جلوه های تزئینی کاشیکاری بقعه امامزاده سلطان ابراهیم قوچان از منظر رساله حقایق الصنایع حکیم ابوالقاسم میرفندرسکی

زهرا ابراهیم پور[۱] سحر چنگیز[۲]

۱- کارشناسی ارشد تاریخ هنر ایران اسلامی ، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس ، مشهد ، ایران

۲- استادیار گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس ، مشهد ، ایران

*نویسنده مسئول Sahar.chy@gmail.com

چکیده

صناعت ترجمه لغت یونانی تخنه و معادل آن معنویت به مفهوم هنر در متداولترین نوع امروزین آن است. در ادبیات دینی_مزدایی ایران باستان و پراکندگی بحث صناعت در متون فلسفی و حکمی و کلامی تاکنون این مفهوم برای بررسی و کاوش در نظریه هنر ایران و جهان اسلام پیرامون کاشی کاری مورد استفاده قرار نگرفته است. به همین منظور با بررسی شواهد و فلسفه ایرانی اسلامی مفهوم صنعت را با بررسی کاشیکاریهای بقعه امامزاده سلطان ابراهیم شهر کهنه واقع در قوچان مورد تجزیه و تحلیل زیبایی شناسی قرار داده تا در بحث نکوهش بی آلایشی بقعه و تبیین والایی صنعت کاشی کاری بر اساس معیارهایی چون نفع ضروری و خیر بالذات، نفع کثیر و قلیل و متمم و مزین فعل طبیعت با ذکر مصادیق آن شرح داده شود. میرفندرسکی در کتاب حقایق الصنایعه که به فارسی نگاشته شده است تعریفی جامع از هر صنعت و سودمندی آن و دوری جستن از صنایعی که کمتر سودمند هستند پرداخته و در این مابین مبحث کاشیکاری در مدخل خروجی بقعه به عنوان هنری ارزشمند و بالفعل متناهی با روش تحلیل زیبایی شناسی و ارزش‌گذاری مربوط به صناعت پرداخته می‌شود. همچنین مبحث کیهان‌شناسی صناعات در تداوم فعل الهی و لزوم به کمال رسیدن از نماد آبی فیروزه‌ای، لاجوردی و زرد، با هدف تبیین نظریه صناعت در آثار رساله حقایق الصنایعه میرفندرسکی ساختاری سامان بند به این مبحث نظری ارائه شده است.

کلیدواژه ها : رساله حقایق الصنایعه، ابوالقاسم میرفندرسکی، کاشیکاری و بقعه امامزاده سلطان ابراهیم قوچان

مقدمه

معمای تعالی و تداعی هنر کاشیکاری قالب محققان را بر این داشته که به بازشناسی مبانی تفکری و بررسی تحولات تاریخی این صنعت بپردازند. تغییر پارادایم مذهب از دوره خوارزمشاهیان و ورود اسلام به ایران در کشمکش های تاریخی ایلخانان، سلجوقیان و تیموریان ، سبب تحول و تطور متفاوت هنر کاشی کاری در محدوده جغرافیایی سلطنت حکام آن دوره شده است. پرداخت به زیبایی مساجد و اماکن مقدس و سودمندی صنایع از دیدگاه میرفندرسکی در قرون بعد ، باعث کشف و شهود در آثار هنرمندان دوره خوارزمشاهیان و دلالت ارزش‌گذاری بسیار بر این هنر خاصه گردیده است.

معدودی از بناها به ویژه مساجد آن زمان ازآسیب حوادث دوران، تقریباً در امان مانده و همچنان پابرجا هستند. چنین به نظر می رسد که در این دوران در برپایی مساجد عجله و شتابی وجود داشته و این شاید در راستای اثبات ادعای سلاطین خوارزمشاهی مبنی به سلطنت عالم اسلام بوده است.

حضور بارز آرایه ها و عناصر تزیینی چون نقوش اسلیمی، ماهیت فرعی هنر اسلامی را تشکیل می دهند. این هنر پیام نهفته در وحی اسلامی را به اشکال صوری عرضه می کند که منعکس کننده اصل و منشأ معنوی و آسمانی اسلام می باشد. معماری با مسجد آغاز می شود. هیلن براند مسجد را جلوه ای از رمز و رازهای معماری و قلب این معماری می داند و معتقد است « از همان ابتدا نقش نمادین آن از سوی مسلمانان دریافت شد و این نقش مهم خود را در خلق شاخص های بصری مناسبی برای این بنا باز کرد که از آن میان می توان به شاخص هایی نظیر گنبد، مناره و منبر اشاره کرد»(. بلخاری قهی، ۴۹۹:۱۳۸۳) این نقوش و مضامین را به زیبایی می توان در معماری دوره خوارزمشاهیان به ویژه در مساجد آن مشاهده کرد که به نحو بسیار زیبایی در مسجد امامزاده سلطان ابراهیم مورد استفاده قرارگرفته است.

در خصوص پیشینه پژوهش حاضر باید گفت که تا کنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر نیامده است با این حال آثار متعددی از همزمانی ساخت این مسجد همراه با مسجد فرومد سبزوار ، مسجد ملک زوزن گناباد، مسجد جامع سنگان خواف، مسجد رقه بشرویه و مسجد فردوس وجود دارد که نشان از اهمیت صنعت کاشی کاری در این دوره را می دهد. در مقاله‌ای با عنوان «معنای صنعت در حکمت اسلامی، شرح و تحلیل صنایع میرفندرسکی»، به بررسی دیدگاه میرفندرسکی درباره صنایع و هنر پرداخته است. اما وضعیت صنعت و هنر دوره خوارزمشاهیان از منظر میرفندرسکی انجام نشده است. لذا نگارنده در پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر منابع میدانی، کتابخانه‌ای و اینترنتی به بررسی موضوع بپردازد.

