Archive of SID

تحلیل معنا در قالیچهٔ محرابی موجود در موزهٔ متروپولیتن با روش آیکونولوژی*

یعقوب آژند**
بهمن نامورمطلق***
ساحل عرفان‌منش****

تاریخ دریافت: ۹۹/۵/۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۹/۸

چکیده

قالیچهٔ محرابی، مجموعه‌ای غنی از هنرهای ایرانی است. در این مجموعه قالیچه‌های نفیسی موجود است که با آمن الرسول آغاز شده و در زیر پیشانی محراب به کتیبه «الله اکبراً کبیرا» ختم می‌گردد. از ویژگی این متن کلامی آن است که به‌صورت وارونه بافته شده است. بنابراین با توجه به ساختار دقیق هندسیِ قالیچه، و زربفت بودن آن به نظر می‌رسد در این ازدحام آیات، وارونگی کتیبه و همنشینی نقش‌مایه‌های گیاهی معنایی نهفته باشد. بنابراین سؤال این است: دستیابی به معنای نهفته در لایه‌های زیرین این متن چگونه میسر می‌گردد؟ برای رسیدن به پاسخی مناسب باید معنای پنهان در لایه‌های مختلف آشکار گردد. بنابراین با روش توصیفی- تحلیلی و با شیوهٔ آیکونولوژی پانوفسکی، معنا از برایند لایه‌های مختلف متن حاصل می‌گردد و از طریق زنجیرهٔ به هم پیوستهٔ معانی، می‌توان به این مهم دست یافت که هنرمندِ طراح، آگاهانه یا ناآگاهانه اثری خلق کرده که بیانگر سیر و سلوک نمازگزار باشد.

کلیدواژه‌ها: آیکونولوژی، قالیچه محرابی، دورهٔ صفویه، سلوک، عرفان.

*. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری ساحل عرفان‌منش با عنوان «تحلیل آیکونولوژیک قالیچه‌های محرابی دورهٔ صفویه» است که به راهنمایی یعقوب آژند و بهمن نامورمطلق در دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

**. استاد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. Email: yazhand@ut.ac.ir
***.دانشیار، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. Email: Bnmotlagh@yahoo.fr
****. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
Email: sahelerfanmanesh61@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

قالیچهٔ محرابی، از جمله دست‌بافته‌هایی است که در کنار زیبایی از جنبه آئینی نیز برخوردار است. و هنرمندان برای نمود این جنبهٔ آیینی بیشتر از آنکه از بیان صریح استفاده کنند به شکل ضمنی تفکرات خود را بیان می‌کردند. همچنین این قالیچه‌ها، از گونهٔ آثار هنری است که برای محققان مبهم بوده است. و به دلیل پیچیدگی آن، گاهی آنرا بی‌تناسب و گاهی کاملاً برعکس بسیار ظریف و دارای ساختاری هندسی دانسته‌اند. پوپ این سجاده‌ها را گروهی معماآمیز می‌داند که روی هم‌رفته خیلی ممتاز نیست و سعی در گنجاندن کتیبه‌های بسیار در بافته‌ای کوچک دارد (۱۳۸۷: ۲۶۷۸). زاره دقت و پرمایگی طرح را به اندازه‌ای می‌داند که حتی احتمال بافت قالی‌ها را در دورهٔ تیموری دور از انتظار نمی‌داند (زاره و ترانکوالد، ۱۹۱۴:جلد۲، توضیح لوحه ۵ به نقل از اشپوهلر، ۱۳۸۹: ۳۸۳) علی حصوری خط و طرح را نازیبا و نامتناسب می‌داند و اذعان دارد در بافت جدید از این قالیچه‌ها این ایراد باید برطرف شود (۱۳۸۹: ۵۷). مهلا تختی و همکاران این عدم تناسب را در عدم هماهنگی این قالیچه‌ها با تناسبات عامی که در قالی‌های دیگر رعایت می‌شده، دیده‌اند. در حالی‌که تناسبات منحصر به فردی در قالیچه‌های محرابی دیده شده است که از نسبت اتاق ایدئال در معماری پیروی کرده است. و لذا طراحان این قالی‌ها از دانش بصری بالایی برخوردار بوده که عناصر مهم را در نقاط خاص قرار داده‌اند (تختی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۳۹). به‌علاوه از ویژگی‌های شاخص این قالیچه‌ها استفاده از خطنگاره و کتیبه در حاشیه‌هاست، که گاهی زربفت بوده و از ابریشم در بافت آن استفاده می‌شده است (دی، ۱۹۹۶: ۱۳۸).

در میان این قالیچه‌ها، دو قالیچهٔ زربفت و نفیس است که یکی در موزهٔ متروپولیتن و دیگری در موزهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۱۶۷، اتلیهان، ۲۰۱۱: ۳۴). هر دو قالیچه طرحی یکسان دارند، در حاشیه نخست با «آمن الرسول» آغاز می‌گردند و در کتیبه زیرپیشانی که به صورت وارونه بافته شده است به «الله اکبراً کبیرا» ختم می‌گردند. از ویژگی شاخص این قالیچه‌ها استفاده از آیات بسیار در فضای محدود و کوچک است. همچنین در این قالیچه‌ها در کنار متن کلامی از نقش‌مایه گل شاه‌عباسی، ابرک و اسلیمی نیز استفاده شده است. با توجه به آنکه در این قالیچه‌ها عناصر کلیدی در مکانی قرار می‌گرفت که ارزش بصری بالایی داشت، و زربفت بودن قالیچه، این وارونگی متن کلامی و ازدحام آیات در یک متن کوچک، از بی‌دقتی بافنده یا طراح نمی‌تواند باشد. حال پرسشی که مطرح می‌شود این است که با توجه به هندسهٔ دقیق، این ازدحام آیات و این وارونگی در قالیچه‌های محرابی زربافت چگونه قابل تبیین است؟ بدون شک در برهه‌ای از تاریخ این گروه قالیچه‌ها با هدف خاصی بافته شده است. و برای آنکه بتوان تا حدودی به آن هدف نزدیک شد، باید به معنای مکنون در قالیچه پی برد. از جمله روش‌هایی که به کمک آن به شکل اصولی می‌توان به معنای مکنون رسید، آیکونولوژی است. در آیکونولوژی به‌جای آنکه تنها به وجه صوری موضوعات توجه شود به چرایی موضوعات پرداخته می‌شود (استراتن، ۲۰۰۰: ۱۲). در این روش، از صورت اثر هنری، به معنا (اندیشه حاکم بر اثر) یا از فرم به محتوا می‌توان رسید.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای رویکرد آیکونولوژی انجام شده است. قبل از بیان هر سطح، شرح نظری آن سطح آمده و سپس قالیچهٔ محرابی مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرار گرفته است. روش تجزیه و تحلیل داده‌های این پژوهش به‌صورت کیفی است و ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش، جداول، اشکال، اطلاعات فیش‌برداری شده از مقالات، کتب و رسالات است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ معنا در هنرهای سنتی تا کنون پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است. از جمله رویکردهایی که در دهه‌های اخیر برای بررسی معنا در هنر سنتی فزونی گرفته، رویکرد آیکونولوژی است. از پژوهش‌هایی که در سال‌های اخیر با این رویکرد بر هنرهای سنتی صورت

www.SID.ir

Archive of SID

گرفته، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

شهره فضل وزیری (۱۳۹۸)، «مفاهیم نمادین آیینی در منسوجات صفوی»، رسالهٔ دکتری دانشگاه هنر تهران؛ او در این رساله با رویکرد «آیکونولوژی» معنای نهفته در منسوجات بافته شده در دورهٔ صفویه را بررسی می‌کند. و چند نمونه از آثار غیاث‌الدین را مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که نقوش استفاده شده در منسوجات، کارکردی نمادین داشته، که ریشهٔ آن به پیش از اسلام باز می‌گردد. همچنین به معنای تصوف پنهان در آثار غیاث‌الدین دست می‌یابد.

شهره فضل وزیری و احمد تندی (۱۳۹۶)، «تفسیر نقش لیلی و مجنون در آثار غیاث‌الدین با رویکرد آیکونولوژی»، او در این مقاله به معنای پنهان در یکی از پارچه‌های بافته شده توسط غیاث‌الدین پرداخته است که در آن تصویر لیلی و مجنون مشاهده می‌گردد و فضل وزیری با روش آیکونولوژی در سه مرحله به این نتیجه رسیده است که نقوش انسانی بر روی این پارچه‌ها، آزمون انسان در برابر هوای نفس و رسیدن به عشق ازلی است. و همهٔ اینها را تحت تأثیرات جهان‌بینی صوفیانه غیاث‌الدین می‌داند.

