Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
ISSN: 1735 - 0700
Journal of Iranian Studies

Iconographic Analysis of Decorative Motifs in Ganjali Khan Mosque, Kerman

Zahra Afzali Naniz[1], Khashayar Qhazizadeh[2]✉

1. shahed university of tehran, Tehran, Iran. E-mail: zafzalinaniz@gmail.com
2. Islamic Art Research Group, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. E-mail: ghazizadeh@shahed.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2026 February 25
Received in revised form 2026 April 12
Accepted 2026 May 15
Published online 2026 June 22

Keywords:
Architectural decorations, Kerman, Ganjali Khan Mosque, Safavid

ABSTRACT

Purpose: The Ganjali khan mosque in kerman although possessing a spiritual and sacred atmosphere and being an attractive place of mystical worship differs from the appearance of most mosquesin terms of the use of colors and decorative patterns. To the extent that some of its motifs are inconsistent with the conventional norms of mosque architecture and decoration. In fact, the focuse of this research has been to explore the distinctive characteistics of the buildings decorations and the reasons behind the creation of such ornamental features.

Method and Research: The research method is descriptive analytical with an inconological approach and falls the category of qualitative reserch methods.

Findings and Conclusions: In the architectural decoration of mosques representational motifs are subject to religious and jurisprudential restrictions. This is a general rule that is rarely disregarded however such motifs have been used in this mosque. The analysis of the motifs and symbols of this building shows that Ganjali Khan was a follower of twelver shiism and deeply devoted to the imams of this school particularly the eight Imam (peace be up on him) he ordered the construction of a beautiful and unique mosque in a corner of the citys historic complex wich reflects and embodies. this devotion and can be regarded as a Shiite artistic work and representational motifs with symbolic functions along side other visual elements serve this intended purpose of the creator.

Cite this article: Afzali naniz, Zahra, Qhazizadeh, Khashayar. (2026). Iconographic Analysis of Decorative Motifs in Ganjali Khan Mosque, Kerman. *Journal of Iranian Studies*, 25 (49), 111-136. http//doi.org/10.22103/JIS.2026.27069.2852

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/JIS.2026.27069.2852

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The Ganjali Khan Mosque in Kerman, although endowed with a spiritual and sacred atmosphere and regarded as an attractive place of mystical worship, differs markedly from the visual appearance of most mosques, particularly in its use of color and decorative motifs. Indeed, some of its ornamental elements appear to diverge from the established conventions of mosque architecture and decoration. The present article aims to identify, introduce, and analyze the decorative features of this monument and to investigate the reasons for the use of unconventional motifs and colors in its ornamentation and inscriptions. The central problem of this study is to explore the distinctive characteristics of the mosque's decorative program and to explain the causes and meanings behind the creation of such unusual visual arrangements.

Methodology

This research adopts a "descriptive-analytical method" within the framework of "qualitative research", and it is specifically grounded in an "iconological approach". By moving beyond a merely formal or stylistic reading of the architectural decorations, the study seeks to interpret the symbolic, cultural, religious, and ideological meanings embedded in the visual structure of the mosque. In this respect, the article addresses two principal questions: first, what are the characteristics and distinctive features of the visual elements employed in the decoration of the Ganjali Khan Mosque in Kerman, especially when compared with what is conventionally found in mosque ornamentation? Second, what aims, motivations, and historical-cultural contexts underlay the creation of such an artwork and the employment of unusual colors, materials, and motifs within it?

Discussion

In the decorative tradition of Islamic mosques, representational and determinate motifs have generally been subject to religious, legal, and jurisprudential restrictions. This may be regarded as a broad and nearly universal principle in the history of mosque ornamentation, only rarely set aside. Mosque decoration has therefore often emphasized vegetal arabesques, geometric patterns, calligraphy, and abstracted or highly stylized forms, all of which preserve the sanctity and transcendence associated with sacred architecture. Against this conventional background, the Ganjali Khan Mosque presents a remarkable exception. Certain motifs observable in its decorative program depart from the common visual norms of mosque design and invite closer examination. These unconventional elements are not accidental embellishments; rather, they form part of a meaningful and deliberate symbolic system that requires interpretation within its historical and ideological context.

The findings of the study indicate that the visual peculiarities of this mosque cannot be adequately explained solely through aesthetic preference or artistic innovation in isolation from broader cultural factors. Rather, the analysis of the mosque's motifs, symbols, inscriptions, and chromatic choices suggests a deeply intentional decorative scheme shaped by the religious orientation and devotional commitments of its patron. Ganjali Khan, who adhered to Twelver Shi'ism and is understood to have been deeply devoted to the Imams of this tradition—especially the Eighth Imam, Imam Reza (peace be upon him)—appears to have commissioned the construction of a beautiful and distinctive mosque in a corner of the historic urban complex of Kerman as an artistic and devotional expression of this attachment. In this sense, the mosque may be understood not merely as a place of worship, but also as a visual manifestation of Shi'i identity, piety, and symbolic imagination.

The iconological reading of the building's decorative system demonstrates that the unconventional motifs found in the mosque should not be interpreted as simple anomalies or

deviations from religious norms. On the contrary, they function symbolically and operate in conjunction with other visual components to articulate the spiritual, doctrinal, and emotional intentions of the patron. Thus, the determinate motifs employed in the mosque's decoration gain significance not at the level of surface appearance alone, but through their contribution to a larger semantic and ideological whole. Their presence may therefore be read as part of a consciously constructed Shi'i artistic language—one that transforms the mosque into a site where faith, patronage, symbolism, and aesthetic creativity converge.

Moreover, the study suggests that the choice of unusual colors and motifs should be considered within the Safavid-era cultural and political environment, in which Twelver Shi'ism acquired increasing public visibility and institutional support. In such a context, architecture and ornamentation could serve not only devotional and aesthetic purposes, but also identity-forming and representational functions. The Ganjali Khan Mosque, through its exceptional visual vocabulary, appears to participate in this broader historical process by embodying a specifically Shi'i sensibility in architectural form. The decorative program therefore reflects both individual devotion and the wider symbolic language of a religious culture that sought visible expression in built space.

The article ultimately concludes that the distinctive decorations of the Ganjali Khan Mosque in Kerman derive from a complex interplay of artistic intention, religious symbolism, patronal ideology, and historical context. Its unusual ornamental features, including determinate motifs that would normally be avoided in mosque decoration, are not arbitrary or contradictory to the sacred character of the building. Rather, they should be understood as symbolic devices placed in the service of a higher devotional and ideological purpose. The mosque stands, therefore, as a unique Shi'i work of art in which visual elements function together to express reverence, belief, and emotional attachment to the sacred figures of Twelver Shi'ism. Through this perspective, the building emerges as an exceptional example of how mosque decoration can exceed normative visual formulas and become a powerful medium for the articulation of sectarian identity, spiritual devotion, and symbolic meaning.

Conclusion

Accordingly, this study contributes to a deeper understanding of the relationship between religious architecture, visual symbolism, and patronal intention in Iranian Islamic art. It also highlights the importance of iconological analysis in revealing meanings that may remain hidden in purely formal or descriptive approaches. The Ganjali Khan Mosque of Kerman thus occupies a distinctive place in the history of Iranian mosque architecture, not only because of its beauty and spiritual atmosphere, but also because of its rare and meaningful ornamental language, through which a particular vision of Shi'i devotion has been materialized in architectural and decorative form.

.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نقوش تزیینی در مسجد گنجعلیخان کرمان

زهرا افضلی ننیز[۱]✉، خشایار قاضی‌زاده[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، ایران، تهران. رایانامه: zafzalinaniz@gmail.com
۲. دانشیار گروه پژوهشی هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، ایران، تهران. رایانامه: ghazizadeh@shahed.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۱/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
تزیینات معماری،
کرمان،
مسجد گنجعلیخان، صفویه.

چکیده

زمینه/ هدف: «مسجد گنجعلیخانِ کرمان» اگرچه واجد فضایی معنوی و روحانی بوده و عبادتگاه عرفانیِ پرجاذبه‌ای است، اما با ظاهرِ اغلبِ مساجد، به لحاظ کاربرد رنگ‌ها و نقوش تزیینی تفاوت دارد؛ تا جایی که بعضی نقوش با عرف مسجدسازی و تزیینات آن مغایر است. هدف مقالهٔ حاضر شناسایی، معرفی و تحلیل تزیینات، و بررسی دلایل به‌کارگیری نقوش و رنگ‌های غیر متعارف در نقوش و کتیبه‌های این مسجد است. مسألهٔ این پژوهش، جستجوی ویژگی‌های خاص تزیینات این بنا و علل ایجاد چنین آرایه‌هایی در آن بوده است.