جایگاه هنر کاشی‌کاری تزیینی و مفهوم صناعت در دوره خوارزمشاهیان

با ورود اسلام و تحول معماری، معنی دادن به صنایع مربوطه و توجیه زندگی هدفدار، معماران آن دوره را بر آن داشت که علاوه بر خلق بناهای فاخر، به میزان قابل توجه به مسائل زیبایی شناسانه نیز پرداخته و شکوه و عظمت یک بنا را در لابلای قدرت حکومت خود مستتر کنند.

بقعه امامزاده سلطان ابراهیم با اندک تزیینات در سردر خروجی از ضلع جنوب غربی مسجد و پشت به قبله بودن، گویی تنها در جهت ساخت ساحت مقدس به کار رفته و با تزیینات اندک، صنعت کاشی کاری را کوتاه و محدود کرده است.

از حیث نقوش هندسی در کیهان شناسی ادیان شرقی و نفوذ خاوردور در دوره خوارزمشاهیان و ایلخانان، ساحت های مقدس تجلی می‌یابد و ورود رنگها و معنای کیهانی آنها نیز تقدس بنا را به مرتبه اعلا می رساند. صنعت کاشی کاری هنگام شروع خود در جهت ارتقاء بناهای مذهبی پیشرفت چشمگیری داشت، طوری که میرفندرسکی در رساله حقایق الصنایعه خویش در تعریف جامع از هنر سودمند، کاشی کاری را نه تنها جامع اصولمند، بلکه معنوی و اعلا نیز می دانست. کاشی‌های اندک پنهان شده در هنر آجرکاری آن دوره جلوه خاصی را به آنها بخشیده و تاثیر متفاوتی در ذهن بیننده ایجاد می کند.

خراسان منشأ بسیاری از نوآوری های معماری بوده که به تدریج از آ نجا به سایر نقاط انتقال یافته است. به ویژه که بسیاری از بناهای مذهبی و غیرمذهبی این ناحیه، پس از گذشت هزاران سال هنوز استحکام خود را حفظ کرده اند. ازاین رو بسیاری از محققان، سبک معماری خراسان و تزیینات وابسته به آن را بسیار مهم می دانند؛ و در تقسیم بندی تاریخی، دوره خوارزمشاهی را

ادامه عصر سلجوقی شمرده و ویژگی های هنری این دوره را با عصر سلجوقی یکسان دانسته اند(پیرنیا، ۸۷۷:۱۳۸۶). معماری خوارزمشاهیان وامدار معماری دوره ایلخانیان است که به تدریج از خراسان که خواستگاه عمده آنها بوده به سایر نقاط انتقال یافت و به ویژه اینکه قدمت آثار به حدی بود که هنوز هم استحکام خود را از دست نداده و همچنین تزئینات وابسته به آن در زمره بهترین آثار این دوره دوره محسوب می‌شود. مصالح به کار رفته از جمله آجر، خشت، گل، گچ و قلوه سنگ برای ساخت مساجد به حدی بود که تلفیق کاشی و آجر در معماری بنای امامزاده سلطان ابراهیم تمایز زیبایی را در ساخت این بنا به وجود آورد.

مسجد و بقعه امامزاده سلطان ابراهیم قوچان

شهرستان قوچان از جمله مناطقی است که شمار قابل توجهی از بقاع امامزادگان را در خود جای داده است و از حیث معماری و تزئینات، ویژگیهای درخور توجهی قرار دارد. . بقعه امامزاده سلطان ابراهیم که در روستای شهر «کُهنِه» قرار دارد و در حال حاضر در مسیر قوچان به فاروج، در ۱۲ کیلومتری شمال غربی این شهر، واقع شده است. مکان مزبور که به دفعات براثر زمین لرزه های متعدد آسیب دیده به عقیده صاحب نظران بنیان اولیه آن به دوران سلطان محمد خوارزمشاه نسبت داده شده است.

آستانه مبارکه این امامزاده مشتمل بر ایوان، گنبدخانه با پوشش بلند، شبستان های شرقی و غربیِ گلدسته های دو سوی بنا، رواق و اتاق هایی بر پیرامون آن است. قدیمی ترین بخش این آستان متبرکه، سر درِ ضلعِ شمالیِ محوطه مزار است که در سال ۱۳۴۳ هجری قمری برپاشده است.

