Received: 2024/08/9
Accepted: 2025/02/13

Cultural-Religious Functions of the Representation of Paradise in Persian Carpets-Gardens in the Safavid Era (Using the Principle of Identity in Art)

Maryam MotafakkerAzad[1]
Reza Rafiei Rad[2]

Abstract

The Persian carpet and its motifs have had a direct connection with religious concepts and have always been studied in the context of symbols and allegories, which have generally referred to its symbolic, decorative, and representative aspects. As it has been interpreted before and after Islam as a reference to Firdaws (derived from Peiri-De'e-Zeh) and the Quranic descriptions of the lush gardens of Paradise. Although throughout history, industrial arts, as folk and especially court arts, have always been associated with religion and politics, in the context of carpets, this relationship became a special interaction in the Safavid era (especially in the early period) that was unprecedented in the previous era. The question is, what was the specific function of the garden carpet during the Safavid era? The present study is qualitative and, using the descriptive-historical-analytical method and the Panofsky method, describes, analyzes, and interprets the carpet with religious themes such as the concept of the eternal garden of paradise and the elements in it. Then, after referring to the historical documents of this period, as well as the history of paradise-making in history, and concepts such as the actuality of paradise, the correspondence of worldly gardens with paradise in the Quran, and the position of religion in the carpets of this period were examined. The results of the present study show that the concept of paradise in the carpets of this period is linked to the religious belief of the Safavids; especially due to the importance of the Safavid court in the spread of Shiite religion, the presence of the Safavid king, the "place of paradise," and the "shadow of God," who transformed the place into paradise, corresponded to the actuality of paradise and the possibility of this transformation in the Quran. Therefore, all the spatial and temporal components, including the gold-woven garments, the houris and the slaves, the thrones made of jewels, and other heavenly elements that had a religious appearance, lacked the main element of the garden without the presence of the carpet. Therefore, considering the valuable examples of Safavid carpets that wonderfully depicted the Garden of Paradise, they were laid on the floor of the royal hall so that anyone who stepped on them could perceive the religious achievement of the Safavid government in person, next to the king, in the "paradise of place." In this way, the carpet, under the identity of the image with the real object, was used not in the role of an associator or a representative, but rather as a transmitter of the Paradise of the Throne, as a carpet of the Sultan's court and as a medium of the present life in the Garden of Paradise.

Keywords: Safavid era, Iranian carpet, Iranian garden, Paradise in the Quran, the actuality of Paradise

1. Assistant Professor, Faculty Member, Carpet Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. m.motafakker@tabriziu.ac.ir
2. PhD in Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author). r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

How to Cite This Article: MotafakkerAzad, Maryam; Rafiei Rad, Reza (2025). "Cultural-Religious Functions of the Representation of Paradise in Persian Carpets-Gardens in the Safavid Era (Using the Principle of Identity in Art)". *Golestan– e Honar*. 9(28): PP 5-23.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹
تاریخ پذیرش:۱۴۰۳/۱۱/۱۳

کارکردهای فرهنگی ـ دینی بازنمایی بهشت برین در فرش- باغ ایرانی در عصر صفوی (با استفاده از قاعدهٔ این‌همانی در هنر)

مریم متفکرآزاد[۱]
رضا رفیعی راد[۲]

چکیده

فرش ایرانی و نقش‌مایه‌های آن، ارتباطی مستقیم با مفاهیم دینی داشته و همواره در بستر نماد و تمثیل مورد پژوهش قرار گرفته‌اند که عموماً به جنبه‌های رمزی، تزئین‌گرایانه و بازنماکنندهٔ آن اشاره شده است. چنان‌که آن را در پیش از اسلام و پس از اسلام ارجاعی به فردوس (مشتق از پئیری-دئه زه) و توصیفات قرآنی باغ‌های سرسبز بهشت تفسیر کرده‌اند. اگرچه در طول تاریخ هنرهای صناعی، به‌عنوان هنرهایی مردمی و به‌ویژه درباری همواره با دیانت و سیاست مرتبط بوده‌اند، اما در زمینهٔ فرش، این رابطه در عصر صفوی (خصوصاً در اوایل دوره)، به تعامل ویژه‌ای بدل شد که در دوران پیش از آن بی‌سابقه بود. سؤال این است که کارکرد ویژهٔ فرش باغی در دوران صفوی چه بود؟ پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و با استفاده از روش توصیفی- تاریخی- تحلیلی و با بهره‌گیری از روش پانوفسکی، به توصیف، تحلیل و تفسیر فرش با مضامین دینی چون مفهوم باغ بهشت ازلی و عناصر موجود در آن پرداخته‌است. سپس بعد از اشاره به اسناد تاریخی این دوره و نیز سابقهٔ بهشت‌سازی در تاریخ و مفاهیمی چون فعلیت بهشت، انطباق باغ‌های دنیایی با بهشت در قرآن و جایگاه دین در فرش‌های این دوران بررسی شد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مفهوم بهشت در فرش‌های این دوران با اعتقاد دینی صفویان پیوند دارد؛ به‌ویژه به‌دلیل اهمیت دربار صفوی در رواج مذهب تشیع حضور شاه «جنت‌مکان» و «سایهٔ‌خدا»ی صفوی، که مکان را به بهشت مستحیل نموده، با فعلیت بهشت و امکانیت این استحاله در قرآن، انطباق داشته است. از این رو تمامی مؤلفه‌های مکانی و زمانی از جمله جامه‌های زربفت، حوری و غلمان و تخت‌های ساخته‌شده از جواهر و دیگر عناصر بهشتی، که نمود دینی داشتند، بدون حضور فرش فاقد عنصر اصلی باغ بود. بنابراین با توجه به نمونه‌های ارزشمند فرش‌های صفوی که به نحو شگرفی، باغ بهشت را به تصویر می‌آورد، بر کف‌پوش تالار شاهی مفروش می‌شد تا هر آنکس که بر آن قدم می‌گذارد، در جوار شاه «جنت مکان» دستاورد دینی حکومت صفوی را به عینه ادراک نماید. به این صورت، فرش تحت این‌همانی تصویر با ابژه‌ی واقعی، نه در نقش تداعی‌گر و یا بازنمایی‌کننده، بلکه نازل‌کنندهٔ بهشت عرش، به فرش بارگاه سلطان و واسطهٔ اکنون‌زیستی در باغ بهشت به کار گرفته می‌شد.

کلیدواژه‌ها: عصر صفوی، فرش ایرانی، باغ ایرانی، بهشت در قرآن، فعلیت بهشت

۱. استادیار، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران. m.motafakker@tabriziu.ac.ir
۲. دکتری هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول). r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

ارجاع به مقاله: متفکر آزاد، مریم؛ رفیعی راد، رضا (۱۴۰۳). « کارکردهای فرهنگی ـ دینی بازنمایی بهشت برین در فرش- باغ ایرانی در عصر صفوی (با استفاده از قاعدهٔ این‌همانی در هنر)». *گلستان هنر*، ۹(۲۸): صص ۵ – ۲۳.

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

۱. مقدمه

هنر ایرانی، در دو مرحلهٔ تاریخی پیش و پس از اسلام، دو ساخت کلان تمدنی را تجربه نموده که تأثیر آن بر هنرها نیز به تفاوت‌ها در فرم و مضمون آن‌ها منجر شد. فرش به‌عنوان یک هنر صناعی- دینی نیز از این قاعده مستثنی نبود. در دوران هخامنشی، مانند حجاری‌ها و دیگر هنرها با نیازهای انسانی آن دوره نظیر قدرت، شجاعت، پرستش، شکار و نظایر آنها هماهنگ بوده که فرش پازیریک گواه بر این مدعاست (پوینده،۱۳۸۷: ۱۲). از دورهٔ اشکانی اگرچه نمونه‌ای به دست نیامده اما فرضیاتی دربارهٔ فرش معبد کنگاور وجود دارد و در دوران ساسانی، فرش کالایی نفیس بوده و بار معنایی تشخص و تجمل را نیز در خود داشته است (فریه،۱۳۷٤: ۱۱۹). از قرون اولیه هجری (۱ تا اواخر قرن ۵) هیچ دست‌باف گره‌داری به‌جا نمانده که بتوان از آنچه مورخان توصیف کرده‌اند نمونه‌ای به دست داد، لیکن تمامی شواهد حکایت بر وجود قالی‌بافی در ایران دارد (ژوله،۱۳۹۲: ۱۳) که در کتاب‌هایی نظیر *حدودالعالم* (تالیف ۳۷۲ه.ق) اسناد آن آورده شده است. اما هنرهای صناعی در عصر صفوی، فصل نوینی را آغاز نمودند که تحت دو نگرش جدید مذهب تشیع، احیای هویت ملی، با آزادی در تصویر کردن طبیعت و انسان، جایگشت زبان فارسی به‌جای عربی، و سبکی و فراخی اسلیمی‌ها همراه شد (پوپ، ۱۳۷۸، ج۱: ٦۰۹) و نفیس‌ترین قالی‌های جهان، تحت حمایت شاه اسماعیل اول، شاه تهماسب و شاه عباس اول بافته شدند که غالباً با ساختار باغ‌های ایرانی- که در زندگی و شعر ایرانیان نقشی مهمی داشته ـ هماهنگ بوده‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲۹۳). تقریباً همهٔ قالی‌های ایرانی، به شیوه‌ای زنده، مفهوم باغ را بیان کرده (پوپ،۱۳۸۷: ۱۱٦۸) و به آرکی‌تایپی گرانقدر نزد ایرانیان اشاره دارند (شایگان،۱۳۸۳: ۸٤) که در طرح‌های باغی، قاب قابی، لچک و ترنج و دیگر انواع طرح‌ها با استفاده از نقش‌مایه‌های تجریدی چون گل نیلوفر آبی، اسلیمی‌ها، ختائی‌ها و مانند آنها با عناصر تصویری انسانی، جانوری و گیاهی به شکل‌های مختلف ارائه شده‌اند. چونان‌که عناصری نظیر درخت، طاووس، ماهی و طرح باغی، تداعی‌گر حضور در فضای امن الهی است که در نقش‌مایه‌هایی مانند گرفت‌وگیر بیان شده (وندشعاری و همکار، ۱۳۸۵: ۵۵). به این‌ترتیب اگرچه رابطهٔ میان فرش و باغ بهشت، از همان عهد باستان در فرش ایرانی وجود داشته و مورد پژوهش قرار گرفته، اما ماهیت این رابطه در عهد صفوی، تحت دو بن‌مایهٔ قدرتمند تمدنی گرایشات شیعی و هویت ایرانی، متن صریح قرآن به‌عنوان رمز کل، متفاوت با ماقبل آن است. ممانعت سلاطین صفوی از مشارکت اصناف در تولید فرش و عمومی شدن آن در اوایل این دوره، فعالیت مستقیم شاه صفوی در طراحی و بافت فرش، حمایت بی‌شائبه از فرشبافان و تقاضای فراوان درباریان به ابتیاع آن، مواردی است که تحقیق دربارهٔ نگرش به رابطهٔ میان فرش و بهشت برین در این دوره را ضرورت می‌بخشد. تحلیل‌هایی قابل توجه با رویکردهای مختلفی مانند نمادگرایی، تداعی معانی، بازنمایی و تحلیل گفتمان و نظایر آنها برای شناسایی ماهیت این رابطه صورت گرفته، اما پیچیدگی‌های موجود در این باره، نظریات

