

## تجلی باغ ایرانی بر قالی باغی جیبور

افسانه قانی\*

(تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۰۲، تاریخ تأیید ۹۹/۰۶/۱۲)

### چکیده

باغ ایرانی بواسطه ساختار ویژه و اهمیتی که در فرهنگ ایرانی- اسلامی دارد از دیرباز بر آثار هنری مختلف این سرزمین نمودار شده است. یکی از بسترهای تجلی این مضمون که بسیار نیز مورد توجه قرار گرفته و آثار متعددی را به منصفه ظهور رسانده، هنر قالی بافی است. از دیرباز قالی‌های متنوعی با این مضمون خلق شده‌اند که علیرغم مضمون مشترک، هریک در نوع خود منحصر بفرد بوده است. یکی از این آثار ارزشمند قالی باغی جیبور است که پژوهش حاضر با هدف درک معنای نهفته در آن شکل گرفته است. در این پژوهش سعی بر آن بود به این پرسش پاسخ داده شود که "در پس یک اثر شاخص چون قالی جیبور چه معنایی نهفته است و چرا این قالی و قالی‌های مشابه آن در یک دوره خاص در قالب آثار فاخر تهیه و تولید شده و یا به بیانی دیگر در سطح فرهنگی بالا بسیار مورد توجه بوده‌اند؟" پاسخگویی به این سؤال و تحلیل قالی جیبور در این نوشتار با روش تحلیل فرهنگ مادی ژولز پراون صورت گرفت. داده‌های مورد نیاز برای این پژوهش از طریق مشاهده تصویر و تحلیل اجزا تشکیل دهنده‌اش حاصل شد، اطلاعات مورد نیاز برای تحلیل آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای فراهم آمد و در نهایت مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که در دوره خلق این اثر قدرت حاکم برای تثبیت و مشروعیت بخشی به خود تحولاتی اساسی در فرهنگ ایران ایجاد کرد که در دو نظام اسلامی و ایرانی ریشه داشت. معنای نهفته در پس طرح باغ ایرانی که ترسیم جهانی ابدی و بی نقص است مورد توجه قدرت مذکور قرار گرفت چراکه نزد دولت صفوی چنین استنباط می‌شد که این جلوه‌ای از حضور حکومتی ایرانی- اسلامی، بر روی زمین است.

**کلید واژگان:** قالی باغی، فرهنگ مادی، ژولز پراون، قالی جیبور

---

\* استادیار گروه فرش دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد Email: ghane54@hotmail.com

نامه انسان‌شناسی، سال شانزدهم، شماره ۲۸، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ص ۱۴۳-۱۱۳

### مقدمه

قالی‌های باغی یکی از برجسته‌ترین تجلیات فرهنگ و هنر سنتی ایران هستند که در انواع و طرح‌های مختلف در این سرزمین تولید می‌شوند. نکته حائز توجهی که این قالی را از دیگر انواع قالی ایرانی متمایز می‌کند، ساختار بصری آن است که عمدتاً به صورت یک فرم چلیپایی در متن قالی است که در میانه خطوط عمود بر هم آن حوضی واقع شده و در حفاصل این خطوط باغ‌هایی طراحی شده است. البته گفتنی است که این ساختار، یک فرم کلی می‌باشد و بیشتر در قالب یک الگو در قالی‌های باغی مطرح است و در هر قالی بسته به سلیقه طراح در مقایسه با دیگر قالی‌های باغی صورتی متفاوت به خود می‌گیرد. ساختار مذکور که در هنرهای سنتی و نقدهایی که بر آن‌ها نوشته شده باغ ایرانی نام دارد، ساختاری بسیار پرتکرار و معروف است. با توجه به حجم زیاد آثار به جای مانده از گذشته که در بردارنده این مضمون هستند به نظر می‌رسد که در همان دوران مضمونی پراهمیت و شایسته توجه بوده است.

در میان آثار هنری تولید شده که این مضمون بر آن‌ها نقش بسته، قالی‌ها یک تفاوت جزئی با دیگر آثار هنری دارند که وجود این مضمون در آن‌ها را بسیار قابل تأمل می‌کند و آن کاربری آن‌ها است. قالی‌ها به عنوان یکی از انواع مفرش در فرهنگ ایرانی کاربرد زمین پوشی و نشیمن داشته‌اند، به این ترتیب هنگامی که مضمون باغ ایرانی بر یک قالی بافته می‌شود، چنین به ذهن متبادر می‌شود که پهن شدن این قالی در هر فضا آنجا را به یک باغ ایرانی بدل می‌کند و یا نشستن بر چنین فرشی، چون نشستن در باغ ایرانی است. یکی از ازمنه‌ای که این قالی در آن بسیار معروف و مطلوب شد، دوره صفوی بود که با نگاهی به قالی‌های باغی مانده از این دوران شاهکارهای متعددی با مضمون باغ ایرانی در میان آن‌ها مشهود است. در میان این شاهکارها، قالی جیبور بواسطه اندازه بزرگ، رنگبندی گرم و درخشان، تنوع بسیار نقش مایه و حتی خلاقانه بودنش بواسطه در برداشتن عنصر کم‌نظیری چون کوشک، گویی به نوعی از سایر آثار این دوره متمایز است اما درعین حال با مراجعه به متون مختلف تاریخی و یا حتی توصیفی موجود

در باب قالی‌های ایرانی چنین معلوم می‌شود که تاکنون آنگونه که باید بدان پرداخته نشده و حتی بسیاری از منابع و مراجع اصلی این حوزه از آن غافل بوده‌اند. پژوهش حاضر در جستجوی پاسخ به این پرسش است که در پس یک اثر شاخص چون قالی جیپور چه معنایی نهفته است و از چه رو است که این قالی و قالی‌های مشابه آن در یک دوره خاص در قالب آثار فاخر تهیه و تولید شده و یا به بیانی دیگر در سطح فرهنگی بالا بسیار مورد توجه بوده‌اند؟ از این رو می‌توان گفت مهم‌ترین هدف نوشتار حاضر آن است که میان معنای پنهان در این قالی و بستر خلق آن یعنی دوره صفوی رابطه‌ای برقرار کند به این منظور که یک آگاهی فرهنگی از گذشته تاریخی این سرزمین و آثار هنری آن به دست دهد.

### پیشینه پژوهش

در پی تحقیقات انجام شده حول مسئله این نوشتار یعنی معنای پنهان قالی جیپور چنین استنباط می‌شود که تاکنون و آنگونه که باید در این حوزه تحقیقات مستقیم و مرتبطی انجام نشده و فقط در منابع معرفی شده زیر به طور گذرا به پیشینه طرح باغی و نحوه نمایش آن روی قالی‌های باغی و در مورد قالی باغی جیپور، محل و تاریخ بافت، ابعاد، مکان نگهداری فعلی، طرح کلی آن که باغی است و اشاره‌ای بسیار مختصر به نقش مایه‌های آن شده است. همچنین بسیاری از منابع اصلی این حوزه نیز از آن غافل بوده‌اند؛ لذا برای نخستین بار در این مقاله و با روش ژولز پراون معنای پنهان این قالی استخراج و معرفی می‌گردد.

صانعی (۱۳۹۱) در بهشت موعود در فرش ایران؛ زارعی (۱۳۹۰) در بازتاب نقش چهارباغ در قالی‌های باغی در غرب ایران با تأکید بر نمونه‌هایی از استان کردستان و چیت‌سازیان (۱۳۸۸) در مقاله بازشناسی پردیس در بستر نماد گرایانه معماری و فرش ایران بدین نکته اشاره داشته‌اند که باغ و فرش گویاترین آثار هنری ایران بوده و طرح باغ فرش ایرانی با باورهای آئینی ایرانیان همسو است و توضیح مختصری از ساختار شکلی قالی باغی جیپور ارائه نموده اما به

ساختار محتوایی آن اشاره‌ای نکرده‌اند. شاه‌چراغی و اسلامی (۱۳۸۷) در بازخوانی نظام معماری باغ ایرانی در باغ-فرش ایرانی با تأکید بر نظریه بوم‌شناختی ادراک محیط، محمودی و همکاران (۱۳۸۶) در فرش باغی: از نقش «فرشی از عرش» تا طرح «عرشی بر فرش» (بررسی تطبیقی مفهوم تمثیلی بهشت در فرش باغ ایرانی)، حصوری (۱۳۷۶) در باغ مینویی فردوس و طرح قالی ایرانی، حصوری (۱۳۸۱) در مبانی طراحی سنتی در ایران، کورت (۱۳۷۸) در قالی‌های باغی، عثمانی و حشمتی (۱۳۷۴) در بررسی تطبیقی نقوش قالی‌های صفوی.

### ۱- روش پژوهش

یکی از لوازمی که مطالعه ابعاد مادی و غیرمادی اشیا را با روشی نظام‌مند میسر می‌کند، روش مطالعه فرهنگ مادی است که توسط ژولز پروان<sup>۱</sup> در مقاله «اندیشه پدیدار در اشياء»<sup>۲</sup> او تبیین شده است. این روش ریشه در مردم‌شناسی داشته و از آنجا که یکی از شاخه‌های اصلی مردم‌شناسی، مردم‌شناسی فرهنگی است (Nath Basu, 1975: 7)، توجه به این روش و روش‌هایی از این دست برای مطالعه آثار فاخر فرهنگ ایرانی اهمیت بسیار دارد. پروان اهمیت فرهنگ مادی را در آن می‌داند که از طریق مطالعه مصنوعات، باورهای یک اجتماع یا جامعه اعم از ارزش‌ها، ایده‌ها، نگرش‌ها و فرضیات در یک‌زمان مشخص شکل می‌گیرد. مسیر بکارگیری فرهنگ مادی در مطالعه اشیا فرهنگی از مشاهده تا رسیدن به تئوری‌های تاریخی، فرهنگی و مردم‌شناسانه ادامه دارد و این از آنروست که مطالعه فرهنگ مادی در شیوه تحقیق و بررسی، از اشیا فرهنگی به‌عنوان داده‌های اولیه استفاده می‌کند و در هدف علمی‌اش به‌عنوان یک شاخه از تاریخ فرهنگی یا مردم‌شناسی فرهنگی در نظر گرفته می‌شود.

