

The Network of Symbolic Meanings of the Bird Motif in the Tilework Decorations of the Holy Shrine of Imam Reza (A.S)

Gholamhossein Rahimzadeh¹

1. Assistant Professor, Department of Art, Farhangian University, Mashhad, Iran.
yahoo.com

Email: rahimzade.hossein@

Article info

Abstract

Article type:
Research Article

Received:
16 August 2024

In Revised form:
10 October 2024

Accepted:
7 November 2024

Published:
20 Desember 2024

The use of motifs of imaginary creatures, such as mythological birds and celestial simurghs, in the art and literature of the Iranian plateau has carried profound concepts and has been prevalent in the creation and decoration of functional objects and architecture from ancient times to the present. Evidence indicates that the bird motif has long been employed by artists in the decoration of Iranian tiles, including those of the Holy Shrine of His Holiness Tham al-Hujaj (the Eighth Imam) (A.S.). The most important research questions are: What is the origin and evolutionary trajectory of the use of the bird motif in the tile decorations of the Razavi Sanctuary (A.S.)? And has the bird motif in the tile decorations of the Shrine of Imam Reza (A.S.) served merely a decorative purpose, or have concepts such as ecstasy, love, affection, and liberation also been considered by the tilework artists? The data collection method is library and field research, and the research approach is historical, descriptive, and analytical. Through this process, the researcher has gathered and analyzed materials by studying, observing, photographing artifacts, and interviewing experts and artisans. In the course of the research, while answering and analyzing these two questions, the study elucidates the network of symbolic meanings of the bird motif in the tilework decorations of the Holy Shrine of Imam Reza (A.S.).



Keywords: Iranian Architecture, Shrine of Imam Reza (A.S.), Tilework, Bird Motif.

Reference: Rahimzadeh, Gholamhossein. (2024). The Network of Symbolic Meanings of the Bird Motif in the Tilework Decorations of the Holy Shrine of Imam Reza (A.S). *Imam Reza (A.S.) and Contemporary Sciences*.2(5). 167-210.

Publisher: Imam Reza (A.S.) International University

DOI: <https://doi.org/10.22034/ijs.2025.313343.1009>



1. Introduction

The bird symbol holds a special place in Iranian art and architecture, particularly during the Islamic period. This motif, rooted in ancient Iranian mythology and Zoroastrian beliefs, integrated with mystical and religious concepts in Islamic art, transforming into a symbol of the soul, divine love, ascension, and liberation. The Holy Shrine of Imam Reza (A.S.), as one of Iran's most significant religious and artistic structures, is a rich treasury of tilework adorned with bird designs. Beyond their decorative function, these motifs carry profound symbolic meanings. This study examines the evolution, types, and symbolic themes of the bird motif in the tilework of the Razavi Shrine, seeking to answer whether these designs served merely decorative purposes or expressed concepts such as love, spiritual ecstasy, liberation, and the soul's journey toward God.

2. Research Objectives

-Identify the types of birds used in the decorations, analyze their symbolic meanings, and explain the evolutionary trajectory of the bird motif in the tilework of the Shrine of Imam Reza (A.S.).

-Investigate the influence of pre-Islamic art on these motifs and their continuity in Islamic art, providing an integrated analysis of the "thematic network of the bird symbol" in the Razavi Shrine through historical, semiotic, and mystical approaches.

3. Methodology

This research is fundamental in nature and employs a historical, descriptive-analytical method. Data were collected through both library and field research. Field data were gathered via direct observation, photography of tiles, and interviews with experts and artists. The theoretical framework combines "semiotics" and "historical analysis." Drawing on the ideas of thinkers such as Jean Chevalier, J.C. Cooper, and Titus Burckhardt, the bird motif is interpreted as a "sign" denoting concepts beyond its apparent form.

4. Findings

The bird motif in the tilework of the Shrine of Imam Reza (A.S.) is divided into two main categories:

1 .Mythical birds (e.g., Simurgh, Hoopoe, Peacock)

2 .Natural birds (e.g., Nightingale, Duck, Falcon)

These motifs appear in various locations within the shrine, including the Atiq Court, the New Court, the Allahvardi Khan Arcade, and the Naqqareh-Khane Portico.

-The bird symbol in this context reflects concepts such as: the ascent of the soul and the journey toward God (inspired by Attar’s Conference of the Birds), divine glory (Farr-e Izadi) and heavenly protection (particularly in the falcon motif), heavenly beauty and divine manifestation (in the peacock motif), and messengership and guidance (in the hoopoe motif).

-During the Safavid period, the bird motif became intertwined with mystical and philosophical concepts, while in the Qajar period, under European influence, it shifted toward naturalism, employing yellow hues and Gol-o-Morgh (flower-and-bird) designs.

-In some instances, the bird motif is combined with other symbolic elements, such as flowers, the Tree of Life, and mythical animals (e.g., dragons), enriching its semantic depth.

5. Conclusion

Iranian art in the Islamic period continued the aesthetic and symbolic logic of pre-Islamic art, preserving its original foundations while being redefined in a form harmonious with the Islamic worldview. This artistic continuity is particularly evident in the architecture and decorations of holy sites such as the Shrine of Imam Reza (A.S.). Based on this study, the key findings regarding the bird motif in the tilework of this shrine can be categorized as follows:

1 .Mythological and Historical Roots: The use of bird motifs in Islamic architectural decorations, especially in the Holy Razavi Shrine, stems from the symbolic motifs of ancient Iranian art. Birds such as the Simurgh, Falcon, and Eagle, which in pre-Islamic times embodied concepts like “Divine Glory” (Farr-e Izadi), “Divine Protection,” and “Kingly Symbolism,” were repurposed in the Islamic era while retaining their symbolic significance. Alongside these mythical birds, natural species such as peacocks, hoopoes, storks, ducks, and sparrows are also present in the decorations.

2 .Symbolic Meanings in the Islamic Era: During the Islamic period, these motifs transcended their mythological origins and merged with mystical and religious themes. For instance, the hoopoe became a symbol of “Guidance” and the “Mes-

senger of the Unseen,” while the peacock was associated with “The Manifestation of Divine Beauty” and “Guardian of the Sacred Precinct.” This transformation demonstrates the ability of Iranian artists to blend pre-Islamic heritage with Islamic and mystical discourse.

3 .Sublime and Spiritual Themes: The bird motif in the shrine’s tilework was not merely decorative but conveyed profound concepts such as the soul’s flight, liberation from worldly attachments, divine love, spiritual ecstasy, and the mystical path. These themes, particularly influenced by Iranian mystical literature, especially Attar’s Conference of the Birds, are vividly manifested in these works.

4 .Influence of the Safavid Gol-o-Morgh School: The use of the Gol-o-Morgh motif in the shrine’s tilework is largely influenced by Safavid miniature painting, where birds were depicted alongside natural flowers. This combination reflects the harmony between the natural world and the realm of meaning.

5 .Diversity in Composition and Accompanying Motifs: In addition to birds, other floral and animal motifs were employed, enhancing the visual and semantic richness of the artwork. These include the Mohammadan Rose, pomegranate flower, iris, apple blossom, Eslimi (arabesque) and Khatayi (floral) patterns, as well as animals such as lions, leopards, snakes, dragons, and fish.

6 .Location and Distribution of Motifs: Bird motifs appear in numerous areas of the shrine, including spandrels, squinches, entrances to the Atiq and New Courts, the Vasal Niche, the Naqqareh-Khane Portico, and the Allahvardi Khan Dome Arcade, underscoring the simultaneous symbolic and decorative significance of this motif.

7 .Developments in the Qajar Period and European Influences: During the Qajar era, bird motifs trended toward greater naturalism and the use of bright yellow colors. The influence of European art is also evident in landscape depictions and chiaroscuro techniques. While human figures were previously limited in the shrine due to religious considerations, this period saw the inclusion of angel imagery inspired by European art.

8 .Principles of Visualization and Composition: Most artworks adhere to principles such as proportional form and motif, balanced composition, and attention to framing and golden ratios, though these principles were somewhat diluted in later works.

In conclusion, the bird motif in the Iranian-Islamic art of the Razavi Shrine is not merely a decorative element but a bridge connecting the worlds of myth, mysticism, and popular beliefs. This ancient motif has undergone dynamic evolution within the

context of Shiite culture and continues to endure to this day. This analysis demonstrates that Iranian artists, with their deep understanding of symbolic concepts and technical skill, have created unparalleled works that express both devotion to the Ahl al-Bayt (A.S.) and the profound wisdom and aesthetics of Islamic-Iranian art.

Suggestions

- Conduct similar studies in other holy sites across Iran.
- Incorporate these motifs into contemporary art with an authentic and innovative approach.
- Expand interdisciplinary research focusing on the connection between mystical literature and visual arts.

Keywords: Bird Symbol, Tilework, Shrine of Imam Reza (A.S.), Islamic Art, Semiotics, Iranian Mysticism.

شبکه مضامین نماد پرنده در تزئین کاشی کاری‌های حرم مطهر امام رضا علیه السلام

غلامحسین رحیم‌زاده^۱

Email: rahimzade.hossein@yahoo.com

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه فرهنگیان، مشهد، ایران.

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۳/۰۵/۱۶

تاریخ بازنگری:

۱۴۰۳/۰۷/۱۹

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۳/۰۸/۱۷

تاریخ انتشار:

۱۴۰۳/۰۹/۳۰

استفاده از نقش‌مایه موجودات خیالی، نظیر پرندگان اساطیری و مرغان بهشتی در هنر و ادبیات ایران زمین، دارای مفاهیم والایی بوده و در ساخت و تزئین اشیاء کاربردی و معماری ایران از دوران باستان تاکنون متداول بوده است. قرائن و شواهد بیانگر آن است که نقش‌مایه پرندگان در تزئین کاشی ایرانی، از جمله کاشی‌های حرم مطهر حضرت ثامن الحجج علیه السلام از دیرباز مورد استفاده هنرمندان قرار گرفته است. مهم‌ترین پرسش‌های پژوهش، این است که استفاده از نقش پرنده در تزئین کاشی‌های بارگاه رضوی علیه السلام از کجا نشئت گرفته و چه سیر تحولی داشته است؟ و آیا نقش پرنده در تزئین کاشی‌های بارگاه امام رضا علیه السلام فقط جنبه زینتی داشته یا مفاهیمی چون شیدایی، عشق، محبت و رهایی نیز مورد توجه هنرمندان کاشی کار بوده است؟ شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی و روش تحقیق، تاریخی، توصیفی و تحلیلی است که طی آن پژوهشگر از طریق مطالعه، مشاهده، عکاسی از آثار، مصاحبه با صاحب‌نظران و اهل فن به گردآوری مطالب و تحلیل آن‌ها پرداخته است و در روند پژوهش ضمن پاسخ‌گویی و تحلیل این دو پرسش، شبکه مضامین نماد پرنده در تزئین کاشی کاری‌های حرم مطهر امام رضا علیه السلام را تبیین می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: معماری ایران، حرم امام رضا علیه السلام، کاشی کاری، نقش‌مایه پرنده.



استناد: رحیم‌زاده، غلامحسین. (۱۴۰۳). شبکه مضامین نماد پرنده در تزئین کاشی کاری‌های حرم مطهر امام رضا علیه السلام. امام رضا علیه السلام و علوم روز. ۲(۵). ۱۶۷-۲۱۰.



DOI: <https://doi.org/10.22034/ijss.2025.313343.1009>

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام رضا علیه السلام

۱. بیان مسئله

پس از ظهور اسلام در سرزمین حجاز و گسترش آن در مناطق هم جوار از جمله ایران، دین و هنر بیش از هر زمان دیگری به هم پیوند خوردند، البته هنر این سرزمین در دوره اسلامی نیز به گونه ای در ادامه خط مشی هنر قبل از اسلام قرار گرفت و توسعه پیدا کرد. بسیاری از آثار هنری بر جای مانده از این دوران بر مبنای مفاهیم نمادین و به صورت انتزاعی تولید شد که ریشه در اعتقادات و باورهای مردم این زمان داشت.