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

دیگری را نیز مطالبه می‌کند. در این پژوهش بناست پس از مرحله تفسیر در روش پانوفسکی، و سپس مرور سابقهٔ بهشت‌سازی در طول تاریخ، مسائلی نظیر فعلیت بهشت و اکنون‌زیستی در آن و رابطهٔ باغ‌های زمینی و بهشت در قرآن مطرح شود که با توجه به جایگاه دینی- سیاسی دربار صفوی تبیین گردد. و سپس تحت نظریه این‌همانی تصویر و ابژهٔ واقعی در تاریخ هنر تحلیل و بررسی صورت گیرد، تا به این سؤال که کارکرد فرهنگی ـ دینی فرش و تأثیر آن بر مضمون و نقش‌مایه‌های بهشت ازلی، در دوران صفوی (اوایل دوره) چه بوده است؟

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی در زمینهٔ فرش انجام شده که برخی از آنها جنبه‌های نمادین و یا اسطوره‌ای را در فرش ایرانی مورد بررسی قرار داده‌اند. مانند پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سعیده معصومی، در سال ۱۳۹٤ با عنوان «بازتاب نمادین و اسطوره‌ای بهشت در قالی ایران دورهٔ صفوی»، همچنین مقاله‌ای با عنوان «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایانه معماری و فرش ایران» نوشتهٔ چیت‌سازیان در سال ۱۳۸۸، که به بررسی جایگاه باغ و پردیس در طراحی فرش ایران و مقایسه نقشه و طرح باغ‌ها و فرش‌های باغی پرداخته شده است. نیز می‌توان به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد افسانه میرکی باصری در سال ۱۳۹۷ با عنوان «جایگاه اسطوره گئوسپنت در فرهنگ ایرانی و هنر فرش»، که تحلیل محتوایی را بر نقش‌نگاره‌های یافت‌شدهٔ اسطوره گئوسپنت، متعلق به دوره زمانی پیش ازتاریخ تا دوره معاصرارائه نموده، اشاره کرد. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمدحسین خالقی در سال ۱۳۹۱، با عنوان «رویکرد اسطوره‌کاوانه نقش‌مایه شیر در فرش ایران از هخامنشیان تا آخر دورهٔ قاجار» و نیز پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد بصیرت ثابتی در سال ۱۳۹۲ با عنوان «تأثیر اسطورهٔ فرنگ بر فرش قاجار با رویکرد سراسطوره»، با بررسی در دنیای متنی قالی مشاهیر لوئی چهاردهم به‌عنوان سراسطورهٔ قدرت در منظومهٔ اسطوره‌ای درون‌متن معرفی شده و با مهاجرت به جامعهٔ ایرانی و بررسی در یک نظام گفتمانی برون‌متنی تبدیل به حلقهٔ اسطوره‌ای قدرت با کلان اسطورهٔ ناپلئون شد و با مجموع حلقه‌های زن فرنگ، شهر فرنگ و...، منظومهٔ اسطوره‌ای فرنگ را در کنار دو منظومهٔ اسطوره‌ای دیگر به‌وجود آورد.

برخی دیگر از پژوهش‌ها به بررسی رابطهٔ باغ ایرانی و فرش پرداخته‌اند. مانند پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد زمانی در سال ۱۳۹۲ با عنوان «بررسی تطبیقی میان باغ ایرانی و فرش (باغی) ایرانی» (با رویکرد معناشناسانه و توصیفی، به تحلیل چند جانبهٔ مضامین باغ و فرش، گستره و ژرفای خیال ایرانی در رابطه با بهشت (آرمان) و باغ و فرش که محیط‌های قابل تغییر وی بوده‌اند، را معرفی و مشخص می‌کند. همچنین پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فریبا عباسی در سال ۱۳۸۸ با عنوان «بررسی تجلی باورها در طراحی فرش با نقش باغ» به این نتیجه رسید که طرح باغ‌های ایرانی با طرح فرش‌های باغی دارای رابطه است و مضمون هر دو ریشه در تفکرات فلسفی و معنوی ایرانیان دارد. نیز رسالهٔ دکتری بیژن اربابی در سال ۱۳۹۵ با عنوان گفتمان باغ ایرانی و تأثیر آن بر فرش دورهٔ صفوی و قاجار، که یافته‌های آن نشان می‌دهد

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

نگرش و تفکری تعیین‌کننده و نظم‌دهنده در حوزهٔ فرهنگی صفویان تحت عنوان گفتمان باغ و به‌ویژه تسلط این گفتمان بر فرش صفوی است و همچنین سلطه گفتمان باغ بر فرش‌های دورهٔ قاجاری، بر خلاف سلطهٔ گفتمان مدرنیته در فضای فرهنگی قاجار، پایدار بوده است.

همچنین پژوهش‌های چندی وجود دارند که فرش ایرانی را با بهره‌گیری از رویکردهای تطبیقی فرش با حوزه‌های نگارگری، معماری و دیگر رشته‌های هنرهای صناعی و نیز رویکردهای نشانه‌شناسی و غیره مورد بررسی قرار داده‌اند. اما همچنان، موضوع پژوهش حاضر، ضرورت و قابلیت تحقیق دارد. چرا که قالی دوران صفویه را از منظر رویکردی خاص یعنی شمایل‌شناسی مورد مطالعه و تحلیل قرار داده؛ لذا با دیدی هنری- تاریخی به‌طور جامع و خاص مؤلفه‌های دینی تأثیرگذار به قالی‌های صفوی با مضمون بهشت ازلی پرداخته است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از روش تحلیل سه‌گانه پانوفسکی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی به انجام رسیده و قلمرو پژوهش از نظر زمانی منحصر به دوران پس از اسلام تا پایان صفوی و از نظر مکانی منحصر به تمدن ایران است. در رویکرد مطالعات تصویری پانوفسکی، دو عامل شمایل‌نگاری[۱] و شمایل‌شناسی[۲] از یکدیگر تفکیک شده‌اند به نحوی‌که شمایل‌نگاری همان توصیف تصویر (موضوع و محتوای تصویر، چه چیزی در اثر ترسیم شده است) و شمایل‌شناسی به تبیین تصویر(چرا این اثر خلق شده است، به بررسی تاریخ فرهنگی و پیش‌زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و موتیف‌ها پرداخته است) می‌پردازد. در نظامی که پانوفسکی ارائه می‌دهد روش شمایل‌نگاری شامل گردآوری، طبقه‌بندی و تحلیل دیتاهایی است که در بررسی‌ها از اثر هنری حاصل گشته و بعد از آن شمایل‌شناسی، شامل تفاسیری جامع و فراگیری است که به درک افکار و ارزش‌های فرهنگی اثر براساس یافته‌ها و اطلاعاتی که در مرحله قبل به‌دست آمده، می‌پردازد. در روش تحلیل پانوفسکی سه سطح ادراکی از تاریخ هنر وجود دارد. سطح ادراکی فرمالیستی که به درک فرم محض، سطح ادراکی موضوع با همان شمایل‌شناسی و سطح ادراکی معنای ذاتی که تاریخ، تکنیک و فرهنگی، به سطوح ادراکی اثر وارد می‌شود (Lavin,1995: 6). برای حل مسئلهٔ اصلی پژوهش و پاسخ به سؤالات در پژوهش حاضر، ابتدا مطابق سه مرحله به شرح زیر، به بررسی فرش‌هایی که در قلمرو زمانی پژوهش قرار دارند پرداخته و سپس نتایج بیان خواهد شد:

