بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران

سید محمد مهدی میرزاامینی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشته فرش دستباف، دانشگاه کاشان
دکتر سید جلال‌الدین بصام
عضو هیئت علمی موسسه آموزش عالی علمی کاربردی جهاد کشاورزی

گلجام
فصلنامه
علمی ـ پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۸
بهار ۱۳۹۰

چکیده
طرح‌های فرش ایران دارای دسته‌بندی‌های گوناگونی است که فرش ترنجی و لچک ترنج در این بین هم به لحاظ زیبایی و هم به لحاظ کثرت استفاده و تولید از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این بین به نظر نمی‌رسد که ترنج در فرش ایرانی تنها به‌دلیل ابعاد زیبایی‌شناختی‌اش به این درجه از اهمیت و کثرت رسیده باشد؛ و در این بررسی نقش ترنج در فرش ایران از منظر نمادین و به شیوه کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا مورد کنکاش قرار گرفته است. ترنج به‌طور آشکار هم از نظر ظاهری و هم از نظر مفهومی در فرش به درجه‌ای از پختگی و زیبایی رسیده که در کمتر صنایع دستی دیگری بتوان شاهد آن بود. نقش ترنج در ادامه اعتقادات اسطوره‌ای و نمادین گلستان و حوض شکل گرفته، امّا تکامل آن به شکل امروزی در اصل انعکاس ذهنیت، اندیشه و آرزوهای هنرمند مسلمان ایرانی در تجلی باغ بهشت و فضایی روحانی است. از طرفی در ترنج عینیت بخشیدن به تصورات مینوی از شکل زمینی و این دنیایی خود خارج شده و با بیانی نمادین با استفاده از نقوش تجریدی و انتزاعی، سعی در القای فضایی مقدس را دارد و اختصاصاً تأکیدش بر دنیایی لامکان و لازمان است که در قالب تصویر و فرم خاصی نمی‌گنجد و اینجاست که هنرمند به بیان نمادین متوسل می‌گردد. برای القای این مفهوم والا طراح یا بافنده، مرکز فرش را با درک تمام معانی متصف به آن و در آگاهی کامل برمی‌گزینند.

واژه‌های کلیدی: فرش ایران، نماد، ترنج، حوض، باغ بهشت.

مقدمه

نقوش فرش در بیان اولیه تصویری خود حکایت از نوعی تزئین دارند که باعث ایجاد حسی لطیف و زیبا در آدمی می‌گردد. امّا بسیاری از این نقوش علاوه بر تزئینی بودن حاوی مفاهیمی نمادین هستند که در قالب نقوش زیبایی ارائه می‌شوند. در اصل در بررسی‌هایی که انجام می‌شود، جنبه‌های نمادین نقوش فرش مشخص می‌گردد. برخی نقوش فرش صرفاً جنبه تزئینی داشته و تعدادی هم ابداع بافنده ناآگاه از سویه نمادین آن بوده است، به گونه‌ای که هنوز هم اکثر بافندگان از جنبه نمادین اشکالی که می‌بافند بی‌اطلاعند (پرهام، ۱۳۷۹: ۳۲). امّا این بدین معنی نیست که اساساً نقوشی که بافته می‌شوند بی‌معنی بوده و اگر امروز هم از همان نقوش استفاده می‌شود، صرفاً به دلیل جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن است. همچنین این نکته نیز قابل تعمق است که بعضاً مشاهده شده بعد از پیدایی مفاهیم نمادین نقوشی خاص، در دوره‌های بعد تغییراتی در آنها اعمال شده که در راستای همان مفاهیم اصیل بوده و هنرمند متأخر خودآگاه یا ناخودآگاه[۱] آن نقوش را به گونه‌ای روی فرش آورده که گویا او هم مقصودش همان مفاهیم نمادین بوده است. این روند را می‌توان در مشترک بودن دغدغه‌ها، آرزوها و جهان‌بینی‌های هنرمند بافنده در ادوار مختلف تاریخی در محدوده مشخص جغرافیایی و فرهنگی جستجو کرد.

در این بین ترنج قالی که مجموعه‌ای از نقوش مختلف اعم از شاخه‌های ختایی، اسلیمی و انواع گل، برگ و حیوان است با محدوده‌ای مشخص یا به‌واسطه نقوش یا تمایز رنگ در متن قالی مشخص می‌گردد. ترنج عموماً در مرکز فرش قرار می‌گیرد و اندازه آن بسته به منطقه بافت و نوع طرح متغیر است. در این بین شاید کلیدی‌ترین شاخصه ترنج در شمایل کلی آن مرکزی بودن آن باشد. این مسئله خود حاوی مفاهیم متعددی در خصوص نوع تفکر و اندیشه هنرمند خالق آن است، که با ورود تفکرهای گوناگون رشد و پویایی خاصی داشته است.

مسئله اصلی در این مقاله بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران و دستیابی به مفاهیم آن است که این تحقیق با فرض محدوده‌ای ویژه و دارای جایگاه معنوی و فراطبیعی با استناد به آرای متفکران به انجام رسیده است.

این مقاله به روش کتابخانه‌ای و با گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و با استفاده از روش توصیف و تحلیل محتوا انجام شده است. همچنین سیر تحول نقش ترنج در فرش ایران را با بررسی مفاهیم نمادین آن در دوره‌های پیش و پس از اسلام مورد ارزیابی قرار می‌دهد. لازم به توضیح است که در این جستجو صرفاً خود نقش ترنج به مفهوم کلی آن و در محدوده جغرافیایی ایران مورد بحث بوده و به دلیل گستردگی نقوش فرعی و پراکندگی معانی در چیدمان‌های مختلف و مجال اندک این مقاله به نقش‌مایه‌های فرعی آن نظیر اسلیمی‌ها، ختایی‌ها و حیوانات پرداخته نشده است که در این زمینه نیز جای پژوهش و تحقیق بسیاری وجود دارد.

تعریف ترنج

مفهوم ترنج قالی

در فرهنگ دهخدا، ترنج، نقش گلی بزرگ، مدور یا چند گوش که در میان قالی ببافند تعریف شده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۶۷۵) و ترنج زر کنایه از آفتاب عالم‌تاب است (همان: ۶۶۷۶). در فرهنگ عمید (۱۳۷۸: ۶۷۵ و ۶۷۶) از ترنج به‌عنوان نوعی از نقش و نگار که از ترکیب گل و برگ و طرح‌های اسلیمی ساخته می‌شود و بیشتر در نقشه قالی و قالیچه و پرده قلمکار و کاشی و تذهیب‌کاری در وسط نقش‌های دیگر قرار می‌گیرد، یاد شده است. در

فرش‌نامه ایران، ترنج به‌عنوان نقش قراردادی تعریف شده که در میان نگاره‌های قالی جای ویژه‌ای دارد، در درون ترکیبی از آذینه‌های شاه‌عباسی و در اساس با برگ و گل و اسلیمی است و در شکل کلی خود، چهارگوشه، لوزی، بیضی یا گرد، همچون خورشید یا ستاره و گل‌های چند پر است و همچنین آن را از نگاره‌های پیش از اسلام آورده‌اند (آذرپاد، ۱۳۷۲: ۱۱۶). در تعاریف بالا، چند نکته مشخص درباره ترنج قابل استنباط می‌باشد، یعنی این‌که نقشی مرکزی در فرش، محدوده‌ای متشکل از نقوش گیاهی و حیوانی و دارای شکلی دایره، بیضی و یا چندگوش است. در این تعاریف به اندازه این نقش و یا رنگ آن و همچنین نحوه چیدمان نقوش در آن اشاره نشده و این موارد می‌توانند متغیر باشند.

تعریف نماد

آنچه که نماد نامیده می‌شود، عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا تصویری که ممکن است نماینده شیئی یا مفهومی در زندگی روزانه باشد. به بیان دیگر، یک کلمه یا یک شکل وقتی نماد است که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. نمادها را می‌توان به سه گونه تقسیم نمود؛ گونه اول نمادهای قراردادی که دربر گیرنده پذیرش ساده پیوندهای مداومی است که عاری از هر مبنای دیدنی یا طبیعی است. گونه دوم نمادهای تصادفی که برگرفته از وضعیت‌های صرفاً موقتی و بر بنیاد ارتباط‌هایی است که از طریق تماس‌های تصادفی پدید آمده است و گونه سوم نمادهای جهانی است که رابطه درونی میان نماد و آنچه را می‌نمایاند برقرار می‌سازد (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۴). بحث ما بیشتر با گونه سوم مرتبط است و در تحلیل نقش ترنج به دنبال ارتباط ذاتی فرم و نماد آن هستیم.

مفهوم برجسته نماد تنها هنگامی ظاهر می‌شود که آن را اشاره کننده‌ای بدانیم که می‌تواند ما را از حقایق فراطبیعی یا مابعدالطبیعه در معنای واقعی و خاص کلمه، یعنی نقش اساسی نماد آگاه سازد. نماد همواره باید در مرتبه‌ای فروتر از آن چیزی باشد که نمادین شده، زیرا آنچه نمادین شده، تمامی مفاهیم طبیعت‌گرایانه نماد را از میان می‌برد (همان: ۴۵).

نمادگرایی در فرش

در مورد معنی هر یک از نقوش به‌کار رفته در فرش نمی‌توان با سهولت به نتیجه‌ای قابل تعمیم به کلیه آن نقوش رسید بلکه باید مجموعه‌ای از عوامل را در تفسیر نقشی خاص مد نظر قرار داد. نمادگرایی در فرش ایرانی دارای جنبه‌های مختلفی است که از طرفی با فرهنگ باستانی ایرانیان در ارتباط است و از طرفی با تفکر دینی و اسلامی که در طول تاریخ با آن ادغام شده است. به همین دلیل بازشناسی این مفاهیم و نمادها در برخی موارد بسیار دشوار و حتی غیرممکن می‌نماید. بنابراین نتایج به‌دست آمده از تحلیل نمادین یک نقش بر روی فرش الزاماً به معنی کامل بودن آن نظر نیست. در خصوص نقش ترنج این مسئله از سادگی به سوی پیچیدگی کشیده شده و عموماً در ردیابی چنین نقشی، رفتن به بیراهه بسیار محتمل است.

نمادپردازی به طریق تداعی‌های اغلب مستقیم عمل می‌کند و بر حسب میزان فهم‌پذیری و معقولیت آن کمابیش گسترده است. بعضی پدیده‌ها و معنی نگاره‌ها و رنگ‌ها و اشیاء را همه می‌توانند به نحوی نمادین تعبیر کنند. بسیاری از اشارات را جانوران نیز می‌فهمند، این امور نمادهای کلی یا جهان‌شمولند. اما دامنه بعضی دیگر که با ردیفی پیچیده از معانی و تصورات یا احساسات بینابینی

ساخته شده‌اند، خصلتی خاص یا قراردادی دارند و فرد پس از کارآموزی، می‌تواند آنها را بفهمد (لافورگ، ۱۳۸۷: ۳۵). در مورد فرش، مخصوصاً در تصورات معاصر که عمدتاً آن را کالایی کاربردی- تزئینی می‌پندارند و کمتر به ابعاد فرهنگی آن توجه می‌کنند، دامنه آن با توجه به بعد زمانی پیدایی این نمادها بسیار محدود است.