روش تجزیه و تحلیل اشیا نزد پروان ذیل سه مرحله است که به ترتیب عبارتند از «توصیف»<sup>۳</sup> که ثبت و ضبط شواهد درونی خود شیء است، «استنباط»<sup>۱</sup> که تفسیر تعامل بین

1 Jules Prown

2 mind in matter

3 description

جسم و قوه ادراک مخاطب است و « تفکر و تعمق»<sup>۲</sup> که شکل دهی به فرضیه‌ها و سؤالاتی که در خلال مطالعه شیء مطرح شده‌اند برای امتحان و نتیجه‌گیری است. در ادامه این بخش هر یک از این مراحل را با جزئیاتشان روشن خواهیم کرد.

### ۱-۱- توصیف

پراون معتقد است که مرحله توصیف به آنچه می‌توان در خود شیء مشاهده کرد محدود می‌شود. توصیف بهتر است با بزرگ‌ترین و جامع‌ترین مشاهدات و پیشروی مرتب برای رسیدن بجزئیات خاص شروع شود. درعین‌حال تحلیلگر نیز باید به‌طور مدام در برابر نفوذ مفروضات ذهنی یا نتیجه‌گیری حاصل از تجربیات دیگر، مقاومت کند. درواقع کنش توصیف یک تمرین همزمانی<sup>۳</sup> است. این مرحله خود مشتمل بر سه گام است که در ادامه روشن می‌شوند:

۱-۱- تجزیه و تحلیل جسمی؛ توصیف با تجزیه و تحلیل جسمی آغاز می‌شود، در این گام گزارشی از ابعاد فیزیکی، ماده و اجزا و مفاصل جسم ارائه می‌شود. پس از آن شرحی از مواد می‌آید، این‌که چه هستند، چگونه از آن‌ها استفاده می‌شود، و الگوی توزیع شان در شیء به چه صورت است. درنهایت، طریقی که در آن مواد باهم در ساخت جسم، و اجزا آن، به کار گرفته می‌شوند شرح داده می‌شود.

۱-۲- محتوا؛ در این بخش باید به موضوع اثر هنری توجه کرد و شیوه کار در آن شمایل‌نگاری<sup>۴</sup> در ساده‌ترین مفهومش و یک خوانشی از بازنمایی آنچه در اثر آشکار است. محتوا می‌تواند شامل طرح‌های تزئینی و یا نقوش، کتیبه، نشان‌های ملی، و یا نمودار، حکاکی یا نقش برجسته بر روی فلز، حک‌شده و یا نقاشی شده بر روی چوب یا سنگ، بافته‌شده در منسوجات، تولیدات و یا تراش در شیشه باشد. در این بخش، محتوا همانا نقشه قالی است.

---

1 deduction  
2 speculation  
3 synchronic  
4 iconography

۱-۳-۱. تجزیه و تحلیل فرمی؛ منظور تجزیه و تحلیل فرم جسم و یا پیکربندی ویژگی‌های بصری آن است. در این گام شیء به صورت دو بعدی و سه بعدی مورد کاوش قرار می‌گیرد و خطوط و نواحی، رنگ، نور، بافت و الگوی توزیع فرم‌ها در آن بررسی می‌شود.

#### ۱-۲. استنباط

مرحله دوم روش پراون یعنی استنباط با تجزیه و تحلیل خود شیء شروع می‌شود و به رابطه بین جسم و مخاطب ختم می‌شود. در این مرحله، این وظیفه تحلیلگر است که، آنچه شیء می‌تواند بگوید را بفهمد و شاید، آنچه را نمی‌تواند بگوید استنباط کند. این مرحله نیز مانند مرحله نخست خود مشتمل بر سه گام است که در ادامه توضیح می‌دهیم.

۱-۲-۱. تعامل حسی؛ اولین گام در استنباط، شرح تجربه حسی از شیء است. در این گام اگر امکان دارد با لمس کردن و حواس، بافت و وزن، اندازه و پیکربندی یک فرش تشریح می‌شود. در صورتیکه امکان لمس یا درک مستقیم با حواس وجود نداشته باشد، این تعامل لزوماً از طریق همدلی حاصل می‌شود.

۱-۲-۲. تعامل فکری؛ گام دوم در این مرحله درک عقلانی شیء است. پراون معتقد است که درجه فهم در این مرحله (قبل از پذیرش از شواهد خارجی) بستگی به پیچیدگی شیء و دانش و تجربه قبلی تحلیلگر دارد. در مورد یک شیء تصویری، تعدادی سوال وجود دارد که ممکن است به آنها توسط خود شیء پاسخ داده شود بخصوص اگر آن شیء بازنمودی باشد. در نهایت، سومین گام در این مرحله موضوع پاسخ عاطفی مخاطب به شیء مطرح است. پراون در رابطه با این گام معتقد است که یک شیء خاص ممکن است شادی، ترس، هراس، اختلال، نفرت، بی تفاوتی، کنجکاوی، یا واکنش‌های دیگری را در مخاطب برانگیزد. بنابراین در این مرحله باید بدنبال آن باشیم که مواجهه با یک شیء خاص چه احساساتی را در ما بر می‌انگیزد.

### ۱-۳. تفکر و تعمق

آخرین مرحله از روش پیشنهادی پراون، تفکر و تعمق است و در همین ابتدا لازم به ذکر است که چند قانون یا ممنوعیت در این مرحله وجود دارد. آنچه در این مرحله مطلوب است، این است که بقدر ممکن تصور خلاق داشته باشیم، آمیزش مختار ایده‌ها و برداشت‌ها با عقل سلیم و قضاوت تحلیلی، مخلوط می‌شود.

۱-۳-۱. نظریه‌ها و فرضیه؛ اولین گام در این مرحله بررسی اطلاعات پرورش یافته در مراحل توصیف و استنباط و ساخت و پرداخت فرضیه است. اکنون زمان جمع بندی چیزهایی است که از شواهد درونی خود شیء استنباط شده‌اند. تعمق کردن در این داده‌ها می‌تواند اثرات مختلف مشاهده‌شده و احساس شده را توضیح دهد و در نهایت به پرورش نظریه‌هایی بیانجامد.

۱-۳-۲. برنامه پژوهش؛ گام دوم در مرحله تفکر و تعمق طرح یک برنامه برای اعتبار سنجی است. این برنامه اساساً برای تحقیقات علمی در رابطه با سؤالات مطرح شده توسط شواهد مادی مطرح می‌شود و تجزیه و تحلیل شواهد درونی را به جستجو و بررسی شواهد خارجی تغییر می‌دهد.

### ۲. تحلیل نمونه مطالعاتی

بنابر آنچه پیشتر ذیل روش پراون گفته شد، در اینجا باید در سه مرحله و هشت گام پیاپی به تحلیل نمونه مطالعاتی این نوشتار یعنی قالی باغی جیپور پرداخت که نخستین مرحله از این سه‌گانه، توصیف است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

#### ۲-۱. توصیف قالی باغی جیپور

بنابر روش مذکور، اولین گام از مرحله توصیف، تجزیه و تحلیل جسمی قالی جیپور است. این قالی از دستاوردهای دوره صفوی است که در اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ در کرمان بافته شده

و به صورت امروزی آن در موزه جیپور نگهداری می‌شود. قالی جیپور ابعادی به اندازه ۸۷۳/۷۶ در ۲ / ۳۷۳ سانتیمتر دارد و در بافت آن از گره نامتقارن (فارسی) <sup>۱</sup> با رجشمار ۴۰ (۱۵) گره در هر اینچ) و تکنیک سه پود استفاده شده است (جنس تار یا چله از پنبه، جنس پود از پشم، پنبه و ابریشم و جنس پرز آن پشمی است) <sup>۲</sup>. دومین گام از این مرحله تحلیل محتوایی است یعنی با توجه دقیق به عناصر بصری قالی و مراجعه به متون موجود در مورد آن‌ها باید به تحلیل و طبقه‌بندی موضوعات پرداخت که در این قالی مجموعه کم‌نظیری از انواع مختلف نقش مایه‌ها به نمایش درآمده است که به‌طور کلی موضوعات و مضامین قالی جیپور ذیل چهار دسته عناصر گیاهی، عناصر جانوری، عناصر انتزاعی و عناصر معمارانه قابل طبقه‌بندی هستند.



تصویر ۱، قالی باغی جیپور، دوره صفوی، محل نگهداری موزه جیپور، هند (منبع: وایش، ۱۳۷۹: ۷۰).

## ۲-۱-۱. مضمون گل و مرغ در قالی جیپور

مضمون گل و مرغ یکی از مضامین اصیل و بسیار پرتکرار در سنت هنرهای بصری ایران و مورد توجه در طول تاریخ است. از این رو بی‌درنگ ما را بدان رهنمون می‌شود که لاجرم معنایی اساسی و شایسته توجه در پس آن نهفته است. پیش از آنکه به بررسی مضمون گل و

۱ برای مطالعه بیشتر در این باب مراجعه کنید به: پیتراستون (۱۳۸۹).

2 <https://hali.com/articles/the-jaipur-garden-carpet>



مرغ در قالی جیبور پرداخته شود، تصاویر سه نمونه پر تعداد از نقش مایه‌های گل و مرغ ارائه می‌گردد تا در ادامه هنگام بحث در این باره، محل توجه قرار گیرند.



