

کتیبه‌ قالی‌ها به مثابه‌ یک متن

کریم میرزایی

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



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

چکیده

متنی که در آن واقع شده قابلیت خوانش‌های گوناگونی را به‌دست تحلیل‌گران مختلف دارد. این قالی‌ها هم از منظر همنشینی با عناصر دیگر و هم از منظر جانشینی قابل تحلیل و خوانش هستند. بنابراین کتیبه نه به‌عنوان یک نوشتار بلکه به‌عنوان یک متن در داخل متن بزرگ‌تر دیگر، یعنی قالی، و همچنین در داخل یک انضمام کلی چون مسجد و منزل که در آن واقع می‌شود، می‌تواند خوانش‌های متفاوت داشته باشد. لازم به ذکر است که این مقاله بر پایه تحقیق کتابخانه‌ای شکل گرفته است.

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

قالی ایران دارای عناصر مختلف تزئینی است که یکی از این عناصر را کتیبه‌هایی برگرفته از خطوط کوفی، ثلث و نستعلیق شکل می‌دهد. کتیبه‌ها به چند نوع مختلف قابل تقسیم هستند. نوعی از آن‌ها نوشتاری هستند که آیات، اشعار و شناسنامه قالی را در خود درج کرده‌اند و نوع دیگر تزئینی صرف و عاری از هرگونه نوشتار که با فرم و شکل خود، کتیبه را تداعی می‌کنند. تبدیل نوشتار به عنصر تزئینی خلاقیتی است که هنرمندان ایرانی به بهترین نحو بدان دست یافتند، همان‌طور که هندسه خشک و بی‌روح را با روند گره‌سازی به هنری زیبا مبدل کردند. کتیبه به‌عنوان یک عنصر تصویری و نسبت به

مقدمه

کتیبه از آن جمله واژه‌هایی است که در بیشتر هنرهای ایرانی به کار رفته است. کتیبه همان‌طور که از معنای آن مستفاد می‌شود به فضایی گفته می‌شود که در آن نوشته‌ای به نگارش درآمده باشد. نوشته‌های موجود در داخل این فضای کتیبه‌ای عموماً با آیات، اسماء و ادعیه تزئین می‌شود. بنابراین چنین کتیبه‌هایی در مقوله هنرهای قدسی جای می‌گیرند. چرا که کتیبه‌ها بلاواسطه برای تقرب و تذکر بر درگاه باری تعالی ترسیم شده است. کتیبه‌هایی که در تزئینات مساجد و نیایشگاه‌ها استفاده شده‌اند، در عین تزئینی بودنشان یادآور اسماء الله نیز هستند. «افریزهای کتیبه‌نویسی» [۱] در حاشیة 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 است که شناسنامه اثر در آن به نمایش درمی‌آید و عموماً در پیشانی بناها، کتاب‌ها و قالی‌ها به نمایش درمی‌آید. نوع دیگری از کتیبه‌ها هستند که به هیچ عنوان نوشته‌ای در آنها دیده نمی‌شود، بلکه شکل و قالب کتیبه حفظ گردیده و داخل آن با نقش و نگارهای مختلف تزئین می‌شود. لازم به یادآوری است که در ادامه به انواع کتیبه‌ها اشاره خواهیم کرد. اما خلاصه کلام این که کتیبه چه در داخل خود نوشته‌ای داشته

باشد و چه نقش و نگار دیگر، به دلیل این که فضای موجود کتیبه را تداعی می‌کند، تحلیلگر به عنوان یک کتیبه با آن مواجه می‌شود.

متن

«متن» که در زبان انگلیسی واژه «Text» معنی می‌دهد در زیرشاخه خود معنای بافت را نیز به همراه دارد. این واژه در زبان لاتین «Textum» به معنای تار و پود بافته، به کار می‌رفته است. در زبان یونانی نیز «Tekto» به معنای بافته و متن بوده است (ضمیران، ۱۳۸۲، ۱۷۷).

