پیکره
دوره ۱۴، شماره ۴۱، پاییز ۱۴۰۴ صفحه ۷۸تا۹۵

مقاله پژوهشی

تبیین آداب نوشتاری پارچه‌های طراز قرن اول تا هشتم هجری قمری در ایران

ریحانه اسلامی[۱]؛ فرهاد خسروی بیژائم[۲]

۱. کارشناس ارشد نقاشی ایرانی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: f.khosravi@aui.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳،۶،۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴،۵،۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳،۷،۱۶

چکیده

مقدمه: با ورود اسلام به ایران، تفکر و هنر ایرانی دگرگون شد و ارزش‌ها و مضامین گذشته تغییر یافتند. پارچه‌بافی با نقش¬های نوشتاری، به ویژه پارچه¬های طراز با خطوط و نقوش گلدوزی شده، جایگاه ویژه¬ای پیدا کرد. همچنین خوشنویسی و خط کوفی نقش مهمی در هنر این دوران داشتند. هدف این پژوهش، تحلیل و طبقه‌بندی نقوش نوشتاری در پارچه‌های طراز و بررسی ویژگی‌های آداب نوشتاری آن‌هاست. پرسش اصلی آن است که مؤلفه‌های شاخص نوشتاری چون«نسبت، کرسی، سواد و بیاض و ترکیب» در طرازهای قرون ۱ تا ۸ هـ‌ق در ایران چگونه شکل گرفته‌اند؟

روش پژوهش: روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است و بر اساس اسناد موجود در موزه‌ها، به‌صورت مطالعهٔ کتابخانه‌ای صورت گرفته است. جامعهٔ آماری پژوهش ۱۱۰ نمونه پارچه در دسترس بوده که تعداد ۱۵ نمونه آن برای پژوهش انتخاب شده است.

یافته‌ها: خطوط کوفی استفاده شده در پارچه‌های مورد مطالعه، در چهار مؤلفه «نسبت، کرسی، سواد و بیاض و ترکیب» مورد بررسی قرارگرفته‌اند. تحلیل این موارد بیانگر این است که در بحث تناسبات حروف، بیشتر کتیبه‌ها در جزئیات قانونمند نبوده و وفاداری به خطوط کرسی در خط‌های اول و چهارم بیشتر دیده می‌شود؛ همچنین، بیشتر کتیبه‌ها در مؤلفه‌های سواد و بیاض و ترکیب‌بندی دارای قاعده‌مندی هستند.

نتیجه‌گیری: نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش نشان می‌دهد که مؤلفه‌های ترکیب و نسبت به‌ترتیب با بیشترین و کمترین پایبندی به آداب خوشنویسی به‌عنوان شاخص‌ترین مؤلفه‌های مورد مطالعه محسوب‌شده و علی‌رغم قابل‌توجه بودن میزان نسبت‌های متغیر در حروف، توازن و هماهنگی در کتیبه‌ها دیده می‌شود.

کلیدواژه

منسوجات اسلامی، طراز، نقوش نوشتاری، پارچه‌بافی دوران اسلامی ایران، کتیبه‌نگاری کوفی

ارجاع به این مقاله: اسلامی، ریحانه و خسروی بیژائم، فرهاد. (۱۴۰۴). تبیین آداب نوشتاری پارچه‌های طراز قرن اول تا هشتم هجری قمری در ایران. پیکره، ۱۴(۴۱)، ۷۸-۹۵.

DOI: https://doi.org/10.22055/pyk.2025.20199

©2025 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

مقدمه و بیان مسئله

هنر ایران با ورود اسلام متحول شد و این تحول در تمامی شاخه‌های هنری، از جمله پارچه‌بافی نمایان گردید. پارچه‌بافان به‌تدریج از نقوش تزیینی ساسانی فاصله گرفتند و با بهره‌گیری از خطوط نوشتاری، جلوه‌ای نو به آثار خود بخشیدند. این پارچه‌ها که «طراز» نام داشتند، دارای حاشیه‌هایی با کتیبه‌های بافته‌شده بودند که با نخ‌های زرین یا رنگین ایجاد می‌شد. خوشنویسی اسلامی، در قالب‌های کوفی تزیینی در گذر زمان دگرگون شد و ترکیبی از نظم، ریتم و فضاسازی پدید آورد. مطالعه منسوجات قرون ۱ تا ۸ هـ‌ق نشان می‌دهد که در ابتدا نقوش نوشتاری ساده و مشابه بودند، اما با گذشت زمان بر تنوع و انسجام آن‌ها افزوده شد. پارچه‌بافی به‌مثابه صنایع دستی، نمایانگر فرهنگ، آیین و هویت هر عصر است و می‌تواند تصویری نو از سنت و تمدن اسلامی-ایرانی عرضه کند. ازاین‌رو، شناخت دقیق جنبه‌های زیباشناختی و خوشنویسانه آن اهمیتی دوچندان دارد. در این مسیر، شناسایی ویژگی‌های خطوط نوشتاری و اصول خوشنویسی در طرازها می‌تواند چشم‌اندازی روشن برای درک نگرش هنرمندان گذشته فراهم آورد. همچنین، با توجه به مدوّن نبودن قواعد خط کوفی، پژوهش‌هایی از این دست می‌تواند در مسیر احیای این میراث فرهنگی مؤثر واقع شود. هدف این پژوهش، تحلیل و طبقه‌بندی نقوش نوشتاری در پارچه‌های طراز و بررسی ویژگی‌های آداب نوشتاری آن‌هاست. پرسش اصلی آن است که مؤلفه‌های شاخص نوشتاری در طرازهای قرون ۱ تا ۸ هـ‌ق در ایران چیست؟ در ادامه، پس از مرور پژوهش‌های پیشین و ارائه پیش‌زمینه‌ای از طراز و کوفی تزیینی، نمونه‌های منتخب معرفی شده و آثار براساس چهار ویژگی: کرسی، نسبت، سواد و بیاض، و ترکیب مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع بنیادی و در چارچوب تحقیقات توصیفی و تحلیلی است. اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، با بهره‌گیری از منابع مکتوب و اینترنتی معتبر گردآوری شده‌اند. بازۀ زمانی پژوهش، قرون ۱ تا ۸ هـ‌ق و محدودۀ مکانی آن، ایرانِ بزرگ است. در مطالعۀ اولیه، حدود ۱۱۰ نمونه شامل پارچه، پیراهن، روکش قبر و... بررسی شد و از میان آن‌ها، با روش نمونه‌گیری هدفمند و بر اساس تنوع الگوهای نوشتاری، ۱۵ نمونه برای تحلیل نهایی به شیوه کیفی انتخاب گردید. همچنین، نقوش مورد نظر در پارچه‌های منتخب طراز با استفاده از ۴ قاعده ملموس خوشنویسی «نسبت، ترکیب، کرسی و سواد و بیاض» مورد تحلیل قرار گرفته¬است.

پیشینه پژوهش

در روند مطالعات صورت¬گرفته برای پژوهش حاضر، منابعی در ارتباط با منسوجات اسلامی ازجمله کتاب «پارچه‌های جهان اسلام» نوشته «جان گیلو» وجود دارد که در آن به موضوع طراز، اشاره¬ای نشده¬است. همچنین، در منابع موجود مطالبی جامع در زمینه بررسی قواعد خوشنویسی در نقوش مندرج بر پارچه¬ها مشاهده نگردید. در ادامه، مهمترین منابع تخصصی این حوزه معرفی می¬شود. فتحی (۱۳۸۶) «خطنوشته‌های پارچه‌های دورۀ اسلامی» را از منظر تاریخی، اجتماعی و هنری بررسی کرده و آن‌ها را در سه دسته: مدح و ثنا، روکش قبر و هدایای رسمی تقسیم می‌کند. پارچه‌ها به‌صورت یک‌رو (تزئینی) یا دورو (خوانا و تزئینی) بافته شده و از خطوط کوفی، نسخ و ثلث در آن‌ها بهره گرفته شده است. وی تأکید دارد که خط علاوه‌بر کارکرد مفهومی و زیباشناسانه، در کنار دیگر نقوش، نقش گرافیکی برجسته‌ای ایفا می‌کند. «دادور و حدیدی» (۱۳۹۰) در «بررسی

نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول هـ‍ق تا اواخر دوره سلجوقی)»، به دسته‌بندی نقشمایه‌ها و تحلیل تأثیرپذیری آن‌ها از پیش و پس از اسلام پرداخته‌اند. به‌ویژه، نقوش حیوانی، گیاهی، انسانی و هندسی، و همچنین ابداعات کتیبه‌نگاری این دوران را تحلیل کرده‌اند. آن‌ها بر جنبه‌های زیباشناختی تلفیق عناصر ساسانی و اسلامی در پارچه‌ها و کارکرد مفهومی کنایات تمثیلی ایرانی در بافت منسوجات تأکید کرده‌اند. «زکریایی‌کرمانی و رهرواصفهانی» (۱۳۹۵) در مقالهٔ «گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصر بر مبنای مؤلفه‌های قالب اصلی، نقوش و ترکیب‌بندی»، شناخت فرم و ساختار پارچه‌های طراز و گونه‌شناسی آن بر مبنای فرم را مورد مطالعه قرار داده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که بیشتر این طرازها با خط کوفی و در قالب نوارهای افقی با نقوش گیاهی و جانوری طراحی شده‌اند. «محمدی و همکاران» (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه خط و نوشتار در منسوجات دوران اسلامی و کاربرد آن در هنرهای تصویری نوین (مطالعه موردی طراز)»، به اهمیت جایگاه خط‌نوشته روی پارچه‌های قرن اول ه.ق تا دوران معاصر پرداخته و نهایتاً به این نتیجه دست می‌یابد که در هر دو دوره، خط نقش زیباشناسانه و گرافیکی برجسته‌ای دارد، اما در دوران معاصر، با نگرشی نوین به آن پرداخته شده است. علاوه بر موارد ذکر شده که درباره «طراز» مطالبی درج کرده‌اند، در زمینهٔ تحلیل کتیبه‌نگاری کوفی، «مکی‌نژاد» (۱۳۹۷) در مقالهٔ «ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزئینی (گل‌دار، گره‌دار) در دوره سلجوقی و ایلخانی» کوفی تزئینی را دارای سه نظام نوشتاری، هندسی و گیاهی دانسته است. «فرید» (۱۴۰۰) در کتاب «همنشینی نقش و نوشتار در هنر ایران» نوشتار را دارای دو کارکرد پیام‌رسانی (خوانشی) و ترسیمی معرفی کرده و شیوهٔ نگارش خطوط قرون ۳ تا ۷ هـ‍ق را بررسی کرده است. به‌زعم وی، با وجود شباهت کلی در ساختار حروف، هر کتیبه دارای چیدمان خاص متناسب با زمینه است. همچنین، «فدایی‌تهرانی» (۱۴۰۲) در مقالهٔ «طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی»، طراز اسلامی را اقتباسی از تراز ساسانی و کلاووس-تابلیون مسیحی می‌داند که عناصر تزئینی مسیحی را با خطوط اسلامی جایگزین کرده است. در مجموع، مطالعات پیشین به بررسی کاربرد نوشتار، گونه‌شناسی منسوجات و تحلیل کتیبه‌ها پرداخته‌اند؛ اما پژوهش حاضر با تمرکز بر آداب نوشتاری خطوط پارچه‌ها، به جنبه‌ای می‌پردازد که پیش‌تر مورد توجه قرار نگرفته است.

منسوجات دورهٔ اسلامی در ایران

پارچه از مهم‌ترین کالاهای تولیدی و تجاری در قرون اولیه اسلامی به‌شمار می‌رفت و در برخی مناطق ایران، مالیات‌ها با منسوجات پرداخت می‌شد (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰). بخش قابل توجهی از نقوش منسوجات در دوره‌های آغازین و میانی اسلامی، متأثر از هنر پارچه‌بافی ساسانی است. با توجه به محدودیت‌های شرعی در بازنمایی چهره انسان در صدر اسلام، نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی در تزئینات غالب شدند و خط به‌عنوان عنصری مشترک و معنابخش، به‌ویژه در تزیین پارچه‌ها، جایگاهی ویژه یافت. اگرچه برخی پژوهشگران آغاز کاربرد نقوش نوشتاری را به اواخر قرن ۳ هـ‍ق نسبت داده‌اند (روح‌فر، ۱۳۸۸، ۱۷)، اما یافته‌های این پژوهش، وجود نمونه‌هایی متعلق به قرون ۱ و ۲ هـ‍ق را نشان می‌دهد (تصویر ۱)، که فرض آغاز متأخر این سنت را به چالش می‌کشد.

مختصری از تاریخچهٔ طراز

در مفهوم واژهٔ «طراز» در فرهنگ معین بدین گونه آمده است: «نگارجامه، کناره جامه که به رنگی خارج از متن ملون می‌کردند. نوعی از منسوجات سلطنتی. کتابت و خطی که نساجان بر طرف جامه نگارند» (معین، ۱۳۵۳،

۲۲۱۶). بافت نام حاکمان اسلامی بر روی پارچه‌های ابریشمی یکی از رسوم مهم در قرون ابتدائی و میانی پس از اسلام به‌حساب می‌آید که معمولاً به‌صورت حاشیه‌های تزئینی بر پارچه‌ها گلدوزی یا بافته می‌شد. این نوع پارچه، به «طراز» معروف بود و در جامعه جایگاه ویژه‌ای داشت. علی‌رغم اینکه بعضی از افراد پژوهشگر بر این باورند که «تا قبل از حکومت عبدالملک بن مروان (حدود ۶۵ هـ‌ق) طراز را به‌خط پهلوی یا رومی نقش می‌کردند، اما ظاهراً با دستور وی، طراز از آن زمان، با خط عربی و به‌صورت «لا اله الا الله» نوشته شد» (حسن‌ابراهیم، ۱۹۵۹، ۱۷۳ ؛ بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰)؛ با این حال نگارنده اثری با این توصیفات ملاحظه نکرده است. پارچه‌های طراز در نوع طراز «خاصه» و «عامه» ارائه می‌شد و طراز خاصه مختص حاکمان و نزدیکان وی بود (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۴). از کارگاه بافت پارچه‌ها با نام «دارالطراز» یاد می‌شد و مسوول این بخش را استاد طراز می‌نامیدند. استاد طراز وظیفهٔ نظارت بر امور صنعت‌گران و بافندگان، رسیدگی به امور مالی و ارزش‌گذاری روی کالاها را به‌عهده داشت (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ۵۱۰). از آنجا که طراز در بسیاری از موارد جنبه تبلیغاتی داشت و حاوی منافع بسیار برای تحکیم اقتدار سلاطین بود، عبارت‌های منقوش بر منسوجات با رنگی مخالف رنگ پارچه و به‌صورتی برجسته بافته می‌شد، تا بهتر در معرض دید واقع شود (علی‌نژاداسبوئی، ۱۳۹۱). برخی پارچه‌های منسوب به شرق دور (چین) نیز در جریان گردآوری نمونه‌های مرتبط با این پژوهش، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نخستین نمونه، متعلق به قرون ۱-۳ م (تصویر ۲) و نمونه دوم مربوط به قرن‌های ۳-۵ م گزارش شده است. طرح‌های به‌کاررفته در این پارچه‌ها شامل نقش‌های حیوانی، گیاهی و نوشتاری است و محتوای کتیبه‌های آن‌ها با سلسله‌های پادشاهی چین ارتباط دارد. نمونه اول، کهن‌ترین پارچه کتیبه‌دار در میان نمونه‌های این پژوهش محسوب می‌شود.



تصویر ۱. پارچه طراز، آفریقا، قرن ۱ هـ‌ق، محل نگهداری: موزه ویکتوریا و آلبرت. منبع: Victoria and Albert Museum, 2023.



تصویر ۲. پارچه طراز، چین، قرن ۱-۳ م، محل نگهداری: موزه متروپولیتن. منبع: Metropolitan Museum of Art, 2023

قلم کوفی تزئینی و آداب نوشتاری آن

کوفی انواعی دارد و به سه دستهٔ ساده، بنایی و تزئینی تقسیم می‌شود. در کوفی تزئینی ترکیب و میزان کشیدگی و تداخل حروف و کلمات آزاد است، از این‌رو می‌توان ترکیب‌های متنوعی را با آن به‌وجود آورد (فضائلی، ۱۳۶۲، ۱۶۰). مهمترین نوع این تزئین‌ها، استفاده از حروف با ساقه و برگ، گل و بوته، گره، شبکه‌های توخالی و نیز به‌صورتی درهم پیچیده است که نمونه‌های زیادی در کتیبه‌نگاری روی سنگ، آجر، فلز و پارچه به‌کار گرفته می‌شد (گرومن، ۱۳۸۳، ۷-۸). از بین انواع مختلف کوفی تزئینی به گونه‌های زیر می‌توان اشاره کرد: ناخنک‌دار، برگ‌دار (مورّق)، گل‌دار (مزهّر)، گره‌دار (معقّد)، سوراخ‌دار (مشبّک)، دایره‌ای (مدوّر)، پیچیده (معشّق) و موشّح.