نیما ادهم (۱۳۹۸)، «دگریختی در تصاویر چاپ سنگی اسکندرنامه نقالی»، رسالهٔ دکتری دانشگاه هنر تهران؛ او در این رساله با رویکرد آیکونولوژی به تحلیل تصاویر پرداخته و نتایج گرفته شده از به انواع تغییر شکل که در اسکندرنامه و نقش جادو، طلسم و غیره در آن اشاره دارد.

افسانه قانی و فاطمه محرابی (۱۳۹۷)، «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی»، در این مقاله به تحلیل قالیچهٔ مذکور در سه سطح معنایی پرداخته شده است که در نتیجه نشان می‌دهد این قالیچه به دو بخش خاص از زندگی پیامبر اشاره دارد که با توجه به قوس نزول و صعود می‌تواند در نظام عرفانی ابن عربی مورد تأویل قرار گیرد و به مبانی فلسفی مکنون در اثر که ناخودآگاه توسط بافنده در اثر متجلی شده می‌پردازد.

با وجود آنکه پژوهش‌های[1] بسیاری به قالیچه‌های محرابی پرداخته ولیکن به دلیل خوانش اشتباه[2] کتیبه‌های کوفی، این قالیچه‌ها را در زمرهٔ قالیچه‌های تبلیغاتی، برای تبلیغ مذهب شیعه معرفی کرده‌اند. و از آنجا که تحقیقات بسیار محدودی درباره معنا در قالیچه‌های محرابی پرداخته‌اند، جای خالی پژوهشی که به‌طور خاص به بررسی معنا به قالیچه محرابی صفویه بپردازد، به وضوح حس می‌شود. بنابراین با توجه به خلأ پژوهش در این زمینه، تحقیق پیش رو با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، به معنای نهفته در قالیچه می‌پردازد.

آیکونولوژی

واژه ایکون در حکم شناخت تصاویر به زمان یونان باستان و کتاب *آیکون‌ها*[3] *اثر فیلوستراسوس*[4] باز می‌گردد که با پیروی از «روش ادبی اکفراسیس[5] به تدریس می‌پرداخت» (مختاریان، ۱۳۹۰: ۱۱۰). ولیکن «اگر بخواهیم تاریخ مشخصی برای این سنخ مطالعات در نظر بگیریم، آن سدهٔ شانزدهم میلادی است» (نصری، ۱۳۹۷: ۱۸). در اواخر قرن شانزدهم میلادی سزار ریپا[6]، باستان‌شناس ایتالیایی، در کتابی با عنوان *آیکونولوژیا* تبیین تازه‌ای از تصاویر و مضامین هنری کرد. و به وجه تمثیلی و نمادین آثار توجه نمود. در نظر ریپا «آیکونولوژی نه فقط توصیف شمایل-همچون آیکونوگرافی- بلکه تفسیر تصاویر و نمادها با افشای جنبه تأویلی است» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۷۳). این روش در طول تاریخ فراز و نشیب‌های زیادی داشت تا آنکه واربورگ در اواخر قرن نوزدهم «روش علمی پژوهش‌های آیکونوگرافی را نه تنها به موضوعات دینی و دنیوی سوق داد، بلکه توانست گسترهی تعیین‌کنندهٔ روش‌های آیکونوگرافیک را در جهت دادن به دانش و تاریخ فرهنگی هنر به‌گونه‌ای فراگیر به‌کار گیرد. این روش بعدها آیکونولوژی نامیده شد» (مختاریان، ۱۳۹۰: ۱۱۰). از میان شاگردان پر تعداد واربورگ، اروین پانوفسکی[7] کسی بود این رویکرد را روشمند می‌کند. روش پانوفسکی متشکل از سه مرحله است ولیکن اذعان می‌دارد که در هنگام تفسیر، آن سطوح مجزا با هم ترکیب می‌شوند تا یک فرایند غیر قابل تفکیک را شکل دهند. این سه سطح در بحث توصیف، تحلیل و تبیین تصویر به تفکیک آورده شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱. قالیچهٔ محرابی، احتمالاً ۱۵۶۰-۱۸۵۰، ۱۰۷×۱۶۱ سانتی‌متر، گره نامتقارن، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک. (Metmusem.org)

معرفی پیکرهٔ مطالعاتی

پیکرهٔ مطالعاتی قالیچه‌ای است با طرح محراب، غنی شده با گلابتون در اندازه ۱۶۱×۱۰۷ سانتیمتر و گره آن نامتقارن است. نظرات زیادی دربارهٔ تاریخ بافت و محل آن وجود دارد که از اوایل قرن ۱۶ تا اواخر آن و مکان آن از شمال غرب تا کاشان را شامل می‌شود؛ بنا بر اظهارات پوپ قالیچهٔ مذکور بافت شمال غربی ایران و اواخر قرن دهم است. و با توجه به تحقیقات میشل فرانسیس در مرکز ایران در سال ۱۵۸۰-۱۵۶۰ بافته شده است (فرانسیس، ۱۹۹۹، ۸۱؛ پوپ، ۱۳۸۷: ۱۱۶۷).

مرحلهٔ پیش آیکونوگرافیک[۸]

در این سطح، معنای محسوس[۹] اثر بررسی میشود. این سطح از معنا از ترکیب معنای واقعی و بیانی بدست می‌آید. معنای واقعی[۱۰]، معنایی که از مواجهه با اشکال محسوس، و درک روابط متقابل میان آنها از طریق تجربه عملی[۱۱] شکل می‌گیرد. معنای بیانی یا فرانمودی[۱۲] همان معنایی است که از جمع واکنش‌هایی که معنای پیشین در ما برانگیخته است از طریق همدلی[۱۳] شکل می‌گیرد. بنابراین، ذهن ما از طریق درک روابط متقابل میان اشکال ناب و کیفیات عاطفی برخواسته از آنها به معنایی فراتر دست پیدا می‌کند که از دید پانوفسکی این معنا، ابتدایی یا طبیعی است (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۴).

برای خوانش این قالیچه، با توجه به عناصر تشکیل دهندهٔ متن، که در این پیکره متن کلامی و بصری است به تفکیک حاشیه‌ها صورت می‌پذیرد. جهت خوانش از بیرون به درون است.

علاوه بر جهت خوانش، جهات دیگری نیز در قالیچهٔ قابل پیگیری است. از جمله، چهار کتیبهٔ مربع شکل،که با وصل کردن چهار کتیبهٔ به یکدیگر مربعی حاصل می‌شود که در مرکز آن، کتیبهٔ «الله اکبر» قرار می‌گیرد و جهت خوانش را به مرکز هدایت می‌کند. جهت خوانش متن کلامی به جز کتیبه زیر پیشانی محراب و اسماءالحسنی اطراف محراب، از راست به چپ است. در حالی‌که در اسماءالحسنی جهات مختلف و در کتیبهٔ زیر محراب از چپ به راست است.

همچنین در متن کلامی ضرباهنگ کند و بلعکس در متن بصری ضرباهنگ تند را می‌توان مشاهده کرد. این ضرباهنگ در زیر محراب بیشتر می‌گردد. بنابراین به‌نظر می‌رسد در متن بصری زیر محراب، «شکل‌های پیچیده و حرکتی که در آنها دیده می‌شود به پویایی آن منجر شده است (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۲۰). با توجه به فرم ابرک‌ها، پیوست و گسست میان آنها، می‌توان متن را به دو مربع تقسیم کرد. مربع بالا به مرکزیت «الله اکبراً کبیرا» و پایین به مرکزیت گل شاه عباسی. در مربع پایین می‌توان پراکنش منظم گل‌های نیلوفر و ابرها را دید. ولیکن در کنار این پراکندگی، یکی از گل‌ها به دلیل رنگ و جایگاه آن در مرکز قرار می‌گیرد. در اطراف آن دو ابرک به سمت یکدیگر کشیده و دو ابر یکدیگر را دفع می‌کنند و نوعی گسست و پیوست بین آنها می‌توان مشاهده کرد که با توجه به تصویری که در جدول قرار گرفته است دو برایند یکدیگر را خنثی می‌کنند. و حرکت تنها با گسست ابر بالایی، از مربعی به مربع دیگر دیده می‌شود. در حالیکه در هر دو مربع با توجه به جهات که یکدیگر را خنثی می‌کنند، یک نوع ثبات مشاهده می‌گردد. به نظر می‌رسد ابرک بالایی علاوه بر دفع و گسست از ابرک زیرین، حرکتی هم جهت با قوس محراب به سمت بالا دارد. در حالی‌که جهت متن کلامی به سمت پایین است، و این دو در یک نقطه به سکون و ثبات رسیده‌اند.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. عناصر تشکیل دهنده متن- مرحله پیش آیکونوگرافیک

