فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۳،
صفحات ۷۹-۶۵

دگردیسی معنا: از نقش تا ضد نقش در فرش محرابی

احمد شاکری[۱]
استادیار، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
ثنا وافری[۲]
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی علوم و تحقیقات واحد تهران

چکیده:
مطالعهٔ نمادها و کشف مسیر بازنمایی آن‌ها یکی از مشخصه‌های اصلی در مطالعات فرهنگی است. در سالیان اخیر توجه به این حوزهٔ مطالعاتی در هنرهای سنتی و فرش به عنوان یکی از بسترهای مطالعات بینارشته‌ای مطرح شده است. نمادگرایی و تصویرسازی یکی از مشخصه‌های اصلی در طراحی فرش ایرانی است که بسته به دورهٔ تاریخی و شرایط فرهنگی از شیوه‌های مختلفی در آن استفاده می‌شود. فرش‌های محرابی به عنوان نمونه‌ای از فرش‌های ایرانی، یکی از فرش‌هایی است که کاربرد نشانه‌ها و معناها در آن حضور و روند تحولی قابل‌توجهی داشته است. اوج ظهور فرش‌های محرابی با نمادها و طرح‌های گوناگون در دورهٔ صفویه است که منجر به شکل‌گیری دسته‌های متنوعی از جمله محرابی گلدانی، گیاهی، ستون‌دار و درختی در طراحی فرش شد. در طراحی فرش محرابی این دوره، بخش مرکزی از اهمیت ویژه‌ای برخودار می شود، زیرا همه چیز از مرکز به حاشیه فرش صادر می‌شد، اما در دورهٔ قاجار گونه‌ای از فرش محرابی ظهور جدی پیدا می کند که در آن با مرکززدایی روبه‌رو هستیم. در پژوهش حاضر با تمرکز بر فرش محرابی ستون‌دار دورهٔ قاجار روایت دگریسی طرح «درخت زندگی» و فرایند مرکززدایی مورد بحث قرار گرفته است. بر همین اساس باید گفت که در طرح‌های محرابی درختی خاصه از نوع ستون‌دار به سبب طراحی کامل محل محراب و نزدیکی به هنر ناتورالیستی که در طراحی های قاجار مورد توجه بوده است، مرکز فرش عاری از هرگونه طرح و نقش است و تمامی نقوش به لچک بالایی فرش و حاشیه‌ها (داخلی، اصلی و بیرونی) منتقل‌شده است. این مرکززدایی در طراحی فرش تلاش دارد از دگردیسی طرح به دگردیسی معنا برسد، به بیانی واضح‌تر با کنار زده شدن نقش درخت زندگی از میان محراب و جایگزین شدن نمازگزار به عنوان بخشی از کلیت فرش، حس آرامش و سکون را در محراب نیزالقاء می‌کند.

کلیدواژه‌ها: مطالعات فرهنگی، فرش محرابی، محراب، دگردیسی معنا، درخت زندگی

---

[۱] A.shakeri@ihcs.ac.ir
[۲] sanaavaferi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۲

۱. مقدمه

هویت بصری در هنرهای اسلامی، به شیوه‌ای متفاوت از سایر ادیان عمل می‌کند. هنرمندان مسلمان با تمایل به عرضه اندیشه‌های انتزاعی، به‌جای توضیحات آشکار، به اشارات طرح‌ها و نقوش می‌پردازند (کرلوگوئه، ۱۳۸۹، ۱۹۳). طبیعتاً نمادپردازی در فرم و نقش هنر اسلامی وامدار هنرهای پیش از خود بوده و در مواردی نیز همپا با هنر زمان خود پیش رفته است، بدین معنا که در فرهنگ اسلامی و مسیحی مشترکاً محراب به عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از مهم‌ترین امکان مذهبی به شمار می‌آید؛ اما نکته قابل تأمل در ارتباط با حضور محراب در هنر ایران پس از اسلام، درآمیختگی آن با نقوش مهم دیگری مانند «درخت زندگی» در متن‌های مختلف هنری مانند طراحی فرش و معماری بوده است. همنشینی این نماد در طراحی فرش، ضمن تلاش برای نشان دادن اهمیت طرح محراب و درخت در فرهنگ ایران پس از اسلام، اهمیت حفظ نمادهای آیینی پیش از اسلام در باور ایرانیان را نشان می‌دهد.

در فرش های محرابی معمولاً از نقوش تزئینی استفاده می شود که در تزئین محراب در معماری استفاده شده است، به همین دلیل به آن فرش محرابی می‌گویند. بر همین اساس، در ارتباط با حضور فرش‌های محرابی می‌توان گفت، بررسی‌های تاریخی روشن می‌سازد که کاربرد اولین فرش‌های پرزدار با نقش محرابی به قرن ۱۶ میلادی بازمی‌گردد و این‌گونه فرش‌ها از ایران نشأت گرفته‌اند و به‌مرور زمان به‌واسطه مراودات فرهنگی و سیاسی، به کشورهای دیگر نیز راه‌یافته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۷۹). با ممنوعیت حضور نقش انسان در هنرهای اسلامی، نقش‌های گیاهی تبدیل به مهم‌ترین عناصر تصویری شدند که شامل طیف گسترده‌ای از انواع گیاهان گل‌دار و درختان هستند. از این رو، با ورود نقوش تزئینی از معماری به فرش، طرح درخت یکی از اصلی ترین عناصر در روند شکل‌گیری نقوش فرش بوده است. نقش درخت به دلیل پیشینۀ غنی فرهنگی در ایران، موجب شد که این نقش مایه تبدیل به یکی از اصلی‌ترین نقوش در طراحی فرش محرابی شود.

