

نشانه های مذهب شیعی در تزیینات مسجد کبود تبریز

منصور حسین پور میزاب^۱

چکیده:

مسجد - مقبره کبود یا عمارت مظفریه تبریز یکی از آثار منحصر بفرد معماری اسلامی در دوره قراقویونلوها (به سال ۸۷۰ ه.ق) می باشد که به دلیل شکل گیری در ادامه دوره ی باشکوه تیموری از معماری بسیار پیشرفته و تزیینات فوق العاده با طراوت آن دوره بهره مند شده است. در این میان علیرغم بحث های متناقضی که در مورد سنی و شیعی بودن مسجد وجود دارد، سعی بر آن شده است تا به مضمون های شیعی در تزیینات آن پرداخته شود. این تحقیق به صورت توصیفی تحلیلی انجام شده است و اصلی ترین نتیجه آن عبارت است از اینکه در راستای تأثیر بی حد و حصر مذهب در شکل گیری بنای مذکور در دوره انتقالی از تیموری به صفوی وجود مضمون های شیعی در میان تزیینات آن نشانگر گرایش های شیعی در این دوره و یا حداقل در میان سازندگان و هنرمندان آن می باشد.

واژگان کلیدی: مسجد کبود، تزیینات معماری، مذهب، شیعه، قراقویونلو.

۱ مربی گروه هنر و معماری پیام نور - Mansurmizab@yahoo.com

کاربرد اعجاب انگیز تزیین در مسجد کبود و ویژگی های چشمگیری که در زمینه رنگ، طراحی و موضوع تزیینات بکار رفته در آن وجود دارد و نیز تسلط ناگهانی نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی) در سطوح خارجی و داخلی این بنا، خود دلیل بسیار محکم و قانع کننده برای تأمل در چرایی این تغییراساسی در حیطه ی زبان تزیین در این دوره انتقالی (تیموری به صفوی) و در این بنای بی نظیر می باشد چراکه اگر تزیینات این بنا را با تزیین بناهای دوره ی قبل از آن مقایسه کنیم، در همه بناهای دوره های قبلی به نوعی با تسلط نقوش هندسی روبرو خواهیم شد و این تسلط براحتی از تزیین سطوح خارجی گنبد گرفته تا دیواره های سطوح داخلی شبستانها قابل مشاهده می باشد. از طرفی، موضوع حایز اهمیت دیگر وجود برخی کتیبه ها با مضمون شیعی می باشد که اهمیت تأمل و بررسی موضوع فوق را دو چندان می کند لذا ضروری می نماید تا با انجام یک کار پژوهشی به دلایل ظهور و حضور تزیینات مسلط گیاهی پرداخته شده و نیز ارتباط شکل گیری آنها با مضمون های شیعی که تبلور واضح آن در برخی کتیبه های بکار رفته در سطوح داخلی و خارجی بنا دیده می شود نمایانده شود.

- تزیینات اسلیمی و ختایی

آثار و بقایای ایران مرکزی که مربوط به نیمه دوم قرن ۹/۱۵ است اغلب پرتزیین هستند، لیکن هیچ نشانی از طرح بدیعی که مسجد جهانشاه (که مردم آنرا "مسجد کبود" می نامند) و در تبریز پایتخت دوره قراقویونلو قرار دارد، در آن دیده نمی شود. (گلمبک و ویلبر؛ ۱۳۷۴: ۱۹) حرکت در طرحها و رنگها، از سمرقند به هرات و اصفهان تا تبریز (از نظر تزیینات) و از دور ترین نقاط امپراتوری عثمانی، از نظر طرح و پلان هر چه به طرف پایتخت آن روز؛ (تبریز) نزدیکتر می شود، تزیینات لطیفتر و طرح و پلان داهیانه ترمی شود. (وهاب زاده؛ ۱۳۸۵: ۲۳۹) این لطافت تزیینات به روش معرقکاری و با انواع مختلف و زیبای نقوش ختایی و اسلیمی تزیین یافته اند. «شیوه تزیین با کاشی معرق در عهد تیموری، حکایت از آن دارد که هنرمندان این دوره در این شیوه تزیینی به حد اعلا ی مهارت دست یافته بودند، بطوریکه در کمتر دوره ای چنین تزیین کاشیکاری مشاهده شده است. (کیانی؛ ۱۳۸۴: ۵۸)

با توجه به کاشیکاری زیبای مسجد کبود و جلوه های عالی از نقوش اسلیمی و ختایی در آنها، می توان اطمینان حاصل کرد، هنرمندانی که به خلق چنین آثاری دست زده بودند، در کار خود توانایی کامل داشتند و مهمتر اینکه؛ تحت حمایت حکام قراقویونلو دست به تزیین مسجد پرداخته اند. در واقع نقش حمایتی قراقویونلوها و هدف آنها در جهت ساخت مسجدی باشکوه که در تاریخ ماندگار باشد، باعث ساخت مسجدی شد که در طراحی نقوش ختایی و

اسلیمی کاشیها و نیز ظرافت اجرای آنها بصورت کاشی معرق، در میان مساجد ساخته شده در طول تاریخ مثال زدنی باشد.

