معماری اسلامی ایران

ر. هیلنبراند
ترجمهٔ فرشاد بهزاد

مقدمه:

با درنظرگرفتن نقش حیاتی ایران در معماری اسلامی متأخر، باقی‌ماندن آثاری اندک از اوایل دوره اسلامی مایهٔ تأسف می‌شود. اگرچه که تأثیر عناصر پارسی در معماری اموی و اوایل دوره عباسی به‌چشم می‌خورد. اولین قسمت عمده بناهای باقی‌مانده مربوط به قرن‌های ۵ هجری / ۱۱ میلادی می‌باشد، و تا آن تاریخ مرحله گذر از ساسانیان به سبک اسلامی تقریباً به پایان رسیده بود. کمبود بناها به‌مانند پراکندگی آنان مشکلاتی پدید می‌آورند. هر بنای سرپا طبیعتاً توجه بیش‌تری را در مقایسه با اهمیت آن در گستره وسیع‌تر زمان خود طلب می‌کند. اما تقریباً تمامی این بناهای قدیمی در شهرهای کوچک و روستاهای دورافتاده قرار دارند: دامغان، سده، فهرج، نایین و نیریز. آن‌ها بقای خود را مدیون دور از دسترس‌بودن‌شان می‌باشند. این بناهای محلّی از شکوه معماری ازبین‌رفتهٔ شهرهای بزرگ معاصر ایران که در منابع ادبی به آن برمی‌خوریم خبری به ما نمی‌دهند.

حدود بیست ساختمان مربوط به قبل از سال ۳۹۰ تا ۱۰۰۰ میلادی موجودند، اگرچه ساختار اولیه عمدتاً با کار بعدی پوشیده شده است. تقریباً تمامی آن‌ها مسجد می‌باشند، به‌نظر می‌رسد که این عمل منعکس‌کننده اولویت‌های ساختمانی آن زمان باشد.

معماری مساجد در آن زمان بدون تردید دچار بی‌ثباتی بوده است، چون این بناها نشانگر انواع متفاوت بسیاری است، اگرچه که تغییر بنیادی دوران قرن اول اسلامی نمایانده نشده است. در کنار مساجد نسبتاً ساده ستون‌دار (به‌صورت سنتی این‌گونه بناها عربی نامیده می‌شوند)، نوع مساجدی که تالار گنبددار داشتند (در دامغان، نیریز، سیرف، استخر، شوش، یزد و شوشتر) به‌وجود آمدند، مانند: قروه، یزدخواست، مسجد بیرون، ابرقو، و یا دیگر مساجدی که کاملاً پوشیده بودند و طاق‌های قوسی محوطه آن‌ها را پوشانده بود (هزاره و بلخ). نیریز، بامیان و نیشابور (تپه مدرسه) نمونه‌هایی از مساجدی هستند که از یک حیاط و ایوان تشکیل شده‌اند. بعضی از این بناها شایسته تحقیق بیش‌تری می‌باشند. به‌نظر می‌رسد که متداول‌ترین، نوع گونه‌ای مسجد ستون‌دار است. اما انحرافاتی که در این‌نوع به‌وجود آمده سازنده است.

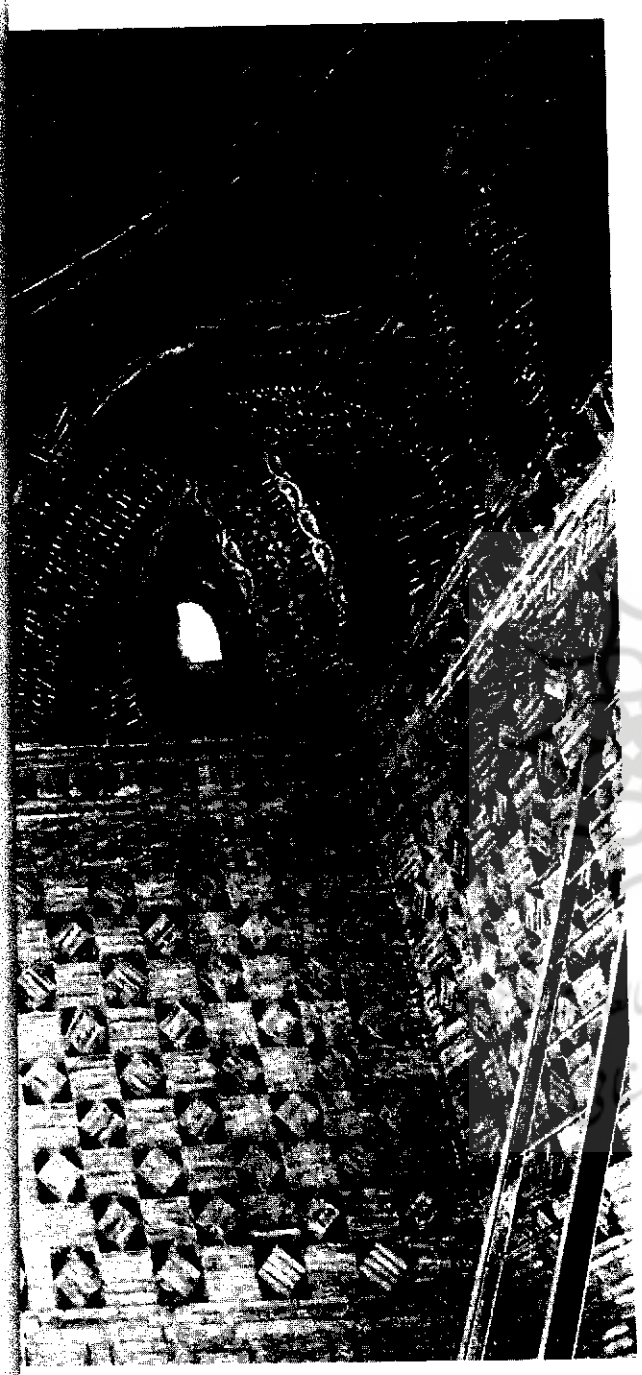
اولاً، هیچ‌کدام از نمونه‌های ایرانی از نظر اندازه رقیبی برای مسجد استاندارد عرب نیست (شاید به این علت باشد که مساجد عرب در شهرها و مساجد ایرانی در اماکن کوچک‌تر قرار داشتند.) مساجد بزرگ‌تر ساخته شدند ولی یا کاملاً از بین رفته‌اند یا قابل مرمّت نمی‌باشند (جامع شیراز). مسجد جامع اصفهان بهترین

نمونه موجود است.

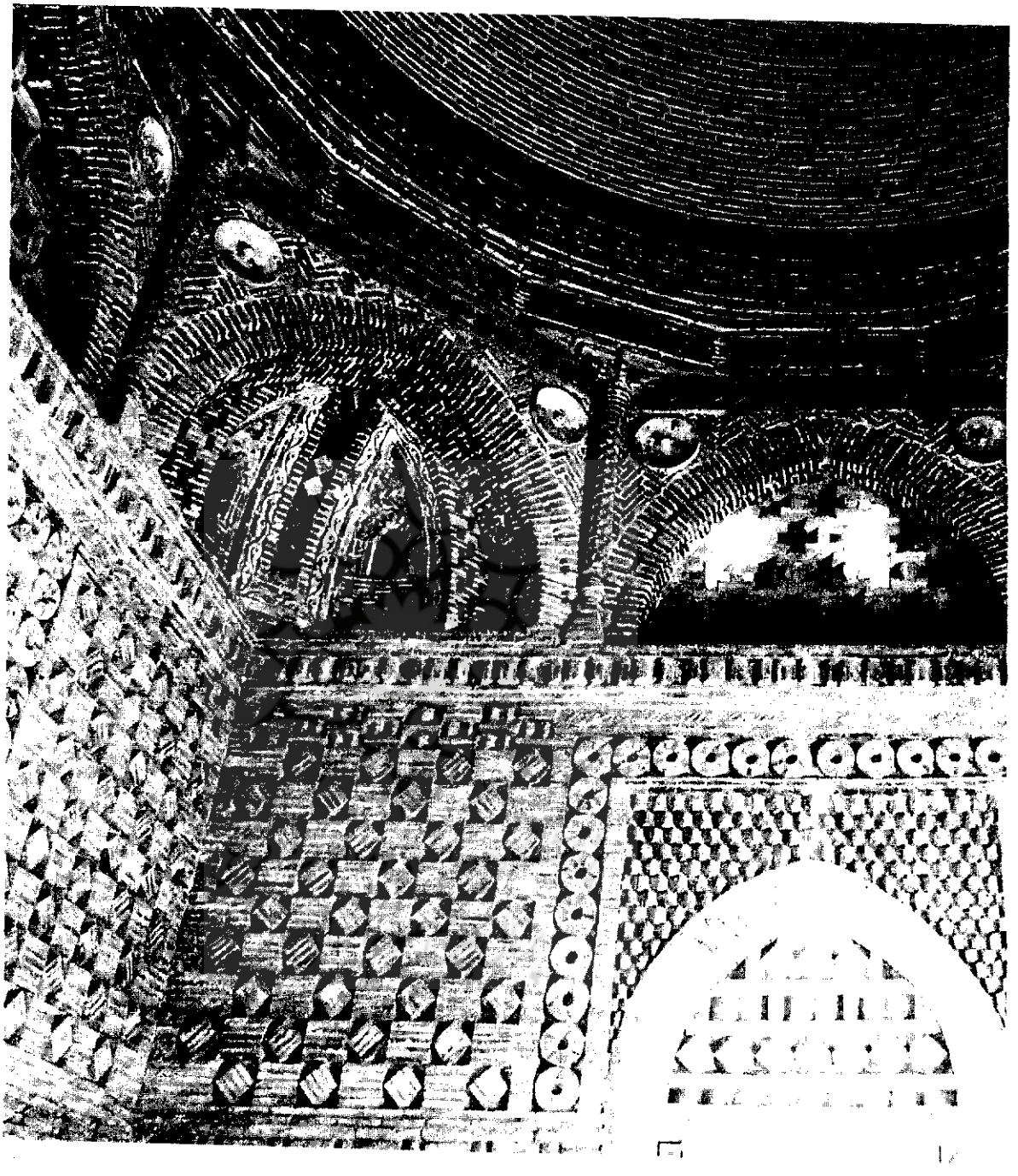
ثانیاً، حتی اگر تأکید سنتی باقی‌مانده باشد، عناصر پارسی در موقع اجرای نقشه ذی‌نفوذ بوده‌اند. در تاریک‌خانه دامغان و مساجد جامع اصفهان و یزد، راهرو مرکزیِ نمای قبله از بقیه عریض‌تر است. احتمالاً این راهرو به‌صورت یک چارچوب مستطیل‌شکل تا سطح پشت‌بام بالا کشیده شده بود (مثل نایین)، ایوانی کوچک که مانند یک محور بالارونده به شیوه ساسانیان است. ترجیح بام قوسی به مسطّح در اکثر مساجد دیده می‌شود (مانند مساجد دامغان، نایین، فهرج، سمنان) و نمایانگر میراث اصلی ساسانیان است، که مصداق بارز آن استفاده از خطوط منحنی‌مانند سردابه‌های تونل‌مانند و گنبدهای کوچک است. در جزییات واژگان معماری نیز تأثیر ساسانیان به‌وضوح آشکار است: کنگره، طاق مخروطی، آجر بزرگ، طاق بیضوی و پایه پل‌گرد.

ثالثاً، مساجد ستون‌دار پارسی در طرح اساسی دارای تفاوت‌های گوناگون می‌باشند. بعضی مساجد ظاهر مستطیل‌شکل باریکی دارند و راهروی مسقف سه طرف حیاط برای تأکید روی اهمیت محراب می‌باشند (دامغان، نیشابور، ساوه). برعکس نایین را می‌توان با خطوط افقی در ذهن متبادر کرد و فهرج مربع، با عمق بیش‌تری در فضای پوشیده جلوی محراب. مسجد جامع شوشتر صرفاً یک سالن ستون‌دار بدون حیاط است، همان‌گونه که احتمالاً مساجد شوش و سمنان بوده‌اند. اگر مناره‌ای در این مساجد ستون‌دار باشد یا به ساختمان الحاق شده (نایین)، یا به ساختار بیرونی چسبیده است (شوش و فهرج)، و یا از آن جدا شده است (دامغان). گاهاً بیرون بنا در فواصل معیّن تقویت شده است (شوش). نمونه‌های کوچک‌تر این‌گونه مساجد ستون‌دار به‌سرعت تبدیل به یک ویژگی متداول شد (دشت دیه، فیروزآباد، سیرف، نیشابور).

تعدادی از این مساجد اولیه دلالت بر تأثیری ناقص از نقشه محوری دارند. قراردادن تقریبی ورودی اصلی



۱. گنبد ساسانیان، نمای داخلی

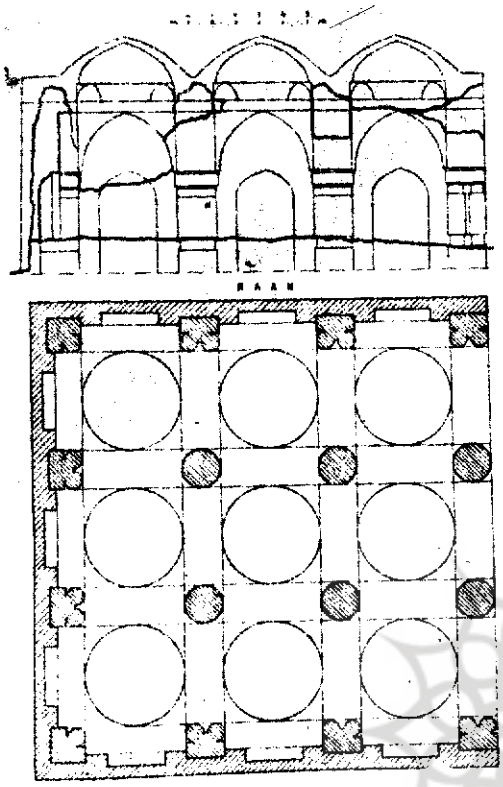


جلوی محراب و یا کنار آن قابل‌توجه است. ظاهراً معماران ایرانی در به‌کارگیری مفاهیم محوری در مساجد، که در معماری ساسانیان جزء اصول محسوب می‌شد، کُند بودند. فقط با اصلاح طرح و ساختار در دوران سلجوقیان طرح محوری دقیق دوباره پیاده شد.

یک نوع غیرمعمول مسجد چندگنبدی محصور که تعداد اندکی از آن در سراسر جهان اسلام شناخته شده به‌صورت دو نمونه اصلی در قلمروی ایرانی آسیای میانه وجود دارد: مسجد حاجی‌پیاده در بلخ (احتمالاً اوایل قرن ۳ هجری / ۹ میلادی ــ تصویر ۲) و مسجد دیگران در هزاره که مربوط به اوایل قرن‌های ۵ هجری / ۱۱ میلادی) است. این مساجد منعکس‌کننده خانه‌های اربابی محلی قبل از اسلام است که طرحی شبکه‌دار دارند اما در ارتفاع آن را از دست می‌دهند، به نحوی که گردش آزاد را به تقسیم‌بندی خانه‌به‌خانه فضا ترجیح می‌دهند. چشمگیرترین مشخصه مسجد بلخ گچ‌بری‌های غنی آن است، که با پای‌بندی اعجاب‌آوری نشانگر دو شیوه اصلی بین‌النهرین دوران عباسی بودند، اما شیوه سوم بَلخ در آن به‌چشم نمی‌خورد.

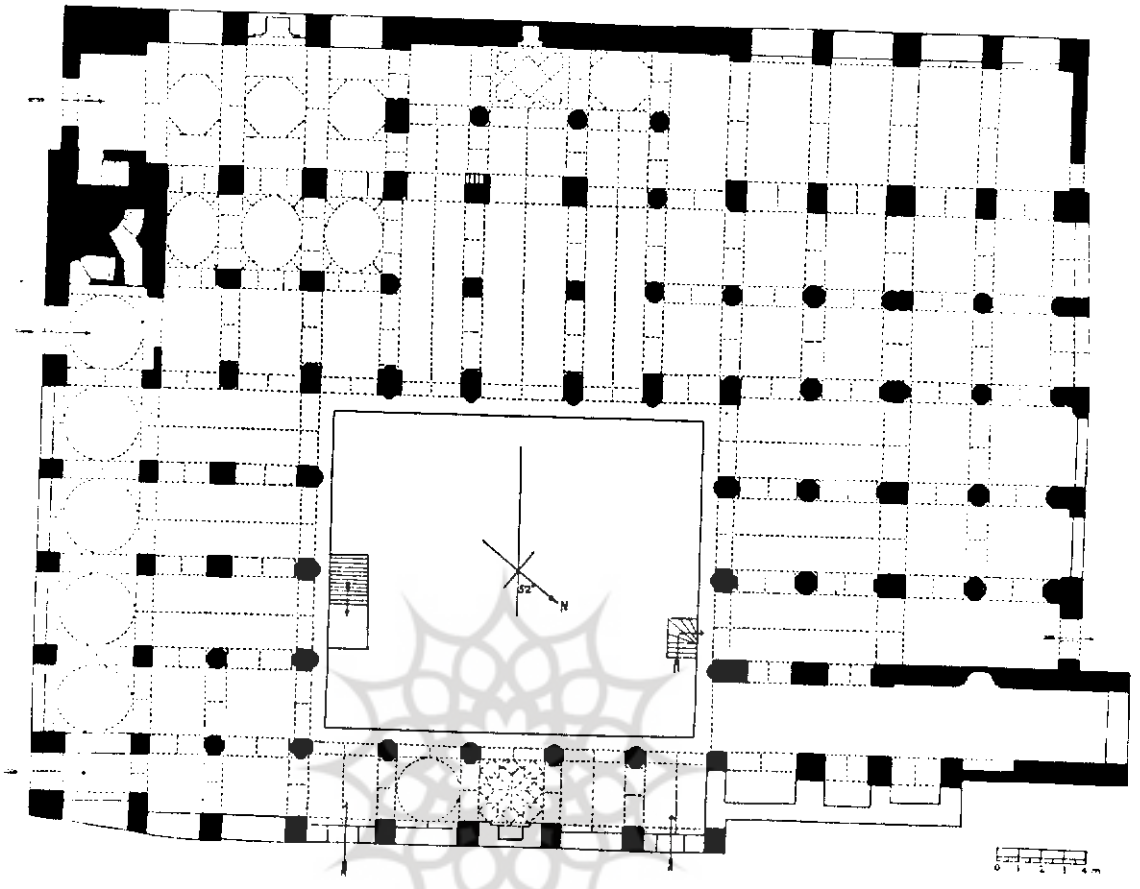
مواد استفاده‌شده در این مساجد اولیه گوناگون بود. خشت با تواتر زیادی به‌چشم می‌خورد (دامغان، ساوه، فهرج). شوشتر و استخر از سنگِ تراش‌خورده استفاده کرده‌اند، در حالی که در یزدخواست از قلوه‌سنگ استفاده شده است. اما متداول‌ترین ماده مورد استفاده خشت پخته‌ای بود که اغلب از کار دوران ساسانیان بهتر بود. این ماده عامل اصلی شکل‌دهنده معماری اسلامی ایرانی از آغاز قرن ۴ هجری / ۱۰ میلادی به‌بعد بوده است.

فقدان حفّاری مداوم، تاریخ‌گذاری بناهای تزیین‌نشده و آن‌هایی که نوشته ندارند را مشکل کرده است و این سؤال را که آیا بناهای اسلامی غالباً روی خرابه‌های دیگر بناها برپا می‌شده‌اند یا نه را بدون پاسخ گذاشته است. منابع ادبی بیانگر این نکته‌اند که



۲. مسجد حاجی پیاده، بلخ

مسلمانان چهارطاق (آتشکده‌ها) و حتی معابد بودایی را برای استفاده به‌منظور مسجد تغییرشکل داده‌اند درست به همان نحوی که آن‌ها براساس کلیساهای مناطق مسیحی، معابد چینی و هندی و عبادتگاه‌های بوداییان در آسیای مرکزی ساخته شده بودند و مورد استفاده قرار می‌گرفتند. گرچه به‌نظر می‌رسد که تنها نمونه‌های کوچکی از چنین چهارطاق‌های تبدیل‌شده برجای مانده‌اند، می‌توان به این نکته اشاره کرد که گنبدخانه‌های بزرگ دوره سلجوقیه مواردی را از آتشکده‌های بزرگ دوره ساسانیان به‌یادگار گرفته‌اند. مسجد جامع سیراف بر فراز ویرانه‌های یک قلعه ساسانی برپا شد، در حالی که مساجد جامع اصفهان و اردبیل به‌عنوان سازه‌های ناشناخته ساسانیان باقی مانده‌اند.



