


Study and Analysis of the Theoretical Foundations of the Iranian Carpet with a Pictorial Reading of Safavid Carpets (Based on Panofskian Iconology)¹

Maryam MotafakkerAzad² 

Received: 2025/08/13
Accepted: 2025/11/20

Abstract

The theoretical foundations of the Iranian carpet involve a pictorial reading of its aesthetic, formal, and content structures, through which the arrangement of motifs has produced various designs. Therefore, establishing a bilateral relationship between formal and thematic dimensions presents a research challenge in understanding the diversity of this structure. The main question of this study is how the formal and content components of the Iranian carpet are formed and how they relate to each other; thus, it seeks to answer how, according to the theoretical foundations of the Iranian carpet, the convergence of its formal and content structures occurs. Using a qualitative, descriptive-analytical method, the study matches the two dimensions of form and content in the carpet's structure based on Panofsky's iconological approach. According to the research results, the Iranian carpet is an image of the exemplary world that represents religious and mythological teachings. Given the importance of contemplation in nature, a paradisiacal world derived from the concept of the garden-and ultimately the primordial garden of paradise-is depicted; hence, a reciprocal relationship between religious themes and the formal structure of various designs (spandrel-and-central-medallion, framed, all-over, hunting scene, mihrab-like, etc.) is evident. Studying the Iranian carpet through an iconological approach examines, on one hand, the perceptible form based on the symbolic value of images, and on the other, the cultural and religious content, with an emphasis on otherworldly spatiality in pictorial form. This is achieved through a visual reading of a set of homogeneous forms. The findings show that in the pictorial reading of Safavid carpets, diverse designs, along with the arrangement of abstract motifs (arabesque and khatai) and naturalistic motifs (vegetal and animal), each possess layers of meaning that, beyond their decorative function, convey symbolic cultural and religious themes.

Keywords: Iranian carpet, Safavid period, Safavid carpet, Iconology, Symbolic motifs, Primordial garden of paradise.

Introduction

Theoretical foundations are among the most important components for understanding Iranian-Islamic arts, including the Iranian carpet. Like other Iranian-Islamic arts, it arises from conceptual and semantic foundations and is expressed

1. DOI: 10.22051/hii.2025.39281.2620

2. Assistant Professor, Faculty of Carpet, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran. motafakker@Tabriziau.ac.ir

Print ISSN: 2008-885X/Online ISSN:2538-3493

through symbolic images. These concepts have manifested in various pictorial expressions of designs and motifs that are known as the aesthetic structure of the Iranian carpet; thus the imagery presented in the Iranian carpet is symbolic and cryptic and, drawn from myths, conveys religious and transcendental realities and concepts. In the Safavid era, due to the prevalence of Shi'ism and Sufi thought, the use of carpets in a naturalistic manner based on symbolic concepts was common.

In this study, Panofsky's iconological approach is used to provide a pictorial reading of the Iranian carpet across three fields: formal description, symbolic analysis, and cultural and religious interpretation. Studying and reflecting on the theoretical foundations of the Iranian carpet by examining the elements and motifs found in various Iranian carpets, as well as considering their subjects and on historical and cultural contexts, is beneficial.

The aim of this research is to understand the theoretical foundations that influence the pictorial reading of various designs and motifs in Iranian carpets. The importance of addressing the subject of pictorial reading and the representation of the carpet's symbolic image based on Panofsky's approach lies in its meaning-centered orientation, which aligns with the conceptual and semantic imagery of the Iranian carpet.

Methodology Relevant

This qualitative research uses a descriptive-analytical method. Relevant books and articles were reviewed, and images and sample carpets were collected from online sources and museum websites. The study samples were selected from Safavid period museum carpets in Iran and worldwide.

Discussion & Findings Methodology

The present research is qualitative and uses a descriptive-analytical method to study the subject. In this context, books and articles related to the topic were reviewed, and images and examples of the carpets under study were collected from internet sources and museum websites. The study samples were selected from Safavid period museum carpets in Iran and around the world.

Discussion & Results

The theoretical foundations of the Iranian carpet are rooted in the ritual and religious beliefs of Iranian-Islamic culture. Due to these shared theoretical bases, continuity and coherence are evident in its imagery. Panofsky's method allows us to recognize the Iranian carpet not only as a decorative object but also as a multilayered cultural text that combines aesthetics, religious symbolism, and mythology. The symbolic and enigmatic language of the Iranian carpet has led to diverse narratives expressing a common concept through various designs and motifs. Based on the first stage of visual analysis, the Iranian carpet displays an aesthetic structure with diverse designs and motifs, including a variety of lacing-and-medallion (lachak o toranj), repeated-frame, mihrab, hunting-field, all-over, and other patterns, as well as different types of abstract and naturalistic motifs. In the second stage – the presentation of formal elements with symbolic values and the visual analysis of the formal structure – two groups of motifs, abstract and naturalistic, have created variety in the designs, each carry symbolic depiction. Thus, the use of arabesques and khatai motifs, along with related elements such as the water lily and cypress tree, carries a symbolic expression akin to light and unity in multiplicity. In contrast, naturalistic motifs, including various flowers and animals, symbolize the beauty of nature, reflecting an eternal concept derived from nature and the primordial garden of paradise. In the

third stage, the hidden meaning of the formal structure is clarified; the semantic structure of the Iranian carpet is analyzed. The role of meanings and concepts derived from myths and religions, as well as the influence of the garden – and ultimately the primordial garden of paradise – are evident in the formal structure and the diversity of symbols used in the varied designs and motifs of Iranian carpets. By studying samples of Safavid-period carpets, one can observe the symbolic pattern of the Iranian garden in various sensory forms, serving as a source of inspiration for Iranian artists and emphasizing a transcendent meaning. The earthly manifestation of paradise and primordial bliss can be seen in Iranian gardens, and their pictorial and visual representation in the arts – especially in the Iranian carpet – can be associated with the concept of the primordial garden of paradise.

Conclusion

Based on Panofsky's threefold approach to image analysis, the visual reading of the Iranian carpet reveals that the structure of the primordial garden of paradise corresponds to a variety of carpet designs and motifs. Paradise is depicted as having an eternal, primordial source of water, and the movement of water in paradise – and the design of such a garden – was geometrically ordered, with rectangular or square networks and water channels. Various trees and plants, especially flowers, were planted to form the precise shape of a garden or orchard. This garden and orchard structure is visually evident in Iranian carpets through various garden designs and both abstract and naturalistic motifs. Among these, different types of designs – such as lacings-and-medallions, repeated-frame, hunting-field, and mihrab – manifest paradise and the primordial garden with motifs that portray the battle of good and evil in the quest for eternal union and the supreme paradise. Various patterns with diverse abstract and naturalistic motifs, along with the carpet's central elements – such as a central medallion or the geometric divisions of an Iranian garden in geometric frames – are also reflected in the peripheral borders of the Iranian carpet, which serve as the limits and enclosure of the heavenly garden-carpet, arranged with trees and flowers. The relationship between the aesthetic formal structure and the semantic structure of the Iranian carpet is evident in the arrangement of abstract elements – for example, the order and placement of arabesques that function as directions of movement and path indicators – and in the arrangement and size variation of flowers and the order of their composition which cause a person to circulate in an immaterial space and be liberated from this world, journeying through pristine, exalted nature from which one originated. Also, through the use of naturalistic motifs, sublime and divine beauty is represented in the visible elements of nature.

References

- Abdi, Nahid, (2011), an Introduction to Iconology, Theories and Criticisms of Literary and Artistic Works, 2. Tehran: Sokan Publications. [In Persian]
- Bolkhari Ghahi, Hassan, (2005) "The Manifestation of Lotus in the Art and Religion of Iran and India": Mah-e-Henar Book. [In Persian]
- Chitsazian, Amir Hossein and Ayatollah, Habibollah, (2005), Symbolism and its Effects on Iranian Carpet, Goljaam, 16-31. [In Persian]
- Chitsazian, Amir Hossein, (2006), Symbolism and Its Impact on Iranian Carpets, Goljaam, No. 5-4. [In Persian]
- Chitsazian, Amir Hossein, (2009), Recognizing the Campus in the Symbolistic Context of Iranian Architecture and Carpets, Goljam, No. 12, 99-122 [In Persian]
- Dadvar, Abolghasem, Roozbahani, Roya, (2018), The Role of Nature in the

- Formation of Iranian Mythology, Tehran: Mehr Publishing. [In Persian]
- Eskandarpour Khorami, Parviz, (2001), Flowers of Khata, Printing and Publishing Organization of the Ministry of Islamic Guidance, Tehran: Third Edition. [In Persian]
- Eskandarpour Khorami, Parviz, (2004), Islamic and Emblems, Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications, Tehran. [In Persian]
- Eskandarpour Khorami, Parviz, (2009), The Art and Education of Iranian Painting (Painting), Tehran :Sooreh Mehr Publications (affiliated with the Art Center). [In Persian]
- Eskandarpour Khorami, Parviz, (2010), The Art and Education of Iranian Painting (Flower and Bird Tubing), Printing and Publishing Company of the Endowment and Charity Affairs Organization, Tehran. [In Persian]
- Feizabadi, Mahmoud, Ansari, Mojtaba, Mirhosseini, Seyed Mojtaba, (2015), common geometry between persian gardenand carpet, Quarterly Journal of Islamic Art Studies, Issue 5, 27-37. [In Persian]
- Ghafari, Leila and Arabzadeh, Jamal, (2010), A Critique of the Book “Image and Word: Approaches to Iconology”, Critical Research Paper on Texts and Programs of the Humanities, Year 20, Issue 2, 225-241. [In Persian]
- Hajizadeh, Mohammad Amin; Hosseini, Seyed Reza; Shirazi, Ali Asghar; Keshavarz Afshar, Mehdi and Zakariae Kermani, Iman, (2004), Comparative Study of Plant Motifs in Safavid and Qajar Carpets, Applied Arts Journal, Volume 4, No. 1: 5-34. [In Persian]
- Hamzehnejad, Mahdi, Saadatjoo, Paria, Ansari, Mojtaba, (2014), A Comparative Study of Iranian Gardens in Sassanid and Islamic Era Based on Described Heavens, Two Quarterly Journals of Iranian Architectural Studies, No. 5. [In Persian]
- Hasuri, Ali, (2002), Basics of Traditional Design in Iran, Cheshmeh Publishing. [In Persian]
- Hasuri, Ali, (2007), Minoos Ferdows Garden and Iranian Carpet Design, Kalak, No. 94-251-252
- Heshmati Razavi, Fazlollah, (2016), History of Carpets (The Evolution of Iranian Carpet Weaving), Tehran: Samat. [In Persian]
- Heshmati Razavi, Fazlollah, Azarpad, Hassan, (2005), Persian Carpet Book. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]
- Khajeh Ahmad Attari, Ashouri, Mohammad Taghi, Arbabi, Bijan, Keshavarz Afshar, Mehdi, (2015), Discourse in Safavid Rugs Garden, Goljaam. [In Persian]
- Labibzadeh, Razieh, Mahdi Hamzenejad and Mohammad Ali Khan Mohammadi, (2011), Influence of ideas and ideals on Persian garden structures Case study: “Pasargad Garden” from Achaemenid period and “Fin Garden” from Islamic period The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar, No. 8, 3-16. [In Persian]
- Mahmoodi-nejad, Hadi, Pourjafar, Mohammad Reza, Bemanian, Mohammad Reza and Ansari, Mojtaba, (2007), From the Picture of “A Carpet from Empyrean” To the Design of “A Empyrean on the Carpet, Goljaam, No. 8, 107-124. [In Persian]
- Mojabi, Seyed Ali, Bozorgizadeh, Mehrnaz, (2016), Symbol in Oriental Carpets, Isfahan, Islamic Azad University Publishing Center, Najafabad Branch. [In Persian]
- Moravej, Elahe, Kateb, Fatemeh and Mousavi Lor, Ashraf Al-Sadat, (1400), Interpretation of Women Characters in the Folk Shahnameh of the 948 AH/1540 AD of the Second Tabriz School According to Panofsky's Method, Islamic Art Studies, No. 44, Volume 18, 408-427. [In Persian]
- Motafakkerazad, Maryam and Pashamilani, Shahrzad, (2014), The Influence of