چنانچه تیتوس بوركهارت، شرق شناس آلمانی که برای نخستین بار واژه حکمت را وارد مباحث نظری هنر اسلامی کرد، معتقد است: «بیان نمادین و سمبلیک در ذات هنر دینی و جزو طبیعت آن محسوب می شود. به نظر او هنری مقدس است که برملا کننده رموز الهی و بازتاب رمزی و تمثیلی صنع الهی باشد. از آنجایی که ذات هنر زیبایی است، این زیبایی در هنر اسلامی خود را به ظاهر اشیاء منظم می سازد و از حیث کیفیت بی پائش به وجود الهی متصل می گردد» (بورکهارت، ۱۳۸۶، ص ۱۶۵). اما آنچه آشکار است ذکر این نکته می باشد که هنر ایران در دوره اسلامی با به خدمت گرفتن نقش مایه ها و موتیف های هنر پیش از اسلام، به آن ها رنگ و بوی کاملاً بدیع و هماهنگ با جهان بینی اسلامی داد. به عقیده بوركهارت «نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان روح است» (همان، ص ۱۱۱).

معماری و تزیینات حرم مطهر حضرت رضا علیه السلام مجموعه و گنجینه ای بی نظیر از هنر اسلامی در همین راستاست که به دلیل شرایط خاص آن کمتر مورد توجه پژوهشگران هنر اسلامی قرار گرفته است و متأسفانه از این حیث در میان آثار نویسندگان و پژوهشگران با منابع محدودی روبرو هستیم. با وجود این منابع که ارزش بالایی نیز دارند، هنوز جای خالی پژوهش هایی که ابعاد مختلف زیبایی های این بنا، مهارت ها و مرارت های هنرمندان عاشق پیشه این بارگاه را تبیین و تشریح نمایند، احساس می شود. از این روی، نگارنده تصمیم گرفت با التجاء به مقام والای آن حضرت و حرم مطهر ایشان در بارگاه حق تعالی که در روایات نیز به آن اشاره شده است، نماد مرغ (پرنده) را در آثار تزیینات کاشی کاری این مکان مقدس مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. یکی از متون حدیثی مرتبط به شرح ذیل است: «و رَوَى الْحَسَنُ بْنُ عَلِيٍّ بْنِ فَضَّالٍ عَنْ أَبِي الْحَسَنِ الرَّضَا عَلَيْهِ السَّلَامُ أَنَّهُ قَالَ إِنَّ بَحْرَ اسَانٍ لَبَقَعَهُ يَأْتِي عَلَيْهَا زَمَانٌ تُصَيِّرُ مُخْتَلَفَ الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ فَلَا يَزَالُ فَوْجٌ يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَ فَوْجٌ يَصْعَدُ إِلَيَّ أَنْ يُنْفَخَ فِي الصُّورِ فَقِيلَ لَهُ يَا ابْنَ رَسُولِ اللَّهِ وَ آيَةٌ بَقَعَهُ هَذِهِ قَالَ هِيَ بِأَرْضِ

طُوسَ فَهِيَ وَ اللَّهُ رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْجَنَّةِ مَنْ زَارَنِي فِي تِلْكَ الْبُقْعَةِ كَانَ كَمَنْ زَارَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ؛ حسن بن علی بن فضال از امام ابوالحسن الرضا علیه السلام روایت کرده است که فرمود: در خراسان قطعه زمینی وجود دارد که زمانی جای آمد و شد فرشتگان می‌شود. چنان که همیشه فوجی از آسمان فرود می‌آید، و فوجی صعود می‌کند تا در صورت دیده شود. پس گفتند: ای فرزند رسول خدا، این کدامین قطعه زمین است؟ فرمود: آن در سرزمین طوس است که به خدا سوگند، آن زمین چمنزاری از چمنزارهای بهشت است. هر کس مرا در آن قطعه زمین زیارت کند چنان است که رسول خدا صلی الله علیه و آله را زیارت کرده باشد...» (ابن بابویه، ۱۴۱۳ق، ج ۲، ص ۵۸۵).

این بارگاه معنوی که در باور شیعیان، منظره‌ای از بهشت برین تلقی می‌گردد، زائر خود را رهنمون بهشت و رها از آتش می‌سازد؛ چنان که در روایتی از پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و سلم بر این موهبت اخروی تصریح شده است: «وَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ سَتُدْفَنُ بَصْعَةً مِنِّي بِأَرْضِ خُرَّاسَانَ لَا يَزُورُهَا مُؤْمِنٌ إِلَّا أَوْجَبَ اللَّهُ لَهُ الْجَنَّةَ وَ حَرَّمَ جَسَدَهُ عَلَيَّ النَّارَ؛ رسول خدا صلی الله علیه و آله می‌فرماید: پارهای از تن من در زمین خراسان مدفون خواهد شد که هیچ مؤمنی او را زیارت نمی‌کند، مگر آن که خدا بهشت را بر او واجب و بدنش را بر آتش حرام می‌سازد» (ابن بابویه، ۱۴۱۳ق، ج ۲، ص ۵۸۶). عظمت معماری و شکوه تزیینات هنر اسلامی، این مکان شریف را برای دوست‌داران آن حضرت، جذاب و دلنشین کرده است.

موضوع پژوهش از آن جهت اهمیت دارد که بدانیم نقش پرنده (مرغ) در تزیینات کاشی‌کاری‌ها صرفاً به‌عنوان یک تزیین استفاده نشده‌اند، بلکه کاربرد این نقش، دارای مفاهیمی عمیق و نمادین در هنر ایرانی است که ریشه در فرهنگ و اعتقادات مردم و عظمت این مکان مقدس در این کهن دیار دارد. گستره و محدوده این پژوهش، آثار کاشی‌کاری با نقش پرنده در حرم ثامن الحجج علیه السلام است و از میان کاشی‌های موجود در موزه مرکزی آستان قدس رضوی، آنچه در معرض دید و مرتبط با موضوع بوده، مورد مطالعه قرار گرفته است. این پژوهش از نوع بنیادی بوده و به دنبال ارائه نمونه‌ای از کاربرد دانش نشانه‌شناسی در تحلیل هنرهای سنتی است. همچنین روش پژوهش تاریخی، توصیفی و تحلیلی می‌باشد، لذا داده‌های متنی موجود که همانا معرف نمونه‌های حضور نشانه پرنده در بستر فرهنگ و هنر ایران، به‌ویژه هنر کاشی‌کاری ایران در بازه زمانی مورد نظر است بررسی

می‌گردد و پس از تحلیل نمونه‌ها بر اساس رویکردهای گوناگون نشانه‌شناسی و به منظور تحلیل داده‌های موجود به کار گرفته می‌شوند.

این مقاله، جستاری درباره روند تاریخی و ریشه‌یابی عنصر پرنده در تزیین کاشی‌های حرم مطهر رضوی است که در پژوهش حاضر، محقق ضمن بررسی و توصیف سیر تاریخی این نقش‌مایه پر معنا، به دنبال پاسخ به این پرسش اصلی است که آیا استفاده از نقش پرنده در تزیین کاشی‌ها، صرفاً جنبه آرایشی داشته یا مفاهیم نمادین دیگری نیز مورد توجه هنرمندان در به‌کارگیری این نقش‌مایه بوده است. در این میان چند پرسش اصلی مطرح می‌شود، استفاده از نقش پرنده در تزیین کاشی‌های بارگاه رضوی علیه‌السلام از کجا نشئت گرفته و چه سیر تحولی داشته است؟ آیا نقش پرنده در تزیین کاشی‌های حرم ثامن الحجج علیه‌السلام فقط جنبه زینتی داشته یا مفاهیم معنوی چون شیدایی، عشق، محبت، رهایی و... نیز مورد توجه هنرمندان کاشی‌کار بوده است؟ از چه زمانی نقش پرنده در تزیین کاشی‌های بارگاه رضوی علیه‌السلام مورد استفاده قرار گرفته است؟ از نقش‌مایه چه نوع پرندگانی در تزیین کاشی‌ها استفاده شده است؟ آیا در تزیین کاشی‌ها، شکل طبیعی (رنال) پرندگان حفظ شده یا از فرم نمادین آنها استفاده شده است؟

بررسی جلوه‌های رمزگونه از حکمت و عرفان ایرانی-اسلامی در مقایسه با ابعاد تاریخی و سیر تحول هنر اسلامی، کمتر مورد بحث و موشکافی قرار گرفته است، به همین دلیل مفاهیم نمادین بخش عظیمی از آثار هنر ایران اسلامی همچون لوحی درهم‌پیچیده باقی‌مانده است. با توجه به عدم بررسی تخصصی نقوش توسط محققین و باستان‌شناسان، نبود منبعی که به طور جامع و کامل به نقش‌مایه‌های پرندگان، مفهوم نمادین و علل استفاده از آنها در تزیین کاشی‌های حرم امام رضا علیه‌السلام پرداخته باشد، نگارنده را بر آن داشت تا به بیان و ثبت جلوه‌هایی از معنا و مفهوم این موضوع بپردازد که مهم‌ترین اهداف آن عبارت است از: الف) تبیین نقش و سیر تحول نقش‌مایه پرنده در کاشی‌کاری حرم امام رضا علیه‌السلام با هدف شناساندن میراث ملی و آیینی به علاقمندان به‌ویژه جامعه هنری.

ب) الگوبرداری از این نقش‌مایه با اصالت در هنر تصویرگری با کارکرد و روش نوین در راستای ترویج و توسعه هنر ایرانی-اسلامی.

۲. پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش حاکی از وجود چند اثر مشابه است. الهه خسروی (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان» با توصیف و بررسی این نقوش در تمدن‌های باستانی ایران نتیجه می‌گیرد که نقوش پرنده به جز الگو گرفتن از طبیعت اطراف، پشتوانه اساطیری داشته‌اند و عقاب با توجه به این که به طور بومی در ایران زیست می‌کند و در اساطیر نیز جایگاهی بلند مرتبه دارد، بیشتر از سایر پرندگان تصویر و مجسم شده است. همچنین غزاله ایرانی و محمد خزایی (۱۳۹۵) در پژوهش «نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی» اظهار می‌دارد: «نیروی مافوق بشری با مفهوم دینی بوده که در دوره ساسانیان نمود تصویری یافته است». مطابق نتیجه این پژوهش، فرّه به‌عنوان عامل تحکیم بخش در قدرت شاهی به‌صورت سه جانور سیمرغ، عقاب و قوچ متجلی شده است. بدین شرح، بال به‌عنوان عنصر اساسی در پیکر این جانوران، مزین بودن این عوامل به نقوش تزیینی و همچنین وقار شاهانه آنها، بیانگر پیوند معنایی آنها با مفهوم قدرت برتر است.

در پژوهشی دیگر سارا صادقی‌نیا (۱۳۹۵) به «بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی»، از دین و هنر به‌عنوان دو مقوله مهم برای پاسخگویی به نیازهای متعالی انسان و تبلور ثمره آنها در هنر قدسی یاد می‌شود که با رمزها و نمادها، مفاهیم خویش را منتقل می‌سازد. پژوهندگان از دریچه حکمت اسلامی به یکی از نمادهای قابل توجه در هنر ایران (طاووس) نگاهی اجمالی داشته و حضور آن را در آثار هنری از دوران باستان تا ظهور اسلام و تداومش در هنر معاصر را مورد بررسی قرار می‌دهند. بهاره مقدم (۱۳۹۱) در رساله پژوهشی «نقش و رنگ در کاشی‌های دوره صفوی حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام و مقایسه آن با بناهای هم دوره در اصفهان» نتیجه می‌گیرد اولاً روش ساخت کاشی‌ها به دو شیوه معرق و هفت‌رنگ بوده است و ثانیاً نقش تزیینی کاشی‌ها، هندسی، گیاهی، حیوانی و کتیبه‌های خطی است. همچنین سید هاشم حسینی (۱۳۹۴) در مقاله «نقوش حیوانی در تزیینات کاشی کاری صحن عتیق حرم مطهر رضوی» تزیینات کاشی کاری صحن عتیق حرم مطهر رضوی را توصیف می‌نماید. در این بین نقش پرندگان و حیوانات واقعی یا خیالی در تزیین این کاشی‌ها مورد پرسش قرار می‌گیرد و چند نمونه شاخص از این نقوش در تزیینات مکان فوق در زمینه نوع و ماهیت نقش، محل قرارگیری، خصوصیات طراحی و رنگ آمیزی، منابع احتمالی کاربرد آنها در تطبیق با نمونه‌های مشابه مورد مطالعه قرار

می گیرد. همچنین مهدی صحراگرد در کتاب «شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی» به بررسی آثار معماری و آرایه های هنری پرداخته است. هادی خورشیدی (۱۳۹۶) در اثری دیگر با عنوان «کاشی کاری در حرم مطهر رضوی» به بررسی چگونگی معماری پرداخته است.

