عبادت (نماز) و نسبت آن با نشانه‌های نقش‌پردازی شده در زیلوی طرح محرابی (صف) میبد

حمیدرضا محبّی*

مقدّمه

زیلو، به عنوان یکی از دست‌بافته‌های کهن، فرشی کاملاً متناسب با نیازهای مردمان حاشیهٔ کویر است. پنبهٔ به کار رفته در زیلو، گرمی آفتاب سوزان کویر را به خنکی مطبوعی بدل می‌کند تا کویرنشینان بر آن بنشینند و استراحت کنند و به دور از گرمای آزاردهندهٔ آفتاب، بویژه به هنگام ظهر و بعدازظهر، خستگی از تن بزدایند.

زیلو برخلاف قالی و گلیم، در برابر اشعهٔ آفتاب مقاوم است و آسیبی جدّی نمی‌بیند. به هنگام شستشو، در کمال اطمینان، آن را بر آفتاب پهن می‌کنند تا خشک شود و نگرانی از رنگ‌پریدگی احتمالی و... وجود ندارد. تار و پودهای پنبه‌ای زیلو نیز، آن‌چنان در هم تنیده هستند که این زیرانداز ساده را از گزند شن‌های روان کویر در امان می‌دارد. این ویژگی‌های منحصر به فرد است که زیلو را به عنوان یک زیرانداز ساده، ارزان، مقاوم، قابل دسترس با حمل و نقل آسان؛ همچنین زیبا با رنگ‌های ملایم و مطبوع، متناسب با اقلیم کویری، جزئی از زندگی مردم قرار داده است.

یکی از کاربردهای مهمّ زیلو، پوشش کف مساجد بوده است؛ چرا که زیلو، علاوه بر مزایای فوق‌الذّکر، از سادگی و بی‌پیرایگی شگفت‌انگیزی برخوردار است، که به عنوان اصل مهمّی در دین اسلام همیشه مورد توجّه و تأکید بوده است. انتخاب این زیرانداز به عنوان کف‌پوش مساجد، حاکی از انتخاب صحیح و به جای بانیان مساجد در طول تاریخ دورهٔ اسلامی ایران بوده است، به طوری که نام زیلو با نام مسجد، آن‌چنان قرین گردیده که زیلو نیز قداستی مذهبی یافته و حال و هوایی مذهبی و اعتقادی یافته است.

در گذشته‌ای نه چندان دور، اکثر مساجد و زیارتگاه‌های ایران و حتّی اماکن متبرّکهٔ عراق، با زیلوهای مسید مفروش می‌شدند و هنوز در انبارهای مساجد می‌توان تکّه‌پاره‌های آنان را یافت. ساختار زیلوهای بافته شده نیز در ارتباط با فضای شبستان مساجد و... بوده است. به طور مثال، زیلوهایی که «چشمهٔ مسجد»[1] با آن مفروش شده، به طور تقریبی دارای طول ۱ـ۲ متر و عرض ۰/۵ـ۱

*. دکترای پژوهش هنر و عضو هیأت علمی دانشگاه یزد، دانشکدهٔ هنر و معماری (گروه نقّاشی).

متر است. زیلوهایی که بر محراب (جایگاه امام جماعت) وقف شده، از نظر اندازه، با جانماز (سجّاده) مطابقت دارد و نوشتهٔ وقف به طور معمول، مختصر و کوتاه است، امّا زیلوهایی که برای پوشش کلّی مسجد یا حسینیّه بافته شده‌اند، به طور عام، بر اساس ابعاد مکان سفارش داده شده‌اند و به دلیل طول زیاد آنها، اکثر نقوش محراب‌های تکراری موسوم به «طرح صف» هستند.

نقوش هندسی به‌کار رفته در زیلو، قابل توجّه و بی‌نظیر هستند. بسیاری از نقوش مذکور، ریشه در نقوش کهن ایرانی داشته که در سایر عرصه‌های هنری نیز به کار می‌رفته‌اند و به لحاظ مفاهیم نمادین و نشانه‌های مشخّص اعتقادی، در نقش‌اندازی به صورت سنّتی رایج در بافت زیلو نیز تجلّی یافته‌اند. در این میان، زیلوهای طرح محرابی (صف)، که خاصّ پوشش کف شبستان‌های مساجد بوده، از تنوّع و غنای بیشتری در نقش‌پردازی برخوردارند. تعداد زیادی از این نوع زیلوها، که متأسّفانه دیگر بافته نمی‌شوند، به لحاظ تاریخی، حدود پنج قرن دارند و به مساجد روستاها و شهرهای کوچک و بزرگ استان یزد وقف شده‌اند و هم‌اکنون در موزهٔ میبد نگهداری می‌شوند. امروزه، زیلو جایگاه خود را به عنوان یک فرش و زیرانداز معمول از دست داده و جای آن را موکت و قالی‌های ماشینی گرفته‌اند. در مساجد نیز، از زیلو به عنوان زیرفرشی یا پردهٔ درهای ورودی، به هنگام زمستان، استفاده می‌شود.

زیلوی طرح محرابی (صف)

همان طور که اشاره شد، این زیلوها به منظور مفروش کردن مساجد و مصلّی‌ها بافته می‌شدند و از تکرار نقش محرابی با آهنگی یکسان در امتداد یکدیگر شکل می‌گرفتند. چنین طرحی الهام گرفته از صف نمازگزاران در نماز جماعت مسجد است. یک زیلوی طرح محرابی در محلّ محراب، زیرانداز امام جماعت بوده و زیلوهایی در ابعاد بزرگ‌تر با تکرار نقش محرابی، زیرانداز صف نمازگزاران پشت سر امام جماعت بوده‌اند (تصاویر ۱ تا ۳).

طرح محرابی، پنجره گونه‌ای گشوده شده رو به فضایی را می‌نمایاند. خطوط در یک نقطه به یکدیگر می‌رسند و نقوش در تقارنی دو سویه تکرار شده‌اند. گویی پرده‌های پنجره از دو سو به کنار رفته و نگاه ما به آن سوی پنجره افتاده است. این گشایش، به همراه خود، نور و روشنایی دارد و انسان در برابر پرتوهای آن قرار گرفته است (تصویر ۴).

باستان‌شناسان ریشهٔ این طرح را که در معماری محراب، ایوان و طاق‌نماهای مکرّر در

مساجد و اماکن زیارتی و... نیز شاهد هستیم، برگرفته از آیین‌های کهن ایرانی می‌دانند. کلمهٔ «محراب» به معنی محلّ حرب (جنگ) به نظر بسیاری از محقّقان، نه‌تنها «معنی و ریشهٔ درست و

قانع‌کننده‌ای در زبان عربی ندارد، بلکه در اصل محراب، جای جنگ نیست، جای جنگ با شیطان هم نیست. جای پرستش، نیایش یا دیگر کارهای مذهبی و آیینی است. این که نوشتن واژه را با حاء و نه با ها نوشته‌اند، دلیلی بر عربی بودن این کلمه نیست» (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۵). گروهی نیز معتقدند که منظور از جنگ و حرب، جنگ و جهاد با نفس است؛ بنا به سخن پیامبر (ص)، که جهاد نفس را بالاترین جهادها اعلام کرد، محراب اصولاً به معنی بالای مجلس است و چون محلّ محراب را، در بالای معبد قرار می‌دادند، به این نام نامیده می‌شده است (مکارم‌شیرازی، ۱۳۵۳: ۳۹۹).

طرح محرابی، تنها در زیلو به کار برده نشده است؛ همان طور که گفته شد، در معماری و سایر دست‌بافته‌ها نیز به‌کار رفته است. «نقشهٔ محرابی در ایران به شکل‌های مختلف بافته شده، محراب را به شکل‌های گوناگون درآورده، اطراف و درون آن را به صدها طریق آراسته‌اند» (حصوری، ۱۳۸۱: ۵۶) (تصویر ۴). در زیلو، به دلیل نوع بافت و نقوش هندسی منتج از آن، طرح محرابی به صورت هندسی است و آن تنوّعی که در قالی‌ها و سایر دستبافته‌های با طرح محرابی مشاهده می‌شود، وجود ندارد.

