صفحات ۱۵ - ۲۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی دوره۱۸، شماره ۱، بهار۱۳۹۲

مطالعه سیر تحول نقوش چلیپایی در تزیینات معماری دوره اسلامی ایران و زیبایی شناسی و نمادشناسی آن

رضا رضالو [*۱]، یحیی آیرملو[۲]، اسدالله میرزاآقاجانی[۳]

[۱] استادیار گروه باستان شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشدباستان شناسی، گروه باستان شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
[۳] کارشناس ارشد باستان شناسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۰/۱۰)

چکیده

نقوش چلیپایی در ادوار پیش از اسلام برای تزیین هنرهای مختلف بکار رفته است و این نقوش در تزیینات معماری دوره اسلامی نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این مقاله به بررسی مفاهیم، زیبایی شناسی و سیر تحول این نقوش در تزیینات معماری دوره اسلامی ایران از آغاز تا پایان دوره زند و قاجار پرداخته شده است. هنرمندان متفکر دوران اسلامی از همان ابتدا به اهمیت نمادگرایی و زیبایی شناسی این نقوش پی بردند و بر همین اساس با کاربرد آنها، این نقوش را به یکی از عناصر اصلی تزیینی دوره ی اسلامی تبدیل کردند. در این راستا آنها را به صورت جداگانه و یا با تلفیق با سایر نقوش هندسی و کتیبه ای، در زمینه‌های مختلف هنری به کار بستند. بررسی جنبه‌های پیدایش، چگونگی و علل ظهور آن در بناهای مختلف و همچنین ترکیب آن به لحاظ زیبایی شناسی با نقوش دیگر، از دیگر اهداف این نوشته است. این نقش به طور بارز خود را در بناهای آرامگاهی اسلامی نشان می‌دهد و در سیر تحول خود از یک نقش ساده در اوایل اسلام، به یک نقش زیبا و نمادین در قرون میانی تبدیل شده و در دوران متأخر به یک نقش صرف تزیینی تبدیل می‌شود.

واژه‌های کلیدی

نقوش چلیپایی، تزیینات معماری اسلامی، زیبایی شناسی، نمادشناسی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۴۱۵۵۰۷۹۸، نمابر: ۳۳۹۰۱۳۷۶-۰۲۱، E-mail: reza_rezaloo@yahoo.com.

مقدمه

معماری دوره اسلامی الگوهای تزیینی بسیاری دارد که هر یک به تناسب مکان و همچنین سازگاری با نوع مصالح، در بیشتر ادوار هنر معماری اسلامی بکار رفته است. برخی از این نقوش، منحصر و محدود به یک دوره و یا به یک مکان خاص و قابل اجرا بر روی مصالح خاصی نیستند. بلکه چنین نقش‌هایی را می‌توان بر روی تمامی بناهای دوره اسلامی، در ادوار مختلف و با مصالح مختلف مشاهده کرد. برخی فقط به لحاظ زیبایی‌شناسی اهمیت دارند و در بنا به عنوان یک عامل تزیینی بکار رفته است؛ ولی برخی علاوه بر جنبه زیبایی، دارای یک مفهوم خاص دینی، فلسفی، اجتماعی و یا سیاسی اند. کارکرد این نوع نقوش در هنر اسلامی، به عنوان یک نماد یا یک مفهوم پنهانی، سندی از عوالم دنیای هنرمندان دوره‌های مختلف اسلامی است. اما آیا در همه بناهای اسلامی در به کارگیری یک نقش خاص، اهداف خاصی دنبال می‌شود و یا مفاهیم متفاوتی را بازتاب می‌کند؟ چگونه یک نقش از شکل کاربردی خود به عنوان یک نماد یا مفهوم در طول دوره اسلامی، به یک نقش ساده و تزیینی صرف تبدیل می‌شود؟ مذهب و دین در کاربرد برخی نقوش خاص، تاچه حد می‌تواند موثر باشد؟ پاسخ چنین سوالاتی در مورد مفهوم، کارکرد و چگونگی ایجاد یک نقش در هنر اسلامی، نیازمند بررسی آن در تمامی ادوار اسلامی از آغاز تا زمان حال است. هنر اسلامی در بکاربردن تمامی نقوش، ضابطه‌های مشخصی را تعریف می‌کند و هنرمند مسلمان با یک نگاه دینی به این مفاهیم، به ایجاد نقش در معماری اسلامی دست می‌زند. شاید انحرافی هم صورت پذیرد ولی در بیشتر مواقع این انحرافات به حدی نیست که بتوان آن را از ضابطه‌های کلی تعریف شده برای یک نقش به طور کامل، خارج دانست. دراین مقاله چرایی و چگونگی کاربرد و سیر تحول نقش چلیپا و چلیپای شکسته در تزیینات هنر معماری اسلامی ایران پرداخته شده است. این نقش یکی از نقوش زیبای مورد استفاده در پیش از اسلام و دوره اسلامی می‌باشد. این نقش زیبا در اوایل دوره اسلامی با جنبه‌های نمادگرایی و براساس برخی افکار و اهداف ابتدائی، در تزیینات معماری اسلامی ظاهر می‌شود و کم کم در سیر تحول و تکامل خود در طول دوره اسلامی به اوج کاربرد خود به عنوان یک نماد تزیینی دست می‌یابد و در طول زمان از جنبه‌های مفهومی و نمادین آن کاسته شده و بیشتر بر ارزش زیبایی آن افزوده شده و از این جهت اهمیت پیدا می‌کند. در این مقاله به کاربرد این نقش در تزیینات معماری اسلامی، به لحاظ جنبه‌های شکل گیری و مفاهیم نمادین و همچنین سیر تحول و گذر آن از یک نقش نمادین و کاربردی در اوایل و قرون میانی اسلام، به یک نقش ساده تزیینی در قرون متاخر هنر معماری اسلامی پرداخته شده است.

