نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی

(الگویی با قابلیّت بهره‌گیری در قالب گفتارمتن)

محمّد افروغ[1]

چکیده

فرش از مهم‌ترین نشانه‌ها و نمادهای ذوق و هنر جامعه ایرانی است. نقوش انتزاعی آن از دید مفسّران و اندیشمندان سنّت‌گرا، صرفاً نقش و نگاری رنگین برای پر کردن فضای خالی نیست بلکه هر خط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی نشان و نمادی از معانی و مفاهیم مکنون جهان‌بینی انسان شرقی و بویژه ایرانی است که اغلب بر مسائل آرمانی، اعتقادی، ملّی و اساطیری تکیه و تأکید دارد.

فرش دستباف ایرانی به عنوان یکی از هنرهای سنّتی از جنبه‌های مختلفی قابل بررسی و مطالعه است. یکی از این جنبه‌ها، بررسی نمادها و مطالعه نشانه‌ها در این هنر اصیل است. رسانه با نمایش چنین مفاهیمی، بار معنایی پدیده‌ها را در میان مخاطبان افزایش می‌دهد و به درک جنبه‌های رمزگون و نمادین آنها کمک می‌کند. این مقاله، به صورت گفتارمتن (نریشن) برای برنامه‌هایی که به فرش با نگاه نمادین عرفانی می‌نگرند، قابل استفاده است.

در این مقاله به مبحث نمادگرایی، نشانه‌شناسی، سیستم نشانه‌شناسی و ارتباط آن با عناصر همنشینی و جانشینی درخصوص با فرش پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: فرش دستباف، نشانه در فرش، نماد در فرش، رنگ در فرش، نقش در فرش

---

۱. کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر از دانشگاه هنرهای زیبای تهران و پژوهشگر فرهنگ مردم
nashmine_1982@yahoo.com

www.noormags.com

مقدّمه

باورها، اعتقادها و نگرش مردمان به جهان پیرامون، بخش اعظم هنر و فرهنگ هر ملّت را تشکیل می‌دهد. از آنجا که اصالت و عظمت هر قوم، در فرهنگ و هنر آنان جلوه می‌کند؛ بنابراین آثار هنری همچون فرش، نمایشگر فرهنگ و تمدّن هر قوم‌اند و با تاریخ هنر ملّت‌ها پیوندی ناگسستنی دارند.

آشنایی با هنر و فرهنگ اقوام از طریق مطالعه نمادها و نشانه‌های موجود در فرهنگ آنان امکان‌پذیر است. از جمله جایگاه‌های تجلّی و ظهور نمادها و نشانه‌ها، بویژه در هنر ملّی ایران، فرش و قالی است که هر طرح و نقش آن با فکر و اندیشه‌ای پایدار و اصیل گره خورده است. نمادها و نشانه‌های موجود در فرش، به عنوان جلوه‌ای از فرهنگ با خلّاقیت قومی رابطه مستقیم دارند و نقوش اسطوره‌ای همراه با راز و رمز بخشی از فلسفه نقش را به خود اختصاص داده‌اند.

فرش، بازتابی از نگاره‌ها و نقش‌های نمادین با الهام از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای انسان فرش‌نشین است. در رویکرد به قالی ایرانی به مثابه یک هنر آنچه گاه از نظرها دور مانده است، ارتباط محتوای این هنر با جهان اسطوره‌ای و به‌کارگیری عناصر نمادین در این حوزه است. قالی‌باف، زمین را گستره معاد و معاش می‌داند و شاید از همین روست که در قالی ایرانی هر نقش و نقشمایه‌ای به عنصری نشان‌گون از جهان بالایی تبدیل می‌شود.