روش/ رویکرد: روش تحقیق توصیفی‌تحلیلی با رویکرد «آیکونولوژی» و در زمرهٔ روش‌های تحقیق کیفی است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: ۱-عناصر بصری به‌کار رفته در تزیینات مسجد گنجعلیخان کرمان، چه ویژگی‌ها و تفاوت‌هایی ـ با توجه به آنچه در تزیینات مسجد معمول است ـ دارند؟ ۲- هدف، انگیزه و بستر خلق چنین اثری در به‌کارگیریِ رنگ‌ها، مواد و نقوش غیر معمول چه بوده است؟

یافته ها/ نتایج: در تزیینات معماری مساجد، نقوش تعیّن‌پذیر با محدودیت‌های شرعی و فقهی مواجه‌اند؛ این یک قاعدهٔ کلی است که به‌ندرت نادیده گرفته می‌شود. اما در این مسجد این گونه نقوش به‌کار رفته است. نتیجهٔ تجزیه‌وتحلیل نقوش و نمادهای این بنا آن است که گنجعلیخانِ معتقد به تشیّع دوازده امامی و شیفتهٔ ائمهٔ این مذهب، خصوصاً امام هشتم علیه‌السلام، امر به احداث مسجدی زیبا و منحصربه‌فرد در گوشهٔ مجموعهٔ تاریخی شهر کرده، که تجلی و جلوه‌گاه آن شیفتگی، و به مثابه یک اثر هنری شیعی است؛ و نقوش تعیّنی با کارکردی نمادین، در کنار دیگر عناصر بصری در خدمت این هدفِ پدیدآورنده هستند.

استناد: افضلی ننیز، زهرا؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۴۰۵). تحلیل شمایل‌نگارانهٔ نقوش تزیینی در مسجد گنجعلیخان کرمان. *مجلهٔ* مطالعات ایرانی، ۲۵ (۴۹)، ۱۳۶-۱۱۱.

http//doi.org/10.22103/JIS.2026.27069.2852
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱.مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

در تمدن اسلامی مساجد به عنوان بناهای مذهبی در جغرافیای جهان اسلام، جایگاهی ویژه داشته و دارند. با وجود تفاوت‌ها و تغییرات در دوره‌های مختلف و در حکومت‌های گوناگون، در ساخت مساجد از اصول مشابهی پیروی می شده است. البته با توجه به جامعیت مسجد و شهری که مساجد در آن بنا می‌شده، تغییرات در ابعاد و اجزای بنا وجود داشته است. در دورهٔ صفوی با رسمیت یافتن مذهب شیعه در ایران و فراگیر بودن حکومت صفوی، ساخت بناهای مذهبی از جمله مسجد، مدرسه و مجموعه‌هایی از این دست رواج و رونق یافت. مجموعهٔ گنجعلیخان کرمان نیز، بنایی از همین دست است. مسجد گنجعلیخان، بنایی کوچک در گوشهٔ شمال شرقیِ میدان تاریخیِ گنجعلیخان کرمان و بخشی از مجموعه بناهای شهری است که توسط گنجعلیخان ـ حاکم منصوب شاه‌عباس صفوی ـ ساخته شده است. فضای اصلی مسجد، شبستانی مربعی‌شکل با ضلع پنج‌متر است که به کمک دو ستون، بالکن یا رواقی در ضلع جنوبی آن برپا شده و با پلکانی به آن می‌توان راه یافت. این بنا دارای دوازده نورگیر در سقف و تزیینات مقرنس‌کاری، کاربندی، نقاشی، گچ‌بری و کتیبه‌هایی با رنگ عنّابی است.

«هنر اسلامی» با گستره‌ای وسیع و متنوع، زمینه و بستر پربرکت پژوهش‌های جامعی است که به شکل و شمایل کتاب‌ها و مقاله‌های متعدد گرد آمده و ارائه شده‌اند و همچنان بسیار موضوعات و زمینه‌هایی باقی است که محتاج پژوهش و مستحق معرفی پژوهشگرانه مانده است؛ مخصوصاً وقتی که این مقولهٔ پردامنه با «معماری اسلامی» همراه شود. در گوشه‌ای از یک مجموعهٔ تاریخیِ صفوی، در شهر کرمان موزه‌ای واقعی از هنرهای اسلامی بر تنِ بنایی کوچک پنهان است که روزگاری عبادتگاه قدرتمندترین سردارِ امپراطوری عظیم صفوی در شرق جهان اسلام بوده است. این پژوهشِ شاید دیرهنگام بر آن است به خوانش و بررسی نقش‌مایه‌های این اثر ارزشمند بپردازد.

مسجد گنجعلیخان در کنار مدرسه‌ای در مجموعهٔ گنجعلیخان به دستور گنجعلیخان، حاکم منصوب شاه‌عباسِ اولِ صفوی بنا شده است. این مسجد جلوه‌ای از زیبایی‌های بصری شامل: گچ‌بری‌ها، کتیبه، نقوش غیر متعارف حیوانی، نقوش هندسی، مقرنس‌ها و محراب سنگی است؛ نقوش و تزیینات غیر متعارف این مسجد نسبت به سایر مساجد آن دوره این تحقیق را شاخص‌تر می‌نماید. در زمینهٔ کاربرد رنگ در مساجد، همچنین، آرایه‌ها تزیینات مساجد نیز، با توجه به فرهنگ و تفکر اسلامی، معمولاً از ایجاد صور تعیّنی اعم از انسانی و جانوری در مساجد خودداری می‌شده است، اما نکتهٔ سؤال‌برانگیز در خصوص مسجد گنجعلیخان این است که علاوه بر نقوش اسلیمی و ختایی و هندسی، استفاده از نقوش جانوری در تزیینات این مسجد، به کار رفته است. این نقوش واجد ویژگی‌هایی غیر متعارف است که دارای تفاوت‌های قابل اعتنا با آرایه‌های مرسوم دورهٔ صفوی است و همین امر موجب شده تا بررسی این نقوش و تزیینات در کنار کتیبه‌های موجود در آن، زمینهٔ اصلی مقاله را موجب شود. بنابراین، مسألهٔ پژوهش حاضر، جستجوی ویژگی‌های خاص تزیینات این بنا و علل ایجاد چنین آرایه‌های غیر معمول در آن است. شناسایی و تحلیل نقوش تعیّنی و تزیینات غیر متعارف در مسجد و دلایل به‌کارگیری نقوش غیر متعارف، رنگ‌ها و مواد در تزیینات و کتیبه‌های

مسجد گنجعلیخان، توسط طراحان اثر از اهداف این پژوهش بوده است. در این بررسی به تحلیل نقوش این مسجد پرداخته می‌شود و بررسی علت و یا علل خلق چنین تزیینات غیر متعارف را تحلیل می‌کند.

رویکرد پژوهشِ پیشِ رو «آیکونولوژی»، یکی از رویکردهای نظری بسیار مهم در حوزهٔ هنر است. آیکونولوژی در قرن بیستم زیاد به کار گرفته شد و هنوز هم رواج دارد و در زمرهٔ روش‌های تحقیق کیفی قرار می‌گیرد.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینه می‌توان به پژوهش‌های تاریخی با موضوع کلی مجموعهٔ گنجعلیخان که مطالبی دربارهٔ مسجد مورد پژوهش و معماری آن در خود دارند، اشاره کرد؛ از جمله:

کتاب *«گنج سلطان»* (۱۳۹۸) مجموعه مقالاتی است به کوشش دکتر مهدی مکی‌نژاد. در این کتاب مقاله‌ای هم با عنوان *«بررسی جایگاه تزیینات و کتیبه‌های مسجد گنجعلی‌خان مبتنی بر مبانی اسلامی و شیعی»* به قلم سید مجید هاشمی طغرالجردی و شیما مرعشی منتشر شده است و «برای پاسخ به این سوال که جایگاه مسجد و کاروانسرا در وقف‌نامهٔ مرتبط چگونه بوده و مسجد گنجعلیخان در انتقال معنویت مسجد از چه روشی بهره برده است، به واکاوی وقف‌نامه، تزیینات هندسی، کتیبه‌ها و متون معنوی مسجد پرداخته است». در شمارهٔ ۲۳ نشریهٔ مطالعات تاریخ اسلام، زمستان ۱۳۹۳، مقاله‌ای با عنوان: *«تأثیر موقوفات گنجعلیخان بر کالبد شهری کرمان با تکیه بر اسناد وقف‌نامه‌های گنجعلیخان»* به قلم نزهت احمدی منتشر شده است و در دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران ـ آبان‌ماه ۱۳۹۴، مقاله‌ای با عنوان *«بررسی مجموعهٔ گنجعلیخان براساس متون، کتیبه‌ها و اسناد دورهٔ صفویه»* توسط زینب افضلی، ساره سلیمانی و مژده شهریاری ارائه شده است. دربارهٔ تزیینات معماری مساجد در ایران، پژوهش‌هایی صورت گرفته و ارائه شده، اما دربارهٔ نقوش تزیینی مسجد گنجعلیخان کرمان به صورت مستقل پژوهشی انجام نشده است.