آفریننده هنر از میان نمادهای کلی و نمادهای جزئی یا قراردادی، نمادی را که می‌باید برای همه قابل فهم باشد به نحوی شخصی مادیت و عینیت می‌بخشد، به‌طوری که بر ساختار اصلی آن فقط عنصری نو یا ناشناخته می‌افزاید. اثر هنری اگر چنین نکند نامفهوم می‌ماند. اما در عین نامفهوم بودن ممکن است از لحاظ ارزش تجسمی‌اش، بسته به ارزش زیبایی‌شناسی و تعریف و تبیینی که ارائه می‌دهد، ستایش‌انگیز باشد. این نکته ما را بدانجا می‌برد که در هنر به دیده وسیله بیان مفاهیم پیچیده در قالب ساده و سهل و ممتنع بنگریم. می‌توان ملاحظه کرد که هنرمند در اثرش، درست به شیوه رویا، آرزویی شخصی را به مدد نمادهای کلی، جهانی، قراردادی یا فردی تحقق می‌بخشد (همان: ۳۵-۳۶) .

اسطوره، بهشت، هبوط، فناناپذیری انسان، سرمنشأ مرگ و کشف روح، گفتگو با پروردگار، همه دیدارهای آشنایی هستند که بر روح بافنده فرش عیان شده و قدرت تخیل ذهن سیال او را به حد نبوغ و خلاقیت می‌رسانند. این مردمان سوی هنری زندگی را ژرف‌تر و به شیوه‌ای شخصی‌تر از سایر مردم می‌بینند و همین تجربه حسی به نوعی تجربه عرفانی انجامیده و توان و قابلیت‌های جدید را در فرد زنده می‌سازد. از طرفی ظرفیت‌های ادراک حواس ظاهر و باطن را در وجود او آشکار می‌سازد (دریایی، ۱۳۸۶: ۷۰، ۷۲). به همین منظور کشف چنین ذهنیت‌هایی با رمزگشایی از نقوش فرش می‌تواند به شناخت لایه‌های هنری فرش و همچنین فرهنگ ایرانی کمک بسزایی نماید.

اینجاست که مبحث نیت هنرمند جایگاه ویژه‌ای می‌یابد و این سؤال را به ذهن می‌رساند که آیا واقعاً هدف هنرمند از خلق این نقش واقعاً این مفهوم بوده است؟ معمولاً هنرمندان به‌ندرت زبان به گشودن راز نیت خویش باز کرده و بنابراین دستیابی به این پدیده ذهنی و مستتر وجود هنرمند با احتمال صورت می‌پذیرد. بدین گونه است که حتی کاربرد یک نقش در فرش‌بافی کاربرد عملی زبان ناگویای هنرمند است که پرده از نیت وی برمی‌دارد. نیت هنرمند زمان‌بندی خاصی ندارد، بلکه در جریان کار پیشرفت می‌کند و از طرفی هم برای برآورده کردن نظر مخاطبان خویش کار می‌کند و طبیعی است که از دانسته‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و مذهبی روزگار خویش نیز در کارش بهره می‌گیرد (همان: ۵۳). یعنی هنرمند در بیان نیت خود باید مخاطب و بازخورد عواطف و احساسات او را نیز در نظر گرفته و به همین سبب رفته رفته بیان نیاتش در کنار تأمین نیاز مخاطب حالتی نمادین به خود می‌گیرد تا مخاطب بتواند قرائتی روان از اثر داشته باشد. حال ممکن است این تفسیر در گذر زمان و در فرهنگ‌های مختلف آن بار معنایی سابق را نداشته باشد. لذا برای بازخوانی نیات هنرمند طراح یا بافنده فرش ایرانی که نیاتش آبشخوری به گستردگی یک فرهنگ با آیین و اسطوره‌های آن دارد، ناگزیر باید به مطالعه و مداقه در فرهنگ و اسطوره‌های آن و تأثیرش در نیات و آرزوهای هنرمند پرداخت.

خاستگاه نقش ترنج

به‌طور کلی می‌توان طرح اصیل را طرحی برخاسته از یک فرهنگ[۲] تلقی کرد که ممکن است دارای هویت

شکل ۱: چمچه ترکمن (مأخذ: حصوری، ۱۳۷۱: ۱۷۸)

شکل ۲: یک نمونه فرش باغی، تبریز، حدود ۱۲۵۰ هجری شمسی، ۳۱۴×۵۴۴ سانتی‌متر (مأخذ: بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۲۲)

قومی (نظیر طرح معروف به لیلیان ارمنی‌باف یا ترکمن و قشقایی)، ارزش آیینی و اسطوره‌ای (مانند بوته و ماهی مظهر درخت مقدس و مهر و میترا)، هویت تاریخی (مثل گردونه آریایی)، ارزش مذهبی (مانند محرابی و جانمازی)، هویت جغرافیایی (مانند هریس و قفقاز)، معماری و هنر ایرانی (مانند لچک ترنج و اسلیمی) و غیره باشد. بسیاری از فرش‌های ایرانی، به‌خصوص انواعی که متعلق به ایلات، عشایر، قبایل و روستاهای ایران هستند، در ذهنی‌ترین شکل خویش متأثر از این فرهنگ و دارای نوعی از هویت‌های ذکر شده‌اند (صور اسرافیل، ۱۳۷۶: ۴۷–۴۸). بنابراین نقش ترنج با توجه به فراگیری آن در تمام مناطق ایران از سرچشمه‌ای غنی و بس فراگیر در طول تاریخ منشأ می‌گیرد.

در عین حال برخی نویسندگان مانند یساولی (۱۳۷۰: ۹۲) و آذرپاد (۱۳۷۲: ۳۶۴) با مشاهده نقش لچک ترنج بر روی جلد کتب نظریه‌ای را مطرح می‌کنند که این طرح ابتدائاً بر روی کتاب ایجاد شده و سپس قالی‌بافان آن را اقتباس کرده و بر فرش بافته‌اند. شاید به دلیل سهولت نقش‌آفرینی با قلم‌مو و سایر وسایل نقاشی و برجسته‌کاری بر روی سطوح یکپارچه و یکدست مانند کتاب و وفور این نقش و نگار بر روی جلد کتب (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۸) این نظریه مطرح شده است. محتمل است که به دلیل فقدان فرش‌های بافته شده با این نقش و نگار از دوران پیش از صفویه و موجود بودن کتاب‌هایی با این نقش در قبل از آن دوران این تفکر تقویت شود. لیکن در مقابل تعداد دیگری از محققین با مطرح نمودن دلایل و مستندات، فرضیه مقابل آن را مطرح کرده‌اند. در مقابل این نظرات آرتور پوپ ایران شناس شهیر معتقد است: « ... این نوع طرح قالی [قالی ترنجی] مانند هر کار هنری برجسته و در خور توجه ایرانی تاریخی بس دراز دارد، بسی دورتر و

فراگیرتر از آنچه در پیش درآمد [طرح‌های] بلافصل هنر کتاب‌آرایی بود» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۳۷).

با نگاهی به فرش عشایر و ترکمن‌ها نکات جالب توجهی مشخص می‌شود. نقش گل ترکمن همان ترنج ایرانی است که در فرش آنها تکرار شده است (حصوری، ۱۳۷۱: ۲۹) و این نقوش سابقه‌ای بس دیرینه دارند. عشایر اصولاً در طول تاریخ فرش را به‌صورت ذهنی و حفظی می‌بافته‌اند. برای این کار نقوشی محدود که از طبیعت برگرفته شده‌اند به‌صورت سینه به سینه از مادر به دختر منتقل شده‌اند. بنابراین این تفکر درستی نیست اگر تصور کنیم که این نقوش دائماً دچار تحول هستند و از قراردادهای از پیش تعیین شده فراتر می‌روند (حصوری، ۱۳۷۱: ۲۱). بنابراین نقوش گل ترکمن که همان ترنج ایرانی هستند بسیار زودتر از دوره صفویه از نقوش دیگر فرش‌ها اقتباس شده و سینه به سینه منتقل شده‌اند. به این ترتیب نمی‌توان پذیرفت که نقشی از گل زرد نیلوفر یا نقشی از آفتاب (ترنج) که به‌صورت چمچه ترکمن (شکل ۱) درآمده از دوره صفویه گرفته شده باشد (همان). به عبارتی استنباط تقدم هنر کتاب‌آرایی نسبت به فرش و وام گرفتن فرش از این هنر بدین معناست که ما هزاران فرشی را که در زمان صفویان در روستاها و مناطق ایل نشین بافته می‌شده‌اند و نیز فرش‌های سلطنتی تیموریان و ایلخانیان و امیران آق‌قویونلو را یکسره ندیده بگیریم. آیا درست‌تر نیست که طرح لچک ترنج را برگرفته از فرش‌های لچک ترنج همان روزگار یا دوران پیشین بدانیم، هرچند نمونه بافته آن‌ها نمانده باشد. نقاشی جلد کتاب هنر خواص بوده و هنرمندان و خواستارانش همه جا انگشت‌شمار بوده‌اند. حال آنکه هنر و صناعت فرش‌بافی چه از حیث تولیدکنندگان و چه از حیث مصرف‌کنندگان به نهایت فراگیر و تقریباً همگانی بوده و عقل تاریخی و اجتماعی حکم نمی‌کند که هنری که دامنه تاریخی بسیار تنگ و برد اجتماعی و فرهنگی بسیار محدودی دارد به دورافتاده‌ترین مناطق یک سرزمین پهناور راه پیدا کند و طرح و نقش‌های سنتی چند هزار ساله را زیر و رو سازد (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲۴).

علی‌رغم اینکه تاکنون فرشی با نقش ترنج قبل از دوره صفویه یافت نشده است، ولی به نظر می‌رسد ترنج نقشی بسیار قدیمی‌تر و کهن‌تر باشد که باید ریشه آن را در آیین باستانی و اسطوره‌ای ایران جستجو کرد. البته این بدین معنی نیست که نقش ترنج قبل از دوره صفویه با همان شکل و شمایل وجود داشته است؛ بلکه احتمالاً همان‌گونه که بررسی خواهیم کرد ترنج، حداقل بر اساس یافته‌های محققین تا قبل از دوره صفوی به شکل حوض در طرح‌های گلستان وجود داشته که ابتدا به‌صورت چند حوضی در طول فرش متعدد بوده و فرم غالب آن نیز سه‌حوضی بوده که بعدها به یک حوض در مرکز تبدیل می‌شود. با پیشرفت فنون فرش‌بافی و ورود اسلام به ایران، ترنج با مفاهیمی همسان و افزون بر قبل، همچنین با شمایلی تزئینی‌تر محلی برای ذوق‌آزمایی هنرمند مسلمان ایرانی بوده است.

