قالیچهٔ زربفت، موزه توپقاپی، قرن ۱۰ه.ق، احتمالاً کاشان، مأخذ: Atlihan,2011: 38

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل ساختار و مضمون طرح قالیچه محرابی محفوظ در موزه توپقاپی بر اساس آراء کوماراسوامی

ساحل عرفان‌منش* علی پیری**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۸
صفحه ۱۸۱ تا ۱۹۳
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

قالیچه‌های محرابی از جمله دستبافته‌هایی است که در دوره صفویه به‌طور گسترده طراحی و تولید شده است. ساختار کلی طرح این قالیچه‌ها دارای دو بخش است. بخش بالایی با استفاده از مضامین مذهبی و بخش پایین طرح نیز با استفاده از آرایه‌های اسلیمی و ختایی و درختان و گلها تزیین شده است. از جمله این قالیچه‌ها، قالیچه‌ی موجود در موزه توپقاپی است که با توجه به اندازه و تزئینات آن به‌نظر می‌رسد جهت مراسم عبادی استفاده می‌شده است. پژوهش حاضر با در نظر گرفتن نظریه کوماراسوامی، که تزئین و آرایه‌های بکار رفته در هنرهای سنتی را صرفاً جهت زیبایی ندانسته بلکه دلالتگر می‌داند، با **هدف** تحلیل ساختار و مضمون طرح قالیچه محرابی محفوظ در موزه توپقاپی صورت گرفته است و در پی پاسخ به این **سوالات** است که: ۱. ساختار قالیچه محرابی موجود در موزه توپقاپی بر چه اساس و پایه است؟ ۲. این ساختار و تزئینات آن، چه تأثیری در مضمون قالیچه داشته‌اند؟ **روش تحقیق** در این پژوهش توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است و تفسیر و تحلیل‌ها بر اساس آراء کوماراسوامی صورت گرفته است. **نتایج** حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که این قالیچه دارای ساختاری چندبخشی در طراحی است و ساختار قالیچه مذکور با توجه به مقیاس‌های انسانی بافته شده است و هر کدام از این بخش‌ها، تزئینات و نقش‌مایه‌ها نیز با معنای کلی اثر در ارتباط هستند. بنابراین پیکره مورد نظر همچون عالم صغیر بوده که بازنمودی از عالم کبیر است. قالیچه محفوظ در موزه توپقاپی را با توجه به نظرات کوماراسوامی می‌توان زیر مجموعه هنرهای سنتی قرار داد که همه اجزای آن در خدمت یک کل هستند و قالیچه چون معبدی مقدس یا کیهان است که صورت، کاربرد و معنا بر تعالی و رهایی کامل دلالت دارند. این تعالی در قالیچه مورد نظر دربرگیرنده اندیشه تشیع است که در بالاترین نقطه که همان محراب است رخ می‌دهد.

کلیدواژه‌ها

دوره صفویه، قالیچه محرابی، تشیع، تعالی، کوماراسوامی.

*استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول).
Email:erfanr_61@arts.usb.ac.ir

*استادیار، عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email:ali.piri@arts.usb.ac.ir

مقدمه

هر اثر هنری حامل پیام‌هایی است که ممکن است به صورت آشکار یا پنهان بیان شده باشند. هنرمندان نیز در ادوار مختلف و بنا به دلایل گوناگون برخی مفاهیم را به‌صورت آشکار یا پنهان و در قالب آرایه‌های مختلف بیان نموده‌اند. در دوره صفویه نیز با توجه به تغییر مذهب و فراگیر شدن تشیع، مضامین مذهبی در قالب آثار هنری بیان شده است. همچنین، در همین دوره، نوعی انسجام بین ساختار و محتوای آثار هنری و مذهب برقرار شده و بیشتر از نقوش و نمادهایی استفاده شده است که پیام فرهنگی و مذهبی این دوره را نیز به شیوه مناسبی بیان می‌نماید. کاربرد ویژه این بیانگری در هنرهای سنتی، فضای جدیدی را بوجود آورده که در آن با استفاده از آرایه در قالب نماد، رمز و تمثیل بهتر بتوانند مطالب عمیق و گسترده را بیان کنند. قالی از جمله هنرهای کهن و بومی است که در دوره‌های مختلف تاریخی، از بیان ضمنی در انتقال مفاهیم بهره فراوان برده است و نقش‌مایه‌ها و آرایه‌های درون آن که از حافظه تاریخی و مرزهای فرهنگی زمانه خود جدا نیست بازگو کننده تاریخ فرهنگی هر دوره با بیانی ضمنی است. از جمله دستبافته‌هایی که بیانگر اندیشه این دوره است قالیچه‌هایی با طرح محراب است. در قالیچه‌های محرابی، از نقش انسان و حیوان به ندرت استفاده شده است، چرا که ذکر اصلی در محراب لا اله الا الله است، این ذکر بیانگر توحید الهی است و هیچ تصویری نمی‌تواند توصیف‌گر آن باشد. بنابراین تا جای ممکن از نقوش تجریدی برای نشان دادن توحید استفاده‌کرده‌اند و قالی به‌عنوان شاخصه‌ای در خدمت کلام خداوند قرار گرفته است. در قالیچه‌های محرابی این دوره در کنار استفاده از آیات و احادیث، در درون محراب از نقوش گل شاه‌عباسی (نیلوفر)، درخت سرو و انار به شکل نمادین و تمثیلی استفاده شده است. این نقش‌مایه‌ها و آیات در قالیچه‌های این دوره متنوع است و به‌عنوان مثال گاه جای گل شاه عباسی بالاست و گاهی در میانه قالی قرار می‌گیرد. از آنجا که پژوهشگران سنت‌گرا از جمله کوماراسوامی هنرهای سنتی را هنری می‌دانند که فرم و محتوا در آنها در هم تنیده است و به‌عبارتی هر اثر اصیل یک کل منسجمی را شکل می‌دهد، بنابراین **هدف** در این پژوهش با در نظر گرفتن دیدگاه کوماراسوامی، به تحلیل ساختار قالیچه و قرارگیری نشانه‌های کلامی و بصری در آن و تأثیری که در معنا و مضمون قالیچه داشته‌اند، پرداخته می‌شود. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این **سوال‌ها** است که: ۱. ساختار قالیچه محرابی موجود در موزه توپقاپی بر چه اساس و پایه است؟ ۲. این ساختار و تزئینات آن، چه تأثیری در مضمون قالیچه داشته‌اند؟ **ضرورت و اهمیت** تحقیق در آن است که لایه‌های پنهان اثر را به لحاظ ساختار و مضامین نهفته در آن، بر اساس آراء کوماراسوامی، که یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان در حوزه هنرهای سنتی است، مورد توجه قرار می‌دهد، موضوعی که با توجه به بررسی‌های به‌عمل آمده، در خصوص قالیچه مذکور، تاکنون بدان پرداخته نشده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع توسعه‌ای است. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. نمونه مورد مطالعه قالیچه محرابی موجود در موزه توپقاپی است، که به شیوه هدفمند انتخاب شده است. بدین منظور در پژوهش حاضر با توجه به دیدگاه کوماراسوامی، مبنی بر تزیینی نبودن آرایه، به تحلیل ساختار طرح و مضامین نهفته در آن پرداخته شده است. تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز به روش کیفی صورت گرفته است.

