نمادگرایی و تأثیـــر آن در فرش ایـــران

دکتر امیرحسین چیت‌سازیان
استادیار گروه فرش دانشگاه کاشان

فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره چهار و پنج
پاییز و زمستان ۱۳۸۵

چکیده

زیبایی دوستی و نمادگرایی دو ویژگی اصیل انسانی است که از آغازین دوره‌های حیات او در آثار و بقایای هنرهایش نمودی خاص دارند.

از جمله جایگاه‌های بروز و ظهور نمادها به ویژه در ایران «فرش» است. فرش چون آیینه عرش، بازتابی از نگاره‌ها و طرح و نقشهای نمادین با الهام از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای انسان فرش‌نشین است. در این پژوهش نمادگرایی در فرش ایران را- به ویژه در عهد شکوفایی فرش و دوران صفویان و قاجاریان - بررسی کرده‌ایم. در این جست‌وجو علاوه بر منابع مکتوب، تصاویر هشتاد فرش آن زمان، تأثیر زیاد نمادگرایی در طراحی فرش ایران را تأیید نموده است. در طی این پژوهش معرفی مبانی نظری نمادگرایی در فرش و نیز ساختار آن حاصل گردیده و برای نخستین بار طبقه‌بندی و دسته‌بندی مناسبی در این رابطه ارائه شده است که می‌تواند آغازی برای مطالعات بیشتر و طبقه‌بندیهای دیگر باشد.

واژگان کلیدی

فرش، زیبایی شناسی، نماد، نمادگرایی، طراحی فرش.

مقدمه

حضور نمادها در زندگی انسان به دوران ماقبل تاریخ و آغاز زندگی اجتماعی او برمی‌گردد که ناچار بود برای تداوم حیات خویش در ارتباطات خود از آن استفاده نماید. در ایران، سفالینه‌ها یا سنگ نگاره‌ها و مهره‌های تمدن واره‌های کهن، همچون شوش و سیلک و ماکو و زیویه و منطقه تیمره، نقوش نمادین زیادی دارند و این روند در طول تاریخ هنر و صنایع ایران تداوم داشته است. نماد در مباحث نظری تحت عناوین رمز و راز یا شکل و مضمون یا محتوی و معنا و یا تفسیر و تأویل در ادبیات شفاهی و مکتوب و در حوزه‌های عرفان و فلسفه یا حکمت بررسی‌شده است.

در نیمه دوم قرن بیستم میلادی، جامعه شناسی و مردم شناسی و حتی زبان شناسی و انسان شناسی، فرهنگ و نماد یا مباحث دیگر این زمینه را در حوزه خویش مطرح نمودند. باستان شناسان و تاریخ دانان نیز در حوزه تاریخ و فلسفه هنر اشاراتی به آن کرده‌اند.

در این پژوهش نقش و جایگاه نماد و نمادگرایی را در یکی از مهمترین هنرهای صناعی ایران یعنی فرش بررسی می‌کنیم تا علاوه بر نتایج تحقیقات پیشین، نکات جدید و قابل توجهی پیدا کنیم. شناسایی ساختار نمادها در فرش و طبقه بندیهای مناسب علاوه بر توجه به مبانی نظری نمادگرایی در فرش ایران، از دستاوردهای این جست‌وجو است.

مروری بر مفهوم و مبانی نظری نماد گرایی

واژه پارسی «نماد» به معنای نماینده، سمبل (فرهنگ معین) و نمود، نما و نماینده است. (فرهنگ عمید) این واژه همچنین نمود، نماینده و ظاهر کننده معنا شده است. (لغت‌نامه دهخدا)

یان رابرتسون جامعه شناس می‌نویسد «نماد عبارت از هر چیزی است که بتوان با آن به طور معنی دار چیز دیگری را معرفی کرد» (رابرتسون، ۱۳۷۱، ۸۰). کارل گوستاو یونگ مؤسس مکتب روانشناسی تحلیلی نیز می گوید واژه یا تصویر، زمانی «نماد» است که متضمن چیزی در ماورای معنای آشکار و مستقیم خود باشد (هوهنه گر، ۱۳۶۶، ۸) به گمان «پیرس» هرگاه از راه قراردادی نسبت به مورد تأویلی، موضوع و مبنای نشانه روشن شود یا به بیان دیگر، قراردادی دالّ را با مدلول یکی کند، با «نماد» سر و کار داریم (احمدی، ۱۳۷۱، ۴۱).

«سمبولیسم نهضت ادبی است که از اوایل قرن بیستم به عنوان عکس العمل ناتورالیسم در اروپا ایجاد شد. تحت تأثیر فلسفه ایده آلیسم بود، از متافیزیک الهام می‌گرفت و می‌کوشید جهان را با نظر سمبولیک و روحانی بررسی کند» (فرهنگ معین). سمبولیسم را می‌توان برای توصیف هر شیوه بیانی به کار برد که به جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم و به واسطه موضوع دیگری بیان کند.

عاملی که انسانها را از حیوانات جدا می‌سازد، همانا توانایی انسانها در برقراری ارتباط در یک سطح پیچیده است. این استعداد بسیار تکامل پذیر انسانها در برقراری ارتباط نمادین، فراگیری فرهنگ را آسان می‌سازد و انتقال فرهنگ را از نسلی به نسل دیگر امکان پذیر می‌کند.