ساختار زیلوی طرح محرابی (صف)

زیلوهای با طرح محرابی (صف)، تکراری از یک طرح محرابی است که با آهنگی همسان به دنبال یکدیگر در ردیف‌های منظّم سامان داده شده‌اند. همان گونه که زیلوی محرابی فرش شده در محراب مربوط به امام جماعت است، هر محراب طرح شده بر زیلوی محرابی (صف)، جای قرار گرفتن یکی از نمازگزاران بوده که در نهایت، صف نمازگزاران را سامان می‌داده است. نحوهٔ پوشش کف شبستان مسجد با چنین زیلوهایی به گونه‌ای بوده که صف‌های طویل نمازگزاران شکل گرفته و هر شخصی جای خود را در سامان نماز جماعت معیّن می‌یافته است.

این ساختار، با طرح عمومی فرش‌های ایرانی متفاوت است. در طرح رایج فرش‌های ایرانی با ساختاری مبتنی بر حاشیه و متن و ترکیبات نقوش متنی روبه‌رو هستیم، ولی در طرح محرابی (صف)، این ساختار وجود ندارد و سراسر زیلو بر اساس تقسیم‌بندی محراب‌ها و محلّ قرارگیری کتیبه‌های احتمالی در بالا و پایین آنها شکل می‌گیرد. در طرح زیلوهای معمولی به عنوان زیرانداز، ساختار مشابه طرح فرش‌های ایرانی به کار رفته و می‌رود. نقوش در چنین زیلوهایی، همان طور که اشاره شده، به دو گروه حاشیه و زمینه تقسیم می‌شوند. در زمینه، به طور معمول یک نقش که سراسر آن را فراگرفته، به‌کار می‌رود. نقوش حاشیه به طور معمول گروهی از نقش‌های معیّن و یکنواخت است که به توالی به دنبال هم خواهند آمد.[۲]

در زیلوی طرح محرابی (صف)، حاشیه مختصر شده و سپس محراب‌ها به دنبال یکدیگر ردیف گردیده، در فواصل آنها از یک نقش معیّن

استفاده می‌کنند. در ترکیب کلّی، نقش به‌کار رفته در زمینه، همچون بستری همسان طرح‌های محرابی را در بر می‌گیرند (تصاویر ۲ و ۳).

این زیلوها، از نظر تعداد ردیف‌های بافته شده و محراب‌های موجود در آنها، متفاوت هستند. بسته به محلّ قرارگیری و نظر سفارش‌دهنده از یک ردیف و سه محراب، یک ردیف و هفده محراب، دو ردیف و شانزده محراب (در هر ردیف، هشت محراب)[۳] گرفته تا سه ردیف و چهل‌ودو محراب (در هر ردیف چهارده محراب)[۴] و حتّی پنج ردیفی تشکیل شده‌اند.

بر زمینهٔ داخلی طرح محرابی، با دو سلیقهٔ متفاوت طرح‌اندازی روبه‌رو می‌شویم: یکی این که از یک نقش و یا ترکیب نقش‌مایه‌ها به صورت تکرار استفاده شده (تصاویر ۳ و ۵) و دیگری با ترکیب نقش‌مایه‌ها به ترکیب‌بندی متعادل گونه‌ای دست می‌یافته‌اند که نوعی نشانه‌نمایی برای قرار گرفتن نمازگزار بر محراب، به هنگام نماز بوده است (تصاویر ۲ و ۶).

محلّ قرارگرفتن پاها به هنگام قیام، رکوع و سجده و همچنین دست‌ها و پیشانی به هنگام سجده، به گونه‌ای آشکار مشخّص گردیده و هر نمازگزار با نگاهی به آن، به راحتی می‌تواند بر آن مبنا آداب و رفتار عبادت (نماز) خود را هماهنگ کند و صف نماز جماعتی منجسم و منضبط شکل گیرد (تصاویر ۷ و ۸). بنیان ساختار هر دو گروه، با اندک تفاوتی، بر پایهٔ زمینهٔ مربّع است. همانگونه که تمامی نقوش و نقش‌مایه‌ها نیز بر زمینهٔ مربّع (موسوم به شطرنجی) شکل گرفته‌اند.

کتیبه‌نویسی در زیلوی طرح محرابی

کتیبه‌نویسی یا به بیان دیگر، کتیبه‌بافی در زیلو، بویژه زیلوهای طرح محرابی (صف)، جزء جدایی‌ناپذیر و بخشی از ساختار آن است. زیلوهای طرح محرابی (صف)، به دلیل این‌که غالباً وقف مساجد بوده و اشخاص عام و خاص، واقف آنها بوده‌اند، به ضرورت ثبت نام واقف و تاریخ وقف آن، مزیّن به کتیبه می‌شدند. متن کتیبه توسّط خود بافنده تهیّه و بافته می‌شده است، از اینرو، نام بافنده نیز در متن جای گرفته است. وقفی بودن زیلوها، خود عامل مهمّی در نگهداری و حفاظت زیلوها در طول تاریخ طولانی آنها بوده است. فرهنگ وقف و حرمت آن نزد مردم، سبب می‌گردید تا نمازگزاران در حفظ و نگهداری آنها بکوشند، از اینرو، در محلّ خود باقی می‌ماندند و جزئی جدایی‌ناپذیر از فضای مسجد می‌شدند. این زیلوها، آن چنان با محلّ خود هماهنگ و متّصل شده‌اند، که بیرون کشیدن آنها و جای دادن آنها در محلّ دیگری، لطف و موجودیّت تاریخی‌شان را به شدّت تحت تأثیر قرار خواهد داد.[5]

متن کتیبه‌ها از عبارات و جمله‌های معمول در وقف‌نامه‌ها تشکیل شده، ولی خلاصه و موجز بودن آنها به واسطهٔ محدودیّت جا، آنها را به جمله‌هایی با آهنگ یکسان درآورده و سنّت نگارشی خاصّ خود را داراست. کتیبه معمولاً با «وقف‌نمود...» شروع می‌شود و پس از ذکر نام واقف و القاب و انساب وی، نام بافنده و تاریخ بافت آن را بیان می‌کند. عبارات دعا و ثنا برای واقف و لعن و نفرین بر کسانی که برخلاف رأی وقف عمل نمایند، از جمله متن‌هایی است که در لابه‌لای کتیبه‌ها می‌توان مشاهده کرد. متن کتیبهٔ یکی از زیلوهای مسجدجامع فهرج به شرح زیر است:

«وقف‌نمود حاجی الحرمین الشّریفین حاجی عبداله ولد مرحوم صدر دین فهرجی این زیلو را با یک عدد دیگر بر مسجد میان‌ده، خلاف‌کننده به لعنت ابدی گرفتار باد. تحریر فی اشهر من رمضان سنه ۱۱۹۷، عمل ولد ابول ابوطالب ولد ابول هادی».

در بعضی از کتیبه‌ها، محلّ قرارگیری زیلو در شبستان مسجد نیز مشخّص شده و فقط برای زیرانداز آن قسمت از مسجد وقف گردیده. این موضوع با اندازه و ابعاد زیلو به هنگام سفارش، کاملاً در ارتباط است و تعداد ردیف‌ها و بالطّبع محراب‌ها در آن مشخّص می‌شده است. گاه تاریخ بافت زیلو، اشعار و عبارات کوتاهی چون «وقف‌نمود» نیز در ترکیبی متقارن و یا عکس یکدیگر در محراب‌ها و یا در حواشی آورده شده است (تصویر ۹).[۶]

نقوش به‌کار رفته در زیلوی طرح محرابی (صف)

نقش‌های به‌کار رفته در زیلو، به دلیل نوع بافت آن، بر اساس زمینهٔ مربّع، کاملاً هندسی بوده و از ترکیب‌های اشکال آن به وجود آمده‌اند. بسیاری از این اشکال متنوّع و ترکیب‌های گوناگونی که یافته‌اند، دارای ریشه‌های کهنی هستند که در سایر آثار تاریخی و هنری می‌توان به فراوانی آنان را یافت. گروهی دیگر برگرفته از زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم منطقه بوده و گروهی نیز با عناوینی بومی و محلّی که یافته‌اند، به دور از مضامین کهن خود، در قالب تعابیر و معانی تازه‌ای خودنمایی می‌کنند. ترکیب نقش‌مایه‌های موجود، ساختاری منحصر به فرد به نقوش زیلو بخشیده و با نوع کاربری آن، کاملاً منطبق است.

