



Research article

## The Position of Abstraction in the Architectural Decorations of the Timurid Period

Gholam Hossein Rahimzadeh <sup>(a)</sup> , Mohammad reza Tabaei <sup>(b)\*</sup>

a. Assistant Professor at Farhangian University, Department of Art, Tehran, Iran. (rahimzade.hossein@yahoo.com)

b. PhD Candidate, Department of Art, Shahid University, Tehran, Iran

### Keywords

Timurid architecture, architectural decorations, abstraction, Islamic art, Titus Burckhardt

### Citation

Rahimzadeh, Gh. H., & Tabaei, M. R. (2025). The Position of Abstraction in the Architectural Decorations of the Timurid Period. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 113-131.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

A significant part of Islamic-Iranian architecture is dedicated to the decorations of buildings aimed at providing them with identity, and the decorative motifs in the architecture of various historical periods have taken on diverse forms. These forms can be observed in stone carvings, plasterwork, ornamental frameworks, Muqarnas, tile work, bricklaying, and more. These motifs in their gradual evolution and development, exhibit specific manifestations of philosophical, mystical, and artistic concepts in the execution of ornaments. They have gradually transitioned from human and animal motifs to plant motifs (Arabesque and Khata'i), geometric designs, and calligraphy. According to scholars and orientalist, these motifs and their application in Islamic art possess unique and conscious characteristics and functions that have reached a specific expression in abstract art based on a monotheistic perspective. This research examines the place of abstract motifs and the quality of abstract expression in the ornamental art of the Islamic Timurid period, posing the fundamental question: "What is the position of abstraction in the architectural decorations of the Timurid era?" It seems that the tradition of tile decoration with Khata'i-Arabesque motifs and geometric Girih in the exterior coverings of buildings, which reached its peak during the Timurid era, was based on this principle. Therefore, explaining abstract art, expression, understanding, and proper education in academic and scientific centers is the most crucial necessity of this research, as many still conflate these two concepts of abstraction in the West and Islamic art.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.495459.1031>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_214716.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214716.html)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

\* Corresponding Authors: ([tabeereza@gmail.com](mailto:tabeereza@gmail.com))

## Introduction

Decoration of Iranian architecture actually refers to the arrays that are objectively expressed in Iran's architectural art based on cultural, national, social and artistic principles and values and taste. These arrays express the cultural identity of the people of this country. What, how and why of these decorations are among the important questions raised in this field. Some, such as Derek Hill and Oleg Graber, have a formalistic and superficial view of architectural decorations and believe that decorations are merely an external covering and lack any cultural or ritual meaning. Decorative materials are used merely to cover the underlying surfaces and are for adornment and visual pleasure. On the contrary, those such as Burckhardt believe that: In Islamic art, art is a way of giving spiritual dignity to matter. These motifs have a mystical and contemplative nature and are a reflection of unity in plurality and plurality in unity. Based on the documents of the Timurid era, architectural decorations have developed and expanded in this era and have been extended from the interior spaces to the exterior surfaces of buildings. Within the Timurid Empire, the harmony and integration of the exterior and interior of buildings have been emphasized by the founders and architects. The main question of the research is: What is the position of abstraction in the architectural decorations of the Timurid era? It seems that the tradition of decorating tiles with Khata'i-Islamic (arabesque) patterns and geometric Girih tiles, which reached its peak in the exterior covering of buildings during the Timurid period, was based on religious beliefs and an abstract view of decorations. The need to explain abstract art, its expression, understanding, and proper teaching in academic and scientific centers seems more urgent than ever, because

despite the difference and even opposition to the abstract view in the West, many still consider these two different functions in art to be the same, which is the reason for the weakness of scientific research in this field.

## Materials and Methods

The research is fundamental in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method, with the aim of reading architectural decorations, based on the concept of abstraction and expressing its position in architectural decorations of the Timurid period. The collection of data is based on: written documents, collecting images, and field observations.

## Discussion and findings

The historical evolution of Iranian art decorations, including architecture, shows that these decorations were not created all at once, but over time and they are connected to the previous eras like a continuous chain. These decorations are the manifestation and reflection of the symbols, myths and beliefs of the people of this region. In most of the historical periods of Iran, the decorations have various forms with rich colors, which are affected by the climatic conditions of Iran. In addition, the existing materials, the religious and political goal, and the will of the founders are among the most important factors in the development of architecture and decorations related to it. Iranian architectural decorations of the Islamic period are in the form of Islamic art. Decoration in Islamic art is a unifying factor. The elegance of decoration removes the tension in the levels and with the possibility of unlimited expansion, it creates a kind of infinite concept that is caused by the belief in the existence of a

single and eternal God. The basis of Islamic abstract art is the crossing of the ties of material world and the theological journey. These decorations are complex, but they are not disordered and confused. Since elements have symbolic use, they create a concept and mental state. In creating an abstract work, the artist avoids pluralism in the use of visual elements and settles for the smallest elements, i.e. line and color, which create a two-dimensional surface, and strictly avoids volumetrics.

## Conclusion

Decorations in Iranian art have a symbolic and conceptual expression. Whether it's the carvings of Persepolis, which were a symbol of royal authority, power, and glory, or the motifs of the Islamic era, which followed a specific type of selection, execution, and most importantly, perception. From the perspective of a Muslim artist, the manifestation of God's color in all matters of life is the most important approach of a Muslim artist. During the Timurid period, the decorations of buildings extended from the interior spaces of the building to the exterior spaces, and the exterior surfaces of the building were adorned with the art of tiling. These tiles are accompanied by geometric, Islamic, and Khatai patterns, which are considered among the most abstract motifs in Islamic art. From a content perspective, an abstract and semantic perspective is prevalent in the arrays of Islamic art. These unparalleled rules are perfected in the architectural arrangements of the Timurid period with abstract concepts derived from the spirit of the sacred religion of Islam.

## Appreciation

The authors of the article hereby express their gratitude to the grantee, editor, executive director, referees, and all the

executive staff of the important and scientific research project on the handicrafts of Greater Khorasan.

## مقاله پژوهشی

### جایگاه تجرید در آرایه‌های معماری دوره تیموری

غلامحسین رحیم‌زاده (الف)، محمدرضا تابعی (ب)\*

(الف) استادیار دانشگاه فرهنگیان، گروه هنر، تهران، ایران (rahimzade.hossein@yahoo.com)

(ب) دانشجوی دکتری، گروه هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

#### چکیده

بخش مهمی از معماری اسلامی-ایرانی را تزئینات بنا با هدف هویت‌بخشی به آن‌ها بر عهده دارد و نقوش تزئینی در معماری دوره‌های مختلف تاریخی، انواع متفاوتی داشته است که گونه‌های آن را می‌توان در حجاری‌ها، گچ‌بری‌ها، رسمی‌بندی‌ها، مقرنس‌ها، کاشی‌کاری و آجرچینی‌ها و غیره مشاهده کرد. این نقوش در سیر تحول و توسعه تدریجی خود، دارای جلوه‌های خاصی از مفاهیم فلسفی، حکمی و هنری در اجرای آرایه‌ها است و به‌تدریج از نقوش انسانی و حیوانی، به نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی)، هندسی و خط توسعه یافته‌اند. بنا بر سخن محققان و شرق‌شناسان، این نقوش و نحوه استفاده از آن‌ها در هنر اسلامی دارای ویژگی‌ها و کارکردی آگاهانه و منحصر به فردی است که بر اساس نگاه توحیدی به بیانی خاص در هنر تجریدی رسیده است. در این پژوهش، به بررسی جایگاه نقوش تجریدی و کیفیت بیانی تجرید در آرایه‌های هنر اسلامی دوره تیموری پرداخته شده و این سؤال بنیادین مطرح است که تجرید در آرایه‌های معماری عصر تیموری چه جایگاهی دارد؟ به نظر می‌رسد سنت تزئین کاشی با نقش‌های ختایی-اسلیمی و گره‌چینی‌های هندسی در پوشش بیرونی بناها که در دوره تیموری به اوج رسیده بر مبنای این مهم بوده است. بنابراین، تبیین هنر تجریدی، بیان، فهم و آموزش صحیح آن در مراکز دانشگاهی و علمی، مهم‌ترین ضرورت پژوهش است، زیرا هنوز عده زیادی این دو مقوله انتزاع در غرب و تجرید در هنر اسلامی را یکسان می‌دانند.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰  
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۵  
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰  
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵  
شماره صفحات: ۱۱۳-۱۳۱.

