورودی را تعریف می‌نموده‌اند که، برای عبور از خارج به

---

[۱]. کتاب نزهه‌القلوب در سال ۷۴۰ هجری قمری نگاشته شده است.

[۲]. امنیت راه مرو به نیشابور برای سلطان سنجر دارای کمال اهمیت بوده و رباط‌ها و کاروانسراهای معظمی که هنوز هم بر سر راه‌های قدیم ایران واقع شده‌اند اکثراً به وسیله خود سلاطین یا وزرای آن‌ها و یا اعیان و بزرگان دیگری از دربار آن‌ها ساخته شده است. پس ممکن است که رباط مورد بحث نیز در ابتدا به همین نام فعلی امروز خوانده شده باشد (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

[۳]. ایوان از هزارهٔ اول قبل از میلاد تا عصر حاضر، صورت و ترکیب متنوعی یافته است. تصویری که محققان از صورت ایوان ترسیم کرده‌اند، فضایی با پوشش طاق‌دار است که از سه طرف بسته و ازجلو به حیاطی گشوده شد است (رضائی‌نیا، ۱۳۹۶: ۱۲۷). در فرهنگ لغت عربی نیز واژه فارسی ایوان (Ayvān) با مفهوم طاق کشیده نه خیلی عمیق و نسبتاً عریض معرفی شده که از جلو کاملاً به حیاط باز است و در محور اصلی ساختمان قرار می‌گیرد و محققان ماهیت آن را بی ستون می‌دانند. در این بین ایوان ستون‌دار را نیز به نام Portico یا Porch معرفی کرده‌اند.

صحن اول و از صحن دوم به صحن اول تعبیه شده است. پنج ایوان دیگر سرسرای رواق‌های گنبددار به شمار می‌روند[۱]، که در تصویر ۲ قابل مشاهده است. به طور کلی معماری کاروانسرای رباط شرف، بر گرفته از معماری قبل از خود بوده است، و شکل واحدی را گرفته که در دروان بعدی نیز مورد تقلید قرار گرفته و یا تکمیل شده‌اند (هیلن براند، ۱۳۹۴: ۱۴۱).

تصویر۲- تصویر پلان و ضلع جنوبی رباط شرف منبع: آرشیو و اسناد میراث فرهنگی، ۱۳۸۰

نخستین صحن رباط شرف که بی شک اختصاص به اشخاص عادی و کم بضاعت داشته فقط دارای چند اتاق یا حجره بوده است که از یکی از آن‌ها به عنوان رواق[۲] یا شبستان[۳] استفاده می‌شده، باقی بنا همه ساباط و دهلیز است. صحن دوم دارای رواق‌ها و حجره‌ها و وسائل آسایش بیشتری بوده و در جلوی چهار نمای اصلی، دورتادور صحن، ساباط[۴] عریضی که به ایوان‌ها ارتباط داشته و نیز تعدادی حجره که سقفشان گنبدی یا استوانه‌ای شکل بوده و یک شبستان و نیز در سمت شمالی بنا دو عمارت[۵] وسیع و مجلل وجود داشته است. این عمارت‌ها دارای حیاط اختصاصی بوده است که اگر دو حیاط این عمارت را نیز در نظر بگیریم، رباط شرف دارای چهار حیاط می‌باشد.

دیوارهای بنای رباط شرف با آجر پخته ساخته شده است و این آجرها عموماً در همه جا هویدا و نمایان بوده است، جز در قسمت‌های تحتانی شبستان بزرگ‌تر و چند رواق گنبددار که قشر نازک و ساده‌ای از گچ بر آن‌ها افزوده شده است. در ساختمان این رباط شرف، سنگ به ندرت استفاده شده و فقط در پی‌ها و قسمت‌های تحتانی این بنای عظیم از سنگ استفاده شده است. به اعتقاد پوپ (۱۳۷۱)، آجرکاری در بنای رباط شرف، جلوه دهنده نیروهای ساختاری است که بیشتر از نقش‌های آجری نشئت می‌گیرد تا از شکل‌های بنیادین ساختمان آن در معماری اسلامی ایران، به طوری که در این دوره

---

۱. در آغاز قرن ششم وجود ایوان‌ها در بنا جز اصول و ارکان معمول و مرسوم در معماری مذهبی و کاروانسراهای ایران بوده است.

۲. رواق به فضاهای سرپوشیده‌ی ستوندار یا متشکل از چشمه طاق‌هایی گفته می‌شود که در طرفین صحن یا میانسرای فضاهای معماری ایرانی اسلامی شکل می‌گرفته‌اند. دهانه‌ی رواق رو به صحن، در ورودی، شبستان یا گنبدخانه متصل می‌شده است.

۳. شبستان، اصطلاحی در معماری به معنای بخشی سرپوسیده و مخصوص برگزاری نماز جماعت (گلچین عارفی، ۱۳۱۸: ج ۲۶، ۵۹۳)؛ اندرونی خانه و کاخ. گویا معنای اصلی آن اندرونی بنا یا بخشی ویژه‌ی اقامت زنان و اهل خانواده بوده است.

۴. در فرهنگ معین تعریف ساباط چنین آمده است: «راهرو سرپوشیده، دالان، سایبان، سقفی که در زیر آن معبر ورودی باشد (معین، ۱۳۸۷). در فرهنگ‌نامه دهخدا (۱۳۶۶)، این‌چنین آمده است: « پوشش راهگذار بالایی که زیر آن راه بود».

۵. دو عمارت در دو طرف ایوان انتهایی بنا دارای تزئینات فراوان هستند. پس از عبور از راهرو شمالی به صحن کوچکی داخل می‌شود که در اطراف آن چهار ایوان وجود دارد. در انتها چند اتاق بی پنجره در گوشه دو عمارت در سمت شمال واقع گشته‌اند. این رواق بزرگ مسقف است و سقف آن از نوع گنبدی یا عرقچینی است که، بر روی فیل‌گوش‌های چهار زاویه بنا قرار گرفته است.

شکل‌ها و فرم‌ها از معانی مادی و آشنای خود پا فراتر نهاده و کیفیتی والاتر از ظاهر خود می‌یابند (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۴۵). نمونه‌ای از هنر آجرکاری رباط شرف در تصویر ۳ ارائه شده است.

تصویر۳- گوشه‌ای از رواق گنبدی شبستان صحن دوم رباط شرف، که ترکیبی از آجر و گچ می‌باشد. تصویر۴- زاویه یک رواق گنبدی رباط شرف. منبع: نگارندگان

بنا از خارج شش برج دارد؛ چهار برج در گوشه بنا و دو برج در دو طرف آن، در محل اتصال حیاط اول و دوم قرار دارند (حسینی، ۱۳۷۹: ۲۴). همان‌طور که در تصویر ۵ مشاهده می‌شود، حصار دور بنا که صاف و بدون تزئینات است چند نیم دایره و کثیرالاضلاع به شکل برجسته ساخته شده است که نقش آن استحکام بخشیدن به زوایای رباط است و در فاصله ای نزدیک به یک سوم از دو ضلع حصار یک گروه دو برجی و نیز در قسمت عقب بنا یک پیش آمدگی دیده می شود که رواق گنبددار رباط وجود آن را توجیه می‌کند. در بزرگ ورودی رباط بر روی ضلع جنوبی بنا و در وسط یک پیش رفتگی عریض که با گچ و آجز تزئین شده واقع گردیده است، که در تصویر ۶ مشهود می‌باشد. بر دیوار این پیش رفتگی و در دو طرف سردر دو اسپرسه قوسی بلند و فرو رفته وجود دارد و بر دیوار شرقی پیش رفتگی محرابی دیده می شود.

تصویر۵- حصار رباط شرف، عاری از تزئینات با اصل پرهیز از بیهودگی معماری اسلامی مطابقت دارد.

تصویر۶- تصویر سردر ورودی رباط شرف، تنها جداره بیرونی که، دارای تزئینات بوده است و در سمت جنوب قرار گرفته است. منبع: نگارندگان

در دوران سلجوقی تغییراتی همچون بکار گیری گسترده آجر[۱] در تزئینات خارجی بیرونی و گچ در فضای درونی ایجاد گردید (اتینگهاوزن و گرابر ، ۱۳۷۹: ۴۰۱؛ کاتلی و هامبی، ۱۳۷۶: ۱۱). ارتفاع گچ بری درزها و کوره بندهای عمودی بین آجرها غالباً به ضخامت دو آجر است و از همین رو طرز آجرچینی مخصوصی در این بنا به وجود آمده است که همزمان با تاریخ ساختمان بنا نیست زیرا این نوع آجرچینی در سنگ بست هم دیده می‌شود که متعلق به یک قرن پیش‌تر است و در بسطام هم وجود دارد که مربوط به عصر مغول است[۲]. با وجود این بعضی از قسمت‌های جلو بنا یعنی قسمت‌هایی که در

---

[۱]. آجر پس از اسلام (با اندازه‌های مختلف ۳۰ در ۳۰ تا ۱۸/۵ در ۱۸/۵ و ضخامت حدود ۶ تا ۳ سانتی‌متر) به عنوان مهم‌ترین و برجسته‌ترین عنصر شکل دهنده معماری کاربرد داشت (مکی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۹۶-۱۹۷). در دوره سلجوقی ابعاد آجرهای معمولی به کار رفته در دیواره ابنیه به میانگین ۲۶ سانتی‌متر در طول و عرض و قطر ۶/۵ سانتی‌متر می‌رسند. اما در همین دوره ابعاد مختلف آجری کاربرد داشته است. به عنوان مثال از آجرهایی با ابعاد کوچک و متنوع درتزئین استفاده می‌کردند و برای کف‌سازی از آجرهای بزرگ‌تر و مربع به ابعاد ۴۰ در ۴۰ در ۴ سانتی‌متر به بعداً نام آجر نظامی شناخته شده استفاده می‌کردند (بزرگمهری، ۱۳۸۱: ۶۶).

[۲]. به طور کلی شیوه‌های آجرکاری شناسایی شده در بنای رباط شرف شامل: گل انداز، رگ چین دو رج، جناغی، گره سازی، کلوک‌بند، تلفیق آجر و گچ و کتیبه کوفی می‌باشد. (برای مطالعه بیشتر رجوع شود به شکفته و همکاران، ۱۳۹۴).

دوره‌های بعد با کاشی تزئین شده است دارای تزئیناتی مشابه اما کم ارتفاع‌تر می‌باشد و این تزئینات فقط تا ارتفاع معینی از آجر بوده و منظری نقطه نقطه به وجود آورده است. این تزئینات مانند نگینی زینت بخش، اطراف اسپرهای سه قوسی را فرا گرفته و به همین دلیل ارزش معماری نمای اصلی بنا را ارتقا بخشیده است. برخی از این تزئینات گچی در تصویر ۷ ارائه شده است.

تصویر۷- طاق‌نمای جبهه ورودی بنای رباط شرف، همراه با تزئینات آجرکاری که به شکوه ورودی افزوده است. منبع: نگارندگان

در قسمت سردر ورودی بنا، ستون‌های کوچک جلو گوشواره‌ها به شکل دیگری تزئین شده‌اند و تزئینات بین آن‌ها قالبی یا کنده‌کاری است یا آن که برای این منظور بین آجرها را کم و بیش خالی گذاشته‌اند. در پیشانی ایوان انتهایی دیده می‌شود نوار کتیبه‌ای که مدخل بلند آنجا را در برگرفته و اکنون فقط قسمت‌های قائم آن باقی مانده است در اصل دورتادور بالای بنا می‌چرخیده و حکم پیش طاقی را برای ساختمان داشته[۱]. متن کتیبه در سمت راست: غیاث الدوله ابانصر و در مست چپ: رحمه الله ابوسعد محمد. در قسمت ورودی رباط در چوبی وجود دارد که در جلوی مدخل بنا نبوده است بلکه پنج متر عقب‌تر از آن در دالانی که به صحن اول می‌رفته قرار داشته است. قسمت پایین این دالان با همان نوع تزئینات معمولی دیوارهای رباط تزئین شده است. طبق تصویر ۸، باقیمانده این کتیبه را که دورتادور بنا می‌چرخیده نشان می‌دهد این قطعه به شرح زیر است : ... سهل الطابرقانی تقبل الله منها برحمته (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۵).

تصویر۸- تصویر کتیبه دالان ورودی رباط شرف، که در زیر این کتیبه کلوک‌بندی گچی به کار رفته است. منبع: نگارندگان

[۱]. فضای واقع بین سردربنا و این کتیبه دارای نقوش و تزئینات گل و بوته ای بسیار زیبایی است که با آجرهای برجسته ساخته شده و در دو حاشیه آن نوار بسیار مزینی به چشم می‌خورد که وجود آن در این دوره از تاریخ خراسان بسی عجیب می‌نماید و به همین جهت می‌توان گفت که در معماری دوره سلجوقی مکتب اصفهان ناشناخته مانده و این مکتب در نواحی دیگر ایران نیز خیلی به ندرت دیده می‌شود.

