بررسی نقش مایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصر صفویه تا دوران معاصر

حسین کمندلو[1]

چکیده:
نور در بیشتر مذاهب و تمدن‌های قدیمی، مورد توجه انسان‌ها بوده و اکثر آن‌ها نمادی را برای آن مشخص کرده‌اند. در طراحی نقوش سنتی ایرانی، دو عنصر شمسه(ترنج) و قندیل(چراغ) به عنوان نماد نور به کار می‌روند. شمسه کاربرد وسیعی در معماری، نگارگری و فرش ایرانی داشته و دارد. اغلب اوقات این عنصر تزیینی، مورد توجه صاحب‌نظران واقع شده و در مورد آن مقالاتی نوشته‌اند. اما نقشمایهٔ دیگر(چراغ) نسبت به شمسه کاربرد کمتری در هنرهای تزیینی داشته و شاید به همین علت مطالب کمتری در مورد آن به نگارش در آمده است.
عنصر قندیل یا چراغ، با تفسیر عرفانی که از آیه ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور می‌شود، مورد توجه هنرمندان هنرهای صناعی قرار می‌گیرد، در نتیجه سلاطین و حکام در دوره‌های مختلف تاریخی، با توجه به اعتقادات مذهبی خود، سفارش‌هایی جهت ساخت این وسیله به صنعتگران می‌دهند. هنرمندان هنرهای صناعی، برای زیباتر دیده شدن دست ساخته هایشان آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور را همراه با نقوش گیاهی تزیین می‌کرده‌اند. اغلب این وسایل زیبا و گاه نفیس، روشنایی سردر ورودی بناها، طاق‌ها و محراب‌های مساجد و مقابر را تامین می‌کردند. با گذر زمان طراحان سنتی با تاثیر پذیری از عناصر معماری، این عنصر را نیز در ترکیب‌بندی‌های کاشی، تذهیب، فرش و... به کار بردند که مورد توجه و اقبال مردم نیز واقع گردید.
مدارک مستندی از فرش‌های ایرانی با نقشمایهٔ قندیل وجود دارد که قدمت برخی از آن‌ها به دوران صفویه می‌رسد. در دو گونهٔ متفاوت از فرش‌های عصر صفویه، می‌توان این نقشمایه را مشاهده نمود که مهم‌ترین آن‌ها سجاده‌ها هستند که کارکرد عبادی دارند و دیگری قالی شیخ صفی(قالی اردبیل) است که در ابعاد بسیار بزرگی برای آرامگاه شیخ صفی الدین اردبیلی تهیه و بافته شده است. با توجه به نمونه‌های اشاره شده، می‌توان گفت قندیل در فرش‌های عصر صفوی بیشتر کارکرد عبادی و یا مذهبی داشته، به تدریج با گذشت زمان این کارکرد کم‌رنگ‌تر شده تا جایی که به یک عنصر تزیینی در برخی از قالی‌های امروزی تبدیل شده است. در این مقاله سعی شده است سیر تحول نقشمایهٔ قندیل در هنر فرش‌بافی ایرانی از دوران صفویه تا دوران معاصر با توجه به مدارک موجود، مورد بررسی قرار گیرد.
واژگان کلیدی:
قندیل، چراغ، صفویان، نور، سجاده، قالی شیخ صفی.

کارشناس ارشد پژوهش هنر / عضو هیئت علمی دانشکده هنر سمنان، گروه فرش

قندیل:

در فرهنگ لغت‌های فارسی، واژۀ قندیل این‌گونه تعریف شده است: چراغ، چیزی است که در آن چراغ می‌افروزند و آن معرب کندیل است، چراغ‌دان، فانوس، پیه‌سوز. (دهخدا، ۱۳۷۲، مدخل قندیل) چراغی که از سقف آویزان کنند، شمع چراغ‌دان. (شمیم، ۱۳۷۹، مدخل قندیل) مصباح، چراغ‌آویز، مشعل که از سقف آویزان کنند، قندیل چراغ کنایه از خورشید و ماه(عمید، فرهنگ عمید، مدخل قندیل). شمعدان مخصوصاً که از سقف آویزند(معین، فرهنگ معین، مدخل قندیل). چلچراغ، شمعدان چند شاخه(محمد عیسی، بی تا، ص ۵۹). با توجه به تعاریف بالا، مشاهده می‌شود که در هنرهای تزیینی ایران، دو عنصر الف- شمسه ب-قندیل، به عنوان نماد نور به کار می‌روند.

نور در تمدن‌های شرقی:

همان‌طور که می‌دانید نور در بیشترآیین‌ها و تمدن‌ها مورد توجه بوده و به همین دلیل در اکثر آن‌ها نمادی را برای آن مشخص کرده‌اند. ایرانیان پیش از زرتشت به وجود زروان معتقد بودند و خیر و شر را زاییدۀ او می‌دانستند. جهان روشنایی در بالا و جهان تاریکی در زیر قرار داشته است. آن‌ها بیشتر مظاهر طبیعت مانند خورشید، ماه، کوه‌ها و ستاره‌ها را می‌پرستیدند؛ اما اوج و مقام خورشید بدان پایه بود که پیکر هرمز را به خورشید مانند می‌کردند و به همین جهت گردونۀ مقدس خورشید بین ایرانیان ارج و منزلتی خاص داشت. (رضایی، بی‌تا، ص ۳۸) بعدها در آیین زرتشتی، آتش در همۀ شکل‌هایش از خورشید گرفته تا آتش خانگی مقدس بوده است. پیروان آیین زرتشتی بر این عقیده بودند که آتش پسر و نمایندۀ خداست و با نیایش آتش، خود را در پیشگاه خدا می‌دیده‌اند.(هینلز،۱۳۸۵،ص۴) هاشم رضی درکتاب جشن‌های آتش دربارۀ پرستش آتش و آفتاب به وسیلۀ ایرانیان چنین می‌نویسد:

...روشنی آتش و آفتاب تجلی اهورمزداست و اهورمزدا به وسیلۀ نور تجلی می‌یابد و نور مایۀ زندگی و خورشید افزار زندگی است.(رضی، ۱۳۸۳، ص ۸۹)

هاشم رضی هم‌چنین در کتاب ادیان بزرگ جهان می‌نویسد که ایرانیان تمام عناصر سودرسان طبیعت را ستایش می‌کردند و خورشید را نیز برای اهمیت و سود ویژه‌اش در زندگی مادی محترم می‌داشتند.(رضی،۱۳۴۴، ۱۰۴)

نور در آیین اسلام:

در قرآن کریم و هم‌چنین روایات اسلامی از چند چیز به عنوان نور یاد شده که عبارتند از: ۱- قرآن مجید(آیۀ ۱۵ از سورۀ مائده و آیۀ ۱۵۷ از سورۀ اعراف) ۲- ایمان (آیۀ۲۵۷ سورۀ بقره) ۳- هدایت الهی (آیۀ ۱۲۲ سورۀ انعام) ۴- آئین اسلام (آیۀ۳۲ سورۀ توبه) ۵- شخص پیامبر (آیۀ ۴۶ سورۀ احزاب) ۶- امامان و پیشوایان که در زیارت جامعه آمده است «خداوند شما را نورهایی آفرید که گرد عرش او حلقه زده بودید» ۷- علم و دانش؛ در حدیث آمده است «علم نوری است که خداوند در قلب هر کس که بخواهد، افکند».(مکارم شیرازی ،۱۳۶۱،ص ۲۷۲)و هم‌چنین یکی از القاب خداوند متعال، نور است که به معنی روشن، روشن کننده و روشنی بخش است و این اسم در قرآن مجید برای ذات احدیت پروردگار تنها یك‌بار در آیۀ شریفۀ ۳۵ از سورۀ نور به‌کار رفته است (محمدی،۱۳۸۲، صص۱۰۰۷ و ۱۰۰۸)، ترجمۀ این آیه به شرح زیر است:

خدا نور (وجود بخش) آسمان‌ها و زمین است. داستان نورش به مشکوتی ماند که در آن روشنی چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلألو آن گویی ستاره‌ایست درخشان و روشن از درخت مبارك زیتون که با آن‌که شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزانست و بی آن‌که آتشی نربت آن‌را برافروزد، خود به‌خود جهانی را روشنی بخشد که پرتو آن نور بر روی نور قرار گرفته و خدا هر که را خواهد به نور خود هدایت کند واین مثل‌ها را خدا برای مردم (هوشمند) می‌زند و خدا به همۀ امور داناست. (قرآن کریم، سورۀ نور، آیۀ۳۵)