تصویر ۲، تصاویر خطی برخی از نمونه‌های تجلی مضمون گل و مرغ بر قالی جیبور (منبع: نگارنده).

با مطالعه تاریخی-جغرافیایی حضور گل و مرغ در هنرها می‌توان چنین استنباط کرد که با توجه به اینکه این نقش مایه به لحاظ جغرافیایی از شرق تا غرب عالم رواج دارد و به لحاظ تاریخی از دوره اساطیری تا همین امروز به‌طور پیوسته و با تعدد و تنوع تکرار شده بی‌شک، یک کهن‌الگو است (عوض پور، ۱۳۹۶: ۲۲)؛ اما از آنجا که مد نظر این پژوهش معنای پنهان این نقش مایه در ایران است، برای شناخت این مضمون صرفاً به آن دسته از متونی پرداخته خواهد شد که به حضور این نقش مایه در ایران پرداخته‌اند.

نخستین روایتی که در مورد این مضمون مورد توجه ما قرار می‌گیرد، روایت ایران باستانی از همنشینی گل و مرغ است. از این درخت در متون زرتشتی و فرهنگ ایران باستان همواره با نام‌های متفاوت یاد شده است. به‌عنوان مثال در «اوستا» و در فقره ۱۷ از رشن یشت عبارتی وجود دارد به این ترتیب که: "اگر هم تو ای رشن پاک در بالای آن درخت سیمرغ که در وسط دریای فراخکرت برپاست (آن درختی که) دارای داروهای نیک و داروهای مؤثر است و آن را ویسپوبیش (همه را درمان‌بخش) خوانند و در آن تخم‌های نهاده شده است. ما تو را بیاری می‌خوانیم" (پورداد؛ بی‌تا، بی‌تاریخ: ۵۷۳). چنان که از عبارت فوق مشهود است، در کنار

درخت ویسپویش پرنده‌ای حضور دارد که همانا سیمرغ است. این درخت با نام‌های «ون جُد بیش وِس تُخمگ» یا درخت دورکننده غم و بسیار تخمه و نیز «ون هروسپ تخمگ» نیز شناخته می‌شود (تفضلی، ۱۳۵۴: ۸۲). در جای دیگر، «بندهش»، از این درخت با نام بس تخمه یاد شده و در مورد آن آمده است که هر ساله سیمرغ آن درخت را بیفشاند و این سبب پراکندگی تخم‌های آن درخت در کشورهای گوناگون می‌شود. همچنین در فصل نهم همین کتاب بدین اشاره شده که "درخت هروسپ تخمک در میان اقیانوس فراخکرت روئیده است، در کنار درخت گوکرن، دانه‌هایی که از این درخت فرو می‌ریزد فرشته باران تیشتر برگرفته با باران فرو می‌بارد" (دادگی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). در کتاب «مینوی خرد» نیز در پاسخ سؤال ۶۱، در رابطه با مکان و آشیان سیمرغ، اینگونه آمده است: "آشیان سیمرغ درخت دورکننده غم بسیار تخمه است و هرگاه از آن برخیزد هزار شاخه از آن درخت بروید و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود" (تفضلی، ۱۳۵۴: ۸۲) و نهایتاً در کتاب «وزیدگی‌های زاد سپرم» در مورد توصیف درخت دورکننده غم گفته شده: "درخت دربردارنده همه تخمه‌ها (ون هر وِسپ تخمک) را در میان دریای فراخکرد آفرید که همه انواع گیاهان از آن رویدند و سیمرغ در آن آشیان دارد. هنگامی که در آن به پرواز آید، تخم خشک را به آب افکند، آن تخم‌ها با باران به زمین باریده شوند و هوم سپید در نزدیکی آن درخت آفرید که دشمن پیری و زنده‌گر مردگان و بی‌حرکت کننده زندگان است" (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۱۱۴).

جمله متون فوق علاوه بر این که از درختی یاد می‌کنند که دارنده همه تخمه‌های گیاهان است (شهادی، ۱۳۸۴: ۸۱)، از پرنده‌ای سخن می‌گویند که روی آن آشیان دارد و آن پرنده چنان که ذکر آن رفت عامل رشد همه گیاهان در جهان، سیمرغ است. حال که به متون زرتشتی موجود در این باره پرداخته شد، بد نیست که پیشینه حضور متون این چنین در فرهنگ اسلامی نیز واکاوی شود. با مراجعه به متونی که در دل این فرهنگ خلق شده‌اند، مجموعه‌ای متون در این باره توجه را به خود جلب می‌کنند و به روایت درختی ارجاع می‌دهند به نام سدره

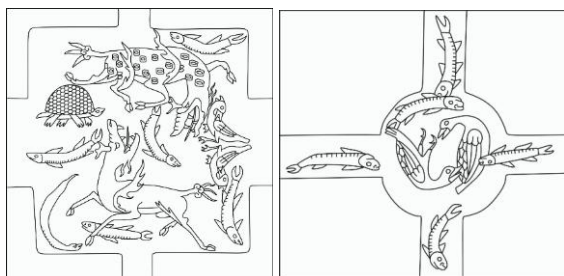
المنتھی که مآمن حضرت جبرئیل است. "درباره عظمت سدره المنتھی همین بس که درختی است هزار هزار شاخه دارد و هر شاخه آن، هزار هزار برگ و اگر یک برگ این درخت را به این عالم بیاورند، همه عالم را سایه می‌اندازد. اگر کسی هزار سال زیر یک شاخه این درخت حرکت کند به آخرش نمی‌رسد" (دستغیب، ۱۳۹۲: ۱۳۸). نصرت بیگم امین نیز در کتاب «تفسیر مخزن العرفان در علوم قرآن» روایتی آورده که چنین است: "در احادیث رسیده که رسول اکرم صلی الله علیه و اله و سلم در شب معراج دو مرتبه جبرئیل را به چشم سر دید و از حضرتش چنین نقل می‌کنند که فرموده جبرئیل را در سدره المنتھی دیدم و عظمت و بزرگی او طوری بود که تمام سدره المنتھی را فراگرفته بود" (امین؛ بی تا، بی تاریخ: ۳۷۸). در توصیف این درخت نیز به روایت از شیخ طبرسی آورده‌اند "از حضرت رسول (ص) است که فرموده در آنجا درختی دیدم که در هر برگ از آن ملکی ایستاده و خدا را تسبیح و ستایش می‌کند" (همان، ۳۷۹). همچنین در کتاب «تفسیر جامع» توصیف این درخت چنین است: "پیغمبر به سدره‌المنتھی نظر کرد دید شاخه‌های آن زیر عرش و اطراف را فرا گرفته" (بروجردی، ۱۳۶۶: ۴۷۶)؛ و نیز در جای دیگر از قول پیامبر (ص) درخت سدره اینگونه وصف شده است: "میوه آن مانند قله کوه، برگش مثل گوش فیل، تمام نهرهای بهشت از زیر آن جاری است و هیچ مخلوقی از ماوراء آن خبر ندارد و سوار تندرو مدت صد سال می‌تواند مسافت آن را قطع کند یک برگ آن تمام اهل دنیا را سایه افکند و میوه آن انواع حلی و حلال و اثمار است، صد هزار شاخه دارد بر هر شاخه‌ای صد هزار برگ و بر هر برگ صد هزار بند و در زیر هر بندی صد هزار فرشته مشغول ذکر خداست و بدایع عجیبه و غرائب بدیعه‌ای به آن احاطه نموده که هر یک دلالت تام دارند بر کمال قدرت و علم باریتعالی و آن درخت را بزرگی و نور با عظمت پروردگار پوشانیده و بواسطه آن با طراوت و نیکو منظر است و تمام عالم نمی‌توانند وصف آن کنند، از توصیفش عاجز و فرشتگان مانند پروانه‌های طلا بر اطراف

آن پرواز و آنچه از ماوراء آن نزول می‌نماید به آن منتهی می‌گردد و هر چه از مادون آن صعود کند نیز به آن منتهی می‌شود و بهشت نزد سدره‌المنتهی است" (همان: ۴۷۷).

با نگاهی به این روایت و توجه به عنصر تعدد و تکثر شاخه‌ها بر این درخت بوضوح مشخص است که شکل گیاهی منقوش بر قالی باغی جیپور می‌تواند ما به ازای تصویری این درخت وصف شده، باشند؛ اما یک نکته باقی می‌ماند و آن این که در این روایات خبری از همنشینی پرنده و درخت نبود و یا دستکم چنان واضح نبود که در وهله اول مانند همنشینی سیمرغ و درخت بس تخمه به نظر آید. در پاسخ به این ابهام می‌توان به روایات اسلامی مراجعه کرد که به توصیف جبرئیل می‌پردازند. به‌عنوان مثال در حدیثی از امام صادق(ع) در مورد بیعت با امام زمان(عج)، جبرئیل چنین وصف شده است: "نخستین کسی که با قائم عجل الله تعالی فرجه الشریف بیعت می‌کند، جبرئیل است که به صورت پرنده سفید رنگی نازل می‌شود و با او بیعت می‌کند." (موسسه آینده روشن، ۱۳۸۸: ۲۵۰). در وصف صورت حقیقی جبرئیل آمده است که "او ششصد بال مرصع به در و مروارید دارد و در عظمت، مشرق و مغرب عالم را پر می‌کند" (مقدسی، ۱۹۶۲: ۱۷۳ و قزوینی، ۱۹۷۸: ۹۱-۹۲)؛ همچنین در قرآن سوره فاطر آیه نخست در وصف بال ملائک، در مورد باله جبرئیل آمده است جبرئیل به سبب داشتن دو بال، برتر از ملائکی است که سه یا چهار بال دارند (کربن، ۱۳۶۰: ۲۳۵). بنابر روایات ذکر شده، اینک می‌توان چنین استنباط کرد که از آنجا که سدره‌المنتهی مأمن حضرت جبرئیل است (عوض پور، ۱۳۹۶: ۲۹)، در این قسم روایات نیز با همنشینی درخت و پرنده مواجهیم.

