سبک شناسی و شاخصه های تزیینات مقرنس عصر ایلخانی

هاشم حسینی[۱]

چکیده:

هرچند قدیمی‌ترین نمونه‌های تزیینات مقرنس از قرن چهار هجری به بعد در ساختمانها بکار می‌رفته، اما از قرن پنج هجری رواج یافته و بطور خاص طی قرون میانی اسلامی کاربرد آن به اوج رسیده است. دورهٔ ایلخانی باتوجه به ویژگیهای خاص خود ازجمله ورود رسمیِ بسیاری از عناصر هنر خاور دور که تا پیش از آن بدان صورت در هنر اسلامی ایران تجربه نشده بود، در عرصهٔ تزیینات مقرنس نیز حائز اهمیت خاصی است؛ بطوریکه در اثر توسعهٔ فنی و تزیینی از پیشرفتهای بسیار زیادی در زمینهٔ طراحی و اجرای مقرنس برخوردار شد. تحقیق حاضر به بررسی برخی از نوآوریهای فرمی، فنی و بخصوص نقشی تزیینات مقرنسِ دورهٔ ایلخانی در چهار بنای شاخص مقرنسکاری شده این دوره شامل مسجد جامع ورامین، مسجد جامع اُشترجان، مجموعهٔ شیخ عبدالصمد نطنز و مجموعهٔ بایزید بسطامی می‌پردازد. بنابر یافته‌های تحقیق؛ نقوش تزیینات مقرنسِ دورهٔ ایلخانی در بناهای مورد مطالعه به احتمال قوی با تاثیر از هنر خاور دور بخصوص در زمینهٔ طبیعت گرایی(نقوش پروانه ای، تار عنکبوتی...) و نیز کاربرد بخشهایی از عناصر یا نقوش چینی(مانند اژدها) متناسب با هنر اسلامی ساخته شده است. به عبارت دیگر تزیین گرانِ مقرنسهای عهد ایلخانی به جای تقلید کامل از نقوش و عناصر هنر چینی که بعضا کاربرد آن در تزیین ابنیهٔ اسلامی کراهت داشت، با روشی مبتکرانه، فقط بخشهایی خاص از الگوهای هنری چین را با در نظر داشتن کامل روح هنر اسلامی و با تکیه بر عناصر ترکیبی گیاهی و هندسی بکار بردند و زمینه را برای خلق نقوش اسلیمی و ختاییِ پیشرفتهٔ ادوار بعدی فراهم آوردند.

اهداف پژوهش:

۱. شناخت نوآوریهای تزیینات مقرنسِ عصر ایلخانی در زمینهٔ فرمی و بخصوص طراحی نقوش
۲. شناخت منبع یا منابع احتمالی تاثیر گذار در نوآوریهای تزیینات مقرنسِ عصر ایلخانی

سؤالات پژوهش:

۱. مهمترین نوآوریهای تزیینات مقرنسِ عصر ایلخانی در زمینهٔ فرمی و بخصوص طراحی نقوش کدامند؟
۲. مهمترین منبع یا منابع احتمالی تاثیر گذار در نوآوریهای تزیینات مقرنسِ عصر ایلخانی کدامند؟

[۱]- عضو هیات علمی دانشگاه نیشابور، دانشیار باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی. پست الکترونیک:Hashemhoseyni@gmail.com

کلیدواژه‌ها: معماری اسلامی، تزیینات مقرنس، هنر چین، عصر ایلخانان.

مقدمه

گرچه هنر و ریاضیات دو مقولهٔ کاملا متفاوت از جنبه‌های بشری را دربر می‌گیرند اما از اولین روزهای حیات بشری برهم تاثیرگذار بوده‌اند؛ بطوریکه بیش از هزاران سال کاربرد طرحهای هندسی بعنوان تزیین شناخته شده است. در دوران اسلامی استفاده از طرحهای انتزاعی هندسی تبدیل به یک مشخصهٔ عمده از هنر اسلامی شد؛ زیرا اسلام کاربرد نقوش انسانی یا حیوانی را در شاخه‌های هنری تشویق نمی‌کرد؛ درنتیجه هنر اسلامی از یک زیربنای غنی هندسی برخوردار شد.

این تزیینات هندسی را می‌توان به دو شاخهٔ عمده تقسیم نمود: طرحهای دوبعدی و طرحهای سه بعدی. شاخهٔ اولی برای تزیین سطوح صاف یا مقعر مانند دیوارها و گنبدها بکار می‌رود که از نمونه‌های مشهور این شاخه، طرح ستاره است. دستهٔ دیگر گونه‌ای از تزیینات با ساختار سه بعدی معروف به مقرنس است. واژهٔ عربی مقرنس معادل طاق استالاکتیت است؛ یک ساختار فریبنده براساس واحدهای تکرارشوندهٔ نظم یافته در ردیفها که هریک از این واحدها از واحد پیش آمدهٔ فوقانی خود پشتیبانی می‌کند.(Hamekasi, Samavati & Nasri, 2011, p. 129)

هرچند تزیینات مقرنس عمدتا در معماری اسلامی ایران و اغلبِ کشورهای اسلامی رشد و توسعه پیدا کرد اما نباید از نظر دور داشت که در معماری پیش از اسلام ایران نیز البته با تفاوت‌های قابل توجهی در زمینهٔ نحوهٔ اجرا و اشکال هندسی آن، رواج داشته است. یکی از مهمترین ادوار ساخت و کاربرد تزیینات مقرنس در معماری ایرانِ دوران اسلامی مربوط به عصر ایلخانی است که انواع مختلف آن با ردیفهای مفصل‌تر و مواد متنوع‌تر همراه با تغییرات و نوآوری هایی در محلهای بیشتری بکار رفت. تحقیق حاضر به بررسی برخی از نوآوریهای تزیینات مقرنسِ این عصر در زمینهٔ فرمی و نیز طراحی نقوش می‌پردازد. عمدهٔ تاکید تحقیق بر روی نوآوریهای ایجاد شده در زمینهٔ نقوش روی مقرنسها است که از تنوع زیادی برخوردار بوده و شامل نقوش متنوع گیاهی، هندسی، انتزاعی و... می‌باشد. بدیهی است بررسی و شناخت نوآوریهای تزیینات مقرنسِ دورهٔ ایلخانی می‌تواند روشنگر بخشی از جنبه‌های زیبایی شناختی و تکنیکی تزیینات دوران اسلامی ایرانی باشد.

در انجام این تحقیق از روش توصیفی- تحلیلی و برای جمع آوری اطلاعات از شیوه‌های میدانی و کتابخانه‌ای استفاده شده است. در همین راستا از بین بناها و مجموعه‌های متعدد متعلق به عصر ایلخانی، سه بنا یا مجموعه که دارای تزیینات مقرنسکاری شاخص‌تری هستند؛ مشتمل بر مجموعهٔ شیخ عبدالصمد اصفهانی در نطنز و مجموعهٔ بایزید بسطامی در بسطام و مسجد جامع اُشترجان در اصفهان، بعنوان جامعهٔ آماری تحقیق انتخاب شده است. سپس ضمن حضور یافتن در بناها و مجموعه‌های مزبور، تزیینات مقرنسکاری به لحاظ مشخصات فرمی، طراحی و رنگبندی نقوش مورد بررسی قرار گرفته و در نهایت مهمترین نوآوریهای مقرنسها طی این دورهٔ خاص در حد بضاعت مورد مطالعه قرار گرفته است.

لازم به ذکر است که تحقیق حاضر نمونه های مقرنس ساده گچی یا آجری واقع در بناهای مورد بررسی را دربرنمی گیرد و صرفا نمونه های کاشی یا تلفیق کاشی با آجر یا گچبری توام با نقوش گچبری را که به لحاظ نقوش حائز اهمیتند شامل می

شود. همچنین نگارنده به هیچ وجه مدعی استخراج تمام و کمال ابعاد نوآورآنهٔ تزیینات مقرنس این عصر نیست و مطمئنا این نوآوریها چه به لحاظ نقش و چه به لحاظ فرم اجرا بسیار گسترده تر بوده و مستلزم انجام پژوهشهای بعدی در این زمینه می باشد.