قواعد و اصول خوشنویسی در طی دوران اسلامی، از منظر خوشنویسان متعددی بررسی و تقسیم‌بندی شده‌است. حاصل تجمیع قواعد خوشنویسی در رساله‌های تاریخی -که تفاوت‌های جزئی با هم دارند- ۱۲ اصل و قاعده است که ذیل دو مورد «حسن وضع» و «حسن تشکیل» ارائه شده و از این قرار است: ترکیب، کرسی، نسبت، قوت و ضعف، سطح و دور، صعود و نزول حقیقی، صعود و نزول مجازی، سواد و بیاض، خلوت و جلوت، ارسال، قلم‌گذاری، مرکب‌برداری (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰، ۲۹۴- ۲۸۹- ۲۹۱). برخی از این اصول (مانند نسبت)، ملموس‌تر و به‌واسطهٔ معیار نقطه قابل سنجش است و در مقابل برخی از این قواعد چندان قابل اندازه‌گیری دقیق نیستند (مانند سطح و دور یا خلوت و جلوت). در این پژوهش به چهار مقولهٔ کرسی، نسبت، سواد و بیاض و ترکیب پرداخته شده که تا حدی می‌توان دربارهٔ آن واضح‌تر به بیان جزئیات پرداخت.

الف. کرسی: «در لغت به‌معنی تخت و تکیه‌گاه است و اصطلاحاً عبارت از این است که در جمله یا مصراعی یا سطری، حروف و کلمات مشابه را مانند هم بنویسند». خطوط کرسی به دو دستهٔ افقی و عمودی تقسیم‌بندی می‌شوند که کرسی افقی بر طبق نظر اساتید پیشین شامل سه، چهار یا پنج خط می‌شود (فضائلی، ۱۳۹۲، ۱۰۴).

ب. نسبت: «رعایت تناسب میان اندازهٔ حروف و کلمات با پهنای قلمی که آن‌ها را نوشته است، به‌طوری که حروف همجنس و شکل‌های مشابه آن هم‌اندازه و موافق هم باشند و در مفردات و مرکبات اعتدال وجود داشته باشد» (فضائلی، ۱۳۹۲، ۸۵؛ قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰، ۹۷).

ج. سواد و بیاض: «سواد به‌معنای «سیاهی» و بیاض «سفیدی» می‌باشد. سنجیدن تناسب بین سیاهی و سفیدی در تمامی فضای داخلی حروف، اجزای کلمات و تمامی صفحه» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰، ۲۲۹).

د. ترکیب (که همان ترکیب‌بندی است): «آمیزش معتدل و موافق حرف، کلمه، جمله، سطر، دو سطر با هم و بیشتر و خوبی اوضاع کلی آن‌ها به‌طوری که خوشایند طبع سلیم و ذوق مستقیم گردد» (فضائلی، ۱۳۹۲، ۸۹).

بررسی پارچه طرازهای منتخب

در بین ۱۱۰ نمونه از جامعه پژوهشی، تعداد ۱۵ قطعه پارچه طراز انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند که جهت دسترسی آسان‌تر در جدول ۱ با ذکر مشخصاتی از آن‌ها معرفی و ارائه شده‌اند.

جدول ۱. معرفی نمونه‌های پژوهش. منبع: نگارندگان.

نمونه	تصاویر نمونه‌ها	مشخصات
۱		پارچه ابریشمی با ابعاد ۴۳×۱۰۱/۵ سانتیمتر، خط: کوفی ناخنک‌دار، دوره عباسی، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند منبع: Cleveland Museum of Art, 2023

نمونه	تصاویر نمونه‌ها	مشخصات
۲		پارچه ابریشمی (ملحم) با ابعاد ۳۵/۶×۳۷/۵ سانتیمتر، خط: کوفی ناخنک‌دار، دوره عباسی، شرق خراسان یا ترکمنستان، محل نگهداری: موزه متروپولیتن. منبع: Metropolitan Museum of Art, 2023
۳		پارچه ابریشمی با ابعاد ۹/۵×۱۰ سانتیمتر، خط: کوفی گل‌دار ناخنک‌دار، دوره عباسی، ایران، محل نگهداری: موزه الصباح. منبع: Spuhler, 2020, 233.
۴		پارچه ابریشمی با ابعاد ۶۱/۶×۷۴/۳ سانتیمتر، خط: کوفی گل‌دار ناخنک‌دار، دوره آل‌بویه، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۵		پارچه ابریشمی با ابعاد ۱۲۷/۵×۱۷۶/۵سانتیمتر، خط: کوفی ناخنک‌دار، دوره آل‌بویه، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۶		پارچه ابریشمی با ابعاد ۵۵/۲×۶۴/۷ سانتیمتر، خط: کوفی گره‌دار برگ‌دار، دوره آل‌بویه، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۷		پارچه ابریشمی با ابعاد ۳۰/۵×۶۱ سانتیمتر، خط: کوفی گل‌دار ناخنک‌دار موشح، دوره آل‌بویه، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023

نمونه	تصاویر نمونه‌ها	مشخصات
۸		پارچه ابریشمی با ابعاد ۶۹/۸×۵۵/۳ سانتیمتر، خط: کوفی برگ‌دار ناخنک‌دار، دوره آل‌بویه، ایران، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۹		پارچه ابریشمی با ابعاد ۷۴/۲×۳۷/۱ سانتیمتر، خط: کوفی برگ‌دار، دوره آل‌بویه، ایران یا عراق، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۱۰		پارچه ابریشمی با ابعاد ۶۷×۳۸/۵ سانتیمتر، خط: کوفی برگ‌دار موشح، دوره آل‌بویه یا سلجوقی، ایران یا عراق، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۱۱		پارچه ابریشمی با ابعاد ۲۱۰/۵×۱۰۲/۵ سانتیمتر، خط: کوفی برگ‌دار ناخنک‌دار، دوره آل‌بویه، ایران یا عراق، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۱۲		پارچه ابریشمی با ابعاد ۳۸/۹×۲۷/۴ سانتیمتر، خط: کوفی گل‌دار، دوره سلجوقی، ایران، محل نگهداری: مجموعه گالری هنر دانشگاه ییل. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023
۱۳		پارچه ابریشمی با ابعاد ۳۱×۱۵/۵ سانتیمتر، خط: کوفی برگ‌دار موشح، وره غوری، شرق ایران، محل نگهداری: موزه الصباح. منبع: Spuhler, 2020, 266.
۱۴		پارچه ابریشمی با ابعاد ۱۴۹/۸×۱۲۷ سانتیمتر، خط کوفی ناخنک‌دار موشح، دوره تاریخی احتمالا بین ۴-۸ هـق، ایران یا عراق، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023

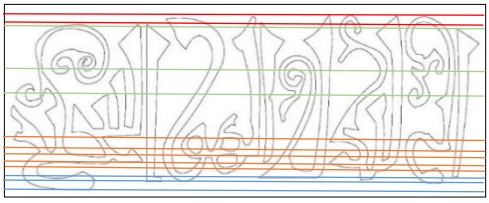
نمونه	تصاویر نمونه‌ها	مشخصات
۱۵		پارچه ابریشمی با ابعاد ۱۸/۵×۲۸/۳ سانتیمتر، خط: کوفی گل‌دار ناخنک‌دار گره‌دار، دوره تاریخی احتمالاً بین ۴-۸ هـ‌ق، ری، محل نگهداری: موزه کلیولند. منبع: Cleveland Museum of Art, 2023

تحلیل آداب خوشنویسی پارچه های طراز قرن‌های ۱-۸ هــق

۱. کرسی: برای بررسی وضعیت قرارگیری حروف، چهار خط کرسی در نظر گرفته شده که با اسامی کرسی اول یا اسفل (برای زیر حروف مدور)، کرسی دوم یا کرسی اصلی (قرارگیری پایه حروف)، کرسی سوم (دندانه‌ها) و کرسی چهارم یا اعلا (بالای افراشته‌ها) از آن‌ها نام برده می‌شود (تصویر ۳). تمام نمونه‌ها به استثنای نمونهٔ ۲، ۳ (تصویر ۴) و ۸، وفادار به‌خط کرسی اسفل هستند. در نمونه‌های ۴، ۶، ۷، ۱۰، ۱۳ و ۱۵، علاوه بر حروفی که در کرسی اسفل قرار دارند، تعداد دیگری از حروف (در جایگاه کرسی دوم)، مزین به فرم‌های گوناگونی بوده که تا خط کرسی اول پایین آمده‌اند.



تصویر ۳. جایگاه خطوط کرسی اول تا چهارم. منبع: نگارندگان.

