بررسی اصول زیبایی‌شناسی در قالیچه‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی

سید حسن احمدی[1] ـ دکتر امیرحسین چیت‌سازیان[2]

چکیده

فرش‌ها با توجه به مشخصه‌های ظاهری‌شان همواره موضوع مباحث زیبایی‌شناسی بوده‌اند و کارشناسان شاخص‌ها و متغیرهای متعددی را به عنوان اصول زیبایی‌شناسی در فرش یاد کرده‌اند.

با توجه به اینکه بخش زیادی از فرش‌های موجود در موزه فرش آستان قدس رضوی، وقفی و اهدایی است، به لحاظ زیبایی‌شناسی مستقیماً تحت تأثیر باورهای بافندگان و تولیدکنندگانشان قرار دارند. بر این اساس در مقاله حاضر به بررسی اصول زیبایی‌شناسی قالیچه‌های محرابی موزه آستان قدس رضوی پرداخته شده، که از اهداف آن می‌توان به شناسایی عناصر زیبایی‌شناسی بر اساس اعتقادات و فرهنگ بافندگان و تولیدکنندگان مناطق مختلف فرش‌بافی و همچنین تأثیر کاربرد این مجموعه قالیچه در حرم مطهر اشاره کرد. بدین منظور ابتدا اصول و شاخص‌های زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی مانند اصل نمادگرایی، اصل توحید، مرکزگرایی، تقارن، تعادل شناسانده شده، سپس بر اساس شاخص‌های یاد شده به بررسی زیبایی‌شناسی مجموعه مورد مطالعه در راستای دستیابی به اهداف موردنظر می‌پردازیم. این مقاله در زیرمجموعه مقالات توصیفی ـ تحلیلی قرار دارد و گردآوری اطلاعات آن به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی

---

۱. فوق لیسانس طراحی فرش، دانشگاه کاشان، ahmadi1494@yahoo.com

۲. استاد دانشگاه کاشان.

دریافت: ۱۳۹۵/۸/۲۸ـ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۶.

صورت گرفته است.
کلید واژه‌ها: زیبایی‌شناسی، اصول زیبایی‌شناسی فرش، قالیچه‌های محرابی، موزه فرش آستان قدس رضوی.

مقدمه

زیبایی‌شناسی در هنرهای اسلامی به نسبت جدیدی است؛ زیرا تا قبل از این فقها و علمای اسلام به زیبایی در هنر باور نداشتند و معتقد بودند هنر اسلامی نباید دارای اصول زیبایی مکتب‌های غربی که از قرن هجدهم شکل گرفته بود، باشد. (پازوکی،۱۲:۱۳۹۲) این بدان معنا نیست که هنرمندان مسلمان بدون داشتن حس زیبایی‌شناسانه به خلق آثارشان می‌پرداختند، بلکه آن‌ها از مکتبی فراتر از مکتب‌های غربی پیروی می‌کردند که در آن، تمام مبانی زیبایی‌شناسی بر اساس صفات خداوند متعال تعریف‌شده است.

همان‌طور که اشاره شد، مکتب زیبایی‌شناسی اسلامی بر خدامحوری استوار است و اصل و ریشه همه زیبایی‌ها را از زیبای مطلق (خداوند) می‌داند. شاید بتوان جامع‌ترین برداشت از زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی را در این مکتب پیدا کرد. علاوه بر این، برای تجزیه‌وتحلیل اصول زیبایی‌شناسیِ آثاری که هنرمندان مسلمان در دوره‌های مختلف و با شرایط گوناگونی مانند شرایط زیست، علایق و سلایق و همچنین با تأثیرپذیری از آداب‌ورسوم و باورهای قومی و زیرشاخه‌های مذهبی خلق کرده‌اند، می‌بایست از همان ریشه فکری استفاده کرد و به بررسی درست این عناصر پرداخت.

فرش و دست‌بافت‌های زیرمجموعه آن، از جمله هنرهای کاربردی هستند که هنرمندان مسلمان در دوره‌های مختلف از آن‌ها برای عرضه هنرشان بهره بردند و حتی نقوش جدیدی را با رویکرد معناگرایانه خود و بر اساس اصول زیبایی‌شناسی اسلامی وارد مجموعه طرح‌های فرش کردند. درواقع فرش بستر مناسبی برای انعکاس این عناصر زیبایی در دوره‌های مختلف بوده است.

قالیچه‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی نیز به‌واسطه چگونگی مالکیت، تقدّس محل استفاده و همچنین فرهنگ مناطق بافت، از عناصر مختلفی در

زیبایی‌شان بهره برده‌اند که شناخت آن‌ها به شناخت عناصر زیبایی‌شناسی اسلامی و همچنین شناخت اصول و مبانی اعتقادی دین اسلام نیاز دارد. این اصول که ذاتاً در روح هنرمند مسلمان نهفته است در قالب طرح و رنگ و نهایت خلق یک اثر هنری تجلی پیدا می‌کند. بر این اساس در مقاله حاضر با هدف شناخت اصول زیبایی‌شناسی قالیچه‌های محرابی آستان قدس، ابتدا به معرفی عناصر حاکم بر زیبایی‌شناسی فرش از منظر اسلامی پرداخته و سپس با توجه معیارهای فوق اصول زیبایی‌شناسی هفده نمونه از قالیچه‌های محرابی موزه فرش آستان قدس بررسی شده است. تدوین این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن براساس مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی انجام‌شده است.

زیبایی و عناصر حاکم بر زیبایی‌شناسی در فرش

تعریف‌های متعددی درباره زیبایی با توجه به رویکردهای مختلف ذکر شده است، اما آنچه در این مقاله مدنظر است برگرفته از صفات وابسته به زیبایی خداوند است که به مبحث زیبایی‌شناسی نزدیک‌ترند؛ مانند: حسن، جمال، نور، ضیا، بها و جمیل.

بی‌تردید «حُسن» کلمه کلیدی در زیبایی‌شناسی در جهان اسلام است. (همان،۲۳) حُسن یا زیبایی، مقام ظهور و تجلی حقیقت است؛ یعنی هرگاه حقیقت تجلی پیدا می‌کند زیبایی تحقق می‌یابد. ازاین رو همه موجودات زیبا هستند و زیبایی‌شان وجود و تحقق خارجی دارد و به قوه فاهمه و ذهن انسان مربوط نیست. تفصیل آن چنین است که عارفان می‌گویند حضرت حق از مقام غیب‌الغیوبی خود که عارفان مسلمان آن را مقام «کنز مخفی» ـ یعنی گنج پنهان ـ می‌خوانند، بیرون می‌آید و در این حال حجاب از دیده برمی‌کشد. در این کشف حجاب از طرفی عالم، نور وجود را می‌یابد و از طرف دیگر حُسن حق ظاهر می‌شود؛ یعنی در حقیقت این کشف حجاب به معنای تجلی حسن است. (همان،۲۶).

در متون اسلامی بعد از طرح لطیفه حسن، بلافاصله مسئله عشق عنوان می‌شود. در اصل، حُسن و عشق با یکدیگر همراه‌اند و مسئله عشق از اجزا و ارکان زیبایی‌شناسی در اسلام است. به تعبیر عرفان، عشق از این طرف مستلزم مسبوق به تجلی جمال حق و

پیدایش حسن از آن طرف (خداوند) است. به این معنا هنرمند عاشق است.

در ازل پـــرتو حسنت ز تجـــلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(دیوان حافظ)

اگر از آن طرف ظهور و تجلی و بروز حسن است، از این طرف عشق و جذبه و شور و شوق عاشقانه است، دلربایی و بیهوشی و مستی است که ذات زیبایی، آدمیان را به خود جذب می‌کند. (همان، ۳۷).

مکتب زیبایی‌شناسی اسلامی که بر خدامحوری استوار است اصل و ریشه همه زیبایی‌ها را زیبای مطلق (خداوند) می‌داند و همان طور که پیش‌تر اشاره شد بر اساس همان صفات وابسته به زیبایی پروردگار تعریفی از زیبایی‌شناسی ارائه می‌دهد. روایت است که خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد و دوست دارد که تأثیر زیبایی را در بنده اش ببیند. مبادی هنر و زیبایی در اسلام کاملاً عرفانی و تابع نگرش معنوی مسلمانان به حقیقت و هستی و آدمی و عالم است (همو، ۵:۱۳۸۴).

در این نگرش انسان زیباآفرین، حقیقت زیبای خداوند را به تصویر می‌کشد. چنین هنری از این رو که با حقیقتی جاودانه در ارتباط است، جنبه ملکوتی می‌یابد و با معارف باطنی و حکمت مرتبط می‌شود، منشأ آن فراتر از انسان بوده، از طریق هنر و شیوه‌های آفرینش آن، انکشاف حقیقت صورت می‌پذیرد. با این دیدگاه نه‌تنها اثر هنری، بلکه شخصیت هنرمند، واجد ارزش و معنا می‌گردد. چون هنرمند با کسب معرفت الهی، عالمی فراتر و ژرف‌تر از عالم ماده را دریافت کرده، زبان او به فضایل معنوی آراسته می‌شود.

این همان اصل «قیاس معکوس» است (نصر، ۴۳۲:۱۳۸۰)؛ یعنی اثر هنری با اینکه از ظاهری‌ترین مرتبه وجود (ساحت ماده) ساخته شده، لیکن با باطنی‌ترین جنبه وجود در ارتباط است. در این گونه تعریف از زیبایی، هنر آمیزه ای از صورت و معناست. این جهان پُر از معناست و «روحِ یک اثر هنری در واقع معنایی است که اثر در آن بیان شده و به میزانی از معنا که در اثر گنجانده شده، بستگی دارد». (اعوانی،۶۰۸:۱۳۸۰).

در تفکر اسلامی اصل و اساس زیبایی و زیبایی‌شناسی به خداوند باز می‌گردد. روح و اندیشه هنرمند ایرانی، اسلامی و مذهبی است و چنین باوری در اثر هنری او تجلی

می‌یابد. پس باید در نظر داشت که علم و معرفت به هنر و زیبایی در تفکر اسلامی با معنای رایج آن در غرب که از قرن هجدهم آغاز شد[1]، تفاوت دارد.

در نتیجه در مکتب زیبایی‌شناسی اسلامی یک اثر هنری باید بازتابی از جمال الهی باشد و لازمه این مهم، داشتن یکسری ویژگی‌ها مانند تقدس، ملاحت، عزت، جلال، بهجت، حرکت و آرامش، احسن تقویم، فروغ اعلی و نهایت داشتن استعداد برای زینت الهی است.

درک زیبایی فرش دست‌باف ایرانی برای همگان مقدور است؛ زیرا فرش ایرانی، هنری کاربردی بوده و استفاده روزمره آن، این هنر را با زندگی مردم عجین ساخته است. فرش ایران هنری مردمی است و به سادگی به زندگی آنان وارد و از طبقاتی شدن مجزا شده است. بنابراین روح و اندیشه زیبایی دوست ایرانی، توان دریافت چرایی زیبایی فرش ایران را دارد و با این قابلیت بر ارزش‌های ماندگار این هنر خواهد افزود. (دریایی، ۴۵:۱۳۸۵).

در هنر فرش نیز عناصری به عنوان شاخص‌های حاکم بر زیبایی‌شناسی تعریف شده که در نظر گرفتن آن‌ها موجب خلق یک فرش زیبا از منظر مکتب زیبایی‌شناسی اسلامی خواهد شد و آن را به سمت کمال و تعالی سوق خواهد داد. این عناصر عبارت‌اند از: تقارن، مرکزگرایی، توحید، تعادل و توازن، نمادگرایی، ذره‌گرایی، پرهیز از خلأ، ناب بودن رنگ، تسلط رنگی، ضرب‌آهنگ و نظم. (چیت‌سازیان، ۱۳۹۳).

در بررسی اصول یاد شده با دو دسته عناصر ظاهری و باطنی روبه‌رو هستیم که عناصر ظاهری مربوط به شاخص‌های ظاهری و حالات معنوی و دریافت‌های درونی هنرمند منسوب به شاخص‌های باطنی است. عناصر زیبایی ظاهری، مجموع عوامل ظاهری است که خود نیز به دو دسته تقسیم‌پذیر است: درونی و بیرونی.

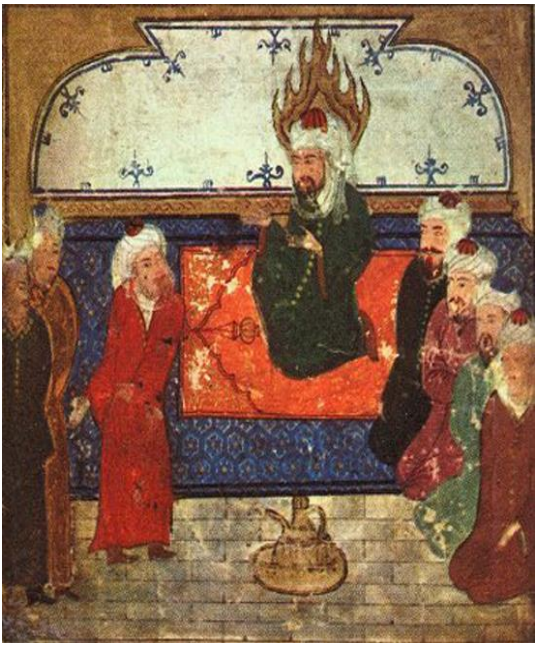
---

۱. دانش شناختن زیبایی، در قرن هجدهم میلادی پایه‌گذاری شد و قدر مسلّم آنکه شرق نیز همانند غرب به اساس و بنیاد دانش فوق ارتباط مستقیم داشته و هماهنگ بوده است. هرچند نظریه‌پردازان غربی توضیحات و تألیفات بیشتری در این باره ارائه نموده‌اند، ولی در عوض، هنرمندان شرقی به ویژه ایرانی، در زیبایی‌آفرینی هنر قدمت بیشتری داشته‌اند. (دریایی، ۴۵:۱۳۸۵).

درونی آن قسمت از زیبایی‌های فرش است که در نگاه دقیق‌تر دیده می‌شود و بیشتر توسط بافنده و متخصصان فرش به چشم می‌آید. مهم‌ترین زیبایی‌های بیرونی فرش عبارت‌اند از؛ طرح و نقش و رنگ و ابعاد (دریایی، ۲۸:۱۳۸۵). اما اصول زیبایی باطنی بیشتر خصوصیات روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و رویکردهای مذهبی و دینی هنرمند را در برمی‌گیرد.

اصول زیبایی‌شناسی قالیچه‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی

مجموعه فرش‌های موزه فرش آستان قدس با طرح محرابی شامل قالی‌ها، قالیچه‌ها و انواع دست‌بافت‌های بدون پرز هستند که به‌واسطه داشتن نقش غالب محرابی بیشترین تناسب را با معماری با شکوه بنای حرم مطهر و عناصر مشابه در آن مانند محراب، طاق، پیشگاه، ورودی‌ها و همچنین همخوانی خاصی با دیگر عناصر تزئینی به کار برده شده، مانند کاشی‌کاری، گچ‌بری، آینه‌کاری و جز آن، مطابق با حفظ اصل زیبایی‌شناسی اسلامی دارد. (حکیمی، ۶:۱۳۸۸).



تصویر۱- تصویری از تاریخ بلعمی که پیامبرﷺ را برروی قالیچه محرابی نشان می‌دهد (تختی و سامانیان، ۱۳۱:۱۳۸۸).

واژه محراب در **لغت‌نامه دهخدا** به معنای پیشگاه‌خانه، صدر مجلس، شریف‌ترین جای نشیمن و شریف‌ترین جای در مسجد آمده است و در وجه نام‌گذاری آن گفته شده: «چون طاق آن آلت حرب شیطان است، لهذا محراب نام کردند» (دهخدا، سایت لغت نامه).

علاوه بر موارد یاد شده، برخی از محققان چون حصوری، واژه مهراب (با همین نگارش) را خانه مهر یا پرستشگاه مهر معنا نموده، معتقدند پیشینه مهراب به دوران پیش از اسلام باز می‌گردد. بنا به گفته ایشان: «نخستین مهراب‌ها به آیین مهر تعلق دارند. محراب‌ها به شکل گنبد (آسمان) ساخته می‌شدند و در دوطرف آن‌ها نمادهای طلوع و غروب وجود داشت و تصویر مهر را در حال قربانی کردن گاو در درون محراب حک می‌کردند» (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۵-۵۶).

این سنت دیرین با ظهور اسلام، مظهر عبادت و نیایش گردید و به عنوان قبله مسلمانان در مساجد تجلی یافت. خداوند در قرآن پنج بار از آن یاد نموده و در سوره‌های آل عمران و مریم، محراب را محل عبادت زکریا یا مریم خوانده است. تیتوس بورگهارت، محقق هنر اسلامی، کارکرد اولیه محراب را انعکاس کلامی الهی در نماز دانسته و معتقد است این انعکاس، تمثیل و نشانه حضور خداوند است (بورگهارت، ۱۳۸۶: ۶۹-۷۰).

اولین سجاده‌ها به نام «خمرا» معروف بوده که از برگ درختان خرما بافته و با سوزن‌دوزی تزیین می‌شدند. قدیم‌ترین بافت سجاده در یک مینیاتور ایرانی مربوط به قرن هشتم/ چهاردهم آمده که در آن تصویر حضرت محمد ﷺ در حالت بحث و گفت‌وگو طراحی شده است (تصویر ۱).

بافتن طرح محرابی از اوایل قرن یازدهم/ هفدهم رواج یافت. در این طرح‌ها معمولاً محراب را با تزییناتی از قبیل قندان، گلدان و حتی درختچه‌های کوچک پوشانده، گاه دو طرف محراب را با ستون‌های بزرگی که سقف محراب بر روی آن قرار دارد نشان می‌دهند. انواع طرح‌های این گروه عبارت‌اند از: محرابی قندیلی، محرابی گلدانی، محرابی باغی، محرابی درختی و جز آن.

در فرهنگ اسلامی محراب دروازه‌ای است به سوی عالم قدسی، اصولاً شکلی قدسی است و حال و هوای انسان را در برخورد با خود متغیر می‌سازد. محراب در فرهنگ‌های دیگر همچون مسیحیت نیز سمبل مکان مقدس است. (تختی و سامانیان، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

بنابراین فرش‌هایی با طرح محرابی علاوه بر آنکه از نظر فرم و شکل ارتباط تنگاتنگی با عناصر معماری حرم دارد، با توجه به مفاهیم نقش محراب با روح حاکم بر این مکان

مقدس نیز مرتبط است.

نمونه‌های مطالعاتی در این مقاله شامل هفده تخته قالیچه محرابی می‌باشند که اصول زیبایی‌شناسی در آن بر اساس مشخصه‌های ظاهری و باطنی بررسی می‌شوند. در بررسی عناصر ظاهری قالیچه ابعاد، جنس، طرح، نوع محراب، تناسبات، تسلط رنگی، تراکم بافت و تکنیک بافت و در مشخصه‌های باطنی به انواع نمادگرایی، رویکردهای مذهبی و جز آن پرداخته خواهد شد.

تصویر۲- سجاده محرابی باغی صفویه

قالیچه سجاده محرابی باغی (تصویر۲):

اوایل قرن ۱۰ شمسی(صفویه) ـ کرمان

بافت محمد امین کرمانی

۱۴۱×۱۱۲سانتی متر

تمام ابریشم

۵۴ گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ لول باف، سه پود

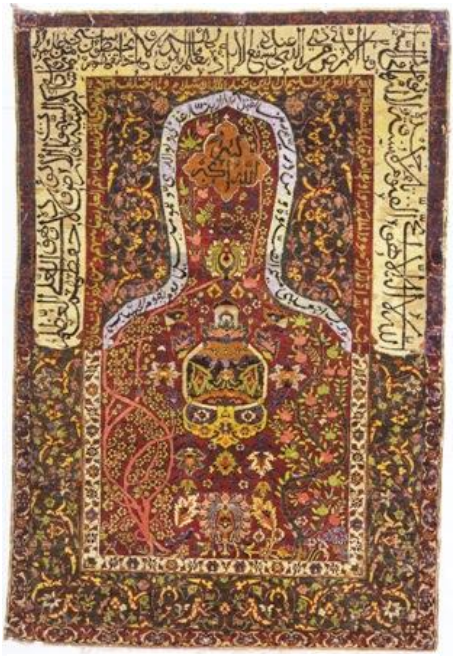
تسلط رنگ متن زردسبز روشن، محراب مسی روشن و حاشیه سرمه‌ای و مسی روشن

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌هشتم.

مهم‌ترین اصل زیبایی در طرح این قالیچه، ترکیب نقش محراب پیوسته و باغ است. طرح محراب در پیوند با عبادت و نیایش مسلمانان و باغ نیز یادآور بهشتی است که خداوند بزرگ به بندگان صالح خویش وعده داده است. معماران مسلمان با توجه به توصیفات قرآن کریم، باغ هایی ساخته‌اند که تمثیلی از بهشت است و طراحان فرش با نقش کردن این طرح بر روی قالی ایران سعی داشتند که آن را از حالت تحول‌پذیری در چهارفصل خارج کنند و به صورت ماندگار در تمام زمان‌ها به نمایش درآورند. متن این قالیچه به وسیله دو جوی آب که به صورت موازی با حاشیه طولی و عرضی حرکت کرده به بخش بخش تقسیم شده است. جوی آب برای باغ روح و روان می‌آفریند و مظهری از

پاکی و حیات است و در بوستان و کنار درختان، تصویری از بهشت را تداعی می‌کند که در قرآن کریم نیز به آن اشاره شده است؛ به عنوان مثال در آیه ۷۶ سوره مبارکه طه آمده است: آن بهشت‌های عدنی که دائم زیر درختانش نهرها جاری است آنجا نعمت و حیات ابدی است و این بهشت پاداش کسی است که خود را پاک و پاکیزه گرداند. نکته جالب در این آیه عبارت ﴿**جنّاتُ عَدنٍ تَجرِی مِن تَحتِهَا الأنهارُ**﴾ است، به معنای بوستان‌هایی که زیر [درختان] آن جویبارها روان است و این ترتیب کلامی در ۳۵ آیه از آیات قرآن کریم به کار رفته است.

برخی از گل‌های به کار رفته در این قالیچه شبیه به گل‌های فرنگی‌مآب است. این نوع گل تقریباً از قرن یازدهم هجری شمسی بر روی آثار ایرانی انعکاس یافته است. تورج ژوله در کتاب **پژوهشی در فرش ایران** می‌نویسد: «در دوران صفویه روابط بازرگانی و سیاسی ایرانیان با کشورهای اروپایی رو به توسعه نهاد و از این طریق فرهنگ و هنر مغرب زمین، در ایران رواج گرفت و روز به روز به فزونی و گسترش نهاد. به دنبال این تحولات پایه‌هایی از طراحی و نقاشی شیوه غربی در ایران نضج گرفت که از تبعات گوناگون آن علاوه بر آغاز جنبش تصویرسازی، ورود نگاره‌های غیر ایرانی و یا کاربرد گل و برگ‌هایی بود که تا آن زمان در هنرهای ایرانی به ویژه نقاشی کاربردی نداشته است. از آنجا که بزرگ‌ترین طراحان فرش ایران در زمان صفویه از همان گروه نقاشان و مینیاتوریست‌ها بودند، ورود نگاره‌های مذکور به فرش ایران اجتناب‌ناپذیر بود» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۷).



تصویر ۳- قالیچه محرابی قندیلی (آیة الکرسی)

قالیچه محرابی قندیلی (آیة‌الکرسی) (تصویر۳):

قرن ۱۰ شمسی (صفویه) ـ تبریز

۱۷۵×۱۲۰ سانتی متر

۴۰گره متقارن در ۷ سانتی متر ـ لول باف، سه پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن قرمز لاکی، محراب سبز سیر و حاشیه

کرم و سبز سیر

نسبت حاشیه به نصف عرض: بیش از یک‌سوم و تا حدی نزدیک به یک‌دوم.

در این قالیچه که در گروه قالیچه‌های سجاده‌ای کتیبه‌دار دوره صفوی قرار دارد، اصل بر محراب و تلفیق آن با دیگر عناصر نمادین مقدس، مانند قندیل، درخت و تزیینات اسلیمی و همچنین کتیبه‌های قرآنی می‌باشد. در طرح این قالیچه علاوه بر کتیبه «الله اکبر کبیراً» که به اندازه نسبت بزرگی بر پیشگاه محراب نقش بسته است، کتیبه‌های دیگری شامل آیه ۲۵۵ سوره بقره (آیةالکرسی)، آیات ۲۸۵ و ۲۸۶ سوره بقره، آیات ۱۸ و ۱۹ سوره آل عمران و آیات ۴۰ و ۴۱ سوره ابراهیم در حاشیه‌های مختلف این قالیچه به کار برده شده است.

تصویر ۴- قالیچه محرابی درختی (طوبی)

قالیچه‌های محرابی درختی

قالیچه محرابی درختی معروف به درخت طوبی(تصویر۴):

قرن ۱۳ شمسی (قاجاریه) ـ کرمان

اهدایی اسدالله علم

۲۸۶×۱۸۵ سانتی متر

۵۱گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ لول باف، سه پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن و حاشیه کرم، محراب سرمه‌ای

نسبت حاشیه به نصف عرض: نزدیک به

یک‌دوم.

در تحلیل اصول زیبایی‌شناسی این قالیچه مهم‌ترین شاخصه، نمادگرایی و طبیعت‌گرایی حاکم بر نقش این قالیچه است. طراح این قالیچه سعی کرده به صورت نمادین و با استفاده از نقوش معنادار، مانند درخت طوبی همان درخت بهشتی که در قرآن کریم به آن اشاره شده و محصولش انواع میوه‌های بهشتی است، درختان سرو، محراب، انواع میوه‌های بهشتی، نشان دادن امنیت و صلح ابدی بهشت و نشانه‌هایی از زایش و حیات ابدی، نمایی از بهشت موعود را برای بیننده تداعی کند. نشان دادن صلح و آرامش ابدی بهشت که همان اصل آرامش در زیبایی‌شناسی است در این طرح با عناصری مانند درختان سرو که به صورت قرینه در دو طرف درخت مرکزی می‌باشند و همچنین کنار یکدیگر قرار گرفتن حیوانات وحشی مختلف بدون هیچ‌گونه تهاجم نشان داده شده است. حرکت، از دیگر عناصر زیبایی این طرح است که از پایین متن آغاز می‌شود و به وسیله بدن اژدهایی که دور درخت طوبی پیچیده شده است به سمت بالا و در نهایت مرکز پیشگاه محراب می‌رسد.

تصویر۵- قالیچه محرابی سروی طاووسی

قالیچه محرابی سروی(تصویر۵):

قرن ۱۳ شمسی (قاجاریه)ـ کرمان

۲۴۵× ۱۳۵ سانتی متر

۴۵ گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ لول باف، سه پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن کرم، حاشیه سرمه‌ای، محراب آبی زنگاری

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌سوم.

تصویر ۶- قالیچه محرابی درختی تبریز

قالیچه محرابی درختی(تصویر ۶):

نیمه دوم قرن ۱۴ شمسی ـ تبریز

بافت و اهدایی پوران مسگرزاده

۲۱۴×۱۴۶ سانتی متر

۵۷گره متقارن در ۷ سانتی متر ـ لول باف، دو پود

تمام ابریشم

تسلط رنگی متن کرم، حاشیه قرمز روناسی، محراب سرمه‌ای

نسبت حاشیه به نصف عرض: کمی بیشتر از یک سوم.

این قالیچه نمونه دیگری از قالیچه‌های محرابی درختی به سبک کاملاً شهری است که به نیت اهدا به حرم مطهر امام رضا علیه‌السلام بافته شده است. در زیرنقش محراب که از نوع متصل می‌باشد، منظره‌ای زیبا از باغ بهشت به تصویر کشیده شده است. دو درخت با انواع گل‌های زیبا (درخت طوبی)، برکه، پرندگان مختلف و تصویر دو آهو و گرگ کنار یکدیگر که بی‌گمان با هدف نشان دادن آرامش و صلح ابدی بهشت طراحی شده، که ضمن آرامش‌بخشی به بیننده، بار معنایی خاصی نیز دربردارد و مانند دیگر نقوش محرابی درختی که نمادی از درخت طوبی می‌باشند دارای مفاهیم قرآنی و ارزشی در مکتب اسلام هستند. انتخاب آگاهانه عناصر معنادار و نمادین در کنار درخت طوبی توسط طراح یا بافنده براساس محل استفاده این قالیچه‌ها که حرم مطهر رضوی می‌باشد قابل توجه است.

قالیچه‌های محرابی تصویری:

قالیچه محرابی تصویری مسجد ایاصوفیا (تصویر ۷):

اوایل قرن ۱۴ شمسی- درخش

اهدایی اسدالله علم
۳۰گره نامتقارن در ۶.۵سانتی متر- لول باف، دو پود
تاروپود پنبه، پرز پشم
تسلط رنگی متن قرمز لاکی، حاشیه آبی، محراب قرمز لاکی و سرمه‌ای
نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌سوم.

نقش این قالیچه تلفیقی از محراب و تصویر مسجد (ایاصوفیا در ترکیه) می‌باشد که به صورت سبک نیمه‌روستایی بافته شده است. انتخاب هوشمندانه نقش غالب محرابی برای تصویر مورد نظر که مسجد ایاصوفیا می‌باشد، نشان از حس زیبایی‌شناسی و درک بصری بالای هنرمند طراح یا بافنده دارد.

قالیچه محرابی تصویری (تصویر۸):
اواخر قرن ۱۳ شمسی ـ درخش
۳۷ گره نامتقارن در ۶.۵سانتی متر ـ لول باف، دو پود
تاروپود پنبه، پرز پشم
تسلط رنگی متن قرمز لاکی، حاشیه سرمه‌ای
نسبت حاشیه به نصف عرض: اندکی کمتر از یک‌سوم.

قالیچه محرابی تصویری جمشید شاه (تصویر۹):
اواسط قرن ۱۴ شمسی ـ راور
۳۶گره نامتقارن در ۶.۵سانتی متر- لول باف، سه پود
تاروپود پنبه، پرز پشم

تصویر ۷ـ قالیچه محرابی تصویری

تصویر ۸ـ قالیچه محرابی تصویری

تصویر ۹ـ قالیچه محرابی تصویری جمشید

تصویر ۱۰ـ قالیچه محرابی تصویری

تسلط رنگی متن قرمز لاکی، حاشیه آبی روشن، محراب سبزآبی

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌چهارم.

در قالیچه محرابی تصویری نبرد جمشید شاه که محراب متصل آن روی ستون (ستون‌های تخت جمشید) استوار است، شاید انتخاب نقش محراب به عنوان نقش غالب برای نمایش مبارزه جمشید شاه، نماد نبرد با بدی و صفات زشت است، همان‌گونه که بعد از اسلام، محراب را محل جنگ نفس بد و خوب می‌دانند. به تصویر کشیدن دیگر حیوانات افسانه‌ای و استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی القاکننده حسّ قدرت و عظمت همراه با تقدس معنا و مفهوم آنهاست.

قالیچه محرابی تصویری درویشی(تصویر۱۰):

اواسط قرن ۱۴ شمسی ـ کرمان

۱۲۲×۸۶ سانتی متر

۴۰گره نامتقارن در ۶.۵سانتی متر ـ لول باف، سه پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن کرم روشن، حاشیه سرمه‌ای، محراب نارنجی

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌سوم.

یکی از نمونه‌های نفیس قالیچه‌های محرابی تصویری، این نمونه است. نقش این قالیچه معروف به نقش درویشی است که در آن تصویر درویشی را نشسته برروی پوست پلنگ نشان می‌دهد. به همین دلیل آن را پوست پلنگی نیز می‌نامند. موضوع قالیچه‌های نقش درویشی احتمالاً برگرفته از داستان‌های بی‌شماری است که درباره درویشان وجود دارد. در این طرح درویش (احتمالاً نورعلی شاه[1]) را در کنار چشمه‌ای که مرغان و ماهیان در آن شناورند می‌بینیم.

قالیچه‌های محرابی گلدانی:

---

۱. نورعلی شاه از فرقه دراویش نعمت‌الّهی و از آخرین درویشانی است که به سبک صوفیان گذشته، زندگی پرشور و هیجانی داشته و به عالم تصوف رونق خاصی بخشیده است. نام این صوفی محمد علی بوده و نورعلی شاه لقب طریقتی اوست.

قالیچه محرابی گلدانی مرزغان (تصویر۱۱):

اواسط قرن ۱۴ شمسی ـ مرزغان[۱]

۱۵۳×۱۰۸ سانتی متر

۲۰ گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ تخت باف، دو پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن سرمه‌ای، حاشیه آبی روشن، محراب قرمز لاکی

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک‌سوم.

تصویر ۱۱- قالیچه محرابی گلدانی مرزغان

تصویر ۱۲- قالیچه محرابی گلدانی

۲. محل بافت این قالیچه را آقایان سیدرضی حاج میری و سید مرتضی عراقچی، چهارمحال و بختیاری کارشناسی کرده‌اند، اما در فهرست انتقال آن در خزانه آستان قدس، مرزغان ثبت شده است. (شناسنامه تخصصی اثر).

تصویر ۱۳- قالیچه محرابی گلدانی کاشان

تصویر ۱۴- قالیچه محرابی گلدانی کاشان

تصویر ۱۵- قالیچه محرابی گلدانی صوف باف کاشان

این قالیچه یک نمونه زیبا از قالیچه‌های روستایی با طرح شکسته است. محراب این قالیچه که به صورت پلکانی است از نوع متصل می‌باشد. متن قالی به واسطه رنگ سرمه‌ای تیره‌ای که دارد عمق را نشان می‌دهد و گلدان که نسبت بزرگ کار شده به همراه محراب، جلوتر دیده می‌شوند. حاشیه نیز که با رنگ آبی روشن خود نسبت به سرمه‌ای متن جلوتر بوده، نقش قاب را برای متن این قالیچه به خوبی ایفا می‌کند.

قالیچه‌های محرابی گلدانی کاشان:

چهار نمونه از مجموعه قالیچه‌های محرابی، با طرح محرابی گلدانی به سبک گردان، متعلق به دوره قاجار و پهلوی می‌باشند که دو نمونه از آن‌ها دارای جفت مشابه می‌باشند (**تصاویر ۱۲ تا ۱۵**). طرح دو نمونه از آن‌ها علاوه بر محراب و گلدان دارای قندیل و دو نمونه دیگر دارای ستون نیز می‌باشند. تکنیک بافت هر چهار نمونه به صورت لول، دوپود، رجش مار بین ۴۰ تا ۵۰ گره و استفاده از گره نامتقارن می‌باشد. این قالیچه‌ها به لحاظ ابعاد نزدیک هستند، به طوری‌که بیشترین ابعاد ۲۶۰×۱۳۲ سانتی متر و کمترین ابعاد در این چهار نمونه ۱۵۵×۱۰۲ سانتی متر است. در تمام نمونه‌ها در پرز از ابریشم استفاده شده و

تسلط رنگی در متن کرم و بژ، در حاشیه لاکی و بژو در محراب لاکی، آبی و سرمه‌ای می‌باشد. در دو نمونه نسبت اندازه حاشیه به نصف عرض، یک‌سوم و در دو نمونه دیگر یک به دوونیم می‌باشد. محراب در سه نمونه به صورت متصل و در یک نمونه جدا می‌باشد. نکته مهم در بافت دو نمونه از آن‌ها، استفاده از تکنیک صوف بافی است، به این صورت که زمینه نقشه به صورت صوف بافته شده و نقش‌ها به صورت گره‌دار که به این تکنیک بافت نقش برجسته نیز می‌گویند. تلفیق محراب با گلدان یکی از پرکاربردترین نوع نقش محرابی تلفیقی است که با توجه به مفاهیم نمادین و مقدس دو عنصر محراب و گلدان بسیار قابل توجه هنرمندان دوره‌های مختلف بوده است.

تصویر۱۶- قالیچه محرابی ستون‌دار

قالیچه‌های محرابی ستون‌دار:

قالیچه محرابی قندیلی ستون‌دار (تصویر۱۶):

اوایل قرن ۱۴ شمسی- تبریز

اهدایی ستاد فرامین امام خمینی رحمه‌الله

۱۹۴×۱۳۷ سانتی متر

۶۲گره نامتقارن در ۷سانتی متر- لول باف، دو پود

تار و پرز ابریشم، پود پنبه

تسلط رنگی متن بژ، حاشیه و محراب قرمز

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک به دوونیم

قالیچه محرابی ستون‌دار یزد (تصویر۱۷):

اواسط قرن ۱۴ شمسی- یزد

۲۲۰×۱۴۵ سانتی متر

تصویر ۱۷- قالیچه محرابی ستون‌دار یزد

۴۰ گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ لول باف، دو پود

تار و پود پنبه، پرز پشم

تسلط رنگی متن قرمز لاکی، حاشیه سرمه‌ای، محراب آبی

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک به دوونیم

این قالیچه از نادرترین نمونه‌های محرابی بافت یزد است که محراب آن از نوع متصل بوده و روی دو ستون قرارگرفته و فاصله بین ستون‌ها و حاشیه‌های طولی، فضای زیبایی را به لحاظ بصری ایجاد کرده است.

در تزیینات داخل متن، محراب و حاشیه ها، در درجه اول از خطوط اسلیمی که به صورت برجسته و با رنگ آبی روشن و سفید رنگ‌پردازی شده و در درجه دوم از گل و برگ‌های ختایی و همچنین گلدان با مفاهیم نمادین خود فقط در حاشیه بزرگ استفاده شده است.

تصویر ۱۸ـ قالیچه محرابی ستون‌دار یزد

قالیچه محرابی ترنج‌دار: (تصویر ۱۸)

قرن ۱۳ شمسی ـ اصفهان

۱۵۰×۲۳۲ سانتی متر

۵۶ گره نامتقارن در ۶.۵ سانتی متر ـ لول باف، دو پود

تار و پود پنبه، پرز پشم و ابریشم

تسلط رنگی متن کرم، حاشیه و محراب سرمه‌ای

نسبت حاشیه به نصف عرض: یک به دوونیم

این قالیچه در ردیف فرش‌های موزه‌ای، تنها نمونه محرابی ترنج‌دار موزه فرش آستان قدس است که البته دارای جفت دیگری هم می‌باشد.

طرح این نمونه تلفیقی از محراب از نوع متصل و ترنج مرکزی است. نکته جالب توجه در طرح این قالیچه این است که تمام حرکات گل و برگ‌ها و دیگر عناصر تزیینی در متن

و حاشیه به سمت بالاست، حتی ترنج نیز به واسطه جهت‌دار بودن سر ترنج‌ها، به سمت بالا جهت گرفته که بیانگر حرکت به سمت عالم مقدس الهی است و این حرکت همراه با آرامش، مهم‌ترین و شاخص‌ترین اصل زیبایی در این قالیچه محرابی است.

نتیجه‌گیری

با بررسی اصول زیبایی‌شناسی قالیچه‌های محرابی موزه آستان قدس رضوی می‌توان دریافت کرد که در این گروه از قالیچه‌ها، مشخصه‌های ظاهری (درونی و برونی) و مشخصه‌های باطنی و نهفته که نشئت گرفته از باورهای بافندگان مناطق مختلف می‌باشد، در ویژگی‌های مختلفی از جمله تکنیک بافت، انتخاب طرح، رنگ‌پردازی، مواد اولیه و نهایت رعایت اصول زیبایی‌شناسانه تأثیر مستقیم و مشهودی داشته است.

در بعضی از مناطق بافت با توجه به نوع نگرش و رویکرد هنرمند، برخی از اصول زیبایی در دو شکل ظاهری و باطنی آن متفاوت با دیگر مناطق است؛ به عنوان مثال اصل پرهیز از خلأ که از اصول مهم زیبایی‌شناسی در اسلام می‌باشد در طرح‌های فرش کرمان نمود بیشتری دارد و به خوبی می‌توان آن را در پُرکار بودن طرح‌های این منطقه مشاهده کرد. بنابراین نوع نگرش هنرمند، یکی از عوامل مؤثر بر انتخاب عناصر زیبایی در نمونه قالیچه مورد نظر نیز می‌باشد.

این قالیچه‌ها به‌رغم تنوع در برخی از ویژگی‌های ظاهری، تا حدودی از عناصر باطنی مشترک در زیبایی‌شان برخوردارند، که این وجه مشترک ارتباط مستقیم با باورهای بافندگان و تولیدکنندگانشان دارد؛ به عنوان مثال اندیشه توحیدگرا با اصل مشترک نمادگرایی، با استفاده از انواع ترنج در سبک‌های مختلف به خلق محصولی توحیدی انجامیده است.

بررسی عناصر زیبایی‌شناسی این قالیچه‌ها بیانگر تأثیر چگونگی مالکیت فرش‌ها و تقدس محل استفاده آن‌ها می‌باشد. این عناصر مشترک نه‌تنها در قالیچه‌های یاد شده، بلکه در دیگر آثار هنری کاربردی در حرم مطهر رضوی، مانند گچ‌بری، آینه‌کاری، کاشی‌کاری و چوب، که ریشه در اصول و مبانی اسلام دارند، قابل مشاهده است و همین

کافی است تا دلیلی باشد برای همخوانی این گروه قالیچه‌ها با دیگر هنرهای و عناصر تزیینی استفاده شده در حرم مطهر رضوی.

اصل نمادگرایی، شاخص‌ترین اصل زیبایی است که در خلق این گروه از قالیچه‌ها به کار رفته است. استفاده از عناصر نمادین با مفاهیم دینی متناسب با فضای مقدس حرم مطهر، به ویژه عنصر محراب به عنوان نقش غالب در این گروه قالیچه‌ها در کنار دیگر عناصر نمادین، نشان دهنده رعایت اصل نمادگرایی در این قالیچه‌هاست.

محراب به لحاظ لغوی محل مبارزه با نفس بد است، قندیل نماد پرتو نور الهی است، ستون نماد اولین پایه‌های مساجد مسلمانان است، ستاره هشت‌پر که به امام هشتم علیه‌السلام اشاره دارد، درختان و جانوران، عناصر چهارگانه طبیعت و دیگر عناصر نمادین که هر یک دارای بار معنایی خاصی هستند و از تقدس و ارزش بالایی در میان مسلمانان برخوردارند و از همه مهم‌تر استفاده از آیات قرآنی، تجلی‌بخش کلام الهی در این قالیچه‌هاست.

رعایت اصل نمادگرایی که از منظر زیبایی‌شناسی اسلامی از مهم‌ترین شاخص‌ها به شمار می‌رود نه‌تنها در طرح، بلکه در رنگ‌پردازی و انتخاب پالت رنگی آن‌ها نیز به خوبی مشاهده می‌شود.

تعادل و توازن و تقارن از دیگر اصول زیبایی‌شناسی است که در بیشتر نمونه‌های این گروه رعایت شده است. قرینگی عنصری است که از نخستین نقوش سفالینه‌های کشف شده تا عصر حاضر همیشه همراه هنر ایرانی بوده و از عناصر جدا نشدنی آن به شمار می‌آید و این امر به نگرش هنرمند ایرانی باز می‌گردد؛ نگرشی که ریشه در افکار و اعتقادات او دارد. شاید نتوان تقارن را به اندازه اصل نمادگرایی مرتبط با محل استفاده این قالیچه‌ها دانست، اما باید توجه داشت هنرمندانی که در قالب هنرهای اسلامی به خلق آثارشان پرداخته‌اند به این عنصر توجه خاصی داشته، معتقدند تقارن نوعی احساس لایتناهی را در بیننده ایجاد می‌کند.

عنصر دیگر در زیبایی‌شناسی این گروه قالیچه ها، حرکت و ضرب‌آهنگ است، بدین معنا که طراحی عناصر تزیینی به گونه ای انجام‌شده که چشم بیننده ضمن توجه به تمام جزئیات حاشیه، متن و محراب، در نهایت به سمت بالا یعنی تاج محراب

هدایت می‌شود. این حرکت از نقطه‌ای مرکزی (وحدت) آغاز می‌شود و به کل اثر (کثرت) انشعاب پیدا می‌کند. در این میان استفاده از نقاط عطف در تزیینات باعث گردیده تمرکز بر روی برخی عناصر زیادتر شود و از یکنواختی خارج شود.

در رنگ‌پردازی نیز یکی از مهم‌ترین اصولی که رعایت شده تسلط رنگی محراب نسبت به متن و حاشیه است. از مجموع هفده قالیچه مطالعاتی، نقش محراب در دوازده نمونه از تسلط رنگی مستقلی برخوردار است. انتخاب این نقش به عنوان نقش غالب با تزیینات متفاوت و با تسلط رنگی جدا از متن و حاشیه نشانه اهمیت محراب به عنوان بخشی مستقل از حاشیه و متن دارد که به تنهایی دارای ارزش و اهمیت بالایی به خصوص در هنر اسلامی است.

علاوه بر موارد یاد شده، استفاده از دیگر عناصر حاکم بر زیبایی‌شناسی از جمله اصل آرامش، نظم، ذره‌گرایی و توحید در این قالیچه‌ها، کم و بیش مورد توجه بوده است. بررسی اصول زیبایی‌شناسی این قالیچه‌ها نسبت به دیگر قالیچه‌های مشابه که موارد استفاده دیگری داشته‌اند، نشان دهنده استفاده هدفمند از اصول و عناصر حاکم بر زیبایی‌شناسی فرش از منظر اسلام در مجموعه قالیچه‌های مزبور می‌باشد.

منابع

۱. ***قرآن مجید***.

۲. آیت‌اللّهی، حبیب‌الله. حاج محمد حسینی، همایون (۱۳۸۴). زیبایی‌شناسی فرش‌های روستایی. ***فصلنامه علمی پژوهشی گلجام***، انجمن علمی فرش ایران. زمستان ۱۳۸۴، شماره ۱.

۳. اعوانی، غلامرضا، «اشارت»، ***نشریه همایش بین‌المللی معنای زیبایی، (فرهنگستان هنر، تهران)***، ش۲، ۱۳۸۰ش.

۴. بورگهارت، تیتوس، ***مبانی هنر اسلامی***، ترجمه امیر نصری، انتشارات حقیقت، تهران، ۱۳۸۶.

۵. پازوکی، شهرام، ***فلسفه و حکمت۶***، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، انتشارات متن، تهران، ۱۳۹۲.

۶. ــــــــــــ، «مقدماتی درباره مبادی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی»، ***هنرهای زیبا***، ش ۱۵، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۴.

۷. تختی، مهلا، صمد سامانیان، رضا افهمی، «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه»، ***فصلنامه علمی پژوهشی گلجام***، انجمن علمی فرش ایران، ش۱۴، پاییز۱۳۸۸ش.
۸. چیت‌سازیان، امیرحسین، ***جزوه آموزشی زیبایی‌شناسی فرش ایران***، مقطع کارشناسی ارشد طراحی فرش دانشگاه کاشان، ۱۳۹۲ش.
۹. چیت‌سازیان، امیرحسین و حبیب‌الله، طبیعت‌گرایی و زیبایی‌شناسی فرش ایران، ***فصلنامه علمی پژوهشی گلجام***، انجمن علمی فرش ایران، ش۱، زمستان، ۱۳۸۴ش.
۱۰. حکیمی، محمدحسین، «ارتباط نگاره و خط‌نگاره در ترکیب‌بندی کتیبه محراب بقعه پیربکان». ***فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره***، ش ۱۱، تابستان ۱۳۸۸ش.
۱۱. حصوری، علی، ***مبانی طراحی سنتی در ایران***، انتشارات چشمه، تهران، ۱۳۸۱ش.
۱۲. دریایی، نازیلا، زیبایی در فرش دستباف ایران، ***فصلنامه علمی پژوهشی گلجام***، انجمن علمی فرش ایران، ش ۴ و ۵، پاییز و زمستان ۱۳۸۵ش.
۱۳. دهخدا، علی‌اکبر، ***لغت‌نامه دهخدا***، ۱۳۸۸ش، قابل دسترس در سایت: .www.loghatnameh.com
۱۴. ری‌شهری، حسین، قالی محرابی باغی، ***دو ماهنامه آیینه خیال***، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ش ۹، مرداد و شهریور ۱۳۸۷ش.
۱۵. ژوله، تورج، ***پژوهشی در فرش ایران***، انتشارات یساولی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.
۱۶. شناسنامه‌های تخصصی فرش‌های موزه فرش موجود در آرشیو اطلاعات اداره پژوهش و معرفی آثار موزه‌های آستان قدس رضوی.
۱۷. صمدی، سید حبیب‌الله، ***راهنمای موزه آستان قدس رضوی***، بی‌نا، بی‌تا.
۱۸. کمندلو، حسین، «نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق»، ***فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره***، ش۱۲، پاییز ۱۳۸۸ش.
۱۹. نصر، حسین، ***معرفت و معنویت***، انشاءالله رحمتی، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، تهران، ۱۳۸۰ش.