تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۱/۱۳
صفحه ۹۶-۶۳
نوع مقاله: پژوهشی

واکاوی مفاهیم مشترک رنگ و نقش در تزئینات گنبد شیخ‌لطف‌الله و قالی شیخ‌صفی

ماه گل عرب بوربور (نویسنده‌ی مسئول)
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده‌ی معماری، واحد دامغان، دانشگاه آزاد اسلامی، دامغان، ایران
moc.liamg@5rhemtra

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۲
پاییز و زمستان ۱۴۰۱

چکیده

دوره‌ی صفویه یکی از مهم‌ترین دوران تاریخ ایران در هنر و صنعت به‌ویژه قالی‌بافی است که در آن اشکال هندسی در هنر قالی گسترده شده و با ضابطه‌ای منطقی به کمال خود می‌رسد. از سوی دیگر هنر معماری نیز در این دوره به اوج تزئینات خارجی می‌رسد. با عنایت به وجه مشترک هنرها در جنبه‌ی نمادین آن‌ها؛ این مطالعه با هدف واکاوی مفاهیم مشترک رنگ و نقش در تزئینات گنبد شیخ‌لطف‌الله اصفهان و قالی شیخ‌صفی اردبیل به‌عنوان دو شاهکار هنر صفوی انجام پذیرفت. در این مطالعه با بهره‌گیری از روش توصیفی- تحلیلی و ترسیم دیجیتال نقوش در نرم‌افزارهای راینو و فتوشاپ، الگوهای تزئینی هر اثر استخراج و طبقه‌بندی شد. در راستای دستیابی به هدف تحقیق، دو سؤال اصلی مطرح می‌شود که: ۱- نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در این دو اثر کدام‌اند؟ و ۲- چه مفاهیم مشترکی بین آن‌ها وجود دارد؟ یافته‌ها نشان می‌دهد که مفهوم محوری وحدت در کثرت از طریق نقوش حلزونی در هر دو اثر تجسم‌یافته است: در گنبد با همگرایی به سمت رأس و در قالی با هدایت نگاه به مرکز ترنج. شناسایی رنگ‌های نمادین لاکی (نماد حیات و تشیع) و طلایی (نماد نور الهی) در حاشیه‌های گنبد و متن قالی، گویای کاربرد هدفمند این رنگ‌ها برای انتقال مفاهیم اعتقادی مشترک است. همچنین نقوش گیاهی چون گل شاه‌عباسی (نماد جاودانگی) و اسلیمی‌های دهان‌اژدری (نماد محافظت) اگرچه در فرم متفاوت‌اند، در بازتاب مفاهیم عرفانی هم‌سو هستند. این پژوهش مؤید آن است که هنرمند صفوی از زبان بصری یکپارچه برای بیان مفاهیم کیهان‌شناختی بهره جسته است.

واژه‌های کلیدی: تزئینات هنری، نقوش اسلیمی، نقوش ختایی، قالی شیخ صفی، گنبد شیخ لطف‌الله، دوره‌ی صفوی

Analyzing Shared Concepts of Color and Motif in the Ornamentation of Sheikh Lotfollah Dome and Sheikh Safi Carpet

Mahgol Arab Borbor (Corresponding Author)

Master's degree gaduate, Department of Architecture, Faculty of Architecture, Damghan Branch, Islamic Azad University, Damghan, Iran

Abstract

The Safavid period stands as one of the most significant eras in Iranian art and industry, particularly in carpet weaving, where geometric forms flourished and achieved logical perfection. Concurrently, architectural art reached its zenith in external ornamentation. Given the shared symbolic dimension of these arts, this study examines the common concepts of color and motif in the decorations of two Safavid masterpieces: the dome of Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan and the Sheikh Safi carpet of Ardabil. Employing a descriptive-analytical method and digital rendering of motifs in Rhinoceros and Photoshop software, decorative patterns from each work were extracted and classified. In order to achieve the research goal, two main questions are raised: 1- What are the motifs and colors used in these two works? and 2- What common concepts are there between them? Findings reveal that the core concept of unity in multiplicity manifests through spiral motifs in both works: converging toward the dome's apex and guiding the viewer's gaze to the carpet's central medallion (tarang). The identification of symbolic colors—crimson (symbolizing life and Shiism) and gold (representing divine light)—in the dome's borders and the carpet's field demonstrates their intentional use to convey shared ideological meanings. Floral motifs such as the Shah Abbasi flower (emblem of eternity) and dragon-mouthed arabesques (eslimi) (denoting protection), though formally distinct, align in reflecting mystical concepts. This research confirms that Safavid artists utilized a unified visual language to express cosmological principles.

Keywords: Artistic decorations, Arabesque motifs (Eslimi), Floral motifs (Khatayi), Sheikh Safi carpet, Sheikh Lotfollah dome, Safavid period

مقدمه و بیان مسأله

نمادگرایی یکی از ویژگی‌های هنر ایرانی است که در تمام ادوار تاریخی رواج داشته است. پس از اسلام، هنر ایرانی بستری مناسب برای تجلی باورها و اعتقادات و به‌طور کلی نیات هنرمندان مسلمان شده است به‌گونه‌ای که به‌کارگیری فرم‌های تجریدی و مفهومی در تولید و طراحی محصولات مختلف هنری تجلی بیشتری یافته است. دلیل این امر علاوه بر نوع تعلیمات اسلامی و ارتقای فنی و تکنیکی تولیدات هنری و همخوانی بیشتر با حس زیباشناسانه‌ی مخاطب بوده که از درجه‌ی والای هنرنمایی هنرمندان مسلمان ایران اسلامی در مواجهه با بیان رمزی و بطنی نشأت می‌گرفت (موسوی‌لر و همکاران، ۱۳۹٦). چنان‌چه در طراحی فرش، همچون هنر معماری بعد از اسلام، گونه‌ای نمادگرایی است که ریشه در عرفان دارد و ارزش‌های زیباشناختی را در قالب طرح‌ها و نگاره‌های انتزاعی به نمایش می‌گذارد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵).

یکی از مهم ترین دوران تاریخ ایران در هنر و صنعت به‌ویژه قالی‌بافی، دوره‌ی صفویه است که در آن اشکال هندسی در هنر قالی گسترده شده و با ضابطه‌ای منطقی به کمال خود می‌رسد. از این حیث، اساطیر و نقوش نمادین که بخشی از فرهنگ و هنرِ مردم هستند، در فرش‌های صفوی، به‌گونه‌ای بارز نمود دارند (توکلی و همکاران، ۱۳۹٤). علاوه بر این، دوره‌ی صفویه را می‌توان اوج تزئین خارجی بنا نیز نامید، چراکه در این دوران گنبد که یکی از نمادین‌ترین عناصر معماری اسلامی است؛ بسیار مورد توجّه بوده است. هرچند تزئینات سطح گنبد از دوره‌ی تیموری آغاز می‌شود اما اوج جلوه‌گری آن در دوره‌ی صفوی به وقوع می‌پیوندد (هیلن براند، ۱۳۹٤: ٥٦). در این دوره معماران ایرانی برای تزئینات گنبد، هم‌زمان از نقوش اسلیمی و سنتی ایرانی و آیات قرآن با خطوط کوفی و نسخ استفاده می‌کنند. به بیان دیگر، ثمره‌ی هم‌راستا شدن این تزئینات و فرم‌ها با مذهب است که گنبد را به نمادی از تعالی به‌سوی آسمان در معماری اسلامی تبدیل می‌نماید.

از آن‌جاکه پوپ[1] هنر صفوی را هنری هماهنگ با هنر دوره‌های پیشین خود می‌داند (Pope,2008:206) و همچنین با عنایت به وجه مشترک هنرهای دینی در جنبه‌ی نمادین آن‌ها از سوی دیگر؛ این مطالعه درصدد است تا با بررسی تزئینات کاشی‌کاری پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله و نقوش به‌کار رفته در قالی شیخ‌صفی مفاهیم مشترک رنگ و نقش این دو اثر را شناسایی نماید. از آن‌جا که این دو اثر از مهم‌ترین آثار دو هنر رایج دوره‌ی صفوی محسوب می‌شدند؛ به‌عنوان نمونه‌های مورد مطالعه تحقیق انتخاب شدند.

قالی شیخ‌صفی اردبیلی به‌عنوان یکی از اسناد مهم تاریخ فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی بوده؛ چراکه وجود نقش‌مایه‌های بصری نمادین به‌کار رفته در این قالی با پشتوانه‌ی ذهنی و فکری عمیق از تفکر و نحوه‌ی 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 شیخ‌صفی تولید شده است (متفکرآزاد و خزایی، ۱٤۰۰).

