مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2021.530651.1071

تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی

(موزه لس‌آنجلس)

مریم متفکر آزاد*[1]
۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، عضو هیئت‌علمی دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران
محمد خزایی (نویسنده مسئول) **[2]
۲. دانشیار، عضو هیئت‌علمی گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۲۴
صفحه ۸۸-۱۰۵

فردوس هنر
شماره پنجم
تابستان ۱۴۰۰

چکیده

بیان مسئله: قالی ایرانی با زبان هنری و تصویری به‌عنوان تجلیگاه عناصر بصری و نمادین جلوه نموده است. وجود مفاهیم نمادین در قالب عناصر بصری در قالی ایرانی ریشه در فرهنگ ایرانی - اسلامی دارد، از جمله نمودهای بارز آن قالی شیخ صفی متعلق به دوران صفویه است. این قالی را می‌توان یکی از نمونه‌های بارز کاربرد عناصر بصری و نمادین در هنر قالی ایرانی دانست. این اثر نفیس به‌عنوان مجموعه‌ای ارزشمند از نقش‌مایه‌ها و موتیف‌هایی با مفاهیم ایرانی - اسلامی است. این پژوهش به خوانش تصویری و بررسی عناصر بصری یکی از دو نمونه قالی شیخ صفی (نمونهٔ موجود در موزه شهر لس‌آنجلس) پرداخته است.

هدف مقاله: هدف از این پژوهش شناخت و معرفی عناصر تصویری و نقش‌مایه‌های قالی ایرانی - اسلامی باتوجه‌به شاهکارهای هنری موجود و روشن ساختن مفاهیم نمادین آنها بوده که پایه و اساس هنر تصویری اسلامی - ایرانی را آشکار می‌سازد.

سؤال مقاله: در راستای این پژوهش این سؤالات مطرح بوده که قالی ایرانی تا چه اندازه به‌عنوان یکی از قالب‌های هنری عناصر و نقش‌مایه‌های نمادین ایرانی - اسلامی را انتقال داده است؟ ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی دارای چه بنیان‌هایی هستند؟

روش تحقیق: این تحقیق از نظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر هدف توصیفی - تحلیلی بوده. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد، ساختار این قالی برگرفته از مفهوم بهشت مینوی و باغ مینوی اسلامی - ایرانی است. وجود عناصری بصری چون لچک، ترنج و شمسه مرکزی یا همان ترنج و قندیل هرکدام نشانی از بار معنایی نمادین موجود در این قالی است. کاربرد نقش‌مایه‌ها با ابعاد زیبایی‌شناختی در ظاهر و ساختار قالی به همراه مفاهیم خاص از جمله ویژگی‌های این قالی نفیس است.

واژگان کلیدی: قالی، شیخ صفی، صفویه، نقوش نمادین.

* M.motafakker@tabriziau.ac.ir
**Khazaiem@modares.ac.ir

این مقاله برگرفته از مطالب درسی دوره دکتری با عنوان «طراحی در هنرهای اسلامی» دکتر محمد خزایی در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.

Article Research Original
10.30508/FHJA.2021.530651.1071

Analysis of Visual Elements of Iranian Carpets in Video Reading Sheikh Safi Carpet

(Los Angeles Museum)

Maryam Motafakker azad [*1]
Ph.D. Candidate in Islamic Art, Faculty Member of Tabriz Islamic Art University, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
Dr. Mohammad Khazaei (Author)[* *2]
Associate Professor, Department of Graphics (visual communication), Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 18/5/2021
Accepted: 15/8/2021
Page 89-105

Abstract:

Iranian rug has been manifested with artistic and visual language as a representation of visual and symbolic elements. Presence of symbolic concepts in the form of visual elements in the Iranian rug is rooted in Iranian-Islamic culture, including the prominent manifestations of Sheikh Safi rug belonging to the Safavid era. During this period, a number of exquisite rugs in the history of Iranian rug weaving have been woven such as Sheikh Safi Ardebili rug, which was one of the examples of bergamot rugs. This rug is one of the valuable rugs of Safavid history and belongs to the northwest of Iran. This artistic masterpiece like other expensive Safavid art works (especially rug weaving) is a clear representation of the ideological, intellectual and spiritual situations of that time in addition to its artistic and aesthetic value. Symbolic designs and motifs have been used in this rug that express the values, messages, and valuable meanings of the Safavid era. Sheikh Safi Ardebili rug was one of the important documents in the history of Iranian-Islamic culture and art, since the existence of symbolic visual motifs used in this rug with deep mental and intellectual support indicates the thinking and way of life of the people of the Safavid era as one of the brilliant periods of Iranian art. This rug can be considered as one of the prominent examples of using visual and symbolic elements in Iranian rug waving art. This exquisite work is a valuable collection of motifs with Iranian-Islamic concepts. In order to percept the symbolic concepts used in Iranian-Islamic arts, especially Iranian rugs, a visual reading of the visual elements of one of the two samples of Sheikh Safi Ardebili rugs (the sample in the Los Angeles City Museum) has been performed in this research. In this regard, due to the reference and artistic source of the motifs and visual elements of this rug, it has been tried to find out the original concepts of Iranian-

* M.motafakker@tabriziau.ac.ir
**Khazaiem@modares.ac.ir

Islamic art by studying these motifs and the basic concepts behind their formation.

Goals: The goal of this research was to identify and introduce the visual elements and motifs of Iranian-Islamic rugs according to the existing artistic masterpieces and to clarify their symbolic concepts that reveal the basis of Islamic-Iranian visual art. In this research, by examining the valuable sample of Sheikh Safi rug in the Los Angeles Museum from the Safavid era, it has been tried to introduce and study the visual elements of the motifs of this rug. In this way, we can recognize the deep intellectual support of the Iranian rug motifs that have appeared in the form of symbolic motifs.

Questions: In line with this research, the following questions have been raised: to what extent has Iranian rug, as one of the artistic forms, conveyed Iranian-Islamic symbolic elements and motifs? What are the foundations of the visual and symbolic features of Sheikh Safi rug motifs?

Research Method: This research is a historical research in terms of time and it is descriptive-analytical in terms of purpose. The method of collecting information is documentary.

Conclusion: The results showed that the growth, creativity and creation of golden examples of art works in the Safavid era, which was also the peak of Iranian rug weaving, was due to social, religious conditions and innovative views in the field of art. Presence of artistic masterpieces in various fields, including the rug itself, has testified the rise of the arts in this period. Sheikh Safi rug has a flexible and bergamot design and the structure of the text and margins, which is manifested with a coherent structure of visual elements along with the symbolic concept of the garden of eternal paradise and a manifestation of unity in multiplicity. By studying the symbolic concepts of Sheikh Safi rug motifs and their combinations way in a structure that is based on the concept of paradise gardens in Islam, it can be found that the selection of patterns and visual elements used in this rug is conscious and in line with cultural infrastructure and a Safavid ritual. The structure of this rug is derived from the concept of Minoan paradise and Iranian-Islamic Minoan garden, because the motifs of Iranian rugs indicate a transcendental world. The use of motifs with aesthetic dimensions in the appearance and structure of the rug along with special and symbolic concepts are among the features of this exquisite rug. In such a way that visual elements including elastic, bergamot and central sun or the same bergamot and candlestick are manifested in a coherent combination with their symbolic semantic load. The unique structure of the designs in this rug can be considered as the composition and unity of the designs around the axis of the bergamot, which can be achieved by using balance and bergamot maps (bergamot, elastics, and margins) in combination with other elements. The Islamic patterns movement along with the motifs of Laleh Abbasi has created a single combination around the axis of the central bergamot with a chandelier, which is a clear manifestation of unity in the multiplicity and garden of Iranian-Islamic art. The structure of the rug is visible with flowers, buds, leaves and stems as khatai motifs along with a spiral structure moving in combination with the margins that depict the uniqueness of God and express the concept of unity in plurality. Presence of a pair of chandeliers in this rug is another prominent feature of this work because chandelier motif is rooted in the importance of the concept of light in Iranian-Islamic art. The chandelier can be considered as a symbol of a means that passes the material light through the knots and heavenly patterns, so that what is seen is more similar to spiritual light. In examining the visual elements, the proportionate of the patterns in combination with the brilliant color scheme is more visible. In this rug, the design and color in a harmonious combination with each other and with a suitable arrangement in each part have caused the eyes to rotate throughout the work and have appeared to convey a single concept.

Keywords: rug, Sheikh Safi, Safavid, symbolic designs.

References:

Azarpad, Hassan, (1993), Heshmati Razi, Fazlollah, Farshnameh Iran, Tehran, Institute of Cultural Studies and Research.