این آیۀ زیبا؛ در طول تاریخ اسلام همواره مورد توجه اکثر مفسرین قرآن بوده است. در تفسیر مجمع البیان آمده است: به این علت در صفت خدا نور وارد شده که هر فضل و احسان و انعامی از جانب خداست. (الطبرسی،۱۳۵۴، ص۱۳۹) عبدا... ابن عباس در این مورد می‌گوید که نور آن‌است که خدای تعالی، رهنمایندۀ اهل آسمان و زمین است. به هدایت او متعهد می‌شوند و به نور او راه برند چنان‌که مرد رونده در تاریکی نسبت بر روشنایی ماه، راه برد. ابی‌کعب نیز گفته است معنی آن است که مزین السموات بالشمس و القمر و النجوم آرایندۀ آسمان‌ها به آفتاب و ماه و ستارگان و آرایندۀ زمین است به انبیا و ائمه و علما و مؤمنان. (رازی، ۱۳۹۸ ق، ص۲۱۷) در تفسیر المیزان تألیف علامه طباطبایی کلمۀ نور در این آیه چنین تعبیر شده است:

کلمۀ نور، معنای معروف دارد و آن عبارتست از چیزی که اجسام کثیف و تیره را برای دیدن ما روشن می‌کند و هر چیزی به وسیلۀ آن ظاهر و هویدا می‌گردد. ولی خود نور برای ما به‌نفس ذاتش مکشوف و هویداست. چیز دیگری آن را ظاهر نمی‌کند... مراد از نور در جملۀ خدا نور آسمان و زمین است، نور خداست که از آن نور، عالمی منشأ می‌گیرد. نوری که هر چیزی به وسیلۀ آن روشن می‌شود. (طباطبایی، ۱۳۶۳، صص ۱۷۲ و ۱۷۳)

در تفاسیری که به چاپ رسیده، آمده است که خداوند در این آیه، نور خود را به چراغ و آن‌که در او چراغ باشد مثال زده است و گفته‌اند: مشکوه، کوه باشد بر دیواری که آن‌را منفذ نبود و چراغ بر آن نهفته، و هم‌چنین آمده است که مشکوه عمود قندیلی است که فتیله در آن است.(رازی،

همان، ص۲۱۹) در تفسیر مجمع البیان مقصود از مصباح، چراغ آمده است و این که بالاختصاص زجاجه یعنی شیشه را ذکر می‌کند به خاطر این است که از همهٔ اجسام صاف‌تر و صیقلی‌تر اســت و چراغ در داخل آن بهتر نور می‌دهد. (الطبرسی، همان، ص ۳۶۵) در تفسیر المیزان تمثیل چراغ در این آیه این‌گونه تفسیر شده:

خدای تعالی این نور را به چراغی مثال زده که در شیشه‌ای قرار داشــته باشد و با روغن زیتونی در غایت صفا بسوزد و چون شیشهٔ چراغ نیز صافی است، مانند کوکب دری بدرخشــد و فضای آن نور علی نور را تشکیل می‌دهد و ایــن چراغ در خانه‌های عبادت آویخته باشــد. (طباطبایی، همان، ص۱۷۱)

مشابه این تفسیر را در صحیفهٔ زکریای نبی در آئین یهودی نیز می‌توان دید. در این صحیفه آمده است که در دو سوی شمعدان دو درخت زیتون ایستاده‌اند و این دو درخت، روغن چراغ را فراهم می‌کنند.(شــوالیه و گربران، ۱۳۸۵، مدخل شمعدان)

نقش قندیل در هنر اسلامی:

نور در معماری اســلامی علاوه بر بُعد مذهبی، کارکردی دوسویه دارد و با پرتوهای خود سایر عناصر تزیینی را مشخص می‌نماید و معمولا نقوش از آن مایه می‌گیرند. عناصر معماری در بناهای اسلامی و مواد تزئینی، آن طوری شکل می‌گرفتند که نور را منکسر می‌کرد.(گروبه، ۱۳۸۰، ص ۱۷۳) نور کامل‌ترین نماد یگانگی خداست که ذاتش در اکثر موجودات منکسر می‌شود بی‌آن‌که دگرگونی یا کاهش یابد. آن را با چراغ آویخته در محراب، چلچراغ‌ها و شمعدان‌های درخشــان مفرغینِ مرصع به طــلا و نقره و مقرنس‌هایی با وجوه منظم و مشبك‌های حایل که در آن‌ها هندسه و نور به یاری یکدیگر، تجلی هستی را نشان می‌دهند بزرگ می‌دانند.(مشــیون ، ۱۳۸۰، ص ۷۱) قندیل‌های مساجد در دوران سلجوقیان (۱۱۹۴-۱۰۳۷م/۵۹۱-۴۲۹هـ) بسیار معمولی تزیین می‌شــدند و گویا استفاده از این‌گونه اشیاء از دوران ممالیك (۱۵۱۶-۱۲۵۰ م/۹۲۲-۶۴۸هـ) به طور کامل رایج گردید.(کونل،۱۳۸،۱۳۸۶) ارنست کونل در مورد صنعت قندیل‌ســازی و کابرد آن در هنر اسلامی چنین بیان می‌کند:

از اثاثهٔ مهم مسجد، شمعدان است که مخصوصاً نوع مجلل آن را در کنار محراب قرار می‌دادنــد و اکثر آن‌ها را تزئین می‌کردند. برعکس چراغ‌های معلق، در آن زمان به اشــکال گوشــه‌دار که اغلب به طرف بالا نازك‌تر می‌شد و دارای حباب نیز بود رایج گردید و آن‌طور که معمول بود، در آن فلز نشانده نشده بود بلکه فقط حکاکی گردیده و در نتیجهٔ آزادگذاشتن سطح برای خط و زیور، به‌صورت مشبك در آمــد. یکی از جلوه‌های خاص ابنیه مذهبی، قندیل‌های شیشه‌ای مطلا و میناکاری شــده‌ای بود که در کارگاه‌های سوریه بالاخص حلب ساخته می‌شد... این قندیل‌ها در شکل باریك یا جمع شدهٔ گلدان گونهٔ خود بر بدنهٔ بر آمدهٔ دهانه گشاد و حلقه‌های شیشه‌ای برای عبور دادن زنجیر و آویزان کردن از ســقف تغییر کمی پیدا کرد. (کونل، همان، ۱۳۸) (تصویر۱)

تصویر (۱): قندیل شیشه ای با تزئین طلاکوبی و مینا، محل ساخت مصر برای شاه سیف الدین شیخ العمری ۱۳۴۹م/۷۵۰ه کتیبه آن آیه ۳۵ از سوره نور است موزه بریتانیا لندن (مأخذ: تصویر: باربارا براند، هنر اسلامی، ص۱۱۲)

در هر مســجد شمار فراوانی از این قندیل‌ها قرار داشت. تزییــن روی این قندیل‌ها گل‌های ختایی، عبارات و آیاتی از قرآن مجید یا ادعیه برای سلامتی سلطان و یا مدح وقف کننده بوده است. کریستین پرایس در کتاب خود بیان می‌کند که بر بیشتر آن‌ها نشان خاص ثروتمندانی که سفارش ســاختن آن‌ها را داده بودند می‌نگاشتند.(پرایس، بی تا ص ۸۷) (تصویر۲) نذر چراغ در آیین مسیحیت نیز وجود داشته است. مسیحیان برای نذر و دعا در مقابل مجسمهٔ قدیسان

تصویر (۲): نوردهی مجسد به‌وسیله قندیل - مسجد آرامگاه قایتبـای قاهـره ۱۴۷۵-۱۴۷۴م/۸۸۰-۸۷۹ه (مأخذ تصویر: باربارا براند، همان، ص۱۸)

در کلیساها و صومعه‌ها شمع روشن می‌کردند که هم نماد قربانی است و هم نماد عشق و حضور.(شوالیه، و گربران، همان، مدخل چراغ) «چراغی را نذر حرم کردن» به معنی «خود را وقف آن حرم کردن» و «زیر نظر فرشتگان نگهبان، محافظت شدن» بوده است. (شوالیه، و گربران، همان)