۱. در مرحلهٔ اول که توصیف پیشاشمایل‌نگارانه[۳] نام دارد به تبیین صور محسوس آثار مانند خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره پرداخته خواهد شد (Hasenmuller, 1978: 293). این مرحله صرفاً محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه هاست (عبدی، ۱۳۹۰: ٤٩). این مرحله خود به دو بخش تقسیم می‌شود: در بخش معانی عینی، فارغ از احساسی که به اثر هنری ممکن است وجود داشته باشد، به توصیف آن پرداخته و در بخش معانی بیانی، به بیان احساسات و عواطفی

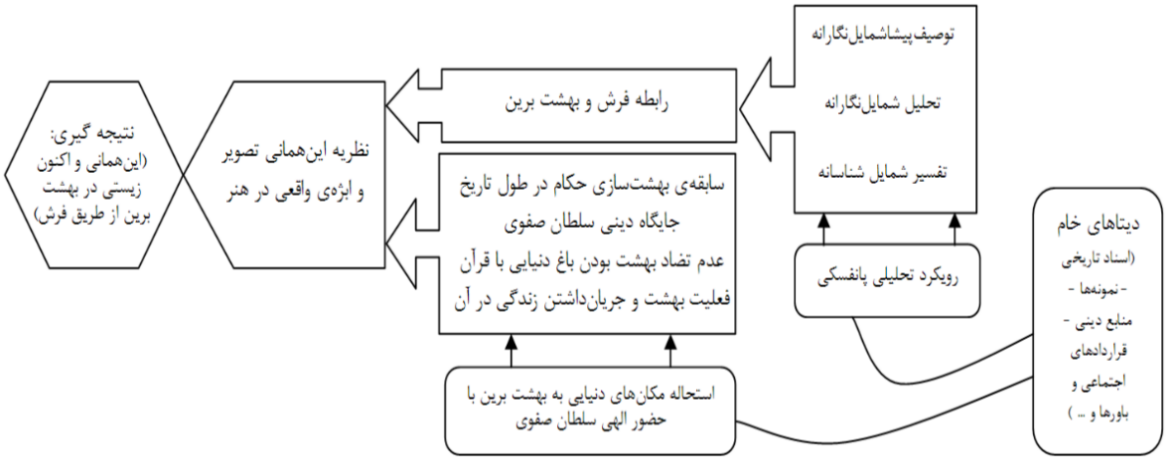
[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

که یک اثر ممکن است برانگیزاند، پرداخته خواهد شد (نصری،۱۳۹۲: ۱۲).

۲. در مرحلهٔ دوم یا همان تحلیل شمایل‌نگارانه، به استخراج معنای ابژه‌های داخلی اثر که برخلاف مرحله قبل، به شکلی بی‌واسطه معنای خود را نشان نمی‌دهند، پرداخته خواهد شد. در این مرحله، معنای این ابژه‌ها، از طریق فهم قراردادهای معنایی یک سنت، و شناسایی قواعد و قوانین قراردادی حاکم بر اثر، به تبیین معانی قراردادی می‌پردازد. در تحلیل آیکونوگرافی، هدف ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری است (اسدی و بلخاری، ۱۳۹۳: ۳۹).

۳. در مرحله سوم، یا تفسیر شمایل‌شناسانه، امور ابژکیتو جستجو نمی‌شود زیرا تصاویر در این مرحله، ارزش سمبلیک بسیار بالایی برخوردارند (Panofsky, 1955: 38-50) چنان‌که به این مرحله معنای واقعی یا محتوای واقعی می‌گوید. درک این ارزش‌های نمادین که گاه برای خود هنرمند ناآگاهانه است، شمایل‌شناسی در معنی اخص به‌شمار می‌رود (رفیع‌فر و ملک، ۱۳۹۲: ۹). اهمیت دیدگاه پانوفسکی، در ترتیب و توالی و ترکیب این مراحل است. مثلاً در قرن هفده میلادی، دو مرحله تحلیل و ترکیب، به صورت امر سلسله مراتبی فهمیده نمی‌شد. اما پانوفسکی آنها را سلسله مراتبی در نظر گرفت تا نظام معرفت‌شناختی‌اش، پوزیتیویستی و ابژکتیو صرف نباشد (Shin, 1990: 21). این مرحله مبتنی بر درک سندیت و یا دلالت ذاتی و درونی اثر و به عبارت دیگر محتوای آن می‌باشد. این محتوای نهایی چیزی است که سوژه ناخواسته و بی‌خبر، آن را به‌واسطه رفتار خاص خود در مقابل جهان و اصول حاکم بر آن برملا می‌کند. بدین‌ترتیب تفسیر یک اثر هنری در این مرحله تا سطح یک تفسیر فلسفی و یا سطح یک بینش مذهبی بالا می‌رود و حتی از آگاهی که خود آفریننده اثر نسبت بدان دارد فراتر می‌رود. چرا که او به آنچه نشان می‌دهد وقوف دارد اما به آنچه برملا می‌سازد وقوف کامل ندارد. ابزار مفسر در این مرحله، آشنایی او با گرایش‌های اساسی ذهن انسان در بافت تاریخی و اجتماعی وشکل‌گیری اثر است (محمدزاده، ۱۳۹۰: ۹۰-۱۰۷).

مطابق نمودار (۱) پژوهش حاضر، در مرحلهٔ اول با استفاده از روش سه‌گانهٔ تحلیلی پانوفسکی، ابتدا به توصیف، تحلیل و تفسیر فرم و مضامین



نمودار ۱. مدل پژوهشی حاضر با استفاده از رویکرد شمایل‌شناسی و نظریه این‌همانی تصویر و ابژهٔ واقعی

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

فرش پرداخته و سپس مفهوم باغ در ساخت کلان تمدنی پیش و پس از اسلام، تبیین خواهد شد. باید خاطر نشان کرد که به دلیل ارتباط ناگسستنی میان هنر و تاریخ بالندگی هنر صفوی با موقعیت سلاطین صفوی (موفقیت شاه اسماعیل) همساز بوده است (ولش، ۱۳۸٤: ۱۵). بنابراین در مرحلهٔ دوم پژوهش، سابقهٔ بهشت‌سازی در طول تاریخ، جایگاه سلطان صفوی و نیز عدم تضاد بهشت بودن باغ‌های دنیایی با قرآن و فعلیت بهشت و جریان داشتن زندگی در آن مورد بررسی و تحقیق قرار خواهد گرفت. سپس اسناد تاریخی مکتوب در آثاری چون *حبیب‌السیر*، *خلاصه‌التواریخ*، *نقاوه‌الآثار* و نظایر آن‌ها، جستجو و استحاله‌شدن مکان‌های دنیایی، به بهشت برین با حضور الهی سلطان صفوی، مورد بررسی قرار گرفته و سپس یافته‌های به‌دست آمده، با استفاده از نظریهٔ این‌همانی، نتایج بیان خواهد شد.

۴. تفاوت مضامین فرش باغی پیش و پس از دوران اسلامی در ایران

درک تفاوت مضامین فرش باغی در این دو دوره با استفاده از روش پانوفسکی قابل دستیابی است. به‌طور خلاصه در توصیف پیشاشمایل‌نگارانه فرش باغی می‌توان دریافت که آثار مربوط به صنایع نساجی کشف شده در طی هزاره پنجم الی سوم قبل از میلاد و کارکرد زیرانداز و روانداز قالی در دورهٔ هخامنشیان (شعبانی خطیب، ۱۳۸۷: ۱۸) نشانهٔ عمومیت قالیبافی در ایران (یساولی، ۱۳۷٤: مقدمه) می‌باشد. اساس نقشه‌های فرش ایران منطبق با همان دیوارهای مکرر آبادی و باغهای فردوس باستانی است. حتی قالی پازیریک هم داری همین نوع حاشیه و در واقع طرح ایرانی است (ژوله: ۱۳۹۰: ٤).

در تحلیل شمایل‌نگارانه فرش باغی با جستجو در منابع می‌توان دید که نقشه‌های رایج فرش ایرانی در عین تنوع، بر مبنای مفاهیمی همسان و تحت قراردادهایی واحد اما با تنوعاتی از طرح‌های ترنج‌دار، قاب‌قابی، لچک و ترنج، سرتاسری، فرش برگی، طرح‌دار انسانی و حیوانی و ترنج‌دار حیوانی به اجرا درآمده‌اند (تصاویر۱ تا ۱۰). از آنجا که هنر ایرانی از پشتوانهٔ فرهنگی و دینی و اعتقادی برخوردار بوده، کاربرد عناصر نمادین به‌دلیل فراتر رفتن از شباهت ظاهری نیز اهمیت داشته (رفیع‌فر و دیگران، ۱۳۹۲: ۸) و در هنرهای دینی مشترک و زیبایی در آن، ذاتی است (توکلی و همکاران، ۱۳۹٤ : ۸۸). فرش باغی، یکی از قراردادهای تصویری در فرش ایرانی است که به تفکر در طبیعت و نیز مفهوم بهشت (فردوس، پارادایز، پردیس و...) اشاره دارد. در قرآن کریم در حدود سیصد و هشتاد و شش آیه با به‌کارگیری کلمات مترداف بهشت مانند: جنهٔ، الجنهٔ، جنات، جنتین، حدائق، به توصیف بهشت پرداخته است که در هشتاد و یک مورد، به بهشت‌های زمینی و سیصد و شش مورد بهشت و دنیای آخرت را توصیف کرده است. در جدول ۱ نمونه‌هایی از فرش باغی عصر صفوی همراه با توضیحات نشان داده شده است.

