Archive of SID

زیبایی شناسی تزیین در دوره تیموری

منصور حسین پور میزاب*

چکیده: دوره تیموری یکی از دوره‌های درخشان هنر و معماری اسلامی محسوب می‌شود. در این دوره پیشرفت‌های قابل توجهی در عرصه‌های مختلف تزیین صورت می‌گیرد؛ تزیین در تمامی عرصه‌ها از جمله تذهیب، فلزکاری، کاشیکاری و حتی بافندگی به سمت نقش و نگارهای گیاهی می‌رود؛ در واقع تزیین در این دوره تحت‌تأثیر عوامل متعددی، دستخوش تغییر و دگرگونی اساسی شده است. همنشینی مقتدرانه نقوش گیاهی در کنار نقوش هندسی را بنوعی می‌توان عامل اساسی نجات عرصه تزیین هنراسلامی از رخوت دانست که از این دوره آغاز آن را مشاهده می‌کنیم. در این تحقیق هدف برآن است تا در کنار بررسی این تغییرات به چگونگی و چرایی آنها نیز پرداخته شود. این تحقیق بصورت توصیفی- تحلیلی انجام شده و اصلی ترین نتیجه آن عبارتست از اینکه تحولات مذهبی و سیاسی مهمترین عامل دگرگونی وضعیت تزیین در دوره تیموری و بعد ازآن می‌باشد.

واژگان کلیدی: دوره تیموری، تزیین، زیبایی شناسی، هنر اسلامی، هندسه.

مقدمه

برخورداری دوره تیموری از ویژگی‌های منحصربفرد و پردامنه در عرصه تزیین و معماری و اینکه به زیبایی، تأثرات خود را از دوره قبلی در خود حل کرده و به زیبایی دو چندان آن را به دوره بعدی انتقال داده است، آشکارا بر این حقیقت گواهی می‌دهد که حق پژوهشی زیباشناسانه درباره تزیین این دوره آنگونه که شایسته است ادا نشده است. ازآنجاکه دوره تیموری در اوج محدوده زمانی‌ای قرار داردکه چونان روحی بر کالبد تزیین دوره اسلامی دمیده شده است، می‌طلبید تا با انجام یک تحقیق علمی آنچه را که موجب شکل‌گیری این‌گونه تزیین در این دوره شده، شناسایی نموده و با تأمل زمینه را برای پاسخ به چگونگی و چرایی تزیین در دوره تیموری فراهم آورد. ازآنجا که بنظرمی رسید تغییر و دگرگونی در عرصه مذهب حاکم بر دربار و جامعه مهمترین عامل تغییرزبان عرصه تزیین این دوره است و این با آغاز حمله مغول میسر گردیده است بنابراین بامحوریت قراردادن این فرضیه، تلاش شده است بصورت توصیفی- تحلیلی به بررسی تزیین دراین دوره پرداخته شده است.

حمله مغول

شاید بتوان حمله مغول را بر خلاف ظاهر خشونت بارش آغازگر لطیف‌ترین مرحله تزیین هنر اسلامی دانست، این اتفاق تاریخی که ایران و آناتولی را محکوم به پذیرش تبعات خویش کرد باعث شروعی میمون در عرصه تزیین شد که نتایج آن در دوره تیموری به گل می‌نشیند. بعد از حمله مغول به آناتولی در سال ۶۴۶ه.ق که غارت بغداد در ۶۵۶ه.ق را درپی داشت، طی نیمه دوم قرن ۷ه.ق واژگان تزیینی تازه‌ای به سرزمین‌های شرق عالم اسلام نفوذ کرد. به عقیدهٔ نجیب اوغلو[1] در همان حال شیوه بیان هندسی، خلوص اولیه خود را از دست داد و با انبوهی از نقش‌های جدید در آمیخت و تضعیف شد. مجموعه نگاره‌های انتزاعی اسلامی قرون وسطی دیگر، با سیلی از نگاره‌های آسیای شرقی آمیخته شد، این آمیختگی حاصل تماس‌هایی بود که بر اثر حکومت فراگیر مغول که چین و ایران ایلخانی را بیش از یک قرن تحت لوای واحد داشت فراهم شد. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۴۳) استفاده از طرح‌های اسفنجی شکل چینی‌الاصل در تمام خاورمیانه دارای اهمیت فوق‌العاده‌ای گردید و گسترش یافت. این طرح‌ها که در ابتدا مفهوم

* مدرس دانشگاه پیام نور mansourmizab@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

سمبولیک داشت در ایران به شکل تودهٔ ابری در غالب سبک تزیین اسلامی، زیور بسیار یافت. این طرح از این پس جزو قوام مستحکم جمیع فنون تزیینی قرار می‌گیرد و بیش از همه، فشاری را که در وظیفه تزیینات بر آرا بسک[۲] وارد می‌شود تخفیف می‌دهد. علاوه براین بکار بردن شکوفه چینی (نیلوفرآبی) اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت، زیرا این امکان را بوجود آورد تا مجموعه طرح‌های نخلی شکل تا اندازه‌ای دوباره مورد استفاده قرار گیرد؛ بوته‌های شکوفه بعضی از اشکال نباتات نیز برای ازدیاد ذخیره این‌گونه طرحها مورد استقبال واقع شده و با هنرمندی فوق‌العاده‌ای مورد استفاده قرار گرفت. (کونل، ۱۳۶۸، ۱۱۸) در این رابطه، فریه نیز حروف کوفی بنایی را که به حروف مهر نویسی چینی شباهت یافته و"کله مرغکهای چینی" و ترنج‌های چند دالبری دو نیم شده یا چارکی- لچک‌ها را در ردیف نگاره هایی می‌داند که تحت‌تأثیر آشکار این نفوذ هستند.(فریه ، ۱۳۸۴، ۹۹) ریگل[۳] این دگرگونی جدیدی را که نقش‌های گیاهی و هندسی و کتیبه‌ای و شمایلی را در شیوهٔ بصری تازه‌ای ادغام کرده بود، از چشم تیزبین خود دور ننهاده و به ظهور تمایلات طبیعت‌گرانه در نقوش هنراسلامی متأخر اشاره می‌کند و این تمایلات را به ایلات آسیایی ترک تباری نسبت می‌دهد که بر آناتولی و ایران بزرگ حکم می‌راندند. هرتسفلد و کونل[۴] نیز خاطرنشان کردند که عربانه در سرزمین‌های اسلامی شرق عالم اسلامی بعد از حمله مغولان تحت‌تأثیر توران و آسیای شرقی به سمت واقع گرایی بیشتر سیر کرد؛ کونل در باره عربانه گیاهی نوشت:

«در میانه قرن ۷ه.ق موقعیت آن (عربانه گیاهی)چندان قوی بود که از خطر از بین رفتن با سیل نگاره‌های خاور دور که با حمله مغول به راه افتاد مصون ماند؛ البته از آن به بعد عربانه دیگر تنها در دستان خیال طراحانی قرار داشت که قدرت خلاقانه شان را انگاره‌های تازه‌ای بارور ساخته بود.» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۴۴)

تصویر۱: شکوفه چینی

تصویر۲: تزیین اسلیمی برروی کاشی- سمرقند دوره تیموری

سبک بصری دوران مغول و بعد ازآن

سبک بصری ما بعد مغول که نشان خود را بر هنرها و نماهای معماری شرق عالم اسلامی نهاد طی اواخر قرن ۷ه.ق و قرن ۸ه.ق تحت حکومت فائق ایلخانیان در ایران و عراق و آناتولی رواج یافت. پوپ[۵] در باره این دوره که نقشهای کهنه در نقش‌هایی تازه ادغام شد، خاور دور را در ایجاد طرح‌ها و اشکالی که شاخصه آنها طبیعت‌گرایی جدید و سلیقه تازه‌ای است سهیم دانسته و معتقد است، این تحول موجب شد دو جنبه متناقض، یعنی "خشک‌ترین هندسه و سرزنده‌ترین گل و بوته‌ها" در جوار هم قرار گیرند. وی این تحول اساسی را میمون شمرده است:« ضربه مغول درست در لحظه‌ای وارد شد که لازم بود جوهر تزیینات ایرانی کلاً دگرگون شود زیرا در قرن ۷ه.ق این هنر اگر هم در حال احتضار نبود، باری کم و بیش دچار رکود شده بود؛ احیاء صورت گرفت، اما نه با جابجایی کامل بلکه با تکمیل.آنچنان که سیر تکامل گسسته نشد بلکه با مضامین تازه‌ای تغذیه شد و از نابودی ناشی از رخوت نجات یافت.»(همان،۱۵۵)

تصویر۳: جزییات تزیین گور امیر تیمور قرن۹ ه.ق، سمرقند

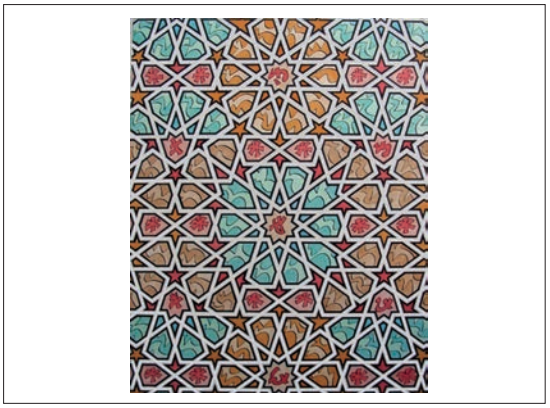
تصویر۴: جزییات تزیین،توپقاپو، قرن۹ ه.ق ، استانبول