نقش چلیپا و چلیپای شکسته

صلیب یا چلیپا، واژه‌ای است آرامی که به شکل دوخط متقاطع و عمود برهم می‌باشد(یاحقی، ۱۳۷۵، ۲۷۸). در مورد این نقش و پیشینه پیدایش آن و معانی و مفاهیم نمادین آن، بحث‌ها و نظرات متفاوتی ارائه شده است. ولی باید به این نکته توجه کرد که نمی توان انتظار داشت که این شکل در میان تمام اقوام و در تمامی دوره‌ها یک معنی واحد را در خود حفظ کرده باشد. همانطور که شکل آن در دوره‌های مختلف دچار تغییر شده، معانی و مفاهیم آن نیز در میان اقوام مختلف، متفاوت بوده است. ولی گفته شده این نقش در تمامی شرایط سمبل خوش شانسی و اتفاق خوب، آرزوهای خوب و طول عمر دانسته شده است(یاحقی، ۱۳۷۵ ، ۲۷۹). در دین بودایی این علامت نشانه یا نموداری از حقایق چهارگانه بودا دانسته می‌شود(شایگان، ۱۳۸۸،۱۹۱-۱۹۲). یاکوب بوهمه، عارف قرن شانزدهم آلمانی، این نوع نقش‌ها که شبیه نقوش ماندالایی است، را "چشم فلسفی" یا آئینه فرزانگی می‌نامد(شایگان، ۱۳۸۸، ۷۹). براساس یک بخش از ریگ ودا که درباره گردونه مهر سخن به میان آمده است، این نقش را گردونه مهر دانسته اند(فرهادی، ۱۳۷۹، ۲۸). در میان سرخپوستان، نمادی از چهار جهت مقدس دنیا دانسته می‌شود. در زبان سانسکریت به آن"سواستیکا" به معنای هستی نیک گفته می‌شود (بختورتاش، ۱۳۵۶، ۹۶) و نظرات مختلفی در مورد شکل ساده آن که به شکل دوخط متقاطع است و یا برای نوع شکسته آن ارائه شده که چنین تفاسیری را در هنر اسلامی نمی توان درست دانست، چون بسیاری از این مفاهیم در هنر اسلامی واژه‌هایی نامأنوس می‌باشند، بطور مثال نوع شکسته آن را نمادی از حرکت، خورشید گردان و یا ارابه خورشید دانسته اند(کوپر، ۱۳۸۰، ۱۴۵و پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۴۲). در ارتباط با مفاهیم این نقش موارد بسیار زیادی ذکر شده است که در این بحث مجال پرداختن به آنها وجود نداشته و همچنین نمی توان رابطه‌ای بین آنها و دلایل احتمالی کاربرد این نقش در هنر اسلامی، پیدا کرد. مخصوصاً وقتی این مفاهیم برای دوره اسلامی بی اعتبار و بی مفهوم به نظر می‌آیند که منابعی، روایتی از پیامبر اسلام آورده اند که درآن ایشان ایجاد نقش چلیپا به صورت صلیب بر روی لباس و پرده منع کرده اند(نوری، ۱۴۰۸، ۴۵۳). در هنر معماری پیش از اسلام تا دوره ساسانی، از نقش چلیپا و چلیپای شکسته بسیار استفاده شده است. در مناطقی چون شوش، تل باکون، تپه حصار و شهر سوخته نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود (بختورتاش، ۱۳۵۶، ۱۷۳-۱۳۸). آیا هنرمندان دوره اسلامی در بکارگیری این نقش اهداف خاصی داشتند یا نه و یا ایشان مقلد هنر برجسته ساسانی بودند؟ با اینکه گفته شده چلیپا به صورت کامل و شکسته در دوره

اسلامی نشانه و مقام وحدت و مظهر چهار جهت اصلی، فرشتگان ناظر بر چهار فصل به شمار می‌آید (کوپر، ۱۳۸۰ ، ۲۴۲-۲۴۶) و در ادبیات و عرفان هم جلوه‌ای از طبیعت و صفات جلال است (شجاعی، ۱۳۷۹ ، ۸۸ و ۱۵۹)، ولی تمامی این نظرات براساس حدس و گمان و تفاسیری تغییر یافته از همان نگرش‌هایی که به مفاهیم نمادین این نقش در پیش از اسلام به آن اشاره شده است.

نقش چلیپایی در تزیینات هنر معماری دوره اسلامی ایران

اوایل دوره اسلامی تا دوره سلجوقی

از کاربرد این نقش در معماری اوایل دوره اسلامی ایران اطلاعات چندانی در دست نیست که احتمالاً یا به این خاطر است که از معماری این دوره بناهای زیادی به همان شکل اولیه باقی نمانده است و یا اینکه براساس همان تفکرات و همان موانع دینی، این نقش بطور کل بکار برده نشده است. از این دوره نمونه‌ای از نقش چلیپا از گچبری دیوار یک کلیسای اوایل دوره اسلامی از جزیره خارک بدست آمده است که وجود این نقش در یک کلیسا نباید هم زیاد دور از انتظار باشد. وجود چهار دایره در چهار گوشه قاب گچبری، چهار دایره در فضای خالی میان بازوهای چلیپا و چهار دایره دکمه دار در سر هر یک از بازوهای صلیب بر زیبایی و نمادین بودن آن تاکید می‌کنند و به احتمال زیاد، با همان تفسیرهایی که در مورد چهار جهت اصلی در مورد این نقش ذکر شد در ارتباط می‌باشد(تصویر۱). نمونه دیگر از این دوره، یک کاشی است که مربوط به دوره سامانیان است و از نیشابور بدست آمده است و هم اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. نقوش روی این کاشی بسیار نمادین به نظر می‌رسد. دوچلیپا با بازوهای برابر بر روی هم قرار گرفته اند. آنچه بر نمادین بودن این نقش دلالت دارد، وجود یک ستاره هشت پر در مرکز و وجود یک هشت ضلعی در فضای بیرونی چلیپا است(تصویر۲). ستاره هشت‌پر را نمادی از گردونه خورشید می‌دانند. چون عدد هشت از دیر باز عدد رمزی خورشید در سراسر اروپا، آسیا و آفریقاست (تلخداش، ۱۳۸۷، ۷۰-۷۱). در اینجا وجود دو چلیپا می‌تواند نمادی از چهار جهت اصلی و چهار جهت فرعی باشد. همچنان که وجود خورشید در مرکز، این نقش را بیش از پیش با موضوعات و مفاهیم مربوط به چرخش زمین، جهات جغرافیایی و نمادهای کیهانی مرتبط می‌سازد.