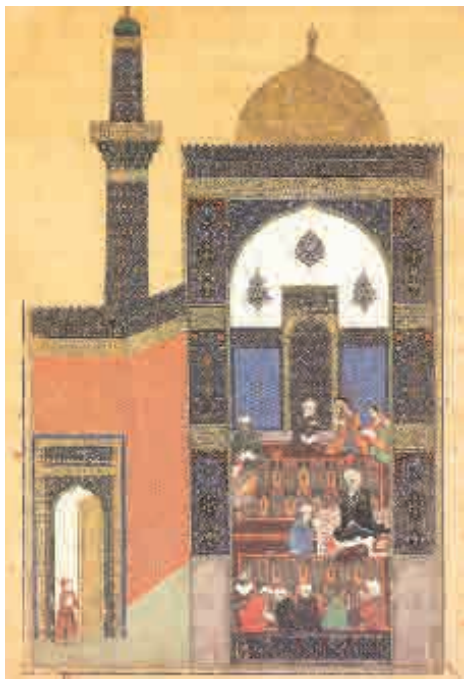
در هنر اسلامی، این نقش در اوایل قرن ششم هـ ق/۱۲م. بر روی محراب‌ها ظاهر گردید. احمد دانشگر در کتاب فرهنگ جامع فرش ایران، علت رواج و استفاده از نقشمایهٔ قندیل در طراحی‌ها را پس از بیان تفسیرعرفانی این آیه توسط امام محمد غزالی در کتاب *مشکوة الانوار* ذکر می‌کند[1]، به صورتی که این نقشمایه در سجاده‌ها و طرح‌های محرابی رواج و گسترش فراوانی می‌یابد. (دانشگر، ۱۳۷۲، ص ۳۶۵)

بر اساس نوشتهٔ علی سجادی در کتاب *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول*، قدیمی ترین نقشمایهٔ قندیل در سنگ قبری از جنس کاشی فیروزه‌ای مشاهده شده است. تاریخ این سنگ قبر ۱۱۲۹م/۵۲۶ هـ ق و از شهر همدان به دست آمده است.(سجادی، ۱۳۷۵، ص ۲۰۹) (تصویر۳)

تصویر (۳): لوحه قبر از جنس کاشی زرین فام - همدان ۱۱۲۹م/۵۲۶، اولین نمونه بافت شده با تزیین قندیل (مأخذ: تصویر: علی سجادی، سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول، ص۲۱۷)

نقش قندیل در هنر فرش‌بافی ایران:

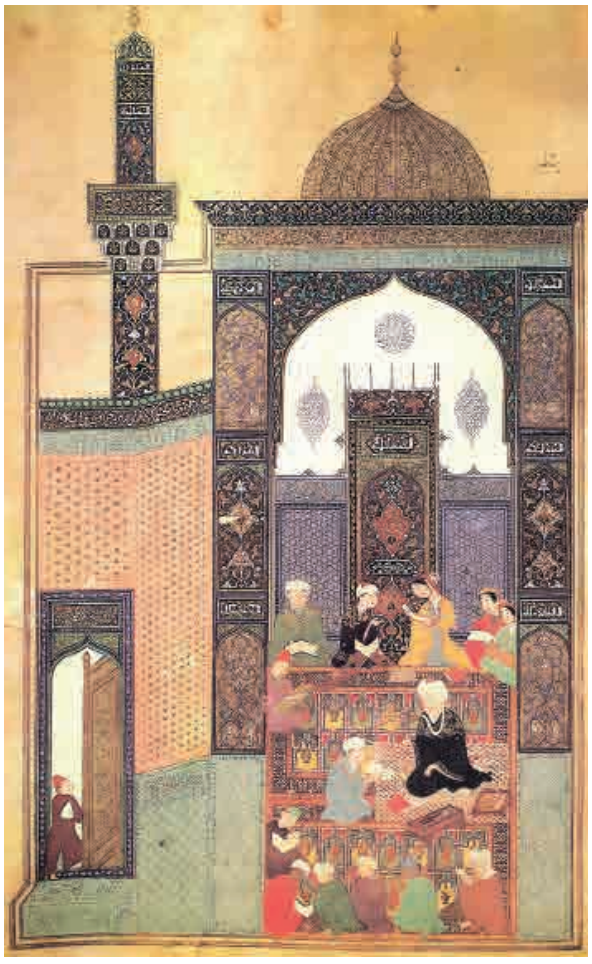
در هنر فرش‌بافی، این نقش مختص قالی‌های محرابی و یا سجاده‌ای است. بیشتر فرش‌هایی که این نقشمایه بر آن‌ها بافته شده متعلق به عصر صفویان است. اما با مطالعهٔ نگاره‌های نگارگران ایرانی می‌توان گفت سابقهٔ استفاده از این نقشمایه، به دورهٔ تیموریان می رسد و شاید در دوران قبل‌تر نیز استفاده از آن در تزیین سجاده‌ها رواج داشته ولی نمونهٔ مستندی از آن دوران باقی نمانده است. در نگاه کلی به آثار نگارگری ایرانی مشاهده می شود که نگارگران مکتب‌های مختلف، با عناصر گوناگون زندگی ایرانی، فضای اثر خویش را زینت می‌بخشیده‌اند. یکی از این وسایل فرش بوده است و سطح اغلب این فرش‌ها با تزئینات رایج مانند انواع اسلیمی و ختایی و... تزیین می‌شده است. برخی از این دست‌بافت‌ها که تعداد آن‌ها محدود است، مزین به طرح محراب شده‌اند و در زیر طاق محراب عنصر قندیل مشاهده می‌شود، به عنوان مثال می توانیم نگاره‌ای که در سال ۱۴۲۳ م./۸۲۶ هجری. برای کتاب خمسه نظامی در مکتب هرات توسط بهزاد طراحی و اجرا شده است را نام ببریم. در این نگاره، نگارگر، لیلی و مجنون به همراه استاد و دانش‌آموزان را بر روی فرشی قرار داده است که با ردیفی از سجاده‌ها تزیین شده است. نکتهٔ جالب در این قالی‌ها که اصطلاحاً سجاده صف نامیده می‌شوند، قرار گرفتن نقشمایهٔ قندیل در زیر طاق هر کدام از سجاده‌ها است.(تصویر ۴).



تصویر (۴): لیلی و مجنون در مدرسه از خمسه نظامی اثر بهزاد، مکتب هرات ۱۴۳۲ مر./۸۴۱ هـق، قالی سجاده صف همراه با قندیل در زیر آن طرح شده است. موزه هنر متروپولیتن نیویورک (مأخذ تصویر: Ebadolah Bahari , Behzad, P.39)

در نگارهٔ دیگری که متعلق به سال ۱۴۵۲م./۸۵۶ هـق است و اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌گردد، شخصیتی مذهبی (با توجه به هالهٔ قدسی دور سرش) بر روی سجاده‌ای قرمز رنگ نشسته است. در زیر طاق این سجاده، نقشمایهٔ قندیل به‌عنوان عنصری تزئینی کار شده است که

تصویر(۵): نگاره موجود در موزه بریتانیا، ۱۴۵۲م./۸۵۶ ه.ق.که در آن سجاده با طرح محرابی مشخص است (مأخذ تصویر: نیکگفرید گاسونگ، طرح‌ها و نقش‌ها در قالیچه‌های محرابی، مجله قالی ایران ش ۹ و ۱۰، ص ۱۲)



تصویر (۶): لیلی و مجنون در مدرسه کپی از خمسه نظامی، مکتب شیراز ۸۸۱ ه.ق/۱۴۷۶ م. (مأخذ تصویر: آن ماری کوریگان و ژان پیر سیگر، باغ‌های خیال، ص ۸۷)

به وسیلهٔ زنجیرهایی به مرکز طاق متصل است. (تصویر۵) آخرین نگاره، اثری است متعلق به بغداد یا غرب ایران که به سال ۱۴۶۱ م/ ۸۶۶ هـ طراحی و اجرا شده است[۲]. این نگاره اکنون در موزهٔ توپ قاپی سرای نگهداری می‌شود و از نگارهٔ لیلی و مجنون در مدرسه اثر بهزاد، کپی‌برداری شده است. در این اثر نیز نقش سجاده صف به همراه قندیل‌هایی در زیر طاقهایی محرابی مشاهده می‌شود. (تصویر۶).

