فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تحلیل معنا در قالیچه‌های محرابی صفوی با تأکید بر آرای میکه بال
دوره یازدهم، شماره۲۷، بهار ۱۴۰۱ ۱۶-۲۷
۱۶

ساحل عرفان‌منش[۱] حبیب‌اله کاظم نژادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۳،۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱،۱۲،۲۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۱،۱،۲۵

DOI: 10.22055/PYK.2022.175500 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1401.11.27.2.6
URL: paykareh.scu.ac.ir/article_17550.html

ارجاع به این مقاله: عرفان‌منش، ساحل، کاظم نژادی، حبیب‌اله. (۱۴۰۱). تحلیل معنا در قالیچه‌های محرابی صفوی با تأکید بر آرای میکه بال. پیکره، ۱۱(۲۷)، صص.۱۶-۲۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Analysis of Meaning in Safavid Altar Rugs Based on Mieke Bal's Views.

مقاله پژوهشی

تحلیل معنا در قالیچه‌های محرابی صفوی با تأکید بر آرای میکه بال

چکیده

بیان مسئله: از آنجا که بسیاری از محققان در هنرهای سنتی قائل به‌معنای واحدی هستند، به نظر می‌رسد در این هنرها کمتر می‌توان اذعان به تکثیر معنا داشت؛ زیرا گمان بر آن است این هنرها بر مبنای اصولی خاص طراحی شده‌اند؛ از جملهٔ این هنرها، قالیچه‌های محرابی بافته شده در دوره صفویه است. پژوهش‌های انجام شده با ارجاع به نشانه‌های کلامی موجود در قالیچه‌ها، به کاربرد عبادی آنان اشاره دارد. در این تحقیقات به این مهم تأکید شده که از کنار هم قراردادن اجزای مختلف در قالیچه‌ها می‌توان به‌معنای ثابت دست یافت؛ با این وجود، پس از بررسی قالیچه‌ها مشخص گردید در خوانش برخی از قالیچه‌ها بخش‌هایی از متن برای دریافت معنای کلی نادیده گرفته شده است. حال سؤال این است، که تأکید بر این جزییات، چه تأثیری بر خوانش متن خواهد داشت؟

هدف: خوانش قالیچه‌های محرابی و تأکید بر جزییات به حاشیه رانده شده هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: قالیچه‌های مورد نظر با روش توصیفی-تحلیلی و با تأکید بر دیدگاه میکه بال مبنی بر ناف تصویر بررسی می‌گردند.

یافته‌ها: پس از بررسی لازم و با توجه به آرای میکه بال، که از جمله نظریه‌پردازانی است که قائل به خصلت چندمعنایی در هنر است، می‌توان به این نتیجه رسید که درباره تمامی هنرهای سنتی نمی‌توان قائل به‌معنای کلی و ثابت بود. محققان در برخی از هنرهای سنتی مانند قالیچه‌های محرابی دوره صفویه برای رسیدن به‌معنای ثابت، قسمتی از متن را نادیده گرفته‌اند؛ بنابراین از آنجا که تأکید بر جزییات یا حتی حضور یک لکه رنگ دیده نشده در تصویر توسط مخاطب می‌تواند معنا را تغییر دهد، در فرآیند خوانش هنرهای صناعی، سنتی و حتی دینی نیز معنا به تعویق می‌افتد. در قالیچه‌های محرابی نیز می‌توان قائل به تکثر معنا بود.

کلیدواژه

میکه بال، ناف تصویر، قالیچه‌های محرابی، هنرهای سنتی

۱. نویسنده مسئول، استادیارگروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان. ایران.
Email: erfanr_61@arts.usb.ac.ir
۲. استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان. ایران.

مقدمه

از جمله آثار هنری که در دوره صفویه بسیار رایج شد، قالیچه‌های سجاده‌ای بود. این قالیچه‌ها با توجه به آیات نوشته شده بر روی آن و تحقیقات انجام شده، کارکردی عبادی داشته‌اند که به‌معنایی کلی و ثابت ارجاع می‌دهند؛ بنابراین گاه برخی جزییات برای رسیدن به‌معنای واحد و ثابت نادیده گرفته شده است. در قالیچه محرابی موجود در مجموعه «دوبروف»[1] لکه‌ای قرمز یا شیئی قرمز در وسط قالیچه میان درختان وجود دارد که در تحقیقات انجام شده، به آن اشاره‌ای نشده است. از این قالیچه حداقل سه نمونه وجود دارد که در تمامی نمونه‌ها این لکه یا شیء دیده می‌شود؛ البته در قالیچه‌هایی که رنگ زمینه قرمز است، این شیء به‌رنگ سیاه مشاهده می‌گردد؛ همچنین در قالیچه محرابی چهارباغی موجود در موزه آستان قدس رضوی، جهت یکی از ماهی‌ها بر خلاف دیگر ماهی‌ها به‌سمت مرکز نیست؛ در صورتی که اگر به‌جهت حرکت ماهی‌ها در معنا توجه شود، معنای قالیچه تغییر خواهد کرد یا تعداد ماهی‌هایی که در قالیچه‌های دیگر که از این نمونه بافته شده، تغییر می‌کند؛ افزون بر این دو نمونه، می‌توان به قالیچه‌ای در موزه فرش تهران اشاره کرد که درون قندیل‌های درون محراب، شکلی شبیه انسان را تداعی می‌کند و چلیپاهایی نیز اطراف آن قرار دارد که در کمتر پژوهشی به آن‌ها توجه شده است. به‌دلیل آنکه متن از همه اجزاء تشکیل شده و هر جزء از تصویر دارای ارزش و جایگاه ویژه‌ای است؛ پس ضرورت دارد به تمامی اجزای تصویر توجه شود. با توجه به آنکه هدف از این پژوهش، خوانش متن قالیچه‌ها با تکیه بر جزییات است؛ بنابراین به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که این جزییات چه تأثیری در خوانش متن دارد؟ آیا تأکید بر جزییات در هنرهای سنتی و دینی نیز می‌تواند معنای متن را به تعویق بیندازد؟ میکه بال از جمله منتقدانی است که قائل به تکثر معنا در آثار هنری است. وی اذعان دارد برای دریافت معنای کلی، برخی از جزییات نادیده گرفته می‌شود و با تأکید بر آن جزء، حتی مرکز تصویر نیز می‌تواند تغییر کند؛ بنابراین برای رسیدن به پاسخ مناسب با تأکید بر دیدگاه میکه بال بر ناف تصویر، قالیچه‌های مورد نظر، بررسی و تحلیل می‌شوند.

