جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

جایگاه منسوجات اسلامی دوره ایلخانی به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری

راضیه جیران زاده، سالار ظهوری، ابوالفضل داودی رکن آبادی، علی اکبر جهانگرد

گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، واحد بین الملل کیش، دانشگاه آزاداسلامی، کیش، ایران

گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی ، یزد، ایران

گروه هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

گروه هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

چکیده

از قفقاز تا اقیانوس هند و اراضی جیحون تا مدیترانه همه زیر سلطه مغولان دوره ایلخانی بوده است. اسلام آوری نوادگان چنگیزخان و تغییر آیین ایشان از شمنیزم به اسلام سبب شد تا یکپارچگی حکومتی و مذهبی را در کرانه های تحت تسلط خود ایجاد کنند. هنر به عنوان عاملی موثر بر تجلی اندیشه اسلامی و عنصری فرهنگی در این دوره مورد توجه واقع شده بود. جنگ، مهاجرت و مذهب از عوامل مهم در فرایند فرهنگ پذیری است که در دوره ایلخانان با هر سه مورد مواجه هستیم. حمله مغولان به ایران، مذهب اسلام و همچنین مهاجرت هنرمندان به دربار ایلخانان سبب شد تا مضامین فرهنگی ایرانی با عناصر اسلامی و اندیشه هنری چین تجمیع شده و به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری نمایان شود. که مسئله پژوهش حاضر است. چرا که نتایج حاصل از انطباق ماهیت، ساختار و ویژگی شناختی بصری الگوهای درون منسوجات سبب تعامل فرهنگی و انعکاس بصری کلام خدا و ارتباطش به عنوان عنصری زنده و پویا مشترکاتی را به همراه دارد که در اثر فرهنگ پذیری نمایان شده است. بررسی تمام عوامل فوق الذکر پاسخی است به این پرسش که چگونه هنرپارچه در دوره ایلخانی به عنوان یک پدیده در جهان متاورس می تواند عنصری از فرهنگ پذیری قلمداد شود؟ پژوهش حاضر از روش گردآوری داده‌ها بر پایه مطالعات(اسنادی- کتابخانه ای) شکل گرفته است و با رویکرد توصیفی- تحلیلی استفاده شده است.

واژه های کلیدی: دوره ایلخانی، فرهنگ پذیری، مضامین منسوجات، هنرپارچه، متاورس

۱.مقدمه

قبایل و طوایف متعددی چون ترک و مغول در آسیای میانه می زیستند که به سبب ناسازگاری ها و اوضاع طاقت فرسای طبیعی و جغرافیای محل زیستشان روحیه جنگ ستیزی را دارا بودند. جنگ ها، قتل ها، غارت ها و حمله به مناطق آباد از جمله پیشه آنها به شمار می رفت. بعدها توسط چنگیزخان نسل کشی از اقوام مرکیت و تاتار صورت گرفت که موجب اتحاد هر دو قوم تحت عنوان مغول شد.

چنگیزخان همواره به عنوان یک شمنی کاملا معتقد از دنیا رفت و برابر با خدایی قلمداد می شد که هم برای قوم خود نیکبختی به همراه داشت و هم ویرانی و مرگ . یاسا کتابی است که وی دستورات و قوانین مدونی را برای ملت خود مکتوب کرده بود که به زبان مغولی و خط ایغوری نگارش شده بود. امپراتوری جهانی مغول را اولوس های چهارگانه ای(تمام مردم ایل یا شهر یا منطقه ای که خان مغول به ۴ فرزندش بخشیده بود)در بر گرفته بود و سال ۶۵۶ هجری قمری مصادف با ۱۲۵۸میلادی استقرار رسمی حاکمان مغول در ایران با عنوان ایلخانیان (زیردستان خان بزرگ در چین) قلمداد می شد. منکوقاآن نوه چنگیزخان در سال(۶۵۱ه.ق- ۱۲۵۳ م) برادرش هولاکو را با سپاهی برای سرکوبی اسماعیلیان در شمال ایران و خلافت عباسی در بغداد روانه کرد. جانشینان هلاکو خان، شاخه‌ای از فرمانروایان مغولی‌اند که از سال ۶۵۱ هجری قمری به مدت حدود یک سده بر سرزمین‌های اسلامی از آسیای میانه و افغانستان تا ایران و عراق و بخش‌هایی از شام و آسیای صغیر حکومت کردند. آنان در آغاز، تابع خان بزرگ مغول بودند اما پس از مدتی به طور مستقل حکومت کردند و با رسمیت بخشیدن به دین اسلام، انگیزه سیاسی و اقتصادی خود را موثرتر و اساس حکومت خود را بر پایه دین بنا کرد. همچنین با خان مغول قطع رابطه کردند و به حکومتی اسلامی تبدیل شدند. حمله مغول به سرزمین های ایران و تشکیل حکومت ایلخانیان مصادف است با تسلط حکام مغول در چین به نام دوره دودمان یوآن (۱۲۰۶–۱۳۶۸ میلادی) که یکی از حلقه های پیوند دو گستره (ایران و چین) به لحاظ تطابق زمانی است. روابط ایران و چین به دوره اشکانیان باز می گردد و دودمان شرقی آغازگر این روابط در سرزمین های تحت سلطه حکومت اشکانیان بوده است. این روابط در وجوه زیادی مانند راه یافتن ادیان از ایران (دین مانوی) به چین در حدود ۶۹۴ میلادی است. رد این ارتباط را می توان در متون کهن چینی نیز یافت بدین صورت که از سنگ های معدنی (مرجان، توتیا و...) و گیاهان و حیوانات(شترمرغ و...) که در خطه پارسیان موجود شد. همچنین این تعامل استفاده از خاک چینی برای تهیه ظروف منسوب چین که پارسیان از آن استفاده می کردند را نیز می توان نامبرد و استان کرمانشاه سرآمد بهره بردن از آن بوده است. نمود این ارتباط در دستگاه های نجومی پارسیان که در دوره یوآن (۱۲۶۸م) به چین فرستاده شد نیز قابل ردیابی است. جان سین لیان در کتاب خود به نام متون باستانی پیرامون روابط ایران وچین می نویسد: «در سال های آخر دودمان ساسانیان شیوه پرورش کرم ابریشم و تهیه ابریشم از چین به پارس راه یافت. اهالی گیلان بیش از دیگر نقاط در این رشته مهارت و هنر کسب کردند. بعد این شیوه به ایلخان(درغرب، زمین آبگیر تاریم در استان سین کیانگ) و پارس معرفی شد»(جان سین لیان ۱۴۸:۱۳۸۵). ارتباط و روابط علی بین دو فرهنگ ایران و چین با پسوند مشترک اسلامی، اولین تاثیرات خود را درهنر نمودار می سازد. بنابر این ایدئولوژی حاکم بر فرهنگ اسلامی برای هردو کشور فرآیند فرهنگ