در واقع هر بافته‌ای به تنهایی گستره‌ای را شکل می‌دهد که متون دیگر در چارچوب آن خلق می‌شوند. این متون متشکل از نشانه‌هایی هستند که خود این نشانه‌ها به تنهایی در کار تولید یک متن نقش ایفا می‌کنند که در کنش‌های ارتباطی واقعی نشانه وجود خارجی ندارد و هرچه هست فقط و فقط متن است. نشانه فقط به مثابه ابزاری مطالعاتی پس از متن و در جریان تحلیل متنی به کار می‌آید (سجودی، ۱۳۸۲، ۱۵۳). اگر ما نشانه‌ها را دالی که فقط به مدلول خاصی اشاره 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 است به لایه‌های متفاوتی خواهیم خورد. نشانه‌ای مثل «کتیبه» اگر در یک کنش ارتباطی قرار گیرد در حقیقت نه یک نشانه بلکه به عنوان یک

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 کتیبه 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 خط‌نوشته، 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 برازنده‌گسترده‌ی نیست و چه بهتر که هنرمند با خلاقیت زیاد توانست به‌راحتی از محور جانشینی برای بیان مقصود ضمنی خویش استفاده بکند.

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



آیات و احادیث یا اسماء الله خواهد بود. بنابراین هر نشانه‌ای می‌تواند به نوبه خود متنی در نظر گرفته شود. متنی که در جوار متون دیگر معنای خاصی را القاء خواهد کرد. با مثالی که آورده شد، مشخص گردید که نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا با متن برخورد کرده و پس از آن به تفسیر و تحلیل متن از طریق نشانه 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 بی‌شمار قابل مطالعه است هر چند خود نشانه‌ها نیز با توجه به مفاهیم ضمنی [۳] آنها و با داشتن لایه‌های مختلف معنایی و در مجاورت با نشانه‌های دیگر به عنوان یک متن مورد تحلیل و تفسیر واقع می‌شوند. یک فرش محرابی متشکل از نشانه‌های مختلف به عنوان یک متن در مجاورت با دیگر متن‌ها (فرش‌ها) می‌تواند از لحاظ معنایی مورد تأویل قرار بگیرد و با داشتن عناصر و لایه‌های مختلف، نشانگر مفاهیم مختلف بوده باشد که بسته به تحلیلگر آن، از خوانش خاصی برخوردار است. در هنرهای ایرانی به ویژه در فرش که از یک سنت طولانی برخوردار است، مخاطب فقط با متن مواجه است و هیچ خبری از پدیدآورنده آن نیست چرا که عرفاً هم نامی از

او در دست نیست و هم در سنت، اصل بر تداوم ارزش‌هاست و پدیدآورنده، نقش حافظ و نگهبان آن سنت‌هاست. فردیت [۴] در چنین هنرهایی ملاک واقع نمی‌شود و همین به خاطر، در بررسی فرش‌ها به ویژه فرش‌های محرابی خالق و پدیدآورنده آن مد نظر نیست. «مرگ نویسنده» ای که رومن رولان بارت با اتکا به ایده آفرینش معنا به دست «خواننده» مطرح کرد (مقدادی، ۱۳۷۸، ۴۴۳)، تا حدی در تفسیر محرابی‌ها مصداق پیدا می‌کند.

فرش‌های محرابی از سنت‌هایی برخوردار است که در آن ملاک خود اثر بوده در جهت رساندن معنایی معنوی؛ و هنرمند برای رسیدن به چنین معنایی در تکاپو بوده است. در آثار سنتی، معنا و بیان معنوی اثر (متن) اصل بر هنرمند بوده است. این بدین معنی نیست که هنرمند مقامی در عرصه آفرینش به خود قائل نبوده چرا این همه خلاقیت در آثار سنتی نشانگر خود باوری و اتکای به نفس هنرمندان این عرصه است، ولی مهم‌تر به خدمت گرفتن تمامی نبوغ و استعداد فردی وی در مسیر آفرینش سنتی است. سنتی که تکرار و پراکندگی در مفردات را در وحدت سراغ 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 نوشتار کتاب مقدس می‌ماند که محصول پدیدآورنده خاصی (انسان) نبوده

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 لایه 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».[5]

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[6] (ایزدبانوی همه آب‌های روی زمین و سرچشمه 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، تأثیری 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 ۶ دسته تقسیم کرد:



۱- از بعد محتوا و مضمون (نوشتاری)

- ۱-۱- کتیبه‌هایی که آیات و اسماء و کلام منبعث از دین اسلام را دربردارند.
- ۲-۱- کتیبه‌هایی که اشعار شعرای بزرگ چون فردوسی، حافظ، جامی و شهریار را بازمی‌نمایند.
- ۳-۱- کتیبه‌هایی که امضاء و سال بافت را در خود دارند.

