Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 3 / Issue 3 / pages 237-254 / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

Original Research **10.30486/PIA.2024.140307091185485**

From Dome to Carpet: A Comparative Study of Decorative Arts in the Safavid Era (Case Studies: Sheikh Lotfollah Dome and Sheikh Safi Carpet)

Mahgol Arab Bourbour

Msc, Department of Architecture, Faculty of Architecture, Damghan Branch, Islamic Azad University, Damghan, Iran

Abstract

Introduction: One of the most significant periods in Iranian history concerning art and industry, particularly carpet weaving, is the Safavid era. During this time, geometric forms flourished in carpet design, reaching their zenith through a structured and logical framework. Additionally, the Safavid period is regarded as the pinnacle of exterior ornamentation in architecture, with a particular emphasis on domes. Given the symbolic nature of religious arts, this study aims to identify the shared characteristics of carpet weaving and tilework during the Safavid period by examining the external tile decorations of the Sheikh Lotfollah Mosque dome and comparing them with the motifs used in the Sheikh Safi carpet. The primary objective of this research is to analyze and elucidate the patterns and designs employed in these two Safavid-era masterpieces. In this context, the following key questions arise: What are the motifs and decorative elements used in the external covering of the Sheikh Lotfollah dome? Are these motifs also present in the Sheikh Safi carpet? What are the similarities and differences between the motifs identified in the external tilework of the dome and those in the Sheikh Safi carpet?

Methodology: This study employs a historical approach using a descriptive-analytical-comparative methodology and is conducted as a case study. The selected case samples include the dome of the Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan and the Sheikh Safi carpet in Ardabil, both remarkable artifacts from the Safavid period. The analysis is based on the interpretation of existing documents and images through library research. To extract arabesque motifs and linear designs, perspective-free images were required. These images were then processed using Rhino and Photoshop software to generate graphical outputs for further analysis.

Results: The findings reveal that the dome of the Sheikh Lotfollah Mosque features intricate arabesque motifs in black, white, and beige, arranged both symmetrically and asymmetrically, ultimately converging at the center—a representation of unity in diversity. Additionally, khatai motifs, including floral elements such as the Shah Abbas flower and the butterfly flower, are meticulously designed to guide the viewer's attention toward the center of the dome. An analysis of the Sheikh Safi carpet demonstrates a considerable variety of arabesque and khatai designs, incorporating dragon-head motifs and floral patterns. These elements are intricately woven in a spiral and symmetrical arrangement, leading the viewer's gaze inward.

Conclusion: In conclusion, this study indicates that both works incorporate arabesque and khatai motifs. While both belong to the Safavid era, the motifs used in each exhibit distinct variations in complexity and diversity. The color schemes and compositional arrangements in both pieces masterfully convey profound spiritual and philosophical concepts with exceptional artistic beauty.

Key words: Arabesque Motifs, Decorative Arts, Khatayi Motifs, Sheikh Safi's Carpet, Sheikh Lotfollah Dome

Received: 2024-09-30 Accepted: 2025-12-31 artmehr5@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال سوم / شماره سوم / پاییز ۱۴۰۳/ ص ۲۵۴-۲۳۷ / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

پژوهشی **10.30486/PIA.2024.140307091185485**

از گنبد تا قالی: مطالعه‌ی تطبیقی در تزیینات هنر دوره صفوی (موردمطالعه: گنبد شیخ لطف‌الله و قالی شیخ‌صفی)

ماه گل عرب بوربور
دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده معماری، واحد دامغان، دانشگاه آزاد اسلامی، دامغان، ایران

چکیده

دوره صفویه از مهم‌ترین مراحل تاریخ هنر و صنعت ایران، به‌ویژه در قالیبافی و معماری، به شمار می‌رود. در این زمان، اشکال هندسی و تزیینات در هنر قالی به کمال رسیده و هنر معماری نیز به اوج خود می‌رسد. این مطالعه به بررسی تزیینات کاشی‌کاری پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله و مقایسه‌ی آن با نقوش قالی شیخ‌صفی می‌پردازد تا اشتراکات دو هنر را شناسایی کند. هدف اصلی این پژوهش، تشخیص نقش و نگارهای این دو اثر تاریخی است. این تحقیق به صورت موردپژوهی بوده و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی-تطبیقی انجام شده‌است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که تزیینات گنبد شامل نقوش اسلیمی (ساده و دهن‌اژدری) و ختایی (گل‌ها و غنچه‌ها) است که با طراحی متقارن و نامتقارن به نمایش درآمده‌اند. نقوش قالی شیخ صفی نیز اسلیمی و ختایی هستند که به‌طور حلزونی و متقارن طراحی شده‌اند و بیننده را به سمت مرکز قالی هدایت می‌کنند. پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه‌دار همراه با شاخه‌های خمیده از جمله نقوش ختایی این قالی محسوب می‌شوند. نتایج تحقیق نشان‌دهنده این مطلب است که اگرچه نوع نقوش در هر اثر متفاوت است؛ اما این تفاوت‌ها بر کلیت طرح تأثیر نگذاشته و ترکیب و رنگ‌بندی ماهرانه، مفاهیم عمیق معنوی و فلسفی را به زیبایی نمایان می‌سازد.

واژگان کلیدی: تزیینات هنر، قالی شیخ صفی، گنبد شیخ لطف‌الله، نقوش اسلیمی، نقوش ختایی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱
artmehr5@gmail.com

۱. مقدمه/ 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 به طورکلی نیات هنرمندان مسلمان شده است به گونه‌ای 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 درجه والای هنرنمایی هنرمندان مسلمان ایران اسلامی در مواجهه با بیان رمزی و بطنی نشات می‌گرفت (موسوی لر و همکاران، ۱۳۹۶). چنانچه در طراحی فرش، همچون هنر معماری بعد از اسلام، گونه‌ای نمادگرایی اسلامی، جوشان و لبریز است که ریشه در عرفان دارد و ارزش‌های زیباشناختی را در قالب طرح‌ها و نگاره‌های انتزاعی به نمایش می‌گذارد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵).

یکی از مهم‌ترین 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 می رسد؛ از این‌حیث، اساطیر و نقوش نمادین که بخشی از فرهنگ و هنرِ مردم‌اند، در فرش‌هایِ صفوی، به گونه‌ای بارز نمود دارند(توکلی و همکاران، ۱۳۹۴). علاوه براین، دوره‌ی صفویه را می‌توان اوج تزیین خارجی بنا نیز نامید؛ چراکه در این دوران گنبد که یکی از نمادین‌های عناصر معماری اسلامی است؛ بسیار مورد توجّه بوده‌است. هرچند تزیینات سطح گنبد از دوره‌ی تیموری آغاز می شود؛ اما اوج جلوه‌گری آن در دوره صفوی به وقوع می‌پیوندد (هیلن برند، ۱۳۸۹). در این دوره، معماران ایرانی برای تزیینات گنبد، هم‌زمان از نقوش اسلیمی و سنتی ایرانی و آیات قرآن با خطوط کوفی و نسخ استفاده می‌کنند؛ به بیان دیگر، ثمره‌ی هم راستاشدن این تزیینات و فرم‌ها با مذهب است که گنبد را به نمادی از تعالی به سوی آسمان در معماری اسلامی تبدیل می‌نماید.