از آنجا که فرهنگ هر جامعه با فرهنگ جامعه دیگر ممکن است متفاوت باشد، بنابراین فرهنگ نسبی است و در نتیجه عناصر و مجموعه‌ها و اجزای فرهنگ نیز نسبی هستند. بنابراین می‌توان گفت نمادها نیز مفاهیم نسبی دارند و در هر فرهنگ نمادها و در نتیجه زبان و اجزای آن نیز از نسبیت برخوردارند.

ناگفته پیداست که بیان هنر حداقل در سه صورت امکان پذیر است: «بازنمایی یا شبیه سازی»، «ارایه تجریدی» و «بیان انتزاعی».

«نشانه شناسی» یا علم شناخت علایم از دهه شصت قرن بیستم مطالبی را به خود اختصاص داده و تحولاتی را در شناخت زبان، هنر و زیباشناسی پدید آورده است.

کلود لویی اشتراوس ساختگرایی را در تمام ارتباطات انسانی به‌کار گرفته است. توجه وی به بررسی تجربی ساختارهای دنیای اجتماعی است تا از این طریق به ساختارهای ذهنی پشت سر آنها برسد.

ساختگرایی اشتراوس سه هدف را دنبال می کند:

۱. کشف تعیین کننده‌ترین ساختار و صورت بندیهای پنهان در ورای ظواهر؛

۲. آشکار کردن دستگاه‌های روابط و نظم و ترتیبی که آن روابط را به وجود آورده یا مستقر می‌سازند؛

۳. تطبیق و قیاس جوامع و فرهنگهای مختلف با یکدیگر، خاصه به علت اختلافاتشان و امکان پذیر ساختن ترجمانی متقابل فرهنگهای گوناگون بر هم، یعنی فراهم آوردن امکان تفهیم و تفاهم متقابل.

«بارت» (۱۹۸۰-۱۹۱۵) پایه گذار نقد ادبی با دیدگاه ساختاری، هدف از تحقیق ساختی در قلمرو فکر و شعر را بازسازی موضوع می‌داند تا از طریق آن کارکردهایش آشکار شود. بنابراین «ساخت»، نماینده شیئی است که هم هدف و هم معنی دارد و چیزی را آشکار می سازد که در موضوع مورد مطالعه پنهان مانده بود و می‌خواهد با تحلیل صوری به ساخت درونی دست یابد. (توسلی، ۱۳۷۱، ۱۷۵).

بارت با روش خود توانست از ساختار داستان‌ها به ساختارهای فکری همراه آنها دست یابد. «دورکهایم و ماوس هم سعی نمودند تا از طریق جامعه شناسی به کشف معنای علایم و سمبل های مذهبی سرشار از رمز و راز بپردازند» (کیستی، ۱۳۷۸، ۲۰).

بر مبنای علم نشانه شناسی و مبانی نظری آن، حرکتهای شکل گرایانه یا صورت گرایانه که مبتنی بر افکار «کانت» زیبایی را کاملاً صوری و در خود اثر جست‌وجو می‌کرد و نگاهی قالبی به آن داشت، متحول شد. رویکرد نشانه شناختی ارجاع به «مضمون» را به نوعی در پی داشت و ارجاع به لایه‌های دیگر هنر غیر از «فرم» را در دستور کار خود قرار داد.

■ خاستگاه نظری نمادگرایی در اسلام

حکیم افضل الدین کاشانی در مصنفاتش نوشته است: «آگهی حسی این جهانی - اعنی جهان کون - مثالِ (= نماد) آگهی عقلی آن جهانی است و جهان جسمانی مثال وحکایت جهان روحانی.» (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ۲). این صورتها که در عالم اجسام به دید می آید، مثکلات آن صورتهاست که در عالم ارواحند ... صورتها که در آن عالمند، پایدارند و اما اینان فانی اند و در می‌گذرند.

(اردلان و بختیار، -۴ به نقل از اخوان الصفا، مناظره انسان و حیوان)

قدما نیز گفته‌اند که کاینات پرتو جمال خداست. دکتر حسین نصر در خصوص نماد می نویسد:

«نماد مبتنی بر قراردادهای ساخته و پرداخته انسان نیست. وجهی از حقیقت وجود چیزهاست و به همین جهت مستقل از ادراک انسان است. «نماد» کشف نظام عالی حقیقت در نظام دانی است که از طریق آن می‌توان انسان را به قلمرو عالی بازگرداند. فهم نماد به معنی قبول ساختار مبتنی بر سلسله مراتب جهان هستی و حالا ت بی شمار وجود است» (خدارحمی، ۱۳۸۰، ۳۶).

موجودیت نمادها از این تمایل معکوس تبعیت می کند که «ادنی» جلوگاه «اعلی» است، یعنی ادنی یا جهان خاک، فقط نمایشگر جهان مرئی فراسو (عالم انجم) نیست، بلکه مظهر عالم ارواح است که در سلسله مراتب وجود در برترین سطح، زیر مبدا یا اصل قرار دارد. رابطه «نماد» با «مبدا» به همان نزدیکی رابطه «برگ درخت» با «بیخ و بن» آن درخت است (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ۵). ابوحامد محمد غزالی نیز می نویسد: عالم شهادت ساخته شد تا همسان عالم غیب باشد و هر چیزی در این عالم هیچ نیست، جز رمز و نماد چیزی در آن عالم (اردلان و بختار، ۱۳۷۹، ۳). به گفته کوماراسوامی، نیاز به نمادها و مناسک نمادین وقتی پدید آمد که انسان از بهشت عدن رانده شد. وظیفه هنر مقدس و نمادهای آن عبارت است از یاری به انسان در کوشش او برای وصول مجدد به بهشت (خدارحمی، ۱۳۸۰، ۳۶).