تصاویر	متن کلامی	متن بصری
	شامل آیات ۲۸۵-۲۸۶ سوره بقره به خط ثلث است . آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللّـهِ وَمَلآئِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (۲۸۵) لاَ يُكَلِّفُ اللّـهُ نَفْسًا إِلاَّ وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (۲۸۶)[۱۴]	ساقه ختایی با محوریت گل شاه عباسی است. رنگ غالب سرخ، سفید است.
	حاشیه دوم که حاشیه مادر[۱۵] نامیده می‌شود شامل دو کتیبه کوفی شامل آیه ۸۷ سوره انبیاء: «لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ» [۱۶] و قسمتی آز آیه ۸۸ سوره هود «وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ»[۱۷] و یک کتیبه به خط ثلث است. آیه ۲۵۵ سوره بقره «اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيّ الْقَيّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَ لاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَ لاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَ الأَرْضَ وَ لاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَ هُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ»(۲۵۵)[۱۸].	۴ دایره که درون آن مربعی قرار گرفته، ساقه ختایی و اسلیمی با محوریت گل شاه عباسی. و رنگ غالب به ترتیب کرم، قرمز و سیاه است.
	شامل آیات ۲۰۵ تا ۲۰۷ سوره اعراف«وَإِذَا قُرِىءَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُواْ لَهُ وَأَنصِتُواْ لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ (۲۰۵)وَاذْكُر رَّبَّكَ فِي نَفْسِكَ تَضَرُّعاً وَخِيفَةً وَدُونَ الْجَهْرِ مِنَ الْقَوْلِ بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ وَلاَ تَكُن مِّنَ الْغَافِلِينَ(۲۰۶) إِنَّ الَّذِينَ عِندَ رَبِّكَ لاَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِهِ وَيُسَبِّحُونَهُ وَلَهُ يَسْجُدُونَ(۲۰۷)»[۱۹] است.	ساقه ختایی و اسلیمی با محوریت گل شاه عباسی. رنگ غالب به ترتیب، سبز، سفید و سرخ است
	در نوار دور محراب سمت راست آیات۲۳ و ۲۴ سوره حشر، و دیگر اسماءالحسنی قرار دارد. هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ ... (۲۳) ... الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ (۲۴)[۲۰] الغفار، القهار، الوهاب، الرازق، الفتاح، العلیم، القابض، الباسط، الخافض، الرافع. و در سمت چپ : المعز، المذل، السمیع، البصیر، الحکم، العدل اللطیف الخبیر الحلیم العظیم الغفور الشکورالعلی الکبیر الحفیظ المقیت الحسیب الجلیل الکریم الرقیب المجیب الواسع الحکیم الودود المجید الباعث الشهید، می‌شود. این متن کلامی در لچکی‌های محراب(اسپندرال)[۲۱] ادامه می‌یابد. سمت چپ از پایین به بالا: الحق الوکیل، القوی المتین، الولی الحمید،المحصی المبدئ المعید،المحیی الممیت الحی، الواحد القیوم، الواجد الماجد، الاحد الصمد، القادر المقتدر، المقدم المؤخر، الأول الآخر،الظاهر الباطن. در سمت راست از بالا به پایین، الوالی المتعالی، البر التواب، المنتقم العفو، الرؤف الغفور، ذوالجلال و الاکرام، الجامع الملک المالک ، المقسط المغنی، الضار الغنی، النافع النور، الهادی البدیع، الوارثالباقی، الرشید الصبور.	در نوار دور محراب، متن بصری، محراب یا طاق است. و در لچکی‌های محراب متن بصری ۱۲قطعه نور در هر سمت است.

www.SID.ir

Archive of SID

ادامهٔ جدول ۱

تصاویر	متن کلامی	متن بصری
	در زیر پیشانی محراب متن کلامی«الله اکبر کبیرا» است. که به صورت معکوس نوشته شده است.	متن بصری شامل چهار ابرک (بترمه)[۲۲]، گل‌های شاه عباسی است. رنگ‌های غالب به ترتیب، سرخ، سیاه و سفید است.

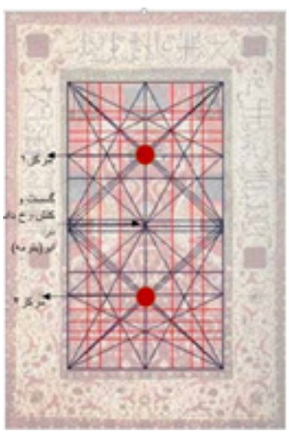
جدول ۲. جهات و نقاط کلیدی در قالیچه محرابی

تحلیل آیکونوگرافی

شناسایی موضوعی ثانویه یا قراردادی[۲۳]. در این سطح آشنایی با مضامین یا مفاهیم خاص لازم است و تفسیرگر باید با انواع گونه‌ها آشنایی داشته باشد. این سطح از معنا را تحلیل آیکونوگرافیک[۲۴] می‌نامند (پانوفسکی، ۲۰۱۲: ۱۰۳-۱۱۹). معنای ثانویه در حوزهٔ هنر، معنایی است که فرد با برقراری رابطه‌ای متقابل میان نقش‌مایه‌های هنری و شکل ترکیب‌بندی آنها به موضوع یا در سطحی بالاتر با مضمون آنها دست می‌یابد (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۶).

بنابراین، برای دستیابی به مضمون هر حاشیه لازم است ابتدا موضوع هر آیه و سپس تفسیر آن بیان شود. در تمامیِ حاشیه‌ها، کلام در مرتبه بالاتر از نقوش گیاهی قرار گرفته است. گویی قسمت بالای حاشیه، شناختِ تفکر و اندیشه است بنابراین، در تحلیل مراحل بر کلام توجه بیشتری می‌شود. و همچنین خوانش از حاشیه آغاز شده بود زیرا حاشیه در فرش به مانند دیوار، آستان‌های است که جهان هرج و مرج و بی‌نظم را از طبیعت منظم، مقدس و بهشتی جدا می‌کند و مانع از ورود نا اهلان به این سرزمین پاک می‌شود (شمسایی،

جدول ۲. جهات و نقاط کلیدی در قالیچهٔ محرابی

تصاویر	متن کلامی	متن بصری
		
قرارگیری کتیبه در مرکز مربع (نگارندگان)	مشخص کردن دومرکز در متن با ترسیم مربع‌های شاخص (تختی و همکارن، ۱۳۸۸: ۱۳۵)	مشخص کردن جهات کتیبه ابرک‌ها و (نگارندگان)

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۹۳: ۱۰).

حاشیهٔ اول شامل آیات ۲۸۵ و ۲۸۶ بقره است. این آیات زمان هجرت پیامبر به مدینه نازل شد. یهودیان میان موسی، عیسی و محمد و ... فرق می‌گذاشتند و دسته دسته شده بودند. برای جلوگیری از این تفرقه این آیات نازل شد (طباطبایی، ۱۳۷۴: ج۲، ۴۴۰).

در حاشیهٔ دوم، چهار کتیبهٔ مربع شکل قرار دارد. دربارهٔ شکل مربع و ذکر، نجم‌الدین رازی چنین گفته است: «مربع نشستن در همهٔ اوقات منهی است الا در وقت ذکر گفتن که خواجه (ع) چون نماز بامداد بکردی در مقام خویش مربع بذکر بنشستی تا آفتاب برآمدی» (رازی، ۱۳۱۲: ۱۵۱). همچنین تبدیل دایره به مربع، یکی از دیرینه‌ترین آرکی‌تایپ‌های اساطیری است و اشاره به ماندالا است (شایگان،۱۳۸۰: ۲۲۸). با توجه به مرکزیت قرار گرفتن الله اکبر در این مربع، می‌توان این کتیبه‌ها را دروازه‌هایی دانست در چهارجهت اصلی که «راه ورود به اصل وجود که همان مرکز هست» را نشان می‌دهند (شمسایی، ۱۳۹۳: ۱۱).

