The Origin of the Prayer Niche (Miḥrāb) Design in the Decorative Arts of Iran

(A Case Study of the Tree-Miḥrābī Carpet, a Two-Faced Curtain Preserved in the Astan Quds Razavi Carpet Museum)

By Hossein kamandlou[1]

Abstract:

Miḥrābī design is one of the old and genuine patterns of Iranian carpet weaving. Originally, this design has probably been used to decorate prayer mats in small dimensions, and with the passage of time, especially from the Qajar era onwards it was woven in larger dimensions and with different combinations. According to the majority of experts, miḥrābī design entered the decorative arts of Iran with the influence of architectural art and the carpet manufacturers, like other handicraft artists, used it to decorate all kinds of carpets, such as gilīm (a rug made of goat's hair), namad (felt cloth), carpet, and zīlū (a hand-woven floor covering). Some researchers believe that the pattern of miḥrāb is modeled after the miḥrāb of Islamic mosques; but as per the patterns and samples of the arch designs existing in the pre-Islamic art, it can be considered to have a longer history.

Carpet weaving in the Holy city of Mashhad was revived since the middle of the Qajar rule (1210-1343 AH/1796-1925 AD). Some of the weavings left over from this era, especially the pieces kept in the Astan Quds Razavi Carpet Museum testify that the designers, weavers and producers who settled in this city from different parts of Iran for the sake of the Holy Shrine of ʻAlī b. Mūsā al-Riḍā (A.S.), made great efforts in reviving the carpet weaving tradition of Mashhad. Given its type of weaving, design, and most important of all, the inscriptions it contains, the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet is one of the significant works preserved in the Astan Quds Razavi Carpet Museum. By studying and examining it, one can obtain valuable information about Mashhad carpet history. The purpose of this research, besides collecting authentic written documents for a better understanding of the miḥrāb design in the decorative arts of Iran, is to introduce one of the distinguished works of the Qajar era and the ethnic groups who together revived the tradition of carpet weaving in the Holy city of Mashhad.

The most important question in this research is, "What was the origin of the miḥrāb design and how did it enter the handicraft arts including carpet weaving?" Also, "What are the characteristics of the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet and under the influence of what pattern was it designed and woven?" This writing is done by a descriptive-analytical method and through documentary and field study. The results obtained by studying the structure and inscriptions in the carpet imply that the artists and craftsmen from Mashhad, Tabriz and Kerman, by working together and using the old traditions of Mashhad carpet weaving, were able to revive carpet weaving in Mashhad and establish the second glorious era of carpet weaving, second to the Safavid era. Also, it is likely that the porches of Razavi Holy Shrine were the designers' model for implementing the composition of the two-faced tree-curtain miḥrābī carpet

Keywords:

rug, prayer niche, Mashhad, mehr, Astan Quds Razavi Carpet Museum.

1. Faculty Member, Faculty of Art, Semnan University *h.kamandlou@semnan.ac.ir*

خاستگاه طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران
(نمونه موردی قالی محرابی درختی - پرده‌ای دو رو، محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی)

حسین کمندلو[1]

چکیـده

طرح محرابی از نقوش قدیمی و اصیل فرش‌بافی ایران است. این طرح به احتمال در ابتدا برای تزیین سجاده‌های نماز و در ابعاد کوچک به‌کار می‌رفته، و با گذشت زمان به خصوص از دوران قاجاریان به بعد، در ابعادی بزرگ‌تر و با ترکیب‌های متفاوتی بافته می‌شده است. به نظر بیشتر کارشناسان، طرح محرابی با تأثیرپذیری از هنر معماری، وارد هنرهای تزیینی ایران شد و تولیدکنندگان فرش همچون سایر هنرمندان هنرهای صناعی، از آن برای تزیین انواع فرش‌ها همچون گلیم، نمد، قالی و زیلو استفاده کردند. برخی از محققان بر این اعتقادند که نقش محراب، الگو گرفته از محراب مساجد اسلامی است؛ اما با توجه به الگوها و نمونه‌هایی که از نقش طاق در هنر پیش از اسلام وجود دارد سابقه بیشتری برای آن می‌توان در نظر گرفت.

فرش‌بافی در مشهد مقدس از اواسط حکومت قاجاریان (۱۲۱۰-۱۳۴۳ ق/ ۱۷۹۶-۱۹۲۵م.) رونقی دوباره می‌یابد. برخی از بافته‌های به یادگار مانده از این دوران به‌خصوص آثاری که در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند گواهی می‌دهند که طراحان، بافندگان و تولیدکنندگانی که از نقاط مختلف ایران به‌واسطهٔ مضجع شریف حضرت علی بن موسی‌الرضا(ع) در این شهر گردآمده بودند، تلاش فراوانی در احیای سنت فرش‌بافی مشهد داشته‌اند. قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، با توجه به نوع بافت، طراحی و از همه مهم‌تر کتیبه‌های که در خود دارد، یکی از آثار شاخص محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی است که با مطالعه و بررسی آن می‌توان اطلاعات گران‌بهایی در مورد تاریخ فرش مشهد به‌دست آورد. هدف از این پژوهش علاوه بر جمع‌آوری اسناد مکتوب و معتبر برای شناخت بهتر طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران، معرفی یکی از آثار شاخص عصر قاجار و اقوامی است که در کنار یکدیگر سنت قالی‌بافی را در مشهد مقدس احیا کردند.

مهم‌ترین سؤال این پژوهش این است که خاستگاه طرح محراب چه بوده و چگونه وارد هنرهای صناعی ایران از جمله فرش‌بافی شده است؟ همچنین قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو چه ویژگی‌هایی دارد و تحت تأثیر چه الگویی طراحی و بافته شده است؟ این نوشتار به روش توصیفی ـ تحلیلی و با مطالعه اسنادی و میدانی انجام گرفته است. با مطالعه ساختار و کتیبه‌های موجود در فرش، این نتایج حاصل شد که، هنرمندان و صنعت‌گران مشهدی، تبریزی و کرمانی با همکاری یکدیگر و تکیه بر سنت‌های قدیمی فرش‌بافی مشهد توانستند علاوه بر احیای فرش، دومین دوران باشکوه فرش‌بافی این منطقه را، پس از عصر صفویان ایجاد کنند. همچنین، به احتمال ایوان‌های حرم مطهر رضوی، الگوی طراحان برای اجرای ترکیب‌بندی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو بوده است.

واژگان کلیدی

قالی، محراب، مشهد، مهر، موزهٔ فرش آستان قدس رضوی.

۱. مربی گروه آموزشی فرش دانشکده هنر دانشگاه سمنان h.kamandlou@semnan.ac.ir

مقدمه

طرح محرابی از نقوش اصیل ایرانی است که به احتمال در ابتدا برای تزیین سجاده‌های نماز و در ابعاد کوچک در کارگاه‌های شهری، روستایی و عشایری بافته می‌شده است. باگذشت زمان به خصوص از دوران قاجاریان به‌بعد، این طرح مورد استقبال مردم قرار گرفت و در ابعاد بزرگ‌تر و با ترکیب‌بندی‌های متنوعی از جمله محرابی گلدانی، درختی، قندیلی، ستون‌دار، تصویری و غیره، طراحی و بافته می‌شد. طرح محرابی با تأثیرپذیری از طاق و طاق‌نماهای معماری، در سده‌های آغازین اسلام وارد هنرهای تزیینی شد، و با گذشت زمان، طراحان و تولیدکنندگان فرش آن‌را برای تزیین انواع دست‌بافت‌ها همچون گلیم، نمد، قالی و زیلو به‌کار بردند. طراحان ایرانی براساس فرهنگ و تمدن خودشان، انواع مختلفی از آن را با نقوش جذاب اسلیمی و ختایی بر روی انواع زیراندازها اجرا کردند. برخی از محققان براین اعتقادند که نقش محراب، الگو گرفته از محراب مساجد اسلامی است، اما با توجه به الگوها و نمونه‌هایی که از نقش طاق در هنر پیش از اسلام وجود دارد می‌توان قدمت بیشتری برای آن در نظر گرفت[1].

واژهٔ محراب در فرهنگ‌های فارسی، عربی، کتاب‌های معماری و آیات قرآنی به صورت‌های مختلفی تعبیر و تفسیر شده است، اما با مطالعه و بررسی تعاریف گوناگونی که از نقش محراب وجود دارد و مطالعه شواهد برجای مانده از روزهای آغازین اسلامی به‌خصوص در مورد مساجد اولیه مسلمانان که در مدینه ساخته شده بود، می‌توان گفت این تعاریف کاربرد چندانی ندارند. به احتمال، اعراب تازه مسلمان در روزهای آغازین اسلام، با تأثیرپذیری از فرهنگ عرب پیش از اسلام و یا سنت‌های اقوام یهودی از نمادهای ساده‌تری برای مشخص کردن جهت قبله استفاده می‌کردند. اما از دوران اُمویان به بعد با تأثیرگذاری هنر ایرانی در ساخت مساجد، کاخ‌ها، رواق‌ها، سردرهای ورودی و غیره، الگوی کلی محراب‌های اسلامی شکل، مورد پذیرش عموم مسلمانان قرار گرفت. به احتمال همین الگو در گذر زمان با استقبال سایر هنرمندان صناعی مواجه شد، و از آن برای تزیین آثار نگارگری، تذهیب، فلزکاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، پارچه‌بافی و قالی‌بافی بهره بردند.

اصلی‌ترین سؤال پژوهش این است که خاستگاه طرح محراب چه بوده و چگونه وارد هنرهای صناعی از جمله فرش‌بافی شده است؟ همچنین قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو چه ویژگی‌هایی دارد و تحت تأثیر چه الگویی طراحی و بافته شده است؟ هدف از پژوهش علاوه بر جمع‌آوری اسناد مکتوب و معتبر برای شناخت بهتر طرح محراب در هنرهای تزیینی ایران، معرفی یکی از آثار شاخص عصر قاجار و اقوامی است که در کنار یکدیگر سنت قالی‌بافی را در مشهد مقدس احیا کردند.

پیشینهٔ پژوهش:

پژوهش‌های مختلفی در مورد محراب در هنرهای ایرانی شده که شاخص‌ترین آن کتاب *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول* (۱۳۷۵) تألیف علی سجادی است. همچنین در منابع دیگری از جمله *مبانی*

---

۱. بر روی لیوان سفالینی که از شوش به دست آمده و متعلق به ۳۵۰۰ ق.م است می‌توان نقش طاق را مشاهده کرد (برای مشاهده تصویر نک: پوپ، بی‌تا: ۱۱). شکل طاق و طاق‌نمای تزیینی در درگاه ورودی معبد چغازنبیل، و همچنین مذبح ورودی این بنا، قابل رویت است. همچنین دو آتشدان با طاق‌نمای تزیینی در محوطه نقش رستم قرار دارد که متعلق به سدهٔ ۳-۴ ق.م است (برای مشاهده تصویر نک: ویت، حیدری، ۱۳۷۶: ۱۱۷).

طراحی سنتی در ایران (۱۳۸۱) نوشته علی حصوری به طرح محراب در هنر فرش‌بافی اشاره شده است. اما در مورد خاستگاه اصلی طرح محراب در هنرهای اسلامی پژوهش مستقلی انجام نشده است، در این پژوهش سعی خواهد شد با تاکید بر یکی از فرش‌های خاص عصر قاجار که در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود به این مهم پرداخته شود. در مورد این دست‌باف که با نام قالی محرابی ـ درختی پرده‌ای دو رو شناخته می‌شود، تاکنون پژوهشی مستقل و جامع انجام نگرفته است. در کتاب ***نگاهی به موزهٔ مرکزی (۱۳۷۱)*** تألیف سید علی اردلان جوان و جهان اینانلو تصویر قالی پرده‌ای دورو با طرح افشان قندیلی آمده است. در کتاب ***فرهنگ جامع فرش ایران*** (۱۳۷۴) تألیف احمد دانشگر، تصویر همین قالی با اطلاعات مختصری در مورد فرش‌های پرده‌ای آمده است. حسین کمندلو در پایان‌نامه خود با عنوان ***معرفی و بررسی قالی‌ها و قالیچه‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی*** (۱۳۸۷) به راهنمایی محمدعلی رجبی در بررسی قالی‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، این فرش را معرفی کرده است. همچنین در مقالهٔ ***نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق (۱۳۸۸)*** نوشته حسین کمندلو، اشاره مختصری به این دست‌باف شاخص عصر قاجار شده است. در این نوشتار سعی شده با توجه به اسناد و مدارک مستند علاوه بر ریشه‌یابی الگوی محراب در هنرهای اسلامی چگونگی بافت، طراحی و رنگ‌بندی اثرمورد نظر، معرفی و بررسی شود.