روش پژوهش

پژوهش از نظر هدف بنیادی است و روش، توصیفی-تحلیلی می‌باشد. اطلاعات مورد نیاز این پژوهش به‌شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده است. گفتنی است در این جستار، هفت قالیچه محرابی با توجه به دیدگاه «میکه بال»[2] مبنی بر «ناف تصویر»[3] مورد تحلیل قرار می‌گیرد؛ بنابراین تأکید بر جزییاتی است که تاکنون دیده نشده یا برای رسیدن معنای ثابت و کلی در قالیچه کمتر مورد توجه بوده است.

پیشینه پژوهش

درباره قالیچه‌های محرابی دوره صفویه تحقیقات بسیاری انجام شده است؛ از جمله عرفان‌منش(۱۳۹۹) در رساله دکتری، با عنوان «تحلیل آیکونولوژیک قالیچه‌های محرابی دوره صفوی» و آژند و همکاران(۱۳۹۹) در مقاله «بررسی معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با رویکرد آیکونولوژی»(۱۳۹۹)، همچنین عرفان‌منش و همکاران در مقاله دیگر مستخرج از رساله دکتری با عنوان«تحلیل معنای قالیچه محرابی سلیمان نبی(ع) با رویکرد آیکونولوژی»(۱۴۰۰)، به تحلیل معنا در قالیچه‌های محرابی صفویه پرداخته‌اند و در اکثر قالیچه‌های مد نظر، نوعی سلوک و عروج ایرانی-اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهند. «قانی و محرابی» (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی

و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرای ژرار ژنت با رویکرد بینامتنیت»، قالیچه محرابی مورد بررسی را در تبلیغ مذهب تشیع دانسته‌اند. «شایسته‌فر» (۱۳۸۴)، در مقالهٔ «کاربرد مفاهیم مذهبی در خطنگاره‌های قالی‌های صفوی»، قالیچه‌های محرابی دوره صفویه را قالیچه‌های سجاده‌ای می‌داند که در راستای اندیشه‌های شیعی و رواج تشیع دانسته است. تحقیقات دیگری که بر قالیچه‌های محرابی انجام شده است، نتیجه‌ای فراتر از مطالب فوق ندارد. اکثر تحقیقات انجام شده، برای قالیچه‌ها یک معنای ثابت در نظر می‌گیرند و از آنجا که آن را هنری در راستای تبلیغ دین می‌دانند؛ بنابراین با توجه به کاربرد آن، معنای کلی برای قالیچه‌ها قائل می‌شوند. در کمتر تحقیقی به جزییات در قالیچه‌ها توجه شده و تحقیقاتی نیز مانند رساله دکتری ساحل عرفان‌منش که تا حدودی به برخی از جزییات توجه کرده، در نهایت برای رسیدن به‌معنای واحد و ثابت برخی جزییات را مد نظر قرار نداده است؛ بنابراین در این پژوهش، نویسندگان برآنند تا خوانشی با تأکید بر جزییات بر قالیچه‌ها داشته باشند؛ پس این پژوهش بدیع به‌نظر می‌رسد و از آنجا که یک تصویر متشکل از اجزای بی‌شمار است، بررسی چنین تحقیقاتی برای شناخت هنر ایران، به‌خصوص قالیچه‌های دوره صفوی ضروری می‌باشد.

هنر سنتی و قالیچه‌های محرابی

قالی و قالی‌بافی از جمله هنرهای سنتی است. بورکهارت در توصیف هنر سنتی آن را هنری فردی نمی‌داند و نوعی کمال را در آن مشاهده می‌کند که به‌نظر می‌رسد از سازنده آن که انسان است جداست. وی اذعان دارد در هنر سنتی، صفات و کیفیات ذاتی آن‌هاست که به‌ظهور می‌رسد (بورکهارت، ۱۳۷۰، ص. ۳۰)؛ بنابراین در این پژوهش، این موضوع پیگیری می‌شود آیا در هنر سنتی جزییات مهم است و نادیده‌گرفتن جزییات چه تأثیری در معنا خواهد داشت؟ از آنجا که قالی از جمله هنرهای سنتی است و قالیچه‌های محرابی هنری در خدمت دین و امر عبادی هستند؛ بنابراین به قالیچه‌های محرابی به‌عنوان یکی از هنرهای سنتی پرداخته می‌شود. «چیت‌سازیان» فرش محرابی را همان فرش سجاده‌ای می‌داند که از نقوش انسانی و حیوانی در آن به‌جهت آنکه برای نماز استفاده می‌شد، رایج نبود و بیشتر نقوش به‌کاررفته در این نوع قالیچه‌ها را نقوش انتزاعی (اسلیمی و ختایی) می‌داند (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ص. ۴۸)؛ لیکن از آنجا که در دوره قاجار قالیچه‌هایی با طرح محراب و نقوش انسان و حیوان درون آن‌ها رواج پیدا می‌کند، محققان قالیچه‌ها را به دو نوع سجاده‌ای و تزیینی تقسیم می‌کنند. محرابی سجاده‌ای قالیچه‌ای است با ابعاد ۹۰×۱۵۰ و ۱۲۰×۱۸۰ که برای نماز استفاده می‌شود. محرابی تزیینی نیز شامل قالیچه‌هایی است که گاه بیانگر جهت قبله بوده و به دیوار آویخته می‌شده است یا قالیچه‌هایی که تنها دارای طرح محراب بوده و کاربردی عبادی نداشتند. در این گروه از قالیچه‌ها، به‌دلیل عدم کاربرد مذهبی، استفاده از تصاویری چون انسان، حیوان و پرنده ممنوع نبود (حاجی‌زاده، عطاری و عظیمی‌نژاد، ۱۳۹۵، صص. ۵۳-۵۴). قالیچه‌های محرابی که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته می‌شود، قالیچه‌هایی هستند که با توجه به تحقیقات انجام شده، بیشتر کاربردی عبادی داشته‌اند و مملو از آیات قرآنی هستند.