۳. مسجد جمعه، نائین

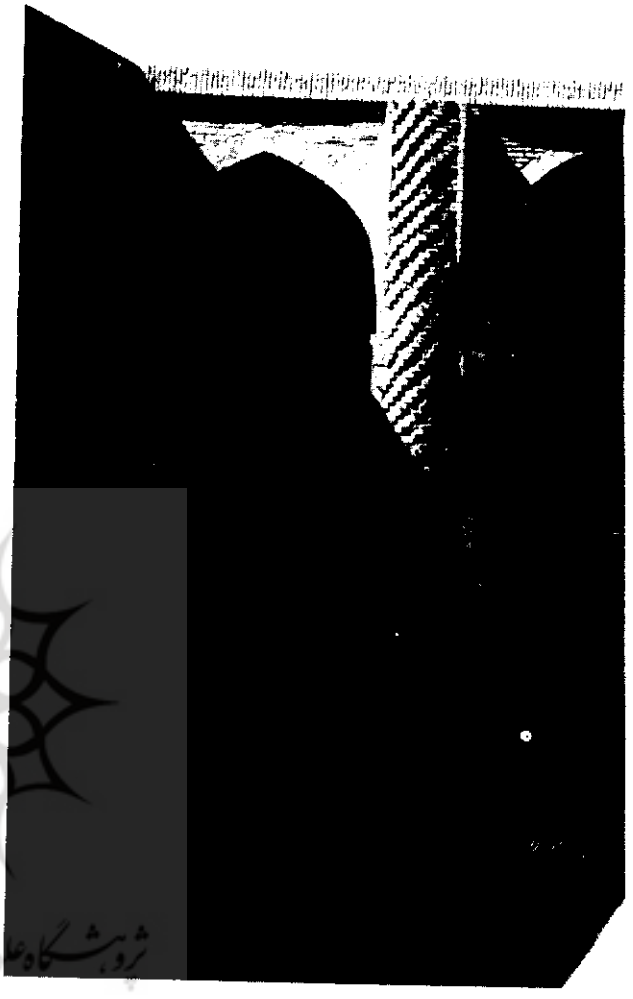
یادآوری‌های فوق نشان می‌دهد که برای دست‌یابی تصویری روشن از معماری اولیه اسلامی ایران شواهد اندکی برجای مانده است. تقسیم مساجد به نوع ستون‌دار، ایوان‌دار و گنبدی در گروه‌بندی اکثر مساجد، البته نه تمامی آن‌ها، به‌کار می‌رود و حتی در مورد ساختمان‌هایی که ظاهراً در این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرند نیز یک سادگی کاذبی را تحمیل می‌کند. قبل از سال ۳۰۰ هجری / ۹۰۰ میلادی تنها دو ساختمان وجود دارد که می‌توان ادعا نمود بازمانده‌های واقعاً متمایزی هستند: یعنی تاریک‌خانه بیرجند و مسجد حاجی‌پیاده بلخ. اما در قرن ۴ هجری / یازدهم میلادی ایران مرکزی و ماوراءالنهر ساختمان‌های زیبا و ظریفی را بنا نهادند که از نظر ساختمان و تزیین، یادآور معماری دوره سلجوقیه بود.

ساختمان‌های منطقه اصفهان همگی مسجد هستند: نائین (تصویر ۳)، اردستان و در خود اصفهان نمای جرجیر و مسجد جامع. در نائین (شاید در سال ۳۹۰ هجری / ۱۰۰۰ میلادی) غنی‌ترین گچ‌بری‌های تزیینی ایران آن‌هم پیش از دوره سلجوقیه منطقه جلوی محراب، مقدس‌ترین مکان مسجد، را دربر گرفتند. تزیینات آجری به‌شیوه بین‌النهرین قدیمی بار دیگر در نماهای محوطه حیات احیا شد (تصویر ۴). بیرون‌نشستگی‌ها و عقب‌نشستگی‌های اندک در آجرچینی‌ها برای ایجاد طرح‌های لوزی‌شکل و مارپیچ در نماهای هموار طاق‌ها متناسب می‌باشد. این خاصیت شکل‌پذیری سطحی در تقابل با نمای قبله دامغان قرار

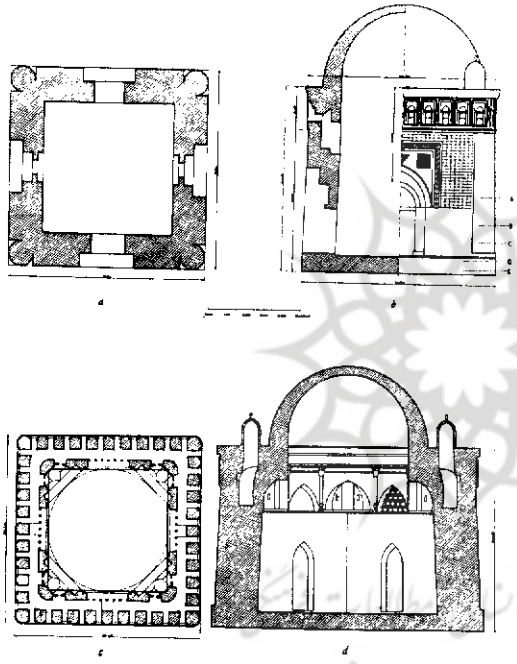
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌گیرد که عقب‌نشستگی ستون‌های مدوّر و گِرد آن، موجد این وهم و گمان است که به‌عنوان دیوار پشت‌بند عمل کرده و به عبادتگاه فضایی کنگره‌دار را می‌بخشد. در مسجد جامع اصفهان تزیینات مشابهی به چند ستون دوره آل‌بویه محدود می‌گردد که شامل چند شکل چندپره‌ای که قبل از نمای موجود دوره عباسیه کار گذاشته شده و بدین‌وسیله اندکی از اندازه محوطه حیاط را کاهش می‌دهد. عملاً این تغییر جزئی ولی گران در جدیدترین شیوه به محوطه حیاط یک نمای تزیینی را بخشید. درگاه ورودی مسجد جورجیر (شاید در سال ۳۶۵ هجری /۹۷۵ میلادی ساخته شده باشد) نقطه اوج این سبک است. ترکیب ضخامت چندگانه دیوار و طاق‌های پره‌ای و نعل‌اسبی آن، همانند تزییناتش در زمان خود بی‌نظیر و منحصربه‌فرد است. برخلاف تمامی احتمالات، آجرکاری آن بر اَشکال گیاهی از جمله نگاره درخت زندگی سبک‌دار، هم‌محور است. برای ایجاد جزییات ظریف‌تر گچ‌بری‌های آجرچینی زیرین را دربر می‌گیرد، این امر تکنیکی است که چند دهه بعد در

۴. مسجد جمعه، نائین

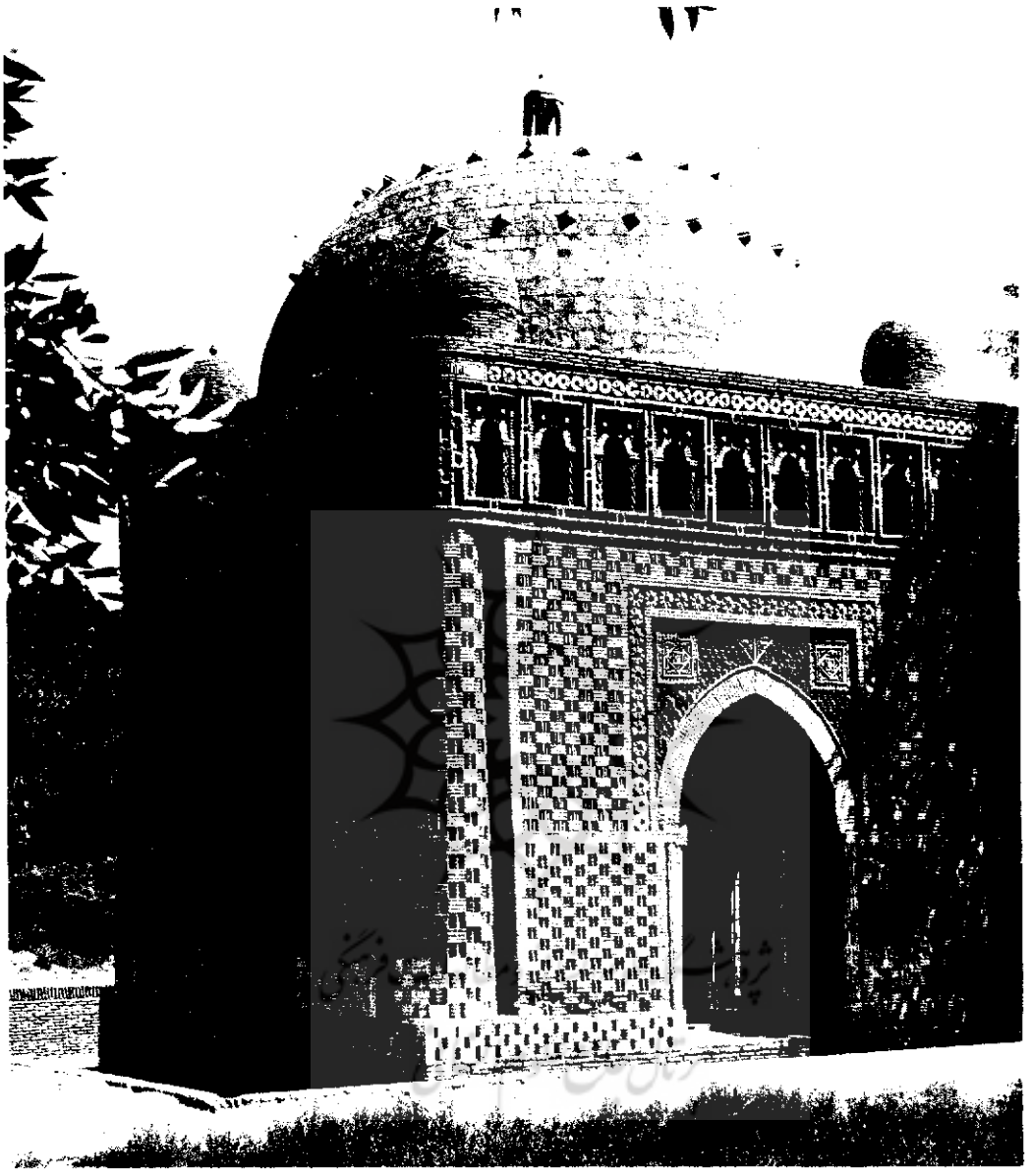


۵. گنبد سامانیان، بخارا



کتیبه‌های کوفی (گنبدقابوس، مناره سمنان) به‌کار رفته است.

در قرن چهارم هجری با دهم میلادی، منطقه ماوراءالنهر شاهد روشی فراگیر برای مقابر چهارگوش گنبددار بود. در میان این شاهکارها، مقبره سامانیان در بخارا که به سال ۳۳۲ هجری /۹۴۳ میلادی بازمی‌گردد قرار دارد که احتمالاً بزرگ‌ترین نقطه تحول معماری اسلامی ایران محسوب می‌شود (تصویرهای ۱، ۵، ۶). به‌نظر می‌رسد که این معبد هم به دوره گذشته تعلق دارد و هم به دورهٔ بعد از خود. شکل چهارگوش گنبددار آن، شکاف‌های طاقدار هر دو طرف، فقدان تکیه امتدادی و وجود راهروی فوقانی با گنبدهای جانبی، همگی ویژگی‌های نیاکان ساسانی را دارند (تصویر ۵). در واقع آتشکده‌هایی هستند که جامهٔ اسلامی بر تن کرده‌اند اما جزییات اسلامی با حفظ اثرات اعجاب‌آور آن، کاملاً این الگو را متحول می‌کند. این امر پیروزی توازن است. آجرهای پخته‌شده این کار را ممکن ساخت. هیچ‌کدام از ساختمان‌های دوره اولیه اسلامی و یا ساسانی با چنین



۶. گنبد سامانیان، بخارا

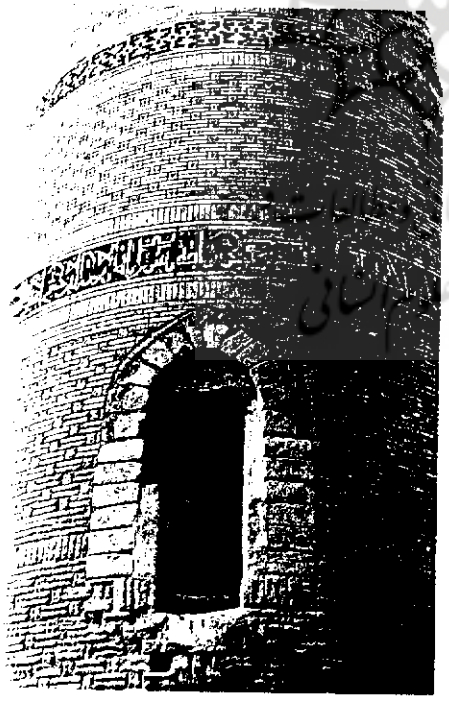
اطمینان باشکوهی از توان تزیینی این وسیله استفاده نکرده‌اند. به‌جز گنبدها تمامی سطوح تزیین شده‌اند، خطوطی با سایه‌های عمیق برای روشن‌کردن عناصر اصلی طرح به‌کار رفته‌اند. راسته‌های سه‌گانه و چهارگانه به‌صورت چینه‌های عمودی با آجرهای کوچک‌تر تغییر می‌یابند و با حجم بزرگ‌تر شان، آن‌ها را می‌پوشاند. حجم غیرسبک‌کننده آن و شیب قابل‌توجه دیوارهای باربر، از گنبد سنگین حمایت می‌کند. تقریباً تنها مقبره مهم عرب‌ها در تی‌یام (که ظاهراً به سال ۳۶۷ هجری /۹۷۷ میلادی بازمی‌گردد) گنبد را در پشت

یک ورودی قاب‌بندی‌شده و طاقدار بزرگی (پیش‌طاق) پنهان می‌سازد که کتیبهٔ تاریخی دارد. در حالی که دیگر دیوارها ساده هستند، نمای ورودی نظرها را به خود جلب می‌کند. در داخل یک سطح هموارتر داخلی که در آن محل شکنج‌گاه‌ها حتی با طاق سه‌برگی و یا سِکُنج‌های هر دو طرف هشت‌ضلعی تحت حمایت عمودی بیش‌تر قرار می‌گیرد، جایگزینِ سطوح شلوغ و چندبافته معبد بخارا و محل نسبتاً فشردهٔ آن می‌گردد. در کاربرد سکنج‌های سه‌برگی و پیش‌طاق کتیبه‌دار مقبره تی‌یام از تحولات و پیشرفت‌های بعد سخن می‌گوید.

اندکی بعد این اتاق‌های چهارگوش گنبددار با نوع دیگری از مقبره‌ها ــ یعنی برج مقبره‌ای ــ کامل شد. شاخص‌ترین ساختمان این گروه گنبدقابوس می‌باشد که به سال ۳۹۷ هجری / ۱۰۰۶ میلادی مربوط است. گنبدقابوس ساختمانی با صلابت چشمگیر است که به‌نظر می‌رسد خطوط آشکار و موقعیت آن بر روی یک تپه هنوز هم اندازه عظیم گذشته آن را بزرگ‌تر نشان می‌دهد. آن‌چنان‌که نخستین بازمانده‌های این گروه نشان می‌دهند هیچ‌کدام از برج‌های مقبره‌ای که بعد از گنبدقابوس ساخته شده‌اند به مقیاس و اندازه این گنبد نبوده‌اند. ده آجر اتصالی سه‌گوش که در فواصل یکسان قرار گرفته‌اند از پاسنگ مدوّر جدا بوده و به سمت بالا می‌روند تا در رخبام به‌نرمی پیش‌آمده‌ای که از سقف مخروطی حمایت می‌کند محو شوند. به‌نظر می‌رسد که تنها ورودی کوچک و طاقدار در عظمت آجرکاری‌های سالم گُم می‌شود. دو نوار کتیبه‌ای مشخص که در دور برج دیده می‌شود، یکی در نزدیکی پایه و دیگری نزدیک نوک اتصال‌ها ــ کاملاً ناخوانا بوده و تنها حضوری نمادین دارند. حامی و مشوّق ساخت این بنا را شاهزاده‌های کوچک محلی می‌دانند. حامیان و مشوّقان مشابهی در این دوره‌ای که خیلی دیر اسلامی شد برج‌های استوانه‌ای معاصری را برپا کردند که کتیبه‌های پهلوی آن یادآور خاطرات ساسانیان بود. سادگی این ساختمان‌ها آن‌ها را از برج‌های مقبره‌ای آجری متمایز می‌سازد که از سال ۴۴۲ هجری / ۱۰۵۰ میلادی به این‌طرف ساخته شده‌اند و نقوش سطحی آن‌ها شبیه‌تر به مناره‌های هم‌زمان خود بوده و از نظر ظاهری نیز چندضلعی می‌باشند. شاید بهترین این ساختمان‌ها برج هشت‌ضلعی قره‌خان می‌باشد که به سال ۴۸۶ هجری / ۱۰۹۳ میلادی مربوط می‌شود، از اول دارای گنبد دوگانه بوده، پلکانش درون پشتبندهای گِرد قرار دارد و یک‌سری منحصربه‌فرد از طرح‌های بیرونی برخوردار است. به‌نظر می‌رسد که اکثر این برج‌ها مقابر شاهان بوده تا افراد مقدس.

به‌نظر می‌رسد که دورهٔ حول و حوش سال ۳۹۰ هجری / ۱۰۰۰ میلادی شاهد استفاده از یک‌نوع جدید مناره‌های کوچک استوانه‌ای با آجرهای پخته‌شده بوده

۷. منارهٔ وابکنت



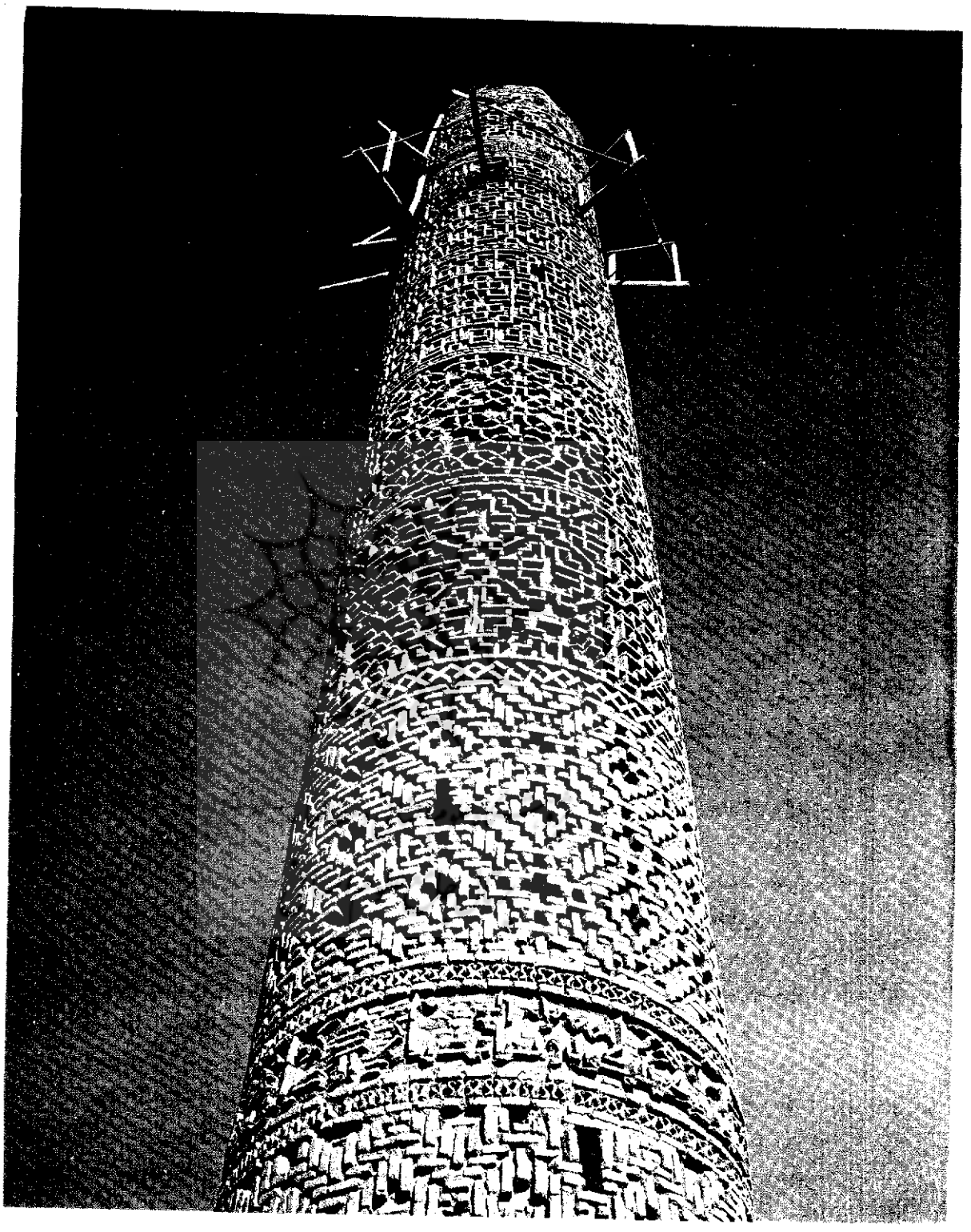
که در اغلب موارد بر پاسنگ‌های چندضلعی قرار دارند (تصویرهای ۷ و ۸). ویژگی‌های مختلف آن شامل ایوان‌های گسترش‌یافته، چه به‌صورت پیش‌آمده (مناره ساربان، اصفهان) یا ربع‌گردی گچ‌بری (مناره مسجد علی، اصفهان)، پلکان مارپیچی داخل یگانه یا دوگانه (خسروگرد، جام، سمیران)، نماهای کوچک‌تر با اتصال‌ها (نگار) و یا ستون‌های توکار متناوب و اتصال‌ها (زرند) و ــ بارزترین جنبه آن ــ نما و بلندی سه‌ردیفه شمع‌دار (زیار، جام) می‌باشد. حدود چهل مناره از دوران سلجوقیه و دورهٔ ماقبل از آن باقی مانده است که اکثراً نشان‌دهنده آجرکاری‌های پرنقش و نگار می‌باشند.