کتیبهٔ بالایی ذکر یونسیه است. این آیات دربارهٔ حضرت یونس است که بر اهل نینوا مبعوث شد. این آیه خبر می‌دهد دعائی مقرون به اجابت است که در وی سه چیز باشد، یکی توحید، دوم تنزیه، دیگر اعتراف به گناه خویش (میبدی، ۱۳۷۱: ج۶: ۳۰۹). آملی به این اشاره دارد که این نجات‌بخشی تنها مختص به یونس نیست؛ بلکه هر وامانده‌ای اگر اهل تسبیح باشد و این ذکر را بخواند خداوند او را نجات خواهد بخشید (جوادی آملی، ۱۳۹۱: جلد هفتم: ۳۰۴). کتیبه‌ای که در میانهٔ قالی قرار دارد قسمتی آز آیهٔ ۸۸ سورهٔ هود است. در آن به داستان شعیب و دعوت مردم به دین اسلام می‌پردازد. و حاصل این آیات این است که خدای تعالی کسی است که اشیاء را از عدم بیافرید. او قادر متعال است که هر چیزی را در قبضه قدرت خود نگه داشته و نمی‌گذارد اشیاء زایل گشته در پس پردهٔ بطلان غایب گردند (طباطبایی، ۱۳۷۴، جلد۱۰: ۵۵۳). در حاشیهٔ اصلی علاوه بر کتیبه‌ها، دور تا دور حاشیه، آیه‌الکرسی آمده است. در اول این آیهٔ شریفه چند صفت از صفات خدای سبحان ذکر شده است: اینکه معبودی جز او نیست، او حی و قیوم است، هیچ عاملی از قبیل چرت و خواب با تسلط خود، قیّومیت او را از کار نمی‌اندازد، اینکه او مالک آنچه در آسمان‌ها و زمین است می‌باشد، کسی بدون اذن او حق شفاعت در درگاه او ندارد (همان، جلد۲: ۵۰۷). ملاصدرا در تفسیر این آیه نخستین شافع را، حقیقت محمدی و انسان کامل را سبب ایجاد جهان می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶، ج۵: ۱۱-۱۲).

در حاشیهٔ باریک درونی آیهٔ «لایستکبرون عن عبادته و یسبحونه و له یسجدون» نشان از آن دارد که نفس می‌تواند متصف باشد ۱. حالت عدم استکبار و ۲. به حال تقدیس خدا ۳. به حال سجده و کمال خشوع در برابر او (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۸: ۵۰۱). و خواجه عبدالله انصاری در اینجا به سه ذکر اشاره دارد یک ذکر با زبان، دیگری زبان و دل، و آخرین آن است که زبان خاموش و دل در او مستغرق باشد (میبدی، ۱۳۹۱،ج۱: ۳۸۶).

در فرم محرابی شکل و لچکی‌های محراب، جمعاً ۹۹ اسم از اسماء خداوند آورده شده است. رسول خدا (ص) فرمود: «خدای تبارک و تعالی را نود و نه نام باشد که عبارت است از صد نام مگر یکی هر که آنها را احصا کند داخل بهشت شود» (صدوق، ۱۳۹۴: ۳۳۸). شبستری تنها راه شناخت حق را شناخت اسماءالحسنی می‌داند (شبستری، ۱۳۶۸: ۴۴). متن بصری در این قسمت طاق یا محراب است، واژهٔ محراب معرب «مهرابه» فارسی است، که «آبه» به معنای پسوند مهر در زبان‌های ایرانی به معنی خانه، بنا و گاهی پرستش‌گاه است (یونسی، ۱۳۴۳: ۴۳۳). واژهٔ مهراب در اصل مهرابه‌های آیین مهری است که در زمان زرتشتی‌گری و مسیحیت با آن خصمانه جنگیده شد تا بدانجا که آثار آن از روی زمین محو گردید. اما مهرابه‌ها در دل غارها و زیر زمین باقی ماندند و امروز آثاری از آنها را در برخی از تصاویر و حتی آیین‌های خود می‌توان دید (بلخاری، ۱۳۹۸: ۹۴).

با توجه به جهت محراب، جهت خوانش در این قسمت از پایین به بالا صورت می‌گیرد. مربع پایین، آراسته به نقش‌مایهٔ گل نیلوفر و بُتُرمه است. در ادیان مختلف چون هندوئیزم، بودیزم، مذهب زرتشت، مذاهب بین‌النهرین و... خدایان خالق این عالم چون «برهما»، «شیوا»، «میترا»، «آمون» و «نفرتوم» از دل نیلوفر سر

www.SID.ir

Archive of SID

برمی‌آورند. «پس نیلوفر آبی در این مذاهب، گل ظهور و تجلی و نمادی بی‌نظیر از آیینه‌گونی اسرار طبیعت در جان و ایمان انسان سنت‌گرای شرقی است» (همان: ۱۰). نیلوفر از سویی با آب، از سوی دیگر با خورشید در رابطه است، دربارهٔ نیلوفر گویند که با آفتاب سر بیرون می‌آورد و باز با آفتاب فرو می‌رود (رضی، ۱۳۷۱: ۹۶). این گل در عرفان نیز جایگاه ویژه‌ای دارد چراکه سربرآوردن نیلوفر از آب، نماد شکفتن آن است از آب‌های آشفته و باز و بسته شدنش با نور، نشانی است از رابطهٔ این گل با نور (بلخاری، ۱۳۹۸: ۱۰). همچنین در آیین میترائیسم، نیلوفر نماد زندگی و آفرینش است (نامور مطلق و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۲۱). «گوهر تن زردشت به میانجی آب و گیاه به او راه یافت. بدیهی است که گیاهی که درخور نگهداری فر سوشیانس در دریاچه باشد، همان گل نیلوفر آبی خواهد بود» (مقدم، ۱۳۸۵: ۴۵) در روایات زرتشتی نیلوفر آبی گیاهی در خور حفاظت از فر و تخمه زرتشت در دریاچهٔ کیانسه است (گویری، ۱۳۷۵: ۸۳). همچنین در دورهٔ صفویه نقش‌مایهٔ «نیلوفر آبی» با اندک تغییری بهنام «گل شاه‌عباسی» بسیار معروف و فراگیر می‌شود (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۱۸۴-۱۸۵). در اینجا علی‌رغم پیچیدگی‌های ابرها، گسست و پیوست، جذب و دفعی که میان آنها وجود دارد، ولیکن در یک نقطه یعنی گل نیلوفر مرکزی به سکون و ثبات دست می‌یابند. رنگ نیلوفر به رنگ سپید در کنار سپیدی ابرها، تأکیدی است بر نور. علاوه بر موارد فوق، گل نیلوفر می‌تواند تمثیلی باشد از آیهٔ نور و درخت زیتونی که نه شرقی است و نه غربی. و سید حیدر آملی، درخت زیتون را به درخت وجود مطلق تعبیر کرده است که از هر وجودی نور می‌گیرد (آملی، ۱۳۸۱: ۳۵۸-۳۵۹). یا نشانی باشد از فرهٔ کیانی داده شده به سالک، چرا همانطور که بیان شد، نیلوفر گیاهی است که نگهدارندهٔ فرهٔ ایزدی است. لذا به دلیل اهمیت آن، در نقطهٔ کانونی و به رنگ سپید دیده می‌شود.

در مرکز مربع بالایی، زیر پیشانی محراب، نام مقدس «الله اکبر کبیرا» در زمینهٔ سیاه قرار گرفته است. این اسم می‌تواند اسم اعظم نیز باشد. و همانطور که مشاهده شد تکثیر اسماء در مقام واحدیت بود نه احدیت. زیرا «مقام احدیت، مقام استهلاک اسما و صفات است و در این مقام صفات در مفهوم و مصداق عین هم و عین ذات هستند» (همان: ۷۴-۷۵). ولیکن با دستیابی به همه صفات و گذر از آنها دیگر حجابی باقی نمی‌ماند. با توجه به متن بصری نیز در این مرحله سالک و خداوند باقی می‌مانند و بدون حجابی، مکالمهٔ مقدس خداوند و انسان مشاهده می‌گردد و این «چیزی است که صوفیان آنرا معراج می‌خوانند» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

تحلیل آیکونولوژی

در این سطح از معنا آشنایی از اصول و عقاید ملی، مذهبی و فلسفی لازم است. این سطح آشنایی با گرایش‌های اساسی ذهن بشر است و مفسر باید از تاریخ سمبل‌ها، نشانه‌ها آگاهی داشته باشد. این سطح از معنا تألیفی بوده و به شکل شهودی حادث می‌شود (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۷-۹).

بنابراین در این سطح آگاهی کلی از هنر ایرانی و شرایط آن از لزوم پژوهش است. محمود خاتمی هنر ایران را از آغاز هنری معنوی و دینی دانسته است و برای آن سه دوره در نظر گرفته است که دورهٔ سوم، دورهٔ عرفان است و در هنر صفوی به اوج می‌رسد (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۲۱). عرفان در دورهٔ صفویه دوشادوش مکاتب فلسفی سهمی بنیادی داشت. «یک دورهٔ طولانی آماده‌سازی از زمان سهروردی و ابن عربی تا ظهور نوزائی صفوی وجود داشت، دوره‌ای که نزدیک به چهار سده طول کشید» (نصر، ۱۳۸۹: ۳۳۷) در دولت صفویه به‌علاوه در عین آنکه تشیع را رکن عمدهٔ دولت خویش ساختند تصوف را رکن دیگر آن تلقی کردند و در نهضت انقلابی آنها بود که تصوف و تشیع به هم امتزاج یافت (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۲۶) و در دورهٔ صفویه اندیشه حکومت بر پایهٔ زبان و منطق جدیدی مطرح و تفسیر شد. این منطق به مرور برخاسته از شریعت، با دریافتی از مذهب شیعهٔ دوازده امامی و آیین طریقت و تصوف همراه شد (بهرام‌نژاد، ۱۳۹۸: ۶۴). با آنکه صفویان از «یک طریقت صوفیانه مبتنی بر مرید و مرادی به صورت یک نظام مبتنی بر آموزه‌های شهریاری تبدیل شدند»

www.SID.ir

Archive of SID

(صفت گل، ۱۳۸۱: ۵۹۶) ولیکن ساختار سیاسی صفویان با همهٔ تکاپویی که داشت نتوانست از این ساختار طریقتی خود فاصله بگیرد. ساختار صوفیانه دولت صفوی و تأکید آن بر برپایی رسوم خانقاهی در صورت‌های جدید آن تا سال‌های پایانی فرمانروایی صفویان ادامه داشت. این شیوه از گزارش‌های شاردن و دیگران دربارهٔ خلیفهٔ الخلفا و رسم ذکر در توحیدخانه سلطنتی آشکار می‌شود (رحیم‌لو، ۱۳۷۱: ۳۷).