۲- از بعد فرم و صورت (تزئینی)

- ۱-۲- 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:
- ۱-۲-۲- تزئینات اسلیمی و ختایی
- ۲-۲-۲- تزئینات پرندهای و حیوانی
- ۳-۲-۲- 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 نصفه 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 اله 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 انحاء و گردی رقم می‌خورد، برخلاف خطوط کاملاً عربی مثل ثلث و نسخ فاقد مطلوبیت است، طاق یا محراب فرش پر از اسماء الله 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.

الله، محمد و علی نیز دیده می‌شوند. باز مشخصه‌ای که در مکتب تبریز صفوی و در فرش‌های محرابی سایر مناطق نیز مشترکاً می‌توان دید وجود کتیبه «الله اکبر» در پیشانی فرش است که به شکلی ماهرانه سعی کرده‌اند تعادل و توازن کتیبه حفظ شود و به همین خاطر از یکی از اسماء حق تعالی به نام کبیراً نیز در آن بین استفاده شده است و به شکل «الله کبیراً 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 این فرش‌ها در سده‌های ۱۰ و ۱۱ ه. ق مورد توجه عثمانی‌ها نیز قرار گرفته‌اند و هنرمندان مسلمان آن دیار نیز سعی کرده‌اند شبیه فرش‌های تبریز را ببافند که الحق در بعضی موارد تمیز بین آن دو بسیار 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 اسلیمی‌ها و ختایی‌ها که نشانگر دامنه نفوذ این نوع طرح‌ها در دیگر بلاد اسلامی است نیز، در این فرش‌ها دیده می‌شوند. در مورد فرش‌های محرابی کتیبه‌دار باید اذعان کرد که این نوع فرش‌ها عموماً در مناطق شهری و از روی الگو و نقشه از پیش تعیین شده بافته شده‌اند و از ویژگی‌های این فرش‌ها علاوه بر استفاده از کتیبه‌ها با خطوط چهارگانه، کوفی، ثلث، نسخ و نستعلیق این است که از تزئینات فرش‌های

شهری‌بافت نیز به وفور استفاده شده است؛ گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌های گل‌دار و توپر منحنی که از شاخصه‌های مهم فرش‌های شهری است در این فرش فرامی‌نماید شده‌اند.

فرش‌های محرابی کتیبه‌دار به‌ندرت در مناطق روستایی و عشایری مورد توجه واقع شده‌اند چرا که در فرش‌های درشت‌بافت آن مناطق اجرایی کردن خطوط منحنی بسیار دشوار و در بعضی مواقع غیرممکن است و اگر هم تقلیدی از روی این فرش‌ها در مناطق غیرشهری رخ داده به دلیل بی‌سواد یا کم‌سواد بودن بافنده کتیبه‌ها ناخوانا و به‌صورت کاملاً شکسته و حتی وارونه بافته شده‌اند.

کتیبه‌های فرش‌های محرابی که شکل یافته از آیات، اسماء، ادعیه، اسم مبارک پیامبر اسلام (ص) و ائمه اطهار (ع) هستند برای نمازگذار حالت ذکر [۸] و ورد را دارند. نمازگذار زاهد با خیره شدن به این کلمات الهی بیش از پیش در یاد ایزد بکتا غرق می‌شود و به قدرت و صفات ثبوتیه و سلبیه او پی می‌برد و با ذکر آن صفات، به صفات و کردار و رفتار و پندار خویش نظری می‌افکند و اینکه چه‌قدر حافظ اسماء الله در وجود خویش بوده است. «عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا» 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 لَفَی موجود است و تمام حقایق وجود، بالقوه در ذات انسان هست و او مظهر اسماء حسنی الهی است (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۲۸)، چقدر



