بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل شناسی اروین پانوفسکی *

چکیده:

آیین‌های مرتبط با آرامگاه مومنین صاحب‌نـــام، از مهمترین نمودهای باورهای دینی است. بارزترین دلایل شـــکل گیری این آرامگاه‌ها، احترام به شخص از دنیا رفته است؛ به امید آنکه، روانش از نیایش ادا شده، توسط زائران مزار سود برد. مفاهیم نمادینی که در آرایه‌های مقابر دوره اسلامی به‌کار رفته، بر اساس دیدگاه‌های هنرمندان مسلمان، ماهیتی معنوی پیدا کرده اســـت. به‌همین خاطر، هنرمندان مسلمان در بیان مفاهیم و صورت بخشـــیدن به آن، به زبان تمثیل روی آوردند؛ در میان بخشـــی از آرایه‌های آرامگاه، پوشـــش بقاع از هنرنمایی بافندگان و دوزندگان تهیه شـــده است. آنان یا از اخلاص و سرسپردگی، اثرخود را به آن آســـتان تقدیم نموده‌اند یا به سفارش بزرگی جامه عمل پوشـــانده‌اند. در دوره صفوی، کاربرد عناصر نمادین شیعی در منسوجات، بخشی از سیاست حاکمان صفوی شیعه مذهب شد. از میان آن‌ها، پارچه‌ای مخملی از غیاث‌الدین علی یزدی هنرمند بافنده صفوی وجود دارد، که آن را جهت پوشـــش بقعه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی با نقش محرابی بافته است. در این اثر، غیاث‌الدین با بهره‌گیری از نقوشی نمادین و انتزاعی -که بار اعتقادی و دینی دارد- اعتقادات شیعی زمانه را بازتاب کرده است. این مقاله سعی دارد، درونمایه‌های نمادین نقوش تزیینی در این پارچه آرامگاهی، جهان بینی خالق این اثر و رابطه آن با مذهب شیعه را با رویکرد شمایل‌شناســـانه اروین پانوفسکی مورد تفسیر قرار دهد. این اثر، حاکی از این تفسیر است که، از آدابی معنوی سرچشمه گرفته است؛ به‌طوریکه، بافنده از آن آگاهی داشـــته و ولایت را -که از اصول مذهب تشیع است- با درایت، در پارچه متجلی ساخته است.

واژگان کلیدی: پارچه آرامگاه، شیخ صفی‌الدین اردبیلی، غیاث‌الدین علی یزدی، پانوفسکی

شهره فضل وزیری
(نویسنده‌مسئول)
عضو هیات علمی دانشگاه علم و فرهنگ، دانشجوی دکتری دانشگاه هنر، تهران
Email:vaziri@usc.ac.ir

احمد تندی
عضو هیات علمی دانشگاه هنر، تهران
Email: Email: tondi@art.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۲/۱۷

* این مقاله از رساله دکتری با عنوان «مفاهیم نمادین آیینی در منسوجات دوره صفوی» استخراج شده است.

مقدمه

ایران دوره صفوی، وارث سنت هنرهایی شد که از قدمتی طولانی برخوردار بوده و به صورت الگویی ثابت استمرار و هویت یافته بودند. با روی‌کار آمدن سلسله صفویان در ایران، پایتخت و مراکز هنری از شرق -که مرکز حکومت تیموریان بود- به نواحی مرکزی کشیده شد. پایتخت صفویان ابتدا تبریز، سپس قزوین و در آخر اصفهان بود که به معتبرترین کانون فرهنگی و هنری صفویان تبدیل شد. پارچه بافی از جمله صناعات بسیار مورد توجه بود و شاهان صفوی برای آن، ارزش زیادی قائل بودند. در میان شاهان صفوی، شاه عباس بیش از همه، به این هنر عشق می‌ورزید. در زمان او، پارچه‌های مجلل و ارزش‌مند با مهارت فوق‌العاده‌ای در کارگاه‌های بافندگی یزد، اصفهان و کاشان تهیه می‌شدند. پارچه‌های نفیس و جامه‌هایی دوخته شده را به عنوان خلعت به سفرا و افراد خاص هدیه می‌دادند. هم‌چنین، پارچه‌هایی بسیار زیبایی -که سوزن‌دوزی شده بودند- در تزیینات داخلی کاخ‌ها و کوشک‌های سلطنتی از جمله زیراندازها و پوشش نیمکت‌ها و متکاها، دیوارها و درب‌های و پرده‌ها و مواردی این‌گونه استفاده می‌شد. پارچه‌ها، نقش اساسی در مراسم تشریفاتی داشتند؛ چنان‌که مسیر عبور شاه یا مقامی بلندپایه را پارچه‌های ابریشم و زربفت می‌پوشاندند. پارچه‌ها در امور عادی زندگی روزمره نیز استفاده می‌شدند. قرآن و کتاب‌های باارزش را در لفاف زربفت می‌گذاشتند؛ نامه‌های مهم در پاکت‌هایی از پارچه‌های زربفت یا مخمل گذاشته می‌شد. هدایا را درون بقچه‌هایی از پارچه‌های ابریشمی قرار می‌دادند. دعا و حرز را در پارچه می‌پوشاندند و در انجام امور مذهبی، مثل نماز نیز از پارچه استفاده‌های مختلف می‌کردند. سجاده نماز، جامُهری و پارچه‌های مستطیل شکلی که در محراب‌ها انداخته می‌شدند، همه از پارچه‌های زیبا و نفیس تهیه شده بودند. از پارچه‌ها برای پوشش قبر شاهان، مقدسین و بزرگان استفاده می‌شد. بعضی از بافندگان، به رسم ادای احترام یا به سفارش بزرگان، پارچه‌های بافته شده‌ای را به بقاع[1] متبرکه تقدیم می‌کردند. غیاث‌الدین هنرمند بافنده صاحب نام این دوره، چندین قطعه برای بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی[2] بافته است که یکی از همه آن‌ها شاخص‌تر است. این قطعه، مخمل گل برجسته‌ای است به رنگ زمینه آبی تیره و حاشیه کرم رنگ، که با نخ‌های گلابتون، گل‌های شاه عباسی، نقوش اسلیمی و ختایی بر آن بافته شده است و حاشیه‌ای به خط ثلث، به رنگ کرم بر زمینه آبی تیره دارد. شناخت دیدگاه‌های این هنرمند -که مکتب فکری اصفهان[3] در خلق آثارش تاثیرگذار داشته- از ورای زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی آن دوران، با تکیه بر نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی[4]، تا حد زیادی، قابل دسترسی است. با بررسی محتوای معنایی این اثر -که به عنوان سندی از این دوره تاریخی محسوب می‌شود- می‌توان به لایه‌های درونی اثر پی‌برد و تاثیر نظام‌فکری آن دوره را بر بافته غیاث‌الدین علی یزدی شناسایی کرد. رویکرد شمایل‌شناسی یک رویکرد کلان برای مطالعات هنر محسوب می‌شود. این رویکرد با نام پانوفسکی پیوند خورده است. پانوفسکی در زمینه خوانش تصاویر به مراتب سه‌گانه‌ای معتقد بود؛ این مراتب به ترتیب زیر است:

توصیف پیشاشمایل‌نگارانه (PRE-ICONOGRAPHICAL DESCRIPTION)؛

تحلیل شمایل نگارانه (ICONOGRAPHICAL ANALYSIS)؛

تفسیر شمایل شناسانه (ICONOGRAPHCAL INTERPRETATION)

پانوفسکی محتوا را در مقابل فرم، مورد تحلیل قرار می‌دهد. در واقع، او یک رویکرد مطالعاتی و روش‌مند برای آثار مملو از نمادها و دلالت‌های پنهان، ارائه داده است. روش شمایل شناسی، ابتدا با متن یا اثر هنری شروع می‌شود، سپس از درون متن، نظام نشانه‌ای و نظام ارزشی متن یا اثر مشخص شده و سپس به درک روابط بین آن‌ها پرداخته می‌شود. گرچه شناسایی، تبیین و درک نشانه‌های مستتر در اثر هنری و نیز شناخت نشانه‌های فرهنگیِ زمینه‌ای اثر هنری از اهداف غایی این روش، محسوب می‌شود، باید توجه داشت که شناسایی صحیح نقش‌مایه‌های سازنده اثر هنری نیز بستگی کامل با درک ما از خصایص فرهنگی و شناخت باورها و اعتقادات و جهان‌بینی برآمده از آن فرهنگ دارد(نصری، ۱۳۹۱: ۱۲) مطالعات شمایل شناسانه این امکان را فراهم می‌کند که با استفاده از مطالعات دینی و فکری غالب در دوره صفوی و کاربردهای نماد در هنر اسلامی و نقش آن‌ها بر منسوجات آیینی، بستر مناسبی را برای مطالعات

تاریخ اجتماعی و تاریخ نساجی ایران در دوره صفوی فراهم نمود.

