Journal of Islamic Crafts, 2025; 9 (1): 1-24

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.221

Original Paper Open Access

Canvas-Marouflage Murals in Iran with an Emphasis on the Works of the Tomb of Sheikh Safi-Al-Din Ardabili

Mohammad Khorasanizadeh[1], Hamideh Sadat Baniahmad[2*]

1. Assistant Professor, Islamic Art Department, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran
2. Master of Art Research, Pars University of Architecture and Art, Tehran, Iran

Received: 2024/12/28 Accepted: 2025/5/4

Abstract

Mural painting, which is used to decorate and beautify the space, has always been popular in Iran. Among the different methods of mural painting, there is a type of mural painting that is executed on canvas and is drawn on canvas and then installed on the wall, which is called " canvas-marouflage mural ". The purpose of this article is to give a glimpse of this type of murals in Iran from the point of view of location, age, physical condition, subjects of painting, method and technique of installation. Following this goal, the tomb of Sheikh Safiuddin Ardabili has been studied more because of having the highest volume of this style of murals. This research attempts to identify canvas-marouflage murals in Iran and aims to answer these questions: What is the status of canvas-marouflage murals in Iran in terms of subject matter and execution method? What are the formal and thematic characteristics of the plant motifs and inscriptions used in the murals of Sheikh Safi's tomb, and how do they relate to the religious and mystical function of the building? The research method in this article is qualitative, conducted in a descriptive-analytical manner, and the method of collecting data is based on library data and field observation of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardebili. This research showed that the canvas-marouflage murals should be read as cultural and social texts. This means that each color, each pattern, and each inscription is not only part of the beauty of the work, but also carries a message that finds meaning in the Safavid religious and political discourse. Examining the structural, aesthetic, symbolic, and functional dimensions of these works and their relationship to the Safavid cultural policy elevates the position of the murals in the history of Islamic art from "side decorations" to "central elements in the production of meaning."

Keywords:

Canvas-Marouflage, Mural, Sheikh Safi-Al-Din, Ardabil, Safavid Art.

* Corresponding Author: Hamideh.BaniAhmad@gmail.com

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

Introduction

Canvas-Marouflage Murals are a type of wall painting that is drawn on canvas and then mounted on a wall. They have a special place in the history of Iranian art due to their different technical and executional features, such as the possibility of performing the work in a workshop and the dual identity between portable painting and architectural decorations.

These types of murals have been less studied in Iran in terms of their execution and nature, and the gap in various studies about them is quite noticeable. In this research, in addition to a brief introduction to canvas murals in Iran, the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardebili was studied from the perspective of the subject matter of the works. The main questions are: What is the status of canvas-marouflage murals in Iran in terms of subject matter and execution style? What are the formal and thematic characteristics of the plant motifs and inscriptions used in the murals of Sheikh Safi's tomb, and how do they relate to the religious and mystical function of the building?

Materials and Methods

This article is a qualitative research that was conducted through a descriptive-analytical manner and the data collection method was based on library data and field observation. The study population of this research is Iranian canvas-marouflage murals. Among which, through a non-random manner, the murals of a number of historical monuments in Iran, including the Soltaniyeh Dome in Zanjan, the Ali Qapu Mansion, Ashraf Hall, Hasht Behesht Mansion, the Churches of Maryam Moghaddis (PBUH) and Vank in Isfahan, the Golestan Palace in Tehran, the tomb of Molla Esmaeil in Yazd, the Imamzadeh of Hossein (PBUH) in Qazvin, and Seyyed Hamzeh (PBUH) in Tabriz, were selected as the samples of the study which were then analyzed. The main emphasise was on the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardebili because it has the largest volume of this type of mural.

Results

The analysis of the canvas-marouflage murals of the Sheikh Safi al-Din Ardebili collection does not remain only at the level of an artistic element, but also finds meaning in various social, cultural and political layers of the Safavid period. These works, like other elements of Islamic handicrafts, are not merely aesthetic products, but also bear symbolic and epistemological implications. What makes this collection special is its place in the nexus between the early Sufism of the Safavid dynasty and the official policy of the central government. In the following, analyses are presented at four levels: structural, aesthetic, symbolic, and functional.

Structurally, the raw materials of these fabrics often include high-quality materials that are used in the warp and weft, giving the works a luxurious and royal appearance. Such a use of valuable materials is not only decorative, but also indicates the sanctity of the place and its connection with the government apparatus. The symmetrical structure and rhythmic order in the repetition of motifs created a visual coherence that, in line with the architecture of the complex, created a sacred experience for the pilgrim.

The aesthetics of the canvases in the Sheikh Safi collection are manifested above all in the choice of colors and patterns and the way they are combined, which were mentioned in the previous section. In terms of composition, the use of axial symmetry and the repetition of motifs has created an orderly and relaxing atmosphere. Plant and geometric motifs are repeated in the form of interconnected networks that lead the audience to understand the concepts of cosmic unity and harmony. These features show that the design of these fabrics was not the result of individual taste, but rather the product of a systematic intellectual and aesthetic system. It should be noted that aesthetics here is not limited to visual pleasure. Rather, it serves the pilgrim's mystical experience; in such a way that colors and patterns intensify the spiritual atmosphere and guide the viewer's gaze from worldly appearances to the sacred truth.

Symbolism plays a fundamental role in Sheikh Safi's canvas-marouflage murals. Each of the visual and written elements carries a specific message that finds meaning in connection with mysticism and Shiism. The Aslimis and Khatais symbolize the Garden of Paradise. The use of shapes such as the sun, the bergamot, and polygons indicate cosmic order and divine light. The Shamsa, as a symbol of the sun, has always signified the manifestation of divine light in Islamic and Iranian tradition. Many of these fabrics are decorated with verses from the Quran and blessed admonitions. Verses such as "Allah is the light of the heavens and the earth" not only add to the sanctity of the place, but also establish the Shiite identity of the complex. The choice of Thuluth or Naskh script also adds to the grandeur and formality of these messages.

The function of the canvas-marouflage murals in the Sheikh Safi complex was multi-layered and multi-purpose. In terms of ritual function, they gave the space a sacred meaning. From the functional perspective of identity, they reflected the Shiite and Safavid identities. Since the Safavids are rooted in the Sufi order, they use mystical symbols alongside Shiite elements, showing a dual identity that served political legitimacy. From the perspective of media function, in the Safavid era, when modern media did not exist, textiles and visual arts acted as media that conveyed ideological and political messages to the audience. In terms of space-making function, the arrangement of motifs in different complexes guided the pilgrim's gaze; from entering the complex to reaching the mausoleum and then directing the pilgrim's gaze to the space under the dome. This visual guidance transformed the pilgrimage experience into a spiritual and mystical path.

Discussion

What distinguishes this research from previous studies is its multi-layered approach. While most previous research has focused solely on technical aspects, this article has shown that the canvas murals should be read as cultural and social texts. This means that each color, each pattern, and each inscription is not only part of the work's beauty but also carries a message that finds meaning in Safavid religious and political discourse. This new perspective doubles the value of the present study because it elevates the position of the murals in the history of Islamic art from "peripheral decorations" to "central elements in the production of meaning." As a result, Sheikh Safi's canvas-marouflage murals are not only a testament to the skill of Safavid artists, but also a document of the state's cultural policy and Shiite identity.

Conclusion

The canvas-marouflage murals of the Sheikh Safi al-Din Ardebili collection are more than just a work of art; they are cultural and social texts that not only have visual beauty, but also carry religious, political, and mystical messages. They have been powerful media in the service of the Safavid government that have helped establish religious and political legitimacy. In other words, these works are a living document of the connection between art, religion, and politics in Safavid-era. Their careful and layered study opens a new window to understanding the role of the industrial arts in shaping Iranian-Islamic culture and identity. The present study attempted to redefine the contribution of this type of mural in the history of Islamic art by rereading these visual texts and showing that islamic crafts, like architecture and painting, was able to be placed at the heart of the political and religious discourse of the Safavid era.

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۴؛ ۹ (۱): ۲۴-۱

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.9.1.221

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران با تأکید بر آثار آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی

محمد خراسانی زاده [۱]، حمیده سادات بنی‌احمد [۲*]

۱. استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۳

چکیده

دیوارنگاری که به منظور تزئین و زیبایی فضا به‌کار می‌رود، همواره در ایران مورد توجه بوده است. در بین روش‌های مختلف دیوارنگاری، گونه‌ای از نقاشی‌های دیواری وجود دارد که بستر اجرایی آن بر روی بوم می‌باشد. این نمونه ابتدا بر روی کرباس کشیده شده و سپس بر دیوار نصب می‌شود. به این نقاشی‌ها «دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه» گفته شده است. هدف از این نوشتار نگاهی اجمالی به این نوع دیوارنگاره‌ها در ایران از منظر مکان، قدمت، موضوعات نقاشی، تکنیک اجرا و روش نصب آن‌ها است. به دنبال این هدف، آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی به دلیل داشتن بالاترین حجم از این سبک دیوارنگاره‌ها مورد مطالعه‌ی بیش‌تر قرار گرفته است. این پژوهش، با هدف آشنایی با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران انجام شده و در پی پاسخ به این سؤالات است که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران از نظر موضوع و شیوه‌ی اجرا چه وضعیتی دارند؟ نقوش گیاهی و کتیبه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های آرامگاه شیخ صفی دارای چه ویژگی‌های فرمی و مضمونی هستند و چگونه با کارکرد مذهبی و عرفانی بنا ارتباط پیدا می‌کنند؟ روش تحقیق در این مقاله از نوع کیفی است که به صورت توصیفی_تحلیلی انجام شده و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مشاهده‌ی میدانی از آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی است. این مقاله نشان داد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای را باید همچون متونی فرهنگی و اجتماعی خواند. بدین معنا که هر رنگ، هر نقش و هر کتیبه نه‌تنها بخشی از زیبایی اثر است، بلکه حامل پیامی است که در گفتمان دینی و سیاسی صفوی معنا پیدا می‌کند. بررسی ابعاد ساختاری، زیبایی‌شناختی، نمادشناختی و کارکردی این آثار و نسبت آن‌ها با سیاست فرهنگی صفویان، جایگاه دیوارنگاره‌ها را در تاریخ هنر اسلامی از «تزئینات جانبی» به «عناصر محوری در تولید معنا» ارتقا می‌دهد.

واژگان کلیدی

نقاشی دیواری، دیوارنگاره، بوم‌پارچه، بقعه‌ی شیخ صفی، اردبیل، هنر صفوی.

*مسئول مکاتبات: Hamideh.BaniAhmad@gmail.com

©2025 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

۱. مقدمه

هنر دیوارنگاری، به‌عنوان جزء جدایی‌ناپذیر معماری ایرانی، همواره بستری برای تجلی ذوق هنری و انتقال مفاهیم فرهنگی، مذهبی و اجتماعی بوده است و با گذر زمان، تنوع قابل توجهی در آن ایجاد شده است. این هنر با پدیده‌هایی مانند تزئینات معماری و نقوش تجریدی همراه شده و با روش‌های اجرایی گوناگون مانند فرسک، موزائیک، نقش‌برجسته، کتیبه‌نگاری، آجرکاری، آیینه‌کاری، کاشی‌کاری، گچ‌بری و غیره شناخته می‌شود. در این میان، نوع دیگری از دیوارنگاری وجود دارد که بر روی کرباس کشیده شده و سپس بر دیوار نصب می‌شود و آن را «دیوارنگاری بوم‌پارچه‌ای» می‌نامند که به دلیل ویژگی‌های فنی و اجرایی متفاوت (مانند امکان اجرای اثر در کارگاه و هویت دوگانه میان نقاشی قابل‌حمل و تزئینات وابسته به معماری)، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ هنر ایران دارد.