دوره سلجوقیه

هم‌چنان‌که در بالا نشان داده شد، قسمت عمده معماری سلجوقیه به مساجد مربوط می‌گردد. در دوره سلجوقیه ــ همانند دوره ایلخانی ــ برای مقابر و مناره‌هایی که قبلاً ذکر آن‌ها رفت و به تعداد زیادی برجای مانده‌اند، یک گروه‌بندی سلسله‌ای آسان وجود دارد، به‌علاوه هنوز مساجد مرکز توجه عمده فعالیت‌های معماری بوده و محل کسب تجربیات به‌شمار می‌رفت. سلجوق‌ها به‌سرعت تأثیر طرح ستون‌دار را بر معماری شرقی اسلام از بین بردند، از آن‌زمان تاکنون چنین مساجدی با اتاق‌های تک‌گنبدی تکمیل شدند (سنگان پایین)، مساجدی با حیاط‌های مسقف با ایوان‌های دومحوری (گناباد) و یا فقط با ایوان قبله (فردوس) کاملاً مساجد سقف‌داری را دربر گرفتند که حیاطی نداشتند و سقفی بر فراز ستون‌ها (سوجاس) و یا بر طاق‌ها (مسجد کوچه‌میر، نطنز) داشتند. رجحان‌های محلی حق خود را ادا می‌کردند (مثلاً رواج مساجد دوایوانه در خراسان و یا رواج مساجد چهارایوانه در منطقه اصفهان)، و به‌نظر می‌رسد این اصل که از یک مرکز به مرکز دیگر مساجد به‌خاطر اندازه جامعه ــ اگر دلیل دیگری را موجد این امر ندانیم ــ دارای عملکردهای متفاوتی بودند، اصلی مقبول است.

اما در ترکیب جدید چهار ویژگی عمده دیده می‌شود که تاکنون به‌تنهایی به‌کار می‌رفتند و از نظر ترکیب جزئی بودند و هرگز با یکدیگر مورد استفاده قرار نمی‌گرفتند: محوطه‌های سرپوشیده با تکیه‌گاه‌های منظم، گنبدها، ایوان‌ها و حیاط‌ها. نتیجه، طرح چهارایوانه کلاسیکی بود که قابلیت تغییر آن از آن به‌بعد آن را در معماری ایرانی لازم‌الاجرا نمود. این ضرورتاً یک طرح درون‌نگر می‌باشد و استقلال وضعیت ظاهری به این معنا بود که می‌توانست در شهرهای پرجمعیت و روستاهای باز به‌کار رود. هسته مرکزی آن حیاط گشوده‌ای است که با طاق‌هایی محدود شده‌اند که ریتم تکراری آن با چهار ایوان به حالت چلیپایی شکسته می‌شود. در مساجد قبله ایوان به‌عنوان ورودی به گنبد خانه عمل می‌نماید. ترتیب ایوان چهارگانه در گذشته نیز در زمان پارتی‌ها به چشم خورده است. اما قرینه‌سازی برجسته نمونه‌های سلجوقی و خود گنبدخانه در آن‌ها وجود ندارد. در اصلاح یکسان آشکال موجود بار دیگر با تأثیری متحول‌کننده، آجرهای پخته، کاربرد سنگ‌های سخت را به کنار می‌زدند و پیه و خشت خام به‌عنوان وسیله‌های ارجح ساخت و سازها به‌کار رفتند.

شگفت‌آور نیست بنای تاریخی که آغازگر این تغییر و تحوّل بود مسجد جمعهٔ اصفهان، پایتخت سلجوقی‌ها، بود. ولی خود تغییر به‌خاطر عواملی سیاسی ایجاد شد. شیلا بلر (Sheila Blair) نشان داده است که تا سال ۴۷۳ هجری / ۱۰۸۰ میلادی وزیر نظام‌الملک ابوعلی‌حسن بن علی توسی در محراب مسجدی اتاق گنبدداری را تکمیل کرد که احتمالاً بین آن و محوطه حیاط، ایوانی قرار داشته است. رقیب وی تاج‌الملک ابوالغنائم احتمالاً به‌خاطر هم‌چشمی دستور داد تا در قسمت شمالی گنبد معلقی ــ گنبد خاکی ــ را بسازند (۴۸۱ هجری / ۱۰۸۸ میلادی). به‌نظر می‌رسد که در جلو آن نیز ایوانی ساخته شده بود. بنابراین یک



۸. منارهٔ مسجد جمعه، دامغان

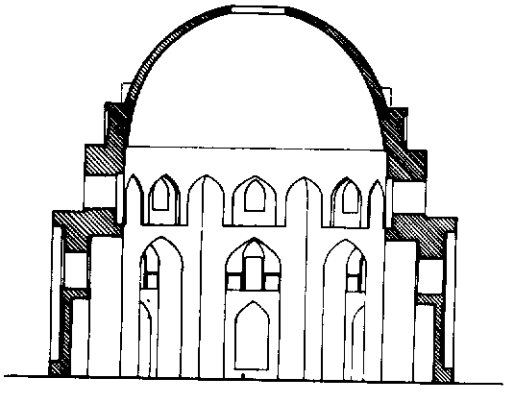
محور نمایشی ایجاد شد که به‌طور عمده به ورودی و مدخل مربوط نمی‌شد. خود گنبد خاکی، سازه و ساختمانی است که دوره جدیدی را شکل می‌دهد. اگر بخواهیم از نظر سبک و اسلوب نگاهی به آن بیاندازیم آن نه‌تنها در نهایت دقت طرح اتاق محراب را ایجاد کرد بلکه از یک محل به محل دیگر، کیفیت بهتری را ارایه داد. در جایی که گنبدخانه جنوبی وسیع است، اتاق دیگر تنگ می‌باشد. از نظر داخلی خطوط آن تیز می‌باشند. قوس چهارپرگاری دوره سلجوقیه برای ساخت نما کافی می‌باشد. این قوس‌ها در حالی که به گروه‌های مختلف و چندگانه‌ای تقسیم می‌شوند به فضای درونی تمرکز نیرومندی را می‌بخشند و تنشی را ایجاد می‌کنند که خود را تنها در طرح انوار انفجاری خورشید سطح داخلی گنبد تجزیه می‌نمایند. در این فضای داخلی نیرومند و بسیار متوازن آنچه که شرودر آن را غنای معماری سلجوقیه می‌نامد تعریف کلاسیک خود را می‌یابد. به مدت سه قرن معماران ایرانی تنها با اصلاح دستورالعمل متعاقب فضای گنبدخانه، راضی و خشنود بودند.

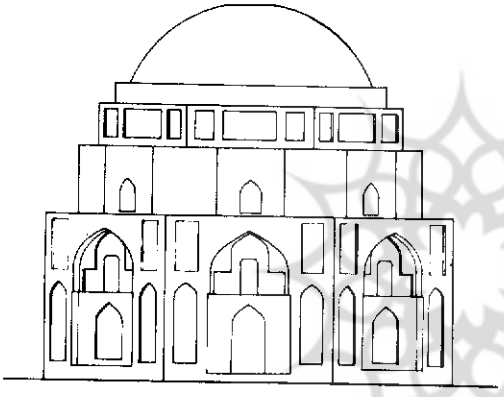
البته این امر تمامی ماجرا نبود. گنبد خاکی توجه افراد را به نمای شمالی مسجد جلب کرد که تا آن‌زمان معماران بدین قسمت توجهی نمی‌کردند. و بدین‌سان یک انعطاف‌پذیری جدید و قرینه‌سازی بی‌نهایت را در طراحی مسجد معرفی کرد. با توجه به آگاهی از طرح ایوان چهارگانه در معماری غیر دینی آن‌زمان (مثلاً قصرها و کاروان‌سراها)، طبیعی بود که دو ایوان مسجد جامع اصفهان سریعاً به چهار ایوان تبدیل شود. مطمئناً تمامی چهار ایوان اندکی بعد از یک آتش‌سوزی مهیب در سال ۵۱۵ هجری / ۱۱۲۱ میلادی ساخته شدند. به‌هرحال اگر حاج تاج‌المُلک با وقف‌کردن مسجدی دیگر به مبارزه با وزیر پیر نمی‌پرداخت، شاید این عمل اتفاق نمی‌افتاد. شاید خواسته وی این بود که تا با خودنمایی هرچه تمام‌تر حریف خود را مغبون سازد، به‌نحوی که او نیز به ساخت یک گنبدخانه مشابه و احتمالاً بی‌مصرف در همان مسجد بپردازد. نتایج این امر آیندهٔ مساجد ایرانی را تعیین نمود بنابراین غرض‌های سیاسی به قابلهٔ نوآوری‌های معماری مبدل شدند.

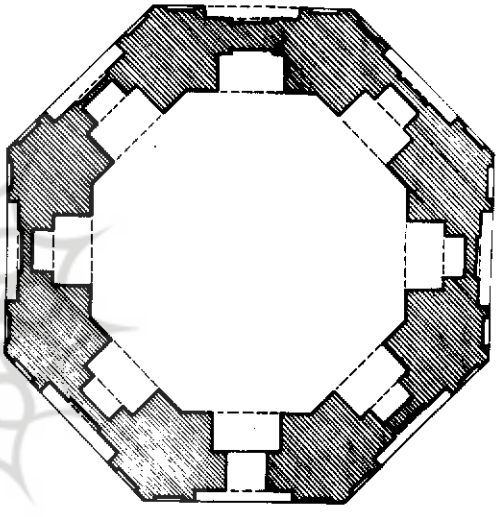
چند مسجد قرن‌ششمی‌هجری / دوازدهمی میلادی که در حول و حوش اصفهان ساخته شد کاربردهای مختلف این طرح را نشان می‌دهد. در زواره به سال ۵۳۰ هجری / ۱۱۳۵۰ میلادی چهار ایوان بزرگ ولی نامساوی بر محوطه کوچک چهارگوش حیاط مستولی می‌شود و حُسن نمای مستمر داخلی را از بین می‌برد و جهت‌بخشی صحیح را مبهم و پیچیده می‌سازد. در اردستان (۵-۵۵۳ هجری / ۶۰-۱۱۵۸ میلادی) مکان جالبی بین حیاط تنگ و خفه زواره و میدان بزرگ مسجد جامع اصفهان به‌کار رفت. فراخی ایوان‌ها راهنمای خوبی برای محور اصلی می‌باشد. به‌هرحال در گلپایگان ظاهراً معماران فقط از محراب مسجد جامع اصفهان تقلید کردند.

در این گنبد خانه‌های گوناگون، چه در مساجد و یا در مقابری چون جبل سنگ، در کرمان، (تصویر ۹) روش‌های جدید ساخت فضای داخلی، و روش‌های تازه‌ای در مرتبط کردن فضای داخلی با فضای خارج به کار رفتند. تزیینات چه به کار روند و یا ذاتاً ساختاری باشند برای فضای داخل حفظ شد، هرچند که مقابر و منارەهای دوره سلجوقیه، توجه مغایری را نشان می‌دهد. در مساجد گنبددار، بر روی محوطه سِکُنج تأکید شد که در بناهای دوره ساسانی به‌طور چشمگیری کوچک بوده و تنها به‌تدریج گسترش یافته بود. در ابتدا، همان‌گونه که مقبره تی‌یام و دوازده امام یزد (۴۲۹ هجری / ۱۰۳۷ میلادی) نشان می‌دهند برای پر کردن این فضا، به نحو متقاعدکننده‌ای از روش‌های ساختاری بهره گرفته شد تا ابزارهای تزیینی. سکنج سه‌برگی که تماماً در یزد ابداع شد دوره‌ای را نشان

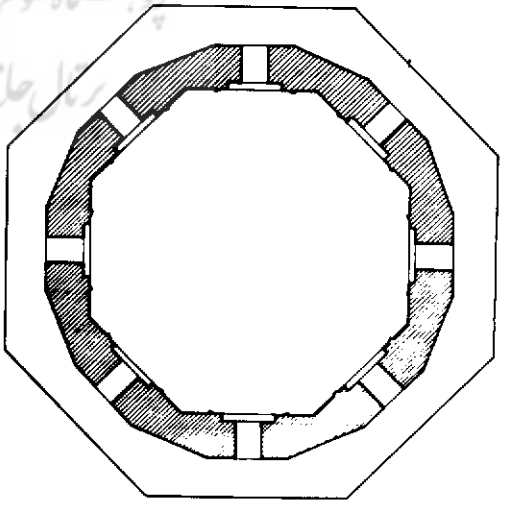
۹. جبل سنگ، کرمان





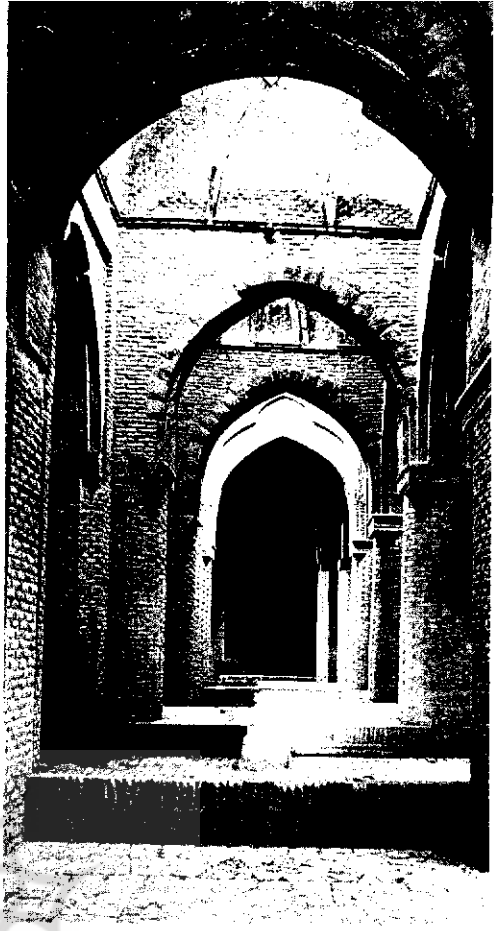


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



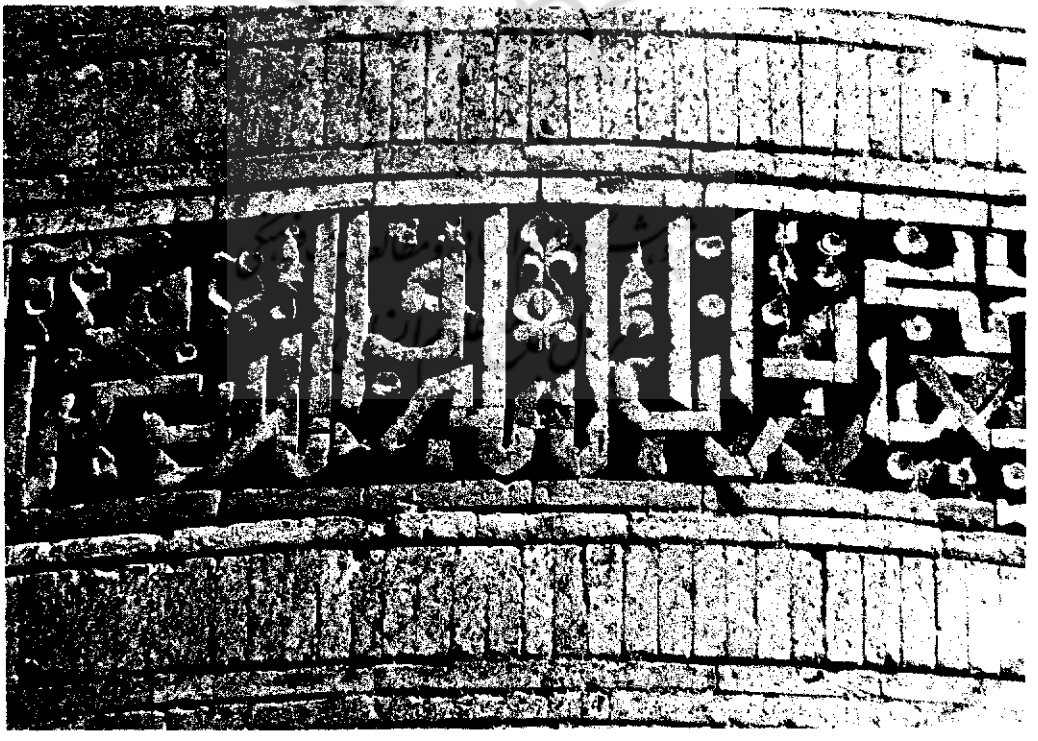
می‌دهد که نگرش‌های فضایی به شکنگاه‌ها نفوذ کرد. این سکنج برای پیشرفت کامل خود به شکنگاهی کوچک نیازمند است و اندکی بعد تقسیم سه‌بخشی فضای داخلی در فضای بیرون نیز انعکاس یافت. می‌توان به مواردی چون هشت‌ضلعی، چون شانه‌راه‌های سه ضلع در قطرها و حتی نیم‌رخ‌های قوسی نیز اشاره کرد. به‌طور کلی در مساجد سلجوقیه روش تازه در شکنگاه‌ها این بود که به کل محل به‌عنوان یک واحد ترکیبی و محل مخصوص (تمرکز) تزیینات فراوان نگریسته می‌شد. طاق سه‌برگی که در سطور فوق از آن سخن رفت صرفاً تذهیب و ظرافتکاری این روش بود. در منطقه اصفهان آن تناسب‌ها یک موضوع مهم را مکرراً به‌کار گرفت و به میزان زیادی تکرار شده است اما همواره درون یک قوس بزرگ و فراگیری قرار می‌گیرد به‌نحوی که برداشت کلی، نوعاً بنای اسلامی می‌باشد: یکپارچگی در تعدد. چنین نمایی دارای یک پیچیدگی نسبی می‌باشد. ساختار کلی از یک روشنی قاطع برخوردار است. اما در درون آن چارچوب، ایجاد جزییاتی مکمل را ممکن می‌سازد که دارای نیروی جمعی خود است. شکل صرف قوس سه‌برگی عملکرد بارگیری کل محل را خلاصه‌تر می‌کند: این امر تصوری از انرژی است. این امر با توجه به آرامش تطبیقی مناطق برین و زیرین آن آشکارتر است. در هم‌آهنگی دقیق این شکنگاه‌های انتقالی، همراه با کیفیت نیرومند سه‌بعدی آن‌ها و در عوض پنهان‌کردن ساختار، به باشکوه‌ترساختن آن می‌پرداختند. کارکردهای آن نیز ثابت شده است. گویی که سرپوش موتور اتومبیل را برداشته‌اند تا موتور آن را نشان دهند. با این‌وجود، با توجه به خواستهٔ معماران مؤخر در پیشی‌جستن از اخلاف‌شان و با درنظرگرفتن منطقه محدود و غیرقابل تغییر شکنگاه‌ها، حتمی به‌نظر می‌رسید که در آن‌زمان علایق تزییناتی بر علایق ساختاری فایق آید. در واقع به‌طور کلی طاق‌بندی‌ها به معماری دوره سلجوقیه ویژگی خاصی می‌بخشد (تصویر ۱۰). درون چنین برآمدگی‌هایی چون خزانه سرستون، رواق، کرانه‌دار، مقرنس، برجک نورگیر، تویره، عرضی، لَچَکی و طاق‌های گنبدی تغییرات بی‌شماری، مختوم‌شده قرار دارند. برخی‌ها تنها یکی و یا دو بار اتفاق افتاده‌اند و به‌نظر می‌رسد که در مهارت هنری، عملی هوشمندانه باشند. بسیاری از طاق‌های قوسی در قسمت‌های فوقانی خود یک یا دو آجر ضخامت دارند و آشکارا به نحوی طراحی شده بودند که وزن اندکی را تحمل نمایند. نقش تزیینی آن‌ها بسیار مهم بود. معیارها به نحو یکسانی بالا نبودند، و در میان ۵۰۰ طاق قوسی عجیب مسجد جامع اصفهان بسیاری از آن‌ها می‌بایست تحت مرمّت‌های متعددی قرار گرفته باشند و در اغلب موارد گنبدها نه‌تنها از گنبدهای دوره ساسانی بزرگ‌تر بودند بلکه تناسب‌های اصلاح‌شده بیش‌تر و پوشه‌های بسیار نازک‌تری را نشان می‌دادند. گنبدهای دوگانه ظاهر خود را می‌سازند (مقبره سنجر، مرو) و دیوارهای بارگیر با شکاف‌های متعددی سوراخ می‌شوند. این اطمینان از محاسبات دقیق نشأت می‌گیرد ــ و یا همان‌گونه که شرودر می‌گوید از مشاهده هوشیارانهٔ ناکامی و شکست سرچشمه می‌گیرد ــ که این امر نیز این بناهای آجری را از کار پیشروان ساسانی خود که از قلوه‌سنگ‌ها استفاده می‌کردند، متمایز می‌سازد.

