نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی

محمد افروغ*

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

چکیده

در رویکرد به قالی ایرانی به مثابه‌ی یک هنر، آنچه گاه از نظرها دور مانده است ارتباط محتوای این هنر با جهان بالایی و اسطوره‌ای و به‌کارگیری عناصر نمادین در این حوزه است. جهان پیرامونی که تجلی آن را به بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین وجه در هنر و اثر قالی‌باف می‌بینیم. با توجه به مفاهیم و تعاریفی که در حوزه‌ی اسطوره ارایه می‌شود بایستی اذعان داشت که دامنه‌ی کاربرد نماد و نشانه و اسطوره در تمامی حیطه‌های زندگی اجتماعی و انفرادی وارد شده است، مصداق این کاربرد را باید در ورود این عناصر به ادبیات، فلسفه، دین و مذهب و جامعه‌شناسی و هنر که در این جا منظور ما هنر قالی‌بافی است، جست‌وجو کرد.

بررسی ارتباط بین نقوش فرش، اسطوره و نشانه‌شناسی و بهره‌گیری از نمادها علاوه بر آن که غنای جایگاه نماد و نشانه را در اعصار متفاوت مشخص می‌سازد، هم‌چنین بر غنای معنوی و زیبایی ظاهری فرش‌های ایرانی افزوده و چهره می‌گشاید. در باب ارزش این مساله همین‌قدر بس که با روشن شدن تعاریف باطنی نقوش اسطوره‌ای فرش ایرانی یکی پس از دیگری جذابیت و گیرایی این قالی‌ها چند برابر می‌شود. بحث فرش دستباف ایرانی و اسطوره تداعی بارز خود را در نقوش فرش یادآور می سازد.

این مقاله برآن است تا حد مقدور با رجوع به یافته‌ها و پژوهش‌ها و مطالعات صاحب‌نظران فرش ایران، ارتباط نقوش و طرح‌های موجود در فرش ایرانی با مفاهیم نمادین و سیستم نشانه‌شناسی و ارتباط آن با عناصر همنشینی و جانشینی را درارتباط با فرش ایرانی مورد کنکاش قرار دهد.

واژگان کلیدی: قالی، نماد، نشانه شناسی، طرح، نقش

روش تحقیق: این تحقیق با استفاده از منابع و مطالعه کتابخانه‌ای نگاشته شده است.

پیشینه تحقیق: تاکنون تحقیق و پژوهشی در این زمینه و در ارتباط با موضوع مذکور صورت نگرفته است

مقدمه:

فرش از جمله مهم‌ترین نمادهای ذوق، هنر و روح زیبایی جامعه‌ی ایرانی است. نقوش انتزاعی و بس دلربای آن، از دید مفسران و اندیشمندان سنت‌گرای شرقی،صرفا نقش و نگاری رنگین در پرکردن فضایی خالی نیست، بلکه هر خط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی،نمادی از معانی و مفاهیم مکنون جهان بینی انسان شرقی و به ویژه ایرانی است.

فرش از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چند بعدی است که در کارکردهای گوناگون خود، از پدیده‌هایی چون نمادگرایی و اسطوره بهره برده است. براساس مفهوم هنر و با توجه به اینکه فرش با کمک

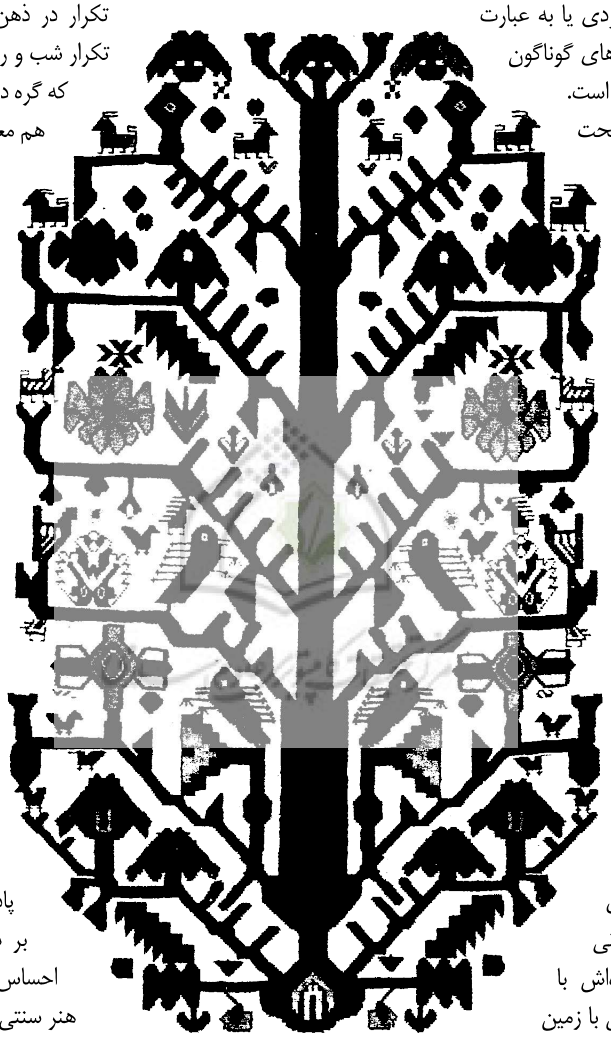
* کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه تهران

www.noormags.com

اندیشه‌ی انسان به صورت فن و کاری مفید و نمایان به‌وجود آمده است، در زمره‌ی هنرها و در حیطه‌ی آنها قرار می‌گیرد.

