کتیـــبهٔ قالی‌ها به مثابهٔ یک مـــتن

کریم میرزایی
دانشجوی دوره دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

چکیده

قالی ایران دارای عناصر مختلف تزئینی است که یکی از ایـــن عناصر را کتیبه‌هایی برگرفته از خطوط کوفی، ثلث و نستعلیق شـــکل می‌دهد. کتیبه‌ها به چند نوع مختلف قابل تقسیم هســـتند. نوعی از آن‌ها نوشتاری هستند که آیات، اشـــعار و شناســـنامه قالی را در خود درج کرده‌اند و نـــوع دیگر تزئینیِ صرف و عاری از هرگونه نوشـــتار که با فرم و شـــکل خود، کتیبه را تداعی می‌کنند. تبدیل نوشتار به عنصر تزئینی خلاقیتی است که هنرمندان ایرانی به بهترین نحو بدان دســـت یافتند، همان‌طور که هندسه خشک و بی‌روح را با روند گره‌سازی به هنری زیبا مبدل کردنـــد. کتیبه به‌عنوان یک عنصر تصویری و نســـبت به متنی که در آن واقع شده قابلیت خوانش‌های گوناگونی را به‌دســـت تحلیلگران مختلـــف دارد. این قالی‌ها هم از منظر همنشـــینی با عناصر دیگر و هم از منظر جانشینی قابل تحلیل و خوانش هســـتند. بنابراین کتیبه نه به‌عنوان یک نوشتار بلکه به‌عنوان یک متن در داخل متن بزرگ‌ترِ دیگر، یعنی قالی، و همچنین در داخل یک انضمام کلی چون مســـجد و منزل که در آن واقع می‌شـــود، می‌تواند خوانش‌های متفاوت داشـــته باشد. لازم به ذکر است که این مقاله بر پایه تحقیق کتابخانه‌ای شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: کتیبه، متـــن، قالی، خوانش، تزئین، نوشتار.

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

کتیبه از آن جمله واژه‌هایی است که در بیشتر هنرهای ایرانی به‌کار رفته اســت. کتیبه همان‌طور که از معنای آن مستفاد می‌شــود به فضایی گفته می‌شود که در آن نوشــته‌ای به نگارش درآمده باشد. نوشته‌های موجود در داخــل این فضای کتیبه‌ای عموماً با آیات، اســماء و ادعیه تزئین می‌شــود. بنابرایــن چنین کتیبه‌هایی در مقوله هنرهای قدســی جای می‌گیرند. چرا که کتیبه‌ها بلاواســطه برای تقرب و تذکر بــر درگاه باری تعالی ترسیم شده اســت. کتیبه‌هایی که در تزئینات مساجد و نیایشگاه‌ها استفاده شده‌اند، در عین تزئینی بودنشان یادآور اسماءالله نیز هستند. «افریزهای کتیبه‌نویسی[۱] در حاشــیهٔ سراسر بالای دیوارهای درونی (زیر قرنیز) مصلی یا نمازگاه، و یا دور محراب، هم به جهت معنی و هم به لحاظ وزن و شکل مذهبی (hieratique)شان، برای مؤمن یادآور شط باشکوه و قدرتمند کلام قرآنی است» (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۰۱).

اما کتیبه کارکردهای دیگری نیز دارد. کتیبه محلی اســت که شناســنامه اثر در آن به نمایــش درمی‌آید و عموماً در پیشــانی بناها، کتاب‌هــا و قالی‌ها به نمایش درمی‌آید. نــوع دیگری از کتیبه‌ها هســتند که به هیچ عنوان نوشــته‌ای در آنها دیده نمی‌شود، بلکه شکل و قالب کتیبه حفظ گردیده و داخل آن با نقش و نگارهای مختلف تزئین می‌شــود. لازم به یادآوری است که در ادامه به انواع کتیبه‌ها اشــاره خواهیم کرد. اما خلاصه کلام این که کتیبه چه در داخل خود نوشــته‌ای داشته باشــد و چه نقش و نگار دیگر، به دلیل این که فضای موجود کتیبــه را تداعی می‌کند، تحلیلگر به‌عنوان یک کتیبه با آن مواجه می‌شود.

متن

«متن» که در زبان انگلیســی واژه "Text" معنی می‌دهد در زیرشــاخه خود معنای بافــت را نیز به همراه دارد. این واژه در زبان لاتین "Textum" به معنای تار و پود بافته، به‌کار می‌رفته است. در زبان یونانی نیز "Tekto" بــه معنای بافته و متن بوده اســت (ضیمــران، ۱۳۸۲، ۱۷۷).

در واقع هر بافته‌ای به تنهایی گســتره‌ای را شــکل می‌دهد که متون دیگر در چارچوب آن خلق می‌شوند. این متون متشــکل از نشانه‌هایی هســتند که خود این نشــانه‌ها به تنهایــی در کار تولید یــک متن نقش ایفا می‌کنند که در کنش‌های ارتباطی واقعی نشــانه وجود خارجی ندارد و هرچه هســت فقط و فقط متن است. نشــانه فقط به مثابــهٔ ابزاری مطالعاتی پــس از متن و در جریان تحلیل متنی به‌کار می‌آید (سجودی، ۱۳۸۲، ۱۵۳). اگر ما نشانه‌ها را دالی که فقط به مدلول خاصی اشــاره می‌کنند در نظر نگیریم و برخورد فرهنگ لغتی با نشانه نداشته باشیم در آن صورت، در تفسیر و تولید هر نشانه‌ای نسبت به موقعیت و حالت و بافتی که در آن قرار گرفته اســت به لایه‌هــای متفاوتی برخواهیم خورد. نشانه‌ای مثل «کتیبه» اگر در یک کنش ارتباطی قرار گیرد در حقیقت نه یک نشــانه بلکه به‌عنوان یک

گلجام
فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

Archive of SID
www.SID.ir

متن مورد مطالعه قرار می‌گیرد، که دریافت آن حاصل عملکرد لایه‌های متفاوت دخیل در تفسیر چنین متن تک‌واژه‌ای است.

