







## هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال دوم، شماره ۸، زمستان ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

مدیرمسئول: دکتر علیرضا شیخی (دانشیار دانشگاه هنر تهران، ایران)

مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف آباد

سرمدبیر: دکتر احمد صالحی کاخکی (دانشیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر اصفهان)

### اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر یعقوب آژند: استاد دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر علیرضا شیخی، دانشیار، دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر محمدتقی آشوری: استاد دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر حسعلی پورمند؛ دانشیار (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر احد نژاد ابراهیمی: استاد، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه تبریز، ایران
- دکتر علی وندشعاری؛ دانشیار، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
- دکتر ژاله آموزگار یگانه؛ استاد (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر صمد سامانیان: استاد، دانشگاه هنر تهران، ایران
- دکتر رقیه بهزادی؛ دانشیار (بازنشسته)، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر افسانه غنی زاده؛ دانشیار، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر قدیر صیامی، استادیار، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ایران
- دکتر علی وندشعاری: دانشیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر برنارد اوکین، استاد، گروه تمدن‌های عربی و اسلامی، دانشگاه قاهره، مصر

مدیراجرایی: دکتر قدیر صیامی

امور اجرایی و ناظر چاپ: مرکز انتشارات کتب و نشریات علمی دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

کارشناس مسئول: ملیحه صلاحی

صفحه‌آرا: زهرا شجاعی

ویراستار ادبی فارسی: مصطفی لعل شاطری

ویراستار لاتین: خدیجه اندیشه

طراح جلد: امیر فرید

شمارگان: محدود

نشانی: مشهد مقدس، بلوار شهید منتظری، بین منتظری ۵ و ۷، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، ساختمان غدیر

تلفن: (۱۵۱۵) ۰۵۱-۳۸۰۴۱

نمابر: (۱۵۱۵) ۰۵۱-۳۸۰۴۱

آدرس اینترنتی: [www.hgj.imamreza.ac.ir](http://www.hgj.imamreza.ac.ir)

پست الکترونیک: [Kaj@imamreza.ac.ir](mailto:Kaj@imamreza.ac.ir)

مجله هنرهای صناعی خراسان بزرگ (نشریه علمی هنرخراسان بزرگ) طبق شماره نامه ۸۸۳۶۹ مورخ ۱۴۰۰/۰۴/۲۸ دارای مجوز انتشار از هیئت نظارت بر مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.




۱	مطالعه تطبیقی نماد لنگر در دست‌بافت‌های عشایری شرق ایران با آثار هنری ایران فرهنگی (خراسان و سیستان) جهان‌بین لطفی‌پور، محمدرضا خیرالهی
۲۹	مطالعه تطبیقی نقوش جلدهای قرآن در دوره‌های تیموری و صفوی، محفوظ در آستان قدس رضوی مریم محسنی تفتی، علیرضا کریمی
۴۹	تحلیل نماد و نگاره‌های خانقاه‌های خراسان بزرگ (نمونه موردی: خانقاه‌های بخارا) مهسا شامدیل، بهزاد وثیق
۷۱	بررسی نظام مهندسی تصویر در نقاشی ساختن کاخ خورنق (نسخهٔ خامسهٔ نظامی ۱۸۹۸ق) رضا پورزرین
۹۳	پژوهشی در فرش‌بافی دورهٔ تیمور و شاهرخ بر اساس منابع تاریخی داود شادلو
۱۱۳	جایگاه تجرید در آرایه‌های معماری دوره تیموریان غلامحسین رحیم‌زاده، محمدرضا تابعی





Research article

## A Comparative Study of the Anchor Symbol in the Handwoven of Eastern Iranian Nomads with Artistic Works of Cultural Iran (Khorasan and Sistan)<sup>1</sup>

Jahanbin Lotfipour <sup>(a)</sup>, Mohammadreza Kheirollahi  <sup>(b)\*</sup>

a. MA in carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran. ([Jahanbinlotfipour@gmail.com](mailto:Jahanbinlotfipour@gmail.com))

b. Instructor, Department of carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

### Keywords

Cultural Iran, Khorasan and Sistan, Elimaie, Nomadic handwovens, Anchor pattern

### Citation

Lotfipour, J., & Kheirollahi, M. R. (2025). A Comparative Study of the Anchor Symbol in the Handwoven of Eastern Iranian Nomads with Artistic Works of Cultural Iran (Khorasan and Sistan). *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 1-28.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

The diversity of Eastern Iranian textiles in terms of the distinctive patterns and combinations used in them represents a very rich, complex culture and ancient history. In the creation of pictures used in the textiles, the elements of the surrounding nature have not been the main source of inspiration for the creators and artists of the works, rather, there are beliefs and thoughts that have been passed down from one generation to the next generation from centuries and millennia ago. In excavations of ancient artifacts from various cultural regions of Iran, some dating back to prehistoric times, motifs of anchors have been found that correspond to the designs used in certain textiles of the nomadic textiles in eastern Iran, such as in Khorasan and ancient Sistan. The question raised is how this motif found its way into various works of art, including the weavings of eastern Iran. Therefore, the aim of this paper is to introduce the symbol of the anchor in the ancient artistic works of cultural Iran and to compare it with corresponding motifs found in the handwoven textiles of eastern Iran. The nature of this research is fundamental and descriptive and based on the analysis of documents and historical data, archeology, symbology and library written sources. The findings indicate that the anchor motif is an ancient array that has transitioned from ancient Iranian culture over time and has appeared in various artistic works in simple forms, combined with other symbols, or the anchor cross, eventually finding its way into textiles. This transmission could have occurred through the establishment of cultural relations with civilized lands due to migrations of tribes, trade, conquests, the promotion of religions, and other factors.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2024.486672.1023>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_209653.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209653.html)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

1. This article is extracted from the first writer's master's thesis titled "Comparative study of the motif and symbol of the anchor in cultural Iranian nomadic weavings" with the guidance of the second author at the University of Arts.

\* Corresponding Authors: ([kheirollahi.r@art.ac.ir](mailto:kheirollahi.r@art.ac.ir))

## Introduction

The lands of Sistan and Khorasan were considered as a part of the Iranian Empire centuries before the era of the Median rule. Among the motifs found in the tribal handwoven textiles of the mentioned areas, some symbols of the anchor can be identified. This motif is similar to designs found in prehistoric rock carvings, pottery, abstract symbols, Elamite inscriptions, tombstone engravings, metalwork, coinage, textiles, architecture, and stucco decorations discovered in the same regions. These areas maintained close connections with the sea. In this regard, we can mention the maritime trade and the relationship of the people of Sistan with the Sea of Oman, and the great skill of the Turkmen tribes living on the eastern shores of the Caspian Sea in sailing and fishing. As a result, anchor motifs appear in these regions and show strong similarities with the motifs used in certain tribal weavings from eastern Iran, such as those from ancient Sistan and Khorasan. So how did this motif find its way into various works of art, including the weavings of eastern Iran? Therefore, the purpose of this research is to introduce the anchor as a symbol in ancient artworks within the broader Iranian cultural sphere and to compare it with corresponding motifs found in the handwoven textiles of eastern Iran. Also, examining the historical background of the anchor, trace its incorporation into various ancient artifacts particularly textiles and to identify woven works featuring anchor motifs in these regions, based on a defined sample population and comparison with similarly inscribed historical artifacts.

## Research Methodology

The nature of this research is qualitative and is classified as fundamental research. Based on evidence, documents, and information obtained from library sources including books, articles, journals, and museum resources both domestic and international as well as online research, the study has been conducted using a descriptive-analytical method. Initially, after introducing the symbolic concept and presenting the historical background

of the anchor, and by referencing theories and approaches from the fields of symbolism and mythology found in authoritative sources on symbols and signs, the study seeks to determine which shapes and signs within ancient artifacts among those resembling the geometric form of the anchor correspond with the anchor symbol. This step is taken to avoid potential errors in correctly identifying anchor-related motifs. Subsequently, using the same established criteria for anchor motifs, and considering factors such as the presence of other design elements in the textiles, the regional geography of the weaving communities, and the sociocultural context of their environment, a sample set of woven works featuring the anchor motif has been identified, categorized, and compiled.

## Discussion and Findings

Findings indicate that the anchor motif in tribal weavings is a decorative element with a history dating back to four to six millennia before the birth of Christ, and that ancient Iran was among the earliest centers of its emergence. With the advent of Christianity, this motif was fused with the symbol of the cross of Jesus Christ and, over time, made its way into woven textiles sometimes preserving its original geometric form and at other times accompanied by additional decorative elements through artistic representations. This transmission may have occurred for various reasons and through multiple channels, such as cultural exchanges between weavers and civilized regions, the migration of tribes and nomadic groups, trade, or interethnic and intertribal interactions.

## Conclusions

Motif of anchor is an ornamental symbol that originated in ancient and prehistoric times. Like many early symbolic signs, it initially carried sacred meanings. Concepts such as strength, stability, flexibility, tranquility, loyalty, presence, and connection to the earth were associated with it. It can even be inferred that, based on certain interpreted meanings and themes, the motif may have

also emerged as a guardian and protector of some of the beliefs and spiritual convictions held by nomadic communities.

Based on the hypothesis of the existence of this motif in the woven fabrics of the ancient Khorasan and Sistan lands in the territory of cultural Iran, the relationship between the appearance of this motif in ancient artifacts and the motifs used in handwoven fabrics was examined. To accurately align these motifs with those observed in the weavings, it was necessary to go beyond a mere visual comparison of their outward forms and consider sociological, historical, geographical, and cultural contexts of the local populations. Additionally, aspects such as beliefs, commercial and tribal relations, as well as regional and interregional conflicts were taken into account. Ultimately, through a comprehensive analysis of all symbolic forms found in various archaeological artifacts, the anchor motif was categorized into three main types: simple anchor designs, composite forms, and the anchor cross. Accordingly, the nomadic weaver internalized ancient ritual beliefs rooted in tangible realities of the world and transformed them into abstract and conceptual imagery. The geometric form of the anchor, influenced by the innate creativity and aesthetic sensibility of the weavers, along with the religious and ritual considerations of the time, was adorned with decorative elements such as flowers, leaves, and shrubs. Thus, the anchor's hard and rough image was reimagined into a refined and beautiful motif within the woven works.

## مقاله پژوهشی

### مطالعه تطبیقی نماد لنگر در دست‌بافته‌های عشایری شرق ایران با آثار هنری ایران فرهنگی (خراسان و سیستان)<sup>۱</sup>

جهان‌بین لطفی‌پور<sup>(الف)</sup>، محمدرضا خیرالهی<sup>(ب)\*</sup>

(الف) کارشناسی‌ارشد، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (Jahanbinlotfipour@gmail.com)

(ب) مربی، گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

#### چکیده

تنوع بافته‌های شرق ایران از حیث نقوش و ترکیبات متمایز به‌کاررفته در آن، نمایانگر فرهنگی بسیار غنی، پیچیده و تاریخی کهن است. در خلق نگاره‌های به‌کاررفته در بافته‌ها، تنها عناصر طبیعت پیرامونی برای پدیدآوردن‌گان و هنرمندان آثار به‌عنوان عامل اصلی الهام‌بخش نبوده است، بلکه باورها و اندیش‌مایه‌هایی هم بوده که از سده‌ها و هزاره‌ها قبل‌تر و از فراسوی قشر زمان از نسلی به نسل بعد منتقل شده است. در کاوش‌های به‌عمل‌آمده از آثار باستانی مناطق مختلف ایران فرهنگی که قدمت برخی به دوره‌های پیش‌تاریخ بازمی‌گردد، نقوشی از لنگر مشاهده می‌شود که با نقش‌مایه‌های استفاده‌شده در برخی بافته‌های عشایر مناطق شرقی ایران نظیر خراسان و سیستان قدیم مطابقت دارد. پرسش مطرح شده عبارت است از این‌که چگونه این نقش‌مایه در آثار مختلف هنری از جمله بافته‌های مناطق شرق ایران راه پیدا کرده است؟ هدف از این نوشتار، معرفی نماد لنگر در آثار هنری کهن ایران فرهنگی و تطبیق با نقوش متناظر در دست‌بافته‌های شرق ایران است. ماهیت این پژوهش، بنیادی و به روش توصیفی و بر مبنای تحلیل مستندات و داده‌های تاریخی، باستان‌شناسی، نمادشناسی و منابع نوشتاری کتابخانه‌ای است. یافته‌ها نشان می‌دهد، نقش لنگر آرایه‌ای بوده که از فرهنگ ایران باستان با گذر زمان و از طریق آثار مختلف هنری در فرم‌های ساده، ترکیب با نمادهای دیگر و یا صلیب لنگر، به بافته‌ها نیز راه‌یافته است. این انتقال می‌توانسته از راه برقراری روابط فرهنگی با سرزمین‌های متمدن به دلیل مهاجرت ایلات، تجارت، کشورگشایی‌ها، ترویج ادیان و غیره صورت گرفته باشد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۳  
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۵  
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰  
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵  
شماره صفحات: ۲۸-۱

#### واژگان کلیدی

مشهد، روستای تبادکان، سنگ‌قبر، جاودانگی، ساختار بصری و محتوایی

#### استناد به مقاله

لطفی‌پور، جهان‌بین و خیرالهی، محمدرضا. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی نماد لنگر در دست‌بافته‌های عشایری شرق ایران با آثار هنری ایران فرهنگی (خراسان و سیستان). هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۲ (۸)، ۲۸-۱.

تطبیقی نماد لنگر در

دست‌بافته‌های عشایری شرق ایران با آثار هنری ایران فرهنگی (خراسان و سیستان). هنرهای صنایع خراسان

بزرگ. ۲ (۸)، ۲۸-۱.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2024.486672.1023>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_209653.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_209653.html)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان «مطالعه تطبیقی نقش و نماد لنگر در بافته عشایری ایران فرهنگی» به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه هنر ایران است.

\*نویسنده مسئول مکاتبات: ([kheirollahi.r@art.ac.ir](mailto:kheirollahi.r@art.ac.ir))

نگاره‌های نمادین در آثار هنری هر قوم یا تمدن همواره جهت تجلی عقاید و باورهای آن عصر، سعی در به تصویر کشاندن مضامینی چون عادات، آداب، خط، زبان، هنر، مذهب، فرهنگ و تمدن، اوضاع اجتماعی، افتخارات و ارتباطات تجاری آن ملت داشته‌اند. یکی از عناصر به‌کاررفته در نقوش برخی از بافته‌های ایلات و عشایر خراسان و سیستان قدیم، نقش لنگر است. این نگاره در عین هماهنگی، تناسب و تقارن، نمایانگر تصورات ذهنی مردمان باستان بوده و با طبیعت پیرامون، مفاهیم معنوی و دغدغه‌های انسان عصر کهن رابطه‌ای نمادین داشته است و به‌مانند همه علائم و نشانه‌های نمادین، حامل مفاهیم و پیام‌های اخلاقی و اجتماعی بوده است. مفاهیمی هم‌چون صلیب پنهان، ایمان و استحکام، ثبات، انعطاف‌پذیری، غلبه بر ناملایمات، آرامش، وفاداری، ایمنی و اطمینان با حضور و اتصال به زمین که حتی با توجه به برخی معانی و مضامین دریافت شده از آن، به‌عنوان حافظ و نگهبان بخشی از باورها و اعتقادات عشایر هم در بافته‌هایشان به‌کاررفته است ([Shovalieh & Garbaran, 2000, pp. 236-237/3, 170 /4, 21-23/5](#))، اما پرسش‌هایی مطرح هستند که چه ارتباطی میان لنگر و دریا و آثار هنری وجود داشته و چگونه این نقش‌مایه در آثار مختلف هنری از جمله بافته‌های مناطق شرق ایران راه یافته است؟ هدف عمده در این پژوهش، شناخت معنی و مفهوم انواع نقوش نمادین و قراردادی نقش لنگر در هنر ایران فرهنگی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین کانون‌های شکل‌گیری این نماد و تطبیق این نقوش با نگاره‌های متناظر مورداستفاده در دست‌بافت‌های شرق ایران است. در این مسیر، آگاهی کلی از پیشینه تاریخی نماد لنگر، ارتباط معنادار آن با نماد صلیب و دلایل و عوامل ورود آن به آثار هنری از جمله بافته‌ها حائز اهمیت است. بنابراین، تحلیل بصری نقوش، ارزیابی اسناد مکتوب مرتبط، بررسی زمینه‌های ارتباط اجتماعی، اقتصادی و حتی سیاسی در

چگونگی پیدایش آثار هنری با نقش لنگر می‌تواند در رسیدن به مقصود، مفید باشد.

### پیشینه پژوهش

باب امری و جان هووه<sup>۱</sup> (۲۰۱۷م) در دانشگاه جرج واشنگتن، به موتیف‌های لنگر به‌کاررفته در قالی‌های ترکمن، از نوع «توپره<sup>۲</sup>» با نقش «کیسه‌گول» اشاره داشته‌اند ([URL1](#)). در نشریه<sup>۳</sup> هالی<sup>۴</sup>، به نقش لنگر در متن قالی قرن ۱۶م از منطقه آناتولی مجموعه «کِرچ هایم»<sup>۵</sup> اشتوتگارت نگهداری می‌شود، اشاره شده است. در جلد یکم مجموعه *اریتال راگتر*<sup>۶</sup> در بررسی دست‌بافت‌های ترکمن مربوط به قرن ۱۹م از مجموعه<sup>۷</sup> هنری ناگل اشتوتگارت به موتیف‌های لنگر در نقش «درناق گول» در یک نمونه قالی و همچنین قالی پرده‌ای موسوم به «یموت-انزی»<sup>۸</sup>، به عناصر لنگر گونه و آنچه در نقوش کیسه گول متداول است، اشاره شده است ([Uwe Jourdan, 1981: 151, 190 ; Hali, 1994: 31](#)). در بخش آثار باستانی، کتاب *انسان و دریا* هژبری در بخش سکه‌های الیمایی به نقش لنگر در دوره اشکانی پرداخته است ([Hozhabri et al., 2019](#)). در مقاله سعیدی‌پور با عنوان «بررسی نماد لنگر در دستبافت‌های عشایری بختیاری»<sup>۹</sup>، به مطابقت نقوش لنگر با نگارکندها و سکه‌های الیمایی اشاره شده است ([Saedipour, 2011](#)). کتاب *سکه‌های الیمایی* از پاکزادیان به معرفی نگارکندها با نشان لنگر در سرزمین الیمایی پرداخته است ([Pakzadian, 2007](#)).

از کتب مرجع خارجی در بخش سکه‌ها می‌توان به مجموعه‌داری سکه از جی. سایلس<sup>۶</sup> و در بخش آثار فلزی و معماری باستان به دو کتاب *متال ورک*<sup>۷</sup> متعلق به موزه

1. John Howe
2. Torba
3. HALI
4. Kirchheim
5. ORIENTAL RUGS
6. G. Sayles
7. METALWORK

کالیفرنیا اثر فرومر<sup>۱</sup> و کتاب *ایرانیین اکس پنس*<sup>۲</sup> اثر پ.کانپا<sup>۳</sup> مربوط به آثار مختلف دوره سلوکی و اشکانی اشاره داشت (Sayles, 1989; Pfrommer, 1993; Canepa, 1975). در حوزه نمادشناسی لنگر، ازجمله مراجع پژوهشی داخلی و خارجی می‌توان به کتاب فرهنگ و نمادها ترجمه فضایی و کتاب لاتین *نمادها و نشانه‌ها*<sup>۴</sup> اثر فروتیگر<sup>۵</sup> اشاره کرد (Shovalieh & Garbaran, 2000). در بخش بافته‌ها، کتاب‌های *نقش‌های قالی ترکمن و قالی سیستان* علی حسوری، *ترکمن‌های ایران* کسرایان و *عرشی و همچنین برگی از قالی خراسان* قابل توجه هستند (Hasouri, 1992A; Hasouri, 1992B; Kasraian & Arshi, 1991; Zholeh, 1996).

#### روش پژوهش

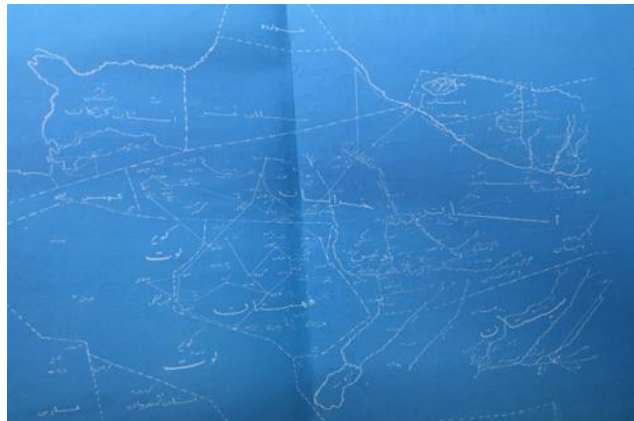
موضوع این تحقیق از حیث گستردگی، مباحث متنوعی همچون علم دریاوردی، باستان‌شناسی، مردم‌شناسی و تاریخ را شامل می‌شود. ماهیت پژوهش کیفی بوده و ازجمله پژوهش‌های بنیادی تلقی می‌شود. بر اساس شواهد، مدارک و اطلاعات به‌دست‌آمده از اسناد کتابخانه‌ای شامل کتب، مقالات، نشریات و منابع موزه‌ای داخل و خارج و همچنین جستجوی اینترنتی به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است. ابتدا پس از معرفی مفهوم نمادین و ارائه پیشینه تاریخی از لنگر، به استناد نظریات و رویکردهای نماد و اسطوره‌شناسی در کتب مرجع نمادها و نشانه‌ها معلوم می‌شود که در میان آثار باستانی مختلف، از میان حالت‌های مشابه و هم نظیر با فرم هندسی لنگر، چه اشکال و نشانه‌هایی با نماد لنگر هم‌خوانی دارد تا به این وسیله از بروز احتمال خطا در تشخیص نقش‌مایه‌های صحیح، اجتناب شود. سپس به استناد همان مبنای پذیرفته‌شده از نقوش

لنگر و با در نظر گرفتن ملاحظاتی همچون توجه به سایر نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در بافته، جغرافیای منطقه‌ای اقوام بافنده و جامعه‌شناختی محیطی، به شناسایی، تطبیق و تدوین جامعه آماری از انواع بافته‌ها با نگاره لنگر اقدام شده است. بر این اساس، پژوهش حاضر از لحاظ موضوع، محدوده و روش موردتحقیق، کاملاً بدیع و حائز اهمیت است.

#### قلمرو زمانی و مکانی پژوهش

ایران فرهنگی در عصر باستان از زمان فرمانروایی مادها تا امپراتوری هخامنشی و سپس حاکمیت سلوکیان تا روی کار آمدن امپراتوری اشکانی و در ادامه آن پادشاهی ساسانی، بسیاری از مناطق فعلی ترکمنستان، افغانستان، قرقیزستان، تاجیکستان، شمال قفقاز ازجمله داغستان و تمام نواحی جنوبی آن اعم از ارمنستان، آذربایجان و گرجستان و حتی بخش‌های زیادی از آناتولی را شامل می‌شد. پیرامون طرح‌ها و موتیف‌های مشترک مناطق یادشده با یکدیگر و با دیگر نواحی حال حاضر نظیر آذربایجان، ترکمن، خراسان، فارس، سیستان و بلوچستان، لرستان و مرکزی باوجود تقسیمات سیاسی و جغرافیایی متفاوت، اشتراکات بسیار زیادی مشاهده می‌شود. آنچه در این پژوهش در بررسی آثار هنری دست‌بافت‌های با نقش لنگر موردتوجه قرارگرفته مربوط به مناطق خراسان بزرگ و سیستان قدیم (شامل نواحی خراسان جنوبی) است، اما در خصوص سایر آثار هنری با نگاره لنگر، توجه و تمرکز، روی همه مناطق ایران فرهنگی و حتی دوره پیشاتاریخ است تا به این وسیله، هم این حوزه، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین کانون‌های پیدایش نقش و نماد لنگر در جهان به رسمیت شناخته شود و هم هدف غایی این پژوهش تحقق یابد (تصویر ۱).

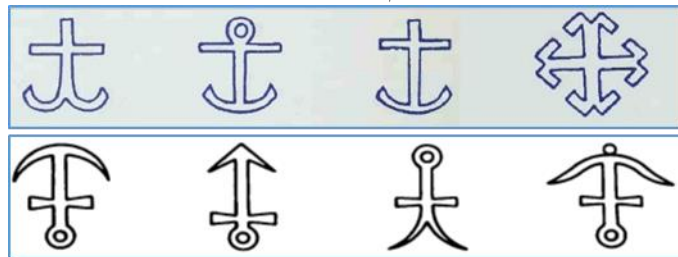
1. Pfrommer
2. The Iranian expanse
3. P.Canepa
4. Signs and Symbols
5. Frutiger



تصویر ۱: خراسان بزرگ و سیستان قدیم (Zholeh, 1996)

تجربیدی پیشایلامی و سفالیینه‌ها و در دیگر آثار هنری ایران باستان از جمله کارهای فلزی (شمش‌های مس، ظروف و کاسه‌های از جنس طلا و نقره در منطقه لرستان و نیز دوره حکومت سلوکیان)، سکه‌های ضرب شده در دوره سلوکیان و حکومت الیمایی و همچنین در بقایای متوپ‌های باستانی به‌جامانده از عصر سلوکیان در شهر نیسای قدیم (ترکمنستان فعلی)، حجاری‌های کلیساها و قبور آرامنه نیز به‌کاررفته است.

لنجر و صلیب لنگر، نگاره‌هایی نمادین در آثار عصر کهن فروتگر در کتاب *نمادها و نشانه‌ها* به همراه شوالیه، گربران<sup>۱</sup> در کتاب *فرهنگ نمادها*، به‌طور مبسوط درباره انواع نمادها، نحوه طراحی و مفهوم هر یک در آثار مختلف هنری پرداخته‌اند. مطابق بررسی به‌عمل‌آمده، تعداد هشت شکل نمادین لنگر از کتاب‌های مرتبط با نماد و نشانه‌شناسی استخراج شده است (تصویر ۲). این نشان‌ها در آثار مختلف هنری پیشاتاریخ ایران فرهنگی نظیر صخره‌نگاری‌ها و علائم



تصویر ۲: چهار شکل ردیف بالا الگوی نمادین لنگر از کتاب لاتین *نمادها و نشانه‌ها*

(Frotigher, 1989, pp. 271-273)

چهار شکل ردیف پایین الگوی لنگر به شکل صلیب (نمادهای اولیه مسیحیت منقوش بر کاتاکومباها)، *فرهنگ نمادها* (Shovalieh &

Garbaran, 2000, pp. 5-22)

مبلغان کیش مسیحی را بر آن داشت تا بجای نقش صلیب به‌عنوان نشانه‌ای برای مسیحیان و مبلغان این آئین، از نشان‌های پنهانی دیگر نظیر لنگر استفاده نموده و به‌این‌ترتیب نماد لنگر جایگزین نشان صلیب می‌گردد. آغاز این تحول را می‌توان از روی برخی از بناهای مسیحی مربوط به قرن دوم و سوم و آثار جواهرات و سنگ‌قبرها در ابتدای ظهور حضرت مسیح<sup>(ع)</sup> جست‌وجو نمود. به‌جز نقش صلیب، نماد لنگر با سایر نمادهای دیگر نیز در ادوار مختلف تلفیق شده است (تصویر ۳). از نمادهای تلفیقی دیگر می‌توان به نقش عقاب

نقش لنگر در پارچه‌های ابریشم و پشم یافت‌شده در مصر و سواحل مدیترانه، مربوط به دوره اشکانیان و ساسانیان نیز مشاهده شده است. دوره زمانی آثار یافت‌شده از هزاره‌های چهارم تا ششم ق.م آغاز و تا سده‌های بعد از میلاد مسیح تداوم می‌یابد، اما سیر تغییر و تحول در فرم هندسی نقش لنگر و تغییر ماهیت نمادین آن به نگاره صلیب لنگر را در آغاز پیدایش آیین مسیحیت باید جست‌وجو نمود. در دوران آزار و اذیت رومیان و یهودیان که تقدس و پرستش نشان صلیب را به‌عنوان بت‌پرستی و امری تقبیح شده تلقی می‌نمودند،

1. Chevalier, Gheerbrant

و پرنده، نقش ماهی (دلفین) و در دوره‌های متأخر می‌توان به ترکیب نقش کشتی در شاکلهٔ لنگر یا استفاده از عناصر گل‌وبوته و برگ همراه با نقش لنگر اشاره نمود که حاصل

جدول ۱: نقش لنگر در ظروف فلزی (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	مشخصه اثر و مأخذ	شمایل اثر و فرم هندسی نشان لنگر و ماهی
۱	کاسهٔ نقره‌ای با نشان لنگر و دلفین، یافت‌شده در ایران. تلفیق دو نماد سلوکی (لنگر) و ایرانی (ماهی). حدود قرن ۲ و ۳ ق.م. دورهٔ هلنی (Pfrommer, 1993, pp. 102-110)	
۲	کاسهٔ نقره‌ای یافت‌شده در لرستان تلفیق دو نماد سلوکی (لنگر) و ایرانی (ماهی). حدود قرن ۱ و ۲ ق.م. دورهٔ هلنی. مجموعهٔ خصوصی در سوئیس (Pfrommer, 1993, pp. 112-115)	
۳	نقوش لنگر و دلفین تصویر شده روی کاسه‌های نقره‌ای اواخر قرن دوم یا اول قبل از میلاد. موارد A, B, C از موزهٔ (Malibu, J. Paul Getty) و مورد D متعلق به مجموعهٔ شخصی در سوئیس (Pfrommer, 1993, p. 24)	





نفس و گومیش تپه می‌زیستند به قایق‌سازی و مرمت قایق‌ها اشتغال داشتند» (Kasraian & Arshi, 1991, p. 13). پس از گسترش سلطهٔ سلوکیان در ایران، الیماییان به‌عنوان یکی از ایالات تحت نفوذ سلسلهٔ اشکانی در نواحی شمالی خوزستان، حکومتی محلی تشکیل دادند و تا انقراض حکومت اشکانیان و ظهور ساسانیان حکمرانی کردند. برخی نام الیمایی را به معنای «ایلام کوچک» دانسته و به تقلید از سلوکیان و بعد در دورهٔ امپراتوری اشکانی مبادرت به ضرب سکه نمودند (جدول ۲). مرکز الیمایی که به‌واسطه رودهایی چون جراحی و کارون با خلیج فارس و تجارت دریایی آن زمان در پیوند بود، می‌توانست در چرخهٔ بازرگانی دریایی یکی از ایالات مهم امپراتوری اشکانی نیز قرار گیرد (Saedipour, 2011, pp. 351-355). بر طبق قاعده، مردمان سیستان قدیم نیز به لحاظ مجاورت با دریای عمان و اقیانوس هند، بی‌شک با فرهنگ دریا و نقش لنگر مأنوس بوده‌اند.

#### ارتباط اقوام بافنده مورد بررسی با دریا و دریانوردی

یکی از راه‌های انتقال نقش‌مایه‌های لنگر به آثار مختلف هنری می‌تواند ارتباط هر منطقه با دریا و دریانوردی بوده باشد. به‌عبارت‌دیگر، برخی از مناطق تولیدکننده دست‌بافته‌های عشایری که در آثارشان نقش لنگر پیداشده است با آب و کشتی بی‌ارتباط نبوده‌اند، مانند گروه بزرگی از ترکمن‌های ساکن سواحل شرقی دریای خزر، ازجمله طایفه یموت از طریق ماهیگیری و تجارت امرارمعاش می‌کرده‌اند. «پژوهشگران اروپایی بارها دلآوری‌ها و جسارت دریانوردان ترکمن را ستایش کرده‌اند ازجمله وامبری<sup>۱</sup> از چند نوع قایق معروف در میان ترکمن‌های ساکن حاشیهٔ دریای خزر یادکرده است که می‌توان به تمیل<sup>۲</sup> جهت ماهیگیری و صید پرندگان، کزبوی<sup>۳</sup> که شناوری بزرگ‌تر و دارای دکل و بادبان و مخصوص تجارت و حمل‌ونقل بوده و همچنین کایوک<sup>۴</sup> که دارای بادبانی ساده بوده و معمولاً در دزدی‌های دریایی مورد استفاده قرار می‌گرفت، یادکرد. جعفری‌های طایفه یموت که در خواجه

1. Vámbéry  
2. Temil  
3. Keseboy  
4. Kayuk

جدول ۲: نقش لنگر بر سکه‌های شاهان الیمایی (مأخذ: نگارندگان)

			
سکه‌های الیمایی (از قلمرو حکومت اشکانی) با نقش لنگر، موزه ملی ایران (Hozhabri et al., 2019, p. 59)			دراخمایی از ارد دوم با نقش لنگر (Kiani-Rad, 2011, p. 104)
			
سکه‌ای از کامناسکیر ششم (Kiani-Rad, 2011, p. 103)	سکه یک‌درهمی بلاش با نقش لنگر و ریشه گیاهی- اواخر سده ۲ م. (Saeedipour, 2011, p. 353)	نقش لنگر در روی سکه الیمایی، پادشاه الیمایی، کمسکریس دوم یا سوم به همراه ملکه انزازه با نماد لنگر در پشت سر (Sarafraz & Avar-zamani, 2008, p. 64)	پادشاه اشکانی، ارد دوم با نماد لنگر در پشت جایگاه او-متناظر با همین نقش در سکه‌های سلوکیان، ژئوس خدای یونان بر تخت تکیه زده است (URL2)

### ایران فرهنگی از اصلی‌ترین کانون‌های پیدایش نماد لنگر

«اگر ما تمدن را کلیه دستاوردهای مادی بشر دانسته و فرهنگ را دستاوردهای معنوی آن، پس اقوام اولیه پیش‌آریایی ایران در این قلمرو فرهنگی چیزی را فروگذار نکرده‌اند، به طوری که کهن‌ترین تشکلهای مادی و معنوی را در آن پرورش داده و با توان فکر و طبع ورزیده‌شان، تغییر و تأثیری درخور پیرامون خویش پدید آورده‌اند» (Azhand, 2018, p. 15). در موضوع منشأ پیدایش نماد لنگر، اگر قرار باشد بر اساس اسناد مطالعه شده، میان آثار مختلف منقوش به این نشان در میان ملل و تمدن‌های مختلف قیاسی انجام شود، باید به نخستین آثار کشف‌شده در میان بررسی‌های صورت گرفته رجوع نمود. (Hospers & Scrattin, 2001, p. 12). با این تعریف، نخستین آثار هنری ایران به دوران نوسنگی ۶۰۰۰-۷۰۰۰ ق.م برمی‌گردد که مربوط به صخره‌نگاری‌هاست. از هزاره پنجم تا میانه هزاره سوم پیش از میلاد، کم‌کم سفالینه‌های منقوش نیز در ایران یافت شدند. تولید این نوع سفالینه‌ها به‌خصوص در هزاره سوم و دوم پیش از میلاد شتاب بیشتری پیدا کرده است. در

ایران نیز، شواهد زیادی از تحولات پیشاتاریخ وجود داشته و نقش لنگر در کنار سایر نقوش کهن در مناطق مختلفی از این سرزمین یافت شده است. تصاویری که در پناهگاه‌های صخره‌ای هومیان، برده سفید (در شمال شرقی کوه دشت لرستان) و میرملاس و غاردوشه در جنوب غربی آن کشف شده است، کهن‌ترین تجربه تصویرپردازی انسان ایرانی را به نمایش می‌گذارد. مک‌برنی<sup>۱</sup> باستان‌شناس، با مطالعه این این صخره‌نگاری‌ها در تابستان ۱۹۶۹م آن‌ها را از دوره پارینه‌سنگی تا دوره نوسنگی یعنی از ۶۰۰۰ تا ۴۰۰۰ سال پیش از میلاد تاریخ‌گذاری کرده است (Azhand, 2018, p. 19). نکته قابل‌توجه این‌که نقوش صخره‌ای هومیان با نقش لنگر کشتی آغاز و سپس به نقش‌هایی از میادین شکار پایان می‌یابد (URL3,4). به‌جز صخره‌نگاری‌های لرستان و نیز دو منطقه دیگر کاوش‌شده در اشکفت لارشکورگویییه در میمند کرمان و باش محله در فاروج خراسان شمالی (جدول ۲)، سنگ‌نگاره‌های چاه چشمه و کافرکوه در استان خراسان جنوبی، نقوش صخره‌ای جُربِت و نرگس‌لوی‌علیا در بخش مرکزی شهرستان جاجرم از خراسان شمالی، سنگ‌نگاره‌های

کشف شده در صخره‌نگاری‌های پیشاتاریخ مناطق مختلف ایران که مانند مهر دولتی عمل می‌کردند، نقر شده است (Bayani, 1991, p. 12). بنابراین، اگر تصور شود یونانیان اولین مردمانی بودند که نقش لنگر را بر مسکوکات نقر کردند، باید به این موضوع هم عنایت داشت که این نگاره علاوه بر این‌که با همان قالب شمش در زاگرس یافت شده است (URL5-SABATINI, 2016, p. 20)، بلکه چند هزار سال قبل‌تر در دوره نوسنگی و پیشایلامی در میان علائم تجریدی و در آثار صخره‌نگاری‌های به‌جامانده از دوره پارینه‌سنگی مطابق تصاویر جدول ۳، در نقاط مختلف سرزمین ایران فرهنگ هم‌رصد شده است. بنابراین، سرزمین ایران را می‌توان از اصلی‌ترین کانون‌های پیدایش نشان لنگر در دوره پیشاتاریخ قلمداد نمود. در جدول ۳ نقش لنگر را در آثار مختلفی از صخره‌نگاری‌ها، علائم تجریدی، متوپه‌ها (آثار معماری)، منسوجات و سفالینه‌ها در نواحی مختلف ایران ملاحظه می‌شود.

ارسباران (سونگون) در شمال آذربایجان ایران که تماماً در بخش ورزقان (۹۰ کیلومتری شمال غربی تبریز) قرار دارد، سنگ‌نگاره‌ای باستانی نام گلی IV در قزاقستان، سنگ‌نگاره‌های رشته‌کوه‌های «گگاما» ارمنستان، سنگ‌نگاره‌های با نقش لنگر در تیمره و کوه‌های اطراف خمین، سنگ‌نگاره‌های استان‌های اردبیل، هرمزگان، قزوین، فارس و مرکزی که پیشینه تاریخی آن‌ها به‌مانند هومیان و میرملاس به دوران پیشاتاریخ بازمی‌گردد، دارای نگاره‌های لنگر هستند (Ghorbani et al., 2013, pp. 156-177; Rafi'far, 2002, pp. 65-68; Afshari & Bashtani, 2020, p. 105; Vahdati, 2010, p. 313; Naseri-Fard, 2016, p. 50) از نکات قابل‌توجه در خصوص نوع نگاره‌های به‌کاررفته در صخره‌نگاری‌ها، تشابه فرم هندسی نقش لنگر با اولین نگاره‌های منقوش بر الواح فلزی نظیر اولین شمش‌های مس و نقره است. نکته جالب‌توجه این‌که در روی ورقه‌های شمش قبرس، مانند شمش‌های کرت، نشان‌های لنگر نظیر همان نقوش

جدول ۳: نقش لنگر در آثار هنری مختلف ایران فرهنگی (مأخذ: نگارندگان)

 <p>منطقه قیر-کارزون (Naseri-Fard, 2016, p. 281)</p>	 <p>میمند-کرمان (Afshari &amp; Bashtani, 2020, p. 105)</p>	 <p>باش‌محله-خراسان شمالی (Afshari &amp; Bashtani, 2020, p. 105)</p>
 <p>خراسان جنوبی (Ghorbani et al., 2013, p. 177)</p>	 <p>گگاما-ارمنستان (Rafi'far, 2002, p. 65)</p>	 <p>کوه‌های خمین (Naseri-Fard, 2016, p. 281)</p>
	 <p>نشان لنگر در دوره نوسنگی (قبل از اختراع خط) در میان سایر علائم تجریدی دیگر (Hertzfield, 2002, p. 123)</p>	 <p>جریب-خراسان (Vahdati, 2010, p. 50)</p>

 <p>پارچه پشمی منقوش با لنگر بر سینه و بال دو عقاب شکارچی، دوره ساسانی (Pope, 2007, p. 248) و موزه متروپولیتن آمریکا (URL6, BZ.1933.43)</p>	 <p>تبریز، مسجد کبود، شبستان داخلی-نقش لنگر مشتق شده از نشان لنگر صلیبی (Pope, 2007, p. 465)</p>
 <p>نقش افزوده‌های لنگر و صلیب لنگر در سفال قلعه کوه قاین، اواسط دوره اسلامی (Anvari-Moghadam et al., p. 2021)</p>	 <p>متوپ نقش لنگر، دوره سلوکی، شهر باستانی نيسا (Balakhvantsev, 2015, pp. 81-87)</p>
 <p>پارچه ابریشم با نقش لنگر سده‌های ۱ ق.م. تا ۱ ب.م. دوره اشکانی (Pope, 2007, p. 238)</p>	

است. در نخستین نوشته‌های اسلامی، سیستان دارای بهترین بافته‌های ابریشمی و پشمی توصیف شده است. آثار باستان‌شناسی نشان از رونق سیستان در دوره‌های اشکانی و ساسانی دارد. در این دو دوره سیستان یکی از بزرگ‌ترین ارقام مالیات را می‌پرداخته و به عبارتی از آبادترین و پر تولیدترین قسمت‌های ایران بوده است (Hasouri, 1992, p. 3).

### بافتندگی عشایر خراسان و سیستان قدیم و ارتباط نگاره‌های لنگر با ترکمن و قفقاز



خراسان امروز، مشتمل بر سه ناحیه شمالی، جنوبی و رضوی است و شهرهای نیشابور، کاشمر، تربت حیدریه و تربت جام، قائن، گناباد، فردوس، طبس، بیرجند، قوچان، شیروان، بجنورد، مشهد و سبزوار در تولید قالی فعالیت دارند (Zholeh, 1996, pp. 12-19). دست‌بافت‌های اقوام خراسان نشان‌دهنده هنری بین ساکنین عرب، بافندگان کرد، ترکمن و فارس است. در بخش شمالی خراسان هم‌اکنون اقوام گوناگونی ساکن هستند. کردها، ترکمن‌ها، عرب‌ها و بلوچ‌ها در کنار کار کشاورزی و دامداری به تولید بافته‌های متنوع نیز اشتغال دارند. جمع کثیری از مردمان خراسان شمالی را عشایر تشکیل می‌دهند. قالیچه‌های کردی توسط

### تأثیر مهاجرت تاریخی اقوام سکایی به خراسان و سیستان قدیم در تحول علم و هنر بافندگی منطقه

از اتفاقات تاریخی و بسیار مهم در سیستان باستان، کوچ سکاها به این سرزمین و در نتیجه تغییر نام آن از زَرَنگ به سیستان (شکل کهن آن سَکستانه<sup>۱</sup>) بود و این جابجایی تحولات بزرگی در این راسته از کشور ما پدید آورد. کمترین چیزی که امروز می‌توانیم بگوییم این است که بافته‌های منطقه مزبور تحت تأثیر هنر سکاها قرار گرفت، زیرا سکاها در سده پنجم قبل از میلاد قالی و گلیم می‌بافتند و نمد تولید می‌کردند. تنوع شگفت‌انگیز اشیای به‌دست‌آمده حاکی از روش زندگی بسیار پیچیده و استعداد آن‌ها در طراحی است و دانستنی‌های ما درباره آن‌ها بیشتر مربوط به منابع دست‌دوم است. اطلاعات دست‌اول ما محدود به نتایجی است که از نبش قبر آن‌ها حاصل شده است (Behzadi, 2012, p. 117). قالی، گلیم و نمد به‌دست آمده است. نگاره لنگر نیز در بافته‌ها می‌تواند از طریق آنان به خراسان و سیستان انتقال یافته باشد، اگرچه همان‌طور که پیشتر اشاره شد، نقوش لنگر در سفالینه‌ها و سنگ‌نگاره‌های کهن مناطق مختلف خراسان جنوبی (سیستان قدیم) و بخش شمالی آن یافت شده

عشایر کردی اطراف قوچان، شیروان و بجنورد بافته می‌شوند و بافت قالیچه‌های ترکمن در نواحی راز و جرگلان (از شهرستان‌های بجنورد) رواج دارد. به جز بافت قالی و گلیم و تولید سفره‌های آردی، نمدمالی نیز در میان عشایر رواج زیادی دارد. در این دست‌بافته‌ها، نقوش ترکمن، کردی، بلوچی، افشار و عربی چنان باهم مخلوط شده‌اند که در یک قالب کردی شاهد نقوش ترکمن هستیم و بالعکس. در این میان چنین به نظر می‌رسد که شباهت‌های زیادی میان نقوش قالی بخش‌های شمال خراسان و ترکمن مشاهده می‌شود و این مسئله را می‌توان با بررسی اشتراکات نقوش به‌کاررفته در دست‌بافته‌های دو منطقه از جمله نقش لنگر، صحنه‌گذاری نمود. در بعضی از نمونه‌ها، شباهت بافته‌ها به حدی است که امکان تمایز و تشخیص تعلق آن‌ها به قوم خاص به‌سختی میسر است. این جریان دلایل مختلفی می‌تواند داشته باشد از جمله هم‌جواری دو منطقه و ارتباطات معنادار تاریخی میان اقوام کوچ‌کننده از شمال تا به جنوب و شرق ایران. به‌عبارت‌دیگر، در دوره تاریخی خاص، اقوام خراسان بیش از قبل از قالی ترکمن تأثیر گرفته و تشابه بیشتر را میان دست‌بافته‌های اقوام پدید آورده است. به‌طور

مصدیقی می‌توان به استقرار برخی از قبایل ترکمن در قرون چهارده و پانزده میلادی در شمال خراسان، دشت گرگان، اطراف رود اترک و گرگان اشاره کرد. (Ghavi, 2022, pp. 13-17). در این سو، متأسفانه تغییرات مهم زیست‌بومی و تاریخی در ناحیه سیستان همچون الحاق بخش‌های سیستان شمالی به خراسان جنوبی، قالی سیستان را مهجور و دور از دسترس تحقیق نگه‌داشته است. نمونه‌های اندک باقی‌مانده از قالی اصیل سیستان، همه متعلق به اواخر قرن سیزدهم هجری (قرن ۱۹ م) هستند. منابع قدیم در معرفی قالی سیستان اطلاعاتی ارائه نمی‌دهند، زیرا این یک‌صد و پنجاه سال اخیر اوج وخامت اوضاع در سیستان بوده است. از جمله مراکز قالی‌بافی سیستان که دارای شهرت جهانی بوده، می‌توان به داور و صالحان اشاره نمود. عمده مردم این شهرها بافنده بوده‌اند یا در حرفه‌های جنبی قالی‌بافی به کار می‌پرداخته‌اند. بافته‌های عشایری سیستان بسیار متنوع هستند. از قالی تا چننه و نیز قالیچه‌های کوچک، جوال، خورجین، کیسه (کیسه جل)، سفره آردی در اندازه‌های مختلف چه به‌صورت قالی، گلیم و سوزن‌دوزی فراوان بافته شده است (تصویر ۲).

	
<p>نقش مایه لنگر صلیبی دو بازویی و چهار بازویی، قالیچه تیره شیخ زیدی (حدود ۱۲۱۵ ش) (Hasouri, 1992B, p. 37)</p>	<p>نقش لنگر صلیبی تکرارشونده از یک خورجین، گلیم-سوماخ تیره بهلوری (۱۳۲۰ ش)، متناظر با نقش لنگر صلیبی چدرموئیز (ازبک) (Hasouri, 1992B, p. 34)</p>

تصویر ۲: نگاره‌ای لنگر در بافته‌های سیستان که با نمونه‌های ترکمن، قفقاز و ازبک متناظر است (مأخذ: نگارندگان)

است که هرچه مطالعه و تمرکز بر قالی سیستانی، بافته‌های بلوچی و ترکمن بیشتر می‌شود، این نکته جلب‌توجه می‌کند که ابتدا، سیستان خود دارای قالی‌بافی مستقل، کارآمد و زیبا بوده است. متعاقباً نباید این قوم را در سایه بلوچ دید، بلکه چه‌بسا برخی از نقوش بلوچی و ترکمنی، برعکس، دارای

از نظر نقش و نگاره‌های مورداستفاده در دست‌بافته‌ها، مردمان خراسان جنوبی همچون قبلاً تحت لوای یک قوم واحد در سیستان قدیم می‌زیستند، طبیعتاً دارای اشتراکات نزدیکی با بافندگان سیستان هستند. البته نکته بسیار مهمی که در نام سیستان و بلوچستان وجود دارد آن

چاکرزایی، شانبری، اجباری، یارمحمدزایی، رو دینی (Mirnia, 1990, p. 172). در تصویر شماره ۴، قالیچه بلوچی با نقش لنگر تکرارشونده در حاشیه قالی ملاحظه می‌شود، این نگاره متناظر با همان سنگ‌نگاره‌های کهن یافت‌شده در کاوش‌های باستان‌شناسی در خراسان شمالی در منطقه جاجرم و نیز در مناطق کافرکوه و چاه‌چشمه خراسان جنوبی است، اما از آنجایی که سیستانیان در حدود دو قرن قبل از میلاد، از شمال ایران کنونی به جنوب و شرق آمده‌اند، می‌توان تصور کرد که نظیر ایل قشقایی، در طول راه درازی که پیموده‌اند یا از اقوام دیگر تأثیر پذیرفته و یا بر آن‌ها تأثیر گذاشته‌اند.

اصالت سیستانی هم باشند، زیرا پیش از پیدایش بلوچ‌ها در سیستان تا شهر هرات جزو قلمرو سیستان قدیم محسوب می‌شد؛ همچنان که امروز در افغانستان، ساکنان جنوب هرات از جمله فراه، جوین و غیره، خود را سیستانی می‌نامند. در این‌که بلوچ‌ها از غرب ایران به این ناحیه مهاجرت کرده‌اند، تردیدی نیست، زیرا لهجه آنان از نوع لهجه‌های شمال غرب ایران است. گروهی از عشایر بلوچ هم از زمان سلطنت نادرشاه افشار به خراسان انتقال یافته و در مشهد، تربت‌جام، باخرز (تایباد)، سرخس، تربت‌حیدریه، درگز و غیره اسکان یافتند. مهم‌ترین عشایر بلوچ خراسان عبارت‌اند از میر رحمانی، مرعی، پری، کاری، کله‌بچه، کوه‌کن، چخماق، عیسی‌زایی، زرداد خانی، سالارخانی، سید محمدخانی،



در تصویر سمت چپ قالیچه بلوچ خراسان (تربت‌حیدریه) از نوع سجاده‌ای با نقشی موسوم به دختر قاضی همراه با نقوش لنگر تکرارشونده در حاشیه آن ملاحظه می‌شود که نگاره‌های لنگر در حاشیه قالی متناظر با سنگ‌نگاره‌های جاجرم در خراسان شمالی و کافرکوه و چاه‌چشمه در خراسان جنوبی است.

تصویر ۴: نگاره لنگر تکرارشونده در قالیچه سجاده‌ای از تربت‌حیدریه در جنوب خراسان رضوی (Zholch, 1996, p. 44)

نشان می‌دهد. آنچه مانع درک این ارتباط می‌شود، ویژگی‌های سبکی کار هریک از دو قوم به‌ویژه ترکمن‌هاست که از جنبه‌هایی استقلال خود را هنوز و آن‌چنان نگه داشته‌اند که امروزه قالی ترکمن بیشتر شبیه به یک کار ماشینی است نه دستی. همچنین، حضوری در کتاب قالی سیستان به بررسی گروهی از نقوش مشترک میان ترکمن و سیستان پرداخته و با دلایل خود منشأ فارسی و آریایی بودن آن‌ها را مطرح می‌نماید. به اعتقاد او چنانچه فهرست نقش‌مایه‌های قرقیزها و ازبک‌ها را هم به آن‌ها اضافه کنیم، فهرستی بلندبالا از نقوش مشترک به دست خواهد آمد و مشخص می‌گردد قالی ترکمن تا چه حد تحت تأثیر بافته‌های شرق ایران بوده است. فارغ از این مطلب که کدام قوم از قوم دیگر در کارهای هنری خود الهام گرفته است، آنچه گفته شد، زمینه‌ای برای ارائه فرضیه وجود نقش لنگر در بافته‌های

حضوری در کتاب قالی سیستان در بررسی یک نمونه قالی-سوماک، با بررسی مشخصات فنی و اسلوب بافت دست‌بافت، از پیوند میان سیستانیان با ساکنین کرانه‌های غربی دریای خزر (جمهوری آذربایجان فعلی) خبر می‌دهد. حلقه دیگری که رابطه بین سیستان و شمال غربی ایران را آشکارتر می‌سازد، شباهت شدید طرز حاشیه‌پردازی در قالی‌های سیستانی و قالی‌های معروف به قفقازی است، به طوری که اثر حاشیه‌های مکرر و پهن در تعداد فراوانی از بافته‌های سنتی آذربایجان که مربوط به پیش از تحول فرش ایران در دوره‌های تیموری و صفوی است، مشاهده می‌شود (Hasouri, B1992, pp. 20-25). از طرف دیگر، تعداد نقش‌مایه‌های مشترک بین سیستانیان و ترکمن‌ها نیز بسیار زیاد است. در مقایسه سطحی شباهتی بین هنر این دو قوم وجود ندارد، اما بررسی عمیق‌تر، گاه نتایج شگفتی را

## تقسیم‌بندی نقوش نمادین لنگر

به‌طورکلی، بر پایهٔ تمامی نقوش نمادین اقتباس‌شده از چندین کتب مرجع مذکور و مقایسهٔ نمادها با آنچه از نقش لنگر در قالب صخره‌نگاری‌های پیشاتاریخ، حجاری‌های کهن، سفالگری‌ها، علائم تجریدی، آثار مخطط ایلامیان، الفبای خط المسند قوم سبأ، علائم خط ترکی باستان، سنگ‌نشته‌های قبور، آثار فلزکاری، مسکوکات، منسوجات، معماری و متوپه‌ها و دست‌بافت‌ها به‌دست‌آمده، می‌توان این نگاره را به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد. این نقوش در جدول ۴ معرفی شده‌اند.