Espanani, Mohammad Ali, (2008), Safavid carpet from the perspective of innovation in design and role, Quarterly Journal of Iranian Carpet Scientific Association, No. 9

Eskandarpour Khorami, Parviz, (2001), Khatai Flowers, Printing and Publishing Organization of

the Ministry of Islamic Guidance, Tehran, third edition.
Eskandarpour Khorami, Parviz (2004), Islamic and signs, published by the Ministry of Culture and Islamic Guidance, Tehran.
Adoraz, S., (1989), Iranian rug, translated by Mahin Dokht Saba, Farhangsara Publishing House, Tehran.
Afrazizadeh, Seyed Feizollah, Rad, Parisa, (2017), Shamseh, the symbol of light and unity in Islamic art, Quarterly Journal of Strategic Studies of Humanities and Islamic Sciences, First Year, No. 7.
Afshar, Iraj, (1997), An Inquiry into the History of Iranian Art (Collection of Art Articles Based on Index) by: Mohammad Abdoli, Razieh Garkani, Jamal Honar Publishing Institute - Article 33, Samsari, Mohammad, The Importance of Horses and Its Decorations in Ancient Persia.
Boyleston, Nicholas, (2008), Kumarasumami and the Interpretation of Symbols, translated by Mohtabi Safipour, Journal of the Academy of Arts, No. 9.
Chitsazian, Amir Hossein, (2001), A Study of the Reasons for the Continuity and Prosperity of Iranian Carpet Weaving in the Islamic Era, Proceedings of the First Conference on Islamic Art in Iran, by Mohammad Khazaei, Institute of Islamic Art Studies, Tehran.
Chitsazian, Amir Hossein, (2006), Symbolism and its Impact on Iranian Carpets, Goljam, No. 4-5, pp. 37-56.
Heshmati Razi, Fazlollah, (2016), History of Carpet (Evolution of Carpet Weaving in Iran), Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samat), Tehran.
Khazaei, Mohammad, (2001), Symbolism in Islamic Art: A Symbolic Interpretation of Patterns in Iranian Art, Proceedings of the First Conference of Islamic Arts in Iran, by Mohammad Khazaei, Institute of Islamic Art Studies, Tehran.
Khajeh Ahmad Attari, Alireza, Ashouri Mohammad Taghi, Arbabi, Bijan, Keshavarz Afshar, Mehdi, (2015), The discourse of the garden on the Safavid carpet, Goljam, No. 28.
Dimand, S, M, (1379), Weavings and carpets of the Safavid era, the brilliant peaks of Iranian art, Richard Ettinghausen and Ali Yarshater, translated by Hormoz Abdollahi and Rouin Pakbaz, Agha Publishing, Tehran.
W. Fariyeh, (1374), Iranian Arts, translated by Parviz Marzban, Farzan, Tehran.
Roemer, H.R. (2001) The Rise of the Safavids, History of Iran during the Safavid Period, Cambridge University Research, translated by Yaghoub Azhand, Tehran, Jami.
Jouleh, Touraj, (2012), Carpet Recognition: Some Theoretical Foundations and Intellectual Infrastructures, Tehran, Yasavoli.
Jouleh, Touraj., (2002), Research in Iranian Carpets, Tehran, Yasavoli.
Saei, Ali, (2007), Iranian weaving and weaving from ancient times, Institute of Humanities and Cultural Studies - History Review, No. 4, Year 5, pp. 37-68.
Shafiei,Fatemeh,Fazeli,Alireza,Azadi,Mohammad Javad, (2014), A Study of the Manifestation of the Code of Light in Islamic Architecture (Based on Suhrawardi's Enlightenment View of Light and Emphasis on the Indices of Islamic Mosques), Journal of Islamic Art Painting, No. 3.
Kazempour, Mehdi, Mohammadzadeh, Mehdi, (1396), A comparative study of Shiite symbolic motifs of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili with the Yazd Grand Mosque, Nagreh, No. 44, pp. 84-97.
Connell, Ernst, (1976), Islamic Art, translated by Houshang Taheri, Tehran, Toos Publications.
Mirzaei, Abdullah, Arefpour, Fatemeh, (2014), Some Theoretical Foundations and Intellectual Infrastructures in Carpet Recognition with Emphasis on the Safavid Dynasty and Carpet Weaving Developments, Art Book Critique Quarterly, First Year, No. 3 and 4, pp. 131-150.
Walker, Daniel, (2005), Carpets of the Safavid Era - Iranica Encyclopedia - Edited by Ehsan Yarshater - Translation: R. Lali Khamseh, Tehran, Niloufar.
Yarshater, Ehsan, (2005), History and Art of Carpet Weaving in Iran - Based on Iranica Encyclopedia, Translation: R. Lali Khamseh, Niloufar Publications, Golshan Printing.

مقدمه و بیان مسئله:

هنرهای ایرانی - اسلامی با مفاهیم نمادین همواره پیوستگی و هماهنگی در عناصر بصری و تصویری را به نمایش می‌گذارد. نقش‌مایه‌های بصری نمادین گویای مفاهیم ارزشمندی از فرهنگ ایرانی - اسلامی بوده که در طول تاریخ در شاهکارهای هنری گوناگون نمایان شده‌اند. قالی ایرانی یکی از قدیمی‌ترین هنرهای سنتی ایرانی - اسلامی با زبان نمادین، مفاهیم و آرمان‌های ایرانی - اسلامی را نمایان می‌سازد. وجود شاهکارهای بزرگ هنری از ادوار درخشان هنر قالی نمود بارز عناصر بصری با مفاهیمی بوده که از فرهنگ ایرانی - اسلامی نشأت گرفته‌اند. به عبارتی آثار هنری ادوار درخشان هنری ایرانی به‌عنوان سندی تاریخی همواره راهگشای شناخت زبان و بیان هنر ایرانی بوده‌اند.

قالی ایرانی به دلیل سابقه طولانی و همچنین تنوع نقش‌مایه‌ها نمود بارزی از مفاهیم نابی بوده که در ادوار مختلف با نقش‌مایه‌های متنوع و بن‌مایه مشترک گویای هنر اصیل ایرانی - اسلامی بوده است. در این پژوهش جهت پی‌بردن به مفاهیم نمادین به‌کاررفته در هنرهای و به‌ویژه قالی‌های ایرانی به مطالعه و خوانش تصویری عناصر بصری یکی از شاهکارهای بزرگ هنری دوران صفویه یعنی یکی از دو قالی شیخ صفی اردبیلی پرداخته شده است. قالی شیخ صفی اردبیلی به‌عنوان یکی از اسناد مهم تاریخ فرهنگ و هنر ایرانی - اسلامی بوده؛ چرا که وجود نقش‌مایه‌های بصری نمادین به‌کاررفته در این قالی با پشتوانه ذهنی و فکری عمیق از تفکر و نحوه زندگی مردمان دوران صفویه به‌عنوان یکی از ادوار درخشان هنری ایرانی حکایت دارد. در دوران صفویان به دلیل وجود شرایط و ویژگی‌هایی چون رواج و گسترش رسمی مذهب تشیع و ساختاری اجتماعی و سیاسی منسجم و برقراری روابط تجاری داخلی و خارجی شاهد رشد و بالندگی هنرها بوده‌ایم. قالی نیز به‌عنوان یکی از هنرهای سنتی در کنار سایر هنرها در این دوران رشد و نمو یافته و شاهکار بزرگی چون قالی شیخ صفی تولید شده‌اند. در این راستا به دلیل مرجع و منبع بودن نقش‌مایه و عناصر بصری این قالی با مطالعه این نقش‌مایه‌ها و مفاهیم بنیادین پشتوانه شکل‌گیری آنها سعی در رسیدن به مفاهیم اصیل هنر ایرانی - اسلامی داریم. هدف معرفی و تحلیل مفاهیم نمادین عناصر بصری به‌کاررفته در شاهکارهای بزرگ هنری چون قالی شیخ صفی بوده که پشتوانه عظیم فکری داشته که در قالب نقوش جلوه نموده و باقی‌مانده‌اند. مطالعه و تحلیل نقش‌مایه‌های بصری نمادین در قالی ایرانی با وجود نمونه‌های ارزشمند کمک شایانی در جهت رسیدن به بنیان‌های فکری هنر ایرانی - اسلامی می‌نماید.

روش تحقیق:

این تحقیق از نظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر هدف توصیفی - تحلیلی انجام است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

مبانی نظری:

مطالعه و پژوهش هنرهای سنتی ایرانی - اسلامی همواره نیاز ضروری در شناخت هنرهای معاصر است. به عبارتی جهت درک و مطالعه پیرامون هنرهای سنتی معاصر، می‌توان با آشنایی با عناصر بصری نمادین و نقش‌مایه‌ها، گام بزرگی را در جهت شناخت آنها برداشت. قالی از جمله مهم‌ترین هنرهای ایرانی - اسلامی است که به دلیل داشتن پشتوانه مفهومی همواره نمود بارز روح زمان و فرهنگ ناب ایرانی - اسلامی بوده است. قالی ایرانی با بار معنایی عمیق خود در دوران صفویه (به‌عنوان یکی از ادوار درخشان هنر اسلامی - ایرانی) همگام با مفاهیم ارزشمند موجود در فرهنگ صفوی رشد و نمود یافت که از جمله درخشان‌ترین نمودهای آن را

می‌توان قالی شیخ صفی دانست. این پژوهش به مطالعه قالی شیخ صفی یکی از ارزشمندترین نمونه‌های قالی دوران صفویه به‌عنوان سندی تاریخی پرداخته است. وجود عناصر بصری و نقش‌مایه‌های نمادین این شاهکار بزرگ دوران صفویه حاکی از تأثیرات تمدن و فرهنگ اصیل اسلامی - ایرانی دارد.