## ۲-۱-۲. مضمون گرفت و گیر در قالی جیپور

دومین مضمونی که در این قالی جیپور در نسبت تقریباً زیاد طراحی و تکرار شده، نقوش گرفت و گیر است. در این قالی نقوش گرفت و گیر در قالب نبرد بین حیوانات طبیعی و یا بین موجودات اسطوره‌ای و موجودات طبیعی قابل مشاهده است. تصاویر زیر برخی از جانوران منقوش بر این قالی را نشان می‌دهد.



تصویر ۳. تصاویر خطی برخی از نمونه‌های تجلی مضمون گرفت و گیر بر قالی جیبور (منبع: نگارنده).

در سنت تصویرگری ایرانی که تجلیات آن بر کتاب‌ها، ظروف، پارچه‌ها و فرش‌های ایرانی مشهود است، طریقی از تصویرگری وجود دارد که به جانورسازی مشهور است. در ذیل جانورسازی نیز شیوه‌ای بنیان نهاده شده که بسیار مشهور و معروف است، این شیوه که گرفت و گیر نام دارد، موضوع مورد توجه ما در این بخش از مقاله حاضر است. مضمون گرفت و گیر از دیرباز، یعنی از دوره پیشااسلامی تاکنون، مضمون پرتکراری بود که در بسترهای مختلف به کرات بازنمایی شده است. در صحنه‌های گرفت و گیر عمدتاً نبرد دو جانور وحشی با هم و یا شکار یک جانور توسط جانوری درنده تصویر می‌شود (غفوری فر و شمیلی، ۱۳۹۶). نقوش گرفت و گیر، نمادی از غلبه و قدرت طلبی به منظور حفظ بقاء هستند که گاه به‌طور ضمنی مفاهیم اسطوره‌ای، نمادین و تمثیلی مانند تقابل نور و ظلمت و یا تقابل خیر و شر را ارائه می‌کنند. عده‌ای نقش مایه‌های گرفت و گیر را در زمره نقوش شکار و شکارگاه طبقه‌بندی می‌کنند. "نقوش گرفت و گیر اکثراً به منزله نماد بوده و به منظور نشان دادن چیزی فراتر از جنبه‌های ظاهری حیوانات به تصویر درآمده به کار می‌رفته است و ریشه در باورها و اعتقادات دینی مردم در دوران‌های مختلف تاریخی داشته است که به دوره‌های بعد نیز منتقل شده است" (تقوی نژاد، ۱۳۸۷). در ترسیم نقوش گرفت و گیر عمدتاً حیوانات وحشی، اهلی و اسطوره‌ای مختلفی ترسیم می‌شوند که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: شیر و آهو، شیر و گوزن نر، شیر و ببر و

گوزن نر، شیر و گاو، شیر و اسب، سیمرغ و اژدها، سیمرغ و قرقاول، سیمرغ و آهو، دو اژدها، ببر و آهو، ببر و غزال، ببر و گوزن، بز کوهی و شغال (همان).

برخی از پژوهشگران، مثلاً آرمان و ذاکرین بر این باورند که پیشینه این سنت تصویری به دوران مهرپرستی در ایران باز می‌گردد. در این آیین شیر نمادی از میترا یا مهر (مظهر زمینی مهر و خورشید در میان درندگان بوده و حمله آن به گاو همانا جلوه دیگری از کشتن گاو توسط میترا است که مشهورترین نقش به‌جای مانده از دوره میترایسم است. در واقع گرفت و گیر مشهور شیر و گاو جلوه دیگری از قربانی کردن گاو به دست میترا است. گفتنی است که این ماجرای قربانی کردن گاو توسط میترا سرآغاز خلقت موجودات در این آیین است. بنابراین گویی صحنه‌های گرفت و گیر عمدتاً باز نمایاننده غلبه یک نیرو بر نیروی دیگر و گسترش و آفرینش هستند (۱۳۹۳: ۴۴-۳۵).

### ۲-۱-۳. نقش مایه حوض و آب راه‌ها در قالی جیپور

در قالی جیپور یک حوض اصلی و بزرگ مرکزی، دو حوض جنبی که در امتداد طولی قالی در دو سوی حوض اصلی قرار دارند و تعداد دوازده حوض کوچک فرعی وجود دارد. از چهارسوی این حوض‌ها آبراه‌هایی خارج شده‌اند که آب را در فضای باغ به گردش در می‌آورند. الگوی حوض در میانه و چهار شاخه آب خروجی از آن الگویی است که نه تنها در این قالی که در عمده قالی‌های چهارباغی و بسیاری آثار هنری بصری دیگر در طول زمان به نمایش درآمده است. این الگو که به‌طور خاص با نام باغ ایرانی شناسایی می‌شود ریشه در فرهنگ ایران باستانی و ایران اسلامی دارد. معروف‌ترین روایاتی که به باغی با ساختار مشابه باغ ایرانی اشاره دارند، یکی روایتی از ملاقات زرتشت با امشاسپندان در جایی فرازمینی و دیگری حضور پیامبر اسلام (ص) در بهشت است.

در دوران زرتشتی، در کتاب «گزیده‌های زادسپرم» و نیز در کتاب «زراتشت نامه» روایتی آمده است که خلاصه آن چنین است: هنگامی که زرتشت به سی سالگی رسید، شوق سفر به ایران

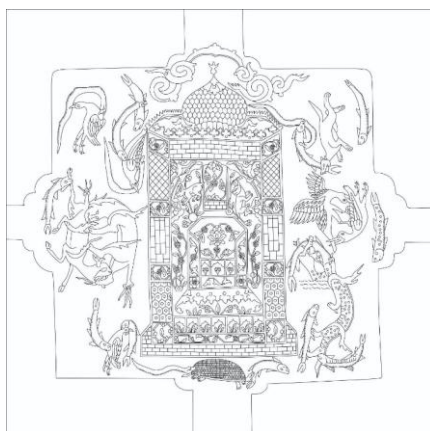
ویج در دلش پدید آمد و راهی رود دایمی درست در مرکز ایران ویج شد. هنگامی که به کرانه این رود عظیم که قعرش ناپیدا و چهارشاخه است، می‌رسد خود را تنها می‌یابد، پس بی‌هیچ هراسی در آن وارد می‌شود و قدری در هر یک از شاخه‌هایش غوطه می‌خورد. در این اثنا وهومنه بر او پدیدار می‌شود و به زرتشت دستور می‌دهد جامه از تن بگیرد و به حضور هفت امشاسپند مشرف شود (راشد محصل، ۱۳۶۶: ۳۱-۳۲ و بهرام بن پژدو، ۱۳۳۸: ۲۸-۳۴). ابن بلخی در کتاب «فارسنامه» منوچهر، هفتمین پادشاه پیشدادی را نخستین کسی می‌داند که باغ و بوستان را ساخته و پرداخته و در این باره می‌نویسد: "و آثار او آنست که اول کسی که باغ ساخت او بود و ریاحین گوناگون که بر کوهسارها و دشتهای رسته بود، جمع کرد و بکشت و فرمود تا چهار دیوار گرد آن در کشیدند و آن را بوستان نام کرد، یعنی معدن بوی‌ها" (ابن بلخی، ۱۳۶۳: ۱۱۷-۱۱۸).

در دوران پسازرتشتی و در متون اسلامی نیز روایتی با ساختار مشابه وجود دارد بدین ترتیب که رسول خدا (ص) شبی به عالم بالا عروج کردند و همه بهشت بر ایشان ارائه شد. پیامبر (ص) در آن جا چهار نهر دیدند و سرچشمه آن را جویا شدند، چون به سرچشمه رسیدند در آنجا گنبدی از دُر سپید دیدند که چهار نهر از زیر آن گنبد جاری بود. وقتی ایشان وارد گنبد شدند چهار نهر را سرچشمه گرفته از چهار ستون دیدند که بر هر چهار ستون بسم الله الرحمن الرحیم نقش بسته بود (انصاریان؛ بی‌تا، بی‌تاریخ: ۲۹-۳۰). با تطبیق این دو روایت چنین به ذهن متبادر می‌شود که الگوی باغی که حوضی در میانه دارد و چهار نهر از چهارسوی حوض آن خارج شده، به انحاء مختلف به بهشت یا باغی فرازمینی ارجاع می‌دهد.

#### ۲-۱-۴. نقش مایه کوشک در قالی جیپور

در این قالی علاوه بر حوض و آبراه‌ها یک عنصر معمارانه دیگر نیز وجود دارد که کوشک نام دارد. "کوشک مهمترین عنصر معمارانه در باغ‌های ایرانی و نشان دهنده نهایت ذوق و هنر در

ترکیب باغ و بناست" (متدین و متدین، ۱۳۹۴). این سازه که در قالی جیبور در قالب یک عمارت کلاه فرنگی یا به بیان دیگر پاوون ساخته شده، درست در مرکز این قالی طراحی شده است. مهمترین ویژگی‌های کلاه فرنگی عبارتند از: پلان چند وجهی، فضای چند اشکوبه، دارای تالار، دارای ایوان، دارای ستون، دارای طاق و قوس، آراسته به نقاشی یا سایر تزئینات معماری چون مقرنس، دارای ارسی با شیشه‌های رنگین، همراه با حوض و آبراه‌ها. در دوران تیموریان که به زعمی دوران تحول باغ سازی ایرانی محسوب می‌شود، کوشک بعنوان عنصر ثابت، جایگزین عنصر سراپرده در باغ‌های پادشاهان و بزرگان این دوره شد. این رجحان که کاملاً همخوان با فرهنگ مغول بود مورد پذیرش عموم نیز قرار گرفت و رفته رفته رونق به سزایی یافت به طوری که تداوم آن در باغ سازی ایرانی هند به دست نوادگان تیمور مشهود است؛ اندکی بعد نیز یعنی در دوره صفویه کوشک سازی همزمان با تحولات کوشک سازی هند به اوج خود می‌رسد و در مقیاسی انسانی جایگزین کاخ‌های عظیم دوران گذشته ایران می‌شود (انصاری و صالح، ۱۳۹۱).