معنا و مفهوم در اثر هنری

پایه، اساس و بنیان یک پژوهش در آثار هنری این است که از چه زاویه دیدی و چگونه به آن آثار نگاه می‌شود. «کاسیرر» اذعان دارد بزرگترین قریحه یک هنرمند، آن است که بتواند درست مشاهده کند (کاسیرر، ۱۳۷۳، ص.

۴). کاسیرر و پانوفسکی می‌کوشند تا از طریق «صورت‌های نمادین» چشم‌اندازی برای دیدن بسازند و صورت و محتوای چیزها را از این طریق به مخاطب نشان دهند (پانوفسکی، ۱۳۹۷، ص. ۳۳). از دید این پژوهشگران، یک اثر هنری چیزی جز مجموعه‌ای از روابط هماهنگ و متناسب شده میان جمعی از عناصر نیست. این عناصر عموماً بصری از دید آنان هدفی را در راستای انتقال معنا و مفهومی به مخاطب دنبال می‌کنند که درک و دستیابی به این معانی و مفاهیم نیازمند نگاه خوب است (رز، ۱۳۹۴، صص. ۲۵-۳۲)؛ لیکن در این میان، عده‌ای با اینگونه ساخت به تقابل برخاستند و بر آن هستند که معنای ثابت و واحد در اثر هنری وجود ندارد. با توجه به اظهارات «هایدگر»، در هر دانش فلسفی، آنچه در اثر بیان می‌شود، قطعی نیست؛ بلکه آن چیزی قطعی است که در مقابل چشمان ما قرار دارد و هنوز ناگفته مانده است (Panofsky, 2012, pp. 476-477). به‌نظر می‌رسد دیدگاه وی نیز با درک کلی و دریافت معنای ثابت از اثر در تقابل است؛ بنابراین می‌توان اینگونه بیان کرد که درک آثار هنری در تاریخ هنر همواره دغدغه نظریه‌پردازان، پژوهشگران و منتقدان هنری بوده است. برخی با توجه به ساختار ظاهری و فرم به تاریخ هنر پرداخته و برخی به‌دنبال معنا در آثار هنری بوده‌اند. در این میان، پژوهشگرانی به ساخت و چارچوبی برای آثار قائل هستند و عده‌ای نیز با این ساخت به تقابل برخاستند؛ پس آنچه اهمیت دارد، این است که به یک اثری از چه زاویه دیدی نگاه می‌شود. در صورت قبول این اصل، به‌نظر می‌رسد نمی‌توان به‌شکل قاطع حتی درباره هنرهای دینی، سنتی و صناعی قائل به‌معنای ثابت بود. در این پژوهش، نگارندگان بر آن هستند با دیدگاهی متفاوت به چنین آثاری بنگرند و برای تبیین دیدگاه خود، از نظریات میکه بال که از جمله نظریه‌پردازان پساساخت‌گرا است، بهره برده‌اند.

میکه بال، نظریه و آرای وی در تاریخ هنر

در کنار توصیف کلی از قالیچه‌های محرابی، نیاز است آرای «میکه بال» شناخته شود تا بر اساس آن بتوان قالیچه‌های مورد نظر را تحلیل کرد. میکه بال نظریه‌پرداز هلندی است که در ۱۴ مارس ۱۹۴۶ به‌دنیا آمد. مطالعات وی ابتدا درباره روایت‌شناسی بود و اولین کتاب وی به زبان هلندی و در این خصوص است؛ بنابراین دانش و کتاب‌های اولیه وی در زمینه نقد ادبی، روایت‌شناسی و مطالعات فرهنگی بود. او از جانب کلمات به‌سمت تصویر رفته؛ پس از اصطلاحات ادبی بسیاری در نقد آثار هنری استفاده می‌کند. آرای بال که از جمله نظریه‌پردازان پساساخت‌گرا است، در تقابل با تاریخ هنر به‌معنای کلاسیک آن قرار دارد. وی در نظریه نقل‌قول اذعان دارد شناخت آثار گذشته از طریق نقل‌قول‌های آثار جدید در آن‌هاست؛ همچنین از دیدگاه وی، «می‌توان با استفاده از آثار بعدی به تحلیل اثر قبل پرداخت و در آن الزامی به تقدم و تأخر تاریخی وجود ندارد» (نصری، ۱۳۹۷، ص. ۱۲۰)؛ بنابراین در این دیدگاه با نوعی تاریخ غیرطبیعی مواجه شده که با فرآیند خطی تاریخ و تأثیر و تأثر آثار هنری بر یکدیگر در تقابل است (Bal, 1999, p. 7). میکه‌بال در نظریاتش به مخاطب و خواننده اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. از نظر وی خواننده با توجه به ملزمات فرهنگی خود متن را تفسیر می‌کند. برخلاف تاریخ هنر کلاسیک که در آن به‌دنبال دست‌یابی به‌معنای اولیه هرچیز، نیت اولیه خلق یک اثر و هدف ایجاد آن است، در این دیدگاه، وی در چندمعنایی آثار هنری، به‌دنبال نفی معنای ثابت در آن‌هاست. با توجه به آنکه مخاطبان داشته‌های فرهنگی متفاوتی دارند، نمی‌توانند در مواجهه با یک اثر، معنای ثابتی از آن دریافت کنند. با توجه به گفته‌های وی، می‌توان

گفت اگر تصاویر معنایی خارج از خودشان دارند؛ بنابراین نمی‌توان هیچ محدودیتی برای آن‌ها قائل شد (Bal, 2001, p. 71)؛ بنابراین وی قائل به چندمعنایی در آثار هنری است.