پژوهش های پیشین عمدتاً به بررسی پراکنده نقوش پرندگان در هنر ایران باستان، دوره اسلامی یا بناهای خاص پرداخته اند و کمتر مطالعه ای به صورت متمرکز به «شبکه مضامین نمادین پرنده» در یک مکان مقدس و با رویکردی تلفیقی (تاریخی، نشانه شناسی و تحلیلی) توجه کرده است. نوآوری اصلی این مقاله در پُر کردن این خلأ از طریق مطالعه موردی حرم مطهر امام رضا علیه السلام و ارائه تحلیلی یکپارچه از سیر تحول و معناپردازی این نقش مایه است. این پژوهش با عبور از نگاه صرفاً تزئینی، با تکیه بر چارچوب نظری نشانه شناسی و متون عرفانی مانند منطق الطیر، به واکاوی نظام مند لایه های معنایی نماد پرنده-از مفاهیم باستانی چون «فرّه» تا مفاهیم اسلامی عرفانی مانند «عروج روح»، «عشق الهی» و «سیر الی الله»-در کاشی کاری های حرم می پردازد. همچنین، با ردیابی این نقوش در دوره های مختلف تاریخی (به ویژه صفویه و قاجار) و در مکان های مشخص حرم، نه تنها سیر تحول فرمی و کاربردی را ترسیم می کند، بلکه برای نخستین بار «شبکه معنایی» یکپارچه و پیچیده ای را آشکار می سازد که در آن پرنده، حلقه اتصال هنر، اعتقادات کهن ایرانی و عرفان اسلامی در قلب یک مکان مقدس شیعی است.

۳. چارچوب نظری و روش پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش، بر دو پایه اساسی استوار است: نشانه شناسی و تحلیل تاریخی-توصیفی. از منظر نشانه شناسی، نقش مایه پرنده به عنوان یک «نشانه» در نظر گرفته می شود که دلالت بر معانی فراتر از صورت ظاهری خود دارد. این رویکرد که توسط اندیشمندانی چون ژان شوالیه در «فرهنگ نمادها» (شوالیه، ۱۳۷۶) و جین کوپر (۱۳۷۹) بسط یافته، به ما امکان می دهد تا لایه های پنهان معنایی نقوش را کشف و تحلیل کنیم. به عبارت دیگر، پرنده در این چارچوب، نمادی برای بیان مفاهیم متعالی همچون روح، فرّه ایزدی، پیام آوری، عشق و رسیدن به حقیقت است. به باور تیتوس بورکهارت در باب «هنر مقدس»، هنر دینی بازتابی از حکمت الهی و زیبایی مطلق است و نمادها، زبان روح برای بیان این حقایق هستند (بورکهارت، ۱۳۸۶). بنابراین، به کارگیری نقش پرنده در حرم، فراتر از یک

انتخاب زیبایی‌شناختی، یک بیان نمادین و حکیمانه از مفاهیم توحیدی و عرفانی است. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و از نظر روش، تاریخی، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. ابزار مورد استفاده این پژوهش فیش‌های تحقیقاتی، مشاهده و تحلیل آثار هنری، عکس‌برداری یا اسکن تصاویر موردنظر، مصاحبه و نظرخواهی از اساتید و صاحب‌نظران هنری، همچنین استفاده از موزه‌های نگهداری آثار بوده است. از جمله محدودیت‌های این پژوهش، کم بودن منابع مکتوب مرتبط، مشکلات دسترسی و عکاسی از آثار بوده است.

۴. مفهوم شناسی

۴-۱. نماد

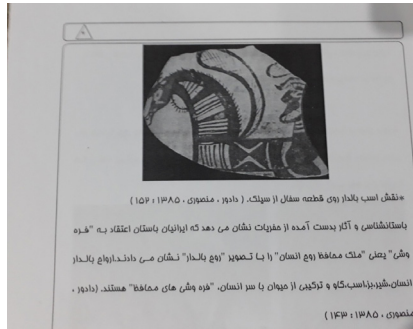
«نماد» در فرهنگ فارسی، به صورت «نمود»، «نماینده»، «ظاهرکننده» و «نشانه و علامتی حاوی معنایی خاص» تعریف شده است (دهخدا، ۱۳۹۱، ج ۲، ص ۸۳۰۳). در فرهنگ برهان قاطع نیز به «ظاهر کردن» و «نمایان گرداندن» اشاره شده و آن را معادل «سمبل» دانسته اند. این واژه از ریشه «ن م د» گرفته شده و بر وزن «سواد» به معنای نمودار شدن و آشکار گردیدن است. در متون کهن، نماد به عنوان دالی در نظر گرفته می‌شود که مدلولی فراتر از صورت ظاهری خود را به ذهن متبادر می‌سازد و حامل معنایی عمیق و چندلایه است. برخی بر این باورند که «بیان نمادین و سمبلیک در ذات هنر دینی و جزو طبیعت آن محسوب می‌شود. نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست، بلکه نماد، زبان روح است» (بورکهارت، ۲۹۳۱، ص ۱۱۱). به عقیده وی، هنر مقدس بازتاب رموز الهی و تمثیلی از صنع پروردگار است و نمادها، ابزاری برای بیان حقایق متعالی و اتصال به حقیقت بی‌پایان وجود هستند.

در متن پژوهش حاضر، نماد پرنده در کاشی‌کاری‌های حرم امام رضا علیه‌السلام تنها یک نقش تزئینی نیست، بلکه دلالت‌گر مفاهیمی ژرف همچون عروج روح، عشق الهی، پیام‌آوری و رهایی از قید خاکی است. این نماد، ریشه در کهن‌الگوهای فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد و هنرمند مسلمان، با به کارگیری آن، کوشیده است تا مفاهیم عرفانی و حکمی را در قالب زبانی بصری و هماهنگ با جهان‌بینی توحیدی انتقال دهد.

۵. بررسی نماد پرنده (مرغ) در تاریخ و هنر ایران

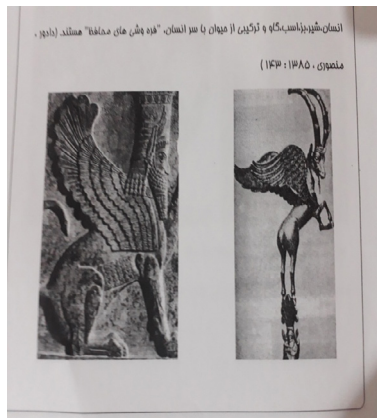
جلوه های پرنده و مرغ در هنر ایران پیشینه ای دراز دارد. پیشینه ای که به گونه ای بنیادین از فرهنگ ایرانی مایه گرفته است. در بُندهشُن، درباره گنجشک و سار گفته اند: «کلام اوستا را بر زبان راند آن چنان که دیوان بر خود لرزید و...» (ماچیانی، ۱۳۸۱، ص ۱۸-۱۹). در کهن ترین نگاره ها بر روی سفالینه های ایرانی به جای مانده از سده های نخستین هزاره چهارم قبل از میلاد به همراه گرازها و بزهای کوهی، «پرندگان» دیده می شوند که با خطوط سیاه رنگ بر جام های سرخ رنگ نقش بسته اند. این نقش ها، همچنان که گیرشمن اشاره می کند نشانه احساس دل بستگی تجربی انسان به طبیعت بود که این موجودات زنده را در اختیار انسان شکارچی می نمود؛ بنابراین در نخستین تصاویر مربوط به پرندگان هدف، نشان دادن انگاره ای از مرغ که سخنان ایزدی را بر زبان می راند، نبوده است. نگارگران ایرانی در ابتدای تاریخ هنر، پرندگان و حیواناتی را طرح می زدند که در زندگی روزانه و به هنگام شکار، بی میانجی با آنها سر و کار داشته اند. در شوش مسلماً تحت نفوذ تمدن بین النهرین، آذین بندی منقوش فراموش شد و این مقطع، مقطعی است که انسان یکی از شگفت انگیزترین ابداعات خود یعنی کتابت را تجربه کرده است. با ابداع خط، آرام آرام، طرح ها و نقش و نگارها از اشکال طبیعی به شیوه های مجرد و انتزاعی بدل شدند (همان).

پس از ورود آریایی ها به ایران نخستین جلوه های هنر نگارگری در سده نهم هزاره نخست پدیدار می شود. نگاره های این دوره بر سفالینه هایی نقش بسته اند که از گورستان به دست آمده است. یکی از سفال ها و از نمونه های برجسته، سبوی گردن درازی است که سفالگر سعی کرده به آن شکل یک پرنده دهد و برای افزایش شباهت آن به یک پرنده، در اطراف دهانه و پایه مجموعه ای از سه گوش ها را قرار داده که نشانگر پرها و بال ها هستند. هنگامی که نقشینه های پرنده از هنر ایرانی دوره آریایی رخت می بندد، نگاره های «اسب بالدار» و پس از آن حیوانات و انسان های بالدار که به گونه ای ژرف با اندیشه مرگ و بازگشت روان انسانی به آسمان پیوند دارد، جایگزین می گردد (ماچیانی، ۱۳۸۱، ص ۱۸).



تصویر ۱: نقش اسب بالدار روی قطعه سفال از سلیک (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۵۲)

باستان‌شناسی و آثار به دست آمده از حفريات نشان می‌دهد که ایرانیان باستان اعتقاد به «فروه وشی» یعنی «ملک محافظ روح انسان» را با تصویر «روح بالدار» نشان می‌دادند. ارواح بالدار انسان، شیر، بز، اسب، گاو و ترکیبی از حیوان با سر انسان، «فروه وشی های محافظ» هستند (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۴۳).



تصویر ۲: بز کوهی مفرغی بارو کش طلا و نقره، هخامنشی (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۵۵)



تصویر ۳: ابوالهبل بالدار، پلکان جنوبی کاخ داریوش، تخت جمشید (همان، ص ۱۶۲)

ترکیب پرنده با انسان نیز در تمدن‌ها دیده شده است. در ایران برای نشان دادن روح، از نماد بال پرنده استفاده شده است و در هند با بینشی نه‌چندان متفاوت برای ساختن مرکبی ذهنی که کریشنا را در سفر معراج یاری کند.



تصویر ۴: انسان بالدار، پاسارگاد (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۶۰)



تصویر ۵: گارودا (مرکب ویشنو)، با سر و بال عقاب و اندام انسانی (همان، ص ۲۵۴)

نمونه‌های دیگری از این نوع ترکیبات را در هنرهای تزینی تمدن‌ها و تأثیرات آنها بر هم را می‌بینیم. به شباهت ترکیب انسان با پرنده در نمونه‌های زیر توجه کنید؛ تصویر زیر مربوط به دو تمدن متفاوت در دو برهه زمانی کاملاً جداگانه هستند (شهادی، ۱۳۸۴، ص ۱۰۰).



تصویر ۷: مرغ کا از اساطیر مصر



تصویر ۶: بشقاب سفال لعابدان، قرن ۱۱ هجری

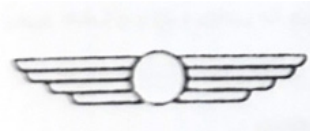
۱-۵. ارتباط نماد پرنده با اهورامزدا (سرور دانا، خدای خدایان ایرانیان قدیم)

اهورامزدا ایزد ایرانیان آریایی پیش از اسلام بود. او سرور دانا، خدای غایی، خیر مطلق و مخالف همه بدی‌ها و رنج‌ها است (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۳۲). تشریح آن اهمیت ویژه‌ای دارد و رابطه فره با مرغ نیز از امکان خویشاوندی بین این شکل با تصویر گل و مرغ خبر می‌دهد. نشانه‌های نمادین فروهر اهورامزدا در تمدن هخامنشیان شناخته شده‌اند. استاد پورداود نیز در توضیح این مفهوم می‌گوید: «فروهر که صورت معنوی هر یک از مخلوقات اهورا است برای محافظت صورت جسمانی مخلوقات از آسمان فرود آمده است» (شهدادی، ۱۳۸۴، ص ۱۱۵). فروهر در دین زرتشت نیرویی است که اهورامزدا برای نگهداری آفریدگان نیک، ایزدی از آسمان فرو فرستاده است و آن نیرویی است که سراسر آفرینش نیک از پرتو آن پایدار است. اگر چه پیروان امروزی زرتشت توانا به تصویر کشیدن برای اهورامزدا نیستند اما آرم انتزاعی داریوش را تفسیری انتزاعی از او می‌دانند.