نقوش اسلیمی و ختایی، ترکیبات متنوع و تجریدی هستند که از طریق انتزاعی شدن برگها، گل و بوته گیاهان، طرح درختان، شاخه ها و ساقه ها و... تشکیل شده اند: اسلیمی « نقشی تجریدی که از نگاره های اساسی هنرهای تزئینی ایران به شمار می آید و گردش آن از جمله زیبا ترین نقشهای زینتی هنر ایران است. به عقیده برخی از اهل فن نگاره اسلیمی در اساس، نمودار طرح درخت است (یا پیچک، شاخه پیچ، مار، حلزون) با همه پیچ و خم هایش (گر چه گفته می شود که طرح اسلیمی ماری، نشان دهنده حرکت مار است)، همانگونه که نگاره ختایی نمودار طرح بوته است.» (عبداللهی زاد؛ ۱۳۸۱: ۳۱)

این نقوش به سهولت و سادگی تمام- که خود ویژگی هنر اسلامی نیز می باشد- به روشنی در نقوش ختایی و اسلیمی مسجد کبود به کار رفته است؛ به این معنی که عناصر تشکیل دهنده با استفاده از چند نقش ساده و زیبا چنان رسم شده اند که ترکیب و وحدت و یکپارچگی آنها با همدیگر باعث بوجود آمدن اثری زیبا گردیده است. وحدت در طرح و نقش به معنای استفاده ساده، اما قانونمند از عناصر و تعبیر است که به شکل عناصر مختلف بنحوی با یکدیگر ادغام و هماهنگ شوند که همگی تبدیل به یک مجموعه یا واحد یکپارچه شوند و در عین حال هر ابزار و تعبیر زینتی خصوصیت فردی و ذاتی خود را نیز حفظ کرده باشد، بطریقی که در نگاه اول طرح یکپارچه و وحدت یافته بنظر برسد و با کمی دقت تک تک عناصر با ویژگیهای خاص و فردی خود جلوه گر شوند. این ویژگی را علی الخصوص

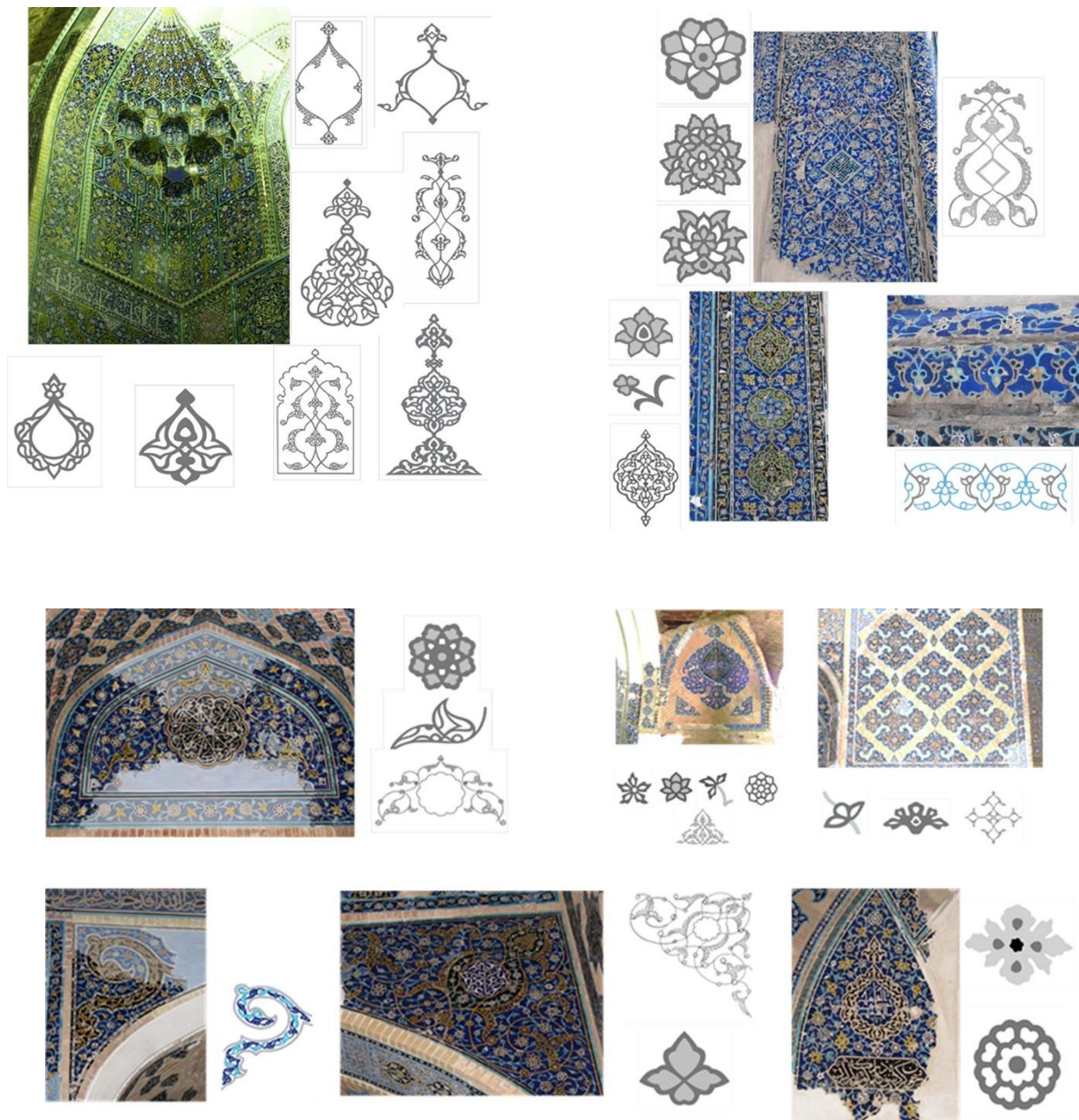
می توان در قسمت محراب مسجد کبود با زیبایی تمام مشاهده کرد. ترکیب بندی، نیز بعنوان یکی از عناصر مهم بصری و تجسمی در نقوش مسجد کبود بطرز زیبای بچشم می خورد؛ که در واقع باعث زیبایی هر چه بیشتر طرحها گشته و دریافت دقیق پیامهای تصویری را از طرف بیننده سبب شده است. استفاده طراحان نقوش از قابلیت های بصری خطوط، برای ایجاد حرکت و تمرکز و... و یا حتی از نوع جهت گیری قابهای تزئینی، همچون فلشهای جهتدار در راستای تمرکز بیشتر بر روی نوشته ها یا نقوش خاص و... می تواند در راستای همان ترکیب بندی ای باشد که در بالا به آن اشاره کردیم.

