

## بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی\*

### چکیده:

آیین‌های مرتبط با آرامگاه مومنین صاحب‌نام، از مهمترین نمودهای باورهای دینی است. بارزترین دلایل شکل‌گیری 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 به کار رفته، بر اساس دیدگاه‌های هنرمندان مسلمان، ماهیتی معنوی پیدا کرده است. به همین خاطر، هنرمندان مسلمان در بیان مفاهیم و صورت بخشیدن به آن، به زبان تمثیل روی آوردند؛ در میان بخشی از آرایه‌های آرامگاه، پوشش بقاع از هنرنمایی بافندگان و دوزندگان تهیه شده است. آنان یا از اخلاص و سرسپردگی، اثر خود را به آن آستان تقدیم نموده‌اند یا به سفارش بزرگی جامعه عمل پوشانده‌اند. 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 پوشش

### شهره فضل وزیری

(نویسنده مسؤل)

عضو هیات علمی دانشگاه علم و فرهنگ،  
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

بقعه شیخ صفی‌الدین 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 تزئینی در این پارچه آرامگاهی، جهان بینی خالق این اثر و رابطه آن با مذهب شیعه را با رویکرد شمایل‌شناسانه اروین پانوفسکی مورد تفسیر قرار دهد. این اثر، حاکی از این تفسیر است که، از آدابی معنوی سرچشمه گرفته است؛ به طوری که، بافنده از آن آگاهی داشته 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

\* 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 روی کار 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 با مقامی بلند پایه را پارچه‌های ابریشم و زریفت می‌پوشاندند. پارچه‌ها در امور عادی زندگی روزمره نیز استفاده می‌شدند. قرآن و کتاب‌های بالارزش را در لفاف زریفت می‌گذاشتند؛ نامه‌های مهم در پاکت‌هایی از پارچه‌های زریفت 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، جامه‌پوشی 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<sup>۱</sup> متبرکه تقدیم می‌کردند. غیاث‌الدین هنرمند بافنده صاحب نام این دوره، چندین قطعه برای بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی<sup>۲</sup> 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<sup>۳</sup> در خلق آثارش تاثیرگذار داشته - از ورای زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی آن دوران، با تکیه بر نظریه شمالی‌شناسی اروین پانوفسکی<sup>۴</sup>، 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 نظام فکری آن دوره را بر بافته غیاث‌الدین علی یزدی شناسایی کرد. رویکرد شمالی‌شناسی 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 پیشاشمایل نگارانه (PRE-ICONOGRAPHICAL DESCRIPTION)؛

تحلیل شمایل نگارانه؛ (ICONOGRAPHICAL ANALYSIS)

تفسیر شمایل شناسانه (PRE-ICONOGRAPHICAL 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 شمایل‌شناسی، 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 فرهنگی زمینه‌ای اثر هنری از اهداف غایی این روش، محسوب می‌شود، باید توجه داشت که شناسایی صحیح نقش مایه‌های 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 شمایل‌شناسانه 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

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 صفی‌الدین اردبیلی از عرفای دوره ایلخانی و جد‌اعلای 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 شده است. 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» (ابن‌بزاز، 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 راه‌اندازی 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 به سفارش 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

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

### پیشینه پژوهش

پارچه بقعه شیخ صفی‌الدین، برای اولین بار از ۱۶ دی ماه تا ۸ اسفند سال ۱۳۰۹ شمسی، مقارن با ۱۹۳۱ میلادی در نمایشگاه هنر ایرانی در لندن، در معرض دید عموم قرار گرفت. پروفیسور 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 شمشه متن - که در میان گل‌های شاه عباسی بافته شده است - توسط دکتر هاینریش اشمیت<sup>۵</sup> 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 پروفیسور پوپ و خانم اکرم (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 به کار 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،



تصویر ۱: نوشته داخل شمشه (عمل غیاث‌الدین نقش‌بند)، که در میان سی و دو گل‌های شاه‌عباسی 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 شده در مورد تولیدشان، تجربیات و دیدگاه‌های فکری این استاد بافنده را در طی دوران فعالیتش، تاحدودی آشکار می‌سازند. غیاث‌الدین در سال‌های آغازین فعالیتش در اصفهان، در میان نقوش پارچه‌های بافته شده‌اش، عنوان غیاث را قرار داده است و با گذشت زمان، این عنوان را به عمل غیاث تغییر داده و در سال‌هایی که اوج فعالیت و شهرت را می‌گذرانده، خود را غیاث‌الدین نقش‌بند معرفی کرده است. او در تعداد برجا مانده از آثارش، نام خود را درون نقش شمشه هشت پر، 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 سویی، در مورد او چنین گفته‌اند: وی لقب و شهرت نقش‌بند را در آن سوی دیار خود به‌دست آورد؛ چرا که پنجاه قطعه از پارچه‌های غیاث را -همراه ۳۰۰ قطعه دیگر- شاه عباس، به‌عنوان پیشکش، به اکبرشاه اهدا کرده بود. تذکره نویسان گزارش داده‌اند که فرمانروایان هند، عثمانی و بیزانس

