هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال سوم، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

نشریه هنرهای صناعی خراسان بزرگ دارای شماره پروانه ۸۷۵۳۷ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌باشد و بر اساس آیین‌نامه نشریات علمی مصوب ۱۳۹۸/۰۲/۰۹ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، در ارزیابی سال ۱۴۰۳ مجوز معتبر علمی پژوهشی را با رتبه «ج» اخذ نموده است.

صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)

مدیر مسئول: دکتر علیرضا شیخی؛ دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
سردبیر: دکتر احمد صالحی کاخکی؛ استاد گروه مرمت، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف‌آباد

اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر محمدتقی آشوری؛ استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
- دکتر ژاله آموزگار یگانه؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر رقیه بهزادی؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر حسنعلی پورمند؛ دانشیار گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر صمد سامانیان؛ استاد گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
- دکتر علیرضا شیخی؛ دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
- دکتر احد نژاد ابراهیمی؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.
- دکتر علی وندشعاری؛ دانشیار گروه فرش، دانشکده فرش، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

اعضای هیئت تحریریه بین‌المللی

- دکتر برنارد اوکین؛ استاد گروه تمدن‌های عربی و اسلامی، دانشکده مطالعات تاریخی، دانشگاه آمریکایی قاهره، قاهره، مصر.
- دکتر کریستوفر وارنر؛ استاد گروه کرسی مطالعات ایران، دانشکده مطالعات انسانی و فرهنگی، دانشگاه بامبرگ، بامبرگ، آلمان.

گروه اجرایی نشریه

- **دبیر اجرایی:** دکتر قدیر صیامی
- **کارشناس نشریه:** ملیحه صلاحی
- **صفحه‌آرا:** زهرا شجاعی
- **ویراستار ادبی فارسی:** ملیحه صلاحی
- **ویراستار انگلیسی:** ملیحه صلاحی
- **طراح جلد:** امیر فرید
- **امور اجرایی و ناظر چاپ:** مرکز انتشارات کتب و نشریات علمی
- **ناشر:** دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)

نشانی: مشهد مقدّس، میدان فلسطین، بلوار شهید منتظری، بین منتظری ۵ و ۷، دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)
صندوق پستی: ۵۵۳-۹۱۷۳۵
تلفن: ۳۸۰۴۱-۰۵۱(۲۲۰۵)
آدرس اینترنتی: https://hgj.imamreza.ac.ir
پست الکترونیک: Kaj@imamreza.ac.ir

این نشریه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:
ISC, Google Scholar, Internet Archive, Magiran, Noormags, Civilica

این نشریه به تعداد چهار شماره در سال و به صورت آنلاین به آدرس https://hgj.imamreza.ac.ir/ منتشر می‌شود.

فهرست

تحلیل نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» با استناد بر آراء عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری ۱

فاطمه غلامی هوجقان، حسن بلخاری قهی، مینا صدری

فناوری نوین در بازسازی قسمت‌های مفقود سفال آبی‌سفید یافته‌شده از بازار جهانی تبریز (متعلق به قرون میانی اسلامی) ۲۱

مهدی رازانی، طاهره غفاری

تحلیل ویژگی‌های بصری قلم کوفی تزئینی در جزوهٔ قرآنی با شمارهٔ ۳۲٤۸ آستان قدس رضوی بر اساس دسته‌بندی ولوو ۳۹

لیلا صبوری‌نیا، علی‌رضا خواجه‌احمدعطاری، مهدی صحراگرد، ایمان زکریایی کرمانی

مطالعهٔ تطبیقی لباس در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در نسخه‌های جلایری، تیموری و صفوی ۵۵

حجت‌اله عسکری الموتی، زهرا فلاح

دسته‌بندی شیوه‌های ساخت جلدهای سرطبل‌دار تیموری ۷۳

راضیه روحانی اصفهانی، فرهاد خسروی بیژائم، حسن یزدان‌پناه

تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ‌قبور روستای گلمکان مشهد ۹۷

فهیمه حسن‌زاده ، علیرضا شیخی

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 10 Nov 2025 | Revised 12 Oct 2025 | Accepted 17 Sep 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

Analyzing the "Bankrupt who fell in love with the king of Egypt" painting, based on Abd al-Rahman Sulami Neyshaburi's point of view[1]

Fatemeh Gholami Houjeghan (a)*, **Hassan Bolkhari Ghehi** (b), **Mina Sadri** (c)

a. Ph.D. in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advanced Studies of Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir)

b) Professor, Department of Advanced Studies of Art, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (hasan.bolkhari@ut.ac.ir)

c) Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (mina.sadri@ut.ac.ir)

Keywords

The Conference of the Birds (Mantiq al-Tayr), Persian painting, practical mysticism, Abd al-Rahman Sulami Nishaburi.

Citation

Gholami Houjeghan, F., Bolkhari Ghehi, H., & Sadri, M. (2025). Analyzing the "Bankrupt who fell in love with the king of Egypt" painting, based on Abd al-Rahman Sulami Neyshaburi's point of view. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 1-20.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

Throughout past centuries, painters were engaged with mystical discussions and texts, so their works consciously or unconsciously became a medium for the emergence of mystical teachings and the ideas of mystics. An exquisite and illustrated version of *Mantiq al-Tayr* by Attar of Nishabur was produced during the Timurid period, which is currently kept in the Metropolitan Museum of Art, and its illustrations provide a suitable platform for studying the mystical influences and opinions of thinkers in this field. Among the eight illustrations in this edition, "Bankrupt who fell in love with the king of Egypt" offers considerable potential for scholarly analysis. In the present qualitative research, the aforementioned illustration was analyzed with a descriptive-analytical approach and using library resources (real: books and articles and virtual: related websites), and the presence of the mystical views of Abd al-Rahman Sulami Nishaburi (one of the mystics of Greater Khorasan) in the illustration was searched for. It should be noted that in the *Jawami Adab al-Sufiyya*, Sulami left behind teachings in the field of practical mysticism, and this research, With the aim of examining the visual manifestations of al-Salami's teachings and identifying their relationship with the behavior of the characters and elements represented in the painting, conducted a comparative study of those teachings with the aforementioned illustration. In general, it can be said that the present study attempted to examine and explain how the teachings of practical mysticism of Sulami Nishaburi were illustrated in the painting "Bankrupt who fell in love with the king of Egypt." The results of the study showed that the characters, in terms of behavior, actions, and positive speech, were highly consistent with the manners proposed from al-Sulami's perspective, and the movements and postures of the only negative character in the story (the beggar) were in complete opposition to al-Sulami's teachings, indicating that Sulami and Attar, as educated in the mystical school of Greater Khorasan, were referring to the same points.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.575957.1060

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245162.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

1- This article is derived from the first author's doctoral dissertation "*A Metalinguistic Approach to the Representation of the Concepts of Practical Mysticism: Explaining Spiritual and Visual Hierarchies in Persian Painting*" conducted under the supervision of the second and third authors at the College of Fine Arts, University of Tehran.

* Corresponding Authors

Introduction

The coexistence and intellectual dialogue between illuminators and literary texts, particularly mystical ones, have bestowed a unique capability upon the art of miniature painting that warrants profound attention and investigation. This discursive relationship has positioned a significant portion of miniature works within the realm of mystical imagery. The miniatures of the Herat School represent some of the most refined illustrated manuscripts of this period, containing subtle mystical nuances. In this regard, the miniature depicting "The Beggar Who Fell in Love with the King of Egypt" from the ***Mantiq al-Tayr*** manuscript, preserved in the Metropolitan Museum of Art (acc. no. 63.210), is of paramount importance. Beyond the literal mystical text of this miniature, the illuminator's mystical memory has enabled a deeper exploration of broader mystical doctrines within the visual layers and latent dimensions of the aforementioned work. Within the region of Greater Khorasan and its mystical tradition, there were mystics who produced influential works in the field of practical mysticism, the influence of which can be observed in miniature painting. One such figure is Abu Abd al-Rahman Sulami Nishaburi, a prolific author in this domain. Some of his works address the spiritual journey (sayr wa suluk) and the path taken by the seeker (salik) toward God. His treatise, ***Jawami' Adab al-Sufiyya***, is among his most valuable works; it outlines the principles and ethical guidelines of the seeker's spiritual conduct into various etiquettes, drawing authority from the Quranic verses, Hadiths, the Sunnah of the Prophet Muhammad, and the traditions of the Companions and the early eminent Sufis. The necessity of the present research lies in identifying the relationship between wisdom (hikmah) and mystical literature and the field of art studies, and in demonstrating the vast potential of the aforementioned texts in adapting to Iranian art, particularly the art of miniature painting.

Materials and Methods

The present study employs a qualitative approach with a descriptive-analytical methodology, utilizing library resources, including both printed and digital sources, to examine the selected miniature. Based on this framework, through a purposively selected miniature from the Herat School’s version of *Mantiq al-Tayr* “The Beggar Who Fell in Love with the King of Egypt”, the research proceeds to analyze and interpret all visual and textual elements of the work. Furthermore, it investigates the correlation between the doctrines of practical mysticism as articulated by Abu Abd al-Rahman Sulami Nishaburi and the overall narrative structure of the miniature, specifically examining how the characters' behaviors may reflect the artist's intended mystical lessons. It should be noted that this research aims to address subjects that have hitherto been overlooked or have not been subjected to sufficiently rigorous scholarly scrutiny.

Discussion and Findings

In this miniature, the poet, the illuminator, and the scribe have collectively endeavored to depict the necessity of maintaining hope in the Divine Threshold through constant spiritual struggle until the attainment of union (*wisal*). Meanwhile, the core of Attar’s poems revolves around awakening from the slumber of heedlessness. The scribe, by selecting a specific interrogative verse from Attar and in fact it is a fundamental question posed by the King to the Beggar to test his perseverance in the path of Love, effectively illustrates the necessity of dialogue and disputation (*mobahasa* and *mohajjah*), and by selecting various verses from the Holy Quran throughout the king's palace, it emphasizes the absolute sovereignty of God. By showing the deplorable conditions of the destitute man, the painter depicts his wretched state resulting from his failure to awaken from heedlessness, while the king’s attempt to rouse him, which demonstrates the vital importance of providing spiritual admonition and counsel.

Conclusions

In summary, the movements and postures of the King and the Vizier, as well as the gestures of certain court officials, align with the teachings of al-Sulami, whereas the actions and speech of the beggar stand in direct opposition to them. In conclusion, if we set aside the fact that the miniature is derived from Attar and focus solely on al-Sulami’s doctrines and the characters' conduct, an undeniable connection

can be observed between the miniature and the views expressed *in Jawami' Adab al-Sufiyya*, which, the high degree of congruence suggests that the painting closely reflects the ethical and spiritual principles outlined in this treatise. The significant alignment between al-Sulami’s and Attar’s teachings, despite a 200-year chronological gap, indicates a shared intellectual and spiritual foundation rooted in the Quran and the Sunnah of the Prophet Muhammad a foundation that has maintained its luminous constancy throughout the centuries.

Acknowledgment
The spiritual dedication of this research is offered to the pure soul of the esteemed martyr Amir Hossein Aghakhani and his honorable family.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» با استناد بر آراء عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری[1]

فاطمه غلامی هوجقان (الف)*، حسن بلخاری قهی (ب)، مینا صدری (پ)

الف) دانش‌آموخته دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir)

ب) استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (hasan.bolkhari@ut.ac.ir)

پ) دانشیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. (mina.sadri@ut.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

شماره صفحات: ۱-۲۰

واژگان کلیدی

منطق‌الطیر، نگارگری، عرفان عملی، عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری

استناد به مقاله

غلامی هوجقان، ف؛ بلخاری قهی، ح؛ و صدری، م. (۱۴۰۴). تحلیل نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» با استناد بر آراء عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۱-۲۰.

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

چکیده

در قرون گذشته، هنرمندان نگارگر با مباحث و متون عرفانی مأنوس بوده‌اند، از این‌رو، آثار آن‌ها خودآگاه یا ناخودآگاه، محفلی است برای بروز و ظهور آموزه‌های عرفانی و آراء عارفان. در دورهٔ تیموری نسخه‌ای نفیس و مصور از منطق‌الطیر عطار نیشابوری ساخته شد که هم‌اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود و نگاره‌های آن بستر مناسبی برای مطالعه تأثیرات عرفانی و آراء متفکران این حوزه می‌باشد. از میان ۸ نگاره این نسخه، نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، حاوی نکات ویژه و قابلیت‌های بیشتری جهت مطالعه است. در پژوهش کیفی حاضر، با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب و مقالات و مجازی: تارنماهای مرتبط) نگاره مورد نظر، واکاوی شد و حضور آراء عرفانی عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری (از عرفای خراسان بزرگ) در نگاره مورد جست‌وجو قرار گرفت. لازم به ذکر می‌باشد که سُلَمی در *جوامع آداب الصوفیه*، آموزه‌هایی را در حوزه عرفان عملی از خود به یادگار گذاشته که این پژوهش به بررسی تطبیقی آن آموزه‌ها با نگاره مذکور پرداخته است با این هدف که جلوه‌های تصویری آموزه‌های سُلَمی را بررسی کند و ارتباط آن را با نحوه عملکرد شخصیت‌ها و عناصر نگاره شناسایی نماید؛ به‌طور کل می‌توان گفت که پژوهش حاضر سعی بر آن داشته تا چگونگی مصورسازی آموزه‌های عرفان عملی سُلَمی نیشابوری در نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد* را بررسی و تشریح نماید. نتایج تحقیق نشان داد که شخصیت‌ها از نظر رفتار، کردار و گفتار مثبت، انطباق‌پذیری بالایی با آداب مطرح‌شده از منظر سُلَمی داشته و حرکات و سکناتِ تنها شخصیت منفی داستان (مفلس) در تقابل کامل با آموزه‌های سُلَمی است و حکایت از آن دارد که سُلَمی و عطار به‌عنوان تربیت‌یافتگان مکتب عرفانی خراسان بزرگ، به نکات واحدی اشاره داشته‌اند.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.575957.1060

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245162.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱. مقاله حاضر مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «*رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی: تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری*» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران انجام شده است.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

مأنوس شدن نگارگران با متون ادبی -به‌ویژه متون عرفانی- قابلیتی را در نگارگری ایجاد نموده که باید مورد توجه و بررسی قرار گیرد. این آمیختگی و مأنوس شدن، بخش عمده‌ای از آثار نگارگری در حوزهٔ نگاره‌های عرفانی را مورد توجه قرار داده است. نگاره‌های مکتب هرات که از نفایس متون مصور این دوره هستند، حاوی نکات نغز عرفانی می‌باشند. از این منظر، نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، از نسخه *منطق‌الطیر* (محفوظ در موزه متروپولیتن به شماره ۶۳/۲۱۰) حائز اهمیت است. علاوه بر متن عرفانی این نگاره، حافظه عرفانی نگارگر سبب شده تا جنبه‌های گسترده‌تری از آموزه‌های عرفانی در لایه‌های تصویری و پنهان نگاره مورد جست‌وجو قرار گیرد. در حوزه خراسان بزرگ و مکتب عرفانی آن نیز، عارفان سرآمدی در حوزه عرفان عملی به ارائه آثار قابل توجهی پرداخته‌اند که اثرات آن را می‌توان در نگارگری بررسی نمود. یکی از این عارفان، ابوعبدالرحمن سُلَمی نیشابوری است که تألیفات فراوانی در این حوزه دارد. موضوع برخی از آثار او سیر و سلوکِ عرفان عملی و طی طریق در راه رسیدن سالک الی الله می‌باشد. رساله *جوامع آداب صوفیه* از جمله آثار ارزشمند سُلَمی است که بایدها و نبایدهای سلوک سالک که در تأیید آن‌ها از آیات قرآن‌کریم، احادیث و سنت نبی مکرم اسلام(ص) و نقل‌های صحابه و صوفیان تراز متقدم بهره جسته را به‌صورت آداب مختلف برشمرده است. ضرورت پژوهش حاضر، یافتن رابطه کتب حکمی و عرفانی با حوزه مطالعات هنر و اثبات قابلیت‌های فراوان متون پیشین در انطباق با هنر ایران به‌خصوص نگارگری می‌باشد. از این‌رو، در پژوهش حاضر ارتباط میان داستان نگاره «مفلسی که عاشق شاه مصر شد» با متن *جوامع آداب‌الصوفیه* اثر عبدالرحمن سُلَمی مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین، هدف تحقیق کشف روابط ناپیدا میان متن سُلَمی با نگاره و عناصر تصویری آن در نحوه عملکرد، حالات و سکنات شخصیت‌های آن می‌باشد. اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که تنها با استناد بر آراء صاحب‌نظران اروپایی و انطباق آن بر هنرهای سنتی و نگارگری توجه شود؛ در حالی که این مطابقت تا حدودی مع‌الفارق می‌نماید. این پژوهش با بیان مبانی حکمی و عرفانی ایرانی-اسلامی در متونی نظیر *جوامع آداب‌الصوفیه* و انطباق آن با نگاره‌های عرفانی به نتایج قابل قبولی دست خواهد یافت. در این راستا سعی بر آن داشته تا به این سوال پاسخ دهد که آموزه‌های عرفان عملیِ سُلَمی نیشابوری چگونه در نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، مصور شده است؟

پیشینه

پیشینه پژوهش‌های صورت‌گرفته به دو بخش تقسیم می‌شود؛ اول پژوهش‌های حوزه هنر و دوم پژوهش‌های حوزه ادب و عرفان اسلامی که در ادامه ارائه می‌گردد.

بخش اول غلامی هوجقان و همکاران در پژوهشی تحت‌عنوان *روایت‌شناسی آیات قرآنی و اذکار برگرفته از آن در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد منطق‌الطیر موزه متروپولیتن* به تحلیل آیات قرآن کریم و اذکار برگرفته از آن در نگاره مذکور پرداختند و میان متون استفاده‌شده و کلیّت داستان ارتباطاتی را با هدف تنبّه مخاطب یافتند (Gholami Houjeghan., & et al, 2025). حسینی نیز در تحقیقی با عنوان *توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن* به این نتیجه رسید که درهم تنیدگی صورت و معنا در *منطق‌الطیر* که مملو از تصویر بوده، نگارگران را بر آن داشته تا با سنت نقاشی ایرانی به تجسم عرفان ایرانی اسلامی در قالبی نمادین و هم‌سو با تفکر عطار بپردازند (Hosseini, 2015). همچنین تراجی در پژوهش *بررسی نگاره‌های منطق‌الطیر عطار در مکتب هرات* به این نتیجه دست یافت که نشانه‌ها و سمبل‌ها در نگاره‌های *منطق‌الطیر* مهم‌ترین میراث بهزاد در دیدگاه شرقی با تصوف اسلامی و درک واقعیت با تکیه بر معنویت است (Toraji, 2009). کیا[1] نیز در تحقیقی با عنوان *تصویر، متن و گفتمان تصوف در ایران، ۱۵۶۵-۱۴۸۷* به این نتیجه رسید که چهره‌های معمایی اغلب در تصاویر روایات تمثیلی صوفیانه به چشم می‌خورند و مجموعه شمایل نگارانه‌ای از پیکره‌های انسان و حیوان و اشیائی که به‌عنوان نمادی تصویری‌اند،

1- Chad Kia (1963)

2- Image, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565

خوانشی از مفاهیم موجود در روایت تمثیلی را بازنمایی می‌کنند (Kia, 2009).

بخش دوم) شهسواری در پژوهشی تحت‌عنوان *بررسی بخشی از حقائق‌التفسیر ابوعبدالرحمن سلمی از دیدگاه نسخه‌شناسی* و نیز در دیگر آثار خود بیان نموده که تنها چاپ متن کامل *حقایق‌التفسیر ابوعبدالرحمن* که در دو مجلد به همت دارالکتب العلمیه بیروت در سال ۲۰۰۱ م. به چاپ رسید و سید عمران (فردی وهابی) که عهده‌دار تحقیق آن بود، سعی در نابودی این اثر داشته و هزینه‌های ناشر لبنانی توسط وهابیان علاقه‌مند به تحقیقات علمی تأمین گشته است (Shahsavari, 2005). مهاجری‌زاده نیز در *ترجمه کتابی از ابوعبدالرحمن سلمی با عنوان تاریخ الصوفیه* چنین بیان داشته که کتاب *تاریخ الصوفیه* یکی از کتاب‌های معروف صوفیه در دوران آغازین تصوف بوده که موضوع آن زندگی و اقوال مشایخ نامدار صوفی می‌باشد. این کتاب بر اساس نام صوفیه و به ترتیب الفبایی تنظیم شده -سُلَمی آن را پیش از کتاب *طبقات‌الصوفیه* تألیف کرده بود- که نام، شرح‌حال و اقوال بسیاری از مشایخی که در این کتاب درج شده، در کتاب *طبقات* سُلَمی نیامده است (Mohajeryzadeh, 2009). بیرایی نیز در پژوهش خود با عنوان *ترجمه و تحقیق دو رساله از ابوعبدالرحمن سلمی: جوامع آداب‌الصوفیه و عیوب‌النفس و مداوات‌ها* به ترجمه دو رساله مهجور از سُلَمی پرداخته که در ترجمه روان وی از *جوامع آداب‌الصوفیه*، در مقاله حاضر نیز به وفور استفاده شده است (Biriaei, 2016). حجتی‌زاده نیز در پژوهش *مقایسه مفهوم سماع در آثار سُلمی و احمد غزّالی بر مبنای الگوی پیش‌انگاشت‌های زبانی*، بیان نموده که سُلَمی با توجه به دیدگاه‌های پدیدارشناختی و کل‌نگرانهٔ خود، بیش‌تر از دلالت‌ها و ارجاع‌های صریح استفاده نموده و کم‌تر میل به کاربرد رمز یا تأویل داشته است (Hojatizadeh, 2016).

یکی از مسائل مهم در پژوهش حاضر آن است که آثار منسوب به سُلَمی بسیار متعدد بوده و بخش قابل توجهی از آن‌ها همچنان در قالب نسخه‌های خطی باقی مانده و تصحیح انتقادی نشده‌اند، چه رسد به آنکه به فارسی ترجمه شده باشند. بیشتر تصحیحات علمی انجام‌شده بر این آثار، توسط پژوهشگران غیرمسلمان از جمله محققان یهودی و غربی صورت گرفته است. همچنین برخی پژوهش‌ها با رویکردهای متفاوت و گاه دارای برداشت‌های محل مناقشه درباره این عارف ایرانی و تشیع نیز وجود دارد. امید است این حوزه مورد توجه بیشتر پژوهشگران و صاحب‌نظران ایرانی قرار گیرد. این عارف واصل قرون اولیه هجری، رسالات متعددی در باب عرفان عملی نگاشته که یکی از مهجورترین آن‌ها *جوامع آداب‌الصوفیه* است که در پژوهش حاضر آموزه‌های آن بر نگارگری انطباق می‌یابد. بنابر تفاسیر فوق، در پژوهش‌های پیشین توجه چندانی به ارتباط میان متون کهن عرفانی نظیر آثار سُلَمی و داستان نگاره و عملکرد شخصیت‌های آن نشده؛ از این‌رو، نوشتار حاضر سعی بر آن دارد تا ارتباط ضمنی میان داستان نگاره، عملکرد شخصیت‌ها و متون مطرح در باب عرفان عملی نظیر *جوامع آداب‌الصوفیه* را مورد تشریح و بررسی قرار دهد.

مبانی نظری

بخش عمده‌ای از آثار نگارگری مبتنی بر متون معتبر حاکمان، شاعران، ادیبان و دیگر صاحب‌نظران است که با نگارگری عرفانی تلائم ذاتی دارد. از این‌رو، پژوهش حاضر به بررسی نگارگری با محوریت معانی عرفانیِ برگرفته از دیوان‌ها و آثار شاعرانی چون عطار و نیز امکان انطباق این نگاره‌ها با آراء و اقوال مکتوب سایر عرفا از منظرهای گوناگون می‌پردازد؛ بنابراین پژوهش متکی است بر نقطه‌نظرات و آراء بزرگان مکتب عرفانی خراسان بزرگ، «عطار نیشابوری» و «عبدالرحمن سُلَمی». در عهد تیموری به‌خصوص در دوره حکومت سلطان حسین بایقرا (۸۴۲-۹۱۱ ه. ق)، در هرات - به‌عنوان یکی از مراکز مهم خراسان بزرگ- کارگاه‌های مفصل هنری برپا شد و نگارگران آثار درخور و قابل توجهی را با محوریت عرفان مصور ساختند. بررسی چگونگی ارتباط میان این دو مقوله می‌تواند به آشکارسازی پیوندهای ضمنی میان هنر، ادب و عرفان عملی منجر شود؛ از این‌رو، هدف اصلی نوشتار حاضر، کشف و ارائه ارتباط میان آراء متقدمین عرفان اسلامی و شاعران و ادیبان ایرانی و همچنین نگاره‌های مکتب هرات، در حد امکان و توان می‌باشد. در این راستا می‌توان به ابوعبدالرحمن سُلَمی نیشابوری (۳۲۵-۴۱۲ ه. ق)، از عرفای نامدار مکتب خراسان بزرگ با رساله *جوامع*

آداب‌الصوفیه[1] اشاره نمود که با دیدگاه تاریخیِ صوفیانه، شخصیت مشایخ متقدم و عقاید آن‌ها را تشریح نموده و مقامات، احوال، آداب و رسوم و حقایق طریقت را به همراه تفسیر قرآن، با رویکردی عرفانی بیان نموده است. رساله مذکور یکی از مهم‌ترین و از متقدم‌ترین منابع معتبر در حوزه تصوف و عرفان عملی به شمار می‌رود که از حیث روش و محتوا، واجد اعتبار علمی و نسبتاً خالی از جهت‌گیری‌های شخصی می‌باشد که به فارسی ترجمه نشده[2] و حاوی مضامینی پایه در خصوص سلوک و چگونگی طی طریق سالک الی‌الله است، همچنین رساله بایدها و نبایدها را به شیوه‌ای ملموس و کاربردی همراه با شواهدی از قرآن کریم، احادیث نبوی و روایاتی که انسان را در شناخت تاریخ تصوف و شرح احوال و عقاید صوفیان قرون ۴-۳ ه. ق. یاری می‌دهد، ارائه می‌نماید. در پژوهش حاضر با سه‌گانه‌ای مواجه هستیم که رئوس آن عبارتند از: ۱- متن *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری که به‌عنوان متن مرجع (پیش‌متن) مورد استفادهٔ نگارگر قرار گرفته؛ ۲- انتخاب نگاره‌ای از مکتب هرات – نشان‌دهندهٔ اوج درخشش مکتب- تحت‌عنوان *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، به شیوه‌ای غیرتصادفی و ۳- متن *جوامع آداب‌الصوفیه* سُلَمی نیشابوری که حاوی بایدها و نبایدهای عرفان عملی است که ۱۴ فصل هماهنگ با داستان، عناصر نگاره و عملکرد شخصیت‌های آن به شیوه غیرتصادفی گزینش شدند. در مجموع، تلاش بر آن بوده است تا معانی مورد نظر عطار نیشابوری در بیان شخصیت‌های اشعار منطق‌الطیر و نیز آموزه‌های سُلَمی نیشابوری در *آداب‌الصوفیه*، با مصداق‌های تصویری نگاره از جمله حالات، سکنات و زبان اندام شخصیت‌ها تطبیق داده شود.

ابو عبدالرحمن سُلَمی نیشابوری

ابو عبدالرحمن محمد بن حسین سُلَمی نیشابوری (۳۲۵-۴۱۲ ه. ق) یکی از نویسندگان و صوفیان برجسته قرن چهارم ه. ق. به‌شمار می‌آید که از سوی پدر به قبیلهٔ اَزْد و از سوی مادر به سُلَیم بن منصور (از بزرگان یکی از قبایل مشهور عرب) نسبت داشت؛ از این‌رو، افراد منتسب به این قبیله را سُلَمی می‌نامیدند. سُلَمی در سال ۳۳۳ ه. ق. در محضر ابوبکر صَبغی (۲۵۸-۳۴۲ ه. ق)، عالم و محدّث نیشابور، حاضر شد و به آموزش حدیث و مبانی تصوف پرداخت و به شهرهای مختلفی از جمله نیشابور، عراق، ری، همدان، مرو و حجاز سفر کرد. علاوه بر پدر و جدهٔ مادری‌اش، وی نزد استادانی همچون ابوالحسن دارقُطنی[3] و ابونصر سراج طوسی[4] نیز شاگردی کرد. تمام آثار سُلَمی در زمینه تصوف و عرفان اسلامی و به زبان عربی نگارش یافته‌اند (Majedi, 2011, p. 99)؛ بخش عمده‌ای از این آثار در گذر زمان از میان رفته، اما تعدادی از آن‌ها همچنان باقی مانده است و بسیاری از آن‌ها نیز، تصحیح و منتشر شده‌اند؛ همچنین تعدادی از آثار وی هنوز به‌صورت نسخه خطی در دسترس هستند؛ لازم به ذکر است که تمامی آثار بازمانده یا مفقود سُلَمی به تصوف اختصاص دارند (Souri, 2018, p. 51).

اهمیت سُلَمی تنها در گردآوری و ثبت اخبار و اقوال مشایخ صوفیه و تطبیق آن‌ها با احکام شریعت نیست، بلکه تلاش او در بازسازی و نظام‌بخشی به عناصر تصوف عملی و عامیانه بر اساس مبانی نظری نیز اهمیت دارد. دو عنصر اخلاقی-اجتماعی «فتوّت» و «ملامت» به دست سُلَمی از حیطه

۱- این رساله مهم در خصوص عرفان عملیِ قرون اولیه هجری، تا سال ۱۳۹۵ ه. ش. به فارسی برگردان نشده بود و در سال ۱۳۹۵ توسط سید حسین بیرائی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ادیان و عرفان تطبیقی با عنوان *ترجمه و تحقیق دو رساله از ابوعبدالرحمن سلمی: جوامع آداب‌الصوفیه و عیوب‌النفس و مداواتها* به راهنمایی علی اشرف امامی در دانشگاه فردوسی مشهد با نثری روان و مطلوب، این کار انجام گردید. لازم به ذکر است که نسخه مذکور، منبع اصلی مورد استفاده در استناد به آراء سلمی در نوشتار حاضر است. همچنین رساله فاقد شماره صفحات بود؛ بنابراین، به جهت برطرف کردن این نقیصه، طبق استانداردهای پایان‌نامه‌نویسی، شماره صفحات اضافه گردید و بر این اساس ارجاعات درون‌متنی ارائه شد.

۲- در مصاحبه نگارندگان با استاد محترم منوچهر صدوقی سُها در دانشکده حقوق و علوم سیاسیِ دانشگاه تهران مورخ ۱۳۹۷/۰۲/۲۴ و همچنین در مکالمهٔ تلفنی با ایشان مورخ ۱۴۰۳/۰۴/۱۸.

۳- ابوالحسن علی بن عمر دارَقُطْنی [محله‌ای در بغداد]: (د. ۳۸۵ ه. ق) محدث برجسته شافعی که اثر مهم او *السنن*، درباره فقه است (Url3).

۴- ابونصر سراج طوسی: (د. ۳۷۸ ه. ق) عارف و صوفی برجسته که در میان صوفیان به طاووس‌الفقراء شهرت دارد و کتاب *اللمع فی التصوف* اثر وی می‌باشد (Url3).

عمل به حوزه تأسیس مبانی نظری وارد شده و نظام‌مند گشته‌اند. وی با بهره‌گیری از شرایط زمانی مساعد، کتاب *طبقات‌الصوفیه* را تدوین نمود و رجال صوفیه را تشخّص طبقه‌ای بخشید (Kazemi Mousavi, 1992, p.p. 105-106). سُلَمی کتابخانه‌ای شامل آثار صوفیه و محدثین را از نیاکان خود به ارث برده بود که مشایخ نیشابور برای امانت‌گرفتن کتاب‌های این مجموعه نزد وی می‌آمدند. او تصنیف و نگارش را حدود سال ۳۵۰ ه. ق. آغاز نمود و بیش از چهار دهه به تدریس و بیان حدیث مشغول بود (Sobout, 2017, p. 340). به‌طور کل و بنا بر آثار سُلَمی، می‌توان وی را از دانشمندان، محدثان و حافظان بزرگ ایران و خراسان برشمرد که در دوران شکوفایی تمدن اسلامی-ایرانی می‌زیست و مسلمانی بود پایبند به اصول دین، پیرو حدیث و سنت نبوی(ص) و متعهد به منابع شریعت اسلامی؛ از جمله فعالیت‌های وی عبارتند از: بازگویی مباحث مربوط به علم تصوف، احوال، مقامات و آداب طریقت از دل حلقه‌های صوفیان، تأکید بر آداب و رسوم اجتماعی و تلاش برای نزدیک ساختن عامه مردم به آموزه‌های عرفانی (Shahsavari, 2005, p. 75) متأسفانه آثار بسیاری از مشایخ این حوزه از بین رفته، اما تألیفات سُلَمی شامل زندگی‌نامه‌ها، دیدگاه‌ها و عقاید عارفان همچنان باقی مانده و آثار وی یکی از منابع کلیدی شناخت تاریخ تصوف و بررسی احوال و عقاید مشایخ صوفیه در سده‌های ۴-۳ ه. ق. به‌شمار می‌آید. رساله‌های سُلَمی درباره فتوت و ملامتیه، از قدیمی‌ترین و معتبرترین اسناد مربوط به عقاید و اشکال عرفان -به‌ویژه در خراسان- محسوب می‌گردد و آثار وی درباره آداب صحبت (هم‌نشینی)، انسان را با مسائل اجتماعی، ارزش‌ها و رسوم ویژه‌ای که در میان اهل عرفان قرن ۴ ه. ق. رایج بوده است، آشنا می‌سازد (Sobout, 2017, p. 344)؛ گویا سُلَمی بیش از ۹۰ سال عمر نمود (Shahpasand., & et al, 2015, p. 173) و در رجب [یا شعبان] سال ۴۱۲ ه. ق. درگذشت و برای وی مراسم تشییعی باشکوه برگزار شد و در خانقاهی مشهور در جهان اسلام که برای صوفیان در نیشابور بنا شده بود، دفن گردید (Sobout, 2017, p. 340).

رویکرد سُلَمی در *جوامع آداب‌الصوفیه* و اهمّ آداب آن

رساله جوامع آداب‌الصوفیه مجموعه‌ای از اصول و قواعد سلوک عرفانی را دربر گرفته و به شکلی جامع به گردآوری آداب تصوف پرداخته است. این اثر دو هدف اصلی را دنبال نموده: ۱- تبیین آداب و دستورالعمل‌های تصوف برای جامعه صوفیهٔ عصر خود -که از هماهنگی و انسجام قابل توجهی برخوردار بود[۱]- در راستای غنی‌تر کردن جامعه و ۲- دفاع از صوفیه در برابر انتقادات فکری و عقیدتی اهل سنت که روش و طریقت صوفیان را آماج حملات خود قرار می‌دادند. در مجموع فصول کتاب، تعداد ۲۶ آیه، ۱۹ حدیث و بیش از ۲۵۰ سخن از مشایخ مختلف و چهار مورد شعر نیز به‌کار رفته است. این رساله به شرح عادات، رسوم و دستورالعمل‌های صوفیان در ۱۶۳ فصل پرداخته و برای تبیین و توجیه آداب مورد نظر، آیات قرآن، احادیث و سخنان مشایخ متقدم را آورده و برای تبیین اهمیت ادب به پیروان تصوف، خود کمتر به ایراد سخن پرداخته است (Biriaei, 2016, p. 21). هدف سُلَمی از نگارش این اثر، اثبات پیروی صوفیان از سیره و آداب پیامبر اسلام(ص) بود که نخستین رساله مستقل شرح آداب و قواعد زندگی صوفیان می‌باشد (Sobout, 2017, p. 341). سُلَمی در آثار خود دو هدف را دنبال کرده: ۱- دفاع از تصوف در برابر منتقدان و ۲- گسترش علم تصوف در میان طرفداران. وی با استفاده از آیات و روایات کوشید تا روش صوفیانه را مطابق با سلوک صحابه به تصویر کشد و آداب تصوف را با هدف پاسخگویی به نیاز جامعهٔ صوفیان (مانند: روابط میان شیخ و مرید و اخوان طریق، مبارزه مداوم با تمایلات نفسانی، آمادگی برای اجل و کوتاهی آرزو و عنایت به باقی‌ماندهٔ عمر، رعایت ادب و توکل بر خدا، رعایت ادب با هم‌مسلکان و خود شخص) در جهت ایجاد وحدت تشریح نماید (Biriaei, 2016).

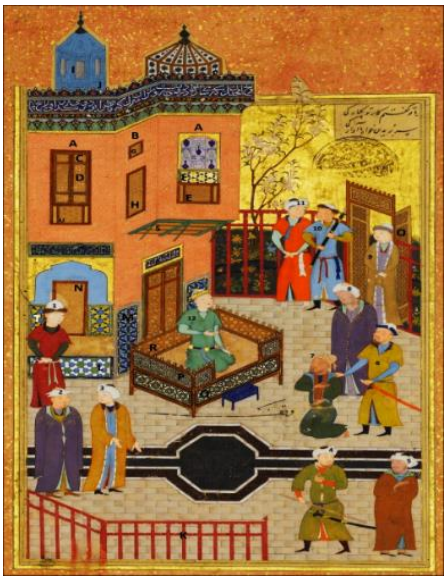
۱- از این نظر که اولاً سلمی در اثر مذکور، عمدتاً به ذکر آدابی پرداخته که در قبال هم‌مسلکان و نه سایرین باید رعایت نمود و ثانیاً با استناد بر سخن مشایخ صوفیه، شاید بتوان چنین برداشت کرد که این اثر بالذات برای مریدان و بالعَرَض برای سایرین از منکرین و عوام نوشته شده است (Biriaei, 2016).

ادب

علّامه دهخدا(ره) در توضیح واژه «ادب» چنین آورده است: «فرهنگ، پَرهیخت (تربیت)، دانش، هنر، چَم‌وخَم، حُسن معاشرت، اخلاق حسنه، فضیلت، طریقه‌ای که پسندیده و صلاح باشد، حُسن احوال در قیام و قعود و حُسن اخلاق و اجتماع خصال حمیده» (Url1). ادب به فتح اول و دوم در لغت به معنای تمرین دادن نَفْس و حُسن اخلاق است. ابن منظور[1] ریشه این کلمه را به معنای «دعا» می‌داند و در وجه تسمیه آن می‌گوید: «ادب راهنمای مردم به سوی کار پسندیده و بازدارنده آن‌ها از کار زشت است»، اما در اصطلاح، تعاریف متعددی برای این واژه بیان گردیده؛ به‌طور مثال در کتاب *ارشاد القلوب الی‌الصواب*[2] دیلمی آمده: «حقیقتِ ادب، جمع شدن صفت‌های نیک و دور کردن صفات زشت است. خواجه‌عبدالله انصاری نیز در تعریف ادب بیان داشته: «ادب آن است که بنده در اثر شناختن ضرر و زیانِ تعدّیِ از حدود الهی، حدّ میان غلو و جفا را حفظ کند» (Biriaei, 2016, p. 18). در مجموع می‌توان ادب را به معنای نگاه داشتن و رعایت شرایط هر چیز و در اصطلاح ملکه‌ای در شخص دانست که او را از کارهای زشت باز می‌دارد و ادیب کامل نیز شخصی است که ظاهر و باطن وی به محاسن اخلاق، اقوال و نیات آراسته باشد؛ اخلاق او مطابق اقوال باشد و نیاتش موافق اعمال. چنان‌که نماید، باشد و چنان‌که باشد نماید (Sajjadi, 2004, p. 68).

بی‌شک عدم رعایت ادب باعث بسته شدن در رحمت و فیض لایزال الهی می‌شود. از سالک تارکِ ادب، فتوح رخت می‌بندد و واردات قلبی او به قبض، خوف، وحشت و نظایر آن تبدیل می‌گردد. بیشتر گرفتاری‌های ظاهری و باطنی سالکان به‌دلیل همین عدم توجه به مسئله ادب و یا ترک آن است. از از این‌رو، بر شیخ مراد است که مرید سالک را به آداب آن آشنا سازد تا سالک بتواند به احوال و مقامات بالاتر نائل شود و از نقص و تَراجُع[3] رهایی یابد (Biriaei, 2016:p. 19).

توصیف و تحلیل نگاره



تصویر ۱: نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد؛ منطق‌الطیر عطار، برگ f.28r، ۸۹۲ ه. ق. هرات، نگارگر گمنام، کاتب: سلطانعلی مشهدی، موزه متروپولیتن نیویورک (Url4)

۱- جمال‌الدین ابوالفضل، جلال‌الدین ابوالعز، محمد بن مکرم بن علی بن احمد بن ابی القاسم بن حقبة بن منظور رویفعی انصاری خزرجی آفریقایی مصری (۷۱۷-۶۳۰ ه. ق): لغوی، ادیب و قاضی برجسته‌ای از مصر می‌باشد که اثر ارزشمند *لسان‌العرب* را تألیف نموده است. در منابع کهن اغلب از او با نام «ابن مکرم» یاد شده و کنیه مشهور وی از نام هفتمین جدش «منظور بن معافی» گرفته شده است (Url3).

۲- کتابی است به زبان عربی، نوشته حسن‌بن ابی‌الحسن دیلمی (از علمای قرن ۸ ه. ق)، مشتمل بر مواعظ قرآن، سنت و فضیلت‌های امیرالمؤمنین علی(ع) و اهل‌بیت پیامبر(ص) (Url2).

۳- بازگشت به عقب

پادشاهی نامدار در مصر حکومت می‌کرد و از قضا درویشی مفلس و بی‌چیز بر او عاشق گشت. چون شاه خبردار شد، او را نزد خود خواند و به او گفت: «... اکنون که عاشق شهریار گشته‌ای پس، از میان دو کار یکی را برگزین؛ یا ترک شهر و دیار خود کن و یا در راه عشق من ترک سر و جان کن؛ سر بریدن می‌خواهی یا آوارگی و سرگردانی؟ مفلس مرد راه عشق نبود و لاجرم ترک شهر و دیار را برگزید، لیکن شاه فرمود تا سر از تنش جدا کنند». یکی از حاجبان پیش آمد و گفت: «... آن مرد مفلس بی‌گناهی بیش نیست، چرا بر کشتنش فرمان داده‌ای؟» شاه گفت: «... برای اینکه او عاشق حقیقی نبود، زیرا اگر چنین بود و مرد راه عشق بود، بدون شک ترک جان برمی‌گزید و در راه جانان سر می‌نهاد و بی‌گمان به مقام و منزلتی دست می‌یافت و پادشاه جهان می‌شد تا آن‌جا که من خود در برابرش کمر خدمت می‌بستم و بندگی می‌نمودم، اما چون تنها لاف عشق می‌زد و مرد این راه نبود، لاجرم تنها سزاوار سر بریدن است و این کار را کردم تا هر مدعی و لاف‌زنی، بی‌جهت لاف عشق ما را نزند و سخن یاوه نگوید» (Zamani, 2013, p. 128). در ادامه این حکایت، عطار شکایت یکی از مرغان به هدهد را آورده که از نفس سرکش خود شاکی است و یارای مقابله با او را ندارد. هدهد به او می‌گوید: «... اگر کسی به دروغ و تنها از روی ریا و فریب تو را بستاید، نفس تو به واسطهٔ آن دروغ پر زور می‌شود و بر تو غالب می‌گردد؛ در این حالت امیدی به بهتر شدن نفس تو نیست، زیرا به واسطه آن دروغ فربه و پرزور گشته‌ای؛ اگر صد هزاران دل از درد و غم بمیرند، این نَفْس سگ‌صفت و کافر، لحظه‌ای نمی‌میرد» (Zamani, 2013, p. 129).

نگاره مورد بررسی *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، نگاره‌ای است از *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری. سلطانعلی مشهدی در انتخاب شعر هوشمندانه عمل نمود و همانند ترفند سینمایی «پایان باز»، بیتی را انتخاب کرد که سؤالی از زبان پادشاه از فقیر پرسیده می‌شود و او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد: «با تو گفتم کار تو یکبارگی/ سر بریدن خواهی یا آوارگی؟» (Attar, 2011, p. 161) که مخاطب با خواندن این شاه‌بیت، برای دانستن ادامه داستان ترغیب می‌شود. این نگاره را نگارگری گمنام در سال ۸۹۲ ه. ق. زیر نظر استاد بهزاد کار کرده و ساختار آن شباهت بسیار زیادی به یکی از آثار منسوب به بهزاد تحت‌عنوان نگاره *تولد شاهزاده*[۱] (متعلق به سال ۸۹۰ ه. ق) دارد که در موزه هنر لیختن‌اشتاین[۲] نگهداری می‌شود. همچنین شباهت‌های انکارناپذیری نیز با نگاره *مفلس* دارد؛ این نگارگر گمنام در مواردی مانند فرم ساختمان کاخ شاه، اتاق چینی‌خانه و تزئینات و ظروف آن، از نگاره *تولد شاهزاده* (اثر بهزاد) اقتباس نموده است. در مجموع ترکیب‌بندی نگاره *مفلس* را برآیندی از نگاره‌های بهزاد و دیگر نگارگران باید دانست و مطالب فوق حکایت از آن دارد تا نگارگر گمنام را مقلد ترکیب‌بندی و فضاسازی‌های آثار بهزاد بدانیم. از سویی دیگر و در چند سال بعد، بهزاد مشغول کار بر روی خمسه نظامی (۶۸۱۰- موزه بریتانیا) شد و احتمال می‌رود که وی در نگاره *شفیع انگیختن خسرو* (مربوط به سال ۹۰۰ ه. ق) از نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*، الهام گرفته باشد. عمدتاً آثار و طرح‌های نقاشان و نگارگران در محلی به نام «صورتخانه»[۳] نگهداری می‌شد و مورد استفاده هنرمندان قرار می‌گرفت. نگارندگان معتقداند که با توجه به حجم بالای کارهای محوله و نسخه‌های خطی در دست انجام نگارگران، مجالی باقی نمی‌ماند تا نگارگر برای هر مجلسی (داستانی) طرح بکری را رقم زند، از این‌رو، به‌ناچار از طراحی‌های صورتخانه در جهت کاهش زمان تولید نسخ خطی بهره می‌برد؛ بنابراین نباید نگارگران را به تن‌آسانی متهم کرد. احتمال می‌رود که نگاره *شفیع انگیختن خسرو* (اثر بهزاد) در بخش‌های در ورودی باغ، نرده‌های حصار و تخت‌گاه شاه، متأثر از نگاره *مفلسی که عاشق شاه مصر شد*،

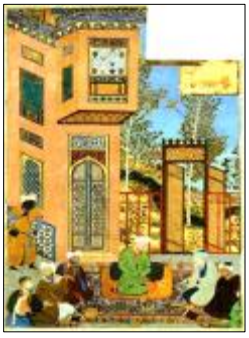
۱- عبادالله بهاری نگاره *تولد شاهزاده* را به احتمال زیاد برگرفته از *نظامی گنجوی* می‌داند، اما نگارندگان معتقداند که با توجه به اشعار کتیبه نگاره: «جاودان قصر معالیت چنان باد که مرغ/ نتواند که برو سایه کند غیر همای» که به قصیده‌ای با عنوان *در ستایش ترکان‌خاتون و پسرش اتابک محمد* مربوط است (Saadi Shirazi, 2011, p. 831)، داستان نگاره احتمالاً برگرفته از مواعظ سعدی باشد.

2- Kunstmuseum Liechtenstein

۳- صورتخانه جایی بود که نقوش، طراحی‌ها و نقاشی‌ها را در آن نگهداری می‌کردند و شماری از نقاشان و طراحان در آن مشغول به‌کار بودند. اصطلاح مقابل آن کتابتخانه است که شماری از کاتبان و محرران را در خود جای می‌دهد (Azhand, 2008, p. 44).

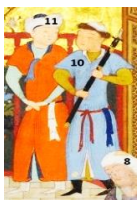
باشد و این دادوستدها و الگوگیری‌های هنری، امری متداول بوده است (جدول ۱).

جدول ۱: مقایسه تأثیر ترکیب‌بندی نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد بر نگاره‌های متأخر و تأثر از نگاره‌های متقدم

		
نگاره تولد شاهزاده؛ نگاره تک‌برگی، منسوب به بهزاد، موزه هنر لیختن‌اشتاین، ۸۹۰ ه. ق. (Bahari, 1996, p. 61)	نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد؛ نگارگر گمنام، منطق‌الطیر عطار، موزه متروپولیتن، ۸۹۲ ه. ق. (Url4)	نگاره شفیع انگیختن خسرو پیران را پیش پدر؛ منسوب به بهزاد، شماره f.37.v، خمسه نظامی موزه بریتانیا، Or.6810، ۹۰۰ ه. ق. (Url5)

برای پرهیز از طولانی شدن سخن، معرفی شخصیت‌های نگاره و حالات آن‌ها به اختصار در جدول ۲ ارائه شده است. نگارگر گمنام این نگاره، ذوق بالایی در نشان دادن حالات درونی افراد با توجه به زبان اندام و حالات چهره داشته است که متأسفانه نام او مشخص نیست (شکل ۱ و جدول ۲).

جدول ۲: معرفی اجمالی ارتباطات شخصیت‌های داستان و مرور حالات چهره و زبان اندام آن‌ها

شخصیت‌های نگاره	حالات و زبان اندام	شخصیت‌های نگاره	حالات و زبان اندام
	فرد ۱: نوجوان، گوش به زنگ، دست‌ها بر روی یکدیگر به نشانه ادب و فرمانبرداری		فرد ۲: میانسال با کلاهی غریب، دست‌ها پنهان در آستین، شنونده و منفعل فرد ۳: جوان خوش‌قامت و خوش‌پوش، در حال اظهار نظر، هر دو در حال گفت‌وگو
	فرد ٤: مأمور دربار با چکمه، شمشیر و چوب‌دست با حالتی تدافعی فرد ٥: مرد غیردرباری جوان، هراسان و ترسان، احتمال مشاجره میان هر دو		فرد ٦: مأمور دربار با چکمه و شمشیر، مراقب متهم فرد ۷ (مفلس): پابرهنه ژنده‌پوش و آفتاب‌سوخته، در حال گفت‌وگو با پادشاه، زانوزده نشانگر نگون‌بختی با حالتی ذلیلانه
	فرد ۸ (احتمالاً وزیر): مسن و ریش سفید، با لباسی فاخر و چکمه‌ای سفید، دارای مقام، نگاه با حالتی دلسوزانه به مفلس (گردن کج‌کرده و متواضع) برای وساطت		فرد ۹: کم‌سن‌وسال، با لباس فاخر آستردار و کلاه خزدار، از حاجبان دربار، نگران و نظاره‌گر، گرفتن دست چپ پنهان در آستین با دست راست که نشان از اضطراب دارد
	فرد ۱۰: جوان چکمه‌پوش درباری، شمشیر به‌دست، مأمور ورودی کاخ، آماده فرد ۱۱: جوان چکمه‌پوش درباری، دست‌ها روی هم به نشانه فرمانبرداری و ادب		فرد ۱۲ (پادشاه): تنها فرد نشسته مجلس و سبزپوش، دارای تاج زرین و کمربند با گل‌آذین زرین، جلوس محترمانه، موقر و شاهانه، بالا آوردن دست راست در حال توجیه مفلس بدون تحکّم

بنابر جدول فوق، در تصویر مرد فقیری که در برابر پادشاه زانو زده و پادشاهی که در حیاط قصر همراه با چند خدمه و تماشاچی بر تخت نشسته است، نمایانگر مکتب بهزاد می‌باشد، اما فاقد رئالیسم (واقع‌گرایی) پویای اوست و برخی از چهره‌ها مانند سنت‌های تصویری متقدم، ایستا نشان داده شده و به نمایشی نسبتاً محدود از مرد فقیر در برابر پادشاه بسنده شده است (Bahari, 1996, P. 86).

کاخ شاه پنجره‌های متعدّدی به حیاط کاخ دارد. پنجره اصلی کاخ، گویا مربوط به اتاق چینی‌خانه است که ظروف آبی و سفید که در دوره تیموری رواج داشتند، در قفسه‌های طبقه‌بندی‌شده آن مشاهده می‌گردد؛ همچنین اتاق نورگیری شیشه‌ای (همانند نورگیر حمام‌های قدیمی) دارد که نور را به داخل اتاق چینی‌خانه منتقل می‌کند. اتاق جانبی چینی‌خانه نیز، برج بادگیر دارد که با سنگ‌های لاجوردی روشن و نقوش هندسی مزین گشته است. قسمت پیشانی کاخ با کتیبه‌ای خوش‌نویسی‌شده به رنگ سفید، بر بستری سرمه‌ای و به شیوه کاشی معرق پوشیده شده و در زیر آن تزئینات مقرنس قابل ملاحظه است. تمام پنجره‌ها چوبی هستند و با گره‌چینی چوبی تزئین شده‌اند. اِزاره‌های ایوان کناری کاخ با کاشی‌کاری معرق آراسته شده و نورگیر آن نیز تماماً گره‌چینی با چوب است. در پشت سر پادشاه نیز چوبی می‌باشد که با نقوش گل‌های ختایی تزئین شده است. تخت‌گاه شاه نیز به شکل چهارگوش است و برخوردار از تزئیناتی فراوان و پلکانی مستطیل‌شکل به رنگ لاجوردی می‌باشد. دیوارهای کاخ تماماً از جنس آجر است که در تزئینات آن از نقوش مختلفی استفاده شده است. تزئینات تخت شاه نیز بسیار زیبا است، این تزئینات به هنر جُوَک‌کاری[1] مربوط است. چوب‌های به‌کار رفته در درها، پنجره‌ها و حصار کاخ متفاوت هستند که این امر حکایت از تنوع چوب‌های مورد استفاده در قسمت‌های مختلف بنا دارد. چوب حصار کاخ به رنگ قرمز مصور شده که اغلب از درختانی نظیر آلبالو[2]، سُرخدار[3] و یا عناب[4] تهیه می‌شود. در فضای اطراف کاخ، رودی در جریان است و درختچه گلابی[5] جوان و زیبایی با گل‌های سفید در باغ قرار دارد (دارای رنگ سبز روشن و فرم خمیده برگ درخت و نیز شکوفه‌های پنج‌پرِ سفید آن). نگارگر گمنام از رعایت کردن جزئیاتی نظیر فواصل خالی میان گلبرگ‌های شکوفه گلابی نیز دریغ نکرده و در اثر خود با رنگ تیره آن را نشان داده است (جدول ۳).

جدول ۳: مقایسه نمونه واقعی شکوفه درخت گلابی با شکوفه ترسیم‌شده در نگاره

سمت راست تصویر: شکوفه درخت گلابی (Url6)
سمت چپ تصویر: شکوفه گلابی در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد

در این نگاره، کتیبه‌ای کوچک در بالای آن وجود دارد که بیت پنجم از این حکایت را شامل می‌شود: «با تو گفتم کار تو یکبارگی/ سر بریدن خواهی یا آوارگی؟» (Attar, 2011, p. 161) این بیت از زبان پادشاه خطاب به مفلس عنوان شده

۱- جُوَک‌کاری از هنرهای وابسته به چوب است که از ایجاد نقوش هندسی با استفاده از دو الی سه رنگ چوب و از کنار هم قرار گرفتن این نقوش با قطعات کوچک با مقطع‌های مختلف مثلث، مستطیل و لوزی ایجاد می‌شود این هنر در روش کار به خاتم شباهت دارد؛ با این تفاوت که جوک مثل خاتم تنها در روکاری به‌کار گرفته نمی‌شود، بلکه گاهی به‌صورت جازنی و گاهی هم به‌عنوان یک عضو اصلی از یک شیء خاص مثلاً به‌عنوان کلاف اصلی چهارچوب استفاده می‌شود و در این هنر مواد مورد استفاده تنها چوب می‌باشد. تنوع طرح‌های جوک بسیار زیاد است؛ به‌گونه‌ای‌که هر طرحی را که بتوان با نقوش هندسی ایجاد کرد، می‌توان در این هنر به‌کار گرفت. از جوک برای تزئین در، مبلمان، دور جعبه و قاب منبت، خاتم‌کاری و معرق‌کاری استفاده می‌شود (Url7).

2- Prunus cerasus

3- Taxus baccata

4- Ziziphus jujuba

5- pyrus communis

تا ثبات‌قدم مفلس در راه عشق را بیازماید. بر بالای ایوان جانبی کاخ نیز کتیبه «الْمُلْكُ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ» که برگرفته از سوره غافر، آیه ۱۶ است دیده می‌شود. خداوند می‌فرماید: «يَوْمَ هُمْ بارِزُونَ لا يَخْفى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْواحِدِ الْقَهَّارِ: روزی که همه مردم از پرده برون می‌افتند و از ایشان هیچ سرّی بر خدا پوشیده نمی‌ماند، در آن روز گفته می‌شود امروز ملك از آن کیست؟ از آن خدای واحد قهار» (Holy Quran)؛ از این‌رو، جمله (يَوْمَ هُمْ بارِزُونَ) اشاره‌ای است به از بین رفتن هر سببی که در دنیا حاجب و مانع از درك حقایق شود. جمله «لا يَخْفى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ» تفسیر همان بروز برای خداوند است و معنای آن را توضیح می‌دهد، و می‌فهماند که دل‌ها و اعمالشان همه زیر نظر خدا بوده، ظاهر و باطنشان برای خدا ظاهر بوده و آن‌چه به یاد دارند و آن‌چه فراموش کرده‌اند، همه برای خدا مکشوف و هویداست؛ عبارت «لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْواحِدِ الْقَهَّارِ» نیز، پرسش و پاسخی است از ناحیه خداوند سبحان که با این سؤال و جواب، حقیقت روز قیامت بیان می‌شود که روز ظهور مُلك و سلطنت خدا بر خلق است، مُلك و سلطنتِ علی‌الاطلاق و اگر در این جمله خدا به صفت واحد قهار توصیف گردد، به این منظور است که انحصار مُلك در خدا را تعلیل نماید که چرا بیان شد که مُلك، تنها برای خداوند است و در این خصوص می‌فرماید: «به این جهت که مُلك خدا به‌دلیل سلب استقلال، از هر چیز قاهر و مسلط بر آن چیز است و چون خدا واحد است، پس مُلك هم تنها برای اوست (Tabataba'i, 1995, p. 484).