۱-۳.روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع «بنیادی» است و اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی و داده‌های میدانی با رویکرد توصیفی - تحلیلی مورد ارزیابی قرار گرفته است. نقوش و کتیبه‌های مسجد گنجعلیخان در این پژوهش بررسی شده، ابزار گردآوری نیز شامل: مشاهده؛ عکاسی از بنا و تزیینات، طراحی و استخراج نقوش و آنالیز آن‌ها با ابزار رایانه‌ای، برگهٔ شناسه (فیش) است. کلیهٔ عکس‌های استفاده شده در این پژوهش و همچنین، طرح‌های خطی و آنالیز نقوش توسط نگارنده و مصاحبه و گفتگو با صاحبان نظر و کارشناسان و کسبهٔ محل صورت گرفته است.

رویکرد تحلیل در این پژوهش «شمایل‌نگاری» بوده است؛ iconography به معنای نگارش تصویر است که ریشه در زبان یونانی دارد؛ آیکونولوژی از واژهٔ لاتین آیکون (Icon) ریشه می‌گیرد که در فارسی برخی متخصصان آن را «شمایل» معنی کرده‌اند و برخی دیگر «تمثال». این واژهٔ لاتین خود از یک واژهٔ یونانی (ایکون/ Eikon) گرفته شده است به معنای تصویر و تمثیل و در حالت فعلی به معنای شبیه بودن است (عوض پور،۱۳۹۵؛ ۱۳). در واقع، شمایل‌نگاری یکی از حوزه‌های مطالعاتی تخصصی است که خودِ تصویر را مدِّ نظر قرار می‌دهد. تعریف کلی‌ای که می‌توان از این رویکرد ارائه کرد، عبارت است از: «شناسایی و تعیین هویت تصاویر با توجه به محتوا و معنای خاص نمادین آن» (بارنت. ۱۳۹۱؛ ۳۰۸).

پانوفسکی سه مرحلهٔ «توصیفِ پیش‌شمایل‌نگارانه»، «تحلیلِ شمایل‌نگارانه» و «تفسیرِ شمایل‌شناسانه» را برای رویکرد آیکونولوژی برمی‌شمرد. دست‌آورد مرحلهٔ سوم معنای واقعی یا محتوایی است؛ و برای درک آن باید ساختار بنیادین تفکر، دین، فلسفه و باورهای یک جامعه شناسایی شود. درک این ارزش‌های نمادین که شاید خود هنرمند نیز ناخودآگاه از آن‌ها بهره برده، هدف اصلی شمایل‌شناسی است (طاهری، ۱۳۹۶؛ ۲۴).

مرحلهٔ توصیفِ پیش‌آیکونوگرافیک یا توصیفِ پیش‌شمایل‌نگارانه محدود به ساختارها و دنیای نقش‌مایه‌هاست، چون دستیابی به موضوع اولیه یا طبیعی که خود موضوعات واقعی و بیانی را دربردارد، از مهم‌ترین اهداف این مرحله است. نیل به مرحلهٔ «تحلیلِ شمایل‌نگارانه» یا «تحلیل آیکونوگرافیک» به بیش از آنچه با مضامین و وقایعی که با تجربهٔ عملی به دست می‌آید، نیاز دارد و نه‌تنها نقش‌مایه‌ها و پیش‌فرض‌های روشن، بلکه تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌هایی را که متضمن دلالت‌های ضمنی مرتبط با موضوع مورد نظر است، هم دربردارد. «تفسیر آیکونوگرافیک» (آیکونولوژی) «که گاه تفسیرِ ذاتی یا محتوایی هم خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به عنوان اصلی فراگیر دربردارندهٔ دو مرحلهٔ پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافی است، در حقیقت به عنوان مقصد نهایی یک مطالعهٔ موشکافانه آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود. در بیانی تخصصی‌تر، این مرحله از تفسیر که در نهایت کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب در پی ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد» (عبدی،۱۳۹۱؛۶۲).

۱-۴. نتایج و یافته‌های پژوهش

در تزیینات معماری مساجد، نقوش تعیّن‌پذیر با محدودیت‌های شرعی و فقهی مواجه‌اند؛ این یک قاعدهٔ کلی است که به‌ندرت نادیده گرفته می‌شود. اما در این مسجد این گونه نقوش به‌کار رفته است. نتیجهٔ تجزیه‌وتحلیل نقوش و نمادهای این بنا آن است که گنجعلیخانِ معتقد به تشیّع دوازده امامی و شیفتهٔ ائمهٔ این مذهب، خصوصاً امام هشتم علیه‌السلام، امر به احداث مسجدی زیبا و منحصربه‌فرد در گوشهٔ مجموعهٔ تاریخی شهر کرده، که تجلی و جلوه‌گاه آن شیفتگی، و به مثابه یک اثر هنری شیعی است؛ و نقوش تعیّنی با کارکردی نمادین، در کنار دیگر عناصر بصری در خدمت این هدفِ پدیدآورنده هستند

۲. بحث و بررسی

۲-۱.«مسجد» در مجموعهٔ گنجعلیخان کرمان

گفته می‌شود در چهارگوشهٔ میدان گنجعلیخان چهار مسجد بوده است (گفتگو با جمیل کرمانی و سلیمانی، ۱۴۰۳)؛ اما در متن وقف‌نامه چنین مطلبی نیامده و از سویی، آنچه به بنای این مساجد نسبت داده می‌شود، به نظر می‌رسد در دوره‌های بعد به مجموعه الحاق شده و تغییر کاربری داده‌اند. از این میان فقط یک مورد اکنون به شکل معمول استفادهٔ مسجد دارد و برای برپایی نماز باز است؛ در راستهٔ اصلی بازار کمی بالاتر از چهارسوق بزرگ به سوی میدان ارگ، کوچه‌ای به سمت راست باز می‌شود که انتهای آن مسجدی است با کتیبهٔ کاشی به این عبارت: «مسجد دوم گنجعلی خان». معماری مسجد و تزیینات آن به دورهٔ صفوی نمی‌خواند، کمی خارج از محدودهٔ مجموعهٔ گنجعلی‌خان است و