پس از گذر از ورودی اصلی رباط هشتی[۱] عریضی وجود دارد که ادامه هشتی به قسمت جلو ختم می‌شود و از آن به حیاط صحن اول منتهی می‌گردد. در سمت چپ هشتی، مسیری وجود دارد که، سه متر و شصت سانتی متر عرض و طول آن از سال ۵۴۹ یعنی از ابتدای تاریخ تعمیر بنا چهارده متر بوده است. پس از آن به دو معبر واقع شده است که در آغاز هر دو آن‌ها هم در راست و هم در چپ رو به ساباط جنوبی صحن اول باز و به دو رواق منتهی می‌شود که دارای طاق یا گنبدی زیبا و شایان توجه و به شکل طاق‌های قوسی صومعه‌های[۲] ما بوده و به طور کلی از لحاظ معماری متفاوت می‌باشد.

دو ایوان جانبی صحن اول به شبستانی چهارگوش و گنبدی راه داشته‌اند. دیوار انتهایی این شبستان در کوتاهی دارد که بالای آن طاق‌نمایی قرار داشته است. در دو طرف این طاق‌نما ستون‌های کوچک هشت گوشه‌ای که در دیوار جاسازی شده‌اند مشخص می‌باشند. این طاق‌نما، تنها طاق‌نمای به جای مانده در صحن اول می‌باشد، که در بازسازی و استحکام مسدود گردیده است. در این طاق نما بدون نقش و نگاره قطعه ای از یک کتیبه به خط کوفی دیده می‌شود (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۹۶): عمل ابی الحس .... [۳]. ایوان‌ها در تصاویر ۹ و ۱۰ ارائه شده‌اند.

تصویر۹- تصویر ایوان منتهی به شبستان‌های رباط شرف

تصویر۱۰- تصویر عمارت انتهایی بنا. منبع: آرشیو میراث فرهنگی

تغییرات در بنای رباط شرف

یکی از تغییرات مهم در بنای رباط شرف، مرمت ایوان انتهایی صحن دوم می‌باشد. پس از شکل‌گیری بنای اولیه کتیبه‌ای به ستون‌های زاویه زیر طاق ایوان در محل اتصال طاق به پایه نصب شده است[۴]. آجرچینی این قسمت شبیه به آجرچینی قسمتی از بناست که هنوز مقداری از آن در ایوان سمت راست صحن اول رباط باقی مانده و یا در قسمت مرتفع دیوارهای بعضی از رواق‌های گنبد دار و در نیم‌طاق‌های نمای داخلی صحن وجود دارد. کتیبه مورد بحث در میان تمام کتیبه‌ها تنها کتیبه‌ای است که به خط برجسته ثلث مدور نوشته شده است اما تمام کتیبه قابل خواندن نیست و فقط، نام پادشاهی را که رباط در عصر او بنا شده و نیز تاریخی که تعمیرات بنا در آن انجام گردیده است معلوم می‌کند (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۰)، متن کتیبه: فی عالی دوله السلطان المعظم شاهنشان الاعظم مالک رقاب الامم سید ملوک العرب

---

[۱]. هشتی از مصدر هشتن به معنای گذاردن است (معین، ۱۳۸۷: ۱۶۰). هشتی فضای مکث سرپوشیده ای است در ورودی که معمولاً بلافاصله بعد از سردر و مدخل قرار می گیرد (حاجی قاسمی، ۱۳۸۴: ۳۲) و قاعده‌های پلان آن متفاوت می‌باشد.

[۲]. اگر معماران که کار ساختمان رباط را بر عهده داشته‌اند نتوانسته‌اند در این منطقه بی آب و علف خراسان به چوب لازم برای برپا داشتن سقف موقت نگهدارنده گنبد دسترسی پیدا کنند به کمک قوسی از چوب یا قوس‌هایی از گچ مسلح به نی دو قوس هر یک به ضخامت سه آجر با فاصله کمتر از یک متر از یکدیگری ساخته باشند سپس بنا به رسم معمول قسمت خالی فضای حد فاصل را پر کرده‌اند. وقتی آن‌ها به این ترتیب قوسی به پهنای تقریباً یک متر که نوعی مقاومت به فشارهای جانبی می‌بخشید به دست آوردند چهار نیم قوس کوچک را به این پل گونه تکیه دادند. آن‌گاه فضای خالی پل دوم را به عرض یک متر پر کرده‌اند و بدین ترتیب دیگر کاری نداشتند جز این که چهار گوشه طاق را بسازند کاری بسیار ساده که بناهای ایرانی حتی آن‌ها که مهارت کمتری دارند به راحتی قادر به انجام هستند (گدار و همکاران، ۱۳۸۴: ۳۸).

[۳]. این کتیبه ممکن است حاوی نام یکی از سازندگان بنا بوده است که اکنون چیزی از آن باقی نمانده است.

[۴]. دیوارهای ایوان در زیر کتیبه جدید دارای تزئینات آجری حصیری و خفته راسته است همچنین روسازی تزئینات کنونی بر روی تزئینات دیگری که بیشتر با معماری عمومی بنا تناسب داشته است قرار گرفته و این تزئینات عبارت بود از نوعی صنعت آجرچینی که در فواصل بین آجرهای آن نه تنها نقش معمولی کوربندهای عصر سلجوقی دیده می‌شود بلکه ستاره‌های گچبری شده‌ای نیز در آن به چشم می‌خورد.

و العجم اطال الله بقاه معز الدنیا و الدین ابولحرث سنجرین ملک شاه برهان امیرالمونین اعزالله انصاره و باهتمام خاتون ... والمسلمین ملکه نساء العالمین معزه آل افراسیاب قتلغ بلکا سیده ترکان بنت الخاقان الاعظم ادام علاها ... الله فی شهورمنه تسع و اربعین و خمسائه[۱]. تصویر ۱۱ کتیبه مذکور را نشان می‌دهد.

تصویر۱۱- تصویر قسمت انتهایی ایوان بنا و کتیبه نام برده که بخش اعظم آن از بین رفته است. منبع: گدار و همکاران، ۱۳۸۷

از نظر ترکیب عمومی، تزینات قدیم بنا بر پیشانی سردر مدخل رواق خلفی عبارتست از کتیبه‌ای مزین به آجرهای خفته راسته[۲] و ترنج‌های[۳] گچ‌بری شده در وسط و دو طاقچه کم عمق در طرفین که در سال ۵۴۹ هجری مرمت شده‌اند. سردر این مدخل که در اصل جناغی شکل بوده است پس از مرمت از قسمت قدامی به شکل مستطیل در آمده و زینت برجسته‌ای نیز به شکل کتیبه از گچ بر آن مزید شده است. تصویر ۱۲ نمای طاق را نشان می‌دهد. سطح داخلی یا بغل طاق‌های سردر در قسمت خلفی و قدامی نیز مزین به نقوش گچ بری شده جدید است (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۴).

تصویر۱۲- تصویر نمای طاق سردر در ایوان انتهایی رباط شرف. منبع: نگارندگان

در شبستان صحن دوم و علی الخصوص در اطراف «گوش فیل» فوقانی که در زاویه سه کنجی بین دو دیوار رواق گنبددار باقی مانده است ملاحظه می‌شود که روسازی و تزئینات اولیه بنا با روسازی و تزئینات دیوارهای معمولی رباط یکسان و همانند بوده و بعدها تمام بدنه بنا اندود و کنده کاری شده و تزئینات فعلی بر آن افزوده گردیده است[۴]. در سال ۵۴۹ هجری چشمه‌های ساباط را به وسیله دیواری مسدود ساخته و به این طریق هم بر مساحت شبستان افزوده و هم آن را از صحن رباط مجزا کرده‌اند، آن‌گاه محرابی شبیه به محراب شبستان اصلی رباط که سقفش هلالی است در آن ساخته و به این طریق اندکی از حالت ابتدایی و ناقص اولیه بیرون آورده اند. در سال ۵۴۹ هجری فقط دو کار انجام یافته است و بس: یکی تعمیر و مرمت بنا و دیگر ایجاد نقوش و تزئیناتی غنی‌تر و مجلل‌تر از نقوش و تزئینات اولیه (گدار و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

---

[۱]. کتیبه بزرگ ایوان انتهایی رباط و نیز ملحقات و اصلاحاتی که بیان شد به سال ۵۴۹ ه.ق (۵-۱۱۵۴ م) در دوران سلطنت سلطان سنجر انجام پذیرفته است.

[۲]. آجرکاری خفته راسته، عموماً برای برجسته کردن نقوش خصوصاً در ارتفاعات به کار می‌رفته است.

[۳]. ترنج، طرحی تزیینی است که، اغلب به صورت نقش مرکزی بر روی دیوارهای بناهای تاریخی معماری ایران نقش می‌بسته است.

[۴]. شبستان صحن اول از همان ابتدای امر وجود داشته و در آن هنگام عنوان نوعی پستو را داشته است که در آن به ساباط کنار ضلع جنوبی باز می شده ،یا آن که رواق کم وسعتی بوده است شبیه به رواقی که در جانب دیگر محور طولی بنا وجود داشته و با آن قرینه بوده است.

این نقوش و تزئینات چان‌که از کتیبه بزرگ ایوان انتهایی پیداست در سال ۵۴۹ هجری (۱۱۵۴–۵م) ساخته شده‌اند. طغیان طوایف غزیک سال قبل از این تاریخ یعنی در تاریخ ۵۴۸ هجری اتفاق می‌افتد و در طی آن سلطان سنجر اسیر و زندانی می‌گردد. ادروارد راون این‌گونه نقل می‌کند: «بر اثر حمله شدید و مولم غزان که تیره‌ای از ترکمن‌ها بودند ویرانی‌ها و خسارات دهشتناک و رقت انگیزی در یکی از نواحی که تا آن زمان یکی از آبادترین مناطق ایران به شمار می‌رفت به بار آمد». بر اساس وقایعی که در این برهه تاریخی در مکان مذبور رخ داده است، گمان می‌رود که رباط شرف نیز بر سر راه غارتگر این قوم قرار داشته و قصد غارت نیشابور را بر سر داشتند در امان نمانده و به دست این قوم تخریب گشته و در سال بعد مرمت شده باشد.

۲-۲. آرایه‌های تزئینی گچی رباط شرف

در بنای رباط شرف، آجر به وفور استفاده شده و به همین دلیل این بنا را موزه آجرکاری[۱] ایران نام می‌نهند (حسینی، ۱۳۷۹: ۳۳) و بنا با بهره‌گیری از آجر و گچ تزئین گردیده است (شیخی و آشوری، ۱۳۹۳: ۶۲). گچ به دلیل دارا بودن خواصی هم‌چون زودگیری، انعطاف‌پذیری، و سرعت پخش جهت نقش‌اندازی رو آن، در طول تاریخ و در بناهای سلجوقی به عنوان ماده‌ای پر کاربرد استفاده می‌شده است (ویلبر، ۱۳۴۶: ۸۶). تکنیک‌های اجرایی گچ در رباط شرف از جهت تنوع شامل دو گونه برجسته سازی شامل «کم برجسته» و «برجسته»[۲] می‌شود که همگی با برش گچ به صورت درجا اجرا شده‌اند، از گروه شیوه «کم برجسته»، گونه تزئینی «شبه آجری[۳]»، «کلوک‌بندی گچی[۴]» و «آژده‌کاری[۵]» نیز در آرایه‌های این بنا به کار رفته‌اند. گونه شبه آجری در این بنا تنها به پنج شکل اجرا شده است که از خطوط ساده گرفته تا خطوط ترکیب شده با نقوش گیاهی پرکار را شامل می‌شود، اما یکی از آنها طرح رایجی در آثار مشابه هم عصر نیست. در این نقش طرح آجرها به مانند حصیر بافت و مورب اجرا شده‌اند، در صورتی که باقی طرح‌ها از خطوط مستقیم افقی و عمودی تشکیل شده‌اند (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۰۴). برخی از تزئینات گچی در تصاویر ۱۳ و ۱۴ ارائه شده است.

---

۱. هنر چیدن آجر در ابنیه به منظور عرضه نماهای تزئینی مناسب با شکل و هیئت کلی بنا را تزئینات آجرکاری می‌نامند. همچنین ویزگی چشمگیر ابنیه دوره سلجوقی بهره‌گیری فراوان از آجر بوده است که مهارت، هنر و خلاقیت خود را به این وسیله نمایش می‌گذاشتند.

۲. تزئینات برجسته از قدیمی‌ترین انواع رایج در دوران اسلامی می‌باشد. اختلاف سطح این تزئینات با زمینه بیش از ۳ سانتی‌متر بوده است. روش شکل‌دهی در این روش ممکن است درجا، قالبی و یا تلفیقی از روش‌های درجا و قالبی باشد. در نوع کم برجسته، میزان برجستگی از سطح زمینه بین ۰/۵ تا ۲/۵ سانتی‌متر است و اجرای اندود به صورت موضعی، کمتر معمول بوده و اغلب اندود گچی با ضخامت مورد نظر، تمامی سطح کار را می‌پوشانده است و پس از تراز شدن و انتقال طرح بر سطح آن، به برش و تراش اقدام می‌شده است (صالحی کاخکی، ۱۳۹۰: ۹۶–۹۷).