هدف اصلی تحقیق، شناسایی رنگ‌ها و نقش و نگارهای به‌کاررفته در این دو اثر متعلق به دوره‌ی صفوی است. در این راستا اولین سؤالی که مطرح می‌شود این است که: «نقوش، تزئینات و رنگ‌های به‌کار رفته در پوشش بیرونی گنبد شیخ‌لطف‌الله کدام‌اند؟ آیا این موارد در قالی شیخ‌صفی نیز مشاهده می‌شود؟ مفاهیم مشترک میان رنگ‌ها و نقوش شناسایی‌شده در کاشی‌کاری بیرونی این گنبد با قالی شیخ صفی چیست؟»

در راستای پاسخگویی به سؤالات فوق، در وهله‌ی نخست، اطلاعات اولیه به کمک کار میدانی با استناد به مدارک و تصاویر موجود در منابع مکتوب و اینترنتی، جمع‌آوری و سپس ترسیم شد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، ازنظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر روش توصیفی- تحلیلی است که به‌صورت موردپژوهی انجام پذیرفته است. نمونه‌های موردی پژوهش، گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله اصفهان و فرش شیخ‌صفی اردبیل است که هر دو از آثار دوره‌ی صفوی هستند. تحلیل و تفسیر اسناد و تصاویر موجود بر پایه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای انجام‌شده است. به‌منظور استخراج نقوش اسلیمی و طراحی خطی آن توسط نرم‌افزار نیاز به عکس‌هایی بود که فاقد پرسپکتیو باشند. با عنایت به این‌که دسترسی به قالی شیخ‌صفی اردبیل میسر نبود (به دلیل نگهداری آن در موزه‌ی ویکتوریا آلبرت لندن) و از این‌رو در میان عکس‌های موجود از این فرش در مقالات و منابع معتبر، عکس‌هایی انتخاب شد که واجد این شرایط باشند. عکس‌های گنبد نیز، با حضور در مکان بنا و عکس‌برداری توسط نگارنده تهیه شد. سپس طراحی خطی این عکس‌ها در نرم‌افزار Rihnoceros و Photoshop انجام پذیرفت و خروجی‌های گرافیکی تصاویر برای تحلیل آماده شد.

پیشینه‌ی پژوهش

مطالعات گوناگونی پیرامون عناصر بصری و مفاهیم نمادین قالی‌بافی ایرانی- اسلامی توسط پژوهشگران هنر اسلامی انجام پذیرفته است. در خصوص قالی‌بافی دوره‌ی صفوی مقاله‌ای تحت عنوان «فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش» وجود دارد که به چگونگی پیدایش الگوهای اصیل و ترکیبات جدید فرش صفوی می‌پردازد (اسپنانی،۱۳۸۷). در همین راستا، کامیار و همکاران (۱۳۸۷)؛ برای کشف الگوهای هندسی قالی‌های آن دوره به بررسی تناسبات هندسی پنج نمونه از شاخص‌ترین طرح‌های قالی صفوی پرداخته‌اند و یافته‌های خود را با نتایج مطالعات حاصل از بررسی تناسبات خاص موجود در هنرهای تزئینی دوره‌های تیموری، ایلخانی و سلجوقی مقایسه نموده‌اند. نتایج بررسی آن‌ها نشان می‌دهد قالی‌ها در کلیت از تناسب هندسی برخوردار هستند که بین نقوش و ابعاد فرش و به‌طور کلی در تناسبات کل و جزء برقرار است.

تحلیل بصری نقوش فرش از دوران صفویه، به‌ویژه آن‌هایی که در آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی یافت می‌شود، مقاله دیگری در این حوزه است که نشان می‌دهد طراحان تاریخی از پس‌زمینه‌های هندسی به‌عنوان یک عنصر بنیادی در طراحی فرش استفاده می‌کردند که نشان‌دهنده‌ی رویکرد ساختاری به زیبایی‌شناسی است. نسبت‌های خاصی که به‌طور مداوم در اندازه‌ی قاب‌ها و عناصر درون فرش اعمال می‌شد، نشان‌دهنده‌ی درک پیچیده‌ای از طراحی است (Karami Robati, 2019).

متفکرآزاد و خزایی (۱۴۰۰)؛ در مطالعه‌ای با هدف شناخت و معرفی عناصر تصویری و نقش‌مایه‌های قالی ایرانی- اسلامی به خوانش تصویری و بررسی عناصر بصری یکی از دو نمونه قالی شیخ‌صفی (نمونه‌ی موجود در موزه‌ی شهر لس‌آنجلس) می‌پردازند. یافته‌های آن‌ها نشان می‌دهد، ساختار این قالی برگرفته از مفهوم بهشت مینوی و باغ مینوی اسلامی- ایرانی است. وجود عناصری بصری چون لچک، ترنج و شمسه‌ی 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 ازجمله ویژگی‌های این قالی نفیس است. نتایج مطالعه‌ی ساختاری فرش دوازده ضلعی مقبره‌ی شاه‌عباس دوم که توسط پنجه‌باشی و کلهرودی (۱۴۰۱)؛ انجام‌شده است؛ نشان می‌دهد طراحی این فرش متأثر از نقوش سقف مقبره و هنر دوره‌ی صفوی بوده است.

یافته‌های مطالعه‌ی تقی‌زاده بروجنی و عباسی شورشجانی (۱۴۰۲)؛ که باهدف کشف تناسبات هندسی و روابط موجود در قالی‌های طرح لچک ترنج انجام پذیرفته است؛ نشان می‌دهد اصول تقارن و نسبت‌های طلایی

در طراحی ابعاد قاب اصلی قالی برای تمام نمونه‌ها رعایت شده است. با ترسیم خطوط انتظام‌گرا محیطی به وجود آمده که اصلی‌ترین محل در ترکیب‌بندی این قالی‌ها را نشان می‌دهد. حضور این محل‌ها اثبات می‌کند این نقوش قانونمند و بر اساس تقسیمات هندسی ترسیم‌شده‌اند. با بررسی هندسه فراکتالی و الگوهای آن در نمونه قالی‌ها مشخص شد علی‌رغم این‌که قالی‌ها از هزاران نقش ریز و درشت و گاهی با الگوهایی تکرارشونده تشکیل‌شده‌اند، اما همگی این عناصر به شکلی قانونمند و هدفمند در ترکیبی واحد قرارگرفته‌اند و بدین ترتیب در عین کثرت و انبوهی اجزاء، در نهایت مجموعه‌ای واحد و منظم را تشکیل می‌دهند.

در خصوص تزئینات و نقش‌مایه‌های کاشی‌کاری مساجد دوره‌ی صفوی، صدیقی (۱۳۹۹)؛ اکرامی (۱۳۹۷)، باقرزاده (۱۳۹۷)؛ آتش‌زبان (۱۳۹۳) مطالعات خود را در قالب پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود ارائه می‌دهند. صدیقی به گونه‌شناسی نقوش اسلیمی و ختایی در تزئینات معماری مساجد عصر صفوی اصفهان می‌پردازد؛ اکرامی تغییرات کتیبه‌های مسجد شیخ‌لطف‌الله را بر اساس منابع تصویری مورد بررسی قرار می‌دهد؛ باقرزاده نقش‌مایه‌های اسلیمی به‌کاررفته در کاشی‌کاری مسجد شیخ‌لطف‌الله و مسجد امام اصفهان را بایکدیگر مقایسه می‌کند و آتش زبان نیز نقش‌مایه‌های گیاهی- گرافیکی کاشی‌کاری مساجد دوره‌ی صفوی را مورد بررسی قرار می‌دهد. مطالعه‌ی دیگری نیز وجود دارد که بر رنگ کاشی‌های به‌کار رفته در دوره‌ی صفوی تأکید دارد و چگونگی آمیزش آن‌ها را با ایده‌های فرهنگی و فلسفی بیان می‌کند. هدف این پژوهش بررسی ارتباطات بین نظریات رنگ در متون فلسفی معاصر و کاشی‌های مسجد امام اصفهان در قرن هفدهم است (Trevathan, 2017). مزیدی شرف‌آبادی و قاضی‌زاده (۱۴۰۲)؛ نیز در مطالعه‌ی تطبیقی پیرامون نقوش تزئینی گنبدهای مساجد قبه‌الصخره بیت‌المقدس و شیخ‌لطف‌الله اصفهان به این نتیجه می‌رسند که علی‌رغم اشتراکات زیاد در تزئینات این دو گنبد، اشاره به اصل توحید، از مهم‌ترین اهداف طراح بوده است.

مرور مطالعات پیشین نشان می‌دهد که اکثر مطالعات انجام‌شده، پیرامون مقایسه‌ی کلی هنر قالی‌بافی با سایر هنرها بوده و در مواردی نیز قالی شیخ‌صفی مورد بررسی قرارگرفته است. تمایز عمده‌ی نوشتار حاضر با موارد یادشده در این نکته است که در مطالعات پیشین بخش داخلی فضاها و گنبد مساجد مورد مطالعه قرار گرفته است؛ اما این مطالعه با انگیزه‌ی تبیین نوآورانه به بررسی مفاهیم مشترک رنگ و نقش در هنر کاشی‌کاری گنبد شیخ‌لطف‌الله و قالی شیخ‌صفی می‌پردازد.