با توجه به شرایط بیان شده در دورهٔ صفویه، و اهمیت عرفان و حکمت در آن دوره، می‌توان احتمالات زیر را برای قرار گیری آیات متعدد در قالیچه‌ای کوچک، معکوس نوشتن الله اکبرا کبیرا، هم‌نشینی آنها در کنار گل شاه عباسی و ابرک (بترمه) بیان کرد و حضور عناصر فوق در قالیچه را سیر و سلوکی دانست برای رسیدن به فناء و پس از آن بقاء بالله. از جمله مواردی که در دورهٔ صفویه، مورد توجه قرار می‌گیرد رابطه خدا و انسان است. ملاصدرا برای این ارتباط چهار سفر در نظر می‌گیرد: سفر اول: من الخلق الی الحق، سفر دوم: بالحق فی‌الحق، سفر سوم: من الحق الی‌الخلق، سفر چهارم: سفر فی‌الخلق بالحق. همچنین او در این ارتباط به دو قوس نزول و صعود معتقد است. و نهایت قوس صعود را در انسان کامل می‌یابد (صدرالدین شیرازی،۱۹۸۱: ۱۸۰).

در عرفان مبحث ارتباط خداوند با انسان و سفر به سمت او، به زیباترین شکل در *مثنوی* و *گلشن‌راز* بیان شده است. شاردن در سفرنامه‌اش، به *گلشن‌راز* به عنوان کتاب مقدس صوفیه، و *مثنوی* به عنوان الهیات تصوف در دورهٔ صفویه اشاره می‌کند (شاردن، ۱۳۳۸،ج۵: ۲۹۶). شمس‌الدین لاهیجی[۲۵] که در اوایل عهد صفوی در نشر و ترویج تصوف اهتمام داشت (زرینکوب، ۱۳۷۹: ۱۸۴) و *مفاتیح الاعجاز* (*شرح گلشن‌راز*) را در باب معرفت انسان کامل به رشته تحریر در آورده، در بیان این سیر آورده است:

به عکس سیر اول در منازل
رود تا گردد او انسان کامل
(لاهیجی ۱۳۷۱ :۲۰۶)

و این رسیدن را در جذبه و فیض خداوند می‌داند:

و گر نوری رسد از عالم جان
ز فیض جذبه یا از عکس برهان
(همان:۲۱۵)

و از این فراتر می‌رود و به خاصیت آینگی اشاره دارد، یعنی از «وجهی حق، انسان العین است و از وجهی انسان، انسان العین است» چنانکه حق در انسان ظاهر گشته و دیدهٔ وی شده و به دیدهٔ خود، خود را مشاهده می‌نماید. «به حقیقت، آینه و مجلای حق، حقیقت انسانی است که جامع جمیع مراتب جسمانی و روحانی است» (همان:۹۷). و در این رابطه می‌آورد:

عدم، آینه، عالم عکس انسان
چو چشم عکس در وی شخص پنهان
(همان: ۹۵ و۹۶)

مولانا نیز در این ارتباط، خداوند را آغازگر برقراری این رابطه نسبت به انسان می‌داند. در واقع خداوند است که با انسان سخن می‌گوید و سپس بندگان به سوی او جذب می‌شوند (غزازنی، ۱۳۹۶: ۱۱۹-۱۲۰).

گفت لبیکم نمی‌آید جواب
زآن همی ترسم که باشم رد باب
...
حیله‌ها و چاره جویی‌های تو
جذب ما بود و گشاد این پای تو
(مولوی، ۱۳۷۷، د۳: ۱۹۴)

رابطهٔ خدا و انسان در این کتب، یک رابطهٔ تعاملی و دو سویه است. و فقط انسان نیست که با خداوند سخن می‌گوید و به سمت او می‌رود. به عبارت دیگر، خداوند در ابتدای قوس نزول در عرصهٔ خیال ظهور می‌کند تا انسان در انتهای قوس صعود در ساحت تخیل ظاهر شود. و این توانایی نهایت استعلا و استکمال موجودیت بشری است. و اینجاست که خاصیت آینگی انسان هویدا می‌شود (عوضپور، ۱۳۹۲: ۳۲۵). بنابراین، در این قالیچه سالک برای رسیدن به مرحله آیینه‌گی باید از اسماء بگذرد. در صورتی که نفس انسان که مستعد آیینه‌گی است تربیت یابد و به کمال برسد این جمله صفات را در خود مشاهده می‌کند (رازی، ۱۳۱۲، ۲).

از آن دانسته‌ای تو جمله اسماء
که هستی صورت عکس مسما
(لاهیجی، ۱۳۷۱: ۱۸۱).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر شماره ۲: نمونه ای از گره شمسه و کاربرد آن به جهت حمل معنا در ارتقاء کیفیت و معنابخشی به اثر

و شبستری نیز عبور از صفات را لازمه دیدار ذات حق می‌داند.

صفاتش را ببین امروز اینجا
که تا ذاتش توانی دید فردا

(همان: ۳۰۵)

لذا سالک پس از آنکه همه اسماء را در خود مشاهده کرد، به دیدار حق نائل می‌شود و خود را در حق و حق را در خود می‌بیند. در کتیبه در متنی سیاه رنگ «الله اکبر کبیرا» به سمت پایین در حرکت است. گویی خداوند را در ابتدای قوس نزول نشان می‌دهد و جهت دیگر که جهت ابرک است جهتی رو به بالا، انسان یا سالک در انتهای قوس صعود ظاهر می‌گردد. و این نهایت کمال است که در عرفان به آن خاصیت آینگی گویند. نماز باعث شده نمازگزار از یک سو از خود به سمت خدا خارج شود، و هم‌زمان با آن خدا به سمت نمازگزار یا خود نیز میل می‌کند. و در اینجا نمازگزار از مرتبه فناء فی الله به مقام بقاء بالله می‌رسد. و از خود فانی و در حق باقی می‌گردد.

وارونه‌نگاری درست در بالاترین نقطه محراب صورت گرفته و از بالا حرکتی به سمت پایین مشاهده می‌گردد. دقیقاً از نقطه بالای سر، کتیبه از بالا به سمت پایین میل می‌کند. و اگر این وارونه‌نگاری در پایین رخ داده بود، این استدلال ضعیف دانسته می‌شد. چرا که وحی از بالا است و اینجا نیز در بالاترین نقطهٔ محراب این وارونه‌گی رخ داده است. لذا به شکل نمادین این عروج را نشان می‌دهد. و نقش‌مایه موجود در قالیچه بیش از آنکه تحت تأثیر اندیشه‌های حکیمانه باشد، نمودی از اندیشه‌های عارفانه است.