از آنجا که 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 تزیینات کاشی‌کاری پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله و تطبیق آن با نقوش به‌کار رفته در قالی شیخ‌صفی اشتراکات دو هنر قالیبافی و کاشی‌کاری دوره‌ی صفوی را شناسایی نماید. هدف اصلی تحقیق، شناسایی نقش و نگارهای به‌کاررفته در این دو اثر متعلق به دوره‌ی صفوی است. در این راستا اولین سوالی که مطرح می‌شود، این است که: «نقوش و تزیینات به‌کاررفته در پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله کدام‌اند؟ آیا این نقوش در قالی شیخ‌صفی نیز مشاهده می شود؟ شباهت‌ها و تفاوت‌های میان نقوش شناسایی‌شده در کاشی‌کاری بیرونی این گنبد با قالی شیخ‌صفی چیست؟

در راستای پاسخ‌گویی به سوالات مطرح شده، در وهله‌ی نخست، اطلاعات اولیه به کمک‌کار میدانی با استناد به مدارک و تصاویر موجود در منابع مکتوب و اینترنتی، جمع‌آوری و سپس ترسیم و تحلیل شده‌است. این مطالعه که به صورت موردپژوهی است، به روش توصیفی- تحلیلی- تطبیقی انجام می‌پذیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نظر زمانی یک پژوهش تاریخی و از نظر روش توصیفی- تحلیلی- تطبیقی است که به صورت موردپژوهی انجام پذیرفته‌است. نمونه‌های موردی پژوهش، گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان و فرش شیخ‌صفی اردبیل می‌باشد که هر دو از آثار دوره‌ی صفوی هستند. تحلیل و تفسیر اسناد و تصاویر موجود، بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده‌است. به‌منظور استخراج نقوش اسلیمی و طراحی خطی آن توسط نرم‌افزار، نیاز به عکس‌هایی بود که فاقد پرسپکتیو باشند. باعنایت به اینکه دسترسی به قالی

[1] - Arthur Upham Pope

شیخ‌صفی اردبیل میسر نبود (به‌دلیل نگهداری آن در موزه ویکتوریا آلبرت لندن) و از این رو 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 راینو[1] و فتوشاپ[2] انجام پذیرفت و خروجی‌های گرافیکی تصاویر برای تحلیل آماده گردید.

ادبیات پژوهش

مطالعات گوناگونی پیرامون عناصر بصری و مفاهیم نمادین قالیبافی ایرانی - اسلامی توسط پژوهشگران هنر اسلامی انجام پذیرفته‌است. در راستای مطالعه پیرامون قالی‌های دوران صفوی، مطالعه چندین کتاب و مقاله‌ی معتبر راهگشای این پژوهش خواهد بود که عبارتند از: کتاب «شناخت فرش» که برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری هنر و تاریخ قالیبافی ایران را مطرح می‌کند و ضمن معرفی شصت تخته قالی نفیس و زیبا در مناطق مختلف تبریز، هریس، کاشان و سلطان‌آباد، به تحلیل بصری آن نیز پرداخته‌است (ژوله ،۱۳۹۲). مقاله «نمادگرایی و تأثیر آن بر فرش ایران» که به معرفی مبانی نظری نمادگرایی در فرش و ساختار آن پرداخته و برای نخستین بار طبقه‌بندی و دسته‌بندی مناسبی جهت مطالعه پیرامون آن انجام داده‌است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵). مقاله‌ای تحت‌عنوان «فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش» که قرن دهم و یازدهم هجری را مقارن با تجدید حیات شوکت و عظمت هنر ایرانی می‌داند که در پرتو این تحول، هنر فرش نیز به منزلتی عالی دست یافته و موجب ایجاد الگوهایی اصیل و ترکیباتی نو شده‌است (اسپنانی،۱۳۸۷). در همین راستا؛ کامیار و همکاران (۱۳۸۷)؛ برای کشف الگوهای هندسی در فرش صفوی به بررسی تناسبات هندسی پنج نمونه از شاخص‌ترین طرح‌های فرش صفوی پرداخته و یافته‌های خود را با نتایج مطالعات حاصل از بررسی تناسبات خاص موجود در هنرهای تزیینی دوره‌های تیموری، ایلخانی و سلجوقی مقایسه نموده‌اند؛ نتیجه بررسی این مقایسات نشان می‌دهد فرش‌ها از تناسبی هندسی در کلیت خود برخوردارند. این تناسب ویژه شامل نسبت‌های مشخصی است که بین نقوش و ابعاد فرش و به‌طور کلی در تناسبات کل و جزء برقرار است.

همچنین در راستای مطالعه در نظریه‌های گفتمان، خواجه احمدعطاری و همکاران (۱۳۹۴)، در مقاله‌ی «گفتمان باغ در فرش‌های صفوی با استفاده از نظریه‌ی گفتمان میشل فوکو[3]»، به مطالعه‌ی مفهوم باغ در جایگاه معرفت شناختی پرداخته‌اند. در این پژوهش از مفهوم باغ به‌عنوان گفتمان معرفت‌شناختی در فرش دوره‌ی صفوی نام برده شده‌است. در حوزه‌ی حکمت و فلسفه نیز، عرفان‌منش در سال ۱۴۰۲، در مطالعات خود به تحلیل معنا در قالیچه سجاده‌ای باغی موجود در آستان قدس رضوی پرداخته است. وی بر اساس رویکرد آیکونوگرافیک امیل مال به دنبال کشف ارتباط میان نقوش قالیچه و کارکرد آن می‌باشد. یافته‌های وی نشان می‌دهد، نشانگان دیداری عروج و تعالی ایرانی و نشانگان کلامی تعالی اسلامی را مد نظر قرار می‌دهد؛ لذا از همنشینی متن کلامی و بصری، متن جدیدی خلق می‌گردد که به تعالی اسلامی- ایرانی تأکید دارد (عرفان‌منش، ۱۴۰۲).

تحلیل بصری نقوش فرش از دوران صفویه، به‌ویژه آن‌هایی که در آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی یافت می شود، مقاله‌ی 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. نسبت های خاصی که به‌طور مداوم در اندازه‌ی قاب‌ها و عناصر درون فرش اعمال می‌شد، نشان‌دهنده‌ی درک پیچیده‌ای از طراحی است (Karami Robati, 2019).

1 - Rihnoceros
2 - Photoshop
3 -Paul Michel Foucault

مطالعه‌ای متفاوت با رویکرد باستان‌شناسی نیز، وجود دارد که به بررسی تاریخ طولانی هنرهای نساجی ایران پرداخته و با شواهدی از دوک‌های حفاری شده، نشان می‌دهد که تسلط و نوآوری در تکنیک‌های بافندگی، به پارس باستان برمی‌گردد و دوره‌ی صفوی (۱۷۲۲-۱۵۰۱ میلادی) زمان اوج هنرهای نساجی در ایران است. در این دوران، یکی از مهمترین نقوش مورد استفاده در منسوجات، «درخت زندگی» است که اغلب در هنر فارسی، ظاهر می شود. موتیف درخت زندگی نه‌تنها سنت‌های هنری دوره‌ی ساسانی (۲۲٤-٦٥١ م) را ادامه می‌دهد؛ بلکه مضامین اسلامی را نیز ادغام کرده و منجر به طرح‌ها و ترکیبات مختلف در منسوجات می‌شود (Kamizi et al, 2014).

در مقاله‌ی دیگری که به بررسی خصوصیات فرش‌های ایرانی در دوران ایلخانی، تیموریان، و صفوی که به‌دلیل تأثیر قابل توجهی از هنر و طراحی چینی و سبک‌های مذهبی اسلامی شناخته‌شده هستند، می‌پردازد؛ تأثیر حضور مغول و فرهنگ اسلامی در ایران به‌ویژه در دوران سلسله‌ی ایلخانی، مورد تأکید است و نشان می‌دهد که مغولان، فاقد سنت هنری قوی، عناصر طراحی چینی را به کار گرفتند و به آن‌ها زیبایی‌شناسی اسلامی تزریق کردند که منجر به شکل جدیدی از طراحی فرش فارسی شد؛ به‌طور کلی، مقاله استدلال می‌کند که تعامل بین تأثیرات هنری اسلامی و چینی، توسعه‌ی فرش‌های ایرانی را در طول قرن‌ها شکل داده و یک مصنوع فرهنگی منحصر به‌فرد و غنی ایجاد کرده‌است (Abouali et al, 2020).

مقاله دیگری وجود دارد که در مورد استفاده از لعاب‌های رنگی در کاشی‌های صفوی، علیرغم اهمیت تاریخی آن‌ها در تاریخ هنر بحث می‌کند و چگونگی آمیزش رنگ در کاشی‌های صفوی با ایده‌های فرهنگی و فلسفی را بیان می کند. هدف این مقاله، بررسی ارتباطات بین نظریات رنگ در متون فلسفی معاصر و کاشی‌های مسجد امام اصفهان در قرن هفدهم است. نویسنده پیشنهاد می‌کند که سیستم‌های رنگی به‌کاررفته در کاشی‌ها، شباهت شباهتی قوی به نوشته‌های عرفانی و شاعرانه درباره رنگ‌ها منعکس می‌کند که نشان‌دهنده بیان یکپارچه‌ی رنگ در فرهنگ صفوی است (Trevathan, 2017).

مرور مطالعات پیشین نشان می‌دهد که اکثر مطالعات انجام‌شده، پیرامون مقایسه‌ی کلی هنر قالیبافی با سایر هنرها بوده و در مواردی نیز قالی شیخ صفی مورد بررسی قرار گرفته‌است. تمایز عمده‌ی نوشتار حاضر با موارد یادشده در این نکته می‌باشد که در مطالعات پیشین، بخش داخلی فضاها و گنبد مساجد موردمطالعه قرار گرفته؛ اما این مطالعه، با انگیزه تبیین نوآورانه و تاکید بر پوشش بیرونی گنبد مسجد، شباهت‌های هنر کاشی‌کاری گنبد شیخ لطف‌الله را با نقوش موجود در فرش شیخ‌صفی بررسی و مورد مطالعه تطبیقی قرار می‌دهد تا به وجوه اشتراک آن‌ها پی ببرد.

بحث و یافته‌های پژوهش

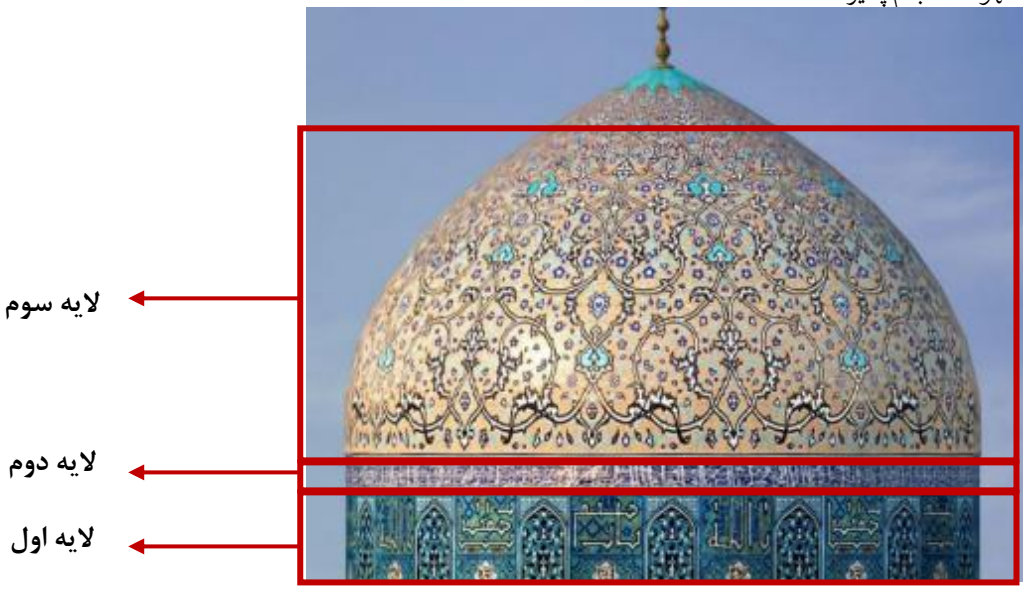
تزیینات، یکی از عوامل مهم در معماری ایران است که نمای ساختمان را از حالت خشک و بیروح خارج می‌کند و به آن هویت و ویژگی خاصی می‌دهد. تزیینات در هنر اسلامی برا ی بیان فضای قدسی است. زینت که به‌عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی ارزیابی‌شده یا بیانی تصویری است برای شرافت بخشیدن به ماده (سطح، رنگ، خط، حجم، آجر، گل، گچ، کاشی و...) تا به افق‌های برتر اعتلا یابد و رنگ و هویت، معنایی و نهایتا شخصیت فوق طبیعی بیابد و معنوی و الوهی گردد (رهنورد، ۱۳۷۸: ۳۹). در این میان به سبب تقدس اماکن مذهبی، اعم از مساجد، امامزاده‌ها و بقاع متبرکه؛ نقوش و آرایه‌هایی که در تزیین آن‌ها به‌کار می‌رود، باید با این فضای روحانی هماهنگ باشد (محمدی‌میلاسی و هدایت، ۱۴۰۱). این تحقیق با بررسی نقوش به‌کاررفته در تزیینات کاشی‌کاری پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف الله، درصدد است تا وجوه اشتراک آن را با نقوش قالی شیخ‌صفی که متعلق به دوره‌ی صفوی است، شناسایی نماید، ضمن اینکه با شناسایی این نقوش، می‌توان به معانی و مضامین نهفته در آن‌ها نیز دست یافت و چگونگی هماهنگی آن با باورها و اعتقادات مذهبی دوره‌ی صفوی را مورد مطالعه قرار داد.

تحلیل تزیینات بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله

مطالعه گنبدهای به‌کار رفته در مقابر شاهان دوره‌ی صفوی و طراحی آن نشان می‌دهد که به کرات، نقوش دایره ای در میان انواع خطوط به‌کار رفته‌است 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 شده‌است (پنجه‌باشی و همکاران، ۱۴۰۱).

در مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان که نمود شکوه صفوی است؛ نقوش اسلیمی و هندسی به‌کاررفته در گنبد مسجد، در کنار کتیبه‌ها، در هماهنگی کلی با فرم گنبد شکل گرفته‌است. ترکیب کتیبه و نقوش روی گنبد به شکوفایی و بار معنایی عناصر افزوده است. گنبد ترنجی این بنا، با نگاره‌های اسلیمی بر زمینه‌ی نخودی (برعکس سایر گنبدها که زمینه آبی دارند؛ چه در داخل گنبد و چه در خارج گنبد) چهره‌ای خاص به گنبد مسجد شیخ لطف‌الله بخشیده که در عین لطافت، به خلق معانی و همبستگی درجه وحدت موزون انجامیده‌است (گودرزپروری و همکاران، ۱۴۰۲).

نمای بیرونی گنبد باتوجّه 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 کمره‌مانند، از کلّ بنا جدا می‌شود، قسمت پایینی گنبد به رنگ شیر قهوه‌ای و به نماد خاک آراسته‌شده‌است و هرقدر به نقطه‌ی اوج گنبد می رسد، رنگ گنبد به آبی آسمانی متمایل می‌شود. شاید طرّاحان بنا با این تغییر رنگ، قصد القای مفهوم «از خاک تا افلاک» را به رهگذران طالب معانی داشته‌اند. هر یک از الگوهای مارپیچی گنبد با تقارن انتقالی افقی تکرار می‌شوند و در درون هر الگو، انطباق دو سوی خطّ محور میانی، تقارن انعکاسی یا بازتابی ایجاد می‌کند. تغییر اندازه‌ی الگوها از پایین به بالا نیز تقارن تجانسی می‌آفریند. بالأخره همهٔ نقش‌ها و اسلیمی‌ها به رأس گنبد ختم شده و به یک‌رنگی (یعنی آبی آسمانی) می‌رسند؛ گویی طرّاحان آن سعی داشته‌اند تا گنبد را سکویی برای پرواز ذهن بینندگان قراردهند و به همین خاطر است که در نقطه‌ی اتصال گنبد و آسمان، از رنگ آبی استفاده کرده‌اند. انگار گنبد، بیت تخلّصی است که تشبیب مسجد به تنه‌ی اصلی، یعنی آسمان لایتناهی متّصل می‌سازد و انسان آرزومند را از «خاک» به «افلاک» می رساند. از آنجا که هر جزء از عناصر تزیینی نشانه‌هایی هستند که به بار محتوایی گنبد کمک می‌کنند و ریشه در نماد پردازی معماری اسلامی دارند، در تحقیق حاضر برای تحلیل این عناصر، بخش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله ، مطابق شکل (۱) به سه لایه تقسیم شد تا طبقه‌بندی تزیینات آن به سهولت انجام پذیرد.



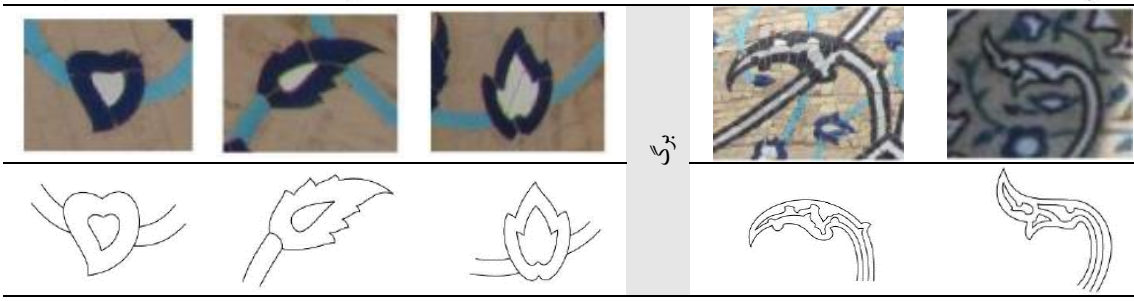
شکل ۱ - لایه‌بندی تزیینات بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله (مزیدی شرف‌آبادی و قاضی‌زاده، ۱۴۰۲)

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 تجزیه و تحلیل قرار گیرد؛ لذا از پرداختن به این دو لایه، صرف‌نظر کرده و تنها به بررسی لایه‌ی سوم و بخش مخروطی شکل گنبد اکتفا می‌گردد.

در گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، همانند سایر گنبدها، همه‌ی نقوش به نقطه‌ی بالای گنبد ختم می‌شوند، نقطه‌ای که حال قبض و نقطه‌ی مرکزی کعبه را یادآوری می‌کند. کثرت نقوش در دورتادور مسجد ضرب‌اهنگ کیهانی و وحدت در کثرت را متجلی می‌سازد (جمالی و مراثی، ۱۳۹۱). این نقش‌مایه‌ها در تمام سطح آن، به یک اندازه ترسیم شده‌است؛ گرچه، هر قدر اسلیمی ها به سمت بالا پیش می‌روند، فشرده‌تر شده و حالت جمع‌شدگی، گنبد را به خود می‌گیرند؛ اما در حقیقت تغییری در اندازه آن‌ها به وجود نیامده و با همان اندازه‌ی قبلی به ستاره هشت پر فیروزه‌ای در راس گنبد می‌رسند. بیشتر نقوش قابل بحث این گنبد را اسلیمی‌ها تشکیل داده‌اند. اسلیمی‌های اصلی که به رنگ سفید ترسیم شده‌اند، ساده و بدون تزیین هستند؛ اما بندهای فرعی فیروزه‌ای رنگ زمینه، دارای گل‌ها، غنچه‌ها و شکوفه‌های ساده‌ای به صورت پراکنده، آمده است. این طرح اسلیمی، رسم وزن و ریتم است که هر خط آن در دوره های مکمل یکدیگر به‌صورت موآّج، طراحی شده و هر سطح، سطح متقابل خود را دربر دارد و در عین حال به آراستگی موزون شده‌است.

بررسی های انجام شده پیرامون نقش و نگارهای اسلیمی موجود در تزیینات بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله ،نشان می‌دهد، چندین نوع اسلیمی در قسمت مخروطی‌شکل گنبد قابل شناسایی بود که مطابق جدول (۱) ارائه می گردد.

جدول ۱. نقوش اسلیمی شناسایی‌شده در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله (نگارنده)

اسلیمی دهن اژدری تُوخالی		
اسلیمی ساده تُوخالی		بزرگ

۱- پنج نوع **اسلیمی دهن‌اژدری تُوخالی** که نامتقارن بوده و بر مبنای دایره طراحی شده‌اند؛ 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). از نکات مشترک این اسلیمی‌ها، توسازی‌های پُرکار و مفصل آن‌ها است. این اسلیمی‌ها به رنگ سیاه با تُوسازی‌هایی به رنگ سفید، بر روی زمینه‌ای به رنگ نخودی و از جنس آجر دیده می‌شوند.

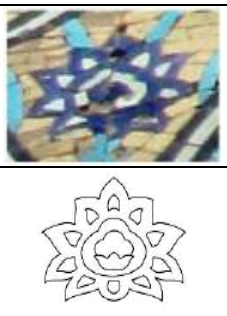
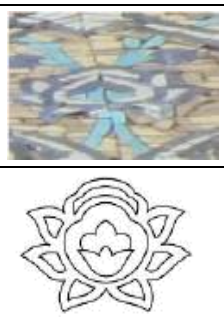
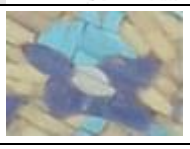
۲- دو نمونه **اسلیمی ساده تُوخالی**؛ که نامتقارن بوده و بر مبنای دایره طراحی شده‌اند. تنوع این اسلیمی‌ها به‌علت تفاوت در

تعداد بازوها است، که یکی از آن‌ها دو بازو دارد و دیگری یک بازو که به آن نیم اسلیمی می‌گویند (صدیقی، ۱۳۹۹). این اسلیمی‌ها به رنگ سیاه با تُوسازی‌های سفید بر روی زمینه‌ای به رنگ نخودی از جنس آجر طرح شده‌اند که وجه مشترک تزیینات آن‌ها در همین توسازی آن‌هاست.

۳- سه نمونه **برگ**؛ که نامتقارن بوده و در قالب دایره، طراحی شده‌اند. فرم این گلبرگ‌ها، به‌صورت کشیده و با کنگره‌های نو تیز 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 نخودی نقش شده‌اند (اکرامی، ۱۳۹۷).

گونه‌شناسی نقوش ختایی موجود در تزیینات بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، نشان می‌دهد چندین نوع گل و غنچه مطابق جدول (۲) در قسمت مخروطی گنبد قابل شناسایی است که شرح آن در ادامه، ارائه می‌گردد.

جدول ۲. نقوش ختایی شناسایی‌شده در بخش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله (نگارنده)

گل شاه عباسی					گل پروانه‌ای	
گل پروانه‌ای						
غنچه						
گل چندپر						

۱- سه نمونه **گل شاه‌عباسی**؛ که متقارن بوده و در قالب دایره طراحی شده‌اند. تعداد گلبرگ‌ها در این گل‌ها، شش، هشت و ده گلبرگ است. مرکز این گل‌ها بدون فرم بوده و آیینه گل**T**دارای فرم ساده شده‌ی میوه‌ی انار است، که با غنچه پُر و تزیین شده‌است (صدیقی، ۱۳۹۹). فرم گلبرگ‌ها به شکل ساده و نوک تیز است که دو گلبرگ آن به سمت پایین و مابقی گلبرگ‌ها به سمت بالا

متمایل شده‌اند. همه‌ی گلبرگ‌ها به‌هم متصل و پیوسته هستند و پیرامون آیینه گل را احاطه کرده‌اند. قُبه بالای گل‌ها با گلبرگ کنگره‌دار سرگرد (دالبردار) و گلبرگ ساده‌ی نوک تیز آراسته شد است. تنها تزیینی که در این گل‌ها به‌کار رفته، تُوسازی است. رنگ به‌کار رفته در این گل‌ها،به رنگ های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن است که بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ نخودی، نقش شده‌اند.

۲- هفت نمونه **گل پروانه‌ای**؛ که متقارن بوده و در قالب دایره و بیضی طراحی شده اند. تعداد گلبرگ گل‌ها، چهار پَر است. مرکز این گل‌ها، به فرم‌های دایره کوچک و گرد کنگره‌دار (دالبردار) است و فرم گلبرگ‌ها ساده و نوک تیز می‌باشند که به هم متصل و پیوسته هستند و پیرامون مرکز را فرا گرفته‌اند. دو گلبرگ این گل‌ها به سمت پایین و مابقی گلبرگ‌ها به سمت بالا متمایل شده‌اند. قُبه بالای گل‌ها با گلبرگ‌هایی به فرم‌های گرد کنگره‌دار (دالبردار) و گلبرگ ساده نوک تیز، پُر تزیین شده است. برخی از این گل‌ها دارای تُوسازی هستند. این گل‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی فیروزه‌ای بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ نخودی نقش شده‌اند.

۳- هشت نمونه **گل چند پَر**؛ که متقارن بوده و در قالب دایره، طراحی شده‌اند. تعداد گلبرگ‌ها در این گل‌ها سه، چهار و پنج گلبرگ است که بیشترین تعداد را گل‌های پنج‌پَر شامل می‌شوند (صدیقی، ۱۳۹۹). فرم گلبرگ‌ها به شکل گرد ساده، ساده 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 تُوسازی تنها تزیینی است که در برخی از این گل‌ها به کار گرفته شده‌است. این گل‌ها به رنگ‌های آبی لاجوردی و سفید با ساقه‌هایی به رنگ آبی روشن و بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ نخودی طرح شده‌اند.

۴- شش نمونه **غنچه**؛ که به صورت متقارن و نامتقارن و در قالب دایره طراحی شده‌اند. این غنچه‌ها به‌جز یک مورد، دارای کاسبرگ می‌باشند که کاسبرگ آن‌ها خود دارای سه برگ با فرم‌های نوک تیز و گرد است؛ همچنین فرم گلبرگ غنچه‌ها به شکل ساده نوک تیز، فرم ساده‌شده میوه انار و گلبرگ گرد کنگره‌دار (دالبردار) است. تنها تزیین این غنچه‌ها نیز، تُوسازی برخی از آن‌هاست. این غنچه‌ها با رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن بر روی زمینه‌ای از جنس آجر و به رنگ نخودی دیده می‌شوند (اکرامی، ۱۳۹۷).

تحلیل نقش و نگارهای به‌کاررفته در قالی شیخ‌صفی اردبیل

قالی لچک ترنج[1] اردبیل (معروف به قالی شیخ‌صفی) یکی از شاخص‌ترین قالی‌های ترنج‌دار دوره‌ی صفوی است که در آن، هنرمند تمام همت خود را صرف استفاده از نقوشی کرده‌است که مفهوم کثرت به وحدت را نشان دهد. وی برای بروز یگانگی و وحدت از طرح‌های لچک و ترنج در ترکیب دو نقش مایه گل شاه‌عباسی و اسلیمی با یکدیگر استفاده نموده‌است (یارشاطر، ۱۳۸۴ : ۳۴). تار و پود این اثر نفیس از ابریشم و پرز پشمی بوده که با گره (غیرمتقارن) فارسی بافته شده‌است. ابعاد این اثر ۵۳۴ *۱۰۲۸ سانتیمتر و با رج شمار ۴۵ بافته شده‌است (تختی و همکاران، ۱۳۸۸). برای سهولت تحلیل نقش‌ونگارهای این قالی، طرح کلی قالی مطابق شکل (۲) به چهار بخش حاشیه، لچک، زمینه ترنج و سرترنج تقسیم شده‌است که تجزیه و تحلیل نقش و نگارهای آن به شرح زیر ارائه می‌گردد:

[1] - 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.

شکل ۲. اجزای قالی لچک ترنج شیخ‌صفی (متفکر آزاد و خزایی، ۱۴۰۰)

حاشیه: حاشیه به‌عنوان یکی از اجزاء اصلی قالی بوده که موجب جلوه‌گری بیشتر زمینه و متن می‌شود؛ چرا که فقدان حاشیه موجب انحراف نظر بیننده از طرح اصلی می‌گردد (چیت‌سازان، ۱۳۸۵: ۴۴). در قالی شیخ‌صفی نیز مانند کلیه قالی‌های دوره صفوی دو قسمت متمایز متن و حاشیه دیده می‌شود. همان‌طور که در شکل (۳) قابل مشاهده است؛ حاشیه این قالی، شامل دو حاشیه باریک بیرونی و درونی، یک حاشیه‌ی پهن و یک طرّه می‌باشد که چینش منظم رنگ در آن‌ها موجب هماهنگی بیشتر حاشیه با متن و سایر اجزاء قالی شده‌است. حاشیه‌ی باریک بیرونی یا همان لبه‌ی فرش؛ متشکل از گردش یک بند اسلیمی گل‌دار است که به شیوه انعکاسی تکرار شده‌است. رنگ اسلیمی گل دار، آبی فیروزه‌ای است که در زمینه‌ای به رنگ لاکی خودنمایی می‌کند. حاشیه پهن با طرح کتیبه‌ای دو قاب دارد که یکی به شکل مدور (دالبری) و دیگری به شکل بازوبند بوده و به صورت یک درمیان در طول حاشیه تکرار می‌شود. قاب مدور به رنگ طلایی با نقوش اسلیمی پیچک‌دار و ساقه‌ی ختایی؛ و قاب بازوبندی به رنگ قرمز روناسی و با اسلیمی ماری و ساقه ختایی است. قاب‌های مدور، توسط نیم‌دایره‌های قابی شکل کوچک منقوش به عرض حاشیه متصل شده‌است. در حدفاصل قاب‌های مذکور، زمینه به رنگ سرمه‌ای در نظر گرفته‌شده که با گردش یک ساقه ختایی به زیبایی پر شده‌است. طرّه؛ متشکل از یک ساقه‌ی ختایی بوده که به صورت انتقالی (سرهم سوار) طراحی شده است و حاشیه‌ی باریک درونی شامل اسلیمی ماری (که به صورت یک‌درمیان، رو به بالا و پایین قرار گرفته) و یک ساقه‌ی نازک ختایی است که در زمینه‌ای به رنگ کرم، به صورت انعکاسی تکرار شده‌است (تقی‌زاده بروجنی و عباسی شورشجانی، ۱۴۰۲).

شکل ۳. حاشیه‌ی قالی شیخ‌صفی (https://www.vam.ac.uk)

لچک : طرح گوشه، به صورت یک چهارم طرح وسط (ترنج) بوده که در چهار گوشه‌ی فرش تکرار شده و شامل بند اسلیمی توسازی‌دار و ساقه ختایی با گل‌های ظریفی است که به صورت یک دوم در زمینه‌ای طلایی رنگ، طراحی شده است؛ همچنین، سه کلاله کامل و دو نیم کلاله با سه طرح متفاوت به لچک‌ها متصل هستند که در شکل (۴) تصاویر آن‌ها ارائه شده‌است.

شکل ۴. لچک قالی شیخ‌صفی (https://www.vam.ac.uk)

ترنج: ترنج فرش که نقش عمده‌ای را در عناصر زمینه بر عهده دارد، در کل در سه لایه‌ی طرح و نقش اصلی ایجاد شده‌است: 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؛ یک دوم عرض زمینه (متن) را به خود اختصاص داده؛ در الی‌که ترنج میانی فضایی کمتر از یک سوم ترنج اصلی را دربر می‌گیرد. طرح‌های داخل ترنج شامل: بند اسلیمی به رنگ لاکی، اسلیمی ماری به رنگ آبی روشن و ساقه ختایی است. محیط ترنج اصلی (دور ترنج) متشکل از اسلیمی‌های پیچک‌داری است که در ترک یک سی و دوم طراحی‌شده و به واسطه مداخل کوچکی که در آن تعبیه شده، فرم ترنج را به‌صورت یک شمسه شانزده پر، درآورده‌است (دادخواه ، ۱۴۰۰).

سرترنج‌ها که موجب ارتباط متن و شمسه‌ی مرکزی یا همان ترنج می‌گردند؛ ابعادی در حدود یک چهارم قطر ترنج را دارند و با سه طرح (دو طرح تقریبا مشابه) و رنگ‌بندی متفاوت جلوه بصری زیبایی به فرش داده‌اند. از دو سرترنج بالایی و پایینی فرش، قندیلی آویخته که علاوه بر زیبایی، توازن و تعادل بصری مناسبی را در زمینه‌ی فرش 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 تزیینی که طوق کوچک‌تر در گلوگاه قندیل و طوق بزرگ‌تر در قسمت تحتانی آن قرار گرفته، 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 طراحی شده‌است و هر دو قندیل با خطوطی به ترنج متصل شده‌اند (کمندلو، ۱۳۹۱).

شکل ۵. ترنج و سرترنج های قالی شیخ‌صفی (https://www.vam.ac.uk)

زمینه: در فضای بالای ترنج و سرترنج؛ زمین ای به رنگ سرمه‌ای و با نقوش اسلیمی و ختایی مشاهده می‌شود که ترکیب عناصر غالب، مانند حرکت اسلیمی‌ها و به همراه نقش مایه‌های گل لاله‌عباسی ترکیبی واحد حول محور ترنج مرکزی با قندیل ایجاد نموده‌است. شکل (۶) بخشی از زمینه قالی شیخ‌صفی را نشان می‌دهد.

همان‌طور که اشاره شد، در تزیین قالی شیخ‌صفی، نقوش اسلیمی و ختایی، نقش‌مایه‌های اصلی قالی هستند. این نقش‌مایه‌ها شامل چند نوع ختایی (پیچک‌های برگ نخلی و شکوف دار) و اسلیمی (ساقه‌های پیچان گلدار و شاخه های خمیده) د هم‌بافته 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 حرکت‌اند، 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، ۱۴۰۰). این نقوش متشکل از دو بند ختایی هستند که بند ضخیم‌تر گل های برگی (برگ مویی) بزرگی را دربرگرفته و بند نازک؛ با گل‌های کوچک‌تر ختایی آراسته شده‌است. بندهای ختایی زمینه با حرکات موافق، از میان قوس‌های حلزونی یکدیگر رد شده‌اند. بند اصلی از پایین قندیل شروع شده و در سرتاسر زمینه گردش نموده‌است؛ درحالی‌که بند فرعی به صورت آزاد شروع شده، و به طرف بالا و پیئین در حرکت است. محل شروع هر دو ساقه در شکل‌ها با خط‌چین مشخص شده‌است. بندهای ختایی زمینه، با طرّه‌ی لب زمینه (به رنگ لاکی) مماس شده، از این‌رو گل‌های نیمه در اطراف فرش قرار گرفته‌است؛ همچنین چندین نقش‌مایه متنوع از برگ مویی که به شیوه‌ی نگارگران آن دوره با دندانه‌های کُند طراحی و بافته شده‌است؛ در زمینه‌ی قالی، مشاهده می شود.

شکل ۴. بخشی از زمینه‌ی قالی شیخ‌صفی (https://www.vam.ac.uk)

در مجموع نقوش شناسایی‌شده در قالی شیخ‌صفی را می وان به نقوش ختایی و اسلیمی تقسیم کرد که تنوع این نقوش در جدول (۳) ارائه شده‌است. تصاویر این جدول از سایت معتبر خارجی اخذ شده که حاصل عکس‌برداری با کیفیت بالا از قالی‌های و صنایع دستی موجود در موزه‌هاست. در این جدول برای وضوح بیشتر و تشخیص بهتر نقوش، تصاویر بزرگ‌نمایی و در ردیف‌های مربوطه جاگذاری شده‌است. تصاویر ترسیمی نیز مطابق با نقوش شناسایی شده در نرم افزار اتوکد و فتوشاپ ترسیم شده‌است.

جدول ۳. نقوش اسلیمی شناسایی‌شده در قالی شیخ‌صفی (https://www.vam.ac.ukو تحلیل نگارنده)

نتیجه‌گیری

در تحلیل تطبیقی نقوش اسلیمی و ختایی در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله و قالی شیخ صفی‌اردبیلی، می‌توان به جنبه‌های تنوع و پیچیدگی، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی به‌کاررفته در نقوش توجه کرد. جمع‌بندی یافته‌ها، نشان می‌دهد که در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، نقوش اسلیمی، شامل انواع مختلفی از اسلیمی‌های ساده و دهن اژدری هستند که با جزئیات فراوان و توسازی‌های پیچیده، طراحی شده‌اند. رنگ‌های به‌کاررفته در این نقوش، عمدتاً شامل سیاه، سفید و نخودی است که بر روی زمینه آجری نقش بسته‌اند. ترکیب‌بندی این نقوش به صورت متقارن و نامتقارن بوده و به نقطه‌ی مرکزی گنبد ختم می‌شوند که نمادی از وحدت در کثرت است. در رابطه با نقوش ختایی به‌کاررفته در این بخش از گنبد نیز می‌توان به انواع گل‌ها و غنچه‌ها مانند گل شاه‌عباسی، گل پروانه‌ای و گل چندپر، اشاره کرد که با جزئیات فراوان و توسازی‌های دقیق، به‌صورت متقارن و نامتقارن طراحی شده‌اند و به نقطه‌ی مرکزی گنبد ختم می‌شوند. رنگ‌های به‌کاررفته در این نقوش آبی لاجوردی، سفید و آبی فیروزه‌ای است که بر روی زمینه‌ی آجری خودنمایی می‌کنند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نقوش ختایی، در پوشش بیرونی گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، 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 هدایتِ نگاهِ 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 به‌کاررفته در پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله شامل نقوش اسلیمی (ساده و دهن اژدری) و نقوش ختایی (گل‌ها و غنچه‌ها مانند گل شاه‌عباسی، گل پروانه‌ای و گل چندپَر،

شکوفه، غنچه‌ی یک برگ، دو برگ، سه‌برگ، برگ‌های بادامی، کنگری، نیمه‌برگ) می‌باشد که در جدول (۷) به نمایش در آمده‌است.

در خصوص قالی شیخ‌صفی نیز، همان‌طور که ذکر شد، زمینه‌ی قالی بسیار پرکار بوده و گردش زیبا و پیچان اسلیمی و ختایی‌ها در کنار هم، نمایی از بهشت ازلی را بازگو نموده‌است. در بررسی‌های انجام شده بر روی نقوش قالی شیخ‌صفی نیز، یافته‌ها نشان از تنوع و پیچیدگی در نقوش اسلیمی و ختایی دارند. نقوش اسلیمی این قالی شامل اسلیمی‌های دهن اژدری، ساده و ساقه‌های پیچان گلدار و شاخه‌های خمیده‌است که با گل‌ها و برگ‌های ختایی ترکیب شده‌اند. این نقوش به صورت حلزونی و متقارن طراحی شده‌اند و دید بیننده را به مرکز قالی هدایت می‌کنند. رنگ‌های به‌کاررفته در این نقوش نیز شامل آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن است که بر روی زمینه‌ی سرمه‌ای نقش بسته‌اند. پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه‌دار که با ساقه‌های پیچان گلدار ترکیب شده‌اند؛ از جمله نقوش ختایی به‌کاررفته در این قالی هستند که با با ساقه‌های پیچان گلدار و شاخه‌های خمیده اسلیمی ترکیب شده‌اند. این ترکیب هنرمندانه که با رنگ‌های آبی لاجوردی، سفید و آبی روشن به نمایش درآمده اند؛ باعث ایجاد یکپارچگی و هماهنگی در طرح کلی قالی می‌شود. نقوش ختایی با حرکات موافق حلزونی به صورت متقارن و منظم در سراسر قالی پخش شده‌اند. این تقارن، باعث ایجاد حس نظم و هماهنگی در طرح کلی قالی می‌شود؛ به‌طوری که زمینه‌ی قالی به رنگ سرمه‌ای است که تضاد زیبایی با رنگ‌های روشن نقوش ایجاد می‌کند و باعث برجسته‌شدن 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 دیدِ بیننده را به مرکز نقش که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است، هدایت می‌نمایند. در یک جمع‌بندی کلی نقوش شناسایی‌شده این قالی ترکیبی از اسلیمی و ختایی است که در جدول (۷) ارائه شده‌است.

جدول ۷. مقایسه‌ی نقوش شناسایی‌شده در دو اثر موردمطالعه (نگارنده)

نقوش شناسایی‌شده		پوشش بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله	قالی شیخ‌صفی
اسلیمی	طرح	اسلیمی ماری، اسلیمی ساده، اسلیمی دهن اژدری	اسلیمی ماری، اسلیمی دهن اژدری
	برگ	کنگره‌دار و بدون کنگره	کنگره‌دار و نخلی
ختایی	گل	شاه‌عباسی ، پروانه‌ای ، گرد، چندپر	شاه‌عباسی ، پنبه‌ای، گرد، اسلیمی
	غنچه	شکوفه، غنچه تک‌برگ، دو برگ و سه برگ	شکوفه، غنچه تک برگ
	برگ	کنگره‌ای، بادامی، ترکیبی، نیمه برگ	برگ‌های مویی، کنگره‌ای و نخلی

نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق نشان می‌دهد که در هر دو اثر نقوش اسلیمی و ختایی به‌کاررفته‌است؛ اگرچه هر دو اثر ،متعلق به دوره‌ی صفوی است؛ ولی نوع نقوش به‌کاررفته در هریک، با تنوع و پیچیدگی‌های موجود با دیگری متفاوت است و رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نقوش در هر دو اثر به شیوه‌ای ماهرانه توانسته‌است مفاهیم عمیق معنوی و فلسفی را به زیبایی به تصویر بکشد.

یافته‌های این تحقیق در خصوص تزیینات رویه‌ی بیرونی گنبد شیخ لطف‌الله با نتایج تحقیق اکرامی(۱۳۹۷)؛ جمالی و مراتی (۱۳۹۱) و صدیقی (۱۳۹۹) هم‌خوانی دارد و نقوش اسلیمی و ختایی شناسایی‌شده را تایید می‌کند. درخصوص نقوش شناسایی شده در قالی شیخ صفی نیز تقی‌زاده بروجنی و عباسی شورشجانی (۱۴۰۲)؛ پنجه‌باشی و کلهرودی (۱۴۰۱) و متفکر آزاد و خزایی(۱۴۰۰) در مطالعات خود به ترکیب و هماهنگی دو نقش‌مایه‌ی غالب گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی اشاره کرده‌اند که موید یافته‌های تحقیق حاضر است.

در پایان با عنایت به یافته‌های تحقیق و گستردگی مباحث پیرامون نقد و بررسی تزیینات موجود در کاشی‌کاری مسجد شیخ لطف‌الله و طرح و نقوش قالی شیخ‌صفی پیشنهاد می‌گردد، پژوهشگران و علاقه‌مندان به این حوزه، علاوه‌بر تدقیق بر روی

بخش‌های مختلف این بنای مذهبی و مقایسه تطبیقی آن با نقوش به‌کاررفته در هنر قالی‌بافی دوره‌ی صفوی در قالی شیخ‌صفی و سایر قالی‌های این دوره، بررسی ابعاد مختلف این دو هنر را در سایر بناهای مذهبی و همچنین بناهای مختلف با کاربری‌های بازار، مدرسه و حمام نیز مورد تاکید قرار دهند و یافته‌های مطالعات خود را از نظر ابعاد، تناسبات، هندسه و رنگ مورد مقایسه قرار دهند.

منابع و مراجع

اسپنانی، محمدعلی (۱۳۸۷). فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش، گل‌جام، ۴(۹): ۷-۱۶.

افروغ، محمد؛ براتی، بهاره (۱۳۹۲). عناصر و نمادهای هویت اسلامی در قالی ایرانی، مطالعات ملی، ۱۴(۱): ۱۴۲-۱۲۱.
DOI: 20.1001.1.1735059.1392.14.53.6.0

اکرامی، محمدصادق. (۱۳۹۷). شناخت تغییرات کتیبه‌های مسجد شیخ لطف‌الله بر اساس منابع تصویری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی معماری گرایش مطالعات معماری ایران دانشکده‌ی معماری و شهرسازی، گروه معماری، دانشگاه هنر اصفهان

پنج باشی، الهه و کلهرودی، الهام (۱٤۰۱). تأملی بر مطالعه‌ی ساختاری فرش دوازده‌ضلعی مقبره‌ی شاه عباس دوم. پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی. ۵۵ (۲). ۳۱۷-۳٤۰. DOI: 10.22059/jhic.2023.348949.654374

تختی، مهلا؛ سامانیان، صمد؛ افهمی، رضا.(۱۳۸۸). بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه. گل‌جام، ۵ (۱۴) :۱۲۵-۱۴۰

تقی‌زاده بروجنی، ربابه؛ عباسی شورشجانی، روح اله. (۱۴۰۲). تحلیل هندسی طرح لچک‌ترنج در قالی‌های دوره‌ی صفوی . نگره، ۱۸(۶۶): ۸۳-۱۰۱.
DOI: 10.22070/negareh.2021.5743.2571

توکلی، شیوا؛ چیت‌سازیان، امیرحسین و نیک‌اندیش، بهزاد (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی و نمادگرایی نقش پرندگان در فرش دوره‌ی صفویه. پیکره، ۴(۸):۱۳-۱۵. DOI: 10.22055/pyk.2016.14557

جمالی، شادی، مراثی، محسن. (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی تزیینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دوره‌های صفویه و قاجاریه با تکیه بر چهار مصداق تصویری. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۵ (۱۰)، ۸۱-۹۴. DOI: 10.30480/vaa.2013.268

چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). نماد گرایی و تأثیر آن در فرش ایران، گل‌جام، ۴(۵): ۵۶-۳۷.

خواجه احمدعطاری، علیرضا؛ آشوری، محمدتقی؛ اربابی، بیژن؛ کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴). گفتمان باغ در فرش صفوی، گل‌جام، ۲۱:۲۸-۵.
DOI: 20.1001.1.20082738.1394.11.28.1.9

دادخواه، علی (۱۴۰۰). بررسی ویژگی‌های طرح و نقش، در فرش اردبیل، پنجمین همایش ملی دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانش‌آموختگان و دانشجویان فرش ایران.

رهنورد، زهرا. (۱۳۷۸). حکمت هنر اسلامی، تهران: انتشارات سمت.

ژوله، تورج (۱۳۹۲). گنجینه‌ی ملی فرش ایران. با همکاری: سیروس پرهام. چاپ اول. تهران: انتشارات یساولی.

صدیقی، فتانه. (۱۳۹۹). گونه‌شناسی نقوش اسلیمی و ختایی در تزیینات معماری مساجد عصر صفوی اصفهان، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، گرایش گرافیک، مؤسسه آموزش عالی غیرانتفاعی غیردولتی سپهر اصفهان

عرفان‌منش، ساحل. (۱۴۰۲).تحلیل معنا در قالیچه سجاده‌ای باغیِ موجود در آستان قدس رضوی بر اساس رویکرد آیکونوگرافیک امیل مال، بنیان‌های حکمی- فلسفی هنر ایرانی، ۱(۲):۸۰-۹۱. DOI: 10.30486/pia.2023.1974433.1021

کامیار، مریم، آیت‌الهی، حبیب‌اله، طاووسی، محمود. (۱۳۸۷). الگوهای هندسی در فرش صفوی. گل‌جام، (۱۱)، ۱۱-۲۴.

کمندلو، حسین. (۱۳۹۱). بررسی نقش مایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصر صفویه تا دوران معاصر. آستان هنر، ۲(۳):۱۶-۲۷.

گودرز پروری، مریم؛ زندیه، مهدی؛ مرادی‌نسب، حسین. (۱۴۰۲). بررسی نقش گنبد در معماری دوره یصفویه با تکیه بر گنبد مسجد شیخ لطف‌الله. مطالعات سیاسی-اجتماعی تاریخ و فرهنگ ایران، ۳(۱):۱۳۱-۱۵۱. https://doi.org/10.61838/kman.jspsich.3.1.8

متفکرآزاد، مریم؛ خزایی، محمد. (۱۴۰۰). تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ‌صفی (موزه لس‌آنجلس)، فردوس هنر، ۲(۵): ۸۸-۱۰۵. DOI: 10.30508/fhja.2021.530651.1071

محمدی میلاسی، علی رضا؛ هدایت، فرنوش. (۱۴۰۱).مطالعه تطبیقی نقاشی‌های دیواری امامزاده‌ها و کلیساهای اصفهان؛ بنیان‌های حکمی-فلسفی هنر ایرانی، ۱(۱):۹۸-۸۸. DOI: 10.30486/pia.2022.1968607.1013

مزیدی شرف‌آبادی، مجید،؛ قاضی‌زاده، خشایار. (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی نقوش تزیینی گنبدهای مساجد قبه‌الصخره بیت‌المقدس و شیخ لطف‌الله اصفهان. نگارینه‌ی هنر اسلامی, ۱۰(۲۵), ۲۰-۳۴. DOI: 10.22077/nia.2022.4843.1554

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ مسعودی امین، زهرا؛ مروج، الهه. (۱۳۹۶). جایگاه نقش ترنج در هنر دوره صفوی با تأکید بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌ها جلوه‌ی هنر، ۹(۲): ۱۰۷-۱۱۸. DOI: 10.22051/jjh.2018.9769.1104

یارشاطر، احسان (۱۳۸۴). تاریخ هنر فرش‌بافی ایران. (ترجمه: ر-لعلی خمسه). چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

Abouali. L, Jianlin, N., Kaner. J (2020). The Evolution of Iranian Carpet Designs with the Influence of Islam and Chinese art; Ilkhanid, Timurid, Safavid. Journal of History Culture and Art Research, 9(1):494-506.

URl: https://www.vam.ac.uk

Kamizi., A, Hassani., Gh, Jalali Jafari, B. (2014). A Survey of the Tree of Life Images in Safavid Textile Arts.

Karami, Robati. S, (2019). Visual Study of Carpets in the Safavid Era: A Case Study in Sheikh Safi Al-Din Ardabili's Tomb. 4:233-239.

Pope, A. U. (2008). Masterpieces of Persian Art. (Parviz Natel Khanlari, Trans.). Tehran: Farhangan Publishing

Trevathan. I. (2017). From texts to tiles: Sufi colour conceptualization in Safavid Persia. 184-194. DOI: 10.4324/9781315167435-15.