#### واژگان کلیدی

معماری دوره تیموری، تزئینات معماری، تجرید، هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت

#### استناد به مقاله

رحیم‌زاده، غلامحسین و تابعی، محمدرضا. (۱۴۰۳). جایگاه تجرید در آرایه‌های معماری دوره تیموریان. *هنرهای صنعتی خراسان بزرگ*. ۲ (۸)، ۱۱۳-۱۳۱.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.495459.1031>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_214716.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_214716.html)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقصود از معماری ایرانی، بناهایی است که بر اساس اصول و ارزش‌های فرهنگی، ملی، اجتماعی و سلیقه هنری در هنر معماری ایرانی نمود عینی یافته و معماری سنتی ایران شناخته می‌شود. از اواخر دوره قاجار، هنر معماری ایران همچون سایر هنرهای ملی در مقابل غرب‌گرایی، با سهل‌انگاری هنرمندان دچار خودباختگی و اضمحلال شد تا جایی که در بسیاری از موارد، معماری با هویت و افتخارآمیز گذشته، جای خود را به معماری ناهمگون کنونی داده است. در این مقاله، منظور همان ارزش‌های ریشه‌دار معماری گذشته است که نزد پژوهشگران و اندیشمندان به مکاتب معماری ایران شناخته می‌شود. آرایه‌های معماری ایرانی، اسلامی بیانگر هویت مردمان این سرزمین است. چیستی، چگونگی و چرایی این تزیینات و اینکه این تزیینات چه هستند، چه نقشی دارند و نسبت تجریدی آن‌ها در معماری چیست، از جمله سؤالات مهمی است که در این زمینه مطرح است. «اصولاً دو دیدگاه کلی در این زمینه وجود دارد: یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری مبتنی بر عملکرد معنایی و محتوایی. در این ارتباط کتاب‌ها و مقالات بسیاری چاپ و منتشر شده است. آن‌ها که نگاه شکل‌گرایانه به تزیینات دارند، بر این باورند که تزیینات صرفاً یک پوشش ظاهری و فاقد هرگونه معنا و مفهوم دینی یا قومی و فرهنگی است. کاشی، سنگ، آجر یا گچ فرقی نمی‌کند، مهم پوشاندن سطوح زیرین است و آن‌ها هیچ وظیفه دیگری ندارند» (Makinezhad, 2008, p. 3). گرابر در این باره می‌گوید: تزیینات برای جان بخشیدن به سطح خالی دیوارها ضرورت دارد (Hill & Graber, 1996, p.19). آن‌ها معتقدند که تزیینات هیچ‌گونه معنای ذهنی و بعد فرهنگی ندارند و صرفاً برای آراستن و حظ بصرند. لذا وی این نقوش را صرفاً تزیینی و فاقد بعد معنوی و سمبلیک می‌داند. در مقابل این دیدگاه افرادی همچون بورکهارت معتقدند: «هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است. این نقوش ماهیتی عرفانی و متفکرانه دارند و بازنمود وحدت در کثرت و کثرت در وحدت‌اند» (Burkhart, 2012, p. 134).

از این منظر، تزیینات فقط یک پوشش ظاهری نیستند، بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی هستند. تزیینات هرچه باشند، بخشی از ساختار معماری ما را تشکیل می‌دهند. «اگر ما پیکره‌های نگهبان (تلفیق شیر و انسان) دروازه ملل کاخ تخت جمشید و نقش و نگارها و مقرنس‌های مسجد امام اصفهان و کتیبه‌ها و نقوش زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله را حذف کنیم ماهیت و ساختار ترکیبی معماری به هم می‌خورد و دچار نقص می‌شود» (Makinezhad, 2011, p. 4). آرایه‌های معماری در دوره تیموری گسترش یافت و از فضای داخلی به سطح بیرونی بناها کشیده شد. از طرفی با توجه به هماهنگی و یکپارچگی این تزیینات در گستره امپراتوری تیموری می‌توان اهمیت و تأکید معماران بر این عناصر را دریافت که نشان از هماهنگی در بعد ظاهر و باطن این بناها دارد. اکنون این سؤال مطرح است که تجرید در آرایه‌های معماری عصر تیموری چه جایگاهی دارد؟ به نظر می‌رسد، سنت تزیین کاشی با نقش‌های ختایی-اسلمی و گره‌چینی‌های هندسی که در پوشش بیرونی بناهای دوره تیموری به اوج رسید، بر مبنای این مهم بوده است.

#### پیشینه پژوهش

همراستا با عنوان پژوهش حاضر تاکنون پژوهشی مستقل صورت نگرفته است. در این زمینه پیشتر، مقالات و کتاب‌هایی در بیان تجرید و نظر فلاسفه و حکما و هنرمندان درباره تبیین آن انجام شده است که کارکرد آن را در هنر اسلامی بیان می‌کند از جمله مقاله «تجلی وحدت در مساجد جامع ایران عصر تیموری ایران، افغانستان، ازبکستان» (Aghchelou, 2008, p.8) که بیان می‌دارد دین اسلام همه فعالیت‌های بشر را در قالب تقرب به خداوند شکل داده و در این میان مسلمانان با وحدتی اسلامی در سرزمین‌های مختلف آیات الهی را در تزیین معماری‌های مذهبی به کار برده‌اند. مقاله «ابن‌سینا در فرایند تجرید» (Hase, 2016, p. 154) که مربوط به بررسی عقلی تجرید و اشکالات وارد شده بر این نظریه است، چراکه تجرید با قوه خیال فهم می‌شود. مقاله «مشق مرگ» درباره قرابت مضمونی و بیانی سهروردی و افلاطون در باره مسئله

تجرید. [Beheshti-Tavooci Bongabadi, 2021, p. 26](#).

این مقاله با دو رویکرد در فهم کلی تجرید راهگشاست. ابتدا رویکردانی نفس از عالم طبیعت و دوم روی آوردن نفس به موطن اصلی و حقایق متعالی، غایت تجرید، مشاهده انوار قدسی یا خود زیبایی محض است که باعث می‌شود نفس از صفات خلقی پاک‌شده و در قالب فضیلت‌های راستین، آئینه صفات ربوبی گردد. مقاله «بررسی تطبیقی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب» (Sharifzadeh & Hamdiyeh, 2022, p. 100) که در آن نقاشی تجریدی و انتزاعی را از هم جدا دانسته و روش‌ها و کارکردها و اصول آن را نیز باهم مغایر می‌داند، زیرا تجرید اصولی ثابت و نتیجه‌ای مشخص دارد که هنرمندان آن را جمعی می‌آموزند، اما انتزاع نگاه فردی و نتیجه‌ای کاملاً متفاوت با تجرید دارد. مقاله «مطالعه نقوش گیاهی و جانوری تزیینات معماری بناهای دوره تیموری» (Malaeke, 2023, pp. 11-27) که در آن نقوش را از منظر فرم و ساختار مورد مطالعه قرار داده و کمیت نقوش حیوانی را در این نقوش بسیار کم و نقوش ختایی و اسلیمی و گیاهی را غالب می‌داند. این مقاله به نحوی در اثبات نقش تجرید به دلیل کاربرد نقوشی غیرطبیعت‌گرا، به نتایج پژوهش کمک می‌کند.

### روش پژوهش

پژوهش از منظر هدف بنیادی و از نظر روش توصیفی-تحلیلی با هدف خوانش آرایه‌های معماری، بر اساس مفهوم تجرید و بیان جایگاه آن در تزیینات معماری دوره تیموری است. گردآوری مطالب بر اساس استنادات مکتوب شامل کتاب، پایان‌نامه، مقالات مرتبط، گردآوری تصاویر و مشاهدات میدانی است.

### تجرید و کارکرد آن در تزیینات معماری

تجرید در لغت به معنی برهنه کردن، تنهایی، انتزاع، پیرایش و مجردسازی و غیره به‌کار می‌رود و در بلاغت، اصطلاحی در دانش بیان است. تجرید یک مفهوم ذهنی و ادراک حصولی است که در جریان آن صورت شیء محسوس از ماده و جزئیات جدا می‌شود، اما به‌ظاهر نمودهای متنوع می‌پذیرد.

از شاخصه‌های مهم تجرید، مفهومی بودن آن است. تجرید در هنر امری نسبی است. بدین معنی که به نسبتی از فهم هنرمند و مخاطب صادر و حاصل می‌شود که گاه مخاطب در آن فضا قرارگرفته بی‌آنکه بداند. آنچه در این میان مهم و متفاوت می‌نماید، درک مفهوم تجرید است، یعنی این مُدرک آنگاه که مُدرک می‌شود از طریق قوه خیال و نه بر مبنای قوه عاقله است، چراکه مفهوم مُدرک هم با نوعی تجرید در ارتباط است.

به نقل از کتاب هنر مقدس این امر ثابت می‌کند که (عینیت یا شیئیت) هنر اسلامی یا به‌عبارت‌دیگر فقدان خیزش و جهش ذهنی و سری<sup>۱</sup> هیچ ارتباطی با عقل‌گرایی ندارد، وانگهی مگر مذهب اصالت عقل، چیزی جز حصر هوش به یک مقیاس: مقیاس آدمی است؟ و هنر عهد رنسانس با تغییر اندام‌وار و ذهن آدمسان معماری دقیقاً بیانگر همین معنا است. از عقل‌گرایی و شور و هوای فردگرایی و سپس بینش مکانیستی از جهان یا جهان‌نگری مکانیستی گامی بیش فاصله نیست، اما در هنر اسلامی که جوهر منطقی و عقلانیتش همواره غیرشخصی و کیفی است و همچنان نیز ادامه دارد از این‌همه هیچ نشانی نیست. «فی‌الواقع در چشم‌انداز اسلام، عقل بیش از هر چیز وسیله قبول حقایق وحی‌شده که نه عقلانی است و نه منحصراً عقلانی، از جانب انسان است. شرف و نبالت عقل و به دنبال آن شرف و نبالت هنر در همین است. پس قول به اینکه هنر از عقل یا از علم می‌تراود و آن‌چنان‌که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند فابدا بدین معنا نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن را با کشف و شهود روحانی قطع کرد، برعکس بلکه اینجا عقل الهام را از کار نمی‌اندازد بلکه درهای خود را به زیبایی غیر فردی می‌گشاید» (Burkhart, 1997, p. 133).