اما بحث تزیینات مقرنس از جملهٔ مهجورترین موضوعات در حیطهٔ هنر دوران اسلامی ایران بشمار می‌رود تاجاییکه تاکنون به جز چند مقالهٔ مختصر، اشارهٔ چندانی به آنها نرفته است و همین نکته، ضرورت پرداختن بیش از پیش به این مقوله را ضروری می‌نماید. از جمله تحقیقات ارزشمند قدیمی در این زمینه می توان به سلسله مقالات استاد زمانی (۱۳۵۰) با نام «مقرنس تزئینی در آثار تاریخی اسلامی ایران» انتشار یافته در مجلهٔ هنر و مردم اشاره کرد که برای اولین بار اطلاعات ذی قیمتی در باب تعریف مقرنس، سابقهٔ کاربرد آن در ادوار قبل و بعد از اسلام ایران و گونه های مختلف اجرای آن ارائه شده است. از دیگر منابع فارسی می توان به مقالهٔ مهدی نژاد مقدم (۱۳۸۸) اشاره کرد که در آن برخی از نقوشِ مقرنسهای ایوان ایلخانی مجموعهٔ بایزید بسطامی معرفی شده است. همچنین قهفرخی، خلیلی پور و طاووسی (۱۳۹۲) طی مقاله ای به بررسی مقرنس کاری دورهٔ صفویه با تکیه بر بناهای شهر اصفهان پرداخته اند. در کنار این تحقیقات، مقالات و کتب دیگری هم وجود دارد که اغلب به تکرار مطالب قبلی هر چند در قالبهای جدید پرداخته اند و بدین لحاظ در رده تحقیقات میدانی و درخور ذکر قرار نمی گیرند. متاسفانه این خلاء اطلاعاتی در رابطه با منابع لاتین و غیر فارسی نیز کم و بیش قابل مشاهده می باشد بطوریکه تعداد مقالات و کتب اختصاصی پژوهشگران خارجی در این باب هم نسبت به سایر حوزه های هنر اسلامی اندک است. ازجملهٔ مهمترین این منابع می توان به مقالهٔ یاسر طبا (Tabbaa, 1985)، در مورد منشاء گنبد مقرنس مقالهٔ جاناتان بلوم (Bloom, 1988) در مورد معرفی مقرنسهای کشور مصر و نیز مقالهٔ نوتکین(Notkin, 1995) در رابطه با طرحهای مقرنسکاری رایج در معماری اسلامی قرن شانزدهم میلادی اشاره کرد که هر سه در نشریهٔ انگلیسی زبان مقرنس انتشار یافته اند.

علاوه بر موارد فوق، اگر از دریچهٔ تزیینات مقرنسکاری عصر ایلخانی بعنوان یک موضوع اختصاصی بنگریم، با وجود اینکه در تعدادی از بناهای ایلخانی اشاراتی به تزیینات مقرنسکاری آنها هم شده اما در مجموع این موضوع تاکنون به صورت خاص و جامع مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است. بنابراین باتوجه به این واقعیت، ضرورت انجام این تحقیق و تحقیقهای مشابه بعدی بیش از پیش احساس می‌شود.

معرفی مختصر بناهای مورد تحقیق

الف- مسجد جامع اُشترجان: این در ۳۶ کیلومتری جنوب غربی شهر اصفهان در منطقهٔ لنجان واقع شده و به استناد کتیبه‌های تاریخی آن در سال ۷۰۵ هجری قمری به دستور «خواجه فخرالدین محمد بن علی اُشترجانی» ساخته شده است. این مسجد یکی از نمونه‌های نفیس معماری ایلخانی از اواخر سلطنت «سلطان محمدخدابنده» (اولجایتو) به شمار می‌آید. وسعت مسجد جامع اشترجان ۱۵۰۰ متر مربع (۳۰ در ۵۰ متر) است. این بنا از خشت و آجر ساخته شده و در دیواری از خشت محصور گشته است. مسجد دارای دو در ورودی است که ورودی اصلی در شمال بنا و ورودی دیگر در شرق آن قرارگرفته است. دو ایوان بر محور شمالی- جنوبی و سه شبستان در شمال، شرق و غرب صحن مرکزی ساخته شده است. گنبدخانهٔ بزرگ مقصوره در پشت ایوان جنوبی جای دارد؛ بدین ترتیب، این عناصر بر محور بودن کلی طرح درونی مسجد تاکید دارند(لاله، ۱۳۸۷: ۲). سردرورودی اصلی که در نیمهٔ شرقی ضلع شمالی بنا قرار گرفته، با ارتفاع بیش از ۱۲ متر، دارای تزیینات زیبای

آجرکاری، کاشیکاری و همچنین کتیبه‌هایی به خط بنایی است(کیانی، ۱۳۷۴: ۷۰-۶۹). در دوطرف ایوانی که سردر را تشکیل می‌دهد، بقایای دو مناره دیده می‌شود که تنها یک سوم آنها هنوز برپاست و جزء قدیمی ترین بقایای مناره های زوجی روی سردر در معماری ایران بشمار می رود.

ب- مسجد جامع ورامین: این بنا در۴۲ کیلومتری جنوب تهران، درشهرستان ورامین قراردارد (مشکوتی، ۱۳۴۹: ۲۷۳) و هنگام سلطنت ابوسعید در ۷۲۲ هجری ساخته شده است. این مسجد به شکل چهار ایوانی و شامل سردر ورودی در سمت شمال، شبستان در سمت جنوب، رواقهای غربی و شرقی، میانسرا و گنبد است(کیانی، ۱۳۷۴: ۷۰).

سردر ورودی بنا درضلع شمالی به طرز با شکوهی ساخته وتزیین شده البته پوشش تزیینی سردر عموما فروریخته است. این سردر باطاق نماها ،تزیینات کاشی ومقرنس ،نماسازی وتزیین شده است. حاشیه قوس وپایه های بیرونی ایوان نیز با تزیینات ستون نمایی ازکاشی فیروزه ای تزیین گردیده است(ویلبر، ۱۳۶۵: ۵۷).

گنبدخانه مسجد واقع در ایوان جنوبی، فضای مربعی است که توسط جرزهای عظیمی ازشبستان های جانبی مجزا می شود. گنبد مسجد ازسایر قسمتهای بنا ارتفاع بسیارزیادی دارد و درحال حاضر پوسته خارجی آن از بین رفته است. دربخش شانزده ضلعی یک ضلع درمیان نورگیرهای تعبیه شده است. برسطح عرقچین گنبد، درکادرهای مربع کلمات مقدس الله، محمد و علی به صورت متداخل کتیبه شده و همچنین طرحای آجر و کاشی به اشکال شمسه در این قسمت اجرا شده است(ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۱۰۹).

ج- مجموعۀ شیخ عبدالصمد اصفهانی: از مجموعه بناهای مذهبی حاشیۀ کویر ایران در شهر نطنز شامل مسجد جامع، خانقاه، مناره، مقبرۀ شیخ عبدالصمد و سردر ورودی آن است که این بناها هم در دوران «سلطان محمدخدابنده» و پسرش «ابوسعید بهادرخان» ساخته شده است. کتیبۀ ثلث سردر ورودی مسجد که متصل به خانقاه است، تاریخ ۷۰۴ هجری را نشان می‌دهد. مقبره، بنای گنبدداری است که مانند بناهای بسطام در شاهرود و بابا قاسم در اصفهان مخروطی شکل است و بر فراز بنایی دوازده ضلعی استوار شده است. منارۀ مسجد که در سال ۷۲۵ هجری توسط «محمد بن ابی علی» ساخته و با کاشی و آجر تزیین شده، ۳۷ متر ارتفاع دارد و از نوع مناره‌های استوانه‌ای دارای پایه، بدنه و کلاهک است. سردر ورودی مجموعه هم دارای ویژگیهای معماری عصر ایلخانی است؛ یعنی بلند و کشیده ولی کم عرض است و زیبایی خاصی به مجموعه داده است(کیانی، ۱۳۷۴: ۱۷۶-۱۷۵).

اما خانقاه تقریبا بکلی از بین رفته و از آن جز سردر ورودی و بقایای یک در که پشت مقبرۀ شیخ عبدالصمد قرار دارد چیزی برجای نمانده است(گدار و دیگران، ۱۳۷۵: ۲۶۸).

د- مجموعۀ بایزید بسطامی: مجموعه بناهای تاریخی و زیارتی شیخ بسطام، در شهر بسطام در استان سمنان واقع شده که از یازده بنا تشکیل شده است. ساخت و تعمیر بناها از زمان بایزید بسطامی، عارف بزرگ قرن سوم هجری قمری آغاز شده و در دوره‌های بعد ادامه داشته است. این مجموعه شامل بخشهای مختلفی است که عبارتند از: بناهایی از صدر اسلام، منار و مسجدی از عهد سلجوقی، برجی از عهد ایلخانی معروف به کاشانه، صومعۀ بایزید بسطامی، مصلایی از قرن هشتم، مدرسۀ شاهرخیه از عهد تیموری، امامزاده محمد(ع) و گنبد غازان خان از عهد ایلخانی(کیانی، ۱۳۷۴: ۱۷۹- ۱۷۸).

این مجموعه علاوه بر هنر معماری از دیگر هنرهای وابسته به آن همچون آجرکاری، گچبری و کاشیکاری نیز برخوردار است. همچنین یکی از مجموعه بناهای منحصر به فرد است که سازنده یا استادکارِ آن نام مهندس را برای خود در کتیبه‌ای به یادگار گذاشته است(همان، ۱۸۱). از زیباترین تزیینات مجموعهٔ فوق می‌توان به تزیینات مقرنسکاری در ایوان اولجایتو و ایوان غربی اشاره کرد که طی دورهٔ ایلخانی ایجاد شده‌اند.