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

پس با این اوصاف، فرش‌های محرابی با دارا بودن محراب، قندیل و کتیبه که همه و همه نمادی از حضرت احدیت هستند که در یکجا جمع شده‌اند، وسیله‌ای هستند برای حضور الهی؛ یعنی امر الهی در آنها حاضر شده، پس جزء هنر مقدس هستند، چرا که آثاری مقدس هستند که خداوند در آن جا تجلی پیدا می‌کند، همان‌طور که این حادثه مبارک در اولیای مقدس رخ داده است. برای اینکه همیشه خداوند در آنها حضور دارد یا آنان پیوسته در محضر حق‌اند. اولیاء عین حضور و قرب الهی‌اند. رسول اکرم (ص) در حدیثی فرمود: «تنام عینی و لاینام قلبی»، یعنی چشم من می‌خواهد ولی قلب من نمی‌خواهد. یعنی قلب من همیشه حتی در حالت خواب هم عین حضور الهی است (همان، ۳۱۹). بنابراین فرش محرابی مقدس شمرده می‌شود چون مکان حضور و قرب حق است.

۱-۲- کتیبه‌هایی که اشعار شعرای 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

اشاره 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 قدم شاه افتاد
که نشانگر هدیه بودن قالی برای شاه تهماسب است
(ملول، ۱۳۸۴، ۲۶). از دیگر نمونه‌ها می‌توان به فرش‌های سالتینگ اشاره کرد که در سده ۱۱ ق. در تبریز بافته شده‌اند و در حاشیه آن‌ها اشعار زیبایی نگاشته شده است.

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

با مهاجرت کردن شعر از دامن کتاب 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 برای تزئین نیز به کار می‌رود و در عین حال نه بیان خاص شاعر را بلکه منظور بافنده را نیز فرامی‌نماید، همچنان‌که در شعر زیر:

جز آستان توأم در جهان پناهی نیست
سر مرا به جز این در حواله‌گاهی نیست
نه در مقام بیان منظور حافظ، بلکه در صدد بیان نظر بافنده است. در واقع شعر وقتی از متنی به نام دیوان حافظ به متن دیگری همچون قالی سفر می‌کند ویژگی قبلی خود را رها کرده، ویژگی تازه‌ای را به خود می‌گیرد. این

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 به دست ما رسیده‌اند. نمونه بارز آن‌ها قالی شکارگاه میلان است که نام بافنده و سال بافت به صورت 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 ۹۴۶». نیز قالی باغی موجود در موزه ایران باستان با امضای «عمل استاد نعمت‌الله جوشقانی سنه ۱۰۸۲».

صدها قالی از نقاط مختلف ایران از جمله 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 به وفور 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)، منطقه 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



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

احتمال اینکه فرش‌های با حاشیه کوفی از خطوط محرابی گرفته شده باشند بسیار زیاد است. بر خلاف رسالت خط کوفی در آن فرش‌ها، 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 اسلیمی 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 با دیگر نقوش قالی هماهنگ گشته و کتیبه عضوی از یک متن کلان را شکل می‌دهد. درست برخلاف کتیبه‌های نوشتاری که تأکید بر خود کتیبه بوده و نوشته داخل آن مورد توجه است.

کتیبه‌های با نقوش اسلیمی-ختایی بیشتر در بین ترنج و سرترنج به‌عنوان یک حلقه رابط برای استحکام عناصر قالی به‌کار می‌رود و از پراکندگی ترنج و سرترنج که در طول هم واقع می‌شوند جلوگیری می‌کند.

۲-۲-۲- تزئینات پرنده‌ای و حیوانی

کتیبه‌های دارای نقش پرنده و حیوان بیشتر در حاشیه قالی‌ها استفاده شده‌اند که در آنها، کتیبه به‌صورت

زنجیره‌ای تکرار شده است و حیواناتی چون گاو و شیرسانان را در بردارد. چنین کتیبه‌هایی شخصیت خاص خودشان را باز می‌نمایاند. هر کتیبه‌ای تابلوی منحصر به فردی را به نمایش درمی‌آورد که به‌تنهایی قابل خوانش است چرا که حیوانات داخل آن برگرفته از داستان‌های اسطوره‌ای بوده و نماد دوگانگی در طبیعت و نهاد بشری هستند. کتیبه‌هایی که چنین عناصری را با خود به‌همراه دارند بیشتر از بعد جانشینی 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