این مسئله نیز مغایر با این مطلب نیست که ترنج در سایر هنرها نظیر کتاب‌آرایی با توجه به سهولت طرح و نقش در آن نسبت به فرش به درجه‌ای از کمال رسیده باشد و فرش هم به‌صورت موازی متأثر از آن باشد؛ امّا اصالت نقش به مراتب جایی دورتر از کتاب‌آرایی است.

طرح گلستان (باغی)

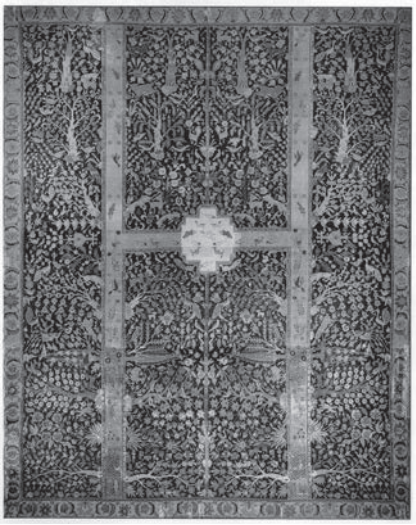
دسته‌ای از قالی‌های تاریخی ایران به‌طور مشخص و با وضوح و دسته‌ای دیگر تلویحاً نقشه باغی را تصویر می‌کنند. نام اصیل ایرانی برای این نقش‌ها گلستان است که

به علت رواج آن از قدیم، در ترکیه هم به همین نام (gu-listan) معروف است. البته می‌توان این نقوش را فردوس، پالیز و امثال آن هم نامید. فردوس دارای سرچشمه آبی ازلی– ابدی است که همیشه آب در سرچشمه آن جریان دارد. در فردوس انواع حیوانات و گیاهان از بهترین انواع وجود دارند و بدون آسیب اهریمن و مرگ، زندگی شاد و جاودانه‌ای را می‌گذرانند (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۷ و ۲۴۹). فرش‌های باغی را بر اساس طرح آن‌ها می‌توان به دو دسته اصلی تقسیم کرد: طرح‌های باغی که با تقسیمات هندسی (صلیبی) در زمینه فرش همراه شده‌اند، چنانچه فرش به وسیله دو نهر به چهار بخش جدا تقسیم می‌شود که مفهوم چهار باغ ایرانی را نشان می‌دهد و طرح‌های باغی دیگر که جنبه تخیل و رمزپردازی در آن بیشتر به چشم می‌خورد، و در آن‌ها از تقسیم‌بندی هندسی و جوی‌های آب خبری نیست (محمودی نژاد، ۱۳۸۶: ۱۱۶، ۱۱۷). در اینجا نقوش گلستان در اصل همان دسته اول این تقسیم‌بندی هستند. با این تفسیر طرح گلستان به نوعی طرح باغی هندسی است.

باغ هندسی که طرح غالب باغ ایرانی است، دارای تقسیماتی در چهارچوب قواعد و ضوابط ریاضی بوده و تابع نظام هندسی است. بر این مبنا طراحی باغ در فرش نیز خصوصیات فوق را به همراه آمیزه‌ای از باورها و اندیشه‌های دینی زمان خود دارا بوده است. شرحی که قرآن مجید از بهشت آورده و چهار جوی آب، شیر، عسل و شراب را مطرح فرموده، برای طراح ایرانی مسلمان، چه در باغ و چه در نقش فرش و صفحه نگارگری و سایر هنرهای زیبا، مفهوم چهارباغ را در نزول روضه رضوان بر ساحت این جهانی و صورت و فرم دادن به مضمون بهشت، تداعی می‌نماید. از سویی آرمان بهشت‌خواهی ایرانیان، موجب برنامه‌ریزی برای بهره‌مندی از نمود آن در زمستان نیز شده است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸، ۱۰۶). شکل ۲ یک نمونه فرش باغی را با تقسیمات آن نشان می‌دهد. در این نمونه، ما به‌وضوح تقسیمات چهارگانه و هندسی را با مسیرهای اصلی و فرعی می‌بینیم. این نوع فرش به شکلی کاملاً هندسی با نقوش درخت و گل و بوته تداعی از یک باغ را دارد که باغی شبیه باغ‌های ایرانی و نوعی زمینی از بهشت در ذهن بافنده است. در محل تقاطع مسیرهای این فرش نقشی وجود دارد که این نقش رفته رفته با تأکید بیشتر و با مرکزیت یافتن به همان ترنج فرش تبدیل می‌شود. در شکل‌های ۳ و ۴ و ۵ این مسئله یعنی تغییر نقش گلستان و تبدیل نقش حوض به ترنج قالی در دوره‌های بعد به‌روشنی قابل ملاحظه است.

طرح گلستان نمودی بارز از رویای بهشت ایرانیان در قالبی هندسی است که نمونه بارز چنین طرحی، فرش موسوم به بهارستان یا بهارخسرو است. این فرش که کاخ تیسفون را مفروش می‌نموده باغی هندسی را تصویر می‌کرده و دارای چند حاشیه گلدار (احتمالاً هفت حاشیه) و از جمله دارای حاشیه پهنی بوده است. طرح گلستان معمولاً پر گل بوده، درختی با گل و بلبل در متنی که شبکه آبیاری و چند استخر (آبگیر) آن را به چند قسمت اساسی (چهار، شش، هشت و امثال آن) تقسیم کرده و هر قسمت خود دارای شش و گاه چهار قسمت است، به‌طوری که تقسیم‌بندی با مضارب شش (یا دوازده یا بیست و چهار) در آن رعایت شده است. حرکت آب در جوی‌ها با خط‌های موجی و رنگ آبی نشان داده می‌شود و در جوی‌ها ماهی و پرنده ملاحظه می‌شود. بدیهی است که چگونه نقشه باغ مینوی به روی فرش آمده و این نقشه در طی تاریخ متحول شده و مخصوصاً از قرن دوازدهم هجری قمری (هجدهم میلادی) روایت جدید و متفاوتی از آن پدید آمده است (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۶–۲۷). پس از

تصویر ۳ ▲



تصویر۴ ▲

تصویر ۵ ▲

تصویر ۳: فرش با طرح باغی، قرن ۱۱ هجری، احتمالاً کرمان (خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۵۵)

تصویر ۴: فرش با طرح باغی، قرن ۱۲ هجری، موزه هنر متروپولیتن (خوانساری، ۱۳۸۳: ۱۵۷)

تصویر ۵: قالی بافت تبریز، حدود ۱۳۰۰ ه.ش، ابعاد ۱۷۳×۱۱۹ سانتی‌متر، موزه فرش ایران (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۳۲)

اسلام طرح باغی و مفهوم بهشت در راستای همان مفاهیم گذشته بر روی فرش مصداق تازه‌تری یافت. هرچند نباید فراموش کرد که طرح باغی، طرحی به مراتب قدیم‌تر از دوره اسلامی است.

مشروح‌ترین توصیف درباره باغ‌های بهشت در قرآن و در آیات ۴۸ تا ۶۴ سوره الرحمن آمده است که در آن از چهار باغ[۳] سخن گفته شده است. این چهار باغ منقسم به دو جفت باغ است، دو باغ فروتر باغ نفس و باغ دل (خاص صالحان) است و دو باغ برتر باغ روح و باغ ذات است که خاص پیشینیان (سابقون) است. هر یک از این چهار باغ میوه‌ای خاص خود دارد. یکی زیتون، دیگری خرما، سومی انجیر، و چهارمی انار و در هر کدام چشمه‌ای روان است.

با توضیحات ارائه شده مشخص شد طرح گلستان تصویر باغی هندسی بوده که برای هنرمند خالق آن بیش از هر چیز تصویری از بهشت بوده که در دوره اسلامی نیز به نوعی تعبیری از جنت است. این باغ شامل نقوشی از آبراه‌ها، گل، درخت، حیوانات، پرندگان، آبگیر (حوض یا استخر) و ماهی است و همچنین دارای تقسیمات مشخص هندسی با مضربی از دو بوده است. امّا به هر ترتیب این تصویر با نشانه‌های زمینی و این جهانی ارائه شده است.

ارتباط طرح گلستان و نقش ترنج

همان طور که گفته شد در طرح گلستان چشمه یا حوض یا آبگیرهایی وجود داشته که بنا بر آرای برخی پژوهشگران و محققان فرش نقش ترنج در قالی همان حوض طرح گلستان است. سیروس پرهام می‌گوید: «در فرش‌بافی، ترنج از آغاز نشانه حوض و آبگیر بوده است... در کهن‌ترین نمونه‌های فرش ترنج‌دار، ترنج به همان شکل اولیه حوض به‌صورت چهارگوش بافته می‌شده است» (پرهام، ۱۳۷۸: ۴۴). علی حصوری نیز در توصیف باغ در طرح فرش چنین می‌گوید: «... یک حوض بزرگ در میان این باغ وجود داشته است، و حوض بزرگ همان ترنج فرش ماست» (حصوری، ۱۳۷۹: ۳۷). البته هنوز هم در برخی مناطق قالی‌بافی ایران کلمه حوض به جای ترنج کاربرد دارد (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۲۳). نمادهای فرش بر اساس شکل (فرم) به پنج دسته کلی تقسیم می‌شوند که نقش حوض در گروه شکل بی‌جان‌ها و زیرگروه مصنوعی جای دارد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۹). در این تقسیم‌بندی اشاره‌ای به نقشی به نام ترنج نشده که احتمالاً منظور از حوض اشاره به همان ترنج فرش است. به نظر می‌رسد نقش حوض که نقشی ساده و عموماً چهار گوش یا هشت ضلعی بوده و درون آن ماهی یا پرندگانی نظیر مرغابی وجود داشته‌اند، بن‌مایه نقش ترنج باشد. این نقش همان طور که ذکر شد ابتدا بر روی فرش رایج بوده که بعدها تغییر شکل داده و از سه حوضی به یک حوض تبدیل شده که این تک حوض مرکزی جای خود را به باغچه‌ای داده که می‌توان از آن به عنوان تحولی مهم در قالی ایران یاد کرد.