شاخصه های تزیینی مقرنس ایلخانی

عنصر تزیینی مقرنس در دوران اسلامی چه از لحاظ کثرت استعمال و چه از نظر تعدد مواد و چه از جهت وسعت عالم اسلام اهمیت بخصوصی را حائز است. گذشته از ادوار اولیه اسلامی تا دوره سلجوقی که از بحث ما خارج است طی دورهٔ ایلخانی، مقرنس به شیوهٔ سلجوقی و البته با تغییراتی که جهت‌گیری آن به سوی ظرافت بیشتر بود مورد استفاده قرار گرفت و در کنار مهارت فوق‌العاده در گچ‌کاری از ویژگیهای برجستهٔ تزیینات معماری این دوره شد(پیرنیا، ۱۳۸۳: ۴۵).

مقرنسکاری در این عصر اشکال کاملتر، مفصلتر و متنوعتری یافت و در قرنیسها و کتیبه و سرستونها و نیمه گنبدها و گنبدها بکار رفت. برخی از ویژگیهای مقرنس‌کاریهای این سبک از جمله مقرنس‌کاری گچیِ معلق، رواج سفیدکاری تمام مقرنس، گرد آمدن همهٔ مجموعهٔ مقرنس در جاهای هرم شکل یا در مرکز و جلوگیری از پخش اثر تزیینی بر روی همهٔ دستگاه مقرنس، در دورهٔ سلجوقی دیده نمی‌شود. مقرنس‌کاریهای زیرکتیبه که در خارج ساختمان به کار می‌رفت، یا از نوع پیش آمده و یا از نوع رویهم قرار گرفته، است. سرطاقچه‌ها و سرمحرابها و نیمه گنبدها با مقرنسکاری معلق و رویهم قرارگرفته، پرشده است. در نوع رویهم قرارگرفته بین جرز و سطح ساختمانی که با مقرنس‌کاری پوشیده شده، فاصلهٔ خالی وجود نداشت. رسم معمول این بود که طرح تقریبی و ظاهر مقرنسکاری از آجر و پاره آجر و گچ بنا می‌شد که بوسیلهٔ تیرهای افقی که از ساختمان جلو می‌آمد درجای خود استحکام می‌یافت(ویلبر، ۱۳۶۵: ۸۰-۷۸).

مقرنسهای جلو آمده و ساده تقریباً در کلیهٔ بناهای دورهٔ مغول اکثر در خارج و بعضاً در داخل بنا به کار رفته مانند خارج مسجد اشترجان اصفهان و خارج مقبره اولجایتو در سلطانیه. مقرنسهای رویهم قرار گرفته به فراوانی در داخل و بعضاً در خارج بناها بکار رفته مانند مقبرهٔ سلطان محمد اولجاتیو در سلطانیه مورخ ۷۱۲-۷۰۵ هجری(در گیلویی انتهای دیوار خارجی) و مسجد جامع اشترجان اصفهان(در داخل نیم گنبد سر در ورودی مسجد).

از نمونه‌های مقرنسهای آویزان می‌توان به مقرنس گچی سردر ورودی مقبرهٔ بایزید در بسطام مورخ حدود ۷۰۰ هجری، مقرنس کاشی سردر ورودی مسجد جامع ورامین مورخ ۷۲۲ هجری و مقرنس ایوان جنوبی مسجد جامع نطنز مورخ ۷۰۴ هجری، اشاره کرد.

مقرنسهای لانه زنبوری یا شبه آن در بعضی بناهای دورهٔ مغول بکار رفته ولی مثال روشن در این مورد تقریباً منحصر به مقبرهٔ شیخ عبدالصمد اصفهانی واقع در نطنز در بالای کتیبهٔ گچبری شدهٔ مقبره و در روی هشت نقطهٔ اصلی نیم ستونهای زوایای آن (مورخ ۷۰۷ هجری) است.

اضافه بر چهار دسته مقرنس‌های مذکور نمونه‌های جالب توجهی مانند مقرنس زیر نیم گنبد ایوان جلو تالار مربع و مقرنس گوشوارهای گنبد تالار مربع هر دو در مسجد جامع اشترجان وجود دارد که دلیل تنوع این عنصر تزیینی در دورهٔ مغول

می‌باشد(زمانی، ۱۳۵۰: ۲۵- ۲۲). اما آنچه در ادامه این مقال به آن می پردازیم نه انواع مقرنسهای این عصر به لحاظ نوع و شیوه اجرا بلکه نوآوری های فرمی و تزیینی آنهاست که برای نخستین بار مورد اشاره قرار می گیرد.

۱- الهام از نقش اژدهای چینی

یکی از مهمترین مشخصه‌ها و نوآوریهای تزیینات مقرنس در عصر ایلخانی استفاده از نقوش تزیینی ملهم از هنر چین در قالبی جدید و اسلامی است زیرا مغولان به دلیل خاستگاه جغرافیایی و نژادی و مذهبی شان، روابط گسترده ای با شرق دور و بخصوص کشور چین داشتند و در نتیجه تأثیرات زیادی از این طریق بر هنرهای مختلفِ شمایل‌نگاری، نگارگری، سفالگری و سایر هنرهای تزئینی ایران گذاشتند. لازم به ذکر است که با توجه به حکومت همزمان مغولان در کشورهای ایران و چین(سلسلهٔ مغولی یوان[1] بین سالهای ۱۳۶۸- ۱۲۸۰ میلادی) بسیاری از شیوه‌های هنری چین در ایران، آسانتر شایع شد.(محمد حسن، ۱۳۸۴: ۷۷)

علاوه بر مورد فوق عامل دیگری که باعث استقبال هنرمندان مسلمان از هنرهای مختلف کشور چین چه در دورهٔ ایلخانی و چه در ادوار قبل از آن شد احتمالا روحیهٔ شرقی موجود در آنها بود زیرا روح هنرهای چینی به مراتب بیش از هنرهای غربی با روح هنرهای اسلامی نزدیکی داشت و همین نزدیکی باعث شد تا تاثیرپذیری مسلمانان از چینیان به تحول و خیزشی در هنرهای اسلامی بیانجامد.(همان، ۸۱)

در دورهٔ ایلخانی هنرمندان ایرانی بطور عمیقتری با هنر چین آشنا شدند و سعی کردند با تقلید از نقوش چینی بویژه گل و گیاه، روشهای ترسیمی خود را اصلاح کنند. هنرمندان ایرانی از گل و بوته سازی، منظره سازی، صورت سازی و... استقبال بیشتری کردند بطوریکه این روشها تبدیل به خصیصهٔ هنر اسلامی ایران گردید.(ویلسون، ۱۳۷۷: ۱۴۳)

لازم به ذکر است که تاثیر هنر چین بر جهان اسلام، بیشتر به فرآورده‌های تزیینی از جمله؛ روشها و مضامین تزیین مربوط می شود زیرا هنرمندان مسلمان به آثار هنری ظریف چین دسترسی داشتند و از شیوه‌های فنی آن آگاهی داشتند اما با توجه به عدم اطلاع از ویژگی های معماری و همچنین عدم تناسب نوع معماری چین با جهان اسلام، در این بخش تاثیر خاصی بر هنر جهان اسلام نداشت.(محمد حسن، ۱۳۸۴: ۷۶)

از جمله نقوش تزیینی که با تاثیر از هنر چین در معماری دوران ایلخانی رایج می‌شود نقش اژدها[2] است که اغلب بر روی قطعات کاشی زرین فام در بناهای غیر مذهبی عصر ایلخانی مورد استفاده قرار گرفته است. ازجملهٔ این قطعات می‌توان به‌کاشی های زرین فام به‌کار رفته در کاخ آباقاخان (۶۸۰- ۶۶۳ ه.ق) در تخت سلیمان آذربایجان (تصویر ۱) اشاره‌کرد.(Watson, 1985, pp. 190-191)

قاعدتا امکان استفاده از این نقش در بناهای مذهبی مانند مساجد و مقابر؛ باتوجه به حرمت کاربرد نقوش جاندار در اینگونه بناها وجود نداشت از اینرو هنرمندان ایرانی بخشهایی از این نقوش را که با روح هنر اسلامی متناسب بود در برخی از تزیینات مانند نقوشِ روی مقرنسها بکار بردند؛ از جملهٔ این نقوش می‌توان به الگوبرداری از فلسهای خال مانند اژدها در ردیفهای مقرنس انتهای منارهٔ ۳۷ متری مسجد جامع مجموعهٔ شیخ عبدالصمد اصفهانی در شهر نطنز اشاره کرد. فرم مقرنسها که با آجر اجرا شده به اشکال ربع گنبدی و سه گوشهای متنوع می‌باشد و نقوش تزیینی روی مقرنس ها که با کاشیهای یکرنگ فیروزه ای و لاجوردی ایجاد شده نیز مشتمل بر دوایر کوچک است که از نمای زیرِ مناره، سطوحی خالدار را تداعی می‌نماید.(تصاویر ۲ تا

۵) هرچند مناره های ادوار قبل از ایلخانی نیز استوانه ای هستند اما چیزی که در اینجا جدید است اجزاء و رنگ بندی دقیق و جدید مناره می باشد.

