Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 23 - 44
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.573661.1122

Comparative Study on the Aesthetic Characteristics of Illumination in Shah Tahmasbi's Shahnameh and Sheikh Safi's Carpets

Atefeh Shafiei, *PH.D. Student in Analytic comparative history of Islamic art course at Shahed University. Shahed, Iran. Email: Shafieeat12@semnan.ac.ir*

Khashayar Ghazizadeh, *Associate Professor, Islamic art Department, Faculty of arts, Shahed. Shahed, Iran. (Corresponding Author)*
Email:University.ghazizadeh@shahed.ac.ir

Extended Abstract

Introduction: Traditional arts in different historical periods possess specific visual characteristics and principles of design and composition. Some principles are common across different periods and art forms, while certain characteristics receive more or less attention depending on the era or medium. The art of carpet illumination, design, and weaving was of great importance during the first half of the Safavid period, particularly in Tabriz, due to the support of kings for traditional arts and court patronage.

During this period, the application of the seven principles of Iranian design and composition reached its peak compared to earlier eras. Under Shah Tahmasp, various arts-including book layout and carpet weaving-flourished, resulting in masterpieces such as the Sheikh Safi Carpet and the Shahnameh of Tahmasp. The present study was formed with the following objectives: (1) identifying the visual and aesthetic characteristics of illumination in the Shahnameh of Tahmasp and the Sheikh Safi Carpet, and (2) identifying the differences and similarities in design principles and aesthetic characteristics between these two works.

The study seeks to answer two research questions:

1. What are the visual and aesthetic characteristics based on the design principles of Iranian art in the illumination of the Shahnameh of Tahmasp and the motifs of the Sheikh Safi Carpet?

2. What are the differences and similarities in the design principles and aesthetic characteristics between the illumination of the Shahnameh of Tahmasp and the motifs of the Sheikh Safi Carpet?

Methods: The research method is descriptive and comparative. Data collection was library-based; images and materials were gathered from books and internet sources. The research population consists of illuminated manuscripts and exquisite carpets produced in the early Safavid period (first half of the 10th century AH) during the reign of Shah Tahmasp. From the large number of manuscripts and carpets available, the Shahnameh of Tahmasp and the

Sheikh Safi Carpet were selected as research samples due to their sophistication, simultaneity of creation, and status as artistic masterpieces. The method of data analysis was qualitative.

Findings: The findings indicate the application of integrated principles in the abstract motifs of art from this period, despite differences in the execution context of the two works.

Specifically:

- The seven principles of Iranian art, highly valued during the Safavid period, are evident in both works.
- Among the Islamic motifs, *Khatai*, *Niloufar* (lotus), and *Gereh* (knot) appear in both arts.
- All types of Islamic and Khatai motifs are designed and executed with elegance, detail, and precision in both works.
- The *Vaqh* (foliate) motif is not present in the Safavid carpet of Tabriz.
- The *Farangi* (European) motif has no place in either art.
- Principles of traditional design and aesthetics-such as balance, symmetry, rhythm, and color-are fully observed in both works, leading to final balance and unity.
- The observance of aesthetic principles is rooted in the beliefs of Sufism and Shiism. Due to the value placed by these traditions on perfection, beauty, and proportion, aesthetic principles were observed more rigorously than in previous periods.

Conclusion: Identifying the characteristics of Iranian art, especially during its peak period, provides a cultural foundation for its continuation and expansion in order to preserve cultural heritage. Since the two landmark works belong to one of the peak periods of Iranian art and were created contemporaneously-each possessing special characteristics that are recognized as masterpieces today-comparing their visual and aesthetic principles was necessary. Through this comparison, the special characteristics of each art form, as well as the common characteristics shared between them, have been identified. Thus, understanding the principles of design and aesthetics governing these works helps identify the correct and principled design path in both arts.

The results confirm that despite differences in material and execution context, the design principles and aesthetic values remain integrated and consistent with the seven principles of Iranian art. The influence of Sufi and Shiite beliefs further reinforced the application of beauty, proportion, and perfection in these masterpieces.

Keywords: Safavid period, Shahnameh Tahmasbi, Sheikh Safi carpet, illumination, aesthetics, traditional design.**Keywords:** Safavid period, Shahnameh Tahmasbi, Sheikh Safi carpet, illumination, aesthetics, traditional design.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۳/ شماره مسلسل ۱۲ / پاییز ۱۴۰۴/ ۴۴ ـ ۲۳
Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 23 - 44
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.573661.1122

مطالعه تطبیقی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تذهیب در شاهنامه شاه‌طهماسبی و قالی شیخ صفی

عاطفه شفیعی[۱]، خشایار قاضی‌زاده[۲]

چکیده

در دورهٔ صفوی کاربرد اصول هفتگانه طراحی ایرانی و اصول ترکیب‌بندی در هنر نسبت به دوره‌های گذشته به اوج خود می‌رسد. در دوره شاه‌طهماسب به‌واسطه حمایت از هنرهای مختلف، هنرهایی چون کتاب‌آرایی، فرش و... موردتوجه و رشد قرار می‌گیرد و شاهکارهایی چون قالی شیخ صفی و شاهنامه طهماسبی خلق می‌شود. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است:۱. ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی مبتنی بر اصول طراحی هنر ایرانی در تذهیب شاهنامه طهماسبی و قالی شیخ صفی کدام‌اند؟ ۲. تذهیب در شاهنامه طهماسبی دارای چه وجوه تفاوت و تشابهی در اصول طراحی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی با نقوش قالی شیخ صفی است؟ روش تحقیق توصیفی تطبیقی است، شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و شیوه تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است. به دلیل نفاست، هم‌زمانی خلق و شاهکار هنری بودن، شاهنامه طهماسبی و قالی شیخ صفی که از نفیس و شاخص‌ترین آثار این دوره هستند، به‌عنوان جامعه پژوهش انتخاب شده‌اند. نتایج حاصل از یافته‌ها بدین شرح است: از اصول هفتگانه هنر ایرانی که در دورهٔ صفوی موردتوجه بسیار بوده است، اسلیمی، ختایی، نیلوفر و گره در هر دو اثر باظرافت و دقت بسیار طراحی و اجرا شده است. نیز اصول طراحی و ترکیب‌بندی، در دو اثر رعایت شده است. شمسه با مفهوم نمادین فره ایزدی، از فرم‌های اصلی هر دو هنر است. تفاوت‌های دو اثر مربوط به تفاوت در کارکرد، ماهیت و ابعاد است که موجب شده تزیینات و جزییات در قالی بیشتر باشد. با وجود احتمال طراحی توسط یک هنرمند، هنرمند با آگاهی کامل به ساختار و کارکرد هر هنر، با حفظ اصول، طراحی متناسب هر کدام را انجام داده است.

واژگان کلیدی

دورهٔ صفوی، شاهنامه طهماسبی، قالی شیخ صفی، تذهیب، زیبایی‌شناسی، طراحی سنتی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۶

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی دانشگاه شاهد، شاهد، ایران.
Shafieeat12@semnan.ac.ir
۲. دانشیار گروه هنر اسلامی دانشگاه شاهد، شاهد ایران. (نویسنده مسئول)
ghazizadeh@shahed.ac.ir

مقدمه

هنرهای سنتی در دوره‌های مختلف تاریخی دارای ویژگی‌های بصری و اصول طراحی و ترکیب‌بندی خاصی هستند. برخی اصول در دوره‌ها و هنرهای مختلف مشترک است و برخی ویژگی‌ها در دوره‌ای خاص یا برخی هنرها بیشتر یا کمتر مورد توجه قرار گرفته‌است. هنر تذهیب و طراحی و بافت قالی در نیمه اول دوره صفوی به‌ویژه تبریز به دلیل حمایت شاهان از هنرهای سنتی و هنرمندان و سفارش‌های درباری موردتوجه بسیار بوده است و آثار شاخص و باارزشی چون شاهنامه شاه‌طهماسبی و قالی شیخ‌صفی درنهایت ظرافت و جزییات در آن دوره خلق شده‌اند. در همین راستا اهداف پژوهش شامل: شناسایی ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی تذهیب در شاهنامه طهماسبی و قالی شیخ صفی و نیز شناسایی وجوه تفاوت و شباهت در اصول طراحی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی هنرهای یاد شده در این دو اثر است.

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است: ۱. ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی مبتنی بر اصول طراحی هنر ایرانی در تذهیب شاهنامه طهماسبی و قالی شیخ صفی کدام‌اند؟ ۲. تذهیب در شاهنامه طهماسبی دارای چه وجوه تفاوت و تشابهی در اصول طراحی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی با نقوش قالی شیخ صفی است؟

روش پژوهش توصیفی تطبیقی است، در ابتدا ویژگی‌های زیبایی‌شناختی هنر ایرانی بیان می‌شود. سپس ویژگی‌های زیبایی‌شناختی دو هنر در اصول طراحی و ترکیب‌بندی با یکدیگر تطبیق داده می‌شود. شیوه جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است؛ و تصاویر و مطالب از کتاب‌ها و منابع اینترنتی جمع‌آوری شده است. جامعه پژوهش، نسخه‌های مذهّب و قالی‌های نفیس تولید شده اوایل دوره صفوی (نیمه اول قرن دهم) و در زمان شاه طهماسب است. از میان تعداد زیاد نسخه‌ها و قالی‌ها و تنوع در طرح و ویژگی‌های بصری، به دلیل نفاست، هم‌زمانی خلق و شاهکار هنری بودن، شاهنامه طهماسبی و قالی شیخ صفی که از نفیس و شاخص‌ترین آثار این دوره هستند، به‌عنوان نمونه پژوهش انتخاب شده‌اند. شیوه تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی است.