■ بحث و تحلیل

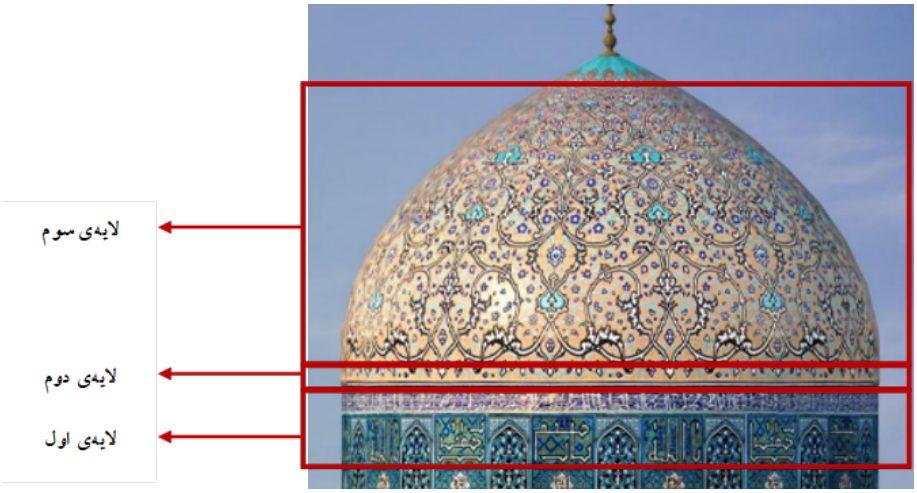
● گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله

مطالعه‌ی گنبدهای به‌کار رفته در مقابر شاهان دوره‌ی صفوی و طراحی آن نشان می‌دهد که به‌کرات، نقوش دایره‌ای در میان انواع خطوط به‌کار رفته است و بر سیالیت بصری و شکل حلزونی آن که جایگاه ویژه‌ای در هنر ایرانی دارد و نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است، تأکید شده است (پنجه باشی و همکاران، ۱۴۰۱). در مسجد شیخ‌لطف‌الله اصفهان که نمود شکوه صفوی است؛ نقوش اسلیمی و هندسی به‌کار رفته در گنبد مسجد، در کنار کتیبه‌ها، در هماهنگی کلی با فرم گنبد شکل‌گرفته است. ترکیب کتیبه و نقوش روی گنبد به شکوفایی و بار معنایی عناصر افزوده است. گنبد ترنجی این بنا، با نگاره‌های اسلیمی بر زمینه‌ی طلایی (برعکس سایر گنبدها که زمینه‌ی آبی دارند چه در داخل گنبد و چه در خارج گنبد) چهره‌ای خاص به گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله بخشیده که در عین لطافت به خلق معانی و همبستگی درجه‌ی وحدت موزون انجامیده است (گودرز پروری و همکاران، ۱۴۰۲)

هیلن براند[۲] در کتاب «معماری اسلامی؛ از عملکرد تا معنا»[۳] اشاره می‌کند که: «تزئینات گنبد شیخ‌لطف‌الله با ترکیب

لاکی نمادین و طلایی، هماهنگی آیات قرآنی و نقوش هندسی را تکمیل می‌کند» (Hillenbrand, 1994: 328). هرچند رنگ غالب گنبد فیروزه‌ای است، اما نقوش اسلیمی و ختایی در حاشیه‌ها با دو رنگ لاکی و طلایی تقویت‌شده‌اند. در فرهنگ صفوی لاکی (قرمز سیر)؛ نماد حیات، قدرت و خون شهیدان (Schimmel,2004:185) و رنگ طلایی؛ نماد نور الهی، حکمت و شکوه پادشاهی بوده است (Porter,1995:37).

نمای گنبد با توجه به عمومی بودن مخاطبانش از رمزگونگی کمتری برخوردار است و الگوهای اسلیمی آن در یک طرح تقارن چرخشی گنبدی محدّب، از الگوهای درشت به الگوهای کوچک در بالای گنبد می‌رسند. قسمت مخروطی گنبد که از پایان کتیبه‌ی لاجوردی بالای گردنه‌ی آن شروع می‌شود، با یک خطّ باریک کمره مانند از کل بنا جدا می‌شود، قسمت پایینی گنبد به رنگ شیر قهوه‌ای و به نماد خاک آراسته‌شده است و هرقدر به نقطه‌ی اوج گنبد می‌رسد، رنگ گنبد به آبی آسمانی متمایل می‌شود. از آن‌جا که هر جزء از عناصر تزئینی نشانه‌هایی هستند که به بار محتوایی گنبد کمک می‌کنند و ریشه در نمادپردازی معماری اسلامی دارند، در تحقیق حاضر برای تحلیل این عناصر، بخش بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله، مطابق شکل (۱) به سه لایه تقسیم شد تا طبقه‌بندی تزئینات آن به سهولت انجام پذیرد.



شکل ۱- لایه‌بندی تزئینات بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله (مزیدی شرف‌آبادی و قاضی‌زاده، ۱۴۰۲)

با عنایت به این‌که لایه‌ی اول و دوم این گنبد شامل پنجره‌های مشبک و کتیبه‌های خطی است و نقش و نگاری در آن وجود ندارد که مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد، لذا از پرداختن به این دولایه صرف‌نظر کرده و تنها به بررسی لایه‌ی سوم و بخش مخروطی شکل گنبد اکتفا می‌شود.

در گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله، همانند سایر گنبدها، همه‌ی نقوش به نقطه‌ی بالای گنبد ختم می‌شوند تا وحدت در کثرت را متجلی سازند (جمالی و مراثی، ۱۳۹۱). این نقش‌مایه‌ها در تمام سطح آن به یک اندازه ترسیم‌شده است، گرچه هرقدر اسلیمی‌ها به سمت بالا پیش می‌روند، فشرده‌تر شده و حالت جمع‌شدگی گنبد را به خود می‌گیرند اما در حقیقت تغییری در اندازه‌ی آن‌ها به وجود نیامده و با همان اندازه‌ی قبلی به ستاره‌ی هشت پر

فیروزه‌ای در رأس گنبد می‌رسند. بیشتر نقوش قابل بحث این گنبد را اسلیمی‌ها تشکیل داده‌اند. اسلیمی‌های اصلی که به رنگ سفید ترسیم‌شده‌اند، ساده و بدون تزئین هستند؛ اما بندهای فرعی فیروزه‌ای رنگ زمینه، دارای گل‌ها، غنچه‌ها و شکوفه‌های ساده‌ای به‌صورت پراکنده آمده است. این طرح اسلیمی، رسم وزن و ریتم است که هر خط آن در دوره‌های مکمل یکدیگر به‌صورت مواج طراحی‌شده و هر سطح، سطح متقابل خود را دربر دارد و درعین‌حال به آراستگی موزون شده است.

بررسی‌های انجام‌شده پیرامون نقش و نگارهای موجود در تزئینات بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله نشان می‌دهد که چندین نوع اسلیمی و ختایی در قسمت مخروطی شکل گنبد قابل شناسایی بود. این نقوش اسلیمی و ختایی که در جدول (۱) نیز ارائه‌شده است؛ به ترتیب عبارت‌اند از:

الف- نقوش اسلیمی

۱- پنج نوع اسلیمی دهان‌اژدری توخالی؛ که نامتقارن بوده و بر مبنای دایره طراحی‌شده‌اند. آنچه باعث تنوع این اسلیمی‌ها شده تفاوت در اندازه‌ی بازوها، جهت چرخش بازوها و اتصال سر چنگ‌های مختلف به انتهای بازوی برخی از این اسلیمی‌ها است (اکرامی،۱۳۹۷: ۹۱). از نکات مشترک این اسلیمی‌ها توسازی های پُرکار و مفصل آن‌ها است. این اسلیمی‌ها به رنگ سیاه با توسازی‌هایی به رنگ سفید، بر روی زمینه‌ای به رنگ طلایی و از جنس آجر دیده می‌شوند.

۲- دو نمونه اسلیمی ساده توخالی؛ که نامتقارن بوده و بر مبنای دایره طراحی‌شده‌اند. تنوع این اسلیمی‌ها به علت تفاوت در تعداد بازوها است که یکی از آن‌ها دو بازو دارد و دیگری یک بازو که به آن نیم اسلیمی می‌گویند (صدیقی، ۱۳۹۹: ۱٤۰). این اسلیمی‌ها به رنگ سیاه با توسازی‌های سفید بر روی زمینه‌ای به رنگ طلایی از جنس آجر طراحی شده‌اند که وجه مشترک تزئینات آن‌ها در همین توسازی آن‌هاست.