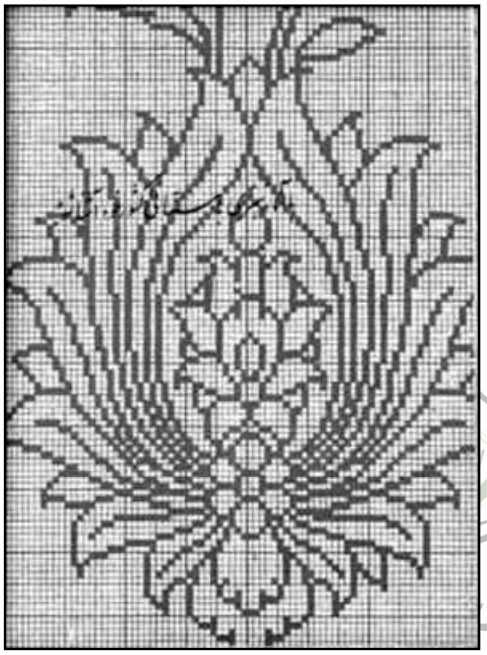
نماد و نمادگرایی در قالی ایرانی

با مطالعه قالی ایرانی و بررسی نظام صوری و بصری آن می‌توان به این مسئله پی برد که فرش دستباف ایرانی، سراسر نماد است و شکل‌ها و فرم‌ها در پس ظاهر زیبای خود معنای عمیقی به همراه دارند.

در واقع، «هنر سنّتی بر محور عقلانیّت، ژرف‌اندیشی و معنویّت استوار است.» (بویلستون، ۱۳۸۷: ۸٤) امّا این به معنای آن نیست که در فرش دستباف ایران، حواس جایی ندارد بلکه «فرش دستباف» محلّ تکامل عقل و حس است. با چنین بینشی، دو سطح موجود در هر اثر هنری را می‌توان چنین تعریف کرد؛ نخست، جنبه‌ای از هنر وجود دارد

www.noormags.com

که با حواس قابل درک است و این همان قالب فیزیکی هنر است. سپس به تصویری می‌رسیم که پیامی ورای رنگ‌ها در آن نهفته است و چیزی ماورای معانی تحت‌اللفظی است که با مخاطب و بیننده مشتاق خود ارتباط برقرار می‌کند. نمادگرایی، پل ارتباطی بین این دو سطح است. «نماد در نشان دادن ایده‌های انتزاعی از چیزی نامریی الگوبرداری و تقلید می‌کند.» (کوماراسوامی، ۱۹۷۷: ۳۲۳)



صورت‌هایی که در فرش دستباف قابل مشاهده و تماشا هستند، گویی انسان را از این جهان به جهان دیگر می‌برند و به این ترتیب، هر کدام از نقوش، واژگانی برای ترجمان پیامی هستند. در این هنر اصیل ایرانی «نمادگرایی تمثیلی از یک واقعیّت در سطح خاص از معنا به وسیله واقعیّتی متناظر در سطح دیگری از معنا است.» (همان: ۳۲٤) به طور اساسی، رمزگرایی سنّتی هرگز عاری از زیبایی نیست. «وجود رمز عبارتست از وجود همان چیزی که رمز آن را بیان می‌کند و از همین روست که رمزگرایی سنّتی هرگز عاری از زیبایی نیست چون مطابق با بینش روحانی جهان زیبایی یک چیز همان شفافیّت پوشش‌های وجودی و مادّی آن چیز است؛ هنر واقعی زیباست زیرا حقیقت است.» (بورکهارت، ۱۳۷٦: ۸۲)

برای درک بهتر نمادها در فرش دستباف باید «بدانیم که جهان هستی از سرایت وجودی تشکیل شده و وابسته به واقعیّتی الهی است که سرچشمه آن است.» (بویلستون، ۱۳۸۷: ۸۷) از این رو، نمی‌توان پذیرفت که نقوش، نقشمایه، شکل و فرم در فرش ایرانی قراردادی و متعارف هستند. فرش دستباف ایرانی خود نمادی از فرش بهشت است چرا که

www.noormags.com

«نماد، کشف نظام عالی حقیقت در نظام دانی است که از طریق آن می‌توان انسان را به قلمرو عالی بازگرداند.» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ٤٠) موجودیّت نمادها از این تمایل معکوس تبعیّت می‌کند که «ادنی» جلوگاه «اعلی» است یعنی ادنی یا جهان خاک فقط نمایشگر جهان مرئی فراسوی (عالم انجم) نیست بلکه مظهر عالم ارواح است که در سلسله‌مراتب وجود در برترین سطح زیر مبدأ یا اصل قرار دارد؛ رابطه «نماد» با «مبدأ» به همان نزدیکی رابطه «برگ درخت» با «بیخ و بن» است. (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۵)