شناسایی ویژگی‌های هنر ایران به‌خصوص در دوران اوج آن زمینه و بستری فرهنگی برای تداوم و گسترش آن در جهت حفظ بنیان‌های فرهنگی می‌کند، ازاین‌رو با توجه به اینکه دو اثر شاخص مذکور متعلق به یکی از دوره‌های اوج هنر ایران، همچنین یک بازه زمانی هستند و هرکدام دارای ویژگی‌های خاص و قابل‌توجهی هستند که امروزه به‌عنوان شاهکار شناخته می‌شوند، لذا ضرورت دارد اصول بصری و زیبایی‌شناسی در دو اثر موردبررسی قرار بگیرد تا بتوان ویژگی‌های خاص هر هنر و نیز ویژگی‌های مشترک دو هنر را شناسایی نمود تا از این طریق ضمن درک اصول طراحی و زیبایی‌شناسی حاکم بر آن‌ها بتوان مسیر طراحی درست و اصولی را در هر دو هنر شناساند.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی به تطبیق ویژگی‌های هنر تذهیب و قالی هیچ دوره تاریخی نپرداخته است. چند مقاله محدود به بررسی یک یا چند ویژگی در هنر قالی با دیگر هنرها پرداخته‌اند. برای مثال: موسوی لر و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله تبیین جایگاه نقوش ترنج در هنر اسلامی با تکیه‌بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دوره صفوی، ویژگی‌های ترنج را در آثار دوره صفوی بیان کرده است و اینکه ترنج‌ها در قالی‌ها نسبت به تذهیب و جلد از تنوع بیشتری برخوردار هستند. اسکندر پورخرمی و فرشیدنیک (۱۳۹۲) در مقاله مقایسه تطبیقی طراحی فرش و کتاب‌آرایی در دورهٔ اسلامی، به‌طورکلی به بررسی نقوش و نمادهای آن‌ها پرداخته‌اند.

ملکوتی و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله مطالعه سبک‌شناسی تاریخی قالی‌های بافته‌شده در دوران شاه‌طهماسب، نقوش مختلف چون درخت، انسان، سیمرغ و غیره را در ۱۹ قالی بررسی کرده و با آثار نگارگری تطبیق داده است.

آژند (۱۳۹۳) در کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایرانی، به معرفی هفت اصل تزیینی در هنرهای سنتی ایرانی پرداخته است و به‌طور خلاصه نمود آن‌ها را در هنرهای مختلف بررسی کرده است. اکثر مقالات بررسی‌شده به بررسی ویژگی‌های هنر تذهیب یا ویژگی‌های هنر قالی پرداخته‌اند و تطبیقی صورت نگرفته است و فقط یک یا چند ویژگی را در یک هنر بررسی کرده‌اند. به‌طور مثال: نجارپور (۱۳۹۵) در مقاله مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی به بررسی نقوش و نمادها تذهیب صفوی پرداخته است.

اکبری و کشمیری (۱۴۰۱) در مقاله مقایسهٔ ساختار تذهیب صفحات مذهّب مُزدوج در چهل نسخه از شاهنامه‌ها و خمسه‌های دورهٔ صفوی به بررسی ساختار تذهیب آثار ادبی صفوی پرداخته است.

متفکر آزاد و خزایی (۱۴۰۰) در مقاله تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی، نقوش و نمادهای قالی شیخ صفی را به‌صورت کلی بررسی کرده است.

کمندلو (۱۳۹۱) در مقاله بررسی نقش قندیل در قالی‌های ایرانی فقط ویژگی‌های نقش قندیل را در قالی صفوی بررسی کرده است.

یعقوب‌زاده و دیگران (۱۴۰۰)، در مقاله هنر درباری و خشونت نمادین (طراحی قالی عصر صفوی) جایگاه هنرهای مختلف به‌ویژه قالی را بر اساس مؤلفه‌های سیاست و تشیع و حمایت و... بررسی کرده-است.

براری و دیگران (۱۳۹۹) در مقاله بررسی فتوت نامه‌ها در میان طراحان فرش صفوی جایگاه هنر فرش را در فتوت نامه‌ها بررسی کرده و نتیجه گرفته طراحی قالی شغلی مجزا از کتاب‌آرایی محسوب نمی‌شده است.

کامکار و دیگران (۱۳۸۷) در مقاله الگوهای هندسی در فرش صفوی، ساختار هندسی چند قالی صفوی را بررسی کرده‌اند. نوآوری پژوهش حاضر با پژوهش‌های

گذشته در پرداختن به موضوعی جدید است. امروزه برخی هنرمندان در آثار تذهیب خود از هنر قالی متأثر هستند. به همین دلیل نیاز است با دقت و نکته‌سنجی بیشتر به تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو هنر پرداخته شود تا ویژگی‌های مشترک و خاص هر هنر شناخته شود و هنرمندان در صورت تأثیر از دیگر هنرها اصول را حفظ کنند.

اصول زیبایی‌شناسی طراحی هنرهای سنتی

هفت اصل هنر ایران: در متونی چند راجع به هفت اصل هنر ایران صحبت شده که امروزه تحت عنوان اصول تزیینی از آن‌ها نام برده می‌شود که باید توجه نمود که این اصول تنها منحصر به تزیین نیستند. این اصول شامل: اسلیمی، ختایی، فرنگی، نیلوفر، ابر، واق و بند رومی است (منشی قمی، ۱۳۸۳). این هفت اصل با ظرافت، جزییات و دقت کامل در آثار مختلف، به‌ویژه دوره صفوی و مکتب تبریز طراحی و اجرا شده است. عناصر بصری به‌کار رفته و نقش شده در آثار موردمطالعه در این پژوهش، «دارای کاربرد آرایه‌ای و تزیینی هستند؛ یعنی همه انواع عناصر بصری، توجه بیننده را بر سطح کار و جنبه‌های تزیینی اثر، رهنمون می‌سازند» (جنسن،۱۳۸۴: ۸۹).

در خصوص برخی **اصول طراحی** که در اکثر آثار تذهیب دوره‌های مختلف رعایت شده است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: طراحی صحیح گردش‌های حلزونی، قوس‌های مدور، چرخش حلقوی و دایره‌ای ساقه‌ها بدون خمیدگی و شکستگی، رعایت اصول اتصال و انفصال، فاصله یکسان بین گردش‌ها، عبور اصولی ساقه‌ها از بین و زیر و روی یکدیگر و درعین‌حال عدم تداخل با یکدیگر، رعایت تناسب و اندازه گل‌های ختایی نسبت به یکدیگر و نسبت به اسلیمی‌ها، فاصله یکسان گل‌ها از یکدیگر، ساقه‌های ظریف و مویین ختایی و ساقه اسلیمی با ضخامت کمی بیشتر، عدم قرارگیری گل‌های یک‌شکل و یک اندازه در کنار یکدیگر و قرارگیری ریتم‌دار گل‌های درشت و کوچک در کنار یکدیگر، پرکردن فضای خالی با نقوش ظریف و مناسب، نوآوری درعین حفظ اصول و ضوابط. اصول ذکر شده به فراخور ماهیت هنرهای مختلف ممکن است در برخی موارد با یکدیگر تفاوت‌هایی داشته باشند.

اصول ترکیب‌بندی

تعادل و توازن: به معنی برابری اندازه، نه الزاماً برابری شکل است. تعادل از الزامات تقارن و مبانی طراحی ایرانی است. عناصر در دو سمت محور ازنظر سنگینی دارای وزن‌های مساوی هستند. به‌طور مثال سرترنج‌ها از شاخص‌های تقارن هستند و بر تقارن تأکید دارند. **تقارن:** یکی از اصول زیبایی‌شناسی که در اغلب هنرها به‌ویژه هنرهای تزیینی موردتوجه قرار می‌گیرد، زیبایی‌شناسی براساس محور تقارن است. تقارن دو محوری یک چهارم، تقارن دو محوری قطری که در اکثر آثار قالی و تذهیب دیده می‌شود. **ذره گرایی:** اثر هنری از بی‌نهایت نقوش ریز و مستقل تشکیل شده است که هر کدامشان در کمال نسبیِ خود، ساخته و پرداخته شده‌اند. ولیکن هیچ کدام از آن‌ها به‌تنهایی در ترکیب‌بندی اثر چندان تأثیر و دخالتی ندارند؛ اما مجموع‌هایی از آن‌هاست که اثر هنری را می‌سازد.