دوره سلجوقی

از مهم‌ترین تحولات نقش چلیپا در این دوره، ظهور آن در معماری آرامگاهی است. درضلع هفتم و هشتم برج دوم خرقان نمونه اولیه از نقش چلیپا در معماری اسلامی ایران به طور بارز خود را نشان می‌دهد (تصویر۳). در برخی منابع ذکر گردیده که مردمان باستان از آنجایی که بعد از مرگ یک شخص، روحش را به صورت پرنده‌ای تجسم می‌کردند که به آسمان پرواز می‌کند، پرنده را به

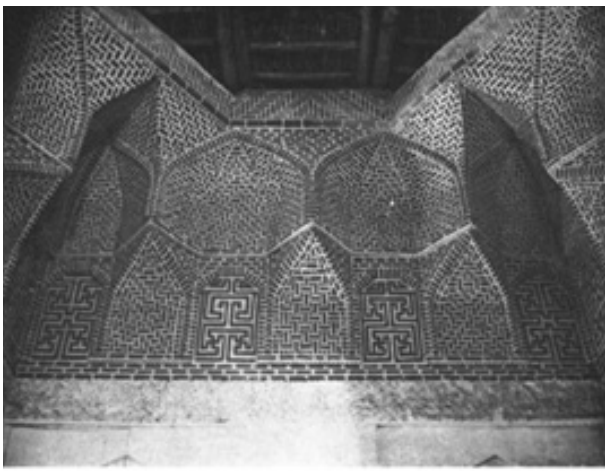
تصویر۱- گچبری دیوار کلیسا.
ماخذ: (آرشیو موزه ایران باستان، شماره ثبت۳۳۰۷)

تصویر۲- کاشی دوره سامانی، موزه متروپولیتن.
ماخذ: (شماره شی ۳۹.۴۰.۶۷)

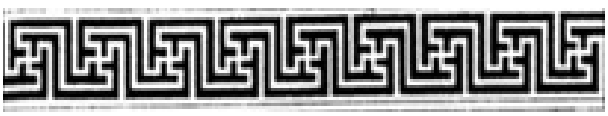
تصویر۳- برج خرقان.

تصویر۴- مسجد جامع قروه.
ماخذ: (Hillenbrand,1976, 100)

طرح۱- تزیین مناره آرامگاهی در خرقان.
ماخذ: (حسن، ۱۳۶۸ ، ۴۸)



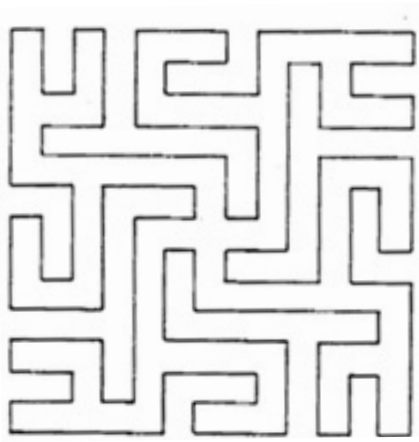
تصویر۵- مسجد جامع مرند.
ماخذ: (Hillenbrand,1976, 101)



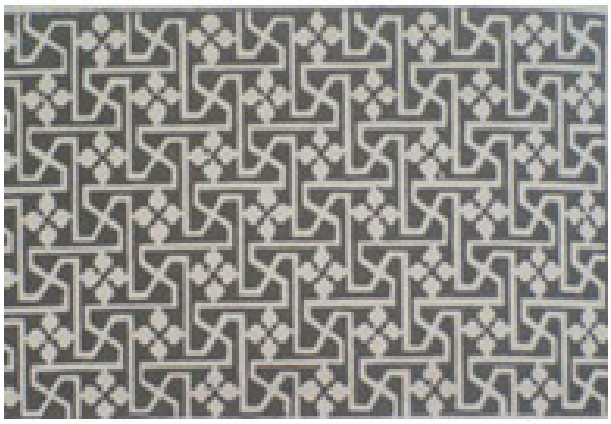
طرح۲- تزیینات حاشیه گچبری شده مسجد جامع اصفهان.
ماخذ: (سجادی، ۱۳۶۷ ، ۲۱۳)

شکل یک چلیپا تجسم کرده و به همین دلیل از آن زمان، چلیپا نماد روح گردیده اســت. به نظر می‌رسد در دوره اسلامی نیز هنرمندان معمار یا حجار به هنگامی که بقعه یا زیارتگاهی را می‌ساخته اند با این اعتقاد که چلیپا، نماد روح است و به متوفی حیات دوباره خواهد بخشــید، بنا را با چلیپا تزیین می‌کنند(حسن، ۱۳۶۸، ۴۶). برروی یک مناره آرامگاهی دیگر در خرقان، پنج چلیپای شکســته برگرد یک دایره که یک گل پنج پر در وسط دارد، به صورتی زیبا و نمادین کار شــده است(طرح ۱). برای طراحان چنین نقوشی، ایجاد نقوش پیچیده از یک نقش، بسیار مهم و حیاتی بوده است؛ چرا که پیاده کردن چنین نقشی بوسیله آجر به صورت منظم و با یک ترکیب پنج تایی بسیار سخت می‌باشد. شاید بتوانیم وجود پنج تایی این نقش را به تفکرات اسلامی چون پنج ستون دین، پنج دسته احکام اسلام، پنــج تن آل عبا و پنج پیامبر اولوالعزم مربوط دانســت و یا از آنجا که " عدد پنج را معمولاً به زندگی انسان مربوط می‌دانند"(شیمل، ۱۳۸۸،۱۳۱-۱۲۷)، بتوان آن را با این هدف که دوباره به فرد متوفی حیات دوباره بدهند، بر روی مناره این آرامگاه و بدین گونه و با این

طرح۳- نقوش آجری گنبدسرخ مراغه.
ماخذ:(خزائی،۱۳۸۱، ۴۴)



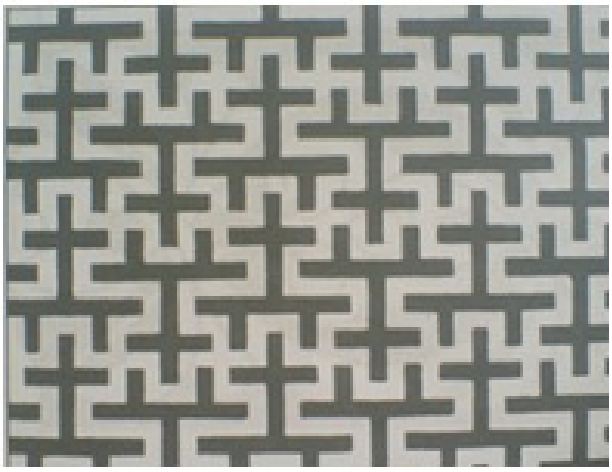
طرح۴- تزیین سردر ورودی مجموعه‌بسطام.
ماخذ: (مخلصی، ۱۳۵۹، ۲۳۲)