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

جدول ۱. مشخصات تصویری فرش‌های باغی در نمونه‌های منتخب فرش- باغ دوران صفوی در موزه‌ها

تصویر ۱. نمود باغ بهشت ازلی در طرح ترنج‌دار مرکزی، قالی باغ بهشت صفوی، موزه هنرهای تزئینی پاریس، (منبع و ماخذ: *سیری در هنر ایران*، آرتور پوپ، جلد ۱۲)	تصویر ۲. نمود باغ بهشت ازلی در طرح قاب قابی، فرش باغی، باغ خشتی ترجدار)، قرن ۱۱ ه.ق، موزهٔ هنر متروپولیتن، نیویورک، (Source: PopeT 1977)
تصویر ۳. نمود باغ بهشت ازلی در طرح باغی و قاب قابی، قالی باغی، قرن ۱۷ میلادی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، لندن، (ماخذ: وردن، ۲۰۰۳)	تصویر ٤. نمود باغ بهشت ازلی در طرح لچک و ترنج، با نقوش حیوانی، تداعی‌گر باغ بهشت ازلی در فضای زمینی، سده ۱۱ ه، موزه فرش ایران- تبریز
تصویر ۵. نمود باغ بهشت ازلی در طرح ترجدار، فرش مدالیون آنهالت تاریخ: احتمالاً نیمه اول قرن شانزدهم جغرافیا: منسوب به ایران. شمع گره‌دار نامتقارن، شماره دسترسی: ۴۶,۱۲۸ مکان: در نمای The Met Fifth Avenue در گالری ۴۶۲، متوسط: پنبه (تار)، ابریشم (پود)، پشم (پود)؛ شمع گره دار نامتقارن، منسوجات - فرش خط اعتباری: هدیه بنیاد ساموئل اچ. کرس	تصویر ۶. نمود باغ بهشت ازلی در طرح سرتاسری، فرش امپراطور تاریخ: نیمه دوم قرن شانزدهم متوسط: ابریشم (تار و پود)، پشم (پود)؛ شمع گره‌دار نامتقارن شمارهٔ دسترسی: ۴۳,۱۲۱,۱، موزهٔ لوور پاریس، قالی تبریزی به نام مانتس (حدود ۱۲۰ سال پیش در شمال غرب ایران) یک ترنج بزرگ و طرحی شگفت‌انگیز از برگ‌ها، درختان سرو، گل‌ها و حیوانات دارد که در یک زمینه آبی پررنگ و حاشیه قرمز بزرگ احاطه شده‌اند.

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

تصویر ۷. نمود باغ بهشت ازلی در طرح بندی، فرش برگی کلارک سیکل، موزه هنر متروپولیتن، یکی از مرغوب‌ترین فرش‌های دربار صفوی/ این فرش ایرانی که زمانی اقامتگاه تابستانی امپراتوران هابسبورگ، اتریش، را زینت می‌داد به فرش امپراتور مشهور است. شبکه‌ای پرپیچ از گل، طرح‌های مرکب بزرگ، جوانه‌ها و شکوفه‌ها دارد که حیواناتی واقعی و خیالی را در میان خود جا داده‌اند و شبیه باغی بهشتی در فصل بهار است.

تصویر ۸. نمود باغ بهشت ازلی در طرح قاب قابی، فرش قاب قابی

موزهٔ متروپولیتن آمریکا

تصویر ۹. نمود باغ بهشت ازلی در طرح انسانی و حیوانی، اواسط قرن شانزدهم، منسوب به ایران متوسط: ابریشم، نخ پیچیده شده فلزی؛ لامپ ها ابعاد: پارچه .in 47 1/2 .L: 120.7)سانتی متر 26 1/2 .W (اینچ (۶۷٫۳ سانتی متر) ارتفاع: ۵۳ اینچ (۱۳۴٫۶ سانتی متر) 32 1/8 .Wاینچ (۸۱٫۶ سانتی متر) 1 .Dاینچ (۲٫۵ سانتی متر) 31 .Wtپوند 14.1) کیلوگرم. منسوجات، وصیت جوزف پولیتزر، ۱۹۵۲:

تصویر ۱۰. نمود باغ بهشت ازلی در طرح ترنج‌دار حیوانی، نیمهٔ دوم قرن شانزدهم، متوسط: ابریشم (تار)، پنبه (پود)، پشم (پود)؛ شمع گره دار نامتقارن ابعاد: قالیچه H. 99 3/4 :اینچ (۲۵۳٫۴ سانتی متر) W. 70اینچ (۱۷۷٫۸ سانتی متر) .Wلبه بالایی: ۶۸ ۸/۵ اینچ (۱۷۴٫۳ سانتی متر)

منسوجات، مجموعه آقای و خانم آیزاک دی. فلچر، وصیت آیزاک دی. فلچر.

تفسیر شمایل‌شناسانه فرش‌های باغی با تکیه بر منابع معتبر نشان می‌دهد که باغ، به‌عنوان عنصری در معماری، بر پایهٔ هندسهٔ مشخص شکل گرفت که بعدها مسلمانان در طبیعت و زمین مادی در پی یافتن مأوا برای خود بهشتی زمینی فراهم می‌آوردند (شیروانی، ۱۳۹٤: ۵). باغ‌سازی‌ها، دارای نظم هندسی و شکل منظم، الگویی نمادین داشت (حصوری، ۱۳۷٦: ۲۵۱–۲۵۲). این ساختار باغی و گلستانی را می‌توان در فرش ایرانی در انواع نقشه‌های گلستانی و باغی و حتی طرح‌های انتزاع شده (لچک و ترنج) نیز دید. اما باید توجه داشت که در متون دینی زرتشتی، توصیفی از شکل بهشت (فردوس) به صورت باغ وجود ندارد(أنصر،۱۳۸۰ :۷۳). در سایر بخش‌های اوستا و کتب تفسیری نیز تصویر بهشت به صورت باغ دیده نمی‌شود.[5] بنابراین نسبت دادن فرش باغی تا پیش از اسلام، به بازنمایی بهشت، صرفاً متکی بر اشتقاق اسمی نام

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

فردوس، و نه توصیفات بهشت در کتب مقدس یا منابع فرهنگی و دینی زرتشتی است. با این‌حال نقشه‌های شکارگاهی تحولی از نقشه‌های گلستانی باستانی (اسپنانی،۱۳۸۷: ۲۶ –۲۵). بهشت به‌عنوان جایی که ارواح روی «قالیچه‌های طلا» می‌خوابند (Hastings, 1921: 866)[۶] نیز از توصیفات دین زرتشتی دربارهٔ فردوس است.

اما توصیف بهشت، به صورت باغ در یهودیت و اسلام به شکل مفصل‌تری بیان شده که مستقیماً به وجود درختان و گیاهان و رنگ‌های سبز و میوه‌ها، نهرها و مشخصه‌های باغ اشاره دارد. حتی گفته شده که دو محور اصلی یعنی دو جوی آب و تقسیم فرش به چهار بخش(چیت‌سازیان و همکاران، ۱۳۸۲: ۱۱۲) با شکل ویژهٔ بهشت به صورت چهار باغ در سورهٔ الرحمن (لبیب‌زاده و دیگران،۱۳۹۰ :۸۳) مطابقت دارد.

بنابراین همچنان‌که ملاحظه شد، فرش گلستانی، بازنمایی از باغ بهشت است که در دین اسلام، ارتباط مستقیمی با باغ‌های سرسبز و خرم دارد اما این ارتباط در ماقبل اسلام در ایران مشاهده نشده است.

۵. کارکرد فرهنگی ـ دینی فرش در حاکمیت صفوی

کشف فرش پازیریک، نشانی از وجود خردگرایی مدنی در بافت فرش و نظام‌مندی امور بافت و وجود سازمانی هماهنگ و مجهز در دوران ساخت آن توسط دستگاه قدرت است (حشمتی رضوی، ۱۳۸۱: ٦). اگرچه هنر فرش‌بافی پس از اسلام نیز تداوم داشت اما آثار اندکی از این دوران خصوصا تا پیش از دوران صفویه، به‌دست آمده است. اما همه چیز حکایت از توجه فراوان حکومت‌ها به این هنر یا هنرـ صنعت دارد. چنان‌که در دوران سلجوقی و ایلخانی، شواهدی از سفارش غازان‌خان برای مسجد و نیز شنب معروفش (مصطفوی و صمدی،۱۳٤۱: ۲۲) همچنین استفاده سلاطین مغول از فرش برای تزئین خیمه‌های زربفت (بهرامی،۱۳۲۰: ۲٦) وجود دارد. نگاره‌های مکتب هرات نیز تصاویر فرش‌ها را در بارگاه سلاطین تیموری نشان می‌دهند. اوج و اعتلای فرش‌بافی نیز به مدیریت ساختارمند دوران حکومت صفویان باز می‌گردد(ژوله،۱۳۹۲: ۳۹). اهمیت فرش در این دوران به حدی بود که مصرف آن در دستگاه سلطنتی میان امرا و خاندان شاهی افزایش یافت (نراقی، ۱۳٤۳: ۱٦) و به‌عنوان یک کالای فرهنگی فخرفروشانه به حکام دیگر ممالک اهدا می‌شد. چنان‌که شاه تهماسب اول، بیست و پنج تخته فرش ابریشمی زربفت به سلطان سلیم (فریه، ۱۳۷٤: ۱۲۳) و یک قالیچه مخمل زربفت و شش قالی کوشانی به محمدهمایون در هند هدیه داد. به هر صورت، فرش نیز مانند دیگر هنرهای صناعی مانند فلزکاری، کاشی‌کاری، نگارگری و مانند آنها، حامل جنبه‌های توامان سیاسی و دینی(مذهبی) بود. چرا که فرش، با خصلت منحصر به‌فردی که داشت، می‌توانست بر مکان بارگاه سلطنت تأثیر شگرفی بگذارد و بهشت عرشی را بر فرش بارگاه سلطنت تداعی نماید. اهمیت فرش و ممانعت از دسترسی اصناف به تولید انبوه آن از جانب دربار نیز می‌تواند به جهت انحصاری کردن چنین تأثیری بوده باشد.