فرش از برجسته‌ترین شاخصه‌های هنر ملی و بومی است که هم تنوع گوناگون دارد و هم کارکردهای مختلفی را حفظ کرده و پرجاذبه باقی مانده است. آیینه‌ی تمام‌نمایی از هنر و تمدن اسلامی و ایرانی و میراث گران‌قدری است که در شناسنامه‌ی جامعه‌ی ایران در طول تاریخ جایگاه ویژه‌ای داشته و دارد.

این هنر از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چندبعدی است که در کارکردهای گوناگون خود، از نمادگرایی نیز بهره برده است. طراحان فرش ایران در هر زمان تحت تأثیر دین و آیین خویش و فرهنگ بومی به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته و به این وسیله، ضمن توجه به ظواهر و تناسب و اندازه و قواعد شکلی طرح به غنی‌سازی مضمون و محتوای طرح‌ها براساس مضامین فرهنگی یا عرفانی پرداخته و اصول زیبایی‌شناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته و می‌دارند.



قالی و نماد

در هنر قالی‌بافی شرق به مثابه یک هنر، آنچه گاه از نظرها دور مانده است، ارتباط خالق آن با جهان پیرامونی است که تجلی آن را به بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین وجه در اثر او می‌بینیم. قالی‌باف شرقی و به‌تبع آن قالی‌باف ایرانی که از باورهای مذهبی اسطوره‌ای خود در هیچ زمانی سترون نشده است، تفاوت عمده‌اش با هنرمند غربی در رابطه‌ی متافیزیکی با زمین است.

«قالی‌باف شرقی و به ویژه نژاد آریایی آن، یعنی بافنده و طراح ایرانی، زمین را گستره‌ی معاد و معاش می‌داند. شاید از همین رو باشد که در قالی شرقی هر نقش و نقش‌مایه به عنصری نشانه‌گون از جهان بالایی تبدیل می‌شود.

ذهنیت چنین بافنده‌ای او را مجاز نمی‌کند که خود را در مقام یک نوآور، مختار مطلق عرصه‌ی نقش بداند. شاید به همین دلیل است که اندازه‌ی نقش‌هایی که او می‌زند به بزرگی نقش‌هایی که خداوندگارش می‌زند، نیست. بنابراین گستره و پهنای قالی، آوردگاهی می‌شود تا به مدد قوه‌ی خلاقه، پیرامون خود را محاکات[۱]کند و تلفیق ذوق و مشاهده را بر آن جایی بپاشد که پس از هزاران گره از دار پایین می‌آید و زیرپایی پهن می‌شود که قرار نیست مدام بر خاک قدم بردارد. ممنوعیت نه چندان مستند به مدرک معتبر نقش حیوان یا صورت انسان زدن، بی آنکه خود بخواهد عرصه‌ای را بر هنرمند قالی‌باف می‌گشاید که او را در گستره‌ی اشکال تجریدی قائم به فیگور پیش می‌برد. نقش در قالی ایران هرگز به حوزه‌ی هاویه [۲] محض نمی‌رسد و در تجریدی‌ترین شکل خود، انتزاعی از ماهیت شکل برای رسیدن به وجود آن است.

تکرار در ذهن هنرمند شرقی، سمبولی است از تکرار شب و روز که نوشدن است، از تکرار لحظه، که گره در گره پیش می‌رود، دقیقاً موازی و نه هم معنی با سنت فیثاغورسی که وارث آن ذهنیت غربی است.[۳]حال تجرید در قالی ایران به نشان یا سمبول تبدیل می‌شود، تجریدهایی چون گل سرخ یا ستاره و زینت‌هایی چون برگ درخت خرما یا گل‌های بزرگ.

