نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

تحلیل معنای قالیچه محرابی «سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی

ساحل عرفان‌منش[۱]، یعقوب آژند[۲]، بهمن نامور مطلق[۳]**

[۱]دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۲]استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۳]دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۱۰/۰۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۲/۱۹)

چکیده

با خوانش متون هنری به شکل نظام‌مند، می‌توان اندیشه‌ی دوره‌ای که اثر هنری در آن خلق شده است را بهتر شناخت. از جمله این متون، قالی و قالیچه‌های محرابی است که در دوره صفویه جایگاه ویژه‌ای دارد. اکثر قالیچه‌های محرابی در دوره صفویه با آیه *آمن‌الرسول* یا آیه‌الکرسی آغاز می‌گردد؛ ولیکن در این بین تعدادی قالیچه موجود است که با نام سلیمان (ع) قسمتی از آیه ۳۰ سوره نمل آغاز می‌گردند. حال پرسشی که مطرح می‌شود این است، چرا در دوره‌ای خاص این متن جانشین دیگر متون می‌شود؟ برای رسیدن به پاسخی مطلوب، نیاز است معنای متن دریافت گردد. این گذار از صورت ظاهریِ قالیچه و درک معنای نهفته در آن، فرایندی است که به روش آیکونولوژی قابل تحصیل است. پس از مطالعه قالیچه به روش توصیفی تحلیلی و گردآوری اطلاعات با توجه به اسناد موجود در کتابخانه و سایت‌های اینترنتی و با روش آیکونولوژی، شبکه‌ای از معانی ایجاد می‌گردد، که در ارتباط با کل اثر می‌تواند بیانگر تفکرات آیینی- اسطوره‌ای با مفهومی اسلامی باشد. بنابراین به نظر می‌رسد حضور نام سلیمان در آستانه در کنار قسمتی از سوره انعام و فرم محراب علاوه بر مفهوم عروج، دلالت به مفهوم شهریاری در مفهوم ایرانی-اسلامی آن و مشروعیت‌بخشی به حکومت پادشاهان صفوی را دارد.

واژه‌های کلیدی

قالیچه محرابی سلیمان نبی، آیکونولوژی، آرمان‌شهر، شهریاری، عروج.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «تحلیل آیکونولوژیک قالیچه‌های محرابی در دوره صفوی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

**نویسنده مسئول: تلفکس: ۶۶۴۱۵۲۸۲-۰۲۱، E-mail: yazhand@ut.ac.ir.

مقدمه

با آن‌که آثار متعدد قابل ملاحظه‌ای درباره‌ی قالیچه‌های محرابی در دوره صفویه، نگاشته شده، کم‌تر اثری به بررسی مضمون در قالیچه‌های این دوره پرداخته است. این در حالی است که اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین عناصر شکل‌دهنده هنر صفوی و به تعبیر دیگر هنر شیعی، اعتقادات مذهبی، اسطوره‌ها و حوادث تاریخ اسلام است (کوثری،۱۳۹۰، ۱۳). بنابراین قالیچه‌های محرابی متنی شد برای درآمیختگی اسطوره‌ها، باورهای توده مردم و اعتقادات مذهبی؛ این عناصر در محراب که خود مکانی مقدس است و برگرفته از مهرابه‌های آیین مهر به نمایش درآمدند (حصوری، ۱۳۸۹، ۸۸). لذا همان گونه که آیین مهر را آیینی رازآمیز معرفی می‌کنند، قالیچه‌های محرابی هم از گونه آثار هنری است که برای محققان رازآمیز و مبهم بوده است. پوپ این سجاده‌ها را گروهی معما آمیز می‌داند که سعی در گنجاندن کتیبه‌های بسیار در بافته‌ای کوچک دارد (پوپ، ۱۹۸۷، ۲۶۷۸).

هم‌چنین نکته قابل تأمل دیگر، نام قالیچه‌ی نماز، برای این گروه قالیچه‌ها است. زیرا به نظر می‌رسد، به دلیل استفاده از طلا، ابریشم و کتیبه‌های قرآنیِ منقوش بر روی آنها از نظر فقهی مکان مناسبی برای نمازگزار نباشند. در کتاب جامع عباسی، شیخ بهایی برجای ابریشمی نمازگزاردن، بازبودن کتاب یا کاغذی که خط آن نمایان باشد را برای نمازگزار مکروه دانسته است (شیخ بهایی، ۱۳۱۲، ۳۳-۳۵). ولیکن از ویژگی‌های شاخص این قالیچه‌ها استفاده از خط‌نگاره و کتیبه در حاشیه‌هاست، که گاهی زربفت بوده و «آیات قرآن معمولاً با خط نسخ، کوفی و نستعلیق در زمینه و حاشیه بافته می‌شدند» (حسن، ۱۳۸۸، ۱۴۶). از جمله آیاتی که در این دوره در سطح گسترده رایج می‌گردد، آیه آمن‌الرسول است ولیکن به‌نظر می‌رسد در دوره‌ای این الگو تغییر یافته و قسمتی از آیه ۳۰ سوره نمل،« إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَ إِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ»، در حاشیه نخست رایج می‌شود. حال پرسشی که مطرح می‌شود این است، آیه ۳۰ سوره نمل و انعام در قالیچه مبین چه معنایی است که در ابتدای حاشیه نخست به‌جای آمن-الرسول قرار می‌گیرند؟ برای پاسخی درخور برای این پرسش باید از صورت اثر هنری، به معنا (اندیشه حاکم بر اثر) یا از فرم به محتوا دست یافت. یکی از روش‌هایی که به صورت نظام‌مند می‌توان از طریق آن، از صورت ظاهری به معنای پنهان دست یافت، آیکونولوژی است. بر این اساس با روش آیکونولوژی یکی از قالیچه‌هایی زربافت که حاوی آیات و احادیث، گل‌شاه‌عباسی و درخت سرو است مورد تحلیل و تبیین قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و برمبنای‌نظریه‌آیکونولوژی انجام شده است.

ابتدا آیکونولوژی به‌صورت نظری براساس نظریات پانوفسکی[۱] شرح داده شده و سپس به‌طورعملی، یک نمونه قالیچه‌محرابی، با این روش مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرد. در کنار آن، در مبحث تفسیر آیکونولوژی علاوه بر پرداختن به تمایلات اساسی ذهن بشر به ساختار فکری دوره صفویه نیز پرداخته می‌شود. هم‌چنین روش تجزیه و تحلیل داده‌های این پژوهش به‌صورت کیفی است و ابزار اندازه‌گیری این پژوهش جداول، اشکال، اطلاعات فیش‌برداری شده از مقالات و کتب است.

پیشینه پژوهش

درباره قالیچه محرابی دوره صفویه تحقیقات بسیاری انجام شده است ولیکن کم‌تر اثری به بررسی معنا در قالیچه‌های این دوره پرداخته است. از جمله تحقیقاتی که بر روی این قالیچه‌ها صورت گرفته است می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد.

مهلا تختی و دیگران (۱۳۸۸)، در مقاله «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه»، به بررسی هندسه در قالیچه‌ها پرداخته و آنها را دارای تناسبات منحصربه فرد دانسته‌اند. هم‌چنین طراحان قالیچه‌ها را نیز برخوردار از دانش بالای بصری می‌دانند. میشل فرانسیس[۲] (۱۹۹۹) در مقاله «قالیچه‌های ایرانی با طرح‌محرابی[۳]»، ۸۰ قالیچه محرابی را تحلیل کرده است. او به این قالیچه‌ها با توجه به نقش، طرح و رنگ در قالی به شناسایی مکان و زمان بافت قالی‌ها پرداخته است. افسانه قانی و دیگران (۱۳۹۸)،در مقاله «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی براساس آراء ژرار ژنت با رویکرد بینامتنیت»، با بررسی یک نمونه قالیچه محرابی، آن را هماهنگ با مذهب تشیع دانسته که در راستای تبلیغ است. هم‌چنین آن‌را همسو با دو فرهنگ ایرانی-اسلامی نیز دانسته‌اند. سارا عزیزی (۲۰۱۶)، در مقاله«تغییرات و تکامل نقش‌مایه‌های محرابی[۴]» به مطالعه نقش‌مایه محراب پرداخته و علاوه بر سیر این نقش‌مایه از قبل از اسلام، به تفاوت قالیچه نماز و محرابی اشاره کرده است و قالیچه‌هایی را که شامل آیات، احادیث است، درگونه قالیچه نماز دسته‌بندی می‌کند. هم‌چنین پژوهش‌های بسیاری[۵] بر روی قالیچه‌های محرابی صورت گرفته است ولیکن به دلیل خوانش اشتباه کتیبه‌های کوفی به شهادتین شیعی این قالیچه‌ها را در زمره قالیچه‌های تبلیغاتی، برای تبلیغ مذهب شیعه معرفی کرده‌اند. با توجه به تحقیقات انجام شده مشخص می‌شود کم‌تر تحقیقی به جایگاه آیات قرآنی در حاشیه‌ها و درآمیختگی اسطوره‌ها و باورهای مردم در آنها پرداخته است. بنابراین با توجه به خلأ پژوهش در این زمینه، پژوهش پیش رو با استفاده از رویکرد آیکونولوژی، از صورت به معنای نهفته در قالیچه می‌پردازد.