روش تحقیق:

روش کار در این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوایی است، جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای با ابزار فیش‌برداری و همچنین میدانی انجام‌شده است. جامعه آماری با توجه به عنوان مقاله، تنها قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی است. در ابتدای مقاله برای آشنایی بیشتر، واژه مهر و محراب در فرهنگ‌ها ایرانی و قرآنی مورد بررسی قرار می‌گیرد تا علاوه بر ریشه‌یابی محراب، وابستگی‌های طرح محرابی با الگوی اولیه مشخص گردد.

معنی واژه مهر

مهر در سانسکریت میتر[1] در اوستا و فارسی باستان میثرا[2] در پهلوی میتره یا میثره[3] از ریشه میث[4] سانسکریت به معنی پیوستن است. اغلب خاورشناسان معنی اصلی مهر را واسطه و میانجی ذکر کرده‌اند. واسطه و رابط میان فروغ محدث و فروغ ازلی و به عبارت دیگر واسطه میان آفریدگار و آفریدگان (دهخدا، ۱۳۷۴: مدخل مهر). برخی دیگر از محققان او را میانجی بین اهورمزدا و اهریمن می‌دانند و این که او میانجی نیرومندی بین نیکی و بدی است (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۶). در ریگ‌ودا او را رابط میان خدایان و انسان می‌دانند و نقش پیامبرگونه داشته است (رستگار فسایی، ۱۳۸۲: ۱۸۵). برخی معتقدند که مهر به معنی خورشید و روشنایی است (فره‌وشی، ۱۳۵۸: ۳۸۱ و ۳۸۲). مهر قبل از ظهور زرتشت نام یکی از خدایان بوده و آن‌را رب‌النوع آفتاب می‌دانستند (عمید، ۱۳۸۹: مدخل مهر)، و

1. Mitr
2. Mithra
3. Mitr and Mithr
4. Mith

با عباراتی همچون هور، خور، خورشید و آفتاب نیز شناخته می‌شود[1] (انعطاف‌پور، ۱۳۷۰: ۱۱۴۱ و ۱۱۴۲). هاشم رضی در این مورد می‌نویسد «ایرانیان تمام عناصر نیک و سودرسان طبیعت را می‌ستودند. خورشید را نیز برای اهمیت و سود ویژه‌اش در زندگی مادی ستایش و محترم می‌دانستند... مهر با خورشید یکی نیست مهر ایزدی است و خورشید ایزدی دیگر و این موضوع با وضوح از خود اوستا بر می‌آید» (رضی، ۱۳۴۴: ۱۰۴). نام میترا در لوحی قدیمی مربوط به حدود ۱۵ قرن ق.م به عنوان یکی از خدایان آمده است. این الواح در سال ۱۹۰۷ م. در کاپاتوکا[2] در منطقه بغازکوی پیدا شده است. متن این لوح‌ها پیمانی است میان هیتی‌ها و میتانی‌ها و در آن از میترا و وارونا دو خدای بزرگ هند و ایرانی کمک خواسته شده است. هاشم رضی در مورد این دو خدا چنین می‌نویسد «...آمده است که وارونا که آسمان خدای آسمان است. رب‌النوع شب می‌باشد میترا نیز خدای روشنایی و نور و خدای موکل روز است و این دو خدای شب و روز مراسم مشترکی در عبادت دارند» (رضی، ۱۳۸۱: ۱۴۳).

معنی واژه محراب در ادبیات فارسی

در فرهنگ‌های مختلف فارسی برای محراب تعریف‌های متعددی آمده: بالاخانه، حجره، غرفه، خانه، صدر مجلس، پیشگاه خانه، صدر اطاق، جای نشستن پادشاهان که از مردمان دور و ممتاز باشند. مقصوره، شاه‌نشین شریف‌ترین جای نشستن، اِستادنگاه امام در مسجد، جای امام در مزکت (نمازخانه، مسجد، خانه خدا، بیت‌الله) طاق درون که به طرف قبله باشد، چون طاق مزکور آلت حرب شیطان است لهذا محراب نام کرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل محراب). جایگاه شیر (عمید، ۱۳۸۹: مدخل محراب). آتشدان، مجمره (شمیم، ۱۳۷۹: مدخل محراب). علت اینکه آن را حجره، بالاخانه یا غرفه نامیده‌اند به آیه ۳۷ از سوره آل عمران بر می‌گردد. در تفاسیر آمده، حضرت زکریا(ع) برای مریم(س) بالای معبد، مسجدی ساخت به‌طوری که او با نردبان وارد آن می‌شد (طبرسی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). همچنین تخت شاهان ایرانی در کسری، در انتهای طاق به‌نحوی قرار داشت، که از مردم دور و ممتاز باشد و موقعیتی برتر برای شاه ایجاد کند. سواژه معتقد است که محراب نمونه‌ای کوچک از «صدر» تالارهای تشریفات که معمولاً جای نشستن حکام بود و تالارهای قصرهای اموی نیز ادامه دهندهٔ همین سنت هلنی است. پس انتخاب چنین شکلی برای تعیین جای استقرار پیامبر طبیعی بوده است (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۰). مقصوره خانهٔ کوچکی است که در مقدم معبدشان درست می‌کنند و دارای دری است که به وسیله نردبان کوچکی وارد آن می‌شوند. کسی‌که در آن باشد اهالی میان معبد او را نمی‌بینند، اتخاذ مقصوره در اسلام را از آنجا می‌دانند (طباطبایی، بی‌تا: ۳۱۲).[3]

علت این که محراب را جایگاه شیران دانسته‌اند به خاطر گوشه‌نشینی شیر است. زیرا شیر در جایی که دور از

---

۱. در کتاب *اصل و نسب دین‌های ایرانیان باستان* نظری بر خلاف نظرات فوق مطرح شده، میتر در هیأت خورشید نمایان نمی‌شود و خورشید نیست بلکه روشنایی و انوار زرین خورشید است (رضایی، ۱۳۶۸: ۸۸).

۲. Kapatuka/ یا کاپادوکیه، یکی از شهرهای آسیای صغیر است. در کتاب *اصل و نسب دین‌های ایرانی* تاریخ این الواح را ۱۴۰۰ سال ق.م. ذکر شده است (رضایی، ۱۳۶۸: ۷۸)، و در منبعی دیگر، تاریخ ۱۳۵۰ ق.م آمده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹).

۳. در تاریخ اسلام به دلیل رواج خلیفه‌کشی، در دوران معاویه ابوسفیان، مقصوره وارد معماری مساجد گردید و حایلی بود تا از ورود و دسترسی افراد ناشناس و عامی به سمت محراب جلوگیری کند. در مسجد قرطبه عمق فرو رفتگی محراب به حدی رسید که آن را به صورت یک طاق کوچک درآورد ولی این نمونه انحرافی تداوم نیافت. به دلیل آنکه معنای نمادین محراب را تغییر ماهیت می‌داد (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۳).

دسترس باشد جایگاه خود را می‌سازد و این تعبیر با معنایی که در مورد جایگاه پادشاهان (دور و متمایز از مردم) آمده است، مطابقت دارد (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۶). به این دلیل محراب را آتشدان و مجمره دانستند که آتش در ایران مقدس بوده و برای شعله مقدس که با چوب و عطر در آتشکده‌ها همیشه فروزان نگهداری می‌شده، احترام خاصی قائل بوده‌اند. آتشدان فروزان در پرستشگاه‌ها به منزله محراب پیروان مزدیسنا بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۷). فردوسی حماسه‌سرای بزرگ ایرانی در ***شاهنامه*** می‌سراید:

به یک هفته پیش یزدان بُدند — مپندار که آتش‌پرستان بُدند
که آتش بدان‌گاه محراب بود — پرستنده را دیده پُر آب بود

آتشدان چاله یا پیش‌آمدگی است که در آن به‌منظور گرما یا روشنایی آتش بیافروزند. ظرف و پایه‌ای که معمولاً سنگی است و آتش مقدس آتشکده در آن می‌سوزد (سیدصدر، ۱۳۸۰: ۱۵).[۱] در خانهٔ ایرانیان محراب یا نیایش‌گاهی قرار داشت که در اجاق آن آتش همیشه می‌سوخت و نخستین فرزند پسر، سرپرستی آن را بر عهده داشت و اگر نبود این اجاق خاموش و شیرازه خانواده از هم می‌پاشید. (رضی، ۱۳۸۲: ۳۲).

معنی واژه محراب در ادبیات عرب

در جلد پنجم **فرهنگ نفیسی** اشاره شده که ریشه کلمه محراب در زبان عربی است (نفیسی، ۱۳۴۴: مدخل محراب). این واژه در عرب پیش از اسلام معروف بوده، چنان‌که از عدی بن زید، شعری بر این لفظ نقل شده است که:

هی العاج فی المحاریب او کالغو — و من الارض زهر مستطیر

عدی پیش از اسلام در گذشت و مراد وی از محراب آن جای بت‌خانه است که در آن مجسمه عاج می‌گذارند (شعرانی، ۱۳۹۸ق: ۱۶۵-۱۶۴)[۲] اصل واژهٔ محراب در زبان عربی «حَرب» است که به معنی تاراج و غارت و ربودن غنایم در جنگ است. سپس هر تاراجی حرب نامیده شد، اشتقاق معنی حرب یعنی کارزار و ربودن غنائم و خشمگین شدن از مصدر الحرب است. (خسروی حسینی، بی‌تا: ۴۶۵-۴۶۴). «حرب» به معنی لباسی است که در میدان جنگ از تن دشمن گرفته شود چرا که انسان در معبد باید پوشش افکار دنیوی و پراکندگی خاطر را از خود برگیرد (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۳۹). همچنین محراب از مصدر «محاربه» گرفته شده، به‌جهت این‌که نمازگزار هنگام نماز با شیطان جنگ می‌کند و در هنگام نماز با حضور قلبش با نفسش مبارزه می‌کند (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۵). محراب کلمه‌ای بر وزن مفعال است و واژه‌هایی که بر این وزن ساخته می‌شوند، نقش ابزاری به خود می‌گیرند. مانند مفتاح،

۱. خداوند زرتشت نیازی به قربانی کردن ندارد، مگر از «خود گذشتن»، محمد مقدم در مورد واژهٔ آتشدان می‌نویسد «در این بزم مزدائی آتش افروخته بر «آدران» بود که زردشت آن را نماد یزدانی می‌دانست و گرد آن نیایش می‌کرد... آدران همان آتشدان است که به لاتین/ atrium و به انگلیسی/ altar است. که از کلمه آدر، آتش گرفته شده است» (مقدم، ۲۵۳۷: ۹). در کتاب ***فرهنگ ادیان جهان*** واژه افرگنیو/ Afarganyo به جای آتشدان به کار رفته، افرگنیو ظرف‌های سفالین یا فلزی هستند که به اشتباه آن را محراب‌های آتش خوانده‌اند (هینلز، ۱۳۸۵: ۳).