ارث برده بود. صادقی بیک افشار در مجمع‌الخواص، نامی از غیاث نقش‌بند برده، او را اهل شیراز و از اولاد سعدی معرفی می‌نماید. مولف جامع مفیدی در مورد او نوشته است، هنرهای زیادی دارد. اولاً در فن نقش‌بندی و شعربافی می‌توان نادر دوران و فرید زمانش خواند. شاهان و شاهزادگان ایران و توران، کالاهای اختراعش را طالبند. در چابکی و نیرومندی و کمان‌گیری نظیر ندارد و با این حال، کم‌آزار و مهربان است. به گواهی آثار به‌دست آمده، او در ایجاد طرح‌های گوناگون و نقل آن‌ها بر روی پارچه مهارت به‌سزایی داشته و در این رشته، بی‌نظیر بوده و کسی به پای او نرسیده است. محمد مفید مستوفی بافقی در جامع مفیدی، در شرح‌حالی -که از غیاث نوشته است- می‌گوید: چنین بر می‌آید که غیاث در اوایل جوانی، به دربار شاه عباس راه یافته بود و در همان جا - به‌خوشی و نشاط تمام- روزگار می‌گذرانیده است. خواجه غیاث‌الدین علی در فن نقش‌بندی نظیر نداشت و پیوسته به قلم اندیشه، امور غریبه و صور عجیبه بر صحایف روزگار می‌نگاشت و اقمشه نفیسه به‌تمام می‌رسانید و در آن، به‌مرتبه‌ای بلند آوازه گشت که پادشاهان عالی‌شان نافذ هند و ترک و رم، تحف و هدایا به‌جهت او ارسال فرموده و اقمشه‌ای که در کارخانه طبیعت او به‌تمام رسیده بود، طلب می‌نمودند. او پس از مدت‌ها زندگی در اصفهان به دیار خود یزد بازگشته است. صادقی بیک افشار در مجمع‌الخواص در مورد او نوشته است: بعد از شکست استرآباد، در یزد به خدمتشان رسیدم و علاوه بر همدردی به‌شرف هم‌خانگی‌شان نائل شدم؛ همه‌گونه شعر می‌گوید و چنان بدیهه‌گوست که صد بیت مسلسل می‌گوید و شنونده نمی‌فهمد که بالبدیهه گفته است. مجتهد و شب‌زنده‌دار است. به‌نظر می‌رسد، غیاث‌الدین زندگی پُر جلالی داشته و در ثروت و رفاه کامل زندگی می‌گذرانده است. به قول محمد مفید، به جهت سکنی در دارفنا در باغچه دارالشفای صاحبی، عمارت عالی در غایت تکلف و صفا به‌تمام رسانید و ایام روزگار را در آن جا مأوا داشت» (ذکاء، ۱۳۴۱: ۸). چنین به‌نظر می‌رسد، «پس از سپری شدن روزگار جوانی‌اش، منزوی شده و به تصوف روی آورده است. گویا در این زمان، عمر او بین شصت و هفتاد بوده است. بنابر گمانه‌زنی در همان دارالشفای به خاک سپرده شده است. پیشینه فکری و اندیشه



علی نقش‌بند بود. شناسایی سبک او از طریق استفاده از طرح محرابی و نقوش کوچک و هماهنگی جزئیات 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 شیخ‌صافی‌الدین 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 آن قدر 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 اکرم، ۱۳۸۷: ۲۴۱۰).

#### توصیف پارچه پوشش قبر شیخ‌صافی‌الدین اردبیلی

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



تصویر ۲: پوشش قبر شیخ‌صافی‌الدین 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 اکرم، ۱۳۸۷: ۲۴۱۰) در جای دیگری، صحت این گفته تأیید 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



تصویر ۳: عبور نخ‌های گلابتون از روی تار و پود زمینه بافت (ماخذ: نگارندگان)

را غیاث‌الدین به کار 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 کاملاً به چشم می‌خورد. این پوشش قبر، یکی از برجسته‌ترین آثار هنر پارچه‌بافی است که تا به حال، 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 به وجود می‌آید، به نظر 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 اکرم، ۱۳۸۷: ۲۵۰۰).