چیزی که تزئینات اسلیمی و ختایی مسجد کبود را دو چندان متمایز می کند، وجود تعدادی از نقوشی است که مخصوص این مسجد است و در جاهای دیگر بندرت میتوان آنها را مشاهده کرد. و این نمی تواند جزء از پویایی و خلاقیت هنری، تزئینی بی مانند مسجد کبود باشد که آن را این چنین در معرض چشم زمان قرار داده است. اسلیمی هایی که در مسجد کبود بیشتر بچشم می خورند، شامل: سر ترنجهای متقارن، سر ترنجهای توخالی و توخالی باگره دربند، سر ترنجهای خاص، سر ترنجهای با نقش اسلیمی توپر، سر ترنجهای ترکیبی، ترنجهای با نقش اسلیمی توخالی و توپر، اسلیمی های ابری، اسلیمی های ماری، نقوش دوبند اسلیمی، لچک با طرح اسلیمی، طرحهای حاشیه ای، واگیره های اسلیمی، شمشه با ترکیب اسلیمی، نقش محرابی با ترکیب چند اسلیمی و ترکیب های متنوع دیگر.

و ختایی های موجود بیشتر شامل: گلهای پروانه ای، گلها ی شاه عباسی پنج پر، شش پر، هفت پر، هشت پر، نه پر و...، گلهای لاله عباسی هشت پر، گلهای شکوفه ای شش پر و هشت

پر، گل‌های ختایی، انواع غنچه‌ها، گل‌های سه‌پر، چهارپر و ترکیبی از گل‌های مختلف ذکر شده

است. (حسین پور میزاب، ۱۳۹۱، ۱۱۰) (تصویر ۱)



تصویر ۱- تسلط نقوش گیاهی در تزئین سطوح داخلی و خارجی مسجد کبود

(حسین پور میزاب، ۱۳۹۱، ۸۸)

همانطور که مشاهده می شود تزیینات گیاهی به صورت بسیار گسترده و مسلط تری در مسجد کبود تبریز بکار رفته است. این تسلط شاید به قول خانم گل رو نجیب اوغلو تحت تأثیر سبک بصری مابعد مغول بوده است چنانکه آرتور پوپ هم بر آن تأکید دارد: «ضربه مغول درست در لحظه ای وارد شد که لازم بود جوهر تزیینات ایرانی کلاً دگرگون شود زیرا در قرن ۱۳/۷ این هنر اگر هم در حال احتضار نبود، باری کم و بیش دچار رکود شده بود؛ احیاء صورت گرفت، اما نه با جابجایی کامل بلکه با تکمیل، آنچنان که سیر تکامل گسسته نشد بلکه با مضامین تازه ای تغذیه شد و از نابودی ناشی از رخوت نجات یافت.» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۵۵) اما موضوع مهمتری که وجود دارد تأثیر محیط و فضای مذهبی شکل گیری این نقوش می باشد که سبب این تغییر و تسلط ناگهانی شده است.

درست همانگونه که محیط و فضای سنی گری در نقوش هندسی بناهای معماری منعکس می شود، فضای دوره ما بعد مغول و چرخش زبانی مذهب به گرایشهای صوفیگری و حروفیگری^۲ و ... و تمایلات روزافزون شیعه نیز، بصورت نقوش اسلیمی غالب خود را نشان می دهند. ترابی طباطبایی در توصیف فضای حاکم بر دوره مابعد مغول عدم علاقه مغول بت پرست به هر نوع دیانت را عاملی می داند که آزادی مذهبی را بوجود آورد عدم علاقه و اعتقاد فاتحین مغول ایلخانیان ایران به دین و مذهب و عقیده و ایمان ملل مغلوب مخصوصاً ایرانیان آزادی مذهب را بدنبال آورد از جمله مذاهب شیعی اعم از شش و هفت و دوازده امامی و غالی که در زمان قدرت سلجوقیان و حمایت آنها از خلیفه بغداد جنبه درونی و خصوصی و پنهانی داشت، فرصت خود نمایی و تبلیغ یافته و رشد نمودند. ایشان در ادامه می نویسند: «نتیجه آزادی مذاهب که از قرن هفتم در ایران بوجود آمده بود با به قدرت رسیدن قراقویونلوها [سازندگان مسجد کبود] که شیعه غالی بودند و آق قویونلوها که تمایلات شیعی داشتند و بعدها صفویه، بالا خره منجر به رسمی شدن مذهب شیعه گردید. (ترابی؛ ۱۳۳: ۱۳۸۳)