۳. استعمال گچ به عنوان اندود در تمامی دوران معماری اسلامی رواج داشته است. اما این روش تزئین از دوره سلجوقیان دربنای رباط شرف به کار رفته و در دوره‌های بعد نیز تکمیل گردیده است. در این دوره اندود گردن گچ با ضخامت‌های گوناگون صورت می‌گرفته، که شامل آسترکاری ضخیم و روکاری سفید نازک است. در بسیاری از ساختمان‌های این دوره از تکنیک شبیه‌سازی طرح‌های آجری استفاده شده است. در این تکنیک بر روی روکش گچ خطوط موازی بنددار ایجاد می‌کنند که تداعی‌گر طرح آجر است و نقوش مهری را در نقاط فرضی بندهای عمودی اجرا می‌کنند (ویلبر، ۱۳۴۶: ۸۷).

۴. شیوه تزئینی در بین بندهای عمودی آجر به خفته راسته کلوک‌بند معروف است به ایجاد این تزئین با استفاده از گچ؛ نقوش مهری یا کوربندی یا توپی‌های ته آجری نیز می‌گویند. طرح‌های مزبور شامل طرح‌های ساده هندسی، اشکال گل‌وبوته و اسامی مقدس مانند الله و علی (ع) و ... است (زارعی، ۱۳۷۵: ۵۶؛ ویلبر، ۱۳۴۶: ۸۶–۹۰).

۵. نوعی گونه تزئینی که برجستگی نقوش و گل و برگ‌های آن زیادتر بوده و به صورت مشبک مشبک می‌باشد و اصطلاحاً به این گونه تزئینی آژده‌کاری می‌گویند.

تصویر۱۳- تصویر لایه‌های گچ در تزئینات دیوارهای رباط شرف منبع: نگارندگان

تصویر۱۴- تصویر لایه‌های گچ در تزئینات دیوارهای رباط شرف منبع: نگارندگان

در خصوص شیوه آژده‌کاری در رباط شرف، تنها طاق‌نمای سردر حیاط پشتی (شمالی) حاوی آرایه‌های گیاهی مزین به آژده‌کاری است[۱]. کلوک‌بندهای گچی این بنا از جهت تکنیک اجرایی پیچیده نیستند، اما از جهت تنوع نقوش کم نظیر هستند. به طوری‌که ۱۴ گونه نقش متفاوت در کلوک‌بندها بکار رفته است. این نقش‌ها در زمینه «مستطیل» یا «مربع» ایجاد شده‌اند و شامل ۳ نقش گیاهی[۲] و ۱۱ نقش هندسی[۳] هستند که اکثر نقوش هندسی بر زمینه مربع شکل گرفته‌اند. برخی از کلوک‌بندها بین بندهای آجرهای عمودی قرار دارند که به شکل زیبایی به صورت جفت «پشت به پشت» یا «روبه‌رو» تزئین شده‌اند (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۰۴). به طور کلی دو دسته از نقوش هندسی در بنای رباط شرف وجود دارد؛ دسته اول تزئیناتی که نشان از تکرار یک شکل هندسی ساده در راستای عمودی، افقی و یا قطر قاب مستطی شکل دارند. دسته دوم تزئینات هندسی پیچیدگی بیشتری داشته و با تنیدگی و بافته شدن خطوط ساده در هم به وجود می‌آیند (شیخی و آدینه، ۱۳۹۹: ۹۰). برخی از کلوک‌بندی‌های گچی در تصویر ۱۵ ارائه شده است.

---

۱. با در نظر داشتن اینکه بخش زیادی از آرایه‌های گچی این بنا و خصوصاً آرایه‌های زیر طاقنمای سردرهای ورودی و سردر جنوبی فروریخته است، نمی‌توان به طور قطع اذعان داشت که این طاقنما تنها مکان استفاده از شیوه آژده کاری است، اما با این وجود در دیگر آرایه‌های باقی مانده نمی‌توان چنین شیوه تزیینی را مشاهده کرد.

۲. کراهت تصویر کردن نقوش انسانی و حیوانی برای مبارزه قطعی با بت پرستی و اهمیت توجه به نقوش گیاهی برای هنرمندان مسلمان، به نوعی ناشی از تشبیهات نظری از کلام خداوند به عنوان درخت پا ک (شجره الطیبه) و یا توصیف بهشت بوده که منجر به تعدد و تنوع استفاده از آن در سطحی گسترده شده و در نهایت فضایی امن و سرشار از صفا و خرمی را پدید می‌آورد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۷۳).

۳. نقوش هندسی در تزئینات، بر تکرار اشکال هندسی همانند مثلث، مربع و دایره و عنصری چون خط استوار است. برخی از نقش مایه‌های کهن ایران مانند چلیپای چهار شاخه و سه شاخه، به صورت تک و یا همراه با نقوش هندسی دیگر قابل شناسایی است. نقوش و سادگی فرم در تمامی نقش مایه‌ها به نحوی است که هنرمند صنعتگر، با کوچک‌ترین ضربه و فشار ابزار بتواند تا حد امکان به بهین هترین فرم دست یابد. با این وجود در بیان محتوای نقوش هندسی، تیتوس بورکهارت نبوغ هندسی که با این قدرت در هنر اسامی جلوه می‌کند، بدون واسطه از تفکری می‌داند که مخصوص اسلام است و اساطیری نیست (بورکهارت، ۱۳۴۶: ۲).

تصویر۱۵- تصویر برخی از کلوک‌بندی‌های گچی رباط شرف. منبع: شیخی و آدینه، ۱۳۹۹

دو دیدگاه کلی در زمینه تزیین در معماری وجود دارد: یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی. کسانی چون بورکهارت معتقدند این نقوش ماهیتی غیر تاریخی (بی زمان)، عرفانی و متفکرانه دارند. از این منظر تزیینات فقط پوشش ظاهری نیستند بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی می‌باشند (مکی‌نژاد و همکاران ، ۱۳۸۷: ۴). به همین دلیل این عقیده وجود دارد که «طبیعت‌گرایی در تزئینات ایرانی و اسلامی ریشه در اعتقادات ایرانی اسلامی دارد (جوادی، ۱۳۸۹: ۵۷). درواقع فلسفه تزئینات در معماری اسلامی را می‌توان این‌گونه بیان نمود که با ظهور دین الهی اسلام[۱]، خاستگاه مسلمانان از معماری سبب گردید تا این بناها هر چه با شکوه‌تر و با تزئینات منحصر به فردی نسبت به اماکن دیگر پدید آورند و مسلمانان و هنرمندان با دلدادگی به این دین الهی این عمل را به اوج خود رساندند. این موضوع در شکل‌گیری تزئینات رباط شرف تاثیرگذار بوده است و کارکرد معناگرایانه به تزئینات بخشیده است.

۲-۳. معنا و معناگرایی مفاهیم هنر اسلامی

در سه فرهنگ لغت دهخدا، سخن و معین، در مجموع کلمات معنا و معنویت به لحاظ معنوی هم‌خانواده هستند و یک مفهوم را دارا می‌باشند. معنا با معنی رسم‌الخط فارسی برای معنی، معنی با مفهوم آن‌چه واژه، ترکیب یا جمله بر آن دلالت دارد و معنی مربوط به باطن، درون و فکر درونی منطبق می‌باشد. هم‌چنین معنوی با مفهوم باطنی، حقیقی و دارای جنبه‌ی غیرمادی معنا شده است.

هنر اسلامی علاوه بر کالبد و فرم، دارای معنا می‌باشد. از این‌رو آن را هنر معنوی نیز می‌خوانند. با توجه به مفهوم معنا می‌توان این‌گونه بیان نمود،که هنر اسلامی دارای باطن و حقیقتی است که آن را به ورای عالم مادی سوق می‌دهد. بر اساس اعتقاد نصر، هنر اسلامی نردبانی است برای سفر نفس از عرصه جهان دیدنی و شنیدنی به عالم غیب و سکوت، که در آن سکوت ورای تمام اصوات است. اگر هنر اسلامی به خلوت درونی سنت اسلامی راه می‌برد، از آن‌رو است که این هنر پیامی است از همان خلوت درونی برای آنان که می‌توانند پیام رهایی‌بخش آن را بشنوند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷).

---

[۱]. دین اسلام تاثیر زیادی در هنر تمدن ایران داشته است. آیه « هو الله الخالق الباء المصور له اسماء الحسنی»، از قرآن کریم این‌گونه بیان شده است که بالاترین مرحله «هو» است، پس از آن در مرحله عقلانیت «الله» است؛ سپس خالق، همه‌ی پدیده‌ها را از نیستی به هستی می‌آورد و صفاتی را در عالم ماده خلق می‌کند. آنچه خلق می‌شود (باء) مخلوق متکثر با صورت‌ها و رنگ‌ها و شکل‌های مختلف است. این هنرمند نهایتاً (مصور) صورت آفرین است و معیار قضاوت (له اسماء الحسنی) زیبایی شناسی مشخصی دارد که با این صفات تجلی پیدا کرده است؛ پس هنر اسلامی باید در مسیر آفرینش از صورت‌های مختلف به سمت ابداع و خلاقیتی ببرد که مبتنی بر تمام صفات حسن بوده و او را به سوی مرکز و وحدتی (هو) که مبدأ تجلی همه چیز در بیکران هستی است، رهنمون سازد (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

هم‌چنین مفهوم معنا در هنر اسلامی دلالت بر آگاهی و اعتقاد انسان به وجود خالق عالم و درک عالم هستی از جنبه روحانی آن دارد. در هنر اسلامی به الاخص معماری اسلامی معنا همان روحانیت و مراتب درج حقیقت در قالب یک اثر است. به نوعی معمار ایرانی که برپا کننده بنای معماری اسلامی است، انسانی توحیدی است (صحاف، ۱۳۹۵: ۵۷). فضاهایی که معماری اسلامی بنا می‌کند، بهشتی آسمانی است که انسان در عمق وجود خود درک می‌کند. جایی که حضور الهی در آن طنین‌انداز می‌شود (نصر، ۱۳۸۹: ۷۰). آفرینش فضا در معماری اسلامی، خلق معنا و معنویتی است که انسان را در سمت‌وسوی حقیقت و عالم روحانی وجود خود که در اتصال با وجود حق است، قرار می‌دهد. بنابراین مقصود از معنا، مفهوم حقیقی هنر اسلامی می‌باشد، آن‌چه که در باطن حضور دارد و مصداق نمایانگر و نماد آن حقیقت اصلی می‌باشد. تزئینات یکی از مصادیق بارز هنر اسلامی است، که معنای حقیقی آفرینش آن بنا را در خود مستتر دارد.

۲-۴. نقش معناگرایانه آرایه‌های گچی در رباط شرف

هنر الهی[۱] و هنر اسلامی بیش از هر چیز تجلی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است وحدت، در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن، انعکاس می‌یابد (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۲). از دیدگاه بورکهارت، هنر اسلامی تجربه‌ای زیباشناختی و غیر شخصی از وحدت و کثرت‌های جهان است که در این تجربه کلیدی کثرت‌ها در حوزه نظمی بدیع به وحدت تبدیل می‌شوند. در این تعریف، هنر اسلامی به نحوی سامان می‌یابد که جهان را روشنایی و صفا می‌بخشد و به انسان‌ها یاری می‌رساند تا از کثرت تشویش‌ها رهایی یابند و به آرامش روشن و مصفای وحدت بی‌کران بازگردند (رهنورد، ۱۳۷۴: ۲۹). همچنین میان طبیعت (به عنوان محصول الهی) و هنر اسلامی (به عنوان محصول انسان هنرمند) تناظری وجود دارد که ناشی از سرشت واحدی در طبیعت و هنر اسلامی است و این سرش، «ذکر الهی» است. هم طبیعت و هم اثر هنری هر دو محملی برای ذکر خداوندگار است (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸). هنر اسلامی مبتنی بر معرفتی است که دارای سرشتی معنوی و استعلایی است (همان: ۱۴). هنر در فرهنگ عرفانی و اسلامی بر علمی باطنی استوار است و ناظر به حقیقت درونی هنرمند است، به همین دلیل هنرمند مسلمان آرایه‌ها و نقوشی را می‌آفرید که از درونش نشأت می‌گرفت و نمادی از جمال زیبایی خداوند بود.

نقوش هندسی نماد وحدت در کثرت

معماران مسلمان دوران سلجوقی، با بهره‌گیری از سه الگوی تحول‌ناپذیر مربع، دایره و سه گوش، زمینه‌ای را به شکل شبکه‌ای راست‌گوشه، شبکه‌های قطری و گاهی به صورت دوایر مماس یا متقاطع یا ترکیبی از این دو حالت ترسیم می‌نموده‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ج۳: ۱۵۱۳). نقوش هندسی و مشتقات آن[۲] را می‌توان به عنوان دومین نوع نقوش هنر

---

[۱]. هنر الهی، پیامی الهی را به بشر منتقل می‌سازد، فراتر از زمان و مکان است، ریشه در عالم تجرّد دارد، از عالم بالا ریشه گرفته و در جهان جسمانی متجلی می‌گردد. اما انتزاعی و بریده از واقعیت‌ها نیست که یک سره به لاهوت بپردازد و از ناسوت و زندگی روزمره غافل شود، بلکه ریشه در واقعیت دارد و از فریب به دور است (همتی، ۱۳۸۳: ۲۶۱). بنابراین هنر الهی، سیطرهای کیفی و رهیافتی باطنی است با مقامی والا و کبریایی که به مثابه برترین تجلی‌گاه عالم روحانی در قالب، صور و ساحتی نفسانی و مادی متجلی می‌گردد و همواره در تلاش است با برقراری گفتمانی متعالی و قرائتی عرفانی و ذاتی مقدس، وحدت و یگانگی حقیقی متعالی را بر دیدگان عرضه نماید (بمانیان، ۱۳۸۹: ۴۲).