کتیبه به‌کار رفته بر روی سنگ قبری بیانگر اطلاعات خاصی است که این نوع بیان را در کتیبه‌های مساجد نمی‌توانیم دخیل بدانیم و همین‌طور کتیبه‌ای که در یک پارچه نوشته‌ای دیده می‌شود. منظور از کتیبه، نوشته‌های موجود در کتیبه نیست که خود آن نوشته‌ها و واژه‌ها نیز به خودی خود دارای متن محسوب می‌شوند. منظور کتیبهٔ محض است که فارغ از خود نوشته مورد توجه واقع می‌شود و نسبت به موقعیت قرارگیری آن و نوع خوانش آن می‌تواند دارای لایه‌های زیرین مختلف و حتی متفاوتی باشد.

آنچه برای مطالعه متن تصویری حائز اهمیت است توجه به خود متن فارغ از نوشتار موجود در آن است. به همین منظور نیز بافندگان، فضاهای موجود بین ترنج و سرترنج را که به شکل مستطیل است کتیبه می‌گویند. هرچند این فضا از لحاظ ظاهری شبیه کتیبه است لیکن هیچ اثری از نوشتار در آن‌ها دیده نمی‌شود. فقدان نوشتار در این کتیبه‌ها مانع از اطلاق عنوان کتیبه بدان‌ها نشده است. فضاهای موجود در داخل این کتیبه‌ها نه خط‌ـنوشته، بلکه اسلیمی و ختایی است. به سخن دیگر اتفاقی که در اینجا رخ نموده یک عمل جانشینی است. هنرمند برای این که قداست نوشته را با ثبت آن در یک زیرانداز مخدوش نکرده باشد، صورت مسئله را با تغییر در عناصر موجود در کتیبه عوض کرده تا بتواند معنای تزئینی دیگری به کتیبه داده باشد. کتیبه در این فرش‌ها تنها کتیبه نیست بلکه فضایی است تزئینی که بین ترنج و سرترنج ارتباط برقرار می‌کند و در ترکیب‌بندی کلی فرش نقش واسط و رابط را ایفا می‌کند. به‌عنوان مصداق می‌توان به قالی شیخ صفی اردبیل اشاره کرد که در آن بین ترنج و سرترنج کتیبه تزئینی واقع شده است.

کتیبه نه تنها در داخل متن فرش بلکه در حاشیه آن نیز به صورت تکراری به‌کار رفته است. حاشیه فرش شیخ صفی اردبیل دارای کتیبه‌هایی است که در داخل آن‌ها نوشته‌ای دیده نمی‌شود. کتیبه در این حاشیه‌ها نقش و کارکرد دیگری دارد. کارکرد کتیبه در حاشیه این قالی جدای از اینکه می‌تواند نقش تزئینی داشته باشد، درعین‌حال می‌تواند ارتباط مضمونی با محل قرارگیری فرش داشته باشد. قالی شیخ صفی در بقعه شیخ صفی گسترده شده بوده، بقعه‌ای که جد صفویان در آن‌جا دفن گردیده و برای آن خاندان بسیار متبرک و محترم بوده و حضور کتیبه در حاشیه این قالی بی‌مناسبت نیست. در ضمن لازم به یادآوری است کتیبه نوشتاری نیز که با کلمات مقدس مزین شده باشد برازنده گستردنی نیست و چه بهتر که هنرمند با خلاقیت زیاد توانست به‌راحتی از محور جانشینی برای بیان مقصود ضمنی خویش استفاده بکند.

کتیبهٔ یک فرش لچک‌ـترنج احتمالاً تاریخ بافت و یا اسم هنرمند را تداعی می‌کند و کتیبهٔ یک فرش محرابی احتمالاً دارای معنای مذهبی و یا دربرگیرنده

Archive of SID
www.SID.ir

آیات و احادیث یا اسـماءالله خواهد بود. بنابراین هر نشانه‌ای می‌تواند به‌نوبه خود متنی در نظر گرفته شود. متنـی که در جوار متون دیگر معنـای خاصی را القاء خواهد کرد. با مثالی که آورده شـد، مشـخص گردید که نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا با متن برخورد کرده و پس از آن به تفسـیر و تحلیل متن از طریق نشـانه و چگونگی همنشینی[۲] آن با لایه‌های دیگر می‌پردازد و پیوسته از نظام‌های نشانه‌ای دیگر به شکل لایه‌های همنشین در تفسیر متن بهره می‌برد.

تأویل متن (فرش محرابی) با توجه به خود متن

با توجه به مطالب فوق می‌توان چنین استنباط کرد که یک تخته فرش به صورت یک متن با داشتن نشانه‌های بی‌شـمار قابل مطالعه است هرچند خود نشانه‌ها نیز با توجـه به مفاهیم ضمنی[۳] آنها و با داشـتن لایه‌های مختلـف معنایـی و در مجاورت با نشـانه‌های دیگر به‌عنوان یک متن مورد تحلیل و تفسیر واقع می‌شوند.

یک فرش محرابی متشـکل از نشـانه‌های مختلف به‌عنـوان یـک متـن در مجاورت بـا دیگـر متن‌ها (فرش‌ها) می‌تواند از لحـاظ معنایی مورد تأویل قرار بگیرد و با داشـتن عناصر و لایه‌های مختلف، نشانگر مفاهیم مختلف بوده باشـد که بسته به تحلیلگر آن، از خوانـش خاصی برخوردار اسـت. در هنرهای ایرانی به‌ویـژه در فرش که از یک سـنت طولانی برخوردار است، مخاطب فقط با متن مواجه است و هیچ خبری از پدیدآورنـدهٔ آن نیسـت چرا که عرفـاً هم نامی از او در دسـت نیسـت و هم در سـنت، اصل بر تداوم ارزش‌هاست و پدیدآورنده، نقش حافظ و نگهبان آن سنت‌هاست. فردیت[٤] در چنین هنرهایی ملاک واقع نمی‌شـود و همین به‌خاطر، در بررسی فرش‌ها به‌ویژه فرش‌هـای محرابـی خالق و پدیدآورنـده آن مد نظر نیسـت. «مرگ نویسـنده»ای که رومن رولان بارت با اتکا به ایده آفرینش معنا به‌دست «خواننده» مطرح کرد (مقدادی، ۱۳۷۸، ٤٤۳)، تا حدی در تفسـیر محرابی‌ها مصداق پیدا می‌کند.