- Iranian-Islamic Culture on the Symbology Analysis of the Motifs of the Tabriz Safavid Paradise Gardenrug, *Islamic Industrial Arts*, Year 8, No. 2. [In Persian]
- Motafakkerzad, Maryam; Khazaei, Mohammad, (2013), Analysis of Visual Elements of Iranian Carpets in Video Reading Sheikh Safi Carpet (Los Angeles Museum), No. 5, 88-105. [In Persian]
- Nabavi Galogahi, Seyedeh Motahareh, (2018), Psychological Function of Tree Rugs in Carpet of Tabri, *Quarterly Journal of Psychology, Social Sciences and Educational Sciences*, Volume 2, Issue 4: 103-109. [In Persian]
- Nasri, Amir, (2013), Reading Image with Erwin Panofsky, *Kimiya-ye-Honar*, Year 1, Issue 6, 7-20. [In Persian]
- Norouzi Talab, Alireza, (1402), sacred art, Traditional art, Islamic art, Tehran: Nazar Art, Architecture and Urban Planning Research Institute. [In Persian]
- Pakdaman, Zahra, (2015), Study of the Lotus Symbol in Ancient Civilizations (Iran, Egypt, India and China), Master's Thesis, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University. [In Persian]
- Panofsky, Ervin. (1950). *Meaning in the Visual Arts*, Double day Anchor Books, New York.
- Rafifar, Jalaluddin, Malek, Mehran, (2013), the iconography of leopard and snake symbol of jiroft artifacts during the 3rd millennium b.c., *Iranian Archaeological Research Quarterly*, Volume 3-Issue 4, 7-36. [In Persian]
- Shaygan, Dariush, (2009), *Mental Idols and Eternal Memory*, Tehran: Amīr Kabīr Publications, 84-85. [In Persian]
- Shirvani, Mohammad Reza, (2015), the Theoretical Foundation of Mandala and Its Representation in Chaharbaghi Carpets, *Quarterly Journal of Islamic Art Studies*, Issue 5. [In Persian]
- Sistani, Elham, (1402), Mythological Study of the Cypress Motif and Its Visual Analysis in Three Examples of Iranian Paintings Using the Peirce Semiotic Method, *Interdisciplinary Studies in Art and Humanities*, Year 2, Issue 10, 55-69. [In Persian]
- Tavakoli, Shiva, Chitsazan, Amir Hossein, Nikandish, Behzad, (2015), Aesthetic and Symbolic Functions of Birds Represented in Safavid Carpets (*Bi-Quarterly Journal - Faculty of Art - Shahid Chamran University of Ahvaz*), No. 7.8, 87-100. [In Persian]
- Yarshater, Ehsan, (2005), *History and art of carpet weaving in Iran*, translated by R. Lali Khamseh, Tehran: Niloufar Publications. [In Persian]






پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهراء (س)
سال سی و پنجم، دوره جدید، شماره 65، پیاپی 155، بهار 1404
مقاله علمی - پژوهشی
صفحات 135-99

مطالعه و تحلیل مبانی نظری فرش ایرانی با خوانش تصویری فرش صفوی (براساس رویکرد آیکونولوژی پانفسکی)^۱

مریم متفکر آزاد^۲ 

تاریخ دریافت: 1404/05/22

تاریخ پذیرش: 1404/08/29

چکیده

مبانی نظری فرش ایرانی خوانشی تصویری از ساختار زیبایی‌شناختی فرمی و محتوایی است که نحوه چیدمان نقش‌مایه‌ها موجب شکل‌گیری انواع طرح‌ها گردیده است، لذا برقراری ارتباط دوسویه میان ابعاد فرمی و مضمونی به‌عنوان چالشی مطالعاتی در شناخت تنوع این ساختار است. مسئله اصلی پژوهش حاضر چگونگی شکل‌گیری و نحوه ارتباط مؤلفه‌های فرمی و محتوایی فرش ایرانی است؛ از این رو در پی پاسخ به این سؤال که براساس مبانی نظری فرش ایرانی نحوه همگرایی ساختار فرمی و مضمونی فرش ایرانی چگونه است. با روش کیفی و شیوه توصیفی - تحلیلی به تطبیق دو بعد از فرم و مضمون در ساختار فرش براساس رویکرد آیکونولوژی پانفسکی پرداخته است. براساس نتایج پژوهش فرش ایرانی تصویری از عالم مثالی است که بازنمودی از آموزه‌های دینی و اساطیری است. با توجه به اهمیت تفکر در طبیعت، جهانی بهشت‌گونه برگرفته از مفهوم باغ و نهایتاً باغ بهشت ازلی به تصویر کشیده شده است، لذا ارتباط دوسویه میان مضامین دینی با ساختار فرمی انواع طرح‌ها (لچک و ترنج‌دار، قاب قابی، سرتاسری، شکارگاه، محرابی و...) مشهود است. مطالعه فرش ایرانی براساس رویکرد آیکونولوژی، ازسویی بررسی صورت محسوس برمبنای ارزش نمادین تصاویر و ازسویی نیز پرداختن به محتوای

۱. شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/hii.2025.39281.2620

۲. استادیار، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران: m.motafakker@Tabriziau.ac.ir

فرهنگی، دینی با اهمیت فضا‌سازی فرازمینی در قالب تصویر را نشان می‌دهد که با خوانشی تصویری از مجموعه فرم‌های همگون صورت می‌پذیرد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در خوانش تصویری فرش صفوی، طرح‌های متنوع به‌همراه نحوه چیدمان نقش‌مایه‌های تجریدی (اسلیمی و ختایی) و طبیعت‌گرا (گیاهی و جانوری) هرکدام از لایه‌های معنایی برخوردار بوده که فراتر از کارکرد تزئینی، حامل مضامین نمادین فرهنگی و دینی هستند. **کلیدواژه‌ها:** فرش ایران، دوران صفوی، فرش صفوی، آیکونولوژی، نقش‌مایه‌های نمادین، باغ بهشت ازلی.

مقدمه

مبانی نظری از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌های شناخت هنرهای ایرانی - اسلامی از آن جمله فرش است که خود تحت تأثیر عواملی همچون اعتقادات دینی و فرهنگی شکل گرفته‌اند. در این راستا فرش ایرانی بیان تصویری و نمادین از مؤلفه‌های فرهنگی، آیینی مردمان این سرزمین است. چراکه این هنر همانند سایر هنرهای ایرانی - اسلامی از بنیان‌های مفهومی و معنایی سرچشمه گرفته و در قالب تصاویری نمادین بیان شده است. این مفاهیم با بیان تصویری انواع متنوعی از طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها نمود یافته که با عنوان ساختار زیبایی‌شناختی فرش ایرانی شناخته شده است؛ لذا تصویر ارائه‌شده در فرش ایرانی به‌صورت نمادین و رمزگونه و برگرفته از اساطیر گویای واقعیت‌ها و مفاهیم دینی و فرامادی هستند. از آنجاکه نمادها در راستای انتقال مفاهیم به‌عنوان ابزاری کارآمد در هنر ایرانی شناخته می‌شوند، نحوه شکل‌گیری و تنوع نمادهای تصویری بازخوانی مبانی نظری و بنیادین هنر ایرانی - اسلامی بوده که از سرچشمه واحدی برخوردار است. از جمله مبانی نظری فرش ایرانی ارتباط میان صورت و معنا است؛ چراکه صورت محسوس ظرف بیان معنا بوده که موجب ایجاد خوانش تصویری متفاوتی در فرش ایرانی گشته است؛ از این رو فرش ایرانی در قالب ساختار زیبایی‌شناختی ظاهری و فرمی از انواع متنوع طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها شکل پذیرفته است؛ لذا سیر تحول انواع طرح و نقش‌مایه فرش ایرانی را باید در زبان نمادین آن جست؛ چراکه این نقش‌مایه‌های نمادین از اساطیر و بنیان‌های دینی و اعتقادی ریشه گرفته‌اند. در دوره صفویه نیز به‌دلیل رواج مذهب شیعه و افکار صوفیانه، کاربرد فرش به‌صورت طبیعت‌گرا براساس مفاهیم نمادین رواج داشته است؛ لذا علی‌رغم نفوذ علمای دین و وجود افکار صوفیانه هم‌سو با رواج نمادگرایی، استفاده از نقش‌مایه‌های نمادین در فرش این دوران، بازنمایی طبیعت به شکل عینی و واقع‌گرا رواج

داشته است (چیت‌سازیان و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۷).

این پژوهش به مطالعه مبانی نظری فرش ایرانی براساس شناخت طرح و نقش نمونه‌فرش‌های دوران درخشان فرش ایرانی یعنی دوران صفویه پرداخته و آن را باتوجه به نظریه پانفسکی مورد مطالعه قرار داده است. براساس رویکرد آیکونولوژی پانفسکی به خوانش تصویری از فرش ایرانی در سه حوزه مطالعاتی توصیف فرمی و تحلیل نمادین و نهایتاً تفسیر فرهنگی و دینی پرداخته شده است. چراکه مطالعه و تأمل در بنیان‌های نظری فرش ایرانی با استفاده از عناصر و نقش‌مایه‌های موجود در انواع فرش‌های ایرانی و ازسویی با مطالعه موضوعات آن‌ها و ازسویی دیگر با تأمل در زمینه تاریخی و فرهنگی سودمند خواهد بود.

هدف از پژوهش حاضر شناخت مبانی نظری تأثیرگذار در نحوه خوانش تصویری انواع طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی است. در این مسیر شناخت ساختار زیبایی‌شناختی فرمی طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها به همراه مجموعه مفاهیم معناشناختی تأثیرگذار بر روند شکل‌گیری آن‌ها، مورد مطالعه قرار گرفته است؛ ازاین‌رو با پاسخ به سؤال اصلی که نقش مبانی نظری فرش ایرانی در تعیین ساختار فرش ایرانی چگونه بوده است، به بررسی موضوع پرداخته تا بدین روش به شناخت مبنا و ریشه نقش‌مایه‌های فرش ایرانی دست یافت. اهمیت پرداختن به موضوع خوانش تصویری و نحوه بازنمود تصویر نمادین فرش براساس رویکرد پانفسکی، به دلیل رویکرد معنامحور بر تصویر است که با تصویرپردازی مفهومی و معنایی فرش ایرانی هم‌خوانی دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده که با روش توصیفی-تحلیلی به مطالعه موضوع پرداخته است. گردآوری اطلاعات علمی از طریق مطالعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است. در این راستا مطالعه کتب و مقالات مرتبط با موضوع و گردآوری تصاویر و نمونه فرش‌های مورد مطالعه از طریق منابع اینترنتی و سایت موزه‌ها انجام یافته است. باتوجه به اهمیت دوران صفوی در فرش‌بافی ایران و کثرت فرش‌های موجود از این دوران، نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش از فرش‌های موزه‌های دوران صفوی (موزه‌های ایران و جهان) انتخاب گردیده‌اند.

پیشینه پژوهش

مطالعه پیرامون مبانی نظری و بررسی بنیان‌های نظری در پژوهش‌های امروزی هنر از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. از جمله مطالعات انجام‌یافته پیرامون فرش ایرانی: متفکر آزاد و

دیگران (۱۴۰۳) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «تأثیر فرهنگ ایرانی- اسلامی در تحلیل نمادشناسی نقش‌مایه‌های قالی باغ بهشت صفوی» مفهوم باغ بهشت ازلی در قالی ایرانی را مورد مطالعه قرار داده است. در این پژوهش به مطالعه یکی از شاهکارهای مهم قالی صفوی، قالی باغ بهشت صفوی پرداخته است. براساس نتایج پژوهش مفهوم باغ بهشت بر جاودانگی و فناپذیری جهان ابدی تأکید دارد.

حاجی‌زاده و دیگران (۱۴۰۳) در مقاله «مطالعه تطبیقی آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار» به مطالعه مجموعه متنوعی از آرایه‌های قالی از جمله آرایه‌های گیاهی پرداخته است. براساس نتایج این پژوهش نقوش گیاهی در قالی‌های صفوی شامل انواع مختلفی بوده که به تدریج از غنای بیشتری برخوردار شده‌اند؛ لذا تحولات موجود در قالی صفوی موجب کاربرد عناصر جدید براساس تحولات فرهنگی و مذهبی گردیده است.

در زمینه نمادگرایی مجابی و دیگران (۱۳۹۵) در کتاب *نماد در فرش‌های شرقی*، نمادهای خاورمیانه و... را مورد مطالعه قرار داده است؛ از این رو تنوعی از نمادها را در تقسیم‌بندی نمادهای حیوانی همچون حیوانات انتزاعی، جنگ حیوانات، پرندگان، گل‌ها و سایر نمادهای رایج همچون بته و قندیل و سایر موارد مورد بررسی قرار داده است. فیض‌آبادی و دیگران (۱۳۹۴) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «هندسه مشترک در باغ و فرش ایرانی» به تحلیل برخی از باغ‌ها و فرش ایرانی از منظر هندسه پرداخته تا به الگوی مشترک میان آن دو دست یابد؛ بنابراین براساس نتایج پژوهش هنرمند فرش نقشه باغ را شناخته و در آثار خود استفاده نموده است.

در زمینه رویکرد پژوهش نصری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «خوانش تصویری از دیدگاه اروین پانفسکی» به خوانش تصویر با دیدگاه شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی پرداخته شده است، در این پژوهش سه دیدگاه وی در مورد خوانش تصویر بررسی شده و به بررسی زمینه مطالعاتی هر یک از دیدگاه‌ها و تشابه آن‌ها پرداخته شده است. در زمینه فرش چیت‌سازان (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایی معماری و فرش ایران» در این مقاله به بررسی جایگاه باغ و پردیس در طراحی فرش ایران و مقایسه نقشه و طرح باغ‌ها و فرش‌های باغی پرداخته شده است. چیت‌سازان (۱۳۸۵) در مقاله‌ای تحت‌عنوان «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران» به بررسی نمادهای فرش ایران و به‌ویژه در عهد صفوی و قاجار پرداخته و در این راستا به مفاهیم نمادین و منبع الهام آن‌ها از اعتقادات و ادیان رایج در این سرزمین اشاره نموده است.