کتاب آسمانی مسلمانان، قرآن مجید هم از بیان نمادین به کرات استفاده نموده است. متون مذهبی دیگر نیز همین روش را با استفاده از رمز و رازهای گوناگون در بیان حقایق به‌کار گرفته‌اند. در مجموع، بر اساس دیدگاه‌های اسلامی، نماد یا رمز، جنبه ظاهری و دنیایی چیزی است در عالم معنوی و به تعبیر دیگر، انعکاس آن است در جهان مادی.

سیر تحول نمادگرایی در هنر ایران

تمدن واره‌های ماقبل تاریخی ایران همچون ایلام، سیلک، شوش، لرستان، زیویه و مارلیک هیچ‌کدام از بهره گیری نمادین در آثار و هنرهای خود بی‌بهره نیستند و نقوش سفالینه‌ها و ابزار فلزی کشف شده از آن تمدن‌ها و حتی قالب و فرم آن آثار عمدتاً این امر را گواهی می‌نمایند. آیین میترا و مهر پرستی و پس از آن آیین زردشت و فرهنگهای کهن ایرانی نیز پر از مفاهیم نمادین در ادبیات و آثار خود هستند. نقوش باقی مانده از دوران رواج آیین زردشتی در تخت جمشید و بناهای سنگی دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانیان همه حکایت از این مطلب دارند، حتی آیین مانی که در مقابل آنها در برهه‌ای از زمان بروز کرد، کتاب نمادین ارژنگ را که حاوی نقاشیهای آیینی بود، راهنمای پیروان خود قرار داد. پس از ساسانیان، آیین اسلام نیز از بیان نمادین در برقراری ارتباطات خود استفاده کرد و این موضوع در ایران که سابقه تمدنی و فرهنگی پرباری داشت، آمیزه خاصی از فرهنگ اسلامی و بقایای فرهنگ ایرانی که در چارچوب فرهنگ الهی قرار می‌گرفت، پدید آورد. در واقع برخی نمادها بر اساس اصل نسبیت فرهنگی، سیر

تحول تاریخی خود را در ایران طی کردند و باقی ماندند؛ از میان این دسته نمادها می توان «چلیپا» را مثال زد که هر زمان مفهوم خاصی را در قالب فرهنگ دوران ارائه نموده است: «یک روز به عنوان گردونه خورشید در آیین مهرپرستی و نماد مهرپرستی، یا گردونه مهر، ایزد فروغ و روشنایی، یک روز به عنوان گردونه ناهید یا آناهیتا، ایزد نگهبان آب که در اوستا و نامه‌های دینی پهلوی از ویژگی و اهمیت بسیاری برخوردار بود و روزگاری با چهار خال نقش بسته بر دیرکها و کماچک چادر عروس و داماد مسلمان، نماد نگهداری از آفات و بلیه می گردد» (فرهادی ۱۳۷۹، ۲۷). البته مفاهیم و نوع نماد گرایی ایران پیش از اسلام و نمادگرایی ایران اسلامی متفاوت بوده است. عرفان در سمبولیزم اسلامی جوشان و لبریز است و از طرفی پویایی وحرکت در نمادگرایی اسلامی بسیار قوی‌تر و پررنگ تر است. سمبولیزم هنر اسلامی متأثر از قرآن و متون عرفانی اسلام است. در این فرهنگ «می‌توان گفت که هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است زیرا زیبایی از خداوند نشأت می گیرد و هنرمند فقط به این بسنده می کند که زیبایی را عیان می‌سازد. هنر بر وفق کلی ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۱۳۴).

نمادگرایی در زیبایی‌شناسی فرش

هنر ایران - چه پیش از اسلام و چه پس از آن - مشحون از تأثیرات نمادها است و نمادگرایی از ویژگی‌های آن محسوب می‌شود. همچنین ضمن بررسی مفاهیم فرش و هنر، مشخص می‌شود که فرش از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چند وجهی است که در کارکردهای گوناگون خود، از نمادگرایی نیز بهره‌گیری نموده است. تاریخ فرش ایران و به ویژه تاریخ طراحی آن نیز ، گویای این مطلب است. طراحان فرش ایران در هر زمان تحت تأثیر دین و آیین خویش و فرهنگ بومی به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته وبه 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 زیباشناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته و می‌دارند.

طبق نظر مؤلف کتاب «تاریخچه گلیم» چنانکه قبلاً هم مطرح گردید، از قرن هشتم میلادی در سرزمینهای گلیم بافان، نوعی نگرش واحد در خلاقیت هنری و فنی پدید آمده که از پذیرفتن دینی واحد در میان مسلمین - چه شیعه و چه سنی - نشأت گرفته است ... . اسلام، مسیحیت و بودیسم، ادیان اصلی کشورهای بافنده است؛ تا بدانجا که نمادهای مربوط به این ادیان عمیقاً در افکار خلاق بافندگان راه یافته است (هال و لوچیک، ۱۳۷۷، ۶۸). البته در طراحی فرش، همچون هنر معماری پس از اسلام، گونه‌ای نمادگرایی اسلامی، جوشان و لبریز است که گویا ریشه در عرفان دارد. همچنین در طراحی فرش ارزشهای زیباشناختی در قالب طرح و نگاره‌ها، با ویژگی هنر تزیینی ناب مشاهده می گردد. در طراحی قالی ایران، هنر انتزاعی جایگاه ویژه‌ای دارد. این امر از زمانی که تصویر انسان در دوران اسلامی در طراحی فرش منسوخ گردیده، بیشتر جلوه کرد.

