Cult Islam Archit Urban, 2026; 11 (1): 231-256

Tabriz Islamic Art University 1999

CULTURE OF ISLAMIC ARCHITECTURE AND URBANISM

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/ciauj.11.1.647

The Culture of Islamic Architecture & Urbanism

Original Paper **Open Access**

The Panofskian Iconological Approach to Analyzing the Symbolism of the Mihrab Arch Form in Safavid Prayer Rugs and Its Comparison with Contemporary Mosque Mihrabs

Afsaneh Ghani[1]* , Maryam Motafakkerazad[2]

1. Associate Professor, Carpet Department, Faculty of Art, Shahrekord University, Shahrekord, Iran
2. Assistant Professor, Carpet Department, Carpet Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Received: 2025/07/09 Accepted: 2026/01/25

Abstract

Safavid-period mihrab prayer rugs, characterized by the arch form and symbolic motifs such as hanging lamps, Qur'anic inscriptions, and arboreal elements such as the cypress, constitute a visual articulation of sacred space and religious-ritual concepts deeply embedded in Iranian culture. While previous scholarship has addressed the semiotic, geometric, and formal aspects of Persian rugs, the symbolic significance of the mihrab arch form has not been comprehensively examined through Panofsky's iconological methodology, nor systematically compared with the mihrabs of Safavid mosques. This omission has resulted in an incomplete understanding of the formal, symbolic, and conceptual relationships between mihrab rugs and Safavid sacred architecture. The present study seeks to elucidate the role of the arch form in conveying religious, metaphysical, and cosmic meanings and to investigate its structural and symbolic correspondences with mihrabs in Safavid mosques, notably the Sheikh Lotfollah Mosque and the Imam Mosque in Isfahan. The central research question asks: How does the mihrab arch form in Safavid prayer rugs function as a vehicle for cosmic and religious concepts, and how does it relate iconologically to the mihrabs of contemporaneous Safavid mosques? Employing a qualitative research methodology grounded in Panofsky's three-tiered iconological framework, this study draws upon visual analyses of museum-held prayer rugs, historical texts, and semiotic interpretations. The findings demonstrate that both Safavid mihrab rugs and mosque mihrabs rely on a shared system of religious and cultural symbols, operating as multilayered visual constructs that simultaneously reinforce local identity and disseminate the spiritual and cultural values of the Safavid era beyond its geographical boundaries. Furthermore, the portability of mihrab rugs facilitated the democratization of sacred space, enabling personal devotional practices and contributing to the propagation of Shi'i identity within the Safavid sociopolitical context. Through an interdisciplinary iconological analysis, this research reconsiders the position of mihrab prayer rugs within Safavid visual culture and highlights their role as mediators between architecture, ritual, and portable sacred art, thereby opening new avenues for iconological studies in Iranian art history.

Keywords:

Mihrab Prayer Rugs; Mosque Mihrabs; Arch Form; Panofsky's Iconology; Safavid Worldview; Religious Symbolism

* Corresponding Author: Ghani@sku.ac.ir

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

Introduction

The Safavid period (1501–1736 CE) marked a golden era of Persian art, during which carpet weaving became a refined art form combining aesthetic beauty with deep spiritual meaning and conveying religious and cosmic concepts. Mihrab carpets, characterized by a central arch design, created sacred spaces that mirrored the architectural mihrabs found in Safavid mosques, such as the Sheikh Lotfollah and Imam Mosques in Isfahan. The arch form, rooted in pre-Islamic chahartaq architecture, evolved from ancient Mithraic sanctuaries and Sasanian fire temples into a meaningful structural element conveying mystical and metaphysical ideas through textile art. Decorative motifs such as the cypress tree, symbolizing eternity and spiritual balance; the hanging lamp, inspired by the Qur'anic Verse of Light (Qur'an 24:35) and representing divine illumination; and Qur'anic inscriptions embodying sacred authority all contributed to the carpets' rich symbolism. These features elevated mihrab carpets from mere functional objects to ritual and contemplative works of art. Mihrab carpets were not confined to mosques; they were also present in aristocratic homes, royal palaces, and markets, becoming embodiments of the Safavid period's religious, cultural, and political identity. Their portability enabled the extension of sacredness into everyday life, democratizing spirituality. For example, during Muharram ceremonies, mihrab carpets were used in private homes to create a devotional atmosphere, transforming secular spaces into sacred ones. The carpets were also exported to the Ottoman Empire, demonstrating their role in cultural diplomacy. Using Erwin Panofsky's iconological approach, this study explores the symbolic role of the arch form and its connection to Safavid mosque mihrabs, offering insights into the visual culture of the Safavid period.

Materials and Methods

This qualitative study employs a descriptive-analytical approach based on Erwin Panofsky's iconological framework. The research focuses on Safavid mihrab carpets preserved in major collections, including the Metropolitan Museum of Art (New York), the Museum of Islamic Art (Doha), and the National Museum of Iran. The selected carpets were chosen for their verified Safavid attribution, clear structural design, and availability of high-resolution images. Data collection involved visual analysis of the carpets, along with historical sources such as the travelogues of Jean-Baptiste Chardin and Jean Tavernier, and semiotic studies of Islamic visual culture. The analysis followed Panofsky's three-tiered model. In the pre-iconographic phase, visual components such as the arch design, cypress tree, hanging lamps, and Qur'anic inscriptions were identified without interpretive meaning. In the iconographic phase, symbolic interpretations were explored through references to religious, philosophical, and mystical sources, including the Qur'an, Rumi's poetry, and Ibn Arabi's writings. The iconological phase situated these symbols within the historical, theological, and ideological context of the Safavid period, focusing on Shi'i doctrine and mystical cosmology. This structured approach enables a systematic transition from visual description to cultural interpretation, shedding light on the relationship between mihrab carpets and their architectural counterparts.

Results

The arch form in Safavid mihrab carpets, distinguished by pointed or semicircular arches, serves as the central visual and symbolic feature. Embellished with motifs such as the cypress tree, lamp, and Qur'anic inscriptions, it creates a sacred space that directs the worshipper's gaze toward the carpet's center, mirroring the qibla orientation of mosque mihrabs. The cypress tree, symbolizing eternity and the connection between earth and heaven, and the lamp, referencing the Qur'anic Verse of Light, represent divine illumination and spiritual enlightenment. Qur'anic inscriptions, such as Ayat al-Kursi, often placed at the apex of the arch, further elevate the carpet's ritual function, transforming it into a portable sacred space for prayer. Unlike fixed mosque

mihrabs, the portability of these carpets allowed the sacred experience to extend beyond ritual spaces into aristocratic homes, palaces, and commercial markets. For instance, during Muharram ceremonies, these carpets played a crucial role in creating a religious atmosphere in private settings, effectively recreating sacred spaces outside the mosque. The variation in arch forms—from pointed to lobed designs—combined with precise geometric proportions and rich palettes of red, blue, and green, generated a harmonious visual and spiritual effect. Woven from durable wool and silk, these carpets featured dense textures and contrasting colors, evoking a sense of spiritual grandeur. Their export to the Ottoman Empire, as documented in historical accounts, highlights their role in disseminating Shi'i identity and mystical thought beyond Iran's borders.

Discussion

The arch form in mihrab carpets, rooted in pre-Islamic chahartaq architecture, carries profound symbolic significance, representing the qibla, cosmic unity, and the connection between earth and heaven. Similar to mosque mihrabs, it directs the worshipper's gaze toward the divine, evoking a sense of spiritual elevation and transcendence. Motifs such as the cypress tree, symbolizing the perfect human and eternity within Islamic mysticism, and the lamp, associated with divine light, further reinforce these mystical concepts. Qur'anic inscriptions, including Ayat al-Kursi, add an additional layer of spiritual protection, intensifying the carpet's sacred function. In contrast to the fixed, intricately tiled mihrabs of mosques, which create formal communal sacred spaces, mihrab carpets, through their portable and tactile nature, extended spiritual influence into non-ritual settings such as aristocratic homes. This mobility democratized the sacred experience, particularly during the Safavid period, when Shiism, as the state religion, was promoted through visual culture. The export of these carpets to Ottoman courts, as noted in historical accounts, underscores their role in cultural diplomacy. In the Safavid worldview, which blended Shiism with Islamic mysticism, the arch form embodied spiritual ascent and divine unity. Its symmetrical, upward-curving structure mirrors the concept of mi'raj (spiritual ascension) in Islamic mysticism, particularly in the writings of Ibn Arabi. The cypress tree and lamp, symbolizing the perfect human and divine knowledge, resonate with the Safavid emphasis on existential unity. The connection between mihrab carpets and mosque architecture is evident in their visual parallels and shared cultural functions. By extending spirituality into diverse contexts, mihrab carpets strengthened Shi'i identity and facilitated cultural interaction.

Conclusion

The analysis of the arch form in Safavid mihrab carpets highlights its role as a powerful medium for conveying religious and cosmic meanings linked to architectural mihrabs. The symmetrical curves of the arch create a sacred space, directing the worshipper toward the qibla, akin to mosque mihrabs. Motifs such as the cypress tree, lamp, and Qur'anic inscriptions imbue the carpets with symbolism related to eternity, divine light, and sacred revelation, transforming them into ritual and mystical objects. Their portability allowed mihrab carpets to extend spirituality into non-ritual spaces, reinforcing Shi'i identity, while fixed mosque mihrabs conveyed religious authority in communal contexts. This study reveals that both mihrab carpets and architectural mihrabs, through shared visual and symbolic elements, facilitated sacred experiences at individual and collective levels. However, the research is limited by its reliance on museum specimens and the lack of documentation regarding the carpets' everyday use. Future studies could examine the economic impact of Safavid carpet weaving, compare the arch form with that of Ottoman mihrab carpets, and explore broader cultural exchanges. Additionally, investigating the influence of the arch form on mystical experiences through psychological or phenomenological approaches could offer new perspectives in Islamic art scholarship.

This page is intentionally rendered without text

این صفحه آگاهانه بدون متن ارائه شده است

فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی، ۱۴۰۵؛ ۱۱ (۱) :۲۵۶-۲۳۱

فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/ciauj.11.1.647

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

رویکرد آیکونولوژیک پانوفسکی در تحلیل نمادگرایی فرم طاقی محراب در قالی‌های دوره صفوی و مقایسه آن با محراب مساجد هم عصر

افسانه قانی[۱]* ، مریم متفکرآزاد[۲]

۱. دانشیار، گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران

۲. استادیار، گروه فرش، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

دریافت: ۱۴۰۴/۴/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۵

چکیده

قالی‌های محرابی دوره صفوی، با بهره‌گیری از فرم طاقی و نقوشی چون قندیل، کتیبه‌های قرآنی و درختانی چون سرو، تجسم نمادین فضای مقدس و مفاهیم دینی- آیینی در فرهنگ ایرانی را نشان می‌دهند. باوجود مطالعات پیشین در نشانه‌شناسی و تحلیل هندسی قالی‌ها، تحلیل جامع نمادگرایی فرم طاقی با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی و مقایسه آن با محراب مساجد مغفول مانده است. این مورد، فهم پیوندهای فرمی و مفهومی میان قالی‌های محرابی و معماری مقدس صفوی را ناقص گذاشته است. هدف این پژوهش، تبیین نقش فرم طاقی در انتقال معانی دینی و کیهانی و بررسی ارتباط ساختاری و نمادین آن با محراب مساجد صفوی (مانند مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد امام اصفهان) است. سؤال محوری پژوهش این است: فرم طاقی در قالی‌های محرابی صفوی چگونه مفاهیم کیهانی و دینی را منتقل می‌کند و چه رابطه‌ای با محراب مساجد دوره صفوی دارد؟ این مطالعه با روش کیفی و رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی انجام شده و داده‌ها از قالی‌های موزه‌ای، اسناد تاریخی و تحلیل‌های نشانه‌شناختی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که قالی‌های محرابی صفوی و محراب مساجد صفوی با بهره‌گیری از نمادهای مشترک دینی و فرهنگی، به‌عنوان ابزاری چندلایه، هم هویت محلی را حفظ کرده و هم نفوذ معنوی و فرهنگی این دوره را در سطح جهانی گسترش داده است. همچنین قالی‌های محرابی، باقابلیت حمل، تجربه قدسی را دموکراتیزه (مردم‌سالاری) کرده و هویت شیعی را در بستر صفوی ترویج دادند. این پژوهش، با ارائه تحلیلی میان‌رشته‌ای، جایگاه قالی‌های محرابی را در فرهنگ بصری صفوی بازتعریف کرده و راه را برای مطالعات آیکونولوژیک در هنر ایرانی هموار می‌سازد.

