

# نشانه‌شناسی قالی محرابی: بازتاب معماری مسجد در نقش فرش

مهندس فرزانه فرشی‌دینیک

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

دکتر رضا افهمی

استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران

## چکیده

پژوهش حاضر به‌روش توصیفی و با رویکرد مقایسه‌نشانه‌شناسانه این دو هنر از بعد تصویری و تاریخی، به تعقیب جایگزینی عناصر معماری مسجد با نقش گیاهی نمادین مورد استفاده در قالی‌های محرابی پرداخته است. بررسی این روند جانشینی از طریق بررسی شواهد موردی و نظریات محققان پیرامون بیان نمادین هنر ایرانی نشانگر آن است که نقش قالی محرابی که خود ریشه در ساختار سه‌گانه مهرابه‌های باستانی دارد، در سیر تحول خود برای تداعی فضای مسجد و عرش بر روی فضای محدود قالی، نگاره‌های گیاهی را جایگزین ساختارهای معمارانه مسجد نموده و مناره‌ها به‌واسطه ترادف تمثیلی و معنایی خود با درخت سرو، از آنجا که ریشه در زمین و سر بر آسمان

هنرهای سنتی گوناگون ایران را می‌توان بازنمایی معنایی واحد در صور گوناگون دانست. همه آنها به مفاهیمی مشترک دلالت دارند که آمیزه‌ای از باورهای ایرانی و اسلامی است. زبان این هنرها نمادین است و هنرمند در اثر خود با ابزار تمثیل متناسب با هر هنر سخن می‌گوید. طراحی قالی و هنر معماری را باید دو جایگاه تجلی نمادها در هنر ایران دانست. هدف پژوهش حاضر تمرکز بر قالی‌های محرابی به‌عنوان نقطه پیوند میان هنر معماری و طراحی فرش و نمایش نحوه تأثیرگذاری نمادهای کهن معماری بر طراحی نقوش تمثیلی فرش و نحوه جایگزینی و ترادف نمادهای دو هنر، برای نمایش مفاهیم واحد است.



دارند، به‌عنوان نمادی از پیوند میان زمین و آسمان جایگزین گشته‌اند، تا هدف هنرمند از هنر به‌عنوان نقطه اتصال میان زمین و آسمان را برآورده سازند.

**واژه‌های کلیدی:** معماری، طراحی فرش، قالی محرابی، سرو، مناره.

### مقدمه

بازنمایی و صورت هنر از مباحث پیچیده محسوب شده و هر هنر به تناسب ابزار و شیوه بیانی خود از ترازهای گوناگون بیان بهره می‌گیرد. یکی از بارزترین نمونه‌های این مقوله را باید در هنرهای سنتی ایران جستجو نمود که همه آنها صور متنوع معانی واحد برخاسته از باورهای اسلامی و ایرانی محسوب می‌شوند. این وحدت معنا در عین کثرت صورت‌ها را می‌توان مهم‌ترین ارزش نهفته در هنر ایران دانست که ضمن پدید آوردن انگاره‌های زیبا، درک معانی نمادها را از طریق ایجاد رابطه جانشینی میان آنها ممکن می‌سازد.

نمادگرایی از ویژگی‌های اصیل انسان است که از آغازین دوره‌های حیات وی در آثار هنری نمودی خاص داشته و بر اساس دیدگاه‌های اسلامی، نماد یا رمز، جنبه ظاهری و دنیوی ماهیتی معنوی محسوب می‌شود (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۴۰-۳۷) و به تعبیر دیگر، تمامی چیزهای این عالم، رمز و نماد ذوات عالمی دیگر است (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ۳).

هنرمند دینی در بیان مفاهیم و صورت مادی بخشیدن به آنها، ناگزیر از روی آوردن به زبان تمثیل است. از جمله جایگاه‌های ظهور نمادها در هنر ایران، معماری (مطهری الهامی، ۱۳۸۴، ۱۴۵-۱۴۲) و طراحی فرش (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۳۷) است.

سوزان ک. لانگر عقیده دارد که هنر، خلق صورت‌های نمادین از احساسات انسانی است و اغلب فرم‌های دارای بیان مفهومی، نشانه‌هایی برای بیان احساسات و دارای بعد عقلانی، ارتباطی جهت‌دار و بی‌واسطه دارند (Baker, 1992, 8). به باور کاسیرر نیز مستقیم‌ترین و بی‌واسطه‌ترین رابطه میان انسان و فرم را می‌توان در هنر یافت و از نظر وی، معماری، جهت‌دارترین و بی‌واسطه‌ترین فرم نمادین است (Scott, 1997, 7-8). بنابراین معماری قادر است از طریق عناصر و رابطه بی‌واسطه میان فرد و خود، معنا را به بیننده انتقال دهد. این تجربه فضایی مهم‌ترین ابزار بیانی معماری ایران است و به مفاهیم تاریخی و معنوی این معماری اشاره دارد (صارمی، ۱۳۷۶، ۸۰). به‌عنوان مثال مناره، به‌واسطه ابعاد و فرم خود، به‌مثابه ابزاری برای پیوند میان زمین و آسمان جلوه می‌یابد و بدون نیاز به آرایه‌ها و تزیینات معنای آن قابل حصول است. اجزای معماری مسجد در کنار یکدیگر ساختاری فضایی می‌آفرینند که احساسی قدسی دارد و تزیینات آنها نیز تکمله این بیان و فزاینده معانی است که ریشه در اعماق فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد.

فرش نیز همچون دیگر مصنوعات تمدن‌های سنتی، حامل جهان‌بینی طراحان آن است (Serkina, 1999, 1) و این جهان‌بینی به‌شیوه بیان و معیارهای زیبایی‌شناسی این هنرها بدل گشته و به مفاهیم نهفته در این هنرها جان می‌بخشد. زیبایی‌شناسی فرش ایران نیز تحت تأثیر نمادگرایی قرار دارد (چیت‌سازیان و آیت‌اللهی، ۱۳۸۴، ۱۶) و فرش چون آئینه عرش، بازتابی از نگاره‌ها و طرح و نقش‌های نمادین با الهام از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای انسان فرش‌نشین است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۳۷). اما فرش، به‌واسطه ذات بیان خود نیازمند نقوش تزئینی نمادین است تا بتوان بیان مفاهیم را بیابد. بنابراین در فرش، آرایه‌های طبیعی و انتزاعی به‌هم می‌پیوندند تا مفاهیم قدسی را بروز دهند. هنر ایران همواره متأثر از حضور نمادهاست و برخی نمادها سیر تحول تاریخی خود را طی کرده و باقی مانده‌اند. از میان این دسته نمادها می‌توان درخت را مثال زد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵، ۴۱). درخت از دیرباز به‌واسطه پیوند با معتقدات آریایی و بین‌النهرینی به‌عنوان مظهر باروری، دارای قداست بسیاری بوده و حتی در آسیای مرکزی و ترکیه، پیوند میان آنها و قالیچه نمازلیق به‌عنوان بخشی از جهیزیه عروس را باید پیوند میان این باورهای کهن و دین اسلام دانست (Serkina, 1999, 3). از سوی دیگر در ایران تصویر درخت و به‌ویژه درختان همیشه‌سبز مانند سرو، تمثیلی است از ایده بهشت و نماد حیات مداوم یافته، زیرا هنر ایران به‌واسطه این مبانی قدسی

از دیرباز در صدد جلب توجه عالم بالا بوده است (جلال کمالی، ۱۳۸۶، ۲۸).