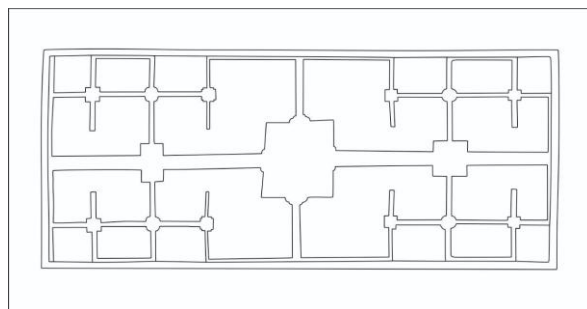


تصویر ۴، تصویر خطی کوشک در قالی جیبور (منبع: نگارنده).

اینک در سومین گام از مرحله اول، قالی جیبور به لحاظ فرمی تجزیه و تحلیل خواهد شد. با صرف نظر از بعد سوم قالی جیبور به دلیل بسیار کوتاه بودن پرزهای آن در مقابل دو بعد دیگر این



قالی، در این گام صرفاً به تحلیل فرم دو بعدی در این قالی پرداخته می‌شود و در ادامه با تحلیل خطوط، نواحی، ترکیب رنگی، وجود نور، بافت و الگوی توزیع فرم‌ها این گام تکمیل می‌شود. پیشتر مطلبی در رابطه با فرم کلی باغ ایرانی گفته شد. این فرم که به فرم چلیپایی مشهور است در طراحی قالی جیبور نیز به کار گرفته شده است، اما اختلافاتی نیز نسبت به الگوی اولیه باغ ایرانی در آن وجود دارد که بدین ترتیب‌اند: پلان کلی قالی یک مستطیل کشیده است. در مرکز این قالی یک کوشک قرار دارد از چهار سوی شرق، غرب، شمال و جنوب آن چهار جوی آب خارج شده است. دو جوی شمالی و جنوبی در مسیرشان هنگامی که به یک چهارم فاصله از حاشیه قالی می‌رسند، مجدداً وارد حوضی می‌شوند که از چهار سوی آن چهار جریان آب خارج شده است. دو جریان چپ و راست از جریان‌های فرعی یاد شده نیز مجدداً در نیمه فاصله شان تا حاشیه فرش وارد حوضچه‌هایی می‌شوند که آن‌ها نیز در چهار سوی شان آب جریان دارد. به‌طور کلی در طراحی باغ منقوش شده بر این قالی یک کوشک واقع در حوض مرکزی، و چنانکه گفته شد دو حوض فرعی و دوازده حوضچه مشهود است که در یک نگاه کلان همان قالب چلیپایی باغ ایرانی را تداعی می‌کنند. در چهار سوی کوشک مرکزی چهار کرت مستطیلی وجود دارد، که هر یک از این کرت‌ها نیز دربردارنده پنج بخش کوچک مربعی است که محل کشت گیاهان و حضور حیوانات است. حضوری در مورد این بخش‌های مربع معتقد است اگر شبکه باغچه‌های گلستان را کاملاً منظم و خلاصه کنیم هر باغچه به صورت یک مربع یا مستطیل درمی‌آید و با حاشیه‌ای مشخص می‌شود، چنین نقشه‌ای را در ایران خشتی می‌نامند که می‌تواند خلاصه مستقیمی از نقشه‌های گلستان باشد (حصوری، ۱۳۸۱: ۳۰). تصویر زیر پلان چهارباغی قالی جیبور را به همان ترتیبی که در بالا آمده به نمایش می‌گذارد.



تصویر ۵، ترکیب بندی چارباغی در قالی جیبور (منبع: نگارنده).

در طراحی قالی جیبور از خطوط مستقیم و منحنی به‌طور توأمان استفاده شده است. خطوط مستقیم در این قالی برای تقسیم بندی فضای باغ، کوشک، بازنمایی آبراه‌ها و حوض‌ها مورد استفاده قرار گرفته است. خطوط منحنی نیز در بازنمایی نقش مایه‌های جانوری، گیاهی و انتزاعی به کرات استفاده شده‌اند. همچنین در این قالی به‌طور کلی پنج ناحیه قابل تشخیص‌اند که عبارتند از: حاشیه، کوشک، حوض‌ها و حوضچه‌ها، آب راه‌ها، کرت‌های اصلی مستطیلی و کرت‌های کوچک مربعی. در نواحی حاشیه این قالی برخی نقوش ختایی با نقش مایه‌هایی از قبیل گل‌های شاه عباسی و گل‌های پنج پر وجود دارند. در ناحیه کوشک مرکزی، یک ساختمان با انواع تزئینات معماری از قبیل گنبد و طاق ترسیم شده است. در تزئین این ساختمان علاوه بر تزئینات معماری مجموعه‌ای از نقوش گیاهی و حیوانی نیز بر دیواره‌ها ترسیم شده‌اند. در میانه این کوشک یک سریر به تصویر کشیده شده که آن نیز با نقوش گیاهی ختایی و اسلیمی مزین شده است. در نواحی حوض مرکزی پیرامون کوشک، دو حوض دیگر شمالی و جنوبی و حوضچه‌های فرعی مجموعه بسیاری از نقش مایه‌های حیوانی از موجودات آبی اعم از ماهی، اردک، انواع پرندگان آبی دیگر، مار، لاک پشت و برخی موجودات اساطیری در حال گرفت و گیر تصویر شده‌اند. در نواحی کرت‌ها نیز مجموعه متنوع و متکثری از نقش مایه‌های گیاهی و جانوری در حالت متراکم تصویر شده‌اند.

دیگر پارامتری که در این وهله باید به سنجش آن پرداخته شود رنگ بندی قالی جیپور است که در پالت زیر آمده است. دوازده رنگ اصلی سرخ، سورمه ای، اکر، سبز تیره، سبز روشن، زیتونی، صورتی، استخوانی، آبی تیره، کرمی، بنفش و مجموعه‌ای از دیگر رنگ‌ها که به صورت جزئی کار شده‌اند، کنار هم قرار گرفته‌اند. در این مجموعه توزیع رنگ‌های سرد و گرم نسبت به یکدیگر به این صورت است که در نگاه اول به نظر حضور رنگ‌های گرم در این فرش غلبه دارد، اما طراح با به کارگیری به جا و شایسته رنگ‌های سرد رنگبندی آن را متعادل کرده است.



تصویر ۶. پالت رنگ‌های اصلی به کار گرفته شده در قالی جیپور (منبع: نگارنده).

نقشه قالی باغی جیپور و همه قالی‌های سنتی ایران بر طبق الگوهای رایج نقاشی ایرانی تصویر شده است. بنابراین در آن اثری از حضور نور و سایه و روشن به معنای طبیعی آن دیده نمی‌شود. به لحاظ بافت نیز، این قالی بافتی یکدست داشته، بافنده برای القای وجوه بصری از تکنیک‌های تغییر بافت استفاده نکرده است. در رابطه با الگوی توزیع فرم‌ها در نواحی مختلف این قالی باید گفت که در نواحی حاشیه فرم‌های ختایی بر اساس الگوی مشخص با فاصله برابر تکرار شده‌اند. در کلیت این قالی نقش مایه‌ها بسیار متراکم تصویر شده‌اند، اما طراح با بهره‌گیری از تغییرات نسبت اندازه‌ها، سعی کرده جلوه‌های بصری این قالی را از یکدستی خارج کند. کوشک مرکزی با داشتن اندازه چند برابر سایر فرم‌ها، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند همچنین در نواحی کورت‌ها با زمینه تیره‌ای که هنرمند به کار گرفته در مقایسه با آب راه‌ها با زمینه روشن‌شان، تراکم فرم‌ها بسیار مشهودتر است.

### ۳- ادراک قالی باغی جیپور

در دومین مرحله از روش ژولز پراون، یعنی استنباط یا ادراک هدف آن است که از طریق یک بررسی سه گانه بتوان به فهمی درست از قالی جیپور نایل آمد. این مرحله خود از سه گام تشکیل شده و با تجزیه و تحلیل شیء شروع و به رابطه بین جسم و مخاطب ختم می‌شود.

**نخستین گام** در این مجال تعامل حسی با قالی باغی جیپور است که لازم است تا با بکارگیری حواس پنجگانه به تعاملی همه جانبه از این طریق با قالی مذکور رسید. قالی جیپور با مواد و مصالح مختلفی تولید شده که هر یک از این موارد تأثیری متفاوت بر بافت بساواپی آن دارد. پرزهای این قالی پشمی بوده که از یک زبری نسبی برخوردار است. به دلیل آنکه مواد سازنده آن پنبه، ابریشم و پشم بوده، خاصیت انتقال حرارت اندکی داشته و یا به بیانی نسبت به انتقال حرارت تا حدودی عایق است.