مسئله معنا در آثار هنری با توجه به آرای میکه بال

همانطور که گفته شد، میکه بال از جمله نظریه‌پردازانی است که به‌دنبال فرآیند حصول معنا است. وی برای یافتن معنا به این مهم می‌پردازد که آیا یک اثر ادبی فقط یک معنا دارد یا معانی متعدد از درون یک اثر می‌توان استخراج کرد. از آنجا که وی تحت تأثیر آرای «دریدا»[۴] است، برای مخاطبانش به‌دنبال تبیین امکان چندمعنایی در یک اثر هنری است (Ramplay, 2008, p. 18). دریدا معنا را یک امر نامتعین می‌دانست و اذعان داشت معنا همیشه در چند قدمی ما قرار دارد و خودش را به‌تمامی بر مخاطب آشکار نمی‌کند؛ بنابراین از اصطلاح «گرده‌افشانی» استفاده می‌کرد. در فرآیند معنا با اثری پراکنده مواجه شده که در تعبیر به «گرده» می‌توان اینگونه بیان کرد که همیشه همه گرده‌ها را نمی‌توان در یک مجموعه داشت؛ بنابراین میکه بال که تحت تأثیر آرای اوست، اذعان دارد یک متن هنری لایه‌های مختلف دارد و در کتاب «خوانش رامبرانت فراسوی کلمه و تصویر»، به رامبرانت به‌عنوان یک متن فرهنگی می‌نگرد که در ایام مختلف و در دوره‌های متفاوت، تفاسیر مختلف از آثارش می‌شود. در این کتاب به آن اشاره دارد که یک لکه مرکب می‌تواند به نقطه اصلی و مرکزی تابلو تبدیل شود و جزء بسیار کوچک می‌تواند معنای متن را عوض کند. در این رویکرد، می‌توان به کوچکترین جزء توجه کرد و بر اساس آن معنا دگرگون می‌شود؛ زیرا یک تصویر از شبکه جزییات تشکیل شده است که در دوره‌هایی برخی از جزییات آن نسبت به اجزای دیگر از اهمیت برخوردار بوده و دیگر جزییات در فرآیند معنا بی‌تأثیر بوده‌اند؛ لیکن ممکن است همین جزییات در دوره‌ای دیگر اهمیت یابند و معنایی تازه خلق کنند (Bryson, 2001, p. 3)؛ لذا در فرآیند خوانش با توجه به زمان و مکان، به‌دنبال آن چیزی می‌توان بود که در متن موجود است و در این فرآیند از اهمیت مؤلف کاسته می‌شود (نصری، ۱۳۹۷، ص. ۷۶). وی اذعان دارد برخلاف رویکرد آیکونولوژی تصاویر از موقعیت چندمعنایی برخوردارند و مخاطبان با توجه به دیدگاه‌های مختلف، معانی گوناگونی از درون اثر دریافت می‌کنند. در صورتی که اگر به جزییات کم‌اهمیت و بی‌اهمیت توجه شود و بر اساس جزییات تصاویر خوانده شود، این اجزا می‌توانند معنای تصویر را مورد نقد قرار دهند. وی در این خصوص، تابلوی «ورمیر»[۵] را مدنظر قرار می‌دهد و جزء نادیده گرفته شده در آن یعنی سوراخ دیوار را «ناف تصویر» در نظر می‌گیرد. «ناف»، مرکز بدون معناست و این اصطلاحی است که بال آن را از روانکاوی وام می‌گیرد؛ بنابراین مرکز با توجه به دید مخاطب تغییر می‌کند و می‌توان با این دیدگاه در تصاویر به‌دنبال تکثر و سیالیت معنا بود. ناف به‌منزله استعاره‌ای برای جزییات یک نقاشی است؛ زخمی است که از جدایی از مادر حکایت دارد و به‌منزله فقدان نخستین است و علاوه بر آن، نشانه نمایه‌ای است که به خارج از خود اشاره دارد. در این رویکرد، به تصویر و توجه به مرکز بدون معنا نحوه تفسیر و معنا در اثر، به تعلیق در می‌آید (نصری، ۱۳۹۷، ص. ۱۱۶).

تحلیل قالیچه‌های محرابی با توجه به جزییات (ناف تصویر میکه بال)

با توجه به مطالب گفته شده، هفت قالیچه محرابی از دوره صفویه در سه گروه مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در خوانش قالیچه‌های محرابی تأکید بر جزییات و مواردی است که تاکنون مورد توجه نبوده‌اند. اولین گروه، شامل