حالا آجرکاری برای این‌که به اصلی‌ترین وسیله تزیین مبدل گردد، دامنه استفاده خود را ورای ساختمان‌ها کشاند. بار دیگر دامنه‌های این تحول همانند مساجد گنبددار، طرح ایوان‌های چهارگانه، برج‌های مقبره‌ای، مناره‌های استوانه‌ای و سکنج‌های سه‌پره‌ای را می‌توان در رنسانس ایرانی دو قرن جلوتر از سلجوق‌ها دید. اما در این مورد هم وقتی که توان بالقوه این عناصر جدید بررسی می‌شود می‌فهمیم که دوره سلجوقیه هم‌زمان مصالحه و سازش بود. معماران با استفاده از آجر توانستند طرح‌هایی تزیینی را ابداع کنند که با خود



۱۰. مسجد جمعه، اصفهان

۱۱. منارهٔ وابکنت



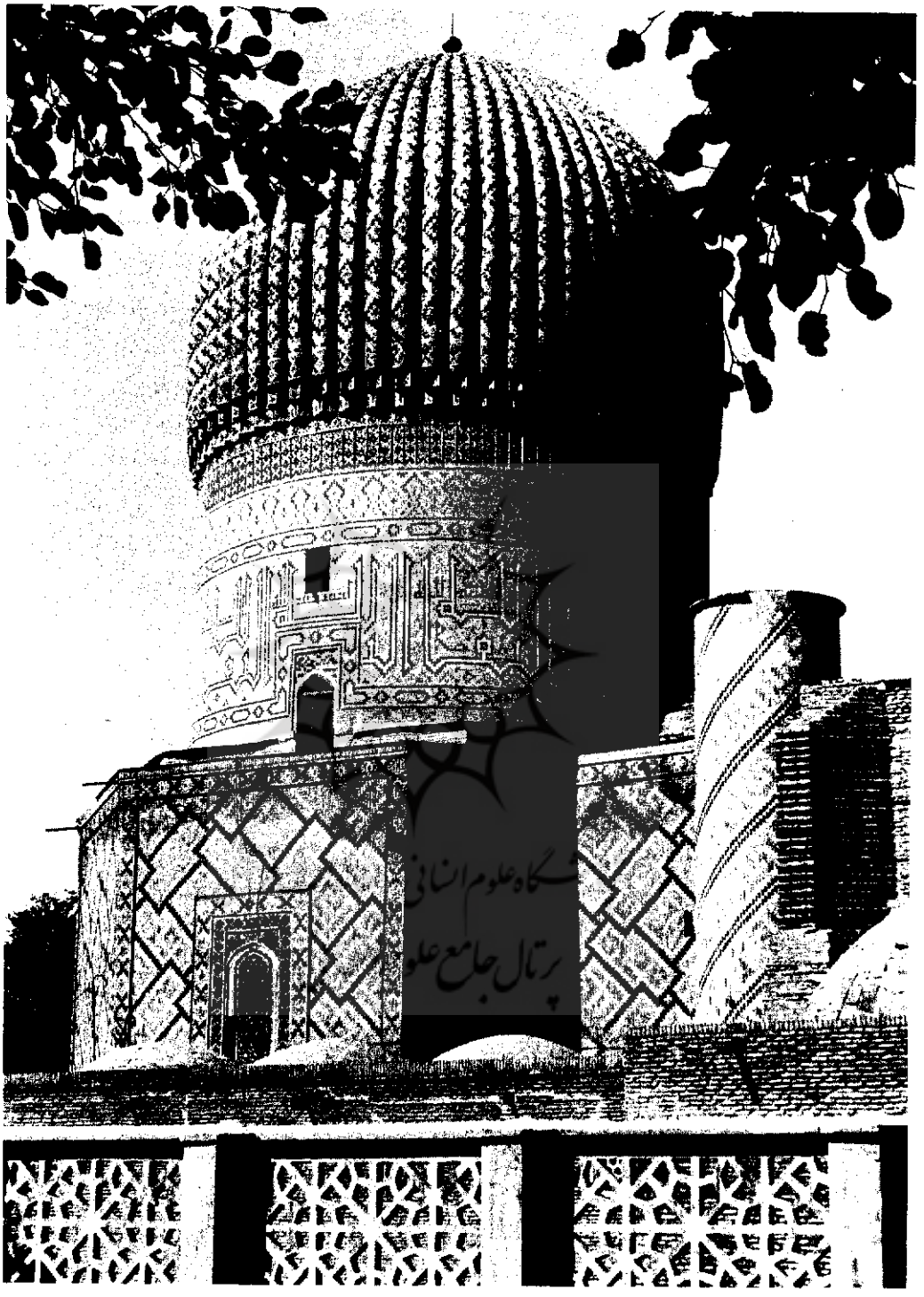
ساختار نیز هم‌آهنگی داشت. آن‌ها به نحو خردمندانه‌ای به ردّ عناصر شبیه‌سازی‌شده‌ای پرداختند که در مسجد جورجیر پیدا شده بود. در عوض برای طرح‌های مستقیم‌الخطی که تنگاتنگ به چینه‌های آجری وصل شده بودند، از آجر استفاده کردند. این امر برای ایجاد ردیف‌های به‌ظاهر بی‌نهایتِ طرح‌های انتزاعی کافی بود. پس‌نشینی‌ها و بیرون‌نشستگی‌های جزئی که بازی نور و سایه از ساعتی به ساعتی دیگر آن را تغییر می‌داد، روح تازه‌ای به طرح‌ها می‌داد. اتصال‌های مُهری و منقور غنای بیش‌تری را به بافت بخشیدند. برای ایجاد طرح‌های پیچیده‌تر و برای کتیبه‌ها (تصویر ۱۱) اشکال خاصی از جمله: عناصر خمیده، از پیش بریده‌شده و قالب‌گیری شدند. با توجه به داشتن واسطه‌های بسیار متغیّر شگفت‌آور نیست که برای قرن‌ها کیفیت تکرنگ تزیینات آجری مانعی محسوب نمی‌شد (تصویر ۱۲). از این گذشته برای افزایش طرح‌های آجرکاری، روشن‌ترکردن طرح‌های معماری و یا برای خواناترکردن کتیبه‌ها، از قرن ۵ هجری / ۱۱ میلادی به نحو آزمایشی از آجرهای لعابی و سفال‌های روشن و تیره‌رنگ استفاده شد. به‌تدریج عناصر لعابی چندضلعی به‌کار رفتند، رنگ‌های سیاه و سفید دامنهٔ رنگ‌ها را کامل کردند و حیطه به‌کارگیری فنون گسترده شد تا کلّ ساختمان را دربر گیرد. در گذشته نیز موزاییک‌های سفالی ساده در معماری متأخر دوره سلجوقیه پیدا شده بود هرچند که توسعه کامل آن پاره‌ای از یافته‌های دوره ایلخانی می‌باشد.

دوره ایلخانی

تأثیر زخمناک تهاجمات مستمر مغول‌ها از سال ۱۲۲۰ میلادی باعث شد تا در فعالیت جدی ابنیه‌سازی یک وقفهٔ ۸۰ ساله حادث شود. ولی میراث معماری دورهٔ سلجوقیه بدون این‌که آسیبی بر آن رسد به دوره ایلخانی رسید. بدون این‌که نسبت به اغتشاش و گسیختگی ماحصل اصلی این دوره تردیدی داشته باشیم، تاکنون حدود ۱۵۰ بنای مربوط به دوره ایلخانیان ثبت شده است. چون همیشه در ایران بناهای مذهبی بر بقایای معماری بازمانده مستولی بودند و حدود ۹۰ درصد از آن را تشکیل می‌دادند. تقریباً هیچ بنای خانگی و یا محلی برجای نمانده و قصر منحصربه‌فرد تخت‌سلیمان نیز ویران شده است. به‌علاوه از معماری استثنائاً باشکوه ولی لزوماً پوشیده و بی‌دوامی که در این دوره شکوفا شد تنها انعکاس‌های مبهمی در کتاب‌های معاصر برجای مانده است. بسیار مشکل است که برای این درصد بالای ابنیه مذهبی در دیگر دوره‌های اسلامی نیز بدیلی پیدا کرد. تقریباً نیمی از این بناها مقبره هستند. دوازده مورد آن‌ها مدرسه، خانقاه و یا زیارتگاه می‌باشند. باقی ابنیه مسجد و یا باقی‌مانده‌های مساجد ــ یعنی مناره‌ها، ایوان‌ها، محراب‌ها و شاید حتی تعداد قلیلی از کاشی‌ها و کتیبه‌ها ــ می‌باشند.

فعالیت ابنیه‌سازی هرچند که در سرعت ثابت و یکنواخت این دوره، از پیشرفت به‌دور بود، به‌واسطه جهش‌های آنی تمایز می‌یابد: بدین‌سان تقریباً نیمی از این بناها بین ۶۱۷ هجری / ۱۲۲۰ میلادی و ۸۰۳ هجری / ۱۴۰۰ میلادی تا دوره ۳۶-۷۰۰ هجری / ۳۵-۱۳۰۰ میلادی ساخته شدند که دورهٔ حکمرانی فعال‌ترین حامیان را دربر می‌گیرد که اولین نسل ایلخانان مسلمان نیز به‌شمار می‌رفتند. حمایت‌های دیگر بیش‌تر در مکان خاصی متمرکز بود تا در دورهٔ کوتاه معیّنی (مثل شیراز و یزد).

شاید برجسته‌ترین ویژگی معماری دوره ایلخانی آمادگی به تقلید از اشکال دوره سلجوقیه است، چه برج‌های مقبره‌ای اتصالی (ورامین، بسطام)، نماهای دومناره‌ای (اصفهان)، مقابر چهارگوش گنبددار (مراغه)، مساجد مجزای گنبددار (کاج، ازیران و دشتی) باشد و یا محراب‌های گچ‌اندود متعدد. همانند موارد بسیاری از وابستگی‌های سبکی بر کارهای مؤخر، وفاداری به نما و



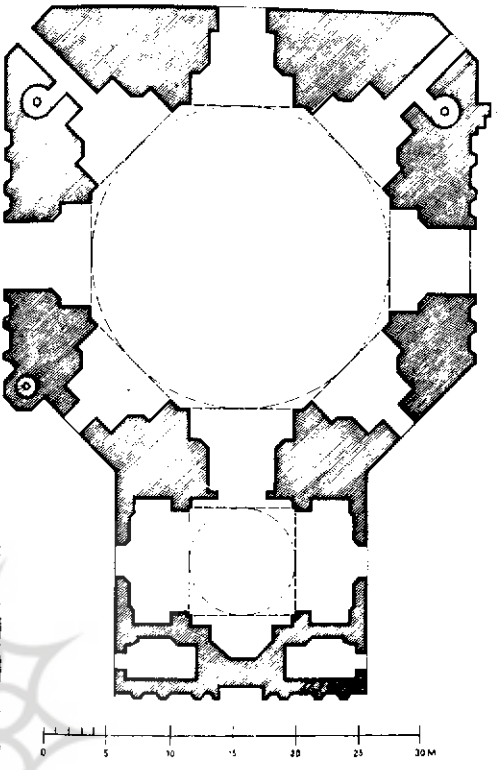
۱۲. گور امیر، سمرقند

طرح‌های وسیع سبک سلجوقیه با تمایل به تذهیب و ظرافتکاری و یا پیچیده‌کردن جزییات آن سبک، در کنار هم دیده می‌شوند. در موضوعات ساختمانی و تزیینی وابستگی یکسانی چه به‌صورت توپی‌های بند خمیده و یا به‌شکل قبه‌های مقرنسی، خود را متجلی می‌نماید. سرعت آرام تغییر و تحول مجادلات قدیمی را تشریح می‌نماید که پیرامون بناهای بزرگ خاصی وجود دارد: بناهای فرومَد، زوزَن، توس و همدان به نحو متفاوتی در دوره‌های سلجوقیه و ایلخانی ساخته شده‌اند. تنها با کاربرد تدریجی موزاییک سفالی و تأکید جدیدی بر استفاده از کاشی شفافی که برای ازاره‌ها به‌کار می‌رفت معماری ایلخانی توانست خود را از قیمومیت سلجوقیه رها سازد. سرانجام تغییرات تزیینات برای حل مشکلات ساختار راه نوینی را ایجاد کرد. اما تأثیر کلّی روش جدید تا قرن ۹ هجری / ۱۵ میلادی مشخص نبود. مسجد جمعه یزد به قدمت دهه اول ۷۰۰ هجری / دهه ۱۳۷۰ میلادی هنوز اساساً علی‌رغم کاشی‌کاری فراوان آن، بنایی آجرمحور محسوب می‌شود (تصویر ۱۶).

در واقع می‌توان معماری پیشرو ایلخانی را به بهترین نحو در تبریز و سلطانیه مورد مطالعه و بررسی قرار داد. این دو مکان دو نمونه از بزرگ‌ترین پروژه‌های طراحی شهری شناخته‌شده در جهان اسلام هستند، جایی که معماران در نهایت توانایی‌شان به‌کار پرداختند. احتمالاً مسجد علیشاه تبریز که اکنون عمارتی متروک است چنین بنایی بوده است. گنجاندن یک باغ به‌خوبی طراحی‌شده در مجموعهٔ بنا، به آن بُعد انسانی بخشید که در صورت دیگر فاقد آن می‌بود. نام رایج آن، ارگ (دژ شهر) گواه آشکاری بر تأثیر دیوارهای صخره‌ای آن می‌باشد که آجرهای ساده‌اش احساس بی‌نظیری از تراکم و مضمون می‌بخشد. هدف ذکرشدهٔ حامی ساخت این ارک، که وزیر حکومت ایلخانیان بود، این بود که آن طاق کسرای تیسفون را که نمادی از عظمت ایّام گذشتهٔ پیش از اسلام کشور بود تحت‌الشعاع قرار دهد. بنابراین مرکز مسجد و محل جذب توجه آن ایوان بزرگش می‌باشد. حیاط کوچک‌تر بوده و حجره‌های ساخته‌شده در آن کناره‌های آن را نزدیک‌تر کرده است. احتمالاً دو مناره کوچک در کنار ایوان وجود داشت. گزارشات اخیر بر تزیینات فراوان مرمری، مطلاکاری و کاشی‌کاری مسجد تأکید می‌نماید.

از نظر اندازه صرف نیز دو مقبره بزرگ سلطنتی در زمان خود شاهکار برجسته‌ای بودند. در تبریز مقبره قازان که امروزه دیگر وجود ندارد و در زمان خود موجب تحسین مورخان بود نه‌تنها به‌خاطر بلندی آن (حدوداً به‌ارتفاع ۴۵ متر) بلکه برای طراحی و تزیین‌بندی غیرمعمول آن قابل‌توجه بود. علاوه بر یک برج گنبددار دوازده‌طرفه، دیوارهای آن با تندیس‌هایی از علایم منطقةالبروج تزیین شده بود و ظاهراً پیشرفته‌ترین طرح کاشی‌کاری‌های لعابی کشور که هنوز هم به‌کار می‌رود در آن به‌چشم می‌خورد. کاملاً محتمل است که این بنا نمونه برجستهٔ گروه رایج و قدیمی برج‌های مقبره‌ای باشد. هم‌چنین می‌توان به‌خوبی تصور نمود که مقبره معاصر و نزدیک الجاتیو در سلطانیه (تصویر ۱۳) در میان مقابر متمرکز چهارگوش گنبددار (تصویر ۱۴) به نحو معقولی می‌خواهد اخلافش را تحت‌الشعاع قرار دهد. و نیز از یک تشخّص بارزی برخوردار بود: یک هشت‌ضلعی عظیم ــ در عوض چهارگوش معمول ــ که در آن دیوارهای بارگیری که با طاقچه‌های عمیق، بغله‌ها، و یک دالان طاقدار بی‌نظیر، سوراخ شده و تا حداقل شروط ثبات تراشیده شده بودند. گنبد نوک‌تیز تخم‌مرغی‌شکل به معماری پیچیده پرتلألو اوج یکنواختی را می‌بخشد. این بنا از راه‌حل دوجداره باثبات پرهیز کرده و روش یک‌جداره‌ای را به‌کار می‌برد که صحنه‌های ضخامت رو به کاهش آن با روکشی از آجرهای لعابی پوشانده می‌شدند که بر شبکه‌ای از تکیه‌گاه‌های فاصله‌دار منظم استوار بودند، این روش یک سیستم سلولی می‌باشد. شاید