واژگان کلیدی

قالی‌های محرابی، محراب مساجد، فرم طاقی، آیکونولوژی پانوفسکی، جهان‌بینی صفوی، نمادگرایی دینی

* مسئول مکاتبات: Ghani@sku.ac.ir

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

۱. مقدمه

قالی‌بافی دوره صفوی (۱۱۴۸-۹۰۷ ه.)، یکی از درخشان‌ترین جلوه‌های هنر ایرانی، با تلفیق زیبایی‌شناسی و معنویت، مفاهیم عمیق دینی، آئینی و کیهانی را در بستر فرهنگ صفوی بازتاب می‌دهد. این دوره، با رسمیت یافتن تشیع به‌عنوان مذهب رسمی شاهد اوج‌گیری هنری بود که در آن قالی‌های محرابی (سجاده‌ای) نقشی محوری ایفا کردند. این قالی‌ها، با فرم طاق محرابی به‌عنوان عنصری کلیدی، فضایی قدسی خلق کرده که با محراب‌های مساجد صفوی، مانند مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد امام شباهت‌های بصری و مفهومی دارند (پاپادوپولو، ۱۳۶۸: ۱۱۲ و زمرشیدی، ۱۳۸۷: ۵۶). فرم طاقی، باریشه در معماری چهارطاقی پیش اسلامی، از مهرابه‌های میترائی و آتشکده‌های ساسانی تکامل‌یافته و در قالی‌های محرابی به رسانه‌ای برای انتقال مفاهیم عرفانی تبدیل شده است (Khoury, 1992: 7 و اسکندرپور خرمی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۰). لازم به ذکر است که فرم طاقی در قالی‌های محرابی، به‌عنوان یک عنصر دوبعدی و نمادین، عمدتاً بر بازنمایی تصویری و مفهومی محراب تمرکز دارد و لایه‌های معنایی دینی را از طریق نقوش و تناسبات بصری منتقل می‌کند. در مقابل، طاق در محراب‌های مساجد، ساختاری سه‌بعدی و فضاساز است که نه‌تنها بخشی از سازه معماری را تشکیل می‌دهد، بلکه با عملکرد باربری و ایجاد عمق فضایی، تجربه‌ای فیزیکی و آیینی را برای عبادت‌کننده فراهم می‌آورد. این تمایز، طاق معماری را به ابزاری چندمنظوره (بصری، سازه‌ای و نمادین) تبدیل می‌کند، درحالی‌که فرم طاقی در قالی، به‌عنوان زبانی بصری خالص، بر انتقال مفاهیم فرهنگی و عرفانی صفوی تأکید دارد و قابلیت حمل آن، قدسیت را به فضاهای غیررسمی گسترش می‌دهد (زمرشیدی، ۱۳۸۷: ۵۷). نقوشی مانند درخت سرو، نماد جاودانگی و تعادل روحانی، قندیل معلق، با الهام از آیه نور، به‌عنوان نشانه نور الهی و کتیبه‌های قرآنی که کلام وحی را متجلی می‌سازند، لایه‌های معنایی قالی‌های محرابی را غنی کرده و آن‌ها را فراتر از کاربری آیینی ارتقا داده‌اند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۶۵ و الی ده، ۱۳۹۳: ۹۰). قالی‌های محرابی به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین طرح‌های قالی ایرانی، به دلیل اهمیت ساختار فرمی و مفهومی در دوران صفویه از جایگاه خاصی برخوردارند و نمونه‌های متنوعی از این نوع قالی‌ها در موزه‌های ایران و جهان نگهداری می‌شوند. این قالی‌ها نه‌تنها در مساجد و فضاهای آیینی، بلکه در خانه‌های اشرافی، کاخ‌ها، و حتی بازارهای تجاری حضوری پررنگ داشتند و هویت فرهنگی- دینی صفوی را بازنمایی می‌کردند (شاردن، ۱۳۳۸: ۲۳۴-۲۳۶ و تاورنیه، ۱۳۶۹: ۱۴۵). قابلیت حمل قالی‌های محرابی، تجربه قدسی را از محدوده مساجد به زندگی روزمره منتقل کرد؛ این امر که استفاده از قالی به‌عنوان فضای مقدس سیار ریشه در سنت‌های ایرانی دارد، قالی‌ها را به ابزاری برای دموکراتیزه‌کردن معنویت و تقویت هویت شیعی در دوره‌ای تبدیل کرد که هنر به‌عنوان رسانه‌ای برای ترویج ایدئولوژی دینی به کار گرفته می‌شد (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۴۸ و Thampson,2006). براین‌اساس، این پژوهش به مطالعه صورت‌های بصری، به‌ویژه فرم طاقی در قالی‌های محرابی می‌پردازد و کارکرد آن را در تجلی معانی دینی و کیهانی کاوش می‌کند. همچنین پیوندهای ساختاری و مفهومی این فرم با محراب مساجد دوره صفوی بررسی می‌شود. سؤال محوری پژوهش این است: فرم طاقی در قالی‌های محرابی صفوی چگونه معانی دینی و کیهانی را متجلی می‌سازد و چه رابطه‌ای با محراب مساجد این دوره دارد؟ این مطالعه با ارائه دیدگاهی میان‌رشته‌ای، جایگاه قالی‌های محرابی را در فرهنگ بصری صفوی بازتعریف کرده و به غنای مطالعات هنر ایرانی کمک می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش / چارچوب نظری

مطالعات مربوط به قالی‌های محرابی دوره صفوی عمدتاً در سه محور اصلی نشانه‌شناسی، تحلیل ساختاری و کارکردهای اجتماعی-فرهنگی انجام شده‌اند؛ اما تحلیل جامع نمادگرایی فرم طاقی با رویکرد آیکونولوژی و مقایسه آن با محراب مساجد همچنان مغفول مانده است.

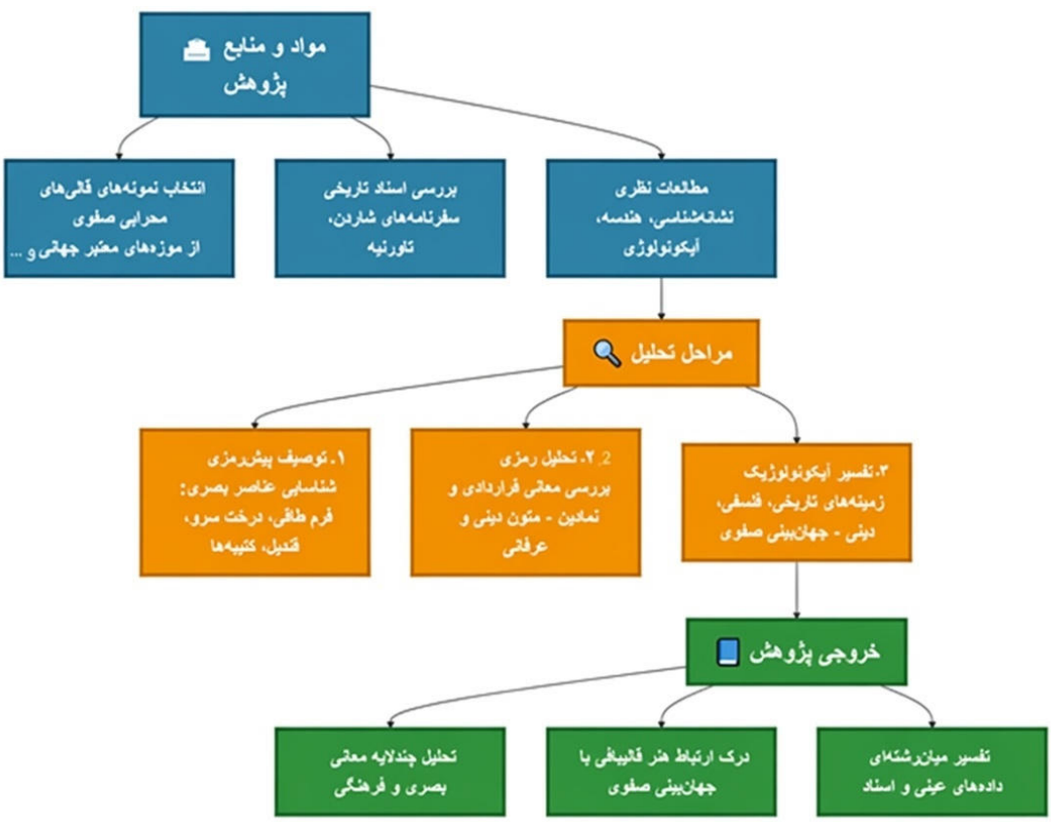
سیدرضوی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه عناصر معماری محراب اسلامی با استفاده از روش شمایل‌شناسی اروین پانفسکی»، به مطالعه فرم محراب و مفاهیم نمادین آن در معماری ایرانی- اسلامی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که فرم محراب از لحاظ صوری و معنایی به عناصر اصلی سازنده آن چون فرم طاقی و گنبد بستگی دارد و این فرم‌ها اشاره به مفهوم دینی و آئینی داشته و از وجه دینی و کارکردی به همراه مفاهیم نمادین و قدسی برخوردار است. ساریخانی (۱۴۰۱) در مقاله «تجلی حکمت در هنر اسلامی، نمونه موردی: نماد پردیس در قالیچه‌های طرح محرابی گنجینه اسلامی موزه ملی ایران» به بررسی حکمت اسلامی در نقش‌مایه‌های فرش محرابی با استناد بر آثار موزه‌ای پرداخته است؛ لذا باتوجه‌به نقش‌مایه‌هایی همچون طاووس، درخت سرو و قندیل، نقش محراب را به منزله ورود به بهشت دانسته است. عرفان منش و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل معنا در قالیچه‌ی محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکونولوژی» به معنای نهفته در لایه‌های زیرین نقش‌مایه‌های قالیچه‌های محرابی پرداخته‌اند. بر اساس نتایج پژوهش هنرمند طراح آگاهانه یا ناآگاهانه اثری خلق می‌نماید که بیانگر سیروسلوک نمازگزار است. حاجی‌زاده و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دوره صفویه و قاجار» به تحلیل و تطبیق و همچنین تغییرات رخداده در ساختار طرح در فرش‌های محرابی دو دوره ذکر شده پرداخته‌اند. تختی و همکاران (۱۳۸۸) در مقاله «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه» تناسبات هندسی فرم طاقی را در قالی‌های صفوی کاوش کرده و نسبت‌های متقارن قوس‌ها را برجسته ساخته که به معانی نمادین یا پیوند آن با معماری نپرداخته است. اسکندر پورخرمی و همکاران (۱۳۸۹) ریشه‌های فرم طاقی را به مهرابه‌های میترائی و چهارطاق‌های ساسانی مرتبط دانسته و آن را نشانه‌ای از غار مقدس و پیوند زمین و آسمان تفسیر کرده‌اند. سلیمی آبکنار (۱۴۰۰) در «تحلیل آیکونولوژیک قالیچه حاجی‌جلیلی» معانی عرفانی نقوش را برجسته و فرم طاقی را به‌صورت کلی بررسی کرده‌اند. اردلان و بختیار (۱۳۹۰) در کتاب «حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی»، فرم طاقی را در معماری ایرانی نمادی از وحدت کیهانی و صعود روحانی می‌دانند و به شباهت آن با قالی‌ها اشاره دارند. بورکهارت (۱۳۶۹)، قالی‌های محرابی را مصداق هنر مقدس اسلامی معرفی کرده که مفاهیم عرفانی را منتقل می‌کنند. زمرشیدی (۱۳۸۷) در کتاب «طاق و قوس در معماری ایران»، بر پیوند فرم طاقی با چهارطاق‌های پیش اسلامی و محراب‌های اسلامی تأکید دارند. الیاده (۱۳۹۳)، طاق را نمادی از محور کیهانی و گذرگاه قدسی می‌داند که در قالی‌ها و معماری بازتاب یافته است. گرابار (۲۰۰۵)، تکامل محراب را از فرم‌های پیش اسلامی تا اسلامی ردیابی کرده و نقش آن را در ایجاد فضای مقدس برجسته می‌سازند. تامپسون (۲۰۰۶)، قالی‌های محرابی را رسانه‌ای برای انتقال هویت فرهنگی و دینی صفوی معرفی کرده و به نقش آن‌ها در صادرات به عثمانی اشاره دارد. سیلوستر (۲۰۱۰)، نیز قالی‌های محرابی را به‌عنوان آثار چندمنظوره (آیینی و تزئینی) تحلیل کرده و بر اهمیت مطالعه تطبیقی آن‌ها تأکید دارد.