خراسان و سیستان بوده، به‌طوری‌که میان این نقوش با دیگر نگاره‌های متناظر در آثار هنری باستان، نوعی انطباق مشاهده می‌شود. البته به نحوی می‌شود این جمع‌بندی را به دیگر دست‌بافت‌های عشایر و اقوام ایران فرهنگی نیز تعمیم داد. یعنی با عنایت به عواملی همچون ارتباط پیشینه‌ای میان تاریخ و قومیت سیستانیان با اقوام سکا و مهاجرتشان از شمال به جنوب و شرق و همچنین قدمت زیاد و تعدد آثار یافت‌شده با نقش لنگر در مناطق مختلفی از خراسان شمالی و جنوبی (سیستان قدیم) و از همه مهم‌تر در دیگر مناطق ایران فرهنگی، می‌توان تصور نمود که این نقش‌مایه به تحقیق در دیگر دست‌بافت‌های عشایری ایران فرهنگی به‌جز مناطق موضوعی این پژوهش نیز باید به‌کاررفته باشد.

جدول ۴: دسته‌بندی انواع نقوش لنگر در آثار هنری مختلف در ایران فرهنگی (مأخذ: نگارندگان)

نقوش لنگر	اشکال مختلف نمادین لنگر
نقش لنگر ساده	
نقش‌مایه ترکیبی لنگر	
نقش‌مایه صلیب لنگر	

پیکانی‌شکل که این شمایل از بدو خلقت آن تا به امروز تغییرات چندان زیادی نداشته است.

۱. نقش‌مایهٔ ساده لنگر: شامل انواع نقوش لنگر از شکل ساده و اولیهٔ آن در قالب فرم چنگکی، سه‌شاخه، فرم قلابی،

## دسته‌بندی انواع دست‌بافت‌های عشایری منقوش به نگاره لنگر

بر اساس تقسیم‌بندی کلی نقش لنگر در جدول چهار، دست‌بافت‌ها را در سه دسته کلی می‌توان طبقه‌بندی کرد که شامل: ۱. بافته‌های پرزدار از نوع قالی، گبه و خرسک. ۲. بافته‌های تخت از نوع گلیم، جاجیم، زیلو، سفره آردی، ورنی، شیرکی پیچ و بندها. ۳. بافته‌های ترکیبی پرزدار و تخت که اکثراً شامل محفظه‌ها و حجم‌بافی‌ها می‌هستند همچون خورجین، جوال، توبره، مفرش، نمکدان و پشتی که برای هر منطقه در جایگاه خود مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

### دست‌بافت‌های خراسان و سیستان و بلوچستان

در دسته‌بندی انواع نقوش لنگر در بافته‌های سیستان و خراسان، تعداد بافته‌های پرزدار با نقش لنگر از دیگر انواع دست‌بافت‌ها بیشتر است. مطابق بررسی انجام‌شده، از کل انواع بافته‌های مورد مطالعه با نگاره لنگر، تعداد یازده نمونه بافته پرزدار، هشت مورد بافته محفظه‌ای و سه مورد هم بافته تخت هستند. در جدول ۵، گروه بافته‌های پرزدار این مناطق ارائه شده است.

۲. نقش‌مایه لنگر ترکیبی: این دسته از نگاره‌های لنگر معمولاً با ترکیب یک حیوان یا ماهی یا اجزاء گل به همراه لنگر مثل ترکیب عقاب (پرنده) و لنگر یا دلفین (ماهی) و لنگر، گل‌بوته و برگ به‌عنوان عناصر تزئینی لنگر یا با ترکیب نماد صلیب و لنگر در آثار مختلف مشاهده شده‌اند.

۳. نقش‌مایه صلیب لنگر یا لنگر صلیبی: این دسته از نگاره‌های لنگر اگرچه به‌وفور در مناطق و مکان‌های متأثر از آیین مسیحیت مشاهده شده است، اما چنین نبوده که قبل از آیین مسیحیت اساساً نبوده باشد، بلکه این نگاره از هزاران سال قبل‌تر در صخره‌نگاری‌ها و سفالینه‌ها یافت شده است. حتی مدت‌ها قبل از آیین نصرانی با مفاهیم یونانی مختص به خود در سکه‌ها و آثار باستانی به‌کار گرفته می‌شد و از دوران مسیحیت به بعد، به دلیل شباهت آن به صلیب، در طول تعقیب رومی‌ها از مسیحیان به نمادی رایج از ایمان مسیحی و انتخابی مطمئن مبدل می‌شود. به‌این‌ترتیب، مبلغان مسیحی از فرم هندسی و شمایل آن در راستای ترویج آیین آسمانی و اهداف خود بهره‌برداری ابزاری و معنوی نمودند و بعد از پذیرش و تثبیت رسمی این آیین، مفهوم و معانی دو نقش لنگر و صلیب درهم ادغام شدند.

جدول ۵: جدول دست‌بافته‌های پرزدار خراسان و سیستان قدیم با معرفی نوع نقش‌مایه‌های لنگر (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	بافته پرزدار	فرم نقش لنگر	نوع بافته پرزدار و نقش لنگر
۱			قالیچه بلوچ خراسان با طرح پرچلکی (Zholeh, 1996, p. 50)
۲			قالیچه بلوچ خراسان با طرح گل آینه‌ای (Zholeh, 1996, p. 56)
			یک لنگر صلیبی همگرا احاطه‌شده توسط ساختار لنگر صلیبی دیگر

<p>قالی بلوچ خراسان (Hasouri, 1992B, p. 114)</p>			۳	
<p>نشان‌های لنگر واگرا در حاشیه قالی</p> 				
<p>نقش لنگر صلیبی تکرارشونده در متن قالی</p> 	 			
<p>نمونه هاوژگو، قالیچه بلوچ (Hasouri, 1992B, p. 118)</p>			۴	
<p>نقش لنگر ساده تکرارشونده در محراب</p> 				
<p>نقوش پشت سرهم لنگر در حاشیه و دورتادور قالیچه</p> 				
<p>قالی بلوچ خراسان با طرح یعقوب‌خانی (Zholeh, 1996, p. 53) (ژوله، ۱۳۷۵: ۵۳)</p>				
<p>نقش لنگر صلیبی همگرا، چهار بازویی</p> 				
<p>نقش لنگر صلیبی همگرا، چهار بازویی</p> 				
<p>نقش لنگر صلیبی دو بازویی</p> 			۶	
<p>قالی بلوچ خراسان با طرح معروف به تیمنگ (Zholeh, 1996, p. 53)</p> 				

<p>نشان‌های لنگر واگرا در چهار تریج طولی در مرکز قالی</p>			
<p>نقش لنگر صلیبی تکرارشونده در متن قالی در بین چهار تریج طولی</p>			
<p>نقش لنگر ساده از دو طرف در حاشیه‌های بالا و پایین قالی</p>			
<p>قالی بلوچی سیستان (Hasouri, 1992B, p. 174)</p>			
<p>نقش لنگر ترکیبی حاصل از دو لنگر صلیبی دورتادور حاشیه قالی</p>			
<p>نقوش لنگر قرارگرفته در کناره‌های متن قالی</p>			<p>۷</p>
<p>نقش صلیب لنگر چهار بازویی در سه تریج میانی متن قالی</p>			
<p>قالیچه جانمازی بلوچ خراسان (Hasouri, 1992B, p. 107)</p>			
<p>ترئینات+ نقش لنگر ترکیبی (دو نقش لنگر ساده همگرا در بالا و نقش لنگر ساده مزین‌شده)</p>			<p>۸</p>
<p>عناصر لنگر ساده</p>			









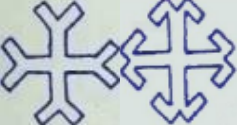








 <p>نقش لنگر ساده پشت سرهم</p>			
<p>قالیچه تیره شیخ زیدی سیستان (Hasouri, 1992B, p. 129)</p>			
 <p>نقش لنگر صلیبی چهار بازویی در کتیبه‌هایی که یک‌درمیان در متن بافته تکرار می‌شوند.</p>			
 <p>نقش لنگر صلیبی دو بازویی در سه حاشیه دورتادور قالی</p>			۹
 <p>چهار نقش لنگر ساده در چهار گوشه کتیبه‌هایی که به صورت یک‌درمیان در متن قالی تکرار می‌شوند.</p>			
<p>قالی کلگی بافت جمال‌زایی سیستان (Hasouri, 1992B, p. 129)</p>			
 <p>ساختار کلی نقش لنگر صلیبی چهار بازویی</p>			۱۰
 <p>نقش لنگر صلیبی دو بازویی در داخل ساختار لنگر صلیبی چهار بازویی</p>		<p>قالی کلگی (سیستان- احتمال تقلید نقش از کرمان نیز هست. به دلیل ارتباط فرهنگی نزدیک میان سیستان و کرمان)، به ابعاد ۱۲۰×۲۸۰cm، تریج تریج، بافت جمال‌زایی (اوایل قرن ۱۴ق)، با نقوش لنگر و لنگر صلیبی در هر یک از خشت‌ها (Hasouri, 1992B, pp. 42-150)</p>	
<p>قالیچه سجاده‌ای از تربت حیدریه در جنوب خراسان رضوی (Zholeh, 1996, p. 44)</p>			
 <p>نقش لنگر ساده تکرارشونده در حاشیه قالی</p>			۱۱

در دست‌بافته‌های خراسان و سیستان قدیم با مناطق قفقاز و ترکمن، به‌کارگیری چنین نقوشی می‌تواند گاه معرفِ عظمت طرح‌های اصلی کیهانی در بافته‌ها باشد. برخی از نمادشناسان در حوزهٔ مردمان قبیله‌نشین خاور نزدیک معتقدند که هدف از خلق چنین طرح‌هایی، نمایش جهان خُرد و کلان و این نکته بوده که زندگی سیاره‌ای زمینی بخشی از کل کائنات است و نظمی فراگیر بر کل عالم هستی، حاکمیت دارد (URL7). چنین تعبیری در میان قالی‌نقش عقاب‌ی قفقاز از سوی نمادشناسان نیز مطرح شده است. در ادامه بافته‌های محفظه‌ای (حجمی) در جدول شمارهٔ ۶ ارائه شده است.

در میان یازده نمونه بافتهٔ پرزدار معرفی‌شده، بیشترین نگاره لنگر به‌کاررفته از نوع لنگر ساده و صلیبی بوده (جدول ۵ تصاویر ۱-۱۱) و در دو مورد هم نقش لنگر ترکیبی به‌کاررفته است (جدول ۵ تصویر ۷-۸). از میان نقوش مختلف به‌کاررفته در بافته‌های معرفی‌شده، در نمونهٔ هشتم جدول ۵ که همان قالیچهٔ جانمازی بلوچ خراسان است، با دقت در بخش پائینی متن قالی دریافت می‌شود که چهار کتیبه یا خشته قرار دارند و عناصر لنگر ساده داخل هریک از کتیبه‌ها در یک مسیر مدور بیضی‌شکل، در خلاف جهت عقربه‌های ساعت به دور یک عنصر مرکزی مانند خورشید در حال گردش هستند. با توجه به تشابه زیاد میان نقوش به‌کاررفته

جدول ۶: جدول دست‌بافته‌های حجمی باف خراسان سیستان قدیم با نقش‌مایه‌های لنگر (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	بافته محفظه‌ای (حجمی باف)	فرم نقش لنگر	نوع بافتهٔ محفظه‌ای و نقش لنگر
۱			چنته یا خورجین کردی در خراسان (بر اساس طرح سیستان) (Hasouri, 1992B, p. 177)
			نقش لنگر صلیبی چهار بازویی واگرا نسبت به مرکز در حاشیهٔ فوقانی و پایینی خورجین
			ساختار کلی مشتمل بر یک نقش لنگر صلیبی چهار بازویی است که دو نقش لنگر دو بازویی بر روی بازوهای بالا و پایین ساختار اصلی قرار گرفته‌اند.
۲			مانند بالا، ساختار کلی مشتمل بر یک نقش لنگر صلیبی واگرای چهار بازویی است که دو نقش لنگر دو بازویی بر روی بازوهای بالا و پایین ساختار اصلی قرار گرفته‌اند.
			پشتی سیستانی (Hasouri, 1992B, p. 168)
			ساختار کلی نقش لنگر صلیبی چهار بازویی

 نقش لنگر صلیبی کمی تغییر شکل یافته، تکرارشونده دورتادور در حاشیه قالی			
نمکدان بلوچ خواف یا قانات ((Tanavoli, 1991, p. 191)			۳
 نقش لنگر ساده تکرارشونده			
خوجین، گلیم-سوماخ تیره پهلوری سیستان (Hasouri, 1992B, p. 127)			۴
 ساختار کلی نقش لنگر صلیبی چهار بازویی			
کیسه، بافت سلیمانی (احتمال زیاد سیستان) (Hasouri, 1992B, p. 161)			۵
 نقش لنگر صلیبی حاصل تلفیق دو نقش واگرا و همگرا باهم		کیسه به ابعاد ۹۰×۵۰cm، حدود (۳۲۵ق) با نقوش لنگر صلیبی تکرارشونده	
نمکدان بلوچ تیموری، تایباد خراسان (Tanavoli, 1991, p. 201)			۶
 سه نقش لنگر صلیبی همگرا در قالب میان ترنج			
نمکدان کرد قوچانی (Tanavoli, 1991, p. 141)			۷
 نقش لنگر ساده الیمایی تکرارشونده			
 نقش لنگر صلیبی دو بازویی			
چنته یا خوجین کردی در خراسان (بر اساس طرح سیستان) (Hasouri, 1992B, p. 176)			
 نقش لنگر ساده			۸



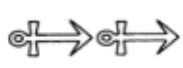
 <p>یک نقش لنگر صلیبی واگرا در داخل ساختار لنگر صلیبی واگرای دیگر</p>		 <p>خورجین با نقش لنگر صلیبی دو بازویی تکرارشونده</p>	
--	---	--	--

به‌کاررفته در مصنوعات گُردهای مهاجر مناطق شمالی خراسان نیز بیشتر از نگاره‌های سیستانی اقتباس شده است. در جدول ۷، بافته‌های تخت این مناطق با نقش لنگر ارائه شده‌اند.

به‌طورکلی، تعداد بافته‌های حجمی با نقش لنگر در این مناطق از نظر آماری تقریباً نزدیک به بافته‌های پرزدار است. نگاره لنگر استفاده‌شده در بافته‌ها نیز بیشتر از نوع لنگر ساده و صلیبی است. از نکات قابل توجه دیگر این‌که غالب نقوش

جدول ۷: جدول دست‌بافته‌های تخت خراسان و سیستان قدیم با نقش‌مایه‌های لنگر (مأخذ: نگارندگان)




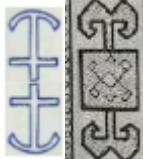

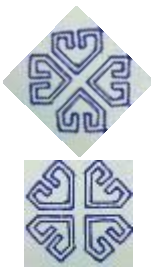

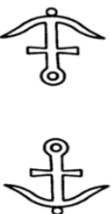
نوع بافته تخت و نقش لنگر	فرم نقش لنگر	بافته تخت	ردیف
<p>سفره آردی افشار-خراسان (Tanavoli, 1991, p. 117)</p>			
 <p>ساختار کلی نقش‌مایه در قالب نقش لنگر صلیبی است که دونگاره لنگر بر بازوهای بالا و پایین قرارگرفته‌اند.</p>			۱
 <p>لنگر صلیبی چهار بازویی در حاشیه سفره آردی</p>			
<p>سینه‌بند شتر، بافت مدقاسمی، سیستان (Hasouri, 1992B, p. 167)</p>			
 <p>دو نقش لنگر ساده در عرض بند که نسبت به هم واگرا بوده و در میانشان یک لنگر صلیبی قرار گرفته شده است.</p>		 <p>سینه‌بند شتر، بافت مدقاسمی (محمدقاسمی)، حدود ۱۳۲۰ق با نقوش لنگر صلیبی و ساده لنگر در متن سینه‌بند، حاشیه بیرونی مُجَلک</p>	۲

مال‌بند سیستان ((Hasouri, 1992B, p. 121))			۳
نقش لنگر ساده تکرارشونده		مال‌بند سیستان با نقش لنگر تکرارشونده	

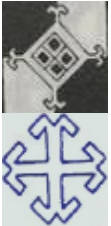



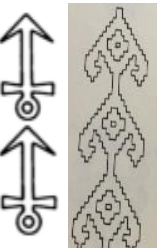

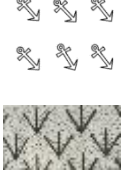
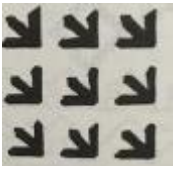


بافته‌های محفظه‌ای (حجمی) و پرزدار با نگاره لنگر در مقیاس کل مناطق ایران فرهنگی، سهم کمتری را به خود اختصاص می‌دهند. در جدول ۸، انواع نقش‌مایه‌های لنگر در دست‌بافته‌های مناطق مورد مطالعه، استخراج گردیده‌اند.

در بررسی بافته‌های تخت مناطق خراسان و سیستان قدیم مشخص شد که بیشتر نقوش به‌کاررفته در بافته‌ها از نوع ساده و لنگر صلیبی هستند. اگرچه در این دو منطقه از نظر آماری، نمونه بافته‌های تخت با نگاره لنگر تعداد بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند، اما در آمار کلی نسبت به

جدول ۸: تطبیق نقش‌مایه‌های لنگر با نقوش به‌کاررفته در بافته‌های خراسان و سیستان قدیم (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	نام نقش	ملاحظات	تصویر اثر	نماد متناظر لنگر	مرجع
۱	نقش لنگر ساده (قارچی) معروف به نقش قچک در قالیچه‌های بلوچ خراسان (تربت‌حیدریه و تربت‌جام)	این نگاره در مناطق ترکمن و قفقاز نیز استفاده می‌شود.			(Zholeh, 1996, p. 56)
۲	نقش قچک که همان لنگر صلیبی دو بازویی محسوب می‌شود در قالی بلوچ خراسان (تربت‌حیدریه و تربت‌جام)	متناظر با نقش قُچک (قیزیل‌ایاق) قوچانک، شوخک (عرب)، شاخک، در ترکمن			(Zholeh, 1996, p. 53) (Hasouri, 1992B, p. 94)
۳	نقش‌مایه لنگر همگرا (رو به مرکز) در قالی بلوچ خراسان (تربت‌حیدریه و تربت‌جام)	در قالی‌های منطقه جنوبی روسیه (ترنجی) نقش صلیبی در قالی‌های لری پمباک، قفقاز و سیستان (بلوچ)			(Zholeh, 1996, p. 53)
۴	نگاره لنگر در میان‌ترنج قالیچه بلوچ خراسان (تربت‌حیدریه و تربت‌جام) با طرح معروف به تیمنگ.	متناظر با این نگاره در دست بافته‌های فارس هم وجود دارد.			(Zholeh, 1996, p. 53)

				نقش‌مایه‌ای که از عناصر لنگر در داخل آن استفاده شده است.	
<a href="#">(Zholeh, 1996, p. 53)</a>			نوع لنگر به‌کار گرفته‌شده در نقش‌مایه اصلی، لنگر ساده‌ای است که از این عنصر فراوان در بافته‌های خاص ایل یموت ترکمن نیز استفاده می‌شود.	نگاره لنگر در فواصل بین تریچ در قالیچه بلوچ خراسان (تریت‌حیدریه و تریب‌جام) با طرح معروف به تیمنگ. نقش‌مایه‌ای که از عناصر لنگر در داخل آن استفاده شده است.	۵
<a href="#">(Hasouri, 1992B, p. 93)</a>			هریک از دو ترکیب لنگر فراوان در مناطق ترکمن و قفقاز نیز استفاده می‌شود.	نقش میان‌مایه یک‌خشته کهن در سیستان، متشکل از ترکیب دو نقش‌مایه لنگر صلیبی چهار بازویی واگرا و چهار لنگر ساده روبه مرکز.	۶
<a href="#">(Zholeh, 1996, p. 53)</a>			این نشان لنگر در ترکمن و قالی قفقاز بیشتر به‌کار برده می‌شود.	نگاره لنگر در فواصل حاشیه‌های بالا و پایین قالیچه بلوچ خراسان (تریت‌حیدریه و تریب‌جام) با طرح معروف به تیمنگ.	۷
<a href="#">(Zholeh, 1996, p. 50)</a> <a href="#">(Hasouri, 1992B, p. 94)</a>			می‌تواند تداعی بخش نقش لنگر و عقاب در مناطق ترکمن و قفقاز باشد.	طرح پرجلکی در بلوچ خراسان (تریت) با نقش لنگر ترکیبی. در مرکز نگاره‌ای با ساختار لنگر صلیبی و استفاده از عنصر لنگر در بالا و پایین آن در خلاف جهت هم.	۸

<p>(Zholeh, 1996, p. 50) (Hasouri, 1992B, p. 94)</p>			<p>متناظر با این نگاره لنگر صلیبی در مناطق قفقاز و ترکمن فراوان است.</p>	<p>نقش لنگر صلیبی در قالیچه بلوچ خراسان با طرح گل آینه‌ای قُچک (قیزیل‌بای) قوچانک، شوخک (عرب)، شاخک، ترکمن.</p>	<p>۹</p>
<p>(Hasouri, 1992B, p. 94)</p>			<p>از نقوشی در سیستان که با بررسی حضوری از بافندگان در کتاب قالی سیستان برای آن نامی نهاده نشده است.</p>	<p>نقش ساده لنگر به صورت یک‌درمیان.</p>	<p>۱۰</p>
<p>(Hasouri, 1992B, p. 94) &amp; (Hasouri, 1992A, p. 66)</p>			<p>این نقش‌مایه در مناطق مختلف بانام‌های گوناگون به‌کار می‌رود از جمله آق‌تقیش (یموت) قوچک، سیرغا (یموت) و نقش گل‌گوشار یا گوشواره در بختیاری.</p>	<p>جزو نقش‌مایه‌ای تعویذی در منطقه سیستان، بیشترین کاربرد آن، در حاشیه‌های دست‌بافت‌هاست.</p>	<p>۱۱</p>
<p>(Hasouri, 1992B, p. 92) &amp; (Hasouri, 1992A, p. 124)</p>			<p>تکرار نماد لنگر ساده فراوان در دست‌بافت‌های ترکمن (به‌خصوص ایل یموت) به‌عنوان یک عنصر پرکننده در متن و حاشیه دست‌بافت‌ها به‌کاررفته است.</p>	<p>نقش لنگر ساده، تکرارشونده در دست‌بافت‌های سیستان.</p>	<p>۱۲</p>
<p>(Hasouri, 1992B, p. 94)</p>			<p>از نقوشی در سیستان که با بررسی حضوری از بافندگان در</p>	<p>نقش ساده لنگر به صورت یک‌درمیان.</p>	<p>۱۳</p>

			کتاب <i>قالی</i> سیستان برای آن نامی نهاده نشده است.		
<a href="#">(Tanavoli, 1991, p. 141)</a>			نماد لنگر در یک نمونه دستبافت نمکدان متناظر با نقوش حک شده بر سکه‌های الیمایی.	نقش ساده و اولیه از لنگر در ایلات کرد قوچان.	۱۴
<a href="#">(Hasouri, 1992B, p. 74)</a>			درواقع هردو نقش از نظر ساختار و فرم هندسی به‌عنوان نقوش لنگر صلیبی دو بازویی تعریف می‌شوند.	بالا، نقش شاخک یا قیچک در سیستان و پایین نقش مهر در سیستان.	۱۵
<a href="#">(Hasouri, 1992B, p. 77)</a>			متناظر با آن، نقش لنگر بانام «دولام آغویوروم» در منطقه آذربایجان-قفقاز وجود دارد.	در سیستان، موسوم به نقش کجاوه که در حاشیه‌ها به‌کاررفته است.	۱۶
<a href="#">(Hasouri, 1992B, p. 168)</a>			تقریباً متناظر با این نقش‌مایه در مناطق قفقاز و شاهسون نیز مشاهده می‌شود.	نقش‌مایه لنگر صلیبی در سیستان.	۱۷
<a href="#">(Tanavoli, 1991, p. 141)</a>			نقش‌مایه مرکز متن در نمونه سفره آردی، در مجموعه ورنبر، زوریخ.	نقش لنگر همگرا در ساختار لنگر صلیبی چهار بازویی در (افشار) خراسان و ورامین.	۱۸
<a href="#">(Tanavoli, 1991, p. 51)</a>			نقش‌مایه لنگر صلیبی همگرا در نمونه نمکدان بلوچ خراسان، متناظر با نمونه‌های ترکمن.	نقش لنگر همگرا در ساختار لنگر صلیبی چهار بازویی در بلوچ تیموری، تایباد خراسان.	۱۹

## نتیجه‌گیری

نقش لنگر در دست‌بافت‌های ایلات و عشایر، از جمله نگاره‌های باستانی است که در عین هماهنگی، تناسب و تقارن، نمایانگر تصورات مردمان باستان بوده و در رابطه‌ای نمادین با طبیعت پیرامون، مفاهیم معنوی و دغدغه‌های ذهنی انسان عصر کهن را جلوه‌گر شده است. این نماد، آرایه‌ای بوده که در دوران کهن و پیشاتاریخ شکل‌گرفته و در آغاز پیدایش، به‌مانند غالب علائم و نشانه‌های نمادین کهن، حامل پیام‌های مقدسی با خود بوده است، مفاهیمی همچون استحکام، ثبات، انعطاف‌پذیری، آرامش، وفاداری، حضور و اتصال به زمین. حتی می‌توان چنین استنباط نمود با توجه به برخی معانی و مضامین دریافت‌شده از آن، به‌عنوان حافظ و نگهدار بخشی از باورها و اعتقادات عشایر نیز ایجاد شده باشد. این نماد در عین آن‌که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته، به‌تدریج و با گذر زمان، متأثر از عوامل مختلف، دستخوش تلفیق با نمادهای دیگر و یا تغییرات ساختاری شده است. این عوامل می‌توانسته برخاسته از خلاقیت ذهنی خود هنرمند در ایجاد طرح و فرم جدید یا متأثر از باورها، اعتقادات و فضای فرهنگی جامعه و یا عاملی تأثیرگذار در خارج از آن جامعه، همچون ورود آیین و اعتقادی نو در هر مقطع از تاریخ بوده باشد.

در بررسی پیشینه نمادین این نگاره مشخص شد، قدمت آثار بجا مانده از آن به دوران پیشاتاریخ و صخره‌نگاری‌های حدود چهارتا شش هزار سال قبل از میلاد در ایران باستان، به‌عنوان مهم‌ترین کانون پیدایش آن برمی‌گردد؛ زمانی که هنوز خط اختراع نشده بود و بشر از طریق علائم، پیام‌های خود را منتقل می‌کرد. به‌تدریج با اختراع خط و شکل‌گیری حروف الفبا، این نقش در تزیین سفالینه‌ها، علائم تجریدی، آثار مخطوط ایلامیان، الفبای خط المَسند قوم سبأ، علائم خط ترکی باستان، سنگ‌نبشته‌های قبور، آثار فلزکاری، مسکوکات، منسوجات، معماری و متوپه‌های باستان ظاهر گردید. برای اثبات این‌که میان نقوش لنگر اقتباس‌شده از کتب مرجع با نقوش متناظر موجود در آثار مختلف باستانی مطابقت وجود دارد، آثار باستانی با نقش لنگر مورد بررسی قرار گرفتند. مهم‌ترین سیر تحول تاریخی نشان لنگر، به تلفیق این نماد با علامت صلیب حضرت مسیح<sup>(ع)</sup> به دلیل شباهت ظاهری

آن در زمان تعقیب رومی‌ها از مسیحیان مربوط می‌شود که حاصل این امتزاج، تولد نماد صلیب لنگر به‌عنوان یکی از اولین و قدیمی‌ترین نمادهای مسیحیت، به مفهوم امید، نجات و رهایی از سختی بوده است. از آنجایی‌که نمادها دارای دو مشخصه بارز تعمیم‌پذیری و خصلت منطقه‌ای هستند، بعدها این نشان بسته به فرهنگ حاکم بر نواحی، گاه به‌صورت صلیب مشخص برفراز کلیساها یادآورنده مسیح مصلوب و گاه همین صلیب در فرهنگی دیگر نشان‌دهنده مفاهیم اولیه خود در دینوردی یا چهار جهت اصلی و یا چهارعنصر طبیعت و غیره تا به امروز تلقی می‌شده است. بر اساس فرضیه موجودیت این نقش‌مایه در بافته‌های مناطق خراسان و سیستان قدیم در قلمرو ایران فرهنگی، ارتباط شمایل این نماد در آثار باستانی و نقوش به‌کاررفته در دست‌بافت‌ها بررسی شد. برای تطبیق این نقوش با آنچه در بافته‌ها به نظر می‌رسید، لازم بود علاوه بر مقایسه فرم ظاهری نقوش، به ملاحظات جامعه‌شناختی، تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی اقوام ساکن مناطق مورد مطالعه در کنار سایر موضوعات مثل اعتقادات، ارتباطات تجاری و قبیله‌ای، درگیری‌های منطقه‌ای و فرماندهی‌های توجه شود. درنهایت، با توجه به بررسی‌های صورت گرفته از تمامی اشکال نمادین یافت‌شده در آثار باستانی مختلف، نقش لنگر به سه دسته (نگاره‌های لنگر ساده، ترکیبی و صلیب لنگر) تقسیم گردید. بر همین اساس، برای دو ناحیه مورد بررسی، نقوش لنگر به‌کاررفته در بافته‌ها به تفکیک در بافته‌های پرزدار، تخت و بافته‌های ترکیبی پرزدار و تخت که بیشتر شامل بافته‌های حجمی یا محفظه‌ای بودند، استخراج و دست‌بافت‌هایی با این نگاره معرفی شدند.

در مورد چگونگی انتقال نقش‌مایه لنگر به آثار باستانی و سپس بافته‌های عشایری نیز عوامل مختلفی در هر منطقه می‌توانسته به روش‌های گوناگون تأثیرگذار باشد. این عوامل عبارت‌اند از: ۱. قرار گرفتن مناطق مورد بررسی از ایران فرهنگی نظیر خراسان، سیستان، ترکمن، قفقاز و غیره در چهارراه تمدن‌ها (جاده ابریشم) و به‌عنوان گذرگاهی میان شبه‌قاره هند، آسیای مرکزی، روسیه و دریای مدیترانه. ۲. نقل و مکان اقوام سکایی از قفقاز به جنوب و شرق ایران و

painting in Iran (Vol. 1). Tehran: Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samt), Humanities Research and Development Institute.

Balakhvantsev, A. S. (2015). The Seleucid anchor in Old Nisa. *Strayum Plus: Archaeology and Cultural Anthropology*, 6, 81–87.

Bayani, M. (1991). The history of coins from the oldest period to the Sasanian period (Vols. 1–2). Tehran: University of Tehran Publishing and Printing Institute.

Behzadi, R. (2012). Ancient tribes in Central Asia and the Iranian Plateau. Tehran: Tahuri.

Canepa, M. P. (1975). The Iranian expanse: Transforming royal identity through architecture, landscape, and the built environment, 550 BCE–642 CE. Oakland, CA: University of California Press.

Frutiger, A. (1989). Signs and symbols: Their design and meaning (A. Bluhm, Trans.). West Germany: Published in the USA.

Ghavi, F. (2022). Comparative study of Turkmen and North Khorasan carpet patterns. *Scientific-Specialized Quarterly of Interdisciplinary Studies of Art and Humanities*, 1(3), 13–33.

Ghorbani, H., Sadeghi, S., & Hashemi Zarrajabad, H. (2013). Analysis of petroglyphs in the historical area of Great Khorasan in South Khorasan Province. *Scientific-Research Quarterly Journal of Great Khorasan*, 6(21). Birjand.

Hasouri, A. (1992a). Farsh Sistan. Tehran: Farhang Publishing House.

Hasouri, A. (1992b). Turkmen carpet rugs and neighboring tribes. Tehran: Farhang Publishing House.

Hertzfield, E. (2002). Iran in the Ancient East (H. Sanetizadeh, Trans.). Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Shahid Bahonar University of Kerman.

Hospers, J., & Scrattin, R. (2008). Philosophy of art and aesthetics (Y. Azhand, Trans., 1st ed.). Tehran: University of Tehran.

Hozhabri, A., Bigleri, Nokandeh, N., Naderibani, Ghafouri, H. Tahrani,

صادرات، واردات آثار و مصنوعات به‌عنوان زمینه‌ای برای رواج مبادلات تجاری یا برقراری ارتباطات فرهنگی با سرزمین‌های متمدن به دلیل مهاجرت ایلات و عشایر. ۳. ترویج آیین مسیحیت از مبادی مناطق قفقاز و در پی آن انتقال باورها با مهاجرت اجباری یا معمول ایلات به نقاط مختلف ایران فرهنگی. ۴. کشورگشایی‌ها و جنگ‌های متوالی میان امپراتوری ایران-یونان و سپس ایران-روم بر سر مسائل مختلف و تأثیر فرهنگی تمدن‌ها بر یکدیگر (کشور فاتح، صاحب زمین و کسب ثروت فراوان از غنائم می‌گردید. بنابراین، تبادل نقوش و تصاویر روی آن‌ها امری رایج به شمار می‌رفت). ۵. ارتباط اقوام مناطق مختلف ایران باستان با دریانوردی از طریق حاشیه‌نشینی در جوار دریا و مناطق رودخانه‌ای و آبی که این مهم در مورد ارتباط سیستانیان با دریای عمان، مردمان سرزمین الیمایی که از طریق رودخانه‌های دز، جراحی، کارون و غیره با خلیج فارس تجارت دریایی داشتند و مردمان قفقاز که از غرب با دریای خزر و از شرق با دریای سیاه با شرق و غرب در ارتباط بودند یا ایلات ترکمن (یموت) حاشیه‌نشین شرق دریای خزر که در دریانوردی و ماهیگیری مهارت فراوانی داشتند، کاملاً صدق می‌کرده است. بر این اساس، بافنده‌ی عشایری باورهای کهن و آیینی خود را که برگرفته از واقعیات ملموس این جهان است، به‌صورت تصاویر مجرد و انتزاعی در ذهن خود ایجاد و آن‌ها را نقش بسته است و فرم هندسی لنگر نیز تحت تأثیر ذوق و خلاقیت ذاتی بافندگان و ملاحظات دینی و آیینی آن عصر به عناصر تزئینی نظیر گل، برگ و بوته آراسته و چهره‌ی خشن و آهنین لنگر به نقش‌مایه‌های زیبا در بافته‌ها تبدیل شده است.

## References

- Afshari, H., & Bashtani, M. A. S. (2019). The newly discovered color motifs of Humian and its place in the life of the nomads of Lorestan. *Bastan Pejuh*, 19(24–25), University of Tehran.
- Anvari-Moghadam, A., Farjami, M., Mahmoudi Nasab, A. A., & Soroush, M. R. (2021). Typology of embossed pottery from Qain Castle. *Fine Arts - Visual Arts*, 26(4). Winter 2021.
- Azhand, Y. (2010). Painting in Iran: Research on the history of painting and

collections in North Khorasan province (Jorbat and Upper Nargslavi). Bojnord: Organization of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, General Directorate of Heritage.

Zholeh, T. (1996). A leaf from Khorasan carpet. Tehran: Farsh Iran Publishing Company, Ferdowsi.

URL1:

<https://rjohnhowe.wordpress.com/2017/11/22/turkman-now-part-2-the-pieces-brought-in/>

URL2:<https://www.coinarchives.com/a/results.php?search=LION+ANCHOR&s=0&upcoming=0&results=100>

URL3:<https://www.kojaro.com/attraction/27456>

URL4:<https://fa.tripyar.com/iran/>

URL5:<https://www.researchgate.net/publication/318723190>

URL6:<https://www.doaks.org/resources/textiles/catalogue/BZ.1936.43>

Fakurzadeh. (2019). Man and the sea. Tehran: National Museum of Iran.

Jourdan, U. (1981). *Oriental rugs (Vol. 5: Turkoman)*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collectors' Club.

Kasraian, N., & Arshi, Z. (1991). *Turkmens of Iran*. Tehran: Nasrullah Kasraian Publishing House.

Kiani-Rad, H. (2011). Elymai coin motifs and its connection with seafaring. *Journal of Historical Sciences Research*. Tehran.

Marcuson, A. (Ed.). (1994). *The 1994 Hali Annual: Carpet and Textile Art. The Hali Annual (1)*.

Mirnia, S. A. (1990). *Nomadic clans and clans of Khorasan*. Tehran: Nesl Danesh Publications.

Naseri-Fard, M. (2015). *Stone museums, rock arts (petroglyphs of Iran)*. Qom: Wasef Lahiji.

Pakzadian, H. (2007). *Elimai coins*. Tehran: Nashermolev Publisher.

Pfrommer, M. (1993). *Metalwork from the Hellenized East: Catalogue of the collections*. Malibu, CA: The J. Paul Getty Museum.

Pope, A., & Ackerman, P. (2007). *A journey through Iran's art (N. Daryabandari & Others, Trans., Vols. 1 & 8)*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Rafi'far, J. (2002). Arasbaran (Songun) petroglyphs. *Journal of Anthropology of Tehran University, 1(1)*, 45–75.

Saeedipour, A. (2011). Investigation of the anchor symbol in Bakhtiari nomadic weavings. National Conference on Art, Culture and Islamic Azad University of Najafabad. Isfahan.

Sarafraz, A. A., & Avar-zamani, F. (2007). *Coins of Iran from the beginning to Zandiyeh (6th ed.)*. Tehran: Semit.

Sayles, W. G. (1999). *Ancient coin collecting VI: Non-classical cultures*. Krause Publications.

Shovalieh, J., & Garbaran, A. (2000). *Culture and symbols (S. Esari, Trans., Vols. 3–5)*. Tehran: Jihoun Publications.

Tanavoli, P. (1991). *Nan and Namak*. Tehran: Ketab Sera, Publications of the Ministry of Culture and Islamic Publications.

Vahdati, A. A. (2010). *Stone canvases: Report on the investigation of two rock art*



Research article

## A Comparative Study of the Motifs of the Quranic Volumes in the Timurid and Safavid Periods Preserved in The Astan Quds Razavi

Maryam Mohseni Tafti <sup>(a)</sup>, Alireza Karimi <sup>(b)\*</sup>

a. MA in Art, Painting Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashahad, Iran (m.m.rangarang@gmail.com)

b. Assistant Professor, Painting Department, Art Faculty, Shahed University, Tehran, Iran

### Keywords

Book Covers, Motifs, Timurid era, Safavid era, Astan Quds Razavi

### Citation

Mohseni-Tafti, M., & Karimi, A. (2025). A Comparative Study of the Motifs of the Quranic Volumes in the Timurid and Safavid Periods Preserved in The Astan Quds Razavi. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 29-48.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

Cover designing for the Holy Quran has always been an art and industry with significant historical and aesthetic values serving the divine word. It can be noted that the best examples of this can be observed in Iran during the Timurid and Safavid eras. Some of these Qurans are preserved in the "Center for Manuscripts of the Central Library" of the Astan Quds Razavi, which have not yet been introduced and analyzed on a case-by-case basis. From this, one can understand the similarities and differences in the "designs and motifs" used in them and the temporal influences between them. In this research, an effort has been made to answer the question of what the commonalities and distinctions in the motifs of the Qurans from the mentioned periods preserved in the Astan Quds Manuscript Center are, and what the range of their influences is in the conducted comparison. Selected samples from each historical period consist of "three" Qurans, totaling six cases. The results showed that the book covering of the Safavid period was influenced by the Timurid period, and approximately more motifs used in the construction and decoration of the covers were common in both periods. However, despite the common motifs in the decoration of the bindings, it seems that during the Safavid period, artists, by using diverse and warm colors, greatly enriched the covers, creating vibrant and volumetric motifs and achieving a more realistic state compared to the covers of the Timurid era.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.511532.1036>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218569.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218569.html)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

\* Corresponding Authors: (A.karimi@shahed.ac.ir)

## Introduction

Book cover designing for a religious type of books, aimed at protecting and respecting their valuable and sacred content, has always been a common practice among believers and religious people throughout history. Therefore, honoring the word of revelation and adorning it with various artistic embellishments, as well as preserving it, was typically supported under the auspices of contemporary Islamic rulers, so that the Quran, this miracle of the Last Messenger (PBUH), would be further cherished. The study of this art and craft indicates that the best and most exquisite examples of Quranic covers can be traced back to the culturally inclined and art-loving periods of Iranian history, such as the "Timurid" and "Safavid" eras. It is noteworthy that numerous Qurans from these two periods have been prepared with great finesse, considering the nuances and details of technical and artistic skills, using methods such as "burning" and "timaj zarbi," thanks to outstanding bookbinders and calligraphers, and are preserved in leading collections and museums around the world. One of these rare collections is the "Center for Manuscripts" of the Central Library of Astan Quds Razavi and the "Quran and Manuscript Museum" in Mashhad. The Qurans preserved from these two periods in Astan Quds Razavi have not yet been the subject of detailed discussion regarding the designs and motifs used in the covers, allowing for a comparative research opportunity to be presented.

## Materials / Methods

This research is of a qualitative type, with a fundamental goal and descriptive and analytical nature and method. At the same time, it engages in an adaptive process to recognize the similarities and differences between the two historical periods of the Timurid and Safavid eras. The method of data and information collection is library-based with the tool of note-taking and field-based through the observation of found covers. The "research community" in this study includes all Qurans with covers featuring distinguished designs and motifs from the aforementioned periods, which are kept in the "Museum of the Quran and

Rarities" under the "Central Library Manuscripts Center" of Astan Quds Razavi. The selected samples include three Qurans from the Timurid era with these registration numbers: "137," "66," "21," and three Qurans from the Safavid era with these registration numbers: "291," "120," and "224." In the examinations, criteria such as "multiple motifs," "variety of motifs," and "delicacy in covering" have been considered. Additionally, technical and covering features of the manuscripts—such as the owner, scribe, type of the cover, size, number of lines, type of paper, type of ink, and features of design and motifs like composition, margins, and inscriptions, types of motifs, and color—have been taken into account.

## Discussion and Findings

Through examining selected samples from the Timurid period, it became clear that in some versions, the date of covering is after the date of writing. For example, Quran number 21 was written in the 3rd century AH and covered in the 9th century AH. The type of script used is Kufic and, in some cases, Thuluth. The size and dimensions of the Qurans are typically ministerial and in some cases are rectangular. Regarding the scribes of the Qurans analyzed, Quran number 21 is attributed to the Imams (PBUTH), Quran number 137 to the Shirazi scribe, Zain al-Abidin bin Muhammad, and Quran number 66 is unknown. The type of material or writing surface on which the Quran is written is leather in issue 21, Dawlat Abadi paper in issue 137, and Khan Balagh paper (Chinese) in issue 66. The result of examining the design and motifs used in the covers of three selected Qurans from the Timurid period indicates that we are faced with Arabesque designs, including Abry (cloud), Mary (snake shaped), and Khurtum (Elephant's trunk) motifs as well as floral and geometric patterns. The compositions are mostly scattered, symmetrical, and balanced while being simple and not overly elaborate. Considering the framing features, they have corner brackets, with both plain and patterned margins, and includes a central Shamsa and Tangerine design. Through examining selected samples from the

Safavid period, it became evident that a difference in date between writing and covering is apparent in one version, namely number 120. The type of script used is respectively: Naskh, Reyhan, and Thuluth. The size and dimensions of the Qurans are generally ministerial. The scribes of the Qurans are as follows: for Quran number 291, Hosseini Abd al-Qadir, for number 120, Yaqut Musta'simi, and for the last one, number 224 the scribe is unknown. The type of paper is of the Kashmir variety, with text and margins. The outcome of examining the design and motifs used in the cover of three selected Qurans from the Timurid period shows that we encounter Arabesque designs, including Abry (cloud), Mary (snake shaped), and Khurtum (Elephant's trunk) motifs as well as floral, geometric and Khatā'i patterns. The compositions are mostly symmetrical and balanced, intricate and delicate. The framing features crenellated corner brackets, with both patterned and plain margins, and includes a gilded patterned Tangerine.

### Conclusions

In the Timurid period, the subject of motifs mostly includes more plant motifs. The design of the motifs, using thin and thick lines (speed and slowness) obtained from a brush, incorporates a combination of Arabesque motifs and calligraphy with high density, the method of executing motifs in terms of symmetry and regular repetition, diverse composition especially with the design of borders, text, headings, and a central motif. In the Safavid period, the motifs include rotating plant shapes (Khatā'i and Arabesque), various types of Abbasi and Arabesque flowers (simple, textured, flowering, leaf-like, snake-like), utilization of different motifs in various combinations (surface, size, and shape), designs and motifs using various methods of symmetry (inverse, rotational, and mirror) and variants (radial and linear) have been executed, and diverse compositions have been employed in the structures of Tangerines, corner and Tangerine, and Icicle-like and a like, and it can be stated that, the art of gilding and binding during the Safavid era advanced under the influence of the book covering art of the

Timurid period, and approximately most of the motifs used in the construction and decoration of covering in this period are common. Among the common features of Quranic coverings in the two mentioned periods, the following can be noted: the use of floral and vine motifs, Arabesque motifs in the form of Tangerine and Shamsa, intricate plant forms, and designs of flowers and clouds in Chinese style, geometric motifs, gilding designs (Arabesque and Khatā'i), plant motifs (flower and vine designs), corner pieces and Tangerine, and the use of borders in covers (with Arabesque designs, floral and vine motifs and inscriptions, Chinese clouds). Among the differentiating aspects of Quranic covers in the two periods, it should be mentioned that most of the motifs used in the decoration of coverings are common, yet it seems that during the Safavid period, artists, through vibrant and warm colors, added color to the interiors of the motifs and provided a great variety to the covers, resulting in a more realistic and tangible expression compared to the covers of the Timurid period. The motifs of covers in the Timurid period (Arabesque motifs, cloud-like, snake-like, elephant trunk-like, plant-like, Khatā'i) are simple and have fewer decorations; whereas the motifs in the covers of the Safavid period, besides Arabesque motifs, cloud and snake like, and Khatā'i, also utilized flower and bird motifs "colorful and cheerful flowers" and the motifs appear to be rich in color and can be described as having a three-dimensional and dynamic appearance.

### Acknowledgment

The authors would like to express their utmost gratitude and appreciation for the cooperation of the managers and staff of the "Central Library Manuscript Center," "Quran and Manuscript Museum," and "Research Department of the Central Museum" of the Astan Quds Razavi, for their guidance and provision of documents related to the selected Qurans of this research.

# هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۸، زمستان ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

## مقاله پژوهشی

### مطالعه تطبیقی نقوش جلد‌های قرآن در دوره‌های تیموری و صفوی، محفوظ در آستان قدس رضوی<sup>۱</sup>

مریم محسنی تفتی (الف)، علیرضا کریمی (ب)\*

(الف) کارشناس ارشد، گروه نقاشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران (m.m.rangarang@gmail.com)

(ب) استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

#### چکیده

جلدسازی برای قرآن کریم، همواره هنر و صنعتی با ارزش‌های مهم تاریخی و زیباشناختی در خدمت کلام وحی بوده است، به نحوی که می‌توان بهترین نمونه‌های آن را در ایران و در دوره‌های تیموری و صفوی مشاهده کرد. تعدادی از این قرآن‌ها در مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند که تاکنون به صورت موردی، معرفی و تحلیل نشده‌اند تا از پس آن بتوان به وجوه تشابه و تمایز طرح و نقش‌های به‌کاررفته در آن‌ها و تأثیرات زمانی میانشان آگاهی یافت. در این پژوهش تلاش شده تا به این پرسش پاسخ داده شود که وجوه اشتراک و افتراق نقوش جلد قرآن‌های دوره‌های یادشده محفوظ در مرکز نسخ خطی آستان قدس، کدام است؟ و دامنه تأثیرات آن نیز در تطبیق صورت گرفته چیست؟ نمونه‌های منتخب از هر دوره تاریخی، سه قرآن و جمعاً شش مورد است. نتایج نشان می‌دهد که جلدسازی دوره صفوی تحت تأثیر دوره تیموری بوده و به‌طور تقریبی بیشتر نقوش استفاده‌شده در ساخت و تزئین جلد در دو دوره، مشترک است. باوجود نقوش مشترک در تزئین جلد‌ها، به نظر می‌رسد که در دوره صفوی هنرمندان به‌وسیله استفاده از رنگ‌های متنوع و گرم، تنوع زیادی به جلد‌ها داده‌اند و به‌گونه‌ای نقوشی جان‌دار و حجم‌دار خلق کرده‌اند و حالتی واقع‌گرایانه‌تر از جلد‌های عصر تیموری داشته‌اند.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

شماره صفحات: ۲۹-۴۸.

#### واژگان کلیدی

جلدسازی، نقوش، دوره تیموری، دوره صفوی، آستان قدس رضوی

#### استناد به مقاله

محسنی تفتی، مریم و کریمی، علیرضا. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی نقوش جلد‌های قرآن در دوره‌های تیموری و صفوی، محفوظ در آستان قدس رضوی. هنرهای صنایع خراسان بزرگ. ۲ (۸)، ۲۹-۴۸.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.511532.1036>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218569.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218569.html)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم در رشته نقاشی مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد با عنوان «تحلیل تطبیقی جلد‌های قرآن دوره تیموری و صفوی» است.

\*نویسنده مسئول مکاتبات: (A.karimi@shahed.ac.ir)

تجلید، از صنعت-هنرهایی است که در عمده تمدن‌های فاخر بشری صاحب کتاب، مورد رجوع و استفاده بوده است، خاصه در تمدن‌های توحیدی که قصد می‌کردند تا کتاب آسمانی خود را با هدف محافظت از صدمات و آراستگی درخور محتوای آن، به جلد و پوشش مناسب، مجهز و مزین سازند. این هنر در دایره تمدن و کشورهای اسلامی نیز، همواره برای تکریم ساحت قرآن مجید و صیانت از آیات مقدس کلام وحی، مورد توجه حامیان فرهنگ و هنر، بوده است. در میان حکومت‌های ایرانی، تیموریان و صفویان در زمره دستگاه‌هایی بودند که در پرتو حمایت آنان، قرآن‌های متعددی به روش‌های مختلف و شیوه‌های متنوع رایج زمانه خود، طی فرآیند جلدسازی آماده‌سازی شدند. این در حالی است که به لطف جلدسازان و صحافان ممتاز و با نفاست و رعایت ظرایف و دقایق صنعتی و هنری به‌کاررفته در آن‌ها، این هنر در دو دوره یادشده، به اوج درخشش و شکوفایی خود نائل آمده است. جلدهایی که با روش‌های نظیر «سوخت» و «تیماج ضربی» میزبان نقش‌مایه‌های «هندسی» و «گیاهی» منحصربه‌فردی است که نگاه هر بیننده‌ای را به خود معطوف می‌دارد. شمار قابل‌توجهی از این قرآن‌ها در مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی در مشهد مقدس و در مجاورت بارگاه امام هشتم شیعیان نگهداری می‌شود. این نسخه‌ها، تاکنون به نحو اختصاصی و به طرز شایسته، از منظر «تجلید» و «نقوش» به‌کاررفته بر روی جلدهای آن‌ها، مورد بررسی قرار نگرفته است. صرف‌نظر از بحث و بررسی ویژه تاریخی در هر دوره (تیموری و صفوی)، «تطبیق» دو مقوله فوق-تجلید و نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در جلد قرآن‌های محفوظ در آن آستان گرامی- نیز مورد توجه جدی نبوده است، تا بتوان از پس آن به وجوه تشابه و تمایز دو دوره در موضوع منتخب و تأثیرات دوره متقدم بر دوره متأخر دست یافت. از این‌رو، می‌توان هدف این پژوهش را شناخت صنعت تجلید در دو دوره تاریخی تیموری و صفوی و دستیابی به وجوه تشابه و تمایز طرح و نقش به‌کاررفته در قرآن‌های فوق‌الذکر و نحوه اثرگذاری و اثرپذیری این نسخه‌ها استوار دانست.