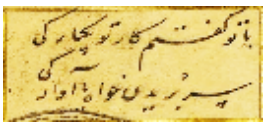
همچنین در کتیبه بالای در پشت سر پادشاه نیز جمله «الْمُلْكُ لِلَّهِ» برگرفته از قرآن کریم آمده است؛ خداوند می‌فرماید: «حج، ٥٦: الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ لِلَّهِ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحاتِ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ: در آن روز فرمانروایی خاص خدا است، میانشان حکم می‌کند، پس کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته کرده‌اند در بهشت‌های پرنعمت‌اند» (Holy Quran). این آیات متضمن اذن مؤمنان در قتال با کافران می‌باشد، به‌طوری‌که گفته‌اند این آیه، اولین آیه‌ای است که درباره جهاد نازل شده است، چون مسلمانان مدت‌ها بود که از رسول خدا(ص) درخواست اجازه می‌کردند که با مشرکان قتال کنند و حضرت به ایشان می‌فرمود: «من مأمور به قتال نشده‌ام و در این باب هیچ دستوری نرسیده است» (Tabataba'i, 1995, p.p. 540-541)؛ مراد از برای خدا بودنِ مُلك در روز قیامت، ظاهرشدن حقیقت است در آن روز، وگرنه در دنیا هم مُلك برای خدا است و این اختصاص به روز قیامت ندارد. [...] منظور از این عبارت که «در روز قیامت برای همه روشن می‌شود که مُلك برای خدا است»، مُلك مجازی نیست، چون مُلك دو قسمت است، یکی مُلك حقیقی و حق و دیگری مُلك مجازی و صوری. آن‌چه از مصادیق مُلك در این عالم برای اشیاء و اشخاص ملاحظه می‌گردد، مُلك مجازی و صوری است که خدا به آن‌ها عطا نموده است، البته در عین اینکه داده باز مُلك خود او می‌باشد. این دو بخش مُلك همواره هست تا اینکه قیامت به‌پا شود، آن وقت دیگر اثری از مُلك مجازی و صوری باقی نمی‌ماند؛ در نتیجه دیگر احدی از موجودات عالَم، صفت مالکیت را ندارند. پس، از معنای مالك باقی نمی‌ماند، مگر مُلك حقیقی و حق که آن هم برای خدا است و بس. پس، یکی از خصایص روز قیامت عبارت است از: «در آن روز مُلك برای خدا است و در آن روز عزت، قدرت و امر برای خدا می‌باشد» (Tabataba'i, 1995, p.p. 557-558).

از سویی در بالای در ورودی حصار کاخ نیز جمله « يَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» نقش بسته است که ذکری برگرفته از آیه ۵۰ سوره مبارکه «ص» می‌باشد (Holy Quran). این آیات سرانجام کار متقین و طاغیان را بیان نموده است، متقین را بشارت داده و کفار را انذار و تهدید می‌کند. خداوند می‌فرماید: «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوابُ»؛ این بازگشت‌گاه نیکو، همان بهشت‌های پایدار و جاودان است. باز بودن درهای آن به روی آنان کنایه از آن است که پرهیزگاران هیچ مانعی برای بهره‌مندی از نعمت‌های آن ندارند، زیرا این بهشت‌ها برای آنان مهیا شده و به ایشان اختصاص دارد». به‌هرحال، این آیه و چند آیه بعد در مقام بیان حُسن مآب است (Tabataba'i, 1995, p.p. 331-332). در عرفان نیز «باب‌الابواب» عبارت است از توبه، زیرا توبه نخستین چیزی است که انسان توسط آن در حضرت قرب جناب کبریایی وارد می‌شود (Sajjadi, 2004, p. 177). بنابراین، جمله منقوش سعی بر آن دارد تا بیان کند که از طریق باب‌الابوابی

به نام توبه می‌توان وارد قرب حضرت حق شد و هیچ زمانی برای توبه انسان گناهکار دیر نیست.

کتیبه‌ای نیز بر بالای پیشانی کاخ شاه وجود دارد که با جوهر سفید بر زمینه لاجوردی کار شده است. با جست‌وجوهایی که صورت گرفت مشخص شد که متن مورد نظر مربوط است به «دیوان اشعار» عبدالرحمن جامی، بخش «این هم به همان طریقه و اسلوبست»، بیت دوم قصیدهٔ شماره۳۰-I: «فرخ آن محفل که شاهی را بود در وی نشست/ روشن آن منزل که ماهی را فتد بر وی گذار» (Jami, 1977, p. 4). این کتیبه برای نخستین بار است که خوانش می‌شود. از سیاق این قصیده پیداست که جامی آن را در مدح حسین بایقرا (۸۴۲-۹۱۱ ه. ق) -فرمانروای تیموری- سروده است، نگارگر اثر نیز همانند بهزاد، با وجودی‌که داستانی از *منطق‌الطیر* عطار را به تصویر می‌کشد، اما از اشعار جامی در نگاره بهره می‌برد و ممکن است انتخاب اشعار نیز از طرف دربار سلطان‌حسین صورت پذیرفته باشد. در انتهای کتیبه نیز «فی تاریخ سنه ۸۹۲» آمده است. در تحقیقات قبلی، این کتیبه عمدتاً خوانده نشده یا به اشتباه خوانش شده است؛ مثلاً پژوهشگر[1] با وجودی‌که نظرات سویتوچوسکی[2] درباره کتیبه را نیز عنوان می‌کند، متن این شعر را در مدح سلطان‌حسین بایقرا می‌داند، با تمام این تفاسیر کلمه «منزل» در کتیبه پیشانی سردر کاخ را «میرک» خوانده و آن را امضای میرک و دلیل انتساب نگاره به او دانسته‌اند، در حالی که در کتیبه‌های خوش‌نویسیِ بیشتر نگاره‌های دوره تیموری مشاهده می‌شود که برای حرف «ل» نیز از علاماتی شبیه به اِعراب و نیز طرّه[3] استفاده می‌شد و عدم وجود نقطه و وجود علامتی شبیه به اِعراب در حرف «ل»، محقق نامبرده را با خطا مواجه نموده که در جدول زیر این مورد با پیکان‌های سفید متمایز شده است (جدول ٤). از سوی دیگر نیز، اگر با نحوه چهره‌سازی میرک آشنا باشیم، اصولاً صورت‌سازی زیبایی همانند بهزاد و دیگران ندارد؛ او عمدتاً بینی افراد را در قسمت پایین تا حدودی نازیبا و پهن طراحی می‌کند و در قسمت بالا نیز بینی را بدون ساقه می‌کشد، همانند بینی مردمان شرق دور، اما صورت‌سازی‌های این نگاره لطیف است و چشم و اَبروی مردان، بسیار ملیح و ظریف طراحی شده‌اند.

جدول ۴: تشریح کتیبه‌های خوش‌نویسی وابسته و غیروابسته به بنا در نگاره مفلسی که عاشق شاه مصر شد

تصویر کتیبه	نوع کتیبه	نشانی متن	متن کتیبه/ ترجمه	مأخذ
	خوش‌نویسی اشعار نگاره	منطق‌الطیر عطار، مفلسی که عاشق شاه مصر شد	• با تو گفتم کار تو یکبارگی، سر بریدن خواهی یا آوارگی؟	(Attar, 2011, p. 161)
	پیشانی سردر کاخ	دیوان اشعار جامی (قصیده I-30، تاریخ ساخت نگاره	• فرخ آن محفل که شاهی را بود در وی نشست/ روشن آن منزل که ماهی را فتد بر وی گذار (بیت۲)/ در تاریخ سال ۸۹۲ ه. ق/ این کتیبه برای نخستین‌بار است که خوانش می‌شود.	(Jami, 1977, p. 46)
	بالای ورودی راهروی کاخ	قرآن کریم	• غافر، ١٦: «يَوْمَ هُمْ بَارِزُونَ لَا يَخْفَى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ	(Holy Quran)

۱- رجوع شود به: حسینی، تکتم (۱۳۹٤). *توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، استاد راهنما: جمال عرب‌زاده، دانشگاه هنر تهران، صص ٥٩-٦٠.

2- Marie Lukens Swietochowski (2011)

۳- طُره یا سَرَک: زائده‌ای کوتاه و تیز به طرف پایین در ابتدای بعضی از حروف.

			الْقَهَّارِ»؛ ترجمه: آن روز که آنان ظاهر گردند چیزی از آن‌ها بر خدا پوشیده نمی‌ماند، امروز فرمان‌روایی از آن کیست، از آن خداوند یکتای قهار است.	
	«الْمُلْكُ لِلَّهِ» بالای درب ورودی کاخ	قرآن کریم	• حج، ٥٦: «يَوْمَ الْمُلْكُ يَوْمَئِذٍ لِلَّهِ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ فَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ»؛ ترجمه: در آن روز، سلطنت و حکم‌فرمایی تنها مخصوص خداست، که میان آن‌ها حکم می‌کند، پس آنان که ایمان آورده و نیکوکار شدند، در بهشت پر نعمت‌اند.	(Holy Quran)
	بالای در ورودی حصار کاخ	قرآن کریم	• ص، ٥٠: _ «یا مفتح الابواب»؛ ترجمه: ای گشایندهٔ درها. _ «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ»؛ ترجمه: باغ‌های همیشگی در حالی که درهای آن‌ها برایشان گشوده است.	(Holy Quran)

بحث و یافته‌ها

تطبیق آراء عبدالرحمن سُلَمی بر مصداق‌های تصویری نگاره

تطبیق اهمّ آراء سُلَمی بر مصداق‌های تصویری و حالات و سکنات شخصیت‌ها و کلیّت داستان نگاره از این قرار است که از میان ۱۷۰ فصل موجود در رساله *جوامع آداب‌الصوفیه* سُلَمی، ١٤ فصل آن که با داستان نگاره و عملکرد شخصیت‌های پژوهش حاضر سنخیت و هم‌خوانی زیادی داشتند، گزینش شد و شرح آن‌ها با عملکرد شخصیت‌ها انطباق یافت که در ادامه ارائه می‌گردد.

فصل ششم[1]: از جمله آدابی که خداوند، پیامبر(ص) را به آن ادب آموخت این است که فرمود: «... و چون کسانی که به آیات ما ایمان دارند و نزد تو آیند، بگو درود بر شما. پروردگارتان رحمت را بر خود مقرر کرده»[2] و با این سخن او «... و چون بینی کسانی به قصد تخطئه در آیات ما فرو می‌روند، از ایشان روی برتاب تا در سخنی غیر از آن درآیند»[3] و با این سخن الهی «... و اما تو نیز به پاس نعمت ما یتیم را میازار و گدا را مران»[4] و این سخن خداوند «... و کسانی را که پروردگار خود را بامدادان و شامگاهان می‌خوانند در حالی که خوشنودی او را می‌خواهند مران»[5] و با این سخن

۱- شماره‌هایی که در ابتدای جملات آمده، شماره فصول در رساله *جوامع آداب‌الصوفیه* است.

۲- «انعام، ٥۴: وَ إِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ» (Holy Quran).

۳- « انعام، ٦٨: وَ إِذَا رَأَيْتَ الَّذِينَ يَخُوضُونَ فِي آيَاتِنَا فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ» (Holy Quran).

٤- «ضحی، ١٠-٩: فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ، وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ» (Holy Quran).

٥- « انعام، ٥٢: لَا تَطْرُدِ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ» (Holy Quran).

خداوند تعالی «... و با کسانی که پروردگارشان را صبح و شام می‌خوانند شکیبایی پیشه کن»[۱] و سایر آیات الهی که بیانش به درازا می‌کشد (Bireae, 2016, P. 27). در این فصل سُلَمی از نیازردن یتیم و نراندن گدا سخن می‌گوید و آیات سوره ضحی را گواه می‌آورد. در نگاره نیز، پادشاه و وزیر در حال گفت‌وگو و مفاهمه با مفلس هستند و او را نمی‌رانند که نحوه عملکرد آن‌ها با فصل ششم رساله تطابق دارد.

فصل نهم: از جمله آداب آن‌ها، این است که اجل و مرگ خود را نزدیک می‌بینند[۲] و آرزوهای خود را کوتاه می‌کنند [...]. علی بن عبدالرحیم صوفی می‌گوید: «... هر کس آرزوی خویش را کوتاه نماید و اعمالش را به شکل کامل انجام دهد، حظّی برایش باقی نمی‌ماند که او را به خود مشغول سازد» (Bireae, 2016, P. 29). در این فصل سُلَمی از نزدیکی اجل و کوتاهی آرزو سخن می‌گوید که مفلس این داستان نیز دقیقاً برخلاف این آموزه عمل می‌کرد و آرزوهای دور و دراز داشت و خشم پادشاه را برانگیخت.

فصل دهم: از جمله آداب ایشان، دیدن عیب‌های خود و نارضایتی از خویشتن است (Bireae, 2016, P. 30). مفلس هیچ نگاهی به عیوب خود نداشت و از این مسئله کاملاً غافل بود که عملکرد وی در تضاد با فصل دهم است.

فصل بیست‌وسوم: از جمله آداب آن‌ها احترام به بزرگان و مشایخ، همراهی با مریدان و معاشرت نیک با اخوان طریق است؛ زیرا پیامبر(ص) فرمودند: «... کسی که به خردسال ما رحم نکند و سالخورده ما را محترم نشمارد، از ما نیست». پیامبر(ص) نگفتند «صغیر و کبیر»، بلکه بیان داشتند: «صغیر ما و کبیر ما»، یعنی کسی که پند بزرگان و مشایخ و هر کسی که از جهت حالات و علم و سن از او برتر است را می‌پذیرد و منظور حضرت از «کبیرنا» شخصی است که راهنمای صغیر به سوی رشد و هدایت است و از روی شفقت و مهربانی برای او خیرخواهی می‌کند (Bireae, 2016, P. 34). همان‌طور که در نگاره مشاهده می‌شود زبان اندام شخصیت‌های ۱، ۱۱ و تا حدودی ۹، حکایت از واجب بودن ادب و احترام به بزرگان و مشایخ دارد. همچنین وزیر به‌عنوان فردی آگاه در حال وساطت است تا از جرم مفلس به‌عنوان فردی کم‌سن‌وسال و ناآگاه بکاهد که تمام این‌ها با فصل مذکور همخوانی دارد.

فصل سی‌وپنج: از جمله آداب آن‌ها فقر را برگزیدن، به اندک قناعت کردن و مسکنت را اختیار نمودن است تا به این واسطه بتوانند دوستی پیامبر(ص) را جلب نموده و فراهم آورند. پیامبر(ص) در پاسخ به شخصی که گفته بود: «من شما را دوست دارم»، فرمودند: «پس خودت را برای پوشیدن جامهٔ فقر مهیا کن» (Bireae, 2016, P. 37). مفلس در تلاش بود تا با ادعای دروغین خود درباره عشق به پادشاه، به نان و نوایی برسد و از فلاکت رهایی یابد که این رفتار وی در تضاد با فصل مذکور و انتخاب کردن فقر و مسکنت است.

فصل چهل‌ویکم: از جمله آداب ایشان، آن است که مردم را با نگاهی مشفقانه و خیرخواهانه، نه با رویکردی غیر از آن، مورد توجه قرار می‌دهند. یحیی بن معاذ بیان داشت: «... طلبِ طالب و عملِ مرید صحیح نخواهد بود، مگر آنکه در وی سه ویژگی باشد: توانگران را با دیدهٔ خیرخواهی، نیازمندان را با دیدهٔ تواضع و زنان را با دیدهٔ شفقت بنگرد» (Bireae, 2016, P. 39). تمام اعمال و رفتار وزیر در قبال مفلس، مصداق بارز فصل مذکور است که با نگاهی مشفقانه و از سر شفقت و تواضع به مفلس می‌نگرد.

فصل چهل‌وسوم: از جمله آداب ایشان، آن است که در هر حالی که باشند، اهل شکایت نیستند. چنان‌که از ابویزید بسطامی[۳] بیان داشته: «... از زمانی که خدا را شناختم، هیچ‌گاه از کسی شکایت نکردم؛ چراکه بر این معنا آگاهم که خداوند، خود نسبت به حالات بندگانش به‌پا می‌خیزد و اقدام لازم را به‌جا می‌آورد». همان‌طور که خداوند فرموده است: «حاجت‌ها را قبل از اینکه به حد ضرورت برسد، هموار نموده و اصلاح کردم» (Bireae, 2016, P. 39). زبان اندام مفلس مبیّن شکایت کردن است؛ چراکه به آگاهی

۱- « کهف، ۲۸: وَ اصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ» (Holy Quran).

۲- سلمی ابتدای همهٔ فصل‌ها را با جمله «از جملهٔ آداب آن است که ...» آغاز کرده است.

۳- بایزید بسطامی (طیفور بن عیسی بن سروشان)، (د. ۲۳۴/۲۶۱ ه. ق): صوفی، زاهد، عارف و از بزرگان اهل تصوف و عرفان اسلامی در خراسان است (Url3).

خداوند نسبت به حالات بندگانش واقف نبود که این تخطی نیز با فصل مذکور تقابل دارد.

فصل هشتادودوم: از جمله آداب مهم ایشان، ادبی است که از ابوحَفْص حدّاد[۱] نقل شده است؛ هنگامی که از او درباره احکام و آداب درویشی سؤال شد، وی در جواب آنها گفت: «... حرمت مشایخ را حفظ نمودن، با برادران به نیکی معاشرت کردن، به کم‌سن‌وسال‌ها پند دادن، کنار گذاشتن دشمنی‌ها در هنگام مدارا و صلح، پیوسته از خودگذشتگی نمودن، دوری از ذخیره‌سازی اموال، ترک مصاحبت با کسانی که از طریقت آنها نیستند و یاری نمودن دیگران در امر دنیا و دین» (Bireae, 2016, P.P. 53-54). مفلس داستان نیز حرمت مشایخ و پادشاه را نداشت و به دروغ لاف عاشقی سلطان را زد و حکم سر بریدن را دریافت کرد.

فصل هشتادوسوم: از جمله آداب ایشان تداوم توبه است، به‌خاطر اعمالی که مرتکب شده‌اند و اعمالی که باید انجام می‌دادند، اما به‌سبب غفلت، انجام نداده‌اند. از حسین بن منصور[۲] این‌چنین نقل شده که می‌گفت: «... توبه کردن از گناهانی که از آن خبر نداری، باعث می‌شود تا از گناهانی که بر آن واقفی، توبه کنی و سپاسگزاری در قبال نعمتی که از آن بی‌خبری، باعث می‌شود تا در قبال نعمتی که از آن آگاه هستی، سپاسگزار باشی؛ زیرا حرکت و سکون برای بنده حرام است مگر برای امری که سرانجام به امر خدای‌تعالی منتهی شود (Bireae, 2016, P. 54). طبق توصیف‌های عطار، مفلس اسیر سگ نفس خویش بود و اثری از توبه و قبول کردن لاف در او وجود نداشت و بر لاف خویش وقوف نداشت و بر طریق ناصواب خویش پای می‌فشرد که در تضاد با فصل مذکور است.

فصل نودودوم: از جمله آداب ایشان، آن است که امورشان را به خداوند واگذار می‌کنند تا به این وسیله، راحت و آسوده گردند. از سَرّی سَقَطی[۳] بیان شده است: «... کسی که امرش را به خداوند واگذارد، چه هنگام بخشش و چه هنگام محرومیت، در حالت اعتدال به‌سر بَرَد؛ زیرا می‌داند آن‌چه را خداوند برایش برگزیده، محرومیت و منع باشد یا عطیه و بخشش، حسن و نیکوست» (Bireae, 2016, P. 57). مفلس اگر در محرومیت و تنگنای مالی به‌سر می‌برد، اما امورش را به خدا واگذار نکرد و محرومیتی را که در آن گرفتار بود، نیکو نشمرد و با لاف عشق سلطان می‌خواست که از محرومیت خلاص شود اما مرگ را در مقابل خود دید؛ چراکه کار خود را به بنده خدا واگذار کرده بود که این در تقابل آشکار با فصل مذکور می‌باشد.

فصل صدوشانزدهم: از جمله آداب ایشان، آن است که در امور خویش از همان ابتدا صحیح عمل می‌کنند تا فرجام امور برای ایشان صحیح واقع شود. از ابوالعباس بن عطا[۴] چنین نقل شده که می‌گفت: «... کسی که بدایت سلوک را بین خود و خدا محکم و استوار نکند، به درجاتِ عالیه دست پیدا نخواهد کرد. این بدایات عبارتند از: فرائض واجب، اوراد زکیه و بواطن فضل و عزائم امر (تصمیم‌های راسخ و محکم). کسی که آن‌ها را محکم و استوار نماید، خداوند درجات بعدی را به او ارزانی بفرماید» (Bireae, 2016, P.P. 63-64). مفلس از ابتدا با دورویی کار خود را آغاز کرد و حتی در تصمیم دروغین خود نیز ثابت‌قدم نبود؛ این امر با ضرورت عملکرد صحیح در بدایت امور از فصل مذکور منافات دارد و او سزای عمل خود را می‌بیند.

فصل صدوبیست‌ودوم: از جمله آداب ایشان، دلسوزی نسبت به اصحاب تصوف و خوش‌گمانی به آن‌ها و نیز سخن گفتن با آنان در حد خیرخواهی و نصیحت است (Bireae, 2016, P. 65). اگر مفلس را به ظاهر سائلی بی‌چیز درنظر گیریم، مشاهده می‌کنیم که وزیر همانند رفتاری که در قبال

۱- ابوحفص عمر بن سلمه حدّاد (عمر بن سالم/ عمرو بن سلم حدّاد نیشابوری)، (د. ۲۶۰/۲۷۰ ه. ق): از صوفیان برجسته و مشایخ ملامتیه که به قرآن و سنت پایبندی عمیقی داشت، اما به‌دلیل تلاش زیاد وی در پنهان کردن حقیقت احوال خویش، به زندقه متهم شد (Url3).

۲- حَلّاج، حسین بن منصور (۳۰۹-۲۴۴ ه. ق): عارف و صوفی مشهور متولد بیضا در استان فارس است (Url3).

۳- سری سَقَطی (ابوالحسن سَرِیّ بن المُغَلِّسی السَقَطی)، (د. ۲۵۳ ه. ق): از بزرگان صوفیه در قرن سوم ه. ق. است که در زمان خود به‌عنوان رهبر و پیشوای مردم بغداد شناخته می‌شد (Url3).

۴- اِبْن عَطا (ابوالعباس احمد بن محمد بن سهل اَدَمی بغدادی)، (د. ۳۰۹ه. ق): عارف، شاعر، مفسر و محدث حنبلی است که با بیان فصیح و توانمند خویش در تفسیر و تفهیم معانی قرآن جایگاه والایی داشت (Url3).

اصحاب تصوف باید داشت، به او دلسوز و خوش‌گمان است و خیرخواه اوست تا از هلاکت نجات یابد که این موضوع با فصل مذکور هماهنگ می‌باشد.

فصل صدوچهل‌وچهارم: از جمله آداب ایشان، خودداری از سؤال و درخواست به هنگام احتیاج شدید است. جنید بیان داشته: «... هر صوفی که نفس خویش را در هنگام نیاز، به تمسّک به اسباب عادت دهد، از بندگی نفس فارغ نگشته و نفس را به صبر نمودن وا نداشته است». ابوعثمان نیز معتقد است: «... کسی که نیاز غیرضروری خویش را از دیگران درخواست کند، از سیره اهل ورع دور شده است» (Bireae, 2016, P. 72). به‌نظر می‌رسد که مفلس از روی تنگی معیشت، دست به لافزنی زده تا به نوایی برسد؛ بنابراین او به هنگام احتیاج، از سؤال و درخواست از دیگران خودداری نکرده و خود را خوار و ذلیل ساخت که در تناقض با فصل مذکور است.

فصل صدوپنجاهم: از جمله آداب آن‌ها کتمان احوال خود با ابهام در اظهار، با مستور کردن از کشف و با کنایه از تصریح بازداشتن است (Bireae, 2016, P. 74). در عرفان اسلامی کتمان احوال، اغلب توصیه شده است؛ احوالی که به واقع بر انسان دست می‌دهد، اما مفلس داستان عشقی را که اصلاً وجود خارجی نداشت جار زد و دو کار اشتباه را انجام داد: ۱- لاف عشق به دروغ زدن و ۲- عمومی و همگانی کردن این لاف که در نهایت متنبّه گردید.

نتیجه‌گیری

بنابر بررسی‌های انجام‌شده بر روی نگاره، پادشاه در حال اندرز دادن و تنبیه کردن پسرک مفلس است که با این کار، بقیه افراد نیز متنبّه می‌شوند. درواقع مفلس داستان، آرزوهایی بلند در سر پرورانده و لاف عشق پادشاه را زده تا شاید به نوایی برسد، اما نمی‌دانست که در بوته آزمایش قرار خواهد گرفت و نادرستی ادعایش اثبات خواهد شد. رفتار، گفتار و کردار مفلس در تقابل است با آموزه‌های عبدالرحمن سُلَمی، اما باقی شخصیت‌های نگاره اغلب رفتار، گفتار و کرداری مطابق با آموزه‌های تربیتی و تعلیمی سُلَمی نیشابوری دارند. در این نگاره هماهنگی شخصیت پادشاه از نظر رفتار، گفتار و کردار با ضرورت پند دادن به افراد کم‌سن‌وسال ملاحظه گردید، ولی مفلس آرزوهای بزرگ داشت که با ضرورت جلوگیری از تطویل‌الأمل (از منظر سُلَمی) در تضاد است. مفلس داستان به جهت کوتاه نکردن آرزوهایش گرفتار شد و می‌خواست به دربار راه پیدا کند، در حالی که صلاحیت این امر را نداشت و هیچ‌گونه صبر و تحملی نیز در وجودش نبود و درعین‌حال اهل شکایت نیز بود. او ورع ظاهری و باطنی نداشت و پیمانه عمل پنهان و آشکارش با هم برابر نبود؛ چراکه در جواب سؤال حساس پادشاه مشتش باز شد و رسوا گشت. او در آغاز امور عملکرد صحیحی نداشت؛ بنابراین، فرجام امرش نیز صحیح واقع نشد و مورد مؤاخذه پادشاه واقع گشت. همچنین او حال خود را از کشف مستور نکرد و آن ادعا را نیز پنهان نساخت و در آخر رسوا شد. وزیر نیز در مجموع عملکردی صحیح داشت که نراندن سائل و تفاوت نگذاشتن میان اغنیاء و فقراء در برخورد و نگاه مشفقانه به مردم و تواضع با نیازمندان در عملکرد او به وضوح دیده می‌شود. پادشاه قصه نیز که می‌توان او را تمثیلی از خداوند دانست، مفلس را از دربار [یا به عبارت بهتر درگاه] خود نمی‌راند و میان اغنیاء و فقراء فرق نمی‌گذارد. او در ابتدا از روی حسن‌ظن و دلسوزی، مفلس را با سؤالی می‌آزماید تا از ابتدا سزای دورویی و نفاق مفلس را اعلام کند تا در آغازِ امور، کارها به‌درستی انجام شود و در فرجام نیز استمرار یابد. وی خیرخواه اوست و او را نصیحت می‌کند تا مورد عبرت همگان واقع شود. درواقع پادشاه ناامید نشدن از درگاه رحمت الهی با التزام به مجاهده دائم تا رسیدن به وصال را در مورد مفلس با سؤال کردن از او می‌آزماید. تمامی گفت‌وگوهای پادشاه حول پند و اندرز دادن به کم‌سن‌وسال‌ها می‌چرخد که از مهم‌ترین آموزه‌های سُلَمی است؛ معارفی که با اصول اخلاقی و عرفانی عام که در سایر متون عرفانی نیز آمده، انطباق دارد؛ چراکه سرمنشأ همه آن‌ها قرآن و سنت نبی مکرم اسلام(ص) است و به‌عنوان یک اصل اخلاقی عمومی در فضای کوچه و بازار اغلب نگاره‌های عرفانی، صحنه‌های تعامل و گفت‌وگو با شخصیت «مفلس» تکرار شده است که حاکی از تکرارپذیری مبحث اخلاقی مهم در عرفان عملی یعنی «نراندن سائل» در متون عرفا و صوفیه منبعث از قرآن کریم و در نتیجه بازتاب بالای آن در نگارگری عرفانی می‌باشد. شاعر، نگارگر و کاتب در این نگاره تلاش بسیاری داشته‌اند تا ناامید نشدن از درگاه الهی

با التزام به مجاهده دائم تا رسیدن به وصال را به نمایش گذارند؛ در این میان هسته مرکزی اشعار عطار پیرامون مفهوم بیدار شدن از خواب غفلت است. کاتب نیز با استفاده از بیتی از عطار که گزینش کرده، با حالتی سؤالی و بنیادین پادشاه از مفلس می‌پرسد تا پایمردی او را در راه عشق بیازماید، ضرورت مباحثه و محاجّه را به خوبی نشان می‌دهد و با انتخاب آیات مختلفی از قرآن کریم در جای‌جای کاخ پادشاه، فرمانروایی بی‌چون‌وچرای خداوند را خاطرنشان می‌سازد. نگارگر نیز با نشان دادن شرایط اسف‌بار مفلس، فلاکت او را در بیدار نشدن از خواب غفلت نشان داده و پادشاه نیز در تلاش است او را از خواب غفلت بیدار کند که ضرورت پند و اندرز به کم‌سن‌وسال‌ها را نمایان ساخته است. در مجموع، تمام حرکات و سکنات پادشاه و وزیر و زبان اندام برخی از حاجبان دربار با آموزه‌های سُلَمی منطبق بوده و تمامی حرکات و سکنات و گفته‌های مفلس نیز در تقابل با آموزه‌های سُلَمی است. در خاتمه اگر منبعث بودن نگاره از منطق الطیر عطار را نادیده بگیریم و فقط به آموزه‌های سُلَمی و عملکرد شخصیت‌ها بنگریم، ارتباط غیرقابل‌انکاری میان نگاره و آراء سُلَمی در *جوامع آداب‌الصوفیه* می‌توان یافت که به جهت انطباق بالای آن‌ها، گویی نگاره از این رساله منبعث شده است. درصد بالای انطباق آموزه‌های سُلَمی و عطار با فاصله زمانی ۲۰۰ ساله حاکی از یکسان بودن منابع معرفتی آن دو بزرگوار از قرآن‌کریم و سنت نبی مکرم اسلام(ص) دارد که در طول قرن‌ها با ثبات به درخشش خود ادامه داده‌است.

قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر به روح طیبه شهید والامقام #امیرحسین آقاخانی و خانواده معزّز ایشان تقدیم می‌گردد.

References

Holy Quran (H. Ansarian, Trans.). (2023). Tehran: Yase Behesht.

Attar, F. al-D. (2011). *Mantiq al-Tayr* (3rd ed.). Qom: Mubin Andisheh.

Azhand, Y. (2008). *Herat school of painting*. Tehran: Farhangestan-e Honar.

Bahari, E. (1996). *Bihzad: Master of Persian painting*. London: I. B. Tauris.

Bireae, S. H. (2016). *Translation and research of two treatises by Abu Abd al-Rahman Sulami: The collections of Sufi ethics and illnesses of the soul and their treatments*. [Master's thesis, Ferdowsi University of Mashhad]. (In Persian with English abstract).

Gholami Houjeghan, F., Bolkhari Ghehi, H., & Sadri, M. (2025). Narrative analysis of Quranic verses and the mentions (dhikr) taken from them in the painting "The insolvent who fell in love with the king of egypt" by Mantiq ul-Tayr, Metropolitan Museum of Art. *Journal of Visual and Applied Arts*, 18(47). (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.30480/vaa.2025.5657.1964.

Hojatizadeh, R. (2016). Sama in the works of Sulami and Ghazali; Based on verbal presuppositions. Mytho-*Mystic Literature*, (44)12, 127-165. (In Persian with English abstract).

Hosseini, T. (2015). *Description, analysis, and interpretation of eight illustrations from the Mantiq al-Tair edition of the Metropolitan Museum*. [Master's thesis, Tehran University of Art]. (In Persian with English abstract).

Jami, N. A. (1977). *Jami's Complete Divan; With an extensive introduction to the literary, philosophical, and political history of the ninth century and a critical discussion of Jami's life, works, and criticism of his poems*. (H. Razi, Ed.). Tehran: Pirouz.

Kazemi Mousavi, A. (1992). A critique of the works of Abu Abd Allah al-Sulami, parts of the Haghayegh al-Tafsir and other treatises. *Journal of Islamic Research*, (2), 105-112. (In Persian).

Kia, Ch. (2009). *Image, text, and the discourse of Sufism in Iran*. [Doctoral dissertation, Columbia University].

Majedi, A. (2011). A critique of the book of History of Sufism by Abu Abd al-Rahman al-Sulami. *Ketab-e Maah Adabiyyat*, (165), 99-103. (In Persian).

Mohajeryzadeh, Gh. (2009). History of Sufism: Translation of Abu Abd al-Rahman al-Sulami's book). *Maarif Journal*, (68)23, 69-86.

Saadi Shirazi, M. A. (2011). *Kolliyat-e Saadi*, (M. A. Foroughi, Rev.). Tehran: Esharat-e Talaei.

Sajjadi, S.J. (2004). *Dictionary of mystical terms and expressions*. (S. S. Sajjadi, Ed.). Tehran: Tahouri.

Shahpasand, E., Iravani Najafi, M., Akbari, S. A., & Pirouzfar, S. (2015). A study on Abu Abd al-Rahman Sulami and his Rijal personality. *Ketab-e Ghayyem*, (12), 171-194. (In Persian).

Shahsavari, M. (2005). A study of some of the facts of Abu Abd al-Rahman Sulami's interpretation from the perspective of manuscripts and his other works, *Ketab Mah Koliyyat*, (92, 93), 72-97. (In Persian).

Sobout, A. (2017). Al-Sulami, Abu Abd al-Rahman Mohammad ibn Hossein, *Encyclopedia of the Islamic World*, (24), 339-344.

Souri, M. (2018). Abu Abd al-Rahman Sulami Nishaburi's treatise on criticizing the knowledge of theology, *Ettelaat Hekmat va Marefat*, (1), 51-56. (In Persian).

Tabataba'i, S. M. H. (1995). *Tafsir al-Mizan* (S. M. B. Mousavi Hamedani, Trans.; Vols. 14 & 17). Qom: Daftar-e Entesharat-e Eslami.

Toraji, M. (2009). *Study of the illustrations of the Mantiq Al-Tair of Attar in the Herat school*. [Master's thesis, University of Tehran]. (In Persian with English abstract).

Zamani, M. (2013). *Mantiq Al-Tair in prose*. Tehran: Eghbal.

Url1: https://dehkhoda.ut.ac.ir (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)

Url2: https://fa.wikishia.net/view/ (Access date from Jul. 2023 - Sep. 2023)

Url3: https://fa.wikifeqh.ir/ (Access date from Jul. 2023 - Sep. 2023)

Url4: https://www.metmuseum.org/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)

Url5: https://www.bl.uk/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)

Url6: https://www.delgarm.com/ (Access date Jun. 2023)

Url7: https://www.tasnimnews.com/fa/news/ (Access date May. 2023)

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 11 Oct 2025 | Revised 08 Sep 2025 | Accepted 12 Jul 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

New Technology in the Reconstruction of Missing Parts of Blue-and-White Pottery Belonging to the Middle Islamic Centuries Found in the Tabriz Bazaar, Iran

Mehdi Razani (a)*, **Tahereh Ghaffari** (b)

a Associate Professor, Department of Conservation and Restoration, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (m.razani@tabriziau.ac.ir)

b. M.A. in Archaeometry, Department of Conservation and Restoration, Faculty of Cultural Materials Conservation, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (tahereh.ghaffari1302@gmail.com)

Keywords
Pottery; Conservation and reconstruction; 3D scanner; 3D printer; Islamic archaeology; Tabriz Bazaar

Citation
Razani, M., & Ghaffari, T. (2025). New Technology in the Reconstruction of Missing Parts of Blue-and-White Pottery Belonging to the Middle Islamic Centuries Found in the Tabriz Bazaar, Iran. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 21-38.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

Around the world, digital technology has proven highly effective and has received attention in documentation, monitoring, and reconstruction as a tool for the restoration and preservation of cultural heritage and as a low-risk method for dealing with the problems in this field. Accordingly, the present study aims to investigate the process of applying rapid prototyping technology, including three-dimensional (3D) scanning and 3D printing, for the reconstruction of missing parts of ceramic artifacts, while examining the advantages and disadvantages of this technology. For this purpose, a glazed ceramic artifact from the Islamic period, excavated during the archaeological investigations of the Tabriz Grand Bazaar, was selected as the case study for conducting historical, comparative, and condition assessment analyses, as well as 3D reconstruction. Historical studies, based on the motifs, colors of the decorations, and the excavation site, indicate that the pottery dates to the Middle Islamic Period. The results of technological studies, based on classical chemical tests conducted to determine the oxides of the color-forming elements of the glaze, indicate the presence of iron oxide in the pottery glaze. Also, serious damage to the pottery, such as loss of structural integrity, lack of strength of the pottery structure, and improper joints resulting from previous conservation during the excavation, were identified. Therefore, in accordance with conservation principles, the previous joins were dismantled, and the initial conservation procedures, including cleaning, consolidation, and reassembly, were carried out. Then, in order to reconstruct the missing parts of the artifact (46%, as calculated by software), three-dimensional images of the sample surface and its missing surfaces were initially prepared with the help of a 3D scanner. In the next step, these 3D images were converted into usable data in a 3D printer by software, and then the missing parts were fabricated by a 3D printer, and the printed parts were fitted to the missing parts of the pottery body, and color matching was performed. In other words, the results of this study showed that the application of this new method leads to a better perception of the form of historical artifacts while providing a safe and non-contact approach to their conservation.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.577956.1062

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245161.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

The conservation of historical ceramics, especially glazed wares, presents considerable challenges in reconstructing damaged or missing parts. Traditional methods such as plaster molding and casting are often time-consuming, imprecise, and may expose fragile surfaces to physical contact. These limitations create a knowledge gap in Iranian conservation practice regarding safe, accurate, and reversible reconstruction methods. This research focuses on a specific blue-and-white pottery fragment excavated in 2018 from the Tabriz Bazaar (Locus 2011, Layer 2, depth 10–12 m). The piece features a white glaze with blue, green, and brown underglaze decorations, characteristic of late Timurid–Safavid traditions. However, it suffers from cracks, fractures, and extensive missing sections, along with previous improper restorations during excavation. The study addresses two main questions: First, what is the process of applying 3D scanning and printing technologies to reconstruct missing parts of glazed pottery, and how does it align with conservation principles? Second, given the colored glaze and decorations, how should color reintegration be approached—minimal intervention or full visual recreation? By answering these, the research aims to provide an operational model for low-risk, precise digital reconstruction that respects both structural integrity and aesthetic authenticity.

Materials and Methods

The study followed a structured conservation workflow. Initial documentation included descriptive (textual and metric), graphical (sectional drawings), and photographic records. A Dino-Lite AM413T digital microscope (58×) was used to examine glaze cracks and structural weaknesses. For 3D documentation, a Rexcan CS structured-light scanner (accuracy 0.01 mm) was employed. To reduce glaze reflectivity, the surface was lightly dusted with titanium dioxide powder and industrial target points were applied. Scanning was performed using EZScan software, generating an STL point cloud. The point cloud was denoised and converted to a mesh surface using Geomagic Design X, then transformed into a solid 3D model in SolidWorks 2020. Due to the asymmetric shape of the sherd, the revolved boss/base command failed; instead, ten horizontal sections were lofted to create inner and outer surfaces. Missing parts (46% of total volume) were virtually extracted via the cavity command. For printing, a Prusa i3 FDM printer (0.4 mm nozzle) with PLA+ filament was chosen for its flowability, low shrinkage, and post-processing capability. Print settings: 0.05 mm precision, 150-micron layers, 40 mm/s speed, vertical orientation, and 30% infill. Physical reconstruction involved: (1) initial consolidation with 5% Paraloid B-72 in acetone, (2) removal of previous inappropriate repairs using acetone, (3) surface cleaning with water and alcohol, (4) final rejoining of original fragments with 30% Paraloid B-72, (5) attaching printed parts (sized 2% smaller to allow adhesive space) with the same adhesive, and (6) color reintegration using a white-chalk base and acrylic paint applied with fine brushes, extending original patterns at lower tonal intensity to ensure distinguishability.

Discussion and Findings

The digital documentation revealed that the piece had seven original fragments, a diameter of 34 cm, a base diameter 10.2 cm, a weight 670 g, and wall thicknesses ranging from 0.6 to 0.9 mm. Chemical tests indicated iron oxide in the glaze. Virtual reconstruction successfully generated missing sections that fit the fracture edges with high precision (a deviation of less than 0.1 mm). The 3D-printed PLA+ parts were rigid yet lightweight, and their semi-translucency approximated the ceramic body. The decision to print at 0.05 mm resolution minimized the need for sanding, reducing mechanical stress on the original sherd. Adhesion with 30% Paraloid B-72 proved reversible and strong. Color reintegration adopted a full visual recreation approach (tonal harmonization) because the original decorative scheme was well-documented from existing motifs. However, the new paint was applied with lower color intensity and thinner brushstrokes, ensuring distinguishability upon close inspection. Compared to traditional plaster casting, the digital method eliminated direct contact with the glaze, reduced reconstruction time by an estimated 40%, and allowed multiple digital trial fittings before final printing. The main limitation was the monochrome nature of FDM printing, necessitating a separate color toning phase. Nevertheless, the process fully respected

reversibility, minimal intervention (no physical molding), and legibility (tonal difference). The figure references in the original paper (Figs. 1–14) visually confirm the stepwise success: from initial damage (Fig. 1), through 3D scanning (Fig. 3), virtual reconstruction (Fig. 4, 10–12), printing (Fig. 6), final joining (Fig. 13), and color toning (Fig. 14).

Conclusions

This research demonstrates that 3D scanning and printing technologies offer a highly effective, minimally invasive, and ethically sound method for reconstructing missing parts of historical glazed pottery. The process aligns well with core conservation principles: reversibility (through the use of Paraloid B-72), minimal intervention (no direct-contact molding), distinguishability (achieved via tonal differences in color reintegration), and legibility (visual completeness without forgery). Regarding the first research question, the digital workflow—from scanning to printing—provides superior dimensional accuracy and allows iterative virtual corrections before physical intervention. Regarding the second question, while current 3D printers cannot directly reproduce polychrome glazes, a controlled post-printing color reintegration that respects distinguishability is both necessary and acceptable. The study confirms that digital reconstruction is particularly beneficial for glazed wares with complex surfaces and extensive losses, where traditional molding would risk further damage. Future work should explore multi-material printing and the integration of digital color documentation. This approach can serve as a replicable model for other ceramic conservation projects in Iran and beyond, bridging the gap between modern technology and traditional conservation ethics.

Acknowledgments

This article is derived from the author's undergraduate thesis in the Conservation and Restoration of Historical Objects program at Tabriz Islamic Art University, conducted under the supervision of Dr. Mehdi Razani. The author gratefully acknowledges Tabriz Islamic Art University for its academic support of this research. Special thanks are extended to Eng. Masoud Valipour Kalibar for his invaluable guidance, technical expertise, and patient assistance throughout all stages of the 3D reconstruction process. The author also sincerely thanks Dr. Ghader Ebrahimi for generously providing the archaeological findings from the Tabriz Bazaar excavation that formed the basis of this study.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

فناوری نوین در بازسازی قسمت‌های مفقود سفال آبی‌سفید یافته‌شده از بازار جهانی تبریز (متعلق به قرون میانی اسلامی)

مهدی رازانی (الف)*، طاهره غفاری (ب)

الف) دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (m.razani@tabriziau.ac.ir)

ب) دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مرمت آثار تاریخی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (tahereh.ghaffari1302@gmail.com)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

شماره صفحات: ۲۱-۳۸

واژگان کلیدی

سفال، حفاظت و بازسازی، اسکنر سه‌بعدی، چاپگر سه‌بعدی.

استناد به مقاله

رازانی، م؛ و غفاری، ط. (۱۴۰۴). فناوری نوین در بازسازی قسمت‌های مفقود سفال آبی‌سفید یافته‌شده از بازار جهانی تبریز (متعلق به قرون میانی اسلامی). *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۲۱-۳۸.

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

چکیده

در سراسر جهان، فناوری دیجیتال به‌عنوان ابزاری برای مرمت و حافظت از میراث فرهنگی و به‌عنوان روشی کم‌خطر در مقابل مشکلات این حوزه، در مستندنگاری، نظارت و بازسازی بسیار کارآمد بوده و مورد توجه قرار گرفته است. از این‌رو، پژوهش حاضر با هدف بررسی فرایند استفاده از فناوری نمونه‌سازی سریع از جمله اسکنر و چاپگر سه‌بعدی برای بازسازی قسمت‌های مفقود آثار سفالی، به بررسی مزایا و معایب این فناوری پرداخته و در این راستا، نمونه سفال لعاب‌دار دوره اسلامی که مربوط به کاوش‌های باستان‌شناسی بازار تبریز بوده را انتخاب نموده و به انجام مطالعات تاریخی، تطبیقی، آسیب‌شناسی و بازسازی سه‌بعدی پرداخته است. نتایج مطالعات تاریخی با توجه به نقوش، رنگ تزئینات و محل کاوش، حکایت از تعلق سفال به قرون میانی اسلامی دارد. نتایج مطالعات فن‌شناسی نیز با توجه به آزمایش‌های شیمی کلاسیک که برای تعیین اکسید عناصر رنگ‌ساز لعاب انجام شد، حاکی از وجود اکسید آهن در لعاب سفال می‌باشد. همچنین آسیب‌هایی جدی در سفال نظیر سستی، عدم استحکام ساختار سفال و وصالی‌های غیراصولی در مرمت حین کاوش، شناسایی گردید. بنابراین، با توجه به مبانی مرمت، وصالی‌ها باز شدند و مراحل اولیه مرمت که شامل پاک‌سازی، استحکام‌بخشی و وصالی مجدد بود، انجام شد. سپس، برای انجام بازسازی بخش‌های مفقود اثر (= ٤٦%، محاسبه‌شده با نرم‌افزار)، در ابتدا با کمک اسکنر سه‌بعدی اقدام به تهیه‌ی تصاویر سه‌بعدی از سطح نمونه و سطوح مفقود آن گردید. در مرحله بعد توسط نرم‌افزار، این تصاویر سه‌بعدی تبدیل به داده‌های قابل‌استفاده در چاپگر سه‌بعدی شدند و در ادامه نیز، چاپ سه‌بعدی قطعات مفقود صورت گرفت و بخش‌های چاپ‌شده، متناسب با بخش‌های مفقود به بدنه‌ی سفال وصالی شد و موزون‌سازی رنگی انجام گشت. به بیانی دیگر، نتایج تحقیق نشان داد که بهره‌گیری از این روش جدید، تا حد زیادی منجر به ادراک فرمی بهتر آثار تاریخی و حفاظت غیرتماسی و بی‌خطر آن‌ها می‌گردد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.577956.1062

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245161.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

حفاظت از سفالینه‌های تاریخی، به‌مثابهٔ اسنادی چندلایه از تعاملات فرهنگی و فناوری‌های ادوار گذشته، همواره با چالش‌های بنیادینی در زمینه بازسازی و تکمیل اجزای آسیب‌دیده مواجه بوده است. در این میان، سفال‌های لعاب‌دار به‌دلیل ویژگی‌های فیزیکی و زیبایی‌شناختی خاص خود، نیازمند رویکردهای مرمتی دقیق و کم‌مداخله‌ای هستند که ضمن تأمین پایداری اثر، اصالت و خوانایی آن را نیز حفظ نمایند (Haddadi, 2008; Tohidi, 2016). از این میان، پژوهش حاضر با تمرکز بر قطعه‌ای سفالی از نوع «آبی‌سفید» منقوش، سعی بر آن دارد تا از ظرفیت‌های فناوری‌های نوین برای پاسخگویی به این نوع چالش‌ها بهره برد. مطالعات باستان‌شناختی در بافت تاریخی شهر تبریز – به‌ویژه کاوش‌های انجام‌شده در سال ۱۳۹۷ به سرپرستی دکتر قادر ابراهیمی در محدوده خیابان جمهوری اسلامی و بازار تبریز- منجر به کشف انبوهی از داده‌های سفالی از دوران میانی و متأخر اسلامی گردید (Ebrahimi, 2019). در این عملیات میدانی که با هدف بازخوانی لایه‌های تاریخی این کلان‌شهر (واقع در ۳۸ درجه و ۸ دقیقه عرض شمالی و ۴۶ درجه و ۱۵ دقیقه طول شرقی) صورت پذیرفت، کارگاه‌های متعددی حفاری شد که از میان آن‌ها، کارگاه دوم در حوالی خیابان جمهوری اسلامی (لایه لوکوس ۲۰۱۱) اهمیت ویژه ای دارد. در عمق ۱۰ تا ۱۲ متری این کارگاه و علی‌رغم آشفتگی‌های ناشی از تأسیسات مدرن، یک لایهٔ دست‌نخوردهٔ ۳۰ سانتی‌متری حاوی قطعات عصر آهن و در درون پیت‌های فاضلاب مجاور نیز، نمونه‌های متنوعی از سفال‌های ادوار اسلامی استخراج شدند. یکی از این اشیاء، قطعه سفالی می‌باشد با خمیره قرمز و لعاب سفید که با نقوشی به رنگ‌های آبی، سبز و قهوه‌ای مزین شده است (تصویر ۱). این قطعه که با تکنیک چرخ‌سازی ساخته شده، از منظر سبک‌شناختی در زمره سفالینه‌های موسوم به «آبی و سفید» طبقه‌بندی می‌شود. این سنت سفالگری در شمال غرب ایران، ریشه در تحولات فنی و فرهنگی اواخر دوره تیموری و اوج‌گیری در عصر صفوی دارد که متأثر از تعاملات هنری با چین و تداوم فنون کهن ایرانی شکل گرفته است (Tohidi, 2016). با این حال، این اثر ارزشمند که بخشی از هویت فرهنگی این خطه را در خود نهفته دارد، دچار آسیب‌های ساختاری از قبیل ترک‌خوردگی و شکستگی شده و عمدتاً بخش‌هایی از آن مفقود گردیده که پایداری فیزیکی و وحدت بصری آن را تهدید می‌کند؛ بنابراین، ضرورت بازسازی بخش‌های مفقود، از سویی ناشی از نقش سازه‌ای آن‌ها در استحکام اثر و از سوی دیگر، اهمیت آن در بازخوانی هرچه کامل‌تر زیبایی‌شناسی و نقش‌مایه‌های آن می‌باشد، اما چالش اصلی در اینجا، ناکارآمدی نسبی روش‌های مرسوم قالب‌ریزی و دوغاب‌ریزی است که ضمن تماس فیزیکی گسترده با سطح اصلی اثر (که خود عاملی خطرآفرین برای لعاب‌های آسیب‌پذیر است)، فرآیندی زمان‌بر و عاری از دقت ابعادی کافی را برای بازآفرینی فرم‌های پیچیده دارا هستند. این محدودیت‌ها، خلأ دانشی و عملیاتی را در بازسازی دقیق و ایمن قطعات سفالی تاریخی آشکار می‌سازد که در پژوهش‌های داخلی نیز، کمتر به آن پرداخته شده است (Razani., & et al, 2018). از این‌رو، پژوهش حاضر با هدف پر کردن این خلأ، در پی به‌کارگیری فرایندی روش‌مند مبتنی بر فناوری‌های نوین است تا به بازسازی این سفال تاریخی بپردازد. در این راستا سؤالات به شرح زیر مطرح می‌شوند:

۱- فرایند به‌کارگیری فناوری‌های اسکنر و چاپگر سه‌بعدی در بازسازی بخش‌های مفقود سفال‌های لعاب‌دار تاریخی چگونه است؟ و این روش تا چه میزان با اصول و مبانی نظری حفاظت و مرمت (برگشت‌پذیری، حداقل مداخله، تمایز و خوانایی) انطباق دارد؟

۲- با توجه به ماهیت لعاب‌دار بودن اثر و وجود نقوش رنگی، بازسازی قطعات رنگی چاپ‌شده چگونه و با چه رویکردی (حداقل مداخله در برابر بازآفرینی کامل تصویری) انجام می‌شود؟

برای نیل به این اهداف و پاسخگویی به پرسش‌های مذکور، روند پژوهش به این ترتیب طراحی شده است: ابتدا فرایند مستندنگاری دقیق اثر با استفاده از اسکنر سه‌بعدی انجام می‌شود؛ در ادامه، مرمت ضروری شامل پاک‌سازی، تثبیت و وصالی قطعات موجود صورت می‌پذیرد. هم‌زمان، داده‌های حاصل از اسکن، با بهره‌گیری از نرم‌افزارهای

تخصصی مدل‌سازی شده و طرح اولیه بخش‌های مفقود، با تکیه بر منطق فرمی و نقوش باقی‌مانده، طراحی می‌گردد. در نهایت، قطعات طراحی‌شده توسط چاپگر سه‌بعدی ساخته شده و برای اتصال به اثر اصلی آماده می‌شوند. نظر به نوآوری این رویکرد در عرصه حفاظت و مرمت در ایران، این پژوهش می‌تواند الگویی عملیاتی برای بازسازی کم‌خطر، دقیق و مطابق با اصول علمی حفاظت را ارائه دهد و افق‌های جدیدی از تعامل میان فناوری‌های دیجیتال و میراث‌فرهنگی را بگشاید.

شناخت و معرفی اثرِ مورد مطالعه

آثار سفالی به‌دلیل نقش برجسته و کاربرد گسترده‌ای که در زیست‌مادهٔ انسانی دارند، از اهمیت شایانی در مطالعات باستان‌شناختی و تاریخ فرهنگ مادی برخوردار هستند. از این‌رو، شناخت و تحلیل جایگاه سفال در ادوار مختلف تاریخی، مستلزم انجام پژوهش‌هایی نظام‌مند و مطالعاتی دقیق با هدف حفاظت از این میراث فرهنگی است. امروزه حفاظت و مرمت آثار سفالی، ضرورتی انکارناپذیر برای انتقال ارزش‌های هنری و تاریخی آن‌ها به نسل‌های آینده محسوب می‌شود (Razani & Butter, 2024). در ادامه به معرفی و شناسایی اثر مطالعاتی با رویکرد مستندنگاری پرداخته می‌شود که سه حوزه اصلی مستندسازی‌های توصیفی-تشریحی، ترسیمی و تصویری را فرا می‌گیرد.

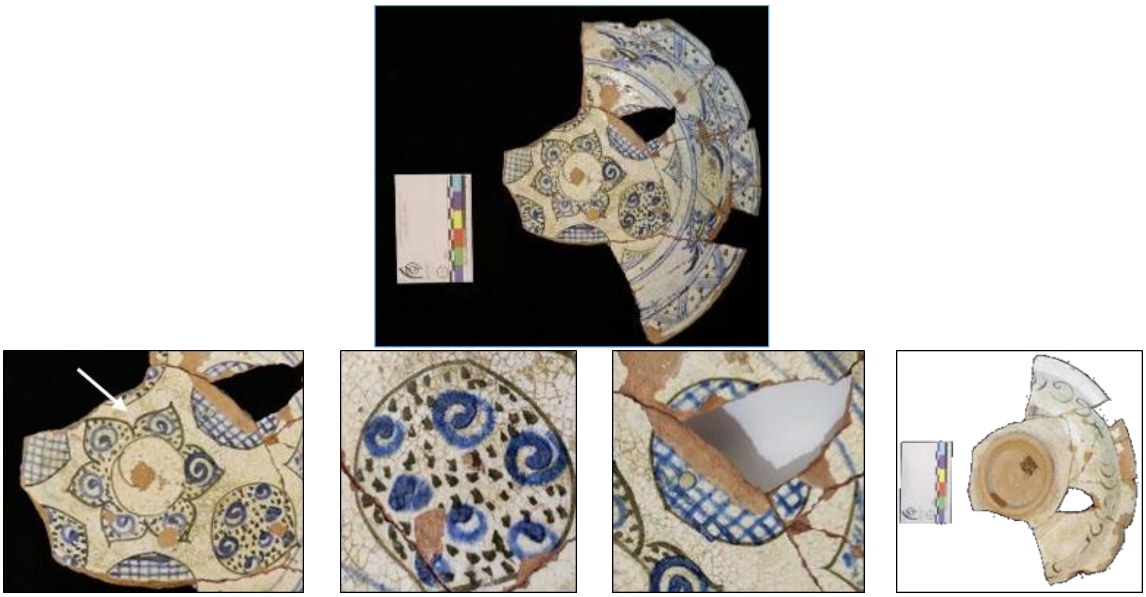
مستندسازی اولیه

مستندسازی عبارت است از: تهیه تصاویر دقیق و ثبت نوشتاری تمامی اقدامات انجام‌گرفته، پیش، حین و پس از مداخلات حفاظتی و مرمتی. تمام مراحل درمان باید به‌صورت جامع و دقیق مستندسازی شوند؛ این فرآیند در پژوهش حاضر بر اساس تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ الف) مستندسازی توصیفی-تشریحی (شامل اطلاعات متنی و سنجه‌ای)، ب) مستندسازی ترسیمی و ج) مستندسازی تصویری (مستندنگاری) صورت پذیرفته و فناوری اسکن سه‌بعدی به‌عنوان ابزاری کارآمد در خدمت هر سه حوزه مستندسازی قرار گرفته که در ادامه به تشریح هر یک می‌پردازیم.