مفهوم نمادین حوض در ایران

در فرهنگ ایرانی پیوند زندگی با آب و ایجاد پهنه‌های آب در فضاهای زیستگاهی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. کوشش بر این بوده تا حتی در اندازه یک حوضچه کوچک هم که شده جلوه‌ای از آب در محل زندگی پدیدار باشد. این احساس نیاز به ظرفی برای آب همواره در مرکز ساختمان یا باغ یا حیاط ظاهر می‌شده و حتی‌المقدور فواره یا جوی‌هایی برای روان بودن آب از حوض به سایر فضاها وجود داشته است. به اعتبار

مدارک مختلف گونه‌های مختلفی از شکل حوض‌ها را می‌شناسیم که رایج‌ترین آن‌ها عبارت بوده‌اند از: دایره، بیضی، مربع، مستطیل و چندضلعی. برخی از حوض‌ها هم دارای ضلع‌های منحنی بوده‌اند (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۱: ۵۷۸). این اشکال با اشکال ترنج قرابتی بسیار نزدیک دارند. هرچند نمی‌توان بدین محدوده‌بندی در اقتباس‌ها زیاد اعتنا کرد، ولی این مسئله که این اشکال هم در ترنج و هم در حوض‌های ایرانی با مفاهیم والایی در اشکال ارتباط دارد، مهم می‌نماید.

حوض فواره‌دار در فرهنگ نگاره‌ای نمادها به سرچشمه جوانی تعبیر شده است که کهن‌سالان پس از ورود به آن و سپس خروج از آن جوان می‌شدند و چوب زیر بغل خود را رها می‌کردند (هال، ۱۳۸۳: ۱۳۹)؛ و این نکته‌ای است که حتی در تعابیر بهشت به آن اشاره شده است. روایت شده که رسول خدا (ص) فرموده‌اند: وقتی از خدا درخواست می‌کنید، فردوس را بخواهید که در وسط بهشت و بر نقطه بلند آن قرار دارد، فوق آن عرش رحمان است و نهرهای بهشت از آنجا می‌جوشد (دیبا، ۱۳۷۵: ۲۸). در این روایت اشاره ضمنی به حوضی شده که منشاء سایر نهرها است.

حوض کوثر نیز از تعابیری است که در فرهنگ اسلامی به آن اشاره‌هایی شده است. اغلب مفسران برای کوثر دو معنی قائل شده‌اند یکی خیر کثیر و دیگری نهر و حوضی در بهشت (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۱: ۵۷۸–۵۷۹). حوض یکی از نمادهای روشن تلاقی آسمان، زمین و جهان زیرین با آب‌های آن است (کوپر، ۱۳۷۹: ۷۰) نشان زیستن در جهان خاک، جوشش و فوران از دل تاریکی‌ها به سمت نور و بالاست. جوشش آب و ریاضت انسان برای زلال شدن و جاری شدن است، حوض پا در خاک بودن و آسمانی بودن است و در آینه‌گی‌اش با فرش هم‌خوان است، هر دو آینه‌ای هستند در برابر بی‌نهایت آسمان یعنی در برابر باغ‌های آسمانی[۴]، اما چرا حوض چنین مفاهیمی پیدا کرده است؟

حوض نه در خودی خود که به‌خاطر ظرف بودنش برای آب است که بازتابنده چنین مفاهیم خیال‌انگیزی شده است. حوض نشانه حضور آب و آبادانی است، پس حوض که در معماری معابد و مساجد، در باغ و در ذهن و هنر ایرانی جاری شده اشارتگر آب است.

معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیم‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند (شوالیه، ۱۳۷۸: ۲–۳). در اصطلاح مراد از آب، معرفت است؛ چنانچه مراد از حیات معرفت است (سجادی، ۱۳۸۱: ۱). آب حیات در اصطلاح سالکان کنایه از چشمه عشق و محبت است که هر که از آن چشد هرگز معدوم و فانی نگردد. آب روان، فرح متواتر و آگاهی بر علاقه و پیوند ازلی است (همان: ۲–۳). از خصوصیات آب، روان و جاری بودن است. در باغ‌های ایرانی نیز بر این مسئله که آب جریان داشته باشد تأکید زیادی شده است. آب در باغ و در حوضچه‌هایی به واسطه جوی‌های به هم متصل در سراسر آن جریان دارد.

آب در آیین‌ها و کیش‌های پیش از اسلام در ایران نیز حضور بسیار مهم و چشمگیری داشته است. یکی از این حضورها نقش آب در نگه‌داری فرّ زردشت و انتقال آن به دخترانی است که باید سوشیانس‌ها (رهاننده‌ها) را در پایان هزاره‌ها به دنیا بیاورند (مقدم، ۱۳۸۰: ۲۱). این روایت‌ها هم‌بستگی آب با ادیان به خصوص پیش از اسلام را به‌طور کاملاً واضحی توضیح می‌دهند، چنانکه در اوستا سرودی به نام آبان یشت و ناهید «بانوی آب‌ها» وجود دارد. برای

همین می‌توانیم ادعا کنیم که چشمه یا چاه آب یا تالاب و برکه همیشه جزئی جدا نشدنی از پرستشگاه‌های دین مهر هستند. این حضور آب در پرستشگاه‌ها با پشتوانه روایت‌های اسلامی در پرستشگاه‌های اسلامی نیز تداوم می‌یابد و وارد هنرهای اسلامی و سنتی می‌شود.

در تصویرهای بهشت زمینی چهار رودخانه دیده می‌شوند که از یک مرکز، یعنی درست از پای درخت زندگی سرچشمه گرفته و در چهار جهت اصلی جریان یافته‌اند. به سخنی دیگر، همه از یک سرچشمه مشترک جوشیده که این سرچشمه نماد مرکز و در حقیقت نماد مبدأ است. تردیدی نیست که این مفهوم تحت عنوان مرکز اسرارآمیز در طرح تصویرهای معماری تایید و تأکید می‌شود.

آبگیرها در معماری نیز معمولاً به شکل دایره یا هشت‌ضلعی هستند و گاه نیز آبگیر دو بخشی است. یونگ با صرف وقت بسیار برای بررسی نمادپردازی چشمه و به ویژه ارتباط آن با کیمیاگری و آنچه در پیش‌زمینه آن قرار دارد بدین نتیجه رسیده است که چشمه نماد یا تصویری از روح و سرچشمه زندگی درونی و نیروهای معنوی است. او این نماد را با سرزمین‌های کودکی[۵] و جایگاه فرمان‌های ناخودآگاه نیز ارتباط می‌دهد و بدین نکته اشاره می‌کند که نیاز به این چشمه هنگامی پدید می‌آید که زندگی انسان مورد انکار قرار گیرد یا فراموش شود. تفسیر یونگ به‌ویژه هنگامی صدق می‌کند که فواره‌ای در مرکز باغی واقع شده باشد؛ در این صورت این جایگاه مرکزی نماینده نفس انسان یا فردیت او خواهد بود (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۱۵-۳۱۷). بنابراین حوض مرکزی یا همان ترنج قالی به نوعی نمودی از نفس انسانی است که در پهنه باغ به شکلی با تمییز یافتن از متن فرش در مرکز با پس نهادن امیال نفسانی به اصل خویش باز می‌گردد، که همان الوهیت و خدا است.

نشان دادن حوض در باغ‌ها، حیاط‌ها، مساجد و اینکه چرا این نقش‌مایه چنین فراگیر است و در این میان فرش نیز با همه محدودیت مقیاسی‌اش در مقابل معماری بیشتر از آن توانسته با برجسته کردن این نقش‌مایه در انتقال و حفظ مفاهیم چندگانه‌اش تأثیرگذار باشد، امری است که ارزش کنکاش پیرامون آن را در رسیدن به نقش ترنج دو چندان می‌نماید.

بررسی ارتباط باغ و باغچه با ترنج

در بینش فرد ایرانی خانه فضایی مقدس است، فضایی که به‌خصوص در تفکر روستایی، تن به نزدیکی با نمادهای زیادی می‌دهد. ترنج در مقام خانه که قرار می‌گیرد با نمادهای مرکز چون اجاق و مفهوم «حاوی کل ممکنات» با مربع در مفهوم زمین، با باغ و حیاط، با ظهور خدا در آفرینش و معماری تفسیر تازه‌ای به‌دست می‌دهد. خانه همچون شهر و معبد در مرکز دنیا واقع است. خانه تصویر جهان است. خانه سنتی چینی (مینگ-دآنگ) مربع است. خانه عربی[۶] هم مربع است و در وسط حیاط مربعی را محصور کرده است. در وسط حیاط باغچه یا حوضی قرار دارد؛ اینجا جهانی بسته با چهار بعد است، که باغ مرکزی آن یادآور بهشت است (شوالیه، ۱۳۸۲: ۶۳). خانه را در اینجا می‌توانیم محدوده ترنج و باغ یا باغچه محدود در ترنج را حقیقت ترنج بدانیم. شاید برای چنین نتیجه‌گیری زود باشد، امّا نقش ترنج دارای فضاهایی درونی است که رفته رفته به مرکز می‌رسد. غالباً در ظاهر صوری ترنج این مرکز، شکل، رنگ و نقشی تازه می‌یابد که خود گویای فضایی تازه مثل حوض، باغچه یا خود نقطه است.

طرح باغی عموماً نقشه‌ای است که حوضی در میان

دارد، اطراف آن به‌وسیله جوی‌های آب به مربع‌هایی تقسیم شده و این بخش‌ها که صورت باغچه به خود گرفته با گل و گیاه تزئین گردیده است (آذرپاد، ۱۳۷۲: ۳۲۷). به عبارتی می‌توانیم با این تعریف بگوییم طرح باغی مجموعه‌ای از باغچه‌هاست که با جوی‌های آب از هم جدا گشته‌اند. طرح لچک ترنج را می‌توان پاره‌ای از باغ دانست که یکی از آبگیرها و چهار گوشه از چهار آبگیر جوانب آن را از بقیه‌شان جدا کرده است (حصوری، ۱۳۸۱: ۱۰۳). به این ترتیب ترنج رایج در فرش‌های لچک ترنج آبگیر یا حوضی است که با چهار باغچه احاطه شده است.

باغ نماد زندگی پس از مرگ نزد مصریان به شمار می‌رفت (هال، ۱۳۸۳: ۲۷۹). همچنین نمادی از خودآگاه و ضدجنگل است، همان‌گونه که جزیره ضداقیانوس است. باغ اغلب نمایشی از مراحل اتحاد یا جستجوی گنج نیز هست (سرلو، ۱۳۸۹: ۱۸۵). در طبیعت گرم و کم‌آب ایران، باغ هم تمثیلی از بهشت موعود آیین‌هاست و هم نشانی از تعلق آدمی به زیبایی‌های این جهانی است (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۰۶).