به جرأت می‌توان گفت که نقطهٔ شروع اکثر نقوش و نقش‌مایه‌ها، نقش چلیپاست. چلیپایی که در مرکز نقش در چهار جهت اصلی حرکت نموده و با حرکت‌های گوناگون خود، اشکال متنوّعی را

به وجود می‌آورد، که در نهایت بـه هشت ضـلعی منتهی می‌شوند. به عبارت دیگر، مرکزیّت مربّعی وجود دارد که در سیر روند گسترش خود به هشت ضلعی تـبدیل مـی‌شود. هشت ضـلعی از تـوان و انرژی بیشتری نسبت به مربّع برخوردار است؛ چرا که از جنبش و حرکت دو مربّع بر یکدیگر به وجود می‌آید و خود مقدّمه‌ای است برای تبدیل شدن به دایره (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

تبارشناسی نقش‌مایه‌ها

۱. چلیپا:

همان طورکه اشاره شد، پایه و بنیان اکثر نقوش مورد بحث، به نقش چلیپا برمی‌گردد. این نقش که از برخورد دو خطّ عمودی و افقی حاصل می‌شود، از زمان‌های بسیار کهن با انسان هـمراه شـده و در دوره‌های تمدّن بشر در اقوام گوناگون به اشکال و نشانه‌های مـختلفی بـه کـار رفـته است. قـدرت و سادگی این نقش، خود عامل اصلی توجّه و تأمّل آدمی و تداوم آن در طول تاریخ بشر بوده است.

گروهی منشأ آن را در کشـف آتش و تـحوّل عظیمی که در زندگی بشر به وجود آورد، می‌دانند. آن هنگام که انسان برای تهیّهٔ آتش، دو چوب را بر هم می‌سایید و برای حفظ آن مدام چوب بر چوب قرار می‌داد تا آتش برافروخته بماند. گروهی دیگر آن را به تـوجّه انسـان بـه آسـمان شب و حـرکت ستارگان به‌گرد یک ستارهٔ در حال گـردش، مـانند کرده‌اند؛ بویژه ستارگان نزدیک‌تر به آن که در یک چرخش خود چلیپایی را می‌سازند. گروهی نیز آن

را برگرفته از پرواز پرندگان در اوج آسمان و عدّه‌ای هم آن را نقش خود انسان بر زمین دانسته‌اند. حضور این نقش در مجموعهٔ نقوش تمامی اقوام انسانی در طول تاریخ، بیانگر آن است که نقش مذکور، اساس و ریشه‌ای برگرفته از طبیعت داشته و بیانگر آرزوها، پرسش‌ها و کنکاش‌های انسان در آن بوده است.

ساختار و سازمان محکم این نقش، معرّف نوعی استقرار و استحکام در حرکتی به سوی چهار سوی عالم است. این حرکت، می‌تواند بر زمین (مربّع) و یا بر آسمان (دایره)، روی دهد؛ اطمینان از حرکتی به تمامی جهت‌هاست. چلیپا رابط میان مربّع و مرکز و دایره است. «از نقطهٔ تقاطع خط‌هایش، که بر مرکز دایره منطبق است، به سوی دایره می‌رود، آن را قطع و به چهار بخش تقسیم می‌کند. با متّصل ساختن انتهای خطوط آن، مربّع و مثلّث حاصل می‌شود. همچون مربّع نمایانگر زمین است، امّا جنبه‌هایی را بیان می‌دارد که حالتی میانی، پویا و ظریف دارند» (هوهنگر، ۱۳۶۹: ۴۸).

یکی از ظرفیت‌های مهمّ چلیپا، جنبهٔ جهت‌نمایی آن است. «بورکهارت» در این باره می‌نویسد: «با استفاده از نقطهٔ طلوع و غروب خورشید در اوقات صبح و عصر، محور شرقی ـ غربی به دست می‌آید. پیرامون آن نقاط، دو دایرهٔ مشابه کشیده می‌شود و از تقاطع آنها، شکل "ماهی" ساخته می‌شود که نقاط تقاطع این دو دایره نیز، محور شمالی ـ جنوبی را معلوم می‌کند. از تقاطع دوایر دیگری که مرکزشان چهار نقطهٔ محورهای به دست آمده است، چهارگوشهٔ یک مربّع مشخّص می‌شود و به این ترتیب آن مربّع، همچون "تربیع" دور یاگردش خورشید که شاخص آفتابی تصویر مستقیم آن به شمار می‌رفت، جلوه می‌کرد. این آیین جهت‌یابی یا قبله‌نمایی، عالمگیر و جهان‌شمول است» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۲۶ـ۲۵).

چلیپا در ایران نیز سابقهٔ کهنی دارد. این نقش در سفالینه‌های به دست آمده از سیلک کاشان، شوش و تل باکون که تاریخ آنها به سه تا چهارهزار سال پیش از میلاد می‌رسد، دیده شده‌اند. آن را نماد مهر (میترا) برشمرده و به طور مشخّص شکل خمیده و یا شکستهٔ آن را «گردونهٔ مهر» یا «گردونهٔ خورشید» نامیده‌اند. بر روی ران شیرهای منقوش بر بسیاری جام‌های به دست آمده از حسنلو، کلاردشت و... همین نقش دیده می‌شوند. شکل چلیپا در نمای آرامگاه‌های شاهان هخامنشی و شکل شکستهٔ آن در تزیینات اشکانی و ساسانی، نشانهٔ حضور این نقش در دوران پیش از اسلام است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

در دورهٔ اسلامی نیز این نقش به حیات خود ادامه داده و با تنوّعی چشمگیر در تمامی عرصه‌های آثار هنری و زندگی روزمرّهٔ مردم، خودنمایی می‌کند. در اوایل این دوران، این نقش از روی ران شیرها به بالای سر آنها منتقل شده است. در کنار کاشی‌های هشت پر، کاشی‌های چلیپایی به‌وجود می‌آید و در تزیینات معماری، به طرزی بدیع و متنوّع با مفاهیم جدید به کار گرفته می‌شود. در فرهنگ اسلامی، چلیپا به نوعی بازگوکنندهٔ عدد چهار است و چهار، تعداد حروف «الله» است، خدایی که خالق شمال و جنوب و مشرق و مغرب است. چلیپای شکسته، گردشی است حول محوری واحد و یگانه که کثرت می‌یابد و در همان حال همه را به خود فرا می‌خواند. بر آن نام «علی» (ع) را نیز خوانده‌اند.

چلیپا و چلیپای شکسته را نماد روح نیز برشمرده‌اند. نمایش این نقوش بر برج‌های آرامگاهی و مناره‌های سر به فلک کشیده، سبب گردیده تا آن را نماد پرواز روح به سوی آسمان‌ها در نظر آورند، همچون پرنده‌ای که در اوج آسمان در پرواز است.[۷]

استادکاران زیلوباف، بر این نقش، نام «چپ و راست» و «چرخ چاه» داده‌اند. گویا مفاهیم تاریخی آن را از یاد برده و به اتّکاء سنّت، آن را تکرارکرده و به کار می‌برند، ولی با کمی تأمّل در نامگذاری استادکاران، می‌توان دریافت که روح ماندگاری این نقش، هنوز از ساختار محکم آن هویداست. «چپ و راستی» که پس از پایان نماز، سر به سویشان برمی‌گردانیم و «چرخ چاهی» که با گردش خود، سطل آب را به سمت دستان آدمی هدایت می‌کند، رابطی میان عمق پنهان و سطح روح زندگی است (نقوش ۱ تا ۱۵).

۲. هشت پر:

هشت پر، همان هشت ضلعی برآمده از حرکت دو مربّع بر یکدیگر است. همان گونه که اشاره شد، هشت ضلعی حدّ وسطی در فرآیند میان مربّع و دایره است. از زمانی که مربّع به عنوان یک عنصر پایدار به جنبش درمی‌آید، ما به دایره نزدیک می‌شویم و هشت ضلعی در این روند، نقش مهمّی را ایفا می‌کند. رابطهٔ میان هشت پر و چلیپا، رابطه‌ای ساختاری و هم بسته است. چلیپا، محور اصلی هشت پر است و هشت پر، در هم‌نشینی با چلیپاست که قابلیّت تکثیر می‌یابد. به دلیل شباهت شکلی با اجرام آسمانی، آن را ستارهٔ هشت پر نیز می‌خوانند. نزد بسیاری از اقوام، نشانهٔ خورشید بوده و در نقوش اسلامی آن را «شمسه»، برگرفته از نام خورشید، گویند.