آنچه از تجرید در هنر اسلامی، خصوصاً نقوش ختایی، اسلیمی، گره‌چینی‌ها در کاشی‌کاری و آرایه‌های معماری و غیره برمی‌آید، جهت تعینی آن است که با نقاشی طبیعت‌گرا تفاوت دارد، زیرا خاصیت اصلی آن لامکانی و لازمانی آن است. لامکانی آن به جهت عدم شباهت تصاویر و فضاها به شکل سه‌بعدی و تشبیهی مادی و عدم حضور نور

هماهنگی بین طرح، نقش و رنگ، فرم و محتوا. ۲. چگونگی ارتباط تزیینات با سایر سطوح و فضاهای داخلی و خارجی (کثرت و وحدت). ۳. کیفیت مواد و مصالح کاربردی به همراه اجرای دقیق. ۴. اهمیت و ارزش عناصر تزیین در کوچک‌ترین و بزرگ‌ترین جزء (چه نقش يك گنبد و یا ساختار خود گنبد و گلدسته‌ها باشد و چه يك کوبه در، هر دو به يك اندازه مهم هستند). ۵. کیفیت، پختگی و خلاقیت طراحان و استادکاران.

برای یافتن و درک این اصول کافی است یکی از بناهای دوره تیموری مانند مسجد گوهرشاد مشهد در دوره شاهرخ تیموری را بررسی شود تا دریافت که رنگ، نقش، مصالح و غیره چگونه درهم تنیده و با مجموعه فضاها و محیط، يك کل واحد را تشکیل داده‌اند. در بررسی تاریخی تزیینات چند نکته مهم وجود دارد. یکی سیر تحول تاریخی و تدریجی تزیینات است که نشان می‌دهد تزیینات به یکباره ایجاد نشده‌اند، بلکه به‌مرور زمان و همانند رشته‌ای به هم تنیده به دوره‌های قبل از خود متصل هستند. دوم محتوا و معناهای درونی این نقوش و تزیینات است و نکته سوم تجلی و بازتاب نمادها، اسطوره‌ها و غیره در آینه تزیینات است که بخشی از فرهنگ تصویری هر دوره را نمایان می‌سازد. به اعتقاد ما تزیینات صورت‌های نمادینی از هنر هستند. علاوه بر جنبه‌های مختلف عملی و کاربردی، منعکس‌کننده فرهنگ و هنر ما در قالب نقش‌ها، رنگ‌ها و حجم‌های هندسی در فضای معماری هستند. در مجموع می‌توان گفت که تزیینات در معماری ایران به‌ویژه دوران اسلامی دو جنبه عمده دارند: یکی جنبه پوشاندن سطوح ناصاف و خشن با مصالح مناسب و مستحکم و دیگری جنبه زیبایی‌شناسانه و محتوایی نقوش تزیینی که هر دو در مواجهه با بیننده بیان متفاوتی در جهت ایجاد فضایی تجریدی را بر عهده دارد. به گفته بورکهارت، اگر هنری مبتنی بر اصل الهی یا حقیقت وجود باشد، تجلی حضور خداوند می‌شود. هنر مقدس به رویای صادق شباهت دارد، زیرا متأثر از شهود معانی حقیقی است و خیال را بر آن می‌دارد تا برتن این معانی حقیقی، لباسی متناسب از صور بیوشاند. هنر دینی در نسبت مستقیم با عالم مثال قرار دارد که این بیان به‌درستی چرایی تزیینات و صورت بخشی و آرایه‌نگاری‌ها را بر قامت هنر معماری

موضعی در مکان است و لازمانی آن نیز به جهت شکست زمان‌ها و همزمانی آسمان شب و روشنایی روز و اتفاقاً تغییر لحظه‌ای در تصویرهای نگارگری ایرانی است. در این هنرها تلاش شده عناصر بیانگر شباهت‌ها و همگونی‌ها بین تصویر متعین با طبیعت مادی نباشد، بلکه مخاطب با توسن خیال بر قوه واهمه برنشیند و به ایجاد یک حالت یا مفهوم ذهنی برسد. مانند حالت ابتهاج و شعف یا تعلیق و غیره. این مهم به پشتوانه ابعاد طلایی در هندسه و ساختار نقوش اسلیمی و هندسی به‌نوعی تناسب و تعادل عینی و ذهنی در مخاطب منجر می‌شود، اما نمی‌توان آن را منحصرأ کمی در نظر گرفت، بلکه کیفیتی ثابت و خیال‌انگیز در مخاطب است.

### هنر اسلامی

هنر اسلامی شامل آثاری است که در حوزه جغرافیایی مسلمانان با تکیه بر اصول اسلام صورت گرفته است. در مواجهه با این هنرها دو نوع نگاه وجود دارد، یکی نگاه تاریخی و تأثیرات منطق‌های حکومتی صرف در خلق آثار و دیگری نگاه سنت‌گرایان و خصوصاً تیتوس بورکهارت که به رابطه عرفان و حکمت در هنر اسلامی پرداخته و برخلاف پژوهشگران گذشته که هنر اسلامی را مانند هنرهای ساسانی، مصر و بیزانس از منظر ساختار فرم دیده‌اند، متفاوت است. تیتوس بورکهارت هنر اسلامی را از منظری معنایی تجزیه و تحلیل نموده، ریشه و سرچشمه هنر اسلامی را متعلق به روح اسلام دانسته و در بیان این نظر صورت ظاهری هنر را زاینده باطن اسلام و شریعت اسلامی دانسته و به آثار معماری و تزیینات آن استناد می‌کند. بورکهارت بین انتزاع جدید در غرب و انتزاع اسلامی «تجرید» تفاوت قائل است. هنرمندان جدید در انتزاع جوابی بی‌واسطه‌تر و سیال‌تر (درعین‌حال سهل‌تر و ممتنع‌تر) و فردی‌تر برای تکانه‌های غیرعقلانی که از ناخودآگاهی برمی‌خیزد، می‌یابند. از لحاظ هنرمند مسلمان برعکس. هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است: و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد.

(Burkhart, 1997, p. 134).

### اصول و ضوابط تزیینات معماری دوره تیموری

در يك جمع‌بندی کلی تزیینات معماری ایران، اصول و ضوابط خاصی دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: ۱.

اسلامی ایران روشن می‌سازد (Burkhart, 2011, p. 134).



تصویر ۱: مسجد جامع گوهرشاد (مأخذ: نگارنده)

مقرنس‌های ایوان نماد ملکوت آسمان و تعلیق نگاه بالارونده و رسمی‌بندی‌ها تفکیک سطوح بزرگ به سطوح کوچک‌تر با تقسیمات طلایی مبتنی بر قوس‌های دایره‌ای که خود متناسب‌ترین و متعادل‌ترین شکل هندسی محسوب می‌شود، صورت گرفته است. سطوح تخت بر تقسیمات کوچک‌تر و با نقوشی دوبعدی بر بناها رابطه‌ای مستقیم با تجرید دارد. نصر، تجرید در نقاشی‌های دوبعدی ایرانی را باعث ایجاد تصویری از مراتب وجود می‌داند. به این دلیل که بیننده را از افق حیات عادی بدن مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر از آگاهی رهنمون می‌سازد که دارای مکان، زمان، رنگ‌ها و اشکال خاص خود است. هنر تجریدی برگرفته از جهانی است که حکمای مسلمان آن را عالم خیال یا مثال یا عالم صور معلقه خوانده‌اند (Burkhart, 2000, p. 82). نصر معتقد است که هنرمند جان طبیعت را الگو و دستمایه خلق آثار قرار می‌دهد و نه صورت ظاهری آن را (Burkhart, 2002, p. 511). از این‌رو، بنیان‌های پنهان طبیعت، چون تناسب و تعادل و غیره بنمایه‌های اصیل در خلق کمیت‌های صوری در هنر اسلامی هستند.

انتخاب این شاهکار هنر معماری دوره‌ی تیموری بدان جهت صورت گرفته که در ابتدا به دلیل طراحی گلدسته‌های متصل به ایوان مسجد و ارتفاع بلند آن نوعی عمق‌نمایی در ارتفاع به دلیل فاصله زیاد برای بیننده ایجاد می‌نماید که در نهایت باعث نزدیکی و قرابت بالای گلدسته‌ها از منظر بیننده و منجر به حالتی رعب‌انگیز برای بیننده با عدم تعادل و احساس ناامنی در نمای روبروی ایوان است. درحالی‌که معمار این بنای باشکوه به جهت هماهنگی و تناسب دیداری در فاصله نقطه‌گریز را محاسبه کرده و با دور کردن محور گلدسته‌ها از هم به سمت بیرون، این خطای دید را به تعادل رسانده که این موضوع در محل قوس طاق جناغی قابل‌تشخیص است. دلیل این مطلب درک خیالی و احساس تعادل و توازن است که پیشتر در بیان شاخصه‌های هنر تجریدی از آن نام بردیم و در این بنا در کلیت اجزاء هم تجرید کاربرد اساسی دارد.