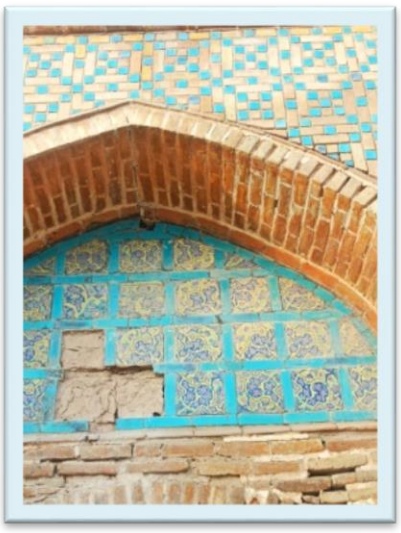
قدمت تاریخی بنا

شکل ۱. عکس مربوط به دوران پهلوی دوم

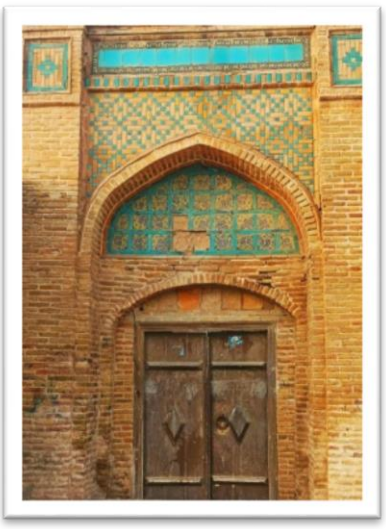
آرامگاه امامزاده سلطان ابراهیم که در منابع تاریخی و جغرافیایی گاهی از آن با عنوان مسجد یادشده است متعلق به یکی از امام زادگان است که منابع از آن با نام سلطان ابراهیم بن علی بن موسی الرضا، یادکرده اند (مَقدِسی، ۱۹۲۶ م، ص ۳۲۲). اصل این بنا به قول صاحب کتاب « مَطلَعُ الشَمس» در زمان «سلطان محمد خوارزمشاه » ساخته شده است. «صَنیعُ الدُولَه »صاحب کتاب یادشده می نویسد:

اصل بنیادی اولین را سلطان محمد خوارزمشاه نهاده و چون قبه را به انجام رسانیده از امارت ایوان و صحن و سایر ملحوقات، خبر هجوم تاتار اشتهار یافته ... پس از قرون، سلاجقه، امرا، حکام، روسای قبایل و اربابِ مِکنتَی که در اینجا بودند اضافات کرده اند و عمارات افزودند. در زلزله ی سال ۱۲۶۸ هجری قمری گنبد، دیوار و چهار بدن حرم خراب شده و بعدازآن، ایلخانی وقت که از قبیله زعفرانلو بوده بنیادی بر روی ریشه و اساس همان امارت قدیم ساخته است. در زلزله اخیر، شکستی فاحش در آن به هم رسیده، لهذا قبه را برچیده اند و در این ایام مشغول ساختن می باشند. (صنیع الدوله ۳۷- الدوَله، ۱۳۶۲ ق، ص ۱۵۳ ؛ شاکری، ۱۳۶۵ ق، ص ۴۲).

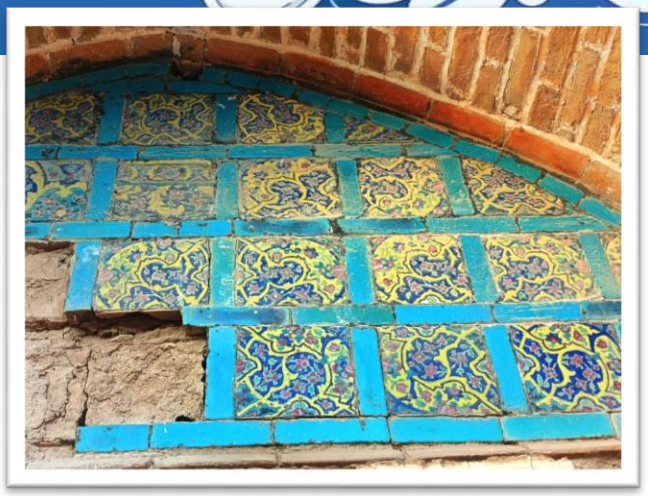
در رابطه با سر در ورودی ضلع جنوبی بقعه، باید گفت که در زیر هلال متصل به مستطیل در یک کادر کوچک با تبعیت از فرم طاقهای ریز که سقف هلالی دارد-بر زمینه آبی فیروزه ای و مشبک شده در نیم قوس استعاری از گنبد-قسمت کاشیکاری شده دارای کاشی هایی مربع شکل است و تزئینات شامل نقوش گل و تپه به رنگ زرد، قرمز و فیروزه ای بر روی زمینه آبی است(مشاهدات نگارنده).



شکل ۲. نمای روبروی بنا از نزدیک (مأخذ: نگارندگان)



شکل۳. نمای دور.مدخل ورودی بنا (مأخذ: نگارندگان)



شکل ٤. جای خالی کاشی های گمشده (مأخذ: نگارندگان)

اطراف این کتیبه، یعنی دو لچکی طرفین ایوان دارای تزئینات آجرکاری وکاشیکاری است. همچنین قسمت ورودی ازخارج صحن تنها قسمتی است که دارای تزئینات آجرکاری و کاشیکاری می باشد. تمام قسمتهای دیگر این هشتی –چه فضای بیرونی و چه درونی - ساده و بی آرایه است و مصالح بکار رفته نیز آجر و مَلات گچ می باشد.

بررسی جلوه های تزیینی بنا من باب اشراق

لفظ « اشراق» که به معنی تابش نور است برای افاده روش اشراقی مفید و رسا است. معماری اسلامی که به دنبال معنی دادن به حیات و توجیه زندگی هد فدار خود است، در بیان و تجسم توحید، هندسه را که با قیود اعتقادی او سازگار است، برگزیده و به مدد آن نقش های زیبایی را خلق می نماید.

در کیهان شناسی اسلامی، مربع منسجم ترین صورت خلقت در حد زمین و نماینده کمیت محسوب می شود؛ درحالی که دایره در حد آسمان و نماینده کیفیت به حساب می آید(اردلان و بختیار، ۲۹:۱). طبق مرسوم جاهای خالی را بر حسب

دوره و مکان، با تزیینات گل و بوته ای پرمی شود. این شکل از تزیین هم به خاطر فرم هندسی خود در ذهن جای می گیرد(وایه، ۱۶:۱۳). آیت نقوش هندسی را به وفور در بناهای خوارزمشاهیان می توان مشاهده کرد، ولی با اندک کاشی کاری های اسلیمی، فضای مثبت و منفی، هماهنگی عناصر تصویری در خطوط منحنی و اسلیمی ها و نقوش هندسی، تماماً از یک وحدت برخوردار است. توازن و پراکندگی به گونه ای است که فشردگی _های به رفته در نقوش اسلیمی همراه با اشکال پنهان در قالب ها و ترکیب بندی های کادر کاملاً هماهنگ است. این در حالی است که عناصر تصویری در منتهای درجه، تزیین شده اند.