مقاله حاضر با هدف بررسی نسبت میان دو هنر معماری و قالی‌بافی در تمدن اسلامی ایران و تطبیق میان نمادهای مورد استفاده در آنها و با هدف دستیابی به معانی واحد نهفته در این هنرها، نزدیک‌ترین نقطه اتصال این دو هنر یعنی قالی محرابی را به‌عنوان مورد بررسی برگزیده است. هدف از این بررسی، تعقیب نشانه‌شناسانه عناصر تصویری در قالی‌های محرابی درختی و بررسی جانشینی عناصر تزئینی و ساختار معماری و ترادف معنایی میان این دو هنر، با اتکای ویژه به فرم درخت سرو در دو سوی محراب میانی در این قالی‌ها و ساختار سردر رو به محراب مساجد ایران به‌عنوان فضای بازتاب یافته در این قالی‌ها است. نقوش قالی محرابی، از امکانات ترکیب و همنشینی فوق‌العاده‌ای برخوردارند. این موضوع سبب گردیده تا بافنده، با سلیقه و نظر خود که ریشه در سنت‌های گذشته دارد، به ابداع ترکیبات و سامان‌بندی‌های تازه در اثرش اقدام نماید (محبی، ۱۳۸۵، ۵۴).

مناره در معماری و درخت در طبیعت، عناصری برآمده از زمین و در طلب آسمان و نمایشگر ارجاع به جهان بالاترند. از این‌رو جانشینی میان آن دو در طراحی قالی محرابی به‌عنوان نشانه‌های معادل یکدیگر در دو تراز بازنمایی مورد بررسی مقاله حاضر قرار گرفته و هدف آن است تا با بررسی این رابطه، جانشینی مبانی و مفاهیم این نماد مورد واکاوی قرار گیرد.



به این منظور از نشانه‌شناسی به‌عنوان روش پژوهش حاضر استفاده شده است. روشی که از دهه ۱۹۵۰ به این سو، در قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک ارتباطات به‌کار رفته و ارزش آن، به‌واسطه قابلیتش در ترسیم خط دلالت میان صورت و معنا است (احمدی، ۱۳۸۶، ۷-۶). در مقاله حاضر به‌واسطه جستجوی روابط جانشینی میان سرو و مناره در قالی محرابی، از سیستم زبان‌شناسی فردینان دو سوسور استفاده شده است. زیرا این شیوه بررسی، قابلیت تعیین مناسبات میان کل و جزء و برقراری ارتباط میان آنها در دو بعد همنشینی و جانشینی را داراست، به این معنا که هم شاکله کلان اثر را مورد مذاقه قرار می‌دهد و هم توان شناسایی ترادف میان معانی جایگزین عناصر را داراست (احمدی، ۱۳۸۶، ۳۷). نظر به زنجیره هماهنگ همنشینی در بیان هنر سنتی، در هنرهای گوناگون این زنجیره جانشینی است که تغییر می‌کند و از این‌رو بررسی زنجیره جانشینی توان بیان تشابه عناصر در بازنمایی‌های گوناگون و ترادف معنایی آنها را ممکن می‌سازد. (احمدی، ۱۳۸۵، ۳۳۰). این بررسی با اتکا به پژوهش‌های پیشین در زمینه نمادگرایی در معماری و فرش ایرانی و دیدگاه‌های پدیدارشناسانه و تأویلی در رمزگشایی عناصر مساجد ایرانی و پژوهش‌های نمادشناسانه عرصه طراحی فرش انجام شده است.

### قالی محرابی

آیین‌ها را می‌توان یکی از مهم‌ترین محرک‌های هنر

برای پدید آوردن طرح‌های نو و عامل پیوند میان مفاهیم عمیق و باورها و هنر دانست. نماز گزاردن بر فرش، سبب گسترش فرش‌هایی به نام فرش سجاده یا فرش‌های محرابی گشته است. در این فرش‌ها از شکل هیچ حیوان و انسانی استفاده نمی‌شود و ضمن بهره‌گیری از انواع اسلیمی‌ها، از نقش محراب در زمینه آنها استفاده می‌شود (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ۴۸). یکی از بدیهی‌ترین طرح‌هایی که برای این‌گونه قالی‌ها می‌توان در نظر آورد، بازتاب نقش محراب مورد استفاده در مساجد بر روی زمینه این فرش‌ها است. اما یکی از اصیل‌ترین و متداول‌ترین نمونه این نقوش در قالی‌های محرابی ایران فضای سه‌گانه‌ای از محراب میانی و دو فضای جانبی منفک شده توسط ستون‌ها و تزییناتی از قبیل قندیل، ستون‌های تزیینی، سرستون و کتیبه است (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ۵۸). ریشه این طرح را که علاوه بر محراب، در ایوان و سردر مساجد و اماکن زیارتی نیز دیده می‌شود، در آیین‌های کهن ایرانی می‌دانند. از نظر تاریخی در معابد آیین مهر، مکانی به نام مهرابه وجود دارد. این واژه از دو پاره «مهر» و «آبه» ساخته شده است. «آبه» یا «آوه» به‌معنای ساختمان و خانه است، از این‌رو مهرابه یعنی خانه مهر، برخی دیگر نیز آبه را به‌معنای مکان گود دانسته و ساختار محراب کنونی را منشعب از این مقوله می‌دانند. [۱] در ساختمان مهرابه‌ها سه دالان چسبیده به‌هم وجود دارد که دالان میانی گشادتر بوده و دالان‌های پهلوئی تنگ‌تر و دارای سقف کوتاه‌ترند.

میان دالان‌ها ستون ساخته می‌شد و روی ستون‌ها و روی دالان‌ها را با طاق قوسی می‌پوشاندند (مجبی، ۱۳۸۵، ۴۶-۴۵). مهم‌ترین شواهد این ساختار را می‌توان در ساختار محراب کلیساهای مسیحیت شرقی و به‌ویژه دیر شمعون ستون‌نشین در سوریه نیز مشاهده نمود که در بسیاری از زوایای خود برگرفته از معماری ایران باستان عصر پارتی و ساسانی حاکم بر این مناطق است (هارت، ۱۳۸۲، ۳۰۵). تصویر ۱ نمونه این قالی محرابی را به‌نمایش می‌گذارد.

علاوه بر نقش فوق که خود حامل نقوش گیاهی است، در رسته طرح‌های محرابی، دو نوع طرح دیگر نیز وجود دارد. طرح‌های انتزاعی حامل درخت که ساختار سه‌گانه مهرابه را در درون خود دارند و در این میان درختی سروری از گروه‌های فرعی این تقسیم‌بندی محسوب می‌شود. نماد درخت یکی از قدیم‌ترین نقوشی است که مورد توجه بشر قرار گرفته و آن را در آثار هنری خویش به‌کار برده است. حضور این نماد که با اشکال مختلف به‌کار گرفته

می‌شده است، تا پس از ظهور اسلام نیز همچین در آثار هنری به‌چشم می‌خورد. نقش درخت در مکان محراب در فرش‌های محرابی درختی، از موارد گزینش آگاهانه این نماد توسط هنرمند مسلمان در معنا و شکل جدید در دوران اسلامی است. این معنا چنان مورد پسند و به‌جا انتخاب شده است که به‌سرعت در سراسر ممالک اسلامی مورد استقبال قرار گرفته و بنابر ذوق هنری هر محل، طراحی و بافته شده است (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ۶۵-۵۸). در اسلام، درخت زندگی یا درخت کیهانی، بنابر یک پیشگویی سنتی، همان درخت طوبی در بهشت است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷، ۷۶). در باور مسلمانان این درخت در بهشت می‌روید، پس موضوعی مناسب جهت خلاقیت‌های هنری است (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۱). در ایران باستان، درختان سرو، نخل، چنار، تاک، انار و... و پس از اسلام، درختان طوبی، خرما، زیتون، انار، انجیر و... از جمله درختان مقدس به‌شمار می‌روند (فربود، ۱۳۸۱، ۴۹-۴۷).