سه قالیچه است که از نظر ظاهری شکلی یکسان و رنگ‌بندی متفاوت دارند (جدول ۱). این قالیچه‌ها در گروه قالیچه‌های قندیل‌دار قرار می‌گیرند که فضای درون محراب در آن‌ها از دو درخت قرینه تشکیل شده و اکثر فضای محراب را پوشانده است؛ همچنین قالیچه‌های مذکور دارای سه حاشیه هستند که در قسمت بالای آن‌ها متن کلامی مشاهده می‌شود و قسمت پایین با نقوش ختایی و اسلیمی پوشیده شده است. در دو نمونه از این قالیچه‌ها، زمینه محراب به‌رنگ سرخ است و یک نمونه به‌رنگ سیاه. در هر سه نمونه، قندیل مانند گلدانی وارونه زیر پیشانی محراب قرار گرفته است. دو نمونه از این قالیچه‌ها با توجه به تحقیقات انجام شده، بافت کاشان قسمت مرکزی ایران و قرن شانزدهم در نظر گرفته شده است. برخی محققان این قالیچه‌ها را بافت «هرکه» می‌دانند که در قرن ۱۹م برگرفته از قالیچه‌های دوره صفویه بافته شده است؛ با این وجود، آنچه در این پژوهش اهمیت دارد، نه مکان و تاریخ بافت قالیچه‌ها بلکه دریافت معنای نهفته در آن‌هاست. محققانی که تاکنون بر روی این قالیچه‌ها تحقیق کرده‌اند، به‌دلیل نشانه‌های کلامی موجود در قالیچه، آن‌ها را به‌نوعی جهت تبلیغ تشیع می‌دانند (قانی و محرابی، ۱۳۹۸، صص. ۸۰-۸۱) یا آنکه در کنار ارجاع به تشیع، به‌نقش طریقت و سلطنت در قالیچه اشاره می‌کنند (عرفان منش، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۱). در برخی از تحقیقات انجام شده، در کنار آنکه محراب را برگرفته از مهرابه می‌دانند، رنگ سیاه درون محراب قالیچه موجود در کلکسیون دوبروف (جدول ۱، نمونه ۱) را نیز ارجاعی به تاریکی مهرابه‌ها دانسته و از این فضای برای رسیدن به‌معنای مورد نظر از آن بهره برده‌اند (قانی و محرابی، ۱۳۹۸، ص. ۷۹). در حالی که در اکثر قالیچه‌های محرابی که «فرانسیس» به‌عنوان قالیچه‌های صفوی معرفی می‌کند (Frances, 1999, pp. 40-75)، زمینه قالیچه‌ها در دو رنگ روشن و تیره بافته شده است. از قالیچه موجود در کلکسیون دوبروف که زمینه آن به رنگ سیاه است نیز قالیچه‌هایی با متن سرخ در موزهٔ توپقاپی موجود است (جدول ۱، نمونه‌های ۲ و ۳) که معنای تاریکی مهرابه در آن صدق نمی‌کند؛ بنابراین با آنکه در این تحقیقات بر نشانه‌های دیداری تأکید داشته‌اند، با این وجود، برخی نشانه‌های دیداری جزیی مورد توجه نبوده است. از جمله مواردی که تاکنون به آن پرداخته نشده، شیء قرمزرنگ یا تخته‌سنگی است که مابین درختان زیر قندیل قرار گرفته است (جدول ۱، نمونه ۱). در تمامی قالیچه‌هایی که از این نمونه بافته شده است، این شیء رنگی وجود دارد. اینکه این شیء رنگی چیست، تاکنون مورد توجه هیچ‌یک از محققان نبوده است. آیا این شیء رنگی تخته‌سنگ است؟ اگر تخته‌سنگ است، چرا در فضا معلق است و با رنگی کاملاً متضاد با زمینه به‌تصویر کشیده شده است؟ همچنین اگر این نقش و فضا فراطبیعی است سؤال دیگری پیش می‌آید، اینکه چرا فقط یک سنگ در نقطه کانونی تصویر و زیر قندیل باید معلق باشد؟ چرا دیگر سنگ‌هایی که در تصویر کشیده شده‌اند، همگی در پایین‌ترین نقطه محراب که محل رویش گیاهان و درختان است قرار دارند و به‌نوعی معلق در فضا نیستند و بر زمین قرار گرفته‌اند؟ ولیکن این شیء رنگی میان درختان، حتی اگر سنگ هم باشد، به‌نظر می‌رسد به‌دلیل خاصی در این قسمت قرار گرفته باشد. رنگ خاص و متضاد این لکه رنگی با زمینه قابل توجه است و از آنجا که در بیشتر قالیچه‌ها همرنگ نور درون قندیل است، می‌تواند نور، تاج، سنگی خاص و ... نیز باشد؛ پس توجه به موارد بالا خوانش متن را به‌تعویق می‌اندازد و شیء رنگی یا تخته‌سنگ مانند ناف تصویر عمل کرده و می‌تواند مرکز تصویر را تغییر دهد. نمونه قالیچه دیگری که عدم توجه به جزییات آن می‌تواند بیش از قالیچه‌های بالا در خوانش متن تأثیرگذار باشد، قالیچه‌های چهارباغ یا گلستان است. طرح محراب در این قالیچه‌ها دالبری‌شکل است. در این قالیچه‌ها در زمینه محراب، یک حوض در وسط قالیچه قرار دارد که چهار رود از آن منشعب شده است و به‌صورت متقاطع قرار گرفته‌اند. رودها، چهار باغ را در درون قالیچه به‌وجود آورده‌اند؛ بنابراین به این طرح چهارباغی نیز می‌گویند.

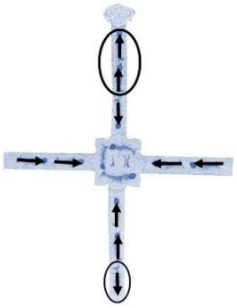
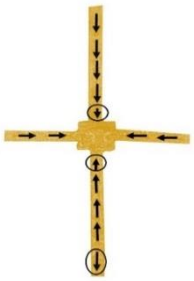
جدول ۱. گروه اول: قالیچه‌های محرابی قندیلی با سنگ یا شیئی در میانه قالیچه. منبع: نگارندگان.

قالیچه محرابی	سنگ یا شیئی رنگی در قالیچه	توضیحات
		قالیچه محرابی، ۱۱۷×۱۷۳ سانتیمتر، احتمالاً بافت کاشان، محل نگهداری: کلکسیون جوزف دوبروف، نیویورک. منبع: Frances, 1999, p. 99.
		قالیچه سجاده‌ای، سده ۱۱ ه.ق، موزه توپکاپی، استانبول، ۱۱۹×۱۷۵ سانتیمتر. منبع: Reed, 1972, p. 71.
		قالیچه محرابی، قرن ۱۹، هرکه، محل نگهداری موزه توپقاپی. منبع: Rogers & Tezcan, 1987, p. 20.

فضای محصور در باغ‌ها پوشیده از درختان و پرندگان است. در این گروه، سه نمونه قالیچه مورد بررسی قرار می‌گیرد، دو نمونه از آن‌ها دارای طرح محرابی است و یک نمونه به‌دلیل تکرار طرح محراب در پایین، ساختار محرابی به‌هم خورده است. یک نمونه از این قالیچه‌ها با توجه به تحقیقات صورت گرفته، بیشتر مورد توجه بوده است. از آنجا که این پژوهش تأکید بر جزییاتی دارد که تاکنون مورد توجه نبوده؛ بنابراین در خوانش قالیچه‌های باغی تأکید بر قالیچه نمونه ۱ در جدول ۲ است. این قالیچه در موزه آستان قدس نگهداری می‌شود. ابعاد آن،۱۴۰×۱۱۱ سانتیمتر است که با گره نامتقارن بافته شده؛ برخی محققان سال بافت قالیچه را با توجه به اظهارات پوپ ۱۰۶۱ ه.ق می‌دانند (Frances, 1999, p. 105). یاوری در کتاب «بررسی فرش‌های صفویه و قاجاریه»، سال بافت را اواسط قرن دهم ه.ق دانسته است (یاوری و شیرازی و اکبری، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۹). از این قالیچه، نمونه دیگری نیز بافته شده است که امروزه در بیروت در کلکسیون شخصی نگهداری می‌شود. آنچه در خوانش این قالیچه‌ها مورد توجه است، ماهی‌هایی است که در قالیچه شناور هستند. تحقیقات انجام شده سیزده ماهی موجود در طرح چهارباغی را نماد انسان کامل و بهشتی یا اولیاءالله و پیامبران دانسته‌اند (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸، ص. ۴۸) و حوض وسط قالیچه را نمادی از حوض کوثر در نظر گرفته‌اند که ماهی‌ها به‌سمت آن در حرکت هستند