قرآن، کتاب آسمانی ما مسلمانان نیز دارای بیان نمادین است؛ در واقع، رمز جاودانه بودن آن و حتّی کتاب‌های زمینی همچون دیوان حافظ و سعدی، مثنوی مولوی و عقل سرخ سهروردی همین بیان نمادین است. متون مذهبی دیگر نیز همین روش را با استفاده از رمز و رازهای گوناگون در بیان حقایق به‌کارگرفته‌اند. درمجموع، بر اساس دیدگاه‌های اسلام و سنّت؛ نماد یا رمز جنبه ظاهری و دنیایی چیزی است در عالم معنوی و به تعبیر دیگر، انعکاس آن در جهان مادّی است.

فرش و نمادگرایی عرفانی

همان‌طور که اشاره شد هنر ایرانی در تمام ادوار تاریخی، متأثّر از نمادها بوده و نمادگرایی از ویژگی‌های آن محسوب می‌شود. در این میان، هنر ملّی (فرش) که از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر، چندوجهی است، در کارکردهای گوناگون خود، از نمادگرایی نیز بهره برده است. تاریخ فرش ایران و بویژه تاریخ طرّاحی آن، گویای همین مطلب است. طرّاحان فرش ایران در هر زمان، تحت تأثیر دین و آیین و فرهنگ بومی خویش به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته‌اند و از این طریق، ضمن توجّه به ظواهر، تناسب، اندازه و قواعد شکلی طرح، به غنی‌سازی مضمون و محتوای طرح‌ها براساس مضامین فرهنگی یا عرفانی پرداخته‌اند و اصول زیبایی‌شناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته‌اند.

www.noormags.com

بسیاری از رمزشناسان بستر و زمینه رمز را اسطوره و آیین می‌دانند. رمزشناسی در قلب انسان‌شناسی دینی جای دارد و از این رو، به زعم آنان روش مطلوب برای شناخت رمز این است که ببینیم تمدّن‌های «سنّتی» چگونه طبیعت رمز را شناخته و دریافته‌اند.

مؤلّفان کتاب *«تاریخچه گلیم»* معتقدند که از قرن هشتم میلادی، در سرزمین‌های گلیم‌بافان، نوعی نگرش واحد در خلاقیّت هنری و فنی پدید آمد که از حضور دینی واحد در میان ملل مسلمان نشئت گرفته است: «بافت گلیم بسیار پیش از ظهور حضرت محمّدﷺ رایج بوده امّا اسلام گویی ذوق سلیم صحرانشینان، روستاییان و بومیان سرزمین‌های مختلف را در بافت گلیم به گونه حیرت‌انگیزی تلطیف نموده و موجب خلاقیّت هنری و شکوفایی فنّی بیشتری شده است. بسیاری از سنّت‌ها و فنون کهن در آیین اسلام ترکیب و هضم شد و جلوه‌های بسیاری از آنها در نقش‌ها و رنگ‌های دست‌بافته‌های کهن نمایانگر شده است.» (هال و لوچیک، ۱۳۷۷: ٦٨)

قالی ایرانی، مملو از طرح‌ها و نگاره‌ها با ویژگی هنر تزیینی ناب است. در سیمای قالی ایران «هنر تجریدی» جایگاه ویژه‌ای دارد و این به نگاه و نگرش دین اسلام در ممنوعیّت تصویر انسان به عنوان دینی که رسالت خود را با زبان رمز و نماد تبلیغ می‌کند، برمی‌گردد.