از این به بعد عمده تغییرات در نمایش باغ به معنای عالی آن در خود حوض اتفاق می‌افتد که دیگر آن حوض ساده نیست و به نقشی مرکب با نام ترنج تبدیل می‌شود و پهنه فرش را دارد که گویا تصویری نازل‌تر از ترنج مرکزی در ارائه بهشت است. این تفسیر با مفهوم طبقات بهشت مطابقت می‌نماید و ما هر چقدر به سمت مرکز ترنج نزدیک می‌شویم به بهشت اصلی نزدیک‌تر می‌گردیم. توصیف بهشت در نوشته‌های ارداویراف چنین آمده است: گفته شده ویراف مقدس را در عالم شهود به بهشت و دوزخ برده‌اند تا سرنوشتی را که معتقدان در پیش دارند برای آنان شرح دهد. در این شرح بهشت چهار طبقه دارد و طبقه چهارم گردومان (بهشت برین) است (هینلز، ۱۳۸۹: ۹۸-۹۹). همچنین در روایات اسلامی بهشت یکی نبوده و دارای طبقاتی است و مراتبی دارد که پیامبر اسلام تعداد آن‌ها را هشت بهشت دانسته که بهشت هشتم همان فردوس است (زکی‌زاده رنانی، ۱۳۸۶: ۶۶).

ترنج با چنین تغییری کم‌کم با ابتکارات هنرمند طراح و نقوش تزئینی اسلیمی و ختایی‌ها تبدیل به نقشی شد که کمتر اثری از حوض و حتی باغچه‌ای با درخت و گل و بوته‌های ساده در آن مشخص بود. این مسئله در کارگاه‌های شهری چنان پیشرفتی کرد و نقوش ترنج در پیچش‌ها و گردش‌های نقوش اسلیمی و ختایی آنچنان پیچیده شد که باغ و تصور بهشت در پیچ‌درپیچ این حرکت‌های تزئینی به انتزاعی‌ترین حالت خود نزدیک شده و مفاهیم به‌شدت رمزی و مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت از این ترنج‌ها بیشتر هویدا بود.

در سال ۱۹۶۷ میشل فوکو سخنرانی مبنی بر فضای دیگر ارایه داد. فضای دیگر می‌توانست فیزیکی یا روانی باشد. دگرجاها مانند آینه‌هایی عمل می‌کنند که یا تصویری بی‌نقص از جامعه ارائه می‌دهند و یا تصویری سراسر نقص؛ فوکو می‌نویسد:

«دگرجاها قابلیت کنار هم قرار دادن فضاهای متعدد واقعی در یک مکان واحد را دارند؛ مکان‌های مختلفی که در واقع با هم قابل جمع نیستند. ... کهن‌ترین نمونه دگرجای متشکل از مکان‌های با هم بیگانه، بوستان [باغ، باغچه] است. نباید فراموش کنیم که بوستان، این اثر شگفتی‌برانگیز چندین هزار ساله، در شرق معانیِ عمیقی داشت که این معانی با هم در یک زمان واحد ادغام شده بودند. بوستان سنتی ایرانی فضایی مقدس بود که چهار گوشه آن نشانه چهار تکه دنیا بود، درحالی‌که در مرکز آن [ترنج قالی] فضایی بود مقدس‌تر از گوشه‌ها [لچک‌های

قالی] که در حکم ناف دنیا بود؛ یعنی آن‌جا که در بوستان حوض و فواره آبی قرار دارد. کل گیاهان بوستان در این فضا پخش بودند. بوستان فضایی بوده که جهانی کوچک می‌ساخته است. قالی‌ها در اصل نقشی از بوستان بودند. بوستان، قالی‌ای است که در آن کل دنیا به کمال توسط نمادها شکل داده و به این ترتیب قالی، بوستانی متحرک در مکان می‌شود. بوستان کوچک‌ترین تکه دنیا و هم‌زمان کل آن است. بوستان از عهد عتیق دگرجایی عالم‌گیر و موفق بوده است.» (فوکو، ۱۳۸۴: ۴۹).

باغچه در چنین شرایطی که در اصل همان حوض با مفهوم سرچشمه است در تغییر شکلی غیرماهیتی به باغچه‌ای تبدیل می‌شود که با نقش و نگارهای تزئینی[۷] پر می‌شوند که البته هر یک از این نقوش نیز فلسفه‌ای نمادین در فرش دارند.

باغ ایجاد شده در محدوده ترنج دیگر آن باغ با تقسیم‌بندی هندسی و جوی‌های آب نیست و فضای فرش به گونه‌ای گسترده است که فضای امن الهی در آن آشکار است (محمودی نژاد، ۱۳۸۶: ۱۱۶–۱۱۷). صراحتاً این باغ دارای جنبه‌های تخیل‌پردازی بیشتری است، مسئله‌ای که گویی مفهوم باغ و بهشت را در نظر هنرمند در جریان تغییری غیرماهیتی امّا غیرزمینی قرار می‌دهد.

بررسی جایگاه نمادین ترنج در ارتباط با مفاهیم نقطه، مرکز، دایره و مربع

برای سهولت در ردیابی جنبه نمادین ترنج باید به ابعاد پایه‌ای نقش ترنج همچون مرکز، دایره و نقطه در تفکر هنرمند خالق آن بیشتر دقت نمود تا از طریق این مفاهیم به اضافه جنبه‌های تزئینی این نقش در دوره‌های بعد که محلی برای ذوق آزمایی هنرمند بوده، بتوانیم رابطه‌ای منطقی با تصویر صوری بهشت‌گونه این نقش با نیت هنرمند کشف کنیم.

توجه به مرکز برای هنرمند ایرانی دارای اهمیت زیادی بوده است. مرکز به معنی کلیت، تمامیت، واقعیت مطلق، وجود ناب، منشأ همه هستی، وجود غیرمتعین، محور دنیا، قطب، بهشت، عامل بالقوه، نقطه‌ای که حاوی کل ممکنات است، فضای مقدس، شکافی در فضا و نقطه ارتباطی بین سه جهان، محل تقاطع عالم اکبر و عالم اصغر، نظم کیهانی و جایی است که همه اضداد ظاهر می‌شوند (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۴۹). ظرف‌های سفالی مدور به‌دست آمده از تمدن‌های گذشته که هنرمند طراح آن تنها با گذاشتن یک نقطه در مرکز آن تمام توجه را به بخش مرکزی آن جلب می‌نماید، با رها کردن محیط دایره برای مرکز، با حرکت از بیرون به درون، از صورت به اندیشه، از کثرت به وحدت، از مکان به لامکان و از زمان به بی‌زمانی برابر است. در همه هنرهای سنتی مرکز هدف اساسی، کشف معنای «حالت مینوی– ازلی» برای انسان و آموزش او برای برابر ساختن خویش با سرچشمه متعالی کل هستی است.

نمادهای مرکز عبارتند از ستون، درخت کیهانی، کوهستان مقدس، قلب، مذبح آتش، چشمه یا چاه حیات، اجاق، مارپیچ، هزارتو، هرم یا هر فضای مقدس دیگر. در بینش اسلامی نیز از مرکز به نماد نقطه، اقامتگاه الهی، مقام الهی، موزونی، برابری و نظم، مرکز سری، امر ناگفتنی و چشم دل تعبیر می‌شود (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۵۰). مرکز با خورشیدی در بهترین زمان درخشندگی‌اش مشخص می‌گردد (تامپسون، ۱۳۸۶: ۱۱). فضای مرکزی در نمودارهای کیهانی، همواره جایگاه آفریننده انگاشته شده و او را چنان نموده‌اند که گویی با هاله‌ای نورانی، گرد یا بیضی‌شکل (متشکل از تقاطع دایره آسمان با دایره زمین) احاطه شده است (سرلو، ۱۳۸۹: ۷۰۷).

فریتیوف شوئون در پی‌نوشت مطالبی در مذمت این

تفکر که آدم ابتدایی اصلاً قادر به فکر کردن و خیال بستن نیست مگر به تبع مفاهیم عقلانی و تفحص علمی انسان سپید پوست، اشاره به واقعه‌ای مربوط به سال ۱۷۰۱ می‌کند که هنوز سرخ‌پوستان از تمدن سپیدپوستان تأثیر نپذیرفته بودند: «در پی یک گفتگو ویلیام از یک تن از مترجمان قوم درخواست کرد که تصویر بومیان از خدا را برایش توضیح دهد.

سرخ‌پوست که خود را در مخمصه می‌دید بیهوده کوشید با کلام، ادای مقصود کند و سرانجام بر زمین دوایری متحدالمرکز کشید و با نشان دادن مرکز گفت جایگاه بزرگ مرد آنجاست» (شوئون، ۱۳۸۷: ۱۶۰–۱۶۱). در ایران باستان هم مرکزیت آتش در دین زرتشتی شاید یکی از شناخته‌شده‌ترین جنبه‌های این دین باشد (هینلز،۱۳۸۹:۴۷). به اعتقاد ایرانیان باستان خدایان موجوداتی دور از دسترس نیستند بلکه نیروهایی هستند که مستقیماً در مناسک به آن‌ها برمی‌خوریم. امّا این موجودات به گونه‌ای که یونانیان زئوس را تصور می‌کنند، یهودیان یهوه را مجسم می‌سازند، یا مسلمانان الله را توصیف می‌کنند، صورت انسانی به خود نمی‌گیرند (همان، ۵۲ –۵۳). در اصل خدای ایرانیان باستان مفهومی است که شکلی انتزاعی در مرکز می‌یابد که این مرکز با دایره و خورشید ارتباطی تنگاتنگ و محکم دارد. الیاده می‌گوید دایره یا چهارگوشی که پیرامون مرکزی می‌سازند، تصویر جهان است (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۸۶). ایرانیان باستان نیز جهان را گرد و همواره مانند بشقابی تصویر می‌کردند (هینلز، ۱۳۸۹: ۲۹) که در مرکز آن جایگاه خدا بوده و آن جا نه مکان داشته و نه زمان یعنی همان نقطه که در اسرار نقطه در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

الیاده درباره فضای قدسی[۸] و ارتباطش با مرکز می‌گوید: «هرگونه آفرینش، چه آفرینش کیهان و چه آفرینش انسان، در مرکزی روی می‌دهد و یا در آنجا آغاز می‌شود. وانگهی اگر به یاد آوریم که مرکز تحقیقاً جایی است که در آن، مرتبه‌ای به مرتبه‌ای دیگر، متفاوت با مرتبه پیشین، تبدیل می‌شود، یعنی فضا قدسی و بنابراین علی‌الاطلاق واقعی می‌گردد، ممکن نبود که این امر به گونه‌ای دیگر تحقق یابد» (الیاده،۱۳۸۷: ۱۸۵). و در جایی دیگر می‌گوید: «... فضای قدسی حاصل گسیختگی میان دو مرتبه (وجود) است و این گسیختگی، ارتباط با واقعیات فراجهانی و متعال را ممکن می‌سازد و به همین جهت فضای قدسی در زندگانی همه اقوام اهمیت کلانی دارد، زیرا انسان تنها در این فضا می‌تواند با جهانی دیگر، یعنی جهان خدایان و یا نیاکان، ارتباط داشته باشد. هر فضای قدسی روزنه‌ای است بر عالم ماوراء و متعال» (همان: ۱۷۸).