تصویر ۸: نقش اهورامزدا در تخت جمشید (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۳۴)

نقش انسان در این تصویر، نشان پیری و دانایی است. بال‌های گسترده با سه ردیف پر، نمادی از پندهای سه گانه زرتشت است: پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک. بال پایینی که آن هم سه ردیف پر دارد، نشان پندار بد، گفتار بد و کردار بد است (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۳۴ - ۱۳۳). در اسطوره‌های مصر، برای اولین بار «هوروس» عقابی که پیش از آغاز زمان در حال پرواز بوده است، برای نبرد با تاریکی به دایره‌ای با بال‌های گشوده تبدیل می‌شود که همان قرص خورشید است با بال‌های گسترده عقاب.



تصویر ۱۰: حلقه یا دیسک بالداری مصر (همان، ص ۱۲۳)



تصویر ۹: نماد هوروس (شهادادی، ۱۳۸۴، ص ۱۲۴)

در تمدن آشور، جدا از دو بال متقارن، دم مرغی مفهومی به این حلقه اضافه می‌شود تا به نماد خدای دولت شهر آشوری (آشور یا مردوخ) تبدیل گردد؛



تصویر ۱۱: نقش آشور (همان، ص ۱۲۳)

پس از آن، این دایره به صورت حلقه‌ای در دست خدایان یا پادشاهان بین‌النهرین به نشانه ایزدی سلطنت دیده می‌شود و یزدان اساطیری هنگام بخشیدن آن به پادشاهان در نقش‌ها و نگاره‌های ایران نمایش داده شده‌اند. اضافه شدن بال‌های گسترده بر این حلقه از سویی به آنچه از طرف دایره یا قرص خورشید به سوی ما پرواز می‌کند به روشنایی بیکران اشاره کرده است و از سوی دیگر به مرغ مفهومی بال زن.



تصویر ۱۲: سنگ‌نگاره سردر شرقی، دیوار جنوبی تالار صد ستون تخت جمشید (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۳۵)

بعد از دوران ساسانیان، ایرانیان مسلمان به خدای غیر قالب و تصور در فرم و شکل، به جای اهورامزدا، اعتقاد پیدا کردند که هیچ گونه تجسم و تجسیدی قادر نبود مقام مجرد و مطلق را نشان دهد و تنها نامش نشانه او بود. ولی اشاره ای بسیار به نیکویی و زیبایی های او در متن های ادبی و عرفانی از قرن ۳ ق (۹م) تخیل نقاشان ایرانی را بر آن داشت تا با پرداختن به کیفیت آثارشان، به این ویژگی ها اشاره کنند. این کیفیت مجرد و موسیقی وار در خوشنویسی و نقاشی ایرانی قرن ۸ تا ۱۱ ق (۱۴ تا ۱۷م) دیده می شود.

با دگرگونی های سیاسی ایران در قرن های ۱۰ و ۱۱ ق (۱۶ و ۱۷م) و پیدا شدن نقاش آزاد (بدون کارفرما) همان گونه که عارفان پیش از او به شرح صفات پروردگار پرداخته و بخش های خاصی از طبیعت را رمز جلوه او قرار داده بودند، نقاش گل و مرغ نیز به خود اجازه داد در آثارش به نمایش این کیفیت ها و مجسم کردن این رمزها پردازد.

هنرمندان با استفاده از دستاورد استادان پیش از خود، به شیوه دوران خود به تجسم بخشی از باورهای معنوی عصر خود دست زده اند. با این تفاوت که نگارگر دوران هخامنشی، آگاهانه مفهوم هایی را که نمادهای تصویری آماده ای در فرهنگ دورانش بود، گردآوری کرد تا به ترکیب بندی مقدس مورد نظرش برسد. اما نقاش آزاد مورد گفتگوی ما، در شرایط خاص فکری با انتخاب نشانه های عاطفی و تصویری ساده که در زمانه اش مورد پسند بوده اند، تلاش کرده است احساس ژرف و لطیف عرفانی اش را نشان دهد. ولی به دلیل آن که انگیزه انتخاب او نیاز و احتیاج روحی بوده، اگر قبول نکنیم این انتخاب آگاهانه بوده است، دست به ساختن ترکیب بندی نمادینی زده است که مفهوم های عرفانی دورانش را به اساطیر کهن اقوام ایرانی پیوند می زند (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۲۵-۱۲۴).

طرح های مرغ در نگاره های ایرانی، بیش از آن که حال و هوای آرایشی و نمایشی داشته باشند و بخواهند در همان نگاه نخست چشمان نگرنده را به سوی خود کشند و خیره سازند، رنگ و روی آموزشی دارند و با خطوطی ظریف و طرح هایی استوار، به زبانی ساده یعنی زبان همگانی آموزش طراحی، اصول اولیه طراحی مرغان را تا مراحل پیشرفته باز می نمایند و در روند آموزش، هنرآموزان را با گونه های سنتی و نوین نگاره های پرنده و مرغ در گستره هنر نگارگری ایرانی آشنا می کنند.

این مرغان آن گاه که با گل و گیاهانی پر برگ و بوته های پیچ خورده در می آمیزند، گونه ای طبیعت پردازی اند که آن را در سنت هنری نقش پردازی ایرانی، «گل و مرغ» نامیده اند (ماچیانی، ۱۳۸۴، ص ۱۷). در هر حال، این انگاره ها در گذر از ساخت های زبان، مفاهیم

و نشانه‌های آوایی و نوشتاری، یعنی از قلمرو ادبیات به ساحت زبان، صورت‌ها و معنای دیداری و نمایشی در آمدند و بن‌مایه‌های نگاره‌های دوره اسلامی هنر ایرانی را سامان دادند. می‌توان گفت: پرنده «تعالی، روح، تجلی الهی، صعود به آسمان، دخول به مرتبه عالی شهود و... است» (کوپر، ۱۳۷۶، ص ۷۱). پرنده به‌عنوان نماد جاودانگی روح در قرآن آمده است (شوالیه، ۱۳۷۶، ص ۲۰۱). روح با شهبازی مقایسه شده که نقاره مرشد او را فرا می‌خواند و به مرغی تشبیه شده که اسیر قفسی از خاک است و مانند دیگر سنت‌های عرفان مسلمانان نیز اغلب تولد روحانی یا شکوفایی روح را به پرنده‌ای بدون صف که جامه خاکی‌اش شکسته شده مقایسه می‌کنند و اینکه پرنده نماد روح، نقش واسط میان زمین و آسمان دارد (شوالیه، ۱۳۷۶، ص ۲۰۲).



تصویر ۱۳: گل و مرغ لاکه، قرن ۱۳ هجری (همان، ص ۱۰۹)

۲-۵. پرنده در قالب شاعران و ادیبان

پرنده در منظومه آثار شاعران و عارفان و هنرمندان جایگاه خاصی داشته است. در این میان یکی از بارزترین این آثار، منطق‌الطیر عطار است. شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در ناآرامی‌های قرن ششم هجری، رمزنامه «منطق‌الطیر» را با هدف هدایت سالکان اهل معرفت نوشت. او می‌گوید: «برای عوام و خواص هر دو نوشته‌ام، تا عوام از صورت آن لذت برند و خواص از معنی آن بهره‌مند گردند». او نیز با استفاده از سیمرغ افسانه‌ای، از میان هزاران مرغ بی‌قرار که گام در وادی طلب می‌گذارند، طی هفت وادی، سیمرغ را به وادی فقر و فنا می‌رساند تا تصویری خیال‌ساز از سیمرغ را در خویشتن خویش ببینند.

عطار با بیان این داستان زیبا و رمزآمیز می‌خواهد با زبانی ساده راه سلوک را به انسان‌هایی که حتی کمی در راه تقوا پانهاده‌اند نشان بدهد تا آنها نیز متوجه این رمز بشوند. منطق‌الطیر

یکی از آثار جاویدان ادب فارسی است که با هیچ یک از داستان‌هایی که در این زمینه نوشته شده است قابل قیاس نیست و مشهورترین و عمیق‌ترین مثنوی عطار است که در ضمن اجتماع مرغان و سؤال جوابی که بین هدهد و آنها پیش می‌آید از سلوک و سیر الی‌الله و از هفت‌وادی و یا به تعبیر مولوی هفت شهر عشق سخن گفته و با آوردن حکایاتی کوتاه و شیرین گفته‌های خود را تأیید کرده است.

در منطق الطیر عطار، ۲۲ مرغ به‌عنوان نماد و مظهر ۲۲ قشر جامعه از هدهد هادی سؤال می‌پرسند. او بلافاصله پس از معرفی هدهد تاجدار به‌عنوان هادی مرغان عالم، از ۱۲ مرغ نام برده که ۱۱ مرغ، هر یک نمادی از یکی از پیامبران الهی هستند و از یک مرغ ناشناخته به نام مرغ زرین نام می‌برد (ثروتیان، ۱۳۸۴، ص ۲۳ - ۲۵). در آغاز منطق الطیر، در بیت نخست از هدهد سخن به میان می‌آورد. هدهد هادی شده که صاحب اسرار سلیمان است و هدایت مرغان عالم به عهده اوست (همان، ص ۳۰).

مرحبا ای هدهد هادی شده در حقیقت پیک هر وادی شده

(اقتداری، ۱۳۸۲، ص ۲۴۱)

در قرآن کریم نیز آمده است که سلیمان جوایای حال پرنده‌گان شد و گفت: «وَتَقَدَّ الطَّيْرُ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدُودَ أَمْ كَانَنَّ مِنَ الْغَائِبِينَ؛ مرا چه شده است که هدهد را نمی‌بینم یا شاید از غایبان است» (نمل/ ۲۰).

۲۲ مرغ منطق الطیر، عبارتند از:

۱. **موسیچه:** (مرغ یا هو/ یا کریم) که در بیشتر خانه‌های مردم لانه می‌سازد و او باید در معرفت، همچون موسی کلیم‌الله از دور، آتش طور را دیده فرعون بهیمی را بکشد و به میقات آید و بی‌گفت و شنود کلام حق را بشنود.

۲. **طوطی:** طوطی‌نشین، طوقی آتشین دارد و حله پوشیده است. طوق او برای دوزخ است و دیبا و حله سبز او برای اهل بهشت است. او باید چون خلیل بر آتش بنشیند تا نمود زمان نابود شود.

۳. **کبک:** خرامان باید از کوه عرفان خوش خوش بخرامد، بر سندان خانه‌ی خدا حلقه زند و تمام وجود خود را در هم گذارد تا ناقه‌ی صالح از آن بیرون آید.

۴. **باز:** تند و تیز چشم، باید نامه عشق ازل بر پای بندد. اوست که اگر در درون غار وحدت قرار گیرد صدر عالم با او یار غار می شود.

۵. **دراج (کبک):** باید نفس را چون عیسی بسوزد و چون عیسی جانها برافروزد.

۶. **عندلیب:** باید خود را چون موم نرم کند و بر نفس شوم زره بپوشاند تا در عشق چون داوود گرم شود (ثروتیان، ۱۳۸۴، ص ۳۱).

۷. **طاووس:** به معنای سمبلیک تزئینات، تجمل، شکوه، خودبینی، زیبایی، سلطنت، شهرت که در نفرینها و سوگندهای کفرآمیز از این پرنده یاد شده است. زیبایی او را به فال بد می گیرند. شاید سبب آن باشد که او را مسبب دخول ابلیس به بهشت هنگام فریفتن آدم و حوا دانسته اند (دادور و منصور، ۱۳۸۵، ص ۱۱۴)؛ شیطان رخصت نداشت به بهشت برود، خود را در دهان مار پنهان کرد که خودش زرننگ تر از همه جانوران بود و در بهشت به یاری و همکاری طاووس آدم و حوا را بفریفت تا از آن درخت خوردند (اقتداری، ۱۳۸۲، ص ۲۴۱).

۸. **تذرو (قرقاول):** باید از این چاه ظلمت خویش را برهاند تا از اوج عرش رحمانی سر برآورد.

۹. **قمری:** در تنگنای ذوالنون مانده و اگر خود را از دست ماهی بدخواه برهاند از ماهی به ماه برسد و مونس یونس می شود.

۱۰. **فاخته:** طوق وفا در گردن دارد و نباید بی وفایی بکند و اگر از روی عقل به معانی روی آورد، خضر به او آب حیات بخشد.

۱۱. **چرخ:** باید بسته مردار دنیا نباشد تا تخت ذوالقرنین بنشیند.

۱۲. **مرغ زرین:** و سرانجام مرغ زرین که باید خودش در آید. او باید با نفس گرم خود دنیا را بسوزاند و به ظلم و ستم پایان دهد تا قیامت برپا شود و جز خدا نماند (ثروتیان، ۱۳۸۴، ص ۳۱).