۱۳. مقبرهٔ الجایتو، سلطانیه



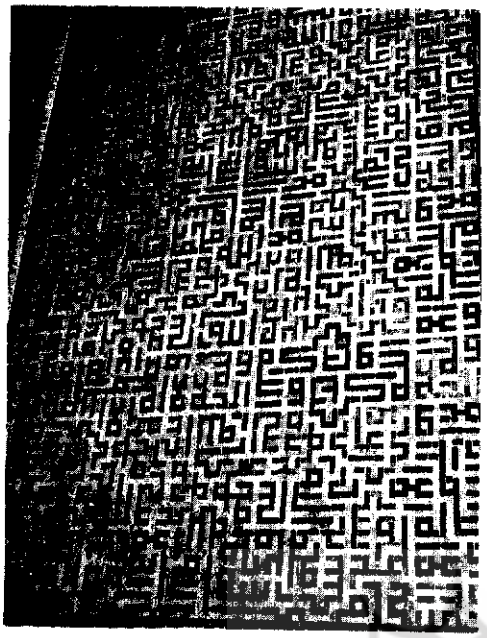
۱۴. مقبرهٔ الجایتو، سلطانیه

جسورانه‌ترین نوآوری این بنا و ابتکاری که در آینده احتمالاتی را به‌وجود می‌آورد، قرنیز هشت‌مناره‌ای بود که در گذشته گنبد دار را دربر می‌گرفت. اگر استعاره تاج‌بودن از نظر ادبی معنایی می‌دهد، این عقیده با علاقه هرچه‌تمامتر در بناهای بعدی از مساجد عثمانی گرفته تا تاج‌محل به‌کار رفت. خوشبختانه راهروها دست‌نخورده باقی مانده‌اند و نمایش هنرمندانه‌ای از فنون تزیینی که برای این مقبره بی‌نظیر به‌کار رفته ارایه می‌کند. طاق‌های خمیده بیست و چهارگانه آن‌ها و طرح‌های گچ‌اندود و ساییده‌شده آن به موجودی تصاویر کتاب شبیه است. رنگ‌های آن‌ها شفاف و نسبتاً قدیمی می‌باشد. به‌طور چشمگیری ظریف‌ترین ساختارهای کوچک ایلخانی از همان زمان شروع می‌شود که ساختمان‌های عظیم سلطنتی بنا نهاده شد و بنابراین تحت تأثیر مستقیم آن‌ها ساخته شد. ابنیه‌ای چون زیارتگاه‌های نطنز و پیربکران (تصویر ۱۷) و یا مسجد جامع آشترجان ابعاد خیره‌کننده جدیدی از رنگ‌هایی را منعکس می‌کند که از لعاب به‌دست آمده‌اند نه از رنگ‌هایی که به معماری معاصر حیاط‌ها ویژگی می‌بخشد (تصویر ۱۵). اما آن‌ها به‌جای دوبرابرکردن اندازه قطعی چنین ساختمان‌های سلطنتی، برای نیل به همان هدف، از ابزارهای تجسمی فریبنده‌ای استفاده کردند. ابزاری چون: ورودی‌های باریک بالارونده آن‌ها، گروه ستون‌های باریک، تناسب‌های باریک و مفصلبندی زیاد سطح با طاقچه‌های تبردار کوچک (به مساجد جامع ورامین و یزد رجوع کنید). در چنین بناهای استانی توانایی و استعداد، عصاره اصلی این دوره، به تنوع اسراف‌آمیز تزیینات معطوف می‌شود. مجموعه بسیار اندکی از یک ساختمان در دیگری تکرار می‌شود. گچ‌بری‌ها با چنان جُغه و پرتاج‌های بیش‌تری مورد استفاده قرار گرفتند که قبل از این زمان سابقه نداشت: برای طاق‌های قوسی مقرنس بیرونی، برای سربخاری‌های پیش‌آمدهٔ چندلایه محراب‌ها، برای لوح‌های چهارگوش کتیبه‌های کوفی بر روی دیوارهای پیش‌آمده، گچ‌بری‌ها به‌عنوان روکشی برای آجرچینی‌های تقلیدی و زمینه و جایگاه بافت‌های اصلی دیگر به‌کار رفتند. در خاتمه این‌که تزیین‌بندی به کارکردهای جدید نیازمند است. این گرایش جدای از تقسیم‌بندی سبک سلجوقیه بود که تزیین‌بندی کاربردی را در گروه‌هایی می‌گنجاند که با اجزای سازندهٔ ساختاری ساختمان منطبق بودند. در عوض معماران بر قاب‌بندی‌های تزیینی فردی توجه نمودند. فضای داخلی بنایی چون پیربکران با نگارخانه‌ای که در آن چشم از یک شاهکار منزوی به دیگری سیر می‌کند، قیاسی را می‌آفریند. ترتیب صرف این قاب‌بندی‌های تزیینی حدوداً تصادفی می‌باشد.

به‌هرحال حتی بناهایی چون پیربکران در حاشیه‌آرایی و یا در تزیینات خاص خود هم سبک دوره ایلخانی نمی‌باشند. ویژگی عمده این دوره گرایش به کارکردن آن هم بر طبق یک روش آزموده شده بود. نمونه‌های بارز این سبک برج‌های مقبره‌ای بیست و چندگانهٔ شهر قم، مسجدی که در حول و حوش اصفهان در سال ۲۵ هجری / ۱۳۲۵ میلادی که به‌عنوان بخشی از یک پروژه خانه‌سازی ناقص ساخته شد، و یا گنبدخانه‌های مدون خشتی یزد و ابرکوه می‌باشند. در این بناهای کم‌ماجرا میراث سلجوقیه حفظ شد و به آرامی در یک شیوه نسبتاً مختلف تطبیق یافت. این استمرار ثابت ــ علی‌الخصوص در تحت حمایت سلسله مظفریه ــ بود که انتقال به سبک‌های تیموریه را آسان ساخت.

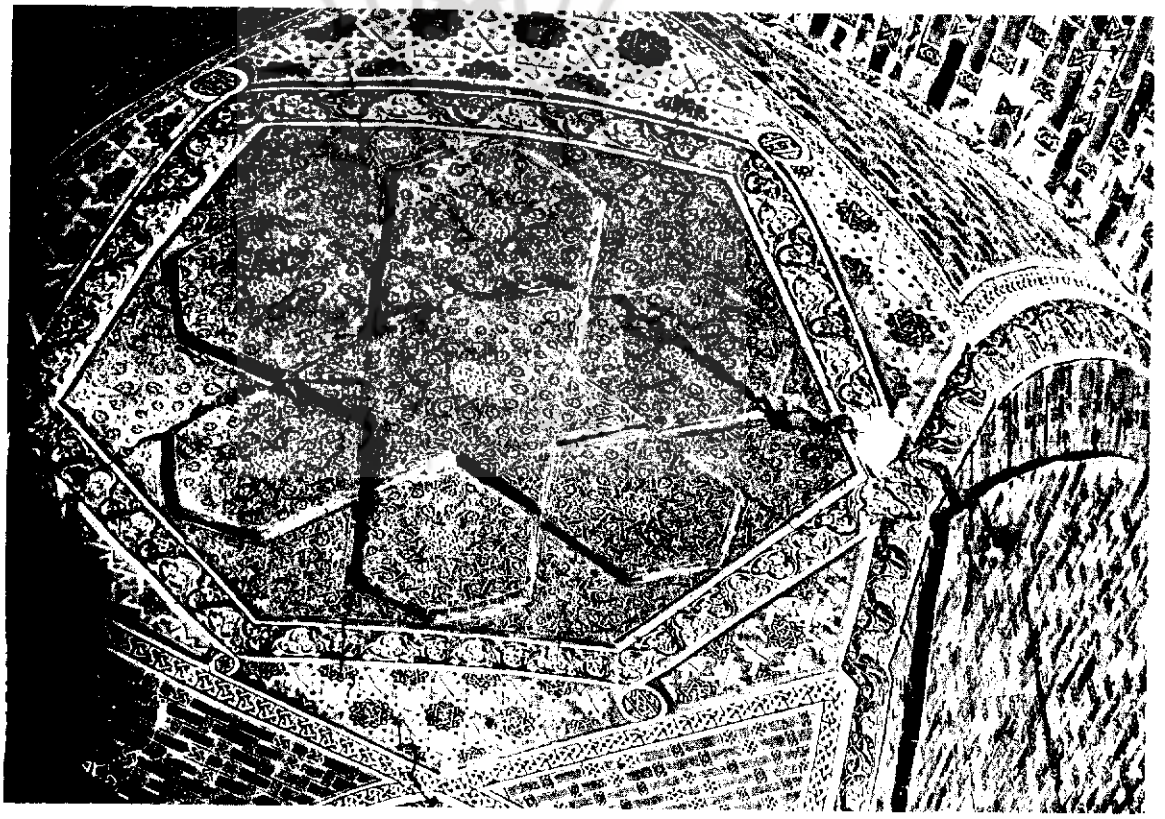
دوره تیموری

بنابراین به‌خاطر تمامی شباهت‌های صوری بین برپایی امپراطوری‌های مغول و تیموری مشکل بتوان تکوین سبک معماری تیموریه را شناخت. تهاجمات تیمور که از لشکرکشی مغول‌ها به‌مراتب کم‌زیان‌تر بود و برای نمونه به مناطق مظفریه در مرکز و جنوب ایران محدود



١٥. مسجد جمعه، يزد

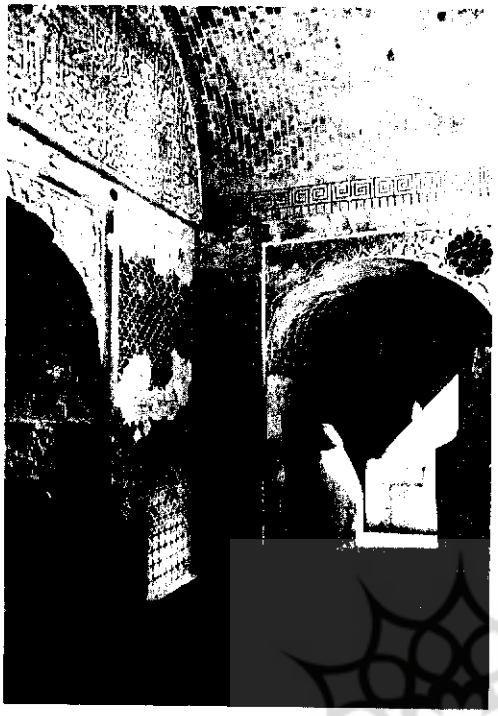
١٦. مقبرة الجايتو، سلطانيه



بسود، موجب کُندشدن بارز سرعت فعالیت‌های ابنیه‌سازی نگردید. بسان همیشه حوزه موردنظر دربار شکوفا گردید. سبک سلطنتی تیموریه علی‌الخصوص در خراسان رشد یافت و سنت‌های مختلف جنوب ایران و ماوراءالنهر را ترکیب نمود. از این گذشته در مقایسه با پیروی صحیح کل ایران از این سبک پایتخت‌های حکومتی سمرقند و سپس هرات به نحو بارزی اکثر بناهای درجه‌اول معماری تیموریه را در خود جای داده‌اند و عدم توجه به این مطلب موجب یک دید یک‌جانبه از معماری دوره تیموریه خواهد شد.

بناهای سمرقند از نظر حسّ دوگانه بی‌نظیر هستند. نخست، آن‌ها تکوین سبک بارزی را نشان می‌دهند که در ابتدا در باقی مناطق ایران بازتاب کمی را داشت. و دوم، این سبک پس از سال ۷۷۲ هجری / ۱۳۷۰ میلادی توسعه یافت، دوره‌ای که ایران شاهد پروژه‌های جدید و جاه‌طلبانه‌ای نبود. برای اولین‌بار اوج قدرت سیاسی و ساختمان‌سازی منطبق شدند. به‌نظر می‌رسید که در بسیاری از ویژگی‌های برنامه‌ریزی، ساختار و تزیینی شمال به تعقیب جنوب پرداخت (و حتی گاهی نیز از آن پیشی گرفت)، برای مثال تعامل یکرنگی نور و آجرهای لعابی به‌عنوان پوشش تزیینی و یا کاربرد ترنج‌های برجسته در ترکیب کاشی‌ها، طاق‌های قوسی مشخص و علی‌الخصوص انتخاب خردمندانه اندازه‌های بزرگ به‌عنوان بخشی انفکاک‌ناپذیر از طراحی ساختمان‌های بزرگ عمومی، از ویژگی‌های ابنیه شمال هستند. خود معماران ایرانی چیزی ندارند که بتواند رقیب گورستان باستانی شاه‌زنده باشد، جایی که یک روش تحمیلی آیینی با یک پلکان شکوهمند تاریخی تکمیل می‌شود ــ موردی که در معماری اسلامی نادر است ــ و به یک سلیقه کاملاً داخلی از یک خیابان پرپیچ و خمی منتج می‌شود که با خانه‌های نامنظمی (قبور واقعی) محصور شده‌اند. و این امر به نحوی منظم شده است تا مناظر خارج از شهر و تصویر شهر دیده شود.

بناهای دوره تیموریه افغانستان به دهه ۸۲۰ هجری / ۱۴۲۰ میلادی به این‌طرف مربوط می‌شود، دوره‌ای که در مقایسه با چند دهه قبلی در ایران برجسته‌تر است، و سبک این بناها به نحو قابل‌توجهی به سبک بناهای تاریخی خراسان ایران شبیه است که توسط دودمان شاهرخ و نزدیکان وی بنا شده‌اند. اما آن‌ها با استفاده از خصوصیاتی چون گنبدهای تویزه، مناره‌های چندگانه و سفالینه‌های لعابدار به‌عنوان پلی بین ماوراءالنهر و خود ایران عمل می‌کنند. تنها تعداد قلیلی از بناهای قرن ۹ هجری / ۱۵ میلادی در ایران بناهایی سلطنتی بودند که در میان آن‌ها مسجد گوهرشاد مشهد و مسجد کبود تبریز نمونه‌های بارزی هستند. مطمئناً تصادفی نیست که این بناها شاهکارهای غیرقابل بحث این دوره در خاک ایران هستند و این‌که نزدیک‌ترین رقبایشان در خراسان و در اطراف دربار سلطنتی بنا شدند: بناهای خارگرد، تایباد و تربت‌جام از این زمره هستند. حمایت‌های کمتر جاه‌طلبانه منطقه یزد رشد مکتب محلی آن‌جا را موجب گردید (به مساجد و زیارتگاه‌های یزد، ابرکوه، بیداخوید، بافق، تفت و بندآباد توجه کنید). در زمان حاکمیت سلسله آق‌قویونلو کاشی‌کاری‌های باشکوهی در اصفهان ایجاد شد. گاهی اوقات روستاها و شهرهای جداافتاده بناهای تاریخی را ساختند (خونج و ماهان) در حالی که در سراسر استان مازندران برج‌های مقبره‌ای پراکنده‌ای به‌چشم می‌خورند که سبک آن‌ها از جریان اصلی معماری تیموریه بسیار فاصله دارد. بنابراین در قرن ۹ هجری / ۱۵ میلادی مکتب خاصی در معماری ایرانی وجود نداشت. بلکه گسیختگی سیاسی کشور رشد مکاتب مستقل معماری را تشویق می‌نمود که نتیجه آن گسترده ولی به‌ندرت پیشرو و اصیل بود. بنابراین بر مکاتب عمده خراسان توجه خواهد شد چرا که در این منطقه قابلیت آزاد سبک تیموریه ایرانی را بهتر می‌توان تعقیب کرد. همان‌گونه که قبلاً گفته شد، اندازهٔ صرف به اکثر بناهای دوره تیموریه علی‌الخصوص در



۱۷. مقبرهٔ پیربکران، لینجان

۱۸. حرم حضرت معصومه (ع)، قم

سمرقند و هرات ویژگی خاصی می‌بخشد. برای مثال ایوان قصر شهر سبز همانند ایوان مسجد بی‌بی‌خانم، احتمالاً حدود ۴۰ متر ارتفاع داشت. در خود ایران، مدرسه‌خارگرد (که در سال ۸۴۸ هجری / ۱۴۴۴ میلادی تکمیل شد) بزرگ‌تر از نمونه‌های قدیمی است، در حالی که هیچ‌کدام از پیش‌طاق‌های قدیمی به تناسب بلندتر از پیش‌طاق‌های تایباد و تربت‌جام نمی‌باشد. در واقع در آن‌زمان پیش‌طاق ویژگی و اهمیت جدیدی را کسب می‌کند. احتمال دارد آن گنبدخانه را در پشت خود پنهان کند و یا بیرون‌نشستگی خاصی را نشان دهد. و گاهی به‌جای یک نقش کارکردی، از یک نقش نمادین برخوردار است. مثلاً متوقف‌کردن نما و با عمل‌کردن به‌عنوان یک صفحه به‌جای این‌که آن را تا حدودی ادامه دهیم. مناره‌ها ورودی کوچکی دارند (مسجد گوهرشاد) اما حالا برجک‌های کناری کوتاه ــ که از ستیغ‌های مناره و یا حتی چاتریس هندی ناشی شده ــ خطوط سقفی را رنگارنگ می‌نمایند (تصویرهای ۱۸ و ۱۹).

کیفیت سه‌جنبه‌ای برخی از پیش‌طاق‌های تیموریه (مثلاً بلخ) در ساخت نماها گرایش جدیدی را نشان می‌دهد. در خارگرد و به میزان کم‌تری در گازورگاه، نزدیک هرات، یک ریتم کوتاه‌شده می‌تواند در ساخت نما با طاقچه و قاب‌بندی دیده شود. هر دو ساختار اهمیت شایانی را به دیوارهای پیرامونی و نمای اصلی می‌دهند و بدین‌وسیله از بناهای ماوراءالنهر تقلید می‌نمایند. اما خارگرد بر الگوهایش فایق می‌آید چرا که معمارش دخالت و نفوذ نسبتاً آرام موضوعات فضایی را مجاز می‌داند، به‌جای این‌که از روش اولیه دوره تیموریه پیروی نماید و برای تقویت بناهایش بر آجرهای لعابی تکیه نماید.

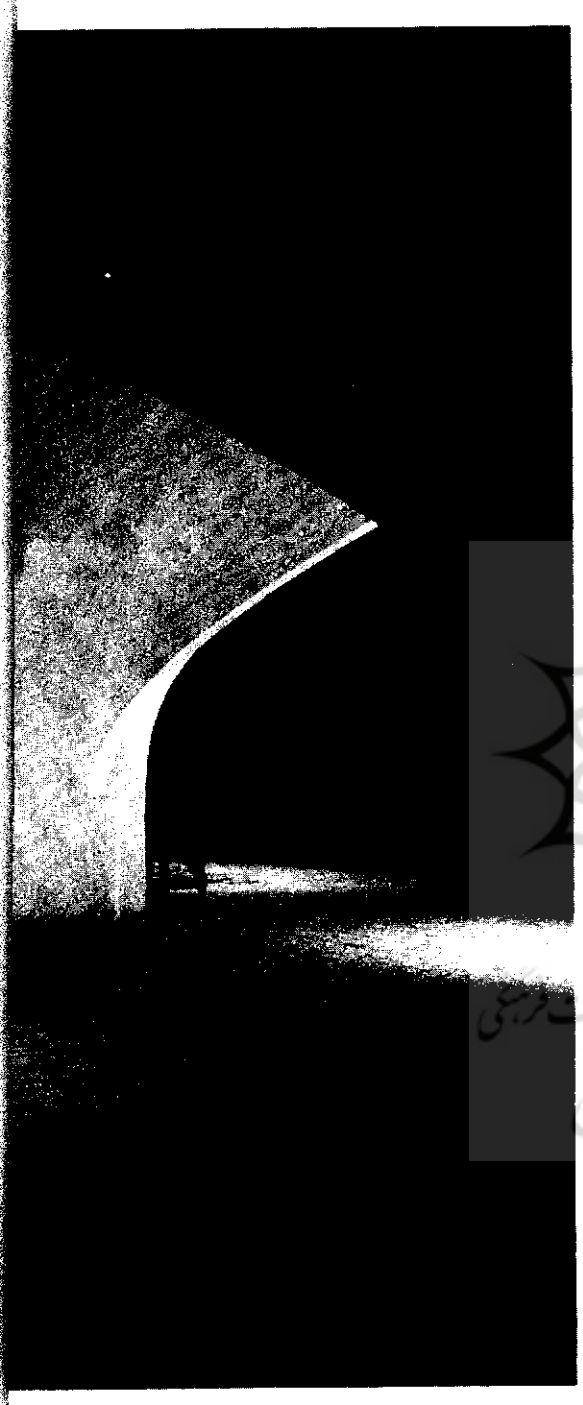
در حالی که هیچ بنای جدیدی ایجاد نشد اطمینان و سادگی در برخورد با مسئله فضا مورد توجه قرار می‌گیرد. بار دیگر عامل اندازه مهم است. و این معمار را قادر می‌سازد تا ابزارهای پیش‌بینی و پژواک، ابزارهای محوریت و قرینه، ابزار تکرار، ابهام و شگفتی را به‌کار بندد. در مدرسه خارگرد، نور و محورهای متضاد به‌دقت محاسبه شد و انطباق دقیق ولی پیش‌بینی‌نشدهٔ تأکیدهای داخلی و خارجی کامل‌ترین اثر این ابزارها را به‌وجود آورد. یک ایوان طاق‌های جذب هم هر طرف حیاط وسیع را جدا می‌کند و برای چیزی که می‌تواند تکراری صرف باشد قرینه‌ای می‌سازد. واحدهای مسکونی جلبی با ورودی‌های پُخدار و پلکان‌هایی که به نحو ماهرانه‌ای تطبیق یافته‌اند، بیانگر کنترل طرح عظیم می‌باشد. علی‌الخصوص روشی قابل‌توجه است که به‌خاطر سازش تقاضای متضادِ فضای زندگی قربانی نگردید. انتقال بین عملکردهای متوالی به‌طور طبیعی و هموار توسط معمار انجام می‌گردد، عملکرد وی هنری است که هنر را پنهان می‌سازد. تمامی این ظرافت‌های طراحی به سادگی هرچه تمام‌تر و رضایتمندانه‌تر تابع یک سیستم کلی تناسب‌ها می‌باشد. حیاط چهارگوش است و اطرافش به دیوارهای پیرامونی کوتاه‌تر و بلندتر در یک ضریب ۲:۳:۴ مربوط می‌شود. بنابراین خارگرد یک توازن هم‌آهنگی ــ که در تربت‌جام و تایباد هم پیدا شده ــ بین قطب‌ها تمرکز و انبساط را نشان می‌دهد. در مقابل به‌نظر می‌رسد که برخی از بناهای سمرقند به‌سادگی هرچه تمام‌تر بزرگ‌تر از حدّ نیازند. گاهی اوقات طرح‌های آن‌ها یک عامل عادت را دربر داشت گویی که ورودی هوشمندانه‌ای که آن‌ها را ساخته بود برای توجیه اندازه‌اشان کافی نبود. یک قرن بعد متأسفانه ناکامی اندازه صرف به‌عنوان یک عامل هوشمندانه در برنامه‌ریزی در مساجدِ حول و حوش هرات آشکار است (مثلاً در گوریان و یا در زیارتگاه). جایی که فقرِ نوآوری، دیگر توسط کاشی‌کاری پنهان نمی‌ماند.