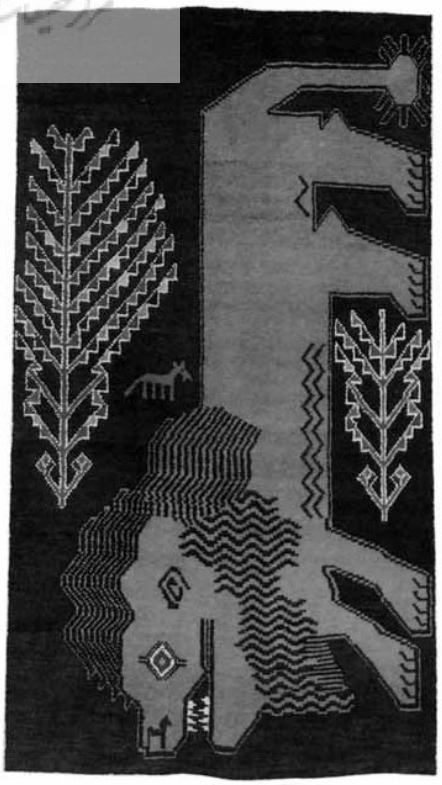
با نگاه به نگاره‌های قالی شرق، دو زیر مجموعه از نقش‌ها قابل تفکیک از یکدیگرند. نقش‌هایی که از طبیعت الهام گرفته‌اند با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که با آن دارند و نقش‌مایه‌های هندسی و تجریدی محض، اگر چه نقش‌مایه‌هایی به صورت مشترک در هر دو مجموعه پدیدار می‌شود از جمله نقش‌های برگ درختان گل و ترنج که به نقش‌های گردان نیز معروفند،حاصل سفارش یا به نوعی دخالت غیرمستقیم دربارهای پادشاهی هستند. در این نوع نقش‌ها بر سطح قالی، نظم و پویای عجیبی احساس می‌کنیم که نظیر آن را در کمتر هنر سنتی شاهد هستیم. نظم‌هایی متشکل از گل‌ها، درخت‌ها، نقوش گل سرخ، پیچک‌هایی که معروف به نقوش اسلیمی هستند، واژه‌ای که شاید همان شکل تغییر یافته‌ی واژه‌ی اسلامی باشد. اغلب با این تزیین سطح قالی که بیشتر به شکل ترنج‌های متفاوت شکل گرفته است، پر می‌شود.

ترنج‌هایی به اشکال بیضی، گرد، ستاره‌ای آویزدار و چند ضلعی و... و از همین برگ‌هاست که اشکال فیگوراتیو، نقش‌مایه‌های یک نقش زیبای خطی یا کتیبه‌ها شکل می‌گیرند. اندک اندک از قرن هشتم به این سو، میهمانی ناخوانده نیز به این نقش‌مایه‌ها اضافه می‌شود و آن، نقشی است به نام «چی»[۴] که ابری به شکل گلوله یا نواری است با منشا چینی، و در عرصه‌ی آن گفتمان، نمادی است از آسمان. نیز از همین زمان است که

www.noormags.com

با فراموش شدن ممنوعیت تصویری نقش انسان و حیوان زدن، ایرانیان در کنار این برگ‌ها و گل‌ها، از نقش‌های برگرفته شده از شکار امیران یا نزاع آنان با خصم، در قالی‌های خود استفاده می‌کنند. در کنار این تصاویر رئالیستی گاه نیز با جنبه‌های سورئال فیگوراتیو روبه‌روییم، که می‌توان از آنها به مثابه عینی‌شدن باورهای اسطوره‌ای پیش از اسلام ایرانیان، یا حتی باورهای بازمانده در ذهنیت ایرانی مسلمان نام برد.

در رهیافت به دومین مجموعه از نقش‌مایه‌ها، آنچه بیش از سایر فاکتورها به آن برمی‌خوریم، تکرار و نظم ریاضی نقش‌مایه‌هاست. شاید نقش‌های شکسته یا مجرد،که به گمان عده‌ای اشاره به هیچ چیز دیگر نمی‌کنند، حاصل ذهنیتی نامتمدن باشند، ذهنیتی که هنوز به محاکات از عین نرسیده است. ولی به گمان من، این نقش‌مایه‌ها اگر چه میان اقوام ابتدایی و نا متمدن بیشتر رواج دارند،اما محصول دیدی کیهان‌شناسانه به پیرامون‌اند، دیدی که هر شکل با آن تبدیل به چیزی ریاضی و نمادین می‌شود، تا آنجا که در نیمه‌های قرن بیستم، اندک اندک به جنبش‌هایی در هنرهای تجسمی برمی‌خوریم که به کم‌کردن دخالت مخاطب از روند آفرینش معنای آن، شاید همان نقش‌های مجرد باشند، گرچه سیر تکوینی.. نقش‌هایی هنوز هم در قالی‌های ترکمن و بلوچ به چشم می‌خورند. «ناگفته نماند که هر نقش در قالی شرقی مجازی است به عالمی که می‌توان از آن به عالم مثال افلاطونی تعبیر کرد. آنجا که شکل‌ها هنوز به ابژکتیویته‌ای که در عالم محسوس به آن برمی‌خوریم نرسیده‌اند و صرفاً معقولاتی هستند در حد نظم.»[۵] (همان منبع، ۱۰۶) هنرمند قالی‌باف شاید بی‌آنکه خود بداند در چارچوب سنتی که در آن می‌زیسته است هرگز شکل را به پایه‌ای از تجرید نمی‌رساند که مراد از تجرید خود شکل باشد، چه اشکال چندگوش و شکسته و چه اشکال برگرفته از باغ و بستان... اینها همه نقش‌مایه‌هایی هستند نمادین از دنیایی که او در فراق آنها به سوگ می‌نشیند و حاصل، قالی سرشار از جای تاویلی است که پهن می‌شود بر زیر همان پایی که قرار نیست مدام بر خاک قدم بردارد...