در واقع عطار نیشابوری با آوردن مرغ دوازدهم که «مرغ زرین» نام دارد، به جهانیان نوید فرج داده است. او را به عنوان یک منجی معرفی می کند که ظهورش به عرصه هستی مصادف است با تمام شدن تمام ظلمها و ستمها. هر مرغی نماد یکی از اولیاء و انبیاء خداست، لیکن مرغ زرین او جز با حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف با ویژگی هیچ امام کامل دیگری مطابقت نمی کند.

چون شوی در کار حق مرغی تمام تو نمائی، حق بماند والسلام

به قرینه اینکه «مرغ زرین» باید هر چیز را از گرمی بسوزاند به نظر می‌رسد مراد از مرغ زرین نور حق است و از نظرها غایب است و به گفته حافظ: «گفتنی نیست که کیست». و این است به کارگیری نماد پرنده برای بیان مفاهیم عمیق دینی. لذا عطار و بقیه عارفان و علمای اسلامی که دستی بر هنر و فرهنگ بصری دین دارند، از نمادها خصوصاً نماد پرنده برای رسانده مفاهیم استفاده کرده‌اند.

۶. انواع نقش پرنده‌گان در تزیینات کاشی‌های حرم مطهر امام رضا علیه السلام

هنر یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تمدن و تحقق تمدن اسلامی است که نیاز به هنر دینی تمدن‌ساز نیز دارد. همچنین هنر ابزاری عمومی و جهانی برای بهسازی جامعه است که از این نظر همواره مورد توجه فقه اجتهادی آیین مقدس اسلام و بالطبع فرهنگ رضوی بوده و هست. رسیدن به جامعه آرمانی در گرو به کارگیری معارف قرآن، سنت پیامبر اکرم صلوات الله علیه و آله و ائمه اطهار علیهم السلام می‌باشد و فرهنگ رضوی که مصداق کاملی از مکتب امامت است می‌تواند حیات مادی و معنوی بشر را احیا کند که هنر یکی از مؤلفه‌های این حیات معنوی است. خداوند متعال همه چیز را در نیکوترین شکل آفریده و زینت، زیبایی، استواری و نظم را نشانه‌ای از نشانه‌های خود معرفی فرموده است: «اللَّهُ جَمِيلٌ وَ يُحِبُّ الْجَمَالَ» (کلینی، ۱۴۰۷، ج ۶، ص ۴۳۸).

امام رضا علیه السلام در زمان حضور خود در ایران معارف اهل بیت علیهم السلام را در این سرزمین گستراند و باعث شد که ایران کانون محبت اهل بیت علیهم السلام شود. حضور سه‌ساله امام رضا علیه السلام در ایران به مثابه سه سال عزت و آزادی بود. امام در این زمان سه‌ساله از طریق گفت‌وگو، پرسش، پاسخ و همچنین از طریق خطابه و نامه، توانست این معارف الهی را در این منطقه گسترش دهد.

در دوره حضور امام رضا علیه السلام علویان زیادی به ایران مهاجرت کردند و همین امر فرصت عمیقی را برای ریشه‌دار کردن محبت اهل بیت علیهم السلام در این سرزمین فراهم آورد، از سوی دیگر حضور امام رضا علیه السلام در ایران، در تکمیل و هدایت هویت جامعه ایرانی به سوی افکار اسلامی بسیار مهم بود و هیچ دوره تاریخی با این دوره قابل مقایسه نیست. در واقع با حضور امام رضا علیه السلام هنر ایرانی بر گرد این امام رئوف چرخید و توسعه پیدا کرد (خندقی و محمدزاده، ۱۴۰۱، ص ۲۸). حرم مطهر رضوی

به عنوان شاهدهی گویا، دست کم بازتابنده هشت قرن تداوم هنری در عرصه های مهندسی، معماری و کتیبه نگاری ایرانی است. از این منظر، نقش امام رضا علیه السلام در شکل گیری و غنای این میراث بی بدیل، قابل انکار نیست. بر اساس این دیدگاه، هنر دینی استاندارد، می بایست بر پایه مبانی توحیدی و محوریت خداوند شکل گیرد و در چارچوب شرع و معیارهای مندرج در متون اصیل دینی پدید آید. همچنین، این هنر کارکردی فراتر از زیبایی آفرینی صرف داشته و می بایست بازتاب دهنده نمادها و مظاهر دینی بوده و در عین حال، زیبایی راستین و اصیل را متجلی سازد.

نقوش متنوعی از انواع پرندگان در بخش های مختلف حرم مطهر وجود دارد. در واقع بزرگ ترین بخش از حیواناتی که در حرم امام رضا علیه السلام نقش شده اند، مربوط به پرندگان است که شرح و مکان کاربرد آنها در زیر می آید.

۱-۶. شاهین

شاهین با بال های گشوده مظهر حمایت الهی است و خدای حامی نه تنها انسان ها را مورد نظر دارد بلکه حیوانات وحشی و اهلی را در پناه قدرت خویش نگهداری می کند. در نقوشی که شاهین در حال پرواز است چنین به نظر می رسد که تمام موجودات زمینی را تحت نفوذ خود در آورده است. لذا در این مورد این پرنده قوی، نشانه تفوق و حمایت بر امور دنیوی و دنیای خاکی می باشد (شمس، ۱۳۷۹، ص ۲۰۷). هخامنشیان شاهین را نماد شاهنشاهی دانسته و درفش خود را به آن می آراستند (کریمی، ۱۳۸۱، ص ۱۱۷).

در صدف سمت ایوان ساعت در قابی دایره ای قسمت بالای نقش گاو، تصویر شاهینی وجود دارد که بر روی شکار که یک اردک آبی است قرار گرفته است. نمونه این نقش در هشت بهشت اصفهان نیز وجود دارد. در نوشته های حماسی و در فلکلور ملی یا فرهنگ عامه و افسانه ها که ریشه های کهن دارد، همیشه وصفی از شاهین شده و به او قدرتی مافوق عادی داده اند (بیانی، ۱۳۵۱، ص ۲۶).

۲-۶. مرغابی

همان طور که گفته شد نقش مرغابی آبی رنگ که زیر پای شاهین افتاده و سر خود را چرخانده در قاب بالایی صدف شمال غرب صحن وجود دارد.



تصویر ۱۴: نقش شاهین و مرغابی. هشت‌بهشت اصفهان (نصر اصفهانی، ۱۳۸۹، ص ۲۹)

در دو سمت دیواره‌های مقرنس کاری سمت جنوب بنای الله‌وردیخان دو مرغابی سفیدرنگ وجود دارد.

۳-۶. طاووس

علل حضور این نقش (طاووس) بر پیشانی ایوان ورودی مساجد، مدارس دینی و امام‌زاده‌ها در عصر صفویه به‌ویژه در اصفهان، علاوه بر اینکه طاووس را یک مرغ‌بهشتی می‌دانند، شاید همان‌طوری که در اشعار عطار هم اشاره شده به‌عنوان دربان و راهنمای مردم به مسجد باشد. طبق نظر عامه، نقش طاووس بر فراز درب ورودی مساجد، هم‌زمان شیطان را دفع و مؤمنان را استقبال می‌کند (خزائی، ۱۳۸۶، ص ۲۵). نقش طاووس هم به‌صورت جفت و نیم‌رخ هست و هم به‌صورت تک و تمام‌رخ، به‌گونه‌ای که بال‌های طاووس در مرکز نقش و سایر پرندگان و نقوش اسلیمی در پیرامون آن قرار می‌گیرند.

در اکثر دیوارهای بنای هشت‌ضلعی رواق الله‌وردی‌خان می‌توان طاووس‌هایی را دید: مرکز دیواره جنوبی بنا که بر فراز آن مقرنس کاری است، نقشی از دو طاووس در دو سمت یک گلدان نقش شده است.

گوشه دیوار شمال غربی نقش دو طاووس در دو طرف یک گلدان بزرگ که از درون آن درخت سرو بیرون آمده وجود دارد.

بالای سر در غربی که به سمت رواق توحیدخانه می‌رود نقش دو طاووس وجود دارد که روبه‌روی یکدیگر قرار گرفته‌اند و بر خلاف نقش‌های دیگر هیچ چیز میانشان قرار نگرفته است.

ورودی طرف صحن عتیق، نقش بسیار زیبایی از یک طاووس است که بال‌های خود را گشوده و دم دو سیم‌رخ در دو سوی آن حریمی برای بال‌هایش ایجاد کرده است.

۴-۶. هدهد

در کنار سایر ویژگی‌های هدهد، مشخصات ظاهری این پرنده نیز از نظر شاعران زبان و ادب فارسی دور نمانده است؛ ویژگی‌های ظاهری چون تاج و کاکل، پرهای رنگارنگ. عطار در منطق‌الطیر از زبان «هدهد» چنین آورده:

گفت این مرغان منم بی‌هیچ ریب هم برید حضرت و هم پیک غیب
نامه او بردم و باز آمدم پیش او در پرده همراه آمدم

(آقا حسینی و دیگران، ۱۳۸۴، ص ۲۳۲)

۵-۶. سیمرغ

«سیمرغ» تعبیری از جبرئیل، واسطه فیض وجود و هدایت میان انسان و خداوند است. اگر مرغان «منطق‌الطیر» عطار پس از سیر هفت شهر عشق به بارگاه سیمرغ باز یافته و حقیقت هستی خود را در سیمرغ مشاهده می‌کنند به دلیل آن است که همه موجودات به واسطه این فرشته به وجود آمده‌اند و با اتصال به او و اتحاد با او به کمال می‌رسند. حضرت جبرئیل یا «طائر قدس» یا «روح‌القدس» در مکتب اشراق و عرفان قرون میانه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و این جایگاه تا به دوران حکمت متعالیه حفظ می‌شود (جعفری، ۱۳۸۲، ص ۱۵).

بالای پیشانی ورودی سمت صحن عتیق که در مرکز آن طاووس بود دو سیمرغ دو سمت آن قرار دارد که در یک نقطه انتهای دم‌هایشان متصل می‌شود و در واقع حریمی برای بال گشوده طاووس به وجود می‌آورد.



تصویر ۱۶: طرح گلدانی با نقش طاووس (قرینه)، کاشی معرق، ایوان ساعت، صحن نو (آزادی)، عکس از: نگارنده

پایین همان نقش دو سیمرغ سفیدرنگ است که انتهای دم‌هایشان با یکدیگر برخورد دارد و نقشی زیبا ایجاد کرده است.

در رواق الله‌وردیخان، قسمت تحتانی گلدان‌هایی که بر بالای ورودی‌های بنای توحیدخانه وجود دارد. نقش سیمرغ در اینجا به شکل دو سر سیمرغ به صورت قرینه وجود دارد. این قاب‌های زیبا، به تعداد چهار عدد، در یکی از آلات رسمی غرفه‌های فوقانی صفا‌های ورودی دو سوی ایوان ساعت (ایوان غربی) از سمت بالا خیابان واقع‌اند. در این میان قاب سمت راست درغرفه چپ ایوان دست نخورده باقی مانده است. بندهای اسلیمی و ختایی بسیار ظریف و رنگ کاشی‌ها، که ترک‌های ریزی یافته، اصالت تاریخی این قطعه را نشان می‌دهد.



تصویر ۱۷: حاشیه‌تزیینی با نقش انتزاعی طاووس و گل و بوته، کاشی معرق، صحن جمهوری (عکس از نگارنده)

این قاب از نظر طراحی و ترکیب طرح و جزئیات آن نیز قابل توجه است. ترنج میانی قاب یک گلدان اسلیمی به رنگ زرد اگر است و زمینه ترنج به رنگ سبز زمردی بسیار زیباست. بر بالای گلدان نقش یک طاووس با دم گسترده اجرا شده است و چهار پرنده شبیه طوطی، به رنگ سفید و بال‌های سبز، در بین گل‌ها و شاخه‌های ختایی نشسته‌اند. این قاب از نظر کاربرد نقش پرندگان به سبک و سیاق دوره صفوی، آن هم در کاشی معرق، در نوع خود منحصر به فرد است و چون در غرفه‌های طبقه بالا واقع‌اند کمتر در معرض دیدند و از پایین با زحمت قابل رؤیت‌اند.