تصویر شماره ۱: قالی محرابی با نقوش معمارانه (مأخذ: فتالی، ۱۳۸۸)



تصویر ۲ نمایش دهنده قالی محرابی قشقایی است که در میانه آن می‌توان نقشی از یک درخت را مشاهده نمود. اما یکی از مهم‌ترین نقوشی که می‌توان آن را نوعی تغییر در طراحی قالیچه محرابی، در عین حفظ ساختار منشعب از مهرابه آن دانست، در قالیچه‌های نماز بلوچ (تصویر ۳) دیده می‌شود. در این قالیچه ساختار سه‌گانه مهرابه به همراه گوشه‌های فوقانی که در خود درختان سرو انتزاعی را جای داده‌اند؛ دیده می‌شود.

تقدس درخت سرو در ایران مربوط به اعتقادات مهرپرستی است. در تاریخ بیهقی آمده که زرتشتیان کاشمر سرو بلند مشهوری را که در کنار آتشکده‌ای وجود داشته، مقدس می‌شمردند و پای آن محل نیایش

می‌کرده‌اند. همچنین به جهت تقدس سرو بر روی مقابر نشانیدن درخت سرو بعد از اسلام به صورت نمادین انجام گرفت. در واقع نماد درخت که یکی از کهن‌ترین نمادهای ایران باستان است، پس از اسلام نیز «از زیباترین تعبیر بهستی گشت» (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۶، ۱۱۸) و ارزش درخت در قرآن با تعاریف مختلفی آمده است (علیمرادی، ۱۳۸۶، ۱۳). البته در اوایل دوره اسلامی، استفاده از بسیاری از نمادهای ایران قبل از اسلام ادامه یافت ولی این استفاده در اوایل بیشتر نوعی تقلید صرف بدون در نظر گرفتن معانی نمادین نقوش بوده است، اما به تدریج هنرمندان مسلمان دست به گزینش آگاهانه‌تری زدند و در



تصویر شماره ۳: قالی محرابی بلوچ (مأخذ: Pittenger)

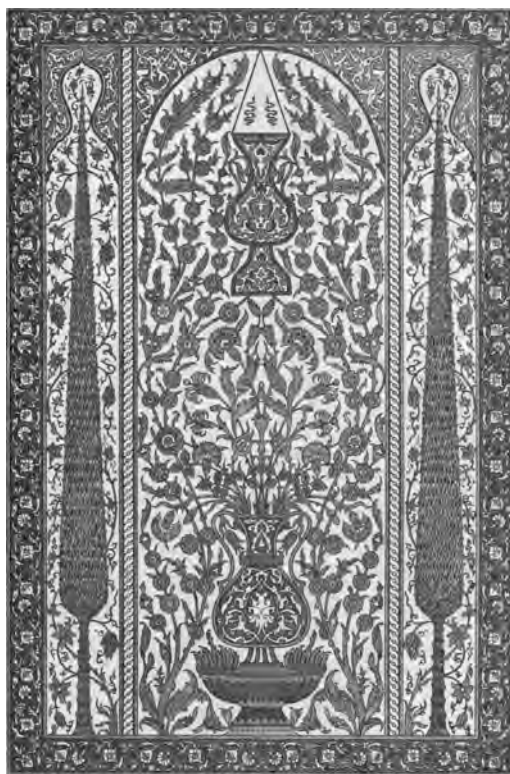


تصویر شماره ۲: قالی محرابی قشقایی (مأخذ: Serkina, 1999)

این تفکر را در اسلام به نام درخت طوبی و در تورات درخت حیات و در مسیحیت نیز در ایام کریسمس به صورت تزیین کاج می‌توان مشاهده کرد، در مراسم عزاداری عاشورا تمامی علمات و توق‌ها به‌طور نمادین از نقش سرو مقدس الهام گرفته‌اند.

در ناحیه آذربایجان نیز از قدیم قالیچه‌های نمازی قابل مشاهده است که در میانه محراب آن یک درخت سرو وجود دارد که طرح محرابی سروی است (تصویر ۴). در این تصویر، در میانه درخت، طرحی از یک گل ختایی و شاخ و برگ‌های سرو ناز دیده می‌شود در پایین درخت، تعدادی محراب متصل به هم پوشیده از گل با طرح صف به‌چشم می‌خورد در قسمت

نهایت نقوشی همچنان ماندگار ماندند که حضورشان مخالفتی با اصول اعتقادات دینی نداشت. اولگ گرابار در توشیح‌گزینش اشکال گذشته توسط مسلمانان در قرون اولیه اسلامی، به خلق شکل‌های منطبق با نیازهای جامعه جدید و گزینش در میان زبان‌های بصری هم‌عصر آن شکل‌ها یا ترکیبی از شکل‌ها که می‌توانست به سودمندی خود ادامه دهد، اشاره کرده است (گرابار، ۱۳۷۹، ۲۴۴). در میان این شکل‌ها نقش درخت از جمله نقوشی بود که نه تنها استفاده از آن در آثار هنری کم نگردید بلکه روز به روز با استقبال بیشتری روبه‌رو شد و بر تنوع اشکال آن اضافه گردید (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ۵۶).



تصویر شماره ۵: قالیچه محرابی با دو نقش سرو جانبی (مأخذ: کشاورزی، ۱۳۸۵)



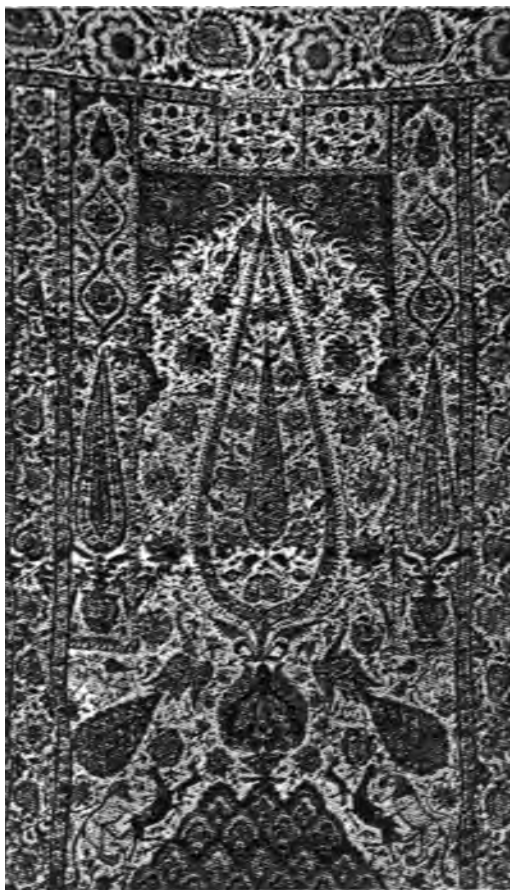
تصویر شماره ۴: قالیچه نماز با نقش سرو (مأخذ: بنام تبریزی)



بالای محراب، سرمتنی دیده می‌شود که در این قالیچه پوشیده از نقوش گل و برگ است. طرح حاشیه قالیچه متشکل از سه نوار پهن در بر گیرنده نقش محراب و رنگ‌های آن نیز بیانگر اعتلای هنر قالی‌بافی در آغاز سده ۱۴ هـ.ق. در آذربایجان است.