باوجود این مطالعات، شکاف‌های پژوهشی متعددی باقی‌مانده است. نخست، فقدان تحلیل آیکونولوژیک جامع فرم طاقی در قالی‌های محرابی که بتواند معانی بصری و فرهنگی آن را در بستر صفوی روشن کند. دوم، کمبود مقایسه تطبیقی عمیق میان فرم طاقی

قالی‌هـــا و محراب‌هـــای معمـــاری بـــا تمرکز بر تناســـبات، مواد، و کارکردهای نمادین. ســـوم، بـــررسی محدود تأثیرات اجتمـــاعی قالی‌ها، ماننـــد نقش آن‌ها در تعـــاملات فرهنگی بـــا مناطق دیگـــر (مانند عثمـــانی) یا تقویـــت هویت شیعی در فضاهـــای غیر آیینـــی. این پژوهـــش، بـــا بهره‌گیری از رویکـــرد پانوفســـکی و تحلیـــل داده‌هـــا، این شـــکاف‌ها را پرکرده و بـــه فهم عمیق‌تـــر جایگاه قالی‌هـــای محرابی در فرهنـــگ صفوی کمـــک می‌کند.

۳. روش پژوهش/ مواد و روش‌ها

پژوهـــش حاضر بـــه شیوه کیـــفی و روش توصیفی–تحلیـــلی با بهره‌گیـــری از رویکرد آیکونولوژی پانوفســـکی، بـــه تحلیل معـــانی بصـــری، نمادین و فرهنـــگی فرم طاقی در قالی‌هـــای محرابی دوره صفوی می‌پـــردازد. نمونه آماری پژوهش حاضـــر، مهم‌ترین قالی‌های محـــرابی دوره صفوی از موزه‌هـــای دنیـــا هســـتند که ایـــن آثار به دلیـــل قدمت، اصالـــت، جغرافیای بافت و دســـترسی به تصاویـــر باکیفیت انتخاب شـــدند. اســـناد تاریخی مانند ســـفرنامه‌های شاردن و تاورنیـــه نیز بـــرای درک زمینه فرهنـــگی و تجاری دوره صفـــوی بـــررسی گردیدنـــد. همچنین، مطالعـــات نظری در حوزه نشانه‌شـــناسی، هندســـه و آیکونولوژی بـــرای تحلیل نقـــوش و ســـاختارها مورداســـتفاده قرار گرفتنـــد. تحلیل در ســـه مرحلـــه انجام‌یافتـــه اســـت: در مرحلـــه توصیف پیش رمـــزی، عناصر بصـــری مانند فـــرم طاقی، ســـرو و قندیل شناســـایی شـــدند. در مرحله تحلیل رمزی، معـــانی نمادین مانند قبلـــه و نور الهی با اســـتناد به متون دیـــنی و عرفانی بررسی شـــدند. در نهایـــت، تفسیر آیکونولوژیـــک باتوجه‌به جهان‌بیـــنی صفوی و منابـــع تاریخی انجـــام گرفت که این موارد در ادامه و در قالب شـــکل زیر مشـــاهده می‌شـــوند.



شکل ۱. نمایش تصویری روش پژوهش

Figure 1. Visual Representation of the Research Methodology

٤. یافته‌ها و بحث

رویکـرد آیکونولـوژی اروین پانوفسـکی، یـکی از برجسـته‌ترین و پرکاربردتریـن روش‌هـای تحقیق در هنر، بـر تفسیر لایـه به لایـه معـانی نمادین و فرهنـگی آثار هنـری تمرکـز دارد (Panofsky, 1939: 3-4)این روش کـه در کتـاب کلاسیـک وی بـا عنـوان: Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance بـه طـور نظام‌مند تبیین شـده اسـت، امکان کاوش عمیق در پیوندهـای فرمی، مفهومی و زمینـه‌ای آثار را فراهـم می‌آورد.

پانوفسـکی آیکونولـوژی را به‌عنـوان فراینـدی سـه‌مرحله‌ای برای دسـتیابی بـه تفسیر جامـع آثار هنری توصیـف می‌کنـد کـه هـر مرحله بـر پایه‌ای تجـربی و میان‌رشـته‌ای اسـتوار است:

توصیـف پیش‌آیکونیـک: (Pre-Iconographical Description) ایـن مرحلـه بر مشـاهده خالص بصری تأکیـد دارد و به شناسـایی و ثبت عناصر طبیـعی و فرمی اثـر بدون هرگونه تفسیـر معنایی می‌پـردازد (Panofsky, 1939: 5-6). بـرای نمونه، در قالی‌هـای محرابی صفوی، عناصـری نظیـر فـرم طـاقی، قندیـل، درخت سـرو و کتیبه‌هـای قـرآنی به‌عنوان اجـزای بصری خنـثی ثبت و فهرسـت می‌شـوند (Panofsky, 1939: 5).

تحلیل آیکونیک: (Iconographical Analysis) در ایـن مرحله، معانی قراردادی و متعارف هر عنصر بر اسـاس منابـع تاریـخی، ادبی، دیـنی و فرهنگی بررسی می‌شـود (Panofsky, 1939: 6-7). ایـن تحلیـل بـر پایـه دانش میان‌رشـته‌ای همچون متـون مقدس، اسطوره‌شـناسی و سـنت‌های هنری استوار اسـت و مضامین نمادین را آشکار می‌سازد.

(Grabar, 2006: 82-85). به‌عنوان‌مثـال، در قالی‌های محـرابی، کتیبه‌هـای قرآنی به‌عنـوان نمادهای توحیـد و هدایـت الهی و درخت سـرو به‌عنوان نشـانه‌ای از جاودانـگی و تقـدس عرفانی، در چارچـوب متون شیعی و عرفان ایـرانی تبیین می‌گردنـد (Thompson, 2006: 110-115).

تفسیر آیکونولوژیک: (Iconological Interpretation) این سـطح بـه کاوش معـانی پنهـان و زمینه‌های وسیع‌تـر اثـر می‌پـردازد؛ از جملـه بسـترهای تاریـخی، فلسـفی، ایدئولوژیـک و اجتمـاعی (Panofsky, 1939: 7-9). تفسیـر در ایـن مرحلـه، جهان‌بینی غالـب بر دوره خلـق اثـر را بازسـازی می‌کند و پیونـد میـان فرم‌های هنـری و باورهای بنیادین فرهنگی را برجسـته می‌سـازد (Sylvester, 2010: 45-50). در پژوهـش حاضـر، ایـن مرحلـه بـر تحلیل ارتبـاط نمادهـای قالی‌هـای محرابی بـا جهان‌بیـنی صفـوی، به‌ویـژه تعلقات شیـعی و عرفان اسلامی، متمرکز اسـت و نشـان می‌دهد چگونـه این آثار مفاهیـم تقدس و وحـدت الهی را در بافـت فرهنگی ایران بازتـاب می‌دهنـد (Grabar, 2006: 90-94).

پانوفسـکی تأکیـد می‌کند که این روش‌شـناسی، آثار هنـری را نه صرفـاً به‌عنوان اشیـاء زیبایی‌شـناختی، بلکه به‌مثابـه اسـنادی از ایدئولوژی‌هـا، اعتقـادات و تحولات فکری یـک جامعه یا عصـر می‌بیند. بدین ترتیـب، معنا از سـطح فرمی و تصویری فراتر رفتـه و به پیوندی دیالکتیکی میان فـرم، مضمون و زمینه‌های فرهنگی- فلسـفی تبدیل می‌شـود (Panofsky, 1939: 7). ایـن رویکـرد، نه‌تنهـا عمـق تحلیـلی پژوهش‌های هنـری را افزایـش می‌دهد، بلکـه امکان مقایسـه تطبیقی میـان رسـانه‌های مختلف، ماننـد فرش و معمـاری را نیـز فراهـم می‌آورد. چارچوب ذکر شـده بـه دلایل متعددی متناسـب بـا پژوهش حاضر می‌باشـد؛ نخسـت، سـاختار سـه‌لایه پانوفسـکی امکان تحلیـل چندبعـدی، از شناسـایی عناصر بصری تـا تفسیر عمیق فرهنگی، لایه‌های مختلف معنا را آشـکار می‌سـازد. دوم، تأکیـد پانوفسـکی بر بسـتر فرهنگی کـه پیوند فرم طـاقی قالی‌ها با محـراب مسـاجد را در جهان‌بینی صفوی روشـن می‌کند. سـوم، رویکرد میان‌رشـته‌ای آیکونولوژی، فـرش و معماری را یکپارچه کرده و شـکاف‌های موجود در تحلیـل کارکردهای اجتمـاعی را پر می‌کنـد و چهارم، این

چارچوب امکان مقایسه تطبیقی با تمرکز بر تفاوت‌ها و شباهت‌ها، فرم طاقی در قالی‌ها و محراب‌ها را فراهم می‌کند. این رویکرد، برخلاف مطالعات قبلی که به جنبه‌های تزئینی یا کاربردی محدود بودند، تحلیلی عمیق و چندوجهی ارائه می‌دهد که پیوندهای فرهنگی و تاریخی را برجسته می‌سازد.

٤-١. تحلیل نمادگرایی فرم طاقی

هنر ایرانی از ادوار ابتدایی تاکنون سرشار از نقش‌مایه‌های تزئینی بوده که در معنایی فرامادی و نمادین جلوه نموده‌اند. ازاین‌رو تزئینات نمادین در معماری و سایر هنرها از جمله قالی در قبل و بعد از اسلام رشد و توسعه یافت به‌نحوی که نگاره‌های نمادین هم پای اجزا و نیروهای معماری در انتقال مفاهیم سهیم بوده و گاه بر آن پیشی گرفته‌اند. در این ترکیب‌بندی‌ها، موتیف‌ها به شکل عوامل مستقل و مجزا عمل می‌کنند؛ ولی از طریق تکرار، تقارن و تقابل موفق به تشکیل نظام نقش‌پردازی واحدی می‌شوند که از انسجام برخوردار است (مکی نژاد، ۱۳۸۸: ۶۳ و باقرزاده، ۱۳۹۷: ۶۹). طاق قوسی با تأکید بر شکل دایره، به مفهوم نمادین دایره در عرفان اسلامی اشاره دارد. منابع مکتوب، مانند کتاب «تاریخ صفویه» نوشته احمد تاجبخش، نشان می‌دهد که طرح قالی‌ها با معماری مساجد هماهنگ بوده و هنرمندان قالی‌باف ایرانی برای خلق قالی‌های زیبا و متناسب با مساجد تلاش می‌کرده‌اند. فرم طاق در معماری ایرانی (علی الخصوص در محراب مساجد) به‌عنوان عنصر مهم و مرکزی وجود دارد که همانند جدول ۱ در بخش‌های مختلف بناهای مساجد دوران صفویه (مسجد شیخ لطف الله و مسجد امام) در سردر، ایوان‌ها، گنبد و از جمله محراب مساجد کاربرد داشته است. محراب در مساجد متشکل از فرم گنبد – طاق و قوس است که در سنت معماری پیش از اسلام بوده و در دوره اسلامی حفظ شده است. محراب از کارکرد صوری به همراه مفاهیم نمادین برخوردار بوده که بافرهنگ و ادیان ایرانی مرتبط می‌باشد (سیدرضوی و همکاران،۱۴۰۲: ۲۲۶).

جدول ۱. کاربرد طاق در معماری مساجد دوران صفوی، (باقرزاده، ۱۳۹۷: ۷۷، ۷۹ و ۸۱ و تحقیقات میدانی، ۱۴۰۴)

Table 1. Application of Arches in Safavid Era Mosque Architecture. (Bagherzadeh, 1397: 77, 79, and 81, and Field Research, 1404)

				
الف: طاق قوسی، بخشی از سر در مسجد امام	ب: طاق قوسی، بخشی از سر در مسجد امام	ت: طاق قوسی، محراب مسجد شیخ لطف الله.	ث: طاق قوسی، شبستان شرقی مسجد امام	ج: طاق قوسی، ایوان جنوبی مسجد امام
				
چ: طاق قوسی، ایوان جنوبی مسجد امام	ج: طاق قوسی، بخشی از سردر مسجد امام	ح: طاق قوسی، بخشی از نمای صحن مسجد امام	خ: طاق قوسی، بخشی از دهلیز ورودی مسجد امام	د: طاق قوسی، بخشی از شبستان شرقی مسجد امام

طـاق به‌عنـوان عنصری مرکـزی با مفهـوم نمادین آسـمان و تصویر جهان در کنار گنبد و قوس منحنی‌شـکل در بخش‌هـای مختلف فضاسـازی مسـاجد ایفـای نقش می‌نمایـد. فرم طـاق علاوه بر کاربرد در معماری مسـاجد در هنرهـای وابسـته همچون قـالی نیز با مفهـوم نمادین بازنمـود یافته اسـت. همان‌طـور که در جدول ۲ مشـاهده می‌شـود، تنـوع قالی‌هـای صفـوی بـا سـاختار فرمی طاق قوسی‌شـکل تحـت عنـوان «قالی‌های محـرابی یا سـجاده‌ای» در ارتبـاط با زیبایی‌شـناسی سـاختاری دیده می‌شود.