احتمال دیگر را در سماع و در نهایت فناء سالک می‌توان دید. نمازگزار که در اینجا می‌توان او را سالک نیز در نظر گرفت، با توجه به حاشیهٔ نخست، مرحلهٔ اول سلوک را با راهنما آغاز می‌کند (مصطفوی، ۱۳۶۲: ۱۲)، می‌تواند این مرحله همان علم‌الیقین باشد. آملی آن را مرحله‌ای می‌داند که با برهان یعنی شریعت آمده از سوی نبی، آغاز می‌گردد. این حاشیه به رنگ سرخ است و از دید نجم دایه، عارف قرن۷، سرخ رنگ عرفان و حکمت است است (رازی، ۱۳۱۲: ۱۶۹) گویی این آستانه‌ای است که دنیای مادی را از دنیای مثالی جدا می‌کند. و مقصد دوم، آغاز راست دیدن و درست عمل کردن است. در این مرتبه، حقیقتی برای سالک آشکار می‌گردد و آن، حقیقت محمدیه است که در آیت‌الکرسی متجلی شده است؛ البته این آغاز مرحلهٔ عین‌الیقین است، پس برای مشاهدهٔ حقایق و عیان شدن آن (کربن، ۱۳۸۲: ۶۰) در مرحلهٔ سوم، با توجه به کتیبه‌های کوفی موجود در قالی، توبه و توسل به درگاه باریتعالی می‌کند. مقصد چهارم، آغاز به تفکر و تدبر در آیات الهی است. در این مرحله سالک از نفس و هوی گذر کرده و پرتو انوار ملکوت بر وی ظاهر می‌گردد. به سمت ذکر به طور مداوم میل پیدا می‌کند. این ذکر که در پس‌زمینه سبز قرار دارد که از نظر نجم‌الدین رازی علامت اطمینان است (رازی، ۱۳۱۲: ۱۶۹). که با ذکر دائم است که نفس اماره به مطمئنه تبدیل می‌شود. مرحلهٔ پنجم و ششم، پیوستگی متن کلامی درون فرم محرابی شکل و لچکی اطراف آن، با یک ریتم موسیقیایی همراه است. امروزه به آن تواشیح می‌گویند. و به نظر می‌رسد، با شرایط پیش آمده برای سالک مطابقت می‌کند. سالک پس از طی کردن مراحل گوناگون، توبه، توسل و استماع قرآن، اینک به عین الیقین صفات حق را مشاهده می‌کند. پس در این مرحله، آگاه به همه اسماء می‌گردد و با این ریتم موسیقیایی، به سماع در می‌آید. و این آخرین مرحلهٔ عین‌الیقین است. در مرحلهٔ هفتم، پس از طی مراحل مختلف شخص به والاترین مرحله که سیر حالات و کمالات شخصی است می‌رسد. در کتیبه نام الله اکبر به صورت وارونه قرار گرفته است. و به نظر می‌رسد این کتیبه رو به سماع و هم جهت اسماء است. برای نوشتن اسم اعظم خداوند از چپ به راست مجبور به وارونه نوشتن کتیبه بوده است. و به‌نظر خطایی در طراحی نمی‌رسد و شاید فناء سالک را می‌توان مشاهده کرد. که اهمیتی ندارد نام خداوند به کدام سو باشد چرا که در او به فناء رسیده است. و قرار گیری متن کلامی در زمینه سیاه تأییدی است بر تأثیرپذیری آن از عرفان. نجم‌الدین رازی در کتاب مرصادالعباد هفتمین نور را نور سیاه می‌داند و «او علامت هیمان است و نور ذات است» (رازی، ۱۳۱۲: ۱۶۹) و چون سالک «راه اله به سیر الی

www.SID.ir

Archive of SID

الله، از مراتب انوار تجلیات اسماء و صفا عبور نمود و مستعد قبول تجلی ذاتی گشت، آن نور تجلی به رنگ سیاه متجلی می‌گردد و از غایت نزدیکی که سالک را بحسب معنی حاصل شده، دیده بصیرت تاریک می‌شود» (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۸۳).

سیاهی گر بدانی نور ذات است
بتاریکی درون نور حیات است

(همان: ۸۴)

نقش زمینه نیز شاهدی بر مرحلهٔ حق‌الیقین است. زمینه سر تا سر پوشیده از گل‌های شاه‌عباسی است که در وسط قالی به سماع درآمده‌اند و فرم ابرکها نیز درهمین راستا می‌تواند بیانگر حلقهٔ درویشان باشد که یکی به اوج رسیده و از دیگران جدا شده است. رنگ گل‌ها و تنوع رنگی گل‌های عباسی نیز مصداق دیگری بر این ماجرا است. همچنین به دلیل در مرکز قرار گرفتن گل نیلوفر و رنگ سپید آن، می‌تواند به جایگاه ویژهٔ این گل در عرفان و ارتباط آن با نور اشاره داشته که سالکان به دور آن حلقه زده، به سماع مشغولند و پس از عبور از این مرحله در بالا به عروج کامل می‌رسند. ازجمله آثاری که بهزاد در مکتب تیموری به تصویر کشید، سماع دارویش است. او علاقهٔ بسیاری به موضوعات عارفانه داشت (آژند، ۱۳۸۷: ۴۳۷). در این نگاره ۴ درویش در میانهٔ نگاره به سماع مشغول‌اند. این ۴ درویش می‌تواند از نظر ترکیب‌بندی همانندی زیادی با چهار ابرک داشته باشد. و لذا با توجه به آنکه بهزاد در آغاز دورهٔ صفویه سرپرستی کارگاه قالیبافی را داشته است (مجابی، ۱۳۸۱: ۲۱). ممکن است این قالیچه توسط بهزاد یا شاگردانش، که تحت تأثیر اندیشه‌های او بودند به تصویر کشیده شده باشد چراکه قالی‌های این دورهٔ تحت تأثیر عناصر رایج در کتاب‌آرایی دورهٔ تیموری هستند (اشپوهلر، ۱۳۸۹: ۳۸۲).

در مربع پایین گل نیلوفردر مرکز قرار گرفته است. گل نیلوفر، نگهدارندهٔ فره ایزدی بود و شاه عباس به دلیل اهمیت این گل، نام خود را بر وی نهاد. لذا می‌توان وجود یک مرکز با گل نیلوفر در کنار مرکز دیگر با نام مقدس«الله اکبراً کبیرا»، این احتمال را نیز در نظر گرفت، قالی مذکور برای شخصی بافته شده است که به نظر از فرهٔ کیانی پیشااسلامی و نور الهی اسلامی برخوردار است. و سهروردی در رسالهٔ *پرتونامه* می‌آورد «هر انسانی حکمت بداند و بر نیایش و تقدیس نورالانوار مداومت کند او را خره کیانی بدهند و فر نورانی بخشند. و رئیس طبیعی عالم شود» (سهروردی،۱۳۷۳: ۸۱). لذا این دو فره با توجه به حکت خسروانی بی ارتباط با یکدیگر نیز نیستند. ولیکن به دلیل جایگاه کتیبهٔ الله اکبر در بالاترین نقطهٔ محراب، نشان از اهمیت و جایگاه اندیشهٔ اسلامی نسبت به اندیشهٔ پیشااسلامی است.

همچنین گمان بر آن است با توجه به مطالب گفته‌شده، نمازگزار در اینجا به معراج دست یافته، و با توجه به آنکه پیامبر در معراج از درخت سدره‌المنتهی عبور کرد و به عروج کامل رسید گل نیلوفر، نیز می‌تواند، جانشین درخت سدره المنتهی باشد که پیامبر در هنگام معراج مشاهده کرد. یا آنکه تمثیلی باشد از آیهٔ نور و درخت زیتون. حال تمثیلی باشد از آیهٔ نور یا سدره المنتهی در معراج، جانشینی این درخت که ریشه‌ای ایرانی-اسطورهای دارد و با عرفان و نور نیز رابطه‌ای بسیار نزدیک، به‌جای درخت اسلامی، می‌تواند نشان از آمیختگی هنر ایرانی و اسلامی به شکل آگاهانه یا غیرآگاهانه داشته باشد.

نتیجه‌گیری

با توجه به نقوش و کتیبه‌های به کار رفته در قالیچه، تفکرات عرفانی که در اوایل دورهٔ صفویه فضای قالب جامعه را به خود اختصاص داده بود، بسیار چشمگیر است. ازجمله اندیشه‌های عرفانی حاکم در این دوره که در این قالیچه نمود یافته:

اندیشه‌های عرفانی مکتوب در کتاب *گلشن‌راز* با شرح کتاب *مفاتیح‌الاعجاز* لاهیجی

ـ اندیشه‌های عرفانی مولانا

اندیشه‌های عارفانه بهزاد، که در اوایل دورهٔ صفویه سرپرست کارگاه قالی‌بافی نیز بوده است. همچنین رنگ‌های به کار گرفته در قالی، به نظر متأثر از اندیشه‌های عرفانی نجم‌الدین رازی بافته شده است.