پیشینه پژوهش

پارچه بقعه شیخ صفی‌الدین، برای اولین بار از ۱۶دی ماه تا ۱۸اسفند سال ۱۳۰۹ شمسی، مقارن با ۱۹۳۱ میلادی در نمایشگاه هنر ایرانی در لندن، در معرض دید عموم قرار گرفت. پروفسور پوپ و مسئولین اجرایی این نمایشگاه با همکاری مقامات برجسته بریتانیا و علاقمندان هنر ایرانی از سراسر جهان، آثار هنر نساجی و قالی ایرانی را به نمایش گذاشته بودند. تا پیش از برگزاری نمایشگاه، انتساب پارچه به غیاث‌الدین علی یزدی تنها به خاطر شیوه بافت و نقوش آن بود؛ پس از پایان نمایشگاه، نوشته داخل شمسه متن -که در میان گل‌های شاه عباسی بافته شده است- توسط دکتر هاینریش اشمیت[5] خوانده شد؛ به این ترتیب، بافت پارچه بقعه شیخ صفی‌الدین توسط غیاث‌الدین قطعیت پیدا کرد. در خصوص معرفی و شناسایی پارچه منسوب به بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، در جلد پنجم مجموعه سیری در هنر ایران «نقاشی و کتاب آرایی، و پارچه بافی»، نوشته پروفسور پوپ و خانم اکرمن(۱۳۸۷)، تاریخ و شیوه بافت پارچه مزار شیخ صفی و نوع الیاف به کار رفته در آن، نوشته شده است؛ در مورد نقش و نام‌گذاری نقوش به‌کار رفته، تنها به نگاهی اجمالی و کلی بسنده شده است. در این کتاب، عقیده بر این بوده است که، پارچه بافته شده، تنها به واسطه کتیبه بافته شده در حاشیه، قابلیت استفاده روی مزار را دارد. زهره روح‌فر(۱۳۸۹)، در کتاب «نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی» به توصیف ظاهری نقوش و نحوه بافت، بازخوانی دعای چهارده معصوم و ابعاد این اثر پرداخته است. به‌طور کلی، در مورد بازتاب شعائر شیعی در این پارچه، تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است.

پوشش بقاع، یکی از ویژگی‌های تزیینات بناهای آرامگاهی

در جهان اسلام، آرامگاه‌ها یکی از کانون‌های زیارت و اعتقادات عمومی هستند. دو ویژگی کاربردی مهم مذهبی برای این‌گونه آرامگاه‌ها می‌توان در نظر گرفت؛ یکی، رستگاری شخصی از طریق شفاعت صاحب آرامگاه برای تمرکز روحی، و دیگری، نشان دادن اعتقاد و سرسپردگی و ارتباط معنوی با صاحب آرامگاه، در نقش مریدی که پیرو مرادش است. در تعریف نقش مادی، ساخت بناهای آرامگاه در جهت ضرورت یادبود و عظمت، شکل گرفت. «سلسله‌ها و نهضت‌های شیعی، برای زیارت مقابر و آرامگاه‌های اعقاب علی (ع)، اهمیت زیادی قائل بودند و همیشه تلاش می‌کردند که اماکن مقدس سنتی و کهن ایران را اسلامی کنند؛ همین روند، از طرف ایران به سرزمین‌های غرب اسلامی، مخصوصاً مصر عصر فاطمی، نیز توسعه یافت. این پدیده در ایران، ریشه‌ای عمیق و کهن داشت»(اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸: ۳۰۱). در این میان، ساخت بقعه شیخ صفی-الدین اردبیلی از عرفای دوره ایلخانی و جد اعلای صفویان -که از جایگاه عرفانی برخوردار بود- اهمیت خاصی در نزد صفویان شیعی مذهب پیدا کرد. این بقعه، به همراه مجموعه‌ای از آرامگاه‌های بزرگان و سلاطین صفوی و فضاهای آیینی و عبادی در اردبیل واقع شده‌است. به گفته ابن‌بزاز «منزل و خانقاه شیخ صفی در همین مکان بوده و بنابر وصیتش در اتاقی جنب خلوتگاه و باغچه و حوض‌خانه دفن شده و بر قبر وی بنایی ساخته‌اند»(ابن بزاز، ۱۳۷۷: ۹۸۶). از دوره صفوی، این مکان اهمیت و قداست یافت و شماری از مشایخ و محارم خاندان صفوی و نیز شاه اسماعیل اول و گروهی از قربانیان جنگ‌های شیروان و چالدران در جوار مرقد شیخ، دفن شدند.

غیاث‌الدین نقش‌بند

غیاث‌الدین علی یزدی، معروف به غیاث‌الدین نقش‌بند از هنرمندان نام‌آور بافنده در دوره صفوی است. او در جوانی کارگاه بزرگی در یزد راه اندازی کرد. سپس در همان جوانی به اصفهان فراخوانده شد و به کارگاه سلطنتی دربار، در اصفهان پیوست. یحیی ذکاء به نقل از منابع تاریخی در مورد او نوشته است: «او نقاشی توانا، شاعری خوش‌قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست بود، که به‌سفارش شاه عباس و سایر بزرگان آن دوران، به بافت پارچه‌های نفیس مبادرت می‌ورزید. او معاصر شاه عباس و از نوادگان مولاناکمال، خطاط مشهور به عصار بود، و ذوق هنری خود را از او به

ارث برده بود. صادقی بیک افشـــار در مجمع‌الخواص، نامی از غیـــاث نقش‌بند برده، او را اهل شـــیراز و از اولاد ســـعدی معرفی می‌نماید. مولـــف جامع مفیدی در مورد او نوشـــته اســـت، هنرهـــای زیـــادی دارد. اولاً در فـــن نقش‌بندی و شَعربافی می‌توان نادر دوران و فرید زمانش خواند. شاهان و شـــاهزادگان ایران و توران، کالاهای اختراعش را طالبند. در چابکی و نیرومندی و کمان‌گیری نظیـــر ندارد و با این حال، کم‌آزار و مهربان اســـت. به گواهی آثار به‌دســـت آمده، او در ایجاد طرح‌های گوناگون و نقل آن‌هـــا بر روی پارچه مهارت به‌سزایی داشـــته و در این رشـــته، بی‌نظیر بوده و کسی به پای او نرسیده است. محمد مفید مســـتوفی بافقی در جامع مفیدی، در شـــرح‌حالی -که از غیاث نوشته است- می‌گوید: چنین بر می‌آید که غیاث در اوایل جوانی، به دربار شاه عباس راه یافته بود و در همان‌جا – به‌خوشی و نشاط تمام- روزگار می‌گذرانیده است. خواجه غیاث‌الدین علی در فن نقش‌بندی نظیر نداشت و پیوســـته به قلم اندیشـــه، امور غریبه و صور عجیبه بر صحایف روزگار می‌نگاشت و اقمشه نفیسه به‌اتمام می‌رسانید و در آن، به‌مرتبه‌ای بلند آوازه گشت که پادشاهان عالی‌شـــأن نافذ هند و ترک و رم، تحف و هدایـــا به‌جهت او ارسال فرموده و اقمشه‌ای که در کارخانه طبیعت او به اتمام رســـیده بود، طلب می‌نمودند. او پـــس از مدت‌ها زندگی در اصفهان به دیار خود یزد بازگشـــته است. صادقی بیک افشار در مجمع‌الخواص در مورد او نوشـــته اســـت: بعد از شکست استرآباد، در یزد به خدمتشان رســـیدم و علاوه بر همدردی به‌شرف هم‌خانگی‌شان نائل شدم؛ همه گونه شعر می‌گوید و چنان بدیهه گوست که صد بیت مسلسل می‌گوید و شنونده نمی‌فهمد که بالبدیهه گفته اســـت. مجتهد و شـــب‌زنده‌دار است. به‌نظر می‌رســـد، غیاث‌الدین زندگی پُر جلالی داشته و در ثروت و رفاه کامـــل زندگی می‌گذرانده اســـت. به قول محمد مفید، به جهت سکنی در دارفنا در باغچه دارالشفای صاحبی، عمارت عالی در غایت تکلف و صفا به اتمام رسانید و ایام روزگار را در آن‌جا مأوا داشت» (ذکاء، ۱۳۴۱: ۸). چنین به‌نظر می‌رســـد، «پس از سپری شـــدن روزگار جوانی‌اش، منزوی شـــده و به تصوف روی آورده است. گویا در این زمان، عمر او بین شصت و هفتاد بوده است. بنابر گمانه‌زنی در همان دارالشفا به خاک سپرده شده است. پیشینه فکری و اندیشه

تصویر ۱: نوشته داخل شمسه(عمل غیاث‌الدین نقش‌بند)، که در میان سی و دو گل‌های شاه عباسی کوچک متن دیده می‌شود. (ماخذ: نگارندگان)

او، در القای مفاهیم عمیقی که به صورت نمادین در بافته‌های خود منعکس نموده، بی‌تاثیر نبوده است»(همان: ۱۰). این آثار، با توجه به تاریخ پیش‌بینی شـــده در مورد تولیدشـــان، تجربیـــات و دیدگاه‌های فکری این اســـتاد بافنده را در طی دوران فعالیتش، تاحدودی آشـــکار می‌ســـازند. غیاث‌الدین در ســـال‌های آغازین فعالیتش در اصفهان، در میان نقوش پارچه‌های بافته شـــده‌اش، عنوان غیاث را قرار داده است و با گذشـــت زمان، این عنوان را به عمل غیاث تغییر داده و در ســـال‌هایی که اوج فعالیت و شـــهرت را می‌گذرانده، خود را غیاث‌الدین نقش‌بنـــد معرفی کرده اســـت. او در تعداد برجا مانده از آثارش، نام خود را درون نقش شمسه هشت پَر[۶]، به سایر نقوش در بافته‌ها اضافه کرده، و با مهارت آن را به نقشی تزیینی تبدیل کرده است. آنچه غیاث‌الدین علی یزدی را از دیگر بافندگان دوره صفوی متمایز می‌سازد، همین ویژگی، یعنی ثبت نامش در بافته‌ها است.

از ســـویی، در مورد او چنیـــن گفته‌اند: وی لقب و شـــهرت نقش‌بند را در آن سوی دیار خود به‌دست آورد؛ چرا که پنجاه قطعه از پارچه‌های غیاث را -همراه ۳۰۰ قطعه دیگر- شـــاه عباس، به‌عنوان پیشکش، به اکبرشـــاه اهدا کرده بود. تذکره نویسان گزارش داده‌اند که فرمانروایان هند، عثمانی و بیزانس

تصویر۲: پوشش قبر شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی - موزه ملی ایران
(ماخذ: آرشیو عکس موزه ملی ایران).