به لحاظ تاریخی نیز طرح‌های محرابی در فرش‌های دوره صفوی شهرت بسیار داشته است و همچنین در دوره قاجار و دوره معاصر موارد متعددی به وسیله طراحان مشهور تهیه شده است (چیت‌سازیان: ۱۳۸۸، ۸۵)؛ به‌گونه‌ای که در فرش محرابی دورۀ قاجار نقش گیاهی درختی و نقش گلدانی کاربرد بیشتری دارند. قرارگیری نقش درخت در محراب، ترکیبی از دو فرم مهم در هنر ایران باستان است که با پدیدآوردن نقش‌های متنوع در هنر طراحی فرش، موجب تولید نظام معنایی حاصل از نقش‌های در ارتباط با یکدیگر شده است. بر همین اساس به‌نظر می‌رسد که سیر شکل‌گیری نقش «درخت زندگی» با تناسب و کارکرد از فرش محرابی تا سجاده‌ای روند پیش‌روی حرکت معنایی را از متن تا حاشیه دنبال می‌کند. پژوهش پیش‌رو از سویی تلاش می‌کند به این پرسش

پاسخ دهد که دگردیسی معنای طرح «درخت زندگی» در فرش محرابی چگونه رخ داده و از سوی دیگر روند تغییر نقش از مرکز به حاشیه بر چه اساسی بوده است.

۲. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی پژوهش‌های انجام شده در زمینه ساختارهای مختلف فرش محرابی در مناطق متنوع، می‌توان گفت که تاکنون تحقیقی در ارتباط با تغییر جایگاه نقش درخت زندگی در فرش محرابی قاجار صورت نگرفته است ولی از مطالعاتی که در سال‌های اخیر با رویکردهای مختلف درباره فرش محرابی صورت گرفته، در ادامه به مواردی اشاره می‌شود. چیت‌سازیان در کتاب «نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان»(۱۳۸۸) با نظر به موقعیت جغرافیایی و تاریخی شهر کاشان به مطالعه فرش‌های آن پرداخته و همچنین شرح کاملی از فرش‌های محرابی این منطقه در دوره‌های مختلف داده است. افروغ در کتاب «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران» (۱۳۹۲) پس از توضیح و دسته‌بندی فرش‌ها به مطالعه نظام نشانه‌شناسی موجود در آن‌ها می‌پردازد. به‌علاوه، در دسته‌بندی نقوش و موتیف‌ها به فرم‌های موجود در فرش‌های محرابی در این کتاب اشاره‌شده است. کمندلو در کتاب «شاهکارهای فرش‌بافی مشهد در عصر قاجار» (۱۳۹۶) به معرفی و دسته‌بندی فرش‌های موجود در منطقه خراسان پرداخته است و همچنین در کتاب خود به گونه‌ای از فرش‌های محرابی پرده‌ای اشاره می‌کند که کاربرد زینتی دارند و از آنچه مورد نظر این پژوهش است، بسیار متفاوت است. نیک‌اندیش و چیت‌سازیان در مقاله «زیبایی‌شناسی رنگ و طرح در قالیچه‌های محرابی بلوچ» (۱۳۹۳) به بررسی رنگ و طرح و اصول زیبایی‌شناسی فرش‌های محرابی و مباحث زیبایی‌شناسی اسلامی موجود در طرح فرش‌های محرابی بلوچ پرداخته است. ایرانمنش و وندشعاری در مقاله «مستند بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های محرابی ساروق و فراهان دوره قاجار» (۱۳۹۹) در پژوهش خود طرح محرابی گلدانی را در دو منطقه مهم ساروق و فراهان مورد مطالعه خود قرار داده‌اند و اشاره به مشابهت‌های فرمی و ساختاری این طرح، در دو منطقه مختلف داشته‌اند. حسینی محراب در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «بررسی تطبیقی و طبقه‌بندی فرش‌های جانمازی با سایر فرش‌های موجود در موزه آستان قدش رضوی و موزه فرش تهران» (۱۳۹۴) به بررسی ساختارشناسانه و نماد در فرش‌های سجاده‌ای و محرابی و همچنین تمایز و شباهت آن‌ها اشاره‌کرده و هم‌زمان مضامین و نگاره‌های کلیدی آن‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. محمدامین حاجی‌زاده و همکاران در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دورهٔ صفویه و قاجار» نخست به معرفی طرح‌های مختلف از فرش‌های محرابی در دورهٔ صفویه و قاجار پرداخته و پس از آن تمامی اجزای فرش محرابی در این دوره را مقایسه کرده‌اند. در اغلب آثار ذکر شده، نقش‌های موجود در فرش‌های محرابی بررسی شده است، اما در پژوهش حاضر به‌صورت موردی و مستقل

به روند دگردیسی نقش/ ضدنقش درخت زندگی در کارکرد بصری و معنایی آن در فرش محرابی قاجار می‌پردازیم.

۳. روش پژوهش:

در پژوهش حاضر فرایند دگردیسی معنای «درخت زندگی» در فرش محرابی مطالعه خواهد شد. این روند با دگردیسی معنا در بازنمایی تصویر محراب، نشان می‌دهد که عناصر اساسی در طراحی فرش محرابی امور ثابت نبوده است و در مواردی به نفع معنای موجود در طراحی فرش تغییر مکان می‌دهد. برای مثال، از زمان ورود نقش محراب به طراحی فرش با گونه‌های متنوعی از آن مواجه شده‌ایم که همه آن‌ها با توجه به ضرورت‌های معنایی و طراحی و در ارتباط با طرح‌های دیگر پدید آمده‌اند تا جایی که حتی روند روایت از طرحی پربسامد چون «درخت زندگی» را نیز متفاوت خواهد کرد. بر همین اساس با بررسی نمونه‌های موجود به روش توصیفی تحلیلی و بررسی و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مراجعه به موزه‌ها، تلاش شده است تا چگونگی روند دگردیسی معنا در نمونه فرش محرابی در این مطالعه مورد پژوهش قرار گیرد.