در راستای این پژوهش جهت رسیدن به مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی نیاز به شناخت مفاهیم رایج هنر ایران در دوران صفویه است؛ بنابراین در مرحله نخست ذکر مبانی نظری و بنیان‌های اصلی در این راستا کمک شایانی در جهت شناخت مفاهیم نمادین این شاهکار بزرگ هنر قالیبافی اسلامی - ایرانی دارد. در راستای شناخت مبانی نظری علاوه بر آشنایی با مفاهیم رایج در فرهنگ و هنر و به‌ویژه قالی دوران صفویه، شناخت مفاهیم ناب پشتوانه این نقش‌مایه‌ها کمک شایانی می‌نماید؛ بنابراین در این مجال به بررسی ویژگی‌های قالی‌های دوران صفویه، بررسی موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های موجود در قالی شیخ صفی و همچنین بررسی مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی پرداخته خواهد شد.

پیشینه تحقیق:

مطالعات گوناگونی پیرامون عناصر بصری و مفاهیم نمادین قالیبافی ایرانی - اسلامی توسط پژوهشگران هنر اسلامی صورت پذیرفته است. در راستای مطالعه پیرامون قالی‌های دوران صفوی و به‌ویژه شاهکار بزرگ این دوران یعنی قالی شیخ صفی که این قالی نمود بارز و سند مهمی از هنر قالی ایرانی است، در این راستا مطالعه کتب و مقالات راهگشای این پژوهش خواهد بود. کتاب شناخت فرش (۱۳۹۱)، به بررسی برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری هنر و تاریخ قالی‌بافی ایران پرداخته و به معرفی شصت تخته قالی نفیس و زیبا اختصاص‌داده‌شده است. «پیشینهٔ فرش‌شناسی در جهان، شناختی از اولین برخوردهای علمی پژوهشگران خارجی هنر ایران با فرش‌های ایرانی به دست داده است و همچنین سبک و مکتب در دانش فرش‌شناسی» نام دارد که به تبیین این دو اصطلاح و تعاریف آن ها از نگاه فرش‌شناسی پرداخته است. چیت‌سازیان (۱۳۸۵) در مقاله‌ای تحت عنوان نمادگرایی و تأثیر آن بر فرش ایران به معرفی مبانی نظری نمادگرایی در فرش و ساختار آن پرداخته و برای نخستین‌بار طبقه‌بندی و دسته‌بندی مناسبی جهت مطالعه پیرامون آن انجام داده است. محمدعلی اسپنانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقشمعتقد است قرن دهم و یازدهم هجری مقارن با تجدید حیات شوکت و عظمت هنر ایرانی است که در پرتو این تحول هنر فرش به منزلتی عالی دست‌یافته و موجب ایجاد الگوهایی اصیل و ترکیباتی نو شده است. در این مقاله با انگیزه تبیین نوآورانه طرح و نقش فرش عصر طلایی به ارائه قراین و شواهدی در این زمینه پرداخته شده است.

علاوه بر مطالب و مقاله‌های ذکر شده کتب و مقالات بسیاری در زمینه فرش‌بافی ایرانی وجود داشته که مطالعه پیرامون آنها می‌تواند کمک شایانی در جهت شناخت قالی ایرانی نماید. این پژوهش سعی بر آن دارد با مطالعه نمونه ارزشمندی از آثار و شاهکارهای بزرگ یکی از ادوار درخشان هنر قالیبافی ایرانی یعنی دوران صفویه، به مطالعه در عناصر بصری و نقش‌مایه‌ها و نمادهای مفهومی به‌کاررفته در قالی ایرانی - اسلامی بپردازد.

ویژگی‌های قالی‌های دوران صفویه:

جهت شناخت فرهنگ و هنر هر دوره‌ای آشنایی با شرایط اجتماعی و شرایط فرهنگی حاکم بر آن ادوار اهمیت بسزایی دارد. باتوجه‌به وجود و تاکید منابع مختلف موجود در کتب، سفرنامه‌ها و مقالات تاریخی و... دوران صفویه نقطه عطفی در هنر و فرهنگ ایرانی- اسلامی به شمار می‌رود. هنر دوران صفویه را از ابعاد مختلف می‌توان موردمطالعه و بررسی قرار داد. در یک تقسیم‌بندی می‌توان گفت از مهم‌ترین ویژگی‌های بنیادین حکومت صفوی رواج و گسترش رسمی مذهب تشیع و ساختاری اجتماعی و سیاسی منسجم و برقراری روابط تجاری داخلی و خارجی موجب رشد و بالندگی هنرها بوده است (رویمر،۱۳۸۰: ۹). علاوه بر وجود شرایط اجتماعی و پیرامونی مناسب برای هنرها در دوران صفوی، ویژگی بارز هنرهای این دوران را باید در نگاه نو به هنرها دانست. خلاقیت و آفرینش نمونه‌های طلایی هنری در این دوران در سایه وجود نگاه نوآورانه در عرصه هنرها بوده است. وجود شاهکارهای هنری در زمینه‌های مختلف خود گواهی بر اعتلای هنرها در این دوران داشته است. به‌عنوان نمونه در زمینه فرش‌بافی آن چه باعث رونق و ماندگاری صدها نمونه قالی‌بافته شده از زمان صفویه تا به امروز است ... ایجاد ثبات سیاسی در کشور، علاقه شدید پادشاهان صفوی به هنرهای سنتی به‌ویژه قالی‌بافی،

توجه خاص به ارتقای کیفیت بافت، دسترسی مطلوب به مواد اولیهٔ مرغوب و مهم‌تر از همه، حمایت بی‌دریغ از هنرمندان و بازرگانان فرش که حتی بعدها نیز کمتر سابقه داشته است، وابسته است (میرزایی و دیگران، ۱۳۹۳:۱۴۴). باتوجه‌به آنچه در منابع تاریخی ذکر گردیده است، اوج هنر فرش‌بافی ایران و کمال زیبایی در فرش ایرانی را باید دوران حکومت صفویان دانست. حشمتی رضی در تاریخ فرش با اشاره به دوران صفویه ذکر می‌نماید که رواج قالیبافی و بروز نمونه‌های درخشان از هنر قالیبافی در زمان پادشاهان صفوی به‌ویژه شاه اسماعیل (۹۰۷-۹۳۰ ق) در تبریز و شاه تهماسب (۹۳۰-۹۸۴ ق) در قزوین و همچنین شاه‌عباس (۹۹۶-۱۰۳۸ق) در اصفهان بیشتر از سایرین بوده است (حشمتی رضوی،۱۳۹۵: ۱۸۳). در منابع آمده است که شاه اسماعیل با حمایت از هنرمندان در تبریز، این شهر را به مرکز هنری و فرهنگی تبدیل نمود به‌نحوی‌که کارگاه‌های بافت قالی در آن شهر دایر نمود. همچنین در دوران شاه تهماسب قالی‌بافی به اعلی درجه خود رسید و قالی‌های نفیس بافته شدند (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۷). در دوران شاه تهماسب صفوی تعدادی از قالی‌های نفیس و مشهور تاریخ قالیبافی ایرانی چون قالی شیخ صفی اردبیلی بافته شد. در یک جمع‌بندی می‌توان گفت که آثار هنری نفیس باقی‌مانده از صفویان (به‌ویژه قالی‌بافی)گویای این امر است که هنرهای این دوران علاوه بر ارزش زیبایی‌شناسانه، نمود بارز شرایط عقیدتی و فکری و معنوی آن دوران بوده‌اند. استفاده از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های نمادین که به شکلی می‌توانست مرجع و دارای ارزش‌ها، پیام‌ها، معانی ارزشمند صفویان بوده خود گواهی بر این مدعاست. ارنست کونل عصر کلاسیک فرش‌بافی ایرانی را قرن دهم هجری دانسته چرا که معتقد است در این دوره در کارگاه‌های دولتی نوعی تکامل در روند تولیدات قالی در ابعاد مختلف از لحاظ ظرافت طرح غنای رنگ و دقت در بافت هستیم که در هیچ کجای دیگر نمی‌توان نظیر آن را دید (کونل، ۱۳۵۵:۱۹۱). چرا که در دوران صفویه بوده است که موقعیت فرش‌بافی در ایران را از یک حرفه ایلاتی و روستایی به یک صنعت ملی ارتقاء دادند. از دیگر ویژگی‌های قالی‌های این دوران که موجب ایجاد آثار هنری نفیس شده است؛ وجود تحرک و پویایی در آنها است.«فضای فرش‌های قرون دهم و یازدهم هجری قمری فضایی ساکن نبوده است؛ چرا که جهان آن روز شاهد رنسانسی در اروپا و مصادف با آن در ایران بوده است و در آن شرایط که ایران اسلامی بار دیگر عظمت و شکوه گذشته خود را بازیافته بود، طبعاً تحول لازم، بلکه واجب می‌نمود» (اسپنانی، ۱۳۸۷:۱۷). این تحول به‌وضوح در عناصر بصری، نقش‌مایه‌ها و موتیف‌های قالی‌های صفوی دیده می‌شود. باتوجه‌به شاهکارهای هنری به‌عنوان سند تاریخی جهت بررسی این عناصر بصری می‌توان گفت که ریشه هنر قالیبافی و نقش‌مایه‌های موجود در قالی‌های این دوران را در مفاهیم نمادین و منابعی دانست که بن‌مایه این نقوش و قالی‌ها را تشکیل داده‌اند. از جمله علل ذکر دوران صفوی به‌عنوان دوران طلایی هنرها؛ وجود شاهکارهای هنری نفیس در هنرهای این دوران و به‌ویژه قالیبافی آن باتوجه‌به شرایط اجتماعی و به‌ویژه ثبات سیاسی و اجتماعی بوده که باتوجه‌به این نمونه‌های ارزشمند تقسیم‌بندی طرح‌ها و عناصر بصری قالی‌های این دوران انجام گرفته است. مهم‌ترین نقشه قالی‌های این عصر نقشه‌هایی بوده‌اند که ترنجی گرد یا بیضوی شکل در وسط داشته و ترنج وسط را نقش‌ها و گل‌های کوچکی که گل شاه‌عباسی نامیده شده، در برگرفته است و در چهارگوشه قالی (لچکی‌ها) در هر طرف یک‌چهارم از ترنج وسط قرار گرفته‌اند. نمونه برجسته و ممتاز این نوع قالی که ملاک سنجش سایر قالی‌ها بوده، قالی شیخ صفی یا معروف اردبیل بوده است (ساعی،۱۳۸۶ :۳۹). قالی شیخ صفی و قالی‌هایی که امروزه به نام فرش‌های نفیس ایران در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی جهان نگهداری می‌شود، نشان از مهارت استادان در طرح و بافت فرش دارد و ثمره تلاش و همفکری ارزشمند طراحان، رنگرزان و بافندگان دوره صفویه است (آذرپاد،۱۳۷۲:۱۴).