به امید دریافت اثری از غیاث، هدایایی برای او می‌فرستادند. بیش‌ترین فعالیت غیاث و آثار به‌جا مانده از او مربوط به سده دهم هجری است. اگرچه او در سده یازدهم هجری نیز حیات داشت(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۱۰) در جای دیگری، صحت این گفته تایید شده است: پنجاه قواره از پارچه‌های غیاث‌الدین، در میان سیصد و پنجاه پارچه‌ای بود که شاه عباس به رسم هدیه برای امپراتور گورکانیان مغول، یعنی اکبر (۱۵۵۶-۱۶۰۵/ ۹۶۴-۱۰۱۴) ارسال کرده است(بیکر، ۱۳۸۵: ۱۳۱). مهارت غیاث‌الدین در بافت نقوش ظریف و پیچیده، باعث شد که مکتب بافت یزد را منسوب به او بدانند.

مکتب یزد در پارچه بافی

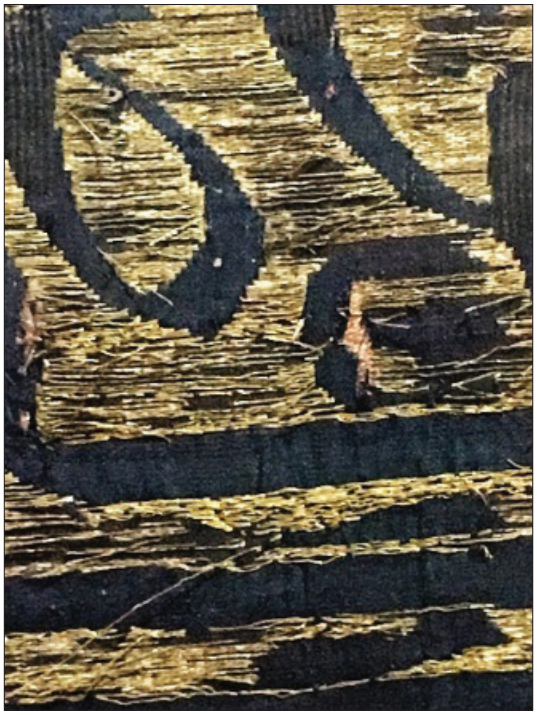
نام‌گذاری مکتب یزد، به رهبری و ابتکار غیاث‌الدین علی نقش‌بند بود. شناسایی سبک او از طریق استفاده از طرح محرابی و نقوش کوچک و هماهنگی جزییات در یک طرح کلی صورت می‌گیرد. در شهر یزد، زری‌هایی با نقوش گل و گیاه -که اطراف آن را نقش هلالی و طاق محراب احاطه می‌کرد- بافته می‌شد که غیاث‌الدین، استاد این شیوه، شناخته شده است. در قطعه‌ای که برای بقعه شیخ‌صفی‌الدین بافته است، کمال هنر نمایی‌اش را به نمایش گذاشته است. پوپ عقیده دارد: بعد از سال ۹۹۳ هجری، دوره جدیدی از هنرمندان بافنده و طراح روی کار آمدند، که آن‌قدر اهمیت داشتند، که نام خود را بر کارشان ثبت کنند. امضای سه نفر از این هنرمندان بر پارچه‌ها وجود دارد، که عبارتند از: غیاث، عبدالله و حسین. از این سه نفر، غیاث به سبب اطلاعات کافی -که از او در دست است- بدون شک از مشهورترین هنرمندان و پایه‌گذاران این مکتب است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۴۱۰).

توصیف پارچه پوشش قبر شیخ صفی‌الدین اردبیلی

در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، سه بنای آرامگاهی مجزا و در عین حال مجاور موجود است. «دومین بنای آرامگاهی، برج مقبره شیخ‌صفی‌الدین است- که به گنبد الله الله موسوم بوده- و در فاصله بین سال‌های ۷۳۵- ۷۵۹ ه. ق. ساخته شده است. در حال حاضر، زیر گنبد الله الله چهار صندوق قبر وجود دارد؛ از میان آن‌ها، تنها صندوق شیخ‌صفی‌الدین تزیینات کتیبه‌ای دارد. جمعی از هنرمندان، فنون و صنایع گوناگون هنری زمان خویش را برای آراستن آخرین منزل شیخ، به‌کار برده‌اند. این صندوق در سال ۷۳۵ ه. ق. ساخته شده است. صندوق مقبره شیخ‌صفی‌الدین از دو مکعب مستطیل سوار بر هم تشکیل شده، و از نظر ابعاد، بزرگ‌ترین صندوق قبر مجموعه به‌شمار می‌رود»(خیرالهی ازناوله، خزایی و نعمتی، ۱۳۹۰: ۱۲۷). پارچه مورد بررسی در این تحقیق -که برای مزار شیخ صفی‌الدین، تهیه شده است- در نمایی کلی، دارای طرح محرابی یا سجاده‌ای است، که معادلی برای مسجد با بیانی نمادین برای آن است. پارچه از الیاف ابریشم بافته شده، و بافت آن چندلا و دارای تارهای فلزی(گلابتون) است. «کاربست، در هنرهای تزیینی اسلامی به نوار یا چهارچوب اثر، که کار در محدوده آن طرح و ریخته

می‌شود، گفته می‌شود»(کونل، ۱۳۶۴: ۷). دارای ابعادی به طول ۲۴۱ سانتی‌متر و عرض ۱۳۶ سانتی‌متر است. عرض پارچه با این ابعاد، در تاریخ نساجی آن دوران، کم‌سابقه است. پارچه، دارای سه ردیف حاشیه است. دو حاشیه باریک منقوش به گل‌های کوچک، که حاشیه اصلی را دردورتادور احاطه کرده‌اند. این پارچه، نمونه بسیار ارزشمند و جالب زری مخمل است و اوایل قرن یازدهم هجری، بافته شده است. طرح محرابی در داخل حاشیه کوچک داخلی است و قندیلی بر بالای محراب از بالا آویخته شده است. زمینه پارچه با نقوش گل‌های شاه عباسی و ختایی تزیین شده است. حاشیه اصلی، به‌صورت کتیبه‌ای به رسم محراب مساجد، به خط ثلث و دعای صلوات بر چهارده معصوم از بالا، سمت راست شروع و پس از گردش مستطیل شکل به دور قطعه پارچه، مجدداً به همان گوشه ختم شده است، بدون این‌که از اندازه و ویژگی خط کاسته شود. درایت طرح بافنده در انتخاب نوع خط و اندازه آن، قابل تحسین است. این خط در تزیین سطوح، در سراسر جهان اسلام کاربرد داشته است. متن دعا به این شرح است: **الهم صل علی النبی الامی العربی الخاتم المقصود من وجوده ایجاد العالم شارق سما النبوه و الرساله و الهدی ابی‌القاسم محمد المصطفی وصل علی تشرق الرسول و ابن عمه فی‌الحقیقه و خلیفه بالحق من بعده بین خلیفه اسدالله الغالب امیرالمومنین علی‌بن ابی‌طالب و صل علی تشرق و الامامه‌ابی محمدالحسن و صل علی سبط رسول الثقلین ابی‌عبدالله الحسین و صل علی سیدالزاهردین علی زین‌العابدین و صل علی‌الدر الفاخر محمد الباقر و صل علی قمرالمغارب و شمس‌الشارق جعفرالصادق و صل علی سلطان الاعلی و الاعاظم موسی الکاظم و صل علی سلطان سررالارتضا علی‌بن موسی الرضا و صل علی العارف المبدا و المعاد محمد الجواد و صل علی علی‌شفیع المجیین یوم ینادی المنادی علی‌الهادی و صل علی صاحب‌الخلق العبقری الحسن‌العسکری و صل علی القائم بامرالله الغنی محمدالمهدی.**

در بیش‌تر بافته‌هایی که دارای کتیبه‌ای به خط خوش در حاشیه یا متن هستند، طراح و بافنده در ابتدا، نوع خط و اندازه متن نوشتاری را انتخاب کرده و پس از آن، به تزیین و نقش اندازی در کنار نوشته، اقدام کرده‌اند. احتمالا این الگو



تصویر۳: عبور نخ‌های گلابتون از روی تار و پود زمینه بافت (ماخذ: نگارندگان)

را غیاث‌الدین به‌کار برده است. «احتمالاً، این مخمل ابریشم در اصفهان، حدود سال ۱۰۰۰ ه. ق.، بافته شده است. زمینه بافت ساده و نقوش بافت مخمل است. در آن، ویژگی‌های کار غیاث، یعنی در هماهنگی زمینه و نقوش اصلی کاملا به‌چشم می‌خورد. این پوشش قبر، یکی از برجسته‌ترین آثار هنر پارچه‌بافی است که تا به‌حال، شناخته شده است. طرح‌های انتزاعی و اسلیمی و گل‌های شاه‌عباسی به طرز دلپذیری بر این پارچه، نقش شده‌اند. حرکت و پیچش‌های بسیار ظریفی به شاخه‌ها داده شده که اشکال گوشه‌داری را پدید آورده‌اند. با حالت شعف و طربی که از مشاهده این پارچه به‌وجود می‌آید، به‌نظر می‌رسد، کاربرد آن برای پوشش قبر نامناسب باشد؛ ولی با وجود کتیبه‌ای که در حاشیه این پارچه وجود دارد، می‌توان ربطی برای کاربرد آن یافت»(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۵۰۰).

درون زمینه اصلی، انواع گل‌های شاه عباسی، به‌ظرافت و هوشمندی تکرار شده‌اند. زمینه به رنگ آبی تیره و گل‌ها با نخ گلابتون بافته شده است. حاشیه اصلی -که شامل دعا معصومین است- به رنگ کرم در زمینه آبی تیره بافته شده است. الیاف آبی تیره، قرمز و کرم از ابریشم، و الیاف گلابتون آن، ممزوجی از طلا و نقره با مغز ابریشم است. تارها، تماماً از

ابریشم و پودها، از ابریشم و گلابتون است. نخ‌های گلابتون‌ها، پودهای مضاعفی هستند که کم‌تر از تارها گذشته‌اند و فقط بر روی پارچه قرار گرفته‌اند، تا هم به تارها آسیب نرسد و هم در مصرف گلابتون صرفه‌جویی شود. به این روش بافت، بافت مرکب گفته می‌شود.