۳. ۱ کارکرد معنایی محراب

قوس یا طاق به‌عنوان یکی از اجزای تشکیل‌دهنده محراب، تبدیل به یکی از عناصر کلیدی در معماری مذهبی شده است (جدول ۱). این امر گاهی به‌صورت فرمی تکرارشونده در بخش‌های مختلف یک بنا بوده است؛ مانند بخش بالا در پنجره و بخش اصلی گنبد که از چرخش یک قوس حول محوری مشخص به وجود آمده است؛ به همین دلیل قوس/طاق به مرور زمان تقدس پیدا کرده و حضور آن تداعی‌کنندهٔ فضای معنوی در فرهنگ‌های اسلامی و مسیحی بوده است. در تعقیب این فرم در معماری، رد حضور آن در فرم‌های دیگری نیز آمده که در روند تبدیل خود به محراب تغییر شکل جایگاهی داده است که از نظر فنی و نظری نمایان‌گر قلب مسجد و موقعیت قبله است (ایمنی، ۱۳۸۹، ۷). همچنین بورکهارت، محراب را به عنوان مرکز حضور الهی معرفی کرده است (بورکهارت، ۱۳۸۶، ۴۹). پس از حرکت محراب از معماری به سمت هنرهای دیگر، خواهیم دید که این نقش با حفظ معنای مقدس و درعین‌حال تزیینی خود موجب آفرینش ترکیب‌های جالب‌توجهی در فرش و کتابت می‌شود. در همین راستاست که محراب همانند چلیپا، درخت، خورشید و دیگر نقش‌ها در ذهن هنرمندان باقی مانده و به‌تدریج با معناهای جدید در متن‌های مختلف هنری درآمیخته شده است.

جدول ۱ ــ نمونه‌ای از وجود محراب در معماری‌های مختلف

تصویر شماره ۱ ـ سنگ قبر فریگی- اوایل مسیحیت- مجموعه بیزانس- برلین	تصویر شماره ۲ ـ محراب گچبری الجایت ـ مسجد جامع اصفهان	تصویر شماره ۳ ـ تخت خالی- اوایل مسیحیت- مجموعه بیزانس- برلین-

۲ ۳. فرش سجاده‌ای / محرابی

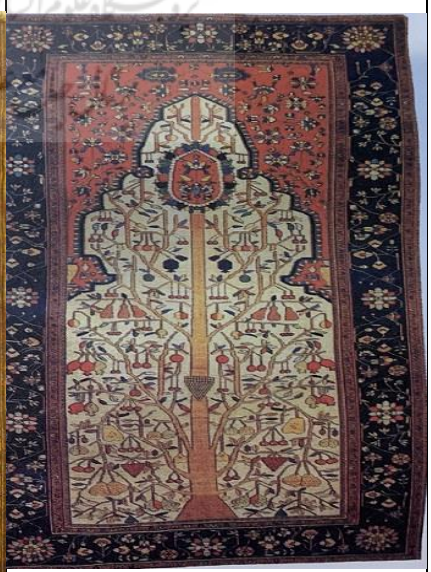
طرح اصلی محرابی از طرح محراب در مساجد الهام گرفته‌شده است و تزییناتی همچون قندیل‌ها و ستون‌ها و گل و برگ به آن‌ها افزوده شده است (یاوری، ۱۳۸۴، ۶۵). فرش‌های محرابی را می‌توان به دسته‌های مختلفی تقسیم‌بندی کرد اما به‌طورکلی تمامی آن‌ها وابسته به طرح متن به دو دسته کلی شامل محرابی تزیینی و سجاده‌ای قرار می‌گیرند. فرش‌های سجاده‌ای نیز زیرمجموعه طرح محرابی قرار می‌گیرند که در طراحی شامل انواع گوناگونی نظیر محرابی صف، محرابی تصویردار، محرابی قندیل‌دار، محرابی درختی، محرابی گلدانی و محرابی ستون‌دار هستند. هر کدام از این‌گونه‌ها به لحاظ نمادشناسی و همچنین طراحی قابل بحث می‌باشند که خارج از حوزه این پژوهش است. در دسته فرش‌های سجاده‌ای می‌توان به نقوشی اشاره کرد که برخاسته از نمادهای خاصی نظیر اسلیمی هستند. استفاده این طرح فرش توسط مردم ارتباط مستقیمی با اعتقادات و فرهنگ آن‌ها داشته و از این لحاظ، نقوش آن را می‌توان در دسته هنر اسلامی قرار داد که در آن نقوش شامل نمادهای طبیعی و ذهنی و گاها تلفیقی هستند.