«هشت از اعداد مقدّسی به شمار می‌رود که از

دیرباز به عنوان برترین مرحله در صور متفاوت بیان شده است: هشت بهشت یا هشت مرتبهٔ بهشت یا هشت در بهشت ـ در عرفان، دَرِ هشتم، درِ توبه و درِ همیشه باز، محسوب می‌شود ـ و اقلیم هشت "اقلیمی که فرشته ما را بدان راهبر می‌شود"، از آن جمله به شمار می‌روند» (طهوری، ۱۳۸۱: ۷۳).

در مفرغ‌های لرستان، گُل‌های حک شده بر جام‌های مارلیک، مُهرهای منقوش شوش و...، هشتر پر به انحاء گوناگون دیده می‌شود. نقش زمینهٔ شطرنجی فرش پازیریک نیز نوعی هشت پر است (تصویر ۱۱). در دستبافته‌های نواحی مختلف ایران، هشت پر را به گونه‌های متنوّع و گاه ترکیبی می‌بینیم. در عرصهٔ معماری اسلامی، حرکت از مربّع به دایره در برپایی گنبدهای آسمان‌گون، معمولاً ساقه یا گریو که یک هشت ضلعی است، را می‌بایست از سر بگذرانند. این نکته در بناهای آرامگاهی بسیار محسوس است تا بدانجا که حتّی پلان بنا نیز هشت ضلعی می‌گردد. در نقوش اسلامی نیز هشت ضلعی نقش بارزی در شکل‌گیری انبوهی از گره‌ها و نقوش دارد.

استادکاران زیلوباف، هشت پری را به عنوان یکی از نقوش اصلی و مهمّی که قابلیّت زیادی دارد، انتخاب کرده و به انحاء گوناگون آراسته‌اند. از آن جمله است: هشت پر برگ بیدی، چیتی، چشم‌دار، شاخ گاوی، رُ کنه‌دونی، خورشیدی، مرنّعی، گل گرینه، توخالی، پنجه گرگی، ساده، تو پر و مخلوط. این نقش در زیلوهای محرابی صف از نوع دوم، اغلب در قسمت پایین نقش محراب، محلّی که به هنگام قیام در نماز، نمازگزار بر آن می‌ایستد، دیده می‌شود و به طرز گویایی نیز بر آن تأکید شده است (نقوش ۱ تا ۲۰).

۳. ردّ پا:

هر چند که هر نقشی خود به گونه‌ای نشانه‌ای است که ما را به مقصدی (مادّی یا معنوی) رهنمون می‌شود، ولی در مجموعهٔ نقوش زیلو، به گروهی نقش بر می‌خوریم که صریح و گویا برگرفته از ردّ و اثر پای حیوانات است و حتّی نام آن حیوان را نیز بر خود دارند. واضح است که این موضوع به گذشته‌های بسیار دور حیات آدمی برمی‌گردد، زمانی که حیوانات نقش مؤثّری در زندگی انسان داشتند و ردّگیری و دست‌یابی به آنها به هنگام شکار و گردآوری غذا، با اهمّیّت بوده است. «جای پای انسان‌ها و آثار پنجهٔ حیوانات در گذشته‌های دور بر روی زمین ردیابی، مقایسه، توصیف، طبقه‌بندی، تعبیر و آشکار گردیده و به اصطلاح "خوانده" شده و مشخّص شده است که این ردّ پاها همواره به هدف و مقصدی منتهی می‌شده‌اند که عبارت بوده است از چشمه یا غار. این ردّ پاها، خصوصیّاتی از صاحبان آنها را باز می‌نمایند، از جمله نشان دادن مسیر راهپیمایی آنان؛ همچنین از روی قدمت آنها، می‌توان به قدمت و عمر آن انسان‌ها یا حیوانات پی برد. این ردّ پاها، خواه به طور ارادی و خواه به طور غیرارادی، اطّلاعاتی را در اختیار ما می‌گذارند... این ردّ پاها، در اصل نقشی ارتباطی داشته و مربوط به نوعی "بازی" در

نزد بشر پیش از تاریخ بوده است» (هوهن‌گر، ۱۳۶۹: ۱۸ و ۲۰). ردّ پاها، علایمی حیاتی برای انسان بودند و او را به مکان‌های امن و حیات‌بخش (چشمه و غار)، هدایت می‌کردند. چشمه و غار از نشانه‌های گویای زندگی و باروری محسوب می‌شدند که با اعماق تاریک و پنهان طبیعت در ارتباط بودند و این ردّ پاها بودند که انسان سرگردان و گمگشته را هدایت می‌کردند.

در نقوش زیلو، هنوز چند نمونه از این ردّ پاها باقی مانده است. از آن جمله است: پنجهٔ شیر، پنجهٔ گرگ و پنجهٔ پِرت تُوره[8] (نقوش ۵، ۲۶ و ۲۹).

۴. نقش‌مایه‌های برگرفته از معماری:

معماری در مناطق کویری، بویژه در میبد، از جایگاه مهمّی برخوردار است. اهمّیّت معماری در ارتباط با اقلیم و زندگی مردمان این مناطق است. بنابراین، حضور اجزا و عناصر معماری در نقوش زیلو را در این زمینه باید بررسی نمود.

نقش محرابی، نشانگر محراب‌های مساجد و طاق‌نماهای مکرّر دیوارها با کاربری‌های متفاوت است. «تالک» (نقوش ۷۰ و ۷۱)، که به صورت شکسته و کمرشکسته وجود دارد. «تالک»، در لغت میبد، به معنای سینی مستطیل کوچک است. این نقش به شکل سینی دسته‌داری است که معمولاً گلی تزیینی در وسط آن نشانده می‌شود. همچنین «یادآور حوض‌های مستطیل‌شکلی است که یکی از ویژگی‌های معماری منطقه است» (جانب‌اللّهی، ۱۳۷۰: ۸۵).

نقش کنگره (نقش ۵۸) که بیشتر در حاشیهٔ زیلو بافته می‌شود و غالباً گرداگرد زیلو دیده می‌شود، بیانگر لبه‌های کنگره‌ای دیوارهای قلعهٔ موجود در میبد است.[9] نقش لچک (نقوش ۶۵ و ۶۶) بر محراب مساجد و سردر ایوان‌ها فراوان دیده می‌شود. نقوشی همچون چشم بلبلی (نقوش ۲، ۳، ۹ و ۳۳)، رُکنه‌دونی کوچک (نقش ۵۳) و انواع چلیپا نیز بر دیوارهٔ بیرونی برج‌های قلعه دیده می‌شوند (تصویر ۱۴).

تعدادی از نقوش زیلو به نحو آشکاری برگرفته از تزیینات معماری است؛ از آن جمله است: گنج کنه (نقش ۵۴)، گره (نقش ۴۶)، کلید (نقش ۴۵)، و بند رومی (۴۱ و ۵۶). تعدادی از نقوش که نام مشخّصی ندارند، نیز برگرفته از فعّالیّت‌های حِرَف در ارتباط با معماری است. در تصویر ۱۵ مشاهده می‌شود که طرز چیدن خشت‌ها در آفتاب به جهت خشک شدن، مورد توجّه استادکار زیلوباف قرار گرفته و آن را در طرح محرابی تصویر ۷ آورده است.

فرهنگ کهن ایران از جایگاه برجسته‌ای برخوردار بوده است. نقش مکرّر سرو در تخت جمشید از آن جمله است. در دوران اسلامی نیز سرو، به دلیل فرم غنی و تزیینی فوق‌العاده‌اش، به عنوان یک نقش فعّال مورد استفاده قرار گرفت و با تعابیر تازه‌ای که بدان راه یافت، به حیات خود ادامه داد. سرو به عنوان مظهر جاودانگی و سرسبزی و خرّمی، نشانه‌ای از بهشت تلقّی شد و بالا بلندی و افراشتگی آن نمادی از بلندنظری و ایستادگی با وقار گردید (نقش ۲۱ و تصاویر ۱۶ و ۱۷).