قالی شیخ صفی یک جفت بوده که لنگه موجود در موزه ویکتوریا آلبرت لندن را کمپانی زیگلر به موزه فروخت. از لنگه دیگر، بخشی از متن و حاشیه‌اش به مصرف تعمیر لنگه موجود در موزه رسید و بقیه به تصرف برادران دووین درآمد (حشمتی رضوی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). لنگه دوم قالی شیخ صفی که در موزه کونتی لس‌آنجلس نگهداری می‌شود، از نظر مساحت کمتر از لنگه اول بود؛ چراکه از حاشیه‌های این قالی برای مرمت قطعه دیگر استفاده شده است.

در سایت موزه لس‌آنجلس علاوه بر قرار دادن تصویر این قالی نفیس توضیحاتی نیز در مورد آن ذکر گردیده است: در میان معروف‌ترین آثار جهان، فرش اردبیل و همتای آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن، محصولاتی هستند که از شکوفایی هنرها، به‌ویژه نساجی و کتاب، تحت حاکمیت

قالی شیخ صفی- اردبیل: Ardabil carpet

Ardabil Carpet
Maqsud Kashani
Iran, possibly Tabriz, Islamic; Safavid, dated 153940- (A.H. 946)
Textiles; carpets
Wool knotted pile on silk plain weave foundation
283 x 157 12/ in. (718.82 x 400.05 cm)
Gift of J. Paul Getty (53.50.2)

ایران، احتمالاً تبریز، اسلامی؛ صفوی، تاریخ ۱۵۳۹-۴۰ (A.H. ۹۴۶)
منسوجات؛ فرش
۲/۱۱۵۷ × ۲۸۳ اینچ (۷۱۸٫۸۲ × ۴۰۰٫۰۵ سانتی‌متر)
هدیه جی. پل گتی (۵۳٫۵۰٫۲) در حال حاضر در نمای عمومی نیست. (سایت موزه لس‌آنجلس)

تصویر ۱: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح لچک و ترنج مرکزی با ۱۶ کلاله و قندیل

Image 1: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), central medallion and corner design with 16 stigmas and chandeliers

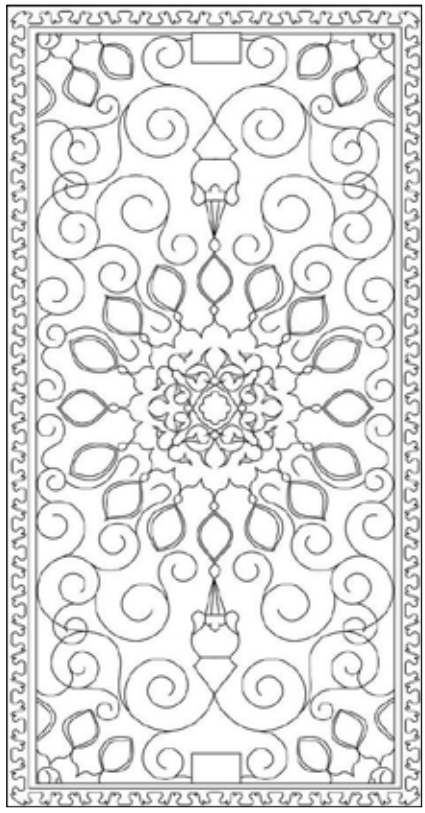
صفویان ایران است. سایت اردبیل در شمال غربی ایران به این حاکمان شیعه مقدس بود ... هر دو نسخه از فرش امضا شده و در اوایل سلطنت شاه تهماسب ... و احتمالاً در تبریز ساخته شده است، محل تولید نساجی سلطنتی (۱۵۲۴-۱۵۷۸). این فرش حاوی ۳۵۰۰۰۰۰۰ گره است و احتمالاً هشت تا ده کارگر بیش از سه سال طول کشید. طراحی ظریف فرش با مدال بزرگ مرکزی غالب است که کار تبریز است ... شانزده کلاله شمسه طلای خورشید مرکزی را احاطه کرده و یک جفت قندیل در محور عمودی قرار دارد ... (سایت موزه لس‌آنجلس)

ویژگی‌های قالی شیخ صفی:

باتوجه‌به وجود شاهکارهای هنری چون قالی شیخ صفی و... از دوران صفویه، می‌توان گفت نقشه و بافت ظریف‌ترین قالی‌هایی ایرانی در دوران حکومت شاه اسماعیل و شاه تهماسب صفوی کشیده شده‌اند. به‌نحوی‌که طراحان و بافندگان هیچ کشوری در طراحی دقیق و بیان تخیلات شاعرانه و در بافت ظریف به‌پای قالی‌بافان و طراحان عهد صفویه نمی‌رسند (افشار، ۱۳۷۶: ۳۳۳). از میان سه نمونه قالی باقی‌مانده از دوران صفویه که دارای تاریخ در کتیبه و تاریخ‌دار بوده‌اند، باارزش‌ترین و نفیس‌ترین آنها قالی اردبیل معروف به قالی شیخ صفی بوده است. قالی شیخ صفی اردبیل از نمونه فرش‌های ترنج‌دار بی تصویر بوده که مربوط به شمال غرب ایران است. این قالی از جمله قالی‌های

تصویر ۲: قالی شیخ صفی، موزه ویکتوریا آلبرت لندن، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح لچک و ترنج مرکزی

Image 2:Sheikh Safi rug, Victoria Albert Museum, London, centra medallion and corner design



تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی

Image 3: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), Design and Linear Analysis

تصویر ۴: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی با ۱۶ کلاله و دو قندیل

image 4: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), Central medallion with 16 stigmas and two chandeliers

نفیس تاریخ‌دار و پرکارترین قالی دوران صفویه به تاریخ بافت (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی) بوده است. در این قالی در کتیبه بیتی از شعر یکی از شعرای بزرگ ایرانی یعنی حافظ شیرازی و نام بافنده این اثر یعنی «مقصود کاشانی» آورده شده است. تاروپود این اثر نفیس از ابریشم و پرز پشمی بوده که با گره (غیر متقارن) فارسی بافته شده است. ابعاد این اثر ۵۳۴* ۱۰۲۸ سانتی‌متر و با رج‌شمار ۴۵ بافته شده است. حشمتی رضی آورده است، به دلیل اینکه گره این قالی غیرمتقارن و فارسی بوده و همچنین بافنده آن مقصود کاشانی است، این احتمال که محل بافت آن کاشان باشد تقویت می‌یابد. نظرات مختلفی برای مکانی که این اثر جهت قرارگیری در آنجا بافته شده وجود دارد: این جفت تخته فرش ترنج‌دار مدت‌های مدیدی تصور می‌شد برای آرامگاه جد صفویان در اردبیل بافته شده‌اند؛ اما بررسی فرش‌ها و اندازه‌گیری اتاق‌های آرامگاه به‌خوبی نشان می‌دهد که فرش‌ها در واقع از حرم امام رضا در مشهد به‌دست‌آمده است (والکر، ۱۳۸۴: ۷۸). این نظریه حاکی از آن است که این قالی برای حرم مطهر امام رضا (ع) بافته شده؛ چرا که مقبره شیخ صفی‌الدین از منظر ابعاد جای کافی برای مفروش کردن این قالی نداشته است. از طرفی دیگر در کتیبه‌ای که از حافظ شیرازی آمده تناسب ابیات بیشتر به حرم امام رضا (ع) مرتبط می‌شود. موریس دیماند در زمینه سبک فرش‌ها با قاطعیت اشاره می‌کند: کلیه فرش‌های ترنج‌دار ایلی حکومت صفویان را می‌توان به شمال غربی ایران، نسبت داد، مخصوصاً به تبریز که مرکز مهم هنر در آن دوران به شمار می‌رفته است... شاه تهماسب شخصاً به فنون بافت فرش بسیار علاقه نشان می‌داده و خود نیز به جزئیات کار رنگرزی، طراح و بافت آشنا بوده و شخصاً نقشه چند فرش را طراحی کرد است. علاوه‌برآن دیماند مدعی است، فرش‌های اردبیل که در دوران حکمرانی او بافته شده‌اند، حاصل کارگاه‌های تبریز هستند؛ بنابراین به‌احتمال زیاد در شهر تبریز کارگاه‌های فرش‌بافی وجود داشته است (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۲). قالی شیخ صفی را از نظر طرح، نقشه و محل بافت متعلق به شمال غرب ایران دانسته‌اند. یار شاطر به ویژگی‌های فرش‌های ترنج‌دار شمال غرب ایران اشاره نموده و ذکر می‌نماید: این گروه شامل حدوداً ۳۰ تخته فرش است که بیشتر آنها پرز پشمی