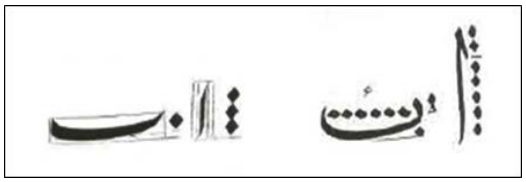


تصویر ۴. متغیر بودن خطوط کرسی در نمونه ۳. منبع: نگارندگان.

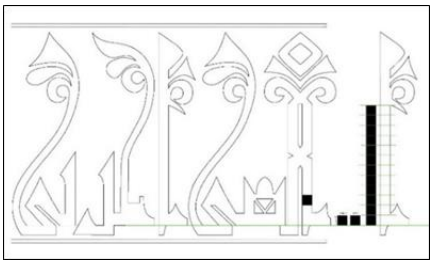
نمونه‌های ۴، ۶، ۱۳ و ۱۵، در کرسی‌های سوم و چهارم، وفادار به‌خط کرسی هستند. در نمونهٔ ۱۰، با وجود قانون‌مندی در کرسی سوم، دندانه «ـنـ »در «اجتنی» جهت حفظ ترکیب‌بندی کلی، با دندانه‌های «ســ» هم‌راستا شده است. این نمونه در کرسی چهارم، در افراشته‌ها (الف و لام) تابع خط کرسی است؛ اما در فرم تزئینی حروف «جـ» و «حـ» از کرسی چهارم پیروی نکرده است. از آنجا که فرم قرارگیری کتیبه در شکل هندسی هشت‌ضلعی است، خط کرسی در ترکیب‌بندی به‌حالت شکسته درآمده و افراشته‌ها نیز در کرسی چهارم، به‌هم نزدیک‌تر شده‌اند. این وضعیت در شرایط قرارگیری متن در خط کرسی مستقیم، اتفاق نمی‌افتد. در بین کتیبه‌های مورد پژوهش، تنها در دو نمونه ۱۲ و ۱۴، پایبندی همهٔ حروف در تمامی خطوط کرسی، قابل مشاهده است؛ البته در نمونه‌های ۵ و ۱۱ هم این وفاداری در اکثر قسمت‌ها دیده می‌شود، با این تفاوت که در بخش دور یقه نمونه ۵، به‌علت مدور بودن، تغییر اندازه واضحی در طراحی افراشته‌ها وجود دارد و در این حالت نیز، هیچ یک از افراشته‌ها از خط کرسی خارج نشده و به آن وفادار است؛ اما در بخش دندانه‌ها، با توجه به خط کرسی منحنی، تنها حرف

«یـ» در «یا رحیم» و «یا لطیف»، از خط کرسی تبعیت ندارند. نکتهٔ قابل توجه در مورد نمونه ۱۱، این است که بعضی از حروف دندانه‌دار بدون ترتیب خاصی در کتیبه، هم‌راستای افراشته‌ها و در کرسی چهارم قرارگرفته‌اند.

۲. نسبت: در بحث نسبت، نکتهٔ حائز اهمیت آن است که در قلم‌های خوشنویسی امروزی معیار سنجش، قطر نقطه است (تصویر ۵) و از آنجا که کوفی تزئینی، عمدتاً فاقد نقطه است، نمی‌توان برای آن چنین واحد سنجشی را در نظر گرفت. از این‌رو، ملاک اندازه‌گیری در این پژوهش، بر اساس ضخامت افراشته «الف» در هر نمونه تعیین شده است. بدین صورت که به اندازهٔ عرض قلم در «الف»، یک مربع (منظور ضلع مربع بوده و قطر آن نیست) در نظر گرفته شده و واحد اندازه‌گیری در هر کتیبه قرارمی‌گیرد (تصویر ۶).

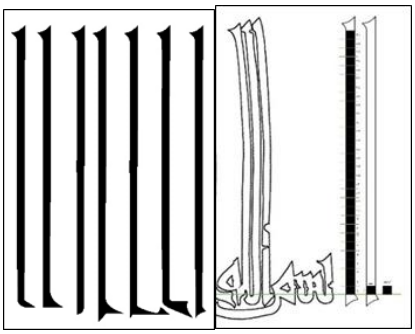


تصویر ۵. معیار سنجش (قطر یک نقطه) در خطوط ثلث و نستعلیق. منبع: نگارندگان.

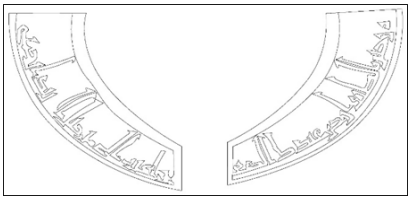


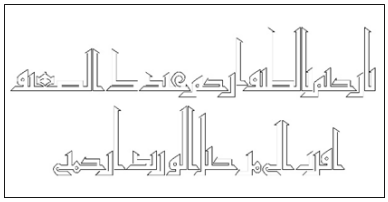
تصویر ۶. معیار سنجش در تناسبات حروف (مربعی به اندازه عرض الف). منبع: نگارندگان.

۱-۲. افراشته‌ها: در تعیین نسبت افراشته‌ها می‌توان گفت که به‌جز نمونه‌های ۲، ۳، ۵ و ۸ که تفاوت اندازه در طراحی الف‌ها به‌وضوح دیده می‌شود، در مابقی نمونه‌ها از اندازه‌های یکسانی برخوردار است. در نمونهٔ ۲، فرم طراحی انتهای افراشته‌های «الف» در ابتدای کلمات، به تناسب قرارگیری حروف قبل و بعد از خود متفاوت طراحی شده و همین امر در اندازهٔ طول افراشته‌ها تأثیرگذار بوده است. نسبت طول افراشته‌ها به عرض قلم در این نمونه، ۳۰ واحد است. در این پارچه، حرف «الف» به هفت شکل متفاوت در متن کتیبه دیده می‌شود (تصویر ۷). در نمونهٔ ۳، تنها در یکی از الف‌ها تغییر اندازه نسبت به بقیه افراشته‌ها وجود دارد که آن هم به لحاظ ترکیب‌بندی بر روی حرف ماقبل خود قرارگرفته است. نسبت ارتفاع به پهنای قلم در این نمونه ۱۵ واحد است. در نمونهٔ ۵ که نسبت طول به عرض قلم آن ۱۵ واحد است، تفاوت اندازهٔ افراشته‌ها در کتیبهٔ پشت و دور یقه پیراهن دیده می‌شود. در طراحی دور یقه، به خوبی دیده می‌شود که فرم مدور، در تغییر اندازه‌های «الف» و «ل» تأثیرگذار بوده است و اندازهٔ افراشته‌ها به‌تدریج از بالای یقه به سمت گودی گردن کوچکتر شده‌اند (تصویر ۸). این تفاوت، از ۱۵ واحد به ۱۰ واحد متغیر است. تناسبات ۱۱ به ۱ در نمونهٔ ۸، در تمامی افراشته‌ها به‌جز یک مورد (۱۰ واحد) صدق می‌کند که آن هم احتمالاً به‌دلیل جای‌گیری بر روی حرف «ی» در انتهای کلمه «الی» بوده است.



تصویر ۷. طراحی انواع الف در نمونه ۲. منبع: نگارندگان.





تصویر ۸. طراحی خطی نمونه ۵، کتیبه دور یقه پیراهن و آداب نوشتاری آن. منبع: نگارندگان.