نشانه‌شناسی در فرش

نشانه شناسی که با اسطوره ارتباطی بسیار ظریف دارد، فلسفه‌ی علایم و نمادها است که با کارکردهای آنها در زبان‌های ساختگی و طبیعی در رابطه است. نشانه‌شناسی را علم مطالعه‌ی نشانه‌ها گفته‌اند. نظریه‌ی علایم و نشانه‌ها به وسیله‌ی فیلسوف سوییسی فردیناند دوسوسور [۶] که تئوری خود را علم علایم و نشانه‌ها [۷]نام نهاده بود، گسترش یافت، (بهرامی، ۱۳۸۵، ۱۴۳) محقق و فیلسوف آمریکایی چارلز ساندرس پیرس نیز در همان زمان در این باره شرح مبسوطی نوشت و آن را نشانه شناسی نامید.

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 متضمن گزینش یک یا چند نشانه از بین نشانه‌های دیگر است. (میرزایی، ۱۳۸۳،۲۰)

مرتون [۸]نیز در مقاله‌اش با عنوان «سمبولیسم ارتباط یا اتحاد» می‌نویسد: یک نماد واقعی به چیزی دیگر غیر از خودش اشاره نمی‌کند. این سمبول یا نماد در درونش از ساختاری برخوردار است که آگاهی ما را به معنای درونی زندگی و واقعیت نزدیک می‌کند. نماد واقعی ما را به کانون یک دایره می‌برد نه به محیط آن. ما از طریق سمبولیسم می‌توانیم آگاهانه با خود وجودی و انسان‌های دیگر و خداوند رابطه برقرار کنیم.

زمانی که انسان به وسیله‌ی صنایع دستی و منسوجات و به‌خصوص نشانه‌ها و نمادها، آهنگ‌ها، تصاویر، اشکال، ارقام و... نیازهای اجتماعی و احساسی خود را بیان می‌کند، این دخالت و مداخله‌ی مرموز را نشان می‌دهد. این نمادها، روابطی را ایجاد و همچون نشانه‌ی یک خانواده یا قبیله عمل می‌کنند. در این میان صنایع دستی و منسوجات، که حاصل این تغییرات و دگرگونی‌ها و تبدیل حالت است، به شدت زیباگرا هستند. هنر و کالاهای مصرف شدنی با این که همچون فلسفه، زاییده‌ی من انسان هستند، اما از آن جهت که می‌توانند واسطه‌ای برای شناخت و بیان خود باشند،بر فلسفه برتری دارند.

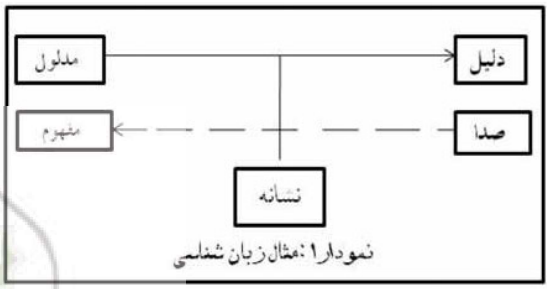
ذکر این نکته ضروری است که ساخته‌های دست انسان، همچون فرش‌های شرقی، به ذهنیات و مقدرات باطنی شکل مادی می‌دهند. در عین حال فرش گاه تجاری و گاه ترکیبی از انگیزه‌های تجاری و شخصی و بعضاً، هم نمادین هستند. از دیدگاه لروی گورهان: «در حالی که مردم صحرانشین و بادیه‌نشین با فرض وجود یک نیرو و دخالت مرموز نمادهایی را از حیوانات و گیاهان به‌دست می‌آوردند، اجداد آنها که دارای زندگی شبانی و کشاورزی بودند همین علایم را با خطی‌کردن‌شان، تغییر دادند. می‌توان این تغییر را نشانه‌ای برای از رونق افتادن و افول اندیشه‌ی اسطوره‌ای دانست». (گورهان، ۱۹۸۸،۵۲) اما همان‌گونه که در جهت از یادبردن معنا و اهمیت اسطوره حرکت می‌کنیم و تمایل خود را در این جهت نشان می‌دهیم، در عین حال مقدرات درونی خود را چیزی تجربی می‌بینیم. شاید دلیل آن این باشد که روح و روان زیباگرای ما با روان اجداد

www.noormags.com

توتم [۹]گرای‌مان چندان متفاوت به نظر نمی‌رسد. این امر می‌تواند در درون واقعیتی دیگر باشد. به این معنی که نمادهای فرش‌های شرقی، به شدت به هم شبیه هستند. شاید خطی‌کردن و دادن سبک به نمادها،آنها را در چارچوبی مشخص محدود کرده باشد. از طرفی به علت ارتباطات و حمل و نقل، دنیای جغرافیایی هنر و فاصله‌ی میان آنها کاهش یافته است.