الف) مستندسازی توصیفی-تشریحی

مستندسازی توصیفی-تشریحی به گردآوری و ثبت اطلاعات متنی و داده‌های قابل‌سنجش اثر می‌پردازد و از دو بخش توصیف کیفی و تشریح کمّی (سنجه‌ای) تشکیل شده است.

بخش توصیفی: شیءِ مورد مطالعه، بشقابی سفالی با لعاب سفید است که در زمره ظروف ساخته‌شده با چرخ سفالگری قرار می‌گیرد. وجود ردّ خطوط موازی و یکدست در پشت ظرف، مؤید این شیوه ساخت می‌باشد. تزئینات اثر شامل نقوش آبی و سفید است که به شیوه نقاشی زیرلعابی با لعاب شفاف بر روی بدنه اجرا شده‌اند. در فرایند ساخت این‌گونه سفالینه‌ها، ابتدا سطح سفال با دوغاب سفیدرنگ پوشانده شد و سپس، با استفاده از قلم‌مو و لعاب رنگی، نقوش موردنظر اعمال گردید و در نهایت، اثر برای بار دوم پخت می‌شد. نقوش این بشقاب شامل یک گل مرکزی و شش دایره پیرامونی می‌باشد. درون سه دایره با خطوط شطرنجی و درون سه دایره دیگر با نقاط تزئین شده است. حاشیه بشقاب نیز با خطوطی مزین گشته و این اثر با رنگ‌های آبی، سبز، قهوه‌ای و سفید نقاشی شده است (تصویر ۲-۴). این سفال به هفت قطعه شکسته شده بود که قطعات در حین کاوش به یکدیگر متصل شده‌اند. آسیب‌های فیزیکی همچون ضربه و فشار را می‌توان از جمله عوامل اصلی این شکستگی‌ها دانست. افزون بر این، آسیب‌های دیگری نیز در اثر وجود دارد، آسیب‌هایی نظیر: فقدان بخش‌هایی از بدنه (بیش از ۵۰% حجم اثر)، ترک‌های ریز در سطح داخلی و خارجی، ریختگی لعاب، پوسته‌شدن، تاول‌زدگی، حباب و پیتینگ در لایه لعاب. همچنین آسیب‌های ناشی از مداخلات انسانی اعم از مرمت‌ها و وصالی‌های نادرست پیشین و آسیب‌های حین حفاری و نیز آلودگی‌های سطحی در اثر مشاهده می‌شود. ترک‌های ریز و آسیب‌های لعاب نیز احتمالاً ناشی از عیوب مرحله ساخت، نظیر عدم تطابق ضریب انبساط حرارتی بدنه و لعاب و یا پخت نامناسب می‌باشد (تصویر ۱).



تصویر ۱: سفال منقوش تبریز؛ بدنه نخودی-قرمز با تزئینات زیرلعاب به رنگ‌های آبی، سبز و قهوه‌ای، شامل نقوش شطرنجی، نقطه‌ای، گیاهی (گل مرکزی) و خطوط حلزونی در پشت ظرف

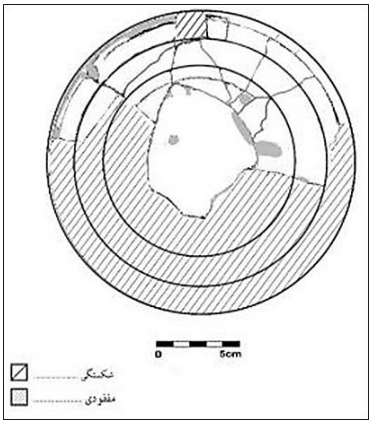
بخش تشریحی (سنجه‌ای): این بخش، اندازه‌گیری و ثبت دقیق ابعاد و ویژگی‌های قابل کمّی‌سازی اثر اعم از طول، عرض، ارتفاع، عمق، ضخامت، قطر و وزن آن را شامل می‌شود. در این فرآیند، می‌توان از طریق بررسی‌های میکروسکوپی به تعیین ضخامت لایه لعاب، نقوش و تزئینات اجراشده بر روی اثر پرداخت. در پژوهش حاضر، اندازه‌گیری و ثبت ابعاد شیء با هدف تجزیه‌وتحلیل مشخصات ابعادی و تبدیل به داده‌های قابل‌استفاده در قالب مدل دیجیتال سه‌بعدی صورت پذیرفته است (جدول ۱).

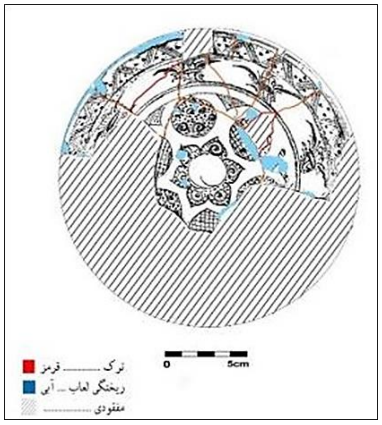
جدول ۱: مشخصات سنجه‌ای سفالِ مورد نظر

قطر: ۳۴ سانتی‌متر	قطر کف: ۱۰/۲ سانتی‌متر
ضخامت لبه: ۰/٦ میلی‌متر	ضخامت وسط ظرف: ۰/۹ میلی‌متر
وزن: ٦۷۰ گرم	وزن تکه کوچک: ۴۸ گرم

ب) مستندسازی ترسیمی

مستندسازی ترسیمی، تصویری روشن و واضح از تعداد، اندازه و شکل اجزای تشکیل‌دهنده و نیز چگونگی کنار هم قرارگیری آن‌ها را شامل می‌شود (Griffiths., & et al, 2009, p. 27). این روش با ارائه ابعاد، انحنا و شکل فرضی اثر، گویاتر از روش‌هایی همچون عکاسی عمل نموده و قادر است وجوهی از اثر را که در مستندسازی تصویری به‌وضوح قابل بازنمایی نیستند، آشکار سازد. در این بخش به مستندسازی مقطعی سفال پرداخته شده است (تصویر ۲).

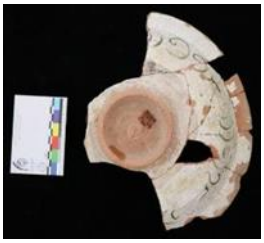




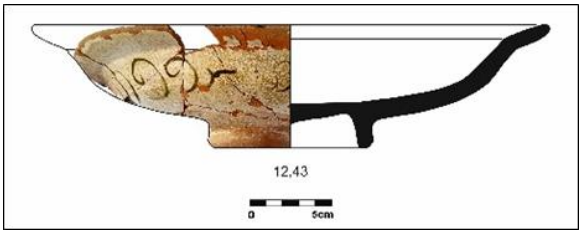
تصویر ۲: ترسیم فنی و نقشه آسیب‌شناسی سفال مورد نظر

ج) مستندسازی تصویری (مستندنگاری)

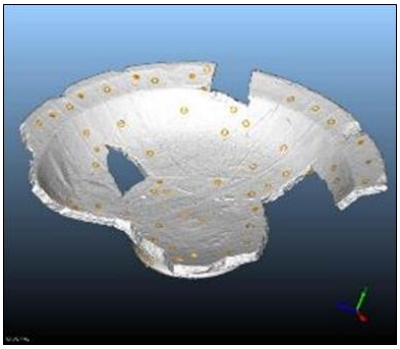
مستندسازی تصویری که با عنوان مستندنگاری نیز شناخته می‌شود، به گردآوری و ثبت اطلاعات تصویری اثر با استفاده از ابزارها و فنون مختلف می‌پردازد. این نوع مستندسازی و گردآوری اطلاعات پایه، جهت برنامه‌ریزی مؤثر و درازمدت برای پژوهش، حفاظت و نگهداری آثار و دستیابی به اطلاعات بنیادین، از مراحل اساسی فرآیند مستندسازی محسوب می‌گردد؛ بنابراین، اتخاذ روش‌های مناسب برای این امر ضروری است. شیوه‌های سنتی مستندسازی تصویری به‌دلیل تراکم بالا و تنوع داده‌های حاصل از کاوش‌های باستان‌شناسی، کارآمدی کافی در ثبت و تحلیل این حجم انبوه از یافته‌ها را ندارند. در مقابل، مستندسازی با روش‌های دیجیتال، نتایج سودمندی را به‌همراه دارد که از جملهٔ آن می‌توان به ثبت و ضبط سریع و دقیق داده‌ها، جلوگیری از مفقود شدن اطلاعات در پی انجام کاوش‌ها، افزایش سرعت و دقت در تجزیه‌وتحلیل، قابلیت‌های جست‌وجوی پیشرفته، کاهش خطا در ثبت داده‌ها، رقومی‌سازی اطلاعات باستان‌شناسی و سهولت طبقه‌بندی و نظم‌دهی اطلاعات اشاره نمود. مستندسازی کامل اثر، نخستین گام برای شناخت، تحلیل، آسیب‌شناسی و حفاظت از آن به‌شمار می‌رود و نباید صرفاً به‌عنوان کاری مقدماتی تلقی شود. در این پژوهش، استفاده از اسکن سه‌بعدی لیزری به‌عنوان یکی از دقیق‌ترین روش‌های مستندسازی سه‌بعدی آثار باستان‌شناسی (Yari & Feiz, 2015) در خدمت هر سه حوزه مستندسازی قرار گرفته است. این فناوری ضمن ثبت دقیق هندسه و ابعاد اثر (مستندسازی تشریحی)، امکان تولید نقشه‌های مقطعی و پلان‌های دقیق (مستندسازی ترسیمی) و همچنین خلق تصاویری واقع‌نما با قابلیت چرخش و بررسی از زوایای مختلف (مستندسازی تصویری) را فراهم آورده است. در این بخش، هم مستندنگاری تصویری به روش‌های مرسوم و هم مستندنگاری به‌وسیله اسکن سه‌بعدی ارائه شده است (تصویر ۳).



تصویر ۳-الف: نمایی از پشت و روی سفالِ مورد مطالعه



تصویر ۳-ب: مستندسازی ترسیمی سفال لعاب‌دار آبی و سفید (Ebrahimi, 2019)



تصویر ۳-ج: تصویر اسکن خام اولیه سفالِ مورد نظر

بازسازی مجازی اثرِ مورد نظر

بازسازی مجازی، رویکردی علمی برای بازآفرینی آثار تاریخی در فضای رایانه‌ای است که با اصول حفاظت (حداقل مداخله و برگشت‌پذیری) سازگاری کامل دارد. این روش ضمن ایجاد آرشیو دیجیتال ماندگار، امکان بازسازی بخش‌های مفقود را بر اساس شواهد و الگوهای تکراری فراهم می‌آورد. از مهم‌ترین مزایای آن می‌توان به امکان آزمون و خطا بدون آسیب به اثر اصلی، کاربرد در پژوهش و آموزش، تلفیق با فناوری‌های واقعیت مجازی و افزوده و همچنین پشتیبانی از تصمیم‌گیری‌های مرمتی اشاره نمود. در ساده‌ترین شیوه، بازسازی مجازی با استفاده از نرم‌افزارهای تصحیح عکس در طی فرآیندی دو مرحله‌ای صورت می‌پذیرد: ۱- تصویربرداری دقیق از اثر و ۲- بازسازی تصاویر با ابزارهای مناسب. لازم به ذکر است که در بازسازی مجازی، تنها بخش‌هایی بازسازی می‌شوند که اطلاعات دقیق و مستندی از طرح و تزئینات آن‌ها موجود باشد. در پژوهش حاضر، از نرم‌افزار فتوشاپ برای بازسازی دیجیتال بخش‌های مفقود سفالِ مورد مطالعه استفاده شده است (تصویر۴).

تصویر ۴: بازسازی مجازی لعاب سفالِ مورد نظر

مبانی کاربرد فناوری‌های سه‌بعدی در حفاظت و مرمت آثار تاریخی

به‌کارگیری فناوری‌های دیجیتال در حوزه میراث فرهنگی به تحولی بنیادین در روش‌های مستندسازی، تحلیل و بازسازی اشیاء تاریخی انجامیده است. مفهوم بازسازی رقومی برای نخستین‌بار توسط رایلی در سال ۱۹۹۱ مطرح شد و از آن‌پس، گرافیک کامپیوتری سه‌بعدی به دو شاخهٔ کاربردهای فعال (نظیر مستندنگاری میدانی) و غیرفعال (نظیر موزه‌های مجازی) تقسیم شده است (Bahrampour, 2015). این فناوری‌ها که عمدتاً شامل اسکنرها و چاپگرهای سه‌بعدی می‌شوند، مداخلات دقیق‌تر، برگشت‌پذیرتر و کم‌خطرتری را ممکن ساخته‌اند.

در بازسازی سفال‌های باستان‌شناسی، درک عمیق زیبایی‌شناختی و ارزش‌های فرهنگی اثر، پیش‌شرط ضروری برای بازآفرینی اصیل بخش‌های مفقود است (Razani., & et al, 2018). اصول بنیادین مرمت -به‌ویژه دو اصل برگشت‌پذیری و تمایز- همواره مورد تأکید بوده‌اند. بازسازی را می‌توان به دو نوع کلی تقسیم نمود: بازسازی فرمی با جنبه تحقیقاتی و بازسازی مبتنی بر اهمیت زیبایی‌شناختی که در آن مواد مرمتی باید با مستندنگاری دقیق، قابلیت

برگشت‌پذیری و نزدیکی به ساختار اصلی انتخاب شوند (Haddadi, 2008). اسکن سه‌بعدی به‌عنوان یک فناوری غیرتماسی برای اندازه‌گیری دقیق قطعات، با استفاده از اسکنرهای نوری به افزایش دقت و سرعت اندازه‌گیری انجامیده است که عملکرد آن بر قاعده مثلث‌بندی استوار می‌باشد؛ یعنی با در نظر گرفتن فاصله بین دوربین و پروژکتور به‌عنوان ضلع معلوم و دو زاویه تابش نور و دید دوربین، فاصله نقاط مختلف روی قطعه محاسبه می‌شود. مناسب‌ترین اسکنرها برای سفال، سیستم‌های پروژکتور کدگذاری نوری قابل‌حمل هستند که با توجه به دقت، سرعت و قابلیت اسکن سطوح نیمه‌شفاف انتخاب می‌شوند. مستندسازی کامل هر اثر، نخستین گام برای شناخت، آسیب‌شناسی و حفاظت از آن می‌باشد و در این زمینه، اسکنرهای سه‌بعدی لیزری از جمله دقیق‌ترین روش‌ها به‌شمار می‌روند (Yari & Feiz, 2015). از کاربردهای اسکن سه‌بعدی می‌توان به مستندسازی دقیق، تشکیل بانک اطلاعاتی سه‌بعدی، مدل‌سازی مجازی کاوش‌ها و ترکیب با سامانه‌های اطلاعات جغرافیایی اشاره نمود. این فناوری فرآیند ساخت مولاژ را تا ۲۰ درصد سریع‌تر از روش‌های سنتی انجام می‌دهد (Bahrampour, 2015).

در مقابل روش‌های سنتی بازسازی که مبتنی بر قالب‌گیری با موادی چون گچ هستند، نمونه‌سازی سریع با اسکنر و چاپگر سه‌بعدی، به‌عنوان روشی کم‌خطر و غیرتماسی مطرح شده است. فناوری ساخت دیجیتال یا تولید افزودنی، با اضافه کردن پی‌درپی مواد از مدل طراحی‌شده توسط رایانه، اجسام فیزیکی را ایجاد می‌کند (Izadi,et al., 2014). این روش به‌دلیل حذف مراحل قالب‌گیری، آسان‌تر و کم‌هزینه‌تر است و در صنایع مختلف از جمله پزشکی، هوافضا و هنر کاربرد یافته است. روش‌های ساخت دیجیتال به دو بخش کاهشی (مانند CNC و برش لیزری) و افزایشی (مانند چاپ سه‌بعدی) تقسیم می‌شوند. در روش افزایشی، قطعات به‌صورت لایه‌به‌لایه از طریق همجوشی یا رسوب مواد پلیمری، سرامیکی یا کامپوزیتی و نیز اتصال ذرات پودر به کمک چسب یا حرارت ساخته می‌شوند (Rahmati., & et al, 2013). مهم‌ترین روش‌های نمونه‌سازی سریع عبارتند از: استریولیتوگرافی، تف‌جوشی انتخابی لیزری، ساخت لایه‌ای، چاپ سه‌بعدی و رسوب مذاب (Razani., & et al, 2016).

تصویر ۵: طراحی و چاپ پایه تعادل‌بخش به روش FDM برای سفال خاکستری نامتعادل موسوم به آبخوری یافت شده از گورستان عصر آهن تپه دالما (Razani et al, 2025)

چاپگرهای سه‌بعدی در حوزه مرمت آثار تاریخی، کاربردهای متنوعی یافته‌اند، از جمله: ساخت مولاژهای دقیق، تولید قالب‌های پیچیده، ساخت تکیه‌گاه‌های حفاظتی برای نمایش و حمل‌ونقل و همچنین بازسازی مستقیم بخش‌های مفقود اشیاء سفالی و مرمری. در سطح بین‌المللی، پروژه‌های شاخصی نظیر بازسازی طاق نصرت در رم باستان، بازسازی معبد بعل‌شنین در پالمیرا و مستندنگاری شهر ممنوعه در چین، با بهره‌گیری از این فناوری‌ها به انجام رسیده‌اند (Bahrampour, 2015). در ایران نیز پروژه‌هایی در محوطه‌هایی چون تخت‌جمشید، طاق‌بستان و ارگ بم با استفاده از فناوری‌های سه‌بعدی اجرا گردیده است. مرور پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که این فناوری‌ها ضمن افزایش

دقت و سرعت، امکان مداخلاتی را فراهم می‌آورند که با اصول بنیادین مرمت (برگشت‌پذیری و تمایز) سازگاری بیشتری دارند.

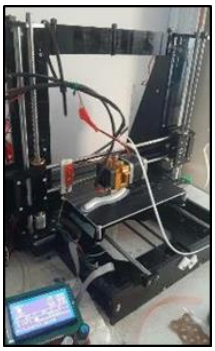
روش تحقیق

در پژوهش حاضر، به‌منظور مستندسازی و بازسازی بخش‌های مفقود سفال تاریخی، از تجهیزات و روش‌ها به شرح زیر استفاده شد:

برای بررسی ریزساختار و آسیب‌های پنهان از لوپ دیجیتال مدل AM413T Series شرکت Dino light با بزرگنمایی ۵۸ برابر استفاده گردید. تصاویر میکروسکوپی از لعاب، بدنه و شکستگی‌ها تهیه شد. برای اسکن سه‌بعدی قطعه سفالی، از اسکنر Rexcan CS ساخت Solutionix کره جنوبی با دقت ۰/۰۱ میلی‌متر بهره گرفته شد. به‌دلیل براقیت لعاب، ابتدا سطح قطعه با برچسب صنعتی پوشانده و سپس، اسپری پودر دی‌اکسید تیتانیوم بر روی آن پاشیده شد و تارگت‌پوینت‌ها برای شناسایی بهتر توسط اسکنر الصاق گردید. اسکن با نرم‌افزار ezScan انجام و ابر نقاط به‌صورت فایل STL ذخیره شد. برای بازسازی بخش‌های مفقود، از چاپگر سه‌بعدی Prusa i3 (بومی‌سازی‌شده در تبریز) با روش لایه‌گذاری مذاب (FDM) و نازل ۰/۴ میلی‌متری استفاده گردید. از میان رشته‌های پلیمری، نمونه‌های ABS و PLA با توجه به ویژگی‌هایی چون شکل‌پذیری، شفافیت، حداقل انقباض و قابلیت روتوش‌کاری انتخاب شدند. ویرایش مدل سه‌بعدی در نرم‌افزار سالیدورکس انجام گرفت و برای مدیریت تنظیمات چاپ و تبدیل فایل STL به G-code از نرم‌افزار Cura استفاده شد (تصویر۶)

تصویر ۶-الف: میز چرخان اسکنر و قطعه سفالی با تارگت‌های الصاق‌شده

تصویر ۶-ب: اسکن قطعه روی میز چرخان تارگت‌گذاری‌شده



تصویر ۶-ج: چاپگر سه‌بعدی Prusa i3؛ بومی‌سازی‌شده توسط شرکت پرو سا در تبریز

مواد و فناوری‌های منتخب

در اسکن سه‌بعدی اثر، با توجه به دقت موردنیاز برای پرینت قطعات (در حد صدم میلی‌متر) و همچنین ارگانیک بودن فرم سفال از اسکنر Rexcan CS با فناوری Projected Structured Light و دقت ۰,۰۱ میلی‌متر استفاده شد. انتخاب این دستگاه با در نظر گرفتن نسبت بهینه دقت، زمان و هزینه، در مقایسه با اسکنرهای کم‌دقت‌تر یا لیزرهای صنعتی با دقت بسیار بالا (۰,۰۰۱ میلی‌متر) صورت گرفت. در انتخاب ماده اولیه پرینت (فیلامنت)، الزامات بازسازی سفال‌های باستانیاعم از قابلیت شکل‌پذیری، شفافیت یا نیمه‌شفافی، ضریب انعکاس نزدیک به سفال، حداقل انقباض، ایجاد بافت مناسب، مقاومت در برابر تغییر رنگ و فساد و همچنین قابلیت روتوش‌کاری و صیقل‌کاری مدنظر قرار گرفت (Haddadi, 2008). از میان فیلامنت‌های رایج، PLA+ نسبت به PLA استاندارد و ABS برتری داشت. PLA+ جریان‌پذیری مناسب، دمای چاپ پایین‌تر و در نتیجه کاهش خطر خمش و تغییر شکل حین خنک‌شدن را ارائه می‌دهد و برای چاپ گوشه‌های تیز عملکرد بهتری دارد؛ علاوه بر آن، در مقایسه با ABS که برای محصولات نهایی کاربردی مناسب‌تر است، برای نمونه‌سازی سریع با تأکید بر دقت فرم، انتخاب بهینه‌ای محسوب می‌شود. همچنین این فیلامنت در مقایسه با PLA معمولی، خواص

مکانیکی بهتر و شکنندگی کمتری دارد. برای چاپ قطعات نیز، روش رسوب مذاب (FDM) به‌دلیل سادگی عملکرد، حداقل اتلاف مواد، سهولت اعمال تغییرات، جدا شدن آسان تکیه‌گاه از قطعه و امکان ساخت قطعات عملکردی مشابه نمونه اصلی، برگزیده شد.

اقدامات عملی پروژه: حفاظت و مرمت

تمامی اقدامات این پروژه بر پایه مبانی نظری مرمت و با رعایت ملاحظات اخلاقی شامل مستندسازی، حداقل مداخله، برگشت‌پذیری و حفظ اصالت تاریخی اثر انجام شد. توالی عملیات به شرح زیر صورت پذیرفت:

۱- استحکام‌بخشی اولیه: نخستین گام، تثبیت بخش‌های سستِ اثر با استفاده از پارالوئید B-72 با غلظت ۵% حل‌شده در استون بود تا استحکام لعاب و بدنه افزایش یابد؛

۲- بازکردن وصالی‌های پیشین: وصالی‌های نامناسب که در جریان کاوش انجام شده بود، به دلایلی نظیر عدم زیبایی ظاهری، رنگ‌پریدگی مواد قبلی، پنهان‌ماندن بخشی از اصل اثر و سست شدن مرمت‌های کهنه، با استفاده از استون باز شد؛

۳- پاک‌سازی: این مرحله به‌منظور زدودن چرکی‌ها و کثیفی‌ها، لکه‌های چسب به‌کاررفته در حین حفاری و آلودگی‌های سطحی موجود انجام شد. به‌دلیل سست بودن لایه لعاب در برخی قسمت‌ها، ابتدا با تزریق پارالوئید ۱۰% به زیر لایه لعاب، استحکام‌بخشی موضعی صورت گرفت و سپس پاک‌سازی با استفاده از آب و الکل انجام شد. لکه‌های ناشی از پارالوئید نیز با استون پاک‌سازی گردید. در نتیجهٔ این اقدامات، لکه‌ها، چرکی‌ها و رد چسب‌ها تا حد ممکن از بین رفت و اثر برای اقدامات بعدی آماده شد؛

۴- وصالی نهایی: در این مرحله، قطعات به‌منظور یکپارچه شدن شیء و بازگرداندن آن به فرم اولیه، با استفاده از پارالوئید B-72 با غلظت ۳۰% به یکدیگر متصل شدند (تصویر ۷).

تصویر ۷-الف: تثبیت نهایی قطعات با استفاده از پارالوئید ۵%

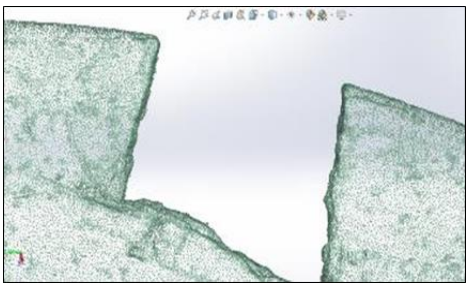
تصویر ۷-ب: بازکردن وصالی‌های نامناسب با تزریق استون، پاک‌سازی چرکی‌ها روی لعاب با استون، آب و الکل و وصالی قطعات به همدیگر با استفاده از پارالوئید ۳۰%

تصویر ۷-ج: وصالی نهایی قطعات سفالِ لعاب‌دار آبی و سفید

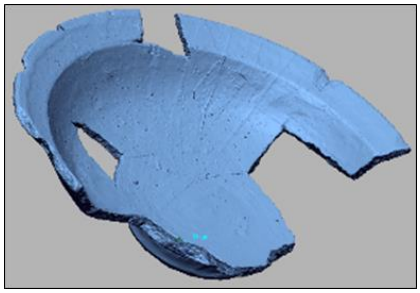
پس از آماده شدن، اثر با استفاده از اسکنر سه‌بعدی Rexcan CS مستندنگاری شد.

اسکن سه‌بعدی شیء و تبدیل فایل ابر نقاط به مدل سه‌بعدی

فایل STL صرفاً حاوی مجموعه‌ای از نقاط در فضای سه‌بعدی (ابر نقاط) بوده و جهت کار کردن با آن در نرم‌افزارهای سه‌بعدی الزاماً بایستی به مدل سه‌بعدی توپر تبدیل گردد. همچنین فایل اسکن خام و پردازش‌نشده حاوی نویز و ناهمواری‌های مختلف روی سطح است که نیاز به اصلاح دارند. به همین منظور برای پردازش فایل اسکن و حذف نویزها و تبدیل ابر نقاط به سطح مش‌بندی‌شده (مجموعه صفحات مثلثی حاصل از اتصال ابر نقاط به هم) و سپس کاهش تعداد مش‌ها جهت افزایش سرعت پردازش از نرم‌افزار ویژهٔ کار بر روی نقاط به نام Geomagic Design X استفاده گردید. این نرم‌افزار امکانات متنوعی جهت پردازش ابر نقاط و تبدیل آن به Surface مش‌بندی‌شده ارائه می‌کند. پس از حذف نویزهای ابر نقاط و هموار کردن سطوح صاف و کاهش تعداد صفحات مش، سطح قطعه (Surface Meshes) آماده استفاده در نرم‌افزارهای طراحی سه‌بعدی گردید.



تصویر ۸-الف: مجموعه ابر نقاط اسکن‌شده در نزدیکی یکی از لبه‌های شکستهٔ سفال

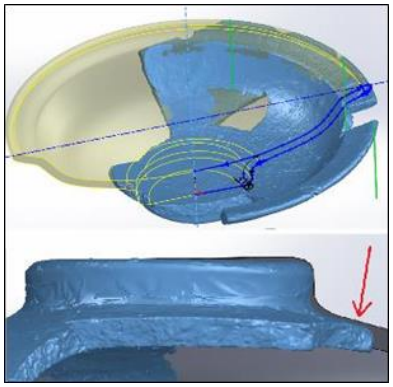


تصویر ۸-ب: قطعه اسکن‌شده (خام و پردازش‌نشده)

در ادامه، اطلاعات ابر نقاط اصلاح‌شده، مجدد بر روی فایل STL ذخیره شد و به نرم‌افزار SolidWorks 2020 منتقل شد. نرم‌افزار طراحی سه‌بعدی صنعتی SolidWorks از نسخه ۲۰۱۸ به بعد قابلیت تبدیل مستقیم فایل‌های مش همچون STL به مدل سه‌بعدی توپر را به امکانات خود افزوده است. به همین دلیل بعد از اعمال دستورات لازم داخل نرم‌افزار سالیدورکس، فایل مش‌بندی‌شده به فایل توپر سه‌بعدی تبدیل شد.

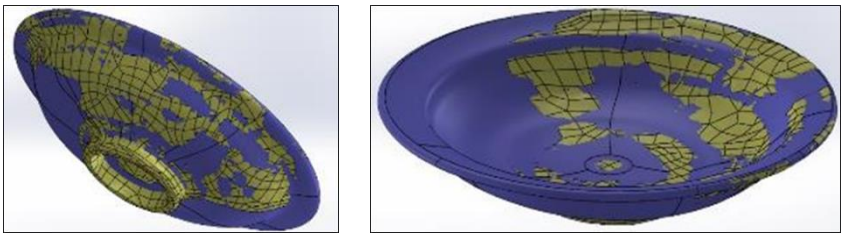
نمونه‌سازی برای بخش‌های مفقود

طراحی بخش مفقود قطعه سفالی در نرم‌افزار SolidWorks جهت طراحی نقاط مفقود، ابتدا از ایجاد مدل سه‌بعدی بر پایه چرخش ۳۶۰ درجه‌ای سطح مقطع طراحی‌شده (Revolved Boss/Base) انجام گردید، اما پس از اعمال انواع تغییرات و انجام هم‌ترازی با قطعه سفالی مشاهده گردید که سطح بیرونی قطعه سفالی متقارن نیست و همچنین لبه بالایی قطعه و صفحه پایه قطعه سفالی باهم موازی نیستند. به همین دلیل ترمیم با دستور Revolved Boss/Base در انطباق کامل با قطعه سفالی، کارایی لازم را نشان نداد (تصویر ۹).



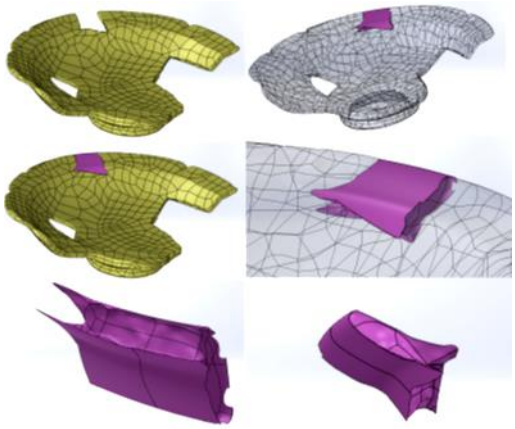
تصویر ۹: عدم تقارن قطعه سفالی منجر به عدم موفقیت ایجاد مدل به شیوه Revolved Boss/Base گردید

سپس، با توجه به هندسه خاص قطعهٔ سفالیِ مورد نظر، سطوح مجزایی برای لبه بالایی و پایه قطعه سفال ایجاد شد و با ایجاد ۱۰ برش افقی از قطعه در میان این دو صفحه و تبدیل خطوط تماس قطعه با این صفحات، با کمک دستورات Lofted Boss/Base (جهت ایجاد سطح بیرونی قطعه) و Lofted Cut Boss/Base (جهت ایجاد سطح درونی قطعه) استفاده گردید تا مدل یکپارچه و کامل قطعه سفالی ایجاد گردد (تصویر۱۰).



تصویر ۱۰: انطباق قطعه سفال (مش‌بندی‌شده) با مدل کامل بازسازی‌شده

در نهایت با حذف مدل قطعه سفالی از مدل کامل با کمک دستور Cavity و حذف لایه‌های نازک اضافی، قطعاتِ مورد نیازِ بازسازی ایجاد شد و به‌صورت فایل STL مخصوص پرینترهای سه‌بعدی ذخیره گردید (تصاویر ۱۱ و ۱۲).



تصویر ۱۱: حذف مدل قطعه سفال از قطعه طراحی‌شدهٔ کامل و ایجاد قطعات موردنیاز بازسازی

تصویر ۱۲: جداسازی قطعات بازسازی‌شدهٔ کامل از قطعه سفال

بخش‌های مفقود نمونهٔ مورد نظر این پروژه بر اساس تحلیل نرم‌افزاری تصاویر اسکن سه‌بعدی، ۴۶% و قسمت‌های موجود سفال نیز، ۵۴% محاسبه شد (جدول ۲).

جدول ۲: تحلیل نرم‌افزاری تصاویر اسکن‌شده

درصد حجم از کل	حجم (mm^3)	توضیح
۵۴	۴۴۹,۷۵۵	قطعه سفالی موجود
۴۶	۳۷۵,۶۷۰	قطعات پرینت‌شده
۱۰۰	۸۲۵,۴۲۵	قطعه بازسازی‌شدهٔ کامل

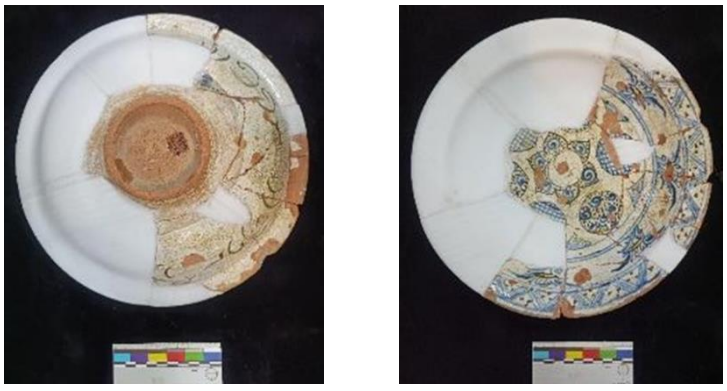
بازسازی و وصالی قطعات مفقود

برای بازسازی بخش‌های مفقود سفال، از چاپگر سه‌بعدی Prusa i3 و رشته پلیمری PLA استفاده شد. فرآیند ساخت قطعات با رعایت اصولی انجام گرفت که هم‌خوانی دقیق با اثر اصلی و قابلیت برگشت‌پذیری را تضمین کند.

۱- طراحی و تنظیمات چاپ: قطعات بازسازی‌شده با توجه به هندسه ابعادی شکستگی‌ها، ابتدا ۲% کوچک‌تر از سایز اصلی طراحی شدند تا فضای کافی برای لایه‌چسب بین قطعه بازسازی و سفال اصلی تأمین گردد. سپس این قطعات به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم شدند تا امکان قرارگیری در محل شکستگی، بدون اعمال فشار به سفال اصلی فراهم شود. با توجه به نیاز به تطابق دقیق با لبه‌های شکستگی و کاهش نیاز به سمباده‌کاری پس از چاپ، دقت پرینت ۰,۰۵ میلی‌متر انتخاب شد. قطعات با ضخامت لایه‌های ۱۵۰ میکرون و سرعت ۴۰ میلی‌متر بر ثانیه و در وضعیت عمودی چاپ شدند. برای دستیابی به حداکثر شفافیت و شباهت به سفال اصلی، چاپ با تراکم ۳۰% توپری انجام شد (تصویر ۱۳) که بهترین تطابق را با قطعه مفقود ایجاد کرد؛

۲- وصالی قطعات: قطعات چاپ‌شده با استفاده از پارالوئید B-72 با غلظت ۳۰% به‌عنوان چسب به اثر اصلی متصل شدند. این ماده با توجه به ویژگی‌های برگشت‌پذیری و پایداری انتخاب گردید؛

۳- تکمیل و مستندسازی: در نهایت، قطعات بازسازی‌شده با رعایت اصل تمایز (قابلیت تشخیص از اصل) به اثر اصلی وصاله شد و بازسازی سطوح تکمیل گردید. تمامی مراحل مستندسازی گردید تا امکان ارزیابی و تکرارپذیری در آینده فراهم باشد (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: وصالی قطعات چاپ‌شده به قسمت‌های مفقود سفالِ مورد نظر

بازسازی رنگی و بازسازی قسمت‌های لبه اثر

اثرِ مورد نظر در قسمت‌های لبه دارای بخش مفقود است که برای بازسازی قسمت‌های لبه از ترکیب مل و R84 استفاده گردید. همچنین برای بازسازی رنگی از آکریلیک استفاده شد. ابتدا از رنگ زمینه سفید چرک با توجه به رنگ بدنه استفاده شد؛ سپس، با استفاده از طرح قسمت اصلی لعابِ موجود و به کمک مداد، به‌طور ملایم طرح بر روی قسمت‌های الحاقی انتقال داده شد. در مورد قسمت‌های لبه اثر به کمک خط‌کش بر اساس طرح اصلی با رنگ تونالیته کمتر از رنگ اصلی و با استفاده از قلم‌موی بسیار نازک طرح‌ها امتداد یافت و طرح کشیده شد (تصویر۱۴).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، فرآیند به‌کارگیری فناوری‌های اسکنر و چاپگر سه‌بعدی برای بازسازی بخش‌های مفقود یک سفال لعاب‌دار تاریخی (متعلق به قرون میانی دوره اسلامی) مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفت. یافته‌های تحقیق نشان داد که این روش، ضمن ثبت دقیق هندسه اثر و مستندنگاری جامع دیجیتال، امکان بازسازی مجازی و ساخت قطعات مفقود را بدون تماس فیزیکی با شیء اصلی فراهم می‌آورد. در پاسخ به پرسش نخست تحقیق، فرآیند مذکور در چهارچوب اصول نظری حفاظت و مرمت نظیر برگشت‌پذیری، حداقل مداخله، تمایز و خوانایی، از تطابق قابل‌قبولی برخوردار است. این روش با کاهش مداخلات مخربی نظیر قالب‌گیری مستقیم و کوتاه کردن زمان بازسازی، ضمن حفظ اصالت شیء، قابلیت ارزیابی و اصلاح دیجیتال قطعات را پیش از اجرای نهایی میسر می‌سازد. در پاسخ به پرسش دوم تحقیق که به چالش بازسازی رنگی در قطعات چاپ‌شده می‌پرداخت، نتایج نشان داد که با توجه به محدودیت فناوری‌های رایج در چاپ سه‌بعدی هم‌زمان و تک‌رنگ بودن خروجی نهایی، انجام موزون‌سازی رنگی به‌عنوان مرحله‌ای تکمیلی و مستقل ضرورت می‌یابد. در پژوهش، با عنایت به ماهیت لعاب‌دار اثر و وجود نقوش رنگی، رویکرد بازآفرینی کامل تصویری (موزون‌سازی رنگی) برای دستیابی به ایستایی بصری و خوانایی مفهومی اثر انتخاب شد؛ رویکردی که اگرچه به‌عنوان مداخله‌ای آشکار در سطح اثر محسوب می‌شود، اما با تکیه بر مستندات رنگی و رعایت اصل تمایز، به بازخوانی هویت بصری اثر کمک می‌کند. در مجموع، می‌توان نتیجه گرفت که فناوری نمونه‌سازی سه‌بعدی -به‌ویژه در مواجهه با آثار لعاب‌داری که نقوش پیچیده و بخش‌های مفقود گسترده دارند- می‌تواند به‌عنوان ابزاری کارآمد و انعطاف‌پذیر در اختیار مرمت‌گر قرار گیرد، مشروط بر آنکه مداخلات تکمیلی مانند موزون‌سازی رنگی، با آگاهی از مبانی نظری و در راستای تکمیل فرآیند مرمت صورت پذیرد.

تصویر ۱۴: بازسازی رنگی قسمت‌های مفقود سفال مورد نظر

قدردانی

مقاله حاضر، برگرفته از پروژه نهایی کارشناسی «طاهره غفاری» در رشته حفاظت و مرمت آثار تاریخی است که به راهنمایی دکتر مهدی رازانی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز انجام شده است. نگارنده از دانشگاه هنر اسلامی تبریز به‌عنوان نهاد علمی حامی این پژوهش و همچنین از جناب

آقای مهندس مسعود ولی‌پور کلیبر که در تمام مراحل بخش بازسازی سه‌بعدی تحقیق با راهنمایی و صبوری خود، محقق را یاری رساندند و همچنین از جناب آقای دکتر قادر ابراهیمی که نتایج یافته‌های خود در بازار تبریز را در اختیار این مطالعه قرار دادند، صمیمانه سپاسگزاری می‌نماید.

References

Bahrampour, Sh. (2015). Application of 3D printing in the reconstruction of historical glass objects (Master's thesis). University of Art Isfahan, Isfahan.

Ebrahimi, G. (2019). Report on the first season of excavation in the historical context of Tabriz: The Tarui-Tarmakis archaeological project. In R. Shirazi & Sh. Hurshid (Eds.), *Proceedings of the 17th Annual Iranian Archaeological Conference 2018* (Vol. 1, pp. 22–29). Research Institute of Cultural Heritage and Tourism.

Griffiths, N., Jenks, A., & Wilson, C. (2009). *Drawing archaeological and artistic finds* (Z. Yahyavi, Trans.). Tehran: Samira.

Haddadi, M. (2008). Preservation and restoration of pottery works. *Electronic Journal of Restoration and Cultural Heritage Knowledge*, 4(2), 1–22.

Izadi, A., Fazel, A., Khalatbari, R., & Ekuchkian, S. (2014). An introduction to modern methods of digital fabrication of free-form architecture based on augmented reality technology. *Iranian Journal of Restoration and Architecture*, 4(8), 61-73. (In Persian with English abstract). URL: http://mmi.aui.ac.ir/article-1-172-fa.html

Rahmati, S., Salimi, M., & Ildarzhaleh, M. (2013). *Rapid prototyping technology*. Tehran: Jahan-e Jam-e Jam.

Razani, M., Haddadian, M. A., & Esmaeilnezhadteymourabadi, J. (2025). Conservation and Display of Unstable Artifacts in Museums: A Novel Approach Using Balancing Mounts. *KCR*, 7(4) :1-18. (In Persian with English abstract). URL: http://journal.richt.ir/kcr/article-1-228-fa.html

Razani, M., & Butter, M. (2024). A guide to documentation and registration of clay and ceramic objects in conservation and restoration operations. *Conservation and Restoration Knowledge*, 7(2), 29-46. (In Persian with English abstract). doi: 10.61882/kcr.7.2.29

Razani, M., Haddadian, M., & Safarpour, A. (2018). The application of modern prototyping technologies in reconstructing missing parts of historical pottery. *Iranian Archaeological Research Journal*, 8(18), 193-212. (In Persian with English abstract). doi: 10.22084/nbsh.2018.15134.1670

……..
(2016). The use of rapid prototyping technologies in the reconstruction of missing parts of glass artifacts with an approach to utilizing historical glass. *Iranian Journal of Restoration and Architecture*, 6(12), 85-102. (In Persian with English abstract). URL: http://mmi.aui.ac.ir/article-1-343-fa.html

Tohidi, F. (2016). *The craft and art of pottery*. Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Textbooks of Universities (SAMT).

Yari, M., & Feiz, Z. (2015). The necessity and methods of utilizing modern technologies in the documentation of archaeological excavations. *The Second National Conference on Iranian Archaeology*. Tehran.

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 02 Sep 2025 | Revised 11 Oct 2025 | Accepted 04 Nov 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

Analysis of the Visual Characteristics of the Decorative Kufic Script in Quranic Booklet No. 3248 of Astan Quds Razavi Based on the Volov Classification

Leila Saboorinia [a], **Alireza Khajeh Ahmad Attari** [b]*, **Mahdi Sahragard** [c], **Iman Zakariaee Kermani** [d]

a. M.A. Graduate in Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. (leilasaboori58@gmail.com)

b. Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. (a.attari@aui.ac.ir)

c. Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Mashhad Branch, Mashhad, Iran. (md.sahragard@gmail.com)

d. Associate Professor, Department of Carpet, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. (I.zakariaee@aui.ac.ir)

Keywords

Decorative Kufic script; Quran Manuscript No. 3248 of Astan Quds Razavi; ascenders; horizontal elongations; oblique letters; descender letters; rounded letters

Citation

Saboorinia, L., Khajeh Ahmad Attari, R., Sahragard, M., & Zakariaee Kermani, I . (2025). Analysis of the Visual Characteristics of the Decorative Kufic Script in Quranic Booklet No. 3248 of Astan Quds Razavi Based on the Volov Classification. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 39-54.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

Decorative Kufic script is one of the most visually distinguished forms of Islamic calligraphy. Due to its decorative features, it has provided extensive opportunities for the development and creation of a vast array of diverse and innovative works. Because of the complexities of its lettering and ornamentation, this script is often difficult to read and was therefore primarily employed in the surah headings and opening verses of the Quran. Thus, it can be said that Decorative Kufic reflects the cultural and spiritual values of both Iran and the Islamic world. Accordingly, this descriptive-analytical study aims to precisely analyze and elucidate the visual characteristics and structural features of the Kufic script employed in Quranic Manuscript No. 3248 of the Astan Quds Razavi Quran collection; it seeks to explain the attributes of the letterforms, the overall composition, and the nature of the ornamentation in this valuable work. To this end, data was gathered through library research, utilizing books and online sources, and by compiling notes from the referenced materials. Research findings indicate that the work's calligraphic structure—characterized by a visual rhythm, symmetrical arrangements, tight V-shaped junctions, spurs on certain letters, short horizontal elongations along the baseline, and both connected and detached ornamental elements—culminates in a simple, cohesive square composition reminiscent of the arrangement of early Kufic inscriptions. Owing to the restrained use of ornamentation, this manuscript is among the few examples entirely written in Decorative Kufic script.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580107.1063

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245434.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

Islam is a theology-centered religion, and for Muslims, the Quran is the miracle of this faith and the divine word. Therefore, preserving and honoring this divine miracle has always been of great importance to Muslims. Kufic is the earliest script in which the Quran was transcribed. Throughout history, Muslims have developed various styles for transcribing the Word of God, one of the most exquisite of which is known as "Decorative Kufic." In this style, the script is integrated with floral motifs and geometric decorations; the artist utilizes principles of drawing and painting to achieve order, symmetry, and the filling of background spaces. In general, Decorative Kufic possesses complex and unique ornamental characteristics and enjoys high visual aesthetics. Therefore, the study of Decorative Kufic is essential, as it highlights the intersection of art and spirituality in Islamic culture. Based on this, Manuscript No. 3248 in the Astan Quds Razavi Library serves as a notable example of Decorative Kufic transcription. Consequently, the primary objective of this research is to analyze and explain the visual characteristics and identify the structural features of the Decorative Kufic script in this specific Quranic manuscript, as this provides a pathway for applying this script to contemporary art and industry. Accordingly, this study aims, through a precise analysis of the form, composition, and decorative elements of this manuscript, to answer this question: What are the visual characteristics of the Decorative Kufic script in Manuscript No. 3248 of Astan Quds Razavi, and what principles of composition and calligraphic arrangement are employed? In this regard, to categorize the letters and ensure calligraphic cohesion, the classification table and letter arrangement from Volov's article have been utilized.

Materials and Methods

Given the central theme, research questions, and objectives, this study employs a descriptive and analytical method. Data collection was conducted through documentary and library research, as well as authoritative websites. Furthermore, the rendering and drawing of letterforms were performed using Adobe Illustrator and Photoshop. It is noteworthy that the statistical population of this research consists of a single Quranic manuscript (No. 3248) held in the Astan Quds Razavi Museum. The analysis and classification of letters in the current study are based on the letter table derived from Lisa Volov's article.

Discussion and Findings

Quranic Manuscript No. 3248 is located in the Astan Quds Razavi Library; however, the arrangement of its text does not follow the conventional order of Quranic Surahs. For instance, Surah Al-An'am begins immediately after Surah Al-Fatiha, followed by Surah Fatir, and later, verses from Surah Al-Baqarah are included. The scribe, Ali ibn Muhammad ibn Warraq, transcribed this work in 592 AH. The manuscript consists of 62 folios in a square format (khishti), measuring 16 cm in width and 19 cm in length. Each folio contains 9 lines, with a writing area of 10 by 11 cm, transcribed on henna-colored Samarkand paper using black ink. The manuscript is written in Kufic script with a pen nib width ranging from 1.3 to 1.5 mm. It is worth mentioning that according to the specifications in the Astan Quds Library, the calligraphy is rated as "excellent" (khush) and the work is categorized as "precious" (nafis).

Visually, Manuscript No. 3248 exhibits a consistent handwriting with nearly uniform thickness. Compared to other works in this field, the script of this work does not feature excessive decorative elements; rather, the principles applied in its transcription align with the standards of decorative epigraphy. In most instances, the calligrapher has attempted to utilize the full potential of the script's strengths and weaknesses.

A noteworthy point in the inscription of Surah Al-Hamd and the overall composition of this work is the intentional placement of the letters *Alif*, *Lam*, and the letter Bāʾ in the phrase Bismillāh at the beginning of the line, in addition to the aforementioned reasons. Furthermore, the letterforms feature elliptical dots, and certain letters, such as *Sin*, are written with three dots placed beneath the letter in this Quran. Although some details, such as the dots, might seem insignificant in the overall work, the specific presence of these dots—particularly in the letter *Sin* with three dots below its primary form—alongside the *mahmiz* (diacritics) and V-shaped

connections, contributes significantly to achieving visual balance and compositional harmony within the square-based structure characteristic of early Kufic scripts.

Conclusions

The results derived from the analysis of Quranic Manuscript No. 3248 of the Astan Quds Razavi library demonstrate that, despite its simplicity, this work possesses a high degree of precision, delicacy, and innovation in letter design and composition. Features such as short ascenders, subtle *mahmiz* (notches), compact connections, and even the elliptical form of the letter dots contribute to an overall square-shaped composition. This is achieved through a unique writing system developed by the scribe for this specific Quran. The simple decorations using specific colors, and the use of floral motifs with somewhat irregular and organic shapes in the surah headings and *abrak* (cloud-like decorations), are among the distinctive characteristics that differentiate this work from other decorative Kufic manuscripts. It is noteworthy that the style of these decorations indicates the climatic and cultural influences of the Transoxiana (*Ma Wara' al-Nahr*) region.

From a historical and comparative perspective, it can be concluded that this Quran represents a stage of evolution in the Decorative Kufic script. In this stage, the script has moved away from the simplicity of early Kufic toward abstraction, symmetrization, and order, while simultaneously presenting a new and simplified innovation crafted by the calligrapher in response to the prevailing conditions of his era.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل ویژگی‌های بصری قلم کوفی تزئینی در جزوهٔ قرآنی با شمارهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی بر اساس دسته‌بندی ولوو[۱]

لیلا صبوری‌نیا [الف]، علی‌رضا خواجه‌احمدعطاری [ب]*، مهدی صحراگرد [پ]، ایمان زکریایی کرمانی [ت]

الف) دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (leilasaboori58@gmail.com)

ب) دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (a.attari@aui.ac.ir)

پ) استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، مشهد، ایران. (md.sahragard@gmail.com)

ت) دانشیار گروه فرش، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. (I.zakariaee@aui.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۳

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

شماره صفحات: ۳۹-۵۴

واژگان کلیدی

قلم کوفی تزئینی، قرآن ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی، افراشته‌ها، کشیدگی‌های افقی، حروف مورب، حروف زیرین، حروف مدور

استناد به مقاله

صبوری‌نیا ، ل؛ خواجه‌احمد عطاری، ع ر؛ صحراگرد، م؛ و زکریایی کرمانی، ا. (۱۴۰۴). تحلیل ویژگی‌های بصری قلم کوفی تزئینی در جزوهٔ قرآنی با شمارهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی بر اساس دسته‌بندی ولوو. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۳۹-۵۴.

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

چکیده

یکی از اقلام خوش‌نویسی که از لحاظ بصری در جایگاه ارزنده‌ای قرار دارد، قلم کوفی تزئینی می‌باشد که به‌واسطهٔ تزئینات خود، قابلیت گسترش و ابداع آثار متنوع و بی‌شماری را داشته است. این قلم به دلیل ابداعات متعدد در نوشتار و تزئینات، خوانشی دشوار داشته و بیشتر در سرسوره‌ها و آیات افتتاحیه کتابت می‌شد. بنابراین، می‌توان بیان داشت که «کوفی تزئینی» بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌های فرهنگی و معنوی ایران و اسلام است. از این‌رو، پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر با هدف تحلیل و تبیین دقیق ویژگی‌های بصری و ساختار قلم کوفی در جزوهٔ ۳۲۴۸ قرآن آستان قدس رضوی، سعی بر تبیین ویژگی‌های حروف، ترکیب‌بندی کلی و چگونگی نوع تزئینات این اثر ارزشمند داشته است. در این راستا، به گردآوری اطلاعات از روش کتابخانه‌ای با استفاده از کتاب‌ها، منابع اینترنتی و فیش‌برداری از منابع مذکور پرداخته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ساختار نوشتاری اثر مبتنی بر ایجاد ریتم بصری، قرینه‌سازی‌های متقارن، اتصالات فشردهٔ V شکل، وجود مهمیزها در برخی از حروف، کشیدگی‌های کوتاه روی خط کرسی و همچنین تزئینات متصل و منفصل از حروف، در مجموع به خلق اثری ساده و منسجم در قالب مربع انجامیده است که بی‌شباهت به ترکیب‌بندی کوفی‌های اولیه نیست. این اثر، جزء معدود آثاری می‌باشد که به دلیل سادگی در تزئینات، به‌طور کامل با کوفی تزئینی کتابت شده است.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580107.1063

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245434.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱- مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان تحلیل ویژگی‌های تزئینات حروف کوفی تزئینی در عرصه کتابت قرآن (نمونه موردی: سه قرآن قرن ۴ تا ۷ ه.ق) می‌باشد که به راهنمایی دکتر علی‌رضا خواجه احمد عطاری و دکتر مهدی صحراگرد و مشاورهٔ دکتر ایمان زکریایی کرمانی در دانشگاه هنر اصفهان به انجام رسیده است.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

اسلام دینی کلام‌محور است و قرآن از نظر مسلمانان معجزهٔ این دین و کلام الهی به شمار می‌رود؛ به همین منظور، حفظ و شکوه این معجزه برای مسلمانان همواره اهمیت داشته و دارد. هنر خوش‌نویسی، هنری است که بر پایهٔ اسلام و کلام الهی شکل گرفته و کوفی نخستین خطی می‌باشد که قرآن با آن نگارش شده است (Pakbaz, 2002)؛ از این‌رو، از میان هنرها در اسلام، هنر خطاطی، تذهیب و شعر از همه مهم‌تر بوده که نزدیک‌ترین کلام به کلام وحی است و با قرآن مجید تناسب دارد. رسول خدا(ص) در حدیثی فرمود: «هر کس بسم‌الله را زیبا کتابت کند، موهبت و برکت بی‌شماری یابد یا به بهشت وارد شود» (Zain al-Din al-Masraf, 2014). با این دیدگاه، مسلمانان در طول تاریخ سبک‌های متعددی برای کتابت کلام خدا ابداع کرده‌اند که یکی از فاخرترین این سبک‌ها «کوفی تزئینی» نام گرفته است. این سبک که زیرمجموعهٔ کوفی شرقی است، بر زیبایی کلمهٔ نوشتاری تأکید دارد. خط کوفی تزئینی مزین به اشکال هندسی و گیاهی است و اغلب در تزئینات معماری، ظروف و یا نسخ خطی، خاصه در افتتاحیه و سرسوره‌ها، استفاده می‌شود. در این سبک، نوشتار در میان شاخه‌ها، گل‌ها و تزئینات هندسی پنهان شده و هنرمند برای نظم و ترتیب، قرینه‌سازی و پر کردن زمینه، متوسل به رسم و نقاشی شده است. این خط اغلب پیچیده و در خوانش دشوارخوان است، زیرا در آن تصرفات و ابداعات فراوان صورت گرفته است (Fazaeli, 2022).

به‌طور کلی می‌توان گفت سبک کوفی تزئینی از نظر نوشتاری دارای تزئینات خاص و پیچیده‌ای است و از زیبایی‌های بصری بالایی برخوردار است. این سبک بیشتر خطی است که خود مزین به عناصر تزئینی باشد؛ یعنی از هیئت سادهٔ خود خارج شده و علاوه بر کتابت، نقوشی از گیاهان یا اشکال هندسی و غیره را نیز نشان می‌دهد (Asgari., & Chareie, 2021). کوفی تزئینی نه‌تنها به یک هدف زیبایی‌شناختی خدمت می‌کند، بلکه بازتاب‌دهندهٔ ارزش‌های فرهنگی و معنوی اسلام نیز هست. از این‌رو، پرداختن به این مقوله مهم است، زیرا تقاطع هنر و معنویت را در فرهنگ اسلامی برجسته می‌کند. این شکل هنری به‌عنوان پلی میان گذشته و حال عمل می‌کند؛ این قلم نه‌تنها زیبایی فرهنگ اسلامی را حفظ می‌کند، بلکه راهگشای هنرمندان معاصر برای کشف و نوآوری در چارچوب هنرهای سنتی اسلامی است. به همین منظور، شناخت عمیق‌تری از این سبک ضروری است. جزوهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی نمونه‌ای درخور توجه از کتابت به سبک کوفی تزئینی است که با وجود ویژگی‌های منحصربه‌فرد، تاکنون مورد پژوهش مستقل و تحلیلی قرار نگرفته است. از این‌رو، مسئله اصلی این پژوهش بررسی، تحلیل و تبیین ویژگی‌های بصری و شناخت ساختار قلم کوفی تزئینی در این قرآن خاص است؛ چرا که می‌تواند راهی برای استفاده و کاربردی‌کردن این قلم در هنر و صنعت امروز باشد. بنابراین، پژوهش حاضر تلاش دارد با تحلیل دقیق فرم، ترکیب‌بندی و عناصر تزئینی این نسخه، پاسخی برای این پرسش بیابد که ویژگی‌های بصری خط کوفی تزئینی در جزوهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی چیست و چه اصولی در ترکیب‌بندی و آرایش نوشتاری آن به‌کار رفته است؛ در این راستا، پژوهش برای دسته‌بندی حروف و انسجام نوشتار، از جدول و چیدمان حروف بر اساس مقالهٔ ولوو بهره گرفته است.