فرش سجاده‌ای از نظر ابعاد، ارتباط مستقیمی با کاربرد عبادی خود داشته که به عنوان سجاده از آن استفاده می‌شده و تزئینات آن شامل آیات قرآنی بوده است. نقوش و نمادهای استفاده شده در فرش‌های سجاده‌ای، اگرچه نقوشی هستند که ممکن است در نمونه‌های دیگر فرش نیز بافته شده باشند، ولی نکته مهم چگونگی خوانش و مشاهده و ارتباط این نمادها با فرهنگ اسلامی است (پورخرمی و دیگران، ۱۳۹۸، ۱۵). طراح فرش‌های سجاده‌ای برای بیان ذهنیت خود، بیش‌ازپیش از رجوع به نمادها بهره برده است تا به بیان خود معنی وسیع‌تری ببخشد. به‌علاوه، طراحان در تولید نقوش

آن دقت بسیاری به کار بسته بودند که این امر به جنبه کاربردی این فرش پس از ظهور اسلام مرتبط است. در این زمینه، استفاده از نقوش انسانی در طرح‌های این فرش مجاز نبود؛ از این رو طراحان باید از نقوش گیاهی (انتزاعی) و کتیبه‌ها سود می‌جستند و طرح‌ها به گونه‌ای گزینش می‌شدند که نمایشگر تحت تاثیر فضای روحانی نقوش قرار گیرد.

افزودن کاربرد تزئینی به فرش‌های محرابی، از زمانی آغاز شد که فرش به‌عنوان عامل تعیین‌کننده برای قبله استفاده شد و محراب بافته‌شده بر دیوار مساجد نظیر آنچه در محراب معماری کلیسا دیده می‌شود، آویخته شد. این تغییر در کاربرد فرش محرابی موجب تولید طرح‌های متنوعی شد. همچنین جداشدن طرح محرابی از کارکرد مذهبی‌اش، ممنوعیت طراحی انسان را از میان برداشت. پس از آن نمادهای بی‌شماری در طراحی فرش محرابی حضور پیدا کرد که از مهم‌ترین آنان طرح «درخت زندگی» بود. از آنجا که تعبیر محراب با دروازه بهشت نزدیکی بسیار داشت، وجود نقوش گیاهی که یادآور باغ بهشت بودند در این طرح توجیه پذیر می‌شود. کاربرد عناصر مشخصی در طراحی که در بیشتر موارد گیاهی هستند. اما با گذر زمان و بافته‌شدن این نوع فرش‌ها در نقاط مختلف، عناصر تزئینی وابسته به این مناطق وارد طراحی شدند و هرکدام بار معنای جدیدی را به کلیت فرش محرابی افزودند؛ هرچند نقش محرابی تقریباً در همه نواحی ایران، شمال، شرق و غرب و حتی تا مصر در میان اقوام مختلف دارای حاشیه متفاوت بوده و گاه درون نقشه محراب با آویز و با نقش‌های دیگر نیز آراسته شده است (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۶).

جدول ۲ ـ قالیچه محرابی درختی



تصویر شماره ۴ ـ کتاب نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشانه	تصویر شماره ۵ ـ اطلس قالی و فرش

۱ ۲ ۳ فرش محرابی با نقوش گیاهی

پیروان اسلام سبک هنری خاصی را از عربستان به ارمغان نیاوردند، بلکه تنها خط عربی را که ترجمانی از هنر و دین بود و همچنین اندیشه‌هایی را درباره هنر و هدف آن عرضه کردند. (ویلسون، ۱۳۸۴، ۱۴). از این رو با کاهش حضور نقش انسان در هنر، برخی هنرمندان از آن پس موتیف گیاهی را به عنوان اصلی‌ترین نقش در هنر اسلامی به کار بردند. همین اهمیت موجب شد تا نقوش گیاهی در نقش‌پردازی پیشرفت کند و به دسته‌های متعددی تقسیم شود و در عین حال به هنرهای چون معماری، کتابت، طراحی فرش، سفال، شیشه و ... نیز راه پیدا کند. سیر تحول این نقوش شامل اشکالی ساده و هندسی و طرح‌های گردان و غنی‌تر بوده که پایه اصلی طراحی فرش بر همین نقوش استوار شده است و از میان این نقوش دو نقش گلدانی و درختی بیش از دیگر نقوش کاربرد داشت.

۲ ۲ ۳ فرش محرابی با نقوش گلدانی

نقش گلدان یکی از پرکاربردترین نقوش فرش‌های محرابی بوده است. گلدان و گل در دسته نقوش تزیینی گیاهی قرار می‌گیرند که همگی ارتباط مستقیمی با درخت دارند و از طرفی با سمبل‌هایی مانند زمین، مادر، تولد، مرگ و باروری در تلاش برای برقراری ارتباط هستند (فنایی، ۱۳۹۲:۷۹). وجود طرح گلدانی نه تنها در فرش‌های محرابی، بلکه در فرش‌های دیگر، نشان‌دهنده میزان اهمیت و استفاده از موتیف‌ها و طرح گیاهی در هنر اسلامی بوده است. در واقع گلدان محل پرورش ریشه گیاهان تزئینی موجود در فرش بوده و به شکلی حکم همان زمینی را دارد که گیاه از آن می‌روید.

۳ ۲ ۳ فرش محرابی با نقوش درختی

درخت از جمله عناصر تصویری است که پیوند خاصی با دیدگاه‌های اساطیری دارد و حضور پرسابقه‌ای در عرصهٔ هنر دارد. ویژگی‌هایی مانند سرسبزی، حیات و باردهی جزء تفکیک‌ناپذیری است که همواره آن را مورد توجه قرار می‌دهد. مهم‌ترین درختی که همیشه در ادبیات و هنر به آن توجه شده «درخت زندگی» است که این درخت نیز با اشکال گوناگونی در فرش محرابی ظهور پیدا می‌کند. نقش درخت در موقعیت محراب، از انتخاب‌های آگاهانه این نماد بوده که توسط هنرمند معنای تازه‌ای یافته است (شجاع نوری،۱۳۸۵:۶۵). این نماد یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین عناصر تصویری است که انسان با به تصویرکشیدن آن جایگاهی همیشگی به آن بخشیده است.