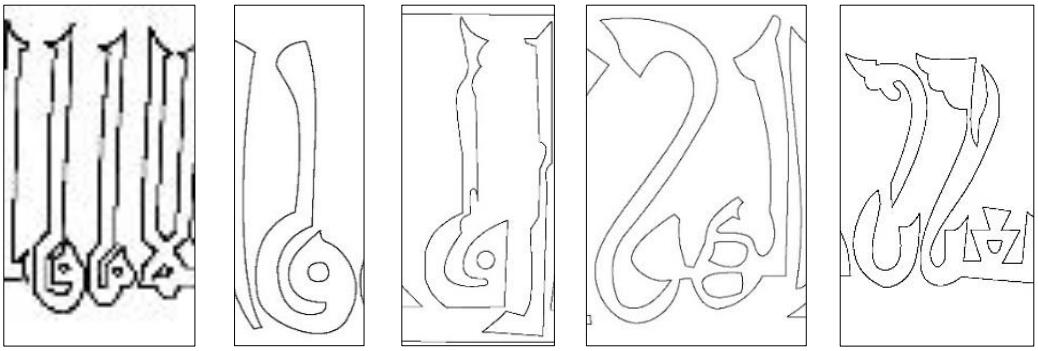
۲-۲. دندانه‌ها: محاسبهٔ تناسبات دندانه‌ها، بیانگر یکسانی اندازه‌ها در طراحی حروف نمونه‌های ۴، ۶، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴ و ۱۵ است. در بعضی از نمونه‌ها تناسبات متغیر با تعدد زیاد دیده می‌شود، از جمله در نمونه‌های ۱ (۷- ۲۳ واحد)، ۲ (۲- ۳۰ واحد) و ۳ (۵- ۸ واحد). حروف دندانه‌دار در کتیبه‌های دور آستین و پشت پیراهن نمونه ۵، ثابت بوده و با نسبت ۵.۵ واحد دیده می‌شود؛ اما این نسبت‌ها در کتیبه‌های دور یقه، به‌علت فرم منحنی نوشتار، از بزرگ به کوچک و در نسبت‌های ۴ واحد به ۲ واحد در تغییر است (تصاویر ۵ و ۶). قطعات ۷ و ۹، در نسبت‌های دندانه‌ها در تمام حروف به‌جز حروف «سـ/ شـ» هماهنگی داشته و در اندازهٔ یکسان استفاده شده است. دندانه‌ها در نمونهٔ ۸، در دو اندازه طراحی شده و در دو نسبت ۳ و ۴ واحد مشاهده می‌شوند. در نمونهٔ ۱۰ که دندانه‌ها در یک فرم تکرارشونده و هماهنگ قرارگرفته‌اند، به‌جز دندانهٔ حرف «نـ» در کلمه «اجتنی»، بقیهٔ حروف در یک اندازهٔ معین در کنار هم قرار دارند. در بعضی از کتیبه‌ها از جمله شمارهٔ ۲، ۳ و ۱۱، بعضی از دندانه‌ها به‌صورت دلخواه در حد افراشته‌ها بالا آورده شده و بلندتر از مابقی دندانه‌ها قرارگرفته‌اند.

۳-۲. دوایر: در سنجش حروف مدور نمونه‌ها (س، ق، ل، ن، ی)، مواردی از جمله طول دوایر، حلقهٔ دوایر و میزان فاصلهٔ کاسه حرف نسبت به خط کرسی اصلی مورد توجه است. بررسی نسبت‌ها در حرف «ی» که در کتیبه‌های شمارهٔ ۲، ۴ و ۱۵ وجود دارد، نشانگر آن است که این حرف در پارچه‌های ۴ و ۱۵، با نسبت‌های یکسان در نوشتار کلمات تکرار شده، اما در پارچهٔ ۲ که در کلمات «نبی»، «بنی‌العباس» و «علی» آمده است، در هیچکدام از بندهای مورد نظر در بررسی دوایر، نسبت ثابتی وجود ندارد. در مطالعهٔ حرف «س» در بین کتیبه‌ها، می‌توان گفت که در قطعات ۶، ۷ و ۸، با اندازه‌های دقیق و مشخص طراحی و اجرا شده است (تصویر ۹). رعایت نسبت‌های یکسان در تکرار حرف «ل»، در کتیبه‌های ۵ و ۸ مشاهده می‌شود. حرف «ن» در کتیبه‌های شمارهٔ ۴، ۵ و ۱۱، را با تناسبات معین می‌توان دید. در نمونهٔ ۱، نسبت حرف «ن» در کلمهٔ «مأتین» در تمام موارد بررسی شده در دوایر، دو واحد بیشتر از بقیه است. طراحی این حرف در نمونهٔ ۲، همانند بیشتر حروف دیگر که بدون قاعدهٔ

یکسان در نسبت‌ها طراحی شده‌اند، اندازهٔ معینی نداشته و کلمات «الرحمن» و «المبین» با اندازه‌های متفاوت قابل مشاهده هستند. یکی از نکاتی که در بیشتر نمونه‌های مورد پژوهش، در طراحی حروف دوایر دیده می‌شود، این است که این حروف به‌صورت زاویه‌دار طراحی شده‌اند. نکتهٔ دیگر اینکه در بعضی از نمونه‌ها مشاهده می‌شود که حروفی که در دستهٔ دوایر قرار ندارند؛ از جمله «و»، «م» و «ز» با فرم‌های تزئینی مدور، شکلی دایره‌ای به‌خود گرفته‌اند (تصویر ۱۰).



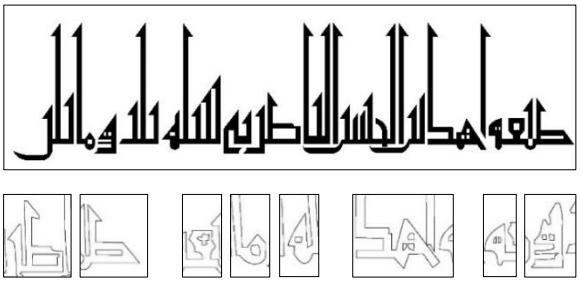
تصویر ۹. طراحی خطی کتیبه‌های۶، ۷ و ۸، تکرار نسبت‌های ثابت حرف «س». منبع: نگارندگان.



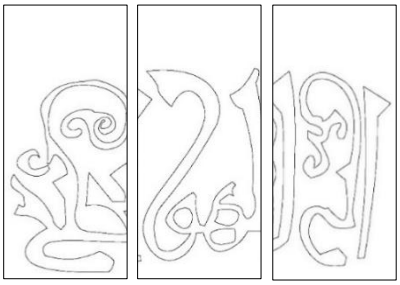
تصویر ۱۰. نسبت‌های متغیر دوایر در حروف «و»، «ز» و «م». منبع: نگارندگان.

۴-۲. چشمه‌ها: تناسبات همسان در چشمه‌های حروف را در بیشتر نمونه‌های پژوهش می‌توان دید. نسبت‌های متغیر در کتیبه‌ها نیز مربوط به حروف مختلف بوده و حروف مشابه در تناسبات با یکدیگر مطابقت دارند. در نمونهٔ ۱، در حرف «ـه» در کلمهٔ «صبغه» و حرف ربط «و»، دو چشمه با نسبت‌های ۱/۲ واحد در نظر گرفته شده است؛ همچنین، در قرارگیری حروف «حـ» و «مـ» در کلمه «احمد»، طراح، فرمی مثلثی‌شکل را در نظر گرفته و سه چشمه با همان نسبت ۱/۲ واحد در این فضا قرارداده است. به‌نظر می‌رسد که چشمه‌های حروف «ـه» در «سنه»، «مـ» در «مأتین» و «ـغـ» در «صبغه»، به‌صورت یک اندازه طراحی شده‌اند؛ اما در طراحی چشمه حرف «صـ» در «صبغه» و «ناصری»، به‌وضوح تفاوت نسبت‌ها دیده می‌شود (تصویر ۱۱). هر یک از چشمه‌های حروف نمونه شماره سه، با شیوه‌ای اختصاصی در نظر گرفته شده است، به‌طوری که چشمه‌های حرف «هـ» به‌صورت بیضی و حرف «و» به‌صورت دایره است؛ اما طراحی «ـه» در «انه» فرم بسته‌ای ندارد و اگر در شکل بیضی نیز قرار گیرد،

از نظر تناسبات با چشمه حروف «هـ» و «و» یکسان نیست. در کلمه «اشجع»، فرم چشمه «ـع» نیز به‌صورتی باز و مثلثی‌شکل طراحی شده است. در کل می‌توان گفت که این نمونه در شکل چشمه‌های حروف، هیچگونه یکسان‌سازی از نظر نسبت ندارد (تصویر ۱۲).

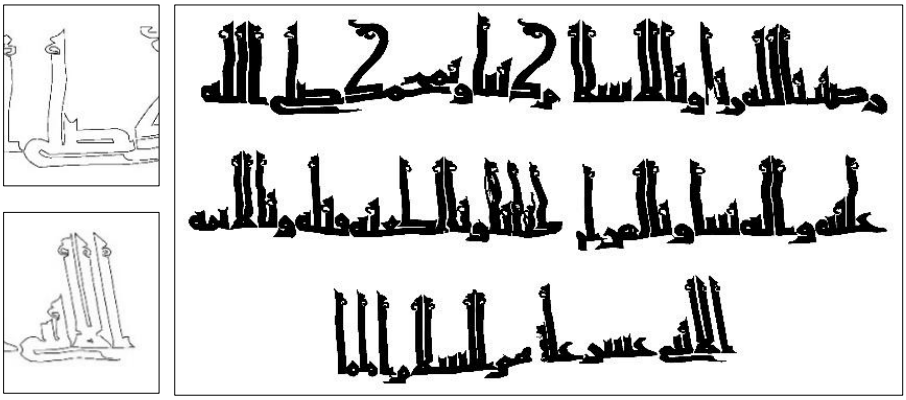


تصویر ۱۱. نسبت‌های متغیر در چشمه‌های حروف «و»، «حـ»، «ـه»، «م»، «ص»، نمونه ۱. منبع: نگارندگان.



