http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲
صفحه ۱۷۴-۱۴۱
نوع مقاله: پژوهشی

واکاوی گنجینه‌ی معنایی نهفته در قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی با روش آیکونولوژی پانوفسکی

سامرا سلیم‌پور آبکنار (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار پژوهشکده هنرهای سنّتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
s.salimpour@richt.ir

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰
۱۴۱

چکیده

هر قالی دست‌باف زبانی دارد و میراث‌دار پیام‌های فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و احساسات درونی بافنده‌ی خویش است. بنابراین، آگاهی از پیام‌هایی که یک قالی می‌تواند از گذشته به عصر حاضر پیشکشی کند، مستلزم خوانش زبان نمادین طرح و نقش‌مایه‌های آن قالی است. با این وجود، از آن جایی که در اغلب موارد اطلاعاتی پیرامون معانی مکنون در یک قالی به‌عنوان یک اثر هنری در دسترس نیست، ناگزیر باید از یک روش منطقی و نظام‌مند جهت گذر از تصویر و رسیدن به مفهوم واقعی بهره جُست. پژوهش پیش رو، در تلاش برای افشای پیام‌های نهفته در ورای نگاره‌های یک قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی با طرح محرابی است که دارای دو ویژگی برجسته است: اولاً درخت زندگی موجود در میانه‌ی قالی از نوع تلفیقی است و ثانیاً بافنده آن را با ظرافت خاصی به شیوه‌ی اَبرش حقیقی رنگ‌آمیزی نموده است؛ مواردی که به ندرت در سایر قالیچه‌های محرابی به چشم می‌خورند. بر این اساس، این مطالعه در پی یافتن پاسخ به این سؤالات است که: مفاهیم نمادینی که در پس طرح، نقش و رنگ قالیچه‌ی مذکور پنهان شده‌اند، کدامند و چگونه می‌توان به آن‌ها دست یافت؟ و همچنین زبان نمادین نقوش از طریق چه ارتباطی به معنایی غایی اشاره دارند؟ بدین ترتیب، هدف این جُستار استفاده از الگوی آیکونولوژی پانوفسکی جهت یافتن لایه‌های معنایی و خوانش نگاره‌های شناسایی‌شده در سه مرحله‌ی «توصیف پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی» است. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و به کمک گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسناد مکتوب نگاشته شده است. نتایج تحلیل آیکونوگرافی که از بهم پیوستن زنجیره‌ی معانی پنهان شده در پس نقش‌مایه‌ها شکل گرفته است بر «وقفی یا نذری بودن» قالیچه‌ی مذکور گواهی می‌دهند. از سویی دیگر، بر اساس تفسیر آیکونولوژی نیز مشخص شد که هنرمند طراح و بافنده‌ی این قالیچه دانسته یا نادانسته اثری را خلق نموده که بر نیاز انسان زمینی (یا همان نمازگزار) جهت دستیابی به تکامل معنوی از طریق سیر و سلوک در کُنه دایره هستی و عروجی روحانی تأکید دارد.

واژه‌های کلیدی: قالی محرابی، آیکونولوژی پانوفسکی، حاجی‌جلیلی، زبان نمادین، نقش و رنگ.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

Analysis of the Hidden Meaning Treasure in Hadji Djalili Rug using Panofsky's Iconology Method

Samera Salimpour Abkenar (Corresponding Author)
Assistant Professor, Research Center of Traditional Arts, Research Institute of Cultural, Heritage, and Tourism (RICHT), Tehran, Iran.
s.salimpour@richt.ir

Abstract
A hand-woven rug has a language and inherits the cultural, religious, and social messages and its weaver feelings. To know the messages that a rug can offer from the past to the present needs to read the symbolic language of the designs and motifs. However, in most cases, information about the meanings of a rug as an artwork is not available; hence, a logical and systematic method should be used to get past the image and reach the real concept. This research tries to reveal the hidden messages behind the motifs of a Hadji-Djalili rug with a Mihrab design, which has two prominent features: (1) the tree of life in the middle of the rug is a hybrid type, and (2) the weaver has dyed it with special elegance in the way of a real highlight (*or* Abrash). These are rarely seen in other altar rugs. Based on this, the study follows to find answers to these questions: What are the symbolic concepts that are hidden behind the design, pattern, and color of the mentioned rug? And how can they be achieved? What is the final meaning of the symbolic language of these motifs? Thus, the aim of *through* the three this research is to use Panofsky's iconology method to find the layers of meaning stages of "pre-iconography description, iconography analysis, and iconology interpretation". This research is written with the descriptive-analytical method and uses library information and written documents. The results of the iconography analysis, which is formed *by* connecting the chain of meanings hidden behind the motifs, confirmed the "votive or endowment" of the mentioned rug. On the other hand, the interpretation of iconology shows that the weaver of this rug knowingly *or* unknowingly created an artwork, which emphasizes the need for a man (*or* a worshiper) to achieve .spiritual evolution *through* the entrance to the existence circle and spiritual ascension

.**Keywords:** Mihrab rug, Panofsky's Iconology, Hadji Djalili, Symbolic language, Motif and color

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

مقدمه و بیان مسأله

یکی از هنرهای سنّتی کهن که سال‌های متمادی فرهنگ و ذوق هنری بی‌بدیل اقوام ایرانی را به سرزمین‌های دوردست در سرتاسر جهان ارزانی داشته هنر «قالی دست‌باف» ایرانی است؛ هنری که باورها، آرزوها و مکنونات قلبی بافنده‌اش می‌تواند در پس طرح، نقش و رنگ قالی تجلّی یابد. بر همین اساس، پر بیراه نیست چنانچه هر قالی دست‌باف همچون کتابی فرض شود که بافنده‌ی آن همانند یک مؤلف در تلاش برای بیان ناگفته‌هایی ارزشمند به مخاطبان خویش باشد؛ همچنان که خطوط هر کتابی آبستن مفاهیم و آموزه‌هایی است و زمانی که این خطوط با یکدیگر همنشین می‌شوند، جانِ کلام نویسنده را به خواننده منتقل می‌نمایند. بنابراین، می‌توان اذعان داشت که رمزگشایی و کشف اسرار نهفته در پس طرح‌ها، نقوش و رنگ‌های هر قالی نوعی ارج نهادن به حیات قالی است. از این رو، این پژوهش با چنین رویکردی به واکاوی و رمزگشایی مفاهیم نهفته در یک قالیچه‌ی ارزشمند حاجی‌جلیلی و متعلّق به مجموعه‌ی شخصی دکتر سید طاهر صباحی[1] پرداخته است.

قالی‌های حاجی‌جلیلی به آن دسته از قالی‌هایی اطلاق می‌شوند که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در کارگاه‌های قالی‌بافی یکی از اساتید طراح و بافنده‌ی تبریزی با نام حاج جلیل مرندی بافته می‌شدند (صباحی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). حاج جلیل دانش‌آموخته‌ی فلسفه صوفی بود و شناخت او از طرح، نقش، رنگ‌بندی، نکات فنی تولید و کیفیت قالی ایرانی سبب شد تا آثار ناب و بی‌مانندی از او در عرصه‌ی هنر قالی‌بافی ایران به یادگار بماند. علاوه بر این، آگاهی او نسبت به ذائقه‌ی اروپاییان پیرامون قالی دست‌باف سبب شد تا قالی‌هایی با نقش و رنگ مورد پسند ایشان تولید نماید و بدین‌ترتیب، تحولی شگرف در صادرات قالی‌های دست‌باف ایرانی به سوی اروپا پدید آمد (گوهری، ۱۳۹۸). از این رو، می‌توان اذعان داشت که حاجی‌جلیلی یکی از سرشناس‌ترین برندهای قالی ایرانی محسوب می‌شود. قالی‌های حاجی‌جلیلی دارای چنان جایگاه والایی هستند که در زمره‌ی آثار عتیقه دسته‌بندی شده و هم اکنون در موزه‌های مختلف جهان نگهداری می‌شوند (قاسم‌نژاد، ۱۳۹۷: ۲۱). رایج‌ترین طرح‌های قالی‌های حاجی‌جلیلی «لچک- ترنج و محرابی» هستند.

قالیچه‌های محرابی یکی از اصیل‌ترین قالی‌های دست‌باف ایرانی محسوب می‌شوند که اغلب کاربردشان به مکانی جهت عبادت و راز و نیاز انسان با پروردگار معطوف می‌شود. به همین دلیل، می‌توان اذعان داشت که این قالی‌ها از یک جنبه‌ی آیینی برخوردار بوده و همواره در بطن خود مفاهیمی از «آفرینش، تسبیح، تسلیم و فروتنی» به درگاه خداوند را به شکلی رمزگونه و ضمنی بیان می‌دارند. بر این اساس، پژوهش پیش رو با رویکردی نظام‌مند به خوانش یک قالیچه‌ی دست‌باف محرابی حاجی‌جلیلی پرداخته است تا بتواند گنجینه‌های معنایی پنهان شده در پس نقش‌مایه‌های این قالیچه که استاد بافنده با اشاراتی ظریف و بخردانه در پس هر نگاره بر جای نهاده است را آشکار سازد. پر واضح است تنها زمانی‌که این اشارات و مفاهیم همچون قطعات جورچینی به درستی در کنار یکدیگر قرار گیرند، آن‌گاه می‌توان از اندیشه‌ی نهفته در ورای بافته شدن این قالیچه رونمایی کرد. از این رو، پرسش‌هایی که ممکن است در این نوشتار مطرح شوند، عبارتند از: کدام مفاهیم نمادین در پس ترکیب‌بندی نقوش معنادار پنهان شده‌اند؟ و همچنین زبان نمادین نقوش از طریق چه ارتباطی بیانی فراتر از محتوای صریح و صوری را در بر می‌گیرد؟ جهت پاسخی شایسته و به دور از حدس و گمان به این پرسش‌ها نیاز به عبور از صورت این اثر هنری به سمت سیرت آن یا به عبارتی گویاتر گذر از فرم به محتواست. از همین روی، این پژوهش جهت دستیابی به معانی پنهان تصاویر از یکی از رویکردهای مطالعه‌ی تاریخ هنر با نام آیکونولوژی (یا آیکون‌شناسی) پانوفسکی بهره جُسته است. در این روش به جای آن‌که تنها به وجه صوری مضامین پرداخته شود، به چرایی موضوعات و درک لایه‌های معنایی نمادها و نگاره‌های موجود در یک اثر هنری پرداخته می‌شود (آژند و همکاران، ۱۳۹۹: ۷۲).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

■ مبانی نظری

● آیکونولوژی در نظر

جهت تفسیر معانی و آشکار نمودن پس زمینه‌ی فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نشانه‌ها و نمادهای هنری مجموعه راه‌کارهایی توسط پژوهشگران پیشگامی همچون ابی واربورگ[۲]، فریتز ساکسل[۳] و آروین پانوفسکی و پیروانش پیشنهاد شد و توسعه یافت که «آیکونولوژی یا آیکون‌شناسی» نامیده می‌شود (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۵). تعریف دیگری که در این مجموعه راه‌کار به چشم می‌خورد واژه‌ی «آیکونوگرافی[۴] یا آیکون‌نگاری» است که تنها شامل گردآوری، طبقه‌بندی و تحلیل محتوای شکلی از یک اثر هنری است. بر این اساس، اگر چه آیکونولوژی گامی فراتر از آیکونوگرافی است؛ ولیکن نتایج آن بر بنیان‌های حاصل از ارزیابی آیکونوگرافی استوار است. علاوه بر این، آیکونولوژی با نگاهی فراگیرتر و با تکیه بر بافت فرهنگی آفریننده‌ی یک اثر هنری در پی ادراک باورها، افکار و ارزش‌های فرهنگی آشکار در آن اثر هنری است. از این رو می‌توان اذعان داشت که به کمک آیکونولوژی می‌توان اصول اساسی و اما پنهانی را آشکار نمود که در بردارنده‌ی زیر بنای نگرش یک ملّت، دوره‌ی تاریخی، مکتب هنری، یک دین یا یک رویکرد فلسفی است (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۱).

لازم به توضیح است ظهور دو اصطلاح آیکونوگرافی و آیکونولوژی به قرن شانزدهم میلادی باز می‌گردد که در توصیف برخی از تصاویر کاربرد داشته‌اند؛ با این وجود، تا نیمه‌ی قرن بیستم تعریف روشنی برای آن‌ها از سوی صاحب‌نظران ارائه نشده بود و اغلب پژوهشگران از این دو واژه به جای یکدیگر استفاده می‌نمودند. تا این‌که در سال ۱۹۳۰ میلادی برای نخستین بار آروین پانوفسکی اصطلاح شناخته شده آیکونولوژی را به‌عنوان یک «روش» مطرح نمود و برای واژگان فوق دو رویکرد مجزا قائل شد: «آیکونوگرافی بررسی موضوع اصلی اثر هنری است؛ در حالی که آیکونولوژی تلاشی است جهت واکاوی جایگاه آن موضوع در فرهنگی که آن را آفریده‌اند» (Panofsky, 1983: 26).

روش نظام‌مندی که پانوفسکی برای ارزیابی یک اثر فرهنگی- هنری در مقدمه کتاب خود با نام «درآمدی بر آیکونولوژی» شرح داد، شامل سه گام اساسی: توصیف پیش آیکونوگرافی[۵]، تحلیل آیکونوگرافی[۶] و تفسیر آیکونولوژی[۷]است؛ با این وجود، او اذعان داشت که به هنگام تفسیر اثر، این گام‌های مجزا با هم ترکیب می‌شوند تا یک فرآیند غیرقابل تفکیک را شکل دهند (عبدی، ۱۳۹۰: ۳۰-۳۳).

در مرحله‌ی نخست یا توصیف پیش آیکونوگرافی معنای محسوس[۸] یک اثر هنری ارزیابی می‌شود. جهت دستیابی به این سطح از معنا که بر اساس دیدگاه پانوفسکی معنای اولیه[۹](یا طبیعی) نامیده می‌شود، بایستی به دو معنای واقعی[۱۰]و بیانی[۱۱](یا فرانمودی) پرداخته شود. در واقع کسب این معنا منوط به «تشخیص دقیق ساختارها و نقش‌مایه‌هاست»؛ بدین مفهوم که به کمک مضامین و وقایعی که توسط خطوط، رنگ‌ها، احجام و ارتباط متقابلشان ارائه می‌شوند به معنای واقعی و با توجه به واکنش‌های عاطفی برخاسته از اشکال شناسایی شده (نظیر: غم، شادی، آرامش و غیره) به درک معنای بیانی می‌توان دست یافت (Panofsky, 1983: 28). از این رو، در این گام نه تنها ارزیابی جزئیات نقش‌مایه‌ها در یک اثر هنری بایستی مدنظر قرار گیرد، بلکه تجربه‌ی عملی[۱۲] در خصوص شناخت موضوعات و حوادثی که تحت موقعیت‌های گوناگون تاریخی در قالب فرم‌ها بیان شده‌اند، ضرورت می‌یابد. بر این اساس «توصیف پیش آیکونوگرافی را می‌توان یک شبه آنالیز فُرمی نامید» (عبدی، ۱۳۹۰: ۴۹).

دومین گام که تحلیل آیکونوگرافی نامیده می‌شود بر مبنای جستجوی پیوند میان نقش‌مایه‌های شناسایی شده در مرحله‌ی ابتدایی و موضوعات و مفاهیمی است که مرتبط با دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها است. بنابراین،

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

آشنایی با درون‌مایه، مضامین خاص یا مفاهیم مستتر که از طریق منابع ادبی، سنّت شفاهی و تحت اللفظی منتقل می‌شوند، از ملزومات این مرحله خواهند بود. مطابق نظر پانوفسکی هدف از این مرحله نیل به معنای «ثانویه یا قراردادی»[۱۳] است که تنها از طریق «ورود به دنیای رمزگان اثر» میسر می‌شود (Panofsky, 1983: 36-41).