حال اگر مفهوم صناعت در کاشیکاری را از سه منظر روح، کالبد و نفس مورد بررسی قرار دهیم، باید گفت که از منظر اشراقیون آفرینش در حکمت الهی در سه مرحله الهام، ابداع و اعمال اتفاق می افتد که شکل گیری صناعت کاشیکاری مبتنی بر چهار قسم می شود: عقل، خیال، حس و مرتبه نزول به صورت منوط به تمامیت. هر صنعی فعل است اما هر فعلی صنع نیست. صنع کاشی، با الهام از حکمت الهی و طبیعت، به ابداع نقوش اسلیمی و اعمال نقش آن بر بستر صناعت می پردازد. باید گفت عقل، آبستن معانی است تا صانع در صناعت خویش برای انتقال صورت دست به رنگ برده و انتزاعی از طبیعت را در نقش کاشی بگنجاند.

در ایران در همهٔ ادوار، کاشی کاری، بازتاب دینی داشته و کاشف معانی بوده است. کاشی کاری اگر تقلید باشد، تقلید از آفر ینش خداست، نه آفریده از پیش موجود. بیان حس و خیال از دایرهٔ خیال خداست که سلطان محمد خوارزم شاه را متما یز از دیگر پادشاهان می کند. نه انسان زمینی، از اعیان ثابته و مُثُل است نه محسوسات حسی و شواهد ظاهری. اگر بازتاب صور معنی دار است، این صور از عالم فوق قمر است نه این دنیای خاکی. صناعت و هنر نزد میرفندرسکی صرف تقلیل امر محسوس و مشهود به حواس ظاهر ی نیست و فضیلت اساس آن است. میر فندرسکی معتقد است که هر وجودی هرچه بیشتر به کمال غایی خود نزدیکتر شود، زیباتر خواهد بود. در نزد میرفندرسکی، تقلید از صورت آفریده نیست؛ بلکه از سیرت آن است. وظیفهٔ کاشی نوعی واسط زبان نمادین غیر صریح با رمز و اشارات است. کاشیکاری، تخیل آغشته شده به تفکر است. تمایل به استعلا و استکمال در انسان و آفرید ه ها ی انسان تنها سایه ای از وجود خداوندی است و انسان در خلق، مثال خداست نه مثل او ؛ زیرا مثل هر چیزی در عرض اوست درحالیکه مثال در طول اوست و ظهور و تجلی و سایهٔ او که البته در مرتبهٔ نازلتری قرار دارد.

ظهور رنگ در کاشی کاری های بنا

در معماری اسلامی، رنگ علاوه بر معنای بصری از مفاهیم نمادین نیز برخوردار می باشد. صانع مسلمان وحدت کامل فضا را با رنگ های متضادی که آ نها را در کنار یکدیگر قرار می دهد، پدید می آورد و این نوع کاربرد رنگ از جهان بینی او نشأت می گیرد. در جهان بینی اسلامی، در جهان هستی، تمامی رویدادهایی که در تضاد با یکدیگر می باشد در عین تضاد در کنار هم وجود دارند؛ هم چون شب و روز، سیاه وسفید و ...

به کارگیری چهار رنگ آبی فیروزه ای، آبی لاجوردی، زرد و قرمز در نقوش اسلیمی به کار رفته در مدخل ورودی بنا، نشان از اهمیت معنوی بقعه و سیر و سلوک عرفانی در این بنا را متذکر می شود. البته با استنادات میدانی موجود در محل شاید تنها بتوان این اندک تزیینات را به دلیل جنوبی بودن سردر، برای یک خروج عرفانی نیز لحاظ کرد. در حال حاضر نیز به دلیل تردد اندک ازین مدخل، درب چوبی قفل بوده و بیننده فقط شاهد ظاهر نما خواهد بود.

هر رنگی نمایانگر باطنی یک معناست (تمثیل). سابقه ی تاریخی نشان می دهد تشکیل انجمن های فتیان و فتوت نامه ها نقش مهمی در انتقال باورها و اندیشه های عرفانی به صاحبان اصناف از جمله کاشی کاری داشته است؛ لذا این بینش تمثیلی_ عرفانی خصوصاً در معماری مساجد (جامع)_ که اوج جلوه گاه رمزی کاشی کاران است_به کار برده شده است؛ تا نشان دهد نیایشگاه ها می توانند محل برقراری برترین نسبت میان کاشی کاری و باور به شمار آیند. زبان عرفانی _که زبان رمزی و تمثیل است_ به بهترین وجهی در معماری دوره ی خوارزمشاهیان متجلی شده است.