علی‌رغم پژوهش‌های انجام‌یافته در زمینه فرش ایرانی، به مطالعه جامع فرش ایرانی با

رویکردهای نظری و ارتباط خوانش تصویری با مبانی نظری پرداخته نشده است؛ لذا این پژوهش سعی بر آن دارد به طور اجمالی مبانی نظری فرش ایرانی را براساس ساختار فرمی و محتوایی آن مورد مطالعه قرار دهد و در این راستا با استفاده از سه مرحله رویکرد آیکونولوژی پانفسکی بازنمود تطبیق مبانی نظری را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

رویکرد نظری پژوهش

رویکرد نظری پژوهش حاضر مطالعات تصویری فرش ایرانی براساس مفهوم تصویر و انواع خوانش تصویری از دیدگاه پانفسکی است. «اساسی ترین هدف آیکونولوژی، از یک سو تبیین و تعریف تمایز و افتراق میان «مضمون یا معنا» و «فرم» از سوی دیگر است» (عبدی، ۱۳۹۰: ۱۴؛ محمودزاده، ۱۴۰۲: ۲۳). براین اساس پانفسکی مراتب سه گانه ای را در خوانش تصویری (آثار هنری را در سه لایه) مدنظر قرار داده است که در مطالعات هنرهای ایرانی - اسلامی از جمله فرش حائز اهمیت هستند.

مرحله اول سطح پیشاتصویری یا پیشاشمایل نگارانه (Description): که به توصیف اثر پرداخته و صورت های محسوس و هنری با ایفای نقش عناصر تصویری بیان می شوند. در این سطح، عناصر بصری ساختار زیبایی شناختی فرمی فرش ایرانی همچون انواع متنوع طرح از منظر ترکیب بندی و رنگ گذاری و همچنین طرح و نقش مایه توصیف می شوند. مصادیق این مطالعه توصیف انواع طرح های فرش های دوران صفوی با نقش مایه های متنوع است.

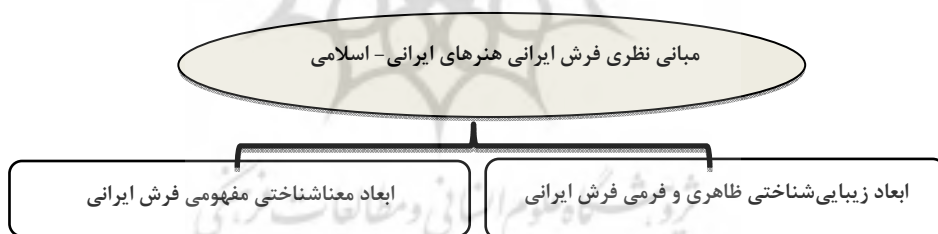
در مرحله دوم سطح تصویری یا تحلیل شمایل نگارانه (Iconography): معانی نمادین نقوش و طرح ها بررسی می شود که در کنار صورت محسوس هنری، مدنظر است. کاربرد انواع نمادها و مضامین فرهنگی به شکل تصویر حائز اهمیت است. مصادیق این سطح تحلیلی مطالعه مفاهیم نمادین انواع طرح ها و نقش مایه های تجریدی همچون اسلیمی ها و ختایی ها و نقش مایه های طبیعت گرا همچون نقش مایه های گیاهی و جانوری و انسانی است.

در مرحله آخر سطح فراتصویری یا تفسیر شمایل شناسانه (Iconology): با تحلیل عمیق فرهنگی و پس زمینه دینی مواجه هستیم که در ارتباط با جهان بینی هر دوره تحت شرایط فرهنگی شکل گرفته است؛ از این رو فرش به عنوان یک متن فرهنگی مدنظر بوده که بازتابی از جهان بینی ایرانی، اعتقادات عرفانی و دینی است؛ لذا چگونگی بازتاب تفکر عرفانی و دینی در فرش ایرانی مهم می نماید. همچنین به بررسی تاریخ فرهنگی و پیش زمینه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی موضوعات و موتیف ها می پردازد (غفاری، ۱۳۹۹: ۲۲۶).

با استفاده از روش سه گانه رویکرد تصویری پانفسکی می توان به درک عمیق تری از لایه های

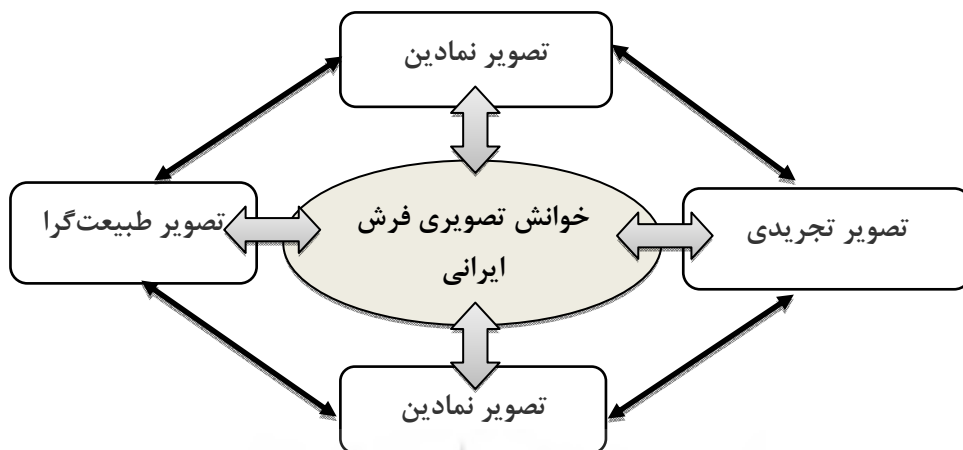
نمادین، زیبایی‌شناختی و فرهنگی فرش ایرانی دست یافت؛ بنابراین هر سه نوع خوانش تصویری در سنت تصویری فرش ایرانی قابل تفسیر می‌باشد؛ چراکه فرش ایرانی از ساختار زیبایی‌شناختی (فرمی) و معناشناختی (مفهومی) برخوردار بوده که براساس مبانی نظری فرهنگی، دینی شکل پذیرفته‌اند. اهمیت پرداختن به مبانی نظری به این دلیل حائز اهمیت است که به نظریه‌ها یا مدل‌ها یا مفاهیمی اشاره دارد که در پایه‌ریزی بنیان‌های مفهومی هر فرهنگ و سنتی تأثیر به‌سزایی دارد. از نظر برخی مبانی نظری مجموعه‌ای از قوانین و اصول است که برای پیش‌بینی و توصیف مجموعه‌ای از پدیده‌ها استفاده می‌شود.

براساس بازتعریف مبانی از علی‌حضور در کتاب *مبانی طراحی سنتی در ایران: معمولا* مقصود از مبنا، پایه و اساسی است که نه تنها شکل بلکه تا حدی محتوا و ساختار هر پدیده‌ای به آن وابستگی دارد... بنابراین مبانی طراحی هنری، افکار، اعتقادات، فلسفه‌ها و آیین‌هایی هستند که مایه شکل‌گرفتن اثر هنری می‌شوند» (حضور، ۱۳۸۱: ۷)؛ لذا با مطالعه مبانی نظری هنرهای ایرانی - اسلامی براساس رویکرد مطالعاتی پانفسکی قابلیت آنالیز مفهومی و تصویری فرش ایرانی میسر است. نمودار شماره ۱ دو بعد مبانی نظری فرش ایرانی از ابعاد زیبایی‌شناختی فرمی که صورت محسوس می‌باشند و بعد دوم شامل ابعاد معناشناختی (مفهومی) که اهمیت معانی نمادین را نشان می‌دهد.



نمودار شماره ۱. مبانی نظری فرش ایرانی هنرهای ایرانی - اسلامی

از این رو بر مبنای رویکرد مطالعات تصویری پانفسکی از سویی بررسی صورت محسوس و ارزش نمادین تصاویر مدنظر است و از سویی نیز پرداختن به ادبیات موضوع و محتوا و پس‌زمینه‌های فرهنگی، دینی اهمیت دارد. براساس آنچه در نمودار شماره ۲ مشهود است، نوع تصویر ارائه‌شده در دو گروه شامل نوع اول، تصاویر تجریدی بوده و نوع دوم، شامل تصاویر طبیعت‌گرا می‌باشد.



نمودار شماره ۲. خوانش تصویری فرش ایرانی

بحث و یافته‌های پژوهش

زیبایی‌شناسی فرش ایرانی

فرش به‌عنوان هنری سنتی با ابعاد زیبایی‌شناختی فرمی و محتوایی شناخته می‌شود. به‌نحوی که در تعریف فرش بر ساختار فرمی منقش آن اشاره گردیده است. «فرش منسوج کمابیش ضخیم دستباف و معمولاً منقش که در بافت آن، رشته‌های پود را از میان تارها می‌گذرانند» (حشمتی رضوی، ۱۳۹۵: ۵)؛ از این رو می‌توان ساختار فرمی فرش ایرانی را به سه دسته تقسیم نمود: ۱. طبیعت‌گرایانه، ۲. فراطبیعت‌گرایانه، ۳. تلفیقی؛ چراکه منشأ طرح و نقش‌مایه‌های فرش از طبیعت اقتباس شده است که در برخی موارد به‌صورت بازنمایی و شبیه‌سازی واقعیت عینی بوده و برخی نیز به‌صورت تجربیدی و انتزاع یافته از واقعیت عینی می‌باشد (چیت‌سازان و دیگران، ۱۳۸۴: ۲۱). سیر تنوع تصاویر در فرش ایرانی در نمونه‌های اولیه منسوجات دیده می‌شود؛ علی‌رغم این که شواهد و مدارک پراکنده‌ای از انواع منسوجات و بافته‌های ایران باستان باقی مانده است. مهم‌ترین مدرک باقی‌مانده قالی پازیریک (متعلق به قرن ۵ ق.م) به‌عنوان سند هنری بازتاب روند رشد و تکامل فرش ایرانی از منظر نقش‌مایه‌ها و الگوها و تنوع رنگ و طرح است. مؤلفه بارز قالی پازیریک ارتباط میان ساختار فرمی متشکل از نقش‌مایه‌های متنوع با ساختار معناشناختی آن است که به‌صورت نقش‌مایه‌های نمادین بروز نموده است. همانند جدول شماره ۱ مفهوم نمادگرایی هنر ایرانی در نقوش این قالی که شامل تنوعی از نقش‌مایه‌های تجربیدی و طبیعت‌گرا است، نمود یافته است.

جدول شماره ۱. بازنمود تنوع نقش مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا در قالی پازیریک

			
قالی پازیریک	نقش مایه گل چهار پر	نقش مایه اسب سوار	نقش مایه گوزن شاخ پهن

در ساختار زیبایی‌شناختی نقوش این قالی نقش سواران بر اسب و نقش گوزن خال‌دار جز نقوش طبیعت‌گرا و بخشی نیز شامل گل نیلوفر آبی به صورت تجریدی تصویر شده‌اند. این قالی خوانش تصویری از مبانی نظری فرش ایرانی بوده که در قالب طرحی باغ‌گونه و به صورت عناصر و نقش مایه‌های نمادین ترسیم شده‌اند؛ لذا ایجاد تعادل بصری میان دو نوع از نقوش طبیعت‌گرا و تجریدی در فرش ایرانی موجب شکل‌گیری ساختاری باغ مانند با جنبه نمادگرایانه است؛ چراکه بر مفهوم فرازمینی و توصیف مثالی باغ بهشت اشاره دارد؛ همان مفهومی که در ادوار بعد در فرش ایرانی مکرراً تکرار شده و بنیان‌های نظری فرش ایرانی را شکل می‌دهد؛ از این رو براساس خوانش تصویری ساختار فرمی قالی پازیریک می‌توان ابعاد زیبایی‌شناختی فرش ایرانی را براساس تنوع نقش مایه‌های تصویری به دو نوع تقسیم نمود: نوع اول شامل تصویرسازی با استفاده از کاربرد نقش مایه‌های تجریدی و نوع دوم تصویرسازی با استفاده از کاربرد نقش مایه‌های طبیعت‌گرا می‌باشد.