برای مثال، برگ‌ها، شکوفه‌ها، یا شکل‌های هندسی که برای تزیین و یا پر کردن فضاهای تهی به کار برده می‌شوند، هرکدامشان در کمال دقت و زیبایی ساخته شده‌اند ولی هیچ‌کدام به‌طور مستقل و بالذاته در ترکیب‌بندی دخالتی ندارند، بلکه مجموعه برگ‌ها، شکوفه‌ها یا شکل‌های هندسی هستند که نقش قالی و تذهیب را شکل می‌دهند. **پر جزییات:** پرداختن بیش‌ازحد به ریزه‌کاری‌ها و پرنقش‌ونگاری که تداعی‌کننده قدرت و غنا است. **پرهیز از فضای تُهی بیهوده:** غالباً ذکر می‌شود در آثار نگارگری و تذهیب فضای خالی وجود ندارد، اما باید توجه شود که پرهیز از خلاء و سکوت بصری نمایانگر این است که کوچک‌ترین فضای خالی بیهوده در آثار دیده نمی‌شود، درعین‌حال در همه بخش‌های اثر فضاهای خالی بین نقوش یکسان و متناسب است و خلوت و جلوت به‌درستی رعایت شده است. **حرکت:** حرکت در نگاره‌های ایرانی و در طرح و نقش آثار که هدفش متمرکزکردن توجه بیننده اثر به اجزا و گل‌ها و آرایه‌های آن و به‌عبارت‌دیگر بستن و محصورکردن مخاطب در درون نگاره یا طرح است. حرکت بیننده را در داخل اثر محصور کرده و با جهت دادن به‌سوی نگاه او، وی را از آرایه‌ایی به آرایه دیگر و از مجموعه‌ای به مجموعه دیگر هدایت می‌نماید. **نظم:** عناصر همگی به تبعیت از یک شیوه و یک نقشه واحد مورد استفاده قرار گرفته‌اند. **تکرار و ریتم:** مجموعه‌ای بی‌انقطاع از نقوش اسلیمی، ختایی و گره‌ها (موتیف‌ها) که شامل نیروی منسجم کننده‌ای است که به‌کل ترکیب‌بندی استحکام و قوام بخشیده است. **وحدت:** و درنهایت نقوش مختلف اسلیمی و ختایی، به نحوی با یکدیگر ادغام و در کنارهم قرار گرفته‌اند که روی‌هم‌رفته تبدیل به یک کل واحد و یکپارچه گردیده‌اند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۲؛ حصوری، ۱۳۸۹ و جنسن، ۱۳۸۷).

رنگ: استفاده منطقی و صحیح و متناسب از طیف رنگ‌های سرد و گرم، تیره و روشن در کنار یکدیگر، استفاده از رنگ‌های نمادین و مکمل روحانی زرد و آبی یا آبی و طلایی از ویژگی‌های هنر ایرانی- اسلامی است. زرد (طلایی) نمودار تظاهرات سطحی و بی‌ژرفا در یک ترکیب هنری و آبی نمودار ژرفاهای گوناگون است. چنین است که در هنر اسلامی همیشه زرد و آبی با هم ترکیب می‌شوند. زرد و آبی تضاد کامل رویه و ژرفا، سطح و عمق فضا است و خود گونه و نحوه‌ای از تسخیر فضا به شمار می‌آید رنگ آبی یا سرمه‌ای، نشانه حکمت است و نیز آبی‌رنگ آسمان است، پلی بین این جهان و جهان دیگر و رنگی ابدی و ازلی است. آبی درون‌گرا است و به قلمرو عالم بالا اشاره دارد. عشق به بهشت جاودانه توسط رنگ گل‌ها و مخصوصاً با رنگ‌های غالب قرمز آتشین و نارنجی و شادابی آن با زرد و سفید که مظهر نور حق است، در زمینه‌ای به رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای و لاجوردی که مظهر عالم لاهوتی است نمایانگر شده است. استفاده از رنگ طلایی در شمسه مرکزی در هنر تذهیب نیز ازجمله استفاده‌های نمادین از رنگ در این هنر است. برخی تفاوت‌ها در استفاده از رنگ‌های تیره‌تر در قالی و رنگ‌های روشن‌تر در تذهیب، ناشی از تفاوت کارکرد این دو هنر است(آیت‌اللهی، ۱۳۹۲؛ حصوری،۱۳۸۹ و جنسن، ۱۳۸۷).

هنر در مکتب تبریز دورهٔ صفوی

شاه اسماعیل در ۹۰۷ ق، در تبریز حکومت صفوی را پایه‌گذاری کرد و مذهب تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کرد. تشیع، تصوف و باستان‌گرایی سه رکن اصلی حکومت صفوی است. وی در ۹۱۶ق، به هرات لشگر کشید و تعدادی از هنرمندان ازجمله بهزاد و غیره را با خود به تبریز آورد و کتابخانه سلطنتی تبریز شکل گرفت. در ۹۲۸ق، بهزاد به ریاست کتابخانه سلطنتی منصوب شد.

شاه‌طهماسب در ۹۳۰ ق، در ده‌سالگی پادشاه ایران شد. خود هنرمند بود و دستی در هنرهای مختلف چون خطاطی و طراحی داشت. به‌واسطه علاقه بسیار به هنر، بعد از تاج‌گذاری در تبریز به حمایت از هنرها و هنرمندان در کتابخانه سلطنتی پرداخت. در حدود ۹۵۰ ق، شاه‌طهماسب از حمایت از هنرها دست کشید و کتابخانه سلطنتی تعطیل شد. تعدادی از هنرمندان به دربار گورکانی و تعدادی به دربار ابراهیم‌میرزا در مشهد رفتند. تعدادی در کارگاه‌های شخصی در تبریز و شیراز و... مشغول به خلق آثار تک برگی برای اشراف و بزرگان شدند (آژند، ۱۳۹۱).

صفویان با حمایت از هنرهای مختلف از شعر و کتاب‌آرایی گرفته تا بافته‌های فاخر و معماری و ایجاد تشکیلاتی با عنوان هنرهای درباری، به‌عنوان مقوله‌ای مشروعیت بخش و هویت‌بخش، ضمن پشتیبانی از هنر و هنرمندان، از منافع حاصل از آن و کارکردهای اقتصادی، به‌طور مستقیم در جهت افزایش اقتدار خود بهره‌برداری نمودند. ارکان تشیع، هویت ملی، احیاء عناصر و سنت‌های بومی و فرهنگی تمدن ایران، تمایل به تداوم گذشته و استمرار عنصر ایرانی در بسیاری از آثار، به استمرار برخی نقوش و فرم‌ها و رنگ‌ها منجر شد. نیز گزاره‌هایی چون رعایت اصول نظم، یک‌دستی برای رسیدن به کمال صوری و زیبایی آرمانی، مفاهیم منطبق با ایدئولوژی حاکمیت و قدرت را تشکیل می‌دادند که موجب احساس ابدیت‌گرایی و سلطه‌طلبی در آثاری شد که منظر قدرت بودند (یعقوب و دیگران، ۱۴۰۰). طبق نظریه تصوف که از ارکان اصلی حکومت صفوی است هماهنگی، تناسب، نظم، تعادل، نور، رنگ و غیره که در جهان واقعیت وجود دارد، چیزی جز انعکاس کمال خداوند نیست. در ترکیب‌بندی اثر، این ویژگی‌ها تجسم طبیعی جهان واقعیت است و از طرف دیگر شباهت بین کار خدا و کار هنرمند که بیانگر کمال نقاش است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

تذهیب مکتب تبریز دورهٔ صفوی

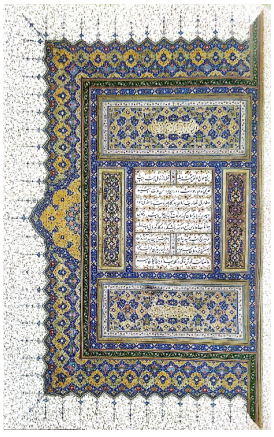
تذهیب دوره صفوی متأثر از تذهیب دوره تیموری است. با این حال بسیاری از ویژگی‌ها و اصول تذهیب دوره صفوی از نظر ظرافت، جزییات، دقت در طراحی و اجرا، رنگ‌بندی و... نسبت به گذشته کامل‌تر شده و به اوج خود رسیده است. از ویژگی‌های تذهیب صفوی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: استفاده از هفت اصل تزیینی هنر ایران با دقت، ظرافت و جزییات، «اصول هفت‌گانه که حلقه ضروری در هنرهای دوره صفویه بود، بیانی مدون و منظم به خود گرفت. به‌ویژه در مکتب تبریز و قزوین با قواعد و قوانین منسجم و محکم پیگیری شد و به اوج کمال خود رسید» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹). در میان نقوش ختایی، گل شاه‌عباسی

و پنبه‌ای و در میان اسلیمی‌ها اسلیمی دهن‌اژدری و ماری ابری (بترمه) بیش از دیگر نقوش استفاده شده است. استفاده خاص و هنرمندانه از نقوش واق در میان ختایی‌ها، استفاده از اشکال متداخل هندسی و اسلیمی درهم پیچیده برای طراحی شمسه‌ها و ترنج‌ها، گسترش پهنای حاشیه و مجالی برای حرکت اسلیمی، سرلوح‌های تاجدار، استفاده از چندین حاشیه تزیینی اسلیمی و ختایی، استفاده از چندین جدول تزیینی و گره‌دار ظریف (کشمیری، ۱۳۹۶).