(حسامی و بابرکت، ۱۳۹۶، ص ۵۶)؛ ولیکن با توجه به فلش‌ها مشخص می‌شود که جهت حرکت همه ماهی‌ها در قالیچه‌های مذکور، به‌سمت مرکز نیست. در قالیچه موجود در جدول ۲، نمونه ۱، جهت حرکت یکی از ماهی‌ها برخلاف جهت حرکت دیگر ماهی‌ها به‌سمت بیرون و برخلاف حرکت به‌سمت حوض است. در جدول ۲، دور ماهی مذکور با بیضی مشخص شده است؛ همچنین در نمونه ۲ نیز جهت حرکت سه ماهی به‌سمت مرکز نیست. همانطور که در جزییات تصویر در جدول ۲ مشاهده می‌گردد، دو ماهی‌های در سمت بالا و یک ماهی در سمت پایین برخلاف حرکت به‌سمت حوض یا مرکز بافته شده‌اند.

جدول ۲. گروه دوم: قالیچه‌های چهارباغ یا گلستان. منبع: نگارندگان.

قالیچه محرابی	چلیپای وسط قالیچه به‌همراه ماهی‌ها	توضیحات
		قالیچه ابریشمی محرابی باغی، کرمان، اوایل قرن ۱۱ ه.ق، ۱۴۰×۱۱۱ سانتیمتر، بافنده: محمدامین کرمانی، موزه آستان قدس رضوی. منبع: بورکل، ژ و بورکل، د، ۱۳۸۹، ص. ۲۵۵.
		قالیچه ابریشمی، قالیچه محرابی بیروت، کرمان، ۱۷۱۵-۱۶، ۱۶۳×۲۱۳ سانتیمتر. منبع: صباحی، ۱۳۹۸، ص. ۲۹۷.
		قالیچه محرابی چهارباغی، کرمان، ۱۷۹×۱۲۲، محل نگهداری: کلکسیون خصوصی، نیویورک. منبع: صباحی، ۱۳۹۸، ص. ۲۹۸.

«عرفان‌منش» در رساله خود اشاره مختصری به این مورد می‌کند؛ با این وجود، با توجه به رویکرد رساله وی که آیکونولوژی است، او نیز معنای کلی برای قالیچه در نظر می‌گیرد و حوض و چلیپای وسط قالیچه را به یکی از حوض‌های مقبره شاه‌نعمت‌الله ولی نزدیک دانسته و با توجه به تطبیق صورت‌گرفته، به جست‌وجوی نوعی عروج ایرانی‌ـاسلامی در قالیچه‌ها است (عرفان‌منش، ۱۳۹۹، ص. ۱۸۰). علاوه بر جهت حرکت ماهی‌های موجود در