در دوران صفویه به دلیل امنیتی که در ایران ایجاد شد و حمایت شاهان صفوی از صنایع مختلف، شاهد رونق و شکوفایی هنرهای ایرانی هستیم. از جملهٔ این صنایع می توان به فرش‌بافی اشاره کرد. از این دوران در حدود ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته فرش به دست آمده است که مقدار اندکی از آن دارای طرح محرابی است و اغلب این دست‌بافت‌ها با توجه به ابعاد و نوع کتیبه‌شان به‌عنوان سجادهٔ نماز (جانمازی) مورد استفاده قرار می‌گرفتند. آرتور آپم پوپ در جلد ششم سیری در هنر ایران در مورد ویژگی‌های قالی‌های سجاده‌ای این دوران چنین می‌نویسد:

...بارزترین خصوصیات این قالیچه‌های سجاده‌ای، که تقریبا در همهٔ آن‌ها مشهود است، استفادهٔ فراوان از آیات قرآنی است. قسمت فوقانی در بخش برین، کمابیش همیشه پر از کتیبه‌هایی به خط نسخ است، چه از داخل قاب و چه بر روی زمینه حاشیه، که معمولا همراه است با لوحهای خط کوفی چهارگوش(معقلی/بنایی). هم‌چنین حاشیه‌های باریک درونی، که ممکن است استثنائا پهن بافته شده باشد و حاشیه‌های باریک برونی معمولا در قسمت فوقانی سجاده دارای کتیبه است، و نوارهایی که اطراف محراب را مشخص می‌کند هم ممکن است دارای یک سطر به قلم نسخ باشد...(پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، صص۲۶۷۹ و ۲۶۷۹)

در بیش از ۱۰ نمونه سجادهٔ محرابی که از این دوران باقی مانده است و تصاویرشان در کتاب‌های مختلف آمده است تنها چند نمونه همراه با قالی شیخ صفی (فرش اردبیل) به نقشمایهٔ قندیل مزین شده‌اند. در زیر به اختصار آن‌ها را معرفی می کنیم:

۱_سجادهٔ محرابی که در اوایل قرن ۱۷م./قرن ۱۱ هـ ق در ابعاد ۱۱۹×۱۵۷ سانتی‌متر در شمال غرب ایران بافته شده است. در طراحی حاشیهٔ اصلی این دست‌بافت، هنرمند طراح از نقش بازوبندی استفاده کرده است که نمونهٔ شاخص این طرح در هنر قالی‌بافی صفوی به ویژه قالی معروف بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی(فرش شیخ صفی) مشاهده می‌شود. کتیبهٔ معقلی همانند دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، در این اثر نیز مشاهده می‌شود[۳]. عنصر خط در حاشیهٔ فرعی اول و دوم نیز دیده می‌شود. در لچك‌ها و متن قالی، فقط سه کلمهٔ: الله، محمد و علی کار شده است. در این دست‌بافت بر خلاف دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، فضای لچك به وسیلهٔ یك فرم بسیار زیبا و اصولی از متن قالی جدا شده است. از نکات جالب دیگر این سجاده استفاده از سه قندیل در متن قالی است. یکی

بزرگ و دو عدد دیگر که در اطراف قندیل بزرگتر قرار گرفته‌اند کوچکتر طراحی شده اند.(تصویر۷).

۲_ قالی سجاده‌ای که در اوایل قرن ۱۷ م./قرن ۱۱ هـ ق در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱ سانتی‌متر طراحی و بافته شده است. این قالی دارای ظرافت خاصی در طراحی و الگوبرداری از محراب مساجد است. کتیبه در این دست‌بافت نه در حاشیهٔ اصلی، بلکه در بالای طاق محراب در فضای مستطیل شکل قرار گرفته است. در فرم‌های دایره‌ای شکل که در هر لچك دیده می‌شود از عنصر خط استفاده شده است که یادآور طرح‌های دایره‌ای شکل در طاق محراب‌های قدیمی است. از وسط طاق محراب به وسیلهٔ زنجیر قندیلی آویزان شده و در زیر قندیل ترنج کوچکی ترسیم شده است. از دیگر نکات جالب این سجاده، طراحی دو لچك کوچك در قسمت پایین آن است.حاشیهٔ سجاده نیز با تکرار یك واگیره تزئین شده است. (تصویر۸).

۳-قالی شیخ صفی(قالی اردبیل): این قالی از مسجدی واقع در اردبیل، محلی که در آن شاه اسماعیل و نیای او شیخ صفی‌الدین اردبیلی در آن مدفون شده‌اند به دست آمده است. بیتی از شاعر بزرگ ایرانی، حافظ شیرازی به خط نستعلیق بیان کنندهٔ هدف ساخت این اثر است:

جز آستان توأم در جهان پناهی نیست
سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست

عمل بنده درگاه مقصود کاشانی سنه ۹۴۶ (ادوارد، ۱۳۶۸، ص۱۱)

لازم به ذکر است این قالی در عصر شاه طهماسب صفوی برای این آرامگاه بافته شده است و در اواخر عصر قاجار از آرامگاه خارج و اکنون در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود۴. این دست‌بافت از آثار بی‌همتای هنر فرش‌بافی ایرانی و از شاخص‌های قالی بافی عصر صفوی است. آرتور آپم پوپ در مورد ترکیب‌بندی این قالی چنین می‌نویسد:

...اسلیمی‌های ترنج میانی، نمودار جلال و وقار اشرافی است و این‌که به جای نظام معمول سرترنج‌ها، شانزده آویزهٔ بیضی شکل را به صورت شعاع‌های پرتوافکن به کار برده‌اند، با توجه به زمینهٔ زرد رنگ ترنج، دلالت بر خورشید پرتو افکن دارد که درخشندگی آرایه‌های درونی را دو چندان می‌سازد. اندیشهٔ حرکت، که در تمام این‌گونه فرش‌ها عمومیت دارد، در این‌جا تلویحاً به مقولهٔ دیگری منتقل وتعبیر شده است که حرکت نور است به صورت پرتو افکنی و تلألو؛ و این تلویح در تبدیل سرترنج‌های برین و زیرین به قندیل‌ها یا چراغ‌های مسجد و محراب به تصریح گراییده است، که منزلت درونمایهٔ نور پرتوافکن را به تبع تبلور آن در چراغ محراب تحکیم ساخته و به سورهٔ نور مرتبط کرده است.(پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص۲۶۵۳)

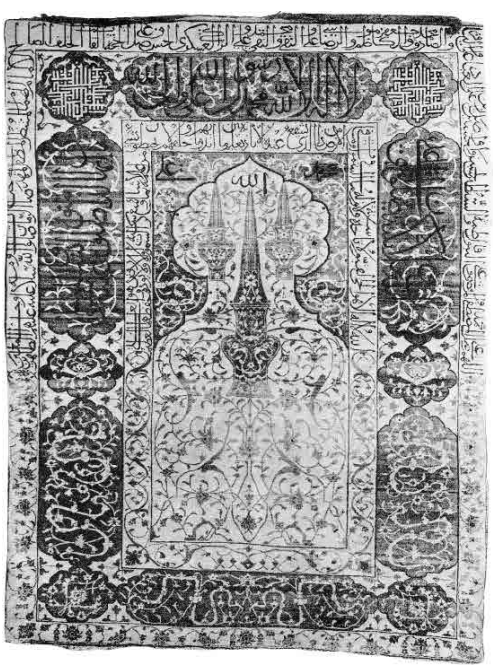
قندیل‌هایی که در این قالی طراحی و بافته شده‌اند از این جهت جالب توجه هستند که دو قندیل از نظر اندازه با یکدیگر تفاوت دارند؛ قندیل سمت کتیبه، بزرگ‌تر از قندیل مقابلش طراحی شده است و هر دو قندیل با خطوطی به ترنج متصل شده‌اند. طرح کلی این فرش نفیس شاید نشان دهندهٔ گنبد مسجدی است که مزین به قنادیل طلا شده است. لازم به ذکر است امروزه در برخی از مناطق فرش‌بافی ایران به شکل سرترنج قندیل می گویند.(تصویر۹)