بورکهارت در مورد اسلیمی و پیچ و تاب عرفانی آنها بر این باور است که «دو نوع خاص طرح اسلیمی وجود دارد: اولی از به هم بافته شدن و در هم پیچیدن تعداد کثیری ستاره هندسی تشکیل شده است که شعاعهایشان به هم می‌پیوندد و نقش بغرنج و بی انتهایی را پدید می‌آورد. این طرح ، نماد شگفت انگیزی از مرتبه‌ای از تفکر و مراقبه است که طی آن، آدمی، وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را در می‌یابد. نوع دیگر که عموماً عنوان طرح اسلیمی به آن اطلاق می شود، از آرایه‌های گیاهی تشکیل شده و صرفاً از قواعد توازن (ریتم) تبعیت می کند... . طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی گونه و آهنگین است و این ویژگیها در برابر روح اسلام که طالب موازنه میان عقل و عشق است، بسیار حائز اهمیت می‌باشد» (سید احمدی زاویه، ۱۳۷۴، ۲۵۹و ۲۶۰).

ویژگی بارز اسلیمی‌های گیاهی، همان نمایش حرکت و زایش است که در بطن طبیعت، خواه گیاهی و یا حیوانی دیده می شود. حرکتهای موجدار اسلیمی و استقرار آن بر مبنا و اصول پویاگرایی و رعایت قوانین نیروی جنبشی (مکانیک) به نحوی که هر شاخه کوچک از شاخه بزرگ بر می‌خیزد و هر حرکتی از نقطه‌ای حجیم و هسته گونه، ریشه می‌گیرد، تماماً نشانه‌های برتری آن نسبت به طرح‌های هندسی محض است، ضمن آنکه اسلیمی‌های گیاهی را می توان پرده دوم مراحل گذر از فردیت دانست. نقاش فرش نیز اسلیمی خود را پیچانده و به حرکتهای مارپیچی واداشته، حرکتی که با قانون طبیعت مطابق ندارد و قابل تشبیه به هیچ گیاه یا سبزینه‌ای نیست. طرح اسلیمی در واقع حکایت از سیر هدفمند دارد که بر هر وجود مترتب است. راه آن یکی است و تنها در یک نقطه گردش کامل و صحیح بوده و در بقیه موارد انحراف است. باید طراوش داشته باشی تا از لطافت برخوردار باشی و زایش را موجب گردی؛ به دورترها می رود، به فضا، به اعماق، به نقطه‌ای که هاله‌ای از آن را امروز می‌بینی و آنجا نقطه آغاز دیگری است. نقاش، اسلیمی را در چارچوبی قرار می‌دهد که دریچه‌ای از این جهان به آن وادی ایمن باشد.

در طراحی فرش، اسلیمی‌ها در تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت و شکل گیری شمسه، نقش اساسی دارند؛ هم اسلیمی‌های نوع اول که از ستاره‌های هندسی تشکیل می‌شوند و هم اسلیمی‌های گیاهی که با پیچش خاص خود، همه حرکتها و جهتها را به راه واحد و نقطه وحدت بخش که نماد عالی توحید است، سوق می‌دهند (بورکهارت، ۱۳۷۱، ۷۱ـ۶۸).

چه نیکو سروده است حکیم سنایی (سنایی، ۱۳۶۸، ۱ـ۶۰) که:

عـرش تا فرش جزء مُبـدع توست
عـقل با روح پیـک مسـرع توست
هر کجا عـارفی است در همه فرش
هست چون فرش زیر نعلش عرش

(سنایی، ۱۳۶۸، ۱ـ۶۰)

این مبنای طراحی، اصولی را برای آفرینش گروه فرشهایی بدون تصاویر جانداران و مبتنی بر ترنجی از شمسه و زمینه‌ای مملو از آرایه‌های اسلیمی و نگاره‌های متنوع فراهم آورد که نفیس ترین آنها را می توان در دوره اول صفویان مشاهده کرد. برخی از این فرشها دارای

لچکهایی از ربع شمسه هستند و برخی در متن، نقش قندیل دارند که خود «مشکات» است و نماد نور الهی. نمونه کامل موارد فوق فرش معروف به شیخ صفی و یا مقصود کاشانی است که در رنگ آمیزی آن نیز عرفان اسلامی جوشان است. زمینه فرش آبی تیره یا سرمه ای است. آبی نشانه حکمت است و نیز آبی رنگ آسمان است؛ پلی است بین این جهان و جهان دیگر و رنگی ابدی و ازلی است. آبی درونگرا است و دارای قدرتی است که در نهایت عظمت خود به تاریکی می گراید و روان ما را با امواج ایمان به مسافات بی انتهایی روح سوق می‌دهد. آبی برای ما به مفهوم ایمان و برای چینی‌ها نماد فناناپذیری است و همیشه به قلمرو عالم بالا اشاره دارد (سید احمدی زاویه،۱۳۷۴، ۲۶۱).

سایر رنگ بندیهای این فرش نیز به گونه ای است که در مجموع هماهنگی و توازن خاصی را به فرش بخشیده است. این فرش با ترنج شمسه مانند و اسلیمی‌ها، مجموعه ای با عظمت و مشحون از مضامین عالی عرفانی ساخته است.