### پیشینه پژوهش

پژوهشگران بسیاری، صنعت تجلید را مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند که رویکرد عمده آنان، تاریخی و سپس موضوعی بوده است. ثریا غفارپوری (۲۰۱۷) در مقاله «بررسی سیر تحول طلاکاری قرآن‌های موزه آستان قدس رضوی از ابتدا تا دوره قاجار»، به مطالعه و بررسی به‌کارگیری طلا بر آراستن قرآن‌ها از دوران اولیه اسلام تا دوره قاجار پرداخته است. کبری دادمحمدی (۲۰۱۶) در مقاله «بررسی تطبیقی جلدهای دوره تیموری و ممالیک مصر از منظر طرح و نقش»، به توصیف جلدهای دوره تیموری پرداخته و تأثیرات هنر جلدسازی دوره تیموری ایران را بر دوره ممالیک مصر از نظر نقش مورد بررسی قرار می‌دهد. معصومه محمدی دشتکی (۲۰۱۵) در مقاله «نگاهی به تاریخ جلدسازی از دوره تیموری تا قاجار»، به شرح و توصیف تاریخ جلد و جلدسازی دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار در ایران پرداخته است. بهمن آقاجانپور (۲۰۱۴) در کتاب *هنر اسلامی: هنر سوخت*، به روند تاریخی هنر سوخت در میان هنرهای سنتی ایران، بررسی مواد و ابزار، تکنیک‌های مختلف ساختاری در طول دوره‌های تاریخی و طرح و نقش و کاربرد آن‌ها پرداخته است. بهمن آقاجانپور قادیکلایی (۲۰۱۴) در کتاب *آموزش هنر سوخت (۲)*، (منبت و معرق چرم)، به شرح ابزارها و وسایل کار به همراه آموزش اجرای روش‌های مختلف هنر سوخت و چرم، به صورت تصویری پرداخته است. مصطفی رستمی (۲۰۱۳) در کتاب *جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار*، به بررسی اجمالی جایگاه و تحولات هنر جلدسازی در تمدن ایران، تغییرات و تحولات خاص هنر تجلید و گونه‌های مختلف جلدهای ایرانی از سه منظر: ۱. ابزار، مواد و مصالح، ۲. فن ساخت و ۳. طرح و نقش (به‌عنوان شاخص مطالعات میدانی و قیاسی جلدهای مختلف) پرداخته است. محمدمهدی هراتی (۱۹۹۲) در مقاله «علیرضا عباسی و قرآن نفیس کتابخانه آستان قدس رضوی»، به توصیف یکی از قرآن‌های نفیس کتابخانه آستان قدس رضوی با عنوان قرآن شریف (با شماره ۱۰۷) به قلم خوشنویس برجسته و ممتاز دوره صفوی، علیرضا عباسی پرداخته است. لازم به ذکر است که در پیگیری نقوش جلدهای قرآن و تطبیق نقوش

جلدهای محفوظ در موزه قرآن و نفایس آستان قدس رضوی در دو دوره تیموری و صفوی در طی یک دوره زمانی خاص، مقاله‌ای به رشته تحریر درنیامده است.

### روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، توسعه‌ای و به لحاظ ماهیت و روش، توصیفی و تحلیلی و درعین حال کیفی است که در قالب مطالعه تطبیقی به شناخت وجوه تشابه و تمایز طرح و نقش جلد‌های قرآنی دو دوره تاریخی ارزشمند در فرهنگ و هنر ایران یعنی تیموری و صفوی می‌پردازد. روش گردآوری داده‌ها و اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای با ابزار فیش‌برداری و از نوع میدانی از نوع مشاهده جلد‌های یافت شده است. جامعه آماری در این تحقیق کلیه قرآن‌های با جلد حاوی طرح و نقش ممتاز از دوره‌های تیموری و صفوی است که در موزه قرآن و نفایس ذیل سازمان کتابخانه‌ها، موزه‌ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. نمونه‌های منتخب شامل سه قرآن از دوره تیموری به شماره‌های ثبتی ۱۲۷، ۶۶، ۲۱ و سه قرآن از دوره صفوی به شماره‌های ثبتی ۲۹۱، ۱۲۰ و ۲۲۴ است. روش نمونه‌گیری به شکل غیرتصادفی با تکیه بر معیارهایی نظیر «تعدد نقوش»، «تنوع نقوش»، «نفاست در تجلید» بوده است. پس از توصیف و تفسیر هر نمونه، برای دو دوره تاریخی، دو جدول طراحی شده است. جدول نخست به ویژگی‌های فنی و تجلید نسخه نظیر واقف، کاتب، نوع جلد، اندازه، تعداد سطور، نوع کاغذ، نوع مرکب و جدول دوم به ویژگی‌های طرح و نقش نظیر ترکیب‌بندی، حاشیه و کتیبه، گونه‌بندی نقوش و رنگ مربوط می‌شود. در پایان نیز برآیند دو جدول برای دو دوره تاریخی در قالب یک جدول تطبیقی تنظیم و ارائه شده است.

### صنعت تجلید در دوره‌های تیموری و صفوی

صنعت تجلید و صحافی تا دوره تیموریان به‌ویژه تا تشکیل کتابخانه بایسنقر، به درجه نفاست نرسیده بود. با این وصف، جلدسازی در قرن نهم هجری قمری به‌وسیله جلدسازان و صحافان مکتب هنری هرات به اوج خود رسید و به‌صورت یک هنر ایرانی درآمد. در این دوره، صحافان کتابخانه‌ها، بهترین و زیباترین کتاب‌ها به‌خصوص جلد‌های قرآنی را با خط بسیار زیبا و با مذهب‌کاری، نقاشی و جلد‌های قیمتی به وجود آوردند و این نتیجه یک جنبش هنری بود (Pope, ۲۰۰۳).

287 (Mahvan, 2016, p. 55). شرایط دربار تیموری و توجه بی‌سابقه آنان به هنر، زمینه مساعدی برای رشد هنر کتاب‌آرایی و تجلید پدید آورد، به‌طوری‌که تولید نسخ در این دوره چندین برابر افزایش یافت (Mahvan, 2016, p. 55). در این زمان است که تجربه‌های ماندگار تجلید گذشته در تلفیق با خلاقیت‌های نو در فضای شایسته کارگاه‌های کتاب‌آرایی و کتاب‌سازی دوره تیمور و فرزندانش، هنر جلدسازی را به اوج رسانده است. بهترین و زیباترین صحافی‌ها و تجلید ایرانی در قرن‌های هشتم و نهم هجری قمری، از احساسی عالی در ترتین جلد و از هنری شگرف (به‌مراتب برتر از صحافی‌های اروپایی در آن عصر) پرده برمی‌دارد (Rostami, 2016, p. 25). در دوره تیموری نقوش روی جلد از اهمیت و زیبایی خاصی برخوردار بود، زیرا در این دوره هنر جلدسازی استقلال خود را پیدا می‌کند و به‌جای نقوش هندسی، عناصر ترتینی به‌صورت ترنج، گل و گیاه و حیواناتی همچون عنقای چینی و نقوش انسانی مشاهده می‌شود. با گذر از دوره تیموری به دوره صفوی، بر ظرافت و پیچیدگی جلد‌ها افزوده می‌شود و هنوز تأثیر هنر چینی در نقوش روی جلد وجود دارد. از نقش‌های گوناگونی برای ترتین جلد‌ها استفاده شده است. نقش‌ها در ابتدا ساده و با ابزارهای پرگار و ستاره و قالب‌های کوچک ایجاد می‌شده‌اند، اما با گذشت زمان و تکامل کتاب‌آرایی طرح‌ها، متنوع، ظریف، پیچیده‌تر و زیباتر شدند (Mousavilar, 2017, p. 108). «در عصر صفوی، جلد‌های ضریبی و روغنی در اوج کمال ساخته شد. بیشتر جلدسازان دوران صفوی نه‌تنها جلدساز بوده‌اند، بلکه با نقاشی، تذهیب و دیگر هنرهای کتاب‌آرایی نیز آشنایی داشته‌اند. عده‌ای از صحافان این دوره مانند میرحسین قزوینی، قاسم بیک تبریزی، محمد زمان تبریزی و ملاقاسم علی جلد‌هایی ساخته بودند که شهرت آنان را از مرزهای ایران عهد صفوی فراتر برده بود. توجه به جلدسازی و هنر زیبا‌ساختن کتاب در زمان شاه‌طهماسب صفوی به اوج کمال رسید. تهیه جلد کتاب در عهد صفوی به دنبال رشد صنایع و فنون، شکل صنعتی‌تر به خود می‌گیرد. از این‌رو، سرعت بیشتری در تهیه جلد کتاب به وجود می‌آید» (Mohammadidashtaki, 2015, p. 27). در دوران صفویه، جلد کتاب با اشتیاق بیشتری ترتین می‌شد و

بیش از دوران تیموریان طلاکاری در آن به کار می‌رفت. در برخی موارد طرح‌های تزیینی، تمامی سطح جلد را می‌پوشاند و در بعضی دیگر طرح تزیینی داخل یک شکل تزیینی و یا در بخش‌های دیگر قرار داشت. تزیینات طلایی و فشاری خارج این طرح‌ها که شامل شکل‌های پرندگان و جانوران و مناظر طبیعی می‌شود، نمونه اسلوب نقاشی طبیعی دوره صفوی است. تزیین جلد کتاب در عصر صفویه، از لحاظ شیوه اجرا، با صحافی و تجلید دوره تیموریان متفاوت است. در تجلید دوره صفویه تزیینات با دست و فشار دست ساخته نمی‌شد، بلکه به وسیله قالب‌های بزرگ مس و فولاد تهیه می‌شد و به عمل می‌آمد. به طور معمول عمل طلاکاری و فشار قالبی با هم ترکیب می‌شد» (Dimand, 1985, p. 88). «تزییناتی که روی جلد‌ها صورت می‌گرفت، عبارت بود از شکل پرندگان و جانوران، منظره طبیعی و بوستان، لچک و ترنج، صحنه‌های شکار و جنگ، تصویرهای پادشاهان و امیران، طلاکاری، نقره‌کاری، گل و بته، گل و مرغ، اسلیمی و ختایی. یکی از جذابیت‌های هنر روغن‌کاری (که در جلد‌های دوران صفوی به تعالی رسید) در آن است که نه تنها جلوه‌ای تابناک به رنگ‌ها می‌بخشد، بلکه حائلی به وجود می‌آورد که گویی بیننده را مشتاق گذشتن از ورای آن می‌کند، اما از اواسط این دوره بود که به تدریج ترکیب طرح‌ها ظرافت خود را از دست داد و خطوط خشن‌تر شد» (Saba, 1960, p. 35). «نقاشی‌های این نوع به شیوه ریزنقش به مناظر طبیعی و چشم‌اندازهای شکار و باغ و دسته‌گل می‌پرداخت. آرایه‌های جلد کتاب در این سده و نیز سده ۱۱ ق به شیوه صفویه ادامه یافت، ولی فن روغنی یا آقا میرکی بیشتر به کار رفت. تزیینات و طرح‌ها به طور معمول نقش گل‌های طبیعی و پردازش شده است که با رنگ‌های روشن نقاشی شده‌اند» (Dimand, 1986, p. 89). «ساختن جلد‌های روغنی در اواخر عهد صفویه بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت و بر اثر این اقبال، مراحل ترقی را پیمود تا در دوران زندیه و قاجاریه به والاترین پایه‌های زیبایی و ظرافت رسید. در سال‌های پایانی عصر صفویه طرح جلد‌های روغنی بیشتر گل و برگ‌سازی بود و گاهی گل و مرغ که استادان فن طرح‌های گوناگون آن را روی صفحات جلد پیاده می‌کردند و به قول ادیب برومند با خامه یا قلم سحرآفرین می‌آراستند. نقش

این‌گونه جلد‌ها از حیث زیبایی و استحکام قلم و اصالت رنگ بسیار نفیس و بیشتر با طرح تزیینی روی بوم مرغش دیده شده است» (Adibbroumand, 1978, p. 38). «نقش‌ها و طرح‌های تجلید در دوره تیموریان در تحولات هنر جلدسازی تمدن ایران اسلامی یک نقطه عطف است. در این زمان تجربه‌های ماندگار تجلید گذشته در تلفیق با خلاقیت‌های نو در فضای مناسب کارگاه‌های کتاب‌آرایی و کتاب‌سازی دوران تیمور و فرزندانش، موجب رنسانسی در توسعه و تحول هنر تجلید در تمدن اسلامی شد و به سبب آن نفیس‌ترین جلد‌های نسخه‌های خطی بی‌نظیر جهان همراه با نقش‌ها و طرح‌های اعجاب‌انگیز ساخته و پرداخته شد. ذوق و خلاقیت‌های سرشار هنرمندان تجلید این زمان، سبب شد تا انواع مختلف نقش‌ها و طرح‌ها که برخی به کمال رسیده نقش‌های دوره‌های پیشین‌اند، خلق و بر جلد‌ها اجرا شود. نقوش مورد استفاده در جلد‌های دوره تیموری، الف، جانوری: مرغابی، درنا، آهو، خرگوش، شیر، غزال و پلنگ، ب. موجودات افسانه‌ای: اژدها و عقاب، پ. نقوش هندسی، طرح‌های تذهیب (اسلیمی و ختایی): و نقش گره پز، ت. نقوش گیاهی (طرح‌های گل و بوته)، لچک و ترنج، استفاده از حاشیه در جلد (با طرح‌های اسلیمی، گل و بوته و کتیبه‌دار، آیات و اشعاری به تناسب کتاب)» (Dadmohammadi, 2016). نقوش مورد استفاده در جلد‌های دوره صفوی، دنباله هنری بود که در دوره تیموری به اوج اعتلای خود رسید. این هنر با ویژگی مذهبی صفویان که پایبندی به مذهب شیعه اثناعشری و تصوف بود، باعث شکل‌گیری موجی از تصویرهای ذهنی برای نگارگران، شاعران و خوشنویسان دوره صفوی شد. از نقوشی همچون، گل و بوته و درخت و باغ و صحرا و جانور و سیمرغ و اژدها و پرندگان و آهو، نقوش اسلیمی با شکل ترنج، اسلیمی، اشکال نباتی مشبک و طرح‌های گل و ابر به سبک چینی، اشکال پرندگان، حیوانات، شکار حیوانات و مناظر طبیعی در تزیین جلد‌ها بهره برده‌اند. در مجموعه نفیسی از این دوران به نام مرقع / فشار، در ساخت و تزیین جلد آن از هنر کتاب‌آرایی نظیر تذهیب، حل‌کاری و افشان‌گری استفاده شده است. تزیینات موجود در حاشیه این مجموعه، صحنه‌هایی از طبیعت، پرندگان و حیوانات درنده را نشان می‌دهد که

به صورت بسیار زیبایی به شیوه عکاسی در حاشیه اوراق، حل‌کاری شده‌اند ([Mousavi Lar, 2017, p. 11](#)). نقوش اسلامی به غیر از ساختار و ظاهر بصری، دارای محتوا و معنای خاصی است. نقوش اسلامی به کاررفته بر روی جلد‌ها در دوره‌های تیموری و صفوی، با توجه به فرهنگ و اعتقادات آن دوران نقش زده شده است و قطعاً هر نقش که بر روی جلد‌ها تصویر شده، دارای نشان و نمادی است. نمادها را افراد در زمان و مکان معین به قصد تفسیری شخصی از چیزها ساخته‌اند. نمادها ریشه کهن دارند و طی قرون متمادی دگرگون شده و توان مفهومی آن‌ها نیز تمام‌نشدنی است ([Pakbaz, 2016, p. 1532](#)). انسان با تمایلی که به نمادپردازی دارد، اشیاء و اشکال را به نمادها تبدیل می‌کند و آن‌ها را در مذهب و هنر به‌ویژه هنرهای بصری بیان می‌نماید ([Afrogh, 2010, p. 33](#)).

#### جلدهای قرآن در دوره‌های تیموری و صفوی

«در دوره‌های مختلف تاریخ هنر تمدن اسلامی که اوج آن در عصر تیموریان و صفویان بوده است، زیباترین و نفیس‌ترین جلد‌های چرمی سوخت برای حفاظت از محتوای ارزشمند کتاب‌های مهمی چون قرآن کریم، شاهنامه و کتاب‌های دیگر علمی، ادبی و مذهبی ساخته شده‌اند. در این میان جلد‌های چرمی سوخت قرآن کریم چنان با جلال و شکوه از نقش و نگارهای ظریف گل و برگ الهام گرفته‌اند که نمونه‌های خیره‌کننده آن‌ها گویای علاقه و مهارت بی‌حد آنان است» ([Rostami, 2013, p. 86](#)). دوره شکوفایی و عظمت هنر جلدسازی، به‌ویژه جلد‌های قرآن در ایران دوره‌های تیموری و صفوی است. در این هنگام، شاهد خلق شکل‌ها و قالب‌های هنری فراگیر در بخش‌هایی از جهان اسلام هستیم و با حمایت همه‌جانبه‌ای از هنرمندان، قرآن‌های دست‌نوشته مجلل و فاخر به بهترین وضع و شیوه صحافی شد و به دست جلدسازان و صحافان به شاهکارهایی از هنر تبدیل گردید. هنرمندان بر خلق قرآن‌های بی‌بدیل از نقوش اسلیمی بهره بردند. نقوش ترنج، شمسه و اسلیمی، در تذهیب قرآن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند، زیرا هر یک معانی و مفاهیم خاصی داشت. تذهیب قرآن با اسلیمی،

تصویر ضرباهنگی است که با تکرار مدام یک نقش‌مایه (به‌ویژه ترنج کوچک) در فواصل منظمی، آهنگ موزون قرآن را به ذهن متبادر می‌کند. هنرمند با اتکاء به قرآن و معانی ژرف کوشیده است جلوه‌های زیبای آیات حق را در آثار خویش منعکس کند ([Najjarpour Jabbari, 2016, p. 36](#)).

#### موزه قرآن و نفایس آستان قدس رضوی

از دوره‌های تیموری و صفوی، قرآن‌های نفیس و ارزشمندی وجود دارد که در مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود و به اقتضای زمان، ضرورت نمایش و گردش موزه‌ای آن‌ها در اختیار موزه قرآن و نفایس آستان قدس رضوی قرار می‌گیرد. موزه قرآن و نفایس به‌عنوان اولین موزه قرآن جهان توسط آستان قدس رضوی در ۱۳۶۴ ش در مجموعه حرم امام رضا<sup>(ع)</sup>، گشایش یافت. در این گنجینه، قرآن‌های خطی با قدمت تاریخی از قرن سوم تا قرن سیزدهم هجری قمری به نمایش درآمده است. در ۲۶۳ ق، قدیمی‌ترین قرآن وقفی را «ابوالقاسم علی ابن ناصرالدوله ابی‌الحسن محمد ابن ابراهیم ابن سیمجور» وقف گنجینه روضه نمود که بسیاری این تاریخ را مبدأ موجودیت و تأسیس کتابخانه و قرآن‌خانه در آستان قدس رضوی می‌دانند. پس از آن، قدیمی‌ترین قرآن وقفی موجود در آستان قدس رضوی، قرآن خطی «ابوالقاسم منصور ابن محمد بن کثیر» است که وزیر و صاحب دیوان سلطان محمود غزنوی در ربیع‌الاول ۳۹۲ ق وقف آستان قدس رضوی کرده است. قدیمی‌ترین قرآن این گنجینه از نظر کتابت و سایر قرآن‌های منسوب به ائمه اطهار<sup>(ع)</sup> نیز به خط کوفی و بر روی پوست کتابت شده‌اند. بیشتر این قرآن‌ها توسط شاه‌عباس اول صفوی وقف آستان قدس رضوی شد و وقف‌نامه آن‌ها نیز به خط شیخ بهایی است. در موزه آستان قدس رضوی بیشتر قرآن‌های قرون اولیه، فاقد آرایه هستند، اما در برخی از آن‌ها سرسوره‌ها با زر تحریردار نوشته شده‌اند و فواصل هر پنج یا ده آیه با دوایر و شمسه‌های کوچک زرین نشان داده شده است ([Ghafarpouri, 2017, p. 9](#)).

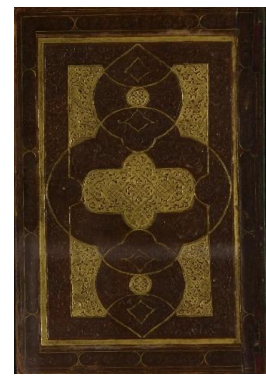
## نمونه‌های منتخب دوره تیموری



تصویر ۲: جلد قرآن کریم به شماره ۲۱. قرن ۹ق. (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)



تصویر ۲: جلد قرآن کریم به شماره ۶۶. قرن ۸ق. (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)



تصویر ۱: جلد قرآن کریم به شماره ۱۲۷. قرن ۹ق، (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)

## جدول ۱: مشخصات فنی و ساختاری در جلد قرآن‌های دوره تیموری (مأخذ: نگارندگان)

قرآن کریم به شماره	۱۲۷	۶۶	۲۱
نوع قرآن	خطی	خطی	خطی
محل نگهداری	مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی
وضعیت نسخه	کامل	کامل	ناقص‌الآخر
تاریخ کتابت قرآن	قرن ۹ق (۸۷۶ق)	قرن ۵ق	قرن ۳ق
تاریخ ساخت جلد	قرن ۹ق	قرن ۸ق	قرن ۹ق
تاریخ وقف	قرن ۱۱ق	نامعلوم	نامعلوم
واقف	جهانگیر: پادشاه گورکانی هند	نامعلوم	نامعلوم
کاتب	کاتب شیرازی، زین‌العابدین بن محمد	نامعلوم	منسوب به ائمه اطهار <sup>(ع)</sup>
سفارش‌دهنده	مظفرالسلطنه	نامعلوم	نامعلوم
نوع جلد	تیماج ضربی	تیماج	تیماج ضربی
نوع خط (متن عربی)	ثلث	کوفی	کوفی
قطع کتاب (تقریبی)	وزیری بزرگ	وزیری بزرگ	خشتی کوچک
اندازه کتاب (سانتی‌متر)	طول: ۲۶، عرض: ۱۷	طول: ۲۷، عرض: ۱۸	طول: ۱۱/۷، عرض: ۹
درجه خط	عالی	خوش	ممتاز
دانگ قلم (متن عربی)	سرفصلی (از ۱/۵ تا ۲ میلی‌متر)	سرفصلی (از ۱/۵ تا ۲ میلی‌متر)	کتابت (از ۲/۴ تا ۱/۵ میلی‌متر)
تعداد سطر (متن عربی)	۹	۱۸	۱۵
نوع کاغذ	خان‌بالغ (چینی)	دولت‌آبادی	پوست
رنگ کاغذ	نباتی	نخودی	نباتی
نوع مرکب (متن عربی)	زر	-----	مشکی
اندازه اوراق (سانتی‌متر)	طول: ۲۶، عرض: ۱۸	طول: ۲۷، عرض: ۱۸	طول: ۱۱/۷، عرض: ۹

۱. قرآن به شماره ۶۶ در تاریخ تجلید به قرن ۸ق مربوط است و در شناسنامه آن به سال دقیق اشاره نشده است. نظر به سبک جلدسازی و احتمال اتساق آن به اواخر قرن ۸ق مصادف با شروع دوره تیموری (۷۷۱ق)، جزء نمونه‌های دوره تیموری آمده و این در تاریخ مورد قطعیت نیست.

## نمونه ۱: قرآن کریم به شماره ۱۳۷

فواصل آیات: ختایی شش‌پر. آرایش‌ها: سرلوح: یک/کتیبه: سرسوره‌ها نه+/ شمسه/ نشان: خمس و عشر/ ترصع/ جدول/ زراندازی میان سطور: دو/ ترنج: یک/ صفحات زراندازی شده: دو/ لوح: چهار. سرسوره‌ها به: سفیدآب. سایر تزیینات: صفحه یک زراندود با یک شمسه با جدول زرین مرصع که میان دایره به رقاع زرین تحریردار نحوه نگارش قرآن درج است و به رقاع مشکی در چهار سطر فوق آن یادداشت وقف و یک مهر بزرگ دایره به نام واقف در دایره میانی و دوائر اطراف آن اجداد پادشاه است.

صفحه دوم و سوم هر یک دارای لوح با حاشیه‌سازی مرصع به ربه گل‌های زرین و یک جدول با کتیبه‌های زرین مرصع و دو سرسوره در بالا و پائین متن هر صفحه مشتمل بر یک کتیبه ترنجی مرصع نام سوره به سفیدآب و قلم رقاع با شرفه‌های بلند- صفحه چهارم یک سرلوح مستطیلی با شرفه‌های بلند و تزیین گل‌های ریز و ترنج‌های کوچک- تمام

متن به ریحان زرین تحریردار نگارش شده با جدول زر تحریردار- نشان‌های شمسه مذهب برای عشر و خمس- کلمات مستطیل مذهب بر زمینه الوان با پیشانی و ذیل و دو ستون در طرفین با کتیبه‌های ترنجی در پیشانی و ذیل و بازوبندی در ستون‌ها همگی زرین مرصع نوشته‌ها به سیلوی تحریردار. نوع جلد: تیماج ضربی. قطع و اندازه کتاب: طول: ۲۶، عرض: ۱۷. تزیینات: درون‌متن و حاشیه با نقوش زرین و برجسته بر زمینه لاجورد در متن و حاشیه زمینه مشکی مرقش‌دار. برون: تیماج قهوه‌ای حاشیه اول کتیبه‌ای منقش حاشیه دوم منقش ساده متن با چهار ابروی منقش زراندود. اطراف یک ترنج بزرگ که درون این ترنج یک ترنج و دو سرترنج زراندود منقش ضرب شده است. امتیاز نسخه: از حیث خط و تاریخ تحریر و دستوردهنده و تزیینات و صفحه‌آرایی و جلد ممتاز نفیس کامل است. روش تهیه: وقفی- واقف: التون مولاه الاسفهلار مذهب الملک مسعود بن المظفر.



تصویر ۱-۲: جزئی از تصویر ۱



تصویر ۱-۱: جزئی از تصویر ۱

## نمونه ۲: قرآن کریم به شماره ۶۶

جلد با استفاده از نقوش ترنج، لچک تزیین شده است. در این جلد، نقوش ترنج، سر ترنج و نقش لچک به‌کاررفته و داخل این نقوش با استفاده از نقوش اسلیمی تزیین شده است. گل‌های اسلیمی و ختایی از جمله نقش‌های این جلد هستند. این گل‌ها در داخل نقش‌های اصلی همچون ترنج، لچک جای گرفته‌اند. جلد دارای حاشیه زنجیره‌ای و با تکنیک

چرم کوبی (ضربی) تزیین شده است. نقوش گیاهی، در غالب موارد داخل ترنج یا لچک و یا حاشیه‌ها را مزین کرده‌اند. جلد دارای سه حاشیه باریک است که بسته به نوع و نقش‌های حاشیه فرق دارد، به این صورت که حاشیه اول و سوم ساده و حاشیه میانی به‌صورت زنجیره‌ای نقش شده است. در دفته<sup>۱</sup> و جلد پشتی نسخه قرآنی نیز تمامی اشکال دفته رویی ترسیم شده است، منتهی در سرترنج‌های جلد

۱. دفته (دغه): در عرف جلدسازان، یک بدنه یا یک طرف جلد را گویند. تشبه آن دفتین است به معنی دو بدنه جلد (Mayerheravi, 2022, p. 131).

اولین قاب در وسط که توپُر است، گل‌ها و برگ‌های اسلیمی مشاهده می‌شود. دایره دوم، بدون نقش و ساده است. در قاب سوم، زنجیره‌ای نازک پرشده و در قاب آخر، نقوشی ایجاد نشده است. در اطراف ترنج میانی، با فاصله زیاد چند نیم‌دایره ترسیم شده است. در بالا و پائین ترنج میانی دو سرترنج قرار دارد. سر ترنج با طرح غنچه نیلوفر<sup>۱</sup> است. نقش دیگری که در همان جلد مشاهده می‌شود، عبارت است از چهار نقش تزئینی که در چهار گوشه دفته جلد رویی به‌کاررفته است. این چهار نقش، لچکی نامیده می‌شود. لچکی‌های بسیار ساده به‌صورت مثلثی که در داخل آن تنها یک گل کوچک قرار گرفته، ترسیم شده است.



تصویر ۲-۲: جزئی از تصویر ۲



تصویر ۲-۱: جزئی از تصویر ۲

پشتی، ساده‌تر از سرترنج جلد رویه است. برخی از تذهیب‌هایی که در قرآن وجود دارد شبیه درخت هستند که در حاشیه قرآن‌ها به‌کار می‌روند. این آرایه‌ها در قرآن می‌تواند به‌نوعی متجلی عالم قدس و نشان از بهشت باشد. اسلیمی دارای پیچ و خم‌های متعدد که چونان درختی یا درختچه‌ای پیچان که ساقه، شاخه و برگ‌های آن به هم درآمیخته و در هم چنگ زده باشد و یا ختایی گونه‌ای از اسلیمی که طرح آن ظریف و نازک از اسلیمی است و دارای نقوش پیچ در پیچ گل و بوته است.

چنانچه مشهود است، در وسط دفته جلد رویی، ترنج قرار گرفته است. داخل ترنج چهار قاب قرار دارد که در داخل

ساده به‌هم‌بافته ایجاد شده‌اند. در میان لچکی‌ها در بالا و پائین ترنج، ترنج‌های کوچکی که بیشتر شبیه گل نیمه است، ترسیم شده است. در نسخه، اطراف جلد و دفته به‌وسیله یک قاب نسبتاً پهن پوشانیده شده است. یکی از این نقش‌ها دقیقاً به شکل کتیبه‌های بازبندی است که در تزئین دیگر صنایع دستی، مانند قالی‌ها، نیز کاربرد دارد. از این‌رو، به کتیبه بازبندی شناخته می‌شود. هرکدام از این کنجی‌ها، از تلفیق دو کتیبه بازبندی با زاویه ۹۰ درجه تشکیل شده است. در کنجی‌ها و کتیبه بازبندی، نقوش مشبکی که شبیه بافت حصیری هستند با این نقوش تزئین و ضرب شده‌اند. در دفته و جلد پشتی نسخه قرآنی به‌طور کل با دفته و جلد رویی متفاوت است. به این صورت که ترنج در مرکز دفته، کشیده‌تر و به‌گونه‌ای دیگر و نقوش داخل آن بافت حصیری و بدون نقوش گیاهی و گل‌های ختایی ترسیم شده است. لچکی کنگره‌دار در درون آن نقوش مشبک و حصیری

### نمونه ۳: قرآن کریم به شماره ۲۱

در وسط دفته جلد رویی، ترنج قرار گرفته و داخل آن با نقوش اسلیمی پرشده است. نقوش اسلیمی به‌صورت پیچ در پیچ، حلزونی و درهم‌تنیده قرار گرفته‌اند. در بالا و پائین ترنج، سرترنج‌هایی به‌صورت گل نیلوفر مشاهده می‌شود. نقش دیگر جلد عبارت است از چهار نقش تزئینی که در چهار گوشه دفته جلد رویی به‌کاررفته است. این چهار نقش، لچکی کنگره‌دار نامیده می‌شود. لچکی‌های کنگره‌دار همانند داخل ترنج، با نقوش اسلیمی به‌صورت پیچ در پیچ، حلزونی و درهم‌تنیده ترسیم شده‌اند.

تزئین دیگری در حاشیه‌های جلد قرار دارد که به‌صورت یک قاب بر اطراف لبه جلد تکرار شده است. این نقش زنجیره نامیده می‌شود. زنجیره یا همان دانه تسبیح، ریسمانی یا طنابی با تکرار نقش‌های ساده و کوچک همچون دایره، بیضی، نقطه توخالی (مانند دانه‌های تسبیح) و انحنای

می‌روند. این آرایه‌ها در قرآن می‌تواند به‌نوعی متجلی عالم قدس و نشان از بهشت باشد. اسلیمی دارای پیچ و خم‌های متعدد که چونان درختی یا درختچه‌ای پیچان که ساقه، شاخه و برگ‌های آن به هم درآمیخته و در هم چنگ زده باشد و یا ختایی گونه‌ای از اسلیمی که طرح آن ظریف و نازک‌تر از اسلیمی است و دارای نقوش پیچ در پیچ گل و بوته است. حرکت ترنج به‌کاررفته در این نسخه می‌تواند به تعبیری حرکت معنایی جمله (انا لله و انا الیه راجعون) باشد که الگویی ذهنی و حسی و حرکتی است که به داخل محیط چرخش کرده و حرکتی درون‌گراست.

مانند پرشده است. در سرطبله‌دار (لسان) نسخه قرآنی، در حاشیه آن زنجیره یا طناب قرار دارد. دو لچکی کنگره‌دار در کنج‌های قاب قرار دارد. در کتیبه‌های بازوبندی و کنجی همانند جلد رویی و پشتی، مشبک حصیری و نقوش حصیر مانند مشاهده می‌شود. در لبة سرطبل‌دار، ترنجی کوچک روی جلد ایجاد شده که همانند ترنج روی جلد درون آن از گل‌ها و برگ‌های اسلیمی پرشده است. استفاده از نقوش اسلیمی در این جلد کاربرد داشته و می‌توان عنوان کرد که نقوش اسلیمی، معمولاً از انواع برگ، گل و برگچه، غنچه و شاخه تشکیل شده است. برخی از تذهیب‌هایی که در قرآن وجود دارد شبیه درخت هستند که در حاشیه قرآن‌ها به‌کار



تصویر ۲-۲: جزئی از تصویر (۲)



تصویر ۲-۲: جزئی از تصویر (۲)



تصویر ۲-۱: جزئی از تصویر ۲

جدول ۲: ویژگی‌های طرح و نقش در جلد قرآن‌های دوره تیموری (مأخذ: نگارندگان)

قرآن کریم به شماره	۱۳۷	۶۶	۲۱
تنوع نقوش	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی
دایره رنگی	طلایی	بدون رنگ	بدون رنگ
ترکیب‌بندی	نقوش پراکنده، فضاها خالی زیاد، متقارن و قرینه	نقوش پراکنده، فضاها خالی زیاد، متقارن و قرینه، کم‌کار و ساده	نقوش پراکنده، فضاها خالی زیاد، متقارن و قرینه، کم‌کار و ساده
لچکی‌ها	بدون لچک	لچک بسیار ساده	لچک کنگره‌دار
حاشیه‌ها	حاشیه ساده و حاشیه نقش‌دار ساده، پهن و باریک	حاشیه ساده، باریک	حاشیه ساده و حاشیه نقش‌دار ساده، پهن و باریک
کتیبه‌ها	بازوبندی ساده، ۹۰ درجه	ندارد	نقوش هندسی از نوع مشبک، ساده و بدون نوشته
شمسه-ترنج	دارای ترنج، سرترنج ساده	دارای ترنج، سرترنج ساده (گل لوتوس)	دارای ترنج، سرترنج ساده (گل لوتوس)

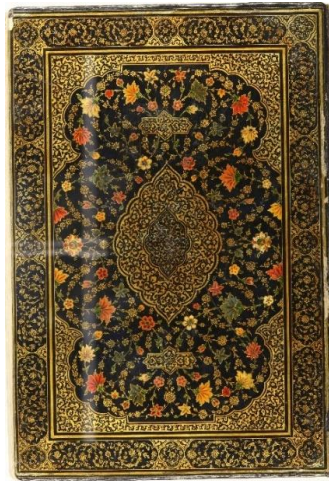
ساده و حاشیه نقش‌دار ساده، با دو خط موازی، نقوش هندسی ساده، به‌صورت پهن و باریک)، نبود تنوع نقوش بر روی جلد‌ها، ساده و بی‌آلایش، در فضای کل کادر جلد، نقوش پراکنده، فضاها خالی زیاد، متقارن و قرینه، دارای ترتینات کم و پس‌زمینه ساده

به‌طورکلی جلد‌های قرآن محفوظ در آستان قدس رضوی مربوط به دوره تیموری، دارای خصوصیات و ویژگی‌های زیر هستند: استفاده از نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی) با شکل ترنج، اشکال نباتی مشبک و طرح‌های گل و ابر به سبک چینی، نقوش هندسی، طرح‌های تذهیب (اسلیمی)، لچک و ترنج، استفاده از حاشیه در جلد (حاشیه

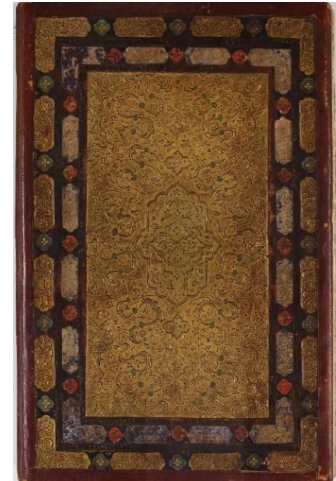
## نمونه‌های منتخب دوره صفوی



تصویر ۶: جلد قرآن کریم به شماره ۲۲۴. قرن ۱۱ق (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)



تصویر ۵: جلد قرآن کریم به شماره ۱۲۰. قرن ۱۱ق (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)



تصویر ۴: جلد قرآن کریم به شماره ۲۹۱. قرن ۱۱ق (مأخذ: مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی)

جدول ۲: مشخصات فنی و ساختاری جلد قرآن‌های دوره صفوی (مأخذ: نگارندگان)

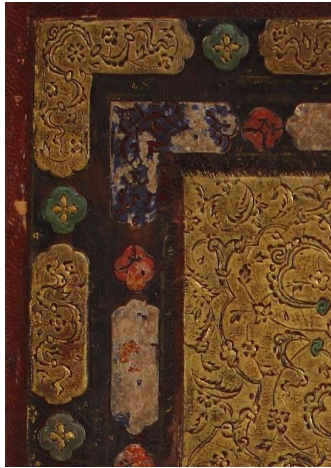
۲۲۴	۱۲۰	۲۹۱	قرآن کریم به شماره
خطی	جزوه قرآنی	خطی	نوع قرآن
مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی	محل نگهداری
کامل	کامل	کامل	وضعیت نسخه
قرن ۱۱ق	قرن ۷ق	قرن ۱۱ق	تاریخ کتابت
قرن ۱۱ق	قرن ۱۱ق	قرن ۱۱ق	تاریخ ساخت جلد
قرن ۱۳ق (۱۲۷۲ق، ماه ۴)	قرن ۶ق (۵۰۴ق، ماه ۱۲)	قرن ۱۱ق (۱۰۵۱ق)	تاریخ وقف
شاهزاده محمد یوسف افغان بن شاهزاده ملک قاسم	ابورشید بن عبدالوهاب البردینی الرازی	علیرضا خان در دوران سلطان عبدالله قطبشاه	واقف
نامعلوم	یاقوت مستعصمی	حسینی عبدالقادر	کاتب
نامعلوم	نامعلوم	نامعلوم	سفارش‌دهنده
سوخت	سوخت	سوخت	نوع جلد
ثلث	ریحان	نسخ	نوع خط (متن عربی)
وزیری	وزیری بزرگ		قطع کتاب (تقریبی)
طول: ۳۹/۵، عرض: ۲۵	طول: ۳۵، عرض: ۲۳	طول: ۴۲، عرض: ۲۸	اندازه کتاب (سانتی‌متر)
از حیث خط نسخ و ثلث جلی و تذهیبات و صفحه‌آرایی و حواشی تفسیری و جلد سوخت و ضریب ممتاز نفیس.	از حیث خط ریحان ممتاز، کامل بودن نسخه، تاریخ، تحریر، تذهیبات و جلد سوخت و روغنی بسیار نفیس.	از حیث خط نسخ و رقاع و نستعلیق و ریحان ممتاز و از حیث تذهیبات لوح و سرلوح و سر سوره‌ها و جلد سوخته ضریب زرانود نفیس.	امتیاز نسخه
عالی	ممتاز	ممتاز	درجه خط (متن عربی)
کتابت (از ۳/۴ تا ۱/۵)	کتابت (از ۳/۴ تا ۱/۵)	سرفصلی (از ۱/۵ تا ۲).	دانگ قلم (متن عربی) (میلی‌متر)

تعداد سطر (متن عربی)	۱۲	۷	۱۲
نوع کاغذ	کشمیر	-----	متن و حاشیه
رنگ کاغذ	حنایی	حنایی	نخودی
نوع مرکب (متن عربی)	مشکی	مشکی	مشکی
اندازه اوراق	۲۲۶- طول: ۴۱، عرض: ۲۸	۴۴- طول: ۱۶/۵، عرض: ۱۰	۳۷۷- طول: ۲۹، عرض: ۲۵/۵

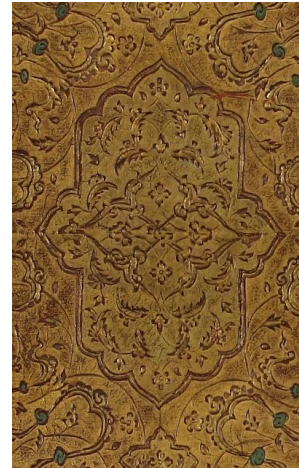
#### نمونه ۴: قرآن کریم به شماره ۲۹۱

فواصل آیات: گوی زرین اخترنا. سایر تزیینات: دو صفحه اول و دوم، یک دارای حاشیه مضرسی با دو سر سوره مستطیلی و متن ترنج کوبی همگی مذهب و مرصع که آیه قل لئن اجتمعت در دو ترنج به سفیدآب تحریری و قلم رقاع نوشته شده است. دو صفحه سوم و چهارم دو لوح حاشیه مضرسی نیم ترنجی متن و شش نیم ترنج مذهب و فواصل آیه نقوش تزیینی اسلیمی و حقابی سوره حمد در دو ترنج میانی در دو صفحه به سفیدآب تحریروار درج است. همگی مذهب و مرصع. صفحه پنجم سرلوح نیم ترنجی با سر سوره مستطیلی و زراندوزی مرصع بین سطر حاشیه همه صفحات نقوش تشعیری ممتاز. جدول زر و الوان. دو لوح حاشیه مضرسی مشابه آغاز که سوره فلق و ناس در هر یک درج است به سفیدآب. دو صفحه مذهب با حاشیه نیم ترنجی متقابل متن. شش سرسوره مستطیلی با کتیبه‌های ترنجی به لاجورد و زر. دعای ختم قرآن به زر تحریری جلی فالنامه حاشیه مضرسی با خانه‌های دو ستونی. فال به خط نستعلیق و سفیدآب تحریر هر خانه یک مطرع چهار صفحه همگی مذهب و مرصع. تزیینات: درون و برون: جلد: عطف‌گذاری و تسمه‌اندازی شده است. درون: ترنج و چهار ابروی سوخته و یک ترنج مثنی ضربی با نقوش اسلیمی ماری. حاشیه یک ردیف کتیبه‌های بازوبندی زرین با کتابت آیت‌الکرسی و یک ردیف کتیبه‌های بازوبندی سوخته. برون: متن ضربی با نقوش گل و برگ اسلیمی ابری. حاشیه اول کتیبه‌های ضربی زراندود و حاشیه دوم کتیبه‌های بازوبندی سوخته بر تیماج مشکی. نقش و سجع مهر: آغاز: پشت اثر هشت مهر وجود دارد. امتیاز نسخه: از حیث خط نسخ و رقاع و نستعلیق و ریحان ممتاز و از حیث تذهیبات لوح و سرلوح و سرسوره‌ها و جلد سوخته ضربی زراندود نفیس.

ارزش نسخه: نفیس. روش تهیه: وقفی: نورستی، بنت علی بن محمد المعروف به صلاح النیشابوری. جلد با استفاده از نقوش ترنج، لچکی کنگره‌دار و طلاکوبی تزیین شده است. در این جلد، نقوش ترنج، سرترنج و نقش لچک به کار رفته است. داخل این نقوش با استفاده از نقوش اسلیمی تزیین شده است. در داخل قاب دفته و جلد رویی، ترنج که یادآور چلیپا است قرار دارد و درون آن از گل‌های اسلیمی نقش شده است. این ترنج داخل ترنج بزرگ‌تری که از نقوش اسلیمی ابری و یا ماری تشکیل شده، قرار دارد. حاشیه یک ردیف کتیبه‌های بازوبندی زرین و یک ردیف ترنجک سوخته با زقنیه سبز برکمان عناجی و متن ضربی با نقوش گل و برگ و نقوش اسلیمی ابری و یا ماری و حاشیه بعدی کتیبه‌های بازوبندی ضربی به رنگ لاجوردی با نقوش گل و برگ اسلیمی ابری و ترنجک‌های به رنگ قرمز. گل‌های اسلیمی از جمله نقش‌های پرکاربرد در این جلد هستند. این گل‌ها در داخل نقش‌های اصلی چون ترنج، لچکی و کتیبه بازوبندی‌ها و ترنجک‌ها در قالب بوستانی خیالی با گل‌ها و شاخه‌های رقصان جای گرفته‌اند. جلد دارای دو حاشیه ریسمانی یا طنابی است که با تکنیک طلاکوبی تزیین شده که البته بیشتر آن از بین رفته است. نقوش گیاهی، در غالب موارد داخل ترنج یا لچک و یا حاشیه‌ها را مزین نموده و وقتی با رنگ طلا پیوند می‌خورند، عالمی خیالی و پایدار پدید می‌آورند که غیرقابل وصف است. انواع گل‌های ریز و درشت و شاخ و برگ‌های ظریف با قلم‌گیری‌های طلایی یا رنگین استفاده شده است. جلدی با قلم‌گیری‌های ظریف و رنگ‌های طلا و دل‌انگیز، بوستانی خیالی و زیبا از گل‌ها و برگ‌های گوناگون را در تداعی نموده که دارای دو حاشیه باریک است که بسته به نوع و نقش‌های حاشیه فرق دارد.



تصویر ۴-۲: جزئی از تصویر ۴

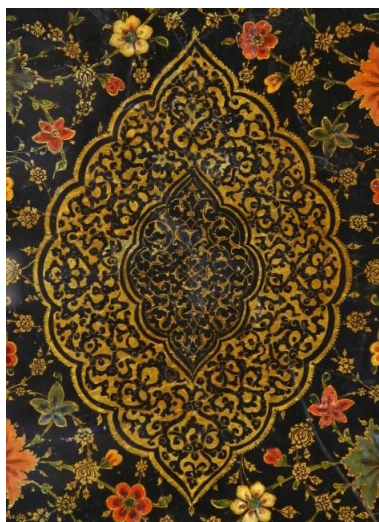


تصویر ۴-۱: جزئی از تصویر ۴

### نمونه ۵: قرآن کریم به شماره ۱۲۰

فواصل آیات: گوی زرین اخترنما. ختایی هشت‌پر. سایر تزیینات: صفحه اول دارای کتیبه زرین (زمینه به سرخی) پیوسته به ترنج نشانه‌ها در حاشیه میان قرص زرین شمسه مانند یا قندیلی شکل سرسوره به زر و تحریر مشکی در کنار آن ترنج. جلد با استفاده از نقوش ترنج، لچکی کنگره‌دار و طلاکوبی، گل‌های رنگی تزیین شده است. در این جلد، نقوش ترنج، سرترنج و نقش لچک به‌کاررفته و داخل این نقوش با استفاده از نقوش اسلیمی تزیین شده است. در داخل قاب دفته و جلد رویی، ترنجی زیبا قرار دارد که درون آن ترنج کوچک‌تری مشاهده می‌شود و درون آن از نقوش اسلیمی ابری نقش شده است. ترنج داخل ترنج بزرگ‌تر از نقوش گل و برگ‌های اسلیمی ابری و یا ماری تشکیل شده، اما به‌صورت نازک‌تر و ظریف‌تر از نقوش داخل ترنج بزرگ‌تر. حاشیه یک ردیف کتیبه‌های بازبندی زرین و یک ردیف ترنجک که با نقوش گل و برگ و نقوش اسلیمی ابری و یا ماری و حاشیه بعدی کتیبه‌های بازبندی ضربی با نقوش گل و برگ اسلیمی ابری به رنگ طلایی قرار دارند. گل‌های اسلیمی و گل‌های سرشار از رنگ از جمله نقوش‌های پیکاربرد در این جلد هستند. این گل‌ها در داخل نقوش‌های اصلی همچون ترنج، لچکی و حاشیه بازبندی‌ها و ترنجک‌ها در قالب بوستانی خیالی با گل‌ها و شاخه‌های رقصان جای گرفته‌اند. جلد دارای دو حاشیه ساده به رنگ طلایی است. نقوش گیاهی در غالب موارد داخل ترنج یا لچک و یا حاشیه‌ها را مزین ساخته و هنگامی که با رنگ طلا پیوند

می‌خورند، عالمی خیالی و پایدار پدید می‌آورند که غیرقابل وصف است. انواع گل‌های ریز و درشت و شاخ و برگ‌های ظریف با قلم‌گیری‌های طلایی یا رنگین استفاده شده است. با قلم‌گیری‌های ظریف و رنگ‌های طلا و دل‌انگیز، بوستانی خیالی و زیبا از گل‌ها و برگ‌های گوناگون را در میان جلد تداعی شده است. دارای حاشیه نقش‌دار ساده و پیچیده است که بسته به نوع و نقش‌های حاشیه فرق دارد. در وسط دفته جلد رویی، ترنج قرار گرفته و داخل ترنج با گل‌ها و نقوش اسلیمی ابری پر شده است. در بالا و پایین ترنج با فاصله، سرترنج‌هایی به شکل چلیپا و درون آن‌ها با نقوش اسلیمی ابری پر شده است. نقش دیگری که در جلد مشاهده می‌شود، چهار نقش تزیینی است که در چهار گوشه دفته و جلد رویی به‌کاررفته که به‌گونه‌ای دو لچکی روبرو یکدیگر به هم وصل شده‌اند. این چهار نقش، لچکی کنگره‌دار است که همانند داخل ترنج، با نقوش اسلیمی ابری و گیاهی ترسیم و نقوش با رنگ طلایی مشخص شده است. در رویه و پشت جلد، همچنین گل، غنچه، برگ استفاده شده است؛ با رنگ‌های متنوع. گل‌ها از نماهای مختلف، روبرو، نمای پهلو کار شده است. ترکیب گل‌های متنوع و گوناگون که با ترکیبی متراکم از گل‌ها و غنچه‌ها در کنار یکدیگر چیده شده‌اند و در وسط جلد قرینه است و بر روی زمینه تیره قرار دارد. رنگ و سایه‌پردازی ساده و بی‌پیرایه است و هنرمند با تکنیک پرداز گل را سایه زده است.



تصویر ۵-۲: جزئی از تصویر ۵



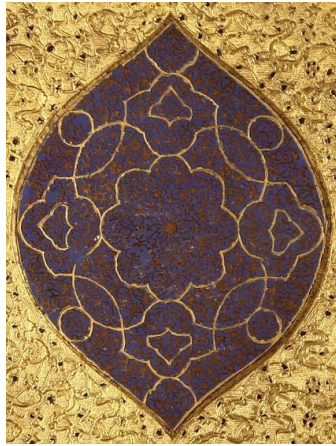
تصویر ۵-۱: جزئی از تصویر ۵

### نمونه ۶: قرآن کریم به شماره ۲۲۴

فواصل آیات: گوی زرین اخترنما. سایر تزئینات: صفحه اول دارای کتیبه زرین (زمینه به سرخی) پیوسته به ترنج نشانه‌ها در حاشیه میان قرص زرین شمسه مانند یا قندیلی شکل سرسوره به زر و تحریر مشکی در کنار آن ترنج کوچک زرین. نوع جلد: تیماج ضربی. قطع و اندازه کتاب: رقعی. طول: ۱۶/۵. عرض: ۱۰. تاریخ ساخت: قرن ۱۱ ق. سایر تزئینات: دو صفحه اول و دوم جدول زر و الوان میانه جدول هر یک دارای ترنج کوکی مذهب و مرصع دایره میانی زرپوش آیه: قل لئن اجتمعت الانس و [...] به رقاع و سفیدآب دو صفحه سوم و چهارم هر یک لوح لولائی مضرسی تمامی مذهب و مرصع با حاشیه‌سازی و دو سرلوح با کتیبه‌های ترنجی و دو ستون و ترنج مزدوج متن که میانی زرپوش که در هر دو صفحه سوره حمد نوشته شده به نسخ و سفیدآب تحریری. صفحه پنجم سرلوح نیم‌ترنجی مضرسی با یک سرسوره مستطیل مذهب و مرصع و کتیبه ترنجی زرپوش مرصع متن صفحه اول دو سطر جلی و دوم سه سطر با زراندازی مرصع طرین سطرهای کوتاه مستطیل. مذهب. تمام صفحات دارای جدول و کمند به زر و الوان و طرفین سطرهای کوتاه نقوش گل و برگ. فواصل آیات کتیبه زرین و رنگین در هر لوح که دعای ختم تلاوت به سفیدآب و زر تحریردار در دو ۷ مضرسی متن صفحه کتاب شده است نعلم جلی چهار صفحه بعد اولی با سرلوح مذهب و مرصع همانند صفحه پنجم با جدول متن دو

صفحه اول زرپوش و دو صفحه دوم رنگین که پرکار فالنامه به سفیدآب و مرکب کتابت شده است. در این جلد، نقوش ترنج، سر ترنج و نقش لچک به‌کاررفته است. داخل این نقوش با استفاده از نقوش اسلیمی تزئین شده است. در داخل قاب دفته و جلد، ترنج قرار دارد و درون آن از گل‌های اسلیمی نقش شده است. حاشیه یک ردیف کتیبه‌های بازبندی زرین و یک ردیف ترنجک سوخته با زقنیه طلایی و متن ضربی با نقوش گل و برگ و نقوش اسلیمی ابری و یا ماری و حاشیه بعدی کتیبه‌های ساده به رنگ طلایی با نقوش گل و برگ اسلیمی ابری. گل‌های اسلیمی، ابری و ماری از جمله نقوش‌های پرکاربرد در این جلد هستند. این گل‌ها در داخل نقوش‌های اصلی همچون ترنج، لچکی و کتیبه بازبندی‌ها و ترنجک‌ها در قالب بوستانی خیالی با گل‌ها و شاخه‌های رقصان جای گرفته‌اند. نقوش گیاهی، در غالب موارد داخل ترنج یا لچک و یا حاشیه‌ها را مزین کرده‌اند و وقتی با رنگ طلا پیوند می‌خورند، عالمی خیالی و پایدار پدید می‌آورند که غیرقابل وصف است. انواع گل‌های ریز و درشت و شاخ و برگ‌های ظریف با قلم‌گیری‌های طلایی یا رنگین استفاده شده است. با قلم‌گیری‌های ظریف و رنگ‌های طلا و دل‌انگیز، بوستانی خیالی و زیبا از گل‌ها و برگ‌های گوناگون در میان جلد تداعی شده است. دارای دو حاشیه پهن است که بسته به نوع و نقوش‌های حاشیه فرق دارد. در این نمونه، از عناصری همچون گل‌های اسلیمی و ختایی با گل‌های ریز و درشت همراه با حلقه‌های ابری، ماری

برخی از تذهیب‌هایی که در قرآن وجود دارد شبیه درخت هستند که در حاشیه قرآن‌ها به کار می‌روند. این آرایه‌ها در قرآن می‌تواند به‌نوعی متجلی عالم قدس و نشان از بهشت باشد. در ساخت نسخه قرآنی ۲۲۴، طلا نقش بسزایی دارد.