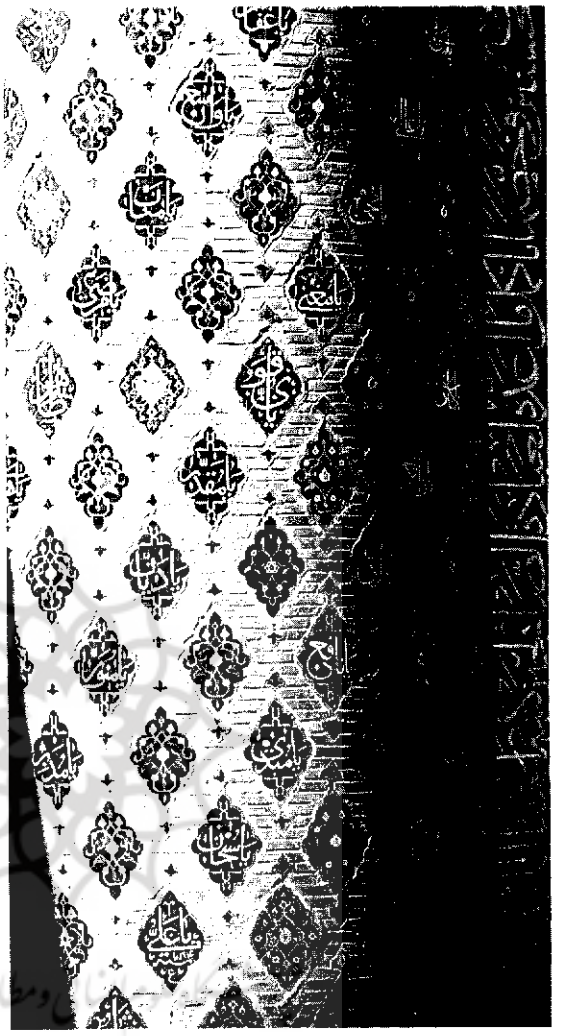
در حالی که حاشیه‌کاری‌های معماری به‌طور سنتی باقی ماندند، تیموریه تا حد غیرقابل تصوری به توسعه طاق‌سازی و کاشی‌کاری پرداختند (تصویر ۲۰). طاق‌های مقرنس، ساده، رنگ‌شده و یا کاشی‌دار بسان

گذشته تنوع فضایی را به اَشکال طاقدار بخشیدند و به‌عنوان عاملی ارتباطی بین لوح‌های پسین و پیشین عمل کردند و بدین‌وسیله تضاد شدید صُلب و نمای خالی کم شد. از این گذشته نقشمایه‌ها تحت تغییرات خاصی قرار گرفتند، برای مثال غالباً به یک میزانِ نسبتاً جزئی کاهش می‌یافت و در قالبِ یک میزانِ واحد گسترده می‌شد. گاهی قاب‌های کوچک به‌طور کلی به‌عنوان تراکم تزیینی به‌کار رفتند و مقرنس‌های آویزان وزیرانی را که به نحو چشمگیری یادآور آثار *الحمرای* آن دوره بود، تشکیل می‌دادند. هم‌چنین برای سبک جدیدی از طاق‌سازی‌ها که در ظاهر بسیار پررونق بود، مقرنس به‌عنوان سنگ لاک‌پشتی به‌کار رفت (خارگرد، تایباد، تربت‌جام و مقبره گوهرشاد در هرات). طاق‌های تیزدار ساده و توگودی که از گوشه‌ها شروع شد و تراکمی از اشکال چندضلعی دیگر جایگزین سکنج‌گاه آشنای قرن‌های گذشته، شد. گاهی اوقات تویزه‌های بزرگ و کوچک مورد توجه قرار می‌گیرند و بدین‌وسیله سیستم ساختاری را مغشوش می‌نمایند. بدین‌سان شکنگاه‌ها تعریف پیچیده قبلی خود را از دست دادند و در ظاهر متحرک و حتی روان گردیدند و آماده بودند تا در آینده‌ای مبهم از اَشکال گوشه‌دار ناپدید شوند. اشکال هندسی سازندهٔ آن، که سطوح مختلفی را دربر می‌گیرند به نحو متفاوتی فضای بین طاق‌های بزرگ را به اجزای مختلفی تقسیم می‌کنند. طرح‌ها و رنگ‌های متفاوت این ابزارهای «درزگیر» چشمان را به حرکت وا می‌دارند. به‌نظر می‌رسد که پویاترین اشکال به سرعت ستاره‌های دنباله‌دار به سمت بالا می‌روند، با شعاع‌هایی که در کاکل و اوج قوس متمرکز می‌شوند و با پراکندن قاب‌های مقرنس در سطح زیرین که هر یک نقطهٔ درخشان نور هستند این تصور تقویت می‌گردد. محرک آن‌ها متمایل است که در یک رابطه اوجی در مرکز طاق با هم تلاقی نمایند. اما معمولاً پیش از این تلاقی متوقف می‌شدند و در عوض یک گنبد چندضلعی را تعیین می‌کردند و یا خود را در قرنیز ستاره‌واری که گنبد را بر یک ردیف طاقی کوچک حمل می‌نمود، ناپدید می‌ساختند. اگر از پایین نگاهی به آن بیاندازیم چنین سیستم طاق‌سازی، شعاع‌های سرگردانی از تأکیدهای متضاد را ارایه می‌کند و به‌جای آرامش، تحرک و به‌جای تفکر، هیجان را می‌آفریند. علی‌رغم نفوذ بُعد سوم، بستگی و قرابت داخلی آن به همراه شبکه هندسی دوبُعدی از هنرهای فرعی (مثلاً درها) چشمگیر است. نور به شیوه‌ای گذرا و بوالهوسانه بر این سطح چند نما بازی می‌کند و بدین‌وسیله به بیان شکنندگی کل می‌پردازد. بنابراین ساختار، طرح‌ریزی سطحی و نورپردازی ترکیب می‌شوند تا در این طاق‌ها به نادیده‌گرفتن مواد توپُر بپردازند. چنین برداشتی کاملاً مناسب است چرا که عمل حمایت از گنبد واقعاً در ورای این صحنه تخیّلی به‌واسطه اَشکال ساختاری بسیار قدیمی ایران چون سکنج‌ها، طاق‌های گهواره‌ای و طاق و تویزه، و طاق‌های پیشکرده انجام می‌شود. داربست‌ها و سنگرهای باریکی که با ملات‌هایی سفت شده‌اند زیربنا را در سر جای خود نگه می‌دارد. تا اواخر قرن ۹ هجری / ۱۵ میلادی این سبک شورانگیز، که تنها در خراسان به توان کامل آن واقف شده بودند، به پایان کار خود رسید.

گنبدها نیز به‌همراه طاق‌سازی از جاذبه‌های دوره تیموریه می‌باشد. ساقه‌های گنبد تا ارتفاع بی‌سابقه‌ای برافراشته شده و گنبدهای کله‌قندی رایج می‌شود (سمرقند [طرح ۱۲]، هرات، بلخ و کرمان). هر دو خصیصه معمولاً یک گنبد دوگانه‌ای را به‌کار می‌برند. در عوض این امر به کاهش و یا ازبین‌رفتن شکنگاه خارجی و ابزارهای متفاوت اولیه چون دالان‌ها که برای پوشاندن محل ایجاد شده بود، منجر گردید. هم‌چنین ساقه‌های گنبد چندضلعی و پلکانی ناپدید شدند. طاق‌های ساده کاشی‌دار همگی بازماندهٔ این طرح اولیه هستند.

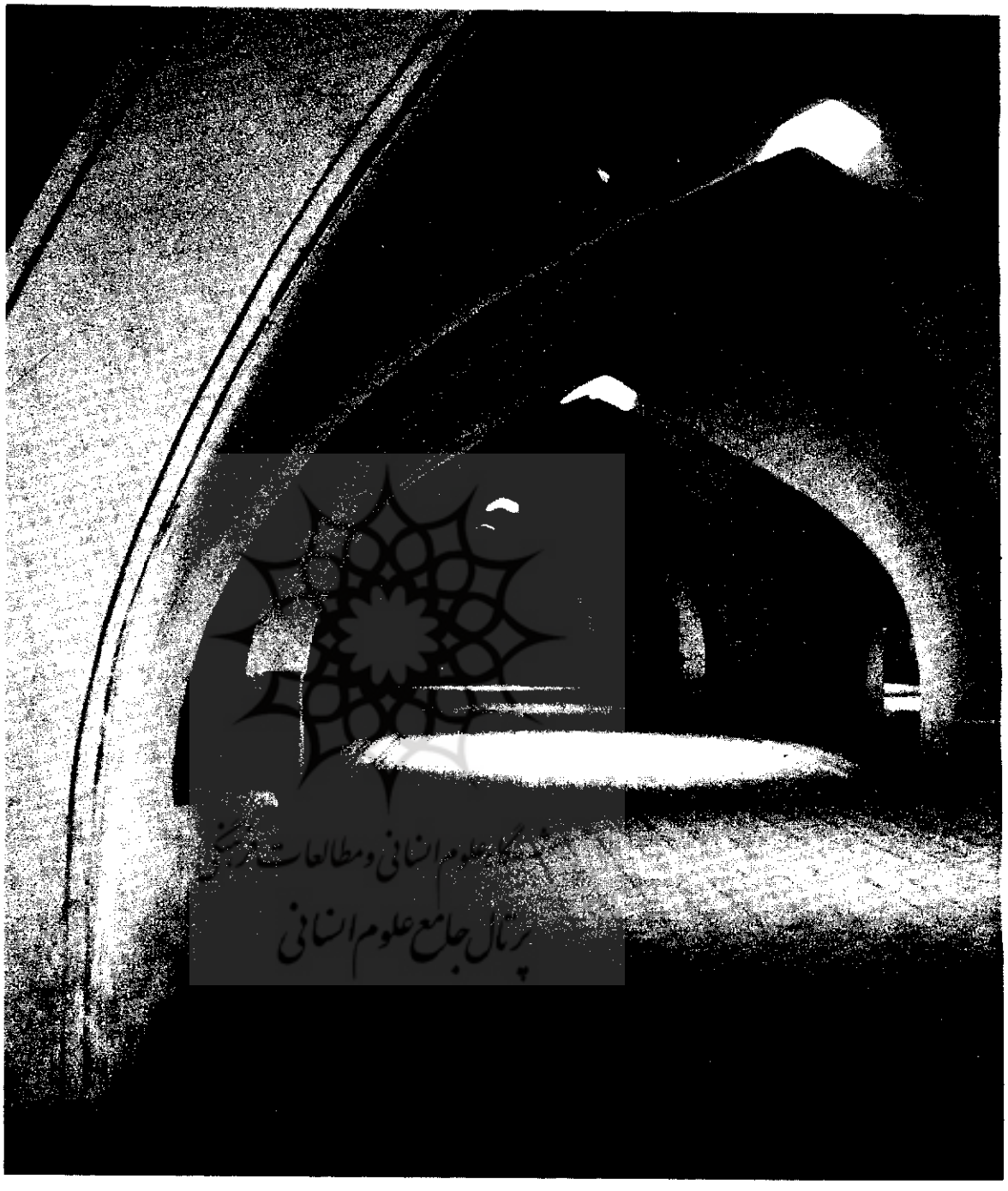
جدای از طاق‌سازی یکی دیگر از عوامل مهم





۱۹. مسجد گوهرشاد، مشهد مقدس

پرتال جامع علوم انسانی



۲۰. مسجد جمعه، اصفهان

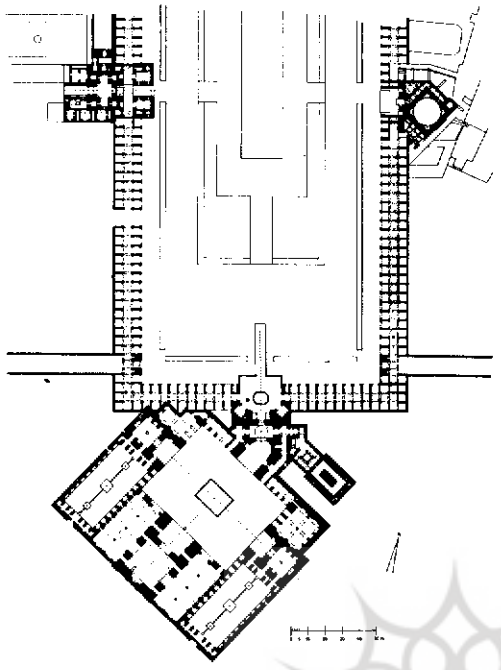
معماری تیموریه در تزیین آن وجود دارد. مواد ساختمانی به نحو هوشمندانه‌ای مختلف و متغایر هستند. از آجرها به‌عنوان یک پوسته صاف تزیینی استفاده می‌شود تا برای درقالب‌نمودن کاشی‌کاری‌ها به‌کار رود ــ به‌عبارتی این امر تکنیک بنایی می‌باشد. تخته‌سنگ‌های مرمری اِزواره‌ها را می‌سازند. گچ‌بری‌های خمیدهٔ برجسته دوران ایلخانی در ورامین، قم و علی‌الخصوص در مشهد به‌وجود می‌آید. در تکنیک آشنای قدیمیِ کاشی‌کاری‌های لعابی استادکاران بدون درنگی به‌دنبال ترکیبات و نظرات جدیدی بودند. تأثیرات صحافی کتب و تذهیب کتیبه‌ها شاید بتواند رواج جدید اشکال ترنجی حاشیه‌های خاص عربانه را تشریح نماید. احتمال دارد که طراحی فرش، که شاید خود آن نیز از این منبع نشأت گرفته باشد، یک نقش میانجی را ایفا کرده باشد. و شاید ویژگی‌هایی چون طرح‌های چندگانه تحمیلی در رنگ‌های متعدد را معرفی کرده باشد. تأثیر سبک چینی نیز قابل‌توجه است: در کتیبه‌های چهارگوش کوفی که یادآور خط مهری است، سرویس‌های جو. یی (Ju-Yi) یا نقوش ترنجی دونیمه چندپره و یا چهارنیمه حاکی از چنین تأثیراتی هستند. قاب‌بندی‌های تزیینی کوچک چندضلعی به شکل نقوش برجسته که نخست در گچ‌بری‌های خمیده و سفالینه‌ها یافت شد به کاشی‌کاری منتقل شد و در ورای زمینه‌های کاشی‌کاری‌شده به‌کار رفت، تکنیکی که در ابتدا در ماوراءالنهر دیده شد. آن‌ها از کارکرد دوگانه‌ای برخوردارند: رنگارنگ‌کردن طرح و تحمیل اشکال هندسی برجسته به‌صورت جزئی، که طرح‌ها و نقوشی خودساز بودند و احساسی از تعامل فضایی این آمیزه را به‌وجود می‌آورد. اژدهای شش‌ضلعی به‌رنگ سبز سیر زرق و برق‌دار، که گاهی اوقات جلای آن با مطلاکاری زیاد می‌شد جایگزین طرح‌های ستاره و چلیپا گردید. سنگ‌های مرمر به‌همراه چندضلعی‌های کوچک کاشی‌ها در همه‌جا پخش می‌گردید. علی‌الخصوص در باستیون‌ها و مناره‌ها یک شبکه کلی از نمای آجری به‌همراه قاب‌بندی‌های تزیینی اضافی کاشی‌ها و کاشی‌های نقاشی‌شده زیرلعابی از هم جدا می‌شدند. در اغلب موارد این قاب‌های کتیبه، سنگ‌نبشته‌های مذهبی را دربر داشت (برای نمونه، مسجد کبود، تبریز). سطوح بزرگ بدون وقفه با کاشی‌کاری پوشیده شده است. نه‌تنها دیوارهای طولانی آن بلکه در دور ستون‌های زاویه‌دار، طاقچه‌ها، ردیف طاق‌ها، طاقبندی‌های مقرنس‌کاری‌شده و فضای داخلی گنبدها نیز کاشی‌کاری شده است در حالی که سطح بیرونی آن‌ها با طرح‌های گیاهی، کتیبه‌ای و یا هندسی پوشیده شده بود.

دوره‌های صفویه و زند

حکومت‌های طولانی شاهان صفوی وعده حمایت‌های بی‌دریغ معماری را دادند ولی وفای به این وعده به‌طور متناوبی بود. برای مثال بین سال‌های ۱۵۲۰ و ۱۵۹۰ بناهای چشمگیر کمی ساخته شد. اما بلندپروازی‌های عظیم شاهانهٔ شاه‌عباس معماری دوران صفویه را از شور و حال خود به‌در آورد و بدان حس نوینی از سیر و هدایت را بخشید که میدان امام و بناهای مرتبط آن تنها مُشتی از خروار است (تصویر ۲۱). درباریان او از مسیر وی پیروی کردند و با برپایی ده‌ها بنا، نمای شهر را تغییر دادند. بدین‌سان برای مدت کوتاهی با شهرهای استانبول و دهلی که پایتخت‌های دیگر کشورهای اسلامی بودند به رقابت پرداخت. نیروی محرکه متعاقب، معماری صفویه را به قرن ۱۲ هجری / ۱۸ میلادی کشاند. اصفهان سهم عمده منابع را در تعیین مکاتب استانی معماری را به خود اختصاص داد هرچند که برای تشویق تجارت شبکه‌ای از کاروان‌سراها برپا گردید.