طرح۷- تزیینات مسجد حیدریه‌قزوین.
ماخذ: (خزائی، ۱۳۸۱، ۶۱)

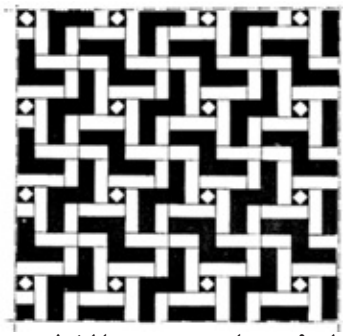
طرح۵- تزیین خط کوفی در مسجد حیدریه قزوین.
ماخذ: (حمیدی و خزائی، ۱۳۹۰، ۱۰۷)

طرح۶- تزیینات مسجد مشهد مصریان.
ماخذ: (خزائی، ۱۳۸۱، ۵۳)



طرح۸- تزیینات رباط ملک.
ماخذ: (خزائی، ۱۳۸۱، ۴۵)

ترکیب، نقش کرده اند. از دیگر آثاری که این نقش بر روی آنها آمده است می‌توان به مناره‌ها اشاره نمود که بر سطح آنها و به تعداد زیادی آجرکاری نقش چلیپا را می‌توان مشاهده کرد. از جمله مناره‌هایی که این نقش در حجم وسیعی کار شده است، می‌توان به مناره مسجد تاریخانه دامغان اشاره نمود. در قسمت پایین مناره از ابعاد کوچک‌تر این نقش استفاده شده که با صعود به قسمت‌های بالاتر، حجم و ابعاد نقش‌ها افزایش یافته است. مناره مسجد علی اصفهان، مناره مسجد جامع نائین و مناره‌های مدرسه‌ای در طبس از جمله مناره‌های دیگر این دوره اند، که کاربرد نقش چلیپا را هرچند به صورت ساده و در برخی پیچیده می‌توان مشاهده کرد. یکی از بهترین جلوه‌های این نقش در مسجد جامع مرند و مسجد جامع قروه دیده می‌شود(Hillenbrand, 1976, 100-101). در مسجد قروه و به صورتی بسیار زیبا با تلفیق آجر و گچ و شیوه توپی‌های گچی ته آجری، نقش چلیپا به اجرا درآمده است(تصویر۴). این نوع روش ایجاد نقوش چلیپایی و به تعداد زیاد را می‌توان برای اولین بار در این مسجد مشاهده نمود. در مسجد جامع مرند، با استفاده از فضای مثبت و منفی که توسط فضای سیاه آجر و خطوط سفید گچ بوجود آمده است، در یک فضا چهار نقش چلیپای شکسته به اجرا درآمده است. نکته جالب اینکه تعداد فضاهایی که با این نقش در طول یک دیوار تزیین یافته، چهار عدد می‌باشد. در اینجا نیز ارتباط این نقش را با تکرار نمادین عدد چهار می‌توانیم مشاهده کنیم(تصویر۵). از دیگر بناهای این دوره می‌توان به تزیین سردر ورودی مجموعه بسطام، تزیینات حاشیه گچبری شده مسجد جامع اصفهان(طرح ۲)، قسمت‌هایی از گچبری‌های زیبای مسجد مشهد مصریان و گچبری‌های مسجد حیدریه قزوین اشاره کرد. همچنین نقوش آجری گنبد سرخ مراغه(طرح ۳) و نمای زیبای ورودی گنبد مدور مراغه، از شاهکارهای خلق نقش چلیپا و چلیپای شکسته در هنر معماری دوره سلجوقی است. مساجد ذکر شده از این جهت که جزء اولین مساجدی بوده که این نقش بوسیله گچ در آنها اجرا شده است، حائز اهمیت می‌باشد. بررسی این بناها از این جهت اهمیت دارد که به نظر نگارندگان، اولین جلوه‌های تغییر در شیوه اجرا و همچنین تغییر در کاربری آن از یک نقش نمادین و مفهومی به یک نقش تزیینی در این بناها، کم کم دیده می‌شود. به عنوان نمونه در سردر ورودی مجموعه بسطام از ترکیب چهاربار نام مبارک "علی"،



طرح۹- تزیینات سردر ورودی رباط شرف.
ماخذ: (دانشدوست، ۱۳۶۰، ۲۵)

طرح۱۰- تزیینات سردر ایوان انتهایی رباط شرف.
ماخذ: (دانشدوست، ۱۳۶۰، ۲۸)

تصویر۶- برج مدور مراغه.

تصویر ۷- گنبد علویان.

تصویر۸- محراب مسجد زوزن.

تصویر۹- مسجد جامع سمنان.

در وسط نقش چلیپای شکسته بوجودآمده است که تکامل چنین شـیوه‌ای را برای ایجاد نقش چلیپا در دوره‌های بعد در یک سطح گسترده می‌توان دید(طرح ۴). ترکیب شدن این نقش با خط کوفی، بیش از هرچیزی این نقش را به سـوی یـک نقش صرف تزیینی سوق می‌دهد. در مسجد حیدریه قزوین برای اولین بار از این نقش برای تزیین خط کوفی استفاده شده است(طرح ۵). چگونگی اجرا و تزیین نقش چلیپای شکسـته مسجد مشهد مصریان و نمونه‌ای دیگر در مسـجد حیدریه قزوین از تمام جهات کاملاً براساس یک تفکر و مفهوم ایجاد شـده اند. در هر دو مسجد در میان نقوش، از یک گل چهار پر استفاده شده است(طرح ۶ و۷). از جمله تحولات دیگر در این دوره اسـتفاده از این نقش در یک مکان غیرمذهبی، یعنی رباط ملک (طرح ۸) و رباط شـرف می‌باشـد که شاید از این حیث از اولین و آخرین بناهایی در طول دوره اسـلامی باشـند که این نقوش در آنها بکار گرفته شـده است. در سردر ورودی و سردر ایوان انتهایی رباط شرف، این نقوش به گونه‌ای زیبا به اجرا درآمده است(طرح ۹ و۱۰). درنمای سردر برج مدور مراغه، نقوش چلیپای شکسته برجسته، با آجرکاری اجرا شده است که به لحاظ مصالح و شیوه اجرا در نوع خود در تزیینات معماری اسلامی ایران منحصربه فرد می‌باشـد(تصویر۶). از بناهای اواخر دوره‌ی سلجوقی که نقوش چلیپایی در آن بکار رفته می‌توان به بنای گنبد علویان همدان اشاره کـرد. در این بنا در دو طـرف ورودی و همچنین بر روی جرزهای اطراف طاق ورودی به صورت سرتاسری از نقش چلیپا استفاده شده است(تصویر ۷).