این طرح نیز از طرح‌های متداول آسیای صغیر و ایران به‌شمار می‌رود. برخی، ریشه نقوش درختی این منطقه را به اعتقادات شمنی ناحیه آسیای میانه در مورد اعتقاد به اسکان ارواح در درختان مرتبط می‌دانند. برخی محققان نیز با استناد به اساطیر

آذربایجان ریشه آن را درختی می‌دانند که بر همه زمین سایه می‌افکند و با پیشگیری از ورود تخم‌های ریخته شده انسان از ورود به جهنم اجازه می‌دهد تا نسل انسان تداوم یابد. در باور ایرانیان، نماد زمینی درختی که مرگ بدان راه ندارد سرو است (طهوری، ۱۳۸۴، ۱۱). همچنین بر اساس مردم‌شناسی تطبیقی می‌توان باور داشت که در اعصار بسیار کهن گمان بر آن بوده که ارواح مردگان پر قدرت قبیله یا خدایان یا پری‌هایی در آنها می‌زیسته‌اند یا این درخت‌ها مظهر آنان بوده‌اند (بنام تبریزی، ۱۳۸۸، ۱). همچنین از منظر



تصویر شماره ۷: پارچه قلمکار، بروجرد، ۱۲۷۷ هـ.ق. منقش با قالب (مأخذ: گلاگ، ۱۳۵۵)



تصویر شماره ۶: قالیچه محرابی با نقوش سرو جانبی (مأخذ: ضیایان، ۱۳۷۳)



روانشناسی، یونگ درخت را از جمله کهن‌الگوهایی می‌داند که نماد سرچشمه زندگی انسان بوده است (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۳۷).

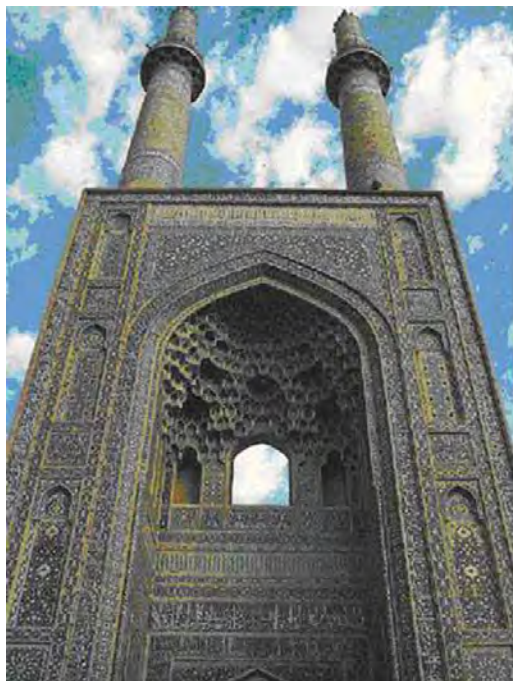
تصویر ۵ یکی از مهم‌ترین مواردی است که امکان تأویل در مورد جایگزینی عناصر تصویری را پدید می‌آورد. با نگاهی به تصاویر ۱ و ۳ و مقایسه آنها با تصویر اخیر می‌توان دید که نوعی نگاه جانشینی پیرامون درخت سرو و درگاه‌های جانبی قالیچه‌های محرابی که در حقیقت بازتابی از ساختار معماری مساجد هستند، وجود دارد.

تصویر ۶ نشانگر پیشرفت در طراحی قالیچه‌های دارای نقوش سرو را نشان می‌دهد. درخت سرو با ساختار معماری درگیر شده و با طرح صف محراب‌ها، سرمتنی و ترکیب خود درختان با دوا

رأسی، نشان‌دهنده جایگزینی عنصر سرو با نقوش درون معماری است. در برخی سجاد‌های معاصر این طرح تکامل بیشتری یافته و دو درخت سرو به شکل دو بدنه مناره یا به صورت دو ستون حامل دیده می‌شوند.

این نمونه حتی در پارچه‌های قلمکار دارای طرح محرابی نیز قابل مشاهده است. تصویر ۷ نمونه یکی از این پارچه‌های قلمکار متعلق به ۱۲۷۷ هجری را نشان می‌دهد که در وسط نقش سرو، و دو پرند پیرامون آن و در دو طرف دو سرو قابل مشاهده است.

در ساختار معماری این عنصر در دو قالب قابل رهگیری است. در سردر مسجد جامع یزد می‌توان این نقوش را در پایه مناره‌ها و ساختار خود مناره‌ها در دو سوی ایوان ورودی مشاهده نمود. اما نمونه



تصویر شماره ۸: مسجد گوهرشاد، مسجد جامع یزد (مأخذ: آرشیو سازمان صنایع دستی ایران)

واضح تر آن را می توان در مسجد گوهرشاد دید که مناره‌ها با امتداد خود تا روی زمین بخش میانی را در بر گرفته‌اند. از سایر شواهدی که می تواند اثبات دیگری بر این مدعا باشد، مقایسه ساختار تصویر ۳ و ساختار نمای مساجد است. لچک گوشه قوس میانی با اشکال اسلیمی و گلدانی خود نشانگر ترادف دیگری از یکسانی تفکر حاکم بر هر دو هنر است.

طرح مناره، ما را با یکی از کهن ترین آفریده‌های معماری آدمی روبه‌رو می‌سازد که قدمتش به قبل از تاریخ باز می‌گردد. الحاق مناره در سنت اسلامی، هم ادامه و هم توسعه طرخی نمادین و کهن است. در ترکیب کلی شهر، مناره‌ها، با ذوات اعتلایی پایدار چیزها همخوانی دارند، حال آنکه گسترش عرضی شهر، مبین آفرینش‌های مادی متداوم آدمی ست که همه در ترکیب بندی کلی مبین وحدت، به یکدیگر پیوسته‌اند (اردلان، ۱۳۸۰، ۷۳). مناره در ابتدا در کنار راه‌ها و ساختمان‌های مذهبی به منظور راهنمایی ساخته می‌شد و به تدریج به صورت نشان، بر دوش درگاه‌ها و تکیه‌های مسجد قرار گرفت (پیرنیا و افسر، ۱۳۷۰، ۱۴۱). پس از اسلام نیز ظهور دوباره مناره‌ها پس از گذشت قرون اولیه آغاز می‌شود و به مرور تک مناره‌های مجزا و سپس مناره‌های پیوسته به ایوان مساجد به عنصری پیوسته به محل انجام مهمترین مناسک دین اسلام بدل می‌گردد. ناگزیر باید پذیرفت که این الصاق بدون طی یک فرآیند معنایی ممکن نبوده و لاجرم جستجوی معانی این عنصر جدید،

همانند معانی نهفته در درختان سرو منقوش در سنن اسلامی، می‌تواند ما را به روشن ساختن گوشه تاریک دیگری از هنر این مرز و بوم رهنمون سازد.