شیوه‌های اجرای آثار هنری بر بستر کرباس در ایران، از تنوع قابل توجهی برخوردار بوده است. در اغلب موارد، این آثار پس از تکمیل در کارگاه، به محل مورد نظر انتقال یافته و متناسب با ساختار فضایی آن مکان، بر روی دیوار نصب می‌شده‌اند. نحوه‌ی نصب به‌گونه‌ای بوده که در بیشتر مواقع، امکان جداسازی آن‌ها وجود نداشته و همین امر موجب می‌شده که این آثار نه تنها به‌عنوان بخشی از تزئینات معماری تلقی شوند، بلکه به بنا اصالتی مضاعف و ارزش تاریخی ویژه‌ای ببخشند. این نوع دیوارنگاره‌ها در ایران از حیث اجرا و ماهیتی که دارند، کمتر مورد تحقیق و پژوهش قرار گرفته‌اند و جای خالی مطالعات گوناگون درباره‌ی آن‌ها، کاملاً محسوس است. به‌طور نمونه می‌توان در گنبد سلطانیه‌ی زنجان، عالی‌قاپوی اصفهان، آرامگاه شیخ صفی در اردبیل، مسجد ملا اسماعیل یزد، چند کلیسا در اصفهان و شیراز، امامزاده حسین (ع) در قزوین، بقعه‌ی سید حمزه (ع) در تبریز و همچنین مجموعه‌ی سعدآباد تهران شاهد این آثار بود. در سال‌های اخیر، بر روی بعضی از آثار مانند گنبد سلطانیه‌ی زنجان و مسجد ملا اسماعیل یزد، پژوهش‌هایی به صورت تخصصی و بیشتر با رویکرد باستان‌شناسانه صورت گرفته است. در بین آثار به‌جامانده، آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی دارای بیشترین تعداد از این نوع دیوارنگاری است که به سبب مراقبت‌های بیشتر، سالم‌تر مانده است.

در این نوشتار ضمن آشنایی مختصر با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران، آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی از منظر موضوع آثار مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سؤالات اصلی تحقیق از این قرار هستند: دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران از نظر موضوع و شیوه‌ی اجرا چه وضعیتی دارند؟ نقوش گیاهی و کتیبه‌های به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های آرامگاه شیخ صفی دارای چه ویژگی‌های فرمی و مضمونی هستند و چگونه با کارکرد مذهبی و عرفانی بنا ارتباط پیدا می‌کنند؟

پژوهش حاضر، ضمن معرفی مختصر این هنر و برخی نمونه‌هایی که در بناهای ایران کار شده‌اند، تلاشی است در جهت شناساندن اثری با سبک و سیاق ایرانی که این امر مبیّن اهمیت این پژوهش است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش / چارچوب نظری

درباره‌ی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران مطالعات محدودی صورت گرفته است که مهم‌ترین و مرتبط‌ترین آن‌ها، با توجه به موضوع در این بخش مورد اشاره قرار می‌گیرند. مقاله‌ی « Ornamental Motifs of the Marouflage in Sheikh Safi-ad-din Ardabili Tomb with the Ervin Panovsky Iconology Approach» به معنی نقوش تزئینی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی، به همت حمیده سادات بنی‌احمد و پروانه قریب گرکانی (۲۰۲۲)، ضمن بررسی اجمالی این دیوارنگاره‌ها، به‌طور موردی به بررسی دیواره‌ی آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی پرداخته‌است. این پژوهش سعی در بررسی مفهوم و مضامین نقوش تزئینی دیواره‌ها و کتیبه‌های نوشتاری، با تکیه بر نظریه‌ی شمایل‌شناسی پانوفسکی دارد و جهت بررسی محتوای معنایی این آثار و لایه‌های درونی آن‌ها، محتوا را در مقابل فرم مورد تحلیل قرار داده است. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد بنی‌احمد (۱۴۰۱) تحت عنوان آیکونولوژی نقش‌مایه‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی است. تفاوت عمده‌ی مقاله‌ی حاضر با این دو پژوهش، اولاً در رویکرد مطالعه است، چنان‌که در تحقیق پیش رو از شیوه‌ی نشانه‌شناسانه‌ی پانوفسکی استفاده نشده و همین امر جهت‌گیری و مسیر مطالعه را تغییر داده است. ثانیاً تحقیق کنونی، فراتر از نقش‌مایه‌ها، به جنبه‌های دیگری از این آثار هنری نیز پرداخته است.

در مقاله‌ی بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای ایران، حمزوی و همکاران (۱۳۹۴) دیوارنگاره‌های کلیسای وانک، مریم مقدس(س) اصفهان و مریم مقدس (س) تبریز را با توجه به رویکردهای تاریخی آن‌ها، تکنیک اجرا و سایر جزئیات مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران، حمزوی و همکاران (۱۳۹۵) تلاش نموده‌اند دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای را از منظر ساختاری و شیوه‌ی فنیِ

آن‌ها معرفی کنند. همچنین در یک مطالعه‌ی تطبیقی با نام مطالعه‌ی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی دوره‌ی اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی، حمزوی و همکاران (۱۳۹۶) روش ساخت دیوارنگاره‌ها در ایران را با نمونه‌های اروپایی آن مورد مطابقت و نقد و بررسی قرار داده‌اند، اما در مقالات آن‌ها بیشتر به مضامین تصویری و بعضاً مقایسه با اروپا پرداخته شده است و به نقوش تزئینی و نوشتاری اشاره‌ی خاصی نشده است.

در مقاله‌ی بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی ایران از نظر شیوه‌ی اجرا با نگاهی بر منتخبی از آثار اروپا، حمزوی (۱۳۹۸) به بررسی تطبیقی با نمونه‌ی اروپایی پرداخته و به‌طور موردی آن‌ها را از نظر فنی و مشکلات مرمتی که نمونه‌های ایرانی نیز با آن روبرو هستند، مورد توجه قرار داده است. در مقاله‌ی دیگری موسوم به بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی ایران با تکیه بر بازخوانی ویژگی‌های ماهیتی آن در حوزه‌ی نقاشی، حمزوی (۱۴۰۰) سعی کرده به چگونگی و برهان آفرینش هنری این گونه آثار بپردازد و آن‌ها را مورد نقد و بررسی قرار دهد.

در مقاله‌ی بازخوانی جایگاه ارزشی دیوارنگاره‌ها در روند میراث معماری ایران و جهان، پدرام و همکاران (۱۳۹۴) جایگاه ارزشی این آثار را از نظر میراث جهانی بررسی کرده‌اند و ضمن پرداختن به مواردی که برای ثبت یک اثر در میراث جهانی لازم است، به این نتیجه رسیده‌اند که دیوارنگاره‌ها بیشتر مشخصه‌های لازم را دارند و می‌بایست آن‌ها را به جامعه شناساند تا مورد توجه قرار گرفته و امکان ثبت آن‌ها در ردیف آثار جهانی فراهم شود.

۳. روش پژوهش/ مواد و روش‌ها

این نوشتار، از نوع پژوهش کیفی است که به صورت توصیفی_تحلیلی انجام شده و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مشاهده‌ی میدانی از آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی در قالب عکس‌برداری و جدول ارائه شده است. جامعه‌ی موردمطالعه‌ی این پژوهش، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای ایران است که به‌عنوان نمونه و به شیوه‌ی غیرتصادفی، دیوارنگاره‌های تعدادی از بناهای تاریخی ایران از میان‌شان انتخاب شده و مورد واکاوی گرفته‌اند. در این پژوهش، بر بقعه‌ی شیخ صفی الدین اردبیلی، به دلیل دارا بودن بیشترین حجم از این نوع دیوارنگاره، تأکید شده است. در روند این مقاله، ضمن آشنایی با دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه و تفاوت آن‌ها با دیوارنگاره، به ساختار شکل‌گیری بوم‌پارچه‌ها پرداخته می‌شود. نهایتاً دیوارنگاره‌های آرامگاه شیخ صفی از نظر موضوعی مورد بررسی جزئی‌تری قرار گرفته است. از محدودیت‌های اصلی پژوهش می‌توان به کمبود پیشینه پژوهشی درباره‌ی شناخت موضوعی در زمینه نقوش گیاهی و نوشتاری و همچنین کمبود منابع به زبان انگلیسی به دلیل خاص بودن موضوعِ مورد مطالعه، اشاره نمود.

٤. یافته‌ها و بحث

٤-۱. مفاهیم پژوهش

٤-۱-۱. نقاشی دیواری و ویژگی‌های آن

نقاشی دیواری برخلاف نقاشی سه‌پایه‌ای تنها در تعامل میان هنرمند و دنیای شخصی او و نهایتاً سفارش‌دهنده‌ای خاص شکل نمی‌گیرد، بلکه نقاشی دیواری درگیر عوامل فراوانی است که بسیاری از آن‌ها خارج از حیطه‌ی تخصصی هنرمند هستند. به‌طوری که نقاشی دیواری نمی‌تواند در یک فرآیند فردی شکل گیرد، بلکه هویتی پیچیده دارد که نقاشی تنها بخشی از وجه نمایشی آن محسوب می‌گردد.

آن‌چه به نقاشی دیواری هویت می‌بخشد، کشف قابلیت‌های بیانی و تصویری در دیوار و دستیابی به فضایی هارمونیک میان آن‌ها و عناصر و کیفیات بصری فضای حاکم بر دیوار است. بنابراین، نقاشی دیواری بر خلاف نقاشی معاصر، محصول آنی هیجانات درونی و دریافت‌های شخصی هنرمند از دنیای پیرامون خود نیست، بلکه محصول شناخت هنرمند از عوامل و پارامترهایی است که نقاشی دیواری به عنوان هنری چند بعدی به انضمام آن‌ها معنا پیدا می‌کند. به‌طوری که در نگاه هنرمند و مخاطب، قابلیت‌های بیانی و بصری هر یک از این عوامل و پارامترها، در ساختاری هارمونیک میان نقاشی دیواری و مخاطب در معنایی واحد قرار می‌گیرند (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۸۸، ۴۲-۴۱).

نقاشی دیواری باید تابع ویژگی‌های محیط باشد؛ به‌عنوان مثال: متناسب با فرم و ابعاد دیوار و همچنین مواد و مصالح بستر آن باشد، نقش کاربردی دیوار را تغییر ندهد و هماهنگ با فضای محیط باشد. ماندگاری آن باید به تناسب مدت کاربری دیوار، ارزیابی و

پیش‌بینی گردد، شیوه‌ی اجرا با بافت و ساختار زیبایی‌شناسی دیوار متناسب باشد، افق دید و فرهنگ حاکم بر فضای دیوار و درک مخاطب را مد نظر قرار دهد. رعایت این ویژگی‌ها امروزه می‌تواند حتی از منظر زیباشناختی فرهنگی و روانشناختی محیط و اجتماع مورد توجه قرار گیرد.