شاید هنرمند مقرنس کار مناره را در قامت یک اژدهای ایستاده تصور کرده و برای شباهت بیشتر، از تزیینات مقرنس با نقوش خالدار در نزدیک گردن و انتهای مناره بهره برده است. از قضا کتیبه های بنایی بدنه مناره که با تلفیق کاشی و آجر ایجاد شده شباهتی با بدن فلسدار اژدها هم ایجاد می کند. طرفه اینکه کاربرد خط بنایی به این شکل بر روی بدنه مناره ها از همین دوره ایلخانی شروع شده و این مناره یکی از قدیمی ترین نمونه هاست.

تصویر ۱- نقش اژدهای چینی بر روی یک قطعه کاشی زرین فام مکشوفه از تخت سلیمان در موزه ویکتوریا و آلبرت (منبع: Kadoi, 2009).

تصویر ۳- نمای نزدیک تزیینات مقرنس در انتهای مناره با نقوش حاصل از تلفیق کاشی لاجوردی و آجر(منبع: نگارنده).

تصویر ۴- نمای نزدیک تزیینات مقرنس در قسمت گردن منارۀ مسجد جامع نطنز(منبع: نگارنده).

تصویر ۲- نمای کلی منارۀ استوانه ای شکل مسجد جامع نطنز(منبع: نگارنده).

تصویر ۵- نمای نزدیک نقوش مقرنسهای زیر گردن مناره از پایین(منبع: نگارنده).

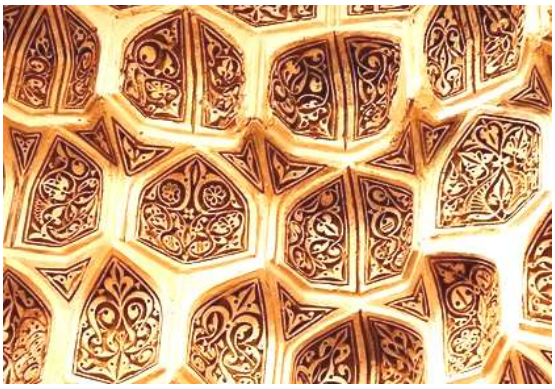
به جز مناره، الگوبرداری از نقوش خال یا پولک مانند را در طراحی نقوش روی مقرنسهای ایوان ورودی به مجموعۀ شیخ عبدالصمد نیز می توان مشاهده کرد که در اینجا هم با تلفیق کاشی و آجر نقوش درشت تری را به رنگهای لاجوردی و فیروزه ای بر سطوح داخلی ربع گنبدی مقرنسها ایجاد کرده اند.(تصاویر ۶ و ۷)

تصویر ۶- نمای زیر ایوان ورودی به مجموعۀ شیخ عبدالصمد(منبع: نگارنده).

تصویر ۷- نمای نزدیک نقوش پولک مانند روی مقرنسهای ایوان ورودی(منبع: نگارنده).

علاوه بر خالهای اژدها در دسته‌ای از نقوش مقرنسها از شکل و حرکت اژدها نیز الهام گرفته شده است؛ از جمله در مقرنسهای ایوان اولجایتو در مجموعۀ بایزید بسطامی که بر روی گچ کنده‌کاری شده‌اند، دسته‌ای از نقوش گیاهی یا اسلیمی با چنین مشخصاتی وجود دارند.(تصاویر ۸ و ۹) نقوش گیاهی مزبور را می‌توان تصاویر تجریدی از نمونه‌های اصلی گیاهانی چون گل سرخ، انار، نیلوفرآبی، پیچکهای انگور، برگهای نخل و گلهای چندپر در قالب اژدها دانست. با دقت در این نقوش متوجه می‌شویم که برخی از برگهای این نقوش نیز بصورت دهان اژدری و برخی دیگر مشابه پنجۀ اژدها طراحی شده اند که الگوبرداری از نقش اژدها را در طراحی آنها مسلم می‌سازد.(شکلهای ۱ و۲) به نظر می رسد این نقوش نشانگر قدیمی ترین اسناد تجربه اندوزی و بخت آزمایی تزیین گران ایرانی دوران ایلخانی در زمینۀ تولید انواع جدید نقش اسلیمی و ختایی و زمینه ساز راهیابی و رواج گستردۀ نقوش ماری شکل و برخی از اجزای طرحهای اسلیمی و ختایی مانند دهان اژدری در ادوار بعدی تیموریان و صفویان بوده اند.

تصویر ۸- مقرنسهای ایوان اولجایتو در مجموعه بایزید بسطامی(منبع: نگارنده).



تصویر ۹- نمای نزدیک نقوش گچبری مقرنسهای ایوان اولجایتو(منبع: نگارنده).

شکل ۱- طرحهای نقش اسلیمی‌با الهام از اجزاء و حرکات اژدها که برگهای باز آن شکل دهان و چنگالهای اژدها را تداعی می‌کند.(مهدی نژاد مقدم، ۱۳۸۸)

شکل ۲- نمای نزدیک طرحهای شبیه سازی شده به شکل چنگالها و دهان اژدها در نقش اسلیمی روی مقرنسها

۲- طبیعتگرایی

یکی دیگر از نوآریهای تزیینات مقرنس در عصر ایلخانی الهام از عناصر طبیعت است که به احتمال فراوان آن هم با تاثیر از هنر طبیعت گرای چین صورت پذیرفته است. برطبق آنچه می‌دانیم در دورهٔ ایلخانی طرحهای طبیعیِ هنر چین در ترسیم اشکال حیوانات و پرندگان و مناظر طبیعی به تدریج در تمام شقوق صنایع اسلامی تاثیر کرد.(دیماند، ۱۳۸۳: ۱۸۸) قاعدتا این تاثیر در زمینهٔ هنر نقاشی نمود بیشتری داشته است اما سایر هنرهای دیگر نیز در این زمینه بی نصیب نمانده اند. بعنوان مثال در زمینهٔ هنر سفالگری، تعبیرات چینی و سبک طبیعی، بر روی گلدانها و کاشیهای این دوره بیشتر مشهود است.(همان، ۱۹۰) همچنین نمونهٔ بارز نزدیکتر شدن طرحهای تزیینی به طبیعت را می‌توان در یک گروه از ظروف سفالی که دارای تزیین نقاشی هستند و معمولا به ناحیهٔ سلطان آباد نسبت داده می شوند، بخوبی مشاهده کرد.(کامبخش فرد، ۱۳۸۳: ۴۷۱)

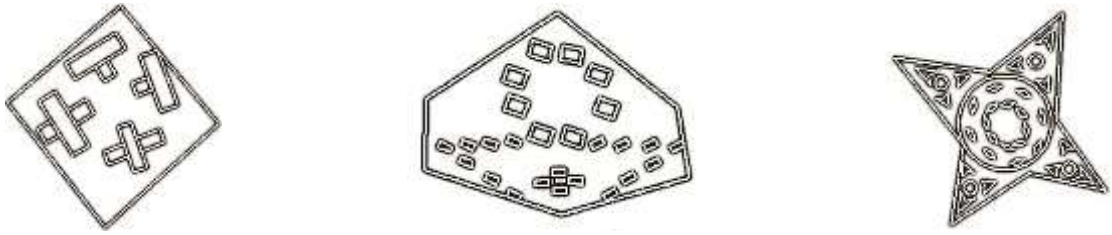
اما خصیصهٔ طبیعتگرایی در زمینهٔ نقوش مقرنسهای دورهٔ ایلخانی هم نمودهای جالب توجهی داشته است. ازجملهٔ این نمودها می‌توان به‌کاربرد نقوش شاپرک و پروانه‌ای شکل بر روی مقرنسهای ایوان اولجایتوی بسطام و ایوان سردر شمالی مسجد جامع اشترجان اشاره کرد.(تصاویر ۱۰ و ۱۱) با دقت در نقوش این مقرنسها متوجه می‌شویم برخی از فضاهای مقرنس که بصورت مثلثی یا سه گوش هستند؛ دارای نقوش اسلیمی سادهٔ متقارن می‌باشند. بخصوص در مسجد جامع اشترجان برخی از این مثلثها باز و برخی دیگر نیمه باز طراحی و اجرا شده اند که با تعقیب چشم بصورت افقی بر روی آنها حرکتی شبیه پرواز پروانه‌ها را القا می‌کند.(تصویر ۱۲) در طراحی شکل اسلیمی روی این مثلثها نیز، تلاش شده که شباهتی به نقش و نگار روی بالهای پروانه‌ها داشته باشد.

تصویر ۱۰- نمای نزدیک نقوش گچبری مقرنسهای ایوان اولجایتو با طرح شاپرک مانند(منبع: نگارنده).

تصویر ۱۱- نمای نزدیک نقوش مقرنسهای ایوان سردر شمالی مسجد جامع اشترجان با طرح پروانه مانند(منبع: نگارنده).

همچنین هنرمند تزیین کار در زمینهٔ داخلی ربع گنبدی های مقرنسها و حد واسط نقوش پروانه ای، با استفاده از تکنیک تلفیق کاشی و آجر، نقوش متنوع انتزاعی در قالبهای ضربدری، لوزی، مستطیلی، دایره ای و.... را به رنگ فیروزه‌ای طراحی و اجرا کرده داده است. (تصویر ۱۲ و شکل ۳)

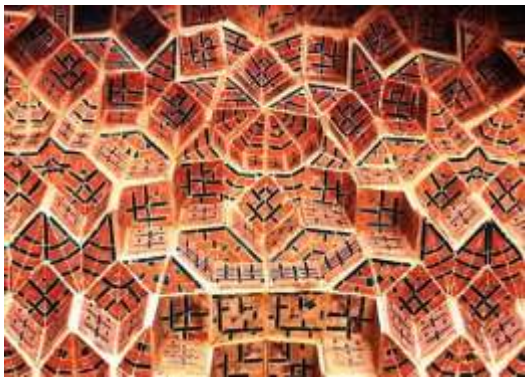
تصویر ۱۲- نمایی بدیع از ردیفهای نقوش پروانه ای و نقوش انتزاعی اطراف آنها در مقرنس های زیر طاق ایوان ورودی مسجد جامع اشترجان(منبع: نگارنده).



شکل ۳- نمونه هایی از نقوش انتزاعی طراحی شده در ربع گنبدی های مقرنسکاری زیر ایوان ورودی مسجد جامع اشترجان(منبع: نگارنده).

اما جالبترین نمونهٔ الهام از طبیعت را می‌توان در نقوش مقرنسهای طاق ایوان غربی مجموعهٔ بایزید بسطامی نظاره کرد. جاییکه مقرنسها دارای نقوش زیبای تیره در زمینهٔ آجرهای نخودی هستند و مجموع نقوش در کنار هم نمایی شبیه تار عنکبوت را القاء می‌نماید. این نمای تار عنکبوتی از پیوند خطوط موازی یا متقاطع بر روی سطوح مقرنسهایی به اشکال متنوع ایجاد شده است.(تصاویر ۱۳ و ۱۴)

تصویر ۱۳- مقرنسهای طاق ایوان غربی مجموعۀ بایزید بسطامی(منبع: نگارنده).



تصویر ۱۴- نمای نزدیک نقوش تارعنکبوتی روی مقرنسهای طاق ایوان(منبع: نگارنده).

شکل ۴- نمای تار عنکبوتی ایوان غربی مجموعۀ بایزید بسطامی(منبع: نگارنده).

۳- جان بخشی به نقوش گیاهی

از زیباترین نوآوریهای نقوش مقرنس در عصر ایلخانی ترسیم و کاربرد دستهای از نقوش گیاهی در قالبی نزدیک به چهرۀ انسان یا حیوان در مقرنسهای گچی ایوان اولجایتوی مجموعۀ بایزید بسطامی است. بدین معنی که نقوش برگ یا گل مانند بعضا دارای چشم، بینی، دهان و.. البته بصورت انتزاعی میباشند.(شکل ۵) با توجه به این نقوش میتوان گفت هرچند استفاده از نقاشی در بناهای مذهبی ممنوع بوده، اما هنرمندان با این ابتکار توانستند نقاشی را در قالب نقوش گیاهی وارد این دسته از بناها کنند.

هرچند قبل از دوران ایلخانی و بطور دقیق طی دوران سلجوقی نیز تلاشهایی در این زمینه البته نه در بخش نقوش مقرنسها بلکه در زمینۀ کتیبه ها صورت پذیرفته بود اما اساس کار آنها با این نوآوری کاملا متفاوت بود. در دوران سلجوقی شاهد کاربرد دستهای از کتیبههای کوفی در هنرهای مختلف فلزکاری، سفالگری، گچبری و... هستیم که انتهای حروف الفبایی کشیده مانند

الف و لام به شکل سر پرنده یا انسان ختم می‌شد. اما طراحی نقش گیاهی در قالبی حیوانی یا انسانی یک ویژگی جدید از عهد ایلخانان است که مهارت هنرمندان مقرنس کار این دوره را همانند یک نقاش نشان می‌دهد. لازم به ذکر است که ویژگی جان بخشیدن به نقوش گیاهی علاوه بر نقوش تزیینی روی مقرنسهای گچی، در نقوش گیاهی گچبریهای برخی از محرابهای ایلخانی نیز قابل مشاهده می باشد.

شکل ۵- نمونه هایی از اجزاء نقوش گل و برگ مانند در قالب چهرهٔ انتزاعی انسان یا حیوان در مقرنسهای گچی ایوان اولجایتو(مهدی نژاد مقدم، ۱۳۸۸).

۴- کاربرد ربع گنبدهایی با فرم محرابی شکل

یک نوآوری فرمی زیبا در مقرنس کاری عصر ایلخانی مربوط به کاربرد فرم محراب به جای ربع گنبدی های رایج مقرنس است. نمونه این فرم از واحد مقرنس در بالای طاقنماهای بلند واقع در طرفین ایوان ورودی مجموعه شیخ عبدالصمد بکار رفته است.(تصاویر ۱۵ و ۱۶) لازم به ذکر است که پس از گرویدن ایلخانان به اسلام، توجه به کاربرد نمادهای مذهبی – اسلامی همچون محراب در اغلب هنرهای این دوره مورد توجه فراوان قرار می گیرد و حتی بر روی برخی از سکه ها نیز دیده می شود. علاوه بر موارد موجود در بناهای مورد مطالعه در این تحقیق، نمونه های دیگر کاربرد این نقش را می توان در محراب گچبری بسیار زیبای مسجد جامع مرند، سنگ قبرهای گورستان روستای النجق مرند، سنگ قبرهای گورستان روستای شاد آباد تبریز و.... مشاهده نمود.

تصویر ۱۵- یکی از طاقنماهای بلند واقع در طرفین ایوان ورودی مجموعه شیخ عبدالصمد(منبع: نگارنده).

تصویر ۱۶- نمای نزدیک مقرنسهای محرابی شکل در چهار ردیف که در بالا به یک واحد تقلیل می یابد(منبع: نگارنده).

۵- کاربرد تلفیق کاشی و آجر با نقش گره در فضای مقرنس

اصولا به لحاظ فنی یا تکنیکی استفاده از کاشی در تلفیق با آجر در فضای مقرنس یک نوآوری عصر ایلخانی محسوب می شود که نمونه هایی از آن را در مقرنسکاری ایوانهای مجموعه بایزید و مسجد جامع اشترجان مشاهده کردیم اما در میان انواع مختلف نقوش تزیینی که از این تلفیق بوجود می آمد نقش گره هندسی زیباترین و در عین حال مشکل ترین و پیچیده ترین آنها محسوب می شود. نمونه درخشان این شیوه در مسجد جامع ورامین مشاهده می شود که فضای داخلی هریک از ربع گنبدی های مقرنس با محوریت نقش ستاره یا شمسه هفت پر به زیبایی تمام مفروش شده است.(تصاویر ۱۷ و ۱۸) البته متاسفانه اغلب این تزیینات که بصورت پوسته ای بر روی گچ قرار گرفته بر اثر مرور زمان و عوامل محیطی تخریب شده است. کاشیهای به کار رفته در تزیین این ایوان، از نوع تراش و قالبی، در دو رنگ فیروزه‌ای و لاجوردی است که در اجرای طرحهای مختلف گره چینی و اسلیمی به کار رفته‌اند.

تصویر ۱۷- نمای ایوان ورودی مسجد جامع ورامین با بقایای تزیینات مقرنس(منبع: نگارنده).

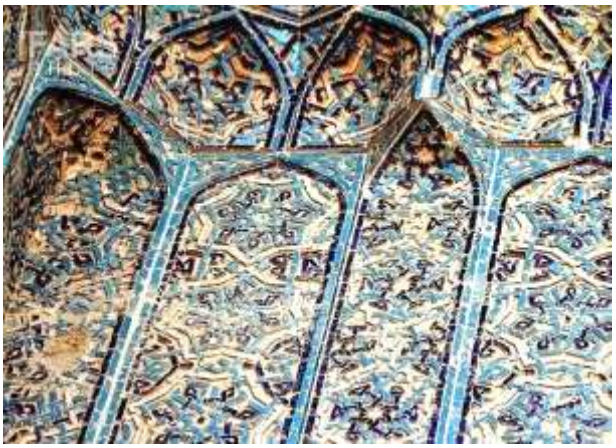
تصویر ۱۸- نمای نزدیک نقش گره در گوشه پایینی سمت چپ ایوان(منبع: نگارنده).