تفسیر آیکونوگرافی یا آیکونولوژی که گهگاهی «تفسیر ذاتی یا محتوایی» نیز خوانده می‌شود، معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است که بر مبنای دو گام پیشین توصیف و تحلیل آیکونوگرافی استوار است. به بیانی موجز، هدف غایی این گام کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است که به نحوه‌ی انتخاب ارزش‌های نمادین[۱۴] در برابر تصاویر، سمبل‌ها، نشانه‌ها، داستان‌ها و تمثیل‌ها وابسته است. این بدان معناست که جهت انجام یک تفسیر محتوایی کامل و جامع به اسناد و توانایی فراتر از آشنایی با مضامین خاص یا مفاهیم انتقال یافته از طریق منابع ادبی نیازمندست و منوط به آشکار شدن عوامل اساسی و مؤثر در نگرش و عقاید یک ملّت، یک دوره، یک مکتب یا طریقتی مذهبی است. لازم به توضیح است که کشف و تفسیر ارزش‌های نمادین ممکن است برای خود هنرمند ناشناخته باشد و یا حتّی آگاهانه قصد بیان آن را نداشته باشد. از این رو، گام سوم را «شیوه‌ی تفسیری برآمده از سنتز می‌توان نامید تا آنالیز» (عبدی، ۱۳۹۰: ۶۲-۶۳).

پیشینه‌ی پژوهش

اگر چه مطالعات متعددی پیرامون قالیچه‌های محرابی منتشر شده‌اند؛ با این وجود، پژوهش‌های معدودی به ارزیابی مضامین نهفته در این قالی‌ها بر اساس الگوی آیکونولوژی پرداخته‌اند، که عبارتند از:

عرفان‌منش و همکاران (۱۴۰۰) در پژوهش خود به این نتیجه رسیده‌اند که نام سلیمان نبی در کنار سوره‌ی مبارک انعام علاوه بر اشاره به مضمون عروج به حکومت پادشاهان صفوی در قالبی ایرانی- اسلامی نیز مشروعیت بخشیده است. در مطالعه‌ای دیگر، از طریق زنجیره‌ی به هم پیوسته معانی در یک قالیچه‌ی محرابی نفیسی متعلّق به موزه‌ی متروپولیتن مشخص شد که هنرمند طراح آگاهانه یا ناآگاهانه اثری را خلق نموده که بیانگر سیر و سلوک نمازگزار است (آژند و همکاران، ۱۳۹۹). نتایج مطالعه‌ی قانی و مهرابی (۱۳۹۷) درباره‌ی یک قالیچه‌ی تصویری بختیاری نشان می‌دهد که هنرمند طراح یا بافنده به صورت دانسته یا نادانسته با قرار دادن دو بخش خاص از زندگی پیامبر از نیاز اساسی انسان برای رسیدن به تکامل از طریق صعود و نزول مداوم، سخن به میان آورده است. نتایج پژوهشی دیگر در مورد خشت فرشته در قالی خشتی چالشتر حاکی از آن است که پیکره‌های گیاهی تصویر شده در این خشت تمثالی از درخت زندگی (یا سدره‌المنتهی) و پیکره‌ی پرنده تمثالی از سیمرغ (یا حضرت جبرئیل) است. تفسیر معنای نقش‌مایه‌های مذکور نیز به نمادی از طلب آفرینش نو و خلاقیت از منبعی ایده‌آل نسبت داده شده‌اند (قانی، ۱۳۹۷). مطالعه‌ی مضامین کلامی و روایی نقش‌مایه‌ی دست دلبر در یک قالی خشتی چالشتر نشان داد که گل‌های تصویر شده در این نقش‌مایه تمثالی از شاخه‌های درخت زندگی و دستی که آن را نگه داشته تمثالی از دست ایزدبانوی آناهیتا است. تفسیر معنایی این نقش‌مایه نیز به نمادی از ورود خیر و برکت به زندگی مخاطب بصری این قالی ارتباط داده شده است (قانی، ۱۴۰۰).

روش‌شناسی پژوهش

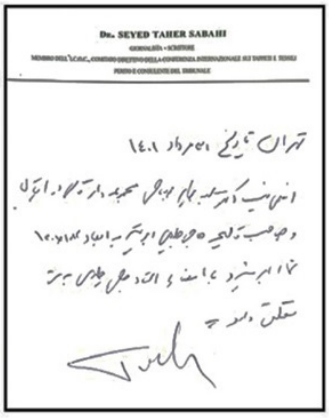
روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای رویکرد آیکونولوژی است. پس از توضیح الگوی آیکونولوژی بر اساس نظریات پانوفسکی در بخش مبانی نظری، به صورت عملی نیز قالیچه‌ی محرابی مذکور مورد تحلیل و ارزیابی

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

قرار می‌گیرد. همان‌طور که در بخش پیشین توضیح داده شد، این روش در سه سطح به مطالعه‌ی یک اثر هنری می‌پردازد؛ بدین صورت که در مراحل اولیه و ثانویه مضمون اثر مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و در مرحله‌ی سوم محتوا یا معنای ذاتی آن واکاوی می‌شود. از آن‌جایی که در الگوی یاد شده سه عامل اساسی متن، مؤلف و مخاطب در راستای یکدیگر مورد تأمل قرار می‌گیرند، روش مناسبی جهت مطالعه‌ی پیکره‌ی مطالعاتی مذکور به نظر می‌رسد. علاوه بر این، روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی بوده و نتایج در قالب اشکال و جداول ارائه می‌شوند. گردآوری اطلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و همچنین فیش برداری از کتب و مقالات معتبر علمی صورت گرفته است.

معرفی پیکره‌ی مطالعاتی

پیکره‌ی مطالعاتی در این نوشتار، قالیچه‌ای ابریشمی در ابعاد ۱۳۰ × ۱۸۲ سانتیمترمربع است که با گره متقارن (یا ترکی) بافته شده است. تاریخ و محل بافت آن به ترتیب به اواخر قرن ۱۹ میلادی و شهر مرند باز می‌گردد. لازم به ذکر است از رنگزاهای طبیعی برای رنگرزی آن استفاده شده و جنس شیرازه (یا کنار پیچ) نیز از ابریشم است. این قالیچه متعلّق به مجموعه‌ی شخصی سیدطاهر صباحی است (تصویر ۱) و از معدود دست‌بافته‌های استاد هنرمند حاجی جلیلی با امضای شخصی ایشان است. در این قالیچه امضای استاد در قسمت فوقانیِ سمت راست و در اولین حاشیه‌ی باریک مشاهده می‌شود. هر چند ممکن است در نگاه اول پیکره‌ی مطالعاتیِ مذکور یک قالیچه‌ی ساده‌ی محرابی به نظر آید، لیکن دارای دو ویژگی برجسته است که در سایر قالی‌های محرابی کمتر به چشم می‌خورد: (۱) تلفیقی بودن درخت زندگی (یا درخت حیات) و (۲) رنگ‌آمیزی به شیوه‌ی اَبرش حقیقی[۱۵].



تصویر ۱- دست‌خطی از دکتر صباحی مبنی بر تعلّق این قالیچه به مجموعه‌ی شخصی ایشان (نگارنده، ۱۴۰۱).

همچنین، نمای کاملی از قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی مورد مطالعه در تصویر ۲ نشان داده شده است که یادآور طرح محرابی از نوع گیاهی، گلدانی، کتیبه‌ای و ابنیه است. در این بخش از پژوهش، بر اساس الگوی پانوفسکی ابتدا پیکره‌ی مطالعاتی توصیف می‌شود و سپس جهت تشخیص موضوع تصویرِ این قالیچه از تحلیل آیکونوگرافی استفاده می‌شود. نهایتاً با تفسیر آیکونولوژی، لایه‌های معنایی پنهان اَین اثر رمزگشایی می‌شوند.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]



تصویر ۲- نمای کامل از قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی مورد مطالعه (صباحی، ۱۳۹۴: ۲۷۵).

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

آیکونولوژی در عمل

توصیف پیش آیکونوگرافی

در این مرحله با تکیه بر تجربه‌های عملی، تمامی جزئیات و نقش‌مایه‌های موجود در متن پیکره‌ی مطالعاتی مذکور را توصیف نموده تا معنای محسوس آن‌ها مشخص شود. پیکره‌ی مورد نظر دارای دو نظام نشانه‌ای است که به نشانه‌های کلامی و بصری طبقه‌بندی می‌شوند. شیوه‌ی خوانش نیز بر اساس دو بخش «حاشیه‌های پهن و باریک» و «متن اصلی قالیچه» پایه‌ریزی شده است که در هر بخش نشانه‌های کلامی و بصری توصیف می‌شوند.

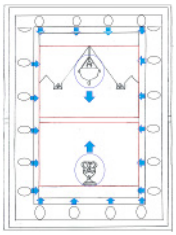
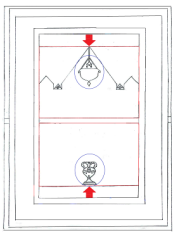
قالیچه‌ی مذکور دارای یک حاشیه‌ی پهن و دو حاشیه‌ی باریک است که همگی به نشانه‌های تصویری از نوع گیاهی مزین هستند. جهت این نقوش نیز به سمت متن اصلی قالیچه است، به نحوی که گویی یکدیگر را خنثی نموده و به ثبات می‌رسند. دو کتیبه‌ی هم اندازه با نشانه‌ی کلامی (یا نوشتاری) به فرم معکوس در بخش‌های فوقانی و تحتانی متن اصلی جای گرفته‌اند که خلاف جهت بودن این نشانه‌ها سبب ایجاد نوعی همترازی و تعادل در دید مخاطب می‌شود (جدول ۱). متن اصلی قالیچه نیز به کمک مناره و گل‌دسته‌ها یک فضای سه ساحتی مشابه محراب را بازنمایی می‌نماید. این فضا به واسطه‌ی گیاه تلفیقی بزرگی که از گلدان مرکزی به بیرون تراویده و همچنین ستون‌هایی که از سبوهای مجاور گلدان تا زیر گل‌دسته‌ها برافراشته شده‌اند، نمایی از یک باغ را تصویر می‌کنند. علاوه بر این، بر اساس خط افقی که متن اصلی قالیچه را به دو بخش تقریباً یکسان تقسیم نموده دو مربع را می‌توان برای متن اصلی متصور شد که در مربع فوقانی عنصر «قندیل» و در مربع تحتانی عنصر «گلدان» از نظر مفهومی برجسته می‌نمایند. از سویی دیگر، رنگ‌آمیزی خلاقانه این قالیچه که از الگوی اَبرش حقیقی پیروی می‌کند، بدین

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

صورت بازنمایی شده که با تغییر نگاه مخاطب از سمت پایین به سمت بالای قالیچه، تنالیته‌ی رنگی از فام کرم تیره به سمت کرم بسیار روشن تغییر می‌نماید. این تغییر در میزان روشنایی فام مذکور نوعی ضرب‌آهنگ و پویایی را در نگاه مخاطب پدید می‌آورد آن چنان‌که گویی «حرکتی سبک بالانه و رو به بالا» در ذهن تداعی می‌شود.

جدول ۱- جهات و نقاط کلیدی در قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی- گام پیش آیکونوگرافی

تصویر اصلی	متن بصری	متن کلامی
		
عناصر برجسته در مربع بالایی و پایینی.	جهت عناصر برجسته و نقوش در حاشیه‌ی پهن.	جهت نشانه‌های کلامی موجود در کتیبه‌ها.

(نگارنده، ۱۴۰۱).

در هر حال، گیاه تلفیقی مرکزی، تغییرات روشنایی در فام رنگی از تیره به سمت روشن و جهات نشانه‌های بصری (در حاشیه‌ها) و نوشتاری (در کتیبه‌ها) همگی می‌توانند به رمزگونه بودن این مکان محرابی اشاره داشته باشد. توصیفات پیش آیکونوگرافی پیکره‌ی مطالعاتی مذکور در جداول ۲ تا ۴ ارائه شده‌اند.

جدول ۲- توصیف عناصر تشکیل دهنده‌ی متن - گام پیش آیکونوگرافی

اجزاء	تصاویر اصلی	توصیف تصویر
حاشیه‌های باریک		دو حاشیه‌ی باریک دارای فام رنگی غالب قرمز در متن و فام‌های سپید و سورمه‌ای در نقش‌مایه‌های گیاهی هستند. نقش‌مای‌های گیاهی نیز گل‌های پنج‌پر و نیلوفر آبی (یا لوتوس) هستند.
حاشیهٔ پهن		حاشیه‌ی پهن دارای فام رنگی غالب کرم در متن و فام‌های سورمه ای، قرمز و سپید در نقش‌مایه‌های گیاهی است. نقش‌مایه‌های گیاهی نیز شامل: گل‌های نیلوفر آبی یا لوتوس (با ۱۷ تکرار)[۱۶]، هشت‌پر، شاه عباسی یا لاله عباسی (با ۱۹ تکرار)[۱۷] و غنچه‌های سه برگی هستنند.

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

کتیبه‌ها		دو کتیبه‌ی افقی مزین به دو بیت از غزل شماره‌ی ۷۷ حافظ هستند. ابیات با خط ثلث و فام رنگی قرمز نوشته شده‌اند. جهت نگارش در کتیبه‌ی بالایی خلاف جهت کتیبه‌ی پایینی است: بُلبلی برگ گُلی خوشرنگ در منقار داشت و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت (کتیبه‌ی بالا) خیز تا بر کِلکِ آن نقّاش جان افشان کنیم کاین همه نَقشِ عجب در گردشِ پرگار داشت (کتیبه‌ی پایین)
خط میانی افقی		خطی افقی با پهنای تقریبی ۵ سانتی‌متر و فام رنگی غالب قهوه‌ای- خاکی که قالیچه‌ی مذکور را به «دو قسمت» تقریباً مساوی تقسیم نموده است. لازم به توضیح است این خط ورای حاشیه‌های باریک و پهن و ستون‌های واقع شده در مرکز قالیچه ترسیم شده است.
درخت تلفیقی		درخت تلفیقی بزرگ‌ترین نقش‌مایه‌ی گیاهی این قالیچه است که از گلدان مرکزی به بیرون تراویده است. این نقش‌مایه، تلفیقی از گیاهان مختلف و به فرم «متقارن و جفتی»[۱۸] رسم شده‌اند. فام‌های رنگی غالب در این گیاه به ترتیب عبارتند از: قرمز، سپید، سورمه‌ای و آبی روشن.
گل‌ها و گیاهان موجود در درخت تلفیقی		درخت تلفیقی مرکزی متشکل از نقش‌مایه‌های گیاهی متعددی همچون: نخل (قسمت فوقانی)، خوشه‌ی گندم (قسمت میانی)، لاله‌ی واژگون (قسمت پایینی)، زنبق، سوسن، گل انار و گل‌های پنج‌پر هستند. تمامی نقش‌مایه‌های گیاهی (به غیر از نخل) به فرم سر به زیر ترسیم شده‌اند.
گل‌های رویيده از ستون‌ها		نقش‌مایه‌ی گیاهی که از طاق محراب و دو سمت ستون‌ها به تعداد ۷۰ شاخه[۱۹] به بیرون تراویده «لاله‌ی واژگون»[۲۰] است. به غیر از ۹ مورد[۲۱] از لاله‌ها که رو به بالا هستند سایر موارد فرمی «سر به زیر» دارند. لاله‌های مذکور با فام رنگی آبی روشن رنگ‌آمیزی شده‌اند.
مناره و گلدسته‌ها		فرم هندسی و فام رنگی مناره و گلدسته‌ها به ترتیب شکل مثلث و کرم بسیار روشن است. این اجزاء با نقوش گیاهی از نوع انتزاعی (یا ختایی) آراسته شده‌اند.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

قندیل و ظرف کوچک حاوی روغن زیتون		قندیل (یا چراغدان)[۲۲] به فرم حباب نیم دایره‌ای شکل، رو به بالا و با فام قرمز ترسیم شده که به کمک زنجیری از قسمت فوقانی مناره و دقیقاً بر فراز درخت تلفیقی آویخته شده است. ظرف کوچکی نیز با فام قرمز رنگ به کمک زنجیر مذکور بر روی این چراغدان با فاصله‌ی اندکی مشاهده می‌شود.
گلدان مرکزی و سبوهای مجاور		گلدان مرکزی و سبوهای[۲۳] مجاور با طرح‌واره‌ای از یک پیکر زنانه، به فرم مدوّر و با فام رنگی غالب قرمز ترسیم شده‌اند. گردن‌بندهایی در گلوگاه گلدان و سبوها و همچنین، اندام‌های جنسی زنانه‌ی پستان با فام سپید مشاهده می شوند.
ستون‌ها		در فضای مابین هر یک از سرستون‌ها و سبوها، دو ستون[۲۴] و در مجموع چهار ستون باریک با فام غالب کرم بسیار روشن مشاهده می‌شود. این ستون‌ها فاصله‌ی بسیار کمی از یکدیگر دارند. قسمت‌های فوقانی و تحتانی این ستون‌ها به فرم هندسی لوزی با یک حفره‌ی توخالی ترسیم شده‌اند. در مجاورت لوزی‌های فوقانی دو زائده‌ی کوچک رو به بالا و در مجاورت لوزی‌های تحتانی دو زائده‌ی کوچک رو به پایین مشاهده می‌شوند.
سرستون‌ها		سرستون‌ها دارای فرم هندسی مثلثی شکل هستند. نیمه‌ی بالایی این مثلث‌ها با فام قرمز و نیمه‌ی پایین آن‌ها با فام سپید رنگ‌آمیزی شده است. در میانه‌ی مثلث نیز یک فرم هندسی لوزی شکل با فام سپید و حفره‌ای تو خالی که گوشواره‌هایی از آن آویخته شده به چشم می‌خورد.
جریان آب		به فرم دو خط عمودی با فام قرمز در مجاورت حاشیه‌های باریک داخلی ترسیم شده‌اند. فرم هندسی که برای این جریان در نظر گرفته شده خطوط شکسته‌ی کوتاهی است که خم (یا گوشه‌ی) آن‌ها رو به بالا است.