محرابی گلدانی	محرابی درختی

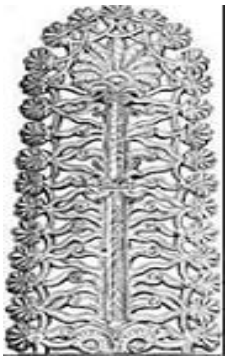
تصویر ۶- محل بافت تبریز- قرن ۱۳- مجموعه موزه فرش ایران	تصویر ۷-محل بافت تبریز -حاج جلیلی- قرن سیزده- مجموعه موزه فرش ایران

جدول ۳

۳ ۳. درخت زندگی

هرچند نقش فرش در اعصار مختلف تغییر بسیاری کرده است ولی ویژگی مشترک در تمام این تغییرات، وجه نمادین آن‌ها بوده است. طرح‌های فرش ایرانی اغلب مجموعه‌ای گسترده از نمادهاست که در بازخورد با معنایی خارجی شکل گرفته‌اند. اساس طرح محرابی در فرش را نیز می‌توان در معماری و آیین‌های ایران جست‌وجو و معنا کرد. حضور فرش با طرح محرابی نیز به‌طور رسمی از دوره صفوی از ایران رواج یافته و طی مرور زمان به دیگر نقاط راه یافته است.

اعتقاد به اینکه برخی درختان و گیاهان سودمند برای بشر، روحی وجود دارد، به پیش از تاریخ بازمی‌گردد. تصویر درختی که دو سوی آن یک جفت جانور، نیمه‌خدا یا نقش انسان هست، در بین‌النهرین سده هجدهم مشاهده شده است. به‌نظر می‌رسد که در آن هنگام، تصویر درخت به منزله تجلی ایشتار به عنوان مادر ـ الهه (و نه فقط تجسم روح غیر شخص باوری) بوده باشد. این تصویر بعدها در سراسر خاورمیانه و ماورای آن گسترده شد و مفهوم آن پیوسته تغییر یافت تا با فرهنگ‌هایی که در آن ریشه می‌دوانید، متناسب باشد. نمونه‌های بین‌النهرینی پیشین یک سرو، یک تاک یا انار و غالب اوقات یک نخل و گاهی ترکیبی بیشتر از یک عنصر را نشان می‌دهد.



تصویر ۸- تصویر درخت زندگی نقش‌برجسته آشوری-کتاب نماد و نشانه شناسی در فرش محمد افروغ

درختان در هنر مجموعه‌ای از ایده‌ها و نمادها را مجسم می‌کنند و اغلب در فرم‌های ساده‌شده ظاهر می‌شدند (پوردان، ۱۹۹۶، ۳۸). این شکل به‌طور گسترده‌ای بر روی یادمان‌های آشوری از سده دهم پیش از میلاد به بعد نشان داده شده و نقش‌پردازی آن با گذر زمان به‌طور استادانه‌ای ساخته می‌شد. دو گونهٔ عمدهٔ این طرح یافت شده است که اولین گونهٔ آن شامل درختی است که در دو سوی آن جانورانی در مقابل هم به‌صورت ایستاده قرار دارند و در نوع دوم، در دو سوی آن، نقش‌های انسانی یا نیمه‌انسانی به چشم می‌خورد و گویا مراسمی جهت باروری انجام می‌دهند (هال،۱۳۸۳،۲۹۰).

٤. از مرکز تا حاشیه در هنر قاجار

هنرمندان عصر قاجار با تکیه بر میراث غنی که داشتند و به کمک ذوق لطیف خود موفق به خلق آثار جالب‌توجهی در هنر فرش شدند. نداشتن کارگاه‌های درباری مانع از آن نبود که شاهان قاجار قالی‌های شکوهمندی برای کاخ‌های خود یا اماکن متبرک به استادان فرش‌باف و کارگاه‌های بزرگ سفارش بدهند. (پرهام، ۱۴۰۰، ۱۲۹) از جهتی دیگر در ایران، برخی شرکت‌های چندملیتی پدید آمدند که کارشان خریدوفروش قالی ایران بود. (حشمتی رضوی، ۱۳۸۱، ۱۹). دوره قاجار تفاوت عمده‌ای در تولید هنر نسبت به دوره صفوی داشت که حاصل فراز و نشیب‌های سیاسی و اجتماعی در ایران بود و دیری نپایید که هنرمند عصر قاجار موفق به ایجاد شخصیتی مستقل در خلق آثار خود شد. تحول در نحوه تولید فرش این دوره موجب شکل‌گیری تنوع گسترده‌ای از نقش و رنگ شد. همچنین تأثیر هنر غرب به‌وضوح در هنرهای دوره قاجار نمایان می‌شود که شامل حضور پیکره‌های انسانی و گل فرنگی بوده است. به بیانی دیگر بیان تصویری این دوره تلاش دارد تا ریشه‌های عمیق انتزاع را بشکافد و بیش‌ازپیش خود را به رئالیسم هنر غرب نزدیک کند. همان‌طور که ژوله اشاره می‌کند فرنگی‌سازی و نقوش گل‌فرنگ در بخش‌هایی از فرش از دورهٔ قاجار پدیدار شده‌اند و این‌دست نقوش به‌خوبی توسط هنرمند ایرانی بومی‌سازی شده‌اند (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۴). همان‌طورکه اشاره

شد حضور فرش محرابی در طراحی فرش ایران سابقه طولانی دارد، اما قدیمی‌ترین نمونه‌های آن به دوره صفوی بازمی‌گردد، در عصر صفوی این طرح با تنوع گسترده‌ای تولید می‌شد.