تذهیب شاهنامه شاه‌طهماسبی

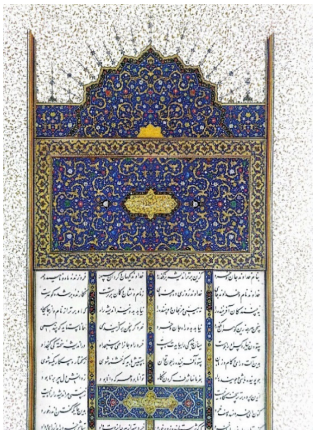
کتب نفیس بسیاری در زمان شاه‌طهماسب کتاب‌آرایی شد. در این دوره «بیش از همه متون حماسی شاهنامه و غنایی خمسه نظامی و غیره موردتوجه قرار گرفت و کتاب‌آرایی شد» (آژند، ۱۳۹۴: ۹۱). شاهنامه طهماسبی از نفیس‌ترین نسخه‌های خطی دوره صفوی است که شاه اسماعیل دستور تولید آن را برای هدیه به فرزندش طهماسب داده بود و در زمان شاه‌طهماسب در حدود ۹۴۴ ق، توسط بهترین هنرمندان تکمیل شد. در آغاز کتاب، درون شمسه، نام و نشان شاه‌طهماسب، حامی اصلی نسخه ثبت شده است.(همان) «سلطان محمد تبریزی مدیر طرح شاهنامه شاه‌طهماسبی بوده است» (کنبی، ۱۳۸۷: ۵۱).

درآغاز شاهنامه سه صفحه مذهّب وجود دارد. صفحه تمام مذهّب دیباچه و متن ورود به کتاب، صفحه شمسه آغازین و صفحه تمام مذهّب آغاز شاهنامه (اشکال ۱تا۳). صفحه دیباچه شباهت بیشتری به تذهیب تیموری دارد. رنگ غالب طلایی و استفاده از تقسیم‌بندی‌های هندسی در حاشیه و کتیبه‌ها تأثیر از تیموری را نشان می‌دهد. (شکل ۱) صفحه شمسه و آغاز شاهنامه رنگ و بوی صفوی به خود گرفته است. رنگ لاجوردی غالب و اسلیمی ماری بسیار استفاده شده است. تذهیب شاهنامه طهماسبی از نمونه‌های شاهکار تذهیب دوره صفوی است. انواع نقوش اسلیمی و ختایی با حفظ اصول صفحه‌آرایی و زیبایی‌شناسی طراحی سنتی با ظرافت و جزییات و دقت بسیار در این سه صفحه نقش شده‌اند.



تصویر ۱.
دیباچه شاهنامه طهماسبی

تصویر ۲.
شمسه شاهنامه طهماسبی



تصویر ۳.
صفحه آغازین شاهنامه طهماسبی

قالیبافی در تبریز دورهٔ صفوی

دورهٔ صفوی، دوره اوج قالی ایران است. شاه اسماعیل و شاه‌طهماسب، حامیان هنر قالی‌بافی بودند و موجب شد طراحان هر آنچه در توان داشتند به‌کارگیرند. شاه‌طهماسب علاقه وافری به صنعت قالی داشت. آن را به مقام یک هنر ارتقاء داد و با راه‌اندازی کارگاه‌های سلطنتی در تبریز و دعوت از برجسته‌ترین هنرمندان نقش مهمی در به اوج رساندن این هنر داشت. حمایت شاه‌طهماسب فقط مختص به کتاب‌آرایی نبود، بلکه قالی‌بافان و ابریشم‌کاران و چینی‌سازان را نیز موردحمایت کامل قرار داده بود (یعقوب و دیگران، ۱۴۰۰). در میان هنرمندانی که پس از جنگ چالدران به دربار عثمانی منتقل شدند نام یک استاد قالی‌باف به نام محمود آورده شده است که مدرک روشنی از بافت قالی در اوایل سده ۱۰ق، در دربار صفوی است (تامپسون، ۱۳۸۴: ۷۳). حمایت شاه‌طهماسب و شاه‌عباس از هنرمندان، قالی‌بافی را وارد مرحله جدیدی کرد که موجد سبک خاصی به‌عنوان سبک شهری شد؛ زیرا سلیقه دربار که به پیچیدگی و تزیینات فراوان علاقه داشتند، با قالی عشایری همخوانی نداشت. طرح های لچک-ترنج، باغی، شکارگاه، محرابی و هراتی انواع طرح های رایج در دوره صفوی هستند (اسپنانی، ۱۳۸۹). در تواریخ از کارگاه‌های سلطنتی که در اوایل سده ۱۰ق، به قالی‌بافی مشغول بوده نام برده‌اند. حمایت شاه موجب شد طراحان هرآنچه در توان داشتند به‌کارگیرند. در کارهای سفارشی، در کارگاه‌های سلطنتی، استاد قالیباف و یک طراح حرفه‌ای برای تأمین خواسته یا سفارش شاه و درباریان مشغول به کار بوده‌اند. از ویژگی‌های قالی این دوره می‌توان به ظرافت و جزییات بیشتر، کاربرد جدیدی از اسلیمی‌های پیچیده و مضاعف در تقابل با زمینه سورمه‌ای، طرح اسلیمی و نگاره ابری درهم بافته که به‌صورت طرحی واحد ترکیب شده است، اشاره کرد (پوپ، ۱۳۸۷). توجه و نقش نظام‌های حمایتی در پرورش هنرمندان و اشتغال آن‌ها به هنر و گسترش هنرمندان از یک‌سو و توجه و رغبت سایر استادان هنر به طراحی‌های زیبا و دقیق قالی در کنار پیشرفت صنعت رنگرزی و تجارت از سوی دیگر، باعث شد صنعت قالی مقام ویژه‌ای پیدا کند. هنر قالی‌بافی صفوی با بهره‌گیری از مضامین اسلامی به‌ویژه تشیع، نمادهایی نظیر تجلی بهشت، نور و وحدت را در یک هنر ملی به نمایش گذاشت. نیز نمادها و نشانه‌های قالی ابزار قدرتمندی برای تداوم بخشیدن به قدرت بوده است؛ زیرا یکی از مهم‌ترین کاربردهای قالی جهت پوشش اماکن سلطنتی و مذهبی بوده و دربار همیشه پذیرای سفرا و جهانگردان خارجی بوده است (یعقوب و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۷). «قالب قالی‌های ترنج‌دار بزرگ شمال غربی ایران برای مفروش کردن مکان‌های مذهبی بوده‌اند. چون هیچ اثری از جانوران در آن‌ها به چشم نمی‌آید» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۴۳).

برخی صاحب‌نظران چون پوپ(۱۳۹۴)، بلر(۱۳۹۱) و آژند(۱۳۸۴) معتقد هستند طرح های قالی نیز در کارگاه‌های کتاب‌آرایی سلطنتی توسط بهترین مذهبان تهیه شده است؛ بنابراین عمده طراحان قالی دربار صفوی، نگارگران چیره دست کتابخانه سلطنتی

بوده‌اند که یکی از مسئولیت‌های آنان در کنار کتاب‌آرایی و نگارگری، طراحی نقشه‌های قالی نفیس نیز بوده است؛ زیرا طراحی قالی شغلی مجزا محسوب نمی‌شده است (براری و دیگران، ۱۳۹۹). «طراحی قالی مهارتی جداگانه نبوده است و برای هنرمندی که در کتابخانه کار می‌کرده است، به‌ویژه کسی که تذهیب می‌دانسته کار ساده‌ای بوده است» (تامپسون،۱۳۸۴:۹۶). «گسترش امکانات و همکاری استادان تذهیب و پیشرفت صنعت رنگرزی باعث شد قالی‌بافی در این زمان پیشرفت کند و طرح های قالی نیز در تذهیب بازتاب یافت» (آذرپاد و حشمتی، ۱۳۷۲: ۱۴). در نیمه نخست سده ۱۰ ق، قالیبافی، سازگاری تمام و کمال نگارگر یا مذهِب و بافنده است. بافنده قالی فرمانبردار است؛ مانند نگارگر به شهرت و عزت نمی‌رسد و باید زیبایی را به مدد طرح و رنگ به جلوه درآورد. وحدت بین بافنده و طراح وجود دارد؛ تناسب اندازه و ترکیب‌بندی تزیینی و تحرک طرح و نقش توسط بافنده و باریک‌بینی و نرمش و پویایی توسط طراح انجام می‌شود. بافنده با زیروبم کار خود خوگرفته و می‌داند دستاوردش چه ابعاد و اندازه‌هایی باید داشته باشد و گنجایش ریزه‌کاری و ظرافت در آن به چه اندازه است (پوپ، ۱۳۸۷). تامپسون معتقد است بافندگان صفوی طرح شطرنجی و منطبق بر گره نداشتند و یک شکل نبودن‌ها، بزرگ و کوچک بودن‌ها و... بخاطر بافت از روی طرح بوده است؛ نه نقشه مبتنی بر گره. به دلیل همین سختی در بافت، دستمزد بافنده هم‌طراز حریربافان و از بالاترین حقوق‌ها بوده است (۱۳۸۴: ۹۵).

قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی

۹۴۶ق، قالی شیخ صفی، یک جفت قالی است که یکی در موزه ویکتوریا آلبرت و دیگری در موزه هنر لس‌آنجلس (بدون حاشیه) نگهداری می‌شود. شاه‌طهماسب این جفت قالی را برای بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی سفارش داده بود. «قالی‌ها مصادف با سیزدهمین سال سلطنت شاه‌طهماسب در کف تالار قندیل خانه گسترده شدند» (وزیری و تندی، ۱۳۹۷: ۱۴۴). تاروپود قالی از ابریشم، با ابعاد ۱۱/۳۸ در ۳۴/۵ سانتیمتر، دارای ۳۰ میلیون گره فارسی، دارای کتیبه و امضاء: غلام بارگاه مقصود کاشانی فی سنه ۹۴۶ ق. است. «قالی شیخ صفی سازگاری تمام و کمال تذهیب‌کار و بافنده است» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۱۲).

ظرافت و جزییات بسیار در قالی بیانگر این است که هنرمندان بر محدودیت‌ها در بافت قوس‌ها و خطوط پیچیده فایق آمده‌اند که حاکی از توانایی بافنده و استفاده از نقشه است. برخی صاحب‌نظران چون ژوله(۱۳۹۲)، صوراسرافیل(۱۳۸۱)، معتقدهستند طراحی قالی شیخ صفی حاصل دست کمال‌الدین بهزاد بوده است (براری و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۷). پوپ معتقد است طرح لچک و ترنج متأثر از هنر جلدسازی است؛ زیرا روی جلد پیش از قالی ظهور یافته است. طرح استادانه نقوش، سبک کاشی‌های معرق شده ۹ ق را تداعی می‌کند؛ اما هنر تذهیب است که نزدیک‌ترین و محتمل‌ترین سرمشق این

قالی بوده است. نمونه‌های ترنج گرد شرابه‌دار، قاب‌های به‌هم‌پیوسته حاشیه، حاشیه متداخل با اسلیمی‌های پرنقش‌ونگار را در جلدهای قرن ۹ ق، می‌توان دید (۱۳۸۷: جلد ۶: تاریخچه). بااین‌حال علی حصوری معتقد است طرح لچک ترنج از هنر کتاب‌آرایی و جلدسازی متأثر نیست و ابتدا بر روی بافته‌ها پدید آمد(حصوری، ۱۳۸۹: ۳۲).

اجزا اصلی قالی شیخ صفی عبارت است از: **زمینه:** با نقش ترنج و لچک. ساختار لچک ترنج، قدیمی‌ترین طرح در قالی است که در جلد، صفحات تمام تذهیب و نیز کاشی‌های دوره صفوی بسیار به چشم می‌خورد. «نقشه‌های لچک-ترنج بخشی از نقشه گلستان هستند؛ یعنی پاره‌ای از باغ که یکی از آبگیرها و چهارگوشه از چهار آبگیر جوانب، آن را از بقیه نقشه جدا کرده است و علت وجود گل و گیاه فراوان در نقشه‌های لچک ترنج همین است» (حصوری، ۱۳۸۹: ۱۰۳). **ترنج** در قالی شیخ صفی، مدور شانزده پر یا همان شمسه است. در مرکز ترنج، حوض کوچک و سبز پر از گل که غنچه‌های نیلوفر آبی بر روی آن شناوراست نقش شده است. ترنج مرکزی یا شمسه‌ای که به رنگ روشن در میانه قالی به چشم می‌خورد، نمادی از نور الهی است. این ترنج یا شمسه مرکزی جزو اصلی ساختار است و اسلیمی‌ها و ختایی‌ها به نحو موزون و معناداری شمسه یا ترنج مرکزی را احاطه کرده‌اند.(شکل ۵) اطراف آن گردش اسلیمی تو خالی را می‌توان دید که خود فضاهای بسته‌ای را شکل داده و در میان آن‌ها، نقش ابری- ماری دیده می‌شود. فضای بین اسلیمی‌ها با گردش‌های ختایی بسیار ظریف پر شده است. اسلیمی‌های ترنج میانی نمودار جلال و وقار اشرافی است. با توجه به زمینه زرد رنگ ترنج، می‌توان گفت بر خورشید پرتوافکن دلالت دارد. اسلیمی‌های توخالی درون فضای ترنج از درون به بیرون در گردش هستند. نگاره ابری با رنگ‌های آبی کمرنگ و سفید، نزدیک به زمینه، سیال و رها در جهت مخالف، در میان اسلیمی‌ها رسم شده‌اند و چشم به‌واسطه اسلیمی‌ها در سرتاسر ترنج حرکت می‌کند (پوپ، ۱۳۸۷؛ سیوری، ۱۳۷۲). این «شیوه طراحی دولایه‌ای، نمایش طرح در دولایه و ایجاد احساس عمق برای اولین بار استفاده شده است»(اسپنانی، ۱۳۸۹: ۲۹)(شکل ۶). درنهایت اسلیمی‌های دهن اژدری لبه‌های ترنج را شکل داده‌اند. سپس شانزده ترنج بیضی شکل(کلاله، دستان) به‌صورت شعاع‌های پرتو افکن به‌جای نظام معمول سرترنج‌ها نقش شده است. درون آن‌ها انواع نقوش اسلیمی و ختایی دیده می‌شود. گردش‌های حلزونی ساقه‌های ختایی، تمام فضای خالی بین اسلیمی‌ها را باظرافت و جزییات پر کرده است.(شکل ۵)

قابل ذکر است «از نقش شمسه شانزده پر، دو نمونه یکی در بخش وسط سقف شبستان قندیل خانه و دیگری بر سقف مقبره شیخ صفی اجرا شده است»(حسینی، ۱۳۹۰). «طرح شمسه بازتاب گنبد بنای شیخ صفی» است (کنبی، ۱۳۸۷: ۴۷).

در این قالی فرم سرترنج‌ها به شکل **قندیل** است. نور درخشان ترنج پرتوافکن خورشیدسان، در تعامل با انبوه گل و گیاه زمینه، اعلام وفور نعمت است. قندیل که

خود «مشکات» است و نماد نور الهی. خداوند در سوره نور به چراغ، آنچه در او چرا باشد مثال زده است. قندیل‌های قالی شیخ صفی جالب توجه هستند زیرا دو قندیل ازنظر اندازه با یکدیگر تفاوت دارند. قندیل سمت کتیبه بزرگ‌تر از قندیل مقابلش طراحی شده است. هر دو قندیل با خطوطی به ترنج وصل شده‌اند (کمندلو، ۱۳۹۱). (شکل ۵) طرح قندیل، رنگ آبی تیره زمینه و گل‌های ختایی و شاه‌عباسی زمینه پارچه مقبره شیخ صفی شباهت زیادی به نقش قندیل، رنگ و نقوش قالی شیخ صفی دارد.

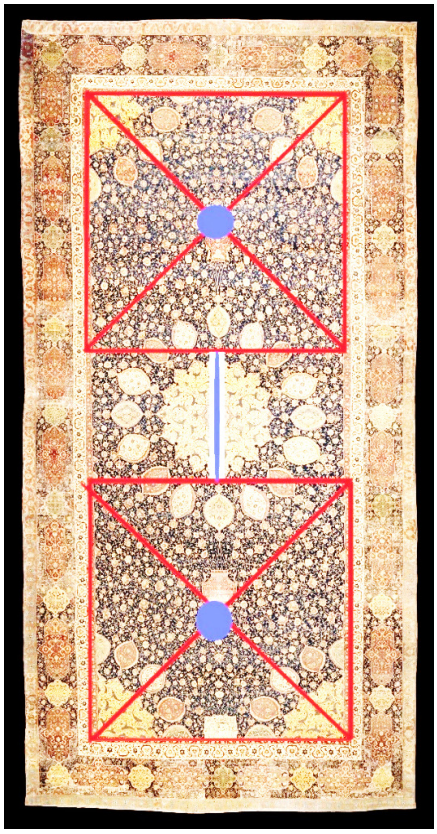
اندازه ترنج و محل قرارگیری سرترنج‌ها(قندیل‌ها) دقیقاً مطابق با اصول طراحی است: ابتدا دو مربع در دو سرقالی به اندازه عرض قالی رسم می‌شود. فاصله بین دو مربع طول ترنج را تشکیل می‌دهد که مساحت آن یک دوازدهم متن است و همان تقسیم‌های ۱۲ تایی در نقشه‌های گلستان است و مساحت این ترنج بهترین تناسب با نقشه را دارد. مرکز دو مربع حاصل رسم قطرهای مربع، محل قرارگیری دو قندیل(دستان) سر و ته ترنج می‌شود. یک چهارم چنین ترنجی لچک نقشه می‌شود (حصوری، ۱۳۸۹). (شکل ۵)

زمینه قالی به رنگ سورمه‌ای، تزیین شده با ساقه‌های ختایی است. گردش‌های حلزونی ختایی از لابه‌لای یکدیگر عبور کرده و درهم تنیده شده‌اند. ساقه‌هایی که هرکدام مسیر خویش را دنبال می‌کند و به دفعات یکدیگر را قطع می‌کنند و داخل یکدیگر می‌شوند و چشم از ساقه‌ای به ساقه دیگر در حرکت است. گل‌ها محدود است به انواع شاه‌عباسی، شاه‌عباسی ساده، شاه‌عباسی متداخل، شاه‌عباسی برگ چناری و گل گرد؛ فضای بین گل‌ها برگ‌های ساده و کنگره‌دار پر کرده است. بندهای ختایی نقش شده در زمینهٔ قالی، «هرگز متوقف نمی‌شوند و چنان به کار رفته‌اند که گویی آغاز و فرجامشان در فضا است و بیننده را به تعلیق و شناوری در فضا می‌کشانند» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۸: ۵۰).