(نگارنده، ۱۴۰۱).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

جدول ۳- توصیف نقش‌مایه‌های گیاهی قالیچه- گام پیش آیکونوگرافی

اجزاء	تصاویر اصلی	تصاویر گرافیکی	معنای محسوس
درخت تلفیقی			
ختایی			
گندم			
نخل			
گل لاله واژگون			
گل انار			

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

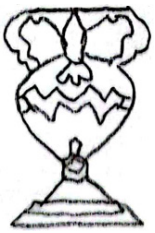
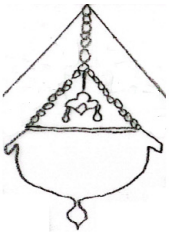
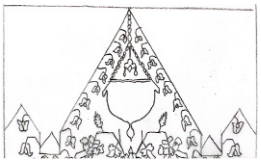
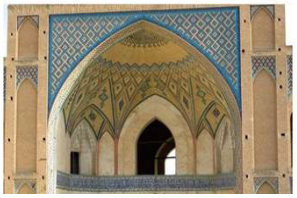
گل سوسن			
گل زنبق			
گل نیلوفر			
گل شاه عباسی (گل اناری)			
گل هشت‌پر			
غنچه گل سه برگی			

(نگارنده، ۱۴۰۱).

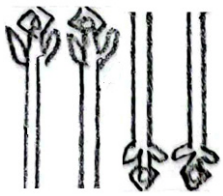
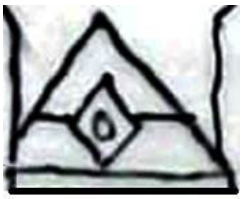
[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

جدول ۴- توصیف نقش‌مایه‌های غیرگیاهی قالیچه- گام پیش آیکونوگرافی

اجزاء	تصاویر اصلی	تصاویر گرافیکی	معنای محسوس
گلدان مرکزی			 London from the cabinet of William Hamilton
سبو			 London, British Meseum, GR17723-20313
قندیل			
مناره و گلدسته‌ها			
جریان آب			

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

ستون‌ها			 Encyclopedia Britabica, Inc.
سر ستون‌ها			

(نگارنده، ۱۴۰۱).

تحلیل آیکونوگرافی

همان‌طور که پیش ازین شرح داده شد، هدف از این گام دستیابی به معنای ثانویه یا دانشی از اثر است که تنها از طریق برقراری ارتباط متقابل میان نقش‌مایه‌های شناسایی‌شده با دنیای رمزگان اثر به‌دست می‌آید. از آن جایی که نقوش در قالی‌های ایرانی دارای مفاهیم و معانی خاصی هستند، می‌توانند نماینده‌ی شیء یا مفهومی در یک فرهنگ بومی باشند و بر بیش از یک معنی آشکار و ظاهری دلالت کنند. از این رو، هر نگاره می‌تواند جهان‌بینی هنرمند طراح یا بافنده را متأثر از آداب فرهنگی و هویت تاریخی عصری که در آن زیسته به ورطه‌ی نمایش بگذارد (دریایی، ۱۳۸۶: ۷۱).

برخی از محققین نسبتی میان «قالی و زمین چهارگوشه» و «قالی و گنگ دژ» قائل هستند و حاشیه‌های متعدد یک قالی را به دیوارهای محافظ یک سرزمین، باغ یا فردوس تشبیه می‌کنند. بر اساس اندیشه‌ی ایرانی نیز این دیوارها- که معمولاً یکی پهن‌تر و استوارتر از مابقی است- همچون آستان‌هایی می‌توانند سرزمین پاک و مقدّس را از عالم نامنظم و ناپاک ایمن نگاه دارند و مانع از ورود اهریمن و دژخیمان به آن شوند (شمسایی، ۱۳۹۳، ۱۰). به همین دلیل، خوانش این قالیچه از حاشیه‌ی باریک و قرمز رنگی که در مجاورت متن اصلی همچون «آستانی برای ورود به صحن محراب» طراحی شده، آغاز می‌شود. فام قرمز منتخب برای این حاشیه یادآور عرفان و حکمت است و «با حکمت اشراق وادی صور معلقه و عالم مثال نیز بی‌ارتباط نیست» (عرفان‌منش و همکاران، ۱۴۰۰، ۱۰۱).

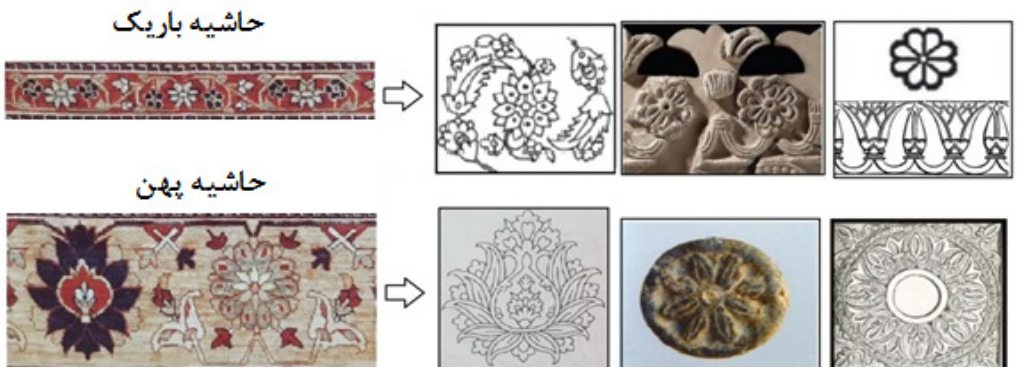
نگاره‌ی نیلوفر آبی (یا لوتوس) در هر دو حاشیه‌ی پهن و باریک این قالیچه خودنمایی می‌کند (تصویر ۳). این گل یک نماد جهانی با قدمتی سه هزار ساله است و در ایران باستان با ایزدان آناهیتا یا ناهید (ایزدبانوی آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) در ارتباط است. اهمیت این گل تا به آنجا بود که ایرانیان روزی را به نام «جشن نیلوفر» نام‌گذاری کرده بودند: «تیرماه روز ششم آن خرداد است و عیدی است که جشن نیلوفر نام دارد» (بیرونی،۱۳۹۰: ۲۸۶). علاوه بر این، در باورهای مذهبی ایرانیان باستان، ناهید تصویری از «مادینگی در هستی» است و چون جهان از عنصر آب به وجود آمده، نیلوفر شناور بر سطح آب به مثابه «زهدانِ جهان» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۳۷۰) همان جایگاهی که محل نگهداری تخمه یا فرّ زردشت نیز است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). بنابراین، نیلوفر نماد «زایش»

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

در ایران باستان است و باور زایش ایزد مهر از گل نیلوفر نیز بر این اُسطوره استوار است (رضی، ۱۳۷۱: ۲۷۱). از این رو، تکرار نقش‌مایه‌ی نیلوفر در حاشیه‌های این قالیچه می‌تواند مفهوم «باروری و زایش» را در ذهن تداعی کند. علاوه بر نیلوفر، نگاره‌ی دیگری که در حاشیه این قالیچه نمادی از بُن‌مایه‌ی مهر محسوب می‌شود، غنچه‌های سرخ فام سه‌برگی هستند که گل‌های نیلوفر را در بر گرفته‌اند. اگر چه پرهام (۱۳۷۱: ۳۶۴) آن‌ها را نمود طبیعی مراحل سه‌گانه‌ی سیر خورشید در آسمان (طلوع، اوج و غروب آفتاب) می‌داند؛ با این وجود، وی معتقد است که گل‌بوته‌ها و درختان سه‌شاخه همواره نماد مواضع سه‌گانه‌ی خورشید نیستند و گه‌گاهی نشانه‌ای از پدیده‌های حیات‌بخشی همچون «بارندگی، حاصلخیزیِ خاک و باروری» هستند. از آن‌جایی که این نگاره با نقش‌مایه‌ی زیبای نیلوفر در حاشیه قالی همنشین شده است، این گمان می‌رود که مفهوم حیات بخش «باروری و زایش» برایش سازگارتر باشد.

حاشیه‌ی باریک این قالیچه نیز اشاراتی ظریف به نگاره‌ی گل هشت‌پَر سپید فام احاطه‌شده مابین دو غنچه دارد که بی‌شباهت به طرح ماهی درهم (یا هراتی) نیست. بن‌مایه‌ی نقش هراتی در واقع دو یا چهار برگ (یا دو یا چهار ماهی) خمیده‌ی متقابل با قرینه‌ی دورانی است که در میان آن‌ها گُلی گِرد (یا هشت‌پَر) قرار دارد (الهی، ۱۳۸۷: ۱۲۰). در باورهای آیین مهرپرستی «مهر از مادرش که از آب دریاچه‌ی هامون بار برداشته بود در آب دریا متولّد می‌شود و مادرش او را بر روی گل نیلوفر می‌نهد، پس ماهی‌ای (یا دلفینی) مهر را به خشکی می‌رساند» (ژوله، ۱۳۹۰: ۵۸). بر این اساس، نقش‌مایه‌ی گل هشت‌پر موجود در حاشیه‌ی باریک این قالیچه احتمالاً همان نیلوفر آبی است که نمادی از «باروری و زایش» محسوب می‌شود.

نقش‌مایه‌ی تخم‌مرغی شکلی که در حاشیه‌ی پهن این قالیچه دارای دوازده پر با فام سورمه‌ای تیره است گل «شاه عباسی یا لاله عباسی» نامیده می‌شود. طرح اولیه‌ی این گل به دوران هخامنشیان باز می‌گردد و به دلیل شباهت آن به نیلوفر، نماد خورشید و مهر محسوب می‌شود. درون این نگاره نیز نقش انار سرخ فامی با هسته‌ی درونی ترسیم شده‌است و به همین سبب گل شاه‌عباسی را اقتباسی از «گل انار و یا نیلوفر» می‌دانند که هر دو نمادی از «زایش و باروری» به شمار می‌آیند (رحیم‌پناه، ۱۳۹۵: ۷۸).



تصویر ۳-راست- بالا: نقش‌مایه‌ی گل و غنچه‌ی لوتوس بر سنگ‌فرش شمالی کاخ نینوا (درویش‌منش، ۱۳۹۵)، راست- پایین: قاب گچی با نقش‌مایه‌ی نیلوفر- بیشاپور (موسوی‌حاجی و همکاران، ۱۳۹۸)، وسط- بالا: نقش‌مایه‌ی لوتوس در گچ بُری کاخ چال ترخان- موزه‌ی بوستون (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴)، وسط-پایین: نقش‌مایه‌ی نیلوفر بر روی مُهر مسطح مکشوفه از حوزه‌ی هلیل رود (صحت‌منش و اسفندیاری مهنی، ۱۳۹۹)، چپ- بالا: نقش‌مایه‌ی ماهی‌درهم (سلطانی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۳)، چپ- پایین: نقش‌مایه‌ی گل شاه‌عباسی (یا گل اناری) (خلیقی، ۱۳۸۲).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

نقش‌مایه‌ی دیگری که در حاشیه‌ی پهن این قالیچه مشاهده می‌شود، سه‌برگی‌های تیره و روشنی هستند که به‌صورت ضربدری تکرار شده‌اند (تصویر ۴). تاشکیران (۱۳۹۱: ۹۶) معتقد است که در دست‌بافته‌ها نقوش تیره و روشن (یا منفی و مثبت) به‌صورت یک در میان یا در کنار یکدیگر نمایانگر دو جنس مخالف «زن و مرد» است. البته برخی از پژوهشگران ریشه‌ی این نقش را با نام «یین و یانگ»[۲۵] به شرق دور نسبت می‌دهند و آن را نمادی از «زندگی، هارمونی و تعادل» مابین زن و مرد می‌پندارند. یین نمادی از تاریکی، منعطف بودن، قاعده منفی، جنس ماده و زمینی است؛ حال آن‌که یانگ سمبل روشنی، سخت بودن، قاعده مثبت، جنس نر و آسمانی است (مختاریان و صرامی، ۱۳۹۳: ۷۸). به دلیل همنشینی این نماد با مضامین باروری و زایش در قالیچه‌ی مذکور، این نگاره می‌تواند نمادی از زن و مرد تلقی شود، نقش‌مایه‌ای که بی‌شباهت به دست انسان نیست و فرم ضربدرگونه‌ی آن احتمالاً تداعی‌گر آرزوی «عشق، محبت، دوستی و اتحاد میان زن و مرد» است. از آن‌جایی که تاشکیران (۱۳۹۱: ۹۸) نقش‌مایه‌ی دست را نماد حفاظت در برابر چشم بد و پیام‌آور خوش‌شانسی می‌داند و با توجه به تکرار این نگاره در حاشیه‌ی پهن قالی که خود نمادی از حصار محافظ و ایمن است، می‌توان چنین آرزوی قلبی را از سوی بافنده‌ی این قالی برای خانواده‌اش از درگاه خداوند متصّور شد.



تصویر ۴- راست: نقش‌مایه‌ی زن و مرد دست در دست هم (Firoozehcarpet.ir)، وسط: نمادهای زن و مرد شناسایی شده در حاشیه قالیچه، چپ: طرح یین و یانگ (مختاریان و صرامی، ۱۳۹۳).