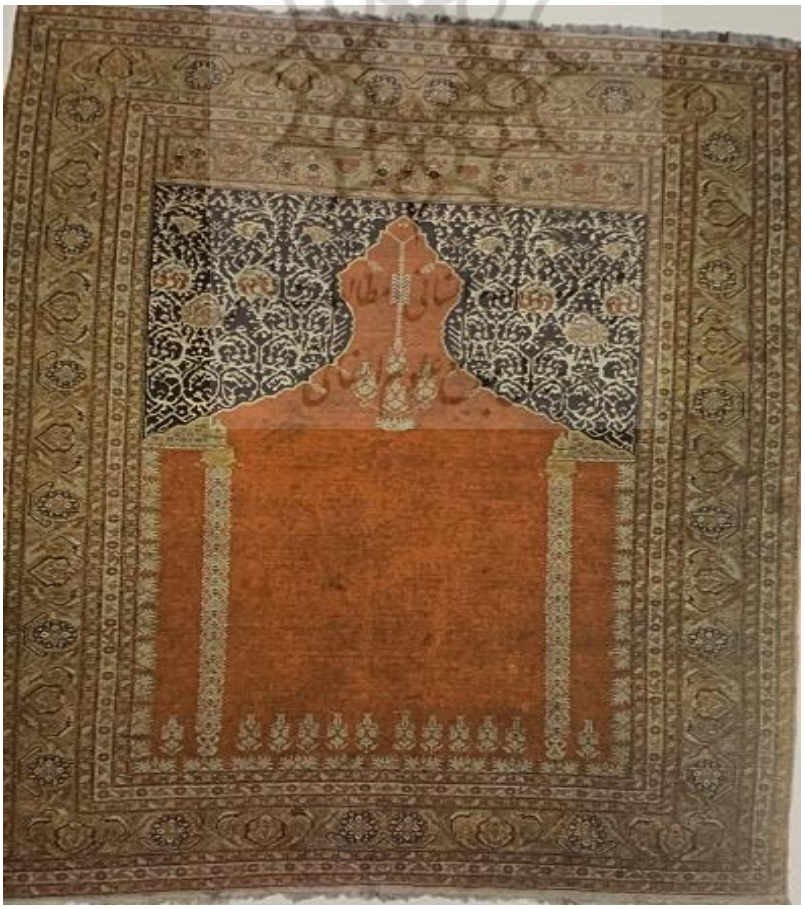
با توجه به رویکرد رئالیستی در فرش دورهٔ قاجار و تأثیرپذیری ضمنی از هنر فرش در غرب، باید گفت که حضور پر طرح درختان در اکثر فرش‌های محرابی قاجار مشترک است، به‌طوری‌که تمامی متن فرش پوشیده از شاخ و برگ و گل‌های درختان شده است و این خود تداعی‌گر بهشت برای هنرمند بوده است. علاوه بر این، مسئله حفاظت از درخت امری مهم در باور ایرانیان باستان بوده است که دنباله آن را تا دوره قاجار در فرش محرابی می‌بینیم. «درخت زندگی» به همراه محافظان در قاب محراب همگی آمیزش طرح‌ها و تفکرات مهمی است که هرکدام ریشه در باوری خاص دارند. باید توجه داشت که در روند طراحی این فرش‌ها پس از حضور درخت با غیبت آن نیز مواجه خواهیم شد.

طرح محرابی ستون‌دار، برگرفته از محراب در معماری است که اغلب با ستون ظاهر می‌شود و دارای تزیینات خاص خود در عصر قاجار است. به دلیل آن‌که زمینهٔ فرش معمولاً ساده است، محراب در فرش و ستون‌ها با تزیینات بیشتری ظاهر می‌شوند. در طرح محرابی ستون‌دار ذهن بیننده به سمت «درخت زندگی» و عبور آن از مرکز به حاشیه تقویت می‌شود (تصویر شماره ۸). فرش محرابی (کف‌ساده/سجاده‌ای) عناصر مشخصی را برای آراستن خود دارد که از مهم‌ترین آن می‌توان به نقش قندیل اشاره کرد. قندیل سمبلی از نور است و عموماً از قوس محراب رو به پایین آویخته می‌شود؛ هرچند تمامی فرش‌های محرابی ستون‌دار با قندیل طراحی نمی‌شوند. تعداد ستون‌ها با توجه به جغرافیا و دوره بافتن اثر، متغیر بوده و تزیینات اسلیمی در این فرش‌ها از کف به سمت محراب حرکت می‌کنند؛ به‌بیان‌دیگر این‌طور دیده می‌شود که طرح «درخت زندگی» تبدیل به نقوش اسلیمی شده و به طاق بالا (لچک‌های بالا، پیشانی) منتقل‌شده‌اند و این جایگاه در وسط محراب برای نمازگزار تعبیه‌شده است. در اینجا مادامی‌که نقش «درخت زندگی» جابه‌جاشده است، مفهوم حفاظت نیز چرخشی کامل داشته است؛ بدین ترتیب که درخت با قرارگیری قرینه خود در بخش بالایی فرش، نقش محافظت را بر عهده می‌گیرد و در این جابه‌جایی، طرح و معنا، تنها در فرش محرابی پدید می‌آید.