٤-١-٢. دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه

اصطلاح دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه به نقاشی‌هایی اطلاق شده که بر روی پارچه‌ی کرباس اجرا و سپس به دیوار چسبانده شده‌اند. در برخی از متون کهن فارسی به نقاشی روی کرباس اشاره شده است. از معتبرترین متون در این زمینه، می‌توان شاهنامه‌ی فردوسی و دیوان شعر امیر معزی را نام برد. در یکی از ابیات شاهنامه (فردوسی، ۱۳۶۲، ۲۳۹)، زمین نبرد به کرباس آهارخورده به رنگ خون تشبیه شده است؛

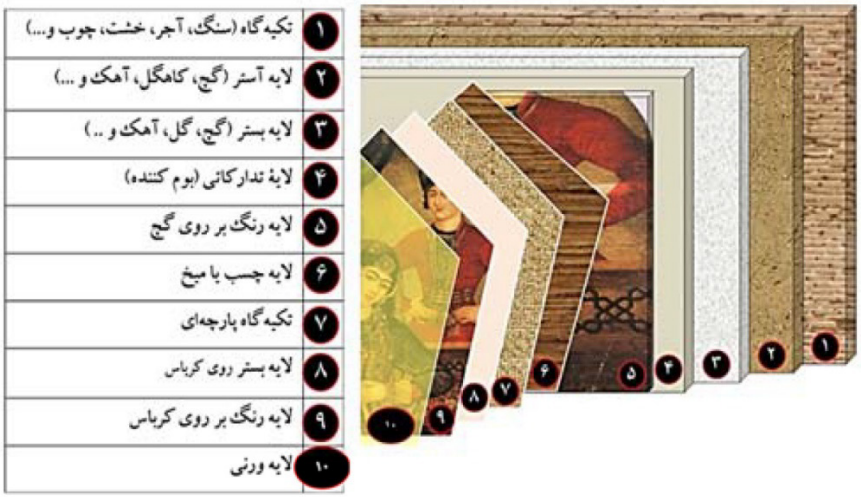
همه بوم شد زیر نعل اندرون چو کرباس آهارداده به خون

دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه شباهتی به فرسک ندارد. در این روش رنگ‌دانه به همراه بَست بر روی کرباس اجرا می‌شود و سپس بر سطح دیوار نصب می‌شود. برای اجرای این روش نقاشی، ابتدا محل مد نظر را مشخص و سطح را صاف می‌کنند تا نقاشی به شکلی صاف بر روی آن نصب شود (Pocobene, 2000, 9). در زبان‌های اروپایی اصطلاح خاصی برای این روش استفاده نشده است. به دلیل این که این شیوه‌ی نقاشی نوعی ماروفلیج (Marouflage) است که دراین نوشتار معادل انگلیسی آن با همین نام عنوان شده است. «روش دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه این امکان را برای هنرمند فراهم می‌کند تا به آسانی نقاشی را در کارگاه کشیده، سپس به محل مورد نظر انتقال دهد و دیگر نیازی نیست که شرایط سخت روی داربست برای نقاشی سقف‌های بلند را تحمل کند» (حمزوی،۱۴۰۰، ۴۶).

٤-١-٣. تفاوت دیوارنگاره با دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه

تفاوت دیوارنگاره با دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه در ساختار تشکیل‌دهنده‌ی آن است. لایه‌های دیوارنگاره عبارتند از: تکیه‌گاه، لایه‌ی آستر، لایه‌ی بستر، لایه‌ی بوم‌کننده، لایه‌ی رنگ و ورنی. لایه‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (شکل ۱) عبارتند از: تکیه‌گاه، لایه‌ی آستر، لایه‌ی بستر، لایه‌ی چسب، تکیه‌گاه پارچه‌ای، لایه‌ی بوم‌کننده، لایه‌ی رنگ و ورنی (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵، ۴۵).

بسترکار دیوارنگاره‌ها، پارچه‌ای از جنس کرباس است. «کرباس duck (Cotton duck) از واژه‌ی فلمنگی (زبان فلاندرز) به‌عنوان پارچه‌ای خشن و کلفت شناخته می‌شد» (فرهنگ، ۱۳۶۶، ۲۰۶) که به خاطر مقاومت در مقابل آب بسیار خواهان داشت. کرباس در اصل برای تولید پارچه‌ی بادبانی و یک بستر عالی برای نقاشی به حساب می‌آمد. نقاشان قبل از کرباس بر روی صفحه‌های چوبی کار می‌کردند که به دلیل ترک‌خوردن و تاب‌برداشتن، کار را مشکل می‌کرد. اما بعد از پی بردن به مقاومت قابل توجه کرباس در برابر تغییرات، این پارچه در زمانی کوتاه به محبوب‌ترین بستر نقاشی در سراسر اروپا بدل شد.



شکل ۱. لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه (حمزوی، ۱۴۰۱، ۴۸).

Figure 1. Layers forming canvas-marouflage murals (Hamzavi, 2022, 48).

هنر کرباس‌بافی در ایران به قبل از دوره‌ی ایلخانی باز می‌گردد. با روی کارآمدن ترکان صفوی و مبادلات تجاری بین ایران و اروپا، پای آثار هنرمندان غربی به ایران باز شد. در نتیجه‌ی مراودات سیاسی و هدایایی که بین دول غرب با ایران رد و بدل می‌شدند، تابلوهایی هم ارسال می‌شدند. به‌عنوان مثال می‌توان به نقاشی‌هایی اشاره کرد که به سفارش تجار ارمنی در کشورهای اروپایی بر روی پارچه نقاشی شده و به کلیساها انتقال یافته‌اند (عمادی، ۱۳۸۵، ۱۷۶). از آن جایی که ایرانیان با هنر کرباس‌بافی آشنایی داشتند، با مشاهده‌ی آثار هنری اروپایی، توجه هنرمندان ایرانی نیز به این شیوه‌ی کار جلب شد.

٤-١-٤. راه‌های تشخیص دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه

برای شناخت ابتدا به دو نکته باید توجه کرد، نکته‌ی اول توجه به لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن که در بخش قبلی بیان شده و نکته‌ی دوم قسمت فنی که با مطالعه به‌وسیله‌ی دستگاه‌های مناسب قابل تشخیص و شناسایی است. این نکات از موارد کلی تشخیص محسوب می‌شوند، اما با دقت در موارد دیگر می‌توان دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه را تشخیص داد، مانند: وجود کیس‌خوردگی روی نقاشی، پیداشدن میخ بر سطح دیوار، وجود ترک در سطح نقاشی که بتوان لایه‌ها را تشخیص داد، دیدن کرباس و در بعضی نقاشی‌ها نصب شیشه بر روی دیوار که به نقاشی چسبیده شده است. اما معتبرترین راه شناسایی علاوه بر استفاده از ابزار فنی و تخصصی، انجام پژوهش میدانی در خصوص این گونه دیوارنگاره‌هاست که از طریق آن می‌توان این آثار را از بقیه تشخیص داد (بنی‌احمد و قریب، ۱۴۰۱، ۲۳).

٤-٢. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران

دیوارنگاری در ایران همواره محور توجه بوده، زیرا «آنچه به نقاشی دیواری هویت می‌دهد، کشف قابلیت‌های بیانی و تصویری در دیوار و دستیابی به فضای هارمونیک میان آن‌ها و عناصر و کیفیات بصری فضای حاکم بر دیوار است» (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۵، ۴۳). در ادامه این نوع دیوارنگاه‌ها در تعدادی از بناهای کشورمان مورد بازخوانی قرار گرفته‌اند.

٤-٢-١. گنبد سلطانیه‌ی زنجان

اولین نمونه‌ی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه مربوط به دوره‌ی ایلخانی، در سلطانیه‌ی زنجان دیده می‌شود (Blair,1987, 66؛ ویور، ۱۳۵۶، ۶۸؛ دلاواله ۱۶۵۸؛ اصلانی، ۱۳۹۱). در بررسی میدانی‌ای که صورت گرفت وضعیت این نقاشی‌ها به وضوح مشهود است. مطالعه بر روی بخشی از آثار موجود، شیوه‌ی اجرای آن را تزئین گچی بر روی کرباس و سپس چسباندن بر روی کاغذ و ساخت بوم و اجرای نقاشی نشان می‌دهد. موضوع نقاشی‌های آن تزئینی است. این آثار با میخ به دیوار نصب شده‌اند. شیوه‌ی اجرا در گنبد سلطانیه مختص همین مکان بوده و مشابه آن دیده نشده است (حمزوی، ۱۳۹۸، ۶۷) (شکل ۲).



شکل ۲. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی گنبد سلطانیه زنجان (حمزوی، ۱۳۹۸ :۶۷)

Figure 2. canvas-marouflage murals of the Soltaniyeh Dome in Zanjan (Hamzavi, 2019:67)

٤-٢-٢. عمارت عالی‌قاپو، تالار اشرف، عمارت هشت‌بهشت، کلیساهای مریم مقدس(س) و وانک اصفهان

دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی این عمارات در اصفهان متعلق به دوره‌ی صفوی هستند. در هشت‌بهشت نقاشی‌های روی کرباس به

دیوار چسبانده شده‌اند (شاردن، ۱۷۳۵، ۱۲۹؛ کمپفر،۱۹۴۰). هشت‌بهشت یکی از بناهایی است که بیش از سی تابلو در آن وجود داشته، اما تمام این نقاشی‌ها از بین رفته‌اند و فقط در گوشه و کنار فضا، شاهد قاب‌های خالی گچی و ادامه‌ی نقاشی‌هایی هستیم که روی دیوار کشیده شده‌اند و اثری از پارچه‌ها نیست. موضوع این نقاشی‌ها بیشتر چهره‌پردازی است.

کلیسای وانک دارای دو دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه در قسمت نمازخانه است که با شیشه روی آن را پوشانده‌اند. این نقاشی‌ها بیشتر با مضامین مذهبی و با سفارش تجار ارمنی به دست هنرمندان اروپایی کشیده شده‌اند.

در مکان‌های دیگر شاهد نگارگری، موضوعات اسطوره‌ای و شخصیت‌های حکومتی هستیم. البته بخشی از این آثار از بین رفته‌اند. این نقاشی‌ها با تکنیک رنگ و روغن بر روی کرباس ترسیم شده و به‌وسیله‌ی میخ و چسب به دیوار وصل شده‌اند. در جاهایی که نیاز به تکمیل نقاشی بوده، مانند سبک دیوارنگاری، نقوش مستقیماً بر روی دیوار اجرا شده‌اند. ظاهراً این شیوه تنها در ایران مشاهده شده است (شکل‌های ۳، ۴، ۵ و ۶).