همان‌طور که پیش از این اشاره‌شد، محراب در معماری ایرانی- اسلامی معرف مکان مقدّسی[۲۶] است که ارتباط انسان با خداوند را نشان می‌دهد. از این رو، محراب‌ها عموماً در راستای کاربردشان به آرایه‌هایی مزیّن می‌شوند که الهام‌بخش معانی نور و وجود قدسی باشند. به همین جهت، سه عنصر نمادین «گیاهی، سبو و قندیل» در کنار نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی که اغلب با آیات الهی و یا اشعار عرفانی همراه هستند، از اجزای لاینفک محراب‌ها محسوب می‌شوند. این نمادها در کهن باورهای ایرانیان و همچنین تفکّر اسلامی نمادی از وحدت عناصر اصلی حیات محسوب می‌شوند که در حال مدح و ستایش آفریننده‌ی جهان هستند. از این رو، در ادامه به واکاوی مفاهیم نهفته‌ی نگاره‌های ترسیم‌شده در متن اصلی قالیچه که به فرم محرابی است، پرداخته می‌شود:

بزرگ‌ترین نقش‌مایه‌ی گیاهی که در این قالیچه نمایان است از درون یک گلدان مرکزی پایه‌دار به بیرون تراویده است که می‌تواند یادآور «درخت زندگی یا حیات» باشد. گیاهان و درختان غالباً نیاکان اُسطوره‌ای محسوب‌شده و با ایزدبانوی زمین و باروری در ارتباط هستند (کوپر،۱۳۸۰: ۳۱۸). باور بشر به وجود درختی کیهانی که در مرکز جهان قرار دارد و منشأ آفرینش و سرچشمه‌ی حیات تمامی موجودات است در ادیان و تمدّن‌های کهن نیز به چشم

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

می‌خورد (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۳). بسیاری از اقوام باستانی درخت را به‌عنوان جایگاه خدا یا حتّی خود خدا می‌پرستیدند و ارواح درختان را مادینه می‌دانستند (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵). در بندهش، به آفرینش نخستین گیاه در مرکز زمین که تمامی گیاهان از آن نشأت می‌گیرند و همچنین، بر نیروی زایش و قدرت آفرینشی که در این گیاه نهفته است، اشاره شده است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۴۵). اعتقاد بر آنست: «این درخت همچون فرشته‌ای باردارکننده به زنان زاینده پسرانی نیکو می‌دهد» (رضوان‌دوست، ۱۳۸۱: ۵۹۲). بر همین اساس، باروری و تکثّر درخت زندگی همواره به‌عنوان یک اُسطوره‌ی مورد تقدیس و احترام بوده و نمادی «مؤنث و روزی‌رسان» به‌شمار می‌آید (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۳). همچنین، در نمادپردازی‌های اُسطوره‌ای جهان درخت نماد «زن، زنانگی و مادری» است (پورخالقی‌چترودی، ۱۳۸۱: ۹۶). علاوه بر این، در اسلام نیز درخت را نمادی از انسان دانسته‌اند که میوه و ثمره‌اش می‌تواند شیرین و گوارا و یا تلخ و ناگوار مشابه اعمال خیر و شرّ انسان باشد (محدث، ۱۳۸۱: ۵۵). از سویی دیگر، وجود همیشگی نقش‌مایه‌ی گیاهی درخت در متن اصلی قالیچه‌های محرابی می‌تواند اندیشه‌ی «کمال‌گرایی» را نیز در ذهن مخاطب تداعی کند. زیرا درخت برای رسیدن به غایت کمال با طمأنینه مراحل رشد خود را پیموده و عموماً فرصت زمانی و مکانی کافی برای رشد را در دسترس داشته است. به همین دلیل، نقش‌مایه‌ی درخت زندگی جهت تداعی مفهوم بهشت و نیل به محبوب (یا خداوند) همواره توسط بافندگان قالیچه‌های محرابی انتخاب می‌شود.

برجسته و متمایز بودن نقش‌مایه‌ی درخت زندگی موجود در این قالیچه به تلفیقی بودن آن باز می‌گردد که از چندین نوع گیاه مختلف تشکیل شده و این مورد در قالی‌های محرابی دیگر کمتر به چشم می‌خورد. این نقش‌مایه‌های گیاهیِ متقارن و جفتی عبارتند از: خوشه‌ی گندم، لاله‌ی واژگون (یا گل اشک)[۲۷]، زنبق، سوسن، گل انار و گل پنج‌پَر که پیش ازین در جدول ۳ توصیف شده‌اند. علاوه بر این، سر به زیر بودن تمامی نقش‌مایه‌های گیاهی موجود در درخت زندگی (به‌غیر از چند مورد از گل‌های لاله) احتمالاً بیانگر حالت «تواضع و فروتنی» در پیشگاه پروردگار است که اتفاقاً با مفهوم کلی طرح محراب از بالاترین درجه‌ی تناسب برخوردارست. با این حال ممکن است این سؤال در ذهن مخاطبِ نقش ببندد که چرا تمامی لاله‌ها به شکل واژگون ترسیم نشده‌اند؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت که احتمالاً بافنده با رو به بالا قرار دادن کاسه‌ی چند گل بر «لاله بودن» آن‌ها در نگاه بیننده تأکید داشته است. گل‌های لاله می‌توانند کاسه‌های رو به بالا و یا واژگون داشته باشند؛ بنابراین، اِبرام بر لاله بودن گل‌ها می‌تواند این نکته‌ی ارزشمند را به بیننده متذکّر می‌شود که گل مورد نظر گل موگه (یا گل برف) نیست. لازم به توضیح است که ما بین گل‌های لاله واژگون و گل برف شباهت ظاهری چشمگیری وجود دارد، حال آن‌که لاله نمادی از «فرزند پسر» و گل برف سمبل «مقاومت و پایداری» است. پیرامون تکثر نگاره‌ی لاله‌ی واژگون آبی‌رنگ در این قالیچه نیز باید اذعان داشت که بنا بر عقیده‌ی ژوله (۱۳۹۰: ۴۷): «تکرار یک کلام یا یک تصویر در دست‌بافته‌ها نشانی از مناسک طلب‌حاجت در قالب سحر نمایشی» است. بنابراین، این‌طور به‌نظر می‌رسد که احتمالاً استاد حاجی‌جلیلی با تکرار نگاره‌ی گل لاله در متن این قالیچه بر موضوع «انتظار یا تولّد فرزندی پسر» تأکید دارد.

بازنمایی نقش‌مایه‌ی گیاهان دانه‌دار (نظیر: گندم، جو، انار، انگور و غیره) در یک قالی دست‌بافت نیز بازگوکننده‌ی مفاهیم «خوشبختی، تولّد و باروری» است (تاشکیران، ۱۳۹۱: ۱۰۰). در این قالیچه نقش‌مایه‌های گیاهی خوشه‌ی گندم و گل انار مشاهده می‌شوند. گندم نمادی از سخاوت و بخشندگیِ زمین است زیرا تأمین‌کننده‌ی نان و ادامه حیات است (دیکران زهرابیان، ۱۳۸۱: ۲۰). علاوه بر این، در اساطیر ایرانی از میان گیاهان گندم بسیار مورد توجه بود تا جایی که معتقد بودند مراحل کاشت، برداشت و آردکردن آن باعث آزار دیوها (دوه‌ها) می‌شود (محلوجی‌زاده مهابادی و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۰۸). انار نیز در اُسطوره‌های ایرانی و تعالیم دینی زرتشت، همواره میوه‌ای عرفانی

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

و مقدّس محسوب می‌شده و نمادی از ناهید و «عشق، باروری، حاصلخیزی و کثرت در وحدت» است و میوه‌ی آن که آبستن صدها دانه است، یادآور «نعمت و فراوانی» است (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۴۳). همچنین، در آیین پیوند زرتشتیان با آرزوی «باروری و بچه‌دار شدن» به زوجین انار می‌دهند و یا انار را به نشانه‌ی پیوند عمیق زناشویی بر سفره‌ی عقد می‌گذارند (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۱۲۸). در باورهای اسلامی نیز درخت انار از مقدّس‌ترین درختان و میوه‌ی آن هدیه‌ای از بهشت است. در هر حال، تقدّس درخت انار در نزد ایرانیان تا به آن‌جا است که معمولاً هر جا مکان مقدّسی وجود دارد، درختی از انار نیز به چشم می‌خورد که به آن دخیل می‌بندند.

گل زنبق (یا آیریس) گلی با تنوع رنگی بالاست که با فام‌های سفید، زرد، آبی، قرمز، بنفش و حتّی مشکی در طبیعت دیده می‌شود. فرم گل زنبق بسیار خاص است، به‌گونه‌ای‌که سه گلبرگ داخلی آن به شکل ایستاده و رو به بالا و سه گلبرگ پایینی به شکل آویزان قرار دارند. در بندهش آن جا که درباره‌ی گیاهان سخن به میان آمده این گل نماد اَمُرداد و جشن اَمردادگان و به مفهوم «جاودانگی و بی‌مرگی» است. این گل همچون گل لاله نگاره‌ای باستانی است و در سنگ نگاره‌های تخت جمشید در کنار درخت زندگی (درخت سرو) و یا به تنهایی مشاهده شده است (یاوری، ۱۳۹۴). در افسانه‌های یونانی گل زنبق را با نام آیریس به مفهوم «الهه‌ی رنگین‌کمان و پیام‌رسان خدایان» می‌شناسند. آیریس همسر زفیروس (خدای بادهای غرب) و مادر فرزندی پسر به نام اروس (خدای عشق) است. یونانیان معتقد بودند که این الهه با رساندن پیام‌ها و یا دعاهای انسان به خدایان، به برآورده شدن آنها کمک می‌کند. گل افسانه‌ای آیریس با نگارش Iris به معنای الهه‌ی رنگین‌کمان و با نگارش Eiris به مفهوم پیام‌رسان است. در افسانه‌ها آمده که «آیریس رنگین‌کمان زیبایی را به مانند پلی میان بهشت و زمین آفرید و آن را به زنبق‌های رنگارنگ بیآراست». گفتنی است که به باور یونانیان زنبق به یاد آیریس مادرِ اروس نمادی از «نور، ایمان، پاکی و معصومیت» است (Seton-Williams, 2000: 9). با آگاهی از پیشینه‌ی تاریخیِ گل زنبق و افسانه آیریس، دو نکته پیرامون انتخاب این نقش‌مایه محتمل است: نخست آن‌که احتمالاً بافنده با ترسیم نگاره‌ی زنبق در متن این قالیچه اشاره‌ای غیرمستقیم به برآورده شدن «حاجت و خواسته قلبی» خود توسط پیام‌رسان الهه‌ی آیریس دارد و ثانیاً، انتخاب زیرکانه‌ی این گل می‌تواند اشارتی ظریف به همسری که اتفاقاً مادر فرزندی پسر نیز هست، داشته باشد. البته این نکته‌سنجی‌های هوشمندانه در انتخاب نگاره‌های واقع شده در بطن درخت زندگی از استاد حاجی‌جلیلی دور از انتظار نیست. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، ایشان دانش‌آموخته‌ی فلسفه‌ی صوفی بودند و به فرهنگ و طبع اروپاییان آگاهی کامل داشتند. بنابراین، دانش کافی ایشان پیرامون پیشینه‌ی تاریخی نقش‌مایه‌ها در فرهنگ ایرانی و اروپایی در نحوه طراحی این قالیچه بی‌تأثیر نبوده است.

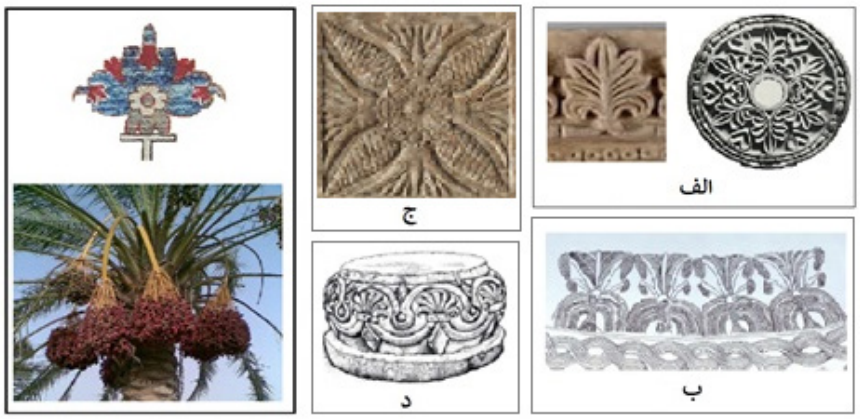
نقش‌مایه‌ی گیاهی سوسن (یا لیلیوم) دیگر نگاره‌ای است که در دل درخت زندگی مشاهده می‌شود. در ایران باستان از گل سوسن به‌عنوان گل ویژه امشاسپند بانوی خُرداد (پاسدارنده‌ی آب‌های روان) نام برده شده است. در بندهش نیز سوسن نمادی از جشن خردادگان و در نمادهای مذهبی بیانگر پاکی و آزادگی است (سپنتا، ۱۳۹۲). همچنین، این نقش‌مایه در حافظه‌ی تاریخی مسیحیان نشانه‌هایی از «زایش، باروری، تولّد، پاکدامنی و مادر بودنِ مریم مقدّس» است (سرلو، ۱۳۹۲: ۴۹۸). در افسانه‌ها و باورهای قدیمی آمده است که جنسیت کودک متولّد نشده را می‌توان با کمک گل‌های رُز و سوسن تعیین نمود. زمانی‌که مادر باردار به این گل‌ها نزدیک می‌شود با انتخاب گل رُز فرزند او دختر و انتخاب سوسن پسر خواهد بود (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۱۰). بنابراین، گمان می‌رود حضور نگاره‌ی سوسن در نقش‌مایه‌ی درخت زندگی بار دیگر به مفهوم «تولّد فرزندی پسر» اشاره داشته باشد.

در قسمت فوقانی درخت حیات، به نقش‌مایه‌ی تاجی شکلی بر می‌خوریم که بی‌شباهت به درخت نخل نیست

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

(تصویر ۵). از آن‌جایی‌که درخت نخل نمادی از «پادشاهی» است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۸) نقش‌مایه‌ی نخل در این قالیچه نیز به فرم تاج پادشاهی طراحی شده است. در ایران باستان درخت نخل درختی مقدّس و شاهانه شمرده می‌شد و به درخت زندگی مشهور بود و میوه‌ی خرما نیز یک منبع غذایی مهم در بین‌النهرین و نمادی از «باروری، حاصلخیزی، پیروزی و طول عمر» محسوب می‌شد (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۲۸). معتقد بودند که خداوند درخت خرما را از همان خاکی نمو داده که آدم را آفریده است و به همین دلیل ذاتش را «مادینه» می‌پنداشتند (شمیسا، ۱۳۷۷: ۴۲۲). الیاده (۱۳۷۲: ۲۴۸) نیز تقدّس نخل را به ارتباط دوسویه آن با زمین مربوط می‌داند؛ زیرا زمینِ مادر، آن را از ذات خود می‌آفریند و با آب وجود خود حیات می‌بخشد و زمانی‌که به زمین باز می‌گردد، دوباره جان می‌گیرد. اندیشه‌ی «ارتباط درخت نخل با زمین» به خوبی در ظروفی که از حفاری‌های حوزه هلیل‌رود کشف شده هویداست؛ زیرا تمامی نخل‌های موجود بر روی این ظروف با ریشه و خوشه نقاشی شده‌اند (تصویر ۵- ب). ارتباط درخت با زمین و خوشه نیز نمادی از «زایندگی» است. بنابراین، نگاره‌ی گیاهی نخل موجود در این قالیچه هم که با ریشه و خوشه ترسیم شده است، مفهوم باروری و زایش را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. خوشه‌های سرخ فامِ خرما مابین برگ‌ها در بخش فوقانی و ریشه‌ها با سه گل‌برگ خاکستری رنگ در قسمت پایین تاج نشان داده شده‌اند. علاوه بر این، نگاره‌ی نیلوفری که همواره برای ایرانیان سمبلی از خورشید است در میان این نقش‌مایه‌ی تاجی‌شکل می‌تواند بر نقش نور خورشید و گرما در به ثمر رسیدن میوه نخل (یا خرما) تأکید داشته باشد.