پیشینه

تزئین و ساختار بصری حروف خط کوفی در کتیبهٔ نقاشی مقبره ارسلان جاذب، نوشتهٔ زابلی‌زاده و همکاران، عنوان تحقیقی است که به استخراج حروف و تجزیهٔ فرم و ساختار نوشتاری کتیبه‌ها پرداخته و حاصل آن تحلیل مفصل از حروف و ارائهٔ جدولی از کلیهٔ حروف الفبایی و تزئینات کتیبه‌ها است (Zabolizadeh Ghazanfar Abadi., & Sheikhi, 2022). خزاعی‌مسک و همکاران در پژوهش خود با عنوان *فرم حروف در کتیبه‌های سنگی بنی‌حسنویه (۳۳۰-۴۰۵ هـ. ق)*، با محور قرار دادن کتیبه‌های سنگی برجای‌مانده، سعی در بررسی قلم کتیبه‌های این دوره داشته‌اند و در این راستا به شناخت ویژگی‌های فرم‌های نوشتاری و الحاقات تزئینی کتیبه‌های مذکور پرداخته‌اند و افزون بر آن، دورهٔ بنی‌حسنویه و کتیبه‌های سنگی آن مشتمل بر شش کتیبهٔ سنگی در غرب کشور را نیز به صورت کامل معرفی نموده‌اند (Khazaei Musk., & et al 2023). عسگری و چارئی نیز در تحقیقی

تحت‌عنوان *مطالعهٔ تطبیقی ساختار تزئینات کتیبهٔ خط کوفی مورق مسجد جامع و مسجد حیدریه قزوین*، به شناسایی، استخراج، طبقه‌بندی، تحلیل و تطبیق حروف کتیبه‌های دو مسجد نمونهٔ آماری خود پرداخته‌اند (Asgari., & Chareie, 2021). پژوهش *سطر مستور*، نوشتهٔ صحراگرد نیز، عنوان کتابی جامع در خصوص طبقه‌بندی و سبک‌شناسی کوفی شرقی است که دارای تصاویری ارزنده از برخی قرآن‌های موزهٔ آستان قدس رضوی می‌باشد همچنین مکی‌نژاد در تحقیقی با عنوان *ساختار ویژگی کتیبه‌های کوفی تزئینی (گل‌دار، گره‌دار) در دورهٔ سلجوقی و ایلخانی*، به تاریخ کتیبه و کتیبه‌نگاری و جایگاه آن در معماری دورهٔ اسلامی پرداخته است. وی در ادامه، قلم کوفی را طبقه‌بندی نموده و دربارهٔ هر یک از نظام‌های نوشتاری، هندسی و گیاهی کوفی تزئینی بحث نموده است. همچنین با ارائه نمونه‌های فاخر از معماری دوره‌های مذکور، به بیان قابلیت‌های متنوع کتیبه‌های کوفی تزئینی در دورهٔ سلجوقی و ایلخانی در معماری ایران پرداخته است (Makinejad, 2018). تندرو و خزائی نیز در پژوهشی با عنوان *مطالعهٔ تطبیقی و طراحی و ساختار تزئینی کتیبه‌های کوفی آثار دورهٔ آل‌بویه*، به آنالیز و جداسازی کتیبه‌ها پرداخته‌اند و عناصر تزئینی و جایگاه هر یک را در کل اثر مشخص کرده‌اند. سپس به تحلیل نوشتار کتیبه‌ها پرداخته و مضامین هر یک را آشکار ساخته‌اند. در ادامه نیز، با ارائهٔ جداولی، مفردات هر کتیبه را جدا نموده و با یکدیگر مقایسه کرده‌اند که حاصل این تطبیق، جدولی است که نمونه‌های آماری را از نظر مضمون و ساختار حروف در کتیبه‌ها مورد سنجش قرار داده است (Tondaro & Khazaei., 2022). در تحقیقی دیگر تحت‌عنوان *معرفی و بررسی ویژگی‌های تزئینی محراب گچ‌بری مسجد جامع ساوه در موزهٔ چهارفصل اراک*، تقوی‌نژاد در آغاز به تعاریف مختلف محراب پرداخته و جایگاه آن را در مساجد توضیح داده است. سپس به نقش و اقلام خطی به‌کاررفته، همچنین مواد و مصالح محراب‌ها در دوران اسلامی اشاره نموده و نمونه‌هایی از محراب‌های دورهٔ سلجوقی را معرفی کرده است. در ادامه، محراب مسجد جامع ساوه را مورد بررسی قرار داده و پیش از ورود به تحلیل، اطلاعات تاریخی و جغرافیایی مسجد را ارائه نموده و به مشخص کردن محل دقیق محراب پرداخته، زیرا این محراب به موزهٔ چهارفصل اراک منتقل شده است. پژوهشگر در ادامه به توصیف محراب و تزئینات آن شامل نقوش و نوشتار مزین به قلم‌های کوفی تزئینی و نسخ پرداخته و تمامی آرایه‌های گیاهی، هندسی و اقلام خطی را به‌صورت جزءبه‌جزء بررسی کرده است (Taghavi Nejad., & Bahareh. 2018). زابلی‌زاده و غضنفرآبادی نیز در پژوهش خود با عنوان *بررسی خط کوفی روی پارچه‌های دورهٔ اسلامی*، ابتدا به طبقه‌بندی قلم کوفی پرداخته‌اند و سپس، جایگاه آن را در آثار و صنایع هنر اسلامی ارزیابی نموده‌اند. همچنین کاربردهای این قلم در صنایع -به‌ویژه پارچه‌بافی- را مورد توجه قرار داده و تاریخ صنعت پارچه‌بافی و نقوش آن در ایران از دوران باستان -به‌ویژه دورهٔ ساسانی تا صفویه- را مورد بررسی قرار داده‌اند (Zabolizadeh Ghazanfar Abadi., & Sheikhi, 2022).

بنابر بررسی‌های صورت‌گرفته در پژوهش‌های پیشین، پژوهش حاضر بر آن است تا ویژگی‌های بصری و نوع ترکیب‌بندی خط کوفی تزئینی در قرآن شمارهٔ ۳۲۴۸ موجود در موزهٔ آستان قدس رضوی را بررسی کند. وجه تمایز این تحقیق با سایر پژوهش‌ها، تمرکز بر حروف تزئینی و مفرداتی است که به‌تنهایی یا در ترکیب با حروف دیگر از منظر زیبایی‌شناسی خط، مورد توجه قرار می‌گیرند.

روش تحقیق

در پژوهش حاضر، با توجه به محوریت موضوع، پرسش‌های مطروحه و اهداف مورد نظر، روش بررسی و ابزار تحقیق به‌کارگرفته‌شده مشتمل بر روش‌های توصیفی-تحلیلی می‌باشد؛ گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از اسناد، کتابخانه‌ها و سایت‌های معتبر اینترنتی انجام گرفته است. تصاویر حروف نیز، با بهره‌گیری از نرم‌افزارهای ایلوستریتور و فتوشاپ[1] تهیه و ترسیم شده است. شایان ذکر می‌باشد که جامعهٔ آماری پژوهش شامل یک جزوهٔ قرآنی با شمارهٔ ۳۲۴۸ در موزهٔ آستان قدس رضوی است. همچنین تحلیل و

1 -Adobe photoshop -Adobe Illstaetor

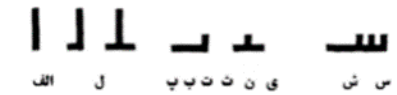
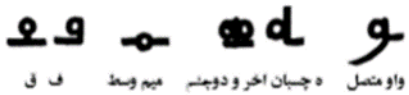
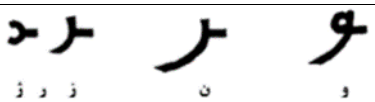
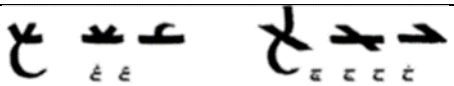
طبقه‌بندی حروف بر اساس جدول حروف برگرفته از مقالهٔ لیزا ولوو انجام شده است.

مبانی نظری

ولوو در مقالهٔ خود به ارائهٔ جدولی پنج‌ردیفه پرداخته که بر اساس آن، کل الفبا دربر گرفته می‌شود و حروف با توجه به فرم هر یک در این پنج دسته جای می‌گیرند. ردیف اول شامل افراشته‌ها یا کشیدگی‌های عمودی است؛ این دسته شامل حروفی می‌شود که سیر بالارونده نسبت به خط کرسی دارند و علاوه بر «ا» و «ل»، حروف دندانه‌دار و خرده‌حروف[1] را نیز در بر می‌گیرد.

ردیف دوم، کشیدگی‌های افقی یا چهارضلعی‌هاست که حروفی را شامل می‌شود که بر روی خط کرسی امتداد یافته و در خط کوفی دارای فرم‌های چهارضلعی هستند. سایر دسته‌های دیگر نیز با عنوان حروف دوار، حروف زیرین و حروف اریب نام‌گذاری شده‌اند که حرف واو در دو دستهٔ حروف دوار و زیرین قرار می‌گیرد. در این پژوهش نیز بر اساس جدول مذکور (جدول ۱)، حروف دسته‌بندی و ویژگی‌های آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است.

جدول ۱: دسته‌بندی حروف (Volov, 1966)

ردیف	موقعیت حروف	حروف
۱	افراشته‌ها	
۲	کشیدگی‌های افقی یا چهارضلعی‌ها	
۳	مدور	
۴	زیرین	
۵	مورب	

نسخه‌شناسی جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

جزوهٔ قرآنی با کد ۳۲۴۸ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی موجود است که جای‌گیری اجزای متن در آن بر اساس نظم معمول سوره‌های قرآنی نیست؛ چرا که پس از سورهٔ فاتحه، سورهٔ انعام آغاز شده و در ادامه به سورهٔ فاطر پرداخته شده و مجدداً در پایان، آیاتی از سورهٔ بقره آورده شده است. دلیل این ترتیب خاص و خارج از عرف مشخص نیست، اما به نظر می‌رسد اجزای جزوه پراکنده بوده و هنگام مرمت، آنچه باقی مانده است به ترتیب فعلی مرتب شده است. البته این احتمال نیز وجود دارد که به‌طور تعمدی و برای موارد یا مراسمی خاص، این آیات با چنین ترتیبی به کاتب سفارش داده شده باشد و یا به منظور صرفه‌جویی در هزینهٔ کتابت نسخهٔ مذکور بوده باشد؛ چرا که سادگی و نبود ظرافت در تزئینات و تذهیب این اثر، مؤید این موضوع است.

نسخهٔ موجود توسط فردی نامعلوم به آستان قدس رضوی اهدا شده است. کاتب آن علی‌بن‌محمدبن‌وراق در سال

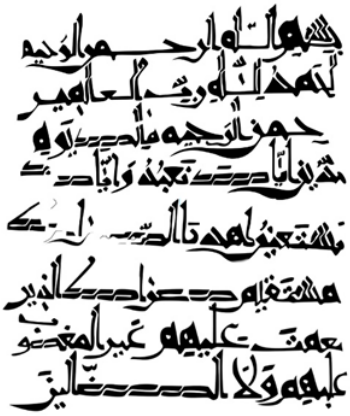
۲- منظور از خرده‌حروف، حروف دندانه‌دار (س، ش، ب، ت، ث و ی غیر از آخر) است.

۵۹۲ هجری قمری این اثر را کتابت کرده است[۱]. این جزوه دارای ۶۲ برگ در اندازهٔ خشتی با عرض ۱۶ و طول ۱۹ سانتی‌متر است. هر برگ شامل ۹ سطر بوده و اندازهٔ مسطر آن ۱۰ در ۱۱ سانتی‌متر است که بر روی کاغذهای سمرقندی به رنگ حنایی با مرکب مشکی کتابت شده است. این جزوه با خط کوفی و با دانگ قلم ۱/۵-۳/۴ میلی‌متر نگارش شده است. قابل ذکر است که در مشخصات این جزوه در کتابخانهٔ آستان قدس، درجهٔ خط آن «خوش» و ارزش اثر «نفیس» تشخیص داده شده است (Astan Quds Razavi Library, 2023).

تصویر ۱: برگی از جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی (Astan Quds Razavi Library, 2023)

شناخت ویژگی‌های جزوهٔ قرآنی شماره ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

برای شناخت ویژگی‌های حروف، با توجه به دسته‌بندی پنج‌گانهٔ جدول «ولوو»، خصوصیات هر دسته از حروف به‌صورت جداگانه تجزیه و بررسی شده است.



تصویر ۱: طرح خطی و کلی جزوه قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

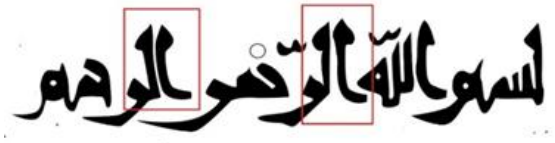
۱- صفحهٔ پایانی قرآن شامل چنین متنی است: «فقرالله له ولوالدیه ولمن قرولمن نظرو لمن‌ا قال امین یا رب العالمین‌اا و هذا خط علی بن محمد بن الوراق کتبه‌ا شهر رمضان عظم الله... سنته اثنی و تسعین وخمسمائه‌ا العبد المذنب الخاطی الجافی الفقیر الی‌ا رحمه الله تعالی» (Sahragard, 2020, p. 373).

ویژگی افراشته‌ها در جزوهٔ قرآنی شماره ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

دستهٔ اول اصول به‌کاررفته در نگارش این قرآن، افراشته‌های «ا» و «ل»هایی است که مطابق با کتیبه‌های کوفی تزئینی، همچون کتیبهٔ ارسلان جاذب (تصویر ۳) و کتیبهٔ آجری ساده‌ای در مسجد جامع اصفهان (تصویر ۴) و ده‌ها کتیبهٔ دیگر است. این روش مبتنی بر ایجاد تقارن و اجرای «ا» و «ل»های مجاور با برعکس کردن «ا» است، به‌طوری‌که ترویس‌ها[1] همچون دو فرم قرینهٔ یکدیگر قرار می‌گیرند. این شیوهٔ اجرا بیشتر در صفحات افتتاحیه دیده شده و در متن اصلی چنین نیست (تصویر ۵). حتی می‌توان در امضای کاتب این ویژگی را به‌طور ویژه مشاهده کرد (تصویر ٦).

تصویر ۳: بخشی از کتیبه ارسلان جاذب در نمای شرقی (Zabolizadeh Ghazanfar Abadi., & Sheikhi, 2022)

تصویر ٤: بخشی از کتیبه کوفی مسجد جامع اصفهان (Halimi, 2011)



تصویر ٥: دسته اول افراشته‌ها و اجراها

تصویر ٦: امضا کاتب قرآن ۳۲٤۸ آستان قدس (Sahragard, 2020)

دستهٔ دوم افراشته‌ها «ا» و «ل»هایی است که در آن‌ها حرف «ل» در ابتدا قرار دارد؛ مانند کلمهٔ «وَلا الضالین». فرم کتابت بر اساس رسم نوشتاری در کوفی شرقی و حتی سایر اقلام سته، به‌صورت ضربدری می‌باشد (تصویر ۷).

تصویر ۷: دسته دوم افراشته‌ها در جزوه قرآنی ۳۲٤۸ آستان قدس رضوی

دیگری که در اجرای افراشته‌های «ا» در این قرآن به چشم می‌آید، اجرای «ا»های میانیِ برخی از کلمات است که بنا به ترکیب‌بندی و صلاحدید کاتب، دارای ارسالی با زائده‌ای کوچک شبیه ناخنک است که اصطلاحاً به آن «مِهمِیز»[2] می‌گویند و به زیر خط کرسی امتداد می‌یابد. این ویژگی علاوه بر صفحات افتتاحیه، در متن قرآن نیز قابل مشاهده است و می‌توان آن را جزء تزئینات به شمار آورد (تصویر ۸).

۱- اصطلاحی در بین خوش‌نویسان، که به فرم پیکانی بر سر افراشته‌ها گویند (Ghlichkhani. 2011).

۲- در لغت‌نامهٔ دهخدا کلمه‌ای با نام «مهموز» وجود دارد که آن را سیخک پای خروس معنی کرده‌اند و یا کلمه دیگری به نام «مَهمِیز» که آن را میخ آهنی بر پاشنه خواندند که فرم ظاهری هر دو این معانی بی‌شباهت به فرم «مهمز» در اصطلاحات خوش‌نویسی نیست (Dehkhoda, 1998, P.P. 21917- 21918).

تصویر ۸: ایجاد مهمیز در برخی از افراشته‌ها در جزوه قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

دستهٔ سوم افراشته‌ها خرده‌حروف و فرم «س» را شامل می‌شود؛ ساختار هندسی این حروف با سایر حروف نسبتاً یکسان و هماهنگ است و دارای فرم‌های متداول در سبک کوفی تزئینی شرقی است. گاه دندانه‌ها و اتصالات در میان کلمات با فرم مثلث متساوی‌الاضلاع کتابت شده که در سبک کوفی متداول بوده، همچون حرف «ی» در کلمهٔ «المستقیم» و «نستعین» که قابل مشاهده می‌باشد (تصویر ۹).

تصویر ۹: دسته سوم افراشته‌ها در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

ارتفاع دندانه در حرف «ب» در «بسم‌الله» مانند افراشته‌های «ا» و «ل»، کشیدگی دارد. همچنین فرم دندانه‌های «س» ریتمیک و دارای حالت کاهشی است. شایان‌ذکر است که از دیگر ویژگی‌های بارز این قرآن، وجود سه نقطه در زیر خط کرسیِ حرف سین است (تصویر ۱۰) که «مطابق با رسم‌الخط سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم هجری می‌باشد (Sahragard, 2020).

تصویر ۱۰: دسته سوم افراشته‌ها در خرده‌حرف‌ها در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

ویژگی کشیدگی‌های افقی جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ شماره آستان قدس

دستهٔ اول در گروه کشیدگی‌های افقی، تمامی حروف به شکل رایج در خط کوفی کتابت شده و دارای تزئینات خاصی نیستند. در کل، نوشتار نشان می‌دهد که کاتب سعی داشته نظام نوشتاری منسجم و یکسانی را حفظ کند که در این گروه می‌توان به حروف «ط» و «ض» اشاره کرد (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱: دسته اول از کشیدگی‌های افقی در جزوه قرآنی شماره ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

آنچه که باید در دستهٔ دوم این گروه به آن پرداخت، شکل قرینه‌ای حرف «د» است که کاتب با اضافه‌کردن ناخنک یا مهمیز به هر دو طرف این حرف، دست به خلاقیت در این زمینه زده که با نظام نوشتاری کل قرآن نیز همسو می‌باشد. این روش، یعنی ایجاد تقارن در تزئینات مجاور، یکی از اصول پایه‌ای در کتیبه‌های کوفی است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: تزئینات و فرم حرف «د» در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

ویژگی‌های حروف دوار در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

این دسته از حروف علاوه بر دارا بودن حرکت‌های مدور، دارای سطح نیز هستند. این خصوصیات را در سرِ حروف «م وسط»، «ه» و «ق» می‌توان مشاهده کرد. کلیهٔ حروف این گروه در قسمت بالای فرم مدور خود دارای تیزی یا زائده‌ای همسو با نظام نوشتاری هستند. اگرچه این حرکت جزء شیوه‌های کتابت افراشته‌ها است، اما در سایر حروف به‌صورت خلاقانه به‌عنوان بخشی از تزئینات به‌کار رفته است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: فرم حروف «م» و «ق» در میانه کلمه در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

برخی از «م»های میانیِ کلمات دارای فرم مثلثی و دندانه‌های خرده‌حرف‌ها هستند، با این تفاوت که حرف «م» دارای روزنه است. فرم حرف «ق» نیز دارای روزنه و شکلی مربعی است که بر روی یکی از زاویه‌های خود قرار گرفته و به حرف مجاور متصل شده است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴: فرم برخی از حروف دوار در جزوه قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

ویژگی‌های حروف زیرین در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

در دستهٔ حروف زیرین، ارسال تا حدی انجام گرفته است. حرف «م» پایانی، «ر»، «ن» و «و» شبیه به یکدیگر کتابت شده‌اند، با این تفاوت که ارسال زیر خط کرسی و کشیدگیِ موازی با خط کرسی در حرف «ن» از سایر حروف این دسته بیشتر است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵: فرم حروف زیرین در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

ویژگی‌های حروف اریب در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

در گروه حروف اریب، حروف «ح» و «ع» در کلمات «الحمد» و «علیهم» قابل مشاهده است. حرف «ع» مانند شیوهٔ متداول در کوفی کتابت شده است و جنبهٔ تزئینی ندارد؛ اما حرف «ح» دارای مهمیز بوده و همسو با سایر تزئینات این قرآن است (تصویر ۱۶).

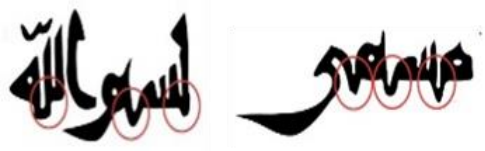
تصویر ۱۶: فرم حروف اریب درجزوه ۳۲٤۸ آستان قدس رضوی

ویژگی‌های اتصالات در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

آنچه از اتصالات حروف در جزوهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی می‌توان دریافت، پیروی از شیوهٔ متداول اتصالات در کوفی شرقی می‌باشد؛ اتصالاتی تخت و مستقیم که حداقل با چهار دانگ قلم کتابت شده و کاتب سعی در طولانی شدن آن بر خط کرسی نداشته است (تصویر ۱۷). همچنین

تصویر ۱۷: اتصالات مستقیم جزوه قرآنی ۳۲٤۸ آستان قدس رضوی

اتصالات «V شکل» که گاهی به شکل «U» نیز درآمده‌اند. این اتصالات با خطوطی نه‌چندان نازک و با درجهٔ باز و بسته بودن دهانه، به حرف قبل و بعد متصل می‌شده‌اند. با بررسی اجمالی درمی‌یابیم که درصد اتصالات «V شکل» با دهانهٔ جمع بیشتر است که این امر، ایجاد فشردگی و انسجام خاصی به اثر بخشیده است (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸: اتصالات V شکل جزوه قرآنی ۳۲٤۸ آستان قدس رضوی

ویژگی‌های تزئینات در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

تزئینات متصل به حروف

آنچه در رابطه با تزئینات متصل افزوده به خط قرآن مذکور باید بیان شود، ابتدا اجراها و اصول به‌کاررفته در نگارش افراشته‌های «ا» و «ل» است که مطابق با اصول اجرایی

تصویر ۱۹: حروف «ا»و «ل» قرینه در جزوه قرآنی ۲۳٤۸ آستان قدس رضوی

کتیبه‌ها بوده و ترویس‌ها همچون دو فرم قرینه، روبروی یکدیگر قرار می‌گیرند (تصویر ۱۹). دوم، اجرای مهمیز در برخی از حروف مانند «ا»های میانی، «د» و «ح» است (تصویر ۲۰).

تصویر ۲۰: اجرای تزئینات در حروف «د» و «ح» در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

سوم، اجرای نقاط حروف است که به‌صورت بیضی‌های کشیده و همسو با نوشتار انجام شده است که می‌توان آن را جزء تزئینات نوشتاری به‌حساب آورد (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱: اجرای فرم خاص نقاط در جزوه ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

تزئینات منفصل از حروف

به لحاظ تذهیب، این اثر دارای ۴ کتیبه و ۳۰ نشان است که با رنگ‌های سبز، زرنگاری و شنگرف آراسته شده و در مناطق مرکزی چندان رواج نداشته است و به‌نظر می‌رسد در ماوراءالنهر تهیه شده باشد؛ زیرا این شیوهٔ استفاده از دو رنگ برای زمینهٔ نقوش به تذهیب قرآن‌های قراخانیان بازمی‌گردد. به‌کارگیری گل‌هایی با اشکال نامفهوم در تزئینات سرسوره و ابرک از خصوصیات این نسخه می‌باشد. نشان آیات شامل گل‌های پنج‌پر و برگ‌های درشت و برجسته است که به‌طور ناشیانه و با دقت کم توسط سرنج رنگ‌آمیزی شده است. همین بی‌دقتی و آشفتگی را در نشان پنج آیه با شکلی سرو مانند در حاشیه می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۲۲) (Sahragard, 2020).

تصویر ۲۲: برگی از جزوه ۳۲۴۸ همراه با تزئینات سرسوره آستان قدس رضوی (Astan Quds Razavi Library, 2023)

ترکیب کلی در جزوهٔ قرآنی ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی

آنچه به لحاظ بصری در جزوهٔ ۳۲۴۸ شاهد آن هستیم، کتابتی یک‌دست با ضخامت‌های نزدیک به هم می‌باشد. قلم این اثر در مقایسه با سایر آثار در این زمینه، عناصر تزئینی زیادی ندارد و اصول به‌کاررفته در کتابت آن مطابق با اصول کتیبه‌های تزئینی است؛ مانند ایجاد تقارن در «ا» و «ل»هایی که گویای این امر است. خوش‌نویس در اکثر موارد سعی کرده از تمام پتانسیل‌های قوت و ضعف قلم استفاده کند. افراشته‌ها در این اثر چندان بلند نیستند، به همین دلیل فاصلهٔ بین سطرها زیاد نبوده است. «ه» متقارنِ توپر افراشته‌ها، ضخامت بیشتر در نسبت به ساقهٔ افراشته و همچنین ارتفاع کم در افراشته‌ها نسبت به سایر حروف، موجب شده که «ه»ی افراشته‌ها نسبت به ساقهٔ آن‌ها بزرگ‌تر از حد معمول به نظر برسد. ویژگی‌های دیگر نظیر کوتاهی افراشته‌ها نسبت به سایر حروف و شیوهٔ اجرا در فرم و اندازهٔ آن‌ها، اتصالات مستقیم کوتاه روی خط کرسی و اتصالات Vشکل با دهانه‌ای کم و عمقی زیاد است. همچنین کشیدگی‌های کوتاه روی خط کرسی در دستهٔ حروف کشیدگی‌های افقی از دیگر ویژگی‌های ترکیب این قرآن است. ناگفته نماند، ارسال با شیب کم در حروفی نظیر «ن» که سعی در موازی شدن با خط افق دارد، همچنین وجود مهمیزها در فرم کتابت اکثر حروف و قرار نگرفتن «بسم‌الله» در یک سطر جداگانه، همگی باعث شده‌اند که کل اثر دارای فشردگی و قالبی مربعی شود.

نکتهٔ قابل توجه در کتابت سورهٔ حمد و ترکیب کلی این اثر، قرار گرفتن تعمدی کلمات دارای «ا» و«ل» و حرف «ب» در «بسم‌الله» در ابتدای سطر است. کاتب سعی داشته با کشیدن برخی از حروف مانند «ن» در «اهدنا» و همچنین کشیدن حرف «ت» و «غ» در سطر پنجم سورهٔ حمد به این مهم دست یابد. نکتهٔ جالب توجه، عدم استفاده از اتصالات مستقیم در این راستا است؛ وجود اتصالات Vشکل به فشردگی و انسجام اثر کمک کرده است. فرم نقاط حروف که حالتی بیضی‌شکل دارد و وجود حروفی همچون «س» که در این قرآن با سه نقطه در زیر حرف کتابت شده است، از دیگر ویژگی‌هاست.

اگرچه برخی موارد، مانند نقاط حروف، شاید در نگاه اول کم‌اهمیت به نظر برسند، اما در این قرآن، وجود نقاط خاصهٔ حرف سین با سه نقطه در زیر فرم اصلی آن، در کنار مهمیزها

و اتصالات V‌شکل، در ایجاد تعادل بصری و ترکیب‌بندی در قالب فرم مربع، همانند کوفی‌های اولیه، بی‌تأثیر نبوده است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل جزوهٔ قرآنی شمارهٔ ۳۲۴۸ آستان قدس رضوی نشان می‌دهد که این اثر، در عین سادگی، از دقت، ظرافت و نوآوری بالایی در طراحی و ترکیب حروف برخوردار است. کاتب با رعایت تناسبات، تقارن، به‌کارگیری مهمیزها و اتصالات خاص توانسته است اثری با ساختاری نو و منسجم پدید آورد که ضمن حفظ خوانایی، جلوه‌ای تزئینی و هنری به نوشتار بخشیده است. ویژگی‌هایی مانند کوتاهی افراشته‌ها، مهمیزهای ظریف، اتصالات فشرده و حتی فرم بیضی نقاط حروف، موجب شکل‌گیری ترکیب کلی مربعی‌شکل و همسو با ترکیب‌بندی مربعی اثر شده است که توسط نظام نوشتاری منحصربه‌فرد این قرآن به دست کاتب ایجاد شده است. تزئینات ساده با رنگ‌های خاص و به‌کارگیری گل‌هایی با اشکال نه‌چندان منظم و دقیق در تزئینات سرسوره و ابرک از خصوصیاتی است که وجه تمایز این اثر از سایر آثار کوفی تزئینی را نشان می‌دهد. شایان ذکر است که نوع تزئینات بر تأثیر اقلیمی و فرهنگی منطقهٔ ماوراءالنهر دلالت دارد. از منظر تاریخی و تطبیقی می‌توان نتیجه گرفت که این قرآن نشان‌دهندهٔ مرحله‌ای از تکامل خط کوفی تزئینی است که در آن از سادگی کوفی اولیه فاصله گرفته و به سوی تجرید، تقارن‌سازی و نظم حرکت کرده است و در عین حال، ابداعی ساده اما خلاقانه متناسب با شرایط زمانه توسط خوش‌نویس رقم خورده است. بنابراین، این قرآن را می‌توان نمونه‌ای ارزشمند از هنر خوش‌نویسی اسلامی دانست که قابلیت الگوبرداری و کسب ایده‌های جدید برای پژوهشگران و هنرمندان را داراست.

References

Asgari, Z., & Chareie, A. (2021). Comparative study of the structure and decorations of the Kufic script inscription of Jame Mosque and Heydarieh Mosque in Qazvin. *Negareh Journal*, *16*(63), 23–44. (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.22070/negareh.2021.4211.2135

Astan Quds Razavi Library, Museums and Documents Center. (n.d.). Qur'anic manuscript no. 3248. Retrieved May 3, 2023, from https://www.library.razavi.ir

Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda dictionary* (Vol. 14). Tehran: University of Tehran Press.

Fazaeli, H. (2022). *Atlas of calligraphy*. Tehran: Soroush Publications.

Halimi, H. (2011). *Calligraphy aesthetics in the Grand Mosque of Isfahan*. Tehran: Ghadyani Publications.

Pakbaz, R. (2002). *Encyclopedia of art*. Tehran: Contemporary Culture Publications.

Sahragard, M. (2020). *Satr-e mastur: History and stylistics of Eastern Kufic*. Tehran: Institute for Compilation, Translation and Publication of Artistic Works (MATN), in collaboration with Imam Reza International Cultural and Artistic Foundation.

Volov, L. (1966). Plaited Kufic on Samanid epigraphic pottery. *Ars Orientalis*, *6*, 107–133.

Zabolizadeh Ghazanfar Abadi, V., & Sheikhi, A. R. (2022). Decoration and visual structure of Kufic script in the wall painting inscription of the tomb of Arsalan Jazeb. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *27*(1), 71–82. (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/jfava.2021.312288.666588

Zain al-Din al-Masraf, N. (2014). *Encyclopedia of Islamic calligraphy* (H. Farahmand Boroujeni, Trans.). Isfahan: Goldasteh Publications.

Khazaei Musk, S., Kazempour, M., & Sahragerd, M. (2023). Letter form in the stone inscriptions of "Bani Hasanwiyyah" (330-405 AH). *Peikareh Jornal*, 11(30), 76-96. (in

persian with English abstract). DOI:10.22055/pyk.2023.18142

Makinejad, M. (2018). The structure and characteristics of decorative Kufic inscriptions (with flowers, knots) in the Seljuk and Ilkhanid periods. *Negareh Journal*, 46, 16-27. (in persian with English abstract). DOI:10.22070/negareh.2018.774

Ghlichkhani, H. (2011). *Dictionary of Calligraphy Vocabulary and Terms*. Tehran: Rozaneh published.

Sahragard, M. (2020). *The Hidden Line; History and Stylistics of Eastern Kufic*. Tehran: Art Academy of the Islamic Republic of Iran. Institute of Compilation, Translation and Publication of Artistic Works (text).

Taghavi Nejad, B. (2018). Introducing and examining the decorative features of the stucco altar of the Saveh Mosque in the Four Seasons Museum of Arak. *Negarineh Magazine (Islamic Art)*, (6), 4-14. (in persian with English abstract). DOI:10.22077/nia.2019.2045.1167

Tondaro, M., & Khazai, M. (2022). Submit an article Judges Contact us Login English A comparative study of the design and decorative structure of Kufic inscriptions from the Buyid period (a wooden door in the National Museum of Iran and wooden panels of the shrine of Imam Ali (AS) in the Arab Museum in Cairo). *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, 4(2), 5-18. (in persian with English abstract). DOI:10.22052/hsi.2022.111896

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 03 May 2025 | Revised 08 Jun 2025 | Accepted 10 Jul 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

A Comparative Study of Costume in Illustrations of Zahhak Bound in Jalayirid, Timurid, and Safavid Manuscripts

Hojjatollah Askari Alamouti [a]*, **Zahra Fallah** [b]

a Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (h.askari@alzahra.ac.ir)

b. Master's Student in Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (z.fallah@student.alzahra.ac.ir)

Keywords
Structural patterns of Persian costume; Costume in manuscript painting; Zahhak Bound on Mount Damavand; Semiotic perspective

Citation
Askari Alamouti, H., & Fallah, Z. (2025). A Comparative Study of Costume in Illustrations of Zahhak Bound in Jalayirid, Timurid, and Safavid Manuscripts. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 55-72.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

Re-examining costume in Persian manuscript paintings provides a fundamental framework for reconstructing the history of dress and decoding the cultural meanings embedded in textiles. Despite the significance of clothing in the representation of political authority and social hierarchy, there remains a research gap concerning the structural and semiotic analysis of costumes depicted in the *Shahnameh*, particularly in scenes associated with the transfer of power. This study comparatively analyzes the semiotic functions of costume in the illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand from the Timurid and Safavid periods, together with a Jalayirid manuscript. It seeks to evaluate, from a comparative perspective, how the design and patterns of the garments depicted in this scene were interpreted from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era. The research adopts a descriptive-analytical method with a comparative approach and draws upon the concepts of discursive semiotics. The corpus consists of one Jalayirid *Shahnameh* manuscript (First Tabriz School), two Timurid manuscripts (Baysunghur and Ibrahim Sultan), and three Safavid manuscripts (Shah Tahmasp, Rashida, and Qarchaqay Khan). The findings indicate that, at the descriptive level and in comparison with travel accounts, there are no substantial differences between the two periods regarding the overall structure of layered garments, skirt length, and the types of undergarments. Technical pattern analysis also reveals a shorter *qabā* length and the addition of folded collars during the Safavid period. Finally, at the discursive-semiotic level, the binary oppositions of "nakedness/clothedness" and "formality/informality" in the costumes of Zahhak and Fereydun generate a coherent discourse of domination, subordination, delegitimization, and social hierarchy. This demonstrates that costume in these illustrations was not merely a realistic representation of historical dress but was deliberately employed by painters as a visual strategy for characterization and the polarization of power.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580359.1065

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245160.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

Costume constitutes one of the most significant visual codes in Persian manuscript painting, functioning not merely as a decorative element or a direct reflection of historical reality, but also as a medium through which social status, political legitimacy, and cultural values are communicated. Within the illustrated manuscripts of the *Shahnameh* of Ferdowsi, garments often play a central role in the construction of character identity and the articulation of ideological distinctions. Among the narrative episodes depicting the transition of power, the scene commonly known as Zahhak Bound on Mount Damavand occupies a particularly important position. This episode visualizes the defeat of tyranny and the establishment of legitimate sovereignty through the victory of Fereydun over Zahhak. While previous scholarship has examined narrative structure, iconography, and stylistic developments in *Shahnameh* illustration, comparatively little attention has been paid to the semiotic function of costume in shaping these visual narratives. Furthermore, studies that compare costume representation across the Jalayirid, Timurid, and Safavid periods remain limited. The present research therefore investigates how garments function as signifying systems in selected illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand and examines the continuity and transformation of costume design from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era. Accordingly, the central research question asks how the design, structural patterns, and semiotic functions of costume can be interpreted in illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand from the Jalayirid, Timurid, and Safavid periods.

Materials and Methods

This study employs a descriptive-analytical methodology combined with a comparative approach. Data were collected through library and documentary research. The corpus consists of six illustrated *Shahnameh* manuscripts: one Jalayirid manuscript attributed to the First Tabriz School, two Timurid manuscripts (the *Baysunghur Shahnameh* and *Ibrahim Sultan Shahnameh*), and three Safavid manuscripts (the *Shah Tahmasp*, *Rashida*, and *Qarachaqay Khan manuscripts of the Shahnameh*). Visual analysis focused on the principal protagonists—Zahhak, Fereydun, and their attendants—with particular attention to garment structure, silhouette, layering, headgear, trousers, belts, and decorative features. The reconstructed hypothetical costume patterns were compared with descriptions found in travel accounts and historical studies of Iranian dress. To interpret the symbolic functions of costume, the study draws upon semiotic-discursive analysis and theories of visual signification. Particular attention is given to the ways in which garments contribute to the construction of ideological oppositions and visual hierarchies within the image.

Findings and Discussion

The comparative analysis indicates a substantial degree of continuity in the overall structure of male attire throughout the examined periods. Layered garments, the qabā (outer coat), undergarments, loose trousers, waist sashes, and a variety of head coverings appear consistently across the corpus. Comparison with historical evidence suggests that the general organization of dress remained relatively stable between the Timurid and Safavid periods. Nevertheless, several formal modifications can be identified. These include the gradual shortening of the qabā, the increased visibility of trousers beneath the outer garment, and the appearance of folded collars in Safavid examples. Such developments correspond to broader transformations in courtly dress during the sixteenth century. More significant than these formal changes, however, is the semiotic role of costume in the visual construction of authority. A systematic iconographic distinction exists between Zahhak and Fereydun throughout the manuscripts. Zahhak is frequently depicted in a state of partial undress or in garments lacking ornamentation, ceremonial features, and markers of rank. His visual appearance is characterized by simplicity, vulnerability, and the absence of courtly attributes. By contrast, Fereydun consistently appears in richly decorated courtly attire distinguished by elaborate textiles, refined tailoring, luxurious accessories, and prestigious forms of headgear. His costume functions as a visual signifier of legitimate kingship and political authority. The attendants accompanying Fereydun generally follow the

same structural model of dress but occupy lower positions within the visual hierarchy. Differences in ornamentation, textile quality, scale, and placement within the composition establish a graded system of rank and social distinction. Costume therefore contributes not only to individual characterization but also to the organization of social relationships within the pictorial field.

From a semiotic perspective, the illustrations are structured through a series of oppositional codes. The contrast between nakedness and clothedness, informality and formality, deprivation and magnificence, and illegitimacy and sovereignty forms a coherent visual discourse. Zahhak's reduced or simplified attire signifies the loss of political authority and the erosion of social status. Fereydun's courtly costume, by contrast, communicates legitimacy, order, and divinely sanctioned kingship. In Safavid examples, these meanings are reinforced through increasingly sophisticated visual devices, including textile patterns, color contrasts, jewelry, and decorative detailing. Costume thus becomes an active participant in the production of meaning rather than a passive reflection of historical reality. The findings further indicate that painters deliberately manipulated costume conventions to strengthen the ideological content of the narrative. Garments serve as visual instruments through which power relations are materialized and made visible. The distinction between ruler and captive, victor and defeated enemy, is articulated as much through dress as through gesture, composition, or facial expression.

Conclusions

The study demonstrates that costume in illustrations of Zahhak Bound on Mount Damavand operates as a complex visual language embedded within the broader discourse of kingship and political legitimacy in Persian manuscript painting. Although the structural components of dress display considerable continuity from the Jalayirid and Timurid periods to the Safavid era, important formal developments—including changes in the qabā and collar design—can be observed. More importantly, costume functions as a semiotic system through which painters construct ideological distinctions between legitimate and illegitimate authority. The visual opposition established between Zahhak and Fereydun is expressed not only through narrative context but also through carefully differentiated forms of dress. Through contrasts between formal and informal attire, nakedness and clothedness, and differences in textile quality and ornamentation, painters articulated concepts of sovereignty, social hierarchy, and political legitimacy. Consequently, costume in these illustrations should be understood not merely as evidence for the history of dress but as a deliberate artistic strategy central to characterization, visual storytelling, and the representation of power in Persian manuscript culture.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی لباس در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در نسخه‌های جلایری، تیموری و صفوی

حجت‌اله عسکری الموتی (الف)، زهرا فلاح (ب)

الف) استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (h.askari@alzahra.ac.ir)

ب) دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. (z.fallah@student.alzahra.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵

شماره صفحات: ۵۵-۷۲

واژگان کلیدی

الگوی تن‌پوش ایرانی، لباس در نگارگری، به‌بندکشیدنِ ضحاک، نشانه‌شناسیِ گفتمانی

استناد به مقاله

عسکری الموتی، ح ا؛ و فلاح، ز. (۱۴۰۴). مطالعهٔ تطبیقی لباس در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در نسخه‌های جلایری، تیموری و صفوی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۵۵-۷۲.

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

چکیده

بازخوانی پوشاک در نگاره‌های ایرانی، بستری بنیادین برای بازسازی تاریخ طراحی لباس و رمزگشایی از کدهای فرهنگی منسوجات است. با وجود اهمیت لباس در بازنمایی مناسبات سیاسی، خلأ پژوهشی در زمینهٔ تحلیل ساختاری و نشانه‌شناختی تن‌پوش‌های شاهنامه -به‌ویژه در مجالس مرتبط با انتقال قدرت- وجود دارد. پژوهش حاضر با هدف تحلیل تطبیقیِ کارکرد نشانه‌ای پوشاک در نگاره‌های «به‌بندکشیدنِ ضحاک» در دو دورهٔ تیموری و صفوی، به‌همراه یک نسخهٔ جلایری، انجام شده است و سعی بر آن داشته تا چگونگی تفسیر طرح و الگوی تن‌پوش افراد در مجلس مذکور را در گذر از عصر جلایری و تیموری به صفوی، از منظر تطبیقی مورد ارزیابی قرار دهد. در این راستا، پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، و با بهره‌گیری از مفاهیم نشانه‌شناسی گفتمانی انجام شده است. جامعهٔ نمونه شامل یک نسخهٔ شاهنامه از مکتب آل جلایر (تبریز اول)، دو نسخهٔ تیموری (بایسنقری و ابراهیم‌سلطان) و سه نسخهٔ صفوی (شاه‌طهماسبی، رشیدا و قرچقای‌خان) می‌باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در لایهٔ توصیفی و در تطبیق با داده‌های سفرنامه‌ها، ساختار لایه‌بندی، طول دامن و نوع زیرپوش‌ها در هر دو دوره تفاوت فاحش و شاخصی ندارند. همچنین تحلیل فنی الگوها بیانگر کوتاه‌تر شدن قد قبا و افزوده شدن برگردان یقه در دورهٔ صفوی است. در نهایت، در سطح نشانه‌ای-گفتمانی، تقابل‌های دوتاییِ «برهنگی/پوشیدگی» و «رسمیت/غیررسمیت» در جامهٔ ضحاک و فریدون، گفتمانی نظام‌مند از سلطه، فرودستی، مشروعیت‌زدایی و رتبه‌بندی منزلت اجتماعی تولید کرده است؛ امری که نشان می‌دهد پوشاک در این مجالس صرفاً بازنمایی واقع‌گرایانهٔ لباس‌های تاریخی نبوده، بلکه به‌عنوان راهبردی عامدانه، از سوی نگارگران برای شخصیت‌پردازی و قطب‌بندی قدرت به‌کار گرفته می‌شد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.580359.1065

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245160.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

تاریخ پوشاک ایران از غنای فرهنگی عمیقی برخوردار است. با روی کار آمدن سلسله‌های سیاسی مختلف در ایران، که خاستگاه‌های قومی گوناگونی داشتند، نوع آداب و رسوم حاکم بر جامعه نیز دگرگون می‌شده است. از جمله، می‌توان این تغییرات را در شکل لباس‌های ادوار مختلف مشاهده کرد. از دوره‌های تیموری و صفوی می‌توان به‌عنوان دوره‌های اوج هنر و فرهنگ ایران پس از اسلام نام برد. از جمله مستندات مربوط به پوشاک ایرانی، می‌توان به سفرنامه‌ها اشاره کرد. آثار هارولد لمپ[1]، کلاویخو[2]، تاورنیه[3]، شاردن[4] و ظفرنامه یزدی از این جمله‌اند. این سفرنامه‌ها منابع دست‌اولی هستند که در آن‌ها به نوع پوشش ایرانیان نیز توجه شده است. از سوی دیگر، شاهنامهٔ فردوسی در ادوار مختلف مورد توجه بوده و موضوع به‌بند کشیدن ضحاک در چند شاهنامه متعلق به دوره‌های آل جلایر، تیموری و صفوی به تصویر کشیده شده است. چنان‌که مشهور است، نگاره‌های آل جلایر در مکتب تبریز اول، نگاره‌های دوره تیموری در مکتب‌های هرات و شیراز، و نگاره‌های دوره صفوی در مکتب دوم تبریز و اصفهان طبقه‌بندی می‌شوند. هدف از تحقیق حاضر، تحلیل و بررسی تن‌پوش افراد در این نگاره‌ها از لحاظ ساختار الگویی، طرح لباس و منسوجات به‌کاررفته است. فرض تحقیق این است که لباس از ابزارهای اصلی نقاشان در شخصیت‌پردازی و ایجاد تمایزهای نشانه‌ای بوده است. پرسش اصلی پژوهش این است که طرح و الگوی لباسِ استفاده‌شده برای تن‌پوش افراد در نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» در دوره‌های جلایری، تیموری و صفوی، از منظر تطبیقی چگونه قابل تفسیر است؟ روش تحقیق، تطبیقی است و رویکرد تحلیل‌ها، با تمرکز بر این روش، ملهم از مفاهیم کلی نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان می‌باشد. روش استخراج الگوی لباس از نگاره‌ها، تجربی و مبتنی بر مشاهده است. گردآوری مطالب از طریق منابع اسنادی، پایگاه‌های اطلاعاتی دیجیتال و کتابخانه‌ای صورت گرفته و نقشه عملیاتی تحقیق به این شرح بوده که پس از توصیف دقیق، در مرحله تحلیل یافته‌ها و استخراج الگوها و طرح‌ها، نسبت میان نگاره‌ها و گزارش‌های تاریخی، پیوسته محل مراجعه و توجه است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر به لحاظ هدف، کاربردی–توسعه‌ای و از نظر روش، توصیفی و تطبیقی–تحلیلی است. در بخش تحلیل و به‌منظور عمق‌بخشی به تطبیق و فراتر رفتن از مقایسه، از رویکردهای نشانه‌شناسانه و تحلیل گفتمان به‌صورت آزادانه استفاده شده است. گردآوری داده‌ها با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای انجام شده و انتخاب نمونه‌ها به شیوه هدفمند و غیرتصادفی صورت گرفته است. نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» از دوره آل جلایر، در یک نسخه موجود در موزه توپقاپی ترکیه، از دوره تیموری تنها در دو شاهنامهٔ بایسنقری و ابراهیم‌سلطان، و از دوره صفوی در سه شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، رشیدا و قرچقای‌خان تصویر شده است. محوریت مسئله پوشیدگی فریدون که در تناقض با عریان‌بودن ضحاک است، از دلایل اصلی انتخاب هدفمند این مجالس به شمار می‌رود. رویکردهای تفسیری متنوعی برای تحلیل این نگاره‌ها از جمله شمایل‌شناسی، تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی قابل انتخاب است. در نتیجه، برای عمق‌بخشیدن به تطبیق، ایده‌های اصلی این رویکردهای تحلیلی با بهره‌گیری کیفی از مؤلفه‌های تحلیل گفتمان تصویری و نشانه‌شناسی ساختارگرا، الهام‌بخش نگارش تفاسیر بوده‌اند.

پیشینه

مجموعه منابعی که پیش از این درباره موضوع اصلی این مقاله کار شده‌اند، در دو دسته قابل طبقه‌بندی است: دسته اول، مطالعاتی هستند که به موضوع ضحاک و مجلس به‌بندکشیدن او توجه کرده‌اند و دسته دوم، مقالات، پایان‌نامه‌ها یا کتاب‌هایی هستند که الگوی لباس‌های

1- Harold Albert Lamb
2- Ruy González de Clavijo
3- Jean Babtiste Tavernier
4- Jean Chardin

تاریخی را محور مطالعات خود قرار داده‌اند. صرف‌نظر از ترتیب تاریخی، منابع پیشین مطابق با همین طبقه‌بندی گزارش می‌شود. نگاره «به‌بند کشیدن ضحاک» از جمله روایت‌هایی است که در ادوار مختلف توسط نگارگران به تصویر درآمده است. کاظمی در پژوهش *مطالعه تطبیقی ساختار بصری نگاره‌های نبرد فریدون و ضحاک در مکاتب دوره صفوی*، مهم‌ترین وجوه تشابه و افتراق نگاره‌ها را بررسی و مقایسه کرده و در قالب مکاتب اصلی نگارگری به بیان نتایج این مقایسه پرداخته است (Kazemi, 2012). بنی‌اسدی نیز در تحقیق *بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی*، انواع نگاره‌هایی را که با موضوع زیست ضحاک در شاهنامه نقاشی شده‌اند طبقه‌بندی و تحلیل بصری کرده است. البته یکی از این نگاره‌ها مربوط به صحنه مرگ ضحاک است. نویسنده با بررسی رنگ لباس ضحاک در تمام تاریخ نگارگری ایران به این نتیجه رسیده است که رنگ لباس ضحاک همواره یکی از رنگ‌های آبی، نارنجی یا ترکیبی از این دو بوده است (Baniasadi, 2015). ذکاوت و حسینی نیز در پژوهش *مطالعه تطبیقی رابطه متن و تصویر در نگاره صحنه به دارآویختن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری، ابراهیم‌سلطان و طهماسبی*، به این نتیجه رسیده‌اند که بنیان نظری خلق اثر، ثنویت‌انگاری ایرانیان باستان است. آن‌ها با هدف بررسی میزان پایبندی نقاشی به متن اصلی، وجه اشتراک سه نگاره را وفاداری به اصول هنری زمانه و مهم‌ترین تمایزات را صحنه‌پردازی، ترکیب‌بندی و تعداد عناصر بصری ارزیابی کرده‌اند (Zekavat., & Hoseini, 2020). در تحقیقی دیگر با عنوان *تحلیل نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی و رشیدا بر اساس رویکرد روایت‌شناسی ژرار ژنت*، طغان و همکاران، نگاره اسارت ضحاک را بر اساس سه مؤلفه ژنت[1] (یعنی لحن، زمان و وجه) تحلیل نموده و نسبت به لباس بی‌اعتنا بوده‌اند (Toghan., & et al, 2022). خواجه‌احمدعطاری و همکاران نیز در پژوهش *تحلیل روایت‌شناسانه به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری بر مبنای نظریه ژرار ژنت*، روش مقاله پیشین را این بار در شاهنامهٔ بایسنقری تکرار کردند؛ به این ترتیب که انطباق متن و روایت تصویریِ به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری را بر اساس عوامل تحلیل‌کننده روایت در نظریه ژنت دنبال نمودند (Khajeh Ahmad Attari., & et al. 2024). زمانی نیز در پژوهش *بررسی پوشاک در تحلیل منزلت فریدون در نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی* نتیجه قابل‌توجهی را مطرح کرده و معتقد است فریدون هم‌زمان دو بار در این نگاره تصویر شده است. وی بیان داشته که بر خلاف تصور محققان در مورد نگاره به‌بند کشیدن ضحاک، هنرمند شخصیت فریدون را دو بار در دو جایگاه متفاوت اجتماعی از طریق نوع فرم پوشاک به نمایش می‌گذارد و در واقع نگاره یادشده دو ساحت مختلف از دو منزلت متفاوت زندگی اجتماعی فریدون را نمایان می‌سازد (Zamani, 2023). در مقابل، امین‌خندقی و ذباح در تحقیق *واکاوی ساختار نگاره به‌بند کشیدن ضحاک در شاهنامهٔ بایسنقری و طهماسبی با تکیه بر نظریه ولادیمیر پراپ* به تغییرات در بیان بصری دو نگاره از دو شاهنامه تأکید می‌کنند. ایشان معتقدند هر دو نگاره در تطبیق با شاهنامهٔ فردوسی دچار دگرگونی ساختاری بوده و دلایلی همچون تأثیرپذیری از هنجارهای سیاسی، نظامی، اجتماعی و مذهبی و اعتقادات شخصی پادشاهان (به‌عنوان سفارش‌دهندگان) و مکاتب حاکم بر نگارگری (مکتب هرات در شاهنامهٔ بایسنقری و مکتب تبریز در شاهنامهٔ طهماسبی) در این امر مؤثر بوده‌اند. از نظر آن‌ها، تغییر شخصیت منفور ضحاک به شخصیتی مظلوم و قابل‌ترحم در هر دو نگاره، جایگزینی بایسنقر میرزا به‌جای فریدون در هر دو نگاره و همچنین تبدیل فضای رزم به فضای بزم، از جمله نتایج این تغییر اندیشه‌ها نزد سفارش‌دهنده و هنرمند است (Amin Khandaqi., & Zabbah, 2024).

از سوی دیگر، منابعی وجود دارند که به استخراج الگوی لباس‌های تاریخی توجه کرده‌اند. غلامیان‌آزاد و کاظم‌پور در پژوهش *بررسی و تحلیل طرح و برش لباس در هنر ایران باستان و کاربرد آن در طراحی لباس زنان*، به این نتیجه رسیدند که لباس‌های ایرانی در طول تاریخ دارای ویژگی‌هایی همچون

1- Gerard Genette

بلندی لباس، وجود چین، دامن‌های بلند و رنگ مشترک هستند. آن‌ها معتقدند با واکاوی طرح و برش لباس‌ها می‌توان مشابهت‌های زیادی میان لباس‌های تاریخی ایران و مد روز معاصر جهان برشمرد (Gholamian-Azad., & Kazempour, 2018). کتابی با عنوان *طراحی لباس در میان نگاره‌های شاه‌طهماسب* نوشته کریم‌پور ارمکی نیز، با وجود آن‌که به طرح لباس چند نگاره از شاهنامهٔ طهماسبی می‌پردازد، مجلس ضحاک را تحلیل نمی‌کند (Karimpour Aramaki. 2021). یارمحمدی توسکی نیز در پژوهش *تدوین الگوی طرح و نقش تن‌پوش ایرانیان در قرن ٦ و ٧ ه. ق. بر پایه نگاره‌های نسخه‌های خطی دوره میانی اسلامی*، هدف خود را مدون‌سازی الگوی طرح، نقش لباس و شناخت رنگ از طریق نگاره‌های سمک عیار و ورقه و گلشاه تعیین کرده است. نویسنده برای رسیدن به این هدف، پوشاک اواخر دوران سلجوقی و اوایل ایلخانی را از نظر رنگ، طرح و نقش پارچه و الگوی دوخت مورد تحلیل قرار داده است (Yarmohammadi Touski, 2022). در تحقیقی دیگر با عنوان *طراحی مانتو مجلسی بانوان با الهام از رنگ و تزئینات نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد*، سجادی و شاهرخی نیز به این نتیجه دست یافتند که رنگ‌ها و تزئینات در آثار کمال‌الدین بهزاد دارای مفهوم نمادین بوده و برای منظوری خاص به‌کار رفته‌اند (Sajjadi., & Shahrokhi, 2023).

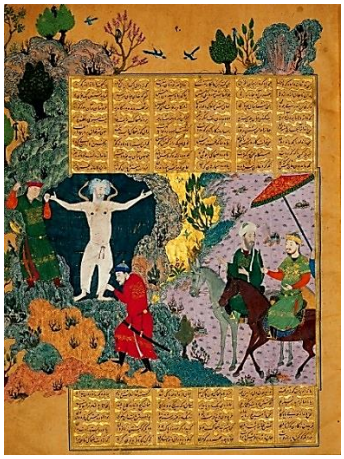
مرور مطالعات لباس و نگارگری نشان می‌دهد توجه نویسندگان به لباس در نقاشی ایرانی با رویکردهای متنوع، نتایج گوناگونی داشته و خود می‌تواند محلی برای استخراج یک مقاله مروری مستقل باشد. از سوی دیگر، ادبیات پژوهش نشان می‌دهد خلأ تحقیقاتی در زمینه تقابل وضعیت لباس و عریانی در نگاره‌های به‌بند کشیدن ضحاک وجود دارد.