دوره خوارزمشاهی

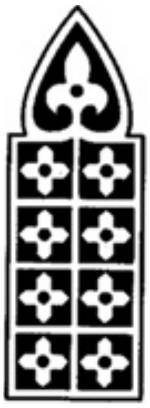
از دوره کوتاه خوارزمشاهیان درایران آثار اندکی برجای مانده اسـت. در این بناها نقش‌های دینی اصالت وجودی خود را ازدست نداده و به همان شـیوه قبل و در برخی موارد بهتر و پیچیده‌تر به اجرا در آمده اسـت. تحول دیگری که در نقش چلیپای شکسـته در این دوره بوجود آمده اسـت، بـکار گرفتن این نقش در تزیین مهم‌ترین مکان مسجد، یعنی محراب بوده است. در محراب مسجد ملـک زوزن خواف، در فضای بین نقوش اصلی و کتیبه‌های کوفی حاشـیه محراب، در یک فضای باریک، نقش چلیپای شکسته در ترکیب بـا نقوش گیاهی و هندسـی به صورت زنجیـره‌ای دیده می‌شـود(تصویر۸). در دوره بعد و در مسجد جامع نائین این نقش مـورد تقلید قرار گرفته و به همین صورت ایجاد شـده اسـت. در فضای داخلی محراب زوزن نقش چهار دایره تزیین شده با نقوش گیاهی و هندسـی دیده می‌شـود که توسـط چلیپاهای شکسته محصور شـده‌اند. به نظر می‌رسد که ارتباط خاصی بین این چهار دایره با این نقوش وجود دارد. در زیر کتیبه تاریخی مسـجد زوزن نیز در یک حاشـیه طولانی، نقش چلیپای شکسته دوایر بزرگی را در بـر گرفته اند. در جای دیگـری نیز در زیر کتیبه‌های ته ایوان، نقوش ساده چلیپای خطی دیده می‌شود. در مسجد فرومد از دیگر آثار این دوره توپی‌های گچی ته آجری با نقش چلیپا دیده می‌شود.

نقوش چلیپایی در معماری دوره ایلخانی

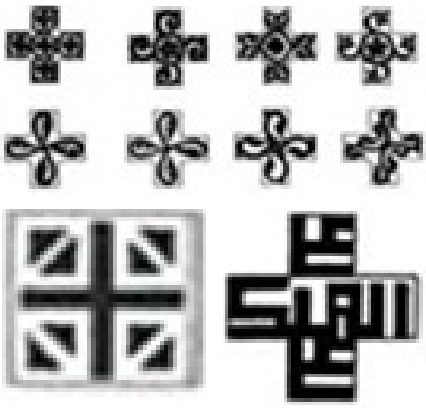
در این دوره استفاده از نقوش چلیپا و چلیپای شکسته بر دیواره مناره‌ها همانند دوره سـلجوقی ادامـه یافت. با این تفاوت که علاوه بر چلیپای خطی، چلیپای شکسـته نیز در مناره‌ها دیده می‌شـود.

طرح۱۱- گچبری‌های مسجد جامع نائین.
ماخذ: (خزائی، ۱۳۸۱، ۵۹)

طرح۱۲- گچبری‌های محراب مسجد جامع ورامین.
ماخذ: (خزائی، ۱۳۸۱، ۷۰)



طرح۱۳- نقوش مقرنس‌های دالان ورودی الجایتو در مجموعه بسطام.
ماخذ:(مهدی نژاد مقدم، ۱۳۸۸، ۸۷)



طرح۱۴- توپی‌های گچی ته آجری مساجد دوره سلجوقی و ایلخانی.
ماخذ:(دادور و مصباح اردکانی، ۱۳۸۵، ۹۱-۹۰)