در طرح محرابی ستون‌دار، طرح‌ها از مرکز به حاشیه و بخش بالایی فرش منتقل‌شده است و فضای مرکزی فرش، طرح‌زدایی شده است. فضای مرکزی فرش، کاملاً عاری از هرگونه طرح است و به‌نوعی تداعی‌کنندهٔ آرامش درونی است که قندیل با رنگ طلایی از بالای آن آویزان شده است. «درخت زندگی» به‌صورت درختچه‌های کوچک تنیده درهم در نقش محافظ محراب حاضرشده است؛ محافظتی با رنگ‌های تیره (سبز تیره، شنگرف و طلایی) که در تضاد با رنگ شنگرف یک دست زمینه است.

در طراحی فرش با «درخت زندگی» معمولاً طرح درخت در وسط فرش است و حواشی مجموعه‌ای از طرح وسط است، اما در این فرش محرابی قاجار، طرح از مرکز به حاشیه و پیشانی بالا منتقل‌شده است و حاشیهٔ اصلی فرش نیز طرح‌های کلاله و ترنج با رنگ طلایی، شنگرف و مشکی است و به‌نوعی حکم یک قاب را برای قسمت مرکزی فرش است. شاید دلیل این حاشیه‌سازی به‌صورت کامل (حاشیه داخلی، اصلی و خارجی) را بتوان در برقراری تناسب میان فضای خالی مرکزی فرش و اطراف آن دانست. این حاشیهٔ پرنقش‌ونگار با رنگ غالب طلایی به سکون و آرامش مرکز فرش حتی باوجود رنگ سرخ، کمک می‌کند؛ گویی مرکز فرش به‌سان تابلویی در نظر گرفته‌شده تا آرامش را محراب را بیش‌ازپیش تداعی کند.

طرح کتیبهٔ پیشانی بالای «درخت زندگی» به‌نوعی خلاصهٔ همان درخت است که به‌صورت آیینه‌ای آمده است تا توازن رعایت‌شده در تمام بخش‌های فرش، تکرار شود. کتیبه در این جا می‌تواند نقطهٔ اتصال میان حاشیه و طرح «درخت زندگی» و بخش مرکزی فرش باشد که به‌نوعی خلاصه‌ای از کل مجموعه است و تقریبا تمامی رنگ‌های موجود در فرش در این بخش تکرار شده است. البته طرح کتیبه معمولاً در دورهٔ قاجار یا عبارات و اشعار فارسی بود، یا تاریخ بافت فرش ولی در این فرش خلاصهٔ کلی رنگ‌ها و حاشیه در کتیبه آمده است.



تصویر ۹ ـ فرش محرابی ستون‌دار

مرکز فرش محرابی در دورۀ قاجار برخلاف صفویه که در آن طرح و نقش یا آیات و عبارات قرآن نوشته می‌شد، معمولاً خالی از طرح و نقش است و شاید بتوان دلیل این امر را بحث تقدس‌گرایی دانست. در فرش‌های محرابی قاجار به سبب حفظ حرمت کلمات الهی از بافت آن در متن و مرکز فرش خودداری می‌کردند و تمامی هنر خود را در حاشیۀ فرش البته با طرح و نقش گیاهی پیاده می‌کردند. مرکز فرش‌های محرابی قاجار به‌نوعی تداعی‌گر آرامش و سکون محراب مسجد است؛ از این رو لازم است تا خالی از نقشه باشد. در مرکز از رنگ شنگرف که قرمز مایل به نارنجی است، استفاده شده است. در فرش مورد بحث، مرکز با دو ستونی که آن را احاطه کرده‌اند، و قندیل آویزان از پیشانی بالا، دقیقا طرح محراب مسجد را یادآور می‌شود. این رنگ با رنگ طلایی و نخودی حاشیه تناسب کاملی را برقرار کرده است و مرکز فرش را دقیقا به محراب نماز بدل کرده است تا آن‌که ذهن از مرکز فرش آرامش می‌گیرد متوجه حاشیۀ اطراف نیز باشد. به‌نوعی می‌توان گفت بهره‌گیری از این رنگ در مرکز برای جلب توجه مخاطب و حتی بهتر دیده‌شدن حاشیه و شکل تغییریافتۀ «درخت زندگی» نیز است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵. نتیجه‌گیری:

قالی محرابی از جمله طرح‌های فرش ایرانی است که در ادوار مختلف بسته به فرهنگ و هنر در هر مقطع زمانی از طرح‌ها و نقش‌های مختلفی بهره جسته است. بیشترین نقش مورد استفاده در قالی‌های محرابی طرح درخت، به ویژه «درخت زندگی» است که در اشکال مختلف و همراه با آرایه‌های تزئینی فرش بروز یافته است. از میان طرح‌های محرابی دو طرح گلدانی و درختی بیشترین بسامد را در ادوار مختلف داشته‌اند.

با نگاه به دوره‌های مختلف فرش محرابی باید گفت دورهٔ صفویه و قاجار اوج شکوفایی این نوع قالی در هنر فرش‌بافی است که البته طرح‌های این دو دوره با توجه به شرایط فرهنگی، با همدیگر تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. در دورهٔ صفویه معمولاً طرح اصلی در فرش محرابی «درخت زندگی» است که با نقوش گیاهی و تزیینات آیات الهی همراه است. طرح در فرش‌های محرابی صفوی از مرکز آغاز و به حاشیه ختم می‌شود، اما در دورهٔ قاجار بیشتر با نوعی سکون در مرکز فرش و حرکت طرح‌ها از مرکز به حاشیه روبه‌رو هستیم.