بدین ترتیب زیاد دور از ذهن نیست که بافنده یا طراح فرش برای بیان ماورایی منظور خود مرکز فرش را برای خلق فضایی قدسی انتخاب نماید، و این فضا را آنچنان پرورش می‌دهد تا به ناب‌ترین بیان نمادین در تصویر دنیای آرمانی یا همان آرمان‌شهر خود دست یابد.

نقش ترنج در مرکز فرش اغلب به‌صورت اشکالی مابین چهارگوش تا حالت مدور در حال تغییر است. هنرمند طراح با مفاهیم دایره و مربع نیز آشنایی داشته و به‌واسطه خودآگاهی جمعی که در دوره‌های مختلف تاریخی شکل گرفته نقش چهارگوش که بیشتر به شکل مربع بوده و بر روی یکی از زاویه‌های خود قرار داشته را کم‌کم به نقش کامل دایره تبدیل نموده است. مربع وقتی بر روی یکی از زاویه‌های خود قرار بگیرد، معنایی پویا و کاملاً جدید به‌دست می‌دهد که اشاره بر تحولی در نمادپردازی اساسی آن است؛ در دوره رومانسک آن را همانند دایره نمادی از خورشید می‌شمردند (سرلو، ۱۳۸۹:۷۰۱–۷۰۲). نقطه، بر

وحدت، مبدأ و مرکز دلالت می‌کند.
همچنین نشان دهنده تجلی و ظهور است؛ از این رو در برخی از مندله‌ها[۹] مرکز عیناً نشان داده نمی‌شود، بلکه باید آن را با بصیرت درونی تصور کرد (همان: ۷۶۸).
از اسرار و رازهای نقطه، مجرد و رها بودن از جهات و اطراف و دور بودن از تعلق به مکان و مکانیات است. این نقطه همان نقطه‌ای است که دایره وجود بر آن گردش می‌کند، مانند نقطه مرکزی دایره که تمام خطوط محیط دایره بدان نقطه مرکزی منتهی می‌گردد. حقیقت و ذات نقطه کروی شکل است و شکل مدور بهترین شکل‌ها و دورترین آن‌ها از دگرگونی و تباهی است. این شکل از حیث هیئت و حقیقت مطلقاً دارای جهتی نیست، برای اینکه جهات جز به واسطه تفاصیل اجزای گوناگون اثبات نمی‌گردد (همدانی، ۱۳۸۸: ۳۵). این مسئله به منزه بودن ذات مقدس الهی از هرگونه مکان و جهت اشاره دارد. همچنین تعریف‌ناپذیری ذات الهی که همگی در مفهوم نقطه مستتر بوده و ارتباطی خارج از وصف را با سِرّ هستی بیان می‌دارد که ما در ترنج به عالی‌ترین شکل ممکن آن را در مرکز و با گردش‌های نقوش فرعی در اشاره به «نقطه» مرکزی ترنج فرش داریم.

محوطه گرد اطراف کعبه که دوایر متحدالمرکز انسانی برگرد آن در چرخش هستند حالت چهارگوش کعبه را تغییر می‌دهد. این شکل دایره که همواره انسان را به حرکت تشویق می‌کند در امر طواف مشهود است. این حرکت نه تنها حرکت جسم است بلکه تحرک کلی روح انسانی را نیز در بر می‌گیرد. در حقیقت کعبه با دوایر متحدالمرکز اطرافش نمادی است از اتحاد و اتصال روح فردی با روح مطلق ازلی، گویی انسان در این حرکت، جستجوگر رابطه خویش با منشأ هستی است (صادقپوری، ۱۳۸۸: ۱۲۷ و ۱۲۹). چنین تعریفی از اشکال کعبه، قبله مسلمانان، می‌تواند تفسیر تازه‌ای از نقش ترنج به‌دست دهد. کعبه که خود بیانی ساده و انتزاعی از مفاهیمی والاست، به‌صورت شکل‌های هندسی محسوس در این عالم ظهور کرده است. دلیل ظهور آن‌ها به‌صورت اشکال هندسی این است که هرچه در عالم ماوراء وجود دارد برای اینکه بتواند برای بشر قابل درک باشد باید صورتی به خود بگیرد که انسان توانایی ادراک آن را داشته باشد.

خداوند با خلق کعبه خواستار آن بوده که حقایق خود را به‌صورت تمثیلی در این جهان مادی به نمایش درآورد تا بشر بتواند با لمس ظاهری این پدیده و تفکر در آن به عمق آن پی برده و با روی آوردن به خانه کعبه در همه حالات و امور به این حقیقت برسد که در باطن نه روی به این خانه سنگی که رو به سوی حق و مبدأ آفرینش خود یعنی پروردگار یگانه دارد. تنها از این طریق است که بشر می‌تواند به کمال انسانی خویش دست یابد و کثرتی باشد که رو به سوی وحدت یگانه جهان دارد (همان: ۱۴۰). هنرمند مسلمان ایرانی که این مفاهیم دینی و اسلامی را به خوبی می‌شناسد، چنین تمثیلی که از نظر او مرکز توجه عالم است را با ذهنیت زیبایی‌شناسانه و نمادین می‌آمیزد و در ناخودآگاه جمعی جریانی هنری به مرور می‌پرورد و نهایتاً شکل ترنج با همان بن‌مایه‌ها در فرش نمایان می‌شود.

حال این مسئله بسیار مهم و قابل بحث می‌نماید که هنرمند طراح فرش – چه در حالت ذهنی و حفظی‌باف و چه در شرایط طراحی از پیش انجام شده – چگونه با چنین ذهنیت نمادپردازانه‌ای قصد داشته تا نقشی را با معانی‌ای چنین ژرف با کالایی سازگار گرداند که کاربردی بودن از اجزای لاینفک آن است. باید دقت کنیم که هیچ یک از نقوش و اشیای دوران‌های پیش از تاریخ و بخشی عظیمی از نقش و نگار آثار دوران‌های تاریخی نخستین،

جنبه تزئینی صرف و به اصطلاح «دکوراتیو»[۱۰] نداشته و جملگی برآمده از نیازها و باورها و آیین‌های جامعه‌ای بوده که آن‌ها را تولید می‌کرده است. در آن روزگاران هنوز خیال «هنر برای هنر» پرورده نشده بود و هنرمند در خدمت آرمان‌ها و نیازهای جامعه‌ای بود که به آن وابستگی تمام داشت. اندیشه‌های رمزی خاصی که تا پیام رمزی مضمر در آن‌ها رمزگشایی نشده چیزی جز زیبایی نقش و رنگ بر ما ارزانی نمی‌دارد (پرهام، ۱۳۷۸: ۴۱).

همچنین اعتقاد به اینکه ذهنیت نمادپرداز عبارت است از انتخاب تصاویری در جهان برون برای تطبیق دادن معانی کمابیش دور و دراز بر آن‌ها کاملاً خطاست، چون این کار چیزی جز وقت‌گذرانی نیست که با خرد و فرزانگی چندان سازگاری ندارد. برعکس، دید رمزی کیهان مقدمه چشم‌اندازی خودجوش است که بر طبیعت ذاتی و فطری یا شفافیت و روشنی ماوراءالطبیعی پدیده‌ها مبتنی است نه آنکه آن پدیده‌ها را از الگوها و مسطورهای‌شان جدا کند (شئون، ۱۳۸۷: ۱۶۲). این گفتار مؤید این است که عموماً تفکرات بلند در قالبی انتزاعی بر پهنه فرش نقش می‌بندند؛ آن هم مواردی که اصالتاً در قالب تصویر و شکل و شیئی خاصی نمی‌گنجند، مثل مفهوم خدا که هنرمند به انتزاعی‌ترین شکل ممکن در بیان تصویری نقطه قرار داده است.[۱۱]

رابطه نقش ترنج و مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت

با فرض اینکه فلسفه نمادپردازی دارای ویژگی‌های مکتب عرفانی و مذهب تجلی است، می‌توان نتیجه گرفت که کثرت می‌باید نشانه دورترین نقطه از مبدأ تمامی پدیده‌ها باشد. اگر تصویر دایره را نمودی برای ارتباط میان وحدت و کثرت بگیریم، مرکز با وحدت تطابق دارد و محیط بیرونی یا دوره آن وابسته به کثرت است (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۱۴). این وحدت و کثرت می‌تواند به مثابه دو عالم مجزا تلقی شود که ارتباط این دو عالم نمادی از موقعیت انسان یعنی معیار تمامی پدیده‌ها در جهان آفرینش است. بنیاد این ارتباط – که اذهان تمامی اندیشمندان و عارفان را در تمامی دوران‌ها به خود مشغول کرده – نمادین بودن خود انسان به همراه تطابق‌هایی است که با صور فلکی، سیارات و عناصر چهارگانه دارد. انسان با قرار دادن خویش در مرکز قادر می‌شود با جهان برین، منبع نور و زندگی، ارتباط یابد (تامپسون، ۱۳۸۶: ۱۱). به‌عبارتی ترنج را می‌توان نمادی از خود انسان دانست که در مفهومی به‌شدت انتزاعی در رویایی‌ترین حالت و آرمانی‌ترین شکل، خود را با مفهومی ابدی ازلی یکی دانسته و در فرهنگ اسلامی می‌تواند همان لقاء الله باشد. نقش ترنج با آذین‌بندی‌های پیچیده را می‌توان به هزارتو یا لابیرنت[۱۲] نیز تشبیه کرد. زیرا هزارتوهای زمینی، به مثابه یک ساختار یا یک طرح، ظرفیت بازآفرینی پدیده‌های آسمانی را دارند. الیاده نیز بر آن است که خالقان این فضاهای پیچیده رسالت اساسی هزارتو را دفاع از مرکز، یعنی در واقع آغازی برای تقدس، جاودانگی و حقیقت محض می‌انگاشتند و بدین جهت با دیگر آزمایش‌ها همانند پیکار با اژدها برابر می‌دانستند. این مسئله می‌تواند باز مرتبط باشد با برداشت عرفانی نقش گرفت‌وگیر در تعدادی از فرش‌های ترنجی دوره صفویه، زیرا در اکثر موارد در کنار نقش گرفت‌وگیر نقوش دیگر عرفانی مکمل این نقش، همانند سیمرغ نیز در بالای این نقش مشاهده می‌شود و تأویلی عرفانی را توجیه پذیر می‌نماید که می‌توان گفت در نقش‌های گرفت‌وگیر، شیر به نوعی نماد مرد کامل (شیرمرد) است و در حال غلبه کردن بر نفس اماره خویش (گاو) می‌باشد و اگر این غلبه صورت

گیرد، می‌تواند به حقیقت و بهشت برسد (وندشعاری، ۱۳۸۹: ۴۷). قرار دادن این نقوش در اطراف ترنج مرکزی نیز شاید نشان از نزاع و غلبه بر نفس و سرانجام رسیدن به مرکز حقیقت هستی یعنی همان ترنج داشته باشد. یعنی در تأویلی دیگر از کثرت نفس به وحدت نفس رسیدن.