۵. نقش‌مایه‌های برگرفته از ابزار و وسایل:

بر اثر مهارت استادکار در نقش‌اندازی، گاه نقش‌هایی ابداع می‌شوند که بی‌شباهت به ابزار و وسایلی که در زندگی روزمرّه به کار برده می‌شوند، نیست. آن‌جاست که استادکار، نامی مشابه بر آن گذارده و به‌کار می‌گیرد. از آن جمله است: قزن قفلی (نقش ۶۹)، زنجیرک (نقش ۳۹)، قندتیر (نقش ۲۲)، ارّه (نقوش ۲۵ و ۳۷)، مُهرک (نقش ۲۸)، شانه، ترازو و کش (خط کش). به کارگیری این نقش‌مایه‌ها در ترکیباتی که استادکار تدارک می‌بیند، اهمّیّت داشته و مفهوم می‌یابد. ابزار مذکور با خود معناهایی چون تعادل (ترازو)، نظم (خط کش)، آراستگی (شانه)، ارتباط (زنجیرک و قزن قفلی) و گسست (ارّه) را به همراه دارند و آوردن آنها در کنار یکدیگر در طرح محرابی صف، می‌تواند حامل مفاهیمی باشد.

۶. سرو:

سرو، نام درخت همیشه سبزی است که در

استادکار زیلوباف، سرو را بر محراب زیلویش نقش می‌کند تا در برابر نمازگزار به قیام ایستاده، قرار گیرد. نمازگزار بر آن نظر دوخته و می‌آموزد تا همچون درخت با وقار و آرام، در تسبیح خداوند کوشیده و به سوی آن میل کند. در نقش‌اندازی سرو، به ریشهٔ درخت، که برپا دارنده و نگهدارندهٔ آن است نیز، توجّه شده (تصویر ۱۷). شاید این مطلب، تأکیدی بر ارزش‌های پنهانی باشد که استواری انسان وابسته بدان‌هاست و نماز راهی بر کسب آن ارزش‌های معنوی نادیدنی است. لقمان حکیم به فرزندش اندرز می‌دهد که: «فرزندم! دین مانند درخت است. ایمان به خدا، آبی است که آن را می‌رویاند. نماز ریشهٔ آن، زکات ساقهٔ آن، دوستی در راه خدا شاخه‌های آن، اخلاق خوب برگ‌های آن، دوری از محرّمات میوهٔ آن است» (قصّه‌های قرآن، ۱۳۳۶: ۲۶۶).

۷. گل‌ها و گیاهان:

نباتات از جمله نقش‌هایی است که مکرّر در زیلو به کار رفته است. این نقوش، به صورت ساقه‌های پر برگ بالارونده‌ای که گاه در انتها به گلی ختم می‌شود و ریشه‌هایش در بخش پایینی نمایان است، دیده می‌شوند. جهت برگ‌ها در دو سوی ساقه به طور عام رو به پایین است، ولی سمت اصلی گیاه رو به بالاست. نوعی بالارونده‌گی متواضعانه را می‌توان در آن احساس کرد. در این نقوش نیز، نمایش ریشه از نکاتی است که ـ همان طور که در مورد سرو نیز اشاره شد ـ بسیار بر آن تأکید شده و مورد توجّه بافندگان زیلو بوده است (تصویر ۱۸).

نباتات در فرهنگ کهن ایران، دارای جایگاه والایی بوده و کشت و کار و نگهداری از آنها نوعی عبادت محسوب می‌شود. نقش و نگارهای گیاهی در سراسر تاریخ هنر ایران، به کار رفته و در سیر روند تاریخی خود، غنی و متنوّع گردیده‌اند. نباتات، نماد زندگی و باروری هستند. سرزندگی و حیات‌بخشی دارند، در اقشرهٔ بسیاری از آنان، نیروی شفابخشی است که بیماری‌ها را از انسان

دور می‌سازد. در قرآن مجید آمده است که: «و سپس از میوه‌های شیرین تغذیه کنید و راه پروردگارتان را به اطاعت بپویید؛ آنگاه از درون آنها شربت شیرینی به رنگ‌های مختلف بیرون آید که در آن شفای مردمان است.»[۱۰]

نباتات با هر دو جهانِ آشکار و پنهان، در ارتباط هستند و از دل جهان پنهان، دنیای تاریکی‌ها، سر برون می‌آورند و حرکتی بالارونده را در دنیای روشنایی آغاز می‌کنند. توصیف و تصوّر بهشت، بدون حضور گل‌ها و گیاهان معنا ندارد. بهشتی که قرآن توصیف می‌کند، باغ‌هایی است که زیر درختان آنها جوی‌ها روان است.[۱۱] انسان اغلب برای رفع خستگی و اندوه خود، به سبزه‌زارها و باغ‌ها پناه می‌برد تا زندگی در چنین فضاهایی، آرامش و نیروی فرسوده شده یا از دست‌رفته‌اش را ـ حتّی برای لحظه‌هایی ـ دوباره به او بازگردانند. یکی از وجوه نماز نیز بر چنین مبنایی استوار است. مؤمن خسته از حضور در دنیای مادّی، پنج مرتبه در روز به نماز می‌ایستد تا با ارتباط و یاد خدای متعال و مهربانِ خویش، قوّت و توانی دوباره یافته و با دوری جستن از غفلت، سرشار از امید و یاری او به زندگیش ادامه دهد. نقوش نباتی، تذکّر و تأکیدی است بر این نکته. خداوند می‌فرماید: «به پای دار نماز را برای یادکردن من».[۱۲]

ترکیب‌بندی نقوش در زیلوی طرح محرابی (صف)[۱۳]

نقوش زیلو از امکانات ترکیب و هم‌نشینی فوق‌العاده‌ای برخوردارند. این موضوع سبب گردیده تا بافنده با سلیقه و نظر خود، که ریشه در سنّت‌های گذشته دارد، دست به ابداع ترکیبات و سامان‌بندی‌های تازه‌ای بزند. ساختار نقوش به طوری است که به راحتی درکنار یکدیگر نشسته و به تکمیل هم می‌پردازند. عدم وجود طرح و نقشهٔ از پیش تعیین شده در زیلو، توان و سلیقهٔ استادکار را در هر زیلو به نمایش می‌گذارد.

کاربرد این نوع زیلو، استادکار را بر آن می‌دارد تا آنچه که در عملکرد زیلو مطرح است، سوای زیراندازی صرف، را در نظر داشته و به طرح‌اندازی

مشغول گردد. به بیان دیگر، ضوابط و معیارهای ترتیب نقوش را طرح محرابی آن تعیین می‌کند. در این نوع زیلو، مشخّص نمودن جهت قبله اهمّیّت دارد، از اینرو، زیلو دارای سمت بالا (به سوی قبله) و پایین می‌شود. برای هر نمازگزار می‌بایست جای برپا ایستادن (قیام در نماز) و سر بر مُهر نهادن (سجده در نماز) معیّن گردد و چون ردیف‌هایی از محراب‌ها به موازات هم، شکل می‌گیرند. پس می‌تواند در هر ردیف، نقشی جداگانه بیاندازد و یا بر هر محراب، نقشی مجزّا ببافد.

۱. نظم در ترکیب:

همان طور که اشاره شد، خطوط اصلی نقشهٔ زیلو، پراکندگی نقوش را تعیین می‌کند. این پراکندگی، دارای نظم خاصّی است که تابع نقوش و سلیقهٔ استادکار است. نظم در پراکندگی نقوش، به زیلو ساختاری منسجم می‌بخشد. زیلو نیز همانند هر پدیدهٔ دیگری، نیاز به نظم و هماهنگی دارد تا بتواند پایدار بماند. این نظم را انسان بدان می‌بخشد؛ چرا که آن را لازمهٔ زندگی خود می‌داند. همان طور که طبیعت دارای نظم است و انسان در طول تاریخ مدام در پی کشف نظم آن برآمده است.

نظم، تعادل به همراه دارد و تعادل، زندگی انسان را قوّت بخشیده و دلپذیر و هماهنگ می‌سازد. از زمانی که انسان به ساختن ابزار و وسایل مورد نیاز خود پرداخت، هر آنچه را که ابداع کرد، به نظمی آراست تا برایش دلپذیرتر باشد و از نظر روحی از نظر کاربردی، کارآتر گردد.

۲. انواع نظم در نقوش زیلو:

الف) نظم خطّی:

این نظم در کلّیهٔ زیلوهای طرح محرابی صف، از این جنبه که ردیف از محراب‌ها به طور موازی همچون صف نماز به دنبال یکدیگر قرار می‌گیرد، به‌کار رفته است (تصویر ۲). در نقوش زیلوهایی که در درون هر محراب یک نقش مشخّص کار شده است، نیز دیده می‌شود (تصویر ۳). در این مورد، غالباً به صورت خطوط موازی افقی که در نهایت با خطوط اُریب ۴۵ درجه نیز، در یک راستا قرار می‌گیرند، آرایش داده می‌شوند. نقوش، می‌توانند یکسان و یا متنوّع باشند، آنچه مهم است تکرار منظّم نقش‌ها با آهنگی مشابه است. آهنگی مکرّر و یکنواخت که پی در پی خواهند آمد (تصویر ۱۹).