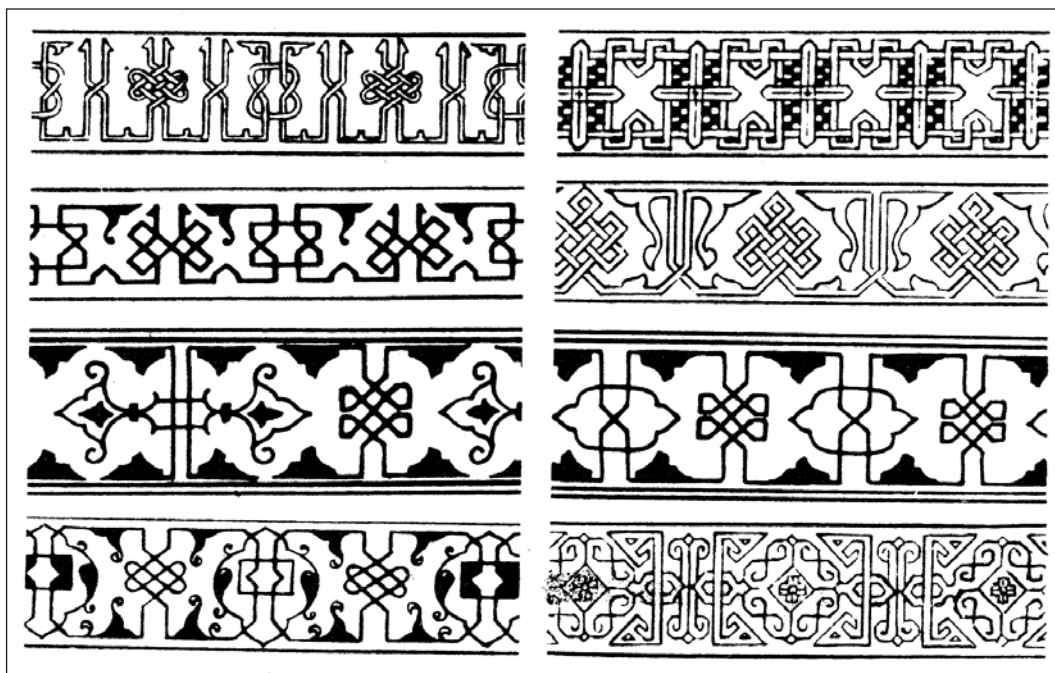
فرشته و انسان در فرهنگ ایرانی از دیرباز تا به امروز، از آیین مزده یسنی تا اسلام جایگاه ویژه‌ای داشته است. فرشته هرچند انواع مختلفی دارد لیکن مصادف با صفت رحمت و نجات است، به دیگر معنی، صفات ثبوتیه را داراست. بنابراین فرشته حامل زیبایی و جمال بوده و برای انسان دیدن تصویر خیال‌انگیز فرشتگان مسرت‌بخش است.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