پذیری را به ارمغان آورد و علارغم اشتراکات، وجوه متمایز کننده ماهوی را نیز در بر گرفته است. برای شناخت چگونگی بازتاب این فرهنگها در یکدیگر لازم است که ابتدا تعریفی از دولت و سپس فرهنگپذیری را ارائه دهیم.

دولت به عنوان عنصری محوری، در دوره ایلخانیان نیز قابل بررسی است چرا که با جنگ بر سرزمین ایران و دیگر جوامع تحت سلطه خود حکومتی واحد تشکیل دادند. دولت از دیدگاه محسن حجاریان چنین است: «نیرویی است که از درون جامعه برمی خیزد و رفته رفته با جامعه و مردم بیگانه می شود. به نگاه دیگر، در چنین روابطی است که دولت به محصول آشتی ناپذیری از تضادهای طبقاتی مبدل می گردد و تنها نقش نگهبان منافع بخشی از طبقات جامعه را ایفا می کند. این یک تعریف کلی است که با پیدایش نوع دولت هایی مانند سلجوقیان، ایلخانی، افغان ها در ایران دوران صفویه آن راپیگیری نمود. اگرچه پیامد این گونه دولت ها هم به همان مفهوم تعریف کلی دولت منتهی می شود با این حال صورت اولیه آنها از درون جامعه سربرنیاورده بلکه نیروهایی هستند که با قهر و تجاوز از بیرون بر جامعه مستولی شده اند»(حجاریان ۷:۱۴۰۱). که دولت ایلخانیان این بار نه از درون جامعه بلکه به عنوان عنصری بیرونی و با جنگ هویت یابی می شود و با اندیشه ای واحد بر سیاست، اجتماع و فرهنگ موثر واقع می شود.

مطالعات فرهنگ و فرهنگ پذیری (Acculturation) از این جهت حائز اهمیت است که تاثیرات مستقیم آن بر هنر تحت حاکمیت توسط یک دولت نمود می یابد. فرایند تغییر در مصنوعات مادی، آداب و رسوم و باورها و سنت هاست که از تماس دو یا چند فرهنگ ایجاد می شود و نتایج حاصل از این برخورد با مجموعه تغییراتی همراه است که به آن فرهنگ پذیری گفته می شود. دو پارامتر ادغام و تغییر طی فرایند تماس فرهنگ مبدا و مقصد ایجاد می شود. بهروز منتظمی به نقل از دوکوستر می نویسد: «پدیده ای که اساسا ناظر برآن دسته از تحولات فرهنگی است که پس از استقرار روابط میان جوامع مختلف به وجود می آید. تماس– ارتباط– ارزیابی–پذیرش کامل یا جزئی الگو یا طرد الگو–ادغام و سازگاری ترتیبات ابتدایی–همانندگردی است. بنابراین احساس ناخوشایندی شروع به رشد می کند. اگرچه فرهنگ ها با بیشترین عینیت ممکن، مورد مطالعه قرار می گرفتند اما رابطه بین فرهنگ و حاملان انسانی آنان همچنان مبهم باقی می ماند.»(دوکوستر ۴۷:۱۳۵۲). بنابراین هنگامی که گروه هایی از افراد با فرهنگ های مختلف با هم تماس پیدا می کنند الگوی فرهنگی هردو نسبت به الگوی اصلی هرکدام تغییر می یابد. که این موضوع تنها یک وجه از فرهنگ پذیری است. هرسکویتس از نتایج فرهنگ پذیری می نویسد: «الف– پذیرش: جایی که فرایند فرهنگ پذیری منجر به تسخیر بخش بزرگتری از فرهنگ دیگر می شود ب– انطباق: هردو ویژگی اصلی و خارجی باهم ترکیب می شوند. تا یک کل فرهنگی با عملکرد هموار ایجاد شود. ج– واکنش: در جایی که به دلیل ظلم یا به دلیل نتایج غیرقابل پیش بینی پذیرش خصلت های بیگانه، حرکت های ضدفرهنگ گرایی پدید می آید»(هرسکویتس ۱۵۲:۱۹۳۶). که در مورد جامعه ایلخانی می توان این نتایج را مشاهده کرد. از عوامل موثر بر فرهنگ پذیری می توان به مواردی چون: جنگ، مذهب، مهاجرت اشاره کرد که در دوره ایلخانی ما با هر سه مورد نام برده مواجه هستیم.