آزمان ظهور حروفیه را نیمه دوم قرن ۸ ه.ق می دانند، بیش از همه فضل الله استر آبادی معروف به نعیمی بوده که اندیشه های او تا حد زیادی این نهضت را تحت تأثیر قرار داد و تا آنجا رساند که بر علیه دستگاه حکومتی قیام نمودند. او و مریدانش در سراسر خراسان، عراق و آذر بایجان و شروان به راستی و درستی مشهور بودند و مردم ایشان را به "حلال خوران"، راستگویان می خواندند. عماد الدین نسیمی از شاگردان نعیمی و شاعر نام آور آذر بایجان را می توان یکی از مرو جان این فرقه قلمداد کرد. او مدعی آن بود که معانی باطنی و حقیقی و حروف و کلمات قرآن بر او ظاهر شده است و "الوهیت" آخرین مرحله داستان نجات و هدایت بشر، پیوسته تجدید و تکریر می یابد. (زعیم زاده؛ ۱۳۸۰: ۵۴)

تحت تاثیر همین فضاست که نجیب اوغلو می نویسد: «هیچ بعید نیست که تمایل شیعه ۱۲ امامی به حواشی گیاهی گل و بوته دار ناشی از پیوند مفهومی خاص بوده باشد که این نقوش در آن زمان با علی (ع) پیدا کرده بود... شاید کاربرد گره را به لحاظ شهرتی که در بناهای مرتبط با خاطره های سنی گری داشت، خوش نمی داشته اند. (نجیب اوغلو؛ ۱۳۷۹: ۱۵۷) بعضی از نوشته ها مانند رساله عالم سنی جلال الدین محمد دوانی (۸۲۸/۹۰۸ هـ ق) که در اواخر قرن ۱۵/۹ در اخلاق عامه سنی نوشته و در آن از کتابهای قدیمی تری مانند رسایل اخوان الصفا که آنرا تعدادی عالمان متمایل به شیعه در بغداد دوره آل بویه نوشته اند اقتباس کرده، نیز جواحتمالی زمان مورد نظر را به ذهن تقریب می کند. این کتاب که در دربار ترکمانان آق قویونلو نوشته شده موضوع خلاقیت هنری را در تاسی به علم خداوند خلاق و در تقلید از آیات صنع او در طبیعت قایل شده است.

پس در خلق هنری فارغ از نحوه انتزاع باید از طبیعت تقلید کرد؛ این معنا در کثیری از متون تکرار شده است، مثلاً میر سید احمد در دیباچه مرقع نقاشی و خط دوره صفوی نوشته است که هنرمندان مذکور که در هفت نوع اصلی تصویر گری انتزاعی (۱. اسلامی=اسلیمی ۲. ختایی ۳. فرنگی ۴. فصالی ۵. ابر ۶. واق ۷. گره) خبره اند، الگوهای خود را از طبیعت بر می گیرند که مخلوق خداوند صانع است. (نجیب اوغلو؛ ۱۳۷۹: ۱۶۱-۱۶۰)

۲- تزیینات کتیبه ای

به طور کلی خط، عنصر و عامل مهم تعیین کننده در تمام زمینه های هنر اسلامی بشمار می آید. اسلام با کلام، ظهور کرد و با خط در جهان گسترش و رواج پیدا نمود. در معماری اسلامی روی بناهای مذهبی با کاشیکاری براق و رنگارنگ در خشان، نوشته های مذهبی و آیات قرآنی تزیین گردید ه است. و به یمن این خطوط، هنر کاشیکاری حرمت و تقدس پیدا کرده است. (مهر پویا؛ ۱۳۷۶: ۵۶۸) در معماری اسلامی وجود کتیبه ها از خصایص بارز هر نوع بنایی است و اهمیت فراوان دارد و تزیینات کتیبه ای معماری اسلامی مانند گچ بری، آجر کاری، سنگ کاری و کاشیکاری، گاهی با کاربرد مجزا و زمانی، در تلفیق با یکدیگر توسط هنرمندان، نمایشی شگفت از زیبایی

ها پدید آورده است. موضوع کتیبه ها، بطور کلی به دو نوع؛ کتیبه هایی با مفاهیم مذهبی و آیات قرآنی و کتیبه هایی که اطلاعات بنا و سازنده ی بنا را در خود دارد تقسیم می شود. (فراست ؛ ۱۳۸۵: ۶۶-۶۵)

۲-۱- مفاهیم قرآنی در کتیبه های مساجد اسلامی

بنظر می رسد که آیات قرآنی، بعنوان بیشترین موضوع در بنای سطوح خارجی و داخلی ساختمان کاربرد داشته است؛ از طرف دیگر، در مطالعه ی دقیق کتیبه های قرآنی درمی یابیم که برخی از سوره ها در بسیاری از جاها تکرار شده است. بدین جهت می توان اینگونه اظهار داشت که شخصی که متون قرآنی را انتخاب می کرده است، می بایست با کل قرآن آشنایی داشته و یا بواسطه ی معنای خاص که در این سوره ها و آیات وجود داشته آنها را انتخاب می کرده است. از جمله سوره های معروفی که در مساجد مورد استفاده قرار گرفته سوره های کوچک جزء سی ام قرآن است که احتمالاً به دو دلیل کوچکی و بالطبع جای گرفتن آنها در سطوح مختلف دیوار در هر اندازه و شکل، همچنین غنای محتوای آن جهت کتیبه نگاری مورد استفاده خوشنویسان مسلمان قرار می گرفتند؛ یا سوره توحید است، که در بسیاری از مساجد آمده است و سوره کوثر که در مسجد کبود تبریز بخط کوفی بنایی در کمره ی دیوار ه ی محراب اصلی شبستان مرکزی بکار برده شده است. علاوه بر اینها، گروه دیگری از آیات قرآنی متعلق به جزء آخر قرآن نیستند و در بسیاری از مساجد بکار رفته اند. از جمله این گروه آیات، می توان به آیات ۱۸ تا آخر سوره توبه اشاره کرد که بعنوان نمونه در مسجد کبود آمده است.