جدول ۲. مطالعه ساختاری برخی از قالی‌های محرابی دوره صفوی

Table 2. Structural Study of Some Mihrabi (Prayer Niche) Carpets from the Safavid Period

			
الف–A: قالیچه محرابی کارلسروهه، ایران مرکزی، سده دهم هجری، ابعاد ۱۸۰ × ۱۱۲ سانتیمتر، گره نامتقارن، مواد ابریشم، پشم و نخ‌های فلزی.	ب–B: قالیچه محرابی، احتمالاً کاشان یا اصفهان. سده دهم هجری، ۱۷۳ × ۱۱۹ سانتیمتر.	پ–C: قالیچه محرابی، ابعاد ۱۷۳×۱۱۹ سانتیمتر، گره نامتقارن، مواد پشم و ابریشم.	ت–D: قالیچه محرابی غنی‌شده با گلابتون، شمال غرب ایران، اواسط سده دهم هجری، موزه متروپولیتن، ۱۶۱×۱۱۰ سانتیمتر.
عناصر بصری: محراب با قوس نوک‌تیز، قندیل با نقوش ختایی، متن با درخت انار به شکل متقارن، کتیبه‌های اسلیمی و اسلیمی‌های بزرگ در حاشیه اصلی. رنگ‌های غالب قرمز، کرم، سرمه‌ای، سبز و زرد. محل نگهداری: موزه هنر اسلامی قطر.	**عناصر بصری:** محراب دالبری با قوس نوک‌تیز، نقوش ختایی شلوغ در محراب‌ها و نقوش درختی با گلهای چند پر و در چند قسمت با برگ مو به‌صورت قرینه، قندیل به شکل تُنگ یا گلدان با نقوش ختایی.	**عناصر بصری:** محراب دالبری با قوس نوک‌تیز، اسلیمی ماری، متن با درخت‌های متقارن شکوفه‌دار، گل‌های ختایی، قندیل به‌صورت گلدان با گل‌های ختایی. رنگ‌های غالب آبی و قرمز، مشکی، مسی و کرم.	**عناصر بصری:** محراب با قوس نوک‌تیز و فرم سرترنجی، متن با ساقه‌های ختایی تزیین شده از گل‌های شاه عباسی و اسلیمی ماری به‌صورت قرینه. گردش‌های شلوغ اسلیمی و ختایی در حاشیه بزرگ. رنگ‌های غالب قرمز، سفید، سرمه‌ای و آبی روشن.
متن‌های کلامی: کتیبه آیه‌الکرسی در حاشیه بزرگ، اسماً ءالله الحسنی در محراب‌های دو طرف با خط کوفی معلی. (2006:47,Thampson)	**متن‌های کلامی:** کتیبه‌های مزین به نام حضرت محمد (ص) و امام علی (ع) با خط کوفی، هر کدام چهار بار در کتیبه هشت پر حاشیه بزرگ اطراف. (pinterest, 2025)	**متن‌های کلامی:** کتیبه آیه‌الکرسی، متن‌های کتیبه بازوبندی با خط کوفی معلی. (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۳)	**متن‌های کلامی:** کتیبه آیه‌الکرسی با خط ثلث در حاشیه بزرگ، دو کتیبه در دو گوشه بالایی و دو کتیبه در زیر پایه‌های محراب در وسط طولی قالیچه به شکل مربع با متن لا اله الا الله...، اسماً ءالله الحسنی در محراب‌های دو طرف، کتیبه کوچک زیر محراب با متن الله‌اکبر کبیرا. (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۷)

			
ث–E: قالیچه محرابی، شمال غرب ایران، موزه توپقاپی، اوایل سده یازدهم، ۱۷۰ × ۱۶۱ سانتیمتر. گره نامتقارن، مواد پشم و ابریشم.	ج–F: قالیچه محرابی – ترنجی، قرن ۱۰–۱۱ه، محل بافت: شمال غرب ایران، محل نگهداری: موزه ملی ایران،۱۹۵ × ۱۰۸ سانتیمتر.	چ–G: قالیچه محرابی، قرن ۱۱، محل بافت: تبریز، ۱۴۵ × ۱۰۲ سانتیمتر. محل نگهداری: گنجینه اسلامی موزه ملی ایران،	ح–H: قالیچه محرابی درختی–قندیلی، اوایل قرن ۱۱، گنجینه فرش آستان قدس رضوی، ۱۷۴ × ۱۱۸ سانتیمتر، جنس تاروپود از پنبه و پرز از پشم. گره متقارن.
عناصر بصری: محراب با قوس نوک‌تیز، قندیل با نقوش ختایی، متن با درخت گل‌های چند پر و درخت سرو به‌صورت قرینه، گل‌های شاه‌عباسی، کتیبه‌های اسلیمی و اسلیمی‌های بزرگ در حاشیه اصلی. رنگ‌های قرمز، کرم، سرمه‌ای، سبز و زرد.	**عناصر بصری:** محراب با قوس معمولی، ترنج بزرگ در متن و زیر طاق، گردش ختایی‌ها در متن و زیر ترنج و گردش اسلیمی‌ها در حاشیه.	**عناصر بصری:** محراب با قوس نوک‌تیز، ساقه‌های ختایی شلوغ در فضای داخل محراب. گردش‌های ختایی و اسلیمی در پایین متن، حضور اسلیمی ماری در پایین حاشیه بزرگ. رنگ‌های غالب سبز، مشکی، قرمز، کرم.	**عناصر بصری:** محراب با قوس معمولی، قاب اسلیمی زیر طاق محراب با عبارت الله‌اکبر کبیرا، قندیل تزیین شده با نقوش ختایی، درخت انار سمت چپ متن به رنگ سبز و درخت سمت راست با شکوفه‌های گل به رنگ قرمز.
متن‌های کلامی: کتیبه آیه‌الکرسی در حاشیه بزرگ و سوره نور در حاشیه کوچک، متن‌های کتیبه بازوبندی با خط کوفی در گوشه‌های سمت راست و چپ بالا و زیر پایه محراب، اسماءالله الحسنی در محراب‌های دو طرف با خط کوفی معلی. (پوپ واکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۶۹)	**متن‌های کلامی:** کتیبه بالای سر ترنج با عبارت سبحان ربی الاعلی و بحمده، آیه‌الکرسی در قسمت بالای حاشیه بزرگ. (ساریخانی، ۱۴۰۱: ۸۴).	**متن‌های کلامی:** حاشیه بزرگ صلوات بر ۱۴ معصوم، حاشیه کوچک داخلی با آیه‌الکرسی، نوار محراب آیه ۴۰ و ۴۱ سوره ابراهیم. کتیبه قندیل مانند در زیر طاق با عبارت سبحان ربی الاعلی و بحمده، (موزه ملی ایران، شماره ثبت ۳۴۰۵)	**متن‌های کلامی:** قسمتی از سوره بقره به خط نستعلیق در قسمتی از حاشیه کوچک، آیه‌الکرسی به خط ثلث در حاشیه بزرگ، طاق محراب با نوار پهن به رنگ آبی آسمانی و بافته شده به خط نستعلیق با آیات سوره ابراهیم، (ساریخانی، ۱۴۰۱: ۸۵).

٤-۲. مطالعه انطباق فرم طاقی در قالی‌های محرابی با محراب مساجد در دوره صفوی باتکیه‌بر آیکونولوژی پانوفسکی:

توصیف پیش رمزی (پیش آیکونولوژی): در این مرحله خوانش تصویری قالی‌های محرابی باتوجه‌به عنصر اصلی بصری یعنی طاق قوسی‌شکل محراب صورت پذیرفته است. فرم طاقی، به‌عنوان عنصر محوری قالی‌های محرابی صفوی، به‌صورت قوس نوک‌تیز یا نیم‌دایره‌ای در مرکز قالی ظاهر می‌شود و محور بصری و معنایی اثر را شکل می‌دهد. این فرم، با پایه‌های متقارن با نقوشی سنتی همچون ختایی‌ها و اسلیمی‌ها تزئین‌شده است. فرم طاق به همراه نقوش مکمل شامل قندیل معلق، درخت سرو در محور میانی، گلدان و کتیبه‌های قرآنی در حاشیه‌ها در ساختار فرمی قالی‌های محرابی دیده می‌شود. این ساختار متشکل از فضای متن به همراه حاشیه‌ها است که در تنوعی از فرم‌های قوسی‌شکل نمود دارد. بامطالعه و تطبیق نمونه‌های ذکر شده که در جدول ۳ یک نمونه بیان شده است که تمامی عناصر ذکر شده در این قالی مشهود است.

جدول ۳. کاربرد عناصر اصلی قالی‌های محرابی در نمونه قالی (ث) جدول ۲

Table 3. Application of the Main Elements of Mihrabi Carpets in the Carpet Sample of (E) in Table2

نمونه قالی محرابی	طاق قوسی	قندیل	درخت سرو	گلدان	کتیبه
					

کاربرد این عناصر در قالی‌های محرابی یکسان نبوده و متفاوت می‌نماید. ب نحوی که در برخی از نمونه‌ها تمامی عناصر به کار رفته‌اند و در برخی نیز به‌تناسب ترکیب متن استفاده شده است. در جدول ۴ عناصر به‌کاررفته در نمونه قالی‌های محرابی موردمطالعه، بیان شده است.

جدول ٤. مقایسه و تطبیق عناصر به‌کاررفته در قالی‌های محرابی موردپژوهش جدول ۲

Table 4. Comparison and Adaptation of Elements Used in the Researched Mihrabi Carpets Table 2

قالی محرابی	طاق قوسی	قندیل	درخت سرو	گلدان	کتیبه
الف	*	*	*	*	*
ب	*	*	*	*	*
پ	*	*	*	----	*
ت	*	*	----	----	*
ث	*	*	*	*	*
ج	*	*	----	*	*
چ	*	*	*	----	*
ح	*	*	*	*	*

باتوجه‌به جدول ارائه گردیده اکثر قالی‌ها از ساختار رایج عناصر بصری قالی‌های محرابی برخوردار بوده که در نمونه‌های شماره ۳، ۴، ۶ و ۷ با تغییرات اندکی در کاربرد درخت سر و گلدان مواجه هستیم. از جمله فرم بارز قالی‌های محرابی، فرم لچکی شکل گوشه‌های فوقانی قالی‌ها بوده که در نتیجه «فرم طاق محراب» را شکل می‌بخشد. وحدت میان عناصر بصری این قالی‌ها که نهایتاً نمود تصویری خود را با نقش‌مایه طاق ملموس می‌نماید؛ در همگرایی عناصری همچون تلفیق طاق در تناسبات متن، نحوه رنگ‌آمیزی متوازن طاق در تناسب با سایر عناصر متن و حاشیه‌ها، و اندازه متوازن طاق در ساختار کلی قالی‌های محرابی است. به دلیل تعداد زیاد نمونه‌ها و محدودیت حجم مقاله، سایر توضیحات این قسمت در جدول ۲ و برای هر فرش جداگانه آورده شده است.

جدول ۵. تنوع فرم طاق قالی‌های محرابی در نمونه‌های موردمطالعه

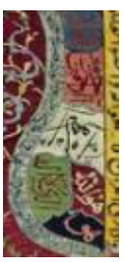
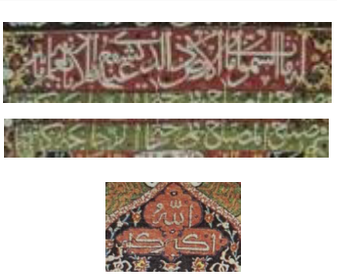
Table 5. Variation in Arch Form of Mihrabi Carpets in the Studied Samples

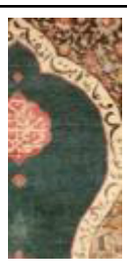
			
الف: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با خط نگار.	ب: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با نقش‌مایه‌های اسلیمی و ختایی.	پ: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با اسلیمی‌ها و ختایی‌ها.	ت: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با خط نگاره‌ها و کتیبه.
			