آبی

دیدگاه روانشناسی نسبت به چهار رنگ آبی سبز و سرخ و زرد نمایانگر نیازهای انسان و روان او است. نیاز به عشق و محبت، خودنمایی، عمل به پیشرفت، کند و کاو آینده و دستیابی به آرزوها همگی از اهمیت خاص روانی برخوردار است. در این بین اگر این رنگ ها در مکان های هنری و دینی به کار رود باعث خلاقیت می شود. اسلام راه خلاقیت هنر را باز گذاشته و با وجود محدودیت‌ها سعی بر آن داشته که انسان را در قید و بند مادیات قرار ندهد از این رو با نماد و مسیر وارد عرصه ارائه در معماری شده و انسان را در جهت شناخت اخیر در بیان زیبایی یاری رسانده است. رنگ در اسلام غنی از فحوای عمیق درونی و باطنی انسان و تمثیل قداست و معنویت است به همین علت رنگ ها در معماری با هستی شناسی وحیانی کلام قرآن و تمثیل های در حل تنیده با روحانیت و الوهیت نسبت نزدیکی دارد. تناظر میان حالات (اولیه) منازل سلوک عرفانی با تمثیل استفاده از کاشی آبی در معماری مساجد ایرانی که یکی از تأثیرات باورهای عرفانی می باشد؛ سبب گردیده است تا استفاده از کاشی آبی (چه لاجوردی و چه فیروزه ای) بصورت غالب از ابتدای بهره گیری تا استیلای تمام کاشی کاری و همچنین رنگ زرد به معنای نور و خورشید مورد استفاده عرفانی و ظاهری قرار بگیرد.

از اهمیت استفاده غالب و محوری کاشی آبی در میان دیگر رنگهای کاشی و همچنین عدم جایگزین مناسب برای آن با دیگر رنگ ها، این تداوم تا عصر حاضر ادامه یافت و معنای تجلی و آسمان نیز در آن نمود پیدا کرد. « رنگ آبی سیستم مرکزی اعصاب را تسکین می دهد. رنگ آبی به معنای وفاداری و صداقت است و می تواند تأثیر روانی خاص بر انسان بگذارد و محتوای عاطفی آن رقت و نازکی است »(لوشر،۱۳۸۹: ۷۵).

رنگ فیروزه ای از دوره پیش از اسلام در آثار هخامنشیان هویدا بوده است که این رنگ را با منشاء دیده قوی در چشم انسان می پنداشتند به طوری که نازایی را از بین می‌برد و عزت و سلامت نفس می آورد. پس این رنگ را در کاشی های گنبد و مناره و ورودی ها به کار می برند تا برای تداوم ساختمان و قوی نمودن دید باطنی نگرند گان عبادت محسوب شود. ارزش

این رنگ و مفهوم قداست آن در نزد ایرانیان به طوری است که رنگ فیروزه ایرا نماد رستاخیز و تداعی امامان و پیامبران دانسته و جایگاه والایی برای آن برخوردار اند.

زرد

«بنیاد هستی و بزرگترین حقیقت عالم را در نور می توان یافت. در قرآن مجید بارها به نور اشاره شده و حق تعالی نور را حقیقی و مطلق دانسته است»(نور/ ۳۵ ، بقره/ ۲۵۷، رعد/ ۱۷ ، ابراهیم/ ۱، حدید/ ۲۸ ، انعام/ ۱۲۲ ، توبه/ ۳۲ ، حدید/ ۱۲) و« بی شک در این میان، آیه ی نور سهمی مهم در ایجاد زبان نمادین در اسلام داشته است» (نویا ۱۳۷۳:۲۹۵). در ادبیات عرفانی، رنگ همیشه با نور ملازم است و همچنین اصلی ترین عامل بازتاب واژه ی نور در اندیشه های صوفیانه تأثیر آیه ۳۵ سوره نور قرآن کریم« الله نور السماوات فی الارض» است.

حضور نورالانوار در تفکر و اندیشه عرفانی ظهوری رنگین و زیبا دارد و در اینجا البته مراتب رنگ ها، به مراتب درونی و حالات سالک بستگی دارد؛ از آنجاییکه آموزه های نور و رنگ های آن در بدایت سفر عارفانه،

به رنگ آبی و زرد است مسبب پوششی از کاشی لاجوردی و اخرایی بر تمامی اندامهای کالبدی ورودی یا خروجی بقعه می گردد.

قرمز

به‌کارگیری آرایه‌های گیاهی،هندسی و حیوانی در معماری اسلامی بهترین برهان بر ایمان هنرمند کاشیکار است.کاشیکار با استفاده از انواع آرایه‌های هندسی و گیاهی در بناهای اسلامی به نوعی این آرایه‌ها را وسیله‌ای در جهت بیان عقاید دینی و مذهبی خود قرار داده است. درگیری این آرایه‌ها با ایمان و عقاید مذهبی نوعی جاودانگی، اصالت و خلوص را در آنها بازتاب می‌دهد. با دریافت مفاهیم نمادین نقش و نگارها در معماری تزیینی و ریشه‌یابی آنها می‌توان به شناخت ذهن و اندیشه‌ی معماران و درنتیجه به فرهنگ و جهان‌بینی و تلالو آرمان‌ها در آن جامعه دست یافت.

در این بنا با بکارگیری اندک از رنگ قرمز، صانع صرفا به مفهوم زیبایی نپرداخته، گویی در خلال این آرایش ظاهری به تبیین قداست رنگ قرمز و جان مایگی آن در ایجاد یک بنای مملوء از شکوه و صلابت نیز پرداخته است. آجرهای اطراف بنا که ملحقات سالیان بعد هستند، نیز نتوانسته به استحکام این بنا کمک شایانی کرده باشد، اما تلألو رنگ قرمز، از دیدگاه بصری، بیننده را در این جلای تصویری غرق خواهد کرد. تأثیر رنگ قرمز در حافظه نیز بسیار شگفت‌انگیز است. صانع فارغ ازملحقات دنیوی، با جسارت اندک رنگ قرمز را به کار میبرد تا اشتیاق خویش را در جهت اثبات سودمندی هنرش بکار برد.