www.noormags.com

طرح‌های استفاده‌شده اسلیمی یا زُخرُف (آرابسک) ساخته‌ای کاملاً اسلامی هستند. اسلیمی نوعی جدول تزیینی است که در آن منطق با پیوستگی زنده وزن توأم شده است و از دو عنصر طرح‌های درهم‌بافته و طرح‌های نباتی ترکیب یافته است. طرح‌های درهم‌بافته، نمودار تفکّر هندسی هستند در حالی که طرح‌های نباتی، نشانه ترسیم وزن‌اند و چون از صور و اشکال مارپیچ ترکیب یافته‌اند شاید بتوان گفت کمتر از گیاه واقعی اخذ شده‌اند تا از یک شیوه صرفاً خطی. (بورکهات، ۱۳۷٦: ۵۹)

بورکهارت در مورد طرح‌های اسلیمی و پیچ و تاب عرفانی آنها بر این باور است که دو نوع خاص طرح اسلیمی وجود دارد: اوّلی، از به هم بافته شدن و در هم پیچیده شدن تعداد کثیری ستاره هندسی تشکیل شده است که شعاع‌هایشان به هم می‌پیوندد و نقش بغرنج و بی‌انتهایی را پدید می‌آورد. این طرح، نماد شگفت‌انگیزی از مرتبه‌ای از تفکّر و مراقبه است که طی آن آدمی، وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را درمی‌یابد. نوع دیگر که عموماً عنوان طرح اسلیمی به آن اطلاق می‌شود، از آرایه‌های گیاهی تشکیل‌شده و صرفاً از قواعد توازن (ریتم) تبعیّت می‌کند. طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی‌گونه و آهنگین است و این ویژگی‌ها در برابر روح اسلام که طالب موازنه میان عقل و عشق است بسیار حایز اهمّیّت است.» (همان: ۲۵۹)

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ویژگی بارز اسلیمی‌های گیاهی همان نمایش حرکت و زایش است که در بطن طبیعت خواه در میان گیاهان و خواه در بین حیوانات دیده می‌شود. حرکت موج‌دار اسلیمی و استقرار آن بر مبنا و اصول پویاگری و رعایت قوانین نیروی جنبشی (مکانیک) به نحوی که هر شاخه کوچک از شاخه بزرگ برمی‌خیزد و هر حرکتی از نقطه‌ای حجیم و هسته‌گونه ریشه می‌گیرد؛ تماماً نشانه‌های برتری آن نسبت به طرح‌های هندسی محض است، ضمن آنکه اسلیمی‌های گیاهی را می‌توان پرده دوّم مراحل گذر از فردیّت دانست. نقّاش فرش نیز طرح اسلیمی خود را پیچانده و به حرکت‌های مارپیچی واداشته، حرکتی که با قانون طبیعت مطابقت ندارد و قابل تشبیه به هیچ گیاه یا سبزینه‌ای نیست. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ٤۳)

www.noormags.com

طرح اسلیمی از سیر هدفمندی حکایت می‌کند که بر هر وجود مترتب است. راه آن یکی است و تنها در یک نقطه گردش آن کامل و صحیح است و در بقیه موارد انحراف دارد. نقّاش اسلیمی را در چارچوبی قرار می‌دهد که دریچه‌ای از این جهان به آن وادی ایمن باشد.

«در طرّاحی فرش، اسلیمی‌ها در تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت و شکل‌گیری شمسه نقش اساسی دارند؛ هم اسلیمی‌های نوع اوّل که از ستاره‌های هندسی تشکیل می‌شوند و هم اسلیمی‌های گیاهی که با پیچش خاصّ خود همه حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه واحد و نقطه وحدت‌بخش که نماد عالی توحید است سوق می‌دهند.» (بورکهارت، ۱۳۷٦: ٦۸-۷۱)

این مبنای طرّاحی، اصولی را برای آفرینش گروه فرش‌هایی بدون تصاویر جانداران، مبتنی بر ترنجی از شمسه و زمینه‌ای مملو از آرایه‌های اسلیمی و نگاره‌های متنوّع فراهم آورد که نفیس‌ترین آنها را می‌توان در دوره اوّل صفوی مشاهده کرد. برخی از این فرش‌ها دارای لچک‌هایی از ربع شمسه هستند و برخی در متن؛ نقش قندیل دارند که خود مشکات و نماد نور الهی است. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ٤۲)

نمونه کامل موارد فوق، فرش مقصود کاشانی (مقبره شیخ‌صفی) است که در رنگ‌آمیزی آن نیز عرفان اسلامی جوشان است.