در رابطه با بافت قالی نیز گفته شد که بافت نا متقارن داشته، در سطح قالی پستی و بلندی عامدانه که در برخی از قالی‌های نقش برجسته یا گلیم فرش‌ها مشهود است، دیده نمی‌شود. از آنجا که توزین قالی جیپور به طور مستقیم مقدور نیست، بناچار، آنگونه که پراون می‌گوید باید با تمسک به همدلی، اطلاعاتی نسبت به وزن قالی‌ها بدست آید. در اینجا عاملی که به کار می‌آید، تجربه شخصی از مواجهه‌های مکرر در طول سالیان متعدد فعالیت در این حوزه است و بدان رهنمون می‌شود که وزن تقریبی این قالی حدود ۸۰ کیلوگرم است.

**دومین گام** در این مرحله تعامل فکری با قالی است. پراون خود در رابطه با این گام بسیار به اهمیت دانش و تجربه شخصی تحلیل گر تاکید دارد. معتقد است که این گام را می‌توان بصورت پرسش و پاسخی در مورد شیء طی کرد که در هر وهله برای جستجوی پاسخ باید به خود شیء رجوع کرد. در اینجا به سیاق خود پراون مجموعه‌ای از سؤالات طرح می‌شود و پاسخ آن‌ها جستجو خواهد شد. این سؤالات بدین قراراند:

۱. تصویر نقش شده بر این قالی‌ها چه زمان و مکانی را نشان می‌دهد؟

۲. نسبت ما بعنوان مخاطب با جهان تصویر شده بر این قالی‌ها چیست؟

۳. واکنش ما بعنوان مخاطب در قبال جهان به تصویر کشیده شده در این قالی‌ها چیست؟

۴. ما بعنوان مخاطب چگونه وارد فضای تصویری این قالی‌ها می‌شویم؟

در پاسخ به نخستین پرسش می‌توان گفت، آنچه در این قالی به تصویر کشیده شده جلوه‌ای از باغ ایرانی است و در توضیح آنکه باغ ایرانی چیست و از کجا آمده، به دو روایت ارجاع داده شد، نخست روایت ایران باستانی که در آن زرتشت پیامبر هنگامی که به ایران ویج و کرانه رود دایتی می‌رسد با چنین باغی و چشمه و رودهایی که آن را به چهار بخش تقسیم می‌کنند مواجه گردید. پس از آن از روایتی یاد شد که از پیامبر اسلام (ص) نقل شده و ایشان در باغ بهشت گنبدی را مشاهده کرده که در زیر آن آبگیری است و چهار رود از آن خارج می‌شود. با تطبیق این دو روایت می‌توان گفت مکان تصویر شده در این قالی، باغی از عالم ماوراء است، مکان آن مکانی ازلی و ابدی است و متعاقباً زمان آن نیز ازلی و ابدی است. در واقع آنچه در این قالی‌ها به تصویر کشیده شده نه مکانی زمینی و نه زمانی زمینی است، گویی همه جا و همیشه است و یا هیچ جا و هیچ وقت.

پاسخ به دومین پرسش: در شکل‌گیری نقش مایه‌های این قالی عوامل و عناصر متعددی دخیل است. اینک با توجه به نقطه اتکای بحث در این مرحله از تجزیه و تحلیل که همانا تعامل با اشیا است، می‌توان گفت نسبت ما بعنوان مخاطب با جهان تصویر شده بر این قالی‌ها در گرو دو چیز است. نخست آنچه بر این قالی تصویر شده و دوم درک ما بعنوان مخاطب از جهان تصویر شده بر قالی. به بیان دیگر، اگرچه در این قالی باغی ازلی و زمانی ابدی به نمایش درآمده، اما نسبت هر مخاطب با این جهان بسیار تحت تاثیر باورهای او از این تعاریف است. بعنوان مثال برای فردی که در پارادایم ایرانی - اسلامی زندگی می‌کند، باغ بهشت یا رود خانه دایتی نه تنها دارای معنای عقلانی که دارای تاثیری روانی نیز هستند. حال آنکه برای فردی با پیش زمینه کاملاً متفاوت، این آثار دارای چنین معنا و تاثیری نیستند. در اینجا در جایگاه

مخاطبی که در مکان و زمان ایران دوره اسلامی به دنیا آمده و رشد یافته در مواجهه با جهان تصویر شده در این قالی‌ها می‌توان گفت، اگرچه روایات اولیه موجود در مورد باغ ایرانی یا بهشت روایاتی از پیامبران ایران باستان و ایران اسلامی است اما این مکان‌ها، اماکن مقدس و موعودی هستند که هر انسان پرهیزگاری در پس پرده خیال خود، خود را مسکون آنجا پنداشته و بدان بعنوان منزلی ابدی می‌نگرد. از این رو می‌توان گفت نسبت مخاطب ایرانی - اسلامی با جهان تصویر شده بر این قالی‌ها، نوعی از تمنای توأم با تلاش است. در واقع آنچه در اینجا تصویر شده می‌تواند به مثابه تصویری انگیزه بخش برای انسان‌هایی باشد که بوجود آن باور داشته، برای رسیدن به آن در تلاش بی وقفه‌اند.

پاسخ سومین پرسش طرح شده بدین قرار است که همواره واکنش هر مخاطب به هر شیء در گرو دو چیز است: اول محتوای شیء و دیگر میزان فهم مخاطب و پس زمینه ذهنی او نسبت به مسائلی که در شیء دیده و درک می‌کند. در توصیف قالی از نقش مایه‌های متفاوتی یاد شد که در پس هر یک از آنها، مجموعه‌ای از معانی نمادین و تمثیلی وجود دارند که برای همگان به یک اندازه روشن نیست. اما اگر مانند پرسش پیشین، مخاطب فرد ایرانی مسلمان تلقی شود، در این صورت می‌توان گفت واکنش مخاطب به جهان تصویر شده در این قالی، همانا شور، شوق، اشتیاق و علاقه است. چرا که آنچه در اینجا ترسیم شده به لحاظ مذهبی منتهای آمال و اعمال او است.

اما پاسخ پرسش نهایی این بخش بدین قرار است که ورود به فضای تصویری این قالی از طریق استفاده مکرر و روزمره از آن میسر است. هنگامی که با یک تابلو نقاشی مواجهیم، ورود به فضای تصویر آن از طریق نحوه تماشای آن است. بسیاری از افراد در مواجهه با یک تصویر، نگاه به آن را از سمت چپ کادر شروع می‌کنند و بسیاری دیگر از سمت راست، بالا، پایین و جز آن. نحوه ورود نگاه به یک اثر تاثیر بسزایی در درک مخاطب از آن اثر دارد. هنگامی که با شیئی تصویری و در عین حال کاربردی چون قالی مواجهیم این ورود به فضا از

طریق نشست و برخاست‌های مداوم و به بیانی زیستن روی آن صورت می‌گیرد. ورود مخاطب به جهان ترسیم در قالی نه از حواشی و کناره‌های چپ و راست و بالا و پایین که از روبرو یا از طریق مرکز متن است.

**گام سوم** در این مرحله پاسخ عاطفی به قالی باغی جیپور است که در مواجهه با این قالی کدام احساسات امکان برانگیخته شدن دارند. یکی از عوامل تعیین کننده در پاسخ‌های عاطفی توجه به روانشناسی رنگ‌ها است. در طراحی قالی جیپور رنگ‌های گرم نسبت به رنگ‌های سرد غلبه داشته، بنابراین می‌توان گفت قالی جیپور با در بر داشتن بیشترین حجم رنگ سرخ و پرده‌های مختلف آن، تداعی گر احساس هیجان و شور است. دیگر عامل تاثیر گذار بر پاسخ‌های عاطفی اندازه و طرح کلی قالی است. قالی نسبتاً بزرگ مانند جیپور که مملو از نقش مایه‌های گرفت و گیر است احساسات تفاخر، بزرگی و غلبه را به مخاطب منتقل می‌کند و با در برداشتن مجموعه وسیعی از نقش مایه‌های گل و مرغ احساس تمایل به خلاقیت و آفرینندگی را در مخاطب بیدار می‌کند.

#### ۴- تفکر و تعمق در قالی باغی جیپور

آخرین مرحله از این تجزیه و تحلیل مبتنی بر دو گام است و در اینجا لازم است تا با اتکا به تصور خلاق و ترکیب ایده‌های گوناگونی که توسط عقل تایید می‌شوند نظریه‌ها و فرضیه‌هایی طرح شود و در نهایت بررسی و تحلیل شود. بررسی صحت و سقم فرضیه‌های طرح شده در این بخش باید مبتنی بر قضاوت تحلیلی‌گرانه باشد. گفتنی است در طرح نظریه و فرضیه‌هایی که مخاطب را با کنه معنای قالی باغی جیپور آشنا کند، نه تنها توجه به متن<sup>۱</sup> که توجه به بافتار<sup>۲</sup> خلق آن نیز ضروری می‌نماید. از این رو در این بخش شایسته است که نیم نگاهی نیز به بافتار خلق این آثار یعنی ایران دوره صفوی نیز داشته باشیم.

**گام اول** طرح نظریه‌ها و فرضیه‌ها، که لازم است تا با مراجعه به اطلاعاتی که در مراحل توصیف و ادراک به دست آمد به ساخت و پرداخت فرضیه‌هایی در باب چرایی وجود و معنای

---

1 text

2 context

این قالی پرداخته شود. در این بخش پیش از طرح هر نظریه و فرضیه‌ای لازم است به جمع‌بندی اطلاعات حاصله از مطالعه نقش مایه‌های قالی جیپور پرداخته شود.

جدول ۲، جمع‌بندی نقش مایه‌های ترسیم شده بر قالی جیپور (منبع: نگارنده).