نقوش اسلیمی_ختایی

شکل ۵.پر کردن فرضی با خطوط مشکی (مأخذ: نگارندگان)

شکل ٦. پر کردن جاهای خالی با خطوط فرضی سفید (مأخذ: نگارندگان)

شکل ۷. پر کردن جاهای خالی آجرهای فیروزه ای (مأخذ: نگارندگان)

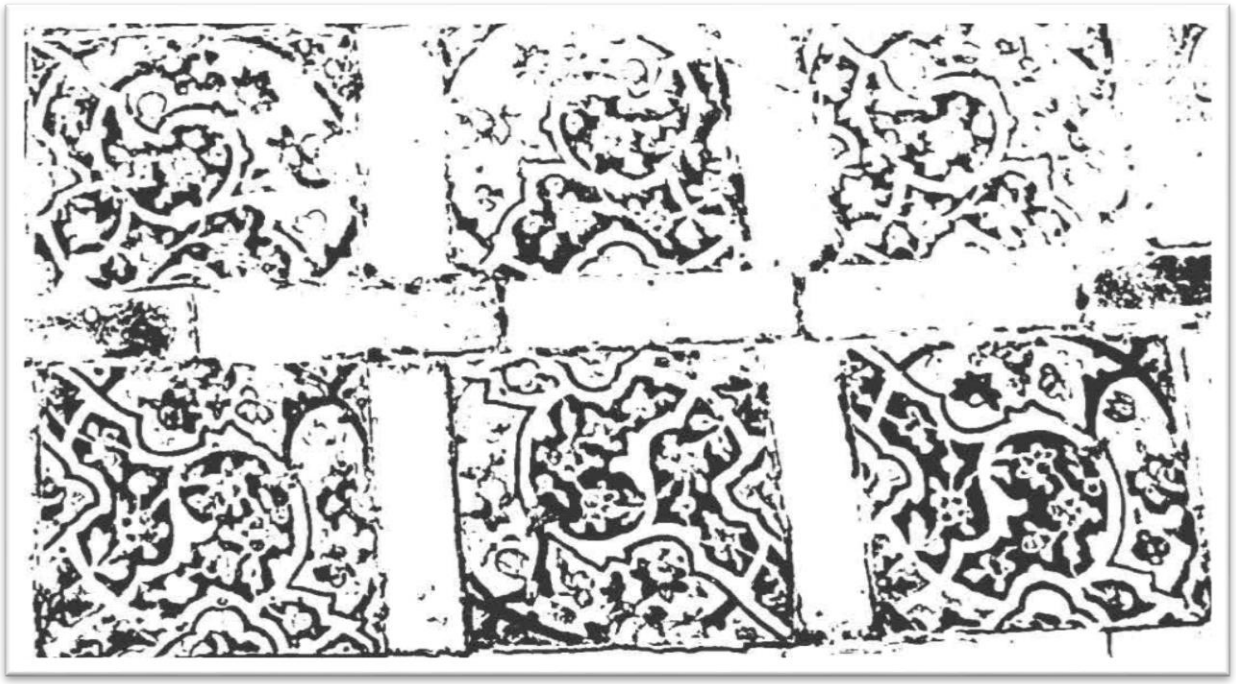
نقوش گیاهی که در طبیعت زیبایی خالق را می رساند، سبب الهام هنرمندان کاشیکار شد و آنان را بر این داشت تا سعی در انتزاع نقوش کرده تا رخساره زیبایی از کاشی را به نمایش بگذارند. پوشش گیاهی و یا اسلیمی گاه به تنهایی و گاه به صورت تلفیقی سبب زیبایی در کاشی ها شده و روند خلاقیت تا آنجا ادامه داشت که در زمان خوارزمشاهیان به صورت صنعت مستقل سیر تکاملی را آغاز کرد.