ب) نظم در سطح:

این نظم در زیلوی طرح محرابی (صف)، که

نقوش درون محراب از ترکیب نقوش گوناگون شکل می‌یابد، به کار رفته است (تصویر ۶). پراکندن و آرایش نقوش در این نوع نظم، غالباً به صورت تقارن[۱۴] دیده می‌شود. در طرح تصویر مشاهده می‌شود که خط محوری چگونه نقش زیلو را به دو قسمت متقارن تقسیم کرده است و با توجّه به آرایش متعادل نقوش، بر اساس طرح محرابی، این تقارن دو طرفه حالتی از ایستایی و اطمینان به همراه دارد و چون ترازویی هم‌سنگ، بارها را معتدل و همسان می‌کند.

عبادت (نماز) و نسبت آن با نشانه‌ها در نقوش زیلوی طرح محرابی (صف)

دربارهٔ هر نقش و نشانه‌های هر یک از آنها، پیش از این بحث گردید. آنچه که در این بحث مورد نظر است، انتخاب، ترکیب و هم‌نشینی نقوش و شکل‌گیری بافت منقوش طرح محرابی (صف) در ارتباط باکاربری خاصّ آن در پوشش کف مسجد به عنوان محلّ عبادت و زیرانداز نمازگزار است.

گرچه خواندن نماز، به عنوان نخستین عبادتی که در دین اسلام تشریع گردید، در هر مکانی مباح است، لکن سزاوار است که در بهترین اماکن، یعنی در مسجد، برگزار شود؛ بویژه که تأکید بر برپایی نماز جماعت است. مسجد مکانی برای عبادت و ارتباط با خداست؛ خانهٔ خداست. خانهٔ خدا، مکان آرامش و اطمینان و اظهار بندگی است. خلوتی و سادگی‌ای می‌باید بر فضای مسجد حاکم باشد تا هر آنچه که انسان را از یاد خدا دور می‌سازد و از موانع حضر قلب است، در معرض دید نباشد. توجّه به زیلو به عنوان یک زیرانداز ساده و ارزان و با دوام در مسجد خود نشانه‌ای است از پاکی و بی‌آلایشی و خضوع و خشوعی که مؤمن مسلمان در برابر خداوند باید داشته باشد و از شرایط نماز به شمار می‌رود.[۱۵]

از دیگر شرایط مهمّ نماز، غصبی نبودن و مباح بودن جایی است که در آن نماز خوانده می‌شود. زیرانداز مؤمن باید مباح باشد تا نمازگزار، سببی برای نگرانی و عدم حضور قلب نداشته باشد. هر چند که در مسجد قرار داشتن، خود نشانی از مباح بودن زیرانداز است، ولی برای تأکید بیشتر، زیلوی مسجد را با وقف‌نامه‌هایش مزیّن می‌کنند تا نمازگزار مطمئن باشد. کتیبه‌های زیلو، نشانه‌ای است بر فراهم بودن این شرط از قبولی نماز.

انسان به هنگام نماز، نباید به آسمان نگاه کند.[۱۶] باید «چشم را کنترل کند و به اطراف نیندازد، بلکه در حال قیام نظرش به محلّ سجده‌اش و در حال رکوع، نگاهش به میان دو قدمش و در حال سجده چشمش به طرف بینی و در حال تشهّد بر دامنش بنگرد» (آیت‌الله دستغیب، ۱۳۶۲: ۹۲). اینها جملگی از بین بردن موانع حضور قلب به هنگام نماز است. در نتیجه، زیلویی که زیرانداز نمازگزار است، باید منقوش به نقش‌هایی باشد تا خود به مانعی در راه حضور قلب مبدّل نگردد و می‌باید زمینه‌ای فراهم سازد تا به کمک نشانه‌های نقش شده، مؤمن شرایط نماز را به جا آورده و آنگاه به نماز بایستد.

از مقدّمات نماز، استقبال، یعنی رو به قبله بودن است. وجود محراب در مسجد، نشانه‌ای است برای مؤمن تا سمت و سوی قبله را ببیند و در همان جهت به نماز بایستد. زیلوی طرح محراب نیز بر این مبنا طرّاحی شده، که در اوّلین نگاهِ سمتِ قبله را برای نمازگزار مشخّص کند، نشانه‌ای برای به استقبال رفتن، رو به یک سو بودن و همگی در یک جهت قرار داشتن. خودِ قبله نیز نشانه‌ای است برای «اوّلین معبد و اوّلین مسجدی که برای عبادت خدای یگانه ساخته شد. ما را به تاریخ گذشته مربوط می‌کند: سنّت ابراهیم و قبل از ابراهیم، همه را به یاد آورید» (آیت‌الله مطهّری، ۱۳۷۰: ۱۸۹). همان گونه که ایستادن رو به قبله، «خود نوعی شکل دادن به عبادت» (همان: ۱۹۰) است، همین مسأله خود سبب شکل‌بخشی به زیلوی طرح محرابی (صف) است؛ به طوری که زیلوی مزبور را می‌توان انعکاسی از شکل نماز جماعت بر کف مسجد برشمرد، تجسّم عبادت دسته‌جمعی. و هنگام خلوتی، مسجد نشانه‌ای از حضور جمعیّت نمازگزار است.

از دیگر مقدّمات نماز، طهارت و پاکیزگی است؛ هم از جنبهٔ ظاهری و هم از جنبهٔ باطنی. از امام صادق (ع) نقل است که فرمود: «هرگاه به در مسجد رسیدی، پس باید بدانی که سلطان عظیم را قصد کرده‌ای که بر بساط و مجلس او قدم نمی‌گذارند، مگر کسانی که پاک شده‌اند» (آیت‌الله دستغیب، ۱۳۶۲: ۱۰۵) و چون روح عبادت تذکّر است، پس مؤمن مسلمان باید همیشه در تذکّر این نکته باشد که «در حضور چه کسی می‌خواهم بایستم».[17] نشانه‌های تذکّرات این مطلب را در نقش‌هایی که در زیلو بررسی کردیم، می‌توان یافت: شانه (آراستگی)، ترازو (تعادل و آرامش که به حضور قلب و پاکی باطنی مؤمن برمی‌گردد)، سرو (وقار) و گیاهان با برگ‌های خمیده رو به پایین، (خضوع) و....

مسألهٔ دیگری که در باب نماز از اهمّیّت زیادی برخوردار است و پیامی درونی برای انسان به همراه دارد، «نوعی وقت‌شناسی و تمرین احترام گذاردن به نظم زمانی و وقتی است» (آیت‌الله مطهّری، ۱۳۷۰: ۱۹۲). «نماز یک زنگ بیداری و یک هشدار در ساعات مختلف شبانه‌روز است. به انسان برنامه می‌دهد و از او تعهّد می‌خواهد، به روز و شبش معنا می‌دهد و از گذشت لحظه‌ها حساب می‌کشد» (آیت‌الله خامنه‌ای، ۱۳۷۷: ۱۰).

این توجّه به نظم در زندگی (بویژه در زمان)، که خود به نوعی باز تذکّر است، در نقوش زیلوی طرح محرابی (صف) به وضوح خود را به نمایش می‌گذارد و در برابر مؤمنی که نگاه بر زمین دارد، تجسّم می‌یابد. نظم، سامان و آرامش به دنبال دارد، فرصت تعقّل و تمرکز بر آن را فراهم می‌سازد، سدّی است بر سر راه عجله و شتابزدگی، که از موانع حضور قلب است.[18] نظم، نوعی تکرار آهنگی است با فواصل معیّن، به مانند تپش قلب سالم، گردش فصول، چرخش کواکب و از همه مهمتر، نماز و ذکر و تسبیح خداوند است. ذکر یا به قولی نظمِ مکرّر، اطمینان و امنیّت به همراه دارد،

نگرانی‌ها را دور می‌سازد، حالت تقرّب ایجاد می‌کند و پیام می‌رساند که در حضور خداوند جای هیچ دلهره‌ای نیست. نظم و تکرار در نقوش زیلوی محرابی صف، در زیر پای نمازگزاران از این منظر، خود نشانه‌ای است برای مؤمن مسلمان تا دریابد که بر چنین زمینه‌ای است که می‌توانی کمال یابی و عروج کنی، «نماز، نردبان مؤمن است».[۱۹]

در بررسی نقوش اشاره شد که زمینهٔ هندسی پیدایی نقوش زیلو، شکل مربّع است و مابقی نقوش از دل این زمینهٔ مربّعی پدیدار می‌شوند. گفته شد که در زیلوهای محرابی (صف)، نمازگزار به هنگام قیام پا بر مربّع‌ها گذاشته و سر بر تیزی طرح، که مشخّص‌کنندهٔ قبله است، می‌ساید. همچنین گفته شده که تمامی نقش‌ها، مسیری رو به گسترش دارند، آن هم در تمامی جهات، با تأکید بر یک جهت خاص، به طوری که طرح محراب خود در مجموع حریمی است رو به سمتی مشخّص، همان سویی که در نماز مکرّر آن را بر زبان می‌آوریم: «صراط المستقیم».