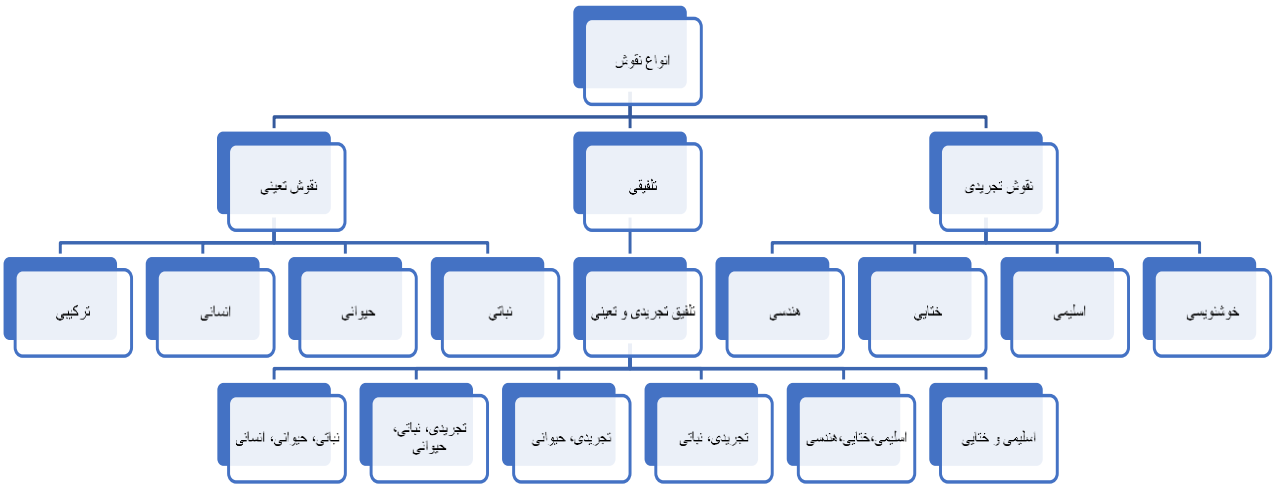
قطعاً تاریخ بنای این مسجد با فاصله‌ای طولانی پس از احداث مجموعه بوده و آنچه اکنون موجود است، بنایی جدید است. در چهارسوق کوچک، انتهای بازار مسگرها دری با تزیینات پیرامونی و سردر مقرنس وجود دارد که گفته می‌شود ورودیِ مسجدی است که محراب و حوض دارد. اکنون کاربری آن انباری برای نگهداری از تجهیزات مراسم عزاداری ایام محرم است. در این ایام فضای بازار مسگری مفروش و سیاه‌پوش شده و مجلس عزاداری برپا می‌شود. تعدادی از کسبهٔ محل و متولیان این عزاداری‌ها، مسجد بودن این مکان را به‌کلی انکار کرده ضمن تأیید اینکه این فضا محراب دارد، آن را الحاقی دانسته و آخرین کاربری این محل را قبل از تبدیل‌شدن به انبار تجهیزات عزاداری، «اسطبل اسب‌ها و چهارپایان» می‌دانند (گفتگو با اشرف‌زاده، ۱۴۰۳). سومین فضایی که به عنوان یکی از مساجد چهارگانه معرفی می‌شود، اکنون فروشگاه لوازم خانگی است؛ که در راسته‌بازار و حوالی گوشهٔ جنوب شرقی میدان فضایی گسترده‌تر و تزیینات متفاوت از سایر دکان‌های مجاور دارد. بااین‌همه، صاحب این مغازه هم طبیعی است که با قاطعیت موجودیت چنین مسجدی را انکار کند. این‌که کاربری ابتدایی این مکان چه بوده، معلوم نیست؛ اما احتمال استفاده از آن در دوره‌ای، به‌عنوان مسجد دور از ذهن نیست.

عناصر مجموعه اعم از میدان، حمام، بازار، کاروان‌سرا، آب‌انبار، ضراب‌خانه و مسجدی که در محل مناسب و متعارف طراحی شده است، کامل است و ارسن گنجعلی‌خانی را از وجود سه مسجد دیگر بی‌نیاز می‌کند. حال‌آنکه علاوه بر عدم ذکر این مساجد در وقف‌نامه، محل قرارگیری آن‌ها تردیدی به‌جای نمی‌گذارد که در زمان گنجعلیخان و در طراحی اولیهٔ مجموعه فقط یک مسجد وجود داشته و احتمالاً در دوره‌های بعد و توسط دیگران به ضرورتِ افزایش جمعیت، یا اختصاصی بودن مسجد گنجعلیخان، این سه مکان که اتفاقاً در حوالی گوشه‌های میدان قرار گرفته‌اند، به‌عنوان مسجد بنا شده یا تغییر کاربری داده باشند.

«مسجد گنجعلیخان» که موضوع این پژوهش است، در گوشهٔ شمال شرقی میدان و کنار مدرسهٔ گنجعلیخان واقع شده است (تصویر شمارهٔ ۱)؛ همچون سایر مساجد تاریخی کرمان ـ در همهٔ اعصار ـ گنبد و مناره و تقریباً هیچ نمود بیرونی ندارد؛ فقط از حدود انتهایی ضلع غربی میدان، ساقهٔ بیرونی گنبدخانه دیده می‌شود. در ادامه بعد از دسته‌بندی نقوش و نگاهی کلی به تزیینات مسجد از این منظر، به توصیف معماری، تکنیک اجرایی تزیینات و محل قرارگیری آن‌ها و همچنین، تحلیل نمادین و تفسیر نقوش، پرداخته خواهد شد.

۲-۲.توصیف شمایل‌شناسانهٔ انواع تزیینات بنای مسجد

انواع نقوش به‌کاررفته در تزیینات بنای مسجد گنجعلیخان به شکل‌های مختلف قابل دسته‌بندی است. نقوش هندسی به جز طرح مقرنس‌ها و کاربندی‌ها سهم قابل توجهی در این میان ندارند و چند مورد معدود در کف‌پوش و آجرچینی و قاب پیرامونی شباک‌های گنبدخانه را شامل می‌شوند. نقوش اسلیمی و ختایی بخش غالب تزیینات معماری این بنا بوده و با تکنیک‌های کاشی‌کاری، اغلب نقاشی روی گچ و گچ‌بری پدیدآمده‌اند. براساس نمودار شبکه‌ای انواع نقوش که در پی آمده است، در اینجا مختصراً به بررسی تنوع نقوش مسجد مورد پژوهش پرداخته خواهد شد.



نمودار شمارهٔ ۱: نمودار شبکه‌ای انواع نقوش. مأخذ: نگارندگان

۲-۲-۱.نقوش تجریدی

نقوش تجریدی در مقابل نقوش تعینی یا واقعگرا یا طبیعی، به نقش‌هایی گفته می‌شود که بازنمایی مستقیم از اشیا یا طبیعت نیستند، بلکه با ساده‌سازی، انتزاع و تبدیل شکل‌ها به الگوهای هنری پدید آمده‌اند. در ادامه به بررسی نقوش تجریدی در مسجد مورد پژوهش پرداخته شده‌است:

۲-۲-۱-۱.خوشنویسی

در مسجد گنجعلیخان مانند اغلب بناهای اسلامی کتیبه‌های کوچک و بزرگی تعبیه شده است. سه کتیبهٔ اصلی این بنا یکی در فضای ورودی مسجد و با خط نستعلیق به شیوهٔ کاشی معرّق و دیگری در فضای اصلی گنبدخانه به خط ثلث و به شیوهٔ حکاکی بر گچ نقش بسته است و کتیبهٔ سوم در دوازده وجه بالای فضای گنبدخانه زیر شابک‌های نورگیر به خط ثلث و به شیوهٔ نقاشی روی گچ است. به جز این‌ها، یک کتیبهٔ سنگی حاوی تاریخ احداث و نام بانیِ بنا به خط نستعلیق بر فراز در ورودی و دو کتیبهٔ کوچک در فضای دو طرف محراب وجود دارد که آن‌ها هم به نام گنجعلیخان اشاره دارند. یک کتیبهٔ نقش‌برجستهٔ دیگر هم حاوی نام معمار بنا «استاد سلطان محمد معمار یزدی» است که در جهت مقابل قبله زیر گنبدخانه دیده می‌شود. در مجموع شش نقش خوشنویسی در این مسجد به کار رفته است.

۲-۲-۱-۲.اسلیمی

نقوش اسلیمی به شکل منفرد در شمسهٔ مرکزی کاربندی سقف پیش فضای مسجد به شیوهٔ نقش‌برجستهٔ گچی دیده می‌شود. همچنین، در تزیینات مقرنس اصلی گنبدخانه نقوش اسلیم در قاب‌هایی به‌صورت مستقل و به شیوهٔ نقاشی روی گچ، کار شده است. علاوه بر این، در تزیینات اتاق امام جماعت نیز تزیینات اسلیمی بدون نقوش هندسی یا ختایی به کار رفته است.

۲-۲-۱-۳.ختایی

در دو سوی محراب مسجد بر دیوارهٔ شمالی فضای اصلی دو قاب به شیوهٔ نقاشی روی گچ با نقوش ختایی نقش بسته است. اگرچه در بخش فوقانی آن‌ها کتیبه‌های کوچک نقش‌برجستهٔ گچی به خط نستعلیق دیده می‌شود؛ اما نقوش تزیینی قسمت اصلی، ختایی است. در قسمت‌هایی از مقرنس گنبدخانه نیز نقوش ختایی به شکل منفرد دیده می‌شود.

۲-۲ -۱-۴.هندسی

نقوش هندسی در طراحی ساختار مقرنس‌ها و کاربندی‌ها و همچنین آجرچینی کف‌پوش، دیواره‌های راهروی ورودی و طراحی پنجره یا شباک‌های نورگیر گنبدخانه به‌کاررفته‌اند. اگر مقرنس‌ها را در نظر نگیریم، تعدد نقوش تزیینی در مقیاس با اسلیمی و ختایی ناچیز است.