با وجود این، ساختمان‌های کوچک بسیاری در سراسر کشور ساخته شد و این امر قضاوتی متوازن را از

سبک صفویه ممکن ساخت. به‌جای مساجد بزرگ، زیارتگاه‌ها و معماری غیرمذهبی توان معماران را به انحصار خود درآورد. تعدادی از شهرهای استانی دیگر علی‌الخصوص مشهد، شیراز و کرمان معماری عمده‌ای را ارایه کردند ولی در جاهای دیگر بارزترین ویژگی فعالیت معماری به کارهای تعمیراتی مربوط می‌شد. گاهی در چنین تعمیراتی کتیبه‌ها را به‌گونهٔ دیگری درمی‌آوردند و حریصانه کل ساختمان را به صفویه نسبت می‌دادند. این تأکید بر انجام تعمیرات شاید بتواند آثار تقلیدی بسیار عالی از سبک‌های گذشته را تشریح نماید. هم‌چنان‌که قدرت این سلسله رو به افول بود در مقایسه با ایجاد کارهای جدید، آهنگ انجام این تعمیرات سرعت گرفت. تأثیر دوره صفویه حتی در ورای مرزهای سیاسی ایران به نحو چشمگیری احساس می‌شد ــ در طرف غرب در عراق، در شمال در منطقه قفقاز و ازبکستان (تصویر ۲۲) و در خاور دور تا لاهور تأثیر صفویه دیده می‌شد. با وجود این، معماری صفویه ضرورتاً درون‌نگر است و آگاهی متقابلی از سبک‌های عثمانی، مغولی و دیگر سبک‌های خارجی نشان نمی‌دهد. حامیان صفوی می‌توانستند در برخورد با مشکلات حمل و نقل و اجرایی که پروژه‌های بزرگ‌ترشان با آن‌ها روبه‌رو بود از تجربیات عثمانی‌ها و مغول‌ها بهره برند. شواهد کارهای انبوه نشان می‌دهد که گاهی مقیاس زمانی نادرست از آب درمی‌آید. بنابراین روایت احتمالاً مشکوکِ معمار مسجد امام نیز از این مسئله سخن می‌گوید. وی در اقدامی بر علیه دربار برای چند سال کار ساختن بنا را متوقف کرد تا مؤسسات مربوطه بتوانند حساب‌های خود را با وی تسویه نمایند. در مقابل سنان بزرگ که روزگاری معمار بناهای شکوهمند عثمانی بود و برای چند دهه مجری سازمان تشریفات اداری بود که ساخت این بناها را ممکن ساخت، معمار عصر صفویه نه نبوغ وی و نه موقعیت و قدرت پایدار وی را داشت. با وجود این، بهترین بناهای

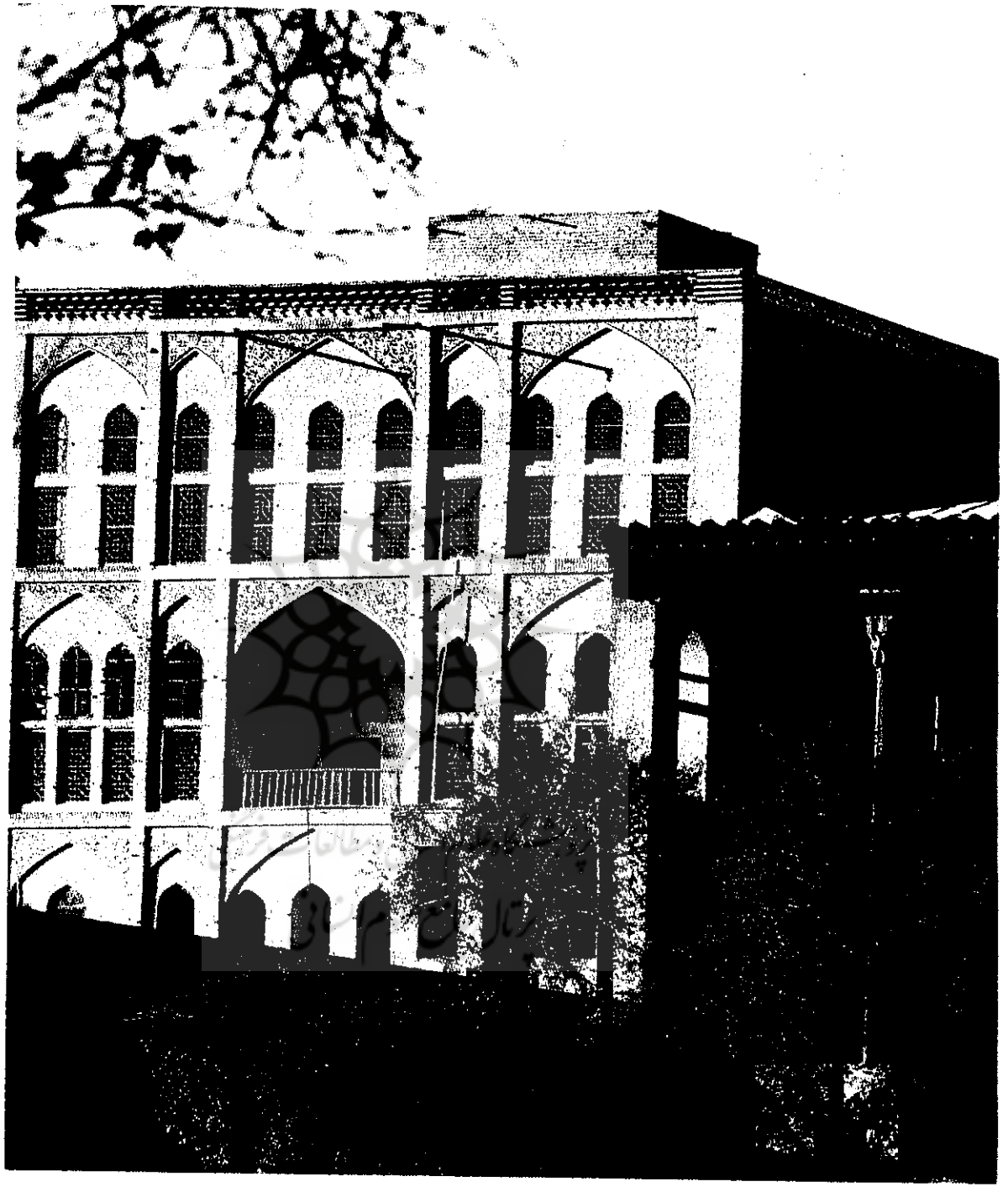


۲۱. بخشی از میدان امام اصفهان

۲۲. مدرسهٔ عبدالعزیزخان، بخارا

صفویه از نظر سبک کار چندان بهره‌ای را نصیب همتایان عثمانی خود نکرد. تأکید معماران تیموریه بر اندازهٔ صرف در این دوره نیز ادامه یافت و خود را همانند منطقه افزوده سطحی یک مجتمع زیارتگاهی، به‌آسانی در تناسب‌های بزرگ‌تر یک ساختمان معیّن نشان داد و با مسجد امام و زیارتگاه مشهد که اولی بزرگ‌ترین مسجد و دومی بزرگ‌ترین زیارتگاه کشور هستند، به اوج رسید و برای مشکلات معماری روش‌های متعدد و جدیدی را به‌کار گرفت ــ و در واقع آن‌ها را تشویق کرد. تقارن شعاعی به نحو جامعی (باغ‌های فرح‌آباد) ــ یا در یک مقیاس انسانی (کاخ هشت‌بهشت، مقبره خواجه‌ربیع) به‌کار گرفته شد. تکرار متوالی یک واحد خاص بر اندازهٔ بنا و وحدتِ ضروری آن تأکید می‌نمود. تکرار متقارن و دوگانه عناصر اصلی رایج می‌باشد و شاید با اشکال مقیاس بزرگ چون مدرسه، گنبدخانه‌های جانبی و شبستان‌های زمستانی مسجد امام، بیش‌ترین تأثیر را دارد. در یک سطح درونی‌تری این تکرار، توزیع آبراهه‌ها (زیارتگاه مشهد، مدرسه مادرشاه، اصفهان) و یا بنا به یک سنت دیرپا، کارگذاری قاب‌بندهای تزیینی را واجب می‌نمود.

هم‌چنین تأکید بر اندازه، معماران را تشویق نمود تا ساختمان‌هاشان را برحسب قالب‌سنگ‌ها بنا کنند. بدین‌سان آن‌ها می‌توانستند جدای از درخشندگی سطح تزییناتی که اندکی بعد در ساختمان به‌کار می‌رفت، یک ریتم و هم‌آهنگی اصلی را از مواد توپُر و فضاهای خالی به‌وجود آورند. البته این احتمال وجود داشت که فضاهای خالی استخر و حوض‌هایی باشند و یا فضاهای باغی هم‌چون حیاط‌های ساده (مثلاً در ماهان). این تکنیک می‌تواند در مقیاس کوچک‌تری به‌کار رود همانند مقابر که دیوارهای بارگیر آن تا حداقل تراشیده شده‌اند، در حالی که طاقچه‌های عمیق فضا را در حیطه خود می‌گیرند (خواجه‌ربیع، قدمگاه، در نزدیکی نیشابور). تالار یک قصر همانند چهل‌ستون روش‌های



۲۳. عالی‌قاپو، اصفهان

مشابهی را نشان می‌دهد، حال آن‌که عالی‌قاپو در انتقال این خلأ طراحی‌شدهٔ نیمهٔ نما به یک نیرنگ خیال‌پردازی متوسل شده است (تصویر ۲۳). ورودی‌های عمیقاً پس‌نشسته دو مسجد در میدان اصفهان توصیف بیش‌تر این عقیده می‌باشد.

در آخر این‌که مقیاس‌یافتهٔ بسیاری از این پروژه‌ها ابتکار جدیدی را در کشف ارزش‌های فضایی مورد حمایت قرار دادند. در حالی که می‌توان این شیوه تفکر را در فضاهای داخلی مکان‌های نسبتاً کوچکی هم‌چون مقبره خواجه‌ربیع مشاهده کرد، مقبره‌ای که درست در شمال مشهد قرار دارد و دارای تغییرات سریع و آشفتهٔ سطح در نقشهٔ نمای پایین‌تر می‌باشد. در بزرگ‌ترین ساختمان‌های این دوره نیز، این شیوه تفکر بسیار آشکار است. زمانی که این ساختمان‌های موجود و کنونی با افزودن محوطه حیاط (هم‌چون زیارتگاه اردبیل)، دالان‌های طاق‌دار (مثل ماهان) و یا به‌واسطه ویژگی‌های دیگر بزرگ‌تر شدند، معمولاً این موارد اضافه‌شده، بنا را باز نمود و بدان احساس قوی‌تری از محوریت بخشید و یا قسمت‌های مختلف آن را به هم بسته ساخت. چشم‌اندازهای جدیدی آفریده شد. بدین‌وسیله پیوستگی تضمین شد و چشم به‌طور طبیعی از یک بخش بنا به بخش دیگر سیر می‌کرد. تقابل‌های ناگهانی مقیاس و یا نورپردازی تعامل‌های جدیدی از بزرگی و کوچکی، فضاهای باز و بسته ایجاد کرد. در مدرسهٔ مادرشاه یک درگاه طاق‌دار قوسی‌شکل کوتاه و تیره منظره‌ای از یک محیط روستایی آرام را به تصویر می‌کشد: حوضی با درختان بسیار در اطرافش که به ایوانی ختم می‌شود که با کاشی‌های آبی‌رنگ زینت یافته است. مسجد لطف‌ا... تضادهای شدید نورپردازی را کم کرده و تضاد مقیاس را ترجیح می‌دهد. راهرو کوتاه و اُریب درون ورودی به یک حیاط باز نمی‌رسد بلکه به حیاطی که بزرگ‌ترین گنبدخانه ایران را دارد می‌رسد. حال معادله آشنای گنبد با طاق آسمان خود را با تندی و شدت جدیدی می‌شناساند. طرح نور خورشید در اوج گنبد، شبکه‌ای از لوزی‌های خمیده‌ای را می‌آفریند که به بیرون شعاعی می‌افکند و به‌تدریج برای پرکردن کل سطح گنبد توسعه می‌یابد. زمینه‌های عمیق آبی آن‌ها نورهای ضعیفی را که توسط روشن‌تاب‌های عربانه ایجاد شده‌اند، حمل می‌کند. این نمونه‌ای از آسمان شبانگاهی می‌باشد. مسجدامام و مدرسه مادر شاه با تنظیم تعامل نور و سطحی که شعاع نور از اوج گنبد جریان می‌یابد، تمثیل بین گنبد و آسمان را آشکار می‌سازد.

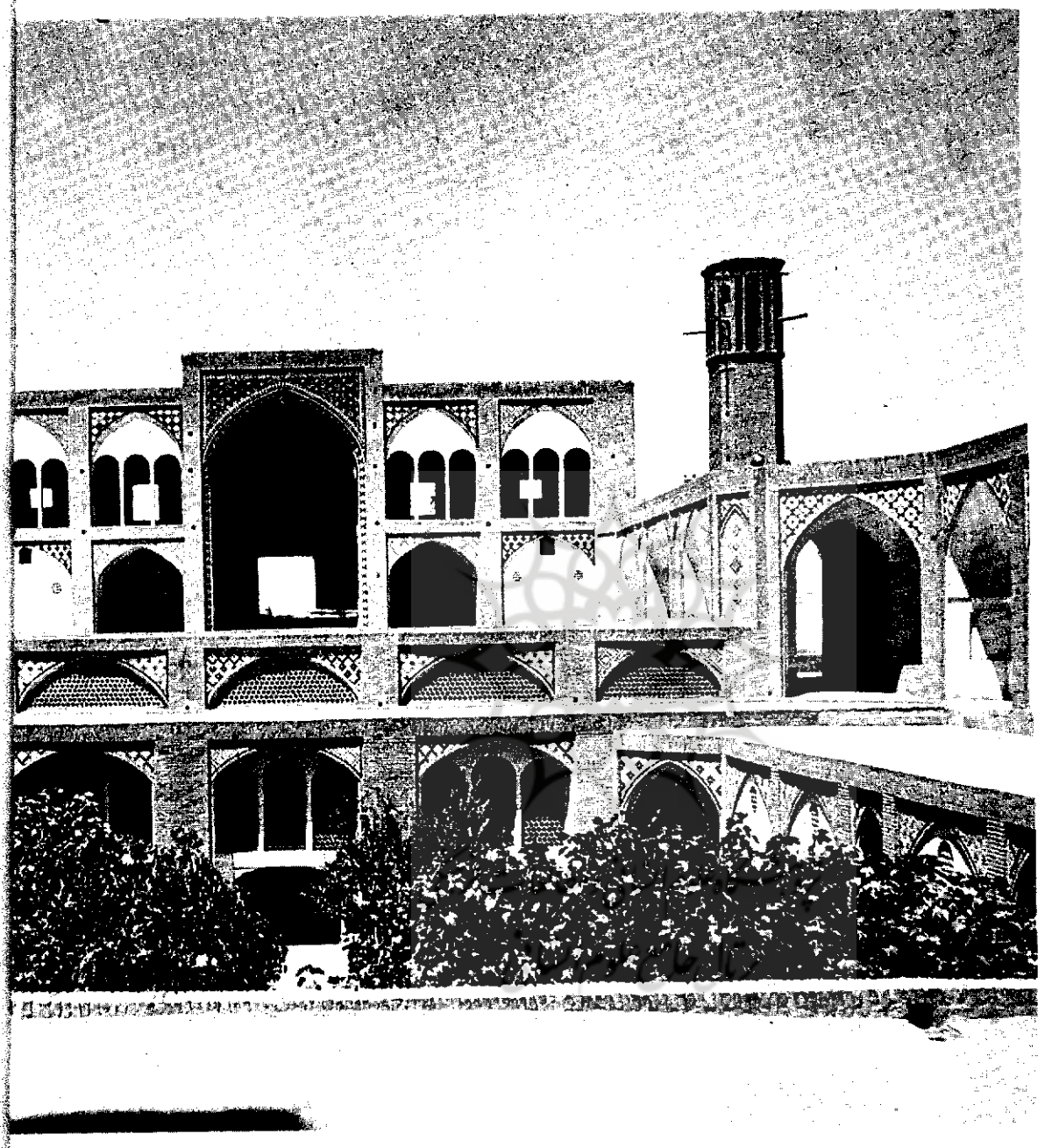
البته در معماری صفویه رنگ بسیار مهم است. حتی معماری تیموریه با چنین افراطی از کاشی‌کاری استفاده نکرده بود. بدین‌سان از راه‌های گیاهی مسجد لطف‌ا... و نمای خارجی و عظیم نگاره‌های عربانه گنبدهای صفوی هیچ برابر اولیه‌ای را نمی‌یابد. در بهترین حالت آن این کاشی‌ها تقریباً با یافته‌های اولیه برابر است. اما به‌طور کلی تکنیک به‌کاررفته در آن کاشی‌های چهارگوش‌رنگی و زیرلعابی بزرگ و تیره‌رنگی که جایگزین کاشی‌های پرزحمت دوران اولیه که در آن هر رنگی در درجه حرارت مناسب در معرض آتش قرار می‌گرفت، در سطح پایین‌تری قرار داشت. این مسئله باعث می‌شد که مناطق وسیعی به‌طور سریع و ارزان کاشی‌کاری شود. برای تعیین ارزش‌های ساختمانی، بناها از سر تا ته با کاشی آراسته شدند، در نتیجه گاهی اوقات معماری صفویه از نظر معماری نما، ارزشی ندارد. مطمئناً گاهی اوقات می‌خواسته‌اند که بسیاری از نماهای تاریخی بزرگ تنها از یک طرف نگریسته شود چرا که دیگر طرف‌های آن عمدتاً و یا به‌طور کلی فاقد تزییناتی می‌باشد. این امر تنها از کیفیت سه‌بعدی ساختمان می‌کاهد.

بنابراین شگفت‌آور نیست که معماری دوره صفویه فاقد کشش پویایی دوره‌های اولیه باشد. مرکز توجه از ساختار به تزیین تغییر یافته بود. معمار صفوی به‌جای نوآوری مستقیم ترجیح می‌داد تا رابطه بین بخش‌های

سازنده بنایش را تذهیب و آراسته نماید. آشکالی که از آن استفاده می‌نمود از تاریخ طولانی برخوردار بود و از نظر تعداد نیز قلیل بودند. در تغییر آن‌ها وی توانست تجربیات متراکم قرن‌ها را به‌کار برد. در میان معماران ماهرتر این دانش، مطمئن و سلیقهٔ مطمئنی بود و در واقع حساسیّتی را نسبت به اختلاف به‌وجود آورد که اشتباهات و افزایش مواد ساختمانی را از بین برد. پس معماران در دوره صفویه راه میانه را برگزیدند و از تمامی مزیّت‌های این تصمیم بهره بردند. آشکال سنتی که در این دوره بدون تلاش چندانی به مقیاس عظیمی به‌کار می‌رفت به نهایت کمال خود رسیدند. عده قلیلی هم بر این باور بودند که معماران باید به‌طور دقیق توان کارکردی مختلف عناصر قیاسی را که ساختمان‌هاشان را تشکیل می‌دادند، منطبق سازند. به‌طور خلاصه اشکال قابل مبادله و جایگزینی شدند. مقبرهٔ خواجه‌ربیع می‌توانست عمارت پاویونی (کلاه‌فرنگی) مُفرحی هم‌چون هشت‌بهشت باشد. مشکل بتوان مساجد، کاروان‌سراها و مدرسه‌ها را جدا خواند. زیارتگاه‌های مذهبی و قصرها، اتاق‌های تقریباً یکسانی را برای قراردادن سرامیک‌های باارزش داشتند (اردبیل و عالی‌قاپو).

در معماری بناهای غیردینی طبیعتاً تأکیدها مختلف می‌باشد، اما برخی از نکات اصلی که قبلاً بحث شد و علی‌الخصوص علاقه به مقیاس و گونه‌گونی فضایی نیز می‌تواند دیده شود. دو گروه‌بندی عمده وجود دارد: قصرها و بناهای سودمند. در گروه‌بندی نخست تقسیمات فرعی نوع متعددی، خود را نشان می‌دهند. مفهوم قصری که به‌مثابهٔ باغی با مقیاس طبیعی و با ساختمان‌هایی زینت می‌یابد در فرح‌آباد و در باغ‌های مجاور میدان امام دیده می‌شود. در این مکان‌ها طراح تنها با عوامل اندکی چون: گنبدهای در کنار هم، سایبان‌ها، حیاط‌ها، راهروها، درخت و آب‌نماها از فضا استفاده نموده است. گوناگونی بسیار فضایی در یک مکان محدود به‌وجود آمده است و بدین‌سان در اصفهان قصری بر روی پل خواجو بنا شده است. آن‌ها آشکارا دیوارهای بارگیر توپُر را کم نموده و ترجیح می‌دهند که سطح را با پنجره‌های بزرگ، طاقچه‌ها و پیشخوان‌های ستوندار شکاف دهند و دیوارهای داخلی با طاقچه‌های بیش‌تر و سقف‌های کوتاه و طاق‌های مقرنسی پوشانده شود. تقریباً در تمامی آن‌ها محیط‌های طبیعی به‌کار گرفته شده‌اند و در اغلب موارد این ساختمان‌ها به شکل کاشی‌کاری گوشه‌دار بیان می‌شود که در آن درک گیرایی و درک ضیافتی مستولی می‌باشند. مینیاتورهای شاهانهٔ دوره صفوی با جزییات عالی و دقیق روش زندگی درباری را به تصویر می‌کشد که برای آن چنین قصرهایی برپا شده و به‌عنوان پاداشی انواع متعدد ازدست‌رفتهٔ پاویون‌های بسیار شکوهمندی را به‌طور مستند نشان می‌دهد که ساختمان سُست آن‌ها به‌خوبی ناپدید شدن‌شان را تشریح می‌نماید. در این برهه چوب نقش ساختاری مهمی را ایفا می‌کند که در معماری عمده ایرانی در جای دیگری به‌چشم نمی‌خورد. طرح‌های زمینه‌ای و نقوش‌نما با وفاداری شگفت‌آوری به نمونه‌های دوره‌های پیش از اسلام بازمی‌گردد.