تصویر ۱۲. نسبت‌های متغیر در چشمه‌های نمونه ۳ در حروف «ـه»، «و»، «ـع». منبع: نگارندگان.

۵-۲. دنباله‌ها: در بعضی از نمونه‌های مورد مطالعه، در قسمت تحتانی حرف «الف»، مقداری کشیدگی به سمت راست وجود دارد. این فرم در کتیبه‌های نمونه ۶ و ۱۵ با نسبتی یکسان تکرار شده است. در نمونهٔ ۷، کشیدگی فرم «الف» با دو نسبت متفاوت دیده می‌شود. نسبت‌های حروف دنباله‌دار (م و الف) در نمونهٔ ۲، نامشخص بوده و از هماهنگی خاصی بهره‌مند نگشته است؛ اما در نمونهٔ ۵، دنباله‌های «الف»، «م» و «ی» که در کلمات متعدد تکرار گشته، همگی با نسبت‌های همسان در بخش‌های مختلف کتیبه، جای گرفته‌اند. همین امر در حرف «م» در نمونه ۴ دیده می‌شود. دنبالهٔ حرف «ی» در نمونهٔ ۹، نشان‌دهندهٔ تفاوت نسبت‌ها در تکرار این حرف است (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳. نسبت‌های متغیر در دنباله حرف «ی»، نمونه ۹. منبع: نگارندگان.

رعایت تناسبات حروف «ج»، «ح» و «م» در نمونهٔ ۱۰، بیانگر نسبت‌هایی دقیق و مشخص است که توانسته در فرم هندسی به نحو مطلوبی قرارگیرد. حرف «ی» در نمونهٔ ۱۱، هماهنگی را برهم‌زده و با نسبت‌های ۳، ۴ و ۵ واحد، در کتیبه تکرار شده است. در بررسی تناسبات حروف در هر نمونه مشخص شد که هر یک از حروف، لزوماً

با اندازه‌های ثابت در یک کتیبه طراحی نشده و در بسیاری از متن‌ها، نسبت‌های متغیر در حروف مشاهده می‌شود. در جدول ۲، نسبت‌های متغیر حروف، به تفکیک موارد ذکر شده قابل مشاهده است.

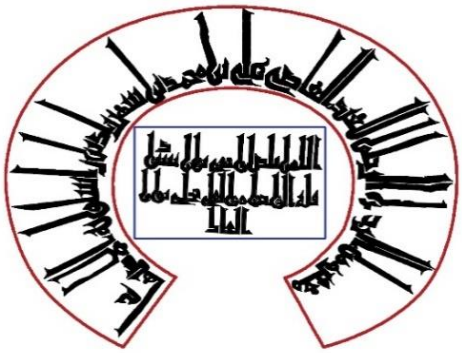
جدول ۲. نسبت‌های متغیر در نمونه‌های پژوهش. منبع: نگارندگان.

ردیف	نمونه‌ها	افراشته	دندانه	دایره	چشمه	دنباله
۱	نمونه یک	-	✓	✓	✓	-
۲	نمونه دو	✓	✓	✓	✓	✓
۳	نمونه سه	✓	✓	✓	✓	-
۴	نمونه چهار	-	-	✓	✓	-
۵	نمونه پنج	✓	✓	✓	-	✓
۶	نمونه شش	-	-	-	-	-
۷	نمونه هفت	-	✓	✓	-	✓
۸	نمونه هشت	✓	✓	✓	-	-
۹	نمونه نه	-	✓	-	-	✓
۱۰	نمونه ده	-	✓	✓	-	✓
۱۱	نمونه یازده	-	✓	✓	✓	✓
۱۲	نمونه دوازده	-	-	-	✓	-
۱۳	نمونه سیزده	-	-	-	-	-
۱۴	نمونه چهارده	-	-	-	-	-
۱۵	نمونه پانزده	-	-	✓	✓	-

جدول ۲، نشان می‌دهد که تنها در نمونه‌های شمارهٔ ۶، ۱۳ و ۱۴ به‌طور کامل، تمام نسبت‌ها ثابت است و بیشتر نمونه‌ها در حروف مختلف دارای تناسبات متغیر هستند. این تغییرات بیشتر در دندانه‌ها و دوایر دیده می‌شود. پس از آن، بیشترین تفاوت، در چشمه‌ها و دنباله‌ها مشاهده می‌شود. از منظر کلی، تناسبات نمونهٔ ۲ در تمام اجزاء حروف متغیر بوده و نمونه‌های شماره ۳، ۵ و ۱۱ در چهار جزء متفاوت هستند.

۳. سواد و بیاض: مطالعه بصری تناسب بین سیاهی و سفیدی در فضای بین حروف و کلمات نشان دهنده آن است که در نمونه‌های ۱، ۲، ۳، ۵، ۹، ۱۱ و ۱۵، فضای مثبت و منفی به‌صورتی متعادل در کادر معین کتیبه، پخش شده است. در پارچه‌های ۱، ۲، ۵ و ۱۱، با وجود فشردگی زیاد متن و ایجاد فضای مثبت غالب، افراشته‌هایی بلند و با فاصله در کادر وجود دارد که باعث می‌شود فضای بصری را به تعادل برساند. در نمونه‌های ۳، ۵، ۹، ۱۱ و ۱۵، نیز این قاعده با قرار دادن قابی مشخص برای فضای نوشتاری رعایت شده است. در نمونهٔ ۵، می‌توان دید که طراح، فضای متعادلی را برای دور یقه در نظرگرفته و با توجه به مدور بودن فرم کتیبه، فضای نوشتاری به‌صورتی مناسب فرم تزئینی خطی را ایجاد کرده است. در قطعهٔ ۱۱ نیز، در بخش مدور که با کتیبه پوشانده شده، به‌نظر می‌رسد که تعادل مناسبی برای متن نوشتاری در نظر گرفته شده است؛ اما در بخش داخلی آن نیز که دارای کتیبه است یک ترکیب فشرده دیده می‌شود. در مجموع، به‌علت در نظر گرفتن دو رنگ روشن و تیره برای پارچه و به‌همان نسبت کتیبه‌ها، فضای متعادلی در بخش‌های نوشتاری دیده می‌شود (تصویر ۱۴). نمونه‌های ۴، ۶، ۸ و ۱۲، از پارچه‌هایی هستند که به‌نظر می‌رسد سیاهی بیشتری را در بخش نوشتاری به‌خود اختصاص داده‌اند. نکته‌ای که در ارتباط با پارچهٔ ۱۲ می‌توان گفت این است که در این نمونه، به‌علت توخالی بودن فضای نوشتار کمی از میزان فشردگی و نزدیکی کلمات به‌هم، از نظر بصری کاسته شده است و اگر متن کتیبه نیز با

رنگ تیرهٔ یکدست بافته شده بود فضای مثبت کار بیشتر خودنمایی می‌کرد (تصویر ۱۵). نمونه‌های ۷، ۱۰، ۱۳ و ۱۴، چهار نمونهٔ کوفی موشح در پژوهش است که تقریباً در تمام قاب‌بندی بخش کتیبه دارای تزئینات بوده و فضای منفی بسیار کمی در مجموعه هر چهار مورد مشاهده می‌شود. در این چهار نمونه، با چشم‌پوشی از تزئینات جانبی و فقط با لحاظ کردن بخش نوشتاری، شرایط متفاوتی مشاهده می‌شود. در نمونهٔ ۷ و ۱۰، فضای مثبت و منفی، وضعیت متعادل و شاید بتوان گفت متقارنی را نشان می‌دهد؛ اما در نمونهٔ ۱۳، بدون در نظرگرفتن تزئینات نیز، فضای مثبت بیشتری در کتیبه دیده می‌شود. در ارتباط با نمونهٔ ۱۴ می‌توان گفت که در این کتیبه، فضای منفی در بخش نوشتار به تنهایی غالب است. در بخش نسبت و ترکیب‌بندی، برخی از فضاهای منفی بین حروف و سفیدی داخلی کلمات (بیاض)، توضیح داده شده است.