ترنج و خلق فضای قدسی

نمادها به رغم آنکه ارزش‌های‌شان مدام تغییر یافته است ولی معانی جدیدی کسب کرده‌اند و به نظام‌های فکری بیش از پیش پیچیده‌ای پیوسته‌اند. معهذا وحدت ساختاری‌شان به گونه‌ای دست‌نخورده و محفوظ مانده است. مردم در فرهنگ‌های گوناگون، نظریات مرکز جهان، محور عالم، ارتباط میان مراتب کیهانی، گسست در عرصه هستی (ارتقاء از مرتبه‌ای به مرتبه‌ای دیگر) و غیره را کاملاً تجربه کرده و زیسته‌اند و برای آن اندیشه‌ها به گونه‌های مختلف ارزش قائل بوده‌اند. امّا این تغییرات ضوابط و نظام‌های هنری وحدت ساختاری این رده از نمادها را به مخاطره نمی‌اندازند و حتی جاودانگی‌شان مسئله‌ای است که مورخ ادیان موظف به گشودنش نیست، چون در واقع پرسش این است که آیا این نمادها بیانگر تجربه وجودی اساسی‌ای و خاصه موقعیت ویژه انسان در کیهان نیستند؟ مبنای همه این نمادها تصور ناهماهنگی فضاست که در همه مراتب فرهنگ به چشم می‌خورد و با تجربه‌ای اصلی یعنی تجربه قداست تطبیق می‌کند. در جوار فضای گیتیانه و در تضاد با آن، فضای قدسی وجود دارد که در آن به مرتبه متفاوتی از وجود پا می‌نهیم و با آنچه ماوراء انسان است ارتباط می‌یابیم (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۰۲-۲۰۳).

این بیان پیرامون فضای قدسی هرچند کلی وجهان‌شمول است، امّا با تفکر هنرمند بافنده و طراح فرش آنچنان عجین است که گویی روشن‌ترین مصداق برای آن است. هنرمند خالق ترنج بر روی فرش که چه در ادوار باستانی و چه در دوره اسلامی تأثیر بیشتری از معماری ایران پذیرفته تا از سایر هنرها، تماماً در تلاش برای خلق فضایی

تصویر ۶: فرش ثارالله، بافت اصفهان، سال ۱۳۶۶ هـ.ش، ابعاد ۳۶۵×۵۰۵ سانتی‌متر (بصام و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۰۵)

بوده، همان‌گونه که معماری ایران در بنای پرستشگاه‌ها و مساجد همین تلاش را داشته است. البته به نظر می‌رسد طراح و بافنده فرش- اختصاصاً هنرمند مسلمان ایرانی- علی‌رغم محدودیت‌های فنی و تکنیکی به موفقیت‌هایی در ارائه نمادین فضای قدسی رسیده که یگانه بوده و به جرأت بتوان گفت که نمی‌توان در هنری دیگر مشابه آن را یافت. نکته حائز اهمیت این است که هنرمند بافنده و طراح فرش فضایی معمولی را در بیان نمادین خود مقدس می‌نماید. همان‌طور که میرچا الیاده می‌گوید:

«چرا فضایی معمولی به فضایی قدسی تبدیل می‌شود؟ به این دلیل ساده که در آن فضا قداستی به ظهور می‌رسد. این پاسخ ممکن است به نظرمان ابتدایی و تقریباً کودکانه بنماید. امّا در واقع فهمش چندان آسان نیست. زیرا تجلی قداست همگنی فضا را در ذهن و وجدان اقوام کهن‌گرا زایل می‌سازد و آن را به دو پاره تقسیم می‌کند. معنای این سخن به زبانی مأنوس‌تر این است که تجلی قداست در فضایی معمولی از لحاظ کسی که این تجلی قداست را حقیقتاً باور دارد به معنای حضور واقعیتی متعال در آن فضاست» (همان: ۱۷۸).

ترنج فرش در این بین که بهترین آوردگاه هنرمند بوده و با مجموعه نقوشی مجزا مفهومی یگانه را می‌رساند آینه‌ای تمام‌نما از آرزوهای خالقش در طی ادوار تاریخ است؛ یعنی نیل به مفهومی قدسی که هنرمند هیچ‌گونه تصویری بهتر از نقطه و توجه به مرکز را برای بیان مقصودش مناسب نمی‌بیند؛ البته این بدین معنی نیست که هنرمند چنین فضایی را غیرواقعی می‌پندارد. در اصل فضای قدسی چیزی است که با گیتیانه کاملاً متفاوت است و بنابراین به جهان عرفی‌مان تعلق ندارد، بلکه از جایی دیگر آمده است و برتر از جهان خاکی ماست. به همین جهت، قدسی به طریق اولی واقعی است و در اینجا تجلی قداست همواره نوعی تجلی وجود است (همان)؛ که مطمئناً وجودی واقعی است. در تصویر شماره ۶ یک نمونه فرش معاصر را مشاهده می‌نماییم که در ادامه تمام مفاهیم نمادین که برای ترنج برشمردیم هنرمند معاصر نیز مرکز را برای بیان عالی‌ترین مفاهیم برگزیده است. این فرش با عنوان ثارالله و با موضوعی کاملاً مذهبی بافته شده است. ترنج که در مرکز این فرش جای گرفته تجلی از مفهومی معنوی است و هیچ فرم و یا شکل خاصی بیان کننده این مفهوم به جز توجه به نقطه و مرکز نیست. و هنرمند معاصر بسیار به‌جا و مناسب از این بیان در فرش استفاده نموده که در راستای همان اعتقادات تاریخی و نمادین گذشتگان است.

هنرمند مسلمان ایرانی توجه به مرکز را در آگاهی مطلق در بیانی به ظاهر تزئینی در کثرت و پیچیدگی و هزارتوی نقوش اسلیمی و ختایی نشان می‌دهد که در ادامه روند انتزاعی‌سازی باغ و فردوس مینوی با درختان و جانوران و گیاهان و غیره است. این مفاهیم هرچند به نظر جدا و پاره از هم بیایند ولی با در نظر گرفتن نیت هنرمند مسلمان ایرانی دارای وحدتی مثالی در بیان نمادین آن می‌گردند. مجموع این بیان را جدای از فضای بهشتی و در سطحی بالاتر می‌توان تلاش هنرمند در خلق فضای قدسی دانست. این فضای قدسی را می‌توان به نحوی رؤیت اولیا الله و حق تعالی دانست.

نتیجه‌گیری

فرش به گواه نمونه‌های موجود و تفسیر نمادین نقوش آن همواره بستری برای تجلی آرزوها و به‌طور کلی نیات هنرمند آن بوده است. از برجسته‌ترین مفاهیمی که بر روی فرش ظهور پیدا کرده تصویر باغ و بهشت است که حقیقتاً نمودی از رویاهای بافنده و طراح فرش بوده است. این بیان تصویری هم در دوره‌های قبل از اسلام و هم بعد از اسلام با اندک تفاوت‌هایی هم‌جهت و هم‌سو و همراه بوده است. پس از اسلام به دلیل نوع تعلیمات اسلامی از باغ و بهشت، ارتقای فنی و تکنیکی تولید فرش و هم‌خوانی بیشتر با حس زیبایی‌شناسانه مخاطب زمان که ناشی از اوج هنرنمایی هنرمند مسلمان ایرانی اسلامی در مواجهه با بیان نمادین و زیبایی‌شناسانه بوده، تصویر بهشت بر روی فرش تجلی بیشتری یافته است.

در این بین نقش ترنج در فرش با طی یک سری مراحل

از سادگی به پیچیدگی نه صرفاً از نظر ظاهری، بلکه از نظر مفاهیم نمادین روبه‌رو بوده است. این طی طریق پیش از اسلام شروع شده و با باورهای آیینی و اسطوره‌ای هنرمند ایران باستان در قالب سرچشمه یا حوض به شکلی ساده، طبیعی و زمینی ظاهر شده است. در دوره اسلامی هنرمند مسلمان ایرانی این میراث را ابتدا با تغییری صوری به باغچه و باغ تبدیل نموده، سپس با انتزاعی و نمادین نمودن همان نقوش طبیعی در مرکز فرش تا جایی پیش می‌روند که عموماً مفهومی ورای مفهوم بهشت زمینی به آن می‌بخشند.

این اتفاق با خلق فضایی قدسی در محدوده‌ای مشخص در مرکز فرش و در قالب نقشی ترکیبی به نام ترنج ظاهر می‌شود که عمدتاً با نیت ایجاد فضایی ورای فضای مادی است. هنرمند مسلمان ایرانی برای خلق چنین فضایی ناگزیر به انتزاعی و پیچیده نمودن نقوش می‌شود. در اینجا نقش ترنج در ادامه همان مفهوم بهشت است که در مرکز فرش به مرتبه‌ای بالاتر از بهشت اشاره دارد و این مرتبه فضایی مقدس، لامکان و لازمان است و در قالب شکل یا نشانی نمی‌گنجد و تمامی اشکال درون محدوده ترنج در القای مفهوم وحدت از کثرت قرار دارند؛ تا آن فضای ابدی ازلی که می‌تواند لقاء الله باشد در انتزاعی‌ترین شکل خود که همان نقطه در مرکز ترنج فرش باشد، متجلی گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رنه گنون در باب خلط زیر خودآگاهی با ابر خودآگاهی در هنرهای سنتی معتقد است: هرچه متعلق به نظام سنتی است و خاصه رمزپردازی، فقط به ابر خودآگاهی قابل ارجاع است، یعنی به چیزی که از طریقش، ارتباط با عالم مافوق انسان برقرار می‌شود، حال آنکه زیر خودآگاهی بالعکس به عالم مادون انسان نظر دارد (گنون، ۱۳۸۷: ۱۴۲-۱۴۳).

۲. فرهنگ را می‌توان در اینجا مجموعه‌ای از خصوصیات ملی، قومی، نژادی، تاریخی و اجتماعی تلقی کرد که هویتی خاص یافته است، مثل فرهنگ ترکی، فارسی، ارمنی، سرخ‌پوستی و غیره. در هنرهای تجسمی و تزئینی نظیر فرش، عامل مکانی نیز از اولویت برخوردار است.

۳. چهار باغ، در واقع باغی است که با نهرها و خیابان‌هایی به چهار ربع تقسیم می‌شود و چشمه یا حوضی در میان آن‌ها جای دارد. این صورت از چهار باغ از نخستین نمونه آن در ایران باستان مایه می‌گیرد که در دوره ساسانیان (۲۲۴-۶۴۲ ق.م) تکامل یافته بوده است، ولی تصویر مقدس باغ‌های بهشتی که در قرآن و حدیث توصیف شده است به آن معنی روحانی جدیدی بخشیده است (کلارک، ۱۳۸۰: ۱۶۲).