درون زمینه اصلی، انواع گل‌های شاه‌عباسی، به ظرافت 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

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 در دورتادور 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 شاه‌عباسی و ختایی تزیین شده است. حاشیه اصلی، به صورت 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 این که 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 ابی القاسم محمد المصطفی وصل علی تشرق الرسول و ابن عمه فی الحقیقه و خلیفه بالحق من بعده بین خلیفه اسدالله الغالب امیرالمومنین علی بن ابی طالب و صل علی تشرق و الامامه ابی محمدالحسن و صل علی سبط رسول الثقلین ابی عبدالله الحسین و صل علی سیدالزاهدین علی زین‌العابدین و صل علی الدر الفاخر محمد الباقر و صل علی قمرالمغرب و شمس‌الشارق جعفرالصادق و صل علی سلطان الاعلی و الاعظم موسی الکاظم و صل علی سلطان سرالار تضا علی بن موسی الرضا و صل علی العارف المبدأ و المعاد محمد الجواد و صل علی شفیع‌المجین 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 نقش‌اندازی در کنار نوشته، اقدام کرده‌اند. احتمالاً این‌گلو





تصویر ۴: نقش اسلیمی دهن ازدهایی در گوشه‌های بالای محراب به صورت قرینه قرار دارند (ماخذ: نگارندگان).

کوچک‌تر است» (هزاوه‌ای، ۱۳۶۳: ۱۰۷) این نقش در کنار گل‌های شاه‌عباسی، هماهنگی موزونی ایجاد می‌کند. اسلیمی‌های گوشه‌های بالای محراب به رنگ سرخ رنگ در زمینه کرم با دورگیری به رنگی تیره 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 شکل‌گیری هنرهایی هستند که انتقال بار عمیق مفاهیم دینی و معنوی را بر عهده هنرمندان قرار داده‌اند. در این میان، هنرهای سنتی بازنمایی واحدی در صورت‌های گوناگون هستند که زبان‌شان صورتی نمادین بر خود گرفته است. وجود عنصر نمادینی چون محراب در این بافته، از این بار معنایی بی‌بهره نیست. محراب در مساجد روبه‌قبله و عموماً در ضلع جنوبی مساجد برپا می‌گردد. نقش محراب - که ریشه واژه آن، در ساختار مهرابه‌های باستانی

ابریشم و پوده‌ها، از ابریشم و گلابتون است. نخ‌های گلابتون‌ها، پوده‌های 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، به جز حاشیه - که متن کتیبه روی آن بافته شده - دارای قرینه طولی است. تمام نقوش متن پارچه در محور عمودی، دارای واگیره (راپرت) <sup>۷</sup> است. با وجود این که، نقش گل در متن پارچه تکراری است، اما هوشمندی بافنده در قرارگیری نقش‌ها، آن‌ها را بیپه‌وده جلوه نمی‌دهد. نقش‌های متوالی منظم، یکی از شگردهای اصلی ایرانیان بوده، که غیاث‌الدین این شیوه را بسیار آگاهانه در این قطعه پارچه به کار برده است.

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

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



تصویر ۵: نقش یکی از دوازده گل شاه‌عباسی اناری متن پارچه (مأخذ: نگارنده)

دینی است. این نقوش اسلیمی حرکتی نرم و سیال دارند که حرکت و سکون را در گوشه‌های محراب، به تماشا می‌گذارند. نقش اسلیمی در دوران تیموری و صفوی از نظر بیان مفاهیم مذهب شیعه، به عالی‌ترین شکل خود رسید. به‌طوری‌که، «بزرگ‌ترین نقاش صفوی، سلطان محمد، که خود استاد نقوش قالی بود، با به‌کار بردن شکل ابرها و ساقه پیچ در پیچ، طرح‌های جدیدی به‌وجود 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 گونه‌آن به رنگ سرخ بادورگیری به رنگ آبی تیره بافته شده است. غیاث‌الدین 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 رسول خدا نمود یافته و به نمادی از رسول خدا (ص) تبدیل شده است.

علت نام‌گذاری گل شاه‌عباسی یا گلجام، به دلیل محبوبیت این نقش، نزد شاه‌عباس بوده است که از دوران اسلامی، به‌عنوان نقش پایداری در همه تزیینات، خود را نمایانده