نظام نشانه‌شناسی و اسطوره در فرش‌های ایرانی

اسطوره اساسی‌ترین جایگاه نماد است و ماهیّت آن چنان است که جز با نماد توضیح داده نمی‌شود. برای درک بهتر سیر تکاملی فرش لازم است باورهای مبتنی بر اسطوره را با نشانه‌شناسی پیوند زنیم.

برای مثال، بعضی از شکل‌ها و نقش‌مایه‌های اصلی استفاده شده در طرح‌های بافندگان عشایری، بخش‌هایی از یک سبک هنری کهنه را در خود محفوظ نگه داشته‌اند. در این شیوه و سبک طرّاحی، از حیوانات و پرندگان واقعی یا اسطوره‌ها و بخش‌هایی از بدن آنان، مانند شاخ و سر به صورت متناوب استفاده می‌شود. آنچه مشخّص است، مفاهیم اساطیری

www.noormags.com

حاصل از نیروهای بالقوه معنوی بشر، سرانجام به مجموعه‌ای از نشانه‌ها، نمادها و شکل‌هایی که در طرّاحی فرش به کار می‌روند، تبدیل شده‌اند. «انواع طرح‌های روستایی و عشایری، به گونه‌ای هستند که نمی‌توان ناحیه جغرافیایی خاصی را مورد توجّه قرار داد تا به تنهایی در مورد منشاء طرح‌ها، پاسخی جامع ارائه دهند. همچنین شاهدی دیده نمی‌شود که یک کلیّت خاص را برای طرح‌های عشایری باستانی، از منبع خاص و فرهنگی دست‌نخورده برای طرح‌های بافندگان عشایری، ارائه دهد. امّا هر کشفی می‌تواند، تکه‌ای دیگر را به طرح‌های فرش‌های عشایری بیفزاید.» (بویلستون، ۱۳۸۷: ۱٤٦)

ساخته‌های دست انسان، همچون فرش به ذهنیّات و مقدّرات باطنی شکل مادّی می‌دهند. در عین حال فرش‌ها گاه تجاری و گاه ترکیبی از انگیزه‌های تجاری و شخصی و یا حتّی نمادین هستند. به طور کلّی، نمادهای فرش‌های شرقی، به‌شدّت شبیه هم هستند. شاید خطی کردن و سبک دادن به نمادها، آنها را در چارچوبی مشخّص محدود کرده باشد. از طرفی امروزه، به دلیل گسترش ارتباطات و حمل و نقل، دنیای جغرافیایی هنر و فاصله میان آنها کاهش یافته است.

محور همنشینی و جانشینی در رنگ و نقش

«محورهای جانشینی و همنشینی چنین قابل توضیح است که پارادایم یا محور جانشینی عبارت است از عناصر تشکیل‌دهنده یک مقوله خاص که هر یک مفهومی متفاوت دارند و بر حسب نقش ویژه خود در آن مقوله یا نظام قرار دارند. محور همنشینی نیز عبارت است از زنجیره‌ای از عناصر که به گونه‌ای منطقی با هم ترکیب شده‌اند و ماهیّتی خطی دارند.» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۸۱)

www.noormags.com

فرش و به طبع آن، رنگ، نقوش و نگاره‌های موجود در آن نیز همچون نظام نشانه‌شناختی زبان، دارای ساختار و عناصر نشانه‌شناسی و محور همنشینی و جانشینی هستند. برای مثال، در یک قالی، نقش متن، نقش حاشیه اوّل، نقش حاشیه دوّم و غیره در محور همنشینی و نقش‌های اسلیمی، ختایی، هندسی و سایر نقش‌ها در محور جانشینی قرار دارند.