در طراحی سنتی با توجه به شیوه ترسیم خطوط و نقوش به دو دسته تقسیم می شوند؛

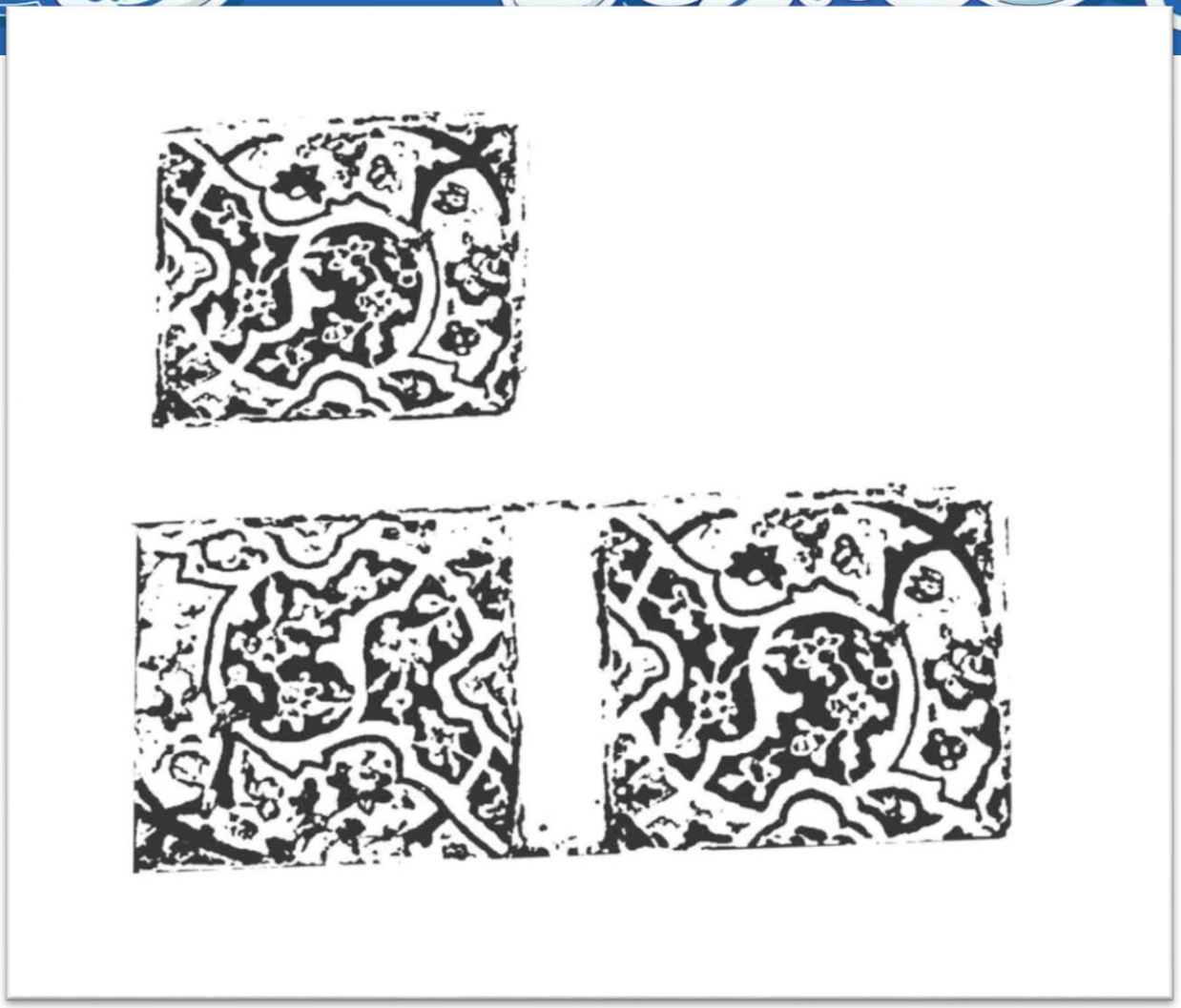
دسته اول: نقوشی با خطوط راست و اشکال زاویه دار که به آن نقوش شکسته می گویند.

دسته دوم: نقوش با خطوط منحنی که به نقوش گردان شناخته می‌شود.

نقش اسلیمی و ختایی از نوع دسته دوم یعنی نقوش گردان هستند اسلیمی از ریشه «سَلَم» معنی آشتی و صلح است. اسلیمی همان ریشه اسلامی که در متون قدیم بیشتر به صورت واژه های اسلامی آمده است از نظر تاریخی اسلامی از گیاه تاک سرچشمه گرفته که در آن پیچیدگی و درهم فرورفتگی برگها و ساقه‌ها و شاخه ها وجود دارد. با شروع دوران اسلامی و ممنوعیت خلق تصاویر انسان و حیوان توجه هنرمندان به ترسیم گل و گیاه به عنوان تزئین و زیباسازی بیشتر بنا ها مورد استفاده قرار گرفت. پایه و اساس نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی دایره است که این نوع نقوش تابع قوانین هندسی و ریاضی می باشد. ممکن است نقوش اسلیمی شبیه گیاه نباشد ولی جلوه های کامل از قواعد و هماهنگی هستند. در هم فرو رفتگی، صفت دوم پیچیدگی خطوط اسلامی است. بعضی هنرمندان سرخرطوم فیل را الگوی اصلی نقوش اسلیمی دانسته و بعضی دیگر منشاء آن را از خط کوفی می‌دانند. نام اسلیمی بستگی به شروع آن دارد، اگر سر اسلیمی الهام از خرطوم فیل باشد به آن اسلیمی خرطومی می‌گویند که از انواع مختلف اسلیمی می توان اسلیمی ساده، خرطومی، دهان اژدری، پیچک و جاری نام برد.



شکل ۸. طراحی فرضی خطوط اسلیمی کاشی های گمشده (مأخذ: نگارندگان)



شکل ۹. محل قرار گیری سه کاشی گمشده از بنا (مأخذ: نگارندگان)

نتیجه گیری

همزمان با آغاز تفکر عرفانی و حکمی در قرن ششم و حکومت خوارزمشاهیان خصوصاً اندیشه های مبتنی بر نور و رشد و توسعه آن در قر نهای بعد خصوصاً از منظر عرفان و اشراق، تحلیل ها میتواند استنتاجات زیر را در بر بگیرد:

۱. بین اندیشه ی عرفان و اشراق، بهره گیری از کاشیکاری در معماری بقاع ومساجد ترادفی در تراز صورت و معنا می توان قائل شد که نشان از سودمندی اثر می دهد.

۲. کاشیکاری و صناعات وابسته در حد آماده ساختن زمینه ی مناسب برای سلوک و تقرب می تواند مورد استفاده قرار گیرد؛ لذا بقاع و مساجد که در باورهای عرفانی مقدم هایی برای حضور و سیر و سلوک است می بایست پوشش رنگی درخور داشته باشد.

۳. وجه تشبیهی-تمثیلی تفکر عرفانی-حکمی به تدریج استیلای نمادین تمام کاشیکاری را برای پوشش بقاع ومساجد بهمراه داشت. طوری که در ادوار گوناگون دستخوش تغییر و تحریف نشد.

۴. از قرن ششم به دلیل جایگاه نمادین رنگ (لاجوردی_ فیروزه ای_اخرایی(زرد)) در بدایت مراحل سیر وسلوک در تفکر عرفانی_حکمی، این رنگ ها همواره نقشی غالب بین تمامی رنگ ها در کاشی کاری معماری مساجد داشته است.