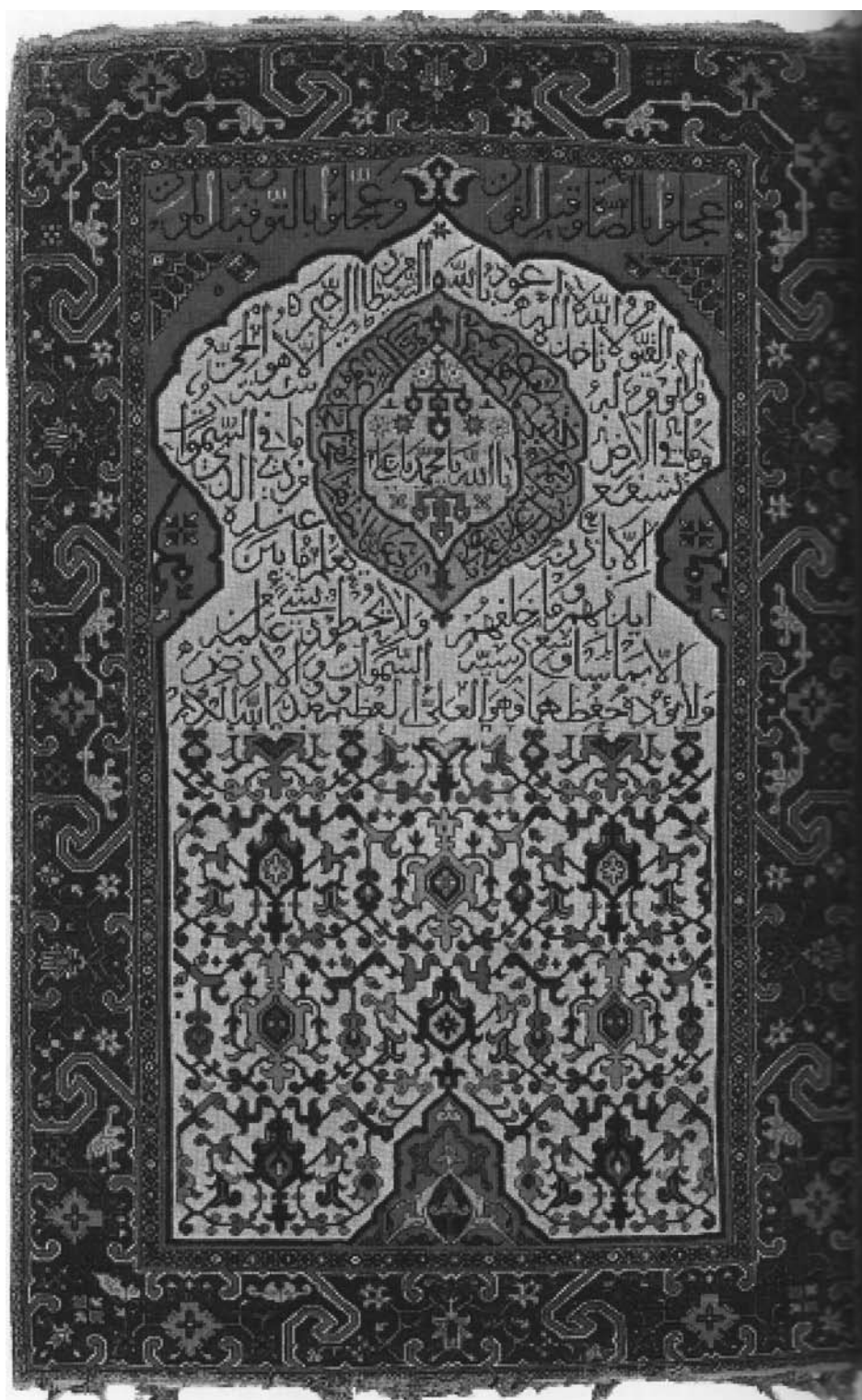
نتیجه‌گیری

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 به عنوان 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 به عنوان یک متن، مورد خوانش تحلیلگر واقع شده و عنصر مؤلف محوری 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 متن محوری 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.

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 آینه 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 به عنوان 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.