۶- نحوه سامان دهی یا قاب بندی فضای تزیینی مقرنس

دقت در فضای تزیینات مقرنس بکار رفته در زیر طاق ایوانهای بزرگ این دوره نشان دهندهٔ قاب بندی مشخص و بدیعی است که برای اولین بار در معماری اسلامی عرصهٔ ظهور یافته است. این قاب بندی بخصوص بر دو محور افقی یکی در پایین و دیگری در بالای فضای مقرنسکاری شده متکی است. بدین صورت که بخش پایینی مقرنس کاری اغلب به نقوش طاقنماهای بلند محرابی شکل که به شیوه های مختلفی اجرا شده، اختصاص یافته است. از جمله در ایوان ورودی مجموعهٔ عبدالصمد نطنز یک طاقنمای بزرگ محرابی شکلی که قسمت پایین آن باز است در مرکز قرار گرفته و در دو طرف آن یکسری طاقنماهای باریک قاشقی شکل متشکل از یک قاب مستطیل عمودی در پایین و یک قاب مثلثی در بالای آن قرار گرفته است.(تصویر ۱۹) در قسمت مرکزی ایوان ورودی مسجد جامع ورامین نیز یک طاق گشوده با پنجره ای در داخل آن قرار گرفته و در طرفین آن

ردیفی از طاقنماهای بلند و باریک توام با نقش گره واقع شده است.(تصویر ۲۰) اما در ایوان شمالی مجموعۀ بایزید در قسمت مرکزی زیر مقرنسها یک طاقنمای محرابی بزرگ قرار گرفته که فضای داخلی آن با پنج ردیف از اشکال پیکان مانند به طرف بالا به رنگ تیره در زمینه نخودی پر شده است. طرفین این طاقنمای محرابی نیز با طاقنماهای بلند عمودی مملو از نقوش خال مانند دربرگرفته شده است.(تصویر ۲۱) در ایوان اولجایتو در همین مجموعه نیز به جای یک طاقنما، سه طاقنمای محرابی شکل بزرگ در زیر طاق و دو طاقنمای محرابی در طرفین طاق دیده می شود که فضای داخلی آنها با نقش گره گچبری شده است.(تصویر ۲۲) اما زیباترین نماسازی فضای پایین مقرنسکاری را می توان در ایوان ورودی مسجد جامع اشترجان مشاهده کرد که در قالب سه طاقنمای محرابی شکل در نمای روبرو و قابهای دیگری در طرفین طراحی شده است. بزرگترین طاقنما در مرکز و طاقنماهای کوچکتر در طرفین آن قرار گرفته است.(تصویر ۲۳) نکتۀ حائز اهمیت در مورد طاقنماهای مزبور این است که فضای داخلی آنها با قابهای کتیبه های کوفی بنایی با مضامین شیعی و اهل سنت بصورت توامان با هم پر شده است بطوریکه نام هر یک از خلفای راشدین در داخل یک قاب مربعی در کنار نامهای کوچک دوازده امام شیعه در کنار هم آمده است. بخصوص کتیبه بنایی طاقنمای مرکزی با مضمون شیعی که در داخل قابی لوزی شکل قرار گرفته جلوه خاصی به ایوان بخشیده و به نوعی نشان دهندۀ وضعیت خاص مذهبی دوران ساخت بنا می باشد.(تصویر ۲۴)

تصویر ۱۹- نمای نزدیک طاقنمای بزرگ محرابی شکل مرکزی در ایوان ورودی مجموعۀ عبدالصمد نطنز(منبع: نگارنده).



تصویر ۲۰- قاب بندی بخش پایینی مقرنس کاری زیر طاق با ردیفی از طاقنماهای بلند و باریک توام با نقش گره در ایوان جامع ورامین(منبع: نگارنده).

تصویر ۲۱- نمای نزدیک طاقنمای محرابی بزرگ قسمت مرکزی زیر مقرنسها در ایوان شمالی مجموعۀ بایزید(منبع: نگارنده).

تصویر ۲۲- نمای نزدیک طاقنمای محرابی بزرگ قسمت مرکزی در ایوان اولجایتوی مجموعۀ بایزید(منبع: نگارنده).

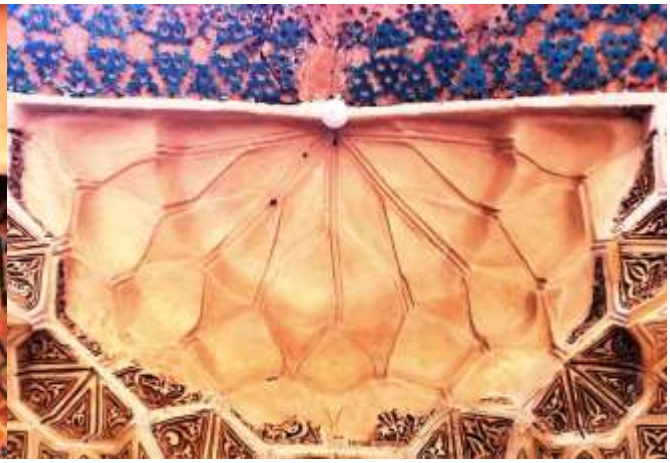
تصویر ۲۳- سه طاقنمای محرابی شکل در نمای روبروی ایوان ورودی مسجد جامع اشترجان(منبع: نگارنده).

تصویر ۲۴- نمای نزدیک طاقنمای محرابی شکل مرکزی با کتیبه بنایی در قاب لوزی شکل(منبع: نگارنده).

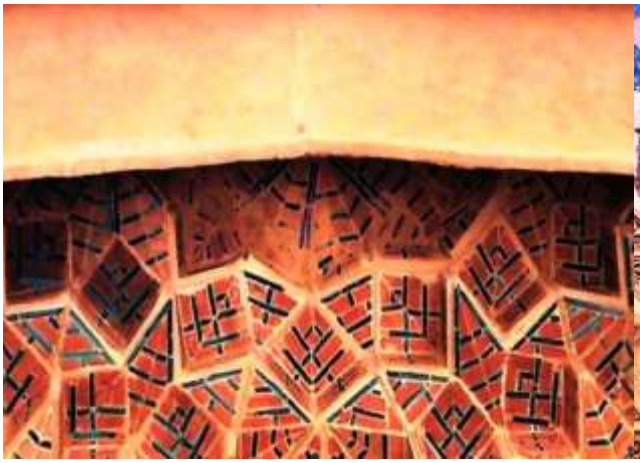
علاوه بر قاب بندی قسمت پایینِ فضای مقرنس کاری شده، در بالای این فضا و در زیر طاق ایوان نیز اغلب شاهد استفاده از شکل نیم شمسۀ بزرگی هستیم که به اقتضای نوع مصالح تزیینات مقرنس، از تلفیق کاشی با آجر یا کاشی یا گچ به تنهایی ساخته شده اند. در بین تمام طاقهای مقرنسکاری شده مورد بررسی، تنها نیم شمسه بالای فضای مقرنسکاری طاق ایوان شمالی مجموعه بایرید بسطامی در ابعادی کوچکتر طراحی شده بود که آن هم احتمالا به اقتضای نوع طرح تزیینی خاص تار عنکبوتی ایوان آن بوده که می بایست یک نمای یکدست و کامل را دربرگیرد. همچنین در بالای مقرنسهای گچی طاق ایوان ورودی جامع ورامین نیز شمسه ای وجود داشته که متاسفانه به مانند اغلب تزیینات مقرنس آن فرو ریخته است.(تصاویر ۲۵ تا ۲۸)

تصویر ۲۵- نمای نزدیک نیم شمسه بالای مقرنسهای ایوان ورودی مجموعه نطنز(منبع: نگارنده).

تصویر ۲۶- نمای نزدیک نیم شمسه بالای مقرنسهای ایوان ورودی مسجد اشترجان(منبع: نگارنده).



تصویر ۲۷- نمای نزدیک نیم شمسه بالای مقرنسهای گچی ایوان اولجایتو مجموعه بسطام(منبع: نگارنده).



تصویر ۲۸- نمای نزدیک نیم شمسه بالای مقرنسهای طاق ایوان شمالی مجموعه بسطام(منبع: نگارنده).

تاثیر پذیری از نقوش چینی

تا قبل از دوران ایلخانی تاثیرپذیری هنرمندان ایرانی از هنرهای کشور چین بیشتر به بحث تجاری و بطور خاص جادهٔ ابریشم مربوط می شود؛ زیرا ایران با توجه به نزدیکی بیشتر به مرزهای امپراتوری چین از قدیمی ترین زمانها دارای روابط تجاری و بازرگانی و در پی آن تعاملات فرهنگی با کشور چین بوده است. راه تجاری مزبور که میان چین و امپراتوری بیزانس واقع بود، از آسیای میانه آغاز می شد و پس از عبور از مرزهای ایران (که کشور عراق و قسمتهایی از ترکیهٔ امروزی را نیز در بر می گرفت) به مرزهای امپراتوری روم شرقی می رسید.