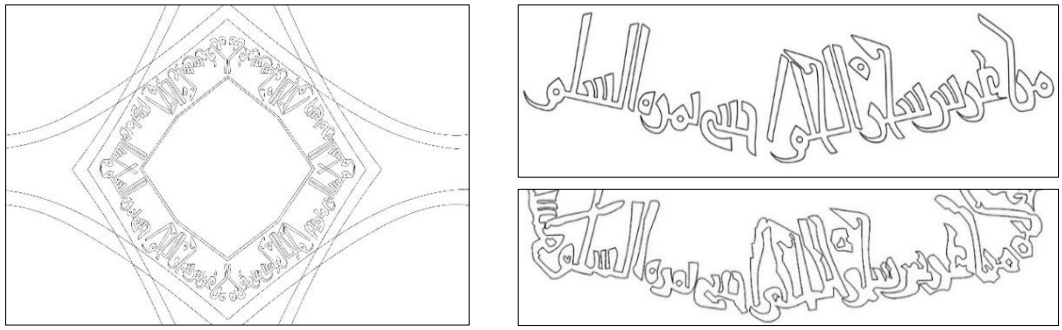
تصویر ۱۴. فضای مثبت و منفی در کتیبه دایره‌ای نمونه ۱۱، طراحی خطی بخش مدور. منبع: نگارندگان.



تصویر ۱۵. فضای مثبت و منفی در نمونه ۱۲. منبع: نگارندگان.

۴. ترکیب‌بندی: در مطالعه و تحلیل ترکیب‌بندی، در وهلهٔ اول باید گفت که با توجه به فرم قرارگیری حروف و کلمات در کنار یکدیگر در بین نمونه‌ها، قاعده‌ای که در بیشتر کتیبه‌ها (همه نمونه‌ها به‌جز ۳، ۶، ۷ و ۱۵) وجود دارد، این است که حروف، بسیار به‌هم نزدیک بوده و فاصله‌ای بسیار کم، مابین حرف‌ها و کلمات دیده می‌شود. طراحی این نقوش نوشتاری، غالباً نظم مشخصی داشته و از هماهنگی نوشتاری معینی برخوردار است (نمونه‌های ۱، ۵، ۶، ۱۱ و ۱۴). در کوفی تزئینی مشاهده می‌شود که علاوه بر حروفی که به‌صورت ذاتی افراشته هستند (الف، ل و ط) بعضاً در حروف دیگر به تناسب وضعیت قرارگیری در نوشتار و ترکیب‌بندی مورد نظر طراح، تزئیناتی به‌صورت افراشته به حروف اضافه شده که در نمونه‌های مورد پژوهش به کرات دیده شده است. ترکیب‌بندی نمونه‌های ۶، ۷، ۸ و ۱۳، نشانگر این است که طراح، با دقت نظر کامل، جایگزینی حروف را انجام داده است؛ به‌طوری که شکلی کاملاً هماهنگ بین جایگاه افراشته‌ها، دندانه‌ها و تزئینات دیده می‌شود. در بیشتر نمونه‌های پژوهش وضعیت قرارگیری افراشته‌ها به‌صورتی است که با وجود نداشتن تکرار منظم، از یک هماهنگی کلی برخوردارند؛ بدین‌گونه که به‌صورت تکی، دوتایی یا چندتایی در فواصلی نسبتاً منظم قرارگرفته‌اند و به‌نظرمی‌رسد که در اکثر نمونه‌ها، بعضی از دندانه‌ها (یـ تـ و نـ) یا حروف دیگر (مانند و، د، م، ـه و ...) با افراشته‌های تزیینی در فضاهای خالی جای‌گذاری شده و بدین شکل در ساختار نوشتار، از نظر بصری حالتی آهنگین به‌وجود آورده است. اندازه‌های متغیر دندانه‌ها در فضاهای خالی مابین افراشته‌ها در نمونهٔ ۱، حالتی موزون را القا می‌کند. طراح در این نوشتار شکلی متفاوت در طراحی چشمه‌ها قرار داده است و در حروف «و» و «ـه» دو فضای خالی دیده

می‌شود. در کلمهٔ «احمد»، حروف «ح» و «م» در شکلی مثلث مانند به‌هم متصل بوده و سه فضای خالی در این بخش قرار داده شده است؛ به‌طور کلی، این نمونه در ترکیب کلی، فرمی هماهنگ را به بیننده منتقل می‌کند. ترکیب‌بندی در نمونهٔ پنج، به‌علت تعدد نوشتار در بخش‌های مختلف پیراهن، در چند دسته قرار می‌گیرد. کتیبه‌های روی آستین‌ها که در یک ردیف پهن و دو ردیف باریکتر در بالا و پایین آن دیده می‌شود، فرمی ایستا و منظم داشته و در آن حروف از قاعده مشخص پیروی می‌کنند. در کتیبهٔ دور یقه، نظم ثابت نوشتاری در افراشته‌ها متناسب با انحنای دور یقه، تغییرکرده است. نکته قابل توجه در طراحی دوایر، این است که کمترین حالت انحنا در حروف مشاهده می‌شود و تنها در قرارگیری حرف «لـ» کلمه «الدوله»، این حرف با فرم منحنی در انتهای آن طراحی شده است. در نمونهٔ ۱۰، ترکیبی فشرده از عناصر نوشتاری و تزئینی، در فرمی هندسی دیده می‌شود. در این کتیبه، علاوه بر فضاسازی با فرم‌های عمودی و زاویه‌دار افراشته‌ها که در قاب باریک هشت‌ضلعی قرارگرفته‌اند، حروف در یک فرم نوشتاری معین و منظم قرار دارند. قاعده‌های متفاوت این کتیبه در طراحی حرف «ج» و «ه» است. در نمونه‌های ۹، ۱۱ و ۱۴، هماهنگی و توازن در ترکیب‌بندی بین حروف و کلمات، قابل مشاهده است. نمونهٔ ۱۲ تنها در جهت قرارگیری افراشته‌ها قانونمند نیست (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶. آداب نوشتاری نمونه شماره ۱۰ در حالت زاویه‌دار و ترکیب‌بندی فشرده در قاب هشت‌ضلعی پارچه. منبع: نگارندگان.

در نمونه‌های ۳ و ۱۵، اظهار نظر در ارتباط با ترکیب‌بندی متن کتیبه کمی دشوار است، به این دلیل که آن‌ها قطعات کوچک به‌جا مانده از کل پارچه هستند و مابقی طرح نوشتار در دسترس نیست. پس از بررسی تمام مؤلفه‌های خوشنویسی مورد نظر پژوهش، پایبندی به قواعد در هر کتیبه، در جدول ۳، نشان داده شده است.

جدول ۳. پایبندی به مؤلفه‌های آداب خوشنویسی در نمونه‌ها. منبع: نگارندگان.

ردیف	نمونه‌ها	قاعده‌مندی در تناسبات	تبعیت از خطوط کرسی	متعادل بودن فضای مثبت و منفی	توازن و هماهنگی در ترکیب‌بندی
۱	نمونه یک	-	-	✓	✓
۲	نمونه دو	-	-	✓	✓
۳	نمونه سه	-	-	✓	-
۴	نمونه چهار	✓	✓	-	✓
۵	نمونه پنج	✓	✓	✓	✓
۶	نمونه شش	✓	✓	✓	✓
۷	نمونه هفت	✓	-	✓	✓

ردیف	نمونه‌ها	قاعده‌مندی در تناسبات	تبعیت از خطوط کرسی	متعادل بودن فضای مثبت و منفی	توازن و هماهنگی در ترکیب‌بندی
۸	نمونه هشت	✓	-	-	✓
۹	نمونه نه	✓	✓	✓	✓
۱۰	نمونه ده	✓	✓	✓	✓
۱۱	نمونه یازده	-	✓	✓	✓
۱۲	نمونه دوازده	✓	✓	-	✓
۱۳	نمونه سیزده	✓	✓	-	✓
۱۴	نمونه چهارده	✓	✓	-	✓
۱۵	نمونه پانزده	-	✓	✓	✓

یافته‌های جدول ۳ بیانگر این موضوع است که در بین تمام نمونه‌های بررسی شده، یک نمونه (نمونۀ ۳) کمترین پایبندی به مؤلفه‌های ذکر شده را دارد. عمدۀ نمونه‌ها در سه یا هر چهار مؤلفه، پایبند به موارد مورد نظر هستند. از منظر دیگر، مؤلفۀ ترکیب‌بندی بیشترین پایبندی را داشته و در مابقی مؤلفه‌ها (نسبت، کرسی و سواد و بیاض)، در بیش از نیمی از نمونه‌ها، پایبندی حاکم است.