در اجزاء و سطوح نیز همین امر قابل‌بررسی است. نقوش ختایی و اسلیمی به دلیل عدم شباهت‌سازی‌ها از طبیعت به‌گونه‌ای تجریدی با اجزاء کلی بنا در هماهنگی است و



تصویر ۲: مجموعه بناهای میدان ریگستان، سمرقند، دوره تیموری (مأخذ: نگارنده)

### کاربرد تزیینات در معماری ایرانی دوره تیموری

آرتور پوپ، هنرشناس آمریکایی در کتاب *معماری ایران، درباره کاربرد تزیینات در معماری ایران* چنین می‌نویسد: یک آرایش دیواری مجلل و ماهرانه، خوشبختانه با ابداعات تازه‌ای در هر عصر تاریخی تجدید شده است. آرایش معماری تقریباً یکسره تجریدی بود، مگر در مورد برخی تصاویر دیواری و کتیبه‌های خطاطی که حتی این کتیبه‌ها هم به خاطر طراحی نابشان سخت چشمگیرند، اما این آرایش در حوزه سبک‌ها، کاربرد مصالح، نوع طرح‌ها، قدرت تبیین، برخورد و خلوص معنوی کاملاً خارق‌العاده است. آجرهای لعاب‌دار، ساده، نقاشی شده یا کاشی از سده دوازدهم میلادی مورد استفاده قرار گرفته است. این عناصر صرفاً تکرار نشده، بلکه توسعه یافته است چون تا سده هجدهم میلادی که مواجه با یک رکود کلی فرهنگی است، شاهد رشد پرمایه همه آن‌ها هستیم (Pope, 1991, p. 11). در دوره تیموری ساخت و تزیینات بنا به شکل گسترده‌ای ادامه می‌یابد و تزیینات بیرونی بناها، با کاشی‌هایی که منقوش به طرح‌های اسلیمی و هندسی و ختایی است، صورت می‌گیرد. در سرزمین خراسان بزرگ از میدان ریگستان سمرقند تا هرات و مشهد و خواف و غیره، تزیینات بی‌نظیر و هماهنگی بر مبنای هنر اسلامی و نگاه تجریدی شکل می‌گیرد که هنوز ارزش و اعتبار خود را حفظ کرده است.

### عناصر تزیین در معماری ایران

نقوش تزیینی که در مسیر پیشرفت و توسعه تدریجی خود از ایران باستان تا کنون در تزیینات هنری ایران از جمله معماری استفاده شده‌اند، بسیار متنوع و منطبق با فرهنگ و اعتقاد

اقوام در دوره‌های مختلف تاریخی ایران هستند. این نقوش که گاه در قالب پیشرفت‌ها، ابزار، امکانات و شرایط اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و همچنین کشف علوم جدید دچار دگرگونی‌های بنیادینی می‌شدند، از گچ‌بری‌های اوایل دوره اسلامی تا آجرکاری‌ها و پس از آن کاشی‌کاری‌های سحرانگیز در نمونه‌های معرق و هفت‌رنگ و زرین‌فام، گواهی بر این مدعا است. در تزیینات و آرایه‌های معماری ایران تنها زیبایی و کاربرد و مقاومت مصالح نبود که برای استادان و معماران مورد توجه قرار می‌گرفت، بلکه بیان این زیبایی و فهم آن نیز توسط مخاطب اهمیت به سزایی داشت. از این‌رو، وحدت در همه وجه نقطه اتصال همه این سلسله است. قواعد و اصولی که هنرمندان خود را ملزم به قبول و خلق اثر هنری در چهارچوب آن می‌دانستند، برگرفته از فرهنگ ایرانی و اسلامی بود که می‌بایست زیبایی را در مسیر تعالی و به دور از لهو و لعب تجلی بخشد. از این‌رو، قالبی در همه رشته‌های هنر قرار گرفت که بیانی وحدت‌آفرین را بنیاد گذاشت و آن چیزی نبود جز نگاه تجریدی در هنر که امروزه ما آن را به هنر تجریدی می‌شناسیم. امروزه فهم هنر تجریدی اسلامی را حتی گروهی از متخصصان برابر با انتزاع و آبستره در غرب می‌دانند که مطلقاً این معنا در این دو نحله هنری یکی نیست و چه‌بسا در تضاد و تقابل است. در واقع، میل به انتزاع، نوعی آزادی عمل برای هنرمند غربی بود که به او امکان می‌داد شیوه‌های جدید و نو را آزمایش کند. در حالی که نگاه تجریدی در نقاشی ایرانی روشی ثابت و مشخص برای خلق تصاویر در اختیار هنرمند قرار داده که ثابت بوده و حاصل

مشق کردن از روی دست هنرمندان پیشین است (Sharifzade & Hamdiyeh, 2022, p. 103).

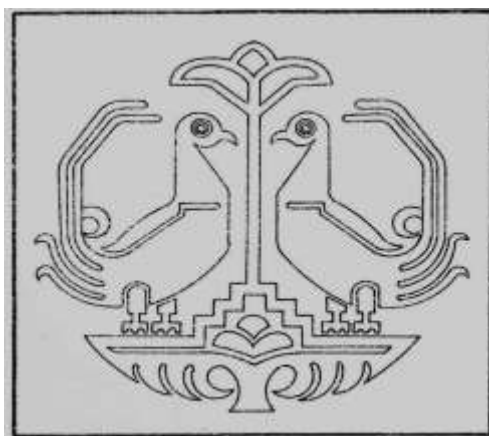
### نقوش انسانی و حیوانی

این دسته از نقوش که به تصویر کردن انسان و حیوانات در احوال مختلف می‌پردازد، از آغاز دوره پارینه‌سنگی در سنت تصویری ایران مورد توجه بود. از نقش‌مایه‌های منقوش بر دیوار غارهای لرستان، نقاشی‌های کوه خواجه دوره اشکانیان و نقاشی‌های روی گچ بر دیواره کاخ ساسانیان در پنجکت تا دوره معاصر، می‌توان نگاره‌های انسانی و حیوانی را مشاهده کرد. بعدها به دلیل نگاه تجریدی، نگاره‌های انسانی و حیوانی بر اساس برداشت خاصی از آیین اسلام، این نگاره‌ها در تزیینات معماری به‌ویژه معماری مذهبی کمتر استفاده شد. بسیاری معتقدند که هنر تجریدی زائیده احکام منع تصویرگری در هنر اسلامی است، اما با شکل‌گیری بررسی‌های گسترده، نتایج مغایر با فرضیه مطرح‌شده به دست آمده است. عقیق البنهسی، تجرید در هنر اسلامی را حاصل یک الگوی قدیمی و اصیل می‌داند که امری موروثی است و قبل از تولد حضرت پیامبر (ص) نیز وجود داشته است و روح دنبال‌کننده هنر در خلال عصرهای متمدنی بوده است. برخی از آثار به دوران قبل اسلام و تمدن بین‌النهرین برمی‌گردد و به دیوار قصری که در برلین نگهداری

می‌شود و آثار نقاشی تجریدی در آن قرار دارد اشاره می‌کند (Albhenci, 1999, p. 78).

### نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی)

حضور گسترده نگاره‌های گیاهی در هنر ایرانیان را باید در باور کهن تقدیس گیاهان و احترام و الهام از طبیعت جستجو کرد. هنرمندان این سرزمین در تمام اعصار، گل‌ها و درختان را به‌عنوان نگاره‌های تزیینی بر اشیاء و ساختمان‌ها ترسیم کرده‌اند. برای مثال، درخت زندگی که به تعبیر آرتو ریوپ، «ازگلدان آب‌های حیات روئیده» (Pope, 1991, p. 11) نگاره‌ای است که از دورترین زمان‌ها مورد توجه بوده که می‌توان نمونه‌های گوناگون را در آثار متنوع هنر ایرانیان به‌ویژه تزیینات معماری و حتی حجاری‌های دوره هخامنشی مشاهده کرد. نشانه‌های تجریدی در این تصویر از خلاصه‌سازی درخت زندگی تا پرنده‌ها و قرینه‌سازی و امر رویش که بدان اشاره شد، ریشه در تجرید دارد. غیاب واقع‌گرایی نه تصادفی است و نه عدم مهارت هنرمند، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد بیش از هر چیز غیرواقعی باشد، فضایی که در آن اشکال متبادر به ذهن شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصوصیات مربوط به آن هستند (Shaygan, 1397, p. 72).