تصویر ۵: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ساختار متن متشکل از گردش ختایی با گل شاه‌عباسی

Image 5: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), text structure consisting of Khatai circle with Shah Abbasi flower

دارد و ... طرح‌های ترنج مرکزی در پیرامون خود، چند کلاله اغلب شانزده کلاله) ... به نظر می‌رسد این فرش‌ها در آخرین سال‌های آغازین قرن یازدهم ه.ق (۱۷ م) بافته شده باشند ... این گروه را معمولاً به شمال غرب ایران نسبت می‌دهند. علت آن شباهت قابل‌ملاحظه با فرش‌های ترنج‌دار دیگر از جمله فرش اردبیل است که معمولاً به شمال غربی ایران مربوط می‌دانند (همان،۷۷-۷۸).

به دلیل تنوع عناصر بصری و گوناگونی طرح و نقش قالی ایرانی، نمونهٔ ارزشمندی چون قالی شیخ صفی را از ابعاد معنایی و عناصر بصری که بر پایه مفاهیم نمادین شکل‌گرفته‌اند، می‌توان موردمطالعه قرار داد؛ چرا که در هنرهای سنتی و تزئینی و به‌ویژه قالی ایران، کشف اندیشه و باورهای اسطوره‌ای مبنای نقشه‌ها و طرح‌ها، اهمیت بسزایی دارد. سخن گفتن به زبان نمادها در قالب عناصر و نقش‌مایه‌های بصری در هنر و فرهنگ ایرانی سابقه طولانی داشته و زبان هنرهای ایرانی- اسلامی به‌ویژه قالی را تشکیل می‌دهد. بویلستون سه ویژگی هنر سنتی را ذکر نموده و می‌افزاید: فرش دستباف ایرانی سراسر نماد است و شکل‌ها و فرم‌ها در پس ظاهر زیبای خود معنای عمیقی به همراه دارد. در واقع هنر سنتی بر محور عقلانیت، ژرف‌اندیشی و معنویت استوار است (بویلستون، ۱۳۸۷: ۸۴).

عناصر بصری قالی شیخ صفی:

قالی شیخ صفی با ساختاری منسجم از عناصر بصری به همراه مفهوم نمادین باغ بهشت ازلی و نمودی از وحدت در کثرت متجلی شده است. با مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی در بستر فرهنگی دوره صفوی و شیوه ترکیب آنها در ساختاری که مبتنی بر باغ‌های بهشتی یا پردیس‌های موعود در دین مبین اسلام است، می‌توان دریافت که گزینش نقوش و ترکیب عناصر بصری به‌کاررفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه صفوی بوده است.

ترکیب عناصر بصری در این قالی ... چنین می‌نماید که ترنج شانزده پر با شانزده کلاله بیضی‌شکل که شعاع سان به گردش قرار گرفته‌اند، با دو قندیل بیرون رسته از دو کلاله زیرین و زیرین آن، در فضای بالای زمینه‌ای به رنگ سرمه‌ای و با نقش اسلیمی‌هایی شاخ و برگی‌اش، آویزان مانده است. این است ترکیب‌بندی سنجیده‌ای از شاخه‌های مواج در هم تابیده که هر یک از دیگری بیرون می‌روید و در خطوطی گردان به گسترش خود ادامه می‌دهد. نفوذ نگارگری چینی در اجرای برگ نخلی‌ها و شکوفه‌های نیلوفر افشان بر زمینه؛ و نیز نوارهای ابرچینی که حاشیه قاب زمینه را مزین ساخته، نمایان است (دبلیو، ۱۳۷۴:۱۱۹).

قالی شیخ صفی با طرح لچک و ترنج و ساختار متن و حاشیه بوده، آنچه که ام. اس.دیماند از اجزای قالی صفوی ذکر نموده در این قالی دیده می‌شود: وی شرح مفصلی از اجزای قالی‌های صفوی در طرح و نقش ارائه کرده که این ویژگی‌ها را به‌وضوح می‌توان در شاهکارهای قالی‌بافی این عصر چون فرش شیخ صفی مشاهده کرد: در کل قالی‌های عصر صفوی دو قسمت متمایز متن و حاشیه دیده می‌شود. دورتادور حاشیه را قاب‌های باریک‌تری احاطه کرده‌اند. ازآن‌رو که قالی‌های پشم بافت را بیشتر برای پوشاندن کف اتاق و تالار به کار می‌برند، قرینه‌سازی موزون مطلوب‌ترین رابطه ترکیب‌بندی بود و بدین‌سان، دیدگاه تماشاگر در نظر گرفته می‌شد و به او امکان می‌داد که طرح را از هر طرف قالی روبه‌بالا ببیند. اسلیمی و ختایی نقش‌مایه‌های اصلی در تزئین قالی ایرانی هستند. معمولاً چند نوع ختایی (پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه دار) و اسلیمی (ساقه‌های پیچان گلدار و

تصویر ۶: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، یک‌چهارم قالی: تصویر آنالیز خطی و تصویر آنالیز رنگی
image 6: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), a quarter of the carpet: linear analysis image and color analysis image

شاخه‌های خمیده) در هم بافته می‌شوند.

گل ها و برگ‌ها در جهت ساقه‌ها نظم می‌یابند و به طور قرینه در سراسر سطح پخش می‌شوند ... علاوه بر ختایی، ابرهای موج‌دار نیز- که جز اساسی تزئین عهد صفوی شد- از چین آمد (دیماند، ۱۳۷۹: ۲۹۳).

قالی شیخ صفی با زیبایی عناصر بصری به همراه مفاهیم نمادین به‌عنوان قالی لچک ترنج‌دار به همراه قندیل و کلاله و حاشیه‌ها بوده که موجب گردیده آن را به‌عنوان شاهکاری از فرش‌های ترنجدار دوران صفویه محسوب نمایند. این قالی و نمونه قالی‌های لچک ترنج‌دار را می‌توان با عنوان نقشه یا طرح با محوریت مرکزی نیز نامید

در نقشه‌های لچک ترنج، ترنجی در مرکز متن (زمینه- بوم) قرار دارد، و ربع آن ترنج در هر یک از گوشه‌های متن (به نام لچک) منعکس است و معروف‌ترین نمونه قالی ذکر این‌گونه فرش‌ها، فرش مشهور اردبیل است (یارشاطر،۱۳۸۴ : ۳۴).

ساختار بی‌نظیر نقوش در این قالی از ترکیب‌بندی و وحدت نقوش حول محور ترنج با بار معنایی آن حاصل شده که با استفاده از نقشه لچک و ترنج چشم بیننده از فضای داخل به بیرون و برعکس حرکت نموده و (ترنج، لچک‌ها، و حواشی) در این راستا و در رفت‌وآمد به تعادل و وحدت می‌رسد. ترکیب عناصر غالب چون حرکت اسلیمی‌ها و به همراه نقش‌مایه‌های گل لاله عباسی ترکیبی واحد حول محور ترنج مرکزی با قندیل ایجاد نموده است. این را می‌توان نمود بارز وحدت در کثرت در هنرهای اسلامی دانست و نمودی از باغ مثالی هنر ایرانی- اسلامی است. طرح لچک ترنج قالی شیخ صفی دارای نقش شمسه یا ترنج بوده که از اسلیمی‌ها و کلاله‌هایی همانند شعاع خورشید تشکیل شده است. شمسه به‌عنوان نقطه مرکزی بوده که هستی و همه عناصر ظهور و بلوغ خود را از آنجا آغاز می‌کنند. شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به‌صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان‌که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همان‌طور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد. (الله نورالسموات و الارض). نور: ۶۴. (کاظم‌پور، ۸۸:۱۳۹۶). در این قالی تمامی متن و حواشی فرش با نقوش گل و برگ و ترنج زینت یافته. وسط فرش ۱۶ ترنج اطراف یک شمسه را

تصویر ۷: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی به همراه گردش اسلیمی

image7: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), Central medallion with Islimi Tour

تصویر ۸: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، کلاله متصل به ترنج و لچک قالی

image 8: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), stigma attached to the medallion and corner of the rug

زینت داده‌اند که از دو ترنج مرکزی در بالا و پایین، دو قندیل آویخته شده است.