نتیجه‌گیری

یکی از ویژگی‌های مشخص پارچه‌های طراز که پس از اسلام رونق چشمگیری داشتند، این بود که نقش اصلی این پارچه‌ها را نوشتار تشکیل می‌داد و خط کوفی با گونه‌های تزئینی متعدد در تزئینات آن نقش عمده‌ای را ایفا می‌کرد. هدف از این پژوهش، تحلیل و طبقه‌بندی نقوش نوشتاری در پارچه‌های طراز و بررسی ویژگی‌های آداب نوشتاری آن‌ها بوده است. در پاسخ به پرسش پژوهش که «مؤلفه‌های شاخص نوشتاری در پارچه‌های طراز قرون ۱ تا ۸ هـ‌ق در ایران چیست؟» در گام نخست، قواعد خوشنویسی در نقوش پارچه‌ها مطالعه و بررسی می‌شود. آداب خوشنویسی منتخب در تجزیه و تحلیل پارچه‌های طراز، شامل چهار مؤلفه: نسبت، کرسی، سواد و بیاض و ترکیب؛ از دوازده اصل خوشنویسی می‌شود. تحلیل تناسبات نشان می‌دهد که در بین نمونه‌های مورد پژوهش، رعایت تناسبات، بین اندازه‌های حروف و کلمات، یکسان و کاملاً قاعده‌مند نیست و تنها در سه مورد از نمونه‌ها (نمونه‌های ۶، ۱۳ و ۱۴) نسبت‌ها به‌طور دقیق حفظ شده است. همچنین، نمونه شماره دو، تنها نمونه‌ای است که در آن، تمامی گزینه‌های مورد بررسی در نسبت، متغیر دیده‌می‌شود. با در نظر گرفتن چهار خط کرسی، مشخص می‌شود که در هیچ یک از نمونه‌ها، حد فاصل خطوط کرسی یکسان و هم‌اندازه نبوده است. در بحث وفاداری حروف نسبت به خط‌های کرسی، در دو مورد از نمونه‌ها (نمونه‌های ۱۲ و ۱۴) حروف از تمام خطوط کرسی تبعیت داشته‌اند و تنها یک نمونه (نمونه ۳) به هیچ یک از خطوط کرسی پایبندی ندارد. در تحلیل سواد و بیاض می‌توان گفت که در اکثر موارد، فضای متعادل در کل بخش نوشتاری گسترده است (نمونه‌های ۱، ۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۵) و تنها در یک مورد از نمونه‌ها (نمونه ۱۴)، فضای منفی غالب بوده است. بیشتر کتیبه‌های مورد نظر پژوهش، در ترکیب‌بندی و نحوۀ قرارگیری افراشته‌ها، دارای هماهنگی بصری هستند؛ هرچند که در بعضی از آن‌ها با وجود افراشته‌ای تزئینی متصل به حروف، این توازن رخ داده است. مطالعۀ ویژگی‌های حروف نمونه‌های پژوهش، نشان‌می‌دهد که نسبت کمترین و بیشترین ارتفاع در افراشته‌ها، از ۴.۵ تا ۳۰ واحد متغیر است. همین امر در دندانه‌ها نیز صدق می‌کند و از ۲ تا ۲۳ واحد، متغیر است. تغییرات طول دوایر، حلقۀ دوایر و فاصلۀ انتهای کاسۀ

حروف نسبت به‌خط کرسی، تفاوت‌های واضحی را در ایجاد فرم‌های دایره‌ای نشان می‌دهد. این موضوع نشان می‌دهد که دو مؤلفه «ترکیب» و «نسبت» شاخص‌ترین مؤلفه‌های پژوهش به‌حساب می‌آیند؛ زیرا که مؤلفهٔ «ترکیب» بیشترین پایبندی و «نسبت» کمترین پایبندی را در مطالعهٔ قواعد خوشنویسی به‌خود اختصاص داده است. پس از بررسی کلیات و جزئیات آداب مورد نظر پژوهش، می‌توان گفت که بیشتر کتیبه‌ها در نمونه‌های منتخب، در شکل کلی، قاعده‌مند هستند؛ به‌طوری که، همگی زاویه‌دار و منظم طراحی شده‌اند و اغلب، وفادار به خطوط کرسی اول و چهارم هستند. همین امر مسبب ایجاد فرمی متعادل در فضای محصور دور کتیبه‌هاست. مجموعهٔ این موارد نشان می‌دهد که در تمام مؤلفه‌های بررسی شده، با وجود تفاوت‌های متعدد در جزئیات، هماهنگی و توازن در اکثر نمونه‌های مورد نظر پژوهش دیده می‌شود؛ اما این هماهنگی با نسبت‌های متغیر و متفاوت در بیشتر مؤلفه‌ها همراه است. این مسئله بیانگر این است که کوفی تزئینی در آداب نوشتاری، همانند دیگر خطوط (نسخ، ثلث و محقق)، با قواعد حتمی و قطعی مشخص نوشته نشده است. با دیدی امروزین به این کتیبه‌ها، به‌نظر می‌رسد که طراحان و هنرمندان در آن زمان، به‌گونه‌ای خلاقانه همچون یک طراح گرافیک، غالباً برای هر کتیبه، طراحی حروف مجزا و منحصربه‌فرد انجام داده‌اند.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده ۱ در رشته نقاشی ایرانی، با عنوان «مضمون‌شناسی و تدوین آداب طراحی نوشتار پارچه‌های طراز قرن اول تا هشتم هجری قمری در ایران» به راهنمایی نگارنده ۲ در دانشگاه هنر اصفهان است.

تضاد منافع

نویسندگان هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسندگان هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

منابع

- ابن‌خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۸۲). *مقدمهٔ ابن‌خلدون* (ترجمه محمد پروین‌گنابادی). علمی و فرهنگی.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی* (ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر). مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- حسن ابراهیم، حسن و علی ابراهیم حسن. (۱۹۵۹ م). *النظم الاسلامیه*. مکتبه النهضه المصریه.
- دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز. (۱۳۹۰). *بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول هـ‍ق تا اواخر دوره سلجوقی)*. *جلوه هنر*، ۳ (۲)، ۱۵-۲۲. DOI: https://doi.org/10.22051/jjh.2014.2122
- روح‌فر، زهره. (۱۳۸۸). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*. سازمان میراث فرهنگی کشور.
- زکریایی‌کرمانی، ایمان و ره‌رواصفهانی، لیلا. (۱۳۹۵). *گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصر بر مبنای مؤلفه‌های قالب اصلی*، نقوش و ترکیب‌بندی. *نگارینه هنر اسلامی*، ۳ (۹)، ۵۵-۶۵.

- علی‌نژاداسبوئی، زهرا. (۱۳۹۱). *کارکردهای فرهنگی و سیاسی طراز در دوره سلجوقی. مطالعات تاریخ فرهنگی*، پژوهشنامه انجمن ایرانی تاریخ، ۳ (۹)، ۶۹-۸۷.
- فتحی، لیدا. (۱۳۸۶). *خط‌نوشته‌ها، روی پارچه‌های دوره اسلامی. مدرس هنر*، ۲ (۲)، ۶۳-۷۵.
- فدایی‌تهرانی، مریم. (۱۴۰۲). *طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی*. پیکره، ۱۲ (۳۲)، ۷۱-۸۷. DOI: https://doi.org/10.22055/PYK.2023.18409.
- فرید، امیر. (۱۴۰۰). *همنشینی نقش و نوشتار در هنر ایران*. کلهر و دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران* (ترجمه پرویز مرزبان). فروزان روز.
- فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۲). *اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی)*. مشعل.
- فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۹۲). *تعلیم خط*. سروش.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*. روزنه.
- گرومن، آدولف. (۱۳۸۳). *منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار* (ترجمه مهناز شایسته‌فر). مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- محمدی، رامونا، جهانگیری، سارا و اردلانی، حسین. (۱۳۹۷). *مطالعه خط و نوشتار در منسوجات دوران اسلامی و کاربرد آن در هنرهای تصویری نوین (مطالعه موردی طراز). پنجمین همایش ملی مبانی نظری هنرهای تجسمی ایران با رویکردهای نوین بصری در نوشتار*. دانشگاه علم و فرهنگ قرچک.
- معین، محمد. (۱۳۵۳). *فرهنگ معین*. امیرکبیر.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۷). *ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزئینی (گل‌دار،گره‌دار) در دوره سلجوقی و ایلخانی. نگره*، ۱۳ (۴۶)، ۱۷-۲۷. DOI: https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2018.774
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1988.99
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.228
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.228
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1985.59
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.234
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.231
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.232
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1966.135
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1975.38
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1954.780
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1968.230
- Cleveland Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.clevelandart.org/art/1958.131
- Spuhler, F. (2020). Early Islamic Textiles From Along The Silk Road. Thames & Hudson Ltd.
- The Metropolitan Museum of Art. (2023). Tiraz [Textile]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/65598?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=iran+inscription++textile&offset=520&rpp=20&pos=522
- Victoria and Albert Museum. (2023). Tiraz [Textile]. https://collections.vam.ac.uk/item/O79408/tiraz-unknown/