تیتوس بورکهارت به خوبی تأثیر تحول فرهنگی در هنرهایی همچون هنر فرش را در ایران و سایر سرزمینهای مسلمانان توصیف می‌نماید. او معتقد است که در دوره اسلامی در طراحی فرش ایران، گونه‌ای سمبولیزم اسلامی با ریشه‌های عرفانی ، جوشان و لبریز می‌شود؛ ارزش‌های زیبایی شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی هنر تزیینی ناب مشاهده می‌گردد؛ هنر انتزاعی در طراحی قالی‌جایگاه ویژه‌ای پیدا می کند؛ جای نقش انسان را نگاره‌های اسلیمی و گیاهی و هندسی و انتزاعی دیگر در بر می گیرد. این مبنای طراحی، اصولی را برای آفرینش فرشهای بدون تصویر جانداران، و مبتنی بر ترنجی از شمسه و زمینه‌ای مملو از نقشمایه‌های اسلیمی و نگاره‌های متنوع نمود که نفیس‌ترین آنها را در دوره اول صفویان می‌توان مشاهده کرد. برخی از این فرشها دارای لچکهایی از ربع شمسه هستند و برخی در متن حاوی نقش قندیل اند که خود اشاره به نور فیاض الهی دارد؛ نمونه عالی آن، فرش شیخ‌صفی است. طرح این فرش، بیش از چهارصد سال است که به نحوی الهام بخش طراحان فرش است.

ترنج مرکزی در اغلب فرشهای ایران و کشورهای اسلامی جزء اصلی ساختار طراحی فرش است و در متن، در طرحهای گردان، اسلیمی‌ها و ختایی‌ها به نحو موزون و معنا داری شمسه یا ترنج مرکزی را احاطه کرده‌اند. پس از متن، حاشیه‌های متقارن چهار بعد فرش را دور می‌زنند. در مجموعه طرح، مفهوم عرفانی «از کثرت به وحدت» و «از وحدت به کثرت» به خوبی نمایش خود را در قالب نگاره‌ها و نقشهای نمادین نشان می‌دهند. نقطه وحدت، مرکزیت شمسه یا ترنج است و شاخه‌ها و اسلیمی‌ها و ختایی‌ها که به تدریج از این نقطه دور و دورتر می‌شوند، حکایت از کثرت و تعدد در مقابل وحدانیت و توحید می‌نمایند که اگر حرکت از سمت آنها به سوی شمسه و نقطه محور و مرکزی باشد، توحیدگرایی را می‌رساند.

■ نگرش حاکم بر طراحی فرش ایران

در طرح قالیهای ایران، برخی رسوم و قواعد به طور

مشترک رعایت می‌گردد و جای پای فرهنگ و بینش فلسفی در همه آنها مشاهده می‌شود. در این رابطه سیسیل ادواردز می نویسد:

در بسیاری از کشورهای مغرب و مشرق زمین قالیهایی بافته می شود که حاشیه ندارد ولی تا کنون هرگز کسی قالی ایران را بدون حاشیه ندیده است، زیرا ایرانیان حاشیه را به عنوان اساس و پایه و زیر بنای لازمی تلقی می کنند که طرح زمینه باید بر اثر آن جلوه‌گر شود. طراحان قالی در ایران معتقدند که فقدان حاشیه سبب خواهد شد که نظر بیننده منحرف شود و در نتیجه طرح اصلی به عنوان قسمت مهم و اساسی مورد توجه قرار نگیرد. به علاوه این حاشیه در هر طرف باید شامل قسمت وسط که حاشیه اصلی است و یک یا دو سه حاشیه باریک تر نیز باشد... . طرح زمینه قالی، یعنی محلی که حاشیه مانند قالبی آن را در برگرفته، نیز محدود به رسوم و قواعد است. نخستین و مهمترین این قواعد تعادل است. نیمه چپ و نیمه راست قالی باید عیناً مثل هم باشد (ادواردز، ۱۳۶۸، ۵-۴۴).

قرینگی در فرش که گوشه‌ای از هنر بصری ما ایرانیان است، در مذاهب پیش از اسلام نیز ریشه داشته است و پس از اسلام به تعالی و کمال سوق یافته، در معنای الهی و عرفانی تجلی یافته است. سهراب سپهری، ریشه داشتن قرینه نگاری در فرهنگ بومی ایرانیان و انس با آن در ایران را در قالب عقده گشایی با استاد فرانسوی خود چنین مطرح می کند:

استاد روزی به کارگاه آمدید و منظره‌ای را گرته ریخته بودم و با اندکی قرینه نگاری. گفتید قرینه را از میان ببر، و من بردم. اما به دل خشنود نبودم. من میان قرینه ها زیسته بودم. از خود پرسیدم در قرینه سازی چه خرده ای است. شما بی گمان به خانه‌های ما پا نهاده اید ... این خانه ها در قرینه سازی غوطه ورند. حیاط را ذوق قرینه شالوده ریخته است. همتای هر باغچه در سوی دیگر آب نماست، در ابهام سرداب قرینه‌ها مَحرم یکدیگرند. ایوان جای افشای قرینه‌هاست... قالی اتاق هم جولانگاه سازگار قرینه نگاری است ... به مساجد ما بروید، قرینه‌ها حضور عبادت را در میان گرفته‌اند. تکرار جلال و رحمت را می‌شنوید که از میان قرینه‌ها به وحدت می‌رسد (سپهری، ۱۳۶۹، ۱).