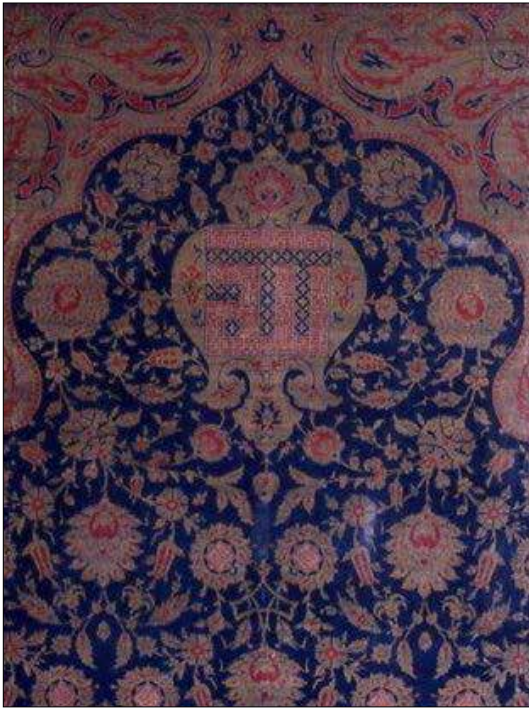
است - در معابد آیینی مهری وجود داشته است و در سیر تحول خود تداعی فضای مسجد و عرش بر روی فضای محدود، جایگزین مکان مقدس مساجد شده است. «در عرف، مکانی که در وقت حضور و مناجات با حق به او متوجه گردند، محراب گویند.

از آن جهت که محل نزاع و مقاتله نفس و شیطان و روح رحمان است و اهل معرفت، آن مقصود و مطلوب که سر دل به او متوجه است، آن را محراب گویند» (سعیدی، ۱۳۸۷: ۸۹۳). سجاده، گسترده‌تری که برگرفته از نماد محراب است، «به عنوان نمادی از پیوند زمین و آسمان جایگزین محراب بر روی زمین شده است؛ تا در هنگام سجده و رکوع، باز هم نگاه مقابل آن باشد. نمادگرایی از ویژگی‌های اصیل انسان است، که از آغازین دوره حیات وی در آثار هنری نمودی خاص داشته و بر اساس دیدگاه‌های اسلامی، نماد یا رمز جنبه ظاهری و دنیوی، ماهیتی معنوی محسوب می‌شود» (فرشید نیک، افهمی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۸: ۱۰). نقش محراب در آداب اسلامی در هنگام نیایش و نماز بیش‌تر نمایان می‌شود. «برای دریافت مظهریت محراب در آداب نیایش اسلامی، باید ریشه آن را در قرآن کریم یافت. این واژه، به تنهایی به مفهوم پناهگاه است. قرآن مجید به‌ویژه، این واژه را در توصیف نهان‌گاهی در معبد اورشلیم آورده است که در آن، مریم عذرا برای انزوا گرفتن و دعا در آمد و فرشتگان به او روزی می‌رسانیدند. بعضی از مفسران اسلامی، آن را با قدس‌الاقداس معبد اورشلیم برابر دانسته‌اند» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۵).

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

در این پارچه که حاصل جهان‌بینی طراح و بافنده آن است، به دلیل کاربرد موضوعی آن، هیچ نقشی از انسان و حیوان به کار نرفته است؛ و از انواع اسلیمی و گل‌های شاه‌عباسی و ختایی‌ها به همراه کتابتی به خط ثلث استفاده شده است. گوشه‌های لچک‌ترنجی بالای محراب، نسبت آسمان و زمین را نشان می‌دهند. اسلیمی‌های داخل زمینه گوشه‌ها، به صورت قرینه در دو سو قرار گرفته و بسیار ظریف و باتحرک به‌نقش درآمده‌اند. قرینه بودن و توازن از خصوصیات هنر





تصویر ۶: کلمه الله در میان قنديل و سوره فاتحه به خط معقلی (ماخذ: نگارندگان).

دستان برافراشته به آسمان در حال نیایش است» (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۱۷). به کارگیری انواع خط، مانند کوفی، ثلث، نسخ، غبار و نستعلیق، تابع رواج نوع خط در زمان‌های مشخص می‌باشند. به عنوان مثال: «به کارگیری خط کوفی بر پارچه‌های قرون اولیه اسلام، یعنی خطی که هم‌زمان بر روی سایر آثار هنری نیز مشاهده می‌شود و خط نسخ و ثلث در قرون ۷ و ۸ هجری و خط نستعلیق در دوره صفوی که هنرمند با توجه به کاربرد نوع خط رایج در هر زمان، به بیان آیات قرآن، دعا، احادیث، اشعار و ضرب‌المثل‌های مختلف و گاه نام بافنده و یا سفارش دهنده 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 ریشه‌ای 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 می‌شود؛ اما وجود آن بر پوشش مزار شیخ صفی‌الدین، نقش کاربردی دیگری را به همراه دارد و آن، تقدس بخشیدن به مقام صاحب مزار و هم سو کردن دیدگاه و اعلام مذهب رسمی شیعه است.