تزیینات مناره قوشخانه یکی از ارزشمندترین آثار این نقوش در دوره ایلخانی است که سراسر بدنه را پوشش داده است. مناره مسجد جامع سمنان نیز دارای تزییناتی از نقوش چلیپایی است که کاملاً شبیه به مناره مسجد تاریخانه دامغان است. اما تحول عمده این نقش در این دوره به صورت دیگر نمایان شده است و آن استفاده از کاشی‌های بزرگی به شکل چلیپا بوده که دیوار بناهای این دوره را تزیین نموده است. با شروع و اوج استفاده از کاشی، به نظر می‌رسد دیگر این نقش شکل نمادین و مفهومی خود را از دست داد و به یک نقش و شکل صرفاً تزیینی درآمده است. یکی از معدود محراب‌های این دوره با نقش چلیپای شکسته، حاشیه خارجی تزیینات محراب دیوار غربی گنبد خانه یا محراب شماره ۲ مسجد جامع ساوه است. در میانه محراب، خط کوفی با گل و بوته‌های اسلیمی که به صورت دایره‌ای کنار هم رسم شده اند، دیده می‌شود. پس از این کتیبه، حاشیه‌ای مرکب از اشکال هندسی چلیپای شکسته و چرخان دیده می‌شود(خودداری نائینی و پاک نژاد، ۱۳۸۶، ۱۱۶) که همان شیوه گچبری دوره‌های قبل را تداعی می‌کند. از مساجد دیگر می‌توان به گچبری‌های مسجد جامع نائین اشاره کرد، که شیوه اجرای آن همانند دوره قبل می‌باشد(طرح۱۱). در گچبری‌های محراب مسجد جامع ورامین با نوع جدیدی از شیوه کاربرد این نقش آشنا می‌شویم که در دوره‌های قبل سابقه نداشته است و آن، پیاده کردن این نقش در یک فضای کوچک در داخل برگ‌های گل به عنوان حاشیه نقوش است. این شیوه در ادوار بعدی نیز دیده نشده است (طرح ۱۲). در ایوان جنوبی این مسجد، تلفیق نقش چلیپا و ستاره هشت پر که در وسط این ستاره یک چلیپای دیگر وجود دارد، دیده می‌شود(تصویر۹). از این دوره به بعد، نقش چلیپای شکسته در نقوش معماری کمتر دیده شده و نقش چلیپا به صورت کاشی‌های بزرگ چلیپایی مشاهده می‌شود و یا به عنوان یک تزیینی کوچک و کم اهمیت بکار برده شده است. از نمونه‌های کوچک این نقش، می‌توان به نقوش مقرنس‌های دالان ورودی الجایتو در مجموعه بسطام(طرح ۱۳) و کاربرد نقش چلیپا در ابعاد کوچک در ترکیب با کتیبه‌های کوفی و در میان حروف، در مقبره گنبد سبز و خواجه علی صفی اشاره کرد. از تزیینات دیگر که مهم‌تر به نظر می‌رسند، توپی‌های گچی ته آجری مساجد دوره سلجوقی و ایلخانی اند. نقوش گیاهی و خطوط کوفی بنایی، نقوش عمده این زمینه‌های چلیپایی شکل بوده است(طرح ۱۴). از نمونه‌های دیگر می‌توان به زنجیره‌های خمپا اشاره نمود که بر روی ستون‌ها دیده می‌شود(تصویر ۱۰). کاشی‌های بزرگ چلیپایی شکل از دیگر آثار دوره ایلخانی اند. از نمونه‌های زیبای چنین کاشی هایی، می‌توان به کاشی با شکل چلیپا اشاره کرد که دارای لعاب براق قهوه‌ای تیره است. این کاشی دارای نقوش اسلیمی است که پیچ و تاب‌ها و شاخ و برگ‌های آن به نمایش سر حیوانات ختم می‌شود، که تاریخ۶۵۶هجری را دارد(گدار، ۱۳۷۵، ۱۵۶). جالب اینجاست که این نوع کاشی‌ها با شکل چلیپایی، تنها نمونه‌هایی هستند که می‌توان این نقوش و اشکال را در پیوند با نقوش حیوانی مشاهده کرد(تصویر۱۱). از قرن هفتم، نمونه دیگری از این نوع کاشی‌ها وجود دارد که در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود که از کاشان بدست آمده و دارای نقوش انسانی است (تصویر۱۲). در این دوره نیز دوباره یک بدعت یا نوآوری در استفاده از نقش چلیپایی دیده می‌شود و این بار در شمال غرب ایران در تخت سلیمان، این نوع شکل چلیپایی در یک بنای غیرمذهبی و از نوع کاخ دیده می‌شود. درکاخ آباقاخان نمونه‌هایی از کاشی‌های چلیپایی و ستاره‌ای شکل بدست آمده است. نقوش کاشی‌های چلیپایی در کاخ از نوع هندسی و اسلیمی بوده و نقوش حیوانی بیشتر در کاشی‌های ستاره‌ای شکل دیده می‌شود (واتسون، ۱۳۸۲، ۱۸۲). همانطور که قبلاً نیز ذکر آن رفت، نقش چلیپا مفهوم اصلی و نمادی خود را به عنوان یک نقش و مفهوم دینی از دست داد و علاوه بر اینکه با نقوش حیوانی همراه شده است، در بناهای تجملاتی و غیر مذهبی هم بکار گرفته شده است(تصاویر۱۳و۱۴).

نقوش چلیپایی در دوره تیموری

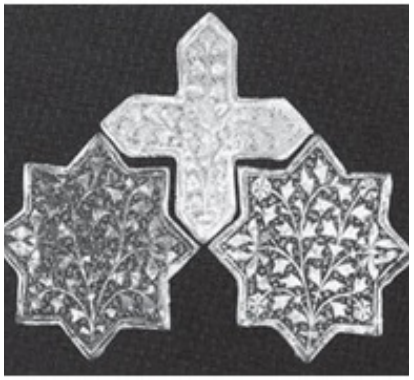
از دوره تیموری نمونه‌های اندکی در دست داریم ولی کیفیت به کارگیری این نقوش در برخی موارد بهتر از دوره‌های قبل بوده است. در مسجد جامع یزد در دو محل نقش چلیپای شکسته بکار

تصویر۱۰- ردیف‌های خمپا.
ماخذ: (دادور و مصباح اردکانی، ۱۳۸۵، ۹۱)

تصویر۱۱- کاشی چلیپایی، قرن هفتم هجری.
ماخذ: (گدار، ۱۳۷۵، ۱۷۵)

تصویر۱۲- کاشی چلیپایی، ایلخانی.
ماخذ: (Grube, 1965 , 221)

تصویر۱۳- کاشی کاخ آباقا خان.
ماخذ: (Komaroff, 2002)



تصویر۱۴- کاشی کاخ آباقا خان.
ماخذ: (Komaroff, 2002)

تصویر۱۵- مدرسه غیاثیه خرگرد.

رفته است. اولی سردر شرقی در داخل دو طاقنمای محرابی شکل و در دو طرف ورودی است که تمام حاشیه این طاقنما با کاشی کاری معرق سفید رنگ به گونه‌ای زیبا کار شده است. در اینجا چهار نقش چلیپا با هم ترکیب شـــده و یک هشـــت ضلعی در وسط به وجود آورده اســـت(طرح ۱۵). در وسط یک هشت ضلعی گل هشت پری به رنگ آبی دیده می‌شود که مرکزش به رنگ زرد نمایان است. در اینجا صورت نمادین و تزیینی این نقش مهم به نظر می‌رسد. چون همانند نمونه‌های سلجوقی از شمسه هشت پر و تعداد چهار چلیپا استفاده شـــده است. در جایی دیگر در زیر گنبدخانه ایوان جنوبی در فضای دو طرف یک کتیبه کوفی، بنایی که ســـه بار نام مبارک علی نوشـــته شده است، دو نقش چلیپای شکسته به همان اسلوب کتیبه‌کاری دیده می‌شـــود (طرح ۱۶). در طرح کاشیکاری حواشی کتیبه‌هـــای کوفی بنایی داخل ایوان و زیر طـــاق ایوان بقعه ابوبکر تایبادی نیز نمونه‌های ساده‌ای از نقش چلیپای خطی دیده می‌شود. یکی از زیباترین و آخرین طرح‌های پیچیده و نمادین از نقش چلیپا، نمای مدرسه غیاثیه خرگرد است. طرح آجرکاری این نقش بسیار مشـــابه آن چیزی است که در ســـردر ورودی رباط شرف کار شده اســـت. دورادور حاشـــیه نمای ورودی تماماً با نقش چلیپای خطی آذین یافته است. این طرح بگونه‌ای است که به صورت برجسته در داخل یک نقش چلیپای آجری و از فضای خالی وسط نقش چلیپا، چلیپـــای دیگری بوجود آمده اســـت (تصویر۱۵). نمونه آخری یک بخش کوچک از کاشیکاری معرق شبستان مسجد کبود تبریز است که شیوه اجرای آن مشابه مسجد جامع یزد است ولی در اینجا این نقوش در یک ردیف کار شده است(تصویر۱۶).