ریشه‌ها و عوامل اثرگذار بر طرح فرش صفویان و قاجاریان

بطور کلی می توان گفت: طراحان و نقوش قالی ایران، مستقیماً از افکار و آرا و اعتقادات عرفانی جامعه یا به تعبیر کلی از فرهنگ عرفانی ایران متأثر شده و تار و پود خود را مدیون آن هستند.

از حدود اوایل قرن سوم هجری، تصوف افکار و عناصر تازه‌ای از قبیل عشق و محبت، معرفت،وحدت و کثرت، ازلیت و ابدیت و امثال آن را وارد فرهنگ عرفانی می کند و بر غنای معنوی و قدرت و نفوذ و رسوخش افزوده می‌شود. از قرن پنجم به بعد عرفان، جولانگاه اندیشه و تأثرات و احساسات شاعران بزرگ ما می گردد که طلایه دار آنها حکیم سنایی است. به تدریج «فرهنگ عرفانی ماهیت ذهنی خویش را در شعر و موسیقی و نگارگری بنا بر مختصات ساختاری هر یک عمیقاً و وسیعاً [بطور

عمیق و گسترده] القاء و تنفیذ کرده و چنان این شعب سه گانه هنری از این چشمه فرهنگ سیراب شده اند که بی گزاف این هنرها شاخ و برگ زیبا و ماندگار همان شجره عرفان و تصوف به شمار می رود» (فرزانه، ۱۳۷۸، ۵۷). جدای از این بحث، اصولاً اسلام، زمینه ساز رشد و تعالی هنرهای کاربردی و سنتی بوده است. مؤلف کتاب تاریخچه گلیم در این‌باره بر این باور است که: «بافت گلیم بسیار پیش از ظهور حضرت محمد (ص) رایج بوده، اما اسلام گویی ذوق سلیم صحرانشینان، روستاییان و بومیان سرزمینهای مختلف را در بافت گلیم به گونه حیرت انگیزی تلطیف نموده، موجب خلاقیت هنری و شکوفایی فنی بیشتری شده است. اسلام با سنتها و فنون کهن ما قبل خویش ترکیب شد و در نقشها و رنگهای دست‌بافتهای کهن چنان اثری روحانی به جای گذاشت، که شما پس از آشنایی با نمونه‌های بسیار برجسته‌ای از آنها، حقیقت این اظهار نظر را حس خواهید کرد» (هال و ...، ۱۳۷۷، ۱۱). بی شک طراحی هنر سنتی فرش نیز متأثر از باورهای دینی مردم است، بنا به نظر دکتر حصوری «چنانکه خواهیم دید عمده مبانی طراحی سنتی ایران، مذهبی است ... باید گفت که حتی نخستین نقشهایی که هم انسان کشید، بنیاد مذهبی دارد ... (حصوری، ۱۳۸۱، ۹).

فرهنگ عرفانی مسلمانان ایران در سده‌های بعد با توجه به فرهنگ ایران و فرهنگ تشیع در هنر نقاشی و طراحی، گستره بیشتری را در اختیار هنرمندان گذاشت.

سنت گرایی یکی از ویژگیهای اصلی هنرهای ایرانی به ویژه پس از اسلام است. بنابراین ویژگیهای هنر سنتی در عموم هنرها به طور کلی و اصولی تعمیم یافته است؛ بعنوان نمونه از سنتهای طراحی پیش از اسلام در فرش ایران می‌توان به ارتباط نقش فرش با عالم بالا اشاره کرد که جلوه آن، طرح باغی یا گلستان است که بازتاب باغ مینوی و آرمان بهشت جویی مؤمنان به آیین زرتشت و ادیان ایرانی پیش از آن است که پس از اسلام نیز در قالب فرهنگ اسلامی تداوم یافته است. وجود حاشیه که این باغ را در طرح فرش قاب گرفته و همچنین رعایت تقارن از جمله این سنتهای دیرینِ استمرار یافته است. آلسترهال نیز روند تأثیر عرفان و تصوف اسلامی را به این نحو مطرح می‌نماید:

از قرن هشتم میلادی (دوم هجری) در سرزمینهای گلیم بافان، نوعی نگرش واحد در خلاقیت هنری و فنی پدید آمده که از پذیرفتن دینی واحد در میان مسلمین - چه شیعه و چه سنی - نشأت گرفته است ... فلسفه تصوف، اعتقاد به «تعادل» را در همه چیز سریان داد و گستره اسلام محدودیتهایی در بازنمایی صورت و پیکر و در عوض علاقه‌ای به تکرار امتناعها و زاویا و اعداد و از جمله اشکال گوناگون عدد پنج (پنج تن، پنج انگشت دست حضرت فاطمه (س) و در مواردی پنج اصل مورد پذیرش مذهب شیعه) را از خود نشان داده است (هال و لوچیک، ۱۳۷۷، ۹ـ۶۸).