۲-۲- مفاهیم دعایی در کتیبه های مساجد اسلامی

در کنار آیات قرآنی، در کتیبه ها به گروهی از کتیبه ها بر می خوریم که مفاهیم دعایی دارند و در اهمیتی یکسان همانند آیات قرآنی مورد استفاده قرار گرفته اند. این دسته را می توان به سه گروه مهم و مشخص تقسیم بندی نمود: گروه اول اسماء الهی را توصیف می کنند، خداوند را ستایش کرده و مبین تواناییهای شگرف خداوند هستند.

گروه دوم به مدح و ستایش و پیامبر می پردازند و گروه سوم امام علی (ع) حضرت فاطمه و امامان حسین و حسن (ع) را مورد ستایش قرار می دهند. البته در این گروه همچنین شاهد ستایش دیگر امامان شیعه تا دوازدهمین هم هستیم. بنظر می رسد، این دعاها از کتب ادعیه ای همچون کتاب دعای مفاتیح الجنان انتخاب شده است. دعای جوشن کبیر یکی از ادعیه ی معروف در ستایش خداوند می باشد که مشابه جملات و واژه های آن در تزیینات داخل مسجد کبود تبریز دیده می شود. اهمیت کتیبه با مضمون دعا در این است که آنها یاد آور حضور خداوند در همه جا هستند. در نتیجه قاری دعا، بنوعی عرفان و تصوف دست می یابد. (فراست؛ ۱۳۸۵: ۶۸-۶۷)

۲-۳- مفاهیم حدیثی در کتیبه های مساجد اسلامی

استفاده از احادیث نیز، نوع دیگری از کتیبه نگاری محسوب میشود. احادیث که مبین و انعکاس دهنده ی بیانات پیامبر و امامان است، در کتیبه ها استفاده فراوان دارد. [در مسجد کبود تبریز نیز شاهد آن هستیم] در دوره تیموری نیز مانند سایر دوره ها کار برد گوناگون کتیبه ها را شاهد هستیم؛ در این دوره با توجه به فضای عرفانی آن مفاهیم جدیدی نیز وارد کتیبه ها می شوند. خانم گل رو می نویسد: «تأکید وافر کتیبه های ابنیه تیموری بر گذرا بودن حیات دنیوی همراه با ذکر قدرت و حکمت مطلق خدا که در خلقت او تجلی کرده، جو عرفانی این دوره را منعکس می کند که شاخصه آن، ارتقای شان شعر صوفیانه در قرون ۹ و ۱۰ ه.ق است. این جو در شعر عمیقاً عرفانی جامی مندرج است. (نجیب اوغلو؛ ۱۳۷۹: ۱۶۵) کتیبه های این دوره، عموماً با حروف درشت خط ثلث در داخل حاشیه های تنظیم یافته نوشته شده و در معرض دید قرار می گرفت. هر چند بعضی از کتیبه ها دارای معنی پوشیده ای بود، اما پیام آنها مستقیماً بوسیله خود زبان ابلاغ می گردید کلمات می توانست تشکیل طرحهای مکرری در فن هزار باف بدهد و قصد آنها ایجاد محیط و دنیایی آغشته در کلمه و کار خداوند بود. منظور از آنها این نبوده که هر بیانی منفرداً خوانده شود، تکرار اسامی در این طرحها با تکرار شفاهی اسامی، که جزو مراسم صوفیه بود و ذکر نام دارد قابل مقایسه است. (گلمبک و ویلبر؛ ۱۳۷۴: ۲۸۳) صوفیه این تکرار ذکر را که برای تقویت مراقبه عرفانی تدبیر شده است، روشی برای تذکار انسان به عظمت خدا و آیات خلقت او دانسته اند. (نجیب اوغلو؛ ۱۳۷۹: ۱۶۶)

حتی، سری ترین اشعار مکتوب بصورت طرحهای خطاطی، آنهایی بوده اند که بر روی نمای شاد ملک یا استاد علیم در سمرقند و یا در مسجد کبود تبریز دیده می شوند. احتمالاً این اشعار به قصد تفکر طرح ریزی شده که بتدریج قرائت صحیح از آنها بیرون آمده است. ممکن است نقل این اشعار از طریق طرحی پیچیده به آن ارزش عرفانی یا تمثیلی بدهد این معماهای لطیف احتمالاً توسط راهنمای محل برای زائر بی سواد تفسیر می شده است. شاید بتوان آنها را با پدیده‌ی ادبی موسوم بنام معما و لغز که در این دوره از مقبولیت عام بر خوردار بوده مقایسه کرد. (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۹: ۲۸۳) از طرفی کاربرد وافر کتیبه‌های مشتمل بر شعر عرفانی فارسی در بناهای تیموری ظاهراً دال بر افزایش تعداد با سوادان است. تمایل شدید در معماری تیموری - ترکمانی به تکمیل کتیبه‌های عربی با شعر فارسی، نوع تازه‌ای از گفتگو میان علایم بصری و شفاهی مطرح کرد.