حاشیه پس از متن، حاشیه‌های متقارن چهار بعد قالی را دور می‌زنند. قالی شیخ صفی دارای چهار حاشیه است. حاشیه اول با گردش ختایی، حاشیه دوم با گردش ختایی با گل‌های شاه‌عباسی(نیلوفری و نقش ابری- ماری)، حاشیه سوم(حاشیه اصلی) با تقسیم‌بندی هندسی به فرم ترنج و قلمدانی با انواع نقوش اسلیمی و ختایی؛ حاشیه چهارم با نقش اسلیمی گل‌دار طراحی و بافته شده است. «بهشت فردوس در تصور ایرانیان دارای هفت حصار پشت سر هم بوده که یکی از آن‌ها در وسط پهن‌تر و بلندتر از بقیه بوده است. حاشیه‌های مکرر مخصوصاً یک حاشیه پهن در قالی‌های ایرانی، همین دیوارهای مکرر فردوس است» (حصوری، ۱۳۸۹: ۲۳).

در مجموعه طرح ، مفهوم عرفانی «از کثرت به وحدت» و «از وحدت به کثرت» به‌خوبی نمایش خود را در قالب نگاره‌ها و نقش‌های نمادین نشان می‌دهند. نقطه وحدت، مرکزیت شمسه یا ترنج است و شاخه‌ها، اسلیمی‌ها و ختایی‌ها که به‌تدریج از این نقطه دور و دورتر می‌شوند، حکایت از کثرت و تعدد در مقابل وحدانیت و توحید می‌نمایند(چیت سازیان، ۱۳۸۵: ۴۳).

شکل ۴. قالی شیخ صفی(URL 1)



شکل ۵. محل قرارگیری ترنج و سرترنج‌ها(نگارنده)

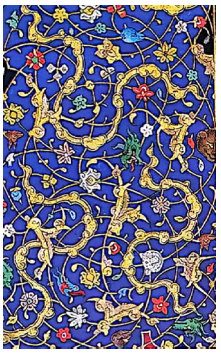
شکل ۶. یک چهارم ترنج و کلاله‌های قالی شیخ صفی (URL 1)

تحلیل یافته‌ها

جهت دریافت اصول به‌کاررفته در تذهیب شاهنامه تهماسبی و قالی شیخ صفی‌الدین لازم است ویژگی‌های نقوش از طریق مقایسه وجوه تشابه و تمایز صورت پذیرد. این مطالعه بیانگر کاربست اصول یکپارچه در نقوش تجریدی هنر این دوره، به‌رغم تفاوت در بستر اجرایی آثار است.

جدول ۱. تطبیق هفت اصل هنر ایران در نقوش قالی شیخ صفی و تذهیب شاهنامه شاه‌طهماسبی

هفت اصل هنر ایران		تذهیب شاهنامه شاه‌طهماسبی	قالی شیخ صفی‌الدین اردبیلی	توضیحات
اسلیمی	ساده			بسیار کم و محدود در هر دو هنر استفاده شده است
	توخالی			در تذهیب کاربرد کمی دارد و در بخش‌هایی محدود استفاده شده است. فضای ترنج و لچک‌ها با گردش‌های حلزونی اسلیمی توخالی تزیین شده است.
	دهن اژدری			در تذهیب در همه بخش‌ها با گردش‌های دهن اژدری فضا را پر کرده است. در قالی در چند فضا به‌صورت محدود نقش شده‌است.
	اسلیمی گل‌دار			در تذهیب و قالی در حاشیه‌های باریک باظرافت و جزییات اجرا شده است.
ختایی	برگ ساده			در همه بخشه‌ای تذهیب و قالی مابین گل‌های ختایی استفاده شده است. در قالی تنوع بیشتری دارد.
	برگ کنگره‌دار	-		در تذهیب بسیار محدود و ساده استفاده شده است و در قالی دارای تنوع، تزیینات و جزییات بسیار است.

ختایی	گل گرد			انواع گل‌های گرد در تذهیب نقش شده است. در قالی گل‌های گرد چندپر بسیار محدود و کم و با تنوع کم طراحی و بافته شده است.
	گل پروانه‌ای		-	در تذهیب به تعداد محدود نقش شده است.
	پنبه‌ای (شاه‌عباسی برگ چناری)	-		از نقوش پرکاربرد دورهٔ صفوی است اما در شاهنامه شاه‌طهماسبی نقش نشده است. در قالی دارای تنوع و جزییات و تزیینات بسیار است.
فرنگی		-	-	
نیلوفر				در تذهیب صفوی ساده، شش پر رسم شده است در قالی صفوی دارای تنوع بسیار در اندازه و تزیینات و جزییات است.
ابر (ماری- بترمه)				نقش پرکننده فضا را دارد و به‌واسطه حرکت آزاد و مواج، حرکت و پویایی به اثر بخشیده. انواع بترمه در بخش‌های مختلف تذهیب و قالی، با تنوع بسیار استفاده شده است.
واق			-	از نقوش رایج در تذهیب صفوی. در قالی تبریز صفوی نقش نشده است
گره هندسی بند رومی		(کتیبه شکل ۱)	(حاشیه شکل ۴)	تقسیم‌بندی‌های هندسی در بخش‌های مختلف تذهیب و در قالی در حاشیه استفاده شده است.

جدول ۲. تطبیق ویژگی‌های زیبایی شناختی تذهیب و قالی صفوی تبریز

اصول زیبایی‌شناسی طراحی سنتی	تذهیب شاهنامه شاه‌طهماسبی	قالی شیخ صفی
گردش حلزونی ساقه	گردش‌های حلزونی در تذهیب شاهنامه مدور و دقیق رسم شده است و فواصل بین گردش‌ها یکسان است.	گردش‌های ساقه‌ها در برخی موارد مدور نیست تبدیل به بیضی شده است. فواصل بین ساقه‌ها در اکثر گردش‌ها یکسان است و در برخی مواد فاصله‌ها کمتر شده است.
اندازه نقوش	اندازه گل‌ها دقیق و صحیح طراحی و اجرا شده است.	اندازه گل‌ها متنوع و متغیر است. به‌طور مثال گل شاه‌عباسی در بخش‌های مختلف در اندازه‌های متفاوت دیده می‌شود و اصول مشخصی ندارد.
فاصله نقوش	فاصله بین گل‌ها در همه قسمت‌ها یکسان است و ترتیب مشخصی در قرارگیری گل‌ها دیده می‌شود.	فاصله بین گل‌ها به‌ویژه درزمینهٔ یکسان نیست. در برخی قسمت‌ها چند گل بزرگ در کنار هم فضا را پر و متراکم کرده است و در قسمتی دیگر فضا با گل‌های متفاوت تزیین شده است و تراکم کمتر است.
تعادل	احساس برابری بصری میان همه بخش‌های اثر. تعادل متقارن دارای محوری عمودی در وسط اثر که بیشترین نوع هماهنگی را دارد	احساس برابری بصری میان همه بخش‌های اثر. تعادل متقارن دارای محوری عمودی در وسط اثر که بیشترین نوع هماهنگی را دارد
تقارن	تمامی صفحات دارای قرینه در ساختار کلی و به‌واسطه تکرار واگیره‌ها قرینه در جزییات هستند.	قالب کلی قالی قرینه یک چهارم و حاشیه و ترنج و لچکها قرینه واگیره‌ای نیز هستند.
تکرار ریتم	به‌واسطه قرینگی و تکرار واگیره‌ها نقوش در سرتاسر اثر تکرار شده است و ایجاد ریتم کرده است.	به‌واسطه قرینگی و تکرار واگیره‌ها نقوش در سرتاسر اثر تکرار شده است و ایجاد ریتم کرده است.
ذره گرایی	همه انواع نقوش اسلیمی و ختایی در بخش‌های مختلف اثر نقش شده است. هیچ‌کدام بر دیگری غالب نیست. همه در خدمت ریتم و حرکت و هماهنگی و حدت در اثر هستند.	همه انواع نقوش اسلیمی و ختایی در بخش‌های مختلف اثر نقش شده است. هیچ‌کدام بر دیگری غالب نیست. همه در خدمت ریتم و حرکت و هماهنگی و حدت در اثر هستند.
پرهیز از فضای خالی عبث	کوچک‌ترین فضای خالی بیهوده در آثار دیده نمی‌شود.	کوچک‌ترین فضای خالی بیهوده در آثار دیده نمی‌شود. برخی قسمت‌ها متراکم‌تر و برخی قسمت‌ها خلوت‌تر است.
رنگ	دورنگ مکمل روحانی طلایی و لاجوردی رنگ غالب آثار است و رنگ‌ها قرمز و سبز و سفید و... در بخش‌های کوچک در آثار استفاده‌شده است.	رنگ غالب رنگ لاجوردی و کرم است. دورنگ مکمل سبز و قرمز در سطوح کوچک‌تر استفاده شده است.
حرکت	چشم از مرکز طرح شروع به حرکت کرده و در بخش‌های مختلف با چرخش‌های حلزونی درنهایت باشرف‌ها به خارج و فضای زرافشان هدایت می‌شود	چشم از مرکز ترنج به اسلیمی‌های ترنج هدایت می‌شود.سپس به‌واسطه کلاله‌ها به زمینه رفته و در لابه‌لای چرخش‌های حلزونی ختایی حرکت کرده و درنهایت به حاشیه‌ها ختم می‌شود.
نظم	به‌واسطه برخورداری از تعادل و تقارن و تکرار نقوش اثر دارای نظم است.	به‌واسطه برخورداری از تعادل و تقارن و تکرار نقوش اثر دارای نظم است.