منشا نقش مایه		نقش مایه	نوع نقش مایه‌ها
ایران اسلامی	ایران باستان		
	+	سرو	نقش مایه‌های گیاهی
+	+	انار	
	+	مورد	
	+	چنار	
+		بید مجنون	
+	+	درخت زندگی	
+	+	گل شاه‌عباسی	
+	+	انواع پرندگان	نقش مایه‌های جانوری
	+	سگ	
	+	آهو	
+	+	ماهی	نقش مایه‌های معماری
	+	موجودات فراطبیعی	
+	+	آبراه	
+	+	حوض	
+	+	کوشک	نقش مایه‌های تمثیلی
+	+	نقوش ختایی	
+	+	گل و مرغ	
	+	گرفت و گیر	

با نگاهی به جدول فوق می‌توان چنین استنباط کرد که از آنجا که برای این نقش مایه‌ها دو منشا ذکر شده که یکی ایران باستان و دیگری ایران اسلامی است، برخی از این نقش مایه‌ها صرفاً به یک منشا تعلق داشته و برخی برگرفته از هر دو منشا باشند. با مراجعه به جدول فوق معلوم می‌گردد که نقش مایه‌ها با اینهمانی منابع ایرانی و اسلامی عبارتند از: درخت زندگی، گل شاه‌عباسی، انواع پرندگان صرف نظر از گونه آن‌ها، انواع ماهی‌ها صرف نظر از گونه آن‌ها، آبراه،



حوض، نقوش ختایی و گل و مرغ. اینک باید بدین اندیشید که چرا در دوره خلق این اثر برخی از مهمترین و کلیدی ترین نقش مایه‌های بکار گرفته شده در این اثر ریشه در دو فرهنگ یاد شده دارند. با توجه به مطالب بررسی شده تا بدین جای امر یک سؤال مطرح می‌شود و آن اینکه در دوره صفوی چرا طرح و تولید خلاقانه اثر فاخری چون قالی باغی جیبور و بسیاری آثار مشابه با مضمون باغ ایرانی رونق گرفت؟ در واقع در پس این مضمون چه معنا و هدفی نهفته که این چنین مورد اقبال قرار گرفت؟ در راستای پاسخ به این سؤال فرضیه‌ای شکل می‌گیرد و آن اینکه در دوران مذکور، تحولات فرهنگی و اجتماعی خاصی در ایران به وقوع پیوست که رسوخ آن در آثار فرهنگی و هنری جامعه ایرانی دوره صفوی از طریق برخی نقش مایه‌ها و مضامین متجلی شد که با مراجعه به آثار این دوره ظهور و بروز آن‌ها در ابعاد وسیعی مشهود است. در واقع بنظر می‌رسد که این تحولات ریشه در اصول و عقایدی داشت که بر فضای فکری صفویان و متعاقب آن کل ایران حاکم بود.

در دومین گام از این مرحله که برنامه پژوهش نام دارد، فرضیه یا پرسش طرح شده در گام پیشین اعتبار سنجی می‌شود. فرضیه مذکور بدین ترتیب بود که: در دوره صفوی، تحولاتی فرهنگی و اجتماعی خاصی در ایران به وقوع پیوست که رسوخ آن در آثار فرهنگی و هنری جامعه ایرانی دوره صفوی از طریق برخی نقش مایه‌ها و مضامین متجلی شد، به نظر می‌رسد که این تحولات ریشه در اصول و عقایدی داشت که بر فضای فکری صفویان و متعاقب آن کل ایران حاکم بود. با ابتناء به همین فرضیه، راه پژوهش در این بخش مشخص می‌شود و آن مراجعه به تحولات فرهنگی و اجتماعی دوره صفوی و نیز مطالعه آرا و عقاید بنیادین صفویان و در نهایت تبیین رابطه این مسائل با خلق قالی‌های باغی فاخر در این دوره بدین شکل و شمایل است.

بر همگان مسلم است که حکومت صفوی یکی از قدرتمندترین حکومت‌های مستقل ایرانی پس از اسلام است که در حدود ۲۰۰ سال در عقیده و مسلکشان و پی‌ریزی شالوده سیاسی آن مداومت داشتند. سلسله حاکمان این حکومت از تبار عارفی به نام شیخ صفی بودند و شاه

اسماعیل، نخستین پادشاه صفوی است که این حکومت را در سال ۹۰۷ ه.ق. و در سن پانزده سالگی، بواسطه نزدیکی با ترکمانان آق قویونلو و به یاری آنان، تأسیس کرد. شاه اسماعیل با اعلام مذهب شیعه بعنوان مذهب رسمی کشور، ایران را وارد دوره جدیدی کرد که تأثیرات به سزایی بر فرهنگ این سرزمین به جا گذاشت. از سویی نیز در همان آغاز کار تسلط شاه اسماعیل بر سرتاسر ایران و یکپارچگی سیاسی و مذهبی که در کشور به وجود آورد، تأثیر به سزایی در هنرهای بصری بر جای گذارد. شیلا کن بای محقق هنرهای اسلامی در رابطه با ویژگی‌های هنر در این دوره معتقد است "استیلای شاه اسماعیل بر ایران کمک کرد که هنرمندان با طرح‌های نو و شاید مردمان دیگر آشنا شوند. با این همه، آمیزش کامل گرایش‌های هنری گوناگون تیموری، ترکمان و محلی در نسل بعد و طی سلطنت شاه تهماسب رخ داد" (۱۳۸۶: ۳۸).

درواقع پژوهش‌هایی که تاکنون درباره صفویان انجام شده، سه رکن اساسی حکومت صفوی را به شرح زیر مطرح می‌کنند: ادعای نیابت امام غایب (با طرح ادعای سیادت)، نظریه سلطنت ایرانی و مقام معنوی مرشد کامل در طریقت صفوی (صفت گل، ۱۳۸۸: ۲۵). در راستای ادعای نیابت امام زمان (عج) در متون این دوره روایات جعلی بسیاری آمده است، مثلاً مؤلف رساله در پادشاهی صفوی پس از شرحی درباره اینکه امام زمان (عج) و فرزندانش در جزیره خضراء زندگی می‌کنند، می‌نویسد: "پس باطن و تأویل اولاد آن جنابند، زیرا که غایبند، و ظاهر و تنزیل صفویه و موسویّه باشند" (ناجی، ۱۳۸۷: ۳۱) و یا افوشته‌ای نطنزی از دیگر مورخان این دوره است که در اثر خویش از ارتباط ویژه شاه تهماسب با شماری از ائمه از جمله امام رضا (ع) سخن گفته است. او در توصیف شکست قزلباش در نبرد با ازبکان آورده است که شاه در این جریان: "از کریم کارساز استیصال مخالفان و استقلال غازیان و موافقان، از حضرت شاه خراسان استشفاع نموده و بعد از زمانی دیر که آثار اجابت و شفاعت بظهور رسید سر از زمین برداشته بحاضران گفت که نوعی کنید که سپاه پراکنده ما مجتمع گردند که حضرت امام-رضا علیه التحیه و الثناء سلطنت بما داد" (۱۳۷۳: ۱۳).

از سویی نیز اینان به دنبال تثبیت نظریه سلطنت ایرانی بودند. در همین راستا به انحاء مختلف دودمان خود را به شاهان باستانی ایرانی متصل کرده و حتی در این راه نام‌هایی برای فرزندان خود برگزیدند که برآمده از فرهنگ ایران باستان بود، از جمله این نام‌ها می‌توان به نام شاه طهماسب و یا سام میرزا اشاره کرد. مولف عالم آرای عباسی در رابطه با شاه اسماعیل از مفهوم ایرانی و باستانی فر و ارتباط آن با پادشاهی مشروع یاد می‌کند و چنین می‌گوید: "در آن وقت سن شریف آن حضرت زیاده از هفت سال نبوده اما در فهم و فراست آیتی و در عقل و جوهر دانش علامتی بود در مبادی حال آئین جهانداری از ناصیه همایونش ظاهر و فر ایزدی از جبین میبش باهر، ملازمان موبک عالی که آن نونهال چمنارای خلافت را بزلال حسن اعتقاد پرورش میدادند بالهام غیبی به سمت والای شاهی موسوم ساخته با وجود صغر سن بعقیده درست و اراده شامل مرشد کامل و پادشاه میخواندند" (ترکمان، ۱۳۸۲: ۲۵).

ماحصل تجمیع مبادی اسلامی تفکر صفویان با مبادی ایرانی تفکر ایشان به شکل گیری یک نظام ترکیبی شد که پایان این دوره نه تنها در اوضاع و احوال اجتماعی مملکت که در متون ایشان نیز بدان توجه و تاکید می‌شد. بعنوان مثال در کتاب دستور شهریاران در ذکر صفات شاه سلطان حسین مطالبی آمده که بخوبی این ترکیب مبادی نظری را نشان می‌دهد. برخی از صفات ذکر شده در این کتاب بدین قرارند: «سلطان دین پرور»، «جم نشان فریدونفر»، «نبوی حسب مرتضوی نسب»، «جعفری مذهب موسی ادب»، «زینبده تاج و تخت کیانی»، «وارث مرتبه سلیمانی»، «خسرو جم قدر فلک اقتدار»، «داور دین پرور والاتبار» و بسیاری از صفات از این دست (نصیری، ۱۳۷۳: ۴۵). حتی در همین دوران در روایات داریم که هنگامی که روز عاشورا با نوروز مقارن می‌شود، اینان دست از هیچ یک نکشیده و یازدهم محرم را به‌عنوان نوروز جشن گرفتند.