تصویر ۲: نقش درخت زندگی در تزیینات عصر ساسانی (مأخذ: نگارنده)

دارد. بیشترین و شاید زیباترین نقش‌های هندسی در ایران، مربوط به سفال‌های پیش از تاریخ است که این سرزمین را مهد سفال منقوش نامیده‌اند. در دوران اسلامی هنرمندان به‌جای مصورسازی مسائل دنیایی بیشتر به مسائل معنوی توجه داشته‌اند. به این دلیل از تزیینات هندسی به‌طور

### نقوش هندسی

اساس بهره‌گیری از نقوش هندسی در تزیینات معماری ایران، استفاده از نقش‌های بسیار ساده و خلاصه‌شده عمودی، افقی، موج‌دار، متقاطع، شکل‌هایی ساده همچون دایره، مستطیل، مربع، مثلث و غیره در هنر ایرانیان باستان ریشه

پیش از دوره تیموری در معماری ایران استفاده شده، اما در این دوره، به لحاظ شکل و مصالح تزئینی به کمال رسید. مقرنس‌های تزئینی ایوان مقصوره در مسجد گوهرشاد مشهد از این نمونه‌هاست. هندسه از سایر علوم چهارگانه فیثاغورسی یعنی حساب، موسیقی و نجوم تفکیک‌ناپذیر بوده و معماری که با هندسه پیوندی نزدیک دارد. معماری ایرانی همیشه بر زیبایی تأکید داشته است و ایرانیان سعی کرده‌اند در ابعاد ساختمان‌ها، تناسب‌هایی را به‌کار گیرند که بازتاب رابطه کیهانی و نسبت زرین باشند (Mosadeghian, 2005). کاربرد شکل دایره و قوس دایره‌ای در معماری ایرانی به دلیل تناسب و اندازه طلایی در نسبت‌هاست. اگر به تناسب در این آرایه‌ها توجه کنیم و آن را مرتبط با دیگر علوم نیز بدانیم، تأثیر و تأثر آن مشهود است و از طرفی ابزار طراحی در این نقوش پرگار است که هم برای کشیدن دوایر حلزونی و هم در طراحی گل‌ها و ماهیچه‌ها کاربرد دارد. اجرای آثار هنری در تزئین بناها بر اصول تناسب که از همه وجه دنیای مادی جدا شده و به ترکیبی وحدت‌بخش در رنگ، خط، سطح، تناسب شکلی بر مبنای اندازه‌های طلایی رسیده، خود بیانی ناب از تجرید است.

گسترده‌ای برای تزئین آثار هنری از جمله معماری استفاده کرده‌اند (Mosadeghian, 2005). در دوره سلجوقیان، هنرمندان ایرانی فرم‌های هندسی را با مهارت خاصی به نهایت پیچیدگی و تکامل رساندند و در دوره تیموری اصول و طرح معماری، ارتباط بسیار نزدیکی با تزئینات هندسی پیدا کرد. این نقوش هندسی پیچیده که «گره» نامیده می‌شود، شبکه‌ای از انواع نقوش هندسی هستند که فضاهای مثبت و منفی در آن‌ها ارزشی برابر دارند. این گره‌ها بر اصول و قواعدی بنا نهاده شده‌اند که ترسیم کلی آن بر مبنای دایره و واگیره‌ای به نام «ام‌الگره» است که بنا بر تقسیمات و زوایای خطوط نقش‌های متنوع و مشخصی را ایجاد می‌کند که در تکرار باعث ایجاد نقوش هندسی می‌شوند. مقرنس یکی از عناصری که در تزئین بناهای دوره تیموری استفاده شده و از سطوح برآمده و فرورفته تشکیل شده است. غیاث‌الدین جمشید کاشانی ریاضیدان و منجم این دوره، مقرنس‌ها را از نظر شکل و ترسیم هندسی به چهار نوع تقسیم می‌کند: ۱. مقرنس ساده. ۲. مقرنس مطین (گلین). ۳. مقرنس القوس (کمائی). ۴. مقرنس شیرازی که بسیار پیچیده‌تر از انواع دیگر است. مقرنس به‌عنوان عنصری تزئینی



تصویر ۴: نقش هندسی شمسه و پیلی در هنر کاشی‌کاری مسجد جامع گوهرشاد، دوره تیموری (مأخذ: نگارنده)

ایلامیان است و از دوره هخامنشی در تزئینات بناها به‌کار می‌رفته است که نمونه‌های آن را در تخت جمشید و کتیبه‌های خط میخی آن می‌توان یافت. با ورود آیین اسلام به ایران در سده‌های اول و دوم هجری، ایرانیان هنرمند از طریق کلام الهی (قرآن کریم) با خطوط اولیه مسلمانان نظیر کوفی و نسخ قدیم آشنا شدند و از آن‌ها خطوط جدیدی را ابداع کردند که در نوشتن کتاب‌ها و تزئینات هنری، از جمله

#### خط

یکی از اختراعات مهم بشر، فن خط‌نویسی است که به همراه پیشرفت بشر به تکامل رسید. خط هر قوم، مجموعه حروف و کلماتی است برای نشان دادن مقاصد و افکار آنان و همچنین در ضبط و ثبت آثار علمی، ادبی و هنری به‌کار می‌رود. به‌کارگیری خط در آثار هنری ایران، سابقه طولانی دارد و به ۳۱۰۰ قبل از میلاد در شهر شوش برمی‌گردد که پایتخت

می‌گوید: همه هنرهای ایرانیان با یکدیگر ارتباط نزدیک و متقابلی دارند و همگی الهام از فرهنگ مشترکی را بیان می‌کنند (Pope, 1991, p. 132).

معماری مورد استفاده قرار گرفت. خط و کتیبه‌های خطی در معماری غالباً در بردارنده آیات کتاب خدا و یا سخن بزرگان است که روح خاصی را در بنا به جریان می‌افکند و جلوه عبادی و قدسی ویژه‌ای را به بنا می‌دهد. در این باره پوپ



تصویر ۵: کتیبه خط ثلث و کوفی با تکنیک کاشی‌کاری معرق، مدرسه الغیبیک، سمرقند، ازبکستان (مأخذ: نگارنده)

مسجد گوهرشاد در مشهد از آن جمله‌اند. هر خط دارای اصول و قواعدی در نوشتن است و کاربرد آن نیز بنا بر انطباق با فضای معماری است. خط ثلث به دلیل الفهائی با قامت بلند با فضای معماری منطبق است، در حالی که خط نستعلیق این قابلیت را نداشته، بلکه برای ابیات فارسی از آن استفاده می‌شود. ایجاد فضای منطبق بر نوشتن خط، سطح اجرا در کتیبه و مفهوم انتقال، فضایی را باید ایجاد کند که مدنظر طراح و معمار است و از این جهت که بر اصول دوازده‌گانه خوشنویسی منطبق است، به تجرید رسیده است.

#### آجر

در دوره تیموری، هنر آجرکاری، وسعت و حاکمیت مطلق دوران پیشین را از دست می‌دهد، زیرا در این عصر با به خدمت گرفتن عنصر ترکیبی کاشی و در برخی موارد سنگ، بخش قابل توجهی از نقش آجر در تزئین بنا به کاشی سپرده می‌شود و رنگ‌آمیزی بنا به مدد استفاده از مصالح مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقدمه‌ای برای ورود به تزئینات بنا با کاشی‌کاری است که ابتدا به صورتی تلفیقی از آجرکاری‌ها و کاشی معرق استفاده شده و در نهایت به تجریدی دویبعدی از استفاده‌ای تخت و مجرد شده از حجم آجری رسیده است. با این حال در آثار این دوره، اسکلت‌سازی بنا و دیوارها، غیر از نمای اصلی با آجر بنا شده‌اند. آجرکاری در نمای این آثار به دو صورت انجام پذیرفته است: نخست

در خوشنویسی اسلامی معیارهای آهنگ، دقت و شکل رعایت می‌شود که علاوه بر معیارهای سنتی و بصری در کتیبه‌ها، نقش آرایشی مهمی ایفا می‌کنند. کتیبه بالا (خط ثلث و کوفی با تکنیک کاشی‌کاری معرق) در مدرسه الغیبیک سمرقند و مربوط به دوره تیموری است. خط ثلث آن با کاشی معرق سفید و خط کوفی با رنگ زرد از سطح لاجوردی کتیبه جلوه‌گر شده و چون روشنایی نور علم از تاریکی جهل در اغلب کاشی‌کاری‌ها حتی تا عصر کنونی ادامه یافته است و جزو اصول کتیبه‌های خطی محسوب می‌شود. اولین بار اجرای اصول دوازده‌گانه خط را بر کتیبه‌های این دوره شاهد هستیم، چراکه پیش از آن، قوت و دقت در نوشتن خطوط و اجرای با ظرافت آن را در کاشی‌کاری‌ها نمی‌بینیم. اصولی که این مقله شیرازی آن را ابداع کرد، اما قواعد مفهومی و تجریدی آن در ذهن خطاط چون الگویی همیشگی است. این قواعد شامل ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح، دور، صعود مجازی، نزول مجازی، اصول، صفا و شان می‌باشد که از این موارد هم ده‌تای آن کمی و دو مورد آخر کیفی است. بر اساس تاریخ توسعه خط‌ها، اولین خطی که در تزئین بنا به همراه آجر و گچ استفاده شد، خط کوفی بود، اما در دوره تیموری با تکمیل و گسترش سایر خطوط نظیر ثلث، نسخ و نستعلیق از این خطوط نیز در تزئینات معماری استفاده شد. کتیبه‌های زیبای خط کوفی بنایی، ثلث، نسخ و نستعلیق در مقابر شاه زنده، گور امیر تیمور در سمرقند و

شیوه‌ای که از ویژگی‌های معماری دوره ایلخانیان به شمار می‌رود. همچنین در این عصر، خط بنایی در تزئین بناها به‌کار برده می‌شود و کاربرد آجر سفال در کار تزئینی جزئیات سردر و استفاده از آجرهای نقش‌دار رواج فراوان می‌یابد.