باید توجه داشت که هنرمندان فرش در دورهٔ صفوی ارج و قرب فراوانی یافته و شاه‌تهماسب،

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

خود نیز طراحی فرش را از اساتید برجسته آموخته و به طراحی فرش می‌پرداخت (ژوله،۱۳۹۲: ۱۷). تا پیش از اواخر صفویه، فرش به‌عنوان کالای نفیس در دربار بوده که البته تولیدات مردمی نیز صرفاً برای مصرف خودشان، با طرح ساده نیز وجود داشت. به هر حال فرش، کالایی گران‌بها بوده و توانایی اقتصادی لازم تهیهٔ آن برای عموم وجود نداشت. در ابتدای دوران صفوی، جنبه‌های اقتصادی فرش اصلاً مطرح نبوده و تولیدات نفیس باغی توسط دربار صورت می‌گرفت و اساساً قالی در غرب تا قرن هفدهم ناشناخته بود (ادواردز، ۱۳٦۸: ۱). دربار صفوی خصوصاً شاه عباس، به ترویج فرشبافی در بین اصناف، نظر مساعدی نداشت و انحصار فرش را در کارگاه‌های دربار محفوظ داشت. اصناف هم به‌دلیل گرانی مواد اولیه مانند ابریشم و نیز نیاز به تأسیس کارگاه و استخدام کارگران، عملاً نمی‌توانستند وارد چرخهٔ تجاری این هنر صنعت شوند (اربابی، ۱۳۹۵: ۱۲٤). این نوع نگاه بی‌سابقه به فرش باغی، محصول کارکردهای فرهنگی ـ دینی خاص نهفته در فرش بود که دیگر هنرهای صناعی، به صورت مستقیم، قادر به ارائه آن نبوده‌اند. زیرا که فرش باغی، با حضور سیاسی ـ دینی سلطان صفوی در دربار، مکان را به بهشت برین تبدیل می‌نمود. جهت اثبات این امر باید به نکات زیر توجه داشت:

۱،۵. سابقهٔ بهشت‌سازی حکام در طول تاریخ

بهشت‌سازی‌های جعلی توسط حکومت‌ها، سابقه‌ای بس طولانی در تاریخ دارد که صرفاً به دو نمونه اشاره می‌شود. یکی از نمونه‌ها، بهشت شداد بن عاد است که توصیفات آن در برخی کتاب‌ها[۷]بیان شده است. همچنین از دیگر موارد می‌توان به اظهارات برخی سیاحان دربارهٔ به‌کارگیری مواد مخدر بر روی جوانان فریب‌خورده در بهشت جعلی رهبر حشاشین (ماسفیلد، ۱۳۵۰: ۱۷۵) اشاره کرد.

۲،۵. جایگاه سیاسی- دینی سلطان صفوی

قدرت مطلق شاهان صفوی بر جان و مال مردم و القاب و عناوینی مانند «ولی نعمت» به این شاهان تصوری الوهی بخشیده بود (سانسون، ۱۳٤٦: ۱٤٦؛ کمپفر،۱۳٦۰: ۱٦). به‌دلیل وجهه دینی(باطنی و یا حفظ ظاهر که جای بحث بین علما می‌باشد) حتی مردم آنها را سایهٔ خدا بر زمین دانسته و سرپیچی از آنها را گناه می‌دانستند (رنجبر، ۱۳۸۹: ٦۹) اگرچه ادعای الوهیت شاه اسماعیل اول مطابق پژوهش‌ها مردود دانسته شده اما باید توجه داشت که عقاید افراطی او، هواداران او و نیز دشمنان او بارها به چنین ادعایی اشاره دارند (نجفی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۸-۲٦٤).

۳،۵. عدم تضاد بهشت بودن باغ دنیایی با قرآن

تفکر باغ جلوه زمینی بهشت ازلی با حضور شاه صفوی در یک باغ به‌دلیل تفکر و موقعیت دینی و سیاسی او بیشتر نمود دارد. این‌که حضور سلطان صفوی در یک باغ و حتی یک شهر، آن باغ را به بهشت برین مستحیل کند، امری مغایر با قرآن نیست زیرا بهشت‌بودن باغ‌های دنیایی، در قرآن صریحاً ذکر شده است. در قرآن، بهشت چهار مصداق دارد[۸]که یکی از مصداق‌های آن، باغ‌های دنیایی سبز و خرم است که در سورهٔ سبا

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

(آیهٔ ۱۵)« لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِی مَسْكَنِهِمْ آيَةٌ جَنَّتَانِ عَنْ يَمِينٍ وَشِمَالٍ كُلُوا مِنْ رِزْقِ رَبِّكُمْ وَاشْكُرُوا لَهُ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ »و سورهٔ کهف (آیه ۳۱)« أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا»، به‌عنوان بهشت است.

۴،۵. فعلیت بهشت و جریان داشتن زندگی در آن

آیات زیادی در قرآن به فعلیت بهشت و اکنون‌زیستی در آن اشاره دارد. «أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ «آل‌عمران: ۱۳۳؛ توبه: ۸۹ و۱۰۰؛ فتح ٦؛ نساء: ۱٤٥؛ نحل: ۳۲؛ حدید: ۲۱، دلالت بر این دارد که بهشت قبلاً خلق شده و هم‌اکنون وجود داشته و نیز زندگی در بهشت هم‌اکنون نیز جریان دارد (مکارم شیرازی و همکاران، ۱۳۹۲، ج۳: ۱۱۲ ؛ طباطبایی، ۱۳٦۰، ج۹: ٤۸۸ ؛ مکارم شیرازی و همکاران، ۱۳۹۲، ج۲۲: ۳٥ ؛ طبرسی، ۱۳۳۷، ج۱: ۱۲۹ ؛ طبرسی، ۱۳۳۷، ج٦: ۱٥۳ ؛ طبرسی، ۱۳۳۷، ج۹: ۳۹۹).

بنابراین با توجه به آنچه گفته شد، استحاله مکان‌های دنیایی (خصوصاً باغ‌ها) به بهشت توسط حضور پرجلال و الوهی سلطان صفوی با قرآن منافاتی نداشته و در ادامه به ارائه اسناد تاریخی آن اشاره خواهد شد. منابع موجود در عصر صفوی، که به شرح احوال شاهان این دوره پرداخته، نشان می‌دهند که سه مکان یعنی «باغ‌های شهرها خصوصاً دارالسلطنه‌ها مانند تبریز، هرات، قزوین، اصفهان، همدان و ...» (آصف،۱۳٥۷: ۷۱؛ نظنزی، ۱۳٥۰، ۱۰۰، ۳۱ ؛ ترکمان، ۱۳٥۰، ج۱: ٥۸٦، ٤۲٥ ؛ ترکمان، ۱۳٥۰، ج۲: ۸۳۱، ۸٥۰، ۸۷٥، ٥۷۹ ؛ حسینی،۱۳۳۳: ٤۹۲) ؛ همچنین «مزارات امامان شیعیان» مانند مشهد مقدس (ترکمان، ۱۳٥۰: ۱۳۸، ۹۸٤ ؛ الحسینی قمی، ۱۳٥۹: ۹۸٤ ؛ حسینی، ۱۳۳۳: ٥۳۸) بهشت برین فرض شده است. همچنین هر مکانی که سلطان صفوی در آن حضور یابد، قطعه‌ای از بهشت برین است یا شباهت به آن دارد. در این مورد انبوهی از موارد در کتاب‌های *احسن‌التواریخ* (رملو، ۱۳٥۷: ٤٦، ٦۲۰، ٤۹۹، ٥۱۹، ٦۲۲)، (در این کتاب عباراتی نظیر «بهشت قیامت ندیده» را نیز درباره باغی که شاه اسماعیل دوم به آن جلوس نموده به کار برده شده است.)، همچنین در کتاب *حبیب‌السیر* (حسینی، ۱۳۳۳: ٥۱٦، ٦٥۰، ٤۷٤) و نیز کتاب *خلاصة‌التواریخ* (الحسینی قمی، ۱۳٥۹: ٤۰۰، ٤۰۱، ٤۸۸، ٥۱۹) و کتاب *نقاوة‌الآثار* (نطنزی، ۱۳٥۰: ٥۷٤) و همچنین کتاب *عالم‌آرای عباسی* (ترکمان، ۱۳٥۰، ج۱: ٤۹، ٥۳، ٤۲۷، ٤۳۲، ٤۹۱ ؛ ترکمان،۱۳٥۰، ج۲: ۷۸۰، ۸۷۹، ۹٤٥) و آثار شاعرانی چون قاسم اردستانی، وحشی بافقی، ثنایی مشهدی، نور اصفهانی، فیضی فیاضی، زمانی یزدی، ملک قمی، عتاب تکلو، عارفی ایگی، فغفور گیلانی، صوفی آملی و بسیاری از آنها ذکر شده که بیان آنها خارج از حوصله است. اساساً شاه در این دوره «جنت مکان» است و حتی در برخی موارد، برخی بستگان شاه نیز مکان را به بهشت تبدیل می‌کند. مثلاً در *خلاصه‌التواریخ*، گذر عروس ابراهیم میرزا، درب سراب تا در چهارباغ گذرگاهی در مشهد را به چنان بهشتی تبدیل کرد که حتی خلد برین بر آن رشک می‌ورزد (الحسینی قمی، ۱۳٥۹: ٤٥٦). این اسناد نشان

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

می‌دهند که بهشت‌پردازی سلاطین صفوی، پیامی‌است برای نمایش صدق کردار و انطباق اعمالشان با دین مبین اسلام (همواره اعتقادات دینی و مقبولیت سیاسی و حکومتی آنان وابسته به اعتقادات دینی مردمان بوده است)، چنان‌که سلطان صفوی هرکجا که حضور یابد، باغ بهشت در اکنونیت زمان و مکان ظاهر می‌شود.