۲-۲-۱-۵. نقوش تعیُّنی

این عنوان در تزیینات اسلامی به نقوشی داده شده است که دارای صورت مشخص و معین (تعیین‌پذیر) هستند؛ یعنی بر خلاف نقوش تجریدی، شکل آن‌ها به یک موجود یا شیء طبیعی معین بازمی‌گردد. به عبارتی نقوش تعینی شامل نقش‌هایی است که صورت آن‌ها «قابل‌شناسایی» است؛ مثل تصویر حیوانات، پرندگان، انسان یا اشیای واقعی. در تزیینات اسلامی به دلیل حرمت شرعی و محدودیت‌های مذهبی، استفاده از نقوش تعینی کمتر از نقوش تجریدی بوده است.

در مسجد گنجعلیخان به‌رغم حرمت استفاده، از نقوش تعینی در تزیینات بنا استفاده شده است؛ در قسمت بالکن مسجد هشت نقش حیوانیِ آهو دیده می‌شود. در تزیینات گنبدخانه نیز نقش اژدها ـ البته به شکلی تقریباً مستتر ـ در تلفیق با نقوش تجریدی به کار رفته است؛ و علاوه بر این، در محراب مسجد نقش یک قندیل به‌صورت یک شیء قابل شناسایی حجّاری شده است.

۲-۲-۱-۶. نقوش تلفیقی

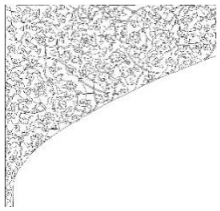
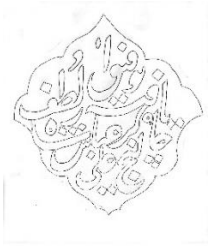
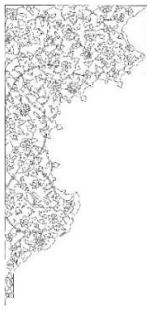
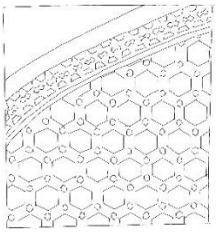
در دسته‌بندی نقوش تزیینات معماری بنای مورد پژوهش براساس نمودار شبکه‌ای انواع نقوش، بخش غالب تزیینات در این بخش می‌گنجد. تلفیق اسلیمی و ختایی بیشترین سطوح را دربرگرفته است و همچنین، تلفیق هندسی، اسلیمی ـ ختایی و تجریدی و تعینی در جاهای مختلف دیده می‌شود.

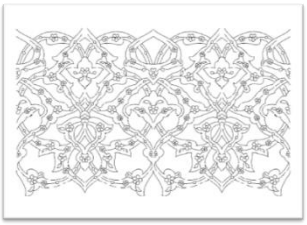
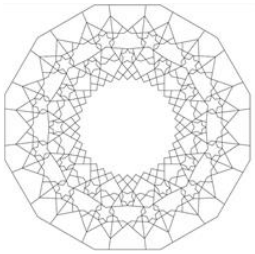
جدول۱: انواع نقوش تزیینات معماری مسجد گنجعلیخان کرمان، مأخذ: نگارنده

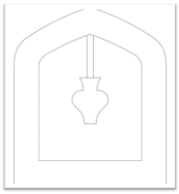
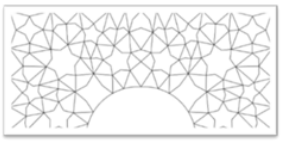
ردیف	تصویر نقش	طرح رسامی	نوع نقش	تجریدی	تعینی	تلفیقی	تکنیک اجرا	محل اجرا

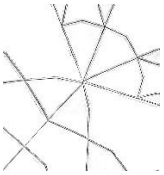
۱			تجریدی/ هندسی	*			نقاشی روی گچ/ گره‌چینی	سقف ورودی اصلی
۲			تجریدی/ هندسی	*			گچ‌کاری/ مقرنس سه قطاره	بالای ورودی در اصلی
۳			تجریدی/ هندسی	*			نقاشی روی گچ	راهروی ورودی
۴			تجریدی/ هندسی	*			کاربندی/ گچ‌بری و نقاشی روی گچ	سقف فضای گردش انتهای راهرو
۵			تجریدی / هندسی	*			کاربندی/ گچ‌بری و نقاشی روی گچ	مفصل ارتباطی بعد از فضای گردش

۶			تلفیقی / هندسی – اسلیمی			*	کاربندی / گچ‌بری و نقاشی روی گچ	پیش فضا
۷			تلفیقی / هندسی و اسلیمی			*	گچ‌بری	شمسه مرکزی کاربندی پیش فضا
۸			تجریدی / هندسی	*			گره‌چینی / نقاشی و خراش روی گچ	ستون‌های پیش فضا
۹			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			*	نقاشی روی گچ	دیواره‌های شرقی و غربی فضای گنبدخانه (اصلی)
۱۰			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			*	نقاشی روی گچ	دیواره جنوبی فضای گنبدخانه (اصلی)

۱۱			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			*	گچ‌بری و نقاشی روی گچ	بالای محراب
۱۲			تجریدی/ خوشنویسی	*			گچ‌بری	دیواره شمالی فضای گنبدخانه دو سوی محراب
۱۳			تلفیقی / اسلیمی و ختایی و خوشنویسی			*	گچ‌بری و نقاشی روی گچ	دیواره شمالی فضای گنبدخانه دو سوی محراب
۱۴			تجریدی/ خوشنویسی (خط ثلث و تزیینات ختایی)	*			خراش روی گچ	دیوارهای جانبی فضای گنبدخانه
۱۵			تجریدی/ هندسی	*			کاشی معرق	چهار شابک روی دیوارهای چهارگانه زیر ساقه گنبدخانه

۱۶			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			نقاشی روی گچ	دیوارهای زیر ساقه گنبدخانه
۱۷			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			نقاشی روی گچ	دیوارهای جانبی گنبدخانه بالای کتیبه
۱۸			نجریدی / هندسی	*			گنبدخانه
۱۹			تلفیقی اسلیمی و ختایی و هندسی			نقاشی روی گچ	جزئیات مقرنس گنبدخانه
۲۰			نجریدی / اسلیمی	*		نقاشی روی گچ	جزئیات مقرنس گنبدخانه

۲۱			تجریدی / خوشنویسی	*			خطاطی و نقاشی روی گچ	کتیبه مقرنس گنبدخانه
۲۲			تلفیقی / اسلیمی و ختایی و حیوانی			*	نقش‌برجسته و نقاشی روی گچ	ساقه گنبدخانه
۲۳			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			*	نقاشی روی گچ	گنبدخانه
۲۴			تعیینی / اشیا		*		حجاری سنگ	محراب
۲۵			تجریدی / هندسی	*			مقرنس	محراب
۲۶			تلفیقی / اسلیمی و ختایی			*	نقش‌برجسته و نقاشی روی گچ	بالکن

۲۷			تجریدی / خوشنویسی	*			سنگ حجاری	ورودی اصلی
۲۸			تجریدی / خوشنویسی	*			کاشی معرق	ورودی اصلی
۲۹			اسلیمی و ختایی			*	نقش‌برجسته روی گچ	بالکن
۳۰			تعینی / جانوری		*		نقش‌برجسته روی گچ	بالکن
۳۱			تعینی / جانوری		*		نقش‌برجسته روی گچ	بالکن
۳۲			تجریدی / هندسی	*			کاربندی	اتاق امام‌جماعت

۳۳			تجریدی / اسلیمی	*		نقاشی روی گچ	اتاق امام‌جماعت

۲-۳. تحلیل شمایل‌نگارانه نقوش تزیینات مسجد گنجعلیخان

در بخش قبلی و در حین توصیف تزیینات بنای مورد نظر، کم‌وبیش به تحلیل آن‌ها هم پرداخته شد؛ اما در اینجا به شکلی مشروح‌تر ویژگی‌های خاص مسجد و عناصر بصری به کار رفته در تزیین آن مرور خواهد شد.

۲-۳-۱.گرایش به درون

فقدان عناصر نمادینِ معرفی بیرونیِ مساجد اعم از گنبد، مناره یا سردر یکی از ویژگی‌های این مسجد است که در همان آغاز ذهن تحلیل‌گر را به خود مشغول می‌کند. اگرچه این ویژگی در معماری ایرانی ـ اسلامی «بازتابی از جهان‌بینی دینی و فرهنگی است و بر باطن و خلوت و معنویت تأکید دارد» و اندیشه‌های عرفانی ارزش باطن را بر ظاهر مقدم می‌داند و این دلیلی است که نمای بیرونی ابنیه ساده باشد و فضای درونی مملو از زیبایی و تزیین و شکوه؛ اما به‌هرحال، این دربارهٔ مساجد کمتر مرسوم است؛ به‌خصوص مساجدی که در میادین شهری بنا شده‌اند. حتی ورودیِ این مسجد درون طاق‌نمایی شبیه همهٔ طاق‌نماهای پیرامون میدان، مستتر شده به‌نحوی‌که مخاطب یا باید از قبل جایش را بداند یا برای یافتن آن از رهگذری سراغش را بگیرد.