به تدریج با گذر زمان و افول سلسلهٔ صفویان در ایران، شاهد دست‌بافت‌هایی هستیم که با دقت کمتری طراحی و بافته شده اند. در یک نمونهٔ آن که در زیر معرفی شده است، این

تصویر (۷): سجاده ۱۱۹×۱۵۷ سانتیمتر شمال غرب ایران، اوایل قرن ۱۷م./۱۱ ق. موزهٔ توپکاپی استانبول
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop , A survey , 1168.P of Persian art)

تصویر (۸): سجاده۱۰۷×۱۶۱ سانتی متر شمال غرب ایران، مجموعه‌ Turkish state قرن ۱۷م/۱۱ ه ق.
(مأخذ تصویر: Arthur upham Pop, ibid ,1170.P)

تصویر (۹): قالی شیخ صفی، قندیل دس دو طرف ترنج مشاهده می‌شود قندیل نزدیک کتیبه بالای فرش بزرگ‌تر از پایین ترسیم شده است (مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، قالی ایران- شاهکار هنر ص۳۹)



بی‌سلیقه‌گی در طراحی مشاهده می‌شود:

۴- سجاده‌ای در ابعاد ۱۰۵×۱۴۱ سانتی‌متر که در کاشان به سال ۱۷۵۰ م./۱۱۶۵ هـ ق. بافته شده است. استفاده از رنگ‌بندی نامناسب، خطوط شکسته و آوردن عناصر زائد مانند منبر، حوض (به‌عنوان ترنج) در متن قالی تنها به زشت‌تر دیده شدن اثر کمك کرده است. در لچک‌ها، طراح با بی‌حوصله‌گی و بی‌دقتی متن کتیبه‌ها را در قسمت چپ و راست به صورت قرینه آورده‌است. حاشیه‌ها با اسلیمی‌هایی که مشابه خطوط کوفی است، تزیین شده‌اند. قندیل در زیر طاقی مثلث شکل با کمترین تزیین آمده است. با مقایسهٔ این قالی با نمونه‌های اشاره شده در بالا، می توان نزول قدرت طراحی و رنگ‌بندی در فرش ایرانی را در اواخر عصر صفویه مشاهده نمود. (تصویر۱۰) در کتاب قالی ایران شاهکار هنر در مورد این قالی چنین آمده است:

طرح خاص این قالیچه یاد آور نقش فرش‌هایی است که در همان زمان در آناتولی بافته شده‌است؛ لکن وجود گره فارسی است که محل بافت آن را مشخص می‌کند. از طرف دیگر سادگی طرح محراب و نقش حاشیه نزد بافندگان ایرانی آن‌زمان مرسوم نبوده....(گانز رودن، ۲۵۳۷، ص ۱۴۵).

از اواخر همین دوران شاهد اوج گرفتن بی‌منطقی در طراحی قالی هستیم و اصول و قواعد زیبایی‌شناسی عصر صفوی کمتر در طراحی قالی به کار می‌رفته است. این جریان در دوران قاجار نیز ادامه می‌یابد. به تدریج پس از گذر از این مرحله فرش‌بافی ایران با حضور شرکت‌های خارجی برای تولید دست‌بافت‌های مورد نیازشان رونقی دوباره می‌گیرد. شرکت‌های اروپایی در اواخر دوران قاجار در مناطقی از ایران از جمله کرمان، اراك و همدان دفاتری تأسیس و محصولات مورد نیاز خود را تأمین می‌کردند. در زیر چند نمونه از دست‌بافت‌هایی که از این دوران باقی مانده است به اختصار معرفی می‌شوند:

۵ _ قالی سجاده‌ای متعلق به اواسط قرن نوزدهم میلادی/۱۳ هـ ق. که در شهر تبریز بافته شده است. در این سجاده با این‌که از عناصر گوناگون طراحی سنتی مانند ستون، طاق، قندیل و کتیبه استفاده شده است، اما ترکیب آن‌ها با یکدیگر هیچ تناسبی ندارد. ستون‌ها کوتاه طراحی شده‌اند و قندیل تا قسمت پایین فرش امتداد یافته است. طراح با اینکه از نقش بازوبندی برای جدا سازی کتیبه‌های حاشیهٔ فرش استفاده کرده است اما خطوط در هم بافته شده، عباراتی نا مفهوم و گنگ را بیان می‌کنند. (تصویر۱۱)

۶_ سجادهٔ جانمازی متعلق به اواخر دورهٔ قاجار که در شهر تبریز بافته شده است. نحوهٔ طراحی این سجاده که در ابعاد ۱۸۱×۱۴۲ سانتی‌متر بافته شده است، یادآور سجاده‌های منطقهٔ آناتولی است. نام بافندهٔ این دست‌بافت حاج جلیل ذکر شده است[۵]. طاق آن بر روی دو ستون قرار گرفته و پیچک‌های ختایی ستون‌ها را تزیین کرده‌اند. بر روی طاق محرابی علاوه بر قندیل، آویزهای کوچکی نیز مشاهده می‌شود. نقشمایهٔ قندیل تا پایین فرش، جایی که گلدان قرار گرفته، امتداد یافته است. طراح سعی کرده اند عناصر ایرانی در طراحی فرش خویش استفاده کند ولی در این امر موفقیت زیادی به‌دست نیاورده است. (تصویر۱۲).

۷ _ قالیچهٔ سجاده‌ای با نقش و طرحی نامتعارف که در سال ۱۲۹۹هـ ق/۱۸۹۰ میلادی در شهر تهران در ابعاد ۱۳۵×۲۱۵ سانتی‌متر بافته شده است. در این سجاده، ترنجی بسیار بزرگ، در مرکز فرش طراحی شده به‌طوری که قسمت‌هایی از آن بر روی ستون‌های کناری فرش آمده است. در قسمت بالای ترنج، نقش قندیل که به وسیلهٔ بند از مرکز طاق آویزان شده، مشاهده می‌شود. هم‌چنین طراحی دو قندیل به صورت نیمه در دو قسمت پایینی لچك اثر ظرافت وزیبایی طرح کاسته است (تصویر۱۳).

۸- شاید بتوان گفت قالی پرده‌ای دوروی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی از شاخص‌های این دوران است. این دست‌بافت به خاطر حفظ اصالت‌های فرش مشهد و اجرای خوب آن‌ها در بین آثار معرفی شدهٔ این دوران شاخص‌تر است. قالی به صورت دو رو به همراه برشی در وسط بافته شده است. این قالی در محل عبور زائرین و مجاورین حرم مطهر حضرت علی بن موسی الرضا(علیه‌السلام) قرارداشته است. (تصویر ۱۴)

ابعاد این دست‌بافت ۳۲۱×۴۱۰ سانتی‌متر و تاریخ بافت آن با توجه به کتیبهٔ آن ۱۳۲۲ هـ‌ق/۱۹۰۴م. است. رنگ‌بندی قالی به همراه حاشیهٔ هراتی و گل‌های بزرگ شاه عباسی که در متن قالی به‌کار رفته‌اند، گواهی بر اصالت این فرش است. نکتهٔ جالب توجه این طرح استفاده اثر طرح قندیل در زیر طاقی است که به وسیلهٔ دو لچك ایجاد شده است. این قندیل که از طاق محراب آویزان شده است، با توجه به منگوله‌های تزئینی آن مشابه قندیلی است که در موزهٔ مرکزی آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود.(تصویر ۱۵)

۹ –یکی دیگر از نمونه‌های شاخص این دوران، دست‌بافتی است که به دست هنرمندان کرمانی در حدود۱۹۲۷م/۱۳۴۶هـ ق خلق شده است. طرح این قالی گوشه‌ای از توانایی هنرمندان کرمانی را در بافت آثاری زیبا بر پایه تولیدات گذشته‌شان در عصر صفوی به نمایش می‌گذارد. در این قالی نقشمایه‌های اصیل هنر ایرانی و عصر صفوی با ترکیب‌بندی سجاده‌های چند طاقی آناتولی تلفیق و پس از عبور از صافی ذهن طراح خوش ذوق کرمانی، تبدیل به اثری کاملاً ایرانی شده است. در این دست‌بافت نقشمایهٔ قندیل در زیر طاق میانی فرش به زیبایی اجرا شده است.(تصویر۱۶)