تصویر ۲-۶: جزئی از تصویر (۶)

بهره گرفته شده و از طلاکاری به میزان زیادی استفاده شده و نقوش بر روی زمینه‌های طلایی ایجاد شده‌اند. ابر در نقاشی ایرانی کاربرد فراوان داشته و استفاده از نقوش ختایی در این جلد کاربرد دارد. می‌توان عنوان کرد که نقوش ختایی، معمولاً از انواع برگ، گل و برگچه، غنچه و شاخه تشکیل شده است.



تصویر ۱-۶: جزئی از تصویر (۶)

جدول ۴: ویژگی‌های طرح و نقش جلد قرآن‌های صفوی (مأخذ: نگارندگان)

قرآن کریم به شماره	۲۹۱	۱۲۰	۲۲۴
تنوع نقوش	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی، استفاده زیاد از نقش ابری	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی، استفاده از نقوش گل، گل‌های بزرگ، رنگین و شاد	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی، استفاده از نقوش گل
دایره رنگی	طلایی	طلایی، سبز، قرمز (سرخ)، آبی (لاجوردی)، سفید، مشکی	طلایی، آبی
ترکیب‌بندی	فضاهای خالی کم، متقارن و قرینه، پرکار، ظریف	فضاهای خالی کم، متقارن و قرینه، پرکار، ظریف	فضاهای خالی کم، متقارن و قرینه، پرکار، ظریف
لچکی‌ها	لچکی کنگره‌دار	لچکی کنگره‌دار متصل	لچکی کنگره‌دار
حاشیه‌ها	حاشیه ساده، نقش‌دار ساده، پیچیده و پرکار، پهن و باریک	حاشیه ساده، نقش‌دار ساده، پیچیده و پرکار، پهن و باریک	حاشیه ساده، نقش‌دار ساده، پیچیده و پرکار، پهن و باریک
کتیبه‌ها	بازوبندی طرح‌دار، ترنجک	بازوبندی طرح‌دار، ترنجک	بازوبندی طرح‌دار، ترنجک
شمسه-ترنج	دارای ترنج، سرترنج طرح‌دار طلاکوب	دارای ترنج، سرترنج طرح‌دار طلاکوب	دارای ترنج، سرترنج طرح‌دار طلاکوب

و شاد، نقوش هندسی از نوع مشبک، طرح‌های تذهیب (اسلیمی و ختایی) و لچک و ترنج، شمسه، استفاده از حاشیه در جلد (حاشیه ساده، نقش‌دار ساده و پیچیده پرکار، با طراحی‌های حلزونی و نقوش متنوع با حواشی پهن و

به‌طورکلی جلدهای قرآن محفوظ در آستان قدس رضوی مربوط به دوره صفوی، دارای خصوصیات و ویژگی‌های زیر هستند: استفاده از نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی. نقوش گل و مرغ، گل‌های رنگین

باریک). تنوع نقوش بسیار زیاد بر روی جلدها، در فضای کل کادر جلد، نقوش متنوع، فضاهای شلوغ و رنگین، متقارن و قرینه، دارای تزیینات بسیار زیبا و شلوغ، پس‌زمینه رنگی و

جدول ۵: تطبیق اطلاعات مربوط به طرح و نقش در جلد قرآن‌های دوره‌های تیموری و صفوی (مأخذ: نگارندگان)

دوره تاریخی	دوره تیموری	دوره صفوی
کتیبه‌ها	بازوبندی ساده، ۹۰ درجه، نقوش هندسی از نوع مشبک	بازوبندی طرح‌دار، ترنجک
حاشیه‌ها	حاشیه ساده، نقش‌دار ساده، پهن و باریک	حاشیه ساده، نقش‌دار ساده، پهن و باریک، پیچیده و پرکار
لچکی‌ها	ساده و کنگره‌دار	کنگره‌دار
شمسه و ترنج	دارای ششمه، ترنج، سرتنج ساده (گل لوتوس)	دارای ترنج، سرتنج طرح‌دار طلاکوب
ترکیب‌بندی	نقوش پراکنده، فضاهای خالی زیاد، متقارن و قرینه	نقوش متنوع، فضاهای شلوغ، متقارن و قرینه
تنوع نقش	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی	نقوش اسلیمی (ابری، ماری، خرطومی)، گیاهی، ختایی، استفاده از نقوش گل و مرغ، گل‌های رنگین و شاد
دایره رنگی	طلایی	طلایی، سبز، قرمز (سرخ)، آبی (لاجوردی)، سفید، مشکی و زرد

### نتیجه‌گیری

هنرمندان ایرانی در عرصه هنر به‌ویژه در هنرهای کتاب‌آرایی و تجلید، سرآمد سایر اقوام بوده‌اند. خلاقیت‌های متنوع هنرمندان و سلیق استفاده‌کنندگان و متقاضیان و نیز نوع کاربرد آنان سبب شده است تا انواع مختلفی از فنون و آثار در اندازه‌ها و کیفیت‌های متنوع پدید آید. به‌طورکلی، سیر تحول هنرهای کتاب‌آرایی ایران اسلامی تا قرن دوازدهم هجری قمری، گویای رشد غیرقابل وصف این هنر بوده و این رشد از ایران به دیگر سرزمین‌های اسلامی انتقال یافته و سبب تعالی آن در جهان اسلام شده است. نقش‌ها، شکل‌ها، اندازه‌ها و مواد مورد استفاده در هنرهای تجلید، متناسب با دانش، تجربه و نیاز فرهنگ اسلامی هر دوره، از سادگی، ضعف و کم‌رنگی به تدریج به پیچیدگی، قدرت و قوام توسعه یافته و در محدوده آموزه‌های اسلام به رشد خود ادامه داده است. دوره تیموری با تلفیق تجلید گذشته و خلاقیت‌های نو در صنعت جلدسازی، موجب نوزایی این هنر در اسلام شد. تحول اساسی در دوره تیموری، اجرای

ممتاز و بی‌نظیر جلد‌های ضربی و سوخت و معرق بود که در نهایت سبب شهرت جهانی تجلید چرمی شد. از دوره صفوی، نسخه‌های خطی نفیس با جلد‌های مجلل و زیبا برجای مانده است. در این دوره، تجربه‌های حاصل از جلدسازی دوره تیموری در قالب گونه‌ها و طرح‌های متنوع همراه با طلاکاری و رنگ‌آمیزی رواج و کاربرد فراوان داشته است. در دوره‌های مختلف تاریخ هنر تمدن اسلامی که اوج آن در دوره‌های تیموریان و صفویان بود، زیباترین و نفیس‌ترین جلد‌های چرمی سوخت برای حفاظت از محتوای ارزشمند کتاب‌های مهمی همچون قرآن کریم ساخته شدند. در پژوهش حاضر تعدادی از نسخه‌های قرآنی در دوره‌های تیموری و صفوی تحلیل و بررسی شد و در پایان تمامی ویژگی‌های هر دوره در جداولی مطرح شد که با توجه به تحلیل‌ها و تطبیق‌های به‌دست آمده در بررسی جلد‌های این دو دوره، به نظر می‌رسد نتایج ذیل در مورد این تحقیق و پژوهش قابل استنباط و استدلال باشد: ۱. در دوره تیموری، موضوع نقوش بیشتر شامل نقوش گیاهی است. طراحی

از قاب‌بندی واقع شده‌اند. فضاهای خالی در جلد وجود دارد و معمولاً ترکیب‌بندی، متقارن و قرینه است، درحالی‌که در دوره صفوی، نقوش متنوع و در تمامی قاب منتشر شده‌اند. ترکیب‌بندی نیز به صورت متقارن و قرینه است. فضاهای کادر سرشار از نقوش الوان، پرزرق و برق و زیبا هستند. به‌طورکلی، جلدهای قرآنی محفوظ در مرکز نسخ خطی کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی و موزه قرآن و نفایس مربوط به دوره تیموری ساده‌تر و به دور از تزئینات زیاد ایجاد شده است، درحالی‌که در دوره صفویه به تزئینات و آراستن ظاهری جلد تأکید شده است و بر زیبایی و جلب توجه بیننده بر آن، توجه داشتند.

### Resources

- Adibboroumand, A. A. (1978). *Oiled volumes: A collection of fifteen discourses on traditional binding* (I. Ghaderi, Ed.). Tehran University Press.
- Afrogh, M., & Norouzi Talab, A. (2010). Religious concepts in the art of the Safavid era: A historical view (Carpet weaving, calligraphy, and painting). *Journal of Culture-Communication Studies*, 11(10), 7-49.
- Dadmohammadi, K. (2016). Comparative study of volumes of the Timurid period and the Egyptian states from the perspective of design and pattern. *International Conference on Architecture, Urban Planning, Civil Engineering, Art and Environment: Future horizons, look to the past*, Isfahan.
- Dimand, M. S. (1986). *Guide to Islamic industries* (A. Faryar, Trans.). Scientific and Cultural Publications.
- Ghafarpouri, S. (2017). Evolution of illumination on Qurans of Astan Qods Razavi from the beginning to the Qajar period. *Negareh Journal*, 12(42), 5-19. <https://doi.org/10.22070/negareh.2017.525>
- Mahvan, F. (2016). *Visualization of the Shahnameh: Transition from text to image*. Moein Publications.
- Mayelheravi, N. (2022). *Book layout in Islamic civilization: Glossary of book layout systems* (Vol. 2). Islamic Researches Foundation.

نقوش، با استفاده از خطوط نازک و ضخیم (تندی و کندی) حاصل از قلم‌مو، به کار گرفته شده، تلفیق نقوش اسلیمی و خط با فشردگی زیاد، روش اجرای نقوش به صورت قرینه‌سازی و تکرار منظم، ترکیب‌بندی متنوع به‌ویژه با طراحی حاشیه، متن، سرلوح و نقش مرکزی است. در دوره صفوی، نقوش شامل گیاهی گردان (ختایی و اسلیمی)، انواع گل‌های عباسی و اسلیمی (ساده، توپُر، گلدار، برگی، ماری)، بهره‌گیری از انواع نقوش در ترکیب‌های گوناگون (سطح، اندازه و شکل)، طرح‌ها و نقوش به انواع روش‌های قرینه‌سازی (معکوس، دورانی و آینه‌ای) و واگیرها (شعاعی و خطی) انجام شده و ترکیب‌های گوناگونی در ساختارهای ترکیبی، لچک و ترنج، قندیلی و نظیر آن به کار گرفته شده است و می‌توان مطرح کرد که صنعت تجلید و جلدسازی دوره صفویه تحت تأثیر هنر جلدسازی دوره تیموری پیش رفته است و به‌طور تقریبی بیشتر نقوش استفاده شده در ساخت و تزئین جلد در هر دو دوره مشترک است. ۲. از اشتراکات جلدهای قرآنی در دو دوره مذکور می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود: استفاده از گل و بوته، نقوش اسلیمی با شکل ترنج و شمسه، اشکال نباتی مشبک و طرح‌های گل و ابر به سبک چینی، نقوش هندسی، طرح‌های تذهیب (اسلیمی و ختایی)، نقوش گیاهی (طرح‌های گل و بوته)، لچک و ترنج، استفاده از حاشیه در جلد (با طرح‌های اسلیمی، گل و بوته و کتیبه‌دار، ابرهای چینی). افتراقات جلدهای قرآنی در این دو دوره عبارت‌اند با وجود این‌که بیشتر نقوش استفاده شده در تزئین جلدها مشترک هستند، اما به نظر می‌رسد که در دوره صفوی هنرمندان به‌وسیله رنگ‌های پرهیجان و گرم، درون نقوش را رنگ گذاشته و تنوع زیادی به جلدها داده‌اند و به‌گونه‌ای حالتی رئالیسم و واقع‌گراتر از جلدهای دوره تیموری است. نقوش جلدهای دوره تیموری (نقوش اسلیمی، ابری، ماری، خرطومی، گیاهی، ختایی) ساده و دارای تزئینات کمتر هستند، درحالی‌که نقوش جلدهای دوره صفویه غیر از نقوش اسلیمی، ماری ابری، ختایی، از نقوش گل و مرغ «گل‌های رنگین و شاد» نیز بهره برده‌اند و نقوش سرشار از رنگ هستند و می‌توان بیان داشت حالتی حجم‌دار و پرتحرک مشاهده می‌شود. در ترکیب‌بندی جلدهای قرآنی، دوره تیموری دارای نقوش پراکنده هستند که در هر قسمتی

- Mohammadidashtaki, M. (2015). *Volume of the Timurids to the Qajar period*. Retrieved from <https://www.cgie.org.ir/popup/fa/system/contentprint/156215>
- Mousavilar, A., Masoudiamin, Z., & Moravej, E. (2018). Showcasing the role of Toranj pattern in Islamic arts: A case study of rugs, cover of the Quran, and covers of the Safavid era Shahnameh. *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 9(2), 107-118. <https://doi.org/10.22051/jjh.2018.9769.1104>
- Najjarpour Jabbari, S. (2016). Concepts of Quranic illuminations in the Safavid era. *Negareh Scientific and Research Quarterly*, 40, 33-47.
- Pakbaz, R. (2016). *Encyclopedia of art*. Contemporary Culture.
- Pope, A. U. (2014). *The history and forms of Iranian painting* (Y. Ajhand, Trans.). Mola Publications.
- Rostami, M. (2013). *Iranian bookbinding from the Seljuqs to the Qajars*. Matn Publications.
- Saba, M. (1960). *Iranian volumes*. *Art and Architecture: Art and People*, (49), 34-35.



Research article

## Analysing the Symbols and Motifs of the Sufi Lodges of Greater Khorasan (Case study: the Sufi Lodges of Bukhara)

Mahsa Shamadil <sup>(a)</sup>, Behzad Vasigh <sup>(b)\*</sup>

a. MA in Architecture, Faculty of Architecture and Urbanism, Jundi-Shapur University of Technology, Dezful, Iran (sh.mahsa1378@gmail.com)

b. Associate Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, Jundi-Shapur University of Technology, Dezful, Iran

### Keywords

symbolism, Sufi Lodge, Great Khorasan, Bukhara, Sufism.

### Citation

Shamadil, M., & Vasigh, B. (2025). Analyzing the Symbols and Motifs of the Sufi Lodges of Greater Khorasan (Case study: the Sufi Lodges of Bukhara). *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 49-70.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

Islamic art, particularly its architecture, has always been a manifestation of mystical and spiritual ideas. This religious art offers a mystical interpretation of humanity, the world, and one's life, with religion serving as the wellspring of this mysticism and spirituality. Tile patterns and inscriptions in Islamic buildings not only enhance their aesthetic beauty but also act as symbols of the unseen realms and spiritual manifestations. The intricate geometric patterns used in tilework are a representation of the unity of existence and the harmonious divine order of the universe. These patterns, through their repetition and variety, allude to the infinity of God and his appearance in various levels of being. This research focuses on Khanqahs (Sufi lodges) in the city of Bukhara, the exterior walls of which are adorned with decorations. These Khanqahs are a legacy of the Shaybanid and Ashtrakanid periods, during which they were built. The decorations on the exterior facade of these buildings, which mainly include plant patterns, geometric patterns, and inscriptions, are mostly seen in the eastern part of the *ivan* (a vaulted hall or space open on one side) and sometimes on the ceiling of the porticoes. In this study, in addition to identifying the patterns used in the decorations of the Khanqahs, the position of these patterns within the building and the mystical meanings inherent in them are also examined. The research method in this article is based on the case study approach, and the data is gathered through library and documentary research. By studying the decorations, it can be seen that symbols such as light, eternity, and attention to the concept of unity in multiplicity are expressed by images such as water lily flowers, Shah Abbasi flowers, Shamsahs based on even numbers, and some selected verses of the inscriptions.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.487919.1027>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218570.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218570.html)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

\* Corresponding Authors: (vasiq@jsu.ac.ir)

## Introduction

Religions and sects convey the expression of divine concepts to their followers and those around them in various ways, such as literature, speech, art, and any other means of expression.

Sufism, in Islamic thought, has drawn upon the inner perception of divine meanings for transmission or meaning production. As a result, many of the practices and teachings of this sect are based on symbolism and signification, manifested in devotional spaces, and sometimes through religious discourse. With the arrival of Sufism in Khorasan, this idea spread widely, as evidenced by the large number of Sufi lodges in the region. This development paved the ground for expressing Sufi mystical symbols in buildings, as they allowed for a more prolonged and secure articulation compared to written texts. This is because symbols, at first glance, possess an aesthetic quality and are only accessible to those engaged in Dhikr and the mystics, whose doors to their meanings are opened through contemplation and nightly devotions. Therefore, they were less vulnerable to destruction by opposing forces in the future. In this research, an attempt was made to describe and analyze the symbolic decorations of these buildings by introducing the Sufi lodges of Great Khorasan. The research method in this article is based on a case study and the data gathering is based on library-documentary studies. The current research seeks to answer this question that what meanings do the paintings used on the exterior walls of Bukhara Sufi lodges contain?

## Materials / Methods

The aim of the research is to identify the origin of the symbols used on the external walls of the Bukhara Sufi lodges. From the perspective of the nature of the research, this research is in the field of descriptive research. The research method is based on case studies. Considering the date and location of the Sufi lodges, most of the Sufi lodges were built in the Bukhara region. Information was

collected from buildings for which reliable evidence could be found. Considering the geography of the research, images related to this use were collected and then by examining its motifs, an attempt was made to categorize them. Among the twenty-two Sufi lodges that could be examined in Bukhara, only six buildings with intact decorations remain.

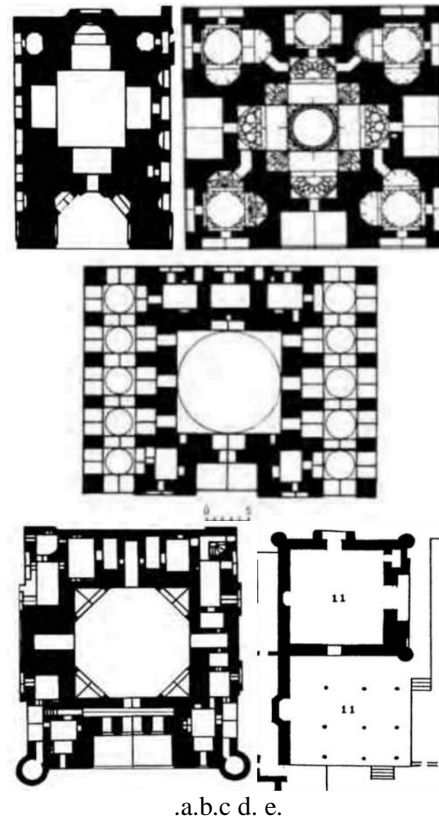


Fig 1- Map of Sufi lodges: a. Chorbakr, b. Qasim Sheikh, c. Khwaja Zainuddin, d. Faizaobod, e. Nadir Diwan Begi, f. Kizbibi

## Discussion and Findings

Decorations are mainly on the eastern part of Sufi lodges, and only in one of them the decorations were on the ceiling. In other facades, there are no decorations or, like QasimSheikh Sufi lodge, decorations are used in all the porches except the western one. This could be a sign of the symbolism of the dawn in the eastern body. In Kizbibi Sufi lodge, the geometric knots are decorated with Tangerine with arabesque motifs, and arabesque and Khatai are not used separately. Among the plant motifs, the lotus flower is the most used, and the Shah-Abbasi flower was

used in the Khwaja Zainuddin and Nadir Diwan Beigi Sufi lodges. Arabesque is the simultaneous manifestation of the universe, the sky, and worldly nature, and therefore has both heavenly and earthly meanings. The lotus flower is a symbol of light and purity in the universe, and the Shah Abbasi flower symbolizes the constant and renewed manifestation of mystical meanings. The multi-leaf flower is also a symbol of paradise. From examining the geometric knots used in the Sufi lodges of Bukhara, it is understood that the shamsahs are drawn in the form of six, eight, nine, ten, and twelve points. The six-point Shamsa represents the first step of Solok. In the sixth principle of the Naqshbandiyyah path, turning towards God during remembrance is essential and necessary. The eight-point Shamsa has been used in Diwan Begi and Chorbakr Khanqah. The twelve-point Shamsa, based on the number twelve, were common in the 16th century.

### Conclusions

The architectural decorations used in religious buildings express aesthetic views. By studying the decorations of the Bukhara Sufi lodges, we can understand concepts and symbols. Many decorations were used on the eastern facade of the buildings. These motifs can be categorized and analyzed as plant, geometric, etc. Plant motifs are rooted in the ancient belief in the sanctity of plants and a deep respect for nature. Arabesque and Khatai motifs as one of the most widely used plant motifs were seen in all the Sufi lodges except for the Kizbibi Sufi lodge. The Shah-Abbasi flower or pomegranate flower, which is a modified version of the lotus flower, was also used in the tiles of the Sufi lodge of Khawaja-Zeynodin and Nader Divan Baigi. The water lily and multi-petaled flowers were used in most of plant patterns except for the Chorbakr Sufi lodge. Plant motifs in the Bukhara Sufi lodges refers to the process of cosmic evolution and creation, symbolizing purity and light, the manifestation and renewal of creation. In other words, flowers can be considered as a sign for the Salik to pay attention to the

overall process of creation and to focus on his individual creation and luminous goal, and ultimately to know that the ultimate path of the Salik is light, purity, and heaven.

In the geometric designs of the Bukhara Sufi lodges, six-pointed, eight-pointed, nine-pointed, ten-pointed, and twelve-pointed Shamsahs can be seen, among which the ten-pointed Shamsa is the most widely used. The Shamsa symbolizes the plurality of manifestations of God's attributes and evokes the concept of light. The six-pointed Shamsa is an expression of the first stage of the path, the eight-pointed Shamsa is a symbol of the eighth door of heaven or the repentance. The ten-pointed Shamsa is a symbol of the ascension of mystical minds to the level of the Great World. Geometric designs can be called mystical geometry according to their transcendent and spiritual goals. Because according to Islamic mysticism, all of God's creation is based on geometry. Islamic geometry, with its spiritual and mystical message and content, seeks to manifest mystical concepts in these decorations.

The text of the inscriptions warns the Salik. Some refer to verses of punishment and warning, some others refer to the smallness of human actions in comparison to the divine position, and some refer to the service to creation and the obligation of the mendicant to give. In summary, four themes can be observed: in addition to the inherent poverty of man, beside the reward for good deeds, there are also hints about the punishment of sin, too. A study of the decorations of the Bukhara Sufi lodges shows that the symbolized mystical concepts have led to the emergence of a design consistent with the principles of Sufism. The aim was that in this space, the Salik could complete the stages of the journey towards God.

# هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۸، زمستان ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

## مقاله پژوهشی

### تحلیل نماد و نگاره‌های خانقاه‌های خراسان بزرگ (نمونه موردی: خانقاه‌های بخارا)

مهسا شامدیل (الف)، بهزاد وثیق (ب)\*

الف) کارشناس ارشد معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه صنعتی جندی شاپور دزفول، دزفول، ایران (sh.mahsa1378@gmail.com)  
ب) دانشیار گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه صنعتی جندی شاپور دزفول، دزفول، ایران

#### چکیده

هنر اسلامی به‌ویژه معماری آن، همواره بازتاب اندیشه‌های عرفانی و معنوی بوده است. این هنر دینی، تفسیر عرفانی انسان، جهان و زندگی اوست و دین نیز سرچشمه این عرفان و معنویت است. نقوش کاشی و کتیبه‌ها در بناهای اسلامی نه تنها به زیبایی ظاهری آن‌ها می‌افزایند، بلکه به‌عنوان نمادی از عوالم غیبی و تجلیات معنوی نیز عمل می‌کنند. نقوش هندسی پیچیده که در کاشی‌کاری‌ها به‌کار می‌روند، رمزی از وحدت وجود و نظام هماهنگ الهی در جهان هستند. این نقوش با تکرار و تنوع خود، اشاره‌ای به بی‌کرانگی حضرت حق و ظهور او در مراتب گوناگون هستی دارند. در این پژوهش، تمرکز بر خانقاه‌هایی در شهر بخارا بوده که جداره خارجی آن‌ها با تزیینات آراسته شده است. این خانقاه‌ها یادگاری از دوران حکومت شیعیان و اشترخانیان هستند که در آن زمان ساخته شده‌اند. تزیینات نمای خارجی این بناها که عمدتاً شامل نقوش گیاهی، نقوش هندسی و کتیبه‌هاست، بیشتر در بخش شرقی ایوان و گاهی نیز در آسمانه رواق‌ها مشاهده می‌شود. در پژوهش حاضر، ضمن شناسایی نقوش به‌کاررفته در تزیینات خانقاه‌ها، جایگاه این نقوش در بنا و معانی عرفانی نهفته در آن‌ها نیز بررسی می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش مبنی بر بررسی نمونه موردی و اطلاعات بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای و اسنادی به‌دست آمده است. با مطالعه تزیینات می‌توان دریافت که نمادهایی مانند نور، جاودانگی، توجه به مفهوم وحدت در کثرت به‌وسیله نگاره‌هایی مانند گل‌های نیلوفرآبی، گل شاه‌عباسی، شمشه‌هایی بر مبنای اعداد زوج و برخی آیات کتیبه‌ها بیان شده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۱۹  
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۲۸  
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰  
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵  
شماره صفحات: ۷۰-۴۹

#### واژگان کلیدی

نمادپردازی، خانقاه، خراسان بزرگ، بخارا، تصوف

#### استناد به مقاله

شامدیل، مهسا و وثیق، بهزاد. (۱۴۰۳). تحلیل نماد و نگاره‌های خانقاه‌های خراسان بزرگ (نمونه موردی: خانقاه‌های بخارا). هنرهای صنایع خراسان بزرگ، ۲ (۸)، ۴۹-۷۰.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.487919.1027>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218570.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218570.html)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

ادیان و مذاهب بیان مفاهیم الهی را در روش‌های مختلفی مانند ادبیات، کلام، هنر و هر ابزار بیانی دیگر به پیروان و پیرامون خویش می‌رسانند. هر مخاطب بر اساس بلاواسطه شنیدن معنا و کلام، تفاوت فرهنگی با بیان‌کننده اولیه و مواردی از این دست، دریافتی متفاوت از معانی را خواهد داشت. با این حال، آنچه اهمیت دارد ارسال پیام به لایه‌های پیدا و مشهود و نیز پنهانی است که تنها با ارتقا درک مخاطب از هسته آن اندیشه توان درک آن مهیا خواهد بود. تصوف در اندیشه اسلامی، همواره از شهود و درک درونی افراد از معانی الهی جهت انتقال و یا تولید معنا استفاده کرده است و از این رو، بسیاری از آداب و تعلیمات این گرایش، مبنی بر نمادپردازی و نشانه‌گذاری در فضاهای عبادی و یا کلام مذهبی ایشان است. با ورود تصوف به خراسان در دهه‌های آغازین گسترش اسلام در ایران، این اندیشه و مسلک گسترش بسیاری یافت که گواه آن تعداد بسیاری خانقاه در این منطقه است. با حمایت امرا و حاکمان در هر دوره‌ای رونق خانقاه‌ها نه تنها افزایش می‌یافت، بلکه تزیینات نیز دارای جزئیات بسیار می‌شد. این موضوع زمینه‌ای مناسب برای بیان نمادهای عرفانی متصوفه در ابنیه بود که امکان بیان طولانی مدت‌تر و ایمن‌تری نسبت به نوشتار داشت، زیرا نمادها در نگاه اول جنبه زیبایی‌شناسانه به همراه دارند و تنها برای اهل ذکر و عارف به واسطه مراقبه و تهجد درهای معانی آن بازگشوده می‌شد و کمتر از سوی نیروهای متضاد در آینده ممکن بود مورد تخریب قرار گیرند. در این پژوهش با تمرکز بر بخارا تلاش می‌شود ضمن معرفی خانقاه‌های این منطقه، تزیینات نمادین آن شرح و بازشناسی گردد. روش تحقیق مبنی بر بررسی نمونه موردی و اطلاعات آن بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی درباره ارتباط عرفان با نمادهای به‌کاررفته در این ابنیه گردآوری شده است. پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که نگاره‌های به‌کاررفته در جداره‌های خارجی خانقاه‌های بخارا حاوی چه مفاهیمی است؟ با توجه به اهمیت تاریخی و فرهنگی خانقاه‌ها و نمادهای به‌کاررفته در آنان و دورافتادگی و یا از بین رفتن تعداد زیادی از تزیینات این بناها در بخارا، سبب شده تا از توجه به آنان کاسته شود. انجام این پژوهش

می‌تواند در شناسایی و ثبت تزیینات و نمادپردازی‌های خانقاه‌های بخارا مؤثر واقع شود.

### پیشینه پژوهش

در راستای بررسی نمادهای مورد استفاده در تزیینات خانقاه‌های بخارا منابعی بررسی گردید. از جمله منابع مرتبط با پیشینه این پژوهش مقاله‌ای از [حقیق نژاد و همکاران \(۲۰۱۸\)](#) تحت عنوان شناسایی کارکردهای معناگرایانه تزیینات گچ‌بری چله‌خانه خانقاه بایزید بسطامی است. در این مقاله نقوش به کار گرفته شده در این مکان مطالعه گردیده و نتایج به دست آمده از این تحقیق بیانگر آن است که گچ‌بری‌های خانقاه، طرح‌های اسلیمی، اعداد مقدس و غیره در این مکان جهت ایجاد مفاهیم عرفانی اسلامی برای تولید فضایی مطلوب برای خلوت‌نشینی سالکان بوده است تا این خلوت‌نشینی منجر به تعالی شود. [الکلیپدر و نماع‌الخفاجی \(۲۰۲۰\)](#) در مقاله‌ای با عنوان تأثیر اندیشه‌های صوفیانه و عرفانی بر میراث معماری اسلامی، تأثیر اندیشه‌های عرفانی بر برون‌داد معماری اسلامی به‌ویژه در عراق با تمرکز بر آستان مقدس کاظمین را بررسی نموده و تحلیلی از آن بر اساس مفاهیم معماری صوفیانه را ارائه داده‌اند. [محسنی و حمزه‌نژاد \(۲۰۲۱\)](#) در مقاله‌ای با عنوان مبانی نمادپردازی رنگ در عرفان شیعه و سنی و الگوی استفاده از آن‌ها در خانقاه‌مزارهای شیعی و سنی ایران (با تأکید بر خانقاه-مزارهای شیعی و سنی قرن هشتم و نهم در ایران) به تفسیر نمادپردازی‌های رنگی در عرفان شیعه و سنی پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش بیانگر این بود که رنگ‌های استفاده شده در خانقاه-مزارهای شیعی در تطابق نزدیک منازل سلوک بوده و از یک الگوی هرمی تبعیت می‌کند. [گوندوزوز \(۲۰۱۸\)](#) در پژوهش خود تحت عنوان برخی از عناصر نمادین در نظام مولویه، به بررسی نمادهای این طریقت پرداخته که منعکس‌کننده اندیشه‌های عمیق فلسفی هستند و نمادهایی همچون اعداد خاص در این طریقت، لباس درویش، رنگ، شمسه و غیره را بررسی کرده است. [پرنارذ اوکانه \(۱۹۸۷\)](#) در فصل چهارم کتاب خود با نام معماری تیموری در خراسان، به بررسی تزیینات معماری تیموری پرداخته و تزییناتی از جمله طرح‌های اسلیمی و هندسی را

شرح داده است. پیشینه‌یابی انجام شده نمایانگر این است که در هیچ‌یک از منابع مذکور به بررسی نمادهای مورد استفاده در تزیینات نمای خانقاه‌های بخارا پرداخته نشده است. بنابراین، لازم است تا با توجه به معرفی برخی از این نمادها، روش‌های بیانی عرفانی طریقت‌های تصوف تعیین گردد.

### روش پژوهش

هدف از تحقیق حاضر شناسایی ریشه‌های نمادهای به‌کاررفته بر جداره‌های خارجی خانقاه‌های منطقه بخارا است. لازم به ذکر است به علت حجم زیاد نقوش به‌کاررفته در سطوح و فضاهای داخلی این ابنیه به‌ویژه در دیوار قبله خانقاه‌های بخارا، چنین تحقیقی لازم می‌دارد تا در نوشتاری مجزا بررسی شود. از منظر ماهیت، این پژوهش در حیطه تحقیقات توصیفی قرار دارد. روش تحقیق مبنی بر تحقیقات موردی است. با توجه به تاریخ ساخت خانقاه‌ها و نیز نقشه پراکنش جغرافیایی آن‌ها، تمرکز ساخت این گونه از ابنیه، از میان خانقاه‌های ساخته‌شده در بخارا، سمرقند، ترمز، غجدوان، تاشکند و سایر نقاط، عمده ساخت در منطقه بخارا انجام پذیرفته است. اطلاعات بر اساس گردآوری ابنیه مربوط به متصوفه خراسان بزرگ با تمرکز بر بخارا که بتوان مدارک قابل استناد شامل نقشه، تصویر، برش و تحلیل نمادین آن را یافت، تنظیم شده است. با توجه به جغرافیای پژوهش، تصاویر مربوط به این کاربری جمع‌آوری و سپس با بررسی نقوش آن، تلاش شد تا به دست‌بندی آن‌ها اقدام گردد. از بیست و دو خانقاه قابل‌بررسی در بخارا، تنها شش بنا با تزیینات سالم باقی مانده است. معماری این خانقاه‌ها به‌گونه‌ای بوده که فضای داخلی و معنوی بنا در اولویت قرار داشته و به همین دلیل، نمای بیرونی آن‌ها با کمترین تزیینات ساخته می‌شد تا توجه افراد به‌جای ظاهر، به باطن و معنویت آن جلب شود. هدف از این کار، تعیین فراوانی نقش، تفاوت‌های نقوش همنام در ابنیه مختلف و ترکیب جزئیات در کنار هم بوده است.

### مبانی نظری

موضوع پژوهش حاضر ادراک نمادهای به‌کاررفته در تزیینات خانقاه‌های بخارا به‌عنوان یکی از مراکز تصوف در خراسان بزرگ است. خانقاه‌های چریکر، خانقاه قاسم شیخ، خانقاه

خواجه زین‌الدین، خانقاه فیض‌آباد، نادر دیوان‌بیگی و کیزیبی در بخارا به دلایلی نظیر سالم بودن و باقی‌ماندن تزیینات معماری در آن‌ها، مورد کنکاش قرار گرفته و مضامین نمادین آن‌ها بررسی شده است (تصاویر ۱-۲). نمادها اغلب از طریق هنر به دنیای محسوس پدیده‌ها راه پیدا می‌کنند. پیشینه ذکر نماد در اسلام به متن کلام وحی می‌رسد که در جای‌جای قرآن، ظهور خدا به‌وسیله نمادهایی مانند درخت آتش‌گرفته و از این دست است. هنر دینی با الهام از انوار الهی، به تفسیر عارفانه از انسان، جهان و حیات می‌پردازد و دین، خود سرچشمه‌ای است جوشان از عرفان و معنویات. هنر وسیله‌ای برای بیان و اظهار است، اما نه بیان احساسات شخصی، بلکه بیان حقیقت زیبایی که در قلب هنرمند تجلی‌یافته و احساسات و عواطف او را برانگیخته است. این حقیقتی که اثر هنری نشان می‌دهد، ساخته و پرداخته هنرمند نیست، بلکه هنرمند کاشف و آشکارکننده آن است. هنرمند در این مسیر مانند سالکی است که به دنبال کشف و شهود حقیقت است. متن الهی خود دارای بطونی است که گشایش آن به قلب مؤمن تنها با تعمق و تهجد به دست می‌آید. نمادها در اندیشه عرفانی، ابزار انتقال حقایق الهی هستند که بیننده شاهد را به مراحل بالاتری از وجود می‌رسانند. نمادها، گره‌ای از عالم بوده و محل برخورد دنیای کهن‌الگوها با دنیای محسوس پدیده‌ها هستند. همان‌گونه که سنت، جهان‌شمول‌ترین وجه دین است، نمادگرایی را شاید بتوان مقدس‌ترین علوم تصوف شمرد، زیرا از طریق دیدن نمادهاست که فرد خدا را ذکر می‌گوید. نور تجلی الهی به‌خودی‌خود قابل‌رؤیت نیست، بلکه توسط شکلی که از طریق آن می‌درخشد، جلوه کرده و شهود را ممکن می‌کند.

سنت متصوفه، در یک دایره به‌هم‌پیوسته، اما متنوع باهم مرتبط هستند. بنابراین می‌توان برخی نمادهای یک‌گرایش را در دیگری نیز مشاهده نمود. تداوم سنت در میان عرفا، حرکت افقی تاریخ را با محور عمودی وحی می‌شکافد و بدین ترتیب سنت را به زمانی فراتاریخی مرتبط می‌کند. این سنت است که از طریق وحی به خلق و حفظ عالم اشکال، ایده‌ها و نهادها می‌انجامد. اشکال در هنر و صنایع دستی ظاهر می‌شوند و آن سنت و دیدگاه را به آینده منتقل می‌کنند. پس از این توضیح لازم است تا به مؤلفه‌های مؤثر بر طرح و

طبقه‌بندی ترتیبات در نمادهای خانقاه‌ها پرداخته شود. یکی از اصول نمادپردازی، تداوم آن است که البته با کنکاشی در تاریخچه آن می‌توان ریشه برخی از این نمادها را به پیش از اسلام و یا به دنیای غیر از جغرافیای اسلام مرتبط دانست. این نمادها در تفکر اسلامی دارای مفاهیمی متفاوت شده و یا ارتقاء یافته و در جایگاهی والا قرار گرفته‌اند. هر نماد دارای صورت‌بندی‌های تاریخی، مفاهیم پشتیبان، نحوه قرارگیری در کنار سایر اشکال، محل قرارگیری در ابنیه و سایر جزئیاتی است که تنها با ادراک آن می‌توان به مفهوم اساسی آن نماد دست یافت. همچنین، جنس نماد از حیث نوشتاری، هندسی، گیاهی و انسانی و غیره می‌تواند اشاره به مفهومی ویژه داشته باشد.

حضور گسترده نگاره‌های گیاهی در هنر ایران ریشه در باور کهن تقدس گیاهان و احترام عمیق به طبیعت دارد. خالقان این آثار دریافت درونی خویش را از جهان پیرامون نمودار می‌ساختند و در بسیاری از اشیا و بناهای تاریخی، این نقوش را به‌تنهایی و یا در ترکیب با سایر نقوش (حیوانی، انسانی و هندسی) به کار می‌بردند (جدول ۲). «نقوش گیاهی اغلب از دو شبکه به هم بافته شده‌اند: اسلیمی و ختایی. این دو، شبکه‌های موج و گیاهواری هستند با آلت‌های متعدد که در محدوده یک قاب به این سو و آن سو می‌دوند. اسلیمی که معمولاً شالوده اصلی را می‌سازد، در مقایسه با دیگری (ختایی)، ساده‌تر و منظم‌تر می‌نماید. ختایی نقش را تکمیل می‌کند و سطوح خالی بین اسلیمی را می‌پوشاند و آزادی بیشتری دارد» (Navaei & Hajji Ghasemi, 2011, p. 264). «اسلیمی‌ها اصولاً بازآفریننده فرایندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت‌اند. همچنانکه نواخت (ریتیم) بنیاد طبیعت است، اسلیمی‌ها نیز معنای نواخت دارند. اسلیمی کل سطح را پر نمی‌کند بلکه عملاً چون صوری‌ست در فضا که برجسته‌وار بر پس‌زمینه‌ای انفعالی قرار گرفته باشد. منشأ عناصر اصلی‌شان را می‌توان در نقش- نمادهای مذهبی ایران باستان جست که بنشین، گلک، پنجه-برگ، شکوفه‌های اسلیمی، صور ابرهایی که از چین آمده، از آن جمله‌اند» (Ardalan & Bakhtiar, 2000, p. 43)

گذار عقیده دارد که نقوش اسلیمی که ظاهری گیاهی دارند، تا آنجا از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان می‌دهند و فضای معنوی ویژه‌ای را خلق می‌کنند که رجوع به عالم توحید دارند (Haghighnejad et al., 2018). مقدمه بهره‌گیری از ترتیبات اسلیمی را می‌توان در طرح‌های S شکل بنای تیسفون و گچ‌بری‌های کاخ بیشاپور و برخی دیگر از بناهای دوره ساسانی دانست (Haidar Nattaj, & Maghsoudy, 2019) (تصاویر ۷-۳). در میان نقوش گیاهی می‌توان به نگاره نیلوفر آبی یا لوتوس اشاره نمود. در نقش برجسته و سرستون‌های طاق‌بستان پیکر مهر با پرتو خورشید در دور سرش، درحالی‌که بر روی گل نیلوفر ایستاده، مشاهده می‌شود. این نقش در دوران اسلامی نیز در شمشه‌ها و خیمه‌های دوره تیموری و صفوی در درون مینیاتورها، مشاهده می‌شود. درواقع، نقش گل شاه‌عباسی که در این دوره‌ها فراوان استفاده شده، تغییر شکل یافته گل نیلوفر آبی است (Rostam Beigi, 2011). «سر برآوردن نیلوفر از میان آب که نماد نور، حیات، روشنائی و باروری است و گشوده شدنش هنگام طلوع خورشید و بسته شدن آن هنگام غروب و ظهور ماه، باعث می‌شود تا بنیادی‌ترین اجزای مفهومی آفرینش، نور آب و ظهور را در ادیان شرقی به تجلی گذارد» (Razavi & Khajegir, 2013). «استفاده از نقوش نیلوفر آبی در هنر اولیه ایرانی مفهومی اسطوره‌ای داشت، اما بعدها، به‌ویژه در دوره مسلمانان، نیلوفرازی به نقشی کاملاً ترتینی با بازنمایی واقعی‌تر تبدیل شد. نقوش نیلوفر آبی به یک جزء ترتینی محبوب در ترتیبات معماری قرن چهاردهم در ایران و آسیای مرکزی تبدیل شد» (Aamir, 2017) (تصاویر ۸-۱۲). نقش گل شاه‌عباسی را برگرفته از گل نیلوفرازی یا گل انار می‌دانند که از ایام قدیم در این سرزمین رایج بوده و سرانجام با دخل و تصرفات فراوان به شکل گل شاه‌عباسی امروزه درآمده است. گل نیلوفر و انار از قداست بسیاری بهره‌مند هستند. نیلوفرازی رمزی از عناصر اربعه است، زیرا یک سر و ریشه‌هایش در زمین است و برگ‌های پهنش بر سطح آب گسترده شده و ساقه‌اش بر روی آب از بین برگ بیرون آمده و در انتهای ساقه، گل زیبایی قرار دارد. انار نیز جزء درختان مقدس بوده و میوه آن سمبلی از باروری و برکت است. در

متون اسلامی مانند قرآن کریم به این میوه اشاره شده است. به همین دلیل، انار میوه بهشتی و دانه آن به‌عنوان دانه بهشتی تلقی می‌شود ([Jahanpour, 2013](#)) (تصاویر ۱۳-۱۴). گل‌های چندپر ختایی نیز می‌توانند بیانگر بهشت، تسکین و آرامش و جمال باشند ([Joshaghani et al., 2024](#)) (تصاویر ۱۵-۲۰). بر اساس فرهنگ اسلامی، الگوهای هندسی برای تهذیب ذهن و روح و پل ارتباطی بین قلمرو جسمانی و معنوی مورد استفاده قرار می‌گیرد. بسیاری از عارفان و متکلمان از هندسه به‌عنوان وسیله‌ای برای تعمق، بهره‌برده‌اند. هندسه امکان می‌دهد تا به نظم زیربنایی کیهان و جهان طبیعی اشاره شود. «چون مقررات مذهبی هنرمند را از تجسم مادی ذات الهی منع کرده بود، درصد درآمد تا قدرت الهی را با تصویر رمزآسای عالم خلقت که چیزی بهتر از آن نمی‌یافت، ابلاغ کند» ([Golombek & Wilber, 1995, p. 278](#)). بنابراین، ساختن نقوش هندسی در کنار خط و گل‌آرایی در بناهای مذهبی راه خوبی برای بیان شرایط معنوی است. از این‌رو، تلاش برای درک معانی عرفانی هندسه‌هایی مانند دایره، چندضلعی‌ها و غیره را می‌توان در دیدگاه‌های صوفیه مشاهده نمود (جدول ۳).

نقوش هندسی با استفاده از چندضلعی‌های مختلط، شکل‌هایی را پدید می‌آورند. اطراف این چندضلعی‌ها با دایره محدود می‌شوند. آن‌ها نقوش پس‌زمینه هستند و هسته اصلی طرح، بارها تکرار می‌شود. اهل‌فن، نقش هندسی را «گره» می‌نامند و شاخه‌ای از هنر نقش‌پردازی اسلامی را شکل می‌دهد. گره، ساختار متنوعی از اشکال منظم هندسی است. بافت‌های پیچیده‌ای که تمامی آن‌ها ترکیبی منظم و همگن دارد و از هر سو قابل‌گسترش هستند، بی‌آن‌که ترکیب هماهنگشان دچار تغییر شود. حضور این الگوهای هندسی در ساختمان‌های سنتی نشان می‌دهد که نظم ذاتی در آن‌ها وجود دارد (نظمی که از طریق استفاده از اشکال خاص، انتظامات مرکزی، محوری، تقارن و سایر ابزارها ایجاد شده است) و ساختمان را تجلی نظم و هندسه می‌کند ([Navaei & Hajji Ghasemi, 2011, p. 176](#)) نام‌گذاری این گره‌ها به‌طور معمول بر پایه پراهمیت‌ترین آلت به‌کاررفته در واگیره هر گره، یعنی «شمسه» صورت می‌گیرد. حضور شمسه در بناهای مذهبی، نمایانگر

بینش‌های عرفانی با مفاهیم خاص است. معمار مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را به‌صورت شمسه نشان داده است. شمسه با نقوش هندسی رازآمیزش، آینه‌ای است که انوار عرفان را در کالبد بناهای مقدس اسلامی متجلی می‌سازد. هنرمندان وارسته با الهام از این تجلی، کثرت را در وحدت و وحدت را در کثرت به تصویر می‌کشند و روح بنا را با حقیقت روحانی پیوند می‌دهند ([Haghighnejad et al., 2018](#)). هنرمندان همچنین برای بیان مراتب معنوی، نقوش هندسی با اعداد خاص را برمی‌گزینند، زیرا این نقوش، انتزاعی و فراتر از عالم طبیعت بوده و به سبب خطوط و زوایای صاف خود، از ثباتی مثال‌زدنی برخوردارند. صوفیان نیز بر این باورند که رموز آفرینش در اعداد و اشکال خاص نهفته شده است ([Khamseh & Tavooosi, 2010](#)).

شمسه‌ها بر اساس تعداد و زاویه پره‌ها یا بازوهای پیرامون آن خوانده می‌شوند. بدین ترتیب، گره‌ها بر اساس شکل شمسه‌هایشان از همدیگر تفکیک داده می‌شوند و در واقع شکل شمسه‌ها، گره‌های مختلفی را ایجاد می‌کند. نقوش هندسی اسلامی از جمله فرم‌هایی هستند که اساس ساختار آن‌ها بر شکل و عدد قرار گرفته است. با رمزگشایی از اعداد و اشکال ویژه‌ای که در بن‌مایه این نقوش تکرار می‌شوند، منزلت نمادین این گره‌ها در رابطه با حکمت اسلامی و ارزنده‌تر از آن با امر الهی برملا می‌شود ([Raeeszadeh, 2011](#)). از این‌رو، معناشناسی شمسه‌های به‌کاررفته در خانقاه‌های برگزیده، بر اساس تعداد پره‌ها (اعداد) ضرورت دارد. شمسه شش‌پر بر پایه عدد شش است. بر اساس آموزه‌های صوفیانه نخستین، نزول از ذات الهی آمیخته از اتحادهای مزدوج است، یعنی چیزهایی متفاوت و حتی مخالف از هم مانند جمع و تفرق، مذکر و مؤنث، بسط و قبض، سهو و سکر، فنا و بقا و شهود و غیوب خلق شده است که در نتیجه تضاد آن‌ها محصولی به دست می‌آید که بی‌شک یکی از مقامات تصوف است. دو مثلث چنانکه برخلاف هم قرار می‌گیرند، می‌توانند رؤس یک شش‌ضلعی را به وجود آورند که این نشان از اولین مرتبه سلوک دارد. وقتی که این شش‌ضلعی بسط یابد و یک شش‌ضلعی بزرگ به وجود آید، گواه مقام بعدی می‌شود و این تکرار به‌کرات انجام و هر مرحله نشانه

یکی از آن‌ها به تعداد ماه‌های سال و تأکید بر دوازده بودن آن‌ها در نزد خداوند اشاره شده است (Hosseini, 2011). «علائم دوازده‌گانه در نمادگرایی عددی‌شان حامل کلیت اصولی هستند که بر کیهان حاکم است». شمس‌های بر پایه عدد نُه می‌تواند مرتبط با نُه آسمان و نُه تراز بدن انسان باشند. در کیهان‌شناسی اسلامی شامل هفت‌سیاره قابل‌رؤیت به همراه «رکن الهی» و «عرش الهی» است (Ardalan & Bakhtiar, 2000, p. 27). در کنار نقوش هندسی، کتیبه‌ها حاوی آیات الهی و عبارات حکمی به صورت صریح هستند. در این‌گونه ترتینات، شکل خط و ترتینات همراه آن اعم از ترکیب رنگ و یا نگاره‌های گیاهی نیز به معنادهی بیشتر به این آیات کمک می‌کند (جدول ۴). به‌کارگیری فرم‌های متعدد خوش‌نویسی به انضمام مفاهیم دینی در هنر و معماری، نشان‌دهنده اندیشه‌ها و باورهای مذهبی جامعه و حکومت‌های اسلامی بود و به دلیل اهمیت و تقدسی که نزد جوامع مسلمان داشت، تأثیر عمیقی بر نگرش مردمان و شکل‌گیری عقاید مذهبی فردی و اجتماعی در آنان داشت (Saghaee & Behroozipour, 2017). به‌طورکلی، کتیبه‌ها از نظر محتوا به دو دسته کلی تقسیم می‌شوند: کتیبه‌های تاریخی و کتیبه‌های مذهبی. کتیبه‌های تاریخی اطلاعاتی دربارهٔ بنای موردنظر، تاریخ ساخت آن، سازنده، حاکمان وقت و رویدادهای تاریخی مرتبط ارائه می‌دهند. کتیبه‌های مذهبی حاوی آیه‌های قرآن، احادیث، اسامی خداوند، توصیف صفات الهی، روایات ائمه و مضامین معنوی هستند. کتیبه‌های قرآنی که در زمرهٔ کتیبه‌های مذهبی جای می‌گیرند، از جمله پرکاربردترین آن‌ها بوده و با توجه به مقتضیات مکان نصب، انتخاب و مورد استفاده قرار می‌گیرند (Zamani & Ghasemi, 2024).