مبانی نظر پژوهش

آیکونولوژی در نظر

آیکونولوژی زیر مجموعه‌ای از تاریخ فرهنگ است که در بردارنده پس‌زمینه تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی و هم‌چنین بن مایه‌های هنرهای تجسمی است (Straten, 2000, 12). اغلب متخصصان ابداع آن را در حکم یک روش به قرن بیستم و تحقیقات پانوفسکی در این زمینه نسبت می‌دهند. پانوفسکی آیکونولوژی را نوعی کدگشایی تصویر می‌داند و به خوانش تصویر به‌عنوان سند تاریخی می‌پردازد (Holly, 1993, 17; Lorenz, 2016, 12). او این کد گشایی را حداقل در سه سطح انجام

می‌دهد.

سطح اول: این سطح از معنا، توصیف پیش آیکونوگرافیک[۶] نامیده می‌شود. معنای ابتدایی یا طبیعی[۷] که در آن معنای محسوس[۸] بررسی می‌شود. این سطح از معنا از ترکیب معنای واقعی و بیانی حاصل می‌شود. معنای واقعی[۹]، معنایی که از مواجه با اشکال محسوس و آشنا، شناخت آنها، و درک روابط متقابل میان آنها از طریق تجربه عملی[۱۰] در نزد ما شکل می‌گیرد. در این سطح تفسیرگر نیاز است از تاریخ سبک‌ها آگاهی داشته باشد (Lorenz, 2016, 22).

سطح دوم: شناسایی موضوعی ثانویه یا قراردادی[۱۱] ، یا معنایی که وابسته به داستان و تمثیل است. در این سطح آشنایی با مضامین یا مفاهیم خاص لازم است و تفسیر گر باید با انواع گونه‌ها آشنایی داشته باشد. این سطح از معنا را تحلیل آیکونوگرافیک[۱۲] می‌نامند (Panofsky, 2019, 212). نصری آیکونوگرافی را تحقیق درباره موضوعات تجسمی، تحول آنها، سنت‌ها و محتوایی می‌داند که در خلال سده‌های مختلف انتقال یافته‌اند. علاوه بر آن از دیدگاه او در این نقد، نمی‌توان به قضاوت زیباشناسانه پرداخت. هم‌چنین این نقد به دنبال تاریخ دقیق اثر هنری یا انتساب یک اثر هنری به یک شخص خاص نیست(نصری، ۱۳۹۳، ۱۲). با این وجود در این متن به دلیل رسیدن به محتوای اثر و اندیشه دوران، موارد فوق نیز مورد توجه قرار می‌گیرند.

سطح سوم: آیکونولوژی[۱۳] است، در این سطح از معنا آشنایی از اصول و عقاید ملی، مذهبی و فلسفی لازم است (Panofsky, 1972, 7-9). بیشتر آن‌چه در این سطح وجود دارد«به شکل ناخودآگاه در وجود یک شخص متجلی و در یک اثر هنری جمع می‌شود» (ماینر، ۱۳۸۷، ۳۰۶).

معرفی پیکره مطالعاتی

پیکره‌ی مورد مطالعه قالیچه‌ای با طرح محراب، در ابعاد ۱۱۶×۱۷۰ سانتی‌مترمربع است که با گره نامتقارن بافته شده (تصویر ۱) و این قالیچه در موزه توپقاپی نگهداری می‌شود. نظرات بسیاری درباره تاریخ و محل بافت قالیچه وجود دارد؛ بازه زمانی که برای قالیچه در نظر گرفته شده از قرن شانزده تا اوایل سده هفدهم میلادی و بازه مکانی از شمال غرب تا کاشان است (Frances, 1999, 96؛ پوپ، ۱۳۸۷، ۱۱۶۹). با توجه به نقوش به‌کار رفته و ترکیب نقوش، «آنا سانتوس[۱۴]» تعدادی از قالیچه‌های محرابی که در گروه قالی‌های سالتینگ قرار می‌گیرند را بافته شده در زمان شاه عباس می‌داند، که از متأثر از سبک تبریز دوم هستند (Santos, 2010, 9). به‌علاوه مرکزیت و اهمیت گل نیلوفر که در این دوره به شاه عباسی تغییر نام پیدا کرد، می‌تواند از خصوصیات دوره شاه عباس اول باشد.

تصویر ۱- قالیچه محرابی، در موزه توپقاپی، مرکز ایران، قرن ۱۶. ۱۱۶×۱۷۰ سانتی‌مترمربع. گره نامتقارن. مأخذ: (Atlihan, 2011, 35)

آیکونولوژی در عمل (مرحله‌پیش‌آیکونوگرافیک (توصیف متن))

با توجه به آن‌چه بیان شد در این سطح معنای محسوس بررسی می‌شود. پیکره مذکور شامل دو نظام نشانه‌ای است،که به نشانه‌های کلامی و بصری تقسیم می‌گردد. ولیکن با توجه به ساختار قالیچه، جهت خوانش بر اساس حاشیه‌ها و از بیرون و درون صورت می‌پذیرد و در هر قسمت نشانه‌های کلامی و بصری توصیف می‌گردند. قالیچه مذکور دارای دو حاشیه کوچک و یک حاشیه بزرگ وذ۷ کتیبه‌خوشنویسی، یک حاشیه باریک ساده بافت است و تمامی حواشی در بالا شامل نوشتار و در پایین نقوش ختایی و اسلیمی هستند.

قرارگیری متن کلامی در بالا و متن بصری در پایین، خود به جایگاه کلام اشاره دارد (جدول ۱). این متن را حدوداً می‌توان به دو مربع تقسیم کرد؛ مربع بالا به مرکزیت متن کلامی «الله اکبراً کبیرا» و مربع پایین متن بصریِ گلدان است. هم‌چنین به نظر می‌رسد در مربع پایین فرم درختان شکوفه، ایجاد محراب یا فرم گنبدی شکل کرده است. بنابراین درختان سرو در آن شبیه به مناره دیده می‌شوند که رنگ و فرم شعله‌سان آنها به این نوع نگاه کمک می‌کند. گلدان نیز شبیه به قندیلی است که نورهای رنگی از آن آویزان است (جدول ۲). به‌علاوه در متن بصری -در حاشیه و درون محراب- شکل‌های پیچیده و درهم‌تنیده و حرکتی که در آنها دیده می‌شود، منجر به پویایی طرح شده است (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ۲۰). بنابراین به‌نظر می‌رسد این ضرباهنگ در قسمت پایین با تنوع رنگ‌ها و ازدحام نقوش حرکتی رو به بالا را القا می‌کند. حضور نقش‌مایه محراب، متن کلامی و گلدانی معلق که در هر دو سوی آن گل‌هایی قرار دارد، رنگ برگ‌ها یا درختان سرو به نقشی فراطبیعی اشاره دارند. به‌علاوه حضور متن‌های متعدد و تو در تو که به محراب ختم می‌شوند به نوعی می‌تواند اشاره به رمزآمیزبودن مکان نیز داشته باشد.

تحلیل آیکونوگرافیک

گام دوم دستیابی به دانشی از موضوع اثر است (Straten, 1896, 169). با توجه به جایگاه متن کلامی در بالا به‌نظر می‌رسد این قالیچه در دوره‌ای خلق شده است که کلام نسبت به تصویر از اهمیت بیشتری برخوردار است. لذا برای تحلیل نیز از متن کلامی شروع کرده و با توجه به اهمیت آستانه، در این تحلیل، آستانه‌ی قالیچه یعنی حاشیه نخست و درون محراب مورد بررسی قرار می‌گیرند.

آستانه (حاشیه نخست) با نام سلیمان و آیه ۳۰ سوره نمل آغاز می‌گردد. در این سوره به دانش سلیمان و داوود اشاره شده و اینکه خداوند به سلیمان وارث داوود برتری عطا کرده که زبان جن و انس را می‌داند. سلیمان در این سوره به‌عنوان پیغمبری شناخته می‌شود که به کمک قدرت خدا بر اجنه حاکم می‌شود. او از جمله پیامبرانی است که زبان حیوانات را می‌فهمد (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج. ۱۵، ۴۹۳-۴۹۶). هم‌چنین مهم‌ترین ویژگی سلیمان در سنت یهود «حکمت» او است (کتاب اول پادشاهان، بی‌تا، ۵). بنابراین آستانه با حکمت و عرفان آغاز می‌شود و به رنگ سرخ است. از دید نجم دایه عارف قرن ۷، سرخ رنگ عرفان و حکمت است (رازی،

۱۳۱۲، ۱۶۹) و سرخ با حکمت اشراق وادی صور معلقه و عالم مثال نیز بی‌ارتباط نیست. لذا این آستانه به‌نظر جدایی از عالم مادی و ورود به عالم و سرزمینی دیگر است. هم‌چنین در تحقیقات انجام‌شده نسبتی میان فرش و زمین، فرش و هورقلیا، فرش و گنگ دژ انجام شده است (بلخاری، ۱۳۸۷، ۱۱؛ شمسایی، ۱۳۹۳، ۵-۱۴؛ شمسایی، ۱۳۹۰، ۶۸-۷۴) و حاشیه‌های متعدد آن را با دیوارهای شهرهای مثالی مقایسه کرده‌اند. به‌علاوه فرش و قالی از منظر سنت‌گرایان به دلیل نسبت آن با ارض با وجه مادری عالم رابطه دارد. بنابراین فرش را نمادی از یک واحد کل، واحد یکتا می‌دانند که چنانچه این تارها از فرش بیرون کشیده شوند تمامی هستی همچون از هم‌پاشیدن فرشی از هم می‌پاشد (بلخاری، ۱۳۸۷، ۱۱-۱۲). این قالی که چون یک کل واحد و مانند شهر مثالی دیده شده است، می‌تواند با

جدول ۱- توصیف نشانه‌های کلامی و بصری در قالیچه.

تصاویر	متن کلامی	متن بصری
	قسمتی از آیه ۳۰ سوره نمل و آیه ۸۳ و ۸۴ سوره انعام :« إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ»(۳۰) وَتِلْكَ حُجَّتُنَا آتَيْنَاهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَى قَوْمِهِ نَرْفَعُ دَرَجَاتٍ مَّن نَّشَاء إِنَّ رَبَّكَ حَكِيمٌ عَلِيمٌ (۸۳) وَوَهَبْنَا لَهُ إِسْحَقَ وَيَعْقُوبَ كُلاًّ هَدَيْنَا وَنُوحًا هَدَيْنَا مِن قَبْلُ وَمِن ذُرِّيَّتِهِ دَاوُودَ .....(۸۴).	این متن شامل اسپیرال ختایی با محوریت گل شاه عباسی و رنگ زمینه و گلهاست. رنگ غالب در این قسمت، رنگ سرخ زمینه و سفید نوشتار است.
	حاشیه دوم، شامل سه متن کلامی است. یکی به خط کوفی معقلی است و دربردارنده قسمتی از آیه ۸۷ سوره انبیاء:«لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ»[۱۸] در کتیبه کوفی دیگر، قسمتی آز آیه ۸۸ سوره هود«وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ»و کتیبه بازوبندی، شامل آیه ۲۵۵ سوره بقره است. «اللَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَ لاَ نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَ لاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَ الأَرْضَ وَ لاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَ هُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ »(۲۵۵)	این متن شامل گل یا ترنج ۸ پر، مربعی درون آن، اسلیمی، ختایی و ابرک(بَتْرمه) است. رنگ غالب رنگ سفید، سرخ و سیاه است. سیاهی بترمه [۱۵] و پیچیدگی آنها، باعث فشردگی زیاد، در پایین پیکره گشته-است.
	حاشیه سوم، آیه ۳۵ سوره نور «اللَّهُ نُورُ السَّمَوَتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَوةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ»(۳۵) است.	این متن شامل ساقه ختایی و اسلیمی است. رنگ غالب، سبز زمینه و سفیدی آیات است.
	از پایین به بالا سمت راست: هو، هوالله، الذی لا اله، الاهو، الرحمن الرحیم، الملک، الاسلام، القدوس، المومن، المهیمن العزیز، الجبار، المتکبر. از بالا سمت چپ: الخالق الباری، المصورالغفور، الوددود الحلیم، المجید المحصی، المبدی، المعید، المحیی الممیت، الواحدالاحد، القادر المقتدر، الغنی المغنی، المقدم الاموخر.	کادر مستطیل درونی اطراف محراب شامل ۱۲ قطعه رنگی در هر سمت است، این نورهای رنگی، از سرخ روشن آغاز و به سرخ تیره‌تر ختم می-شود.
	از پایین به بالا: ابتدا آیه ۷۸ اسراء ، آیه ۱۰۳ نساء و در ادامه آیات ۵۱ و ۵۲ سوره قلم نوشته شده است.«أَقِمِ الصَّلَاةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَى غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْآنَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْآنَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا»[۲۴](۷۸). و در ادامه آن «فَإِذَا قَضَيْتُمُ الصَّلَاةَ فَاذْكُرُوا اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَى جُنُوبِكُمْ فَإِذَا اطْمَأْنَنتُمْ فَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ »(۱۰۳)« وَإِن يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ (۵۱) وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ»(۵۲).	این متن، شامل فرم طاق یا محراب است.
	زیر پیشانی محراب، کتیبه اللهاکبر است.	این متن شامل گلدان، گل شاه عباسی، دو درخت سرو و شکوفه، ابرک(بَتْرمه) است. رنگهای غالب به ترتیب: سرخ، سیاه، سبز و زرد هستند

جدول ۲- تقسیم‌بندی و اجزای درون محراب.

حضور دو مرکز درون محراب	مشخص‌کردن جهات در قالیچه	گل نیلوفر و برگ‌های اطراف آن (سرو)

آوردن نام سلیمان در آستانه یادآور بساط سلیمان نیز باشد که بزرگی آن یادآور شهری آرمانی است. از آنجا که شروع متن کلامی با آغاز نامه‌ای است به ملکه سبا، مضامین و موضوعاتی چون دعوت به توحید، قدرت و حکمت، تخت سلیمان را در بر دارد. بنابراین با توجه به نظر استراتن که در گام دوم به احتمالات چگونگی خلق این مضمون و موضوع در طی سالیان می‌پردازد، به بررسی مضامین و موضوعات گفته‌شده در طی سالیان پرداخته می‌شود. درباره قالی و تخت سلیمان داستان‌ها و روایات گوناگونی وجود دارد ولیکن در هیچ‌یک از کتب مقدس نامی از آن برده نشده است. در قرآن در سوره سبا آیه۱۲ آمده است: «و برای سلیمان باد را مسخر کردیم، که صبح مسافت یک ماه راه می‌رفت، و عصر همین مسافت را طی می‌کرد» (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج. ۱۶، ۵۴۳). در این آیه با آن‌که به معجزه باد اشاره دارد ولی اشاره‌ای به تخت یا قالی نشده است، با این وجود در کتب تاریخی، تاریخ انبیاء و قصص قرآنی در کنار اشاره به معجزات سلیمان اشاره‌ای به تخت او نیز شده است. در تاریخ طبری از ابن عباس روایت کرده‌است که در مجلس سلیمان پسر داوود «ششصد کرسی بود که اشراف انس مجاور سلیمان می‌نشستند و اشراف جن پهلویشان جای می‌گرفتند آنگاه به پرندگان می‌گفت تا بر آنها سایه افکنند، آنگاه به باد می‌گفت تا آنها را بر دارد و به یک روزه یک ماه راه ببرد» (طبری، ۱۳۷۵، ج. ۲، ۴۰۴). پس از آن، تاریخ بلعمی«بساط سلیمان» را نسبتاً با تفصیل شرح می‌دهد (طبری، ۱۳۵۳، ج. ۱، ۵۶۳-۵۶۴). تا دوره صفویه افرادی مانند نیشابوری و میرخواند که به تاریخ انبیا و قصص می‌پردازند حدوداً همین مطالب را ذکر می‌کنند (نیشابوری، ۱۳۸۲، ۲۸۳؛ میرخواند، ۱۳۳۸، ۳۶۷). در اواخر دوره صفویه در قصص‌الانبیاء جزایری آمده است: سلیمان «هر صبحگاه از دمشق تا اصطخر را که ناحیه اصفهان است می‌پیمود... خدا باد را به‌جای اسب‌های رام‌شده‌ای که بر سه پای خود می‌ایستند ... به سلیمان عطا فرمود. از نکات قابل توجه در این تفسیر که در اواخر دوره صفویه به‌جای مانده یکی اشاره به اصفهان به‌عنوان اصطخر و دیگر جایگزینی باد به‌جای اسبان است» (جزایری، ۱۳۸۸، ۵۱۴). چراکه اصفهان در آن زمان پایتخت بود و به‌نظر آوردن نام این شهر در این داستان بیانگر رویکرد متفاوتی است. هم‌چنین در کتاب بحارالانوار آمده است سلیمان پس از پدرش داوود دستور داد که برای قضاوت تختی بسازند که گنهکاران هراسان شوند. هنگامی که سلیمان بر نخستین پله‌ی تخت گام نهاد گردش دایره‌واری پدید می‌آمد و کرکس‌ها و طاووس‌ها بال‌های خود را بر او می‌گستردند و شیرها دست‌های خود را در برابر سلیمان می‌گشودند (مجلسی، ۱۴۰۳، ج. ۱۴، ۸۳-۸۵). در تمامی موارد فوق از بساط بسیار بزرگی صحبت می‌شود و بیش از آن‌که قالی باشد که باد آن را به‌حرکت در می‌آورد از تختی سخن به میان آمده که بسیار با شکوه است به‌طوری‌که در اواخر دوره صفویه در بحارالانوار، شیرهای بالدار و کرکس‌ها و... به اسطوره‌ای‌بودن تخت و ابهت مقام سلیمان افزوده‌اند. که خود می‌تواند دلیل آمیختگی برخی اسطوره‌های ایرانی و اسلامی با یکدیگر پس از اسلام باشد. پس از حمله اعراب و استقرار اسلام در ایران، داستان‌های ملی ما با قصه‌های سامیان آمیخته شد و پادشاهان و ناموران ایران با پیامبران و شاهان بنی‌اسرائیل رابطه یافتند (ستاری، ۱۳۸۵، ۱۰۷). هم‌چنین تحقیقات بسیاری به شباهت شخصیت جمشید و سلیمان و تخت و بارگاه آنان پرداخته‌اند. با توجه به اظهارات شمیسا تطابق بین داستان‌های اسلامی و ایرانی از قرن ۵ ه.ق به بعد رواج می‌یابد (شمیسا، ۱۳۶۶، ۲۱۶) و با ارجاع به روایات به‌جای مانده از قصص‌الانبیاء بر اسطوره‌ای‌بودن تخت و شباهت آن به تخت جمشید افزوده می‌شود. بنابراین برای این همسانی بهتر آن بود به‌جای قالی از تخت و شکوه و عظمت سخن گفته شود.

در کنار قصص قرآن از حضرت سلیمان و روایات متفاوت آن‌در دوره صفویه، کتاب‌های مذهبی مانند قصص‌الانبیا تنها در بازه زمانی ۱۵۷۴-۱۵۸۱ مصور می‌شود. بنابراین می‌توان فرض کرد که گروه اصلی نسخه‌های مصور در اوایل ۱۵۷۰ و ۱۵۸۰در دوره صفویه مصور شده‌اند» (Milston, 1999, 42). به نقل از (صداقت، ۱۳۸۶، ۲۸). در دوره صفویه تشویق دربار به آثار مکتوب و مطالعه‌های مذهبی تأثیر مستقیمی در ادبیات و دیگر هنرها گذاشت. در این دوره جوامع التواریخ، و قصص‌الانبیاء نیشابوری دوباره نسخه‌برداری شدند و نگاره‌های بسیاری از سلیمان در این دوره مصور می‌شود. در اکثرنسخ به‌جای مانده از قصص‌العلما، سلیمان و حتی دیگر پیامبران را یا نشسته بر تخت پادشاهی به تصویر کشیده و یا موقعیت برترآنان نسبت به اطراف را نشان می‌دهد. این تقابل طبقاتی در اکثر نگاره‌ها دیده می‌شود. با توجه به اظهارات مژده کاظم بیشتر پیامبرانی در این کتب قصص‌الانبیاء به تصویر کشیده شده‌اند که حالت شاهانه و یا توصیفی پادشاهانه از آنان ارائه شده است؛ که توجه به ترسیم نگاره‌ها و جایگاه آنان حالت خلیفه الهی یا پادشاهی دارند (کاظم،۱۳۸۵، ۱۳۳-۱۳۵).

در کنار موارد مذکور در دوره صفویه، از دیگر کتب این دوره می‌توان به شاهنامه‌های مصورشده در دوره صفوی اشاره کرد. به‌خصوص شاهنامه‌هایی که در دوره شاه عباس مصور شده‌اند. در تعداد زیادی از شاهنامه‌های دوران شاه عباس اول درصفحات آستانه یک تصویر از به تخت نشستن سلیمان و صفحه مقابل تصویری از به تخت نشستن بالقیس دیده شده است. با توجه به نظریات محققین در بیشتر شاهنامه‌های مصور، دو صفحه بدرقه به صحنه‌های بزم و رزم اختصاص می‌یابد (Melvile & Brend, 2010, 209).

هم‌چنین با توجه به شاهنامه‌های بایسنقرمیرزا که صفحه آستانه شکار بایسنقر را به تصویر کشیده و شاهنامه شاه تهماسب که فردوسی و شعرای غزنین کشیده شده، بررسی صفحات آستانه اهمیت می‌یابد. به‌علاوه با توجه به فزونی کتب مصور قصص‌العلما دقیقاً در همین دوران، و رواج شاهنامه‌هایی که در آن سلیمان در آستانه قرار می‌گیرد(جدول ۳) توجه ویژه شاه عباس به حضرت سلیمان در این مصورسازی کتب آشکار می‌گردد. بایسنقر برای همسانیِ خود با پادشاهان شاهنامه، صحنه شکار را به تصویر می‌کشد و به نظر می‌رسد شاهان صفوی به‌خصوص شاه عباس یا به تصویرکشیدن سلیمان در او ویژگی شاخصی دیده‌اند که خواستار این‌همانی با او هستند. داستان سلیمان و بالقیس از جمله داستان‌هایی است که به اسم‌های گوناگون بالقیس و سلیمان، سلیمان‌نامه،... نوشته شده و در دوره صفویه رواج می‌یابد (اسماعیل‌زاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۵۸). رواج این داستان‌ها در آن دوره خود به اهمیت حضرت سلیمان نزد صفویان می‌افزاید.

از جمله ویژگی‌های دیگر سلیمان که در این قالیچه نیز دیده‌می‌شود ولی کامل‌بودن او در طریقت است. پورنامداریان به نقش ولی کامل‌بودن سلیمان در کنار دو نقش دیگر یعنی پیامبری و پادشاهی اشاره دارد

جدول ۳- صفحه بدرقه یا آستانه در شاهنامه‌های مصورشده در زمان شاه‌عباس اول.

بر تخت‌نشستن سلیمان، شاهنامه قوام، ۱۰۰۰ه.ق، هنرمند نامعلوم، موزه رضا عباسی. مأخذ: (حسینی‌راد، ۱۳۸۴، ۳۲۷)	بر تخت‌نشستن سلیمان نبی، شاهنامه کتابخانه ملی فرانسه، شماره ۴۹۰، ۱۰۱۲ه.ق. مأخذ: (https://gallica.bnf.fr/ark)

(پورنامداریان، ۱۳۸۵، ۳۶۶). هم‌چنین در کلیات شمس سلیمان گاهی مظهر پیر و شیخ است (همان، ۳۶۷). در این حاشیه با توجه به موارد گفته شده و حاشیه‌های متعدد سلیمان علاوه بر آن‌که پیامبر-پادشاه است، می‌تواند بیانگر پیر و راهنمای طریقت باشد که در نهایت نیز به بقاء و فناء فی الله می‌رسد.

در آستانه در ادامه سوره نمل، ادامه آیات۸۳ و ۸۴ سوره انعام است که در این آیات به ذریه ابراهیم می‌پردازد و با توجه به مطلب فوق به جانشینانی اشاره داردکه یکی پس از دیگری به صورت موروثی جانشین ابراهیم شدند. در المیزان آمده است: سلیمان و داوود انبیایی بودند که خداوند علاوه بر نبوت و رسالت، ملک، سلطنت، حکم و سیادت داده است (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج.۷، ۳۴۰-۳۴۱). داوود در قرآن پیامبر و خلیفه خداست. او از ذریه اسحاق فرزند ابراهیم دارای حکومت و حکمت بوده است[۱۵]. او از جمله انبیائی است که کتاب آسمانی[۱۶] دارد. در این دو آیه، قبل از آن‌که به داوود اشاره کند به ابراهیم، اسحاق و یعقوب اشاره می‌کند. در قرآن آمده یعقوب پسر اسحاق، نوه ابراهیم است. و با لقب اسرائیل[۱۷] یا خلیفه‌الله شناخته می‌شود. در سوره ص آیه ۴۵ به حکمت و قدرت ابراهیم، اسحاق و یعقوب اشاره می‌کند«و به یادآور بندگان ما ابراهیم، اسحاق و یعقوب که مردانی نیرومند و بینا بودند[۱۸] (همان، ج.۱۷، ۳۱۷). باتوجه به آن‌چه بیان شد، پیامبرانی که در ابتدا و انتهای حاشیه آمده‌اند، دارای حکمت، قدرت و سلطنت، عادل هستند. ابراهیم، اسحاق و یعقوب نیز در بیشتر آیات قرآن به بصیرت، حکمت و قدرت شناخته می‌شوند. بنابراین مضمون این آیه را می‌توان در حکمت، قدرت و سلطنت تواماً با هم و هم‌چنین جانشینی و از یک نسل‌بودن آنان دید.