افکار و اندیشه‌ها و نظریات ابن سینا و سهرودی و پس از آن ابن عربی در کار اندیشمندان و نیز هنرمندان آن دوران و دوران پس از آن تأثیر زیادی داشته است. در قرن هفتم با حمله مغول و گوشه نشین شدن ابتدایی زهاد و عرفا و دانشمندان و شاعران زمان، روحیه تصوف در جامعه

رشد بیشتری یافت که در نتیجه آن نفوذ عرفان و تصوف گسترش پیدا نمود و بی تردید این امر در هنرها نیز سرایت کرد. فتوت نامه‌ها و سامانه‌های باطنی گرایانه در اصناف و حرفه‌ها و هنرهای گوناگون تحکیم یافت و مخصوصاً در زمینه خوشنویسی و شعر این جریان قدرت بیشتری داشت. شاعران عارفی چون مولانا جلال الدین رومی در روند باطنی‌گری بودند. در خوشنویسی هم، فرقه عرفانی حروفیه شکل گرفت. در دوره ایلخانان مغول همچنین نقشه سازی و نقش بندی نیز عمدتاً در اختیار صوفیان و درویشان قرار گرفت. جان تامپسون پس از مطالبی در زمینه نقشه سازی منسوجات و فرش می‌نویسد:

چنین می‌نماید که میان این پیشه تخصصی و سلسله صوفیه نقش بندی ارتباطی وجود دارد. خواجه بهاء الدین نقش بند (۱۳۸۹- ۱۳۱۷. م) که نامش محمد بن محمد بخاری بوده، پیشه‌اش نقش بندی بوده است. او مؤسس سلسله نقش بندی است که ... نسبت نقشه سازی را به او داده اند ... بسیاری از کسانی که به این حرفه اشتغال داشته اند درویش نیز بوده اند ... اشاعه حرفه نقشه سازی در سده هشتم به موازات اشاعه سلسله صوفیه نقش بندی جریان داشته است (تامپسون، ۱۳۸۴، ۱۰۰).

آنه ماری شیمل محقق هنر خوشنویسی اسلامی معتقد است که «فرقه حروفیه که برجسته‌ترین رهبرشان فضل الله استرابادی (۷۹۶-۷۴۰ هجری) سالها به تفسیر عرفانی حروف عربی پرداخته بود - امری که از مدتها پیش معمول بود - نظام راز آمیز کاملی پدید آورد که در آن هر مخلوقی به زبان عرفان حروف تبیین می‌شد. نظریات آنها در فرقه بکتاشیه ترکیه عمیقاً تأثیر گذاشت و ردپای آن را در اشعار شاه اسماعیل صفوی - متخلص به «ختایی» - می‌توان یافت. بکتاشیه او را در زمره شاعران برجسته خود می شمردند ... شاه اسماعیل خوشنویسی توانا بود.... احمد جلایر، بایسنقر میرزا، شاه طهماسب اول، ... را نیز می توان بر اینها افزود» (شیمل، ۱۳۸۱، ۷-۲۱۶).

شاه اسماعیل صفوی از اعقاب شیخ صفی الدین اردبیلی، رهبر فرقه صوفیه شیعه صفوی، متولد ۶۰۵ هجری است. به صورت موروثی رهبری این فرقه در اواخر دوره آق قویونلو بر دوش اسماعیل می‌افتد. بنابراین صفویان به لحاظ خانوادگی و عقیدتی دارای افکار عارفانه بر مبنای تصوف شیعی بوده اند. با توجه به هنرمند بودن مؤسس این سلسله که هم شاعر و هم خوشنویس بوده و رمز و راز حروف و مضامین عرفانی هنر را می‌دانسته است، بی شک هنر دوران صفویان با توجه به ساختار حکومتی این دوران و اشراف آن بر هنر و مسایل فرهنگی از این موارد تأثیر پذیری عمیق داشته است.

علاوه بر شاه اسماعیل ، شاه طهماسب نیز هم خوشنویس و هم نقاش بوده و از هنرمندان دوستدار و پیرو تفکر عارفانه صفویان حمایت می‌نموده است. شاه عباس اول و عمده شاهان و حتی شاهزادگان و بزرگان صفوی حامیان هنر سنتی بوده‌اند؛ به عنوان مثال در «تاریخ رشیدی» میرزا محمد حیدر دوغلات (قرن دهم هجری) از بزرگان دوره صفویان، واژگان زیبایی شناسی و نقد و سنجش‌گری هنر جایگاه خاصی دارد. طبق نوشته او ضربه قلم در یک طرح استادانه باید محکم باشد

ولی نازکی، صافی، ملاحت، پختگی و اندام [شکل] را کاملاً نشان دهد، نتیجه کار چنین هنرمندی اثری خنک و پخته خواهد بود . (اتینگهاوزن، ۱۳۷۴، ۹۳).

مؤلف کتاب عالم آرای شاه اسماعیل سه محور اصلی فرقه و طریقت صفوی را «تشیع اثنی عشری»، «وابستگی نزدیک تشیع با تصوف»، «پیوند نزدیک تشیع با فرهنگ ایران باستان» دانسته که شاه اسماعیل و سپس شاه طهماسب صفوی از آن برای برقراری وحدت ملی استفاده کرده‌اند و این امر در دوره شاه طهماسب علاوه بر امور سیاسی و اجتماعی در امور هنری زمان وی نیز تأثیر بیشتری پیدا نموده است (کیان مهر، ۱۳۸۳ ، ۷۵).

نفوذ تصوف صفوی، حداقل تا دوران شاه عباس اول، به حدی بود که شاه به عنوان مرشد اعظم و پیر صوفیان رسوم طریقت صوفیه صفوی را در همه شؤون مورد توجه قرار می‌داد.

با توجه به محورهای سه گانه طریقت صفوی، می‌توان ریشه طرحها و نقشه‌های فرش دوران صفوی را که عمدتاً یا در کارگاههای سلطنتی بافته شده و یا طرح آنها در نقاش‌خانه دربار یا توسط طراحان مرتبط با دربار تهیه گردیده است، در فرهنگ تشیع و در فرهنگ تصوف و در فرهنگ ایران باستان در یک همگرایی و توافق با محوریت اسلام جستجو نمود.