۳- سه نمونه برگ؛ که نامتقارن بوده و در قالب دایره طراحی‌شده‌اند. فرم این گلبرگ‌ها به‌صورت کشیده و با کنگره‌های نوک‌تیز و ساده بدون کنگره است. این برگ‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی و سفید با توسازی مشکی هستند که بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و رنگ طلایی نقش شده‌اند(اکرامی، ۱۳۹۷: ۹۹).

ب- نقوش ختایی

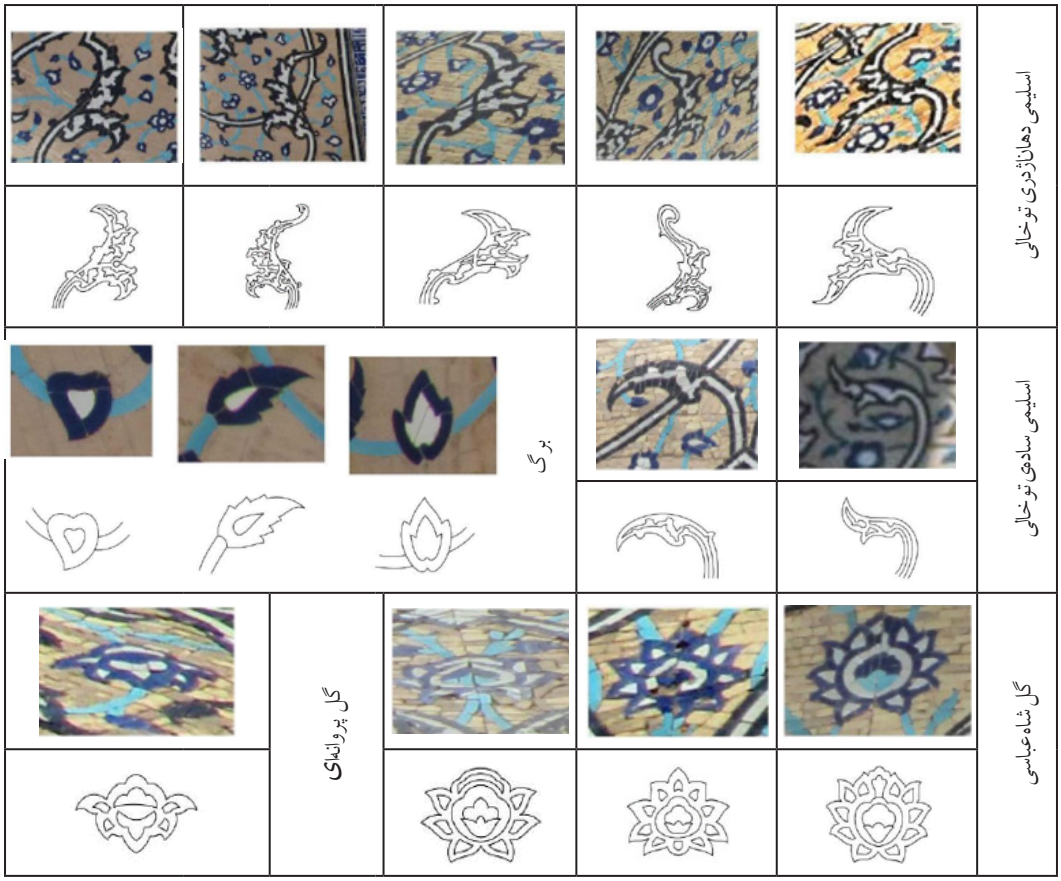
۱- سه نمونه گل شاه‌عباسی؛ که متقارن بوده و در قالب دایره طراحی‌شده‌اند. تعداد گلبرگ‌ها در این گل‌ها، شش، هشت و ده گلبرگ است. مرکز این گل‌ها بدون فرم بوده و آیینه‌ی گل دارای فرم ساده‌شده‌ی میوه‌ی انار است که با غنچه پُر و تزئین شده است (صدیقی، ۱۳۹۹: ۱٤٥). فرم گلبرگ‌ها به شکل ساده و نوک‌تیز است که دو گلبرگ آن به سمت پائین و مابقی گلبرگ‌ها به سمت بالا متمایل شده‌اند. همه‌ی گلبرگ‌ها به هم متصل و پیوسته هستند و پیرامون آیینه‌ی گل را احاطه کرده‌اند. قُبه‌ی بالای گل‌ها با گلبرگ کنگره‌دار سرگرد (دالبردار[٤]) و گلبرگ ساده‌ی نوک‌تیز آراسته‌شده است. تنها تزئینی که در این گل‌ها به‌کار رفته، توسازی است. رنگ به‌کار رفته در این گل‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن است که بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ طلایی نقش شده‌اند.

۲- هفت نمونه گل پروانه‌ای؛ که متقارن بوده و در قالب دایره و بیضی طراحی‌شده‌اند. تعداد گلبرگ گل‌ها چهارپر است. مرکز این گل‌ها به فرم‌های دایره‌ی کوچک و گرد کنگره‌دار (دالبردار) است و فرم گلبرگ‌ها ساده و نوک‌تیز هستند که به هم متصل و پیوسته هستند و پیرامون مرکز را فراگرفته‌اند. دو گلبرگ این گل‌ها به سمت پائین و مابقی گلبرگ‌ها به سمت بالا متمایل شده‌اند. قُبه‌ی بالای گل‌ها با گلبرگ‌هایی به فرم‌های گرد کنگره‌دار (دالبردار) و گلبرگ ساده‌ی نوک‌تیز، پُر تزئین شده است. برخی از این گل‌ها دارای توسازی هستند. این گل‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی فیروزه‌ای بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ طلایی نقش شده‌اند (صدیقی، ۱۳۹۹: ۱٤٥).

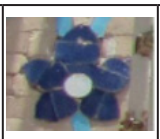
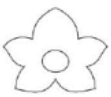
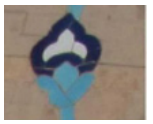
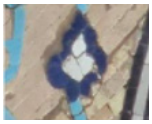
۳- هشت نمونه گل چند پَر؛ که متقارن بوده و در قالب دایره طراحی‌شده‌اند. تعداد گلبرگ‌ها در این گل‌ها سه، چهار و پنج گلبرگ است که بیشترین تعداد را گل‌های پنج پَر شامل می‌شوند. فرم گلبرگ‌ها به شکل گرد ساده، ساده‌ی نوک تیز و کنگره‌دار (دالبردار) مشاهده می‌شوند. در گل‌های گرد مرکز یا مغزی گل به فرم دایره است و گلبرگ‌های به هم متصل و پیوسته، پیرامون آن را احاطه کرده‌اند. همچنین توسازی تنها تزئینی است که در برخی از این گل‌ها به کار گرفته‌شده است. این گل‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی و سفید با ساقه‌هایی به رنگ آبی روشن و بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ طلایی طرح‌شده‌اند (صدیقی، ۱۳۹۹: ۱۵۰).

٤- شش نمونه غنچه؛ که به‌صورت متقارن و نامتقارن و در قالب دایره طراحی‌شده‌اند. این غنچه‌ها به جز یک مورد، دارای کاسبرگ هستند که کاسبرگ آن‌ها خود دارای سه برگ با فرم‌های نوک‌تیز و گرد است. همچنین فرم گلبرگ غنچه‌ها به شکل ساده‌ی نوک‌تیز، فرم ساده‌شده‌ی میوه‌ی انار و گلبرگ گرد کنگره‌دار (دالبردار) است. تنها تزئین این غنچه‌ها نیز، توسازی برخی از آن‌ها است. این غنچه‌ها با رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ طلایی دیده می‌شوند (اکرامی، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

جدول ۱- نقوش به‌کار رفته در رویه‌ی بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله



ادامه‌ی جدول ۱- نقوش به‌کار رفته در رویه‌ی بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله

گل پروانه‌ای						
						
غنچه						
گل چندپر						

(تحلیل نگارنده)

قالی شیخ صفی اردبیل

قالی لچک ترنج اردبیل (معروف به قالی شیخ صفی) یکی از شاخص‌ترین قالی‌های ترنج‌دار دوره‌ی صفوی است که در آن، هنرمند تمام همت خود را صرف استفاده از نقوشی کرده است که مفهوم کثرت به وحدت را نشان دهد. وی برای بروز یگانگی و وحدت از طرح‌های لچک و ترنج در ترکیب دو نقش‌مایه‌ی گل شاه‌عباسی و اسلیمی با یکدیگر استفاده نموده است (یارشاطر، ۱۳۸٤: ۳٤).