دوره صفوی

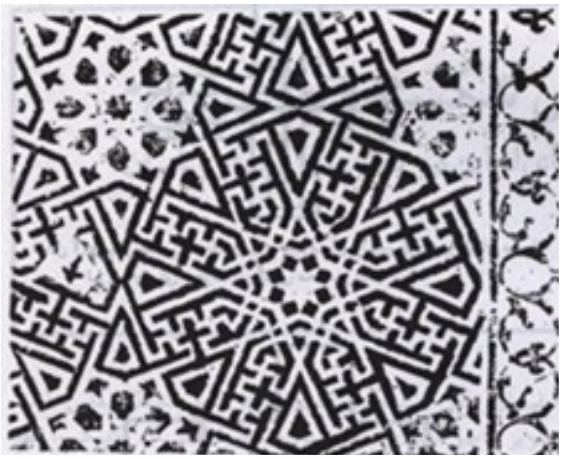
آخریـــن و زیباترین نقوش نمادین و مفهومی نقوش چلیپایی را می‌توان در این دوره مشـــاهده نمـــود. این نقوش در پنج بنا و به صورت بســـیار زیبایی کار شده است. شاید بهترین آنها بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی باشد. ترکیب چلیپا و چلیپای شکسته به عنوان یک واحد تزیینی، تفکری هنرمندانه اســـت که در کاشی‌های این بقعه بصورت زیبایی اجرا شـــده اســـت(طرح ۱۷). همانطور که در طرح کاشـــی‌ها نیز دیده می‌شود، در بالا یک پیکان سیاه در زمینه ســـفید دیده می‌شود. این پیکان اضافه شده است تا چلیپای خطی سیاه که در بین دو چلیپای شکسته سفید قرار گرفته نمایان شود. این شکل شامل هشت قسمت است که در هر قسمت یک چلیپای خطی در بین دوچلیپای شکسته نقش بسته است(حسن، ۱۳۶۸، ۴۸). اینجا ترکیب جالبی از نقوش هندســـی بکار رفته اســـت. در مرکز یک ستاره هشـــت پر با پرهای تند دیده می‌شود. این ستاره توســـط یک ستاره هشت پر دیگر محصور شـــده است. توالی دو یا سه ستاره در آخر به یک هشت ضلعی بزرگ تبدیل شده که تمام ســـطح نقش را در خود محصور کرده اســـت. وجود هشـــت ضلعی

طرح۱۵- تزیین طاقنمای سردر شرقی مسجد یزد.

طرح۱۶- تزیینات زیر گنبد خانه ایوان جنوبی مسجد یزد.

تصویر۱۶- مسجد کبود تبریز.

تصویر۱۷- محراب صفوی مسجد ساوه.
ماخذ: (خودداری نائینی و پاک نژاد، ۱۳۸۶، ۱۲۰)



طرح۱۷- تزیینات بقعه شیخ صفی.
ماخذ: (حسن، ۱۳۶۸، ۴۸)

تصویر۱۸- ارگ کریمخانی.

تصویر۱۹- مناره بقعه شاه نعمت ا... ولی.
ماخذ: (تنهایی، ۱۳۸۷، ۷۳)

و ستاره‌های هشت پر و تقسیم نقش به هشت قسمت، مطمئناً براساس یک تفکر دینی خاص صورت گرفته است تا نقشی نمادین در این بقعه خلق شود. از نمونه‌های دیگر می‌توان به مناره مسجد امام اصفهان اشاره نمود. ترکیب نقش چلیپای شکسته با خط کوفی بنائی به گونه‌ای زیبا کار شده است. خطوط کتیبه بسیار نازک انتخاب شده تا توانسته باشند در چهار طرف چلیپای شکسته نام مبارک "محمد" را چهار بار تکرار کنند. سراسر بدنه مناره مانند نمونه سلجوقی با این نقش تزیین یافته است. تزیینات قسمت پائینی فرورفتگی داخل محراب اصلی گنبدخانه مسجد جامع ساوه نمونه دیگری است که قسمت‌های عمده آن از بین رفته یا همانطور نیمه کاره رها شده است. تزیینات ریز و ظریف این محراب، که رنگ‌های سفید، سبز، قهوه‌ای و اخرایی را در خود دارد و تنوع طرح‌های هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای از ویژگی‌های منحصر به فرد این محراب گچبری دوره صفوی است(تصویر۱۷)(خودداری نائینی و پاک نژاد، ۱۳۸۶ ، ۱۲۰). فضای هشتی ورودی مدرسه چهارباغ نیز نقوش چلیپای شکسته دارد. استفاده از کاشی‌های کوچک آبی رنگ در زمینه لاجوردی، به همان شیوه مناره مسجد امام در اینجا نیز دیده می‌شود. چهار چلیپا به گونه‌ای به هم پیوسته اند که در وسط یک فضای مربعی ایجاد شده و در وسط آن نقش چهار گل دیده می‌شود. گنبد بقعه شیخ جبرئیل در روستای کلخوران اردبیل تزیینات زیبای چلیپای شکسته داشته که امروزه متاسفانه چیزی از گنبد قدیمی باقی نمانده است. در گریو گنبد شیخ لطف الله و در یکی از پنجره‌های همین مسجد، در کاربندی مدرسه خان شیراز و همچنین در تزیینات حمام گنجعلیخان کرمان نیز نقوش صرف تزیینی چلیپای خطی با کاشی و گچ در ابعاد کوچک دیده می‌شود.

دوره زند و قاجار

از دوره زندیه در تزیینات هشتی ورودی مسجد وکیل شیراز نمونه‌های بسیار ساده‌ای از نقش چلیپای خطی با کاشی دیده می‌شود. در بدنه بیرونی یکی از برج‌های ارگ کریمخانی نیز نقش چلیپا به صورت کنده در سه ردیف دیده می‌شود(تصویر۱۸). مناره‌های قاجاری بقعه شاه نعمت الله ولی سراسر به صورت مورب با کاشی‌های سیاه و سفید با نقش چلیپای خطی تزیین یافته است(تصویر۱۹). آخرین نمونه قابل ذکر تزیینات زیر طاق‌های مسجد نصیرالملک در شیراز است که سراسر به شکل چلیپا تزیین یافته است.