توصیف نگاره‌های به‌بندکشیدن ضحاک در شاهنامه‌های آل جلایر، تیموری و صفوی

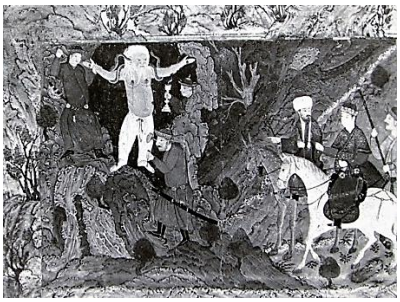
بر اساس مطالعهٔ شاهنامه‌های بررسی‌شده در این پژوهش، نگاره‌های به‌بندکشیدن ضحاک دارای سه دسته شخصیت اصلی‌اند: الف) ضحاک، ب) فریدون و ج) ملازمان. همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، وحدت بیانیِ تقریباً مشترکی در ترکیب‌بندی کلی نگاره‌ها دیده می‌شود. با این حال، نمی‌توان از تمایزهای بصری هر یک چشم‌پوشی کرد. آنچه در تمام نگاره‌ها رعایت شده، حفظ جایگاه محوری ضحاک به‌عنوان ضدقهرمان در تصویرگری است. از سوی دیگر، نقش فریدون نیز در نگاره‌ها شایان توجه است و به شکل‌های متنوعی بازنمایی شده است. تعداد ملازمان در نگاره‌ها متفاوت است و در جای خود بحث می‌شود. در ادامه، طرح لباس شخصیت‌ها بر اساس طبقه‌بندی سه‌گانهٔ یادشده استخراج، تحلیل و ارزیابی می‌شود. افزون بر شش نگارهٔ مورد بحث، نگارگران دیگری نیز صحنهٔ به‌بندکشیدن ضحاک و بخش‌های مختلف این داستان را به تصویر کشیده‌اند، اما به دلیل نامعلوم بودن هنرمند یا مکتب نقاشی، این آثار در مقاله بررسی نشده‌اند. همچنین، بشقاب‌های سفالیِ مکشوف از قرن چهارم هجری قمری نیز از نمونه‌های شایان توجه‌اند که داستان به‌بندکشیدن ضحاک را روایت می‌کنند.

جدول ۱: به‌بند کشیدنِ ضحاک در پنج شاهنامهٔ مختلف

تیموری، شاهنامهٔ ابراهیم‌سلطان، مکتب شیراز، کتابخانه بادلیان آکسفورد (URL1)



تیموری، شاهنامهٔ بایسنقری، مکتب هرات (URL2)



شاهنامهٔ مکتب جلایری، تبریز، قرن ۸ ه. ق (URL3)

صفوی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی، مکتب تبریز، سلطان‌محمد (URL4)

صفوی، شاهنامهٔ قرچقای‌خان، مکتب اصفهان، محمدقاسم، کتابخانهٔ سلطنتی قصر وینزور (URL5)

صفوی، شاهنامهٔ رشیدا، مکتب اصفهان، محمدیوسف، موزهٔ کاخ گلستان (URL6)

الف) ضحاک

تن‌پوش ضحاک در این شش نگاره به دو شیوه تصویر شده است. در شاهنامه‌های آل جلایر و تیموری، ضحاک نیمه‌عریان و تنها با یک پای‌جامهٔ سفیدرنگ دیده می‌شود، اما نگارگران شاهنامه‌های صفوی او را با پیراهنی بلند و ساده و مچ‌پیچ (ساق‌بند) به تصویر کشیده‌اند. از آنجا که نگارگر ناگزیر بوده است بر جایگاه اسارت او تأکید کند، ضحاک با ساده‌ترین نوع پوشش (یعنی زیرجامه) به تصویر درآمده است. در تمام نگاره‌ها، تن‌پوش ضحاک زیرجامه [یا همان لباس غیررسمی] است. از دورهٔ باستان، ایرانیان لباس سفید ساده را به‌عنوان لباس زیر استفاده می‌کردند (Gheibi, 1999). تاورنیه نیز در این خصوص می‌نویسد که مردان در دورهٔ صفوی دو پیراهن بر تن می‌کردند و معمولاً لباس‌های رویی را از پارچه‌های رنگی انتخاب می‌کردند؛ زیرا به رنگ در پوشاک خود علاقهٔ فراوانی داشتند، به‌گونه‌ای که هر تکه از لباس به رنگی متفاوت بود؛ قبا یک رنگ، شلوار رنگی دیگر و پیراهن به رنگی دیگر (Tavernier, 195, P. 622). شلوار ضحاک در نگاره‌های تیموری از پارچه‌ای گشاد است که در قسمت کمر با لیفه جمع می‌شود و مچ آن نسبتاً تنگ‌تر است. در شاهنامه‌های صفوی نیز ضحاک در مقام زندانی،

با نهایت سادگی، در پیراهنی بلند و گشاد و شلواری که تنها ساق‌بند رنگی آن نمایان است، به تصویر کشیده شده است.

جدول ۲: تطبیق لباس ضحاک در شاهنامه‌های جلایری، تیموری و صفوی

تنها نگاره‌ای که در آن ضحاک در صحنهٔ به‌دارآویخته‌شدن لباسی رنگی بر تن دارد، شاهنامهٔ طهماسبی است که توسط سلطان‌محمد ترسیم شده است. در شاهنامه‌های رشیدا و قرچقای، پیراهن ضحاک دارای برشی بیضی در هلال گردن است. معمولاً در پیراهن‌های جلوبسته، برش‌هایی از این دست تعبیه می‌شد تا پوشیدن لباس آسان‌تر شود. لباس ضحاک الگو و دوخت پیچیده‌ای ندارد، زیرا از پارچه‌ای یک‌تکه، گشاد و بدون حلقهٔ سرشانه تشکیل شده است. گمان می‌رود نگارگر بر سادگی و بی‌آلایشی لباس ضحاک تأکید کرده باشد تا از لباس به‌عنوان عاملی نشانه‌ای برای بازنمایی جایگاه نازل او بهره گیرد. همین تمهید در مورد سرپوش یا کلاه نیز تکرار می‌شود. عریان بودن سر و پریشانی گیسوان، به‌روشنی بر وضعیت بحرانی و نابسامان ضحاک دلالت دارد. چنان‌که مشهور است، کارکرد سرپوش‌ها در میان ایرانیان، علاوه بر جنبهٔ پوشش، حفظ سر از ناپاکی‌ها نیز بوده است (Mounesi Sorkheh, 2017, p. 117). هرچند با توجه به اهریمنی بودن ضحاک، او بدون پوشش سر نمایش داده شده است، اما در نگاره‌های صفوی می‌توان مشاهده کرد که این شیوهٔ بازنمایی، حسی از ترحم را نیز در مخاطب نسبت به ضحاک برمی‌انگیزد.

ب) فریدون

ضحاک به‌دلیل در بند بودن به‌راحتی قابل تشخیص است، اما تشخیص فریدون در برخی نگاره‌ها کمی پیچیده‌تر است. یکی از راه‌های شناسایی فریدون در میان افراد نگاره، گرز گاوسار[1] و گاو پرمایه است. فریدون در نگاره‌ها با تن‌پوشی فاخر، پارچه‌های زربفت و زری‌دوزی، البسه با رنگ‌های درخشان و کلاهی تاج‌گونه، در هیئت یک پادشاه صفوی یا تیموری ترسیم شده است. در دورهٔ تیموری، پوشاک شاه و اطرافیانش از لایه‌های رنگی مختلفی تشکیل می‌شد. تعدد لباس و چندلایه بودن پوشش، از نشانه‌های جایگاه والای اجتماعی به شمار می‌رفت. به‌عنوان مثال، قبا یکی از مهم‌ترین اجزای پوشاک مردان در این دوره بود. کلاویخو در این‌باره می‌نویسد: «قبا لباس رویی و رسمی مردان بود که معمولاً با آستین‌های کوتاه استفاده می‌شد و از بهترین پارچه‌ها و رودوزی‌ها تزئین می‌گردید. برای جامهٔ زیر قبا، نیم‌تنه‌ای چسبان از جنس ابریشم بر تن می‌کردند. روی آن، قبای بلندی می‌پوشیدند که تا مچ پا را می‌پوشاند. افراد

۱- گرزی که از سرِ گاوِ پرمایه، گاوی که فریدون در کودکی از شیر آن تغذیه می‌کرد، ساخته شده بود.

بلندمرتبه و شاهزادگان، بخش‌های پشت، سینه، شانه‌ها و آستین لباسشان دارای رودوزی‌های باشکوه بود» (Clavijo, 1966, p.p. 254-275). در مورد شکل و کیفیت دوخت کلاه نیز اطلاعات مناسبی در دست است. کلاه‌های مردانه در این دوره به شکل نیم‌کره‌ای با اندکی حالت مخروطی و دارای شیارهای عمودی بودند که در پیرامون خود لبه‌ای رو به بالا با شکافی گرد یا مثلثی داشتند (Pope, 2001, p. 258). از دیگر پوشیدنی‌های رسمی، انواع کفش مردانه بود که در دورهٔ تیموریان به آن «موزه» گفته می‌شد و در این نگاره‌ها نیز دیده می‌شود. موزه نوعی پای‌افزار ساق‌دار مانند چکمه بود که ساق آن تا روی زانو می‌رسید. تن‌پوش فریدون در نگاره‌های صفوی کمابیش با یکدیگر تشابه دارند و تنها تفاوت در سرپوش افراد در شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی است، زیرا افراد نگاره به‌طور یکدست با کلاه قزلباش[1] (تاج حیدری) ترسیم شده‌اند. قزلباش، کلاه نمادین شیعه در زمان شاه اسماعیل و شاه‌طهماسب بود که پس از مرگ شاه‌طهماسب منسوخ شد (Karimpour Aramaki. 2021, p. 56). در نسخهٔ شاه‌طهماسبی، فریدون قبایی با قد و آستین کوتاه و سبزرنگ بر تن دارد که مشابه قبای کردی است. قبای کردی، کاتبی یا کادبی، تن‌پوش نیم‌تنه‌ای بود که با توجه به فصول سرد و گرم سال، با آستین یا بدون آستین استفاده می‌شد (Gheibi, 1999, p. 419).

جدول ۳: تطبیق تن‌پوش فریدون در شاهنامه‌های جلایری، تیموری و صفوی

مچ‌پیچ زردرنگی که به دور ساق پا ترسیم شده، «پاتابه» نام داشت. پاتابه از مهم‌ترین ابزارهای پوشش پا پیش از ارتباط با اروپاییان بود؛ به‌طوری که حتی پادشاهان نیز مانند سربازان، ملازمان و بسیاری از افراد عادی از آن استفاده می‌کردند (Dadvar, A., & Pour Kazemi, 2009, p. 77). تاورنیه در این‌باره می‌نویسد: «پاتابه نواری از پشم بز به طول دو زرع و عرض دو انگشت است که به دور ساق پا تا روی قوزک پیچیده می‌شود. علاوه بر این، در این دوره کفش سفیدرنگی بدون پاشنه وجود داشت که آن را «ساغری» یا «تیماج» می‌نامیدند (Tavernier, 195, P. 623). در اینجا افراد زیادی، از جمله فریدون، در حال اعدام ضحاک دیده می‌شوند که گوشهٔ قبای خود را در شال‌کمر قرار داده‌اند. افراد هنگام کار معمولاً گوشهٔ قبای خود را در جوف شال‌کمر قرار می‌دهند. شاه و شاهزادگان و سایر شخصیت‌های درباری، لباس‌های فاخر و مجللی بر تن می‌کردند تا خود را از دیگر طبقات جامعه متمایز نشان دهند. در پوشاک این طبقه بیشتر از رنگ‌های طلایی، سبز، قرمز، آبی و صورتی استفاده می‌شد. رنگ طلایی نماد شهرت، آبرو

۱- قزلباش یا سرخ کلاه

و توانگری است (Dadvar, A., & Pour Kazemi, 2009, p.p. 39-40). ردای مورد استفاده در این طبقه از جنس پنبه، ابریشم ساده یا زربفت و در رنگ‌های روشن بوده است. طرح‌های روی ردا، پاپوش، کمربند و حتی دکمه‌های طلایی، آنان را از طبقات دیگر متمایز می‌کرد (Mohebbi., & et al, 2019, p. 131). محمدقاسم و محمدیوسف، نگارگران شاهنامه‌های رشیدا و قرچقای‌خان، در تکمیل و انجام نگاره‌های این شاهنامه‌ها با یکدیگر همکاری داشته‌اند. به اعتقاد بسیاری از نسخه‌شناسان شاهنامه -به‌ویژه رابینسون و همکاران- نگاره‌های این شاهنامه توسط محمدیوسف و محمدقاسم تصویر شده‌اند (Robinson., & et al, 2007)؛ از این رو، تشابهات زیادی میان نگاره‌ها قابل مشاهده است. فرم و ترکیب‌بندی کلی نگاره‌ها شباهت زیادی به یکدیگر دارند و تنها تفاوت‌های جزئی در رنگ لباس و ترکیب‌بندی پس‌زمینه مشاهده می‌شود. فریدون در شاهنامهٔ رشیدا با قبایی (کردی) قرمز تیره با ترئینات و نقوش طلایی، قمیص (پیراهن بلند یا جامهٔ زیرین بلند) نارنجی و زیرشلواری آبی ترسیم شده است.

برای لباس‌های درباری، یکی از انواع پارچه‌های رایج زربفت بود. این پارچه بافتی محکم داشت و از رشته‌های طلا و نقره که یکی‌درمیان و به‌صورت راه‌راه بافته می‌شدند، تشکیل می‌گردید. نقش گل‌های آن را با ابریشم براق و نرم، نزدیک به رنگ زمینه، می‌بافتند. بافت برخی نقوش کوچک یا به‌کارگیری الیاف طلا بر زمینهٔ نقره، بر جنبهٔ تجملی پارچه می‌افزود. رنگ‌های رایج این دوره عنّابی روشن و آبی لاجوردی است، اما رنگ‌های ملایم‌تر مانند گل‌بهی، آجری، قهوه‌ای، خاکستری و بنفش نیز در این نوع پارچه‌ها و سایر منسوجات معمول بوده است (Pope, 2001, p. 216). شال‌کمر پهنی بر روی قبا ترسیم شده است. بر روی قبا شالی ابریشمی زربفت به کمر بسته می‌شد و روی آن شال پشمی کرمان نیز قرار می‌گرفت. بزرگان گاهی سه شال‌کمر روی هم می‌بستند (Tavernier, 195, P. 623)، زیرا شال‌کمر پهن‌تر نشان‌دهندهٔ ارج، قرب و منصب بالاتر بود. سرپوش فریدون نسبت به دیگر افراد نگاره تفاوت دارد؛ کلاه تاج‌مانندی است که به جواهرات آراسته (مرصع) شده است. شلوار گشاد آبی و ساغری سبزرنگ نیز به پا دارد. شلوار در این دوره بسیار گشاد و مشابه شلوار کردی امروزی بود و در مچ پا تنگ‌تر می‌شد و معمولاً آستردار بوده و تا قوزک پا را می‌پوشاند. مردان ساغری‌های الوان به پا می‌کردند که متداول‌ترین رنگ آن سبز بوده است. تن‌پوش فریدون در شاهنامهٔ قرچقای دارای همین مؤلفه‌ها (قبا، شال‌کمر، پیراهن قمیص، تاج‌کلاه، کفش ساغری) می‌باشد، اما رنگ آن‌ها متفاوت است.

ج) ملازمان

دربارهٔ تن‌پوش ملازمان باید گفت، همان‌طور که در شاهنامهٔ فردوسی آمده است، از فریدون خواسته شد برای از میان برداشتن ضحاک، تعدادی افراد مورد اعتماد و ملازمان خاصه را با خود همراه کند. در نگاره‌ها، مهتران، ملازمان، افراد نظامی و در برخی موارد افراد بلندمرتبه نیز ترسیم شده‌اند. افراد مورد اعتماد فریدون طبیعتاً از طبقهٔ عوام و مردم عادی نبوده‌اند؛ از این رو پوشش آنان به طبقات اشراف و رده‌های بالای اجتماعی شباهت بیشتری دارد. اجزای پوشاک آن‌ها شامل پیراهن زیرین، قبا، کمربند یا شال‌کمر و کلاه یا دستار است که در اغلب موارد مشابه دیده می‌شود. به نظر می‌رسد تنها تفاوت ظاهری در لباس‌ها به نقوش پارچه مربوط است. فقط برخی افراد، مانند مهتر اسب یا میخ‌کوب، با پوششی ساده‌تر به تصویر درآمده‌اند. در مجموع، پوشاک افراد از فریدون تا ملازمان الگویی یکسان دارد و تفاوت اصلی در جنس و نقش پارچه‌هاست، زیرا برش لباس‌ها توسط یک الگوی‌اسا س[1] واحد انجام می‌گرفته است.

لباس کنیزان در دورهٔ صفوی معمولاً به رنگ نارنجی بوده و از این رنگ در پوشاک خادمان مرد کمتر استفاده می‌شده است. برای ملازمان مرد، بیشتر از رنگ‌های آبی، سبز، بنفش، آبی روشن و سفید استفاده می‌شده (Mohebbi., & et al, 2019, p. 136) و کارگران در دورهٔ صفوی نیز عمدتاً از رنگ‌های سردی همچون سبز مایل به آبی، بنفش، قهوه‌ای، آبی و سفید در پوشش خود استفاده می‌کرده‌اند و

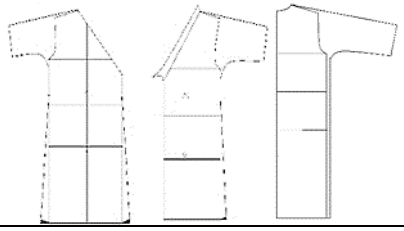
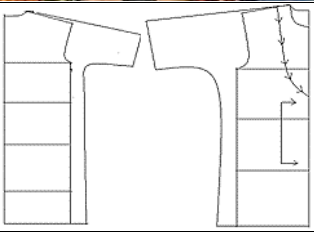
۱- اصطلاحی فنی در طراحی و دوخت لباس: الگوی پایه‌ای که مدل‌سازی لباس بر روی آن انجام می‌شود.

لباس آنان ساده، یک‌رنگ و بدون نقش بوده است. در مورد سربازان و جنگجویان دورهٔ صفوی نیز باید گفت که لباس گروهی از آنان به رنگ قرمز بوده که نماد خشم و قدرت تلقی می‌شده است. علاوه بر آن، از رنگ آبی تیره نیز استفاده می‌کرده‌اند که نشانگر قدرت و جدیت بوده است. زره و کلاه سربازان نیز غالباً به رنگ طلایی به تصویر درآمده است. برخی از ملازمان دستار بر سر دارند، زیرا دستار از جمله گرامی‌ترین و محترم‌ترین پوشاک ایرانیان محسوب می‌گردد. پارچهٔ دستار از قطعات گلدار و گران‌بها تهیه می‌شود و معمولاً در رنگ‌های مختلف است. بر اساس گزارش شاردن، زیر دستار شب‌کلاه یا عرق‌چینی از کتان مضرس یا ماهوت بر سر گذاشته می‌شود (Chardin, 1980, p. 804).

تحلیل فنی الگوی لباس

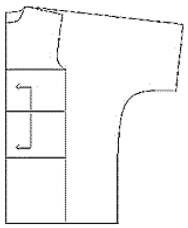
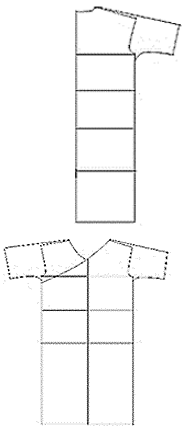
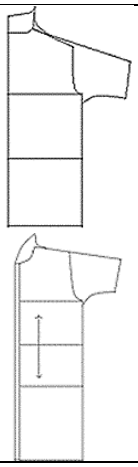
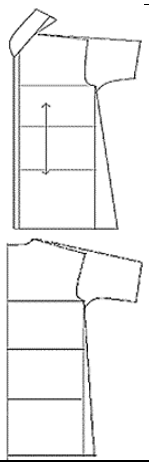
به‌نظر می‌رسد روش‌شناسی استخراج الگوی لباس از روی تصاویر و نقاشی‌های تاریخی، یکی از خلأهای تحقیقاتی در حوزهٔ مطالعات تاریخ لباس است. تنها اشارات گذرایی در برخی از مقالات دربارهٔ چگونگی بازیابی الگوی لباس دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، افهمی و همکاران با یادآوری یادداشتی از پیریابک در مقالهٔ «طراحی پوشاک ایران در دوران اشکانیان» (Afhami., & et al, 2011,p. 32). با مشاهدهٔ دقیق الگوهای به‌دست‌آمده از البسهٔ افراد در نگاره‌ها، نکات فنی لباس‌های تیموری و صفوی را در دو بخش ۱) بالاپوش و قبا و ۲) شلوار و پای‌جامه، مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند.

جدول ۴: مقایسه الگوی لباس زیر و لباس رسمی

	نمونه لباس رسمی/ قبای مردان صفوی (کاتبی)	نمونه لباس غیررسمی/ الگوی پیراهن ضحاک
نگاره‌های صفوی		
الگوی مستخرج از نقاشی‌ها		

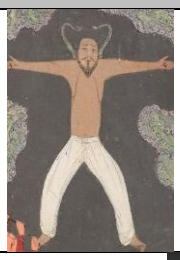
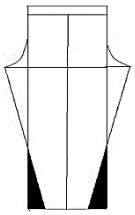
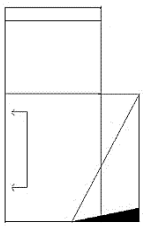
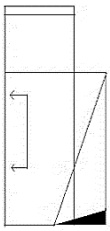
۱- بالاپوش و قبا: بر اساس این نگاره‌ها، قبا در دورهٔ تیموری دارای قدی بلند بوده است. همچنین پیراهن بدن‌چسبِ زیرین نیز دامنهٔ بلندی داشته، به‌طوری‌که از کناره‌های چاک قبا، پیراهن زیرین به‌خوبی قابل مشاهده است. معمولاً آستین قبا در دورهٔ تیموری کوتاه بوده و آستین پیراهن زیرین دست را می‌پوشانده است. هارولد لمب در توصیف جزئیات لباس بالاپوش تیموری نوشته است: «یقهٔ قبا به‌صورت چپ و راستی روی یکدیگر قرار می‌گرفته و با کمربند نازک مرصع در ناحیهٔ کمر محکم می‌شده است» (Lamb, 2019, p. 112). قد قبا به‌تدریج در دورهٔ صفوی کوتاه شده و تا روی زانو تقلیل یافته است که در جدول ۳ به‌خوبی قابل مشاهده است. به نسبت قبا، پیراهن زیرین نیز کوتاه‌تر شده است. آستین برخی قباها کوتاه شده و در خط مرکزی جلو، دکمه و جادکمه ایجاد شده که اصطلاحاً به آن «کردی» گفته می‌شود. برخی دیگر از قباها قد بلند و آستین‌های بلند داشته‌اند و دکمه‌های جلویی آن‌ها صرفاً تزئینی بوده و هیچ‌گاه بسته نمی‌شده است (جدول ۵). تاورنیه در این خصوص گزارش داده است: «معمولاً در جلوی سینه سه ردیف تکمه دارد، اما هیچ‌وقت تکمه‌ها بسته نمی‌شود و فقط برای زینت است (Tavernier, 195, P. 623).

جدول ۵: الگوهای استخراج‌شدهٔ قبای افراد در نگاره‌های صفوی و تیموری

دوره	نگاره	الگوی قبا	نگاره	الگوی قبا
تیموری				
صفوی				

به‌دلیل کوتاه شدن قد قبا، شلوار به خوبی نمایان شده است. برخی دیگر، قبایی جلوباز با آستین بلند که بالاتنه بر روی سینه از روی شانهٔ چپ به زیر بغل راست رفته و در پهلو با بندینک یا شالی در کمر محکم می‌شدند. یقهٔ قبا در جلو سینه به‌صورت برگردان بر روی سینه قرار دارد و مورب روی خط شکست یقه برمی‌گردد (Karimpour Aramaki, 2021, p. 46). نوآوری تازه‌ای که در قبای مردان صفوی دیده می‌شود و تا پیش از آن وجود نداشته، برگردان یقهٔ تن‌پوش افراد است. یقه‌ای با بازی کم، تا بالاتر از خط کارور که رنگ آن نیز با پارچهٔ قبا متفاوت است؛ زیرا بالاپوش‌ها پنبه‌دوزی شده و در نهایت با پارچه‌های رنگی دیگری آسترکشی می‌شدند (Tavernier, 195, P. 622).گویا قباها در آن زمان آستری‌دوزی می‌شده‌اند. در لباس ملازمان نیز این برگردان یقه مشاهده می‌شود. در برخی از تن‌پوش‌ها هر دو طرف یقه و در برخی دیگر یک طرف یقه از خط شکست برگردانده شده است. این یقه‌ها به یقهٔ آرشال امروزی بسیار شباهت دارند. در رسم الگو، نگارندگان یقهٔ آرشال را برای این البسه مدل‌سازی کرده‌اند.

جدول ٦: الگوی پای‌جامهٔ مردان تیموری و صفوی

الگوی لباس / نوع تن‌پوش	مستندات تصویری	گستردهٔ لباس/ الگوی پای‌جامه
الگوی شلوار ضحاک تیموری		
الگوی شلوار مردان صفوی		
شلوار مردان صفوی شاهنامهٔ طهماسبی		

۲- شلوار و پای‌جامه: شلوار افراد، همان‌طور که در نگارهٔ به بندکشیدن ضحاک در شاهنامهٔ طهماسبی مشهود است، نسبت به دورهٔ پس از آن گشادی کمتری داشت. گزارش شاردن نیز همین مطلب را تأیید می‌کند: «شلوار از قسمت بالا گشاد و در قسمت مچ پا تنگ می‌شد و اندازهٔ آن تا روی قوزک پا قرار داشت» (Chardin, 1980, p. 799)، اما رفته‌رفته شلوار در زمان شاه عباس گشادتر شد که در نگاره‌های مکتب اصفهان به‌خوبی قابل رؤیت است. در مطلبی که از تاورنیه آمده نیز این موضوع قابل تأیید است: «زیرشلواری ایرانیان هم گشاد و هم بلند است و تا روی قوزک پا می‌آید» (Tavernier, 195, P. 623). ظاهراً شلوار در زمان شاه عباس دوم گشادتر شد و این ادعا در نگاره‌های مکتب اصفهان به‌خوبی قابل مشاهده است (جدول ٦). حفظ تن‌پوش شلوار حتی برای زندانی، دارای اهمیت اخلاقی و ظریفی است. شلوار در سنت جوانمردان و عیاران ایرانی، یک لباس معمولی نبوده، بلکه به‌عنوان پوشاکی که در آیین جوانمردی مقدس شمرده می‌شد، باید تلقی شود. این معنا در رسائل خاکساریه در رسالهٔ نخست به این شکل آمده است که چون آدم و حوا از بهشت هبوط کرده و عورتشان آشکار شد: «جمله درختان در حق آدم بخل کردند» جز درخت انجیر. حق تعالی عتاب کرد و انجیر پاسخ داد: «اگر در ملک بی‌زوال تو بنده‌ای کریم باشد، می‌شاید...» جواب درخت انجیر به حضرت باری تعالی لایق آمد؛ خطاب عزت در رسید که: «از درخت انجیر بدین کرم که تو کردی (سه) خلعت کرامت کنم؛ نخست آنکه آدم چون برگ تو بکند، از جای آن سه قطره شیره بچکید، در بن درخت انجیر درخت پنبه‌ای رسته شد... من از تو پنبه را پیدا کنم که تا قیامت بندگان سترپوش از آن سازند و مهمان تو باشند و اصل شلوار فتوت‌داران از آن قطره است» (Afshari, 2003, p. 7). اهمیت شلوار برای فتوت‌داران و جوانمردان تا آن اندازه است که سرآغاز توصیه به رهروان طریقت، بسته نگاه داشتن بند شلوار و حفظ پاکدامنی بیان شده است. به‌نظر می‌رسد این تمهید نقاشان که از عریان کردن پای ضحاک خودداری کرده‌اند، می‌تواند بر سرانجام همین

ضابطه‌های آموزش‌داده‌شده در فتوت‌نامه‌ها تفسیر شود. مانند صحنه‌های به صلیب کشیدن مسیح که عورت بدن را با یک پارچه می‌پوشانند، در اینجا نیز در حق ظالم‌ترین حاکم، داشتن شلوار مراعات شده است. با اینکه می‌شد برای تحقیر بیشتر از برگ یا تکه‌ای پارچه برای پوشاندن استفاده کرد، حفظ شلوار در نگاره‌های جلایری و تیموری و سپس اضافه شدن بالاپوش زیرجامه‌ای در دورهٔ صفوی جالب توجه است.

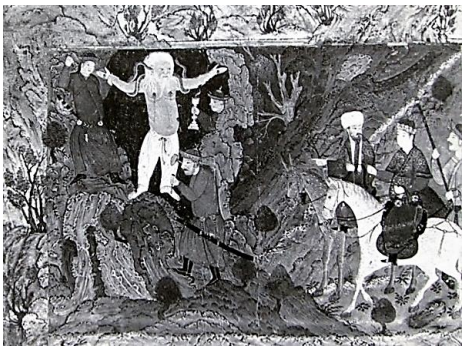
تحلیل نشانه‌شناسی گفتمانی

در تحلیل مباحث مذکور باید گفت لباس در نگاره‌های «به بند کشیدن ضحاک» به‌عنوان نشانهٔ بصری بسیار مهمی برای تبیین تمایزات و شخصیت‌پردازی استفاده شده است. از منظر نشانه‌شناسانه، برهنگی ضحاک در نگاره‌های عصر تیموری و پوشش غیررسمی او در نقاشی‌های دورهٔ صفوی، یک نظام نشانه‌ای برجسته در بازنمایی اسارت او را شکل داده است. برهنگی یا به بیان دیگر، غیاب لباس و پوشش در پیکرهٔ ضحاک، تمهید بصری نقاشان برای تنزل جایگاه او در برابر فریدون و حتی ملازمان است. ضحاک در همهٔ نگاره‌ها به شیوهٔ مسیحیان مصلوب شده و به واسطهٔ حبس در کوه دماوند، بالاتر از فریدون دیده می‌شود. لباس در مجالس مورد مطالعه، گفتمانی از قدرت نیز تولید کرده است؛ قدرتی که بیش از هر چیز در شکل طراحی لباس نمود یافته است. برهنگی از یک سو و گشاد بودن لباس از سوی دیگر، فرومایگی جایگاه ضحاک را در برابر لباس رسمی فریدون به تصویر می‌کشد. لباس فریدون در چسبان‌ترین حالت ممکن است، به‌گونه‌ای که حتی بر اساس الگوهای استخراج‌شده، اگر دوباره دوخته شود نیز قابل پوشیدن نیست. تنگ بودن و آراستگی لباس، فریدون را در موقعیتی آرمانی و در موضع قدرت قرار می‌دهد. در شاهنامهٔ بایسنقری، علاوه بر این، ترسیم سایبان بر روی فریدون نیز به جایگاه مقتدرانهٔ او کمک کرده است. در یک تطبیق میان نسخه‌های تیموری و صفوی، استفاده از لباس برای اجتماعی‌سازی تفاوت قدرت روشن‌تر می‌شود. اگر بخواهیم بر اساس نسخه‌های مورد بررسی به اصول تعمیم‌پذیر دست یابیم، در نگاره‌های تیموری، ضحاک فاقد لباس یا نیمه‌عریان است و در دورهٔ صفوی، ضحاک سر تا پا پوشیده به تصویر کشیده شده است. نسخه‌ای از آل جلایر که در موزهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود، شباهت ترکیب‌بندی بسیاری با مجالس تیموری دارد؛ در واقع می‌توان این نقاشی را پیش‌متن اصلی برای نقاشی مشابه آن در شاهنامهٔ بایسنقری در نظر گرفت (جدول ۷).

از منظر نشانه‌شناسی پوشاک، فقدان لباس صرفاً به معنای نبود پوشش نیست، بلکه دلالت منفی بر منزلت و مشروعیت تولید می‌کند؛ نکته‌ای که در نشانه‌شناسی لباس به‌طور ویژه مورد تأکید قرار گرفته است (Akbari., & Dadkhah, 2024). در همین نسخه‌ها، فریدون با پوششی تنگ، دقیق و رسمی نمایش داده می‌شود؛ ترکیبی از کنترل، انضباط و شکوه که با الگوی بازنمایی «قدرت مشروع» در نگارگری ایرانی همخوان است (Mounesi Sorkheh, 2012). در نگاره‌های صفوی، وضعیت پیچیده‌تر می‌شود. ضحاک همچنان با لباسی غیررسمی و فاقد جزئیات تشخص، تصویر می‌شود، اما در مقابل، لباس فریدون از نظر جنس، نقش‌مایه، چین و نمود مواد غنی‌تر می‌شود و این روند مطابق تحول نقش لباس در هنر صفوی است که از سطح کاربردی فراتر رفته و به کد هویت‌شناختی و سیاسی تبدیل شده است (Blair., & Bloom, 2003). افزوده شدن سایبان، جواهرات و بافت پارچه در نسخه‌های صفوی، نشانگر انتقال قدرت از بدن به نشانه‌ها است: «بدن ضحاک با فقدان پوشش تضعیف شده و بدن فریدون زیر بار نشانه‌ها تقویت می‌شود».

جدول ۷: تطبیق مجلس به‌بند کشیدنِ ضحاک دورهٔ جلایری و تیموری

شاهنامهٔ بایسنقری، مکتب هرات، قرن ۹ ه. ق



شاهنامهٔ مکتب جلایری، تبریز، قرن ۸ ه. ق

این روند با تحلیل نشانه‌شناسانهٔ رولان بارت نیز قابل خوانش است؛ آنجا که لباس را نه یک شیء مادی منفرد، بلکه نظام رمزگذاری‌شدهٔ اجتماعی می‌داند که بر اساس دوگانگی‌هایی مانند رسمی-غیررسمی و مشروع-نامشروع عمل می‌کند (Barthes, 1990). در همین چارچوب، لباس فریدون در هر دو دوره به‌صورت لباسی حامل ارزش مثبت رمزگذاری می‌شود و لباس-بی‌لباسی ضحاک حامل ارزش منفی است. از سوی دیگر، تحلیل گفتمان این وضعیت نشان می‌دهد که بازنمایی‌های بصری از طریق قطب‌بندی قدرت عمل می‌کنند. انتخاب آگاهانهٔ «برهنگی» برای ضحاک، بخشی از گفتمان سلب مشروعیت و مقبولیت است و نه صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی. این تداوم عامدانه نشان می‌دهد که لباس در نگاره‌های ضحاک صرفاً عنصر تزئینی نیست، بلکه واسطهٔ معنا و گفتمان است و در گذر از دورهٔ تیموری به صفوی، این واسطه‌گری لایه‌مندتر و سیاسی‌تر شده است. نظام نشانه‌ای-گفتمانی لباس در نگاره‌های تیموری و صفوی تنها تابع تفاوت‌های زیبایی‌شناختی و یا سبک‌های نگارگری نیست، بلکه تابع تحول در شیوهٔ بازنمایی قدرت است. در نگاره‌های تیموری، لباس در سطح دلالت مستقیم عمل می‌کند و دوگانه‌های ساده‌ای همچون «پوشیدگی-برهنگی» و «قدرت-سقوط» را بازتاب می‌دهد. در این سطح، ضحاک با حذف نشانهٔ لباس و فریدون با تثبیت پوشش رسمی تمایز می‌یابند. به عبارت دیگر، بدن و پوشش در این دوره حامل اصلی ایدئولوژی هستند و گفتمان قدرت از طریق حداقل نشانه‌ها قابل فهم است. در دورهٔ صفوی، نظام نشانه‌ای لباس پیچیده‌تر می‌شود و لباس از نقش صرفاً پوشش فراتر می‌رود. در این دوره، فریدون نه تنها از طریق چسبندگی لباس و تناسب اندامی، بلکه از طریق مواد، بافت، رنگ، تزئینات و اشیاء همراه بازنمایی می‌شود. این تحول نشان می‌دهد که گفتمان قدرت در دورهٔ صفوی نیازمند سطح بالاتری از رمزگذاری فرهنگی بوده و برای تثبیت مشروعیت شاهانه، ناگزیر از ایجاد دلالت‌های لایه‌مند است. در مقابل، ضحاک در نگاره‌های صفوی با لباس غیررسمی و فاقد جزئیات تشخص بازنمایی می‌شود. این غیاب نشانه‌ای، نقش منفی او را در سطح نمادین تثبیت می‌کند.

نتیجه‌گیری

واکاوی تطبیقی شش نگارهٔ «به بند کشیدن ضحاک» نشان می‌دهد که پوشاک در نگارگری ادوار تیموری و صفوی، فراتر از یک لایهٔ تزئینی یا سند تاریخیِ صرف، به‌عنوان نظامی رمزگذاری‌شده و گفتمانی عمل می‌کند. برآیند تحلیل فنی الگوها دلالت بر تحول ساختاری در برش جامه دارد؛ به‌طوری‌که شاخصه‌هایی چون بلند بودن لباس و تعدد لایه‌ها در عصر تیموری، در دورهٔ صفوی به کوتاهی قد قبا، وضوح بیشتر شلوار و نوآوری در برگردان یقه تغییر یافته است. این دگرگونی فرمال، مستقیماً بر بازنمایی معنایی قدرت اثرگذار بوده است. در هر دو دوره، طراحان با برهنه نگه داشتن ضحاک [یا ملبس کردن او به ساده‌ترین زیرجامهٔ غیررسمی] و آراستن فریدون به تن‌پوش‌های فاخر، چسبان و چندلایه، دوگانه‌های معنایی «مشروعیت-سلب مشروعیت»، «پاکی-آلودگی» و «سلطه-فرودستی» را بازتولید کرده‌اند. با این حال، نظام نشانه‌ای لباس در عصر صفوی پیچیده‌تر و لایه‌مندتر شده و قدرت را از ساحت عینی بدن به ساحت

کدهای فرهنگی (رنگ، بافت و جواهرات) منتقل کرده است. در نهایت، همگرایی نسبی میان الگوهای تصویری و داده‌های سفرنامه‌ها نشان می‌دهد که نگارگران با وجود وفاداری به واقعیت‌های پوشش زمانه، از لباس به‌عنوان ابزاری نشانه‌شناختی برای تثبیت ایدئولوژی‌های سیاسی و مذهبی استفاده کرده‌اند. تسری این الگوی تطبیقی به شاهنامه‌های عثمانی و گورکانی می‌تواند چشم‌اندازهای نوینی را در مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و تاریخ پوشاک بگشاید.

References

Afhami, R., Farbod, F., & Fathi, L. (2011). Clothing design during the Parthian era (pattern, cutting and sewing of garments). *Negareh*, 6(17), 31-45. (In Persian with English abstract). https://sid.ir/paper/142970/en

Afshari, M. (2003). *Futuvvat-Nameh and Khaksariyyeh treatises* (Thirty treatises), Tehran: Cheshmeh.

Akbari, K., & Dadkhah, P. (2024). The semiotics of men's clothing series *in the Eye of the Wind* on the opinions of Roland Barthes. *Iranian Journal of Anthropological Research, 13*(2), 73–100. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/ijar.2023.363396.459835

Amin Khandaqi, J., & Zabbah, M. (2024). Analysis of the structure of Zahhak bound on Mount Damavand in Baysunghur and Shah Tahmasp *Shahnameh* based on the theory of Vladimir Propp. *Negareh Journal*, *19*(70), 93–107. (In Persian with English abstract). https://negareh.shahed.ac.ir/article_3983.html?lang=en

Baniasadi, M. A. (2015). Studying the miniatures of the story of Zahak in Tahmasbi Shahnameh from the point of view of illustration. *Negareh Journal*, *9*(32), 4–26. (In Persian with English abstract). https://negareh.shahed.ac.ir/article_197.html?lang=en

Barthes, R. (1990). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press.

Blair, S. S., & Bloom, J. M. (2003). The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field. *The Art Bulletin*, 85(1), 152–184. https://doi.org/10.1080/00043079.2003.10787065

Chardin J. (1980). *Chardin's travels* (M. Abbasi, Trans.). Amir Kabir Publications. (Original work published in French). (In Persian).

Clavijo, R. G. de. (1966). *Safarnameh-ye Kalavikhu (Narrative of the embassy of Ruy González de Clavijo to Timur*, 1403–1406) (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Book Translation and Publishing Organization.

Dadvar, A., & Pour Kazemi, L. (2009). Persian footwear in Ilkhanid, Timurid and Safavid. *Islamic Art*, *5*(10), 23–42. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22034/ias.2009.125680

Gheibi, M. (1999). *Eight thousand years of the history of clothing of Iranian ethnic groups*. Hirmand Publications. (In Persian).

Gholamian-Azad, M., & Kazempour, Z. (2018). An investigation and analysis of clothing pattern and cut in ancient Iranian art and its application in women's fashion design. In *National Conference on the Manifestations of Iranian-Islamic Art in Culture, Science, and Documents*. University of Guilan. (In Persian).

Karimpour Aramaki, A. S. (2021). *Costume design among the illustrations of Shah Tahmasp's Shahnameh*. Kelid Pajouh Publications. (In Persian).

Kazemi, S. (2012). A comparative study of the visual structure of the illustrations of The Battle of Fereydun and Zahhak in the schools of the Safavid period. *Comparative Studies of Art*, *2*(3), 47–60. (In Persian).

Khajeh Ahmad Attari, A. R., Taghavi Nejad, B., & Toghan, N. K. (2024). A narratological analysis of the imprisonment of Zahhak in Baysunghur Shahnameh based on the theory of Gérard Genet. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *29*(1), 73–84. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22059/jfava.2023.361118.667134

Lamb, H. (2019). *Tamerlane: The last great conqueror of the world* (A. Javaherkalam, Trans., 2nd ed.). Atisa Publications. (In Persian).

Mohebbi, B., Hasankhani ghavam, F., & Amani, M. (2019). The analysis of personal between communications with costume colors in painting of Safavid period. *JIC, 3*(1), 127–140. (In Persian with English abstract). http://jih-tabriziau.ir/article-1-81-fa.html

Mounesi Sorkheh, M. (2017). *Clothing of Iranians in the Qajar era (How and why)*. Morakkab-e Sepid Publications. (In Persian)

..... (2012). Reading of Iranian clothing system with post-structure (Approach of Barthes). *Pazhuhesh-e- Honar, 3*, 37–46. (In Persian).

Pope, A. U. (2001). *Masterpieces of Persian art* (P. Natel Khanlari, Trans.). Elmi-Farhangi Publishing Company. (In Persian).

Robinson, B. W., Sims, E., & Bayani, M. (2007). *The Windsor Shahnama of 1648*. London: Azimuth Editions for the Roxburghe Club.

Sajjadi, S. M., & Shahrokhi, N. (2023). The design of women's gowns inspired by the colors and decorations of Kamaluddin Behzad's paintings. *Journal of Textile Science and Technology, 12*(3), 74–92. (In Persian with English abstract). https://doi.org/20.1001.1.21517162.1402.12.3.2.5

Tavernier, J.-B. (1958). *Tavernier's Travelogue* (A. Nouri, Trans.). Tehran: Sanaei Library.

Toghan, N. K., Khajeh Ahmad Attari, A. R., Taghavinezhad, B., Yazdanpanah, H., & Abasi, S. (2022). Analysis of the image of to tie up Zahak in Tahmasbi and Rashida Shahnameh based on Gerard Genet's narratology approach. *MTH 12*(23), 1–12. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.61186/mth.12.23.1

Yarmohammadi Touski, M. (2022). Development of a design and pattern model for Iranian garments in the 6th and 7th centuries AH based on illustrations from manuscripts of the Islamic middle period [Master's thesis, Isfahan University of Art]. (In Persian with English abstract).

Zamani, N. (2023). Examination of clothing in the analysis of Fereydon's dignity in the depiction of the binding of Zahhak in the Shahnameh of Shah Tehamasbi. *Journal of Interdisciplinary Studies in Visual Arts, 2*(3), 55–67. (In Persian with English abstract). https://doi.org/10.22034/jivsa.2023.392667.1048

Zekavat, S., & Hoseini, S. R. (2020). A comparative study of the relationship between text and image in the scene of Zahak's hanging illustration in the Baysonghory, Ibrahim Soltan and Shah Tahmasp's Shahnameh (The Book of Kings). *Negarineh Islamic Art, 7*(19), 153–171. (In Persian with English abstract). https://doi.org/doi:10.22077/nia.2020.3143.129

URL1:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Zahhak_chained_on_Mt._Damavand.jpg

URL2:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Zahhak_bound_on_mount_Damavand._Baysungur%27s_Shahnama%2C_1430._The_Gulistan_Palace_Museum%2C_Tehran.f040.jpg

URL3:https://warfare.6te.net/Persia/Shahnama/Zahhak_bound_on_mount_Damavand-early14C.htm

URL4:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Sultan_Muhammad_Tiran_Zahhak.jpg

URL5: https://museum.ganjoor.net/items/shahname-rct/p0018

URL6: https://en.wikipedia.org/wiki/Shahnameh_of_Rashida

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 27 Sep 2025 | Revised 06 Nov 2025 | Accepted 26 Nov 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

Classification of Construction Techniques in Timurid Envelope Flap Covers Binding

Razieh Roohani Isfahani [a], **Farhad Khosravi Bizhaem** [b]*, **Hassan Yazdanpanah** [c]

a. Master Graduate in Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (razi.roohani@yahoo.com)

b. Associate Professor, Department of Calligraphy and Miniature Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (f.khosravi@aui.ac.ir)

c. Instructor, Department of Calligraphy and Miniature Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Keywords
Persian Bookbinding, Envelope Cover, Timurid Art of the Book

Citation
Roohani Isfahani, R., Khosravi Bizhaem, F., & Yazdanpanah, H. (2025). Classification of Construction Techniques of Timurid Sartabl Bookbindings. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 73-96.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

The Timurid era (771-912 AH/1370-1506 CE) marks a critical phase in the transformation of the art of bookbinding. During this period, various measures were devised to fulfill the functional and protective aspects of bindings, among the most significant achievements being the introduction of the envelope flap covers (head flap). Beyond its technical function, the envelope flap cover also attracted artists' attention from an aesthetic perspective. Initially, its decoration consisted of geometric motifs executed using the stamped (Zarb) technique; however, with the advancement of bookbinding techniques, the envelope flap covers gradually acquired more elaborate and refined ornamentation. The present study was conducted using a descriptive-analytical approach, in response to the need for a better understanding of the practices of binding manuscripts and with the aim of systematizing the construction techniques of Timurid envelope flap covers bindings. To this end, more than one hundred examples preserved in various collections worldwide were examined, from which twenty representative bindings were selected based on the diversity of construction methods and verified against museum records and previous studies. Accordingly, the construction methods of the covers in the outer layer and lining of the binding boards were identified, classified, and described under the categories of stamped, mosaic, carved, textile, and marbled paper, and the most commonly used techniques were determined. The results indicate that stamped decoration (Zarbī) was the most frequently employed technique in Timurid envelope flap bindings, followed by mosaic (Mo'arraq) and carved (Monabbat) techniques which were predominantly used in the doublures. It should be noted that in all examined samples, despite differences between the design of the flap cover and that of the outer cover in composition and decoration, the construction method and material of the flap covering and the connecting arm completely followed those of the binding boards.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.570948.1059

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243069.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

Manuscripts are among the primary research sources in various fields and also constitute the main focus of studies in the field of book arts. The art of bookmaking is composed of a unity of diverse elements; therefore, bookmaking workshops have always been centers of collaboration among different artists. Bookbinding and the preservation of written sources, as an artistic profession, have accompanied manuscripts throughout historical periods. This art gradually evolved throughout the history of book production and illumination, in line with professional developments, tools, and the cultural and artistic advancements of societies. In this context, due to the importance of sacred Qurans and valuable literary manuscripts, Iranians, in addition to literary and artistic measures, devised additional protective techniques to preserve these books. Among them are the *box* and *tableh*, made of wood, metal, or cardboard covered with leather, whose origins date back to the pre-Islamic period. Another protective innovation specific to Iranian bookbinders is the flap cover (head flap), or the turned-over edge of the cover. The exact date of the invention of the flap cover is unknown. Researchers estimate that the earliest surviving examples of envelope cover date back to the 4th and 5th centuries AH. The oldest identified sartabl belongs to a Quranic binding preserved in the Chester Beatty Museum. With the rise of the 8th century AH (15th century CE), when the center of artistic developments in the Islamic world shifted eastward from Egypt and Syria to Iran, fundamental changes occurred in the style of writing and decoration of manuscripts. One of these changes was the envelope covers.

Timurid princes, and subsequently the rulers of various regions during this period, by spending wealth and providing artistic and cultural patronage, provided the basis for the growth and flourishing of manuscript-related arts, including book decoration. This growing trend continued into the following centuries. In the Timurid period, alongside the flourishing of the art of bookbinding, the flap covers also acquired their own distinctive styles and designs. It seems that this issue has been neglected in the studies of researchers on Timurid Persian bindings. The necessity of this research lies in understanding the bookbinding practices of manuscripts in this period. This contributes to completing our knowledge of book arts in the Timurid era, as well as identifying other manuscript productions of this time frame. The present study focuses on examining the construction techniques and materials used in the envelope covers of the Timurid period. Accordingly, it addresses the question: what materials and methods were used in the production of the covers of envelope covers in the Timurid period? It investigates the construction techniques and materials used in the covers of illuminated manuscripts bound during the Timurid period.

Materials and Methods

This study was conducted using a qualitative approach and a descriptive-analytical method. The research samples include 20 envelope covers, selected from among 100 existing examples, with the most elaborate decorations and the greatest diversity of construction techniques. Accordingly, the samples were collected through purposive sampling based on the diversity of construction methods, the quality of pattern and composition of the outer cover and lining, and the quality of the available manuscripts, and based on library studies.

In addition, the research samples were gathered based on information recorded in previous studies through library research (written sources, reports, online platforms, etc.) and consultation with experts in the field.

Subsequently, based on the historical verification of the manuscripts using information available from the holding institution, evidence on the manuscripts themselves, and binding-related features, the samples were filtered and twenty bindings were selected.

In the course of analysis, in line with the defined objectives and research questions, after a brief introduction of the manuscripts, the bindings were identified, classified, and described in terms of the materials used in their construction and the techniques employed in both the outer cover and the lining. Based on the obtained results, the construction methods of Timurid envelope covers were systematized and presented. It is worth noting that, due to the absence of inscriptions, names of binders, dates of production, or any evidence indicating ownership on Timurid bindings, as well as the

lack of information regarding the names or identities of the craftsmen, the possibility of identifying the bookbinders or examining the relationship of each manuscript with the various centers of book arts in the Timurid period would require more extensive and detailed research beyond the scope of this study.

Discussion and Findings

In the examination of the outer covers and linings of the 20 studied samples, a total of 22 of these coverings employed the stamped decoration (Zarb) technique. Of these, 20 examples featured the stamped technique on the outer cover, while 2 examples had stamped linings. In other words, in terms of frequency, the most widely used construction method in the studied bindings was the stamped technique. Among the stamped bindings, depending on the variety of motifs and the level of decoration, different types of the engraved stamping tools were used across the works. After this, the mosaic (Mo'arraq) technique is considered the second most frequently used method, comprising 8 linings. Three examples of the bindings featured carved (Monabbat) covers, which were used only in the lining. In addition, three bindings had linings made with marbled-paper doublures. Overall, only one binding featured a textile cover in its lining section. It is also noteworthy that out of the 20 linings, 3 were plain, undecorated leather linings. In most examples, the flap cover was attached to the back board with a single-piece leather extension made of the same material as the outer cover. Only in cases where the flap cover had become detached due to damage and was reattached during later restoration, the connection of the flap cover arm differed from the original cover leather.

Conclusion

During the period of Timur's successors, a large number of manuscripts were produced. One of the most important reasons for the abundance of works in this period was the division of the Timurid realm into smaller khanates and the relative peace and security maintained in manuscript production centers. In this period, the technical and artistic methods of bookbinding developed into an independent and coherent system, of which numerous examples survive. These works require stylistic and technical studies in order to preserve and revive the art of Persian bookbinding. In this study, in order to identify and classify the construction methods of Timurid envelope covers, 20 manuscript bindings were examined. After analyzing and evaluating the construction techniques of these bindings, it can be stated that the stamped decoration (Zarb) is the most frequent method among Timurid bindings. This technique was used in both the outer cover and the lining. Based on the available evidence, it can be said that the mosaic (Mo'arraq) technique was among the preferred methods of Timurid bookbinders and was widely used in the linings of many manuscripts of this period. The carved (Monabbat) covering represents one of the most labor-intensive and delicate binding techniques of this era. The refinement of design and execution in this method led to its use in commissioned and luxury manuscripts. The mosaic (Mo'arraq) and relief techniques were used only in the lining sections of bindings. It can be stated that these refined coverings, due to their delicate structure and vulnerability to deteriorating factors over centuries, were either applied only to the inner parts of books or have survived only in such sections to reach us today. Marbled paper coverings are also found in the lining sections. It should be noted, however, that in other bindings likely attributable to this period, marbled paper is also found on outer covers, but due to uncertainty in historical attribution, low image quality, and deficiencies in documentation, such examples were not included in this study's statistical corpus. Textile coverings are found only in the lining of one volume in the present collection. The use of textiles in bindings, according to historical texts and evidence, existed in periods prior to the Timurid era; however, perhaps due to the vulnerability of textiles during long-term use, most such bindings have not survived, leaving only a limited number available to researchers. In all examined samples, despite differences between the design of the flap cover and the outer cover in composition and decoration, the construction method and material of the sartabl covering and the connecting arm fully follow those of the binding board.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

دسته‌بندی شیوه‌های ساخت جلدهای سرطبل‌دار تیموری

راضیه روحانی اصفهانی [الف]، فرهاد خسروي بيژائم [ب]*، حسن یزدان‌پناه [پ]

الف) دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد نقاشی ایرانی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (razi.roohani@yahoo.com)
ب) دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (f.khosravi@aui.ac.ir)
پ) مربی گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (h.yazdanpanah.ut@gmail.com)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۸/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵
شماره صفحات: ۷۳-۹۶

واژگان کلیدی
جلدسازی ایرانی، جلد سرطبل‌دار، کتاب‌آرایی تیموری

استناد به مقاله
روحانی اصفهانی، ر؛ خسروي بيژائم، فرهاد؛ و یزدان‌پناه، ح. (۱۴۰۴). دسته‌بندی شیوه‌های ساخت جلدهای سرطبل‌دار تیموری. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۷۳-۹۶.