۶-۶. پرندگان کوچک

سرتاسر رواق اللهوردی خان در میان نقوش اسلیمی پرندگان کوچک با شکل های متنوع و رنگ های متفاوت وجود دارد:

بالای ورودی که به سمت توحیدخانه می رود در قابی که مملو از پرندگان است میان پرندگان به رنگ آبی، پرندهای با تاجی بر سر به همان رنگ دیده می شود. همچنین کنار قاب همان ورودی که به سمت توحیدخانه می رود در میان نقوش اسلیمی پرندگانی به رنگ زرد وجود دارد که دم های بلند رنگین دارند و برخی از آنان دارای تاج بر هستند.

بالای ورودی های سمت صحن عتیق، ورودی دارالسعاده و ورودی توحیدخانه به صورت قرینه پرندگانی در قاب های لوزی بر کاشی معرق وجود دارد که در دو سمت به ورودی صحن عتیق و دارالسعاده به رنگ سبز و بالای ورودی توحیدخانه به رنگ زرد است. مرغان زردرنگ بالای ورودی های سمت صحن عتیق و ورودی دارالسعاده شبیه هم و بر دو سمت گلدانی دهانه گشاد سفیدرنگ نشسته اند. نقش مرغان سبز بالای ورودی توحیدخانه با وجود قرینگی تفاوت در نقش دارند، در یک سمت مرغی با تاج کوتاهی بر سر و دمی بلند و بر روی گلدانی بلند و با دهانه ای شبیه کوزه نشسته اند اما در نقش کنار آن پرندگان دارای سری گردتر بدون تاج و شبیه به طوطی که بر دو سمت گلدانی نقش دار و دهان گشاد نشسته اند.

دسته پرندگان سفید کوچک در لابه لای نقوش اسلیمی ورودی سمت درالفیض وجود دارد.

ورودی سمت توحیدخانه دو قاب از نقوش اسلیمی که در میان یکی پرندگان زرد با دمی زیبا و در قاب پهلویی پرندگان کوچک تر آبی است. ورودی سمت دارالسعاده قاب غربی پرندگان کوچک شبیه بلبل بر شاخسار درختان شکوفه دار نشسته اند.

پرندگانی زرد رنگ و کوچک در ایوان عباسی به صورت قرینه وسط دیواره شرقی و غربی نقش شده است.

تصویر ۱۵. هدهد و پرندگان مشابه در میان گل و بوته ها. کاشی هفت رنگ با زمینه سفید و پایه های ایوان شمالی صحن نو (آزادی) حدود ۱۲۹۵ ق (عکس از نگارنده)

۷. بررسی تنوع و نقوش کاشیکاری‌های حرم مطهر رضوی

۷-۱. کاشی‌های معرق رواق گنبد الله‌وردی خان

بدون تردید یکی از نفیس‌ترین مجموعه‌های کاشی‌کاری معرق حرم مطهر رضوی، مجموعه بی‌نظری کاشی‌های معرق گنبدخانه الله‌وردی خان است. بنای گنبد و تزیینات آن متعلق به عصر صفوی و سال ۱۰۲۱ق است. این بنا به همت الله‌وردی خان، سردار دلیر شاه‌عباس اول، یکسال پیش از مرگش ساخته شد و مدفن او قرار گرفت. تمامی سطوح گنبدخانه از بالای ازاره تا نوک سقف با کاشی معرق پوشانده شده است. مقرنس‌های سقف نیز همگی با کاشی معرق اجرا شده‌اند که در مجموعه حرم مطهر بلکه در معماری عصر صفوی ایران بی‌نظیر است. همچنین سطوح صفا‌های همکف و فوقانی با کاشی پوشش یافته است.



تصویر ۱۸: قاب کاشی معرق با طرح گلدانی، طاووس و طوطی، گنبد الله‌وردی خان، ۱۰۲۱ق

سطح دیوارها و صفا‌ها به قاب‌های متعدد تقسیم شده است. طرح‌های معمول این مجموعه شامل طرح گلدانی، ترنجی، اسلیمی گل‌دار، طاق‌نمایی و قاب‌بندی است. در حاشیه صفا‌ها و زیر گنبد، کتیبه‌های ثلث ممتاز حاوی آیات و روایات، به رنگ سفید بر زمینه لاجوردی با کاشی معرق ساخته شده است. متن احادیث در موضوع اهمیت و جایگاه مرقد مطهر و زیارت آن و تاریخ ولادت و شهادت ائمه اطهار علیهم‌السلام و اشعار فارسی است. همچنین تاریخ اتمام کاشی‌کاری گنبد (۱۰۲۲ق)، نام بانی و نام شاه‌عباس صفوی در کاشی‌های معرق مرقوم است (احتشام کاویانیان، ۱۳۵۴، ص ۱۵۳).

یکی از قاب‌های معروف گنبد الله‌وردی خان که در صفا‌های فوقانی واقع شده، دارای

طرحی زیبا، شامل یک گلدان اسلیمی است که یک گل درشت شاه‌عباسی از میان آن سر برآورده است. در دو سوی گلدان، دو طاووس به حالت ایستاده منقوش است و در بالای قاب نقش دو طوطی در مقابل هم، بین گل‌های ختایی کار شده است. این قاب کاشی از زیبایی و تناسب فوق‌العاده برخوردار است؛ ضمن اینکه شاید تنها قاب در فضاهای داخلی حرم مطهر رضوی باشد که دارای طرح پرنده است.

طرح طاووس از طرح‌های معمول عصر صفوی در کاشی معرق است. مشابه چنین طاووس‌هایی در سر در مسجد امام اصفهان هم دیده می‌شود. طرح این قاب زیبا در کاشی‌های معاصر بارها به‌عنوان الگوی قاب‌های کاشی پایه گلدانی قرار گرفته است. نیم ستون پیچ، به شیوه کاشی زیررنگی، طاق سردر ورودی را دور می‌زند. این سر در اکنون بخشی از رواق دارالضیافه است. نمونه‌ای از قطعات اصیل آن در موزه مرکزی موجود است. کاشی‌های گنبد الله‌وردی‌خان در دهه سی شمسی تعمیر و تجدید شده‌اند (احتشام کاویان، ۱۳۵۴، ص ۱۵۷).

۲-۷. قاب‌های مربع کاشی هفت‌رنگ گل و مرغ در ایوان نقاره‌خانه

این دو قاب زیبا در پایه ایوان نقاره‌خانه (ایوان شرقی) صحن عتیق واقع‌اند و از الحاقات عصر قاجار در کاشی‌کاری‌های عصر صفوی به شمار می‌آید. قاب کاشی مربع شکل که به ندرت در فضاها به کار رفته است، یک حاشیه باریک لاجوردی‌رنگ دارد. طرح قاب سمت راست و چپ تفاوت‌های قابل توجهی با هم دارند، اما ترکیب کلی آن‌ها یکسان است. قاب سمت راست طرح فشرده‌تری دارد و قاب سمت چپ خلوت‌تر است. ضمن اینکه ردیف خشت‌های بالا و پایین قاب سمت چپ، به طور آشکاری با بقیه متفاوت است و جابه‌جایی و تعویض کاشی‌ها در زمانی متأخر را نشان می‌دهد. کاشی‌های جایگزین شده از نظر طرح خلوت و از نظر رنگ بسیار روشن‌ترند. به هر حال قاب سمت راست از اصالت بیشتری برخوردار است.



تصویر ۱۹. دو قاب مربع کاشی هفت رنگ با طرح گل و مرغ، پایه های ایوان نقاره خانه، صحن عتیق، حدود ۱۲۶۱ق.

رنگ زمینه کاشی ها، زرد بسیار درخشان به سبک قاجاری است که درون آن ها با دوشاخه درخت، بوته های گل سرخ، شکوفه، گل فندق، برگ ها و غنچه ها پر شده و پرنده گانی در لابه لای گل ها و غنچه ها در جست و خیزند. برگ ها به رنگ سبز و فیروزه ای، گل ها به رنگ صورتی، قرمز، آبی و بنفش و شاخه ها به رنگ قهوه ای و آبی لاجوردی است. رنگ ها نه به صورت تخت بلکه با ایجاد سایه روشن اجرا شده اند. در واقع این اثر را باید یک قاب نقاشی گل و مرغ به حساب آورد که با لعاب کاشی اجرا شده است. اجرای طرح های گل سرخی که به نام گل فرنگی هم شناخته می شود، با لعاب های کاشی نیاز به مهارت و تخصص بالایی دارد؛ مهارتی که یک نقاش ماهر گل و بوته ساز به آن نیاز دارد. طرح گل و مرغ از شیوه های مرسوم عصر زند و قاجار است که در دیگر هنرهای آن عصر مانند جلد ها، قلمدان ها و نقاشی آبرنگ معمول بوده است. با توجه به نام و امضای محمدتقی کاشی پز و تاریخ ۱۲۶۱ق در انتهای کتیبه ایوان نقاره خانه، بعید نیست طراحی و اجرای این قاب کاشی نیز اثر همین شخص بوده باشد.

۳-۷. قاب های کاشی هفت رنگ در ایوان شمالی صحن نو

این قاب ها به تعداد دو عدد در اسپرهای راست و چپ داخل ایوان شمالی واقع اند. اسپرهای وسیع با ستون ها و طاق نماهای دالبری شکسته تقسیم شده است. زمینه طاق نما به رنگ سفید و دیگری به رنگ زرد است. ترنج های زرد در طاق نمای با زمینه سفید و ترنج سفید در

طاق نمای با زمینه زرد قرار گرفته است. لچکی های قاب به رنگ آبی تیره مایل به سیاه است.



تصویر ۲۰: قاب کاشی هفت رنگ، بانقش تلفیقی گلدان و طاووس صحن جامع رضوی، عکس از: نگارنده

در متن طرح های لندنی آبی تیره و با سایه روشن اجرا شده و شاخه های حلزونی با گل های صدتومانی، لاله، کوبک، زنبق و شکوفه در لابه لای آن ها در حرکت است. پرندگان زیبا به رنگ های سبز (طوطی)، آبی، قرمز و فیروزه ای بر شاخه ها و در بین گل ها نشسته اند. گل ها به رنگ سرخ، آبی و حتی بنفش، با سایه روشن سازی اجرا شده اند. برگ ها سایه هایی از سبز تا فیروزه ای و سبز آبی دارند. بیشتر پرنده ها در حالت نشسته نقاشی شده اند، اما پرندگانی با بال های گشوده هم دیده می شود. در مجموع این قاب کاشی سلايق هنری عصر قاجار را نشان می دهد و فقط قطعات و خشت های اندکی از آن نوسازی و جایگزین شده است و خوشبختانه بخش اعظم آن اصالت تاریخی دارد.

۴-۷. قاب های مستطیل کاشی هفت رنگ با طرح گل و مرغ در ایوان شمالی صحن نو

این دو اثر زیبا که در طرفین ایوان شمالی صحن نو بر روی اسپرهای پایه ایوان و بالای ازاره قرار دارند، شامل یک حاشیه قاب بندی شده با قاب های زرد رنگ و طرح گل سرخی است. این قاب ها در واقع جایگزین پایه گلدانی های عصر صفوی و تیموری شده اند.



تصویر ۲۱. قاب مستطیل کاشی هفت‌رنگ گل و مرغ
بازمینه سفید، پایه‌های ایوان شمالی صحن نو، حدود ۱۲۹۵ق.

زمینه قاب‌ها به رنگ سفید شکری است و متن کار با بوته‌های گل سرخ، زنبق، فندق و شکوفه‌های سیب و پر شده است. ده پرنده رنگارنگ نیز در بین شاخه‌ها و گل‌ها نشسته‌اند. کل قاب ترکیب‌بندی فشرده‌ای دارد و در تمام سطح، میزان فشردگی و فضاهاى خالی به طور متناسب منتشر شده است. ترکیب گل‌ها از سنت معمول هنرمندان عصر تبعیت می‌کند، به طوری که گل‌های زنبق در پایین و گل‌های فندق و شکوفه‌ها در بالا منتشر شده‌اند. گل‌های سرخ، پرنده‌ها، غنچه‌ها و شکوفه‌ها و برگ‌ها همه با سایه روشن کاری ظریفی، مانند نقاشی‌های زیر لاکی مورد استفاده در جلدسازی، اجرا شده‌اند که معرف تبهر فوق‌العاده نقاش کاشی است. بعید هم نیست که نقاش و طراح این قاب استادانه، خود در کار نقاشی جلد و قلمدان نیز بوده باشند. این قاب هم مانند اکثر کاشی‌ها فاقد امضاست، اما بعید نیست متعلق به محمدتقی کاشی‌پز یا استادکاران زیر دست او باشد. در پایان کتیبه ثلثی که با رقم رجبعلی خادم امضا شده، سال ۱۲۹۵ق درج گردیده که به نظر می‌رسد این قاب کاشی هم در همان سال یا همان حدود ساخته شده باشد.

۵-۷. قاب کاشی هفت‌رنگ گل و مرغ در صحن نو

این قاب کشیده که در پایه‌های ایوان شمالی صحن نو قرار دارد از نمونه قبلی بزرگ‌تر است. رنگ زمینه آن زرد و طرح و ترکیب آن مانند نمونه پیشین، گل‌ها، درخت و پرندگان

است. طاق‌نمای آن طاق تیزه‌دار با حمیل فیروزه‌ای است. تنه درخت که طرح اصلی قاب را تشکیل می‌دهد تا بالای طاق‌نما امتداد دارد و در پایین قاب بوته زنبق با سایه روشن‌سازی بسیار زیبا اجرا شده است. گل‌ها و غنچه‌های گل سرخ و شکوفه‌های خوش‌رنگ، سایه روشن‌سازی ظریفی دارد و پرندگان زیادی با رنگ‌های متنوع بر شاخه‌ها و کنار گل‌ها نشسته‌اند. هیچ امضا یا تاریخی در خود قاب کاشی دیده نمی‌شود اما بعید نیست متعلق به محدوده سال ۱۲۹۵ق (تاریخی که در ایوان آمده) باشد.



تصویر ۲۲: قاب کاشی هفت‌رنگ گل و مرغ، نمای ایوان شمالی صحن نو، حدود ۱۲۹۵ق

۶-۷. کاشی‌های هفت‌رنگ ترنج‌بندی و منظره‌دار سر در ایوان شرقی صحن نو

این مجموعه منحصر به فرد در زیر طاق ورودی ایوان شرقی صحن نو واقع شده است و ترکیب کلی آن مجموعه‌ای از قاب‌بندی‌های سفید و لاجوردی با طرح گل سرخی است. در میان قاب‌های بزرگ سفید قاب‌های بیضی‌شکلی قرار گرفته‌اند که در داخل آن‌ها به شیوه تک‌رنگ و سایه‌روشن‌سازی تصاویری از دور نماها و منظره اجرا شده است.



تصویر ۲۳. کاشی هفت‌رنگ ترنج‌بندی و منظره‌دار، زیر طاق ورودی ایوان شرقی صحن نو، حدود ۱۲۷۴ق

در این قاب‌ها صرفاً با رنگ آبی لاجورد و ایجاد سایه روشن، طرح‌هایی از قبیل منظره‌های برکه آب، دورنمای ساختمان‌ها، درخت‌ها، لک‌لک، انسان و فیل، انسان‌هایی در کنار برکه و درخت اجرا شده است. این نوع منظره‌سازی در چند قاب بیضی شکل در ایوان شمالی هم دیده می‌شود. فقط بخشی کوچک از خشت‌های کاشی در پایین مجموعه تعویض و نوسازی شده است و بقیه کاشی‌ها اصیل و دست نخورده‌اند. از آنجا که تاریخ ۱۲۷۴ق در داخل ایوان آمده است، احتمال می‌رود این اثر متعلق به همین تاریخ باشد.

۷-۷. قاب‌های کاشی معرق پایه گلدانی با نقش طوطی در نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن نو

این قاب‌های زیبا به تعداد دو عدد در دو طرف سردر ورودی صحن نو (جنوبی) قرار دارند. هر قاب دارای یک حاشیه سفید و طاق‌نمای دالبری با پشت بغل قهوه‌ای رنگ است. متن قاب شامل یک ترنج سفید با سر ترنج است و در داخل ترنج، قندیلی آویخته است.



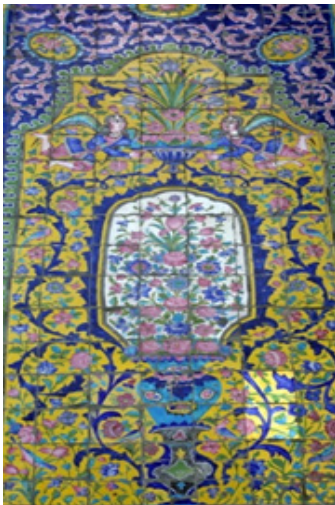
تصویر ۲۴: قاب کاشی معرق با نقش طوطی، پایه‌های

سردر ورودی جنوبی صحن نو، معاصر

در دو طرف قندیل دو طوطی سبزرنگ نشسته است. زمینه قاب‌ها به رنگ لاجوردی با نقوش ختایی پر شده است و دو پرنده دیگر در دو سوی سر ترنج دیده می‌شود. ظاهراً این قاب‌ها و کارهای مشابه آن را مرحوم محمدحسن رضوان طراحی کرده است. کل کاشی‌کاری این ایوان از آثار معاصر در سال‌های ۱۳۴۰ الی ۱۳۵۰ شمسی است.

۸-۷. قاب پایه گلدانی کاشی معرق در رواق امام خمینی رحمه الله علیه

این قاب‌ها به تعداد دو عدد در نمای رواق امام خمینی رحمه الله علیه، در سمت ورودی مسجد جامع گوهرشاد، واقع‌اند. طراحی این آثار به قلم مرحوم رضوان است و از نظر ترکیب نقوش حیوانی مختلف بسیار قابل توجه و زیباست. طرح قاب‌ها شامل طاق‌نمایی دالبری با زمینه حنایی (تغاری) است. متن اثر مزین به نقش گلدانی است که پایه‌های آن بر روی دو اژدهای پیچان زردرنگ واقع شده است. در دو سوی گلدان دو پرنده شبیه لک‌لک نشسته‌اند که دم‌های بلندشان ترنج سفیدرنگ میانی قاب را تشکیل داده است. بر روی گلدان یک طاووس با دم افراشته و در بالای ترنج دو طوطی در مقابل هم دیده می‌شود؛ به طوری که ترنج شکل سرو یافته است. این قاب بیشترین تعداد نقوش حیوانی را در خود جای داده است و در مجموع شامل دو اژدها، دو لک‌لک، دو طوطی و یک طاووس می‌شود.



تصویر ۶۲: قاب کاشی هفت‌رنگ با طرح فرشته، ایوان شمالی صحن نو، سده سیزده



تصویر ۵۲: قاب کاشی معرق با طرح اژدها، طاووس و طوطی، طرح آن از استاد محمد حسن رضوان، رواق امام خمینی، سردر ورودی مسجد گوهرشاد، معاصر

۸. نتیجه‌گیری

هنر ایران در دوره اسلامی در ادامه خط‌مشی هنر قبل از اسلام بود که ریشه در اعتقادات و باورهای مردم این زمان داشت. بسیاری از آثار هنری بر جای مانده از این ایام بر مبنای مفاهیم نمادین و به صورت انتزاعی ساخته شده‌اند. بیان نمادین و سمبلیک در ذات هنر دینی و جزو طبیعت آن محسوب می‌شود.

از آنجایی که ذات هنر، زیبایی است، این زیبایی در هنر اسلامی خود را به ظاهر اشیاء منظم می‌سازد و از حیث کیفیت بی‌پایانش به وجود الهی متصل می‌گردد. آنچه آشکار است ذکر این نکته است که هنر ایران در دوره اسلامی با به خدمت گرفتن نقش مایه‌ها و موتیف‌های هنر پیش از اسلام، به آنها رنگ و بوی تازه، بدیع و هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی داد. در ساخت و تزیین بارگاه ملکوتی حضرت علی بن موسی الرضا علیه‌السلام، هنرمندان ایرانی از سر عشق و ارادت به خاندان معصومین علیهم‌السلام آنچه را که در توان فنی و مهارتی خود داشته‌اند در کف اخلاص گذاشته و امروزه این مکان مقدس را تبدیل به مجموعه‌ای بی‌همتا از شکوه و عظمت هنر ایرانی - اسلامی نموده‌اند. تحلیل مطالعه سیر تحول و ریشه‌یابی نقش پرنده در کاشی‌کاری‌های حرم امام رضا علیه‌السلام به نتایج بدین شرح است:

۱. استفاده از نقش مایه پرنده‌گان در دست‌ساخته‌های هنری و تزیینات معماری اسلامی از جمله کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی ریشه در نمادهای اسطوره‌ای پرنده در هنر ایران باستان دارد. در مواردی از همان نقش‌ها در تزیینات استفاده شده است مثل سیمرغ، شاهین، عقاب و...، در سایر موارد از نقش پرنده‌گان طبیعی (رنال) مثل: طاووس، هدهد، لک لک، سار، مرغابی، گنجشک استفاده شده است.

۲. نقش نمادهای اسطوره‌ای پرنده‌گان، دارای مفاهیم عمیقی بوده‌اند که ریشه در باورها و اعتقادات مردم متمدن ایران داشته‌اند. در دوران اسلامی، هنرمندان ایرانی با نمادپردازی، جلوه‌های رمزگونه از حکمت و عرفان اسلامی را در آثار خویش جلوه‌گر ساخته‌اند. مفاهیم نمادینی چون نقش پرنده در تزیین کاشی‌کاری‌ها نمونه‌ای از این نمادپردازی‌ها است.

۳. استفاده از نقش پرنده‌گان در تزیین کاشی‌ها، علاوه بر زینت آنها، دارای مفاهیم والایی چون پرواز، رهایی، آزادی، شور و عشق، شیفگی، دیدار یار (زیارت)، دلدادگی، معصومیت و غربت متأثر از زندگی حضرت رضا علیه‌السلام، حریم یار، تعالی روح، معاد و بهشت مأوا نزد هنرمندان کاشی‌کار بوده است.

۴. آنچه مسلم است، استفاده از نقش گل و مرغ در تزیینات کاشی کاری‌های حرم مطهر غالباً تحت تأثیر هنر نگارگری گل و مرغ در عصر صفویه بوده است.
۵. به همراه تابلوهای کاشی کاری شده با نقش پرنده از نقش گل و بوته طبیعی، گل محمدی، گل سرخ، گل انار، زنبق، شکوفه‌های درخت سیب، اسلیمی و ختایی و حیوانات دیگری نظیر ک شیر، پلنگ، مار، اژدها، ماهی، گاو نیز استفاده شده است که این مهم بر غنای تزیین و جنبه دوایی آن‌ها افزوده است.
۶. مکان اجرای کاشی کاری‌ها با نقش پرنده در اسپرها، لچکی‌ها، نجی‌ها، ورودی‌های صحن عتیق، صحن نو (آزادی)، غرفه وصال، داخل ایوان نقاره‌خانه، رواق گنداله‌وردیخان حرم مطهر می‌باشد.
۷. در کاشی کاری‌های عصر قاجاریه همزمان با تحول نقش‌ها، فرم‌ها و رنگ‌ها در تزیینات هنر ایران، نوع نقش‌ها و رنگ‌پردازی کاشی کاری‌های حرم از جمله نقش پرنده‌گان به رئال (طبیعت) نزدیک‌تر شده و رنگ زرد در آنها با سطح بیشتری استفاده شده است. در این نقش‌مایه‌ها تأثیرات هنر وارداتی از اروپا را نیز می‌توان مشاهده کرد.
۸. در قریب به اتفاق آثار کاشی با نقش پرنده، اصول تجسمی نظیر: فرم، نقش، کادر و اندازه، ترکیب‌بندی فرم و رنگ، اهمیت نقش غالب و نقاط طلایی کادر رعایت شده، لیکن در آثار جدیدتر این مهم مقداری ضعیف‌تر شده است.
۹. تا پیش از دوره قاجار، نقوش انسانی در بنای حرم مطهر بر اساس نگرش مذهبی وجود نداشته است، اما از این زمان به بعد چهره انسانی به شکل فرشتگان در کاشی کاری‌ها استفاده می‌شود. می‌توان گفت: استفاده از شکل انسان در نقاشی ایرانی و این تزیینات متأثر از نگرش انسان‌مدارانه غربی است که ریشه در نقش فرشته اروپایی در تزیین کلیساهای دوره رنسانس دارد.
۱۰. با بررسی تاریخ و سیر تحول نقش پرنده از دوران کهن ایران تاکنون مشخص گردید به لحاظ مفهومی استفاده از نقش پرنده به‌عنوان یک عنصر تزیینی در دست ساخته‌های ایرانیان و تزیینات معماری ریشه در باورها و اعتقادات مردم این مرز و بوم دارد. این نقوش اساطیری در گذر زمان تحول یافته‌اند و در آثار جدیدتر از جمله تزیینات کاشی کاری‌های حرم مطهر با همان شمایل یا با تغییراتی به کار برده شده‌اند. به عبارتی دیگر استفاده از موتیف پرنده در تزیین کاشی کارها ریشه در تاریخ کهن ایران دارد. لیکن در گذر زمان و برخی موارد از

نماد پرنده در کاشی کاری های حرم مطهر امام رضا علیه السلام.. / غلامحسین رحیمزاده..... ۲۰۵

همان نقش ها در تزیینات کاشی کارها استفاده شده (نظیر: سیمرخ، هدهد و...) و در مواردی از سایر پرندگان طبیعت پیرامون محیط زندگی هنرمندان بهره گرفته شده است.