### مناره و درخت سرو، تصاویر یک مفهوم

در روابط جانشینی دال‌ها به جای مفاهیم، ضمن نظر داشتن به معانی صریح، توجه به دلالت‌های ضمنی و معانی استعاری را باید مهم ترین کنش قاعده جانشینی دانست. در سیر دلالتی استعاره، که اساساً بر پایه مشابهت میان دو پدیده تبیین می‌شود، دال‌ها با اصل و آغازی دور و جدا از هم، به هم نزدیک می‌شوند (هاوکس، ۱۳۷۷، ۱۱) فراگردی که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرابرده یا منتقل و به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن گفته می‌شود که گویی شیء اول است (Brumer, 1993, 4-10). در ادامه، موارد مشابهت میان عنصر مناره در مساجد و درخت سرو در قالی‌های محرابی مقایسه شده است:

#### • پیوند با نور

برترین مرتبه حقیقت نوری است که هستی قائم به آن است (طهوری، ۱۳۸۴، ۵). سهروردی نیز اصل عقیده حکمای باستان را اصالت نور می‌داند. پس از اسلام نیز اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با بینش مزدایی و مانوی ایران باستان و اثبات آن توسط فلاسفه بزرگی چون سهروردی و دیگران، سبب شد حضور پایدار عنصر نور در هنر و بینش ایران تداوم یابد (جلال کمالی، ۱۳۸۶، ۳۰-۲۶). تجسم نور در هنرهای سنتی

ایران به‌صورت مختلف از جمله به‌صورت نقش، مثل درخت سرو و شمشه در نگارگری، قالیبافی، معماری و... ظاهر شده است (طهوری، ۱۳۸۴، ۴).

سرو در آیین زرتشت مظهر ایزد مهر است؛ از این‌رو با خورشید نیز مناسبت می‌یابد (بهار، ۱۳۷۶، ۱۹۴). در اساطیر کهن باستان هم آمده است: درخت سرو وقف خورشید است و به‌همین علت در بالای نماد سرو در بناهای قدیمی نماد خورشید قرار دارد. این تفکر را در اسلام به نام درخت طوبی می‌توان مشاهده کرد. درخت طوبی، از نظر سهروردی، سمبل یا مظهر خورشید معنوی ملکوت یا بهشت است (استیرلن، ۱۳۷۷، ۱۷۴). در فرهنگ اسلامی، درخت همچون درخت زیتون [۲] مظهر نور الهی است که زمین را منور می‌سازد (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۴). نقش

درخت در تزیینات معماری اسلامی بیشتر به‌صورت درخت سرو طراحی می‌شود. از جمله تفاسیری که برای درخت سرو وجود دارد می‌توان به مظهر رازآمیز شعله آتش آتشکده‌های زرتشتی و... اشاره کرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۷، ص ۷۴).

وجه تسمیه مناره نیز به معنای جای نور در بلندی و مکان برافروختن چراغ (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۵۶) و اصطلاح مناره یا منار، بنابر معانی ریشه‌اش «فروزشگاه نار» یا «تابشگاه نور» است (اردلان، ۱۳۸۰، ۷۳). بدین ترتیب کلمه منار که از «نار» و «نور» برگرفته شده است، معنای روشنایی را تداعی می‌کند که در آن نه فقط معنای فیزیکی بلکه معنای معنوی نور متجلی می‌شود. «از این ارتباط با روشنایی به عنوان پایه‌ای برای تفسیر نمادین مناره به‌عنوان تجلی نور الهی و یا



تصویر ۹: پیوند میان نقوش قالی محرابی و سردر مسجد (مأخذ: نگارندگان)

تصویر درخشش معنوی نیز استفاده شده است» (هیلن براند، ۱۳۷۷، ۱۷۱). گفتنی است که به اعتقاد مانی، در مدارج تکامل روح، نفوس از خورشید به آسمان با ستونی از نور فاخر و با شکوه می‌پیوندند و در این سیر، خورشید به‌عنوان نمادی از منزلگاهی برای تزکیه به شمار می‌رود (پوتی، ۱۳۸۷، ۱۱).

### • پیوند میان زمین و آسمان

درخت به‌واسطه ریشه فرو رفته در زمین و شاخه‌های بالا رفته در آسمان به‌عنوان نماد ارتباطی میان زمین و آسمان‌ها شناخته شده است (شوالیه، ۱۳۸۴، ۱۸۹). انسان در سیر نمادپردازی خویش، به تدریج توجهش از زمین به آسمان‌ها و افلاک معطوف شده و اسطوره‌ها و نمادهای گوناگونی برای این مظاهر طبیعت آفریده است (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۱). درخت از کهن‌ترین نمادهای بشری و ترکیب آسمان و زمین و آب است (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۱۵). همچنین بسیاری از اقوام باستانی، درخت را به‌عنوان جایگاه خدا می‌پرستیدند (هال، ۱۳۸۰، ۱۲۴). در نتیجه، درخت از دیرباز به جهت پیوند میان زمین و آسمان تقدیس می‌شده (توماج‌نیا، ۱۳۸۵، ۱۴) و ایرانیان نیز درخت سرو را نماد پیوند زمین و آسمان می‌دانستند. آنها به این باور داشتند که زردشت این درخت را از بهشت آورده و در آتشکده کاشته است (نجفی، ۱۳۸۸). در قرآن کریم بارها از درخت با تعاریف گوناگونی یاد شده است. گاه کلمه طیبه را به درختی مثال زده است که اصل ساق آن برقرار باشد و شاخه آن به آسمان

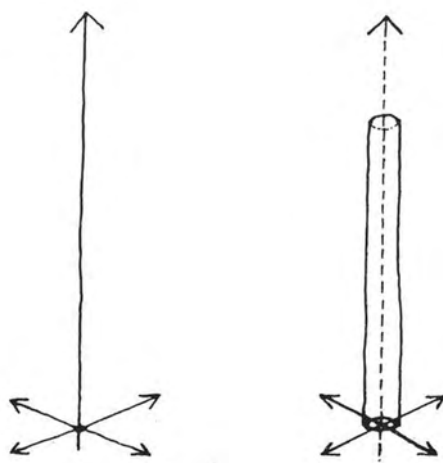
رفعت و سعادت بر شده باشد (سوره ابراهیم، آیه ۲۴). سمت اصلی درخت به سوی بالاست آن‌سان که می‌توان نوعی بالاروندگی متواضعانه را در آن احساس کرد (مجبی، ۱۳۸۵، ۵۳) در هنرهای تجسمی ایران، با استفاده از نقش درخت سرو، مثلث، دایره و شمسه (که از موتیف‌های اصیل ایرانی است) سعی بر این است که با ایجاد کشش بصری به سمت بالا، به معبود و خالق اشاره شود (معمارزاده، ۱۳۸۷، ۶). در فرهنگ اسلامی گستره حرکت انسان از فرش تا عرش است، انسان از فرش چشم به جهان می‌گشاید و از آن در نهایت و کمال فرآیند حیات خود به عرش پر می‌کشد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ۱۰۳) و همه متون شیعی نیز به دنیای بالا و بهشت، به‌گونه‌ای که گویی سرزمین رویاهاست، ارجاع می‌دهند (استیرلن، ۱۳۷۷، ۱۶۹). مناره نیز با ارتفاع بلند خود که به سوی آسمان برافراشته شده، نظر را به سمت آسمان می‌کشاند (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۷۵) و اشاره به هدایتی است آسمانی با نمادی زمینی (تصویر ۹). پوپ در این باره می‌نویسد: «وظیفهٔ دایمی فن معماری، هم از نظر مادی هم از دید سمبلیک، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنی بود تا با برافراشتن بناهای بلند میان دو جهان پلی بر پا سازد. در دوره‌های بعد، طاق آسمان با احداث گنبد‌های با شکوه مورد اقتباس قرار گرفت... نیایش مؤثر، نیازمند جایگاهی بلند بود تا زمین را پشت سر گذارده تا آنجا که ممکن است با نیروهای آسمانی پیوند یابد» (پوپ، ۱۳۷۲، ۱۳).