است. «نقوش گیاهی گاه، به شکل عینی و واقعی و گاه، به صورت انتزاعی در تزیینات و هنرها به کار رفته است. گاه، تصاویری همچون گل‌های رز، صدبرگ، گل سرخ، بوته‌های مارپیچ، ریشه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبه واقع‌گرایانه، عیناً تصویر شده است و گاه، نقوش گیاهی در اسلیمی‌ها و ختایی‌های پر پیچ و تاب، صحنه‌ای باشکوه و زیبا را در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد. در این شیوه، هنرمند تلاش می‌کند، بیش از آن‌که، نقوش گیاهی را از نقطه نظر میزان طبیعت‌گرایی - که در برگ‌ها و گل‌ها مشهود است - نشان دهد، به شکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی و روحانی و نیز تأثیر گذاری بر روح و جان آدمی، این نگاره‌ها را به کار گیرد و با همراه کردن موتیف‌های گیاهی، به جریانی از خطوط موج و تبدیل به گردش پیچک‌ها و برگ‌های متحرک به آن‌ها، حرکتی دایمی بخشد» (هیل و گرابر، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۳). اسلیمی حرکت موزون خود را مانند دایره تکرار نمی‌کند؛ حرکتی ریتم‌دار دارد که در محل بندهای ختایی، مکشی برای تفکر و استراحتی برای حرکت بعدی است.

### خط ثلث و خط معقلی

احتمالاً اهمیت خط ثلث در کتیبه نگاری و قابلیت این خط در هنرهای قدسی، دلیل انتخاب غیاث‌الدین بر بافت پوشش مزار شیخ‌صافی‌الدین اردبیلی است. خط یکی از عناصر تزیینی قابل توجه در هنر بافندگی از آغاز دوره اسلامی بود. به طوری که، در بیش‌تر آثار منسوجات سرزمین‌های اسلامی دیده می‌شود. «با این همه، خوشنویسی به مجموع پدیده‌های جهان اسلام متعلق است و آن را شریف‌ترین هنرها می‌دانند. از آن رو که این هنر، کلام وحی را در برابر دیدگان نمودار می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۷). پیشینه این خط نشان می‌دهد که «بر گرفته از خط طومار است و شاهان و صاحب منصبان از آن در فرمان‌ها استفاده می‌کردند.

خط ثلث در شکل کلی برای کتیبه‌های کاشی کاری بسیار استفاده می‌شود، از این رو، در میان مردم به لحاظ بصری، سمبل آرایش و زیبایی مذهبی است. این خط، تداعی



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

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، بی‌شبهت به قالی منسوب به شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیست. قالی در ابتدا، یک جفت بوده که بر اثر زلزله اردبیل آسیب دیدند و از ترمیم آن‌ها، یک قالی سالم تهیه شده که اکنون نمونه سالم آن در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود. «بافت آن در شهر کاشان 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 قندیل خانه حرم شیخ صفی‌الدین اردبیلی گسترده شدند. نقش قندیل پارچه غیاث‌الدین، شباهت زیادی به طرح قندیل قالی شیخ صفی‌الدین دارد. پارچه بافته شده، به طور تقریبی، ۵۴ سال پس از قالی مذکور بافته شده است؛ این احتمال وجود دارد که منبع ایده‌ای برای موضوع بافت پوشش بقعه باشد، 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 و گل‌های شاه‌عباسی هستند که با نقوش پارچه مزار در هماهنگی بودند.

#### تفسیر نقوش پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین

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

در بالای پارچه مزار، قندیل محراب با کلمه الله، به خط معقلی، آذین شده 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 اسلامی، مبدل گردید و بر صفحات قرآن، سکه‌ها و کتیبه‌ها قرار گرفت. معقلی، تابع قوانین خاصی نبوده و دست هنرمند را در ابداع و اجرای شکل‌های تزیینی باز می‌گذارد» (ذابح، ۱۳۶۴: ۵۰). کلمه الله در میان قندیل «اسم اعظم خدا، لفظ الله است؛ آن اسم ذاتی است که موصوف به همه صفات است؛ یعنی لفظ جامع و دربردارنده همه اسماء و صفات؛ از این رو، حضرت الهی را بر حضرت ذات از همه اسماء به کار 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 شود. «خواندن بعضی از خطوط معقلی در خواندن و نوشتن دشوار هستند و به یک معما می‌مانند و تنظیمات هندسی دقیق دارند» (افضل طوسی، ۱۳۸۸: ۱۵). بخش اصلی این بافته در استفاده از دعا و نوع خط‌هایی است، 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 می‌شد. این خطوط بر روی ابریشم یا پارچه‌های نخی با نخ‌های گوناگون و الوان بافته می‌شد» (همان: ۲۷). استفاده دیگر از خط معقلی در این بافته، نوشته عمل غیاث‌الدین در میان نقش هندسی شمسه هشت پر است «شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند که در این نقش، به صورت اشکال کثیر ظهور

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 تزئینی این قطعه پارچه با واقعیتی معنوی، از حد مشروعیت پیش‌نرفته است. بدون این‌که تصور 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، تداعی‌کننده تداوم و ستون ولایت هستند. «هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الهی نزدیک نیست. بدین جهت است که هنرمندان اسلامی می‌کوشند، تا در آن چه 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 قنبدیل 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

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» (کرین، 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 فقه‌های شیعه جبل‌عامل بود» (جعفریان، ۱۳۸۹: ۱۱۵۵).