حال اگر عمومیت موضوعات فوق را در کتیبه‌نگاری بناهای اسلامی کنار بگذاریم، وجود برخی موضوعات خاص از جمله بکارگیری مضامین شیعی در یک بنای خاص شاید دلیلی اساسی بر نوع اعتقادات حامیان و سازندگان بنا و یا حتی هنرمندان موثر در شکل‌گیری بنا بوده باشد. این موضوع در مورد کتیبه‌های بنایی چون مسجد کبود تبریز نیز صادق هست. (اگرچه متأسفانه مسجد کبود تبریز در اثر زمین لرزه‌های متعددی که در منطقه بوقوع پیوسته است، قسمت اعظم آن به همراه تزیینات کاشیکاری آن از بین رفته، و ما تنها شاهد ۲۰ درصد از کل این تزیینات؛ که شامل انواع نقوش اسلیمی متنوع، کتیبه‌های قرآنی با خطوط ثلث، کوفی، رقاع وریحان می شود، باشیم. در مسجد کبود، کتیبه نقش اساسی و تأثیر گذاری در نوع تزیینات داشته و به ترکیب بندیهاجان می دمد. با اشاره قرآنی به بعضی مفاهیم خاص تالو می بخشد و با جایگزینی در منطقه‌ی انتقالی میان گنبد و پایه‌ی چهار گوش آن از طریق صور متعالی اش موجب تبدیل و تغییر شکل آنها می گردد. وقتی کلمه یا کلامی که خط مبین آن است، درون کل ترکیب بندی جای گرفت نتیجه‌گونه‌ی تندیس نمادین قرآن می توان باشد. (اردلان و بختیار؛ ۱۳۷۹: ۴۵)

به طور کلی وضعیت کتیبه نگاری در مسجد کبود چنین است: در کتیبه های طولی، دور تا دور پایه های مسجد کار شده اند، که آیاتی که در هر پایه وجود دارد با پایه دیگر متفاوت می باشند. قسمت پایین پایه ها که با نقوش گره بندی هندسی کار شده اند، در بالا با کتیبه ای به عرض ۲۵ سانتی متر به خط ثلث جلی زینت یافته اند. بدلیل از بین رفتن ادامه برخی از کتیبه ها، آنها را بصورت زیبایی بازسازی کرده اند که این کار باعث شده است که این کتیبه ها اینک در برابر چشمان بازدید کنندگان کاملاً خوانا و کامل حضور داشته باشند. کتیبه های هر پایه، حداقل از ۸ و حداکثر از ۱۵ آیه مختلف تشکیل شده است. تمامی کتیبه ها در زمینه خود با طرحهای اسلیمی گل و بته درگیر و بصورت بسیار زیبایی همگون و در هم آرمیده اند که از چنان سرزندگی برخوردارند که بیننده را به وجد می آورند. (۸ پایه با نامهای ۱- توکل ۲- الحمدالله ۳- سبحان ۴- رسالت ۵- سلام ۶- توحید ۷- دعا ۸- وجود دارد) پایه ها را بنا به موضوعی که در آیات بکار رفته در آنها وجود دارد نامگذاری کرده اند.

غیر از کتیبه های هشت پایه، می توان به کتیبه کمره اصلی مسجد، کتیبه نگاریهای پراکنده ی سطوح داخلی و خارجی بنا و آیات موجود بر روی سنگ مزارهای آزاره های صحن کبود اشاره کرد.

اما نکته اساسی که در ارتباط با موضوع این پژوهش می توان از کتیبه های این مسجد مشخص نمود، این است که طایفه قراقویونلو بر خلاف تصور بسیاری از افرادی که در مورد آن در گذشته مطالبی نوشته اند سنی مذهب نبوده اند، بلکه شیعه و از دوستداران خاندان نبوت و عصمت و طهارت بودند و مسجد کبود نیز نخستین معبد مزین و منقشی است که نامی از خلفای راشدین در آن نیامده و عبارت (علی ولی الله) و اسامی مقدس "حسنین" سلام اله علیه به اشکال مختلف زینت بخش دیوارها و طاقهای آن گردیده است. (شریف زاده؛ ۱۳۸۱: ۹۷) البته مطالبی که در نوشته های جهانگردان ذکر شده است، همگی بر سنی بودن بانیان مسجد کبود تأکید کرده اند^۳

^۳ بعنوان مثال می توان از اولیاء چلبی نام برد که می نویسد: «... درگاه مسجد جهانشاه بلند تر از طاق کسری است، بنای عالی است که با کاشیهای زیبا آراسته شده و گنبدهای بلندی دارد؛ همه در و دیوار آن با کاشیهای رنگارنگ زینت یافته و جامع دل انگیزی است که هر کس به درون آن داخل شود، دلش اجازه بیرون شدن نمی دهد، لیکن شیعه ها غالباً از رفتن بدان مسجد خودداری می کنند.» (کارنگ؛ ۱۳۵۱: ۲۸۱)