فرش‌های محرابی از سـنت‌هایی برخوردار است که در آن ملاک خود اثر بوده در جهت رساندن معنایی معنوی؛ و هنرمند برای رسـیدن بـه چنین معنایی در تکاپو بوده اسـت. در آثار سـنتی، معنا و بیان معنوی اثر (متن) اصل بر هنرمند بوده اسـت. این بدین معنی نیسـت که هنرمند مقامی در عرصـه آفرینش به خود قائل نبوده چرا این همه خلاقیت در آثار سنتی نشانگر خود بـاوری و اتکای به نفس هنرمنـدان این عرصه اسـت، ولی مهم‌تـر به‌خدمت گرفتـن تمامی نبوغ و استعداد فردی وی در مسیر آفرینش سنتی است. سنتی که تکثر و پراکندگی در مفردات را در وحدت سـراغ می‌گیرد و در چنین سنتی تفرد، تفرع محسوب شده و از دایره خلاقیت جمعی خارج می‌گردد. پس تحلیلگر در مواجه با فرش‌های محرابی به جز متن چیز خاصی از پدید آورنده نمی‌داند و یا نیازی به دانستن نمی‌بیند. در این مقوله اثر همچون متن و نوشـتار کتاب مقدس می‌ماند که محصول پدیدآورنده خاصی (انسان) نبوده

Archive of SID
www.SID.ir

و تحلیلگر صرفاً با اتکای به خود متن و نشانه‌های آن در پی تأویل و تفسیر است و هر تحلیلگری می‌تواند به لایه‌ها و بطون خاصی از این متن دست پیدا کند. مثلاً نقش «ماهی درهم» می‌تواند برای عده‌ای صرفاً حالت تزئینی داشته باشد، متنی که وظیفه‌ای جز زیبا کردن محمل خود (فرش) و بهبود بخشیدن به لایهٔ ظاهری آن بر عهده ندارد. به همین دلیل این زینت است که واسطه‌ای برای جلب بیننده به متن (فرش) محسوب می‌شود و در نتیجه در طرز ادراک بصری مؤثر می‌افتد. یعنی وجود نقش «ماهی درهم» به‌عنوان عامل زینت لازمه ادراک بصری اثر هنری نیست؛ اما این ادراک را تسهیل می‌کند. «در واقع، زینت در حکم کاتالیزور در فرآیند ادراک بصری است. پس زینت واسطه‌ای در میان بیننده و اثر هنری است که در فرآیند ادراک او دخیل می‌شود و آن را تسریع و تسهیل می‌کند».[۵]

عده‌ای دیگر هستند که کارکردی نمادین به متن محول کرده و آن را برگرفته از ماهی می‌دانند که نماد فراوانی و برکت است و وجود دو ماهی به صورت معکوس و «گرفت و گیر» را نمادی از نزدیکی برای تولید تخم‌های بی‌شمار می‌دانند که سمبل آفرینش و ازدیاد است و خود این می‌تواند متنی خاص برای تأویل و تفسیر ماهی درهم بوده باشد. ماهی درهم برای بعضی‌ها می‌تواند تداعی‌گر آبی باشد که حیات ماهی بدان بستگی دارد و آن را نمادی از آناهیتا[٦] (ایزدبانوی همه آب‌های روی زمین و سرچشمهٔ اقیانوس کیهانی) بشمارند و وارد دنیای اسطوره‌شناختی بلند آناهیتا بشوند (کرتیس، ۱۳۸۱، ۹). همچنین نقش ماهی در کنار دیگر عناصری مثل حوض آب و طبیعت باغ که می‌تواند برداشتی از فردوس و باغ جاودانی بوده باشد.

پس نقش ماهی درهم نسبت به تحلیلگر خود می‌تواند دارای معانی گسترده‌ای باشد. این معناها برگرفته از متنی است و تحلیلگر در کنار دیگر متون، می‌تواند یک نظام معنایی پیچیده و عمیق به‌وجود آورد. در آثار هنرهای ایرانی به‌ویژه در فرش‌های محرابی نشانه‌ها و علائمی وجود دارد که این نشانه‌ها در بستر فرهنگی خاصی شکل گرفته است. بستر فرهنگی که معانی و رموز و نشانه‌هایی بدان افزوده و خود در مواجه و تحلیل دوباره آن، تأثری متقابل پذیرفته است. پس متون به‌وجود آمده در فرش‌های محرابی حاکی از فرهنگ دیرینه‌ای است که در طول سال‌ها، ارزش‌های سنتی را در خود جمع کرده است. این نشانه‌ها می‌تواند متعلق به آیین‌های اسطوره‌ای و دینی قبل از اسلام بوده باشد و یا می‌تواند محصول آموزه‌های وحیانی اسلامی قلمداد شود، آنچه مهم است تنوع این نشانه‌ها و متن‌ها است که تأثیرپذیری‌های متنوع و گوناگون تاریخی و جغرافیایی را برملا می‌کند.

انواع کتیبه‌ها

کتیبه‌ها را هم از بعد محتوا و مضمون (نوشتاری) و هم از بعد فرم و صورت (تزئینی) می‌توان به ٦ دسته تقسیم کرد:

Archive of SID
www.SID.ir

۱- از بعد محتوا و مضمون (نوشتاری)

۱-۱- کتیبه‌هایی که آیات و اسماء و کلام منبعث از دین اسلام را دربردارند.

۱-۲- کتیبه‌هایی که اشعارِ شعرای بزرگ چون فردوسی، حافظ، جامی و شهریار را بازمی‌نمایانند.

۱-۳- کتیبه‌هایی که امضاء و سال بافت را در خود دارند.