جزییات	نقوش با جزییات و ظرافت و دقت بسیار طراحی و اجراشده‌اند.	نقوش دارای جزییات و ظرافت بسیار است. برخی ساقه‌ها و نقوش در بافت تغییر شکل جزئی پیدا کرده‌اند.
وحدت	درنهایت به‌واسطه رعایت اصول طراحی سنتی و زیبایی‌شناسی اثر دارای وحدت کلی است.	درنهایت به‌واسطه رعایت اصول طراحی سنتی و زیبایی‌شناسی اثر دارای وحدت کلی است.

نتیجه‌گیری

بر اساس یافته‌های پژوهش در پاسخ به سؤال اول می‌توان گفت: اصول هفتگانه هنر ایرانی که در دوره صفوی موردتوجه بسیار بوده است. از میان اصول اسلیمی، ختایی، نیلوفر و گره در هر دو هنر مورداستفاده قرار گرفته است. همه انواع نقوش اسلیمی و ختایی در هر دو اثر باظرافت، جزییات و دقت طراحی و اجرا شده است. نقش واق در قالی صفوی تبریز نقش نشده است و نقش فرنگی در هر دو هنر جایگاهی نداشته است. اصول طراحی سنتی و اصول زیبایی‌شناسی و ترکیب‌بندی، چون تعادل، تقارن، ریتم، رنگ و... در هر دو اثر به‌طور کامل رعایت شده است که منجر به تعادل و وحدت نهایی آثار شده است؛ و رعایت اصول زیبایی‌شناسی ریشه در عقاید صوفیه و تشیع دارد. همچنین به دلیل ارزش‌گذاری صوفیه و تشیع به اصول کمال و زیبایی و تناسب و...، موجب شده است اصول زیبایی‌شناسی نسبت به گذشته بیشتر و بهتر در آثار رعایت شود. برخی تفاوت‌ها در دو اثر مربوط به ماهیت و کارکرد و ویژگی‌های خاص هر هنر است.

در پاسخ به سؤال دوم می‌توان گفت: در قالی با توجه به ابعاد و گستردگی سطح برخی نقوش به‌ویژه گل‌ها بزرگ‌تر و به‌تبع آن دارای ظرافت و جزییات بیشتری هستند. به‌طور مثال گل شاه‌عباسی در تذهیب ساده و شش پر است و در قالی دارای تنوع و جزییات بسیار است. درزمینهٔ قالی گل‌های بزرگ در برخی فضاها متراکم نقش شده است. درزمینهٔ هر دو اثر، گردش‌های حلزونی و در حاشیه تقسیمات هندسی نقش شده است.

صاحب‌نظران بسیاری معتقد هستند طراحی قالی توسط هنرمند مذهب انجام شده است. پس از بررسی کامل دو اثر می‌توان ادعا کرد در صورت طراحی تذهیب و قالی توسط یک هنرمند انجام شده باشد. هنرمند کاملاً به ویژگی‌های خاص هر هنر آگاه بوده است. اصول در نقوش، طراحی و ترکیب‌بندی یکی است ولی جزییات کاملاً متفاوت است. هنرمند با آگاهی و شناخت کامل برای هر هنر طراحی انجام داده است. نمی‌توان به‌سادگی بیان کرد که طراحی قالی مهارتی جداگانه نبوده است و برای هنرمندی که در کتابخانه کار می‌کرده است، به‌ویژه کسی که تذهیب می‌دانسته کار ساده‌ای بوده است، بلکه طراحی برای تذهیب در ابعاد بسیار کوچک، اجرا بر روی کاغذ ویژگی‌هایی خاص خود را دارد و طراحی برای قالی در ابعاد بزرگ، اجرا و نقش اندازی توسط بافنده و هزاران گره، ویژگی‌های خاص و متفاوتی دارد که طراح کاملاً آگاه بوده است. قوس‌های مدور در قالی در برخی قسمت‌ها دارایی انحراف جزئی است که

مربوط به‌سختی مرحله بافت است.

در مرکز قالی و صفحه آغازین شاهنامه، شمسه‌ای به رنگ روشن(طلایی و کرم) در میان زمینه لاجوردی، به چشم می‌خورد که مفهومی نمادی دارد. شمسه بازتاب عقاید صفویان است. شمسه نماد هاله نورانی و نماد غیر تصویری فره ایزدی است که دوره صفوی به‌واسطه رواج واسطه باستان‌گرایی، شاه صفوی دارای فره ایزدی بوده است. نیز مفهوم عرفانی فره اشتراکات زیادی با مفهوم امامت شیعه داشته است. شاه خود را سایه خدا بر زمین و نماینده امام غایب می‌دانسته است. شمسه همان هاله نورانی است که به‌صورت خورشیدی فضا را نورانی کرده که نه‌فقط شاه که همه از حضور آن بهره‌مند گردند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

آذرپاد، حسن و فضل‌الله حشمتی (۱۳۷۲). *فرشنامه ایران*، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

آژند، یعقوب(۱۳۸۴). *سیمای سلطان محمد نقاش*، فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۹۳). *هفت اصل تزیینی هنر ایران*، پیکره.

آژند، یعقوب(۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز*، مؤسسه تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.

آژند، یعقوب(۱۳۹۱). *از کارگاه تا دانشگاه*، مؤسسه تألیف و نشر آثار هنری متن.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۹۲). تبیین مدخل‌های زیبایی‌شناسی فرش ایرانی، *پژوهش هنر*، ۲.

اپهم پوپ، آرتور(۱۳۸۷). *تاریخچه*، ترجمهٔ مصطفی ذاکری. سیری در هنر ایران. جلد ۶. ویراسته سیروس پرهام. انتشارات علمی و فرهنگی.

اپهم پوپ، آرتور (۱۳۹۴). *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز خانلری، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

اسپانانی، محمدعلی(۱۳۸۹). فرش صفوی از منظر نوآوری طرح و نقش. *گلجام*، ۹.

اسکندرپور خرمی، پرویز و فرزانه فرشیدنیک(۱۳۹۲). مقایسه تطبیقی طراحی فرش و کتاب‌آرایی دردوره اسلامی. *پژوهش هنر*، ۲.

اکبری، الهام و مریم کشمیری(۱۴۰۱)، مقایسه ساختار تذهیب صفحات مذهّب مزدوج در چهل نسخه از شاهنامه‌ها و خمسه‌های دورهٔ صفوی، *هنرهای صناعی اسلامی*، ۶(۱)، ۸۵ـ۱۰۱.

Doi: 10.52547/jic.6.1.85

براری، مجید, ستاری، حسین و حسین عزیزی (۱۳۹۹). بررسی فتوت‌نامه نویسی در میان طراحان فرش صفوی. *رجشمار*، ۱ (۲)، ۲۳ ـ ۳۸. Doi: 10.22077/rajshomar.2021.4084.1023

بلر، شیلا و بلوم، جاناتان(۱۳۹۱). *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آژند. فرهنگسنان هنر.

تامپسون، جان(۱۳۸۴). *قالی و بافته‌های اوایل دوره صفوی*، ترجمهٔ بیتا پوروش. گلستان هنر، ۲.

جنسن، چارلز(۱۳۸۷). *تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی*، ترجمهٔ بتی آواکیان، سمت.

چیت سازیان، امیرحسین(۱۳۸۵). *نمادگرایی و تأثیر آن بر فرش*، گلجام، ۴ و ۵.

حسینی، سیدهاشم(۱۳۹۱). کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۷ (۱۴)، ۷ـ۲۴.

حصوری، علی(۱۳۸۹). *مبانی طراحی سنتی در ایران*، چشمه.