آنکه، چون دوران گذشته، نمای تزئینی آجری همراه با چیده شدن دیوارهای اصلی بنا شده است. دوم آنکه، بعد از سفت‌کاری و ساخته‌شدن اسکلت بنا با «آجرگری» یک پوشش تزئینی از آجر به‌صورت پوسته خارجی بر بنا افزوده‌اند؛



تصویر ۶: مقبره امیر اسماعیل سامانی، اوایل دوران اسلامی، (قرن ۱۰م)، بخارا، ازبکستان (مأخذ: نگارنده)

### کاشی

کاشی قطعات سفالین است که به طرز خاصی شکل‌گرفته تا با ایجاد برخی اشکال برای مکان‌های خاص تناسب داشته باشد. کاشی تزئین گران‌تری از گچ‌بری است که به طرح‌ها برجستگی بیشتری می‌دهد و بین طرح‌ها تضاد بیشتری ایجاد می‌کند. این تکنیک در دوران پارت‌ها شناخته شده بود و بعد در آسیای مرکزی، ایران و افغانستان به‌کار گرفته شد. کاشی رشد چشمگیری در معماری داشت و باوجود رقابت با گچ‌بری نتوانست جای آن را کاملاً بگیرد. بزرگ‌ترین قدرت کاشی تزئینی الوان، تغییر شکل یک ترکیب کاملاً ساختمانی به ترکیبی درخشان بود که در آن توده‌های معماری طرح‌های

تزئینی و رنگ با یکدیگر درمی‌آمیخت، در عین اینکه هر یک اصول و ویژگی‌های خاص خود را داشت. در دوره تیموری، در شرق ایران (خراسان بزرگ) کامل‌ترین موارد موازنه بین عناصر سه‌گانه تکنیک، موضوع و معنی تزئینات در معماری ایران به‌وجود آمد (Hill & Grabber, 1996, p. 104). این رنگ‌ها علاوه بر زیبایی خیره‌کننده، سطح کاشی و در نتیجه روی بنا را در مقابل عوامل جوی مقاوم می‌سازد. بارزترین نمود هنر تجریدی اسلامی در آرایه‌های بنا مربوط به هنر کاشی‌کاری در دو شاخه کاشی معرق و کاشی هفت‌رنگی است.



تصویر ۸: بخشی از تزئینات کاشی‌کاری مجموعه مقابر شاه‌زنده، دوره تیموری، سمرقند (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۹: شاهکار هنر کاشی‌کاری، مسجد گوهرشاد، دوره تیموری (مأخذ: ویکی‌پدیا)

### چوب

چوب یکی از نخستین مصالحی بوده است که به نیازهای گوناگون بشر در طول تاریخ پاسخ داده است. بی‌تردید، کاربرد این عنصر حیاتی در معماری ایران از آغاز پیدایش آن است که به دلیل آسیب‌ها و عوارض طبیعی به‌ندرت آثار قدیمی آن به‌جای مانده است. در نیمه دوم قرن چهارم میلادی، صنعت چوب‌بری ایران به‌خصوص در ترکستان غربی از لحاظ فنی و هنری به درجه‌ی عالی رسید. چند درب چوبی منبت‌کاری شده دوره تیموری که هم‌اکنون باقی‌مانده است، به صنعتگران ترکستان نسبت داده می‌شود. دوتای آن‌ها در مسجد خواجه احمد یسوی در شهر ترکستان قرار دارند. تاریخ یکی از آن‌ها ۷۷۹ق و تاریخ دیگری ۷۹۷ق است. تزیینات هر دو در مفصل و دارای چند سطح برجسته‌کاری است. از

نمونه‌های دیگر، درب مقبره گورامیر (۸۰۸ق) و در مسجد شاه‌زنده در سمرقند است که هم‌اکنون در موزه آرمیتاژ سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شوند. دیگر نمونه، درب مدرسه الغییک (۸۲۰ق) در سمرقند است که در نیمه دوم قرن پانزدهم میلادی ساخته شده است. از دیگر آثار این دوره، دو درب محفوظ در موزه متروپولیتن است که در تزیینات آن‌ها، سطح درب‌ها به قطعه‌های مربع تقسیم‌شده و در داخل هرکدام تقسیمات ریترتی انجام گرفته است. این تزیینات عبارت‌اند از اشکال هندسی و اشکال زیبای برگ‌های ظریف که معمولاً در تذهیب‌کاری‌های دوره تیموری مشاهده می‌شود. حکاکی آن زیاد برجسته نیست و چهار بخش آن دارای کتیبه و نام هدیه‌کننده داوود بن علی و سازنده محمد بن حسین و تاریخ ساخت آن ۲۰ رمضان ۸۷۰ق است.



تصویر ۱۰: نقوش هندسی و ختایی در تزیین چوب، دوره تیموری، سمرقند (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۱: تزیینات آجر و کاشی‌کاری، مدرسه غیاثیه خرگرد، دوره تیموری، خواف (مأخذ: نگارنده)

### سطح، نقش و نور

در تحلیل هنر اسلامی، تزیین نقشی محوری دارد. تزیین یکی از عوامل وحدت‌بخش است که به مدت سیزده قرن، تمامی بناها و اشیاء را در سراسر جهان اسلام در یک محدوده خاص جغرافیایی از اسپانیا تا چین و اندونزی به هم پیوند داد. در این هنر، نوع خاصی از تزیین برای نوع خاصی از بنا و یا شیئی وجود نداشت، بلکه برعکس در این هنر اصول تزیینی اسلام مدار وجود داشت که برای انواع بناها و اشیاء در تمامی زمینه‌ها به‌کار می‌رفت. به عبارت دیگر، با اینکه اشیاء و بناها از نظر کیفیت اجرا و سبک متفاوت هستند، اما عقاید مشابه و قالب‌ها و طرح‌های یکسانی را همواره بازتاب داده‌اند. هنرمندان و معماران مسلمان در پوشش بناها، تزیین را به کمال رسانده‌اند به‌گونه‌ای که تزیین مانند یک پوسته بیرونی و یا پوشش زینتی عمل می‌کند. سطوح تزیینی در معماری اسلامی دارای واقعیت طبیعی و درعین‌حال جلوه بصری است که این در مقایسه با سایر، بی‌همتا است.

گسترش فنون هنری در گستره هنر اسلامی، همواره با تزیین پیچیده سطوح همراه بود و این کار با بهره‌گیری از انعکاس مواد درخشان (لعب‌ها)، تکرار طرح‌ها، تقابل سنجیده بافت‌ها و چشم‌فریبی سطوح صورت می‌گرفت، اما با وجود گرایش به جلوه‌های تزیین غنی و پیچیدگی در هنر اسلامی، نوعی متانت غایی در آن نهفته است که آن را باشکوه و شگفت‌انگیز می‌نماید. هنر اسلامی یک هنر مفهومی است که در آن کنش و واکنش در نهایت تعادل خود قرار دارد. ظرافت تزیین، تنش را در سطوح از بین می‌برد و با امکان گسترش نامحدود، نوعی مفهوم نامتناهی (بی‌نهایت) را

پدید می‌آورد. تزیین همچون آب که در جای خود نقشی بایسته در معماری اسلامی دارد، مدام نقوشی را بازتاب می‌دهد و تکثیر می‌کند تا برای چشم و مغز پناهگاه آرامی را به وجود آورد و هنری را بسازد که پویا و نامتغیر است. مفهوم تزیین که ماهیتاً انعطاف‌پذیر و از نظر شکل، مواد و میزان مستقل است. از صورت‌بندی‌ها و شکل‌های بسیار محدودی همچون خطاطی، هندسه، عناصر بر اساس قوس، نقش‌مایه‌های گیاهی و پیکره‌ای در معماری بهره می‌گیرد. همچنین آب و نور هم در تزیین معماری اسلامی اهمیتی ویژه دارد، زیرا لایه‌های جدیدی از نقوش می‌آفرینند و در تزیین سطوح، فضا را منتقل می‌کنند.

(Sodavar, 2001, pp. 161-162).