تصویر ۵- الف) نقش گیاهی نخل بر گچ‌بُری کاخ تیسفون (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴)، ب) تصویر چهار نخل به‌همراه ریشه و خوشه بر روی تُنگ مخروطی مکشوفه از حوزه‌ی هلیل‌رود (صحت‌منش و اسفندیاری مهنی، ۱۳۹۹)، ج) لوح مربوط به دوره هخامنشی و محفوظ در موزه‌ی متروپولیتن با نگاره‌های نیلوفر، سوسن و نخل (سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۰۶)، د) نقش نخل بر پایه ستونی از قلایچی بوکان (درویش‌منش، ۱۳۹۵).

بر اساس آن‌چه پیش ازین اشاره شد، در مربع بالایی که برای متن این قالیچه تصور شده است عنصر بصری قندیل (یا چراغدان) به کمک زنجیری که نماد «همبستگی خانواده و سرسپردگی به معشوق» است (تاشکیران، ۱۳۹۱: ۹۹) از طاق محراب و دقیقاً بر فراز درخت زندگی آویخته شده است. یافته‌های تاریخی گواهی می‌دهند که نور (یا روشنایی) در نزد ایرانیان باستان جایگاه ویژه‌ای داشته تا جایی‌که معتقد بودند روشنایی در جهان بالا و تاریکی در جهان پایین قرار دارد. به همین دلیل، خورشید، ماه و ستارگانِ در جهان بالا را می‌پرستیدند و در این میان خورشید به‌عنوان منبع اصلی نور از منزلت و جایگاه ویژه‌ای نزد ایشان برخوردار بود (کمندلو، ۱۳۹۳: ۱۷).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

در آیین زرتشتی نیز آتش نمودی از نور محسوب شده و اشکال مختلف آن (همچون خورشید) مقدّس شمرده می‌شدند. بر این اساس، می‌توان اذعان داشت که ایرانیان تمامی عناصر سودرسان طبیعت (نظیر: خورشید، آب و درخت) را ستایش می‌کردند و در این بین خورشید را به دلیل نور، روشنایی و گرمادهی در زندگی مادی بیشتر محترم می‌شمردند (رضی، ۱۳۷۱: ۱۰۴). در اسلام نیز یکی از القاب خدای متعال نور است که به معنای «روشن، روشن‌کننده و روشنی‌بخش» است و تنها یک مرتبه در سوره‌ی مبارک نور (آیه‌ی ۳۵) از آن یاد شده است: «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است؛ مَثَل نور خداوند همانند چراغدانی است که در آن چراغی (پر فروغ) باشد، آن چراغ در حبابی (یا شیشه‌ای) قرار گیرد، حبابی شفاف و درخشنده همچون یک ستاره‌ی فروزان، این چراغ با روغنی افروخته می‌شود که از درخت پر برکت زیتونی گرفته شده که نه شرقی است و نه غربی؛ (روغنش آن‌چنان صاف و خالص است که) نزدیک است بدون تماس با آتش شعله‌ور شود؛ نوری است بر فراز نوری و خدا هر کس را بخواهد به نور خود هدایت می‌کند و او به هر چیزی داناست». مطابق این آیه‌ی شریفه، در این قالیچه قندیل به فرم یک حباب (یا لاله) رو به بالا با فام قرمز طراحی شده که حاوی چراغی است. این چراغ به کمک تراوش قطرات روغنی[۲۸] (به احتمال قوی زیتون) از ظرف کوچکی که بر فراز آن جای دارد، بر افروخته و مشتعل می‌شود، بدون آن‌که با آن در تماس باشد. زیتون درختی با سیرت الهی است که گفته‌شده آن را از بهشت به زمین آورده‌اند. زیتون را نماد «تزکیّه، باروری و بهشت» و شاخه‌ی آن را سمبل «صلح، برابری و آرامش» می‌دانند. نزدیک‌ترین تعبیر از نماد زیتون در یک قالی محرابی- با توجه به کارکرد آن- به مفاهیمی همچون «توحید، اخلاص، تقوا و نیروی تفکّر» باز می‌گردد (محدث، ۱۳۸۱: ۵۵-۶۰). علاوه بر این، زیتون نمادی از «فرزند پسر» در نزد یونانیان باستان است. هر زمان که خانواده‌ای دارای فرزند پسری می‌شد، شاخه‌ای از درخت زیتون را بر سر در خانه‌اش می‌آویخت تا بدین طریق به دیگران خبررسانی کند (Garlan, 2014: 112). بر این اساس، به نظر می‌رسد که نشانه‌ای دیگر از نوید «تولّد فرزندی پسر» توسط استاد حاجی‌جلیلی به زیبایی در این قالیچه ارزشمند به‌جای گذاشته شده است.

عنصر بصری گلدان در مربع پایینی نیز نمادی مرتبط با مفاهیم «زمین، باروری و حاصلخیزی» است (دریایی، ۱۳۸۶: ۱۳۶). زاده شدن انسان از دل زمین (یا الهه‌ی مادر) یک کهن باور جهانی است. الیاده (۱۳۷۴: ۱۶۲) معتقد است که احساس عمیق از زمین برآمدن و زاده شدن، با تفکّر باروری، زوال‌ناپذیری و نیروی جان‌بخشی زمین پیوند خورده است. بر اساس باورهای قدیمی، گلدان (یا ظرف) مدوّر نمادی از بخش زنانه‌ی باروری یعنی «زهدان» و یادآور «آفرینش و زایش» است (هال، ۱۳۸۰: ۱۶۲) و از آن‌جایی‌که گلدان با عنصر آب در ارتباط است همواره با مفاهیمی همچون «تولّد، اصل مؤنث و زهدان عالم» پیوند خورده است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱). نگاره‌ی گلدان مرکزی و همچنین دو سبوی مجاور در این قالیچه طرح‌واره‌ای از یک پیکر زنانه را نشان می‌دهند که گردنبندی بر گردن دارند و دارای اندام‌های جنسی مشابه سینه (یا پستان) هستند. اندام سینه نماد جهانی مؤنث و سمبل «مادری، حفاظت، تغذیه و باروری» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۱۶). این اندام در پیکرک‌های زنانه‌ی سفالین مکشوفه از فلات ایران نیز مشاهده شده که بر موضوع «قدرت و نیروی جان‌بخشی مادر به فرزند» اشاره می‌نماید. اهمیت موضوع «تغذیه‌رسانی و باروری» در وجود جنس مؤنث تا به آن‌جا است که حتّی تندیس‌هایی از ایزدبانوان چند پستانه نیز شکل گرفته‌اند (تصویر ۶).

از آن‌جایی‌که حیات یک درخت (یا گیاه) به وجود عنصر زندگی‌بخش آب وابسته است؛ کُهن‌الگوی آب‌های مقدّس در متن یک قالی همواره در کنار درختان مقدّس به‌چشم می‌خورند. در آثار هنری ایرانیان کهن، سبو نمادی از «آب‌های کیهانی، مادر کبیر، اصل پذیرنده‌ی مؤنث و باروری» است و هر جا که سبویی وجود دارد جریان‌های آب و ریشه‌ی درختی در درون آن مشاهده می‌شود که نشانی از درخت زندگی و آب حیات هستند (آیت‌اللهی و

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

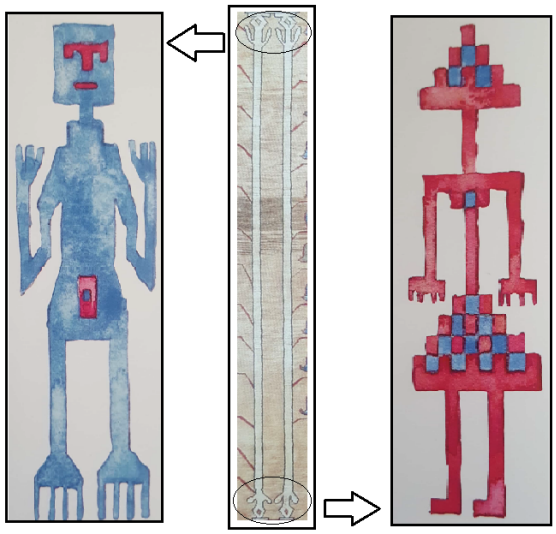
عابددوست، ۱۳۹۳: ۳۱). جریان آب در متن این قالیچه نیز با نگاره‌ی موج‌دار در دو سمت ستون‌ها به‌فرم عمودی و با فام قرمز نشان داده شده است و باغ‌سازی ایرانی را به یاد می‌آورد. در این باغ‌ها در کنار نخستین دیوار درونی همواره جوی‌های آب باریکی وجود داشت که نقش تطهیرکنندگی عالم بیرونی باغ را بر عهده داشتند (شمسایی، ۱۳۹۳، ۱۲). بنا بر عقیده حصوری (۱۳۸۱: ۲۴) نوارها یا خطوط باریکی که گاهی تنها با یک ردیف گره در یک قالی بافته می‌شوند، نشانی از جریان آب یا آبراه هستند. علاوه بر این، تاشکیران (۱۳۹۱: ۱۰۱) حضور خطوط جریان آب در یک قالی را نشانی از حاجت یا خواسته‌ی قلبی بافنده برای «حفظ حیات خانواده‌اش» می‌داند.



تصویر ۶- راست: پیکرک‌های زنان سفالین مکشوفه از تپه‌های کلورز (حاتمی و رحیمی‌فر، ۱۳۸۲: ۳۶) و مارلیک گیلان (زاپیل، ۱۳۸۰: ۱۶۹)، وسط- بالا: نقش‌مایه‌ی گلدان، وسط- پایین: نقش‌مایه‌ی سبو، چپ: تندیس آرتمیس افسوسی با سینه‌های متعدد (کوپر، ۱۳۸۰: ۲۱۷).

در این قالیچه‌ی محرابی نیز دو سبو به‌چشم می‌خورند که در دو سمت گلدان مرکزی واقع شده‌اند و بر هر کدام دو ستون استوار است. این ستون‌ها که از قدیمی‌ترین گونه‌های یادمان پرستشی پیش از تاریخ هستند، ریشه بر هر سبو دارند و گویی برای محافظت از طاق محراب بنا نهاده شده‌اند. بر اساس باور یونانیان ستون نمادی از «زن»[۲۹] است (Kreneyi, 1951:13). با این وجود، مطابق نظر بهار (۱۳۸۶: ۹۳) می‌توان ستون را نمادی از «درخت» نیز دانست. در این صورت، چهار ستون این قالیچه نمادی از چهار درختی هستند که ریشه بر آب مقدّس دارند و همان نگهبانان درخت زندگی محسوب می‌شوند. علاوه بر این، در قسمت‌های فوقانی و تحتانی ستون‌های این قالیچه نگاره‌ی زیبای «ایت‌ال» به‌چشم می‌خورد (تصویر ۷). پرهام (۱۳۷۱: ۵۰) معتقد است زمانی‌که در یک قالی به این نگاره که ترکیبی از نقش‌مایه‌های «دست به‌کمر» نمادی از جنس مؤنث، مادری و باروری و «شاخ‌قوچ» نمادی از جنس مذکر، قدرت و مردانگی بر می‌خوریم، سرشار از نمادهای مثبت از نوع «زایش و باروری» است. بنا بر عقیده‌ی تاشکیران (۱۳۹۱: ۹۶) نیز زمانی‌که با نقش‌مایه‌ی «دست به کمر» در یک دست‌بافته روبرو می‌شویم، بدان مفهوم است که بافنده‌اش فرزند پسری به دنیا آورده و با گذاشتن دست‌ها بر روی کمر احساس غرور و افتخارش را به دیگران نشان می‌دهد.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]



تصویر ۷- راست: نقش‌مایه‌ی دست به کمر (نماد جنس مؤنث)، وسط: نگاره ایتال یا نگاره‌ی ترکیبی شناسایی‌شده در ستون‌های این قالیچه، چپ: نقش‌مایه‌ی شاخ قوچ (نماد جنس مذکر) (صباحی، ۱۳۹۷: ۱۹۶).

علاوه بر این، نگاره‌ی موجود در سر ستون‌های مثلثی شکل این قالیچه به فرم دو لوزی تو در تو است (تصویر ۸). این نگاره یادآور نقش‌مایه‌ی «دُودنی یا دُودنید» و مشابه گوشواره‌ای مثلثی با چند رشته آویز است که اغلب جهت «رفع چشم زخم» در سر در خانه‌ها و مغازه‌ها می‌آویزند (حصوری، ۱۳۷۱: ۷۱).



تصویر ۸- راست: نمادهای رایج برای تعویذ یا چشم‌زخم (افضل‌طوسی و سنجی، ۱۳۹۳: ۷۸) و چپ: نگاره‌ی سرستون‌ها.

یکی از ویژگی‌های برجسته در طرح محرابی مزیّن شدن قاب محراب به عنصر کتیبه است. کتیبه فضایی است که در آن نوشته‌ای به رشته‌ی تحریر در می‌آید تا پیام‌آور ناگفته‌هایی باشد که یا بافنده‌ی قالی مجالی برای ارائه آن در نقش‌مایه‌ها نداشته و یا در پی تکمیل مفهوم نگاره‌ها باشد. نوشته‌هایی که عموماً در کتیبه‌ها جای می‌گیرند «آیات الهی، اشعارعرفانی، اسماء متبرکه و مقدّس» هستند. در این قالیچه نیز دو کتیبه‌ی افقی در قسمت‌های فوقانی و تحتانی محراب مشاهده می‌شوند که جهت متن کلامی در آن‌ها خلاف یکدیگر است. این متن، ابیاتی از حافظ است و با خط ثُلث که در آن وجه عمودی حروف از نظر بصری غالب است، نگاشته شده است. به عقیده‌ی بورکهارت (۱۳۸۱: ۱۵۱) عمودیت حروف در یک خط میزان تأثیر و ماندگاری آن کلام بر مخاطب را دوچندان می‌کند و القاءکننده‌ی «قدرت، عظمت و بزرگی» است؛ شیوه‌ای که به نظر می‌رسد بافنده به آن واقف

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

بوده و از کارکرد هماهنگ آن با طرح محرابی این قالیچه نیز بهره برده است. با تأمّل بر معنای ابیات منتخبی که در کتیبه‌های قالیچه مذکور نقش بسته‌اند مضامین «تسبیح، تسلیم و خضوع» به درگاه خداوند ادراک می‌شود، به نحوی که با جایگاه محراب و مفهوم «سپاسگزاری جهت برآورده شدن آرزوی قلبی بافنده» سازگاری دارند:

بُلبلی برگ گُلی خوشرنگ در منقار داشت وَاَندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
خیز تا بر کِلکِ آن نقّاش جان افشان کنیم کائن همه نقشِ عجب در گردش پرگار داشت

با نگاهی به این قالیچه فام‌های رنگی با تنالیته‌های مشابهی همچون: کرم‌نخودی، کرم روشن ۳۰، قهوه‌ای و قرمز لاکی از نوع فام‌های «گرم، زنده و محرک» به‌چشم می‌خورند. استفاده از شیوه‌ی رنگ‌آمیزی اَبرش‌حقیقی در این قالیچه به‌گونه‌ای است که با حرکت چشم از پایین به بالا تنالیته‌های مختلف فام کرم- قهوه‌ای قابل شناسایی است. در قسمت میانی قالیچه یک خط افقی با فام قهوه‌ای به‌چشم می‌خورد که متن قالیچه را به دو بخش زمینی (یا زیرین) و آسمانی (یا برین) تقسیم نموده است که با تغییرات تنالیته یاد شده از تیره به روشن کاملاً هماهنگ است. بافنده‌ی این قالیچه با ابتکاری بدیع با انتخاب تنالیته‌های روشن برای قسمت فوقانی و تنالیته‌های تیره‌تر برای بخش زیرین همزمان ابعادی روحانی و زمینی به این قالیچه بخشیده است؛ همان‌گونه که بخش مهین و آسمانی به کمک نور خورشید همواره روشن‌تر و نورانی‌تر از بخش کهین و زمینی است. این انتخاب بخردانه‌ی فام‌های رنگی با کارکرد طرح محرابی این قالیچه نیز همسو است. اندام‌های زمینی نمازگزار (نظیر: پاها) که همواره بر خاک جای دارند در بخش کهین و اندام‌های فوقانی (سر، پیشانی و قلب) که منشأ تفکّر، عشق و عبودیت هستند در بخش برین جای می‌گیرند. جهت تأکید بر برخی مفاهیم و برجسته‌سازی آن‌ها نیز برخی از نقش‌مایه‌ها با فام تیره‌تر قرمز رنگ‌آمیزی شده‌اند. فام قرمز که نمادی از «شور و شوق، عشق، خورشید و اصل مذکر» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۷۴) می‌تواند پیام‌رسان احساس شور و شعف بافنده به مخاطب باشد.