نقوش این پارچه، به‌جز حاشـــیه -که متـــن کتیبه روی آن بافته شده- دارای قرینه طولی است. تمام نقوش متن پارچه در محور عمـــودی، دارای واگیره(راپُرت)[۷] اســـت. با وجود این‌که، نقش گل در متن پارچه تکراری است، اما هوشمندی بافنده در قرارگیری نقش‌ها، آن‌ها را بیهوده جلوه نمی‌دهد. نقش‌های متوالی منظم، یکی از شـــگردهای اصلی ایرانیان بوده، که غیاث‌الدین این شیوه را بسیار آگاهانه در این قطعه پارچه به‌کار برده است.

متن این پارچه، دارای دوازده گل کامل شاه عباسی اناری، دو گل شاه‌عباسی برگی در بالای زمینه محراب، هشت گل نیمه شاه عباسی اناری در کناره‌های طول پارچه است، که تداعی پایه‌های محراب هستند و سی و دو گل شاه‌عباسی برگی که داخل آن‌ها، عنوان غیاث نقشـــبند بافته شده است. گل‌ها با نقوش ختایی به‌هم متصل هستند. قندیلی که نشان‌دهنده نور است، در بالای محراب قرار دارد. داخل مربع کوچکی که در میان این قندیل اســـت، به خط معقلی کلمه الله، به رنگ آبی تیره، روی زمینه کرم و سرخ بافته شـــده است. در کنار کلمه الله، سوره فاتحه به رنگ سرخ بر زمینه کرم بافته شده اســـت و در طرفین آن، دو گل شاه عباسی برگی به رنگ‌های کرم و ســـرخ - که با دیگر گل‌های متن تفـــاوت دارند- قرار دارد. در دو طرف قســـمت بالای طـــرح محرابی، طرح‌های اسلیمی برگی بسیار ظریفی در کنار نقوشی که بی‌شباهت به شعله‌های آتش نیستند، گوشه‌ها را پُر کرده است. «این نقش از جلوه‌های درخشان معراج در نگارگری است که حضور آن را می‌توان در نســـخه‌های خطی دوره آل‌جلایر به بعد شاهد بود»(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۷۰).

در اواسط دوره صفوی، شکل‌های اسلیمی به زیباترین وجه خود در زمینه قالی‌ها و پارچه‌ها ظاهر شدند.« تقسیم بندی اسلیمی‌ها از روی شکل ظاهری آن‌هاست. از همه معمول‌تر، اسلیمی دهن اژدهایی اســـت که در انتهای آن، چون دهان اژدها باز شده و معمولاً یک قســـمت بزرگ‌تر و قسمت دیگر

تصویر۴: نقش اسلیمی دهن‌اژدهایی در گوشه‌های بالای محراب به صورت قرینه قرار دارند(ماخذ: نگارندگان).

کوچک‌تر اســـت»(هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۰۷) این نقش در کنار گل‌های شاه‌عباسی، هماهنگی موزونی ایجاد می‌کند.

اســـلیمی‌های گوشـــه‌های بالای محراب به رنگ سرخ رنگ در زمینه کرم با دورگیری به رنگی تیـــره قرار گرفته‌اند. این دورگیری از ویژگی‌های بافته‌های غیاث‌الدین است که آن را از شیوه قلم‌گیری نقاشی‌های رضاعباسی الهام گرفته است. غیاث‌الدین در تصویر نقوش بافته‌هایش به شدت تحت تاثیر نگارگری مکتب تبریز و اصفهان بود.

تحلیل نقوش پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین

آیین‌ها، مهم‌ترین عامل شـــکل‌گیری هنرهایی هستند که انتقال بار عمیق مفاهیم دینی و معنوی را بر عهده هنرمندان قرار داده‌اند. در این میان، هنرهای ســـنتی بازنمایی واحدی در صورت‌های گوناگون هستند که زبان‌شان صورتی نمادین بر خود گرفته اســـت. وجود عنصر نمادینی چون محراب در این بافته، از این بار معنایی بی‌بهره نیست. محراب در مساجد روبه قبله و عموماً در ضلع جنوبی مساجد برپا می‌گردد. نقش محراب -که ریشه واژه آن، در ســـاختار مهرابه‌های باستانی

اســـت- در معابد آیینی مهری وجود داشـــته است و در سیر تحول خـــود تداعی فضای مســـجد و عرش بـــر روی فضای محدود، جایگزین مکان مقدس مســـاجد شـــده است. «در عرف، مکانی که در وقت حضور و مناجات با حق به او متوجه گردند، محراب گویند.

از آن جهت کـــه محل نزاع و مقاتله نفس و شـــیطان و روح و رحمان است و اهل معرفت، آن مقصود و مطلوب که سرّ دل به او متوجه اســـت، آن را محراب گویند»(سعیدی، ۱۳۸۷: ۸۹۳). سجاده، گســـتردنی که برگرفته از نماد محراب است، «به عنوان نمادی از پیوند زمین و آســـمان جایگزین محراب بر روی زمین شده اســـت؛ تا در هنگام ســـجده و رکوع، باز هم نگاه مقابل آن باشـــد. نمادگرایـــی از ویژگی‌های اصیل انســـان اســـت، که از آغازین دوره حیات وی در آثار هنری نمودی خاص داشته و بر اســـاس دیدگاه‌های اسلامی، نماد یا رمز جنبه ظاهـــری و دنیوی، ماهیتی معنوی محســـوب می‌شود»(فرشـــید نیک، افهمی و آیت آللهی، ۱۳۸۸: ۱۰). نقش محراب در آداب اسلامی در هنگام نیایش و نماز بیش‌تر نمایان می‌شـــود. «برای دریافت مظهریت محراب در آداب نیایش اسلامی، باید ریشه آن‌را در قرآن کریم یافت. این واژه، به تنهایی به مفهوم پناهگاه اســـت. قرآن مجید به‌ویژه، این واژه را در توصیف نهان‌گاهی در معبد اورشـــلیم آورده است که در آن، مریم عذرا برای انزوا گرفتن و دعا درآمد و فرشتگان به او روزی می‌رســـانیدند. بعضی از مفسران اسلامی، آن را با قدس‌الاقداس معبد اورشـــلیم برابر دانسته‌اند» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۵).

«طرح اصلی محراب که از قرن ســـوم هجری بـــه بعد رایج گردید، تقریباً در تمام ادوار، یکســـان مورد قبول مسلمانان افتاد» (؟، ۱۳۶۲: ۱۵۴).

دراین پارچه که حاصل جهان‌بینی طراح و بافنده آن اســـت، به دلیل کاربرد موضوعی آن، هیچ نقشـــی از انسان و حیوان به کار نرفته است؛ و از انواع اســـلیمی و گل‌های شاه‌عباسی و ختایی‌ها به همراه کتابتی به خط ثلث استفاده شده است. گوشه‌های لچک ترنجی بالای محراب، نسبت آسمان و زمین را نشـــان می‌دهند. اســـلیمی‌های داخل زمینه گوشه‌ها، به صورت قرینه در دو سو قرار گرفته و بسیار ظریف و باتحرک به‌نقش درآمده‌اند. قرینه بودن و تـــوازن از خصوصیات هنر

تصویر۵: نقش یکی از دوازده گل شاه‌عباسی اناری متن پارچه (مأخذ: نگارنده)

دینی است. این نقوش اســـلیمی حرکتی نرم و سیال دارند که حرکت و ســـکون را در گوشـــه‌های محراب، به تماشـــا می‌گذارند. نقش اسلیمی در دوران تیموری و صفوی از نظر بیان مفاهیم مذهب شـــیعه، به عالی‌ترین شکل خود رسید. به‌طوری‌که، «بزرگ‌ترین نقاش صفوی، ســـلطان محمد، که خود اســـتاد نقوش قالی بود، با به‌کار بردن شکل ابرها و ساقه پیچ‌در پیچ، طرح‌هـــای جدیدی به‌وجـــود آورد»(هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۰۳) که برای بافندگان پارچه از جمله غیاث‌الدین، منبع الهام بود.

زمینه گوشه‌های بالایی محراب، برخلاف متن اصلی به رنگ کرم رنگ و شراره‌های آتش گونه آن به رنگ سرخ با دورگیری به رنگ آبی تیره بافته شـــده اســـت. غیاث‌الدیـــن از نقوش شراره‌های آتش -که بی‌شباهت به شیوه محمدزمان در نگاره معراج رسول‌الله نیست- در لابلای اسلیمی‌ها استفاده کرده است. وجود قندیل بالای محراب تجلی نور دیگری است- که الهی است- و در رســـول خدا نمود یافته و به نمادی از رسول خدا (ص) تبدیل شده است.