لذا ازدحام آیات قرآنی در دست‌بافت‌های کوچک و

www.SID.ir

Archive of SID

وارونه بافتن متن کلامی «الله اکبراً کبیرا» در آن و هم‌نشینی آن با نقش‌مایه‌های گیاهی چون گل شاه عباسی، را می‌توان اینگونه تبیین کرد:

نمازگزار را سالکی دانست که با نماز خود به مرحلهٔ آینگی می‌رسد. نمازگزار از حجاب‌های متعدد عبور کرده و مراحل را گذرانده تا به مقصد اصلی جایی که دیگر حجابی برای دیدن وجود ندارد، می‌رسد. جایی که مکالمهٔ مقدسی میان انسان و خدا روی می‌دهد. خداوند در ساحت خیال در ابتدای قوس نزول و نمازگزار در ابتدای قوس صعود؛ این عروج در مرکز قالی در قالب تعامل متن بصری، بترمه و گل شاه عباسی و متن کلامی، کتیبهٔ وارونه «الله اکبراً کبیرا» به نمایش در آمده است. و با گفتمان رایج در آن دوره نیز هم‌خوانی دارد. در دولت صفویه به علاوه در عین آنکه تشیع را رکن عمدهٔ دولت خویش قراردادند تصوف را رکن دیگر آن تلقی کردند. همچنین به نظر می‌رسد نمازگزار با نماز خود و طی مراحل سلوک در مراحل آخر، با توجه به صوتی که در اسماءِ به کار رفته در قالیچه وجود دارد در ذهن به سماع درمی‌آید، و در محراب که در این قالی انعکاس معبد و بالاتر از آن، نشانه‌ای است از یک مکان اساطیری خود را فراموش کرده و در زیرِ طاقِ محراب به فناء فی‌الله می‌رسد. و برای او که در خداوند به فناء رسیده جهت نام الله فرقی ندارد. نمازگزار در نمازی که واسطه عروج او گشته، ابتدا به گل نیلوفر که بی‌ارتباط با درخت مشاهده شده در معراج و نور نزد عرفا نیست رسیده و سپس از آن نیز عبور می‌کند. تا به عروج کامل دست یابد و جانشینی نیلوفر به جای سدره المنتهی، در این عروج، می‌تواند بیانگر نوعی خودآگاهی ملی- دینی باشد. این خودآگاهی که در این دوره در جامعهٔ صفوی در حال شکل گرفتن است، در قالیچه‌ها نیز نمود پیدا میکند.

همچنین وجود دو مرکز در محراب، یکی به مرکزیت «الله اکبراً کبیرا» و دیگر گل نیلوفر، نشان از جایگاه والای نمازگزار یا کسی که قالی زربفت برای او بافته شده است، دارد. چرا که فقط انسان به کمال رسیده می‌توانست از فرهٔ کیانی برخوردار گردد. و در اینجا به نظر می‌رسد نمازگزار پس از عبور از مراحل مختلف به هر دو فرهٔ کیانی و اسلامی دست یافته است. بنابراین گمان بر آن است شخصی که دارای این دو فره است، یکی از پادشاهان دورهٔ صفویه باشد. چراکه در دورهٔ صفویه به خصوص در اوایل آن پادشاه هم نقش صوفیانه داشت و هم در جایگاه شاه ایران و شهریار بود. لذا با استدلال‌های موجود، این احتمال نیز بعید به نظر نمی‌رسد. بنابراین با توصیف، تحلیل و تفسیر قالیچه، می‌توان به مجموعهٔ به هم پیوسته‌ای از معانی دست یافت که بازگوکنندهٔ آن است که قالیچه به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه، تحت تأثیر اندیشه‌های عرفان و اشراق در دورهٔ صفویه شکل گرفته است.

پی‌نوشت

۱. خشکنابی، رضا (۱۳۷۸)، *ادب و عرفان در قالی ایران*، تهران: انتشارات سروش، ص۲۶؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، کاربرد مفاهیم مذهبی در خطنگاره‌های قالی‌های صفوی، نشریهٔ *مطالعات هنر اسلامی*، سال دوم ش۳، صص۲۵-۳۸؛ تنهایی، انیس و خزایی، رضوان (۱۳۸۸)، انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه، دوفصلنامهٔ علمی-پژوهشی *مطالعات هنر اسلامی*، ش۱۱، پاییز-زمستان. صص۷-۲۳. شاهپروری، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۶)، جایگاه نمادین رنگ در قالی‌های محرابی صفوی، نشریهٔ علمی ترویجی مطالعات در دنیای رنگ، ج۷، ش۱، ۴۷-۵۶.

۲. کتیبه‌های کوفی: ذکر یونسیه « لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَکَ إِنِّی کُنْتُ مِنَ الظَّالِمِینَ» و «وَمَا تَوْفِیقِی إِلَّا بِاللَّهِ عَلَیْهِ تَوَکَّلْتُ وَإِلَیْهِ أُنِیبُ» به اشتباه «لا اله الاالله محمدرسول الله علی ولی الله» خوانده شده است

3. eikones

4. Philostratus

۵. ekphrasis این عبارت که از دو جزء ek به معنی لغوی«بیرون» و Phrasis به معنی لغوی «سخن گفتن» تشکیل شده است ریشه در فعلی دارد که از طریق آن یونانیان اثار هنرهای بصری خود را موضوع اشعار خود قرار می‌دادند و بدین طریق به توصیف یا تصویر کردن آنها می‌پرداختند.

6. Cesare Ripa

7. Ervin Panofsky

8. Pre- Iconographic Description

9.Phenomenal Meaning

www.SID.ir

Archive of SID

10. Factual meaning
11. Practical experience
12. Expressional meaning
13. Empathy

۱۴. پیامبر به آنچه خدا بر او نازل کرد ایمان آورد و مؤمنان نیز همه به خدا و فرشتگان خدا و کتب پیغمبران خدا ایمان آوردند و (گفتند) ما میان هیچیک از پیغمبران خدا فرق نمی‌گذاریم، و همه یک زبان و یک دل و در قول و عمل اظهار کردند که ما فرمان خدا شنیده و اطاعت کردیم، پروردگارا آمرزش از تو می‌خواهیم که بازگشت همه به سوی توست. خدا هیچکس را تکلیف نکند مگر به قدر توانایی او. (و روز جزا) نیکی‌های هر شخص به سود خود او و بدی‌هایش نیز به زیان خود اوست/ بار پروردگارا تکلیف گران و طاقت فرسا چنانکه بر گذشتگان نهادی بر ما نگذار. پروردگارا، بار تکلیفی فوق طاعت را بر دوش منه و بیامرز و ببخش گناه ما را و بر ما رحمت فرما تنها سلطان ما و یار و یاور ما تویی، ما را بر (مغلوب کردن) گروه کافران یاری فرما (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۲: ۶۷۸-۶۷۹)

۱۵. در سبک‌شناسی قالی ایران، حاشیه وسیله‌ای مناسب برای محدود ساختن و جلوه‌دادن به زمینهٔ قالی است. تعداد آن، حتی باریک و پهن بودنش محدودیتی ندارد، اما معمولاً در صورت تعدد، حاشیه میانی پهن‌تر انتخاب می‌شود.که به حاشیهٔ مادر یا اصلی شناخته می‌شود و و در میان دو حاشیهٔ باریکتر از خود قرار می‌گیرد (دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۹۵).

۱۶. خدایی جز تو نیست، تسبیح تو گویم که من از ستمگران بودم (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۱۴، ۴۲۷)

۱۷. «و توفیق من جز به یاری خدا نیست. به او توکل کرده‌ام و به سوی او باز می‌گردم» (همان، جلد۱۰: ۵۴۰)

۱۸. خداوند یکتا است که معبودی به جز او نیست خدایی است زنده و پاینده، چرت نمی‌زند تا چه رسد به خواب، هرچه در آسمان‌ها و زمین است از آن اوست آنکه به نزد او بدون اجازه‌اش شفاعت کند کیست؟ آنچه پیش رو و پشت سرشان هست می‌داند و به چیزی از دانش وی جز به اجازه خود او احاطه ندارد قلمرو او آسمان‌ها و زمین را فراگرفت و نگه‌داشتن آنها بر او سنگینی نمی‌کند، که او والا و بزرگ است» (همان، ج۲، ۵۰۵).

۱۹. و چون قرآن خوانده شد بدان گوش دارید و خاموش باشید شاید رحمتمان کند/ پروردگار خویش را به زاری و بیم در ضمیر خود و به آواز غیر بلند بامداد و پسینها (شام) یاد کن و از غافلان مباش/ زیرا کسانی‌که نزد پروردگار تواند از بندگی وی سرپیچی نکنند و تسبیح او گویند و سجدهٔ وی کنند» (همان، ج۸، ۴۹۶).

۲۰. هیچ معبودی جز او نیست ملک و منزه است، سلام و ایمنی دهنده است مسلط و مقتدر است جبار و متکبر است. آفریننده آورنده و صورتگر است (همان، جلد۱۹/ حشر، ۳۷۳)

۲۱. به بخش مثلثی شکل و اغلب مزین، که دو طرف راست و چپ بالای تاق و چهارچوب مستطیلی متن قرار می‌گیرند (Spandral) گفته می‌شود. (حاجیزاده و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۶).