شکل۳. عمارت عالی‌قاپوی اصفهان (امین الرعایایی، ۱۳۹۸)

Figure 3. Aali Qapu Mansion, Isfahan(Amin al-Roayaei, 2019)



شکل٤. تالار اشرف اصفهان (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵، ۱۳۵)

Figure 4. Ashraf Hall, Isfahan (Hamzavi et al., 2016, 135)



شکل۵. کلیسای مریم مقدس(س) اصفهان(کلیسای مریم مقدس، بی‌تا)

Figure 5. Saint Mary Church (PBUH), Isfahan (Saint Mary Church, n.d)



شکل ٦. عمارت هشت‌بهشت اصفهان (امین الرعایایی، ۱۳۹۷)

Figure 6. Hasht Behesht Mansion, Isfahan(Amin al-Roayaei, 2018)

٤-۲-۳. کاخ گلستان تهران

نقاشی‌های بوم‌پارچه در کاخ گلستان مربوط به دوره‌ی زند و قاجار، با نقوش انسانی و تزئینی هستند. در این مکان علاوه بر چهره‌پردازی شخصیت‌های تاریخی، نقوش گیاهی هم دیده می‌شوند. به فرمان آغامحمدخان قاجار، تعدادی از این نقاشی‌ها از شیراز به تهران منتقل شده و تعدادی هم در تهران کشیده شده‌اند (ذکاء، ۱۳۴۲، ۲۷؛ آژند، ۱۳۸۶، ۷۵). بعدها دیوارنگاره‌های ایوان تخت مرمر را به اتاق نقاشی منتقل کرده‌اند که حدود پانزده دیوارنگاره در آن وجود دارد. این نقاشی‌ها با تکنیک رنگ و روغن بر روی کرباس اجرا شده و به‌وسیله‌ی میخ و چسب به دیوار متصل شده‌اند. به‌واسطه‌ی تمایل قاجاریان به چهره‌نگاری، از این دوره، آثار باارزشی مانند پرتره‌های فتحعلی‌شاه کار مهرعلی نقاش به جا مانده‌اند (شکل ۷).



شکل ۷. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی کاخ گلستان تهران (جندی، بی‌تا)

Figure 7. canvas-marouflage murals of Golestan Palace, Tehran(Jandi, n.d)

٤-۲-٤. مقبره‌ی ملا اسماعیل یزد، امامزاده حسین(ع) قزوین و سید حمزه (ع) تبریز

کتیبه‌های این مکان‌ها مربوط به دوره‌ی قاجار هستند. در بقاء متبرکه، غالباً نقوش از نوع نوشتاری می‌باشند. برای تهیه‌ی این کتیبه‌ها ابتدا جهت روان‌شدن قلم، بر روی کرباس، کاغذ چند لایه چسبانده و سپس خوشنویسی انجام گرفته و بعد به‌وسیله‌ی چسب به دیوار نصب شده است (شکل‌های ۸ و ۹ و ۱۰).



شکل ۸. کتیبه‌ی نوشتاری مقبره‌ی ملااسماعیل یزد (سلیمانی، ۱۳۹۶، ۶۷)

Figure 8. Written Inscription from the tomb of Mullah Ismail in Yazd (Soleimani, 2017, 67)



شکل ۹. کتیبه‌ی نوشتاری امامزاده حسین(ع) قزوین (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵، ۱۳)

Figure 9. Written inscription of Imamzadeh Hussein (AS) in Qazvin (Hamzavi et al., 2016, 13)



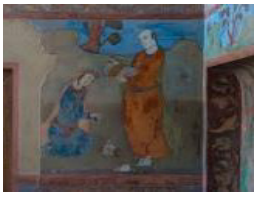
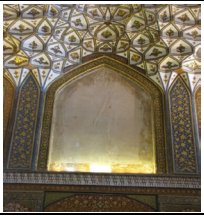
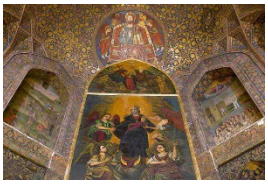
شکل ۱۰. کتیبه‌ی نوشتاری بقعه‌ی سید حمزه (ع) تبریز (حمزوی و همکاران، ۱۳۹۵، ۱۳۸)

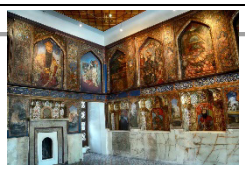
Figure 10. Written inscription of the tomb of Seyyed Hamza (AS) in Tabriz (Hamzavi et al., 2016, 138)

بر اساس نمونه‌هایی از دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی موجود در بناهای ایران که به اختصار معرفی شدند، در جدول ۱، وضعیت و شیوه‌ی اجرای آثار مقایسه شده‌اند.

جدول ۱. وضعیت، شیوه‌ی اجرا و تصویر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی موردمطالعه در بناهای ایران

Table 1. Status, execution method, and image of canvas-marouflage murals studied in Iranian buildings

مکان اثر	وضعیت فعلی‌اثر	تکنیک نقاشی	نحوه اتصال به دیوار با	شیوه اجرا	تصویر اثر
گنبد سلطانیه‌ی زنجان	بخشی موجود	بست آبی	میخ	تزئین گچی قالبی بر روی کرباس بوم‌سازی‌شده، چسباندن کاغذ بر روی آن، بوم‌سازی سطح و اجرای لایه‌های نقاشی	
دیوارهای بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی	اثر موجود	بست آبی	میخ و چسب	نقاشی بر روی کرباس، بریدن کرباس به‌اندازه‌ی موردنیاز	
سقف گنبد بقعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی	اثر موجود	بست آبی	میخ و چسب	چسباندن کاغذ بر روی کرباس، اجرای نقاشی روی کاغذ	
عالی‌قاپوی اصفهان	بخشی موجود و بخشی از بین رفته	رنگ و روغن	میخ و چسب	نقاشی بر روی کرباس و چسباندن به سطح دیوار، تکمیل نقاشی بر روی دیوار	
عمارت هشت‌بهشت اصفهان	بخشی موجود و بخشی از بین رفته	رنگ و روغن	میخ و چسب	نقاشی بر روی کرباس، چسباندن به سطح دیوار، تکمیل نقاشی بر روی دیوار	
تالار اشرف اصفهان	بخشی موجود و بخشی از بین رفته	رنگ و روغن	میخ و چسب	نقاشی بر روی کرباس، چسباندن به سطح دیوار، تکمیل نقاشی بر روی دیوار	
کلیسای حضرت مریم (س) اصفهان	بخشی موجود و بخشی ازبین رفته	رنگ و روغن	میخ و چسب	نقاشی بر روی کرباس، چسباندن به سطح دیوار، تکمیل نقاشی بر روی دیوار	

مکان اثر	وضعیت فعلی‌اثر	تکنیک نقاشی	نحوه اتصال به دیوار با	شیوه اجرا	تصویر اثر
کاخ گلستان تهران	موجود	رنگ و روغن	میخ و چسب	نقاشی روی کرباس، چسباندن به سطح دیوار	
امامزاده حسین (ع) قزوین	موجود	بست آبی	چسب	چسباندن کرباس روی کاغذ (چند لایه)، بوم‌سازی، اجرای کتیبه روی کرباس	
ملااسماعیل یزد	موجود	بست آبی	چسب	چسباندن کرباس روی کاغذ (چند لایه)، بوم‌سازی، اجرای کتیبه روی کرباس	
سید حمزه (ع) تبریز	موجود در اداره‌ی اوقاف تبریز	بست آبی	چسب	چسباندن کرباس روی کاغذ (چند لایه)، بوم‌سازی، اجرای کتیبه روی کرباس	

در مکان‌هایی در ایران مانند کاخ‌ها و کلیساها که از روش دیوارنگاری بوم‌پارچه استفاده کرده‌اند، معمولاً دیوارنگاره‌ها مزین به تصاویر تاریخی و تزیینی می‌باشند، در حالی که در مکان‌های مذهبی، به دلیل پرهیز از تصویرسازی جانوری، غالباً از نقوش تزئینی مانند کتیبه‌ای و نقوش اسلیمی و ختایی استفاده شده است. خطاطان و نقاشان این مکان‌ها معمولاً از افراد بومی بوده‌اند، به همین دلیل اطلاعات دقیقی از آن‌ها در دست نیست. تنها در خصوص برخی از آثاری که به سفارش کلیساها، دیوارنگاره از خارج از کشور وارد شده، نام افرادی ذکر شده است که از دقت چندانی برخوردار نیستند.

٤-٣. مجموعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی

آرامگاه عارف نامدار شیخ صفی‌الدین اردبیلی، جد سلاطین صفویه، در سال ۷۳۵ ه.ق توسط فرزند او، صدرالدین موسی، ساخته شد و شامل مجموعه‌ای از آرامگاه‌های بزرگان صفوی و فضاهای آیینی و عبادی است. این مجموعه در پنجم تیرماه ۱۳۸۹ به‌عنوان یازدهمین اثر ارزشمند تاریخی ایران از سوی یونسکو به ثبت رسید. منزل و خانقاه شیخ‌صفی در همین مکان بوده و بنا بر وصیتش در اتاقی جنب خلوتگاه و حوض‌خانه دفن شده و بر قبر وی بنایی ساخته‌اند (ابن‌بزاز، ۱۳۷۷، ۹۸۶). آن‌چه این آرامگاه را از منظر ویژگی‌های هنری متمایز کرده است، وجود انواع هنرهای خوشنویسی، گچبری، کاشی‌کاری، تذهیب و مانند آن، در نهایت زیبایی است. موزه‌ی تخصصی باستان‌شناسی، موزه‌ی سنگ، کتابخانه‌ی تخصصی بقعه و موزه‌ی چینی‌ها از بخش‌های مختلف این مکان تاریخی هستند (شکل ۱۱).



شکل ۱۱. نمایی کلی از مجموعه‌ی شیخ صفی الدین اردبیلی (پایگاه جهانی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، ۱۴۰۲)
Figure 11. Overview of Sheikh Safi al-Din Ardabili's collection(World Base of Sheikh Safi al-Din Ardabili, 1402)

٤-۳-۱. دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی

آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی جزء معدود بناهایی است که سطوح داخلی آن کاملاً با دیوارنگاره‌ی بوم‌پارچه شامل نقوش اسلیمی، ختایی و نوشتاری پوشیده شده است. در این مکان بیشترین حجم از آثار بوم‌پارچه در ایران که سالم مانده، دیده می‌شود. منابع نشان می‌دهند نقاشی در این بنا روی پارچه اجرا و سپس چسبانده شده است (ویور، ۱۳۵۶: ۱۰۱۱؛ Safavi, 2013: 18). در آرامگاه شیخ‌صفی دو شیوه دیوارنگاره اجرا شده است؛ یک شیوه شامل آثاری است که بر سطح دیوارها وجود دارد و به شیوه‌ی نقاشی‌های تزئینی (نقوش گیاهی) می‌باشد و شیوه‌ی دیگر کتیبه‌ای (خطوط ثلث) است که بر سقف بنا نصب شده است. در اجرای نقوش سقف، ابتدا روی کرباس، کاغذ چسبانده‌اند و سپس نقوش رنگ‌آمیزی شده و در خاتمه بر روی سقف با تکنیک بست آبی[۱] و به‌وسیله‌ی میخ و چسب وصل شده‌اند.