پیشینه تحقیق

درباره قالیچه‌های محرابی دوره صفویه تحقیقاتی چند صورت پذیرفته است از جمله: فنایی و همکاران در مقاله «بررسی و مقایسه قالی‌های محرابی صفوی و ترانسیلوانیایی با تأکید بر طرح، رنگ و نقش»، که در سال ۱۳۹۲ و در شماره ۱۹ فصلنامه مطالعات هنر اسلامی منتشر شده است، به بررسی شباهت‌ها و تفاوت های موجود در قالی‌های محرابی عصر صفوی در ایران و دوره عثمانی در ترانسیلوانیا پرداخته‌اند. در این مقاله ویژگی‌های ساختاری قالیچه‌های یاد شده بررسی و مقایسه شده اما تحلیل ساختاری روی طرح و مضمون آنها انجام نشده است. تختی و همکاران در مقاله «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه» که در سال ۱۳۸۸ و در شماره ۱۴ دوفصلنامه گلجام به چاپ رسیده است، به بررسی هندسه در طرح قالی‌های محرابی دوره صفویه پرداخته و فرش‌های محرابی این دوره را دارای الگوی استاندارد طراحی دانسته‌اند. در این مقاله نیز با ترسیم خطوط انتظام دهنده، سعی شده است نقاط با اهمیت و پویا در ترکیب بندی طرح مشخص شود اما به ساختار و مضمون طرح قالی‌ها اشاره نشده است. میرزایی و همکاران در مقاله «تجلی اسماء الحسنی در قالیچه‌های محرابی عصر صفوی» که در سال ۱۳۹۳ در دوفصلنامه گلجام منتشر شده است، به بررسی شش نمونه از قالیچه‌های محرابی عصر صفوی پرداخته و معتقدند که صورت‌های متنوع تجلی الهی در قالیچه‌های محرابی مستتر هستند و خط نگاره‌های به‌کار رفته در قالیچه‌های محرابی عصر صفوی حاوی مفاهیم عرفانی و قرآنی در جهت تقرب بیشتر نمازگزار هستند. در پژوهش یاد شده به قالیچه موجود در موزه توپقاپی و همچنین ساختار طرح قالی‌های محرابی اشاره‌ای نشده است. افسانه قانی و فاطمه محرابی در مقاله «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی

صفوی بر اساس آراء ژرار ژنت با رویکرد بینامتنیت»، که در سال ۱۳۹۸ و در شماره ۵۲ فصلنامه نگره به چاپ رسیده است، با بررسی یک نمونه قالیچه محرابی، آن را هماهنگ با مذهب تشیع دانسته که در راستای تبلیغ شیعه است. یعقوب آژند، بهمن نامور مطلق و ساحل عرفان‌منش، در مقاله ای با عنوان «بررسی معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با رویکرد آیکونولوژی»، که درسال ۱۳۹۹ و در شماره ۳۷، فصلنامه کیمیای هنر منتشر شده است، با رویکرد شمایل‌شناسی به بررسی معنا در قالیچه مذکور پرداخته‌اند. در این پژوهش بر نشانه کلامی زیر پیشانی محراب در قالیچه های محرابی تاکید شده است که نویسندگان وارونگی متن موجود در زیر محراب را در گفتمان طریقت، سماع و فناء و بقاء بالله پی‌گیری می‌کنند. ساحل عرفان‌منش، یعقوب آژند و بهمن نامور مطلق در مقاله‌ای با عنوان«تحلیل معنای قالیچه محرابی سلیمان نبی (ع) با روش آیکونولوژی»، که در سال ۱۴۰۰ و در شماره۳، دوره۲۶، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی منتشر شده است، به تحلیل معنا با رویکرد آیکونولوژی به قالیچه محرابی حضرت سلیمان پرداخته اند و در قالیچه مدنظر، نوعی سلوک و عروج ایرانی-اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهند. ساحل عرفان‌منش در رساله «تحلیل آیکونولوژیک قالیچه‌های محرابی دوره صفوی»، که در سال ۱۳۹۹ در دانشگاه تهران و به راهنمایی دکتر یعقوب آژند به انجام رسیده است، به تحلیل هشت قالی پرداخته و سلوک را به اشکال مختلف در قالیچه‌ها نشان داده است. با توجه به موارد یاد شده، در پژوهش‌های انجام شده درباره قالیچه‌های محرابی تاکنون به ساختار طرح، ترکیب‌بندی و ارتباط موجود بین آیات بافته شده و حضور نام محمد، علی و الله و رابطه میان رنگ‌های به‌کار رفته و متن کلامی پرداخته نشده است، بنابراین از این نظر پژوهش حاضر بدیع به‌نظر می‌رسد.

کوماراسوامی و هنرهای سنتی

از آنجا که در این پژوهش به قالیچه‌های محرابی به‌عنوان یکی از هنرهای سنتی پرداخته شده است، با توجه به استفاده از دیدگاه‌های کوماراسوامی در تحلیل قالیچه، ابتدا به جایگاه هنر سنتی نزد کوماراسوامی پرداخته می‌شود. سپس بحث آرایه و تزئین در نظریات وی و قالیچه‌های محرابی بررسی و تحلیل می‌گردد. آناندا کنتیش کوماراسوامی از جمله اندیشمندانی است که هنر را راهی برای شناخت و درک حقیقت می‌داند. وی غایت هنر را در دیدگاه سنتی بیان می‌کند و جایگاه ویژه‌ای برای هنرهای سنتی قائل است. او تمامیت هنر سنتی را در حکمت الهی خلاصه می‌کند و معتقد است، کلام خداوند دقیقاً همان آرمان‌ها و اصولی است که هنر چه به صورت کلام و چه به صورت تصویر قادر به ابراز آن است. لذا کلام خداوند ورای الفاظ و ظواهر حامل معانی و مفاهیم است و با چنین نگاهی به هنر است که می‌توان گفت واژه‌ها و تصاویری که توسط هنرمند خلق می‌شود، تنها با حواس ما سر و کار ندارند بلکه با خود معانی گوناگونی را حمل می‌کنند (Coomaraswamy, 1995: 33). کوماراسوامی بنیان هنرهای سنتی را بر محور معنویت و ژرف اندیشی قرار می‌دهد که اصولاً از راه نماد و تمثیل، مطالب ژرف را بیان می‌کند. وی جهانی بودن زبان هنر را به جهانی بودن نمادهای مناسبی نسبت می‌دهد که مفاهیم بوسیله آنها بیان می‌شوند (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۷۱) و هنرمند سنتی از آن رو نماد را درکارهای خود استفاده می‌کند که نماد وی را به چیزی بالاتر از عالم مادی راهنمایی می‌کند. همچنین برای هنر دو ساحت فیزیکی و ماورای فیزیکی قائل است که مسامحتاً می‌توان این دو را تحت فرم و محتوا نیز ترجمه کرد (Coomaraswamay,2004: 21). وی این دو را در هنرهای سنتی از یکدیگر جدایی‌پذیر نمی‌داند و آن را در خدمت غایات کارکردی و معنایی می‌داند. او برخلاف دیدگاه‌های امروزی فرم را تنها یک شیء محسوس نمی‌داند بلکه آن را نوعی جانمایه اشیاء در نظر می‌گیرد. به‌نوعی می‌توان گفت سازنده به کمک ماده به فرم ذهنی خود شکل می‌بخشد. با توجه به این مطالب است که وی اظهار می‌کند که «اکثر کارهای هنری در مورد خداوند است» (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۴). بر همین اساس کوماراسوامی اذعان دارد پیوندی جدایی ناپذیر میان صورت و معنا، فرم و محتوا وجود دارد. از دیدگاه او «در اصل پیوندی بنیادین و طبیعی میان صورت (فرم) و مفهوم، بدون جدایی کارکرد از معنا وجود دارد» (لیپسی وکوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۴۷). وی برای تطابق صورت و معنا از اصطلاح «سادریشیه [1]»،استفاده می‌کند. همچنین در این‌جا به ضرورت هماهنگی عناصر صوری و تصویری تأکید می‌ورزد و به نوعی آن را به توافق صورت و معنا «شبدارته [2]» تعریف کرده است. وی «سادریشیه» که هماهنگی محتوا و قالب است را در نقاشی ضروری می‌داند. در این راستا وی نه تنها عنصر صوری در هنر را نفی نمی‌کند بلکه بر هماهنگی این عنصر و معنا تأکید می‌کند. او این هماهنگی را نوعی کمال می‌داند؛ کمالی که در آن عناصر تصویری و صوری با یکدیگر ائتلاف و سازش می‌یابند و می‌توان گفت عین هم می‌شوند (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۲۴-۴۵). این کمال از دیدگاه وی بیش از همه هنرها در هنرهای سنتی مشاهده می‌شود زیرا نمادهای استفاده شده در این هنرها را قراردادی نمی‌بیند بلکه اذعان دارد که نمادها در این هنرها با ایده‌هایی ارائه می‌گردند که با آنها مطابقت دارند (Coomaraswamy,1977: 324). وی از آنجا هماهنگی در این هنرها را مشاهده می‌کند که تمام صورت‌های قالب‌ریزی شده در این دنیا را تقلیدی می‌داند از الگوهای الهی و این الگوها را سرمنشأ قالب‌های هنر

1.sadrsya
2. sabdartha

سنتی می‌داند (بویلستون، ۱۳۸۷: ۸۹). بر اساس این نظریه در هنرهای سنتی می‌توانیم توازن امر مادی و فرامادی را بازشناسیم و این همان برآوردن توأم نیازهای کاربردی و روحی است (لیپسی وکوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۵۲). حال با توجه به آنکه قالیچه‌های محرابی از جمله هنرهای سنتی است سوالی که مطرح می‌شود این است چه ارتباطی میان صورت و محتوا، (فرم و مضمون) در قالیچه مورد نظر پژوهش وجود دارد. از آنجا که در دوره معاصر که بسیاری از هنرها تهی از معنا گشته‌اند، صورت‌های موجود در این هنرها را تزیینی می‌دانند، بنابراین به این مهم پرداخته می‌شود که این صورت که در قالب آرایه ترسیم شده است در دیدگاه کوماراسوامی چه جایگاهی دارد.