در مجموع، تحلیل آیکونوگرافی این قالیچه بیانگر آنست که نمادها و نشانگان شناسایی‌شده (جدول ۵) از بالاترین درجه‌ی تناسب و هارمونی با طرح محرابی برخوردارند و سرشار از نمادهای «مثبت، شادی‌بخش و آرامش‌دهنده» هستند؛ نمادهایی که همگی به اتفاق بر مفاهیم «مادری، باروری، زایش و تولّد» استوارند. بر این اساس، به‌زعم نگارنده این گمان می‌رود که استاد حاجی‌جلیلی دلیلی صواب‌تر برای بافتن قالیچه‌ی مذکور با امضای شخصی خویش داشته است. این انگیزه با توجه به طرح محراب می‌تواند «وقف یا نذر»[۳۱] این قالیچه در ازای ادای حاجت یا برآورده شدن یک خواسته‌ی قلبی باشد. با توجه به نشانه‌ها و نمادهای خوانش شده از این پیکره‌ی مطالعاتی ارتباط این حاجت یا نذر با «تولّد فرزندی پسر» محتمل به نظر می‌رسد؛ زیرا در فرهنگ ایرانیان از دیرباز تاکنون دارایی‌های پاک و ارزشمندی همچون محصولات کشاورزی، دامپروری و دست‌بافته‌ها به‌عنوان یکی از گزینه‌های پیشکشی در آیین‌های نذری محسوب می‌شدند؛ آیین‌هایی که عموماً به دلایل مختلفی نظیر: اجابت دعا جهت بارداری، علاج بیماری و تولّد فرزند برگزار می‌شد. وقف یا نذر قالی به مفهوم اهدای مخیّر به درگاه ربّانی یا مکان‌های مقدّس نیز به پیشینه‌ی تاریخی ماقبل از اسلام باز می‌گردد[۳۲] و پس از اسلام به‌ویژه از عصر صفوی رواج بیشتری یافت؛ تا جایی که در «آیین قالی‌بُری»[۳۳] قالی را همسنگ قربانی‌های خونی قربانی می‌نمودند (صباحی، ۱۴۰۱: ۱۲۴). امروزه نیز سنّت وقف یا نذر قالی در فرهنگ عشایری و روستایی ایران همچنان پا برجا است. این قالیچه‌ها عموماً در طرح‌ها و رنگ‌های مختلف به همراه نمادها و نشانه‌های برگرفته از فرهنگ دینی و اساطیری بافته می‌شوند و اغلب از آن‌ها در مساجد و امامزاده‌ها به‌عنوان سجاده جهت نیایش و امید به برآورده شدن حاجات زائران استفاده می‌کنند (برسم و فاریابی، ۱۳۹۸: ۲۹۴).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

جدول ۵- نمادها و نشانگان موجود در قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی

نقش‌مایه	نماد مادری	نماد باروری و زایش	نماد تولّد فرزند پسر
درخت زندگی	•	•	
گل زنبق	•		•
گندم		•	
انار (یا گل انار)		•	
گل لاله	•	•	•
گل سوسن	•	•	•
نخل	•	•	
زیتون			•
گل نیلوفر (یا لوتوس)		•	
گل هشت‌پر		•	
گل شاه‌عباسی		•	
غنچه‌های سه‌برگی		•	
ماهی (طرح ماهی درهم)		•	
سبو	•	•	
دست به کمر	•	•	•
گلدان	•	•	
اندام سینه (یا پستان)	•	•	
ستون	•		
فام قهوه‌ای (یادآور مادرِ زمین)		•	

(نگارنده، ۱۴۰۱).

تفسیر آیکونولوژی

همان‌گونه که پیش از این سخن به میان رفت، در گام‌های پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافی هدف نیل به مفاهیم و ارزش‌های محسوس (واقعی و بیانی) و قراردادی (یا ثانویه) یک اثر هنری است که در بردارنده‌ی مضامین درونی و محتوایی آنست. ولیکن در گام سوم که دستیابی به «لایه‌های پنهانی» روح یک اثر مقصود است، به کمک دو گام پیشین و ارزیابی پس‌زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی مرتبط با دوره‌ای که آن اثر خلق شده می‌توان به تبیین معنای ذاتی آن پرداخت. به بیانی ساده‌تر، در این گام ارزش‌های مذهبی، فرهنگی و اجتماعی در یک اثر هنری نمود می‌یابد به گونه‌ای‌که حتّی ممکن است آگاهانه توسط هنرمند به‌کارگرفته نشده باشند؛ با این وجود، در بطن آن اثر پدیدار شوند (نصری، ۱۳۹۱: ۹).

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۰
پاییز و زمستان ۱۴۰۰

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

نگاهی دوباره به قالیچه‌ی مذکور، یادآور عناصر برجسته‌ای است که احتمالاً مضامینی متفاوت‌تر از سایر نگاره‌ها را با خود به همراه دارند. این عناصر همان مواردی است که پیش از این نیز ذکر آن‌ها به میان رفت: (۱) تلفیقی بودن گیاه مرکزی، (۲) خط افقی قهوه‌ای رنگ در نیمه‌ی عرضی قالیچه و (۳) رنگ‌آمیزی ابرش حقیقی. از این رو، به نظر می‌رسد جهت رسیدن به معنای ذاتی این اثر تمرکز بر این عناصر راه‌گشا باشد. همان‌طور که در گام پیش‌آیکونوگرافی شرح داده‌شد، نقش‌مایه‌ی گیاهی واقع شده در مرکز این قالیچه تلفیقی از انواع گیاهانی است که با یکدیگر همنشین شده‌اند. چنین آرایه‌ای از نقش‌مایه‌های متعدد گیاهی، بی‌درنگ ذهن را به یاد درخت زندگی (یا حیات) سوق می‌دهند. از این درخت در فرهنگ‌های مختلف من جمله ایران باستان با نام‌های متعددی یاد شده است، که در این‌جا بدان پرداخته می‌شود:

در اوستا از درختی در میانه‌ی دریای فراخکرت یاد شده که سیمرغ بر فرازش آشیانه دارد و و نامش «ویسپوبیش» به مفهوم درمان همه‌ی دردها است. علاوه بر این، تخم همه‌ی گیاهان و همچنین داروهای درمان‌بخش بر ویسپوبیش نهاده شده و از این رو در پارسی میانه به آن «ون‌جُد بیش وَس‌تخمگ» به معنی «اندوه‌زدای بسیارتخمه» می‌گویند (پورداوود، ۱۳۹۴: ۱۳۴). در مینوی خرد نیز آمده که: «هرگاه سیمرغ از ویسپوبیش برخیزد هزار شاخه از آن درخت بروید و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم آن پراکنده شود» (آموزگار، ۱۳۹۱: ۳۱). در اساطیر ایرانی از گیاه مقدس دیگری در کنار درخت ویسپوبیش یاد شده که «هوم» نامیده می‌شود و دارای دو نمود آسمانی و زمینی است. هوم آسمانی ایزد و فرزند ذکور اهورا مزداست و جلوه‌ی زمینی آن گیاهی درمان‌گر، دورکننده‌ی نااهلان و سرور گیاهان است. از فشردن هوم که نوعی قربانی غیرخونی محسوب می‌شود، شربتی شفابخش به‌دست می‌آید که در مراسم آیینی مرتبط با پدیده‌های آسمانی (نظیر: تابیدن خورشید یا باریدن باران) از آن سود می‌جستند (آموزگار، ۱۳۹۳: ۶۹۹). گفته‌شده که درخت هوم سپید (یا گوکرن) دور دارنده‌ی مرگ و جاودان‌کننده است و بدین جهت در کنار درخت ویسپوبیش آفریده شده است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۶۹: ۸۶). در نوشته‌ها نیز این درخت نمادی از «سرزمین نور» است و پیرامون نحوه‌ی رویش آن آمده: «آنگاه تخمه‌ای که از ماده جدا می‌شود، از هوای زمین می‌گذرد و بر زمین می‌افتد، دانه‌ها، سبزه‌ها و تمام ریشه‌های گیاهان و میوه‌ها از آن می‌رویند، گیاهان بی‌شماری که جهان را می‌پوشاند و بخشی از جوهر الهی را در خود دارند» (سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۰۳). همچنین، کتاب «وزیدگیهای زادسپرم» درخت دورکننده‌ی غم را این‌گونه توصیف می‌کند: «درخت همه‌ی تخمه را در میان دریای فراخکرد آفرید که همه نوع گیاهان از آن همی رویند ... و در نزدیکی آن درخت هوم سپید را بیافرید، دشمن پیری و زنده‌گر مردگان و انوشه‌گر (جاوید کننده) زندگان» (راشد محصل، ۱۳۸۵: ۴۶).

در متون اسلامی نیز به درختی با نام «طوبی» به مفهوم نیکوترین اشاره‌شده که هم‌ردیف درخت ویسپوبیش در ایران باستان است و تمام باغ بهشت در میان شاخ و برگ آن مستتر می‌شود. در رساله‌ی «عقل‌سرخ» به نقل از شیخ اشراق درباره‌ی چیستی این درخت ذکرشده که: «درخت طوبی درختی عظیم است و هر کس بهشتی بود چون به بهشت رود، آن درخت را در بهشت بیند ... هر میوه‌ای که در جهان‌بینی، بر آن درخت باشد ... اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه‌ای بودی و نه درخت و نه ریاحین و نه نبات» (کربن و سهروردی، ۱۳۸۴: ۵۸). در توصیفی دیگر از این درخت آمده: «چنان که خورشید در دنیا طلوع کند، همه جا تابان است و تمام اشیاء از نورش فیض یابد، درخت طوبی نیز در بهشت چنان است. یعنی در هیچ کوشکی، منظری، خانه و قصری نباشد که از آن شاخ و برگی نباشد» (قطان غزنوی، ۱۳۹۰: ۲۱). علاوه بر این، در باورهای اسلامی درخت طوبی را «درخت زندگی، کیهانی و محور دنیا» می‌دانند که در انتهای آسمان هفتم به شکل واژگون[۳۴] جای دارد؛ به نحوی‌که ریشه‌های آن در

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

آسمان از چشمه‌ی تسنیم (خوش‌گواراترین چشمه‌ی بهشتی) سیراب می‌شود. بر اساس متون قدسی و کهن هندو-ایرانی واژگون بودن این درخت بدین مفهوم است که: «زندگی از آسمان به زمین می‌آید و هر کس آن را بشناسد به فرداها عالم است و هر که از آن بگذرد به کمال مطلوب دست خواهد یافت» (طاهری و کشتی‌آرا، ۱۴۰۰: ۱۲).

سدره‌المنتهی (یا درخت کُنار) نام درخت دیگری است که بنا بر روایات اسلامی «بر آسمان هفتم در طرف راست عرش که دانش هر فرشته‌ای به آن منتهی می‌شود» جای دارد و تنها پیامبر اکرم (ص) در شب معراج به اذن پروردگار از آن درگذشته است: «مرا نزد خداوند وقتی بود که حتّی جبرئیل را که روح پاک است در آن راه نیست» (شیمل، ۱۳۸۳: ۲۹۵). روایت است در شب معراج هنگامی که پیامبر وارد بهشت شد، درختی را دید که هر برگ از آن، دنیا و هر چه در آن هست را می‌پوشاند و در هر قصر یا خانه‌ای در بهشت شاخه‌ای از آن درخت وجود داشت. اصل این درخت که طوبی نامیده می‌شود، در خانه پیامبر (ص) یا حضرت علی (ع) است و شاخه‌های آن بر سر تمامی مؤمنان و فراز خانه‌های آن‌ها گسترده است و ثمره‌ی آن نعمات گوناگون است (سواری و شیخی، ۱۴۰۱: ۱۰۴) بنا بر عقیده‌ی عین‌القضات همدانی نیز سدره‌المنتهی نمادی از «والاترین درجه‌ی قرب به پروردگار» است و «اگر رهرو طریق حق، خود را از دام شیطان نفس برهاند و از هر اندیشه‌ای که به پاکی خلوص وی آسیب می‌رساند، بپرهیزد، در چنین شرایطی است که از همه‌ی بلاها و رنج‌ها نجات‌یافته و به سدره‌المنتهی می‌رسد» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۹۲: ۴۹). از سویی دیگر، در کتاب قصص قرآن مجید (مشهور به تفسیر سورآبادی) آمده که پیامبر فضای اطراف سدره‌المنتهی را چنین توصیف می‌نماید: «حوالی آن درخت فضایی دیدم که آن را افق اعلی گویند. جبرئیل را آن‌جا به تمامی هیئت بدیدم که همه‌ی وسعت فضا را گرفته بود ...» (مهدوی، ۱۳۹۲: ۱۹۴). از افق اعلی در قرآن کریم (سوره‌ی نجم، آیه ۷) نیز یاد شده است: «وَ هُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلی: و او در افق اعلی بود». برخی از مفسرین افق اعلی را به مفهوم «بلندترین افق متناسب با عالم ملائکه» می‌دانند که نهایت «مقام روح» است، مقامی که با «وحدانیت، الهیت و الوهیت پروردگار» سنخیت دارد (کاشانی، ۱۳۹۳: ۱۱۸۵).

با دقت در متون فوق می‌توان دریافت که جملگی به درخت مهتری اشاره دارند که گیاهان مختلفی از آن می‌روید. این درخت درمانگر و آرامش‌بخش نمادی از «بهشت، نیروهای الهی و سیری معراج‌گونه به سوی آسمان» است که می‌تواند جهان سُفلی را به جهان اعلی پیوند زند. از این روی، به نظر می‌رسد نقش‌مایه‌ی گیاهی تلفیقی واقع شده در مرکز قالیچه حاجی‌جلیلی بی‌شباهت به درخت کیهانی، هوم، طوبی یا سدره‌المنتهی نیست و خط افقی که با فام قهوه‌ای در ورای این درخت ترسیم شده هم می‌تواند تجلّی همان افق اعلایی باشد که پیامبر از آن یاد می‌کند. بدین ترتیب، با از نظر گذراندن آن‌چه تاکنون به‌دست آمده می‌توان این‌گونه استنباط کرد که تصویر درون محراب این قالیچه روایت نمادینی از «معراج پیامبر» است. پس از آشکار شدن معانی ذاتی دو عنصر برجسته‌ی اول، تنها عنصر سوم یعنی رنگ‌آمیزی اَبرش حقیقی این قالیچه باقی می‌ماند که می‌توان پنداشت احتمالاً آن هم بایستی مکمل روایت معراج پیامبر باشد.

با نگاهی دوباره به روایت معراج، آشکار است که پیامبر در آسمان هفتم به جایی می‌رسند که حضرت جبرئیل از رسیدن به آن عاجز بود: «اگر از این‌جا قدمی فراتر آیم، بال و پرم خواهد سوخت». پس از آن پیامبر به تنهایی عروج می‌کنند و وارد ساحتی (جَنَّهُ الْمَاْوَی) می‌شوند که از آن به «لقاء حضرت حق» یاد می‌کنند. در این فضا مکالمه‌ای مابین خداوند و پیامبر صورت می‌گیرد و ایشان به مقام «قاب قَوْسَیْن یا مقام قرب الهی» نائل می‌شوند: «هنگامی که به آسمان عروج کردم، آن چنان به ساحت مقدس پروردگارم نزدیک شدم که میان من و او فاصله قَوْسَیْن یا کمتر بود» (مهدوی، ۱۳۹۲: ۱۹۵). همچنین، در سوره‌ی مبارکه‌ی نجم پیرامون این مقام آمده است: «... در

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

حالی که او در افق اعلی بود (۷) سپس نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد (۸) تا [فاصله‌اش] به قدر [طول] دو [انتهای] کمان یا نزدیک‌تر شد (۹) آنگاه به بنده‌اش آن‌چه را باید وحی کند وحی فرمود (۱۰)...». تمامی این آیات اشاره به «نزدیکی معنوی» پیامبر در شب معراج به ساحت پروردگار دارند؛ به نحوی‌که حجابی از حجاب‌ها از برابر دیدگان ایشان برداشته شد و «سیر حقیقت وجود» بر وی آشکار گردید. از دیدگاه عرفانی این سیر «دایره‌ی وجود» نامیده شده و مشتمل بر دو قوس «صعود و نزول» است. در قوس نزول «آفرینش از تنزلات و تقیدات وجود» نشأت گرفته و بر این اساس از آن با نام «قوس‌وجود» یاد می‌کنند که به لحاظ عینی و وجودی با سیر تنزلی انسان از عالم اسماء و صفات الهی به عالم طبیعت و ماده پایان می‌یابد. متقابلاً انسان در قوس صعود یا «قوس معرفت» به لحاظ مرتبتی و معرفتی از عالم طبیعت مراتب تکامل را تا رجوع به حق تعالی و بازگشت به مبدأ طی می‌کند (ترکه اصفهانی، ۱۳۹۸: ۱۸۵) که با مفهوم استرجاع همخوانی دارد: «... إِنَّا لِلَّهِ وَ إِنَّا إِلَيهِ رَاجِعُونَ (... ما از آن خدا هستیم و به سوی او باز می‌گردیم)» و «... كما بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ (... آن‌گونه که شما را در آغاز آفرید، باز خواهید گشت)». به بیانی ساده‌تر، رابطه‌ی خدا با انسان از دیدگاه صدرالدین شیرازی (۱۳۷۶: ۳۷۰) در این قوس «سیلان به سوی ذات حق (من الخلق الی الحق) و در ذات حق (من الحق الی الحق فی الحق) و از ذات حق (من الحق الی الخلق بالحق)» است. بر این اساس، از دیدگاه عرفانی جایگاه انسان با توجه به باطن و حقیقت وجودش در نقطه‌ی آغازین قوس نزول و به لحاظ مرتبه‌ی عنصری و تکوینی در نقطه‌ی نهایی قوس نزول است (حکمت، ۱۳۸۴: ۳۴).

مطابق آن چه که تاکنون مطرح شد، می‌توان این گونه پنداشت که نمود تصویری تعبیر قاب قوسین از دیدگاه عرفانی به کمک رنگ‌آمیزی ابرش این قالیچه قابل ادراک است. بدین‌صورت که بخش زیرین خط افق یا اعلی که با فام تیره‌تر رنگ‌آمیزی شده و نمادی از زمین مادر، جهان مادی و دنیوی است، می‌تواند تعین قوس صعودی و تصویرگر عروج پیامبر به مرتبه‌ای فراتر باشد، امری که تنها به واسطه‌ی «عبودیت و خلوص قلب» میسر می‌شود. این قوس صعود و عروج انسان در قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی مذکور با تغییر تنالیته‌ی فام از تیره به روشن نشان داده شده است. علاوه بر این، حضور نگاره‌های قندیل (نمادی از نور خداوندی)، فضای سه ساحتی مقدّس و ختایی در بخش فوقانی می‌تواند آن فضای بهشتی را که پیامبر توصیفش نمود، تداعی کند. در مرتبه‌ی بعدی، پس از همکلامی با خداوند و «ادراک قلبی» آنچه می‌خواست بر پیامبر وحی شود، در یک قوس نزولی از جانب حق به دنیا باز می‌گردند تا موجودات جهانِ مادی از ثمره‌ی تکامل ایشان بهره‌مند شوند. تصویرگری این مرتبه در قالیچه‌ی مذکور با استفاده از تنالیته‌ی روشن به تیره از بخش فوقانی به قسمت زیرین خط افق ترسیم‌شده که تداعی‌کننده‌ی بازگشت انسان از عروج به مرتبه‌ی زمینی یا مبداء است (تصویر ۹). بنا بر گواهی کلام خداوند در سوره‌ی نجم مرتبه‌ی نزول نیز از دریچه‌ی قلب پیامبر (ص) می‌گذرد، آن‌جا که می‌فرمایند: «مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى(۱۱): آن‌چه را دل دید انکار [ش] نکرد». بنابراین، این دو قوس که منشأ «حلقه‌ی حقیقت وجودند» هر دو از موطن قلب انسان می‌گذرند و چون «آدمی مقلوب خداست و خداوند انسان را به صورت خود آفرید، تجلّی حق می‌تواند در وجود انسان تصویر شود» (حکمت، ۱۳۸۴: ۳۳-۳۹). به بیانی دیگر، از «وجهی حق، انسان العین است و از وجهی انسان، انسان العین است، چنان‌که حق در انسان ظاهر شده و دیده‌ی وی شده و به دیده‌ی خود، خویش را مشاهده می‌نماید» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۱۸۴). از این‌رو است که می‌فرمایند: «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ» و شناخت نفس را راهی برای شناخت خداوند می‌پندارند. بدین ترتیب، می‌توان دریافت که معنای لایه‌های پنهانی در تصویر این قالیچه به مفهوم کلی‌تری اشاره دارد و آن «سیر و سلوک سالک در دایره‌ی هستی است». دایره‌ای که همچون «گردش پرگار آکنده از هزاران نقشِ عجب است» و نقطه‌ی آغازین قوس صعودش از انسان آغاز می‌شود و نقطه‌ی پایانی قوس نزولش نیز به

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

انسان ختم می‌شود. معرفت نسبت به این دایره‌ی آفرینش نیز از مسیر «قلب انسان» می‌گذرد. تنها پس از این گذر، انسان (یا سالک) به نهایت کمال می‌رسد و خود را در حق و حق را در خویشتن می‌بیند، آن‌چنان که گویی: «من همه در حکم توأم تو همه در خون منی» چیزی‌که در عرفان از آن با نام «خاصیت آینگی» یاد می‌کنند (مایل‌هروی، ۱۳۸۹: ۱۴۲) و هم ردیف با مفهوم گذر از مرتبه‌ی «فناء فی الله» به سوی مقام «بقاء بالله» است:

چون که به خود نظرکنم من نه ز جانم و تنم مطلق و بی‌تعینم من نه منم نه من منم
پیش تو گر اسیریم، دان که ز خویش فانیم من چو به دوست باقیم من نه منم نه من منم
(اسیری‌لاهیجی، غزل شماره‌ی ۴۰۸)

در صدفِ جان، دردی نیست به جز دوست دوست آن‌که دل از عشق او زنده بُوَد، اوست اوست
عشق مرا پیشه شد، در رگ و در ریشه شد نیست منی در میان، من نه منم اوست اوست
(فیض‌کاشانی، غزل شماره‌ی ۱۴۵)

این تعبیر به زیبایی در درون محراب قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی به تصویر کشیده شده است. با واژگون ترسیم نمودن متن نوشتاری کتیبه‌ی بالا و جهت رو به پایین عنصر برجسته قندیل در نیمه‌ی فوقانی خط افق، گویی خداوند در ابتدای قوس نزول در عرصه‌ی خیال سالک (یا نمازگزار) ظهور می‌کند و متقابلاً متناسب با جهت رو به بالای متن نوشتاری کتیبه‌ی پایین و نیز عنصر برجسته‌ی گلدان در نیمه‌ی پایینی خط افق، جایگاه سالک در انتهای قوس صعود پدیدار می‌شود. بدین‌ترتیب، سالک یا نمازگزار «بر می‌خیزد تا بر کِلکِ آن نقّاش جان افشان کند» و بدین‌ترتیب از خویشتنِ خویش به سمت پروردگار عروج می‌یابد و از سوی دیگر نیز خداوند به سمتِ سالک که در این مرحله آینه‌ی تمام نمای اوست، میل می‌نماید.



تصویر ۹- نمود تصویری تعبیر قاب قوسین در نقش‌مایه‌های قالیچه‌ی حاجی‌جلیلی (نگارنده، ۱۴۰۱).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

نتیجه‌گیری

در این پژوهش یک قالیچه‌ی محرابی ابریشمی با امضای شخصی استاد حاج جلیل مرندی مورد مطالعه قرار گرفت. اگر چه در این قالیچه همچون سایر قالی‌های محرابی، عناصر نمادین منتسب به معانی نور و وجود قدسی نظیر: درخت حیات، سبو و قندیل مشاهده می‌شوند؛ با این وجود، وجه تمایز آن نسبت به سایر قالی‌ها به (۱) نوع درخت زندگی و (۲) نحوه‌ی رنگ‌آمیزی (اَبرش حقیقی) آن باز می‌گردد. جهت خوانش مفاهیم نهفته در پس نگاره‌ها و در مرتبه‌ای والاتر نیل به معنای ذاتی این اثر از روش آیکونولوژی پانوفسکی استفاده شده است. این روش با برقراری پیوند میان تاریخ هنر و اندیشه‌های عرفانی و فلسفی به کشف حقایق پنهان شده در یک اثر هنری می‌پردازد. حقایقی که ممکن است از ناخودآگاه هنرمند متأثر از فرهنگ و اندیشه‌ی حاکم بر دوره‌ای که در آن می‌زیسته، نشأت گرفته باشد. تحلیل حاصل از سه گام پیشنهادی پانوفسکی بر پیکره‌ی مطالعاتی مذکور نشان می‌دهد که در پس کوچک‌ترین نگاره‌های بصری موجود در این قالیچه مفاهیم رمزگونه‌ای از سوی هنرمند طراح و بافنده پنهان شده است. نتایج حاصل از تحلیل آیکونولوژی نگاره‌ها بر «نذری یا وقفی بودن» این قالیچه اشاره می‌کند که به احتمال زیاد به دلیل شکرگزاری به خاطر تولّد فرزندی پسر به درگاه خداوند بافته شده است؛ در حالی که بر اساس تفسیر آیکونولوژی، مفاهیم نقش‌مایه‌ها مخاطب را به مضمون «معراج پیامبر، دیدارش با پروردگار و بازگشتش به دنیای مادی» جهت انتقال آموزه‌هایی که از طریق وحی بر وجود نازنینش مسلم شده بود، رهنمون می‌شود. با توجه به پیش زمینه‌ی عرفانیِ هنرمند بافنده استاد حاجی‌جلیلی، می‌توان این‌گونه پنداشت که این معانی فلسفی احتمالاً به صورت دانسته و خودآگاهانه در این اثر هنری برای نسل‌های بعدی به یادگار گذاشته شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- استاد، مدرس، پژوهشگر و بیانگذار رشته‌ی «تپتولوژی یا قالی‌شناسی» در ایتالیا و اروپا است. ایشان صاحب یکی از بی‌نظیرترین مجموعه‌های قالی و دست‌بافته‌های ایرانی و غیر ایرانی در شهر تورین ایتالیا است. علاوه بر این، دکتر صباحی مشاور بخش نساجی مشرق زمین در بسیاری از موزه‌های جهان، مدیر مسئول مجله‌ی بین‌المللی گره (منتشر شده در ۵۳ شماره)، عضو دائمی کمیته علمی کنفرانس بین‌المللی فرش هستند که بیش از ۲۰ کتاب پیرامون هنر قالی توسط انتشارات معتبر بین‌المللی به زبان‌های انگلیسی، آلمانی، ایتالیایی و فرانسوی به چاپ رسانیده‌اند.

2- Aby Warburg (1862-1929)

3- Fritz Saxl (1890-1948)

4- Iconography

5- Pre-iconography description

6- Iconography analysis

Iconology interpretation 7-

Phenomenal meaning 8-

۹- مجموعه‌ای از معانی «واقعی و بیانی» که حوزه‌ی معنایی دیگری را شکل می‌دهند که معنای ابتدایی یا طبیعی نامیده می‌شود.

۱۰- یا Factual meaning معنایی که با شناسایی برخی از فرم‌های محسوس و آشنا از طریق درک روابط آن‌ها با برخی از اشیاء و موضوعاتی که به واسطه‌ی تجربه عملی برای ما شناخته شده‌اند.

۱۱- یا Expressional meaning موضوعی که در درون ما به‌عنوان یک مشاهده‌گر واکنش‌هایی را برخواهد انگیخت، که نتیجه‌ی آن ورود به حوزه‌ی دیگری از معناست. درک حوزه‌ی معنایی بیانی نیاز به ظرافت و حساسیت بیشتری دارد، زیرا از معنای واقعی متفاوت

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

بوده و در سطحی بالاتر از ادراک و با همدلی (Empathy) دریافت می‌شود. این سطح از ادراک به تجربه‌ی عملی ما در ارتباط با آشنایی روزمره با اشیاء، موضوعات و رویدادها وابسته است.

12- Practical experience

13- Secondary or conventional meaning

14- Symbolic values

۱۵- ابرَش (Abrash) یا رگه‌دار شدن به تغییرات در تنالیته‌ی یک فام رنگی در متن و حاشیه یک قالی اطلاق می‌شود. ابرش حقیقی حالتی از رگه‌دار شدن است که بافنده با استفاده از نخ‌هایی با تنالیته‌های مختلف به‌صورت آگاهانه آن را به‌وجود می‌آورد.

۱۶- این عدد در سنت اسلامی یادآور ۱۷ رکعت نمازهای یومیه مسلمانان در طول شبانه‌روز است. همچنین، بنا بر عقیده‌ی برخی از صوفیان اسم اعظم خداوند از ۱۷ حرف تشکیل می‌شود (شیمل، ۱۳۹۹: ۲۴۲).

۱۷- این عدد در سنت اسلامی از رموز اعجاب انگیزی برخوردار است. اولین آیه در قرآن مجید (بسم الله الرحمن الرحیم) دارای ۱۹ حرف عربی است.

۱۸- یادآور آن آیه‌ی شریفه است که می‌فرماید: «پاک و منزّه است آنکه تمام جفت‌ها را آفرید، از آن‌چه زمین می‌رویاند و از خودشان و از آن‌چه نمی‌دانند» (آیه‌ی ۳۶ سوره‌ی یس).

۱۹- پیامبر (ص) در معراج قرآن را ۷۰ بار خواند و هر روز نیز ۷۰ مرتبه استغفار می‌کرد (شیمل، ۱۳۹۹: ۲۸۷).

۲۰-لاله به‌عنوان نماد قلب عارف که جایگاه معرفت حق و اسرار الهی است، شناخته می‌شود. علاوه بر این، اگر کلمه‌ی لاله قلب شود و جای حروف آن تغییر یابد نام مقدس «الله» به‌دست می‌آید (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۷۴).

۲۱- عدد ۹ در عرفان اسلامی به نام عدد افلاک شناخته می‌شود (شیمل، ۱۳۹۹: ۳۰).

۲۲- به مفهوم چراغ‌دان (فانوس یا پیه‌سوز). چراغی که از سقف آویزان می‌کنند و کنایه‌ای از «خورشید، ماه و یا ستاره» محسوب می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل قندیل).

۲۳- Vase یا کوزه‌ی سفالین. به معنای آوندی سفالین (یا آوند آب) که در آن آب یا مایعات می‌ریزند (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سبو).

24- Pillar

25- Yin-yang

۲۶- محراب محل عبادت انسان با خالق خویش و هدایت کنندهٔ او به سمت قبله (یا کعبه) است و به‌همین جهت مقدّس شمرده می‌شود (آیت‌اللهی و عابددوست، ۱۳۹۳: ۲۸).

۲۷- گل‌برگ‌های لاله‌واژگون برخلاف سایر گیاهان گُل‌دار، از انتهای ساقه برگشته و سر به زیر دارند. از آن‌جایی که در اغلب موارد شیره‌ی بی‌رنگی همچون اشک از میان گل‌برگ‌های این نوع لاله به بیرون می‌تراود، آن را «گل اشک» نامیده‌اند (سپنتا، ۱۳۹۲). کوپر (۱۳۸۰: ۲۳۸) معتقد است که یک گیاه شیره‌دار نمادی از «مادری و نیروی حیات» است.

۲۸- روغن (Oil) نمادی از «وقف، تقدیس و باروری» است. در مسیحیت، تدهین با روغن به مفهوم ورود به «زندگی تازه، تبرّک یا خِرَدالهی» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۷۷).

۲۹- یادآور این جمله‌ی عامیانه است که: «زن ستون خانه است و اگر نباشد سقف خانه فرو می‌ریزد».

۳۰- این فام هم‌خانواده‌ی فام زرد محسوب‌شده که عموماً در رنگ‌آمیزی قالی‌های محرابی به‌کار می‌رود و نمادی از «نورالهی، ایمان، عقل و نور خورشید» است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۷۲).

31- The custom of dedicating or donating a rug

۳۲- به وقف اشیاء ارزشمند در آتشکده‌های زرتشتیان اشاره دارد (Kerimov, 2002: 92).

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

33- The Ritual of Rug Cutting در این آیین، قالی را به قطعات هندسی مشخص و هم اندازه بُرش می‌زدند و بین خادمان و نیازمندان تقسیم می‌نمودند تا بدین ترتیب مابین شخص حاجت روا گشته و سایر حاجتمندان پیوندی معنوی برقرار شود.

۳۴- به‌زعم نگارنده یکی از دلایل محتمل بر واژگون ترسیم شدن نقش‌مایه‌های گیاهی موجود در درخت زندگی می‌تواند به واژگون بودن درخت طوبی در بهشت اشاره داشته باشد.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب، بهمن نامورمطلق و ساحل عرفان‌منش. (۱۳۹۹). تحلیل معنا در قالیچه‌ی محرابی در موزه‌ی متروپولیتن با روش آیکونولوژی، *کیمیای هنر*، ۹، ۳۷، ۷۱-۸۵.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۱). *مینوی خرد* (ترجمه احمد تفضلی)، تهران: توس.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۹۳). *تاریخ جامع ایران* (جلد دوم)، تهران: دائره المعارف اسلامی.
- آیت‌اللهی، حبیب و حسین عابددوست. (۱۳۹۳). بررسی مفاهیم نمادین درخت، سبو و قندیل در محراب زرین فام آستان - قدس رضوی با توجه به آیات قرآن کریم، *آستان هنر*، ۸، ۲۸-۳۷.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات و مونس سنجی. (۱۳۹۳). آرایه‌ها و نگاره‌های مرتبط با چشم‌زخم در دست‌بافته‌های اقوام ایرانی، *نگره*، ۳۱، ۷۷-۹۱.
- الهی، محبوبه. (۱۳۸۷). هویت ماهی در فرش ایرانی، *گلجام*، ۱۰، ۱۰۱-۱۳۶.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۴). *اُسطوره، رؤیا، راز* (ترجمه‌ی رؤیا منجم)، تهران: فکر روز.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان* (ترجمه‌ی جلال ستاری)، تهران: سروش.
- اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۱). *دانش‌نامه‌ی مزدیسنا: واژه‌نامه‌ی توضیحی آیین زرتشت*، تهران: نشرمرکز.
- برسم، معصومه و یوسف فاریابی. (۱۳۹۸). واکاوی نمادها در ساختار عکسی قالیچه‌های نذری جیرفت، *دانش‌های بومی ایران*، ۵ (۱۱)، ۲۹۳-۳۴۴.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۱). هنر مقدّس (ترجمه‌ی جلال ستاری)، تهران: سروش.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۶). *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: نشر چشمه.
- بیرونی، محمد ابن احمد ابوریحان. (۱۳۹۰). *آثار الباقیه عن القرون الخالیه* (ویراستار عزیزالله علیزاده)، تهران: فردوس.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). *دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس* (به‌کوشش سیاوش آزادی)، تهران: امیرکبیر.
- پورخالقی‌چترودی، مهدخت. (۱۳۸۱). درخت زندگی و ارزش زندگی و نمادین آن در باورها، *مطالعات ایرانی*، ۱(۱)، ۸۹-۱۲۶.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۹۴). *یشت‌ها*، تهران: اساطیر.
- تاشکیران، نوردن. (۱۳۹۱). مطالعه‌ی مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌ها بر روی گلیم (ترجمه‌ی مهدیه سلیمی‌بنی و محمد افروغ)، *کتاب ماه هنر*، ۱۷۲، ۱۰۲-۹۴.
- ترکه اصفهانی، علی‌بن‌محمد. (۱۳۹۸). *تمهیدالقواعد* (تصحیح سیدجلال‌الدین آشتیانی)، تهران: بوستان کتاب.
- چیت‌ساز، شقایق، احمد ندایی‌فرد و بهمن نامورمطلق. (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش‌مایه‌ی انار در زیورآلات ایرانی، *باغ نظر*، ۱۶ (۷۷)، ۴۳-۵۸.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

– حاتمی، ابوالقاسم و مهناز رحیمی‌فر. (۱۳۸۲). *کاتالوگ نمایشگاه پیکرک‌های سفالین، سردیس‌های گلین ایران باستان*، تهران: موزه‌ی ملی ایران.
– حصوری، علی. (۱۳۷۱). *فرش سیستان*، تهران: فرهنگیان.
– حصوری، علی. (۱۳۸۱). *مبانی طراحی سنتی*، تهران: نشر چشمه.
– حکمت، نصرالله. (۱۳۸۴). *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت)*، تهران: فرهنگستان هنر.
– خلیقی، علی. (۱۳۸۲). *قلم و قالی*، تهران: عابد.
– درویش‌منش، کژال. (۱۳۹۵). بررسی نقوش گیاهی مشترک در آثار حسنلو، زیویه ... و ارتباط آنها با هنر آشور، *هنرهای زیبا*، ۲۱ (۲)، ۱۵-۲۶.
– دریایی، نازیلا. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی در فرش دست‌باف ایران*، ت‌هران: مرکز ملی فرش.
– دوبوکور، مونیک (۱۳۸۷). *رمزهای زنده جان* (ترجمه‌ی جلال ستاری)، تهران: نشر مرکز.
– دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
– دیکران زهرابیان، آدانا. (۱۳۸۱). نمادها و سمبل‌ها در هنر مسیحیت، *پیمان*، ۲۰، ۹-۳۲.
– راشد محصل، محمد تقی. (۱۳۸۵). *وزیدگیهای زادسپرم*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
– رحیم‌پناه، فاطمه. (۱۳۹۵). نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام رضا (ع)، نگره، ۳۸، ۷۹-۸۹.
– رضوان‌دوست، احمد. (۱۳۸۱). دیدی بر آشامه هوم و آیین‌های وابسته به آن، *چیستا*، ۱۸۸-۱۸۹، ۵۸۹-۵۹۴.
– رضی، هاشم. (۱۳۷۱). *آیین‌مهر، میتراییسم*، تهران: بهجت.
– زایپل، ویلفرید. (۱۳۸۰). *هفت هزار سال هنر ایران: شاهکارهایی برگزیده از موره ملی ایران*، تهران: موزه ملی ایران.
– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۶). *جستجو در تصوف ایران*، تهران: نشر امیرکبیر.
– ژوله، تورج. (۱۳۹۰). *پژوهشی در فرش ایران* (چاپ دوم)، تهران: یساولی.
– سپنتا، شاهین. (۱۳۹۲). *گل سوسن و جشن خردادگان*، قابل دسترسی در آدرس: https://drshahin-sepanta.blogsky.com.
– سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادها* (ترجمه‌ی مهرانگیز اوحدی)، تهران: دستان.
– سلطانی‌نژاد، آرزو، حمید فرهمند بروجنی و تورج ژوله. (۱۳۹۳). تجلّی نمادها در قالی ارمنی‌باف ایران، نگره، ۳۰، ۴۷-۶۱.
– سواری، محمد و علیرضا شیخی. (۱۴۰۱). گل و بلبل: استحاله‌ی گیاه مقدس در ایران، *هنرهای صناعی ایران*، ۵ (۲)، ۱۰۱-۱۱۴.
– شمسایی، الهام. (۱۳۹۳). تمثل مکان مقدس و مثالی در عناصر فرش ایرانی (با نگاهی نمادشناسانه و اسطوره محور به حضور گنگ دژ در نقش‌مایه‌های فرش ایرانی)، *گلجام*، ۲۶، ۵-۱۴.
– شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (اساطیر، سنن، آداب، اعتقادات، علوم ...)*، تهران: فردوس.
– شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۳). *محمد رسول خدا* (ترجمه‌ی حسن لاهوتی)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

– شیمل، آنه ماری. (۱۳۹۹). *راز اعداد* (ترجمه‌ی فاطمه توفیقی)، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
– صباحی، سیدطاهر. (۱۳۹۴). *قالین؛ چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالی‌بافی مشرق زمین*، تهران: فرهنگ و هنر گویا.
– صباحی، سیدطاهر. (۱۳۹۵). *قالی ایران؛ ز دل تنیده و ز جان بافته‌اند*، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
– صباحی، سیدطاهر. (۱۳۹۷). *شاهسون؛ مروری بر تخت بافته‌های عشایر شاهسون ایران*، تهران: ویژه نشر.
– صباحی، سیدطاهر. (۱۴۰۱). *شکار شاهان؛* بررسی قالی شکارگاه صفوی در موزه پولدی پتزولی– میلان، تهران: فرهنگ و هنر گویا.
– صحت‌منش، رضا و زهرا اسفندیاری مهنی. (۱۳۹۹). جستاری معناکاوانه در نقوش گیاهی تمدن حوزه‌ی هلیل‌رود جیرفت، *دانش‌های بومی ایران*، ۶ (۱۴)، ۱۵۳–۱۸۸.
– صدرالدین شیرازی، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۷۶). *شرح رساله‌ی مشاعر* (ترجمه سیدجلال‌الدین آشتیانی)، تهران: امیرکبیر.
– طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: شورآفرین.
– طاهری، علیرضا و مهرداد کشتی‌آرا. (۱۴۰۰). بازنمایی درختان مقدس و اسطوره‌ای اسلامی در نگارگری (زقوم، طوبی و سدرالمنتهی)، *نگارینه‌ی هنر اسلامی*، ۸ (۲۲)، ۵–۱۸.
– عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور. (۱۳۸۸). صورت‌های متنوع درخت زندگی بر روی فرش‌های ایرانی، *گلجام*، ۱۲، ۱۲۳–۱۳۹.
– عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
– عرفان‌منش، ساحل، یعقوب آژند و بهمن نامورمطلق. (۱۴۰۰). تحلیل معنای قالیچه‌ی محرابی «سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی، *هنرهای زیبا– هنرهای تجسمی*، ۸۷، ۹۹–۱۰۸.
– عین‌القضات همدانی، عبدالله‌بن‌محمد. (۱۳۹۲). *تمهیدات (با مقدمه و تصحیح عفیف عسیران)*، *تهران: منوچهری*.
– *فرنبغ‌دادگی*، فَرنَبَغ. (۹۶۳۱). *بُندَهِش (گذارنده مهرداد بهار)*، تهران: توس.
– قاسم‌نژاد، عبدالحسین. (۱۳۹۷). *قالی تبریز*، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
– قانی، افسانه. (۱۳۹۷). آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی جالش‌تر با روش آروین پانوفسکی، *الهیات هنر*، ۱۴، ۴۳–۶۶.
– قانی، افسانه. (۱۴۰۰). آیکونولوژی نقش‌مایه‌ی دست در قالی خشتی جالش‌تر، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۱۲، ۱۰۴–۱۱۳.
– قانی، افسانه و فاطمه مهرابی. (۱۳۹۷). تحلیل معنای قالیچه‌ی تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، *هنرهای صناعی ایران*، ۱ (۲)، ۹۵–۱۱۱.
– قطان غزنوی، ابونصر محمد. (۱۳۹۰). *سراج‌القلوب*، تهران: کتابچی.
– کاشانی، عبدالرزاق. (۱۳۹۳). *تأویلات قرآن کریم مشهور به تفسیر ابن عربی*، (جلد دوم) (ترجمه‌ی سید جواد هاشمی علیا)، تهران: مولی.
– کربن، هانری و شیخ شهاب‌الدین سهروردی. (۱۳۸۴). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق: مشتمل بر*

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]

مجموعه‌ی *آثار فارسی* (ویراستار فرشید اقبال)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
– کمندلو، حسین. (۱۳۹۳). بررسی سجاده محرابی درختی موزه‌ی فرش آستان قدس رضوی، *آستان هنر*، ۹، ۲۱–۳۱.
– کوپر، جین. (۱۳۸۰). *فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی (ت*رجمه ملیحه کرباسیان)، تهران: فرشاد.
– گوهری، داوود. (۱۳۹۸). شناخت فرش‌های حاجی‌جلیلی، قابل دسترسی در آدرس: https://www.iran-carpet.com/fa/blog/detail/8098
مایل‌هروی، نجیب. (۱۳۸۹). *خاصیت آینگی، تهران*: نشر نی.
– مبینی، مهتاب و آزاده شافعی. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی، *جلوه‌ی هنر*، ۱۴، ۴۵–۶۴.
– محدث، محبوبه. (۱۳۸۱). نماد درخت زیتون، *جلوه هنر*، ۲۰–۲۱، ۵۲–۶۱.
– محلوجی‌زاده، معصومه، حمیدرضا شایگان‌فر و مهرانگیز اوحدی. (۱۴۰۱). مضامین اسطوره‌ای گیاهان و حیوانات در اوستا و بندهش، *جستارهای ادبی*، ۵۲، ۱۹۷–۲۱۸.
– مختاریان، بهار و عارفه صرامی. (۱۳۹۳). تحلیل ساختاری دوگانگی نماد دو ماهی، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، ۴ (۲)، ۶۹–۸۸.
– موسوی‌حاجی، سیدرسول، هوشنگ رستمی و رضا مهرآفرین. (۱۳۹۸). پژوهشی بر شاخص‌ترین نقوش نمادین گیاهی در گچبری‌های دوره ساسانی، *جامعه‌شناسی تاریخی*، ۱۱(۲)، ۳۱۷–۳۳۹.
– مهدوی، یحیی. (۱۳۹۲). *قصص قرآن* مجید (برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به سورآبادی)، تهران: خوارزمی.
– نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی، *کیمیای هنر*، ۱(۶)، ۷–۲۰.
– هال. جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب* (ترجمه رقیه بهزادی)، تهران: فرهنگ معاصر.
– یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
– یاوری، نسرین. (۱۳۹۴). گیاه‌شناسی در باغ هنر ایران، قابل دسترسی در آدرس: http://nya.ir/art
- Firoozehcarpet.ir
- Garlan, Robert. (2014*). Daily Life of the Ancient Greeks*, Indianapolis and Cambridge: Hackett - Publishing Company, Inc.
- Kerimov, Latif. (2002). Offering Carpets by Pledge, *Ghereh*, Vol. 30, Pp.92.
- Kreneyi, Carl. (1951). *Gods of the Greeks*, London: Thames and Hudson Publishing.
- Panofsky, Erwin. (1983). *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press.
- Seton-Williams, M.V. (2000). *Greek Legends and Stories*, Canada: Rubicon Press Inc.

[Downloaded from goljaam.icsa.ir on 2026-11-02]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9]