Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 2 / Issue 1 / pages 80-91 e-ISSN: 2980-7875

Original Research 10.30486/PIA.2023.1974433.1021

Analyzing the Meaning of the Garden Carpet Found in Astan Quds Razavi based on Emil Male's Opinion

Sahel Erfanmanesh

Assistant Professor of Handicrafts Department, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchistan, Zahedan, Iran

Abstract

Garden carpets are a type of rug that gained popularity during the late Safavid period. One prominent example of this type is a carpet housed in the Astan Quds Museum. One notable feature of this carpet, which serves the function of Sajdah, is the inclusion of 'Sajdah' written on the front of the altar. The motifs employed in these carpets, in addition to the mihrab and a zikr on the front of the mihrab, include flying birds and thirteen fish inside the mihrab. Given that animal designs are less common in prayer mats, the question arises: What is the relationship between these designs and the rug's function? The research method employed is descriptive-analytical, and the information is gathered through library research. To unravel the meaning of the rug according to its function, it becomes necessary to understand the icons and the concealed codes within them. Hence, the Iconography method developed by Emil Male has been employed to analyze the carpet. The research findings reveal that the carpet incorporates visual symbols of Iranian ascension and excellence along with verbal symbols of Islamic excellence. Consequently, the combination of visual and verbal elements creates a new narrative that underscores Islamic-Iranian excellence.

Keywords: Astan Quds Razavi, Chaharbagh, Emil Male, Iconography, Prayer Carpet.

Received: 2022-12-06 Accepted: 2023-09-10 sahelerfanmanesh61@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال دوم / شماره اول / بهار ۱۴۰۲/ ص ۹۱-۸۰

پژوهشی

10.30486/PIA.2023.1974433.1021

تحلیل معنا در قالیچه‌ی سجاده‌ای باغیِ موجود در آستان قدس رضوی بر اساس رویکرد آیکونوگرافیک امیل مال

ساحل عرفان منش

استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

چکیده

قالیچه‌های باغی از گونه قالیچه‌هایی است که در اواخر دوره صفویه رایج می‌شود. یکی از نمونه‌های شاخص در این گونه، قالیچه‌ای است که در موزه‌ی آستان قدس نگهداری می‌شود. از ویژگیهای این قالیچه که کارکرد سجاده، به آن می‌دهد، بیان ذکر سجده در پیشانی محراب است. نقوش استفاده شده در این قالیچه‌ها، علاوه بر محراب و ذکری در پیشانی محراب، پرندگانی درحال پرواز و سیزده ماهی در درون محراب است. از آنجا که در سجاده‌ی نماز کمتر از نقوش جانوران استفاده شده است؛ بنابراین با توجه به کارکرد عبادی بودن قالیچه و هدف پژوهش که تبیین معنا در قالیچه با توجه به کارکرد آن است، سوال این است چه ارتباطی میان این نقوش و کارکرد آن وجود دارد؟ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. از آنجا که برای رسیدن به پاسخ مناسب، نیاز به شناخت آیکون‌ها و رمزگان نهفته در آنهاست؛ لذا از روش آیکونوگرافی امیل مال برای تجزیه و تحلیل قالیچه استفاده شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که که نشانگان دیداری عروج و تعالی ایرانی و نشانگان کلامی تعالی اسلامی را مد نظر قرار می‌دهد؛ لذا از همنشینی متن کلامی و بصری، متن جدیدی خلق می‌گردد که به تعالی اسلامی- ایرانی تأکید دارد.

کلمات کلیدی: آستان قدس رضوی، آیکونوگرافیک، امیل مال، چهارباغ، قالیچه سجاده‌ای.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۹ sahelerfanmanesh61@gmail.com

مقدمه و بیان مسأله

قالیچه‌های محرابی از جمله قالیچه‌هایی هستند که در دوره صفویه به شکل گسترده‌ای رواج می‌یابد. این قالیچه‌ها متشکل از آیات و احادیث بسیار است که می‌تواند ارجاع به کارکرد عبادی قالیچه داشته باشد. از جمله قالیچه‌های محرابی این دوره، قالیچه‌های باغی است که متن دیداری در این قالیچه‌ها شامل چهارباغی است به همراه پرندگان و ماهی‌هایی که در حوض چلیپایی شنا می‌کنند. این قالیچه‌های محرابی موجود با نقش چهارباغ، بیشتر در کرمان و اواخر دوره صفوی بافته شده‌اند. یک نمونه از این قالیچه‌ها در موزه آستان قدس رضوی وجود دارد. نشانه کلامی موجود در این قالیچه ذکری از اذکار نماز است. نشانه دیداری نیز شامل چهارباغی مملو از نقوش گیاهی وحیوانی است. از آنجا که نقش موجودات زنده در دستبافته‌ای که بر آن نماز خوانده می‌شود کمتر رواج داشته است؛ بنابراین مسئله این پژوهش ارتباط میان کارکرد و نقشمایه‌هاست. هدف از این پژوهش نیز تبیین معنا در قالیچه با ارجاع به کارکرد آن است. سوال پژوهش آن است که چه ارتباطی میان نقوش بافته شده و عبادت وجود دارد؟ همنشینی آیکون‌های موجود در قالیچه چون پرندگان، حوض، ماهی و درختان به چه معنایی ارجاع می‌دهد. از آنجا که این گونه قالیچه باغی در دروه صفویه تکثیر پیدا می‌کند و تولید انبوه یک متن می‌تواند بیانگر اندیشه‌ی آن دوره باشد؛ بنابراین تحلیل این قالیچه‌ها برای شناخت هنر آن دوره و اندیشه حاکم بر آن ضروری است و برای رسیدن به پاسخ مناسب می‌توان از روش آیکونوگرافیک استفاده کرد. «امیل مال» از جمله صاحب‌نظران در این زمینه است. او برای دریافت معانی، آیکون‌های مختلف را جداگانه بررسی کرده، گونه‌های مختلف آن را استخراج و از همنشینی آنها به معنای ضمنی، دست پیدا می‌کند؛ بنابراین در این پژوهش با توجه به آرای او قالیچه‌ی باغی، تحلیل می‌گردد.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش عبارتند از: جداول، اشکال، فیش‌های گردآوری‌شده از کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها است. در این پژوهش ابتدا آیکون‌های قالیچه به صورت مجزا توصیف شده، روایات مربوط به هر جزء استخراج شده و از جمع‌بندی آنها کنار یکدیگر معنای وسیعتری دریافت می‌شود. جامعه‌ی آماری این پژوهش، قالیچه‌های محرابی دوره صفویه است که از این میان قالیچه‌های باغی به جهت استفاده از نقوش پرندگان و حیوانات زنده و کارکرد عبادت، چهار قالیچه محرابی باغی، انتخاب گردید و از بین این چهار قالیچه باغی نیز، قالیچه موجود در موزه توپقاپی به شکل هدفمند انتخاب گردید.

پیشینه پژوهش

درباره قالیچه‌های محرابی تحقیقات بسیار زیادی انجام شده است؛ ولیکن از آنجا که در این میان قالیچه‌های محرابی باغی مد نظر است، می‌توان گفت درباره‌ی قالی‌های باغی، تحقیقاتی چند انجام شده ؛اما در کمتر تحقیقی به بررسی معنا و تحلیل آیکون‌های موجود پرداخته شده است. محمودی نژاد و دیگران (۱۳۸۶)، فرش باغی؛ از نقش«فرشی از عرش» تا طرح «عرشی بر فرش»،بررسی تطبیقی مفهوم تمثیلی بهشت در فرش با باغ ایرانی، چهارباغ را تمثیلی از بهشت می‌داند. که برای رسیدن به سعادت ابدی این فرش در دوان صفوی رواج می‌یابد. اکبری و دیگران(۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی الگوی طراحی فرش‌های طرح باغی و باغ‌های ایرانی دوره صفویه و قاجاریه، در این پژوهش به مطابقت میان چهارباغ دوره صفویه، چهار بنا از دوره‌ی صفوی با فرش‌های بافته شده در آن دوران،پرداخته شده است. حسامی و بابرکت(۱۳۹۶)، مطالعه‌ی نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های دوره‌ی صفوی و قاجار، ماهی را نماد عارف، انسان کامل که به سمت مرکز و ترنج سوق دارد. حوض را نیز یادآور کوثر که حضور آن در چهارباغ تداعی کننده‌ی بهشت است. صباغ‌پور و شایسته فر(۱۳۸۸)، تأویل و تفسیر معانی نمادین نقش‌مایه ماهی در قالی‌های دوره صفویه، با توجه به مثنوی معنوی مولانا، شمسه را نماد الوهیت و حقیقت و ماهی را سالک راه حق و به جهت جایگاه آن، مصداق انسان‌های دنیویدور افتاده از حقیقت و حوض را یادآور کوثر در بهشت می‌دانند.

درباره رویکرد آیکونولوژی امیل مال، نامورمطلق (۱۳۹۰)، در مقاله«پیشینه تحلیلی آیکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال»، به شرح این رویکرد پرداخته، عوض پور (۱۳۹۶)، در رساله‌ای در باب آیکونولوژی علاوه بر شرح رویداد، به تحلیل نمونه‌های بررسی-شده توسط امیل مال پرداخته و این روش را روشی مناسب برای تحلیل آیکون‌ها معرفی می کند؛ لذا با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت کمتر تحقیقی تاکنون به تحلیل آیکون‌های قالیچه باغی با توجه به نظرات امیل مال، پرداخته است، از آنجا که در این پژوهش به نقش کاربرد و معنا در قالیچه محرابی پرداخته می‌شود، این پژوهش به‌نظر بدیع می‌رسد و از آنجا که موضوع این پژوهش یکی از هنرهای شاخص در دوره صفوی است؛ لذا برای شناخت هنر این دوره، تحقیق حاضر به‌نظر ضروری می‌رسد.

چهارچوب نظری

در قرن نوزدهم، مطالعات آیکونوگرافی در فرانسه پیگیری شد و با مطالعات «امیل مال»[1] در هنر مسیحی قرون میانه، آیکونوگرافی ماهیت تازه‌ای می‌یابد. مال، در خوانش آیکونوگرافیک تنها به توصیف نمادها اکتفا نکرد؛ بلکه به تبیین این دانش پرداخت و آثار هنری قرون وسطی را توصیف و تفسیر کرد. به نظر او: «آیکونولوژی، دانش تصاویر مبهم است و هدفش روشنگری آن‌هاست»(نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۷۵ به نقل از Colombier,1964: 235). همچنین او درباره‌ی تاریخ‌شناسان اینگونه می‌گوید« من تعجب می‌کنم که تاریخ‌شناسان قرن نوزدهم، چنین به ندرت از خود در مورد آن چیزی که نقاشی‌های مطالعه شده توسط آنها بازنمایی می‌کنند، پرسش به عمل می‌آورند. مال تحلیل تاریخ‌شناسان را در تصاویر صرفاً فنی دانسته و روش خود را صحبت ازگرامر و یا سبک این هنرمندان سخن نمی‌داند؛ بلکه اذعان دارد به دنبال تفکر و اندیشه پنهان در آثار است(Male,1932:Viii). مال برای تحلیل آیکون‌ها ابتدا هراثر را به آیکون‌های تشکیل دهنده اثر تفکیک کرد، سپس هر کدام از این آیکون‌ها را در دیگر کارهای همسان پیگیری کرده و سعی‌کرد مضامین مکنون در آنها را معین کند. وی ابتدا مضامین هر آیکون را جداجدا مشخص کرد، سپس با تلفیق مضامین، سعی‌کرد مضمون نهایی یا معنای نمادین و تمثیلی اثر دریافت کند(عوض‌پور، ۱۳۹۶: ۴۰).

تعریف مفاهیم کلیدی

تصوف: درباره تصوف از قول مشایخ و بزرگان، سخنان بسیار زیاد گفته شده است و با توجه به آنکه تصوف در رساله مذکور، در دوره صفویه به‌کاربرده می‌شود؛لذا این اصطلاح از قول شیخ‌بهایی که از عالمان دوره صفویه است، بیان می‌شود. تصوف از نظر او «علمی است که از ذات احدیت و اسماء و صفات او بحث می‌شود؛ از آن جهت که بحث کننده را به مظهرها و منسوبات ذات الهی برساند. موضوع آن، ذات احدیت است و معماهای ازلی و صفات سرمدی و مسائل آن، کیفیت صدور کثرات و بازگشت آنها به ذات الهی است. همچنین بیان مظاهر اسماء الهی و نعمت‌های ربانی و کیفیت سلوک عارفان و مجاهدات دریافت‌های ایشان است. بیان همه اعمال و اذکار در دنیا و آخرت به وجه ثابت در نفس از مسائل تصوف است»(تمیم‌داری، ۱۳۷۲: ۴۷-۴۸).

طریقت دوره صفوی: طریقت این سلسله، به طریقه سهروردیه منسوب است(زرین کوب، ۱۳۷۹: ۱۷۲) و «ابونجیب سهروردی را منشأ انشعاب چندین فرقه‌ی بزرگ مانند سهروردیه، پیرجمالیه، قادریه و نعمت‌اللهیه و صفویه» دانسته‌اند(خاوری، ۱۳۹۵،ج۱: ۲۰۸). از اصولِ طریقت سهروردیه، جمع بین طریقت و شریعت است(زرین کوب، ۱۳۷۹: ۱۷۸).

عرفان: این واژه در اصطلاح راه و روشی است که طالبان حق برای رسیدن به مطلوب و شناسایی حق برمی‌گزینند. «این معرفت شهودی، هیچ‌کس را جز مجذوب مطلق، دست نمی‌دهد، مگر به سبب طاعت و عبادت آشکار و پنهان، قلبی، روحی و جسمی»؛ عرفان خود دو نوع است: عرفان عملی، یعنی سیروسلوک و فنا و عرفان نظری راه و روش‌های کشف و شهود است(سجادی، ۱۳۸۳: ۵۷۷). شایگان نیز، سرچشمه حکمت الهی و عرفان را کشف، یا بینش شهودی یا معرفت قدسی، که تجلی حقایق نخستین است، می‌داند(شایگان،۱۳۷۱: ۲۱۶-۲۱۷).

تصویر۱ - قالیچه ابریشمی محرابی باغی، کرمان، اوایل قرن۱۱ ه.ق، ۱۴۰+۱۱۱ سانتی‌متر، بافنده: محمد امین کرمانی، موزه آستان قدس رضوی (دانیل بورکل، ۱۳۸۹: ۲۵۵)

معرفی پیکره مطالعاتی

قالیچه باغی، از نفایس موزه‌ی آستان قدس رضوی است. ابعاد قالیچه۱۴۰×۱۱۱ سانتی‌متر و رجشمار ۵۰ گره در ۶/۵ سانتی‌متر، با گره نامتقارن بافته شده‌است(تصویر۱)؛ جنس تارِنازک و پرز آن، از ابریشم و پود و تار آن نخ پنبه‌ای است. فرانسیس، با ارجاع به مطلبی که در کاتولوگ نمایشگاه هنر ایران در سال ۱۹۳۱م در لندن نوشته شده است، سال بافت قالیچه را با توجه به اظهارات پوپ ۱۰۶۱ ه.ق می‌داند(*Frances,1999:105*). یاوری، در کتاب بررسی فرش‌های صفویه و قاجاریه، سال بافت را اواسط قرن دهم ه.ق دانسته است(یاوری و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۵۹). در وصف قالیچه چنین آمده است: «قالیچه جانمازی محرابی حوضی و باغ سبز حاشیه مداخل قرمز و آبی»؛ بنابراین با توجه به شباهت بسیار نزدیک این سند با قالیچه، به احتمال نزدیک قالیچه تقریباً سال‌های (۱۱۱۶-۱۱۱۸ه.ق) بافته شده است[۲].

توصیف قالیچه

با توجه به آنچه بیان شد در این سطح، معنای محسوس بررسی می‌شود؛ مانند دیگر قالیچه‌ها با توجه به ساختار قالی، جهت خوانش بر اساس حاشیه‌ها و از بیرون و درون صورت می‌پذیرد. در هر قسمت متون کلامی و بصری توصیف می‌گردند.

حاشیه اول: در این حاشیه در بالا، گوشه سمت راست و «عمل بنده کمترین» و چپ کتیبه‌ی «محمد امین کرمانی» بافته شده است. نشانگان بصری شامل نقش‌مایه انتزاعی به نام متداخل که از دو فرم شبیه اسلیمی داخل هم تشکیل شده است. حاشیه به رنگ آبی لاجوردی و قرمز است(تصویر۲)حاشیه دوم: نشانگان دیداری این متن شامل نقش‌مایه هندسی ساده، از پیکان یا فلش‌هایی به رنگ‌های سفید و آبی است؛ به این طرح مداخیل می‌گویند(تصویر۳)

اسپندرال یا لچکی محراب: نشانگان دیداری در این متن، نقش‌مایه و فیگورهای گیاهی هستند که شامل نقوش اسلیمی و ختایی، گل‌های شاه عباسی و برگ مویی هستند. رنگ زمینه قرمز روناسی و رنگ اسلیمی‌ها: زرد و آبی است(تصویر۴).

درون محراب، نشانگان کلامی درکتیبه زیر پیشانی محراب قرار دارد که در آن سبحان‌ربی‌الاعلیوبحمده نوشته شده است. در متن بصری فیگورهای حیوانی شامل ۱۳ماهی بارنگ‌های سفید و سیاه است. سه ماهی که در حوض مرکزی قرار دارند به شکل دوّار به گِرد دو پرنده به چرخش درآمده‌اند؛ ۹ ماهی به سمت مرکز و یکی به سمت بیرون در حرکت است. همچنین ۱۴ پرنده دیده می‌شود که به

غیر از دو پرنده دیگر پرنده‌ها رو به سوی هم دارند. فیگورهای گیاهی شامل گیاهان و درختان طبیعی مانند زنبق، سرو و گل و بوته است. در میان گیاهان تنها دو درخت سرو که در بالای تصویر قراردارند، به صورت قرینه هستند درختان سرو، دارای هاله‌ای زرد در درون و یک لایه سبز در بیرون هستند. فرم هندسی شامل فرم صلیب شکل و ستاره ۸ پر و فرم طاق یا محراب است(تصویر۵).

تصویر۲- حاشیه اول از قالیچه محرابی

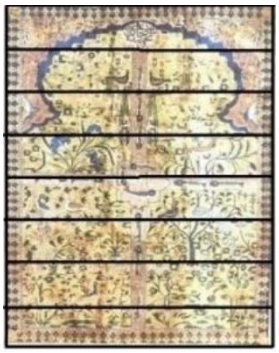
تصویر۳- حاشیه دوم

تصویر۴- اسپندال یا لچکی محراب

تصویر۵- متن درون محراب

این متن، دارای ساختار دقیق و منظم است(تصاویر۶-۸)؛ تقسیم‌بندی طول و عرض قالیچه با نظم خاصی صورت گرفته‌است و با توجه به تقسیم‌بندی قالیچه دو قسمت مورد تأکید است: یکی در بالا به مرکزیت سبحان ربی‌العلی و بحمده و دیگر به مرکزیت حوض؛ همچنین در این قالیچه چند رنگ غالب وجود دارد و دیگر رنگ‌ها بسیار جزئی و کم اهمیت هستند. رنگ زرد یا سبز روشن در زمینه، رنگ آبی لاجوردی در حاشیه و قاب اطراف محراب، رنگ قرمز روناسی در لچک‌ها و حاشیه، رنگ سفید در حاشیه باریک، تزیینات لچک‌ها، پس‌زمینه کتیبه، ماهی و پرندگان، رنگ سیاه در پرندگان و ماهی‌ها و تنه درختان و رنگ سبز در گل‌ها و درختان سرو. کل زمینه با توجه به قرارگیری در درون محراب به فرا طبیعی بودن نقش اشاره دارد؛ به‌علاوه حضور پرندگان و ماهی‌ها در کنار یکدیگر، جهت حرکت ماهی‌ها به سمت مرکز و حضور دو درخت قرینه با فرم پرندگان روی آن، تأکیدی بر این مهم است.

تصویر۶. تناسبات طلائی در کل قالی(فنائی، ۱۳۹۳: ۲۴۵-۲۴۶)



تصویر۷. کاربرد خطوط رهنمونی افقی در کل قالی(همان)

تصویر۸. کاربرد خط رهنمونی عمودی در کل قالی(همان)

بررسی آیکون‌ها و روابط میان آنها

در این گام از طریق روابط بینامتنی به موضوع اثر و رمزگان درون متن می‌توان دست‌یافت؛ از جمله خصوصیات بارز قالیچه، باغی است که با نهرهای آب که به چهار قسمت تقسیم شده و دو درخت سرو که در کنار حوض مرکزی قرار دارد. این شیوه تقسیم فضا، ریشه در فرهنگ گذشته بسیار دور دارد. تقسیم فضا به چهاربخش به مناسبت چهار عنصر مقدس معمول بوده است«آب، باد، خاک و آتش»(دانش دوست، ۱۳۶۹: ۲۲۱). طرح چلیپایی، نخستین طرح روح است از ظلمت ازلی که در همه تجلیات روح ایرانی دیده می‌شود. همچنین؛ تشکیل دهنده آن فضای مثالیاست که قبل و پس از اسلام، عنصر قالب بر اندیشه و هنر ایرانی بوده است. ابتدا در اوستا، ور جمکرد بود، بعد در کیهان‌شناسی، مزدیسنا در خورنه دیده می‌شود. «این همان صورت ازلی است که در معماری پارتی و ساسانی چهارطاق دیده می‌شود، و تصویر اقلیم هشتم یا عالم مثال است که سهروردی آن را عالم صور معلق نامیده است(شایگان، ۱۳۸۳: ۷۹-۷۷). آنچه این طرح چهارباغی را از دیگر طرح‌ها متمایز می‌کند حضور درختان سرو و پرنده‌های روی آن است که در کنار حوض یا آب قرار دارند. با توجه به بررسی متون گذشته روایتی که در آن پرنده و درخت جایگاه ویژه‌ای دارد، روایت اسطوره‌ای سیمرغ و درخت زندگی است. در این متون، از پرنده‌ای بسیار بزرگ و درختی به نام ویسپویش یا هرویسپ تخمک، نام برده شده است. درختی که در میانه دریای فراخکرد، قرار دارد (پورداوود، ۱۳۷۷،ج۱: ۵۷۵-۵۷۷). همچنین درباره آفرینش این درخت در متن‌های کهن آمده است: امرداد، گیاه خشکیده نخستین را خرد و نرم کرد و با آب تیشتر بیامیخت. تیشتر آن آب را به زمین بارانید ... از آن تخم گیاهان، درخت بس همه تخمه فراز آفریده شد»(بهار، ۱۳۹۱: ۱۱۲-۱۱۳). برخی محققین کاشتن این گیاه را به زرتشت نسبت داده‌اند(عوض‌پور، ۱۳۹۶، ۳۰)؛ بنابراین اگر این گیاه به‌دست زردشت کاشته شده باشد، در متون زرتشتی، روایتی وجود دارد که همنشینی این گیاه در کنار چهار رود را می‌توان مشاهده کرد. در زاداسپرم آمده است: با به‌سر رسیدن آن چهل و پنج روز جشنزار، ماه اردیبهشت روز دی به مهر، بامداد، زرتشت برای هوم هاونگ کردن فراز به ساحل رود دائیتی شدو(....)آب به چهار خانه بود. زرتشت بدو بگذشت(...)چون از آب برآمد و جامه پوشید، آنگاه بهمن امشاسپند را دید(زاداسپرم،۱۳۶۶: ۲۱-۳۳؛ بهار، ۱۳۹۱: ۲۵۳). بهمن به زرتشت فرمود به سوی انجمن مینویان به سوی او بالا رود. زرتشت پس از آنکه با فرّه پیامبری بر اورنگ زرین فرود آمد با خود سه چیز آورد: بیست و یک نسک اوستا، آتش برزین مهر و درخت سرو که آن دو درخت سرو را بر زمین کاشت(آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۱۶۶). عبور از چهارشاخه شط دائیتی در سنت زردشتی، معادل انجام کامل «عیون» در عالم فکر است؛ این عبور، زردشت را تجدید شده در وجود سه سوشیانت مجسم می‌کند و نشان از آن دارد دین او چهاربار به اوج می‌رسد(بی‌نام ، ۱۳۶۶: ۳۴). لذا همانطور که بیان شد: «زرتشت پس از آنکه با فره پیامبری وقتی بر اورنگ زرین فرود آمد با خود سه چیز آورد: بیست و یک نسک اوستا، آتش برزین مهر و درخت سرو»؛ که آن دو درخت سرو را بر زمین کاشت(آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰: ۱۶۶) فردوسی عقیده دارد که دو درخت سرو کاشمر توسط زرتشت به زمین آورده شده است»(آریان‌پور، ۱۳۶۵: ۳۵). زرتشت دو شاخه سرو از بهشت آورد و با دست خویش یکی را در کاشمر و دیگری را در فریومد کاشت(یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۶۶)؛ بنابراین دو درخت سرو پس از عروج او در زمین کاشته شده‌اند. همچنین؛ با توجه به آنکه زرتشت پس از گذشتن از چهار شاخه‌ی رود به چنین مقامی دست یافت، این تصویر می‌تواند بازنمایی آن عروج نیز باشد. این روایت بی‌ارتباط با داستان درخت زندگی و آفرینش دوباره نیز نیست. با توجه به دو درخت سرو و تأکید بر عدد دو، درختان می‌توانند درختان سروی باشد که زرتشت با خود آورد؛ چراکه برخلاف دیگر عناصر به صورت قرینه هستند. و رنگ درختان سرو با رنگ زرد درون آنها و سبز بیرون تأکیدی است بر نقش متفاوت آن‌ها.

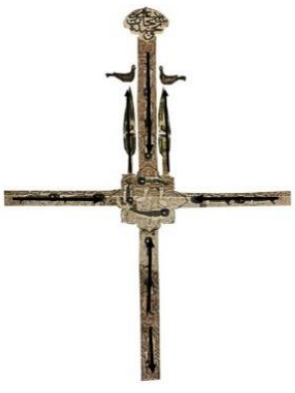
علاوه بر موارد مذکور، در کنار چهار نهر نمادین در اساطیر و آیین‌های کهن، در قرآن بیش از ۳۸ [۳]آیه به نهرهای بهشتی که در پای درختان جاری است و به جاری بودن از زیر ساختمان‌ها اشاره شده است. در یک آیه از آیات قرآن به ۴ نهر اشاره داشته است. در آیه ۱۵ از سوره محمد به نهرهای شیر، عسل، شراب و آب اشاره دارد: «در آن نهرهایی از آب تازه و نهرهایی از شیر هست، شیری که طعمش تغییر نمی‌کند و نهرهایی از شراب است که برای نوشندگان لذت‌بخش است و نهرهایی از عسل خالص است و ایشان در

بهشت از هرگونه ثمره برخوردارند و مغفرتی از پروردگارشان دارند آیا چنین کسانی مثل آن کس است که جاودانه در آتش قرار داشته آبی جوشیده می‌نوشند که اندرونشان پاره‌پاره می‌کند»[۴](طباطبایی، ۱۳۷۴،ج۱۸: ۳۴۶). در جایی از قرآن ذکری از دو رود عمود بر هم نشده است؛ بلکه به نظر چهار رود مجزا می‌رسند که محتوای هر کدام متفاوت از دیگری است.

علاوه بر چهار رود و درختان سرو، ماهی و مرغابی‌ها نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند؛همچنین در زاداسپرم، از آبزیانی چون ماهی‌ها و از پرندگان کَرشِفت مرغ و سیمرغ به‌عنوان موجوداتی که دین زرتشت را پذیرفتند نام می‌برد(گزیده‌های زاداسپرم، ۱۳۳۶: ۳۴). در طبقه‌بندی حیوانات با توجه به عناصر چهارگانه حیواناتی مانند ماهی، مرغابی و ... به دلیل ارتباط با آب با دریای نخستین ارتباط می‌یابند و مبدأ تولد دوباره به حساب می‌آیند(سرلو، ۱۳۸۹: ۳۴۹-۳۵۲). در یشت ۱۶ بند هفت و هشت دین‌یشت، آمده است که راست‌ترین علم، علم مزدا آفریده مقدس، و...به ماهی عطا شد و از این ماهی با عنوان کَرماهی نام می‌برد(دوستخواه، ۱۳۸۵: ۴۶۲؛ رضی، ۱۳۸۴: ۴۲۷). در بندهش محافظت از درخت زندگی که انوشگی می‌آورد را به او نسبت می‌دهند و او را محافظ گئوکرنه، درخت زندگی می‌دانند(بندهش، ۱۳۸۵: ۸۷). در آیین مهری نیز دو ماهی نمادی از دو مشعل‌داری هستندکه در دو سوی مهر ایستاده‌اند: یکی نشانه برآمدن آفتاب و دیگری رفتن آفتاب است و مهر، نشاندهنده نیمروز(حامی، ۲۵۳۵: ۱۰). مقدم (۱۳۸۵: ۳۲) در نمادهای مهری نیز برجسته‌ترین آنها را در مروارید، دلفین و نیلوفر دیده است. صوفیه نیز عارف کامل را به مناسبت اینکه در بحر معرفت مستغرق است، ماهی و غیر عارف کامل را به لفظ «جزماهی» یاد کرده‌اند(یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۸۶-۳۸۷). بعضی نیز ۱۳ ماهی شناور در نهرهای این قالیچه را نماد انسان‌های بهشتی و کامل و یا اولیاءالله و پیامبران می‌داند، آن‌چنانکه در اشعار مولوی به آن اشاره شده است(صباغ‌پور و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۸) و حوض را کوثر در نظر گرفته و ماهی‌های شناور را افراد بهشتی(حسامی و دیگران، ۱۳۹۶: ۵۶).

هرکه جز ماهی ز آبش سیر شد　　هرکه بی‌روزیست روزش دیر شد

سبزواری در این بیت ماهی را نماد عارف کامل گرفته است(سبزواری، ۱۳۷۴: ۲۶)؛ ولیکن اگر به‌جهت حرکت ماهی‌ها توجه شود مشخص می‌گردد که یکی از ماهی‌ها خلاف جهت ماهی‌های دیگر به سمت پایین و خلاف جهت حوض در حال حرکت است؛ به‌نظر می‌رسد اگر ماهی نماد انسان کامل و حوض کوثر در نظر گرفته شود با توجه به آنکه انسان کامل به سمت مرکز و لقاءالله حرکت می‌کند، باید جهت همگی به یک سمت(به سمت مرکز)باشد(تصاویر۹ و ۱۰)



تصویر۹. جهت حرکت ماهی‌ها و جهت درختان سرو

تصویر۱۰. نقطه کانونی تصویر

اگر این قالیچه با قالیچه‌های مشابه دیگری که تقریباً در همین بازه زمانی بافته شده‌است مقایسه شود، می‌توان به این نتیجه رسید جهت ماهی‌ها و به‌علاوه تعداد آنها برای طراح اهمیت چندانی نداشته است؛ چراکه در قالیچه‌های دیگر جهت‌ها متفاوت و تعداد ماهی‌ها مختلف است؛ البته آنچه در این قالیچه‌ها یکسان است، فرم چلیپایی شکل حوض‌ها و دو درخت سرو است و ماهی‌ها و

پرندگان شاید تنها نشانه موجوداتی باشند که با آب‌های نخستین ارتباط یافته یا همان موجوداتی که دین زرتشت را پذیرفتند که درعرفان نیز جایگاه والایی دارند.

تصویر۱۱. قالیچه ابریشمی، قالیچه محرابی بیروت، کرمان، ۱۶-۱۷۱۵، ۱۶۳+۲۱۳ سانتی‌متر(صباحی،۱۳۹۸: ۲۹۷)

تصویر۱۲. قالیچه محرابی چهارباغی، کرمان، ۱۲۲+۱۷۹، محل نگهداری: کلکسیون خصوصی، نیویورک(همان: ۲۹۸)

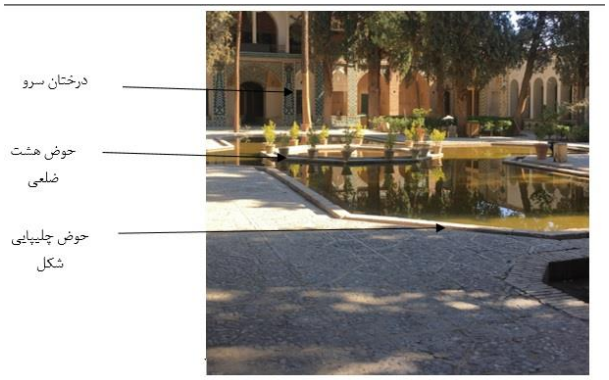
حاشیه‌های متداخل، شکل چهارباغ با درختان سرو از جمله نقوشی است که در دوره‌ی صفویه بعد از شاه‌عباس‌اول مکرراً دیده می‌شود. همانطورکه در قالیچه‌های پیشین گفته‌شد، در دوره‌ی شاه‌عباس‌اول، گل‌نیلوفر تبدیل به گل شاه عباسی شد؛ همچنین از نقوش دیگر که در این دوره برای ساخت آرمان‌شهر رواج یافت، نقش چهارباغ است؛ بنابراین به عنوان نمونه، می‌توان شباهت نقوش بافته شده در قالیچه را با یکی از صحن‌های مقبره‌ی شاه‌نعمت‌اللهولی نشان داد. در مقبره‌ی شاه‌نعمت‌الله در درگاهی‌ها دو درخت سرو در هنگام ورود مشاهده می‌گردد.

تصویر۱۳. جزئیات نمونه۳ از مسجد شاه نعمت الله جدول۲

تصویر۱۴. درخت سرو و چهارطاقی در مقبره شاه نعمت الله ولی

علاوه بر شباهتی که در فرم محراب و حاشیه و حضور درختان سرو وجود دارد، در صحن حسینیه، حوضی هشت ضلعی مشاهده می‌شود که خود درون حوضی با فرم صلیب یا بعلاوه قراردارد و در صحن ورودی حسینیه، دو درخت سرو با کاشیکاری دیده می‌شود(تصاویر۱۳و ۱۴).

جدول۲. مقایسه قالیچه محرابی و کاشی‌کاری مقبره شاه‌نعمت‌الله‌ولی(نگارنده)

	قالیچه محرابی	مقبره شاه نعمت‌الله
۱	حاشیه نخست قالیچه	قسمتی از کاشیکاری مقبره‌ی شاه‌نعمت‌الله‌ولی
۲	فرم محراب در قالیچه	نقوش محرابی در رواق عباسی
۳	فرم بعلاوه یا صلیبی شکل حوض در قالیچه	 یکی از ورودی‌هایی که به صحن حسینیه ختم می‌شود

در این مقبره، چندین ورودی و حوض وجود دارد. شکل حوض در اولین ورودی به شکل مستطیل است، پس از آن در حیاط بعدی، حوضی به شکل شمسه و در سومین حیاط، حوضی به شکل بعلاوه که در آن یک هشت ضلعی یا شمسه قرار دارد؛ با توجه به آنکه این مقبره مختص قطب بزرگ نعمت‌الهیه است و با توجه به تودرتو بودن بنا، همه عناصر در این بنا معنا می‌یابد؛ پس رسیدن به آخرین محوطه یا حیاط، یعنی رسیدن زائر یا سالک به کمال. این نقش‌به نوعی همان‌طور که در مقبره در آخرین مرحله سلوک دیده می‌شود و با توجه به موارد گفته شده، بافت آن بر روی قالی بیانگر نوعی آرمانشهر و سرزمین مثالی است.

از جمله موارد دیگری که در این قالیچه قابل توجه است، کتیبه زیر پیشانی محراب است که در آن ذکر سجده آمده است. سجده، عالی‌ترین و بهترین حالت در عبادت خداوند است. در مقابل خداوند به خاک می‌افتیم و کوچکی خود را در برابر او اعلام می‌کنیم و این حالت بهترین حالت انسان برای بندگی خداوند است؛ لذا علت نامگذاری جایگاه نماز به مسجد برای این است که مهمترین اجزای نماز، یعنی سجده خاستگاه عروج است (جوادی‌آملی،۱۳۸۶: ۱۲۳). عالی‌ترین قله معراج که انسان به آن ارتقاء می‌یابد، سجود است(سمندری، ۱۳۹۰: ۱۶۲)؛ بنابراین وجود کتیبه سبحان ربی‌الاعلی بحمده نیز به نوعی عروج اشاره دارد؛ همچنین این کتیبه با توجه به مکان قرارگیری آن در پیشانی محراب، می‌تواند بیانگر آیه ۳۵ سوره نور باشد و چهارباغ تمثیلی باشد از درخت زیتون. همان‌گونه که زرتشت در چنین مکانی به عروج دست یافت و به صورتی‌که زائر در مقبره به آخرین مراحل نزدیک می‌گردد. به نظر می‌رسد طراح قالی، با ترسیم این چهارباغ با درختان سرو سعی در نمایش و بازنمایی اقلیم هشتم یا عالم مثال را داشته‌است.

نتیجه‌گیری

آیکونوگرافی دانشی است که نوعی کدگشایی تصویر کرده و معنای نمادین و تمثیلی که در تصاویر پنهان است را بازگشایی می‌کند. در این دانش با توجه به قراردادن آیکون‌های مختلف کنار یکدیگر می‌توان روایت قالیچه مذکور را روایت عروج‌وتعالی دانست. همنشینی نقوش به‌کاررفته در قالیچه چون درختان، پرندگان و حوض نیز به تعالیِ ایرانی-اسلامی ارجاع می‌دهند. با توجه به شباهتی که قالیچه با صحن حسینیه مقبره‌ی شاه نعمت‌الله نیز دارد، به نظر می‌رسد آیکون‌های حوض و درختان که بی‌شباهت به این صحن نیستند؛ بیانگر همان عروج ایرانی- اسلامی و عرفانی هستند. آیکون موجود در متن کلامی نیز به عروجی اسلامی اشاره دارد؛ بنابراین همنشینی متن کلامی و دیداری در این قالیچه بیانگر نوعی عروج ایرانی-اسلامی(عرفانی) و اسلامی است و می‌توان قالیچه مذکور را چون سرزمینی مثالی‌ومقدس دانست که هر شخص با قرارگیری روی آن، وارد وادی عرفان و مراحل سلوک می‌گردد.

نمودار۱ - مدل تحقیقاتی برای دریافت معنای درون اثر با تکیه بر قالیچه سجاده‌ای

1- Emile Male

۲- گفتگوی مونا سلطانی با تورج ژوله در تاریخ ۹۹/۴/۱۲ با عنوان«جایگاه اسناد تاریخی در فرش پژوهی با استناد بر دو شاهکار عصر صفوی».

۳- آیه ۲۵ سوره بقره، آیات ۱۵، ۱۳۶، ۱۹۸ سوره‌ی آل‌عمران؛ آیات ۱۳، ۶۵، ۱۲۲، سوره نساء؛ آیات ۱۲، ۸۵، ۱۱۹ سوره ماءده؛ آیه ۴۳ سوره اعراف؛ آیات ۸۹، ۱۰۰، ۷۲ سوره توبه؛ آیه ۹ سوره یونس؛ آیه ۳۵ سوره رعد؛ آیه ۲۳ سوره ابراهیم؛ آیه ۳۱ سوره نحل؛ آیه ۳۱ سوره کهف؛ آیه ۷۶ سوره طه؛ آیه ۱۴،۲۳ سوره حج؛ آیه ۱۰سوره فرقان؛ ایه ۵۸ سوره عنکبوت؛ آیه ۲۰ سوره زمر؛ آیات ۵و ۱۷ سوره فتح؛ آیه ۵۰ سوره رحمان؛ آیه ۱۲ سوره حدید؛ آیه ۲۲۲ سوره مجادله و ...

۴- مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ(آیه ۱۵ سوره محمد).

منابع

آریان‌پور، علی‌رضا؛(۱۳۶۵)، پژوهشی در شناخت باغ‌های ایرانی، تهران، فرهنگسرا.

آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد؛(۱۳۷۰)، اسطوره زندگی زرتشت، تهران:کتابسرای بابل.

بهار، مهرداد؛ (۱۳۹۱)،پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ نهم، تهران: آگه.

بی‌نام؛ (۱۳۶۶) گزیده‌های زاداسپرم ، ترجمه راشد محصل، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

پورداوود، ابراهیم؛(۱۳۷۷)، یشت‌ها، جلد اول، تهران: اساطیر.

تمیم‌داری، احمد؛ (۱۳۷۲)، عرفان و ادب در عصر صفوی، ج۱، تهران: حکمت.

جوادی آملی، عبدالله؛ (۱۳۸۶)، رازهای نماز، ترجمه‌ی علی‌زمانی‌قمشه‌ای، قم: اسراء.

حامی، احمد؛ (۲۵۳۵)، یغ‌مهر نگهبان پیمان پشتیبان جنگیان، راستگویان، و درستکاران، تهران: مؤلف.

حسامی، وحیده و بابرکت، سمیرا (۱۳۹۶)، مطالعه نماد ماهی و کاربرد فرم آن در قالی‌های صفوی و قاجار، نگارینه هنر اسلامی، شماره چهاردهم. ۴۷-۶۲.

خاوری، اسدالله؛(۱۳۹۵)، ذهبیه(تصوف علمی-آثار ادبی)، جلد اول، تهران: دانشگاه تهران.

دانش‌دوست، یعقوب؛(۱۳۶۹)، «باغ ایرانی»، فصل‌نامه اثر، شماره ۱۸-۱۹، زمستان، ۲۱۴-۲۲۴.

دوستخواه، جلیل؛(۱۳۸۵)، اوستا: گزارش و پژوهش، جلد اول و دوم، تهران: مروارید.

رضی، هاشم؛(۱۳۸۴)، جشن‌های آب: نوروز، سوابق تاریخی تا امروز، جشن تیرگان و آب‌پاشان، آبریزگان، چاپ سوم، تهران: بهجت.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛(۱۳۷۹)، جستجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.

سبزواری، ملاهادی؛(۱۳۷۴)، شرح مثنوی مولوی، با تصحیح مصطفی بروجردی، ج۱، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سجادی، جعفر؛(۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.

سمندری، مهدی؛(۱۳۹۰)، اسرارالصلاه یا معراج عشق، با مقدمه آیه الله حسن‌زاده آملی، چاپ ششم، قم: دفتر تبلیغات حوزه علمیه.

شایگان، داریوش؛(۱۳۸۳)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران: امیرکبیر.

شایگان، داریوش ؛(۱۳۷۱)، هانری کربن آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، تهران: آگه.

صباحی، سید طاهر؛ (۱۳۹۸)، کرمان: پنج قرن قالی‌بافی در کرمان، تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.

صباغ‌پور، طیبه و شایسته فر، مهناز (۱۳۸۸)، تأویل و تفسیر معانی نمادین نقش‌مایه‌ماهی در قالی‌های دوره صفویه با نظر به مثنوی معنوی مولانا، گلجام، شماره۱۲، ۳۱-۵۴.

طباطبایی، محمدحسین؛(۱۳۷۴)، تفسیرالمیزان، ترجمه محمد باقر موسوی همدانی، ۲۰ جلد، قم: اسلامی.

عوض‌پور، بهروز(۱۳۹۶)، درآمدی بر آیکونولوژی، تهران: انتشارات کتاب‌سآرایی.

فرنبغ دادگی؛(۱۳۸۵)، بندهش، ترجمه مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران: توس.

مقدم، محمد؛ (۱۳۸۵)، جستار درباره مهر و ناهید، محمد مقدم، چاپ دوم، تهران: هیرمند.

نامورمطلق، بهمن؛ (۱۳۹۰)، پیشینه تحلیلی آیکونوگرافی از سزار ریپا تا امیل مال، نقدنامه هنر. ۱(۱)، زمستان، ۶۵-۸۱.

یاحقی، محمدجعفر؛ (۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

یاوری، حسین و شیرازی، علی اصغر و اکبری، مهدیه؛ (۱۳۹۴)، بررسی فرش‌های دوره صفویه و قاجار، تهران: سایه‌بان هنر.

Colombier, Pierre du;(1964), “La Methode iconologique”. *Journal de savants.* N3. Pp235-240.

Frances, Michael ;(1999), “*Some Wool Pile Persian-Design Niche Rugs”, International Conference on Oriental Carpet Danville, California, (volume5) part2, pp36-75.*

Male,Emil,(1932), LL’ art religieux du XIII siècle en france, Paris.

Male, Emile, (1972), The Gothic Image (Religious Atr in France of the Thirteen Century). translated by Dora Nussey. Harpar & Row, New York.