۵. در دوره خوارزمشاهیان برای نخستین بار جسارت رنگ قرمز در لابلای اندک کاشیکاری های مدخل خروجی بقعه امامزاده سلطان ابراهیم را مشاهده می کنیم که با توجه به آجرکاری های آن دوره درخراسان بزرگ و عدم دسترسی به خلوص رنگ ها، در نوع خود شگفت انگیز و بکر است.

میرفندرسکی همواره از سُستی و کم مایه گی نوع انسان (هنرمند یا صانع) تن آسا و مسئولیت ناپذیری در مقابل تکالیف و وظایفی که در برابر جامعه بر عهده دارد، انتقاد می کند و با ارائۀ راه حل هایی سعی در بیداری و آگاهی بخشی به او را دارد. عدم تعمیق صانع در عمل، ترک دقت، گسترش مدح و چاپلوسی را از مهمترین آفات پیشه ور معرفی می کند. انجام حداقل سه کار برا ی دور ی از شرایط انحطاط و انحراف در صناعت و هنر و بازگشت به نظم لازم است:

۱. حذف فیزیکی یا قطع تمامی ارتباطات صانع فاسد با جامعه؛
۲. اصلاح صانع خطاکار با تذکر و طی دوره ها ی آموزشی برا ی بالابردن کارآیی به کاری دیگر؛
۳. نادیده انگاشتن صانع فاسد در کل جامعه به علت بی ارزشی و قائل نبودن جایگاه برای هیچکدام از طبقات و سیستم هایی که در حال کار نباشد.

منابع

* قرآن کریم.

۱. اداره میراث فرهنگی و گردشگری شهرستان قوچان.
۲. اردلان، نادر. (۱۳۹۰) . حس وحدت در سنت عرفانی ایران. ترجمه ی ونداد جلیلی. تهران: علم معمار.
۳. اکبری، پریوش. (۱۳۷۷) . معماری مساجد دوره ی خوارزمشاهیان در خراسان. اثر (۲۸ و ۲۹): ۱۶۷-۱۵۹.
۴. امینی نژاد، علی.(۱۳۸۷) . آشنایی با مجموعه ی عرفان اسلامی. تهران: انتشارات مؤسسه امام خمینی.
۵. اوکین، برنارد. (۱۳۸۶). معماری تیموری خراسان. ترجمه ی علی آخشینی. تهران: گوتنبرگ.

۶. بزرگمهری، زهره. (۱۳۸۹) . آمودهای ایرانی. تهران: سروش دانش.
۷. بمانیان، محمدرضا. (۱۳۸۰). دومین همایش بین المللی معماری مساجد افق آینده. تهران: معاونت پژوهشی هنر.
۸. جوادی، شهره. (۱۳۸۰). (ظهور رنگ در تزیینات خارجی بنا). مجموعه مقالات همایش هنر اسلامی.
۹. حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۶). «در مسجد جلوه گاه هنر اسلامی» . فصلنامه هنر ویژه مسجد، شماره ۳۳
۱۰. حسینی، محسن. (۱۳۹۴). مساجد تاریخی خراسان. مشهد: بنیاد پژوهش های اسلامی.
۱۱. خزایی، محمد. (۱۳۸۲). هنر اسلامی(مجموعه مقالات اولیین همایش هنر اسلامی سال ۱۳۸۱) ، تهران: موّسسه مطالعات هنر اسلامی
۱۲. خسروجردی، نرگس و محمودی، مسعود(۱۳۹۰). مسجد و باز زنده سازی معانی، مفاهیم و نمادهای ایرانی-اسلامی، همایش ملی معماری، شهرسازی و توسعه پایدار، مشهد.
۱۳. زا دهوش، محمدرضا. (۱۳۸۳). راهنما ی پژوهش دربا رۀ میرفندرسکی. اصفهان: مهر قائم.
۱۴. زارعی، محمدابراهیم. (۱۳۹۰). فریومد و مسجد جامع آن، مجله ۱۳۹۰ ، صفحات ، مطالعات باستانشناسی، شماره ۲، دوره ۳ . ۱۲۸ تا ۹۸
۱۵. شاکری، رمضانعلی، اترکنامه: تاریخ جامع قوچان، انتشارات امیر کبیر، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۵ ق.
۱۶. صَنیعُ الدوَله اعتمادُ السَلطنه، محمد حسن خان، مَطل عُ الشَمس: تاریخ ارض اقدس و مشهد مقدس در تاریخ و جغرافیای مشروح بلاد و اماکن خراسان، انتشارات تاریخ و فرهنگ ایران زمین، تهران، چاپ سنگی، ۱۳۶۲ ق.
۱۷. مولوی، عبدالحمید. (۱۳۸۳). آثار باستانی خراسان. تهران: ناشر انجمن آثار مفاخر فرهنگی.
۱۸. میرفندرسکی، ابوالقاسم. (۱۳۷۸). رسالۀ صنا عیه. به کوشش محقق: حسن جمشیدی. قم: مؤسسه بوستان کتاب.
۱۹. نجیب اوغلو، گلرو. (۱۳۷۹). هندسه و تزیین در معماری اسلامی.(مهرداد قیومی بیدهندی، مترجم). تهران: انتشارات روزنه.
۲۰. نصر؛ سیدحسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. (رحیم قاسمیان، مترجم). تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
۲۱. وایه، گاستون. (۱۳۶۳). هنر اسلامی در سده های نخستین. (رحمان ساروجی، مترجم). چاپ اول. بی جا.
۲۲. هوهنه گر، آلفرد. (۱۳۷۰). نمادها و نشانه ها، (علی صلح جو، مترجم). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
۲۳. مرادپور، معصومه (۱۳۸۶)، رنگ فیروزه ای(معنی و جلوه های آن)