قالیچه، تعداد ماهی نیز گویی از اهمیت چندانی برخوردار نبوده است؛ چراکه از قالیچه‌ای که تقریباً در همان دوران با طرح مورد نظر بافته می‌شود، تعداد ماهی‌ها تغییر می‌کند و برخی از ماهی‌ها کامل نیستند. همانطور که در (جدول ۲، نمونه ۳) مشخص شده است، اندازه فلش‌ها نشان می‌دهد ماهی‌هایی که در بالا و پایین حوض قرار گرفته‌اند، تنها دارای دم هستند و سر آن‌ها ترسیم نشده است؛ همچنین علاوه بر آنکه دو ماهی بدون سر هستند، جهت حرکت یکی از ماهی‌ها نیز برخلاف دیگر ماهی‌هاست؛ بنابراین علاوه بر آنکه تعداد ماهی‌ها نسبت به قالیچه‌های قبل تغییر می‌کند، به‌نظر می‌رسد ماهی‌ها نماد انسان‌های کامل یا بهشتی نباشند؛ زیرا علاوه بر آنکه بیانگر یک عدد خاص نبوده، کامل هم نمی‌باشند و در هر سه قالیچه مورد مطالعه، حداقل جهت یکی از آن‌ها به‌سمت مرکز یا حوض نیست؛ لذا توجه‌کردن به یکی از اجزای قالیچه می‌تواند معنای به‌وحدت رسیدن در قالیچه مذکور را به چالش بکشد؛ بنابراین نمی‌توان حوض مرکز قالیچه را مکان عروج یا رسیدن به‌وحدت و ... با ارجاع به ماهی‌ها و حرکت آن‌ها دانست؛ همچنین نمی‌توان معنای قطعی و ثابتی برای آن در نظر گرفت و با توجه به مطالب فوق، معنا در اینجا به تعلیق درمی‌آید. در تحقیقات فوق، برای رسیدن به معنای کلی، برخی جزییات نادیده گرفته شده که می‌توانستند در معنای تصویر نقشی اساسی داشته باشند. آخرین نمونه، قالیچه محرابی ترنجی‌شکل است که متن کلامی در آن ارجاعی به تشیع دارد. قالیچه موجود در جدول ۳، در اندازه ۹۹×۱۵۹ سانتیمتر بافته شده است. فرانسیس میشل، این قالیچه را بافت منطقه شمال غرب ایران و قرن ۱۶ میلادی می‌داند. این قالیچه که در گذشته در موزه چهل‌ستون اصفهان نگهداری می‌شده است، امروزه در موزه فرش تهران قرار دارد. «گانز رودن»، قالیچه مذکور را متعلق به قرن ۱۷ م و محل بافت را مناطق مرکزی ایران (Frances, 1999, p. 80) و «نصیری» و «بصام»، آن را متعلق به قرن ۱۱ ه.ق و بافت اصفهان یا کاشان می‌دانند (بصام، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۶؛ نصیری، ۱۳۸۹، ص. ۸۳). در زمینه قالیچه در زیر پیشانی محراب، ترنجی قرار دارد که در آن علاوه بر نشانه‌های دیداری، متن کلامی یا الله، محمد و علی قرار دارد و در اطراف آن نادعلی است، که ارجاع به تشیع می‌تواند باشد و در نهایت آیت‌الکرسی که به‌صورت منتشر در بالای زمینه محراب بافته شده است. در انتهای آیت‌الکرسی متن کلامی بافته شده که به‌نظر می‌رسد الله و الکریم باشد؛ با این وجود، به‌دلیل عدم خوانش، در تحقیقات مورد مطالعه به آن توجهی نشده است؛ همچنین در پایین این قالیچه، مابین نقوش ختایی شکسته، نقوشی شبیه «نشان»، «سر ترنج یا سربند» قرار دارند که این نقوش می‌توانند تداعی‌گر قندیل باشند. در برخی از آن‌ها غنچهٔ درون سربند شبیه به شمع یا نور شده است؛ لیکن آنچه در بین این نقوش توجه مخاطب را به‌خود جلب می‌کند، قندیل زردی است که در نقوش پایین قالیچه مشاهده می‌شود. طرح به‌گونه‌ای ترسیم شده که از درون آن می‌توان تصویر یک انسان را مشاهده کرد که در جزییاتی که از قالیچه در جدول ۳، نشان داده شده است این نقش مشاهده می‌گردد؛ همچنین وجود چلیپاهای اطراف قندیل‌ها این فرضیه را تقویت می‌کند که این قندیل‌ها، بسیار متفاوت بوده، دارای نیرویی مافوق دیگر نقوش هستند. چلیپاهای قرارگرفته در اطراف قندیل‌ها به‌رنگ سیاه مشخص شده‌اند؛ اما در قندیل بالایی نور زردرنگ درون چلیپاها قرار گرفته است؛ این خود نشان‌دهنده آن است که این قندیل در قیاس با دیگر قندیل‌ها متفاوت بوده است. عرفان‌منش به‌صورت بسیار مختصر به چلیپاهای پایین قالیچه اشاره کرده است؛ لیکن همانطور که در بالا گفته شد، وی نیز با توجه به رویکرد آیکونولوژی معنای ثابت را در قالیچه دنبال کرده است و معنایی که وی برای قالیچه‌ها در نظر می‌گیرد، ظهور اندیشه‌های ایرانی-اسلامی و وحدت طریقت، شریعت و طریقت است. بنابراین برای رسیدن به این معنا نمی‌توانسته بر نقش انسان در درون قندیل‌ها تأکید کند. لذا در رساله وی نیز که این نقش مشاهده شده است برای آنکه در خدمت

معنای کلی نبوده است نادیده گرفته شده است. بنابراین وی نیز برای رسیدن به‌معنای کلی، قسمتی از متن کلامی که برای وی قابل خوانش نبوده، رها کرده است؛ همچنین با آنکه اشاره می‌کند درون قندیل می‌توان چهره‌ای شبیه انسان مشاهده کرد، برای رسیدن به‌معنای کلی هر دو مورد را نادیده گرفته و در دریافت معنا به آن‌ها توجه نمی‌کند.

جدول ۳. گروه سوم: قالیچه محرابی ترنجی. منبع: نگارندگان.

قالیچه محرابی	قندیل درون قالیچه	توضیحات
		جانماز با طرح محراب، بافته شده در اصفهان یا کاشان، اندازه ۹۹×۱۵۹ سانتیمتر، بافته شده در قرن (۱۱ ه.ق / ۱۷م)، موزه فرش ایران. منبع: بصام، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۷.

با توجه به تحلیل سه نمونه از قالیچه‌های محرابی، می‌توان گفت جزییات در هنرهای سنتی نیز از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردارند که عدم توجه به آن‌ها می‌تواند معنای متن را دگرگون کند. در بسیاری از تحقیقات، نویسنده برای رسیدن به‌معنای کلی، جزییاتی را که در خدمت رسیدن به آن معنا نیست، نادیده می‌گیرد و توجهی به آن‌ها نمی‌کند؛ بنابراین در هنرهای سنتی و در خوانش قالیچه‌های محرابی نیز می‌توان قائل به ناف تصویر بود که توجه به آن، می‌توان مرکزیت تصویر را تغییر دهد و با تغییر این مرکز معنا نیز به تعلیق درمی‌آید.

نتیجه

با توجه به نظریات میکه بال، متن معنا را به خواننده عرضه می‌کند و خواننده می‌تواند با توجه به ویژگی‌های تصویر به‌معنایی اهمیت دهد که تاکنون مورد توجه نبوده است. با ارجاع به خوانش قالیچه‌ها مشخص گردید این خواننده است که با توجه به انتخاب خویش نشان می‌دهد مرکز تصویر کجا قرار دارد. مرکز تصویر می‌تواند شیء رنگی، جهت حرکت بالعکس ماهی یا هر چیز غیرمتعارف و نادیده انگاشته شده و به حاشیه رانده شده دیگر باشد؛ بنابراین در ناف تصویر که میکه بال در آن با توجه به جزییات به تغییر مرکز اشاره دارد، هدف این است نشان داده شود یک معنای اولیه و نخستین وجود ندارد. در قالیچه‌های موجود نیز علی‌رغم کاربرد قالیچه‌ها که عبادت و نیایش است، با این وجود طراح فرش، خودآگاه یا ناخودآگاه جزییاتی را به‌کار برده است که توجه به آن‌ها می‌تواند معنای نخستین را تغییر دهد یا به تعویق بیندازد. اگر در جدول ۳، به جهت یکی از ماهی‌ها که در قالیچه برخلاف حرکت به‌سمت مرکز است توجه شود، معنای وحدت و حرکت به‌سمت مرکز دیگر دیده نمی‌شود و در این میان عدد ۱۳، تعداد یاران و انسان‌های کامل و حتی حوض کوثر را نیز نمی‌توان جزو معانی ثابت در قالیچه قرار داد؛ همچنین در جدول ۲ تصویر انسان‌های درون قندیل، چلیپاهای اطراف آن‌ها به‌معنایی ورای شریعت و تشیع دوازده‌امامی در دوره صفویه اشاره می‌کند. در جدول ۱، نیز سنگ یا شیئی که در میان قالیچه قرار دارد،