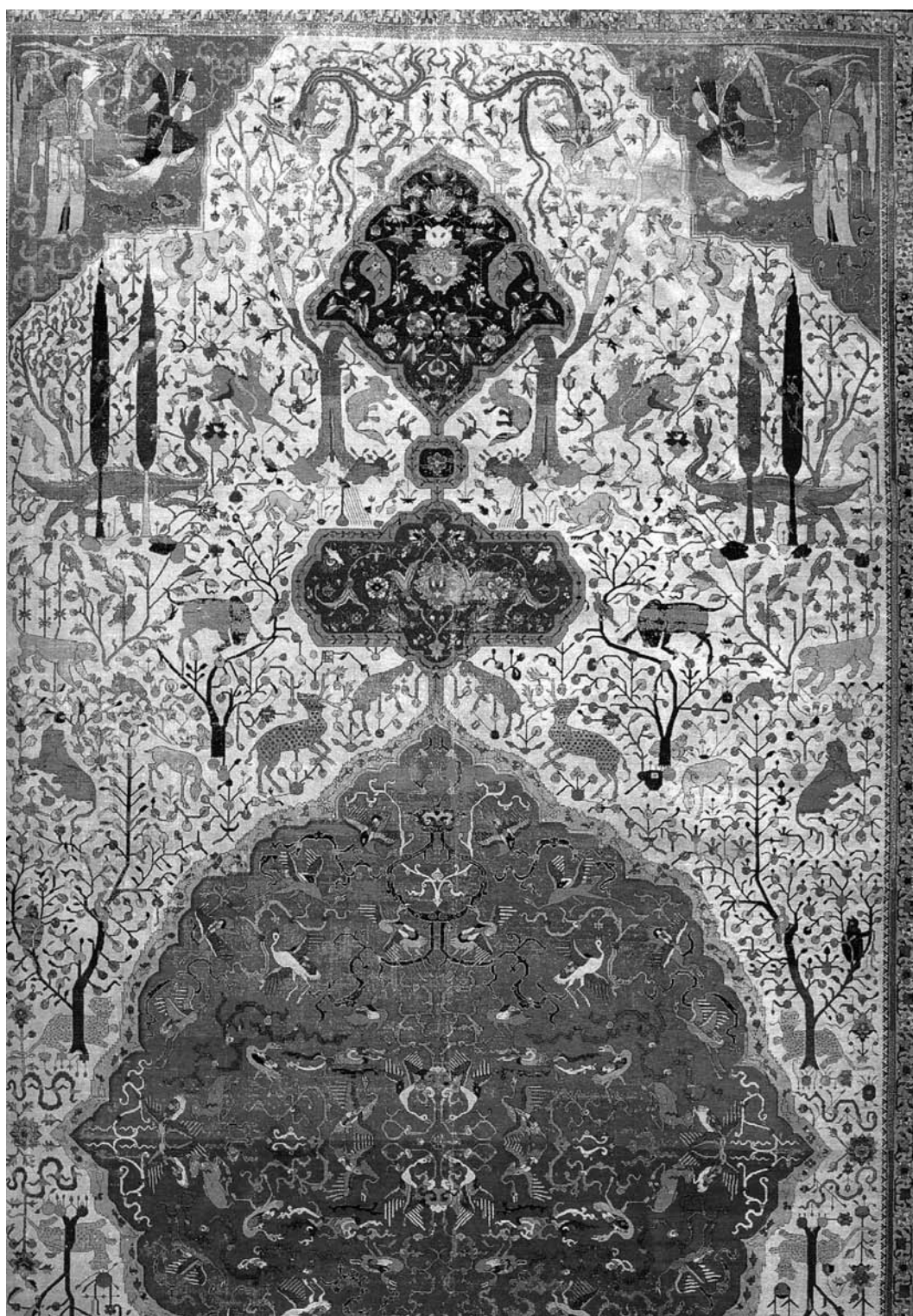
کتاب

فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

۱۳۵









فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۳
تابستان ۱۳۸۸

۱۳۹

۸. سعادت، انتخاب مقدمه و شرح لغات: سعید یوسف‌نیا، تهران: قدیانی.
قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۴) «آثار و افکار الک گرابار»، *دانشنامه شماره سه*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۹. کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۸۱) *اسطوره‌های ایرانی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۱۰. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرونگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.
۱۱. ملول، غلام‌علی (۱۳۸۴) *بهارستان دریچه‌ای به قالی ایران*، تهران: زرین و سیمین.
۱۲. هینلز، جان (۱۳۷۵) *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه و آفرینش.
13. Gantzhorn, Volkmar (1991) *The Christian Oriental Carpet*, Benedikt Taschen.

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 بیدندی، ۱۳۸۴، ۱۳۴-۶۹).
۶. Anahita در پهلوی آناهید، در فارسی ناهید به معنی: «ناآلوده، پاک» (هینلز، ۱۳۷۵، ۳۸).
۷. شیخ شهاب‌الدین سهروردی در کتاب *صغیر سیمرغ* توحید را پنج مرتبه می‌داند. «لا اله الا، لا اله الا هو، لا انت الا انت، لا انا الا انا، و کل شیء 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 وقت 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 بُود. و انس جز به دوام ذکر نبود، و محبت جز به معرفت نبود 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 (۱۳۷۶)، ترجمه الهی قمش‌های، تهران: نشر گلی.
۲. اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵) *حکمت و هنر معنوی*، تهران: گزوس.
۳. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹) *هنر مقدس*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
۴. سجودی، فرزانه (۱۳۸۲) *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.
۵. سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۸۲) *آثار فارسی حضرت شیخ شهاب‌الدین سهروردی*، ویرایش و گفتار: فرشید اقبال، تهران: سبکباران.
۶. ضیمران، محمد (۱۳۸۲) *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر تهران*: قصه.
۷. غزالی طوسی، ابوحماد محمد (۱۳۷۹) *کیمیای*