سیستم نشانه‌شناسی و اسطوره

برای درک بهتر سیر تکاملی فرش لازم است باورهای مبتنی بر اسطوره را با نشانه‌شناسی پیوند زنیم. در این بررسی به زبان شناسی پرداخته و سپس این ارتباط و پیوند میان مفهوم مربوط به اسطوره و نشانه شناسی را در گستره‌ای وسیع‌تر دنبال می‌کنیم. همان‌طور که می‌دانیم زبان یک مدل مطلوب برای یک ساختار فرهنگی است. سوسور نیز درباره‌ی زبان، مفهوم نشان یا نماد را به مثابه وحدت دلیل و مدلول می‌گیرد. چنان چه می‌توان در نمودار شماره ۱ به این مفهوم پرداخت.

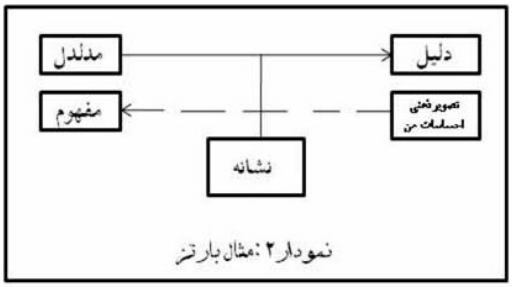


نمودار۱ :مثال زبان شناسی

در رابطه با چگونگی پیوند میان نشانه، دال [۱۰] و مدلول، [۱۱] می‌توان به مثال رولان بارت نیز اشاره کرد.

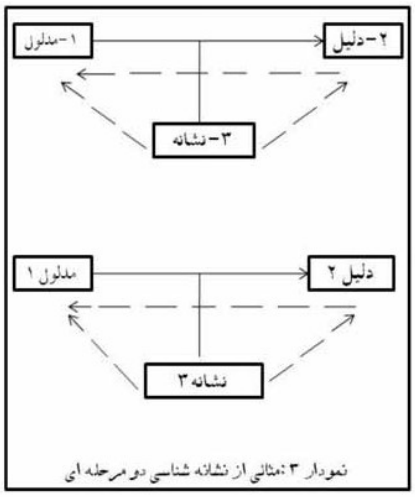
بارتز [۱۲] درباره‌ی چگونگی این ارتباط اشاره می‌کند که وی از عبارت «یک دسته گل بردار» برای بیان احساس خود استفاده می‌کند. آیا فقط یک دلیل و مدلول وجود دارد، گل و احساس؟ یا به بیان درست‌تر، در این جا فقط گل‌هایی که بیانگر احساساتند، وجود دارند.

اما به نظر می‌رسد ما سه اصطلاح داریم زیرا گل‌ها که با احساس آمیخته‌اند، خود را مجاز می‌دانند به مقدار مساوی میان گل بودن و احساس بودن تقسیم شوند، و در همان حال پیش از وحدت و ایجاد شیء سوم، یعنی نشانه وجود داشته‌اند.



نمودار۲ :مثال بارتز

با استفاده از مثال زبان‌شناسی و مثال بارتز، بین مفهوم نیروی معنوی در تمامی موجودات زنده، که بادیه نشینان به آن علاقه‌ی زیادی دارند، ارتباطی ایجاد می‌کنیم یا یک سیستم دو مرحله‌ای نشانه شناسی این مفهوم را پی می‌گیریم که در نمودار ۳ نشان داده می‌شود.

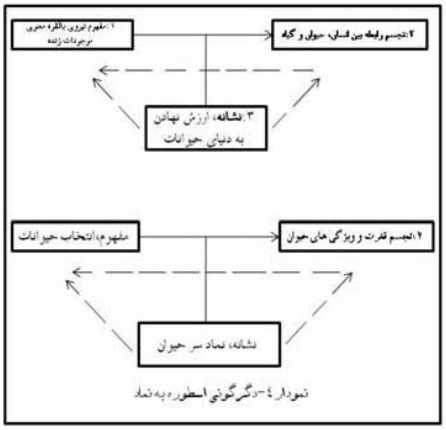


نمودار ۳ :مثالی از نشانه شناسی دو مرحله ای

مشاهده می‌شود که آنچه در سیستم اول یک نشانه است، در سیستم دوم مبدل به یک مدلول شده است. در نمودار ۴ که مبتنی بر چارچوب نمودار ۳ استوار شده،یک سیستم دو مرحله‌ای و تبدیل شدن به یک نشانه یا نمادی از سر حیوان، نقاب و روش‌های دیگر نشان‌دادن سر حیوان را در فرش، گلیم، یا دیگر اشیا مربوطه دلالت می‌کند.