آرایه و تزیین بر اساس دیدگاه کوماراسوامی

قالیچه‌های محرابی از جمله دست‌بافته‌هایی است که به دلیل نوع کاربردشان دارای ساختاری متفاوت از سایر قالی‌های عصر صفویه هستند. در این قالیچه‌ها که کاربردی عبادی دارند و در جرگه هنرهای سنتی قرار می‌گیرند از آرایه‌هایی استفاده شده است که در درون خود بیانی نمادین و تمثیلی دارند و به نظر می‌رسد پیوندی قوی میان صورت و معنای این آرایه‌ها وجود دارد که پژوهش حاضر در پی آشکار ساختن لایه‌های پنهان آنهاست. با توجه به اینکه کوماراسوامی از پژوهشگرانی است که معتقد است در هنرهای سنتی پیوندی عمیق بین صورت و معنای اثر هنری وجود دارد، بنابراین سعی شده است با رجوع به نظرات ایشان مضمون طرح قالیچه یاد شده تحلیل و تفسیر گردد. کوماراسوامی زینت را در هنرهای سنتی با ارزش‌های مابعدالطبیعی پیوند می‌دهد. با توجه به اظهارات وی در هنر بدوی «استحاله‌ی آیینی شیء، به مرتبه‌ای که هم کاربرد روحانی داشته باشد و هم عملکرد جسمانی، از طریق بیان چیزی صورت می‌گرفته است که ما امروزه آن‌را تزیینات می‌نامیم» (کوماراسوامی،۱۳۹۳: ۲۶-۲۷). لذا تزیینات به نوعی روح کار محسوب می‌شده است. زیور و زینت از دیدگاه وی اساساً معنای ساز و برگ و لوازم را در بر دارند. ولیکن این ساز و برگ و اسباب که گاه مثلاً برای تزیینات داخلی به‌کاربرده می‌شود در اصل به معنای اثاثیه ضروری بوده است نه اشیای غیر ضروری و زائد. وی اذعان دارد که با کمال تأسف امروزه واژه تزیینی چنان زننده استفاده می‌شود که در ردیف مشاغل فرعی چون فروش کلاه زنانه قرار می‌دهند. این در صورتی است که تزیین هیچگاه به طراحی زاید گفته نمی‌شود که تنها به ارضای حس بینایی و شنوایی منجر شود. تزیین از اجزای ضروری و عنصر تکمیل‌کننده و کاربردی به‌شمار می‌رود. وی در خصوص آرایه که نوعی زینت محسوب می‌شود نیز همین نظر را دارد (همان: ۱۶۹). از منظر لغوی، واژه سانسکریت المکارا[1] معمولاً به آرایه برگردانده می‌شود. آرایه نشان‌دهنده جوهره هرچیز است. آرایه به ریشه اَرَم[2] به معنای آمادگی، توانایی، شایستگی و بسندگی است (لیپسی وکوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۵۵). واژه تزیین و آرایه، در وهله نخست به معنای مجهز ساختن و امور لازم را فراهم کردن است و در مرتبه دوم به معنای زینت دادن است. و تزیین پیش از آنکه به‌شکلی در آید که امروزه هست، در اصل مایه برازندگی خود انسان، ابزار کاربردی و وسیله عملی بود که مزایای واقعی به دارنده‌اش می‌بخشید»(همان:۳۵۶). بنابراین بر اساس آراء وی می‌توان گفت نقش‌مایه‌ها در هنرهای سنتی که در حکم آرایه هستند صرفاً تزیینی به معنای اضافه نیستند و از آنجا که تجملی و افزودنی نیستند باید در هدف تکمیل و از آن مهم‌تر تشکیل اثر باشند. به این دلیل است که اثر هنری نوعی ذکر و یادآوری است و سرشار از معنا. لذا تزیین و آرایه نیز در این هنرها مؤلفه لازم یک اثر محسوب می‌شوند. با توجه به دیدگاه وی نگاه زینتی و اضافی به آرایه در هنر باعث شده است که آثاری خلق گردد که تهی از حکمت گشته و هویت خود را از دست دهد. ولیکن هنرهای سنتی برای هر استفاده‌ای که ساخته شده باشند، حتی آن‌دسته از آثاری که زینتی و آذینی خوانده می‌شوند، همواره دارای معنا هستند (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۱۷-۱۱۹). بنابراین در صورتی‌که آرایه‌های به‌کار رفته در قالیچه‌های محرابی که از جمله هنرهای سنتی محسوب می‌گردند افزودنی و اضافی نباشند بلکه در جهت تکمیل و تشکیل اثر باشند باید در خدمت یک هدف و معنی کلی باشند و در صورتیکه بتوان به درون قالیچه نفوذ پیدا کرد و به معنای اشکال ژرف آن دست یافت، می‌توان اذعان کرد درک و فهمی از قالیچه حاصل شده است. لذا برای این منظور ساختار و فرم ظاهری، آرایه و در نهایت معنا در قالیچه مورد نظر بررسی می‌گردد.

قالیچه محرابی محفوظ در موزه توپقاپی

پیکره مورد مطالعه قالیچه‌ای زربفت در ابعاد۱۱۴×۱۶۳ سانتی‌متر با طرح محرابی است که دارای گره نامتقارن است (تصویر ۱). ابعاد قالیچه بر اساس تناسبات انسانی طراحی شده است و به شکلی طراحی شده که شخصی که درون محراب قرار می‌گیرد به هنگام سجده پیشانی‌اش بر بالاترین نقطه محراب یا به اصطلاح پیشانی محراب قرار گیرد و پاهای نمازگزار در قسمت پایین قالیچه جایی که متن کلامی وجود ندارد قرار گیرد. قالیچه مذکور در موزه توپقاپی نگهداری می‌شود و در قرن شانزدهم میلادی، در مرکز ایران و احتمالاً کاشان بافته شده است (Frances,1999: 97 ؛ Atlihan,2011: 38). این قالیچه از نظر ساختار نقشه، به‌روش یک‌دوم طراحی شده و مطابق ترکیب‌بندی قالیچه‌های محرابی دوره صفوی دارای ساختاری چندبخشی در طراحی است. مهم‌ترین اجزای

1. Alamkara
2. Aram

تصویر۱. قالیچه زربافت، موزه توپقاپی، قرن ۱۰ه.ق، احتمالاً کاشان. مأخذ: Atlihan,2011: 38

نقشه این قالیچه عبارتند از: حاشیه، زمینه و محراب که در ادامه ساختار طرح و محتوای هر یک از بخش‌های مذکور تحلیل شده است.

حاشیه

«حاشیه بخش مشترک همه نقشه‌های قالی ایران در دوره صفویه است و به عنوان یک کادر در اطراف زمینه قالی قرار می‌گیرد و بر اساس اطلاعات موجود تاکنون، هیچ قالی بدون حاشیه‌ای مربوط به این دوره دیده نشده است» (پیری و حسنوند، ۱۴۰۰: ۱۵). قالیچه محرابی محفوظ در موزه توپقاپی دارای چهار ردیف حاشیه بوده است که خارجی‌ترین بخش حاشیه با استفاده از واگیره‌ای انعکاسی، مرکب از نقوش اسلیمی ماری و ختایی طراحی شده است و با مقایسه آن با سایر بخش‌های قالی مشخص می‌شود که این بخش از حاشیه به قدری باریک است که امکان نوشتن کتیبه در قسمت بالای آن وجود نداشته است. علاوه بر حاشیه باریک خارجی که در سه طرف طرح قالیچه به‌طور کامل از بین رفته است، این قالیچه دارای سه حاشیه دیگر است که سالم باقی مانده و اطلاعات زیادی را در خصوص شیوه طراحی و محتوای طرح حاشیه در قالیچه‌های محرابی دوره صفویه نشان می‌دهد. همچنین در فرهنگ ایرانی حاشیه در فرش به‌مانند حصار یا دیواری است که جهان بی‌نظم را از طبیعت منظم و مقدس جدا می‌کند و مانع از ورود نا اهلان به این سرزمین پاک می‌شود(شمسایی، ۱۳۹۳: ۱۰). بنابراین حاشیه‌های متعدد قالیچه شباهت بسیار به دیوارهای شهرهای مثالی دارد. همچنین حاشیه‌های متعدد می‌توانند بیانگر دیوارهای هر مکان مقدسی باشند که عابد برای گذر از عالم زمان و مکان و رسیدن به رهایی کامل باید از آنها بگذرد. لذا برای آنکه مشخص شود این

جدول ۱. تحلیل شیوه طراحی حاشیه خارجی، مأخذ: نگارندگان

طرح کلی	بخش اول	بخش دوم
توضیحات:	طراحی بخش پایین حاشیه به روش یک دوم و با استفاده از واگیره‌ای انعکاسی انجام شده است.	سپس طرح یک بار در عرض تکرار شده و کتیبه فوقانی به روش سراسری به آن افزوده شده است.

دیوارها و حاشیه‌ها بیانگر چه مفاهیمی هستند که برای رسیدن به درون محراب لازم به‌نظر می‌رسند به شرح آنها پرداخته می‌شود.

حاشیه خارجی

طرح حاشیه خارجی از دو بخش تشکیل شده است (جدول ۱). در بخش پایین، حاشیه به روش یک‌دوم و با استفاده از ترکیب نقوش اسلیمی و ختایی و با استفاده از واگیره‌ای انعکاسی طراحی شده است.کتیبه نوشتاری مزین به آیات ۲۸۵ و ۲۸۶ سوره بقره به روش سراسری به بخش بالای حاشیه افزوده شده است. آیات ۲۸۵ و ۲۸٦ سوره مبارکه بقره[1] در زمان هجرت پیامبر به مدینه و هنگامی نازل شد که یهودیان میان موسی، عیسی و محمد فرق گذاشته و دسته دسته شده بودند. بنابراین برای جلوگیری از این تفرقه این آیات نازل شد (طباطبایی، ۱۳۷۴، ج۲: ٤٤٠). در روایات به نزول این آیات در معراج در آسمان هفتم، هنگامی که پیامبر به درخت سدره المنتهی می‌رسد و دریافت بی‌واسطه آیات در شب معراج اشاره دارد (فیض کاشانی، ۱۳۶۲، ج۱: ۱۷۷). بنابر مضمون آیات استفاده شده در خارجی‌ترین بخش حاشیه که جهت جلوگیری از تفرقه میان ادیان الهی نازل شده است، شاید بتوان حاشیه خارجی را به‌عنوان حصاری در نظر گرفت که موجب وحدت میان سایر بخش‌های نقشه می‌شود و از پراکندگی آن جلوگیری می‌کند و بدین طریق مضمونی که در آیات مستتر است با کارکرد بخش خارجی حاشیه نیز مرتبط است. همچنین استفاده و ترکیب نقوش اسلیمی و ختایی با یکدیگر نشان از وحدت میان دو آرایه مختلف دارد که اگرچه به لحاظ ظاهری تفاوت‌هایی دارند اما با هم ترکیب شده و طرح کلی حاشیه را پدید آورده‌اند.

حاشیه اصلی

ساختار طرح حاشیه اصلی نیز مانند حاشیه باریک خارجی دارای ترکیبی دو بخشی است (جدول ۲). در قسمت اول، بخش پایین حاشیه با استفاده از ترکیب نقوش اسلیمی، ختایی و اسلیمی ماری و به‌روش یک‌دوم طراحی و تزیین شده است که به نوعی نشان دهنده وحدت میان آرایه‌های مختلف با یکدیگر است و در همین مرحله محل قرارگیری کتیبه‌های نوشتاری نیز مشخص شده است. در این مرحله دو کتیبه کوچک به خط کوفی نیز به طرح حاشیه افزوده شده است. در قسمت گوشه بالایی حاشیه اصلی کتیبه‌ای با مضمون قال‌النبی علیه السلام «التعظیم لامر الله و الشفقه علی خلق الله[2]» و در قسمت مرکز حاشیه کتیبه‌ای با مضمون «سُبْحانَ اللهِ وَ الْحَمْدُ للهِ وَ لا إلهَ إلاّ اللهُ وَ اللهُ أکْبَرُ» قرار دارد. درباره کتیبه اول در بالا می‌توان گفت: شبستری در کتاب کنزالحقایق، شعری با عنوان: «التعظیم لامر الله و

۱. آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّـهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (۲۸۵) لَا يُكَلِّفُ اللَّـهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (۲۸٦)

۲. احترام بگذار به امر خدا و محبت کن به خلق خدا یا بزرگداشت برای امر خدا و رحمت بر خلق خدا(سزاوار) است.

جدول ۲. تحلیل شیوه طراحی حاشیه اصلی، مأخذ: نگارندگان

طرح کلی	بخش اول	بخش دوم
توضیحات:	بخش اول، طراحی قسمت پایین حاشیه به روش یک دوم و واگیره‌ای انعکاسی و طراحی کتیبه‌های کوفی.	بخش دوم، یک بار تکرار در عرض و افزودن کتیبه اصلی به روش سراسری.

الشفقه علی خلق الله» دارد. در این عبارت اطاعت امر خدا را به‌عنوان شریعت، بیان کرده است و محبت به خَلق خدا نیز می‌تواند روش طریقت باشد. غزالی محبت را بزرگترین مقامات در طریقت می‌شناسد (غزالی،۱۳۹۱: ۸۶۴) در کتیبه مرکزی نیز ذکر: تسبیحات اربعه آمده است. «امام خمینی» در کتاب «اسرار نماز»: برای تسبیحات اربعه چهار رکن بر می‌شمارد. رکن اول تسبیح است، رکن دوم تحمید، رکن سوم تهلیل است، رکن چهارم تکبیر است (خمینی: ۱۳۷۳: ۳۷۰-۳۷۳). بنابراین ذکر تسبیحات اربعه به دلیل اهمیت زیادی که دارد و از اذکار اصلی نماز است درون حاشیه مرکزی قالی قرار گرفته است. همچنین می‌توان این کتیبه‌ها را دروازه‌هایی دانست در چهارجهت اصلی که «راه ورود به اصل وجود که همان مرکز هست» را نشان می‌دهند (شمسایی، ۱۳۹۳: ۱۱). کوماراسوامی نیز در تحلیل معبد هندی کنج‌های آن را چهارگوشه عالم نام نهاد و آن را چون عالم صغیر یا شهرخدا خواند. در اینجا نیز قالیچه با توجه به تناسبات انسانی و ویژگی‌های مثالی آن چون عالم صغیری است که بازنمودی است از عالم بالا که تنها وجود حاشیه‌های متعدد بیانگر این مهم نیست بلکه تزئینات درون حاشیه‌ها تأکیدی است بر این مهم. به لحاظ ساختار نیز کتیبه اصلی که مزین به آیه‌الکرسی (آیه ۲۵۵ سوره بقره) است، به روش سراسری به طرح حاشیه افزوده شده است، که ساختار سراسری آن با معنای نهفته در آن بیانگر نوعی سلوک و تعالی است.

حاشیه داخلی

ساختار طرح حاشیه داخلی هم مانند ساختار طرح حاشیه اصلی و حاشیه خارجی دارای ترکیب دو بخشی در طراحی است (جدول ۳). در قسمت اول بخش پایینی طرح حاشیه داخلی با استفاده از نقوش اسلیمی و ختایی و به روش واگیره‌ای انعکاسی طراحی شده است و پس از یک بار تکرار در عرض و تکمیل به روش یک دوم، کتیبه مزین به مضمون صلوات بر چهارده معصوم به روش سراسری به آن افزوده شده است. طراح به شکلی نمادین و تمثیلی نوعی سلوک را در حاشیه‌ها نشان داده است. همانطور که کوماراسوامی می‌گوید، نماد است که مخاطب و در کنار آن هنرمند را به چیزی بالاتر از عالم مادی راهنمایی می‌کند. طراح با استفاده از آیات و نقوش ختایی و اسلیمی سلوک نمازگزار را به شکلی نمادین بیان کرده است و در هر حاشیه آیات و نقش‌مایه‌هایی استفاده کرده که بیانگر این مهم باشد. حاشیه نخست با قراردادن آمن الرسول از اتحاد مسلمانان و شریعتی سخن می‌گوید که در راه باید به آن ایمان بیاورند نقوش نیز به همان شکل نمادین هستند. در حاشیه دوم، از حقیقت بزرگی پرده بر می‌دارد و سالک در این مرتبه است که با حقیقت محمدی و اذکار مربوطه آگاه می‌شود و در نقوش بصری مربوطه از حضور این حقیقت جوش و خروشی پابرجاست، طراح به شکل نمادین با اسلیمی ماری و ترکیب نقش‌مایه‌های ختایی آن‌را نشان داده است. بنابراین با ارجاع به نظر وی می‌توان گفت، این

نمادها هستند که جوهره این قالی را شکل داده‌اند و آن‌را به شیء‌ای فرامادی تبدیل کرده‌اند. به این ترتیب است که در هر حاشیه از آیات و نقوشی استفاده کرده است که به شکل نمادین بیانگر مطالب و افکار ماوراء مادی باشد. به این طریق است که تنها مخاطب خاص این قالیچه‌ها می‌تواند به فهم حاشیه‌های مذکور نائل آید و آنکه آگاهی از مبانی این هنر سنتی ندارد آنها را نقوشی فرض می‌کند جهت زیبایی قالی و هرگز از معنای نهفته در آنها و ارتباط و انسجام حاشیه‌ها مطلع نخواهد شد. با توجه به اینکه حاشیه داخلی متن اصلی قالیچه را دربر گرفته است می توان چنین نتیجه گرفت که کتیبه آن نیز تفکر حاکم بر متن اصلی را نشان می‌دهد که همان تفکر شیعی است. آنچه از مفهوم صلوات در این حاشیه دریافت می‌شود، عنایتی است که از جانب چهارده معصوم به سالک اعطا می‌شود. سید حیدر آملی، رسیدن به معرفت معنوی را مشاهده وجود عرشی چهارده معصوم می‌داند که مجموع‌شان همان حقیقتِ واحد نور محمدی است (کربن، ۱۳۹۴: ۳۸۸).

فضای محراب

مهمترین بخشی که کل قالیچه بر اساس آن معنا پیدا می‌کند محراب است. محراب‌های سنگی یکی از کهنترین بقعه‌های مقدس در آیین پرستش بوده‌اند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۲۹)، بنابراین حضور محراب در قالیچه اهمیت ویژه‌ای دارد. فضای محراب به سه بخش قابل تقسیم است (جدول ۴) و به لحاظ ساختار طرح، دارای ترکیب‌بندی یک‌دوم است که پس از یک‌بار تکرار در عرض و تزیین با اسماءالله الحسنی در قسمت دوم به‌صورت سراسری تکمیل شده است. بخش پایین و فضای داخل زمینه محراب، که نمازگزار در آن قرار می‌گیرد و با استفاده از نقوش ختایی، درخت انار و اسلیمی ماری تزیین شده است. بخش فوقانی محراب، که همان فضای قدسی است و با اسماءالله الحسنی تزیین یافته است. بخش سوم، نواری است که بخش پایین یا زمینی را از بخش فوقانی یا آسمانی جدا می‌کند. درون این بخش، در ابتدا آیه ۷۸ سوره مبارکه اسراء قرار دارد و در ادامه، آیه ۱۰۳ از سوره مبارکه نساء آمده است. در بالا در زیر محراب اسامی مبارک الله، محمد و علی قرار دارد. این قسمت که فوقانی‌ترین بخش محراب یا آسمان محراب است جایی است که نمازگزار در سجده پیشانی خود را بر آن می‌گذارد، پس با سر انسان در تناسب است. این فضایی که سجده‌گاه است می‌تواند یادآور یکی از مکاشفات سید حیدر آملی باشد که می‌گوید: «در آسمان شکل مربعی دیدم که طول آن بیش از عرضش بود،... در این مربع با طلا بر زمینه لاجوردی عبارات الله محمد و علی نوشته شده بود» (کربن، ۱۳۹۴: ۳۸۲). در کتاب ارض ملکوت، نخستین وجود را حقیقت محمدیه می‌داند که همتای «فلک‌الافلاک» عرش بالاترین آسمان‌هاست. پس از وی، دومین وجود از وجودهای معنوی لایزال حضرت امیر (ع)، است. مشابه وی در آسمان کواکب، فلک هشتم است (کربن، ۱۳۵۸: ۱۱۵). به اختصار می‌توان گفت سه اسم نورانی که در قاب آبی لاجوردی بافته شده‌اند، بیانگر سِر حقیقت محمدی به عنوان نام نخستین خداوند، الله، به عنوان اسم اعظم حق عیان شده است. در پایین این نشانه کلامی، نشانه‌ای بصری مشاهده می‌گردد بیانگر گل شاه عباسی و برگ چناری است، این فضا با توجه به رنگ آن چون نوری متشعشع است، هنگامی که نمازگزار به سجده می‌رود با توجه به آنکه قالیچه با تناسبات انسانی بافته شده است با قلب و دل مرتبط می‌شود. ساختار این قالیچه‌ها به‌گونه‌ای است که قالب انسانی قالیچه بافته شده و مکان مقدس و کیهان نظایر یکدیگر گشته‌اند و می‌توان آنها را با هم قیاس کرد. در این قالیچه‌ها پیکر آدمی، قالیچه محرابی و کیهان با یکدیگر متناظر می‌شوند.

درمیانه محراب نیز فرم گلدانی شکلی است که همان قندیل است و برگرفته از آیه ۳۵ سوره نور می‌باشد. آیه نور از دیدگاه مفسران بزرگ شیعه و سنی به تعابیر گوناگون حمل شده است. باتوجه به آنچه بیان شد و حضور این سه نور در زیر پیشانی محراب، برای تفسیر آیه نور در اینجا می‌توان به تفاسیر شیعی رجوع کرد. علی‌بن جعفر می‌گوید: در «قبسات‌الطور فی تفسیر آیه النور» که در دوران صفویه نوشته شده است، حضرت محمد را تمثیلی از مشکات، امیرالمومنین (ع) مصباح، فاطمه (س) کوکب دُری و ائمه تمثیل شجره در نظر گرفته شده‌اند (شریعت‌دوست، ۱۳۹۲: ۱۷). این درخت در این تصویر در قالب درخت انار ترسیم شده که همنشین گل شاه عباسی گشته است. بنابراین به‌نظر می‌رسد قالیچه کل یکپارچه‌ای را ساخته که در صورتی‌که منطق غایی این قالیچه درک نشود، این نقوش گل، قندیل و اسلیمی در آن تنها به جهت افزایش زیبایی است و این اشکال نمادین به قول کوماراسوامی برای مخاطب ناآگاه و امروزی نقوشی موهومی بیش نیستند و از این روست که آنها را آذین می‌نامد (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۲۸). ولیکن در صورتی‌که به منطق درون آنها و جوهر اصلی آرایه‌ها و همنشینی آنها کنار یکدیگر پی برده شود، در آن زمان است که حقیقت بر مخاطب آشکار می‌شود. حضور گل، درخت و قندیل در کنار یکدیگر همگی در خدمت یک هدف غایی و معنای کلی است، تا زمانی‌که بر مخاطب آشکار نگردد نمی‌تواند ادعای فهم اثر را داشته باشد. مضمون این همنشینی آنچنان وسیع است که اگر مخاطب به فهم آن نائل آید می‌توان با توجه به نظر کوماراسوامی اذعان داشت در آنجاست که از «گور انگیخته می‌شود و در آسمان به ملاقات پروردگارش می‌شتابد» (همان: ۱۶۶).

تفسیر و تحلیل قالیچه بر اساس فرم و محتوا

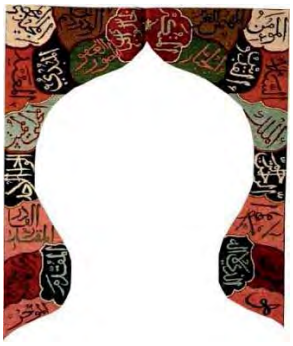
با توجه به توصیف و تحلیل حاشیه‌های مذکور، می‌توان

جدول ۳. حاشیه داخلی، مأخذ: نگارندگان.

طرح کلی	بخش اول	بخش دوم
توضیحات:	بخش اول، طراحی بخش پایین حاشیه به روش یک دوم و واگیره‌ای انعکاسی.	بخش دوم، یک بار تکرار در عرض و افزودن کتیبه به روش سراسری.

نوعی ارتباط معنایی میان آنها یافت که در هر قسمت این ارتباط بیان شد. در آخرین قسمت یا مرحله‌ای که در آن سالک یا نمازگزار به تعالی می‌رسد یعنی درون محراب مضامین بیان گردید ولیکن ارتباط میان مضمون و فرم کلی کمتر بیان شد. بنابراین در اینجا علاوه بر ارتباط میان فرم و محتوا در آخرین مرحله به ارتباط کلی مراحل و نقش صورت و معنا در قالیچه اشاره می‌شود. همانطور که کوماراسوامی اذعان دارد مقصود غایی همه آرایه‌ها رسیدن به کمال است نه زیبایی (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۶۹). در قالیچه مذکور نیز این کمال در گذشتن از تک تک مراحل صورت می‌پذیرد. قالیچه محرابی مورد نظر پژوهش، یک قالیچه ساده برای عبادت نیست بلکه ساختار و نقوش قالیچه، پیکره مورد نظر را چون مکانی ویژه یا مثالی کرده که برای رسیدن به درون محراب باید از آنها گذر کرد و با بینشی متفاوت به این روزن ورود پیدا کرد. برای آنکه سالک از تن رها شود و به بقا و فناء فی‌الله برسد قالیچه به این گونه طراحی شده است. قالیچه با پیکر انسان و شهر مثالی یکی می‌گردد و تک تک اجزاء آن با هم همخوانی دارد. سالکی که از دیوارهای متعدد عبور کرد و تن را از مادیات رهانید در نهایت در درون محراب قرار می‌گیرد. بنابراین انسانی که توان مشاهده این نور را دارد پس از طی مراحل با آن مواجه می‌شود. این مواجهه توسط طراح در قالب نقش‌مایه‌های ایرانی و اسلامی نشان داده شده است. در درون محراب متن بصری و کلامی با توجه به توضیحات فوق هر دو بیانگر آیه ۳۵ سوره نور هستند. در متن کلامی سوره نور از درختی به نام زیتون نام برده می‌شود که به‌نظر می‌رسد در اینجا درخت انار جانشین آن شده است. درباره این درخت می‌توان گفت که مقارن با نیمه‌های هزاره سوم، مهر درخت (درخت زندگی) و نار درخت درهم ادغام شده و درخت خورشید در نگاره درخت انار تجلی می‌کند. در اوستا از این درخت با عنوان‌های درخت خورشید، همای زرین و درخت بسیار دانه، که کنایه‌ای از انار هزاردانه است، یاد شده (موسوی‌لر، رسولی، ۱۳۸۹: ۱۲۴). همچنین درخت انار که بی ارتباط با خورشید و نور نیست، سمبل زایش و باروری است. این درخت در قالیچه مذکور همنشین گل شاه عباسی می‌گردد. این گل که همان گل نیلوفر است نمادی از مهر است. در بندهش، از گل‌ها و امشاسپندان، گل نیلوفر نماد آبان (آناهیتا) است (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۸۸-۸۹). ناهید، تصور اصلی مادینه‌ی هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده است (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۳۲۱). همچنین در اوستا نسبت کامل آناهیتا و خورشید را بیان می‌کند (بلخاری، ۱۳۹۸: ۸۱). حضور گل نیلوفر، در مرکز گلی بزرگتر که برگ‌های آن مشابه برگ‌های چنار

جدول ٤. تحلیل شیوه طراحی فضای محراب قالیچه، مأخذ: نگارندگان

بخش داخلی محراب	نوار محراب	بخش فوقانی محراب
		
طراحی به روش یک دوم و تکمیل کتیبه به روش سراسری	دارای کتیبه سراسری	طراحی به روش یک دوم و تکمیل به روش سراسری

است و به شکل شعله‌های نور تزیین شده است، مانند نوری است که از این گل منتشر می‌شود. قرار گرفتن آن در بالای گلدان و زیر کتیبه، با وجود گلبرگ‌های آبی رنگِ کتیبه‌ای که در آن اسامی الله، محمد و علی نوشته شده است، گویای اهمیت این گل است. همچنین این گل بزرگ تلفیقی مانند مشکات است. نور سفید بین دو گل و نیلوفر مانند مصباح و کوکب دری، درون آن قرار گرفته است که با توجه به تفاسیر بالا، این گل تلفیقی بزرگ با رنگ سبز تمثیلی از حقیقت محمدی و پیامبر و نور سفید زجاجه و نیلوفر تمثیلی از فاطمه است.

همنشینی درخت انار و گل نیلوفر و جایگاه آن در این قالیچه می‌تواند نمادی باشد از فرزندان و نوادگان (اهل بیت)، بنابراین نیلوفر در اینجا با توجه به تفاسیر شیعی، می‌تواند تمثیلی از حضرت فاطمه (س) باشد که می‌توان او را در حکم مادر زمین نیز شناساند و درختان انار نیز می‌تواند اشاره‌ای به باروری و حاصلخیزی داشته باشند. با توجه به تفسیر قبسات‌الطور از آیه نور و جایگاه حضرت علی (ع) به‌عنوان مصباح و حضرت فاطمه (س)، به‌عنوان کوکب دری، می‌توان درختانی که از قندیل بیرون آمده و تمام صفحه را به خود اختصاص داده‌اند، نمادی از شیعیان دانست. چرا که در همین تفسیر آنان تمثیلی از شجره در نظر گرفته شده‌اند و با توجه به تفسیر شیعی درختانی که سراسر قالی را پر کرده‌اند می‌توانند نمادی از شیعیان باشند. نقش درون محراب نیز، به الله، محمد و علی ختم می‌شود که با توجه به تحقیقات صورت‌گرفته در این زمینه که این مکان را محل قرارگیری اسم اعظم خداوند می‌دانستند (آژند و دیگران، ۱۳۹۹: ۸۰-۸۱)، قرارگیری این اسامی در کتیبه زیر محراب را نیز می‌توان جانشین اسم اعظم خداوند دانست. بنابراین حضرت فاطمه(س) رابط بین اسم اعظم و درختی است که در تفاسیر شیعی به اهل بیت تشبیه شده است. بدین معنی بدون وجود حضرت فاطمه(س) نه تجلی امامت وجود خواهد داشت نه ولایت امام. در نتیجه با توجه به تفاسیر شیعی، فاطمه کوکب دری است، وی در حکم نوری است که زمین و زمان را با حقیقت نور خود روشن ساخته است. سرانجام «هیئت حضرت فاطمه(س) لاهوت را کامل کرده بدان هم کمال می‌دهد» (کربن، ۱۳۵۸: ۱۱٦). لذا با توجه به آراء کوماراسوامی هیچ یک از عناصر صرفاً جهت زیبایی نیستند و هریک از تزئینات و آرایه‌ها در هنرهای سنتی در خدمت یک هدف و معنا هستند. قرارگیری گل شاه عباسی بر بالای قندیل و در زیر اسامی الله محمد و علی و همنشینی با آنها، به نقش شیعه و اهمیت این نقشمایه می‌پردازد. بنابراین می‌توان نقوش موجود در قالیچه را در راستای سیر و سلوک نمازگزار دانست و آخرین مرحله یعنی درون محراب را که همچون روزنی برای تابش نور است مکان تعالی این عروج دانست. این عروج در قالیچه مورد نظر عروجی است که در آن شیعیان جایگاه ویژه دارند. چنین تحلیلی می‌تواند بیانگر این مهم باشد که نقش‌مایه‌های درون محراب، حضور نیلوفر، درخت انار و همنشینی این نقوش کنار یکدیگر

و جانشینی اسامی الله، محمد و علی به جای اسم اعظم خداوند بیانگر آن باشد که فرم و نقش در قالیچه مورد نظر صرفاً جهت زیبایی و تزئین نیستند بلکه از آنجا که همه در خدمت یک هدف کلی هستند با تغییر جزئی در نقوش، تغییر عمیقی در محتوا را می‌توان مشاهده کرد. از آنجا که بیان شد کل قالیچه همخوان با پیکره انسان است

نتیجه

قالیچه محرابی موزه توپقاپی با توجه به ساختار آن متناظر با پیکره آدمی، مکان مقدس و شهر مثالی است. این قالیچه با توجه به ترکیب‌بندی، انسجام صورت و معنا در جرگه هنرهای سنتی قرار دارد که تزئینات در آن تنها جهت زیبایی و لذت بخشیدن به اثر قرار نگرفته‌اند بلکه تزئیات قرار گرفته در قالیچه معنایی به آن بخشیده که قالیچه را محملی برای تعالی ساخته و تجلی عالم کبیر را می‌توان در آن نظاره‌گر بود. قالیچه تمثیلی از مکانی مقدس، معبد یا مسجد و تصویری از جهان است و پیشانی محراب در آن در حکم سقف و گنبد بنا و در حکم آسمان است که در آنجا پس از گذر از دیوار و حصارها، نوعی رهایی، آگاهی بخشی و فنا و بقاء بالله در درون سالک و در جهان رخ می‌دهد. هیچ جزئی در قالیچه به هدف صرف زیبایی‌شناسی قرار نگرفته است و همه اجزاء در خدمت یک هدف هستند. در قالیچه مذکور هر نقش و آرایه‌ای بیهوده گذاشته نشده است و کاربرد ویژه خود را داراست. از آن روست که قسمت پایین حاشیه‌ها و زمینه قالیچه که زیر پای نمازگزار قرار می‌گیرد با نقوش اسلیمی و ختایی و به روش یک دوم طراحی و تزیین شده است. در قسمت دوم آیات و اسماء الله و کتیبه‌ها به نقشه افزوده شده است. افزوده شدن کتیبه‌ها نقشه را از حالت یک‌دوم به حالت سراسری درآورده است، که خود به معنای کلی کمک می‌کند. با تغییر فرم، معنا نیز تغییر می‌کند و افزودن و کاستن هیچ آرایه‌ای در قالیچه بی‌هدف نیست. حضور نیلوفر در مرکز قالیچه بیانگر طرحی ایرانی است که با حضور حاشیه‌های متعدد، مملو از آیات و کتیبه زیر پیشانی این نقش، به نقشی ایرانی- اسلامی تبدیل شده است. چرا که در آن همنشینی متن ایرانی و اسلامی و در مواردی جانشینی متن ایرانی به جای اسلامی مشاهده می‌گردد. حاشیه‌ها که ترکیب‌بندی را سراسری کرده به معنای کلی نیز اشاره می‌کنند. معنایی که به سلوک و عروج نمازگزار اشاره دارد. سلوکی که بن‌مایه‌های ایرانی و اسلامی دارد. هنرمند به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با قرار دادن گل نیلوفر در بالا، حضورِ متن‌های کلامی موجود در قالیچه، تأکید بر عروج و تعالی شیعی دارد. از آن رو که قالیچه تنها یک شیء نیست بلکه مکانی مقدس برای عروج است. می‌توان گفت هنرمند با بیان این عروج در چنین ساختاری، یگانه راه گذشتن از عالم زمان و مکان و فناء فی الله و بقاء بالله را در مکانی دیده که نور آن و گشایش آن با اندیشه شیعی امکان پذیر است. با توجه به آنچه بیان شد می‌توان گفت به دلیل اینکه ساختار، فرم و تمثیل‌های استفاده شده همگی جهت رسیدن به معنای خاص در قالیچه گذاشته شده‌اند و هریک از تزئینات بیانگر مرحله‌ای از مراحل تکامل بود، با توجه به نظر کوماراسوامی می‌توان قالیچه مورد نظر را در زمره هنرهای سنتی قرار داد که آرایه و نقش‌مایه‌ها در آن تزیینی نیستند بلکه مایه تکمیل و تشکیل اثر هستند.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب؛ نامور مطلق، بهمن و عرفان‌منش، ساحل۱۳۹۹، تحلیل معنا در قالیچه محرابی موجود در موزه متروپولیتن با روش آیکونولوژی، کیمیای هنر، دوره۹، شماره۳۷، ۸۵-۷۱.

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

بویلستون، نیکلاس، ۱۳۸۷، آناندا کوماراسوامی و تفسیر نمادها، پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر، شماره۹،

ص۹۲-۸۱.
پیری، علی، حسنوند، محمد کاظم، ۱۴۰۰، تبیین شیوه طراحی قالی لچک و ترنج با صحنه‌های گرفت وگیر و شکار، محفوظ در موزه میهو، کیوتو، ژاپن. جلوه هنر، دوره ۱۳، شماره۲، ۲۰-۷.
تختی مهلا، سامانیان صمد، افهمی رضا. ۱۳۸۸، بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه . نشریه علمی گلجام. دوره ۵، شماره ۱۴، ۱۴۰-۱۲۵.
خمینی، روح‌الله، ۱۳۷۳، آداب‌الصلوه(آداب نماز)، چاپ چهارم: تهران، مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی(س)(نشرعروج).
زرین کوب، عبدالحسین،۱۳۸۳، تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن، ترجمه مجدالدین کیوانی، تهران: سخن.
شریعت‌دوست، فاطمه‌السادات،۱۳۹۲، ترجمه و تحقیق تفسیر آیه نور، استاد راهنما: محمد رضوی، پایان نامه کارشناسی ارشد علوم حدیث تهران مرکز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
شمسایی، الهام، ۱۳۹۳، نگاهی نمادشناسانه و اسطوره محور به حضور گنگ‌دژ در نقش‌مایه‌های فرش ایرانی، دوفصلنامه گلجام، دوره ۱۰، شماره۲۶ ، ۱۴-۵.
طباطبایی، محمدحسین،۱۳۷۴، تفسیرالمیزان، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، ۲۰ جلد، قم:اسلامی.
عرفان‌منش، ساحل، آژند، یعقوب و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). تحلیل معنای قالیچه محرابی «سلیمان نبی» با روش آیکونولوژی. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲۶، شماره۳، ۱۰۸-۹۹.
عرفان‌منش،ساحل،۱۳۹۹، تحلیل آیکونولوژیک قالیچه‌های محرابی در دوره صفویه، استاد راهنما: یعقوب آژند و بهمن نامور مطلق، رساله دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیل هنر اسلامی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
غزالی، امام محمد، ۱۳۹۱، کیمیای سعادت، با مقدمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: نگاه.
فرنبغ دادگی،۱۳۸۵، بندهش ، ترجمه مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران: توس
فنایی، زهرا، آیت اللهی، حبیب الله، چیت سازیان، امیرحسین، شیرازی، علی اصغر، نادعلیان، احمد، ۱۳۹۲، بررسی و مقایسه قالی‌های محرابی صفوی و ترانسیلوانیایی با تأکید بر طرح، رنگ و نقش، مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۰، شماره ۱۹، ۹۴-۷۳.
فیض کاشانی، ملامحسن، ۱۳۶۲، اصول‌المعارف، تحقیق آشتیانی، تهران، قم، حوزه علمیه قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
قانی، افسانه، محرابی، فاطمه، ۱۳۹۸، بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آرا ژرار ژنت، فصلنامه نگره، دوره۱۴،شماره ۵۲ ، ۸۳-۶۹.
کربن، هانری، ۱۳۵۸، ارض ملکوت، کالبد انسان در روز رستاخیز، از ایران مزدائی تا ایران شیعی، ترجمه سید ضیاءالدین دهشیری، تهران: مرکز ایرانی مطالعه فرهنگها.
کربن، هانری، ۱۳۹۴، چشم انداز های معنوی و فلسفی اسلام ایرانی، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: سوفیا.
کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۸۴، استحاله طبیعت در هنر، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
کوماراسوامی، آناندا، ۱۳۹۳، فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه و شرح امیر حسین ذکرگو، تهران: فرهنگستان‌هنر.
لیپسی، راجر و کوماراسوامی، آناندا کنتیش،۱۳۸۹، هنر و نمادگرایی سنتی: گفتارهایی از آناندا کوماراسوامی، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: موسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
موسوی‌لر، اشرف‌السادات و رسولی، اعظم ،۱۳۸۹، بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دستباف ایران»، گلجام، شماره۱۶، ۱۳۲-۱۱۱.
میرزایی عبداله، شجاری مرتضی، پیربابایی محمدتقی، ۱۳۹۳، تجلی اسماء الحسنی در قالی های محرابی عصر صفوی. نشریه علمی گلجام. دوره ۱۰، شماره ۲۵، ۸۴-۶۳.

نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه، ۱۳۹۴، فرهنگ مصور نمادهای ایرانی، تهران: شهر.
Atlihan, Serife, 2011, End Finishes of Topkapi Palace Museum Prayer Rug, International Conference on Oriental Carpet, UK: ICOC
Coomaraswamy, Ananda, 1955, The Christian and Oriental philosophy of art, New York: Dover Publication.
Coomaraswamy, Ananda,1977, Traditional Art and Symbolism, Selected Papers, ed, Roger Lisepy, Princeton University Press.
Coomaraswamy, Ananda,2004, The Essential, ed. Rama P. Coomaraswamy, World Wisdo, Publishers.
Frances, Michael, 1999, "Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs", International Conference on Oriental Carpet Danville, California, (volume5) part2, 36-75

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Explaining the Structure and Content of the Niche Rugs design Held in the Topkapı Palace Museum based on Coomaraswamy's Opinions.

