Continued Tradition of the Sasanian Art in the Islamic Architectural Decorations of Khorasan Prior to the Mongol Invasion

By Meysam Labbaf-Khaniki[1]

Abstract:
The arrival of Islam in Khorasan and change of the function of some buildings and establishment of new building complexes did not mean the collapse of the intellectual and artistic structures of pre-Islamic Khorasan and Iran. What the Sasanian artists had experienced in creating intellectual and artistic innovations and illustrated in the form of stucco decorations and paintings on the walls of palaces and temples established the essential bases for Islamic art in execution of architectural decorations. The Khorasanian Muslim artists followed up the same Sasanian style not only in the technics and methods but also in the form and artistic combination of their creations and amalgamated the pre-Islamic traditions with the new cultural trends including geometry and Islamic ideologies. Thus, a new perspective was created in producing the Islamic-architectural decorations of Khorasan that were influenced by the pre-Islamic artistic tradition on the one hand and brought up an innovative and updated style by adopting newly-emerged trends in thoughts and ideology of the Islamic period on the other hand. With an analytical-comparative approach, this paper addresses the role of the Sasanian artistic tradition in the definition of the architectural decorations of Khorasan during the first 6 centuries of the Islamic period.

Keywords:
architectural decorations, Islamic art, Sasanian art, stucco, wall painting, the archaeology of Khorasan.

1. Ph.D. in Archeology of Historical Periods, Associate Professor, Faculty Member, Department of Archeology, Tehran University
labbaf@ut.ac.ir

تداوم سنت‌های هنری ساسانی در تزیینات معماری بناهای دوران اسلامی خراسان تا پیش از حملهٔ مغول

میثم لباف خانیکی[1]

چکیده

ورود اسلام به خراسان و تغییر کاربرد برخی بناها و یا تأسیس مجموعه‌های معماری نو، به معنای فروپاشی ساختارهای فکری و هنری خراسان و ایران پیش از اسلام نبود. آنچه هنرمندان دورهٔ ساسانی در زمینهٔ آفرینش‌های فکری و هنری تجربه کرده بودند و در قالب تزیینات گچبری و نقاشی بر دیوارهٔ کاخ‌ها و معابد به تصویر کشیده بودند، مبانی و اصول هنر اسلامی را در اجرای تزیینات معماری تشکیل داد. هنرمندان مسلمان خراسانی نه فقط در فن و روش؛ بلکه در فرم و ترکیبات هنری همان اسلوب ساسانی را در پیش گرفتند و با استفاده از آموزه‌های فرهنگی جدید چون هندسه و جهان بینی اسلامی در هم آمیختند. به این ترتیب شیوه‌ای نو در هنر تزیینات معماری اسلامی خراسان پدید آمد که از یک‌سو حامل و ناقل سنت‌های هنری پیش از اسلام بود و از سوی دیگر با پذیرفتن جریان‌های فکری نوظهور، شیوه‌ای بدیع و به‌روز را در هنر خراسان مطرح می‌ساخت. در این مقاله با رویکردی تحلیلی-تطبیقی به نقش سنت‌های هنری ساسانی در تدوین و تعریف تزیینات معماری بناهای دوران اسلامی خراسان می‌پردازیم.

واژگان کلیدی

تزیینات معماری، هنر اسلامی، هنر ساسانی، گچبری، نقاشی دیواری، باستان‌شناسی خراسان.

۱. دکتری باستان‌شناسی دوران تاریخی دانشیار و عضو هیأت علمی گروه باستان شناسی دانشگاه تهران labbaf@ut.ac.ir

مقدمه

آنچه در تزیینات معماری بناهای خراسان در طول شش قرن ابتدایی دوران اسلامی دیده می‌شود، آیینهٔ تمام نمای افکار و اندیشهٔ هنرمندانی است که در جغرافیای این سرزمین زیسته‌اند و از تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خراسان خاطره اندوخته و تأثیر پذیرفته‌اند. همان‌گونه که تزیینات نقاشی و گچبری در مجموعه‌های معماری خراسان پیش از اسلام تحت عنوان «تصویرگری خراسانی» قابل تعریف است (Labbaf-Khaniki, 2021)، دور از انتظار نیست که تداوم سنّت‌ها، روش‌ها و فنون تصویرسازی و تصویرگری خراسان در اوایل دوران اسلامی به خلق الگویی خاص در پردازش عناصر تصویری انجامیده باشد. بدون شک در کنار تداوم سنت‌های هنری، رویدادهای تاریخی نقش انکارناپذیری در بروز خصوصیات، اجزا و عناصر نگاره‌ها و نقش‌مایه‌ها دارند. همان‌گونه که در نگاره‌های ساسانی خراسان ردپای سنت‌های کوشانی، هلنی و ایرانی به روشنی رخ می‌نماید، در دورهٔ اسلامی باید به دنبال تبلور اندیشه‌های اسلامی و بروز هنر و فرهنگ اقوامی باشیم که مجال حضور و سلطه بر خراسان را در شش سدهٔ آغازین دوران اسلامی یافتند. این بازهٔ زمانی از یک‌سو نشانگر حیات جاری فرهنگ قدرتمند پیش از اسلام و از سوی دیگر شاهد ورود و امتزاج عناصر نظری و بصری جدید با گفتمان هنری خراسان و ایران است. خراسان به دلیل موقعیت خاصی که در ناحیهٔ اتصال حوزه‌های فرهنگی ایران، چین و آسیای مرکزی داشته بستر شکل گیری گفتمان فرهنگی بوده که از هم‌آمیزی و هم‌جوشی سنت‌های مختلف فکری، هنری و ادبی پدید آمده است. این گفتگو میان فرهنگ‌های مختلف در خراسان بود که بستر خلق اندیشه‌های متعالی را فراهم می‌آورد و به عنوان عضو قدرتمند و توانایی از پیکرهٔ فرهنگ ایرانی، هویت این سرزمین را شخصیت بخشیده و موجبات تعالی و تکامل آن را فراهم می‌ساخت. شناخت نقش مؤثر خراسان در تعریف فرهنگ و هویت ایرانی، از گذر تتّبع در بنیان‌ها و مطالعهٔ روندِ تحول عناصر فرهنگی این سرزمین حاصل می‌شود. در گفتار پیش رو با همین رویکرد، علل و نشانه‌های تاریخی تزیینات معماری خراسان در قرون ابتدایی دوران اسلامی مرور خواهد شد.

تزیینات معماری؛ دلایل و کاربردها

شاید پیش از آنکه معماری ـ به معنای فضای مصنوع ـ ابداع شود، تزیینات معماری توسط بشر شناخته شده بود. نقاشی‌هایی که بر بدنهٔ غارهای پیش از تاریخ از ۶۴۰۰۰ سال قبل به این سو شناخته شده،[۱] از آن جمله است. در غارهای پیش از تاریخ اثری از «معماری» دانسته نیست؛ ولی جدار جایی که فضای طبیعی زندگی گروهی از انسان‌ها را تشکیل می‌داد به نگاره‌هایی از انسان ها، حیوانات و نقوش متوالی و تکراری دست آراسته شده بود. این نگاره‌ها سرمشقی برای انسان قرار گرفت تا بعدها جایی را که خود و نه طبیعت برای سکونت و عبادتش فراهم آورد با تصاویری بیاراید. یک سطح صاف و هموار، چه بدنهٔ غار باشد چه نمای یک دیوار خشت و گلی، عرصه‌ای را در اختیار انسان قرار می‌داد که آزادانه بتواند به بیان و ابراز اندیشهٔ خود بپردازد. با این عمل، همچنین، سطح یکنواخت و کسل کنندهٔ دیواری که او را محاط می‌کرد، قابل تحمّل و بلکه لذت‌بخش و مایهٔ آرامش حال و خیال می‌شد.

۱. قدیمی ترین دیوارنگاره‌ای که انسان بر بدنهٔ غارها خلق کرده، نقش یک دست است که در غار مالتراویسو (Maltravieso) اسپانیا شناسایی شده است (Hoffmann et al., 2018).

تزیینات معماری از زمان استفاده از رنگ و نقوش هندسی ساده بر دیوارهای فضاهای معماری دورهٔ نوسنگی[1] تا کاشی‌کاری‌های فاخر بناهای مجلل دورهٔ اسلامی راه پرفراز و نشیبی را پیموده است. امّا همهٔ نمونه‌های شناخته شده از تمام دوره‌های تاریخی و پیشاتاریخی در یک ویژگی اشتراک دارند و آن اینکه هر چه شأن یک اثر معماری والاتر بوده و هرچه بیشتر از لحاظ معنوی یا سیاسی در مرتبهٔ بالاتری قرار داشته اند، از تزیینات مفصل تر و استادانه تری برخوردار می‌شده‌اند. این واقعیت با نگاهی به تزیینات معماری معابد و کاخ‌های ایران، بین النهرین و ماوراءالنهر به روشنی قابل دریافت است. نکتهٔ دیگری که از مرور تزیینات معماری به ذهن متبادر می‌شود آن است که با تأسیس و استقرار حکومت ها، تزیینات معماری همدوش خودِ معماری، به ابزار و رسانه‌ای برای انتقال اغراض، نیّات و آمال فرمانروایان و سلاطین بدل شد. در تزیینات معماری که اغلب از حمایت و پشتیبانی مادی و معنوی دستگاه سیاسی حاکم بهره می‌بردند می‌توان تا حدود زیادی به طرز فکر و آبشخور فکری و فرهنگی حاکمان یک جامعه در یک دورهٔ خاص پی برد و شیوهٔ تعامل آنان را با ساختارهای بومی و چارچوب‌های فرهنگی آن جامعه درک نمود و البته تأثیر قالب‌های سنتی و تاریخی آن منطقه را در آفرینش‌های هنری دریافت. در بناهای تاریخی خراسان، اگرچه موضوع و مایهٔ اصلی تزیینات معماری با توجه به کاربرد مجموعه‌ها و فضاهای معماری انتخاب می‌شود، ولی جزییات آن تزیینات مستقیماً از منویّات و دغدغه‌های کاربران و سفارش دهندگان تأثیر می‌پذیرد. آنان که هنرمندی را به خدمت گرفته‌اند و تزیین طاق‌ها و ستون‌ها و دیوارهای عمارت خویش را به او سپرده‌اند، زاییدهٔ یک بستر فرهنگی خاص بوده‌اند که ماهیّت و هویّتش در جریان تاریخ شکل گرفته بود. این تاریخ مشحون از رویدادهای متنوّع و مملوّ از برخوردها، تعاملات، منازعات و مرافقت‌های فرهنگی بین اقوام و ملل گوناگون بود. لذا تزیینات معماری علاوه بر اینکه می‌تواند به بازشناسی کاربری یک فضای فراموش شده یاری رساند، آیینهٔ تمام نمای هویّت، فکر و فرهنگ مردمانی است که در آن فضاها زیسته‌اند و به خلق آن تزیینات همّت گماشته‌اند.