۲. در هنر یونانی، هلنی، رومی و بیزانسی پیکره‌های مورد احترام را معمولاً در جلو فرورفتگی دیوار (طاقدیس یا طاقچه) قرار می‌دادند که نقش قاب یا زمینه را ایفا می‌کرد، و هرگاه پیکره‌ای عظیم بود، فرورفتگی به غرفه‌ای بزرگ تبدیل می‌شد؛ ولی معمولاً این فرورفتگی‌ها متناسب با پیکره‌ها ساخته می‌شدند (دوپولو، ۱۳۶۸: ۲۱).

به معنی کلید، میزان به معنی ترازو، مصباح به معنی چراغ و غیره، بنابراین محراب ابزار یا وسیله‌ای است برای جنگ یا نمادی از جنگ است همچنین محراب را مکان و زمان نبرد نیز می‌دانند زیرا بر همین وزن میلاد و میعاد آمده است (میرزایی، ۱۳۸۵: ۶۹).

واژه «حرب» در قرآن کریم به چهار صورت آمده است: ۱-کافر شدن (بحرب آیه ۲۷۹ از سوره بقره) ۲-کارزار (الحَرب آیه ۵۷ از سوره انفال و آیه ۶۴ از سوره مائده) ۳-محراب مسجد (المحراب آیه ۱۱ سوره مریم و آیه ۲۱ سوره ص) ۴-قبله (المحراب آیه ۳۹ از سوره آل عمران) (دامغانی، ۱۳۶۱: ۱۵۱). در ۵ آیه از آیات قرآن کریم کلمه محراب به معنی پرستشگاه آمده است:

۱- آیه ۳۷ سوره آل عمران: زَکَریّا کُلَما دَخَل عَلَیها زَکریا المِحرابَ وَجَدَ عِندها رزقاً (هر وقت زکریا به‌صومعه عبادت مریم می‌آمد روزی شگفت‌آوری می‌یافت). طبق *تفسیر جوامع الجامع* حضرت زکریا(ع) برای مریم(س) در بالای معبد در بهترین جای بیت‌المقدس مسجدی ساخت به طوری که با نردبان وارد آن می‌شد (طبرسی، ۱۳۷۷: ۴۰۸). مراد از محراب در این آیه همان مذبح یا مقصوره اهل کتاب است (طباطبائی، بی‌تا: ۳۱۱).

۲- آیه ۳۹ سوره آل عمران: فَنادَتْه المَلائِکه وَ هَو قائِم یُصّلی فِی المِحراب (پس زکریا را فرشتگان ندا کردند هنگامی که در محراب عبادت به‌نماز ایستاده) در این آیه محراب به‌معنی محل عبادت آمده، در *تفسیر المیزان* در شرح آیه، کلمه محراب به‌مکانی مخصوص عبادت چه در مسجد و چه در خانه ترجمه شده است. (طباطبایی، بی‌تا، ۳۱۲). کلمه محراب در این آیه در *قاموس قرآن* به معنی قبله آمده است (دامغانی، ۱۳۶۱: ۱۵۱).

۳- آیه ۱۱ سوره مریم: فَخَرَجَ عَلی قَومِهِ مِنَ المِحرابِ فَاَوحی إلَیهِم أنْ سَبِّحوا بُکرهً و عَشِیّاً (پس ما به زکریا در آنجایی‌که از محراب (عبادت) بر قومش بیرون آمد و به آنان اشاره کرد همه صبح و شام به تسبیح خداوند قیام کنند). در این آیه نیز همچون دو آیه قبلی، محراب به‌عنوان محلی برای عبادت معنی شده است.

۴- آیه ۲۱ سوره ص:وَ هَل أتکَ نَبَؤُا الخَصْم إذ تَسَوَّرُوا المِحراب (و ای رسول آیا حکایت آن دو خصم به تو نرسیده است که از بالای غرفه عبادتگاه بر او وارد شدند). در *تفسیر المیزان* کلمه تسور به معنای بالا رفتن بر (سور) دیوار بلند است. مانند کلمه (تسنم) که به معنی بالا رفتن بر سنام (کوهان شتر) و کلمه (تذری) به معنای بالا رفتن بر (ذروه) بلندی کوه است و کلمه محراب در این آیه، به‌معنی بالاخانه و شاه‌نشین است (طباطبایی، ۱۳۶۳: ۳۰۱). در *تفسیر نمونه* برخلاف نظر علامه طباطبایی به عبادتگاه ترجمه شده «حضرت داود (ع) ساعات خود را با برنامه منظم تقسیم می‌کرد و جز ساعات خاصی ارباب رجوع را نمی‌پذیرفت. روزی دو نفر که قصد قتل او را داشتند خواستند نزد او آیند در حالی که داود (ع) در محراب به عبادت پروردگار مشغول بود. از فرصت استفاده کرده و از محراب او بالا رفتند هنگامی که نزد او آمدند محافظان را در اطراف او مشاهده و ترسیدند. (مکارم شیرزای، ۱۳۶۴: ۳۵۸)[1]

۵- آیه ۱۳ سوره سبا: یَعْلَمونَ لَه ما یَشآءُ مِن مَحاریبَ وَ تَماثیلَ وَ جِفانٍ کالجَواب (آن دیوان بر او هر چه می‌خواست از کاخ و عمارت و معابد عالی و ظروف بزرگ مانند حوض‌ها و نقوش و مثال‌ها و دیگ‌های عظیم که بر زمین کار گذاشته بودی همه را ساختند). از قول ابن‌عباس آمده «اجنه برای حضرت سلیمان صورت‌های پیامبران و پارسایان را در مساجد تصویر می‌کردند تا مردم آن‌ها را تماشا کنند و به عبادت خداوند تشویق شوند» (سجادی،

۱. در جایی دیگر آمده است که بنی‌اسراییل محراب را از سطح زمین بالاتر می‌ساختند به‌طوری که چند پله می‌خورد و اطراف آن با دیوارهای اطاق مانند محفوظ می‌شد (مکارم شیرازی، ۱۳۶۴: ۳۹۹).

۱۳۷۵: ۴۹). کلمه محاریب جمع محراب است که به معنی نمازگاه و محل عبادت است کلمه تماثیل جمع تمثال است که به معنای مسجد از هرچیز است (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹). علت نام‌گذاری معابد به «محراب» این است که، محل محاربه و جنگ با شیطان و هوای نفس است و یا اینکه انسان در آنجا از پریشانی خاطر دور، و با سرگرمی‌های دنیوی در ستیز است (شریعتمداری، ۱۳۷۲: ۴۷۵- ۴۷۴).

در تمامی آیات فوق محراب به معنی محل عبادت ترجمه شده، و برخی محققان و مفسران در این مورد نوشته‌اند: مراد از محراب در آیات شریفه تمام مسجد است نه فقط محراب آن (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹).[۱] به‌هر حال در عرف و جامعه اسلامی به فرو رفتگی خاص داخل دیوار سمت قبله (مکه) که امام برای نمازگزاردن در آن یا مقابل آن می‌ایستد و نمازگزاران پشت سر وی قرار می‌گیرند محراب می‌گویند (مصاحب، ۱۳۸۱: مدخل محراب).

مهراب یا محراب در هنر معماری

به پرستشگاه مهردینان، مهرابه، مهرکده یا خرابات می‌گویند که به معنی پایگاه و معبد مهر یا خورشید است. محمد مقدم در مورد کلمه مهراب می‌نویسد «آب، آبه، آوه، آو به معنی ساختمان، خانه و امثال آن است. سرداب یعنی خانه سرد، گرمابه یعنی خانه گرم، مهراب یعنی خانه مهر (پرستشگاه مهر)» (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۵). در ***دایره‌المعارف معماری و شهرسازی*** «آبه» به معنی جای گود و گرم آمده است (سیدصدر، ۱۳۸۰: ۱۲). اما هاشم رضی معتقد است که پسوند «آبه» و «آوه» به معنای جای مسقف با سقفی ضربی هلالی و قوس‌دار است که مهرابه‌ها را نیز چنین بنا می‌کردند (رضی، ۱۳۸۱: ۲۶۹).[۲] معمولاً مذبح یا رواق در انتهای تالار مستطیل‌شکل همراه با طاق قوسی، مهرابه‌ها قرار داشته است و این رواق مقداری از سطح زمین بلندتر بنا می‌شد و شکل دهانه غار را مجسم می‌ساخت. در زمینه دیوار کشته شدن گاو[۳] به دست میترا با نقاشی یا مجسمه، نشان داده می‌شد (تصویر ۱)، (رضی، ۱۳۸۱: ۲۷۰). شایان ذکر است مذهب رومیان بیشتر مهرپرستی و این آیین از ایران عصر پارتی و ساسانی به آنجا منتقل شده بود.[۴] از سال ۴۰۰ م. تحت تأثیر آیین مسیحیت، مهرپرستی به کلی از رونق افتاد؛ اما تأثیر آن بر آموزه‌ها و باورهای مسیحی انکارناپذیر است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹). آیین پرستش مهر به مدت دو هزار سال دیگر آیین‌ها (یهود، مسیح و زرتشت) را تحت‌الشعاع خود قرار داد (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۴).

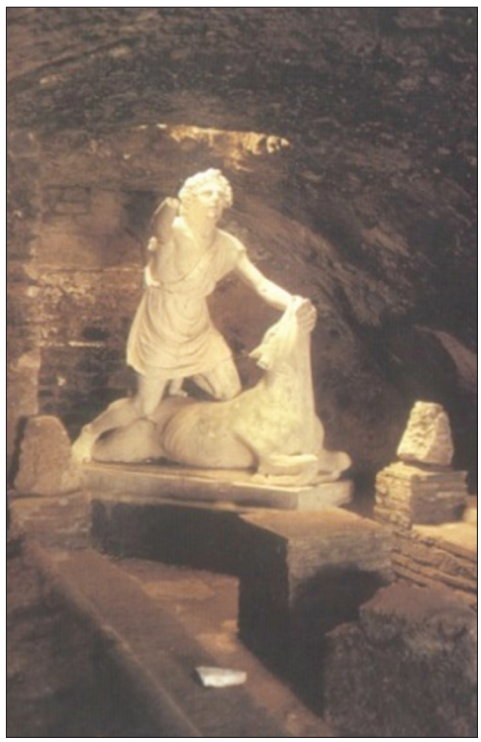
---

۱. نکتهٔ جالب در آیات فوق این است که تمامی آن‌ها در مورد پیامبران بنی‌اسرائیل نازل شده است و در بیت‌المقدس محراب (قدس الاقداس) جایی بود که تابوت سکینه را در آن قرار می‌دادند و پیامبران وحی را در آنجا می‌شنیدند (شعرانی، ۱۳۹۸ق: ۱۶۵- ۱۶۴).

۲. این واژه در زبان فرانسوی به صورت Abbaye و در انگلیسی به شکل Abbey به معنای دیر و معبد است (رضی، ۱۳۸۱: ۲۶۹).

3. Tauroctony

۴. برخی معتقدند که آیین مهرپرستی از زمان اردشیر دوم، به کشورهای آسیای صغیر و روم کشیده شد (پاشنگ، **۱۳۸۱:** مدخل مهر) ولی برخی دیگر بر این اعتقادند که با سقوط هخامنشیان در ۳۳۱ ق.م آیین میترایی به آسیای صغیر منتقل شد. همچنین به نقل از پلوتارک آیین سری مهرپرستی در ۶۷ ق.م توسط دزدان دریایی کیلیکیا که از متحدان مهرداد چهارم پادشاه پونتوس بودند وارد ایتالیا شد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۸۹). در سال ۱۰۷ تا شمال بالکان این آیین پیش‌رفت و همچنین در رومانی، ایتالیا، آلمان، اطریش و فرانسه طرفدارانی پیدا کرد (قدیانی، ۱۳۷۴: ۹۸). برای مطالعه بیشتر نک: رضی، ۱۳۸۱: ۴۰.



تصویر۱: میترا در حال ذبح گاو در زیر طاق محراب قرار گرفته و روزنه‌ای جهت داخل شدن نور خورشید بالای سر اوست. (مأخذ تصویر: رضی،۱۳۸۱:۱).