نکته مهم در این نقش‌مایه تداعی‌کننده مفهوم نور و روشنایی که اصلی‌ترین و ملموس‌ترین نماد الهی در حکمت اشراق است. تنوع در تعداد اضلاع آن نیز گویای تنوع حیات و بازگوکننده عناصر مختلف است که همه هستی خود را از آن به دست آورده‌اند (افرازی زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۴). در طراحی فرش ایران، گونه‌ای از سمبولیسم اسلامی با ریشه‌های عرفانی حضور دارد و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی‌های هنر تزیینی ناب مشاهده می‌گردد. هنر انتزاعی در طراحی قالی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند و جای نقش انسان را نگاره‌های اسلیمی و گیاهی و انتزاعی دیگر می‌گیرد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۰:۱۰۶). مجموعه‌ای از عناصر بصری قالی شیخ صفی به‌عنوان نمونه ارزشمند قالی ایرانی برگرفته از مبانی هنرهای ایرانی- اسلامی است؛ چراکه هنرمندان مسلمان علاوه بر ابداع نقش‌های نمادین مطابق با فرهنگ اسلامی، بسیاری از نقش‌های نمادین ایران باستان مثل قرص خورشید (شمسه)، سیمرغ، اژدها، طاووس و ... را تعدیل و با هماهنگ ساختن آنها با جهان‌بینی اسلامی، این نقش‌ها را دوباره احیا نمودند. بعضی از نمادهای هنر ایران قبل از اسلام هم بدون تغییر به دوره اسلامی انتقال پیدا کرد (خزایی،۱۳۸۰:۱۳۱).

وحدت در کثرت را می‌توان در ترنج مرکز آن دید که نمودار خورشید و به‌عنوان منبع نیرو و آفریننده بهشت پر گل‌وگیاه تداعی شده است و زمینه پرکار و از گل و برگ پر شده و نمودار باغ فردوس است. استفاده از طرح قندیل آویزان در بالا و پایین قالی می‌نماید که آن فرش را برای مکان مقدسی بافته‌اند. زمینه فرش سورمه‌ای و گل‌ها و غنچه‌ها با رنگ‌های گوناگون روی زمینه به شکل برجسته به نظر می‌آید (ساعی، ۱۳۸۶: ۳۹). بنابراین ساختار قالی شیخ صفی نمودی از جهانی مثالی بوده‌اند که عناصر در چینشی نمادین مفهومی از باغ بهشت که همواره در هنر قالی ایرانیان نمود یافته بیان می‌شود. از جمله مهم‌ترین مضامین موردعلاقه ایرانیان مفهوم باغ فردوس بوده، چرا که در تمامی نمونه‌های قالی‌های ایرانی به‌ویژه قالی‌های صفوی تنوع و شکوه مفهوم باغ بهشت دیده می‌شود؛ به عبارتی قالی ایرانی بازتاب بیرونی مفهوم نمادین بهشت ازلی بوده و طرح بهشت سیروسلوک در جهت رسیدن به وصال حق‌تعالی است. هنرمندان قالی‌باف صفوی در خلق آثار، خود را در ساحتی آرمانی و مقدس می‌دانستند و اندیشهٔ خود را در دریافت حقیقت در مکانی بهشت‌آسا متمرکز می‌کردند. قالی شیخ صفی را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از قالی ایرانی دانست که در آن طرح باغ بهشت به‌صورت بازنمایی غیرمستقیم (نقوش انتزاعی و تجریدی) تصویری

تصویر۹: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)،متن قالی گردش ختایی و گل شاه‌عباسی با قندیل

image 9: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), the text of Shah Abbasi Khatayi rug and Gol with a lamp

از باغ بهشت ازلی بوده است؛ چراکه در قالی ایرانی گاه به شیوه‌های مستقیم که بازنمایی باغ و عناصر آن در فرش‌ها به‌صورتی واقعی و آشکار فضایی از باغ ایرانی به تصویر درمی‌آید و در شیوهٔ غیرمستقیم باغ ایرانی در ساختاری از نقوش گیاهان و گل‌ها و گاه نقوشی انتزاعی و تجریدی در قالب طرح‌هایی متنوع، بازنمایی شده است (خواجه احمد عطاری و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷- ۱۶).

معانی نمادین عناصر بصری قالی شیخ صفی را می‌توان در جهت مفهوم ازلی باغ بهشت تفسیر نمود، ادواردز در قالی ایرانی از ترنج به‌عنوان حوضی نام‌برده و ذکر می‌نماید: حوضی که تزئینات جانوری و گیاهی درون و یا اطراف آن نمایانگر فضای فردوس و مجسم کننده نعمات آن است. بدیهی است که استمرار کاربرد این نقش در ذهن پویا و خلاق تولیدکننده، به‌مرورزمان منجر به ایجاد تغییرات جزئی یا کلی به‌تناسب اجزای طرح و بازنمود زیبایی آن گردیده و چنین استنباط شده است که محدود نمودن فضای متن به یک ترنج، باعث منقسم شدن تدریجی یک ترنج و سرانجام به چهار ربع ترنج شده و هر ربع ترنج در فضای سه گوشه یا لچکی کنج‌های متن جای گرفته است.

الگوی اولیه این طرح مفهومی فردوس را که به جایگاه اسطوره‌ای حیات دینی در قلمرو وجدان آدمی بستگی دارد، از نقش گلستانی دانند (ادورادز، ۱۳۶۸ : ۵۶). آنچه که بر زیبایی گردش داخل طرح فرش شیخ صفی همانند سایر فرش‌های ایرانی افزوده در کنار گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها، گل‌های ختایی و لاله‌عباسی‌های زیبای ایرانی هستند.

نقوش ختایی که مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها بوده و بر روی یک ساختار حلزونی‌شکل در حال حرکت هستند، بیانگر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دید بیننده را به مرکز نقش هدایت نموده که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است. پرویز اسکندرپور در مقدّمهٔ کتاب اسلیمی و نشان‌ها دربارهٔ آرایه‌های ختایی و اسلیمی پیچان ارجاع به همان تفسیر فرامادی داده که خطوط اسلیمی و ختایی در عالم هنر اسلامی را نماد حرکتی از خداوند به‌سوی روح آدمی و عروج روح به خداوند می‌داند و ذکر می‌نماید که این نقوش درهم‌تنیده تصویری از عالم فلکی و عالم بی‌انتها بوده و معتقد است که هنرمند مسلمان عالم اکبر را در عالم اصغر صفحهٔ خویش صورتی دیگر داد و به‌واسطهٔ دوایری که نظام چرخشی فلکی را در قاعدهٔ خود دارد، به زمین کشید و این حرکت مداوم آسمانی را در صورت‌های زمینی رسم نموده است (اسکندرپور، ۱۳۸۳: ۴۳).

گل لاله عباسی در حقیقت همان نرگس است که از تکرار دو دایره دو برگ به وجود می‌آید. البته در میان نرگس با لاله عباسی حد واسطی از گل‌های پروانه‌ای نیز وجود دارند. گل لاله عباسی به دلیل دارابودن تمامی خصایص گل‌ها و قابلیت پذیرش هر نوع تحولی، منعطف‌ترین گل در بین گل‌های ختایی است. این گل به همین جهت از نظر شکل ظاهری نیز زیباتر از همه گل‌ها جلوه می‌کند (اسکندرپور، ۱۳۸۰، ۴۰).

در داخل متن و در سر ترنج‌های قالی شیخ صفی از نقش‌مایه قندیل استفاده شده است. این نقش‌مایه نمادین همواره یکی از نقوش پرکاربرد در هنرهای سنتی ایرانی و به‌ویژه قالیبافی بوده است. سر ترنج در متن قالی ایرانی موجب ارتباط متن و شمسه مرکزی و یا همان ترنج بوده است. سر ترنج در قالی شیخ صفی به‌صورت دو گلدان قندیل مانند نمایانده شده است. وجود ترنج در قالی ایرانی با ساختارهای گوناگون، اسلیمی، ختایی و یا ترکیبی از آنها استفاده می‌شود. در قالی شیخ صفی نیز ترنج با خطوط اسلیمی کار شده و با کلاله‌هایی در اطراف و دو سر ترنج قندیلی نمایان شده است.

تصویر ۱۰: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، قندیل متصل به ترنج مرکزی

image 10: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), lamp attached to the central medallion

از جمله علل زیبایی بی‌نظیر قالی شیخ صفی ترکیب تمامی عناصر و چیدمان متن و حاشیه در کنار یکدیگر است؛ به عبارتی حاشیه‌های قالی شیخ صفی بر زیبایی متن آن افزوده است. از نظر هنر قالیبافی ایرانی حاشیه به‌عنوان یکی از اجزاء اصلی قالی بوده که موجب جلوه‌گری بیشتر زمینه و متن می‌شود؛ چراکه فقدان حاشیه موجب انحراف نظر بیننده از طرح اصلی خواهد شد (چیت سازیان، ۴۴:۱۳۸۵). از دو قالی شیخ صفی یکی از آنها دارای حاشیه کامل بوده و چنان که در منابع ذکر گردیده دومین قالی که موردبحث این پژوهش است، دارای حاشیه کوچکی است که علت آن را استفاده از حاشیه‌های این قالی جهت ترمیم حاشیه‌های قالی اول است. قالی شیخ صفی نمونه اول داری چهار حاشیه بوده که باتوجه‌به استفاده از دومین نمونه جهت ترمیم نمونه اول در نمونه موردمطالعه این پژوهش که در موزه لس‌آنجلس نگهداری می‌شود دو حاشیه وجود دارد که در متن حاشیه از ترکیب اسلیمی ماری و گردش ختایی استفاده شده است. متن حاشیه بزرگ‌تر به رنگ کرم بوده و متن حاشیه دوم روناسی است. چینش و قرارگرفتن منظم رنگ‌ها در دو حاشیه موجب هماهنگی بیشتر آنها با متن و سایر اجزاء قالی شده است.