در اینجا نیروی بالقوه‌ی معنوی همه موجودات زنده به میثاق میان دنیای حیوان، گیاه و انسان مربوط است و خود را به صورت یک باور ارائه می‌دهد. از ترکیب مفهوم و باور می‌توان به کرامت نهادن دنیای حیوان و گیاه رسید که همان هنجار قبیله است که در نمودار ۴ دیده می‌شود. (اپی، ۱۹۹۴، ۱۴۶)

وقتی این هنجار در روان قبیله جای می‌گیرد، یک فرایند نیز تحت عنوان تجسم روح قبیله، برای گزینش حیوان خاص صورت می‌گیرد. در نمودار ۴، این نشانه مبتنی بر تجربه‌ی قبیله از شناخت حیوان یا پرنده، مانند قوچ، بیشتر به صورت یک مفهوم جا می‌افتد. در واقع تجسم و روح حیوان یا پرنده، به صورت نمادی پالایش یافته‌تر همچون سر یک حیوان شناخته می‌شود و ممکن است این پالایش بیشتر شود و نمادها و نشانه‌های به وجود آمده، تقریباً متفاوت به نظر برسند. در حالی که این نشانه‌ها و نمادها شکل‌های دگرگون‌شده‌ی همان حیوان یا گیاه اولیه است. به طور مثال سر حیوان یک نمونه‌ی خوب برای نشان دادن این تحول است.



نمودار ۴ -دگرگونی اسطوره به نماد

www.noormags.com

محور همنشینی و جانشینی در رنگ و نقش

در قالی‌های ایران نقش هم‌نشینی و جانشینی از اهمیت شایانی 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. برای مثال در گزینش رنگ‌ها سعی شده یا از رنگ‌های متضاد استفاده شود که با گزینش رنگ‌های متباین به یک ترکیب محکم رهنمون شوند مثل فرش‌های سنگشکو [۱۳] یا رنگ‌هایی استفاده شود که دارای کنتراست و رنگی بسیار پایینی هستند و نیز از طریق محور جانشینی به محور هم‌نشینی هماهنگ دست پیدا کنند مثل فرش‌های پولونز [۱۴] «آنچه در مقوله رنگ مهم است این که هیچ وقت سعی نشده در گزینش رنگ‌ها، از ترکیبی که در مجاورت هم قرارگرفتن آن رنگ‌ها، منتج می‌شود غافل بمانند. به سخن دیگر هر انتخابی برای هدفی عالی صورت می‌گرفته، که در نهایت محور هم سازگی – هم‌نشینی مدنظر هنرمند بوده است.» (میرزایی،۱۳۸۳،۲۰) از بعد نقوش نیز مثال‌های فراوانی را می‌توان ذکر کرد، برای نمونه؛ در فرش سجاده‌ای وجود نقش محرابی در قسمت فوقانی زمینه و نیز قندیل در وسط فرش با نوشته‌هایی در حاشیه فرش به عنوان ادعیه، همگی در خدمت یک ترکیب موزون برای حصول فرش سجاده‌ای است که جهت بهره‌مندی از وجود دال‌ها و نشانه‌های هماهنگ در کنار همدیگر برای رسیدن به هم‌نشینی متناسب برای بیان مناسب است. ولی آن چه در این نقش بر محور جانشینی اشاره می‌کند تبدیل‌شدن 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 نقش‌مایه‌های حیوانی صرفاً از نقش‌مایه‌های انتزاعی نباتی بهره جسته‌اند تا این که طرحی که پیش روی ما قرار می‌گیرد تداعی یک فرش سجاده‌ای باشد نه یک فرش لچک، ترنجی. به‌طور خلاصه با استفاده از اصل معادل‌سازی از محور گزینش (جانشینی) به محور ترکیب (هم نشینی) رسیده است.

در مثالی دیگر، یک خط اسپیرال (مدور) را در نظر می‌گیریم که با گروه خاصی از گل‌ها که به گل‌های ختایی معروفند و متشکل از شاه عباسی، برگ، غنچه و دیگر عناصر گیاهی، گزینش صورت گرفته باشد که به آن خط اسپیرال ساقه ختایی گفته می‌شود. لیکن اگر به جای گل‌های ختایی از انواع اسلیمی‌ها استفاده شود با گزینش انواع چنگ‌ها، بندها و سربندهای اسلیمی به ترکیب دیگری می‌رسیم که به آن خط اسپیرال «بند» اسلیمی گویند و همان‌طور که اشاره شد ترکیب مناسب با گزینش دال‌های هماهنگ و متناسب به وجود می‌آید، با گزینش یک سری دال‌های دیگر ترکیب دیگری با نام دیگر حاصل خواهد آمد. در گزینش دال‌ها باید به مجاورت آن‌ها توجه ویژه‌ای داشت مثلاً همان‌طور که اشاره شد مجاورت گل‌های ختایی در کنار همدیگر هم‌نشینی منسجمی را به وجود می‌آورد که نباید از ترکیب اسلیمی که مناسب و مجاورتی با گل‌های ختایی ندارند در یک ترکیب استفاده شود و به‌طور سنتی هم غیر قابل قبول می‌نماید. ترکیب اسلیمی با ختایی کاملاً مجزا است و وجود ساقه ختایی در کنار بند اسلیمی از بعد جانشینی مورد مطالعه است نه از بعد هم‌نشینی، پس آن چه در دستبافته‌ها از بعد هم‌نشینی و جانشینی مهم جلوه می‌کند گزینش مناسب دال‌ها و مجاورت صحیح آن‌ها در یک چیدمان برای حصول به یک ترکیب قابل قبول است.