پس از افول دوران قاجار، در زمان حکومت پهلوی، برای قطع دست بیگانگان از تولید فرش ایران، ابتدا شرکت قالی ایران در سال ۱۳۱۰ هـ .ش تأسیس گردید اما این شرکت در این کار موفق نبود. در سال ۱۳۱۴ هـ .ش شرکت سهامی فرش ایران تاسیس گردید و تا قبل از انقلاب به عنوان متولی فرش ایران شناخته می‌شد. برخی از استادان خوب فرش ایران با این شرکت همکاری کردند و نمونه‌های خوبی از خلاقیت در فرش ایرانی را به نمایش در آوردند. در زیر به یک نمونه از دست‌بافت‌های

تصویر (۱۵): قندیل طلای مرصع، قرن ۱۳ ه.ق/۱۹م. موزه آستان قدس رضوی
(مأخذ تصویر: سیدعلی اردلان جوان و جهان اپانلو، نگاهی به موزه مرکزی، ص ۴۱)

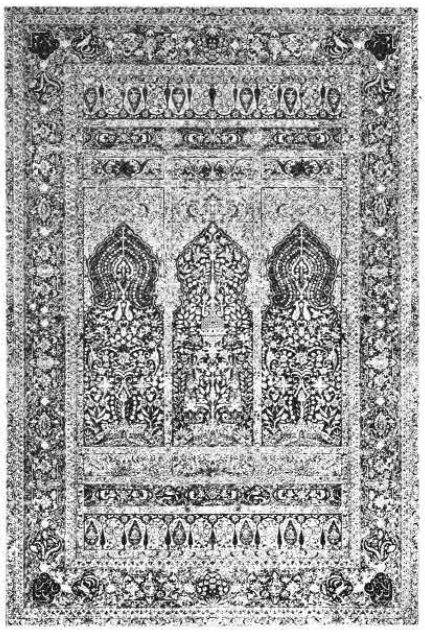
تصویر (۱۰): ســجاده ۱۷۵۰م /۱۱۵۹ ه ق. ۱۰۵×۱۴۱ سانتی‌متر
محل بافت کاشان، موزه فرش ایران
(مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، همان،ص ۱۴۴)

تصویر (۱۱): سجاده محل بافت تبریز، نیمه قرن ۱۹م./۱۳ ه ق.
مجموعه Verona,Tiziano megolioyanzi
(مأخذ تصویر: the carpet، Enza melanesi،۹۶.P)

تصویر (۱۲): سجاده بافت حاج جلیل، اواخر دوره قاجار،
نقش قندیل به مرکز طاق آویخته شده است ابعاد ۱۸۱× ۱۴۲
(مأخذ تصویر: گانز رودن، همان، ص۱۷۶)

تصویر (۱۳): قالیچه با نقش نامتعارف ترنج در وسط
و قندیلهـای در مرکز و گوشــه‌های لچک، تهران ۱۸۹۰
م./۱۲۹۹ ه ق. ابعـاد ۱۳۵×۲۱۵ ســانتی متر (مأخذ
تصویر: اریک اشــنبرنر، قالیها و قالیچه‌های شــهری و
روستایی در ایران، ص۱۲۸)

تصویر (۱۴): نمای قالی محرابی افشان شاه عباسی قندیلی - پرده‌ای
دو رو۱۳۲۲ ه.ق/۱۹۰۴م. موزه فرش آستان قدس رضوی. (مأخذ
تصویر: آرشیو کتابخانه موزه آستان قدس رضوی)

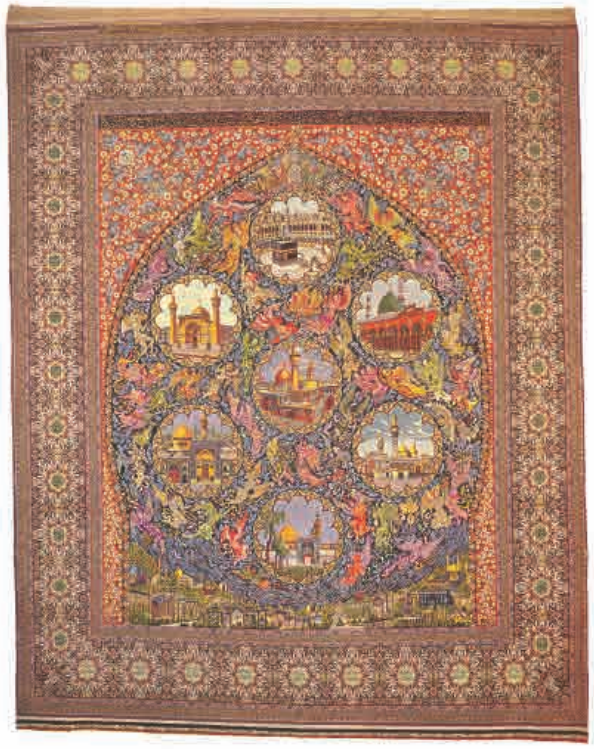


تصویر (۱۶) قالیچه با طرح سه طاق (محراب) بافت کرمان،
دوره کلاســیک۱۹۲۷ م./۱۳۳۶ ه ق. هدیــه مصطفی کمال
مأخذ تصویر: سیسل ادواردز، قالی ایران، ص۲۶۴)

شاخص این شرکت اشاره می کنیم:
۱۰_ قالی محرابی- درختی که با قلم توانای ابوالقاسم اماقانی[۶] از طراحان خوب تبریزی اجرا و توسط شرکت سهامی فرش در ابعاد ۱۹۰×۳۲۰ سانتی‌متر بافته شده است. طراحی این قالی یادآور کاشی‌کاری‌های مساجد ایرانی در عصر صفوی است. استفاده از عناصر اصیل ایرانی و خلاقیت در طراحی و رنگ در این اثر به خوبی مشاهده می‌شود.(تصویر۱۷) قندیلی که در بالای درخت سرو کار شده است به بهبود ترکیب‌بندی کلی فرش کمک کرده‌است. چرخش شاخه‌های ختایی و پرندگان و گل‌های شاه عباسی، زینت بخش متن این قالی نفیس است.
هم‌زمان با کار شرکت سهامی فرش، بخش خصوصی نیز قالی‌های بسیار خوبی را در این دوران در شهرهای مختلف ایران مانند مشهد، تبریز، اصفهان، کرمان و... تولید می‌کردند. امروزه فرش‌های تولیدکنندگان معتبری مانند صیرفیان، عمو اغلی، صابر، صفدر زاده حقیقی، ارجمند کرمانی و.... زینت‌بخش کاخ‌ها و موزه‌های ایرانی است. نمونه‌ای که یکی از هنرمندان اصیل ایرانی در این دوران خلق کرده است، در ادامه معرفی می‌شود:
۱۱- قالی محرابی- تصویری که در اواخر دوران پهلوی، توسط هنرمندان اصفهانی بافته شده است. این قالی امروزه زینت‌بخش گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است. با توجه به تصاویر نقش شده در قالی، این اثر نفیس به هفت شهر عشق مشهور شده است. این دست‌بافت در سال ۱۳۵۳ هـ.ش/۱۹۷۴م طراحی و بافته شده است. ابعاد این قالی ۳۷۰×۴۶۰ سانتی‌متر بوده و با توجه به کتیبه‌ای که در آن دیده می‌شود، در شهر اصفهان و در کارگاه حاج یدا... صفدرزاده حقیقی بافته شده است.(تصویر۱۸)
متن این قالی، هفت شهری را که برای شیعیان مقدس و مورد احترام است به تصویر کشیده است. زیبایی این دست‌بافت بیشتر به خاطر طراحی فرشتگانی است که فضای بین شهرها را پر کرده‌اند. ترکیب‌بندی فرشتگان و حالت‌های پرواز آن‌ها تأثیرپذیری طراح از نگارهٔ معراج حضرت رسول اکرم(ص) اثر سلطان محمد(تصویر ۱۹) را نشان می‌دهد؛ اما جالب‌ترین الهام در طراحی این قالی از این نگارهٔ مکتب دوم تبریز، فرشتهٔ حامل قندیل است که در گوشهٔ سمت راست پایین قالی ترسیم شده است، قندیلی که یاد آور مکان نماز برای بینندهٔ اثر، خواهد بود (تصویر۲۰).
در چند دهه اخیر به دلایل مختلف از جمله جنگ تحمیلی، تحریم ایران و دخالت نهادهای مختلف در امر تولید فرش و از همه مهم‌تر مدیریت‌های غیر اصولی که در فرش ایران انجام شد، ضربات و لطمه‌های جبران ناپذیری به فرش ایران وارد آمد. با این‌که در این دوران شاهد اوج گرفتن هنر طراحی فرش ایران در شهرهای اصفهان، تبریز و قم هستیم، اما مدیریت‌های غیر اصولی و افراد کم‌سواد چه از لحاظ بصری و چه از لحاظ مدیریتی، نتوانستند از این برکت به خوبی استفاده کنند. بیشتر قالی‌های شاخص این دوران توسط بخش خصوصی بافته می‌شود که در زیر یک نمونه به اختصار معرفی می‌شود:
۱۲- قالی لچک و ترنج شیخ لطف ا... که طرح آن الگوبرداری شده از زیر گنبد مسجد شیخ لطف ا... است. ترنج بسیار بزرگی در مرکز قالی طراحی گردیده هم چنین در قسمت‌های بالا و پائین ترنج مرکزی دو قندیل طراحی و بافته شده است. (تصویر۲۱)