٤-۳-۲. نقوش دیوارنگاره‌های شیخ‌صفی

پیرامون سقف، کتیبه‌های نوشتاری با خط ثلث و آیات سوره‌ی مبارکه‌ی فتح (آیات ۱ تا ۵) وجود دارد که فضای سقف و دیواره‌ها را از یکدیگر جدا می‌کنند. از جمله نقوش مهم این قسمت، طرح شمسه‌ی شانزده‌پر در وسط و هشت عدد ترنج و نیم‌ترنج در اطراف آن است (شکل۱۲). «شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت، تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان که از نام آن پیداست، مفهوم نور را تداعی می‌کند. قرآن کریم نیز یکی از صفات خداوند را نور می‌نامد؛ «الله نورالسموات و الارض» (سوره‌ی نور، آیه‌ی ۶۴). نقش شمسه، تجسم نمادین خورشید به‌عنوان نمادی از سرچشمه‌ی نور و آگاهی در عالم معنا، جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است» Gharib & (Baniahmad. 2022,63). نقش خورشید، دارای مبدأ الهی و منشأ آگاهی است و نمادی از آفتاب و نور معنوی است که از عالم معنا و عالم اعلی صادر شده است.

در هنر اسلامی، شمسه ملهم از نقش مدور خورشید، عموماً با نقوش اسلیمی، ختایی، هندسی، کتیبه و در بعضی موارد با استفاده از نقوش حیوانی مثل ماهی یا پرنده طرح شده است. گاهی شبیه قرص خورشید همراه با پرتوهای کوچک و یا به صورت جمع کثیری از تکرار شعاع‌ها ترسیم شده، به گونه‌ای که کل سطح و یا بخش مرکزی سقف را پوشش داده است، برای مثال می‌توان به نقش شمسهٔ شانزده‌پرِ سقف آرامگاه شیخ صفی اشاره کرد که پرتوهای خورشید در محیط آن کاملاً نمایان هستند.

درباره‌ی مفهوم نمادین عدد هشت که هم در تقسیم‌بندی سقف و هم در نقوش گیاهی دیواره‌ها به چشم می‌خورد، باید گفت، «این تقسیم‌بندی از چرخش دو مربع در هم پدید آمده است. در اسلام مفهوم درب به صُوَر متفاوت بیان شده است؛ مانند هشت درِ بهشت، که در عرفان درِ هشتم، درِ توبه و درِ همیشه‌باز محسوب می‌شود. نگاه فلاسفه و عرفا در عین مکمل‌بودن، اندکی تفاوت دارد. آن‌ها معتقدند، این شکل از تداخلِ دو مربع بدین معناست که مربع اول نمادی از چهار عنصر طبیعت (آب، باد، آتش و خاک) بوده و مربع دیگر چهار جهت جغرافیایی (شمال، جنوب، شرق و غرب) را نشان می‌دهد و ستاره‌ی موجود را حاصل امتزاج عناصر و جهات

بر روی همدیگر می‌دانند. از سویی چنین می‌توان پنداشت که چهار عنصر اصلی زمینی و صور آسمانی و روحانی بر روی همدیگر گردونه‌ی زمان را پدید آورده‌اند» (امامی، ۱۳۸۱، ۶۳).



شکل ۱۲. داخل گنبد الله الله و نقاشی‌های بوم‌پارچه‌ی آرامگاه شیخ صفی (خسروی، ۱۴۰۴)

Figure 12. Inside the Allah Allah Dome and the Canvas-Marouflage Murals of Sheikh Safi's tomb(khosravi, 2025)

بر روی دیوارهای آرامگاه شاهد نقوش گیاهی از نوع نقوش ختایی و اسلیمی هستیم که شامل گل‌های اناری، پروانه‌ای، شش‌پر، پنج‌پر و گل‌های چهارپر ترکیبی یا مربع هستند. همچنین غنچه‌های باز و بسته و انواع برگ‌ها که همگی الهام‌گرفته از طبیعت می‌باشند و فضای خالی بین گل‌ها را پر کرده‌اند. این نقاشی‌ها کار نقاشان گمنامی هستند که اطلاعات دقیقی از آن‌ها ذکر نشده است. «این نقوش با یک راپورت‌بندی یک دوم افقی (این اصطلاح یک نوع تقسیم‌بندی است که در طراحیِ پارچه به کار می‌رود) نقاشی شده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، دیواره به هشت قسمت تقسیم شده است. این هشت قسمت دارای یک بخش خارجی و یک بخش داخلی هستند. نقوش بخش‌های داخلی و خارجی با یکدیگر متفاوت هستند، اما در همگی از یک نوع راپورت‌بندی استفاده شده است (Gharib & Baniahmad. 2022, 64) (شکل ۱۳).

اگر دیواره را به بخش داخلی و خارجی تقسیم کنیم، نقوشی که در بیرون تقسیم‌بندی قرار گرفته‌اند (شکل ۱۳ سمت راست)، بیشتر به رنگ‌های قرمز اخرایی، سرمه‌ای، زرد و بنفش روشن هستند که با رنگ طلایی قلم‌گیری شده‌اند. رنگ طلایی به تنهایی جلوه‌ی خاصی به این طرح‌ها بخشیده و تداعی‌کننده‌ی خطوط طلایی در هنر تذهیب می‌باشد. در این قسمت همان‌طور که در تصویر نشان داده شده، یک گل مرکزی به‌مثابه گل اناری چندپر شبیه خورشیدی در وسط شروع شده و در چهار جهت نقاشی، تصویرِ گل شاه‌عباسی ترسیم شده است. مابین این فضاها خطوط ساده‌ی اسلیمی وجود دارد که لابه‌لای آن‌ها را گل‌های ختایی پروانه‌ای، شش‌پر و پنج‌پر تکمیل کرده‌اند. در چهار جهت این شکل، هشت وجهی قرمز اخرایی قرار دارد که شامل گل‌های شش‌پر، پروانه‌ای و غنچه می‌باشد و بین آن‌ها، چهاروجهی سرمه‌ای قرار گرفته است. این سه ترکیب در طول دیواره تکرار شده‌اند.

در بخش داخلی (شکل ۱۳ سمت چپ) استفاده از رنگ‌های قهوه‌ای، عنابی، سرمه‌ای، صدری و طلایی به چشم می‌خورد. این نقوش نیز همانند بخش بیرونی، بیشتر به صورت خطوط ساده‌ی اسلیمی هستند که گل‌های ختایی، فضاهای خالی آن‌ها را پرکرده‌اند. ترکیب‌بندی این نقاشی‌ها هم به صورت راپورت‌بندی یک دوم افقی هستند که در طول دیواره تکرار شده‌اند. در تصویر یک طرح مرکزی قرار گرفته که دو گل هشت‌پر و دو گل شش‌پر در آن ترسیم شده است. از طرفین و از قسمت بالا و پایین یک گل چهارترکیبی کشیده شده که در مرکز یک ستاره‌ی هشت‌پر قرار دارد و سپس طرح‌ها تکرار شده‌اند.



الف-A ب–B

شکل ۱۳. دیوارنگاره‌ی گنبد بقعه‌ی شیخ صفی الدین اردبیلی؛ الف) در تصویر سمت راست تقسیم‌بندی هشت‌تایی دیواره‌ی قسمت بیرونی و ب) در تصویر سمت چپ قسمت داخلی دیده می‌شود

Figure 13. Mural of the dome of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili. A. The image on the right shows the eight-part division of the outer wall, B. The image on the left shows the inner wall.

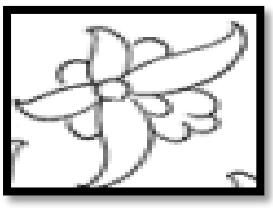
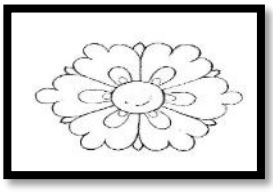
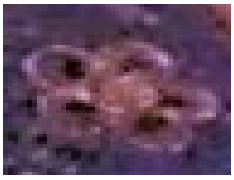
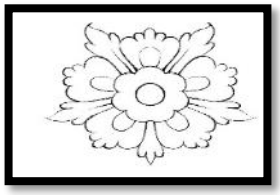
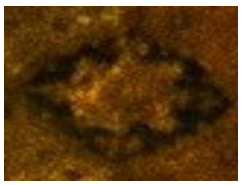
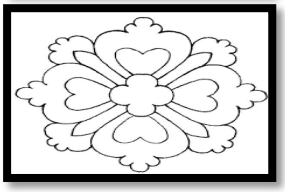
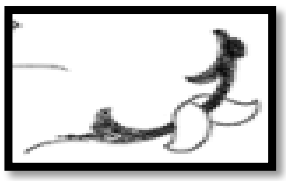
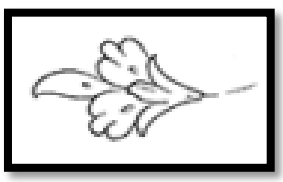
همان‌طور که به نماد هشت اشاره شد، تقسیم‌بندی‌های پنج‌تایی هم دارای مفهوم نمادینی در هنر اسلامی می‌باشند. در دیواره گل‌های هشت‌پر و پنج‌پر بسیاری تعبیه شده است. «در راستای مفهوم عدد پنج، ابتدا آن را با حواس پنچگانه مرتبط می‌دانند. اما در بین مسلمانان این عدد از معنا و مفهوم ویژه‌ای برخوردار است. به‌عنوان مثال، مسلمانان پنج نوبت نماز روزانه دارند، ستون دین اسلام (شهادتین، نماز، روزه، زکات و حج)[۲] و همین‌طور احکام دین اسلام (واجب، مستحب، مباح، مکروه و حرام) به پنج دسته تقسیم شده‌اند. اخوان الصفا درباره‌ی عدد پنج و اهمیت آن بر این باورند که این عدد نه به جهت پنج‌تن و اصول پنج‌گانه‌ی دین، بلکه به خاطر پنج پیامبر اولوالعزم (نوح، ابراهیم، موسی، عیسی و محمد علیهم السلام) مهم می‌باشد» (شمیل، ۱۳۸۸، ۱۳۱–۱۲۷)

نقوش اسلیمی و ختایی به‌واسطه‌ی قرارگرفتن برروی بندهای چرخنده، سمبل زایش مدام هستند؛ یعنی از هر دو سوی درون و بیرون، در حال زایش هستند. حرکت این نقوش حرکتی پیش‌رونده است؛ یعنی خاصیت دینامیکی دارند و نگاه بیننده، یک لحظه بر روی آن‌ها ثابت نمی‌ماند. نقوش دیواره‌ی آرامگاه که از این قاعده جدا نیستند، الگویی زاینده دارند که با حرکت گردانِ خود قابلیت نفوذ به همه‌ی نقاط دیواره را دارند. نقوش اسلیمی و ختایی از مدل گیاهی ریزومی پیروی می‌کنند؛ یعنی برخلاف شکل درخت که سیر رشد عمودی دارد، حرکتی افقی و زایش‌گر به اطراف دارند. نقوش گیاهی بر خلاف نقوش هندسی، نه آن‌چنان سرسختانه به بیانِ یک نقش هندسی می‌پردازند و نه به سانِ نوشتار در کتیبه‌ها، درصدد بیان یک فراز عقیدتی هستند. نقوش هندسی محصول حساب‌گری محض‌اند، در حالی که نقوش گیاهی چنین خصوصیاتی ندارند و میل رهایی و قالب‌شکنی در آن‌ها که نمادی از حرکت، پویایی و زندگی است، فرح‌بخش بوده و مخاطبان را به وجد می‌آورد (موسوی، ۱۳۹۸، ۶۵).