آنچه در سرزمین پرتلاطم خراسان از تزیینات معماری شش قرن ابتدایی دوران اسلامی پیش از حملهٔ مغول به یادگار مانده، یا مربوط به کاخ‌ها و خانه‌های اشرافی است و یا در مساجد و مقابر و مناره‌ها باقی مانده است. در شکل اول، بالطّبع با شکلی دنیایی و روزمرّه از هنر مواجهیم و در شکل دوم شاهد تبلور معنوی و روحانی اندیشهٔ هنری مردمان خراسان در قالب رنگ ها، نقش‌مایه‌ها و گاهی کتیبه‌ها هستیم. فارغ از نیّت نهفته در پس خلق این آثار، همهٔ این‌ها شواهد مادّی از فرهنگ آن بازهٔ زمانی محسوب می‌شوند که اشتراک در کیفیتِ عناصرِ تشکیل دهندهٔ آنها، الگویی فراگیر و مشخص را فراروی دیدگان پژوهشگران هنر قرار می‌دهند. تشخیص و تعریف این الگو و شناخت ریشه‌ها و خاستگاه‌های آن‌ها از گذر مروری تحلیلی ـ تطبیقی بر آثار شاخص آن دوره میسّر است.

نمای دیوارها، عرصه‌ای برای معرّفی افراد و روایت رویدادها

فروانروایان مسلمان که از سال ۲۲ هـ. /۶۴۲ م. دروازهٔ خراسان را گشودند و در شهرهایی چون نیشابور، مرو، هرات، بلخ و... رحل اقامت افکندند (حاکم نیشابوری، ۱۳۷۵؛ البلاذری، ۱۳۶۴) بدون شک قدم در عمارت‌هایی گذاشتند

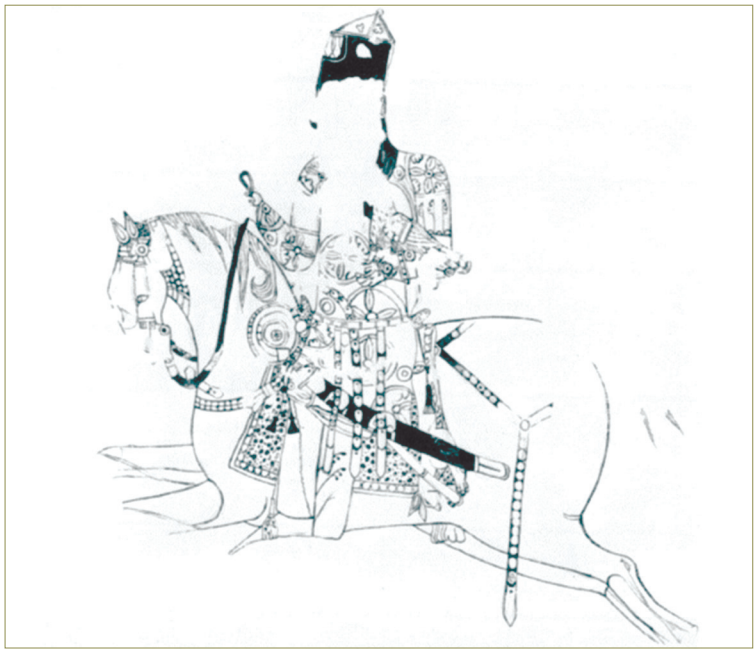
۱. در روستای نوسنگی تپه زاغه بوئین زهرا، مربوط به حدود ۷۲۰۰ سال پیش، نقوش تزیینی بر روی دیوار شناسایی شده است. نقوش تزیینی دیوارهای زاغه را عناصر هندسی تشکیل می‌داد که با رنگ‌های قرمز، سیاه، سفید و زرد برای رنگ آمیزی اشکال استفاده شده بود (ملک شهمیرزادی، ۱۳۸۲: ۳۲۶).

که پیشتر اقامتگاه والیان و حاکمان ساسانی بود. آنگونه که از اقامتگاه‌های پیشااسلامی کوه خواجه، بندیان، چهل برج، ورخشا و پنجکند معلوم است، تالارها و فضاهای نشیمن این مجموعه‌های اشرافی با دیوارنگاره‌هایی به شکل گچبری و یا نقاشی تزیین شده بود (لباف خانیکی، ۱۴۰۱: ۴۶، ۲۱۱، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۰). موضوع این نگاره ها، برگرفته از آنچه در فضاهای معماری جریان داشت و آنچه در خاطر کاربران و سفارش دهندگان می‌گذشت، مشتمل بر صحنه‌هایی از زندگی درباری، ضیافت، شکار، عبادت و تاخت و تاز در میان رزم بود. گاه به تأسی و تقلید از این دیوارنگاره ها، بدنهٔ استودان ها، خاکستردان‌ها و ظروف سفالی با صحنه‌هایی مشابه مصوّر می‌شدند (Frumkin, 1970: 147-148; Abdullaev et al. , 1991: 66-70). باری، این دیوارنگاره‌های مجلّل که عمدتاً با رنگ‌های چشم نواز قرمز، سبز، لاجوردی، زرد و نارنجی رنگ آمیزی شده بودند، پیشاروی دیدگان امرای تازه وارد مسلمان قرار می‌گرفت. گرچه در مواردی شمایل شکنی و تخریب این نگاره‌ها در بدو ورود مسلمانان به ولایات تازه فتح شده، بالاخصّ در حوزهٔ تمدّن بیزانس گزارش شده،[1] ولی پس از گذشته اندک زمانی همین شیوه در تزیین اقامتگاه سلاطین مسلمان پی گرفته شد و در کاخ‌ها و امارت‌های اشرافی نگاره‌هایی هم به شکل نقاشی دیواری و هم به صورت گچبری اجرا گردید.

اجرای تزیینات معماری در خراسان اسلامی گویای تداوم جریان اندیشه و تفکر ایرانیانی است که توانسته بودند به سرعت آموزه‌ها و فرهنگ اسلامی را تحت تأثیر جریان قدرتمند فرهنگی قرار دهند که بنیانی هزاران ساله داشت و نتیجهٔ قرن‌ها تکامل فکری و تمدنی بود. امرای مسلمان ایرانی از همان بدو استقرار در نیشابور، دیوار عمارت‌های اشرافی را به نقاشی‌هایی آراستند که شباهت نزدیکی با شمایل بزرگان و اشراف ساسانی داشت. در دیوارنگاره‌ای که طی کاوش‌های باستان شناسی موزه متروپولیتن در سال ۱۹۳۷ م. در کاخی نزدیک آرامگاه خیام در نیشابور شناسایی شده سواره‌ای به تصویر کشیده شده که به روشنی سبک هنری دورهٔ ساسانی را نشان می‌دهد. این نگاره که در اوایل قرن ۹ میلادی ترسیم شده، قوشچی سواره‌ای ملبس به ردایی مجلل را نمایش می‌دهد که با یک دست افسار اسب را گرفته و بر روی دست دیگرش یک پرندهٔ شکاری نشسته است. گذشته از ترکیب اسب و سوار و نمایش اسب در حالت تاخت که یادآور هنر ساسانی است (تصویر ۱)، استفاده از نقش‌مایه‌های مدور بر روی لباس نیز ترکیب شناخته شده‌ای از هنر ساسانی را تداعی می‌کند. در این نگاره عناصری از هنر آسیای مرکزی شامل سرپوش مخروطی و کمربند مزین به آویزه‌هایی بلند با هنر ساسانی ترکیب شده و شکل خاصی از هنر را در قرون ابتدایی دوران اسلامی پدید آورده است (Hauser and Wilkinson, 1942: 116-118) (تصویر ۲).

تصویر ۱. نمونه‌هایی از نمایش شاه سواره در هنر فلزکاری ساسانی (Harper and Meyers, 1981)

۱. مقولهٔ شمایل شکنی (Iconoclasm) در اسلام، مبانی فکری، مصادیق تاریخی و نیز شواهد باستان شناختی آن مبنای چندین پژوهش قرار گرفته است. برای مطالعهٔ بیشتر رک: Lammens, 1915; Creswell, 1946; Grabar, 1975; King, 1985; Elias, 2012; Sahner, 2021

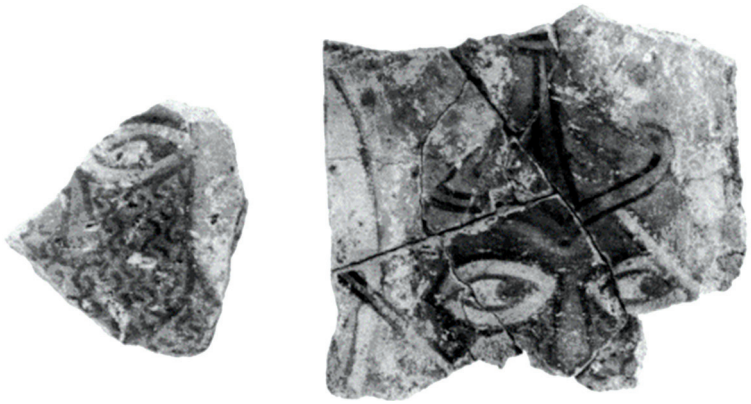


تصویر ۲. دیوارنگارهٔ قوشچی سوار بر اسب در نیشابور (Hauser and Wilkinson, 1942)

همچنین بر روی قطعات گچ مکشوفه از تپه سبزپوشان نیشابور که در اواخر قرن ۸ و اوایل قرن ۹ میلادی دیوارهای یک عمارت اشرافی را می‌آراسته، بخش‌هایی از صورت مردان و زنان شناسایی شده که از سبک و شیوهٔ تصویرگری دورهٔ ساسانی پیروی می‌کنند (Labbaf-Khaniki, 2021: 79-82) (تصویر ۳). این صورت‌ها عمدتاً نمایشگر چهرهٔ زنان هستند و تنها چهرهٔ یک مرد قابل تشخیص است (تصویر ۴). دو چهره به دلیل استفاده از رنگ‌های تند و دو شاخ که از میان ابروانشان برآمده، متعلق به صورت دیوان معرفی شده‌اند (تصویر ۵) و مربوط به دیوارنگاره‌ای با موضوع نبرد رستم با دیوان دانسته شده‌اند که در زمینه‌ای قرمز رنگ به نمایش درآمده بود. در چین و شکن لباس‌ها از طیف‌های مختلف رنگی استفاده شده بود و آنگونه که در تصویر یکی از زن‌ها پیداست، وی لباسی به رنگ آبی بر تن داشته و چین‌های لباسش با آبی تیره نمایش داده شده بود. در نگارهٔ مرد نیز آثار رنگ سفید بر جامه‌ای با چین‌های خاکستری پیداست. چهرهٔ برخی از زن‌ها در حال گریه نشان داده شده که قطرات اشک از چشمانشان جاری است. بر سر زنان شالی بسته است که از زیر آن جعد موهاشان بر پیشانی معلوم است. بر گرد سر تمامی این افراد هاله‌ای تصویر شده که بر اساس سنت‌های آسیای غربی، حداقل از دورهٔ ساسانی به بعد، نمادی از جایگاه و شأن والای اجتماعی افراد است. ویژگی‌های شمایل شناختی چهره‌های شناسایی شده از نیشابور به وضوح نمایشگر سنت ایرانی در تصویرگری است. چشمان درشت، ابروان پرپشت و مشکی، دهان کوچک و صورت گرد و پهن یادآور سنت پارتی و ساسانی در نمایش چهره‌های انسانی است. از سوی دیگر، لباس‌ها به پیروی از سنت هلنیستی با چین و شکن فراوان به شکلی واقع گرایانه نمایش داده شده تا حرکت بدن را بتواند القا کند (Dimand et al. , 1938: 12-14).

تصویر ۳. بازسازی چهرهٔ افراد صاحب منصب دورهٔ ساسانی بر اساس قطعات گچبری به دست آمده از قلعه دختر بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2021).

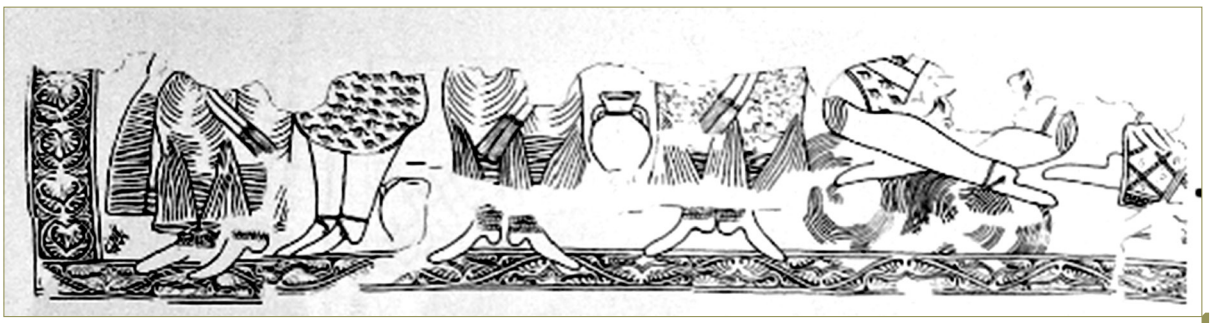
تصویر ۴. نگارهٔ چهرهٔ دو زن و یک مرد که زمانی دیوارهای یک بنای اشرافی را در نیشابور می‌آراسته است (Wilkinson, 1986).



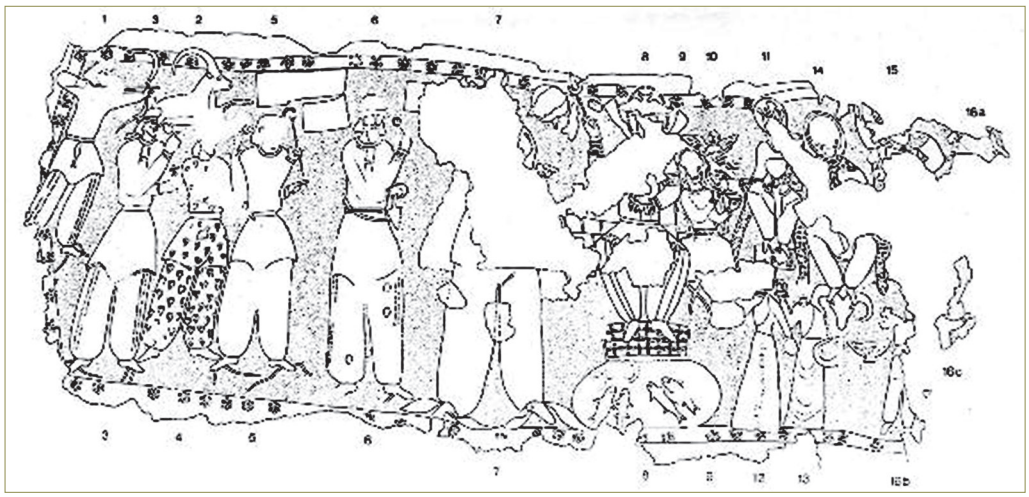
تصویر ۵. بخش‌هایی از نقاشی دیواری به دست آمده از نیشابور که مربوط به صورت دو دیو دانسته شده‌اند (Wilkinson, 1986).

یکی از موضوعات مرسوم در تزیینات معماری دورهٔ ساسانی، نقوش انسانی است که در هیأت تصاویری از چهره اشراف و بزرگان حاضر در مجالس بزم و رزم، افراد را به شکل تمام قد نمایش می‌دادند. نمونه‌های متعدّدی از تصویرگری چهرهٔ بزرگان در مجموعه‌های معماری دورهٔ ساسانی کیش و مداین عراق، پایکولی کردستان، بیشاپور، حاجی آباد فارس و حصار دامغان در قالب گچبری، نقاشی دیواری و یا موزاییک شناسایی شده است (لباف

خانیکی، ۱۴۰۱). اما آنچه در تزیینات بناهای ساسانی خراسان از نقوش انسانی شناخته شده، اغلب مشتمل بر صحنه‌هایی است که گروهی از افراد، عمدتاً بزرگان و نجیب زادگان، را در حال شکار، عیش و نوش، نیایش و یا باریابی به پیشگاه حاکم نمایش می‌دهد. آنچه از گچبری‌های بندیان (Rahbar, 1998) و آتشکده قلعه دختر بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2021: 80-81) شناخته شده، به خوبی کاربرد این شیوه را در نمایش نقوش انسانی نمایندگی می‌کند. علاوه بر صحنه‌های رزم و شکار در بندیان که افرادی سوار بر اسب در حال تاخت و تاز می‌باشند، در یکی از صفحات گچبری ردیفی از بزرگان و اشراف به ردیف ایستاده‌اند (Rahbar, 2008: 222) (تصویر ۶). مشابه این ترکیب در نقاشی‌های دیواری غلبیان افغانستان که آن هم به دورهٔ ساسانی منسوب است، دیده می‌شود (لباف خانیکی، ۱۴۰۱: ۳۴۱) (تصویر ۷). این شیوهٔ نمایش افراد که اساساً بن مایه‌ای غیر دینی و درباری دارد، در دیوارنگارهٔ تالار بارعام مجموعهٔ معماری لشکری بازار بست، پایتخت زمستانی غزنویان شناسایی شده است. در مجموع ۴۴ فرد بر دیوارهای این فضا قابل تشخیص است که احتمالاً شمارشان در اصل به ۶۰ می‌رسیده است (تصویر ۸). بدن این افراد از روبرو و پاهایشان به شکل نیم رخ تصویر شده است. چهرهٔ ایشان، که متأسفانه غالباً محو شده، توسط هاله‌ای احاطه شده و به شکل سه رخ نمایش داده شده است. لباس‌ها شامل ردای بلندی است که به نظر می‌رسد از پارچه‌های نفیس گرانبها با نقوش متنوع و رنگ‌های شفاف و درخشان دوخته شده بود. هر ردا در میان توسط کمربندی بسته شده که نوارهایی از آن آویزان است. آستین‌ها نیز مزین‌اند و در بالای آرنج نوارهای تزیینی یا بازوبند بسته شده است (تصویر ۹). کفش‌ها نظیر آنچه هنوز هم در ترکستان مرسوم است، ساده و بی پیرایه‌اند. برخی افراد سلاحی در دست دارند یا بر شانهٔ راست آویخته‌اند (Schlumberger, 1952: 261-262). به نظر اشلومبرژه، کاوشگر لشکری بازار، افراد نمایش داده شده در این فضا همان محافظان ترک تبار سلطان محمودند که وصفشان در طبقات ناصری جوزجانی آمده است (Schlumberger, 1952: 264). اشلومبرژه اعتقاد دارد که این سبک و شیوه در نمایش افراد در فضاهای اشرافی، ادامهٔ سنّت دیوارنگاره‌های افغانستان پیش از اسلام است و سابقهٔ آن را به نقش برجسته‌های هخامنشی شوش و تخت جمشید رسانده است (Schlumberger, 1952: 270).



تصویر ۶. بقایای گچبری تزیینی به دست آمده از بندیان درگز که ردیفی از بزرگان را ایستاده در پیشگاه یک فرد صاحب منصب نشان می دهد (Rahbar, 1998).



تصویر ۷. دیوار نگاره‌های ساسانی غلبیان (Berdimuradov and Samibaev, 2001)

تصویر ۸. نمایی از بقایای نقاشی دیواری شناسایی شده در لشکری بازار بست که ردیفی از نگهبانان شاهی را نمایش می دهد (Schlumberger, 1952).

تصویر ۹. طرح و تصویر دو تن از افرادی که در تالار بارعام کاخ لشکری بازار بر دیوار نقش شده‌اند (Schlumberger, 1952).

نمایش تصویر بزرگان یا نزدیکان امرای مسلمان در قالب تزیینات معماری، با بهره گیری از گچبری و پیکره‌های گچی در شادیاخ نیشابور مربوط به دورهٔ سلجوقی نیز شناسایی شده است. در نتیجهٔ کاوش‌های باستان شناسی در یکی از مجموعه‌های اشرافی شادیاخ در بخش تالار مرکزی یا تالار بارعام تعداد قابل توجّهی قطعات گچی مربوط به پیکره‌های انسانی و حیوانی یافت شد. قطعات مختلف پیکره‌های انسانی از جمله سر، تنه، پا، دست و قطعاتی که نشان دهندهٔ بخشی از پوشاک می‌باشند این امکان را مطرح ساخته که این پیکره‌ها در اندازه‌های مختلف و حالت‌های متفاوت نمایش داده شده بودند و حالت‌های مختلف چهره‌های انسانی در کنار بخش‌هایی از پیکرهٔ اسب حاکی از آن است که موضوعات حیوانی و انسانی در مجموع، صحنه‌هایی از نمایش یک واقعه را به تصویر می‌کشیدند. از جمله قطعات انسانی، بخشی از نیم تنهٔ پایینی یک فرد است که ردایی بر تن دارد و انسانی را در حال راه رفتن تجسم می‌دهد. همچنین بخشی از پیکرهٔ یک انسان یافت شد که فقط قسمت‌هایی از پا و دامن و دست او پیداست و بر روی زمینه‌ای گچبری با نقوش اسلیمی نصب بوده است (تصویر ۱۰). صاف بودن پشت این قطعات بیانگر آن است که این قطعات به عنوان تزیینات گچبری زمانی بر دیوار نصب بوده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰: ۵۹۰-۵۹۱؛ ۶۰۰-۶۰۱؛ ۶۵۵-۶۵۸). مهمترین قطعات گچبری انسانی شادیاخ را مجموعه‌ای از سر پیکره‌های گچی تشکیل می‌دهد که به نظر می‌رسد نمایشگر شخصیت‌های متفاوت هستند (تصویر ۱۱). در حالیکه کلاه نیم کروی و صورت یکی از این پیکره‌ها با چشمان کشیده، گونه‌های برآمده و بینی پهن یادآور چهرهٔ ترکانی است که بر سفال‌های زرین فام و مینایی دورهٔ سلجوقی نیز ظاهر می‌شوند، در چهره‌ای دیگر می‌توان خصوصیات کاملاً ایرانی به شکل چشمان نسبتاً درشت، ریش پرپشت و سبیل تابیده به دو سو را تشخیص داد.

تصویر ۱۰. بخش‌هایی از دو پیکرهٔ گچی مکشوفه از تالار بارعام شادیاخ نیشابور (لباف خانیکی، ۱۴۰۰)

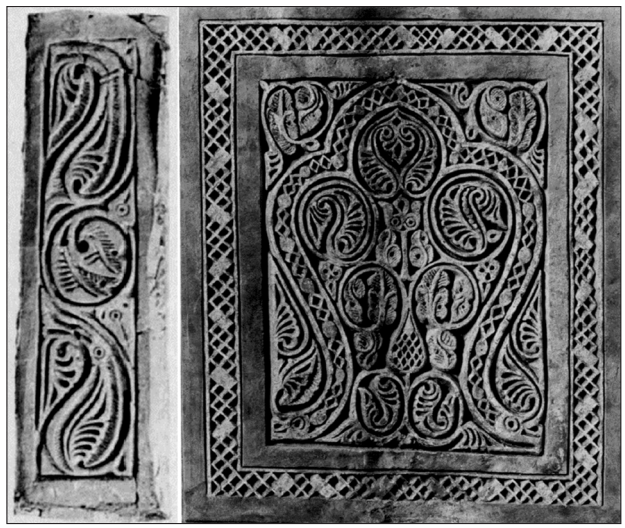
تصویر ۱۱. سر دو پیکرهٔ گچی از شادیاخ که زمانی بر روی دیوار نصب بوده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰).

تحول نقوش گیاهی و نمادهای جانوری در تزیینات معماری از دورهٔ ساسانی تا پیش از حملهٔ مغول

نه فقط در نگاره‌های انسانی، بلکه در نقش‌مایه‌های گیاهی که بر دیوارهای بناهای قرون اولیهٔ دوران اسلامی نیشابور تصویر شده نیز می‌توان تداوم سبک تصویرگری ایرانی را دید. بر سطح داخلی عناصری طاقچه مانند که احتمالاً تاسه‌های یک مقرنس را تشکیل می‌داده اند، نقش‌های گیاهی با رنگ‌های درخشان قرمز، زرد، آبی، سفید و مشکی ترسیم شده بود (تصویر ۱۲). در مرکز یکی از این نمونه‌ها که به اواخر قرن ۸ میلادی تاریخگذاری شده، نقوش برگ‌نخلی و در نمونه‌های دیگر گل‌های شش پر در ترکیبی متقارن تصویر شده است. در حالیکه در پیچ و تاب شاخه‌ها و ترکیب سه تایی گل‌های رز می‌توان نشانه‌های هنر ساسانی را دنبال کرد، نقش‌های برگ‌نخلی نمایشگر سنتی ساسانی ـ هلنی است که در هنر پیش از اسلام از آشور و مصر الهام گرفته شده بود. همچنین نقش‌مایه‌های چشمی شکل را در برنزهای سلسلهٔ هان و نیز بر کیلکس‌های یونان باستان می‌توان یافت. در بخش دیگری از تزیینات گیاهی نقاشی‌های نیشابور، آنجا که گل و برگ‌های رنگارنگ از بخش پایینی طاقچه‌های تزیینی رسته است، تشابهاتی با تزیینات جرزهای چهارگوش به دست آمده از عکّا فلسطین مربوط به دورهٔ بیزانس دریافت می‌شود (Dimand et al. , 1938: 9-11).

تصویر ۱۲. قسمت‌هایی از مقرنس‌های گچی منقوش به نقوش گیاهی به دست آمده از نیشابور (Wilkinson, 1986)

علاوه بر نقاشی دیواری، گچبری‌های نیشابور نیز نشانه‌های روشنی از تداوم هنر ساسانی را در تزیین بناهای اسلامی ارائه می‌دهد. تکرار نقش‌های موسوم به برگ‌نخلی در گچبری‌های فضاهای مسکونی تپه سبزپوشان (Wilkinson, 1986: 229-242) دلیلی است بر مدعای فوق (تصویر ۱۳). کمتر تفاوتی می‌توان بین ترکیب هندسی این نقوش با نمونه‌هایی یافت که در گچبری‌های بازه هور و بندیان شناسایی شده است (تصاویر ۱۴ و ۱۵).



تصویر ۱۳. استفاده از نقوش برگ‌نخلی در گچبری‌های تزیینی تپه سبزپوشان نیشابور (Wilkinson, 1986)

تصویر ۱۴. تصویر و طرح گچبری‌های تزیینی با نقش برگ‌نخلی‌های متوالی که بر بدنهٔ یکی از ستون‌های آتشکده بازه هور نصب بوده است (Labbaf-Khaniki, 2021).

تصویر ۱۵. برگ‌نخلی‌های متوالی که حاشیهٔ یکی از گچبری‌های بندیان درگز را می‌آراید (Rahbar, 1998).

تأکید فراوان هنرمندان ساسانی بر نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی و سپس رواج آن در دورهٔ اسلامی موجب شده که عمدتاً از این نقش به مثابه یکی از شاخصه‌های اصلی هنر اسلیمی یاد شود (سمسار یزدی، ۱۳۹۹: ۱). یکی از مساجد قرون

نخستین اسلامی خراسان که بقایای گچبری‌های تزیینی اش نمایشگر این گونه از نقوش است، مسجد شهر تاریخی توس مربوط به قرون ۵ و ۶ هجری است (لباف خانیکی و صابر مقدم، ۱۳۸۵: ۱۷). در قطعه گچبری که از این مسجد یافت شده نقوش برگ‌نخلی با همان سبک و سیاق هنر ساسانی، با ساقه‌های در هم تابیده بر گرد یک نقش گیاهی مرکزی نمایش داده شده‌اند (تصویر ۱۶). نکتهٔ جالب توجه در این قطعهٔ تزیینی آن است که مجموعهٔ نقوش فوق بر زمینه‌ای به شکل برگ تاک تصویر شده‌اند.

تصویر ۱۶. قطعه‌ای از یک گچبری تزیینی با نقوش برگ‌نخلی بر زمینهٔ برگ تاک به دست آمده از مسجد تاریخی شهر توس (لباف خانیکی، ۱۳۸۵)

از حاشیهٔ مزین به برگ‌نخلی‌های متوالی در گچبری‌های رباط شرف، مربوط به دورهٔ سلجوقی، نیز به شیوه‌ای هنرمندانه استفاده شده است (تصویر ۱۷). برگ‌نخلی‌های رباط شرف به شیوه‌ای مسبک تنها با سه برگ و در دو طرف ساقه‌ای که حرکت مواج دارد تصویر شده است.

تصویر ۱۷. نمایش نقوش برگ‌نخلی در گچبری‌های رباط شرف (نگارنده)

در گچبری‌های ساسانی خراسان، از جمله در نمونه‌هایی که در بندیان و بازه هور شناسایی شده است (تصاویر ۱۸ و ۱۹)، گاه در تزیین حاشیهٔ قاب‌های گچبری از نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی متقارن بهره گرفته شده است. به این معنی که در دو سوی ساقه‌ای مواج دو برگ‌نخلی که بر یک ساقه مشترک تکیه زده‌اند تصویر شده است. این الگو با پذیرفتن نظم هندسی و قواعد ریاضی که بر طراحی نقش‌مایه‌های تزیینی در دورهٔ اسلامی حاکم شد، به شکلی تحول پیدا کرد که در مسجد فریومد دیده می‌شود (تصویر ۲۰). در ترتیب برگ‌نخلی‌های متقارن فریومد، هنرمند آزادی عمل دورهٔ ساسانی را نداشته و در اجرای این نقش‌مایه از یک الگوی هندسی تغییرناپذیر تبعیت کرده است. در همین مسجد فریومد حاشیهٔ مزین به برگ‌نخلی‌های منفرد که قابی تزیینی از شمسه‌های در هم تابیده را در میان گرفته، نیز به ساده‌ترین شکل خود تقلیل پیدا کرده و به نخل‌هایی با تنها دو برگ مختصر شده است (تصویر ۲۱).

تصویر ۱۸. تزیینات برگ‌نخلی متقارن بر حاشیه‌های تزیینی گچبری‌های بندیان درگز (Rahbar, 1998)

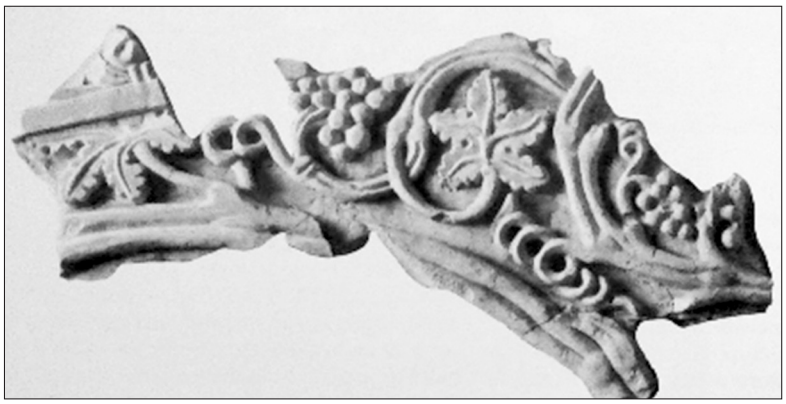
تصویر ۱۹. تزیینات برگ‌نخلی متقارن بر حاشیه‌های تزیینی گچبری‌های آتشکده بازه هور (نگارنده)

تصویر ۲۰. تحول تزیینات برگ‌نخلی متقارن در حاشیه پردازی نگاره‌های مسجد فریومد (نگارنده)

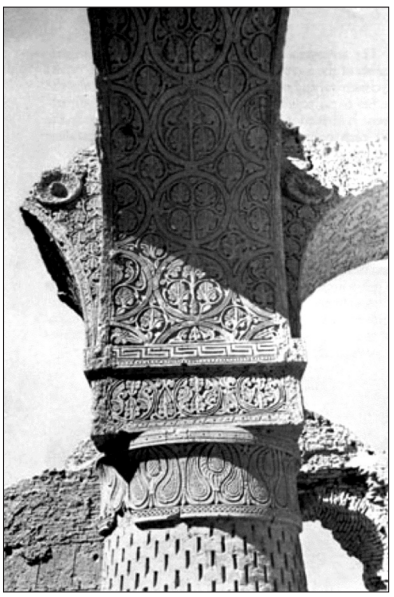
تصویر ۲۱. برگ‌نخلی‌های متوالی در تزیینات معماری مسجد جامع فریومد (نگارنده)

بهره گیری از نقش‌مایهٔ برگ تاک و خوشهٔ انگور نیز یکی از عناصر تزیینی مرسوم در هنر دورهٔ ساسانی بود که به اشکال و انحا مختلف در هنر دوران اسلامی خراسان به حیات خود ادامه داد. آنچه در تزیین آتشکدهٔ قلعه دختر بازه هور از قرن ۵ و ۶ میلادی (تصویر ۲۲) و کاخ حاکم بخارا در ورخشای ازبکستان (Abdullaev et al. , 1991: 59) (تصویر ۲۳) بناهای دینی و دنیوی را می‌آراست در تزیین مساجدی همچون نه گنبد بلخ از دورهٔ سامانی مورد الهام واقع شد (تصویر ۲۴). نکتهٔ جالب توجه آن است که هم در آتشکدهٔ ساسانی بازه هور و هم در مسجد اسلامی نه گنبد از این نقش‌مایه در تزیین سطح زیرین طاق‌ها استفاده شده است. گلمبک نقش‌مایهٔ تاک‌های نه گنبد را قابل مقایسه با نمونه‌های مشابه در بین النهرین ساسانی و آنچه در مسجد نایین یزد وجود دارد، دانسته است (Golombek, 1969: 179). اما با کشف اخیر نمونه‌های بازه هور، مبدأ الهام هنرمندان خراسانی در دورهٔ اسلامی را باید همین حوزهٔ فرهنگی خراسان معرفی کرد. در ازاره‌ای که بالاترین بخش ستون‌های شبستان نه گنبد را می‌آراید، نیز نقش‌های متوالی و موزونی گچبری شده که در نگاه نخست نقش‌مایهٔ ساسانی بال‌های متقارن را به خاطر می‌آورد.

تصویر ۲۲. بخشی از تزیینات گچبری به شکل برگ تاک و خوشه انگور که زمانی زیر طاق ورودی آتشکدهٔ بازه هور را می‌آراسته است.



تصویر ۲۳. تزیینات گچبری کاخی در ورخشا (Abdullaev et al., 1991)



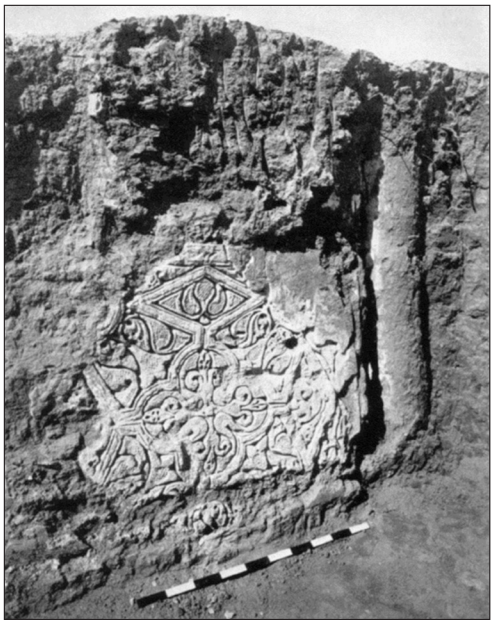
تصویر ۲۴. تزیینات زیر طاق مسجد نه گنبد بلخ (Golombek, 1969)

استفاده از نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن یکی از عناصر بنیادین در هنر تزیینی ساسانی به شمار می‌آید (تصویر ۲۵). این نقش که به اشکال مختلف و در مقاطع گوناگونی از دورهٔ ساسانی در گچبری ها، نقوش برجسته، ظروف فلزی و سکه‌های ساسانی نمایش داده شده است (کروگر، ۱۳۹۶: ۳۶۴-۳۶۸)، گاه نماد ایزد بهرام (چهری، ۱۴۰۱: ۱۵۲) و گاه نماد فرهٔ ایزدی دانسته شده است (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۶: ۲۴؛ سودآور، ۱۳۸۳: ۲۱-۲۲). شاید بیش از هنر عنصر دیگری، همین نقش‌مایه است که تداوم هنر ساسانی را در دورهٔ اسلامی نمایندگی می‌کند. از مسجدی متعلق به قرن ۹ میلادی و پیش از حضور سامانیان در تپهٔ مدرسهٔ نیشابور گچبری‌هایی به دست آمده (Hauser and Wilkinson, 1942: 96) که بهره گیری از این نقش‌مایه ساسانی را به وضوح نمایش می‌دهند. در بقایای یکی از این پنل‌های گچبری، قاب‌های مدوری مشاهده می‌شود که بال‌های متقارن با انتهای برگشته به داخل را در خود جای داده‌اند (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۵. اشکال مختلف دو بال متقارن در هنر ساسانی (کروگر، ۱۳۹۶)

تصویر ۲۶. نمایش بال‌های متقارن در گچبری‌های به دست آمده از تپه مدرسهٔ نیشابور (Hauser and Wilkinson, 1942)

بر جدار داخلی ایوان کاخی که در تپه مدرسهٔ نیشابور مورد کاوش باستان شناسان امریکایی قرار گرفت همچنین تزیینات گچبری شناسایی شد که علاوه بر آنکه شیوهٔ گچبری‌های سامرا را در اوایل قرن ۹ میلادی به خاطر می‌آورد (Hauser and Wilkinson, 1942: 98)، از نقش‌مایه‌ای به شکل دو بال یا دو بته جقهٔ متقارن نیز در آن‌ها استفاده شده است (تصویر ۲۷). در یکی از فضاهای مسکونی همان کاخ، ازاره‌ای مزین به نقاشی دیواری شناسایی شد که استفاده از بال‌های متقارن را به شکل بسط یافته‌ای نمایش می‌دهد (Hauser and Wilkinson, 1942: 99) (تصویر ۲۸).



تصویر ۲۷. نقش دو بال متقارن در یک قاب لوزی شکل که بر تزیینات خانه‌ای اشرافی در تپه مدرسهٔ نیشابور شناسایی شده است (Hauser and Wilkinson, 1942).

تصویر ۲۸. ترکیب پیچیده‌ای از نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن در یک نقاشی دیواری از تپه مدرسهٔ نیشابور (Wilkinson, 1986)

در تزیینات گچبری رباط شرف مربوط به دورهٔ سلجوقی، استفاده از نقش‌مایه‌های ساسانی به کرّات دیده می‌شود. گرچه این مجموعه بیشتر به عنوان یک کاروانسرا معرفی شده ولی تزیینات مجلل معماری آن سبب شده که فضاهای داخلی آن بسان یک کاخ جلوه کند (گدار و دیگران، ۱۳۷۱: ۱۹۱). در رباط شرف از تزیینات معماری با نقش‌مایهٔ انسانی خبری نیست ولی آنچه در تزیین دیوارها و طاق‌های آن به چشم می‌خورد یادآور تزیینات معماری بناهای مجلل پیش از اسلامی خراسان است. صریح ترین نمایش هنر ساسانی در رباط شرف، بر نمای دو نیم ستون تزیینی در دو طرف ورودی اصلی دیده می‌شود. در قاب‌های مربع شکل متوالی که در حد فاصل ردیف‌های آجر تعبیه شده، نقش‌مایهٔ شناخته شدهٔ بال‌های متقارن جلب توجه می‌کند (تصویر ۲۹). گرچه اینجا شکل ساده شده‌ای از نقش‌مایه‌های مشابه ساسانی را می‌بینیم ولی عناصر اصلی چون پیچش بخش تحتانی بال ها، اتصال دو بال در محل یک پایهٔ میانی، و انحنای رو به داخل بخش فوقانی بال‌ها تردیدی در اقتباس از هنر ساسانی باقی نمی‌گذارد. دایره‌ای که فضای خالی بین دو بال را پر کرده، در گچبری‌های رباط شرف گاه به شکل یک گل پنج پر و

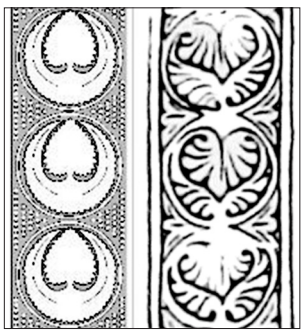
گاه به صورت ساده به شکل دایره‌ای با حفره‌ای در بخش فوقانی نمایش داده شده‌اند.

تصویر ۲۹. نقش‌مایهٔ دو بال متقارن بر نمای ورودی رباط شرف (نگارنده)

به نظر می‌رسد ترکیب دو بال متقارن نقش‌مایه‌ای مطلوب و مورد علاقه برای گچبرانی محسوب می‌شد که در رباط شرف به هنرنمایی مشغول بودند. بر بالای ورودی به صحن دوم رباط شرف سه طاق‌نمای تزیینی اجرا شده که در حد فاصل طاق‌نمای میانی و سمت راست دوباره همان نقش‌مایه دیده می‌شود (تصویر ۳۰). در اقتباسی مستقیم از هنر ساسانی محل اتصال این دو بال به شکل پایهٔ کوتاهی که متصل به یک نقش گیاهی است نمایش داده شده و تصویر واژگونی از دو نقش‌مایهٔ برگ‌نخلی در میان دو بال گچبری شده است. در بخش فوقانی دو طاق‌نمای جانبی نقشی بر روی گچ نقر شده که در نگاه اول غریب به نظر می‌رسد و سابقه‌ای در هنر ایران ندارد (تصویر ۳۰). این نقش مرکب است از دو دایره تو در تو که از ناحیهٔ فوقانی با یکدیگر مماس شده‌اند. حفره دایره‌ای شکل کوچکی نیز در بخش فوقانی دایره میانی ایجاد شده است. با توجه به شباهت ترکیب هندسی این نقش با نقوشی که بر نمای طاق ورودی رباط شرف مورد بررسی قرار گرفت (تصویر ۲۹) می‌توان این تصویر را طرح اولیه و الگوی خلق نقشی مشابه دانست. به عبارت دیگر این نقش، به احتمال زیاد نیمه تمام رها شده و قرار بوده نهایتاً به صورت نقش‌مایهٔ دو بال متقارن تصویر شود.

تصویر ۳۰. نقش‌مایهٔ دو بال متقارن در حدفاصل دو طاق‌نمای ورودی رباط شرف و نیز طرح دوایر متداخل که به نظر می‌رسد ناتمام رها شده است (نگارنده)

نقش‌مایهٔ دو بال متقارن در گچبری‌های ساسانی بندیان درگز منبع الهام هنرمندان رباط شرف را نشان می‌دهد. در تزییناتی که در حاشیهٔ گچبری‌های بندیان خلق شده شکل اولیهٔ نمونه‌های مشابه در رباط شرف دیده می‌شود. بر اساس آنچه در گچبری‌های قلعه دختر بازه هور شناسایی شده، گاه نقش‌مایهٔ بال‌های متقارن در همان دورهٔ ساسانی ساده شده و به شیوه‌ای مسبّک به صورت دو خط منحنی متقارن با لبهٔ دالبری در دو سوی یک قاب مدور نمایش داده می‌شدند؛ به نحوی که حدفاصل آن‌ها به شکل یک قلب واژگونه به نظر می‌آمد (تصویر ۳۱). این نقش‌مایه که در بازه هور با استفاده از گچبری اجرا شده، در کتیبهٔ ازارهٔ فوقانی دیوار مقبرهٔ ارسلان جاذب سنگ بست به عنوان عنصری تزیینی لابلای حروف و عبارات کوفی نقاشی شده است (تصویر ۳۲).



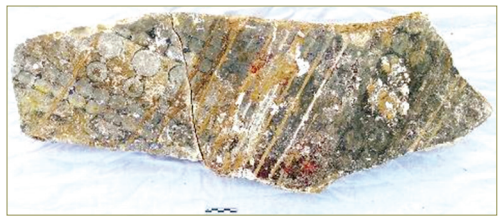
تصویر ۳۱. نقش‌مایه دو بال متقارن در تزیین حاشیهٔ گچبری‌های بندیان (راست) (Rahbar, 1998) و بازه هور (چپ) (نگارنده)

تصویر ۳۲. استفاده از نقش‌مایه بال‌های متقارن در کتیبه‌های کوفی آرامگاه ارسلان جاذب سنگ بست (نگارنده)

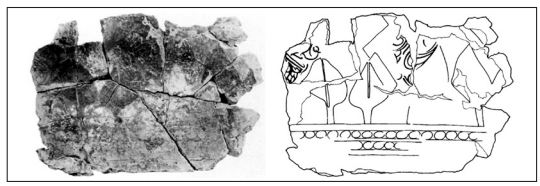
حاشیه پردازی با دوایر متوالی؛ تحول یک نقش‌مایه در گذار از دورهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی

استفاده از دوایر متوالی در قاب‌بندی نقوش نیز یکی از شیوه‌هایی است که در تزیینات نقاشی و گچبری دوران اسلامی، اقتباس از هنر ساسانی را به خوبی می‌نمایاند. همانند آنچه در گچبری‌ها و نقاشی‌های ساسانی محوطه‌هایی چون شیلگان تپه و بازه هور پیداست (تصاویر ۳۳ و ۳۴)، بهره گیری از این سبک حاشیه آرایی را می‌توان در دیوارنگاره‌های به دست آمده از تپه سبزپوشان (Wilkinson, 1986: 250) و قنات تپهٔ نیشابور (Wilkinson, 1986: 285) (تصاویر ۳۵ و ۳۶) و ارگ سمرقند از دورهٔ سیطرهٔ قراختاییان (Karev, 2005: 63, 65)(تصویر ۳۷) مربوط به قرون ۱۱ و ۱۲ میلادی مشاهده کرد. از همین شیوه در تزیین حاشیهٔ دیوارنگاره‌های سغدی پنجکنت مربوط به قرون ۷ و ۸ میلادی نیز استفاده شده است (Azarpay, 1981: 46, 55, 68, 75, 97, 111, 122, Pls. 4-20) (تصویر ۳۸).

تصویر ۳۳. قاب‌بندی با حاشیهٔ دوایر متوالی در گچبری‌های ساسانی شیلگان تپه (راست) و بازه هور (چپ) (Labbaf-Khaniki, 2021)

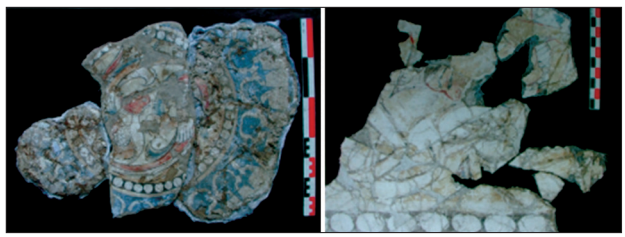


تصویر ۳۴. استفاده از دوایر متوالی در حاشیه پردازی نقاشی‌های دیواری بازه هور (Labbaf-Khaniki, 2023)



تصویر ۳۵. طرح و تصویر بخشی از یک نقاشی دیواری که از تپه سبزپوشان نیشابور به دست آمده است (Wilkinson, 1986).

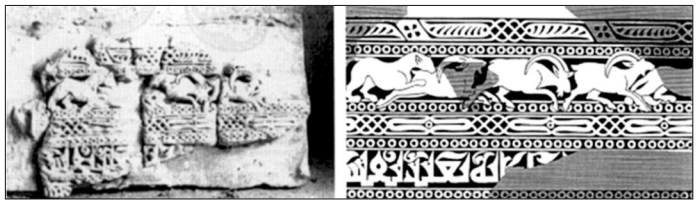
تصویر ۳۶. طرح بخشی از یک نقاشی دیواری که از قنات تپهٔ نیشابور به دست آمده است و صحنه‌ای از نزاع دو جنگاور را به تصویر کشیده است (Wilkinson, 1986).



تصویر ۳۷. دوایر متوالی در تزیین حاشیهٔ نقاشی دیواری ارگ سمرقند (Karev, 2005)

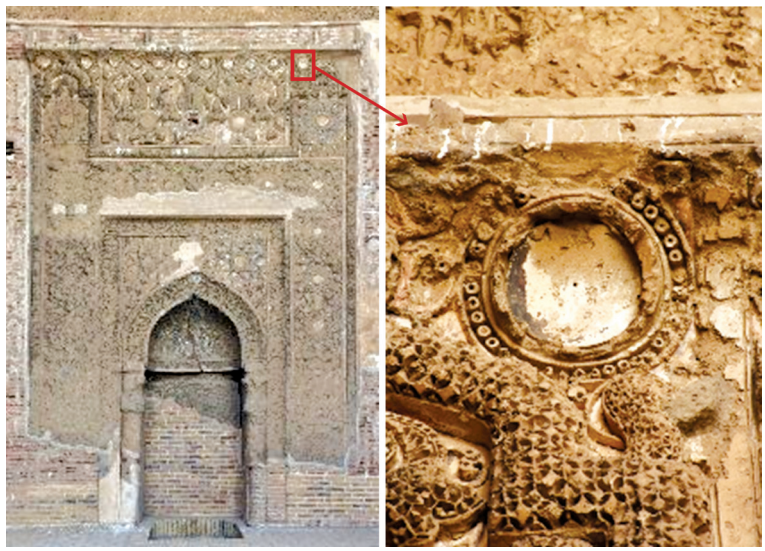
تصویر ۳۸. حاشیه پردازی نقاشی دیواری‌های پنجکند با دوایر متوالی (Azarpay, 1981)

در تأسی از سبک هنری ساسانیان در حاشیه پردازی، بهره گیری از دوایر متوالی در تزیینات گچبری به امری متداول در آرایه‌های معماری دورهٔ اسلامی تبدیل شد. با این تفاوت که بر خلاف دوایر توپُری که در حاشیه‌های تزیینی ساسانی دیده می‌شود، دوایر تزیینی در گچبری‌های و نقاشی‌های دوران اسلامی عموماً به شکل میان‌تهی نمایش داده می‌شوند. آنچه در تزیینات گچبری محوطهٔ هلبک، تختگاه بانیجوریان (۹۶۳-۸۴۷ میلادی) در ولایت ختّل جنوب تاجیکستان دیده می‌شود نمونه‌ای از شیوهٔ نمایش دوایر را در حاشیهٔ تزیینی یک قطعه گچبری در این ناحیه از خراسان بزرگ نشان می‌دهد (Siméon, 2012: 404) (تصویر ۳۹).



تصویر ۳۹. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیین حاشیه گچبری‌های کاخ‌های هلبک (Siméon, 2012)

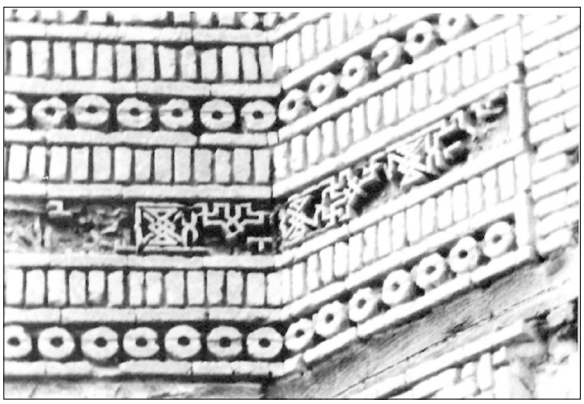
بر اسپر فوقانی محراب مسجد فریومد، چهار قاب مدور با همین شیوه حاشیه پردازی شده که یکی از آن‌ها از بین رفته است. متأسفانه آنچه در داخل این قاب‌ها نصب بوده، کاملاً محو شده ولی می‌توان حدس زد نقش‌مایهٔ خاصی بوده که هنرمند با تأکید بر تزیینات حاشیهٔ آن قصد داشته نظر مخاطب را جلب کند (تصویر ۴۰).



تصویر ۴۰. قاب‌های گچبری با حاشیهٔ مزین به دوایر متوالی میان‌تهی بر فراز محراب اصلی مسجد جامع فریومد (نگارنده)

استفاده از دایره‌های متوالیِ میان‌تهی در تزیین قاب‌بندی نقوش را همچنین می‌توان در تزیینات ورودی یکی از کاخ‌های شاهجوار واقع در ناحیهٔ تاشکند مربوط به قرن ۱۲ میلادی مشاهده کرد (تصویر ۴۱). در قطعاتی از این تزیینات علاوه بر دوایر متوالی، شکل مختصر شده‌ای از نقوش برگ‌نخلی به صورت فشرده و در هم تابیده آمده است که یادآور نقش‌مایه‌ای است که در دورهٔ ساسانی ابداع شد و سپس در گسترهٔ جهان اسلام تداوم پیدا کرد (Abdullaev et al. , 1991: 186-187). حاشیهٔ مزین به دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات آجرتراش منارهٔ بهرام شاه غزنه مربوط به قرن ششم هجری نیز از همین زمره است (Hillenbrand, 2000: 196) (تصویر ۴۲).

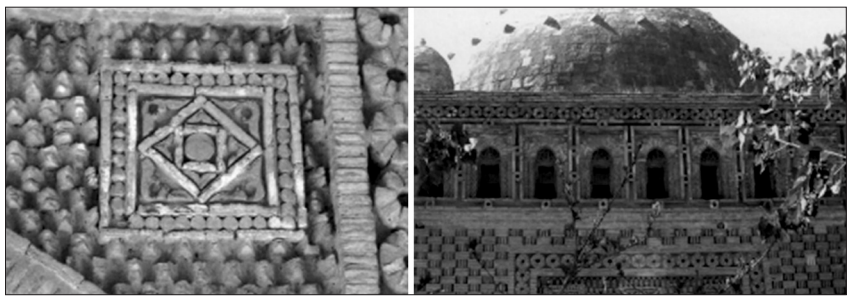
تصویر ۴۱. تزیین قاب‌بندی‌های ستاره‌ای با دوایر میان‌تهی در شاهجوار تاشکند (Abdullaev et al. , 1991)



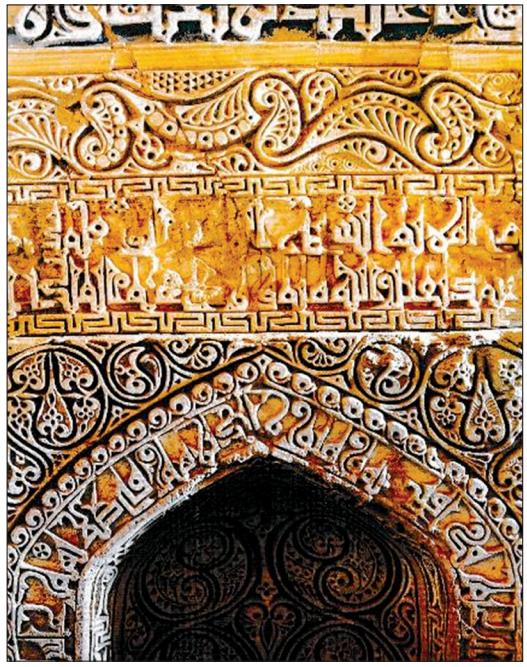
تصویر ۴۲. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیین حاشیه‌های آجرکاری منار شاه بهرام غزنه (Hillenbrand, 2000)

استفاده از دوایر میان‌تهی در تزیین حاشیهٔ نقوش، بر نقاشی دیوارهٔ خزینهٔ حمامی مربوط به قرن ۱۲ میلادی که از شادیاخ شناسایی شده نیز دیده می‌شود (تصویر ۴۳). این نقاشی‌ها با استفاده از رنگ سفید بر زمینه‌ای قرمز رنگ ترسیم شده‌اند (لباف خانیکی، ۱۴۰۰: ۵۸۷؛ ۶۶۴-۶۶۵). تجلی ردیف دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات بنای آرامگاه امیر اسماعیل سامانی در بخارا به اوج خود می‌رسد. اینجاست که در کنار استفاده از شکل سنتی دوایر متوالی توپُر در قالب تزیینات حاشیه ای، این نقش‌مایه به عنوان یکی از عناصر اصلی تزیینات آجرکاری نیز در نمای بیرونی و همچنین داخل بنا خودنمایی می‌کند (تصویر ۴۴). تحول استفاده از دوایر متوالی در حاشیه پردازی محراب مسجد سلجوقی زوزن به روشنی قابل دریافت است. در اینجا دوایر متوالی جای خود را به خطوط منحنی متوالی داده‌اند که از یک سو باز شده و به شکل بعدی می‌پیوندند. در تزیینات این محراب، تکامل تزیینات نقش‌مایه‌های ایرانی را نه فقط در دوایر متوالی، بلکه در جزء جزء عناصری که نمای محراب را آراسته‌اند می‌توان مشاهده کرد. از آن جمله نقوش برگ‌نخلی که گاه در ترکیب با دوایر متوالی و گاه در امتداد یکدیگر الگویی پیچیده و مطنطن را آفریده‌اند. محراب مسجد زوزن را می‌توان نمایندهٔ تکامل هنر تزیینات معماری پیش از حملهٔ مغول به شمار آورد (تصویر ۴۵).

تصویر ۴۳. دوایر متوالی میان‌تهی در قاب عمودی نقاشی دیواری شناسایی شده در شادیاخ نیشابور (لباف خانیکی، ۱۴۰۰)



تصویر ۴۴. دوایر متوالی میان‌تهی در تزیینات آجری نما و فضای داخلی آرامگاه امیر اسماعیل سامانی در بخارا (Michailidis, 2014)



تصویر ۴۵. بخشی از محراب مسجد سلجوقی زوزن (لباف خانیکی، ۱۳۷۸)

بحث و نتیجه‌گیری

تداوم فرهنگ و تمدن ساسانی در دوران سیطرهٔ امرای مسلمان بر ایران واقعیتی انکارناپذیر است. همانگونه که اندیشه، سیاست، اقتصاد، دیوانسالاری و حتی جهان بینی ایرانیان پیش از اسلام قرائتی ایرانی از فرهنگ اسلامی پدید آورد، ادبیات، موسیقی، نگارگری و معماری ایرانی نیز شخصیتی ایرانی به هنر اسلامی بخشید. مسلمانان که با ورود به دنیای فرهنگ ایرانی، در همان بدو امر با شاهکارهایی هنری چون کاخ خسرو و تزیینات معماری اش در مدائن مواجه شده بودند، بدون شک از همان آغاز، مسحور و مغلوب فرهنگی شدند که شهر به شهر هیبت و عظمت خود را به رخ آنان می‌کشید؛ هرچه برای تلقین شکوه شاهانه لازم بود و هر آنچه برای تدارک عبادت و درک عظمت آفریدگار نیاز بود را در کاخ‌ها و معابد بین‌النهرین و خوزستان و فارس و خراسان و ماوراءالنهر می‌دیدند. همهٔ آنچه معماران و هنرمندان ساسانی در مجموعه‌های اشرافی و آیینی گردآورده بودند حاصل سده‌ها تجربهٔ موفق بود

که از مناسبات و مراودات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی ایرانیان و تعامل ایشان با تمدن‌های گوناگون اندوخته شده بود. به همین خاطر بود که خلفای اموی و عباسی الگویی پیراسته تر از کاخ‌های ایرانی در بنای عمارت‌های مجللی چون اخیضر و مشتی و قصرالحیر و سامره نیافتند و ایرانیان مسلمان همان گنبدخانه‌ها و تالارهای ستوندار معابد پیش از اسلام را برای تدوین و تعریف کالبد مساجد به خدمت گرفتند. بهره‌گیری معماران مسلمان از تجربیات ایرانی به نقشه و ساختار معماری ختم نشد بلکه تزیینات معماری هم از همان رویهٔ ساسانی پیروی کرد. تزیینات معماری کاخ‌های دوران اسلامی با تغییراتی اندک همان مشخصات قبل از اسلام را، چه در شکل و چه در مفهوم، ادامه دادند. صحنه‌های جلوس و شکار و عیش و نوش‌گاه به شکل گچبری و گاه در قالب نقاشی، دیوارهٔ کاخ‌ها را می‌آراست و تأثیر چندانی از ارزش‌ها و اصول اسلامی در آن‌ها دیده نمی‌شد. آنجا که باید نور الهی می‌تابید و معنویات حکم می‌راند، در مساجد، از نقش‌مایه‌هایی بهره گرفته شد که یگانگی آفریدگار را به خاطر می‌آورد و پیچ و تاب نقوش گیاهی (که بعداً به اسلیمی شهرت یافت) آن بهشتی را برای مسلمانان تداعی می‌کرد که به پاداش کار نیکشان وعده داده شده بود. گرچه در مساجد از نقوش انسانی خبری نیست، ولی نقش‌های گیاهی همان است که توسط هنرمندان ساسانی خلق شده بود و با اندکی تغییر به محراب‌ها و طاق‌ها و طاقنماهای مساجد انتقال یافت.

تزیینات معماری که در خراسان پیش از اسلام، کاخ‌ها و معابد را می‌آراست از ویژگی‌های خاصّی برخوردار بود. در این خطه، به فراخور مصالحی که در دسترس بود از آجرکاری و گچبری و نقاشی استفاده می‌شد. در خراسان بر خلاف نواحی غربی ایران که عمدتاً از صخره‌ها و کوه‌ها بهره می‌برند، نقر تزیینات معماری بر بلوک‌های سنگی یا استفاده از نقش برجسته‌های صخره‌ای امری نادر بود. در عوض گستردگی معادن سنگ‌هایی چون لاجورد و شنگرف در خراسان، امکان تولید و بهره گیری از رنگ‌های شفاف و درخشان را برای هنرمندان تسهیل می‌کرد. با همین رنگ‌های چشم نواز، نقاشی‌های الوان خلق می‌شد. همچنین برون‌زدهای گستردهٔ سنگ گچ در نقاط مختلف خراسان، مواد اولیهٔ تولید گچبری را به وفور در اختیار هنرمندان قرار می‌داد. گچبری‌ها را نیز گریزی از رنگ‌های الوان نبود. نقاشی و گچبری که دو عنصر اصلی تزیینات معماری در خراسان پیش از اسلام بودند، با همان سبک و سیاق در معماری دورهٔ اسلامی به حیات خود ادامه دادند. آنچه در نتیجهٔ مواجههٔ هنرمندان ساسانی با نقش‌مایه‌های چینی و بودایی و کوشانی و هندی و یونانی در قالب نگاره‌های انسانی و گیاهی و هندسی انعکاس یافته بود، به همان ترتیب به هنر دورهٔ اسلامی انتقال یافت. اما جریان‌های فرهنگی تازه واردی چون ترکی و عربی نیز به خراسان دورهٔ اسلامی راه یافته بود که بر ذخیرهٔ فرهنگی پیش از اسلام خراسان افزوده شد. کتیبه‌های کوفی وارد تزیینات معماری اسلامی شد، ولی در زمینه‌ای از نگاره‌های ساسانی به نمایش درآمد؛ خرّمیِ بهشت با شاخ و برگ تاک‌هایی نشان داده شد که برای ساسانیان مظهر برکت و کام‌بخشی بود؛ اگر لباس‌های مردمان آسیای مرکزی و زیورآلات ایشان بر بدن نگاره‌های انسانی پوشانده شد، با طرح پارچه‌های ساسانی و چین و شکن آشنای لباس‌های ساسانی تصویر شد و هر آنچه که حامل خاطرات ایرانی ـ اسلامی بود در قاب‌های ساسانی با ردیفی از دوایر متوالی گنجانده شد. تزیینات معماری خراسان در شش قرن ابتدایی دوران اسلامی همان روزگاری را از سرگذراند که ادبیات ایران طی کرد. با ورود اعراب مسلمان به ایران، همانگونه که زبان فارسی فراموش نشد و شماری از بزرگترین آثار ادبی ایران چون شاهنامهٔ فردوسی، شاهنامهٔ ابومنصوری، تذکره الاولیای عطار، هفت پیکر نظامی و تاریخ بیهقی در این دوره خلق شدند، معماران و نگارگران ایرانی نیز ضمن سازش با جریان‌های فرهنگی تازه وارد از ریشه‌ها و مبانی خویش غافل نشدند و به انحا مختلف، هرجا که فرصت دست می‌داد، به بازگویی و یادآوری اجزا و عناصر دیرینهٔ خویش

می‌پرداختند. بدین ترتیب با ورود اسلام به خراسان، نه تنها فرهنگ و هنر ایران پیش از اسلام فرونمرد بلکه با پذیرش عناصر جدید و هضم جریان‌های نو، سیر تکامل خویش را ادامه داد و حتی در کوران اتفاقات مهیب بعدی همچون حملهٔ مغول مسیر تعالی و پویایی خویش را پیمود.

کتاب‌نامه

۱. ایرانی ارباطی، غزاله و محمد خزایی، (۱۳۹۶)، «نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی»، ***فصلنامهٔ نگره*** ۴۳: ۲۹-۱۹.

۲. البلاذری، احمدبن یحیی، (۱۳۶۴)، ***فتوح البلدان: بخش مربوط به ایران***، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تصحیح محمد فرزان، تهران: سروش.

۳. چهری، محمداقبال، (۱۴۰۱)، «نمودهای ایزد بهرام برروی گچبری‌های دورهٔ ساسانی»، ***پژوهشهای باستانشناسی ایران*** ۱۲(۳۵): ۱۲۷-۱۵۸.

۴. حاکم نیشابوری، ابوعبدالله، (۱۳۷۵)، ***تاریخ نیشابور***، ترجمه محمد بن حسین خلیفه نیشابوری، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: نشر آگه.

۵. سمسار، محمدحسن، (۱۳۹۹)، «اسلیمی»، ***دائرة المعارف بزرگ اسلامی***، https://cgie. org. ir/fa/article/235397، تاریخ دسترسی: ۱۹ مهر ۱۴۰۲.

۶. سودآور، ابوالعلاء، (۱۳۸۳)، ***فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان***، هوستون: میرک.

۷. کروگر، ینس، (۱۳۹۶)، ***تزیینات گچبری ساسانی***، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و سمت.

۸. گدار، آندره، یدا گدار و ماکسیم سیرو، (۱۳۷۱)، ***آثار ایران***، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدّم، جلد ۲، مشهد: آستان قدس رضوی.

۹. لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۴۰۰)، ***شادیاخ و نیشابور در عرصه تاریخ و باستان‌شناسی***، تهران: انتشارات امید مجد.

۱۰. لباف خانیکی، رجبعلی و فرامرز صابر مقدم، (۱۳۸۵)، ***مساجد خراسان از آغاز تا دوران معاصر***، تهران: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.

۱۱. لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۳۷۸)، ***سیمای میراث فرهنگی خراسان***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۲. لباف خانیکی، میثم، (۱۴۰۱)، ***باستان شناسی ایران ساسانی***، تهران: سمت و دانشگاه تهران.

۱۳. ملک شهمیرزادی، صادق، (۱۳۸۲)، ***ایران در پیش از تاریخ: باستان شناسی ایران از آغاز تا سپیده دم شهرنشینی***، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۴. هروی، جواد، (۱۳۸۲)، ***تاریخ سامانیان (عصر طلایی ایران بعد از اسلام)***، تهران: امیرکبیر.

15. Abdullaev, K. A., E. V. Rtveladze, G. V. Shishkina (eds.), (1991), Culture and Art of Ancient Uzbekistan, Vol. 2, Moscow: Institute of Archaeology of the UzSSR et al.

16. Azarpay, G., (1981), Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

17. Berdimuradov, A. and M. Samibaev, (2001), "Une nouvelle peinture murale sogdienne dans le temple de Dzartepa II," Studia Iranica 30: 45-66.

18. Creswell, K. A. C., (1946), "The Lawfulness of Painting in Early Islam," Ars Islamica 11/ 12: 159–66.

19. Dimand, S., W. Hauser, J. M. Upton, C. K. Wilkinson, (1938), "The Īrānian Expedition, 1937: The Museum's Excavations at Nīshāpūr," The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 33, No. 11, Part 2, pp. 1-23.
20. Elias, J., (2012), Aisha's Cushion: Religious Art, Perception, and Practice in Islam, Cambridge, MA and London: Harvard University. Press.
21. Frumkin, G., (1970), Archaeology in Soviet Central Asia, Leiden and Koln: E. J. Brill.
22. Golombek, L., (1969), "Abbasid Mosque at Balkh," Oriental Art 15: 173-189.
23. Grabar, O., (1977), "Islam and Iconoclasm," in Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, A. Bryer and J. Herrin (eds.), Birmingham: University of Birmingham, pp. 45– 57.
24. Harper, P. O. and P. Meyers, (1981), Silver Vessels of the Sasanian Period. Vol. 1, Royal Imagery, New York: Metropolitan Museum of Art.
25. Hauser, W. and C. K. Wilkinson, (1942), "The Museum's Excavations at Nīshāpūr," The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 37, No. 4.
26. Hillenbrand, R., (2000), "The Architecture of the Ghaznavids and Ghurids," in The Sultan's Turret: Studies in Persian and Turkish Culture in Honour of Edmund Bosworth, C. Hillenbrand (ed.), Leiden: Brill, pp. 124-206.
27. Hoffmann, D. L., C. D. Standish, M. García-Diez, P. B. Pettitt, J. A. Milton, J. Zilhão, J. J. Alcolea-González, P. Cantalejo-Duarte, H. Collado, R. de Balbín, M. Lorblanchet, J. Ramos-Muñoz, G. -Ch. Weniger, A. W. G. Pike, (2018), "U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art", Science 359 (6378): 912–915.
28. Karev, Y., (2005), "Qarakhanid Wall Paintings in the Citadel of Samarqand: First Report and Preliminary Observations," Muqarnas 22: 45-84.
29. King, G. R. D., (1985), Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, 1985, Vol. 48, No. 2, pp. 267-277.
30. Labbaf-Khaniki, M., (2021), "The Sasanian Stuccoes of Notheastern Iran: Khorasanian Imagery in Late Antiquity," Studia Iranica 1(50): 69-98.
31. Lammens, H., (1915), "L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés," Journal asiatique 6: 274–79;
32. Michailidis, M., (2014), "Dynastic Politics and the Samanid Mausoleum," Ars Orientalis 44: 20-39.
33. Rahbar, M., (1998), "Découverte d'un monument d'époque sassanide à Bandian, Dargaz (Nord Khorassan)," Studia Iranica 27: 213-250.
34. Sahner, C. C., (2021), "Images and Iconoclasm in Islam, ca. 600-850," in A Companion to Byzantine Iconoclasm, Brill, pp. 497–537.
35. Schlumberger, D., (1952), "Le Palais ghaznévide de Lashkari Bazar," Syria 29: 251-270.
36. Schlumberger, D., (1978), "Lashkari Bazar: une Résidence Royale Ghaznévide et Ghoride," Mémoires de la Délégation Archéologique Française, XVIII, Vol. 1, Paris: Boccard.
37. Wilkinson, C. K., (1986), Nishapur: Some Early Islamic Buildings and Their Decoration, New York: Metropolitan Museum of Art.