[۲]. این نقوش عموماً از ترکیب تعدادی شکل بنیادی یا «نقش‌مایه» تشکیل می‌شوند. هر یک از این نقش‌ها طی قرون متمادی و با خلاقیت استادان این فن، تناسبات معینی پیدا کرده‌اند که فقط با رعایت قواعدی ثابت قابل تکرارند (ماهرالنقش، ۱۳۸۱: ۵). برخی پژوهشگران همچون ربیعی (۱۳۸۸) بر جنبه هندسی هنر اسلامی تأکید کرده و اصلی‌ترین تمایز هنر اسلامی را نسبت به جریانات دیگر هنری این می‌دانند که هنرمندان مسلمان توانسته‌اند با استفاده از نقوش هندسی، مفاهیمی متعالی و انتزاعی نظیر مفهوم تجلی (یعنی تجلی ذات الهی در کثرت مراتب وجود) را به گونه بصری تصویر کنند.

اسلامی نام برد. طرح‌های هنر اسلامی، گونه‌ای از طرح‌های سنتی ایران هستند که در عین دارا بودن زیبایی، ملاحت و کاربردهای متنوع، از یک سری اصول و قواعد هنری و ریاضیات فرمی نیز بهره می‌برند (فراست، ۱۳۸۵: ۳۲). آرایه‌های هندسی[۱] غالباً براساس تکرار تا بینهایت الگوهای چند ضلعی‌های منتظم پدید می‌آیند و با مفاهیم نمادین فلسفی و کیهانی در ارتباط‌اند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۵). این آرایه‌ها شامل دو ساختار کلی مثلث متساوی‌الاضلاع و مربع می‌باشد (بهشتی نژاد و همکاران، ۱۳۹۶: ۸۷) و اردلان این الگوها را «بافت‌های پر کننده فضا» نام نهاده است و این‌گونه بیان می‌نماید: « از طریق استفاده از اعداد و هندسه، به عنوان عبارات ریاضی، آفرینش، شکال یادآور الگوهای ازلی عالم مثال است» (اردلان، ۱۳۹۰: ۵۳–۷۰). این اسلوب هندسی سابقه‌ای طولانی داشته و در تزئینات سفالینه‌های تپه‌های باستانی ایران، نقشه هندسی فرش پازیریک تا زمان پارت و ساسانیان و گچبری و پارچه‌بافی نیز یافت می‌شود، بنابراین سلجوقیان نوآور مطلق این شیوه نبودند (هیلن برند، ۱۳۸۶: ۱۰۸) ، اما کاربرد برخی از عناصر تزئینی گذشته در این دوران ادامه یافت ولی از حیث جزئیات و ترکیب‌بندی پیچیده‌تر و کامل‌تر گردید (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۴: ۴۵۹). الگوهای مرسوم و معمول منتظم، بر اساس تقسیم دایره به شش، هشت و پنج بوده که تقسیمات هندسی دایره و رسیدن به هشت ضلعی در هنر اسلامی پایه‌ی فکری کثرت به وحدت[۲] را شکل داده است (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۲۵).

نقوش هندسی رباط شرف بر زمینه مربع و مثلث طراحی شده و مبنای عدد ۴ در دیواره‌ها و ۶ در آژده‌کاری‌ها بوده است. آرایه‌های تزئینی هندسی رباط شرف به دو گونه «نقش ساده» و «نقش گره» تقسیم بندی می‌گردد. نقوش هندسی در قسمت‌های مختلف رباط شرف در ححاشیه‌ها ،کلوک‌بندها نیز به کار رفته است. این نقوش هندسی به شکل حصیری و زنجیروار تکرار گشته‌اند. در برخی از قسمت‌ها نیز تلفیقی از آرایه‌های هندسی و گیاهی با خطوط شکسته مثلثی انعکاسی دیده می‌شود.

در نقوش ساده که بر زمینه مربع در کلوک‌بندی‌های رباط شرف شکل گرفته است، به نقش دو اسلیمی و سه اسلیمی می‌توان اشاره نمود. این نقش در قسمت‌های مختلف رباط شرف بسیار استفاده شده است. علاوه بر این بر سطح طاقنما و در دیواره‌های سردر شمالی و جنوبی می‌توان نقوش گره را یافت که از حمیل (مجزا کننده نقش هندسی) و نقوش گیاهی مخصوصاً اسلیمی در لقطهای آن تشکیل شده است (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۰۵). این نقوش هندسی متشکل از دو یا چند قوس منحنی و مواج بوده که به شیوه‌ای خاص در هم تنیده شده‌اند. این نوع ترکیب‌بندی که بیشتر در حاشیه‌ها استفاده می‌شود، معمولاً جهت حرکت ساقه/ بندها به یک سمت است و نوع گسترش این ترکیب، به شیوه‌ی انتقالی است و گاهی سند/ساقه‌ها با یک نوع نقش گیاهی (اسلیمی) و گاهی از دو یا چند نوع متفاوت (اسلیم و ختایی) برای تزئین آن استفاده می‌شده است (صالحی کاخکی و تقوی نژاد ، ۱۳۹۷: ۴۴). نقوش هندسی اسلیمی به صورت زنجیروار در محراب و طاق‌نمای زیر طاق رباط شرف دیده می‌شود. این نحوه حرکت بی‌پایان اسلیمی‌ها در بنای رباط شرف نماد اصلی کثرت در وحدت است که در

---

[۱]. نظم بسیار دقیق و پیچیده آرایه‌های هندسی، نظم موجود در طبیعت و در پی آن نظم الهی را حکایت می‌کند و آگاهی پروردگار بر تمام نظام‌های حاکم در جهان را یادآور می‌شود و این همان تأ کید بر احدیت و وحدانیت خداست که در نقش‌مایه‌های فراوان هندسی نمود یافته است (رهنورد، ۱۳۷۸: ۵۶).

[۲]. با الهام از آیات قرآن و زیبایی حاکم بر جهان آفرینش پی به نظام‌مند بودن آن می‌بریم و به نوعی وحدت را کیفیت مسلط بر خلقت می‌یابیم. برای تبیین بهتر ویژگی «نظام‌مند بودن» خلقت الهی بر اساس آیه: « الذَّی خَلقَ سَبعْ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَی فیِ خَلقْ الرَّحْمَنِ منِ تفَاَوُتٍ فاَرجْعِ البْصَرَ هَلْ ترَی منِ فطُور» پی می‌بریم معنای کلمه «تفاوت» اختلاف در اوصاف است به نحوی که یک شیء وصف شیء دیگر را از او فوت کند و یا هر دو از یکدیگر وصفی را فوت کنند و معنا این است که آنچه در عالم مفتخر به وجود است هیچ یک سبب فوت و از بین رفتن غرض و هدف دیگری نمی‌شود (راغب اصفهانی، ۱۳۸۵: ۶۴۶). کثرت به معنی تعدّد، بسیاری و تنوّع است، اما وحدت به معنی یکی شدن و واحد است. هنر اسلامی نتیجهٔ تجلی وحدت در کثرت و دست یابی به اندیشه توحیدی است و همیشه به کمک وحدت بصری، توحید و یگانگی را به نمایش گذاشته است تا با تمام توان آدمی را به سوی ذکر توحید سوق دهد.

عین کثرت نقوش اسلیمی به وحدتی دست می‌یابد که نشانی از یگانگی و توحید خداوند است. این موضوع بیانگر اعتقاد راسخ معماران مسلمان و اقتدار اسلام در تمدن تاریخی ایران می‌باشد. علاوه بر نقش اسلیمی، دو نوع گره هندسی نیز در بنای رباط شرف دیده می‌شود. گره چلیپا از نقوش هندسی به کار رفته در طاق‌نمای ورودی حیاط شمالی و گره سرمه‌دان و سلی در دیواره ورودی حیاط شمالی نقش بسته‌اند، از نقوش هندسی است که گسترش از مرکز به سمت اطراف را ایجاد نموده است. این الگو بهترین شیوه بیان کثرت در وحدت بوده است، که حاصل تلاش فردی نبوده و امری مقدس است و از مرتبه‌ای فراتر هنرمند مسلمان نازل می‌شده است[۱]. نقوش هندسی، و گره‌های در تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸ مشخص شده است.

تصویر۱۶- تصویر نقوش هندسی اسلیمی تزئینات بنای رباط شرف منبع: شیخی و آدینه، ۱۳۹۹

تصویر۱۷- تصویر گره چلیپا (طاق‌نمای ورودی حیاط شمالی).

تصویر۱۸- تصویر گره سرمه‌دان و سلی در تزئینات بنا.

منبع: نگارندگان

یکی دیگر از ساختارهای شبکه‌ای نقوش هندسی الگوی شمسه[۲] در تزئینات بنای رباط شرف می‌باشد. معمار مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را به صورت شمسه نشان داده است. «کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند (تشکری، ۱۳۹۰: ۳۵). این نقش همان‌طور که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همانطور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد. «الله نورالسموات و الارض» (سوره نور، آیه ۳۵)، شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱). در بنای رباط شرف، نقوش آژده‌کاری حاوی نقش‌های ساده گره هندسی هستند که تمامی آنها از قبیل نقش «شش و شمسه»، «شمسه و لوز» بر شبکه مثلث شکل گرفته‌اند و حتی در این نقوش، شبکه مثلث ساده را نیز می‌توان مشاهده

---

[۱]. حضور هندسه در هنر و معماری اسلامی، اصلی مسلم و قطعی است همچنین حضور هندسه در نقوش اسلیمی بسیار گسترده و انکار ناپذیر است (بلخاری قهی، ۱۳۹۴: ۲۴). علاوه بر این تکرار این نقوش و همچنین نقوش تجریدی نباتی در هر یک از آثار تجسمی به لحاظ حفظ تسلسل محتوایی و معنایی آن‌ها انجام می‌پذیرد.

[۲]. یکی از نقوش تزئینی تجریدی «نقش شمسه» است که به عنوان نماد و نمود بصری هنر نبوی با شعار لااله‌الاالله و مظهر توحید پیوند می‌یابد و علاوه بر دیگر مفاهیم نمادین، یکی از زیباترین نمادها در هنر اسلامی به شمار می‌رود. شمسه از نقوش تجریدی هنر اسلامی است که همانا روح هندسی و موازنه و هماهنگی را در خود دارد. پیچاپیچی نقش‌های اسلامی دارای پیچیدگی ریاضی و کیفیتی آهنگین است. در این نقش فضای پرشده و خالی ارزشی برابر دارند و باهم متوازن‌اند (قزوینی و ادراکی، ۱۳۹۸: ۲).

کرد. این نقوش و تزئینات اطراف مانند تصاویر ۱۹ و ۲۰، تاکید بیشتر بر طرح شمسه دارند، که نماد کثرت در وحدت در فرهنگ تمدن اسلامی می‌باشد.

تصویر۱۹– تصویر طرح‌های شش و شمسه در تزئینات رباط شرف. تصویر ۲۰– تصویر شمسه و لوز بر زمینه مثلث در تزئینات رباط شرف
منبع: نگارندگان

مسلمانان از طریق این ساختار نقوش هندسی، به مجموعه‌ای شایسته از علامات و رموز دست یافتند که از آن به منظور نمایش جهان استفاده می‌نمودند (نصر، ۱۳۹۱: ۶). عقلانی‌ترین راه تزئین از نگاه معمار مسلمان، اشاره آشکار بر اندیشه یگانگی توحید و وحدت‌الوهیت به عنوان منشأ و زمینه‌ای جهت کثرت بی‌کران جهان دارد (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۸۲). ماهیت کیفی تمام اشکال هندسی با گرایش به یک مقصود به منزله وحدت، در نتیجه‌ی خطوط هم آهنگی است که شکل‌های خاصی خلق نموده و الگوهای متعدد را به سان کثرات، بر اساس تقارن‌های محوری و دورانی پدید می‌آورد. از آن‌جا که این سطوح، الگوهای بی‌پایانی به دست می‌دهند، فضا و زمان را در الگوهای تکراری بی‌انتها به مثابه ازلیت و نامتناهی با هم ترکیب می‌کنند (اردلان، ۱۳۹۰: ۷۳).

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

نقوش گیاهی نماد عالم مثال[۱]

توجه انسان به طبیعت به وسیله نقوش گیاهی[۲]، یادآور نعمت‌های الهی و زمینه‌ساز استحکام اعتقادات انسان‌ها را فراهم می‌آورد و باعث بیدارسازی فطرت‌ها می‌گردد (نصر، ۱۳۷۵: ۱۹). از این‌رو معمار مسلمان می‌کوشد، از جهان طبیعت به عالم هستی پلی زند و دنیای نادیدنی را از طریق دگرگون ساختن منطق مادی طبیعت، متجلی سازد (عنایت، ۱۳۸۷: ۳۳).