در بین دو لچک این قالی، قاب مستطیل شکلی وجود دارد که کتیبه نامیده شده که در این کتیبه ابیاتی از حافظ شیرازی به همراه سنه و رقم بافنده ذکر گردیده است:

جز آستان توام در جهان پناهی نیست
سر مرا به جز این در حواله گاهی نیست

عمل عبد درگاه قدسی جایگاه، مقصود کاشانی به سال ۹۴۶ هجری قمری

رنگ قالی شیخ صفی:

تمامی عناصر به‌کاررفته در هنرها و به‌ویژه قالیبافی ایرانی علاوه بر زیبایی ظاهری دارای معانی باطنی بوده؛ رنگ نیز از جمله مهم‌ترین ابزار بیان هنری بوده که در هنر قالی ایرانی به همراه سایر عناصر بصری به‌خوبی جلوه نموده و بیانگر معانی عمیق نمادین بوده است. باتوجه‌به معانی باطنی عمیقی که ریشه در باطنی فرازمینی داشته و شکل‌دهنده ساختار قالی‌های ایرانی بوده، استفاده از رنگ‌ها نیز تلاشی برای پدیدار ساختن انوار الهی است که نشانی از مظهریت نور دارند، رنگ‌های

تصویر ۱۱: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، حاشیه با اسلیمی و ختایی

image 11: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), border with Islimi and Khatai

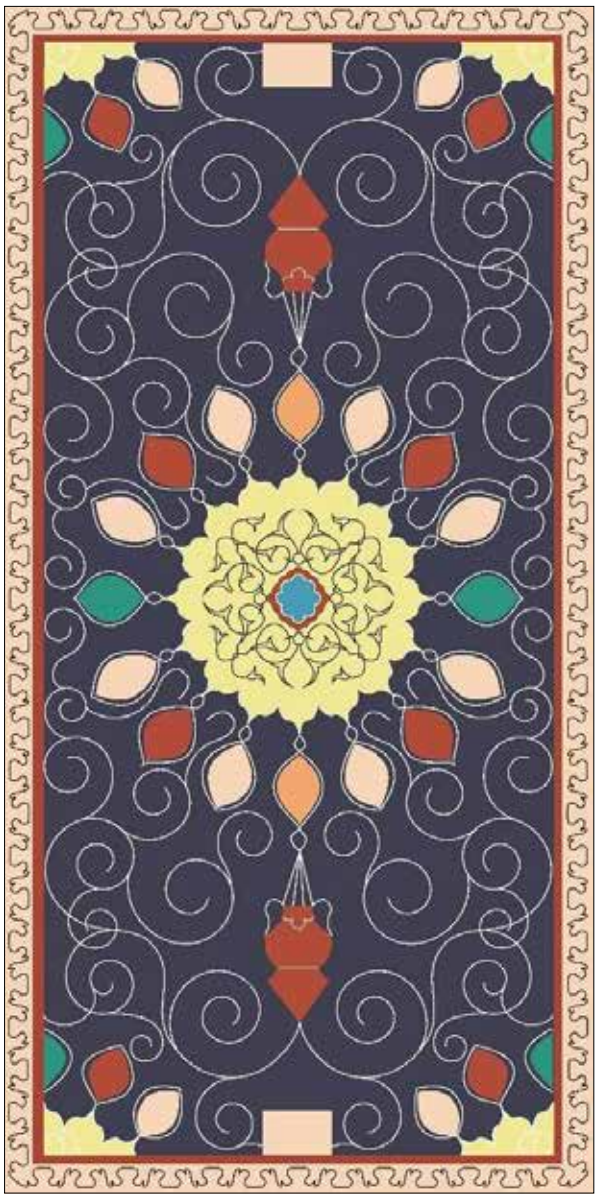
تصویر ۱۲: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، کتیبه قالی

image 12: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), rug Inscription

درخشـان و پرتلألویـی کـه جلوه‌گـر گـذر از چارچـوب قالـب مـادی شـده‌اند. رنگ‌هـا در مؤانسـتی شـگفت‌انگیز بـا اشـکال و نقـوش، در تکـراری نمادیـن، بـدون بیـان عاطفـی آشـکار مجموعـه‌ای هماهنـگ و هم‌نـوا را بـه وجـود آورده‌انـد کـه عالمـی پـر از اسـرار را می‌گشـایند کـه تماشـاگه راز اسـت (شـفیعی و دیگـران، ۱۳۹۳: ۳۳).

رنـگ در قالـی ایرانـی مهم‌تریـن عنصـر در نمایـان سـاختن طـرح منحصربه‌فـرد قالـی ایرانـی و نشـانگر هویـت قالـی اسـت. رنگ‌آمیـزی قالی‌هـا ملایـم و از به‌کاربـردن رنگ‌هـای بسـیار تنـد و زننـده و چشـمگیر کـه مغایـر بـا روح ملایـم و شـاعرانه ایرانـی اسـت، پرهیـز کرده‌انـد، لیکـن درعین‌حـال ذوق و سـلیقه هنرمنـدان ایرانی رنگ‌هـای عمیـق و مؤثری به کاربردهاسـت کـه نـه افـراط در رنگ‌آمیـزی تنـد و زننـده کـرده و نـه صفـا و جـلا آرامـش و ملایمـت خـاص هنـر ایرانی فرامـوش گردیـده اسـت (سـاعی، ۱۳۸۶: ۳۹).

ویژگـی بـارز قالـی شـیخ صفـی به‌عنـوان شـاهکار قالـی ایرانی، تناسـب و هماهنگـی بیـن طرح و رنـگ بـوده اسـت؛ به عبارتـی طـرح و رنـگ در سـاختاری هماهنـگ و مناسـب کنـار یکدیگـر قـرار گرفته‌انـد. هماهنگـی بیـن دو عنصـر طـرح و رنـگ در ایـن اثـر بـا قرارگیـری بـه جـا و مناسـب رنگ‌هـا در هـر بخـش و تکـرار آنهـا موجـب گـردش رنگـی چشـم در کل قالـی گردیـده اسـت. انتخـاب و گزینـش رنگـی مناسـب باتوجه‌بـه مـکان قرارگیـری عناصـر بصـری و همچنیـن پختگـی و غنـای رنگـی از جملـه ویژگی‌هـای رنگـی ایـن قالـی ارزشـمند هسـتند. نـگاه بیننـده بـا کمـک سـاختار و ترکیـب سـنجیده و قرارگیـری



تصویر ۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی

image13: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum, (946 AH / 1539 AD), color analysis

مناسـب اسـلیمی‌ها و ختایی‌هـا بـه همـراه ترکیـب مناسـب بـا رنگ‌هـای اصیـل ایرانـی کـه ویژگـی مشـترک بیـن تمامـی هنرهـای ایرانـی هسـتند، در کل اثـر بـه گـردش درمی‌آیـد.

هماهنگـی و گـردش رنگـی بیـن بخش‌هـای مختلـف قالـی به‌ویـژه دو بخـش متـن و حاشـیه‌ها بـا کمک‌گرفتـن از ترنـج مرکـزی و لچکی‌هـا موجـب انسـجام و تنـوع در کل قالـی گردیـده اسـت. گزینـش قرارگیـری سـنجیده رنـگ سـورمه‌ای و قرمـز موجـود در قندیـل، کلاله‌هـای اطـراف ترنـج، همچنیـن لچکـی و در گل‌هـای لالـه عباسـی متـن قالـی نمایـان هسـتند.

تصویر ۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس‌آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی

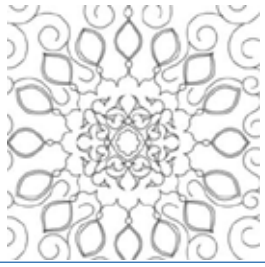
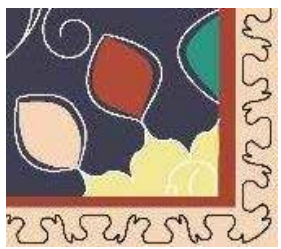
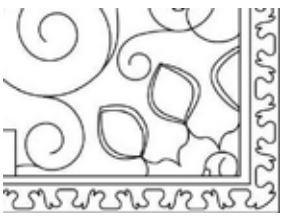
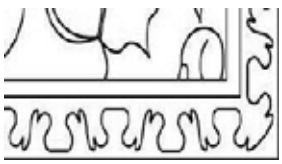
image 14: Sheikh Safi rug, Los Angeles Museum (946 AH / 1539 AD), corner color rotation and rug border

نتیجه‌گیری:

تحلیل بصری و خوانش تصویری از جمله روش‌های دستیابی به درون‌مایه و ویژگی‌های بنیادین عناصر بصری قالی ایرانی است. آثار بزرگی چون قالی شیخ صفی اردبیلی به‌عنوان اسناد مهم تاریخی- هنری می‌تواند زبان نقش‌مایه‌های نمادین و نشانه‌های هنری رایج در قالیبافی ایرانی- اسلامی باشد. ازآنجاکه اثر هنری را می‌توان نوعی یادآوری و تذکر دانست؛ بنابراین وجود نقش‌مایه‌ها و عناصر بصری که ریشه در آداب‌ورسوم گذشتگان دارد، یادآور فرهنگ ایرانی- اسلامی است.