ورودی مسجد مخاطب را از دالانی تنگ، تاریک، نسبتاً طولانی و تقریباً بدون تزیینات به درونِ فضایی سرشار از نور و رنگ و نقش می‌رساند؛ نگاه پس از این سِیر، وقت رسیدن به مقصد راهی جز به بالا ندارد؛ جایی که شمسه نقش بسته است.

۲-۳-۲.تفاوت شکل و رنگ‌بندی نقوش تجریدی

نقوش و تزیینات مساجد در دورهٔ صفوی و قبل از آن اغلب رنگ‌بندی مشتمل بر سبز، آبی، لاجورد و فیروزه‌ای در کنار رنگ‌های فرعی چون سفید و سیاه و... دارند. در مسجد گنجعلیخان از همان ابتدا در ورودی اصلی، با رنگ‌هایی نامتعارف همچون بنفش و یاسی مواجه هستیم. علاوه‌برآن، در همین قسمت کتیبه‌ای به خط «نستعلیق» و به زبان «فارسی» دیده می‌شود که معمولِ مساجد نیست.

در فضای اصلی مسجد ـ که همان گنبدخانه است ـ هم رنگ‌های غالب عنابی، کرم، و طلایی است. کتیبهٔ مسجد ـ حاوی آیاتی از سورهٔ جمعه ـ بر زمینه‌ای گچی به رنگ عنابی حک شده است و حضور رنگ‌های سرد چون آبی و لاجورد و سبز در رنگ‌بندی تزیینات این قسمت هم کمتر به چشم می‌آید؛ و البته این چیزی از معنویت و فضای عرفانی و عبادی آن نمی‌کاهد؛ چه این‌که تشعشع نور خورشید از شباک‌ها این فضا را به بهترین شکل ایجاد و القا می‌کند. رنگ عنابی ـ طیفی میان قرمزِ تیره و قهوه‌ای، (شبیه دانهٔ انارِ رسیده یا شراب) در فرهنگ‌ها و هنرهای مختلف بار نمادین ویژه‌ای دارد. این رنگ بیشتر در پارچه‌ها و فرش‌ها و معمولاً در زمینه و بخش‌های مهم به کار می‌رود؛ در نگارگری‌ها این رنگ برای لباس عارفان و بزرگان دیده می‌شود و نماد گرایش به درون و ترک دلبستگی‌های دنیوی

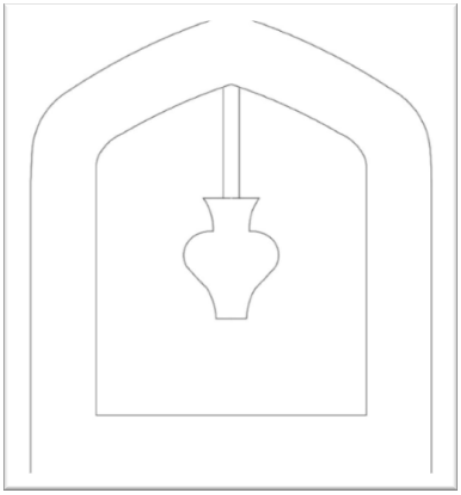
است (مرادخانی، ۱۳۹۷). عنابی به سبب نزدیکی به قرمز و قهوه‌ای، حالتی متین، آرام و روحانی به فضای مسجد بخشیده است؛ بر خلاف قرمز روشن که پرهیجان است، عنابی نوعی حرمت و سکینه دارد. عنابی در میان «قرمزِ زندگی و شور» و «قهوه‌ایِ خاکی و فنا» قرار می‌گیرد و نمادی از سیر انسان، از جسمانیت به روحانیت است؛ هم گرمی حیات را دارد و هم آرامش خاک را (نصر، ۱۳۹۰؛ ۴۰ و مددپور، ۱۳۹۰؛۲۳۲). رنگ «کرم» یکی از رنگ‌های ملایم، خنثی و آرامش‌بخش است که در تزیینات این بنا یکی از رنگ‌های پرکاربرد است. رنگ «طلایی» در همهٔ فرهنگ‌ها با قدرت، شکوه و امر متعالی پیوند دارد. طلایی به دلیل ارتباط مستقیم با فلز طلا همیشه نماد ثروت، اشرافیت و تجمل بوده است. در هنر و معماری نشانی از قدرت و مقام والا است؛ در اغلب فرهنگ‌ها نماد خورشید، نور و حیات‌بخشی است (شوالیه، ۱۳۸۵)؛ رنگی که میان امر مادی (قدرت و شکوه) و امر معنوی (نور و کمال) در ارتباط است. در مسجد گنجعلیخان از طلاکاری برای تزیینات استفاده شده است.

۲-۳-۳. نقوش تَعَیُّنی در تزیینات مسجد

در تزیینات معماری مساجد، نقوشی که دارای صورت مشخص و معین (تعین‌پذیر) هستند، با محدودیت‌های شرعی و فقهی مواجه‌اند؛ این یک قاعدهٔ کلی است که به‌ندرت نادیده گرفته می‌شود. نهی از شبیه‌سازی و بازنمایی مستقیم در آموزه‌های اسلامی برای جلوگیری از شائبهٔ بت‌پرستی در کاربست نقوش تزیینی مورد توجه طراحان و معماران بوده است. علاوه بر فقه، در تفکر عرفانی هم که «تقدم معنی بر ماده» و توجه به باطن و حقیقت، یک اصل اساسی است، نقوش تجریدی (هندسی، اسلیمی ـ ختایی و خوشنویسی) رمز وحدت، بی‌نهایت، بی‌صورتی و معنویت را بهتر نشان می‌دهند؛ این نقوش انسان را به بی‌کرانگی آفرینش توجه می‌دهند و این، از نقوش تعیّنی کمتر برمی‌آید.

در مرکز توجه این مسجد، یعنی محراب، بر سنگ مرمر سبزرنگی، یک نقش تعینی جلوه می‌کند؛ یک قندیل به شکلی واقع‌گرایانه و بدون هیچ تلاشی در جهت تجریدی‌سازی آن، درست در مقابل نمازگزار و در جهت قبله است. این نقش، بسیار ساده، بدون جزییات تزیینی و نقوش اسلیمی و ختایی است. (تصاویر شمارهٔ ۱و۲) نقش قندیل در هنرهای سنتیِ ایرانی ـ اسلامی مخصوصاً در بناهایی که به صوفیه و گرایش‌های عرفانی مرتبط است، رایج است؛ اما غالباً با نقوش تجریدی شکل می‌گیرد و به این شکل و در محراب مساجد بی‌سابقه است.

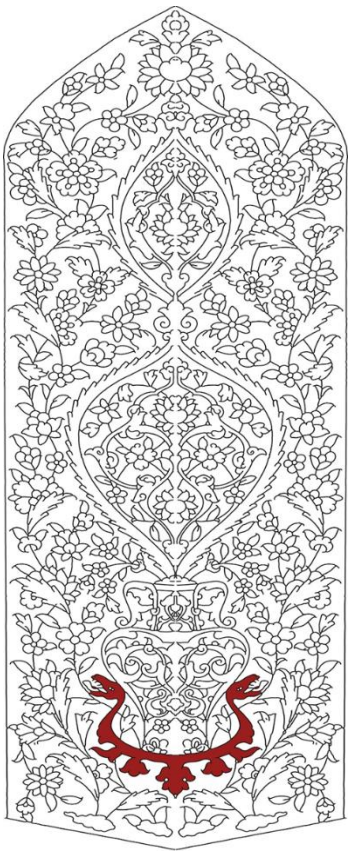
تصویر۲: رسامی نقش قندیل حجاری شده در محراب مسجد. مأخذ: نگارنده