با دقت در تاریخ صفوی، می‌توان دریافت که دربار شاه عباس کبیر از نظر حضور حکما و فیلسوفان، پُر بار 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 الگوهای 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





تصویر ۸: نقش شراره‌های آتش در گوشه‌های بالای محراب. (ماخذ: نگارندگان)

حرکت پویای مارپیچ در شکل تکامل یافته‌اش اسلیمی، ریشه در اعتقادات مقدس دارد. «تکرار نمادین اسلیمی نوعی استذکار به انسان بوده است که همواره، او را برای رها شدن از عالم اسفل و عروج به ملکوت و به سوی حق تعالی، یادآور باشد. به سخنی دیگر، منظور از تکرار، همان ذکر است» (موسوی‌لر و پورجعفر، ۱۳۸۰: ۱۰۱). بافت نقش شراره‌های آتش بر زمینه گوشه‌های محراب با ترکیب‌بندی ایستا و منظم و قرینه، یادآور امری متعالی در قالب تصویر است و سیر آسمانی انسانی کامل به سوی آسمان را یادآور شده است. یک ویژگی الهی برای انسان‌های برگزیده ملکوتی که از نگارگری دوره ایلخانی به بعد، به هنرهای اسلامی شیعی راه پیدا کرد.

مفاهیم متناسب با اهداف غیاث‌الدین علی یزدی در به‌کارگیری اسلیمی، می‌تواند یادآوری سرسبزی بهشت در قرآن و احادیث اسلامی باشد؛ جایی که معصومین در آنجا حضور دارند. حرکت و پویایی منحنی مارپیچ و اسلیمی، از نظر معنوی و مادی به یک وحدت صورت و معنای روبه‌کمال منتج می‌شود. پس حرکت از اولین لوازم رسیدن به تعالی به‌شمار می‌رود و برای متعالی شدن، باید به دنبال حقیقت بود.

میان محراب و مشکوه (طاقی فراخ که در آن چراغ نهند و قندیل گذارند)، آشکارا تاکید است بر چراغی که در زاویه نیایش آویزند» (همان: ۹۸). نور محمدی، هدایت‌گر مسلمین است. در میان قندیل، کلمه الله با سوره فاتحه آذین شده که افتتاح قرآن و نماز است. در وصف سوره الفاتحه این‌گونه گفته شده است: «امیرالمومنین علیه‌السلام فرمود: از پیغمبر خدا صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم، شنیدم که فرمود: به تحقیق، خدای متعال به من گفته: ای محمد، به تو هفت آیه از مثنوی و قرآن عظیم داده‌ام. پس فاتحه‌الکتاب را جدا کرد و بر من، منت گذاشت؛ آن را در برابر قرآن عظیم قرار داد. و به تحقیق، فاتحه‌الکتاب، بهترین چیزی است، که در گنج‌های عرش است؛ و خدای عزوجل، این سوره را به طور اختصاصی به محمد داد؛ و بدین سبب، او را با عزت کرد و هیچ یک از پیغمبرانش را با او در این فضیلت شریک نکرده است، به جز سلیمان که خدای تعالی به او «بسم الله الرحمن الرحیم» را از فاتحه‌الکتاب داده است» (سید هاشم، ۱۳۸۹: ۱۰۴). قطعاً نظر بافنده، از قرار دادن این سوره، حضرت محمد (ص) بوده است. «چون خداوند بزرگ، خواست مراتب ارواح را بیافریند، به آن زبده نورانی (جوهر اول)، نظر کرد. آن زبده نورانی بگذاخت و به جوش آمد» (سعیدی، ۱۳۸۷: ۳۰۹). دو گل شاه عباسی - که با سایر 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 شاه‌عباسی سرپایین و سنگین‌اند و به نظر می‌رسد، کامل و رسیده و در اوج پختگی خود هستند. «در تشیع، رسالت پیامبر مبتنی بر حیات باطنی و پیام نبوی است، که مفهوم ولایت، نظر به همین معناست. زیرا ولایت در مرکز و باطن هر ولی‌الله یا دوستدار 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 است که در دو شخص پیامبر و امام، تشخص می‌یابد که اولی، سمتی از نور است که به سوی مردم معطوف گشته و دومی، به سمت خدا، رجوع به اصل با استعانت از معنای باطنی و پنهان وحی» (طهروی، ۱۳۹۴: ۹۸).