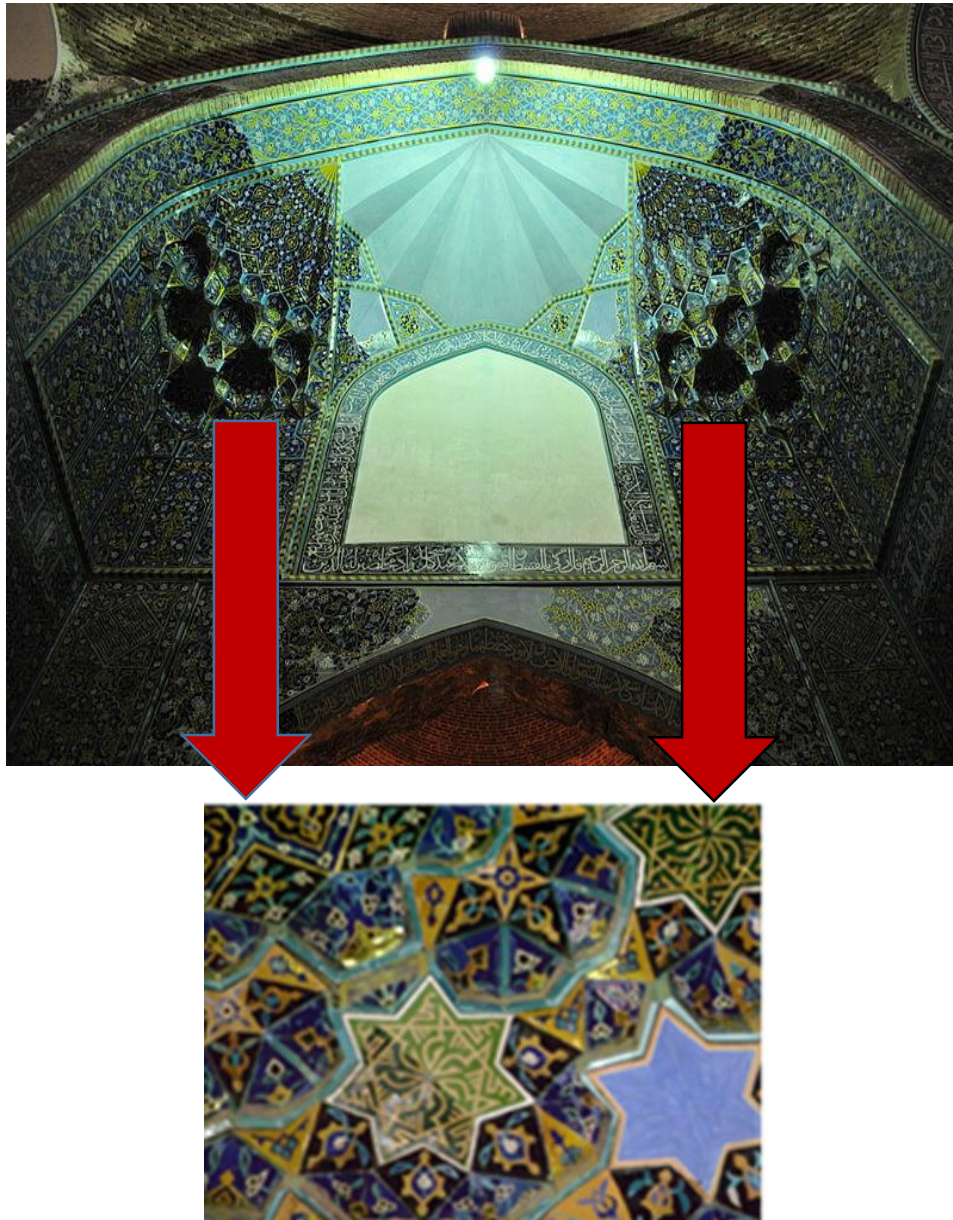
دلیل درستی مطلب فوق را می توان در کتیبه های مسجد کبود پیدا کرد: مورد اول کتیبه های (لوحه ها) است که در قسمت سقف طاقنمای سردر وجود دارد و در آن از عبارات « محمد رسول الله - **علی ولی الله** - ابراهیم خلیل الله - عیسی روح الله - موسی کلیم الله و دو مورد کاملاً ریخته ولی مسلماً آن دو مورد « لاله الا الله ونوح بخی الله» بوده است که با بخط کوفی شکسته کار شده است. (تصویر ۲)



تصویر ۲- کتیبه با مضمون شیعی (سقف طاقنمای سردر مسجد کبود)

(نگارنده، ۱۳۹۱)

مورد دوم؛ در قسمت مقرنس کاری طاقنمای میان دو صحن مسجد قرار دارد که هم از نظر مضمون و هم از نظر نوع خط تزئینی بکار رفته اش بسیار جالب توجه می باشد. بدین صورت که نام «امام حسین» و «امام حسن» ۷ بار بخط کوفی شکسته تزئینی با کاشی طلایی و حاشیه سفید در متن سبز چمنی کار شده است. (تصویر ۳)



تصویر ۳- مضمون شیعی در کتیبه های مسجد کبود (طاقنمای میان دو صحن مسجد)

(نگارنده، ۱۳۹۱)

نتیجه گیری:

مسجد کبود تبریز در دوره ای شکل می گیرد که نقطه اوج یک محدوده زمانی ای محسوب می شود که در آن، نوعی چرخش زبانی در حیطه مذهب صورت گرفته است، چرخشی که آرام آرام خود را از حضور مغول در ایران در زمینه گرایشات مذهبی اعلام و تسلط خود را بر تمامی عرصه های رایج هنری در دوره تیموری تحمیل می کند. این چرخش، در اثر خودنمایی و تبلیغ روز افزون تمایلات صوفیگری و مذاهب شیعی بعد از حمله مغول حاصل می شود. بدین ترتیب که عدم علاقه فاتحین مغول به دین و عقیده ملل مغلوب نوعی آزادی مذهبی را به دنبال آورد و این باعث شد تا استثمار محیط سنی گری قدرتمندی که مذاهب کلامی معتزله و اشاعره و... آنرا بوجود آورده بودند و از طرف سلجوقیان و خلیفه بغداد حمایت می شدند، شکسته شود.