نکته‌ی مهم در خصوص نقوش اسلیمی و ختایی خاصیت زایش و رویش آن‌ها می‌باشد، به‌طوری که در حرکت خطوط، چشم در یک نقطه ثابت نمی‌ماند و مدام در حال پیشروی به نقاط بالایی و در نهایت، یکی‌شدن با محور مرکزی زیرگنبد می‌باشد، که در نهایت به شمسه‌ی زیبای زیر گنبد ختم می‌شود. اگرچه این نقوش به صورت بالقوه این استعداد را دارند که از هر طرف رویش و زایش داشته و حس بی‌کرانگی وجود را به بیننده انتقال دهند.

جدول۲. نقوش به‌کاررفته در نقاشی‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای آرامگاه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی

Table 2. Motifs used in the canvas-marouflage murals paintings of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili

نام	شکل اصلی	نقش ختایی	توضیحات
گل			شامل گل اناری، پروانه‌ای و انواع چندپر می‌باشد که همه به نوعی از طبیعت گرفته شده‌اند
			پروانه‌ای
			شش پر
			پنج پر
			چهار پر ترکیبی یا مربع
غنچه			غنچه که عامل تحول و تنوع نقوش می‌گردد از دو قسمت غنچه و گلبرگ تشکیل می‌شود.
			

نام	شکل اصلی	نقش ختایی	توضیحات
برگ		 	درطبیعت انواع و اقسام برگ‌ها در اندازه‌های کوچک و بزرگ وجود دارد که در طراحی‌سنتی نیز به همان گونه می‌باشد و به صورت تکی و چندتایی استفاده می‌شود

مطالعه‌ی رنگ در هنرهای ایرانی اسلامی را می‌توان به‌مثابه تحلیل یک متن فرهنگی و هنری تلقی کرد که مخاطب را به سوی مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادین هدایت می‌کند؛ نشانه‌هایی که در بستر عرفان اسلامی تکوین یافته‌اند. رنگ در این آثار نه صرفاً عنصری بصری، بلکه حامل دلالت‌های معنایی است که به مفاهیم متافیزیکی و عرفانی اشاره دارد و ریشه در سنت‌های فرهنگی و معرفتی ایران دارد. در این چارچوب، رنگ‌ها به‌منزله‌ی نشانه‌های رمزی عمل می‌کنند که فهم و تفسیر آن‌ها مستلزم شناخت نظام نشانه‌شناختی خاصی است که در زبان رمزی هنر ایرانی اسلامی تجلی یافته است. هنرمند نقاش با بهره‌گیری از رنگ، به بازنمایی حقیقت عالم مثال می‌پردازد و از طریق آن می‌کوشد تا پرده‌های مراتب وجود را، که هر یک با رنگی خاص مشخص شده‌اند، کنار زند. این فرایند هنری، در نهایت، به تابش نور معرفت و حقیقت بر اثر هنری منجر می‌شود؛ نوری که از منظر عرفانی، نماد تجلی بی‌پایان حقیقت مطلق است.

رنگ سفید به جهت هم‌نشینی در کنار همه‌ی رنگ‌ها، نماد وجود و متحدکننده‌ی رنگ‌ها است. فروتر از همه‌ی رنگ‌ها، سیاه قرار دارد که نماد لاشیئیت است، البته معنای نمادین دیگری هم دارد؛ معنای عدم‌وجود یا ذات الهی. دو رنگ سبز و سرخ به خاطر مکمل بودن‌شان وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند، قصد به تصویر کشیدن منازل معنوی جهان قدسی عالم مثال را دارند. رنگ سرخ، مانند سیاه، دارای نوعی سمبولیسم دوگانه است، از یک رو بیانگر خشم، غضب و رنگ شیاطین است و از سوی دیگر رنگ خون و سمبلی برای تجدید حیات. رنگ سبز نماینده‌ی آب است. سبز از دو رنگ زرد و آبی تشکیل می‌شود؛ زرد نشانه‌ی هواست و گرمی، زرد روشن یا طلایی نشانه‌ی خورشید عقل ایمان و خیر است و آبی نشانه‌ی نفس اماره و سردی، نشانه‌ی حقیقت، خرد، صداقت، پرهیزکاری و صلح است. به‌کارگیری رنگ طلایی در نقاشی‌ها نشانه‌ی نور خورشید و روشنایی است (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۱۳۹۷، ۱۰-۱۲).

در بررسی و آنالیز مواد کتیبه‌های کاغذی و پارچه‌ای کتیبه گنبد الله، مشخص شده که جنس پارچه از پنبه، تاب نخ به صورت z، نوع بافت به صورت تافته است. رنگدانه‌های طلایی، زرد، لاجورد، سفید_طلایی، به همراه پرکننده‌ی سفید سرب بوده است. بست‌ها آبی می‌باشند (سلیمانی و شیشه‌بری، ۱۳۹۶، ۶۸).

در جدول ۲ نقوش به‌کاررفته در نقاشی‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای آرامگاه شیخ‌صفی، دسته‌بندی و معرفی شده‌اند. به دلیل ممنوعیت عکس‌برداری و تاریکی محیط داخلی بقعه و نورهای موضعی پنجره‌ها کیفیت تصاویر پایین بوده و نقوش به صورت گرافیکی بازآفرینی شده‌اند.

٤-٤. بحث و تحلیل

تحلیل دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای مجموعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، تنها در سطح یک عنصر هنری باقی نمی‌ماند، بلکه در لایه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوره‌ی صفوی معنا می‌یابد. این آثار، همانند سایر عناصر هنرهای صناعی اسلامی، نه محصولی صرفاً زیباشناختی، بلکه حامل دلالت‌های نمادین و معرفت‌شناسانه‌اند. آن‌چه این مجموعه را ویژه می‌سازد، جایگاه آن در پیوند میان صوفی‌گری اولیه‌ی خاندان صفوی و سیاست رسمی دولت مرکزی است. بنابراین، بررسی بوم‌پارچه‌های موجود در این مجموعه، علاوه بر شناخت ویژگی‌های فنی و زیبایی‌شناختی، ما را به لایه‌های عمیق‌تری از معنا و کارکرد هدایت می‌کند. در ادامه، تحلیل‌ها در چهار سطح ساختاری، زیبایی‌شناختی، نمادشناختی و کارکردی ارائه می‌شوند.

از نظر ساختاری، مواد اولیه‌ی این پارچه‌ها اغلب شامل مواد مرغوبی هستند که در تار و پود به‌کاررفته و جلوه‌ای فاخر و سلطنتی به آثار بخشیده است. چنین استفاده‌ای از مواد ارزشمند، نه تنها جنبه‌ی تزئینی داشته، بلکه نشانگر تقدس مکان و پیوند آن با دستگاه حکومتی است. ساختار متقارن و نظم ریتمیک در تکرار نقوش، انسجامی بصری پدید آورده که در هم‌سویی با معماری مجموعه، تجربه‌ای قدسی برای زائر ایجاد می‌کرده است. این موضوع نشان می‌دهد که دولت صفوی با درک اهمیت این مکان در مشروعیت‌بخشی سیاسی و مذهبی، سرمایه‌گذاری خاصی در هنرهای سنتی مرتبط با آن انجام داده است.

زیبایی‌شناسی بوم‌پارچه‌ها در مجموعه‌ی شیخ صفی، بیش از هر چیز در انتخاب رنگ‌ها و نقش‌ها و نحوه‌ی ترکیب آن‌ها تجلی یافته که در بخش پیشین به آن‌ها اشاره گردید. از نظر ترکیب‌بندی، استفاده از تقارن محوری و تکرار نقش‌مایه‌ها، فضایی منظم و آرامش‌بخش ایجاد کرده است. نقوش گیاهی و هندسی در قالب شبکه‌هایی به‌هم‌پیوسته تکرار می‌شوند که مخاطب را به درک مفاهیم وحدت و هماهنگی کیهانی هدایت می‌کنند. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که طراحی این پارچه‌ها نه حاصل ذوق فردی، بلکه محصول یک دستگاه فکری و زیبایی‌شناختی نظام‌مند بوده است. باید توجه داشت که زیبایی‌شناسی در این‌جا صرفاً به لذت بصری محدود نمی‌شود. بلکه در خدمت تجربه‌ی عرفانی زائر است؛ به گونه‌ای که رنگ‌ها و نقوش، فضای معنوی را تشدید و نگاه بیننده را از ظواهر دنیوی به حقیقت قدسی رهنمون می‌سازند.

نمادشناسی در بوم‌پارچه‌های شیخ صفی نقشی بنیادین دارد. هر یک از عناصر تصویری و نوشتاری، حامل پیامی خاص است که در پیوند با عرفان و تشیع معنا می‌یابد. اسلیمی‌ها و ختایی‌ها نماد باغ بهشت‌اند. استفاده از اشکالی مانند شمسه، ترنج و چندضلعی‌ها نشان‌دهنده‌ی نظم کیهانی و نور الهی است. شمسه به‌عنوان نماد خورشید، در سنت اسلامی و ایرانی همواره دلالت بر تجلی نور الهی داشته است. بسیاری از این پارچه‌ها مزین به آیات قرآن و اذکار متبرکند. آیاتی نظیر «الله نور السماوات و الارض» نه‌تنها به قداست مکان می‌افزایند، بلکه هویت شیعی مجموعه را تثبیت می‌کنند. انتخاب خط ثلث یا نسخ نیز به شکوه و رسمیت این پیام‌ها افزوده است. در مجموع، این نمادها بوم‌پارچه‌ها را به متنی بصری تبدیل کرده‌اند که مخاطب می‌تواند آن را همچون یک کتاب بخواند؛ کتابی که پیام‌های عرفانی، الهی و سیاسی را هم‌زمان انتقال می‌دهد.

کارکرد دیوارنگاره‌ها در مجموعه‌ی شیخ صفی چندلایه و چندمنظوره بوده است. از لحاظ کارکرد آیینی، به فضا معنای قدسی می‌بخشیده‌اند. از منظر کارکرد هویتی، بازتاب‌دهنده‌ی هویت شیعی و صوفی صفویان بوده‌اند. از آن‌جا که صفویان ریشه در طریقت صوفیانه داشتند، استفاده از نمادهای عرفانی در کنار عناصر شیعی، هویت دوگانه‌ای را نمایش می‌داد که در خدمت مشروعیت سیاسی قرار می‌گرفت. از دیدگاه کارکرد رسانه‌ای، در عصر صفوی که رسانه‌های امروزی وجود نداشتند، منسوجات و هنرهای بصری به‌مثابه رسانه‌ای عمل می‌کردند که پیام‌های اعتقادی و سیاسی را به مخاطب منتقل می‌ساختند. از لحاظ کارکرد فضاسازانه، چینش نقوش در بخش‌های مختلف مجموعه، به‌گونه‌ای بود که نگاه زائر را هدایت می‌کرد؛ از ورود به مجموعه تا رسیدن به مضجع و سپس سوق‌دادن نگاه زائر به فضای زیر گنبد. این هدایت بصری، تجربه‌ی زیارت را به مسیری معنوی و عرفانی تبدیل می‌کرد.