پس از بررسی آستانه و بررسی موضوع و مضمون آن، به نقش محراب پرداخته می‌شود. واژه‌ی محراب را معرب«مهرابه» فارسی می‌دانند که «آبه» به معنای پسوند مهر در زبان‌های ایرانی به معنی خانه، بنا و گاهی پرستشگاه است (یونسی، ۱۳۴۳، ۴۳۳) واژه محراب در اصل مهرابه‌های آیین مهری است که در زمان زرتشتی‌گری و مسیحیت با آن خصمانه جنگیده شد (بلخاری، ۱۳۹۸، ۹۴). در زیر محراب دو نظام نشانه‌ای از ارزش بصری زیادی برخوردارند. یکی متن کلامی«الله اکبرا کبیراً» که در بالا زیر پیشانی محراب است. متن کلامی در زمینه سیاه قرار دارد و نجم‌الدین رازی در کتاب مرصادالعباد هفتمین نور را نور سیاه می‌داند و «او علامت هیمان است و نور ذات است» (رازی، ۱۳۱۲، ۱۶۹).

با توجه به متن کلامی و بصری و شکل قرارگیری گلدان در زیر محراب، این نقش به‌نظر بازنمایی آیه نور می‌رسد و گلدان، تمثیلی از مشکات است. نوری از جنس گل شاه عباسی یا نیلوفر از درون قندیل بیرون آمده و درختان سرو و شکوفه تمثیلی از درختان زیتونی است که در آیه به آنها اشاره شده است. نقش گل شاه عباسی و دو درخت سرو (برگ لوتوس) را در قالی نقش هراتی یا ماهی درهم نیز می‌نامند. نقش هراتی را به ایران باستان و آیین مهر مربوط دانسته است. در روایات آمده است مادر مهر در دریاچه هامون به شنا می‌پردازد و در حین شنا، نطفه مقدس مهر در رحم او قرار گرفته و مهر چون نیلوفری بر سطح آب متولد می‌شود (رضی، ۱۳۷۱، ۹۶). بنابر اظهارات بلخاری به نقل از ژوله به همین دلیل است که بعدها نیلوفرآبی در فرش تبدیل به گل شاه عباسی شده است. «مهر را ماهی از آب بیرون می‌آورد. در نقشه‌های ایرانی به‌ویژه در ماهی درهم نیز ماهی به‌صورت برگِ بزرگ به تصویر کشیده می‌شود» (بلخاری، ۱۳۹۸، ۹۳). دو ماهی به دو یا چهاربرگ، و گل نیلوفر به گلِ هشت‌پر گرد (یا شاه-عباسی)تبدیل می‌شوند (حصوری، ۱۳۸۹، ۴۳-۴۵). هم‌چنین در آیین میترائیسم، نیلوفر نماد زندگی و آفرینش است (نامور مطلق و همکاران، ۱۳۹۴، ۳۲۱). در روایت ایرانی و زرتشتی آناهیتا از تخمه زردشت، بارور شده و مهر سوشیانس از مادری باکره زاییده می‌شود(مقدم، ۱۳۸۵، ۳۰-۳۹). و گیاهی که درخور نگهداری فر سوشیانس در دریاچه باشد، همان گل نیلوفر آبی خواهد بود (همان، ۴۵). با توجه به آن‌که این متن بازنمایی آیه نور است در این قسمت جانشینی درخت ایرانی (گل نیلوفر) به‌جای درخت اسلامی(زیتون یا طوبی) مشاهده می‌شود. با توجه به حضور آیه نور درون محراب، سالک بعد از عبادت به به عروج می‌رسد و انسان کامل می‌گردد. انسان کامل در اینجا کسی معرفی شده که هم دارای فرکیانی و هم اسلامی باشد. رنگ زمینه به رنگ سرخ است و به نظر می‌رسد سرخ در اینجا به رنگ عقل[۱۹] است.

تفسیر آیکونولوژیک

در این سطح از معنا آشنایی از اصول و عقاید ملی، مذهبی و فلسفی لازم است. از آنجا که قالیچه محرابی در دوره صفویه بافته شده است بهتر آن است ساختار فکری آن دوره نیز بررسی شود. دوره صفویه تحت تأثیر سه عنصر فکری تصوف، تشیع و سلطنت صورت جدیدی از «دولت» بوجود آورد (سیوری، ۱۳۸۰، ۱۵۳-۱۵۴). آن‌چه صفویان را از دوره‌های پیشین مجزا می‌سازد آن است که آنان از یک طریقت صوفیانه که مبتنی بر رابطه مرید و مرادی بود، به یک نظام مبتنی بر آموزه‌های شهریاری تبدیل شدند؛ بنابراین در این دوره مجد و عظمت شاهان باستانی احیاء شد (جکسون

و لاکهارت، ۱۳۸۹، ۳۲۲). چراکه این نظام برای اداره کشور ممکن نبود و آنان با تبدیل مراد به یک پادشاه، توانستند به مدت دویست‌وسی‌وپنج سال حکومت کنند. در نظام جدید جنبه-های شهریاری بر جنبه‌های مرادی تا حدی توانست غلبه کند (صفت گل، ۱۳۸۱، ۵۹۶). آنان که در ابتدا مدعی مذهبی از طریق خاستگاه صوفیانه خود بودند به دلیل آن‌که نتوانستند آن‌را تعمیم بخشند، بنابراین در صدد کسب مشروعیت از طریق انتساب به خاندان پیامبر برآمدند (همان، ۵۹۸). این انتساب در هنرهای بصری نیز در نسخ مصور با موضوع‌های تاریخی و مذهبی دیده می‌شود. مژده کاظم این متون را که در این دوره رواج می‌یابد دلیلی بر مشروعیت سازی صفویان می‌داند که اندیشه آن دوره را بیان می‌کنند (کاظم، ۱۳۸۵، ۱۳۵-۱۴۸). چراکه در این کتب بیشتر به پیامبرانی پرداخته است که دارای شکوه و جلال مادی نیز هستند. در قالیچه سجاده‌ای مذکور نیز چنین است با نام سلیمان آغاز می‌گردد زیرا او علاوه بر آن‌که پیامبر خداست، فرمانروای جهانیان نیز است و در اینجا قدرت تسخیر جهان مورد تأکید است. هم‌چنین در قصص‌الانبیاء جزایری، اصفهان جانشین شهر استخر شده است و به نظر می‌رسد به دلیل آن باشد که در آن دوره این شهر پایتخت صفویان است و این نوعی هم‌ذات پنداری آنان با سلیمان را نشان می‌دهد. علاوه بر آن بسیاری از پادشاهان این دوره نام سلیمان را در القاب خوداستفاده می‌کردند. اسکندربیک ترکمان در وصف شاه اسماعیل صفوی او را با صفت«سلطان سلاطین نشان تخت‌گیر ممالک کیان یعنی خاقان سلیمان‌شاه» وصف می‌کند (ترکمان، ۱۳۸۱،ج.۱، ۲۵). صفی میرازا دوبار تاجگذاری کرد و دومین مراسم شاه صفی نام خود را به سلیمان تغییر داد (شاردن، ۱۳۷۲، ج. ۵، ۱۷۲۰-۱۷۲۱)

هم‌چنین در حاشیه اول در ادامه سوره نمل قسمتی از سوره انعام آمده است که به مسأله وراثت و جانشینی اشاره دارد. و این مسأله‌ای بود ذهن پادشاهان صفوی را به خود مشغول ساخته بود. با توجه به عقیده‌ای در غیبت امام (ع) حق حکومت به یکی از بازماندگان بلافصل امام می‌رسد و واجب و لازم نبودکه وی مانند امام جامع‌العلوم ظاهر و باطن و از هرجهت معصوم باشد. با توجه به نظر شاردن همین نظریه دوم سبب شده است تا شیخ صفی و فرزندان او بتوانند در ایران قدرت یابند و سلطنت کنند (شاردن، ۱۳۴۵، ج. ۸، ۱۳۷-۱۴۹). بنابراین در ادامه‌ی سوره نمل، پیامبرانی ذکر می‌شوند که علاوه بر آن‌که همگی از ذریه ابراهیم هستند دارای حکمت و سلطنت نیز بوده‌اند و به این صورت سلطنت و مسأله جانشینی مشروعیت بیشتری پیدا می‌کند. به‌علاوه قرارگیری نام سلیمان و داوود می‌تواند بیانگر آن باشد که سلیمان که فرزند داوود بود در زمانی قضاوت را به‌عهده گرفت که پدرش زنده بود و به‌دلیل برتری او به پدر، قضاوت به او داده شد. لذا اگر این قالیچه در زمان شاه‌عباس اول بافته شده باشد می‌تواند به جانشینی شاه‌عباس به‌جای سلطان‌محمد در زمانی که پدر زنده بود مشروعیت بیشتری ببخشد. این فرضیه با توجه به اهمیتی که شاه عباس برای حضرت سلیمان (ع) در تمامی آثار قائل است، تقویت می‌گردد.

با توجه به آن‌چه گفته شد سه خصلت اصلی یک پادشاه در دوره صفویه یعنی شهریاری، پیر طریقت و توجه به شریعت و اسلام (پیامبری) در حضرت سلیمان دیده می‌شود. بنابراین گمان بر آن است شاه‌عباس سعی در این همانی با او دارد و آن را در وحدت طریقت، شریعت و سلطنت در او می‌بینند. به نظر می‌رسد در زمان او علاوه بر تلاش برای ساخت شهر آرمانی سعی شده است این اندیشه در تمامی هنرها نشان داده شود. از این رو در ساخت شهر اصفهان در میدان نقش جهان عالی‌قاپو، توحید خانه، مسجد مدرسه شیخ لطف‌الله و مسجد امام کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و این اندیشه در قالیچه مذکور نیز دیده می‌شود. هنرمند با قراردادن سلیمان در حاشیه نخست علاوه بر مشروعیت به نحوه جانشینی شاه‌عباس، با آوردن کلمات آغازین نامه‌ای به ملکه صبا به شهریاری و قدرت سلیمان بر شرق و غرب تأکید دارد. چندین حاشیه و تعداد هفت کتیبه در قالیچه اشاره‌ای به سلوکی دارد که در نهایت در اسم الله به فنا و بقاء بالله می‌رسد. هم‌چنین فرم محرابی شکل قالیچه یادآوری عبادت و مراسم عبادی است. در درون محراب با ترسیم گل نیلوفر به‌جای درخت زیتون یا طوبی یعنی جانشینی درخت ایرانی به‌جای درخت اسلامی در کنار الله اکبر کبیرا، سعی در تعریف هویت جدیدی است. کسی در قالیچه به عروج و تعالی دست می‌یابد که هم شهریار باشد و هم صاحب شریعت و طریقت. طریقتی که بنیان می‌گذارد از شریعت عبور می‌کند و برای رسیدن به طریقت و حقیقت باید از آن گذشت.

حال با توجه به پرسش آغازین و اینکه چرا در دوره‌ای قالیچه‌هایی رواج می‌یابند که با نام سلیمان آغاز می‌گردند؟ در پاسخ می‌توان به دوره‌ای اشاره کرد که تصاویری از به تخت نشستن حضرت سلیمان در صفحات بدرقه و آستانه رواج می‌یابد و در همین دوران کتب مصور قصص‌العلما با تصاویر پیامبر-پادشاه از سلیمان مشاهده می‌شود. که با توجه به تحقیقات انجام شده سعی در همسان‌سازی شاه‌عباس اول با سلیمان است. با توجه به آن‌که در آیکولونوژی در نهایت پاسخ به چرایی‌هاست. می‌توان این‌گونه گفت چرا پادشاهان دوره صفوی، حضرت سلیمان را پادشاه آرمانی می‌داند؟ منشأ این اندیشه کجاست؟

از آنجا که در بسیاری از تحقیقات انجام‌شده، قالی را تمثیلی از شهر مثالی می‌دانند بنابراین می‌توان گفت در اکثر نظریه‌های کهن، شهر آرمانی در صورتی حاصل می‌شود که انسانی کامل که هم پادشاهی و سلطنت به او تعلق دارد و هم از طرف ایزد یا ایزدبانو نور الهی به او تعلق گرفته است، رهبری و هدایت شهر و مردم را به‌دست گیرد. که در سخنان فیلسوفانی چون افلاطون نیز دیده می‌شود. به عقیده افلاطون «نوع بشر هرگز نقصان پیدا نمی‌کند مگر آن‌که در شهرها فلاسفه پادشاه شوند. یا آنان که هم اکنون عنوان پادشاهی و سلطنت دارند، به راستی در سلک فلاسفه درآیند» (افلاطون، ۱۳۶۰، ۵۴۵). فارابی از جمله متفکران است که با الهام از این اندیشه شالوده شهر آرمانی را بنیان می‌گذارد (هاشمی، ۱۳۸۲، ۴۱). شاکله چنین آرمان شهری انسان سعادتمند است که قابلیت سیر تا بی‌نهایت را دارد (محمودی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷). ملاصدرا معتقد است که فرد صرفاً در سایه مرشد کامل قابلیت رشد و سلوک دارد و مرشد کامل بر دیگران برتری دارد (ملاصدرا، ۱۳۸۳، ۴۹۰-۴۹۲). سهرودی در این رویکرد به فره کیانی و حکمت خسروانی در کنار حکمت اسلامی تأکید می‌ورزد. او در رساله پرتونامه می‌آورد «هر انسانی حکمت بداند و بر نیایش و تقدیس نورالانوار مداومت کند او را خره کیانی بدهند و فر نورانی بخشند. و رئیس طبیعی عالم شود» (سهروردی، ۱۳۷۳، ۸۱). مجری خوب از نظر ملاصدرا، نبی و امام یا فقیه است کسی که جامع هر سه عالم ماده، مثال و عقل باشد (ملاصدرا، ۱۳۶۶، ۳۷۷). شاردن در سفرنامه خود

می‌آورد: «ایرانیان بر این باورند که پادشاه افزون بر اینکه نائب امام است دارای نوعی نیروی فوق‌العاده نیز می‌باشد و اگر بخواهد می‌تواند بیماران را شفا بخشد....» (شاردن، ۱۳۷۲، ج.۳، ۱۱۴۸-۱۱۴۹). پس با توجه به نگاه شارن در دوره صفویه پادشاهان نائبان امامان بودند. لذا به این دلیل بود که در دوره صفویه سیاست‌نامه‌های بسیاری نگاشته می‌شود.[۲۰] که به منظور اثبات الهی‌بودن قدرت صفویان، به دو مفهوم سلطنت و شریعت، و توجیه نظری مفهوم قدرت در نزد صفویان می‌پردازند. در کنار مفهوم قدرت، برای آنان خاستگاه آسمانی و الهی قائل هستند (بهرام‌نژاد، ۱۳۹۸، ۱۰۴-۱۱۵).

نتیجه

پانوفسکی پیوندی میان تاریخ هنر و اندیشه‌های فلسفی برقرار کرد که از این طریق در اثر هنری نباید تنها به دنبال شکل و سبک گشت بلکه آن‌چه در اثر هنری مهم است حقیقت است. بنابراین از طریق آیکونولوژی به‌نظر می‌رسد بتوان نه تنها قالیچه مذکور را کدگشایی کرد بلکه به اندیشه و فرهنگ آن دوره نیز دست یافت. معناهای به‌دست‌آمده از قالی را می‌توان این‌گونه بیان کرد:

- به نظر می‌رسد قرارگرفتن نام سلیمان علاوه بر مشروعیت‌بخشی به پادشاهان صفوی می‌تواند تمثیلی از حاکمی باشد که جامع سه عالم ماده، مثال و عقل است. او با داشتن سلطنت، طریقت و پیامبری، بهترین نمونه برای رهبری آرمان‌شهری است که صفویان در فکر تأسیس آن هستند. چراکه با توجه به نظریه‌های کهن حاکم آرمان‌شهر باید هم صاحب حکمت باشد و هم سلطنت. و ازآن‌رو است که حاشیه نخست با رنگ سرخ، رنگ حکمت آغاز می‌گردد.

- فضا و مکان در این قالیچه با مکان مادی متفاوت است. با واردشدن به در این کتب شریعت و شهریاری را هر دو از لازمه یک پادشاه خوب می‌داند. و در نهایت با توجه به تمام موارد بالا می‌توان گفت سلیمان جامع هر سه عالم ماده، مثال و عقل و دارای سلطنت، طریقت و حکمت است. بنابراین شاهان دوره صفویه به‌خصوص شاه‌عباس سعی در این-همانی با او دارد. و در نهایت با توجه به اهمیت او به هنر و بیشتر از آن حکمت ایران باستان می‌توان رویکرد سهروردی در رئیس طبیعی عالم‌بودن را حاکم بر اندیشه این دوران دانست.

آن گویی وارد فضای دیگری شده و قالیچه مذکور به نظر تمثیلی از قالیچه سلیمان است که هر شخص با قرارگیری روی آن، همان‌گونه که سلیمان به آسمان پرواز کرد و پرواز نوعی تعالی است، به عروج می‌رسد.

- آن‌چه به قالیچه مذکور هویت جدیدی بخشیده است انسجام بین متن کلامی و متن بصری است. در این قالیچه با آن‌که نظام کلامی بر تصویر غلبه دارد، هماهنگی بین نظام کلام و تصویر، باعث ایجاد تصویری منسجم و هماهنگ شده است. رنگ‌ها با آیات نوشته‌شده درون آنها همان‌طور که بیان شد به‌نظر در شکل‌گیری معنا کمک می‌کنند. هم‌چنین هنرمند آگاهانه یا ناآگاهانه در کنار هم‌نشینی رنگ‌های مکمل به مفهوم عرفانی آنها نیز توجه کرده است. و فضایی عرفانی ایجاد کرده است که سالک درون آن به عروج می‌رسد. در این عروج است که به کمال می‌رسد و این انسان کامل با توجه به نقوش درون محراب هم صاحب نور الهی هم فر کیانی می‌شود. با این وجود با قرار دادن کتیبه الله اکبر در بالا در نور ذات، به اهمیت کلام خداوند در قیاس با فرکیانی یعنی نیلوفر در آن دوره تأکید می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ervin Panofsky.
2. Michael Franses.
3. Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs.
4. Change and Evolution of Mihrab Motifs. The Turkish online Journal of Design, Art and communication.

۵.خشکنابی، رضا (۱۳۷۸)، *ادب و عرفان در قالی ایران*، تهران: انتشارات سروش، ص۲۶؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، کاربرد مفاهیم مذهبی در خط‌نگاره‌های قالی‌های صفوی، نشریه *مطالعات هنر اسلامی*، سال دوم شماره ۳، صص ۲۵-۳۸؛ تنهایی، انیس؛ خزایی، رضوان (۱۳۸۸)، انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه، دوفصلنامه علمی-پژوهشی *مطالعات هنر اسلامی*، شماره یازدهم، پاییز-زمستان، صص ۷-۲۳. شاه‌پروری، محمدرضا و دیگران (۱۳۹۶)، جایگاه نمادین رنگ در قالی‌های محرابی صفوی، نشریه *علمی ترویجی مطالعات در دنیای رنگ*، جلد ۷، شماره ۱، صص ۴۷-۵۶.

6. Pre- Iconographic Description.
7. primary or Natural meaning.
8. Phenomenal Meaning .
9. Factual Meaning.
10. Practical Experience.
11. Secondary or Conventional Meaning .
12. Iconographic Analysis.
13. Iconology.
14. Santos, Ana Raque.

۱۵. يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاکَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَى فَيُضِلَّکَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الْحِسَابِ (آیه ۲۶ سوره ص).

۱۶. وَ رَبُّکَ أَعْلَمُ بِمَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَقَدْ فَضَّلْنَا بَعْضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعْضٍ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا (آیه ۵۵ سوره اسراء).

۱۷. أُولَئِکَ الَّذِينَ أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ مِنَ النَّبِيِّينَ مِنْ ذُرِّيَّةِ آدَمَ وَمِمَّنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ وَمِنْ ذُرِّيَّةِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْرَائِيلَ وَمِمَّنْ هَدَيْنَا وَاجْتَبَيْنَا إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَنِ خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا (آیه ۵۸ سوره مریم).

۱۸. وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ مَا كَانَ يُغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا ۚ وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ وَاذْكُرْ عِبَادَنَا إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ أُولِي الْأَيْدِي وَالْأَبْصَارِ (آیه ۴۵ سوره ص).

۱۹. در داستان عقل سرخ پیر خود را اولین فرزند آفرینش معرفی می‌کند: «گفت من اولین فرزند آفرینشم». این رنگ سرخ که می‌بینی از آنست که مدت‌ها در چاه سیاه افتاده بودم، اگر نه من سپیدم و نورانی. و هر سپیدی که نور بازو تعلق دارد چون با سیاه آمیخته شود سرخ نماید (سهروردی، ۱۳۷۳، ۲۲۸-۲۲۹).

۲۰. در رساله سیاسی «همم‌الثاقب» از علی‌نقی کمره‌ای در دوران حکومت شاه صفی، «روضه‌الانوار عباسی» محمدباقر سبزواری، «آئینه شاهی» فیض کاشانی در دوران شاه عباس دوم، «قوائدالسلاطین» نوشته عبدالحسیب حسینی عاملی و«رساله سلطنت» از یوسف ناجی در دوران شاه سلطان حسین.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزیینی هنر ایران*، تهران: انتشارات پیکره.

اسماعیل‌زاده، یوسف؛ نوریان، سیدمهدی، و بباصفری، علی‌اصغر (۱۳۸۸)، تحقیق در مثنوی سلیمان و بالقیس حیاتی گیلانی و تطبیق آن با کتب قصص‌الأنبیا؛ تفسیر و تاریخ به همراه شرح احوال و آثار شاعر، فصلنامه *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره دوازدهم، صص ۵۳-۷۴.

افلاطون (۱۳۶۰)، *جمهور*، ترجمه فؤاد روحانی، تهران، بنگاه نشر و ترجمه کتاب.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸)، اسرار مکنون یک گل، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.

صفی‌میرازا (۱۳۸۷)، مبانی نظری فرش از دیدگاه سنت‌گرایان، *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی هنر فرش*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، صص ۹-۱۳.

بهرام‌نژاد، محسن (۱۳۹۸)، *مقدمه‌ای بر شناخت مبانی و زیر ساخت‌های هویت سیاسی- ملی دولت صفوی*، تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷) *سیری در هنر ایران*(از دوران پیش از تاریخ تا امروز). ج.۱۵، زیر نظر سیروس پرهام، تهران: چاپ شیرین.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۵)، داستان پیامبران در کلیات شمس، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ترکمان، اسکندربیگ (۱۳۸۱)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، جلد۱ و ۲، زیر نظر ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

جزایری، نعمت‌الله (۱۳۸۸)، *تاریخ انبیاء از خلقت آدم تا رحلت خاتم*، ترجمه صادق حسن‌زاده، قم: اجود.

جکسون، پیتر؛ لورنس، لاکهارت (سرویراستار) (۱۳۸۹)، *تاریخ ایران دوره صفویان (از مجموعه تاریخ کمبریج)*، مترجم یعقوب آژند، چاپ پنجم، تهران: چاپ گلشن.

حسن، زکی محمد (۱۳۸۸)، *هنر ایران در روزگار اسلامی*، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، چاپ دوم، تهران: صدای معاصر

حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران،تهران: انتشارات موزه هنرهای معاصر.

حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۹)، *تاریخ فرش*، تهران: سمت.

حصوری، علی (۱۳۸۹)، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، چاپ سوم، تهران: نشر چشمه.

رازی، نجم‌الدین (شیخ اجل ابوبکر عبدالله بن محمد شاهوار الاسدی) (۱۳۱۲)، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد*، به سعی و اهتمام حسین حسینی نعمت‌اللهی ملقب به شمس‌العرفا، تهران: مطبعه مجلس.

رضی، هاشم (۱۳۷۱)، *آیین مهر*، تهران: نشر بهجت.

ستاری، جلال (۱۳۸۵)، *پژوهشی در قصه سلیمان بالقیص*، تهران: نشر مرکز.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۳)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، جلد سوم، به تصحیح و تحشیه سید حسین نصر، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. چاپ دوم.

سیوری، راجر مروین (۱۳۸۰)، *در باب صفویان*، ترجمه رمضان علی روح‌اللهی، تهران: نشر مرکز.

شاردن، ژان (۱۳۷۲)، *سفرنامه*، ج.۳و۵، ترجمه اقبال یغمایی، تهران: انتشارات تونس.

شاردن، ژان (۱۳۴۵)، *سیاحت‌نامه شاردن*، ج.۸، ترجمه محمد عباسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شمسایی، الهام (۱۳۹۳)، نگاهی نمادشناسانه و اسطوره‌محور به حضور گنگ دژ در نقش‌مایه‌های فرش ایرانی، دو فصلنامه *گلجام*، شماره ۲۶.

شمسایی، الهام (۱۳۹۰)، تمثل مکان و فضای مثالی در عناصر فرش ایرانی با تکیه بر آرای سهروردی و حکمت.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۶)، *فرهنگ تلمیحات*، تهران، فردوس.

شیخ بهائی، محمدبن حسین (۱۳۱۲)، *جامع عباسی (طبع قدیم)*، اصفهان، حسب‌الامر نظام‌السلطنه.