روبرت هلین برند معتقد است که محراب اسلامی در واقع کوچک شده محراب[1] کلیسای مسیحی است که مذبح[2] را در خود جای داده است. این محراب یادآور طاق‌نمای عمیق و بزرگ معابد یونانی و رومی است که مجسمه آیینی را در خود داشته و یا در کاخ‌های متأخر عتیق رومی شخص امپراتور را در خود جای می‌داده است (برند،۱۳۸۰: ۴۶- ۴۵). لازم به‌ذکر است که به محراب کلیسای مسیحی زاویه یا مکان مقدس[3] می‌گفتند و آن بخشی از کلیسا بود که مذبح یا محراب اصلی را در خود جای می‌داده، و در آن تصاویر خدایان طراحی می‌شد و به عنوان مکانی مقدس‌تر از دیگر بخش‌ها بوده و اصطلاحاً به آن محراب اصلی[4] می‌گفتند (اسمیت، ۱۳۷۹: ۱۹۴- ۱۹۳). محراب یا مذبح در هنر مسیحی با توجه به تصاویر موجود (تصویر۲) مشابه محراب‌های بین‌النهرینی است.[5]

1. apse
2. Altra
3. Sanctuory
4. high altar
5. در *فرهنگ‌نامه خدایان دیوان و نمادهای بین النهرینی* در مورد محراب آمده است «محراب شئی به‌طور عمودی ایستاده است که عمل قربانی و پیشکش/ sacrifice and offering بر رو، یا نزدیک آن، به‌طور حقیقی یا نمادین انجام می‌گیرد و به این طریق محوری‌ترین مسألهٔ آیین پرستش بیان می‌شود. احتمالاً در مراسم پرستش که در بین‌النهرین در هوای آزاد انجام می‌شده از صخره طبیعی یا توده ریگ، یا خاک استفاده می‌شده ولی با توسعهٔ معابد و زیارتگاه‌ها، محراب‌های مشخص‌تری از خاک رس، سنگ یا آجر به وجود آمده‌اند... محراب‌ها می‌توانستند نسبتاً ساده باشند یا تزیینات ظریفی بر آن‌ها صورت گرفته باشد (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۵۵ - ۵۴).

تصویر ۲: مکان مقدس (محراب) در کلیسای سن آپولینار، راونا ۵۳۳-۵۴۹م. (مأخذ تصویر: جنسن، ۱۳۷۹: مقابل ۱۹۷)

اگر به تفسیر تیتوس بورکهارت در مورد محراب‌های اسلامی توجه کنیم مشابهت‌هایی بین محراب اسلامی و مهرابه‌های مهری مشاهده خواهیم کرد «شکل آن طاق‌های نمودار آسمان و کف آن بر زمین طاقچه با فرو رفتگی همانند «غار دنیا» است. مظهر الوهیت است. خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی، یا غار مقدس در همه روایت‌های شرقی بر اهمیت این امر دلالت دارند و سند امپراطور در پرستشگاه‌های کهن رومی همانا سرمشقی بود برای این پدیده که در آن امپراطور جایگزین ذات الوهیت شده بود» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۹۷).

طرح و نقش طاق به‌عنوان محراب در هنر اسلامی

در به‌وجود آمدن محراب به‌عنوان نمادی برای نشان دادن جهت قبله روایت‌های گوناگونی وجود دارد. اما با توجه به شواهد می‌توان گفت که پیامبر اسلام(ص) به سنت بادیه‌نشینان از وسایل در دسترس، برای نشان دادن جهت قبله استفاده می‌کردند. در کتاب *معماری اسلامی* آمده «حضرت محمد(ص) در مصلایی در حوالی مدینه نمازهای جماعت را برپا می‌کردند. ایشان نیزه خود را در جهت مکه بر زمین می‌نشاندند و خود در پس آن و در جلو مؤمنان قرار می‌گرفتند و آنان در ردیف‌های طویل صف می‌کشیدند که بیشتر در جهت عرض بود تا عمق...» (دوپولو، ۱۳۶۸: ۱۰). همان‌طور که مشاهده می‌شود در آغاز اسلام، پیامبر اکرم (ص) هیچ نیازی به معماری و یا شکل نمادین برای ادای فرایض دینی نداشتند و به سادگی مراسم را بر پا می‌کردند. اولین محراب یا نشانه به‌احتمال زیاد، سنگ صافی بود، که در مسجدالنبی نصب شده بود.[1] خلیفه سوم در هنگام بازسازی مسجدالنبی در دیوار قبله لوحه‌ای نصب کرد تا جهت قبله معلوم شود (اسین، ۱۳۵۸: ۱۲۳). هنگامی که لشکریان اسلام شروع به گسترش امپراتوری کردند بر اساس همان سنت نبوی برای نشان دادن جهت قبله از نیزه استفاده کردند و بعدها نیزه به عنوان نخستین شاخص

۱. استفاده از سنگ صاف و بدون تزیین به‌احتمال ریشه در سنت اقوام یهودی دارد، جیمز هاکس در مورد مذبح در دین یهود چنین می‌نویسد: مذبح عبارت از کومه مربعی از سنگ یا تلی خاک بود، چنان‌که آن مذبحی را که یعقوب در بیت‌ایل بنا نمود همان سنگی بود که شب از آن بالین ساخته بود (سفر پیدایش۲۸:۱۱). خداوند به موسی امر کرد مذبحی از خاک برای او ترتیب دهد (سفر خروج) و باید از سنگ‌های نتراشیده باشد و حجاری و نقاشی بر آن جایز نبود مبادا به منزله صور و تمثیل پرستیده شود (جیمز هاکس، بی‌تا: ۷۸۸).

عبادی اسلام معرفی گردید. در کتاب *معماری جهان اسلام*، به این قضیه همراه با مدرک مستند اشاره شده است، روی سکه‌ای از زمان عبدالملک نیزه‌ای رو به بالا نقش بسته که در داخل کاو دیوار یا طاقچه‌ای قرار گرفته است (تصویر ۳)، از این زمان، به‌احتمال به‌صورت شاخص عادی و عبادی درآمده است (گروبه، ۱۳۸۰: ۳۴).

تصویر ۳: سکه متعلق به خلافت عبدالملک (۷۰۵-۶۸۵م/ ۱۰۲-۸۲ق) تصویر نیزه به همراه طاق در آن دیده می‌شود (مأخذ تصویر: گروبه، ۱۳۸۰: ۱۵)

نکتهٔ جالب‌توجه در این سکه ایجاد یک طاق به عنوان مفهوم جدیدی از محراب است که به احتمال مربوط به ساختن اولین محراب در بنای مسجد جامع دمشق است که شباهت بسیاری به طاق‌های ایرانی دارد. اگر سخن موریس اسون دیماند را بپذیریم که بیان کرده، مسجد دمشق به وسیله یک معمار ایرانی طرح‌ریزی شده است و کاشی‌سازان سوری در تزیین آن کار کرده‌اند و همچنین با توجه به پیشینهٔ دیرینه ایرانیان در ساخت طاق و تأثیری که بر کشورهای همسایه به خصوص در دوران ساسانی داشتند، می‌توان تأثیر هنر ایرانی را در فرهنگ اسلامی از همان سال‌های آغازین به‌خصوص در طراحی و ساخت محراب مشاهده کرد.

از دوران امویان به‌بعد بدون شک شکل ظاهری مسجد دست‌کم تاحدی در میان سنت‌های هزار ساله مناطق خاور نزدیک و مدیترانه پایه‌ریزی گردید. مسجد با شکل اولیه خود نیازی به این گونه ضمایم نداشت؛ اما بدون شک این الحاقات طرح مسجد سبب شد که تکامل بعدی این نوع بنا غنی گردد (براند، ۱۳۷۷: ۸۳ -۸۲). محراب مسجد الخاصکی نمونه دیگری از تأثیر هنر و فرهنگ ایران قبل از اسلام است. این محراب که بنا به دستور خلیفه عباسی «منصور» از سوریه به مسجد جامع خود در بغداد منتقل شد، بر روی یک قطعه سنگ مرمر نقش شده که قسمت بالای آن به شکل صدفی توخالی است (تصویر۴)، تاریخ ساخت آن‌را قرن ۱ق/ ۷م. می‌دانند (اعلام، ۱۳۸۲: ۵۶). لازم به‌ذکر است که صدف از نمادهای مهری است و همانندی بارور شدن دوشیزه در آب و بارور شدن صدف و پروراندن مروارید در آب برای پیروان مهر قابل توجه بوده است. در پرستشگاه‌های مهری سنگابی که برای شستن و پاکیزه ساختن گذاشته می‌شد مانند صدف تراش داده می‌شد. همچنین طاق‌نمای مهری نیز به‌شکل صدف ساخته می‌شده، چنان‌که نمونه‌های آن در پرستشگاه‌های بزرگ مهری در بعلبک و در کلیسای کهن دیده می‌شود.[۱]

۱. برای مشاهده تصویر نک: رضی، ۱۳۸۱.

تصویر ۴: محراب مسجد الخاصکی، بغداد، ۱۴۵ق/ ۷۴۸ م (مأخذ تصویر: سجادی، ۱۳۷۵: ۲۴۵)

در کتاب *معماری اسلامی* آمده است «در کاخ مشاطه شکل طاقی اتاق تختگاه که در انتهای محور شرف‌یابی قرار گرفته است نزدیک‌ترین شباهت‌ها را به کلیسای جامع و قصر قرن ششم م. اسقف بصری در جنوب سوریه دارد. شکل معماری در هر سه مورد یکسان است، هر چند که طاق‌نمای بزرگ مرکزی در هر یک از سه مورد برای کارکرد متفاوتی در نظر گرفته شده است. اولی برای مذبح دومی و سومی به ترتیب برای تخت اسقف و خلیفه. عاقبت‌الامر همان شکل یا محرابی که در طاق نمای مرکزی قرار داده شده است در الگوی مسجد وارد شد» (برند، ۱۳۸۰: ۴۶-۴۵). قابل ذکر است که کاخ مشتّیٰ (قصر الحیر، قصیر امره و خربة المفجر) بر اساس سنت ایرانی ساسانی به دست امویان در حاشیه بیابان برای اقامت در فصل‌های بارانی یا شکار ساخته شده بود.

آرتور پوپ در مورد محراب‌های ایرانی می‌نویسد «محراب‌های ایرانی بیشتر کار خود طراحان بود. در واقع این آثار متعلق به چند گروه کاملاً مشخص است که هر گروه نماینده سبک واحد و احساس مشابهی است. ولی تفاوت میان این گروه‌ها ناشی از یک توالی موقت نیست. در عوض آن‌ها نشانه‌ای از استدلال هنری و سرزندگی هستند» (پوپ، ۱۳۷۰: ۱۵۶). ارنست گروبه معتقد است که این محراب نیست که تقدس دارد بلکه تقدس آن از جهت‌گیری رو به قبله ناشی شده و دقیقاً به همین دلیل است که محراب تقدس خارق‌العاده پیدا کرده است (گروبه، ۱۳۸۰ : ۳۴). در پایان لازم به ذکر است که محراب‌های ایرانی، از لحاظ جنس و مصالح ساخته‌شده به پنج گروه تقسیم شده‌اند: ۱- محراب‌های گچ‌بری، که نمونه شاخص آن‌ها محراب مسجد جامع اصفهان (محراب الجاتیو) است (تصویر ۵). ۲-محراب‌های چوبی، ۳-محراب‌های آجری، ۴-محراب‌های سنگی، ۵-محراب‌های کاشی که از نمونه‌های شاخص آن‌ها می‌توان به محراب زرین‌فام حرم حضرت امام رضا (ع) اشاره کرد (تصویر ۶) (سجادی، ۱۳۷۵: ۲۲۷).

تصویر ۵: محراب گچ بری مسجد اولجایتو، مسجد جامع اصفهان، قرن ۸ق/ ۱۴م (مأخذ تصویر: نوربختیار، ۱۳۷۲: ۹۰).