آن‌چه از این تحلیل‌ها به دست می‌آید، این است که بوم‌پارچه‌های مجموعه‌ی شیخ صفی، نه صرفاً عناصر تزئینی، بلکه ارکان اصلی در معماری قدسی و سیاست فرهنگی صفویان بوده‌اند. ساختار فنی پیشرفته، زیبایی‌شناسی حساب‌شده، نمادپردازی عمیق و کارکردهای چندلایه، همگی نشان می‌دهند که این آثار بخشی جدایی‌ناپذیر از گفتمان دینی و سیاسی عصر صفوی‌اند. بررسی این ابعاد، فهمی تازه از جایگاه هنرهای صناعی در فرهنگ ایرانی اسلامی ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای خود نوعی «متن فرهنگی» بوده‌اند که باید همچون یک اثر مکتوب خوانده و تفسیر شوند.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با مرور دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای ایران و تمرکز بر این نوع از دیوارنگاره‌ها در مجموعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی کوشید تا ابعاد ساختاری، زیبایی‌شناختی، نمادشناختی و کارکردی این آثار را بررسی کند و نسبت آن‌ها را با سیاست فرهنگی صفویان تبیین نماید. در این بخش، ضمن جمع‌بندی یافته‌ها، به بیان دلالت‌های فرهنگی اجتماعی نتایج پرداخته می‌شود تا پاسخ سؤالات تحقیق، عینیت یابند. جهت شناخت بهتر دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه به دو بخش باید توجه کرد، بخش اول موضوعات فنی و بخش دوم، مفاهیم اثر. بخش فنی به‌وسیله‌ی مطالعه و با استفاده از ابزار و دستگاه قابل شناسایی و بررسی است. از این منظر، تلاش شد مهم‌ترین بناهایی که در ایران دارای دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای هستند، مرور شوند. اما در بخش مفاهیم اثر، بهتر است به ادراک، زیبایی‌شناسی و مخاطب توجه شود. در فرهنگ بصری در مورد این که چگونه یک اثر هنری در بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی خاص خود عمل خواهد کرد، تأکید می‌شود. فرهنگ بصری بیشتر برجنبه‌ها و معنای فرهنگی تصاویر و آثار هنری تکیه دارد.

یافته‌های این پژوهش نشان داد که بوم‌پارچه‌های مجموعه‌ی شیخ صفی را می‌توان متونی بصری دانست که در آن‌ها معنا و فرم درهم‌تنیده‌اند. از نظر ساختاری، استفاده از مواد ارزشمند، نشانگر تقدس مکان و پیوند آن با دستگاه حکومتی است. این ساختار پیشرفته نه‌تنها به زیبایی اثر می‌افزود، بلکه دلالتی آشکار بر جایگاه قدسی و سیاسی مجموعه داشت.

از نظر زیبایی‌شناختی، نظم رنگ‌ها و ترکیب‌بندی متقارن نقوش، فضایی قدسی و آرامش‌بخش خلق کرده که با تجربه‌ی عرفانی زائران هماهنگ بوده است. نقش گل‌ها در کنار برگ‌های متعدد آمده‌اند و تکمیل‌کنندهٔ یکدیگر هستند. نقش طرح‌های اسلیمی در کنار انبوه گل‌های ختایی قابل مشاهده است. هنرمند نقاش در دوره‌ی صفوی با استفاده از تمامی تجربیاتی که داشت، توانست هنر سنتی و معاصر زمان خود را به ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی‌هایی برساند که در آن‌ها تقارن و ایستایی عناصر عمودی، افقی و منحنی مشهود باشند. همچنین تسلط بر برخی رنگ‌ها از جمله قرمز و طلایی در کنار یکدیگر حس خلاقیت و توانایی هنرمند را چندین برابر نشان می‌دهد و نظامی از دلالت‌ها را پدید آورده است.

از نظر نمادشناختی، نقوش و کتیبه‌ها بیانگر لایه‌های عمیق معنوی و شیعی‌اند. نقش شمسه به‌عنوان تجلی نور الهی و کتیبه‌هایی با آیات قرآن و اذکار متبرک، همگی نشان‌دهنده‌ی حضور پررنگ باورهای دینی و عرفانی در این آثار هستند. این نمادپردازی به بوم‌پارچه‌ها نقشی فراتر از تزئین بخشیده و آن‌ها را به متونی حامل پیام بدل کرده است.

از نظر کارکردی، دیوارنگاره‌ها نه‌تنها جنبه تزئینی داشتند، بلکه در مناسک مذهبی، بازنمایی هویت شیعی و صوفی و انتقال پیام‌های سیاسی و فرهنگی نیز نقش ایفا می‌کردند. به این ترتیب، آن‌ها رسانه‌ای تصویری بودند که در عصر خود، پیام‌های حکومتی و مذهبی را به شیوه‌ای هنرمندانه و ماندگار منتقل می‌کردند.

آنچه این پژوهش را از مطالعات پیشین متمایز می‌سازد، رویکرد چندلایه‌ی آن است. در حالی که اغلب تحقیقات قبلی صرفاً به جنبه‌های فنی و تکنیکی پرداخته بودند، این مقاله نشان داد که دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای را باید همچون متونی فرهنگی و اجتماعی خواند. بدین معنا که هر رنگ، هر نقش و هر کتیبه نه تنها بخشی از زیبایی اثر است، بلکه حامل پیامی است که در گفتمان دینی و سیاسی صفوی معنا پیدا می‌کند. این نگاه تازه، ارزش پژوهش حاضر را دوچندان می‌کند، زیرا جایگاه دیوارنگاره‌ها را در تاریخ هنر اسلامی از «تزئینات جانبی» به «عناصر محوری در تولید معنا» ارتقا می‌دهد. در نتیجه، پارچه‌های شیخ صفی نه‌تنها شاهدی بر مهارت هنرمندان صفوی، بلکه سندی بر سیاست فرهنگی حکومت و هویت شیعی آن محسوب می‌شوند.

دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ای مجموعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، فراتر از یک اثر هنری، متونی فرهنگی و اجتماعی هستند که نه‌تنها زیبایی بصری دارند، بلکه حامل پیام‌های دینی، سیاسی و عرفانی‌اند. آن‌ها رسانه‌هایی قدرتمند در خدمت دولت صفوی بوده‌اند که به تثبیت مشروعیت مذهبی و سیاسی یاری رسانده‌اند. به بیان دیگر، این آثار، سندی زنده از پیوند میان هنر، دین و سیاست در ایران عصر صفوی‌اند. مطالعه‌ی دقیق و لایه‌مند آن‌ها، دریچه‌ای تازه به فهم نقش هنرهای صناعی در شکل‌دهی به فرهنگ و هویت ایرانی اسلامی می‌گشاید. پژوهش حاضر کوشید تا با بازخوانی این متون بصری، سهم این نوع از دیوارنگاره‌ها را در تاریخ هنر اسلامی بازتعریف کند و نشان دهد که هنرهای صناعی، همانند معماری و نگارگری، توانسته در قلب گفتمان سیاسی و دینی عصر صفوی جای گیرد.

مشارکت نویسندگان: حمیده سادات بنی‌احمد، نویسنده‌ی مسئول، مفهوم‌سازی، مدیریت داده‌ها، بخش عمده‌ای از تحقیق و بررسی و نگارش پیش‌نویس اصلی را برعهده داشته است. محمد خراسانی زاده نیز ضمن مشارکت در موارد فوق، در روش‌شناسی، نظارت، اعتبارسنجی، نوشتن بخشی از متن و ویرایش آن نقش داشته است.

تأمین مالی: این پژوهش هیچ بودجه‌ی خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

دسترسی به داده ها و مواد: مجموعه داده‌های مورداستفاده و تحلیل‌شده در طول پژوهش حاضر از طریق درخواست منطقی از نویسنده‌ی مسئول قابل دسترسی هستند.

پی نوشت

۱. منظور از بَست، چسب‌هایی هستند که برای گیرایی هرچه بیشتر با رنگ مخلوط می‌شوند. در آرامگاه شیخ صفی، از بست آبی (صمغ و کتیرا) استفاده شده است.

۲. البته اصول دین نزد مسلمانان شیعه پنج مورد شامل توحید، نبوت، معاد، عدل و امامت است و آن‌چه در این‌جا قید شده، بخشی از فروع دین است که تعداد و عناوین آن متفاوت هستند، اما عین متن ارجاعی ذکر شده است.

References

منابع

Ajhand, Yaqoob (2007), Painters of the Qajar Period, Golestan Honar, Volume 3, Number 3, 74-81. [in Persian]

Amin al-Roayaei, Morteza. (2019, September 13). Ali Qapu Palace. IRNA. Irna.ir/photo/83474780.

Saint Mary Church. (n.d). iTourismA. iTourisma.com/Place/saint-mary-church.

Amin al-Roayaei, Morteza. (2019, January 18). Soldier. IRNA. irna.ir/news/3666996.

Aslani, Hesam, Emami, Seyed Mohammad Amin, Salehi Kakhki, Ahmad (2012), Technology of Plaster Decorations in Iranian Architecture during the Islamic Era, PhD Thesis in Restoration of Historical and Cultural Objects, Faculty of Restoration, Isfahan University of Art. [in Persian]

Bani-Ahmad, Hamideh Sadat. Gharib Gerkani, Parvaneh (1401). Iconology of the Motifs of the Canvas Murals of the Tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, Master's Thesis, Pars University of Art and Architecture, Tehran. [in Persian]

Blair, S. S. (1987). The Epigraphic Program the Tomb of Uljaytu at Sultaniyya: Meaning in Mongol Architecture. Islamic Art, 2, 43-96.

Boston public library (2014). The Sargent Murals at the Boston Public Library (History, Interpretation, Restoration), http://sargentmurals.bpl.org/site/index.html, 30/10/2014.

Bucher, Ward (1996). Dictionary of Building Preservation. New York, John Wiley & Sons 285.

Dellavalle, Pietro (2011), The Travelogue of Pietro Dellavalle. Translated by: Shojaeddin Shafa. Fifth edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Emadi, Mohammad Reza (2006), Factors influencing traditional murals from the European style in historical monuments in the city of Isfahan, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, No. 44 and 45, 165-181. [in Persian]

Emami, Saber. (2003). Symbol, simile, differences, and similarities. Second Edition. Tehran: Soure Mehr Publications .