در میان ساختمان‌های سودمند گوناگون این دوره (پُل‌ها، بازارها، حمام‌ها، آب‌انبارها، سدها، کبوترخانه‌ها و دیگر موارد) کاروان‌سراها بیش‌تر هستند (تصویر ۲۴). آن‌ها به جهانی تعلق دارند که کاملاً از دربار جداست. تقریباً هیچ تزیین غیرطبیعی و بیگانه‌ای بر جدیت کارکردی آن‌ها تأثیر نمی‌گذارد. این می‌توانست یک اتلاف وقت باشد. مهارتی که آن‌ها نیاز داشتند نسبتاً مهارتی ساختمانی بود که عمیقاً در سنت ایرانی یعنی ساخت طاق‌های قوسی، طاق‌های ردیفی و گنبدهایی به مقیاس کوچک، ریشه دوانیده است. آن‌ها در خلق و ترکیب این عوامل سلیقه بی‌پایانی را نشان می‌دهند. جنبهٔ بارز معماری آن‌ها این است که علی‌رغم تنوع آشکار حاشیه‌کاری‌ها، می‌توان در آن‌ها نشان پنهانی از

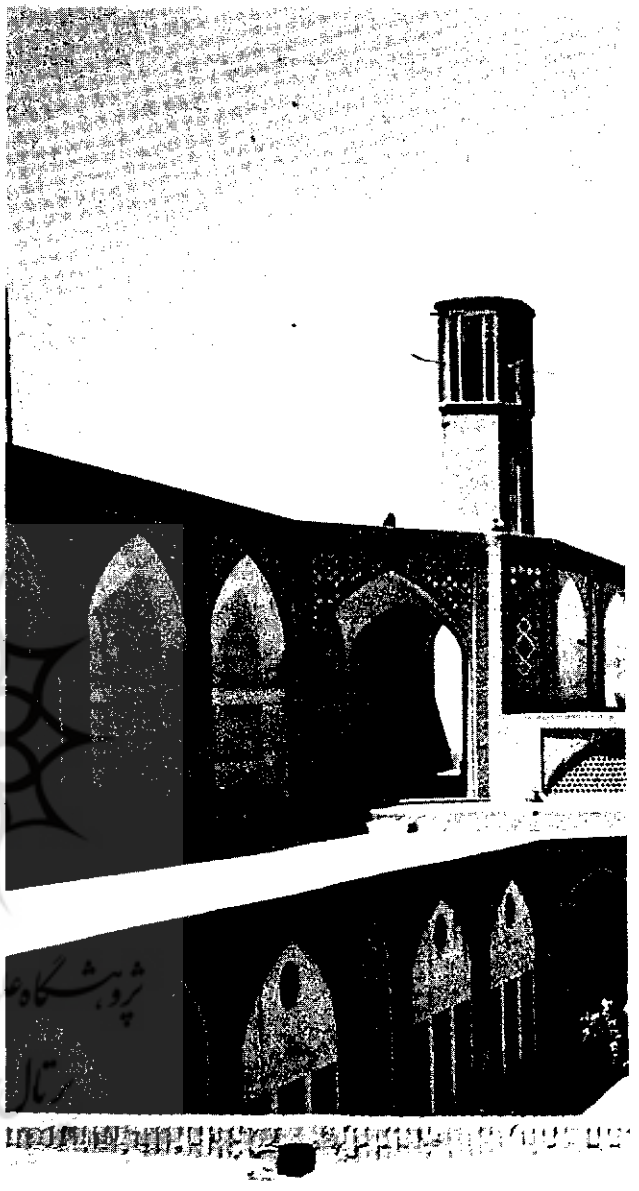


۲۴. مسجد آقابزرگ، کاشان

یکنواختی و همسانی را دید. ذاتاً ساختمان‌های مذهبی در برابر گسترهٔ بسیار وسیع‌تری از عملکردهایی بارز بودند که می‌توانستند با عوامل مختلفی به‌کار روند و به یک طرح هسته‌ای متصل شده بودند. اما در کاروان‌سراهایی که به‌عنوان بخشی از یک سلسله ساخته شده بودند تغییرات عمده‌ای در حاشیه، اثرات و مزایای اندکی را داشت مگر این‌که محیط فیزیکی متفاوت می‌بود. اگر همانند یک شیوهٔ سنتی، شاه‌عباس تعدادی از آن‌ها را ساخته باشد این اندازه سرمایه‌گذاری در امکانات تجاری شاید توصیف توانایی یکسان در ژرف‌نگری و آگاهی یکسان از جهان وسیع‌تری باشد که به ساخت میدان امام منجر شد. شاید ادارات مرکزی چندی وجود داشته‌اند که مقررات این کاروان‌سراها را هم‌آهنگ می‌کردند و بدین‌سان مجموعه‌ای از معیارهای کاروان‌سراسازی به‌طور طبیعی و به‌تدریج کامل شده‌اند.

به‌طور کلی در مقایسه با مکاتب معماری اولیه ایران، به‌نظر می‌رسد که معماری دوره صفویه در ساختار و تزیینات از اصلیت کم‌تری برخوردار است، فاقد رشد و توسعه داخلی معماری عثمانی و مغول است و در حمایت و تشویق نوآوری به‌طور شدیدی به گذشته تکیه دارد. تأکید بر تزیینات کاربردی وضعیت جدیدی را در اختیار استادکاران گذاشت که در تکثیر کارهای نشانه‌ای، هنرمندان مشهور خوشنویس و در تکنیک‌های متفاوت کاشی‌کاری منعکس می‌شود. اما ارجحیت و تقدم تزیینات حاکی از یک علاقه رو به افول به نفس معماری بود.

گاهی اوقات گفته می‌شود که مدرسه مادرشاه (که در سال ۱۱۲۶ هجری / ۱۷۱۴ میلادی تکمیل شد) آخرین بنای عظیمی بود که در ایران ساخته شد. برخی با شدت به این نظر می‌تازند اما حقیقت دارد. معماران دوره صفویه از بین اشکال قدیمی بهترین‌ها را گرفتند. این امر اسلاف‌شان را درانتخاب، تقلید و یا یافتن الهام تازه از منابع کاملاً مختلف متأثر ساخت. در این کار



معماری قرن ۱۲ هجری / ۱۸ میلادی و ۱۳ هجری / ۱۹ میلادی ایران به‌طور معمول به استفاده از اشکال ثابت و جاافتاده ادامه می‌دهد و اگر از این اَشکال جدا شود، همواره عناصر جدید، اصلیتی اروپایی می‌یابند.

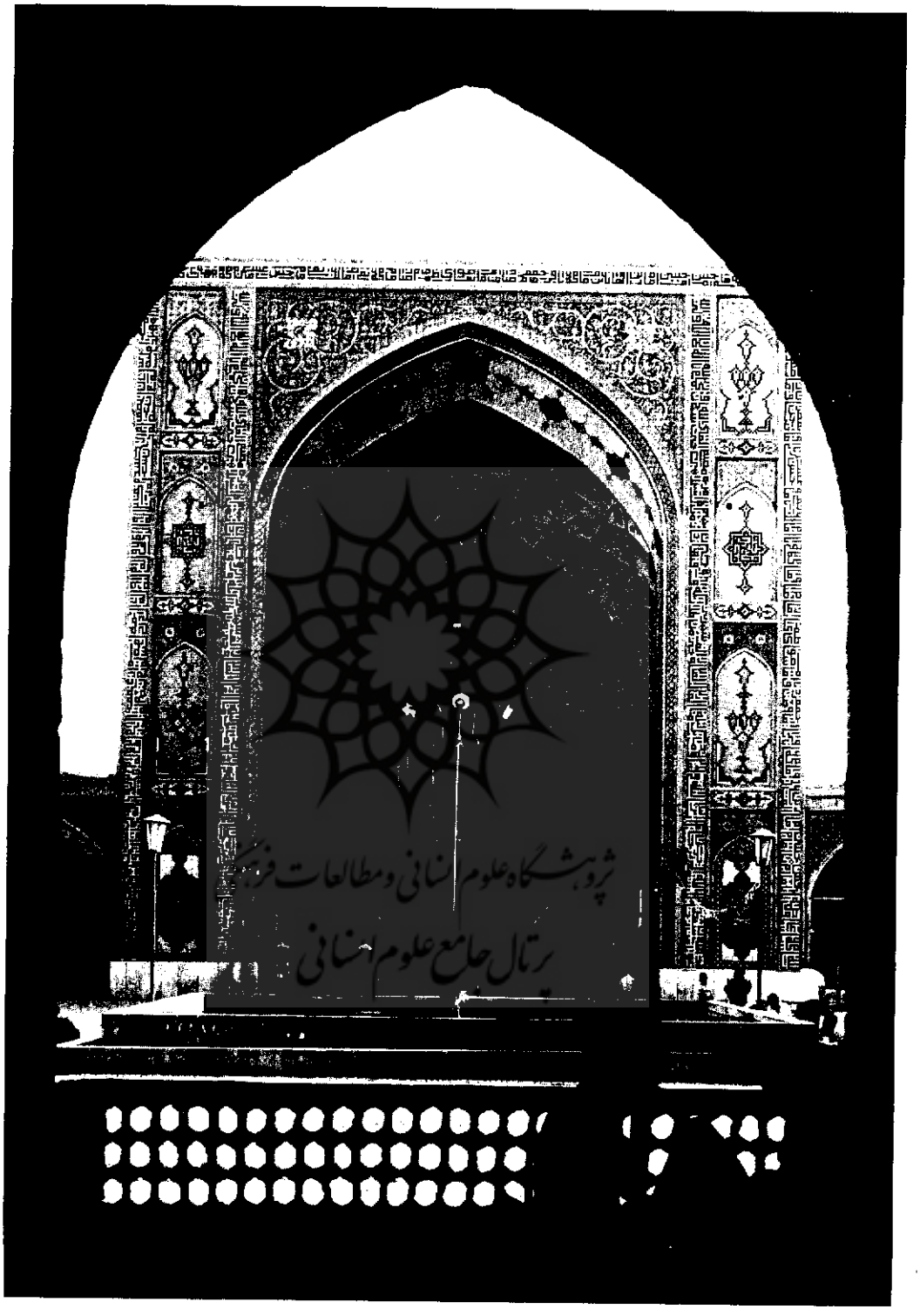
اثر اصلی دوره نادرشاه در اوایل قرن ۱۲ هجری / ۱۸ میلادی، یعنی مقبره عظیم وی در کلات نادری برخلاف این قاعده است و بار دیگر یک شکل بسیار منسوخ و قدیمی را ــ یک برج مقبره‌ای چندضلعی با ستون‌های توکار ــ می‌آفریند اما سنگچین‌های زیرین منحنی‌شکل سنگی به همراه برجستگی‌های گل و گیاهدار از یک ذوق مغولی برخوردارند که کاملاً برای مقبره فاتح دهلی مناسب به‌نظر می‌رسد. مساجد متعلق به آن دوره در کرمان، رشت و قم هنوز برجای مانده‌اند و نادرشاه یک مناره و گنبد طلاکاری‌شده به حرم امام رضا [ع] اضافه نمود.

شیراز در تحت حاکمیت سلسله زند اساساً یک معماری بازنگرانه‌ای را به‌وجود آورد و بر منابع دوران صفویه، سلجوقیه و دوره پیش از اسلام و هم‌چنین منابع دیگری از هند و اروپا توجه نمود. خود شهر شیراز به‌عنوان یک اصفهان کوچک بنا نهاده شد. باستیون‌های (استحکامات قلعه) عمده ارگ تقلیدی از کاشی‌کاری‌های دوره سلجوقیه می‌باشد. بناهای دیگر دارای نقوش برجسته و اندکی بعد با کاشی اراسته شد و احساس‌های افسانه‌ای الهام مخفی ساسانیان‌را دربر داشت. مسجد وکیل ستون‌دار (که در سال ۱۱۸۷ هجری / ۴-۱۷۷۳ میلادی) از سالن‌های جانبی مسجد امام تقلید می‌کند و از صحت و اعتبار سرستون‌ها کاسته است در حالی که ایوان حیاط آن برجک‌های جانبی به‌شکل سبک هندسی دارد که به‌عنوان مناره‌های جایگزین عمل می‌نمایند. کاشی‌های چهارگوش نقاشی‌شده زیرلعابیِ دوره زندیه و گسترهٔ جدیدی از رنگ‌هایی که بیش‌تر صورتی است، نوآوری بیش‌تری می‌باشند هرچند که گلدان‌ها و شاخ فراوان آن‌ها زمینه‌ای اروپایی دارند. گل‌سرخ‌ها در همه‌جا به‌چشم می‌خورند، در شیرازی که به‌خاطر این گل‌ها شهرت و آوازه‌ای کسب کرده، وجود این گل‌ها بسیار زیبنده و به‌جا است اما واقع‌گرایی انحرافی آن‌ها اثر این معماری را از بین می‌برد.

دوره قاجار

فتحعلیشاه قاجار حامی عمده و بعدی معماری، مساجدی را ــ در سراسر کشور ــ بنا نهاد ــ در قزوین (که در سال ۱۲۲۳ هجری / ۱۸۰۸ میلادی کامل شد)، بروجرد، زنجان، تهران (که در سال ۱۲۲۴ هجری / ۱۸۰۹ میلادی شروع شد و در سال ۱۲۵۶ هجری / ۱۸۴۰ میلادی پایان یافت) و سمنان (۱۲۴۲ هجری / ۷-۱۸۲۶ میلادی) (تصویر ۲۵). همگی آن‌ها به مسجد شاه موسوم بودند و با یک مکان سطحی بزرگ با طرح‌های چهار ایوان که ایوان‌های قبله را ترکیب می‌کند ویژگی می‌یابد. شبکه‌ای از پنجره‌ها و گنبد مسجّل می‌کند که فضاهای داخلی وسیع بسیار روشن باشند. این تأکید بر مقیاس طبیعتاً یادآور آثار دوره صفویه می‌باشد. در واقع در اغلب موارد قاجارها به توسعه بناهای صفویه پرداختند (مثلاً قم و ماهان طرح ۱۸) و یا گاهی اوقات بدون شرمساری به تقلید از شیوهٔ تزیینی آن‌ها اهتمام ورزیدند (مثلاً گنبدها و یا ایوان‌های طلایی در مشهد، ری و قم). نمونه‌های صفوی زمینهٔ بازارهای وقف‌داده‌شده قزوین و کرمان با کاروان‌سراهای متعدد آن‌ها و یا مؤسسات چندگانه چون مجتمع ابراهیم‌خان کرمان بودند. چنین وابستگی کلی نیز در اکثر معماری قصرها به‌چشم می‌خورد. سرهنگ‌آباد در نزدیکی زواره نمونه کوچکی از چهل‌ستون دارد. حال آن‌که چهارباغ اصفهان یک اثر تقلیدی سبک جدید صفویه به‌شمار می‌رفت.

به‌هرحال برخی از اَشکال هم‌چون حیاط گرد مسجد آقابزرگ کاشان و یا شکل شدیداً پیازی (ناری)



۲۵. مسجد امام، سمنان

برخی از گنبدهای شیراز (تصویر ۲۴) در ایران جدید بودند. نمونه‌های کامل سبک قاجار، دروازه‌های تزیینی، به‌عنوان ورودی‌های شهرها (تهران و قزوین)، بازارها و تأسیسات نظامی (سمنان) می‌باشند. اکثر آن‌ها یک قوس نیمهٔ مرکزی را دارند که با ستون‌هایی توکار در چهارچوب قرار گرفته‌اند و یا با مناره‌ها مفصل‌بندی شده‌اند و همواره با زرق و برقی تمام کاشی‌کاری شده‌اند. در اغلب موارد مناره‌ها به‌عنوان ضمایم تزیینی زیارتگاه‌ها بوده (قزوین، قم، ماهان) و یا به‌سان ورودی‌های بازار (یزد) عمل می‌کنند.

جدای از مدرسه ـ مسجد بزرگ و مشتق‌شدهٔ سپهسالار تهران (۱۳۰۸-۱۲۹۵ هجری / ۹۰-۱۸۷۸ میلادی) مهم‌ترین بناهای دوره قاجاریه قصرها می‌باشند. از کلبه شکار فتحعلیشاه در سلطانیه گرفته تا کاخ گلستان تهران که شهری درون یک شهر است از بناهای این دوره‌اند. اَشکال بسیار قدیمی علی‌الخصوص تالار ترجیح داده می‌شدند در حالی که در باغ‌های کاخ، پاویون‌های گنبددار طرح باز، ساخته می‌شد. به‌آسانی بهترین ترکیب برجای‌مانده از باغ‌ها و معماری، که به‌طور کلی دارای آبشارهای کوچک، چشمه‌ها، استخرها و کانال‌ها می‌باشد، باغ فین، در نزدیکی کاشان است. این باغ اصالتاً متعلق به دوره صفوی است.

معماری نظامی از جمله سربازخانه‌ها در تحت حکومت قاجارها و به‌خاطر نفوذ فرانسه اهمیت زیادی یافتند (تهران، میدان توپخانه). اَشکال سنتی معماری از قبیل بازارها، بادگیرها، حسینیه‌ها، حمام‌ها و کاروان‌سراها (علی‌الخصوص آن‌هایی که در جاده دامغان ـ مشهد قرار داشتند) از استانداردهای بالای تکنیکی برخوردار بودند، هرچند که گاهی اوقات سادگی ذاتی آن‌ها با کاشی‌کاری‌هایی پوشانده می‌شد.

نمی‌توان در مورد سبک تزیینی دورهٔ قاجاریه دچار اشتباه شد. طرح‌های ساده‌هندسی شدیداً کاشی‌کاری شدهٔ خطوط خیزابی، لوزی‌ها و یا طرح‌های کتیبه‌ای و پلکانی در آجرهای کوچک لعابی بسیار رایج بودند. مجموعه‌ای از کاشی‌های موسوم به کواردا سِکا (Cuerdaseca) که شامل داستان‌هایی از گذشته حماسی و افسانه‌ای، تصاویر اروپاییان، صحنه‌هایی از زندگی جدید و نشان و نقش شیر و خورشید پرچم کشور گردید. پاویون‌ها (عمارت کلاه‌فرنگی) و قصرها دارای نقاشی‌های مجازی هستند که یا شمایل‌سازی سلطنتی ساسانی را احیا کردند و یا بر تأثیر مجلات مصور اروپایی و کارت‌پستال‌های نقاشی‌شده‌ای که چشم‌اندازهای طبیعی و یا مناطق جهانگردی را به‌تصویر می‌کشیدند، پشت نمودند. تعداد اندکی از اشکال معماری اروپایی از قبیل بام‌های شیبدار تند، پنجره‌بندی تزیینی، سنتوری‌ها و سرستون‌های کلاسیک ـ و احتمالاً طاق‌های گِرد ـ که گاهی با نتایج نامعمول و پوچی همراه بود وارد کشور گردید. تأثیرات اروپایی با موضوعات ساسانی و هخامنشی جدید در گچ‌بری‌های تصویری خمیده این دوره (همانند خانه‌های بسیاری در کاشان) آمیخته شد. اما تکنیک دوره قاجار بیش از همهٔ سبک‌ها از آینه‌کاری استفاده نمود (که بار دیگر این کار به‌واسطهٔ تأثیر اروپایی و در این مورد شیشه‌های ونیزی انجام شد). اتاقک‌های مقرنسی با آینه‌ها نماکاری شدند و اثری اصیل و تماشایی به‌وجود آوردند همان‌گونه که در کاخ گلستان و یا تالار آیینه در زیارتگاه مشهد دیده می‌شود. بدین‌سان معماری ایرانی در انتهای رشد و توسعه خلاقانه خود و در واقع در اضمحلال و زوال خویش قادر بود تا بار دیگر در مورد تزیینات سطحی، افسون دیرپای خود را اثبات نماید.