مرحله اول: توصیف تصویری فرش ایرانی براساس رویکرد آیکونولوژی

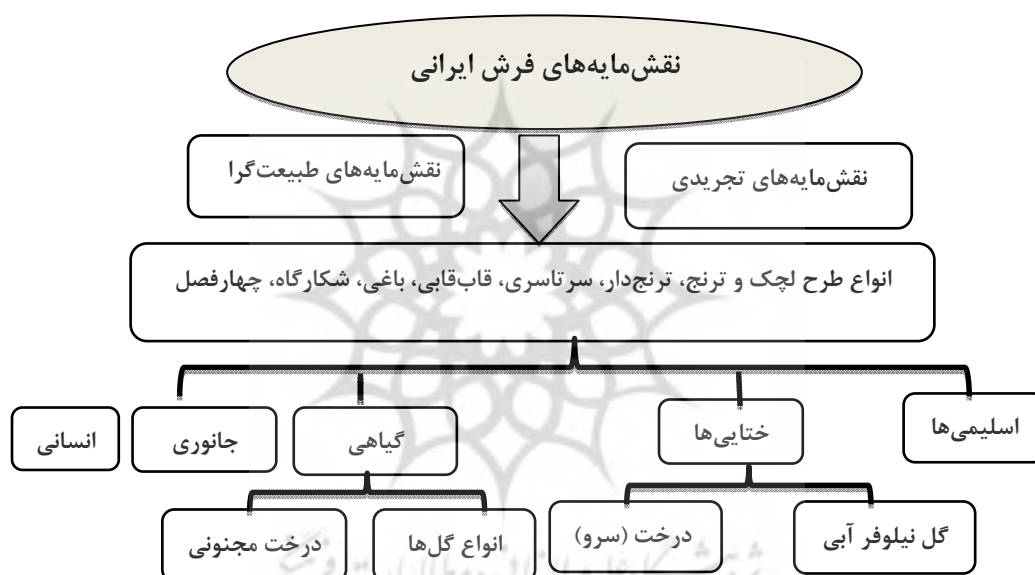
براساس رویکرد توصیف‌نگارانه پانفسکی که ناظر بر مرحله توصیف فرم ظاهری است که شامل فرم‌های نابی بوده که به عنوان عامل دربردارنده معنای اولیه یا طبیعی نقش مایه‌های هنری می‌باشند (Panofsky, 1955:32؛ مروج و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۱۲). براین اساس ساختار فرمی فرش ایرانی متشکل از خوانش تصویری انواع مختلف طرح‌ها و نقش مایه‌ها است. تصویر ارائه شده در این طرح‌ها متشکل از متن و زمینه که محصور در حاشیه‌هایی در ابعاد مختلف است؛ لذا براساس توصیفات فرمی «طرح یا نقشه معمول‌ترین قسمت در زمینه مرکزی فرش است که به آن «متن» می‌گویند. زمینه مرکزی توسط حاشیه‌ها احاطه شده است... حاشیه‌های فرش ایرانی، معمولاً سه حاشیه طرح‌دار دارد و گاهی هم از این تعداد بیشتر است؛ عریض‌ترین آن‌ها، حاشیه اصلی را تشکیل می‌دهد» (بارشاطر، ۱۳۸۴: ۳۴).

این ساختار با مجموعه‌ای از عناصر بصری به صورت تصویر نمادگرایانه چیدمان یافته است. چیت‌سازان گرایش‌های موجود در فرش ایران را که در نقشه‌های رایج فرش نمود داشته، به نمادگرایی (شبیه‌سازی - ساده‌سازی، تجرید - انتزاع) و طبیعت‌گرایی، (تلفیق بین دو گرایش نمادگرایی و طبیعت‌پردازی) تقسیم نموده است. از آنجاکه توصیف پیشاشمایل‌نگاری محدود به دنیای ساختارهای فرمی و نقش‌مایه‌ها است؛ در این مرحله صورت محسوس فرش با بازنمود انواع طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ از این رو در جدول شماره ۲، تعدادی از انواع مختلف طرح براساس نمونه فرش‌های موزه‌ای دوران صفویه همچون لچک ترنج، ترنجدار، افشان، شکارگاه، محرابی، قاب قابی و سایر موارد نمود یافته‌اند.

جدول شماره ۲. تنوع طرح‌های فرش ایرانی (هنر قالی بافی ایران، ۱۳۵۷)

			
طرح ترنج‌دار حیوانی، موزه ناشنیونال گالری واشنگتن	باغ بهشت صفوی، طرح ترنج‌دار باغی، موزه هنرهای تزئینی پاریس	طرح سرتاسری شکارگاه، موزه متروپلیتن نیویورک	طرح لچک و ترنج‌دار، فرش چلسی، موزه ویکتوریا و آلبرت
			
طرح باغی، مجموعه هنرهای دستی وین	طرح شکارگاه، موزه پولدی پتزولی میلان	طرح قاب‌قابی، موزه هنرهای دستی وین	طرح تجریدی اسلیمی و ختایی، موزه لوور فرانسه
			
طرح لچک و ترنج‌دار.	طرح محرابی، موزه متروپلیتن نیویورک	طرح محرابی، مجموعه فرش‌های خصوصی.	طرح لچک و ترنج، فرش شیخ صفی، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن

براساس توصیفات فرمی فرش ایرانی، صورت‌های محسوس انواع طرح‌های (لچک و ترنج، قاب‌قابی، سرتاسری، محرابی و باغی...) همانند نمودار شماره ۳، شامل تنوع نقش‌مایه‌ها بوده که در دو گروه اصلی قرار دارند: گروه اول نقش‌مایه‌های تجریدی که تصویری انتزاع یافته از عناصر طبیعت هستند؛ شامل نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی، نیلوفر آبی، درخت سرو و... می‌باشند؛ گروه دوم نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرایی که تصویری واقع‌گرا و عینی از طبیعت ارائه می‌نمایند؛ شامل نقش‌مایه‌های جانوری، گیاهی (انواع درختان، گل‌های طبیعی) و عناصر انسانی که در آن‌ها فرم اصلی در مرحله اولیه رویارویی با فرش آشکار می‌شود.



نمودار شماره ۳. مصادیق نقش‌مایه‌های انواع طرح فرش ایرانی

براساس نمونه‌فرش‌های صفوی نقش‌مایه‌های تجریدی شامل اسلیمی‌ها، ختایی‌ها، انواع گل‌ها همچون گل گرد یا نیلوفر آبی و گل شاه‌عباسی به‌همراه درخت سرو و سایر نمونه‌ها می‌باشند. در این میان اسلیمی در انواع طرح‌های فرش به‌صورت کاربرد گردش‌های مارپیچی در متن قالی‌ها کاربرد دارد. در این فضا سازی خطی اسلیمی‌ها از فرمی مارپیچ به‌صورت خطوط منحنی و روان و قرینه و تکرارشونده شکل گرفته‌اند. از این نقش‌مایه جهت زمینه‌سازی نقوش اصلی در متن و حاشیه‌ها یا درون قاب‌ها به‌صورت منفرد یا در ترکیب با نقوش ختایی به‌صورت خطوط نرم و منحنی استفاده می‌شود که به‌صورت تکراری و ریتمیک

در سراسر فرش پراکنده شده‌اند.

ساختار منطبق با اسلیمی‌ها، ختایی‌ها هستند. از نظر توصیف تصویری این نقش مجموعه‌ای از گل‌ها، غنچه‌ها و برگ‌ها است که در ترکیبی منظم قرار گرفته و بر روی ساختار حلزونی شکل در حال حرکت می‌باشند (متفکر آزاد و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۰۰)، به شکل فرم‌های گردان و منحنی هستند که در گردش پیچان به صورت منفرد یا در ترکیب با اسلیمی‌ها در متن و حاشیه یا در داخل کتیبه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ لذا حرکتی مارپیچ متشکل از شکل‌های منظم، تکراری و متقارن با خطوط نرم است. در چیدمان ختایی‌ها گل‌های چندپر با ساقه‌های مارپیچ در ترکیب با برگ‌های دنداندار قرار دارند. در ساختار مارپیچی ختایی‌ها هماهنگی و تعادل بصری عناصر موجب بازنمود تزیینی این نقش‌مایه‌ها می‌گردد.

از جمله مؤلفه ختایی، استفاده از گل‌هایی همچون گل گرد یا نیلوفر آبی (شاه‌عباسی) به همراه غنچه‌های نیمه‌باز و برگ‌های کنگره‌دار است. به نحوی که در گردش ختایی (ساقه‌های سیال) به همراه چیدمانی از گل‌های گردان چندپر منظم با تقارن محوری و پیچش‌های ملایم در ترکیب سه‌گانه گل، برگ و ساقه دیده می‌شود. از گل‌های تجریدی گل نیلوفر آبی به دلیل برخورداری از ساختار فرمی و محتوایی حائز اهمیت است. این گل به صورت یک گل باز با گلبرگ‌های پهن و منظم به صورت متقارن حول یک مرکز دیده می‌شود. اغلب گلبرگ‌ها به صورت قرینه و لایه‌لایه در کنار هم قرار گرفته‌اند که معمولاً با هشت‌پر یا دوازده‌پر نشان داده شده و در ادوار بعدی به شکل گل شاه‌عباسی در ساختار فرمی فرش ایرانی بازنمود یافته است. به نحوی که در دوران صفوی گل نیلوفر آبی در انواع گل‌های شاه‌عباسی پنج‌پر، هشت‌پر و گاهاً دوازده‌پر به صورت مجزا یا در ترکیب حلزونی‌های ختایی و گاهاً در تلفیق با اسلیمی‌ها کاربرد داشته که موجب ایجاد وحدت در هماهنگی در کل قالی گردیده است. فراوانی کاربرد نقش مایه نیلوفر آبی با عنوان شاه‌عباسی در دوران صفوی به صورت آرایه‌های اصلی یا تکمیلی مشهود است (حاجی‌زاده و دیگران، ۱۴۰۳: ۱۳). لذا بازنمود تصویری نیلوفر آبی در نقش مایه گل شاه‌عباسی دیده می‌شود که در ادوار تاریخی هنر ایرانی از تغییر ساختار فرمی گل نیلوفر آبی شکل گرفته است، از تکرار دو دایره دو برگ به وجود می‌آید. این گل به دلیل دارا بودن خصایص تمامی گل‌ها، منعطف‌ترین گل در میان گل‌های تجریدی محسوب می‌شود (اسکندرپور، ۱۳۸۰: ۴۰). از میان نقش‌مایه‌های تجریدی با مفهومی نمادین درخت سرو است که معمولاً به صورت یک درخت بلند و باریک با شاخه‌های کشیده و نوک‌تیز نمایش داده می‌شود.

«درخت سرو در شکل تجریدی خود گاه مانند مثلی ساده به پایه (ساقه) وصل می‌شود و

گاه مانند مخروطی به شکل شعله شمع که گلی در وسط دارد، نمایش داده می‌شود» (نبوی گلوگاهی، ۱۳۹۷: ۱۰۵). تصویرپردازی این نقش مایه به صورت خطوط عمودی و کشیده است که با شاخه‌هایی که به سمت بالا و به شکل نوک تیز قرار گرفته‌اند. مصادیق کاربرد این نقش مایه معمولاً در پس‌زمینه یا به صورت تک درخت در مرکز فرش یا به همراه سایر عناصر دیده می‌شود؛ علی‌الخصوص در فرش‌های محرابی یا در متن قالی‌های شکارگاهی به همراه عناصر تجریدی و طبیعت‌گرا و جانوری به کار رفته است.

جدول شماره ۳. نقش مایه‌های تجریدی در انواع طرح فرش ایرانی

		
نقش مایه اسلیمی و ختایی، فرش لچک و ترنج‌دار شیخ صفی اردبیل، نقش مایه‌های تجریدی، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن		
		
نقش مایه اسلیمی و ختایی به همراه گل شاه‌عباسی، فرش با نقش مایه تجریدی، موزه لوور فرانسه		
		
نقش مایه ختایی، طرح لچک و ترنج‌دار با نقش مایه‌های تجریدی، دوران صفوی، اواخر قرن ۱۶م		



علاوه بر خوانش تصویری تجریدی که در نمونه فرش‌های صفوی مشاهده گردید، در ساختار فرش ایرانی از طرح‌هایی با ساختار فرمی در نقش مایه‌های طبیعت‌گرای گیاهی، جانوری و انسانی نیز مواجه هستیم که همانند جدول شماره ۳، در انواع طرح‌های لچک و ترنج و محرابی، سرتاسری، باغی و سایر موارد دیده می‌شود. از جمله مؤلفه‌های این نقش مایه‌ها طبیعت‌گرایی عینی، انعطاف‌پذیری بصری بالاتر فلذا تصویری واقع‌گرا ارائه می‌نماید. در میان نقش مایه‌های طبیعت‌گرای گیاهی استفاده از نقوش گل‌های طبیعی به شکل (گل رز) است که در فرش‌های ایرانی به صورت گل‌های پرپر و چندلایه، با خطوط نرم و منحنی به تصویر درآمده است. این گل‌ها معمولاً به صورت تک‌گل یا دسته‌های گل به شکل‌های غیرمتمارن در زمینه فرش تکرار می‌شوند. در نقش مایه‌های جانوری که شامل حیواناتی همچون آهو، شیر، پرندگان و... است که با فرم‌های طبیعی در فرش‌ها به تصویر کشیده می‌شوند. نقش مایه جانوری در متن و حاشیه و همچنین در قالب قاب‌ها و کتیبه‌های مورد استفاده قرار می‌گیرند. مصادیق کاربرد این نقش مایه‌ها در متن قالی در ترکیب با عناصر تجریدی همچون گردش‌های اسلیمی و ختایی یا به صورت سرتاسری در طرح‌های شکارگاه صحنه‌های واقع‌گرایی از شکار دیده می‌شود. همچنین از نقش مایه‌های طبیعت‌گرا می‌توان از درختان به صورت درخت طبیعی به حالت مجنونی و درختان شکوفه‌دار اشاره نمود که اکثراً در متن و

همچنین در حاشیه‌ها به صورت حرکات منحنی‌وار مشهود هستند. فرم‌های طبیعی گیاهی و جانوری با جزئیات واقع‌گرایانه و گل‌ها (لاله، سنبل) و درختان سرو و بید و حیوانات (آهو، پرندگان)، جویبارها و ابرها و انسان‌های در حال شکار در طرح‌های شکارگاه، طرح‌های باغی کاربرد دارند.