می‌تواند معنای متن را به تعویق بیندازد؛ پس با توجه به این جزییات است که مرکز تصویر تغییر می‌کند. این جزییات بیان شده در قالیچه‌ها که نادیده انگاشته شده بودند، هر یک می‌توانند ناف تصویر باشند که مخاطب را از معنای اولیه جدا می‌کنند. به‌نظر می‌رسد با تغییر هر بیننده و توجه به دیگر جزییات، معانی دیگری از قالیچه‌ها می‌توان دریافت کرد؛ بنابراین نمی‌توان برای تمامی هنرهای سنتی و صناعی قائل به‌معنایی ثابت و ازپیش تعیین شده بود. در قالیچه‌های محرابی مورد نظر این پژوهش که تاکنون با رویکردهایی ازجمله آیکونولوژی معنای ثابتی را بیان می‌کردند، نشان داده شد می‌توان با تکیه بر جزییات دیده نشده، معنای دیگری از متن دریافت کرد یا آنکه معنا را به تعویق انداخت.

پی‌نوشت

1. Joseph Dubroff
2. Mieke Bal
3. Navel
4. Jacques Derrida
5. Johannes Vermeer

منابع

- آژند، یعقوب، نامور مطلق، بهمن و عرفان‌منش، ساحل. (۱۳۹۹). تحلیل معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکونولوژی. *کیمیای هنر*، ۹(۳۷)، صص. ۷۱-۸۵.
- بصام، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). *رویای بهشت- هنر قالی‌بافی ایران*. تهران: وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح. سازمان اتکا.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). *جاودانگی و هنر* (ترجمه سید محمد آوینی). تهران: انتشارات برگ.
- بورکل، ژان و بورکل، دانیل. (۱۳۸۹). *فرش ایران* (ترجمه گلبرگ برزین). تهران: خانه فرهنگ هنر گویا.
- چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۲). بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش‌بافی ایران در دوران اسلامی. *فصلنامه مدرس هنر*، ۱(۳)، صص. ۴۵-۶۰.
- پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۷). *پرسپکتیو به مثابه صورت سمبلیک* (ترجمه محمد سپاهی). تهران: چشمه.
- حاجی‌زاده، محمدامین، خواجه احمد عطاری، علیرضا و عظیمی‌نژاد، مریم. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دوره صفویه و قاجار. *نشریه خراسان بزرگ*، ۷(۲۵)، صص. ۵۱-۷۲.
- حسامی، وحیده و بابرکت، سمیرا. (۱۳۹۶). مطالعه نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های صفوی و قاجار. *دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی*، ۴(۱۴)، صص. ۴۷-۶۲.
- رز، ژیلیان. (۱۳۹۴). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر* (ترجمه جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی). تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). کاربرد مفاهیم مذهبی در خطنگاره‌های قالی‌های صفوی. *پژوهش هنر اسلامی*، ۲(۳)، صص. ۲۵-۳۸.
- صباحی، سید طاهر. (۱۳۹۸). *کرمان: پنج قرن قالی‌بافی در کرمان*. تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.
- صباغ‌پور، طیبه و شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۸). تأویل و تفسیر معانی نمادین نقش‌مایه ماهی در قالی‌های دوره صفویه با نظر به مثنوی معنوی مولانا. *گلجام*، ۵(۱۲)، صص. ۳۱-۵۴.
- عرفان‌منش، ساحل، آژند، یعقوب و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). تحلیل معنای قالیچه محرابی«سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی. *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۶(۳)، صص. ۹۹-۱۰۸.

- عرفان‌منش، ساحل. (۱۳۹۹). *تحلیل آیکونولوژیک (شمایل‌شناختی) قالیچه‌های محرابی دوره صفوی* (رساله دکترا، تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی). دانشکده مطالعات عالی هنر- هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
- قانی، افسانه و محرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت. *فصلنامه نگره*، ۱۴(۵۲)، صص. ۶۹-۸۳.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۳). *رساله‌ای در باب انسان: درآمدی بر فلسفه فرهنگ* (ترجمه بزرگ نادرزاده). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نصری، امیر. (۱۳۹۷) *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*. تهران: چشمه.
- نصیری، محمدجواد. (۱۳۸۹). *افسانه جاویدان فرش ایران*. تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.
- یاوری، حسین، شیرازی، علی‌اصغر و اکبری، مهدیه. (۱۳۹۴). *بررسی فرش‌های دوره صفویه و قاجار*. تهران: سایه‌بان هنر.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago: University of Chicago press.
- Bal, M. (2001). *Looking in: the art of viewing*.(With an introduction by Norman Bryson). Amesrerdam: G+B arts international.
- Frances, M. (1999). Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs. *International Conference on Oriental Carpet Danville, 5*(2), pp. 36-75.
- Panofsky, E. (2012). On the problem of describing and interpreting work of the visual Arts (Translated by K,Lorenz and J. Elsner). *Critical Inquiry*, 38(3), pp. 467-483.
- Rampley, M. (2008). The poetics of image: art history and rhetoric of interpretation. *Marburger Jahrbuch fur Künstwissenschaft,* (35), pp. 7-30.
- Reed, S. (1972). *Oriental Carpets and Rug*, Hong Kong: Octopus Book Limited.
- Rogers, J.M & Tezcan, H. (1987). *The Topkapi Saray Museum Carpets*. Uk:Thames & Hudson Ltd.

© 2022 Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).