تصویر ۶: محراب کاشی زرین‌فام حرم مطهر رضوی ۶۱۲ ق/۱۲۰۳م. موزهٔ آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر: سجادی، ۱۳۷۵: ۲۸۰).

محراب در مساجد اسلامی کارکردهای مختلفی داشته که عبارت است از: ۱- مشخص کردن جهت قبله و تعیین جهت نماز ۲- مشخص کردن جایگاه امام در مسجد تا مجبور نباشد هر روز برای پیداکردن حد وسط مسجد به دقت و جستجو بپردازد. ۳- رساتر کردن صدای امام در مسجد که محراب‌های چند طاقچه‌ای مناسب‌تر هستند ۴- وسیله‌ای برای شناسایی امام جماعت در مسجد ۵- عامل وحدت و وسیله‌ای برای اتحاد مسلمانان (سجادی، ۱۳۷۵: ۵۹ - ۵۹). علت اینکه محراب‌ها اندکی پائین‌تر از سطح زمین است این می‌دانند که، در امام حالت خشوع و خضوع ایجاد کند و باعث شود که امام خود را برتر از دیگران نداند، اما برخی محققان بر این اعتقادند که محراب به این خاطر پایین‌تر از سطح است تا معیاری باشد که مردم پشت سر او از این حد پایین‌تر قرار نگیرند و در قسمت‌های بالاتر نماز خواندن جایز بوده است ولی پایین تر از این سطوح جایز نیست. شاید هم این گودی، ریشه در آیین مهرپرستی و اشاره‌ای به غارهای مهرپرستان داشته باشد که لازم به تحقیق بیشتر است. با توجه به مشخص شدن الگوی محراب در هنرهای اسلامی در ادامه به معرفی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دورو می‌پردازیم.

قالی پرده‌ای دو رو ـ محرابی ـ درختی

الگوی محراب با توجه به گستردگی و حضور آن در بناهای مذهبی، مورد توجه هنرمندان صناعی قرار گرفت و از آن برای تزیین آثارشان بهره بردند. هنر فرش‌بافی از این قاعده مستثنی نبود و از نقش محراب در ابتدا برای تزیین سجاده‌ها استفاده شد که چندین نمونه آن از روزگار صفویان به‌یادگار مانده است. اما در عصر قاجار این الگو، علاوه بر قالی‌های کوچک‌پارچه در قالی‌های با ابعاد بزرگ (همچون قالیچه، ۳×۲ و ۴×۳) مورد استفاده قرارگرفت، که به احتمال مفهوم محراب مساجد در آن کم‌رنگ و بیشتر یادآور طاق‌نماهای تزیینی یا مدخل و ورودی بناهای مذهبی و آرامگاهی است. هنرمندان مشهدی با پیروی از این جریان، آثار متنوعی را خلق کردند.

قالی پرده‌ای دو رو با طرح محرابی ـ درختی، برشی در وسط دارد که با توجه به ابعاد قالی، برای ورودی رواق‌ها و محل عبور زائرین حرم امام رضا(ع) استفاده می‌شده است. سیسیل ادواردز در کتاب خود به این‌گونه قالی‌ها اشاره کرده «...از بعضی از آن‌ها برای مفروش کردن اطاق‌های ساختمان‌هایی که در محوطهٔ آستانه قرار دارد استفاده شده بود. متأسفانه آن‌ها را به مدت زیادی زیرپا گسترده بودند و هیچ یک از متصدیان را مأمور مراقبت از آن‌ها نکرده بودند. بعضی از آن‌ها تکه‌تکه شده بود و کرک برخی دیگر از بین رفته بود... چند تخته قالی را از طول دو نیم کرده تا به جای پرده از آن استفاده کنند» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹۳).

با بررسی این قالی و دو نمونهٔ دیگر محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، که یکی متعلق به مشهد و دیگری اصفهان است، متوجه می‌شویم که این قالی‌ها از طول به دو نیم نشده بلکه به صورت پرده‌ای و چاک‌دار بافته شده‌اند. قالی به شماره شناسایی ۰۴۱ ردیف ۳۸ و شماره اموال ۳۴۸ در موزه فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود (تصویر۷). ابعاد آن ۳۰۰×۴۱۰ سانتی‌متر و تاریخ بافت آن با توجه به کتیبه روی آن ۱۳۲۰ق. (اوایل قرن۱۴ق/ ۲۰م.)[1] است. این فرش در مشهد مقدس بافته شده، جنس تار و پود (ضخیم و نازک) از پنبه و پرز از پشم است. در هر ۶/۵ سانتیمتر آن ۴۰ گره نامتقارن (فارسی) زده شده، طول ساق گره بین ۵ تا ۴ میلی‌متر است. پس از هر رج بافت، پود ضخیم و نازک عبور داده شده، قالی به شیوه تمام لول[2] بافته شده است. نوع رنگ‌ها شیمیایی و گیاهی است و طیف رنگ‌های به‌کار رفته در آن عبارتند از: کرم، نارنجی، آبی، قرمز لاکی، سورمه‌ای، آبی روشن، قرمز روشن، خاکستری، سبز روشن، سبز زیتونی، زرد سبز آبی و... شیرازه در اطراف قالی به صورت متصل بافته شده است. همچنین بافت شیرازه در قسمت‌های طولی وسط فرش نیز مشاهده می‌شود تا در هنگام عبور زائرین به نقوش و طرح آن لطمه‌ای وارد نشود. به دلیل شیوه بافتی که در قالی به‌کار رفته، به قالی پرده‌ای دو رو معروف شده است. قسمت‌هایی از فرش دچار صدماتی از قبیل پارگی، ساییدگی، بیدزدگی و دورنگی است که نیاز به مرمت دارد.

۱. کتیبه‌ای در بالای فرش در حاشیه اصلی دیده می‌شود که قدری ناخواناست و تاریخی به احتمال ۱۳۲۲ در آن دیده می‌شود. اما در دو کتیبه دیگر که در ترنج پیشانی (پشت و روی) فرش مشاهده می‌شود تاریخ ۱۳۲۰ آمده است.

۲. در شیوهٔ تمام لول، چله‌ها کاملاً به‌هم چسبیده و پهلو به پهلوی هم قرارگرفته است و به‌علت تراکم چله‌ها، فرش بسیار سفت و محکم و بادوام بافته می‌شود (دانشگر، ۱۳۷۲: ۴۸۹).

تصویر ۷: نمای اصلی قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، محفوظ در موزه فرش آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر نگارنده).

توصیف اثر

قالی دارای چهار قسمت: الف: حاشیه ب: لچک‌ها ج: متن د: پیشانی بالای قالی است و مشخصات و عناصر تزیینی به‌کار رفته در هر کدام به شرح زیر است:

الف. حاشیه

در حاشیه فرش هشت نوار تزیینی قابل مشاهده است که به ترتیب عبارتند از: ۱-ساده‌بافی یا لَوَر ۲-زنجیره اول ۳-حاشیه فرعی اول ۴-زنجیره دوم ۵-حاشیه اصلی (حاشیه بزرگ) ۶-زنجیره سوم ۷-حاشیه فرعی دوم ۸-زنجیره چهارم.

۱- ساده‌بافی یا لَوَر: لَوَر یا لَوار حاشیه ساده‌ای است که دور تا دور قالی بافته می‌شود. این حاشیه در طرفین مجاور شیرازه‌پیچ و در بالا و پائین فرش، بعد از گلیم‌باف قرار دارد (دانشگر، ۱۳۷۲: ۱۹۶). در این دست‌باف، لَوَر به رنگ قرمز لاکی هم‌رنگ متن قالی بدون طرح و نقش بافته شده است.

۲- زنجیره اول: متن این زنجیره به رنگ نارنجی (پوست پرتقالی) است و بر روی آن نقوش ختایی بر روی بند ختایی قرار گرفته و به صورت واگیره تکرار شده است.

۳- حاشیه فرعی اول: متن حاشیه به رنگ کِرم است. در هر واگیره یک گل گرد همراه با گل شاه‌عباسی برگ کنگری مشاهده می‌شود. در قسمت بالا و پایین گل‌های اصلی، اسلیمی ماری یا ابر چینی طرح شده و گل‌ها با شاخهٔ ختایی به یکدیگر متصل و فضای بین آن‌ها با غنچه‌ها و برگ‌های ختایی تزیین شده است (تصویر ۸).

تصویر ۸: حاشیه فرعی اول که با گل گرد، گل برگ کنگری و اسلیمی ابری تزیین شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

۴- زنجیره دوم: تشخیص رنگ متن زنجیره به دلیل شلوغی و در هم رفتگی عناصر بسیار سخت است. ولی می‌توان در آن حرکت زنجیروار یک ترکیب ظریف گل و برگ ختایی را مشاهده کرد.

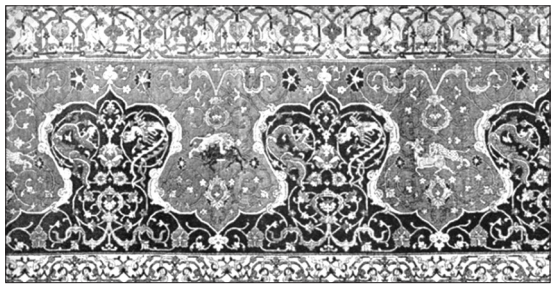
۵- حاشیه اصلی: رنگی که در حاشیه اصلی به‌کار رفته هم رنگ متن و لَور دورتادور قالی است. استفاده از یک رنگ (قرمز لاکی) برای متن و حاشیه اصلی از شاخص‌های رنگ‌بندی این فرش به حساب می‌آید، چون معمول رنگ‌بندی منطقه خراسان به‌ویژه شهر مشهد این است که در صورت انتخاب رنگ لاکی برای متن قالی، از رنگ سورمه‌ای یا کِرم جهت حاشیه اصلی استفاده شود. طرح حاشیه الگوبرداری از طرح‌های مداخل است؛ اما چون طراح هر دو فضای مثبت و منفی را یک رنگ انتخاب کرده، جلوهٔ چندانی نیافته، در صورتی که با انتخاب دو رنگ متفاوت نتیجه کار بهتر می‌شد. شیوه کار به این صورت است که بند اسلیمی (به احتمال اسلیمی ابری) با ظرافتی خاص به صورت قطری و مورب در واگیره ترسیم شده است، تکرار آن در طول حاشیه حالتی زیگزاگی (یا هفت و هشت) به وجود آورده که در اصطلاح طراحان فرش به آن مداخل می‌گویند. در فضای مثبت و منفی ایجاد شده یک گل شاه عباسی فرفره‌ای و یک گل شاه عباسی برگ کنگری بافته شده، و همچنین گردش ساقه همراه با نقش‌مایه‌های ظریف ختایی میان دو گل اصلی را پُر کرده‌اند (تصویر ۹).

تصویر ۹: حاشیه اصلی قالی محرابی درختی - پرده‌ای دو رو با طرح مداخل (مأخذ تصویر: نگارنده).

لازم به ذکر است که طرح مداخل با کیفیتی بسیار بهتر و ترکیب‌یافته با نقوش جانوری در برخی از قالی‌هایی عصر صفوی مشاهده می‌شود. به‌عنوان مثال قالی ترنجی درختی بافت شمال غرب ایران (به احتمال تبریز) که در موزهٔ هنر پنسلوانیا نگهداری می‌شود، دارای همین حاشیه اما با اسلوب بهتر و طراحی دقیق‌تر است. تاریخ بافت قالی اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶م/ ۹ و۱۰ق ذکر شده است[۱]. قالی دیگری با همین نقش در حاشیه در اواخر قرن ۱۶ م/۱۰ق در کرمان بافته شده است. هنرمند طراح در داخل فضای مثبت دو طاووس متقابل و در فضای منفی دو ماهی که بر

۱. برای مشاهدهٔ تصویر نک: pop,1977: 1129

پشت مرغابی سوارشده‌اند، را به صورت متقابل اجرا کرده است. این قالی در ابعاد ۲۵۱×۲۶۱ سانتیمتر در موزه ارمیتاژ[1] نگهداری می‌شود[2]. اما جذاب‌ترین نقش متعلق به قالی چند ترنجی محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن است که با نام چلسی[3] شناخته می‌شود. حاشیه این قالی با ترکیب مداخل، گواهی بر ظرافت و خلاقیت هنرمند عصر صفوی است، به‌طوری‌که در یک فضا نقش سیمرغ و اژدها در مقابل یکدیگر به تصویر درآمده و در فضای مثبت سمت چپ و راست آن، دو ترکیب متفاوت از گرفت‌وگیر اجرا شده، در یکی شیری بر پشت گاو جهیده و در دیگری، پلنگی قوچی را شکار کرده است (تصویر۱۰).