«در قالی‌های ایران نقش همنشینی و جانشینی از اهمّیّت شایان توجّه برخوردار است. رابطه همنشینی در دست‌بافته‌ها چه از لحاظ رنگ‌بندی و چه از لحاظ ترکیب نقوش و نیز جانشینی دال‌های مختلف در یک ترکیب، از دیرباز ذهن هنرمندان را به خود مشغول کرده است.» (میرزایی، ۱۳۸۳: ۲۰) برای مثال، در گزینش رنگ‌ها سعی شده است یا از رنگ‌های متّضاد استفاده شود که با گزینش رنگ‌های متباین به یک ترکیب محکم رهنمون می‌شوند مانند فرش‌های سنگشکو[۱] یا رنگ‌هایی به‌کاررود که دارای سایه‌روشن یا کنتراست رنگی بسیار پایینی هستند و از طریق محور جانشینی به محور همنشینی هماهنگ مانند فرش‌های پولونز[۲] دست پیدا می‌کنند. از بعد نقوش نیز مثال‌های فراوانی را می‌توان ذکر کرد، برای نمونه، اگر ما فرش سجاده‌ای را در نظر بگیریم، وجود نقش محراب در قسمت فوقانی زمینه و نیز قندیل در وسط فرش با نوشته‌های در حاشیه به عنوان ادعیّه که همگی در خدمت یک ترکیب موزون برای حصول

۱. مجموعه‌ای از قالی‌هایی که در قرون ۱۰و۱۱ هجری در ایران بافته شدند، ترکیب رنگی متفاوت داشتند و برای اوّلین‌بار در نمایشگاه هنر اسلامی در سال ۱۹۳۱ به نمایش درآمدند. این قالی‌ها متعلّق به شاهزاده لهستانی به نام آرمان سنگشکو بودند.

۲. این قالی‌ها در قرن ۱۱ هجری به سفارش پادشاه لهستان و به دستور شاه‌عبّاس در اصفهان و کاشان بافته شده‌اند و بافندگان سعی کرده‌اند از رنگ‌های دارای کنتراست پایین استفاده کنند.

www.noormags.com

فرش سجاده‌ای هستند، حاکی از وجود دال‌ها و نشانه‌های هماهنگ در کنار همدیگر برای رسیدن به همنشینی متناسب برای بیان مناسب است. آنچه در این نقش بر محور جانشینی اشاره می‌کند، تبدیل شدن یک فرش لچک در چهار گوشه و فرش از دو لچک به عنوان محراب در قسمت فوقانی و نیز به جای ترنج از قندیل و به جای حاشیه ساده گلدار از کتیبه‌های نوشتاری و مهم‌تر از همه به جای موتیف‌های حیوانی صرفاً از موتیف‌های انتزاعی نباتی بهره جسته‌اند تا طرحی که پیش روی ما قرار می‌گیرد، تداعی یک فرش سجاده‌ای را داشته باشد نه یک فرش لچک‌ترنجی. به بیان مختصر، با استفاده از اصل معادل‌سازی، از محور گزینش (جانشینی) به محور ترکیب (همنشینی) رسیده است.

به مثال دیگر اشاره می‌کنیم: خطّ مدوری را در نظر می‌گیریم که با گروه خاصّی از گل‌ها که به گل‌های ختایی معروفند و متشکل از شاه‌عبّاسی، برگ، غنچه و دیگر عناصر گیاهی هستند، طرّاحی شده است؛ به این خطّ مدوّر، ساقه ختایی گفته می‌شود. امّا اگر به جای گل‌های ختایی از انواع اسلیمی‌ها استفاده شود در واقع با گزینش انواع چنگ‌ها، بندها و سربندهای اسلیمی به ترکیب دیگری می‌رسیم که به آن «بند» اسلیمی می‌گویند و همان‌طور که اشاره شد، ترکیب مناسب با گزینش دال‌های هماهنگ و متناسب به وجود می‌آید. با گزینش برخی دال‌های دیگر، ترکیب دیگری با نام دیگر حاصل می‌شود.