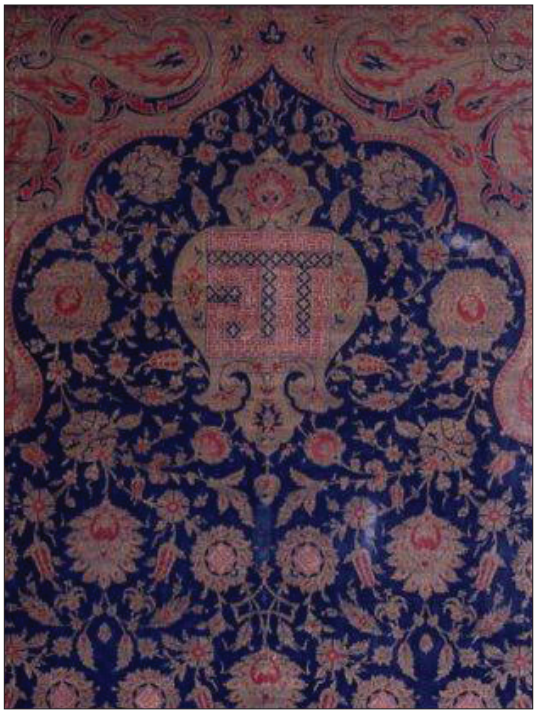
علت نام‌گذاری گل‌شاه‌عباسی یا گلجام، به دلیل محبوبیت این نقش، نزد شـــاه عباس بوده اســـت که از دوران اسلامی، به‌عنوان نقش پایـــداری در همه تزیینات، خـــود را نمایانده

است. «نقـــوش گیاهی گاه، به شکل عینی و واقعی و گاه، به‌صورت انتزاعی در تزیینـــات و هنرها به کار رفته اســـت. گاه، تصاویری همچـــون گل‌های رز، صدبرگ، گل‌ســـرخ، بوته‌های مارپیچ، ریسه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی بـــا انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبه واقع‌گرایـــی، عیناً تصویر شـــده اســـت و گاه، نقوش گیاهی در اســـلیمی‌ها و ختایی‌هایُ پر پیچ و تاب، صحنه‌ای باشکوه و زیبا را در برابر چشـــم بیننده به نمایش می‌گذارد. در این شـــیوه، هنرمند تلاش می‌کند، بیش از آن‌که، نقوش گیاهی را از نقطه نظر میـــزان طبیعت‌گرایی -که در برگ‌ها و گل‌ها مشـــهود است-نشان دهد، به شـــکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی و روحانی و نیـــز تأثیرگذاری بر روح و جان آدمی، ایـــن نگاره‌ها را بـــه‌کار گیرد و بـــا همراه کردن موتیف‌های گیاهی، بـــه جریانی از خطوط مـــواج و تبدیل به گردش پیچک‌ها و برگ‌های متحـــرک به آن‌ها، حرکتی دایمی بخشـــد»(هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۳). اسلیمی حرکت موزون خود را مانند دایره تکـــرار نمی‌کند؛ حرکتی ریتم‌دار دارد که در محـــل بندهای ختایی، مکثی برای تفکر و استراحتی برای حرکت بعدی است.

خط ثلث و خط معقلی

احتمالا اهمیت خط ثلث در کتیبه نگاری و قابلیت این خط در هنرهای قدسی، دلیل انتخاب غیاث‌الدین بر بافت پوشش مزار شـــیخ‌صفی‌الدین اردبیلی اســـت. خط یکی از عناصر تزیینی قابل توجه در هنـــر بافندگی از آغاز دوره اســـلامی بود. به‌طوری‌که، در بیش‌تر آثار منســـوجات سرزمین‌های اسلامی دیده می‌شود. «با این همه، خوشنویسی به مجموع پدیده‌های جهان اســـلام متعلق اســـت و آن را شریف‌ترین هنرها می‌داننـــد. از آن رو که ایـــن هنر، کلام وحـــی را در برابر دیدگان نمودار می‌ســـازد» (بورکهـــارت، ۱۳۶۵: ۵۷). پیشینه این خط نشـــان می‌دهد که «برگرفته از خط طومار است و شـــاهان و صاحب منصبان از آن در فرمان‌ها استفاده می‌کردند.

خط ثلث در شـــکل کلی برای کتیبه‌های کاشی‌کاری بسیار استفاده می‌شـــود، از این‌رو، در میان مردم به لحاظ بصری، ســـمبل آرایش و زیبایی مذهبی اســـت. این خـــط، تداعی



تصویر۶: کلمه الله در میان قندیل و سوره فاتحه به خط معقلی(ماخذ: نگارندگان).

دســـتان برافراشته به آســـمان در حال نیایش است»(افضل طوســـی، ۱۳۸۸: ۱۷). به‌کارگیری انواع خط، مانند کوفی، ثلث، نسخ، غبار و نستعلیق، تابع رواج نوع خط در زمان‌های مشخص می‌باشند. به عنوان مثال: «به‌کارگیری خط کوفی بر پارچه‌های قرون اولیه اســـلام، یعنی خطـــی که هم‌زمان بر روی سایر آثار هنری نیز مشـــاهده می‌شود و خط نسخ و ثلث در قرون ۷ و ۸ هجری و خط نســـتعلیق در دوره صفوی که هنرمند با توجه به کاربرد نوع خط رایـــج در هر زمان، به بیان آیات قرآن، دعـــا، احادیث، اشـــعار و ضرب‌المثل‌های مختلـــف و گاه نـــام بافنده و یا ســـفارش دهنـــده پرداخته است»(روح‌فر،۱۳۸۹: ۵۲). خصوصیت نوشتاری خط ثلث، نوشتن دعای صلوات بر چهارده معصوم و قابلیت بافت را برای بافنده آن فراهم کرده است. گرچه اصل صلوات، مورد اتفاق تمامی مسلمین است و ریشـــه‌ای قرآنی دارد: (احزاب:۴۳)، (احزاب: ۵۶)، (مائده: ۱۰۲)؛ اما دعای چهارده معصوم بازگو کننده مذهب رسمی شیعه در دوره صفوی است. صلوات به قصد قرب انجام می‌شـــود؛ اما وجود آن بر پوشش مزار شیخ صفی‌الدین، نقش کاربردی دیگری را به همـــراه دارد و آن، تقدس بخشیدن به مقام صاحب مزار و هم سو کردن دیدگاه و اعلام مذهب رسمی شیعه است.

تصویر ۷: قندیل قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی. (ماخذ: www.google.com)

در بالای پارچه مـــزار، قندیل محراب با کلمـــه الله، به خط معقلی، آذین شـــده و درون زمینه مربع آن، سوره الفاتحه به خط معقلی، قرار گرفته است. «خط کوفی معقلی از قرن دوم هجری به یکی از عناصر مهم هنر اســـلامی، مبدل گردید و بر صفحات قرآن، سکه‌ها و کتیبه‌ها قرار گرفت. معقلی، تابع قوانین خاصی نبوده و دســـت هنرمند را در ابـــداع و اجرای شـــکل‌های تزیینی باز می‌گذارد»(ذابح، ۱۳۶۴: ۵۰). کلمه الله در میان قندیل «اســـم اعظم خدا، لفظ الله است؛ آن اسم ذاتی است که موصوف به همه صفات است؛ یعنی لفظ جامع و دربردارنده همه اســـماء و صفات؛ از این رو، حضرت الهی را بر حضرت ذات از همه اســـماء به‌کار می‌برند و واژه الله را بیان می‌کنند»(سعیدی، ۱۳۸۷: ۱۰۸). انتخاب خط معقلی، این ممکن را فراهم آورده است که به دلیل ایستایی خط و زوایای آن در بافت، نتیجه خوبی حاصل شـــود. «خواندن بعضی از خطوط معقلی در خواندن و نوشـــتن دشوار هستند و به یک معما می‌مانند و تنظیمات هندســـی دقیـــق دارند»(افضل طوســـی، ۱۳۸۸: ۱۵). بخش اصلی این بافته در استفاده از دعا و نوع خط‌هایی اســـت، که در آن، به کار رفته است. بافت پارچه‌های دوران اسلامی، «کار دست خوشنویسان و بافنده توأم بوده و گاه در آن حروف بافته شده، دستخوش تغییراتی می‌شـــد. این خطوط بر روی ابریشـــم یا پارچه‌های نخی با نخ‌های گوناگون و الوان بافته می‌شد»(همان: ۲۷). استفاده دیگر از خط معقلی در این بافته، نوشـــته عمل غیاث‌الدین در میان نقش هندسی شمسه هشت پر است «شمسه نماد کثرت در وحدت و وحـــدت در کثرت اســـت. کثرت تجلی صفات خداوند که در این نقش، به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است. این نقش چنانکه از نام آن پیداست، مفهوم نور را تداعی می‌کند؛ (نور:۶۴)» (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۳).

انتخاب رنگ و نقوش تزیینی در این قطعه پارچه، بی‌شباهت به قالی منســـوب به شـــیخ‌صفی الدین اردبیلی نیست. قالی در ابتدا، یک جفت بوده که براثر زلزله اردبیل آســـیب دیدند و از ترمیم آن‌ها، یک قالی ســـالم تهیه شده که اکنون نمونه ســـالم آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود. «بافت آن در شهر کاشـــان و تاریخ کتیبه آن ۹۴۶ ه ق، به نام استاد مقصود کاشانی است.»(چیت‌سازان، ۱۳۸۵: ۱۱۱) این قالی‌ها مصادف با سیزدهمین سال سلطنت شاه تهماسب، در کف تالار قندیل‌خانه حرم شیخ صفی‌الدین اردبیلی گسترده شـــدند. نقش قندیل پارچه غیاث‌الدین، شـــباهت زیادی به طرح قندیل قالی شیخ صفی اردبیل دارد. پارچه بافته شده، به طور تقریبی، ۵۴ سال پس از قالی مذکور بافته شده است؛ این احتمال وجود دارد که منبع ایـــده‌ای برای موضوع بافت پوشش بقعه باشـــد، تا هماهنگ با قالی‌ها باشد. غیاث‌الدین در زمینه پارچه پوشش مزار از رنگ آبی تیره زمینه قالی ایده گرفته است. گل‌های زمینه قالی، همگی دارای نقش ختایی وگل‌های شاه‌عباســـی هســـتند که با نقوش پارچه مزار در هماهنگی بودند.