تصویر۱۰: قالی چند ترنجی معروف به چلسی، نقش مداخل همراه با ترکیب‌های متفاوت از نقوش جانوری برای تزیین داخل آن استفاده شده، قالی بافت تبریز اوایل سدهٔ ۱۶م/ ۱۰ق. (مأخذ تصویر: pop, 1977: 1132)

حاشیه اصلی قالی پرده‌ای دو رو، فاقد ظرافت‌ها و خلاقیت‌های دو نمونه مورد اشاره از عصر صفویان است و طراح در نهایت سادگی آن‌را ترسیم کرده است. در بالای فرش (قسمت عرضی قالی) قابی مستطیل‌شکل به رنگ سورمه‌ای مشاهده می‌شود که در آن نام کارگاه تولیدی و تاریخ بافت، به‌خط نستعلیق بافته شده است (تصویر ۱۱).

عمل استاد محمد کرمانی ۱۳۲۲

تصویر۱۱: کتیبه به خط نستعلیق با عبارت «عمل استاد محمد کرمانی ۱۳۲۲» (مأخذ تصویر: نگارنده).

۶- زنجیره‌ی سوم: این زنجیره از نظر طرح و رنگ‌بندی همانند زنجیره دوم است.

۷- حاشیه‌ی فرعی دوم: این حاشیه همانند حاشیه فرعی اول طراحی و رنگ‌بندی شده است.

1. Hermitage Museum

۲. برای مشاهدهٔ تصویر نک: pop,1977 :1204

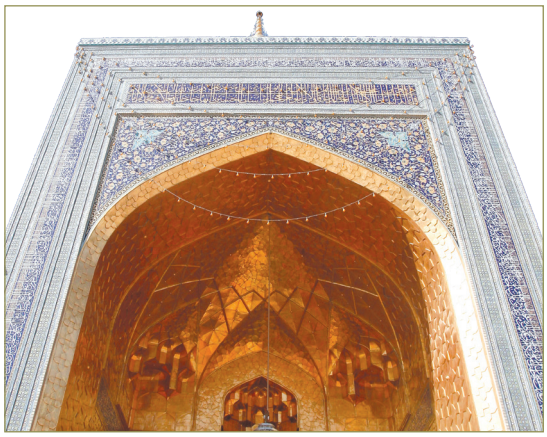
۳. گویا این قالی از یکی از تجار خیابان کینگز در منطقه چلسی در غرب لندن خریداری شده و به این نام شهرت یافته است، برای دیدن تصویر کلی قالی و مطالعه بیشتر نک: گانزرودن، ۲۵۳۷: ۳۷-۳۶.

۸- زنجیره‌ی چهارم: این زنجیره همانند زنجیره اول است.

لازم به ذکر است که حاشیه‌های اصلی و فرعی در سه سمت (دو طرف طول و بالای فرش) چرخیده است و در قسمت پایین فرش، فقط ساده‌بافی (لَوار) و زنجیره اول بافته شده است.

ب. پیشانی

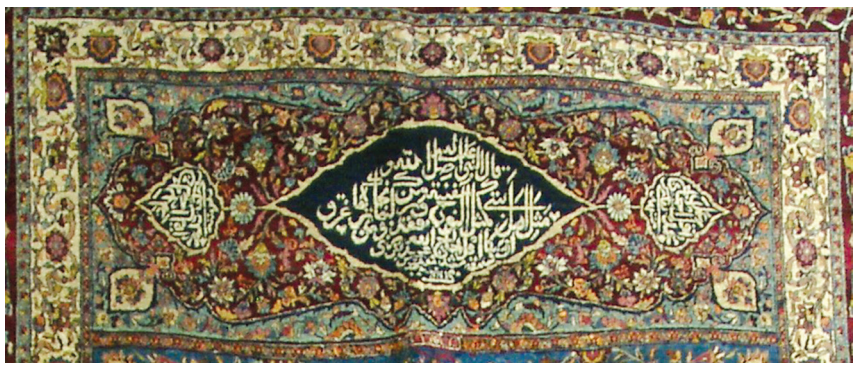
طراحی و اجرای پیشانی فرش به احتمال ریشه در تزیینات ایوان در معماری بناهای مذهبی دارد، به‌احتمال الگوی طراح قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو، ایوان‌های حرم مطهر رضوی بوده است. معماران رضوی به‌طور معمول در بالای ایوان‌ها قابی مستطیل‌شکل ایجاد می‌کردند و در داخل قاب به خط ثلث احادیث یا آیات قرآنی را جای می‌دادند. از جمله آثار شاخص می‌توان به پیشانی ایوان طلای صحن عتیق اشاره کرد که با خط علیرضا امامی در سال ۱۰۸۵ق/ ۱۶۷۴م تزیین شده است (تصویر ۱۲). مشابه این الگو را در یکی از سجاده‌های به یادگارمانده از عصر صفوی می‌توان مشاهده کرد، این اثر که در اوایل قرن ۱۷م/ ۱۱ق. در شمال غرب ایران بافته شده، سابقاً در مجموعه دولتی ترکیه نگهداری می‌شده، در قسمت بالای طاق محراب، قابی مستطیل‌شکل طرح‌شده که درون آن با خط ثلث تزیین شده است. ظاهر متفاوت این سجاده با دیگر سجاده‌های باقی‌مانده از عصر صفوی[1] این احتمال را می‌رساند که الگوی طراح برای تزیین اثر، تزیینات شاخص معماری عصر صفوی بوده است. وجود دو لچک در پایین قالی که یادآور چلیپاهای به‌کار رفته در کاشی‌کاری مسجد کبود تبریز و مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان است، بر این تأثیرپذیری گواهی می‌دهد (تصویر۱۳). احتمال این‌که الگوی طراح قالی پرده‌ای، ایوان حرم مطهر رضوی باشد بیشتر است، او نیز همچون کاشی‌کار صفوی، زنجیرهٔ چهارم را به سمت داخل به حرکت درآورده و قابی مستطیل شکل ایجاد کرده، با این تفاوت که آیات و روایات را داخل قالیچه‌ای با نقش لچک و ترنج جای داده است (تصویر ۱۴).



تصویر۱۲: پیشانی مستطیل‌شکل مزیّن به خط ثلث، اثر استاد محمدرضا امامی ۱۰۸۵ق/ ۱۶۷۴م. که در بالای طاق ایوان طلای صحن عتیق حرم مطهر رضوی قرار دارد (مأخذ تصویر: مرکز آفرینش‌های آستان قدس رضوی).

۱. در سجاده‌های که از عصر صفوی به‌یادگار مانده، به‌طور معمول کتیبه‌ها در حاشیه فرعی اول، حاشیه اصلی و حاشیه فرعی دوم، و گاهی اوقات درون طاق محراب و نوار دورتادور محراب، به خط ثلث یا نستعلیق طراحی و بافته می‌شدند. برای مشاهده تصاویر نک:
pop,1977: 1165-1169

تصویر ۱۳: سجاده متعلق به قرن ۱۷م/ ۱۱ق، بافت شمال غرب ایران. در قسمت بالای طاق محراب کتیبه‌ای به خط ثلث در قاب مستطیل شکل بافته شده است (مأخذ تصویر: pop, 1977: 1170).



تصویر ۱۴: قالیچه‌ای که با طرح لچک و ترنج در پیشانی قالی پرده‌ای دو رو طراحی و بافته شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

لچک‌های طرح شده در قالیچه پیشانی، در امتداد طول و عرض به یکدیگر متصل شده است و حالت دور لچک را به صورت ضعیفی به‌وجود آورده‌اند. متن لچک‌ها به رنگ آبی روشن و درون آن با قاب اسلیمی و عناصر ختایی تزیین شده است. متن قالیچه به رنگ قرمز لاکی است، و از عناصر ختایی برای تزیین آن استفاده شده است. اما ترنج در تضاد کامل با لچک‌ها و متن است. معمولاً در محراب‌ها یا ایوان‌ها، عبارات و ادعیه در داخل پیشانی به صورت یک نوار افقی نوشته می‌شود، اما در این اثر، ادعیه در داخل ترنج لوزی‌شکل، پیشانی به خط ثلث روشن بر زمینه سورمه‌ای بافته شده‌اند. نوع چیدمان خطوط درهم و برهم و بی‌قاعده است، به‌طوری که قسمتی از آن شلوغ و قسمتی دیگر خلوت است. در ترنج فرش عبارت زیر مشاهده می‌شود (تصویر۱۵):

قال النبی علیه صل الله/ [انما] مَثل اَهل بَیتی کَمثل سَفینه النوحی مَن فَقَد رَکَبها نجا و من ترکها عنها غرق[1]/ از دستگاه اقل الحاج عبدالله تبریزی/ وقفه [یا شاید مقیم به] مشهد مقدس/ فی ۱۳۲۰

تصویر ۱۵: ترنج لوزی‌شکل همراه با کتیبه‌ای به خط ثلث روشن که علاوه بر حدیث نبوی نام بانی و تاریخ بافت فرش نیز در آن دیده می‌شود (مأخذ تصویر: نگارنده).

با توجه به متن کتیبه، این احتمال وجود دارد که هزینه بافت قالی توسط شخص یا صاحب‌منصبی به نام حاج عبدالله تبریزی پرداخت شده است. این قسمت از قالیچه، حاوی اطلاعاتی در مورد طراح فرش نیز هست، به‌طوری‌که دو سرترنجی که در سمت چپ و راست ترنج قرار گرفته، کتیبه‌ای به خط ثلث روشن بر زمینهٔ سورمه‌ای دارد که عبارت زیر در آن بافته شده است (تصویر ۱۶):

عمل اقل حاج محمد نقاش مشهدی

تصویر ۱۶: سرترنج قالیچه طرح شده در پیشانی فرش، با کتیبهٔ «عمل اقل حاج محمد نقاش مشهدی» (مأخذ تصویر: نگارنده).

ج. طاق محراب

حرکت ساده بند اسلیمی قطور و ضخیم که بر روی آن تزیینات برگی و چنگ اسلیمی نقش شده شکل لچک را ساخته، و تکرار آن در سمت مخالف، طاق یا محراب فرش را ایجاد کرده است. رنگ این قسمت از فرش آبی تیره است در درون لچک دو قاب اسلیمی در داخل هم طرح شده‌اند. قاب بزرگ و اصلی با حرکت اسلیمی دهن اژدری

۱. متن کامل این حدیث مشهور در برخی از منابع به صورت زیر آمده است:
قال سَمِعتُ اباذَر یَقولُ سَمِعتُ رسول‌الله یَقول إنّما مَثَل اَهْل بَیتی فیکُم مَثَل سَفینه نوح مِن رَکَب فی‌ها نجی وَ مَن تَخَلّف عَنْ‌ها غَرَقَ إنّما مَثل اَهل بَیتی فیکم باب حِطه مِن دَخَل غَفَر لَه وَ مِن لَم یَدخل لم یَغفر له فَاِنّ‌ها لَیسَت مِن فِئَه تَبلغ مِائه إلی یَوم القیامَه الا أنا اَعرفُ ناعِقها و سابِقُها و عَلم ذلک عِند اَهل بَیتی بِعلمه کَبیرهم و صَغیرهُم. (فرخ الصفار، ۱۳۶۲: ۳۱۷).