در پژوهش حاضر با بررسی یکی از فرش‌های محرابی دورهٔ قاجار می‌توان گفت که در این دوره مرکز فرش کم‌ترین میزان طرح و نقش را دارد تا بتواند حس آرامش در عبادت را القا کند که این طرح با موقعیت مکانی محراب در اماکن مذهبی و آیینی نیز هماهنگی کامل دارد. محراب به عنوان محلی برای تعیین قبله و نمادی شاخص برای عبادت است که در طرح این قالی نیز بازتاب یافته است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که در فرش محرابی قاجار با مرکززدایی در جهت محافظت از فرد نمازگزار روبه‌رو هستیم. بر همین اساس، معنای طرح «درخت زندگی» که از اصلی‌ترین نقوش قالی‌های محرابی است، به پیشانی بالا منتقل و شکل کلی محراب در مرکز فرش ثابت مانده است که می‌توان این دگردیسی طرح را یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های طراحی فرش‌های محرابی قاجار دانست. نکته دیگر آن‌که در قالی محرابی قاجار دو ستون در اطراف محراب طراحی شده که به تشابه میان محراب مرکزی با محراب مسجد کمک کرده است. قندیل آویزان از پیشانی بالا نیز کامل‌کنندهٔ محل عبادت است که نور و روشنایی را در مرکز منتشر می‌کند. رنگ قندیل و ستون‌ها طلایی انتخاب شده است در عین رعایت نسبت رنگی با مرکز، مفهوم روشنایی و استحکام را نیز القا می‌کند.

منابع:

۱. اسکندر پور خرمی، پرویز؛ محسن قاسمی نژاد و سیدبدرالدین احمدی (۱۳۸۹). «رمز نقوش در سجاده‌ها و فرش‌های محرابی دوره اسلامی در ایران». *گلجام*. شماره ۱۶.

۲. *اطلس قالی و فرش* (۱۳۹۴). سرویراستار انگلیسی: دیوید بلک. ترجمهٔ نازیلا دریای. تهران: نشر بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران.

۳. افروغ، محمد (۱۳۹۲). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران*. تهران: موسسه انتشاراتی جمال هنر.

٤. ایمنی، عالیه (۱۳۸۹). «بیان نمادین در تزیینات معماری اسلامی». *نشریه کتاب ماه هنر*. شماره ۱۴۲: ۹۳-۸۶.

۵. بخشی، اکرم و علی وندشعاری (۱۳۹۵). «بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های اصیل کردی خراسان (رضوی، شمالی)». *گلجام*. شماره ۹: ۹۲-۶۳.

٦. بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمه: امیر نصری. تهران: انتشارات حقیقت.

۷. پرهام، سیروس (۱۴۰۰). *فرش و فرش‌بافی در ایران*. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، تهران.

۸. پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۷). *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمه پرویز ناتل خانلری. تهران: بنگاه صفی علی شاه.

۹. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۹). *نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشانه*. تهران: نشر سروش.

۱۰. حاجی زاده، محمدامین؛ علیرضا خواجه احمد عطاری و مریم عظیمی‌نژاد (۱۳۹۵). «مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش در فرش‌های محرابی دورهٔ صفویه و قاجار». *خراسان بزرگ*. سال ۷. شمارهٔ ۲۵: ۷۲-۵۱.

۱۱. حسینی محراب، ملیحه (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی و طبقه‌بندی فرش‌های جانمازی (سجاده‌ای) با سایر فرش‌های محرابی موجود در آستان قدس رضوی و موزه فرش تهران». پایانامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: حسن عزیزی استاد مشاور: امیرحسین چیت‌سازیان: دانشگاه کاشان.

۱۲. حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۸۱). *فرش ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۱۳. حصوری، علی (۱۳۸۱). *مبانی طراحی سنتی در ایران*. تهران: نشر چشمه.

۱٤. ژوله، تورج (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

۱۵. شجاع نوری، نیکو (۱۳۸۵). «درخت نقشی بر فرش رویی بر عرش». *گلجام*. شماره ۳: ۶۶-۵۱.

۱۶. فنایی، زهرا؛ حبیب‌الله آیت الهی؛ امیرحسین چیت‌سازیان؛ علی اصغر شیرازی و احمد نادعلیانی (۱۳۹۲). «بررسی و مقایسه قالی‌های محرابی صفوی و ترانسیلوانیایی با تأکید بر طرح، رنگ و نقش». *مجله مطالعات هنر اسلامی*. شماره ۱۹: ۹۴-۷۳.

۱۷. کرلوگوئه، فیونا (۱۳۸۹). *هنرهای زیبای اقوام جنوب شرقی*. ترجمه: دکتر رقیه بهزادی. تهران: نشر طهوری.

۱۸. کمندلو، حسین (۱۳۹۶). *شاهکارهای فرش‌بافی مشهد در عصر قاجار*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

۱۹. مجموعه تصاویر فرش موجود در موزه فرش تهران.

۲۰. نیک‌اندیش، بهزاد و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۳). «زیبایی‌شناسی رنگ و طرح در قالیچه‌های محرابی بلوچ». *پیکره*. شماره ۶: ۵۴-۴۱.

۲۱. ویلسون، اوا (۱۳۸۴). *طرح‌های اسلامی*، ترجمه محمدرضا ریاضی. تهران: انتشارات سمت.

۲۲. هال، جیمز (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

۲۳. یاوری، حسین (۱۳۸۴). *مبانی شناخت قالی ایران*. تهران: نشر رجا با همکاری ماهنامه تخصصی قالی ایران.

۲۴. Nicholas Purdon, Carpet and Textile Patterns, published ۱۹۹۶ by Laurence King Publishing, London.

۲۵. Volkmar Gantzhorn, Oriental Carpets, ۱۹۹۸, Germany. (This work was a dissertation, Layout: Volkmar Gantzhorn, Translated by Charles Madsen.)

۲۶. www.pinterest.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی