تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۳/٤
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۱/۱۸

مطالعهٔ تطبیقی نقش سیاست در هنر دو سدهٔ اخیر ایران و فلسطین اشغالی

آزاده نیکوئی(نویسنده مسئول)
کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)
E-mail: mellaty1@gmail.com
مهرانگیز مظاهری تهرانی
استادیار گروه صنایع دستی ، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

گلجام
دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۰
پاییز و زمستان ۱۳۹۵

چکیده

با مهاجرت قوم بنی‌اسرائیل به ایران و سایر کشورهای تولیدکنندهٔ فرش، نقش آنها در تجارت سبب شد تا اندیشه‌های مذهبی‌شان رفته‌رفته به هنرهای سنتی این کشورها راه یابد و قالی‌های کلیمی پدید آیند که نقوش مذهبی آیین موسی (ع) یا امضای تجار کلیمی را در بر می‌گرفتند. از سال ۱۸۵۰ میلادی قالی‌های کلیمی در شهرهای مهم ایران همچون تبریز، کاشان و کرمان بافته می‌شدند که محصول تلفیق نقوش مذهبی کلیمی با طرح‌ها و هنر غنی قالیبافی ایرانی بودند. از طرف دیگر با تشکیل دولت اشغالگر قدس و مهاجرت اقوام کلیمی از سراسر جهان به فلسطین اشغالی، تجربیات کلیمیان در ایران و کشورهای تولیدکنندهٔ فرش، و نیز مدارس اتحاد به آن‌ها در تأسیس کارگاه‌های هنری-تولیدی کمک کرد تا از راه تولید آثار پیشینهٔ مصور فرهنگی برای جامعهٔ جدید کلیمی فراهم کنند. از تحلیل و قیاس تاریخی و نشانه‌شناختی پنج نمونهٔ پرتعدادتر این قالی‌ها در ایران و فلسطین اشغالی، چنین برآمد که تفاوت در انگیزه و بستر تولید، قالی‌های این دو منطقه را متفاوت کرده است. نمونه‌های ایرانی به سنت فرش و ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن وفادار بوده‌اند و انگیزهٔ اقتصادی-هنری در آن‌ها اولویت دارد اما در نمونه‌های فلسطین اشغالی، با گزینش طرح‌های و نشانه‌های مذهبی-سیاسی، اهداف سیاست تحت لوای مذهب اولویت می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: قالی، کلیمی، ایران، فلسطین اشغالی

مقدمه

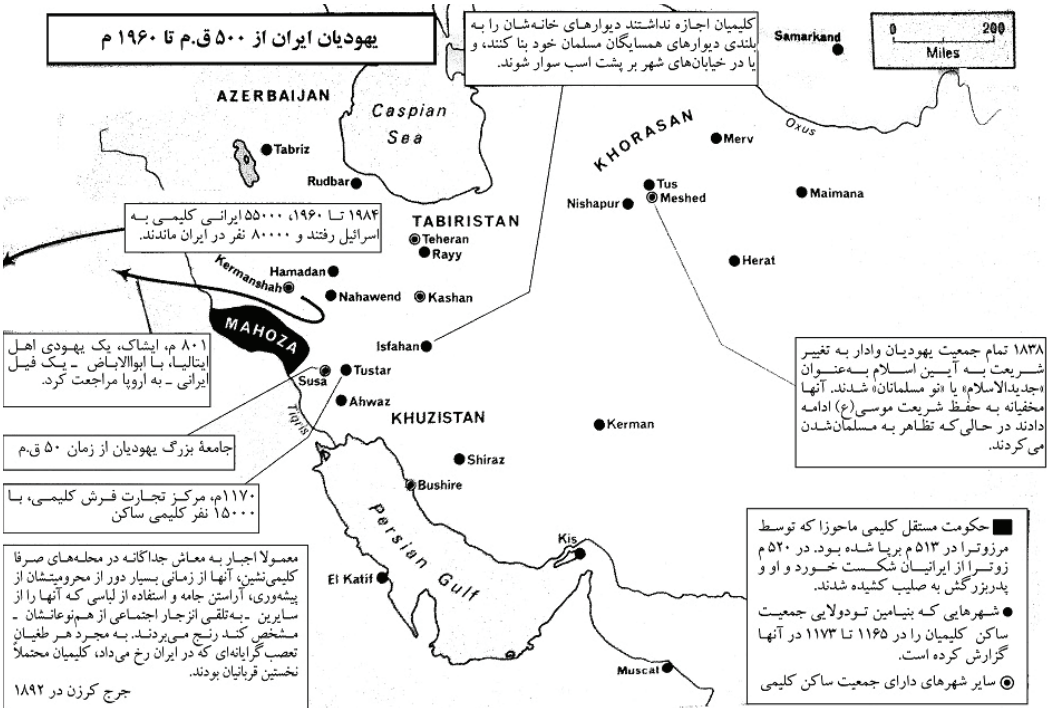
کلیمیان از دوران هخامنشی به نجد ایران مهاجرت کردند. بر اساس اطلس تهیه‌شده از تاریخ یهود، تجار آن‌ها از قرن ششم ق.م در ایران به تجارت پرداختند و فرش به‌تدریج به یکی از کالاهای تجاری مهم آن‌ها بدل شد؛ چنانچه شوشتر در ۱۱۷۰ م مرکز تجارت فرش بوده است (Gilbert, 1993, 11) (نقشهٔ ۱). اوج تجارت فرش ایرانی در میان آن‌ها را می‌توان قرن نوزدهم میلادی و بافت قالی‌هایی، به سفارش کلیمیان، در شهرهای کاشان، تبریز، مشهد، فراهان و کرمان دانست. پس از آن این آثار از عرصهٔ عرضهٔ فرش ایران ناپدید شدند؛ به نحوی که در کتب جامع فرش ایران طبقه‌بندی یا نمونه‌ای در این خصوص نمی‌توان یافت. وجود این خلأ در منابع فارسی سبب شده تا این قالی‌ها صرفاً به نام قالی کلیمی شناخته شوند. در عین حال، به لحاظ کیفیت، در میان سایر کشورها، نفیس‌ترین نمونه‌های این قالی‌ها در ایران و بر اساس نقوش اصیل ایرانی به کوشش هنرمندان ایرانی پدید آمده‌اند. آنتون فلتون، مجموعه‌دار انگلیسی، نخستین بار در کتاب خود با نام *فرش‌های کلیمی* به این قالی‌ها اشاره کرده است که دو مقاله به صورت چکیده‌ای از آن و به‌قلم فلتون در شماره‌هایی از مجلهٔ *قالی ایران* به چاپ رسیده است. همچنین در برخی شماره‌های *افق بینا*، نشریهٔ انجمن کلیمیان ایران، به فعالیت برخی تاجران کلیمی ایران در زمینهٔ قالی اشاره شده است. با این همه مهاجرت عمدهٔ کلیمیان به فلسطین اشغالی و به فروش رفتن تقریباً تمامی نمونه‌های قالی کلیمی ایران دلایل عمدهٔ نبود آگاهی جامع در این زمینه است.

اعلام تشکیل رژیم اشغالگر قدس از موزهٔ تل‌آویو، همچنین گزینش رنگ‌های پرچم به لحاظ نشانه‌شناختی، همه بر ضرورت وجود سابقهٔ مصور فرهنگی‌ای برای مشروعیت‌بخشی به این رژیم در ارض مقدس تأکید دارد. انتخاب مضامین، طرح‌بندی و نقوش قالی‌های تولیدشده در مدارس و کارگاه‌های هنری آن سامان، به منظور محقق کردن این مهم، با استفاده از هنر قالیبافی کشورهایی چون ترکیه، مصر، یونان، بلغارستان، اوکراین، فلسطین اشغالی و بالاخص ایران شکل گرفت. در واقع ظهور قالی‌های کلیمی در فلسطین اشغالی حاصل بهره‌مندی طراحان از تجربیات تجار کلیمی ایران و کشورهای فوق، و نیز استفاده از ثمرهٔ مدارس اتحاد یا آلیانس بود که سبب شکل‌گیری هنر قالیبافی کلیمی در فلسطین اشغالی شد. تفاوت بستر جغرافیایی فرهنگی منجر به بافت قالی‌هایی شد که اهداف سنتی هنر فرشبافی را دنبال نمی‌کردند. بنابراین پژوهش حاضر قصد دارد به تأثیر سیاست‌گذاری بر کیفیت قالی‌های کلیمی بپردازد.

پیشینهٔ قالی کلیمی در ایران

با آمدن کلیمیان به ایران نمادهای کلیمی رفته‌رفته به دستاوردهای هنری همچون کاشی، چاپ قلمکار، نگارگری و فرش وارد شد. در این میان قالی‌های کلیمی برجسته هستند. این قالی‌ها بنا به طرح یا مشخصات ظاهری اغلب یا نقوش مذهبی آیین موسی (ع) را در بر می‌گرفتند و یا امضای تجار کلیمی در آن‌ها وجود داشت. پس از آن در سراسر قرن نوزدهم میلادی قالی‌های ایرانی در کمیتی رو به افزایش برای بازارهای در حال رشد اروپایی تولید می‌شدند و این از زمانی شروع شده بود که تولیدکنندگان فرش ایرانی به تهیهٔ فرش از منچستر انگلستان پرداختند (Curzon, 1961, 510). اما بر اساس اطلس‌نگاری‌ها اقلیت یهود ایران از ۵۰۰ ق.م در ایران حضور داشته و تجارت‌پیشه بوده‌اند. در زمان خشایارشاه تعداد بسیاری از آنان به ایران پناه آوردند و در شهرهایی مثل همدان، شوش و شوشتر ساکن شدند. بقاع متبرکهٔ آن‌ها در همدان و شوش گواه آن است[1]. علاوه

بر آن آثار تاریخی و تاریخ روی سنگ قبور قدمت حضور کلیمیان در ایران را نشان می‌دهد (بنایان، ۱۹۹۶، ۲۳۶). در کردستان ایران از قرن هشتم میلادی کلیمیان به صورت اقلیت در میان اکثریت اهل تسنن باقی ماندند تا آن‌که در قرن شانزدهم، و بعدها با مهاجرت گستردهٔ کلیمیان در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی، به فلسطین اشغالی رفتند. عده‌ای از آن‌ها از قبایل مهاجر بنی‌اسرائیل بودند که با پیروزی آشوریان بعد از ۷۲۲ ق.م از آن‌جا تبعید شدند و عده‌ای دیگر کسانی بودند که به پیروی از بانو هلنه از فرقهٔ آدیابن به یهودیت تغییر شریعت دادند. در طول اقامت موقت آن‌ها در کردستان، از داستان‌های محلی و گزارش سیاحان پیداست که آن‌ها به بافندگی مشغول بوده‌اند. در قرن نوزدهم و بیستم نشانه‌های قالیبافی در کردستان، عموماً در حرفهٔ کلیمیان، خانه‌های آن‌ها و کنیسه‌های مملو از قالی، ملاحظه شده و دارهای قالی تقریباً در میان هر خانواده‌ای که برای کنیسه‌ها پردهٔ طاق (پَرُخِت) و فرش می‌بافتند یافت می‌شده است (Felton, 1983, 30).