۴. در ارداویراف‌نامه بهشت در بالای زمین است و دوزخ در زیر زمین (هینلز، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

۵. مفهوم کودک از جهت نمادین، همانند مفهوم مرکز رمزی و نیز همانند جوانی، مرحله بیدار کننده نیروهاست. در شمایل‌نگاری مسیحیت، کودکان اغلب به شکل فرشتگان درآمده‌اند (سرلو، ۱۳۸۹: ۶۳۲).

۶. البته بهتر بود به‌جای صفت عربی نگارنده از صفت اسلامی استفاده کند چرا که بیشتر خانه‌های قدیمی ایران نیز این ویژگی‌ها را در حد اعلی در خود جا داده‌اند، خانه‌های ایرانی چون قلعه‌ها شکل دیگر فرش‌ها هستند یا فرش‌ها شکل دیگر خانه و قلعه، خانه با حیاطی مربع و باغچه و حوضی در وسطش، وقتی که بخواهیم این خانه را ترسیم کنیم لاجرم دیوارها حاشیه و ترنج، باغچه و حوض می‌شوند.

۷. در فرهنگ نمادها، هنرهای تزئینی نمادی از فعالیت‌های

کیهانی، از پیشرفت در مکان و راهی برای گریز از بی‌نظمی‌ها است. تزئین به سبب نقش‌مایه‌های تدریجی، یعنی سازگاری فزاینده‌اش با نظم و ترتیب، مبین مراحل تدریجی این پیشرفت متعالی جهان هستی است... برای مسلمانان، هنر نوعی امداد برای اندیشیدن‌های عمیق یا گونه‌ای مندله شمرده می‌شود، یعنی نامحدود، پایان‌ناپذیر و بازگشاده به سوی بی‌نهایت یا در قالب زبانی که از علائم معنوی یا دست‌کم نوشته‌ها تشکیل شده است؛ اما هرگز نمی‌تواند انعکاسی صرف از جهان موجود باشد. در تزئین‌های اسلامی – که باید آن را یکی از پیش‌نمونه‌های اصلی دانست – اجزای سازنده اصلی عبارتند از: موی بافته، شاخ و برگ‌ها، کثیرالاضلاع‌ها، طرح‌های اسلیمی، کتیبه‌ها، بیست و هشت حرف الفبای عربی، پنج یا شش نوع گل خاص، برخی از حیوانات افسانه‌ای و هفت مینای لاجوردی که در شجره‌نامه‌ها وجود داشته است. طرح‌هایی از این دست، با شبکه گسترده نمادینی که یادگاری از موسیقی چندصدایی و آرزویی است برای هماهنگی بی‌نهایت درآمیخته است (سرلو، ۱۳۸۹: ۸۲۵–۸۲۶).

۸. فضای قدسی دارای حدودی مشخص و کاملاً ساختارمند است و به اصطلاح مرکزیت یافته، متمرکز است (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۷۷).

۹. mandala از کلمه سانسکریت به معنی دایره است. صورتی پیچیده که در نظر بودایی‌های فرقه تانتری به مفهوم تمرکز بوده است. جنبه اساسی آن عبارت است از یک دایره که مربعی را با چهار در دربر می‌گیرد و هر کدام از درها در وسط هر ضلعی است که مقابل چهار جهت اصلی قرار دارد (هال، ۱۳۸۳: ۱۶).

۱۰. decorative

۱۱. شخصیت‌های مقدس تاریخ ممکن است به‌صورت نمادهایی معرفی شوند. یا جسم آدمی را در نظر بگیریم که هنرمند آن را برای نشان دادن یک خدا یا الهه به‌کار می‌برد. گاهی هم خدایان را به‌صورت انسان نشان نمی‌دادند و تصویری از خورشید و ماه و یا آذرخش را به تصویر می‌کشیدند. بنابراین به یک مفهوم، این‌گونه تصویر فراتر از نمادگرایی است و به‌طور تحت‌اللفظی تجسمی از یک خداست (هال، ۱۳۸۳: ۱۶).

۱۲. یک ساختار معماری به‌ظاهر بی‌هدف و دارای طرحی آنچنان پیچیده که اگر درون آن قرار گیریم، گریز از آنجا ناممکن، یا دست‌کم بسیار دشوار است. گاه نیز به شکل باغی است که همین‌گونه طرح‌ریزی شده است.

فهرست منابع

۱. قرآن کریم، ترجمه علی مشکینی، قم: انتشارات الهادی.

۲. الیاده، میرچا (۱۳۸۷) «معماری قدسی و رمزپردازی»، ترجمه جلال ستاری، *اسطوره و رمز در نظر میرچا الیاده*، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۳. آذرپاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۷۲) *فرش‌نامه ایران*، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات‌فرهنگی.

۴. بصام، سید جلال‌الدین و همکاران (۱۳۸۳) *رویای بهشت هنر قالی‌بافی ایران*، جلد اول، تهران: سازمان اتکا.

۵. بصام، سید جلال‌الدین و همکاران (۱۳۸۳) رویای بهشت هنر قالی‌بافی ایران، جلد دوم، تهران: سازمان اتکا.

۶. پرهام، سیروس (۱۳۷۸) «جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران»، *فصلنامه نشر دانش*، شماره ۸۸.

۷. پرهام، سیروس (۱۳۷۹) «نماد»، *فصلنامه فرش دست‌باف*، شماره ۱۸.

۸. پوپ، آرتور آبهام، فیلیس آکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در*

هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، سر ویراستار سیروس پرهام، جلد ششم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۹. تامپسون، جان (۱۳۸۶) «نماد شناسی در فرش»، ترجمه نازیلا دریایی، *ماهنامه قالی ایران*، شماره ۷۴.
۱۰. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵) «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران»، *فصلنامه علمی- پژوهشی گلجام*، شماره ۴و۵.
۱۱. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۸) «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایانه معماری و فرش ایران»، *فصلنامه علمی- پژوهشی گلجام*، شماره ۱۲.
۱۲. حاج سیدجوادی، احمد صدر و همکاران (۱۳۸۱) *دایره‌المعارف تشیع*، جلد چهارم، چاپ سوم، تهران: نشر شهید سعید محبی.
۱۳. حصوری، علی (۱۳۷۱) *نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه*، تهران: انتشارات فرهنگان.
۱۴. حصوری، علی (۱۳۷۶) *فرش بر مینیاتور*، تهران: انتشارات فرهنگان.
۱۵. حصوری، علی (۱۳۷۹) «نماد چیست؟»، *فصلنامه فرش دست‌باف*، شماره ۱۸.
۱۶. حصوری، علی (۱۳۸۱) *مبانی طراحی سنتی در ایران*، تهران: نشر چشمه.
۱۷. خوانساری، مهدی و همکاران (۱۳۸۳) *باغ ایرانی بازتابی از بهشت*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۱۸. دریایی، نازیلا (۱۳۸۶) *زیبایی‌شناسی در فرش دست‌باف ایران*، تهران: انتشارات مرکز ملّی فرش ایران.
۱۹. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) *لغت‌نامه دهخدا*، جلد پنجم، چاپ دوازدهم، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۲۰. دیبا، داراب و مجتبی انصاری (۱۳۷۵) «باغ ایرانی»، *کنگره تاریخ معماری و شهرسازی*، جلد ۲.
۲۱. ری‌یس، ژولین (۱۳۸۷) «تاریخ ادیان، پدیدارشناسی، هرمنوتیک نگاهی به آثار میرچا الیاده»، ترجمه جلال ستاری، *اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده*، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
۲۲. زکی‌زاده رنانی، علیرضا (۱۳۸۶) *آرامش ابدی بهشت و نعمت‌های آن*، چاپ ششم، قم: نشر دیوان.
۲۳. ژوله، تورج (۱۳۸۱) *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: انتشارات یساولی.
۲۴. سجادی، سید جعفر (۱۳۸۱) *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چاپ ششم، تهران: انتشارات طهوری.
۲۵. سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹) فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: انتشارات دستان.
۲۶. شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۷۸) *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، جلد اول، تهران: انتشارات جیحون.
۲۷. شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۲) *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، جلد سوم، تهران: انتشارات جیحون.
۲۸. شوئون، فریتیوف (۱۳۸۷) «روح نماد پرداز»، ترجمه جلال ستاری، مجموعه *مقالات اسطوره و رمز*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
۲۹. صادقپوری، الهام (۱۳۸۸) *تأویل رمز کیهانی کعبه در هنرهای اسلامی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
۳۰. صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۶) *فرش نایین*، تهران: انتشارات فرهنگان.
۳۱. عمید، حسن (۱۳۷۸) *فرهنگ فارسی عمید*، جلد اوّل، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۲. فوکو، میشل (۱۳۸۴) «از فضاهای دیگر»، ترجمه رضا

بهار، *دوماهنامه بیناب*، شماره ۹.
۳۳. کلارک، اما (۱۳۸۰) «رویای بهشت باغ‌های الحمراء»، ترجمه، اسماعیل سعادت، به اهتمام مهدی فیروزان، *مجموعه مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی- راز و رمز هنر دینی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
۳۴. کوپر، جی.سی (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.
۳۵. گنون، رنه (۱۳۸۷) «سنت و ناخودآگاهی»، ترجمه جلال ستاری، *مجموعه مقالات اسطوره و رمز*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
۳۶. لافورگ، رنه، الدی، رنه (۱۳۸۷) «نمادپردازی»، ترجمه جلال ستاری، *مجموعه مقالات اسطوره و رمز*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
۳۷. محمودی‌نژاد، هادی و همکاران (۱۳۸۶) «فرش باغی از نقش فرشی از عرش تا طرح عرشی بر فرش»، *فصلنامه علمی- پژوهشی گلجام*، شماره ۸.
۳۸. مقدم، محمّد (۱۳۸۰) *جستاری درباره مهر و ناهید*، تهران: انتشارات هیرمند.
۳۹. وندشعاری، علی (۱۳۸۹) «جایگاه عرفانی نقش‌مایه گرفت‌وگیر در چهار نمونه از قالی‌های دوره صفویه»، *دوفصلنامه علمی- ترویجی جلوه هنر*، شماره ۳.
۴۰. هال، جیمز (۱۳۸۳) *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۴۱. همدانی، امیر سید علی (۱۳۸۸) *اسرار النقطه یا توحید مکاشفان*، ترجمه محمّد خواجوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مولی.
۴۲. هیلنز، جان (۱۳۸۹) *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، چاپ پانزدهم، تهران: نشر چشمه.
۴۳. یساولی، جواد (۱۳۷۰) *مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران*، تهران: انتشارات فرهنگسرا.