به نظر اپی بعضی از شکل‌ها و نقش مایه‌های اصلی استفاده شده در طرح های بافندگان عشایری، بخش‌هایی از یک سبک هنری کهنه را در خود محفوظ نگه داشته‌اند. در این شیوه و سبک طراحی، از حیوانات و پرندگان واقعی یا اسطوره‌ها و بخش‌هایی از بدن آنان، مثل شاخ و سر به صورت متناوب استفاده می‌شود.

آنچه مشخص است مفاهیم اساطیری حاصله از نیروهای بالقوه‌ی معنوی بشر، سرانجام به مجموعه‌ای از نشانه‌ها، سمبول‌ها و شکل‌هایی که در طراحی فرش به‌کار می‌روند تبدیل شده‌اند.

«انواع طرح‌های بافته‌های روستایی و عشایری، به گونه‌ای است که نمی‌توان ناحیه‌ی جغرافیایی خاصی را مورد توجه قرار داد و به تنهایی در مورد منشاء طرح‌ها، پاسخی جامع ارائه کرد. هم‌چنین شاهدی دیده نمی‌شود که یک کلیت خاص را برای طرح های عشایری باستانی، از منبع خاص و فرهنگی دست نخورده برای طرح‌های بافندگان عشایری، ارائه دهد. اما هر کشفی می‌تواند، تکه‌ای دیگر را به طرح‌های فرش‌های عشایری بیفزاید» (همان)

در نشانه شناسی بر آن بودیم تا به صورتی فشرده، به ارتباط میان مفاهیم اسطوره‌ای نشانه‌ها و نمادهای موجود در الگوها، طرح‌ها و نقش‌مایه‌های فرش ایرانی بپردازیم. نویسنده با کاربرد اصطلاحات خاص نشانه‌شناسی، سعی در نشان‌دادن مفهوم اسطوره ای مانند تکریم نسبت به روح حیوان دارد که چگونه به سمبول‌هایی چون سر حیوان انتقال یافته است.

نتیجه‌گیری

ناگفته پیداست که اگر بازتاب اسطوره‌ای نقوش فرش تا به امروز در فرش ایرانی پابرجاست، به خاطر میراث به جا مانده از نسل‌های پیش است که در هنر فرهنگی ملی تداوم می‌یابد. اقوام کهن حتی اقوام بدون نوشتار از چنان توان و استعدادی برخوردار بودند که کیفیت ذهنی خود را تغییر دهند. شیوه زندگی و رابطه‌ی آنها با طبیعت هرازچند گاهی مسبب ایجاد این نگرش‌های ذهنی مردم بوده است.

اسطوره‌ها در کلیت خویش قابل درک هستند و عنصر قالب در آنها معنی است. خاستگاه پیدایش اسطوره نیز پیدایش زمان است. پس اینکه چگونه نقوش اساطیری به فرش ایران راه یافته است بستگی به شرایط جامعه در جهت قبول و جذب روایت‌های اسطوره‌ای دارد.

بسیاری از نقوش و تصاویر متن قالی به‌خصوص در قالی عشایری حاوی اطلاعات نمادین هستند و اغلب از لحاظ ظاهر، دلالتی با موضوع ندارند و به تعبیری از مشخصات آنها نمی‌توان به مفهوم آن پی برد. (حاجی وندی، ۱۳۸۲، ۱۱۵) ظاهراً معنای مشخص یک موضوع را نمی‌توان از آن استخراج کرد. اما بعضی از نقوش و اشکال را به خوبی می‌توان تشخیص داد.

این نقوش صرفاً بیان مفهوم خود آن موضوع نیستند، بلکه نشانی از هویت فرهنگی بافنده دارند که نه تنها برای بافنده بلکه از گذشته و تا به امروز به طور وسیعی از سوی مردم و فرهنگ های مختلف استفاده شده است. مثلاً کشیدن نقش «شیر» نشان از شجاعت و تعمیم‌دادن موضوع

www.noormags.com

به مفهوم است که از جمله می‌توان به قالیچه‌های شیری استان فارس اشاره کرد.

اما استفاده از سمبول در نقش‌مایه‌های فرش و قالی به همین جا ختم نمی‌شود. بعضی از سمبول‌های به‌کار رفته در نقوش دقیقاً به مفهوم مورد نظر دلالت می‌کنند. اما با این تفاوت که به عنوان نمونه و نشانی از موضوع مورد نظر هستند.

همه‌ی آنچه گفته شد دلیلی است بر این محتوا که هنر ایران و به‌خصوص هنر فرش از زوایای مختلف و وجوه متفاوت فرهنگی، هنری و اجتماعی قابل تعمق و بررسی‌های دقیق است. معمای شگفتی و زیبایی‌آفرینی که پس از گشوده شدن آنچه در بطن ماجرا نهان دارد، بر شمای زیبایی‌ها و وابستگی ذهنی و حسی عرق و غرور ملی ایرانی به مراتب خواهد افزود.