ث: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با خط نگاره‌ها و کتیبه.	ج: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با خط نگاره‌ها و کتیبه.	چ: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با نقش‌مایه‌های تجریدی و ختایی و خط نگاره و کتیبه.	ح: ساختار فرمی طاق محراب، ترکیب با خط نگاره‌ها و کتیبه.

در جدول ۵ تنوع فرم طاق در نمونه قالی‌های موردمطالعه دیده می‌شود که در مرکز فرم طاق محراب از عنصر مشترکی همچون «نقش‌مایه قندیل آویخته» استفاده شده است. از دیگر عناصر مکمل در ساختار فرم مرکزی متن، استفاده از ساختار نقش‌مایه‌های نمادین همچون گلدان، درخت سرو، و چرخش‌های اسلیمی و ختایی است. عنصر بارز و مهم مرتبط با طاق قالی‌های محرابی کاربرد وسیع کتیبه است که به‌صورت خوشنویسی و با مضمون آیات قرانی، در درون لچکی طاق‌ها و همچنین اطراف طاق و حاشیه‌های قالی‌ها با خطوط متنوعی همچون نسخ، کوفی (معقلی) و ثلث نمود یافته‌اند. از جمله مؤلفه‌های مرتبط کاربرد طاق به‌صورت مشترک در محراب مساجد و قالی صفوی عنصر «کتیبه» است. کتیبه نگاری از جمله تزئینات رایج در معماری ایرانی است که در بخش‌های مختلف بناها از جمله مساجد مورداستفاده بوده است. کتیبه‌های مساجد ایرانی با استفاده از خطوط مختلف از جمله خط کوفی، خط نسخ و ثلث تزئین یافته‌اند. کاربرد هماهنگ محراب و طاق قوسی‌شکل محراب مساجد با تنوع خطوط و کتیبه‌ها که مؤلفه بارز معماری مساجد می‌باشد، وجه اشتراک کاربرد طاق با کتیبه در قالی‌های محرابی است. به‌نحوی که در جدول ۶ در نمونه‌های موردمطالعه استفاده از خط کوفی، نسخ و ثلث به تبعیت از محراب مساجد مشهود است.

جدول ٦. کاربرد متنوع خطوط در کتیبه‌های قالی‌های محرابی مرتبط با طاق قوسی‌شکل محراب

Table 6. Diverse Application of Lines in the Inscriptions of Mihrabi Carpets Related to the Arch-Shaped Niche of the Mihrab

شکل	کتیبه	کتیبه در حاشیه	کتیبه در لچکی محراب
			
			-------
			-------
			
			

کتیبه در لچکی محراب	کتیبه در حاشیه	کتیبه	شکل
			
	---------		
	--------		

٤-٣. تحلیل رمزی (تحلیل آیکونولوژی):

ازآنجاکه فرم طاقی در قالی‌های محرابی، فراتر از عنصری تزئینی، معانی نمادین عمیقی را منتقل می‌کند؛ این فرم، باریشه در چارطاق‌های میترائی و ساسانی، به‌عنوان نمادی از قبله و وحدت الهی در سنت اسلامی تکامل‌یافته است (Khoury, 1992: 5-7). همان‌طور که محراب مساجد از ساختار گنبد به همراه طاق و قوس شکل پذیرفته و تأکیدی نمادین بر آسمان و دروازه ورود بر دنیایی فرازمینی همچون بهشت ازلی بوده؛ لذا از جمله اشتراکات کاربرد طاق در محراب مساجد و قالی‌های محرابی، جهت است که بازنمودی از جهت الهی (قرب الهی) است. این فضا به فرد حاضر در آن احساسی از سبکی و بی‌وزنی می‌بخشد، گویی او را به‌سوی تفکر و ارتباط عمیق با خداوند هدایت می‌کند. در این میان، نقش قوس طاقی با جهت‌دهی نگاه عبادت‌کننده به مرکز قالی، همانند محراب مساجد عمل می‌کند که مسیر قبله را نشان می‌دهد. در واقع نقش محراب در مساجد همانند قالی‌های محرابی صفوی از حضوری نمادین برخوردارمی باشد؛ در مساجد «محراب را می‌توان به ایوانی کوچک تشبیه کرد. نوعی در نمادین، ولی بسته است که برای نمایش جهت ایستادن نمازگزاران ساخته شده است» (کوربن و استیرلن، ۱۳۷۷: ۷۰). بسته‌بودن ظاهری این در به معانی نمادین آن اشاره دارد که با قرارگیری نقش‌مایه‌های تجریدی خوانش تصویری بر مبنای هویت فرهنگی و دینی دوران صفوی را بیان می‌نماید. درخت، در محور میانی قالی، نماد جاودانگی و پیوند زمین و آسمان است که در متون عرفانی (مولوی، ۱۴۰۲: ۱۱۵-۱۱۲) و باورهای پیش اسلامی زرتشتی ریشه

دارد (الیاده، ۱۳۹۳: ۹۲-۹۰). قندیل معلق، با ارجاع به آیه نور (قرآن، ۳۵ -۲۴)، نور الهی و معرفت را متجلی می‌سازد، مفهومی که ابن‌عربی (۱۳۸۱: ۲۴۷-۲۴۵) آن را به وحدت وجود مرتبط می‌داند. کتیبه‌های قرآنی، مانند آیه‌الکرسی در قالی‌های محرابی، کارکرد آیینی قالی را تقویت کرده و آن را به فضایی مقدس برای نیایش تبدیل می‌کنند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۷۰-۶۸)؛ به‌نحوی که قرارگرفتن آیه‌الکرسی در مرکز قوس طاقی و متن اصلی نمادی از محافظت از فرد نمازگزار در حین عبادت است.

ارتباط میان طرح طاقی در قالی‌های محرابی با مفهوم طاق محراب در مساجد را می‌توان بر اساس ساختار فرمی آن دریافت؛ به‌نحوی که طرح محرابی قالی از طرح محراب؛ یعنی، جای نماز امام در مساجد الهام‌گرفته شده است و تزئیناتی از قبیل قندیل، ستون، سرستون، و گلبرگ به آن اضافه شده‌اند (ناصری، ۱۳۸۸: ۳۹). مقایسه تطبیقی نشان می‌دهد که در فرم طاقی قالی‌های محرابی و محراب مساجد معانی مشترکی وجود دارد که در اجرا متفاوت است. از جنبه اشتراک فرم، کاربرد دایره در شکل‌گیری طاق در محراب مساجد صفوی و قالی‌های محرابی بر جنبه نمادین آن تأکید دارد. ازآنجاکه شکل‌گیری طاق بر مبنای دایره‌ای منحنی‌شکل بوده و منحنی حس نرمی و حرکت دارد، در اینجا بر اساس مفاهیم نمادین حرکت به‌سوی تجلی توحیدی که به‌صورت نور متجلی شده است، مشهود است. در محراب مساجد از جمله مسجد امام، کاشی‌کاری‌های آبی و سفید با نقوش هندسی، نور الهی را از طریق انعکاس نور طبیعی تقویت می‌کنند، درحالی‌که در برخی قالی‌های محرابی رنگ‌های گرم و بافت نرم، حسی زمینی‌تر به نور قندیل می‌بخشند (زمرشیدی، ۱۳۸۷: ۶۲). قالی‌ها، برخلاف محراب‌های مکان‌محور، به دلیل قابلیت حمل، معانی نمادین را به فضاهای غیر آیینی (مانند خانه‌های اشرافی) منتقل کردند که در گزارش‌های شاردن (۱۳۳۸: ۲۳۴-۲۳۶, جلد ۴) تأیید شده است. این انعطاف‌پذیری، قالی‌ها را به رسانه‌ای چندمنظوره برای عبادت و تزئین تبدیل کرده است (Thampson,2006: 47-50). در فرم طاقی قالی‌ها مفاهیم عرفانی در قالب تنوع طرح‌ها نمایان است؛ چرا که در دوران صفویه، دوره عرفان هنر ایرانی به اوج می‌رسد و ازاین‌رو مفاهیم عرفانی در قالی به‌صورت نقش‌مایه‌هایی همچون محراب بازنمود می‌یابد (عرفان‌منش و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۸). ازآنجاکه نحوه بازنمود تصویری مفاهیم عرفانی در قالب محراب در معماری و همچنین قالی محرابی با نقش‌مایه طاق بروز نموده است، طاق به‌عنوان سمبل و نمادی از ورود به مرکز تجلی حق و بازنمود مکانی مطهر در جهت جلوه الهی است که در معماری به‌صورت عینی و در قالی به‌صورت تصویر سمبولیک خود را نشان می‌دهد. طاق، مسیر حرکت و ورود به عالمی روحانی بوده که در ضمیر ناخودآگاه مسلمانان نمود یافته است؛ لذا طاق در معماری ایرانی تداعی‌کننده جهت حرکت به فضایی روحانی بوده که نمود تصویری طاق در قالی به‌صورت حرکت به مرحله‌ای بالاتر می‌باشد. قسمت هلالی محراب و ستون‌های ورودی بهشت در قالی‌های محرابی مزین به آیات قرانی بوده که در نیمه بالایی در داخل و یا اطراف قوس هلالی طاق قرار گرفته‌اند، محلی است که سر به سجاده قرار داده می‌شود و تمرکز اصلی نمازگزار بر این نقطه است. در این قالی‌ها، نقش‌مایه‌ها افزون بر طاق‌های به‌کاررفته در معماری می‌باشند که استفاده از نقش‌مایه‌های درخت و گل‌وبته مشهود است. همگی تصویری نمادین مرتبط با توصیف بهشت می‌باشند. در واقع این نوع قالی‌ها در متن، بهشتی را توصیف می‌نماید که دروازه ورود آن از شکلی طاق مانند است. گویی نمازگزار با سجده قصد گذر از ورودی بهشت به داخل باغ بهشت ازلی را دارد (ساریخانی، ۱۴۰۱: ۹۱)؛ «باغ بهشت از جمله اساسی‌ترین مفاهیم رایج در هنرهای ایرانی-اسلامی بوده... توصیفات مفهومی و معنایی باغ و باغ بهشت ازلی و همچنین ساختار زیبایی‌شناختی این مفاهیم موجود در قرآن کریم، در ساختار هنرهای اسلامی و به‌ویژه قالی

ایرانی در طرح‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته است... چرا که باغ از دیدگاه هنرمندان مسلمان ایرانی نمودی از بهشت ازلی و باغ فردوس (پردیس) محسوب می‌شود که گلستان مینوی است» (متفکر آزاد و پاشامیلانی، ۱۴۰۳: ۸) ؛ لذا کاربرد قالی‌های محرابی در جهت همگرایی بیشتر با معماری فضای محراب طراحی می‌شوند و نمود رمزی طاق به‌صورت تصویری قاب مانند بوده که دریچه ورود به عالمی ورای عالم مادی می‌باشد.

از جمله وجوه اشتراک محراب مساجد با طاق قوسی‌شکل قالی‌های محرابی در حرکت قوسی‌شکل طاق‌ها بوده که «کلاً قوس در زبان هنر معماری ایرانی، باعث می‌شود که نگاه انسان متوجه عالم بالا گردد و این نگاه، عالم درون انسان را به برون پیوند می‌زند. سبب این پیوند موجبات تفکر را فراهم می‌سازد که رمز کسب تفکر است و تفکر حاصل نیاید مگر به اعتبار نگاه و نگاه دو وجه دارد: نگاه ظاهری که توسط حواس حاصل گردد و نگاه باطنی که توسط تفکر میسر می‌شود» (سیدین‌نیا، ۱۳۸۷:۱۴۹). معمولاً قوس‌های به‌کاررفته در معماری مساجد و طاق قوسی قالی‌های محرابی در قاب قرار گرفته یا بر روی قاب هستند؛ بنابراین اطراف قاب‌بندی طاق‌ها با آیات قرآنی با خطوط مختلف تزئین یافته‌اند. طراحان با الهام از آیات قرآنی فضایی ایجاد می‌نمایند که به کمک این فضاها آیات و نشانه‌های الهی بهتر تحقق یابند (سیدین‌نیا، ۱۳۸۷: ۱۴۲). نوشتن آیات و روایات به‌صورت خط نگاره‌ها در طاق قوسی محراب مساجد در انطباق با طاق قالی‌های محرابی نشان از اهمیت کارکرد مفهومی نقش‌مایه‌ها دارد؛ چرا که هنرمندان مسلمان با ترکیب خط نگاره به همراه نقوش تجریدی که نمونه محسوس و عینی جهان را بیان می‌نماید، خوانشی تصویری از مفاهیم ازلی بیان می‌نماید که بخشی را به‌صورت صریح و عینی و بخشی را به‌صورت نمادین متذکر می‌شود.