جدول شماره ۴: نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا در انواع فرش ایرانی

		
نقش‌مایه جانوری، طرح شکارگاه، نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا و تجریدی، موزه متروپلیتن نیویورک		
		
نقش‌مایه جانوری و انسانی، طرح شکارگاه، دوران صفوی، موزه پولدی پتزولی میلان، قرن ۱۰/۱۶م		
		
نقش‌مایه درختی و جانوری، طرح شکارگاه ترنج‌دار، دوران صفوی، ابعاد ۷/۸۳*۳/۷۹ متر، نیمه دوم قرن ۱۶م بخش هنرهای اسلامی موزه لوور		

		
نقش مایه درختی و جانوری، طرح چلسی، لچک و ترنج‌دار، نقش مایه‌های طبیعت‌گرا و تجریدی، موزه ویکتوریا و آلبرت		
		
نقش مایه درختی، قالیچه محرابی، شمال غرب ایران، موزه تویقابی، اوایل سده ۱۱، ۱۷۰ × ۱۶۱ سانتیمتر		
		
نقش مایه جانوری و درختی، فرش باغ بهشت صفوی، طرح ترنج‌دار باغی، نقش مایه‌های طبیعت‌گرا، موزه هنرهای تزئینی پاریس		

مرحله دوم: تحلیل تصویری فرش ایرانی براساس رویکرد آیکونولوژی

در مرحله تحلیل شمایل نگارانه با تحلیل معانی قراردادی مواجه هستیم. از آنجاکه تحلیل تصویری شمایل نگاری، رویکرد محتوامحور است که بر تحلیل معانی ثانویه اتکا دارد، در این مرحله به تحلیل نحوه بازنمود تصویری انواع طرح فرش ایرانی بنابر محتوای نمادین هنرهای ایرانی - اسلامی پرداخته شده است. این صورت‌های محسوس که در قالب تصویری نمادین ظاهر شده‌اند، براساس فرهنگ اساطیری و دینی مورد بررسی قرار گرفته است. در هنرهای

ایرانی از انواع تصویرپردازی نمادین با نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا بهره برده شده است؛ لذا نمادگرایی مفاهیم ازلی منطبق با تصویرپردازی فرمی به‌عنوان مؤلفه بارز فرش ایرانی است. همان‌طوری که برمبنای تفکر سنت‌گرایان صورت را نمی‌توان از هنر منفک کرد؛ این صورت‌های محسوس در ارتباط با تعقل‌های شهودی و ازلی می‌باشند؛ ازاین‌رو فرش دارای قواعد بنیادینی است که در ابعاد زیبایی‌شناختی ظاهری، سبک‌وسایق تمدن و فرهنگ سنتی و دینی را ظاهر می‌نماید (نوروزی‌طلب، ۱۴۰۲: ۷۵).

بنیان‌های نظری فرش براساس مفاهیم ازلی و دینی شکل گرفته است، بنابراین پرداختن به این مبانی بدون مطالعه نمادهای برگرفته از ادیان و اساطیر میسر نیست. از آنجاکه «نماد و نشانه... از پشتوانه فرهنگی و ادراکی برخوردارند که ارجاع خود را به سوژه موردنظر فراتر از شباهت ظاهری بازنمایی می‌نمایند» (رفیع‌فر و دیگران، ۱۳۹۲: ۸)؛ بنابراین تصویر ارائه‌شده در فرش ایرانی به‌صورت نمادهای قراردادی فرهنگی و دینی ایرانی بیان شده است. همان‌طور که در جدول شماره ۴ مشهود است، انواع طرح فرش ایرانی با نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا، بیانی نمادین از اساطیر و ادیان ایرانی هستند.

مصادیق کاربرد نمادین نقش‌مایه‌ها استفاده از نقش‌مایه‌های تجریدی همچون اسلیمی‌ها و ختایی‌ها است. خطوط اسلیمی و ختایی در فرش ایرانی نماد حرکت از سمت خداوند به‌سوی روح آدمی است که این نقوش درهم‌تنیده تصویری از عالم فلکی بوده که عالم بی‌انتهاست. به‌واسطه دوایر ایجادشده نظام چرخشی فلکی در قاعده درآمده و به زمین کشیده و این حرکت مداوم آسمانی را در صورت‌های زمینی رسم می‌نماید (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳: ۴۳؛ متفکر آزاد و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۱۰).

اسلیمی‌ها صرفاً جنبه تزئینی ندارند، بلکه حامل پیام‌های عرفانی و دینی هستند. این نقوش از سطح ظاهری زیبا تا سطوح نمادین و فلسفی قابل‌تأویل هستند و بازنمود نمادینی از جهان هستی هستند. با تجسم حرکت و سیالیت نمود ابدیت و حرکت کیهانی هستند که نمایش حیات و رشد و نهایتاً دستیابی به وحدت در کثرت هستند. از آنجاکه فرم مارپیچ اسلیمی نماد حرکت دائمی و ابدیت است. اگرچه تجرید یافته است، الهام‌گرفته از اشکال طبیعی مانند پیچک‌ها و جریان آب است. این نقش مرتبط با مفاهیم رشد، نمو و حرکت روبه‌بالا (به‌سوی کمال) است؛ لذا مفاهیمی نمادینی همچون حرکت، رشد، سیالیت، ابدیت و چرخه حیات و وحدت در کثرت بوده که پیوند میان آسمان و زمین را نشان می‌دهد. اسلیمی با حرکت مارپیچ نماد حرکت ابدی - است که با پیچش‌ها نمایش رشد و نمو و وحدت در عین کثرت است. از سویی نیز واسطه میان نقوش تجریدی و طبیعی بوده که پل ارتباطی بین ماده و معنا است.

نمادی از کمال الهی و نظم هستی است که در هنرهای اسلامی به شدت مورد توجه قرار گرفته است. همچنین ختایی نماد زیبایی، طراوت، تجدید حیات و کمال است. بیانگر آرزوی بهشت و طبیعت ایدئال که در فرهنگ ایرانی - اسلامی به آن توجه زیادی شده است. نمادی از سرزندگی و زندگی دوباره در فضای معنوی.

حرکت ختایی با گل‌ها و برگ‌های انتزاعی و منظم نماد زیبایی، تجدید حیات و پیوند طبیعت و عرفان، بیان کمال معنوی است؛ لذا ختایی با پیچش‌های ارگانیک نماد بهشت و رستاخیز، نشانه باروری و زایش، تجسم چرخه حیات، وحدت در کثرت است. از نقش مایه‌های مرتبط با ختایی‌ها، گل نیلوفر آبی (شاه‌عباسی) است؛ ارتباط نقش مایه نیلوفر آبی با مفاهیم دینی در نمادگرایی برگرفته از عناصر طبیعت می‌توان دید که به صورت تصویری برگرفته از تفکری فرازمینی (ادیان) رخ نموده است. «جهان بینی انسان شرقی، نوعی جهان بینی براساس آینه‌گونی طبیعت است... صور مختلف طبیعت در این جهان بینی... عامل ظهور معنای باطنی خویش است... از دیدگاه انسان مؤمن بدین معنا، خلق شگفت‌انگیز گلی چون نیلوفر آبی از درون آب‌ها، بسط و شکفتنش با طلوع خورشید و قبض و گرفتنش با غروب آن، صریح‌ترین نشانه برای تصویر و تصور اصل ظهور و تجلی است. سر برآوردنش از آب، نماد شکفتن از آب‌های آشفته آغازین و زیبایی و نظم، بیانگر نظم و زیبایی تجلی صور در عالم و نیز باز و بسته شدنش با نور، نمودی از جلوه‌گری نور است» (پاکدامن، ۱۳۹۴: ۲۰۰). این نقش مایه ارتباط با عناصر طبیعت دارد که به آب وابسته است و در بسیاری از نقوش فرش، به عنوان نمادی از آرامش و جریان حیات ظاهر می‌شود. گل نیلوفر آبی (گل شاه‌عباسی، نماد پاکی و تقدس (به دلیل رشد در آب) و خورشید و نور (گل‌دهی در روز) است؛ چراکه تولد دوباره و کمال (بازشدن گل‌ها هر روز) ارتباط با اساطیر دارد که نماد آن‌ها (الهه آب) و میترا (خدای خورشید) در ایران باستان است؛ بنابراین گل نیلوفر می‌تواند نماد فری باشد که توسط آن‌ها محافظت می‌شود. به هر حال مفاهیم مرتبط با نیلوفر آبی چون آب، نور، رویدن، شکفتن و لایه‌های گلبرگ که نمودی از نظم و زیبایی هستند در جهت بیان مفهومی فراتر چون پیدایش عالم هستند (بلخاری، ۱۳۸۴: ۳۰).

نیلوفر آبی در اسطوره‌ها و ادبیات عرفانی ایران نمادی از روح انسان و راه‌یافتن به کمال معنوی با حرکت از تاریکی به نور است. همان‌طور که نیلوفر آبی از دل آب به سوی نور خورشید رشد می‌کند، این نقش مایه نشان‌دهنده سفر معنوی انسان و تعالی روح است. مصادیق کاربرد این نقش مایه در فرش‌های دوره صفوی به دلیل تفکر عرفانی این دوره نشانگر تمایل هنرمند به ترکیب زیبایی طبیعی با معانی عمیق است. گل نیلوفر نماد پاکی، تولد دوباره، زیبایی،

کمال و روشنی است.

در مفهوم دینی نیلوفر به بهشت، آب‌های پاک و زندگی الهی مرتبط است و در بسیاری از متون عرفانی و دینی از آن به‌عنوان نمادی از کمال روحانی یاد شده است. ترکیب نیلوفر با نقش مایه‌های دیگر (مثل شاخه‌ها، برگ‌ها) نمادی از چرخه زندگی، تداوم و زیبایی طبیعت در هنر ایرانی است و بیانگر فلسفه زندگی و ارتباط انسان با هستی است.

نقش مایه درخت سرو نیز با برخورداری از محتوای نمادین از منظر نمادگرایی فرش ایرانی نشانی از جاودانگی و مقاومت است که به دلیل همیشه‌سبز بودن است. درخت سرو که درخت زندگی می‌باشد که به دلیل همیشه سبز بودنش نماینده زندگی پایدار و مقاومت در برابر گذر زمان است. سرو، نمادی از آزادگی است که اشاره‌ای به انسان‌رها از وابستگی‌های دنیا دارد. از سویی نیز نماد تقدس است که با ادیان مرتبط می‌باشد؛ لذا سرو با ادیان مرتبط بوده، به نحوی که در دوره اسلامی، به‌عنوان درخت بهشتی تفسیر شده است. سرو نمادی ادبی و اساطیری با بار معنایی مقاومت و تقدس بوده و براساس اساطیر در شاهنامه، نماد پایداری در برابر ظلم می‌باشد؛ از این رو نقش مایه درخت سرو در فرش ایرانی با مؤلفه‌های زیر قابل تفسیر است: استقامت، پایداری، جاودانگی و زندگی ابدی است. مصادیق کاربرد نقش سرو در فرش ایرانی، به‌ویژه در فرش‌های صفوی به دلیل جنبه دینی آن بوده که مقدس شمرده شده است؛ چراکه نماد مهر و نور الهی است و نماد پادشاهان آزاد و ضد اهریمن و نماد رهایی است (سیستانیان، ۱۴۰۲: ۶۸).

جدول شماره ۵. نقش مایه‌های تجریدی و مفاهیم نمادین

نقش مایه	توصیف تصویری	تحلیل نمادین تصویری	محل کاربرد در فرش ایرانی
اسلیمی	فرم منحنی و خطی و مارپیچی قرینگی ریتم تکرارشونده انعطاف‌پذیری و هماهنگی ساختار	نماد حرکت و سیالیت و چرخه حیات نماد حیات و رشد نماد وحدت در کثرت و تجلی نظم کیهانی و الهی نماد ابدیت و بی‌نهایت	متن حاشیه‌ها داخل کتیبه‌ها لچک و ترنج
ختابی	فرم گردان و منحنی و ساقه مارپیچ گل‌های چندپر گل شاه‌عباسی، برگ‌ها و غنچه‌ها ریتم تکرارشونده	نماد باروری و حیات وحدت در کثرت سیر تکاملی نماد وحدت وجود	متن حاشیه‌ها کتیبه‌ها لچک و ترنج

متن حاشیه‌ها کنیبه‌ها لچک و ترنج	نماد پاکی و تقدس نور و نماد خورشید نماد رشد و تعالی و کمال تولد دوباره و نماد آناهیتا (الهه آب)	گل گرد چهارپر، پنج‌پر، هشت‌پر و... گلبرگ‌های متقارن و منظم گل شاه‌عباسی	نیلوفر آبی شاه‌عباسی
متن حاشیه‌ها کنیبه‌ها لچک و ترنج ترکیب با سایر نقش‌مایه	نماد جاودانگی درخت زندگی نماد آزادی و مقاومت نماد رشد و تعالی انسان کامل	فرم عمودی و کشیده به شکل مثلی ساده گاه مخروطی شکل	درخت سرو

نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرای فرش ایرانی، در ترکیب با مفاهیم نمادین بازنمودی از تصویرپردازی واقع‌گرا مبتنی بر نمادگرایی هستند؛ از این رو در این نقش‌مایه‌ها با تأکید بر ویژگی‌های فرم‌های عینی طبیعت، مفهوم نمادین مدنظر است. چراکه با کشیدن و تصویر عالم طبیعت که مصادیق آن در نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری است، منظور تصویرکردن (شیر) جانوران نیست؛ بلکه نشان‌دهنده نقش جانوران قدرتمند در همیشه تاریخ است. از این رو نوع صورت و تصویر طبیعت صرف مدنظر نبوده؛ بلکه صورت نوعی پدیده‌ها و مفاهیم نمادین مهم می‌نماید (اسکندپور خرمی، ۱۳۸۹: ۸).