همیشه باز است. نوشته عمل غیاث، بازگو کننده این است که، غیاث‌الدین خود را از نور الهی بی بهره 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 پروفیسور پوپ، تحقیقات خود را بیش‌تر به چگونگی و شیوه بافت پارچه‌ها، معطوف داشته‌اند؛ به‌طوری که، در مورد پارچه بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی در کتاب سیری در هنر ایران، وی نقوش آن را در حالی از شعف 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 این که صفویان، به قدرت رسیدند، باعث شد، تشیع به‌طور رسمی مذهب ایرانیان شود. به‌طوری که، 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

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 تزئینی هم به‌شمار می‌آیند. در بیش‌تر پارچه‌هایی که جهت مراسم آیینی مذهبی تهیه شده‌اند، «احتمالاً 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 تاحدی 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

و هنرمند در آن، یکی شده‌است. با شهود و مکاشفه در برابر علایم و رمزها و نشانه‌های اختصاری، تمام تجربه‌ای را که از آموزه‌های دینی، استعداد، عقل و عاطفه سرچشمه گرفته، در این پارچه، یک‌جا می‌توان دید. تنها جاه طلبانه‌ترین آرزوی او این بود که، پرده از اموری که روزمره نیستند، برگردد؛ و تعقلی جاودانه را با تاییدی بر نامش بر متن پارچه، نمایان سازد. او، با استفاده از نقوشی ساده و عمومی در هنرهای سنتی و با قرار دادن آن‌ها در نظامی مشخص، کمک کرد تا معنای واقعی ولایت، در اثرش هویدا گردد. او دو هدف را دنبال کرده است: اول، زیبایی و دوم، نگهبانی و محافظت از مفهوم آن؛ زیرا زیبایی را به تنهایی مطلوب ندانسته، بلکه زیبایی را با کمال مورد تأمل قرار داده است. بررسی تعدادی از منسوجات آیینی - که در بخش اسلامی موزه ملی ایران موجود است - مسیر این تحقیق را ممکن ساخت. لازم است، در اینجا از دست‌اندرکاران محترم موزه ملی ایران تشکر نمایم. با تکیه بر نظریه پانوفسکی، در بررسی نمونه موجود، رابطه هنر پارچه بافی و مذهب صفوی تا حدودی روشن شده است. در مورد این پارچه نفیس، می‌توان ادعان 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.

مکتب فکری اصفهان، شکل گرفت و بر حاکمیت صفویان و آثار فرهنگی ایران، تاثیر زیادی گذاشت؛ به طوری که، کاربرد عناصر نمادین و تزئینی 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 نسبت به ائمه و ترویج آداب شیعی در میان عامه مردم کردند. ضرورت و اهمیت شکل‌گیری هنر شیعی، بیش‌تر به جنبه عقل و بصیرت در بین امت دینی، تکیه داشت. اصولاً، وظیفه تعلیمی به طور غیر مستقیم بر عهده هنر، عرفی است که از طریق سبک و روحیه هنرمند به یک سنت متصل است. به نظر می‌رسد، هدف از خلق آثار اسلامی، صرفاً ایجاد زیبایی نبوده است، بلکه زیبایی، منزلگاه یا مرحله‌ای بوده که هنر، باید از آن گذر می‌کرد و به مراحل بالاتر و متعالی می‌رسید. در این مورد، هنرمندان مسلمان موفق شده‌اند، تا چیزهایی را که نمی‌توان در عالم طبیعت به آن‌ها دست یافت، به وجود آورند. هرچه هنر، مقیدتر و خلاق‌تر، نشان دهنده درجات تقوی هنرمند مسلمان بوده است و این، خود شرط اصالت هنر اسلامی را تعیین کرده است. در بافته غیاث‌الدین - که برای بقعه شیخ صفی‌الدین تهیه شده است - این روند، کاملاً دیده می‌شود. به طوری که، عارف