تفسیر نقوش پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین

آیین‌های مذهبی و دینی، یکـــی از مهم‌ترین محرک‌هایی هستند که در پیوند بین مفاهیم و باورهای دینی، نقش ایفا می‌کنند. در هنرهای آیینـــی، آن‌چه بیش از هر چیز اهمیت دارد، محتویات اثر هنری و نحوه به‌کار بردن آن برای انتقال

مفاهیم آیینی است و جنبه دنیوی آن‌ها باعث می‌شود، در طول تاریخ استمرار یابند. «آیین‌ها و اسطوره‌ها برای دوام و بقای خود در هر دوره فکری و اجتماعی، می‌کوشند رنگ محیط تازه را بپذیرند و خود را با تحولات زمان هماهنگ کنند. بنیان پاره‌ای از آیین‌ها و اعتقادات شیعیان ایران را می‌توان در آیین‌ها و اعتقادات مردم باستانی ایران یافت»(کربن، ۱۳۸۵: ۱۹۲). از عوامل مهم در پدید آمدن این اثر، ارتباط نزدیک هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب شیعه در دوره صفوی است. «دولت صفوی، پس از استقرار بر اریکه قدرت، نیاز به شریعتی داشت، تا جای طریقت و قوانین حقوقی و فقهی را اداره کند. این نیاز سبب شد، تا با دعوت شاهان صفوی و حتی بی‌دعوت آنان، علمای شیعه مذهب به ایران مهاجرت کنند و در ترویج علوم اسلامی به‌طور اعم، و فقه و حدیث شیعه به‌طور اخص، بکوشند. این وضعیت، مدت‌ها ادامه داشت، تا آن‌که پس از گذشت یکی دو نسل، نسلی از عالمان شیعه ایرانی پدید آمد. گرچه پس از آن هم تا مدت‌ها، تشیع ایران، مدیون فُقهای شیعه جبل‌عامل بود»(جعفریان، ۱۳۸۹: ۱۱۵۵).

با دقت در تاریخ صفوی، می‌توان دریافت که دربار شاه عباس کبیر از نظر حضور حکما و فیلسوفان، پُربار بوده است. عصر صفوی، دوران نزدیکی اندیشه‌ها و تلفیق فلسفه و عرفان و شریعت است، که بازتاب آن را نمی‌توان بر اثر غیاث‌الدین نادیده پنداشت. از دیرباز هنرمندان مسلمان از الگوهایی انتزاعی در آثارشان استفاده می‌کردند؛ اما آن‌چه، هنر صفوی را متمایز ساخت، بازتاب دیدگاه فقهی شیعه است. طرح محرابی و سجاده‌ای پارچه مورد بررسی، در مقایسه با اکثر سجاده‌های محرابی، بدون نقشی از درخت، در مرکز است. در بیش‌تر طرح‌های محرابی، مفهوم درخت به معنی «درخت زندگی یا درخت کیهانی است، که بنابر یک پیشگویی سنتی، همان درخت طوبی در بهشت است» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۷۶). غیاث‌الدین علی یزدی در طراحی این پارچه، برخلاف عرف طرح محرابی، شجره ولایت را به تصویر درآورده است. از آنجایی که، از زهد و پارسایی بهره داشته، با نگاهی معنوی و با زبانی نمادین، اثرش را آفریده است. در این قطعه از درخت طوبی، خبری نیست؛ اما آن‌چه، بیش از درخت مورد توجه بوده، محصول و میوه درخت است. درخت طوبی را منسوب به حضرت فاطمه می‌دانند و فرزندان این حضرت، محصول درخت طوبی هستند. دوازده گل کامل شاه‌عباسی اناری در متن قرار دارد که همه در یک اندازه و مشابه‌اند. آیین‌های مرتبط با مشاغل شریف خصوصاً «در فتوت‌نامه چیت‌سازان، اعداد مفهوم ویژه‌ای دارند. اصولاً انطباق امور بر اعداد خاص، مانند ۴، ۶، ۸، ۱۲، ۱۴ و ... بر تأویل شیعی استوار است، که ضرورت وجودی این اعداد به اشکال خاص در باطن سازمان و تشکیلات همین عالم وجود، پیدا می‌شود»(طهوری، ۱۳۹۴: ۹۴).

غیاث‌الدین در مطابقت نقوش تزیینی این قطعه پارچه با واقعیتی معنوی، از حد مشروعیت پیش‌نرفته است. بدون این‌که تصورِ علت وجودی اثر خود را از دست بدهد، معنی و ذات ولایت را به تصویر درآورده است. این اثر از طریق سبک و روحیه هنرمند، به سنت دینی و شیعی دوران خود متصل است. هنرمند در این اثر، از تجسم دادن به موضوع‌های دینی از بیم تجسم محسوس، حقایق این تفسیر را به موضوعاتی انتزاعی تبدیل نموده و با استفاده از تعداد مشخص و انطباق آن‌ها، با اعداد مقدس در حاشیه اثر به چهارده معصوم، شهادت داده است. گل‌های نیمه در کنار زمینه اصلی داخل محراب، تداعی کننده تداوم و ستون ولایت هستند. «هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الاهی نزدیک نیست. بدین جهت است که هنرمندان اسلامی می‌کوشند، تا در آن‌چه می‌آفرینند، از این عامل، تاحد ممکن، بهره‌گیری کنند»(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۸). برای رسیدن به چنین هدفی است که غیاث‌الدین نیت درونی‌اش را -که شهادت بر شیعه دوازده امام است- در سکونی سیال، با نقش‌های گل می‌آراید و از نور قندیل برافراشته -که نوری الهی است- استفاده می‌کند. خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. «مثال نور او، مانند طاقچه یا چراغ‌دانی است؛ چراغ در شیشه‌ای است و شیشه، گویی ستاره درخشانی است که از درخت پر برکت زیتون -که نه شرقی است و نه غربی- افروخته شود، که نزدیک است، روغن آن روشن شود، گرچه آتش بدان نرسد، که نوری بالای نور است. خدا هر که را خواهد به نور خویش رهنمون شود، که خدا این مثال‌ها را برای مردم می‌زند که خدا به همه چیز داناست(نور:۳۵). خداوند نور خود را در رسولش تجلی نموده است. مقایسه

میان محراب و مشـــکوه(طاقی فراخ کـــه درآن چراغ نهند و قندیل گذارند)، آشـــکارا تاکیدی اســـت بر چراغی که در زاویه نیایش آویزند»(همان: ۹۸). نـــور محمدی، هدایت‌گر مسلمین است. در میان قندیل، کلمه الله با سوره فاتحه آذین شـــده که افتتاح قرآن و نماز اســـت. در وصف سوره الفاتحه این‌گونه گفته شده است:« امیرالمومنین علیه‌السلام فرمود: از پیغمبر خدا صلی‌الله علیه وآله وســـلم، شنیدم که فرمود: به تحقیق، خدای متعال به مـــن گفته: ای محمد، به تو هفت آیه از مثانی و قرآن عظیـــم داده‌ایم. پس فاتحه‌الکتاب را جدا کرد و بر من، منت گذاشـــت؛ آن را در برابر قرآن عظیم قرار داد. و به تحقیق، فاتحه‌الکتاب، بهترین چیزی اســـت، که در گنج‌های عرش اســـت؛ و خدای عزوجل، این سوره را به طور اختصاصی به محمـــد داد؛ و بدین ســـبب، او را با عزت کرد و هیچ یک از پیغمبرانش را با او در این فضیلت شـــریک نکرده است، به‌جز سلیمان که خدای تعالی به او «بسم الله الرحمن الرحیم» را از فاتحه الکتاب داده است»(سید هاشم،۱۳۸۹: ۱۰۴). قطعاً نظر بافنـــده، از قرار دادن این ســـوره، حضرت محمد (ص) بوده است.« چون خداوند بزرگ، خواست مراتب ارواح را بیافریند، به آن زُبده نورانی(جوهـــر اول)، نظر کرد. آن زبده نورانی بگداخت و به جوش-آمد»(سعیدی، ۱۳۸۷: ۳۰۹). دو گل شاه عباسی -که با ســـایر گل‌های متن تفاوت دارند- در کنار منبع نور قرار دارند، نمادی از حضرت فاطمه و حضرت علی(ع) هستند. در قسمت پایین محراب، چهارده گل شاه‌عباسی، نشانی از چهارده معصوم است.

همه گل‌های شاه‌عباســـی سرپایین و ســـنگین‌اند و به نظر می‌رسد، کامل و رســـیده و در اوج پختگی خود هستند. «در تشـــیع، رســـالت پیامبر مبتنی بر حیات باطنی و پیام نبوی اســـت، که مفهوم ولایت، نظر به همین معناست. زیرا ولایت در مرکز و باطـــن هر ولی‌الله یا دوســـتدار خداوند جای دارد. خاتم نبوت، یعنی مظهر نور محمدی و عقل یا کلام نخستین، جامع همه انبیای سابق و اصالت آن‌ها و خاتم دور نبوت است. این نور در حکم، نور واحد مضاعفی اســـت که در دو شخص پیامبر و امام، تشخص می‌یابد که اولی، سمتی از نور است که به سوی مردم معطوف گشـــته و دومی، به سمت خدا، رجوع به اصل با استعانت از معنای باطنی و پنهان وحی»(طهوری، ۱۳۹۴: ۹۸).

تصویر۸: نقش شراره‌های آتش در گوشه‌های بالای محراب. (ماخذ: نگارندگان)

حرکت پویای مارپیچ در شـــکل تکامل یافته‌اش اســـلیمی، ریشـــه در اعتقاداتی مقدس دارد. «تکرار نمادین اســـلیمی نوعی استذکار به انســـان بوده اســـت که همواره، او را برای رها شـــدن از عالم اســـفل و عروج به ملکوت و به سوی حق تعالی، یادآور باشد. به ســـخنی دیگر، منظور از تکرار، همان ذکر است»(موسوی‌لر و پورجعفر، ۱۳۸۰: ۱۰۱). بافت نقش شراره‌های آتش بر زمینه گوشه‌های محراب با ترکیب‌بندی ایســـتا و منظم و قرینه، یادآور امری متعالی در قالب تصویر است و سیر آسمانی انســـانی کامل به سوی آسمان را یادآور شده است. یک ویژگی الهی برای انسان‌های برگزیده ملکوتی که از نگارگـــری دوره ایلخانی به بعد، به هنرهای اســـلامی شیعی راه پیدا کرد.