«در گزینش دال‌ها باید به مجاورت آنها توجّه ویژه داشت. برای مثال، همان‌طورکه اشاره شد، مجاورت گل‌های ختایی در کنار همدیگر همنشینی منسجمی را به وجود می‌آورد و به این ترتیب، نباید از ترکیب اسلیمی که تناسب و مجاورتی با گل‌های ختایی ندارد در یک ترکیب استفاده کرد چنان که به طور سنّتی هم غیرقابل قبول می‌نماید.» (همان) ترکیب اسلیمی با ختایی ترکیبی کاملاً مجزا است. وجود ساقه ختایی در کنار بند اسلیمی از بعد جانشینی مورد مطالعه است نه از بعد همنشینی، پس آنچه در دست‌بافته‌ها از بعد همنشینی و جانشینی مهم جلوه می‌کند، گزینش مناسب دال‌ها و مجاورت صحیح آنها در یک چیدمان، برای حصول به ترکیبی قابل قبول است.

www.noormags.com

هر نشانه‌ای که در یک متن قرار می‌گیرد، ارزش معنایی خود را در مجاورت با دیگر نشانه‌ها و عناصر کسب می‌کند. حصول یک معنای جدید، متضمّن گزینش یک یا چند نشانه از بین نشانه‌های دیگر است.

جمع‌بندی

نقوش در فرش ایرانی، با شکل‌ها و نام‌های خاصّ خود بیانگر معانی و مفاهیم عمیقی هستند که هر کدام به فراخور جایگاه قرارگرفتن، نمادی برای بهشت عدن یا نشانه‌ای از موطن اصلی بشر به‌شمارمی‌روند. به عبارت دیگر، فرش دستباف، طبیعت را به عنوان سرچشمه الهام خود برمی‌گزیند و به این ترتیب، به واسطه عناصر صوری، مخاطب را در مقابل حقیقت قرار می‌دهد و از طریق آن، احساسات و عواطفی را که حقیقت به آن تلنگر می‌زند، احساس می‌کند. با این کار، زیبایی را به صورت تام و تمام به تصویر می‌کشد.

نقش و نقشمایه در فرش دستباف ایرانی از صورت ظاهر خارج می‌شود و در پس ظاهر زیبا و متناسب که مبتنی بر نظام عقلانی و ماورایی است، معانی را دربرمی‌گیرد. این معانی در دو مقوله نماد و نشانه در این کنکاش بررسی شده‌اند. نمادها را با توجّه به پارامتر زمانی در هنر ایران به دو دوره می‌توان تقسیم کرد: دوره باستانی و دوره اسلامی. می‌توان گفت فرش دستباف محلّ تجمّع نمادهای این دو دوره است. در واقع فرش با شاکله اساسی «مستطیل» یا «مربّع» است که در دوره باستان، با تکرار تودرتوی آنها یادآور زمین، چهار عنصر اصلی، چهار جهت اصلی و به دنبال آن طرح باغ‌ها و غیره بوده است. زمانی که دایره بر روی آن قرار می‌گرفت، معبدی می‌شد که آنچه را مقدّس بود در خود حفظ می‌کرد. در دوره اسلامی این دایره در مرکز مستطیل قرار می‌گرفت و نشان‌دهنده تمامیّت فضا و بر آن اساس، تمامیّت هستی و نیز دورِ آسمانی بود. در واقع تلاش فلسفه هنر اسلامی، بردن زمین به آسمان و آسمان به زمین بود و فرش، این دست‌بافته اصیل ایران‌زمین چه نیکو این وظیفه را به انجام رسانده است.