نتیجه:
قندیل نمادی از نور است. این عنصر با توجه به تفاسیری که مفسرین قرآنی از آن نموده‌اند ابتدا وارد هنر معماری می‌شود. طاق‌ها، سردرهای ورودی و صحن‌های مساجد، مزین به چراغ‌هایی می‌شود که اکثر واقفین آن، سلاطین، حکام و اشراف بودند. تزیین روی این قنادیل گل‌های ختایی به همراه عبارات و آیاتی از قرآن مجید، به‌خصوص آیه ۳۵ از سورهٔ نور بوده است. گاهی همراه با آیات قرآنی، دعا برای سلامتی سلطان و یا مدح وقف کننده نیز نوشته می‌شده‌است، گویا «چراغ را نذر حرم کردن» به معنی خود را وقف حرم کردن بوده است.
به تدریج سایر هنرهای تزیینی اسلامی از این عنصر استفاده می‌کنند. هم‌چنین هنرمندان طراح فرش این نقشمایه را بر روی سجاده‌ها و سایر زیر اندازهایی که در مساجد و بقاع متبرکه به‌کار می‌رفته نقش می‌کردند. سابقهٔ استفاده از این نقشمایه با توجه به نگاره‌های موجود، به عصر تیموریان می‌رسد؛ زیرا نگاره‌های با این نقشمایه، در مکتب هرات کار شده است و به احتمال، سنتی بوده که در زمان قبل‌تر از آن‌ها نیز رایج بوده است.
اما نمونه‌های شاخص نقشمایهٔ قندیل، در فرش‌های عصر صفوی به چشم می‌خورد که بیان کنندهٔ کارکرد عبادی و مذهبی آثاری است که این عنصر تزیینی در آن‌ها به کار رفته‌است. با گذشت زمان و افول حکام صفوی، این عنصر کاربرد مذهبی کمتری می‌یابد. هر چند در بعضی از قالی‌های اواخر قاجار، به دلیل نوع کاربرد مذهبی‌شان این عنصر دیده می‌شود، اما بیشتر طراحان این عصر و هنرمندان بعد از آن‌ها از نقش قندیل بیشتر به‌عنوان یک عنصر تزیینی در طراحی قالی استفاده کردند. گاهی اوقات طراحی خوش ذوق با تاثیرپذیری از آثار گذشتگان، دست به خلق دست‌بافتی زیبا می‌زند اما چون این آثار کارکرد تزیینی دارند و کاربردی(زیر انداز) نیستند، چندان نمی‌تواند مورد بحث قرار گیرد. باید خاطر نشان کرد امروزه در کمتر قالی‌ای این نقش استفاده می‌شود و در صورتی که هنرمند طراح از این نقشمایه استفاده کند توجهی به کاربرد معنایی و یا مذهبی آن ندارد و بیشتر به چشم یک عنصر تزیینی به آن نگاه می‌کند.

تصویر (۱۸): نمای کلی قالی محرابی هفت شهر عشق (مأخذ تصویر: اروین گانز رودن، همان، ص ۳۷۴)



تصویر (۱۹): نگاره معراج، اثر سلطان محمد، فرشته حمل کننده قندیل در جلوی حضرت محمد در حرکت است. (مأخذ تصویر: صور اصرافیل، همان، ص ۵۰)

تصویر (۲۰): فرشته ای که به سبک نگاره معراج اثر سلطان محمد قندیلی از نور را حمل می‌کند (مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

تصویر (۲۱): قالی ابریشم لچک و ترنج بافت اصفهان، طرح مسجد شیخ لطف ا... دربالا و پائین ترنج دو قندیل ترسیم شده است. معاصر. ابعاد ۳۱۰×۴۲۰ سانتی‌متر (مأخذ تصویر: جواد یساولی، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، ص۲۱۳)

منابع و مآخذ:

۱- آکرمن، فیلیس، پوپ، آرتور، سیری در هنر ایران، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی فرهنگی، ۱۳۸۷.
۲-ادواردز،سیسل، *قالی ایران* مترجم مهین دخت صبا، تهران، فرهنگسرا ، ۱۳۶۸.
۳-اردلان جوان، سید علی و اینانلو، جهان، نگاهی به موزهٔ مرکزی مشهد، ادارهٔ موزه های آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.
۴-اشنبرنر، اریك، *قالی‌ها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران*، مترجمین مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران، فرهنگسرا ۱۳۷۴.
۵-برند، بارباراء *هنر اسلامی* ، مترجم مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۳.
۶-پرایس، کریستین، *تاریخ هنر اسلامی*، مترجم مسعود رجب نیا، تهران، بنگاه نشر و ترجمه کتاب،۱۳۴۷.
۷-جوادیان، امیرعلی، گزیده *قالیچه‌های موزهٔ دفینه*، تهران، موزهٔ دفینه ۱۳۷۳.
۸-دانشگر، احمد، *فرهنگ جامع فرش*، تهران، نشر دی، ۱۳۷۲.
۹-دهخدا، علی اکبر، لغت نامه دهخدا، تهران دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۱۰-رازی، شیخ ابوالفتح، روح الجنان (جلد۸)، تصحیح آقای حاج میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران، اسلامیه، ۱۳۹۸ق.
۱۱-رامیار، محمود، بخشی از نبوت اسرائیلی و مسیحی، بی‌جا، بی‌تا، ۱۳۵۲.
۱۲-رزسگای، ماری، معراج نامه، مترجم مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی ۱۳۸۴.
۱۳-رضایی، عبدالعظیم، تاریخ ادیان جهان (جلد اول) تهران، علمی، بی تا.
۱۴-رضی، هاشم، ادیان بزرگ جهان، بی‌جا، انتشارات آسیا، ۱۳۴۴.
۱۵-رضی، هاشم، تاریخ آیین راز آمیز میترایی (جلد اول)، تهران، بهجت، ۱۳۸۱.
۱۶-رضی، هاشم، جشن‌های آتش، تهران، بهجت، ۱۳۸۲.
۱۷- صوراسرافیل، شیرین، طراحان بزرگ فرش ایران، تهران، پیکان ۱۳۸۱.
۱۸-سجادی، علی، سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تاحمله مغول، تهران، میراث فرهنگی ۱۳۷۵.
۱۹-شمیم، علی اصغر، فرهنگ شمیم (جلداول) ، تهران، مدبر، چاپ سوم، ۱۳۷۹.
۲۰-سید محمد حسین طباطبایی، تفسیر المیزان (جلد۱۵) مترجم سید محمد باقر موسوی همدانی، بی‌جا، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجاء ۱۳۶۳.
۲۱- طبرسی، شیخ ابوعلی الفضل بن الحسن، تفسیر مجمع البیان (جلد۱۷) مترجم احمد بهشتی، تهران، فراهانی، ۱۳۵۴.
۲۲- عمید، حسن، فرهنگ عمید، تهران، امیر کبیر، ۱۳۶۲.
۲۳-عیسی، احمد، واژگان هنر اسلامی، مترجمین محمدرضا ارجمند – مرجان موسوی،قم، کتابخانه آیت ا... مرعشی، بی‌تا.
۲۴-غزالی، ابوحامد، مشکات الانوار، مترجم صادق آئینه وند، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۲۵-کوپر، جی سی. فرهنگ مصور نمادهای سنتی، مترجم ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد ۱۳۷۸.
۲۶-کورکیان، آن ماری و سیکر، ژان پیر، باغ‌های خیال (هفت قرن مینیاتور ایران) مترجم پرویز مرزبان، تهران، فرزان ۱۳۷۷.
۲۷-کونل، ارنست، هنر اسلامی، مترجم هوشنگ طاهری، انتشارات طوس، ۱۳۶۸.
۲۸- گاسونگ، زیگفرید، طرح‌ها و نقش‌ها در قالیچه‌های محرابی، مجلهٔ قالی ایران ش۹و۱۰.
۲۹-گانزرودن، اروین، قالی ایران- شاهکار هنر، اتکا، ۲۵۳۷.
۳۰-گروبه،ارنست، معماری جهان اسلام(تاریخ و مفهوم اجتماعی آن) مترجم یعقوب آژند، تهران، ۱۳۸۰.
۳۱-گری، بازل، نگاهی به نگارگری در ایران، مترجم فیروز شروانلو، تهران، توس، ۲۵۳۵.
۳۲-محمدی، حسنعلی، فرهنگ آسمانگر، قم ، فراگفت، ۱۳۸۲.
۳۳-مشیون، ژان لویی، «هنر طریق ذکر» در: مجموعهٔ مقالات اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی (و) مهدی فیروزان، تهران، سروش، ۱۳۸۰.
۳۴-معین، محمد، فرهنگ فارسی، تهران، امیر کبیر، ۱۳۵۶.
۳۵-مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه (جلدهای ۲ و ۱۴ و۱۸)، تهران، دار الکتب اسلامیه، ۱۳۶۱.
۳۶-هاکس، جیمز، قابوس کتاب مقدس، مترجم میرزا اسماعیل صدیقی نوذری، تهران، طهوری، بی تا.
۳۷-هیلنز، جان آر.. فرهنگ ادیان جهان، ویراستار ع پاشایی، قم، مرکز مطالعات و تحقیقات، ۱۳۸۵.
۳۸-یساولی، جواد، مقدمه ای بر شناخت قالی ایران، تهران، فرهنگسرا، ۱۳۷۰
۳۹-Bahari, Ebadiolah, Bihzad master of Persian painting, London, I.B. Tauris, ۱۹۹۶.
۴۰-Milanesi, Enza, the carpet, London, I.B Tauris, ۱۹۹۹.
۴۱-Pop, Arthur upham, A survey of Persian art, Tehran, Soroush press, ۱۹۷۷.