---

۱. در فلسفه تجدد، عالم مثال حلقه‌ای مفقوده است؛ تا آنجا که برخی محققین غربی، به دشواریِ ترجمه خیال در زبان فرانسه و انگلیسی اذعان داشته‌اند (کربن، ۱۳۸۴: ۲۴۹–۲۵۰). عالم خیال به لحاظ لطافت و زمختی بینابین است. یعنی حد فاصل روحانیت محض و مادیت صرف قرار دارد. چنین عالمی را ابن عربی عالم مثال یا عالم مثال منفصل می‌نامد (ابن عربی، بی‌تا: ج۲، ۳۷۷). عالم مثال عالمی حقیقی است که صور اشیاء در آنجاست و وجودی مستقل از انسان و بیرون از او است (همان: ج۱، ۳۰۶). مجردات مثالی به عالمی به نام مثال یا برزخ تعلق دارند که برتر از عالم ماده و پایین‌تر از عالم مجردات تامه است؛ چراکه آنچه در عالم ملک است، به نحو اتم و اعلی در عالم مثال وجود دارد و همچنین آنچه در عالم مثال هست، به نحو اتم و اعلی در عالم عقول موجود است. البته عکس این مسأله خطاست ازاین رو در حقیقت عالم حسی در نسبت با عالم مثال، همچون حلقه‌ای کوچک در بیابان نامتناهی است. منظر عرفا این است که این عالم مشتمل بر همه صور عالم جسمانی است و همچنین خیال منفصل در مرتبه علمی الهی، اولین مثال صوری است (قیصری، ۱۳۷۵: ۹۸–۱۰۱).

۲. تزیینات نقوش گیاهی به گونه‌ای است که با تکرار نقوشی همچون گل و برگ نیلوفر، شاخه‌های پیچک و کنگر به صورت ساده و خطی مواجه است که ریشه در هنر پیش از اسلام داشته و نمونه آن را در گچ‌بری‌های ساسانی می‌توان مشاهده کرد.

نمادهای گیاهی-ختایی‌ها، اسلیمی‌ها، خطوط دوار و حتی نقوش منتظم، نماد عالم ملکوت و مثال و عاری از محدودیت‌های زمان و مکان فضای طبیعی هستند. این نقوش با رنگ‌های ملایم و تضادهای دلنشین در هم می‌آمیزد و چشم را از کثرت می‌گذرانند تا به وحدت نائل آیند.

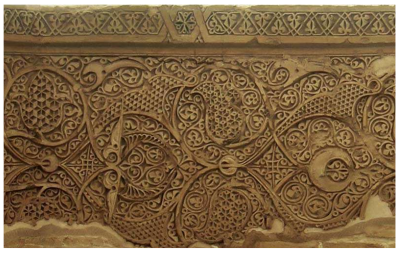
لحظه در حکم مرکز یک آرابسک (اسلیمی) عمل می‌کند: همانطور که حرکات مارپیچی، از خلال هستی بی شمارشان به هنرها واقعیت می‌بخشند، لحظه نیز به مرکز واقعیت می‌بخشد (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۸۶). به عقیده آندره گدار نقوش اسلیمی که ظاهری گیاهی دارند آنقدر از طبیعت دور می شوند که ثبات را در تغییر نشان داده و فضای معنوی خاصی را ابداع می‌نماید که رجوع به عالم توحید دارد. این نقوش و طرح‌ها که فاقد تمنیات نازل ذی جان هستند، آدمی را به واسطه صورت تنزیهی به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کند (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۲۰۶).

نقوش گیاهی در آرایه‌های رباط شرف شامل نقش‌مایه‌های اسلیمی از جمله بندهای اسلیمی و سر اسلیمی‌ها می‌شوند. اسلیمی‌ها در ترکیب‌بندی حلزونی (مارپیچ) در زمینه کتیبه سردر و محراب حیاط اول قرار دارند. در لچکی محراب حیاط دوم نیز اسلیمی‌های پیچان حلزونی با ترکیب یک لایه اجرا شده‌اند. در برخی اسلیمی‌ها بندها و گل‌های ختایی نیز به کار گرفته شده‌اند. در لچکی محراب‌ها نقوش حلزونی طوماری به طور متقارن در دو سمت به کار رفته‌اند و علاوه بر آن نقوش حلزونی دایره‌وار نیز در حاشیه بالایی محراب حیاط دوم به کار گرفته شده که ترکیبی از اسلیمی و گل‌های ختایی است. به طور کلی ترکیب‌بندی‌های گیاهی در محراب‌ها «اسلیمی» و «ختایی» در فرم‌های حلزونی و طوماری دایره‌وار هستند. زیباترین نمونه نقوش گیاهی حاوی اسلیمی و ختایی در زیر طاق ایوان شمال غربی کاروانسرا قرار دارد که با دو لایه اسلیمی و ختایی حلزونی به شکلی پرکار مزین به آژده‌کاری اجرا شده است. به علاوه در نقش گیاهی پرکار زیر طاق سردر شمال غربی، اسلیمی‌های دهان اژدی و خرطوم فیلی به همراه سر اسلیمی‌های سه پر (لال های) در ترکیب‌بندی با یک قوس منحنی مواج مشاهده می‌شوند. از نمونه‌های موجود مشخص است که ترکیب‌بندی اسلیمی و ختایی در یک لایه و یا نهایتاً دو لایه در نمونه‌های تلفیقی با کتیبه طراحی شده‌اند (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۰۶).

نقش حلزونی طوماری نامتقارن یکی از نقوش گیاهی، در طاقنمای سردر ورودی حیاط دوم رباط شرف می‌باشد، این نقش با پیچیدگی‌ها و زیبایی‌هایی که دارد، بیانگر عالم مثال است. همچنین نقش حلزونی طوماری با سر اسلیم یهای چند شاخه و پیچان بر سردر طاق، نقوش حلزونی دایره‌وار در طاقنمای سردر ضلع شمالی و نقوش اسلیمی و ختایی در زیر طاق ایوان شمال غربی رباط شرف، حلقه‌ای جهت وصل انسان به عالم مثال می‌باشد.این نقوش اسلیمی در تصاویر ۲۱، ۲۲، ۲۳ و ۲۴ نمایان گشته‌اند.

تصویر۲۱- تصویر حلزونی طوماری نامتقارن در تزئینات رباط شرف. تصویر۲۲- تصویر حلزونی طوماری با سر اسلیمی‌های چند شاخه در تزینات رباط شرف منبع: نگارندگان

تصویر۲۳- تصویر نقوش حلزونی دایره‌وار در تزئینات رباط شرف



تصویر۲۴- تصویر نقوش اسلیمی و ختایی در تزئینات رباط شرف

منبع: نگارندگان

اسلیمی[۱] یکی از نگاره‌های اصلی هنر ایران است؛ نگار های که به واسطه تقسیم منظم و مداوم، مجموعه‌ای متعادل و پیچیده به وجود می‌آورد (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۷). تکرار نقش مایه‌ها در پی گردش‌های مستمر ساقه‌های اسلیمی باعث حذف ادعای منیت نقوش گشته و آنها را در نظامی هماهنگ و واحد به سوی ظرافتی روحانی رهنمون می‌سازد. تکرار نقش مایه‌های واحد، حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرو رفته از لحاظ تزئینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند، تشخص نقوش را از بین برده و روان را از متعلقات درونیش یعنی «اصنام» شهوت و هوای می‌رهد و با اهتزاز در خود در حالت ناب بود و وجود، مستغرق می‌شود (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۶). تکرار اسلیمی بیان رهایی انسان از عالم مادی[۲] و عروج او به ملکوت است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۱: ۲۰). اسلیمی به خاطر پیچیدگیش، خود موجودی پر رمز و راز و فوق مادی است (لینگز، ۱۳۷۷: ۷۵). اسلیمی نشانگر آفرینش انسان است که در مسیر بی کران پیوسته به اصل خویشتن و جهان وحدت برمی‌گردد.

آرایه‌های گچی محراب نماد دروازه بهشت

محراب حامل معانی نمادین بی شماری است. کلمه محراب چهار بار در قرآن آمده است. مفسرین کلمه محراب را در آیات بیان شده به ترتیب، غرفه زندگی حضرت مریم (آیه ۳۷ سوره آل عمران)، عبادتگاه یا مکان مخصوصی در یک خانه (آیه ۳۹ سوره آل عمران؛ آیه ۱۱ سوره مریم؛ و آیه ۱۳ سوره مبارکه سبا)- بالاخانه یا شاه نشین (آیه ۲۱ سوره ص) تعبیر نموده‌اند (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۸).

رباط شرف بنایی دارای دو مسجد و ۳ محراب است که ۲ محراب آن سالم باقی مانده (شیخی و آدینه، ۱۳۹۷: ۸۸). تزئیناتی را که با گچ در رباط شرف انجام گرفته می‌توان به دو دسته تقسیم نمود: یک دسته گچ‌بری‌های تزئینی و ساختمانی و دیگری کتیبه‌ها و محراب‌های گچی (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۱۶۶) گچبری دو محراب با ترکیب‌بندی متقارن و ظریف اجرا شده که موجب قرارگیری این محراب‌ها در ردیف بهترین محراب‌های عصر سلجوقی شده است. رباط شرف سه محراب گچ‌بری داشت که از محراب‌های حیاط دوم، واقع در ضلع غربی (جنوب‌غربی) کاروان‌سرا، تنها یکی باقی مانده است. محراب‌های

---

۱. اسلیمی/عربانه، اصطلاحی است که به طور عام در مورد نقوش گیاهی درهم بافته یا طوماری به کار می‌رود و به خصوص یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲۷). در اسلیمی، منطق با پیوستگی زنده و جاندار وزن همدست می شود و دارای دو عنصر اساسی است: به هم پیچیدگی و در هم تابیدگی نقوش و نقشمایه گیاهی. نخستین عنصر، به نظر بازی‌ها با تأملات هندسی باز می‌گردد و عنصر دوم، نمایشگر نوعی ترسیم وزن است، یعنی ترکیبی از اشکال حلزونی و شاید بیشتر از رمزپردازی‌های منحصراً خطی نشأت گرفته باشد تا الگوهای نباتی. ... اسلیمی از لحاظ مسلمانان فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداخت تصاویر نیست؛ بلکه مستقیماً وسیله‌ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد. ... در اسلیمی هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می‌شود (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۹-۱۴۵).

۲. تکرار نمادین اسلیمی نوعی تذکر به انسان است که همواره رها شدن از دنیا و عروج به ملکوت را یادآور می‌سازد. به عبارتی دیگر «تکرار» همان ذکر و اسلیمی، نمادی از تذکر و یادآوری حرکت از خود به سمت خداوند می‌باشد (پورجعفر و موسوی لر، ۱۳۸۱: ۱۸۵).

این بنا، مانند بیشتر محراب‌های دوره‌ی سلجوقی، نقش‌های مفصل و پرکاری دارد. طرح محراب‌ها، از نقش‌های اسلیمی، نقش مو و شاخ‌وبرگ‌های سوراخ شده تشکیل شده است. محراب‌ها دو کتیبه به خط کوفی تزئینی دارند. مضمون کتیبه‌ی افقی محراب که کوفی معقد است، شهادتین است و کتیبه‌ای که حاشیه‌ی محراب را دور می‌زند، در هر دو محراب آیه‌ی (الله لا اله ... و هو العلی العظیم) سوره بقره و آیه‌ی ۲۵۶ است (حسینی، ۱۳۷۹: ۱۴). محراب رواقی که سقف گهواره ای دارد به وضع بهتری است. این محراب آن چنان که از ظاهرش پیداست نظیر محراب شبستان دیگر است و قطعا مانند همان محراب در سال ۵۴۹ هجری بر روی دیوار پیشین بنا شده است. در هر دو محراب آیه ۲۵۶ سوده دوم قرآن بر کتیبه دو را دور محراب ها و کلمه شهادت مسلکانان : لا اله الا الله و محمد رسول الله بر کتیبه افقی آن ها به خط برجسته گچ بری شده است. عرض کامل هر دو محراب یکسان و معادل است با ۲/۱۰ و نیز عرض نغل محراب ها هر دو ۰/۹۸ است. محراب‌ها طبق تصاویر ۲۶ و ۲۷، به صورت طاق‌نمایی با نقوش اسلیمی و کتیبه‌ی کوفی معقد به صورت تلفیقی کار شده است.

تصویر۲۶- تصویر محراب حیاط اول کتیبه دور محراب آیه ۲۵۶ بقره وسط شهادتین تصویر۲۷- تصویر محراب حیاط دوم کتیبه دور محراب آیه ۲۵۶ سوره بقره وسط شهادتین منبع: نگارندگان

در محراب گچبری رباط شرف، کتیبه در سمت راست تا جایی ادامه می‌یابد که به کادر افقی بالای حاشیه برخورد ننماید. در این محراب طول حاشیه در سمت چپ و راست برابر است (صالحی کاخکی و تقوی نژاد، ۱۳۹۶: ۵۸). نقوش حلزونی در تصاویر ۲۸ و ۲۹ مشخص شده‌اند.

تصویر۲۸- تصویر نقش حلزونی طوماری در محراب حیاط اول تصویر۲۹- تصویر نقش حاشیه بیرونی محراب حیاط دوم رباط شرف منبع: نگارندگان

رمز و انتزاع در آرایه‌های گچی

قانون اصلی هنر در اسلام، انتزاعی بودن است، تنها وحدت شایسته نمایش بوده، اما به آن دلیل که نمایش مستقیم آن میسر نیست، تنها به شکل رمزی بیان می‌گردد (نصر، ۱۳۹۱: ۵). آفرینش اشکال از طریق اعداد و هندسه، نمادی از الگوهای ازلی عالم مثال است (اردلان، ۱۳۹۰: ۵۳). از این‌رو نقوش و آرایه‌ها به نماد و رمز تعبیر شده و زبان نمایدن رمز هنری را شکل داده است. این انتزاع طریقی برای رهایی ذهن از تعلق خاطر به ظواهر مادی و آماده شدن برای سفر به جهان معقول و سرانجام به جهان وحدت است (نصر، ۱۳۹۱: ۷).

عالم آئینه جمال حق است و معمار مسلمان به اذن الهی به آفرینش‌های هنری می‌پردازد (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸). به اعتقاد بورکهارت محور مرکزی اسلام، احادیث و وحدانیت است؛ ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست و تنها تزئینات نباتی

با اشکال نقش پردازی‌پردازی شده جزء هنر مقدس می‌باشد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۱). تزئینات رباط شرف، رمزی از هنر مقدس می‌باشد که با بهره‌گیری نقوش اسلیمی هندسی و گیاهی به رازهایی که ریشه در اسلام دارد اشاره می‌کند.

عرفان در خط نگاره‌های گچی

خطنگاره‌ها یا کتیبه‌ها[۱] به موازات نقش تزئینی بعد معنایی قوی نیز دارند (برند، ۱۳۸۹: ۲۴). خط نگاره‌ها یا کتیبه‌های گچی موجود در رباط شرف در انواع مختلف و در ترکیب‌بندی‌های متفاوت اجرا شده‌اند. کتیبه‌های کوفی در انواع کوفی ساده تا کوفی معقد به کار گرفته شده‌اند. خط نگار ههای بکاررفته در محرا ب حیاط اول شامل دو نوع کتیبه کوفی، در حاشیه بیرونی محراب کوفی «مورق معشق» با پیچش‌های ساده و در پیشانی محراب کوفی «مورق مشجر معقد» است که در آن کتیبه، گره‌های جزئی به صورت شبکه درآمده‌اند. در کتیبه فوقانی نواحی خالی زمینه با بندهای ختایی پیچان پوشیده شده است. کتیبه تحتانی به جهت پیچیدگی خود کتیبه با گره‌های منظم شده و حروف کشیده‌ای که انتهای آنها تبدیل به شاخ و برگ شده است، خوانش سختی دارد و از جمله زیباترین خط نگاره‌های این بنا است که با گچ اجرا شده است.

بر سردر ایوان ورودی حیاط دوم، یک کتیبه کوفی «مزهر معقد» در دیواره طاق با حروف کشیده عمودی قرار دارد که زمینه آن با نقش منحنی پیچان پوشانده شده است. همچنین حاشیه تزیینی طاق‌نمای درونی نیز کتیبه کوفی ساده بر زمینه آبی رنگ دارد. کتیبه کوفی ساده در طاق‌نماهای جانبی حیاط دوم نیز اجرا شده است. همچنین کتیبه‌ای در طاق‌نمای ایوان ورودی حیاط دوم قرار دارد که ترکیبی از نقش هندسی بر محیط دایره، خط نگاره و نقوش اسلیمی است که نمونه آن در دوره سلجوقی نادر است. محراب حیاط دوم، کتیبه حاشیه بیرونی کوفی مزهر با اسلیمی منحنی مواج است. کتیبه تحتانی آن «مشجر مورق متشابک» است. این کتیبه مانند محراب حیاط اول حروف کشیده عمودی دارد که انتهای آنها تبدیل به بندهای اسلیمی شده است. شکبه‌های منظم این کتیبه با زمین‌های پوشیده شده از اسلیمی منشعب شده از حروف کتیبه، خوانش آن را سخت و بر زیبایی بصری آن افزوده است.

بر ایوان ضلع شمال غربی علاوه بر کتیبه کوفی «متشابک مزهر» تنها کتیبه به خط ثلث از آرایه‌های گچی این بنا وجود دارد. این ثلث دارای حروف کشیده عمودی است که این حروف کشیده عموماً انتهایی ساده دارند جز در برخی قسمت‌ها که حروفی کشیده وجود ندارد و برای ایجاد همخوانی در ترکیب‌بندی‌ها برخی تزیینات مشجر به طرح اضافه شده است. در کل می‌توان گفت که ثلث بکار رفته یک ثلث تزیینی با زمینه اسلیمی است که در انتهای برخی از حروف کشیده آن چند شاخه نیز شده است. نقوش اسلیمی و ختایی آن به شکل حلزونی دایره‌وار در زمینه اجرا شده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

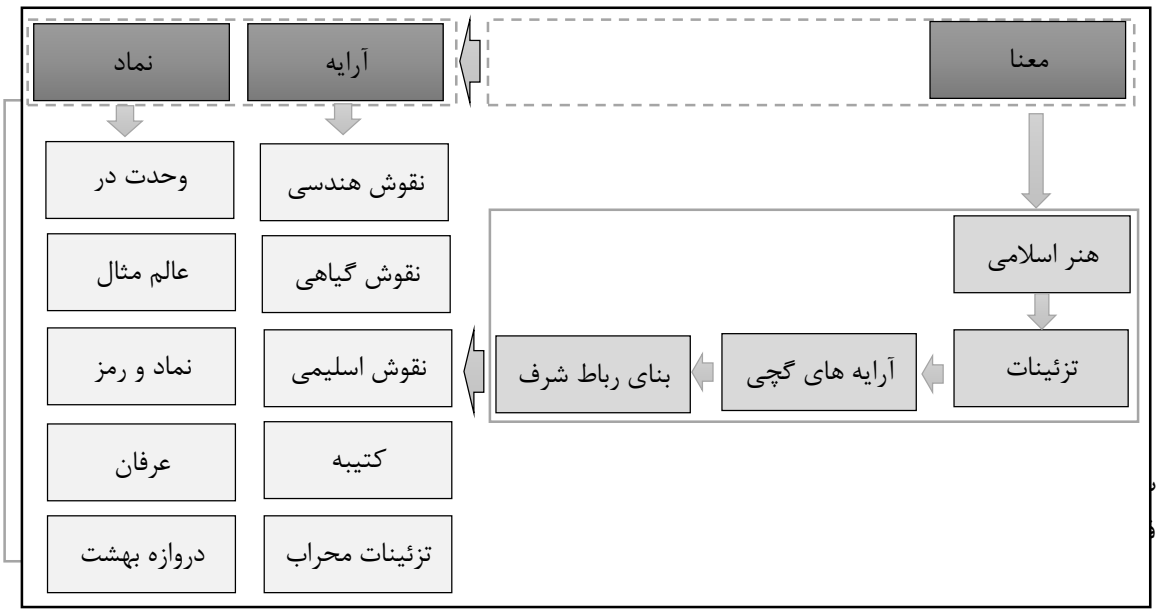
در تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، عرفان و آموزه‌های اسلام از مهم‌ترین جریان‌های تاثیرگذار بر هنر و معماری بوده است. با تاملی بر هنر اسلامی می‌توان مفاهیم مستتر در آن را که ریشه در اسلام دارد، شناسایی نمود. هنرمند مسلمان سعی در انعکاس حضرت حق در عالم مادی و جهانی را دارد و از دیدگاه وی هنر اسلامی مبتنی بر حکمتی است که اشاعه دهنده سنت اسلامی می‌باشد. نمود این هنر اسلامی در معماری و تزئینات بناهای تاریخی به وفور یافت می‌شود.

---

[۱]. کتیبه در اصطلاح هنری عبارت است از: خطوط درشت و جلی که از روی کاغذ و از دست کاتب به صفحات کاشی منتقل و بر سردرها و دیوارها و محراب‌های مساجد و مکان‌های مقدس و بناهای مهم دیگر استقرار می‌یابد (فضائلی، ۱۳۷۰: ۱۳۰). کتیبه‌های رباط که اغلب آمیخته با نقوش است، جایگاه بسیار بالایی در تزئین و نیز اهداف آن که همانا قرب الهی است، بر عهده دارند.

هنر و معماری در دوران سلجوقی به دلیل فراهم بودن بستر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی نسبت به تاریخ قبل از این دوره رشد و تعالی داشته است. معماری و بلاخص تزئینات سلجوقی علاوه بر تکمیل هنر سنتی گذشته باعث تکامل آن نیز گردیده است. نمونه بارز این تعالی در کاروانسراهای دوران سلجوقی در خطه خراسان دیده می‌شود، که رباط شرف یکی با شکوه‌ترین و ارزشمندترین بنای سلجوقی در خطه خراسان و کنار جاده ابریشم می‌باشد. آرایه‌های تزئینی رباط شرف از گچ و آجر ساخته شده است. این ارایه‌های به دو نقش گیاهی و هندسی قابل تقسیم است.

در تحلیل آرایه‌های تزئینی رباط شرف پیوند عمیق آن با مفاهیم عرفانی و آموزه‌های اسلامی روشن گردید. اسلیمی و شمسه از نقوش هندسی تزئینات رباط شرف نشان دهنده وحدت در کثرت می‌باشد که بیانگر اصل توجید و یگانگی خداوند بوده است. همچنین نقوش گیاهی تزئینات بیانگر عامل مثال است که انسان از عالم مادی به عالم مثال می‌رساند و لحظه لحظه حضور انسان در فضا را مملو از یاد خداوند می‌کند. خط نگاره‌ها و کتیبه‌ها که آیات قرآن بر آن نقش بسته‌اند و دیواره‌های محراب رباط شرف را تزئین نموده‌اند نشانی از دروازه بهشت بوده است که با اقامه بستن در پیش‌روی آن انسان به درک حضرت حق نائل می‌گردد. به طور کلی معنا و مصداق آرایه‌ها در بنای رباط شرف در نمودار ۱ ارائه شده است.



منابع و ماخذ

- ابن عربی، محمد بن علی (بی تا). ***الفتوحات المکیه***، ج۱و ۲، بیروت: انتشارات دار صادر.
- اتینگهاوزن، ریچارد، گرابر، الگ، (۱۳۷۹)، ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات نشر سمت.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، ***حقیقت و زیبایی***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نشر مرکز.
- اردلان، نادر و لاله بختیار، (۱۳۹۰)، ***حس وحدت***، ترجمه ونداد جلیلی، تهران: انتشارات علم معمار.
- آذری، علاءالدین، (۱۳۶۷)، ***روابط ایران و چین***، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- اسکندرپور خرمی، پرویز، (۱۳۷۹)، ***گل‌های ختایی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- اکبری، امیر، (۱۳۸۸)، ***تاریخ حکومت طاهریان از آغاز تا انجام***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، سمت.
- آوینی، سید مرتضی، (۱۳۸۹)، ***آینه جادو***، تهران: انتشارات نشر واحه.
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم، (۱۳۸۰)، ***اژدهای هفت سر (راه ابریشم)***، تهران: انتشارات علم.
- برند، باربارا، (۱۳۸۳)، ***هنر اسلامی***، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول.
- بزرگمهری، زهره، (۱۳۸۱)، ***مصالح ساختمانی (آزند، اندود، آمود)***، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی.
- بمانیان، محمدرضا، (۱۳۸۹)، بازخوانی هویت معنوی و انگاره‌های قدسی در معماری مساجد شیعی، ***فصلنامه شیعه شناسی***، شماره ۳۰، صص ۳۷-۷۰.
- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۴)، ***قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی***، تهران: انتشارات سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، ***هنر مقدس، زبان و بیان***، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹)، ***هنر مقدس: اصول و روش‌ها***، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۶)، ***مبانی هنر اسلامی***، ترجمه امیر نصری، تهران: انتشارات حقیقت.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۹۲)، ***هنر مقدس***، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
- بهشتی نژاد، مهدی، سامانیان، صمد، مازیار، امیر، (۱۳۹۷)، «بررسی زمینه‌ها و ساختار تزئینات هندسی در آثار هنری ایران دوره سلجوقی»، ***نشریه نامه معماری و شهرسازی***، شماره ۲۰، صص ۸۵-۹۸.
- بیژنی اول، سوده، شاملو، داوود، احمدی روحانی، محمدرضا، (۱۳۹۹)، بررسی تطبیقی نقوش به کار رفته در فرش‌های سلاجقه روم و تزئینات معماری کاروانسرای رباط شرف سرخس، پایان نامه ارشد، ***موسسه آموزش عالی فردوس***، دانشکده هنر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۳)، ***دائرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک)***، چاپ ۸، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- پیرنیا، محمدکریم، (۱۳۸۷)، ***سبک شناسی معماری ایرانی***، تهران: انتشارات سروش دانش.
- پیرنیا، پیرنیا، محمدکریم، افسر، کرامت الله، (۱۳۷۰)، ***راه و رباط***، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور و انتشارات آرمین.
- پوپ، آرتور آپهام، اکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷)، ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ج۳.
- پورجعفر،محمدرضا ،موسوی لر، (۱۳۸۱)، « بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ (اسلیمی) نماد تقدس،وحدت و زیبایی»، ***فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهرا***، شماره ۴۳، صص ۱۸۴-۲۰۷.
- تشکری، فاطمه، (۱۳۹۵)، «نماد پردازی در هنر اسلام»، ***اطلاعات حکمت و معرفت***، سال ششم، شماره ۶، صص ۳۴-۳۹.
- جوادی، شهره، (۱۳۸۴)، «تزئین عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران»، ***باغ نظر***، شماره ۲(۳)، صص ۵۱-۵۷.
- حاتم، غلامعلی، (۱۳۷۹)، ***معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان***. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

- حاجی قاسمی، کامبیز، (۱۳۸۴)، ***گنجنامه خانه‌های یزد***، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی و روزنه.
- حسینی، سید محسن، (۱۳۷۹)، ***رباط شرف***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس.
- حسینی، سید هاشم، (۱۳۹۰)، «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی»، ***دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی***، شماره چهاردهم.
- حکمت‌مهر، محمدمهدی، معلمی، حسن، دیباجی، سید محمدعلی، کرد فیروزجانی، یارعلی، (۱۳۹۸)، «عوامل هستی در حکمت اسلامی و برآیند آن در حکمت هنر اسلامی»، ***حکمت اسلامی***، سال ششم، شماره دوم، صص ۵۳-۷۴.
- حمیدی، بهرام، (۱۳۹۰)، «آرایه‌های تزئینی گچ‌بری دوره سلجوقی»، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۱۵۱، صص ۸۸-۹۳.
- خبازیان، یاسمن، افشار مهاجر، کامران، (۱۳۹۷)، بررسی بصری نقوش و کتیبه‌های کاروانسرای رباط شرف در خراسان رضوی، پایان نامه ارشد، ***دانشگاه هنر تهران***، پردیش بین‌المللی فارابی.
- دانشدوست، یعقوب، (۱۳۶۰)، «رباط شرف»، ***فصلنامه اثر***، شماره ۵، صص ۱-۳۹.
- رحیم‌پور، علی، (۱۳۸۹)، «تاریخ و فرهنگ خراسان بزرگ»، ***خراسان بزرگ***، شماره ۱، صص ۳۵-۷۴.
- رستگار، حسین، ندیمی، هادی، رئیسی مهدی، محمدرضا، روحانی، آزاد، میترا، (۱۳۹۹)، طرح حفاظت و مرمت رباط شرف با رویکرد توسعه گردشگری در راستای حفاظت بخشی از محور تاریخی جاده ابریشم، پایان نامه ارشد، ***دانشگاه شهید بهشتی***، دانشکده معماری و شهرسازی.
- رضائی‌نیا، عباسعلی، (۱۳۹۶)، «صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده‌های نخستین اسلامی»، ***مطالعات معماری ایرانی***، شماره ۱۱، صص ۱۲۵- ۱۴۴.
- رهنورد، زهرا، (۱۳۷۴)، «مقدمه‌ای بر حکمت هنر اسلامی»، ***مجله هنرهای زیبا***، شماره ۴ و ۵، صص ۲۲-۳۲.
- زارعی، هادی، (۱۳۷۵)، تزئینات گچی رباط شرف (کوربندی)، پایان نامه کارشناسی مرمت آثار تاریخی، ***دانشگاه هنر***، دانشکده پردیس، اصفهان.
- زمرشیدی، حسین، (۱۳۹۳)، «هنرهای تزئینی و پدیده‌های شگرف گچ‌بری در معماری ایران»، ***فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی***، شماره ۱۷، صص ۱۹-۳۴.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۷۰)، ***فرهنگ و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: انتشارات طهوری.
- سلیمانیان، حمیدرضا، (۱۳۷۸)، «همگرایی هنر و عرفان در فرهنگ ایرانی- اسلامی»، ***فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد***، شماره ۱۲، صص ۵۸-۷۳.
- سیاه کوهیان، هاتف، (۱۳۹۱)، «تاثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تاکید بر تزئینات گنبد سلطانیه»، ادیان، مذاهب و عرفان، ***نشریه عرفان اسلامی***، شماره ۳۴، صص ۴۷-۶۴.
- شریفی‌نیا، اکبر، ساریخانی، مجید، (۱۳۹۵)، «ریشه‌یابی نقش‌مایه‌های تزئینی در گچ‌بری‌های امامزاده کرار اصفهان»، ***دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی***، شماره ۲، صص ۵۵-۷۱.

- شکفته، عاطفه، احمدی، حسین، عودباشی، امید، (۱۳۹۴)، «تزئینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزئینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی»، ***فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی***، شماره ۶، صص ۸۴- ۱۰۱.
- شکفته، عاطفه، (۱۳۹۸)، «مطالعه تطبیقی آرایه‌های گچی در دو بنای شاخص از خراسان بزرگ: رباط شرف و مسجد فریومد (سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی)»، ***فصلنامه علمی نگره***، شماره ۵۲، صص ۱۰۱- ۱۲۱.
- شمع‌ریز، فرشته، احمدی، وحید، احمدی روحانی، محمدرضا، (۱۳۹۶)، طراحی و باز زنده‌سازی منظر فرهنگی- تاریخی رباط شرف در سرخس (طراحی مجتمع اقامتی مجموعه) پایان نامه ارشد، ***موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری***، دانشکده معماری و شهرسازی.
- شیخی، علیرضا و آشوری، محمد تقی، (۱۳۹۳)، «تداوم نقش مای ههای ساسانی در تحلیل سه اثر گچبری دوره سلجوقی (مطالعه موردی: محراب‌های رباط شرف و مسجد گنبد سنگان)»، ***مجله نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، شماره ۱۳، صص۶۱-۸۰.
- شیخی، علیرضا، آدینه، علی، (۱۳۹۹)، «نقوش مهری و توپی‌های گچی ته‌آجری درتزیینات رباط شرف»، ***نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، دوره ۲۵، شماره ۱، صص ۸۷-۹۸.
- صالحی کاخکی، صلانی حسام، (۱۳۹۰)، «معرفی دوازده گونه از آرایه‌های گچی در تزئینات معماری دوران اسلامی ایران بر اساس شگردهای فنی و جزئینات اجرایی»، ***مطالعات باستان شناسی***، صص۸۹-۱۰۶.
- صالحی کاخکی، احمد، تقوی نژاد، بهاره، (۱۳۹۷)، «گونه شناسی ترکیب بندی های گیاهی در تزیینات گچ بری ایران دوره اسلامی تا اواخر قرن هشتم هجری»، ***مجله پژوهش‌های معماری اسلامی***، دوره ۶، شماره ۲، صص ۳۹-۵۴.
- عنایت، توفیق، (۱۳۸۷)ف «عناصر هویت و فرهنگ ایرانی در هنر اسلامی»، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۳۲، صص ۳۳-۳۴.
- علیزاده، سعیده، حیدری، مجید، (۱۳۹۷)، مطالعه نقش‌مایه‌های ساسانی در گچبری رباط شرف و آرامگاه بابا لقمان سرخس، پایان نامه ارشد، ***موسسه آموزش عالی فردوس***، دانشکده هنر.
- فراست، مریم، (۱۳۸۵)، «به کارگیری شاخصه های معماری اسلامی در معماری مسجد محله (با تاکید بر کتیبه و نقوش هندسی)»، ***مطالعات هنر اسلامی***، دوره ۲ , شماره ۴ ; از صفحه ۶۱ - ۸۴ .
- قیصری رومی، محمد داوود، (۱۳۷۵)، ***شرح فصوص الحکم***. به کوشش سید جلال الدین آشتیانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کاتلی، مارگریتا، هامبلی، لویی، (۱۳۷۶)، ***هنر سلجوقی خوارزمی***، ترجمه یعقوب آزند، تهران: انتشارات مولی.
- کربن، هانری، (۱۳۸۴)، ***مجموعه مقالات***. گردآوری و تدو ین محمدامین شاهجویی با اشراف شهرام پازوکی، تهران، حقیقت.
- کیانی، محمدیوسف، (۱۳۸۶)، ***تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی***، تهران: انتشارات سمت.
- کیانی، محمد یوسف، کالیس، ولفرام، (۱۳۷۳)، ***کاروانسراهای ایران***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- گدار، آندره، گدار، یدا، سیرو، ماکسیم و دیگران، (۱۳۸۷)، ***آثار ایران (۱-۲)***، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، چاپ پنجم، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
- گلچین عارفی، مهدی، (۱۳۱۸)، «شبستان»، ***نشریه دانشنامه جهان اسلام***، جلد ۲۶، صص۵۹۳-۵۹۵.

- لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۳۸۵)، ***«تاملی در نام رباط شرف»، مجموعه مقالات سومین کنگره معماری و شهرسازی ایران بم***، جلد ۲، انتشارات میراث فرهنگی (پژوهشگاه)، صص ۷۹-۹۲.
- لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۳۹۳)، «رباط شرف»، ***نشریه دانشنامه جهان اسلام***، شماره ۱۹، صص ۴۳۸-۴۴۱.
- لینگز، مارتین، (۱۳۸۳)، ***عرفان اسلامی چیست***، ترجمه فروزان راسخی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
- ماهرالنقش،محمود، (۱۳۸۱)، ***کاشی و کاربرد آن*** ،تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول.
- مستوفی، حمدالله، (۱۳۸۹)، ***نزهه‌القلوب***، تهران: انتشارات اساطیر.
- معمارزاده، محمد، (۱۳۸۶)، ***تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی***، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا، معاونت پژوهشی.
- مکی‌نژاد، مهدی، (۱۳۸۷)، ***تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی-تزئینات معماری***، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- معین، محمد، (۱۳۸۷)، ***فرهنگ فارسی***، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات سرایش.
- ندیم، فرناز، (۱۳۸۶)، «نگاهی به نقوش تزئینی در ایران»، ***مجله رشد آموزش هنر***،دوره چهارم،شماره ۴، ص ۱۴-۱۹.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۰)، ***سنت اسلامی در معماری ایران در جاودانگی و هنر***، مقالاتی از تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر، کارل گوستاو یونگ و پل والری، ترجمه: سید محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۵)، ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- نصر، سید حسین، (۱۳۹۱)، ***علم و تمدن در اسلام***، ترجمه احمد آرام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- نقره‌کار، عبدالحمید، (۱۳۷۸)، ***معماری مسجد از مفهوم تا کالبد***، مجموعه مقالات همایش معماری مسجد گذشته، حال، آینده، اصفهان، دانشگاه هنر اصفهان، ص ۲۲۱-۲۳۹.
- ویلبر، دونالد، (۱۳۴۶)، ***معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی***، ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- همتی، همایون، (۱۳۸۳)، هنر اسلامی و جامعه مدرن، ***محله بیناب***، شماره ۷، صص ۲۶۸-۲۷۹.
- هیلن براند، روبرت، (۱۳۹۴)، ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات روزنه.

References:

- Ahmadi, Babak. (2001). truth and beauty, 5th edition, Tehran: Central publisher.[in persian]
- Akbari, Amir. (2009). the history of Taherian rule from the beginning to the end, Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation.[in persian]
- Alizadeh, Saeedeh, Heydari, Majid. (2017). Study of Sasanian motifs in the plasterwork of Rabat Sharaf and the tomb of Baba Luqman Sarkhas, master's thesis, Ferdous Institute of Higher Education, Faculty of Arts.[in persian]
- Ardalan, Nader, Bakhtiar, Laleh. (2011). Sense of Unity, translated by Vandad Jalili, Tehran, Alam Memar publisher.[in persian]

- Avini, Seyyed Morteza. (2009). Aine Jadu, Tehran: Waha Publishing House.[in persian]
- Azari, Aladdin. (1988). Iran-China Relations, Tehran: Amir Kabir publisher.[in persian]
- Bamanian, Mohammad Reza. (2009). Reinterpretation of spiritual identity and sacred concepts in the architecture of Shia mosques, Shia Studies Quarterly, No. 30, pp. 37-70.[in persian]
- Bastani, Parisi, Ibrahim, Mohammad. (2001). Seven-headed Dragon (Silk Road), Tehran: Alam publisher.[in persian]
- Balkhari Qahi, Hassan. (2014). Qadr: Theory of Art and Beauty in Islamic Civilization, Tehran: Surah Mehr publisher.[in persian]
- Beheshtinejad, Mehdi, Samanian, Samad, Maziar, Amir. (2017). "Investigation of the contexts and structure of geometric decorations in the works of art of Seljuk period Iran", Journal of Architecture and Urban Planning, No. 20, 85-98.[in persian]
- Bijni, Soudeh, Shamlou, Davood, Ahmadi Rouhani, Mohammad Reza. (2019). Comparative study of motifs used in Roman Seljuk carpets and architectural decorations of Rabat Sharaf Sarkhas Caravanserai, Master's Thesis, Ferdous Institute of Higher Education, Faculty of Arts.[in persian]
- Bozormehri, Zohre. (2013). Building Materials (Azand, Endoud, Amoud), Tehran: Research Institute of Cultural Heritage Organization.[in persian]
- Brand, Barbara. (2004). Islamic Art, translated by Mahnaz Shaistafar, Tehran: Institute of Islamic Art Studies, first edition.[in persian]
- Burkhart, Titus. (1986). Sacred Art, Language and Expression, translated by Masoud Rajabnia, Tehran: Soroush publisher, first edition.[in persian]
- Burkhart, Titus. (1990). Sacred Art: Principles and Methods, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush publisher.[in persian]
- Burkhardt, Titus. (2006). Fundamentals of Islamic Art, translated by Amir Nasri, Tehran: Hagitt publisher.[in persian]
- Burkhart, Titus. (2012). Sacred Art, translated by Jalal Sattari, Tehran: Soroush publisher.[in persian]
- Catley, Margherita, Hambley, Louis. (1997). Seljuk art of Khwarazmi, translated by Yaqub Azand, Tehran: Moli publisher.[in persian]
- Corbon, Henry. (2004). collection of essays. Compiled and edited by Mohammad Amin Shahjoyi with Ashraf Shahram Pazuki, Tehran: Haqiqat publisher.[in persian]
- Daneshdoost, Yaqoub. (2010). "Rabat Sharaf", the quarterly journal, No. 5, pp. 1-39.[in persian]
- Enayat, Tawfiq. (2007). F "Elements of Iranian Identity and Culture in Islamic Art", Book Mah Honar, No. 32, pp. 33-34.[in persian]
- Eskanderpour Khormi, Parviz. (2000). Golhai Khataii, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.[in persian]

- Ettinghausen, Richard, Graber, Eleg. (2000). Islamic Art and Architecture, translated by Yaqoub Azhand, Tehran: Samit Publishing House.[in persian]
- Frost, Maryam. (2015). "Using Islamic architectural features in the architecture of the neighborhood mosque (with an emphasis on inscriptions and geometric patterns)", Islamic Art Studies, Volume 2, Number 4; page 61-84.[in persian]
- Godar, Andre, Godar, Yeda, Siro, Maxim and others. (2008). Works of Iran (1-2), translated by Abolhasan Saroqd Moghadam, fifth edition, Mashhad: Astan Quds Razavi Research Foundation.[in persian]
- Golchin Arefi, Mahdi. (1939). "Shabestan", Daneshnameh Jahan Islam, volume 26, pp. 593-595.[in persian]
- Haji Ghasemi, Cambyz. (2004). Treasures of the Houses of Yazd, Tehran: Shahid Beheshti and Rosenha University publisher.[in persian]
- Hamidi, Bahram. (2011). "Decorative Plaster Arrays of the Seljuk Period", Book Mah Hanar, No. 151, pp. 88-93.[in persian]
- Hatem, Gholam Ali. (2000). Iran's Islamic Architecture in the Seljuk Period. Tehran: Jihad University Press.[in persian]
- Hekmatmehr, Mohammad Mahdi, Moalemi, Hassan, Dibaji, Seyed Mohammad Ali, Kord Firouzjani, Yar Ali. (2018). "Factors of existence in Islamic wisdom and its outcome in the wisdom of Islamic art", Islamic wisdom, 6th year, 2nd issue, pp. 53 -74.[in persian]
- Helen Brand, Robert. (2014). Islamic Art and Architecture, translated by Ardeshir Eshraghi, Tehran: Rosenze publisher.[in persian]
- Hemati, Homayoun. (2013). ‘‘Islamic Art and Modern Society’’, Binab Neighborhood, No. 7, pp. 268-279.[in persian]
- Hosseini, Seyyed Mohsen. (2000). Rabat Sharaf, Mashhad: Astan Quds Research Foundation.[in persian]
- Hosseini, Seyyed Hashem. (2013). "Decorative and Conceptual Use of the Sun Image in the Collection of Sheikh Safi al-Din Ardabili", two scientific-research quarterly journals of Islamic Art Studies, number 14, pp 23-52.[in persian]
- Ibn Arabi, Muhammad Ibn Ali. (B.T.A.). Al-Futuhat al-Makiyya, vol. 1 and 2, Beirut, Dar Sadir.[in Arabic]
- Javadi, Shahreh. (2005). "Decoration of the main element in the aesthetics of Iranian art", Bagh Nazar, 2(3), 51-57.[in persian]
- Kiyani, Mohammad Youssef, (2006), History of Iranian Architectural Art in the Islamic Period, Tehran: Samt publisher.[in persian]
- Kiyani, Mohammad Yusuf, Kalis, Wolfram. (1994). Caravanserai of Iran, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.[in persian]
- Khabazian, Yasman, Afshar Mohajer, Kamran. (2017). visual examination of motifs and inscriptions of Rabat Sharaf Caravanserai in Razavi Khorasan, Master thesis, Tehran: University of Art, Farabi International District.[in persian]

- Labaf Khaniki, Rajab Ali. (2006). "Reflection on the Name of Rabat Sharaf", Proceedings of the Third Congress of Architecture and Urban Planning of Iran, Bam, Volume 2, Cultural Heritage Publications (Research), pp. 79-92.[in persian]
- Labaf Khaniki, Rajab Ali. (2013). "Rabat Sharaf", Daneshnameh Jahan Islam, No. 19, pp. 438-441.[in persian]
- Lings, Martin. (2004). What is Islamic mysticism, translated by Forozan Raskhi, Tehran: Sohrvardi Research and Publishing Office.[in persian]
- Maher al-Naqsh, Mahmoud. (2002). Tile and its application, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, first edition.[in persian]
- Makinejad, Mehdi. (2007). History of Iranian Art in the Islamic Period - Architectural Decorations, first edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.[in persian]
- Memarzadeh, Mohammad. (2006). The depiction and embodiment of mysticism in Islamic arts, Tehran: Al-Zahra University Publications, Vice-Chancellor of Research.[in persian]
- Mostofi, Hamdollah. (2010). Nazheh al-Qulob, Tehran: Asatir.
- Moin, Mohammad, (2008), Farhang Farsi, 11th edition, Tehran, Saraish publisher.[in persian]
- Nadim, Farnaz. (2007). "Looking at decorative motifs in Iran", Rushd Art Education Magazine, fourth period, number 4, pp. 14-19.[in persian]
- Nasr, Seyed Hossein. (1991). Islamic Tradition in Iranian Architecture in Immortality and Art, articles by Titus Burckhardt, Seyed Hossein Nasr, Carl Gustav Jung and Paul Valery, translated by Seyed Mohammad Avini, Tehran: Berg publisher.[in persian]
- Nasr, Seyyed Hossein. (1996). Islamic Art and Spirituality, translated by Rahim Ghasemian, Tehran: Department of Religious Studies, Art.[in persian]
- Nasr, Seyyed Hossein. (2012). Science and Civilization in Islam, translated by Ahmad Aram, Tehran: Scientific and Cultural publisher Company.[in persian]
- Pakbaz, Rouyin. (2013). Encyclopaedia of Art (painting, sculpture and graphic art), 8th edition, Tehran: Contemporary Art publisher.[in persian]
- Pirnia, Mohammad Karim. (2008). Iranian Architectural Stylology, Tehran: Soroush Danesh publisher.[in persian]
- Pirnia, Pirnia, Mohammad Karim, Afsar, Karamatullah. (1991). Rah and Rabat, Tehran, Iran's Cultural Heritage Organization and Armin publisher.[in persian]
- Pope, Arthur Upham, Eckerman, Phyllis. (2007). A Journey in Iranian Art from Prehistory to Today, Tehran, Scientific and Cultural publisher, vol.3.[in persian]
- Pourjafar, Mohammadreza, Mousavi Ler. (2008). "Ashraf, investigation of the characteristics of the circular movement of the spiral (Islamic) symbol of holiness, unity and beauty", Humanities Quarterly of Al-Zahra University, No. 43.[in persian]
- Qaysari Rumi, Mohammad Dawood. (1996). Commentary on Fuss al-Hakm. To the efforts of Seyed Jalaluddin Ashtiani, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.[in persian]

- Rahimpour, Ali. (2010). "History and Culture of Great Khorasan", Great Khorasan, No. 1, pp. 35-74.[in persian]
- Rahnavard, Zahra. (1995). "An Introduction to the Wisdom of Islamic Hater", Fine Arts Magazine, No. 4 and 5, pp 22-32.[in persian]
- Rezainia, Abbas Ali. (2016). "The form of the porch in Iranian architecture, from the beginning to the first Islamic centuries", Iranian Architecture Studies, No. 11, pp. 125-144.[in persian]
- Rastgar, Hossein, Nadimi, Hadi, Raisi Mehdi, Mohammad Reza, Rouhani, Azad, Mitra. (2019). Rabat Sharaf conservation and restoration plan with the approach of tourism development in line with the protection of a part of the historical axis of the Silk Road, Master's Thesis, University Shahid Beheshti, Faculty of Architecture and Urban Planning.[in persian]
- Sajjadi, Seyyed Jafar. (1991). Culture and Mystical Terms and Expressions, Tehran: Tahuri publisher.[in persian]
- Salehi Kakhki, Salani Hossam. (2013). "Introduction of twelve types of plaster arrays in the architectural decorations of the Islamic era of Iran based on technical techniques and implementation details", Archaeological Studies, pp. 106-89.[in persian]
- Salehi Kakhki, Ahmad, Taghwenejad, Bahareh. (2017). "Typology of plant compositions in plaster decorations of Iran from the Islamic period to the end of the 8th century AH", Journal of Islamic Architecture Research, Volume 6, Number 2, pp. 39 -54.[in persian]
- Siah Kouhian, Hatef. (2013). "The influence of Islamic mysticism on Iranian architecture with an emphasis on the decorations of the Soltanieh dome", Religions, Religions and Mysticism, Irfan-e-Islami, No. 34, pp. 47-64.[in persian]
- Sharifinia, Akbar, Sarikhani, Majid. (2015). "The Roots of Decorative Motifs in the Plasters of Imamzadeh Karar, Isfahan", Two Analytical-Research Quarterly Journals of Archaeological Studies of the Islamic Era, No. 2, pp. 55-71.[in persian]
- Shakfete, Atefeh, Ahmadi, Hossein, Oudbashi, Omid. (2014). "Seljuqian brickwork decorations and its continuation in the decorations of the Khwarazmshahi and Ilkhani periods", Islamic Architecture Research Quarterly, No. 6, pp. 101-84.[in persian]
- Shakfete, Atefeh. (2018). "Comparative study of plaster arrays in two prominent buildings of Great Khorasan: Rabat Sharaf and Faryomed Mosque (Seljuqi, Khwarazmshahi and Ilkhani)", Negre Scientific Quarterly, No. 52, pp. 101-121. [in persian]
- Shamariz, Ferishte, Ahmadi, Vahid, Ahmadi Rouhani, Mohammad Reza. (2016). Designing and revitalizing the cultural-historical landscape of Rabat Sharaf in Sarkhes (design of residential complex) master thesis, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Faculty of Architecture and urban development.[in persian]
- Sheikhi, Alireza and Ashuri, Mohammad Taqi. (2013). "Continuity of the role of Sassanid materials in the analysis of three stucco works of the Seljuk period (case

study: Mohra Baha Rabat Sharaf and Gonbad Sangan Mosque)", Journal of visual and applied arts, No. 13, pp. 61-80.[in persian]

- Sheikhi, Alireza, Adineh, Ali. (2019). "Mehri motifs and teh-ajri plaster balls in the decoration of Rabat Sharaf", Journal of Fine Arts-Visual Arts, Volume 25, Number 1, pp. 87-98.[in persian]
- Silversmith, Abdul Hamid. (1999). Mosque Architecture from Concept to Body, Proceedings of the Past, Present, Future Mosque Architecture Conference, Isfahan, Isfahan University of Arts, pp. 221-239.[in persian]
- Soleimaniyan, Hamidreza. (1999). "The Convergence of Art and Mysticism in Iranian-Islamic Culture", Persian Literature Quarterly of Islamic Azad University, Mashhad Branch, No. 12, pp 58-73.[in persian]
- Tashari, Fatemeh. (2015). "Symbolization in Islamic Art", Information of Wisdom and Knowledge, Year 6, Number 6.[in persian]
- Wilbur, Donald. (1967). Islamic Architecture of Iran in the Ilkhalni Period, translated by Abdullah Faryar, Tehran: Translation and Publishing Company.[in persian]
- Zarei, Hadi. (1996). Plaster Decorations of Sharaf Rabat (Kurbandi), Bachelor's Thesis on Restoration of Historical Monuments, Art University, Isfahan: Fardis Faculty.[in persian]
- Zomarshidi, Hossein. (2013). "Decorative arts and amazing phenomena of plastering in Iranian architecture", Iranian Islamic City Studies Quarterly, No. 17, pp. 19-34.[in persian]