Farhang, Parviz (1987), Material Culture of the Iranian Foundry Society. Tehran: Erfan. [in Persian]

Ferdowsi, Abolghasem (1983). Shahnameh of Ferdowsi, third edition, Tehran: Javidan. [in Persian]

Gharib Garakani, Parvaneh, Baniahmad, S.Hamideh (2022). Ornamental motifs of the marouflage in Sheikh Safi al-Din Ardabili tomb with the Ervin Panovsky. International Journal of applied arts studies (IJAPAS) 7(1) 49-64

Hamzavi Yaser (2022), The study of canvas-marouflaged murals Conservation and restoration criteria in Iran. mmi 2022; 12 (30), 45-56. http://dx.doi.org/10.52547/mmi.580.14000629 [in Persian]

Hamzavi, Yaser (2019), A study of Iranian canvas murals in terms of execution style with a look at a selection of European works, Islamic Industrial Arts, No. 2, 65-75. http://dx.doi.org/10.52547/jic.4.1.65 [in Persian]

Hamzavi, Yaser (2021), A study of Iranian canvas murals based on the reinterpretation of their essential characteristics in the field of painting, Sociology of Art and Literature, Volume 13, Number 2, Fall and Winter, 78-39. https://doi.org/10.22059/jsal.2022.325744.666039 [in Persian]

Hamzavi, Yaser, Vatandoost, Rasoul, Ahmadi, Hossein (2015), Study of Canvas Murals in Iranian Churches (Case Study: Vank and Maryam Church in Isfahan, Maryam Church in Tabriz), Iranological Research, No. 2, 17-32. [in Persian]

Hamzavi, Yaser, Vatandoost, Rasoul, Ahmadi, Hossein (2016), Study and understanding the nature of canvas murals as a special method of Iranian Islamic architectural decorations, Islamic Architecture Research, No. 13, 130-148. [in Persian]

Hamzavi, Yaser, Vatandoost, Rasoul, Ahmadi, Hossein (2017), A study of canvas murals of the Islamic period in Iran and a selection of works from European countries, Art Research, No. 13, 43-57. [in Persian]

Harris, C. M. 2006. Dictionary of Architecture and Construction, 4th edition, New York, McGraw-Hill Companies Inc 617.

Hill, Derek, Graber, Oleg (1996). Translator: Mehrdad Vahdati, Islamic Architecture and Decoration. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Hosseini, Seyyed Hashem (2011), Decorative and Conceptual Use of Shamsa Pattern in Sheikh Safi al-Din Ardabili's Collection, Islamic Art Studies, No. 14, 24-7. [in Persian]

Ibn Bazar, Tawakul ibn Ismail (1997), Safwa al-Safa, translated by Gholamreza Tabatabaei Majd, Tehran: Zaryab Publications. [in Persian]

Jandi, Attila. (n.d). Golestan Palace. Dreamstime. dreamstime.com/golestan-former-residence-qajar-sultans-golestan-palace-teheran-iran-image131675289.

Kaempfer, Engelbert (1984), Kaempfer's Travelogue. Translated by Kikavous Jahandari. Third edition, Tehran: Kharazmi Publications. [in Persian]

Kafshchian Moghadam, Asghar (2006), How to organize a mural? Visual Arts, No. 25, 42-49. [in Persian]

Kamarei, Mohammad Reza (2010). History of Iranian Painting. Tehran: Mashq Honar. [in Persian]

Khosravi, Somayyeh. (2025, April 9). Threads. threads.com/@khosravi.naghashi/post/DIOv4xpNndd/media.

Moradkhani, Ali, Atighechi, Nasrin (2018), Semiotic interpretation of color from a juridical perspective in Iranian-Islamic painting, Visual Arts Guide, New Edition, No. 1, 5-21. [in Persian]

Moss, Mathew 1994. Caring for Old Master Paintings – Their Preservation and Conservation. Italy, Irish Academic Press107.

Mousavi, M., bolkhari ghehi, H. and mousavi, S. R. (2021). Recognizing the religious foundations of Islimi motifs based on the lived experience of traditional artists. Theology of Art, No. 18, 53-88. [in Persian]

Mousavi Gilani, Seyed Razi (2011), The Wisdom of Art: Art from the Perspective of Tradition and Modernity. Qom: Islamic Research Center of the Iranian Broadcasting Corporation. [in Persian]

Osborne, Harold (1975). The Oxford Companion to Art, New York, Oxford University Press.

Pakbaz, roein. (2004). Iranian painting from ancient times to the present day. Simin & Zari Publications, Tehran.

Pedram, Behnam, JabalAmely, Abdullah, Hosseini, Behshad (2015), Rereading the value of murals in the process of registering the architectural heritage of Iran and the world, Restoration and Architecture of Iran, Issue 7, 140-89. [in Persian]

Pocobene, Gianfranco (2000). Resurrecting John Singer Sargent's Triumph of Religion: Issues and Considerations for Future Conservation. The Conservation of Heritage Interiors, Canadian Conservation Institute, 9-16

Safavi, H. (2013). A Hermeneutic Approach to the Tomb Tower of Sheikh Safi al-Din Ardabili's Shrine Ensemble and Khānqāh. Journal of Transcendent Philosophy, Editor Seyed G. Safavi SOAS, University of London, London Academy of Iranian Studies, UK, pp. 7- 32

Schimmel, Anne Marie (2009). The Secret of Numbers, translated by Tofiqi, Fatima. Qom: University of Religions and Sects. [in Persian]

Soleimani, Parvin, Shishebari, Tahereh (2017), Identification of canvas materials with paper backing from the Molla Esmaeil Mosque of Yazd, Archaeological Research, No. 3, 65-76. [in Persian]

The Holy Quran. Surahs of Noor and Fath. [in Persian]

Weaver, M. A. (1977), Preliminary Study on the Conservation Issues of Five Historical Monuments: 1- Sheikh Safi al-Din Ardebili Castle, 2- Qorveh Grand Mosque, 3- Vakil Mosque, Shiraz, 4- Khan Mosque, Shiraz, 5- New Mosque, Shiraz, translated by Keramatollah Afsar. Tehran: National Organization for the Preservation of Antiquities of Iran. [in Persian]

Zaka, Yahya (1963), The Marble Throne Porch. Art and People, Volume 7, 27-35. [in Persian]

World Base of Sheikh Safi al-Din Ardabili. (2023, June 4). YJC. yjc.ir/fa/news/8449243.

ابن‌بزار، توکل بن اسماعیل (۱۳۷۶). صفوه الصفا، ترجمه‌ی غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: نشر زریاب.

اصلانی، حسام، امامی، سید محمد امین، صالحی کاخکی، احمد (۱۳۹۱). فن‌شناسی آرایه‌های گچی در معماری ایران دوران اسلامی، رساله‌ی دکتری مرمت اشیای تاریخی و فرهنگی، دانشکده‌ی مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.

امامی، صابر (۱۳۸۱). نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). نقاشان دورهٔ قاجار، گلستان هنر، دوره‌ی ۳، شماره۳، ۸۱-۷۴.

بنی‌احمد، حمیده سادات. قریب گرکانی، پروانه (۱۴۰۱). آیکونولوژی نقش‌مایه‌های دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر و معماری پارس، تهران.

پدرام، بهنام، جبل‌عاملی، عبدالله، حسینی، بهشاد (۱۳۹۴). بازخوانی جایگاه ارزشی دیوارنگاره‌ها در روند ثبت میراث معماری ایران و جهان، مرمت و معماری ایران، شماره‌ی هفتم، ۱۴۰-۸۹.

حسینی، سید هاشم (۱۳۹۰). کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه‌ی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، مطالعات هنر اسلامی، شماره‌ی ۱۴، ۷-۲۴.

حمزوی، یاسر (۱۳۹۸). بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی ایران از نظر شیوه‌ی اجرا با نگاهی بر منتخبی از آثار اروپا، هنرهای صناعی اسلامی، شماره‌ی ۲، ۷۵-۶۵. http://dx.doi.org/10.52547/jic.4.1.65

حمزوی، یاسر (۱۴۰۱). معیارهای حفاظت و مرمت دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در ایران، مرمت و معماری ایران. شماره‌ی ۳۰، ۵۶-۴۵. http://dx.doi.org/10.52547/mmi.580.14000629

حمزوی، یاسر (۱۴۰۰). بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه ایران با تکیه بر بازخوانی ویژگی‌های ماهیتی آن در حوزه‌ی نقاشی، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره‌ی ۱۳، شماره ۲، پاییز و زمستان، ۷۸-۳۹. https://doi.org/10.22059/jsal.2022.325744.666039

حمزوی، یاسر، وطن‌دوست، رسول، احمدی، حسین (۱۳۹۶). مطالعه‌ی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه‌ی دوره‌ی اسلامی در ایران و منتخبی از آثار کشورهای اروپایی، پژوهش هنر، شماره‌ی سیزدهم، ۵۷-۴۳.

حمزوی، یاسر، وطن‌دوست، رسول، احمدی، حسین (۱۳۹۴). بررسی دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه در کلیساهای ایران (مطالعه‌ی موردی: کلیسای وانک و مریم اصفهان، کلیسای مریم تبریز)، پژوهش‌های ایرانشناسی، شماره‌ی ۲، ۳۲-۱۷.

حمزوی، یاسر، وطن‌دوست، رسول، احمدی، حسین (۱۳۹۵)، بررسی و شناخت ماهیت دیوارنگارهای بوم‌پارچه به‌عنوان شیوه‌ای خاص از آرایه‌های معماری اسلامی ایران، پژوهش‌های معماری اسلامی، شماره‌ی ۱۳، ۱۴۸-۱۳۰.

دلاواله، پیترو (۱۳۹۰). سفرنامه‌ی پیترو دلاواله. ترجمه‌ی شجاع‌الدین شفا. چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۲). ایوان تخت مرمر. هنر و مردم، دوره‌ی ۷، ۳۵-۲۷.
سلیمانی، پروین، شیشه‌بری، طاهره (۱۳۹۶). شناسایی مواد بوم‌پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد، پژوهش باستان‌سنجی، شماره‌ی ۳، ۷۶-۶۵.
شیمل، آنه ماری (۱۳۸۸). راز اعداد، ترجمه‌ی توفیقی، فاطمه. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
عمادی، محمدرضا (۱۳۸۵). عوامل تأثیرپذیری دیوارنگاره‌های سنتی از شیوه‌ی اروپایی در بناهای تاریخی در شهر اصفهان، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره‌ی ۴۴ و ۴۵، ۱۸۱-۱۶۵.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۲). شاهنامه‌ی فردوسی، چاپ سوم، تهران: جاویدان.
فرهنگ، پرویز (۱۳۶۶). فرهنگ مواد جامعه‌ی ریخته‌گران ایران. تهران: عرفان.
قرآن کریم. سوره‌های نور و فتح.
کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۵). چگونه یک نقاشی دیواری را ساماندهی کنیم؟ هنرهای تجسمی، شماره‌ی ۲۵، ۴۹-۴۲.
کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). سفرنامه‌ی کمپفر. ترجمه‌ی کیکاووس جهانداری. چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
کمره‌ای، محمدرضا (۱۳۸۹). تاریخ هنر نقاشی ایران. تهران: مشق هنر.
مرادخانی، علی، عتیقه‌چی، نسرین (۱۳۹۷). تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی اسلامی، رهپویه‌ی هنرهای تجسمی، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۱، ۲۱-۵.
موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰). حکمت هنر: هنر از منظر سنت و مدرنیته. قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.
موسوی، محسن، بلخاری قهی، حسن، موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۸). بازشناخت مبانی حکمی نقوش اسلیمی بر اساس تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی، الهیات هنر، شماره‌ی ۱۸، ۵۳-۸۸.
ویور، ام. ای. (۱۳۵۶). بررسی مقدماتی درباره‌ی مسائل حفاظتی پنج بنای تاریخی ۱- قلعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی ۲- مسجد جامع قروه ۳- مسجد وکیل شیراز ۴- مسجد خان شیراز ۵- مسجد نو شیراز، ترجمه‌ی کرامت‌الله افسر. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
هیل، درک، گرابر، اولگ (۱۳۷۵). معماری و تزئینات اسلامی. ترجمه‌ی مهرداد وحدتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.