عامل مهاجرت در این فرایند در زمان فرمانروایی محمد خدابنده الجایتو(۷۰۳–۷۱۶ ه.ق) دیده می شود. وی امر کرد تا تمام کاروان های تجاری در قرن هشتم هجری قمری از هند و ترکستان و چین برای بردن مال التجاره خود به شهر سلطانیه رفته و سپس از آنجا به اروپا بروند. که خود شاهراهی در مواجه با فرهنگ هایی از اقوام مختلف را در برمیگرفت و سپس مهاجرت هنرمندان

و صاحبان صنایع به سمت پایتخت های دولت ایلخانی سبب رواج هنر در سرزمین ها شد و عامل جنگ که پیشتر بدان اشاره شد نیز سبب شکل گیری استقرار مغولان در ایران و چین موکد این فرایند بود در نهایت با آوردن دین اسلام در هر دو سرزمین و مذهب سبب یکپارچگی ایدئولوژ ی حاکم بر هنر هر دو گستره جغرافیایی بوده است. بنابر آنچه گفته شد در ادامه منسوجات و هنر پارچه به عنوان یک اثر هنری حاصل از فرهنگ پذیری در نوشتار حاضر مورد بررسی قرار گرفته است.

در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری ترکیب بندی و مضمون کلی نقوش بر منسوجات به تبعیت از دوره ساسانیان تصاویر بزرگان حکومتی و صحنه های قدرت نمایی به هنگام شکار را در بر داشته است و موجودات ترکیبی جهت قدرتنمایی . کاربرد اشکال هندسی به ویژه دایره در اطراف تصاویر اصلی و تاکید بر نقوش مرکزی دارد، که به همراهی نقوش گیاهی و هندسی تکرار شونده است. استفاده از الیاف گرانبهای ابریشمی و پارچه های مصور با نقوش برجسته دیده می شود. همچنین کاربرد پارچه های طراز باجنبه های سیاسی و مذهبی نیز دیده می شود. پیکره های مصور شده با اسب در حال تاخت و یا پرش نیز از دیگر مضامین مورد استفاده بوده است. درخت زندگی و وجود درختان سرو و انگور و نخل و گیاهان پر پیچ و تاب و یا تصاویر انسانی را در وسط سینه عقاب با بال های گشوده از روبرو مصور می کردند. پارچه های منقوش از اواخر قرن چهارم تا هشتم هجری قمری به نقل از مریم مونسی سرخه در کتاب نقشمایه های انسانی در منسوجات ایرانی چنین آمده است: «در خلال قرون چهارم تا هشتم ه.ق ایران شاهد پیشرفتهای بسیاری در هنرها بالاخص در پارچه و لباس بوده است. با یورش مغولان به ایران، می توان شاهد تاثیراتی در هنر ایرانی بود. پارچه های منقوش انسانی با چهره های نسبتا گرد و چشم و ابروی کشیده، لب کوچک و... تحت تاثیر مغولان بوده است. وجود هاله های دور سر پیکره ها در مورد بسیاری از موجودات زنده در آن زمان دیده می شود و همگی تحت تاثیر تفکرات مغولان و هنر چینی است»(مونسی سرخه ۱۳۹۸:۴۱-۴۲).

برای بررسی منسوجات به عنوان یک عامل فرهنگ پذیر رجوع به منابع مکتوب و نسخه های مصور راه گشا خواهد بود. یوکا کادوی در این باره چنین می نویسد: «منسوجات چینی به دلیل ماهیت قابل حمل خود – نه به شکننده بودن شیشه و نه به سنگینی فلزکاری – پیش از دوره مغول بودند، این امر باعث شد تا به مقدار زیاد به ایران برده شود و مسیرهای تجاری بین اوراسیا این تبادل متقابل را تقویت کند. ایده های هنری بین شرق و غرب آسیا به ویژه، در زمینه منسوجات تولید شده، دارای ویژگی های جالب اما پیچیده ای هستند. آنها منعکس کننده تبادل گسترده محصولات، به ویژه بافندگی در سراسر اوراسیا را نشان می دهند. علاوه بر تجزیه و تحلیل علمی از تکنیک ها و مواد به کار رفته در منسوجات، می توان به منشا و تاریخ آن نیز رجوع کرد »(کادوی ۱۵:۲۰۰۹). در موازات این دوره نقوش مصور در هنر نگارگری ایران (سده هشتم تا دهم ه.ق) دوره شکوفایی اش بود. و به جهت استفاده از نقوش و منسوجات، این نسخه های مصور و مکتوب حائز اهمیت است. تاثیر حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت: یکی انتقال سنت های هنر چینی به ایران و دیگری کارگاه های سلطنتی به منظور هنرپروری که همین امر سبب کتاب نگاری نیز انجام شود در نسخه هایی مانند: منافع الحیوان از ابن بختیشوع که در سال(۶۹۹ هـق) به دست عبدالهادی بن محمدبن محمودبن ابراهیم المراغی برای غازان خان پادشاه مغول ترجمه شده‌است. این کتاب درباره حیوانات و خواص پزشکی و دارویی اعضای بدن آن‌ها است. کتاب دیگر مونس الاحرار از محمد بدرجاجرمی(۷۴۱ه.ق)، مونس الاحرار با نام کامل‌تر مونس‌الاحرار فی

دقایق‌الاشعار، کتابی‌است از محمد بن بدر جاجرمی به زبان فارسی نگاشته شده است. جامع التواریخ یا تاریخ رشیدی و از دیگر مکتوبات شاهنامه دموت و کتاب البلهان نوشته اصفهانی(۸۰ق) وعجایب‌المخلوقات که به سال ۶۷۸ هجری قمری به قلم زکریا قزوینی. نگاشته شده بود که شامل تصاویری با : مضامین نجومی- تصاویری ملهم از خوشنویسی با سر انسانی و درخت واق (درختی با سر انسان و حیوان) و که در نهایت منجر به استفاده نقوش گیاهی و خوشنویسی با سر انسانی و حیوانی شد.

فعالیت نقاشان چینی در تبریز و همچنین گستردگی روابط ایلخانان با شرق و غرب سبب راهیابی هنرمندان به کارگاه ها و مصورسازی کتب انجامید. تلفق عناصر غیرمتجانس و اثرپذیری های مختلف فرهنگی از نتایج آنها است. جامع التواریخ نمونه بسیار مهمی از این فرهنگ پذیری را به ارمغان آورده است، بنا بر توضیح رویین پاکباز: « اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره تانگ و قلمگیری زمخت و نحوه جامه پردازی مشخصا بین النهرینی است. پیکره های بلندقامت در برخی تصاویر، الگوی بیزانسی دارند و کاربرد رنگ نقره ای تحت تاثیر نمونه های مسیحی(یعقوبی) بوده است. در تصاویری که به تاریخ چین و مغول مربوطند تاثیر نقاشی چینی آشکار تر است. با این همه خصوصیات ایرانی(ترتیب بندی پیکره ها و حرکت) را می توان مشاهده کرد»(پاکباز۱۳۸۵:۶۱). یا در شاهنامه دموت جنگ افزارها، جامگان و چهره ها مغولی و چینی است. از نقش مایه های اژدها و ققنوس نیز می توان منشا چینی بودن آنها را دید. تفسیر ایرانی از دستاورد هنر چینی در نگاره بهرام گور با اژدها به خوبی نمایان است: اژدها در چین نمایانگر قدرت کیهانی و باروری است که بدون توجه به این موضوع می بینیم که بهرام آن را شکست می دهد. هنرپارچه بافی در دوران اسلامی تحت تاثیر عواملی چون: دین، فرهنگ، باورهای اجتماعی بوده است و بنا به گفته طالب پور: «تاثیرپذیری از دوره سونگ و یوآن چین از خصیصه های دوره حکومت ایلخانی مغول از هنر شرق دور می باشد. حاکمان مغول باگرویدن از دین بودایی به اسلام جذب این فرهنگ شدند»(طالب پور ۱۱۴:۱۳۹۲). اما نماد قدرت که حاصل از ایدئولوژی حاکم بوده است نمود دیگری از فرهنگپذیری است که در منسوجات این دوره به خوبی نمایان شده است. لذا طراز از منسوجاتی که نماد قدرت بر هنر را نمایان می سازد: طراز به معنی رودوزی کردن است. به کتابت و خطی گفته میشود که نساجان بر پارچه مینگارند. طراز دو نوع عمده داشته است؛ یکی خاصه که برای پادشاهان و امیران بافته میشد و دیگری عامه که برای ثروتمندان تهیه میشد. وحیده زابلی به نقل از همتی گلیان چنین می نویسد: «در دوره ی عباسیان، کاتبان و منشیان ایرانی از فرهنگ و ادب ممتازی برخوردار بودند و در اداره امور جامعه نیز نقش برجسته ای بر عهده داشتند، آنها گاه میکوشیدند مضامین فرهنگ ایرانی را از طریق درج طراز منتشر سازند. نوشته های روی طرازها به صورت زیبا و هنرمندانه نقش میشد که کاربرد رسانه ای و تبلیغی داشت»(زابلی زاده غضنفرآبادی ۱۲۷:۱۳۹۷). استفاده از خط کوفی و بهره گیری از هنر خوشنویسی در پارچه ها منسوب به پارچه های طراز که بسیار مورد پسند خلفا بوده است، از اوایل دوره اسلامی، نقوش اسلیمی در دوره سلجوقیان و استفاده از عناصر و نقوش به کاررفته در هنر چین در دوره مغول ها تا دوره صفویه و شکوفایی این هنر همواره و پیوسته سیر صعودی و محبوبیتی در میان هنرها یافته بوده است. طالبپور در این خصوص می نویسد: « طرازها با خط نوشته همراه بودند، گاهی نیز نشانهای خانوادگی داشتند که این رسم احتمالاً از پادشاهان ساسانی اقتباس شده بود. عباراتی که در طراز نوشته میشد غیر از دعا برای حاکم شامل شعارهای مذهبی و دینی یا فهرستی از اسامی خلفای مشروع به منظور تأیید حقانیت حکومت سلطان بود»(طالبپور۱۳۹۵:۶۴-۵۵). تولید طراز- منسوجاتی با کتیبه‌های عربی و فارسی بافته‌شده یا گلدوزی‌شده، حامل پیام‌هایی مرتبط با قدرت و اقتدار- در بغداد ادامه یافت و پایتخت ایلخانی تبریز به تدریج به مرکز نساجی مهمی

تبدیل شد که تحت حمایت سلطنتی بود. در زمان سلطنت ایلخان هشتم، اولجایتو (ه.ق ۷۰۳/م۱۳۰۴-۷۱۶/۱۳۱۶م)، ساخت آن در پایتخت جدید سلطانیه تحت کنترل وزیر تاج الدین علیشاه توسعه یافت. مربع ماندارین یکی دیگر از این نشان های قدرت و سلطنت است که آن هم مشمول همین فرایند فرهنگ پذیری شده و از دربار چین به ایران آمده است. در اساطیر چین زمین دارای ۴ کوه بلند اصلی است و با گذشت زمان پنجمین کوه در مرکز زمین اضافه شده است. مردمان تلاش های زیستی خود را درون مربعی انجام می دهند که ۴ دیوار بلندآن را احاطه کرده است و فرمانروایان از صعود به این کوه ها سخن می گویند تا تسلط خودر ا بر ۴ سوی زمین اثبات کنند. مربع ماندارین، یکی از نشا نهای سلطنتی است. که این نشان سلطنتی چینی در دوره ایلخانیان بسیار مورد اقبال و رواج واقع شده بود. در چین (سلسله های یوآن و مینگ)، رنگ و طرح روی لباس اهمیت ویژه ای داشت؛ به طوری که نقوش به کار رفته روی مربع ماندارین در چین، نقش حیوانات، نقش مایه های نمادین و عناصر طبیعی بوده که دارای خصوصیت سمبلیک وگویای رده طبقاتی و موقعیت فرد دردربار بودند، این در حالی است که در دربار ایران در دوران ایلخانان و تیموریان، رنگ و طرح لباس ها نشان از رده افراد نبوده است. نقوش به کاررفته روی مربع پیش سینه لباس آنان، اغلب نقش حیوانات و گاهی نیز نقش گیاهان بودند که پس زمینه آن با نقوش گیاهی مزین می شده است. به تبعیت از چین، طرح هایی با شیوه طبیعت گرایی چینی مورد استفاده قرار میگرفتند و نقش حیوانات به صورت جفت مقابل هم یا به صورت تک، دوخته دوزی می شد. مغول ها در چین، تحت حاکمیت قوبیلای خان در رأس سلسله مراتب گروه های قومی قرار داشتند. آنان قدرت را به دست گرفته و لباس خود را از لباس سلسله سونگ متمایز ساخته تا قدرت خود را به نمایش بگذارند. علاوه بر این در چین، لباس سلطنتی، نماد فرمانروایی محسوب می شد و تزئینات روی آن، نماد صفات گوناگون به شمار می رفتند یکی از لباس های رایج در دربار مغول، ردایی با نشان بر روی سینه و پشت لباس است که بعدها در دربار مینگ برای تعیین رده های مقامات نظامی معمول شد. این نشان، عبارت بود از یک مربع در مرکز بالاتنه لباس و حاوی عناصر تصویری سنتی چی. این مربع که اصطلاحاً مربع ماندارین نام دارد، در نگاره های ایلخانی و تیموری نیز دیده میشود .به نقل از مهدی محمدزاده: « ماندارین را میتوان قلمرو فرمانروایی امپراتوران دانست که خود همچون اژدهایی عظیم بر آن فرمان میرانند. داخل این مربع، دوازده سمبل طراحی می شد که به دوازده چانگ معروف بود. این سمبل ها نقش مایه های نمادین، نماینده پیکرهای رمزی باستان بوده که بر جامه امپراتور نقش می بست. ردای سلطنتی امپراتور، احترام بیحدوحصری را برای او رقم میزد و وی را تا مقام تجسم خدا بر روی زمین بالا میبرد. از روزگاران قدیم، این نقش مایه های نمادین را مربوط)به قربانی های فصلی میدانستند که هر ساله برای مردم انجام شده و به نظر می رسد همه آنها دارای مفاهیم ستاره شناسی بودند که به فصل ها مربوط می شد. چینیان این دوازده زینت و نقش نمادین کیهانی میدانستند. هریک از آنها نماد صفات گوناگون بود که برای یک فرمانروای خوب لازم میآمد»(محمدزاده ۹۲: ۱۳۹۹)

خورشید و ماه و ستاره، کوه، اژدها، قرقاول، دوجام تشریفاتی، جلبک، آتش،غله، سرتبرو فواز نمادهای مورد استفاده در ۱۲ نماد بود. که این عدد۱۲ در موسیقی چین قدیم نیز مورد توجه و عنایت قرار می گرفته است. به نقل از محمد تقی مسعودیه: « در چین کهن نیز موسیقی جوهر نظام کیهانی است. شامل عناصر متعادل و هماهنگ حاکم بین زمین و سماوات است. فصول سال نزد چینیان قدیم حاوی فواصل موسیقی هستند. بنابر این باور در دوره حکام چین قدیم هر فصل کوک ناقوس عوض می شده است و از موسیقی به عنوان نظم در حکومت استفاده می شده است. هچنین ۱۲ صدای اکتاو یا دوازده لو نیز حاوی سمبل بوده است و فعل و

انفعالات طبیعی را مربوط می شده است. در راس این دوازه لو صدای مبنای هوانگ چونگ (ذات مقدس ابدیت – زیربنای حکومت نیز محسوب می شده) که با این صداست که پیوسته سال نجومی جدید آغاز می گردد»(مسعودیه ۳۳:۱۳۹۰). نکته در خور تامل دیگر این که، به نقل از استیلمن در کتاب تاریخ منسوجات آمده است که: « علاوه بر منسوجاتی که به نام مکان‌ها نامگذاری شده‌اند، از پارچه‌هایی به نام شخصیت‌های مهم نام می‌برد. یکی از این پارچه ها به نام خلیفه فاطمی الحفیظ (حکومت ۱۱۳۱-۴۹). در دو نسخه خطی مختلف از آن با عنوان دبیقی حفیظی یاد شده است یعنی نام تجاری یکی از کتانی های ظریفی بود که شهر دابیق در مصر سفلی به آن شهرت داشت»(استیلمن ۱۸۹:۱۹۷۹).

اولین نکته بنابر نقل قول اتینگهاورزن: «این روند در مینیاتور ایرانی مصادف است با ظهور امپراتوری مغول به عنوان یک قدرت پیشرو مسلمان، که به معنای همچنین ظهور مکتب جدیدی از نقاشی که عمدتاً واقع گرایانه است در ماهیت آن بسیاری از تفسیرهای واقع گرایانه از حیوانات تک شاخ دیده می شود»(اتینگهاوزن ۱۶۲:۱۹۵۰). سازماندهی متقارن نقوش چینی به ویژه ردیف های متناوب با حیوانات سنتی اسلامی و اسلیمی های گل دار ترکیب شده است. موضوعات چینی: اژدها – سیمرغ- گل های نیلوفرآبی و شقایق – چوب چلیپا شکل- ابرهای چینی که ابرها یکی از قدیمی‌ترین مضامین هنری در هنر چینی هستند.

«شرق جهان اسلام با اشاره به زوج سنتی نقوش پرنده در منسوجات اسلامی، مضامین چینی و اسلامی در کنار هم قرار گرفته اند، به طوری که ققنوس های چینی (Fenghuang) شبیه به موارد استفاده شده است در ملیله های ابریشمی سانگ و یوان جایگزین پرندگان اسلامی شده است منسوجات ایرانی دوره مغول تصاویری از نیلوفرهای آبی با وفاداری به قراردادهای چینی. نیلوفرهای آبی درمنسوجات ورونا که شامل نقوش نیلوفر آبی هشت گلبرگ است در یک قاب قطره ای شکل، عمیقاً در کل ادغام شده اند طرح های تزئینی آنها به شکل مفصلی وجود دارند و نشان دادن مدیون سبکی غیرقابل انکار به نیلوفر آبی معمولی است(کادوی ۲۸:۲۰۰۹). یا عنقا که نقل از محمد تقی مسعودیه: « عنقا نیز سمبول تجدید حیات است. فلوت پیوسته با این مرغ افسانه ای ارتباط دارد. در چین حتی امروز تعدادی از انواع فلوت نام و فرم این مرغ را دارا هستند»(مسعودیه ۳۸:۱۳۹۰) و یا لاک پشت به طور کلی به عنوان نماد طول عمر در نظر گرفته می شود. در چین قدیم ۴ حیوان را خوش یمن می دانستند: اژدها- لاکپشت- ققنوس و اسب تک شاخ یا کی –لین و در منسوجات و نسخه های مصور دیده می شود. برایند تمامی این گفتار یک ایده را مطرح میکند اینکه چطور فرهنگ پذیری و ایدئولوژی حاکم بر یک جامعه یکپارچه با دو قلمرو جغرافیایی سبب تجمیع اندیشه و تاثیر مستقیم آن بر هنر می شود. این فرایند در زمان و مکان محصور نمی شود و مادامی که یکی از سه عامل فرهنگ پذیری موجود باشد این روند تاثیر مستقیم خود را بر هنر می گذارد. لذا با توجه به دنیای اکنون و پیشرفت های علمی در حال حاضر اینکه بتوانیم ماهیت و ساختاری را از گذشته تاریخی بیابیم و آن را شناسایی کنیم و سپس در دنیای معاصر آن را عرضه کنیم موضوع در خور توجهی است. برای این مهم ابتدا باید دانست جهان به کدام سمت در حال حرکت است و تکنولوژی و پروسه دیجیتال در هنر چه ساز و کاری دارد.

متاورس یک قلمرو دیجیتالی است. که به انسان‌ها اجازه تعامل با افراد دیگر را ایجاد می کند. زاکربرگ متاورس را به‌عنوان یک محیط مجازی توصیف کرده‌است که افراد می‌توانند به‌جای تماشای یک صفحه به داخل آن بروند و اساساً به تابش دنیایی از جوامع مجازی بی‌پایان و به‌هم‌پیوسته است. درواقع متاورس تصویری از یک دنیای مجازی است که در دنیای حقیقی وجود دارد. یک برنامه

پلتفرم یا گجت هوشمند نیست بلکه متا ورس مجموعه‌ای از پلتفرم ها فناوری‌ها و گجت های هوشمند است به عبارت ساده‌تر متاورس دنیایی است که شما در آن به‌صورت سه‌بعدی در دنیای مجازی را به‌نهایت می‌رسید در این دنیای جدید از بعد زمان و مکان آزاد می‌شوید و می‌توانید بدون توجه به قوانین دنیای واقعی قوانین دنیای خودتان را بسازید. واژه متاورس(Meta Verse) از ترکیب دو واژه متا به معنی فراتر یا ماوراء و یونیورسال به معنی جهان یا گیتی است. بنابراین از جهت معانی تحت الفظی می توان آن را به جهان برتر یا برتر از جهان نیز ترجمه کرد. به عبارتی دیگر «دنیای فناوری یک دنیای توقف‌ناپذیر است، متاورس یکی از جدیدترین واژه‌های کلیدی در دنیای فناوری محسوب می‌شود و چنان توجهات را به سوی خود جلب کرده که به یک هدف کلان برای بسیاری از غول‌های فناوری جهان تبدیل شده‌است این فناوری شبکه‌ای گسترده از جهان‌ها و شبیه‌سازی‌های سه‌بعدی پایدار است که به‌صورت آنی و لحظه به لحظه پردازش می‌شود و در آن هویت اشخاص و اشیاء فیزیکی تاریخ بشر و حتی سیستم‌های پرداختی پیوستگی خودشان را حفظ و هم‌زمان تعداد زیادی از افراد را به‌صورت مجازی در خود جای می‌دهد که در ابتدا یک فرضیه علمی‌تخیلی به حساب می‌آمد ولی اکنون کاملاً در زندگی ما نقش دارد هر شخص برای خود هویتی مجازی دارد و دنیای دیجیتالی متاورس جایی است که همه آن‌ها در یک پلتفرم ادغام می شود »(محمدی ۲۱:۱۴۰۰). اما در دنیا هنر از طریق ان اف تی(ان اف تی یا تکن های غیرقابل تعویض نوعی ارز رمزنگاری شده هستند که روی پلتفرم های قرارداد هوشمند نظیر شبکه بلاکچین اتریوم شکل گرفته اند و محتوای دیجیتالی این توکن ها کمیاب و بی نظیر است) این امکان را به هنرمند می دهد، که اثر خود را ثبت کند و این امر در دنیای دیجیتال باعث می شود حق امتیاز و مالکیت اثر هنری به همراه تاریخچه آن اثر نمایش داده شود. از مزایای این امر امکان اصالت و تایید هنر و در امد زایی در کل جهان و حتی کلکسیونر ها را در خود جای می دهد و سبب تولید مجموعه در صنعت مد و لباس و ... را شامل می شود.

شناخت تکنولوژی بصری و توسعه و اقتصاد و مزایایی که ساخت ان اف تی از الگوهای دوره مختلف را در برمی گیرد هم برای هنرمندان و هم برای کلکسیونرها امکانی را ایجاد می کند. که از زمان ورود ان اف تی تایید اصالت اثر هنری در قالب دیجیتال را در برگرفته است. بنابرآنچه گفته شد زمانی که از هنر تحت حاکمیت سخن به میان می آید، با یک سلسله ایدئولوژی هایی مواجه هستیم که نمود آن را در هنر می توان دید و در خصوص حکمت هنر اسلامی که در دوره مغول تحت عنوان ایلخانیان رشد و نضج یافت می توان به تغییراتی اشاره کرد که در اثر فرهنگ پذیری بر هنر تاثیر شگرفی نهاده بود و منسوجات این دوره بسیار حاکی از ابعاد این فرایند می باشند. به صورتی که با دیدن محیط یک نگاره از کتب مصور آن زمان یا دیدن پارچه های طراز، ماندارین می توانیم به رویداد مهمی آگاه شویم که در اثر اسلامی شدن فرهنگ ایران و چین نمود یافته است. یکپارچگی دین و محتوایی مذهبی دوره اسلامی تبدیل به ساختار می شود و پیام به صورت عناصر بصری در اثر هنری ویژه منسوجات قابل رویت می شود.

استفاده از طرحها و نقش هایی که حاصل اندیشه مردمان در تاریخ و حافظه سرزمین ها نقش بسته شده است. می تواند راهی باشد که ارتباط ما را با گذشته برقرار کرده و فرهنگ و هنر را با خوانشی تازه به جهانیان و دنیایی که همه انسانها در کسری از ثانیه بدان دست می یابند، نشان داد و آن را ثبت کرد و این بار تمام طرحهای فوق الذکر با حفظ هویت بصری خود در قالب هنر دیجیتال قابل استفاده در بازار جهانی مد، پوشاک و نزد صاحبان سرمایه قرار گیرد.

۲.نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

بنابرآنچه گفته شد زمانی که از هنر تحت حاکمیت سخن به میان می آید، با یک سلسله ایدئولوژی هایی مواجه هستیم که نمود آن را در هنر می توان دید و در خصوص حکمت هنر اسلامی که در دوره مغول تحت عنوان ایلخانیان رشد و نضج یافت می توان به تغییراتی اشاره کرد که در اثر فرهنگ پذیری بر هنر تاثیر شگرفی نهاده بود و منسوجات این دوره بسیار حاکی از ابعاد این فرایند می باشند. به صورتی که با دیدن محیط یک نگاره از کتب مصور آن زمان یا دیدن پارچه های طراز، ماندارین می توانیم به رویداد مهمی آگاه شویم که در اثر اسلامی شدن فرهنگ ایران و چین نمود یافته است. یکپارچگی دین و محتوایی مذهبی دوره اسلامی تبدیل به ساختار می شود و پیام به صورت عناصر بصری در اثر هنری ویژه منسوجات قابل رویت می شود. استفاده از طرحها و نقش هایی که حاصل اندیشه مردمان در تاریخ و حافظه سرزمین ها نقش بسته شده است. می تواند راهی باشد که ارتباط ما را با گذشته برقرار کرده و فرهنگ و هنر را با خوانشی تازه به جهانیان و دنیایی که همه انسانها در کسری از ثانیه بدان دست می یابند، نشان داد و آن را ثبت کرد و این بار تمام طرحهای فوق الذکر با حفظ هویت بصری خود در قالب هنر دیجیتال قابل استفاده در بازار جهانی مد، پوشاک و نزد صاحبان سرمایه قرار گیرد.

مراجع

پاکباز؛ رویین(۱۳۸۵) نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

حجاریان، محسن (۱۴۰۱) موسیقی در گیرودار سیاست و قانون(۲)–سایت انسان شناسی و فرهنگ.

www.anthropologyandculture.com

دوکوستر میشل و بهروز منتظمی(۱۳۵۲)– فرهنگ پذیری–تهران: فرهنگ و زندگی ش ۱۲.

زابلی زاده غضنفرآبادی، وحیده و مهتاب محترم (۱۳۹۷) بررسی خط کوفی روی پارچه های دوره اسلامی. پژوهشنامه فرهنگی هرمزگان ش۱۶.

سین لیان، جان (۱۳۸۵) متون باستانی پیرامون روابط چین و ایران از روزگار اشکانی تا شاهرخ تیموری ترجمه از زبان چینی: جان هون نین و ویراستار: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی ، صنایع دستی و گردشگری .

طالبپور، فریده(۱۳۹۵) کارکر دهای طراز در دور ه ی فاطمیان–نشریه هنرهای زیبا– هنرهای تجسمی دوره ۲۱ ص۶۴–۵۵.

طالبپور، فریده(۱۳۹۲) تاریخ پارچه و نساجی در ایران– تهران مرکب سفید. دانشگاه الزهرا.

مونسی سرخه، مریم و سارا حسین زاده قشلاقی(۱۳۹۸) نقش مایه های انسانی در منسوجات ایرانی، نشر کتاب آبان .

محمدی، علی (۱۴۰۰)همه‌چیز درباره متاورس، تهران: نشر باوین.

مسعودیه، محمد تقی (۱۳۹۰)مبانی اتنوموزیکولوژی- موسیقی شناسی تطبیقی- تهران: سروش.

محمدزاده، مهدی -پروین بابایی- سمیه زادامیری(۱۳۹۹) مطالعه نقوش نشان مربع ماندارین در پوشاک ایلخانی و تیموری و تطبیق آنها با البسه یوآن و مینگ چین -دو فصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنرسال۱۰ ش ۱۹.

ettinghausen, richard(۱۹۵۰) the unicorn- studies in muslim iconography - volume one-number three-washington .

ethnic-china(۲۰۲۰) www.ethnic-china.com.

herskovits, melville j - ralph linton- robert redfield(۱۹۳٦) american anthropologist - university of budapest.

kadoi, yuka(۲۰۰۹). islamic chinoiserie the art of mongol iran

series editor: professor robert hillenbrand - advisory editors: bernard o'kane and jonathan m. bloom-edinburgh university press ltd- ۲۲george square, edinburgh-www.euppublishing.com.

stillman , yedida kalfon (۱۹۷۹)- new data on islamic textile from the geniza.textile history vol..۱۰

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

The position of Islamic textiles of the Ilkhanid period as an element of acculturation

Abstract

From the Caucasus to the Indian Ocean and the lands of Jihun to the Mediterranean, all were under the rule of the Mongols during the Ilkhanid period. The Islamization of the descendants of Genghis Khan and the change of their religion from shamanism to Islam caused them to establish governmental and religious unity in the banks under their control. Art was considered as an effective factor in the manifestation of Islamic thought and a cultural element in this period. War, immigration, and religion are important factors in the acculturation process, and we are faced with all three cases during the Ilkhanate period. The invasion of the Mongols to Iran, the religion of Islam, and also the migration of artists to the court of Ilkhans caused Iranian cultural themes to be combined with Islamic elements and Chinese artistic thought and to appear as an element of acculturation. which is the problem of the present research. Because the results of adapting the nature, structure and visual cognitive characteristics of the patterns in the textiles cause cultural interaction and visual reflection of the word of God and its connection as a living and dynamic element, brings commonalities that are visible as a result of acculturation. Examining all the above-mentioned factors is an answer to the question of how art fabric in the Ilkhanid period as a phenomenon in the metaverse world can be considered an element of acculturation? The current research is based on the method of data collection based on (documentary-library) studies and is used with a descriptive-analytical approach.

Key words: Ilkhanid period, acculturation, textile themes, fabric, metaverse