انسان در نماز که بر زمین (مربّع) به قیام ایستاده، و رو به سوی خدای خود دارد و به عبادت و اظهار بندگی می‌پردازد، در زندگی خود حرکتی را آغاز نموده که نهایتش، کمال و آرامش و قرب است، به استناد حدیث فوق‌الذّکر، به معراج رفتن است، همچون سرو قامت افراشتن با نیّت قرب است. انسان تا زنده است، در نماز و عبادت خویش مدام جدا شدن از زمین را، که نشانهٔ دنیای مادّی و غفلت است، تجربه می‌کند، زوایای خشک و پابرجای آن را به جنبش وامی‌دارد تا حرکتی صعودی را سبب شود. این گونه است که زمینهٔ مربّعی نقوش زیلو مدام در تکاپوی تبدیل شدن به هشت ضلعی را فراهم می‌سازند. لکن قادر به دایره شدن نیست؛ چرا که حدّ ماهیّتش چنین است. زیرا آن را برای کف مسجد بافته‌اند و مؤمن مسلمان بر آن می‌ایستد، آن را بر زیر پاهای خود می‌اندازد و چشمان خود را بر غفلت‌هایش می‌بندد، ولی باید باشد تا سبب‌ساز عروج انسان گردد؛ همان طور که برای رسیدن به دایره، باید از هشت ضلعی عبور کرد.

انسان در محاصرهٔ جهات است: بالا و پایین، چپ و راست، مشرق و مغرب، شمال و جنوب. میل هر آنچه که در طبیعت است، به سوی این جهات است، ولی آیا خداوند به سوی خاصّی نظر دارد؟ مطمئناً چنین نیست: «مشرق و مغرب، هر دو ملک خداست. پس به هر طرف رو کنید، به سوی خدا روی آورده‌اید، خدا به همه جا محیط است و به هر چیز داناست.»[۲۰] آنچه خدا می‌خواهد، یک جهتی است.

در نقوش زیلوی طرح محرابی (صف)، ما با نقوشی مواجه می‌شویم که از نقطه‌ای شروع می‌شوند و به جهات اصلی گسترش می‌یابند و در اطراف خود مدام پیچیدگی‌هایی را شکل می‌بخشند، ولی درمجموع در بافتی وارد می‌شوند که جملگی رو به سوی قبله دارند. هم‌نشینی این نقوش برای یک‌جهتی شدن است. هشت پرها و چلیپاهای شکستهٔ مدام در حال چرخش، توسّط

مربّع‌ها محاط شده و بر جایی نشانده شده‌اند تا در جهت تیزی جهتِ نمای طرح محراب قرار گیرند. حرکت‌های رو به بالا و پایین نشان داده می‌شوند (بویژه در نشان دادن گل‌ها و گیاهان)، ولی حرکت رونده به سوی اوج محراب محسوس‌تر است. روایتی از حضرت رسول (ص) رسیده است، که می‌فرمایند: «نماز بخوان، نماز شخصی که وداع با نماز می‌کند (آخرین نماز است). وقتی شروع به نماز می‌کنی، بگو این آخرین نماز من در دنیاست و چنین می‌باش مثل اینکه بهشت در برابرت و آتش زیر پایت و عزرائیل پشت سرت و پیغمبران در سمت راستت و ملائکه در سمت چپ هستند و پروردگار از بالای سرت بر احوال تو آگاه است. پس نگاه کن در برابر چه کسی ایستاده‌ای و با کی مناجات می‌کنی و کی به تو می‌نگرد» (آیت‌الله دستغیب، ۱۳۶۲: ۱۵).

رنگ انتخاب شده برای زیلوهای طرح محرابی (صف)، همان طور که اشاره شد، دو رنگ آبی لاجوردی و سفید است. آبی لاجوردی در طول تاریخ، همیشه برای مردم ایران کیفیّتی روحانی و مذهبی داشته است. این رنگ، انتقال‌دهندهٔ روز به شب و شب به روز است. بستر و زمینه‌ای برای طلوع و غروب خورشید است، لحظاتی که تقرّب می‌آورند.[۲۱] رنگ سفید پاکی، قداست و روحانیّتی در خود نهفته دارد که هرگونه آلودگی و زشتی را سریع نمایان می‌سازد. سفید، یادآور بهشت است.[۲۲] مؤمنان در بهشت سفیدرویند[۲۳] و شرابی سپید و روشن می‌آشامند.[۲۴]

این دو رنگ، در کنار یکدیگر، سبکی و خنکی به همراه دارند و یادآور روزهای آفتابی پس از باران در فصل بهار هستند: آسمان پاک و نیلگون با لکّه‌های ابرهای متراکم و مدام در حال تغییرشکل، زمانی که انسان بیشتر از هر وقت دیگر به آسمان می‌نگرد و احساس شادمانی و وجد دارد. به هنگام نماز، این نمای رنگین از آبی لاجوردی و سفید، بر زیر پای نمازگزار گسترده می‌شود تا با سبکبالی افزون‌تری از زمین و نیروی جاذبه‌اش (غفلت‌هایش) کنده شود. بارها از زبان مردم شنیده‌ایم که پس از نماز، احساس سبکی دارند.

نتیجه‌گیری

زیلوی طرح محرابی، موسوم به صف، به عنوان فرشی ساده و عاری از هرگونه تکلّف، در پوشش کف شبستان مساجد، بویژه مساجد قدیمی شهرها و روستاهای استان یزد به کار رفته است و به احتمال فراوان، جملگی، حاصل کارِ استادان و بافندگان زیلوبافِ شهر میبد است. طرح کلّی این گونه از زیلوها، با الهام گرفتن از آداب نماز جماعت در مسجد، شکل گرفته و نشان‌دهنده و سازمان‌دهندهٔ صف نمازگزاران در برابر قبله ـ سمتی که نماز بر آن خوانده می‌شود ـ است. ساختار و ترکیب نقوش در این زیلوها، به گونه‌ای است که نمازگزار را در امر به جای آوردن سلسله‌مراتب آداب عبادت (نماز)، هم به عنوان یک فرد نمازگزار و هم در صف نماز جماعت، یاری می‌رساند.

ساختار هندسی طرح زیلوی محرابی (صف)

و نقوش آن، دارای جنبه‌های نشانه‌ای و نمادین است. این نشانه‌ها، به نوعی، زمینه و بستر مناسبی فراهم می‌کنند تا مؤمن با حضور قلب و خضوع و خشوع در برابر خداوند قرار گرفته و به ستایش وی بپردازد و در این مسیر، تذکّر و یادآوری مدامی برای مؤمن باشد تا هدف و شرایط آداب عالی‌ترین شکل عبادت را فراموش نکند. زیلوی طرح محرابی (صف) را می‌توان همچون نشانه و تجسّمی از صف نماز جماعت (با در نظر گرفتن تمامی ویژگی‌ها و جنبه‌های عبادی و تعلیمی آن) بر کف شبستان مسجد برشمرد.

نقوش

به ترتیب از شماره‌های ۱ تا ۷۱.

پی‌نوشت:

۱. چشمه به فاصلهٔ دو ستون در مسجد گفته می‌شود، که اوّلین فاصله بین دو ستون از محلّ محراب، چشمهٔ اوّل، دومین فاصله چشمهٔ دوم و... نام دارد.

۲. ن.ک.: جانب‌اللّهی، سعید، ۱۳۷۴، **نگاهی به زیلو در میبد**، مجلّهٔ دست‌ها و نقش‌ها، ش ۳.