۵،۵. این‌همانی فرش با بهشت برین

دربارهٔ نقاشی‌های درون غارها، نظرات متفاوتی ارائه شده است:[۱۰]اما نظریهٔ مهمی که در این رابطه مطرح گردیده و مورد توجه قرار گرفته، نظریه‌ای است که انگیزهٔ نقاشی‌ها را به تأمین غذای بشر در آن دوران سخت و طاقت‌فرسا پیوند می‌دهد. عدم کارکرد زندگی در قسمت‌های نقاشی‌شدهٔ غارها و تاریکی و دوری از آفتاب، نشان‌گر هدفی جادویی است (گوردون چایلد، ۱۳۵۷: ۸۳). در واقع این نظریه خود به نحو بارزی براساس نظریهٔ «این‌همانی» شیئ و تصویر استوار است. به این معنا که نقاشان با کشیدن تصویر حیوان بر روی دیوار غار، آن را به تصرف خود درمی‌آوردند. آنها قادر به درک تمایز میان واقعیت حیوان و تصویر آن قائل نبوده و کشتن حیوان در نقاشی را با واقعیت کشتن آن حیوان در زندگی واقعی مساوی می‌پنداشتند (Clotted & Lewis, 1988: 68). در واقع تصاویر بخشی از دستگاه فنی شکار جانور و تهیه غذا بود. تصویر، هم نمایش شکار جانور بود و هم تحقق آن. نه ایمان و اعجاز و نه اندیشه نقاش کهن‌سنگی، هیچ‌کدام از آنها نبودند که جانور را می‌کشتند، بلکه عمل واقعی، نمایش تصویری و ضربه زدن به تصویر بود که جادوی کشتن و شکار حیوان را محقق می‌کرد (هاوزر، ۱۳۵۷: ٦) و آنان از آن غارها با پندار تحقق آن‌چه را بر دیوارنگاره رقم زده بودند بیرون می‌رفتند (ناس، ۱۳۷۲: ۸). از این جمله، هایدگر نیز دربارهٔ تشریح پیکره‌های معبد، معتقد است که پیکره‌های ساخته شده در معابد یونانی، صرفاً تصویری نیستند که به کمک آن بتوان سیمای خدای معبد را آسان‌تر نشان داد. بلکه این‌ها آثاری هستند که به خدای معبد، امکان حضور و بودن می‌دهند. از این‌رو، این پیکره‌ها، همان خدای معبد هستند(هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۳٦). کدکنی نیز مقدمات درک تصویر باغ بهشت در فرش، به‌عنوان قلمرویی از بهشت را بیش از آن‌که اثباتی بداند، اقناعی عنوان کرده است (پرویزی،۱۳۸۸: ۱۸).

باید توجه داشت که این‌همانی، تا دوران معاصر نیز دوام و قوام یافته، چنان‌که اسناد زیادی موجود است که در آن، شخصی برای ایجاد عذاب در دشمن خود، تصویر یا عروسکی از او ساخته و به ناحیه‌ای از بدن عروسک، سوزن فرو می‌نمود (کوئنل، ۱۳٦۵: ۹۳). این امر جادویی برای ایجاد بیماری و عذاب در همان ناحیه از بدن واقعی دشمن شناخته می‌شود. همچنین نقاشی بودایی[۱۱]تصویری از دختری که دست رد به سینهٔ او زده بود، کشید و خاری در قلب او فرو برد و در عالم واقع، آن دختر تا سرحد مرگ پیش رفت تا اینکه خواستهٔ او را برآورده کرده از رنج خلاصی یافت (آریان‌پور، ۱۳۵٤: ۲). همچنین برخی اقوام قدیمی چین و ژاپن، کشیدن نقاشی از گل و گیاه را به منزلهٔ اضافه کردن گل و گیاه به طبیعت می‌دانند، نه تقلید از طبیعت (منصورزاده، ۱۳۹۲: ۱۳). در ایران نیز سنتی جادویی به نام «دنبه‌گداز»[۱۲]منطبق بر اصل

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

این‌همانی، وجود دارد. این نظریه کمتر مورد انتقاد قرار گرفته و کماکان به قوت خود باقی است. این‌همانی تصویر با ابژهٔ واقعی، درتاریخ هنر، سابقهٔ طولانی داشته و تا دوران معاصر نیز ادامه یافته است. فرش نیز به‌دلیل بازنمایی تصویری که دارد، از این قاعده مستثنی نیست. حضور سلطان صفوی، به‌دلیل حفظ وجهه دینی او در راستای حکومت، مکان، را خصوصاً هنگامی که به منطقهٔ سرسبزی قدم می‌نهاد، به باغ بهشت برین استحاله می‌کرد. اما این حضور در تالار قصر و اتاق‌های آن و نیز جایگاهی که تخت شاهی بر آن قرار داشت، فاقد عنصر باغ بود تا بهشت را تداعی نماید. کارکرد عطرهای گرانبها، جواهرات، تخت‌های زیبایی که شاه و درباریان بر آن تکیه زده‌اند و زنان زیباروی و حوریان و غلمان بهشتی، اگر چه برای بازنمایی بهشت برین، لازم بود، اما بدون وجود آب و درخت و گیاه و صحنهٔ باغ، برای دریافت معنای این مکان به‌عنوان بهشت برین در ذهن و عین درباریان و میهمانان شاهی در قصر کافی نبود.

ابژهٔ تصویری خاصی چون فرش نیاز بود تا باغ بهشت اعلی را از عرش به فرش آورده و شاه «جنت مکان» را در همان لحظه و درست در نقطه‌ی بهشت، نشان داده و اثبات نماید. لذا با توجه به پیشینه این همانی تصویر در هنرهای ایرانی، فرش در کارکرد اختصاصی در دربار صفوی به‌عنوان نمود و عینیت تصویری با مضمون بهشت ازلی بوده که در جلال و شکوه دینی و سلطنتی صفویان در محدوده کاخ باغ صفوی (در قالب نقش‌مایه‌های انتزاعی و تصویری) نمود یافته است.

۶. نتیجه‌گیری

پیوند میان هنرهای صناعی ایران و بالاخص فرش ایرانی با مفاهیمی که به قراردادهای فرازمینی، اسطوره‌ای، اعتقادی و دینی ارجاع می‌دهند، عموماً در بستر تزئین‌گرایی، نمادگرایی و یا بازنمایی مورد تحلیل و بحث قرار گرفته‌است. به این ترتیب، فرش در جهان‌بینی ایرانی ـ اسلامی، ارجاعی به باغ فردوس (که از پئیری-دئه زه اوستایی مشتق شده) و باغ بهشت در مفاهیم دینی دارد. با این تفاوت که در منابع پیش از اسلام، سخنی از این‌که بهشت به صورت باغ است، وجود نداشته و در توصیفات بهشت زرتشتی صرفاً به عطر گیاه اشاره شده، ولی ارتباط ناگسستنی میان هندسهٔ معماری باغ‌سازی پیش از اسلام و نقشه‌های فرش در این دوران (و دوران بعد) مشاهده نمود. اما در قرآن، توصیفات بهشت، مستقیماً به باغ‌های سرسبز و خرم اشاره دارد. این موضوع، در دوران صفوی (خصوصاً اوایل آن) کارکرد نوینی به فرش ایرانی بخشید که طی آن، فرش، واسطهٔ تعامل ویژه و آشکاری میان دیانت و سیاست گردید. این فرآیند، آن‌چنان برای شاه صفوی، اهمیت دارد که حاضر به مشارکت اصناف در تولید فرش بوده و پس از مدت‌ها مقاومت، در نهایت با آغاز فرآیند مدرنیزاسیون در میانهٔ این دوران، فرش به‌عنوان کالای صادراتی در آمد. اسناد تاریخی عهد صفوی آشکارا به استحالهٔ مکان‌های دنیایی (خصوصاً باغ‌ها) به بهشت برین با حضور سلطان صفوی که اساساً، جنت‌مکان و سایهٔ خداست، اشاره می‌کنند. این امر با بیان صریح قرآن دربارهٔ امکان بهشت‌بودن باغ‌های دنیایی و هم با فعلیت بهشت و اکنون‌زیستی در آن با مصادیقی چون حیات حضرت عیسی(ع) و ادریس(ع) مطابقت داشته است. به این ترتیب، تالار سلطانی که مملو از

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

انواع اطعمه و اشربه، حوریان و غلمان، تخت‌هایی از جنس طلا و نقره و لباس‌های زربفت و حریر و ابریشم و عناصر بهشتی دیگر بود، فاقد عنصر اصلی بهشت برین یعنی باغ بود. بنابراین، ابعاد وسیع فرش، نقوش گیاهی و جانوری، نقشه‌های با طرح باغی این اجازه را می‌داد که باغ، به تالار سلطنت آورده شده و هر آنکس که به بارگاه سلطان قدم می‌نهد، در یک این‌همانی بی‌نظیر، همزمان قدم در باغ بهشت برین گذاشته باشد. این بار فرش، نه بازنمایی کننده و نه تداعی‌کننده و نه نماد است بلکه تحت این‌همانی تصویر با ابژهٔ واقعی، نزول‌دهنده بهشت عرش، به فرش بارگاه سلطان است. فرش این امکان را می‌داد که شاه صفوی، بهشت فعلیت یافته را در تصرف خود دربیاورد، که هیچ‌یک از هنرهای صناعی چنین قابلیتی را نداشتند. فرش ایرانی که به نحو شگرفی باغ بهشت را به تصویر در می‌آورد، بر کف‌پوش تالار شاهی مفروش می‌شد تا هر آن‌کس که بر آن قدم می‌گذارد، در جوار شاه «جنت مکان» دستاورد دینی حکومت صفوی را به‌عینه درک نماید.