ژوله، ایرج (۱۳۹۲). *پژوهشی در فرش ایران*، یساولی.

سیوری، راجر(۱۳۷۲). *ایران عصر صفوی*، ترجمهٔ کامبیز عزیزی. نشر مرکز.

شاهنامه شاه طهماسبی(۱۳۹۳). *مؤسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن*.

صوراسرافیل، شیرین(۱۳۸۱). *طراحان بزرگ فرش ایران*، میردشتی.

کامیار، مریم و آیت‌اللهی، حبیب‌الله و محمود طاووسی(۱۳۸۷). الگوهای هندسی در فرش صفوی. *گلجام*، ۱۱، ۱۱ ـ ۲۴.

کشمیری، مریم(۱۳۹۶). *تذهیب در ایران*، سمت.

کمندلو، حسین(۱۳۹۱). بررسی نقش‌مایه قندیل در فرش‌های ایرانی، از عصر صفویه تا دوران معاصر. *آستان هنر*،۲، (۲ و ۳).

کنبی، شیلا (۱۳۸۷). عصر طلایی هنر ایران. ترجمهٔ حسن افشار، نشر مرکز.

متفکر آزاد، مریم و محمد خزایی(۱۴۰۰). تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی. *فردوس هنر*، ۲، (۵)، ۸۸ ـ ۱۰۵. Doi: 10.30508/fhja.2021.530651.1071

ملکوتی، ندا و ذکریایی، ایمان و بابا جمالی و حکیمیان(۱۴۰۰). مطالعه سبک‌شناسی قالی‌های بافته‌شده در دوران شاه‌طهماسب اول. رهپویه هنر، ۴ (۲)، ۵۹ـ ۷۱.

منشی قمی، قاضی احمد(۱۳۷۲)، *گلستان هنر*، مولی.

موسوی لر، اشرف‌السادات و مسعودی، زهرا و الهه مروج(۱۳۹۶). تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه‌بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دوره صفوی، *جلوه هنر*، ۹ (۲)، ۱۰۷ ـ ۱۱۸.

نجارپور جباری، صمد(۱۳۹۵). مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی. *فصلنامه علمی نگره*، ۱۱(۴۰)، ۳۲ ـ ۴۹. Doi: 10.22070/negareh.2016.422

نظرلی، مائیس(۱۳۹۰). جهان دوگانه مینیاتور ایرانی. ترجمه: عباس‌علی حضرتی. فرهنگستان هنر.

وزیری، شهره و احمد تندی(۱۳۹۷). بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، *فصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۳(۲)، ۱۳۵ ـ ۱۵۰. Doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023

یعقوب، آزاده و عبداللهی، ابوالفضل و عباس‌زاده، محمد و میرزایی، عبداله و ناصر صدقی(۱۴۰۰). هنر درباری و خشونت نمادین(طراحی قالی عصر صفوی)، *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳(۲)، ۷۸ـ ۱۰۱.

url1: https://collections.vam.ac.uk/item/O54307/the-ardabil-carpet-carpet-unknown/

Ajhand, Yaqoub (2005). Portrait of Sultan Mohammad the Painter. Academy of Art. **[in prsian]**

Ajhand, Yaqoub (2012). From the Workshop to the University. Institute for the Compilation and Publishing of Textual Artistic Works. **[in prsian]**

Ajhand, Yaqoub (2014). Seven Decorative Principles of Iranian Art. pikareh. **[in prsian]**

Ajand, Yaqoub (2015). Tabriz Painting School. Institute for the Compilation, Translation and Publication of Artistic Works of the Text. **[in prsian]**

Akbari, Elham & Kashmiri, Maryam. (1401), Comparison of the structure of the illumination of the pages of the combined religion in forty copies of the Shahnamehs and Khamsehs of the Safavid period, Islamic Industrial Arts, 6(1), 85-101. Doi: 10.52547/jic.6.1.85. **[in prsian]**

Ayatollahi, Habibollah. (2013). Explanation of the aesthetic entries of Iranian carpets. Art Research, 2**. [in prsian]**

Azarpad, Hassan & Heshmati, Fadlallah. (1993). Persian Carpet Book of Iran. Institute of Cultural Studies and Research. **[in prsian]**

Barari, Majid & Sattari, Hossein & Azizi, Hossein. (2020). A study of Futotnameh writing among Safavid carpet designers. Rajshomar,1(2),23- 38. Doi: 10.22077/rajshomar.2021.4084.1023. **[in prsian]**

Blair, Sheila & Bloom, Jonathan. (2012). Islamic Art and Architecture. Translated by: Yaqoob Ajhand. Art Connoisseurs. **[in prsian]**

Chitsazian, Amir Hossein. (2006). Symbolism and its impact on carpets. Goljam, 4 and 5. **[in prsian]**

Eskanderpour Khorami, Parviz & Farshidnik, Farzaneh. (2013). Comparative Comparison of Carpet Design and Book Layout in the Islamic Period. Art Research, 2. **[in prsian]**

Espanani, Mohammad Ali (2010). Safavid carpets from the perspective of design and pattern innovation. Goljam, 9. **[in prsian]**

Hasuri, Ali. (2010). Fundamentals of Traditional Design in Iran. Cheshme. **[in prsian]**

Hosseini, Seyyed Hashem. (2012). Decorative and conceptual use of the Shamsa motif in the collection of Sheikh Safi al-Din Ardabili. Islamic Art Studies, 7 (14), 7-24. **[in prsian]**

Jouleh, Iraj. (2013). A study on Iranian carpets. Yasavouli. **[in prsian]**

Jansen, Charles. (2008). Analysis of Visual Art Works. Translated by Betty Avakian. samt. **[in prsian]**

Kamandloo, Hossein. (2012). Study of the Qandil motif in Iranian carpets, from the Safavid era to the contemporary era. Astan Honar, 2, (2 and 3). **[in prsian]**

Kamyar, Maryam & Ayatollahi, Habibollah & Tavusi, Mahmoud. (2008). Geometric Patterns in Safavid Carpets. Goljam, 11, 11-24. **[in prsian]**

Kanbi, Shila. (2008). The Golden Age of Iranian Art. Translated by Hassan Afshar. nashre Markaz. **[in prsian]**

Keshmiri, Maryam. (2017). Illumination in Iran. samt. **[in prsian]**

Malkooti, Neda & Zakriyai, Iman & Baba Jamali & Hakimian. (1400). A stylistic study of woven carpets during the reign of Shah Tahmasp I. Rahpoiyeh Honar, 4 (2), 59-71. **[in prsian]**

Motafekr Azad, Maryam & Khazaei, Mohammad. (1400). Analysis of the visual elements of Iranian carpets in the visual reading of Sheikh Safi's carpet. Ferdowse Honar, 2, (5), 88- 105. Doi: 10.30508/fhja.2021.530651.1071. **[in prsian]**

Mousavi Lor, Ashraf Al-Sadat & Masoudi, Zahra & Muroj, Elahe (2017). Explaining the role of bergamot in Islamic art based on carpets, Quran covers and Shahnameh covers of the Safavid period. Jelweh Honar, 9 (2), 107-118. **[in prsian]**

Munshi Qomi, Qazi Ahmad. (1993), Golestan-e-Honar. Moula. **[in prsian]**

Najarpour Jabbari, Samad. (2016), Concepts of Quranic Illuminations in the Safavid Era. Negareh, 11(40), 32- 49. Doi 10.22070/negareh.2016.422: **[in prsian]**

Nazarli, Maies. (2011). The Dual World of Iranian Miniatures. Translated by Abbas Ali Hazrati. Art Academy. **[in prsian]**

Sivery, Roger. (1993). Iran in the Safavid Era. Translated by: Kambiz Azizi. Nashre Markaz. **[in prsian]**

Sooresarafil, Shirin. (2002). Great Iranian Carpet Designers. Mirdashti. **[in prsian]**

Shahnameh of Shah Tahmaspi. (2014). Institute for the compilation, translation and publication of artistic works of the text. **[in prsian]**

Thompson, John. (2005). Carpets and Weavings of the Early Safavid Period. Translated by: Bita Purush. Golestane Honar, 2. **[in prsian]**

Upham Pope, Arthur. (2008). "History". Translated by Mustafa Zakeri. A Journey through Iranian Art. Volume 6. Edited by Cyrus Parham. Scientific and Cultural Publications. **[in prsian]**

Upham Pope, Arthur. (2015). Masterpieces of Iranian Art. Translated by Parviz Khanlari, Scientific and Cultural Publishing Company. **[in prsian]**

Waziri, Shohreh & Tandi, Ahmad. (2018). Rereading Shiite beliefs in the tomb cloth of Sheikh Safi al-Din Ardabili. Theoretical Foundations of Visual Arts, 3(2), 135- 150. Doi: 10.22051/jtpva.2019.24454.1023. **[in prsian]**

Yaqoob, Azadeh & Abdollahi, Abolfazl & Abbaszadeh, Mohammad & Mirzaei, Abdollah & Sedghi, Nasser. (1400). Courtly Art and Symbolic Violence (Carpet Design of the Safavid Era). Sociology of Culture and Art, 3(2), 78-101.**[in prsian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.