#### بحث در نمونهٔ موردی

بخارا امروزه در کشور ازبکستان قرار دارد. با این حال، تاریخچه حکومت‌های مسلط بر آن و تطبیق آن با آغاز خانقاه‌سازی را می‌توان در جدول زیر مشاهده نمود (جدول ۱). پس از اسلام با گسترش صوفیه در این منطقه، تعداد متناهی از ابنیه خانقاهی ساخته شد که می‌توان اوج آن را مربوط به قرن‌های 14-17 میلادی دانست. در این دوره، صوفیان با

مقام بعدی می‌گردد (Khamseh & Tavooosi, 2010). گره‌های هشت‌ضلعی سبب پیدایش شکل‌های پیچیده‌ای چون طبل و چهار لنگه در میان شکل‌های ساده منظم شده‌اند (Navaei & Hajji Ghasemi, 2011, p. 178). بنا بر آموزه‌های آیین مهرپرستی، روح انسان علوی است و از فلک اعلی (آسمان هشتم و جایگاه مهر) با عبور از هفت‌آسمان سیارات یا اختران که هرکدام جایگاه خدایی ویژه می‌باشند، به زمین نازل شده و فرد مؤمن موظف است تا با به انجام رسیدن هفت مقام، روح خویش را نجات داده و دوباره به وحدت با مهر درآید. دین اسلام دربردارنده حدیث‌ها و روایت‌هایی در شأن و تقدس عدد هشت است. در تفسیرهای اسلامی در وصف قداست عدد هشت این‌گونه بیان شده است که «بهشت دارای هشت درب است که عرفان درب هشتم در توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود» (Jafari Dehkordi et al., 2021).

برگزیدن شمس‌ده‌پر و گره‌سازی مبتنی بر آن که اغلب گره‌های هندسی برحسب آن ساخته می‌شوند، بیانگر بینش و حساسیت هنرمندان مسلمان در انتخاب و دستیابی به بهترین تناسبات در پوشش سطوح است. با توجه به کتاب *اخوان‌صفا*، مقامات سلوک، ده مرتبه دانسته شده و هر یک از این مراتب دارای ده ویژگی است (Hosseini, 2011). «هنر اسلامی حاصل سرایت وحدت (حقیقت) در ساحت کثرت (تجلی) است» و در بینش اسلامی، هنر الهی نمود این وحدت ایزدی در جمال و نظم عالم است (Aj et al., 2020). چنانکه صوفی با گذراندن ده مرتبه سلوک، اولین قدم خویش را به کثرت جدیدی آغاز می‌کند. شمس‌ده‌پر بر اساس پنج‌ضلعی منتظم ساخته می‌شود که در ضلع‌های بیرونی و قطرهای درونی دارای نسبت طلایی بوده و از این‌رو، زیبایی آن ذاتی و ازلی است (Raeeszadeh, 2011). عدد پنج نخستین عدد مدور، نشان‌دهنده عالم کبیر بشری است. پنج‌ضلعی بیکرانگی وجود و تمثیلی از قدرت و کمال دایره است (Khamseh & Tavooosi, 2010). آثار گره‌چینی اجرا شده بر پایهٔ عدد دوازده، در قرن شانزدهم میلادی کاربرد داشتند (Kiyanmehr & Khazaei, 2006). این عدد در آیات قرآنی چندین بار به‌کاررفته و در

مقامات به‌طور فعالانه همکاری داشته و به‌واسطه هدایایی که مؤمنان ارائه می‌کردند، ثروتمند شده بودند. خانقاه‌های پیشین که در اطراف صحنی نزدیک به مقبره چیده می‌شد، به مراکز تدفینی و مذهبی تبدیل شدند و دیگر کلمه خانقاه برای اشاره به کل مجموعه به‌کار نمی‌رفت. [Yusupova, 2022, p. 197](#). در بخارا و اطراف آن، ۲۲ خانقاه شناسایی شده است. با این حال، به علت‌هایی مانند وجود

جدول ۱: تفکیک ساخت خانقاه‌ها به دوره زمانی (مأخذ: نگارندگان)

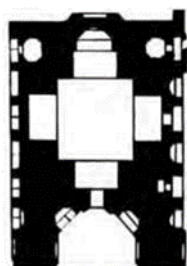
قرن به میلادی	حکمرانی‌ها	نام خانقاه‌ها
۱۴	مغول‌ها- تیموریان	سیف‌الدین باخزری (۱۲۵۸م)
۱۵	تیموریان	دهقان بابا-خواجه پارسا
۱۶	شیبانیان	نقشبند (۱۵۴۴-۱۵۴۵م)-چریکر (۱۵۶۹-۱۵۷۰م)-حکیم ملامیر (۱۵۷۱-۱۵۷۲م)-قاسم شیخ (۱۵۷۹م)-شوهی اخسی (اواخر قرن ۱۶م)-حضرتی امام-خواجه زین‌الدین-خانقاهی بدون نام-خانقاه در روستای پشکو
۱۷	اشترخانی	فیض‌آباد-نادر دیوان‌بیگی (۱۶۲۰م)-مولانا شریف (۱۶۷۹-۱۶۸۰م)-محمدیار اتالیک-صوفی دهقان
۱۸	اشترخانی	کیزیبی-خلیفه خدایداد-اشون ایملو-خلیفه نیازکل
۱۹	روسیه	خلیفه نیازقول

(UNESCO, 2020). خانقاه خواجه زین‌الدین به‌عنوان بنایی شاخص و غالب در مجموعه‌ای به همین نام در مرکز توجه قرار دارد. این مسجد در اطراف حیاطی بزرگ با حوضی مرکزی و حجره‌هایی که آن را احاطه کرده بودند، ساخته شده است ([Yusupova, 2022, p. 41](#)). در بخارا این بنا به‌عنوان قدیمی‌ترین خانقاه دارای ایوان ستون‌دار در منطقه آسیای مرکزی شناخته شده است. نمای جنوبی با طراحی متقارن توسط یک پیش‌طاق مرکزی برجسته و سه طاقچه کور در هر طرف آن، آرایش یافته است. در دو سوی ایوان، طاقچه‌های پایین‌تر زیر طاق‌های نوک‌دار قرار دارند و هر طاق نوک‌دار توسط دو طاقچه کور دیگر احاطه شده است. رواق خانقاه بر روی یک سکوی سنگی آهکی مرتفع ساخته شده و به‌عنوان یک حریم میانی بین تالار مرکزی، حیاط کوچک و حوض شمال شرقی مسجد عمل می‌کند. رواق شمالی با چهار طاقچه دارای قوس جناغی به چهار قسمت تقسیم شده است. سه عدد از این طاقچه‌ها، با درهایی به تالار مرکزی راه دارند که بالای هر در، پنجره‌ای نیز وجود دارد. دیوار شرقی رواق توسط سه طاقچه بزرگ به قسمت‌هایی تقسیم شده است. طاقچه مرکزی که ورودی اصلی به تالار نماز را در

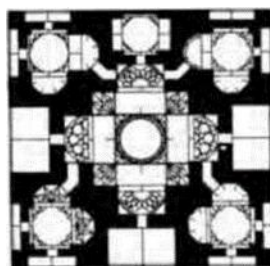
مجموعه معماری چریکر در خارج از بخارا در دوره سلطنت شیبانیان ساخته شد ([Yusupova, 2022, p. 52](#)). خانقاه، مسجد و مدرسه این مجموعه در قسمت شرقی بر روی یک سکو قرار گرفته‌اند و به شکل U به یکدیگر متصل می‌شوند ([Yusupova, 2022, p. 229](#)). خانقاه دارای یک نمای بزرگ دو بخشی یادبود به نام نمای شمال شرقی است که ورودی آن پنج‌ضلعی با طاق‌های نوک‌تیز است. آن‌ها در ساخت گنبد‌های این مجموعه از گنبد‌های سمرقند که دارای گریو بلند بودند، الگوبرداری کردند ([Roshdy, 2018](#)). خانقاه دیگر موسوم به قاسم شیخ است. قاسم شیخ عزیزان که در ماوراءالنهر مشهور بود و توسط عبدالله خان دوم حمایت می‌شد، ۱۵۷۸م در کرمانه در دخمه‌ای در وسط حیاط کوچک حظیره به خاک سپرده شد. بنای این خانقاه با گنبدی مرکزی که بر یک گریو بسیار زیبا تکیه داده شده است، درست در مقابل دیوار عقبی مسجد تدفینی ساخته شده است ([Yusupova, 2022, p. 230](#)). قاسم شیخ، دارای ابنیه‌ای منحصربه‌فرد است. این ساختمان‌ها، بزرگ‌ترین مجموعه اختصاص‌یافته به شیوخ سیویه در قلمرو ازبکستان و منطقه ناوی است

پیش‌طاق تاریخی در نمای شرقی با کاشی‌های معرق با طرح‌های هندسی و نقش‌های گل‌طرفین درگاه با نوارهای خوشنویسی که به‌صورت کاشی ارائه شده‌اند، قاب شده است. آخرین بنای مورد مطالعه، مجموعه کیزیبی است که در بین قرن‌های ۱۶-۱۸ م در ۳۰ کیلومتری غرب بخارا ساخته شد. مسجد-خانقاه متشکل از محوطه زمستانی (پوشیده توسط گنبدی عظیم) و تابستانی (با سقفی از تیرهای تخت با ستون‌های چوبی) بر ساختمان‌های مجموعه تسلط دارد. پلان کلی این مجموعه مستطیلی به مساحت ۰/۵ هکتار است (Makhmatkulov, 2019). در اطراف صحن شمالی و جنوبی سرد، حجره‌ها، مسجد-خانقاه، مقبره و غیره قرار دارند. این مجموعه دارای دروازه گنبدی است که در طرفین آن اتاق‌های کمکی متقارن قرار دارد (Iskandarovich, 2020).

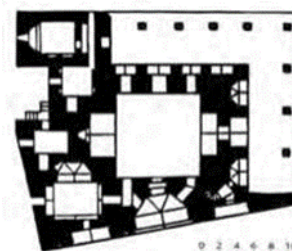
خود جای داده، دارای طاق‌بندی مشبک و گوشه‌بندی‌های مقرنس‌دار است (Badr & Tupev, 2012). در اواخر قرن شانزدهم میلادی، مسجد خانکا برای درویش صوفی سرگردان بخارا در نزدیکی محلی به نام فیض‌آباد ساخته شد. خانقاه فیض‌آباد، توسط صوفی معروف مولانا محمد احسی فیزوبودی ساخته شده است. این بنا دارای یک بخش مسجد و یک قسمت خانقاه با سه طبقه حجره است که درویش می‌توانستند در آن استراحت و مدتی در آن اقامت کنند. در ۱۶۲۰-۱۶۲۲ م، نادر دیوان‌بیگی خانقاه و مدرسه‌ای را در بخارا ساخت. به احتمال زیاد نادر دیوان‌بیگی در تلاش بود تا نسخه‌ای از میدان ریگستان در سمرقند را در بخارا بیافریند (Yusupova, 2022, pp. 66-221). خانقاه شامل ساختمانی با تالار گنبدی است که حجره‌ها در طبقه اول و دیوارهای جانبی و گوشه‌های ساختمان جای دارند.



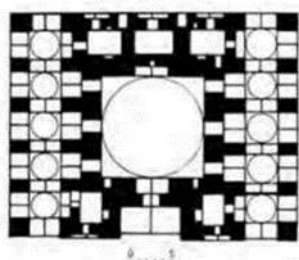
(ج)



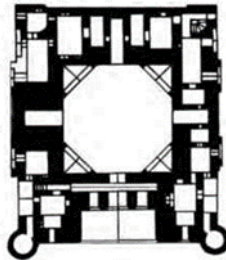
(ب)



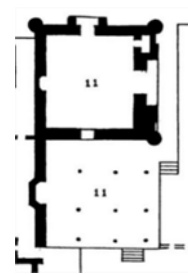
(الف)



(و)



(ه)



(د)

تصویر ۱: نقشه بناهای مورد مطالعه از راست به چپ و بالا به پایین الف) خانقاه چریکر (Yusupova, 2022, p. 203) ب) خانقاه قاسم شیخ (Yusupova, 2022, p. 271) ج) خانقاه خواجه زین‌الدین (Yusupova, 2022, p. 198) د) خانقاه فیض‌آباد (Yusupova, 2022, p. 200) ه) خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Yusupova, 2022, p. 203) و) خانقاه کیزیبی (Nekrasova, 2022)



(ا)



(ب)



(الف)



(د)



(ه)



(د)

تصویر ۲: تصاویر بناهای مورد مطالعه از راست به چپ و بالا به پایین الف) خانقاه چربکر (Havmov, 2010) ب) خانقاه قاسم شیخ (Tabarruk Ziyorat) ج) خانقاه خواجه زین‌الدین (Badr & Tupev, 2012) د) خانقاه فیض‌آباد (Central asia travel) ه) خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccione, 2019) و) خانقاه کیزیبی (Central asia travel).

#### بحث

می‌توان چنین برداشت نمود که اسلیمی همزمان نمود کیهان، آسمان و طبیعت دنیوی است. بنابراین، معانی هم‌زمان آسمانی و زمینی دارد، به‌گونه‌ای که نیلوفرآبی نماد نور و پاکی در کیهان و اسلیمی است و گل شاه‌عباسی نماد تجلی نو به نو و دائم معانی عرفانی است. همچنین، گل چندپر نیز نماد بهشت و دارالقرار است. از این رو، اگر عرفان حرکت ثابت و سیار انسان به سوی حقیقت است، هر گل می‌تواند اشاره‌ای به سالک در طی طریق تا رسیدن به مرتبه بهشت و کمال انسانی داشته باشد.

از بررسی گره‌های هندسی به‌کاررفته در خانقاه‌های بخارا چنین استنباط می‌شود که شمس‌ها به اشکال شش، هشت، نه، ده و دوازده پر ترسیم شده‌اند و اکثریت قریب به اتفاق آن‌ها بر مبنای اعداد زوج استوارند. شمس شش‌پر که در خانقاه چربکر استفاده شده (تصاویر ۲۱-۲۲)، بیانگر اولین مقام و مرتبه سلوک است. با بسط این شش‌ضلعی و به وجود آمدن شش‌ضلعی بزرگ‌تر، بیانگر ایجاد مقام بعدی در تصوف است. همان‌طور که اشکال هندسی به دلیل حرکت متصل خود توالی‌شان را از دست نمی‌دهند، عرفا نیز با تقرب به مقام جدید، همچنان معرفت و مقام قبلی خود را حفظ می‌کنند، همان‌گونه که در اصل ششم‌طریقت نقش‌بنده که به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین طریقت‌های تصوف در بخارا شناخته می‌شد، بازگشت در




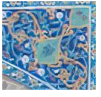







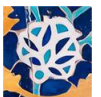


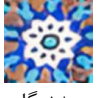


با بررسی محل ساخت و تزیینات خانقاه‌های بخارا مشخص شد که تزیینات عمدتاً در بخش شرقی بنا و گاهی در آسمانه آن متمرکز شده‌اند. در سایر جبهه‌ها، تزیینات یا وجود ندارند یا مانند خانقاه قاسم شیخ در تمام ایوان‌ها به‌جز ایوان غربی به‌کار رفته‌اند. این امر می‌تواند نمادی از رمزپردازی طلوع نور در بدنه شرقی یا مفهوم خراسان (محل طلوع خورشید) باشد که ریشه در ادبیات عرفانی و اشراقی دارد. علاوه بر این، با توجه به قرارگیری اکثر محراب‌ها در ضلع غربی بناها در بخارا، ورودی مستقیم از ایوان شرقی به سمت محراب، دلیل تزیینات بیشتر این جبهه است. اکثر خانقاه‌های بررسی شده دارای نقوش هندسی بودند و از نقوش گیاهی کمتر استفاده شده بود. به‌طور مثال، در خانقاه کیزیبی گره‌های هندسی مزین به ترنج‌هایی با نقوش اسلیمی هستند و از اسلیمی و ختایی به‌طور جداگانه استفاده نشده است. همچنین، نقوش گیاهی در آسمانه رواق این خانقاه نسبت به دوره‌های پیشین واقع‌گرایانه‌تر به‌کار گرفته شده‌اند و از حالت انتزاعی فاصله گرفته‌اند. از میان نقوش گیاهی، گل نیلوفر آبی بیشترین کاربرد را دارد و در خانقاه خواجه زین‌الدین و خانقاه نادر دیوان‌بیگی از گل شاه‌عباسی (گل اناری) که تغییر یافته این گل محسوب می‌شود، استفاده شده است. با توجه به مفهوم و محل قرارگیری گل‌ها در اسلیمی و نقوش دیگر

هنگام ذکر به سمت خداوند ضروری و لازم است. شمسه هشت‌پر در خانقاه‌های نادر دیوان‌بیگی و چریکر به‌کاررفته است (تصاویر ۲۳-۲۴). این عدد بر هشتمین مرحله سلوک که قداست است دلالت دارد. مسلمانان به وجود ۷ برزخ و ۸ بهشت اعتقاد دارند که درب هشتم درب توبه است و همیشه باز است. شمسه‌های به‌کاررفته در خانقاه‌های بخارا اکثراً ده‌پر بودند. این شمسه در خانقاه چریکر، قاسم شیخ و کیزیبی مشاهده می‌شود (تصاویر ۲۵-۲۸). استفاده مکرر از شمسه ده‌پر و گره‌سازی مبتنی بر آن که در بیشتر نقوش هندسی خانقاه‌های بررسی‌شده مشاهده می‌شود، بر اساس پنج‌ضلعی منتظم که دارای نسبت طلایی است، ساخته شده است. این عدد می‌تواند نشان از ده مرتبه سلوک صوفی داشته باشد. همچنین، نشان از بازگشت از کثرت به وحدت دارد، زیرا با گذراندن ۱۰ مرتبه، اولین قدم به کثرت جدیدی آغاز می‌شود. این گره به دلیل تناسب و ویژه یکی از بهترین نقوش برای پوشش سطوح است. شمسه دوازده‌پر در خانقاه نادر دیوان‌بیگی، فیض‌آباد و قاسم شیخ وجود دارد (تصاویر ۲۹-۳۱). شمسه‌های دوازده‌پر بر پایه عدد دوازده، در قرن شانزدهم میلادی رایج بود. این عدد با توجه به آیات قرآن کریم به دوازده ماه سال اشاره دارد و همچنین در بردارنده اصول حاکم بر کیهان است. در کنار شمسه‌های دوازده‌پر در خانقاه‌های فیض‌آباد و نادر دیوان‌بیگی، شمسه نه‌پر نیز به کار گرفته شده است (تصاویر ۲۹-۳۰). این عدد در کیهان‌شناسی نشان‌دهنده نه آسمان شامل هفت سیاره قابل‌رؤیت همراه با «رکن الهی» و «عرش الهی» است.

همان‌طور که در جدول ۴ مشاهده می‌شود، بر اساس خوانش کتیبه‌های موجود در خانقاه‌های یادشده، متن این

کتیبه‌ها شامل آیاتی از سوره‌های بقره، ملک، جن و نسا است (تصاویر ۳۲-۳۶). فراوانی کتیبه‌های قرآنی در مساجد و بناهای اسلامی یادآور نقش محوری قرآن در زندگی مسلمانان است. این آیات نه تنها زینت‌بخش دیوارها، بلکه الهام‌بخش زندگی معنوی و تکیه‌گاه دل‌های عارفان در برابر ناملازمات هستند. اغلب این آیات در مورد مسائل انسانی و اعمال آنان همچون برپاداشتن نماز، یکتاپرستی، انفاق، فروتنی، تواضع، پرستش خدای یکتا و سرگذشت انسان‌ها در دنیا و آخرت است. بقیه آیات جنبه توحیدی داشته و در مورد یگانگی خداوند هستند. اغلب آیات محتوای امیدبخش و هدایت‌کننده دارند، اما در آیاتی همچون سوره ملک، مطالبی در مورد مجازات و عذاب کافران نیز مطرح شده است. علاوه بر آن بر وظیفه خدمت صوفی در خدمت به خلق و انفاق بخشی از مال خویش در اشارات و آیات قابل‌مشاهده است. در فراز ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی، آیه ۵ سوره ملک: «وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ» کتابت شده است. این آیه تداعی‌کننده مفهوم نور همانند شمسه است. نقوش هندسی به‌کاررفته در این خانقاه که در قالب شمسه درآمده‌اند، مرتبط با معبود و نشانه‌هایی از انوار الهی هستند. نور، مظهر خداوند در شب ایمان است. مبنی بر متن آیه، خداوند آسمان را با مصابیحی زینت داده تا نور آن‌ها که تجلی پروردگار است، مؤمن را از شر تمامی موانعی که بر سر راه رسیدن به پروردگار است، حفظ کند. درواقع، عرفا از میان تمامی نمادهای عرفانی، به‌وسیله نماد نور در تلاش هستند تا ضمن بیان تجربه عرفانی خود از رویارویی با حقیقت برتر، ماهیت روح خدایی خود را نیز بیان کنند.

جدول ۲: نقوش گیاهی به‌کاررفته در خانقاه‌های بخارا (مأخذ: نگارندگان)

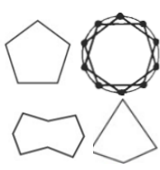
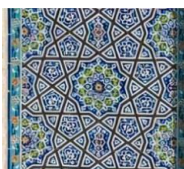
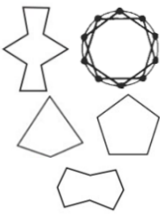

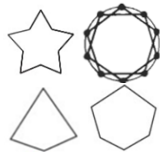
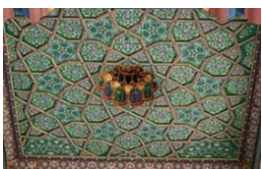
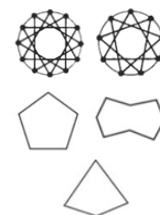

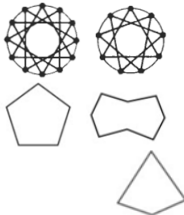

قرن به میلادی	۱۶	۱۶	۱۶	۱۷	۱۷	۱۸	-
عنوان	خانقاه قاسم شیخ	خانقاه چریکر	خانقاه خواجه زین‌الدین	خانقاه فیض‌آباد	خانقاه نادر دیوان‌بیگی	خانقاه کیزیبی	مفاهیم
اسلیمی و ختایی	 <p>تصویر ۳: اسلیمی و ختایی در تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Tabarruk Ziyorat)</p>	 <p>تصویر ۴: اسلیمی و ختایی در ایوان شرقی خانقاه چریکر (Haymov, 2010)</p>	 <p>تصویر ۵: اسلیمی و ختایی در ایوان جنوب شرقی خانقاه خواجه زین‌الدین (Badr &amp; Tupev., 2012)</p>	 <p>تصویر ۶: اسلیمی و ختایی در ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد (Central asia travel)</p>	 <p>تصویر ۷: اسلیمی و ختایی در ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	-	نقوش اسلیمی و ختایی اساساً بازآفریننده فرایندهای کیهانی آفریدگار به‌واسطه طبیعت هستند.
نیلوفرآبی	 <p>تصویر ۸: نیلوفرآبی در کاشی‌کاری تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Tabarruk Ziyorat)</p>	-	 <p>تصویر ۹: اسلیمی و ختایی در ایوان جنوب شرقی خانقاه خواجه زین‌الدین (Badr &amp; Tupev., 2012)</p>	 <p>تصویر ۱۰: نیلوفر آبی در ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد (Central asia travel)</p>	 <p>تصویر ۱۱: نیلوفر آبی در ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	 <p>تصویر ۱۲: نیلوفرآبی در آسمانه رواق خانقاه کیزیبی (Karimov)</p>	مفهوم آفرینش نور و نماد پاک، حیات، روشنایی
گل شاه‌عباسی	-	-	 <p>تصویر ۱۳: اسلیمی و ختایی در ایوان جنوب شرقی خانقاه خواجه زین‌الدین (Badr &amp; Tupev., 2012)</p>	-	 <p>تصویر ۱۴: گل شاه‌عباسی در کاشی‌کاری ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	-	این گل مظهر تجلی است، بدین معنا که تمامی گل‌ها ختایی از درون آن سر برمی‌آوردند و متجلی می‌شوند.
گل‌های چندپر	 <p>تصویر ۱۵: گل‌های چندپر ختایی در تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Tabarruk Ziyorat)</p>	-	 <p>تصویر ۱۷: اسلیمی و ختایی در ایوان جنوب شرقی خانقاه خواجه زین‌الدین (Badr &amp; Tupev., 2012)</p>	 <p>تصویر ۱۸: گل‌های چندپر ختایی در کاشی‌کاری ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد (Central asia travel)</p>	 <p>تصویر ۱۹: گل‌های چندپر ختایی در کاشی‌کاری ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	 <p>تصویر ۲۰: گل‌های چندپر شبیه به گل داوودی در آسمانه رواق خانقاه کیزیبی (Karimov)</p>	گل‌های چندپر نماد بهشت و آرامش هستند.



تصویر ۱۶: گل‌های چندپر ختایی در تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Tabarruk Ziyorat)

جدول ۳: نقوش هندسی به‌کاررفته در خانقاه‌های بخارا (مأخذ: نگارندگان)

مفاهیم	نوع نقش	اشکال هندسی حاصل از گره	تصاویر نقش	نام خانقاه	نوع شمسه
قرار گرفتن دو مثلث برخلاف هم رأس‌های یک شش‌ضلعی را به وجود می‌آورد و نشان از اولین مرتبه سلوک دارد.	- شمسه شش‌پر - شش‌ضلعی		 تصویر ۲۱: شمسه شش‌پر در ایوان شرقی خانقاه چریکر (Наумов, 2010)	ایوان شرقی خانقاه چریکر	شمسه شش‌پر
	- شمسه شش‌پر - شش‌ضلعی - طبل		 تصویر ۲۲: شمسه شش‌پر در ایوان شرقی خانقاه چریکر (Наумов, 2010)		
در دین اسلام بر اساس آیات و احادیث، عدد هشت نماد هشت درب بهشت و بازبودن درب هشتم (درب توبه) است که این درب همیشه باز است.	- شمسه هشت‌پر - طبل - شش طبل یا شش شل - ستاره چهارپر یا چهار لنگه - ترنج‌کند		 تصویر ۲۳: شمسه هشت‌پر ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccione, 2019)	ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی	شمسه هشت‌پر
	- شمسه هشت‌پر - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - ترنج‌کند - طبل		 تصویر ۲۴: شمسه هشت‌پر در تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Unesco, 2020)	تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی	
شمسه دهر دارای نسبت طلائی و ساختار آن بر اساس پنج‌ضلعی منتظم است که این عدد	- شمسه دهر - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - گیوه - ترنج‌کند		 تصویر ۲۵: شمسه دهر در ایوان شرقی خانقاه چریکر (Наумов, 2010)	ایوان شرقی خانقاه چریکر	شمسه دهر

بیانگر عالم کبیر بشری است.	<p>- شمسۀ ده‌پر - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - ترنج‌کند - طبل</p>		 <p>تصویر ۲۶: شمسۀ ده‌پر در کاشی‌کاری تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Unesco, 2020)</p>	<p>تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی</p>
	<p>- شمسۀ ده‌پر - سرمه‌دان - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - ترنج‌کند - طبل</p>		 <p>تصویر ۲۷: شمسۀ ده‌پر در سقف رواق خانقاه کیزیبی، Kagansky (2019)</p>	<p>سقف رواق خانقاه کیزیبی</p>
	<p>- شمسۀ ده‌پر - ستاره یا پنج‌بری - شش‌طبل یا شش‌شل - ترنج‌کند</p>		 <p>تصویر ۲۸: شمسۀ ده‌پر در سقف رواق خانقاه کیزیبی، Kagansky (2019)</p>	<p>سقف رواق خانقاه کیزیبی</p>
<p>عدد دوازده در ترکیباتی مانند دوازده ماه شمسی، دوازده امام شیعیان و دوازده مقام فلکی استفاده می‌شود. خانقاه نادر دیوان‌بیگی و فیض‌آباد، شمسۀ نه‌پر نیز دارد. نه آسمان را می‌توان مرتبط با نه تراز بدن انسان دانست. در کیهان‌شناسی اسلامی شامل هفت سیاره قابل‌رؤیت همراه با «رکن الهی» و «عرش الهی» است</p>	<p>- شمسۀ نه‌پر - شمسۀ دوازده‌پر - طبل - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - ترنج‌کند</p>		 <p>تصویر ۲۹: شمسۀ دوازده و نه‌پر در کاشی‌کاری ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	<p>ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی</p>
	<p>- شمسۀ نه‌پر - شمسۀ دوازده‌پر - طبل - پنج‌کند یا پنج‌ضلعی منتظم - ترنج‌کند</p>		 <p>تصویر ۳۰: شمسۀ دوازده و نه‌پر در کاشی‌کاری ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد (Longhurst, 2013)</p>	<p>ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد</p>

شمسۀ دوازده‌پر

<p>Ardalan &amp; Bakhtiar, 2000, (p. 27)</p>	<p>-شمسه دوازده‌په -ترنج کند -ستاره یا پنج بری تند -ترنج تند -ترقه یا سه‌پری</p>		 <p>تصویر ۳۱: شمسۀ دوازده‌په در کاشی‌کاری تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی (Unesco, 2020)</p>	<p>تمامی ایوان‌های خانقاه قاسم شیخ به‌جز ایوان غربی</p>
--	--	---	---	---

جدول ۴: متون کتیبه‌های به‌کاررفته در خانقاه‌های بخارا (مأخذ: نگارندگان)

مفهوم آیات	متن کتیبه	محل کتیبه	خط کتیبه	محتوا کتیبه	تصاویر کتیبه	نام خانقاه
<p>مجموعه‌ای از صفات جلال و جمال خداوند است.</p>	<p>«اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ»</p>	<p>قسمت بالای حاشیه خارجی ایوان شرقی</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره بقره، آیه ۲۵۵</p>		
<p>اشاره به مفاهیمی چون مبدأ هستی، صفات خداوند، آفرینش هستی و انسان و در ادامه اشاره به بحث‌هایی درباره معاد، عذاب دوزخ و گفتگوی جهنمیان در قیامت و تهدید کافران به عذاب‌هایی در دنیا و آخرت.</p>	<p>«قَالَ اللَّهُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْعَفُورُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَوتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ حَاسِنًا وَهُوَ حَسِيرٌ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهيقًا وَهِيَ تَفُورٌ تَكَادُ تَمِيرُ مِنَ الْعَيْظِ كُلَّمَا أَلْفَى فِيهَا فُوجٌ سَأَلْتُهُمْ خَبْرَتَهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ قَالُوا بَلَى قَدْ جَاءَنَا نَذِيرٌ فَكَذَّبْنَا وَقُلْنَا مَا نَزَّلَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا فِي ضَلَالٍ كَبِيرٍ وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ فَاعْتَرَفُوا بِذَنبِهِمْ فَسُحْقًا لِأَصْحَابِ السَّعِيرِ إِنَّ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُم بِالْغَيْبِ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ كَبِيرٌ وَأَسْرُوا قَوْلَكُمْ أَوْ اجْهَرُوا بِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذُلُولًا فَامْسُوا فِي مَنَازِكِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ أَمْنْتُمْ مَنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يَخْسِفَ بِكُمُ الْأَرْضَ فَإِذَا هِيَ تَمُورُ أَمْ أَمْنْتُمْ مَنْ فِي السَّمَاءِ أَنْ يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا فَسَتَعَلَّمُونَ كَيْفَ نَذِيرٍ وَلَقَدْ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ»</p>	<p>در حاشیه خارجی ایوان شرقی از سمت راست بدنه آغاز می‌شود و پس از عبور از بالای ورودی، در سمت چپ به پایان می‌رسد.</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره ملک، آیات ۱۸-۱</p>	 <p>تصویر ۳۲: محل کتیبه در ایوان شرقی خانقاه نادر دیوان‌بیگی (Ciccone, 2019)</p>	<p>نادر دیوان‌بیگی</p>
<p>ستایش خداوند و اینکه کارهای خود را در برابر عظمت خداوند قابل‌ذکر ندانیم و</p>	<p>«وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمِينَ لَكَ وَمَنْ دَرَسْنَا أُمَّةً مُسْلِمَةً لَكَ وَأَرَانَا مَنَاسِكَتًا وَتَبَّ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ»</p>	<p>قسمت بالای حاشیه خارجی ایوان شرقی</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره بقره، آیات ۱۲۷-۱۲۸</p>		<p>فوض‌آباد</p>

<p>اشاره به تسلیم در برابر خداوند.</p>					<p>تصویر ۳۳: محل کتیبه در ایوان شرقی خانقاه فیض‌آباد (Longhurst, 2013)</p>	
<p>نماز، از واجبات قطعی الهی در همه عصرها و برای همه نسل‌ها است.</p>	<p>«قال الله تعالى إِنَّ الصَّلَاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَوْقُوتًا»</p>	<p>در جداره غربی طاقچه ایوان شرقی</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره نسا، آیه ۱۰۳</p>		
<p>این حدیث شریف بیانگر اهمیت حضور در مساجد و ارتباط با آن به‌عنوان مکانی مقدس برای عبادت و ذکر الهی است.</p>	<p>«قَالَ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ إِذَا رَأَيْتُمُ الرَّجُلَ يَعْتَادُ الْمَسَاجِدَ فَاشْهَدُوا لَهُ بِالْإِيمَانِ»</p>	<p>بر جداره طاقچه در ایوان شرقی</p>	<p>ثلث</p>	<p>حدیث پیامبر (ص)</p>		
<p>سفارش به انفاق بدون منت گذاشتن</p>	<p>«قَالَ اللَّهُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سَبِيلَةٍ مِائَةٌ حَبَّةٌ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ثُمَّ لَا يُتَّبِعُونَ مَا أَنْفَقُوا مَنًّا وَلَا أَذَى لَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ»</p>	<p>قسمت بالای حاشیه خارجی ایوان شرقی</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره بقره، آیات ۲۶۱-۲۶۲</p>	 <p>تصویر ۳۴: محل کتیبه در ایوان شرقی خانقاه چریکر (Наумов, 2010)</p>	<p>چریکر</p>
<p>مساجد از آن خداست. در این مساجد احدی را با خدا نخوانید.</p>	<p>«بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا»</p>	<p>قسمت بالای حاشیه خارجی تمامی ایوان‌ها به‌جز ایوان غربی</p>	<p>ثلث</p>	<p>آیات و سوره‌هایی از قرآن کریم، سوره جن، آیه ۱۸</p>	 <p>تصویر ۳۵: محل کتیبه در تمامی ایوان‌ها به‌جز ایوان غربی در خانقاه قاسم شیخ (Tabarruk Ziyorat)</p>	<p>قاسم شیخ</p>
<p>نفی شایستگی عبادت برای هر کس دیگری جز خداوند متعال و اثبات عبادت تنها برای خدای عزوجل.</p>	<p>«لا اله الا الله محمد رسول»</p>	<p>سقف رواق خانقاه</p>	<p>معلق ی</p>	<p>عبارت خطی</p>	 <p>تصویر ۳۶: محل کتیبه در سقف رواق خانقاه کیزیبی (Kagansky, 2019)</p>	<p>کیزیبی</p>

## نتیجه‌گیری

ترتینات معماری بناهای مذهبی در دوره‌های مختلف تاریخ بیانگر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسانه سازندگان آنان و همچنین اقتدار و ثروت است. حمایت و سلیقه فردی حاکمان آن عهد نیز در رونق خانقاه‌سازی و ترتینات آن مؤثر واقع شده‌اند. با توجه به تاریخ هنر اسلامی می‌توان گفت که عرفان از برجسته‌ترین جریان‌های فکری و معنوی مؤثر بر هنر و معماری ایرانی بوده است. به عبارت دیگر، هنرمند مسلمان نقش‌مایه‌های نمادین را در جهت انتقال پیام خویش قرار داده است. با مطالعه ترتینات کاشی‌کاری و نقوش گیاهی و هندسی جداره خارجی خانقاه‌های بخارا، از جمله خانقاه‌های چربکر، قاسم شیخ، فیض‌آباد، نادر دیوان‌بیگی و کیزیبی مفاهیم و نمادهایی در ترتینات قابل‌ادراک است. لازم به ذکر است به دلیل حجم زیاد نقوش به‌کاررفته در سطوح و فضاهای داخلی این ابنیه، به‌ویژه در دیوار قبله خانقاه‌های بخارا، پژوهشی جداگانه برای بررسی این نقوش ضروری است. نقوش داخلی این بناها نیز می‌توانند اطلاعات ارزشمندی در مورد تاریخ، فرهنگ و هنر این منطقه ارائه دهند. پیشنهاد می‌شود که در پژوهش‌های آینده به بررسی تطبیقی نقوش داخلی و خارجی خانقاه‌ها، تحلیل محتوای نمادین این نقوش یا بررسی تأثیر عوامل تاریخی و فرهنگی بر شکل‌گیری آن‌ها پرداخته شود. اکثر ترتینات در جبهه شرقی بناها به‌کار گرفته شده است. ترتینات معماری بر روی ایوان‌های شرقی به‌ویژه در بناهای مذهبی اسلامی بخارا نوعی نمادگرایی و زیبایی‌شناسی را به تصویر می‌کشد.

در زمینه جبهه پیاده‌سازی ترتینات می‌توان چنین دریافت که ایوان‌های شرقی خانقاه‌ها به دلیل جهت‌گیری‌شان نسبت به طلوع آفتاب و قبله، فضایی عرفانی را به وجود می‌آورند. طلوع آفتاب از شرق می‌تواند تجلی و نشانه‌ای از حقیقت و ظهور خداوند در عالم وجود در نظر گرفته شود و تذکری باشد که انسان همواره در روند رسیدن به نور، روشنایی و حقیقت باشد. با این حال، بیشترین نمادپردازی در نقوش ایجاد شده است. این نقوش در دسته‌بندی‌های گیاهی، هندسی و غیره قابل‌بررسی هستند. نقوش گیاهی ریشه در باور باستانی تقدس گیاهان و احترام عمیق نسبت به طبیعت دارند. اسلیمی و ختایی به‌عنوان یکی از پرکاربردترین نقوش گیاهی

در تمامی خانقاه‌ها به‌جز خانقاه کیزیبی مشاهده شد. گل شاه‌عباسی یا گل انار که تغییر یافته گل نیلوفرآبی است نیز در کاشی‌کاری خانقاه خواجه زین‌الدین و نادر دیوان‌بیگی استفاده شده است. گل نیلوفرآبی و گل‌های چندپر در اکثر نقوش گیاهی به‌جز در خانقاه چربکر به‌کاررفته است. به‌طورکلی می‌توان بیان داشت که خانقاه چربکر نقوش گیاهی کمتری نسبت به خانقاه‌های دیگر دارد. نقوش گیاهی در خانقاه‌های بخارا حاوی اشاره به سیر تحول کیهانی و پیدایش، نمادپردازی پاکی و روشنایی، تجلی و نوبه‌نو شدن خلقت است. به عبارتی می‌توان گل‌ها را نشانه‌ای برای سالک دانست که هم به روند کلی آفرینش توجه نماید، هم به خلقت فردی و غایت نورانی خویش تمرکز یابد و در نهایت بداند که نهایت سلوک انسان سالک روشنایی، پاکی و بهشت است.

در نقوش هندسی خانقاه‌های بخارا، شمسۀ شش‌پر، هشت‌پر، نه‌پر، دهر پر و دوازده‌پر مشاهده می‌شود که در میان آن‌ها، شمسۀ دهر پر بیشترین کاربرد را داشته است. شمسۀ نماد توأم دو مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند و تداعی‌کننده مفهوم نور است. شمسۀ شش‌پر، بیانی از مرحله اول سلوک و شمسۀ هشت پر نمادی از در هشتم بهشت یا همان توبه است. شمسۀ دهر پر نمادی از فرارفتن عقول عرفانی به مرتبه عالم کبیر است. نقوش هندسی را با توجه به اهداف متعالی و روحانی آن می‌توان هندسۀ عرفانی نامید، زیرا مطابق عرفان اسلامی تمامی خلقت خداوند بر اساس هندسه پایه‌ریزی شده است. هندسۀ اسلامی با پیام و محتوای معنوی و عرفانی خود در این ترتینات در پی آن است که مفاهیم عرفانی را متجلی سازد.

در متن کتیبه‌های موجود در خانقاه‌های بخارا، مضامین مختلفی همچون توحید خداوند و اعمال انسانی و غیره بیان شده است. همچنین، در بالاترین قسمت ایوان خانقاه نادر دیوان‌بیگی، بر فراز گره‌های هندسی، کتیبه‌ای با مفهوم نور به‌کاررفته بود که شمسۀ، یادآور آن است. از متن کتیبه‌ها می‌توان دریافت که هر کتیبه تذکری به سالک دارد. برخی به آیه‌های عذاب و هشدار اشاره دارند و برخی به کوچک بودن اعمال انسان در برابر جایگاه الهی و برخی نیز به خدمت به

Ciccione, T. M. (2019). Nadir Divan-begi Khanqah. Retrieved from <https://www.orientalarchitecture.com/sid/1333/uzbekistan/bukhara/nadir-divan-begi-khanqah>

Golombek, L., & Wilber, D. (1995). *The Timurid architecture of Iran and Turan* (M. Kiyani, & K. Afsar, Trans.). Tehran: Cultural Heritage Organization of the Country. (Original work published 1995). (In Persian).

Gündüzöz, G. (2018). Some symbolic elements in the Mawlawi order. *Kırkkale İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3(5), 39–48. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kiifad/issue/36842/419729>

Haghighnejad, S., Maghuly, N., & Haghayegh, M. (2018). Identifying the semantic-oriented functions of stucco decorations in Chelleh-Khaneh at Khanqah of Bayazid Bastami. *Negareh Journal*, 13(47), 111–129. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22070/negareh.2018.1562.1381>

Haidar Nattaj, V., & Maghsoudy, M. (2019). Impression of plant motifs common contents of Iran's pre-Islamic architecture on Islamic architecture schemes (Respect to Umayyad and Abbasid periods). *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, 16(71), 35–50. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22034/bagh.2019.86872>

Hosseini, S. H. (2011). The decorative and conceptual application of Shamsheh in the Sheikh Safi al-Din Ardabili ensemble. *Islamic Art Studies*, 7(14), 7–24. (In Persian). <https://www.sid.ir/paper/136810/fa>

Haumov, A. (2010). Mausolée de Chor-Bakr: Le khanqah, la madrasa et la mosque. Retrieved from <https://b2n.ir/h62560>

Iskandarovich, R. O. (2020). The holy architectural complex Qizbibi in Bukhara. *International Journal of History*, 1(2), 19–21. <https://www.historyjournal.net/article/16/2-1-3-890.pdf>

خلق و وجوب انفاق درویش. با جمع‌بندی این آیات می‌توان چهار آموزه را مشاهده کرد که در کنار فقر ذاتی انسان در برابر خدا، در کنار پاداش اعمال خیر گوشه‌زدهایی بر عقوبت گناه نیز آمده است. بررسی تزیینات خانقاه‌های بخارا نشان می‌دهد که مفاهیم عرفانی نمادپردازی شده در خانقاه‌های بخارا سبب پیدایش طرحی مناسب و هم‌سو با مبانی تصوف گردید تا که در این فضای عرفانی به وجود آمده و هماهنگی موجود در فرم و محتوا، سالک بتواند مراتب سلوک را به سمت خداوند طی نماید.

## References

Aamir, N., & Malik, A. (2017). From divinity to decoration: The journey of lotus symbol in the art of subcontinent. *Pakistan Social Sciences Review*, 1(2), 201–225. [https://doi.org/10.35484/psr.2017\(1-II\)17](https://doi.org/10.35484/psr.2017(1-II)17)

Aj, S., Khodarahmi, M. F., & Fahimifar, A. (2020). Decoration wisdom and geometry of motifs in Islamic art. *Theology of Art*, 1397(14), 99–118. (In Persian). [https://elahiyatehonor.isoa.ir/article\\_4620\\_0.html](https://elahiyatehonor.isoa.ir/article_4620_0.html)

Alkilidar, M. M., & NeamaAlKhafaji, S. J. (2020). The effect of sufi and mystic thoughts on Islamic architectural heritage. *Test Engineering and Management*, 83, 14823–14835. <http://www.testmagzine.biz/index.php/testmagzine/article/view/6389>

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (2000). *The sense of unity* (H. Shahrokh, Trans.). Isfahan: Khak. (Original work published 1975). (In Persian).

Badr, J., & Tupev, M. (2012). The Khoja Zainuddin Mosque in Bukhara. *Muqarnas Online*, 29(1), 213–243. <http://dx.doi.org/10.1163/22118993-90000188>

Central Asia Travel. (n.d.). Faizabad Khanaka. Retrieved from <https://www.centralasia-travel.com/en/countries/uzbekistan/places/photos?cat=1155>

Central Asia Travel. (n.d.). Kyz-Bibi Women's Sufi Khanaka Convent. Retrieved from [https://www.centralasia-travel.com/en/countries/uzbekistan/places/bukhara/kiz\\_bibi](https://www.centralasia-travel.com/en/countries/uzbekistan/places/bukhara/kiz_bibi)

[khanaka-also-known-as-fayzabad-khanaka-bukhara-uzbekistan-image64361842.html](https://b2n.ir/q32704)

Longhurst, M. (2013). Mosaic on front of Fayzobod Khanaka. Retrieved from <https://b2n.ir/q32704>

Makhmatkulov, I. T. (2019). Compositional solutions and architectural typology of Kizbibi Khanqah. *Problems of Architecture and Construction*, 1(2), Article 5, 30–31. <https://core.ac.uk/works/77440082>

Mohseni, M., & Hamzenejad, M. (2021). Fundamentals of color symbolization in Shia and Sunni theosophy and the application patterns in Shia and Sunni monastery-mausoleums in Iran (Focusing on monastery-mausoleums of the 8th and 9th centuries AH in Iran). *Negareh Journal*, 16(60), 173–195. (In Persian with English abstract).

<https://dorl.net/dor/20.1001.1.26767244.1400.16.60.10.5>

Navaei, K., & Hajji Ghasemi, K. (2011). *Khesht Va Khiyal*. Tehran: Soroush. (In Persian).

Nekrasova, E. G. (2022). Plan of the Kizbibi Khanaka. Retrieved from <https://b2n.ir/q39183>

O'Kane, B. (1987). *Timurid architecture in Khurasan*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.

Raezadeh, S. (2011). Symbolic values in the geometric motifs of Sheikh Safi ensemble. *Naghsh Maye Journal*, 4(9), 73–84. (In Persian).

<https://www.sid.ir/paper/184090/fa>

Razavi, A., & Khajegir, A. (2013). Investigating the role of the lotus in the art of ancient Iran and the Islamic era. *Journal of Pazhuhesh-H Honar*, 3(6), 101–111. (In Persian). <http://noo.rs/7AduP>

Rostam Beigi, S. (2011). The role of Mehri motifs in the decorative motifs of Iranian art. *Negareh Journal*, 6(18), 49–67. (In Persian). <https://b2n.ir/g04392>

Saghaee, S., & Behroozipour, H. (2017). The role of epigraphy in promoting religious ideas and legitimizing the Safavid rulers (A case study of the buildings in

Jafari Dehkordi, N., Alibabaei, G., & Qāzizādeh, K. (2021). Symbolic attribute of the eight-pointed star and its relation to Imam Reza (AS) based on the numbers science (Abjad). *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 4(1), 85–98. (In Persian with English abstract). <https://doi.org/10.22052/hsi.2022.243528.0>

Jahanpour, F. (2013). Shah Abbasi's flower pattern in the artistic arrays of Imam Reza's Holy Shrine (peace be upon him). *Journal of Astane Honar*, 3(7), 18–27. (In Persian). [https://www.astanehonar.ir/article\\_96532.html](https://www.astanehonar.ir/article_96532.html)

Joshaghani, S., Hasanvand, M. K., & Aref, M. (2024). A comparative study of common cultural elements in the decorative patterns of blue mosques in Iran, Armenia, Afghanistan, and Turkey. *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, 21(133), 33–42. (In Persian with English abstract).

<https://doi.org/10.22034/bagh.2024.431560.5519>

Kagansky. (2019). Потолки ханака. Retrieved from <https://b2n.ir/m47331>

Karimov, A. (n.d.). Elements of ancient architecture of Central Asia. Retrieved from

<https://www.vecteezy.com/photo/5340721-elements-of-ancient-architecture-of-central-asia-ceiling-in-the-form-of-a-dome-in-a-traditional-ancient-asian-mosaic>

Khamseh, F., & Tavoosi, M. (2010). Mystery of numbers in mosque decoration. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 1(40), 89–100. (In Persian).

<https://dorl.net/dor/20.1001.1.22286039.1388.1.40.10.3>

Kiyanmehr, Q., & Khazaei, M. (2006). Concepts and numerical expressions in Safavid geometric art. *Book of Month Art*, 8(91–92), 26–39. (In Persian). <http://noo.rs/UIEbl>

Longhurst, M. (2013). Fayzobod Khanaka, also known as Fayzabad Khanaka, Bukhara, Uzbekistan. Retrieved from <https://www.alamy.com/fayzobod->

Isfahan, Ardabil, and Mashhad). *Shi'ite Studies*, 15(58), 185–228. (In Persian).

[https://www.shiitestudies.com/article\\_31338.html](https://www.shiitestudies.com/article_31338.html)

Tabarruk Ziyorat. (n.d.). Qosim-Shayx Masjidi. Retrieved from

<https://tabarrukziyorat.uz/destination/qosim-shayx-masjidi>

UNESCO. (2020). Memorial complex of Kasim-Sheikh. Retrieved from

<https://www.unesco-iicas.org/press-office/News/Memorial+Complex+of+Kasim-sheikh>

Yusupova, M. (2022). The Bukharan school of architecture in the 15th–17th centuries. Samarkand: Fine Arts Institute at the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan.

Zamani, M., & Ghasemi, S. (2024). Examination of the theme and position of inscriptions in the decorations of Timurid schools in Mashhad (Case study: Dodar and Parizad schools). *Handicrafts of Great Khorasan*, 2(5), 87–118. (In Persian with English abstract).

<https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208918>



Research article

## Investigating the Engineering System of the Image in the Painting of "Building the Khwarraq Palace" (From the 1492 AD Manuscript of Khamsa of Nizami)

Reza Pourzarrin  (a)\*

a. Assistant Professor, Painting Department, Faculty of Visual Arts, University of Art, Shiraz, Iran

### Keywords

Geometry, Persian Painting, Khamsa of Nizami, Building the Khwarraq Palace, Traditional Drafting

### Citation

Pourzarrin, R. (2025). Investigating the Engineering System of the Image in the Painting of "Building the Khwarraq Palace" (From the 1492 AD Manuscript of Khamsa of Nizami). *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 71-92.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

Iranian painters by using geometric principles such as the proportions of regular polygons and the golden ratio, have skillfully established complex relationships between form and space. This complicated and multilayered language serves as a tool for creating balance and visual order in painting. Thus, geometry appears to act as an identity-forming element, creating a unique quality in Persian painting. One of the most remarkable examples of this approach is the painting of *Building the Khwarraq Palace*, which is created based on specific geometric principles and regulations. This study by employing a descriptive-analytical case study method and utilizing library-based research techniques, aims to examine the engineering system of the image in this painting. Therefore, the main research questions are: 1. What are the geometric proportions used in the painting of *Building the Khwarraq Palace*? 2. Has the painter purposefully employed geometry to narrate the theme of the artwork? The findings of this study reveal that: 1. The artist has meticulously organized geometric elements and a systematic arrangement of linear and formal relationships in line with the painting's content. 2. The painter has used traditional drafting techniques, mathematical proportions, and numerical relationships to place the elements of the work. 3. The size of the primary figures in the painting (builders and architects) form a cohesive and interconnected system, in which the size of each figure corresponds to the diameters of the related geometric motifs.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.509703.1035>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218571.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218571.html)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

\* Corresponding Authors: (rezapourzarin@shirazartu.ac.ir)

## Introduction

Humans have always sought to achieve eternal life. The stone tombs and the special significance that they had in different regions can be considered as part of this effort, and perhaps the choice of stone material and their durability has been the same to this day. The tombs of each region have their own structure and specific themes derived from their different beliefs and cultures. The cemetery of Tabadkan village in Khorasan Razavi province is full of stone tombs that can reveal these themes through studying them. These tombs are located on a wide cemetery area on a hill near the village. Additionally, five sarcophagus-like tombs are located inside the shrine of the famous Imamzadeh Tabadkan or Imamzadeh Panjtan, which is annually visited by a large number of Shia Muslims. In this research, the stone tombs have been analyzed and examined in terms of material, iconography, and inscriptions. Furthermore, the meanings of these decorative motifs and their connection to the culture and customs of the local people have been investigated to shed light on a part of the history and culture of their ancestors. Thus, the research aims to answer the question: What is the form and decorations of the stone tombs in Tabadkan village and what content do they have?