۲- از بعد فرم و صورت (تزئینی)

۲-۱- حاشیه‌های کوفی (تزئینی)

۲-۲- کتیبه‌هایی که صرفاً فرم و شکل کتیبه را دارند و در داخل آن‌ها هیچ اثری از نوشته نیست. تزئین داخل آن‌ها به ۳ قسم است:

۲-۲-۱- تزئینات اسلیمی و ختایی

۲-۲-۲- تزئینات پرنده‌ای و حیوانی

۲-۲-۳- تزئینات فرشته‌ای و انسانی

۱-۱- کتیبه‌هایی که آیات و اسماء و کلام منبعث از دین اسلام را در بر دارند.

کتیبه‌هایی که کلام مقدس را در خود دارند عموماً در قالی‌های محرابی استفاده شده‌اند. نمونه بارز آن‌ها حاشیه‌های کوفی است که نه تنها در فرش‌های زیرانداز، بلکه زیباترین کاربرد را در فرش‌های محرابی دارد. اما این بار صرفاً جنبه تزئینی نداشته بلکه جنبه معنایی آن بیشتر مورد عینیت واقع شده است. در فرش‌های محرابی کتیبه‌ها و نوشته‌ها در نصفهٔ فوقانی واقع شده‌اند چراکه بیشتر این قالی‌ها آویخته می‌شده و اعتبار محراب مسجد را می‌یافته در این صورت نیز اسماء در صدور واقع می‌شدند. خطوط عموماً نسخ و ثلث است و از جملات شهادتین همچون *الله اکبر*، *لا الله الا الله* (۱)[۷] و *محمد رسول الله* و...، برای پر کردن همان قسمت استفاده شده است. در بعضی دیگر از فرش‌ها از آیات قرآن بهره برده‌اند و بدون توجه به مابقی تزئینات و حتی با برش افقی، تزئینات آیات را به صورت کامل نوشته‌اند. در فرش‌های محرابی نوشتن کتیبه جهت شتاب برای نماز و توبه متداول بوده است. چنان که دیده می‌شود: «*عجلوا بالصلوه قبل الفوت و عجلوا بالتوبه قبل الموت*» در پیشانی فرش حک شده است.

در بیشتر فرش‌های محرابی تبریز دوره صفوی، همانطور که اشاره شد قسمت نیمه بالایی فرش پر از نوشته‌های به خط ثلث و نسخ و نستعلیق است. در این نوع فرش‌ها خط نستعلیق به دلیل ویژگی خاصی که بر محور انحناء و گردی رقم می‌خورد، برخلاف خطوط کاملاً عربی مثل ثلث و نسخ فاقد مطلوبیت است، طاق یا محراب فرش پر از اسماءالله است که در برخی از فرش‌ها نسبت به جهت محراب وارونه و در داخل فضای خاص تقسیم شده، قرار گرفته‌اند. اسمائی چون الباسط، الرافع، الوهاب، البصیر، القهار، الغفار، المصور و دیگر اسماء الهی را می‌توان پیدا کرد. در بیشتر این فرش‌ها، کتیبه‌های مربع و هشت‌گوش دیده می‌شوند که داخل آنها مشحون از خط معقلی (بنایی) است.

گلجام
فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

Archive of SID
www.SID.ir

الله، محمد و *علی* نیز دیده می‌شـوند. باز مشخصه‌ای کـه در مکتب تبریز صفـوی و در فرش‌های محرابی سایر مناطق نیز مشـترکاً می‌توان دید وجود کتیبهٔ «*الله اکبر*» در پیشانی فرش است که به شکلی ماهرانه سعی کرده‌انـد تعادل و توازن کتیبه حفظ شـود و به همین خاطر از یکی از اسـماء حق تعالـی به‌نام کبیراً نیز در آن بین استفاده شده است و به شکل «*الله کبیرًا اکبر*» یا «الله اکبر کبیراً» درآمده است. فرش‌های محرابی تبریز دوره صفوی که عموماً در قرن دهم هجری و در زمان پایتختی تبریز بافته شده‌اند، نه تنها سرمشق و الگویی برای فرش‌های محرابی سایر نقاط ایران شده‌اند بلکه ایـن فرش‌ها در سـده‌های ۱۰ و ۱۱ ه. ق مورد توجه عثمانی‌هـا نیز قرار گرفته‌اند و هنرمندان مسـلمان آن دیار نیز سـعی کرده‌اند شبیه فرش‌های تبریز را ببافند کـه الحـق در بعضی مـوارد تمییز بین آن دو بسـیار سخت است، چرا که خط نستعلیق که مختص ایران و ایرانیان بوده با کمال ظرافت در فرش‌های عثمانی نیز نسخه‌برداری شده است. همچنین سایر عناصر تزئینی همچون اسـلیمی‌ها و ختایی‌ها که نشانگر دامنه نفوذ این نوع طرح‌ها در دیگر بلاد اسـلامی اسـت نیز، در این فرش‌ها دیده می‌شوند. در مورد فرش‌های محرابی کتیبه‌دار باید اذعان کرد که این نوع فرش‌ها عموماً در مناطق شـهری و از روی الگو و نقشـهٔ از پیش تعیین شـده بافته شده‌اند و از ویژگی‌های این فرش‌ها علاوه بر استفاده از کتیبه‌ها با خطوط چهارگانه، کوفی، ثلث، نسـخ و نستعلیق این اسـت که از تزئینات فرش‌های شهری‌بافت نیز به وفور اسـتفاده شده است؛ گل‌های شاه‌عباسـی و اسلیمی‌های گل‌دار و توپر منحنی که از شاخصه‌های مهم فرش‌های شهری است در این فرش فرانمایی شده‌اند.

فرش‌هـای محرابـی کتیبه‌دار به‌نـدرت در مناطق روسـتایی و عشـایری مورد توجه واقع شده‌اند چرا کـه در فرش‌هـای درشـت‌بافت آن مناطـق اجرایی کردن خطوط منحنی بسـیار دشوار و در بعضی مواقع غیرممکن است و اگر هم تقلیدی از روی این فرش‌ها در مناطـق غیرشـهری رخ داده بـه دلیل بی‌سـواد یا کم‌سواد بودن بافنده کتیبه‌ها ناخوانا و به‌صورت کاملاً شکسته و حتی وارونه بافته شده‌اند.