خفقانی که محیط متعصب سنی گری بوجود آورده بود، در واقع با نشان هندسه و تزیینات هندسی، خود را در تمامی بناها تثبیت و تبلیغ می کرد؛ گویی این اسلوب هندسی، نظم بصری خاصی ارائه می کرد که چنین

اشاعه ای موجب پیوند نشانه شناختی می شد که مناطق دور از هم را متحد می ساخت. (نجیب اوغلو؛ ۱۳۷۹: ۱۶۰)

(۱۳۴ -)

درست همانگونه که محیط و فضای سنی گری در نقوش هندسی بناهای معماری منعکس می شود، فضای دوره ما بعد مغول و چرخش زبانی مذهب به گرایشهای صوفیگری و حروفیگری و ... و تمایلات روزافزون شیعه نیز، بصورت نقوش اسلیمی غالب خود را نشان می دهند. ترابی طباطبایی در توصیف فضای حاکم بر دوره مابعد مغول عدم علاقه مغول بت پرست به هر نوع دیانت را عاملی می داند که آزادی مذهبی را بوجود آورد عدم علاقه و اعتقاد فاتحین مغول ایلخانیان ایران به دین و مذهب و عقیده و ایمان ملل مغلوب مخصوصا ایرانیان آزادی مذهب را بدنبال آورد از جمله مذاهب شیعی اعم از شش و هفت و دوازده امامی و غالی که در زمان قدرت سلجوقیان و حمایت آنها از خلیفه بغداد جنبه درونی و خصوصی و پنهانی داشت، فرصت خود نمایی و تبلیغ یافته و رشد

نمودند. ایشان در ادامه می نویسند: «نتیجه آزادی مذاهب که از قرن هفتم در ایران بوجود آمده بود با به قدرت رسیدن قراقویونلوها [سازندگان مسجد کبود] که شیعه غالی بودند و آق قویونلوها که تمایلات شیعی داشتند و بعدها صفویه، بالا خره منجر به رسمی شدن مذهب شیعه گردید. (تراپی؛ ۱۳۸۳:۱۳۳) پس همانطور که ذکر شد با برچیده شدن فضای سنی گری در ترکیب ما بعد مغول و با تثبیت مذهب شیعه که توسط قراقویونلوها صورت می گیرد، کاملاً طبیعی بنظر می آید تا اسلیمی و نقوش گیاهی به نمایندگی از مذهب غالب و در برابر اعتراض به مذهب پیشین و نشان آن، یعنی نقوش هندسی اینگونه خود را در بنایی مانند مسجد کبود پرتراوت و سرزنده ببینند. در این راستا، کاربرد زیاد کتیبه های نوشته شده با خط ثلث و با مضامین شیعی و عبارات فارسی نیز پیرو همان چرخش زبانی هستند.

مراجع:

- ۱- اردلان. نادر ولاله بختیار، حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک، ۱۳۷۹.
- ۲- ترابی طباطبایی، تبریز به روایت سکه و ضمام، تبریز: مولف، ۱۳۸۳.
- ۳- زعیم نیا، امیرحسین، (پایان نامه مبانی حکمت نقوش هنر دوره تیموری)، تهران: دانشگاه آزاد مرکزی، ۱۳۸۰.
- ۴- شریف زاده، عبدالمجید، دیوارنگاری در ایران، ج اول، تهران: موسسه صندوق تعاون، ۱۳۸۱.
- ۵- حسین پور میزاب، منصور، معماری و تزئین در مسجد کبود، تبریز: ارک، ۱۳۹۱.
- ۶- حسین پور میزاب، منصور، زیبایی شناسی کاشیکاری در مسجد کبود تبریز، مجله نقشمایه، شماره سیزدهم، زمستان ۱۳۹۱.
- ۷- عبداللهی زاد، مریم، آشنایی باطراحی قالی ایران، تهران: نشر اوحدی، ۱۳۸۱.
- ۸- فراست، مریم، بکارگیری شاخصه های معماری اسلامی در معماری مسجد محله با تاکید بر کتیبه و نقوش هندسی، مجله هنر اسلامی، سال دوم، ۴، تابستان ۱۳۸۰.
- ۹- کارنگ، عبدالعلی، آثار باستانی آذربایجان، ج اول، تبریز: انجمن آثار ملی، ۱۳۵۱.
- ۱۰- کیانی، محمدیوسف، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، چ اول، تهران: سمت، ۱۳۷۹.
- ۱۱- لیزا گلمبک و دونالد ویلبر، معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه کرامت الله افسر و محمدیوسف کیانی، تهران: سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۴.
- ۱۲- مهرپویا، جمشید، آرایه های معماری سنتی در معماری ایران، فصلنامه هنر، ۳۳، تابستان و پاییز ۱۳۷۶.
- ۱۳- نجیب اوغلو، گل رو، هندسه و تزئین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چ اول، تهران: روزنه، ۱۳۷۹.