پی‌نوشت‌ها

1 . describing image
2 . explaining image
3 . Pre-iconographical description

٤ . جز این که صرفاً واژهٔ فردوس (پارادایز) در زبان عربی، از ریشه پئیری–دئه زه اوستایی به معنای باغ مشتق شده‌است.

۵. بلکه به صورت طبقات، همراه با نور بی‌پایان (حمزه‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۳: ٦۳–٦٤) و منحصر به مفاهیمی چون «بهتر جهان»، «کشور جاودانی مزدا»، «سرای نیک»، «جایگاه خوش و خرم» و «بالاترین سرای»(ابراهیم‌پور، ۱۳۵٦: ۸، ۱۸، ۵۳، ۹۱، ۱۰۸) وجود دارد.

٦. صرفاً به این که «باد، بوی خوشی شبیه بوی گل را که از هر بویی خوش‌تر و از عطری خوشبوتر است» به مشام پارسایان در بهشت می‌رساند (تفصلی، ۱۳۸۰: ۳) اکتفا شده است.

۷. مانند *مجمع‌البیان* طبرسی.

۸. مصداق اول بهشتی است که آدم(ع) از آن رانده شد، مصداق دوم بهشت برزخی (غافر: ٤٦؛ آل‌عمران: ١٦٩) و مصداق سوم بهشت جاویدان که پس از قیامت رخ خواهد داد (مریم: ٦١).

۹. مثلاً در کتاب‌های *رستم‌التواریخ* نوشتهٔ رستم‌الحکما این‌گونه آمده که: شهر دل‌گشای خلد آسای دارالسلطنهٔ اصفهان که پای‌تخت اعلا بود .... یا در کتاب *نقاوةالاثار* بیان شده که: به آن بلده جنت‌رتبه ـ قزوین ـ رسیده نواب اعلی بلوازم استقبال اقدام فرمود.»، «چون قلعه‌های جنت هوای باب الجنه دارالسلطنه قزوین صانت شهورها عن مکاره السنین و نیز در کتاب *عالم‌آرای عباسی* در جلد اول دربارهٔ بهشتی بودن دارالسلطنه اصفهان، دارالعباده یزد، دارالسلطنه اصفهان، مازندران، گرجستان، استرآباد، سطور زیادی نگاشته شده که نمونه‌هایی از خروار هستند و باغ‌های دارالسلطنه و یا شهرهای دیگر را به عنوان بهشت معرفی نموده‌اند.

۱۰. مانند فرضیات دو باستان‌شناس فرانسوی که هدف زیباشناسانه برای نقاشی‌های غار قائل بودند (Lewis, 1988, 42) که با توجه به اعماق تاریک غارها (Stief, 2010: 7)، این نظر مردود است. همچنین نظریاتی که به ارتباط این نقاشی‌ها با توتم‌ها اشاره نموده‌اند (کوئنل،۱۳٦۵: ۹٤) که به‌دلیل تضاد با مبانی توتم‌پرستی مردود است (Stief, 2010: 8). نظریهٔ ساخت‌گرایانه که نقاشی را بازتاب ایدئولوژیک ساختار اجتماعی دانسته و دوگانهٔ جنسی مدنظر قرار داده‌اند(lewin,1984, 18) نیز به‌دلیل بی‌قاعدگی در

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]
[DOI: 10.22034/9.2.1]

تفسیر ابژه‌های نقاشی غارها و وجود یک چارچوب پیش‌ساخته مردود شده است. نظریهٔ دیگری که میان این نقاشی‌ها و رسومات شمنیزم ارتباط قائل است مانند نظرات ژان کلوت و دیوید لوی ویلیامز نیز به‌دلیل فاصله از ساختار علمی و تعمیم یک‌جانبه بوده و مردود دانسته شده است (دورتیه، ۱۳۸۹: ٤٥).

۱۱. کوکای چیه.

۱۲. مراجعه شود به *لغتنامه* دهخدا.

کتابنامه

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳٥٤). *جامعه‌شناسی هنر*، تهران: انجمن کتاب دانشکده هنرهای زیبا.

آژند، یعقوب (۱۳۹۹). *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، ج اول، تهران: پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی (سمت).

آصف، محمدهاشم (رستم‌الحکما) (۱۳٥۷). *رستم‌التواریخ*، تهران: کتاب‌های جیبی.

ادواردز، سیسیل (۱۳٦۸). *قالی ایران*، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.

اربابی، بیژن (۱۳۹٥). «گفتمان باغ ایرانی و تاثیر آن بر فرش دوره صفوی و قاجار»، رسالهٔ دکتری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

اسپنانی، محمدعلی (۱۳۸۷). «فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش»، فصلنامه علمی پژوهشی *انجمن علمی فرش ایران*، شمارهٔ ۹، صص: ۹-۳٤.

استون، پیتراف (۱۳۹۱). *فرهنگنامه فرش شرق*، ترجمهٔ بیزن اربابی، تهران: انتشارت جمال هنر.

اسدی، مهیار؛ بلخاری، حسن (۱۳۹۳). «امکان سنجی استفاده از آیکونولوژی جهت تفسیر آثار هنری آبستره»، *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ٤، صص: ۳۷ – ٤٦.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). *اسطوره، بیان نمادین*، تهران: سروش.

اسمیت جان، الکساند (۱۳۷۳). سمینار معماری فضای سبز چرا نه؟ دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا.

الحسینی قمی، قاضی احمدبن شرف‌الدین‌الحسین (۱۳٥۹). *خلاصهٔ‌التواریخ*، تهران: دانشگاه تهران.

الیاده، میرچاده (۱۳٦۲). *چشم انداز اسطوره*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

انصاری، مجتبی (۱۳۷۸). «ارزش‌های باغ ایرانی»، رسالهٔ دکتری معماری، دانشگاه تهران.

براتی، ناصر (۱۳۸۲). «نگاهی نو به مفهوم باغ و فضای سبز در زبان فارسی»، مجلهٔ *محیط‌شناسی*، شمارهٔ ۲۹، ص:۱-۱۲

بهار، مهرداد (۱۳۸۸). *ادیان آسیایی*، چ هشتم، تهران: چشمه.

بهار، مهرداد (۱۳۷٥). *پژوهشی در اساطیر ایران*، پارهٔ نخست و پارهٔ دوم، تهران: آگاه.

بهرامی، مهدی (۱۳۲۰). «قالی‌های بافت تبریز در سدهٔ دهم هجری»، مجلهٔ *ایران امروز*، شمارهٔ ۲، ص: ۲٥-۳۲.

پورداوود، ابراهیم (۱۳٦٥). *یادداشت‌های گاثاها*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

تختی، مهلا؛ افهمی، رضا (۱۳۹۰)، «تصویر و مفاهیم درخت سخنگو بر قالی دستباف»، *گلجام*، شمارهٔ ۱۸،ص: ٤۹ - ۷۰.

ترکمان، اسکندربیک (۱۳٥۰). *عالم آرای عباسی*، ج اول و دوم، تهران: امیرکبیر.

تفضلی، احمد (۱۳۸۰). *مینوی خرد*، به کوشش ژاله آموزگار، چ سوم، تهران: توس.

توکلی، شیوا، چیت‌سازیان، امیرحسین، نیک‌اندیش، بهزاد (۱۳۹٤). «زیبایی‌شناسی و نمادگرایی نقش پرندگان در فرش دورهٔ صفویه»، *پیکره* (دوفصلنامه-دانشکده هنر-دانشگاه شهید چمران اهواز)، شمارهٔ ۷ و۸، صص: ۸۷-۱۰۰.

چیت‌سازیان، امیرحسین، (۱۳۸٥). «نمادگرایی و تاثیر آن در فرش ایران»، *گلجام*، شمارهٔ ٥-٤، ص: ۳۷-٥٦.

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۸). «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایانه معماری و فرش ایران»، *گلجام*، شمارهٔ ۱۲، ص: ۹۹-۱۲۲.