تصویر۳: نقش قندیل حجاری شده در محراب مسجد. مأخذ: نگارنده

ظاهراً در میان نقوش تعینی، حرمت استفاده از نقوش جانوری و التزام به پرهیز از تصویرگریِ جانداران در مساجد شدیدتر است؛ اما در مسجد مورد مطالعه این نوع از نقوش به کار رفته است. نقش اژدها اگرچه یک حیوان خیالی است؛ اما در گروه نقوش تعینی قرار می‌گیرد. در فرهنگ ایران پیش از اسلام اژدها بیشتر نماد نیروهای اهریمنی، ویرانگر و همچون اژدهای ضحاک در *شاهنامه* مانع جریان زندگی بوده است. پس از اسلام اژدها گاهی به نماد قدرت و نگهبانی مبدل شد و در هنر شیعی با روایت‌هایی از جنگ‌های امام علی علیه‌السلام با اژدها که در متن‌های افسانه‌ای آمده، به نمادی از باطل‌ستیزی تغییر یافت (بلوکباشی؛ ۱۴۰۲، ۶۹ و نایب زاده؛ ۱۳۹۵، ۸۴). اگرچه این نقش در تزیینات مسجد گنجعلیخان چندان به چشم نمی‌آید، وجهی تجریدی به خود گرفته؛ اما یکی از نقوش اصلی تزیینات مجموعهٔ گنجعلیخان در کاروان‌سرای مجاور است. در مسجد مورد پژوهش، دو اژدها به شکل قرینه، دو طرف گلدان یا قندیلی در قاب‌های میانِ شباک‌های دوازده‌گانهٔ گنبدخانه نقش بسته است. (تصاویر شمارهٔ ۳ و ۴)

تصویر ۴: تزیینات بین شباک‌ها با نقش اسلیمی و ختایی و اژدها. مأخذ: نگارنده



تصویر۵: رسامی نقوش قاب بین شباک‌ها و نقش اژدها. مأخذ: نگارنده

نقوش تعینی به کار رفته در مسجد گنجعلیخان در هیئت هشت نقش آهو در دیواره‌های شمالی و جنوبیِ بالکن درون قابی اسلیمی‌گونه و میان نقوش تجریدی جلوه می‌کند (تصاویر شمارهٔ ۵ و ۶). نقش آهو جایگاهی چندوجهی و نمادین دارد؛ در فرهنگ ایرانی به سبب چشمان درشت و حرکات سبک‌بالش نماد زیبایی، معشوق و لطافت است؛ گریزپاست و دل‌ربوده و دست‌نیافتنی هم به شمار می‌آید. در ادبیات عرفانی آهو نماد روحی است که از دام دنیا می‌گریزد و معشوق الهی که دسترسی به آن دشوار است (یوزباشی،۱۴۰۴). اگرچه داستان امام رضا علیه‌السلام و ضمانت آهو در منابع روایی نیامده است؛ اما در فرهنگ شیعی لقب «ضامن آهو» یکی از مشهورترین القاب امام علی‌ابن‌موسی‌الرضا علیه‌السلام است. آهو به‌عنوان حیوانی لطیف، بی‌آزار، محجوب و باحیا ـ و در عرفان اسلامی، نماد روح لطیف و دل خالص مؤمن است که در جستجوی حقیقت الهی به‌سوی معشوق می‌شتابد. در هنرهای اسلامی و تزیینات اماکن مذهبی حضور آهو نشانهٔ بهشت و آرامش ابدی و تداعی‌کنندهٔ صحنه‌های آرام و امن در جهان معنوی است (یوزباشی،۱۴۰۴).

تصویر۶: یکی از نقوش حیوانی در گچ‌بری تزیینات مسجد. مأخذ: نگارنده

تصویر۷: طرح رسامی یکی از نقوش حیوانی در گچ‌بری تزیینات مسجد. مأخذ: نگارنده

۲-۴. تفسیر شمایل‌شناسانهٔ «مسجد گنجعلیخان، به‌مثابه یک اثر هنریِ شیعی»

در دورهٔ صفوی، «مذهب تشیع دوازده‌امامی» به‌صورت رسمی و دولتی در ایران به رسمیت شناخته شد؛ این یکی از نقاط عطف مهم تاریخ ایران و هم جهان اسلام بود. صفویان با قدرت‌گیری خود روندی نو در هویت مذهبی ـ سیاسی ایران ایجاد کردند. خاندان صفوی در اصل یک طریقت «صوفی» بودند و گرایش‌های صوفیانه داشتند. شاه اسماعیل صفوی پس از پیروزی‌های نظامی خود تشیع را مذهب رسمی اعلام کرد.

مسجد مورد مطالعهٔ این پژوهش در این مقطع تاریخی، و حسب‌الامر یکی از بزرگ‌ترین سرداران نظامی و سیاسی دولت صفوی احداث شده است. گنجعلیخان شیعه‌ای ارادتمند ائمه است. او در سال ۱۰۲۴ قمری وقف‌نامه‌ای برای ثبت موقوفاتش جهت آستان مقدس رضوی علیه‌السلام تنظیم می‌کند. تدفین او در این آستان هم نشانهٔ ارادت به مذهب تشیع و مخصوصاً امام هشتم شیعیان است. تجلی و جلوه‌گاه این علاقه‌مندی و شیفتگی، مسجد گنجعلیخان است. در بررسی و تحلیل نقوش این مسجد نکاتی قابل‌تأمل است که در اینجا به آن پرداخته خواهد شد:

پیش‌ازاین اشاره شد که بر فراز گنبدخانهٔ مسجد ـ که در واقع فضای صحن اصلی آن است ـ دوازده شباک همچون دوازده چشمهٔ نور، نور و روشنایی مسجد را تأمین می‌کنند. هرچند عدد دوازده در نجوم اهمیت دارد و از دوازده برج منطقةالبروج در فرهنگ اسلامی نیز سخن گفته شده است؛ این دوازده پنجره بر یک دوازده ضلعی استوارند که کتیبه‌ای بر پیشانی آن حاوی اسماء نورانی معصومین است. این محتوا تردیدی باقی نمی‌گذارد که انتخاب عدد دوازده آگاهانه بوده است و قطعاً با بینش شیعیِ معمار و بانی بنا نسبت دارد.

تصویر۸: نمای کلی گنبدخانه که در قسمت فوقانی ۱۲ شباک دیده می شود

هشت هم در فرهنگ اسلامی عددی آسمانی شمرده می‌شود؛ «هشت بهشت»، «هشت درب بهشت»، «هشت فرشتهٔ حامل عرش» و صور دیگر بیان نمادین این عدد در عرفان هستند. اما تصویرگری هشت آهو در تزیین دیوارهای مسجد باتوجه‌به ارادت گنجعلیخان به امام هشتم که اشاره شد و از سویی، شهرت لقب «ضامن آهو» در میان شیعیان ایران انتخاب آگاهانهٔ این عدد برای ترسیم این نقش تعینی را مستدل می‌کند؛ ضمن این که تزیین سقف این فضای مسجد هم با یک نقش هندسی هشت‌پَر انجام شده است. با این توصیف، کاربست این نقش مبنایی اعتقادی بر پایهٔ اخلاص و سرسپردگی بانی بنا به آستان امام رضا علیه‌السلام داشته و به حرمت تصویرگری نقوشی این‌چنین در مساجد بی‌اعتنا نبوده است.

در کنار نقوش هشت‌گانهٔ آهوان، نقش اژدها نیز که در هنر شیعی، نمادین و پرکاربرد است در تزیینات این مسجد ـ اگرچه به چشم نمی‌آید و نقشی تعینی محسوب نمی‌شود؛ اما ـ به کار رفته است. این نقش در فرهنگ و هنر شیعی یادآور داستان نبرد امام علی علیه‌السلام با اژدها و نماد مبارزه با نفس یا جهاد اکبر است. هنرمندان شیعه با شناخت مفهوم جدالِ خیر و شر ـ که آموزه‌ای دینی است ـ به ترسیم اژدها توجیهی دینی و نمادین بخشیده‌اند (نایب‌زاده، ۱۳۹۵).

یک نقش کم‌وبیش تعینیِ دیگر در این بنا، قندیل نقش بسته بر محراب مسجد است؛ نقش یک شیء تعین‌پذیر اما کاملاً نمادین. قندیل نماد نور و روشنایی است؛ و اینجا در میان بسیار نشانه‌های دیگرِ «نور» همچون شمسه‌ها و تلألؤ انوار خورشید از شباک‌ها، بیشتر این مفهوم را به ذهن می‌رساند که الله نور السموات و الارض.