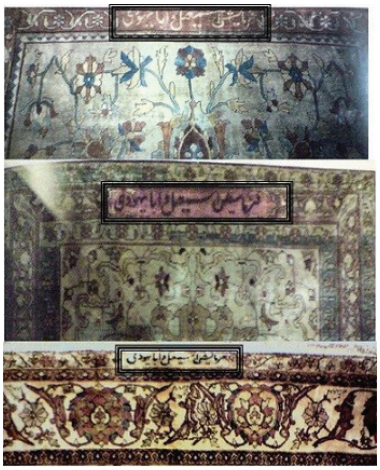


نقشهٔ ۱. پراکندگی کلیمیان در ایران از ۵۰۰ ق.م تا ۱۹۶۰م (منبع: Gilbert, 1993, 11، ترجمهٔ مؤلف)

از نوشـــته‌های رابی تودولایـــی[2] درمی‌یابیم که تا پایان قرن ۱۲ م تعداد بســـیار زیادی از ایرانیان کلیمی در مراکز عمـــدهٔ تولید فرش ایران متمرکز بوده‌اند؛ در همدان تا ۲۰،۰۰۰، در اصفهان تا ۱۵،۰۰۰ و در شیراز تا ۱۰،۰۰۰ نفر (Adler, 1970, 131). در گزارشی دیگر مربـــوط به همان زمان در حـــدود ۱۵،۰۰۰ یهودی در شوشتر ســـاکن بوده‌اند که کنترل تجارت فرش ناحیه را به دست داشـــتند (Gilbert, 1993, 11) (نقشهٔ ۱). سپس، سلطنت شـــاه‌عباس اول یهودیان بسیاری را به دلیل مهارتشان در رنگرزی به اصفهان آورد و بسیاری از آن‌هـــا به عضویت اصناف مهم فرشـــبافی آن زمان درآمدند. آن‌ها به هم‌کیشـــان دیگر خود، که از قرن ٦ ق.م در بخش شـــمالی اصفهان ساکن بودند، پیوستند و در محلهٔ یهودیه (جِیْ) مقیم شـــدند (Faster, 1929, 213).

شـــرایط زندگی رنگرزان و بافنـــدگان فرش‌های کلیمی بسته به زمان و مکان متغیر بوده است. معمولاً زنان فرش می‌بافتند و این کودکان کار را ادامه می‌دادند. اما در دورهٔ اسلامی زنان بیشتر در خانه و نه در بیرون به بافندگی مشغول بودند. مبلغان مذهبی در آغاز قرن بیســـتم گزارش می‌کنند که در همدان بیشتر بافندگانِ کارخانه‌ها یا کارگاه‌ها زنان یهودی و مسیحی بوده‌اند (Felton, 1983: 31). طراحـــان و بافندگان فرش‌های بزرگ اغلب مرد بودند اما مادام برایتلی، مبلغ مسیحی، در یادداشت‌هایش از دختران نوجوان بافنده در نواحی کردنشین، کارگاه‌های نامناسب قالیبافی و بیماری‌های گوناگون خبر داده اســـت (Brightly, 1902, 246). در ســـال ۱۸۷۳ م (۱۲۸۹ ه.ق) گزارش‌های پراکنده‌ای از کسب و کار یهودیان در تهران، همدان و شمال کشور به دست آمده اســـت. برخلاف ارمنیان، هنوز در میان کلیمیان بازرگان بزرگی دیده نمی‌شده است، اما آن‌ها در رقابت با ارمنیان بودند. زنان کلیمی با ریســـندگی، ابریشـــم‌بافی و قالیبافی امرار معاش می‌کردند (ناطق، ۱۹۹٦، ۹۳). در مشـــهد نادرشـــاه جمعاً چهل خانواده کلیمی را گرد آورد و برای تبدیل کردن مشهد به قطب تجـــاری از تجربیات تجار کلیمی بهره برد. با حمایت او تجـــارت داخلی و خارجی کلیمیان نیز رونق یافت. آن‌ها از مسلمانان مشـــهد پوست و پنبه می‌خریدند و در عوض به آن‌هـــا تریاک می‌فروختند و این تجارت برایشان پرمنفعت بود. علاوه بر آن، نادرشاه گنج‌هایی را که از هنـــد آورده بود برای نگهداری و حفاظت به دست یهودیان سپرد (سرشار، ۱۹۹٦: ۲٤۲–۲٤۱). پس از مرگ نادرشاه «در [۲۷ مارچ] ۱۸۳۹ م یهودیان مشهد ظاهراً تغییر مذهب دادند اما به مدت صد سال در خفا با دین یهودی زیســـتند. آن‌ها تا دههٔ ۱۸٦۰ م با اتخاذ سیاست ازدیاد نســـل مخفیانه به آیین یهودیت وفادار ماندند. در عین حال به عنوان «نومسلمانان» واسطهٔ بین مسلمانان و یهودیان و نیز واسطهٔ شیعیان و سنیان بودند و تجارت موفقی داشتند. آن‌ها حتی پس از مهاجرت به اروپا، آمریکا و فلســـطین اشغالی در ۱۹۵۵ م نیز به تجارتشان ادامه دادند» (Gibson, 1993, 10-13). جیمز فراسر، جهانگرد انگلیسی، که در سال ۱۸۳۰ م از مشهد دیدن کرد نیز از کلیمیان آن ناحیه، خصوصاً ملامهدی رئیس محلهٔ یهودیان، تصویری متمول و صاحب‌نفوذ ارائـــه می‌دهـــد (Fraser, 1973, 234). تقریباً از همین زمان بود که قالیبافان کاشـــانی دست به تولید قالی به منظور صادرات زدند. در اواخر قرن نوزدهم، پنج عالم شرعی جواز شرعی برگشتن یهودیان مسلمان‌شده به آیین قبلی‌شان را صادر کردند و به موجب آن کلیمیان تهران و خصوصاً کاشـــان در مذهب خود باقی ماندند و در کاشـــان به‌تدریج به کار تولید پشـــم و ابریشم و صنعت قالی وارد شدند (برآوریان، ۱۹۹٦، ۲۱۱). شهر کاشان برای کلیمیان همچون اورشلیم دوم یا اورشلیم کوچک تلقی شده و از این رو عبادی‌ترین فرش‌های کلیمی یعنی پَرُخِت[3]، شـــیویتی[4] و میزْرَچ[5] (میزراه) در کاشـــان بافت شـــده‌اند (Felton, 1983, 57). در این

مرکز تجاری از دورهٔ صفوی پارچه‌های ابریشـــمی و مخمل‌های نفیسی بافته می‌شدند. پس از ظهور اسلام نیز کلیمیان کاشـــان در مذهب خود باقی ماندند و در قرن نوزدهم عده‌ای از شـــیراز، یـــزد و اراک به آن‌ها پیوستند. اما کاشان که محله‌های کلیمی‌نشین داشت و از زمان نادرشاه مرکز معنوی کلیمیان به شمار می‌آمد، در زمان سلطنت فتحعلی‌شـــاه قاجار از رونق تجاری افتاد و نیـــز اقتصاد کلیمیان آن رکـــود یافت؛ هرچند بازار کاشـــان همچنان رونق خـــود را حفظ کرد. رابی بنیامین دوم جمعیت کاشـــان را در سال ۱۸۵۰ م ۱۸۰ خانوار می‌داند[۶]. تجار بـــازار اجناس خود را از تهران و کرمانشـــاه خریداری می‌کردند و کالاهای خود را به اراک (ســـلطان‌آباد) و نواحی اطراف آن می‌فروختند (اوبـــن، ۱۳٦۲، ۲۸۸ـ۲۸٦). تقریباً از همین زمان بود که صادرات فرش کاشـــان رونق یافت و کلیمیان در کنار طبابت به شـــغل‌هایی مرتبط با قالیبافی همچون تجارت و پیله‌وری مشـــغول شـــدند که از میان آن‌ها می‌توان آقاجان شادی (بقچه‌فروش یهودی)، اسماعیل وابـــا یهودی (آق‌بابـــا یهودی؛ تولیدکننـــدهٔ فرش) و تجاری همچون یهـــودا هارونیان (تصویر ۱) داوود و آشـــر مردخای کاشـــانی را نام برد (برآوریان، ۱۹۹٦، ۲۱۱-۲۱۰؛ چیت‌ســـازیان، ۱۳۸۸، ۷٦ و ۷۳). هرچند فلتون قالی‌هایی را که با امضای کلیمیان هســـتند قالی کلیمی می‌نامد، این قالی‌ها حاوی نقوش آیین یهودیت نبوده‌اند و کاربـــرد آویز ندارند؛ بلکه دارای طرح‌های قالی فراهان و زیراندازند. کاشـــان تا سال ۱۳۳۷ ه.ش جزء اســـتان مرکزی فعلی بوده است[۷]، و این موضوع باعـــث نقل‌مکان برخـــی از تجار نظیر اســـمعیل وابا یهودی به فراهان (نزدیکی اراک) شده است که آمدن نام وابا یهودی در حاشـــیهٔ چنـــد قالی فراهان، پس از قالی ابریشمی که در کاشان بافته شده، مؤید این مطلب است (تصویر ۲).



تصویر۱. قالی ابریشمین بالایی بافته‌شده در کاشان، دو قالی پایین در فراهان، هر سه به سفارش و امضای اسمعیل وابا یهودی. (منبع: Felton, 1983, 38)

تصویر۲. یهودا هارونیان وسط و امضای تجاری او. (منبع: Felton, 1983: 27)

در تهران نیز در ســـال ۱۸۷۸ م ســـه‌هزار یهودی زندگی می‌کردند و به شغل‌های مشابه مشغول بودند. در دورهٔ پهلوی بیشـــترین کالاهای تجاری کاشان به تهران و از آن‌جا به خارج صادر می‌شـــدند. تعدادی از تجار کاشان به تهران نقل‌مکان کردند تا تجارت خود را در آن‌جا گسترش دهند. عزرا یعقوب کهن یکی از تجار صاحب‌نام بود و در سرای ارامنه حجره داشت؛ او اولین تاجری بود که بین ایران و انگلستان و عمدتاً شهر منچستر روابط تجارتی برقرار کرد (لوی، ۱۳۳۹، ج ۳، ۸٤۵ و ۸٤٦). همچنین در تهران در دههٔ ۱۹٦۰م

معلمی یهودی مشـــهور به ملاداوود با خانواده‌اش از راه قالیبافی امرار معاش می‌کردند. آن‌ها ابریشم تولید می‌کردند و به رنگرزی اشـــتغال داشتند. این خانواده سالانه دو یا ســـه قالی ابریشمی با طرح سنتی کاشان بـــا کیفیت بالا تولید می‌کردند. امـــا در این بین تنها از زندگـــی و فعالیت تجاری یهـــودا هارونیان اطلاعات اندکی بر جای مانده اســـت. او در ســـال ۱۸۹۱ م در کاشان به دنیا آمد و فرزند ملاآقاجونی بود که کارخانهٔ تولید پارچه‌های ابریشـــم و پارچه‌های مخمل داشت. یهودا هارونیان در ۱۹۰۱ م برای گســـترش تجارتش رهســـپار تهران شـــد و موفقیت چشمگیری به دست آورد. او در ســـفرش به مصر باب تجارتی حرفه‌ای و بی‌واســـطه را با خریداران معتبر اروپایی گشود و در ۱۹۲۳ م پـــس از زیارت دیوار ندبه لقب حاجی یافت. در دههٔ ۱۹۳۰ م ســـفرهای او به لندن و پاریس ارتباط او و واردکنندگان آن کشـــورها را قوت بخشید، و به تحقیق در مورد نقشه‌ها و کیفیّات فرش‌های قدیمی در موزه‌های اروپا مشـــغول شد. فرش‌هایی که او پس از آن در کاشان و مراکز دیگر فرشبافی سفارش داد، متأثر از همین تحقیقات در مورد نقشه‌های نادر و زیبا بود. در خلال جنگ جهانی دوم او اقبال تجاری خود را از دســـت داد و بزرگترین محمولهٔ فرش‌های ایرانی‌اش، که بار کشتی بود، در مسیر آمریکا هدف اژدر یوبوت[۸] آلمانـــی قرار گرفت. اما پس از جنگ او در کســـوت مدیری موفـــق در صادرات فرش ایرانی تجارت خود را در سطح بین‌المللی احیا کرد و تا پایان عمر (۱۹۷۲ م در تهـــران) به تجارت ادامه داد. پســـرش گبریل و نوه‌اش مســـعود هارونیان این تجارت موروثی را ادامه دادند (Felton, 1983, 26-27). مؤسســـهٔ تجاری فرش هارونیـــان را در آمریکا بنیان نهاده شـــد که تا امروز پابرجاست و از طریق سایت نیز فروش دارد[۹]. در اکثر این قالی‌ها دیگر از نمادهای کلیمی خبری نیســـت و دارای طرح‌های اصیل قالی ایرانی هستند.

تصویر۳. از چپ به راست: خانوادهٔ سرشار، ۱۳۱۶ ه.ش؛ خانواده‌های هیرمند و عزیزیان، ۱۲۹۵ ه.ش؛ خانوادهٔ حاجی سیمان هارون، ۱۳۱۶ه.ش؛ خانواده‌های کهن، عناویم و حقانی، ۱۳۰۰ ه.ش.. (منبع: مرکز تاریخ شفاهی یهودیان ایران ۱۳۷۴–ع–۱۴؛ ۱۳۷۵–ع–۴۰۹؛ ۱۳۷۷–ع–۸۲۳؛ ۱۳۷۹–ع–۱۱۵۱)

گذشته از تجار و عتیقه‌فروشان، آلبوم‌های عکس خانواده‌هـــای کلیمی در اواخر قاجـــار و دورهٔ پهلوی نشـــان‌دهندهٔ اهمیت قالی نزد آن‌هاست. قالی‌هایی با طرح‌های مختلف در پس‌زمینهٔ عکس‌ها دیده می‌شود (تصویـــر ۳). از دیگر مواردی که اهمیت فرش را نزد کلیمیان ایران آشـــکار می‌گرداند اعتبار فرش در داد و ستد اقتصادی و بانکی آن زمان است. پیش از تأسیس بانک ملی ایران در ســـال ۱۳۰۳ ه.ش، آشر پسرحاجی الازار بابـــازاده توانســـته بود جواز تأســـیس بانکی به نام «بانک رهنی و کارگشـــایی اطمینان» را از وزارت فرهنگ و صنایع مســـتظرفه دریافت کند و به آقا آشر بانکی معروف شد (تاریخچهٔ سی‌سالهٔ بانک ملی ایران، ۱۳۳۸، ۷۶–۷۵). طبـــق این مجوز او در قبال پرداخت وام، اشیاء و اجناســـی را، که شامل فرش نیز می‌شد، بـــه رهن درمی‌آورد و در زیرزمیـــن نگهداری می‌کرد (برآوریـــان، ۱۹۹۶، ۲۰۰ و ۲۱۰). امروزه تجار کلیمی فرش ایرانی را همچون متایی گرانبها در اروپا و امریکا داد و ســـتد می‌کننـــد. در لندن برادران ســـلیمانی، در هامبورگ برادران بلـــور، در زوریخ و ژنو مرادپورها، در سیسیل خانوادهٔ طلوعیان و در لس‌آنجلس خانوادهٔ هارونیـــان در معرفی و فـــروش قالی‌هـــای ایران از معتبرترین تجار بودنـــد. «با اطمینان می‌توان گفت که

کلیمیان ایرانی در پیدا کردن شاهکارهای فرش ایران، از کوره‌دهات گرفته تا مراکز مهم تهیهٔ فرش، با پیگیری فعالیت کردند و در معرفی قالی ایران سهم بارزی داشتند» (همان، ۲۱۵).

در کنار فعالیت‌های تجاری، مدارس اتحاد[۱۰] نیز نقش عمده‌ای در آشنایی کلیمیان و آموزش هنر و صنایع هنری در هر کشور داشتند. این مدارس با هدف گردآوری فرزندان یهودیان ایران در یک مرکز آموزشی بنیان گذارده شد (شیخ رضایی، ۱۳۷۱، ۹۹). اهمیت دیگر این مدارس از آن‌جاست که کلیمیان ایران پس از مهاجرت به فلسطین اشغالی در آن‌جا نیز آموزش می‌دیدند و بنابراین عاملی برای انتقال مهارت و میراث سنتی اقوام مختلف کلیمی به هنر نوظهور یهودی در ارض مقدس بودند.

قالی‌های کلیمی در فلسطین اشغالی

پس از انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ ه.ش، تعدادی از خانواده‌های کلیمی ایران به فلسطین اشغالی مهاجرت کردند. این امر، که هیچ اثری از قالی‌های طرح کلیمی در منابع داخل ایران همچون کتب و موزهٔ فرش موجود نیست، نشان می‌دهد بسیاری از این فرش‌ها طی مهاجرت کلیمیان از ایران خارج شده‌اند که می‌توانسته سرمشق‌های مناسبی برای تولید قالی در فلسطین اشغالی بوده باشد. از سوی دیگر، کودکان کلیمی ایرانی در هنرستان‌های واقع در بیت‌المقدس برای تولید آثار هنری آموزش می‌دیدند. در تصویری از *پادیاوند* کودکان مهاجران ایرانی در حال آموزش در یک کارگاه آموزشی در بیت‌المقدس دیده می‌شوند (تصویر ٤). قالی‌هایی که در پشت آن‌ها آویخته شده با طرح شیویتی مربوط به انجام مناسک مذهبی هستند. قالی سمت راست در عکس یادآور قالی طرح منورای کاشی‌کاری کنیسهٔ یوسف‌آباد است و همچنین مشابه شمعدان شیویتی‌هایی که بعد از مهاجرت ایرانیان مقیم فلسطین اشغالی آن را تهیه کردند (تصویر ٤، سمت چپ). بنا بر این عکس و مطالب فوق، نقش هنر قالی ایرانی در شکل‌گیری قالی طرح کلیمی فلسطین اشغالی محرز می‌شود. در ١٤ می ١٩٤٨ م موجودیت دولت اشغالگر قدس در اجتماعی در موزهٔ تل‌آویو اعلام شد. انتخاب موزه برای این اعلان اهمیت مسئلهٔ فرهنگ‌سازی را محرز می‌کرد. طی این اشغال، در قرن بیستم بیت‌المقدس به لحاظ فعالیت‌های هنری سیمایی دیگر یافت که از دلایل عمدهٔ آن ایجاد دو مرکز هنری با نام‌های بزآلل[۱۱] و مربادیه[۱۲] بود.

تصویر۴. راست: کلاس درس مهاجران ایرانی در بیت‌المقدس، بزآلل، اوایل قرن بیستم؛ چپ: یک قالی با طرح شیویتی از مجموعهٔ شخصی ایرانیان مقیم فلسطین اشغالی، به نمایش درآمده در نمایشگاه نور و سایه در تل‌آویو. (منبع: www.fowler.ucla.edu/exhibition/light-and-shadows-iranian-jews; 1996, 351)

همچنین در ۲۱ اکتبر و ۱۰ مارس ۲۰۱۳ نمایشگاه «نور و سایه: تاریخ ایرانیان کلیمی» در دو موزه در تل‌آویو و لس‌آنجلس با کمک بنیاد خانوادگی نظریان برگزار شد. علاوه بر آن‌که این نمایشگاه شامل اشیایی مربوط به ایرانیان کلیمی مهاجر بود (تصویر ٤، سمت چپ)، کتابچه‌ای در آن‌جا نیز منتشر شد که رهنمودها و سرفصل‌هایی برای تدریس آموزگاران کلیمی داشت و چهارمین سرفصل مبحث طراحی قالی ایرانی در این کتابچه بود که استفاده از کاغذ شطرنجی، مداد و خودکار برای کشیدن طرح‌ها و پاستل برای رنگ‌آمیزی طراح‌ها را آموزش می‌داد. انتخاب بین ۵ تا ۱۰ رنگ برای هر طرح همراه با توضیحی دربارهٔ عناصر اصلی، شامل متن و حاشیه و همچنین نقوش شامل بته، لوتوس (گل شاه عباسی) و گل و برگ (ختایی) در آن آمده بود. همچنین لزوم تشویق دانش‌آموزان در استفاده از تجربیات مهاجران آسیا، اقیانوسیه و آمریکای لاتین در آن قید شده بود[۱۳] (Avins and Tsabag, 2012, 17, 34).

بزآلل

بوریس اسکاتس[۱٤]، پیکرتراش دربار فردیناند شاه بلغارستان، آکادمی هنر و طراحی بزآلل را در اورشلیم با نام مؤسسهٔ آموزش رشته‌های هنری در ۱۹۰٦ م احداث کرد و یک بنای سنگی کنگره‌دار، که سابق بر آن یک پرورشگاه بود، برایش در نظر گرفته شد. نام آن برگرفته از نام «بصائیل» پسر یوری و هنرمند-صنعتگر کتاب تورات بود که طاق میثاق را ساخت و تزئین کرد (سفر خروج، ۲، ۳٦). اسکاتس برای صهیونیست‌ها اهمیت ویژه‌ای در احراز هویتی جعلی فرهنگی داشت و تحت تأثیر نهضت احیاء صنایع و هنر راسکین[۱۵] و موریس[۱٦] بود، اما او در ابتدا از جنبهٔ تجاری تولید صنایع‌دستی صرف‌نظر کرد و فعالیت این آکادمی را معطوف به جعل یک هویت هنریِ یهودی ساخت. او از مطالعهٔ آثار به خلأ فرهنگی پی برده بود و می‌کوشید آن را با محصولات فرهنگی بزآلل و مربادیه پر کند. بنابراین انتقال تمام‌عیار آثاری با طرح کلیمی به فلسطین اشغالی امری دور از انتظار نیست؛ انتقال بخشی از دیوار کنیسهٔ اصفهان و تعدادی پارچهٔ قلمکار همراه کَتوباها[۱۷] و اشیاء آیینی نیز بایست به دلیل چنین فراخوانی صورت گرفته باشد. برقراری کارگاه‌های آموزشی و تولیدی قالیبافی در بزآلل نیز در همین راستا و مقدمه‌ای بر تولید فرش و قالی در فلسطین اشغالی بود (Davidson, 2005, 145) (تصاویر ٦ و ۷). این ایده ابتدا بر پایهٔ شهرت دیرینهٔ فرش در شرق شکل گرفت و این‌که با وجود تولید فرش‌ها به روش صنعتی، فرش دستباف هنوز از بازار تجارت حذف نشده بود. بنابراین در نهایت، بی‌توجهی به اهمیت نمادین نقوش قالی‌های شرقی و ماهیت هنرمندانه و دانش‌بنیان این هنر، چنین ابراز شد که «جنبهٔ تکنیکیِ بافت فرش [به عنوان تنها جنبهٔ حائز اهمیت] با رهنمودهایی از سوی هنرمندان دربارهٔ رنگ و نقشه به‌آسانی یاد گرفته می‌شود.» (Bezalel Gesellschaft, 1905, 11-18) از این رو، کارگاه بافندگی فرش پیش از کارگاه‌های دیگر ساخته شد و در می ۱۹۰٦ م، فقط دو ماه بعد از تأسیس هنرستان بزآلل، افتتاح شد. چهل و پنج زن و دختر برای بافتن قالی پذیرفته و البته چهارصد نفر هم مردود شدند (Warburg, 1907, 18). هرتسل[۱۸] ساخت بزآلل را مبارک خواند و حمایت آلمانی‌ها را برای پشتیبانی از آن جلب کرد. هدف اسکاتس از برپایی بزآلل ایجاد مرکزی بود که بر زندگی فرهنگی «یشوف»[۱۹] تأثیر بگذارد و صنایع کوچک ایجاد کند. هر دانشجوی هنرهای زیبا بایست صنایع‌دستی از جمله بافندگی و در صورت امکان نواختنِ سازی را بیاموزد (Judaica, v 4, 787). نقطهٔ شروع این حرکت آن‌جا بود که آلبرت آنتبی[۲۰]، رییس مدرسهٔ آلیانس در اورشلیم،

کارگاهی برای ریســـندگی و بافندگی برپا کرد که در آن پارچه‌های کرک‌دار و مخملی ماشـــین‌باف با طرح چهرهٔ سران صهیونیسم همچون هرتسل و لرد بالفور[۲۱] تولید شـــد. این قالیچه‌های تصویری با خامهٔ پشم و پنبه و به صورت آویز تهیه می‌شدند (Felton, 1983, 28-29). بـــه غیر از آن، در ایـــن آکادمی قالی‌هایی با مضمون دین‌ـسیاست (اشاعهٔ سیاست از راه مضامین دینی) بافته شـــده که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد. مدرســـهٔ بزآلل تا ســـال ۱۹۱۷ م به کار خود را ادامه داد.

تصویر۵. اسکاتس در میان قالی‌های بزآلل، ۱۹۱۲م، موزهٔ اورشلیم.
(منبع: Felton, 1983, 107)

تصویر۶. بزآلل، بیت‌المقدس، معلم و شاگردان قالیبافی (با طرحی که احتمالاً متعلق به تبریز باشد. (منبع: c2.staticflicr.com/2/1389/139358085_326df2fa.jpg)

تصویر۷. کودکان قالیباف در کارگاه فرشبافی بزآلل، آن‌ها به امید شرایط معاش بهتر به فلسطین اشغالی آمده بودند. (منبع: Felton, 1983, 106)

تصویر۸. ساموئل بن داوید و کارگران کارگاه فرشبافی، بیت‌المقدس، ۱۹۰۸م. (منبع: www.emanuelnyc.org/exhibits/bezalel/images/g_large/3.3_large.jpg)

مربادیه

اسکاتس در سال ۱۹۲۰ م در مربادیه (به معنای وادی عزیـــز)، که یک کارگاه تجاری مســـتقل بود، شـــعبهٔ دیگری از بزآلل را تأسیس کرد. این کارگاه قالی‌هایی تولیـــد می‌کرد که اغلب صحنه‌هـــای کتاب مقدس را به تصویر می‌کشـــید. خریداران معمولاً افرادی متموّل در فلســـطین بودند کـــه بهای قالی‌هـــا را به صورت اقســـاط می‌پرداختند. در ســـال ۱۹۲٤ م کارگاه رکود یافت و مربادیه دوم (مربادیه جدید) در همان ســـال گشوده شـــد و تا ســـال ۱۹۳۱ م فعالیت داشت. این

دو کارگاه کارشـــان را با استفادهٔ مستقیم از طرح‌ها و ایده‌های بزآلل شـــروع کردند و به مرور نقوش خود را با طرح‌های موزاییک‌های کهن و قالی‌های مشهور شـــرقی تطبیق دادند و موفقیت تجاری یافتند، اگرچه قالی‌های تولیدشـــده در پس اهمیت اقتصادی‌شـــان ارزش سیاســـی هم داشـــتند. طرح‌های خام اولیه با گذشت زمان پخته‌تر شدند و به‌تدریج انواع متعددی از آن‌ها در طرح‌ها و رنگ‌بنـــدی گوناگون به وجود آمـــد ((Felton, 1983, 28-29)) (تصویر ۸). در کنار بهره‌برداری از طرح‌های ایرانی (که در تصاویر ٤ و ٦ مشاهده شد)، اســـکاتس برای الهام‌گرفتن و یادگیری قالیبافی به صوفیهٔ بلغارســـتان سفر کرد. این مقدمات به منظور پایه‌ریزی هنر جدید یهودی صورت گرفت که از نمونه‌های اصلی و اساســـی آن قالیبافی بود. او در ۱۹۱۹ م در مقالـــه‌ای عنوان کرد: «انگیزهٔ اصلی من در فرشـــبافی رقابت در قیمت]صرفاً هدف تجاری[نیســـت. (به اعتقاد من نباید همان سیستم بهره‌برداری]اقتصادی[شرقی در این‌جا هم اتخاذ شود)... نه... ما باید ســـعی کنیم فرش‌هایی با طرح منحصراً یهودی پدید آوریم» (Davidson, 2005, 158).[۲۲] از همین‌جا رفته‌رفته هنر قالیبافی در فلسطین اشغالی در این دوره از سرمنشـــأهای اصلی خود یعنـــی طرح‌های اصیل و هـــدف اقتصادی-هنری قالی ایران و کشـــورهای تولیدکنندهٔ دیگر دور شد و به منزلهٔ رسانه‌ای تبلیغاتی در خدمت سیاست درآمد.

بررسی تطبیقی نمونه‌های قالی کلیمی

مرور تاریخچه نشـــان می‌دهد کـــه در قالی‌های طرح کلیمی فلســـطین اشـــغالی نمادها برگرفتـــه از معانی و رویکردهـــای ویژه‌انـــد. همان‌طور که اســـکاتس می‌خواســـت، بـــا اختصاص عرصـــهٔ قالی بـــه این موضوعـــات، در ابتدا آثاری پدید آمد که به چشـــم مخاطبان و ناظران نوآورانه و ساختارشکنانه می‌نمود. بیشـــتر قالی‌های دســـتباف، که در بدو تشکیل رژیم اشـــغالگر در فلسطین اشـــغالی تولید شـــدند، اشیاء ظاهراً تشـــریفاتی و مذهبی بودند و در واقع قالی‌های تصویری آویزی بودند اما در نهایت کارکردی سیاسی داشـــتند. از آن‌جا کـــه کیفیت هنر فـــرش همواره به اجتماع و بســـتر ظهور خود متکی است، قالی کلیمی در ایران و فلســـطین اشغالی تفاوت‌هایی یافت که در ادامه با بحث و مقایسه بهتر نشان داده خواهند شد.

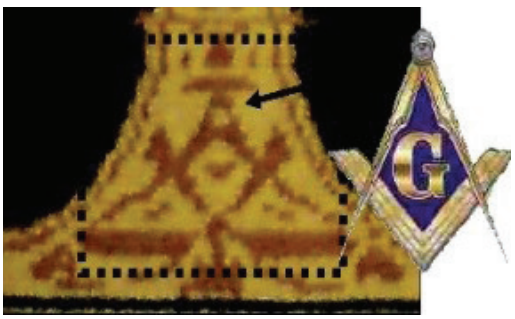
قالی صحرای سینا

این قالـــی به لحاظ هنری و ارتباط با موضوع یکی از موفق‌ترین قالی‌های بزآلل دانسته شده است (Felton, 1983, 100) (تصویر ۹). تعدادی قالی با طرح حاضر وجود دارند که مؤید این مطلب‌اند. طرح سه‌طاقی و طاق تورات از ترکیب‌بندی‌های مورد علاقه و متداول در قالی کلیمی است که با رنگ طلایی اُکر روی زمینهٔ آبی لاجوردی تیره اجرا شـــده اســـت. این طرح، به غیر از طاق تورات، یادآور ترکیب دروازهٔ ســـه‌گانه[۲۳] در دیوار جنوبی کوه‌معبد[۲۴] اســـت که بعدها با سنگ پوشیده شـــد. حضور سه تاج در قالی، یکی در بالای طاق میانی و دو تاج دیگر در بدنهٔ ستون‌ها، نیز یادآور تعالیم یهود است. معمولاً پَرُخِت‌ها که طاق تورات را در کنیسه‌ها می‌پوشانند نیز منقش به تاجی هستند که در مواردی بر سر عقابی دوسر قرار می‌گیرد. اما ظاهراً در تورات جدید دو تاج دیگر هم افزوده شـــده‌اند که تفاوت برجســـتهٔ آن با تورات قدیم است (Turner et all., 2009, 484). بر اســـاس *تلمود* این سه‌تاج، قانون (*ده‌فرمان*)، عبادت (پارسایی) و فرمانروایی (پادشاهی) هستند (Mishna Avot[۲۵], 4, 13). بنابراین ذیل دو تاج دیگر دو طاق دیگر هم افزوده است.

طـــرح محیطـــی لتهٔ میانـــی دو لـــوح ده‌فرمان را می‌نمایانـــد (تقریباً در غالب قالی‌هـــای طرح کلیمی این طرح به‌نوعی تکرار شـــده است.) که جناق وسط

آن اشـــاره به کوه صهیون در طور سینا دارد. در کتاب حزقیـــال (ع) ایـــن مکانی اســـت که در روز حشـــر اســـتخوان‌های مردگان دوازده سبط یعقوب (ع) از آن برمی‌خیزنـــد و زنده می‌شـــوند (Tanakh, 37, 8-13). از این رو به نظر می‌رســـد طراح قالی، اشغالی ارض مقـــدس را مکان وقوع قیامـــت در کتاب حزقیال (ع) دانسته است[۲۶] و در عین حال اشاره‌ای به احیاء این قوم در قرن حاضر دارد. در طاق میانی (میثاق) ده درخت نخل قرار دارنـــد. فلتون آن‌ها را کنایه از ســـبط‌های یعقوب (ع) دانســـته است. اما به جای دوازده درخت نخل، ده درخت معرف اســـطورهٔ «ده ســـبط گمشده» یهودیان است که بنا بر اعتقاد یهودیان از ارض مقدس به سایر کشورها، متواری و ناپدید شدند و با بازگشت آن‌ها به صحرای سینا مسیح ظهور می‌کند[۲۷]. همچنین عدد ده در عرفان یهودی اشـــاره‌ای به ده سفیروت[۲۸] اســـت. در عرفان قبالا (کبالا) خداوند در ده سفیروت که صفات یا تجلیات الهی‌اند خود را آشکار می‌سازد. ســـفیروت‌ها با هم درخت زندگی را تشکیل می‌دهند که طبق کتاب حزقیال (ع) با شـــمعدان مرتبط اســـت (Baber, 2006, 38-39; Marshall et al., 1996, 898). دیگر نشانه‌های ماسونی (تصویر ۱۰)، ستارهٔ شش‌پر و شمعدان هفت‌شعله نیز در ستون‌ها جای داده شده‌اند. در سمت راست قالی درخت گز حضرت ابراهیم (ع) که در بیرشِبّا کاشت (سفر پیدایش، ۲۱: ۳۳)، و در لتهٔ چپ درخت ســـرو هرتسل دیده می‌شود که آن را در تنها سفر خود به ارض مقدس کاشته بود. درخت سروِ همیشه ســـبز نامیرایی را بازمی‌تاباند و اشاره به تداوم قوم بنی‌اســـرائیل دارد (Felton, 1983, 100). بنابراین این قالیچه به نوعی وطن جدیدی در صحرای سینا را با توجه به درخت هرتسل به ذهن بیننده تلقین می‌کند اما به لحاظ زیبایی‌شـــناختی از اصول ســـنتی طراحی فرش دور شـــده اســـت و به دلیل تعبیهٔ پیام‌های فوق همچون سه فریم متوالی دیده می‌شود.

تصویر۹. صحرای سینا، قالی کلیمی، بزآلل، بیت‌المقدس، قبل از ۱۹۱۴ م .
(منبع: Felton, 1983, 100)



تصویر۱۰. علامت ماسونی در فرم وارونهٔ سرستون‌های قالی صحرای سینا
(دیتیل از تصویر (۹))

قالی منورا (۲)

منورا، یا شـــمعدان هفت‌شعلهٔ کلیمیان، مظهر درخت زندگی و شـــجرهٔ یعقوب (ع) اســـت. در قالی منورا (۲)[۲۹] (تصویر ۱۱)، شمعدان مرکزی قسمت عمدهٔ متن قالی را پر می‌کنـــد که طرح یادآور طرح‌های محرابی و گلدانی اســـت؛ در واقع محراب با طاق میثاق (طاق تورات) و گلدان و گل با شمعدان هفت‌شعله جایگزین شده‌اند، با توجه به این‌که شمعدان خود نمادی نباتی است. به غیر از دو شمعدان، که به صورت لچکی در بالای متن قالی آمده‌اند، ردیف‌های منوراهای کوچک در رنگ‌هـــای مکمل پس‌زمینه‌ای مـــواج و بالارونده ایجاد کرده‌اند که با ایســـتایی منورای اصلی در تضاد است. ردیف مسلسل منوراها تمثیلی از نوری هستند که بر محراب تیره تابیده اســـت. واژه ציון (صهیون)

در ستاره‌های شش‌پر پایهٔ شمعدان بزرگ تکرار شده است. دو ستارهٔ شش‌پر دیگر بالای دو سر عقاب که از پایهٔ شمعدان برآمده‌اند قرار گرفته و پایهٔ دو سر عقاب را به هم متصل کرده است. «عقاب دوسر روی شمعدان‌ها تمثیلی از حضور پروردگار، نور زندگی و دانش است» (Rodov, 2004, 128). بنابراین به رنگ اُکر درآمده است. تاجی که این دو عقاب (دو سر عقاب) هنگام بر مسند نشستن ماشیح[۳۰] بر سرش می‌گذارند از طلای مرصع است و بر اساس روایات در حال حاضر پنهان است (Zohar[۳۱], 2004, vol 4, 258). اما نقش عقاب دوسر از هیتی‌ها به ساسانی‌ها رسید و نقشی شبیه به برگ خرما به خود گرفت و به بیزانس و اسلامی نیز وارد شد (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۳۰۳).

این قالی در واقع چیزی بیش از نمادهای آشکار یهودی، و تقریباً نیمه‌آشکار کبالایی که به صورت خام‌دستانه در طرح و نقشهٔ آن جای داده شده‌اند، برای ارائه ندارد و به قصد تبیین و تثبیت نقش شمعدان هفت‌شعله به نمایندگی از تمام مضامینی که در بالا به آن اشاره شد تولید شده است. عنصر نور و محراب در کنار هم یادآور مضمون زاده شدن مهر از تاریکی محراب در آیین میترایی است. بنابراین، برای تأثیرگذاری این نمونه طراح‌ها به طرح‌های آیینی گذشته رجوع شده است؛ طرح‌هایی که بر هنر آیین‌های دیگر چون اسلام و مسیحیت تأثیر گذاشته‌اند.

قالی غزل غزل‌ها (۱)

در این قالی زیر سایهٔ نخل، متن مجدداً فضای منفی *ده‌فرمان* را بازمی‌نمایاند، متن قالی دربرگیرندهٔ حیواناتی است که در میان شاخه‌های انگور و گل‌ها ظاهر شده‌اند. این طرح از نظر فلتون یادآور طرح میزرچ‌ها و شیویتی‌هاست (Felton, 1983, 89-91)، اما از سوی دیگر طرح شکارگاه قالی ایرانی را بازمی‌تاباند (تصویر ۱۲). علاوه بر آن طرح‌بندی کلی قالی در زیر سایهٔ نخل به طور قوی یادآور طرح نخل بر پارچه‌های ساسانی است (تصویر ۱۳) و این تصور را پیش می‌آورد که به عنوان الگویی تجسمی برای طراحی این قالی استفاده شده باشد، همان‌گونه که قالی منورای (۲) نیز به نوعی این ترکیب‌بندی را تداعی می‌کند. نخل نماد سبط‌های یهود است و در هنر هخامنشی نشان پادشاهی و تسلط بر جهان و در دورهٔ ساسانی درخت زندگی بود (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۲۳۷). در حاشیهٔ اصلی طاووس، حوضچهٔ سقایی و شاخهٔ انگور نقشمایه‌های اصلی‌اند. این طرح نیز یادآور طرح‌های برگرفته از پارچه‌های ساسانی است (تصویر ۱۳) که در آن‌ها طاووس نیز ظاهر شد و علامت بی‌مرگی آسمانی و رستاخیز بود (همان، ۳۰۸). حاشیه‌های کوچک‌تر عباراتی از *غزل‌غزل‌های* سلیمان (ع) را به عبری دربرگرفته‌اند. مضامین این عبارات با نوشدگی و بهار و نقوش متن قالی مرتبط است (عهد عتیق، غزل‌غزل‌ها، باب ۲: ۱۳-۱۲). در قسمت پایین قالی دو واژهٔ مربادیه و اورشلیم اشاره به محل بافت قالی دارد. مضمون *غزل‌غزل‌ها* عشق در وجه زمینی آن است که پیام سیاسی ازدیاد نسل را تحت لوای خود دارد که اهمیت آن پیش‌تر ذکر شد. غلبهٔ کیفیت جسمانی بر روحانی در سایر آثار هنری کلیمیان نیز مشهود است. قالی‌هایی با موضوع غزل‌غزل‌ها از سایر طرح‌ها پرتعدادترند و این امر اندیشهٔ فوق را قوت می‌بخشد. طراحی این قالی کار یاکُف (یاکوب) کانتروویتس[۳۲] است که در بزآلل متصدی بخش بافندگی فرش بود و در کارگاه‌های مربادیه نیز فعالیت داشت (Felton, 1983, 90-92; Manor, 2005, 204; Davidson et all, 2005, 254).

تصویر۱۱. منورا (۲)، بیت‌المقدس، قبل از ۱۹۱۴ م
(منبع: www.ghereh.org/new/gh_12.htm)

تصویر۱۲. غزل‌غزل‌ها (۱)، کارگاه مربادیه، اورشلیم، دهۀ ۱۹۲۰م (منبع: Felton, 1983, 89)

تصویر۱۳. بالا: پارچۀ بیزانسی متأثر از ساسانی، سدۀ ۷ م، پایین: پارچه سدۀ ۱۱-۱۰م دورۀ اسلامی متأثر از ساسانی
(منبع: گیرشمن، ۱۳۷۰، ۲۳۶-۲۳۵)

قالی الیاس (۱)

در میان نمونه‌های باقی‌مانده به لحاظ تعداد، این طرح با استقبال بیشتری روبه‌رو بوده است (تصویر ١٤). قسمت بالای این قالی طاق پیروزی و دوازده نماد پسران یعقوب را نشان می‌دهد (سفر تکوین، باب ۲۹ و ۳۰). در بالای طاق، تاج تورات قرار دارد و تجلی و نورافشانی آن به شکل رَعْ (از خدایان مصر باستان و تجسم خورشید نیمروز) ظاهر شده است که یک مضمون کابالایی است؛ طبق آن در زیر نورافشانی تورات سیصد دروازه گشوده می‌شود که در دروازۀ وسطی دو فرشتۀ کروبی قرار دارند که بین آن‌ها طومار تورات است و هیچ‌کس بجز ماشیح نمی‌تواند ناظر بر این صحنه باشد، لذا شخصیت‌های تصویرشده در این قالی هر یک به‌نوعی ماشیح‌اند (Zohar, 2004, vol 4, 258(146-147). در زیر طاق سراسر فرش به مستطیل‌هایی تقسیم شده است و این ترکیب‌بندی در کل محراب‌های میترایی را به ذهن می‌آورد (تصویر ١٥).

نوار لبۀ فوقانی طاق، بالای سر میترا، طبق تعداد بروج به دوازده قسمت تقسیم شده است، و در *قالی الیاس* (۱) دوازده سبط جای دوازده بروج نشسته‌اند و رع در واقع جای سر میترا را گرفته است. در حاشیه‌ها، حوادث مهم قوم بنی‌اسرائیل نیز جای مراتب مهم در آیین مهر را گرفته‌اند. اما فضای مرکزی قالی به سه قسمت عمودی و دو پانل بالایی و پایینی تقسیم شده‌اند، به این ترتیب که پانل فوقانی در مرکز شامل کروبیان و لوح *ده‌فرمان*، شمع‌های شبّات در دو طرف آن‌ها و شاخه‌های بوریاهاست، و نوشتۀ بالای آن که غالباً در شیویتی‌ها دیده می‌شود: «خداوند را همیشه پیش روی خود می‌دارم» (مزامیر، ١٦:٨). بر پایۀ محمل تورات عبارت «آگاه باش در پیشگاه چه کسی ایستاده‌ای» نوشته شده که در بالای محراب کنیسه‌ها معمول است. در پانل میانی قسمت پایین الیاس (ع) در یک کالسکه تصویر شده که او را به بهشت می‌برد

و چهار فرشته همراهان و هدایتگران عروج او هستند (Felton, 1983, 64-67).

در قاب بالایی در سمت راست موسی (ع) با ضربهٔ عصایش از صخره آب بیرون می‌آورد و در قاب پایینی با حالت ایستاده لوح ده‌فرمان را در دست‌هایش نشان می‌دهد و دست راستش را برای اشاره به بهشت بالا برده است. پایین پای او کلام وحی نوشته شده است: «ای بنی‌اسرائیل! بشنو خداوند ما فرمانروای ماست، خدا یکتاست» و در بالا نیز متنی از یوشع (ع) نقل شده است: «این کتاب قانون است از زبانتان جدا نگردد و شما در آن شبانه‌روز اندیشه کنید» (کتاب یوشع، ۱:۸). در قاب پایین سمت چپ هارون (ع) با یک منورا در پس‌زمینه به تصویر کشیده شده است. او در شمایل‌نگاری کلیمی به صورت جفت مقابل موسی (ع) ظاهر می‌شود (Felton, 1983, 64). فلتون معتقد است که آمدن کادرهای حاوی نوشته در این قالی متأثر از هنر اشکنازی است و سنتی نیست، اما در هنر مانوی و مکاتب نگارگری ایرانی با چنین سنتی روبه‌رو بوده‌ایم که متون یا اشعار نگاره‌ها را همراهی می‌کردند. منورای پنج‌شاخهٔ هارون بایست هفت‌شاخه می‌بود که در قالی‌های بعدی که با همین طرح است اصلاح شده است. پانل کوچک بالای آن نیز صحنهٔ در بند کشیدن و آزادی اسحاق (ع) را نشان می‌دهد که برای ابراهیم (ع) دو بال ترسیم شده است. نکتهٔ حائز اهمیت در این‌جا این است که پرچم پروردگار در قالی *ملک سلیمان نبی (ع)* (کاشان)،[۳۳] که قدیمی‌تر است (۱۸۵۰ م) (جدول ۲)، با دوازده دایرهٔ کوچک بر روی آن همان خصوصیات پرچم لوی با علامت دوازده سبط است (جدول ۱). اما دوازده پس از گذشت تقریباً هشتاد سال نقش پرچم به پرچم امروزی رژیم اشغالگر قدس تبدیل شده است و این در حالی است که *قالی الیاس*(۱) زمانی بافته شده (دههٔ ۱۹۳۰ م) که تا اعلام قطعی دولت اشغالگر قدس (۱۹٤۸ م) هجده سال باقی مانده و مسئلهٔ انتخاب رنگ پرچم هنوز قطعی نشده است. فرهنگ‌سازی این پرچم توسط قالی حائز اهمیت است و قالی‌های تصویری طرح کلیمی این سیر تکاملی را به‌خوبی نشان داده‌اند. در قالی ملک‌سلیمان نبی (ع) این پرچم با دوازده خال روشن به پرچم لاوی می‌ماند. سی سال پس از *قالی الیاس*(۱)، پرچم رژیم اشغالگر در قالی دیگری (*قالی الیاس*(۲))، که آن نیز متعلق به تبریز است، به شکل و رنگ پرچم امروزین رژیم بافته شده است.

تصویر۱۴. الیاس(۱)، تبریز، ایران، حدود ۱۹۳۰م (منبع: Felton, 1983, 65)

تصویر۱۵. میترای بزرگ، هدرهایم، آلمان (منبع: Cumont, 1903, 138)

جدول۱. نمادهای دوازده سبط یعقوب (ع) (سفر پیدایش، باب ۴۹)

منورای(۲) تبریز (دهۀ ۱۹۶۰م) مأخذ: (Felton, 1983: 67)	الیاس(۱) تبریز (۱۹۳۰م) مأخذ: (جزئیات تصویر ۱۴)	ملک سلیمان نبی (ع) کاشان (۱۸۵۰م) مأخذ: (www.tabletmag.com)

جدول۲. از راست به چپ سیر پرچم رژیم اشغالگر قدس در قالی‌های طرح الیاس (ع) به ترتیب زمانی

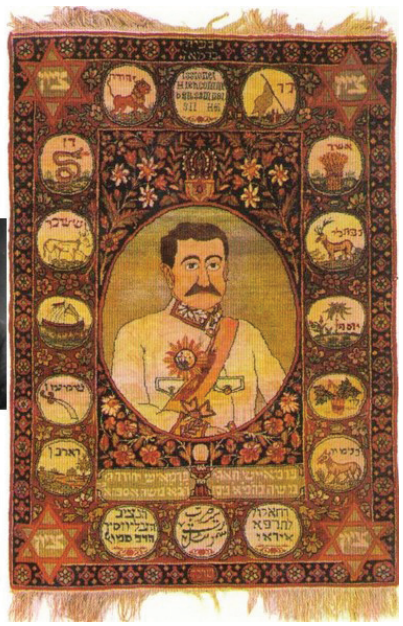
بنیامین	בנימין	Benjamin	گرگ	آشیر	אָשֵׁר	Asher	ظرف غذا
نفتالی	נַפְתָּלִי	Naphtali	غزال	زبولون	זְבוּלוּן	Zebulun	قایق‌وبندر
یهودا	יְהוּדָה	Judah	شیر	یوسف	יוֹסֵף	Joseph	شاخ‌پربار
شمعون	שִׁמְעוֹן	Simeon	شمشیر	جاد	גד	Gad	پرچم‌خدا
دان	דָּן	Dan	مار	یساکار	יִשָּׂשכָר	Issakar	باز یا قاطر
لاوی	לֵוִי	Levi	انگور	روبن	רְאוּבֵן	Reuben	درختان

قالی قادر مطلق

از دیگر طرح‌های کلیمی، که با استقبال بسیاری مواجه شده است، طرح «قادر مطلق» است. بیشتر نمونه‌های باقی‌مانده از آن در کاشـــان بافته شده‌اند و همه به هم شـــبیه‌اند اما گاه در جزئیات طرح تفاوت‌هایی دارند. با توجه به قدمت این قالی‌ها، فلتون معتقد اســـت که طرح «الیاس» اقتباسی از طرح «قادر مطلق»[۳۴] است. در بالای قالی چهار بار کلمۀ «قادر مطلق» آمده اســـت. ایـــن نام در عرفان یهودی ارزش عددی خاص دارد و کاهن یهودی از آن برای مدیتیشـــن و اتصال روحانی اســـتفاده می‌کنـــد (Felton, 1983, 153). بنابراین، این قالی نیز یک قالی آویزی اســـت. طرح ســـه‌طاقی این بار به صورت ســـه طاق ســـوار بر هم (عمودی) اجرا شـــده است. طاق جناق‌دار (طاق تورات) در بالا و دو طاق جانبی ســـابق در این‌جا زیر آن واقع شده‌اند. در حاشیۀ قاب‌قرآنی این قالی، هر کدام از قاب‌ها یکی از ده فرامین موســـی (ع) را در بر دارد. در طاق فوقانی قبه‌الصخره در مرکز قرار گرفته و موسی (ع) و هارون (ع) در دو طرف آن روبه‌روی هم ایســـتاده‌اند. بالای سر آن‌ها دو پرچم افراشته شـــده که ستارۀ شش‌پر و کلمۀ صهیون را نشـــان می‌دهند. در بالای پرچم‌ها نیز دو فرشتۀ کروبی در پروازند. در قابچۀ میان دو پرچم عبارت «خداوند را همیشـــه پیش روی خود می‌دارم» مانند قالی الیاس(۱) آمده اســـت. در بالای سر موسی (ع) و هارون (ع) نیـــز فرازهای ٤-١ مزمور ٦٧ و در لبۀ طاق وســـطی فرازهای ٧-٥ آن مزمور نوشته شده است. داســـتان مصور این طاق در بند کشیدن اسحاق (ع) است. در طاق پایینی، و به عبارتی سوم، دیوار ندبه نشان داده شده است و همچنین درخت گز ابراهیم (ع) در بیرشبّا در کنار پنج درخت سرو که نشانۀ پایندگی

و بقاســـت. این پنج درخت یادآور علامت خَمسه و مریم[۳۵] خواهر موسی و هارون است که کلیمیان به تبع اقوام کهن بین‌النهرین آن را نشان حفاظت در برابر شر و دافــع آن می‌دانند (هال، ۱۳۸۰، ۲٤٤). در دو طرف متن قالی دو شـــمع بلند شـــبات قرار دارند که فلتون آن‌ها را ستون عنوان کرده است. در بدنهٔ شمع سمت راست سه مکان از بالا به پایین مقابر راشل[۳۶]، یوسف (ع) و اَبســـالوم[۳۷] (سومین پسر داوود (ع))، و در بدنهٔ شمع ســـمت چپ به همان ترتیب مقابر زکریا (ع) و دو روحانی اعظم یهود تصویر شده است. نمونه‌های دیگر این قالی‌ها به گفتهٔ فلتون در موزه‌های آمستردام و نیویـــورک موجودند و یک نمونه از آن‌ها در تملک دکتر میخائیل کانیل[۳۸] در بیت‌المقدس اســـت و او آن را در کتاب خود، *راهنمای هنر یهودی*،[۳۹] آورده است. سه نمونهٔ نفیس دیگر که بافندگان تبریز آن را اقتباس کرده‌اند نیز وجود دارد کـــه یکی از آن‌ها به صورت موقت در اختیار موزهٔ بیت‌المقدس قرار داده شـــد اما در نهایـــت در ۱۹۹۰ م در حراج کریســـتی به فروش رفـــت و با نمونهٔ مورد بحـــث در این‌جا تفاوت‌هایی داشـــت که در آن به جای موســـی (ع) و هارون (ع) عبارت «شرکاء یهودا و رافائل بتاریخ ۱۸۹۲ م» آورده شـــده بود. تعـــدادی از این قالی‌ها در حراج ســـاتبی فروخته شـــده‌اند و پدیدآور بیشتر آن‌ها یوسف پسر حاجی ماری و تاریخ آن‌ها ۸ دســـامبر ۱۸۳۹ م عنوان شـــده اســـت. با این حال علاوه بر آن‌هـــا و یهودا و رافائل، خانوادهٔ دیگری از اعضای اتحادیهٔ بافندگان به نام یعقوتیل[٤٠] شناخته شده‌اند. از سال ۱۸۸۰ م یحزقل یعقوتیـــل[٤١] به طراحی و تولید ایـــن قالی‌ها پرداخت. پســـران او نسام[٤٢] و رحاما[٤٣] حرفهٔ او را ادامه دادند تا این‌که پیش از سال ۱۹٤۸ م کاشان را به قصد فلسطین اشغالی ترک کردند (Felton, 1983, 154).

تصویر۱۶. قالی قادر مطلق، کاشان، ۱۸۳۹م، تمام ابریشم، در امانت موزهٔ آمستردام (منبع: Felton, 1983: 1548)



تصویر۱۷. چهرهٔ هربرت سموئیل، قالی کرمان، ۲۱–۱۹۲۰ م (منبع: www.izharpatkin.com/gardens/assets/images/gardens_large_43.jpg)

تصویر۱۸. راست: قالی کرمان، ۱۹۲۱م؛ چپ: قالی عراق ۱۲۴۶ ه.ق (منبع: www. (izharpatkin.com/gardens/assets/images/gardens_large_42.jpg

قالی هربرت سموئیل

نزدیک به صد سال قبل، چهره‌بافی در قالی کرمان رونق یافت و از آن پس هنرمندان کرمانی با استادی تمام تصاویری از شخصیت‌های مذهبی، تاریخی و سیاسی را روی فرش‌های خود نقش کردند.[۴۴] در این قالی چهرهٔ هربرت سموئیل، اولین فرماندار یهودی فلسطین اشغالی بعد از دوهزار سال، بافته شده است. او با فعالیت‌های سیاسی خود استقرار یهودیان مهاجر را در ارض اشغالی تسهیل نمود. منابع تاریخی از روابط نزدیک سموئیل با سران بهاییت در ایران و مکاتبات او با شوقی اَفَندی (جانشین عباس افندی مؤسس این فرقه) در کرمان حکایت دارد (اخبار امری، ۱۳۲٤، ۸-۷: ۷). در این زمان بسیاری از آثار یهودیان به چهره‌نگاری سران صهیونیسم اختصاص یافت و از این رو بافته شدن پرترهٔ هربرت سموئیل در قالی کرمان دور از انتظار نبوده است.

نوشته‌های عبری پایین قالی به موشه و یهودا اشاره می‌کند. یکی از آن‌ها ظاهراً اصفهانی است و دیگری به واسطهٔ زیارت دیوار ندبه لقب حاجی گرفته است. در قاب وسط در پایین قالی نام هربرت سموئیل به صورت شکسته نوشته شده است. در چهار طرف قالی به جای شمسه شکل ستارهٔ شش‌پر به عنوان نماد حقوقی رژیم اشغالگر قدس تکرار شده که در قالی‌های بزآلل نیز دیده شد. متن و لچک‌ها با گل و برگ ختایی مرسوم در قالی کرمان پر شده‌اند و غلبهٔ رنگ سرخ همین‌طور است (Felton, 1983; 70).

به طور کلی از این قالی چنین برمی‌آید که قالی‌های پرتره به نمایش پرترهٔ ماشیح یا چهره‌های سیاسی مطرح کلیمی در فعالیت‌های مداخله‌جویانهٔ سیاسی به منظور اسکان یهودیان اختصاص داشته‌اند. با توجه به قالی حضرت سلیمان (ع) و ملکهٔ صبا، که آن حضرت نزد کلیمیان توأمان دارای مقام معنوی-سیاسی است، در قسم اخیر می‌توان گفت که فرمانروایان سیاسی جایگزین عطفی پیامبران شده‌اند؛ این در واقع به‌نوعی این‌همانی سیاست و دین نزد کلیمیان و دست آخر سیاست و هنر است؛ و در تمام این دوگانی‌ها سیاست اولویت دارد. حاشیهٔ اصلی، که طرح قاب‌قرآنی دارد، شامل نمادهای دوازده سبط یعقوب (ع) در شانزده

قاب مدوّر است و یادآور طرح برخی از شیویتی‌ها نیز هســـت. در پایین متن قالی هم‌مرز با حاشیهٔ کوچک، نام ســـفارش‌دهندگان قالی که ایرانی‌اند آورده شده و در دایرهٔ میانی بالای حاشیهٔ اصلی نام طراح یا بافنده با امضای «شـــاکر» آمده است. به غیر از این نمونهٔ ایرانی دیگری نیز وجود دارد که در کرمان بافته شـــده و یک نمونه از عراق نیز موجود اســـت کـــه همه بر اهمیت نقش سیاسی هربرت ســـموئیل نزد کلیمیان آن زمان تأکید دارد (تصویر ۱۸).

بافت پرتره در قالی ســـپس به فلسطین اشغالی نیز تســـری یافت و چهره‌های مؤثر در اشـــغال قدس در قالی‌های ماشینی بافته شـــدند که در آن میان در کنار ســـایر چهره‌ها هربرت ســـموئیل نیز دیده می‌شـــد و ویژگی غلبهٔ رنگ سرخ در قالی کرمان در آنها همچنان حفظ شـــده بود (تصویر ۱۹). به نظر می‌رســـد برای تســـریع تولید قالی‌های چهرهٔ ســـران، در بدو تشکیل رژیم اشـــغالگر، این قالی‌ها به صورت ماشـــینی و در کیفیتی پایین‌تر تولید شـــدند. این قالی‌ها همچنان در سایت‌های حراجی دیده می‌شوند، و این نشان می دهد که کارکرد و ضرورت آن خاتمه یافته است.

تصویر۱۹. دو قالی ماشینی، چهرهٔ هربرت سموئیل، فلسطین اشغالی، ۱۹۶۳ـ۱۸۷۰م (منبع: www.izharpatkin.com/gardens/assets/images/gardens_large_42.jpg)

نتیجه‌گیری

اگرچه هنر در ذات خود لزوماً وابسته به اندیشه و آیین خاصی نیست و هنر دینی وجهی از آن است، سیمای تمامی ادیان به نوعی در آثار هنری بازتاب یافته است. در این میان فرش‌های طرح کلیمی بازنمودی از آیین یهودند، اما از آنجا که در هنر ســـنتی بستر شکل‌گیری هنر نقـــش تعیین‌کننده‌ای در کیفیـــت محصول نهایی دارد، نمونه‌های بافته‌شـــده در ایران با فلسطین اشغالی متفاوت‌اند. همان‌طور که از نظر گذشت، این قالی‌ها در حکم آویز برای پوشاندن طاق تورات هستند. طرح کلی آن‌ها یادآور محراب‌های مهری و محل زایش خورشید است. بنابراین، در بیشتر نمونه‌ها منورا به نماد هر سه خصیصهٔ روشـــنایی، خصلت نباتـــی و زایش حاضر اســـت، همچنین رع، ایزد مصری معادل مهر، جای آن را پر کرده‌است. در نتیجه یکی از طرق آشنایی‌آفرینی در قالی کلیمی جانشـــینی نقوش و نمادهای هم‌ارض کلیمی در الگوی آثار هنری آیین‌های کهن دیگر بود.

دیگر این‌که این‌همانی سیاست و مذهب در قالی‌ها مشهود اســـت. پیشـــوایان دینی در فضاهای نمادین سیاسی قرار داده شده‌اند و یا بالعکس رهبران سیاسی در طرحی معنوی به عنوان ماشـــیح گنجانده شده‌اند (قالی‌های *هربرت ســـموئیل*)، چرا که بنا به اعتقادات کلیمیـــان در هر زمان و دوره، ماشـــیحی وجود دارد. نبودِ موضوعات دیگر به غیر از مضامین سیاسی‌ـآیینی ریشـــه در دو امر مهم دارد؛ نخســـت فقدان پیشـــینهٔ فرهنگی‌هنری منســـجم و یکپارچـــهٔ بومی که به هنر قالی غنا ببخشد. رژیم اشغالگر با اشغال خاک فلسطین سعی در جعل مرز و بومی برای آثار هنری و نمودهای فرهنگی خود داشـــت، همان‌طور کـــه خود فلتون نیز به واژهٔ جعل اشـــاره کرده اســـت، اما چنانچه مشاهده شد قالی‌های طرح کلیمیِ فلسطین اشغالی قوام هنری لازم را در طرح و نقشـــه نیافت و در آفرینش هویتی فرهنگی برای قوم یهود ناکام بود و پس از مدتی بافت

آن‌ها متوقف شد. امروزه تاجران کلیمی مطرح، که از آن‌ها نام برده شـــد، تجارت قالی‌هـــای ایران، ترکیه و سایر کشورهای سردمدار هنر قالی را ادامه می دهند و نمونه‌های مورد بحث در این تحقیق تنها در موزه‌ها یا مجموعه‌های شخصی به تعداد محدود یافت می‌شوند. دیگر این‌که رویهٔ افراطی در تعبیهٔ نمادها در نقشهٔ قالی با هدف تبلیغاتی سیاسی تحت لوای هنر باعث شد تا آثار ارائه‌شـــده به صورت بیانیه‌ای تصویری درآیند که جایی برای رمزپردازی‌هـــای قالی ایرانی، که این هنر را از یک شـــیء صرفاً کاربردی به نمونهٔ عالی هنری و زیبایی‌شناختی بدل ساخته بود، باقی نمی‌گذاشت.

به‌علاوه، نمونه‌های ایرانی به دلیل استفاده از ابریشم و رج‌شمار بالا بسیار مرغوب‌اند اما نمونه‌های فلسطین اشغالی به کیفیت مشابه دست نیافته‌اند زیرا طراح‌های خام‌دســـتانه‌ای که برای تسریع تولید و انتقال پیام‌های سیاسی تا حد ممکن ســـاده شده بودند کیفیت کارها را پایین آورد؛ از این رو، کیفیت غلبهٔ جســـمیّت را که در اکثر هنرهای کلیمی همچون معماری آن‌ها ســـابقه دارد در این‌جا نیز شاهدیم. در حالی که در هنر سنتی ایـــران و همین‌طور قالی ایرانی، فرم و محتوا، و ظرف و مظروف به‌ســـادگی قابل تفکیک نیستند (جدول ۳). این تفاوت حتی بین نگارگری ایرانی و شمایل‌نگاری کلیمی نیز محرز است.

منابعی همچون کتاب *شرق‌گرایی در هنر یهود* از نقش فرش ایران در شـــکل‌گیری کارگاه‌های بزآلل و مربادیه نامی نبرده‌اند اما دو دلیل کافی وجود دارد که نقش مؤثر قالی ایران را در قالیبافی فلســـطین اشغالی روشـــن می‌کند؛ نخســـت در تصویر ٤ تداوم ســـنت طراحی و بافت قالـــی ایرانی در مدارس بیت‌المقدس ملاحظه شد. همچنین سیر تطور پرچم رژیم اشغالگر از ابتدا تا شکل امروزی آن، که به‌اختصار در جدول ۲ نشان داده شد، و وجود طرح امروزین این پرچم در دو *قالی الیاس*(۱) و *قادر مطلق* پیش از تشکیل این رژیم، وجود ارتباطی نزدیک در گذشته را نشان داد.

به لحاظ تطبیق طرح‌ها، انـــواع طرح‌های ایرانی، قالـــی تصویـــری، محرابـــی و گلدانـــی، و همچنین قاب‌قرآنی بیشتر مورد اقبال طراحان قالی کلیمی بود، زیرا، با توجه به قالی‌های بازمانده، امکان بیشتری برای به نمایش گذاشتن شخصیت‌های مهم سیاسی و دینی، پیام‌های دینی‌ـسیاسی، اماکن مذهبی، محتوای تورات و نام‌ها دارند (قالی‌های *قادر مطلق* و *هربرت سموئیل*، تصاویر ١٦ و ١٧). در این قالی‌ها معمولاً نمادها از روی شـــباهت فرمی و گاه معنایی معادل‌سازی و جایگزین نقوش قالی ایرانی شده‌اند. ستارهٔ شش‌پر گاه به جای شمسه نشســـته و یا به عنوان گلِ گوشه در حاشیه یا نقش تنها ظاهر شده است (تصاویر ۱۷ و ۱۸). همچنین شمعدان به دلیل مفهوم نباتی آن در طرح گلدانی جای گلـــدان را گرفته و طاق میثاق یـــا همان طاق تورات در فرمی جناق‌دار به جای محراب ظاهر شـــده است تا تداعی‌کنندهٔ لوح ده‌فرمان باشد (قالی‌های *منورا*(۲) و *غزل‌غزل‌ها*(۱)، تصاویر ۱۱ و ۱۲). نقشـــمایهٔ عقاب دوسر و ترکیب‌بندی محراب جناغی یادآور طرح‌های ساســـانی و حتی پیش از آن بود (تصاویر ۱۳-۱۱)، با ایـــن همه طرح محراب جناق‌دار در قالی ایران چندان مرسوم نبوده و در قالی *ملک سلیمان نبی* (ع) محراب قالی تک‌قطبی است.

افـــول بافت قالی‌هـــای کلیمی در ایـــران به دلیل مهاجرت عمدهٔ یهودیان در زمان تشکیل دولت اشغالی و پس از آن انقلاب اســـلامی ایـــران صورت گرفت، اما در فلســـطین اشغالی، از آن‌جا که ظهور و گسترش تولید این قالی‌ها برای لازمهٔ فرهنگ‌ســـازی بود، پس از آنکه از لحاظ سیاست‌گذاری این نیاز برآورده شد، بافت این قالی‌ها رو به کاهش گذاشت و برخی از آثارِ نخستین نیز در حراج‌های کریستی و ساتبی به فروش رفتند و از عرصهٔ تجارت گسترده خارج شدند.

در همه حال نباید از نظر دور داشـــت که یکی از

جدول۳. بررسی کیفی قالی‌های کلیمی

نام قالی	جنس	رج‌شمار	نوع کاربرد	کیفیت پردازش طرح و رنگ
صحرای سینا	پشم و پنبه	۱۲۰۰ رج	آویز سیاسی و مذهبی	نمادین و جسمانی
منورا۲				نمادین و جسمانی
غزل‌غزل‌ها۱				نمادین،واقع‌پردازانه‌و جسمانی
الیاس۱	ابریشم، پشم‌پنبه	۵۰۰۰ رج	آویز مذهبی و عبادی	سنتی و روحانی
قادر مطلق	ابریشم			سنتی و روحانی
هربرت‌سموئیل	کرک و پنبه		آویز سیاسی و مذهبی	واقع‌پردازانه و نمادین

عوامل عمـــده در معرفی و رونق تجارت فرش ایرانی در عرصهٔ جهانی فعالیت ارزشـــمند تجار کلیمی ایران بوده اســـت. اگرچه این پژوهش، علی‌رغم تلاش‌های پیگیر، در جلب رضایت تجار کلیمی برای گردآوری اطلاعات بیشتر در مورد این قالی‌ها توفیق نیافت، امید است پژوهندگان و تجار کلیمی در ایران در این زمینه یاری بیشتری داشته باشـــند، چرا که بیم از گذر زمان و فراموشی تاریخ شـــفاهی ممکن است مجالی برای مکتوب شدن باقی نگذارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بازرگانان کلیمی بعد از ســـقوط امپراتوری روم نقش عمده و برجسته‌ای را ایفا کردند. یک نویسندهٔ ایرانی در حدود ۸۵۰م در سفرنامهٔ خود چنین ثبت کرد که تجار کلیمی به عنوان «رادانیت»ها (شـــاید راه‌دان یا رادان‌ها) شناخته شده بودند که امپراتوری چین و فرنـــگ را از راه دریایی به هم متصل ســـاخته بودند. نام آن‌ها احتمالاً برگرفته از یک عبارت فارسی به معنای شناسندهٔ راه است (Gilbert, 1993, 22).

۲. Rabbi Benjamin Tudela، پژوهشـــگر صاحب‌نام کلیمی در قرون وسطی.

۳. parochet، پردهٔ نمازگزاران در کنیســـه که جلوی طاق قدس (طـــاق تورات) قرار می‌گیرد و صندوق عهد دو کتیبهٔ ده‌فرمان را می‌پوشاند. معمولاً پشـــت آن دری قرار دارد. در تورات پرده‌ای است که قدس‌الاقداس را از سالن اصلی معبد بیت‌المقدس جدا می‌کند. جدا از جنبهٔ تزئینی برای نشان دادن جهت قبلهٔ معبد نیز به کار می‌رود و جنس آن معمولاً از پنبه و پشـــم است و در ایام مقدس قِسم سفیدرنگ آن آویخته می‌شود (Berlin, 2011, 553).

٤. shiviti، پرده‌هایـــی کـــه در آن نمادهـــای کلیمیـــان به همراه خوش‌نویســـی عبری به‌کار رفته باشد. شـــیویتی‌ها یا به صورت منســـوج یا با برش کاغذ و کُلاژ تهیه می‌شـــوند. اغلب به عنوان ایام‌نگار یا برای نشان دادن مناسبت‌های خاص به کار می‌رود. در ایران نمونه‌هایی از آن‌ها به صورت قالی بافته شده است. عبارات برگرفته از تورات، پندها و نقوش نمادین به‌کاررفته بر جنبهٔ عملی عبادات کلیمیان تأکید دارد (Berlin, 2011, 553).

۵. mizrach، کلمهٔ میزراه در زبان عبری به معنای «شـــرق» است و اشـــاره به دیوار شرقی معبد اورشـــلیم دارد که یهودیان رو به آن دعا می‌کردنـــد (Petrovsky-Shtern, 2014, 282-283). بافتن آن نزد یهودیان میزراهی مرســـوم بوده و همچون قطعهٔ زینتی و نیز قبله‌نما برای برگزاری نماز بر دیوار شرقی خانه‌های یهودیان آویخته می‌شده است.

٦. اوژن اوبن به ۲۰۰ خانوار اشاره کرده است.

۷. سند شمارهٔ ۲۳۰۵ اتاق بازرگانی کاشان به ریاست مجلس سنا (دکتر اقبال).

۸. U-boat

۹. www.7dorim.com

۱۰. نمایندگان آلیانس اســـرائلیت پـــس از ملاقات با ناصرالدین شـــاه در ســـفر او به فرنگ در ۱۲۹۰ ه.ش از او اجازهٔ تأسیس آن را گرفتند و در ســـال ۱۳۱۵ ه.ش تأسیسش کردند. این مدرسه به واســـطهٔ کمک‌های تجار کلیمی کرمانشاه و مقرری وزارت علوم خیلی زود شعبه‌هایی در شـــهرهای ایران افتتاح کرد که، فارغ از برنامهٔ تحصیلی وزارت علوم، برنامه‌ریزی مختص خود را دنبال می‌کردند و در دورهٔ پهلوی نیز برقرار بودند.

۱۱. Bezalel

۱۲. Marbadiah

۱۳. قابل دسترسی در www.yumuseum.org/files/uploads/LightAndShadowsCurriculumResourceUnit.pdf.

۱٤. Boris Schatz

۱۵. John Ruskin

۱٦. William Morris

۱۷. نکاح‌نامه و سند ازدواج کلیمیان که قاب تذهیب داشتند.

۱۸. Theodor Herzl، در ۱۸٦۰م و در بوداپست مجارستان به دنیا آمد. او نویسندهٔ کتاب کشور یهود و بنیانگزار صهیونیسم و پدر سیاسی‌ـمعنوی دولت اشغالگر قدس شناخته می‌شود.

۱۹. یهودیان ساکن در فلسطین پیش از به اشغال درآمدن آن‌جا.

۲۰. Albert Antébi

۲۱. Arthur James Balfour

۲۲. www.emanuelnyc.org

۲۳. Triple Gate

۲٤. Temple Mount، حرم شریف (شامل مسجدالاقصی و قبه‌الصخره) که کلیمیان آن را کوه‌معبد یا تپه‌معبد می‌خوانند.

۲۵. اَوُت بخشی از مشینا (که خود قسمت اول تلمود است) است و پندهای اخلاقی روحانیون اعظم کلیمی در قرون اول و دوم میلادی را دربرمی‌گیرد.

۲٦. اگرچه تَنَخ منسوب به حزقیال (ع) است، باید توجه داشت که عهد عتیق دستخوش تحریف شده است.

۲۷. تهاجم آشور به سرزمین ده قبیله شمالی بنی‌اسرائیل، که طبق مدارک معتبر است، با برخی تحریفات به اسطورهٔ «ده سبط گمشدهٔ بنی‌اسرائیل» تبدیل شد، مبنی بر این‌که در جریان حملهٔ آشور اسباط ده‌گانه در جهان آواره شدند و در نقاطی ناشناخته سکنی گزیدند و پایان دوران طولانی آوارگی «اسباط ده‌گانه» و پدیدار شدن ایشان سرآغاز ظهور «مسیح» (از تبار داوود) و استقرار دولت جهانی یهود است. برای اطلاع بیشتر ر.ک. به شهبازی، عبدالله. (۱۳۸٤). بنیان‌های تاریخی اندیشهٔ سیاسی یهود. تهران: باشگاه اندیشه.

۲۸. Sephirot

۲۹. در کتاب فلتون قالی منورای اول با همین نقشه اما با قدمت بیشتر وجود دارد. به دلیل یکسان بودن طرح و همچنین کیفیت پایین‌تر این قالی آورده شد.

۳۰. Messiah (تدهین‌شده با روغن مقدس) اصطلاحی است که در عهد عتیق برای افراد زیادی مانند پادشاهان و پیامبران یهود، اشیاء معبد سلیمان (ع) نان فطیر و همچنین کورش کبیر و نیز منجی آخرالزمان یهودیان که پادشاهی از نسل داوود (ع) است اطلاق می‌شود. باور به آمدن ماشیح بر اساس نظر ابن میمون، دانشمند معروف یهودی، جزو اصول سیزده‌گانهٔ دین است. در عین حال به اعتقاد کلیمیان در هر نسل و هر دوره یک ماشیح وجود دارد.

۳۱. *ظُهَر* یا *زوهر* از کتب اصلی کابالا، فرقهٔ رمزگونهٔ تصوف یهودیان، است. شکل نهایی آن را موسی بِنْ شم‌تاولئونی (۱۲٤۰–۱۳۰۵ م) در سال‌های ۱۲۸۰–۱۲۸٦ م نوشته است. این نام به معنی درخشش و جلال است و محتوای کتاب تفسیر و تأویل تورات و سایر کتب مندرج در عهد عتیق به زبان آرامی است. (Judaica, v 5, 1478; Ibid, v 16, 1208-1209)

۳۲. Ya'akov Kantorowitz (۱۹٦۱–۱۸۹۰م) از سال ۱۹۰٦ م در مدرسهٔ بزآلل تحصیل کرد و بعدها ریاست بخش بافندگی آن‌جا را بر عهده گرفت.

۳۳. برای پرهیز از تکرار تحقیقات پیشین، از آوردن این قالی در این مقاله صرف‌نظر شده است. برای اطلاعات بیشتر ر. ک. به فلتون، آنتون. (۱۳۸۰). «مروری بر فرش‌های کلیمی‌باف». قالی ایران. شمارهٔ ٤۱: صص ٦–۳؛ ـ(۱۳۸۱). «قالی‌های کلیمی‌باف قسمت دوم». قالی ایران. شمارهٔ ٤۲. صص ۹–٦.

۳٤. Almighty

۳۵. www.judaicawebstore.com/hamsas-C594.aspx

۳٦. Rachel

۳۷. Absalom

۳۸. Michael Kaniel

۳۹. Kaniel, Michael. 1989. A Guide to Jewish Art, New York: Philosophical Library.

٤٠. Yakutiel

٤١. Jeheskel Yakutiel

٤٢. Nessam

٤٣. Rahama

٤٤. www.carpet-uicc.ir

فهرست منابع

– *اخبار امری*. (۷) آبان و آذر ۱۳۲٤، ۸–۷.

– *تاریخچه سی‌ساله بانک ملی ایران*. (۱۳۳۸). چاپخانهٔ بانک ملی. تهران.

– چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۸). *نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان*. تهران: سروش.

– سرشار، هما. (۱۹۹٦). *تروعا (Teruā): یهودیان ایران در تاریخ معاصر*، لس‌آنجلس: انتشارات مرکز تاریخ یهودیان ایرانی CIJOH.

– شوآلیه، ژان ژاک. آلن گربران. (۱۳۷۸–۱۳۷۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج ٤ـ۱. تهران: جیحون.

– شیخ رضایی، انسیه. (۱۳۷۱). «مدارس فرانسوی در ایران». *گنجینه اسناد*. ۷ و ۸ (۱۰۹–۹۵).

عهد عتیق و عهد جدید. (۱۹۲۳). دارالسلطنهٔ لندن. لندن.

فلتون، آنتون. (۱۳۸۰). «مروری بر فرش‌های کلیمی‌باف». *قالی ایران*. ٤۱ (۵–۳).

گیرشمن، رومن. (۱۳۷۰). *هنر پارتی و ساسانی*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: امیرکبیر.

لوی، حبیب. (۱۳۳۹). *تاریخ یهود ایران*. ج ۳، تهران: کتاب‌فروشی بروخیم.

نتضر، آمنون. (۱۹۹٦)[=۱۳۷۵]. *پادیاوند*. ج ۲. لس‌آنجلس: انتشارات مزدا.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

- Avins, L. and Tsabag, G. (2012). *Light and Shadow: the Story of Iranian Jews*. University of California.

- Bezalel: Gesellschaft zur Begründung jüdischer Hausindustrien und Kunstgewerbe in Palästina (a letter which was signed by Warburg, O. Oppenheimer, F. Hildesheimer, H. Lilien, E. M. Schatz, Boris). (January 1905). (Reprinted) *Altneuland 2*, no 1. Pp 11-18.

- Barber, Allen. (2006). *Celestial Symbols: Symbolism in Doctrine, Religious Traditions and Temple Architecture*. U.S.: Cedar Fort.

- Brightly, M. E., (1902). *Diaries of Miss Mary Ellen Brightly*. Helfgott: British Church Missionary Society Archives.

- Davidson, Ivan, Penslar, Kalmar J. Penslar, Derek J. (2005). *Orientalism and the Jews*. Hanover, N.H.: University Press of New England.

- Felton, A. (1983). *Jewish carpet*. Woodbridge: The Antique Collector›s club.

- Fraser B. J. (1838). *A winter's jouney (Tatar) from Constantinople to Tehran*. London: Richard Bentley.

- Fraser B. J. (1984). *Narrative of a journey into Khurasan in the year 1821 and 1822*, 1825. Delhi: Oxford University Press.

- Gibson, B., (1992). "Persian Jews in the Oriental Rug Business". *Oriental Rug Review*. XIII 2 (10-13).

- Gilbert, Martin, (2003). *The Routlege Atlas of Jewish History*. 6th ed. London; New York: Routledge.

- Marshall, Howard, et al. (1996). The New Bible Dictionary. Downers Grove, Ill.: InterVarsity Press.

- Manor, Dalia, (2005). *Art in Zion: The Genesis ofModern National Art in Jewish Palestine*. London: Rout-

ledge Curzon.
- Marcel Poorthuis, Joshua J. Schwartz, Joseph Turner. (2009). *Interaction between Judaism and Christianity in history, religion, art and literature*. Leiden: Brill.
- Rodov, I., (2004). "The Eagle, Its Twin Head and Many Faces: Synagogue Chandeliers Srmounted by Double-headed Eagled". in *Studia Rothensaliana* [= Jewish Ceremonial Objects in Transcultural Context], vol 37, 77–129.
- Roth, C. Wigoder, G. (1996). *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem: Encyclopaedia Judaica.
Shimon bar Yochai. (2000). *Zohar*. Vol 4, Printed by www.Lulu.com.
Warburg, Otto. 7 June (1907). "The Palestine Polytechnic". *The Jewish Chronicle*.
http://972mag.com/reviving-the-spirit-of-yemens-jewish-goldsmiths/84900/
(Accessed in 5/5/2015)
http://www.7dorim.com/tasavir/kheriAndishan_haroonian.asp (accessed in 13/2/2014).
http://www.carpet-uicc.ir/index.asp?site=68&sysid=5&newsid =25 (accessed in 5/5/2015).
http://www.emanuelnyc.org/exhibits/bezalel/workshop.html (accessed in 5/5/2015).
www.dictionary.reference.com/browse/mizrach (accessed in 10/3/2014).

گلجام
دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۰
پاییز و زمستان ۱۳۹۵