Sahel Erfanmanesh, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran.
Ali Piri, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran
Received: 2022/05/10 Accepted: 2022/09/17

Niche Rugs are among the hand-woven items that were widely designed and produced in the Safavid Era, and due to the type of use, design structure and content, they are closely related to each other. The general structure of the design of these rugs has two parts. The upper part is decorated with religious themes and the lower part of the design is decorated with Eslimi and Khatai motifs and trees and flowers. One of these rugs is the one in the Topkapi Museum. The present study, aims to analyze the structure and content of the Niche Rugs design Held in the Topkapi Museum, seeks to answer these **questions**: 1. what is the basis of the structure of the Niche rug in Topkapi Museum? 2. what effect did this structure and its decorations have on the theme of the rug? The **research method** is descriptive-analytical and the method of collecting information is library and documentary based. Data analysis has also been done qualitatively. The studied body is an embroidered rug measuring 114 × 163 cm with a niche design that has an asymmetrical knot. The carpet is held in the Topkapi Museum and was woven in the 16th century in Kashan. In terms of the structure of the map, this rug is designed in 1/2 way and has a multi-part structure in the design according to the composition of the niche rugs of the Safavid Era. The most important components of the design of this rug are: the border, the background and the niche, which are analyzed in the continuation of the design structure and content of each of the mentioned sections. In the present study, according to Coomaraswamy's view that the motifs are not decorative, the structure of the design and the themes hidden in it have been analyzed. Niche rugs are among the woven handicrafts that have a different structure from other Safavid rugs due to their type of use. Although some inscriptions of the Safavid Era have also used inscriptions, but the most important difference between the inscriptions of the niche rugs and the inscriptions of other rugs of this Era is the connection between the themes of the inscriptions used in them and the subject of prayer. It has a close relationship. These inscriptions are mainly located in the upper part of the niche.

In the lower part and the center of the rug, because it is placed under the feet of the worshipers, motifs are used that have hidden themes and it seems that there is a strong connection between the appearance and the meaning of these motifs. The present study seeks to reveal their hidden layers. Given that Coomaraswamy is one of the **researchers** who believes that in traditional arts there is a deep connection between the form and meaning of the work of art, so we have tried to analyze and interpret the content of the carpet design by referring to his views and therefore it is necessary to first mentioned views on the motifs and the relationship between form and meaning in a work of art should be clarified. He analyzes and interprets the theme of the mentioned carpet design, and for this reason, it is necessary to first clarify the mentioned views about the motifs and the relationship between form 3 and meaning in the work of art.The **results** of the research show that the design and overall composition of the map of this rug is 1/2 **method** and is designed in several parts. In the first part, the general composition of the map is specified as 1/2. In the second part, verses, names of God and inscriptions have been added to the map. The addition of inscriptions has changed the map from ½ to allover design. Lotus presence in the center of the rug represents an Iranian design that has become an Iranian-Islamic motifs with the presence of numerous borders, full of verses and inscriptions under the forehead of this motif. Because in it, the accompaniment of Iranian and Islamic text and in some cases the substitution of Iranian text instead of Islamic is observed. The borders that change the composition also refer to the general meaning. Meaning that refers to the behavior and ascension of the worshiper. Behavior that has Iranian and Islamic characteristics. The artist consciously or unconsciously, by placing a lotus flower on top, shows the presence of the verbal texts in the rug, the ascension and excellence by a woman. This is an idea that is deeply rooted in Shiism. Due to the fact that both form and content refer to the excellence of the seeker in the rug, according to Coomaraswamy's Opinions, the rug can be considered as a traditional art in which the design and motifs are not decorative, but complement and Formation of effects.
Keywords: Safavid Era, Niche Rugs, Shiism, Transcendence, Coomaraswamy.

References: Atlihan, Serife, 2011, End Finishes of Topkapi Palace Museum Prayer Rug, International Conference on Oriental Carpet, UK: ICOC 17
Azhand Yaghoub, Namvarmotlagh Bahman, Erfanmanesh Sahel,2021,Analysis Of Meaning In The Niche Rug Of The Metropolitan Museum By Iconoloical Method, Kimiya Ye Honar, 9(37), 71-85.
Bolkhari ghehi, Hassan, 2019, The hidden secrets of a flower, Tehran: Farhangestan-e Honar.
Boylston, Nicholas, 2008, Ananda K. Coomarasamy and interoperation od Symbols, Research Journal of the Iranian Academy of Art, No9, 7-20 Coomaraswamy, Ananda k,2006, Transformation of nature in art. Tehran: Farhangestan-e Honar.
Coomaraswamy, Ananda, 1955, The Christian and Oriental philosophy of art, New York: Dover Publication.
Coomaraswamy, Ananda,1977, Traditional Art and Symbolism, Selected Papers, ed, Roger Lipsey, Princeton University Press.
Coomaraswamy, Ananda,2004, The Essential, ed. Rama P. Coomaraswamy, World Wisdo, Publishers.
Coomaraswamy,Ananda, 2014, Chiristian and Oriental Philosophy of Art, Translated by Amir H Zekrgoo. Tehran: Farhangestan-e Honar.
Corbin, Henry ,1979, Arz-e Malakoot, Tehran.
Corbin, Henry ,2015, Spiritual and philosophical perspectives of Irani n s , eh n hi
Erfanmanesh Sahel, Azhand Yaghoub, Namvarmotlagh Bahman,2021, Analysis of meaning in the

Niche rug of the Solomon by iconology method, Honar-Ha-Ye- Ziba,Honar-Ha-Ye-Tajassomi,26(3), 99-108.
Erfanmanesh,Sahel, 2021, conological analysis of Safavid Mihrab (niche) Rug, Under Supervision of Yaghoub Azhand & Bahman namvarmotlagh, A thesist of PHD in Comparative and Analytic History of Islamic Art, Tehtan University.
Fanaie, Z, Ayatollahi, H, Chitsazian, A, Shirazi, A, Naadalian, A, 2013, A Study on the Similarities and Differences between the Safavid and Transylvanian Mihrab Rugs in Accordance to Design, Color and Pattern, Islamic Art, Volume:10 Issue: 19,73-94.
Faranbagh Dadegi,2006, Bundahishn, Tehran: Toos.
Feid Kashani, Molla Mohsen ,1983, usul Al -Ma'aref, Qom.
Frances, Michael, 1999, "Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs", International Conference on Oriental Carpet Danville, California, (volume5) part2, 36-75.
Ghani, A., Mehrabi, F. 2019. Analysis and Assessment of the Visual Elements of A Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette's Theory. Negareh Journal, 14(52), 68-83. doi: 10.22070/negareh.2019.4131.2111
Ghazali, Imam Mohammad ,2012, Kimiya - yi sa'adat, Tehran: Negah.
Khomeini, R,1994, Adab-o-Salat, Tehran, Orooj.
Lipsey, Roger, Coomaraswamy,Ananda.k(2010),Ananda k. Coomaraswamy, Tradition art and symbolism, Translated by Saleh Tabatabie,Tehran: Farhangestan-e Honar.
Mi z ee A, h j i M, Pi b b ei M ,2014, E i h ny f As ' H sn in Meh bi C ets of Safavid Era. goljaam. 10 (25), 63-84. 18
Mousavilar A S, Rasooli A.2010 A Study of the Mythological Phenomena of Sun and Mehr in the Persian Hand-Made Carpet. Goljaam; 6 (16), p111-132.
Namvar Motlagh, B, Kangarani, M,2015, Illustrated culture of Iranian symbols, Tehran: Shahr.
Piri, A., hassanvand, M, 2021. Explaining the Corner and Medallion Carpet Design with Animal's Combat and Hunting Scenes held in the Miho Museum, Kyoto, Japan. Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 13(2), -. doi: 10.22051/jjh.2021.35083.1607.
Shamsaei, Elham, 2013, a symbological and myth-oriented look at the presence of Gangdej in the motifs of Iranian carpets, Goljam, 10(26), 5-14.
Shariatdoust, Fatemehsadat, 2014, The Translation and Research of Nour Verse of Holy Quran-Unknown Composer, Under Supervision of Seyyed Mohammad Razavi,M Ma Thesis on Quranic Science and Hadith. Facualty of Literature and Humanities. Central Tehran Branch,
Tabatabai, Sayyed Muhammad Husayn, 1995, Tafsir al-Mizan, Ghom: Eslami.
Takhti M, Samanian S, Afhami R. 2010, Geometrical Study and Analysis of Mihrabi Carpets of Safavid Era. goljaam. 5 (14) ,125-140.
Zarin koob, A ,2004, Persian Sufism in its Historical perspective, Tehran: Sokhan