آسمان‌ها و زمین است. داستان نورش به مشکاتی ماند که در آن چراغی روشن باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تالو آن گویی ستاره‌ای درخشان و روشن از درخت مبارک زیتون که با آنکه شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزان است (قرآن کریم، سوره مؤمنون، آیه ۲۰). نور ایمان، راهنما است. قلب از نور ایمان روشن می‌شود. و طبق آنچه ذکر آن رفت، این نور چون چراغی بر فراز درخت زیتون تصویر شده است. می‌توان چنین تعبیر کرد که بدین سان این درخت، با نور خود، هدایت‌گر مؤمنان خواهد بود. این‌گونه تصویر ساختن درخت، ذهن را به ساختار مناره متوجه می‌سازد. مناره نیز با ساقه بلند و باریک خود و فروزشگاهی که بر فراز آن است، همچون درختی است که مشکاتی با چراغی فروزان بر بالای آن واقع باشد. این تصویر را می‌توان با خورشید یا گل قرار گرفته بر فراز سروها یا قندیل آویخته بر

مناره نیز با ارتفاعی بلندتر از گنبد، نگاه را متوجه بالا می‌سازد و پیوندی میان زمین و آسمان ایجاد می‌کند. مناره نیز با ارتفاع بلند خود، نظر را به بالا می‌کشاند و عظمت را القاء می‌کند (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۷۵). مناره، در حد مثال، خود نمایشگر محور هستی آدمی است، نمایشگر آن ساحت اعتلایی و طولی است که به‌وجود مادی آدمی عمق یا ارتفاعی معنوی می‌افزاید که در غیر این صورت آدمی دوبعدی می‌نمود. از جنبه ظاهری نماینده آدمی است. صورتی متعین که میان مخلوقات تنها او در عالم عمود بر پا می‌ایستد. از جنبه باطنی یادآور روح آدمی است که حسرت بازگشت به خاستگاه ازلی‌اش را دارد (اردلان، ۱۳۸۰، ۷۳).

#### • هدایت و راهنمایی

در سوره نور آیه ۳۵، نور عاملی است که خداوند به‌وسیله آن هر که را بخواهد هدایت می‌کند (جلال کمالی، ۱۳۸۶، ۳۰). در سوره مؤمنون آمده: خدا نور



تصویر شماره ۱۰: کشش بصری به سمت بالا و پیوند میان زمین و آسمان در مناره (مأخذ: اردلان و بختیار، ۱۳۷۹)



فراز محراب به‌عنوان منشأ روشنایی یکی شمرد. مناره به دلیل همین ویژگی‌ها، با ارتفاع بلند خود در طول روز و با روشنایی و درخشش در طول شب، کارکرد راهنمایی مسافران را دارا بوده است. بدین‌سان، مناره، ستون برج‌مانندی بوده که در کنار راه می‌ساختند تا رهروان شب، راهنمایی گردند (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۵۶). در واقع، مناره، پیش از آنکه بر درگاه مساجد بنشیند، در کنار راه‌ها به‌منظور راهنمایی و در کنار ساختمان‌های مذهبی به‌عنوان نشانه به‌کار می‌رفته است. در جنگل‌های انبوه ایران که رهگذر در تاریکی انبوه درختان راه خود را گم می‌کند، وجود مناره در کنار جاده حتی از رباط و کاروانسرا نیز ضروری‌تر بوده است (پیرنیا، افسر، ۱۳۷۰، ۱۴۱ تا ۱۴۴) و اما این مهم را گاه درخت عهده‌دار گشته است. در دشت‌های پهناور ایران نیز، که تپه‌های بزرگ ریگ روان هر روز جای خود را عوض می‌کند، علاوه بر منار، گاه تک درخت‌های وحشی این مهم را عهده‌دار می‌گشته و در راهنمایی مسافران نقش داشته است (پیرنیا، افسر، ۱۳۷۰، ۱۲۹).

#### • تسبیح‌گویی

کارکردهای مناره در مساجد، مکانی برای تلاوت اذان بوده است و از نام‌های دیگر مناره، می‌توان به مأذنه اشاره کرد (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۵۶). مناره به‌طور سنتی مکان اذان گفتن است، به‌عنوان شاخص و محل تکرار اسماء الهی و آسمانی است. پس از اسلام، می‌توان برای بعضی از اشکال،

نماد درخت به‌عنوان تسبیح‌کننده ذات اقدس الهی و نشانی از بهشت موعود در جایگاه محراب را تمثیلی از موجودی تسبیح‌گر دانست. درخت با توجه به آیات قرآنی، موجودی تسبیح‌گر و مبارک است. رو به عرش الهی دارد و گاه او را واسطه وحی گردانیده‌اند (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ۵۱). در قرآن مجید آمده است: «سخن پاک [کلمه طیبه] همچون درختی پاک [شجره طیبه] است که ریشه‌اش در زمین استوار و شاخه‌هایش در آسمان است. به فرمان خدا هر زمان میوه خود را می‌دهد». در تعبیر این آیه می‌توان اشاره کرد که تلاوت قرآن ماهیتی نامتناهی دارد که نتایج آن به بهشت می‌رسد و در آنجا میوه‌هایش در انتظار مؤمنان است. به بیان دیگر، قرآن از نماد درخت برای نمودن کلمه طیبه استفاده نموده است (فریود، ۱۳۸۱، ۴۹). هنرمند قالی‌باف که در جستجوی طرحی بی‌نقص و گویا برای سجاده نماز بوده است، بهترین طرح را مکان عبادتی می‌بیند که در آن موجودی غیرذی‌روح به تسبیح خداوند قد برافراشته است. او محراب را مشخصه مکان عبادی و درخت را نماینده کل مسبحان عالم انتخاب می‌کند و ترکیب این دو را در کنار یکدیگر به شکل فرش محرابی درختی نشان می‌دهد (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵، ۶۵). بدین ترتیب هنرمند آن را بر محراب قالی نقش می‌کند تا در برابر مؤمن به قیام ایستاده قرار گیرد و مؤمن نیز با نظر به او در تسبیح خداوند کوشیده و به سوی او میل کند (محبی، ۱۳۸۵، ۵۴).