تفسیر آیکونولوژیک: مرحله تفسیر آیکونولوژیک بر تأثیرات شرایط فرهنگی و دینی دوران صفویه در شکل‌گیری نمادهای بصری همچون طاق تأکید دارد. ساختار معماری دوران صفوی بر اساس اهمیت کارکرد مساجد از بعد اجتماعی، سیاسی و مذهبی (مساجد به‌عنوان کانون گردهمایی مردمی) موردمطالعه قرار می‌گیرد. ازآنجاکه دوره حکومت صفوی یکی از مهم‌ترین ادوار معماری اسلامی بوده، در این دوره تاریخی رسمیت یافتن مذهب تشیع و توجه حکومت صفوی به معماری (به‌خصوص مساجد) نقش مهمی در رونق مسجد و هنرهای وابسته همچون قالی‌بافی داشت؛ لذا اکثر مساجد باشکوه دوره صفوی همچون مسجد امام و مسجد شیخ لطف‌الله ایجاد شده‌اند (اطمینان و همکاران،۱۳۹۹: ۳۲). در این دوران از بعد اجتماعی، مساجد به‌عنوان مکان و پناهگاهی مطرح بوده که مورد تعرض دشمنان نبوده و برای مردم عادی مکانی امن محسوب می‌شده است. از بعد دینی نیز مؤلفه امنیت روحی به دلیل برگزاری مراسمات دینی صدق می‌نموده و همواره ارتباط میان مساجد در دوران صفویه و حضور مردم برقرار بوده است. چرا که در دوران صفویه مساجد از جایگاه مردمی برخوردار بوده که هنرهای مردمی نیز همچون قالی بنابر نوع کاربرد خود در مساجد مورداستفاده قرار گرفته‌اند. از سویی نیز جهت مشروعیت دینی بخشیدن به حکمرانان صفوی، کارکرد مساجد دوچندان گردیده و ازاین‌رو قالی‌های متنوعی بنابر نوع کاربرد در مساجد (از جمله قالی‌های محرابی یا سجاده‌ای) شکل پذیرفته‌اند. این قالی‌ها عموماً در اندازه‌های کوچک و در زمان شاه عباس اول بسیار رایج بوده که با انقراض سلسله صفوی کاملاً از بین نرفت (ساریخانی، ۱۴۰۱: ۸۰). از جمله علل کاربرد قالی در دوران صفویه ارسال اکثر قالی‌های سفارشی این دوران به دربار کشورهای مختلف جهت مفروش نمود مساجد آنها بوده است؛ به‌نحوی که در منابع آمده است که به دلیل علاقه ویژه شاه طهماسب به قالی‌بافی و طی نامه‌نگاری با سلطان سلیم پادشاه عثمانی، جهت ارسال فرش مسجد جامع سلیمان اندازه‌های موردنیاز را درخواست نمود که این قالی‌ها

بافته و بدان کشـور ارسـال گردید (تاجبخش، ۱۳۷۸: ۱۶۹). کاربـرد قالی در محـراب مسـاجد از جمله علـل توجه به قالی‌هـای محرابی بوده کـه موجبات تشـابه تزئینات رایج در مسـاجد و قالی‌هـای آن مـکان گردیده اسـت. در این میـان اسـتفاده از انواع نقوش سـنتی همچون اسـلیمی‌ها و ختایی‌هـا در تزئینـات رایج مسـاجد و قـالی، همچنین کتیبه‌هـا به‌صورت خـط نگاره‌هـا، مؤلفه مشـترک میان این آثار می‌باشـد.

ازآنجاکـه قالی‌هـای محـرابی از جملـه قالی‌هایی محسـوب می‌شـوند کـه در کنار زیبـایی فـرمی از جنبه کاربـرد دیـنی (به‌ویـژه در مسـاجد) اهمیـت دارنـد؛ لذا هنرمنـد بـا نمود تصویـری از ایـن جنبه آئینی بیشـتر از آنکـه به بیان صریـح بپردازد، به شـکل ضمـنی تفکرات خود و پیرامـون را بیان می‌نمایـد (عرفان‌منش و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۲). ارتباط سـاختار فرم طـاق قالی‌های محرابی با محراب مسـاجد به دلیل کاربـرد فیزیـکی و مفهومی این قالی‌هـا در فضای مقدس می‌باشـد. به‌نحوی که «مسـجد تجـلی‌گاه هنر قـدسی و به عبارتی واجـد حقایق امور ابدی و ازلی می‌باشـد» (زویداویان پـور، ۱۳۹۵: ۲۸۷). قالی‌های محـرابی بـا قرارگیـری در این فضـای قدسی مسـاجد، مفهـومی ازلی از بهشـت بریـن را بازنمود دارند. در بسـتر جهان‌بیـنی صفوی که تشیـع و عرفـان اسلامی را در هم می‌آمیخـت، فـرم طـاقی در قالی‌های محـرابی به محور کیهـانی و نمـادی از صعـود روحـانی تبدیل شـد. قوس طـاقی، با سـاختار متقارن و رو بـه بالا، حرکت به‌سـوی امر متعـالی را بازنمـایی می‌کند، مفهومی که بـا معراج در عرفـان اسلامی (ابن‌عـربی، ۱۳۸۱: ۲۴۷-۲۵۰) همخوانی دارد. ایـن فـرم، در قالی‌هـا و محراب‌ها، فضـایی قدسی خلـق می‌کند کـه عبادت‌کننـده را به وحدت بـا الوهیت دعـوت می‌کنـد (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۵۰-۵۲). سـرو، به‌عنوان نماد انسـان کامل در عرفان مولوی (۱۴۰۲: ۱۱۲-۱۱۵)، و قندیـل، به‌عنـوان نور معرفت، وحـدت وجود را در فرهنـگ صفوی متجلی می‌سـازند (سیدرضوی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۲۸). بـر مبنـای حکمـت اسلامی در جهان‌بیـنی صفویـه، طرح قوسی‌شـکل طـاق دروازه ورود به بهشـت بـوده که به دلیل جنبـه تزئینی هنرهای ایـرانی همواره در تناسـب با سـایر نقش‌مایه‌ها همچون آیات قـرانی، نقوش اسـلیمی، ختـایی و همچنین نقـش نمادین درخت سـرو بازنمـود یافته اسـت. ایـن نقش‌مایه‌ها به‌عنـوان رمزگانی در جهـت تقویـت ابعـاد معنایی در تناسـب بـا نقش‌مایه طـاق قـرار گرفته‌اند که در طـاق محرابی اکثـر قالی‌های محرابی اسـتفاده از عناصر شـاخص نمادین مورداسـتفاده در مسـاجد مشـهود اسـت؛ ازآن‌جمله می‌توان بـه قندیل اشـاره نمود کـه به‌عنوان چراغـدانی که به‌عنـوان عنصر نـورانی بخش محـراب و از سـویی با مفهـوم نمادین نور در دیـدگاه عرفانی جلوه نموده اسـت. قالی‌هـای محرابی، باقابلیـت حمـل، تجربه قدسی را از مسـاجد بـه خانه‌های اشـرافی، کاخ‌ها، و بازارهای تجـاری بردند که نقش مهمی در دموکراتیزه‌کـردن (مردم‌سـالاری) معنویـت و تقویـت هویـت شیـعی ایفـا کـرد (Grabar,2005:82). بـرای نمونـه، قالی‌هـا در خانه‌های اشـرافی، به‌ویژه در مراسـم عزاداری محـرم، به تقویت حس و حـال دینی در فضاهای غیررسـمی کمـک می‌کردند. همچنیـن، ایـن قالی‌ها در تعـاملات فرهنگی بـا امپراتـوری عثمانی نقش داشـتند؛ صـادرات قالی‌هـای محرابی بـه دربارهای اسـتانبول که در اسـناد تجاری دوره صفوی (تاورنیـه، ۱۳۶۹: ۱۴۷-۱۴۵) ذکر شـده، نشـان‌دهنده تأثیر آن‌هـا در دیپلماسی فرهنگی اسـت. در واقـع نقش متغیـر قالی‌هـای دوران صفوی که بنـا بر نـوع کاربـرد آنهـا در دربـار به‌صـورت طرح‌های شـکارگاه نمـود داشـته، در مسـاجد به‌صـورت قالی‌های محرابی مشـهود اسـت. این نـوع از قالی‌هـا بنابر هویت دیـنی رایج در این دوران علاوه بر مسـاجد، در مراسـمات آئیـنی کارکرد دیـنی داشـته‌اند. از دیـدگاه تشیع صفوی سـاخت مسـجد و کاربرد قالی‌های محرابی علی‌الخصوص در مسـاجد صفوی تأکید بر بهشـت زمینی توصیف شـده در قـرآن کریم بوده که بـا ایجـاد نقش‌مایه‌هایی همچون طاق دروازه ورود بدان میسـر می‌شـود. انطبـاق قالی‌های محـرابی بـا معماری مسـاجد دوره صفوی نشـان می‌دهد

که قالی‌هـــا، باوجـــود اشـــتراک در نمادگـــرایی، کارکردی سیـــار و چندمنظـــوره داشـــتند. محراب‌های مســـاجد، مانند مســـجد امام با کاشی‌کاری‌های پیچیده و نســـبت هندسی، فضـــایی ثابت و آیـــینی خلق کردنـــد؛ اما قالی‌هـــا، با بافت انعطاف‌پذیـــر و رنگ‌هـــای گـــرم، این فضا را به بســـترهای اجتماعی متنـــوع منتقل کردنـــد (زمرشیـــدی، ۱۳۸۷: ۶۲-۶۰). ایـــن تفـــاوت، نقـــش قالی‌هـــا را به‌عنوان رســـانه‌ای پویـــا در فرهنگ بصری صفوی برجســـته می‌ســـازد. تحلیل آیکونولوژیـــک نشـــان می‌دهـــد که فـــرم طـــاقی، فراتر از عنصری بصـــری، بازتاب‌دهنـــده جهان‌بینی صفوی اســـت کـــه در آن هنر، معنویـــت، و هویت دینی درهم‌تنیده شـــده بود.

جدول ۷. مقایسه محراب در قالی‌های محرابی صفوی و محراب معماری مساجد شیخ لطف‌الله و امام اصفهان با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی

Table 7. Comparison of the Mihrab in Safavid Mihrabi Carpets and the Mihrabs in the Architecture of Sheikh Lotfollah and Imam Mosques of Isfahan with Panofsky's Iconological Approach

مراحل آیکونولوژی	معیار مقایسه	قالی‌های محرابی صفوی	محراب معماری (مساجد شیخ لطف‌الله و امام)
توصیف پیش رمزی	**فرم طاقی**	قوس نوک‌تیز یا نیم‌دایره‌ای با تناسبات هندسی و در محور طولی قالی، با حاشیه‌های تزئینی اسلیمی و ختایی، هدایت نگاه به سمت محراب.	قوس نوک‌تیز با تناسبات هندسی دقیق، متقارن، با کاشی‌کاری معرق و گچ‌بری‌های ظریف و پیچیده.
	تزئینات	نقوش همچون سرو در مرکز، قندیل آویخته، کتیبه‌های قرآنی با خطوط ثلث، نسخ، کوفی معلی و کوفی، گل‌های شاه عباسی، اسلیمی و ابرک.	کاشی‌کاری هفت‌رنگ، نقوش اسلیمی و هندسی، قندیل نمادین، کتیبه‌های قرآنی و مقرنس‌کاری دقیق.
	رنگ‌ها	فیروزه‌ای، لاجورد، مشکی، طلایی با انعکاس نور، ایجاد حس معنوی و باشکوه. رنگ‌های گرم (قرمز، طلایی) و سرد (آبی، سبز) با ترکیب هماهنگ و کنتراست قوی برای جلوه قدسی.	
	مقیاس و مواد	کوچک پارچه، قابل‌حمل، بافته‌شده با پشم و ابریشم، بافت متراکم با گره‌های نامتقارن برای دوام.	بزرگ، ثابت، ساخته‌شده از کاشی، گچ و سنگ، متناسب باعظمت معماری مساجد.
تحلیل رمزی	**وحدت مفهومی**	هر دو با الهام از فرم محراب و نقوش اسلیمی و ختایی، معنای قبله و پیوند با امر قدسی را منتقل می‌کنند، اما قالی‌های محرابی تجربه معنوی را به فضاهای شخصی می‌برند.	محراب‌های معماری تجربه جمعی را در فضایی باشکوه تقویت می‌کنند.
	معنای طاقی	نماد قبله، پیوند زمین و آسمان، هدایت بصری به مرکز معنوی با الهام از چارطاق‌های ایرانی	نماد قبله و دروازه بهشتی، بازتاب وحدت الهی و هدایت عبادی در فضایی مقدس.
	نقوش نمادین	سرو نماد جاودانگی، قندیل نشان نور الهی، کتیبه‌های قرآنی برای هدایت معنوی و تأکید بر فردیت	قندیل به معنای نور الهی، نقوش گیاهی به‌مثابه بهشت، کتیبه‌های قرآنی برای وحدت دینی و عبادت جمعی.
تفسیر آیکونولوژیک	**جهت‌گیری دینی**	جهت‌گیری به قبله هنگام استفاده (مثل نماز)، بازآفرینی محراب در فضاهای شخصی و سیار.	جهت‌گیری ثابت به قبله، مرکز عبادت جمعی و تقویت وحدت دینی در فضای عمومی
	نقش در فرهنگ صفوی	گسترش تجربه قدسی به خانه‌ها و فضاهای غیر آیینی، ترویج هویت شیعی در بسترهای عرفانی و شخصی.	تقویت هویت شیعی و اقتدار سیاسی–دینی صفوی، نمایش شکوه و وحدت اجتماعی در مساجد.
	پیوند با چارطاقی	بازآفرینی چارطاقی در قالی‌های قابل‌حمل، با نقوش پویا و نرم، نمایانگر وحدت کیهانی.	بازتاب چارطاقی در گنبد، ایوان و محراب، نماد وحدت کیهانی در معماری ثابت.
	هویت شیعی	کتیبه‌های قرآنی و اشعار عرفانی با مضامین شیعی، تقویت معنویت فردی.	کتیبه‌های قرآنی و اسامی ائمه، تأکید بر هویت جمعی شیعی و مشروعیت دینی
	کارکرد اجتماعی	انتقال فضای قدسی به خانه‌ها، کاخ‌ها و بازارهای تجاری، نقش‌آفرینی در دیپلماسی فرهنگی.	فضای عبادت جمعی، پناهگاه دینی و اجتماعی، نمایش اقتدار صفوی و دیپلماسی فرهنگی.

۵. نتیجه‌گیری

ساختار فرمی قالی‌های محرابی خوانشی تصویری از تنوع فرم طاق محراب گونه این قالی‌ها دارد. از منظر توصیف پیشارمزی توجه به ساختار محسوس عناصر طاق در جهت تحلیل مفاهیم نمادین آن حائز اهمیت است؛ لذا در نمونه‌های موردمطالعه کاربرد تنوع فرم طاقی با عناصر مکمل پیرامونی همچون نقش‌مایه‌های ختایی، اسلیمی‌ها، خط نگاره‌ها و کتیبه‌ها حائز مشهود است. تحلیل نمادگرایی فرم طاقی در قالی‌های محرابی دوره صفوی نشان می‌دهد که این فرم، فراتر از عنصری بصری، رسانه‌ای قدرتمند برای انتقال معانی دینی و کیهانی و بازتاب‌دهنده پیوند عمیق با محراب‌های معماری است. فرم طاقی، با قوس‌های نوک‌تیز یا نیم‌دایره‌ای، فضایی قدسی خلق می‌کند که عبادت‌کننده را به‌سوی محور معنوی هدایت می‌کند، مشابه نقشی که محراب‌های مساجد در تعیین جهت قبله ایفا می‌کنند. نقوش مکمل مانند سرو، قندیل، و کتیبه‌های قرآنی، با بازنمایی جاودانگی، نور الهی، و کلام وحی، لایه‌های معنایی این قالی‌ها را غنی کرده و آن‌ها را به آثاری چندوجهی تبدیل می‌کنند که هم آیینی‌اند و هم عرفانی. پیوند فرم طاقی قالی‌ها با محراب مساجد در شباهت‌های ساختاری و نمادین آن‌ها آشکار است. هر دو، با تناسبات هندسی متقارن و نقوش گیاهی، فضایی متعالی را تداعی می‌کنند؛ اما تفاوت در مواد و کارکرد آن‌ها را متمایز می‌سازد. قالی‌ها، با بافت انعطاف‌پذیر پشم و ابریشم، تجربه قدسی را به فضاهای غیر آیینی مانند خانه‌های اشرافی و بازارهای تجاری می‌برند، درحالی‌که محراب‌های کاشی‌کاری شده مساجد، فضایی ثابت و آیینی ارائه می‌دهند. این انعطاف‌پذیری، قالی‌های محرابی را به ابزاری برای دموکراتیزه‌کردن معنویت تبدیل کرد، به‌ویژه در دوره‌ای که هویت شیعی از طریق هنر ترویج می‌شد. حضور این قالی‌ها در مراسم آیینی، خانه‌ها، و حتی صادرات به دربارهای عثمانی، نقش آن‌ها را در تقویت هویت دینی و تعاملات فرهنگی نشان می‌دهد. فرم طاقی در قالی‌ها، با الهام از چهارطاق‌های پیش اسلامی، مفهوم وحدت کیهانی را منتقل می‌کند. قوس طاقی، به‌عنوان نمادی از گذرگاه به‌سوی امر متعالی، با جهان‌بینی صفوی هم‌خوانی دارد، جایی که تشیع و عرفان اسلامی در هم می‌آمیزند. این فرم، همراه با سرو و قندیل، ایده صعود روحانی و پیوند زمین و آسمان را متجلی می‌سازد، و قالی را به رسانه‌ای برای تأمل معنوی تبدیل می‌کند. در مقایسه، محراب معماری، با ساختار صلب و تزئینات پیچیده، این معانی را در فضایی رسمی‌تر و جمعی ارائه می‌دهند. در دیدگاه صفوی که بر مبنای جهان‌بینی دینی (تشیع) واقع شده است، فرم طاق مساجد و کاربرد قالی‌های محرابی در این طاق‌بندی‌های محراب، دروازه‌ی آسمان و بازنمود بهشت ازلی بیان شده در قرآن کریم می‌باشد. در واقع نمادهای بصری قالی‌های محرابی با نقش‌مایه‌هایی همچون طاق از عناصر عینی و زمینی بوده که برای تجلی عالم امکان و حقیقتی متعالی همچون بازسازی بهشت‌گونه‌ای به کار رفته‌اند؛ بدین جهت قالی‌های دوران صفوی از کارکرد فرهنگی- دینی برخوردار بوده‌اند که در نمونه‌های مختلفی به مفهوم بنیادین بهشت ازلی روی آورده‌اند. در میان تنوع طرح‌ها، قالی‌های محرابی با مشابهت‌های تصویری همچون طاق با کارکرد مساجد صفوی ارتباط بیشتری برقرار نموده و در حیطه مساجد و دور از محدوده دربار صفوی کاربرد داشته‌اند.

این پژوهش، با پاسخ به سؤال محوری، نشان داد که فرم طاقی در قالی‌های محرابی صفوی، از طریق بازنمایی قبله، وحدت کیهانی، و نور الهی، معانی دینی و عرفانی را منتقل کرده و با محراب معماری پیوندی عمیق دارد. این پیوند، نه‌تنها در شباهت‌های بصری و نمادین، بلکه در کارکردهای اجتماعی و فرهنگی آن‌ها در بستر پویای صفوی آشکار است. قالی‌های محرابی، به‌عنوان رسانه‌ای چندمنظوره، جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ بصری صفوی دارند و مطالعه آن‌ها راه را برای درک

عمیق‌تر هنر اسلامی هموار می‌کند. باوجود یافته‌های این پژوهش، محدودیت‌هایی مانند تمرکز بر نمونه‌های موزه‌ای و کمبود اسناد درباره کاربری روزمره قالی‌ها وجود دارد. برای پژوهش‌های آینده، پیشنهاد می‌شود تأثیرات اقتصادی قالی‌بافی صفوی بر انتخاب نقوش و مقایسه فرم طاقی با قالی‌های محرابی عثمانی بررسی شود تا پیوندهای فرهنگی گسترده‌تری را روشن کند. علاوه بر این، کاوش در تأثیر فرم طاقی بر تجربه‌های عرفانی فردی با استفاده از روش‌های روان‌شناختی یا پدیدارشناختی، دیدگاه‌های جدیدی به مطالعات هنر اسلامی خواهد افزود.

سپاسگزاری: پژوهش حاضر در نتیجه مطالعات سرکار خانم دکتر افسانه قانی و سرکار خانم دکتر مریم متفکر آزاد در راستای مطالعات بینارشته‌ای هنرهای اسلامی انجام‌یافته است.

مشارکت نویسندگان: پژوهش پیش رو با مشارکت همه نویسندگان انجام‌یافته است.

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

تضاد منافع: این پژوهش هیچ‌گونه تضاد منافعی را اعلام نمی‌نماید.

دسترسی به داده‌ها و مواد: داده‌های بدست آمده از این پژوهش در این مقاله قابل‌دسترسی می‌باشد.

منابع **References**

Ardalan, Nader, & Bakhtiar, Laleh)2011. (Sense of Unity: The Mystical Tradition in Iranian Architecture. Translated by Vandad Jalili. Tehran: Alam-e Memar Publications. [in Persian]

Bagherzadeh, Venus. (2018. (A Comparative Study of the Islimi Motif in the Tilework of Sheikh Lotfollah Mosque and Imam Mosque of Isfahan. (Master's Thesis). Tehran: Tehran University of Art. [in Persian]

Burckhardt, Titus. (1990. (Sacred Art: Principles and Methods. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush Publications. [in Persian]

Chardin, Jean). 1959. (The Travels of Sir John Chardin into Persia and the East Indies. Translated by Mohammad Abbasi. Tehran: Amirkabir Publications. [in Persian]

Corbin, Henri, & Stierlin, Henri. (1998. (Isfahan: Image of Paradise. Translated by Jamshid Arjmand. Tehran: Farzan Rooz Publications. [in Persian]

Dietrich, H.; O'Kane, B. (1990). ČAHĀRṬĀQ. Encyclopædia Iranica, IV/6, 634-642.

Eliade, Mircea).2014(.Symbolism of the Sacred and the Arts. Translated by Mani Salehi

Erfanmanesh, Sahel, Azhand, Yaghoub, & Namvar Motlagh, Bahman. (2021). Semantic Analysis of the "Prophet Solomon" Mihrabi Rug using the Iconology Method. Kimiyaye Honar Journal. Vol. 9, No. 26 (3), pp. 99-108. (DOI): 10.22059/JFAVA.2021.315566.666629. [in Persian]

Eskandarpour Khorrami, Parviz, Ghaseminejad Raeni, Mohsen, & Ahmadi Seyed Badraddin. (2010). Deciphering Motifs in Prayer Rugs and Mihrabi Carpets of the Islamic Period in Iran. Goljam Scientific Journal. Vol. 6, No. 16, pp. 9-20. (DOI): 20.1001.1.20082738.1389.6.16.15.4. [in Persian]

Eteminan, Leila, Hosseini, Seyed Beheshtid, & Panahi, Siamak. (2020). A Comparative Study of Illuminationist Philosophy (Hikmat al-Ishraq) in the Architecture of Safavid and Contemporary Mosques. Journal of Islamic Art Studies. Vol. 17, No. 39, pp. 28-56. (DOI): 10.22034/IAS.2020.211847.1113. [in Persian]

Ghani, Afsaneh, & Mehrabi, Fatemeh. (2019). A Study and Analysis of the Visual Elements of Safavid Prayer Rugs Based on the Views of Gérard Genette. Negareh Scientific Journal. Vol. 14, No. 52, pp. 69-84. (DOI): 10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111. [in Persian]

Grabar, Oleg). 2003. (The Religious Art of the Mosque. Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand. Journal of Religious Art, Issues 15 & 16.. [in Persian]

Grabar, Oleg. (2005). Early Islamic Art, 650-1100: Constructing the Study of Islamic Art (Vol. 1). Hampshire: Ashgate Publishing.

Pope, Arthur U., & Ackerman, Phyllis). 2008. (A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the Present. Vol. VI. Translated by Najaf Daryabandari et al. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian]

Rumi, Jalal ad-Din Muhammad. (2023) Masnavi-e Ma'navi (Spiritual Verses). Corrected by Reynold A. Nicholson. Tehran: Hermes Publications. [in Persian]

Sarikahani, Majid. (2022). The Manifestation of Wisdom in Islamic Art (Case Study: The Symbol of Paradise in the Mihrabi Design Rugs of the National Museum of Iran's Islamic Collection). Journal of Islamic Archaeology Studies. Vol. 1, No. 2, pp. 77-95. (DOI): 10.22080/jiar.2021.3219. [in Persian]

Seyedinia, Seyed Mehdi). 2008. (Deciphering Signs in the Architecture and Adornments of the Imam Mosque of Isfahan. (Master's Thesis). Tehran: IRIB University, Faculty of Broadcasting. [in Persian] 1959

Seyedrezaei, Nasrin, Ghadernejad Hamamian, Mehdi, & Kameli, Shahrbanoo. (2023). A Study of Islamic Mihrab Architectural Elements Using Erwin Panofsky's Iconology Method. Journal of Interdisciplinary Studies in Iranian Architecture. Vol. 2, No. 4, pp. 223-240. (DOI): 10.22133/ISIA.2024.455987.1079. [in Persian]

Soleimapour Ebkenar, Samera. (2021). Analyzing the Semantic Treasure Hidden in the Hajji Jalili Rug using Panofsky's Iconological Method. Goljam Scientific Journal. Vol. 17, No. 40, pp. 141-174. (DOI): 20.1001.1.20082738.1400.17.40.5.9. [in Persian]

Sylvester, David. (2010). Islamic Carpets: Art and Symbolism. London: Thames & Hudson.

Tajbakhsh, Ahmad. (1999. (History of the Safavid Era: Art and Industry, Literature and Sciences, Organizations. 1st ed., Vol. 2. Shiraz: Navid Shiraz Publications. [in Persian]

Takhti, Mahla, Samanian, Samad, & Afhami, Reza. (2009). Geometric Survey and Analysis of Safavid Period Mihrabi Carpets. Goljam Scientific Journal. Vol. 5, No. 14, pp. 125-140. (DOI): 20.1001.1.2008 2738.1388.5.14.22.0. [in Persian]

Hajizadeh, Mohammad Amin, Hosseini, Seyed Reza, Shirazi, Ali Asghar, Keshavarz Afshar, Mehdi, & Zakaria Kermani, Iman. (2024). A Comparative Study of Floral Motifs in Safavid and Qajar Period Carpets. Journal of Applied Arts, Semnan University. Vol. 4, No. 1, pp. 5-34. (DOI): 10.22075/AAJ.2024.34513.1262. [in Persian]

Ibn Arabi, Muhyiddin).2002(Al-Futūḥāt al-Makkiyya (The Meccan Illuminations). Translated by Mohammad Khajavi. Tehran: Mawla Publications. [in Persian]

Iran Carpet Museum. (2019. (Catalogue of the Mihrabi Carpet Collection (Registration No. 1234). Tehran: Iran Carpet Museum. [in Persian]

Iran Cultural Heritage Organization. (2021. (Field Reports of Safavid Mosques in Isfahan (Sheikh Lotfollah Mosque, Imam Mosque, Abbasid Grand Mosque). Tehran: Iran Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization. [in Persian]

Khoury, Nuha N. N, (1992), The Mihrab Image: Commemorative Themes in Medieval Islamic Architecture, Muqarnas, Vol. 9.

Makkinzhad, Mehdi. (2009). History of Iranian Art in the Islamic Period: Architectural Ornamentation. Tehran: SAMT Publications. [in Persian]

Motefakerazad, Maryam and Pashamilani, Shahrzad. (2024) The Influence of Iranian-Islamic Culture on the Semiotic Analysis of the Motif Elements in the Safavid Paradise Garden Carpet of Tabriz. *Islamic Decorative Arts*, Volume 8, Issue 2. pp. 1-22. [in Persian]

Museum of Islamic Art, Qatar. (2022 . (*Catalogue of the Islamic Carpet Collection* (Accession No. I.8.). Retrieved from www.qm.org.qa. [in Persian]

Naseri, Abbasali. (2009). Iranian Carpet Designs. Roshd Art Education Journal. Vol. 6, No. 2, pp. 39-44. [in Persian]

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

Panofsky, Erwin. (2017. (Meaning in the Visual Arts. Translated by Neda Akhavan Moghadam. Tehran: Cheshmeh Publications. [in Persian]

Papadopoulo, Alexandre. (1989. (Islamic Architecture. Translated by Heshmat Jazni. Tehran: Raja Cultural Publishing Center. [in Persian]

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). هنر مقدس: اصول و روش‌ها. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: انتشارات سروش.
پاپادوپولو، الکساندر. (۱۳۶۸). معماری اسلامی. ترجمهٔ حشمت جزنی. تهران: مرکز نشر فرهنگی رجاء.
پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶). معنا در هنرهای تجسمی. ترجمهٔ ندا اخوان مقدم. تهران: نشر چشمه.
پوپ، آرتور، آکرمن، فلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، جلد ششم، مترجمان: نجف دریابندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
تاجبخش، احمد. (۱۳۷۸). تاریخ صفویه: هنر و صنعت، ادبیات و علوم، سازمان‌ها، چاپ اول، جلد ۲، شیراز: انتشارات نوید شیراز.
تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۶۹). سفرنامه تاورنیه. ترجمهٔ ابوتراب نوری، چاپ چهارم، تهران: نشر نو.
تختی، مهلا، سامانیان، صمد و افهمی، رضا. (۱۳۸۸). بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه. نشریه علمی گلجام. دوره ۵، شماره ۱۴، ۱۴۰-۱۲۵. 20.1001.1.20082738.1388.5.14.22.0 (DOI):
حاجی‌زاده، محمد امین، حسینی، سیدرضا، شیرازی، علی‌اصغر، کشاورز افشار، مهدی و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار، نشریه علمی هنرهای کاربردی دانشگاه سمنان، دوره ۴، شماره ۱، ۳۴-۵. (DOI/10.22075 (AAJ.2024.34513.1262:
زمرشیدی، حسین. (۱۳۸۷). طاق و قوس در معماری ایران. تهران: نشر شرکت عمران و بهسازی شهری ایران.
زویداویان پور، محمودرضا. (۱۳۹۵). مسجد تجلیگاه هنر در معماری ایرانی‌اسلامی، سومین کنگره علمی‌پژوهشی افق‌های نوین در حوزه مهندسی عمران، معماری، فرهنگ و مدیریت شهری ایران، تهران. Https://civilica.com/doc/520144
ساریخانی، مجید. (۱۴۰۱). تجلی حکمت در هنر اسلامی (نمونه موردمطالعه: نماد پردیس در قالیچه‌های طرح محرابی گنجینه اسلامی موزه ملی ایران. مجله مطالعات باستان‌شناسی دوران اسلامی. دوره ۱. شماره ۲: ۷۷ الی ۹۵. (DOI/10.22080 (jiar.2021.3219:
سلیم پور ابکنار، سامرا. (۱۴۰۰). واکاوی گنجینهٔ معنایی نهفته در قالیچهٔ حاجی جلیلی با روش آیکونولوژی پانوفسکی. نشریه علمی گلجام، ۱۷ (۴۰):۱۷۴-۱۴۱. 20 .1001.1.20082738.1400.17.40.5.9 (DOI):

Tavernier, Jean-Baptiste. (1990. (Voyages de Monsieur Jean-Baptiste Tavernier. Translated by Abutorab Nouri, 4th ed. Tehran: No Publications [in Persian].
The Holy Quran. (1975).2011 Commentary and Translation: Mehdi Elahi Qomshei, Tehran, Iran Publications. [in Persian]
The Metropolitan Museum of Art).2023. (*Digital Catalogue of a Safavid Mihrabi Carpet* (Accession No. 50.190.1). Retrieved from: www.metmuseum.org. [in Persian]
Thompson, Jon. (2006). Oriental Carpets: From the Tents, Cottages, and Workshops of Asia. London: Laurence King Publishing
Zamorshidi, Hossein. (2008 . (Arch and Vault in Iranian Architecture. Tehran: Iran Urban Development and Renewal Corporation Publications. [in Persian]
Zovydavianpour, Mahmoudreza. (2016). The Mosque: The Manifestation of Art in Iranian-Islamic Architecture. The Third Scientific Research Congress on New Horizons in Civil Engineering, Architecture, Culture, and Urban Management of Iran, Tehran. (Https://civilica.com/doc/520144). [in Persian]

ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۳۸۱). فتوحات مکیه. مترجم: محمد خواجوی، تهران: انتشارات مولی.
اردلان، نادر؛ بختیار، لاله. (۱۳۹۰). حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی. ترجمهٔ ونداد جلیلی. تهران: نشر علم معمار.
اسکندرپور خرمی، پرویز، قاسمی نژاد رائینی، محسن و احمدی سید بدرالدین. (۱۳۸۹). رمز نقوش در سجاده‌ها و فرش‌های محرابی دوره اسلامی در ایران. نشریه علمی گلجام. دوره ۶، شماره ۱۶، ۲۰-۹. 20.10 01.1.20082738.1389.6.16.15.4 (DOI):
اطمینان، لیلا؛ حسینی، سید بهشید و پناهی، سیامک. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی حکمت اشراق در معماری مساجد دوره صفوی و معاصر، نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۹، دوره ۱۷: ۲۸-۵۶. 10.22034/ (DOI IAS.2020.211847.1113):
باقرزاده، ونوس. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی نقش‌مایه اسلیمی در کاشی‌کاری مسجد شیخ لطف الله و مسجد امام اصفهان، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر تهران.
برای ویرایش ادبی مقاله از هوش مصنوعی Grok3 استفاده شده است.

سیدرضوی، نسرین؛ قادرنژاد حامیان، مهدی و کاملی، شهربانو. (۱۴۰۲). مطالعه عناصر معماری محراب اسلامی با استفاده از روش شمایل شناسی اروین پانوفسکی، نشریه مطالعات میان‌رشته‌ای معماری ایران، شماره ۴، دوره ۲: ۲۲۳-۲۴۰. 10.22133/ISIA.2024.455987.1079 (DOI):

سیدین‌نیا، سید مهدی. (۱۳۸۷). رمزگشایی نشانه‌ها در معماری و تزئینات وابسته به مسجد امام اصفهان، [پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد]. تهران: دانشکده صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.

شاردن، ژان. (۱۳۳۸). سفرنامه شاردن. ترجمهٔ محمد عباسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

عرفان منش، ساحل، آژند، یعقوب و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). تحلیل معنای قالیچه محرابی «سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی، مجله کیمیای هنر. سال نهم. دوره ۲۶، شماره ۳، ۱۰۸-۹۹. (DOI): 10.22059/JFAVA.2021.315566.666629

قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت، نشریه علمی نگره، دوره ۱۴، شماره ۵۲. 69-84. NEGAREH.2019.4131.2111/10.22070 :((DOI):

قرآن کریم. (۱۳۵۴). تفسیر و ترجمه: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، انتشارات ایران.

کوربن، هانری و استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). اصفهان، تصویر بهشت، مترجم: جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزان روز.

گرابار، اولگ. (۱۳۸۲). هنر مذهبی مسجد. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. مجله هنر دینی، شماره ۱۵ و ۱۶.

متفکر آزاد، مریم و پاشامیلانی، شهرزاد. (۱۴۰۳). تأثیر فرهنگ ایرانی- اسلامی در تحلیل نمادشناسی نقش‌مایه‌های قالی باغ بهشت صفوی تبریز، هنرهای صناعی اسلامی، دوره ۸، شماره ۲. ۱-۲۲.

مکی نژاد، مهدی. (۱۳۸۸). تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی؛ تزئینات معماری، تهران: انتشارات سمت.

موزه فرش ایران. (۱۳۹۸). کاتالوگ مجموعه قالی‌های محرابی(شماره‌ثبت۱۲۳۴).تهران:موزه‌فرش‌ایران.

موزه متروپولیتن. (۲۰۲۳). کاتالوگ دیجیتال قالی محرابی صفوی (شماره ثبت ۵۰.۱۹۰.۱). برگرفته از: www.metmuseum.org.

موزه هنر اسلامی قطر. (۲۰۲۲). کاتالوگ مجموعه قالی‌های اسلامی (شماره ثبت 8.I). برگرفته از www.qm.org.qa.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۴۰۲). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: انتشارات هرمس.

میراث‌فرهنگی ایران. (۱۴۰۰). گزارش‌های میدانی مساجد صفوی اصفهان (مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد امام، مسجد جامع عباسی). تهران: سازمان میراث‌فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری.

ناصری، عباسعلی. (۱۳۸۸). طرح‌های فرش ایرانی. مجله رشد آموزش هنر. دوره ششم. شماره ۲: ۳۹-۴۴.

الیاده، میرچا. (۱۳۹۳). نمادپردازی امر قدسی و هنرها، ترجمه‌مانی صالحی علامه، تهران، نیلوفر.

This page is intentionally rendered without text

این صفحه آگاهانه بدون متن ارائه شده است