اینک میتوان از همین مبانی مختصر نیز استنباط کرد که چرا عناصر مذکوری که دو پیشینه اسلامی و ایرانی داشته‌اند، این چنین مورد توجه قرار گرفته‌اند. آری دلیل این امر در مبادی و

مبانی نظری این نقش مایه‌ها نهفته است. در واقع در این دوران هر آنچه که مبادی ایرانی و اسلامی آن قابلیت تطبیق داشت و باهم همخوانی داشت به شدت مورد توجه قرار می‌گرفت. چنانکه پیشتر در بخش ادراک و تعامل عقلانی گفته شد، این قالی‌ها در پی به تصویر کشیدن یک جهان لامکان و لازمان‌اند که در آن بیمرگی قاعده و پر نعمتی رایج است. حال لازم است به این مطلب نیز بیندیشیم که چرا چنین تصویری در این دوره مورد توجه بود. به بیان دیگر در پس این مضمون چه مفهوم ایدئولوژیکی نهفته بود که اینگونه مورد توجه و تأیید این مردمان قرار گرفته بود؟

یک بار دیگر ویژگی‌های این جهان را مرور کنیم: جهانی که از ازل شروع شده و تا ابد ادامه دارد. نعمت آن جاوید و عمر انسان بی پایان است. در همین بخش به دو پایه از اصول اعتقادی صفویان در تشکیل این حکومت اشاره شد که عبارت بودند از ارتباط با ایران باستان از طریق نظریه سلطنت ایرانی و دیگر ادعای سیادت و نائیت امام غایب(عج). با نگاهی به این دو مؤلفه و توجه به متون دینی ایران باستان بوضوح مشخص است که صفویان با پیوند خود به ایران باستان بنوعی در پی کسب تأیید ازلی بودن خود هستند، فرهنگی که آغاز آن به اهورا و قصه آفرینش راه می‌برد و این یعنی ازل. در مقابل نیز با ادعای سیادت و پیوند با امام عصر(عج) وجود و حضور خود تا پایان دنیا را امری طبیعی جلوه می‌دهند و به این ترتیب بصورت ضمنی و نه آشکار چنین به اذهان متبادر می‌کنند که اینان از ازل تا ابد بوده و هستند و خواهند بود، پس جهانی که اینان بر آن حکومت کنند، همان باغ خلدی است که نعمت جاوید دارد و بیمرگی رایج در آن بیمرگی خود ایشان و پیروانشان است.

### نتیجه‌گیری

در این نوشتار که به منظور مطالعه یکی از آثار هنرهای سنتی شاخص دوره صفوی، یعنی قالی باغی جیبور، شکل گرفته بود، این اثر با استفاده از روش مطالعه فرهنگ مادی ژولز پراون مورد

تجزیه و تحلیل قرار گرفت. بدین ترتیب قالی مذکور در دو بعد مادی و غیر مادی مورد تفحص قرار گرفت تا درنهایت با ابتناء بر نتایج حاصل از این جستجوها بتوان به پرسش اصلی این نوشتار که بدین قرار بود: «در پس یک اثر شاخص چون قالی جیپور چه معنایی نهفته است و از چه رو است که این قالی و قالی‌های مشابه آن در یک دوره خاص در قالب آثار فاخر تهیه و تولید شده و یا به بیانی دیگر در سطح فرهنگی بالا بسیار مورد توجه بوده‌اند؟» پاسخ داده شود. نتایج حاصل از بررسی این قالی در قالب مذکور بدین قرار است که معنای نهفته در پس این قالی، بازنمایی یا بازسازی فضا یا جهانی ابدی است که نعمات ازلی در آن یافت می‌شود و هیچ بدی و مکروهی در آن وجود ندارد. از آنجا که بر طبق آموزه‌های دینی ایران باستان و ایران اسلامی جهان یا فضای مذکور غایت آمال انسان‌ها است، طرحی که چنین فضایی را بازنمایی کند در این سرزمین همواره مورد توجه بوده است، چه در دوره اسلامی و چه در دوره پیشا اسلامی. دیگر نکته حائز توجه در این میان نسبت این معنی پنهان در قالی با دوره خلق آن است که بنابر موارد بررسی شده در این پژوهش چنین نتیجه حاصل شد که در دوره مذکور حکومتی روی کار آمده بود که با ایجاد تحولاتی اساسی در فرهنگ ایران در پی تثبیت و مشروعیت خود بود. دستاویزهای این حکومت برای مشروعیت بخشی به نظام خود ریشه در دو نظام اسلامی و ایرانی داشت، از این رو آثاری که در این دوره به این مبادی نظری متصل بودند، بسیار مورد توجه قرار می‌گرفتند. در همین راستا طرح باغ ایرانی نیز که در پی ترسیم جهانی ابدی و بی نقص است بعنوان یکی از ساختارهای شاخص مورد توجه این مردمان قرار گرفت چرا که ایشان می‌توانستند آن را چنین تفسیر کنند که این جلوه‌ای از حضور چنین حکومتی، ایرانی-اسلامی، بر روی زمین است.

## منابع

- آرمان. احسان؛ ذاکرین. میترا (۱۳۹۳). خوانش آیینی - اساطیری بازنمایی گرفت و گیر در تخت جمشید و کلیله و دمنه بایستقری. نشریه هنرهای کاربردی، سال ۳. شماره ۵. صص. ۳۵-۴۴.
- ابن بلخی (۱۳۶۳). فارس نامه. تصحیح گای لیسترانج و رینولدالن نیکلسون. تهران: دنیای کتاب.
- استون. پیتر (۱۳۸۹). تعمیر قالی شرقی. ترجمه غلامرضا طوسیان شاندیز. تهران: انتشارات جمال هنر.
- افوشته ای نطنزی. محمود بن هدایت الله (۱۳۷۳). نقاوه الآثار فی ذکر الاخیار فی تاریخ الصفویه. تصحیح احسان اشراقی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- امین. نصرت بیگم (بی تا). تفسیر مخزن العرفان در علوم قرآن. جلد ۱۲. بی جا.
- انصاری. مجتبی؛ صالح. الهام (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی نگارگری مکتب دوم تبریز و باغ ایرانی در دوره تیموری و صفوی. فصلنامه نگره. سال ۷. شماره ۲۲. صص. ۲۴-۵.
- انصاریان. حسین (بی تا). تفسیر حکیم. جلد ۱. قم: دار العرفان.
- بروجردی. محمد ابراهیم (۱۳۶۶). تفسیر جامع. جلد ۶. تهران: صدر.
- بهرام بن پژدو (۱۳۳۸). زراتشت نامه. ترجمه فردریک رزنبُگ. بی جا.
- پورداد. ابراهیم (بی تا). پشت‌ها. تهران: انتشارات اساطیر.
- ترکمان. اسکندر بیگ (۱۳۸۲). تاریخ عالم آرای عباسی. تصحیح ایرج افشار. تهران: امیر کبیر.
- تفضلی. احمد (۱۳۵۴). مینوی خرد. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- تقوی نژاد. بهاره (۱۳۸۷). تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش دوره صفوی. دوفصلنامه گلجام. سال ۴. شماره ۹. صص. ۴۹-۶۲.
- حصوری. علی (۱۳۷۶). باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی. ماهنامه کلک. شماره ۹۳-۸۹.
- ----- (۱۳۸۱). مبانی طراحی سنتی در ایران. چاپ ۱. تهران: چشمه.
- دادگی. فرنیغ (۱۳۸۵). بندهش. تصحیح مهرداد بهار. تهران: توس.
- دستغیب. عبدالحسین (۱۳۹۲). پرسش‌ها و پاسخ‌ها. جلد ۱. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

- راشد محصل. محمد تقی (۱۳۶۶). *گزیده‌های زادسپرم*. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- شهدادی. جهانگیر (۱۳۸۴). *گل و مرغ*. چاپ ۱. تهران: کتاب خورشید.
- صفت گل. منصور (۱۳۸۸). *فراز و فرود صفویان*. تهران: کانون اندیشه جوان.
- عوض پور. بهروز (۱۳۹۶). *رساله‌ای در باب گل و مرغ*. تهران: کتاب آرای ایرانی.
- غفوری فر. فاطمه؛ شمیلی. فرنوش (۱۳۹۶). *رمزگشایی نمادین نقوش حیوانی گرفت و گیر در سه نگاره از کلیله و دمنه براساس نظر عرفای بزرگ ایرانی با تاکید بر تعبیری از مولانا*. اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران. بجنورد: دانشگاه بجنورد.
- قزوینی. زکریا بن محمد (۱۹۷۸). *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*. بیروت: فاروق سعد.
- کربن‌هانری (۱۳۶۰). *شرح شطحیات روزبهان بقلی*. تهران: هانری کربن.
- کن‌بای. شیلا (۱۳۸۶). *عصر طلایی هنر ایران*. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
- متدین. حشمت‌اله، متدین، رضا (۱۳۹۴). *معماری کوشک، کوشک‌های نُه قسمتی در باغ ایرانی*. مجله منظر. سال ۷. شماره ۳۳. صص. ۳۲-۳۹.
- مقدسی. مطهر بن طاهر (۱۹۶۲). *کتاب البدء و التاریخ*. جلد ۱. پاریس: کلمان هوار.
- موسسه آینده روشن (۱۳۸۸). *مجموعه آثار چهارمین همایش بین‌المللی دکترین مهدویت با رویکرد سیاسی و حقوقی*. جلد ۱. قم: جامعه المصطفی العالمیه.
- ناجی. محمد یوسف (۱۳۸۷). *رساله در پادشاهی صفوی*. به کوشش رسول جعفریان و فرشته کوشکی. تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- نصیری. محمد ابراهیم بن زین العابدین (۱۳۷۳). *دستور شهریاران*. تصحیح محمد نادر نصیری مقدم. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- وایش. ح. پ. (۱۳۷۹). *فرش با نقش باغ ایرانی*. ترجمه فرزاد کیانی. فصلنامه معماری و فرهنگ. سال ۲. شماره ۵.
- Nath Basu. Minendra; Nath Basu. Malay (1975). **A Study on Material Culture**. India: The World Press Private. LTD.