## • محل قرارگیری

در بین نمادها به صورت سه‌گانه مقدس، نمونه‌های بسیاری دارد. سه‌تایی مقدس، شامل ایزدبانوی زمین در میان با دو عنصر محافظ نرینه در دو طرف است که نماد آسمان به شکل دایره یا نشانه‌های خورشیدی در بالای سر او قرار دارد. در بازنمایی‌های تصویری فرهنگ‌های کهن، نشانه آسمان، از هر نوع، بالای سر ایزدبانو قرار داده می‌شود. در طرح‌های سه‌عنصری نیز، گاهی نشانه آسمان بالای سر پیکره مادینه دیده می‌شود (Golan, 1998, 231). ایزدبانویی که در این طرح‌های سه‌تایی دیده می‌شود، گاه با تصویر درخت زندگی جایگزین می‌شود (Golan, 1998, 230-232) و می‌توان سروهای پیرامونی را به‌عنوان درختی فاقد

در مورد محل قرارگیری مناره، قاعده و قانون خاصی وجود ندارد. در کشورهای مختلف گاهی مناره را مانند مسجد پیغمبر، در چهارگوشه مسجد، گاه مانند جامع قیروان در نیمه آخر دیوار مسجد، گاهی مثل سامرا در خارج از مسجد و غیره ساخته‌اند، اما در بسیاری از مساجد ایران، مناره اغلب در سردر مسجد (زمرشیدی، ۱۳۷۴، ۱۶۲) و پیرامون گنبد به‌چشم می‌خورد. در این ساختار، گنبد در میان و دو مناره در اطراف آن سه‌گانه‌ای را ایجاد می‌کند. این الگوی سه‌گانه را می‌توان در دیگر نقش‌ها و تصاویر هنری هم ریشه‌یابی کرد (مختاریان، ۱۳۸۶، ۱). این مفهوم سه‌گانه



تصویر شماره ۱۱: قالی محرابی با نقوش گیاهی درخت زندگی و سروهای پیرامونی، سوزن‌دوزی قاجاریه (مأخذ: شایسته‌فر، ۱۳۸۶)





باروری نماد نیروی مردانه شمرد. یکی از مهم‌ترین تفسیرهایی که درباره ترکیب سه‌تایی نقش‌های اقوام هندواروپایی وجود دارد، این است که ایزد بانو تجسم مادر-زمین هندواروپایی است و دو ایزد جنبی پیام‌آوران خدای خورشیدند. این با حالت‌هایی که در آنها ایزدهای جنبی به صورت پرنده یا اسب یا موجودات خیالی بالدار نشان داده می‌شوند در تضاد نیست. شاید تصور شود که شیر و گرگ تجسد قدرت الوهیت خورشیدی‌اند (Golan, ۱۹۹۸, ۲۳۵) و درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو راهب، یا دو کاهن یا دو جانور... (شیر دال، بز وحشی، شیر و غیره) قرار دارد (دوبوکور، ۱۳۷۳، ۷). درخت زندگی چنانکه گفته شد، نمادی از ایزدبانوی زمین است که با دو عنصر محافظ نرینه و یا نمادین پیام‌آوران خدای خورشید در اطراف به چشم می‌خورد. درخت سرو، نماد جنس نر است (فربود، ۱۳۸۱، ۴۹) و چنانچه پیشتر اشاره شد با خورشید مناسبت می‌یابد.

در رمزگشایی بناهای مذهبی ایران نیز بورکهارت دروازه مسجد را با دور مناره یادآور خاطره ازلی دروازه بهشت (عرفان، ۱۳۷۸، ۲۸۲) و گنبد را نماد آسمان (ارجح، اکرم، ۱۳۸۰، ۱۹) و درخت زندگی (استیرلن، ۱۳۷۷، ۱۷۴) دانسته‌اند. در مینوی خرد از درخت زندگی به درخت بسیار تخمه یاد می‌شود (مینوی خرد، ۱۳۸۰، ۷۰) چنانکه در بندهش نیز از درخت بس تخمه یاد شده که تخم همه گیاهان در آن است (بندهش، ۱۳۸۰، ۱۰۱).

در بافت منقوش قالی‌های محرابی درختی، به مواردی برمی‌خوریم که درخت زندگی با گل‌های فراوان در میان و دو درخت سرو در اطرافش به چشم می‌خورد (تصویر ۱۰). و گاه درخت زندگی در نقش ستون نگهدارنده، قوسی را که بر فراز آن است، نگهداشته که می‌تواند نماد آسمان باشد و همچنان درختان سرو، در اطراف آن دیده می‌شوند. در مواردی نیز به جای گنبد، قوسی در میان وجود دارد که همچون گنبد، نماد آسمان است و اطرافش دو سرو نقش بسته است (تصویر ۶). در تمامی این موارد شاهد شکل‌گیری سه‌گانه‌ای، متناظر با سه‌گانه گنبد و دو مناره هستیم.

### نتیجه‌گیری

هنرهای سنتی ایران، با وجود تنوع در صورت، از یک معنا سخن می‌گویند و به مفاهیمی مشترک دلالت دارند که آمیزه‌ای از باورهای ایرانی و اسلامی است. به‌طور کلی هنر دینی مبتنی است بر رمزپردازی (سمبولیسم) و زبان هنرمند زبان تمثیل است. از جمله جایگاه‌های تجلی نمادها به‌ویژه در ایران، هنر معماری و قالی‌بافی است. به‌طور کلی وظیفه هنر در باور ایرانیان از زمان باستان، ایجاد توجه به عوالم بالاتر بوده است. مناره در معماری و درخت در هنرهای تجسمی، نمادی از پیوند میان زمین و آسمان و در نتیجه از جمله عناصر و نشانه‌هایی هستند که نمایشگر ساحتی اعتلایی گشته‌اند. در واقع هنر و جلوه‌های گوناگون آن در



تمدن‌های سنتی، صورت‌های مختلف حقیقتی واحدند و این نگاه معرفت‌شناسانه به هنر، برای دستیابی به حقیقت است. از این جهت تمام صورت‌های هنری را می‌توان تأویل هنرها از این مفاهیم واحد برشمرد و از این روست که از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر سنتی ایران را وحدت در کثرت می‌دانند.

در این پژوهش عناصر تصویری قالی محرابی با رویکردی نشانه‌شناسانه و بنابر مناسبت‌های همنشینی و جاننشینی سوسوری، با عناصر سردر در مساجد مورد مقایسه قرار گرفته و هدف از این کار نمایش وحدت معنا میان این دو هنر است.

نتیجه حاصل شده نشان می‌دهد که قالی محرابی معادلی برای یک مسجد با بیانی نمادین و متکی به معانی نقش‌مایه‌های گیاهی کهن بوده و مناره و درخت سرو به لحاظ مشابهت در ابعادی نظیر پیوند با مفهوم نور الهی، رابطی میان زمین و آسمان و راهنما و هدایتگر انسان به سوی منشأ اصلی وجود او و به مثابه تجسمی از تسبیح الهی، پیوندی مفهومی برقرار ساخته و از بعد معنایی با توجه به دیدگاه اساطیری و باورهای ایرانیان باستان و نیز به واسطه نگاه قرآن به تمثیل درخت، معانی مترادفی را می‌یابند.

از سوی دیگر با اتکا به نظر پژوهشگران در مورد تشبیه گنبد به درخت زندگی و قرارگیری مناره‌های پیرامونی می‌توان نتیجه گرفت که این ترکیب سه‌گانه مقدس در ساختار مساجد و قالی‌های محرابی، همنشینی و سازمان مشابهی دارند.