#### پی‌نوشت

۱. بقاع جمع بقعه، به معنی اماکن متبرکه، زیارت‌گاه‌ها، مزارهاست (عمید، ۱۳۶۳: ۵۵۵).
۲. ابوالفتح اسحاق بن امین‌الدین جبرائیل عارف نامی ایران (فوت: ۷۳۵ هجری) که صفویان نسب خود را منسوب به او می‌دانستند (معین، ۱۳۶۳: ۱۰۲۱).
۳. ظهور چشم‌گیر مکتب فکری اصفهان زمانی شکل گرفت که اصفهان توسط صفویان به عنوان پایتخت انتخاب شد. «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 بسزایافت» (مدرس مطلق، ۱۳۸۹: ۷).
۴. شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، «رویکرد نظری در حیطه‌ی هنر است 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 اکرم، ۱۳۸۷: ۲۵۰۰-۲۵۴۹).
۶. شمسه از نقوش هندسی اسلامی است که در همه هنرهای اسلامی به عنوان مظهر نور الهی و نماد خورشید به کار برده شده است. مفهوم نمادین اسطوره این نقش، به ادوار پیش از اسلام و آیین مهری باز می‌گردد. «این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. نقش شمسه با توجه به معنای سوره ۲۴ آیه ۳۵ قرآن کریم: الله نور السماوات والاعراض، به عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد (ص) ذکر کرده‌اند» (خزایی، ۱۳۸۷: ۵۹).
۷. واگیره اصطلاح سنتی راپرت است و به معنی نقش مایه‌ای است که در طراحی پارچه تکرار شود. به راپرت واحد طرح نیز گفته می‌شود.



## منابع

- قرآن کریم، از روی قرآن سلطانی، ترجمه بصیر الملک، 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.
- بور کهارت، تیتوس (۱۳۶۵). *هنر اسلامی، زبان و بیان*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بهشتی پور، مهدی (۱۳۴۳). *تاریخچه صنعت نساجی ایران*، جلد اول، تهران: اکونومیست.
- بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی*، مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات اسلامی.
- پوپ، آرتور ایهام، آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، جلد ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور ایهام (۱۳۸۰). *هنر ایران*، با همکاری فیلیس آکرمن واریک شرودر، پرویز نائل 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). *صفوه به عرصه دین، فرهنگ، سیاست*، جلد ۳، تهران: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
- چیت‌سازان، امیر حسین (۱۳۸۵). *بازتاب هنر کاشان در صنعت فرش صفویان*، شناخت کاشان، شماره ۳، ۱۰۸-۱۲۰.
- حسینی، سید هاشم (۱۳۹۰). *«کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی»*، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۴، ۲۴-۷.
- خزایی، محمد (۱۳۸۷). *«شمسه نقش حضرت محمد (ص) در هنر اسلامی ایران»*، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، ۵۶-۶۲.
- خیرالهی از نوله، مژگان؛ خزایی، محمد و نعمتی بابایلو، علی (۱۳۹۰). *«بازخوانی آموزه‌های شیعی در مضامین کتیبه‌های صندوق‌های چوبی مقابر سده هشتم هجری در بناهای آرامگاهی شیخ صفی الدین اردبیلی»*، بیناب (سوره مهر)، شماره ۱۸، ۱۲۶-۱۴۱.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۱). *«غیبات نقشبند، نقاشی توانا، شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست»*، 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). *رمزاندیشه 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 ۲، ۱۵۲-۱۶۳.
- سیدهاشم بن سلیمان، بحرانی (۱۳۸۹). *تفسیر روایی البرهان*، ترجمه رضا ناظمیان، صادق خورشو و علی گنجیان، تهران: کتاب صبح.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). *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 بیکرنگاری حضرت محمد (ص) سده‌های ۱۴-۸ 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: امیرکبیر.
- عوض پور، بهروز (۱۳۹۵). *رسال‌های دریاب آیکونولوژی*، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
- فرشید نیک، فرزانه؛ افهمی، رضا و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۸). *«نشان‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش»*، گلجام، شماره ۱۴، ۹-۲۹.
- کاظم پور، مهدی و محمدزاده، مهدی (۱۳۹۶). *«نقش شمسه و ستاره بر روی در چوبی ورودی به حیاط بقعه شیخ صفی الدین»*، نگره، شماره ۴۴، ۲۴-۷.
- کرین، هانری (۱۳۸۵). *مجموعه مقالات هانری کرین*، تدوین محمد امین شاهجویی زیر نظر شهرام پازوکی، تهران: حقیقت.
- کونل ارنست (۱۳۶۴). *اسلیمی و ختایی، گل‌های شاه عباسی: نگرشی بر سوانح تاریخی سه نگاره تزیینی*، ترجمه آقامیری، محمد باقر اقدسیه، هادی مالکی و شهریار، تهران: فرهنگسرا.
- مدرس مطلق، سید محمد علی (۱۳۸۹). *مکتب فلسفی اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.
- معین، محمد (۱۳۶۳). *فرهنگ فارسی*، جلد ۱، تهران: امیرکبیر.

- موسوی لری، 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 یادرفته»، هنر، شماره ۶، ۹۰-۱۱۷.
- هیل، درک و گرابر، اولگ (۱۳۷۵). *معماری و تزیینات اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: علمی و فرهنگی.

Archive of SID