۳. زیلوی مسجدجامع فهرج.

۴. زیلوی مسجدجامع زارچ.

۵. تعداد زیادی از این زیلوها را از مساجد شهرها و روستاهای استان یزد گردآوری کرده‌اند و در محلّ موزهٔ کاروانسرای میبد در معرض دید همگان قرار داده‌اند. متأسفانه، صدمات وارده بر زیلوها بر اثر انتقال و جابجایی، جبران‌ناپذیر است.

۶. برای اطّلاعات بیشتر، ن.ک.: سهیلی‌راد، فهیمه، ۱۳۷۶، ***بررسی نوشته‌ها و نگاره‌های زیلوهای تاریخی «منطقهٔ رستاق»***، ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان یزد.

۷. ن.ک.: حسن، مهدی، ۱۳۶۸، **چلیپا و چلیپای شکسته:**

نماد روح. ترجمهٔ: احمد حبّ‌علی موجانی، مجلّهٔ باستان‌شناسی و تاریخ، شمارهٔ دوم: ۳۹ـ۳۶.

۸. «نقش مایهٔ پرت توره، به احتمال، متأثر از فرهنگ بومی است. توره در لغت میبد به معنی شغال است و پرت توره بعید نیست که پنجهٔ توره بوده، زیرا این نقش شباهت زیادی به ردّ پای شغال دارد و شغال تنها حیوان وحشی است که در میبد ردّ پایش فراوان به چشم می‌خورد (جانب‌اللّهی، ۱۳۷۰: ۸۵)

۹. نارین قلعه، که قدمت آن به دوران هخامنشیان برمی‌گردد، در مرکز شهر میبد واقع شده است.

۱۰. سورهٔ نحل، آیهٔ ۶۹.

۱۱. از جمله سورهٔ کهف، آیهٔ ۳۱.

۱۲. سورهٔ طه، آیهٔ ۱۴.

۱۳. «مقصود از ترکیب، کنار هم چیدن عناصر و در مورد هنر، نقش‌هایی که در نهایت وحدت ایجاد کند. یگانگی، هدف شکل و محتوای ترکیب است... نقش‌ها باید با یکدیگر سازگار و همجنس باشند... مناسب دیگر اجزاء کنار خود و زمینهٔ کار باشند» (حصوری، ۱۳۸۱: ۷۷).

۱۴. «تقارن، برابری کامل دو چیز از جهت شکل. ولی جهت رو به رویی است؛ به طوری که اگر آنها را روی هم بیندازیم، کاملاً روی هم بیفتد و کم و زیاد نداشته باشند» (حصوری، ۱۳۸۱: ۸۴).

۱۵. انسان باید «در حال نماز به یاد خدا و با خضوع و خشوع و وقار باشد و متوجّه باشد که با چه کسی سخن می‌گوید و خود را در مقابل عظمت و بزرگی خداوند عالم، بسیار پست و ناچیز ببیند و اگر انسان در موقع نماز کاملاً به این مطلب توجّه کند، از خود بی‌خود می‌شود...» (رسالهٔ **توضیح‌المسائل امام خمینی** ـ ره ـ).

«سیّد بحرالعلوم، در منظومهٔ فقه خود در این زمینه اشعار جالبی دارد که ترجمهٔ بعضی از آنها چنین است: بر تو باد مراعات حضور و اقبال قلب در همهٔ گفتارها و کارهای نماز و همچنین راستی در نیّت و عبادت که حقیقت نماز همین است و از نماز بنده همان قدر پذیرفته است که در آن اقبال قلب داشته باشد (آیت‌الله دستغیب، ۱۳۶۲: ۱۶).

۱۶. توضیح‌المسائل امام خمینی (ره).

۱۷. «در حالات امام چهارم ـ حضرت علی‌بن‌حسین زین‌العابدین (ع) چنین رسیده که هنگام وضو گرفتن، رنگ مبارکش از خوف خداوند زرد می‌شد. سببش را که پرسیدند، فرمود: آیا نمی‌دانید که در حضور چه کسی می‌خواهم بایستم؟» (آیت‌الله دستغیب، ۱۳۶۲: ۱۰۹).

۱۸. «انسان باید مواظب باشد که به عجله و شتابزدگی نماز نخواند» (**توضیح‌المسائل امام خمینی** ـ ره ـ).

۱۹. حدیث نبوی «الصّلوة، معراج المؤمن» (آیت‌الله خامنه‌ای، ۱۳۷۷: ۱۲).

۲۰. سورهٔ بقره، آیهٔ ۱۱۵.

۲۱. «... واذکر ربّک کثیراً و سبّح بالعشی و الابکار؛ پروردگار خود را فراوان یاد کن و به هنگام صبح و شام او را تسبیح گوی» (سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۴۱).

۲۲. پیامبر (ص) دربارهٔ بهشت می‌فرمایند: «خداوند بهشت را سفید آفریده و سفیدی از همهٔ رنگ‌ها پیش خدا محبوب‌تر است» (**نهج‌الفصاحه**: ۱۴۱).

۲۳. «امّا سفیدرویان (یعنی مؤمنان)، در بهشت که محلّ زندگی خداست، درآیند و در آن جاوید متنعّم باشند» (سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۱۰۷).

۲۴. «شرابی سفید و روشن، که آشامنده لذّت کامل برد» (سورهٔ صافات، آیهٔ ۴۶).

فهرست منابع

کتاب‌ها:

۱. **قرآن کریم**. ترجمهٔ حاج شیخ‌مهدی الهی‌قمشه‌ای.

۲. احمد جاد المولی، محمّد و دیگران، ۱۳۴۶، **قصّه‌های قرآن**، ترجمهٔ مصطفی زمانی، قم: انتشارات فاطمة‌الزّهرا (س).

۳. بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۹، **هنر مقدّس (اصول و روش‌ها)**، تهران: سروش.

۴. حصوری، علی، ۱۳۸۱، **مبانی طرّاحی سنّتی در ایران**، تهران: نشر چشمه.
۵. خامنه‌ای، سیّدعلی، ۱۳۷۷، **از ژرفای نماز**، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۶. دستغیب، سیّدعبدالحسین، ۱۳۶۲، **صلوة‌الخاشعین**، شیراز: کانون تربیت.
۷. سهیلی‌راد، فهیمه، ۱۳۷۶، **بررسی نوشته‌ها و نگاره‌های زیلوهای تاریخی «منطقهٔ رستاق»**، ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان یزد.
۸. گرگویی، حسین، ۱۳۸۰، **گزارش مصوّر بررسی نقش و رنگ در نسّاجی سنّتی یزد، ج ۲: زیلوی بزرگ مسجد جامع کبیر یزد**، معاونت پژوهشی ادارهٔ کل میراث فرهنگی استان یزد.
۹. مطهّری، مرتضی، ۱۳۷۰، **تعلیم و تربیت در اسلام**، تهران: انتشارات صدرا.
۱۰. مکارم‌شیرازی، ناصر، ۱۳۵۳، **تفسیر نمونه، ج ۳**، تهران: دارالکتب الاسلامیّه.
۱۱. موسوی‌الخمینی، روح‌الله، ۱۳۷۷، **رسالهٔ توضیح‌المسائل**، تهران، انتشارات پیام عدالت.
۱۲. هوهنگر، آلفرد (۱۳۶۹)، **نمادها و نشانه‌ها**، ترجمهٔ علی صلح‌جو، تهران، انتشارات ارشاد اسلامی.

مقاله‌ها:

۱. جانب‌اللّهی، سعید، ۱۳۷۰، **زیلوبافی در میبد**، مجلّهٔ میراث فرهنگی، سال دوم، ش ۳ و ۴: ۸۹-۸۱.
۲. ــــــــ، ۱۳۷۴، **نگاهی به زیلوبافی در میبد**، مجلّهٔ دست‌ها و نقش‌ها، ش ۳.
۳. حسن، مهدی، ۱۳۶۸، **چلیپا و چلیپای شکسته: نماد روح**، ترجمهٔ احمد حبّ‌علی موجانی، مجلّهٔ باستان‌شناسی و تاریخ، شمارهٔ ۲: ۳۹-۳۶.
۴. طهوری، نیر، ۱۳۸۱، **نقاشی‌های زرّین‌فام دورهٔ ایلخانان مغول**، مجلّهٔ کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۴۵-۴۶: ۸۰-۷۲.