## بی‌نوشت‌ها

۱. در مورد این واژه نظرات مختلفی وجود دارد. به نظر بسیاری از محققان، کلمه «محراب» به معنای محل جنگ (حرب) معنی و ریشه درست و قانع‌کننده‌ای در زبان عربی ندارد. در اصل محراب جای پرستش و نیایش است. گروهی از محققان نیز معتقدند که منظور از جنگ و حرب، جهاد با نفس است. (محبی، ۱۳۸۵، ۴۵).
۲. سوره مؤمنون، آیه ۲۰.
- ## فهرست منابع
۱. احمدی، بابک (۱۳۸۶) از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۵) حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز.
۳. ارجح، اکرم (۱۳۷۹) «مزی‌داری در مسجد»، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مساجد، جلد اول، تهران.
۴. اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۷۹) حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.
۵. استیرلن، هانری (۱۳۷۷) اصفهان تصویر بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزانه روز.
۶. بنام تبریزی (۱۳۸۹)، سرو مقدس، ۱۳۸۸/۹/۱۸، (http://www.benamcarpet.com).
۷. بهار، مهرداد (۱۳۷۶) از اسطوره تا تاریخ، ویراسته ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر چشمه.
۸. بهار، مهرداد (۱۳۸۰) فرنیخ دادگی، بندهش، تهران: توس.
۹. پوپ، آرتور اپهام (۱۳۷۲) معماری ایران، پیروزی شکل و رنگ، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران: انتشارات یساولی.
۱۰. پوتی، مهناز (۱۳۸۷)، نقش طبیعت در نگارگری، روزنامه همشهری، تهران، ۱۳۸۷/۶/۳، (www.hamshahrionline.ir).
۱۱. پیرنیا، محمدکریم و افسر، کرامت‌الله (۱۳۷۰) راه و رباط، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
۱۲. تفضلی، احمد (۱۳۸۰) مینوی خرد، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات توس.
۱۳. توماج‌نیا، جمال‌الدین و طاووسی، محمود (۱۳۸۵) «نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره چهار و پنج، تهران.
۱۴. جلال‌کمالی، فتنه (۱۳۸۶) «پژوهشی پیرامون پیشینه جلوه‌های بصری نور در نگارگری»، فصلنامه باغ نظر، پژوهشگاه نظر، شماره هشتم، تهران.
۱۵. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۲) «بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرش‌بافی ایران در دوران اسلامی»، فصلنامه مدرس هنر، دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول، شماره سوم، تهران.
۱۶. چیت‌سازیان، امیرحسین و آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۴) «طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره یک، تهران.
۱۷. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵) «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران»، شماره چهار و پنج، تهران.
۱۸. دیوبکور، م. (۱۳۷۳) رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
۱۹. زمشیدی، حسین (۱۳۷۴) مسجد در معماری ایران، تهران: انتشارات کیهان.
۲۰. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶) دیباجه هنر اسلامی- ایرانی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.
۲۱. شایسته‌فر، مهناز، «تأثیرپذیری کلیساهای اصفهان از معماری دوره صفوی»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، شماره هشتم، تهران.
۲۲. شجاع‌نوری، نیکو (۱۳۸۵) «درخت، نقشی بر فرش، رویی بر عرش»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره سه، تهران.
۲۳. شنوالبه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۴) «فرهنگ نمادها»، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، جلد دوم، تهران: انتشارات جیحون.
۲۴. صارمی، علی‌اکبر و رادمد، تقی (۱۳۷۶) ارزش‌های پایدار در معماری ایران، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
۲۵. طهوری، نیر (۱۳۸۴) «مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران»، فصلنامه خیال، فرهنگستان هنر، شماره شانزدهم، تهران.
۲۶. عرفان، محمدهادی (۱۳۷۸) «سلسله مطالعاتی پیرامون معماری مساجد»، مجموعه مقالات اولین همایش معماری مساجد، جلد اول، تهران.
۲۷. علمیرادی، محمود و آشوری، محمدتقی (۱۳۸۶) «درخت در فرش بختیاری»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره شش و هفت، تهران.
۲۸. فتالی، مریم (۱۳۸۸) مبداگره‌ها بشکند، ۱۳۸۸/۱۲/۲۰، www.hamshahrionline.ir.
۲۹. فرهود، فریناز و طاووسی، محمود (۱۳۸۱) «بررسی تطبیقی مفهوم نمادین درخت در ایران»، فصلنامه مدرس هنر، دانشگاه تربیت مدرس، دوره اول شماره دوم، تهران.
۳۰. ضیاییان، پژمان (۱۳۷۳) ایران سرای کهن، تهران: انتشارات میردشتی ۱۳۷۳.
۳۱. کشاورزی، مرجان و احمدی شیخانی، مهرداد (۱۳۸۵) هندسه نقوش، تهران: نشر فرهنگ صبا.
۳۲. کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹) فرهنگ مصور نمادهای



49. Pittenger, Robert (?) *Prayer Rugs of the Timuri and Their Neighbors*, (<http://tcoletribalrugs.com>).
50. Scott, Rimmer (1997) *The symbolic form of Architecture, An investigation into its philosophical foundations and a discussion on the development of the perception of architectural form by modern theoreticians and symbolist architects*, Virginia: Alexandria University.
51. Serkina, Galina (1999) *Traces of Tree Worship in the Decorative Patterns of Turkish Rugs*, 11th International Congress of Turkish Arts - Utrecht, the Netherlands.
۳۳. سنتی، ترجمه ملیح کرباسیان، تهران: نشر فرشاد. گراباسر، اولگ (۱۳۷۹) شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
۳۴. گلاگ، جی هیراموتو گلاگ سومی، سیری در صنایع دستی ایران، ۱۳۵۵.
۳۵. محبی، حمیدرضا و آشوری، محمدتقی (۱۳۸۵) «نماد و نشانه در نقش‌پردازی زیلوهای تاریخی طرح محرابی میبد»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره صفر و یک، تهران.
۳۶. محمودی‌نژاد، هادی، پورجعفر، محمدرضا، بمانیان، محمدرضا و انصاری، مجتبی (۱۳۸۶) «فرش باغی: از نقش فرشی از عرش تا طرح عرشی بر فرش، بررسی تطبیقی مفهوم تمثیلی بهشت در فرش با باغ ایرانی»، فصلنامه گلجام، انجمن علمی فرش ایران، شماره هشت، تهران.
۳۷. مختاریان، بهار (۹) پیوند مناره‌ها و گنبد با نماد سه‌تایی مقدس، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ ایران ([www.anthropology.ir](http://www.anthropology.ir)).
۳۸. مطهری الهامی، مجتبی (۱۳۸۴) «هنر دینی در آراء بورکهارت»، فصلنامه خیال، فرهنگستان هنر، شماره شانزدهم، تهران.
۳۹. معمارزاده، محمد (۱۳۸۷) حفظ هویت در خلق آثار هنری، گفتگو با سمانه ترحمی، تهران، روزنامه قدس، ۱۳۸۷/۱۲/۲۴ ([www.qudsdaily.com](http://www.qudsdaily.com)).
۴۰. نجفی، ثمر (۱۳۸۸) نقوش گیاهی در معماری، روزنامه آفرینش، تهران، ۱۳۸۸/۱۰/۲۴ ([www.afarineshdaily.ir](http://www.afarineshdaily.ir)).
۴۱. هارت، فردریک (۱۳۸۲) سی و دو هزار سال تاریخ هنر، ترجمه هرمز ریاحی، تهران: نشر پیکان.
۴۲. هال، جیمز (۱۳۸۰) فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه دکتر رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
۴۳. هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
۴۴. هیلن براند، رابرت (۱۳۷۷) معماری اسلامی، ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
۴۵. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانی، تهران: نشر جام.
46. Baker, Geoffry. H (1992) *Design strategies in architecture*, New York: Van Nostrad Reinhold Pub. Co.
47. Brümmer, Vincent (1993) *The Model of Love: A study in philosophical Theology*, Cambridge: Cambridge University Press.
48. Golan, Ariel (1991) *Myth and Symbol symbolism in prehistoric religions*, Jerusalem: Schoen Books.



