A look at the aesthetic concepts of tile work during Ilkhanan and Teimurian era

Sareh pourshabanyan[1]

Abstract

The art of tiling with ancient support has a special place in Iranian architecture. The beautiful and unique techniques in making colored and golden tiles of the Ilkhanian period and the Moaraq mosaic tiles of the Teimurian period are prominent as indicators of decorations in the architecture of the Islamic Middle Ages. The decorative element of the tile, with characteristic patterns and designs, reflects the intellectual themes of the Mongols in the field of Iranian-Islamic culture. The basic hypothesis of this research is the importance of Islamic and artistic concepts influencing the design of motifs and decorative elements of tiles in the buildings of this era. The confirmation of this hypothesis is based on a deep and fundamental understanding of the sacred art and traditional art of Iran; Because Islamic art is one of the manifestations of traditional art, and sacred art is the center and heart of traditional arts, which allows religious arts to manifest. In this regard, the concepts and structural values of the aesthetics of motifs and decorative elements in tile work of the Mongols era have been investigated to identify geometric and artistic concepts as one of the most determining theoretical foundations of art and architecture in these buildings. In line with the goal of the above studies and by expressing the relationship between the aesthetic values of tile decorations and their spiritual content, the result is that the patterns and decorative elements used in them are a manifestation of the divine beauty and concepts of the world of meaning and its abstract, artistic and geometric display is an example of the manifestation of the holy world and the world of meaning.

Key words: tile work, Ilkhanian, Teimurian, aesthetics.

1. Master of Archaeology
Sarehpourshabanian1997@gmail.com

فصل نامه علمی مطالعات بقاع و اماکن متبرکه

نظرة على المفاهيم الجماليۀ لأعمال الكاشى فى العصر الإيلخانى و تيمورلنك

ساره بورشعبانيان[1]

الخلاصۀ

يحظى فن التغليف بالكاشى منذ القِدم بمكانۀ خاصۀ فى العمارۀ الإيرانيۀ ، حيث ظهرت تقنيات جميلۀ و فريدۀ من نوعها فى صنع الكاشى الملون و الذهبى من العصر الإيلخانى إلى جانب كاشى الفسيفساء من العصر التيمورى كمؤشر بارز على الزخارف فى العمارۀ الاسلاميۀ فى القرون الوسطى. العنصر الزخرفى لكاشى ذو الأنماط و التصاميم المميزۀ يعكس الموضوعات الفكريۀ للمغول فى الثقافۀ الإسلاميۀ الإيرانيۀ. و النظريۀ الأساسيۀ لهذا البحث هى أهميۀ المفاهيم الإسلاميۀ و الفنيۀ المؤثرۀ فى تصميم الزخارف و العناصر الزخرفيۀ للكاشى فى ابنيۀ هذا العصر. تاييد هذه النظريۀ يعتمد على فهم عميق و جوهرى للفن المقدس و الفن التقليدى فى إيران، لأن الفن الإسلامى هو أحد مظاهر الفن التقليدى إذ يتجلى الفن الدينى المقدس فى الفنون التقليديۀ. و فى هذا الصدد تم بحث المفاهيم و القيم الاساسيۀ لجماليات الزخارف و العناصر الزخرفيۀ فى أعمال الكاشى فى العصر المغولى، و تم تحديد المفاهيم الهندسيۀ و الفنيۀ باعتبارها من أهم الأسس التى تحدد القواعد الفنيۀ و المعماريۀ فى هذه المبانى. تماشيا مع هدف الدراسۀ أعلاه؛ و من خلال بيان العلاقۀ بين القيم الجماليۀ لزخارف البلاط و محتواها الروحى، تم التوصل إلى أن النقوش و العناصر الزخرفيۀ المستخدمۀ فيها هى مظهر من مظاهر الجمال الإلهى و مفاهيم عالم المعانى التجريدى، و التمثيل الفنى و الهندسى هو مثال لتجلى العالم المقدس الذى اضفى عليه معنىً خاص.

الكلمۀ الرئيسيۀ: أعمال الكاشى، الإيلخانيون، التيموريون، علم الجماليات

١. ماجستير في علم الآثار
Sarehpourshabanian1997@gmail.com

نگرشی بر مفاهیم زیباشناسی کاشی‌کاری دوران ایلخانیان و تیموریان

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۷/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰

ساره پور شعبانیان[۱]

چکیده

هنر کاشی‌کاری با پشتوانه کهن در معماری ایران جایگاهی ویژه به خود اختصاص داده است. تکنیکهای زیبا و منحصربه‌فرد در ساخت کاشیهای رنگی و زرینفام دوران ایلخانیان به همراه کاشیهای معرق دوران تیموریان به‌عنوان شاخص تزیینات درمعماری قرون میانه اسلامی مطرح هستند. عنصر تزیینی کاشی، با نقوش و طرحهای شاخص جلوهگر مضامین فکری مغولان در لوای فرهنگ ایرانی-اسلامی است. فرضیه بنیادین این پژوهش بر اهمیت مفاهیم اسلامی و هنری تأثیرگذار طراحی نقوش و عناصر تزیینی کاشیهای موجود در بناهای این دوران است. تأیید این فرضیه مبتنی بر درکی عمیق و بنیادین از هنر مقدس و هنر سنتی ایران است، زیرا هنر اسلامی، یکی از تجلیات هنر سنتی بوده و هنر مقدس مرکز و قلب هنرهای سنتی است که به هنرهای دینی و مذهبی امکان تجلّی می‌بخشد. در این راستا مفاهیم و ارزش‌های ساختاری زیبایی‌شناسی نقوش و عناصر تزیینی در کاشی‌کاری دوران مغولان موردبررسی قرارگرفته، تا مفاهیم هندسی و هنری به‌عنوان یکی از تعیین‌کننده‌ترین بنیان‌های حکمی و نظری هنر و معماری در این بناها مشخص گردد. در راستای هدف مطالعاتی فوق؛ و با بیان رابطه‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی تزیینات کاشی‌کاری با محتوی معنوی آن‌ها، این نتیجه حاصل می‌شود که نقوش و عناصر تزیینی، بکار رفته در آن‌ها جلوه‌ای از تجسم جمال الهی و مفاهیم عالم معنا می‌باشد و نمایش انتزاعی، هنری و هندسی آن، مثالی از جلوه عالم قدس و معنا دارد.

کلید واژه: کاشی‌کاری، ایلخانیان، تیموریان، زیباشناسی

۱. کارشناس ارشد باستان شناسی
Sarehpourshabanian1997@gmail.com

فصل نامه علمی مطالعات بقاع و اماکن متبرکه

مقدمه

در دوران مغولان «ایلخانیان و تیموریان»؛ علی‌رغم تداوم شیوه‌های معماری و تزیینی ادوار قبل، تغییراتی در ساختار معماری و تزئینات ساختارهای معماری نمایان شد و تزئین بیشتر به‌عنوان روکش و پس از ساخت بنا به آن اضافه گردید. در معماری دوران ایلخانی و پس از آن تیموری ترجیحاً از سه نوع مصالح عمده شامل «گچ، آجر و کاشی» در تزئین بناها استفاده می‌گردید، به همین دلیل تزئینات با سرعت بیشتری اجرا می‌شد. با بررسی در ابنیه شاخص دوران مغولان همانند، گنبدسلطانیه، بقعه پیر بکران، مسجد جامع یزد، مسجد گوهرشاد، مسجد بیبی خانم و گور امیر در سمرقند می‌توان به‌خوبی کارکرد هر یک از این مصالح «گچ، آجر، کاشی» که بر اساس الگوهای تزئینی دوره‌های قبل ولی با تنوع بیشتری به‌کاررفته‌اند پی برد، نقوش و طرحهای مختلف گیاهی، هندسی، نوشتاری و با تلفیق آن‌ها با طرحهای ظریف و پرکار بیش‌ازپیش به کار گرفته شد و هیچ فضای قابل رویش بدون ریزه‌کاریهای تزیینی رها نگردید به همین جهت دوران ایلخانی و تیموری ازلحاظ هنر تزیینی، خصوصاً کاشی‌کاری جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده بود. تعداد و تنوع نقوش و شیوه‌های اجرا به‌گونه‌ای است که میتوان از این دوره به یکی از مهم‌ترین ادوار هنری و تزیینی ایران در دوره اسلامی نام برد. علیرغم توجه به زیبایی ظاهری در تزئینات باشکوه کاشیهای زرین‌فام و معرق بناهای دوران مغولان، مفاهیم غنی و عمیقی در باطن این تزیینات نهفته است، که باورهای دینی و هنری اسلام و فرهنگ کهن ایران را به‌وضوح نشان میدهد، و بررسی این مفاهیم ارزشهای هنری فرهنگ معماری ایرانی- اسلامی را بیش‌ازپیش نمایان میکند. جلوهگر شدن فرهنگ کهن ایرانی در هنر دوران مغولان آن را به ترکیبی زیبای هنر اسلامی در قرون میانه تبدیل کرده و این جلوهگری خصوصیت مهم هنر اسلامی است که ماورای جهان میباشد و حدود جغرافیایی آن را محدود نمیکند و در هدف نهایی مشخص میکند هنرمند اسلامی در لایههای عمیق هنر خود به دنبال نشان دادن تفکر دینی، توحید و تقرب به جایگاه خداوندی است.

۱- پیشینه پژوهشی

منابع مطالعاتی بر مبنای طرح پژوهش در گروههای مختلف جای گرفتهاند؛ گروه اول شامل کتابهای مربوط به معماری اسلامی همانند؛ پوپ (۱۳۸۵)، پیرنیا (۱۳۸۶)، هیلنبرند(۱۳۹۱) است، که به معماری و تزیینات شاخص به‌خصوص کاشی‌کاری دوران ایلخانی و تیموریان اشاره داشتهاند، گروه دوم شامل منابع حکمت و هنر اسلامی همانند؛ ستاری (۱۳۷۶)،(۱۳۹۲)، مدد پور (۱۳۷۷) و بوکهارت (۱۳۹۰) است، که به شکلگیری مضامین هنر اسلامی بر مبنای اصول حکمت و فلسفه اسلامی پرداختهاند. در هریک از منابع فوق توضیحات مبسوطی از معماری دوران مغولان بیان گردیده، اما در خصوص تحلیل مفاهیم زیباشناسی در تزیینات کاشی‌کاری بناهای شاخص این دوران مطلبی به‌صورت جامع عنوان نگشته است، مقاله حاضر سعی دارد، بامطالعه جامعتر همه نکات؛ ویژگی کاشی‌کاری دوران مغولان را از منظر زیباشناسی در معماری بر مبنای مفاهیم هنر اسلامی بیان نماید.

۲- روش پژوهش

تحلیل مطالعات کتابخانهای دید روشنتر و جامعتری نسبت به موضوع در اختیار پژوهشگر قرار میدهد؛ بر این مبنا اسناد و متون که شامل تصاویر و مطالب معماری، هنری و فلسفی است، موردمطالعه قرارگرفته و دادههای حاصل با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی، بیان و تحلیل گردیده است.

۳- کاشیکاری در معماری دوران مغولان

دورههای سلجوقی و ایلخانی بهعنوان اولین مظاهر شگرف کاشیکاری اسلامی بهحساب میآیند که در این برههای تاریخی ابداعاتی تحت حاکمیت این دو سلسله در تکنیکهای گوناگون صنعت سفالگری انجام گرفت (پورتر، ۱۳۸۹: ۳۲). استعمال قطعات کاشی آبی در ابنیه دوره سلجوقی تا تکمیل صنعت کاشیکاری ۲۰۰ سال به طول انجامید، تقریباً در داخل یا خارج پانزده بنای دوره سلجوقی کاشی لعابدار در کتیبهها یا تنها بهکاررفته است و در اواخر این دوره در گنبد کبود در مراغه ۵۹۳ هجری قمری میتوان کاشیکاری را ملاحظه نمود. تکامل کاشیکاری به مرحلهای رسیده بود که باریکههای کاشی درزمینهٔ گچ قرار داده میشد و از آن طرح مفصل و پیچیده تشکیل میگردید(ویلبر، ۱۳۶۵: ۹۱). شمار زیادی از کاشیهای که اکثراً دارای تاریخ و امضای صنعتگران خود بوده از این دوران باقی ماندن افزون بر آن حمایتهای وسیع مذهبی که توسط حاکمان و شخصیتهای برجسته مذهبی انجام میشد منجر به ساختن بناهای متعددی بهعنوان مقبره در این دوره و دوران ایلخانان گردید، و مهمترین مقبرهها با کاشیهای زرینفام تزئین میشدند (پورتر، ۱۳۸۹: ۳۲). با ورود به دوران ایلخانان مرحلهای از تاریخ پیوسته معماری اسلامی ایران را میتوان مشاهده نمود، تزیینات بناهای گوناگون دوران ایلخانان نشانگر اشکال و فرمهای تزیینی دورههای قبل است و خصوصیات طرح و جزئیات آنها را منعکس میکند، زیرا سبک معماری و تزیینات دوره ایلخانان مستقیماً از سبک آثار و تزیینات دوره سلجوقی اقتباسشده است، البته معماران دوران ایلخانان سعی در تلفیق و ترکیب اشکال ساختمانی و تزیینی موجود داشتند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۳۳). در نتیجه استعمال کاشیکاری از همان مرحلهای که در اواخر قرن ششم هجری بود ادامه پیدا کرد. قطعاتی از کاشیهای محله شنبغازان و ربع رشیدی بهوضوح نشان میدهد، که در سالهای اول قرن هفتم هجری کاشیکاری به آستانه تکامل رسیده بود همانگونه که در مقبره اولجایتو در سلطانیه کاشیکاری هم در سطوح داخلی و هم در سطوح خارجی بهکاررفته است در این ساختمان قطعات کوچک کاشی آبی، نیلی و سفید نزدیک به هم قرار دادهشده و در بند باریک آنها آهک ریخته شده و اشکال و طرحهای هندسی مختلف ساختهشده است (ویلبر، ۱۳۶۵: ۹۱). در سفالینههای مغولی؛ کاشی زرینفام وجه غالب را شامل میشود، این نوع کاشی به مقدار زیاد بهویژه در کاشان تولید میشد و آنچنانکه کتیبهها نشان میدهد گاه این حرفه نسل به نسل از پدر به پسر رسیده است. هنرمندان کاشیهای زرینفام «ستارهای» شکل یا «چلیپا» شکل را که فاصله آنها با کاشیهایی به شکل صلیب پر میشد، در تزیین بناها به کار میبردند. کاشیهای لعابدار

تک‌رنگ همچون پسزمینه عمل می‌کردند، با درهم‌آمیخته شدن کاشیهای زرینفام و کاشیهای تک‌رنگ زیباترین نقوش در ازارههای عظیم براق در بناهای مذهبی و قصرها پدید آمدهاند. غالباً بر هر یک از کاشیهای منفرد کتیبه‌های فارسی آمده که به‌صورت شتاب‌زده و نامرتب در سرتاسر لبه بیرونی نوشته‌شده است. نقشمایههای گل‌وبوته، هندسی یا جانوری موضوع اصلی تزیین کاشیها را تشکیل می‌دهد برخی کتیبههای قرآنی در این کاشیها دارای زمینهای است که پرندگان را در میان پیچک‌های اسلیمی نشان می‌دهد که این موضوع با سنت اسلامی در تزئینات تناقض دارد (هیلنبرند، ۱۳۹۱: ۱۹۸-۲۰۰). تکنیکهای کاشیسازی در دوره کمال خود در دو جهت پیشرفت نموده؛ طرح‌های هندسی که با اشکال گل و بوته‌های مخلوط گردید و دوم رنگهای شفاف بیشتر به کار برده شد، رنگ‌های تازه مانند زعفرانی و سبز موجب غنای رنگ‌گزینی صنعتگران گردید(ویلبر، ۱۳۶۵: ۹۱). قطعات کاشی سیاه بکار رفته در سلطانیه و یا دیوارهایی که با آجرهای طلایی سبک پوشیده شده بودند و در آن‌ها کاشیهای کوچک تیرهای کار گذاشته بودند تا کتیبههای بزرگ کوفی را تشکیل دهد، اهمیت رنگ گزینی صنعتگران را نشان میدهد. در کنار رنگ گزینی طرحهای بسیار متنوع نیز بکار رفته، ترنجهای بزرگ شبکهای یا کاشیهای نقاشی شده و نقشهای گل یاقوتی، زنگاری، آبی تند و طلایی روی زمینه روشن را شامل میشود (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۷۲). گنبد سلطانیه به‌عنوان نمونه شاخص در میان ابنیه اسلامی اولین نمونه‌ای است که در تمام آن کاشی‌کاری به کار رفته است. بافت پیچیده تزیینات کاشی‌کاری در این بنا نشانگر ترکیبی منظم و منطقی است و بدون تغییر در هماهنگی و نظم آن‌ها از هر سو قابل تغییرند (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۸۸)، در نمای اصلی گنبد در ساقه و قسمت میانی آن تا ارتفاع دو متری از کف یا طاق و عناصر تقویتی، تزئیناتی از تلفیق کاشی و آجر پدید آمده و کلمات محمد «ص» و علی «ع» و اسم جلاله «الله» نوشته شده و در گرداگرد گنبد ادامه یافته است. رنگ کاشی کلمات، آبی روشن و سبز و کاشی گنبد به رنگ فیروزه‌ای است. کاشی‌کاری تزئینی دوره اول این بنا به سبک معرق در رنگهای آبی تیره، سبز روشن و مشکی، سفید و زرد دیده می‌شود و طرح آن‌ها عموماً هندسی پیچیده شبیه به اسلیمی زاویه‌دار و ترکیباتی از نقوش ستاره‌ای است. تزئینات لایه دوم منحصراً کاشیهای شش‌گوشی است که سطح‌های جانبی ایوانهای جنوب غربی، جنوب شرقی و تربت‌خانه را می‌پوشاند(محبعلی، ۱۳۸۷: ۷۰-۶۹). با نگرش به بناهای شاخص ایلخانیان میتوان دریافت، مغولان در نقشپردازی و آذین کاشیهای بکار رفته در بناها بر این عقیده بودند که کامل‌ترین شکل هندسی دایره است، به همین جهت در نقوش هندسی مورداستفاده در دوره ایلخانی نوآوری‌هایی به وجود آمده و بیشتر از منحنی‌ها استفاده کردند تا خطوط شکسته و بیشتر طراحی‌ها را ترجیحاً با دست آزاد انجام می‌دادند و به دنبال این نبودند که دایره حتماً به‌صورت گرد باشد درجایی دایره به سمت بیضی پیش میرفت که این خصوصیت دست آزاد برای طراحی است و استفاده از رنگ در ابعاد و سطوح زیاد تزیینات کاشی‌کاری که نمونه بارز آن را در بناهای معروف گنبد سلطانیه در زنجان، گنبد غفاریه در مراغه و مسجد ورامین می‌توان مشاهده نمود(محبعلی، ۱۳۸۷: ۵۶-۵۵).

علیرغم آن‌که در دوران سلجوقیان و ایلخانیان تکنیکهای هماهنگی برای تزیین ظروف و کاشیها استفاده می‌شد، اما در دوران تیموری شاهد نوعی گسستگی تکنیکی در این زمینه هستیم.

کاشیسازان دوران تیموری از طیف تکنیک‌های نامأنوس دیگری همانند؛ آجرهای لعاب‌دار، سفالینه‌های کنده‌کاری‌شده و لعاب داده‌شده، تکنیک‌های کاشیهای معرق و هفت‌رنگ، میناکاری روی لعاب،کاشیهای برجسته رنگ‌شده زیر لعابی و گاهگاهی تکنیک زرینفام استفاده می‌کردند و تکنیکهای رایج این دوران بودهاند (پورتر، ۱۳۸۹: ۶۴). به‌عنوان نمونه؛ کاشی‌های معرق به‌طور عمقی و زاویه‌دار ساخته میشدند در نتیجه با تابش نور سایه‌هایی ایجاد می‌گشت. به رنگ‌های نقوش در کاشیها افزوده گشت، و سطوح این کاشی‌ها با لعاب آبی یا فیروزه‌ای پوشیده شده و داخل نوشته‌های آن‌ها سفید، قرمز، ارغوانی یا آبی‌رنگ بوده است. پیشرفت در فنون کاشی معرق منجر به ترسیم دقیق‌تر نقشهای منحنی الخط را شده و سرانجام نقوش بافته خطی دوره‌های سلجوقی و ایلخانی مغلوب نقوش درهم‌تنیده ستاره و چندضلعی از نوع نقوش طومار توپ قاپی شد که بیشتر از آنکه بر خطوط در هم بافته تکیه داشته باشد بر آلتهای رنگین در هم قفل و بست شده تکیه داشت هندسه کاملاً تیز گوشه از نوع این طومار نقوش بافته هندسی منحنیالخط دوره‌های قبل را نیز، که دیگر در کاشی‌کاری تیموری ترکمانی مقبول نبود کنار زد (نجیباوغلو، ۱۳۷۹: ۱۵۴). در ابتدا کاشی رنگی عموماً آبی را در یک زمینه متضاد آجر ساده قرار می‌دادند تا نقشه‌های بزرگی بسازند دراثنای مدت کوتاهی استفاده از کاشی رنگی به ساختن قسمتهای رنگی منجر شد که به‌ویژه شامل گنبدها می‌شد مقارن سده هشتم هجری شیوه کاشی معرق اقسام شکلهای رنگی شبیه پارچههای چهل‌تکه در نقشهای پیچیده به کار افتاد که گاه سطحی برابر چندین ۱۰ مترمربع را میپوشاند شاید کامل در این نمونه‌ها مسجد گوهرشاد مشهد و مسجد کبود تبریز از سده نهم هجری باشد (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۶۷). بر این مبنا کاشیها هر سطح قابل‌دسترسی در بنا را می‌پوشاند. حتی در مواردی پوششهای کاشی با فرمهای ساختاری زیرین بسیار غیر مرتبط بود. در یک بنا ممکن بود دو یا سه روش و تکنیک برحسب نواحی مختلف مورداستفاده قرار گیرد، سطوح دیوارهای بزرگ اغلب با آجرهای لعاب‌دار تزیین میبافتند درحالی‌که به‌عنوان نمونه نواحی قاب مانند اطراف مدخلها با کاشیهای معرق تزئین می‌شدند (پورتر، ۱۳۸۹: ۶۴). به لحاظ کاربرد رنگ در کاشی نیز از نظر فنی و هم از نظر تنوع دوران تیموریان دارای حیرتآورترین طرحها و بافتها در اوج خود است (هیلنبرند، ۱۳۹۱: ۲۱۳). تا پیش از دوران تیموریان، کاربرد رنگ در ماورالنهر، جدای از ایران توسعه‌یافته بود و کاشیهای بریده سفید و آبی با پیچیدگیهای روزافزون در طرح ترکیب میشدند، و کاشی‌کاری معرق آن‌گونه که در یزد و کرمان از نیمه اول سده متداول بوده است تا سال ۷۸۷ ه.ق در سمرقند و در آرامگاه شیرین بیگه در شاه زند وجود نداشته است. با تثبیت اصول هنرمندان ایرانی به‌صورت یک قائده کلی و کامل شدن ترکیب رنگهای بکار برده شده که سبز را نیز شامل میشده کاربرد رنگ در معماری ماورالنهر نیز تابع اصول ایرانی گشت (پوپ-آکرمن، ۱۳۸۷، ۴: ۱۳۳۸). به‌کارگیری کاشی زیر لعاب در مجاورت کاشیهای صاف لعاب‌دار، یا گچ‌بری کنده‌کاری‌شده و نقاشی روی گچ یا مرمر در کنار کاشی‌کاری لعاب‌دار نشانگر تسلط هنرمندان در به‌کارگیری رنگ برای تفوق در تزیین درون بناها است (هیلنبرند، ۱۳۹۱: ۲۱۴). نمونه شاخص به‌کارگیری رنگ کاخ تیمور در زادگاهش کِش به‌عنوان یکی از مجللترین بناهای دوران تیموریان است. این بنای مجلل با کاشی‌های آبی، طلایی و سقفی طلایی‌رنگ با کاشیهای مذهب و معرق است، دیوارهای عظیم پشتی تالار پذیرایی به زیباترین کاشی معرق در جالبترین

مایههای لاجوردی و فیروزه‌ای، شیری آبنوسی، سبز و قهوه‌ای مایل به طلایی آراسته‌شده بود (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۹۳). سراسر نمای حیاط مسجد زیبای گوهرشاد از بهترین نوع آجر لعاب‌دار و کاشی معرق پوشیده شده، بیشترین رنگ‌های به کار رفته در آن آبی لاجوردی و فیروزه‌ای، سفید، سبز شفاف، زرد زعفرانی، بور و سیاه آبنوسی است که مایه هر یک از رنگها به سایههای مختلفی تغییر مییابد و نقشهای روشن و نیرومند هنرمندانه با نقش تزیینی خودسازگار شدهاند (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۹۸). نمونههای شاخص کاشی‌کاری دوره تیموری، در «مسجد گوهرشاد»، «مسجد کبود تبریز»، «مسجد بی‌بی خانم در سمرقند» و «گورامیر» و بناهای شاخص دیگری وجود دارد که نشانگر اوج این هنر در دوران تیموریان است.

۴- بررسی مفاهیم زیباشناسی

۴-۱. زیباشناسی اسلامی

هنر الهی، ازنظر اسلام پیش از هر چیز وحدت الهی در جمال و نظم عالم است، وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن، انعکاس مییابد؛ و جمال بالنفسه حاوی همه این جهات است. هنرپروران سنتگرا، اعتقاد به رمز و نماد دارند، از نظر آنان هنر دینی قالب و صورت است و رازهای دینی همیشه با رمز و نمادها جلوهگر میشوند، به‌طوری‌که محتوی و عمق حکمت اسلامی با همین راز و رمزها بیان میشود (موسوی، ۱۳۹۰: ۷۱). رمزها موجب یا وسیله انتقال یا صعود ذهن از مرتبهای به مرتبه دیگر اما ناشناخته و غیبی است(ستاری، ۱۳۷۶: ۷). رمزها نمودار وحدت تقریبی آرمانی و مطلوب همه انواع و انحا بیان است(ستاری، ۱۳۷۶: ۵۰). به همین سبب رمز مناسبترین زبان برای بیان تجربه عرفانی یعنی پیوستن مشروط به مطلق و محدود به نامحدود و به‌طورکلی بیان هرگونه معنویت و تصویر مابعدالطبیعه و عالم ماورا است و محال است که بیان تجربه دینی از زبان رمزی مستغنی و بینیاز باشد. بدین‌صورت بیان تجربیات عرفانی مقتضی کاربرد رمز است تا واقعیاتی را که فیذاته برای بشر غیرقابل درک و وصولاند آشکار سازد(ستاری، ۱۳۷۶: ۵۷). نمادها خود تجلی خدایی امر مطلق در امر نسبی هستند. فرمهای نمادین، جنبههای محسوس حقایق ماورالطبیعه هستند(اردلان. بختیار، ۱۳۹۲: ۳۵)، و هنرمند مسلمان با اشکال، رنگ، حجم، صوت، فضا و تزیین میخواهد معنا را به نمایش بگذارد(موسوی، ۱۳۹۰: ۷۱). در هنر اسلامی، صورت، ماده را به درخشش وامی‌دارد و به عبارتی، ماده را درخشنده میکند. صورت، تجلی امر قدسی در ماده است که توسط هنرمند انشا میشود. امر قدسی خود، تجلی انوار حقیقه الحقایق است که با اعلاترین مرتبه و متعالیترین وجه، در هنر اسلامی صور بلورین، تاریکی ماده را میزداید و به ماده اجازه درخشش میدهد. هنرهای اسلامی از درون میدرخشد. مبدأ چنین درخششی، عوالم قدسی است که به یکپارچه نورند و نوری به‌غایت درخشندهاند و خود، تجلی انوار الهیاند. صورتها در هنرهای اسلامی، قوس صعودیای را طی میکند که غایتش نورالانوار است. هنرمند با طی مراتب صعود در قرب الهی در هر مرتبهای از مراتب عرفانی، مرتبه‌ای از مراتب نور را شهود می‌کند و آن را در اثر هنری خویش پدیدار میسازد (نوروزیطلب، ۱۳۸۷: ۶). اولین آثار توحید در هنر

اسلامی، تفکر تنزیهی و توجه عمیق به‌مراتب تجلیات است که آن را از دیگر هنرهای دینی متمایز می‌سازد. زیرا هنرمند مسلمان از کثرات میگذرد تا به وحدت نائل آید. انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی و خطایی و وحدت این نقوش در یک نقطه تأکیدی بر همین اساس است. طرحهای هندسی که به نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش میدهند همراه با نقوش اسلیمی که نقش ظاهری گیاهی دارند، آن‌قدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات در تغییر را نشان میدهند و فضای معنوی خاصی را ابداع مینمایند که رجوع به عالم توحید دارد (مددپور، ۱۳۷۷: ۱۹۶). برای مسلمان هنر به میزانی که زیباست، بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط «دلیل و گواهی بر وجود خداست»(بوکهارت،۱۳۹۰: ۱۳۷). هنر اسلامی، یعنی تبلور مادی روح وحی اسلامی، و انعکاس حقایق ملکوتی در دنیا، انعکاسی که مسلمانان با کمک آن سیر و سلوک خود را از عالم دنیا آغاز میکند، و تا خود محضر الهی و حقیقی که مبدأ و مقصد این هنر است پیش میرود (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۱۲). معماری و تزیینات وابسته به آن در هنر اسلامی شریفترین مقام هنری را داراست، معماری اسلامی دارای هویتی معناگرا است. هنر و معماری سنتی، مبتنی بر اصل تناظر میان عالم و آدم شکل‌گرفته است. در ذهن بسیط انسان سنتی، نسبت‌ها و مفاهیم انسانی چنان بسط و گسترش مییابند که دامنههای وسیع و فراخ کیهان را نیز در برمی‌گیرند و کیهانی که در این قلمرو شکل یافته و تصویر میشود بنا به این‌که محصول جهان‌بینی این انسان است تعریفی کاملاً انسانی مییابد. در کیهان‌شناسی ادیان شرقی به‌ویژه اسلام، اشکال هندسی ابعاد کیهانی را شرح نموده و هم آن‌ها در ساخت معماریهای مقدس تجلی یابند (بلخاریقهی، ۱۳۸۵: ۴۹۸). معماران اسلامی تلاش دارند تا همه اجزا بنا را به‌صورت مظاهری از آیههای حق‌تعالی ابداع کنند. آنان در ساختههای خود توحید و مراتب تقرب به خدا را به نمایش میگذارند و بنا را چون مجموعهای متحد و ظرفی مطابق با تفکر تنزیهی دینی جلوهگر میسازند(مددپور، ۱۳۷۷: ۱۹۷). به‌یقین جلو گاه حقیقت هنر اسلامی، عالم غیب و حق است. تکرار مضامین و صورتها در تزیینات معماری همان حرکت به‌سوی اصل و مبدأ است. هنرمند در این مضامین از الگویی ازلی نه از صور محسوس بهره میجوید، به‌نحوی‌که گویا صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت میپیوندد. (مددپور، ۱۳۷۷: ۱۹۶). اساس این هندسه دایره است که تصویر یک کل نامحدود است که چون به‌تساوی تقسیم گردد به چندضلعی‌های منتظمی بدل میشود. آن چندضلعی‌ها هم ممکن است به چندضلعی‌های ستاره گون تبدیل و پیوسته در تناسبات کاملاً هماهنگی گسترده شوند (همانمنبع: ۱۱۳). عربانه دو شکل نمونه دارد؛ یکی نقش هندسی بافته متشکل از کثیری از ستارههای هندسی است، که شعاعهای آن‌ها به نقشی درهم‌تنیده و بی‌نهایت میپیوندد که جالب‌ترین نماد از تأمل «وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است». شکل دوم آن چیزی است که معمولاً عربانه میخوانند و مرکب است از نگارههای گیاهی، که به‌قصد وجود همه شباهتها به طبیعت و رعایت محض قواعد به‌صورت نگارهای گرافیکی درآمده است. عربانه منطقی، خوش‌آهنگ موزون و ریاضیوار است، و این نماد برای روح اسلام که مایل به حفظ تعادل عشق و عقل است بیشترین اهمیت را دارد (همان منبع: ۱۰۹).

۲-۴. زیباشناسی در فرهنگ ایرانی-اسلامی

فرهنگ و هنر معماری سنتی ایران صورتی شفاهی داشته و از راه تعلیم و تقلید انتقال میبافته است. بنابراین، معماران هنرمند در نقشپردازی و آذینبندی بناها، هم به جنبه زیباشناختی نقشها و هم به جنبه فرهنگی آن‌ها نظر داشتند، و در کارهای هنری خود سلیقه شخصی و الهاماتی را که مخالف با روند عمومی باورهای فرهنگی مردم بود، دخالت نمیدادند و به‌پاس حرمت پیشگامان معماری و سنتهای فرهنگی، کارهای پیشینیان را تقلید میکردند و حتی‌المقدور از حوزه کار و اندیشه آنان پا فراتر نمیگذاشتند. این شکیبایی و انکار نقش در همکاری با نسلهای پیش، همواره یکی از منابع نیرو و اصالت هنر ایران در بهترین ادوار بوده است(پوپ، ۱۳۵۵: ۲۹). در معماری تزیینی، هر نقش ورای ارزش صوری خود، دارای ارزشی برگرفته از فرهنگ و بیانگر عقیده و آرمان تداوم‌یافته مردم جامعه و نسلها بود. آرایههای معماری از سویی ذهن بیننده را به زیبایی صوری و ظاهری نقشها و نوع کاربری فضاهای بنایی که نقش و نگارها بر دیوارهای آن نشسته، فرامی‌خواند و از سوی دیگر دیدگاه بیننده را به قلمرو و راز و رمزهای فرهنگی و دینی پوشیده در مفاهیم نقشها میگشودند(بلوکباشی، ۱۳۷۸: ۳۸۵). این آرایهها یک نظام نمادی «باز» آشکار را در برابر یک نظام نمادی «پوشیده» و پنهان قرار میدهند. با دریافت مفاهیم نمادی نقش و نگارها در معماری تزیینی و ریشهیابی آن‌ها میتوان به شناخت ذهن و اندیشه معماران و در نتیجه به فرهنگ مردم و جهان‌بینی و آرمانهای آنان دست‌یافت(بلوکباشی، ۱۳۷۸: ۳۸۵-۳۸۶). از دیدگاه پوپ سه عامل در خلق آثار هنری بسیار مهم و مؤثر بوده است: نخست؛ فرهنگ و فرهنگهایی که ایران در دوره حیات تاریخی خود با آن‌ها تماس داشته است. دوم؛ دین، مذهب و طریقتهای عرفانی، سوم؛ سنتها، که با گذر زمان بر هم انباشته و متراکم شده و هر نسل تجربهها و سلیقههای نسلهای پیشین را از راه تقلید حفظ نموده و در ایجاد هنر به‌کاربرده است(پوپ، ۱۳۵۵: ۲۶-۲۷). درواقع انگیزه اصلی معماران سنتی ایران در نقشپردازی و تزیین بناها، به‌خصوص بناهای مذهبی، بیان مفاهیم فرهنگی و باورهای دینی مردم جامعه همراه با برداشتهای هنرمندانه خود بوده است. ازاین‌رو این گروه هنرمند از نقشها و شکلها همچون نمادهای تصویری استفاده میکردند و با آن‌ها آرمانهای جمعی و جهانبینی دینی مردم را تخلید و تبلیغ مینمودند. رسالت آنان در این کوشش از سویی تقرب به درگاه الهی و به دست آوردن رضای خدا و از سوی دیگر حفظ و انتقال مظاهر عُلوی و عناصر معنوی– قدسی فرهنگ از طریق ارائه این اشکال به نسلهای آینده بود(بلوکباشی، ۱۳۷۸: ۳۸۶). علاوه بر نقوش تزیینی شکل پلان بناها نیز از این قاعده مستثنی نیست، پلان به‌منزله ساختار اصلی و شالوده بنا میتواند گویای کاربری فضای معماری باشد. هرچند کارکرد بنا از عوامل عمده تعیینکننده کیفیت پلان است اما در فرهنگ معماری ایران انتخاب یک پلان خاص برای فضایی با کاربری خاص، خالی از منظور نیست. در هنر اسلامی هر شکل هندسی در پلان بنا یا در تزئینات مفهومی خاص را تجلی میدهد. اشکال هندسی در ارتباط با اعداد بنیاد پدیداری نگارههای کهن و مفاهیم انتزاعی را پی میریزند و ریشه در اعتقادات و باورهای مذهبی دارند(لباف، ۱۳۸۵: ۳۰۵).

۴-۳. زیباشناسی در فرهنگ ایرانی-مغولی

سبک بصری تزیینات در نقشپردازی و آذینبندی بناها در دوران مغولان نشانگر ترکیب اصولی هنری اسلامی، ایرانی و چینی است. تداوم استفاده از نقوش هندسی و گره در دوران مابعد مغول نیز به سبب قدرت حرکت صوری خود آن بوده است. نقوش مدون در داخل بناها با رنگ و بوی چینی مطلوب مغولان و جانشینان آن‌ها درآمیخت و مجموعه متنوعی از نگارهها را در صورتهای گوناگون و تلفیقی به وجود آورد. زبان انتزاعی طبیعت گریز نقوش هندسی و گیاهی و کتیبه‌ای همچنان مانند دوران هنری قبل مورداستفاده بود و برخی نگارههای گل‌وبوته چینی نیز در این دوره همچنان به‌عنوان عناصر تزئینی مورداستفاده قرار می‌گرفت. سبک بصری مابعد مغول نشان خود را بر هنرها و نماهای معماری شرق عالم اسلام نهاد، طرحها و اشکالی که شاخصه آن‌ها طبیعتگرایی جدید و سلیقه تازه‌ای را پدید آورد. این تحول موجب شد دو جنبه متناقض یعنی خشک‌ترین عناصر هندسی و سرزندهترین گل‌وبوته‌ها در جوار هم قرار گیرند که این‌یک تحول اساسی را در هنر به وجود آورد. سلسلههای تیموریان و ترکمانان نیز این ترکیبات مغولی ایلخانی را تکامل بخشیدن و در دوران تیموری شاهد استفاده از طرح‌های هندسی بسیار غنی هستیم که از قرن پنجم هجری به بعد رواج یافته بود و با تصرف در ساختمان‌های موروثی آن‌ها از نظر مقیاس و نگارههای سنتی در عناصر کوچک‌تر یا برعکس بزرگ‌تر کردن آن‌ها به نحوه بی‌سابقه‌ای از نظر ترکیببندی، ترکیب رنگ، مصالح، فنون، نحوه استقرار، هم‌جواری‌های نامنتظر و ترکیباتی متباین با نقش‌های منحنی الخط گیاهی گل‌وبوته شمایلی یا کتبی متحول شد. آنچنان‌که اقسام طرح‌ها را به حد تقریباً بی‌شماری رساند و ترکیبات پیچیده شعاعی جای ترکیباتی ساده‌تر مبتنی بر شبکههای مستقیم‌الخط یا مورب را گرفت (نجیباوغلو، ۱۳۷۹: ۱۵۳-۱۵۴). طرح‌های هندسی و گیاهی، که از جهت دینی از معصومیت برخوردارند و در همان حال سرزنده و خیال‌انگیزند با پرجلوهترین تنوع و گاه با زیبایی مسحورکننده برای آذین کاشیها بکار رفتهاند (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ۴: ۱۸۰۹). این حرکتهای بیانتها و موزون که با تکرار یک جفت قرینه از برگها و خطوط منحنی صورت میگرفت، طرحی متوازن را پدید میآورد. کاخ تیمور در کِش و یا مسجد گوهرشاد دارای قابهای مستطیل کاشی معرق است که ازلحاظ اندازه و طرح تفاوت دارند و با حاشیه گل‌وبوته با خطاطی اندکی برجسته به‌صورت قرینه قرار گرفتند، سهم هر قاب دقیقاً ارزیابی و با توجه دقیق به اثر کلی جای آن معین‌شده است. نقش‌مایه‌های بزرگ نمایان در نواحی محدود و تمرکزیافته و حال آنکه تکرارهای متقارن و حاشیهها به آن‌ها برجستگی بخشیده است (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۹۳)

۴-۴. زیباشناسی در تزیینات کاشی‌کاری بناهای مغولان

۴-۴-۱. یگانگی

علم اعداد به‌صورت راهی برای درک و دریافت وحدت بر طبیعت ناظر است. اعداد اصل موجودات و ریشه تمام علوم و نخستین تجلی روح بر جان هستند (اردلان. بختیار،۱۳۹۲: ۵۵). بدین ترتیب؛ احکام هندسه و ریاضیات قطعی و یقینی است(شریعتی سبزواری، ۱۳۸۷: ۶۶). بدین ترتیب اعداد تصویر روحانی ناشی از تکرار وحدت(متجلی در ذهن انسان) هستند(اردلان.

بختیار،۱۳۹۲: ۵۵). انسان، از طریق فرمهای هنریاش، این نظم را با خلق فرمهای هندسی که نسبت به مرکز متقارن هستند و نماد «وحدت دون وحدت»، نخستین اصل دین اسلام (توحید)، هستند تقلید میکنند(اردلان. بختیار،۱۳۹۲: ۳۶). در تزیینات کاشی‌کاری دایره، مربع و مثلث، صرفاً چند شکل نیستند. آن‌ها اساساً واقعیتی را در خود جای‌داده‌اند که درک آن به‌وسیله تأویل انسان را به دنیای تشابه، تمثیلها و درنهایت به حقیقت میرساند(اردلان. بختیار، ۱۳۹۲: ۵۷). نقوش کاشی‌کاری اسلامی سرشار از تمثیلها، رمزها و نمادهای متنوع است که هریک در وراء خود میدانی از معانی و حوزههای متفاوت را در برمیگیرد(رهنورد، ۱۳۹۲: ۳۴). امر متعالی یا قدسی در هنری که دارای وجه دینی است گاه با بیان تجریدی محض همچون اشکال هندسی و فرمهای تزئینی، و زمانی با نمایش نمادین و رمزی و تمثیلی و گاه با تغییر شکلهای بسیار جهت ارائه معنا و عمق حس، ایمان و تجربه دینی ظاهرشده است (همان منبع: ۱۸). درنهایت تحت لوای هنر اسلامی ماهیت تجلی وجوه و ابعاد مشخصی از وحدانیت الهی در نظم بصری را پدید میآورد(نجیباوغلو، ۱۳۷۹: ۱۲۳).

۴-۴-۲. تکرار

از وجوه مهم هنر اسلامی تکرار نقوش در سراسر فضای تزیینات کاشی‌کاری بناها است. تکرار نقش‌مایه‌های هندسی واضح با ریتم و ضربآهنگ موزون، و نیز تناوب وزنها و قرینهسازی هندسی بدون تأکید بر بخش خاصی گسترش می‌یابد و تأثیر آن واحد را قوت و استحکام می‌بخشد (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۵). هدف هنرمند از تکرار مضامین و صورتها در تزیینات کاشی‌کاری همان حرکت به‌سوی اصل و مبدأ است(مددپور، ۱۳۷۷: ۱۹۶)، و بیشک نقوش اسلیمی؛ تشبیهای رمزی از احوال، اوقات و واردات قلبی صوفی و تجدید و تبدیل امثال است (ستاری، ۱۳۹۲: ۱۶۳). در نظر گرفتن یک ریتم هماهنگ تکرارشونده موزون در نقوش هندسی و توجه به جنبه نمادین معنای مشترک و یکسانی به کل و جزء بنا میبخشد؛ گویی عالمی را به نمایش میگذارد که کثرات آن همه از اصلی واحد و جوهری یگانه پدید آمدهاند (نوایی-حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ۷۸). این مفهوم در هنر اسلامی مشهود است، زیرا طبیعت محمل ذکر خداوندگار و هنر اسلامی نیز محمل ذکر احد است، ذکر نام خدا در تکرار هندسی تزیینات دارای وجوهی است که پیوسته مفاهیمی از یادآوری سرشت معنوی و روحانی هنر اسلامی دارد (رهنورد، ۱۳۹۲: ۲۶)، و هدف هنرمند مسلمان را در بیان وحدت در کثرت را نمودار میسازد (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۴). تکرار نقش‌مایه‌های واحد، برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام میبخشند (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

۴-۴-۳. نظم

از نظر اسلام، هنر الهی، پیش از هر چیز وحدت الهی در جمال و نظم عالم است، وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن، انعکاس مییابد؛ جمال بالنفسه حاوی همه این جهات است. استنتاج وحدت از جمال عالم، عین حکمت است. هدف هنر اسلامی بهره‌مند ساختن محیط انسانی و دنیا از نظمی است که به مستقیمترین وجه، مجلای وحدت الهی است (بوکهارت،

۱۳۹۰: ۱۲). هندسه که به نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش میدهد و نظم جاری در همه عالم بیانگر وحدت در قلمرو هستی و حضور همه جانب ذات احدیت است (مددپور، ۱۳۷۷: ۱۹۶). بر مبنای عرفان و حکمت اسلامی گرایش به نظم در ترسیم نقوش و آذینهای تزیینی از مفاهیم بنیادین و ساختاری در ساماندهی تزیینات هندسی در کاشی‌کاری به شمار می‌رود. نظم طرح‌ها به‌واسطه تبعیت از تکرار الگوها در ساختار هندسی دایره استوار گردیده است، دایره نزدیکترین صورت هندسی به تصور امر مطلق است (دوبوکور، ۱۳۹۱: ۱۰۴). ترسیم نقوش در مرکز دایره؛ تصویر یک کل نامحدود است و یکپارچگی شعاعها پیوسته در تناسبات کاملاً هماهنگی گسترده شوند. از تقسیم کردن دایره به کمانهای برابر چیزی جز روشی نمادین برای بیان توحید نیست که همانا عقیده ماورالطبیعه وحدانیت الهی است، که مبدأ و معاد جمله کثرات است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۱۳). در مرکز دایره همه چیز با همزیستی به وحدت میرسند، و آنگاه باز و گسترده میشوند. دوایر هم‌مرکز، رمز تطور و تکامل تدریجی و مراتب مختلف نظام ارزشی اجتماعی یا اخلاقی و مدارج وجود و مراحل پیاپی زندگانی هستند (دوبکور، ۱۳۹۱: ۷۹)، یعنی بازگشت جاودانه به یک نقطه که همان اصل و منشأ هستی است.

۴-۴-۴. کاربرد اشکال

ذوق و قریحه هندسی که وجودش چنین قدرتمندانه در هنر اسلامی اثبات و تأیید میشود، در نظام بصری، از رشته تصاویر هندسی منظم محاط در دایره یا رشته تصاویر کثیرالسطوح منظم محاط در کره رمز بهتری برای بیان غموض درونی احدیت، گذار از احدیت یا وحدت تقسیم‌ناپذیر و بسیط به وحدت در کثرت و یا به کثرت در وحدت ابداً وجود ندارد (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۷). معماران سنتی شکلهای طرح خود را برحسب شرایط موجود به دست نمیآورند، بلکه آن‌ها را از میان شکلهای که در ذهن میشناسند انتخاب می‌کنند، و طرح نیز از کنار هم نشستن این شکلهای منتخب فراهم میآید. این انتخاب و کنار هم قرار دادن اجزای شناخته‌شده به معنای سیر از جزء به‌کل یا بیتوجهی به طرح کلی نیست، درواقع معماران اجزای بنا را در درون یک طرح از پیش اندیشیده جای میدهند و کل و جزء طرح را باهم پیش میبرند و در نتیجه هیئت کلی بنا دارای شکل واحدی است، هیچ‌گاه بنا هرچند وسیع باشد، ترکیب یا تجمعی از حجمهای مختلف و پراکنده به نظر نمیرسید بلکه حجم واحدی است که یا منظم است و یا تمایل به شکل منظم دارد (نوایی-حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ۴۶). در نمای بناها شکلهای ساده و منظم کارایی بیشتری دارند و دایره نزدیکترین صورت هندسی به تصور امر مطلق است (دوبوکور، ۱۳۹۱: ۱۰۴). نماها نیز به مجموعهای از مستطیل مبدل میشود، تقسیمات کلی و جزئی سطوح نماها تجمعی از مستطیلها و مربعهای مستقل را عرضه میدارند، همه این عناصر نشان از کاربرد آگاهانه و مؤکد شکلهای کامل در بُعد سوم بنا دارد(نوایی-حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ۴۴).

۵-۴-۴. تعادل و توازن

در تزیینات کاشیهای بناهای دوران مغولان از بافتهای پیچیده‌ای که همگی ترکیبی منظم و همگن دارند و میتوانند از همه سو گسترش یابند، بدون آن‌که ترکیب هماهنگشان دستخوش

تغییر شود فراوان بهره بردهاند. حضور گرهها در بناهای سنتی در نظم موجود در این بناها تأکید میکند، و بنا را تبلوری از نظم و هندسی جلوه میدهد. گرههای هندسی در چشم انسان همچون عالم بینقصی جلوه میکند، گرههای هندسی چشم انسان را به مرکز خود میکشانند.این کیفیت حاصل دوران آلتهای گره در دوایر مختلف و سلسلهمراتب معینی به دور آلت مرکزی یعنی شمسه است، گرههای هندسی، نقوش اسلیمی عین نظم، تعادل و هماهنگی است (نوایی-حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ۱۷۶). در بناهای شاخص مغولان همانند گنبد سلطانیه، مسجد گوهرشاد و یا مسجد بیبی خانم در همه جا ساختار و تزیینات یکپارچه است؛ نسبتهای هماهنگ، بهکارگیری گرههای پیچیده هندسی، رنگهای غنی و درخشان، همگی در یک تعادل کامل ترکیبشده و به بنا ظاهری یگانه بخشیده است (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۷۷) و انواع تزیینات و نقشمایههای هندسی در هماهنگی کامل در جایگاه مناسب خود قرارگرفتهاند و هر عنصری بهاندازهای موردتوجه قرارگرفته که دیگر عناصر مجاور خود را تحت تأثیر قرار ندهد.

۴-۴-۶. تقارن و عدم تقارن

رعایت تقارن کامل از جزء تا کل طرح اغلب کار بسیار مشکل و پیچیدهای است، در طرح کاملاً متقارن هر تغییر کوچکی طرح را دگرگون کند. شکل، اندازهها و ویژگیهای بستر طرح، عملکردها و مختصات فضاهای مختلف بنا از به وجود آمدن طرحی کاملاً متقارن جلوگیری میکند. برای رفع عدم تقارن در بنا معماران تکتک اجزای طرح و فضا را با تقارن کامل طراحی میکنند تا احساس مخاطب و دید منظری او را در نگاه کلی تنظیم نمایند تا آنجا که همه عناصر در یک نگاه متقارن به نظر آیند، تزیینات غیرمتقارن در جبههها در عناصر متقارن یکی از شگردهای معمول معماران برای ایجاد تنوع و تمایز در بنای متقارن است(نوایی-حاجی قاسمی، ۱۳۹۰: ۷۴). با تکرار طرحهای متقارن علاوه بر جلوه گری تقارن در تزیینات کاشیکاری، نمادی از وحدت و نظم نیز نمایان میگردد.

۴-۴-۷. بیزمانی و بیمکانی

هنر اسلامی سرشار از تمثیلها، رمزها و نمادهای متنوع است که هریک در وراء خود میدانی از معانی و حوزههای متفاوت را در برمیگیرد(رهنورد، ۱۳۹۲: ۳۴). امر متعالی یا قدسی در هنری که دارای وجه دینی است گاه با بیان تجریدی محض همچون اشکال هندسی و فرمهای تزئینی، و زمانی با نمایش نمادین و رمزی و تمثیلی و گاه با تغییر شکلهای بسیار جهت ارائه معنا و عمق حس، ایمان و تجربه دینی ظاهرشده است (رهنورد، ۱۳۹۲: ۱۸). ذوق و قریحه هندسی مستقیماً از صورت تأمل نظری که اسلام بدان عنایت و التفات دارد و انتزاعی است، نه اساطیری میتراود. تزیینات هندسی به جهت ماهیت انتزاعی و تجلی امر توحیدی، ازلحاظ شیوه بیان در سراسر جغرافیای اسلامی و در هر زمان دارای وحدت بیان بوده و از زبان مشترک و یکسانی بهره میگیرد (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۷). در نتیجه، تزیینات در معماری ایرانی از اصل بیزمانی و بیمکانی در بهکارگیری نقوش تبعیت میکند. نقوش به کار رفته در تزیینات هنری متعلق به دوره یا زمان خاص و یا فقط به کار رفته در مکان یا هنر خاصی نمیباشد.

۴-۴-۸. ارزش فضای مثبت و منفی

از شاخص‌های آشکار تزیینات کاشی‌کاری، اهمیت و ارزش برابر فضاهای مثبت و منفی است که عناصر هندسی با ویژگی و تأکیدی برابر نمایش داده می‌شوند. نقوش اصلی با تأکید برابر به‌صورت یکپارچه با فضای منفی خود شکل یکپارچه و پیوسته‌ای را به وجود آورده است. وجود هر عنصر اصلی در نسبت با فضاهای منفی خود تعریف می‌شود و به‌تناسب با ارزش آن وابسته است. در این آثار فضای مثبت و منفی همچون روح و جسم، مکمل هم و حیاتشان نیز لازم و ملزوم یکدیگر است و هرکدام از این فضاها ارزش خاص خود را دارند که اگر این ارزش فضاها رعایت نشود طرح به کمال خود دست نمی‌یابد (نصر،۱۳۷۵: ۵۱)

۴-۴-۹. انتزاع و تجرید گرایی

احدیت در عین حال که به‌غایت «عینی و انضمامی» است، به نظر انسان تصوری انتزاعی دارد، و این امر مبین خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است (بوکهارت،۱۳۹۰: ۱۳۱). یک عنصر مؤثر در تکوین نقشهای مجرد علاقه ایرانیان به ریاضیات و حکمت بود (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۳۳)، معماران سنتی از طریق نمادهای سنتی و تصویری طرحهای زینتی مجرد را در معماری بکار گرفتهاند (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۳۶). برای هنرمند مسلمان؛ بافت هندسی مطلوبترین صورت ذهنی بوده زیرا بیان مستقیم فکر وحدانیت خداوند در پس کثرت بی‌حد عالم است (نجیباوغلو، ۱۳۷۹: ۱۱۳). دایره، مربع و مثلث، صرفاً چند شکل نیستند. آن‌ها اساساً واقعیتی را در خود جای‌داده‌اند که درک آن به‌وسیله تأویل انسان را به دنیای تشابه، تمثیلها و درنهایت به حقیقت میرساند(اردلان. بختیار، ۱۳۹۲: ۵۷). در این راستا در معماری اسلام؛ شکل مدور تنها شکل کاملی دانسته شده که قادر به بیان جلال خداوندی است

۴-۴-۱۰. رنگ

همواره بشر در به تصویر کشیدن اندیشه و روح درونی خود متأثر از مناظر و رنگ‌های گوناگون طبیعی است (حمزه‌لو،۸۷،۱۳۸۱-۸۸). رنگ، گستردهترین، مهم‌ترین، پیچیده‌ترین و در عین حال زیباترین و تأثیرگذارترین عنصر بیانی در میان عناصر بصری است و پرمحتواترین بُعد در تزیینات هنر اسلامی بشمار میرود، عنصری که بی‌حضور آن بخش عظیمی از مفاهیم و معانی مستتر در تزیینات هنری ارزش حقیقی خود را از دست میدهند و گاه در مفهوم و تعبیری کاملاً متضاد ظاهر میشوند (هوشیار، ۱۳۹۰: ۸۹). طبیعت سرسبز و خرم و کوههای سر به فلک کشیده و آب و آسمان در زندگی انسان از عناصر ارزشمندی هستند که در زندگی تمامی افراد بشر از اهمیت شایان و والایی برخوردارند و الگوی هنرمندان برای به‌کارگیری رنگ در تزیینات بناهای اسلامی قرار میگیرند. ازاین‌روست که کاربرد رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، لاجوردی، سبز و اخرایی و زرد، سرنج، شنگرف، ارکر و اخرا شنگرف و طلا در تزئینات هنرهای کاربردی به‌ویژه در آرایش گنبد فیروزه‌ای آن نمودی از آسمان آبی و آب است که مظهر پاکی و صفا و روح بلندی که گرایش به عالم معنا و معبود در ذهن بشر القا می‌کند (حمزه‌لو،۱۳۸۱، ۸۷-۸۸).

۴-۴-۱۱. وفاداری به ماده

مواد و مصالح در معماری اسلامی با بهره‌گیری از طبیعت، اجسام مادی در برابر نمونه‌های مثالی و معنوی خود شفافیت می‌یابند و نمونه‌های مثالی مرتبه وجودی را متجلی می‌سازند و به ماده شرافت و تعالی می‌بخشند. هنرمند مسلمان نسبت به سرشت هر شیء که چون مخلوق خداست، وفادار بوده و هر ماده‌ای را نمود عینی کیفیت معنوی خاصی می‌داند. هنرمند با آجر همچون آجر با کاشی همچون کاشی و دیگر مصالح همان‌گونه که ذات آنهاست برخورد می‌کند و از آن چیزی به‌جز آنچه هست استفاده نمی‌کند (نصر،۱۳۷۵: ۵۷)

۴-۴-۱۲. تنوع نقوش

مفهوم بصری تکرار در تزیینات هندسی و اسلیمی کاشی‌کاری امری بنیادی و اساسی به شمار می‌رود.

احتمال این‌که تکرار تزیینات با الگوهای اولیه اندک، منجر به یکنواختی بشود و نیز عدم استفاده از رنگ در تزیینات، توجه به طراحی انواع مختلف طرح‌های هندسی در یک بنا را ضروری نموده است. تنوع، عاملی برای تحرک و پویایی و ایجاد ضرب‌آهنگ‌های متغیر در بخش‌های مختلف سطوح یک بنا بوده و جاذبه و گیرایی آهنگین و خوشایند در ساختار تزیینات معماری به وجود آورده است. انسجام و وحدت بافت‌های متعدد هندسی اغلب وابسته به سبک و الگوی اولیه‌ای است که متأثر از یک تم اصلی مانع پراکندگی و آشفتگی آن‌ها می‌شود. تنوع و تعدد نقوش ابعادی از تجلی حقیقت الهی در قالب یکی ازاسماء الهی است و آن حقیقت، یا آن اسم، مدلی برای آن است (بینایمطلق، ۱۳۹۰)

۴-۴-۱۳. کتیبهنگاری

تزیینات کاشی‌کاری در غالب کتیبهنگاری، نقش مهمی در آرایش بنا ایفا میکند، طراحان ایرانی خطاب به تماشاگری باسوادتر اسلام را با کلام واقعی قرآن عرضه کرده‌اند. هر یک از مکاشفات خود را با اصول والای زیباشناسی آمیختهاند که هر دو نوع کتابت را تعالی بخشیده‌اند و هرکدام توانسته به قلمرو روح پاک راه یابد. این کتیبهها با خطوط عظیم کوفی، ثلث و نسخ بلندای دیوارها را پوشاندهاند و یا بخشی از طاق‌نماها را در برگرفته‌اند و یا در ترکیب با سایر طرحها در نقشهای هندسی پنهان‌شده‌اند تا تمام بنا پیام آسمانی کتیبه را جلوهگر کند (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۳۶). مسجد جامعِ ورامین یکی از مساجد جامع شاخص ایران است. پس از چندین قرن، هنوز می‌شود اوج هنر معماری ایلخانی را در این مسجد دید. آرایه‌های گچ‌بری غالباً از این مصالح تزیینی، برای ایجاد نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه‌های متعدد استفاده‌شده است. بیشترین تزیینات گچ‌بری مسجد به ترتیب در ایوان‌های جنوبی، گنبد خانه و ایوان شرقی و شمالی قرار دارد. از انواع گره هشت و شانزده در کادر دایره که با کتیبه کوفی و نقش‌مایه‌های هندسی تلفیق گردیده و با استفاده از رنگ آراسته‌شده است. نقش‌مایه: شمسه شانزده، شمسه هشت، ترنج، شش تند، ستاره پنج پر ویژگی ترسیم: نظیم گره در یک ترک از دایره، نقش‌مایه‌های متنوع، تزیین داخل نقش‌مایه‌ها محل ترسیم:

سقف زیر گنبد است. ایوان مقصوره بزرگ‌ترین ایوان مسجد گوهرشاد مشهد است که به ایوانِ (قبله) مشهور است و محراب در آن قرار دارد و روی آن گنبد فیروز گون مسجد واقع‌شده است. در داخل ایوانِ مقصوره، شش راهرو به طرف شبستان‌های طرفین ایوان قرارگرفته که مردم از آن‌ها به ایوان و شبستان‌ها رفت‌وآمد می‌کنند. پایه دو مناره ایوان، از کنار نمای بیرونی آغاز شده که این نوع پایه و ساقه مناره، در دو طرف ایوان کم‌نظیر است. در انتهای ایوان مقصوره، محراب بسیار بزرگی با ازاره ی سنگی و بدنه‌ی کاشی معرق تعبیه‌شده که دارای تزیین و پوشش متنوع کاشی‌کاری است. ایوان از سوی صحن با تزیینات ممتاز کاشی وکتیبهه ای نفیس و یا دو گلدسته شکیل تزیین و نماسازی شده است. در حاشیه کاشی‌کاری محراب ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد نیز کتیبه‌ای با مضمون آیت‌الکرسی به خط ثلث سفید، روی زمینه لاجوردی اجراشده است. در نقطه مرکزی سقف همین ایوان، آیات سوره اخلاص با مضمون توحید و یگانگی خداوند نقش بسته است. کتیبه شهادتین، لابه‌لای نگارههای فضای داخلی و سقف ایوان مقصوره مسجد، گوهرشاد مشهد ترسیم‌شده است. سوره اخلاص به‌صورت نقوش تزیینی و نقاشی در نقطه مرکزی سقف ایوان مقصوره ترسیم‌شده است. این ویژگی تزیینی در فضای داخلی گنبد از نمونه‌های شایان توجه کاشی‌کاری این دوران است که بعدها در معماری مساجد عثمانی به‌کرات مورداستفاده قرارگرفته است و نمونه شاخص آن مسجد سلطان سلیم است.

فصل نامه علمی مطالعات بقاع و اماکن متبرکه

نتیجه‌گیری

تزیینات هندسی و اسلیمی در کاشی‌کاری بناهای دوران ایلخانیان و تیموریان بر اساس تناسبات دقیق و هماهنگ شکل‌گرفته است و برخوردار از یک شخصیت مستقل تزیینی در کنار بنا میباشد، نقوش تزیینی بر روی کاشیهای این بناهایی شگفت‌انگیز استحکام و انسجام ارگانیکی را به‌کل بنا بخشیده است. مفاهیم برگرفته از نقوش هندسی و اسلیمی در هنر بیشترین تطابق را با تعالیم و قوانین اسلامی دارد و هنرمند مسلمان با کارگیری آن‌ها مفهومی جز ذات خداوندی و طبیعت که جز مخلوقات خداوند است را در ذهن نداشتهاند. این نقوش به جهت جوهره کیفی در بیان مفاهیم نمادین، کیهانی و فلسفی جلوه‌گر نظم و همراهی با آفرینش است و توازن و هماهنگی و قداست اشکال مادی در هنر اسلامی به کمک هندسه تکامل‌یافته و جوهره درک هنر اسلامی در شناخت مفاهیم آن نهفته است. در تمامی ترکیبها و بافت‌های نقوش هندسی در بنای عظیم گنبد سلطانیه، مسجد گوهرشاد، مسجد بیبی خانم، گور امیر، بقعه پیر بکران نوعی احساس نظم، هماهنگی و تناسب به وجود آمده که تجلی‌گاه ظهور انوار حق در عالم هستی بوده و زیبایی آن نمادی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را بیان می‌کند. نقوش و عناصر تزیینی هندسی در قالب کاشی‌کاری‌های شاخص و توجه به جنبه نمادین و وجه تعالی‌بخش آن از مبانی اندیشه و تفکر قدسی هنرمند سرچشمه گرفته و تکرار فعلیت یافتن حضور حقیقت به زبان نمادین و مظهر پدیده‌های عالم به‌صورت اجزایی تکرارشونده‌اند که آیت و تجلی بر حق هستند.

عناصر زیباشناسی در ساختارهای شاخص معماری

تکرار، نظم، هماهنگی، تقارن، تنوع نقوش

گنبد سلطانیه (نگارنده)

گنبد سلطانیه (نگارنده)

گنبد سلطانیه (نگارنده)

مسجد جامع ورامین

مسجد جامع ورامین

مسجد جامع ورامین

گور امیر سمرقند

گور امیر سمرقند

گور امیر سمرقند

مسجد کبود تبریز (نگارنده)

مسجد کبود تبریز (نگارنده)

مدرسه غیاثیه خرگرد

گنبد و مناره مسجد گوهرشاد (نگارنده)

گنبد مسجد بی‌بی خانم سمرقند

ایوان و مقصوره مسجد گوهرشاد

محراب مسجد گوهرشاد

مسجد گوهرشاد

مسجد بی‌بی خانم سمرقند

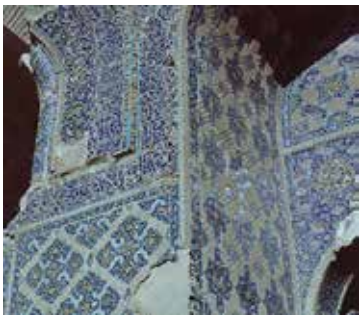
مسجد جامع یزد

مسجد بی‌بی خانم سمرقند

رنگ (سفید، آبی، نیلی، زرد، طلایی، سرخ، سبز)

گور امیر سمرقند

مسجد گوهرشاد



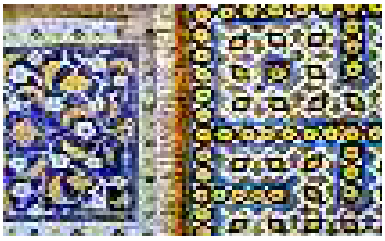
مسجد کبود تبریز

مسجد جامع یزد

کاربرد اشکال

حرم امام رضا «ع»

مسجد گوهرشاد



مسجد گوهرشاد

گنبد سلطانیه

کتیبه‌نگاری

گنبد سلطانیه

مسجد جامع اشترجان

درالضیافه اصفهان

باقوش خانه اصفهان

مسجد بی‌بی خانم سمرقند

گور امیر سمرقند

مسجد کبود تبریز

مسجد گوهرشاد

کتاب‌نامه

اردلان، نادر؛ لاله بختیار (۱۳۹۲). ***حس وحدت*** (نقش سنت در معماری ایرانی)، مترجم ونداد جلیلی، تهران: انتشارات علم معمار

بلخاریقهی، حسن (۱۳۸۵). «جایگاه کیهان شناختی دایره و مربع در معماری مقدس اسلامی»، ***مجموعه مقالات سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران***، ج ۴، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری ا.

بلوکباشی،علی (۱۳۷۸). «آرمانگرایی در معماری تزیینی ایران»، ***مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران***، ج ۵، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

بوکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). ***هنر مقدس*** (اصول و روشها)، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

پوپ، آرتور ابهام (۱۳۵۵). ***هنر ایران در گذشته و آینده***، ترجمه عیسی صدیق، تهران: مدرسه عالی خدمات جهانگردی و اطلاعات.

پوپ، آرتور ابهام(۱۳۸۵). ***معماری ایران***، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران: انتشارات فرهنگان.

پوپ، آرتور؛ فیلیپ آکرمن (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***، ج۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورتر، ونیتا(۱۳۸۹). ***کاشیهای اسلامی***، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

حمزهلو، منوچهر (۱۳۸۱). ***هنرهای کاربردی در گنبد سلطانیه***، تهران: نشر ماکان.

دوبوکور، مونیک (۱۳۹۱). ***رمزهای زنده جان***، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

رهنورد، زهرا (۱۳۹۲). ***حکمت هنر اسلامی***، تهران: انتشارات سمت.

ستاری، جلال (۱۳۷۶). ***رمز اندیشی و هنر قدسی***، تهران: نشر مرکز.

ستاری، جلال (۱۳۹۲). ***مدخلی بر رمز شناسی عرفانی***، تهران: نشر مرکز.

شریعتی سبزواری، محمد باقر (۱۳۸۷). ***تحریری بر اصول فلسفه و روش رئالیسم***، ج ۱، معلق مرتضی مطهری، قم: موسسه بوستان کتاب.

لباف خانگی، میثم (۱۳۸۵). «تاملی در پلان چلیپایی کاخ های ایران و سرزمینهای مجاور»، ***سومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران***، ج ۳، تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

محبعلی، آزاده (۱۳۸۷). «طرح مرمت مدالیون‌های گنبد خانه سلطانیه»، پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد تهران مرکز هنر و معماری.

مددپور، محمد(۱۳۷۷). ***حکمت معنوی و ساحت هنر***، تهران: انتشارات حوزه هنری.

موسوی، سید رضی (۱۳۹۰). «مبانی هنر اسلامی از دیدگاه تیتوس بوکهارت»، مجلات هنر و معماری مجله زیبا شناخت، شماره ۲۲، از صص ۶۷-۹۲.

نصر، حسین(۱۳۷۵). ***هنر و معنویت اسلامی***، رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.

نجیب اوغلو، گلرو(۱۳۷۹). ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی***، مترجم مهرداد قیومی بید هندی، تهران: انتشارات روزنه.

نوایی،کامبیز؛ حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۹۱). خشت و خیال (شرح در معماری اسلامی ایران)، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۸۷). «هنر اسلامی، تجلی امر قدسی از طریق هنر سنتی»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۲، از صص ۴-۲۹.
ویلبر، دونالد (۱۳۶۵). معماری اسلامی ایران در دوران ایلخانیان، ترجمه عبدالله فریار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
هوشیار، مهران (۱۳۹۰). مقدمه ای بر مبانی هنرهای سنتی و تجسمی ایران، تهران: انتشارات سمت
هیلن برند، روبرت (۱۳۹۱). هنر و معماری اسلامی، تهران: انتشارات روزنه.