### سطح و فضا

تزیین در معماری اسلامی فقط پوشش سطوح نیست، بلکه به انتقال فضا کمک می‌کند. بناهای اسلامی را نمی‌توان صرفاً بر اساس شکل و قالب آن‌ها تشخیص داد، زیرا هر قالبی دارای یک هدف ویژه نیست و هر فرم و قالبی نشان‌دهنده تکثیر هدف و انعطاف‌پذیری فضا است. ترکیب‌های مشابه ساختمانی نظیر طاق‌ها، گنبد‌ها، ایوان‌ها، ورودی‌های بلند در بناهایی به‌کار می‌رفتند که مجزا و متمایز از هم بودند، همچون کاخ‌ها، اسپیل‌ها، مدارس یا مساجد. این نکته در مورد موضوع تزیین آن‌ها هم مصداق داشت. سطح، فضا را محدود می‌ساخت و چون سطح با تزیین پرداخت می‌شد، بین فضا و تزیین در معماری اسلامی رابطه‌ای ذاتی وجود داشت. تزیین به‌طور نامحسوس کمک می‌کرد تا از سطحی به سطح دیگر انتقال صورت گیرد. نور از

روزنه می‌گذشت، آب منعکس می‌کرد، هماهنگ می‌ساخت و آرامش می‌بخشید. شیوه‌ای دیگر برای از بین بردن تمایز سطوح، بهره‌گیری از جلوه‌های بصری فریبنده به وسیله طاق‌های کاذب، طرح‌های هندسی به هم پیوسته و مقرنس‌ها بود که تغییر سطح را از بین می‌برند و در کلیه تزئینات بنا پیوستگی و هارمونی ایجاد می‌کردند.

مقرنس: کلمه مقرنس با (قُر)، (قُرناَس) و (قُرَنیس یا قُرَنیز) خویشاوند است و می‌توانیم بگوییم که قرنيس دار یا قر شده و این معنی با شکل عنصر تزئینی از تعدادی سطوح برآمده و فرورفته تشکیل شده است. در اجرای مقرنس از انواع مصالح ساختمانی از جمله کاشی استفاده می‌شود. این عنصر تزئینی از دوره تیموری در معماری ایرانی کاربرد فراوانی یافت و به لحاظ شکلی به چهار دسته تقسیم می‌شوند: ۱. مقرنس‌های معلق. ۲. مقرنس‌های لانه‌زنبوری. ۳. مقرنس‌های جلوآمده. ۴. مقرنس‌های روی هم قرارگرفته. این مقرنس‌های معلق، شکل رسوب آهکی آویزان از دیواره غارهاست که به زبان فرانسه «استالاکتیت» نامیده می‌شود. تکثیر يك نقش خاص یا عنصر معماری در يك سطح و پهنه از تقابل شدید می‌کاهد و ریتم بی‌پایان قوس‌ها، ستون‌ها و تکثیر گنبدها در معماری اسلامی، نوعی احساس کشیدگی فضا را در ذهن ایجاد می‌کند. يك خط منحنی نشان‌دهنده پویایی و مفهوم تحول و توسعه است که اساس طراحی تزئینات در هنر اسلامی است. فضای دایره‌ای گنبد، کانون توجه را به درون و مرکز هدایت می‌کند و تزئین هماهنگ با آن، توجه را با تأمل در آن تقویت می‌کرد. این امر مفهوم قالب و فرم که از راه تحول در بعد زمان پدید می‌آید را گسترش می‌دهد و از آن رو که فرمی عینی را به مفهوم و حالتی ذهنی تبدیل می‌نماید، با تجرید مأنوس می‌شود.

### شاخصه‌های مهم

مجموعه تزئینی معماری اسلامی دارای چندین اصل بنیادی است. نخستین اصل آن، بی‌زمانی و بی‌مکانی نقوش است، بدین معنا که در تزئین اسلامی، چه بر روی اشیاء و چه بر روی بناها، هر نقش جزئی از الگوبندی کل سطح است و به همراه سایر نقوش يك طرح کامل را به وجود می‌آورد، اما هرکدام از آن‌ها ماهیت مستقل خود را در ترکیب‌بندی حفظ می‌کند. بنابراین، يك نقش یا طرح واحد به تنهایی برتر از سایر نیست و تمامی آن‌ها را می‌توان بار دیگر در يك ترکیب‌بندی جدید بازآفرینی کرد. ویژگی دیگر در تزئین اسلامی، گسترش و قابلیت تکرار نقوش تا بی‌نهایت و به روش قرینه است. هر بخش از سطح جوابگوی بخش دیگر است و قابلیت گسترش بی‌انتها دارد. چون ساخت طرح به گونه‌ای است که می‌تواند خود را تا بی‌نهایت تکثیر کند و تکرار در آن مانند ذکری است که عابد آن را برای صفای باطن خویش تکرار می‌کند. از این رو، درب‌های ورودی و سطوح دیوارها با واحدهای تکراری متقارن تکثیر می‌شود. اصل دیگر تزئین اسلامی، این است که طرح هر سطحی را می‌توان به خوبی تشخیص داد. گاهی نقوش به قدری پیچیده می‌نماید که فقط از راه ریتمی که در موقع تکرار پدید می‌آید، قابل تشخیص است. اغلب اوقات اگر جزئیات طرح‌ها قابل مشاهده نباشد، استخوان‌بندی و چهارچوب آن‌ها قابل تشخیص است. به‌عنوان مثال سطوح دیوارها در معماری اسلامی به چندین لایه از طرح‌ها تقسیم می‌شود که هریک از آن‌ها عناصر دیگری را بازتاب می‌دهد. با اینکه تشخیص طرح به سبب پیچیدگی دشوار است، اما بی‌نظم و درهم نیست و می‌توان آن را شناسایی کرد. لایه‌بندی‌ها متنوع و گوناگون است، اما درجایی که شبکه‌های اصلی و فرعی همدیگر را تکرار می‌کنند، کاملاً دارای سازماندهی است.



تصویر ۱۲: تزیینات داخلی گور امیر، اواخر قرن ۱۴م، سمرقند (مأخذ: نگارنده)

### نتیجه‌گیری

تزیینات نقش مهمی در هویت‌بخشی معماری ایران دارند. اصولاً دو دیدگاه کلی درباره‌ی جایگاه تزیینات در معماری ایران وجود دارد. یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی) و دیگری مبتنی بر عملکرد معنایی (محتوایی). برخی معتقدند که تزیینات صرفاً یک پوشش ظاهری برای پوشاندن سطوح ناصاف زیرین بنا و فاقد هرگونه معنا و مفهوم است و گروهی همچون بورکهارت معتقدند تزیینات فقط یک پوشش ظاهری نیست، بلکه ماهیتی عرفانی، متفکرانه با معناهای نمادین دارند. پایه و اساس نقوش تزیینی که تاکنون در گونه‌های مختلف هنر ایران استفاده شده‌اند، به قبل از دوران اسلامی ایران بازمی‌گردد. سیر تحول تاریخی تزیینات هنر ایران از جمله معماری نشان می‌دهد که این آرایه‌ها به یکباره ایجاد نشده‌اند، بلکه به‌مرور زمان و همانند رشته‌ای به‌هم‌پیوسته به دوره‌های قبل از خود متصل هستند. از طرفی این تزیینات، تجلی و بازتاب نمادها، اسطوره‌ها و باورهای مردم این مرز و بوم محسوب می‌شوند. در بیشتر دوره‌های تاریخی ایران، آرایش‌ها از فرم‌های متنوع با رنگ‌های غنی برخوردارند که متأثر از شرایط اقلیمی سرزمین ایران است. علاوه بر آن، مصالح موجود، هدف دینی و سیاسی، خواست و اراده بانیان، از مهم‌ترین عوامل رشد معماری و تزیینات مرتبط با آن است. نقوش تزیینی که در مسیر پیشرفت و توسعه تدریجی از دوران باستان تاکنون در تزیینات هنری ایران از جمله معماری استفاده شده‌اند عبارت‌اند از نقوش انسانی و حیوانی، گیاهی (اسلیمی و ختایی)، هندسی و خط (خوشنویسی). همچنین، مصالح و تکنیک‌های مورد