## Materials and Methods

The research method is descriptive-analytical based on documentary studies and field research. Out of the total number of stone tombs in this village, 86 tombs were photographed. Out of this number, 51 tombs were examined due to the diversity of patterns and unique features. Additionally, five tombs were also present inside the shrine of the Sayyids, bringing the total research samples to 56. Furthermore, interviews were conducted

with prominent individuals from the village and a few officials of the Imamzadeh Panjtan. After this stage, the stone tombs were reviewed and categorized. In the next stage, all the stone tombs were classified based on their form, patterns, and inscriptions, and linear images were taken for a more detailed study using software. Then, the patterns were examined, and finally, the scripts and contents of the inscriptions were analyzed.

## Results

The findings indicate that two types of tombstones, horizontal (mihraabi) and box-shaped (with five stones inside the sarcophagus), exist in this village. The majority of these stones are made of granite and schist, with a limited number also being made of marble. The stones are neatly and beautifully framed, with engravings and inscriptions. These engravings consist of a collection of geometric, floral, objects, and inscriptions. The inscriptions on the tombstones usually include the name and details of the deceased, and in the past, they also included the names of their father and ancestors. The inscriptions found on the tombstones typically praise the deceased, recount battles and historical events, and sometimes include elegies describing the loss and separation from loved ones, traditions and sayings of the Ahl al-Bayt (peace be upon them), as well as verses and poems related to death and the afterlife. All of these texts are written in beautiful Nastaliq and Thuluth calligraphy. The beautiful engravings, including depictions of everyday objects to the specific weapons of this region, all give a unique charm to the tombstones. While floral and everyday object engravings can be found abundantly in most of the Dasht-e Towz cemeteries, the patterns and designs of weapons and military equipment observed in these

tombstones cannot be found in any other region. This reflects the significance of the people of the region towards valor and militancy. This has led to weapons being meticulously engraved with great detail. The engravings are designed based on the position, personality, and characteristics of the deceased. The overall form of the stone, its engravings, and inscriptions all signify a wide range of beliefs and traditions of the people of the region, serving as a page of history. What is engraved on the stone, from the engravings to the inscriptions, all serve the purpose of seeking forgiveness and peace for the deceased for a better life in the eternal world, and expressing grief and mourning for the survivors, which signifies the immortality of mankind.

## Discussion and Conclusion

The only article obtained from the research background on the Tabadkan tombstones is the article "The Tombstone of Sayyids Tabadkan" by Mohammad Hasan Pakdaman (1389). Of course, in this article, only the introduction and general description of five box-shaped tombstones inside the mausoleum shrine of the Imams' descendants have been discussed, and there is not much mention of other tombstones in this village cemetery. Another article titled "Tombstones of Dasht-e Towas" by Ghadir Afrond (1383). Of course, this article does not focus on a specialized examination of Tabadkan tombstones, but based on the characteristics of some of the stones, it can be helpful. In this article, most places with historical tombstones have been identified, and about 550 inscribed tombstones have been classified due to their historical and artistic significance, and the historical, content, and visual features of the remaining tombstones have been examined; stones that some of them date back to the eighth

century AH. This research is among the initial articles that have addressed this important issue, and due to the significant differences in the tombstones of this region compared to other parts of Iran, access to written sources is limited. Therefore, this research is the first comprehensive study on examining the patterns, forms, and themes of the tombstones in the village of Tabadkan. Therefore, considering the vastness and hidden secrets within this cemetery and tombstones, there is a need for more comprehensive research and investigations that researchers can now complete.

## مقاله پژوهشی

### بررسی نظام مهندسی تصویر در نقاشی ساختن کاخ خورنق (نسخهٔ خمسۀ نظامی ۸۹۸ق)

رضا پورزرین (الف)

(الف) استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

#### چکیده

نقاشان ایرانی با استفاده از قوانین هندسی مانند تناسبات چندضلعی‌های منتظم و نسبت‌های طلایی، به نحوی ماهرانه توانسته‌اند روابط پیچیده‌ای میان فرم و فضا ایجاد کنند. این زبان پیچیده و چندلایه به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تعادل و نظم بصری در نقاشی به کار می‌رود. از این‌رو، به نظر می‌رسد که هندسه، به‌عنوان یک عنصر هویت‌پرداز، زمینه‌ساز کیفیتی منحصربه‌فرد در نقاشی ایرانی شده است. از نمونه‌های جالب‌توجه، نقاشی کاخ خورنق است که با تکیه بر اصول و ضوابط معین هندسی صورت گرفته است. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی موردی و با فنون جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای تلاش می‌کند به بررسی نظام مهندسی تصویر در نقاشی ساختن کاخ خورنق بپردازد. بدین منظور سؤال‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: تناسبات هندسی در نقاشی کاخ خورنق کدام است؟ آیا نقاش از هندسه به‌صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون اثر استفاده نموده است؟ حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد: ۱. هنرمند در نقاشی ساختن کاخ خورنق، سازمانی دقیقاً محاسبه‌شده از عناصر هندسی و نظامی از روابط خطی و فرمی را کشف و آن را در جهت روایت مضمون نقاشی استفاده نموده است. ۲. نقاش در جانمایی عناصر سازنده اثر از فن خط‌کشی سنتی و تناسبات ریاضی و روابط عددی استفاده نموده است. ۳. اندازه پیکره‌های اصلی نقاشی (بنایان و معماران)، نظام به‌هم‌پیوسته کاملاً هماهنگی را ایجاد کرده است که در آن ابعاد هر پیکره با اندازه اقطار نقوش هندسی مرتبط با آن مطابقت دارد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵

شماره صفحات: ۷۱-۹۲

#### واژگان کلیدی

هندسه، نقاشی ایرانی، خمسۀ نظامی، ساختن کاخ خورنق، خط‌کشی سنتی

#### استناد به مقاله

پورزرین، رضا. (۱۴۰۳). بررسی نظام مهندسی تصویر در نقاشی ساختن کاخ خورنق (نسخهٔ خمسۀ نظامی ۸۹۸ق). هنرهای صنعتی خراسان بزرگ، ۲ (۸)، ۷۱-۹۲.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.509703.1035>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_218571.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_218571.html)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نقاشی ایرانی در استفاده از نمادها و الگوهای تکرارشونده، شکلی از تفکر و فهم جهان را به نمایش می‌گذارد. این هنر با استفاده از قوانین هندسی همچون تناسبات چندضلعی‌های منتظم و نسبت‌های طلایی، به نحوی ماهرانه توانسته است روابط پیچیده‌ای میان فرم و فضا ایجاد کند که به‌طور همزمان از نظر بصری جذاب و از نظر معنوی نیز غنی باشد. این تقسیمات هندسی به‌عنوان ابزاری برای ایجاد تعادل و نظم بصری در نقاشی به‌کار می‌روند. در حقیقت، نقاشی ایرانی زبان تصویری ویژه‌ای را در خود جای داده که بر اساس روابط عددی و تناسبات دقیق هندسی سازمان‌دهی شده است و نوعی پیوند میان عالم قدسی و قلمرو مادی ایجاد می‌کند. این روابط نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای سازماندهی فضایی عمل می‌کنند، بلکه درک و تفسیر عمیق‌تری از تصویر را برای بیننده فراهم می‌آورند. این پژوهش تلاش می‌کند به بررسی نظام مهندسی تصویر در نقاشی ساختن کاخ خورنق بپردازد. در این نگرش به تصاویر برآنیم که دریابیم چگونه می‌توانیم به کمک روش تجزیه و تحلیل هندسی، هماهنگی و تناسب میان عناصر بصری موجود در ترکیب‌بندی نقاشی را تبیین نمود. بدین منظور سؤال‌های اصلی پژوهش عبارت‌اند از: ساختار هندسی در نقاشی مورد نظر کدام است؟ و آیا نقاش از هندسه به‌صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون در اثر استفاده نموده است؟ بدیهی است که حفظ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در نقاشی ایرانی معطوف به ساز و کارهای تصویری آن بوده است. بنابراین، با توجه به اهمیت نقوش هندسی و صور تجریدی در نقاشی ایرانی، ضروری است این نقوش مورد بازبینی و تأمل قرار گیرند که خود گامی مهم در جهت حفظ هویت هنر ایرانی است.

### پیشینه پژوهش

فقدان پژوهش نظری درباره نسبت هندسه با نقاشی ایرانی سبب گردیده تا تحقیق نظام‌مند و علمی در ارتباط با آن امری پیچیده گردد. کاوش علمی درباره نحوه کاربست دانش هندسه در نقاشی ایرانی پیچیده‌تر و دشوارتر از هنرهای دیگر است. محققانی که در زمینه هندسه در هنرهای سنتی به پژوهش پرداخته‌اند نیز اغلب بر معماری و متعلقات آن تمرکز

داشته‌اند. بخش عمده پژوهش‌های انجام‌شده با محوریت موضوع هندسه، بر آثار مکتب هرات و تعدادی از آثار مکتب صفوی متمرکز است. آثار پژوهشی انجام‌شده به تبیین و بررسی نقوش هندسی به‌کار رفته در نقاشی ایرانی و معمولاً به بررسی کارکرد نظام هندسی بر اساس خطوط رهنمون‌گر پرداخته‌اند. بااین‌وجود، هنوز این موضوع مورد تحلیل و بررسی دقیق قرار نگرفته است. یافته‌های اخیر در خصوص هندسه در نقاشی ایرانی و نیز وجود تحقیقات فراوان دیگر درباره تأثیر و کاربرد هندسه توسط هنرمندان مسلمان ایرانی، احتمال استفاده هدفمند از ساختار هندسی در نقاشی ایرانی را افزایش داده است. گلرو نجیب اغلو، در کتاب *هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار تویقایی)* (۲۰۰۰) به بررسی نقوش هندسی و طبقه‌بندی آن به لحاظ کارکردی و محتوایی می‌پردازد. نظری در کتاب *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی* (۲۰۱۱) ضمن ابداعاتی چون نقش پنهان و نقش نخست به کارکرد پنهانی هندسه و نظام تناسباتی مستتر در اجزای نگاره‌های مکتب تبریز، بر مبنای اندیشه‌های صوفیانه حاکم بر دربار شاه اسماعیل اشاره دارد. حاتمی در کتاب *پنهان بر عیان، مهندسی تصویر در نگارگری ایران* (۲۰۲۱) به بررسی هندسه پنهان در نگارگری ایرانی می‌پردازد و تلاش دارد تا درک نگارگری را با مجموعه‌ای از خطوط و اتصالات ممکن سازد. کریچلو در کتاب *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی* (۲۰۱۱) به تحلیل نقوش هندسی اسلامی از دیدگاه اصول معرفتی و جهان‌شناختی می‌پردازد. او به‌طور مشروح به تبیین مابعدالطبیعی نقوش هندسی دایره، مثلث، مربع و شش‌ضلعی در هنر اسلامی پرداخته و به مسئله اعداد و معانی رمزی آن‌ها در فرهنگ اسلامی توجه دارد. زارعی فارسانی و قاسمی در مقاله «ساختار منحنی نگاره‌های ایرانی بر زمینه‌های معمارانه» (۲۰۱۷) به ارائه فرضیه کاربرد زیرساخت منحنی، برای جانمایی عناصر مختلف در کادر اثر می‌پردازند. قاضی‌زاده در مقاله «هندسه پنهان در نگاره‌های کمال الدین بهزاد» (۲۰۰۳) به تشریح کاربرد فرم دایره، مارپیچ و زیرساخت شبکه‌ای دو نگاره از نگاره‌های بهزاد پرداخته است. مطالعات او اشاره مستقیم به مفهوم هندسه پنهان در نگارگری داشته

است. ملک پائین و چانگ هونگم در مقاله‌ای با عنوان «بررسی هندسه پنهان در مکتب نگارگری هرات با تأکید بر نگاره به لشکر نمودن اسکندر، سخن گوشه نشینان را» (۲۰۱۹)، به بررسی زمینه‌های تاریخی کاربرد هندسه در هنر نگارگری ایران و چگونگی استفاده از ساختار هندسی پنهان و هدفمند با مضمون روایت می‌پردازد. افشار مهاجر و بهشتی در مقاله «چگونگی روند ترکیب‌بندی در نگاره‌های ایرانی» (۲۰۱۵)، ضمن ارائه و نقد آراء محققان پیشین در این حوزه به تحلیل موردی شیوه‌آرایش عناصر ساختار یکی از نگاره‌های شاهنامه بایسنقری بر اساس نظام هندسی مستتر در آن می‌پردازد. مقاله دیگر از همان نویسندگان با عنوان «گواه نظام شبکه‌ای در ترکیب‌بندی نگاره‌های نسخه خطی شاهنامه بایسنقری» (۲۰۱۵) نیز طی تجزیه و تحلیل دقیق‌تری از چهار نمونه از نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، نتایج جالب‌توجهی از کیفیت کادربندی و کاربرد و کارکرد نظام شبکه‌ای زیرساخت این آثار در چیدمان عناصر بصری نگاره‌ها ارائه می‌دهد. بهرامیان و همکاران در مقاله «بازشناسی تناسبات طلایی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد (مطالعه موردی: نگاره ساخت مسجد جامع سمرقند)» (۲۰۱۶) سعی در شناخت جایگاه تناسبات در معماری و نگارگری دوره تیموریان داشته‌اند و در تحلیل قانون یک‌سوم در نگاره مورد مطالعه نشان داده‌اند که کمال‌الدین بهزاد با شبکه نهفته‌ای از خطوط و نقاط طلایی جایگاه عناصر را در ترکیب‌بندی به‌دقت تعیین کرده است. در این مقاله به تبیین یافته‌های عینی و نیز مطالعه ساختار هندسی ویژه و هدفمند نقاشی ساختن کاخ خورتق، به‌مثابه یک الگوی تصویری حساب‌شده در راستای مضمون روایت، پرداخته خواهد شد. بدین منظور، نسبت نقوش هندسی دایره، مثلث، چهارضلعی، پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی با کارکرد بصری نقاشی مذکور بررسی خواهد شد. در این مسیر از نظریه‌های بنیادی در زمینه زبان تصویر، علم هندسه، اعداد گنگ (اصم)، نسبت طلایی و تناسباتی بر پایه اعداد استفاده شده است.

#### روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی موردی است. گردآوری داده‌ها نیز با رجوع به منابع تخصصی کتابخانه‌ای و اسنادی

و آرشیوهای تصویری موزه‌ها به‌منظور مطالعه ساختار هندسی نقاشی «ساختن کاخ خورتق»، انجام پذیرفته است. در این راستا، نمونه‌های نقوش هندسی در این نقاشی بر اساس کارکرد بصری مورد توجه قرار گرفته و متغیرهای اصلی و شاخص‌های زیبایی‌شناختی در اثر مورد بررسی قرار خواهند گرفت. در انتخاب نشانه‌های مورد بررسی تلاش بر این بوده است که عناوین یادشده بیانگر پیشرفت در عرصه کاربرد نشانه‌های بصری و همچنین نشان‌دهنده شیوه‌های فنی رایج در نقاشی‌های مورد نظر باشد. برای این منظور، جداولی در انتهای مقاله طرح شده است. در این جداول مؤلفه‌های بصری که بر مبنای پیشینه پژوهش مشخص و گزینش شده است، مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد و به‌وسیله ابزارهای تحلیل بصری، گزاره کلیدی در قبال مؤلفه‌های ذکرشده در اثر، بررسی و استخراج می‌شود. در بخش دوم به چگونگی تبدیل‌شدن عناصر فرمی و هندسی به یکدیگر و کارکرد ویژه هرکدام از آن‌ها به‌مثابه یک الگوی تصویری، پرداخته خواهد شد و با مشاهده دقیق نمونه‌های به‌دست‌آمده، به دنبال ارائه متناظر عینی برای مباحث نظری خواهیم بود، جامعه آماری پژوهش، نسخه‌ی *خمسئ نظامی* ۸۹۸ق و نمونه نقاشی آن به‌صورت انتخابی است. در این مسیر از تعاریف بنیادی در علم هندسه و مبانی هنرهای تجسمی بهره گرفته شده است. در پژوهش حاضر از بررسی و تحلیل عواملی همچون رنگ، بافت و نور، به‌منظور پرهیز از وسعت دامنه پژوهش صرف‌نظر شده است که بررسی آن برای مطالعاتی از این دست در آینده توصیه می‌شود.

#### نقاشی ساختن کاخ خورتق

این نقاشی برای شعری از نسخه‌ی *خمسئ نظامی* ۸۹۸ق با عنوان «ساختن کاخ خورتق» مصور شده است و مربوط به بخش هفت‌پیکر *خمسئ* می‌شود و از جمله نقاشی‌هایی است که انتساب آن را به بهزاد قطعی می‌دانند. هفت‌پیکر یکی از شاهکارهای نظامی گنجوی و یکی از پنج بخش *خمسئ* (پنج گنج) است. این منظومه که به آن *هفت‌گنبد* نیز گفته می‌شود، داستانی عاشقانه و نمادین درباره‌ی بهرام‌گور، پادشاه ساسانی است. نسخه‌ی مورد بحث از *خمسئ نظامی* به شماره قفسه Or. 6810 در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود. زبان نسخه فارسی و خط آن نستعلیق است که در ۲۵ خط

داشت با سازماندهی هندسی عوامل تصویر و ترکیب‌بندی منطقی و اجرای بسیار ظریف، فضای بصری تابلو را تعریف کند. بهزاد در این اثر به رفتارهای انسانی، کیفیت طبیعی اندام‌ها و حالت احساسی آن‌ها توجه داشته است.

چهارستونی در هر برگ مکتوب شده و دارای سه صفحه شمشه‌دار و شش صفحه دارای تذهیب و عنوان‌های طلاکاری شده است. این اثر شامل یک نقاشی دوبرگی و بیست نقاشی تک‌برگی مربوط به دوره تیموری متأخر و مکتب هرات است. این مکتب در دوره بایسنقر میرزا تلاش



تصویر ۱: ساختن کاخ خورنق، کمال‌الدین بهزاد، *خمسۀ نظامی*، بخش هفت‌پیکر، ۸۹۸ق، هرات، آبرنگ مات و مرکب و طلا بر کاغذ، ۲۰×۱۴cm، کتابخانه بریتانیا، لندن (Gray, 1991, p. 205)

نعمان بن امروالقیس، از ملوک لخمی، برای یزدگرد اول ساسانی بنا کرد، شهرت یافت. در دوره‌های بعد، این قصر گسترش پیدا کرد، اما تا قرن چهارم میلادی، عمدتاً به ویرانه‌ای بدل شده بود. بر اساس روایت‌های تاریخی، برخی منابع از جمله *برهان قاطع*<sup>۱</sup>، این بنا را به نعمان بن منذر نسبت می‌دهند که آن را برای بهرام‌گور ساخته بود. در کتاب *خمسۀ نظامی* روایتی از ساختن کاخ خورنق مشاهده می‌شود. در این نقاشی ۲۱ مرد در موقعیت‌های مختلف مشغول ساختن بنایی هستند که به نیمه کار رسیده و قرار است (کاخ خورنق) باشد. از این ۲۱ نفر، ۷ نفر بالای بنا مشغول هستند و ۱۴ نفر روی زمین و ۱ نفر هم در میانه این دو، روی نردبان است. فعالیت پیکره‌ها و موقعیت آنان در صفحه، در ارتباط با عملی است که انجام می‌دهند، به‌گونه‌ای که جانمایی آن‌ها در قالب ترکیب‌های دوتایی انجام می‌شود. دو نفر ظرف‌های خالی ملاط را می‌آورند، دو نفر بیل می‌زنند و ملاط درست می‌کنند، دو نفر خشت‌ها را شکل می‌دهند، دو نفر

نقاشی‌های بهزاد در *خمسۀ نظامی* قرن نهم هجری قمری، نمونه بسیار عالی از این دست تجربیات اوست. در حقیقت او هنر مصورسازی را از مناسبات فرهنگی و سیاسی دربار رهانید، آنچنانکه درباره‌اش می‌گویند ظرفیت‌های نوین نقاشی ایرانی را شکوفا کرد و مسیر نقاشی ایرانی را تغییر داد. (Kanby, 2013, p. 77). نقاشی بهزاد همواره در بستری از سنت و معناگرایی رشد کرده است. شناخت صحیح او از نقاشی ایرانی سبب شد تا مسیر تازه‌ای را در بیان واقعیت‌های روزمره بگشاید. آثارش ضمن توجه به پیشینه تصویری گذشته، رویکردی نوین را در ترکیب‌بندی، رنگ و ساختار عرضه کرده است. او با بهره‌گیری از زبان تصویر، انسان را نه صرفاً در هیئتی معنوی و مثالی، بلکه به‌عنوان موجودی با ظرفیت‌های گسترده بشری به تصویر می‌کشد که پیوندی میان گذشته و حال برقرار می‌کند.

خورنق که معرب «خورنه» است، نام منطقه‌ای در نزدیکی نجف عراق است. این مکان به‌واسطه قصر باشکوهی که

۱. یک واژه‌نامه زبان فارسی که در ۱۰۲۰ق توسط محمدحسین بن خلف تبریزی (متخلص به برهان) در حیدرآباد، هندوستان به نام سلطان عبدالله قطب‌شاه، پادشاه شیعی‌مذهب دکن، نوشته شده است.

خشت‌های خشک‌شده را حمل می‌کند، دو نفر در حال رساندن ظرف‌های پر به بالا هستند، دو نفر با پشته خاک و با مشک آب به سوی ملاط‌ها می‌روند، مرد دیگری بالای بنا آن را می‌گیرد، یک نفر سیاه‌پوش ظرف ملاط را به بالا هدایت می‌کند، کسی روی دیوار آن را با ریسمان بالا می‌کشد، دو نفر هم در بالاترین نقطه بنا با وردست‌هایشان مشغول چیدن آجرها هستند و مرد قرمزپوشی آجر به بالا پرتاب می‌کند. گویا آن‌که بالاتر از همه آجرها را می‌چیند و نمای آجرچین ایوان بنا را شکل می‌دهد، معمار بنا (سنمار) است. سه بیت از بخش نهم شعر هفت‌بیکر *خمسه نظامی*، در قسمت بالا و سمت چپ نقاشی در کتیبه‌ای بدین مضمون استفاده شده است: صقلش از مالش سریشم و شیر/ گشته آینه‌وار عکس‌پذیر/ در شبانروزی از شتاب و درنگ/ چون عروسان برآمدی به سه رنگ/ یافتی از سه رنگ ناوردی/ ازرقی و سپیدی و زردی (Nezami, 2007, p. 566)

**تحلیل ساختار هندسی حاکم بر نقاشی ساختن کاخ خورق**  
 بهزاد در این نقاشی با استفاده از ترسیم صحنه‌ی عادی و روزمره آن زمان، حالت ناتورالیسم<sup>۱</sup> اثر را افزایش داده است. این ویژگی به خاطر دراماتیک کردن واقعه به‌کار گرفته شده است. این نقاشی از نظر مستند بودن معماری و فعالیت پیکره‌ها بسیار جالب و قابل‌توجه است. سازماندهی معماری تابلو بر اساس ارتباط خطوط عمودی، افقی، مورب و سطوح متقارن تنظیم شده است. از این‌رو، تابلو دارای ساختاری منسجم و متقارن است. این نوع ترکیب‌بندی که بر پایه‌ی سطوح هندسی برابر شکل می‌گیرد، نشان می‌دهد که ابداعات نقاشی چینی با اصول نقاشی ایرانی متناسب بوده است (Gray, 1991, p. 37). سرتاسر این اثر پوشیده از رنگ خاکی با درجات متفاوت است و نقاش در تعادل با آن، رنگ آبی آسمان را قرار داده است. نمای کاخ کاملاً از روبرو است، اما با دیوارهای متوازی‌الاضلاع شکل، بعد گرفته و به‌وسیله کتیبه که آن نیز مایل است، نمود پیدا کرده است. حساسیت طراحی به‌وسیله غنای رنگ افزایش یافته و رنگ‌های واضح (آبی، سبزماشی، زرشکی، خاکی، سیاه، قهوه‌ای، خاکستری و بنفش) است. در مقایسه با رنگ‌های

ماه‌رانه قرن هشتم هجری قمری که تضادهای رنگی گرم و سرد، کیفیت بیانی بیشتری باهم داشتند، بسیار تند‌گردیده و سبزه‌ها، آبی‌های لاجوردی و زردهای خاکی تند بسیار مشخص هستند. از این‌رو، هماهنگی خاصی میان رنگ و فرم وجود دارد که جسارت در آن بیشتر از دوره‌های قبل است. پیکره‌ها بار دیگر با اطمینان کامل جا داده شده‌اند تا بعد را بیشتر به وجود آورند و در ضمن ارتباط پسیکولوژی‌شان نسبت به هم در نوع فعالیتشان گنجانده شده است. صحنه تئاتر مانند نقاشی و حالت اندام کارگران، لحظه عمل و حرکت را تشدید کرده و خطوطی که به‌موازات قطر تابلو عبور کرده حالتی پرتنش به وجود آورده است. بهزاد موفق شده کیفیت بیانی خط را به شیوه‌ای ساده از پیکری به پیکره‌ای دیگر و از سطحی به سطح دیگر انتقال داده و به‌گونه‌ای تکوینی عنصری را از درون عنصر دیگر نشو و نما دهد. سپس با در میان نهادن توازن و پافشاری در ایجاد تعادلی زنده و متغیر، آن را به حرکت درآورده است. طراحی و نحوه ترسیم پیکره‌ها، این نقاشی را حتی از سایر نقاشی‌های اوایل قرن دهم هجری قمری متمایز کرده است. کیفیت حرکت در این اثر و تأثیری که بر روی ذهن تماشاگر می‌گذارد، مبتنی بر لحظه عمل و فعالیت پیکره‌هاست و ریتم حاصل از تواتر پیکره‌ها، کل صحنه را به جنبش می‌آورد. بدون استثناء همه پیکره‌ها در موقعیتی به تصویر درآمده‌اند که هرکدام آماده انجام حرکت بعدی است. طراحی پای هر یک از پیکره‌ها متنوع است و حرکات آن‌ها یکنواخت نبوده و پرتحرک و پویا دیده می‌شوند و متناسب با لحظه عمل و فعالیت که انجام می‌دهند طراحی شده است. اگرچه پیکره‌ها لطیف و زیبارو نیستند، اما از نظر قرارگیری در موقعیت‌های پیچیده و خاص، هماهنگی دارند و این یکی از خصوصیات عالی کار بهزاد است که احساس ذاتی خود را از زیبایی اندام‌ها و روابط میان آن‌ها به‌کار اضافه می‌کند و به یک چنین تعادل کاملی از حرکت می‌رسد (Gray, 1991, p. 97).

فرم به‌تنهایی نمی‌تواند احساس حرکت را ایجاد کند. تجربه حرکت که بی‌شک در چنین موقعیتی حضور دارد، حاصل احساس حرکات عضلانی پیکره‌هاست. هر بافت ماهیچه‌ای

به‌طور مستقل دارای ویژگی عصبی است که هر حرکت انجام‌شده توسط ماهیچه را ثبت می‌کند. این احساس ماهیچه‌ای که به آن «احساس جنبشی» گفته می‌شود، نقشی اساسی در درک فضا، مسافت و جهت دارد. این توانایی ادراکی را مدیون تعامل و ارتباط متقابل پیکره‌ها با یکدیگریم (نردبان، داربست، کتیبه و جانمایی پیکره‌ها). رنج مهارشده‌ای که در چهره‌ها و اندام‌های پیکره‌ها نهفته است، همراه با گویایی چهره‌ها و درک دقیق از ساختمان بدن انسان، همگی در نقاشی‌های بهزاد جلوه‌گر شده‌اند. درخشندگی اندام‌واره‌ها که نوعی شبکه انتزاعی را القا می‌کند، نیروی پدیده‌ای را به نمایش می‌گذارد که از جهانی فراتر از آگاهی انسان سرچشمه گرفته است. این عناصر نیز انتزاعی و نیرومندند. این روش ما را متوجه می‌سازد که با تبدیل نمودن یک عنصر بی‌حرکت به عنصری پویا و با به‌کار گماردن فرم‌های متحرک، تعادل دقیق‌تری می‌توان ایجاد نمود، اما عناصر ترکیب‌بندی نیز به تحول و تکامل عالی‌تری نیازمند است. معیار چنین ترکیب‌بندی را می‌توان این‌طور فرض نمود، هماهنگ ساختن عناصر در جهت رسیدن به ماهیتی مستقل که با از نیرومندی آرام و یا آرامشی نیرومند برخوردار باشد. این ترکیب‌بندی تنها زمانی به کمال می‌رسد که حرکت با ضد حرکت برخورد کند یا اینکه راهی برای ایجاد جنبشی بی‌پایان یافت شود (Haftmann, 165). بنابراین، عامل انسانی، عنصری جدایی‌ناپذیر از تصویر است و کیفیت هر حرکت با اختصار در بیان تقویت شده است، نیز اینکه بازنمایی تجربه‌های فضایی نمی‌تواند دقیقاً مطابق واقعیت فضایی باشد، بلکه

باید ساختاری هماهنگ با دستگاه گیرنده انسانی داشته باشد. نقاشان ایرانی با این واقعیت‌آشنایی داشته و با عرضه واحد بصری در حال حرکت به کمک تضادهای شدید سایه‌روشن و رنگ‌های تند، خلاقانه درباره حرکت تحقیق می‌کردند.

ساختار هندسی و نظم حاکم بر این نقاشی بر پایه هماهنگی میان سطوح افقی، عمودی و مایل، همراه با ضرباهنگ ظریف رنگ در سراسر اثر شکل‌گرفته است. در این نقاشی یک فرورفتگی به‌وسیله طاق و دیگری به‌وسیله عقب نشستن دیوار به وجود آمده است. بدین‌وسیله وجود فضای محصور را بدون اینکه از فقدان پرسپکتیو دیوارهای روبرو آسیبی ببیند، تشدید می‌نماید. شجاعت و سادگی در نحوه قرار دادن زاویه دید در بالای فضای تصویر، الزام انتقال از کف به داربست و نردبان و بعد به دیوارها را به وجود می‌آورد. در اینجا سمت چپ نقاشی را دیوارهای کنار کاخ تشکیل می‌دهد که بر روی آن کتیبه‌ای به شکل دوزنقه قرار دارد. شاید مهم‌ترین تغییر اساسی این است که حرکت کاملاً در داخل ترکیب‌بندی است و تمایل به شکل دایره دارد. مناظر فضای باز در نقاشی‌هایی که در این نسخه‌خمسه مصور شده‌اند، به‌وسیله افق رفیع، این مسئله را روشن‌تر می‌سازد. درواقع، بهزاد در ترسیم شکل ساختمان قصر، با تأکید بر سادگی و وضوح آجرها، به‌خوبی موفق شده است. این همان جهت و مسیری است که مکتب هرات از طریق آن پرسپکتیو ساختمان‌ها را ناخوشایند دانسته و با جا دادن پیکره‌ها در روابطی که درکل ترکیب‌بندی هم احساسی باشند و هم پرمعنی، علاقه به خرج می‌دهد (تصویر ۱).



تصویر ۲: تحلیل ساختار هندسی کادر اثر بر اساس اعداد گنگ (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس تقسیم طلایی (مأخذ: نگارنده)

این نقاشی مهم‌ترین بیان تصویری خود را از همبودی میان فرم و فضا به دست می‌آورد. تصویر ناتوراالیستی که بهزاد خلق کرده است در راستای سازماندهی عناصر هندسی در نقاشی بنا شده است و به وسیله رنگ‌مایه‌هایی به دست آمده که موقعیتشان را در نقاشی مشخص نموده است، اما گسترش این عناصر به بعد سوم از این پس فقط به تغییر تدریجی اندازه‌گیری ابعاد پرسپکتیو بستگی ندارد، بلکه به اختلاف وزنی بستگی دارد که از تغییر تدریجی سایه‌روشن‌ها پدید آمده است و در نتیجه فاصله را تعیین می‌کند. بعد چهارم (فضا-زمان) نیز به همین صورت در اثر حرکت و پیشروی سفید به سوی سیاه و بالعکس ایجاد می‌شود و جهت این حرکت را زیاد شدن نیروی رنگ‌مایه‌ها مشخص می‌کند. به عنوان مثال، حرکتی که از سفید خنثی به سوی سیاه جریان دارد، اما میدان عمل نقاش تنها رنگ‌های متضاد نیست، بلکه در بازی با ارزش‌های نور می‌تواند در سراسر دایره رنگ گردش کند. به عبارت دیگر، نقاش توانسته

است از طریق رنگ‌های زرد، سبز، آبی و امثال آن، حرکت‌های رنگینی ایجاد کند. در صورتی که دایره رنگ را به طور مورب طی کند، مثلاً رنگ آبی را از مسیر خاکستری به سوی نارنجی گسترش دهد یا رنگ سبز را از مسیر خاکستری به سوی قرمز هدایت کند، حرکت رنگی تشدید خواهد شد، چنانکه بهزاد هوشمندانه در تضاد رنگی لباس پیکرها از آن بهره برده است. در همه این مراحل، نگاه بهزاد متوجه آفرینش است، متوجه چیزهای انسانی و مادی، کیهانی و زمینی تا نقاشی در همبستگی چهارگانه (فرم، رنگ، فضا، زمان) سهیم شود و نقاشی همانندی از کل عالم هستی بشود. مارسل پروست<sup>۱</sup> می‌گوید: دو راه ما را به انسانی نمودن اشیاء هدایت می‌کند: ۱. مسیر نادیدنی عناصری که ریشه‌های شناخته‌شده خاکی دارند و از پایین در چشم باطن راه باز می‌کنند، ریلکه<sup>۲</sup> نیز در این زمینه می‌نویسد: سراسر جامعه اشیاء و بشریت به درون آن گودی‌هایی که ریشه‌های هر موجود زنده‌ای از آن تغذیه می‌کند، فرورفته

1. Marcel Proust

2. Rainer Maria Rilke

است. ۲. مسیر نادیدنی کائنات که به صورت الهام از بالا می‌آید، بدین‌سان شیء زمینی و فلکی در برخوردگاه‌های چشم درهم‌آمیخته می‌شوند (p. 2007, Haftmann, 183).

در تصویر ۲، کادر نقاشی بر اساس اعداد گنگ ( $\sqrt{2}$ ): تنظیم شده است. باید دانست که این قسمت، همانند پرسپکتیو ایزومتریک از مقطع ساختمان نیست که در آن تمام خطوط در راستای یک نقطه تعریف شوند، بنابراین می‌توان آن را بخشی از یک حرکت وسیع ترکه به وسیله حاشیه بریده شده، تصور نمود. خطوط قلم‌گیری که مرز شکل‌ها را مشخص می‌کند، در مجاور رنگ‌هایی که سطوح مشخصی دارند، نیرومندتر جلوه می‌کنند. بخش‌های بالا و پایین نقاشی از شکل‌هایی ترکیب یافته است که ضرب‌آهنگ پرتنش ایجاد نموده‌اند. موقعیت اشکال و فاصله و ارزیابی فضایی هر واحد تجسمی<sup>۱</sup> روی سطح تصویر، به روابط آن واحد با اضلاع تابلو ارتباط می‌یابد که به‌عنوان محورهای عمودی و افقی جهان اثر که سازمان‌یافته است، تلقی می‌شوند. بنابراین، چهار ضلع تابلو به‌عنوان جهت‌های اصلی فضا عمل می‌کنند و مرکز میدان فرم و فضا، همان سطح دوبعدی تصویر می‌شود. با اضافه کردن یک نقطه یا خط روی این سطح، واحدهای بصری مرتبط در مقایسه با لبه‌های نقاشی، مفاهیم متفاوت فضایی را به شکلی پویا نمایش می‌دهند. گویا هر عنصر بصری روی سطح تصویر، در حال حرکت به جلو و عقب است (Kepes, 2014, p.22).

در تصویر ۳، مثلث بین دو بازوی ستاره پنج‌پر نشان داده شده و مثلث دیگری از همین نوع، در قاعده این مثلث به‌گونه‌ای جای گرفته است که قاعده مثلث بزرگ‌تر به‌مثابه بازوی بزرگ مثلث کوچک‌تر باشد. این کاهش نظام‌مند در پنج مرحله

نشان داده شده و سپس با رسم یک منحنی پیوسته که از رئوس هر یک از این مثلث‌های متوالی می‌گذرد، دنبال شده است و منطبق با عرض قاب تصویر است. این ماریچ لگاریتمی ماریچ نسبت طلایی است و به‌عنوان یک ابزار هدایت بصری عمل کرده و بر پویایی و تعادل بصری صحنه تأکید دارد. همچنین، برای تأکید بر ساختار مهندسی ساختمان و حرکت کارگران به‌کاررفته است. در اینجا ارتباط میان حرکت کارگران، ساختار داربست و دیوار در حال ساخت و هندسه ماریچ می‌تواند نشان‌دهنده اصول مهندسی تصویر در ساختمان نقاشی باشد.

اندازه پیکره‌های اصلی نقاشی (بنایان و معماران)، نظام به‌هم‌پیوسته کاملاً هماهنگی را ایجاد کرده است که در آن ابعاد هر پیکره با اندازه اقطار نقوش هندسی مرتبط با آن مطابقت دارد. بنابراین، مسئله ارتباط پیکره‌ها با فضا و با اندازه کادر به‌وسیله تناسباتی بر پایه نقوش هندسی شش ضلعی، هشت ضلعی، ده ضلعی، دوازده ضلعی و شانزده ضلعی و هجده ضلعی تنظیم شده است. اندازه‌گیری از قسمت بالایی کلاه یا تاج پیکره‌ها (از نوک کلاه‌خود تا پایه تصویر) انجام شده است. البته اضلاع جانبی کادر کمی از تصویر را پوشانده است و تصویر با همان فاصله از طرف مقابل قطع می‌شود. بنابراین، ابعاد در نظر گرفته شده برابر با فاصله بین دو طرف بوده است. با این حال می‌توان گفت که پهنای ظاهری و واقعی پیکره‌ها به‌صورت دقیق قابل‌بازسازی است و این نظام تناسب همان‌طور که اشاره شد، در تصویر با نظام تناسب در اشکال مذکور یکی می‌شود و در آن همه قسمت‌های ایجاد شده با رابطه تناسبی هماهنگی به یکدیگر وابسته‌اند، چه در ترکیب‌بندی نقاشی، چه در تصویر پیکره‌ها (تصاویر ۴-۱۸).

۱. کیفیت شکل‌بندی تصاویر، تجسم برداشت‌های حسی به‌صورت کلیتی یگانه و زنده.



تصویر ۶: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هشت ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۵: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هجده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



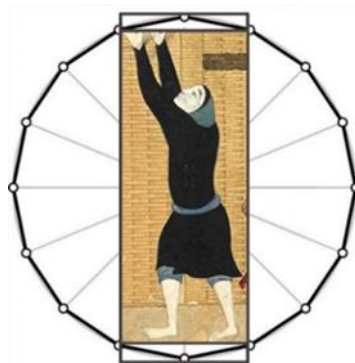
تصویر ۴: اندازه پیکره بر اساس تناسبات ده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۹: اندازه پیکره بر اساس تناسبات شانزده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۸: اندازه پیکره بر اساس تناسبات شش ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۷: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هجده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۲: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هشت ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۱: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هجده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۰: اندازه پیکره بر اساس تناسبات دوازده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۵: اندازه پیکره بر اساس تناسبات شانزده ده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۴: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هجده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۳: اندازه پیکره بر اساس تناسبات ده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۸: اندازه پیکره بر اساس تناسبات ده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۷: اندازه پیکره بر اساس تناسبات ده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۱۶: اندازه پیکره بر اساس تناسبات هجده ضلعی منتظم (مأخذ: نگارنده)

تکنیک‌های دقیق برای تنظیم ترکیب‌بندی اثر هنری است. در این روش با کمک خط‌کش و پرگار و با تکیه بر فرم دایره و اشکال هندسی منتظمی نظیر مربع، پنج‌ضلعی و شش‌ضلعی، تعادل و هماهنگی خاصی را در جهت‌جانبی عناصر نقاشی، نسبت‌های طلایی و تناسبات آناتومیکی به‌کار می‌برد. بهزاد توانسته نیروی ترسیمی خط را کم کند و عنصر ضرب‌آهنگ دهنده آن را به قلمرو رنگ که عنصری ناب‌تر و قابل‌کنترل‌تر است تغییر مکان دهد. او دریافته که چگونه باید مسئله ایجاد همبستگی بین ساختار، ضرب‌آهنگ و رنگ را از راه نقاشی حل کند (تصاویر ۱۹-۲۱). بنابراین، هندسه پنهان ساختمان نقاشی از ترکیب دو جدول عمودی و افقی به‌دست‌آمده است که در جانبی عناصر بصری در صفحه اهمیت دارد و می‌توان آن را با اسکلت شطرنجی‌شکلی که زیربنای اصلی طرح‌ریزی نقاشی است، قیاس کرد. بسیاری از خطوطی که تقسیمات اصلی و فرعی فضا بر اساس آن‌ها صورت گرفته، دقیقاً بر روی

فاصله بین خطوط عمودی و افقی به‌گونه‌ای تنظیم شده است که الگوی تقسیم‌بندی ساختمان نقاشی را تشکیل می‌دهد و صفحه را به ۱۷ ستون عمودی و ۲۵ ستون افقی با فاصله‌های یکسان تقسیم می‌کند. ردیف‌های خطوط عمودی و افقی، ضرب‌آهنگی ساده، اما نیرومند ایجاد می‌کنند که همانند ضرب‌آهنگ موسیقی، بر پایه نوعی تناسب عددی شکل گرفته است. این ترکیب‌بندی با استفاده از فن خط‌کشی سنتی (مسطرکشی) تنظیم شده است و در مجموع نقاشی را به سمت مهم‌ترین قسمت تابلو که ساختمان کاخ در حال شکل گرفتن است، رشد می‌دهد. تواتر عناصر بصری که هارمونی ایجاد می‌کنند، چشم را به هنگام عبور از روی تابلو نوازش می‌دهند که نمونه قابل‌تحسینی از یک ترکیب‌بندی بی‌نقص است. این ضرب‌آهنگ بعداً در خود نقاشی نیز گسترش یافته است. این روش مبتنی بر اصول ریاضی و زیبایی‌شناسی خاصی است. روش مسطرکشی در نقاشی ایرانی، یکی از

خطوط و اشکال می‌توانند پویایی فضایی را نمایش دهند که بیشتر در تقلید صرف از جوه قابل‌رؤیت، نهفته مانده بود. براک معتقد است که پیشرفت در هنر نه در گسترش، بلکه در شناخت محدودیت‌هاست. بنابراین، اشکال به‌جای آنکه مستقیماً از اشیاء گرفته شوند، در هماهنگی با ساختار مثالی سطح تصویر شکل می‌گیرند (Kepes, 2014, p. 89).



تصویر ۲۰: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس خطوط افقی (مأخذ: نگارنده)

همین خطوط مدولار قرار گرفته‌اند. درک ماهیت مثالی اشیاء از طریق گردش پیرامون آن‌ها، در خیال و تحقیق روی حجم قابل‌رؤیتشان، باعث یکپارچگی بیشتر تصویر می‌شود. با این حال، در این یکپارچگی سرهم‌بندی شده، سطوح حجم‌یافته متنوعی پدیدار می‌شوند که بیشتر پنهان بوده و نیروهای تجسمی تازه‌ای را آشکار می‌کنند. در این مرحله،



تصویر ۱۹: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس خطوط عمودی (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۲۲: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس محور مورب (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۲۱: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس خطوط عمودی و افقی (مأخذ: نگارنده)

کارگرانی که در پایین صفحه مشغول کار هستند، هدایت می‌کند و به‌وسیله مهم‌ترین عنصر خطی مورب در این تابلو (نردبان سمت راست)، به سمت معمار سنمار که بالای کادر قرار دارد، می‌چرخد. در پایان نیز به‌وسیله طنابی که توسط

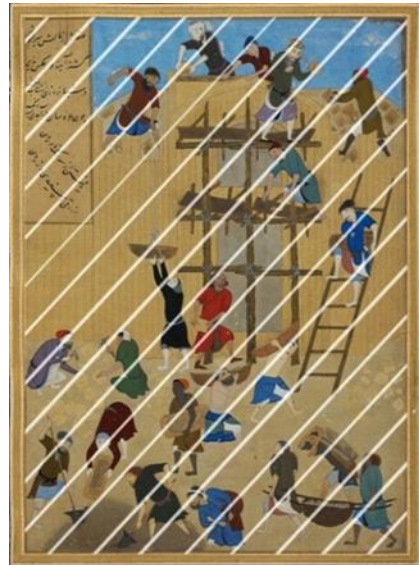
در این نقاشی، شبکه‌ای از خطوط مورب در سرتاسر سطح تابلو گسترده شده است، به‌گونه‌ای که جهت حرکت خطوط یکدیگر را خنثی می‌کند و چشم را از دو کارگری که از سمت راست وارد کادر می‌شوند، به درون صفحه و در ادامه به

ببندند، باز می‌کنند. فضای تصویر، نمایی علمی-بصری از موقعیت‌های آشکار چیزها نیست، بلکه واسطه‌ای است برای تجربه‌ی منظره‌ی پرتحرک دوبعدی برای تماشاگر که تصویر را تجربه می‌کند (Kepes, 2014, p. 78). این نوسان بفرنج حرکت که در تعادل بصری منعکس است، امکانات بیان مهبیجی که لازمه روایت مضمون نقاشی است را فراهم می‌کند. در اینجا بهزاد نشان می‌دهد که چگونه ضرباهنگ اندام کارگران و جهت حرکت و لحظه عمل آنان به هنگام کار، تعادل صفحه را برهم می‌زند و چگونه این حرکات به آهنگ پیچیده‌تر (تنش و عمل) که نمایشگر موضوع نقاشی است، منتهی می‌گردند (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس محور مورب (مأخذ: نگارنده)

کارگری آویخته است، به میانه تابلو بازمی‌گردد (تصاویر ۲۲-۲۳). همچنین، کتیبه سمت چپ و ریتم ضمنی و ماهرانه سطوح جانبی ساختمان، همه در خدمت به این منظور به‌کار گرفته شده‌اند تا آنجا که هیچ جزئی در اثر نمی‌تواند بدون به‌جا گذاردن ضایعه حذف شود و این خود احتیاج به سیستم پیچیده‌ای در چیدمان عناصر بصری در صفحه دارد و هنگامی پایان می‌یابد که تعادل بصری لازم به‌دست‌آمده باشد. موازنه خطوط مورب به‌وسیله تکرار حرکت‌های سازنده ابتدایی که با ضد حرکت‌ها (داربست، طناب آویخته و سطوح هندسی ساختمان) تصحیح شده‌اند، ایجاد می‌شود. خط‌های موازی به تدریج که به طرف تماشاگر می‌آیند، به هم نزدیک‌تر می‌شوند و فضای پشت خود را به‌جای اینکه



تصویر ۲۳: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس محور مورب (مأخذ: نگارنده)

خویش نوعی از نقاشی مشابه صورت‌بندی فلاسفه برای نمایاندن جوهر اصلی اشیاء عرضه می‌دارد، قصدش بازنمایی همه روابط بصری ممکن در نقاشی است. این تجربه بصری در نهایت به یک تجربه پویا و گسترده تبدیل می‌شود که می‌تواند تنها با تصویر، عملکردهای مختلف اشیاء را نشان دهد، اما هدف اصلی بازنمایی، ایجاد هماهنگی در معناهاست و نه در منطق مکانیکی هندسه نور. از زمانی که جنبه‌های آشکار طبیعت نظم گرفتند، تماشاگر دوباره بخشی جدانشدنی از تصویر شد. تصویر دیگر فقط یک الگو برداری ساده از واقعیت‌های دیدنی نبود، بلکه به یک تجربه فضایی

سطح تصویر در حالت ساده و بدون جزئیات، ساختاری روشن دارد. این اندیشه تعقیب سطوحی که به یک شیء حجم می‌دهند، به نتایج پیشرفته‌ای انجامیده است. نقاشان ایرانی دریافته‌اند که یک زاویه دید تنها برای نشان دادن فضای اشیاء کافی نیست. به همین دلیل، نقاش با دقت به درون شیء نگاه کرده و از همه روش‌های ممکن استفاده می‌کند تا ارتباط آن را با بیننده و اشیاء دیگر نشان دهد. او با صراحتی قابل توجه که نشان از صداقت و دقت عمل است، همواره واضح‌ترین شیوه انتقال اطلاعات اساسی را از تصاویر عینی به تصاویر ذهنی برمی‌گزیند. وقتی هنرمند با استفاده از تخیل

پویا تبدیل شد. در این تجربه، ترکیب رنگ‌ها و نحوه ارتباط آن‌ها با یکدیگر و با فضای اطراف، تصویر را شکل می‌داد. همان‌طور که در معماری اسکلت فلزی بخش‌های مختلف را در یک فضا به هم متصل می‌کند در نقاشی نیز قوس فضایی با تنظیم درست خط‌ها و سطوح ایجاد می‌شود. وقتی سطحی با کمک رنگ و شکل به حرکت درمی‌آید، ساختار خطی که در موقعیت صحیحی قرار گرفته، آن را به عقب می‌راند. ارتباط نزدیک میان خطوط و سطوح، نقش مهمی در بازآفرینی نیروهای بصری دارد. در این فضای پویا، عناصر در تعامل با سطوح رنگی، گاهی پیش می‌آیند و گاهی پس می‌روند و با جریان موزون خطوطشان در جهات مختلف گسترش می‌یابند. این فضا جایگزین توده‌های حجمی سه‌بعدی و حرکت یک‌طرفه ناشی از جاذبه شده است. (Kepes, 2014, p. 90) (تصویر ۲۵).

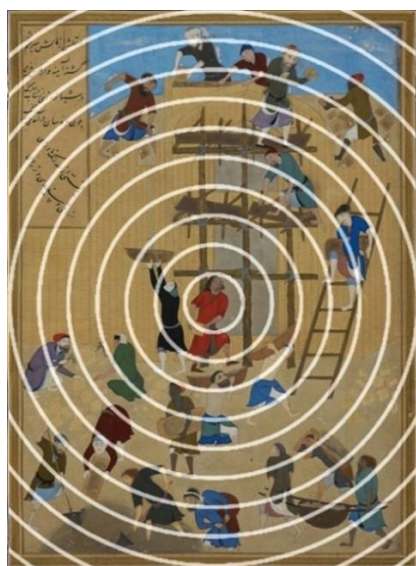


تصویر ۲۵: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس نقش گره (مأخذ: نگارنده)

دایره، همراه با حرکات پیرامونی، دایره را به ماریچج تبدیل می‌کند. دراز شدن شعاع، ماریچج لرزان ایجاد می‌کند. کم کردن شعاع، قوس را کم و کمتر می‌سازد. این نمایش بصری ناگهان در یک نقطه بی‌حرکت مرکزی نابود می‌شود، در آنجا دیگر حرکت نامحدود نیست. بنابراین، بار دیگر مسئله جهت اهمیت می‌یابد و انتخاب جهت معلوم می‌کند که آیا با حرکات فزاینده و تکراری رفته‌رفته از مرکز جدا می‌شویم و یا وابستگی ما به مرکزی که پایانی منهدم‌کننده دارد رو به افزایش خواهد بود (Haftmann, 2007, p. 158). زمان در معنای سنتی آن به‌عنوان تصویر متحرک ابدیت توصیف شده است. دایره که با حرکت پرجار و بازگشت به نقطه شروع شکل می‌گیرد، نمادی از جاودانگی است، درحالی‌که حرکت همان نقطه پرجار هنگام رسم دایره، نشان‌دهنده گذر زمان است.