کتیبه‌های فرش‌های محرابی که شکل یافته از آیات، اسـماء، ادعیه، اسـم مبارک پیامبر اسـلام(ص) و ائمه اطهار(ع) هسـتند برای نمازگذار حالت ذکر[۸] و ورد را دارنـد. نمازگذار زاهد با خیره شـدن به این کلمات الهـی بیش از پیش در یاد ایزد یکتا غرق می‌شـود و به قدرت و صفات ثبوتیه و سـلبیه او پی می‌برد و با ذکر آن صفات، بـه صفات و کردار و رفتار و پندار خویش نظری می‌افکند و اینکه چه‌قدر حافظ اسماءالله در وجود خویش بوده اسـت. «*علّم آدم الاسماء کلّها*» که نشان از مظهریت اسماء و صفات حق در انسان است و حاکی از این است که همه اسماء و حقایق اسماء و صفات الهی در انسان به‌صورت اجمالی و لفّی موجود است و تمام حقایق وجود، بالقوه در ذات انسـان هست و او مظهر اسماء حسنای الهی است (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۲۸)، چقدر

Archive of SID
www.SID.ir

در جان و دل نمازگذار بالفعل شـده است. و همه این اسـماء درج و حک شده در پیشانی قالی‌های جانمازی در پی این هستند که ای انسان، ای انسان زاهد و عارف تـو بر صورت ایزد تعالی آفریده شـده‌ای و با توجه به این رسالت عظیم خود به طرف او باید پرواز کرد. «رسد آدمی به جایی که به جز خدا نبیند».

پـس با این اوصـاف، فرش‌های محرابـی با دارا بـودن محراب، قندیل و کتیبه کـه همه و همه نمادی از حضرت احدیت هستند که در یکجا جمع شده‌اند، وسـیله‌ای هستند برای حضور الهی؛ یعنی امر الهی در آنها حاضر شـده، پس جزء هنر مقدس هسـتند، چرا که آثاری مقدس هسـتند که خداوند در آن جا تجلی پیدا می‌کند، همان‌طور که این حادثه مبارک در اولیای مقدس رخ داده اسـت. برای اینکه همیشه خداوند در آنهـا حضـور دارد یا آنان پیوسـته در محضر حق‌اند. اولیاء عین حضور و قرب الهی‌اند. رسـول اکرم(ص) در حدیثی فرمود: «تنام عینی و لاینام قلبی»، یعنی چشم من می‌خوابد ولی قلب من نمی‌خوابد. یعنی قلب من همیشـه حتی در حالت خـواب هم عین حضور الهی اسـت (همان، ۳۱۹). بنابراین فـرش محرابی مقدس شمرده می‌شود چون مکان حضور و قرب حق است.

۱-۲- کتیبه‌هایـی که اشـعار شـعرای بزرگ چون فردوسی، حافظ، جامی و شهریار را بازمی‌نمایانند. از نمونه‌های بارز این قالی‌ها می‌توان به قالی ابریشمی زربفت ترنج‌دار موجود در موزه پولدی پتسولی میلان اشـاره کرد که در حاشیه خود ابیاتی دارد که نمونه آن از این قرار است:

ای خوش آن فرش که در بزم مراد
سایه وش در قـدم شاه افتاد

که نشـانگر هدیه بودن قالی برای شاه تهماسب است (ملـول، ۱۳۸٤، ۲٦). از دیگـر نمونه‌هـا می‌تـوان به فرش‌های سـالتینگ اشـاره کرد که در سده ۱۱ ق. در تبریز بافته شـده‌اند و در حاشـیه آن‌ها اشـعار زیبایی نگاشته شده است.

نمونه بسـیار مهم دیگر مربوط به قالی معروف به باغی اسـت که به سال ۱۰۸۲ ق. بافته شده و در موزه ایران باستان (بخش اسلامی) نگهداری می‌شود.

بـا مهاجـرت کردن شـعر از دامن کتـاب به پهنه قالی، در واقع یک عمل جانشینی صورت می‌پذیرد و عنصری با حرکت از متنی به متن دیگر معنای خود را تغییر می‌دهد، و این از مباحث مهم متن‌شناسی است. شعر در کتیبه قالی نه صرفاً برای مطالعه شاعرانه بلکه بـرای تزئین نیز به‌کار مـی‌رود و در عین حال نه بیان خاص شـاعر را بلکه منظور بافنده را نیز فرامی‌نماید، همچنان‌که در شعر زیر:

جز آستان توأم در جـهان پناهی نیست
سر مرا به جز این در حواله‌گاهی نیست

نه در مقـام بیان منظور حافظ، بلکـه در صدد بیان نظر بافنده است. در واقع شعر وقتی از متنی به‌نام دیوان حافظ به متن دیگری همچون قالی سـفر می‌کند ویژگی قبلی خود را رها کرده، ویژگی تازه‌ای را به خود می‌گیرد. این

Archive of SID
www.SID.ir

ویژگی هم در مفهوم تأثیر مستقیم دارد و هم در صورت که همانا تزئین کتیبه و قالی مد نظر است.

۱-۳- کتیبه‌هایی که امضاء و سال بافت را در خود دارند.

کتیبه‌ها تنها شناسنامه موجود از قالی‌هایی هستند که از دوره صفوی تا امروز به‌دست ما رسیده‌اند. نمونه بارز آن‌ها قالی شکارگاه میلان است که نام بافنده و سال بافت به‌صورت شعر در آن قید شده است: «شد از سعی غیاث‌الدین جامی بدین خوبی تمام این کار نامی سنه ۹۲۹». همچنین قالی شیخ صفی که متن زیر را داراست: «عمل بنده درگاه مقصود کاشانی سنه ۹٤٦». نیز قالی باغی موجود در موزه ایران باستان با امضای «عمل استاد نعمت‌الله جوشقانی سنه ۱۰۸۲».

صدها قالی از نقاط مختلف ایران ازجمله قالی‌های شهری را می‌توان شناسایی کرد که در آنها امضای بافنده و یا سفارش‌دهنده و سال بافت مشخص شده است. هر چند این قالی‌ها دارای امضاء هستند، ولی متأسفانه از صاحب امضاء اطلاعات کافی وجود ندارد و تنها در برخی از این قالی‌ها سفارش‌دهنده، یا حامی و والی است که شناسایی می‌شود. خود این نیز نشان از متن‌محور بودن مطالعات این نوع قالی‌هاست. در واقع قالی ایران متنی است که هیچ‌گونه شناختی از مؤلف آن وجود ندارد، هرچند این موضوع از منظر موزه‌داری خسران محسوب می‌شود، لیکن از بعد مطالعات تصویری و زیبایی‌شناسی امری است خجسته که تحلیلگر بدون توجه به دال‌های تأثیرگذار چون مؤلف یا هنرمند به بررسی متن صرف می‌پردازد.

۲-۱- حاشیه‌های کوفی (تزئینی)

خطوط چندگانه کوفی که از اولین خطوط اسلامی است در آثار سنتی و قدسی به‌وفور دیده می‌شود. به تبع آن در فرش‌های محرابی نیز که ما در آنها به بهترین نمونه از کتیبه‌ها برمی‌خوریم، خطوط کوفی عموماً با ازهار و اشجار درهم تنیده می‌شوند تا کلام باری تعالی هرچه بیشتر مورد عنایت واقع گردد.

در مناطق شمال غربی ایران (اردبیل)، منطقهٔ قفقاز (شیروان) و آسیای صغیر (اوشاک) فرش‌هایی بافته می‌شدند و هنوز هم بافته می‌شوند که دارای حاشیه‌ای موسوم به کوفی[۹] یا شامی هستند. این حاشیه‌ها کاملاً هندسی، تزئینی و ناخوانا است و هنرمند سعی کرده هیئت و شمایل خط کوفی را حفظ کند اما هیچ خبری از نوشته نیست. با کمی تعمق می‌توان به علت غیرقابل خوانش بودن این خطوط و سطور پی برد.

فرش‌هایی که دارای حاشیه کوفی هستند کاربرد زیرانداز را دارند که انسان‌هایی در طول شبانه‌روز بر روی آن گام می‌نهند و می‌خسبند. برازنده نیست که کلام و اسماء مقدس ایزدی به شکلی غیرمحترمانه مورد استفاده قرار گیرد. هنرمند قالی‌باف یا احیاناً طراح، با فراست قابل تحسین، مقام کلامی را از خط برچیده و صرفاً ظاهر هندسی و تزئینی آن را پاس داشته است. که این نوع برخورد با خط کوفی حالت

Archive of SID
www.SID.ir

همذات‌پنـداری را در هر مخاطبی برمی‌انگیزاند، یعنی اینکه این اثر مربوط به اقلیم اسـلامی است و در عین اسلامی بودن آن، دارای کاربرد روزمره است.

احتمال اینکه فرش‌های با حاشـیهٔ کوفی از خطوط محرابی گرفته شـده باشند بسیار زیاد است. بر خلاف رسـالت خط کوفی در آن فرش‌هـا، یعنی ایفای نقش تذکار و به یاد حضرت حق بودن، در فرش‌های معمولی کاربری جدیدی به‌عنوان زیرانداز به خود می‌گیرد.

۲-۲-۱- تزئینات اسلیمی و ختایی

تزئینات اسـلیمی و ختایی موجود در محوطه کتیبه در همنشینی با عناصر دیگر، تأکید بیشتری بر کلیت قالی دارد. به بیان دیگر نقوش اسلیمی و ختایی داخل کتیبه بـا دیگر نقوش قالی هماهنگ گشـته و کتیبه عضوی از یک متن کلان را شـکل می‌دهد. درسـت برخلاف کتیبه‌های نوشـتاری کـه تأکید بر خـود کتیبه بوده و نوشته داخل آن مورد توجه است.

کتیبه‌های با نقوش اسـلیمی- ختایی بیشتر در بین ترنج و سرترنج به‌عنوان یک حلقه رابط برای استحکام عناصـر قالـی به‌کار مـی‌رود و از پراکندگـی ترنج و سـرترنج که در طـول هم واقع می‌شـوند جلوگیری می‌کند.

۲-۲-۲- تزئینات پرنده‌ای و حیوانی

کتیبه‌های دارای نقش پرنده و حیوان بیشتر در حاشیه قالی‌ها اسـتفاده شـده‌اند که در آنهـا، کتیبه به‌صورت زنجیره‌ای تکرار شـده اسـت و حیواناتی چون گاو و شیرسـانان را در بردارد. چنین کتیبه‌هایی شـخصیت خـاص خودشـان را بـاز می‌نمایانـد. هـر کتیبه‌ای تابلـوی منحصربه‌فـردی را به نمایـش درمی‌آورد که به‌تنهایی قابل خوانش اسـت چـرا که حیوانات داخل آن برگرفته از داسـتان‌های اسـطوره‌ای بـوده و نماد دوگانگی در طبیعت و نهاد بشـری هستند. کتیبه‌هایی کـه چنین عناصری را با خود به‌همراه دارند بیشـتر از بعد جانشـینی قابل مطالعه‌اند، اینکه عنصر حیوان در جانشینی با عنصر اسلیمی و ختایی چه خوانشی را بر ما عرضه می‌دارد، از اهمیت شایانی برخوردار است.

۲-۲-۳- تزئینات فرشته‌ای و انسانی

فرشته و انسان در فرهنگ ایرانی از دیرباز تا به امروز، از آیین مزده یسـنی تا اسـلام جایگاه ویژه‌ای داشـته است. فرشته هرچند انواع مختلفی دارد لیکن مصادف با صفت رحمت و نجات است، به دیگر معنی، صفات ثبوتیه را داراست. بنابراین فرشته حامل زیبایی و جمال بوده و برای انسـان دیدن تصویر خیال‌انگیز فرشتگان مسرت‌بخش است. فرشته در کتیبه‌های قالی‌ها به‌تنهایی به‌عنوان یک متن مورد مطالعه واقع می‌شـود؛ متنی که در کنـار دیگر متون چون انسـان، نقوش اسـلیمی و ختایی، درختان و گل‌ها بازخوانی می‌شـود. کتیبه‌های فرشـته‌دار نیز به تنهایی می‌توانند همچون یک تابلوی نقاشی در نظر گرفته شوند و به‌همین‌خاطر این نوع از کتیبه‌ها در واقع جانشین کتیبه‌های نوشتاری هستند که

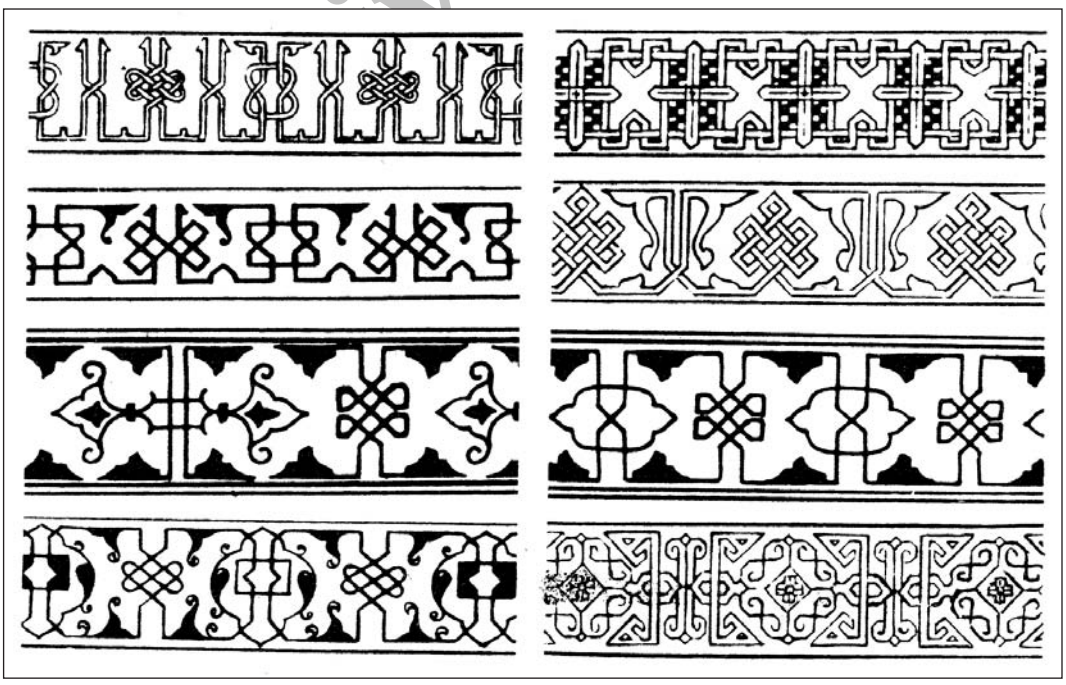
Archive of SID
www.SID.ir

توانسته‌اند خود را از یک متن کلان به نام قالی رهانیده و با استقلال مضاعف به تحلیلگر عرضه کنند.

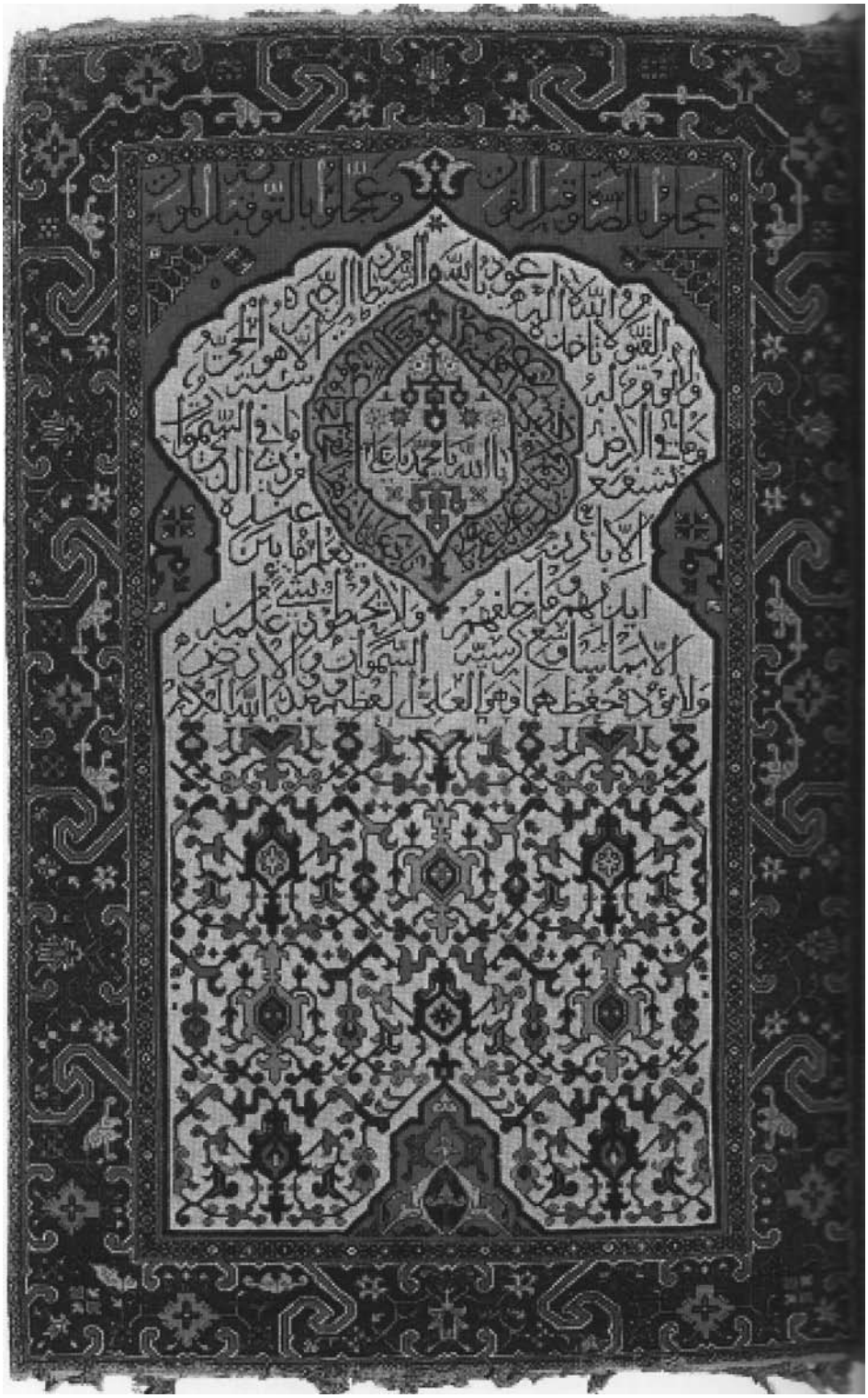
کتیبه‌های انسان‌دار نیز همان نقشی را ایفا می‌کنند که کتیبه‌های فرشته‌دار، لیکن تفاوت آنها در همذات‌پنداری انسان نسبت به آن است، چراکه انسان خود را در آیینه کتیبه بازمی‌یابد؛ کتیبه‌ای که نقش انسان در آن نه بسان یک نوشتار، بلکه همچون صورتی جاودان حک شده است. کتیبه‌های انسانی، تصویر انسان را در دل متن کلان قالی پررنگ کرده و تأکید بیشتری بر نقش وی در متن قالی دارند. همان قالی به‌عنوان یک انضمام کلی، نمادی از جهان هستی است و انسان در متن کتیبه، اشرف این جهان تلقی می‌شود. به بیان دیگر قالی جهان اکبر و تصویر انسان، جهان اصغر را متجلی می‌سازد.