تار و پود این اثر نفیس از ابریشم و پرز پشمی بوده که با گره (غیرمتقارن) فارسی بافته‌شده است. ابعاد این اثر ۵۳٤ *۱۰۲۸ سانتی‌متر و با رج‌شمار ٤۵ بافته‌شده است (تختی و همکاران، ۱۳۸۸). رنگ‌های غالب قالی شیخ‌صفی، لاکی عمیق و طلایی درخشان است که نمادی از شکوه الهی و قدرت پادشاهی صفوی هستند (Canby, 1999:124). برای سهولت تحلیل نقش و نگارهای این قالی، طرح کلی قالی مطابق شکل (۲) به چهار بخش حاشیه، لچک، زمینه ترنج و سرترنج تقسیم‌شده است که تجزیه‌وتحلیل نقش و نگارهای آن به شرح زیر ارائه می‌شود:

شکل ۲- اجزای قالی لچک ترنج شیخ‌صفی (متفکرآزاد و خزایی، ۱۴۰۰)

حاشیه: 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 می‌شود (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵). در قالی شیخ‌صفی نیز مانند تمام قالی‌های دوره‌ی صفوی دو قسمت متمایز متن و حاشیه دیده می‌شود. حاشیه‌ی این قالی شامل دو حاشیه‌ی باریک بیرونی و درونی، یک حاشیه‌ی پهن و یک طره است که چینش منظم رنگ در آن‌ها موجب هماهنگی بیشتر حاشیه با متن و سایر اجزاء قالی شده است. حاشیه‌ی باریک بیرونی متشکل از گردش یک‌بند اسلیمی گل‌دار است که به شیوه‌ی انعکاسی تکرار شده است. رنگ اسلیمی گل‌دار، آبی فیروزه‌ای است که در زمینه‌ای به رنگ لاکی خودنمایی می‌کند. حاشیه‌ی پهن با طرح کتیبه‌ای دو قاب دارد که یکی به شکل مدور (دالبری) و دیگری به شکل بازوبند بوده و به‌صورت یک در میان در طول حاشیه تکرار می‌شود. قاب مدور به رنگ طلایی با نقوش اسلیمی پیچک‌دار و ساقه‌ی ختایی؛ و قاب بازوبندی به رنگ قرمز لاکی و با اسلیمی ماری و ساقه‌ی ختایی است. قاب‌های مدور، توسط نیم‌دایره‌های قابی شکل کوچک منقوش به عرض حاشیه متصل شده است. در حد فاصل قاب‌های مذکور، زمینه به رنگ سورمه‌ای در نظر گرفته‌شده که با گردش یک ساقه‌ی ختایی به زیبایی پرشده است. طره؛ متشکل از یک ساقه ختایی بوده که به‌صورت انتقالی (سرهم سوار) طراحی‌شده است و حاشیه‌ی باریک درونی شامل اسلیمی ماری (که به‌صورت یک‌درمیان رو به بالا و پائین قرارگرفته) و یک ساقه‌ی نازک ختایی است که در زمینه‌ای به رنگ کرم، به‌صورت انعکاسی تکرار شده است (تقی‌زاده بروجنی و عباسی شورشجانی، ۱۴۰۲).

لچک: طرح گوشه به‌صورت یک‌چهارم طرح وسط (ترنج) بوده که در چهارگوشه‌ی قالی تکرار شده و شامل بند اسلیمی توسازی‌دار و ساقه‌ی ختایی با گل‌های ظریفی است که به‌صورت یک‌دوم در زمینه‌ای طلایی‌رنگ، طراحی شده است. همچنین سه کلاله کامل و دونیم کلاله با سه طرح متفاوت به لچک‌ها متصل هستند.

ترنج: ترنج قالی که نقش عمده‌ای را در عناصر زمینه بر عهده دارد، در کل در سه لایه‌ی طرح و نقش اصلی ایجادشده است: ۱- بند اسلیمی ۲- اسلیمی ماری ۳- ختایی.

ترنج اصلی (فرم بیرونی) به رنگ طلایی و یک ترنج میانی به رنگ آبی سبز است. ترنج اصلی؛ یک‌دوم عرض زمینه (متن) را به خود اختصاص داده، درحالی‌که ترنج میانی فضایی کمتر از یک‌سوم ترنج اصلی را دربر می‌گیرد. طرح‌های داخل ترنج شامل: بند اسلیمی به رنگ لاکی، اسلیمی ماری به رنگ آبی روشن و ساقه‌ی ختایی است. محیط ترنج اصلی (دور ترنج) متشکل از اسلیمی‌های پیچک‌داری است که در ترک یک سی و دوم طراحی‌شده و به‌واسطه‌ی مداخل کوچکی که در آن تعبیه‌شده، فرم ترنج را به‌صورت یک شمسه‌ی شانزده پر درآورده است (دادخواه، ۱٤۰۰).

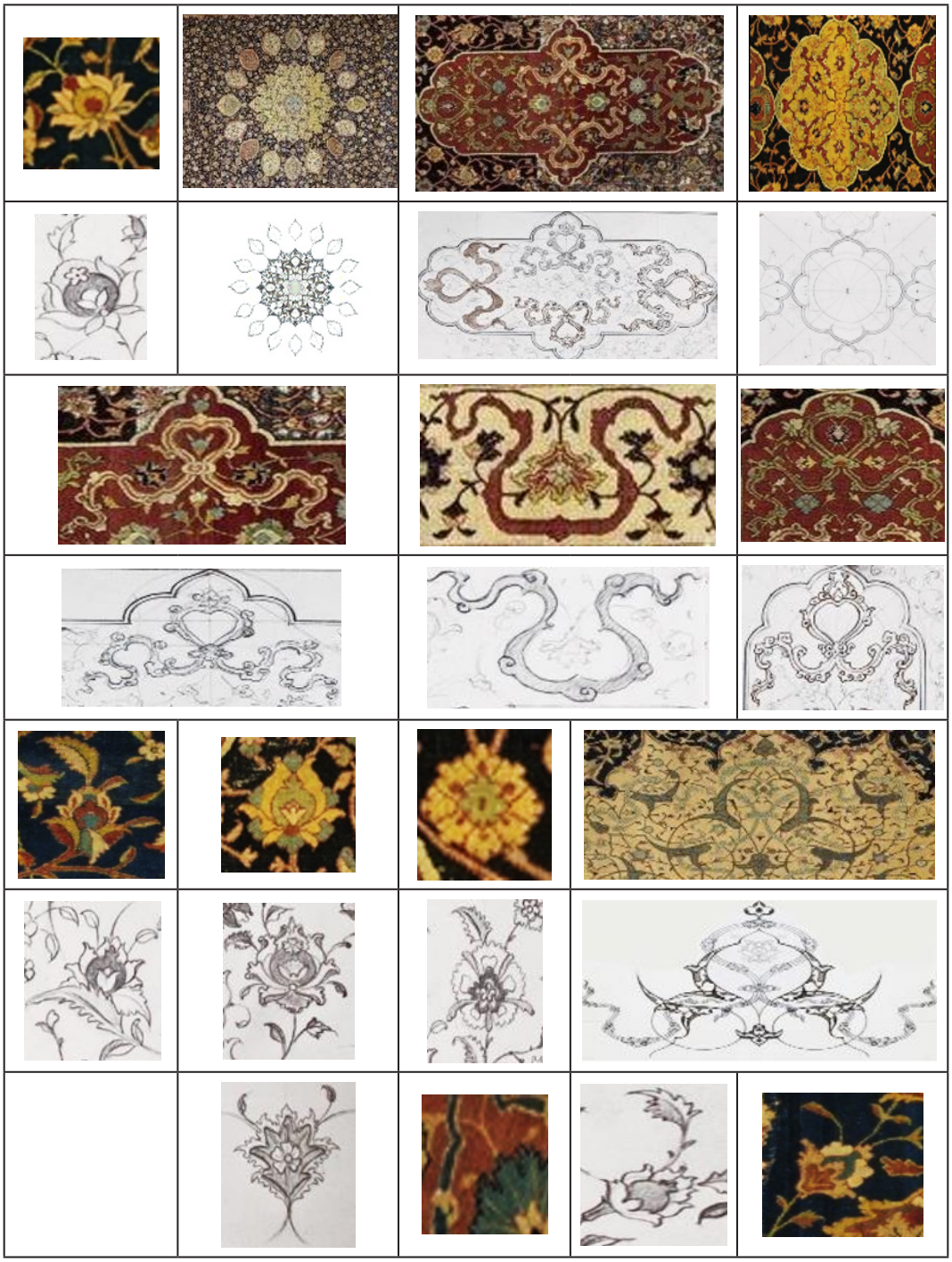
سر ترنج‌ها که موجب ارتباط متن و شمسه‌ی مرکزی یا همان ترنج می‌شوند؛ ابعادی در حدود یک چهارم قطر ترنج را دارند و با سه طرح (دو طرح تقریباً مشابه) و رنگ‌بندی متفاوت جلوه‌ی بصری زیبایی به قالی داده‌اند. از دو سرترنج بالایی و پائینی قالی، قندیلی آویخته شده که علاوه بر زیبایی، توازن و تعادل بصری مناسبی را در زمینه‌ی قالی پدید آورده است. دو قندیل آویخته با چهار زنجیر از دو طرف ترنج مرکزی؛ با نقوش اسلیمی و ختایی در دسته و زمینه‌ی قندیل‌ها و دو طوق تزئینی که طوق کوچک‌تر در گلوگاه قندیل و طوق بزرگ‌تر در قسمت تحتانی آن قرارگرفته، این تصور را بر می‌انگیزد که طراح می‌خواسته گنبد مدوری را که دو قندیل طلا از آن آویزان است، نشان دهد (افروغ و براتی، ۱۳۹۲). قندیل‌هایی که در این قالی طراحی و بافته شده‌اند از این جهت جالب توجه هستند که دو قندیل از نظر اندازه با یکدیگر تفاوت دارند؛ قندیل سمت کتیبه، بزرگ‌تر از قندیل مقابلش طراحی‌شده است و هر دو قندیل با خطوطی به ترنج متصل شده‌اند (کمندلو، ۱۳۹۱).