تصویر ۲۶: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس، مربع، مثلث و شش‌ضلعی (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۲۸: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس دایره  
(مأخذ: نگارنده)



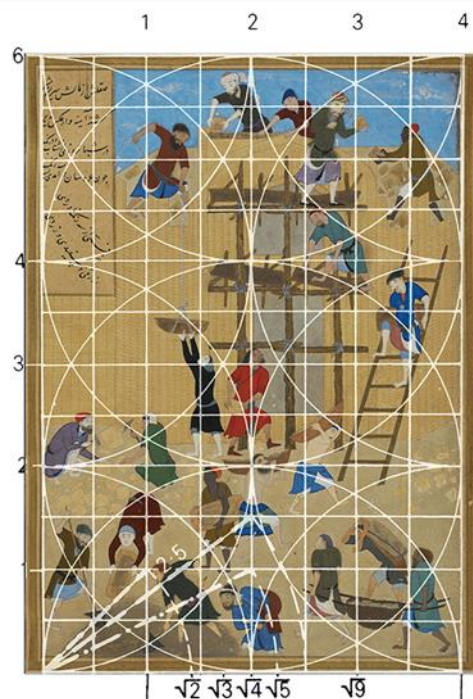
تصویر ۲۷: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس تقسیم دایره و مربع  
(مأخذ: نگارنده)

پیکره‌های نقاشی بوده و این عمل توانسته است یک رشته مواضع تماس ایجاد کند و مرکز قابل قبولی را در قاعده فضای ساختمان کاخ نشان می‌دهد. چهار نقطه میانی دو دایره با مربعی در مرکز آن‌ها مشخص شده است و این عمل بی‌درنگ اصلی‌ترین فضای درونی نقاشی را تعیین می‌کند. این قطرها یکدیگر را در مرکز با زاویه ۹۰ درجه قطع می‌کنند. این نقاط متقاطع (با خط ضخیم) به گوشه‌های مربع‌هایی که قطر آن‌ها رسم شده، وصل گردیده است. تقاطع خطوط مورب، معمولاً با زاویه قائمه و در فواصل منظم مکانی است. هرکدام از این خطوط مورب منطبق با جهت پیکره‌ها است. این اقطار به‌عنوان خطوط نشانه، عناصر اصلی نقاشی را در راستای ترکیب‌بندی اثر تعریف می‌کنند. خط ضخیم در تصویر دوبعدی، بدون عمق، این قابلیت را ایجاد می‌کند که شکل مرکزی به‌صورت سه‌بعدی دیده شود. همچنین، اگر این دایره را به‌تناوب در امتداد یکدیگر تا مرکز ادامه دهیم جهت حرکت پیکره‌ها پدیدار می‌شود که دقیقاً منطبق بر دوایر متحدالمرکز رسم شده است و تأکیدی محسوب می‌شود بر نسبت‌های توافقی که ذاتی چنین تقسیمی است (تصویر ۲۸). وقتی دو فاصله بعدی که بر جوانب دایره قرار دارد به مرکز وصل شود، سطح مقطعی متقاطع را که منطبق بر موقعیت پیکره‌ها در نقاشی است، نشان می‌دهد. تقاطع خطوط مورب، معمولاً با زاویه قائمه و در فواصل منظم مکانی

در تصویر ۲۶، سه دایره در داخل یک دایره کلی یا بزرگ‌تر نشان داده شده است. هر یک از این سه دایره در درون خود شکلی را جای داده است، یک مربع، یک مثلث و یک شش‌ضلعی و این اشکال چنان جاسازی شده‌اند که معرف رمزگرایی یک شکل سنتی باشند. مربع داخل دایره پایینی معرف زمین یا جهان عناصر مادی است، خاک، هوا، آتش و آب، جامدات، مایعات، گازها و حالات تابشی انرژی، دایره میانی، دایره بشر است، حیوان ناطق، مثلث حاکی از طبیعت سه‌گانه او و طبیعت سه‌گانه آگاهی اوست، یعنی عالم معلوم و علم، عین ذهن و نسبت یا رابطه‌ای که آن‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. شش‌ضلعی‌ای که در داخل دایره بالایی جای گرفته به‌مثابه عدد کمال، رمز آسمان است. تقسیم طبیعی دایره چنان است که هر ضلع شش‌ضلعی، دقیقاً برابر شعاع دایره‌ای است که محیط بر آن است. متعاقباً این تقسیمات شش‌گانه را رمزی از شش روز خلقت می‌توان دانست که خود نمایانگر نوعی کمال است. این رمزگرایی آسمان، زمین، بشر با اختلافی جزئی در صورت، در همه سنت‌های عمده دینی و فلسفی نوع بشر تکرار شده است (Critchlow, 2011, p. 169). در تصویر ۲۷، مربع و دایره محیط بر آن طوری قرار گرفته است که اقطار این مربع منطبق با جهت حرکت کارگران است و در مرکز دایره به هم می‌رسد. این اقطار دقیقاً مطابق با شکل قرارگیری

طول نقاشی به قطر مربع دو برابر واحد وابسته است و با خط‌های نقطه‌چین نشان داده شده‌اند. این خط‌ها از نقاط تلاقی کمان‌ها یا دایره‌ها است. شعاع این کمان‌ها و دایره‌ها برابر قطر مربع، دو برابر واحد و محیط به مرکز محور بزرگ یا ضلع بزرگ نقاشی هستند و شبکه‌ای پنهان از خطوط مدولار پدید آورده‌اند. این شبکه با انواع متفاوتی از خطوط دوار، نمایانگر طرحی شده است که نظام متناسبی را که در تحلیل ما به آن اشاره شد، خلاصه می‌کند (تصویر ۲۹).

است. هرکدام از این خطوط مورب منطبق با جهت حرکت و لحظه عمل بنایان است. این اقطار به‌عنوان خطوط نشانه، عناصر اصلی نقاشی را در راستای ترکیب‌بندی اثر تعریف می‌کنند. این نقاط متقاطع (با خط ضخیم) به گوشه‌های مستطیل‌هایی که قطر آن‌ها رسم شده وصل گردیده و به طریقی دیگر نشان‌دهنده آن است که چگونه لوزی شکل‌گرفته از رسم چهار منحنی با مستطیل جور شده است. همچنین، پهنای خارجی و قطر داخلی تابلو برابر است با قطر مربع،



تصویر ۲۹: تحلیل ساختار هندسی اثر بر اساس دایره (مأخذ: نگارنده)

جدول ۱: بررسی عناصر هندسی نقاشی بنای کاخ خورق (مأخذ: نگارنده)

تجزیه و تحلیل ساختار بصری نقاشی ساختن کاخ خورق			
			قاب تصویر
			تعادل محور عمودی، افقی و مورب

			دایره، مربع لوزی

جدول ۲: بررسی نشانه‌های بصری در نقاشی ساختن کاخ خورتق (مأخذ: نگارنده)

تعریف واحدهای بصری		مؤلفه‌های مطالعاتی	
✓	قاب تصویر مبتنی بر تقسیم نسبت‌های گنگ $\sqrt{2}$	نسبت اعداد اصم (گنگ)	عناصر بصری مرئی
✓	بررسی نیروهای فضایی که به سمت نظم فضایی پایدار می‌روند و در گروه‌بندی‌های بسته و فشرده، گرایش به شکل دادن واحدهای بصری دارند.	کادر	
✓	بررسی تعیین حد هندسی دایره، مثلث، پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی و درک فضای شکل‌گیری آن‌ها.	نقوش هندسی	
✓	بررسی ابعاد مساوی، سمت‌گیری‌های مشابه و شکل‌ها، ساختارها، رنگ‌ها و ارزش‌های یکسان با گرایش پویا.	تضاد و هماهنگی	
✓	بازنمایی یکپارچگی فضایی به‌وسیله نیروهای زیبایی‌شناختی-شفافیت و نفوذ متقابل نقش‌ها.	عناصر جهان‌شناختی	
✓	بررسی سنجش و ایجاد ارتباط میان متفاوت‌های دیدنی-روابط تیره و روشنی، ارزش، اشباع، بافت، موقعیت، شکل، جهت فاصله و بعد.	سازماندهی توالی نور و وزن	

✓	بررسی تعادل میدان‌های انرژی روی سطح تصویر مبتنی بر خصلت نوری و نیروهای فضایی مساوی مبتنی بر دایره.	جانمایی عناصر اصلی نقاشی بر اساس دایره
✓	بررسی محدودیت شیء درون یک چیدمان دقیق هندسی، از طریق تجزیه تعادل محورهای مورب محورهای افقی و عمودی.	هندسه پنهان
✓	بررسی کمیت‌های متفاوت ارزش‌ها، ساختارها، نقطه‌ها و فضاها در ارتباط با سطح تصویر.	رابطه فرم و فضا
✓	بررسی نقوش هندسی به‌کاررفته در جهت روایت مضمون اثر بر پایه دایره و خطوط عمودی و افقی.	ساختار عملکردی

### نتیجه‌گیری

بررسی‌ها نشان می‌دهند که نقاشی «ساختن کاخ خورنق» بر اساس اصول و قوانین دقیق و سنجیده‌ای طراحی شده است. استفاده از تناسب هندسی، تکرار نقوش و دقت در توزیع فضاها در کنار استفاده هوشمندانه از رنگ و فرم، موجب شده است که این اثر به‌عنوان یک نمونه برجسته از نقاشی ایرانی، هم از نظر بصری و هم زیبایی‌شناختی، اهمیت ویژه‌ای یابد. در حقیقت، این اثر به‌واسطه همین تعاملات پیچیده و منظم هندسی، یک تجربه بصری و معنوی عمیق و تأثیرگذار را برای بیننده ایجاد می‌کند. نقاش با استفاده از روش به‌کارگیری تقسیم نسبت‌های گنگ  $\sqrt{2}$  در تنظیم قاب تصویر موفق عمل کرده است. خط افق در این نقاشی به افق منحنی تبدیل می‌شود که مفهوم جهان فضایی را در تماشاگر القا می‌کند. بنابراین، عناصر تصویری می‌توانند به‌صورت متناوب در فضا جریان یابند و نگاه بیننده را از یک سطح به سطح دیگر انتقال دهد تا همزمان از چند زاویه، نظاره‌گر وقایع باشد. نظام جدول‌بندی و مسطرکشی در نقاشی مذکور، اساس شیوه ترکیب‌بندی و جانمایی عناصر اصلی نقاشی است و تقسیمات عمودی، افقی و مورب آن با استفاده از تقسیم اقطار صفحه به بخش‌های برابر صورت می‌گیرد. همچنین، جانمایی پیکره‌ها با استفاده از نظام‌های تخصصی نقوش به‌صورت موشکافانه‌ای خط‌کشی شده است، به‌طوری‌که هر عنصر در نقاشی به‌دقت در جای خود قرار گرفته و با سایر عناصر ارتباط منطقی و بصری برقرار

می‌کند. در نتیجه، کل ترکیب‌بندی نقاشی با یک سلسله اندازه‌های هماهنگ وابسته به یکدیگر عرضه می‌شود که نه تنها از نظر بصری، بلکه از نظر مفهومی نیز هماهنگی و انسجام را به نمایش می‌گذارد. نقاش با استفاده از زیرساخت شبکه‌ای پنهان از خطوط حامل مورب، بجای نظم فضایی عموماً پذیرفته‌شده افقی-عمودی، ابزاری مؤثر برای خلق تجربیات فضایی پرتحرک و پویا در جهت بیان مضامین مرتبط با روایت نقاشی عرضه می‌دارد. این انتخاب از خطوط مورب نه تنها به فضاها بصری جنب‌وجوش می‌بخشد، بلکه امکان ایجاد تعادل و هماهنگی میان بخش‌های مختلف تصویر را نیز فراهم می‌آورد. اندازه پیکره‌های اصلی نقاشی (بنایان و معماران)، نظام به‌هم‌پیوسته کاملاً هماهنگی را ایجاد کرده است که در آن ابعاد هر پیکره با اندازه اقطار نقوش هندسی مرتبط با آن مطابقت دارد. بنابراین، مسئله ارتباط پیکره‌ها با فضا و با اندازه‌کادر به‌وسیله تناسباتی بر پایه نقوش هندسی شش ضلعی، هشت ضلعی، ده ضلعی، دوازده ضلعی و شانزده ضلعی و هجده ضلعی تنظیم شده است. حاصل تطبیق و نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد: ۱. هنرمند در نقاشی ساختن کاخ خورنق، سازمانی دقیقاً محاسبه‌شده از عناصر هندسی و نظامی از روابط خطی و فرمی را کشف و آن را در جهت روایت مضمون نقاشی استفاده نموده است. ۲. نقاش در جانمایی عناصر سازنده اثر از فن خط‌کشی سنتی و تناسبات ریاضی و روابط عددی استفاده نموده است. ۳. اندازه پیکره‌های اصلی نقاشی (بنایان و معماران)،

Necipoğlu, G. (2011). *Geometry and ornament in Islamic architecture* (Ghayoumi Bidhendi, M., Trans.). Tehran: Rozaneh Press.

Nazarli, M. (2011). *Dva mira vostochnoi miniatiury* (Ezati, A. A., Trans.). Tehran: Academy of Arts.

Nezami, N. al-Din E. (2006). *Khamseh Nezami*. Tehran: Hermes.

Qazizadeh, K. (2003). Hidden geometry in the paintings of Kamal al-Din Behzad. *Khial Journal*, 6, 4–30.

Zarei Farsani, E., & Ghasemi, M. (2017). The structure of Iranian curvilinear drawings on architectural grounds. *Research in Arts and Humanities*, 4, 75–84.

نظام به هم پیوسته کاملاً هماهنگی را ایجاد کرده است که در این ابعاد هر پیکره با اندازه اقطار نقوش هندسی مرتبط با آن مطابقت دارد. در پژوهش حاضر از بررسی و تحلیل عواملی چون رنگ، بافت و نور، به منظور پرهیز از وسعت دامنه پژوهش صرف نظر شده است که بررسی آن برای مطالعاتی از این دست در آینده توصیه می شود.

## References

Afshar Mohajer, K., & Baheshti, T. (2015). The process of composition in Iranian paintings. *Mirror of Heritage*, 57, 9–32.

Afshar Mohajer, K., & Beheshti, T. (2015). Evidence of a grid system in the composition of the illustrations of the manuscript copy of Baysanghari's Shahnameh. *Journal of Fine Arts*, 4, 39–47.

Bahramian, R., Hashemi, H., Zarrajabad, A. Z., & Paydarfard, A. (2016). Recognizing the golden proportions in the paintings of Kamaluddin Behzad (Case study: The painting of the construction of the Jame Mosque in Samarkand). *Islamic Art Journal*, 10, 16–31.

Critchlow, K. (2011). *Islamic patterns: An analytical and cosmological approach* (Azarkar, H., Trans.). Tehran: Hekmat.

Canby, R. S. (2012). *Persian painting* (Hosseini, M., Trans.). Tehran: University of Art Press.

Gary, B. (1990). *Iranian painting* (Sherveh, A., Trans.). Tehran: Asre-Jadid Publication.

Hatami, S. (2021). *Nahan bar Ayan: Image engineering in Iranian painting - 8th to 11th century A.H.* Tehran: Museum of Contemporary Arts.

Haftmann, W. (2006). *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens* (Vaziri Moghaddam, M., Trans.). Tehran: Soroush.

Kapes, G. (2013). *The language of image* (Mohajer, F., Trans.). Tehran: Soroush.

Malek-Payin, A., & Chang Zhang, H. (2019). Hidden geometry in Herat School painting: With emphasis on the image of Alexander's army. *Negareh Journal*, 52, 5–24.





Research article

## A Study of Carpet Weaving During the Timur and Shahrukh Periods Based on Historical Sources

Davood Shadlou  (a)

a. Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran

### Keywords

Timurids, Historical Sources, Carpet Weaving, Timur (Tamerlane), Shahrukh

### Citation

Shadlou, D. (2025). A Study of Carpet Weaving during the Timur and Shahrukh Periods Based on Historical Sources. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*. 2 (8), 93-112.



Use your device to scan and read articles online

### Abstract

There are unanswered questions about carpet weaving during the Timurid period, as no intact and complete carpet has been found from this period. The information about Timurid carpets is largely based on conjectures derived from illustrated manuscripts, historical chronicles, travelogues, and geographical accounts, which provide only a limited understanding. This study aims to address the following questions: 1. What was the status and application of carpet weaving during the Timur and Shahrukh eras, based on historical sources? 2. What were the raw materials used in weaving carpets during the Timur and Shahrukh eras? 3. What artists played a role in the formation and development of the art of carpet weaving during the Timur and Shahrukh eras? The aim of this research is to investigate and analyze the position and transformations of carpet weaving during the reigns of Timur and Shahrukh, with a focus on historical texts. The present study employs a historical-interpretive methodology and an analytical approach, seeking to construct a coherent narrative of carpet weaving during the Timurid era by analyzing historical data in political, social, and cultural contexts. The findings indicate that carpet weaving was a prominent art during this period, shaped by political, economic, and cultural developments. Luxurious and decorative carpets had a special status in palaces and courtly gatherings, symbolizing opulence. Painters played a key role in enhancing the technical and aesthetic dimensions of this art by designing intricate carpet patterns. During Shahrukh's reign, royal patronage further stimulated the expansion of carpet weaving, while the fusion of diverse artistic styles contributed to the improvement of both the technical quality and artistic value of the carpets. The legacy of Timurid carpet weaving profoundly influenced subsequent periods, especially the Safavid era, paving the way for significant advancements in this art form.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.514467.1038>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_220310.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_220310.html)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

## Introduction

In the Islamic period before the Safavids, no complete examples of Iranian carpets have survived. Consequently, the reconstruction of designs from that time relies solely on paintings, historical texts, and travelogues – sources whose reliability has been a subject of ongoing debate. The inherent perishability of carpet materials and the lack of material artifacts have made research in this field more challenging than in other artistic domains with more durable remnants. While other art historical disciplines typically advance through the analysis of extant works, the study of carpet history grapples with a scarcity of evidence and historical ambiguities. Furthermore, successive wars in carpet-producing regions and a dearth of specialized historical accounts have compounded these difficulties. Regarding carpet weaving during the Timurid period (771-911 AH/1370-1506 CE), clear information remains elusive, and no definitive examples of carpets from that era have been identified. A tufted carpet fragment in the Benaki Museum in Athens has been attributed to Iran or Central Asia, and the possibility of its belonging to the Timurid era has been suggested, but this attribution lacks definitive evidence. Our understanding of Timurid carpets is primarily derived from contemporary or near-contemporary paintings and historical texts. The aim of this research is to investigate and analyze carpet weaving during the reigns of Timur and ShahRukh, drawing upon written historical texts from that period. It aims to identify the status, applications, and raw materials utilized in carpet weaving during that era, as well as to recognize the artists active in this field. Accordingly, this research seeks to answer the following questions: 1. What was the status and application of carpet weaving during the Timur and Shahrukh eras, based on historical sources? 2. What were the raw materials used in weaving carpets during the Timur and Shahrukh eras? 3. What artists played a role in the formation and development of the art of carpet weaving during the Timur and Shahrukh eras?

## Materials / Methods

This study, using an interpretive-historical method and an analytical approach, seeks to present a coherent picture of carpet weaving during the Timurid period based on political, social, and cultural data. The main sources of the research are historical texts written in or close to the Timurid era, which allow for the identification of the characteristics of carpet weaving during that period. These sources include chronicles such as Habib al-Sir, Zafarnameh, Rawd al-Safa, Ahsan al-Tawarikh and Zubd al-Tawarikh and travelogues such as Kalawikhu and Ibn Battuta, urban chronicles such as Sanayi al-Bada'i and Bada'i al-Waqai, and geographical texts. The extracted data are arranged in a chronological framework to complement each other and answer the main research questions. In this regard, aspects such as weaving centers, raw materials, the role of carpets in decorations, and their relationship with other arts have been examined.

## Discussion and Findings

Timur (Tamerlane) established a powerful dynasty by attacking Iran, and despite his devastating campaigns, he was not indifferent to art and culture. He relocated artisans and artists to Samarkand, endeavoring to foster the city's prosperity. Although Timur's focus was primarily on Samarkand, to the detriment of other Iranian regions, art during this period experienced a fusion of diverse styles. Carpet weaving, which had flourished in various Iranian cities prior to Timur, retained its significance after his consolidation of power. Carpets were valued both as essential commodities and as luxury items within the Timurid court, with the finest examples being woven to adorn mosques. Centers such as Fars and Kerman were skilled in weaving high-quality carpets, and the transfer of carpet-weaving artisans to Samarkand is plausible. Cities like Kashan and the Khorasan region were also important centers of carpet weaving during that era. Clavijo's travelogue provides valuable

information regarding the use of carpets and their raw materials during Timur's reign. Silk, cotton, and wool were readily available to weavers, and exquisite silk carpets were utilized in the Timurid court. The magnificent Timurid palaces were also furnished with beautiful carpets. Following Timur's death, his son ShahRukh transferred the capital to Herat, during whose reign art and knowledge flourished. The patronage of ShahRukh and Baysunghur Mirza facilitated the advancement of various arts, including carpet weaving, leading to the production of luxurious and valuable carpets. Although historical sources from this period contain limited direct references to the art of carpet weaving, contemporary paintings indicate that carpets constituted a significant element of ornamentation, with carpet designs likely being created by illuminators. Centers such as Khorasan, Isfahan, Kerman, and Azerbaijan were renowned for their production of fine carpets. During ShahRukh's rule, particularly in Herat, carpet weaving was an important and prestigious industry, with delicate silk carpets being woven that possessed both decorative and monetary value. Despite the unrest, the reign of Timur and Shahrukh had a positive impact on the art of Iranian carpet weaving and paved the way for its flourishing in later periods.

## Conclusions

This research investigates carpet weaving during the Timurid and ShahRukh periods based on historical texts. The findings show that this art had a high status and had a deep connection with political, cultural, and economic developments. Despite the damage caused by wars, the natural resources of Iran and the support of the Timurid rulers facilitated the continuation and growth of this industry. Firstly, Timur and his successors, recognizing the soft power of art, patronized it and relocated artists, including carpet weavers, to Samarkand. This action led to artistic flourishing and the fusion of diverse styles. Secondly, exquisite carpets held a special place in palaces, mosques, and court circles; sources such as Hafiz Abru

and Abd al-Razzaq Samarqandi mention delicate silk carpets in the Samarkand Grand Mosque. These carpets, beyond their functional aspect, also possessed decorative and financial value. Thirdly, the design of carpet patterns in this period was often undertaken by painters of books and architecture, and this interaction enhanced the technical and aesthetic quality of the carpets. However, sources rarely mention the names of designers or weavers, suggesting the integration of this art with other artistic disciplines. Fourthly, carpet weaving was prevalent in regions such as Khorasan, Fars, Kerman, Isfahan, and Azerbaijan, although determining production styles requires the analysis of pictorial illustrations. Furthermore, the exquisite Herati carpets during the reign of ShahRukh have been mentioned which were widely used in the court. Fifthly, extensive courtly support for artists, particularly during ShahRukh's era, fostered the further prosperity of carpet weaving, and the production of fine silk carpets expanded. Overall, the Timurid and Shahrukh eras, despite the crises, paved the way for the flourishing of carpet weaving and the creation of a legacy for later periods, including the Safavid era. During this period, carpets were a symbol of the rulers' power, wealth, and artistic taste.

# هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۸، زمستان ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

## مقاله پژوهشی

### پژوهشی در فرش بافی دوره تیمور و شاهرخ بر اساس منابع تاریخی

داود شادلو (الف)\*

الف) استادیار، گروه فرش، دانشکده هنرهای صنایع و کاربردی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

#### چکیده

درباره فرش بافی در دوره تیموریان، پرسش‌هایی بی‌پاسخ وجود دارد، زیرا فرش سالم و کاملی از این دوره به دست نیامده است. اطلاعات درباره فرش‌های تیموری بر پایه گمانه‌هایی است که از نسخه‌های مصور، تاریخ‌نامه‌ها، سفرنامه‌ها و جغرافی‌نامه‌ها حاصل شده و شناختی محدود ارائه می‌دهد. این پژوهش می‌کوشد پاسخگوی این پرسش‌ها باشد: ۱. جایگاه و کاربرد فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ بر پایه منابع تاریخی چگونه بوده است؟ ۲. مواد اولیه مورد استفاده در بافت فرش‌های دوره تیمور و شاهرخ چه بوده‌اند؟ ۳. چه هنرمندانی در شکل‌گیری و توسعه هنر فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ نقش داشته‌اند؟ هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل جایگاه و تحولات فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ با تکیه بر متون تاریخی است. پژوهش حاضر از روش تفسیری-تاریخی و رویکرد تحلیلی بهره برده و کوشیده با تحلیل داده‌های تاریخی در حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، روایتی منسجم از وضعیت فرش بافی دوره تیموری ارائه نماید. یافته‌ها نشان می‌دهد که فرش بافی در این دوره هنری برجسته و تحت تأثیر تحولات سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بوده است. در این دوره، فرش‌های نفیس و تزیینی جایگاهی ویژه در کاخ‌ها و محافل درباری داشتند و به‌عنوان نمادی از تجمل استفاده می‌شدند. نگارگران نیز با طراحی نقشه‌های فرش، نقشی اساسی در ارتقای سطح فنی و زیبایی‌شناختی این هنر ایفا می‌کردند. در دوره شاهرخ، حمایت‌های درباری به گسترش فرش بافی انجامید و تلفیق سبک‌های گوناگون به ارتقای کیفیت فنی و هنری فرش‌ها کمک کرد. میراث فرش بافی دوره تیموریان تأثیری عمیق بر دوره‌های بعد، به‌ویژه صفوی نهاد و زمینه‌ساز تحولات عمده در این هنر شد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۰۹  
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰  
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۶  
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵  
شماره صفحات: ۹۳-۱۱۲

#### واژگان کلیدی

دوره تیموریان، منابع تاریخی، فرش بافی، تیمور، شاهرخ

#### استناد به مقاله

شادلو، داود. (۱۴۰۳). پژوهشی در فرش بافی دوره تیمور و شاهرخ بر اساس منابع تاریخی. *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*. ۲ (۸)، ۹۳-۱۱۲.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2024.208912>



URL: [https://hgj.imamreza.ac.ir/article\\_208912.html](https://hgj.imamreza.ac.ir/article_208912.html)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

از آغاز دوره اسلامی تا دوره صفوی، هیچ نمونه کاملی از فرش‌های ایرانی برجای نمانده است که بتوان بر پایه آن، طرح‌ها و نقوش متداول آن دوران را بازشناخت. بر این اساس، منابع موجود برای مطالعه نقوش فرش‌های این دوره به نگاره‌ها و متون مکتوب همچون سفرنامه‌ها، تاریخ‌نامه‌ها و جغرافی‌نامه‌ها محدود می‌شود. با این حال، اتکا به این منابع همواره موضوع مناقشه میان فرش‌شناسان بوده است. شایان ذکر است که به سبب ماهیت زوال‌پذیر مواد اولیه فرش، پژوهش در تاریخ این هنر به مراتب دشوارتر از تحقیق در حوزه‌های هنری دیگری است که آثار آن‌ها دوام و پایداری بیشتری دارند. در سایر هنرها، پژوهشگران اغلب نمونه‌های تاریخی به‌جامانده را تحلیل و مقایسه کرده و سپس با تطبیق داده‌های جدید با نظریات پیشین و ارزیابی دقیق یافته‌ها، پژوهش را به نتایج فرضی یا قطعی هدایت می‌کنند. در این بین، مطالعه تاریخ فرش به سبب ابهامات و تناقضات موجود و نیز نبود شواهد مادی کافی، با چالش‌های جدی روبه‌رو است، زیرا از برخی دوره‌های تاریخی، حتی یک پاره‌فرش نیز برجای نمانده است. در نتیجه، بسیاری از پرسش‌های مطرح در این حوزه همچنان بی‌پاسخ باقی مانده و منابع معتبر و مستند نیز در این زمینه محدود هستند. افزون بر این، عواملی همچون تداوم جنگ‌ها در مناطق تولید فرش و کمبود منابع تاریخی و گزارش‌های تخصصی مرتبط با این هنر، بر دشواری‌های موجود در مسیر تحقیق درباره تاریخ فرش افزوده و پژوهشگران را با مشکلاتی بیشتر مواجه کرده است.

درباره فرش‌بافی دوره تیموریان (۹۱۱-۷۷۱ق)، پرسش‌هایی بی‌پاسخ وجود دارد. در یافته‌های کنونی نمونه‌ای بافته شده از سده‌های هشتم و نهم هجری قمری به دست نیامده است. با این حال، «خاستگاه پاره‌فرشی پرزدار در موزه بناکی

آتن، ایران یا آسیای میانه دانسته شده است» (Lentz & Lowry, 1989, p. 220). «برخی گمانه‌ها این (پاره) فرش را به دوره تیموریان در خراسان نسبت می‌دهند» (Delivorrias, 2008, p. 61)، اما دلایلی روشن برای این انتساب وجود ندارد (تصویر ۱). گمانه‌ها درباره فرش‌های تیموری، وامدار نسخه‌های مصور یا نوشتارهای تاریخی همان دوره یا اندکی پیش‌و پس از آن است که به مدد پیشرفت فن وقایع‌نویسی و تاریخ‌نگاری در عصر تیموریان، شناختی اندک، اما سودمند از فرش‌بافی آن دوران به دست می‌دهد. هدف این پژوهش، بررسی و تحلیل فرش‌بافی در دوره تیمور و شاهرخ با تکیه بر متون تاریخی مکتوب آن دوره است و در نظر دارد ضمن شناسایی جایگاه، کاربردها، و مواد اولیه مورد استفاده در فرش‌بافی آن دوره، به شناخت هنرمندان فعال در این حوزه نیز بپردازد. بر این اساس، پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش‌هاست: ۱. جایگاه و کاربرد فرش‌بافی در دوره تیمور و شاهرخ بر اساس منابع تاریخی چگونه بوده است؟ ۲. مواد اولیه مورد استفاده در بافت فرش‌های دوره تیمور و شاهرخ چه بوده‌اند؟ ۳. چه هنرمندانی در شکل‌گیری و توسعه هنر فرش‌بافی در دوره تیمور و شاهرخ نقش داشته‌اند؟ درباره اهمیت و ضرورت تحقیق و با توجه به پیشینه موضوع، این مقاله می‌کوشد با اتکا به منابعی همچون تاریخ‌نامه‌ها، سفرنامه‌ها، شهرآشوب‌ها و جغرافی‌نامه‌ها و بهره‌گیری از روش تفسیر تاریخی، ضمن بررسی توالی گاه‌شناختی رویدادها، شواهد و مستندات تاریخی مرتبط با حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را تحلیل کند. هدف نهایی پژوهش، روشن ساختن جنبه‌های مختلف فرش‌بافی در دوره تیمور و شاهرخ، از جمله کاربرد، جایگاه، مواد اولیه، هنرمندان و جغرافیای بافت، تا حد امکان است.



تصویر ۱: پاره فرش موزه بناکی آتن (Delivorrias, 2008, p. 63)

### پیشینه پژوهش

**حصوری (۱۹۹۸)** در فرش بر مینیاتور، به معرفی و بازسازی فرش‌های منعکس‌شده در نگاره‌های دوره تیموریان پرداخته و معتقد است طرح و نقش فرش از سایر هنرها مستقل نیست. از این رو، برای شناخت نقش و تحول آن، باید از هنرهای تزئینی دیگر مانند کاشی‌کاری، سنگ‌تراشی و گچ‌بری نیز بهره جست. **رحیم‌پور (۲۰۲۴)** در مقاله «بررسی وضعیت مناطق تولید و کاربرد انواع منسوجات دوره تیموری بر اساس متون تاریخی»، اشاره می‌کند که در دوره تیموری، بافت قالی و پارچه با استفاده از ابریشم و پشم رواج داشت. منسوجات برای تجارت، نیازهای سلطنتی، مالیات، هدایا و پوشاک استفاده می‌شد و ابریشم‌بافته‌ها رایج‌تر بودند. تولید و صادرات این منسوجات در هفده منطقه صورت می‌گرفت و تأکید منابع بر کیفیت ابریشم و کارکرد بافته‌ها، نشان‌دهنده تداوم سنت‌های بافندگی و تجارت در این دوره است. **سمایی دستجردی و عابدین پورجوشقانی (۲۰۲۴)** در مقاله «بررسی ظرفیت‌های اقتصادی هنر و صنایع دستی در عصر تیموریان (۷۷۱-۹۱۳ق)» می‌نویسند که دوره تیموریان، به‌عنوان مقطعی تحول‌آفرین در هنر ایران، با حجم قابل‌توجه فعالیت‌های هنری و صنایع دستی، ظرفیت‌های اقتصادی قابل‌توجهی در تولید، تجارت و اشتغال ایجاد کرد. ایجاد مراکز و نهادهای هنری، تنوع محصولات عرضه‌شده در بازارها، افزایش جمعیت شاغلان هنری و رونق فعالیت‌های مرتبط، زمینه‌ساز افزایش اشتغال و درآمدزایی شد. تجارت آثار هنری نیز به گسترش مبادلات بین‌شهری و کاهش صادرات مواد اولیه انجامید. **زکریایی کرمانی و جعفری جوقانی (۲۰۲۳)** در مقاله «مطالعه تطبیقی نقوش قالی‌های موجود در نگاره‌های دوره تیموری ایران با قالی‌های موسوم به

هولباین عثمانی» نشان می‌دهند ویژگی‌های مشابه فرش در ایران و ترکیه، ریشه در هنر ایرانی دارد و هنرمندان آناتولی، با بهره‌گیری از سنت‌های طراحی فرش در این منطقه و تأثیرپذیری از بافت اجتماعی-فرهنگی و ایدئولوژی حاکم، سبکی نوین ارائه کرده‌اند. این تعامل متقابل میان هنرمندان ایرانی و ترک، ناشی از فرارگیری در محیط مشترک، ادراک متقابل و مشارکت در انتقال، آموزش و یادگیری است که منجر به خلق طرح‌های مشابه فرش شده است. **اشعاری (۲۰۲۰)** در مقاله «بازسازی تاریخ و جغرافیای هنرهای کاربردی ایران بر اساس منابع مکتوب در سده‌های نخستین هجری با تکیه بر فرش دستباف» نشان می‌دهد که از نظر فراوانی، واژگان زیلو، گلیم، قالی و مصلی نماز به ترتیب بیشترین تکرار را در منابع تاریخی دوره زمانی نام‌برده داشته‌اند. همچنین، مراکز عمده تولید فرش در مناطق فارس، طبرستان و دیلمان، خراسان بزرگ، خوزستان و آذربایجان شناسایی شده‌اند که از این میان، خراسان، فارس و طبرستان به ترتیب بیشترین حجم تولیدات را به خود اختصاص داده‌اند. **شادلو (۲۰۲۰)** در مقاله «تحولات طراحی فرش با استناد به نگاره‌های مکاتب هرات و شیراز از نیمه دوم سده نهم تا آغازین سال‌های سده دهم در ایران» نشان می‌دهد طراحی فرش در ایران، در بازه زمانی ۸۴۹ق تا ۹۲۰ق، از طرح‌های واگیره‌ای ترکی-مغولی با نقوش شکسته ره‌اشده و ساختار نقشه به طرح‌های گردان تغییر یافته است. این تحولات که از هرات آغاز شده در شیراز، تبریز و گیلان رواج یافته است. بر اساس شواهد موجود، بهزاد و فرهاد نقشی مؤثر در این تغییرات داشته‌اند. **فرحناکی نوروزی، خسرویگی (۲۰۱۸)**، در مقاله «بررسی نقش و جایگاه صنعتگران خراسان و ماوراءالنهر در عهد تیموریان» به بررسی نقش اجتماعی-

انتقال‌دهنده شیوه‌های طراحی فرش به نسل‌های بعدی بوده‌اند و پیراحمد باغشمالی، نقش کلیدی در ارتباط میان چهار مرکز هنری تبریز، سمرقند، شیراز و هرات ایفا کرده است. [پریگز \(۱۹۴۰\)](#) در مقاله «فرش‌های تیموری: فرش‌های هندسی»، فرش‌های موجود در نگاره‌های تیموری را نمونه‌های عینی و دقیق فرش‌های آن دوره دانسته و تمرکز خود را بر نقوش متن و حاشیه آن‌ها قرار داده است. [سالاری مقدم \(۲۰۱۸\)](#) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه تطبیقی سبک‌شناختی فرش‌های عصر تیموری و صفوی (مطالعه موردی: نگاره‌های نسخ شاهنامه بایسنقری و شاهنامه طهماسبی)» با تطبیق فرش‌های تصویرشده در دو نسخه، به بررسی تنوع طرح، نقش و ویژگی‌های سبکی فرش بافی در دو عصر تیموری و صفوی می‌پردازد. با این حال، باید توجه داشت که تمرکز نویسنده بر تغییرات نقوش، با توجه به جامعه آماری نسبتاً محدود صورت گرفته است.

#### روش پژوهش

این پژوهش با بهره‌گیری از روش تفسیری-تاریخی و رویکرد تحلیلی می‌کوشد تا با جمع‌آوری و تحلیل داده‌های تاریخی مربوط به حوزه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، تصویری منسجم از موضوع ارائه دهد. داده‌های اولیه پژوهش برگرفته از منابع تاریخی است که در دوران تیموریان یا اندکی پیش‌یاب‌س از آن نگاشته شده‌اند و بر اساس آن‌ها می‌توان به شناسایی ویژگی‌های فرش بافی در بازه زمانی موردنظر پرداخت. این منابع شامل تاریخ‌نامه‌ها (حیب‌السیب، *ظفرنامه*، *روضه‌الصفاء*، *احسن‌التواریخ*، *زبده‌التواریخ* و غیره)، سفرنامه‌ها (کلاویخو، *ابن بطوطه*)، شهرآشوب‌ها (*صنایع‌البدایع*، *بدایع‌الوقایع*) و منابع جغرافیایی است. اطلاعات گردآمده از این منابع در چارچوبی گاه‌شمارانه تنظیم شده‌اند تا یکدیگر را تکمیل کنند و به پرسش‌های پژوهش پاسخ دهند. بدین ترتیب، جنبه‌های مختلف فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ، از جمله مراکز بافت، مواد اولیه و نقش فرش در تزیینات بررسی و روشن می‌شود. همچنین، به پیوندهای میان فرش بافی و سایر هنرها توجه شده است.

#### فرش در منابع تاریخی دوره تیمور (۷۷۱-۸۰۷ق)

تیمور با تازش به ایران، حکومت‌های محلی را برچید و سلسله‌ای قدرتمند بنا کرد. اگرچه او و جانشینانش تحولات

اقتصادی صنعتگران در ارتباط با حکومت تیموریان و احیای جایگاه آنان در اجتماع می‌پردازد. نویسندگان، به‌ویژه در بخش صنعت فرش، با تمرکز بر دوره باقرا و استناد به نظامی باختری، از علی‌شاه قالی‌باف به‌عنوان رئیس جماعت قالی‌بافان هرات یاد کرده‌اند. با این حال، دوره تیمور و شاهرخ در این بخش کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

[لعل‌شاطری و رجیبی \(۲۰۱۶\)](#) در مقاله «پارچه‌بافی در دوره تیمور (مطالعه موردی: پارچه‌های به‌کاررفته در تزیین چادر مراسم طوی)» نشان می‌دهند که به دلیل هنردوستی تیمور و نیز به‌منظور نمایش اقتدار و ثبات سیاسی-نظامی در عرصه ملی و بین‌المللی، رشد و تعالی فرهنگی-هنری مناطق تحت حکومت و کسب اعتبار در میان سایر ملل، تزیینات منحصره‌فرد چادرهای مورد استفاده در مراسم طوی که گاه میزبان سفرای خارجی بود، مورد توجه قرار می‌گرفت. در نتیجه، سیاست حمایتی تیمور از تولیدات هنری، منجر به اوج شکوفایی پارچه‌بافی در این دوره شد. پارچه‌های تزیین‌کننده چادرها، با بهره‌گیری از نبوغ هنرمندان ایرانی، الیاف، نقوش و رنگ‌های خاص، از سبک چینی فاصله گرفته و به استقلال هنری دست‌یافت. [شیرازی و شادلو \(۲۰۱۰\)](#) در مقاله «بررسی فرش‌های با‌زتاب‌یافته بر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری»، فرش‌های موجود در نگاره‌های این نسخه که ۸۳۳ق در هرات مصور شده و به دلیل نمایش بهترین نقشه‌های سبک فراگیر ترکی-مغولی اهمیت دارد، تحلیل و بازسازی شده‌اند. نویسندگان تأکید می‌کنند که برخی از نگارگران فعال در دربار تیموری، در طراحی فرش‌های آن دوره نیز مشارکت داشته‌اند. همچنین، تمایل اندک به نقوش گردان در فرش‌های این نسخه، نشان‌دهنده مراحل آغازین تحول نقوش از شکسته به گردان است. [شادلو و شیرازی \(۲۰۰۹\)](#) در مقاله «طراحی و طراحان فرش دربار اسکندرسلطان» به تحلیل فرش‌های تصویرشده در نگاره‌های مکتب شیراز دوره اسکندرسلطان می‌پردازند. نویسندگان معتقدند فرش‌های ساده این نگاره‌ها، سبکی منحصره‌فرد را نشان می‌دهند که پیش‌درآمد تحولات آتی طراحی فرش ایران است. این پژوهش ضمن بررسی نگاره‌های فرش‌دار، به زندگی هنری پیراحمد باغشمالی، طراح این نگاره‌ها نیز می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد نقاشان دربار اسکندرسلطان،

فرهنگی و هنری مهمی را رقم زدند، اما تازش او با قتل، غارت و ویرانی همراه بود. با وجود این‌که تیمور بیشتر عمر خود را صرف کشورگشایی کرد، شواهدی نشان می‌دهد که به هنر و فرهنگ بی‌توجه نبود. «گروهی از نقاشان و خوشنویسان ماهر ایرانی را [...] در کارگاه-کتابخانه خود گردآورده بود. در دوران تیمور، آثار خطی معتبری به خط نستعلیق نگارش یافت» (Soudavar, 2001, p. 58). ابن عربشاه به توجه تیمور به صنعتگران اشاره می‌کند: «به اهل صنعت و پیشه نیک شیفته می‌شد و هر صنعت را که به کمال می‌دید بدان فریفته می‌گشت» (Ibn Arabshah, 1977, p. 297) و نطنزی، علاقه او به دانشمندان را مبالغه‌آمیز نوشته است: «با اهل حکمت و ارباب دانش به‌غایت مستأنس بودی و در اعزاز و اکرام ایشان مبالغه نمودی» (Natanzi, 1957, p. 280). علاقه تیمور به دانش و هنر، محرکی شد برای کوچاندن صنعتگران، هنرمندان و فرهیختگان به سمرقند. این اقدام که با هدف رونق بخشیدن به پایتخت انجام شد، بر توسعه فرهنگی و هنری این شهر تأثیر گذاشت. «از هر مملکت که به تحت تصرفش درآمد، علما و فضلا و مهندسان و هنرمندان را کوچانده، قرین اعزاز و اکرام به ماوراءالنهر رساند» (Khwandamir, 1954, p. 395) و در جایی دیگر آمده است که «هرکس را دیدند کشتند و هر چه یافتند بردند ولکن سادات و علما و دانشمندان و موال و هنرمندان را به سمرقند کوچاندند» (ibid, p. 429). کلاویخو فرستاده پادشاه کاستیل و لیون نزد تیمور، اظهارات دیگر مورخان را تأیید می‌کند: «در همه جنگ‌ها و لشکرکشی‌های خویش آنچه از هنرمندان و برجستگان یافته است به سمرقند کوچ داده؛ از دمشق همه بافندگانی را که با دوک‌های مخصوص بافتن پرنیان کار می‌کردند [...] همچنین زره‌سازان و شیشه‌سازان و چینی‌سازان را که در جهان همانند ندارند به سمرقند آورده است [...] این گروه بسیار انبوه‌اند چنانکه از هرگونه هنرمندی آن‌هم از استادان ماهر به تعداد بسیار می‌توان سراغ کرد» (Clavijo, 2005, p. 285). تیمور که انگیزه‌هایش تحت تأثیر بلندپروازی، تعصبات قبیله‌ای و عقاید شمنی بود، در راستای تقویت پایگاه خود،

سمرقند را در اولویت قرار داد و به سایر مناطق ایران کمتر پرداخت. او با انتقال اجباری صنعتگران، دانشمندان و هنرمندان، قصد داشت سمرقند را به مرکز فرهنگی و اقتصادی آسیا مبدل سازد و از این طریق، نفوذ خود را تحکیم بخشد. «امیرتیمور توجه مخصوصی به سمرقند داشت و مایل بود که عرصه دلگشای روح‌افزای سمرقند که نزهتگاه شیرین‌لبان شکرخند است، غیرت فردوس برین و رشک نگارخانه چین گردد» (Yazdi, 1957, p. 729). او به اهمیت قدرت نرم واقف بود، اما در اعمال قدرت سخت، بی‌رحمانه عمل کرده و از قوانین مذهبی به‌عنوان دستاویزی برای جنگ و غارت استفاده می‌کرد. «از جنبه‌های متناقض رفتار تیمور، رعایت هم‌زمان قانون عرفی مغولان و شریعت اسلامی بود» (Roemer, 2008, p. 98). اگرچه جان‌شنینانش امنیت نسبی در خراسان ایجاد کردند، اما دیگر نواحی با جنگ‌های داخلی روبه‌رو بود که آشوبی مزمن در کشور ایجاد نمود. «گزارش‌هایی از ایالت کرمان در نیمه اول قرن نهم [قمری] نشان‌دهنده ناامنی و آشوبی است که زندگی روزمره مردم را تحت تأثیر قرار داده بود. شهری مانند بم که به گفته جغرافی‌دانان عرب از شکوفاترین شهرها بود و صنعت نساجی در آن رونق داشت، به روستایی تبدیل شده بود» (ibid, p. 142). همچنین، قم که به گفته زکی محمدحسن فرش‌بافی در این دوره در آن رواج داشت، در تازش تیمور کامل ویران شد و تا اواخر سده دهم هجری قمری توانست رونق خود را بازیابد (Zakī Muhammad, 1941, p. 156). «مردم قم دروازه‌ها را بر تیموریان بستند و به حصارداری پرداختند [...] پس به شهر درآمده به‌استثنای دانشمندان و هنرمندان، به قتل‌عام مردم پرداخت. جان‌کارتراپت<sup>۱</sup> که در ۱۶۰۰م (۹۸۴ق) [کم‌ویش یک سده پس از تازش تیمور] از قم دیدن کرده، می‌نویسد در اثر ویرانی‌های تیمور لنگ، این شهر زیبا تقریباً تا نصف مساحت واقعی خود کوچک شده است» (Feiz, 1970, pp. 169-170). همچنین، درباره تازش تیمور به اصفهان آمده است: «اصفهان را قتلگاه کرد و جنازه مردم بی‌گناه در سراسر آن شهر افتاده بود. سپس به سوی شیراز رفت و زین‌العابدین پادشاه مظفری فرار کرد و با اینکه مردم دچار

و حواری و ولایت و قطار و مهار و اسبان تازی و مغولی و گله و رمه و خیمه و خرگاه و فرش و اوانی از اعلی تا ادنی از نقیر تا قطمیر مصالح و مایحتاج، چنانچه لایق پادشاهان و پادشاه زادگان باشد معین ساختی» (Hafiz-i Abru, 2001, p. 27).

در این متن، فرش هم به‌عنوان کالای ضروری زندگی و هم وسیله‌ای برای تجمل، مطرح شده است که نشان می‌دهد در دوره تیموریان، قالی‌های نفیس با کاربرد تجملی تولید می‌شدند. همچنین، حافظ ابرو در ذکر وقایع ۷۳۶ ق و پس از بازگشت تیمور از هند، در گزارشی به بنای مسجد جامع سمرقند می‌پردازد و می‌نویسد: «اساتذۀ بصره و بغداد، مقصوره و صفه‌ها و رجه‌ها را به حصیرهای معقلی ممتل ساخته و عملۀ فارس و کرمان بر اندازه هر موضعی طابق الفعل بالفعل قالی‌های ابریشمین مبسوط گردانیده» (ibid, p. 429). از دیگر سو، سمرقندی نیز همین رویداد را به‌گونه‌ای مشابه نقل می‌کند: «پس از اتمام مسجد بی‌بی‌خانم [مسجد جامع سمرقند]، استادان بصره و بغداد تمامی اتاق‌ها و ایوان‌ها و محراب‌ها و صفه‌ها و حتی دالان‌ها را با حصیرهای دستباف مفروش کرده و استادان فارس و کرمان، به‌اندازه هر محلی قالی‌هایی از جنس ابریشم بافته و در جای‌جای مسجد گسترانیده‌اند» (Samarqandi, 1974, p. 111). عبارت «طابق الفعل بالفعل» از سوی حافظ ابرو، نشان‌دهنده مهارت فرش‌بافان فارس و کرمان در بافت فرش‌هایی با ابعاد و اندازه‌های مختلف برای مکان‌های گوناگون است که پیشرفت مهندسی بافت فرش در هر ابعاد و اندازه‌ای را می‌نمایاند. این موضوع، احتمال وجود کارگاه‌های متمرکز فرش‌بافی در فارس و کرمان را تقویت می‌کند و از آنجاکه ابریشم ماده‌ای گران‌بها و کمیاب بوده و بافت فرش ابریشمی نیازمند مهارت ویژه است، چه‌بسا تیمور کارگاه‌های باقی‌مانده از دوره غازان‌خان در فارس را که با استناد به بوات به‌منظور ساخت مساجد و لوازم موردنیاز آن از جمله فرش بر پا کرده بود (Bouvat, 2005, p. 164)، احیا نموده تا فرش‌های درباری تولید کنند. با این حال، انتقال هنرمندان فرش‌باف فارس به سمرقند نیز محتمل است: «به

اضطراب شده بودند، مع‌هذا سعی نمودند نسبت به او شرط ادب را معمول دارند. [...] ماهرترین صنعتگران شیراز را به سمرقند بردند» (Grousset, 2000, p. 711). هنری که تیمور در سمرقند گسترش داد، تلفیقی از سرزمین‌های دیگر بود. هنرمندان کوچانده شده، روند طبیعی کار خود را ادامه می‌دادند و خواست تیمور نیز همین بود. هنر فرش‌بافی نیز از همین قاعده پیروی کرد. همان‌طور که تاریخ به کوچاندن نقاشان به سمرقند اشاره می‌کند، این موضوع قابل‌تعمیم به فرش‌بافی نیز هست: «خوشنویسان و مذهب‌بان می‌بایست در طراحی و تزئین شماری از بناهای باشکوه که تیمور با شتاب تمام در پی ایجاد آن‌ها بود، پیوسته و موقت، به کار مشغول باشند. تقریباً همه کاتبان معروف این روزگار نیز در طراحی کتیبه‌های بناهای عمومی دست داشتند و شواهدی درباره نقاشی‌های دیواری کوشک‌های باغ‌ها و گل‌دوزی پیکره‌ای چادرها در دست است» (Gray, 2008, p. 382). در تواریخ، شواهد و مدارک متعدد از شکوفایی فرش‌بافی در دوران پیش از تیمور حکایت دارد. بی‌تردید، هنگام تازش تیمور به ایران، فرش‌بافی در شهرهای گوناگون با پراکندگی جغرافیایی گسترده، از خراسان تا آذربایجان و مناطق جنوب غربی و مرکزی ایران، رواج داشته است. مناطقی همچون گورگانان، طالقان، بخارا، فارس (جهرم و فسا)، طبرستان (آمل و دیلم)، لرستان، ایذه و بختیاری، خوزستان، خراسان، تبریز و قم از مراکز اصلی فرش‌بافی در آن زمان به‌شمار می‌رفتند که این پراکندگی نشان از جایگاه والای این هنر-صنعت در سراسر ایران دارد.<sup>۱</sup> پس از تثبیت قدرت تیمور در ایران، در منابع تاریخی اشاره‌هایی به ارزش فرش نزد تیمور مشاهده می‌شود. از جمله، حافظ ابرو روایتی نقل می‌کند از زمانی که قرار بود فرزندی برای تیمور متولد شود: «منجمان ماهر را فرمودی تا زمان و مکان ولادت میمون را احتیاط کرده، تحقیق درجه طالع همایون کنند. طریقه نمودارات مراحل و منازل ثوابت و سیارات را ضبط نموده به عل موالید مشغول گردند و اسباب خسروی و تجملات پادشاهی از نوآب و حجّاب و ممالک و عساگر و سیورغالات و خزانه جواهر و آلات طلا و نقره و اقمشه و غلمان

۱. بنگرید به: (Ashari & Mazaheri, 2015)

تاریخ اول ذی القعدة ۷۸۹ق وارد شیراز شد. تمام خزائن و ذخائر شهر را مطالعه و مبالغ هنگفتی دریافت نمود [...] ارباب قلم و صنعتگران و هنرمندان و پیشه‌وران شیراز را به سمرقند بردند» (Grousset, 2000, p. 714). تیمور در شیراز، شیخ نورالدین را مأمور گردآوری اموال کرد تا در ازای آن، جان مردم در امان بماند. می‌خواند در میان اموال گردآوری شده به «اقمشه گرانمایه» اشاره می‌کند. با اینکه این واژه، مستقیم برای فرش و زیرانداز استفاده نمی‌شود، چه بسا مجازاً برای اشاره به انواع بافتنی‌ها از جمله فرش، به کار رفته باشد. این کاربرد در متون کهن رایج بوده و با توجه به اهمیت فرش برای تیمور، می‌توان استنباط کرد که این عبارت شامل فرش‌های ارزنده نیز می‌شود. شاید برخی فرش‌های استفاده شده در مسجد جامع سمرقند، از همین غنائم جنگی بوده باشد که شیخ نورالدین با خود به سمرقند آورده است: «[...] و هم در این سرزمین امیر شیخ نورالدین که در اثنای یورش پنج‌ساله به موجب فرموده به ضبط و جمع اموال فارس رفته بود، با خزانه و تحف ارجمند از زر و جواهر و کمرهای مرصع و خلعت‌های طلادوز و نفایس و اقمشه گرانمایه و کرایم اسلحه و آلات و ادوات حرب و اسبان تازی با زین زر و شتران شکوه‌منظر کوه‌پیکر و استران زرین‌رکاب با آلات زربفت و خیمه و خرگاه [...]» (Mirkhvand, 2001, p. 4873).