شکل گرفته و قاب کوچک‌تر به شکل مستطیل و به رنگ زرد آجری، در درون قاب اصلی قرار گرفته است که در آن حدیثی از حضرت رسول اکرم (ص) به خط ثلث و با رنگ تیره مشاهده می‌شود (تصویر ۱۷):

بین الجبلین ریاضه من ارض الجنه و

تصویر ۱۷: تکرار لچک در بالای متن قالی، طاق محراب را می‌سازد. در داخل قاب لچک حدیث «بین الجبلین ریاضه من ارض الجنه و» از حضرت رسول اکرم بافته شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

از بالای قاب کتیبه‌دار شاخهٔ ختایی خارج، و در تمام طول و عرض لچک به حرکت درآمده و فضای این قسمت را عناصر ختایی (گل‌های شاه‌عباسی، برگ‌ها و غنچه‌ها) تزیین کرده است. لچک سمت چپ قالی مشابه همین لچک است با این تفاوت که حدیث فوق به صورت معکوس قرار گرفته است.

ج. متن

متن قالی به رنگ قرمز لاکی است و در دو سمت کناری متن دو نیم ستون دیده می‌شود، فضای بین این دو نیم ستون با درخت تنومند و پُر شاخ و برگی همراه با درختچه‌های کوچک تزیین شده است (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸: متن قالی به رنگ قرمز لاکی است، و سطح آن با درخت بزرگ و تنومندی همراه با درختچه‌های کوچک و ظریفی تزیین شده است (مأخذ تصویر: نگارنده).

دو نیم ستون در طرفین درخت قابل مشاهده است که بر روی پاستون ساده‌ای قرار گرفته‌اند. سطح ستون‌ها با تکرار یک گل شاه‌عباسی، اسلیمی برگ چدنی و غنچه‌ای کوچک تزیین شده است. لازم به‌ذکر است که ستون از قدیمی‌ترین یادمان‌های پرستش و دارای اصل و منشأ پیش از تاریخی است. ستون را به این دلیل می‌ساختند تا آسمان را نگه دارد زیرا در غیر این‌صورت آسمان فرو می‌افتاد و بشر را نابود می‌ساخت. بخش فوقانی ستون را بعدها جایگاه خدای آسمان می‌دانستند و ستون را برای نگهداری او برپا می‌کردند (هال، ۱۳۸۰: ۱۴۸). ستون، پاستون و سرستون که معمولاً همراه هم هستند نشانهٔ درخت زندگی‌اند. پاستون نشانه ریشه داشتن است، از این‌رو ستون نشانهٔ تنهٔ درخت است و سرستون حکم شاخ و برگ را دارد (شوالیه، گربران، ۱۳۸۲: ۵۵۰).

نقش درخت در قالی پرده‌ای دو رو به صورت قرینه طرح‌شده، و بیشتر فضای متن به وسیله درخت بزرگی که شاخه‌هایش در سرتاسر متن حرکت کرده، تزیین شده است. شاخه‌های آن از وسط تنه به دو قسمت تقسیم شده و در دو جهت مختلف به حرکت درآمده‌اند و دوباره در بالای قالی در زیر یک گل شاه‌عباسی بزرگ که می‌تواند یادآور قندیل در فرش‌های محرابی باشد به یکدیگر متصل شده‌اند[1] (تصویر ۱۹). بر روی شاخه‌های درخت انواع گل‌های شاه‌عباسی و برگ‌های شعله‌سان[2] مشاهده می‌شود. در قسمت پایین فرش سه درختچه کوچک طراحی و بافته شده، که شاخه‌های دوتای آن‌ها با حرکت اسپیرالی به سمت بالا حرکت نموده و فضای بین شاخه‌های درخت اصلی را با گل‌های شاه‌عباسی پُر کرده‌اند. به‌احتمال الگوی طراح فرش برای استفاده از گل‌های شاه‌عباسی در لابه‌لای شاخه‌های درخت طرح‌های افشان یا هراتی است که بافت آن‌ها از عصر صفویان تا دوران معاصر در مشهد رواج داشته است.

اما در مورد نظری که سیسیل ادواردز در مورد پاره نمودن این فرش‌ها از وسط داده‌اند، با نگاه دقیق‌تر می‌توانیم گفته ایشان را رد کرد. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، در یک سمت قالی مقداری از نقش طرف دیگر بافته شده و هنگامی که این دو بر روی هم می‌افتند، شکل طرح کامل می‌شود در صورتی که اگر دو لبه فرش را (به‌صورت اورلب) در کنارهم قرار دهیم، قسمت اضافه‌ای که بافته‌شده، تقارن وسط فرش را از بین می‌برد. همین امر نشان می‌دهد قالی پاره نشده بلکه به‌همین صورت و برای ورودهای رواق‌های حرم مطهر رضوی بافته شده است. بر روی تنه درخت در قسمت پایین فرش عبارت «حسن... ۱۳۲۱» دیده می‌شود، که شاید نام مرمت‌کار قالی، یا کسی است که مراحل تکمیلی فرش را انجام داده است (تصویر ۲۰)، همین عبارت در محل تقاطع دو لچک بالایی و درون قسمت آبی‌رنگ دیده می‌شود.

۱. در فرهنگ *مصور نمادهای سنتی* درخت‌های با این نوع از طراحی این‌گونه تعبیر شده است «... گاهی درخت کیهانی به این صورت تصویر شده است که شاخه‌هایش مقسم و در عین حال اتصال دهنده هستند. یا دو تنه و یک ریشه دارند و شاخه‌های آن‌ها به هم متصلند. این تصاویر مظهر عالم متعین. از وحدت به کثرت رسیدن و دوباره به وحدت بازگشتن و اتحاد زمین و آسمان است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۴).

۲. برگ‌های کنگری بزرگ و بته‌مانند از مشخصات قالی‌های اصیل بافت مشهدند و در بازار به نام «شعله» معروفند.

تصویر ۱۹: گل شاه‌عباسی برگ کنگری در قسمت بالایی فرش همراه با برگ‌های شعله‌سانی که در دوسمتش طراحی شده‌اند. شکل گل با روی هم افتادن یک سمت قالی بر سمت دیگر کامل می‌شود (مأخذ تصویر: نگارنده).

تصویر ۲۰: بافته شدن عبارت حسن ... ۱۳۲۱ بر روی تنه درخت (مأخذ تصویر: نگارنده).

پشت قالی محرابی درختی ـ پرده‌ای دو رو

پشت قالی طرحی مشابه با روی قالی دارد با این تفاوت که با رنگ‌بندی متفاوت بافته شده است. رنگ حاشیه اصلی، لچک‌های داخل متن، ترنج و سرترنج اجرا شده در قالیچه پیشانی کِرم است. رنگ متن قالی و متن پیشانی فرش سورمه‌ای و رنگ حاشیه‌های فرعی و لچک‌های پیشانی فرش لاکی است (تصویر۲۱).

تصویر ۲۱: پشت قالی پرده‌ای درختی ـ دو رو، محفوظ در موزهٔ فرش آستان قدس رضوی (مأخذ تصویر نگارنده).

در ترنج وسط قالیچه‌ای که در پیشانی مستطیل‌شکل بالای طاق محرابی قرار گرفته، حدیثی از امام محمد باقر(ع) به خط ثلث بافته شده است، متن حدیث به رنگ تیره بر زمینه کِرم، به صورت زیر خوانده شد:

قال الباقر علیه السلام/ یخرج رجل من ولدی موسی اسمه اسم امیرالمومنین / فتدفن بارض خراسان من زاده عارفا بحقه/ اعطاه الله/ فی ۱۳۲۰ (تصویر۲۲).

تصویر۲۲: کتیبه به خط ثلث تیره بر زمینه کِرم که در ترنج قالیچه طرح شده در پیشانی قرار دارد (مأخذ تصویر: نگارنده).

حدیثی که در کتیبه قالی آمده است عین حدیث فوق نیست[1] و برخی از کلمات آن حذف و یا نوشته نشده، ولی به‌صورت کلی همان مفهوم استنباط می‌شود. همچنین در کتیبه فرش نام امام محمد باقر (ع) به‌عنوان راوی حدیث آمده است ولی در کتاب شیخ صدوق نام امام جعفر صادق (ع) به‌عنوان راوی حدیث ذکر شده است. دیگر کتیبه‌هایی که در پشت فرش مشاهده می‌شود مشابه کتیبه‌های روی قالی است[2].

نتیجه:

واژه مهر در ادبیات سانسکریت، اوستا و فارسی باستان به معنی پیوستن است. مهر قبل از ظهور زرتشت نام یکی از خدایان بوده و آن‌را رب‌النوع آفتاب می‌دانستند. در فرهنگ‌های فارسی برای واژهٔ محراب تعریف‌های گوناگونی همچون: بالاخانه، حجره، غرفه، خانه، صدر مجلس، پیش‌گاه خانه، صدر اتاق، مقصوره، شاه‌نشین، استادنگاه امام در مسجد، طاقی که به طرف قبله باشد، جایگاه شیر، آتشدان و مجمره آمده است. اصل واژهٔ محراب در زبان عربی «حَرب» است که به معنی تاراج و غارت و ربودن غنایم در جنگ است. پنج آیه از آیات قرآن کریم کلمه محراب به معنی پرستش‌گاه آمده است و در تمامی آیات، واژه محراب به معنی محل عبادت ترجمه شده است.

در عرف و جامعه اسلامی به فرو رفتگی خاص داخل دیوار سمت قبله، که امام برای نمازگزاردن در آن یا مقابل آن می‌ایستد و نمازگزاران پشت سر وی قرار می‌گیرند، محراب گویند. از طرف دیگر به پرستشگاه مهردینان، مهرابه،

۱. حدیث فوق در کتاب عیون اخبار الرضا (ع) به صورت زیر آمده است:
ابا عَبدالله جَعفر بن محمد الصادق (ع) یقول: یَخْرُجُ رَجل مِن وَلد ابنی مُوسی اِسمُهُ اِسم امیر المؤمنین(ع) إلی اَرض طوس و هِیَ بخراسان یَقتل فیها بِالسّم فَیَدفَنَ فیها غَریباً مِن زاره عارفاً بِحَقّه اعطا الله عَزوجل اجر من انعق مِن قَبل الفَتح و قاتل. (ابن باویه، ۱۳۷۲: ۶۲۷).

۲. در قسمت بالای حاشیه اصلی فرش نام کارگاه تولیدی فرش در کتیبه‌ای مستطیل شکل قابل مشاهده است، همچنین در دو سرترنج طرح شده در قالیچه وسط پیشانی نام طراح فرش بافته شده است؛ اما در ترنج قالیچه عبارت «از دستگاه اقل الحاج عبدالله تبریزی» دیده نمی‌شود و به احتمال فراوان این قسمت پشت قالی است.

مهرکده یا خرابات می‌گویند که به معنی پایگاه و معبد مهر یا خورشید است. با توجه به شواهد می‌توان گفت که پیامبر اسلام (ص) به سنت بادیه‌نشینان از وسایل در دسترس همچون نیزه، برای نشان دادن جهت قبله استفاده می‌کردند. اولین محراب یا نشانه به احتمال زیاد سنگ صافی بود، که در مسجدالنبی به دست خلیفه سوم در دیوار قبله نصب شده بود. با گذشت زمان و آشنایی با ملل دیگر از جمله ایرانیان نقش نیزه و طاق به عنوان نماد محراب در نظر گرفته شد. در محراب‌های قرون اولیه اسلامی شکل صدف به عنوان طاق محراب، آشکارا سنت‌های مهرپرستان را به‌یاد می‌آورد.