استفاده در تزیینات بناها عبارت‌اند از سنگ، گچ، آجر، کاشی و چوب که در این بین چوب، علاوه بر ساخت درب‌ها، پنجره‌ها و سقف با تزیینات نیز همراه می‌شود. تزیینات معماری دوران اسلامی در قالب هنر اسلامی قرار می‌گیرد. بنابراین، تزیین در هنر اسلامی، عاملی وحدت‌بخش است. ظرافت تزیین، تنش را در سطوح از بین می‌برد و با امکان گسترش نامحدود، نوعی مفهوم نامتناهی (بی‌نهایت) را پدید می‌آورد که ناشی از اعتقاد به وجود خدای یگانه و لایزال است؛ نوعی برکشیدن از خاک و عروج به آسمان که پایه و اساس هنر تجریدی اسلامی عبور از تعلقات ناسوتی و سفر لاهوتی و ملکوتی است. تزیینات اسلامی، پیچیده می‌نمایند، اما بی‌نظم و درهم نیستند. سادگی در کل بنا و پیچیدگی در جزء بنا، اصلی وحدت‌بخش در هنر اسلامی است. کثرت و وحدت علاوه بر لایه‌بندی‌های متنوع دارای سازماندهی و نظم در فرم و محتوا هستند. جدا شدن از عینیت‌گرایی تشبیهی در فرم و شکل و سیر به سمت کیفیت‌های مفهومی هندسی که از آن‌ها به‌تناسب، تعادل، توازن، تقارن، تباین و غیره یاد می‌شود که با بیان طبیعت‌گرایانه و تشبیهی متفاوت است و از آنجاکه عناصر کاربردی نمادین ندارند، مفهومی و حالتی ذهنی می‌آفریند. فهم و درک تجرید و هنر تجریدی بیشتر با قوه مخیله (واهمه) شکل می‌گیرد، زیرا هنر تجریدی سعی دارد همیشه مفهومی تجریدی در عالم خیال خلق کند که با آن عقلانیت که ریشه در ترس و منفعت گرفته، فاصله دارد و پیوسته خیال با کیفیت‌ها در ارتباط است و عقل کمیت‌ها را می‌سنجد و اصولاً درک «کمیتی» به تجرید نمی‌انجامد. در خلق اثر هنری

هنرمند سعی بر آن دارد با کمترین عناصر به کامل‌ترین شکل منظورش را بیان کند و از این جهت در ادبیات تجرید به بلاغت نیز نزدیک می‌شود که به آن ایجاز هم می‌گویند و از این جهت است که در هنرهای تصویری نیز به شدت از طبیعت‌سازی پرهیز کرده و اصولاً از حجم‌گرایی مادی و متعلقات آن مانند جنسیت، بافت، شباهت و غیره دوری می‌کند.

در خلق یک اثر تجریدی، هنرمند از تکرار در کاربرد عناصر تجسمی پرهیز نموده و به کمترین عناصر یعنی خط و رنگ که خود سطح دوبعدی را ایجاد می‌کنند بسنده کرده و به شدت از حجم‌گرایی می‌پرهیزد و در صورت برخورد با حجم سه‌بعدی مانند معماری و آرایه‌های سه‌بعدی، بازهم آن را به قطعاتی کوچک در سطح تبدیل می‌کند مانند کاشی‌کاری، آجرکاری، معرق، منبت، خاتم و غیره و در هنرهایی مانند فلزکاری و گچ‌بری به وجه رشد نباتی و رویش نقوش اشاره دارد که امری تجریدی است. در نقوش ختایی گویا گل‌ها به طبیعت نزدیک می‌شوند و تنوع و تکرار می‌پذیرند، اما اگر به دقت در نقوش ختایی نگریسته شود، عدم شباهت آن‌ها به دلیل پیوند عالم ناسوت و لاهوت است و خصوصاً نام ختایی که بر آن‌ها نهاده شده معنایی مینوی گرفته که در ادبیات به دشت ختن در سرزمین چین اشاره دارد و نشانی از بهشت برین است. رنگ در هنر تجریدی در وجه نمادین و تمثیلی جلوه‌گر شده است. شاید بتوان گفت رنگ در هنر تجریدی با ماهیت نور همسان‌تر است تا رنگ و طبیعت و ماده، چراکه در آرایه‌های معماری خطوط سفید و زرد که بر زمینه لاجورد تیره تجلی می‌یابد گویای خلقتی از عدم است و نشان نور در تاریکی و شاید دلیل ثابت بودن زمینه لاجوردی در اغلب کتیبه‌های خطی همین باشد.

در پاسخ به این پرسش که تجرید در آرایه‌های معماری دوره تیموری چه جایگاهی دارد؟ باید ابتدا به این سؤال پاسخ گفت که نقوش در آرایه‌های معماری دوره تیموری از نظر کمی در چه وضعیتی است؟ دوره تیموری در معماری و هنر همچون رستاخیزی است. تزئینات بنا در این دوره از فضای داخلی بناها به فضای بیرونی راه یافت و با هنر کاشی‌کاری سطوح بیرونی بنا آراسته گردید. این کاشی‌ها با نقوشی همراه است که شامل نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی است که

این سه دسته از نقوش در هنر اسلامی جزو تجریدی‌ترین بخش هنر اسلامی است که با تغییرات اساسی نسبت به دوره‌های پیشین ظهور و بروز یافته است. بنابراین باید گفت، تزئینات جنبه مفهومی دارند و در بیان مفهوم یا حالتی شکل گرفته‌اند، چه حجاری‌های تخت جمشید که نشان اقتدار و قدرت و شوکت شاهی بوده و چه نقوش در دوران اسلامی که انتخاب و اجرا و مهم‌تر از همه نوع خاصی از ادراک را دنبال کرده و به همین جهت در دوره‌های مختلف به بیان هنری خود پایبند بوده و هست. بیان تجریدی و خیالی به دور از فهم حسی و غریزی و حتی عقلی که نگاهی فطری در آن تعبیه شده است. در این آرایه‌ها از منظر محتوا و نگاه تجریدی در هنر اسلامی موج می‌زند. بنابراین، ماهیت نقوش تزئینی در بناهای دوره تیموری کاملاً تجریدی و برگرفته از روح اسلام است که با همان اصول اولیه در همه جغرافیای اسلام تاکنون کم و بیش ادامه یافته است.

## Resources

- Aghchelou, F. (2008). The manifestation of unity in the mosques of the Timurid era of Iran, Afghanistan, Uzbekistan. *Journale Mahe Honar*, 120, 8.
- Ajand, Y. (1990). *History of Iran*. Research from the University of Cambridge (1st ed.). Jam Publishing House. (in Persian).
- Albhansi, A. (2008). *Islamic art* (M. Agassi, Trans.). Surah Mehr Publications, Tehran.
- Bavandian, A. (2004). *Islamic Architecture: Mawai with Us*. Andisheh Club website. (in Persian).
- Beheshti-Tavooci Bongabadi, K. (2021). The thematic and expressive affinity of Suhrevardi and Plato regarding the issue of abstraction. *Journal of Comparative Theology*, (26), 139–156.
- Behnisi, A. A. (1999). Abstract art. *Sourah Magazine*, (74).
- Blair, S., & Bloom, J. (2003). *Islamic Art and Architecture in Iran and Central Asia* (S. M. M. Hashemi Golpayegani, Trans.). Ministry of Culture and Islamic Guidance. (in Persian).
- Burkhart, T. (1987). *Eternal Values in Islamic Art* (N. Pourjavadi, Trans.). Danesh Publishing House. (Vol. 2). (in Persian).
- Burkhart, T. (1997). *Foundations of Spiritual Art: Collection of Articles* (S. H. Nasr, Trans.). Huzeh-e-Honari. (in Persian).
- Connell, E. (1997). *Islamic Art* (Y. Ajand, Trans.). Momi. (in Persian).

- Hase, D.-N. (2016). Avicenna in the process of abstraction (A. Ehsani, Trans.). *Hekmat Asra Quarterly*, 8(2).
- Hill, D., & Graber, O. (1996). *Islamic Architecture and Decorations* (M. W. Daneshmand, Trans.). Scientific and Cultural Publications. (in Persian).
- Jafari Tabrizi, M. T. (1996). *Beauty and Art from an Islamic Perspective*. Karamat. (in Persian).
- Khazaei, M. (2001). *Hazar Naqsh*. Institute of Islamic Art Studies. (in Persian).
- Makinejad, A. (2008). *Architectural Decorations*. Samet. (in Persian).
- Malaekheh, P. (2023). Study of plant and animal motifs in architectural decorations of the Timurid period. *Monthly Journal of Interdisciplinary Studies in Arts and Humanities*, 2(11), 11–27.
- Mosadeghian, V. (2005). *Pattern and Color in Goharshad Mosque*. November Book Publishing House. (in Persian).
- Okin, B. (2007). *Timurid Architecture in Khorasan* (A. Akhshini, Trans.). Islamic Research Foundation. (in Persian).
- Pirnia, M. K. (1980). *Iranian Architectural Styles*. Islamic Art Publishing House. (in Persian).
- Pirnia, M. K. (n.d.). *Stylistics of Iranian Architecture* (G. H. Maumariyan, Ed.). Architect Publishing. (in Persian).
- Pope, A. (1991). *Architecture of Iran* (G. H. Sadri Afshar, Trans.). Tehran. [In Persian]
- Pope, A. U. (1965). *Iranian Architecture: The Triumph of Form and Color*. (in Persian).
- Pope, A. U. (2001). *Masterpieces of Iranian Art*. Scientific and Cultural Publishing House. (in Persian).
- Price, C. (2000). *History of Islamic Art* (M. Rajabnia, Trans.). Amir Kabir Publishing House. (in Persian).
- Sharifzadeh, M., & Hamdiyeh, H. (2022). A comparative study of the concept of abstraction in Iranian painting and the concept of abstraction in Western painting. *Art and Aesthetic Studies Quarterly*, (7).
- Sodavar, A. A. (2001). *Art of the Courts of Iran*. (in Persian).
- Zomorshidi, H. (1999). *Iranian Architecture: Traditional Materials Studies*. Emerald Publishing House. (in Persian).