پی‌نوشت‌ها :

۱. تقلید

۲. ماده بی شکل

۳. تکرار در هنر شرق، تفاوتی ذاتی با تکرار در هنر غربی دارد.درهنر شرقی،تکرار به وجد رسیدن از ذکر مدام یک حقیقت است

۴. tchi

۵. آنچه این دوگونه تکرار را از هم جدا می‌کند، به نمادین بودن نقش شکسته‌های قالی شرق در مقابل نداشتن جنبه نمادین نقاشی‌های «آپ ارت» غربی نیز باز می گردد.

۶. Ferdinand de Saussure

۷. Semiology

۸. Merton

۹. Totem

۱۰. Dal

۱۱. Mdluli

۱۲. Bartez

۱۳. مجموعه ای از قالی‌هایی که در قرون ۱۰و۱۱ هجری؟در ایران بافته شدند و برای اولین بار در نمایشگاه هنر اسلامی در سال ۱۹۳۱ به نمایش در آمدند و متعلق به شاهزاده لهستانی به نام آرمان سنگشکو بودند، این قالی‌ها دارای ترکیب رنگی متفاوت بودند.

۱۴. این قالی ها در قرن ۱۱ هجریی به سفارش پادشاه لهستان و به دستور شاه عباس در اصفهان و کاشان بافته شدند که سعی شده از رنگ‌های دارای کنتراست پایین استفاده شود.

منابع:

الف: کتاب

ـ اپی، جیمز. فرش‌های عشایری، دستبافته های عشایری و روستایی خاور نزدیک و آسیای مرکزی، انتشارات تولستوی، پرتلند، ارگون، ۱۹۹۴.

ـ کیستی، جوتین. نشانه‌شناسی و اسطوره در فرش شرقی، ترجمه‌ی مینو بهرامی، ۱۳۸۵.

ـ دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، انتشارات دانشگاه الزهرا، ۱۳۸۵.

ـ ژوله، تورج، پژوهشی در فرش ایران،انتشارات یساولی، ۱۳۸۱.

ـ تناولی، پرویز. قالیچه‌های شیرین فارسی، تهران: دانشگاه تهران، ۲۵۳۶.

ـ پرهام، سیروس، دستبافته‌های عشایری وروستایی فارس، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۰.

ـ خشکنابی، سید رضا، ادب و عرفان در قالی ایران، انتشارات سروش، ۱۳۷۸.

ـ معین، محمد. دایرالمعارف مصاحب، جلد ۱

ـ مرتون، تامس. سمبولیسم، ارتباط یا اتحاد؟، نیودایرکشن ۲۰، نیویورک ۱۹۶۸

ـ گورهان، سروی. legeste et al parole جلد۲، آلبن میشل، پاریس ۱۹۸۸

oriental rug review, april1/may1993, volume XIII, number4

ب مقاله

ـ گنون، رنه. کلمه و نماد، ترجمه فرزانه طاهری، فصل نامه خیال (۵)، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲.

ـ امینی، محمد رضا. قالی و نماد، کتاب ماه هنر، شماره ۹۳و۹۴، ۱۳۸۵.

ـ چیت سازیان، امیر حسین و پورجعفر، محمد رضا، تاثیر پذیری طراحی فرش کاشان از نمادها، دوهفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس، شماره‌های ۴۰ و۴۱، ۱۳۸۳.

ـ حصوری، علی، نماد چیست، فصلنامه فرش دستباف ایران، شماره۱۸، ۱۳۷۹.

ـ حاتم، غلامعلی، نقش و نماد در سفالینه‌های کهن، فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۱۳۷۴.

ـ حاجی وندی، بهنام، ارتباط تصویری در نقش‌مایه‌ها و طراحی فرش عشایری، اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، ۱۳۸۲.

ـ دریایی، نازیلا،نقش و اسطوره در فرش ایران، اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف

ـ پرهام، سیروس، نماد فرش دستباف ایران، شماره ۱۸، ۱۳۸۲.

ـ میرزایی، کریم، نشانه‌شناسی در دستبافته‌های ایرانی، دو هفته‌نامه هنرهای تجسمی تندیس، شماره ها ۲۸و ۲۶، ۱۳۸۳.

ـ خزایی، محمد، تاثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای بر نقاشی‌های دهه‌ی اول انقلاب، اولین همایش بین‌المللی هنر انقلاب، ۱۳۸۵.

قابل ذکر است مقاله‌ی «هنر دیدن» که در شماره ۱۳۲ (شهریور ماه ۱۳۸۸) این ماهنامه به چاپ رسیده است، بنا به درخواست استاد ارجمند آقای مهدی حسینی مبنی بر اینکه اصل مقاله مربوط به ایشان می‌باشد، جهت اصلاح اعلام می‌گردد.

www.noormags.com