www.SID.ir

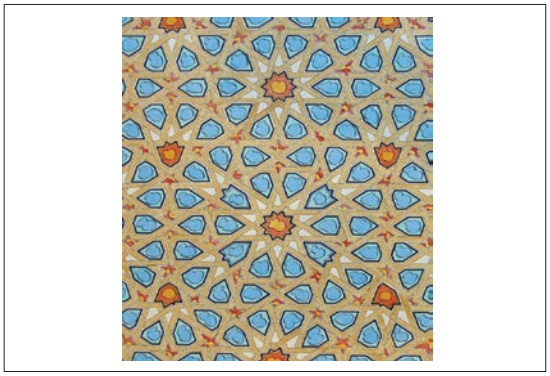
Archive of SID

زبان تزیین در دوره تیموری

سلسله‌های تیموریان و ترکمانان از اواخر قرن ۸ه.ق تا اوایل ۱۰ه.ق ترکیب مغولی ایلخانی را تکامل بخشیدند. در این دوران طرح‌های هندسی که از قرن ۵ه.ق به بعد رواج یافته بود با تصرف در ساختمان موروثی آنها از نظر مقیاس، خردکردن پی‌درپی نگاره‌های سنتی به عناصر کوچکتر یا بر عکس بزرگتر کردن آنها بنحو بی‌سابقه‌ای از نظر ترکیب بندی، ترکیب رنگ مصالح و فنون، منحنی الخط (گیاهی، گل و بوته وشمایلی یا کتیبه‌ای) متحول شد، آن‌چنان‌که اقسام طرح‌ها را به حد تقریباً بی‌شماری رساند. ترکیبات پیچیده شعاعی جای ترکیبات ساده‌تر مبتنی بر شبکه های مستقیم‌الخط یا موربی را گرفت. (همان، ۱۵۵و۱۵۴) در این مورد گلمبک و ویلبر[۶] اضافه می‌کنند که شبکه‌هایی که مثلث و مربع را درهم می‌آمیزند؛ ظاهراً در روزگار تیموریان مورد پسند عموم بوده است، در ایوان بزرگ شرقی واقع در گازرگاه(هرات) شش گوشه، پیکره مرکزی است. این شش گوشه ها با مربع‌ها و مثلث‌های متساوی‌الاضلاع که ابعاد آنها را ضلع شش‌گوشه تضمین می‌کرد احاطه شده است. دستگاه شبکه‌ای به مراتب زیادتر موردتوجه عموم بوده، شبکه‌ای بود که ستاره‌های ده‌گوش و پنج‌گوش را به وجود می‌آورد. طرح‌هایی با شبکه‌های شعاعی پنج بخش در آرامگاه تومان آقای سمرقند پیدا شده است. همچنین همین طرح در گورامیر سمرقند، در بویان قلی‌خان در بخارا، در ازاره‌های بقاع گازرگاه و تایباد و در درگاه مسجد جامع یزد به چشم می‌خورد. بولاتف[۷] ۶ نظام اصلی زیر نقش مشخص کرده که تزیینات بناهای توران ما بین قرون ۴ه.ق و ۶ه.ق بر اساس آن سامان می‌یافته است: ۱ـ مربع و مشقات آن ۲ـ نیم مربع و مشقات آن ۳ـ دو مربع ۴ـ مثلث متساوی الاضلاع و مشقات آن ۵ـ تر کیب مثلث متساوی الاضلاع و مربع ۶ـ زیر نقش شعاعی.(گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴، ۲۱۹ـ۲۲۲) دردوره تیموری را می‌توان در آثار قرون ۱۱ و۱۲ میلادی در تصاویر رساله قرون وسطایی پیدا کرد. وی توضیح می‌دهد که شبکه شعاعی در دورهٔ تیموری از بودجه خاص برخوردار بود.(نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۹)



تصویر۵: نقوش هندسی - قرون میانی اسلامی



تصویر۶ و ۷: نقوش هندسی - قرون میانی اسلامی

تفکر و ایدئولوژی حاکم بر نقوش دورهٔ تیموری

نقوش در این دوره و دوره‌های ماقبل آن حاصل از تجرید نقوش و انتزاعی‌کردن بنحوی خاص می‌باشد که بیانگر تفکر حاکم بر این نوع آثار می‌باشد. بکارگیری علوم ریاضیات و هندسه ما را در بستر تفهیم این نقوش که در نهایت دقت انجام شده به این امر رهنمون می‌سازد که با ابزارهای ابتدایی آن‌زمان با چه علم و فراستی و با علمی قلبی و حضوری توانسته‌اند به این نقوش دست پیدا کنند، هرچند که شاید محققین امروز آنها را فقط بتوانند از جهت ریاضی و هندسه اقلیدسی تعبیر و تفهیم نمایند، ولی در پشت پرده اسراری نیز در آن نهفته است که هنوز به جنبه فلسفی آن پرداخته نشده است. (زعیم نیا، ۱۳۸۰، ۱۵۵) طاهره سها در کتاب خود "از هنر و هنر اسلامی" تأکید می‌کند که برای تحلیل این نقوش و برای درک آن باید آنها را براساس هندسه قدسی تحلیل کرد؛ ایشان هندسه قدسی را نمادین تلقی کرده و ادامه می‌دهد که این هندسه بیانگر اصول جاودانه ایست که مبنای مشترک این نمودهای کثیر است و انتزاع این هنر را چنین شرح می‌دهد که از یک سو به انتقال مفاهیمی می‌پردازد که در قالب فیزیکی صرف، بیان پذیر نیست و از سوی دیگر، معنای نمادهای صورت هنری را در می‌یابد و بر آورده می‌سازد. شکل که در مرتبه فیزیکی قرار دارد دارای محدودیت‌های زمانی، مکانی است اما شکل فیزیکی این ویژگی را نیز دارد که مفاهیم فیزیکی را منتقل

www.SID.ir

Archive of SID

سازد و همین جنبه است که به اشکال معین، کیفیتی زوال ناپذیر می‌بخشد.(سها، ۱۳۶۸، ۱۳۸) اردلان و بختیار در فراسوی عملکرد این اشکال که نظمی مادی دارد عملکردی دیگر، با اهمیتی افزون‌تر را یاد آوری می‌کنند که همانا یادآور اصول معنوی به انسان از طریق جنبه نمادین شان است. بعقیده ایشان هیچ‌چیز هرگز از معنی منفک نیست و معنی هم چیزی جز معنویت نمی‌باشد. (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، پیشگفتار) در واقع ماهیت انتزاعی این اشکال [بعقیده حسن بلخاری] بدلیل تلاش این هنر در انعکاس صور نورانی عالم مثال است و ارتباطی تنگا تنگ با ماهیت نیمه تجریدی علوم هندسه و ریاضیات دارد، بعبارت دیگر هندسه و ریاضیات اولاً با عرفان و نگرش اشراقی یونانیان بویژه فیثاغورثیان و پس از آنها افلاطون پیوند خورده و هویتی عارفانه و رازگونه یافته بود و ثانیاً بدلیل ماهیت نیمه تجریدی کاملاً با عالم مثال که منشاء هنراسلامی محسوب شده و خود نیز در میانه عالم معقول و محسوس قرارداشت، منطبق بود. (بلخاری قهی، ۱۳۸۴، ۵۲۳) خانم گل‌رو نجیب اوغلو با توجه به وجود مضامین طبیعت گرایانه در بناها، نماهای آنها که پوشیده از این نقوش- گره دو بعدی و سه بعدی- مقید به هندسه ستاره و چند ضلعی است، معتقدند بطریق اول، این نقوش می‌توانند متضمن تلمیحاتی از جهان هستی باشند، همانطور که اکثر محققان گفته‌اند نقوش بافته از چند ضلعی‌ها، گویی یک نظام یک دست بلورین عالم مادی و غیر ذیروح راکه نظمی ریاضی‌وار دارد به یادمی آورد؛ از میان نقشهای هندسی، آنها که دارای ستاره یا شمسه‌اند بیشتر تداعی‌کننده آسمان‌اند. شبکه دوایرهم مرکز مدارگونه‌ای که زیر نقش گره‌های ستاره‌ای است یاد آور مدارات ستارگانند و شعاع‌های هم فاصله شمسه‌ها همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره از ستارگان می‌تابد. خطوط منتشر از مرکز ستاره های متعدد که با هم تقاطع پیدا می‌کند تا چند ضلعی‌ها و مجموعه ستاره‌های فرعی را تشکیل دهند، دارای هویت بصری مبهمی است؛ البته این گره‌ها تصویر دقیق ستارگان و مدارات سماوی که در رساله های نجومی همزمان‌شان دیده می‌شود نیست بلکه تنها انتزاعات هندسی ساده‌ای است که در حد تشبیه کنایی و استعاری عمل می‌کنند. (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۶۱) بورکهارت[۸] این نوع هندسه را از اجزای ذاتی تجلی وحدت در هنر می‌داند و آن را از ابزار نیل به اندیشه فوق می‌داند. جوهره‌های کیفی همه این اشکال بنیادی هندسی به هدفی مرکزی گرایش دارد؛ از پیامد خطوط هماهنگی که شکل‌های جداگانه بوجود می‌آورند است که الگوهای متفاوتی به بار می‌آیند.

الگوهای سطحی، میل به توسعه خطهایی مدور و

تصویر۸ و ۹: نقوش هندسی - قرون میانی اسلامی

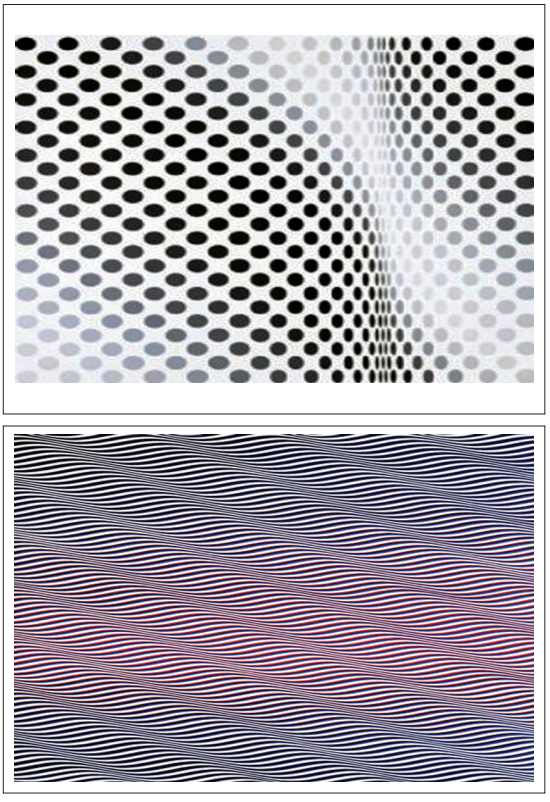
مرکزگرایی دارند که نماد کیهان است و این امر متفاوت با خطوط مولد دیوارهاست که گرایش به تبعیت از استحاله مربع به دایره دارند که نمادگر اعتلای نفس است به روح و کف راجحاً الگوهای مربع را می‌پذیرد که نماد خود زمین است و از آنجا که سطح موجد الگوهای بی‌شمارند فضا و زمان را در الگوهای مکرر بی‌پایان ترکیب می‌سازند. (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ۴۳) طاهره سها این زمان نمادین را مرز بین فیزیک و متافزیک تلقی کرده و می‌نویسد: تفسیر انتزاعی از این اشکال، درک حقیقت را از عرصه فیزیکی بالاتر برده و ذهن رابه عمق و درک از طریق زبان نمادین وحدت در کثرت و کثرت در وحدت ترغیب می‌کند. درک نمادها فردیت هنرمند را از میان می‌برد بدون آنکه غریزه خلاقیت وی را سرکوب کند و نیز نحوه بیان هنرمند را تا عرصه متافیزیک گسترش می‌دهد.(سها، ۱۳۸۶، ۱۴) تکرار این نقوش که به گونه‌ای هنرمندانه صورت می‌پذیرد هدف آن، ایجاد بافتی است که از دور پیوسته بنظر می‌رسد و انسان قادر نیست به سرعت واحدهای خرد را شناسایی کند. با تکرار در فرمها، نقوش، شخصیت فردی خود را از دست داده بافت می‌شوند و به کلیت می‌پیوندند؛ این مفهوم کم اهمیت بودن فرد در مقابل نظام جهانی را تداعی می‌کند. (کسرائیان، ۱۳۸۱، ۱۶)

در واقع بنوعی تحمیل اطلاعات زیاده از توان را در این تزیینات مشاهده می‌کنیم که منجربه خطای ادراکی

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گردند، این حالت هنگامی پیش می‌آید که مجموعه اطلاعات دریافتی ما بر خلاف پیچیدگی درونی خود ظاهراً ساده بنظر بیایند. این مسئله بنوعی حتی در آثار دوره مدرن و هنرمندانی مانند بریجیت رایلی[9] نیز دیده می‌شود؛ در بیشتر این نقاشی‌ها یکی دو عامل ثابت و تکرارشونده وجود دارد، مثلاً یک مثلث با قاعده و ارتفاع ثابت با تغییر دادن محل رأس آن مثلث‌های مساوی تبدیل به مثلث‌های گوناگونی می‌شوند. تغییر مرتب روشنی تاریکی و تغییر جهت مثلث‌ها، مرتب‌کردن اطلاعات رسیده به ذهن را مشکل می‌سازند و در واقع تمام اعصاب را هم زمان تحریک می‌کنند و نتیجه آن، اخلال در فرآیند ادراک می‌باشد. چیزی که در طرح‌های هندسی دوره اسلامی و تیموری هم بنوعی قابل فهم است. (گروتر،۱۳۷۵،۲۱)



تصویر ۱۰ و ۱۱: نمونه آثار بریجیت رایلی

بقولی اگر ساختار نقش ساده باشد، چشم می‌تواند بر روی سطح آرام بگیرد وگرنه برای تکمیل اطلاعات ناچار است مرتب حرکت کند، چشم نمی‌تواند بر روی نقش بافت گونه متمرکز شود چون همه نقوش یکسانند و چشم به سرعت نقطه تمرکز را گم می‌کند و به حرکت در می‌آید. تقارن با ایجاد نقطه یا محور مشخص و بارز، مرکزی را بوجود می‌آورد که بیشترین اطلاعات مربوط به نقش در آن یافت می‌شود؛ محور تقارن تنها مکانی است که فرم در آن وحدت می‌یابد، پیام‌هایی که از اطراف می‌رسند یکسان هستند و بنابراین لزومی برای حرکت چشم ندارد، چشم بخشی از نقش را می‌بیند و بقیه تصویر را ذهن کامل می‌کند. کسرائیان ویژگی ذهنی بودن نقوش هندسی را دلیل مطلق و ثابت بودن آنها دانسته و خاطر نشان می‌کند که این ویژگی باعث گردیده تزیینات هندسی نوعی مشیت الهی و اصول تغییر ناپذیر مذهب را تداعی کند که با در نظر گرفتن این موضوع، تضاد غریبی بین نقوش هندسی و در کنار هم قرارگیری یا انطباق نقوش اسلیمی مشاهده می‌شود. (کسرائیان، ۱۳۸۱، ۱۴) پائولو پورتوگزی[10] در نگاهی متفاوت به این اشکال معتقد است ریشه همه اشکال هندسی بکار رفته در معماری در طبیعت نیز یافت می شود، بهرحال نظم طبیعت نظیر نظمی که در ساختمان‌ها می‌بینیم آشکار نیست. معماری که به گفته دانشمندان دوره رنسانس، طبیعتی ثانویه است نظم موجود در طبیعت را در قالبی ساده‌تر و واضح‌تر برای ما متبلور می‌کند.(همان، ۱۵۱) با این حال در دوره تیموری، تزیین هیچگاه حالت آنی طبیعت را به‌جز در نمایش درختان در چند آرامگاه منعکس نمی‌سازد. همه تزیین خواه گل و بوته و یا شاخ و برگ انتزاعی یا کتیبه‌ای توابع قوانین تقارن و انعکاس، تکرار و نظم هندسی بوده است. تزیین هندسی در مراحل دیگر طراحی نیز محققاً صادق است ضرورت تغییر شکل یک موتیف به شکل‌های کوچک‌تر تکراری یا تقسیماتی از آن است. اغلب این خصوصیات را (horror vacul) یعنی ترس از خلأ نامیده‌اند لیکن این اصطلاح گمراه‌کننده است زیرا هدف هنرمند نشان دادن عمق و حرکت در یک دنیای دو بعدی است. هر چه تقسیمات در درون شکلی بیشتر صورت گیرد تعداد زیادتری از سطوح برای کنده‌کاری و یا ایجاد رنگ‌های گوناگون فراهم می‌شود. تقسیم اشکال به قسمت‌های نامحدود کثرتی از شکل‌های جدید ایجاد می‌کند به این نحو مانند تنوع آواز در یک ارکستر نسج و کلیت و غنای بیشتری را سبب می‌شود. (گلمبک و ویلبر، ۱۳۷۴، ۱۷۱-۱۷۲)

تغییرزبان تزیین از نقوش هندسی به نقوش گیاهی

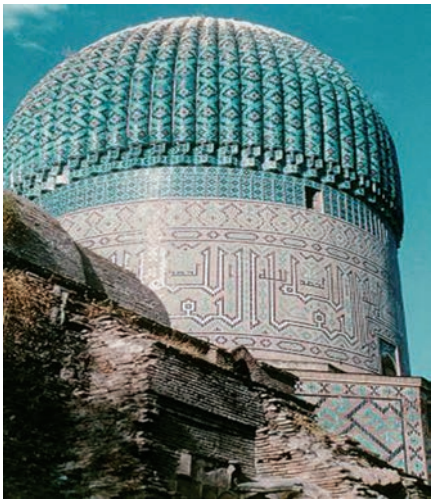
تزیین هندسی در دورهٔ تیموری بدلیل تحول عظیمی که در ترکیب ما بعد مغول تزیین صورت می‌گیرد و همچنین بخاطر تحولاتی که در حیطه گرایشات مذهبی در دربار حاکم به وقوع می‌پیوندد آرام آرام جایگاه مسلط خود را به تزیین گیاهی می‌دهد. اما در کنار تمامی عوامل موجود مهمترین عامل را می‌توان چرخش نگاهی دانست که در گرایشات مذهبی صورت گرفت و این در واقع همان عاملی

www.SID.ir

Archive of SID

است که خانم نجیب اوغلو در جای جای کتاب خود ، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، وسوسه می‌شود آن را مکرراً متذکر شود؛ ایشان با به میان کشیدن تغییر تعمدی نحوه بیان بصری در زمان حکومت بنی‌عباس دربغداد آن را تصادفی ندانسته وردپای این تغییر تعمدی را در مجادلات کلامی و فلسفی درباره ماهیت ناپایدار ماده در عالم طبیعت می‌داند که به مباحث وسیع‌تری همچون تنزیه خداوند و شأن نفس ناطقه و عقل انسان چون جوهری غیر مادی و نا مقید به ماده می‌کشید. این مجادلات با ترجمه متون فلسفی یونان آغاز شد و با قبول خلفای عباسی مکتب معتزله، چون مذهب رسمی کلامی بین سال‌های (۱۹۸/۲۳۳ ه. ق) به اوج خود رسید.(نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۳۴) در واقع مذاهب کلامی معتزله و اشاعره و ... یک محیط سنی‌گری قدرت‌مندی بوجود آوردند که اسلوب گره ناگهان در بغداد دوره سلجوقی دمیده و قاعده مند می‌شود و از آنجا به سایر بلاد اسلامی می‌رود. کلام مذهبی اشاعره بعداز کلام مذهبی معتزله نقش زیادی در این محیط و زبان تزئینی داشت، درست همان‌گونه که محیط و فضای سنی‌گری در نقوش هندسی بناهای معماری منعکس می‌شود، فضای دوره ما بعد مغول بودن تأثیراتش، شاید در شکل‌گیری روز افزون تزیینات گیاهی (اسلیمی و گل و بوته و...)نقش زیادی داشته و بنوعی بازتاب روحیه و احساسات هنرمندان سازنده بوده است. در این بین اسلیمی نقش اساسی را در بناهای این دوره بازی کرده است. بعقیده اردلان و بختیاراسلیمی‌ها اصولاً بازآفریننده فرایندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت‌اند، همچنان‌که نواخت (ریتم) بنیاد طبیعت است اسلیمی‌ها نیز معنا نواخت دارند؛ هر اسلیمی بازنمای تحرکی است که تکرار منظم ویژگی‌ها، عناصر و پدیده‌ها بر آن دلالت می‌کنند هم از این روی دارای تناوب است. این نواخت حکایت از زمان دارد، زمان با این معنی که نقش‌مایه ها نه چنانند که به سادگی چون پرده های موسیقی در زمان یک به یک بدنبال هم آیند بلکه انتظامی معین را نمایشگرند که بر حسب ساختار و تأثیراتشان نواخت می‌پذیرد و در ترکیباتی فضایی مجتمع می‌گردد. اسلیمی کل سطح را پر نمی‌کند بلکه عملاً چون صوری است در فضا که برجسته‌وار بر پس‌زمینه‌های فضایی، همچون مکمل این صور و رنگ هایشان اغلب نمایندهٔ مفهوم و طرح تداوم فضایی مثبت‌اند که بنا به آن تناوب (یا وقفه) اهمیتی در نقش‌مایه می‌یابد. این نقش‌مایه‌ها موجد الگوهای مدور بی‌پایانند که منشأ عناصر اصلی‌شان را می‌توان در نقش-نماهای مذهبی ایران باستان جست. (اردلان و بختیار،۱۳۷۹، ۴۳) گروبه و شراتو[11] که مهمترین کمک و مساعدت تیموریان در عالم معماری را تزیین می‌دانند، با اشاره به تزیینات اسلیمی موجود در بناهای تیموری می‌نویسند:

« در این‌دوره برای نخستین بار سطوح سترگ وعظیم با روکش هایی که حاوی کاشی‌کاری لعابی و معرق بود (بویژه در گورستان شاه زنده در اواخر سده ۸ه.ق) تزیین یافت.»



تصویر۱۲: تزیین گنبد امیر تیمور - سمرقند

سطوح مسطح، ستون‌های مدور زاویه‌ای، طاقچه‌ها، طاقگان مقرنس‌کاری‌ها و درون گنبدها با تزیین ماهرانه و عمیق از اسلیمی‌های معرق پوشیده شده است که این نقشمایه‌ها بارها تکرار شده است ولی طرح‌های متمرکز اغلب درون قاب‌های چندپره و یا قاب‌های کتیبه‌ای قرار داشت.(گروبه و شراتو، ۱۳۷۹، ۴۱-۴۳) در کنار حضور گسترده اسلیمی، نقوش هندسی که وجود داشتند نسبت به دوره های قبل متفاوت بودند؛ طوری‌که افزایش اقسام رنگ‌ها همراه با احیای نگاره‌های منحنی‌الخطوط گل و بوته که به شیوه معرق‌کاری اجرا می‌شد، تزیین‌کنندگان را به خود مشغول داشته و از هندسه پیچیده باز می‌داشت. بناهای تیموری-ترکمانی که سرتاسر از نقوش هندسی رنگین کتیبه‌های کوفی و ثلث همراه با نگاره‌های گل و بوته پوشیده بود، با تکرار بی‌نهایت عبارت شریفه عربی همراه با اشعار طویل‌تر فارسی می‌توانست مخاطب (بیننده یا استفاده‌کننده) بنا را به تأمل و تفکر وا دارد. کلمات قصار مقدس بخط کوفی بنایی غالباً به عربی در طومار توپقاپو فراوان است و در جوار نقوش آجر کاری قرار گرفته است. به عقیده نجیب اوغلو این عبارات که در نماهای معماری تیموری چنین چشمگیر است نشانه‌هایی است که معانی نقوش انتزاعی را تقویت می‌کند. اذکار مشهور قرآنی نظیر الحمدالله، الله اکبر و لااله الله یا اسامی مکرر الله،

www.SID.ir

Archive of SID

محمد، علی مجموعه بصری هماهنگی از اذکار پدید می‌آورد که تکرار بصری این کلمات را با تکرار شفاهی آنها مقایسه کرده‌اند که در اعمال صوفیه به ذکر معروف است.

تصویر۱۳ و۱۴: کتیبه های کوفی و ثلث - مسجد کبود

صوفیه این تکرار ذکر را که برای تقویت مراقبه عرفانی تدبیر شده است، روشی برای تذکار انسان به عظمت خدا و آیات خلقت او دانسته‌اند؛ چنین کتیبه‌هایی متضمن لطایف صوفیانه عالم تیموری- ترکمانی می‌توانست تأمل در نقوش انتزاع شده از طبیعت را در جهات خاصی هدایت کند.(نجیب اوغلو، ۱۶۶،۱۳۷۹) این تزیینات می‌توانسته دارای معانی ذهنی و مختلفی باشند.این نقوش به هنرمند و کسانی که توان ذهنی درک ارزش را داشتند حیات می‌بخشید و پیوسته می‌گفت ببین و بیاموز، برای مردم قدرت و عظمت و اعمال حسنه سلطان را عیان می‌ساخت و به خود سلطان پیوسته تذکار می‌داد که قادری جز خداست نیست و غالب و قاهر یگانه اوست و حمد وثنا همواره او را سزد. (همان، ۱۶) گلمبک و ویلبر در تحلیل جنبه تمثیلی تزیین گیاهی دوره تیموری می‌نویسند:« بیشتر نمونه‌ها را باید فقط در یک مفهوم کلی از نظر تمثیل شناسی بامعنی تصور کرد، چنین تزیینی با توجه به بیانگر عمارات و باغ های بهشت بودن آنها برای هر بنای اسلامی به ویژه مسجد و مقبره مناسب است. به هرحال ترکیبات معماری که موتیف‌های گل و گیاه را در خود جا داده باشند ممکن است معنای تمثیلی دقیق‌تری دربرداشته باشند.» (گلمبک و ویلبر،۲۷۹،۱۳۷۴) در هرحال چنین به‌نظر می‌رسد که تزیین دوره تیموری خاص، پیچیده، تجملی و پردامنه بوده که تعمدی بودن میل به ظریف‌کاری هنری و پیچیدگی‌های آن واقعاً گیج‌کننده و تحیرآور است.

نتیجه‌گیری

با بررسی وضعیت تزیین در دوره مابعد مغول و علی الخصوص در دورهٔ تیموری آن چیزی که بیش از همه توجه ما را برمی‌انگیزد چرخش زبانی است که در عرصهٔ زبان تزیین صورت گرفته است، چرخشی که شاید در طول تاریخ هنر و تزیین اسلامی بسیار حایز اهمیت بوده وتأثیرات انکارناپذیر خود را در تمامی عرصه های هنری به نمایش گذاشته است. بی‌تردید این تغییر و دگرگونی در بستر زمانی یاد شده خود مولود عوامل زیاد و زاییده زیربنای محکم و منحصر بفردی بوده است که موجب پیدایش هویت خاص تزیین این دوره می‌شود.

عوامل تأثیرگذار را می‌توان به صورت زیر جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کرد:

- مهمترین عاملی که در این راستا وجود دارد و حتی باعث خودنمایی عوامل دیگر نیز می‌شود چرخش زبانی در عرصهٔ زبان مذهب حاکم بر دربار و جامعه می‌باشد، چرخشی که آرام آرام خودرا از زمان حضور مغول در ایران در زمینه گرایشات مذهبی اعلام و تسلط خود را برتمامی عرصه های رایج هنری در دورهٔ تیموری تحمیل می‌کند. این چرخش که ناشی از عدم علاقهٔ مغولان به دین و عقیده ملل مغلوب بود درواقع باعث نوعی آزادی مذهبی در جامعه شده و استثمار محیط سنی‌گری قدرتمند مذاهب کلامی معتزله و اشاعره و.... را شکست که در نتیجه آن هندسه نیز (که بنوعی رسانه تبلیغی سنی‌گری بود) حضور مسلط قبلی خود را در عرصه تزیین از دست داد و بدین‌ترتیب در اواخر دورهٔ تیموری با رشد تمایلات صوفی‌گری و مذاهب شیعی تزیینات گیاهی حضور مسلط خود را در این عرصه اعلام کردند.

- همانطورکه قبلاً هم اشاره شد سرازیر شدن سیل نگاره‌های آسیای شرقی و طرح‌های چینی‌الاصل که با حمله مغول حاصل شد خود به عنوان منبع بسیار غنی، در تطابق کامل با این ایدئولوژی تغییر یافته قرار گرفته و به نحو احسن آن را تغذیه نمود.

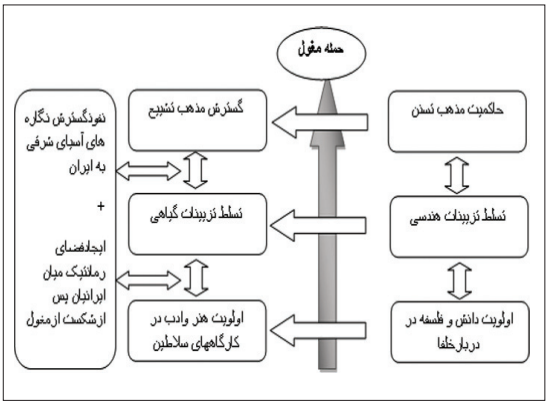
- درست برخلاف کارگاه‌های سلطنتی بغداد که درآنها اهل نظر و اهل عمل در همه علوم گرد هم می‌آمدند در این دورهٔ فضای معنوی کتابخانه های جایگزین، فرهنگ ادبی را برتر از سایر علوم نشاندند و این خود به خود در رشد زبانی احساس برانگیز این دوره دخیل بوده است طوریکه معماران

www.SID.ir

Archive of SID

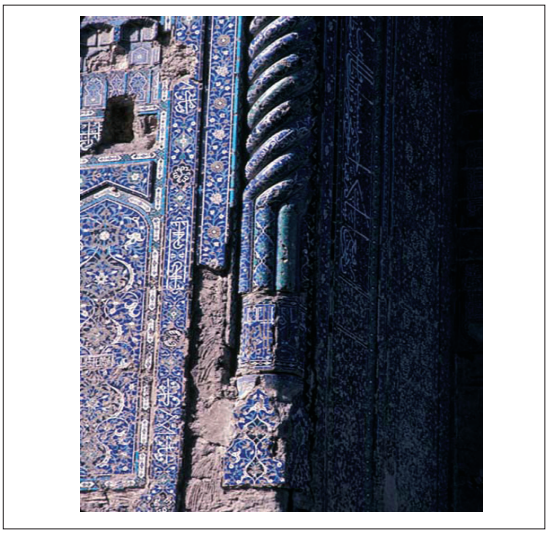
و گروه تزیین‌کاران این دوره همیشه در این صدد بودند که به تقلید از شاعران این دوره بر پیچیدگی‌های ظریف اصرار ورزیده و صورتی سبک پرستانه به تزیینات خویش ببخشند.

ـ درکنار همه این عوامل رایج شدن نقشه های کاربردی کاغذین معماری، که از قرن هشتم هجری شروع می‌شود (نمونه بارزآن طومار توپقاپو[12] است) سهم بسزایی در اشاعه استانداردگونهٔ تزیین این دوره می‌شود.



نمودار۱: دلایل چرخش زبانی تزیین در دوره بعد از مغول

تصویر۱۵: جزییات تزیین هندسی دیواره گنبد کبود مراغه- دوره سلجوقی



تصویر۱۶: جزییات تزیین دیواره بنای دوره تیموری آق سرای- سمرقند

تصویر ۱۷: تزیین هندسی گنبد آرامگاه شاه نعمت الله ولی ماهان- دوره سلجوقی

تصویر ۱۸: تزیین گیاهی گنبد امامزاده درب امام اصفهان- دوره قراقویونلو

پی‌نوشت‌ها

۱ـ خانم گل رو نجیب اوغلو اهل ترکیه و مقیم آمریکا؛ استاد دانشگاه هاروارد و مورخ هنر اسلامی

۲ـآرابسک یاعربسک(Arabesque) شیوه ای از تزیین با اشکال دقیق هندسی و نقوش گیاهی ساده شده(استیلیزه و قراردادی) و دور از طبیعت(انتزاعی) با پیچ و خم های متقاطع و موزون و مکرر که در زمینه های مختتلف هنری بکار می رود. (شاطریان، ۲۸۴، ۱۳۹۰)

۳ـ Alois Riegl. مورخ اتریشی هنر و صاحب کتاب کیفیت سبک.

4.Ernst Emil Herzfeld - Ernest conel

۵ـ Arthur Upham Snqb.ایران شناس مشهور آمریکایی.

۶ـ Donald Wilber-lisa iojokccj. پژوهشگران تاریخ معماری ایرانی و اسلامی.

۷ـ AukZtnv محقق روسی هنر و معماری.

۸ـ Titus AtsckgZsbt.پژوهشگرآلمانی سوئیسی تبار هنر اسلامی.

۹ـ (از بزرگترین هنرمندان سبک optical art؛ هنر دیدگانی محسوب شده و متولد لندن می باشد.)Bridget Louise Riley

۱۰ـ Paolo Snrucggbsf. معمار و نظریه پرداز ایتالیایی.

www.SID.ir

Archive of SID

۱۱- Ernest Grabe-umberto RgbsZtnn. (باستان شناس و مورخین مشهور ایتالیایی).

۱۲- طومار توپقاپی؛ طوماری که به عقیده اکثر مورخین در قرن نهم ه.ق و در تبریز تهیه شده است.

فهرست منابع

۱- اردلان نادر و لاله بختیار، **حس وحدت**، ترجمه: حمید شاهرخ، نشرخاک، اصفهان، ۱۳۷۹..

۲- بلخاری قهی، حسن، **مبانی عرفانی هنر ومعماری اسلامی، دفتردوم«کیمیای خیال»**، سوره مهر، تهران،۱۳۸۴.

۳- ترابی طباطبایی، **تبریز به روایت سکه و ضمائم**، مولف،تبریز، ۱۳۸۳.

۴- زعیم نیا، امیرحسین، **مبانی حکمت نقوش هنر دوره تیموری**، دانشگاه آزاد مرکزی، تهران،۱۳۸۰.

۵- سها، طاهره، **از هنر و هنر اسلامی**، نوید شیراز، چاپ اول، شیراز،۱۳۸۶.

۶- شاطریان، رضا، **تحلیل معماری مساجد ایران**، نوپردازان، تهران،۱۳۹۰.

۷- فریه،ر.دبیلو، **هنرهای ایران**، ترجمه: پرویز مرزبان، فروزان، تهران، ۱۳۸۴.

۸- کسراییان، نصرت الله، **معماری ایران**،چاپ اول، آگه، تهران، ۱۳۸۱.

۹- کونل، ارنست، **هنر اسلامی**، ترجمه: هوشنگ طاهری، توس، تهران، ۱۳۶۸.

۱۰- گروبه. ارنست و امبرتو شراتو، **هنر ایلخانی وتیموری**، ترجمه: یعقوب آژند، مولی، تهران،۱۳۷۶.

۱۱- گروتر، یورک، **زیبایی شناختی در معماری**، ترجمه: جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، چاپ اول، تهران:دانشگاه شهید بهشتی،۱۳۷۵.

۱۲- لیزا گلمبک و دونالد ویلبر، **معماری تیموری در ایران و توران**، ترجمه:کرامت الله افسر و محمدیوسف کیانی، سازمان میراث فرهنگی، تهران،۱۳۷۴.

۱۳- نجیب اوغلو،گل رو، **هندسه و تزیین در معماری اسلامی**، ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی،چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳۷۹.

www.SID.ir