فرش از آنجا که بازنمود طبیعت است؛ در بازنمود واقعی یا خیالی، مرئی یا نامرئی، عینی یا ذهنی، از رمزگان بهره می‌گیرد. فرش دستباف در مقام گزینش طرح به نشانه‌های

www.noormags.com

شمایلی[1]، نشانه‌های نمایه‌ای[2] و نشانه‌های نمادین[3] دست می‌یازد تا به بهترین شکل ممکن، وظیفه خود را بر روی زمین انجام دهد. در نشانه‌های شمایلی هنرمند سعی می‌کند حیواناتی همچون شیر، آهو، پرندگان و گیاهان را به تصویر درآورد تا فرش دستباف در چارچوب‌های خود مکان را در زمان لایتناهی محبوس سازد. گاه هنرمند بافنده طرحی را برمی‌گزیند که یادآور طرح داستان و مصداق دیگری است. این چنین است که «دست دلبر» در فرش دستباف برای مثال، منطقه چالشتر (چهارمحال‌وبختیاری) حکایت از وجود معشوقی در پس پرده دارد که دست او نشانه‌ای از دلبری کردن و پیشکش کردن دسته گل به یار خویش است. همچنین بیدمجنون که خبر از سایه‌سار خنک برای دو دلداده می‌دهد.

سپس بافنده، اسلیمی‌ها را در صفحه به حرکت درمی‌آورد تا در پس هندسه‌ای پنهان براساس یک نظم دقیق خبر از باغ بهشتی دهند که این گل‌ها از آنها تجرید شده‌اند و نشانه‌هایی نمادین هستند که مخاطب را با خود به جهانی دیگر می‌برند.

همچنین، هنرمند بافنده به منظور جلوگیری از یکنواختی طرح و نقش، راهکارهایی را برمی‌گزیند که یکی از آنها استفاده از محور همنشینی و جانشینی است. برای منظور، هنرمند ضمن حفظ اصول اصلی، طرح‌های جدیدی را جانشین طرح‌های مرسوم می‌سازد و به نوعی ساختارشکنی می‌کند. از این رو، به منظور معادل‌سازی آنها به ترکیب‌های بدیع و نو می‌پردازد و با گزینش دال (صورت)های هماهنگ و متناسب ترکیب مناسب ایجاد می‌کند و سپس با تبدیل این دال‌ها (صورت‌ها) به دال‌های دیگر که با نام‌های دیگری در هنر فرش‌بافی قابل مطالعه و شناسایی هستند، ترکیب‌های دیگری به وجود می‌آورد.

1. iconic
2. indexical
3. symbolic

www.noormags.com

منابع

الف) کتاب

۱. هال، آلستر و لوچیک، ویووسکا جوزه (۱۳۷۷) **گلیم؛ تاریخچه، طرح و بافت**، ترجمه شیرین همایون‌فر و نیلوفر الفت شایان، تهران: نشر کارنگ.

۲. اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰) **حسّ وحدت**، تهران: نشر خاک.

۳. بورکهارت، تیتوس (۱۳۷٦) **مدخلی بر اصول و روش هنر دینی، مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات)**، ترجمه جلال ستّاری، تهران: دفتر مطالعات دینی هنری حوزه هنری.

٤. ضیمران، محمّد (۱۳۸۲) **نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصّه.

5. Coomaraswamy, Ananda (1977) **Traditional Art and Symbolism Selected Papers** ed.Roger Lipsey, Princeton University Press.

ب) مقاله

۱. بویلستون، نیکلاس (۱۳۸۷) «کوماراسوامی و تفسیر نمادها»، ترجمه مجتبی صفی‌پور؛ **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**؛ ش ۹.

۲. چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۵) «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش»، **فصلنامه گلجام**، ش ٤ و ٥.

۳. میرزایی، کریم (۱۳۸۳) «نشانه‌شناسی در دست‌بافته‌های ایرانی»، **دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس**، ش ۲۸و ۲٦.

٤. هنری، مرتضی (۱۳۸۱) «نماد»، **کتاب ماه هنر**، ش ٤۱.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.com

www.noormags.com