چیت‌سازیان، امیرحسین، اسدی، محمدصادق، کارگر حمید (۱۳۸۲). آموزش دانشگاهی فرش دستباف، چالش‌ها و چشم‌اندازها، مجموعه مقاله‌ها، سخنرانی‌ها و برنامه‌های نخستین، تهران: سخن‌گستر.

حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۱). *مدیریت هنر و صنعت فرش ایران*، تهران: سمت.

حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۹۵). *تاریخ فرش* (سیر تحول و تطور فرش بافی ایران)، تهران: سمت.

حشمتی رضوی، فضل الله؛ آذرپاد، حسن (۱۳۸٤)، *فرشنامه ایران*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

حصوری، علی (۱۳۷٦). «باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی»، *کلک*، شمارهٔ ۹٤، ص: ۲۵۱-۲۵۲.

حمزه‌نژدا، مهدی؛ سعادت‌جو، پریا؛ انصاری، مجتبی (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی باغ‌سازی ایران در دوران ساسانی و اسلامی براساس توصیف‌های بهشتی»، دو فصلنامه *مطالعات معماری ایرانی*، شمارهٔ ۵، ص: ۵۷-۷۹ .

خواجه احمد عطاری؛ آشوری، محمدتقی؛ اربابی، بیژن؛ کشاورزافشار، مهدی (۱۳۹٤). «گفتمان باغ در فرش صفوی»، *گلجام*، شماره: ۲۸ .ص: ۵-۲۱.

خواند میر (۱۳۳۳). تاریخ *حبیب السیر*، تهران: انتشارات خیام.

دورتیه، ژان فرانسوا (۱۳۸۹). *انسان‌شناسی*، ترجمهٔ جلال‌الدین رفیع، تهران: خجسته.

رفیع‌فر، جلال‌الدین؛ ملک، مهران (۱۳۹۲). «آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبال از میلاد)»، فصلنامه *پژوهش‌های باستانشناسی ایران*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ٤، صص: ۷-۳٦.

رنجبر، محسن (۱۳۸۹). *جریان شناسی تاریخی قرائت‌ها و رویکردهای عاشورا از صفویه تا مشروطه*، قم: انتشارات مؤسسهٔ پژوهشی امام خمینی.

ژوله، تورج (۱۳۹۲). *شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های کری*، تهران: یساولی.

سانسون (۱۳٤٦). *سفرنامه سانسون*، ترجمه تقی تفضلی، تهران: نشر ابن سینا.

ستاری، جلال (۱۳٦۵). *رمزاندیشی و هنر قدسی*، تهران: انتشارات توس.

شاهچراغی، آزاده (۱۳۹۰). پارادایم‌های پردیس، تهران: جهاد دانشگاهی.

شعبانی خطیب، صفرعلی(۱۳۸۷). *فرهنگ‌نامه تصویری آرایه و نقش فرش‌های ایران*، قم: سپهر اندیشه.

شیروانی، محمدرضا (۱۳۹٤). «بنیاد نظری ماندالا و بازنمایی آن در قالی‌های چهارباغی»، فصلنامهٔ علمی *نگارینه هنر اسلامی*، شمارهٔ پنجم، ص: ٦۳-۷٤.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳٦۰). *المیزان فی تفسیرالقرآن*، ترجمهٔ موسوی همدانی، قم: بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی.

طبرسی، فضل بن حسن (۱۳۳۷). *مجمع البیان فی تفسیر القرآن*، قم: بیان جوان.

طبری، ابوجعفر محمد بن جریر (۱۳٦۲). *تاریخ طبری*، به کوشش ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.

عبدی، ناهید (۱۳۹۰). تحلیل نگارهٔ «بهرام گور کشتن اژدها را». *نقدنامهٔ هنر*، ص: ۸۳ - ۹٦ .

عرب گلپایگانی، عصمت (۱۳۸۸). *اساطیر ایران باستان*، چ دوم، تهران: انتشارات هیرمند.

فریه، رانلد (۱۳۸٤). *تجارت در دوره صفویان* (از مجموعهٔ تاریخ ایران، دوره صفویان)، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: جامی.

فریه، دبلیو، آر (۱۳۷٤). *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

فیض‌آبادی، محمود؛ انصاری، مجتبی؛ میرحسینی، سیدمجتبی (۱۳۹٤). «فرش هندسه مشترک در باغ

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

و فرش ایرانی»، فصلنامه علمی *نگارینه هنر اسلامی*، شمارهٔ پنجم، صص: ۲۷-۳۷.

کمپفر، انگلبرت (۱۳٦۰). *سفرنامه کمپفر*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

کنبی، شیلا (۱۳۸۸). *هنر و معماری صفوی*، ترجمهٔ: مزدا موحد، تهران: فرهنگستان هنر.

کوئنل، مارجوری ؛ کوئنل، سی اچ بی (۱۳٦۵). *زندگی روزمره انسان ماقبل تاریخ*، ترجمهٔ اسدالله ملک‌کیایی، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

گوردون چایلد، ور (۱۳۷۵). *انسان خود را می‌سازد*، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: امیرکبیر.

لبیب‌زاده، راضیه؛ حمزه‌نژاد، مهدی؛ خان محمدی، محمدعلی (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی تأثیر ایده‌های معنوی در شکل باغ»، فصلنامه *باغ نظر*، شمارهٔ ۸، صص: ۳-۱٦.

ماسفیلد، جان (۱۳۵۰). *سفرنامه مارکوپولو، سفرنامه و سیاحتنامه*، ترجمهٔ حبیب‌الله صحیحی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

محمدزاده، مهدی (۱۳۹۰). «نقد شمایل‌شناسانه و کاربرد آن در حوزهٔ نقاشی مذهبی عصر قاجار»، *نقدنامه هنر*، شمارهٔ اول، صص: ۹۷ – ۱۰۸.

مصطفوی، سید محمدتقی؛ صمدی، حبیب‌الله (۱۳٤۱). «قالی کاشان در قرن کنونی»، مجلهٔ *هنر و مردم*، شمارهٔ ۵ و ٦، صص: ۱٦-۲۳.

معصومی، سعیده (۱۳۹٤). «بازتاب نمادین و اسطوره‌ای بهشت در قالی ایران دورهٔ صفوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه هنر. پردیس بین‌المللی فارابی.

مکارم شیرازی، ناصر(۱۳۹۲) *تفسیر نمونه*، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

منصورزاده، یوسف (۱۳۹۲). «تحلیلی بر ماهیت نقاشی‌های غاری پیش از تاریخ اروپا»، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۱۸(۲)، صص: ۱-۱۵.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۲). دایره‌المعارف نمادها، خیال، صص ۱۳٦-۱۳۸.

نجفی‌نژاد، سعید؛ جدیدی، ناصر؛ یوسف جمالی، محمدکریم (۱۳۹۵). «نقدی بر نظریه ادعای الوهیت شاه اسماعیل اول صفوی»، پژوهشنامه *تاریخ تمدن اسلامی*، ٤۹(۲، صص: ۲٦۳-۲۸۳.

نراقی، حسن (۱۳٤۳). «قالی کاشان»، مجله *هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۹، صص: ۱٤-۲۳.

نصر، سید حسین (۱۳۸۰). *هنر و معنویات اسلامی*، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی،

نصری، امیر(۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». فصلنامهٔ *کیمیای هنر، شماره*، ۲٦ ص: ۷-۲۰.

نطنزی، محمود ابن هدایت الله افوشته‌ای (۱۳۵۰). *نقاوة الآثار*، به اهتمام احسان اشراقی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ولش، استوارت کری (۱۳۸٤). *نسخ خطی پادشاهان ایران*، ترجمهٔ بتول ریاحی، تهران: پژوهنده.

هانس ای. وولف (۱۳۷۲). *صنایع دستی کهن ایران*، ترجمهٔ دکتر سیروس ابراهیم، تهران: انقلاب اسلامی.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۱). *منشأ اثر هنری*، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: انتشارات مولی.

هاوزر، آرنولد (۱۳۵۷). *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه: امین موید، تهران: چاپخش.

یارشاطر، احسان (۱۳۸٤)، *تاریخ و هنر فرشبافی در ایران*، ترجمهٔ ر. لعلی خمسه، تهران: انتشارت نیلوفر.

یساولی، جواد (۱۳۷٤). *قالی‌ها و قالیچه‌های ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات فرهنگسرای یساولی.

Clottes, Jean and J. David Lewis-Williams (1998). The Shamans of prehistory: trance and magic in the painted caves, Harry N. Abrams, New York.

Hasenmueller, G (1978). Panofsky, Iconography and Semiotics", The Journal of Aesthetics and Art

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]

Criticism. Vol. 36, No 3, Critical Interpretation.

Hastings, James (1921). Encyclopedia Of Religion and Ethics Vol-xii, Edinburgh: T. and T. Clark.

Lavin, Irving (1995). Panofsky's History of Art, in Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. Princeton: Institute for Advanced Study.

Lewin Roger (1984). Human Evolution, Blackwell Scientific Publications, Cambridge.

Lewis-Williams, David, et al. (1988). The Signs of All Times: Entopic Phenomena in Upper Paleolithic Art.Current Anthropology, Vol. 29, No. 2, pp. 201-245.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.

Shin, U.C (1990). Panofsky Polanyi and Intrinsic Meaning, *Journal of Aesthetic Educotion*, Vol. 24, No.4

Steif Ariela (2010). Endless resurrection: Art and ritual in the upper Paleolithic university of Michigan.

[Downloaded from mail.golestanehonar.ir on 2026-09-18]

[DOI: 10.22034/9.2.1]