همهٔ این نقوش ظاهراً تعینی، در کنار نقوش تجریدی همچون شمسه و اسلیمی ـ ختایی‌ها فضایی آکنده از معنویت و عرفان، و مناسب عبادت و سلوک پرداخته است. فضایی که ارادت و خاکساریِ پدیدآورنده‌اش را به آستان ائمهٔ شیعه و معصومین می‌توان حس کرد؛ چه اینکه این ابیات مناجات‌گونه بیش از چهار قرن بر تارک این بنا درخشیده است و سندی است بر اعتقاد و شیفتگی گنجعلیخان به این خاندان:

بنبی عربی و رسول مدنی و اخیه اسدالله مسمی بعلی
و بزهراء بتول و بأم ولدتها و بسبطیه و شبلیه هما نجل زکی
و بسجاد و بالباقر و الصادق حقا و بموسی و علی و تقی و نقی
و بذی العسکر و الحجته القائم بالحق الذی تضرب بالسیف بحکم ازلی
اجب الیوم دعانا و ترحم حضرانا و اقض حاجاتهم الکل الهی بولی
و تقبل بقبول حسن رب دعانا بعلی و علی و علی و علی

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش پیشِ رو نشان می‌دهد مسجد گنجعلیخان کرمان اگرچه واجد فضایی معنوی و روحانی بوده و عبادتگاه عرفانیِ پرجذبه‌ای است؛ اما با ظاهر اغلب مساجد به لحاظ کاربرد رنگ‌ها و نقوش تزیینی تفاوت دارد؛ تا جایی که بعضی نقوشِ تعینی به کار رفته در آن با عرف مسجدسازی و تزیینات معماری مساجد مغایر است. نتیجهٔ تجزیه‌وتحلیل نقوش و نمادهای این اثر آن است که حاکم کرمان در عهد شاه‌عباس اول صفوی اراده کرده است مسجدی برای شخص او و بنا به معتقدات و سلایقش برپا کند. موقوفات عظیم گنجعلیخان وقف آستان مقدس رضوی است؛ گنجعلیخان شیفتهٔ امام هشتم است و پس از مرگ بنا به وصیتش در جوار مرقد او دفن می‌شود؛ شیعه‌ای دلباخته و ارادتمند چهارده‌معصوم است و همهٔ این معتقدات، در تزیینات نقوش مسجد جلوه یافته است. به نظر می‌رسد او عبادتگاهی شخصی و ویژهٔ خود، و متفاوت با آنچه مرسوم بوده، می‌خواسته است؛ و نتیجهٔ آن مسجدی زیبا و منحصربه‌فرد در گوشهٔ مجموعهٔ تاریخی شهر کرمان است که تجلی و جلوه‌گاه آن علاقه‌مندی و شیفتگی، و به مثابه یک اثر هنری شیعی است؛ و نقوش تعینی با کارکردی نمادین در کنار دیگر عناصر بصری، در خدمت این هدفِ پدیدآورنده هستند.

منابع

احمدی، نزهت. (۱۳۹۳). «تأثیر موقوفات گنجعلی‌خان بر کالبد شهری کرمان با تکیه بر اسناد وقف‌نامه‌های گنجعلیخان». *مطالعات تاریخ اسلام*. شمارهٔ۲۳. زمستان ۱۳۹۳

افضلی، زینب و ساره سلیمانی و مژده شهریاری.(۱۳۹۴). «بررسی مجموعهٔ گنجعلیخان براساس متون، کتیبه‌ها و اسناد دورهٔ صفویه». *دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران* ـ آبان‌ماه۱۳۹۴

بارنت، سیلوان. (۱۳۹۱). *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر*، ترجمهٔ بتی آواکیان. تهران. سمت

بلوکباشی، علی. (۱۴۰۲)، *مردم‌شناسی دین*، تهران، سخن

شوالیه، ژان و الن گربران، (۱۳۸۵) *فرهنگ نمادها*، مترجم سودابه فضایلی، تهران، کتابسرای نیک

طاهری، صدرالدین.(۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*؛ تهران: شورآفرین

عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی نظریه ها و کاربردها*. تهران سخن

عوض‌پور، بهروز. (۱۳۹۵). *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*. تهران. کتاب‌آرایی ایرانی

مکی‌نژاد، مهدی، (۱۳۸۹). *گنج سلطان*، تهران، فرهنگستان هنر

مرادخانی، علی و نسرین عتیقه چی.(۱۳۹۷)، تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی رنگارگری ایرانی ـ اسلامی، *رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۱، زمستان ۱۳۹۷

نایب‌زاده، راضیه و صمد سامانیان. (۱۳۹۵). «بررسی تفکرات شیعی در کاربست نقش اژدها در آثار هنری ایران». *نگره*. دانشگاه شاهد. سال یازدهم شمارهٔ ۴۰.

نصر، سیدحسین، (۱۳۹۴)، *هنر و معنویت اسلامی*، مترجم رحیم قاسمیان، تهران، حکمت

یوزباشی، عطیه و الهه پنجه‌باشی(۱۴۰۴). تحلیل موضوعی و معنایی نقشمایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار، *نشریهٔ هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰

مصاحبه‌ها

گفتگو با حاج موسی اشرف‌زاده، از کسبهٔ قدیمی بازار کرمان و متولیان برگزاری عزاداری ایام محرم در بازار گنجعلیخان کرمان. اسفند۱۴۰۳

گفتگو با علی جمیل کرمانی، کارشناس ادارهٔ میراث فرهنگی و پژوهشگر تاریخ کرمان. اردیبهشت ۱۴۰۴

گفتگو با پیمان سلیمانی، کارشناس ارشد مرمت بناهای تاریخی و مدیر پایگاه حفاظت میراث فرهنگی کرمان.اردیبهشت۱۴۰۴

References

Ahmadi, Nezhat. (2014). “The Impact of Ganjali Khan’s Endowments on the Urban Fabric of Kerman, with an Emphasis on the Deeds of Endowment of Ganjali Khan.” Islamic History Studies, no. 23, Winter (2014–2015). (in Persian)

Afzali, Zeinab, Sareh Soleimani, and Mozhdeh Shahriari. (2015). “A Study of the Ganjali Khan Complex Based on Texts, Inscriptions, and Safavid-Period Documents.” Second National Conference on Iranian Archaeology, October–November (2015). (in Persian)

Barnet, Sylvan. (2012). A Short Guide to Writing about Art. Translated by Betty Avakian. Tehran: SAMT. (in Persian)

Bolukbashi, Ali. (2023). Anthropology of Religion. Tehran: Sokhan. (in Persian).

Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. (2006). Dictionary of Symbols. Translated by Soudabeh Fazayeli. Tehran: Ketabsaray-e Nik. . (in Persian)

Taheri, Sadr al-Din. (2017). Semiotics of Archetypes in Ancient Iranian Art and Neighboring Lands. Tehran: Shourafarin. (in Persian)

Abdi, Nahid. (2012). An Introduction to Iconology: Theories and Applications. Tehran: Sokhan (in Persian)

Avazpour, Behrouz. (2016). A Treatise on Iconology. Tehran: Iranian Book Art.(in Persian)

Makinejad, Mehdi. (2010). Ganj-e Soltan. Tehran: Farhangestan-e Honar. (in Persian)

Moradkhani, Ali, and Nasrin Atighehchi. (2018). "A Semiotic Interpretation of Color from the Perspective of Traditional Wisdom in Iranian-Islamic Painting." Rahpouyeh Honar / Visual Arts, no. 1, Winter (2018–2019). (in Persian)

Nayebzadeh, Raziyeh, and Samad Samanian. (2016). "An Examination of Shi'i Thought in the Use of the Dragon Motif in Iranian Works of Art." Negareh, vol. 11, no. 40. Shahed University (in Persian)

Nasr, Seyyed Hossein. (2015). Islamic Art and Spirituality. Translated by Rahim Ghasemian. Tehran: Hekmat. (in Persian)

Yuzbashi, Atiyeh, and Elaha Panjebashi. "A Thematic and Semantic Analysis of the Deer Motif in the Wall Paintings of Qajar Religious Buildings." Journal of Traditional Arts of Greater Khorasan, vol. 3, no. 10.(in Persian)

Interviews

Interview with Haj Mousa Ashrafzadeh, one of the old merchants of Kerman Bazaar and one of the trustees responsible for the Muharram mourning ceremonies in Kerman's Ganjali Khan Bazaar. (February 2025). (in Persian)

Interview with Ali Jamil Kermani, expert at the Cultural Heritage Office and researcher of Kerman history. (May 2025). (in Persian)

Interview with Peyman Soleimani, M.A. specialist in restoration of historic buildings and director of the Kerman Cultural Heritage Conservation Base. (April 2025). (in Persian).