زمینه: در فضای بالای ترنج و سرترنج؛ زمینه‌ای به رنگ سورمه‌ای و با نقوش اسلیمی و ختایی مشاهده می‌شود که ترکیب عناصر غالب مانند حرکت اسلیمی‌ها و به همراه نقش‌مایه‌های گل لاله‌ی عباسی ترکیبی واحد حول محور ترنج مرکزی با قندیل ایجاد نموده است.

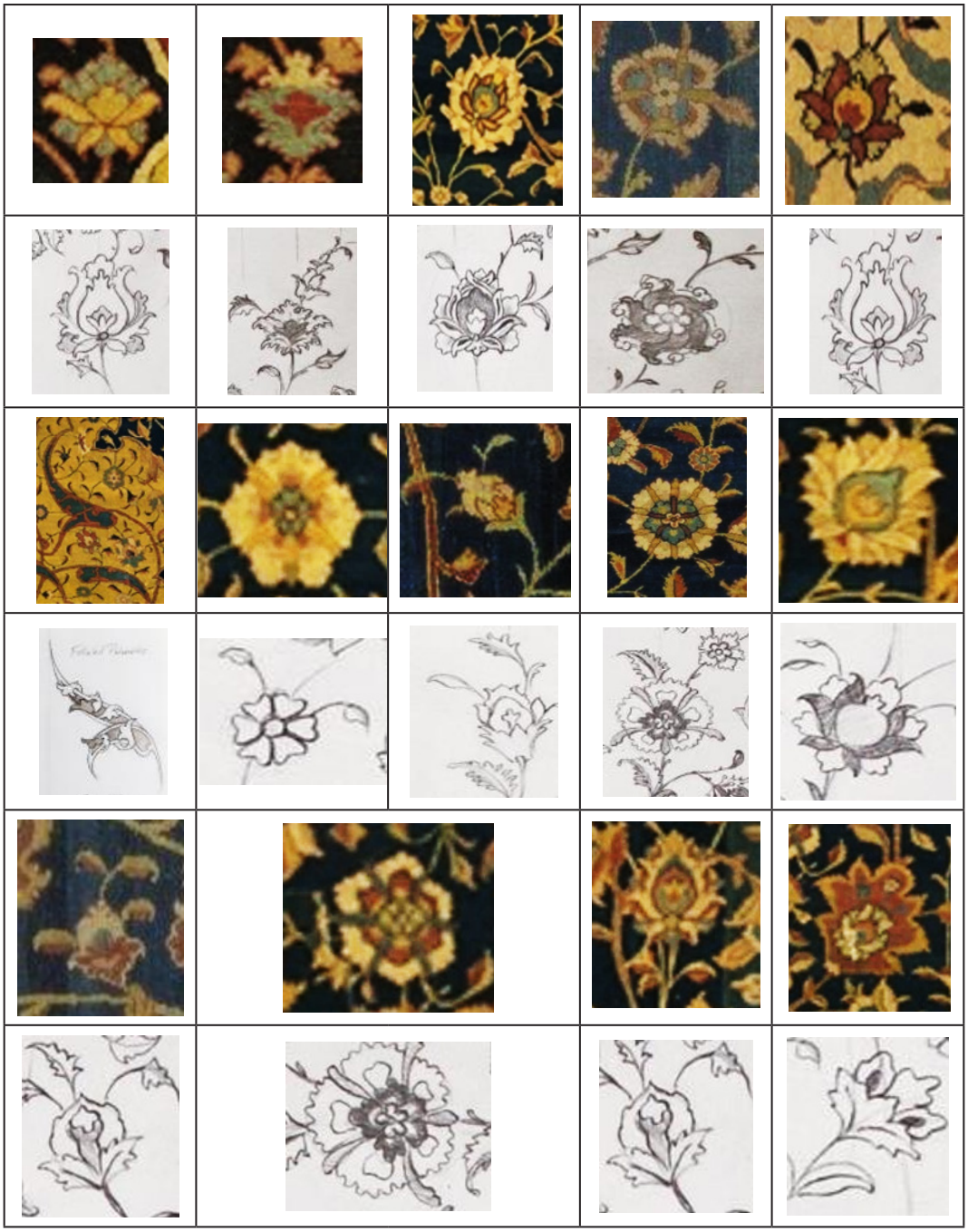
همان‌طور که اشاره شد، در تزئین قالی شیخ‌صفی، نقوش اسلیمی و ختایی، نقش‌مایه‌های اصلی قالی هستند. این نقش‌مایه‌ها شامل چند نوع ختایی (پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه‌دار) و اسلیمی (ساقه‌های پیچان گل‌دار و شاخه‌های خمیده) در هم بافته هستند که گل‌ها و برگ‌ها در جهت ساقه‌ها نظم یافته و به‌طور قرینه در سراسر سطح قالی پخش می‌شوند. نقوش ختایی که مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها بوده و بر روی یک ساختار حلزونی شکل در حال حرکت هستند، بیانگر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت هستند. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دید بیننده را به مرکز نقش هدایت می‌نمایند که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی پروردگار است (متفکرآزاد و خزایی،۱٤۰۰). این نقوش متشکل از دو بند ختایی هستند که بند ضخیم‌تر گل‌های برگی (برگ مویی) بزرگی را دربر گرفته و بند نازک؛ با گل‌های کوچک‌تر ختایی آراسته شده است. بندهای ختایی زمینه با حرکات موافق، از میان قوس‌های حلزونی یکدیگر رد شده‌اند. بند اصلی از پائین قندیل شروع شده و در سرتاسر زمینه گردش نموده است؛ در حالی که بند فرعی به‌صورت آزاد شروع شده و به طرف بالا و پائین در حرکت است. محل شروع هر دو ساقه در شکل‌ها با خط‌چین مشخص شده است. بندهای ختایی زمینه با طره‌ی لب زمینه (به رنگ لاکی) مماس شده، از این رو گل‌های نیمه در اطراف قالی قرارگرفته است. همچنین چندین نقش‌مایه‌ی متنوع از برگ مویی که به شیوه‌ی نگارگران آن دوره با دندانه‌های کُند طراحی و بافته شده است؛ در زمینه‌ی قالی مشاهده می‌شود.

در مجموع نقوش شناسایی شده در قالی شیخ‌صفی را می‌توان به نقوش ختایی و اسلیمی تقسیم کرد که تنوع این نقوش در جدول (۲) ارائه‌شده است.

جدول ۲- نقوش به‌کار رفته در قالی شیخ‌صفی



ادامه‌ی جدول ۲- نقوش به‌کار رفته در قالی شیخ‌صفی



(تصاویر برگرفته از سایت https://www.vam.ac.uk)

یافته‌ها نشان می‌دهد که در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله، نقوش اسلیمی شامل انواع مختلفی از اسلیمی‌های ساده و دهان‌اژدری هستند که با جزئیات فراوان و توسازی‌های پیچیده طراحی‌شده‌اند. رنگ‌های به‌کار رفته در این نقوش عمدتاً شامل سیاه، سفید و طلایی است که بر روی زمینه‌ی آجری نقش بسته‌اند. ترکیب‌بندی این نقوش به‌صورت متقارن و نامتقارن بوده و به نقطه‌ی مرکزی گنبد ختم می‌شوند که نمادی از وحدت در کثرت است. در رابطه با نقوش ختایی به‌کار رفته در این بخش از گنبد نیز می‌توان به انواع گل‌ها و غنچه‌ها مانند گل شاه‌عباسی، گل پروانه‌ای و گل چند پَر اشاره کرد که با جزئیات فراوان و توسازی‌های دقیق به‌صورت متقارن و نامتقارن طراحی‌شده‌اند و به نقطه‌ی مرکزی گنبد ختم می‌شوند. رنگ‌های به‌کار رفته در این نقوش آبی لاجوردی، سفید و آبی فیروزه‌ای هستند که بر روی زمینه‌ی طلایی رنگ خودنمایی می‌کنند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نقوش ختایی در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله، با استفاده از رنگ‌های متنوع و ترکیب هنرمندانه‌ای از گل‌ها، برگ‌ها و ساقه‌ها، توانسته‌اند مفاهیم عمیق معنوی و فلسفی را به زیبایی به تصویر بکشند. این نقوش، با هدایت نگاه بیننده به نقطه‌ی مرکزی گنبد، نمادی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را به نمایش می‌گذارند که یادآور یگانگی و مرکزیت خداوند متعال است. در مجموع نقوش به‌کار رفته در پوشش بیرونی گنبد شیخ‌لطف‌الله شامل نقوش اسلیمی (ساده و دهان‌اژدری) و نقوش ختایی (گل‌ها و غنچه‌ها مانند گل شاه‌عباسی، گل پروانه‌ای و گل چند پَر، شکوفه، غنچه یک برگ، دو برگ، سه برگ، برگ‌های بادامی، کنگری، نیمه برگ) است.

در خصوص قالی شیخ‌صفی نیز، زمینه‌ی قالی بسیار پرکار بوده و گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها در کنار هم نمایی از بهشت ازلی را بازگو نموده است. نقوش اسلیمی این قالی شامل اسلیمی‌های دهان‌اژدری، ساده و ساقه‌های پیچان گل‌دار و شاخه‌های خمیده است که با گل‌ها و برگ‌های ختایی ترکیب‌شده‌اند. این نقوش به‌صورت حلزونی و متقارن طراحی‌شده‌اند و دید بیننده را به مرکز قالی هدایت می‌کنند. رنگ‌های به‌کار رفته در این نقوش نیز شامل آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن است که بر روی زمینه‌ی سورمه‌ای نقش بسته‌اند. پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه‌دار که با ساقه‌های پیچان گل‌دار ترکیب‌شده‌اند، از جمله نقوش ختایی به‌کار رفته در این قالی هستند که با ساقه‌های پیچان گل‌دار و شاخه‌های خمیده‌ی اسلیمی ترکیب‌شده‌اند. این ترکیب هنرمندانه که با رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن به نمایش درآمده‌اند؛ باعث ایجاد یکپارچگی و هماهنگی در طرح کلی قالی می‌شود. نقوش ختایی با حرکات موافق حلزونی به‌صورت متقارن و منظم در سراسر قالی پخش‌شده‌اند. این تقارن باعث ایجاد حس نظم و هماهنگی در طرح کلی قالی می‌شود به‌طوری که زمینه‌ی قالی به رنگ سورمه‌ای است که تضاد زیبایی بارنگ‌های روشن نقوش ایجاد می‌کند و باعث برجسته شدن آن‌ها می‌شود. برخی از نقوش ختایی دارای توسازی‌های مشکی هستند که جزئیات بیشتری به طرح‌ها اضافه می‌کنند و به عمق و بعد نقوش می‌افزایند. این نقوش با گردش حلزونی خویش همواره دیده‌ی بیننده را به مرکز نقش که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است، هدایت می‌نمایند. در یک جمع‌بندی کلی نقوش این قالی ترکیبی از اسلیمی و ختایی است که در جدول (۳) ارائه‌شده است.

در خصوص رنگ‌های به‌کار رفته در این دو اثر نیز مطابق جدول (٤)، رنگ‌های لاکی (قرمز سیر) و طلایی به‌عنوان الگوی رنگی مشترک در قالی شیخ‌صفی و تزئینات گنبد شیخ‌لطف‌الله شناسایی‌شده‌اند. این اشتراک نه‌تنها از نظر بصری، بلکه از نظر معنای نمادین نیز قابل‌تأمل است. هم‌پوشانی رنگ‌های نمادین لاکی و طلایی در قالی شیخ‌صفی و تزئینات حاشیه‌ای گنبد شیخ‌لطف‌الله، نشان‌دهنده‌ی کاربرد هدفمند این رنگ‌ها برای انتقال مفاهیم مشترک عرفانی و سیاسی در هنر دوره‌ی صفوی است.

جدول ۳- مقایسه‌ی نقوش به‌کار رفته در دو اثر مورد مطالعه

نقوش به‌کار رفته		گنبد شیخ‌لطف‌الله	قالی شیخ‌صفی
اسلیمی	طرح	اسلیمی ماری، اسلیمی ساده، اسلیمی دهان‌اژدری	اسلیمی ماری، اسلیمی دهان‌اژدری
	برگ	کنگره‌دار و بدون کنگره	کنگره‌دار و نخلی
ختایی	گل	شاه‌عباسی، پروانه‌ای، گرد، چند پر	شاه‌عباسی، پنبه‌ای، گرد، اسلیمی
	غنچه	شکوفه، غنچه‌ی تک‌برگ، دو برگ و سه برگ	شکوفه، غنچه‌ی تک‌برگ
	برگ	کنگره‌ای، بادامی، ترکیبی، نیمه برگ	برگ‌های مویی، کنگره‌ای و نخلی

جدول ۴- مقایسه‌ی رنگ‌های به‌کار رفته در دو اثر مورد مطالعه

اثر مورد مطالعه	رنگ‌های به‌کار رفته
گنبد شیخ‌لطف‌الله	سیاه، سفید و طلایی، آبی لاجوردی، آبی فیروزه‌ای، سبز، لاکی، آجری
قالی شیخ‌صفی	آبی لاجوردی، سفید، آبی روشن، سورمه‌ای، لاکی، قرمز روناسی، طلایی

نتیجه‌گیری

این پژوهش با اتکا بر روش توصیفی- تحلیلی، نقوش و رنگ‌های دو اثر شاخص دوره‌ی صفوی (گنبد شیخ‌لطف‌الله و قالی شیخ‌صفی) را موردبررسی قرارداد. با بهره‌گیری از ترسیم دیجیتال نقوش در نرم‌افزارهای راینو و فتوشاپ، الگوهای تزئینی در هر اثر استخراج و طبقه‌بندی شد.

یافته‌ها نشان می‌دهد که وحدت در کثرت به‌عنوان مفهوم محوری هنر صفوی، در هر دو اثر از طریق نقوش حلزونی (در گنبد: همگرایی به سمت رأس گنبد و در قالی: هدایت نگاه به مرکز ترنج) تجسم‌یافته است. همچنین، کاربرد هدفمند رنگ‌های نمادین لاکی (قرمز سیر): نماد حیات، قدرت شهیدان و تشیع و طلایی: تجلی نور الهی و شکوه پادشاهی در حاشیه‌های گنبد و متن قالی، گویای زبان مشترک بصری در بازتاب مفاهیم اعتقادی دوره‌ی صفوی است.

در خصوص اشتراکات نقوش با تأکید بر معنا؛ هر دو اثر از نقوش گیاهیِ نمادین بهره برده‌اند، به‌طوری‌که گل شاه‌عباسی: نماد جاودانگی و بهشت، اسلیمی‌های دهان‌اژدری: رمز رزم‌آوری و محافظت در برابر شر؛ غنچه‌ها: نشانه‌ی خلقت نو و تولد معنوی هستند. این نقوش اگرچه در فرم متفاوت هستند (در کاشی‌کاری، مُنحنی و در بافت به‌صورت خطی هستند)، اما در بازتاب مفاهیم عرفانیِ وحدت وجود هم‌سو هستند. با این‌حال، علی‌رغم اشتراکاتی که در این دو اثر هنری وجود دارد؛ تفاوت‌های ساختاری ناشی از کارکرد متفاوت آن‌ها نیز مشهود است، به‌طوری‌که گنبد با نقوش راست‌خط و شعاعی، تجسم عروج به ملکوت را می‌سراید و قالی با نقوش حلزونیِ متقارن، بهشتی زمینی را تصویر می‌کند. این تمایزها نه‌تنها از کلیت نمادگرایی صفوی نمی‌کاهد، بلکه غنای آن را در رسانه‌های مختلف نشان می‌دهد.

در نهایت نتایج این تحقیق گویای آن است که هنرمند صفوی، فارغ از زمینه‌ی معماری یا منسوجات، از زبان بصری یکپارچه‌ای بهره می‌جسته که رنگ‌ها و نقوش در آن، ابزار بیان مفاهیم عمیق کیهان‌شناختی بوده‌اند. این هماهنگی، نه در تکرار عینِ نقوش؛ که در اشتراکات نمادینِ ریشه‌دار در جهان‌بینی عرفانیِ عصر صفوی تبلور یافته است.

این یافته‌ها با نتایج تحقیق صدیقی (۱۳۹۹) و اکرامی (۱۳۹۷) همخوانی دارد و نقوش اسلیمی و ختایی شناسایی‌شده را تأیید می‌کند. در خصوص نقوش شناسایی‌شده در قالی شیخ‌صفی نیز تقی‌زاده بروجنی و عباسی شورشجانی (۱٤۰۲)؛ پنجه‌باشی و کلهرودی (۱٤۰۱) و متفکرآزاد و خزایی (۱٤۰۰) در مطالعات خود به ترکیب و هماهنگی دو نقش‌مایه‌ی غالب گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی اشاره‌کرده‌اند که مؤید یافته‌های تحقیق حاضر است.

در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که تزئینات گنبد شیخ‌لطف‌الله و قالی شیخ‌صفی، علی‌رغم تفاوت‌های رسانه‌ای، از ساختار نمادین همسانی تبعیت می‌کنند که رنگ (لاکی به‌مثابه حیات و طلایی به‌مثابه نور الهی) و نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی به‌مثابه وحدت در کثرت) ارکان اصلی آن هستند. این همپوشانیِ معنایی، نه تصادفی که بازتاب جهان‌بینی یکپارچه‌ی هنرمند صفوی است که مفاهیم متعالی را در قالب زبانی بصری فراَ فرمی تجلی می‌دهد. تمایزهای شکلی نیز نه تضعیف‌کننده که مؤیدِ انعطاف این زبان در بازتولید مفاهیم مشترک در بسترهای مختلف هنری است.

در پایان با توجه به محدودیت‌های این پژوهش (مطالعه‌ی تنها دو اثر، عدم تحلیل سه‌بعدی گنبد، دسترسی محدود به قالی اصل و تمرکز بر نقوش ظاهری)، موارد زیر برای پژوهش‌های آتی پیشنهاد می‌شود:

۱- مقایسه‌ی تزئینات گنبدهای مسجد امام اصفهان، مدرسه‌ی چهارباغ یا کاخ عالی‌قاپو با قالی‌های هم‌دوره (مانند قالی چلسی) برای شناسایی الگوهای فرا فرمی.

۲- بررسی ارتباط نقوش این آثار با هنرهای کتاب‌آرایی، فلزکاری، منسوجات برای کشف سبک یکپارچه‌ی دوره‌ی صفوی.

۳- تحلیل مشترکات نمادین قالی‌های اردبیل با گنبدهای مسجد سلیمانیه یا تاج‌محل.

٤- بازخوانی رنگ نمادین لاکی در هنرهای مینیاتور، کاشی‌کاری و قالی‌بافی صفوی بر اساس متون حکمی

۵- بررسی تداوم نقوش گنبد شیخ‌لطف‌الله در منسوجات دوره‌ی صفوی با استفاده از سامانه‌ی بینایی ماشین

پی‌نوشت

- Pope
- Hillenbrand
- Islamic Architecture: From Function and Meaning
- Denticulated

فهرست منابع

- آتش‌زبان، الناز. (۱۳۹۳). *مطالعه‌ی تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی- گرافیکی کاشی‌کاری مساجد دوره‌ی صفوی، (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران.
- اسپنانی، محمدعلی. (۱۳۸۷). فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش. *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۹، ۱٦-۷.
- افروغ، محمد و بهاره براتی. (۱۳۹۲). عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایرانی. *مطالعات ملی*، ۱٤(۱)، ۱۲۱-۱٤۲.
- اکرامی، محمد صادق. (۱۳۹۷). *شناخت تغییرات کتیبه‌های مسجد شیخ لطف‌الله بر اساس منابع تصویری. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشکده معماری و شهرسازی، گروه معماری، دانشگاه هنر أصفهان، ایران.

- باقرزاده، ونوس. (۱۳۹۷). *مطالعه‌ی تطبیقی نقش‌مایه‌ی اسلیمی در کاشی‌کاری مسجد شیخ‌لطف‌الله و مسجد امام أصفهان. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشگاه هنر تهران، ایران.
- پنجه‌باشی، الهه و الهام کلهرودی. (۱٤۰۱). تأملی بر مطالعه‌ی ساختاری فرش دوازده ضلعی مقبره‌ی شاه‌عباس دوم. *پژوهشنامه‌ی تاریخ تمدن إسلامی*، ۵۵ (۲)، ۳٤۰-۳۱۷.
- تختی، مهلا، صمد سامانیان و رضا افهمی. (۱۳۸۸). بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره‌ی صفویه. *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۱٤، ۱۲۵-۱٤۰
- تقی‌زاده بروجنی، ربابه و روح‌اله عباسی شورشجانی. (۱٤۰۲). تحلیل هندسی طرح لچک‌ترنج در قالی‌های دوره‌ی صفوی. *نگره*، ۱۸(٦٦): ۱۰۱-۸۳.
- توکلی، شیوا، امیرحسین چیت‌سازیان و بهزاد نیک‌اندیش. (۱۳۹٤). زیبایی‌شناسی و نمادگرایی نقش پرندگان در فرش دوره‌ی صفویه. *پیکره*، ٤(۸)، ۱۵-۱۳.
- جمالی، شادی و محسن مراثی. (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی تزئینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دوره‌های صفویه و قاجاریه با تکیه بر چهار مصداق تصویری. *نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۵ (۱۰)، ۹٤-۸۱.
- چیت سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). نماد گرایی و تأثیر آن در فرش ایران، *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۵، ۳۷-۵٦.
- دادخواه، علی. (۱٤۰۰). بررسی ویژگی‌های طرح و نقش، در فرش اردبیل. در مجموعه مقالات پنجمین همایش ملی دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانش آموختگان و دانشجویان فرش ایران (ص ۳۱۹-۳۲۹)، انجمن علمی فرش ایران و دانشکده هنر و معماری دانشگاه شیراز، آبان ۱٤۰۰، دانشگاه شیراز.
- صدیقی، فتانه. (۱۳۹۹). *گونه‌شناسی نقوش اسلیمی و ختایی در تزئینات معماری مساجد عصر صفوی أصفهان. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. مؤسسه آموزش عالی غیرانتفاعی غیر دولتی سپهر أصفهان، ایران.
- کامیار، مریم، حبیب‌اله آیت‌الهی، و محمود طاووسی. (۱۳۸۷). الگوهای هندسی در فرش صفوی. *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۱۱، ۲٤-۱۱.
- کمندلو، حسین. (۱۳۹۱). بررسی نقش‌مایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصر صفویه تا دوران معاصر. *آستان هنر*، ۲(۳)، ۲۷-۱٦.
- گودرزپروری، مریم، مهدی زندیه، و مرادی حسین نسب. (۱٤۰۲). بررسی نقش گنبد در معماری دوره‌ی صفویه با تکیه بر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله. *مطالعات سیاسی- اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران*، ۳(۱)، ۱۵۱-۱۳۱.
- متفکرآزاد، مریم و محمد خزایی. (۱٤۰۰). تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی (موزه‌ی لس آنجلس)، *فردوس هنر*، ۲(۵): ۱۰۵-۸۸.
- مزیدی شرف‌آبادی، مجید و خشایار قاضی‌زاده. (۱٤۰۲). مطالعه‌ی تطبیقی نقوش تزئینی گنبدهای مساجد قبه‌الصخره بیت‌المقدس و شیخ لطف‌الله اصفهان، *نگارینه‌ی هنر اسلامی*،۱۰(۲۵)، ۳٤-۲.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات، زهرا مسعودی امین، و الهه مروج. (۱۳۹٦). جایگاه نقش ترنج در هنر دوره‌ی صفوی با تأکید بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌ها. *جلوه‌ی هنر*، ۹(۲)، ۱۱۸-۱۰۷.
- هیلن براند، رابرت. (۱۳۹٤). *هنر و معماری اسلامی* (چاپ چهارم). (ترجمه‌ی اردشیر اشراقی). تهران: روزنه.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۸٤). *تاریخ هنر فرش‌بافی ایران* (چاپ اول). (ترجمه‌ی ر لعلی خمسه). تهران: نیلوفر.
- Canby, S. R. (1999), The Golden Age of Persian Art. London: British Museum Press.

- Hillenbrand, R. (1994). Islamic Architecture: Form Function and Meaning. Columbia University Press.
- https://www.vam.ac.uk
- Karami Robati, S. (2019).Visual Study of Carpets in the Safavid Era: A Case Study in Sheikh Safi Al-Din Ardabili's Tomb. Religacion, 4 (20): 233-239.
- Pope, A. U. (2008). Masterpieces of Persian Art. Iranian Institute of America. School of Asiatic Studies. London: Owen.
- Porter, V. (1995). Islamic Tiles. British Museum Press.
- Schimmel, P. (2004). Clinical Practice Guidelines. Australasian Psychiatry. 12(2):185.
- Trevathan, I. (2017). From texts to tiles: Sufi colour conceptualization in Safavid Persia. Colour and Light in Ancient and Medieval Art. 184-194