همچنین با استناد به زکی محمدحسن، کاشان در زمان تازش تیمور، از شهرهای فرش‌باف بوده است (Zakī, Muhammad Hasan, 1941, p. 156). تعامل حاکمان کاشان با تیمور باعث می‌شود او از تعرض به شهر خودداری کند و چه بسا این امر، نقشی برجسته در حفظ فرش‌بافی در کاشان ایفا کرده باشد: «تیمور و سپاهیان‌ش متعرض کاشان نشدند ولی در اصفهان قتل‌عام کردند» (Naraqi, 1966, p. 73). با توجه به رونق فرش‌بافی کاشان در دوره صفوی می‌توان گفت، این شهر در دوره تیموریان نیز از رونق نسبی برخوردار بوده است. خراسان نیز از دیگر مناطقی بود که هنگام تازش تیمور پیشینه فرش‌بافی

داشته است. بیهقی در شرح هدایایی که عیسی بن ماهان از خراسان برای هارون الرشید فرستاده، به دویست خانه قالی اشاره می‌کند (Bayhaqi, 2004, p. 396) که گواه پیشینه این هنر در گذشته است. «مقدسی هم در اواخر قرن چهارم هجری در احسن‌التقاسیم، قهستان در خراسان را از مهم‌ترین مناطق قالی‌بافی ایران معرفی می‌کند» (Zhuleh, 2002, p. 13). روایتی مشکوک در کتاب منم تیمور جهان‌گشا، شمار قالی‌بافان سبزوار را سیصد هزار تن تخمین زده است. همچنین گفته شده در دنیا مکانی نیست که بیش از سبزوار در آن قالی بیافند (Brion, 1935, pp. 49-69). ادعای شمار قالی‌بافان سبزوار، با توجه به تردیدها درباره اعتبار منبع، اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد. با این حال، شواهدی مانند اشارات مقدسی به قالی‌های قهستان و توصیف حافظ‌ابرو از آبادانی این منطقه، نشان‌دهنده رونق نسبی فرش‌بافی در سبزوار و قهستان در آن دوره است. به شرط اعتبار منبع، احتمالاً منظور نویسنده، جمعیت بافندگان کل ولایت قهستان و کارگاه‌های پراکنده در این منطقه بوده است که با توجه به گستردگی جغرافیایی قهستان (قائن، فردوس، بیرجند، طبس، ترشیز، تربت‌حیدریه، تربت‌جام، خواف، گناباد و تایباد) و موقعیت سبزوار در شمال آن، منطقی‌تر به نظر می‌رسد.

دیگر منطقه، طبرستان است که مردمانش در بافتن انواع فرش متبحر بوده‌اند.<sup>۱</sup> در *روضه‌الصفا* آمده است، پس از آن‌که تیمور قلعه ترشیز را فتح کرد و به سوی طبرستان راه افتاد، امیر طبرستان از این واقعه هراسیده و هدایایی فرستاد تا او را از آمدن به مازندران بازدارد. شرح هدایا چنین است: «و حاکم مازندران از استماع این خبر پریشان و بی‌سامان شد و از خواص خویش، امیرحاجی و طایفه دیگر [را] با تقو‌زهای<sup>۲</sup> اسب و قطارهای اشتر و استر و لطایف اقمشه و ظرایف امتعه به درگاه عالم‌پناه روان ساخت» (Mirkhvand, 2001, p. 4685). اینجا نیز احتمال وجود فرش در میان هدایا می‌رود. همان‌گونه که در توضیح واژه «اقمشه» بیان شد، گاه تاریخ‌نگاران در متون کهن به منظور ایجاد سجع و

۱. بنگرید به: (Unknown author, 1983, pp144-146)

۲. ترکی عدد نُه. تیموریان نه را عدد خوش‌یمنی می‌دانستند. کلاویخو می‌نویسد: هرچه به او [تیمور] پیشکش می‌دهند باید به عدد نه باشد (Clavijo, 2005, p. 244).

آهنگ در نثر، واژه‌ها را متوالی به‌کار می‌برند. در این متن نیز تلاش نویسنده برای ایجاد تناسب وزنی میان «امتعه» و «اقمشه» و بهره‌گیری از جناس تام میان «اشتر» و «استر» مشهود است. بنابراین، استناد به چنین جزئیاتی در این متون چندان معتبر به نظر نمی‌رسد و نباید همواره در پی یافتن مصادیق به‌صورت صریح و آشکار بود.

در سفرنامه کلاویخو نیز بارها به کاربرد فرش در دوره تیمور، چه نزد خود تیمور و چه در میان توده مردم و نیز مواد اولیه فرش بافی اشاره شده است. اهمیت این سفرنامه در آن است که جزئیاتی از شیوه زندگی عوام و فرش‌های غیردرباری را به نمایش می‌گذارد. برای نمونه، می‌توان به توصیف بازار تبریز اشاره کرد که از آبادانی این شهر در ۸۰۶-۸۰۷ ق خبر می‌دهد: «در بازار، پارچه‌های ابریشم و پنبه و تافته و ابریشم خام و جواهرات و همه‌گونه ظروف می‌توان یافت» (Clavijo, 2005, p. 162). کالاهایی که کلاویخو نام می‌برد، برخی از مواد اولیه مهم فرش بافی محسوب می‌شوند. شگفت آن‌که در مسیر حرکتش از خوی به تبریز، از روستایی یاد کرده که در آن حشره‌ای وجود دارد که با آن ابریشم را رنگ می‌کنند: «در دره‌هایی که در پای کوه قرار دارند، کرم قرمز [قرمزخانه؟] که با آن ابریشم را سرخ می‌کنند یافت می‌شود» (ibid, p. 153). همچنین، در راه تبریز تا سلطانیه، از روستاهایی بازدید کرده است که هرجا برای استراحت توقف می‌کرده‌اند، با مهمان‌نوازی از ایشان استقبال نموده و فرشی زیر پایشان می‌گستراندند (ibid, p. 165). کلاویخو در جایی دیگر به فرش‌های ابریشمی درباری که تیمور در چادر خود گسترده بوده اشاره می‌کند: «نزدیک تجیر چادر، پرده‌ای از چوب قرار داده بودند که جلوی آن تختی بود. روی این تخت تشک‌های بسیاری گسترده بودند که با ابریشم پوشیده شده و بر آن‌ها برگ‌های کاج و گل و نقش‌های گوناگون گلدوزی کرده بودند. در برابر این تخت در آن سوی چادر پرده مشابه دیگری بود با یک تخت که قرینه پرده و تخت آن سوی چادر بودند. کف این چادر با فرش‌های بسیار زیبای ابریشمی پوشیده شده بود» (ibid, p. 270).

کلاویخو طی سفرش، از آذربایجان که وارد ایران می‌شود تا سمرقند، از مناطقی مانند گیلان نام می‌برد که مواد اولیه فرش بافی در آن‌ها به عمل می‌آمده است. او در توصیف بازار شهر سلطانیه می‌نویسد: «هرگونه ابریشم از گیلان که در کنار ساحل جنوبی دریای خزر واقع است و در آن کالاها و محصولات بسیاری ساخته و تهیه می‌شود، به این شهر حمل می‌گردد. ابریشم گیلان از سلطانیه به دمشق و دیگر قسمت‌های سوریه و ترکیه و کفه (در کریمه) صادر می‌شود» (ibid, p. 168). همچنین، «از کشورهای پیرامون شیراز که نزدیک مرز هند کوچک واقع است، پارچه‌های گوناگون ابریشمی و پنبه‌ای و تافته و کرپ و از یسن<sup>۱</sup> و سرپی<sup>۲</sup> و از خراسان پنبه بافته و خام و قماش رنگارنگ بسیار به سلطانیه می‌آورند» (ibid). خواندمیر نیز در گزارش خراج تیمور از گیلان چنین آورده: «مقرر شد که هرسال به وزن شرع پانزده هزار من ابریشم [...] فرود آورند» (Khwandamir, 1954, p. 395). از دیگر مناطق تولید و فراوری ابریشم، سمرقند است. توصیف کلاویخو، حکایت از میزان پیشرفت و ترقی این شهر در زمان تیمور دارد: «سمرقند نه تنها از نظر مواد خوراکی بلکه از لحاظ داشتن کارخانه نیز ثروتمند است و کارخانه ابریشم برای تهیه پرند زیتونی و زربفت و کرپ و تافته و پارچه‌ای که در اسپانیا ترسانال<sup>۳</sup> می‌خوانیم در اینجا به مقدار فراوان یافته می‌شود و همچنین برای جامه‌های ابریشمی آستری پوستی می‌سازند و نیز قماش زرین و آبی به گوناگون می‌بافند» (Clavijo, 2005, p. 285). با این توضیحات می‌توان دریافت که ابریشم، به‌عنوان یکی از مواد اولیه ارزشمند، برای تهیه فرش‌های درباری و نفیس به‌وفور در دسترس قرار داشته و از مناطق گوناگون، انواع مرغوب آن به تولیدکنندگان می‌رسیده است. همچنین، کلاویخو از بلخ و کش یاد می‌کند، مناطقی که در آن‌ها پنبه کشت می‌شده و به‌طورکلی مرزهای خراسان قدیم از نواحی مهم کشت پنبه به شمار می‌رفته است: «زمین آنجا [بلخ] تقسیم شده و برای کشت پنبه به کار می‌رود» (ibid, p. 204). «در آن [کش] پنبه بسیار کاشته می‌شود، چون آب آن فراوان است»

1. Yesen  
2. Serpi  
3. Terecenal

([ibid, p. 211](#)). پشم نیز، به‌عنوان یکی از رایج‌ترین و در دسترس‌ترین الیاف تولید فرش، به‌اندازه کافی در اختیار بافندگان قرار داشته است. این فراوانی ناشی از نژادهای گوناگون گوسفند بوده که در مرزهای ایران، به دلیل فراوانی چراگاه‌ها، پرورش داده می‌شدند.

در این سفرنامه، توصیف کاخ‌های سمرقند و کش به‌وضوح جلوه‌گر است، چنانکه کلاویخو با مشاهده شکوه این کاخ‌ها شگفت‌زده می‌شود. تعدد این عمارت‌ها گویای کثرت معمارانی است که به سمرقند منتقل شده بودند. می‌خواند نوشته است استادان ماهر و معماران صادق که از خراسان، عراق، آذربایجان و بغداد به سمرقند آورده شده بودند، کاخ دلگشا را در ۷۹۹ق بنیان گذاشتند ([Mirkhvand, 2001, p. 4858](#)). کاخ‌های باشکوه، بی‌شک به انواع فرش‌های نفیس نیاز داشتند تا کف آن‌ها را بپوشانند. کلاویخو در توصیف کاخ دلگشا، جزئیاتی را ذکر می‌کند که جالب توجه است: «در میان این باغ کاخی زیبا ساخته بودند که نقشه پی و شالوده آن به شکل خاج بود. درون این کاخ با پرده‌ها آرایش شده بود. در درون کاخ اتاقی بود که سه شاه-نشین به اتاق‌های نیم‌دایره داشت که کف آن‌ها اندکی از زمین بلندتر و دیوارها و کف آن‌ها از کاشی رنگارنگ پوشیده شده بود. در اینجا پرده‌ای است از پارچه‌های زربفت و سیم‌بفت. بلندی این پرده به اندازه قامت یک نفر و پهنای آن به قدر بازوان گشاده سه تن است که در کنار هم ایستاده باشند. در پشت این پرده بستری بود از تشک‌های کوچک که بعضی از آن‌ها با پارچه‌های ابریشمین با الیاف زری پوشیده شده بودند. این تشک‌ها بر کف آن شاه‌نشین قرار داشتند. اینجا جای نشستن اعلیحضرت بود. دیوارهای این شاه‌نشین همه با پرده‌های سرخ پوشیده شده بود. برین پرده‌ها منجوق‌هایی از زر و یاقوت و نیز مروارید و سنگ‌های گران‌بها دوخته بودند. بر بالای این پرده‌ها نوارهای ابریشمی دیده می‌شد که به قدر کف دست پهنا داشتند و به همان شیوه سابق آرایش گشته بودند و نیز منگوله‌های ابریشمی بسیاری بر این پرده‌ها آویخته بودند که بر زیبایی آن‌ها می‌افزود. دو شاه‌نشین دیگر نیز به همین‌گونه با پرده‌ها و اشره‌ها آرایش گشته با قالی و حصیر فرش شده بود» ([Clavijo, 2005, p. 230](#)).

بر اساس گزارش‌های کلاویخو، قالی‌های موجود در کاخ تیمور از مرغوبیت و ظرافت بالایی برخوردار بودند. به‌احتمال زیاد، این فرش‌ها با استفاده از بهترین مواد اولیه و با طرح‌های دقیق و فاخر بافته شده بودند. زیرا ظرافت، انعطاف‌پذیری، درخشندگی، قابلیت رنگرزی و مقاومت ابریشم، امکان بافت قالی‌های نفیس با طرح‌های پیچیده و دقیق را برای بافندگان فراهم می‌کرده است. به‌هرروی، تیمور با کوچاندن هنرمندان و دانشمندان به سمرقند، هنر و دانش را در قلمرو خود گستراند و سرآغاز جریانی شد که در آن، عناصر فرهنگ ایرانی به‌واسطه ترکان تیموری گسترش یافت. «مرکز ثقل فرهنگ ایرانی با توسعه و گسترش سمرقند به مناطق و نواحی حاشیه‌ای و مرزی کشیده شد [...] با این وصف پس از مرگ تیمور با کوچ‌دهی و مهاجرت اقوام گوناگون واژگون شد و در زمان تیموریان مراکز جدید فرهنگ ایرانی توسعه یافت» ([Roemer, 2008, p. 98](#)). تیمور، در ۱۷ شعبان ۸۰۷ق در فاراب (اُترار) درگذشت.

#### فرش در منابع تاریخی دوره شاهرخ (۸۵۰-۸۰۷ق)

پس از مرگ تیمور، شاهرخ، چهارمین فرزندش، پس از کشمکش با دیگر مدعیان تاج‌وتخت بر تخت نشست. او در زمان مرگ پدر، حاکم خراسان و بیست‌وهشت ساله بود. شاهرخ، تحت‌تأثیر فرهنگ خراسانی، برخلاف پدرش از خشونت فاصله گرفته و روحیه‌ای ملایم‌تر داشت. چهل‌ودو سال حکومت او، کم‌وبیش آرام بود و مردم آسایشی یافتند. تحت حمایت شاهرخ و فرزندان هندوستش، الغبیک، بایسنقرمیرزا و ابراهیم سلطان، هنر و دانش رشدی چشمگیر کرد. مؤلف *احسن‌التواریخ* در گزارش رویدادهای ۸۰۷ق و به سلطنت رسیدن شاهرخ آورده است: «نهال آمل ارباب فضل و هنر از رشحات سحاب آن حضرت نشونما یافته از سدره‌المنتهی درگذشت» ([Rumlu, 1970, p. 2](#)). مورخان غربی نیز شاهرخ و شیوه حکومت‌داری او را ستوده-اند: «فطرتی معتدل داشت. فریفته ادبیات و اشعار فارسی و بتاً و معمار و سازنده‌ای بی‌دریغ بود. از شاعران و ارباب هنر و معرفت پشتیبانی می‌کرد [...] همان‌طور که از چنگیزخان پادشاهی به خلق و خوی قویلی‌ای‌خان به وجود آمد از تیمور نیز شاهرخ پدیدار شد» ([Grousset, 2000, p. 758](#)). او پایتخت را از سمرقند به هرات منتقل کرد.

هر غرفه منظره‌ای چون نگارخانه چین ساخته» (Hafiz-i Abru, 2001, p. 392-393).

باوجود حمایت شاهان تیموری از هنرمندان، شوربختانه اشاره مستقیمی به هنر فرش بافی و هنرمندان آن در منابع تاریخی این دوره نشده است. در *بدایع الوقایع* نام بسیاری از هنرمندان و ادیبان ذکر شده که به فرش بافی مرتبط نیستند. همچنین، در میان افرادی که به باغ سفید رفت و آمد داشتند، فقط نام نقاشان، خطاطان، شاعران، مذهبیان و معماران آمده و نامی از بافنده یا طراح فرش مشاهده نمی‌شود. این در حالی است که با استناد به نگاره‌های نسخ مصور این دوره همچون شاهنامه بایسنقری، می‌توان دریافت که صنعت فرش بافی در این سال‌ها از نظر طرح، نقش و رنگ بسیار پیشرفته بوده و فرش، بخش جدایی‌ناپذیر کاخ‌ها و مساجد باشکوه تیموری به شمار می‌رفته است.<sup>۱</sup> در *صنایع البدایع* نیز که در زمینه حرفه‌ها و صنایع هرات در سده نهم هجری قمری نگاشته شده، نامی از قالی باف یا نقاش فرش مشاهده نمی‌شود، اما مشاغل نزدیک یا به نوعی مرتبط با فرش بافی نام برده شده است، مانند ابریشم‌فروشی، بوریاگری، والابافی و قراشی (Seyfi Bokhari, 1987, pp. 93-96). این موضوع که چرا در میان نام‌های به‌جامانده از دوره تیموری، نامی از طراحان یا نقاشان فرش وجود ندارد، چه بسا به این سبب باشد که این حرفه به صورت مستقل و مجزا، آن‌گونه که امروزه رایج است، وجود نداشته و نقشه‌های قالی‌های آن دوران به دست نگارگران ترسیم می‌شده است. در *تاریخ صنایع ایران* آمده است: «بعضی نقاش‌های این دوره معروف به نقشه‌کش قالی بوده‌اند» (Wilson, 1938, p. 174). احتمالاً این فرضیه درست باشد، زیرا در دوره تیموری، نقاشان از جایگاهی ویژه برخوردار شدند و هنرشان فراتر از تصویرگری کتاب‌ها گسترش یافت. آنان در طراحی انواع آثار هنری، از جمله فرش، نقش داشتند: «در قرن‌های نهم تا یازدهم هجری نقاشان در دربار و در حمایت اجتماعی نفوذ و تأثیر زیاد داشتند، بنابراین به کشیدن تصاویر کتب خطی اکتفا نکرده و نفوذ خود را در سایر انواع فنون مانند تزیین عمارات و مصنوعات چینی و سفالی و پارچه‌ها و قالی‌ها به

هرات در دوره شاهرخ پیشرفتی چشمگیر داشت و به یکی از بزرگ‌ترین شهرهای آسیا تبدیل شد. هنرمندانی که تیمور آنان را به سمرقند کوچانده بود، به تدریج جذب این کانون تازه شدند. پشتیبانی شاهرخ و بایسنقر، عرصه را برای پیشرفت هنر فراهم کرد و چه بسا زمینه‌هایی برای ترقی قالی بافی نیز به وجود آمده باشد. «مدارکی در دست است که در زمان سلطنت شاهرخ، این حرفه اهمیتی پیدا کرد و قالی‌های فاخر و گران‌بهای تهیه گردید» (Edwards, 1989, p. 4). از برجسته‌ترین عوامل رونق هنر در دوره شاهرخ، به‌ویژه در هرات، حمایت بایسنقر از هنرمندان بود. او، کمتر به سیاست می‌پرداخت از این‌رو، فراغتی برای پرداختن به امور هنری داشت: «به تشویق شهزاده بایسنقر، ارباب علم و کمال و هنر از اطراف و اکناف ایران و توران به هرات آمدند و هنرمندان اطراف عالم به تحویص ممالک محروسه بر درگاه معظم حاضر بودند و همه به قوت ذهن خود، غرایب و عجایب نمودند [...] و آن شهزاده عالی‌شأن در تربیت و رعایت تمامی آن طایفه گرامی کوشیده، همه را به وفور انعام و احسان، سرور و شادمان می‌ساخت و هرکس از خوشنویسان و مصوران و نقاشان و مجلدان در کار خویش ترقی می‌کرد، به همگی همت مجالش می‌پرداخت» (Khwandamir, 1954, p. 622).

بنای باغ سفید، محفلی برای گردهمایی و شکوفایی هنرها در دوره تیموری بود. این باغ، فضایی را برای تعامل هنرمندان و ادبا فراهم می‌کرد، جایی که آنان به تبادل نظر، بحث و نقد هنر می‌پرداختند: «باغی ارم‌صفت که نسیم آن نکهت عنبر به مشام جان رساند و سرای رفیع منزلت که در نزهت با جنان برابری نماید. چهارطاق ایوان مقرنسش به طاق مقوس کیوان رسیده و کنگره قصر رفیعش به نطق مشتری پیوسته. صفت‌ها و رواق‌ها به اکناف و اطراف آن با منظرهای دلگشا و غرفه‌های روح‌آسای مرتب گشته [...] ابزار دیوار و عرصه طولی از احجام پشم مفروش و در دقت صنعت و حذاقت عمل تماتیل مصور و طلسمات مثبت بر آن مبین و منقوش و روان ارشمیدس از تازگی و عجایب اقلیدسات متحیر و مدهوش [...] نقاشان چابک‌دست در هر خانه کارنامه پرداخته و بر

۱. بنگرید به: (Shirazi & Shadlou, 2010)

کار می‌بردند» (Zakī Muhammad Hasan, 1941, p. 157). برخی نقاشان، عهده‌دار برخی مناصب دولتی نیز بوده‌اند، از جمله پیراحمد زرکوب ملقب به غیاث‌الدین که هم در کتابخانه بایسنقر کار می‌کرد و هم از سوی شاهرخ همراه هیئتی به ختای (چین شمالی) فرستاده شد تا طرح باغ‌ها و شیوه نقاشی چینی را مطالعه کند. «غیاث‌الدین شرح سفرش را در رساله‌ای با عنوان *عجایب اللطیف* آورده است» (Pakbaz, 2004, p. 363). بخشی از سفرنامه او را حافظ‌ابرو در *زبده‌التواریخ* نقل کرده است. همچنین، از پارچه‌ای ابریشمی یاد شده که بر آن نقاشی‌هایی کشیده شده بود و گمانه می‌زنند کار غیاث‌الدین باشد. «این پارچه در سفر به ختای به دربار چین فرستاده شده است» (Zakī Muhammad Hasan, 1941, p. 106). با توجه به گستردگی فعالیت‌های غیاث‌الدین، از تصویرگری نسخ تا طراحی پارچه‌های ابریشمی، چه بسا او یکی از طراحان فرش در دوره شاهرخ بوده باشد.

برای بررسی مراکز فرش‌بافی در این دوره، باید به اوضاع سیاسی نیز توجه داشت. شاهرخ برای سرکوب مدعیان تاج‌وتخت، بارها به مناطق مختلف لشکر کشید. در آغاز، منصوبان تیمور در فارس (پیرمحمد بن عمرشیخ)، اصفهان (میرزا رستم) و همدان (اسکندر میرزا) حکومت می‌کردند که متحد شاهرخ بودند، اما این اتحاد دوام نداشت و ولایات مرکزی ایران به صحنه کشمکش‌های آنان تبدیل شد. در نهایت، پیرمحمد بر اسکندر و رستم پیروز شد و آن دو در ۸۱۱ق به شاهرخ در خراسان پناه آوردند. اندکی بعد، پیرمحمد به قتل رسید و اسکندر میرزا (اسکندرسلطان) در ۸۱۲ق فارس را تصرف و ادعای استقلال کرد. این بار شاهرخ برای سرکوب او لشکر کشید و پس از پیروزی در ۸۲۰ق، حکومت فارس را به ابراهیم سلطان واگذار کرد (Mir Jafari, 2007, p. 87). در این درگیری‌های ده‌ساله، کرمان و اصفهان متحمل خرابی‌های زیادی شدند (Roemer, 2008, p. 112). حافظ‌ابرو در شرح تازش شاهرخ به اصفهان (۸۱۶ق) نوشته است: «عساکر منصوره، پای در کوچه غارت نهادند، رجاله لشکر و ساقه سپاه در شهر ریختند و دست به تاراج برآوردند. یوم یفر المراء آخیه و أمه و آبیّه بر اهل صفاهان ظاهر شد. چندان زواهر جواهر و کنوز

نقود و ظرایف حلّی و لطایف اوانی و ظرایف ظروف و نفایس فروش [فرش‌ها] و نضاید [بالش] اسلحه و غرایب اقمشه و عجایب امتعه و رقاق نبات و عناق خیول به دست لشکر افتاد [...] حضرت سلطنت شعاری و ملکه و سلطانه، بعضی از لشکریان را اجازت مراجعت به خراسان داده، خزاین خاص از جواهر زواهر و دُرر و غرر و رخوت اثواب و اوانی زرین و سیمین و اسلحه هندی و مصری و چینی آلات و فراش‌خانه از خیمه و خرگاه و غیره و امارت جیوش و حکومت بلاد فارس و عراق بر کسانی که استعداد مباشرت آن شغل و استحقاق تفویض آن منصب عالی داشتند، مقرر و معین، روشن و مبرهن فرمود» (Hafiz-i Abru, 2001, pp. 547-554).

از این گزارش برمی‌آید که در این دوره، اصفهان از مراکز تولید فرش‌هایی گران‌بها بوده که طمع یغماگران را برمی‌انگیخته است. بر اساس گفته‌های مؤلف *زبده‌التواریخ*، کرمان و فارس از مناطق مهم فرش‌بافی به شمار می‌رفتند و بافندگان این مناطق، فرش‌هایی برای مسجد جامع سمرقند تهیه کرده بودند. با این حال، در پی تازش شاهرخ به کرمان و اصفهان، هر دو شهر دچار ویرانی‌های سنگینی شدند. این موضوع که این ویرانی‌ها تا چه اندازه به صنعت فرش‌بافی این مناطق آسیب رسانده، به روشنی مشخص نیست، اما احتمال می‌رود که دست‌کم برای مدتی، رونق این هنر-صنعت در این مناطق دچار وقفه شده باشد. درجایی دیگر، در گزارش نبرد ناتمام میان شاهرخ و قرایوسف قراقویونلو، آمده است زمانی که سپاهیان شاهرخ در ورامین اردو زده بودند و قرایوسف از تبریز به سوی آنان می‌آمد، در حوالی اوجان درگذشت و لشکریانش به غارت یکدیگر پرداختند: «[قرایوسف] را در همان خرگاه که وفات کرده بود، بر بالای کت بگذاشتند و هرکس به فکر خود مشغول شد. آحادالناس و اوغاد تراکمه خرگاه را غارت کردند و امیر یوسف را جامه‌ها کشیدند و حلقه طلا در گوشش با گوش بریدند و فروش از خرگاه برده او را بر زمین انداختند» (ibid, p. 735). اینجا نیز مشخص است که فرش‌بافی در آذربایجان رونق داشته و بافندگان به بافت فرش‌هایی درخور خرگاه شاه مشغول بوده‌اند.

شاهرخ به درخواست همسرش، خراسان را در نیمه نخست سده پانزدهم میلادی مرکز نوآوری‌های معماری قرار داد. برای

پس آشکار است که قالی بافی در هرات دوره شاهرخ، صنعتی مهم و فاخر بود که علاوه بر جنبه کاربردی، سوئه تجملی و تزیینی نیز داشته است. این موضوع با دیدگاه کونل، مبنی بر بافته شدن فرش‌های تزیینی در ایران آن دوره ([Kühnel, 2005, p. 123](#)) همخوانی دارد و نشان می‌دهد که فرش از کاربری ساده به عنوان زیرانداز فراتر رفته و جنبه تزیینی بیشتری یافته است، اما با توجه به ماهیت روستایی و عشایری جامعه ایران در این دوران، چه بسا فرش‌های روستایی و عشایری خلاقانه‌ای خارج از کانون‌های حکومت نیز بافته می‌شده که شوربختانه، نبود نمونه‌های باقی‌مانده، امکان داوری را ناممکن می‌کند. گفتنی است، با توجه به داده‌های کنونی، احتمالاً نقشه‌های قالی‌های هراتی که در منابع تاریخی به آن‌ها اشاره شده، شباهت‌هایی داشته‌اند با نقشه‌هایی که امروزه به هراتی موسوم هستند. اتیک بر این باور است که احتمالاً وجه تسمیه نام این نقش، به سبب ابداع و تکاملش در هرات است ([Ittigi, 1990](#))، زیرا که تا پیش از دوره شاهرخ، هرات چنین شکوه و آبادانی به خود ندیده و مرکز مهم قالی بافی نبوده است. «اصطلاح هراتی از آنجا پیدا شده است که این طرح در دوره تیموریان و در هرات رواج فراوان یافت و تعداد زیادی طرح شاهانه -چه در فرش و چه در معماری- با این طرح شکل گرفت. اصطلاح ماهی درهم عامیانه است و نمی‌دانیم در چه زمانی پیدا شده است. به علاوه می‌توان دریافت که ماهی درهم نام شکل ویژه‌ای از هراتی است» ([Hasouri, 2006, p. 43](#)).  
 با این حال، در نگاره‌های به‌جای‌مانده از دوره تیموری که تصویری از فرش نیز بر آن‌ها بازتاب یافته، چنین طرح و نقشی کمتر قابل مشاهده است.  
 در پایان، «فرمانروایی شاهرخ در هرات، مقدمه دوران پرشکوهی شد که می‌توان آن را رستاخیز هنر ایرانی عهد تیموری نام نهاد [...] بدین‌سان مقدمات نهضت علمی، ادبی و هنری بزرگی فراهم آمد که در عهد صفویه به اوج رسید» ([Mir Jafari, 2007, p. 118](#)). مرگ شاهرخ در ۸۵۰ ق، سرآغاز زوال قلمروی امپراتوری تیموری بود. پس از او، دوره‌ای از آشفتگی و جنگ قدرت میان شاهزادگان آغاز شد که تنها ابوسعید توانست با از دست دادن بخشی از قلمرو مدتی طولانی‌تر حکومت کند. در این آشوب، فرش ایران در

خشنودی و آرام‌سازی شیعیان که روزبه‌روز قدرتشان در ایران روبه‌افزایش بود، به دستور گوهرشاد، حرم امام رضا<sup>(ع)</sup> به صورت باشکوهی در سال‌های ۸۱۸-۸۲۰ ق بازسازی و نوسازی شد ([Blair & Bloom, 2003, p. 65](#)).  
 با این همه، اثری از فرش‌های اهدایی یا موجود در حرم در منابع تاریخی این دوره مشاهده نمی‌شود. این در حالی است که ابن بطوطه حدود هشتاد و هفت سال پیش (حدود ۷۲۳ ق)، از وجود فرش‌هایی درون بقعه امام رضا<sup>(ع)</sup> گزارش داده است ([Ibn Battuta, 1997, p. 470](#)). این تناقض، با توجه به اهمیت فرش در دوره شاهرخ و توجه او به آستان قدس رضوی، همچنین وقفی بودن فرش‌ها که تصرف در آن‌ها را ناممکن می‌سازد، جای تعجب دارد.  
 تنها اشاره صریح به فرش در منابع مکتوب تاریخی دوره شاهرخ در *زبده‌التواریخ* است. یکی در شرح ازدواج امیرزاده جوکی و دیگری در گزارش ورود ایلخچیان ختای به هرات که در هر دو به قالی‌های هرات اشاره شده است، هرچند مشخص نیست که آیا هرات مرکز بافت این قالی‌ها بوده یا خیر. در ذکر تزویج امیرزاده اعظم جوکی بهادر با مهرنگار آغا، دختر پادشاه مغولستان که در هرات برگزار شده آمده است: «ابواب سرور و سلوت گشاده شده و اسباب عیش و عشرت ساخته و آماده گشته به مقام باغ زاغان خرگاه‌ها و سایه بان‌ها سر به عیوق کشید و در میانه اولنگ خرگاهی بزرگ سپهرپیکر گردون‌منظر و شادروان گردون‌محل کیوان‌مقر به فروش و اوانی خسروانی تزیین یافته و محل هر یک از خواتین و گلین اغول و شاهزادگان به حسب مرتبه تعیین کردند» ([Hafiz-i Abru, 2001, p. 702](#)). مستقیم‌ترین اشاره مربوط است به ذکر رسیدن ایلخچیان ختای به دارالسلطنه هرات در ۸۱۵ ق: «از ولایت ختای، ایلخچیان دای‌مینگ‌خان پادشاه چین و ماچین رسیدند. فرمان همایون به نفاذ انجامید تا شهر و بازار را آذین بندند. سکان و قطان هرات هر صنعتوری هنر خویش ظاهر گردانیده و آلاتی که در صنعت او خوب‌تر و بهتر بود، دکان خود را آراسته کرد و بواقی کوی‌ها و محلات هر کجا راه عامه بود، به جامه‌های ابریشمین و قالی‌های خوب و نخ و نسیج و طرف و ظرف بیاراستند» ([ibid, p. 495](#)).

حال تحول و ورود به دوران طلایی خود بود. در این دوره، بافت فرشها تحت تأثیر طرح‌های جدید تغییر یافت و نقاشان و طراحان ماهر، تاریخ نوین فرش ایران را رقم زدند<sup>۱</sup>.

### نتیجه‌گیری

مسئله و هدف این پژوهش، بررسی فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ، بر اساس متون تاریخی بود. یافته‌ها نشان می‌دهد که فرش بافی در این دوره از هنرهای برجسته ایران بوده و پیوندی عمیق با تحولات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی داشته است. باوجود آسیب‌ها و تخریب‌های ناشی از لشکرکشی‌های تیمور، صنعت فرش به دلیل ظرفیت‌های سرزمینی ایران در تأمین مواد اولیه (پشم، پنبه و ابریشم) و نیز حمایت‌های حاکمان تیموری از تولید، توانسته بود جایگاه خود را به‌عنوان هنری صناعی حفظ کند و به رشد و تکامل دست یابد. یافته‌های پژوهش چند نکته را می‌نمایاند: نخست پشتیبانی تیمور و جانشینانش از هنر و فرهنگ است. تیمور، باوجود قاطعیت و خشونت نظامی، به قدرت نرم هنر و صنعت واقف بود. از این رو، بسیاری از اصحاب هنر، از جمله فرش بافان را به سمرقند کوچاند. این اقدام نه تنها موجب رونق هنر و صنعت در پایتخت تیموریان شد، بلکه تلفیقی از سبک‌ها و تکنیک‌های متنوع هنری و صناعی، از جمله در زمینه فرش بافی را به وجود آورد. نکته دیگر، جایگاهی است که فرش‌های نفیس در کاخ‌ها و محافل درباری داشته‌اند. مطالعه منابع تاریخی نشان می‌دهد که فرش‌های نفیس و باکیفیت در کاخ‌ها، مساجد و محافل درباری وجود داشته‌اند. برای نمونه، حافظ ابرو و عبدالرزاق سمرقندی در توصیف مسجد جامع سمرقند به فرش‌های ابریشمی گران‌قیمتی اشاره کرده‌اند که با دقت، ظرافت و مهارت فراوان تولید شده بودند. این فرش‌ها علاوه بر کاربردی بودن، به‌عنوان کالایی تزئینی و تجملی همچنین پشتوانه مالی نیز مورد توجه درباریان و اشراف قرار داشتند.

سوم این‌که باید به نقش نقاشان در طراحی نقشه‌های فرش اشاره داشت. یکی از ویژگی‌های شاخص فرش بافی در دوره تیمور و شاهرخ، جایگاه نقاشان و هنرمندان در طراحی نقشه‌های فرش بود. در این دوره، طراحی نقشه‌های فرش

چه‌بسا به دست همان نقاشان برجسته‌ای صورت می‌گرفت که در تصویرگری کتاب‌ها و تزیینات معماری نیز فعالیت داشتند. این هنرمندان با خلق طرح‌های ظریف و پیچیده، به ارتقای جنبه‌های فنی و زیبایی‌شناختی فرش‌های درباری کمک می‌کردند. با این حال، منابع تاریخی به‌ندرت به نام بافندگان یا طراحان فرش اشاره داشته‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که طراحی و تولید فرش، حداقل در دوره تیمور و شاهرخ، به‌عنوان حرفه‌ای مستقل مطرح نبوده و احتمالاً همان نقاشان و هنرمندان فعال در سایر حوزه‌های هنری به طراحی نقشه‌های فرش نیز می‌پرداختند. این تعامل میان هنرها موجب انتقال دانش و مهارت‌های هنری و ارتقای سطح فنی و زیبایی‌شناختی فرش‌های تیموری، به‌ویژه در دوره شاهرخ شده بود. منابع تاریخی نشان می‌دهند که فرش بافی در این دوره در مناطقی همچون خراسان، فارس، کرمان، اصفهان و آذربایجان رواج داشته است. با این وجود، تعیین سبک‌های تولید فرش (شهری، عشایری و روستایی)، بر اساس این منابع ممکن نیست و نیازمند تحلیل فرش‌های تصویر شده در نگاره‌های تیموری بوده و از اهداف این پژوهش خارج است. اگرچه منابع تاریخی به تولید فرش در این مناطق اشاره دارند، اما درباره بافت فرش در سمرقند تردیدهایی است. همچنین، منابع از قالی‌های نفیس، به‌ویژه قالی‌های هراتی در دوره شاهرخ یاد کرده‌اند که در تزیینات درباری و مراسم رسمی به‌طور گسترده به‌کار می‌رفتند. پنجمین نکته، حمایت دربار از هنرمندان است. در دوره شاهرخ، حمایت‌های گسترده از هنرمندان، زمینه‌ساز رشد و رونق بیشتر فرش شد. در این دوره، فرش بافی به‌عنوان یکی از صنایع فاخر مورد توجه بود و تولید فرش‌هایی با لیف ابریشم و بافت ظریف گسترش یافت. این فرش‌ها علاوه بر کاربرد در کاخ‌ها و مساجد، به‌عنوان دارایی ارزشمند و پشتوانه مالی نیز به شمار می‌رفتند. در پایان می‌توان گفت، دوره تیمور و شاهرخ، با وجود بحران‌های سیاسی و اجتماعی، تأثیراتی ماندگار بر هنر فرش بافی ایران داشت. حمایت‌های حاکمان، تأسیس کارگاه‌های هنری در سمرقند و هرات و تلفیق سبک‌های گوناگون زمینه‌ساز شکوفایی این هنر شد و میراثی

۱. بنگرید به: (Shadlou, 2020)

- Brion, M. (1935). *Tamerlane. The Memorial of the Centuries*. (Z. Mansori, Trans.). Tehran: Mostufi Library. (in Persian).
- Clavijo, R. (2005). *Narrative of the embassy of Ruy Gonzalez de Clavijo to the court of Timour at Samarcand AD 1403–6*. (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. (in Persian).
- Delivorrias, A. (2008). The Benaki Museum of Islamic Art. *HALI*, 156, 60–83.
- Edwards, C. A. (1989). *The Persian carpet*. (M. Saba, Trans.). Tehran: Farhangsare. (in Persian).
- Farahnaki, S., Noruozi, J., & Khosrobeigi, H. (2018). Investigation of the role and position of craftsmen of Khorasan and Transoxiana during the Timurid period. *Tahqiqāt-e Tārikh-e Ejtemā'i*, 8(15), 133–154. (in Persian with English abstract).
- Feiz Qomi, A. (1970). *Treasure of Qom's works* (Vol. 1). Qom: Mehr Ostovar. (in Persian).
- Gray, B. (2008). *Persian painting*. (A. Sherveh, Trans.). Tehran: Donyaye No. (in Persian).
- Grousset, R. (2000). *The empire of the steppes: A history of Central Asia*. (A. Meykadeh, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. (in Persian).
- Hafiz-i Abru, A. (2001). *Zubdat at-Tawarikh*. (K. Haj Seyyed Jawadi, Ed.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. (in Persian).

درخور برای دوره‌های بعدی، به‌ویژه در دوره سلطنت حسین بایقرا و سپس عصر طلایی صفوی، برجای نهاد. هنر فرش‌بافی در این دوره توانست به ابزاری برای نمایش قدرت، ثروت و ذوق هنری حاکمان تبدیل شود و نقشی مهم در تزیینات درباری و آیینی ایفا کند.

## References

- Ashari, M. (2020). Reconstruction of the history and geography of Iranian applied arts based on written sources in the first centuries of Hegira by relying on handmade carpet. *Negareh*, 15(53), 5–23. (in Persian with English abstract).
- Ashari, M., & Mazaheri, M. (2015). Investigation of varieties, methods and geography of Persian carpet production during the first five centuries of the Hegira, based on the written sources. *Negareh*, 9(31), 47–59. (in Persian with English abstract).
- Bayhaqi, A. (2004). *Tarikh-i Bayhaqi*. (A. Fayaz, Ed.). Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. (in Persian).
- Blair, S., & Bloom, J. (2003). *The art and architecture of Islam 1250–1800* (Vol. 1). (M. Hashemi Golpaygani, Trans.). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. (in Persian).
- Briggs, A. (1940). Timurid carpets: I. Geometric carpets. *Arts Islamica, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan*, 7, 20–54.
- Bouvat, L. (2005). *History of the Mongols (Timurid dynasty)*. (M. Behforozi, Trans.). Tehran: Azadmehr. (in Persian).

- Mirkhvand, M. (2001). *Rawzat al-Safa fi sīrat al-anbiyā'w-al-mulūk w-al-khulafā*. (J. Kianfar, Ed.). Tehran: Asatir Library. (in Persian).
- Mirja'fari, H. (2007). *History of Iran's political, social, economic and cultural developments during the Timurid and Turkoman periods*. Tehran: Samt & University of Isfahan. (in Persian).
- Naraqī, H. (1966). *Social history of Kashan*. Tehran: Mosesehe Motaleat va Tahghyghate Ejtemay. (in Persian).
- Natanzi, M. (1957). *Montakhab al-Tawarikh*. (J. Aubin, Ed.). Tehran: Khayam Library. (in Persian).
- Pakbaz, R. (2004). *Iranian painting*. Tehran: Zarin va Simin. (in Persian).
- Rahimpour, S. (2024). Investigating the regional production situation and application of Timurid period textiles based on historical texts. *Cultural History Studies*, 16(60), 1–40. (in Persian with English abstract).
- Roemer, H. (2008). *History of Iran from the Cambridge collection (Timurid period)*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Jami. (in Persian).
- Rumlu, H. (1970). *Ahsan al-Tawarikh*. (A. Navayi, Ed.). Tehran: Bongahe Tarjme va Neshare Ketab. (in Persian).
- Salari Moghadam, M. (2018). A stylistic comparative study of carpets from the Timurid and Safavid eras (Case study: Illustrations from the Shahnameh of Baysunghur and the Shahnameh of Tahmasp). *Master's Thesis, University of*
- Hasouri, A. (2006). *Foundations of traditional design in Iran*. Tehran: Cheshmeh. (in Persian).
- Hasouri, A. (1998). *Carpet on miniatures*. Tehran: Farhang. (in Persian).
- Ibn Arabshah, A. (1977). *Aja'ib al-Maqdur fi Nawa'ib al-Taymur (The wonders of destiny of the ravages of Timur)*. (M. Nejati, Trans.). Tehran: Bongahe Tarjme va Neshare Ketab. (in Persian).
- Ibn Battuta, M. (1997). *The Rihla, a masterpiece to those who contemplate the wonders of cities and the marvels of traveling*. (M. Movahed, Trans.). Tehran: Agah. (in Persian).
- Ittigi, A. (1990). Knotted-pile carpets: Techniques and structures. In *Encyclopædia Iranica* (E. Yarshater, Ed.). Retrieved from <https://www.iranicaonline.org/articles/carpetts-iii>
- Khwandamir, G. (1954). *Habīb al-siyar fi akhbār afrād al-bashar* (Vol. 4). Tehran: Khayam Library. (in Persian).
- Kühnel, E. (2005). *Islamic art*. (H. Taheri, Trans.). Tehran: Tus. (in Persian).
- La'l Shateri, M., & Rajabi, M. (2016). Cloth-weaving in Timurid period (Case study of the cloth used in decoration of the tents of the Toy ceremonies). *History and Culture*, 48(96), 73–96. (in Persian with English abstract).
- Lentz, T., & Lowry, G. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

- Wilson, J. C. (1938). *History of Iranian art*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Farhangsare. (in Persian).
- Zakariaee Kermani, I., & Jafari Goujani, M. (2023). A comparative study of the patterns of carpets in the paintings of the Timurid era of Iran with the Ottoman Holbein carpets. *Pajohesh-e-Honar*, 12(23), 43–58. (in Persian with English abstract).
- Zakī Muḥammad, Ḥ. (1941). *Iranian arts in the Islamic period*. (M. Khalili, Ed.). Tehran: Iqbal. (in Persian).
- Zhuleh, T. (2002). *Research on Persian carpets*. Tehran: Yassavoli.
- Yazdi, S. (1957). *Zafar Nameh* (Vols. 1 & 2). (M. Abbasi, Ed.). Tehran: Amir Kabir. (in Persian).
- Neyshabur*. (in Persian with English abstract).
- Samaei Dastjerdi, M., & Abedinpoor Josheghani, V. (2025). Analyzing the economic capacities of arts and handicrafts during the Timurid era (771–913 A.H./1392–1507 A.D.). *History and Culture*, 56(13), 55–82. (in Persian with English abstract).
- Samarqandi, K. (1974). *Matla-us-Sadain wa Majma-ul-Bahrain*. (A. Navayi, Ed.). Tehran: Tahori Library. (in Persian).
- Seyfi Bokhari. (1987). *Sanaye al-Badaye*. (N. Mayele Heravi, Ed.). Islamabad: Iran and Pakistan Cultural Consultation. (in Persian).
- Shadlou, D. (2020). The transition of Persian carpet designing, referring to the Herat and Shiraz miniatures, since 1446 until the first decades of the 16th century A.H. in Iran. *Negareh*, 15(54), 55–75. (in Persian with English abstract).
- Shadlou, D., & Shirazi, A. (2009). Design and designers of carpets in Iskandar Sultan's court. *Negareh*, 13, 41–52. (in Persian with English abstract).
- Shirzai, A., & Shadlou, D. (2010). A study of carpets depicted on paintings in Baysonghori's *Shahnameh*. *Goljaam*, 5(14), 29–50. (in Persian with English abstract).
- Soudavar, A. (2001). *Art of the Persian courts*. (M. Shemirani, Trans.). Tehran: Karang. (in Persian).
- Unknown author. (1983). *Hudūd al-Ālam min al-Mashriq ilá l-Maghrib*. (M. Sotoudeh, Trans.). Tehran: Tahori. (in Persian).





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)



©2024 The author(s). This is an open access article distributed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source.

\* 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.

# هنرهای صنعتی خراسان بزرگ

دوره ۲، شماره ۸، زمستان ۱۴۰۳

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

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 به تدریج 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)



Journal of Great Khorasan by Imam Reza International University is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

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 بازمود 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» که [\(Sharifzadeh & Hamdiyeh, 2022, p. 100\)](#) 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 قوه‌ی 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 منظر 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 دوره 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).

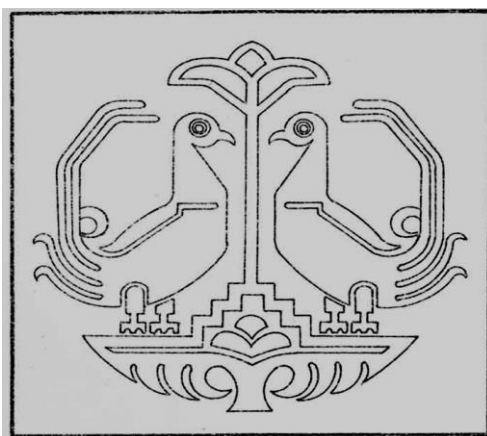
### نقوش انسانی و حیوانی

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)

### 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

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

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 واگیره ای 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 تزیین بنا به کاشی سپرده می‌شود و رنگ‌آمیزی بنا به مدد استفاده از مصالح مختلف مورد توجه قرار می‌گیرد. این مقدمه‌ای برای ورود به تزیینات 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 تزیین 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 تزیینات 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 تزیین بناها به‌کار برده می‌شود و کاربرد آجر سفال در کار تزیینی جزئیات سردر و استفاده از آجرهای نقش‌دار رواج فراوان می‌یابد.

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



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

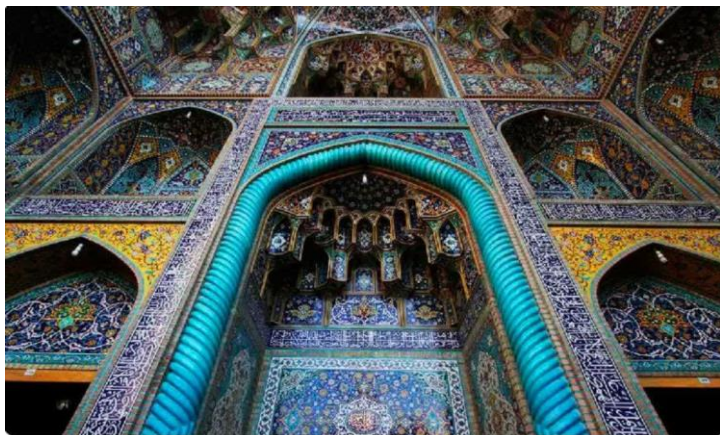
## کاشی

تزیینی 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 تزیینات در معماری ایران به وجود 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.

کاشی قطعات سفالین است که به طرز خاصی شکل‌گرفته تا با ایجاد برخی اشکال برای مکان‌های خاص تناسب داشته باشد. کاشی تزیین 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 با وجود رقابت با گچ‌بری توانست جای آن را کاملاً بگیرد. بزرگ‌ترین قدرت کاشی تزیینی الوان، تغییر شکل یک ترکیب کاملاً ساختمانی به ترکیبی درخشان بود که در آن توده‌های معماری طرح‌های



تصویر ۸: بخشی از تزیینات 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 درجه‌ای 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 الغبیک (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 غیایه 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 اسلام‌مدار وجود داشت که برای انواع بناها و اشیاء در تمامی زمینه‌ها به‌کار می‌رفت. به‌عبارت‌دیگر، 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 جزییات 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. تزیینات 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، تزیینات 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 تزیینی 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).



## Contents

<b>A Comparative Study of the Anchor Symbol in the Handwoven of Eastern Iranian Nomads with Artistic Works of Cultural Iran (Khorasan and Sistan)</b>	<b>1</b>
Jahanbin Lotfipour, Mohammadreza Kheirollahi	
<b>A Comparative Study of the Motifs of the Quranic Volumes in the Timurid and Safavid Periods Preserved in The Astan Quds Razavi</b>	<b>29</b>
Maryam Mohseni Tafti, Alireza Karimi	
<b>Analyzing the Symbols and Motifs of the Sufi Lodges of Greater Khorasan (Case study: the Sufi Lodges of Bukhara)</b>	<b>49</b>
Mahsa Shamadil, Behzad Vasigh	
<b>Investigating the Engineering System of the Image in the Painting of "Building the Khwarnaq Palace"(From the 1492 AD Manuscript of Khamsa of Nizami)</b>	<b>71</b>
Reza Pourzarrin	
<b>A Study of Carpet Weaving during the Timur and Shahrukh Periods Based on Historical Sources</b>	<b>93</b>
Davood Shadlou	
<b>The Position of Abstraction in the Architectural Decorations of the Timurid Period</b>	<b>113</b>
Gholam Hossein Rahimzadeh , Mohammad Reza Tabaei	





**Journal of Greater Khorasan Handicrafts**

Imamreza International University

Vol. (2), No. (8), Winter 2025

**Shapa:** ISSN 2251-6131

**Address:** Seasonal Office, No. 2298,  
In Shahid Montazari Blv, Palestine Sq, Mashhad-Iran

**Tell:**0098 51 38041 (1515)

**Fax:**0098 51 38041 (1515)

**Web:** <http://hgj.imamreza.ac.ir>

**Email:** [Kaj@imamreza.ac.ir](mailto:Kaj@imamreza.ac.ir)

---

**Publisher:** Imam Reza International University

**Editorial Director:** Alireza SHEIKHI

*Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran*

**Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs:**

*Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad*

**Editor-in-chief:** Ahmad Salehi kakki

*(Ph.D) (Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran)*

**Manager:** Qadir Siaami

*(Faculty member of Imamreza international University)*

---

**Editorial Board:**

- Dr. Yaghoub Ajhand: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Mohammad Taghi Ashuri: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Hassanali Pourmand; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ahad Nejad Ebrahimi: Professor, University of Tabriz. Iran
- Dr. Ali Vandsheari; Associate Professor, Tabriz Islamic University of Arts. Iran
- Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh; Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Samad Samanian: Professor, Tehran University of Arts. Iran
- Dr. Roghieh Behzadi; Associate Professor. Imam Reza International University. Iran
- Dr. Afsaneh Ghanizadeh; Associate Professor, Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ghadir Sayami, Assistant Professor, Imam Reza International University. Iran
- Dr. Ali Vandsheari: Associate Professor, Tabriz University of Islamic Art
- Dr. Bernard Okin, Professor, Cairo University, Egypt

---

**Administrative Affairs and Printing Supervisor:** Imam Reza International University's Scientific Books and Publications Publishing Center.

**Responsible Expert:** Malihe Salahi

**Page Layout:** Zahra Shojaei

**Persian Literary Editor:** Mostafa Lal Shatri

**Latin Editor:** Dr. Khadije Andishe

**Cover Designer:** Amir Farid

Daragah Magazine (Scientific Journal of Greater Khorasan Art) according to letter number 883669 dated 2021/07/19 has a publishing license from the Press Supervisory Board of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