الگوی محراب با توجه به گستردگی و حضور آن در بناهای مذهبی، مورد توجه طراحان هنرهای صناعی قرار گرفت و از آن برای تزیین آثارشان بهره بردند. هنر فرش‌بافی از این قاعده مستثنی نبود و از نقش محراب در ابتدا برای تزیین سجاده‌ها استفاده شد که چندین نمونه آن از روزگار صفویان به‌یادگار مانده است. اما در عصر قاجار این الگو، علاوه بر قالی‌های کوچک‌پارچه در قالی‌های با ابعاد بزرگ نیز مورد استفاده قرارگرفت، که به احتمال مفهوم محراب مساجد در آن کم‌رنگ و بیشتر یادآور طاق‌نماهای تزیینی، ایوان‌ها یا ورودی بناهای مذهبی است. فرش‌بافان مشهدی با پیروی از این الگو، اثر شاخصی همچون قالی پرده‌ای دو رو با طرح محرابی- درختی را خلق کردند.

قالی پرده‌ای دو رو محفوظ در موزهٔ آستان قدس رضوی، با توجه به کتیبه روی آن در سال ۱۳۲۰ و در عصر قاجاریان بافته شده است. شیوه بافت اثر (دو رو) بسیار سخت و پیچیده است؛ اما با توجه به کاربرد قالی کاملاً اصولی و منطقی است. نکته شایان توجه در چگونگی بافت قالی این است که بر خلاف نظر صاحب‌نظران این فرش از وسط پاره نشده، بلکه به صورت استادانه‌ای در دو نیمه مجزا بافته شده، به‌طوری‌که یک طرف قالی مقداری از نقش طرف دیگر را دارد و هنگامی که این دو بر روی هم می‌افتند، شکل طرح کامل می‌شود.

ابعاد بزرگ قالی (۳۰۰×۴۱۰ سانتی‌متر) و طراحی پیشانی فرش به‌احتمال ریشه در سنت تزیین ایوان در بناهای مذهبی از جمله حرم مطهر رضوی دارد. معماران رضوی به‌طور معمول در بالای ایوان‌ها، قابی مستطیل‌شکل ایجاد می‌کردند و در داخل قاب با خط ثلث احادیث یا آیات قرآنی را جای می‌دادند. لازم‌به ذکر است مشابه این الگو در یکی از سجاده‌های عصر صفوی مشاهده شد، اما در دسترس بودن این طرح در بناهای مذهبی، این احتمال را می‌رساند که طراح قالی براساس معماری حرم مطهر رضوی، قالی را طراحی کرده است.

با توجه به شواهد و قراین فرش‌بافی در مشهد مقدس در طی حکومت قاجاریان (۱۳۴۳-۱۲۱۰ ق/ ۱۹۲۵-۱۷۹۶م.) به همت تجار و تولیدکنندگان داخلی که از نقاط مختلف ایران به‌واسطه‌ی مضجع شریف حضرت علی بن موسی‌الرضا(ع) در این شهر گردآمده بودند، احیا گردید. از کتیبه‌های موجود در قسمت بالای حاشیه اصلی استنباط می‌شود قالی در کارگاه استاد محمد کرمانی بافته شده، همچنین دو کتیبه موجود در ترنج و سرترنج طرح شده در پیشانی مستطیل‌شکل بالای طاق محراب، نشان می‌دهد که طراح آن حاج محمد نقاش مشهدی، و هزینه بافت قالی توسط حاج عبدالله تبریزی تامین شده است. متن این کتیبه‌ها گواهی بر همکاری هنرمندان و صنعتگران مشهدی، تبریزی، کرمانی است. هنرمندان مورد اشاره با این همکاری توانستند علاوه بر احیای سنت فرش‌بافی در مشهد مقدس، دومین دوران باشکوه فرش‌بافی خراسان، پس از عصر صفویان را ایجاد کنند.

کتاب‌نامه

۱. *قرآن کریم*، (۱۳۸۰)، ترجمه مهدی الهی قشمه‌ای، تهران: گلبان.
۲. ابن باویه، شیخ صدوق، (۱۳۷۲)، *عیون الاخبار امام رضا (ع)*، ترجمه حمید رضا مستقید و علی اکبر غفاری، تهران: نشر صدوق.
۳. ادواردز، سیسیل، (۱۳۶۸)، *قالی ایران*، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: فرهنگسرا.
۴. اردلان جوان، سید علی، اینانلو، جهان، (۱۳۷۱)، *نگاهی به موزهٔ مرکزی*، مشهد: اداره موزه‌های آستان قدس رضوی.
۵. اسمیت، ادوارد لوسی، (۱۳۷۹)، *فرهنگ اصطلاحات هنری*، ترجمه فرهاد گشایش، تهران: عفاف.
۶. اسین، امل، (۱۳۵۸)، *مکه مکرمه، مدینه منوره*، مترجم احمد آرام، تهران: امیر کبیر.
۷. اعلام، نعمت اسماعیل، (۱۳۸۲)، *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی*، ترجمه عباس‌علی تفضلی، مشهد: به‌نشر.
۸. انعطاف‌پور، غلامرضا، (۱۳۷۰)، *فرهنگ کامل فارسی*، تهران: زوار.
۹. بلک، جرمی، گرین،آنتونی، (۱۳۸۳)، *فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین النهرینی باستان*، ترجمه پیمان متین، تهران: امیرکبیر.
۱۰. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۶)، *ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی*، ترجمه سید حسین نصر، از: *مجموعه مقالات هنر معنوی*، (و) علی تاجدینی، تهران: سوره.
۱۱. پوپ، آ (۱۳۷۰)، *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران: فرهنگان.
۱۲. پوپ، آرتور اپهام، (بی‌تا)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: فرانکلین.
۱۳. حصوری، علی، (۱۳۸۱)، *مبانی طراحی سنتی در ایران*، تهران: چشمه.
۱۴. جنسن، ه. و، جنسن، دورا جین، (۱۳۷۹)، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۵. خسروی حسینی، سید غلام‌رضا، (بی‌تا)، *مفردات الفاظ قرآن (ج ۱)*، تهران: مرتضوی.
۱۶. دامغانی، حسین بن محمد، (۱۳۶۱)، *قاموس قرآن*، بی‌جا: چاپخانه مزدک.
۱۷. دانشگر، احمد، (۱۳۷۲)، *فرهنگ جامع فرش ایران*، تهران: دی.
۱۸. دوپولو، پاپا، (۱۳۶۸)، *معماری اسلامی*، ترجمه حشمت جزئی، تهران: فرهنگی رجاء.
۱۹. دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۲)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
۲۰. رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۲) پیکرگردانی در اساطیر ایران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱. رضایی، عبدالعظیم، (۱۳۶۸)، *اصل و نسب دین‌های ایرانیان باستان*، بی‌جا: مؤلف.
۲۲. رضی، هاشم، (۱۳۴۴)، *ادیان بزرگ جهان*، بی‌جا: آسیا.
۲۳. ــــــــــ ، (۱۳۸۱)، *تاریخ آیین رازآمیز میترایی (ج ۱)*، تهران: بهجت.
۲۴. ــــــــــ ، (۱۳۸۲)، *جشن‌های آتش*، تهران: بهجت.
۲۵. سجادی، علی، (۱۳۷۵)، *سیر تحول محراب در معماری اسلامی از آغاز تا حمله مغول*، تهران: میراث فرهنگی.
۲۶. سیدصدر، سیدابوالقاسم، (۱۳۸۰)، *دایره‌المعارف معماری و شهرسازی*، تهران: آزاده.
۲۷. شریعتمداری، جعفر، (۱۳۷۲)، *شرح و تفسیر لغات قرآن (ج ۱)*، مشهد: آستان قدس رضوی.

۲۸. شعرانی، حاج میرزا ابوالحسن، (۱۳۹۸ق)، ***نثر طوبی (ج۱)***، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.
۲۹. شمیم، علی اصغر، (۱۳۷۹)، ***فرهنگ شمیم (ج۱)***، تهران: مدبر.
۳۰. شوالیه، ژان، گربران، آلن، (۱۳۸۲)، ***فرهنگ نمادها (ج۳)***،ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
۳۱. طباطبایی، سید محمدحسین، (۱۳۶۳) ***تفسیر المیزان (ج ۱۷)***، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری نشر فرهنگی رجاء و امیر کبیر.
۳۲. طباطبایی، سید محمدحسین، (بی‌تا) ***تفسیر المیزان (ج ۳)***، ترجمه عبدالکریم خیری بروجردی، بی‌جا: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری نشر فرهنگی رجاء.
۳۳. طبرسی، امین‌السلام ابوعلی فضل بن حسن، (۱۳۷۷)، ***تفسیر جوامع الجامع (ج۱ و ۱۷)***، مترجمین علی عبدالحمیدی، عبدالعلی صاحبی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
۳۴. عمید، حسن، (۱۳۸۹)، ***فرهنگ عمید***، تهران: پارمیس.
۳۵. فرخ الصفار، ابوجعفر محمدبن حسن، (۱۳۶۲)، ***من تراث الشیعه بصائر الدرجات الکبری فی فضائل***، بی‌جا: بی‌نا.
۳۶. فره‌وشی، بهرام، (۱۳۵۸)، ***فرهنگ زبان پهلوی***، تهران: دانشگاه تهران.
۳۷. قدیانی، عباس، (۱۳۷۴)، ***تاریخ ادیان و مذاهب در ایران***، تهران: انیس.
۳۸. کمندلو، حسین، (۱۳۸۷)، ***معرفی و بررسی قالی‌ها و قالیچه‌های محرابی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی، به راهنمایی محمدعلی رجبی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.***
۳۹. ــــــــــ ، (۱۳۸۸)، ***نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، ۳۹-۱۹.***
۴۰. کوپر، جی. سی، (۱۳۷۸)، ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.
۴۱. گانزرودن، اروین، (۲۵۳۷)، ***قالی ایران- شاهکار هنر***، بی‌جا: اتکا.
۴۲. گروبه، ارنست، (۱۳۸۰)، ***معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)*** ترجمه یعقوب آژند، تهران: بی‌نا.
۴۳. گیرشمن، رمان، (۱۳۷۱)، ***هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی***، مترجم بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۴. مقدم، محمد، (۲۵۳۷)، ***جستاری درباره مهر و ناهید***، بی‌جا: انتشارات مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ‌ها.
۴۵. مصاحب، غلامحسین، (۱۳۸۱)، ***دایرةالمعارف فارسی***، تهران: امیر کبیر.
۴۶. مکارم شیرازی، ناصر، (۱۳۶۱)، ***تفسیر نمونه (ج۲ و ۱۴ و۱۸)***، تهران: دارالکتب اسلامیه.
۴۷. میرزایی، کریم، (۱۳۸۵)، ***تجزیه و تحلیل نظری فرش‌های محرابی با توجه به بستر فرهنگی آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، صنایع دستی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای کاربردی.
۴۸. نفیسی، علی‌اکبر، (۱۳۴۴)، ***فرهنگ نفیسی***، تهران: چاپ رنگین.
۴۹. نوربختیار، رضا، (۱۳۷۲)، ***اصفهان موزه همیشه زنده***، بی‌جا: رضا نوربختیار.
۵۰. ویت، جیمز، حیدری جمیله (۱۳۷۶)، ***از چهارگوشه ایران***، تهران: یساولی.
۵۱. هاکس، جیمز، (بی‌تا)، ***قابوس کتاب مقدس***، ترجمه میرزا اسماعیل صدیقی نوذری، تهران: طهوری.
۵۲. هال، جیمز، (۱۳۸۳)، ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: معاصر.
۵۳. هلین براند، روبرت، (۱۳۷۷)، ***معماری اسلامی***، ترجمه ایرج اعتصام، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری.

۵۴. هلین برند، روبرت، (۱۳۸۰)، معماری اسلامی، ترجمه دکتر باقرآیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: روزنه.
۵۵. هیلنز، جان آر، (۱۳۸۵)، ***فرهنگ ادیان جهان***، ویراستار ع. پاشایی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات.
۵۶. یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸۶)، ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: معاصر.
57. Pop, Arthur upham, (1977), **A survey of Persian art**, Tehran: Soroush press