طبیعی است که بر اثر عبور کاروانهای تجاری چینی از داخل خاک ایران، برخی از کالاها در ایران به فروش می رفت و از سوی دیگر برخی از فنون ساخت و تزیین آثار هنری بین این دو کشور مبادله می شد. بعنوان مثال می توان از پارچه های بافته شده

در کشورهای مزبور یاد کرد چنانکه در کارگاههای بافندگی چین پارچه هایی با تزیینات ساسانی و در کارگاههای ایران پارچه هایی با تزیینات و نقوش خاص هنر چین بافته می شد.(محمد حسن، ۱۳۸۴: ۱۱)

گفتنی است که از صدر اسلام تا هجوم مغولان به ایران، تجارت با چین همچنان ادامه داشت و کالاهای صادراتی چین به ایران مثل ابریشم و منسوجات (دیبای چینی)، دارچین، عبیر، چینی بویژه ظروف منقوش و لعابدار و طراحی شده به نام فغفوری یا نقوش گل و مرغ، شهرتی در خور داشت و منبع مهمی برای الهام پذیری هنرمندان ایرانی برشمرده می شد.(آژند، ۱۳۸۰: ۲۲) طی قرون هفتم و هشتم هجری، مغولان قلمرو پهناوری تشکیل دادند که شامل دو امپراتوری چین و ایران می شد. لازم به ذکر است که در این زمان مغولان کشور چین را نیز به تصرف درآورده و سلسلهٔ مغولی یوآن را در آنجا بنیان نهاده بودند. حکومت مغولی ایران تحت عنوان ایلخانان که توسط هلاکو بوجود آمده بود روابط بسیار گسترده ای با حکومت مغولی چین داشت و در اثر آن ارتباطات این دو کشور باستانی نیز بیش از هر زمان دیگر گسترش یافت. در نتیجه نفوذ فرهنگی چین در ایران به سبب وجود کارمندان اداری، مترجمان، صنعتگران و هنرمندان چینی که همراه مغولان به ایران آمده و در خدمت خوانین مغول بودند، افزایش بسیار یافت. مارکوپولو جهانگرد ونیزی که در دورهٔ مغولان از کشور چین دیدن کرده به تفصیل از روابط میان چین و خاورمیانه سخن رانده است. همچنین ابن بطوطهٔ مغربی که از چند شهر بندری چین دیدن کرده از وجود شهرکهای ویژهٔ مسلمانان در این شهرها یاد کرده است.(محمد حسن، ۱۳۸۴: ۲۶-۲۲)

با شـــروع این دوره هنر ایران بتدریج در اختیار دربارها قرار گرفت و درباریان به پشـــتیبانی از هنرها و هنرمندان برخاســـتند. بعضـی از درباریان و شـاهزادگان در تولید آثار هنری کوشـا بودند و سـرمایه گذاری کلانی در این حوزه می کردند. بطور کلی چون حمایت هنری از یک کانون واحد اعمال می شـــد از این رو در آثار هنری گوناگون، خواه نگارگری و خواه ســـفالگری و فلزکاری و غیره طراحی های یکدســـت و هماهنگ صـــورت می گرفت؛ طوریکه در کتابخانهٔ همایونی مجموعه ای از نقوش و طرحها تهیه می شـد و نقاشـان و هنرمندان با کاربسـت مدام این نقوش و طرحها موجب تداوم آنها می شـدند. در میان این مجموعه نقوش و طرحها، اشـیا و عناصـر خارجی نیز فراهم می گشـت. هنگامی که طراحیها و نقوش بومی با سـلایق و اذواق خارجی و فنون آن دمساز می گردید، نوآوری و بداعت به اوج خود می رسید.(بیانی، ۱۳۷۱: ۵۵۶)

اما بیشترین تاثیر از هنر چین در زمینهٔ هنر نقاشی اتفاق افتاد که روشن ترین نمونهٔ آنرا در نگاره های شاهنامهٔ آن دوران بخصوص دموت می توان دید.(بینیون و دیگران، ۱۳۷۸: ۱۰۲) در میان عناصر مختلف نقاشی چینی نیز بیش از هر چیز عنصر طبیعتگرایی مورد علاقهٔ نقاشان ایرانی قرار گرفت. از نمونه های این علاقه را می توان در مثنی برداری از جزییات طبیعی مانند بازنمایی زمین، گیاهان و درختان مشاهده کرد.

گفتنی است با اینکه نقاشان و نگارگران ایرانی همواره به سبکهای نقاشی چین با دیدهٔ تحسین می نگریستند و شماری از نقشمایه های آنرا اقتباس کردند، ولی تأثیر نقاشی چین آن مایه نبود که مضامین، سبک، شمایل نگاری و فن کتاب آرایی ایرانی را بطور بنیادین دگرگون سازد. در واقع عناصر منظره پردازی چینی در این نگاره ها کاملا با ذوق و سلیقه ایرانی دمساز شده است.(شرودر و دیگران، ۱۳۷۷: ۳۸-۳۴) به عبارت دیگر روند تاثیر پذیری هنر ایران از هنر چینی در این دورانِ دیر آهنگ بیشتر یک روند همگون سازی بود تا روند تقلیدی؛ از این رو در تعامل هنری نوعی سبک دورگهٔ ایرانی ـ چینی پدید آمد.(آژند، ۱۳۸۰: ۲۳) یکی از بارزترین نمونه های شاخص این سبک دورگه را می توان در قالب نوآوریهای نقوش مقرنسهای این دورهٔ

پرآشوب مشاهده کرد که باوجود تاثیر از مایه ها و عناصر هنر چینی، حساسیتها و دغدغه های هنر ایرانی- اسلامی را نیز بخصوص در بناهای مذهبی مهمی چون مسجد و مقبره مد نظر داشت.

نتیجه گیری

باتوجه به نقوش مقرنسهای ایلخانی در بناهای مورد تحقیق می توانیم این فرضیه را مطرح نماییم که هنرمندان ایرانی در این عصر توانسته‌اند پلی بین تزیینات معماری اسلامی و نقوش آثار هنری ظریف چینی برقرار کنند. اما از آنجا که کاربرد مستقیم این نقوش در بناهای مذهبی به دلایل مختلف امکان پذیر نبوده است از اینرو هنرمندان تزیین‌کار بیشتر از نقوش گیاهی یا هندسی با تاثیر از نقوش حیوانی و انسانی یا بخشهایی از نقوش حیوانیِ مرسوم در هنر چین متناسب با محل کاربرد، استفاده کرده اند. همچنین آنها ویژگی طبیعتگرایی را به شیوه‌ای خاص وارد تزیینات معماری اسلامی کردند؛ شیوه‌ای که در آن برای اولین بار از عناصر کالبدی یا ساختاریِ حشراتی مانند پروانه و عنکبوت الهام گرفته شده و حسی شاعرانه را در فضای مقرنس کاریهای زیر طاق ایوانها ایجاد کردند.

نقوش گیاهیِ متاثر از بدن و حرکات اژدها در این مقرنسها را می‌توان پیشگامان نقوش اسلیمی در عرصهٔ تزیینات اسلامی ایران محسوب کرد که بعدها در ادوار تیموریان و صفویان به اشکال کاملتر، پیچیده‌تر و متنوعتری همچون اسلیمی ماری، اسلیمی دهان اژدری و... تبدیل شدند. البته این تحول در عصر ایلخانی قبل از هر هنری در کتاب آرایی رخ داده بود و با تاخیر وارد عرصهٔ تزیینات معماری شد. می‌توان گفت ویژگی انتزاعی بودن نقوش اسلیمی با ابداع این دسته از نقوش پررنگ تر شد و وارد مرحله جدیدی از خلاقیت شد.

علاوه بر موارد فوق می توان از ورود رنگ و نقوش اسلیمی و گره به عرصه مقرنس، کاربرد تلفیق کاشی و آجر یا کاشی به تنهایی برای اولین بار در فضای مقرنس و ایجاد مقرنس بصورت یک پوسته جداگانه در زیر طاق از دیگر نوآوری های مقرنس کاری عصر ایلخانی نام برد.

همچنین باتوجه به نمونه های مورد بررسی می توان گفت هر یک از طاقهای مقرنسکاری شده به لحاظ ساختار و فن و ترکیب اجرا، هویت مجزا و منحصر به فردی داشته و نوع اشکال سطوح مقرنس و نقوش تزیینی روی آنها با هم متفاوتند. در پایان خاطرنشان می‌سازد که علیرغم آغاز تاثیرگذاری رسمی و فراگیر هنرهای خاوردور در هنر اسلامی ایران طی دورهٔ ایلخانی، اولا این تاثیرگذاری در تمام هنرها یکسان و یک اندازه نبوده و ثانیا بعد از مدتی هنرمندان مسلمان ایرانی تلاش کردند صرفا نکات مثبت و متناسب آنرا اقتباس و با روح هنر اسلامی ادغام نمایند. و در این راه آنقدر از عناصر اولیه چینی فاصله گرفتند که این نقوش هویتی کاملا مستقل با عنوان ایرانی- اسلامی یافتند.

پی نوشتها:

[۱] – سلسله یوآن(Yuan) که به دنبال هجوم مغولان تاسیس شد یکی از سلسله های غیر چینی در تاریخ چین بود که کمتر از صد سال بر چین حکم راند. طی این دوره سبک های پیشین در نقاشی و صنایع دستی ادامه یافت. بزرگترین عصر نمایش در چین از مشخصه های بارز این عصر است.(تریگیر، ۱۳۸۳: ۷)

[۲] – برخلاف اغلب فرهنگها، اژدها در شرق و بویژه در چین که در آنجا دارای دودمانی باستانی است، آفریده ای نیکوکار به شمار می‌رفت.(هال، ۱۳۸۰: ۲۱) چینیان به اژدها که در لغت چینی لونگ یا لانگ(Lung) تلفظ شده به‌عنوان قدرتی فوق‌العاده که سبب بارندگی و کنترل سیل‌ها و طوفان‌ها می‌شد، اعتقاد داشتند. وی مظهر باران بود، ابرها را گرد می‌آورد و مسیرهای آب را زیر نظر می‌گرفت.(نفیسی، ۱۳۸۴: ۲۸) بنابر همین اعتقادات، اژدهایان هربهار به آسمان می‌روند و در آنجا اقامت می‌کنند.(کریستی، ۱۳۷۳: ۹۸) از سدهٔ دوم میلادی به بعد اژدها نماد قدرت و سلطهٔ امپراتور بود و بر روی جامهٔ امپراتوری نقشمایهٔ اصلی بشمار می‌رفت.(هال، ۱۳۸۰: ۲۲ و ۲۱)

فهرست منابع

کتاب‌ها:

- بیانی، شیرین(۱۳۷۱)، **دین و دولت در ایران عهد مغول**، ج ۲، انتشارات مرکز نشر دانشگاهی، تهران
- بینیون و دیگران(۱۳۷۸)، **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران
- پیرنیا، محمد کریم(۱۳۸۳)، **سبک شناسی معماری ایرانی**، نشر معمار، تهران
- تریگیر، مری، **هنر چین(۱۳۸۳)**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
- دیماند، موریس اسون(۱۳۸۳)، **راهنمای صنایع اسلامی**، ترجمهٔ عبدالله فریار، انتشارات علمی‌و فرهنگی، تهران
- شرودر و دیگران(۱۳۷۷)، **دوازده رخ**، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران
- کامبخش فرد، سیف الله(۱۳۸۳)، **سفال و سفالگری در ایران (از ابتدای نوسنگی تا دوران معاصر)**، انتشارات ققنوس، تهران
- کریستی، آنتونی(۱۳۷۳)، **اساطیر چین**، ترجمه باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران
- کیانی، محمد یوسف(۱۳۷۴)، **تاریخ هنر معماری ایران در دورهٔ اسلامی**، انتشارات سمت، تهران
- گدار، آندره و گدار(۱۳۷۵)، یدا و سیرو، ماکسیم و دیگران، **آثار ایران**، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، نشر آستان قدس رضوی، مشهد
- محمد حسن، زکی(۱۳۸۴)، **چین و هنرهای اسلامی**، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
- مشکوتی، نصرالله(۱۳۴۹)، فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران، تهران
- ملازاده، کاظم و محمدی، مریم(۱۳۷۹)، بناهای عام المنفعه، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی(سوره)، تهران.
- نفیسی، نوشین‌دخت(۱۳۸۴)، **حضور طبیعت در چینی‌های آبی- سفید آستانهٔ شیخ‌صفی‌الدین‌اردبیلی**، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
- ویلبر، دونالد(۱۳۴۶)، **معماری اسلامی ایران دردوره ایلخانان**، ترجمهٔ عبدالله فریار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران
- ویلسون، اوا(۱۳۷۷)، **طرحهای اسلامی**، ترجمهٔ محمد رضا ریاضی، انتشارات سمت، تهران
- هال، جیمز(۱۳۸۰)، **فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران

مقالات:

عنوان مقاله: **سبک شناسی و شاخصه های تزیینات مقرنس عصر ایلخانی**

- آژند، یعقوب(۱۳۸۰)، **تاثیر عناصر و نقشمایه های چینی در هنر ایران**، مجلهٔ هنرهای زیبا، دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، شمارهٔ ۹، صص ۲۹-۲۱
- بصیرت قهفرخی، مرضیه و خلیلی پور، اکرم و طاووسی، محمود(۱۳۹۲)، بررسی مقرنس کاری دوره صفویه با تکیه بر بناهای شهر اصفهان، فصلنامه نقش مایه، شماره ۱۵، تابستان، ص ۱۴-۷.
- زمانی، عباس(۱۳۵۰)، **مقرنس تزئینی در آثار تاریخی اسلامی ایران**، مجلهٔ هنر و مردم، دوره ۹، ش ۱۰۲ و ۱۰۳، صص ۲۵- ۸
- لاله، هایده(۱۳۸۷)، تجلی قرآن در معماری اسلامی مسجد جامع اشترجان، مؤسسه فرهنگی و اطلاع رسانی تبیان، قم
- مهدی نژاد مقدم، لاله(۱۳۸۸)، **نقوش مقرنسهای ایوان ایلخانی در مجموعهٔ بسطام**، مجلهٔ کتاب ماه‌هنر، مرداد ماه، صص ۸۸-۸۴

منابع انگلیسی:

- Bloom, Jonathan. (1988), **The Introduction of the Muqarnas into Egypt**, Journal of Muqarnas, vol. 5
- Hamekasi. Samavati. F.F & Nasri. A. (2011), **Interactive Modeling of Muqarnas**, Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging.
- Kadoi, Yuka. (2009), Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran, Edinburgh University Press Ltd
- Notkin, I. I. (1995), **Decoding Sixteenth-Century Muqarnas Drawings**, Journal of Muqarnas, , vol. 12
- Tabbaa, Yasser. (1985), **The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning**, Journal of Muqarnas, vol. 3
- Watson, Oliver. (1985), **Persian lusterware**, London; Boston: Faber and Faber

منابع تصاویر:

به جز تصویر شماره یک، کلیه تصاویر توسط شخص نگارنده تهیه شده است.

Stylistics and features of Ilkhanid Muqarnas decoratiions

Hashem Hosseini. Faculty member of Neyshabur University, Associate Professor of Islamic Art and Archeology. Email: Hashemhoseyni@gmail.com

Abstract:
Ilkhanid period is particularly important in the history of Muqarnas decoration, because of its unique features and the formal arrival of plenty of Far East art components that were not previously experienced in the Iranian Islamic art,. Muqarnas decoration drastically developed during this period as innovative technical and decorative methods appeared. This paper studies some innovations of Ilkhanid Muqarnas decoration in four typical Ilkhanid buildings including Jami Mosque of Oshtorjan Jami Mosque of varamin، Sheikh Abdossamad complex in Natanz and Bayazid complex in Bastam. Towards this end, the study has attempted to examine the traits and inspirational resources of Muqarnas designs during this special period. The findings of the study show that Ilkhanid Muqarnas designs have been made under the influence of china's art specially in cases of naturalism (butterfly and Spider web designs) and application components of china's designs (as dragon). Amongst the most prominent decorative motifs that were common with the impact of Chinese art in the Ilkhanid era is dragon that is often displayed on pieces of colored tiles in non-religious buildings. As a rule, the use of animal motifs in religious buildings such as mosques and tombs regarding to

the prohibition of the use of these designs was impossible, thus Iranian artists used those types of designs that matches with the spirit of Islamic Art. Plant motifs influenced by the movements of the dragon can be considered as the pioneers of new Islamic arabesques in the field. In other words, Iranian Muslim artists of Ilkhanid period have been able to bridge between the designs of Islamic architectural decorations and decorative motifs of Chinese arts.

Research objectives:

1. Understanding the innovations of Ilkhanid Muqarnas decoratiions In the field of form and especially design of motifs
2. Identifying the potential sources of innovations of Ilkhanid Muqarnas decorations

Research Questions:

1. What are the most important innovations of the of Ilkhanid Muqarnas decorations in terms of form and in particular the design of motifs?
2. What are the most important sources or potential sources of inspiration for the Ilkhanid Muqarnas decorations?

***Keywords**: Islamic architecture، Muqarnas decoration، Chinese art, Ilkhanid period.*