صداقت، معصومه (۱۳۸۶)، پیامبران الوالعزم در نگاره‌های قصص‌الانبیا ابواسحاق نیشابوری، دوفصلنامه *مطالعات هنر اسلامی*؛ شماره هفتم، صص ۲۳-۴۶.

صفت گل، منصور (۱۳۸۱)، *ساختار و نهاد اندیشه دینی در ایران عصر صفوی*، تهران: خدمات فرهنگی رسا.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴)، *تفسیرالمیزان*، ترجمه محمد باقر موسوی همدانی،۲۰ جلد، قم: انتشارات اسلامی.

طبری، محمد (۱۳۷۵)، *تاریخ طبری*، جلد دوم، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ پنجم، تهران: انتشارات اساطیر.

طبری، ابو جعفر بن محمد جریر (۱۳۵۳)، *تاریخ بلعمی*، تکمله و ترجمه تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار «ملک‌الشعرا»، به کوشش محمد پروین گنابادی، جلد اول، چاپخانه تابش.

کاظم، مژده (۱۳۸۵)، تحلیل منتخبی از نگاره‌های نسخه قصص‌الانبیاء، فصلنامه هنر، شماره (۶۸)، صص۱۲۲-۱۶۳.

کوثری، مسعود (۱۳۹۰)، هنر شیعی در ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، سال سوم، شماره اول، صص ۷-۳۷.

ماینر، ورنن هاید (۱۳۸۷)، *تاریخ تاریخ هنر* (سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر)، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر.

مجلسی، محمدباقربن محمد تقی (۱۴۰۳ق)، *بحارالانوار الجامعه لدرر اخبار الاطهار المجلد ۱۴* ، بیروت: داراحیاء التراث العربی.

محمودی، سمیرا؛ احمدی، بهمن؛ محمدی، نازنین؛ رحمانی، مهرداد، و برنافر، مهدی (۱۳۹۷)،چیستی آرمان‌شهر شیعی در آرای ملاصدرا و آیت‌الله جوادی آملی، فصلنامه *مطالعات شهر ایرانی-اسلامی*، سال هشتم، شماره ۳۲.

مقدم، محمد (۱۳۸۵)، *جستار درباره مهر و ناهید*، چاپ دوم، تهران: انتشارات هیرمند.

ملاصدرا، صدرالدین شیرازی (۱۳۶۶)، *شرح اصول کافی*، تهران: انتشارات مؤسسه تحقیقات فرهنگی.

ملاصدرا، صدرالدین شیرازی (۱۳۸۳)، *الحمه‌المتعالیه فی الاسفار الاربعه*، ویرایش محمد خامنه‌ای و غلامرضا اعوانی، تهران: انتشارات بنیاد حکمت صدرا.

میرخواند (محمدبن سید برهان‌الدین خاوندشاه معروف) (۱۳۳۸)، *تاریخ روضه‌الصفا فی سیره الانبیاء و الملوک و الخفا، تصحیح و تحشیه جمشید کیان‌فر*، تهران: انتشارات مرکزی، خیام، پیروز.

نامور مطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۹۴)، *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*، تهران: نشر شهر.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴)، ضحاک در زندان طبیعت (بررسی نشانه‌شناختی غار- زندان در ادبیات و نگارگری)، *کتاب ماه هنر*، شماره ۸۳ و ۸۴، صص ۱۶-۲۴.

نصری، امیر (۱۳۹۳)، *تفسیر اثر هنری*، تهران:انتشارات فرهنگستان هنر و پژوهشکده هنر.

نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم‌بن منصور ابن خلف (۱۳۸۲)، *قصص‌العلما*، *به اهتمام حبیب یغمایی*، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

یونسی، میرودود (۱۳۴۳)، مهر و محراب، دوره ۱۶، شماره ۷۲، پاییز و زمستان ۱۳۴۳، دوفصلنامه علمی و پژوهشی *زبان و ادب فارسی، نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز*، صص ۴۲۳-۴۵۰.

هاشمی، سید ابوالقاسم (۱۳۸۲)، *زندگی و شرح حال علمی و فکری معلم ثانی ابونصر فارابی*، چاپ اول، تهران: انتشارات شریفی.

Atlihan, Serife. (2011), *End Finishes of Topkapi Palace Museum Prayer Rug*, International Conference on Oriental Carpet, UK, pp. 33-42.

Brend,Barbara&Melvile,Chales. (2010), *Epic of the Persian King the art of ferdowsis*'Shahnameh the Fitzwilliam museum university of Cambridge.

Holly, M.A. (1993), *Unwitting Iconography*, in Iconography at the crossroad, ed. B. Cassidy. Princeton, NJ: 17-26.

Lorenz, Katharina. (2016), *Ancient Mythological Images and their Interpretation an Introduction to Iconology*, Semiotics and Image Studies in Classical Art History. New York, Cambridge University Press.

Frances, Michael. (1999), *Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs*, International Conference on Oriental Carpet Danville , California, (volume5) part 2, pp. 36-75.

Milston, Richeal. (1999), *Stories of the Prophet*, California: Mazda puplishers.

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

Panofsky, Erwin. (2012), *On the problem of describing and interpreting work of the visual Arts*. Critical Inquiry 38.3. The University Chicago press. Translated by K, Lorenz and J. Elsner, pp. 467-272.

Santos, Ana Raque. (2010), *The discovery of three lost 'Salting' carpets*: Science as a tool for revealing their history, Lisbon: Universidade Nova De Lisboa.

Straten, Roelof van. (1986), *Panofsky and Iconclass*, Artibus Et Historiae. vol. 7, no.13, pp. 165-181.

Straten, Roelof van. (2000), *An Introduction to Iconography*, New York: Taylor and Francis.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229967/f18.item. (acsess date 2020/11/05).

Analysis of Meaning in the Niche Rug of the Solomon by Iconology Method*

Sahel Erfanmanesh[1], Yaghoub Azhand[2], Bahman Namvar Motlagh[3]**

[1]Ph.D Candidate of Comparative and Analytic History of Islamic Art, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[3]Professor, Department of Art Research, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2]Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Letters and Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

(Received: 28 Dec 2020, Accepted: 9 May 2021)

It is known that more than any cultural product, a work of art can represent how the world around us is organized and conceptualized by the human mind. Therefore, if we can read the artistic texts on the basis of a systematic way, we can better appreciate the ideas of the period in which the work of art has been created. Carpets are known as one of such texts; among these cultural products, Niche or Mihrab*i* rug is of particular importance. Niche or Mihrabi rug can be regarded as one of the handicrafts that has a religious aspect as well as beauty. As one of the characteristics of these rugs, we can refer to the use of the Quranic verses in them, motifs such as lotus, mica and khatai inside the altar; also, we can see these rugs have a regular and accurate geometric structure. The vast majority of the *Niche* rugs made during the *Safavid* period begin with *Amin Al-Rasool* or the verse of *Al-Kursi.* However, in between there are a number of rugs that begin with the name of Solomon, part of the verse 30 of Surah *An-Naml*. Then part of verses 83 and 84 of Surah al-An'am is placed; also, the use is made of the verse of *Noor* in the third margin, in addition to the cypress tree and the lotus flower inside the altar. Since this accompaniment can be found in a large number of rugs, it seems, therefore, that these texts have been created with a special order and purpose, giving the carpet a multi-faceted and multi-layered personality. Now the question arising is why this text has replaced other texts in certain periods of history? How can this replacement be explained? To find the answer, it is necessary to explore the meaning of these texts. This transition from the apparent representation of the rug to the exploration of the meaning underlying it is a process that can be studied according to an iconological way. After studying the rug in a descriptive-analytical method and collecting the necessary information according to the documents available in the libraries and the Internet sites, using the iconological method, a network of meanings is created; then, an interconnected chain of meanings in relation to the whole work could be developed. Therefore, we can reveal the expression of the ritualistic-mythical thoughts with an Islamic meaning in these texts. Then, on the basis of the interconnected chain of meanings, it is possible to achieve the important thing that the designer-artist has created a work that could express the journey and behavior of the mystic. Therefore, the conclusions that can be drawn is that the presence of Solomon's name on the margin and next to a part of Surah al-An'am and mythological themes and the form of the Mihrab, in addition to expressing the behavior and ultimately ascension, can imply the concept of *kingship* in its Iranian-Islamic meaning, thus legitimizing the rule of the *Safavid* kings.

Keywords
Solomon Niche Rug, Iconology, Utopia, Kingship, Ascension.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Iconological analysis of Safavid Mihrab (niche) Rug" under the supervision of the second and third authors at Tehran University.

**Corresponding Author: Tel/Fax: (+98-21) 66415282, E-mail: yazhand@ut.ac.ir