مفاهیم متناســـب با اهـــداف غیاث‌الدین‌علـــی یزدی در به‌کارگیری اسلیمی، می‌تواند یادآوری سرسبزی بهشت در قرآن و احادیث اسلامی باشـــد؛ جایی که معصومین درآنجا حضور دارند. حرکت و پویایی منحنی مارپیچ و اســـلیمی، از نظر معنوی و مادی به یک وحـــدت صورت و معنای روبه کمال منتج می‌شـــود. پس حرکت از اولین لوازم رسیدن به تعالی به‌شمار می‌رود و برای متعالی شـــدن، باید به دنبال حقیقت بود.

خوشنویسی و کتابت آیات قرآن و ادعیه، روی پارچه‌هایی که مصارف دینی دارند، از اجزای اصلی نقوش بر روی پارچه‌های آیینی هستند، که علی‌رغم القای مفهوم قداست‌شان، عنصری تزیینی هم به‌شمار می‌آیند. در بیش‌تر پارچه‌هایی که جهت مراسم آیینی مذهبی تهیه شده‌اند، «احتمالا علما نقش مهمی در انتخاب متن کتیبه‌ها داشته‌اند. از آن‌جا که، آن‌ها با قرآن، دعا و حدیث بسیار آشنا بودند، قادر به انتخاب و تصمیم‌گیری در مورد آیات مذهبی برای بهترین و مناسب‌ترین محل بودند. برجسته‌ترین این علما، شیخ بهایی بود که در زمان شاه عباس می‌زیست و مولف آثار متفاوتی در علم و ریاضی بود» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۵۲).

در نوشته‌های پراکنده‌ای که به غیاث‌الدین علی یزدی پرداخته شده، او را فردی صاحب کمالات و تا حدی زاهد معرفی کرده‌اند. قطعاً شناخت او از جریان‌های فکری و عقیدتی زمانه‌اش کامل بوده است. اگر او را تنها تابع سفارش دهنده‌ای چون شاه ندانیم، بازتاب اندیشه، اعتقاد شیعی و باورش در انتقال طرز بینشش را نمی‌توان انکار کرد. او زیبایی را با کمال مورد تأمل قرار داده است. در این راستا، انتخاب نقش شمسه جهت قرار دادن نامش بی‌تعبیر نبوده است. «عدد هشت به‌عنوان عدد آسمانی در بین مسلمانان، به‌خصوص شیعیان شمرده می‌شود و شیعیان بر عدد هشت حرمت گذاشته‌اند. شمسه هشت در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، بسیار مورد استفاده قرار گرفته است» (کاظم‌پور و محمدزاده، ۱۳۹۶: ۹۰). قبر شیخ در وسط محوطه هشت ضلعی زیر گنبد الله‌الله، درون آرامگاه با صندوق چوبی منبت و خاتم کاری نفیس منقوش به شمسه، پوشیده شده است. نقش شمسه هشت از چرخش دو مربع پدید آمده که همواره، عدد رمزی خورشید محسوب می‌شود. «در اواسط و اواخر دوره صفوی، اشکال هندسی هشت ضلعی به‌وفور، استفاده شده است. این عدد بر هشتمین مرحله قداست، اشاره دارد که در آن، به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند. صوفی در این مرحله، تحت تاثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و آن‌ها را به‌دست می‌آورد» (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۵). مقدس بودن عدد هشت در اسلام، به‌صور متفاوت بیان شده است: هشت بهشت، هشت درب بهشت که در عرفان درب هشتم، در توبه و در همیشه باز است. نوشته عمل غیاث، بازگو کننده این است که، غیاث‌الدین خود را از نور الهی بی‌بهره ندانسته و در مقام آشنایی با تصوف زمانه، سرسپردگی خود را به شریعت تشیع نشان داده است.

نتیجه‌گیری

در زمینه بررسی منسوجات دوران تاریخی ایران، گام‌های موثری برداشته شده است. با این حال، در مورد بازتاب شرایط اجتماعی، اقتصادی، خصوصاً شرایط فرهنگی منعکس در منسوجات هر دوره تاریخی و بازتاب باورها و اعتقادات دینی در منسوجات آیینی نیاز است، مطالعات دقیق و بیش‌تری صورت گیرد. از این میان، تاثیر عقاید شیعی بر پارچه و منسوجات آیینی، در دوره صفویه نیز چندان مورد بررسی واقع نشده است. در بررسی تاریخ هنر ایران، محققانی چون پروفسور پوپ، تحقیقات خود را بیش‌تر به چگونگی و شیوه بافت پارچه‌ها، معطوف داشته‌اند؛ به‌طوری‌که، در مورد پارچه بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی در کتاب سیری در هنر ایران، وی نقوش آن را در حالتی از ضعف و طرب توصیف کرده است و به عقیده او، برای روپوش بقعه شیخ صفی‌الدین مناسب نبوده و عقیده داشته که، پارچه برای منظور دیگری بافته شده و بعدها برای پوشش قبر از آن، استفاده شده است. اما با تحلیل و تفسیر نمادین نقوش و کاربرد آیینی آن، می‌توان قطعاً تایید کرد که، این پارچه با تأثیر از مکتب فکری دوره صفوی و دیدگاه‌های شیعی، از همان ابتدای کار، برای چنین منظوری رقم خورده است.

اهمیت عقاید شیعی و اثرات روند تغییرات مذهب، از اواخر سده هشتم، از دوره تیموریان شکل گرفت و تا اوایل سده یازدهم هجری مورد توجه حکام و شاهان ایران بود؛ پس از این‌که صفویان، به قدرت رسیدند، باعث شد، تشیع به‌طور رسمی مذهب ایرانیان شود. به‌طوری‌که، بازتاب آن در بسیاری از هنرهای صفویان، خصوصاً در منسوجات آیینی منعکس شده است. این گونه منسوجات، وابستگی بین هنر بافت پارچه و روحانیت در اسلام را ارائه داده، و این دو، به‌شدت بر هم تأثیر گذاشته‌اند. با آغاز حکومت صفوی، تقویت و بسط عقاید شیعی، بیش از هر چیز در

مکتب فکری اصفهان، شـــکل گرفت و بر حاکمیت صفویان و آثار فرهنگـــی ایران، تاثیر زیادی گذاشـــت؛ به‌طوری که، کاربرد عناصر نمادین و تزیینی برگرفته از عقاید شیعی در منسوجات، بخشی از سیاست حاکمان صفوی شیعه مذهب شد و آنان از این راه، سعی در نشان دادن صداقت و وفاداری نســـبت به ائمه و ترویج آداب شـــیعی در میان عامه مردم کردند. ضرورت و اهمیت شـــکل‌گیری هنر شیعی، بیش‌تر به جنبه عقل و بصیـــرت در بین امت دینی، تکیه داشـــت. اصولاً، وظیفه تعلیمی به طور غیر مســـتقیم بر عهده هنر، عرفی است که از طریق سبک و روحیه هنرمند به یک سنت متصل اســـت. به نظر می‌رســـد، هدف از خلق آثار اسلامی، صرفاً ایجاد زیبایی نبوده اســـت، بلکه زیبایـــی، منزلگاه یا مرحله‌ای بوده که هنر، بایـــد از آن گذر می‌کرد و به مراحل بالاتر و متعالی می‌رسید. در این مورد، هنرمندان مسلمان موفق شـــده‌اند، تا چیزهایی را که نمی‌توان در عالم طبیعت به آن‌ها دســـت یافت، به‌وجود آورند. هرچه هنر، مقیدتر و خلاق‌تر، نشان دهنده درجات تقوی هنرمند مسلمان بوده است و این، خود شرط اصالت هنراســـلامی را تعیین کرده است.

در بافته غیاث‌الدین -که برای بقعه شـــیخ صفی‌الدین تهیه شده است- این روند، کاملا دیده می‌شود. به‌طوری که، عارف و هنرمند در آن، یکی شده‌است. با شهود و مکاشفه در برابر علایم و رمزها و نشانه‌های اختصاری، تمام تجربه‌ای را که از آموزه‌ای دینی، استعداد، عقل و عاطفه سرچشمه گرفته، در این پارچه، یک‌جا می‌توان دید. تنها جاه‌طلبانه‌ترین آرزوی او این بود که، پرده از اموری که روزمره نیســـتند، برگیرد؛ و تعقلی جاودانه را با تاییدی بر نامـــش بر متن پارچه، نمایان ســـازد. او، با استفاده از نقوشی ســـاده و عمومی در هنرهای ســـنتی و با قرار دادن آن‌ها در نظمی مشخص، کمک کرد تا معنای واقعی ولایت، در اثـــرش هویدا گردد. او دو هدف را دنبال کرده اســـت: اول، زیبایی و دوم، نگهبانی و محافظت از مفهوم آن؛ زیرا زیبایی را به‌تنهایی مطلوب ندانسته، بلکه زیبایی را با کمال مورد تأمل قرار داده است. بررسی تعدادی از منســـوجات آیینی -که در بخش اسلامی موزه ملی ایران موجود است- مسیر این تحقیق را ممکن ساخت. لازم است، در اینجا از دســـت‌اندرکاران محترم موزه ملی ایران تشـــکر نمایم. با تکیه بر نظریه پانوفسکی، در بررسی نمونه‌موجود، رابطه هنـــر پارچه بافی و مذهب صفوی تا حدودی روشـــن شده است. در مورد این پارچه نفیس، می‌توان اذعان داشت، که کتاب آسمانی، تمثیل و تأویل، به آن معنی که در تصوف و تشیع آمده است، به همراه هنر، همگی به درجات مختلف در آن، نمود دارند.