پی نوشت ها:

۱. امام محمد غزالی در فصل دوم رسالهٔ خویش مراتب روحی بشر را در پنج درجه بررسی می‌کند که به شرح زیر است:
اول روح حساس - که معصومات را درك می‌کند که همر در کودك و هم در فرد بالغ وجود دارد. دوم روح خیالی - که آنچه را حواس به ادراك می‌آورد در انبار ذهن نگهداری می‌کند. سوم روح عقلی - که معانی مجرد را از حس و خیال تمیز داده و ادراك می‌کند. چهارم روح فکری یا نظری است که روابط منطقی افکار را درك می‌کند و از مقدمات به نتایج می‌رسد. پنجم روح قدس نبوی و روان پاك پیامبری که خاص انبیاء و اولیا است و پرتوهای غیبی در آن می‌افتد.این ارواح پنج گانه، انواعی است که اصناف موجودات محسوس و معقول با آنها ظاهر می‌شوند و به موازات اشیاء پنج گانه‌ای است که در آیهٔ نور به این وجوه آمده است مشکات (چراغدان) زجاجه (شیشه) مصباح (چراغ) شجره (درخت) زیت (روغن). روح حساس در مقابل مشکات است زیرا انوارش از میان روزنه‌های حواس عبور می‌کند همچون چراغدان که نور از آن به خارج می‌تراود. روح خیالی در مقابل زجاجه است؛ زیرا هر دو از اصل، تار و غیر لطیفند، اما قابل تصفیه و تهذیب. روح عقلی در مقابل مصباح است مرکز تابش انوار عقل، زیرا چراغ نیز نور حسی می‌پراکند. روح فکری در برابر شجره است به این معنی که حیات فکری درختی ماند پر شاخ و میوه که همه از اصل واحدی چون ساقه و درخت می‌رویند. روح قدسی نبوی در مقابل زیت است که به چنان درجه‌ای از صفا و خلوص رسیده است که نزدیك است بی‌تماس آتش نور دهد. (غزالی، ۱۳۶۴، صص ۲۲ و ۲۳)

۲. در کتاب باغ‌های خیال در مورد این نگاره آمده است که در مکتب شیراز و به سال ۸۸۱ هـ.ق/۱۴۷۶م. طراحی شده است.

۳. لازم به ذکر است در دیگر آثار سجاده‌ای عصر صفوی، چهار کتیبه معقلی طراحی وبافته شده است اما در این اثر فقط دو عدد در گوشهٔ بالای حاشیهٔ اصلی طراحی شده است.

۴. گویا در سال ۱۸۸۸م/۱۳۰۵ هجری متولی بقعه برای تامین هزینهٔ مرمت طاق‌های فرو ریختهٔ شبستان ، مصمم به فروش لنگه‌ای که فرسوده‌تر بوده می‌گردد. شرکت انگلیسی زیگلر این قالی را می‌خرد و چون حاشیه‌هایش در حد مرمت‌ناپذیر آسیب دیده بود، لنگهٔ دیگر را هم خریداری و حاشیه‌های به نسبت سالم را به لنگهٔ دیگر متصل می‌کند. گویا سه سال کار مرمت آن در استانبول به طول می‌انجامد. در سال ۱۸۹۱م / ۱۳۰۸هجری هر دو تخته را در لندن به شرکت فرش وی.جی.رابینسون می‌فروشد.این شرکت، فرش را ۲۵۰۰پوند قیمت گذاری می‌کند. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت با توصیه ویلیام موریس با جمع آوری اعانه، قالی را به ازای ۲۰۰۰ پوند خریداری می‌کند. سیروس پرهام معتقد است که این داستانی است که چند تن از فرش شناسان اروپایی ساخته‌اند تا عمل تبدیل به احسن متولی بقعهٔ شیخ صفی به سبب تامین هزینهٔ مرمت بقعه را توجیه کنند، زیرا درآمد موقوفات بقعه کفایت می‌کرده است. دانیل واکردر مقاله فرش‌های دوران صفویه که در کتاب دایرةالمعارف ایرانیکا به چاپ رسانده، در مورد محل نگهداری آن در ایران چنین آورده است«...مدت‌های مدید تصور می‌شد برای آرامگاه جد صفویان در اردبیل بافته شده‌اند، اما بررسی فرش‌ها و اندازه‌گیری اتاق آرامگاه به خوبی نشان می‌دهد که فرش‌ها در واقع از حرم امام رضا(علیه‌السلام) در مشهد به دست آمده‌اند »

۵. حاج جلیل از تولید کنندگان معروف اواخر قاجار در شهر مرند در نزدیکی تبریز کارگاه بافت داشته است. بافت قالی‌های او بسیار ظریف و همراه با نشان(کتیبه نام تولید کننده) بوده است. وهمین امر باعث شهرت فرش‌هایش شده است. برخی از فرش‌های محرابی او تحت تاثیر سجاده‌های محرابی منطقه آناتولی بوده است.

۶. استاد ابوالقاسم اماقانی حدوداً از سال‌های ۱۳۲۰ الی۱۳۶۲ در شرکت فرش ایران به‌عنوان سرنقاش فعالیت داشت، او طراحی مجرب و کاردان بود. از اساتیدی که استاد از آن‌ها کسب فیض نموده بود می‌توان مرحوم میرزا فیض الله و حاج رحیم نقاش را نام برد. در دوران طراحی، از زیر دست استاد، شاگردانی همانند استاد جعفر پاکدست و اسکندانی و جواد هریسی، حسن رضایی، حاجی بلندی و .... پرورش یافته‌اند. او مرد فاضل و بسیار با نزاکتی بود و به تمام سبك‌های طراحی ایرانی به‌طور کامل مسلط بود.