۲۲. «نگارگران ایران از قلم ابر نقش‌مایه‌های بُتُرمه یا کُتُرمه را برای تذهیب حواشی نسخه‌ها پدید آوردند و آنرا طوری به نقش‌مایهٔ اسلیمی نزدیک کردند که بعضی از هنرپژوهان را این تصور پیش آمد که این هم نوعی از اسلیمی است، منتهی به شکل نار درآمده است» (آژند، ۱۳۹۳ : ۱۵۹)

23. secondary or conventional meaning
24. Iconographic Analysis

۲۵. یکی از اعضای معروف این طریقت، شیخ شمس‌الدین محمد لاهیجی، نویسنده شرح معروف گلشن‌راز در عین حال که صوفی نام‌آوری بود، کاملاً به مذهب شیعه تعلق داشت. (نصر، ۱۳۸۹: ۳۳۶)

کتاب‌نامه

آژند، یعقوب. (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.

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

آملی، سید حیدر. (۱۳۸۱)، *جلوهٔ دلدار*، ترجمهٔ جامع‌الاسرار و منبع‌الانوار، ترجمهٔ سید یوسف ابراهیمیان آملی، تهران: رسانش.

اشپوهلر، ف. (۱۳۸۹).*تاریخ ایران دورهٔ صفویان (از مجموعه تاریخ کمبریج)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: چاپ گلشن.

بابویه(صدوق)، محمد بن علی. (۱۳۹۴)، ترجمهٔ توحید صدوق، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸)، *اسرار مکنون یک گل (تأملی در مبانی حکمی نیلوفر مقدس در آیین هنر شرق)*، تهران: چ۳، فرهنگستان هنر.

بهرام‌نژاد، محسن. (۱۳۹۸)، *مقدمه‌ای بر شناخت مبانی و زیرساخت‌های هویت سیاسی- ملی دولت صفوی*، تهران: پژوهشکدهٔ تاریخ اسلام.

www.SID.ir

Archive of SID

تختی، مهلا، سامانیان، صمد و افهمی، رضا. (۱۳۸۸)، «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دورهٔ صفویه»، فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی *گلجام*، ش۴، صص ۱۴۰-۱۲۵.

پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۷) *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)*، ج۱۵، زیر نظر سیروس پرهام، تهران: چاپ شیرین.

جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۹۱)، *سیرهٔ پیامبران در قرآن*، ج۷، قم: اسراء، چ۷.

حاجی‌زاده، محمد و دیگران. (۱۳۹۵)، «مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دورهٔ صفویه و قاجار»، نشریه *خراسان بزرگ*، س۷، ش۲۵. صص۵۱-۷۲.

حشمتی رضوی، فضلالله. (۱۳۸۹)، *تاریخ فرش*، تهران: سمت.

حصوری، علی. (۱۳۸۹)، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، چ۳، تهران: نشر چشمه.

خاتمی، محمود. (۱۳۹۰)، *پیش درآمد فلسفه‌ای بر هنر ایرانی*، تهران: مؤسسهٔ تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.

دانشگر، احمد. (۱۳۷۶)، *فرهنگ جامع فرش یادوارهٔ دانشنامه ایران*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی.

رازی، نجمالدین(شیخ اجل ابوبکر عبدالله بن محمد شاهوار الاسدی)، (۱۳۱۲)، مرصادالعبادمنالمبدأ الی-المعاد، به سعی و اهتمام حسین حسینی نعمتاللهی ملقب به شمسالعرفا، مطبعه مجلس.

رحیم‌لو، یوسف. (۱۳۷۱)، *القاب و مواجب سلاطین صفویه*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

رضی، هاشم. (۱۳۷۱)، *آیین مهر*، تهران: نشر بهجت.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹)، جستجو در *تصوف ایران*، تهران: نشر امیرکبیر.

ـــــــــ . (۱۳۸۳)، *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: سخن

شاردن، ژان. (۱۳۳۸)، *سیاحت‌نامه*، ج۵ و ۶ ترجمهٔ، محمد عباسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شایگان، داریوش. (۱۳۸۰)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، تهران: چ۴، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

شبستری، محمود. (۱۳۶۸)، *گلشن‌راز*، به اهتمام صمد موحد، تهران: نشر طهوری.

شمسایی، الهام. (۱۳۹۳)، «نگاهی نمادشناسانه و اسطوره محور به حضور گنگدژ در نقش‌مایه‌های فرش ایرانی»، دو فصلنامهٔ *گلجام*، ش ۲۶، صص۵-۱۴.

صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم. (۱۳۶۶)، تفسیر قرآن کریم، ج۶، به تصحیح محمد خواجوی، قم: انتشارات بیدار.

ـــــــ (۱۹۸۱)، *الشواهد الربوبیه*، تصحیح سید جلالالدین آشتیانی، مشهد، المرکز الجامعی للنشر، چ ۲.

صفت گل، منصور. (۱۳۸۱)، *ساختار و نهاد اندیشه دینی در ایران عصر صفوی*، تهران: خدمات فرهنگی رسا.

طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۷۴)، *تفسیرالمیزان*، ترجمهٔ محمدباقر موسوی همدانی، ج۲۰، قم: انتشارات اسلامی.

عوض‌پور، بهروز. (۱۳۹۲)، *درآمدی بر نظریه‌های هنر*، تبریز: نشر موغام.

غزازنی، الهام. (۱۳۹۶)، «رابطهٔ بین انسان و خدا از نگاه مولانا»، دوفصلنامهٔ *دین پژوهی*، س۳، ش۶، صص۱۱۱-۱۳۲.

کربن، هانری. (۱۳۸۲)، *آیین جوانمردی*، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران: سخن.

گویری، سوزان. (۱۳۷۵)، *آناهیتا در اساطیر ایرانی*، تهران: جمال‌الحق.

لاهیجی، شمسالدین محمد. (۱۳۷۱)، *مفاتیح‌الاعجاز شرح گلشن‌راز*، مقدمه و تصحیح: محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوار.

مجابی، علی. (۱۳۸۱)، *مقدمه‌ای بر تاریخ فرش دستباف ایران*، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و هنری شقایق روستا.

مختاریان، بهار. (۱۳۹۰)، «اهمیت آیکونوگرافی و آیکونولوژی در دین پژوهی (آیکونولوژی یونس و ماهی)». *نقدنامهٔ هنر*، ۱(۱)، صص ۱۰۹-۱۲۳.

مصطفوی، حسین. (۱۳۶۲)، *رسالهٔ لقاءالله*، تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.

مقدم، محمد. (۱۳۸۵)، *جستار درباره مهر و ناهید*،

www.SID.ir

Archive of SID

محمد مقدم، چ۲، تهران: انتشارات هیرمند.

مولوی، جلالالدین محمد. (۱۳۷۷)، *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، چ۲، تهران: امیرکبیر.

میبدی، رشیدالدین. (۱۳۷۱)، *کشف الاسرار و عدهالابرار*، ج۶، تهران: امیرکبیر، چ۵.

میبدی، احمد. (۱۳۹۱)، *خلاصهٔ تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید به فارسی از کشف الاسرار ده جلدی اثر خواجه عبدالله انصاری*، نگارش حبیبالله آموزگار، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات اقبال.

نامورمطلق، بهمن. (زمستان ۱۳۹۰)، «پیشینه‌شناسی تحلیلی آیکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال»، *نقدنامه هنر*، ۱(۱) صص۶۵-۸۱.

ـــــــــ . (۱۳۸۴)، «ضحاک در زندان طبیعت (بررسی نشانه‌شناختی غار- زندان در ادبیات و نگارگری)»، کتاب *ماه هنر*، ش۸۳ و ۸۴، صص۱۶-۲۴.

نامور مطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۴)، *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*، تهران: نشر شهر.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران دوره صفویان(از مجموعه تاریخ کمبریج)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: چاپ گلشن.

نصری، امیر. (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، تهران: نشر چشمه.

یونسی، میرودود. (۱۳۴۳)، «مهر و محراب»، دوره ۱۶، ش۷۲، پاییز و زمستان ۱۳۴۳، دو فصلنامهٔ علمی و پژوهشی زبان و ادب فارسی، نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، ص۴۲۳-۴۵۰.

Atlihan, Serife(2011), End Finishes of Topkapi Palace Museum Prayer Rug, *International Conference on Oriental Carpet*, UK, pp33-42.

Michael Frances,(1999), Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs, *International Conference on Oriental Carpet* ,Danville , California, (volume5) part2, pp36-75

Panofsky, Erwin, (1972). *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Harper & Row. New York.

_____ (2012)On the problem of Describing and Interpreting Work of the Visual Arts. *Critical Inquiry* 38.3, The University Chicago press, Translated by K,Lorenz and J. Elsner. 467-282

Lorenz, Katharina (2016), Ancient Mythological Images and their Interpretation an Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in *Classical Art History*. New York, Cambridge University Press

Sarre, F and Trenkwald, H (1926), *Alt Orientalische Teppiche*, Vienna&Leipzing.

Straten, Roelof van, (2000), *An Introduction to Iconography, New York*: Taylor and Francis.

منابع اینترنتی

https://www.Metmuseum.org/art/collection/search/446951

www.SID.ir