پی‌نوشت

۱. بقاع جمع بقعه، به معنی اماکن متبرکه، زیارت‌گاه‌ها، مزارها است(عمید، ۱۳۶۳: ۵۵۵).

۲. ابوالفتح اســـحاق بن امین‌الدین جبرابیل عارف نامی ایران(فوت:۷۳۵هجری) که صفویان نسب خود را منسوب به او می‌دانستند (معین، ۱۳۶۳: ۱۰۲۱). شیخ صفی از عارفان نامی عهد اولجایتو و پسرش، ابوسعید بهادرخان ایلخانی، بود.

۳. ظهور چشم‌گیر مکتب فکری اصفهان زمانی شـــکل گرفت که اصفهان توسط صفویان به عنوان پایتخت انتخاب شـــد. «حکمایی چون سید محمدباقر استرآبادی (میرداماد) و شیخ بهاءالدین محمد عاملی(شیخ بهایی) و سید ابوالقاسم موسوی حسینی(میرفندرسکی) در آن رحل اقامت افکنده و بازار مباحث فلسفی رونق بسزا یافت» (مدرس مطلق، ۱۳۸۹: ۷).

۴. شمایل شناسی اروین پانوفســـکی، «رویکرد نظری در حیطه‌ی هنر اســـت که در زمره روش‌های تحقیق کیفی قرار می‌گیرد. می‌توان برای این رویکرد قدمتی به اندازه تاریخ هنر لحاظ کرد»(عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۹).

۵. هاینریش اشمیت: Heinrich Schmidt منتقد و کارشناس هنرهای اسلامی موزه بریتانیا در سال ۱۹۲۵ ، نام غیاث‌الدین را در متن پارچه بازخوانی کرد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۵۰۰-۲۵۴۹).

۶. شمسه از نقوش هندسی اسلامی است که در همه هنرهای اسلامی به عنوان مظهر نور الهی و نماد خورشید به‌کار برده شده است. مفهوم نمادین اسطوره این نقش، به ادوار پیش از اسلام و آیین مهری باز می‌گردد. «این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی اســـت. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شـــده است. نقش شمسه با توجه به معنای ســـوره ۲۴ آیه ۳۵ قرآن کریم: الله نورالسماوات والاعرض، به عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشـــاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشـــید را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد(ص) ذکر کرده‌اند» (خزایی، ۱۳۸۷: ۵۹).

۷. واگیره اصطلاح سنتی راپرت است و به معنی نقش‌مایه‌ای است که در طراحی پارچه تکرار شود. به راپرت واحد طرح نیز گفته می‌شود.

منابع

- ***قرآن کریم***. از روی قرآن سلطانی، ترجمه بصیرالملک، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان.
- ابن بزاز، توکل بن اسماعیل(۱۳۷۷). ***صفوه الصفا***: در ترجمه احوال و اقوال و کرامات شیخ صفی الدین اسحق اردبیلی، مقدمه و تصحیح غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: زریاب.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ(۱۳۷۸). ***هنر و معماری اسلامی***، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان(۱۳۷۹). ***اوج‌های درخشان هنر ایران***، ترجمه هرمز عبدالهی و روئین پاکباز، تهران، آگه.
- افضل طوسی، عفت‌السادات(۱۳۸۸). ***از خوشنویسی تا تایپوگرافی***، تهران: هیرمند.
- ای وولف، هانس(۱۳۷۲). ***صنایع دستی کهن***، سیروس ابراهیم‌زاده، تهران: انتشارات و آموزش اسلامی.
- بلخاری، حسن(۱۳۸۴). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، جلد ۱ و ۲، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۵). ***هنر اسلامی، زبان و بیان***، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بهشتی‌پور، مهدی(۱۳۴۳). ***تاریخچه صنعت نساجی ایران***، جلد اول، تهران: اکونومیست.
- بیکر، پاتریشیا(۱۳۸۵). ***منسوجات اسلامی***، مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات اسلامی.
- پوپ، آرتور اپهام، آکرمن، فیلیس(۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، جلد۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور اپهام(۱۳۸۰). ***هنر ایران***، با همکاری فیلیس اکرمن و اریک شرودر، پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
- جدی، محمد جواد(۱۳۹۴). ***درآمدی بر آداب معنوی در هنرهای سنتی***، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- جعفریان، رسول(۱۳۸۹). ***صفویه در عرصه دین، فرهنگ، سیاست***، جلد۳، تهران: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- چیت‌سازان، امیر حسین(۱۳۸۵). «***بازتاب هنر کاشان در صناعت فرش صفویان***»، شناخت کاشان، شماره ۳، ۱۰۸-۱۲۰.
- حسینی، سید هاشم(۱۳۹۰). «***کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی***»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۴، ۷-۲۴.
- خزایی، محمد(۱۳۸۷). «***شمسه نقش حضرت محمد(ص) در هنر اسلامی ایران***»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، ۵۶-۶۲.
- خیرالهی ازناوله، مژگان؛ خزایی، محمد و نعمتی بابایلو، علی(۱۳۹۰). «***بازخوانی آموزه‌های شیعی در مضامین کتیبه-های صندوق‌های چوبی مقابر سده هشتم هجری در بناهای آرامگاهی شیخ صفی‌الدین اردبیلی***»، بیناب(سوره مهر)، شماره ۱۸، ۱۲۶-۱۴۱.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۱). «***غیاث نقشبند، نقاشی توانا، شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره دست***»، هنر و مردم، دوره ۱، شماره ۱، ۷-۱۱.
- ذابح، ابوالفضل(۱۳۶۴). «***خوشنویسی در جهان اسلام***»، هنر، شماره ۸، ۴۴-۷۷.
- روح‌فر، زهره(۱۳۸۹). ***نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی***، چ. دوم، تهران: سمت.
- ساریخانی، مجید، حسن هاشمی زرج‌آبادی، محمود طاووسی(۱۳۹۳). «***نقش قرآن کریم در آفرینش هنری و شیوه‌های مختلف کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران***»، تهران، نگارینه هنر اسلامی، شماره ۱، ۶-۱۸.
- ستاری، جلال(۱۳۷۶). ***رمز اندیشه و هنر قدسی***، تهران: مرکز.
- سعیدی، گل‌بابا(۱۳۸۷). ***فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی ابن عربی***، تهران: زوار.
- بی‌نام (۱۳۶۲). «***محراب، جلوه‌گاه اصیل هنر تزیینی اسلامی***»، هنر، شماره ۳، ۱۵۲-۱۶۳.
- سیدهاشم بن سلیمان، بحرانی(۱۳۸۹). ***تفسیر روایی البرهان***، ترجمه رضا ناظمیان، صادق خورشا و علی گنجیان، تهران: کتاب صبح.
- شایسته‌فر، مهناز(۱۳۸۴). ***هنر شیعی، عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان***، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شین دشتگل، هلنا(۱۳۸۹). ***معراج‌نگاری نسخه‌های خطی از نقاشی‌های مردمی با نگاهی بر پیکرنگاری حضرت محمد(ص) سده‌های ۱۴-۸ ه.ق.***، تهران: علمی و فرهنگی.
- طهوری، نیر(۱۳۹۴). ***درآمدی بر آداب معنوی در هنرهای سنتی***، مجموعه مقالات زیر نظر ایرج داداشی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- عمید، حسن(۱۳۶۳) ***فرهنگ فارسی عمید***، جلد اول، تهران: امیر کبیر.
- عوض‌پور، بهروز(۱۳۹۵). ***رسال‌های در رباب آیکونولوژی***، تهران: کتاب آرایی ایرانی.
- فرشید نیک، فرزانه؛ افهمی، رضا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۸۸). «***نشانه شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش***»، گلجام، شماره ۱۴، ۹-۲۹.
- کاظم‌پور، مهدی و محمدزاده، مهدی(۱۳۹۶). «***نقش شمسه و ستاره بر روی در چوبی ورودی به حیاط بقعه شیخ صفی‌الدین***»، نگره، شماره ۴۴، ۷-۲۴.
- کربن، هانری(۱۳۸۵). ***مجموعه مقالات هانری کربن***، تدوین محمد امین شاهجویی زیر نظر شهرام پازوکی، تهران: حقیقت.
- کونل ارنست(۱۳۶۴). ***اسلیمی و ختایی، گلهای شاه عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزیینی***، ترجمه آقامیری، محمد باقر اقدسیه، هادی مالکی و شهریار، تهران: فرهنگسرا.
- مدرس مطلق، سید محمدعلی(۱۳۸۹). ***مکتب فلسفی اصفهان***، تهران: فرهنگستان هنر.
- معین، محمد(۱۳۶۳). فرهنگ فارسی، جلد ۱، تهران: امیر کبیر.

- موسوی لر، اشرف و پورجعفر، محمدرضا(۱۳۸۰). «***اسلیمی کهن، نمادی مقدس و زیبا در گفتار تصویری ادیان***»، هنر، سال نوزدهم دوره جدید، شماره ۴۸، ۱۰۱-۱۱۲.
- نصری، امیر(۱۳۹۱). «***خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی***» کیمیای هنر، سال اول، شماره ۶، ۷-۲۰.
- ویلسون، اوا(۱۳۸۰). طرح‌های اسلامی، ترجمه محمدرضا ریاضی، تهران: سمت.
- هراتی، محمد مهدی(۱۳۹۴). ***درآمدی بر آداب معنوی در هنرهای سنتی***، مجموعه مقالات زیر نظر ایرج داداشی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- هزاوه‌ای، هادی (۱۳۶۳). «***اسلیمی زبان از یاد رفته***»، هنر، شماره ۶، ۹۰-۱۱۷.
- هیل، درک و گرابر، اولگ(۱۳۷۵). ***معماری و تزیینات اسلامی***، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: علمی و فرهنگی.