نتیجه

بررسی کاربرد نقوش چلیپایی در تزیینات معماری گویای این است که رابطه‌ای خاص بین این نقوش و آرامگاه‌ها و مقابر مذهبی اسلامی وجود دارد. کاربرد این نقوش در این مکان‌ها همراه با یک ترکیب و پیچیدگی معنادار با نقوش هندسی دیگر دیده می‌شود. استفاده از تعداد تکرار معنی دار این نقوش، همراه با نقوش شمسه و دایـره یا بر حـول محور آنها، گویای مفاهیـم عمیقی اند که به سادگی قابل فهم نیستند. هنرمندان دوره اسلامی علاقه‌ای خاص به ایجاد این نقوش بر روی مناره‌ها داشتند به گونه‌ای که در برخی موارد سراسـر بدنه مناره را با این نقوش، تزیین می‌کردند. از دوره ایلخانی با ظهور کاشـی، عرصه هنرنمایی با این نقوش بیشتر شد و کاشـی‌های بزرگ به شـکل چلیپا، دیوار بناهای مذهبی و غیر مذهبی این دوره را تزیین کرد. بیشترین تحولات این نقش در گذر از دوره سـلجوقی به تیمـوری روی داد. ظهور این نقوش در بنای کاخ‌ها و همراهی آن با نقوش حیوانی و انسـانی از عمده تغییرات قابل ملاحظه این نقوش در دوره ایلخانی بود. به طور کلی کیفیت استفاده از نقوش چلیپایی مخصوصا چلیپای شکسته چه به لحاظ مفهومـی و چه به منظور صرف تزیینی در دوره‌های سـلجوقی و صفوی نسبت به سـایر ادوار هنری اسلامی ایران بهتر بوده است. به نظر می‌رسـد که در این ادوار جنبه نمادگرایی این نقوش بیش از پیش مهم بوده است. به نظر می‌رسد که چگونگی ترکیب آنها با سـایر نقوش و همچنین نحوه ی به کارگیری آنها برای تزیین بنا، نسبت به دوره‌های دیگر متفاوت بوده است.

فهرست منابع

بختورتاش، نصرت الله(۱۳۵۶)، *گردونه خورشید یا گردونه مهر*، عطایی، تهران.

تنهایی، انیس(۱۳۸۷)، تزیینات کتیبه‌ای بقعه شـاه نعمت الله ولی در ماهان کرمان، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۸، صص۶۸-۵۳.

پاکباز، روئین(۱۳۷۸)، *دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره سازی و هنرگرافیک*، فرهنگ معاصر، تهران.

تلخـداش، رقیـه(۱۳۸۷)، تجلی تخیـل مقدس درنقش مایه‌های سـفال و سرامیک دوران اسلامی، *نشریه نقش مایه*، شماره۲، صص۷۱-۷۰.

حسن، مهدی(۱۳۶۸)، چلیپا و چلیپا شکسته؛ نمادروح(نمونه‌ای درهم تنیده از این دو نقش در ایران)، ترجمه احمد حب علی موجانی، *مجله باستان شناسی و تاریخ*، شماره ۲، صص۴۹-۴۶.

حمیـدی، بهرام و خزائی، محمد(۱۳۹۰)، معرفی و بررسـی تزیینات گچبی مسجد حیدریه قزوین، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۵۵، صص۱۱۱-۱۰۲.

خزائی، محمد(۱۳۸۱)، *هزار نقش*، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

خودداری نائینی، سـعید و پـاک نژاد(۱۳۸۶)، مهدی، بررسـی محراب‌های مسجد ساوه، *مطالعات هنر اسلامی*، شماره۷، صص۱۳۲-۱۱۱.

دانشدوست، یعقوب(۱۳۶۰)،رباط شرف، *مجله اثر*، شماره ۵، صص۳۹-۱.

دادور، ابوالقاسـم و مصباح اردکانی، نصرت(۱۳۸۵)، بررسـی نقوش و شیوه تزیین توپی‌های گچی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی و ایلخانی، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره۲۶، صص۹۲-۸۵.

سـجادی، علی(۱۳۶۷)، هنرگچبری در معماری ایران، *مجله اثر*، شماره ۲۵، صص۲۱۴-۱۹۴.

شایگان، داریوش(۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، امیرکبیر، تهران.

شیمل،آنه ماری(۱۳۸۸)، *راز اعداد*، ترجمه فاطمه توفیقی، انتشارات ادیان و مذاهب، قم.

شجاعی، حیدر(۱۳۷۹)، *اشارات: فرهنگ اصطلاحات صوفیه*، انتشارات مجد، تهران.

فرهادی، مرتضی(۱۳۷۹)، مازنجیل؛ نشانه شناسی و ردیابی فرهنگی(نگاهی مردم شناختی در گلیمینه‌های کرگی)، *کتاب ماه هنر*، شماره ۲۳و۲۴، صص۲۸-۲۲.

کوپر، جین(۱۳۸۰)، *فرهنگ مصورنمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، فرشاد، تهران.

گدار، آندره و گدار، یدا و سیرو، ماکسیم(۱۳۷۵)، *آثار ایران*، ج۱و۲، چاپ سوم، ترجمه ابوالحسن سرومقدم، آستان قدس رضوی، مشهد.

مخلصی، محمدعلی(۱۳۵۹)، شـهر بسطام و مجموعه تاریخی آن، *مجله اثر*، شماره‌های ۲و۳و۴، صص۲۴۵-۲۰۹.

مهدی نژاد مقدم، لاله(۱۳۸۸)، نقوش مقرنس‌های ایوان ایلخانی در مجموعه بسطام، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۱، صص۸۹-۸۴.

نوری، حسین بن محمدتقی(۱۴۰۸-۱۴۰۷)، *مستدرک الوسائل و مستنبط المسائل*، ج۳، قم.

واتسون، الیور(۱۳۸۲)، *سفال زرین فام ایرانی*، ترجمه شکوه ذاکری، سروش، تهران.

یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۵)، *فرهنگ اسـاطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، سروش، تهران.

Grube, EJ (1965),The art of Islamic pottery, *The Metropolitan Museum of art Bulletin*, new series, Vol 23, No .6, pp209-228.

(1976), Saljug dome chambers in north- Hillenbrand, R west Iran,*British Institute of Persian studies*,Vol. 14, pp93-102.

Kamaroff, Linda and Stefano Carboni(2002), *The legacy of Genghis khan*, The Metropolitan Museum of art, New York.