منابع و مآخذ

- ابن بابویه، محمد بن علی، (۱۴۱۳ق)، *من لایحضر الفقیه*، قم، جامعه مدرسین.
 احتشام کاویان، محمد، (۱۳۵۴ش)، *شمس الشموس یا انیس النفوس*، مشهد، به نشر.
 اقتداری، احمد، (۱۳۵۲ش)، *سایه سیمرغ: داستان‌های منطق الطیر فریدالدین عطار نیشابوری*، تهران، قطره.
 ایرانی ارباطی، غزاله و خزایی، محمد، (۱۳۹۶ش)، *نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی*، نگره، ۱۲(۴۳). ۱۸-۲۹.
 برهان، محمد حسین بن خلف، (۱۳۸۰ش)، *فرهنگ فارسی برهان قاطع*، تهران، نیما.
 بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹ش)، *هنر مقدس، اصول و روش*، مترجم: جلال ستاری، تهران، سروش.
 ثروتیان، بهروز، (۱۳۸۴ش)، *شرح راز منطق الطیر عطار*، تهران، امیرکبیر.
 جعفری، ابوالقاسم، (۱۳۸۲ش)، *حکایت سیمرغ / گذری بر داستان سیمرغ در فرهنگ فلسفی و ادبی ایران*، ضمیمه خردنامه همشهری، شماره ۳.
 حسینی، سید هاشم، (۱۳۹۴ش)، *نقوش حیوانی در تزیینات کاشی‌کاری صحن عتیق حرم مطهر رضوی*، همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی.
 خزایی، محمد، (۱۳۸۶ش)، *نقش نمادین طاووس در هنرهای تزیینی ایران*. کتاب ماه (هنر)، - (۱۱۱-۱۱۲)، ۶-۱۲.
 خزایی، محمد. (۱۳۸۶ش)، *تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی*. هنرهای تجسمی، - (۲۶)، ۲۴-۲۷.
 خسروی، الهه، (۱۳۹۱ش)، *بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان*، هنرهای تجسمی نقش‌مایه. ۵(۱۱)، ۶۹-۸۴.
 خسروی‌فر، شهلا و چیت‌سازان، امیر حسین، (۱۳۹۰ش)، *بررسی نماد و نقش پرنده در قالی‌های موزه فرش ایران*، پژوهش هنر، ۲(۱)، ۲۹-۴۳.
 خندقی، جواد امین و محمدزاده مزینان، ابراهیم، (۱۴۰۱ش)، *بایسته‌های هنر دینی تمدن‌ساز مبتنی بر روایات عیون اخبار الرضا علیه‌السلام*، تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، ۱۳(۴۶)، ۲۷-۴۸.
 خورشیدی، هادی، (۱۳۹۶ش)، *کاشی‌کاری در حرم مطهر رضوی*، مشهد، به نشر.
 دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام، (۱۳۸۵ش)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران، انتشارات دانشگاه الزهرا و نشر کلهر.
 دهخدا، علی اکبر، (۱۳۹۰ش)، *نعت نامه*، تهران، دانشگاه تهران.
 رحیم‌زاده، غلامحسین، (۱۳۹۴ش)، *تاریخ توسعه تزیینات معماری خراسان و ماوراءالنهر*، رساله دکتری. دانشگاه ملی تاجیکستان. پروفیسور رستم مقیم‌اف.
 سرلو، خوان ادواردو، (۱۳۸۹ش)، *فرهنگ نمادها*، مترجم: مهرانگیز اوحد، تهران، دستان.
 شهدادی، جهانگیر، (۱۳۸۴ش)، *گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیباشناسی ایرانی)*، تهران، خورشید.
 شوالیه، ژان و گربران، آلن، (۱۳۷۶ش)، *فرهنگ نمادها*، مترجم: سودابه فضائلی، تهران،

جیحون.

شیخی، علیرضا، (۱۳۹۴ش)، مجموعه مقالات همایش نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی، مشهد، موسسه آموزش عالی فردوس.

صادقی نیا، سارا و پوزش، سارا، (۱۳۹۵ش)، بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی. ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، (۲)۱. ۵۳-۶۲.

صحراگرد، مهدی، (۱۳۹۲ش)، شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ کتیبه‌های مسجد گوهرشاد، ترجمه شادی غفوریان و میرمحمد خادم‌نبی، مشهد، آستان قدس رضوی.

صدرایی، رقیه، (۱۳۹۴ش)، بررسی و تحلیل نقش جلوه سیمرغ در آینه متون عرفانی با تکیه بر منطق الطیر عطار و مثنوی مولانا، فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، ۷(۲۶)، ۱۹۹-۱۷۹.

کلینی، محمدبن یعقوب، (۱۴۰۷ق)، الکافی، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
کوپر، جین (۱۳۷۹ش)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی. مترجم: ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.

ماچیان، حسینعلی، (۱۳۸۱ش)، آموزش گل و مرغ، تهران، کلهر.
مشکور، محمدجواد، (۱۳۵۳ش)، منطق الطیر، تهران، کتاب‌فروشی تهران.

مصدقیان، وحیده، (۱۳۸۴ش)، نقش و رنگ در مسجد گوهرشاد، مشهد، کتاب آبان.
مقدم، بهاره، (۱۳۹۱ش)، نقش و رنگ در کاشی‌های دوره صفوی حرم مطهر امام رضا

علیه‌السلام و مقایسه آن با بناهای هم‌دوره در اصفهان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی، سید علی اصغر میرفتاح.

مقدم، بهاره، (۱۳۹۳ش)، بررسی نقوش کاشی‌های قاجار، مشهد، موزه آستان قدس رضوی.
سایت خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)، ۱۳۹۳ش.

References

- Al-Kulayni, Muhammad ibn Ya'qub. (1987). *Al-Kafi*. Tehran: Dar al-Kutub al-Islamiyyah.
- Borhan, Mohammad Hosayn b. Khalaf. (2001). *Farhang-e Farsi-e Borhan-e Qate'*. Tehran: Nima.
- Burckhardt, Titus. (1990). *Sacred Art: Principles and Methods*. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. (1997). *A Dictionary of Symbols*. Translated by Soodabeh Fazaeli. Tehran: Jeyhoon.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2010). *A Dictionary of Symbols*. Translated by Mehringiz Ouhadi. Tehran: Dastan.
- Cooper, J.C. (2000). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Translated by Malihe Karbasians. Tehran: Farshad.
- Dadvar, Abolqasem & Mansouri, Elham. (2006). *Dar-amadi bar Osture-ha va Namad-ha-ye Iran va Hend dar Ahd-e Bastan*. Tehran: Al-Zahra University Press & Kelkar Publications.
- Dekhoda, Ali Akbar. (2011). *Lughatnameh*. Tehran: University of Tehran Press.
- Eghtedari, Ahmad. (1973). *Sayeh-ye Simorgh: Dastanha-ye Mantiq al-Tayr-e Farid al-Din Attar-e Nishaburi*. Tehran: Qatreh.
- Ehtesham Kavanian, Mohammad. (1975). *Shams al-Shumus ya Anis al-Nufus*. Mashhad: Be Nashr.
- Hosseini, Seyyed Hashem. (2015). *Animal Motifs in the Tilework Decorations of the Atiq Courtyard of the Holy Razavi Sanctuary*. National Conference on the Role of Khorasan in the Flourishing of Islamic Art.
- Ibn Babawayh, Muhammad ibn Ali. (1993). *Man La Yahduruhu al-Faqih*. Qom: Daftar Intisharat Wabasteh be Jami'ah al-Mudarrisin.
- Irani Arbaati, Ghazaleh & Khazaei, Mohammad. (2017). *Animal Symbols of Farr in Sassanian Art*. *Negareh*, 12(43), 18-29.
- Iranian Students' News Agency (ISNA) Website. (2014).
- Jafari, Abolqasem. (2003). *Hekayat-e Simorgh / Gozari bar Dastan-e Simorgh dar Farhang-e Falsafi va Adabi-e Iran*. *Zemmeh-ye Khordnameh-ye Hamshahri*, No. 3.
- Khandaghi, Javad Amin & Mohammadzadeh Mazinan, Ebrahim. (2022). *The Requisites of Civilization-Making Religious Art Based on Narrations from 'Uyun Akhbar al-Rida (A.S.)*. *Tarikh-e Farhang va Tamaddon-e Eslami*, 13(46), 27-48.
- Khazaei, Mohammad. (2007). *Interpretation of the Symbolic Motifs of the Peacock*

- and Simurgh in Safavid Era Buildings. *Honar-ha-ye Tajassomi*, (26), 24-27.
- Khazaei, Mohammad. (2007). The Symbolic Role of the Peacock in Iranian Decorative Arts. *Ketab-e Mah (Honar)*, (111-112), 6-12.
- Khorasidi, Hadi. (2017). *Tilework in the Holy Razavi Sanctuary*. Mashhad: Be Nashr.
- Khosravi Far, Shahla & Cheitsazan, Amir Hossein. (2011). A Study of the Symbol and Motif of Birds in Carpets of the Iran Carpet Museum. *Pazhuhesh-e Honar*, 2(1), 29-43.
- Khosravi, Elaheh. (2012). A Study of Bird Motifs and Forms in Ancient Iranian Art. *Naqsh-mayeh*, 5(11), 69-84.
- Machiani, Hosseinali. (2002). *Amuzesh-e Gol o Morgh*. Tehran: Kelkar.
- Masdiqian, Vahideh. (2005). *Naqsh o Rang dar Masjed-e Goharshad*. Mashhad: Aban Book Publications.
- Mashkoo, Mohammad Javad. (1974). *Mantiq al-Tayr*. Tehran: Tehran Bookstore.
- Moghaddam, Bahareh. (2012). *Naqsh o Rang dar Kashi-ha-ye Dore-ye Safavi Haram-e Motahhar-e Imam Reza (A.S.) va Moqayeseh-ye an ba Bana-ha-ye Hamdore dar Isfahan*. Master's Thesis. Islamic Azad University. Supervisor: Seyed Ali-Asghar Mir Fattah.
- Moghaddam, Bahareh. (2014). *Barresi-ye Naghs-e Kashi-ha-ye Qajar, Muzeh Astan Quds Razavi*, Mashhad.
- Rahimzadeh, Gholamhossein. (2015). *The History of the Development of Architectural Decorations in Khorasan and Transoxiana*. Doctoral Dissertation. Tajik National University. Supervisor: Professor Rustam Muqim-Aff.
- Sadeghiniya, Sara & Pouzesh, Sara. (2016). An Interpretive and Symbolic Study of the Peacock Motif in Iranian Arts. *Adabiyat-e Namayeshi va Honar-ha-ye Tajassomi*, 1(2), 53-62.
- Sadraei, Roghayeh. (2015). *Study and Analysis of the Manifestation of the Simurgh in Mystical Texts, Focusing on Attar's Mantiq al-Tayr and Rumi's Masnavi*. *Fasl-name-ye Takhasosi-ye Tahlii va Naqd-e Motun-e Zaban va Adabiyat-e Farsi*, 7(26), 179-199.
- Sahragard, Mehdi. (2013). *Shahkar-ha-ye Honari dar Astan Quds Razavi; Kati-be-ha-ye Masjed-e Goharshad*. Translated by Shadi Ghafourian & Mirmohammad Khadem-Nabi. Mashhad: Astan Quds Razavi.
- Servatian, Behrouz. (2005). *Sharh-e Raz-e Mantiq al-Tayr-e Attar*. Tehran: Amir-kabir.
- Shahabadi, Jahangir. (2005). *Gol o Morgh (Dariche-i bar Zibashinasi-ye Irani)*.

Tehran: Khorshid.

Shayeq, Alireza. (2015). Proceedings of the Conference on Khorasan's Role in the Flourishing of Islamic Art. Mashhad: Ferdows Higher Education Institute.