در این پژوهش با بررسی نمونه ارزشمند قالی شیخ صفی موجود در موزه لس‌انجلس از دوران صفویه سعی شده است تا به معرفی و بررسی عناصر بصری نقش‌مایه‌های این قالی پی برد؛ تا از این طریق بتوان پشتوانه فکری عمیق نقش‌مایه‌های قالیبافی ایرانی را شناخت. نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های تصویری در قالی ایرانی همانند سایر هنرها سخن از جهانی فرامادی داشته که در بینش هنرمندان این سرزمین نقش بسته و تاکنون ادامه داشته است. اعتقاد به جهانی آرمانی و باغ بهشت ابدی را می‌توان یکی از مهم‌ترین ویژگی قالی ایرانی- اسلامی دانست؛ به‌نحوی‌که هنرمندان قالیباف همانند سایر هنرمندان وجود و نگاه خود را از جهان مادی پیرامون خود که جهان کثرت بوده، دور کرده و به درون و باطن خود که نمودی از وجود حق‌تعالی است، توجه دارند و در همین مسیر بوده که وحدت شکل می‌گیرد؛ ازاین‌رو نقوش قالی نیز به‌عنوان دری به عالم فرامادی همان پردیس و بهشت ازلی است، بنابراین تمامی عناصر متنوع تصویری قالی ایرانی با استفاده از زبان نمادین رخ نموده است. همان‌طور که در قالی شیخ صفی به‌عنوان نمونه بارز قالی ایرانی دیده می‌شود، قراردادن سطوح متعدد در قالی که از شمسه و خورشید مرکزی تشعشع می‌یابد، روشنگر همان تنوع باغی است که مثالی ازلی از باروری و فراوانی در بهشت ازلی است. باتوجه‌به ساختار قالی شیخ صفی می‌توان مضمون باغ و بهشت ازلی را دریافت نمود. در مرکز قالی از ساختار قالی‌های لچک و ترنج استفاده شده که دارای ترنج مرکزی بوده و نمودار خورشید و منبع آفرینش بهشت و گل‌ها است. زمینه قالی پرکار و از گل و برگ پر شده و گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها، گل‌های ختایی و لاله‌عباسی‌های در کنار هم نمایی از بهشت ازلی را بازگو نموده و نمودار باغ فردوس است. در متن این قالی مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها با عنوان نقوش ختایی بر روی یک ساختار حلزونی‌شکل در حال حرکت هستند، بیانگر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دیده بیننده را به مرکز نقش که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است، هدایت می‌نمایند. وجود یک جفت قندیل در این قالی از دیگر ویژگی‌های بارز این اثر بوده؛ چراکه این نقش‌مایه از جمله مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هنر ایرانی- اسلامی است که ریشه در اهمیت مفهوم نور در هنر ایرانی - اسلامی دارد. قندیل نماد وسیله‌ای است تا نور مادی را از گره‌ها و اسلیم‌های بهشتی بگذراند، تا آنچه به چشم می‌آید به نور معنوی شباهت بیشتری داشته باشد. تمامی عناصر بصری مورداستفاده در این قالی در ترکیبی هماهنگ در جهت انتقال مفهومی واحد جلوه نموده‌اند.

جدول عناصر بصری و نقش‌مایه‌های قالی شیخ صفی:

ساختار قالی	عناصر بصری	رنگ	طرح	طرح خطی
متن Text				
	تصویر ۵: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی) ساختار متن متشکل از گردش ختایی با گل شاه عباسی	تصویر ۶: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، یک چهارم قالی: تصویر آنالیز خطی و تصویر آنالیز رنگی	تصویر ۹: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، ۹۶۴ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی، متن قالی گردش ختایی و گل شاه عباسی با قندیل	تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس) ۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی) طرح و آنالیز خطی
ترنج Medallion				
جایگاه نقش	تصویر ۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی با ۱۶کلاله و دو قندیل	تصویر۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر ۷: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، ترنج مرکزی به همراه گردش اسلیمی	تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی
لچک Corner				
جایگاه نقش	تصویر۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	تصویر۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی
حاشیه Border				
جایگاه نقش	تصویر۱۴: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، گردش رنگی لچک و حاشیه قالی	تصویر۱۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، آنالیز رنگی	تصویر۱۱: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، حاشیه با اسلیمی و ختایی	تصویر ۳: قالی شیخ صفی، موزه لس آنجلس، (۹۴۶ ه.ق/۱۵۳۹ میلادی)، طرح و آنالیز خطی

فهرست منابع و مآخذ:

آذرپاد، حسن، (۱۳۷۲)، حشمتی رضی، فضل الله، فرش نامه ایران، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

اسپنانی، محمد علی، (۱۳۸۷)، فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران ، شماره ۹.

اسکندرپور خرمی، پرویز، (۱۳۸۰)، گلهای ختایی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران، چاپ سوم.

اسکندرپورخرمی، پرویز) ۱۳۸۳)، اسلیمی و نشان ها، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

ادوراز، س، (۱۳۶۸)، قالی ایران، ترجمه: مهین دخت صبا، انتشارت فرهنگسرا، تهران.

افرازی زاده، سید فیض اله، راد، پریسا، (۱۳۹۶)، شمسه نماد نور و وحدانیت در هنر اسلامی، فصلنامه پژوهشنامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، سال اول، شماره ۷.

افشار، ایرج،(۱۳۷۶)، جستاری در تاریخ هنر ایران(مجموعه مقالات هنر بر اساس فهرست) به اهتمام: محمد عبدلی، راضیه گرکنی، مؤسسه انتشاراتی جمال هنر-مقاله سی و سوم، سمساری، محمد، اهمیت اسب و تزئینات آن در ایران باستان.

بویلستون،نیکلاس،(۱۳۸۷)،کوماراسوامی وتفسیر نمادها،ترجمه:محتبی صفی پور،پژوهشنامه فرهنگستان هنر،شماره۹.

چیت سازیان، امیر حسین، (۱۳۸۰)، بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش بافی ایران در دوران اسلامی، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی در ایران، با اهتمام محمد خزایی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

چیت سازیان، امیر حسین، (۱۳۸۵)، نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران، گلجام، شماره ۴-۵، ص ۳۷-۵۶.

حشمتی رضی، فضل الله،(۱۳۹۵)، تاریخ فرش)سیر تحول و تطور فرش بافی ایران)، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها(سمت)، تهران.

خزایی، محمد، (۱۳۸۰)، نمادگرایی در هنر اسلامی: تاویل نمادین نقوش در هنر ایران، مجموعه مقالات اولین همایش هنر های اسلامی در ایران، به اهتمام محمد خزایی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

خواجه احمد عطاری، علیرضا، آشوری محمدتقی، اربابی ، بیژن، کشاورز افشار، مهدی، (۱۳۹۴)، گفتمان باغ در فرش صفوی، گلجام، شماره ۲۸ .

دیماند،اس،ام،(۱۳۷۹)، بافته ها و فرش های عصر صفوی، اوج های درخشان هنر ایران، ریچارد اتینگهاوزن و علی یارشاطر،ترجمه : هرمز عبدالهی و رویین پاکباز، نشر آگه، تهران.

ر. دبلیو. فریه، (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه: پرویز مرزبان، فرزان، تهران.

رویمر،ه.ر(۱۳۸۰)برآمدن صفویان، تاریخ ایران دوران صفویان، پژوهش دانشگاه کمبریج، ترجمه یعقوب آژند، تهران، جامی.

ژوله، تورج، (۱۳۹۱)، شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت های فکری، تهران، یساولی.

ژوله، تورج.،(۱۳۸۱)، پژوهشی در فرش ایران، تهران، یساولی.

ساعی، علی، (۱۳۸۶) ، بافندگی و بافته های ایرانی از دوران کهن، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی- بررسی تاریخ، شماره ۴ ، سال ۵، صص ۳۷-۶۸.

شفیعی، فاطمه، فاضلی، علیرضا، آزادی، محمد جواد، (۱۳۹۳)، بررسی تجلّی رمز نور در معماری اسلامی(بر مبنای نگاه اشراقی سهروردی به نور و تأکید بر شاخصهای مساجد اسلامی)، فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی، شماره سوم.

کاظم پور، مهدی، محمد زاده، مهدی،(۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی با مسجد جامع یزد، نگره، شماره ۴۴، صص ۸۴-۹۷.

کونل، ارنست،(۱۳۵۵)، هنر اسلامی، ترجمه : هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات توس.

میرزایی، عبدالله، عارف پور، فاطمه، (۱۳۹۳)، برخی مبانی نظری و زیرساخت های فکری در شناخت فرش با تأکید بر سلسلهٔ صفوی و تحولات قالی بافی، فصلنامه نقد کتاب هنر، سال اول، شماره ۳ و ۴، صص۱۳۱-۱۵۰.

والکر، دانیل، (۱۳۸۴)، فرش های دوران صفوی- دایره المعارف ایرانیکا- ویراستاری احسان یارشاطر- ترجمه : ر. لعلی خمسه، تهران، نیلوفر.

یارشاطر، احسان، (۱۳۸۴)، تاریخ و هنر فرش بافی در ایران- براساس دایره المعارف ایرانیکا، ترجمه: ر. لعلی خمسه، انتشارات نیلوفر، چاپ گلشن.