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

چکیده

دوره تیموری (۹۱۲-۷۷۱ ق.) مبدأ تحول هنر تجلید به‌شمار می‌رود. در این دوره، تمهیداتی برای تأمین جنبه کاربردی و حفاظتی جلد اندیشیده شد که از جمله مهم‌ترین ابداعات آن می‌توان به «سرطبل» اشاره نمود. سرطبل علاوه بر وجه فنی، از منظر زیبایی‌شناسی نیز مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است؛ به‌گونه‌ای‌که در ابتدا ترئینات مشتمل بر نقوش هندسی به شیوه ضربی بود، اما با پیشرفت فنون ساخت جلد، سرطبل نیز ترئینات متنوع‌تری به‌خود گرفت. پژوهش حاضر با توجه به ضرورت شناخت آداب تجلید نسخه‌های خطی و با هدف مدون‌سازی شیوه‌های ساخت جلدهای سرطبل‌دار دوره تیموری، با روش توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده است. به این منظور، بیش از صد نمونه محفوظ در مجموعه‌های مختلف جهان را مورد بررسی قرار داده و از این میان، تعداد ۲۰ نمونه را بنا بر تنوع روش ساخت و صحت‌سنجی -مطابق اطلاعات موزه‌ای و پژوهش‌های پیشین- انتخاب نموده است. بر این اساس، روش ساخت جلدها در رویه و آستر دفتین، در ذیل عناوین ضربی، معرق، منبت، پارچه‌ای و کاغذ ابری شناسایی، دسته‌بندی و توصیف گردید و پرکاربردترین شیوه‌ها تبیین گشت. نتایج تحقیق حاکی از آن است که رویه جلد ضربی از منظر فراوانی، پرکاربردترین شیوه ساخت در جلدهای سرطبل‌دار دوره تیموری می‌باشد و پس از آن پرکاربردترین روش‌های ساخت عبارتند از معرق و منبت که عمدتاً در آستر جلدها مورد استفاده قرار می‌گیرند. لازم به ذکر است که در تمام نمونه‌های مورد بررسی، علی‌رغم تفاوت نقش سرطبل با نقش رویه در ترکیب‌بندی و ترئینات، شیوه ساخت و جنس روکش سرطبل و بازوی واسط، کاملاً از دفتین جلد پیروی نموده است.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.570948.1059

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243069.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

نسخه‌های خطی جزء منابع دست‌اول پژوهشی در حوزه‌های گوناگون می‌باشند و زمینه اصلی پژوهش‌ها را در حوزه کتاب‌آرایی شامل می‌شوند. هنر کتاب‌آرایی متشکل از وحدت عناصر متفاوتی می‌باشد و به همین سبب، کارگاه‌های کتاب‌آرایی همواره کانون همکاری میان هنرمندان مختلف است (Dahl, 1993, p. 22). صحافی و حفاظت از منابع مکتوب در ادوار تاریخی همواره به‌عنوان حرفه‌ای هنری شناخته شده و در پیوند با تحولات فنی، ابزارهای اجرایی و پیشرفت‌های فرهنگی و هنری جوامع، به‌تدریج در فرآیند تکامل کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی ارتقاء یافته است. در این میان، به‌دلیل اهمیت نسخه‌های خطی قرآن کریم و آثار ادبی ارزشمند، ایرانیان علاوه بر تمهیدات ادبی و هنری، ترفندهای حفاظتی مضاعفی را برای نگهداری این کتب ابداع نموده‌اند که از جمله آن عبارتند از «جعبه» و «طبله[1]» که هر دو از جنس چوب، فلز یا مقوا با روکش چرم ساخته می‌شدند و قدمت آن‌ها به دوره قبل از اسلام بازمی‌گردد. از دیگر ابداعات خاص محافظتی هنرمندان جلدساز ایرانی می‌توان به «سرطبل» [یا لب برگشت جلد بر روی آن] اشاره نمود (Saba, 1996, p. 35). لازم به ذکر است که تاریخ دقیق ابداع سرطبل کتاب مشخص نیست، اما پژوهشگران، اولین نمونه جلدهای سرطبل‌دار شناسایی‌شده را منتسب به سده‌های ۴ و ۵ ق. می‌دانند که قدیمی‌ترین آن مربوط به جلد قرآنی محفوظ در موزه چستربیتی است. با طلوع قرن ۸ ق. (۱۵ م) و مقارن با گرایش کانون تحولات هنری در جهان اسلام به سمت شرق و انتقال آن از مصر و سوریه به ایران، اسلوب نگارش و تزئینات نسخه‌ها دچار تغییراتی اساسی شد (Haldane, 1987, p. 16) که یکی از این تغییرات مربوط به جلدهای سرطبل‌دار می‌باشد. در این دوره، شاهزادگان تیموری و حکام در نواحی مختلف به حمایت مالی از هنرمندان در زمینه فرهنگ و هنر می‌پرداختند و از این منظر توانستند زمینه رشد و شکوفایی هنرهای مربوط به مکتوبات نظیر «جلدآرایی» را فراهم سازند. این روند رو به رشد تا سده‌ها ادامه یافت؛ به‌گونه‌ای‌که در دوره تیموری همراه با شکوفایی و رشد هنر تجلید، سرطبل‌ها نیز اسلوب و طرح‌هایی خاص و شاخص به‌خود گرفتند. با این وجود، این موضوع در مطالعات پژوهشگران بر روی جلدهای ایرانی دوره تیموری مغفول مانده است؛ لذا پژوهش حاضر به شناخت آداب جلدآرایی نسخه‌های مربوط به این دوره تاریخی می‌پردازد. چنین امری به تکمیل اطلاعات کتاب‌آرایی از دوره تیموری و همچنین شناسایی سایر نسخه‌های این دوره کمک شایان توجهی می‌نماید. بر این اساس، پژوهش با هدف مطالعه روش‌های ساخت و مواد مورد استفاده در جلدهای سرطبل‌دار نسخه‌های تجلید شدهٔ دوره تیموری، در پی پاسخگویی به این سؤال است که چه مواد و شیوه‌هایی در ساخت روکش جلدهای سرطبل‌دار دوره تیموری مورد استفاده قرار می‌گرفت؟

روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. از میان ۱۰۰ نمونه موجود، تعداد ۲۰ جلد سرطبل‌دار به‌صورت هدفمند و بر اساس تنوع روش ساخت، کیفیت نقش و ترکیب‌بندی رویه و آستر و نیز با استناد بر مطالعات کتابخانه‌ای مشتمل بر: منابع مکتوب و گزارش‌ها (جهت صحت‌سنجی تاریخی نسخه‌ها بر اساس اطلاعات موجود در سایت محل نگهداری جلد و نیز شواهد موجود بر نسخه و متعلقات جلد)، درگاه‌های اینترنتی و غیره، در مشورت با اساتید اهل فن از جمله حمید ملکیان و امیر

۱- در فرهنگ فارسی معین، منظور از (طَ لِ)، [ع . طبلة] عبارت است از: ۱- صندوق کوچک، ۲ – جعبهٔ عطار و ۳ – طَبَق»؛ نظر مایل هروی در این زمینه عبارت است از: «طبله در اصطلاح صحافان به هریک از دو بدنهٔ جلد گفته می‌شود؛ یک دفه از دفتین جلد» (Mayel Heravi, 2019, p. 190)؛ قلیچ‌خانی نیز بیان می‌دارد: «طبله به هر یک از دو بخش یک جلد کامل اطلاق می‌شود و در اصطلاح نسخه‌شناسی، حالت دوتایی آن «دفتین» (دو جلد) نام دارد» (Ghelichkhani, 2021, p.p. 304 & 403). بنابراین، در نوشتار حاضر، مراد از اصطلاح «طبله» در ذیل معنای تخصصی آن در کتاب‌آرایی و به معنای دفه -یکی از دو بدنه جلد در نسخه‌های خطی- می‌باشد.

منصوری[۱]، به‌عنوان نمونه انتخاب شدند؛ سپس، در روند بررسی و در راستای هدف، پژوهش به معرفی اجمالی نسخه‌ها و جلدها از نظر مواد و شیوه ساخت جلدهای سرطبل‌دار تیموری در رویه و آستر جلد پرداخت و آن‌ها را شناسایی، دسته‌بندی و توصیف نمود. شایان ذکر است که جلدهای دوره تیموری و به‌دنبال آن نمونه‌های مطالعاتی تحقیق حاضر، به‌سبب عدم درج اطلاعاتی اعم از نام و نشان هنرمند سازنده جلد، تاریخ ساخت و یا هرگونه شواهدی مبتنی بر تعلق آن به شخصی خاص، امکان شناسایی هنرمندان جلدساز و بررسی ارتباط هر یک از نسخه‌ها با کانون‌های کتاب‌آرایی متعدد دوره تیموری فراهم نبود؛ لذا چنین امری مستلزم انجام پژوهش‌هایی مفصل‌تر و گسترده‌تر است که در مجال این تحقیق نمی‌گنجید.

پیشینه

در زمینه جلدسازی، عمدهٔ پژوهش‌ها با رویکرد تاریخی و سپس، موضوعی انجام شده‌اند و متون قابل دسترس در این خصوص به‌صورت رساله‌های دست‌اول، مقاله‌ها و کتاب‌ها ارائه گردیده است که از جمله آن می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

اشبیلی در اوایل سده ۷ ق. در رساله عربی *التّیسیر فی الصّناعه التسفیر* به بیان فن صحافی پرداخته و تنها پوست و روش ضربی را برای روکش جلد معرفی نموده است (Ashbili, 2000). سفیانی نیز، در رساله عربی *صناعه تسفیر الکتب و حل الذهب* به بیان روش ساخت جلد ضربی و روکش چرمی پرداخته؛ این رساله از آن جهت که حاوی نام بسیاری از ابزار صحافی و تغییر کاربرد آن‌ها در مناطق مختلف است، حائز اهمیت می‌باشد (Sufyiani, 2003). در رساله‌ای دیگر به زبان فارسی و با عنوان *رساله منظوم جلدسازی*[۲]، به عقیدهٔ اسلام‌پناه: «هندی، به بیان روش روکش کردن دفتین با چرم، نقش‌اندازی به روش ضربی (منبت‌کاری) و ساخت سرطبل (قبای جلد) پرداخته است» (Islam Panah, 2021., & Islam Panah, 2003). دروچ نیز در پژوهش *نسخه‌شناسی جلد و جلدسازی*، به وجود سه نوع جلد در جهان اسلام اشاره نموده و گونه دوم - که چرمی ضربی و سرطبل‌دار می‌باشد- را الگوی متداول جلدسازی در بخش بزرگی از این سرزمین دانسته است (Deroche, 2003). همچنین عتیقی در تحقیق *مختصری درباره جلدسازی و نقدی بر کتاب جلدسازی ایرانیان، از سلجوقیان تا قاجار* به نقد این کتاب پرداخته و در نقد پایانی خود، مسئله وجود سرطبل در جلدهای لاکی را مورد بررسی قرار داده و بیان داشته: «در کشمیر به اقتباس از هنر ایران، جلد روغنی با سرطبل اجرا می‌شود که چنین کاری منجر به فرسایش بیش از حد جلد و چسبیدن سرطبل به دفه رویی می‌گردد»[۳] (Atiqi, 2014). در پژوهش دیگری با عنوان *مطالعه تطبیقی جلدهای چرمی قرآن کریم در دوره تیموری با جلدهای چرمی قرآن در دوره مملوکی مصر*، طالب‌پور و یزدانی سعی بر تبیین چگونگی ساخت و تحلیل تزئینات این جلدها داشتند (Talebpour., & Yazdani, 2015). پوروش نیز در تحقیق *جلد و جلدسازی* ضمن بیان تاریخچه مختصری از جلدسازی ایرانی، هندی، عرب و عثمانی،

۲- مصاحبهٔ حضوری با سید امیر منصوری (کارشناس و پژوهشگر نسخه‌های خطی در موزه و کتابخانه آستان قدس رضوی) در محل کتابخانه و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، مورخ ۱۴۰۲/۵/۱۶ و مصاحبهٔ حضوری با حمید ملکیان (کارشناس ارشد مرمت آثار و نسخه‌های تاریخی؛ دارای مدرک درجه یک هنر مرمت نسخه‌های خطی؛ معاون منابع و خدمات فنی و مدیر آسیب‌شناسی و مرمت در کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی) در محل گالری ترنج در شهر اصفهان، مورخ ۱۴۰۲/۲/۱۵.

۱- اسلام‌پناه در پژوهشی با عنوان *منابع نسخه‌پردازی: تحریر رساله منظوم جلدسازی (هندی)* سعی بر آن داشت تا ضمن تحریر، بخش‌هایی از این منظومه که مربوط به صحافی و جلدسازی است را توضیح دهد. افشار در سال ۱۳۴۸ این رساله را برای نخستین‌بار در نشریه فرهنگ ایران‌زمین به چاپ رساند که بعدها در کتاب *صحافی سنتی* در سال ۱۳۸۹ بازنشر گردید. هروی نیز در جلد اول *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی* نیز، این رساله را با نام سید یوسف‌حسین به چاپ رساند. همچنین صفری آق قلعه در کتاب *نسخه شناخت*، رساله را مربوط به مردم شرق سرزمین اسلامی و فرهنگ شبه‌قاره می‌داند و نام محمدحسین حسینی جلالی را به‌عنوان مالک اثر در مجموعه شخصی خود ذکر می‌کند.

۳- طبق مصاحبهٔ حضوری با سید امیر منصوری، مورخ ۱۴۰۲/۵/۱۶: «... نمونه‌های فراوانی از جلدهای روغنی سرطبل‌دار در مجموعه‌های مختلفی از جمله در آرشیو ملی افغانستان در کابل و مخزن نسخه‌های خطی آستان قدس رضوی موجود است. بر اساس ویژگی‌های جلدهای نسخه‌های خطی کابل در اواخر سده‌های ۱۲ و ۱۳ هجری، این آثار احتمالاً به جلدهای سرطبل‌دار روغنی تعلق دارند».

جلدسازی تیموری را به‌عنوان نقطه‌عطف این هنر و صنعت بیان نموده است (Pouroush, 2019). همچنین بزرگی و حری در پژوهش *بررسی ویژگی جلد نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران* به این نتیجه دست یافتند که اکثر جلدها، تیماج و به شیوه ضربی ساخته شده‌اند[۱] (Bozorgi., & Hori, 2020). در تحقیقی دیگر تحت‌عنوان *دسته‌بندی روش‌های تزئین جلدهای دوره تیموری به‌منظور به‌کارگیری آن‌ها در طراحی و اجرای چند نمونه معاصر*، عرب به بیان تاریخچه‌ای از مکاتب تیموری در طی معرفی چند نمونه جلد پرداخته است و سعی بر آن داشته تا به طرحی نو برای ساخت نمونه‌ای معاصر دست یابد (Arab, 2022).

بنا بر تفاسیر فوق، بیشتر پژوهش‌ها معطوف به نقوش و تزئینات دفه‌ها بوده است و جلدهای سرطبل‌دار اکثراً به لحاظ فن ساخت و تزئینات سرطبل، به‌طور خاص مورد بررسی قرار نگرفته‌اند؛ لذا پژوهش حاضر به‌صورت جزء‌به‌جزء به بررسی مواد مورد استفاده و فنون ساخت جلدهای سرطبل‌دار دوره تیموری می‌پردازد و آداب تجلید در دوره تیموری را تبیین و تدوین می‌نماید.

کتاب‌آرایی تیموری

پس از فروپاشی حکومت ایلخانان در سال ۷۳۶ ق. چند تن از خان‌های مغول مدعی حکومت شدند. برخی از این سلسله‌ها برای تحکیم سیاسی حکومت خود، به اعتباربخشی انواع هنر و حمایت از هنرمندان پرداختند؛ از این‌رو، از سده ۸ ق. به بعد، هنرپروری در دربارهای ایران رواج یافت (Azhand, 2016, p. 86)؛ به‌گونه‌ای‌که آل‌جلایر (۷۴۰-۸۱۳ ق)، آل‌اینجو (۷۲۵-۷۵۴ ق)، آل‌مظفر (۷۹۵-۷۱۳ ق) و ترکمانان قراقویونلو (۷۸۰-۸۷۴ ق) و آق‌قویونلو (۸۰۴-۹۲۱ ق) در طی سده‌های متمادی در مراکز مهم کتاب‌آرایی به این مهم پرداختند. اثرات فراوانی از میراث هنری برجای‌مانده از این دولت‌ها و نیز همنشینی و تبادل اسلوب‌های هنری مختلف در مراکز تحت فرمان این حکومت‌ها را با دولت تیموری می‌توان مشاهده نمود. هر کدام از شاهزادگان تیموری به استقلال در قلمرو خود فرمان می‌دادند و برای حفظ قدرت و اثبات مشروعیت حکومت خویش، در رونق‌بخشی به امور هنری و حمایت از هنرمندان همت می‌گماشتند که از جمله آن می‌توان به عراق عجم به مرکزیت شیراز تحت حاکمیت اسکندر سلطان (۸۱۷ -۸۰۷ ق) اشاره نمود که میراث هنری آل‌اینجو و آل‌مظفر را با عناصر هنری تبریز در دوران آل جلایر پیوند داده است. انتقال این میراث پس از شکست وی، زمینه‌ساز تحول هنری هرات در دوره شاهرخ گردید (Azhand, 2009, p. 14).

پس از اسکندر سلطان، این جریان سیال هنرپروری در حکومت ابراهیم سلطان (۸۱۷-۸۳۸ ق) با مرکزیت شیراز ادامه یافت و زمینه‌ساز مکتب فاخر ترکمانان در شیراز شد (Azhand, 2008, p. 93). هم‌زمان با این جریان، کتابخانه سلطنتی برادر ابراهیم سلطان، بایسنقر در هرات (۸۳۷ ق) نقطه‌ثقل تمام این حرکت‌های هنری بود. اسلوب مکتب نگارگری که هم‌زمان در شیراز و تبریز پیش می‌رفت، با بهترین هنرمندان این دوره به دربار هرات منتقل شد که هنرمندان تحت حمایت بایسنقر میرزا -بر اساس متون، در زمان بایسنقر، حدود چهل هنرمند به ریاست مولانا جعفر تبریزی در کتابخانه وی مشغول بودند- به آفرینش آثار بدیعی پرداختند (Kavusi, Akimushkin, 2011, p.192 & 2010, p. 311.). مهم‌ترین نسخه تولید شده در این زمان، شاهنامه بایسنقری می‌باشد. اگرچه نام نقاشان این نسخه مشخص نیست، اما بر اساس دیباچه دوست‌محمد بر مرقع بهرام میرزا، مولانا قوام‌الدین بر جلد شاهنامه نقش‌آفرینی کرده و در بخش دیگری از همان متن، به‌عنوان واضع منبت چرم معرفی شده است (Kavusi, 2010, p. 239). در پی اغتشاشات پس از مرگ شاهرخ، نیمی از کتابخانه بایسنقر ویران شد و نیم دیگر آن را برادرش الغ‌بیک (۸۵۳-۷۹۵ ق) به سمرقند منتقل کرد که پس از مرگ او در ۸۵۳ ق. باقی‌مانده کارگاه نیز از میان رفت (Akimushkin, 2011, p.194). در واپسین نفس‌های سلطنت تیموری، سلطان حسین بایقرا (۸۷۵-۹۱۱ ق) با همراهی امیر علیشیر نوایی (۸۸۴-۹۰۶ ق) و نیز با حضور بهزاد -به‌عنوان سردمدار این تحول- زمینه‌ساز باززایی و

۳- به‌دلیل عدم همکاری کتابخانه و مرکز اسناد دانشگاه تهران، نگارندگان به جامعه مطالعاتی پژوهشِ *بررسی ویژگی جلد نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران* برای تکمیل روند پژوهش حاضر دسترسی نیافتند.

شکوفایی هنری به مرکزیت هرات شدند که این میراث پس از فتح هرات به هنر صفویان منتقل گردید (La'l Shateri, 2016. P. 108).

انواع تجلید

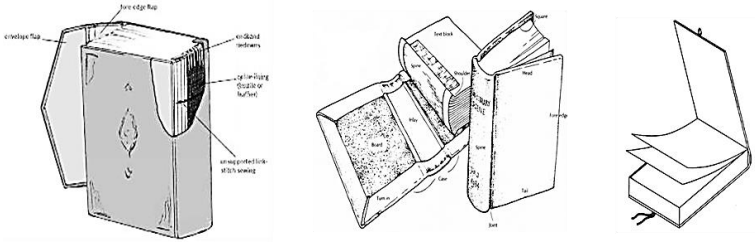
مطابق تصویر شماره ۱، در تاریخ کتاب‌آرایی اسلامی برای سهولت در دسته‌بندی، محققان جلدها را بر اساس فرم، به سه دسته اصلی به شرح زیر تقسیم نموده‌اند (Deroche, 2003, p.p. 90-94):

الف) جلدهای قاب‌دار: این جلدها نسخه‌هایی هستند که از قرون اولیه اسلامی برجای مانده‌اند. قطع این نسخه‌ها به شکل مستطیلی کشیده است که از چرم یک‌تکه شبیه به صندوقچه ساخته شده است. نمونه این‌گونه جلدها نسخه‌های قرآنی، مربوط به سده ۲ یا ۳ ق. می‌باشد که در ۵۰۴ ق. توسط علی بن حیدر بن اسحاق جُلانی، وقف آستان قدس رضوی شده است؛

ب) جلدهای مناطق غربی جهان اسلام (مربوط به فرهنگ عرب-مسیحی مرزهای غربی): در این جلدها، عطف به‌صورت نیم‌دایره است و روکش دفه‌ها و عطف یکپارچه هستند؛

ج) جلدهای ساخته‌شده در مشرق و مرکز جهان اسلام: این جلدها معمولاً به‌صورت نیم‌جلد و عطف تخت می‌باشند و اصلی‌ترین شاخصه آن‌ها سرطبل است.

در تاریخ هنر صحافی و جلدسازی سنتی ایران نیز، جلدها را می‌توان بر اساس شیوه کلی ساخت و مواد مورد استفاده در آن‌ها به سه دسته کلی تقسیم‌بندی نمود: الف) جلدهای چوبی و چرمی؛ ب) جلدهای روغنی و لاکی و ج) جلدهای پارچه‌ای، کاغذی و مقوایی (ابری[۱]).



تصویر ۱: فرم‌های سه‌گانه صحافی در جهان اسلام؛ به ترتیب از راست به چپ: جلد قاب‌دار، جلد یکپارچه با عطف گرد و جلد سرطبل‌دار (URL1)

در ادامه، ضمن معرفی نمونه‌های مطالعاتی، به معرفی هر یک از شیوه‌های ساخت و دسته‌بندی نمونه‌ها بر این اساس می‌پردازیم.

معرفی مختصر جلد نسخه‌های خطی مورد مطالعه

در تحقیق حاضر، تعداد ۲۰ جلد از میان نسخه‌های خطی متعلق به دوره تیموری، به‌طور هدفمند -بر مبنای تنوع در نقوش و شیوه ساخت جلدهای این نسخه‌ها- انتخاب گردید. در جدول زیر (جدول شماره ۱) مشخصات موزه‌ای و تصاویر دفتین جلد، قابل ملاحظه است.

جدول ۱: معرفی جلدهای سرطبل‌دار مورد مطالعه در پژوهش

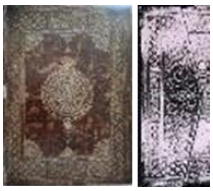
ردیف	عنوان	تصویر رویه جلد	تصویر آستر جلد	سال	مشخصات نسخه	منبع
۱	قرآن			۷۷۸	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی ▪ شماره ثبت: goi 350 ▪ ابعاد: ۱۲*۱۵,۸ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی	آرشیو آستان قدس رضوی/ مجموعه شخصی یگانه عرب

۱- ابری (کاغذ ابری): در این پژوهش واژه ابری به کاغذی اطلاق می‌شود که نقش‌هایی الوان شبیه به ابر یا موج آب دارد و در آستر دفتین جلد مورد استفاده قرار می‌گیرد.

					▪ آستر جلد: پارچه ساده با الیاف درشت بافت	
۲	کلیله و دمنه			۷۹۴	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple 913 person ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم عنابی مجدول (شبکه‌ای) زرپوش ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای روشن	(URL2)
۳	قرآن			۸۲۵	▪ محل نگهداری: موزه دالاس ▪ شماره ثبت: K.1.2014.381 ▪ ابعاد: ۲۱*۳۱,۵ ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی مجدول (شبکه‌ای) ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای روشن بدون قاب‌بندی	(URL3)
۴	معزالانس اب شاهرخ تیموری			۸۳۰	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple 67 pers ▪ ابعاد: ۲۶*۳۳ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی مجدول (شبکه‌ای) ▪ آستر جلد: چرم زیتونی مجدول (شبکه‌ای) به زر	(URL4)
۵	قرآن			۸۳۱	▪ محل نگهداری: موزه و کتابخانه آستان قدس رضوی ▪ شماره ثبت: ۱۷ ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی زرپوش ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای معرق- منبت زرپوش	مصاحبهٔ حضوری با سید امیر منصوری در محل کتابخانه و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، مورخ ۱۴۰/۵/۱۶ ۲

٦	صحیح مسلم			۸۳۲	▪ محل نگهداری: مجموعه فیض الله افندی، کتابخانه ملت استانبول ▪ شماره ثبت: - ▪ ابعاد: سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی زراندود ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای معرق	مصاحبهٔ حضوری با سید امیر منصوری در محل کتابخانه و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، مورخ ۱۴۰/۵/۱٦ ۲
۷	شاهنامه فردوسی			۸۵۲	▪ محل نگهداری: کتابخانه بادلیان ▪ شماره ثبت: ff. 539 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی ▪ آستر جلد: چرم عنابی معرق	آرشیو نگارندگان
۸	زیج الغ‌بیک			سده ۹	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: person 164 ▪ ابعاد: ۲۲*۲۸,۵ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی مجدول (شبکه‌ای) ▪ آستر جلد: کاغذ ابری	(URL5)
۹	مصباح‌الارواح			سده ۹	▪ محل نگهداری: کتابخانهٔ مسجد نور عثمانیه، استانبول، ترکیه ▪ شماره ثبت: 2166-2590 nuruosmaniye ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای روشن مجدول (شبکه‌ای) ضربی ▪ آستر جلد: کاغذ ابری	آرشیو نگارندگان
۱۰	مناقب شیخ عطار			۸۷۴	▪ محل نگهداری: مسجد نور عثمانیه، استانبول، ترکیه ▪ شماره ثبت: nuruosmaniye2196-2620 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای روشن ضربی	آرشیو نگارندگان

					▪ آستر جلد: چرم عنابی معرق	
۱۱	گلستان سعدی				▪ محل نگهداری: موزه دالاس ▪ شماره ثبت: K.1.2014.120 ▪ ابعاد: ۱۷,۳*۲۵,۱ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی زرپوش ▪ آستر جلد: چرم عنابی معرق	سده ۹ (URL6)
۱۲	یوسف و زلیخا				▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple person 561 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد:چرم عنابی ضربی زراندود ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای با قلم‌انداز زر	۸۷۸ (URL7)
۱۳	رباعیات دیوان میرشاهی				▪ محل نگهداری: کتابخانه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple person 1417 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد:چرم سیاه ضربی زرپوش ▪ آسترجلد: چرم قهوه‌ای معرق	۸۷۹ (URL8)
۱۴	دیوان جامی				▪ محل نگهداری: کتابخانه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple person 2050 A ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی زرپوش ▪ آستر جلد: چرم سیاه معرق زراندود	۸۷۹ - ۹۰۰ (URL9)
۱۵	قصهٔ شیرین و خسرو				▪ محل نگهداری: کتابخانه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: supple person 631 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی ▪ آسترجلد: کاغذ ابری	۸۸۶ (URL10)

۱۶	شاهنامه فردوسی			۸۹۴	▪ محل نگهداری: کتابخانه دولتی برلین ▪ شماره ثبت: Ms. Orient. Fol. 4255 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی زرپوش ▪ آسترجلد: چرم قهوه‌ای روشن معرق	آرشیو نگارندگان
۱۷	جلد فرد			اواخر سده ۹	▪ محل نگهداری: موزه دالاس ▪ شماره ثبت: K.1.2014.814.A-C ▪ ابعاد: ۲۵,۷*۴۶,۹ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی زراندود ▪ آستر جلد: چرم قرمز معرق	(URL11)
۱۸	هفت اورنگ جامی			سده ۹	▪ محل نگهداری: کتابخانه ملی فرانسه ▪ شماره ثبت: person 547 ▪ ابعاد: - ▪ رویه جلد: قهوه‌ای ضربی زراندود منبت ▪ آستر جلد: چرم عنابی معرق	(URL12)
۱۹	قرآن			سده ۹	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه آستان قدس رضوی ▪ شماره ثبت: ۴۱۶ ▪ ابعاد: ۶۲,۵*۴۵,۷ سانتی‌متر ▪ رویه جلد: چرم قهوه‌ای ضربی زراندود ▪ آستر جلد: چرم قهوه‌ای ضربی	آرشیو آستان قدس رضوی/ مجموعه شخصی یگانه عرب
۲۰	جلد فرد			اوایل سده ۱۰	▪ محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملک ▪ شماره ثبت: ۵-۴۶ع ▪ ابعاد: ۱۸*۲۹,۵ ▪ رویه جلد: چرم سیاه ضربی زراندود ▪ آستر جلد: چرم قرمز منبت زرپوش	آرشیو آستان قدس رضوی/ مجموعه شخصی یگانه عرب

لازم به ذکر است که در تحقیق حاضر، به‌دلیل عدم دسترسی مستقیم به نمونه‌ها، مشخصات مندرج در جدول با استناد به اطلاعات دریافتی از مجموعه محافظ اثر و نیز مشاهده تصاویر نسخه‌ها گردآوری شد که در جدول فوق (جدول شماره ۱) قابل ملاحظه می‌باشد.

شیوه‌های ساخت جلدهای مورد مطالعه

جلد ضربی

جلد ضربی، به جلدی اطلاق می‌شود که نقوش آن به شیوه ضربی تعبیه شده باشد. این نوع جلد را مشته‌ای، کوبیده و منگنه نیز می‌گویند (Mayel Heravi, 2019, p. 190). در منابع نسخه‌شناسی، روش ساخت جلد ضربی به شرح زیر بیان شده است:

کار بر روی جلدهای ضربی [یا کوبیده] با تهیه قالب نقش‌زنی آغاز می‌شود. به این صورت که ابتدا هنرمند طرح مورد نظر را روی دو قطعه برنج [یا فولاد ضخیم] به نام نر و ماده پیاده می‌نماید؛ سپس، حکاک یا قلم‌زن، روی بوم نر نقش را با قلم و چکش گود می‌کند تا زمینه کاملاً برجسته شود؛ آن‌گاه زمینه روی برنج [یا فولاد ماده] را حکاکی نموده تا نقش با تمام مختصات خود بر روی آن برجسته شود؛ در ادامه، صحاف دو قطعه نر و ماده را داغ کرده و با چکش بر چرمی که قبلاً در آب نهاده شده است، می‌کوبد؛ سپس، نقوش به‌صورت فرورفتگی و برآمدگی نمایان می‌گردند. گاهی پستی و بلندی‌های نقش را با ورق زر و یا محلول طلا زینت می‌دهند و گاهی نیز با قالب و با فشار به روش سرد -بدون اینکه قالب را داغ کنند- چرم را منقوش می‌کنند. بر اساس شواهد تاریخی و آن‌چه که تا به امروز در جوامع سنتی عشایری و روستایی آسیای میانه رواج دارد، در این منطقه، اشیاء چرمی مانند مشک و لباس که نیاز به نقش‌اندازی دارند را نیز با خیس کردن و فشردن قالبِ کنده‌کاری شدهٔ چوبی بر آن‌ها می‌ساختند (Manzo, 2001, p. 150).

از نظر بسیاری از متخصصین، اصطلاح قالب نر و ماده برای کاربرد روی چرم و ایجاد جلد ضربی، اصطلاحی کاملاً اشتباه و ناشی از شباهت لفظی میان قالب ضرب مسکوکات و قالب ضربی در جلدسازی است که هر دو به‌عنوان «سکه» نامیده می‌شدند (Safari Agh-Ghaleh, 2011, p.p. 150-151). بنا به مصاحبهٔ حضوری که با حمید ملکیان در محل گالری ترنج در شهر اصفهان، مورخ ۱۴۰۲/۲/۱۵ صورت گرفت، بر اساس آموزه‌ها و نیز بر پایه تجربه مرمت نسخه‌های خطی و همچنین ساخت تعداد زیادی از جلدهای ضربی در طول سال‌ها فعالیت ایشان، جلد ضربی به این صورت آماده می‌گردد:

در مرحله اول، قالب نقش‌اندازی تهیه می‌شود. ابتدا طراح، نقش مورد نظر را روی قطعه برنج [یا فولاد ضخیم] پیاده می‌نماید و سپس، قالب‌ساز نقش را با قلم و چکش و یا روش‌های شیمیایی، گود می‌کند تا زمینه کاملاً برجسته گردد؛ به‌دنبال آن صحاف، قالب نقشِ آماده را بر دفه روکش‌شده با چرمی که قبلاً نم‌دار شده است در جای خود قرار می‌دهد و با چکش می‌کوبد و یا بوم چرم آماده‌شده را با پوشش محافظی نظیر پارچه (برای جلوگیری از آسیب و خراش روی سطح چرم) زیر پرس قرار داده و زمان می‌دهد تا نقش کامل بر آن منتقل شود و چسب نگهدارنده میان مقوا و چرمِ روکش خشک می‌گردد؛ سپس نقوش به‌صورت برآمده بر زمینهٔ فرورفته نمایان می‌شوند. در صورت تمایل، پس از خشک شدن کامل دفه، نقش را با زرحل زینت می‌دهند. به عقیده حمید ملکیان، قالب نر و ماده اصولاً پنداشت غلطی از این شیوه جلدسازی می‌باشد. همچنین تغییر رنگ چرم به‌سبب رطوبت دیدن و نم‌دار کردن برای نقش‌پذیری ایجاد می‌شود و داغ کردن قالب نقش‌کوب با حرارت نیز اصطلاحی اشتباه می‌باشد که در کتب رواج پیدا یافته است؛ چنان‌چه واژه داغی در هنر سنتی مربوط به اثر رطوبت و لکه آب بر سطح اثرپذیر است (Mayel Heravi, 2019, p. 129). به‌طور کلی قالب نقش‌کوبی جلدهای ضربی در دو شکل قالب یا مهر با اندازه کوچک و قالب یکپارچه بزرگ تهیه می‌شود.

جلد معرق و مشبک

معرق در لغت، ریشه در عِرق دارد و به معنای رگ‌دار و تکه‌تکه می‌باشد. معرق‌کاری شیوه‌ای است که در آن قطعه‌های کوچکی از موادی چون کاشی، چوب، فلز و سنگ را بر اساس طرح، در کنار هم می‌چینند تا طرحی کامل به‌دست آید. چنان‌چه از کتاب‌های نسخه‌شناسی برمی‌آید، قوام‌الدین مجلد تبریزی که پایه‌گذار معرق چرم شناخته می‌شود، در دوران خود به منبت‌کار شهرت داشته و اولین کاربردهای واژه معرق برای این روش، مربوط به عرضه‌داشتی

از ساخت نسخه بهجه‌المباهج در ۱۱۰۵ ق. می‌باشد (Afshar, 2021, p. 90). بر این اساس، می‌توان بیان داشت که به احتمال، جلد منبت به‌عنوان زیرشاخه‌ای از معرق چرم که بیشتر در آستر جلدها به‌کار گرفته می‌شد، فاخرتر و پرتزئینات‌تر است؛ به‌گونه‌ای‌که ترکیبی متنوع از چرم‌هایی با رنگ‌های گوناگون را در نهایت ظرافت در کنار یکدیگر قرار داده است (Mayel Heravi, 2019, p. 71).

تفاوت جلد معرق و مشبک در مواد اولیه مورد استفاده و اختلاف سطح آن‌ها می‌باشد؛ چنان‌چه در جلد معرق لایه‌های چرم در کنار یکدیگر بر روی زمینه‌ای غیرهم‌مرنگ قرار می‌گیرند و لبه‌ها با ظرافت در همجواری با هم و بدون هیچ درز و شیاری دیده می‌شوند، اما در جلدهای مشبک پس از نقش‌بری و جداکردن زمینه از نقش، گاه ممکن است تا سه لایه از چرم را بر زمینه‌ای غیرهم‌مرنگ از کاغذ، پارچه یا زر قرار دهند که نسبت به زمینه اختلاف سطح ایجاد می‌کرد. به‌طور کلی سه روش برای تهیه جلدهای معرق وجود دارد:

روش اول: این روش معمول‌ترین و قدیمی‌ترین روش ساخت جلدهای معرق چرم است. در این روش، ابتدا چرم -معمولاً از جنس میشن و تیماج- انتخاب می‌شود. تمیز کردن کامل پوست و جدا کردن لایه رویی چرم به‌صورت ورقه نازک و خشک نمودن آن به «رخ‌گیری» چرم مشهور است. مرحله بعد از نازک نمودن چرم، برش نقوش است؛ طرح را بر چرم منتقل کرده و سپس، با ابزار نقش‌بر، نقش را از زمینه جدا می‌سازند. بعد از آماده شدن چرم، مرحله بوم‌سازی است؛ برای این کار ابتدا چرم مورد نظر را بر روی مقوا می‌چسبانند و پس از جانمایی نقش، جای آن را توسط نقش‌بر خالی نموده و فضای جاگیری نقش را روی جلد به‌صورت دقیق مشخص می‌کنند. سپس، زمینه نقش را با ابزارهای متنوعی چون رنگ جسمی، کاغذ الوان، اطلس و پارچه‌های زری بر اساس نقشه مورد نظر آماده نموده و در بستر نقش قرار می‌دهند و نقش و زمینه را در جای تبیین‌شده بر روی دفه جلد می‌چسبانند و تحت فشار قرار می‌دهند تا چسب کاملاً خشک گردد (Haldane, 1987, p. 70).

روش دوم: این روش بر پایه جلدهای ضربی، به این صورت ساخته می‌شود که صحاف پس از آماده کردن چرم، نقش را بر اثر فشار بر چرم نم‌دار انتقال می‌دهد. سپس، زمینه را با ابزارهای نقش‌بری از نقش جدا ساخته و مانند مرحله اول بوم را آماده کرده و نقش را در جای خود قرار می‌دهد. تفاوت میان روش اول و دوم در این است که در روش اول، نقش مستقیماً بر روی چرم طراحی و سپس، نقش‌بری می‌شود، اما در روش دوم، نقش را با قالب ضربی به چرم منتقل می‌کنند تا برای مرحله نقش‌بری آماده گردد. این روش در آثار دوره تیموری به‌وفور قابل مشاهده است. در این زمینه، مایل هروی «منبت» را مترادف با «معرق» قرار داده است (Mayel Heravi, 2019, p. 72).

روش سوم: به عقیدهٔ حمید ملکیان در در مصاحبهٔ حضوری که محل گالری ترنج در شهر اصفهان، مورخ ۱۴۰۲/۲/۱۵ با ایشان صورت گرفت، تفاوت این روش با دو روش قبلی در آن است که در این روش ضمن استفاده از دو روش قبل، تلفیقی از فنون مختلفی چون خوش‌نویسی، نگارگری، تذهیب، افشان‌گری، تشعیر، موجی‌سازی و ابری‌سازی نیز استفاده می‌شود. نقش را بر روی چرم مورد نظر قرار داده و اطرافش را توسط نقش‌بر خالی می‌کنند؛ سپس، مرحله انتقال و چسباندن چرم منقوش در جای خود که به روش بوم‌سازی قبلی است، انجام می‌گیرد. پس از تکمیل و خشک شدن قطعات، هر قسمتی از بوم که بر اساس طرح نیاز به پرداخت، قلم‌گیری یا برجسته‌سازی دارد با رنگ‌های دست‌ساز، زر و لایه‌چینی تکمیل می‌گردد. مرحله آخر که به لایه‌چینی[1] مشهور است، برای برجسته شدن قسمتی از تابلو به‌کار گرفته می‌شود. لایه‌چینی در گذشته به روشی سخت و دیریاب انجام می‌شد، اما امروزه روشی ساده‌تر دارد؛ به این صورت که به نسبتی مشخص سریشم، شیره انگور و گل ارمنی را به‌صورت بتونه نرمی آماده کرده و بر بستری مناسب‌سازی‌شده، به‌صورت لایه‌های نازک روی یکدیگر قرار می‌دهند تا نقشی برجسته بر تابلو ظاهر گردد و سپس، نقش برجسته را با زرحل می‌پوشانند[2]. این روش در دوره معاصر و پس از افول صحافی سنتی، از حیطه فنون تجلید خارج و

۱- رجوع کنید به: (Afshar, 2021, p. 90) و (Mayel Heravi, 2019, p. 307).

۲- در مصاحبه حضوری با مجید صادق‌زاده در محل گالری شخصی در شهر اصفهان، مورخ ۱۴۰۱/۶/۲۳.

به‌صورت تابلوهای نفیس توسط هنرمندان اصفهانی عرضه شد که به اصطلاح «معرق سوخت» نامیده می‌شود. این واژه براساس مطالب مذکور در بخش ضربی، به نظر واژه‌ای ناهمگون است.

جلدهای پارچه‌ای و ابری

جلدهای پارچه‌ای و ابری جلدهایی هستند که روکش دفتین آن‌ها از پارچه و یا کاغذ ابری باشد. پارچه‌ها در ادوار مختلف و بر حسب نوع استفاده و مضمون کتاب انتخاب می‌شدند. انواع پارچه‌های مورد استفاده در جلدسازی سنتی عبارتند از: مخمل، چیت، قلمکار، ترمه و زری. کاغذ ابری نیز از اواخر دوره تیموری و اوایل دوره صفوی در آستر برخی نسخه‌های خطی دیده می‌شود (Safari Agh-Ghaleh, 2011, p. 187).

بحث و یافته‌ها

تحلیل ساختاری نمونه‌های مطالعاتی

نمونه‌های معرفی‌شده در پژوهش حاضر، دربردارندهٔ ۳ ماده اصلی در روکش و آستر می‌باشند: ۱- چرم (ضربی، معرق و منبت)، ۲- کاغذ ابری و ۳- پارچه. جلدها بر اساس کاربرد مواد اولیه در رویه و آستر جلد، به‌صورت جداگانه بررسی و در ۶ گروه به شرح زیر دسته‌بندی می‌گردد (این نام‌گذاری برای سهولت در دسته‌بندی و توصیف، بر اساس شیوه کاربرد هر ماده در رویه و آستر جلد صورت گرفته است): ۱- ضربی-ضربی، ۲- ضربی-ساده، ۳- ضربی-معرق، ۴- ضربی-منبت، ۵- ضربی-پارچه و ۶- ضربی-کاغذ ابری. ممکن است در مواردی در جلدهای پرکار و نفیس، چند روش ساخت در کنار یکدیگر به‌کار گرفته شود؛ در این صورت برای سهولت در دسته‌بندی، روش ساختی که گستردگی بیشتری در سطح جلد[۱] دارد ملاک انتخاب قرار می‌گیرد.

ضربی- ضربی

در این شیوه، رویه و آستر جلد از چرم و به شیوه ضربی ساخته شده است. در جلدهای شماره ۳ و ۱۹ از این شیوه ساخت بهره برده شده است.

جلد شماره ۳: این جلد ضربی است. گره‌ها و نقاط تزئینی داخل لچک‌ها و ترنج توسط ابزار نقش‌کوبی و خطوط ساده با ابزار خطانداز ایجاد شده‌اند (تصویر ۲). سرطبل نیز به شیوه ضربی نقش‌اندازی شده، با این تفاوت که ترنج میانه سرطبل و غنچه سه‌پر داخل لچک‌ها با رنگ زرد و آبی تزئین شده‌اند. آستر با ریزنقش‌های چلیپایی ضربی تزئین شده است. عدم یکپارچگی در نظم نقوش و میزان تورفتگی متفاوت در ضرب عناصر و تنظیم ریزنقش‌های مورب بر آستر جلد به‌صورت نیم‌ترنج و عدم تداخل نقش با خطوط حاشیه و شرفه‌های اطراف این ترنج‌ها نشان می‌دهد که نقوش با استفاده از قالب‌های ریزنقش یا سمبه ضرب شده‌اند.

جلد شماره ۱۹: نقوش رویه این جلد همگی ضربی و زراندود هستند. خطوط راهنمای طراحی اولیه بر چرم مشخص است. با توجه به ظرافت نقوش ترنج میانی و کتیبه‌های اصلی حاشیه و یکپارچگی طرح رویه سرطبل می‌توان گفت لچک ترنج و سرترنج میانی و قاب‌های مستطیلی حاشیه رویه با قالب‌های مجزا ضرب شده‌اند. همچنین عدم یکپارچگی در امتداد زنجیره و نقوش گره می‌تواند نشان‌دهندهٔ آن باشد که ریزنقش‌ها اعم از زنجیره‌ها و گره‌ها و ریزنقش‌های پرکننده زمینه ترنج آستر جلد همگی با سمبه‌های ظریف و متنوع نقش‌اندازی شده‌اند (تصویر ۳).

تصویر ۲: ترنج، لچک و حاشیهٔ جلد شماره ۳

تصویر ۳: نقوش ضربی جلد شماره ۱۹

۲- خاطرنشان می‌شود جلد دارای دفه رویی، دفه پشتی و سرطبل است. در این پژوهش، واژه رویه برای روکش رویی دفه رو، پشت و سرطبل می‌باشد و کلمه آستر برای روکش داخلی دفه رو، پشت و سرطبل و کلمه جلد یا روکش جلد نیز به معنای مجموع این قسمت‌ها به‌کار می‌رود.

ضربی- ساده

در این شیوه، رویه و آستر جلد از چرم است. رویه به شیوهٔ ضربی و آستر ساده است. جلدهای شماره ۲، ۴ و ۱۲ در این گروه قرار می‌گیرند.

جلد شماره ۲: ترنج وسط و لچک‌ها با قالب‌های جداگانه ضرب و در زمینه زراندود شده‌اند. سرترنج‌ها و دورگیری نقوش ضرب‌شده با قلم زر نقش و شرفه‌گذاری شده است (تصویر ۴). به احتمال قوی برای ساخت این جلد از ۴ قالب نقش‌اندازی استفاده شده است. آستر این جلد، ساده و در زمینه به‌نظر زرافشان شده است.

جلد شماره ۴: ترنج وسط و لچک‌ها هرکدام با قالب‌های جداگانه ضرب شده و به قلم زر دورگیری شده‌اند. برای تهیه این جلد از ۳ قالب جداگانه استفاده شده است. با دقت در جزئیات لچک‌ها در دفه پشت جلد می‌توان آثاری از زر را بر نقوش داخلی لچک و ترنج‌ها مشاهده نمود که اظهار نظر قطعی نیازمند بررسی‌های آزمایشگاهی می‌باشد (تصویر ۵).

تصویر ۴: نقوش ضربی زراندود رویه و سرطبل جلد شماره ۲

تصویر ۵: لچک دفه پشت جلد شماره ۴

جلد شماره ۱۲: طرح کلی دربردارندهٔ یک ترنج مزدوج تودرتو، لچک‌های دالبردار و نیم‌ترنج‌هایی محاط بر قاب مستطیل‌شکل و سرترنج می‌باشد. نیم‌ترنج رویه سرطبل، فرم متفاوتی از ترنج میانی رویه جلد دارد؛ بنابراین، برای ضرب آن نیاز به قالب جداگانه‌ای است. ترنج وسط و لچک‌ها، سرترنج مزدوج در هر قسمت، بند حاشیه ختایی و حاشیه دایره‌ای تکرارشونده و نیم‌ترنج‌های موجود بر رویه جلد، هرکدام با قالب‌های جداگانه و با قرار دادن ورق طلا میان قالب ضربی و چرم، ضرب شده‌اند. بر این اساس، چنین جلدی می‌تواند با ۷ قالب متفاوت نقش‌اندازی شده باشد. با توجه به روش زراندود کردن نقوش و ریختگی‌های موجود، احتمالاً رویه جلد با ورق طلا زرپوش شده و ترئینات شرفه‌مانند کوچک و قاب دور نقوش لچک و ترنج به قلم زر بر زمینه نقش شده‌اند.

ضربی- معرق

در این شیوه نیز، رویه و آستر جلد چرمی می‌باشد. رویه جلد به شیوه ضربی با ابزار و قالب‌های نقش‌کوبی ساخته شده و آستر از چرم معرق است. جلدهای شماره ۵، ۶، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷ و ۱۸ به این شیوه ساخته شده‌اند.

جلد شماره ۵: حاشیه با قاب‌بندی ترنج چهارپر مزین به نقوش ختایی و قاب قلمدانی مزین به نقوش ختایی و اسلیمی نقش‌اندازی شده که به‌نظر می‌رسد با قالب نقش‌کوب‌کوچک ایجاد شده است. زمینه مزین به نقوش اسلیمی ختایی و ابرک است که با قالب بزرگ نقش‌کوبی و قرار دادن ورق زر میان قالب و چرم، نقش‌اندازی و زرپوش شده است. سرطبل با میانه‌ای ضربی و زرپوش با قاب بازویی و حاشیه زنجیره‌ای و جدول زرین مزدوج، به دفه پشت وصل شده و زرپوش به شیوه ضربی تکمیل‌کننده نقش روی جلد است. با دقت بر ترئینات ختایی زمینه سرطبل و همین‌طور گل‌های ختایی حاشیه، می‌توان اثراتی از رنگ‌گذاری روی لایه زر را دید که برای اظهار نظر قطعی نیاز به بررسی‌های آزمایشگاهی دارد (تصویر ۶). برای ساخت رویه جلد حداقل از ۶ قالب مختلف استفاده شده است. آستر دفه پشت به شیوه ضربی زرپوش و معرق زراندود بر زمینه الوان ساخته شده و برای ساخت آستر از ۱۱ قالب متفاوت استفاده شده است. بر زمینه ضربی زرپوش و بر اعراب آیات آثاری از رنگ‌گذاری بر روی ورق طلا دیده می‌شود (تصویر ۷). شیوه ساخت آستر سرطبل نیز از شیوه ساخت آستر جلد پیروی می‌کند؛ با این تفاوت که آیات کتیبه قاب قلمدانی متشکل از ۴ قاب با متن متفاوت است که برای هریک قالبی جداگانه تهیه شده است. بنابراین، برای ساخت رویه و آستر چنین جلدی به حداقل ۲۱ قالب ضربی نیاز است.

تصویر ٦: رویه سرطیل جلد شماره ٥

جلد شماره ٦: رویه جلد این نسخه ضربی زراندود با نقش لچک و ترنج میانی و حاشیه گره‌چینی هندسی است. دفه پشت به شیوه ضربی و به روش رویه جلد قاب‌بندی شده است. تفاوت شیوه ساخت این دو دفه در آن است که در دفه پشت حاشیه گره‌ای داخلی حذف شده، نقوش داخل لچک‌ها زراندود نشده‌اند و زمینه نیز ساده و بدون نقش‌اندازی می‌باشد. در خصوص ظرافت و پیچیدگی نقوش ترنج میانی و کتیبه‌های حاشیه می‌توان گفت لچک ترنج و سرترنج میانی و گره‌بندی حاشیه رویه با قالب‌های مجزا ضرب شده‌اند. همچنین عدم یکپارچگی در امتداد زنجیره و نقوش گره می‌تواند نشان‌گر آن باشد که ریزنقش‌های تزئینی اعم از زنجیره‌ها و گره‌ها همگی با سمبه‌های ظریف و متنوع نقش‌اندازی شده‌اند. بنابراین، رویه این جلد حداقل از ۹ قالب متفاوت ساخته شده است. آستر دفه روی جلد به شیوه ضربی زرپوش در حاشیه و معرق زراندود بر زمینه الوان بر زمینه ترنج میانی می‌باشد. سرترنج‌ها به شیوه ضربی زراندود نقش شده‌اند. آستر دفه پشت جلد از چرم قهوه‌ای روشن‌تر ازچرم دفه روی جلد است و از شیوه ساخت دفه رویی پیروی می‌کند؛ با این تفاوت که به‌نظر سرترنج‌ها با قلم زر و رنگ سیاه بر زمینه نقش شده‌اند (تصویر ۸).

تصویر ۸: سرترنج‌های آستر دفه رو و پشت و سرطبل جلد شماره ٦

جلد شماره ۱۱: رویه جلد، ضربی زرپوش می‌باشد. لچک ترنج و سرترنج ضربی با قالب نقش‌کوب اجرا گردیده و قاب لچک ترنج مزین به یک بند زرین دورگیری به زر و شرفه‌های کوچک به قلم زر است. آستر به شیوه معرق چرم بر زمینه الوان درترنج و لچک‌ها می‌باشد که دچار آسیب و ریختگی قسمت معرق است (تصویر ۹). رویه سرطبل نیز، نقش نیم‌ترنج و لچک را دارد با این تفاوت که نقش لچک رویه سرطبل با نقش لچک روی جلد متفاوت می‌باشد؛ بنابراین، برای ضرب آن نیاز به قالب لچک جداگانه‌ای است. از این‌رو، برای ساخت روکش رویه جلد، حداقل ۷ قالب متفاوت مورد نیاز می‌باشد.

تصویر ۹: ترنج رویه و ترنج آستر جلد شماره ۱۱

جلد شماره ۱۳: ترنج وسط رویه جلد، ترنج کوچک رویه سرطبل و سرترنج‌ها هرکدام با قالب‌های جداگانه ضرب و زراندود شده‌اند. بنابراین، به احتمال قوی برای ساخت این جلد از ۳ قالب نقش‌اندازی استفاده شده است. آستر دفه روی جلد، معرق با ترنج میانی معرق می‌باشد و به دورگیری به قلم زر و شرفه‌های کوتاه مزین است. سرترنج‌های کوچک به شکل شکوفه‌ای سه‌پر با قلم زر بر زمینه آستر نقش شده‌اند.

جلد شماره ۱۴: رویه جلد دارای قاب کتیبه بازوبندی مزدوج ضربی زراندود می‌باشد. بر زمینه، بندهای ختایی زرپوش به‌صورت واگیره یک‌چهارم طراحی و به احتمال با قالب نقش‌کوب بزرگ و زرحل اجرا شده‌اند (تصویر ۱۰). دفه پشت نیز از همین شیوه طراحی با تغییراتی در پوشش زر پیروی می‌کند. کتیبه‌های مزدوج روی سرطبل دارای مضمونی متفاوت هستند و جزئیات طرح، تفاوت‌هایی با طرح رویه جلد دارد. رویه و آستر بازوی واسط سرطبل منقوش به کتیبه‌های ضربی و زرپوش و آستر جلد نقش کلی لچک ترنج به شیوه معرق و ضربی زرپوش می‌باشد. بر این اساس، حداقل از ۱۴ قالب نقش‌اندازی مختلف برای ایجاد تنوع نقوش بر جلد استفاده شده است. ساخت آستر دفه پشت جلد کاملاً شبیه آستر دفه رو می‌باشد. با دقت در ترئینات زمینه زرپوش می‌توان نشانه‌هایی از رنگ‌گذاری بر روی زمینه زراندود را ملاحظه نمود که برای اظهار نظر قطعی نیاز به مشاهده دقیق‌تر و بررسی‌های آزمایشگاهی دارد.

تصویر ۱۰: رویه دفه رو و دفه پشت جلد شماره ۱۴

جلد شماره ۱۶: لچک ترنج و ترئینات با قالب نقش‌کوب، اجرا شده‌اند. آستر به شیوه معرق چرم بر زمینه الوان درترنج و لچک‌ها ساخته شده و قاب دور لچک، ترنج وسرترنج‌ها دارای شرفه‌های کوچک ترئینی به قلم زر بر زمینه چرم است. رویه سرطبل نقش نیم‌ترنج و لچک دارد که نقش آن تکمیل‌کننده قاب روی جلد می‌باشد. برای ساخت این جلد از ۵ قالب نقش‌کوبی متفاوت استفاده شده است.

جلد شماره ۱۷: رویه دارای قاب لچک ترنج و سرترنج مزین به دورگیری با بند زرین مزدوج به قلم زر می‌باشد. رویه دفه پشت جلد به روش رویه جلد قاب‌بندی شده، با این تفاوت که فرم لچک، ترنج و ترئینات داخلی آن‌ها به‌طور کلی در نقش و ترئینات با رویه جلد متفاوت است. فرم سرترنج در هر دو روکش مشابه یکدیگر بوده و طرح و ترکیب کلی رویه سرطبل نیز، با رویه دفه پشت و روی جلد متفاوت می‌باشد. بنابراین، برای ضرب هر یک از این قسمت‌ها، قالب نقش‌کوبی مجزایی فراهم شده است. از این‌رو، جلد مذکور دارای حداقل ۷ قالب مجزای نقش‌کوبی می‌باشد و آستر دفه روی جلد به شیوه معرق بر زمینه الوان و حاشیه ضربی زراندود است (تصویر ۱۱).

جلد شماره ۱۸: رویه جلد، ترنج وسط و لچک‌های حاشیه چپ و راست هر کدام با قالب‌های جداگانه ضرب و زراندود شده‌اند. سرترنج‌ها زرپوش و ضربی می‌باشند و دور نقوش ضرب‌شده با قلم زر دورگیری شده و دارای ترئینات شرفه‌مانندی است که بر اثر آسیب‌های وارده با پاک‌شدگی مواجه شده‌اند. برای ساخت این جلد احتمالاً از ۵ قالب نقش‌اندازی استفاده شده است.

تصویر ۱۱: ترنج رویه و آستر دفه روی جلد شماره ۱۷

ضربی- منبت

بنا بر مصاحبهٔ حضوری که با حمید ملکیان در محل گالری ترنج در شهر اصفهان، مورخ ۱۴۰۲/۲/۱۵ صورت گرفت، در این شیوه، رویه و آستر جلد چرمی می‌باشد. رویه جلد به شیوه ضربی با ابزار و قالب‌های نقش‌کوبی ساخته شده و آستر جلد نیز از چرمی است که پس از نقش‌اندازی به شیوه ضربی، زمینه را با ابزاری مانند نقش‌بر خالی نموده و نقش را باقی گذاشته است. در این مرحله نقش معرق ضربی روی زمینه‌ای الوان چسبانده می‌شود. جلدهای شماره ۷، ۱۰ و ۲۰ از مجموعه جلدهای مطالعاتی پژوهش حاضر، در این دسته قرار می‌گیرند.

جلد شماره ۷: رویه جلد دارای قاب لچک ترنج مزین به دوبند زرین مزدوج، شرفه‌های کوچک و سرترنج زرین می‌باشد. رویه دفه پشت جلد به روش رویه جلد قاب‌بندی شده و با تفاوت‌هایی در جزئیات قاب‌بندی، طراحی نقوش داخلی لچک‌ها و ترنج میانی با قالب‌های نقش‌کوب مجزایی از دفه روی جلد ضرب شده است. آستر به شیوه ضربی زرپوش در حاشیه و منبت چرم بر زمینه الوان درترنج و لچک‌ها می‌باشد. سرترنج‌های مفصل به شیوه منبت بر زمینه الوان نقش شده‌اند. آستر دفه پشت جلد از شیوه ساخت دفه رویی با تفاوت‌هایی در تزئینات پیروی می‌کند. زمینه رویه سرطبل نقشی ضربی با طرح‌های ختایی و حیوانی دارد (ردیف ۳ از جدول ۲) و احتمال می‌رود که تزئینات متنوع این جلد حداقل با ۱۸ قالب متفاوت ایجاد شده باشد.

جلد شماره ۱۰: رویه جلد به شیوه ضربی است. به‌نظر می‌رسد ترنج وسط و لچک‌های چپ و راست، سرترنج مفصل، بند حاشیه، ترنج‌ها و نقش گره موجود بر رویه بازوی واسط، هرکدام با قالب‌های جداگانه ضرب شده باشند. آستر دفه روی جلد به شیوه منبت زرپوش بر زمینه الوان می‌باشد. ترکیب کلی طرح از نقوش روی جلد پیروی می‌کند، با این تفاوت که در اینجا لچک‌ها متمایز از طرح رویه جلد و از طرح یک‌چهارم نقش ترنج میانی تشکیل شده است. سرترنج‌های مفصل به شیوه منبت زرپوش بر زمینه الوان نقش شده‌اند. احتمال می‌رود که برای ایجاد نیم‌ترنج پایین و بالا از نقش قاب درونی ترنج میانی استفاده شده، اما نیم‌ترنج چپ و راست طرحی متفاوت دارد که برای ضرب آن قالب مجزایی نیاز است. قاب دور لچک، ترنج، سرترنج و نیم‌ترنج‌های تزئینی با قلم زر دورگیری و شرفه‌گذاری شده‌اند. آستر سرطبل جلد از طرح کلی و روش ساخت آستر جلد پیروی می‌کند، با این تفاوت که نیم‌ترنج تزئینی زمینه، نقش متفاوتی دارد و برای ایجاد آن از طرح مجزایی بهره گرفته شده است. بازوی واسط سرطبل مزین به قاب‌های قلمدانی منبت زرپوش می‌باشد که دارای طرح مجزایی از قالب‌های ضربی قبلی است. آستر واسط سرطبل مزین به حاشیه مجدول (شبکه‌ای) و قاب‌های قلمدانی منبت است (ردیف ۳ از جدول ۲). بنابراین، چنین جلدی نیاز به تهیه حداقل ۱۱ قالب نقش‌کوبی مجزا دارد.