فلسفه طبیعت‌گرایی در فرش ایرانی هرگز تقلید صرف نیست، بلکه بازآفرینی نمادین جهان هستی است؛ لذا انواع نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری بازنمایی دقیق گل‌های بومی ایران (لاله، شاه‌پسند)، ترسیم حیوانات با جزئیات آناتومیک، نمایش پدیده‌های طبیعی (باران، ابر، جویبار) نماد تجلی زیبایی الهی در قالب طبیعت است. کاربرد متنوعی از گل‌های طبیعی که حالت‌های مختلفی از گل‌های نیلوفر آبی هستند، نماد بهشت و درختان مجنونی برگرفته از درختان بهشتی (یادآوری بوستان) است که در هم‌گرایی با درخت سرو در فرش‌های طرح شکارگاه دیده می‌شود. همچنین استفاده از نقش‌مایه آب و جوی نماد باروری و حیات و دنباله چرخه حیات هستند. ترکیب قرارگیری این نقش‌مایه‌ها در انواع طرح‌ها همچون لچک و ترنج در متن و در ترکیب با اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و همچنین در فرش‌ها شکارگاه به صورت انفرادی نمادی از نظم الهی در طبیعت و تجسم عالم مثال است در قالب عالم زمینی هستند.

نقش‌مایه‌های گیاهی همچون تنوع کاربرد گل به مفهوم نمادین تأکید بر زیبایی ازلی است، به نحوی که نمود زیبایی و تجلی خداوند متعال در صورت‌های تصویری است؛ لذا با مشاهده

فرم و ظاهر عناصر طبیعت می‌توان به زیبایی دست یافت و از این‌رو زیبایی در عالم ملک نمادی دارد که این نماد زیبایی نقش گل است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۹: ۱۰). تنوع گل‌های طبیعت‌گرایی همچون رز و لاله نمادی از زیبایی، عشق، شور زندگی و کمال است. در فرش‌های ایرانی نمایانگر شادی، رونق و شکوفایی است و اغلب در ترکیب‌بندی‌های گل‌بوته به کار می‌رود که نشان‌دهنده سرزندگی و طبیعت پایدار است. گل در جهان‌بینی ایرانی، نمایانگر حس زیبایی‌دوستی، عشق الهی و شور زندگی است که در متون عرفانی به‌عنوان نماد کمال و تجلی جمال الهی آمده است. در فرش‌ها، این نقش‌مایه نشان‌دهنده پیوند بین زیبایی دنیوی و معنوی است. از سویی نیز هریک از نقش‌مایه‌های جانوری در فرش ایرانی به‌عنوان نمادی برگرفته از ادیان و اساطیر هستند.

جانوران در هنر ایرانی نمادهای عمیق فرهنگی و دینی دارند که از اساطیر، متون عرفانی و باورهای مردم سرچشمه گرفته‌اند؛ کاربرد شیر، نماد قدرت، شجاعت و حفاظت بوده که به‌عنوان نگهبان و سمبل شجاعت شناخته می‌شود. سیمرغ، نماد حفاظت از نیروی شر و شیطان است. پرندگان، نماد آزادی، روح، و ارتباط بین دنیای مادی و معنوی هستند. جانوران فرش ایرانی گاه نمایانگر صفات اخلاقی و انسانی (مثل شجاعت، پاکی، خرد) و گاه بیانگر مفاهیم پیچیده عرفانی و کیهانی هستند، بازتاب‌دهنده قدرت و معنویت. حضور آن‌ها در فرش، نمایش ارتباط بین انسان، طبیعت و عالم غیب است. نقش‌مایه‌های انسانی نوع دیگری از نقش‌مایه‌ای طبیعت‌گرا مورد استفاده در فرش ایرانی می‌باشند که مصادیق کاربرد آن‌ها در هم‌گرایی با نقش‌مایه‌های تجریدی و علی‌الخصوص طبیعت‌گرا در فرش‌های شکارگاهی صفوی (پیکره انسانی سوار بر اسب در حال شکار، در حال عبادت و...) مشهود است که نماد قدرت زمینی و ماورایی و الهی انسان دارد.

جدول شماره ۶. نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا و مفاهیم نمادین

نقش‌مایه	توصیف تصویری	تحلیل نمادین تصویری	محل کاربرد در فرش ایرانی
نقش‌مایه گیاهی	گل‌ها درختان (مجنونی‌ها)	نماد زیبایی طبیعی نماد زیبایی ازلی	متن حاشیه‌ها کتیبه‌ها لچک و ترنج ترکیب با نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا

متن حاشیه‌ها کتیبه‌ها لچک و ترنج ترکیب با نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا	نماد زیبایی ازلی	گل‌های رز و لاله	نقش‌مایه گل
متن حاشیه‌ها کتیبه‌ها لچک و ترنج ترکیب با نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا	نماد قدرت و زیبایی ازلی	آهو، اسب، شیر، پرندگان	نقش‌مایه جانوری
متن حاشیه	نماد قدرت زمینی نماد قدرت ازلی	پیکره انسان در حال شکار پیکره انسان در حال عبادت	نقش‌مایه‌های انسانی

مرحله سوم: تفسیر تصویری فرش ایرانی براساس رویکرد آیکونولوژی

در مرحله سوم خوانش تصویری پانفسکی، تفسیر فرش ایرانی براساس محتوای فرهنگی مدنظر بوده که به بحث و مطالعه سومین لایه معنایی اثر پرداخته می‌شود؛ لذا در خوانش تصویری فرش ایرانی علاوه بر شناخت ابعاد زیبایی‌شناختی فرمی و تحلیل نمادین، به مطالعه درون‌مایه مفهومی نیز می‌پردازد. در دو مرحله توصیف و تحلیل مشخص گردید که ساختار فرمی انواع طرح فرش ایرانی متشکل از نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا بوده که در قالب نمادین و قراردادهای تصویری بیان شده است.

در تفسیر این مفاهیم با ساختار معناشناختی روبه‌رو هستیم که تأکید بر «باغ بهشت ازلی» دارد که براساس تفکر اساطیری و دینی شکل گرفته‌اند. «اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترک‌اند و آن جنبه نمادین آن‌ها است؛ زیرا همه جهان، سایه‌ای از حقیقت متعالیه است و چون نماد مبتنی بر حقایق وجودی و عوالم عالیه است، یک اثر هنری زیباست و زیبایی در هنر دینی امری ذاتی است» (توکلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۸). در نقش‌مایه‌های نمادین فرش ایرانی ردپای نمادهای مشترک قبل و بعد از اسلام وجود دارد که نشئت گرفته از اعتقادات و باورهای

دینی می‌باشند.

پیوند بین ادیان و اساطیر^۱ را می‌توان در سرآغاز اسطوره‌های ایرانی یعنی اسطوره آفرینش دانست که شروع جهان و چگونگی آفرینش را نشان داده و با مفاهیم خیر و شر در ارتباط است. مهم‌ترین مشخصه اساطیر ایرانی، جهان‌بینی موجود در آن و باور به وجود نیروهای خیر و شر یا ایزدی و اهریمنی (ثنویت) است؛ بنابراین اعتقاد به تأثیرگذاری عناصر طبیعت بر زندگی مردمان موجب اهمیت و تقدس عناصر طبیعت شده است؛ لذا تصویر ارائه‌شده از اساطیر و ادیان به صورت اعتقاد به طبیعت و عناصر طبیعت همچون باغ در ادیان ایرانی مشخص می‌گردد. مفهوم باغ از منظر زمینی و باغ بهشت ازلی (فردوس، گلستان) از منظر دینی از جمله مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفاهیم در مطالعات و پژوهش‌های فرش ایرانی است. از این‌رو «دسته‌ای از قالی‌های ایران به نحوی واضح نقشه باغ و عناصر (طبیعی) آن را نمایش می‌دهند و در دسته‌ای دیگر به‌طور تلویحی به این مضمون اشاره می‌شود (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۷). لذا طرح و نقشه باغ در فرش براساس تنوع طرح‌های باغی شناخته شده است که با استفاده از نقش‌مایه‌های تجریدی همچون گردش‌های اسلیمی‌ها و ختایی‌ها در ساختار متن (طرح‌های لچک و ترنج، سرتاسری)، حاشیه‌ها (در حاشیه انواع طرح‌ها)، لچک و ترنج (طرح‌های لچک و ترنج، محرابی) و کتیبه‌ها (استفاده‌شده در حاشیه و کتیبه طرح‌های محرابی) مشهود است. براساس اعتقاد پوپ در ساختار این قالی‌ها «سطوح روی هم انباشته می‌شوند... در این سطوح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام و ترتیب اسلیمی، موضع برگ‌ها و نقش‌های گل‌ها را تعیین می‌کند. این امر به کمک ترکیب نظام‌های متعدد اسلیمی که هر یک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص خویش را دارند و در نتیجه مجموعشان طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر هم‌نوایی می‌کنند، انجام می‌شود. «ارکستراسیون» چند لوایی این سطوح متعدد که از خورشید مرکزی قالی تشعشع می‌یابد، روشنگر همان تنوع باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایدئال ایران بوده است... هر تصویری از بهشت مثال روح است» (شایگان، ۱۳۸۸: ۸۴-۸۵).

باز نمود همگرایی طرح فرش با نقش‌مایه‌ها و مضامین آن، نسبت و تناسب کاربرد حاشیه‌ها می‌باشد؛ چراکه حاشیه‌های پیرامونی را می‌توان به‌عنوان محدوده و حصار باغ فرش بهشتی

۱. «اسطوره‌ها به‌مثابه پدیده‌های فرهنگی حامل بار معنایی - تاریخی هستند؛ از این‌رو آن‌ها را گاه به نمادهایی از واقعیت دوردست، یا به نوعی حافظه جمعی تعبیر کرده‌اند که با گذشت زمان به تدریج بر ابهام و پیچیدگی‌شان افزوده می‌شود، اما همواره کاربرد خود را در صیانت از گروهی از ارزش‌ها حفظ می‌کنند... اسطوره بیش از هر چیز حقیقتی دینی و معنوی است» (دادور و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۸).

مدنظر قرارداد. نمود تصویری بهشت ازلی در فرش ایرانی در نظم و ترتیب قرارگیری اسلیمی‌ها به‌عنوان جهت حرکت و نشانگر مسیرها مشهود است که ترتیب قرارگیری گل‌ها و تنوع اندازه آن‌ها و نظم و نحوه چینش آن‌ها موجب گردش انسان در فضای غیرمادی و رهایی از این جهان و سیر در طبیعت بکر و متعالی است که از آن سرچشمه گرفته است.

مصادیق خوانش تصویری از مفهوم باغ بهشت ازلی با استفاده از نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا، علاوه بر طرح‌های اصلی همچون لچک و ترنج، قالبی در فرش‌های سرتاسری شکارگاهی بازنمود بیشتری دارد که در نمونه قالی‌های صفوی ذکر گردید؛ به‌عنوان مثال در نمونه فرش موزه متروپولیتین نقشه شکارگاه با استفاده از نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا نبرد خیر و شر را به شکل حیوانات در حال نبرد در بازنمود زمینی نشان می‌دهند.

با تحقیق و تأمل در وجود نظریه باغ و علی‌الخصوص باغ بهشت ازلی در فرش ایرانی می‌توان به مضامین فرهنگی و دینی ایران در عصر باستان و دوران اسلامی دست یافت که بر اهمیت تفکر در طبیعت در قالب باغ و اهمیت بهشت (pairi-daeza) به‌عنوان محل تقرب الهی (در فارسی پردیس، پالیز و فردوس) اشاره نمود. از این رو اعتقاد به بهشت ازلی در ادیان ایرانی و تطابق آن با مفاهیمی که در طبیعت وجود دارد، در قالب صورت‌های محسوس در فرش ایرانی مشهود است. سرچشمه اعتقاد به بهشت ازلی در تعالیم زرتشت «مطابق کتاب اوستا، در بهشت برای به‌کار بستن هریک از تعالیم مزبور، مقام و مرتبه ویژه‌ای معین شد... روان نیکوکار پس از طی مراحل و داخل شدن در سه طبقه بهشت به فضای فروغ بی‌پایان و روشنائی مطلق می‌رسد... که معنی آن روشنائی بی‌پایان است» (حمزه‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۳: ۶۳-۶۴) اشاره شده است.

همین‌طور مفهوم بهشت در آموزه‌های اسلامی نیز مشهود است. در قرآن کریم در حدود ۳۸۶ آیه با به‌کارگیری کلمات مترادف بهشت: «جَنَّة، الْجَنَّة، جَنَات، جَنَّتِین، حِدَائِق» به توصیف بهشت پرداخته شده است؛ لذا بهشت توصیف شده در قرآن کریم در قالب صورت‌های محسوس طبیعت باغ و باغ بهشت در فرش شکل گرفته است. از این رو براساس تفسیر فرم ظاهری و محتوای نمادین انواع طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی، مفهوم بهشت به‌عنوان مضمون فرهنگی و دینی برگرفته از ادیان مطرح می‌باشد.

واژه باغ و پردیس به مکانی زمینی محدود است که در محتوای درونی با جهان غیرمادی مرتبط هستند؛ لذا به‌عنوان واسطه‌ای برای درک مفهوم و معنوی بهشت به کار رفته‌اند. از آنجاکه واژه بهشت به‌هیچ‌عنوان جایگاه مادی ندارد و درک و دریافتی ذهنی است، لذا ترکیب واژه باغ و بهشت نمایانگر وجه مادی و ذهنی آن است و در کیفیت حضور در باغ تأثیرگذار است

(خواجه احمد عطاری و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۰-۹). باغ‌های ایرانی درحقیقت، تجسم عینی و زمینی از بهشت آرمانی ادیان مختلف بوده‌اند. هنرمند مسلمان برای رسیدن به جایگاه اصلی خویش (بهشت ازلی - جوار حق تعالی) که از آن دور مانده، در طبیعت مادی در پی یافتن مأوایی بوده و لذا برای خود بهشتی زمینی فراهم می‌آورند (شیروانی، ۱۳۹۴: ۵). لذا باغ به‌عنوان مکانی مادی و محصور به‌عنوان واسطی برای درک مفهوم فرامادی بهشت ازلی اهمیت دارد؛ بنابراین فکر باغ را نمی‌توان از فردوس و بهشت ازلی جدا نمود (چیت‌سازان، ۱۳۸۸: ۱۰۴). این ساختار فرمی باغ‌گونه در فرش ایرانی «با توصیف‌های آمده در قرآن کریم و آیات و تفاسیر در انطباق کامل است، در عین حالی که نقش مایه‌ها و طرح‌های موجود در زمینه فرش‌های باغی، متناسب با معماری و طراحی باغ‌های ایرانی... باغ‌های بهشتی را در جهان مادی، به تصویر کشد» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۰۸-۱۰۷).

مفهوم باغ بهشت در فرش‌های باغی جلوه‌ای از فناپذیری و جاودانگی جهان ابدی را به تصویر می‌کشد که یادآور خاطره ازلی از بهشت هستند (متفکر آزاد، ۱۴۰۳: ۲۵). طرح کلی فرش ایرانی براساس توصیفات دقیق ساختار باغ بهشت در قرآن کریم شکل گرفته است؛ چراکه در قرآن کریم باغ بهشت ازلی علاوه بر توصیفات کلی حتی با دقیق‌ترین جزئیات معرفی شده است. در قرآن کریم، نهرهای چهارگانه بهشتی وصف شده‌اند که اساس هندسه باغ ایرانی به‌صورت چهار باغ است (لیب‌زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۳)؛ بنابراین در ساختار فرمی فرش ایرانی تقسیم‌بندی فضاها به متن و حاشیه‌ها را می‌توان باز نمود تصویری آن دانست.

مصادیق فضا سازی فرش ایرانی از ساختار فرمی باغ ایرانی و تصویر سازی از فردوس ازلی با ارجاع به فرش‌های نفیس دوران صفوی پی گرفته می‌شود. نوعی از تصویر سازی همانند جدول شماره ۶ «در دوره صفوی، ابتدا طرح‌های گل و جانور را - که بیشتر صحنه «گرفت‌وگیر» و تنازع بقا را در جانوران نشان می‌دهد مشاهده می‌کنیم و سپس طرح‌های شکارگاه که مورد علاقه شاهان و شاهزادگان صفوی بوده، نفوذ می‌کند» (چیت‌سازان و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۸). مصداق فرش‌های صفوی با طرح شکارگاه هستند که جنبه رمزپردازی بیشتر بوده و از تقسیم‌بندی هندسی و باغ‌گونه نداشته و فضای فرش با نقش مایه‌های جانوری، درختان و... وجود دارد که ارتباط زمان و مکان در این طرح‌ها در کنار تصویرپردازی نمادین وجود دارد (محمودی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۱۷). همانند جدول شماره ۷، نوع دیگری از تصویرپردازی طرح باغی که در فرش‌های صفوی مشهود است، ساختاری بندی شده است که با تقسیمات باغ‌گونه دیده می‌شود. این طرح دقیقاً با طرح چهار باغ‌های صفویه انطباق داشته که هم‌سویی مفهوم بهشت ازلی را در فرش و باغ ایرانی نشان می‌دهد (همو، ۱۳۸۶: ۱۱۶). این

ساختار شطرنجی با درختان، حوض‌ها و مسیرها ترکیب و بازنمود یافته است. بنیان فرش ایرانی، طرح باغی است که «در طرح‌های فرش باغی دو محور اصلی به صورت چهار نهر آب، زمینه قالی را به چهار بخش هندسی تقسیم کرده‌اند که یادآور طرح چهارباغ در معماری باغ و پردیس ایرانی است» (حشمتی رضوی و دیگران، ۱۳۸۴: ۵۶)؛ لذا فرم ظاهری فرش ایرانی همانند توصیفات فردوس ترسیم شده است؛ نظم هندسی بر حرکت آب در فردوس براساس طرح باغ حاکم است (حصوری، ۱۳۸۱: ۲۳-۲۴). «فردوس دارای سرچشمه آبی است، ازلی-ابدی به طوری که آب در آن همیشه جریان دارد و هیچ‌گاه قطع نمی‌شود. در فردوس، انواع حیوانات اهلی و وحشی و گیاهان، از بهترین انواع وجود دارند و بدون داشتن نیاز، بدون آسیب اهریمن و مرگ، زندگی شاد جاودانه‌ای را می‌گذرانند... حرکت آب در فردوس و اصولاً طرح این باغ دارای نظم هندسی بوده است. انواع درختان و گیاهان، مخصوصاً گل‌ها را در آن، می‌کاشتند و دقیقاً شکل گلستان یا باغی را می‌یافت که دارای گل‌کاری و درخت‌کاری منظم و مرتب و سنجیده، با شبکه آبیاری و راه‌هایی برای عبور و گام‌زدن داشت. این شبکه‌ها و راه‌ها، الگویی نمادین و آسمانی داشت» (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۵۲-۲۵۱).

جدول شماره ۶. نمونه فرش‌های باغی براساس بازنمود عناصر باغ

			
فرش شکارگاه باغی	فرش ترنج‌دار باغی	فرش لیچک و ترنج‌دار باغی	فرش شکارگاه باغی

جدول شماره ۷. نمونه فرش‌های باغی براساس تقسیمات فرمی باغ (نگارنده)

			
پلان باغ ایرانی	فرش باغی با ساختار باغ	فرش باغی با ساختار باغ	فرش باغی با ساختار باغ

مفهوم بهشت ازلی در فرش‌هایی چون فرش شکارگاه، نمادهایی مانند شیر، آهو، و درختان، بازتابی از اسطوره‌های کهن ایرانی همچون نبرد نیکی و بدی هستند. در فرش‌های محرابی کاربرد قندیل نمادی از نور ازلی و استفاده از طاق قوسی لچکی شکل به صورت محراب دروازه ورود به بهشت ازلی است. در طرح لچک و ترنج، ترنج مرکزی به صورت شمسای ظهور می‌نماید که سایر عناصر تصویری در تنوع حاشیه‌ها حول محور این شمسه تأکید بر وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می‌نماید.

در فرش‌های باغی در بسیاری موارد از عناصری چون درختان سرو و گل و گیاه و حیوانات بهشتی و حتی حیواناتی در حال نبرد که مفهوم خیر و شر را تداعی می‌کنند در قالب کلی باغ، جوی‌ها و باغچه‌ها در ساختار منظم در متن دیده می‌شوند، در این حالت معمولاً دو محور اصلی که نشانگر دو جوی آب است در زمینه قالی موجب تقسیم شدن آن به چهار بخش می‌شود (چیت‌سازان و دیگران، ۱۳۸۲: ۱۱۲) که یادآور طرح چهارباغ در معماری باغ و پردیس ایرانی است. تمامی عناصر طبیعت‌گرای باغ، تصویر باغ بهشت ازلی را به صورتی قابل درک و منطبق با ادراک و ساحت مادی و ملموس انسان زمینی به نمایش می‌گذارد. همانند آنچه باز نمود تصویری این عناصر در فرش است: «فرش دارای چند (حدود هفت) حاشیه گل دار و از جمله حاشیه پهنی است، معمولاً پر گل، درختی یا گل و بلبل و متنی که شبکه آبیاری و چند استخر (آبگیر) آن را به چند قسمت اساسی (چهار، شش، هشت و امثال آن) تقسیم کرده... نقشه باغ مینوی بر روی فرش آمده است... در فرش ایرانی در حدفاصل حاشیه‌ها نوارها یا خط‌های باریکی... وجود دارد که یادگاری است از کناری‌ترین جوی آب شبکه آبیاری فردوس‌ها... وجود داشته است» (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۵۲).

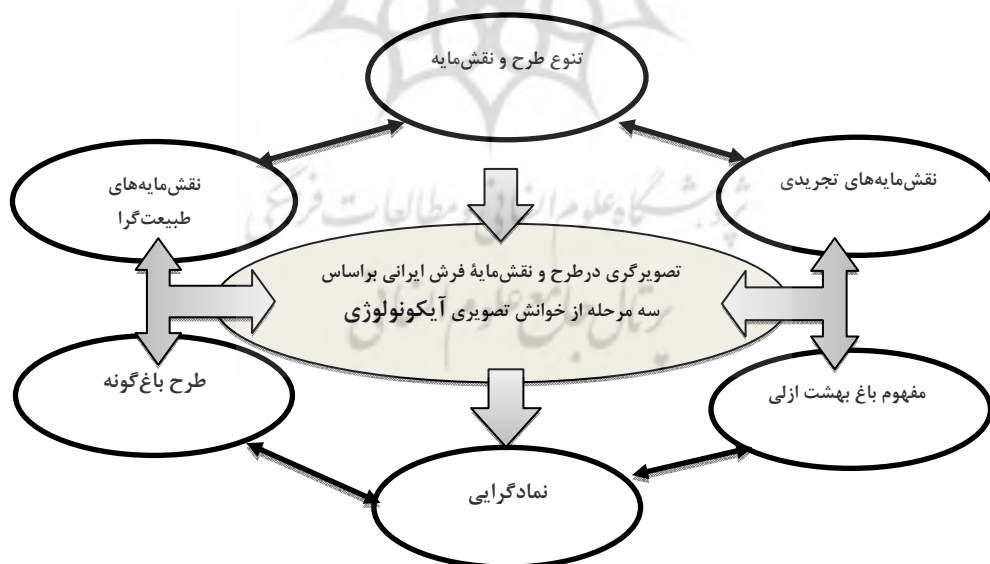
نتیجه‌گیری

مبانی نظری فرش ایرانی برگرفته از باورها و اعتقادات آیینی ایرانی - اسلامی بوده که به دلیل وجود بنیان‌های نظری مشترک، شاهد پیوستگی و تداوم تصویری در آن هستیم. مطالعه فرش ایرانی براساس رویکرد آیکونولوژی پانفسکی اهمیت دارد؛ چرا که از سویی به ساختار زیبایی‌شناختی آثار که شامل تنوعی از طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها است، پرداخته و از سویی نیز به محتوا، مضمون و پس‌زمینه فرهنگی، دینی توجه نموده است؛ لذا روش پانوفسکی به ما کمک می‌کند تا فرش ایرانی را نه تنها به عنوان یک کالای تزئینی مصرفی، بلکه به عنوان متن فرهنگی چندلایه شناخته که ترکیبی از زیبایی‌شناسی، نمادگرایی دینی و اساطیری است. در پژوهش حاضر با توجه به رویکرد آیکونولوژی و شناخت سه سطح از معنا در تصاویر، نتایج زیر به

دست آمد: فرش ایرانی به عنوان بخش مهمی از هنرهای سنتی ایرانی - اسلامی باز نمود تصویری باورها و اعتقادات دینی و اساطیری است. از این رو زبان نمادین و رمزگونه فرش ایرانی موجب گردیده تا روایات مختلف از مفهومی مشترک در قالب طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها صورت پذیرد. در مرحله اول از خوانش تصویری مشخص گردید که فرش ایرانی از ساختار زیبایی‌شناختی متنوعی از طرح‌ها و نقش‌مایه‌ها برخوردار است که شامل تنوعی از طرح‌های لچک و ترنج، قاب‌قاب، محرابی، شکارگاه، سرتاسری و سایر طرح‌ها بوده و از سویی نیز در انواع مختلف نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا نمود یافته است. در مرحله دوم نحوه ارائه عناصر فرمی مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفت؛ از این رو ارزش‌های نمادین و نحوه باز نمود تصویر به صورت نمادین در فرش مشخص گردید. در این مرحله معنای ثانویه طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش مدنظر است؛ لذا خوانش تصویری ساختار فرمی دو گروه از نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا که موجب ایجاد تنوع طرح‌ها گردیده‌اند، هریک از تصویرپردازی نمادین برخوردارند. به نحوی که کاربرد اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و عناصر مرتبط با آن‌ها همچون نیلوفر آبی، درخت سرو از بیانی نمادین همچون نور، وحدت در کثرت برخوردار بوده و همچنین نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرایی همچون انواع گل‌ها، جانوران و... بیانی نمادین از زیبایی طبیعت هستند که بازتاب مفهومی ازلی برگرفته از طبیعت و باغ بهشت ازلی هستند. در مرحله سوم با روشن شدن معنای پنهان و نهفته ساختار فرمی، ساختار معناشناختی فرش ایرانی مورد تحلیل قرار گرفت؛ بنابراین نقش معانی و مفاهیم برگرفته از اساطیر و ادیان و اهمیت تأثیر باغ و نهایتاً باغ بهشت ازلی از نظر ساختار فرمی و تنوع نمادهای به کار رفته در ساختارهای متنوعی از طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی مشهود است. با مطالعه و بررسی نمونه قالی‌های دوران صفوی می‌توان به الگوی باغ و طرح باغ‌گونه به صورت فرمی نمادین در فرش اشاره نمود. الگوی باغ ایرانی به صورت نمادین در قالب صورت‌های مختلف حسی به عنوان منبع الهام هنرمندان ایرانی بر معنایی فرازمینی تأکید می‌نماید. اهمیت تفکر در عناصر طبیعت راهی جهت رسیدن به مفهومی فرازمینی یعنی بهشت ازلی یا همان فردوس برین بوده؛ چراکه نمود زمینی بهشت و فردوس ازلی را در باغ‌های ایرانی و نمود تصویری و بصری آن را در هنرها و به‌ویژه فرش ایرانی با مفهوم باغ بهشت ازلی می‌توان مشاهده کرد.

بر اساس سه نوع رویکرد تحلیل تصویر از منظر پانفسکی، در خوانش تصویری فرش ایرانی ساختار باغ بهشت ازلی در انطباق با تنوعی از طرح و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی قرار دارد، چنان‌که فردوس دارای سرچشمه آبی ازلی - ابدی است و حرکت آب در فردوس و اصولاً طرح این باغ دارای نظم هندسی بوده است، به این معنی که شبکه‌های مستطیل یا مربعی

با جوی‌های آب به وجود می‌آید. انواع درختان و گیاهان، مخصوصاً گل‌ها را در آن، می‌کاشتند و دقیقاً شکل گلستان یا باغ است. این ساختار باغی و گلستانی را می‌توان در فرش ایرانی در انواع طرح‌های باغی به صورت تصویری محسوس در طرح‌ها و نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا دید. در این میان انواع مختلف طرح‌ها در قالب لچک و ترنج، قاب‌قابی، شکارگاه، محرابی نمودی از فردوس و بهشت ازلی با نقش‌مایه‌هایی بوده که نبرد خیر و شر را جهت رسیدن به وصال ابدی و بهشت برین نشان می‌دهند. انواع طرح‌ها با تنوع نقش‌مایه‌های تجریدی و طبیعت‌گرا علاوه‌بر متن قالبی که در قالب شمسه مرکزی همچون ترنج یا تقسیم‌بندی‌های باغ ایرانی در قاب‌های هندسی بوده، در حاشیه‌های پیرامونی فرش ایرانی نیز به‌عنوان محدوده و حصار باغ فرش بهشتی با ترتیب قرارگیری درختان و گل‌ها مدنظر است. ارتباط میان ساختار زیبایی‌شناختی فرمی و ساختار معناشناختی فرش ایرانی در نحوه چیدمان عناصر تجریدی همچون نظم و ترتیب قرارگیری اسلیمی‌های فرش به‌عنوان جهت حرکت و نشانگر مسیرها بوده و ترتیب قرارگیری گل‌ها و تنوع اندازه آن‌ها و نظم و نحوه چینش آن‌ها موجب گردش انسان در فضای غیرمادی و رهایی از این جهان و سیر در طبیعت بکر و متعالی است که از آن سرچشمه گرفته است، مشهود است. همچنین با کاربرد نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرا، زیبایی متعالی و الهی در عناصر ظاهری طبیعت باز نمود یافته‌اند.



نمودار شماره ۵. تصویرگری در فرش ایرانی براساس سه مرحله از خوانش تصویری آیکونولوژی

منابع

اسکندریپور خرمی، پرویز. (۱۳۸۰). *گل‌های ختابی*. چاپ ۳. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

_____ (۱۳۸۳). *اسلیمی و نشان‌ها*. تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

_____ (۱۳۸۹). *آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی (نگارگری)*. تهران: انتشارات سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).

_____ (۱۳۹۹). *آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی (طوبای گل و مرغ)*. تهران: شرکت چاپ و انتشارات سازمان اوقاف و امور خیریه.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). «تجلی لوتوس در آیین و هنر ایران و هند». *کتاب ماه هنر*. (۸۴ و ۸۳). ۲۶-۳۴.

<http://noo.rs/xczmS>

پاکدامن، زهرا. (۱۳۹۴). بررسی نماد لوتوس (نیلوفر آبی) در تمدن‌های کهن (ایران، مصر، هند و چین). پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شیراز.

توکلی، شیوا؛ چیت‌سازان، امیرحسین؛ نیک‌اندیش، بهزاد. (۱۳۹۴). «زیبایی‌شناسی و نمادگرایی نقش پرندگان در فرش دوره صفویه». *بیکره*. دانشکده هنر. دانشگاه شهید چمران اهواز. (۸۷). ۸۷-۱۰۰.

<http://noo.rs/x41N8>

چیت‌سازیان، امیرحسین؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). «طبیعت‌گرایی و زیبایی‌شناسی فرش ایران». *گلجام*. (۱). ۱۶-۳۱.

<http://noo.rs/brz5I>

چیت‌سازیان، امیرحسین؛ اسدی، محمدصادق؛ کارگر، حمید. (۱۳۸۲). «آموزش دانشگاهی فرش دستیافت. چالش‌ها و چشم‌اندازها». *مجموعه مقاله‌ها سخنرانی‌ها و برنامه‌های نخستین*. تهران: سخن گستر.

چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران». *گلجام*. (۵-۴). ۳۷-۵۶.

<http://noo.rs/O8s4g>

_____ (۱۳۸۸). «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایی معماری و فرش ایران». *گلجام*. (۱۲). ۹۹-۱۲۲.

<http://noo.rs/STFMK>

حاجی‌زاده، محمدامین و دیگران. (۱۴۰۳). «مطالعه تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار». *هنرهای کاربردی*. (۱). ۳۴-۵.

حصوری، علی. (۱۳۷۶). «باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی». *کلک*. (۹۴). ۲۵۱-۲۵۲.

<http://noo.rs/grCj3>

_____ (۱۳۸۱). *مبانی طراحی سنتی در ایران*. تهران: چشمه.

حشمتی رضوی، فضل‌الله؛ آذرپاد، حسن. (۱۳۸۴). *فرش‌نامه ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۳۴ / مطالعه و تحلیل مبانی نظری فرش ایرانی با خوانش تصویری فرش صفوی ... / متفکر آزاد

- حشمتی رضوی، فضل‌الله. (۱۳۹۵). تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش بافی ایران). تهران: سمت.
- حمزه‌نژاد، مهدی؛ سعادت‌جو، پریا؛ انصاری، مجتبی. (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی باغ‌سازی ایران در دوران ساسانی و اسلامی براساس توصیف‌های بهشتی». *مطالعات معماری ایرانی*. ۳(۵). ۷۹-۵۷.
- خواجه احمد عطاری، علیرضا و دیگران. (۱۳۹۴). «گفتمان باغ در فرش صفوی». *گلجام*. ۲۸(۲۸). ۲۲-۵.
- <http://noo.rs/4zxXW>
- دادور، ابوالقاسم؛ روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۷). نقش طبیعت در شکل‌گیری اساطیر ایران. تهران: انتشارات مهر.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین؛ ملک، مهران. (۱۳۹۲). «آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)». *باستان‌شناسی ایران*. ۳(۴). ۳۶-۷.
- <http://noo.rs/MjtZr>
- سیستانیان، الهام. (۱۴۰۲). «مطالعه اسطوره‌شناسانه نقش مایه سرو و تحلیل بصری آن در سه نمونه آثار نقاشی ایرانی با روش نشانه‌شناسی پیرس». *مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی*. ۲(۱۰). ۶۹-۵۵.
- <http://noo.rs/kfjZt>
- شایگان، داریوش. (۱۳۸۸). *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.
- شیروانی، محمدرضا. (۱۳۹۴). «بنیاد نظری ماندالا و بازنمایی آن در قالی‌های چهارباغی». *نگارینه هنر اسلامی*. ۵(۵). ۷۳-۶۳.
- <http://noo.rs/jQDYi>
- عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی. نظریه‌ها و نقدهای ادبی-هنری*. تهران: سخن.
- غفاری، لیلیا؛ عرب‌زاده، جمال. (۱۳۹۹). «نقدی بر کتاب تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی». *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*. ۲۰(۲). ۲۴۱-۲۲۵.
- <http://noo.rs/8jtPW>
- فیض‌آبادی، محمود؛ انصاری، مجتبی؛ میرحسینی، سید مجتبی. (۱۳۹۴). «فرش هندسه مشترک در باغ و فرش ایرانی». *نگارینه هنر اسلامی*. ۵(۵). ۳۷-۲۷.
- <http://noo.rs/EbsoV>
- لیب‌زاده، راضیه؛ حمزه‌نژاد، مهدی؛ محمدی، محمدعلی‌خان. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی تأثیر ایده‌های معنوی در شکل باغ». *باغ نظر*. ۸(۸). ۱۶-۳.
- <http://noo.rs/HPCrE>
- متفکر آزاد، مریم؛ پاشامیلانی، شهرزاد. (۱۴۰۳). «تأثیر فرهنگ ایرانی-اسلامی در تحلیل نمادشناسی نقش مایه‌های قالی باغ بهشت صفوی تبریز». *هنرهای صناعی اسلامی*. ۱۳(۱۳). ۲۲-۴.
- <http://noo.rs/5HWg6>
- متفکر آزاد، مریم؛ خزایی، محمد. (۱۴۰۰). «تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ صفی (موزه لس‌آنجلس)». *فردوس هنر*. ۵(۵). ۱۰۵-۸۸.
- <http://noo.rs/xvArA>
- محمودی‌نژاد، هادی و دیگران. (۱۳۸۶). «فرش باغی: از نقش «فرشی از عرش» تا طرح «عرشی بر فرش»». *بررسی تطبیقی مفهوم تمثیلی بهشت در فرش باغ ایرانی*. *گلجام*. ۸(۸). ۱۲۴-۱۰۷.
- <http://noo.rs/oBalB>

فصلنامه علمی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهراء(س)، سال ۳۵، شماره ۶۵، بهار ۱۴۰۴ / ۱۳۵

مجبایی، سید علی؛ بزرگی زاده، مهرناز. (۱۳۹۵). *نماد در فرش‌های شرقی*. اصفهان: مرکز انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی. واحد نجف‌آباد.

مروج، الهه؛ کاتب، فاطمه؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۴۰۰). «خوانش شخصیت زنان در شاهنامه عامیانه ۱۵۴۰ق/۹۴۸ مکتب تبریز ۲ با روش پانفسکی». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۸(۴۴). ۴۲۷-۴۰۸.
<http://noo.rs/Xp2M2>

نبوی گلوگاهی، سیده مطهره. (۱۳۹۷). «کارکرد روان‌شناسانه نقوش درخت در فرش تبریز». *روان‌شناسی. علوم/اجتماعی و علوم تربیتی*. ۲(۴). ۱۰۹-۱۰۳.
<http://noo.rs/mbqSe>

نصری، امیر. (۱۳۹۲). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانفسکی». *کیمیای هنر*. ۱(۶). ۲۰-۷.
<http://noo.rs/KEp0r>

نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۴۰۲). *هنر مقدس. هنر سنتی. هنر اسلامی*. تهران: پژوهشکده هنر. معماری و شهرسازی نظر.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۴). *تاریخ و هنر فرش بافی در ایران*. ترجمه ر. لعلی خمسه. تهران: انتشارات نیلوفر.

Panofsky, Ervin.(1950). *Meaning in the Visual Arts*, Double day Anchor Books, New York.