نتیجه‌گیری

قالی‌هایی که دارای کتیبه هستند، تأویل و تفسیر خودشان را دارند. اینکه کتیبه از چه نوع است، نوشتاری یا تزئینی قابل بررسی است. اینکه کتیبه به‌عنوان متن با چه عنصر دیگری جایگزین شده، از بعد محور جانشینی مهم بوده و همچنین اینکه با چه عناصر دیگری همراه گردیده از منظر محور همنشینی مورد تحلیل واقع می‌شود. بنابراین قالی‌های کتیبه‌دار به‌عنوان یک متن، مورد خوانش تحلیلگر واقع شده و عنصر مؤلف‌محوری در آنها مد نظر نیست. چراکه قالی ایران، صرف نظر از مؤلف و هنرمند آن می‌تواند از طرف هر مخاطبی مورد تأویل قرار گیرد و این نشانگر متن‌محوری قالی است که در خود لایه‌های مختلفی را مستتر کرده است و هر مخاطبی با توجه به دانش خود از یکی از آن لایه‌ها بهره‌مند می‌شود.



Archive of SID
www.SID.ir



گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

www.SID.ir

www.SID.ir

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

www.SID.ir

www.SID.ir

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

www.SID.ir

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

1. Friezes of Inscriptions
2. Syntagmatic
3. Intention
4. Individualism

۵. الگ گرابار، تزئینات (Ornament) موجود در آثار اسلامی را به عنوان زینت می‌شناسد و معتقد است زینت نوعی از تزئین (Decoration) است. هر زینتی تزئین است، اما هر تزئینی زینت نیست. و زینت را آن جنبه از تزئین می‌داند که گویی هیچ هدفی جز بهتر کردن محل خود ندارد. زینت فقط و فقط حامل زیبایی است، یعنی زیبایی را با خود حمل می‌کند (قیومی بیدهندی، ۱۳۸٤، ۱۳٤-٦۹).

٦. Anahita، در پهلوی آناهید، در فارسی ناهید به معنی: «ناآلوده، پاک» (هینلز، ۱۳۷۵، ۳۸).

۷. *شیخ شهاب‌الدین سهروردی* در کتاب *صفیر سیمرغ* توحید را پنج مرتبه می داند. «لااله الا، لاّهو الاهو، لا انت الا انت، لا انا الا انا، و کل شئ هالک الا وجهه» (سهروردی، ۱۳۸۲، ۹۰-۸۹).

۸. *امام محمد غزالی* در کتاب نفیس *کیمیای سعادت* در مورد ورد و ذکر آورده است: «اصل ورد از آن نهاده‌اند تا هیچ وقتِ ایشان [انسان] ضایع نشود که دانستند که به سعادت آخرت، کسی رسد که از این عالم بشود و انس و محبت حق تعالی بر وی غالب بُوَد. و انس جز به دوام ذکر نبوَد، و محبت جز به معرفت نبوَد و معرفت جز به تفکر حاصل نشود. پس مداومت ذکر و فکر، تخم سعادت است و ترک دنیا و ترک شهوات و معاصی برای آن می‌باشد تا فراغت ذکر و فکر بیابند (غزالی طوسی، ۱۳۷۹، ۱۰۹-۱۰۸).

9. Kufic/Kufesque

فهرست منابع

۱. *قرآن کریم* (۱۳۷٦)، ترجمه الهی قمشه‌ای، تهران: نشر گلی.

۲. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵) *حکمت و هنر معنوی*، تهران: گرّوس.

۳. بورکهارت، تیتوس (۱۳٦۹) *هنر مقدس*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

٤. سجودی، فرزان (۱۳۸۲) *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.

۵. سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۸۲) *آثار فارسی حضرت شیخ شهاب‌الدین سهروردی*، ویرایش و گفتار: فرشید اقبال، تهران:، سبکباران.

٦. ضیمران، محمد (۱۳۸۲) *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: قصه.

۷. غزالی طوسی، ابوحامد محمد (۱۳۷۹) *کیمیای سعادت*، انتخاب مقدمه و شرح لغات: سعید یوسف‌نیا، تهران: قدیانی.

۸. قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸٤) «آثار و افکار الک گرابار»، *دانشنامهٔ شماره سه*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۹. کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۸۱) *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

۱۰. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.

۱۱. ملول، غلام‌علی (۱۳۸٤) *بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران*، تهران: زرین و سیمین.

۱۲. هینلز، جان (۱۳۷۵) *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه و آفرینش.

13. Gantzhorn,Volkmar (1991) *The Christian Oriental Carpet*, Benedikt Taschen.

Archive of SID
www.SID.ir