جلد شماره ۲۰: رویه جلد ضربی زرپوش، دارای کتیبه مزدوج با زمینه خالی می‌باشد. قاب مرکزی مزین به نگاره‌ای ضربی و زرپوش است که به احتمال با قالب نقش‌کوب یکپارچه ضرب شده و آستر نیز، به روش منبت زرپوش بر زمینه الوان می‌باشد. این جلد نمونه کاملی از شیوه ساخت جلد منبت است؛ چراکه تمام نقوش موجود بر رویه و آستر آن تنها با ۳ قالب ایجاد شده‌اند. بر رویه جلد شیوه ضربی و در آستر نیز، روش منبت اجرا گردیده است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: رویه و آستر سرطبل جلد شماره ۲۰

ضربی- پارچه‌ای

در این شیوه، رویه جلد از چرم و به روش ضربی با ابزار و قالب‌های نقش‌کوبی ساخته شده و آستر از پارچه پوشیده می‌شود. جلد شماره ۱، از این شیوه ساخت پیروی می‌نماید.

جلد شماره ۱: رویه جلد ضربی دارای قاب‌بندی مستطیل، متشکل از چند خط ساده باضخامت‌های متفاوت می‌باشد که با ابزار خط‌اندازی روی چرم ترسیم شده و حاشیه اثر را شکل داده است. به‌نظر می‌رسد ریزنقش‌های چلیپایی با یک ابزار سمبه‌مانند در کنار یکدیگر ضرب شده‌اند و ترکیب کلی لچک و ترنج‌های فاقد قاب‌بند خطی را تشکیل داده‌اند (تصویر ۱۳). آستر جلد با پارچه‌ای به رنگ قرمز و با بافتی درشت پوشانده شده است که به‌مرور زمان دچار رنگ‌پریدگی شده و فاقد نقش گردیده است.

تصویر ۱۳: سرطبل جلد شماره ۱

ضربی- کاغذ ابری

در این شیوه، رویه جلد از چرم است که به شیوه ضربی با ابزار و قالب‌های نقش کوبی ساخته شده و آستر آن از کاغذهای ابری الوان پوشیده گردیده است. جلدهای شماره ۸ ، ۹ و ۱۵ با این روش ساخته شده‌اند.

جلد شماره ۸: رویه مستعمل جلد، ضربی دارای ترنج بادامی می‌باشد. ترنج میانه سرطبل به شکل گرد منقش شده است. بنابراین، در ساخت این جلد از ۲ قالب نقش‌اندازی استفاده شده و آستر آن از کاغذ ابری است (ردیف ۴ از جدول ۲). با توجه به آسیب وارده به جلد، به‌نظر می‌رسد که مغز جلد از مقوا باشد.

جلد شماره ۹: رویه جلد این نسخه ضربی دارای ترنج بادامی وسط به شیوه ضربی است. حاشیه زنجیره‌ای، سرترنج‌ها و ترئینات ناخنی همه با یک سمبه و با تغییر جهت و فشار دست در جهات مختلف ضرب شده‌اند. ترنج رویه سرطبل گرد می‌باشد؛ بنابراین، برای نقش‌اندازی ترنج‌های این جلد از ۲ قالب مجزا استفاده شده و آستر جلد نیز، از کاغذ ابری است.

جلد شماره ۱۵: رویه جلد و سرطبل داری نقش لچک ترج و سرترنج مجزا می‌باشند؛ بنابراین، از ٦ قالب مجزا برای ضرب این جلد استفاده شده است. به‌نظر می‌رسد پوششی غیرهم‌رنگ که اکنون به‌دلیل آسیب‌های وارده، به خاکستری می‌گراید، در هنگام ضرب شدن نقش بین قالب نقش‌کوب و چرم جلد قرار گرفته و چسبیده شده است. با توجه به آسیب وارده به جلد و ریختگی‌های موجود بر رویه جلد در قسمت لچک‌ها، این لایه [کاغذ یا چرم] نازک به‌نظر می‌رسد و می‌تواند از اولین نمونه‌های معرق چرم به روش تکه‌چسبانی باشد. اظهار نظر قطعی در این زمینه منوط است به مشاهده نزدیک جلد و بررسی‌های آزمایشگاهی.

بنا بر تفاسیر فوق، شیوه ساخت در جلدهای این مجموعه به پنج صورت انجام شده که عبارتند از: ضربی، معرق، منبت، روکش پارچه و کاغذ ابری. جزئیات تصویری و فراوانی این جلدها در جدول زیر (جدول شماره ۲) قابل ملاحظه است.

جدول ۲: شیوه‌های ساخت در جلدهای سرطبل‌دار دوره تیموری (موجود در پژوهش حاضر)

ردیف	۱	۲	۳	۴	۵
شیوه ساخت	ضربی	معرق	منبت	کاغذ ابری	پارچه
رویه	۲۰	-	-	-	-
آستر	۲	۸	۳	۳	۱
فراوانی (جلد)	۲۲	۸	۳	۳	۱
نمونه تصاویر					
					-
					-
			-	-	-

در طی بررسی رویه و آستر جلدهای ۲۰ نمونه مطالعاتی تحقیق حاضر، تعداد ۲۲ جلد از این روکش‌ها دارای شیوه ساخت ضربی می‌باشند که از این تعداد، ۲۰ نمونه شیوه ضربی در رویه جلد دارند و ۲ نمونه دارای آستر به شیوه ضربی هستند. به‌عبارتی از نظر فراوانی، پرکاربردترین شیوه ساخت درجلدهای مطالعاتی، شیوه ضربی است. از میان جلدهای ضربی، وابسته به تنوع نقوش و عیار تزئینات، تنوع قالب‌های نقش‌کوبی به‌کار رفته در آثار متفاوت می‌باشد. پس از آن، شیوه معرق پرکاربردترین شیوه محسوب می‌گردد که شامل ۸ عدد آستر جلد است. ۳ نمونه از جلدها دارای روکش منبت هستند که فقط در آستر جلد استفاده شده و ۳ جلد نیز، آستری با کاغذ ابری دارند. از میان تمام جلدها، تنها ۱ جلد در قسمت آستر دارای روکش پارچه‌ای است. قابل ذکر است که از تعداد ۲۰ آستر، ۳ نمونه دارای آستر ساده از جنس چرم و بدون تزئینات هستند. در بیشتر نمونه‌ها، سرطبل به چرم یک‌تکه از جنس رویه به دفه پشت متصل است. تنها در نمونه‌هایی که به‌دلیل آسیب‌های وارده، سرطبل از جلد جدا شده و در مرمت‌های بعدی متصل شده، اتصال بازوی سرطبل با چرم رویه متفاوت است.

نتیجه‌گیری

در دوره جانشینان تیمور، نسخه‌های فراوانی از جلدها تولید شد. از مهم‌ترین دلایل فراوانی آثار در این زمان می‌توان به تقسیم قلمرو تیموری به خان‌نشینان کوچک‌تر و حفظ آرامش و امنیت نسبی در مراکز تولید نسخه‌های خطی اشاره نمود. در این دوره، شیوه‌های فنی و هنری جلدسازی ماهیتی مستقل و منسجم پیدا کرد که نمونه‌های متعددی از آن

موجود است. این آثار نیازمند بررسی‌های سبک‌شناختی و فنی در جهت حفظ و احیای هنر تجلید ایرانی هستند. در پژوهش حاضر، برای شناسایی و دسته‌بندی شیوه‌های ساخت جلدهای سرطبل‌دار تیموری، ۲۰ نمونه جلد نسخه‌های خطی مورد مطالعه قرار گرفت. پس از بررسی و تحلیل شیوه ساخت در این جلدها می‌توان گفت روش ساخت ضربی، فراوانی بیشتری در میان جلدهای تیموری داشت که هم در آستر و هم در رویه استفاده می‌شد.

باتوجه به شواهد موجود، می‌توان ادعا نمود که شیوه معرق یکی از علایق جلدسازان تیموری بوده که در آستر تعداد زیادی از نسخه‌های این دوره مورد استفاده قرار می‌گرفت. روکش به شیوه منبت، از پرکارترین و ظریف‌ترین جلدهای موجود در این دوره است که ظرافت طرح و اجرا در این شیوه، زمینه‌ساز خلق نسخه‌هایی سفارشی و نفیس گردید. شیوه‌های معرق و منبت تنها در قسمت آستر جلد به‌کار رفته‌اند. می‌توان گفت این رویه‌های نفیس به‌دلیل ظرافت در ساختار و آسیب‌پذیری در برابر مولفه‌های آسیب‌زننده در طول قرن‌های متمادی، یا تنها در قسمت داخلی کتاب کار شده و یا نمونه‌های موجود در این قسمت، محفوظ مانده تا به دست پژوهشگران برسد. رویه‌های ابری نیز در قسمت آستر جلد قرار دارند. البته خاطرنشان می‌شود که در جلدهای دیگری که به احتمال مربوط به این دوره باشند، کاغذ ابری در رویه جلد نیز وجود دارد که به‌دلیل شبهه در ارجاع تاریخی، کیفیت پایین و نواقص موجود در ارائه تصویر، در شمار نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش نیامده‌اند. روکش پارچه نیز تنها در آستر یک جلد از مجموعه مطالعاتی حاضر موجود است. کاربرد پارچه در جلدها بر اساس متون و شواهد موجود، از دوره‌های قبل از تیموری وجود داشته و شاید به‌سبب آسیب‌پذیری پارچه در استفاده طولانی‌مدت، جلدها از میان رفته و نمونه‌های محدودی در دسترس پژوهشگران باقی مانده است. لازم به ذکر است که در تمام نمونه‌های مطالعاتی تحقیق، علی‌رغم تفاوت نقش سرطبل با نقش رویه در ترکیب‌بندی و تزئینات، شیوه ساخت و جنس روکش سرطبل و بازوی واسط کاملاً از دفتین جلد پیروی نموده است.

References

Afshar, I. (2021). *Traditional bookbinding*. Tehran: Sokhan publications.

Akimushkin, O. F. (2011). The library-workshop (Kitabkhana) of Baysunghur-Mirza in Herat. (S. M. Tavakkolian & M. N. Parooch, Trans.). *Owraq-e Atiq*, 2, 187–202. (In Persian with English abstract). http://noo.rs/iMKp3

Arab, Y. (2022). *Categorization of methods of decorating the book covers of the Timurid era in order to use them in designing and execution of some contemporary examples*. [Master's thesis, Art University of Isfahan]. (In Persian with English abstract). http://library.aui.ac.ir/dL/search/default.aspx?Term=7071&Field=0&DTC=108

Ashbili, B. B. I. (2000). Al-taysir fi Sinaʿat Al-tasfir (M. A. Fekrat, Trans.). *Nameh-ye Baharestan*, 2, 5–18. (In Persian). http://noo.rs/ifpqY

Atiqi, M. (2014). A brief discussion of bookbinding and a critique of Iranian bookbinding from the Seljuks to the Qajar: Introduction and critique. *Miras*, 3–4, 267–274. (In Persian). http://noo.rs/٣Wg56

Azhand, Y. (2016). *History of Iran: The Timurid period*. Tehran: Jami.

..... (2009). Artistic achievements and patronage of Ebrahim Sultan. *Honarha-ye Ziba*, 14, 87–94. (In Persian). https://jhz.ut.ac.ir/article_٢٧٩٥٢_٥٥eb٤e٥١٨١b٠e١٣f٧a٠ce٨٨b٦cd٣٤٦٠٤.pdf

..... (2008). Artistic patronnage and achievements of Iskandar Sultan. *Journal of Visual and Applied Arts*, 111, 7–17. (In Persian). doi: 10.30480/vaa.2008.596

Bozorgi, A. S., & Hori, F. (2020). An examination of manuscript binding characteristics in the central library of the University of Tehran. *Academic Librarianship and Information*, 54, 107–127. (In Persian). doi: 10.22059/jlib.2021.241013.1374

Dahl, S. (1993). *History of the book from antiquity to the present*. (M. A. Khaksari, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi.

Deroche, F. (2003). Binding and bookbinding (M. H. Marashi, Trans.). *Nameh-ye Baharestan*, 7–8, 87–97. (In Persian). http://noo.rs/LzE٥K

Ghelichkhani, H. R. (2021). Zar-Afshan: A *dictionary of terms relating to calligraphy "ornamentation" and the making of manuscripts as found in classical Persian poetry*. Tehran: Farhang-e Moaser.

Haldane, D. (1986). *Islamic bookbindings* (H. A. Azarnoush, Trans.). Tehran: Soroush.

Islam Panah, M. H. (2021). Misunderstanding in the description and explanation of Seyyed Yousef Hossein's cover-making treatise. *Ayeneh-ye Pazhoohesh*, 187, 251–260. (In Persian with English abstract). doi: 10.22081/jap.2021.70323

..... (2003). Sources of codicology: The edited versified treatise on cover-making by Seyyed Yusef Hossein Hindi. *Nameh-ye Baharestan*, 7–8, 25–34. (In Persian). http://noo.rs/rZwOR

Kavusi, V. (2010). *Tigh va tanbur*. Tehran: Matn.

La'l Shateri, M. (2016). The art of Khorasan in the era of Sultan Hussein Bayqara (875-911 AH): Based on music and painting. *Socio-cultural Studies of Khorasan*, 39, 91–120. (In Persian with English abstract). https://doi.org/20.1001.1.26766116.1395.10.3.4.3

Manzo, J.-P. (2001). *The art of Central Asia*. (S. M. M. Hashemi Golpayegani, Trans.). Mashhad: Astan Quds Razavi.

Mayel Heravi, N. (2019). *Book design in Islamic civilization*. Mashhad: Islamic Research Foundation of Astan Quds Razavi.

Pouroush, B. (2019). *Binding and bookbinding*. Great Islamic Encyclopaedia, 14, 20. (In Persian). https://cgie.org.ir/fa/article/223389/جلد-و-جلدسازی

Safari Agh-Ghaleh, A. (2011). *Codicology: Studies in Persian Manuscripts*. Tehran: Miras-e Maktub.

Sufyiani, A. A. A. b. M. (2003). The art of leatherworking and gold plating (A. Anvar, Trans. & Ed.). *Nameh-ye Baharestan*, 7–8, 5–24. (In Persian). http://noo.rs/CWE٦u

Talebpour, F., & Yazdani, N. (2015). A comparative study of the leather coverings of the Holy Quran between Timurid and Mamluk dynasties. *Negarineh-ye Honar-e Eslami*, 5, 4–

15. (In Persian with English abstract). doi:۱۰,۲۲۰۷۷/nia.۲۰۱۵,۴۸۳

URL1:https://www.researchgate.net/publication/373346245_Bindings_Bags_and_Boxes_Sewn_and_Unsewn_Manuscript_Formats_in_the_Islamic_World

URL2: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84328980/f1.item

URL3: https://dma.org/art/collection/object/5341924

URL4: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525118001/f1.planchecontact

URL5: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10465197k/f4.item

URL6: https://dma.org/art/collection/object/5341294

URL7: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10461483 4/f368.item

URL8: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525194900/f6.item

URL9: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433299n

URL10: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525192422/f1.item

URL11: https://dma.org/art/collection/object/5342986

URL12: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525204082/f1.item

https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 11, 2025

Received 17 Sep 2025 | Revised 30 Sep 2025 | Accepted 21 Nov 2025 | Published 16 Dec 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research Article

Visual and Semantic Analysis of the Lithograph on Gravestones in Golmakan Village, Mashhad[1]

Fahimeh Hassanzadeh (a), **Alireza Sheikhi** (b)*

a. M.A. in Islamic Art, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. (F.hassanzadeh.k@gmail.com)

b. Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. (a.sheikhi@art.ac.ir)

Keywords
Mashhad, Golmakan village, gravestone, visual and semantic analysis

Citation
Hassanzadeh, F., & Sheikhi, A R. (2025). Visual and Semantic Analysis of the Lithograph on Gravestones in Golmakan Village, Mashhad. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(11), 97-123.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

The village of Golmakan has a long historical legacy, and from an archaeological perspective, it occupies a distinctive position within the Tus Plain. The village contains two large and ancient cemeteries that provide valuable insights into the symbolism of gravestones and the belief and cultural worldviews of the region's inhabitants. The aim of this article is to conduct a visual and semantic analysis of the form, motifs, and inscriptions of the Golmakan gravestones. Accordingly, the central research question is: what forms and motifs characterize the gravestones of this village, and what themes or meanings do they convey? The research methodology is descriptive-analytical. Initially, through field studies, all gravestones within the cemeteries were examined and photographed. Subsequently, supplementary data were collected from library sources. In total, 107 gravestones from the two cemeteries were documented, of which 75 were selected for detailed study due to their distinctive characteristics. The primary criteria for selection included differences in form, color, dimensions, and engraved motifs. The findings indicate that most of the gravestones are made of granite and schist in the form of rough, unhewn slabs. Depending on the social status, personal characteristics, and life of the deceased, the stones incorporate various inscriptions and motifs. The content of the inscriptions typically introduces the deceased and includes poetry, Qur'anic verses, and sayings attributed to the Ahl al‑Bayt concerning the serenity of the eternal realm, or expressions of elegiac mourning. The gravestones may therefore be regarded as an extensive repository of information on the region's history, culture, beliefs, and past. For this reason, greater efforts should be undertaken to preserve and safeguard such valuable cultural heritage.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.557597.1052

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245432.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

1. This article is extracted from the first author's master's thesis entitled "A Study of the Lithographs on Gravestones in the Outskirts of Mashhad from the Eighth Century to the Contemporary Period (with Emphasis on Five Selected Cemeteries)," which was completed in 2021 under the supervision of the second author at Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad.

* Corresponding Authors

Introduction

Human beings have always possessed a desire for immortality, and death has often been perceived not as an end but as a rebirth – a passage from one world to another. In light of this belief in human immortality, stone has been regarded as the most enduring medium for expressing the concept of immortality. The village of Golmakan has a long and historically significant past and occupies a distinctive archaeological position within the Tus Plain. This village contains two large and ancient cemeteries that provide substantial information about the mysteries of gravestones as well as the beliefs and cultural worldviews of the people of the region. This study analyzes the visual and semantic dimensions of the form, motifs, and inscriptions found on the gravestones of Golmakan. A wide range of distinctive images can be observed throughout these cemeteries, contributing to the aesthetic richness and diversity of the gravestones. In many ways, gravestones function as an extensive archive that consolidates knowledge about belief systems, cultural traditions, civilization, ways of life, and a considerable body of historical information related to their respective periods. For this reason, greater efforts should be made to preserve and safeguard such valuable heritage. Accordingly, the following question arises: what types of forms and motifs appear on the gravestones of this village, and what meanings or themes do they convey?

Materials and Methods

This study employs a descriptive-analytical research method. Fieldwork was conducted by first examining all the gravestones within the cemetery, followed by photographing all of the cemetery's distinctive stones. Concurrently, and in accordance with the research themes, additional information was collected through archival and library sources. Due to the similarities in the characteristics of the gravestones in the two Golmakan cemeteries, all stones were analyzed collectively. A total of 107 gravestones were photographed. Among these, 75 gravestones were selected for detailed study because of their distinctive features. The primary criteria for their selection included differences in overall form, color, dimensions, and engraved motifs compared to stones from this region and other areas of the Tus Plain. Subsequently, the stones were categorized based on form, motifs, and inscriptions, and their detailed specifications were documented using software.

Discussion and Findings

Research on the gravestones of Golmakan is limited to only a few studies despite the historical significance and importance of its cemeteries. Among these, the article "A Glimpse of Golmakan" by Mohammad Taghi Salek Birjandi, published in Waqf Miras-e Javidan (Issue 10, 1994) provides a brief introduction to a cemetery in the village of Golmakan (Chenaran/Khorasan). It highlights the significance of the cemetery complex while introducing a few of its important gravestone inscriptions. This research served as a preliminary effort, prompting the Khorasan Studies Center of Astan Quds Razavi to place more serious studies on this subject among its research priorities. One of the notable outcomes was the article "The Gravestones of the Tus Plain".

"The Gravestones of the Tus Plain" by Ghadir Afravand, published in Waqf Miras-e Javidan (Issues 47 and 48, Fall and Winter 2004), identifies most of the sites with historical gravestones. Approximately 550 inscribed gravestones were classified based on their historical and artistic significance, examining the historical, visual, and semantic characteristics of these gravestones, some of which date back to the 8th century AH (Islamic calendar). The book "Golmakan" by Azam Khanlari, published by Beyhagh, Sabzevar (2014), is considered the most comprehensive work

on the history and geography of Golmakan. It includes broad overviews of the cemeteries, gravestones, and the deceased individuals. Despite these efforts and existing resources, it becomes clear that little research has been conducted specifically on the form, motifs, and inscriptions of Golmakan's valuable gravestones. This article is one of the first studies to examine this subject in depth and represents the first comprehensive study of the motifs, forms, and themes of the gravestones in the village of Golmakan.

Conclusions

According to the findings, most of the gravestones are made of granite and schist, and appear in the form of rough, uncut slabs, which has resulted in considerable variation in their size and form. Among them, only two chest-type (box-shaped) gravestones can be observed. These two gravestones are currently preserved outside the cemetery for protection and further research. Due to the diverse forms of the stones, there is also significant variation in the arrangement of motifs and inscriptions. The decorative elements of the stones include inscriptions and various motifs, sometimes organized within orderly frames, while in other cases the inscription occupies the central area with motifs dispersed around it, along the margins, and even carved on the sides or reverse of the stone. Despite their visual differences, the gravestones display a sense of unity and coherence in their overall composition. The content of the inscriptions generally introduces the deceased and includes poems, Qur'anic verses, and sayings attributed to the Ahl al‑Bayt concerning the serenity of the eternal world, or expressions of mourning and elegy. Most of the motifs depict everyday objects and birds, and each motif and inscription appears to have been designed in accordance with the social position, personal characteristics, and life of the deceased. There is considerable diversity in the size and shape of the stones. Given the presence of many well‑known and prominent individuals in this region, variations in the scale of their gravestones are clearly noticeable; individuals who held a higher social status than the general populace are commemorated with larger gravestones

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ‌قبور روستای گلمکان مشهد[1]

فهیمه حسن‌زاده (الف)، علیرضا شیخی (ب)*

الف) دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. (F.hassanzadeh.k@gmail.com)

ب) دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. (a.sheikhi@art.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۹۷-۱۲۳

واژگان کلیدی

مشهد، روستای گلمکان، سنگ‌قبر، ساختار بصری و محتوایی

استناد به مقاله

حسن‌زاده، ف؛ و شیخی، ع ر. (۱۴۰۴). تحلیل بصری و مضمونی نگاره‌های سنگ‌قبور روستای گلمکان مشهد. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۱)، ۹۷-۱۲۳.

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

چکیده

روستای گلمکان دارای قدمتی کهن است و از نظر باستان‌شناسی در جایگاه خاصی در دشت توس قرار دارد. این روستا دارای دو قبرستان بزرگ و قدیمی است که اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ رمز و رازهای سنگ‌قبور و عقاید و باورهای مردم منطقه ارائه می‌دهد. هدف از تحقیق حاضر، تحلیل بصری و محتوایی فرم، نقوش و کتیبه‌های سنگ‌قبور گلمکان است. در این راستا، این مسئله مطرح می‌شود که سنگ‌قبور این روستا دارای چه فرم و نقوشی هستند و هر یک چه مضامینی را بازنمایی می‌کنند. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. در گام نخست، از طریق مطالعات میدانی، تمامی سنگ‌های داخل قبرستان بررسی و عکاسی شد و سپس از طریق اسناد کتابخانه‌ای اطلاعات تکمیلی گردآوری گردید. از مجموع سنگ‌قبور دو قبرستان، تعداد ۱۰۷ سنگ عکاسی شد که ۷۵ سنگ‌قبر به دلیل ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد مورد بررسی قرار گرفت. معیار اصلی انتخاب آن‌ها تفاوت در شکل ظاهری، رنگ، ابعاد و نقوش حکاکی‌شده بوده است. طبق نتایج به‌دست‌آمده، سنگ‌ها اغلب از جنس گرانیت و شیست بوده و به‌صورت لاشه‌ای هستند. تزئینات سنگ با توجه به جایگاه و ویژگی‌های شخصیتی و زندگی متوفی شامل کتیبه‌ها و نقوش مختلف است. مضمون کتیبه‌ها معرفی فرد متوفی، اشعار، آیات و سخنان اهل بیت در ارتباط با آرامش جهان باقی یا نوعی سوگواره است. سنگ‌قبور به‌نوعی کتابخانه‌ای گسترده از مجموعه مطالب مربوط به تاریخ و فرهنگ، باورها و عقاید و گذشتهٔ منطقه محسوب می‌شوند. به همین دلیل، ضرورت دارد برای حفظ و نگهداری چنین میراث ارزشمندی تلاش بیشتری صورت گیرد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.557597.1052

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_245432.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱- مقالهٔ حاضر مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «بررسی نقش نگاره‌های سنگ‌قبور حومه شهر مشهد از قرن هشتم تا دوران معاصر (با تأکید بر پنج آرامستان منتخب)» می‌باشد که به راهنمایی نویسندهٔ دوم در سال ۱۴۰۰ در مؤسسه آموزش عالی فردوس مشهد به انجام رسیده است.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

یکی از بهترین راه‌ها برای پی بردن به بسیاری از رمز و رازهای زندگی انسان، چه در این دنیا و چه در دنیای پس از مرگ، بررسی سنگ‌قبور است. از این رو، با مشاهدهٔ سنگ‌قبور هر منطقه به‌عنوان نمونه‌هایی از مناظر فرهنگی انسان‌ساخت، می‌توان به بخش وسیعی از باورها و عقاید مردم آن منطقه پی برد. سنگ‌قبور روایت‌گر تاریخ شهر و نمونه‌ای کوچک از زندگی انسان‌ها و فرهنگ زیستهٔ آنان در سرزمینی است که روزگاری در آبادانی آن نقش داشته‌اند. این اماکن از قدیمی‌ترین اسناد تمدن انسانی به شمار می‌روند که سرشار از مجموعه‌ای از یادمان‌ها و نشانه‌های انتزاعی هستند. قبرستان‌های روستای گلمکان در استان خراسان رضوی، منطقه‌ای مملو از این سنگ‌قبور ارزشمند است. در این پژوهش، سنگ‌قبور از منظر جنس، نقش‌نگاره‌ها و تزئینات نوشتاری مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند. همچنین با بررسی مضامین این نقوش تزئینی، ارتباط آن‌ها با فرهنگ و آداب و رسوم مردم محلی روستا مورد مطالعه قرار گرفته است تا گوشه‌ای از تاریخ و فرهنگ زندگی پیشینیان آن‌ها آشکار شود. تاکنون تحقیقات قابل توجهی دربارهٔ سنگ‌قبور این قبرستان صورت نگرفته است؛ از این رو، این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که فرم و تزئینات سنگ‌قبور روستای گلمکان چیست و چه محتوایی دارد؟

پیشینه

از پیشینهٔ تحقیق در رابطه با سنگ‌قبور گلمکان تنها چند نمونه به دست آمده که این موارد نسبت به قدمت و اهمیت قبرستان‌های گلمکان بسیار ناچیز است. در پژوهش *گذری به گلمکان*، سالک بیرجندی (۱۳۷۳) به بررسی و معرفی اجمالی گورستانی در روستای گلمکان (چناران/خراسان) پرداخته و ضمن یادآوری ارزش و اهمیت این مجموعه، تعدادی از کتیبه‌های مهم سنگ‌قبور آن را معرفی نموده است (Salek birjandi, 1995). این پژوهش به‌نوعی مقدمه‌ای شد تا بعدها مرکز خراسان‌شناسی آستان قدس رضوی پژوهش‌های جدی‌تری را در این زمینه در اولویت طرح‌های پژوهشی خود قرار دهد که از جمله این موارد می‌توان به تحقیق افروند (۱۳۸۳) تحت‌عنوان *سنگ‌قبور دشت توس* اشاره نمود که به شناسایی اکثر مکان‌هایی که دارای سنگ‌قبور تاریخی هستند پرداخته است. او حدود ۵۵۰ سنگ‌قبر کتیبه‌دار را به دلیل اهمیت تاریخی و هنری طبقه‌بندی نمود و ویژگی‌های تاریخی، محتوایی و بصری سنگ‌قبرهای باقی‌مانده را مورد بررسی قرار داده است؛ سنگ‌هایی که قدمت برخی از آن‌ها به قرن ۸ ه. ق. می‌رسد (Afround, 2004). در این خصوص، کتابی با عنوان *گلمکان* به نگارش خانلاری را می‌توان کامل‌ترین نمونه از بررسی‌های انجام‌شده در زمینهٔ تاریخ و جغرافیای گلمکان - به‌ویژه بررسی‌های کلی در زمینهٔ قبرستان و سنگ‌قبور و افراد متوفی آن- دانست (KHanlari, 2014).

با توجه به پیشینه و منابع موجود، درمی‌یابیم که با وجود تلاش‌های انجام‌شده، تحقیقات زیادی در رابطه با فرم و نقوش و کتیبه‌های ارزشمند سنگ‌قبور گلمکان صورت نگرفته است. پژوهش حاضر جزء مقالات اولیه‌ای است که به این مهم پرداخته و نخستین تحقیق جامع در رابطه با بررسی نقوش، فرم و مضامین سنگ‌قبور روستای گلمکان محسوب می‌شود.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و بر پایهٔ مطالعات اسنادی، کتابخانه‌ای و تحقیقات میدانی است. تعداد سنگ‌قبرهای عکاسی‌شده از قبرستان محلهٔ پایین حدود ۸۵ سنگ‌قبر می‌باشد. از این تعداد، ۵۷ سنگ‌قبر به دلیل خصوصیات منحصربه‌فرد مورد بررسی قرار گرفت. از قبرستان محلهٔ بالا نیز ۲۲ سنگ‌قبر عکاسی شد که حدود ۱۸ سنگ‌قبر بررسی گردید. بنابراین مجموع سنگ‌قبرهای بررسی‌شده در بخش گلمکان ۷۵ سنگ‌قبر می‌باشد. در مرحلهٔ بعد، تمام سنگ‌قبور بر اساس فرم، نقوش و کتیبه دسته‌بندی شد و برای مطالعهٔ دقیق‌تر از تمامی نمونه‌ها تصاویر خطی با نرم‌افزارهای برداری تهیه گردید. در نهایت، با توجه به این منابع و همچنین مطالعات میدانی و مصاحبه با چند نفر از بزرگان و افراد سرشناس منطقه، نقوش و در نهایت خط و محتوای کتیبه‌ها مورد تحلیل قرار گرفته است.

معرفی محدودهٔ مطالعاتی

گلمکان به مختصات ۱۰ و ۵۹ درجه طول جغرافیایی و ۲۹ و ۳۶ درجه عرض جغرافیایی و با ارتفاع متوسط ۱۴۲۰ متر، در

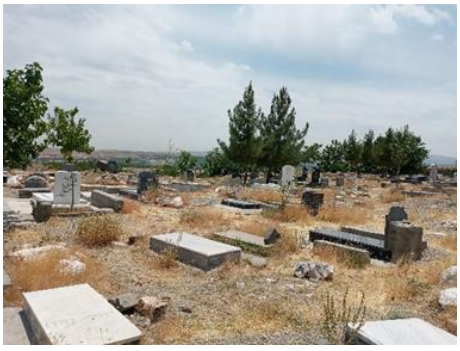
۲۶ کیلومتری جنوب‌شرق شهر چناران قرار گرفته است. دهستان گلمکان به مرکزیت روستای گلمکان از بخش گلبهار شهرستان چناران، از سمت شمال‌شرق به دهستان بیزکی، از سمت شمال، شمال‌غرب و غرب به دهستان چناران، از سمت جنوب‌غرب، جنوب و جنوب‌شرق به دهستان نیشابور و از سمت شرق و جنوب‌شرق به شهرستان مشهد محدود است. این منطقه از نظر موقعیت نسبی در دامنه قرار گرفته و پایکوهی به شمار می‌رود. بلندی قله‌های اطراف تا ۲۵۰۰ و گاه تا ۳۰۰۰ متر نیز دیده می‌شود که در زمستان‌ها پوشیده از برف است (KHanlari, 2014, p. 114).

تصویر ۱: موقعیت روستای گلمکان نسبت به شهر مشهد (URL1)

قبرستان روستای گلمکان

گلمکان دارای دو قبرستان قدیمی است که یکی در جنوب گلمکان، در فاصلهٔ حدود یک کیلومتری از اولین چهارراه قرار دارد. این قبرستان بر بالای تپهٔ بزرگی واقع شده و به قبرستان محلهٔ پایین یا قبرستان محلهٔ ته شناخته می‌شود. قبرستان دوم در محلهٔ حاجی‌آباد و در کنار میدان کوچکی قرار دارد که وسعتی کمتر نسبت به قبرستان محلهٔ پایین دارد. در هر دو قبرستان، سنگ‌های قدیمی بسیاری وجود دارد که گنجینهٔ تاریخی ارزشمندی محسوب می‌شود؛ چرا که گلمکان بیش از هزار سال قدمت داشته و قدیمی‌ترین قبرستان در منطقهٔ دشت توس متعلق به قبرستان‌های گلمکان است.

در اطراف گلمکان، قبرستان‌های قدیمی دیگری از جمله چهارباغ، گزندر و استریک وجود دارد. این قبرستان‌ها نشان از گستردگی گلمکان در سال‌های دور دارند. در هر یک از این قبرستان‌ها سنگ‌ها و الواح ارزشمند قدیمی وجود دارد که متعلق به قرون هشتم تا دوازدهم است و سندی بر اهمیت و جایگاه تاریخی این منطقه به شمار می‌رود.



تصویر ۲ : قبرستان محلهٔ پایین

تصویر۳: قبرستان محلهٔ بالا

ساختار کلی سنگ

قبرستان گلمکان مملو از سنگ‌قبرهای ایستاده و سیاه‌رنگی است که هر یک ارتفاع و بلندی متفاوتی (از بیست سانتی‌متر تا حدود دو متر) دارند. سنگ‌ها عموماً به‌صورت طبیعی و لاشه و با همان شکل اولیهٔ خود هستند. تعداد سنگ‌های ایستادهٔ قدیمی به قدری زیاد است که سنگ‌های خوابیده به چشم نمی‌آیند. البته لازم به ذکر است که اکثر سنگ‌قبور سال‌های اخیر به روش مرسوم و به‌صورت

خوابیده و از جنس سنگ مرمر هستند. سنگ‌قبور قدیمی که به‌صورت خوابیده هستند، تعداد بسیار کمی دارند. با توجه به شکل و ایستاده بودن اکثر سنگ‌ها، گمان می‌رود تعدادی از این سنگ‌ها قبلاً به‌صورت ایستاده بوده‌اند که پس از گذر زمان و حفاری قبور، از جای خود برداشته شده و به‌صورت خوابیده روی زمین رها شده‌اند.

تعداد کمی از سنگ‌قبور به شکل مستطیل و مکعب و برخی نیز به شکل مثلث هستند که تزئینات آن‌ها از این فرم تبعیت کرده و ظاهر زیبا و متفاوتی را به وجود آورده است. سنگ‌قبور مثلث‌شکل بیشتر در محلهٔ بالا دیده می‌شوند. شاید بتوان این‌گونه بیان کرد که فرم سنگ بخشی از تزئین به شمار می‌آید. معدودی سنگ قبر بزرگ و مرتفع بر روی قبرهای بزرگ و غیرمتعارف در ضلع جنوبی قبرستان محلهٔ پایین قرار دارد که نشان‌دهندهٔ اهمیت و شأن بالای صاحب مزار می‌باشد. سنگ‌قبرهای گلمکان غالباً به رنگ سیاه هستند و در بین آن‌ها به ندرت سنگ‌های سفید دیده می‌شود. همچنین مانند بسیاری از قبرستان‌های قدیمی، تعدادی سنگ سفید نیز مشهود است که برخی آن را نشانهٔ دین زرتشت می‌دانند. از نظر جنس، این سنگ‌ها طیفی از سنگ سخت گرانیت، مرمر، رسوبی و هرکاره (نوعی از سنگ معروف مشهد و توس) و رودخانه‌ای هستند (KHanlari, 2014, p. 249 & 268).

در قبرستان‌های گلمکان دو سنگ‌قبر صندوقچه‌ای وجود دارد. این سنگ‌ها در قبرستان محلهٔ پایین قرار داشته که در سال‌های اخیر برای نگهداری و در امان بودن از دست سارقان به ساختمان شهرداری گلمکان انتقال یافته است. سنگ بزرگ‌تر متعلق به مولانا محمدبن مولانا بهاءالدین الجورمکنی است. بر روی هر یک از وجوه این سنگ، عباراتی از جمله مشخصات متوفی و نیز سخنانی از حضرت علی(ع) به خط ثلث نقش بسته است که از هنری‌ترین سنگ‌قبور گلمکان محسوب می‌شوند.

تصویر ۴: انواع فرم‌های نقوش سنگ‌قبر گلمکان

تصویر ۵: سنگ‌قبور صندوقی

۱. ویژگی ظاهری

در اکثر سنگ‌قبور گلمکان، فضای بیشتر سنگ به کتیبه اختصاص داده شده است که در مرکز یا گوشه‌ای از آن جای گرفته و فضای خالی اطراف آن با تزئینات یا کتیبه‌های کوچک‌تر پر شده است. با توجه به ایستاده بودن سنگ‌قبور این منطقه، به‌وفور دیده می‌شود که پهلوها، بالا و حتی وجه پشتی سنگ نیز به نقش یا کتیبه مزین شده است. این امر به دلیل ایستاده بودن فرم سنگ و بهره‌گیری از تمام بخش‌های آن صورت گرفته و از ویژگی‌های خاص منطقهٔ گلمکان به شمار می‌رود.

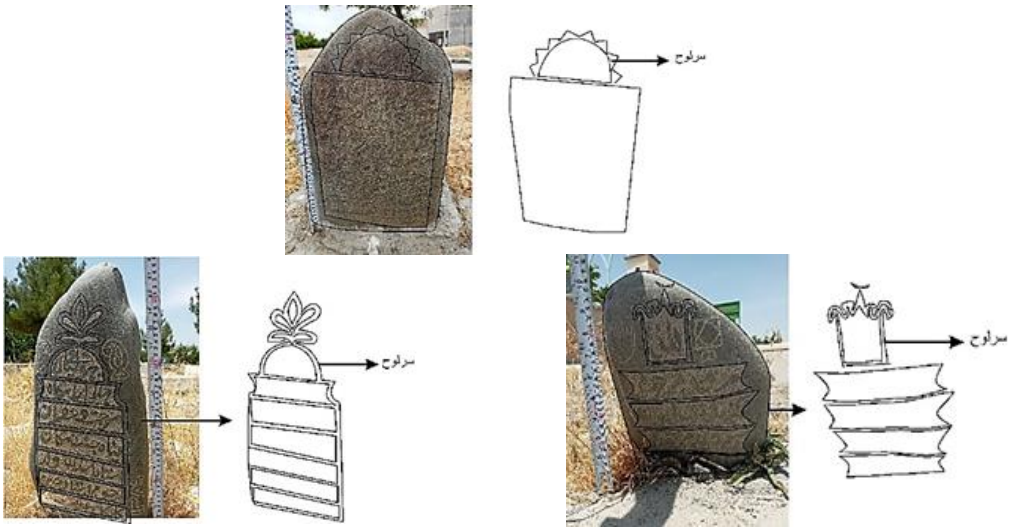
تزئینات حجاری‌شده بر سنگ، گاه به‌صورت نقش‌برجسته و گاه به‌صورت نقش فرورفته مشاهده می‌شود که تمامی جلوه‌های بصری آن‌ها رابطهٔ مستقیمی با تفکرات مردمان آن منطقه داشته‌اند.

تصویر ٦: بخش‌های اصلی یک سنگ‌قبر

۱-۱. قالب سرلوح

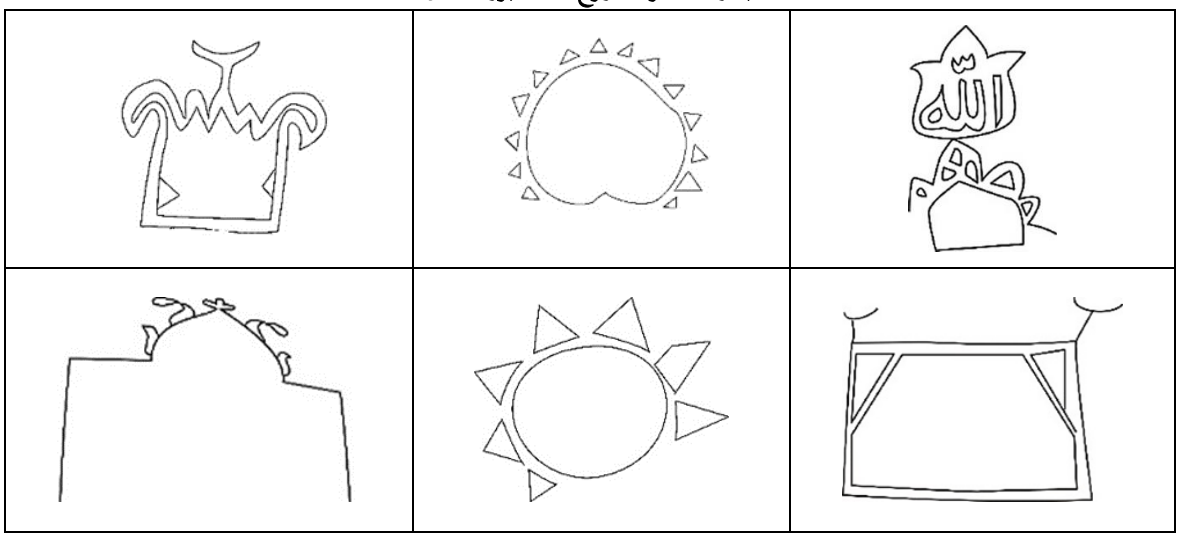
در مجموع، نقوش و حجاری‌های سنگ‌قبر، سرلوح در رأس و پیشانی طرح قرار دارد. هر سرلوح شامل دو بخش متن و نقش تزئینی است. نقوش سرلوح به‌طور هماهنگ با شکل حاشیه، گاه به‌صورت جدا و گاه به‌صورت متصل به آن طراحی می‌شود. سرلوح‌ها دارای تنوع زیادی هستند و در هر قبرستان می‌توان چندین نقش سرلوح مشابه را بر روی سنگ‌قبور مشاهده کرد، همچنین از برخی از سرلوح‌ها نیز تنها یک عدد وجود دارد.

برخی از سرلوح‌ها تابع نقش حاشیه و برخی هم‌زمان تابع حاشیه و شکل سنگ هستند؛ به‌طور مثال در سنگ‌های مثلثی‌شکل، حاشیه و سرلوح نیز به همان شکل مثلث طراحی شده‌اند. از جمله نقوش سرلوح می‌توان به طرح محراب، خورشید، نقوش هندسی و اسلیمی اشاره کرد. درون هر قالب سرلوح، متنی قرار دارد که یک تا چند عبارت را شامل می‌شود؛ از جمله: «هوالباقی»، «آرامگاه»، «هذا»، «تاریخ وفات»، «هذا مرقد مرحوم»، «هو»، «مرقد». تنها بر سرلوح یکی از سنگ‌قبور عبارت «هو الحیّ الذی لا یموت» دیده می‌شود که متعلق به سال‌های اخیر است.



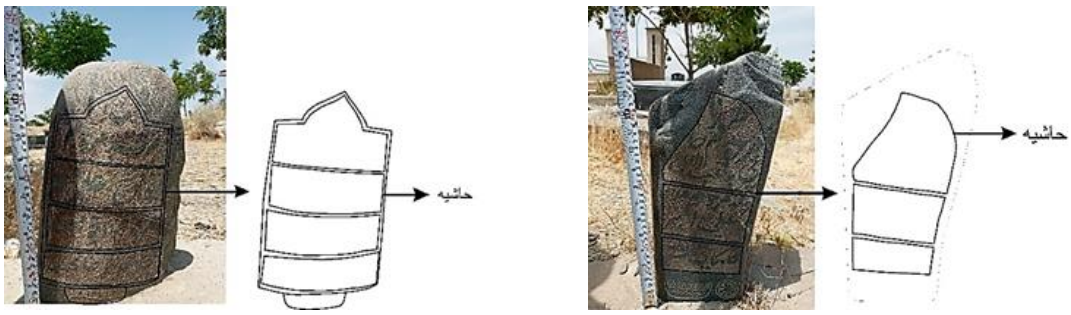
تصویر ۷: سرلوح و محل قرارگیری آن بر سنگ‌قبر

جدول ۱: نمونه سرلوح سنگ‌قبور گلمکان

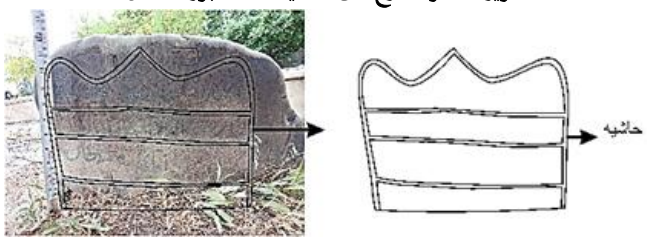


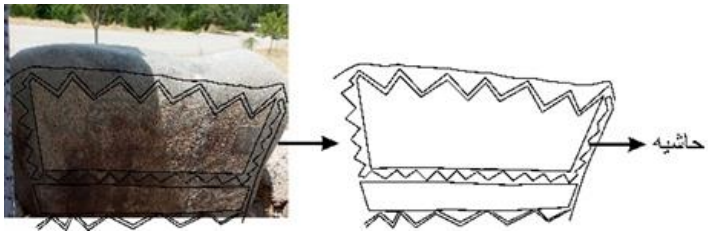
۲-۱. حاشیه

اکثر سنگ‌قبور دارای حاشیه هستند؛ به‌ویژه در قبرستان محلهٔ پایین که به‌ندرت می‌توان سنگی را بدون حاشیه مشاهده کرد. طرح حاشیه موجب نظم خاصی در ترکیب‌بندی نقوش و کتیبه شده است. تمام کتیبه به‌زیبایی در درون حاشیه قرار گرفته و هر سطر با خطی از یکدیگر جدا شده است. در اکثر سنگ‌ها، شکل کلی حاشیه نسبت مستقیم با فرم سنگ دارد و به‌جای تراش و تغییر شکل اولیهٔ سنگ، از آن به‌عنوان نوعی تزئین و عامل زیبایی بهره گرفته شده است. بر این اساس، تنوع زیادی در شکل حاشیهٔ سنگ‌قبرها مشاهده می‌شود. گاه تمام متن درون حاشیه محصور است و گاه بخشی از نوشته و نقوش به‌زیبایی از درون کادر عبور کرده و ذوق هنری حکاک را نشان می‌دهد. به‌جز حاشیهٔ اصلی که مرکز و بیشترین سطح سنگ را شامل می‌شود، در برخی سنگ‌قبرها نیز در وجه کناری و یا حتی در وجه بالای سنگ، حاشیه‌های کوچکی همراه با نوشته حک شده است.

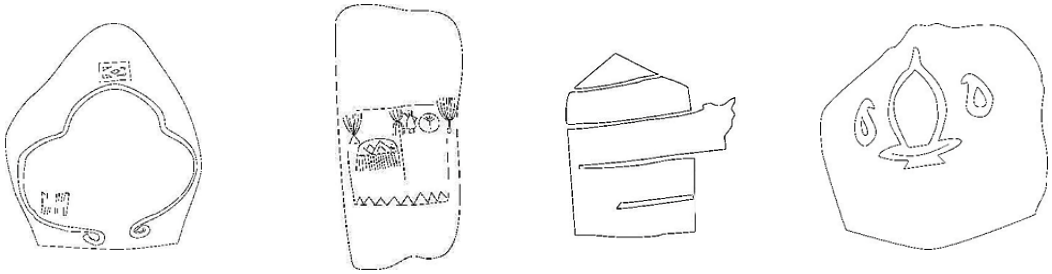


تصویر ۸: نمونه طرح‌های حاشیهٔ سنگ‌قبور گلمکان





تصویر ۹: نمونه طرح‌های حاشیهٔ سنگ‌قبور گلمکان



تصویر ۱۰: چند نمونه دیگر از طرح‌های حاشیهٔ سنگ‌قبور گلمکان

۳-۱. خط و کتیبه

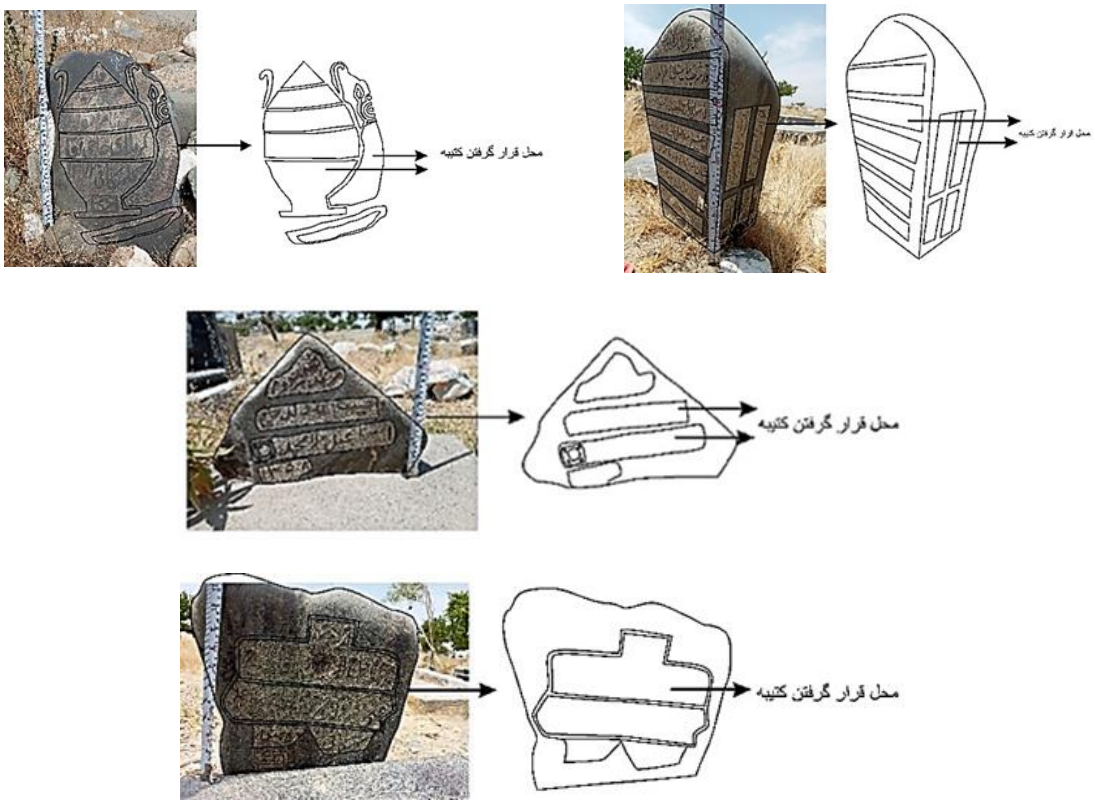
طبق بررسی‌های به‌عمل‌آمده از سنگ‌قبرهای منطقهٔ دشت توس، عموماً سنگ‌ها با کتیبه‌ای به خط خوش تزئین شده‌اند که نشان‌دهندهٔ بهره‌مندی جامعهٔ آن افق تاریخی از سطح و درجهٔ هنری قابل قبول و متعالی است. هنر حکاکی و خطاطی بر روی سنگ‌های قبرستان گلمکان بسیار خیره‌کننده است و نشان از اهمیت و جایگاه این هنر و نیز سنگ‌قبور دارد. حکاکی بر سنگ نشان از نبوغ و اوج هنرمندی حکاک را دربر دارد، چرا که علاوه بر نقش‌زنی و هنرنمایی، وابسته به رمز و رموز و معنای هر طرح و نقش است؛ به‌طوری‌که هر نقش بر سنگ معنایی بسیار فراتر از آنچه به چشم دیده می‌شود در خود دارد (KHanlari, 2014, p. 171 & 247).

با توجه به این‌که اکثر سنگ‌قبور به‌صورت لوح هستند، بخش جلویی و مرکزی سنگ به کتیبه اختصاص یافته است. بخشی از این کتیبه درون سرلوح و بخشی در حاشیهٔ تزئینی حک شده است.

مشاهده می‌شود که بخش اعظم سطح سنگ‌قبور را کتیبه فراگرفته و اغلب کتیبه‌ها با توجه به شکل سنگ حجاری شده‌اند؛ گاه بدون حاشیه بخشی از سنگ را به نوشته تزئین می‌کردند و گاه اطراف آن را حاشیه و کادری قرار می‌دادند. اغلب نوشته‌ها برجسته به نظر می‌رسند، چرا که پس از دورگیری، زمینهٔ آن تراشیده شده است که علاوه بر برجسته‌نمایی، باعث زیبایی بیشتر کتیبه می‌شود.

برخی دیگر از سنگ‌ها که البته تعداد آن‌ها زیاد هم نیست، قطر بیشتری داشته و از این رو حکاک توانسته در کناره‌ها، بالا و حتی پشت سنگ نیز نقش‌آفرینی کند. آنچه در اینجا قابل توجه است، رعایت کامل اصول کادربندی و تزئینات وجه اصلی سنگ‌قبر در وجه‌های کناری است.

از حیث هنر حجاری و کتیبه‌نگاری -به‌ویژه سنگ‌قبرهای صندوقی گلمکان- نمونهٔ عالی هنر حجاری منطقه را در طی قرون دهم و یازدهم ارائه می‌دهد و خطوط مورد استفاده شامل ثلث، نستعلیق و محقق است. تنها در یک سنگ‌قبر شاهد خط کوفی هستیم که متعلق به مولانا شمس‌الدین محمد... می‌باشد. این سنگ با توجه به شکستگی و اهمیت زیاد آن، نیازمند مرمت است (KHanlari, 2014, p.p. 248-249).



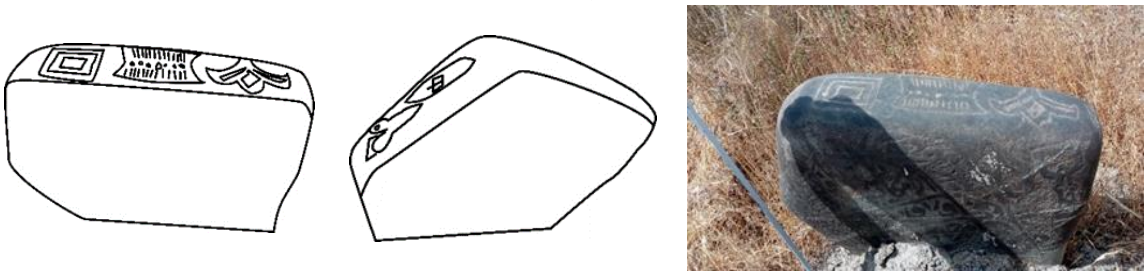
تصویر ۱۱: محل قرار گرفتن کتیبه درون حاشیه و روی سنگ‌قبور

تصویر ۱۲: نحوه قرار گرفتن کتیبه‌های نستعلیق و چیدمان خطوط نسبت به فرم سنگ

تصویر ۱۳: سنگ‌قبوری با چهار وجه حکاکی‌شده

تصویر ۱۴: سنگ‌قبوری با حکاکی اطراف و پشت آن

تصویر ۱۵: سنگ‌قبوری با پهلوی حکاکی‌شده



تصویر ۱۶: سنگ‌قبوری که بالای آن نیز حکاکی شده است

۱-۳-۱. نوع خط

این نرمی و زیبایی خط نستعلیق را در سنگ‌قبور گلمکان به‌وضوح شاهد هستیم و خطاط چنان با تبحر پیکرهٔ سنگ را به نقوش آراسته که گویی قلم بر کاغذ کشیده است. اکثر سنگ‌قبرهایی که به خط نستعلیق حکاکی شده‌اند بدون حاشیه و نقش هستند و چرخش و پیچ‌وتاب خطوط، زیبایی سنگ را کامل کرده است.

تصویر ۱۷: تصویر کتیبه‌هایی به خط نستعلیق

این خط یکی از زیباترین ترکیبات هندسی است که بخش عظیمی از متون سنگ‌قبور را به خود اختصاص داده است (Safikhani, 2015, p. 57). کتیبه‌هایی که به این نوع خط هستند به زیبایی بر سنگ‌ها نقش بسته‌اند و با توجه به حالات حروف و عبارات و نیز ایستاده بودن اکثر سنگ‌ها، باعث نمایش نوعی صلابت و استواری شده‌اند.

تصویر ۱۸: کتیبه‌هایی به خط ثلث

این خط با دقت و ظرافت زیاد بر سنگ‌قبور گلمکان حکاکی شده است، به‌گونه‌ای که اکثر قواعد آن رعایت شده و زیبایی چشمگیر آن بر پیکرهٔ سنگ خودنمایی می‌کند.

در قبرستان‌های گلمکان تنها یک سنگ‌قبر وجود دارد که خط کوفی بر آن حکاکی شده و متعلق به مولانا شمس‌الدین محمد، به سال ۸۰۱ هجری و در قبرستان محلهٔ پایین است.

۲-۳-۱. القاب و کنیه

در بازخوانی سنگ‌قبرها، مطالب جالبی از تاریخچهٔ این کهن‌دیار به دست می‌آید. در ابتدای نام برخی از درگذشتگان، القاب و عناوینی دیده می‌شود که مراتب و درجات اجتماعی و سیاسی آنان را نشان می‌دهد. از جمله این القاب می‌توان به قطب‌الدین، حافظ، صاحب‌الاعظم، صدرالدین، مرتضی‌اعظم، شیخ‌المشایخ، شاه، درویش و سالار اشاره نمود (Saber Moghaddam., & Ahmadzadeh, 2010, p. 50).

علاوه بر عناوینی که ذکر شد، نام‌ها و عبارات خاصی نیز دیده می‌شود که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود:

جورمکن

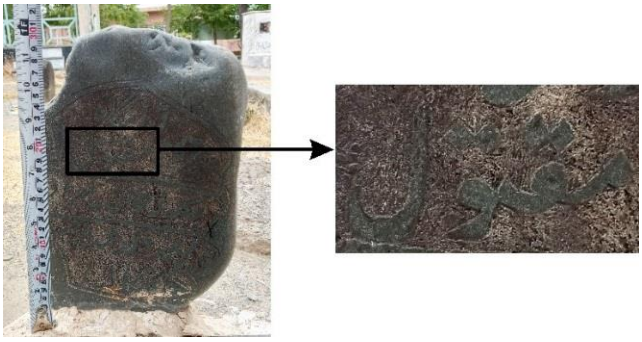
نام گذشتهٔ گلمکان که در سنگ‌ها با عنوان «جورمکن» قید شده است (KHanlari, 2014, p. 246)؛ بنابراین، می‌توان این نام را به‌عنوان نام خانوادگی متوفی بر روی بسیاری از سنگ‌ها -به‌ویژه در برخی از سنگ‌هایی که تاریخ آن‌ها به سال‌های گذشته بازمی‌گردد- مشاهده نمود.

تصویر ۱۹: عبارت جورمکنی بر سنگ‌قبر

شهید و مقتول

عنوان «شهید» در پیش از نام مقتولین در جنگ‌های زمان صفویه از جمله «شهید درویش قربانعلی نوربخش» که در شعبان ۱۰۰۶ ق. مصادف با جنگ شاه عباس صفوی با ازبکان در خراسان و شکست دادن آن‌ها توسط شاه عباس مقتول گردیده، به‌کار رفته است؛ این کلمه در پیش از نام

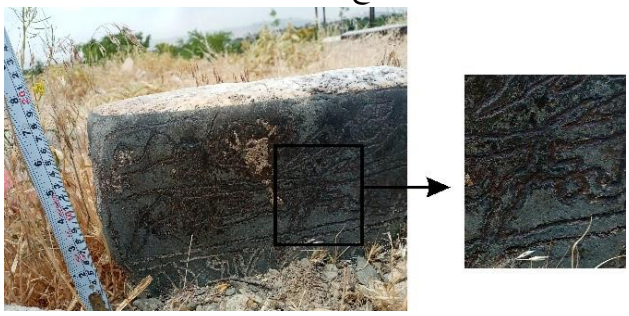
مقتولین در جنگ‌های سلسله صفویه به چشم می‌خورد. از دیدگاه حوادث تاریخی مهم نیز وجود اسامی شهیدان و مقتولان در کتیبه‌های سنگ‌قبور مورد مطالعه، نشان‌دهندهٔ ناامنی منطقه و حملات مکرری می‌باشد که بیشتر از جانب شمال‌شرقی و احتمالاً از سوی ازبکان در طول دوران صفویه به این حدود صورت می‌گرفته و از این لحاظ تعداد مقتولان و شهیدان در طول قرن دهم و اوایل قرن یازدهم بیشتر از هر زمان دیگری است (KHanlari, 2014, p.p. 246-247).



تصویر ۲۰: عبارت مقتول بر سنگ‌قبر

بیگم و سید

توجه بیشتر به «بیگم»، «سید» و «میرزا» از دورهٔ صفویه که شیعهٔ متعصب بودند، آغاز شده است. وجود اشعاری از قبیل «ما را به محبت علی(ع) بخشیدند» نشان از نفوذ تشیع در این سال‌ها دارد (KHanlari, 2014, p. 255)؛ بنابراین، عبارت «سید» و «سیده» را بر روی بسیاری از سنگ‌ها مشاهده می‌کنیم. عبارت «بیگم» نسبت به دو عنوان قبلی از فراوانی کمتری برخوردار است.



تصویر ۲۱: عبارات سید، میرزا و بیگم بر سنگ‌قبور

عالیجاه

عنوان «عالیجاه» قبل از نام متوفی آورده شده است و گویا نشان از جایگاه والا و شخصیت بزرگ فرد دارد و نوعی ارزش‌گذاری محسوب می‌شود

..

تصویر ۲۲: عبارت عالیجاه بر سنگ‌قبور

جنابدی

گناباد قریه‌ای بزرگ در جانب غربی مشهد، در کنار جادهٔ قوچان و در فاصلهٔ ۴۵ کیلومتری از مشهد قرار دارد. در گذشته آن را «جنابد» می‌گفته‌اند. در سنگ‌های گلمکان نیز «جنابدی» دیده می‌شود (KHanlari, 2014, p. 255).

متصوفه

از دیگر نکات جالب این بررسی‌ها، وجود نام متصوفهٔ بزرگ در گلمکان است؛ محلی امن و دور از دسترس عمال حکومتی که برای عزلت‌گزینی صوفیان مکانی مناسب به شمار می‌آمد (KHanlari, 2014, p. 246).

۳-۳-۱. مضمون خط

سنگ‌قبرها هم به لحاظ مجموعهٔ گسترده‌ای که از معرفی شخصیت‌ها و انساب آن‌ها، آیات و احادیث و اشعار و سایر اطلاعات تاریخی در آن‌ها لحاظ شده است و هم از دیدگاه ویژگی‌های هنری، مجموعهٔ بسیار خوبی را جهت بررسی تاریخ، فرهنگ و هنر منطقه طی قرون گذشته در اختیار انسان قرار می‌دهند و از این نظر دارای اهمیت هستند (KHanlari, 2014, p. 246).

نام و مشخصات فردی متوفی از اصلی‌ترین اطلاعات ثبت‌شده بر روی هر سنگ‌قبر می‌باشد، اما علاوه بر آن می‌توان شاهد اشعار، احادیث، آیات، داستان‌ها و حکایات و همچنین برخی ویژگی‌های هنری نیز بود که متناسب با شرایط و اتفاقات زمان و حتی مرتبط با متوفی بر سنگ نقش بسته‌اند. از این‌رو، می‌توان تصویر روشن و واضحی از تاریخ، فرهنگ و هنر هر منطقه طی قرون گذشته به دست آورد. روستای گلمکان جزء مناطقی است که اطلاعات زیادی از این قبیل را ارائه می‌دهد.

آیات و احادیث

بر دو سوی یکی از این سنگ‌های مورد اشاره، سخنانی از حضرت علی(ع) و نیز ابیاتی نوشته شده بود. بی‌گمان سوی دیگر نیز چنین است، اما به علت سنگینی آن، که جابه‌جا کردنش از عهدهٔ ده نفر خارج است، امکان مشاهدهٔ سایر وجوه سنگ فراهم نشد. حتی می‌توان این سنگ را یکی از نمونه‌های ارزنده و کمیاب میراث فرهنگی کشور دانست (KHanlari, 2014, p. 247). این سنگ‌قبر هم‌اکنون در ساختمان شهرداری گلمکان نگهداری می‌شود.

آیات قرآنی در تزئین این سنگ‌ها با مضمون حقانیت مرگ و زندگی جاویدان در سرای باقی است که اشاره‌ای به یکی از اصول سه‌گانهٔ شریعت مقدس اسلام دارد (Saber Moghaddam., & Ahmadzadeh, 2010, p. 50).

تصویر ۲۳: سنگ‌قبر صندوقی مزین به سخنانی از امام علی(ع)

تصویر ۲۴: آیات قرآن بر کنارهٔ سنگ‌قبر

اشعار و ابیات

با توجه به منزلت و جایگاه متوفی، اشعاری در مدح و ستایش وی سروده شده و بر سنگ‌قبر وی حکاکی گشته است.

تصویر ۲۵: اشعاری در مدح متوفی مرگ بر کنارهٔ سنگ‌قبر

۲. نقوش سنگ‌قبور

کمتر سنگی را می‌توان دید که نقشی بر آن نزده باشند. بسیاری از این نقوش تا حدی برای ما قابل فهم هستند و با دیدن آن‌ها شاید بتوانیم برخی از ویژگی‌های متوفی را دریابیم، اما در مقابل، تعدادی نقوش را می‌توان دید که زیبایی آن‌ها نظر ما را جلب می‌کند، ولی نمی‌توانیم مفهوم آن را درک کنیم. این امر به این دلیل است که برخی از نقوش و تصاویر روی سنگ‌قبرها، احساسات و آرزوهای بازماندگان متوفی را به‌صورت مجاز و استعاره نسبت به وی بیان می‌کند؛ یعنی در حقیقت نقش خیال و آرزوی آنان برای عزیزان از دست‌رفته است. خاندان داغدیدهٔ میت به دست سنگ‌تراش محل، تصویر شمعدان لاله‌ای بر گور او نقش می‌کنند تا در عالم خیال، نور به قبر وی بتاباند و ظلمتی را که در اندرون خاک و تنگنای قبر، مرده را در بر گرفته است، از پرتو شمع فروزان درون لاله بزداید و به این وسیله از خوف و وحشت قبر بکاهد (KHanlari, 2014, p. 248). نقوش تزئینی در هنر ایرانی-اسلامی جایگاهی فراتر از زیبایی ظاهری داشته است؛ چنان‌که مقولهٔ زیبایی و زیبا جلوه دادن آثار هنری خود از شاخصه‌های مهم هنر ایران اسلامی به شمار می‌آید. ظاهر بسیاری از نقوش هنری در هنر ایرانی-اسلامی در حکم آغاز دیدن یک معنای باطنی و نادیدنی بوده است؛ بدین‌گونه که هدف اصلی هنرمند از طرح این‌گونه نقش‌ها تنها زیبا جلوه دادن آثار هنری نبوده و این نقوش حاوی مفاهیم نمادین در بطن ظاهری خود هستند (Khazaei, 2007, p. 24). در میان آثار هنر ایرانی-اسلامی، مقولهٔ سنگ‌قبر به‌عنوان رسمی ماندگار در فرهنگ ایرانی همراه با نقوش نمادین و سمبلیکِ حک‌شده بر روی سنگ‌قبور، به دلیل حمایت گستردهٔ مسلمانان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. دلیل عمدهٔ رجوع هنرمندان به سوی رمزپردازی و نمادگرایی نیز آن است که رمزپردازی قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین ابزار بیان مفاهیم بوده است (Shayestefar, 2010, p. 94 & p.p. 74-80).

بی‌تردید این تصاویر و نقوش علاوه بر موارد ذکرشده، دارای معانی فلسفی خاص نیز هستند که تحت تأثیر عقاید مذهبی، روایات و باورهای مردم شکل گرفته‌اند. همچنین نقش مذکور در واقع تجسم آثار معماری و حجم سه‌بعدی در فضای دوبعدی است (Dolatyari, 2016, p. 77).

رمزپردازی یا نمادگرایی از ابزارهای هنرمندان کهن برای بیان مفاهیم است و در فراسوی مرزهای ارتباطی جای دارد. در این پژوهش، منظور از نقوش آیینی، اشکال و نقش‌هایی است که به‌طور مشخص با مفاهیم مذهبی، مراسم و ابزار زندگی ارتباط دارند. این سنگ‌ها دیگر فقط نشانه‌ای از حضور انسان‌هایی که زمانی زیسته‌اند نمی‌باشد، بلکه به یک اثر تاریخی متمایز تبدیل شده‌اند که تفکر هر مخاطبی را برمی‌انگیزند.

نقوش سنگ‌قبور روستای گلمکان

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، به دلیل شباهت سنگ‌قبور دو قبرستان روستای گلمکان، بررسی‌ها به‌صورت توأم صورت می‌گیرد، البته ناگفته نماند که در قبرستان محلهٔ بالا به دلیل

گستردگی و وسعت بیشتر نسبت به قبرستان محلهٔ پایین، شاهد تنوع بیشتری در نقوش و تصاویر هستیم.

نقوش به‌کاررفته در سنگ‌قبور گلمکان را می‌توان به چهار دسته شامل نقوش گیاهی (درخت و گل)، نقوش حیوانی (آبزیان و پرندگان)، نقوش اشیاء و ابزار (سلاح، شانه، قیچی، گلاب‌پاش، شمعدان و ماسوره) و نقوش هندسی (دایره، مربع، مثلث، خورشید و چلیپا) تقسیم‌بندی کرد. هر یک از این نقوش روایت‌گر داستان‌ها و وقایع بی‌شماری هستند که طی قرن‌ها زاییدهٔ خیال و حتی واقعیت منطقه بوده‌اند و هر کدام از آن‌ها درخور توجه و احترام زیادی هستند؛ چرا که می‌توانند پاسخی برای بسیاری از پرسش‌های تاریخی باشند. در ادامه به بررسی هر یک از آن‌ها پرداخته می‌شود.

نقوش حکاکی‌شده بر سنگ‌قبر به‌طور کلی به دو دلیل صورت گرفته است: نخست، جهت هنرنمایی، تزئین و توجه به جنبهٔ نمادین آن؛ و دوم، به دلیل بیان حالات شغلی، خصوصیات فردی، جنسیت و سایر ویژگی‌های متوفی. این نقوش همچنین کمک زیادی برای افراد بی‌سواد در شناخت ویژگی‌های متوفی بوده‌اند.

الف) نقوش گیاهی

گیاه و نقوش مربوط به این موجود لطیف و زیبا، از آفریده‌هایی هستند که بهشت با آن‌ها معنا می‌یابد و یکی از موضوعاتی است که گاه به‌صورت طبیعت‌گرایانه و گاه به شیوه‌های انتزاعی و مجرد، در همهٔ انواع هنرها حضوری جدی داشته است. گیاه منشأ رویش و باروری و شاید اولین منبع غذایی انسان بوده باشد و به همین واسطه در بسیاری از فرهنگ‌های پرسابقه، گیاه به‌عنوان اصل و ریشهٔ حیات در نظر گرفته می‌شود. رویش گل‌ها و گیاهان از جمله منابع الهام‌بخش اساطیر و باورهای اسطوره‌ای ملل مختلف بوده که در فرهنگ و تمدن ایران به واسطهٔ قریحهٔ زیبای خالقان آن بسیار مورد توجه قرار گرفته است. «گیاهان و تقدس آن‌ها ماندگاری، جاودانگی، قداست، شکوه و ویژگی‌های مافوق طبیعی شخصیت‌های اسطوره‌ای و مذهبی را متجلی می‌کند (Mehdizadeh, 2000, p. 72).

در اساطیر زرتشتی، گیاه چهارمین آفریدهٔ مادی اهورامزدا در آفرینش جهان است. گیاه نخستین نیای انسان است و از این رو شاید بتوان مشی و مشیانه را گیاه خدایانی دانست که انسان از تبار آن‌هاست. رویش گیاه در بهار و فسردن آن در زمستان برای انسان خاستگاه باور به خدایان گیاهی است (Hinnells, 1973, p. 461).

درخت

درخت به‌عنوان یک نقش تزئینی گیاهی، از جایگاهی ویژه در هنر ایران برخوردار است. این گیاه از دیرباز مورد توجه و علاقهٔ انسان بوده و در ضمیر او جایگاهی مقدس یافته است و شکل ایستا و پرصلابت آن، نشان و نمادی از حیات و مقاومت است.

تصویر مثالی درخت به‌مثابهٔ آینهٔ تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواسته‌های او بوده است. این تصویر مثالی زایندهٔ انبوهی از رمزهاست و در بستر اساطیر، ادیان، هنرها و ادبیات تمدن‌های گوناگون شکل و معنا می‌گیرد: «در جهان اعتقادی انسان، درخت با وجود بی‌تحرکی، نمادی از تولد، رشد و تکامل و به‌طور کلی زندگی دانسته شده و جلوه‌های قدسی نیز یافته است. درخت صورت مثالی زندگی و نماد تطور و نوشدگی است» (Ghaninejad, 1990, p. 46).

درخت و گلدان

سروهای گلدانی اغلب به‌صورت ساده و خالی از نقش و به شیوه‌ای کاملاً تجریدی و انتزاعی آرایش یافته‌اند. البته این احتمال را نیز باید در نظر گرفت که «سرو منقش و آراسته به گل و گیاه ابتدا در گلدان قرار داشته (چون تصور و تجسم گل در گلدان آسان‌تر از تصور روییدن گل از درون سرو است) و رفته‌رفته سرو منقش به استقلال و بی‌نیاز از گلدان در هنر اسلامی جلوه‌گر شده است» (Parham, 1992, p. 26). در این طرح‌ها، گلدان در واقع به‌عنوان جایگاهی برای ثبات و نقطهٔ آغازین طرح به شمار آمده و در ایجاد ترکیبی متعادل‌تر و در عین حال قرینه‌تر مؤثر واقع شده است. همچنین «درخت گلدانی نماد حکمت خالده و هماهنگی آسمان و زمین و طبیعت و انسان تلقی شده است» (Kooh-e Noor, 2005, p. 152).

گل لاله

لاله نماد ایرانیِ کمال و عشق و مظهر حاکمان عثمانی در ترکیه شد. به‌صورت رایج با هلند پیوند دارد و نماد آمستردام، ثروت، زیبایی و بهار است (Bruce-Mitford, 2018, p. 82). تصویر این گل تنها بر روی دو قبر در قبرستان محلهٔ پایین

مشاهده شده است که مربوط به افراد فوت‌شده در سال‌های اخیر می‌باشد.

گل هشت‌پر (شمسه)

گل هشت‌پر از دوره‌های نخستین تاریخ، مظهر خورشید و آفتاب بوده است. نقش‌مایهٔ هشت‌پر که از قرن هشتم تا به امروز جلوه‌های بسیار یافته، همه حلقه‌های زنجیر بی‌پایانی هستند که اندیشهٔ نقش‌پردازی ایرانیان باستان را از دوره‌های پیش از اسلام تا پس از اسلام از نظر می‌گذرانند و تا روزگار ما امتداد می‌دهند (Parham, 1992, p. 10).

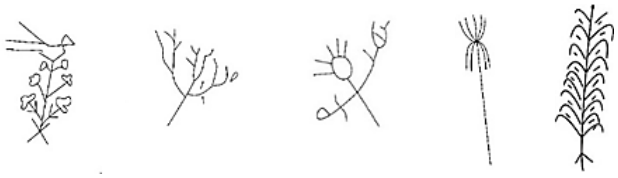
گل هشت‌پر، دوازده‌پر و شانزده‌پر را شمسه نیز می‌نامند. طرح شمسه با الهام از نقش خورشید، از دیرباز در میان سرزمین‌های مختلف در اشکال انسانی، جانورنما، گیاهی و هندسی رواج داشته است. این طرح در تمدن اسلامی غالباً به‌صورت دایره‌ای سراسر مزیّن به نقوش هندسی یا گیاهی، با شعاع‌هایی پرتومانند بر پیرامونش جلوه‌گر شده است (Attarzadeh, 2019, p. 563).

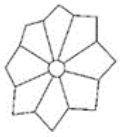
بته‌جقه

بته‌جقه از سرو ایرانی که نمادهای زرتشتی بوده، سرچشمه گرفته و بعدها در شرق رواج زیادی یافته و طغراهای عثمانی نیز بر همین نقش طراحی شده است. بته را بیشتر به درخت و گیاه ربط داده‌اند و تمام موارد مذکور طرح‌هایی هستند که جزئی از اسطوره‌ها و اعتقادات ایرانیان قدیم بوده و تحت تأثیر فرهنگ و غیره، تغییر شکل داده‌اند (Jouleh, 1999, p. 23). در کلام ایرانیان به‌صورت سرو و نماد مادری در چادر پیچیده درآمده که سردر گریبان دارد (Atroush, 2006, p.p. 74-75).

نقوش بته‌جقه (سروی) که حالت درخت سرو خمیده را دارد، درعین‌حال نماد نجات و زندگی روستایی و عشایری است و به دلیل سربلندی و استقامت، یکی از نمادهای زندگی به شمار می‌رود (Jazayeri, 1991, p. 68).

جدول ۲: نقوش گیاهی بر سنگ‌قبور

گل و بوته	
درخت	
درخت و گل همراه با گلدان	
گل لاله	

گل هشت‌پر	
بته‌جقه	

ب) نقوش حیوانی

یکی از روش‌هایی که در قدیم برای جاودانگی مرسوم بوده، کشیدن نقش‌های حیوانات -به‌ویژه اعضای بدن آن‌ها- می‌باشد و این عمل نشان‌دهندهٔ قدرت و سعادت است که به‌منظور تسخیر روح حیوان صورت می‌گرفت تا به این طریق، میل به جاودانگی و کمال‌خواهی خویش را به آیندگان نشان دهد. پیشرفت بشر تا آن‌جا رسید که بتواند این طرح‌ها را از روی دیوارهای غارها بر روی زیرانداز خود، با ظرافت بیشتری پیاده نماید (Jouleh, 1999, p. 31).

ماهی

ماهی نمادی از باروری، تکوین، تجدید و حفظ حیات است؛ نیروی آب که منشأ و محافظ حیات است؛ عنصر آبی که تداعی‌گر تمام مفاهیم ایزدبانوی مادر در نقش زاینده و همهٔ ایزدان قمری می‌باشد (Cooper, 2000, p. 442). ماهی آزاد بیان از خرد و معرفت دارد و با باروری و سخاوت نیز مرتبط است. ماهی آزاد به‌خاطر بازگشت اسرارآمیزش از اقیانوس به رودخانهٔ محل تولدش برای تخم‌ریزی و مرگ، نمادی قمری از تجدید و نوسازی است. از سوی دیگر، ماهی به دلیل شیوهٔ عجیب خود در تولیدمثل و تعداد بی‌شمار تخمی که می‌ریزد، نماد زندگی و باروری است. اسلام نیز نماد ماهی را به مقولهٔ باروری مرتبط می‌داند (Chevalier., & Gheerbrant, 2006, p. 141). با توجه به توضیحات، این نقش نوعی نماد زنانه است و تنها بر روی یک سنگ‌قبر متعلق به بانویی دیده شده است که در قبرستان محلهٔ پایین قرار دارد.

پرنده

نقش پرنده در هنر ایران‌زمین بسیار مورد توجه بوده و به همین جهت بر روی سفال، پارچهٔ قلمکار، قلمزنی، جلد کتاب‌ها و حتی بر روی سنگ‌قبرها و طرح فرش‌ها نیز جایگاه ویژه‌ای داشته است. نقش پرندگان نشانه‌ای از پرواز و اوج گرفتن است که در فلسفه و عرفان، نشان از عروج روح انسان و پرواز به سوی عالم غیرمادی دارد. پرنده سمبل آزادی و رهایی روح از بند تن و عالم خاکی است. نقش پرنده معمولاً به همراه شاخسار و گل که اشاره‌ای به رمز زندگی و حیات دارد، با یک مفهوم مشترک در کنار هم قرار می‌گیرد. در این ارتباط، مشاهدهٔ تک‌پرندهٔ نشسته بر بالای درخت سرو می‌تواند اشاره‌ای به روح شخص متوفی داشته باشد (Safikhani, 2015, p. 126).

تعداد نقوش پرندگان که در قبرستان محلهٔ پایین مشاهده می‌شود، بیشتر از نقوش قبرستان محلهٔ بالا است.

بلبل

پرندهٔ بلبل نشانهٔ میل و عشق به زندگی است (Faqiri, 2005, p. 107). نقشی که بلبل را بر شاخهٔ سروی نشان می‌دهد، می‌تواند جوان شاعرپیشه یا عاشق‌طبعی را معرفی کند که همهٔ ذوق و لطافت جوانی را با خود به گور برده است (Pourkarim, 1963, p. 27). در کنار قبر جوان ناکام، تصویر شاخه‌گلی را نقش می‌کنند که بلبلی در کنار آن با منقار باز در حال نغمه‌سرایی است تا نشان دهند بلبل آن‌ها هنوز گلی از باغ نچیده که سر بر خاک تیره نهاده است (KHanlari, 2014, p. 247).

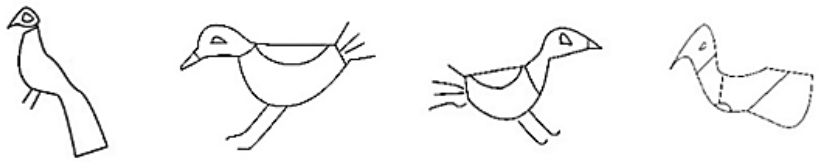
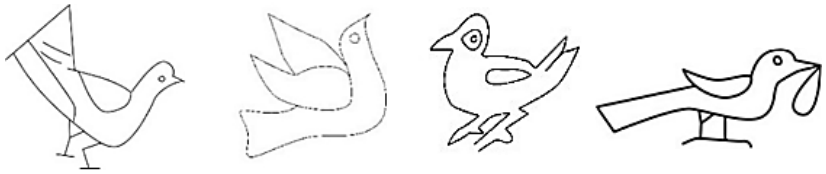
کبوتر

نقش کبوتر بر سنگ‌قبور در کنار گل و بوته‌ها ترسیم شده است. کبوتر در زبان عامیانه «کفتر» نامیده می‌شود و انواع متعدد دارد. کبوتر پرنده‌ای خوش‌پرواز و سبک‌بال است؛ کبوتر سمبل آرامش، صلح، معصومیت، نجابت و می‌باشد.

هدهد

در مصر باستان، هدهد نماد خوشی و محبت بود. این پرنده همچنین مظهر خلوص فرزندی است، زیرا نقل شده که از والدین پیر خود مراقبت می‌کند. هدهد در چین علامت شانس و اقبال به نظر می‌رسد. هدهد یا به اصطلاح محلی‌ها «شانه‌به‌سر»، پرنده‌ای مهاجر است که در فصل تابستان به‌مراتب در گلمکان دیده می‌شود و در فصول سرد به مناطق گرمسیر مهاجرت می‌کند. نقش هدهد تنها بر روی یک سنگ‌قبر از قبرستان محلهٔ پایین و متعلق به یک بانو مشاهده شده است. لازم به ذکر می‌باشد که این نقش در کنار چند پرندهٔ دیگر و همچنین نقش آفتابه‌لگن قرار گرفته است.

جدول ۳: نقوش حیوانی (ماهی‌ها و پرندگان)

ماهی	
بلبل	
پرنده و گیاه	
کبوتر	
هدهد	

ج) نقوش و اشکال هندسی

اصول هندسه در تمامی هنرهای اسلامی، اعم از معماری و صنایع دستی، پدیدار است و با مفاهیم نمادین کیهانی و فلسفی پیوند می‌یابد؛ یکی از کاربردهای آن، در کنار هم قرار گرفتن و تکرار الگوهای ساده است که تا بی‌نهایت قابلیت گسترش دارد.

خورشید

از آنجا که ایرانیان برای خورشید اهمیت خاصی قائل بوده‌اند، به‌تدریج نقش آن را ساده کرده و به‌صورت چلیپا ترسیم کرده یا نقوش دیگر را به خورشید نسبت داده و به تصویر کشیده‌اند. نمادهای خورشید عبارتند از چرخ گردون، دیسک، دایره با نقطهٔ مرکزی، دایرهٔ مشعشع و صلیب شکسته. از سوی دیگر، خورشید غالباً در مرکز کیهان تصور شده و نشانهٔ عقل عالم به شمار رفته است. خورشید به‌عنوان قلب جهان و چشم عالم، گاه در مرکز چرخ فلک‌البروج می‌درخشد و نیز یکی از صور «درخت جهان» است که در این نقش، پرتوهایش درخت زندگی به شمار می‌روند. خورشید در برخی مناطق رمز بی‌مرگی و رستاخیز است (Hatem, 1995, p. 81 & 86 & p.p. 267-268).

در سنگ‌قبور گلمکان، به‌ندرت دیده می‌شود که نقش خورشید به‌تنهایی کار شده باشد؛ این نقش بیشتر به‌صورت سرلوحی سنگ‌قبر آمده و درون آن نوشته و متنی قرار دارد.

دایره

دایره کامل‌ترین شکل هندسی است و از هر جهت نسبت به مرکز قرینه است. «دایره رمز بی‌کرانگی، روح لایتناهی عالم، وحدت تقسیم‌ناپذیر مبدأ اعلی، گردش آسمان و تصویری از ابدیت است» (Akbari., & et al, 2010, p. 14). برخی مفاهیم و نمادهایی که برای دایره عنوان شده‌اند، به‌این‌گونه است که دایره را به‌عنوان نمادی از خورشید، ماه و مفهوم کیهانی بی‌نهایت و مفاهیم نجومی می‌دانند و زمانی که گوری در درون این سنگ‌چین قرار می‌گیرد، به‌عنوان بخشی از این عالم و جزئی از خورشید و ستاره و ماه و عالم کیهانی محسوب می‌شود. انسان‌ها برای نشان دادن مفهوم جاودانگی از دایره استفاده نموده‌اند که نماد تقدس، کمال، بی‌نهایت و جاودانگی است. پیشینیان بر این باور بودند که فضاهای دایره‌ای و حلقه‌ای، حافظ و نگهدار هر آن چیزی است که در درون حلقه جای دارد. به اعتقاد محلی‌ها، دایره نمادی از آینه نیز هست و به همین علت اغلب در کنار نقش شانه به کار می‌رود و گاهی نیز به‌عنوان مهر نماز و نشان از اعتقادات متوفی بر سنگ نقش بسته است.

مربع

مربع یکی از اشکال هندسی است که بیش از هر شکل دیگر و به‌عنوان جهانی‌ترین صورت در زبان نمادها به کار گرفته شده است. بر طبق نظر فیثاغورس: «مربع نماد وحدت گونه‌ها و نشان‌دهندهٔ برابری یک چیز با خودش به نحوی نامتناهی است و در نتیجه می‌تواند نمادی از عدالت قانون تلقی شود که همه را به یک چشم می‌نگرد». از نظر افلاطون: «مربع نمایندهٔ هماهنگی است که عالی‌ترین فضیلت به شمار می‌آید؛ شناختی کامل که شخص می‌تواند از طریق آن به حقیقت مطلق دست یابد. مربع شکلی نیست که صرفاً در میان نمادها رواج داشته باشد؛ این شکل پررمز و راز و ثبات‌گرا، همراه با مستطیل که خود زاییدهٔ آن است، در کنار دایره، مثلث متساوی‌الاضلاع و صلیب (نشأت‌گرفته از خود مربع)، یکی از بنیادی‌ترین شکل‌های نمادین به شمار می‌رود. مربع نمادی از زمین در برابر آسمان (دایره) است. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، مربع شکلی ایستا و ثبات‌گرا است که اضلاع و زوایای برابرش احساسی از سکون، استحکام، حصار، منزل، کمال و استقرار را برمی‌انگیزد» (Parvin, 2018, p. 63).

به اعتقاد بزرگان شهر گلمکان، تصویر مربع بر سنگ‌قبر نماد جانماز است و در تصاویری که دایره و مربع‌های کوچک‌تر درون آن رسم شده، نشان از مهر و جانماز دارد.

چلیپا

چلیپا نماد بسیار کهنی است و چون نزد پیشینیان به‌گونه‌ای نشانهٔ نیروهای نهفته در طبیعت و نیروهای آسمانی بوده، در بیشتر سرزمین‌هایی که دارای تمدن‌های باستانی هستند یافت می‌شود. چلیپا نشانهٔ آشتی و خوشبختی و نیروی زندگی‌بخش و درمان‌کننده و سپاس از خدایان و درخواست آمرزش از آنان است؛ همچنین به‌مثابهٔ نگهدارندهٔ مردم از پلیدی‌ها، چشم‌زخم‌ها، بدبختی‌ها، اهریمنان و ارواح شیطانی می‌باشد (Ghaem, 2009, 36).

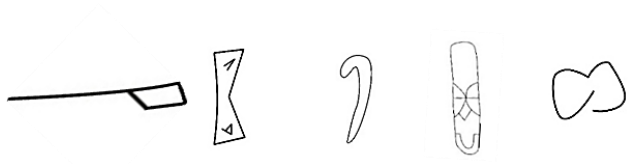
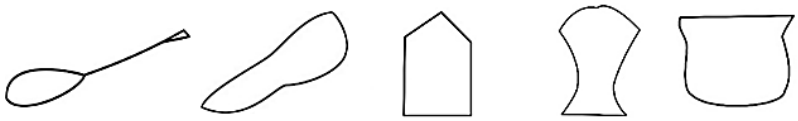
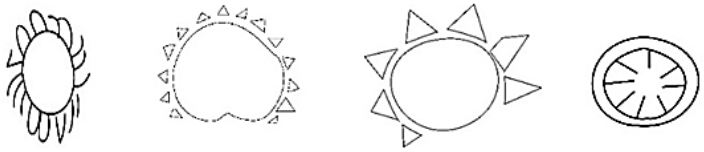
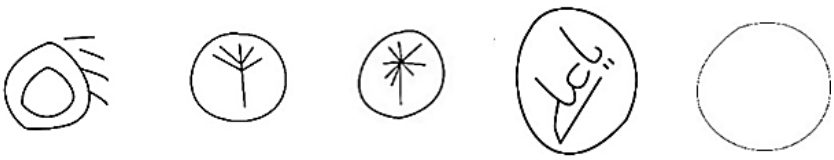
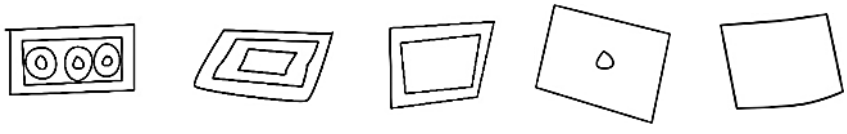
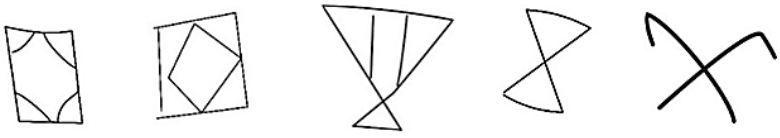
با توجه به باور عموم اهالی منطقه، برخی از اشکال چلیپا که به‌صورت مربع و مستطیل رسم شده‌اند، نشان از مهر و جانماز دارند و بر سنگ افرادی حک شده‌اند که اهل نماز و دارای اعتقادات مذهبی بوده‌اند.

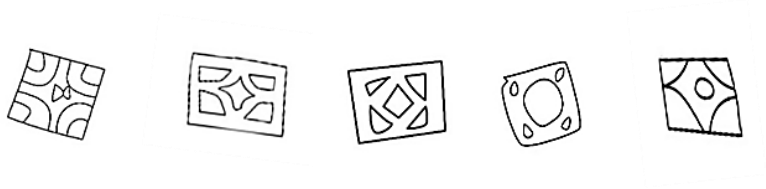
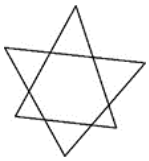
مثلث

مثلث شکلی با سه خط متقاطع است که با سه زاویه به وجود می‌آید و زوایای آن در سه جهت مخالف یکدیگر هستند. این شکل دارای فرمی بنیادگرا می‌باشد و هنگامی که بر قاعده قرار گیرد، پایدارترین شکل هندسی است. دارای پایه‌ای محکم و تعادل ثابت است و القاکنندهٔ استحکام و ایستادگی می‌باشد. همچنین دارای خط تقارن است، اما چنانچه بر یکی از زوایایش قرار گیرد، بسیار متزلزل و ناپایدار می‌شود. دارای نقطهٔ اوج است و حالت رفعت‌جویی دارد. زیباترین شکل دوبعدی برای حالت کشش و گرایش به سوی آسمان لایتناهی و نیایش است. مثلث برنده است و نشانهٔ سوزانندگی و سرزندگی محسوب می‌شود. مثلث نشانهٔ آب حیات و الهام‌بخش تاریخ مذاهب بی‌شماری در سراسر دنیاست؛ از این‌رو، نشانهٔ سیر صعودی تکامل نیز هست. هر یک از اشکال مختلف مثلث نمادی از یک مفهوم هستند، اما در کلیت چندان با هم تفاوت ندارند. افلاطون در کتاب تیمایوس آن را نشانی از زمین می‌داند (Motavali Haghighi, 2009, p. 125).

یکی از کاربردهای فراوان نقش مثلث در سنگ‌قبور گلمکان، استفاده از آن به‌عنوان تزئین حاشیه و پرکردن فضا و زمینهٔ خالی است که در اکثر آن‌ها به‌صورت خطوط شکسته و زیگزاگ‌مانند به کار رفته است.

جدول ۴: نقوش هندسی بر سنگ‌قبور

نقوش هندسی	
	
خورشید	
دایره	
مربع	
طرح ساده‌شدهٔ چلیپا	

چلیپا	
مثلث	

د) نقوش اشیاء روزمره

قیچی

قیچی از جمله نقوش ابزاری است که به دو شکل بسته و باز بر سنگ‌قبور دیده می‌شود. قیچی در فرهنگ‌های مختلف دارای معانی نمادین بوده که همانا قطع رشتهٔ حیات و مرگ می‌باشد. در کتب فرهنگ نمادها، قیچی را دوخصلته قلمداد کرده و آن را هم نماد مرگ و هم نماد زندگی دانسته‌اند؛ هم اتحاد است دو عملی که به شکل واحد انجام می‌شود و هم برش که رشتهٔ حیات را می‌برد (Cooper, 2000, p. 284).

دوک نخ‌ریسی

دوک نخ‌ریسی و دار قالی‌بافی، ضمن بیان جنسیت متوفی، بیانگر هنرمندی و توانایی وی در زمینهٔ ریسندگی، بافندگی و قالی‌بافی است (Saber Moghaddam., & Ahmadzadeh, 2010, p. 49).

دفتین

دفتین وسیله‌ای مربوط به کار و پیشهٔ پارچه‌بافی است. این وسیله بر روی سنگ‌قبر مردی در قبرستان محلهٔ بالا حک شده است.

شانه

شانه در فرهنگ اسلامی، نشانهٔ پاکی و نظافت است (Parham, 1992, p. 109). در سفرنامهٔ راولینسون آمده است: «شانه که در گذشته یکی از اشیاء درون مقابر بوده است، روشن‌کنندهٔ جنسیت متوفی می‌باشد». به عقیدهٔ برخی از محققان، اگر شانه یک‌پهلو باشد، صاحب قبر مرد و اگر دوپهلو باشد، زن بوده است (Pourkarim, 1963, p. 31)؛ بنابراین، این نقش هم بر روی سنگ‌قبور متعلق به آقایان و هم بر روی سنگ‌قبور بانوان دیده می‌شود. گاهی نیز وقتی فردی فوت می‌کرده، او را در قبر نیاکانش که مدت زیادی از فوت آنان گذشته بوده، دفن می‌کردند و به همین دلیل نشانی از جنسیت، پیشه و خصوصیات نیاکان او بر روی سنگ‌قبر حک می‌شده است. به طور مثال، نقش شانه‌ای که بر روی سنگ‌قبر مردی دیده می‌شود، نشان از این دارد که سال‌ها قبل زنی از خاندان متوفی در آنجا مدفون بوده است.

شمعدان

شمعدان نماد نور باطنی، بذر زندگی و رستگاری است. نمادگرایی مذهبی شمعدان بر نمادگرایی کیهانی آن تکیه دارد. یوسفوس در سخن از شمعدان هفت‌شاخه می‌گوید: «تعداد شاخه‌های آن را می‌توان با خورشید و سیارات منظومهٔ شمسی مقایسه کرد». فیلن می‌گوید: «شمعدان هفت‌شاخه تقلیدی زمینی از الگوی ازلی فلک آسمان است؛ شمعدان عبرانیان برابر با درخت نور بابلیان است». شمعدان هفت‌شاخه [یا منوراه] به طور یقین در هیکل زُرُبابل وجود داشته است. زکریای نبی از شمعدان توصیفی اسطوره‌ای به دست می‌دهد که نمادگرایی شمعدان را به طرف خاستگاه نجومی آن سوق می‌دهد؛ یعنی آن را در ارتباط با هفت ستاره و هفت آسمان تصویر می‌کند. برای زکریا، هفت چراغ این شمعدان، چشمان خداوند هستند. در سراسر جهان، عدد هفت، عدد کامل است.

خاندان داغدیدهٔ میت به سنگ‌تراش محل تصویر شمعدان لاله‌ای را بر گور او نقش می‌کنند تا در عالم خیال، نور به قبر وی بتابد و ظلمتی را که در اندرون خاک و تنگنای قبر مرده را دربرگرفته است، از پرتو شمع فروزان درون لاله بزداید و به این

وسیله از خوف و وحشت قبر بکاهد (KHanlari, 2014, p. 247).

گلاب‌دان و آفتابه‌لگن

این شیء، طبق تحقیقات محلی، به لهجهٔ مردم منطقه «سُراحی» معروف است و در گذشته به‌عنوان ظرف شراب از آن استفاده می‌شده و امروزه به‌عنوان گلاب‌دان یا آفتابه کاربرد دارد. تصویر گلاب‌پاش را به این دلیل بر قبر نقش می‌کردند تا در عالم خیال، قبر عزیز خود را با عطر گل معطر سازند (KHanlari, 2014, p. 247).

سلاح

در عصر آهن، ابزار و وسایل زندگی، وسایل مربوط به تغذیه و ظروف را همراه مرده دفن می‌کردند. علاوه بر این وسایل، ادوات جنگی نیز از وسایل مهمی محسوب می‌شدند که می‌بایست به همراه مرده دفن می‌گردیدند. یکی از دلایل این کار، جنگ‌آور بودن متوفی و دیگری دور کردن ارواح پلید از پیرامون مرده بوده است. این وسایل جنگی، پس از آغاز دورهٔ اسلامی تاریخ ایران، نقششان بر روی سنگ‌مزارها حک گردید (Mehrabi Hafashjani, 2016, p. 14).

به‌عنوان مثال، بنابر آنچه در کتب تاریخی به آن اشاره شده است: «کوروش (پادشاه هخامنشی) را با سلاح‌هایش به گور نهاده بودند و اسکندر در آنجا سپر کوروش را که خاک شده بود، با دو کمان سکایی و یک شمشیر کوتاه یافته است». از این مسئله می‌توان به اهمیت اسلحه به‌مثابهٔ یکی از علائم و مشخصات اقتدار، برتری و پادشاهی پی برد. همچنین، برخی سلاح‌ها نماد شغل‌ها و وظایف هستند؛ از جمله شمشیر یا تیر و کمان که از اختصاصات سلحشوران و چاقو، خنجر، دشنه و زوبین که مختص شکارچیان است.

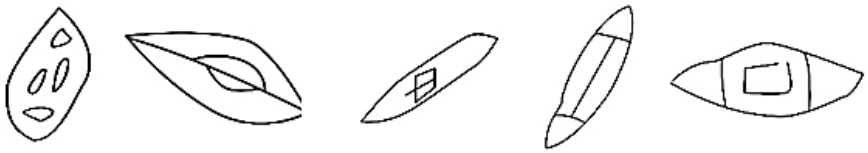
شمشیر

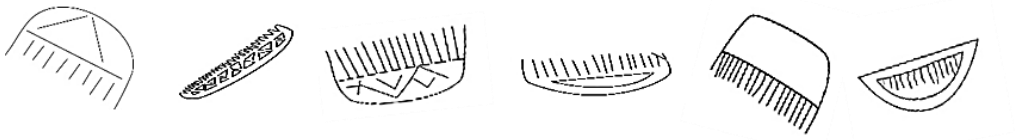
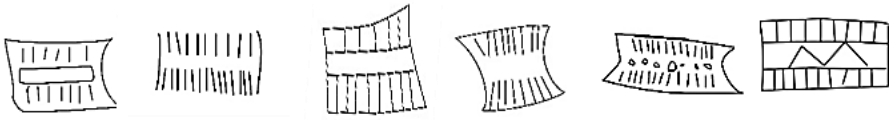
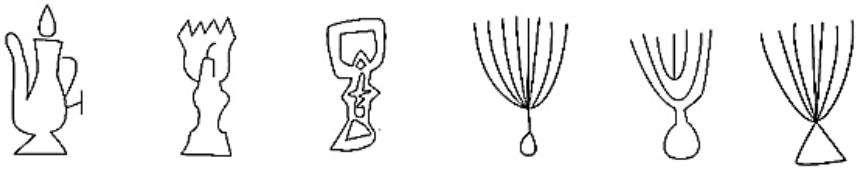
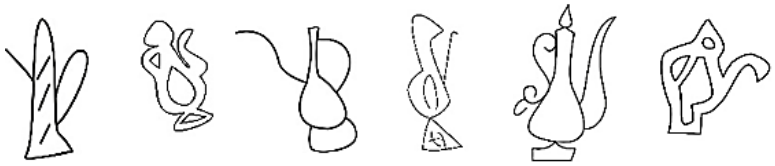
در مورد شمشیر چنین گفته شده است: «شمشیر، سیف و سلاحی آهنین و برنده است که تیغهٔ آن دراز و منحنی و دارای یک دَم است. تیغ، وجه تسمیهٔ آن شم‌شیر (دم شیر و ناخن شیر) می‌باشد، چه شم به معنی دم و ناخن هر دو آمده است (Dehkhoda, 1998). در هر حال، معنای اصلی نمادین آن زخم و قدرت زخمی کردن است و از این رو به معنای آزادی و نیرومندی نیز می‌باشد. شمشیر را نمادی از انهدام جسمانی و ارادهٔ روحی و همچنین نماد روح و کلام خدا دانسته‌اند که به‌طور خاص در سده‌های میانه بسیار متداول بوده است (Parvin, 2018, p. 59). در مجموع، در میان سنگ‌قبرهای گلمکان، نقش شمشیر تنها بر روی دو سنگ‌قبر از قبرستان محلهٔ بالا دیده می‌شود و جز این‌ها نقش دیگری از شمشیر مشاهده نشده است.

تفنگ

این نقش تنها بر روی یکی از سنگ‌قبرهای قبرستان محلهٔ پایین دیده می‌شود. در بالای سنگ، به‌صورت قرینه، نقش دو تفنگ مشاهده می‌شود که در میان آن‌ها نقش پرنده‌ای قرار دارد که نشان از شخصیت نظامی یا شکارگری متوفی دارد.

جدول ۵: نقوش مربوط به اشیاء و وسایل روزمره

قیچی	
دوک نخ‌ریسی	

دفتین	
شانهٔ یک‌طرفه (نماد مردانه)	
شانهٔ یک‌طرفه (نماد زنانه)	
شمعدان	
آفتابه و گلدان (سُراحی)	
شمشیر	

تفنگ	

نتیجه‌گیری

سنگ‌قبور گلمکان اغلب به‌صورت عمودی و به شکل طبیعی و لاشه هستند. هنرمندان حکاک از این ویژگی به‌خوبی بهره برده و به‌جای تغییر شکل سنگ‌ها، طرح‌های خود را با فرم سنگ تطبیق داده و آثاری منحصربه‌فرد خلق کرده‌اند. از این‌رو، دسته‌بندی سنگ‌قبور از نظر شکل ظاهری به‌صورت دقیق ممکن نیست. با این حال، این مسئله مانع رعایت نظم و چیدمان زیبای نقوش از جمله طرح سرلوح و حاشیه نشده است. ابعاد سنگ‌ها نیز گویای مقام و منزلت متوفی بوده است. تنوع در شکل سنگ‌ها موجب تنوع در ساختار بصری نقوش شده و شامل انواع نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی و اشیاء است. جنس سنگ‌ها اغلب از لاشه و شیستی و به‌ندرت از سنگ گرانیت و مرمر بوده است. هر یک از نقوش و کتیبه‌ها، علاوه بر کارکرد نمادین بصری، سرشار از مفاهیم درونی بوده و همچون گنجی پنهان، به مفاهیم و مضامین جهان پس از مرگ و تمام رمز و رموز آن اشاره دارد؛ مضامینی که در راستای طلب آمرزش و مغفرت متوفی و باور به جهان ابدی شکل گرفته‌اند. القاب و کنیه‌های متوفیان در زمان حیاتشان، به همراه اعتقادات آنان و بازماندگانشان، بر سنگ‌ها ثبت شده است. کتیبه‌ها از عبارات ساده برای معرفی متوفی تا اشعار و سخنان بزرگان و اهل بیت را در بر می‌گیرند و در کنار نقوش مختلف، مفاهیمی همچون مدح و ثنا، سوگ و ماتم بازماندگان و طلب خیر و آمرزش برای متوفی را بیان می‌کنند. این کتیبه‌ها به خط ثلث، نستعلیق و محقق نگاشته شده‌اند و با مهارت تمام بر پیکر سنگ‌ها، همچون قلم بر کاغذ نقش بسته‌اند. تنها سنگ‌قبر مولانا شمس‌الدین محمد دارای خط کوفی است. با قدم زدن در محلات و قبرستان‌های گلمکان، تاریخ کهن این منطقه به‌روشنی قابل مشاهده است؛ تاریخی که همچنان در بطن زندگی و فرهنگ مردم این ناحیه زنده مانده است.

References

Afround, G. (2004). Tombstones of Toos Plain. *Vaghf, Eternal Lagacy*, (74 &84), 39-111. (in Persian). https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/282947

Akbari, F., Pournamdarian, T., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. (2010). Spiritual insight & geometric symbols. *Research on Mystical Literature*, 4(1), 1–22. (in Persian with English abstract). https://ensani.ir/fa/article/281106

Atroush, T. (2006). *What is Botteh-Jegheh?* Tehran: Sibal Honar.

Attarzadeh, A. (2019). Shamsa. *Encyclopaedia of the world of Islam*.

Bruce-Mitford, M. (2018). *The illustrated book of signs & symbols* (M. Ansari & H. Bashirpour, Trans.). Tehran: Setareh Sabz.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2006). *The dictionary of symbols* (S. Fazaeli, Trans.). Tehran: Jeyhun. (Original work published 1982).

Cooper, J. C. (2000). An illustrated encyclopaedia of traditional symbols (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Farshad. (Original work published 1987).

Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda dictionary*. Tehran: University of Tehran Press.

Dolatyari, A., & Salehi, Z. (2016). Tombstones of Sefidchah Behshahr Cemetery. *Culture of Iranian People, 50–51*, 61–98. (in Persian). https://ensani.ir/fa/article/journal-number/44288/

Faqiri, A. (2004). A walk through the cemeteries of Shiraz. *Culture of Iranian People*, *3*(11–12), 106–115. (in Persian). http://noo.rs/uMayf

Ghaem, G. (2009). The message of cross motif on potsherds. *Soffeh, 18*(1), 30–46. (in Persian with English abstract). https://doi.org/20.1001.1.1683870.1388.19.2.6.2

Ghaninejad, F. (2000). It is a legend and a charm. *Book of the Month of Art, 27*, 44–47. (in Persian). http://noo.rs/lnY3g

Hatem, G. A. (1995). Pattern and symbol in ancient Iranian pottery. *Honar (Art), 28*, 355–378. (in Persian). http://noo.rs/gJhgU

Hinnells, J. R. (1997). *Understanding Persian mythology* (J. Amouzegar & A. Tafazzoli, Trans.). Tehran: Cheshmeh. (in Persian).

Jazayeri, Z. (1991). *Persian kilims*. Tehran: Soroush. (in Persian).

Jouleh, T. (1999). *A research on Persian rugs*. Tehran: Yassavoli. (in Persian).

Khanlari, A. (2014). *Golmakan*. Sabzevar: Bayhaq. (in Persian).

Khazaei, M. (2007). Interpretation of symbolic motifs of peacock and Simurgh in Safavid era buildings. *Journal of Visual Arts, 26*, 24–27. (in Persian). http://noo.rs/2xtsa

Kooh-e Noor, E. (2005). *The place of symbolic motifs in traditional Iranian arts*. Tehran: Noor-Hekmat. (in Persian).

Mehdizadeh, M. (2000, March). Plant representations in religious mythology. Kayhan Farhangi.

Mehrabi Hafashjani, S. (2016). *A study of religious figures on Hafshejan town gravestones in Chaharmahal and Bakhtiari Province, Iran*. International Conference on Research in Science and Technology. (in Persian). https://sid.ir/paper/859962/fa

Motavali Haghighi, Y. (2009). A survey of the role and position of scholars and figures in North Khorasan promoting culture and civilization in Iran. *Scientific Journal of History Research, 4*(15), 187. (in Persian). https://civilica.com/doc/1858495

Parham, C. (1992). Tribal and rural rugs from Fars (Vol. 2). Tehran: Amir Kabir Publishers.

Parvin, S. (2018). *Archaeological survey of Islamic tombstones in Meshkinshahr County: A case study of Onar Cemetery* (Master's thesis, University of Mohaghegh Ardabili).

Pourkarim, H. (1963). Tombstones of Iran. *Honar va Mardom (Art and People)*, (12), 29. (in Persian). https://www.sid.ir/paper/452333/fa

Saber Moghaddam, F., & Ahmadzadeh, A. A. (2010). *Tourist guide to Torqabeh and Shandiz city*. General Department of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism of Khorasan Razavi.

Safikhani, N. (2015). *Study of motifs related to the graves of Takht-e Foolad Cemetery in Isfahan: Practical project: Illustration of the book based on Iranian mythological stories* (Master's thesis, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University). https://elmnet.ir/export/10834546-19689?type=BibTeX

Salek birjandi, M. T. (1995). A Visit to Golmakan. *Vaghf, Eternal Lagacy*, (10), 100-103. (in Persian). https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/280297

Shayestefar, M. (2010). Symbolism as the basis of aesthetic and thematic studies of art. *Ketab Mah Honar*, (139), 94–109. https://www.magiran.com/p722464

URL1: http://www.razavichto.ir/FTPHost/0/poblications/map%20khorasan3%20(1)-2(1).jpg

Contents

Analyzing the "Bankrupt who fell in love with the king of Egypt" painting, based on Abd al-Rahman Sulami Neyshaburi's point **of view** Fatemeh Gholami Houjeghan, Hassan Bolkhari Ghehi, Mina Sadri	**1**
New Technology in the Reconstruction of Missing Parts of Blue-and-White Pottery Belonging to the Middle Islamic Centuries Found in the Tabriz Bazaar, Iran Mehdi Razani, Tahereh Ghaffari	**21**
Analysis of the Visual Characteristics of the Decorative Kufic Script in Quranic Booklet No. 3248 of Astan Quds Razavi Based on the Volov Classification Leila Saboorinia, Alireza Khajeh Ahmad Attari, Mahdi Sahragard, Iman Zakariaee Kermani	**39**
A Comparative Study of Costume in Illustrations of Zahhak Bound in Jalayirid, Timurid, and Safavid Manuscripts Hojjatollah Askari Alamouti, Zahra Fallah	**55**
Classification of Construction Techniques in Timurid Envelope Flap Covers Binding Razieh Roohani Isfahani, Farhad Khosravi Bizhaem, Hassan Yazdanpanah	**73**
Visual and Semantic Analysis of the Lithograph on Gravestones in Golmakan Village, Mashhad Fahimeh Hassanzadeh, Alireza Sheikhi	**97**

Journal of Greater Khorasan Handicrafts
Vol. (3), No. (11), Autumn 2025

The Journal of Greater Khorasan Handicrafts has license number 87537 from the Ministry of Culture and Islamic Guidance, and according to the regulations of scientific publications approved on 29/04/2019 by the Ministry of Science, Research and Technology, it has been granted a valid scientific research license with a rank of "C" in the assessment of the year 2024.

Concessionaire: Imam Reza International University(AS)
Managing Editor: Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
Editor-in-Chief: Dr. Ahmad Salehi kakki; Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.
Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs: Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad

Editorial Board

- Dr. Mohammad Taghi Ashuri; Professor, Art Research Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
- Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran.
- Dr. Roghieh Behzadi; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran.
- Dr. Hassanali Pourmand; Associate Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University, Mashhad, Iran.
- Dr. Samad Samanian; Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
- Dr. Alireza Sheikhi; Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
- Dr. Ahad Nejad Ebrahimi; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, University of Tabriz, Tabriz, Iran.
- Dr. Ali Vandsheari; Associate Professor, Carpet Department, Faculty of Carpets, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

International Editorial Board Members

- Dr. Bernard Okin; Professor, Department of Arab and Islamic Civilizations, Faculty of Historical Studies, American University in Cairo, Cairo, Egypt.
- Dr. Christoph U. Werner; Professor, Chair of Iranian Studies, Faculty of Humanities and Cultural Studies, University of Bamberg, Bamberg, Germany.

Journal Staff

- **Executive Secretary:** Ghadir Sayami
- **Journal Officer:** Malihe Salahi
- **Layout Designer:** Zahra Shojaei
- **Persian Language Editor:** Malihe Salahi
- **English Language Editor:** Malihe Salahi
- **Cover Designer:** Amir Farid
- **Executive Affairs & Print Supervisor:** Center for Academic Books and Journals Publishing
- **Publisher:** Imam Reza International University(AS)

Address: Imam Reza International University, Between Montazeri 5 and 7, Shahid Montazeri Blvd.,Palestine Square, Mashhad, Islamic Republic of Iran
P.O. Box: 553–91735
Tel: +98 (51) 38041–2205
Website: https://hgj.imamreza.ac.ir
Email: Kaj@imamreza.ac.ir

This journal is indexed in the following databases:
ISC, Google Scholar, Internet Archive, Magiran, Noormags, Civilica

The journal is published four times a year and is available online at: https://hgj.imamreza.ac.ir