آثار باقی مانده از دوره قاجاریان به ویژه آثار منسوب به فتحعلی شاه قاجار تا اواسط دوره ناصرالدین شاه نشانگر پیروی از مشی هنری دوره صفویان است که این امر شامل هنر فرش و طراحی آن نیز می‌شود. اعتقاد به مذهب شیعه اثنی عشری و نیز علاقه به حفظ کیان باستانی شاید موجبات این تقلید را برای آنان فراهم نموده باشد، ضمن اینکه هنرمندان این دوره نیز رهروان اصول و سنت هنری دوران صفویان بودند. البته از اواخر دوره ناصرالدین شاه به بعد تأثیرات هنرمندان فرنگ رفته و نیز شرکتهای خارجی در طراحی فرش به تدریج قابل مشاهده است که طبیعت گرایی به مفهوم غربی و شکل گرایی از نمونه‌های آن است.

■ طبقه‌بندی و تحلیل نمادها و نشانه‌های فرش صفویان و قاجاریان

در بررسیهای انجام شده مشخص گردید که در طراحی فرش ایران یکی از گرایشهای زیر را می‌توان یافت :

الف) نماد گرایی و رمز پردازی

ب) طبیعت گرایی

ج) تلفیق و یا همراهی نماد گرایی و طبیعت گرایی

در گرایش اول یعنی «نمادگرایی» نحوه شکل دادن به طرح و نقش به سه صورت است:

۱. شبیه سازی

۲. ساده سازی (تجرید)

۳. انتزاع

همچنین در مطالعه و بررسی انواع نمادها در فرشها نتیجه گیری شد که می‌توان نمادهای فرش را بر اساس شکل (فرم) به پنج دسته کلی تقسیم نمود که هر کدام می‌تواند دسته بندی داخلی هم داشته باشد :

این شکلها ممکن است در قالب یکی از سه سبک طراحی (سبک گردان (منحنی) ـ سبک شکسته (هندسی) و سبک گردان ـ شکسته) در فرش نقش ببندند.

از طرفی در نمادگرایی برای هر نماد چهار چیز باید در کنار هم وجود داشته باشد:

۱. شکل (فرم) : در فرش به یکی از موارد پیشین نمایش داده می‌شود.

۲. محتوی (مضمون) : در فرش با توجه به «شکل» و «بستر فرهنگی» و «ساختار کلی طرح» مشخص می‌شود.

۳. بستر فرهنگی :در هر فرهنگ عناصر آن با توجه به ویژگیهای آن فرهنگ تعریف می‌شود و بر اساس اصل نسبیت فرهنگی، مفهوم یک شکل در یک فرهنگ ممکن است با مفهوم همان شکل در فرهنگ دیگر متفاوت باشد. (مثلاً مفهوم «اژدها» در فرش ایران با مفهوم «اژدها» در فرش چین کاملاً متفاوت است).

۴. ساختار کلی طرح : به اعتقاد نویسنده این مقاله نگرش نظام گرا (سیستمی) بر هنر فرش و بر طرح فرش حاکم است. بنابراین هر یک از نگاره‌های فرش در کلیت طرح، نقش و کارکرد خاصی را ایفا می‌کنند. بدین ترتیب ممکن است یک نگاره در ساختار کلی طرح یک فرش،

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره چهار و پنج
پاییز و زمستان ۱۳۸۵

کارکردی را داشته باشد که با کارکرد آن در ساختار کلی طرح فرشی دیگر متفاوت و حتی مغایر باشد.

با توجه به موارد مذکور هنرمند طراح فرش باید علاوه بر آمادگی و رعایت اصول فنی طراحی در یک یا دو سبک شکسته و گردان، هویت کلی طرح و نیز هویت هر نماد و نگاره را نیز بر اساس مبانی زیبایی شناسی فرهنگ خود درک و استنباط نموده و با توجه به مضمون و کارکرد هر نماد آن را در جای مناسب طرح قرار دهد. بی شک چنین توانی نه تنها در عمده بافندگان فرش بلکه در بسیاری از نیروهای نقاش خانه هم ممکن است وجود نداشته باشد، تنها طراحان فرهیخته‌ای که عنصر ذوق و خیال را با خلاقیت و درایت فرهنگی و عرفانی در هم آمیخته‌اند، از پس این مهم بر می‌آیند.

عنوان نمادها بر اساس پنج دسته کلی شکل نماد :

الف) شکل جانداران

الف-۱. انسانی : شکارچی، شمایل بزرگان دین

الف-۲. حیوانی :

الف-۲-۱. پرندگان: طاووس، هدهد، کله مرغی، خروس، پرنده، عقاب، گرفت و گیر دو پرنده، طوطی

الف-۲-۲. چهارپایان : شیر، گاو، بز، اسب، گوزن، ببر، پلنگ، آهو، گرفت و گیر شیر و گاو (گربه سان و سم دار)

الف-۲-۳.آبزیان :ماهی

الف-۲-۴. خزندگان : مار، عقرب

الف-۳. نباتی:

الف-۳-۱. گل و میوه: گل چهارپر، گل هشت پر، گل دوازده پر، دسته گل، گل انار، گل یاس، گل ختایی

الف-۳-۲. گیاه: درخت سرو، درخت انار، بید مجنون

ب) شکل بی جانها:

ب-۱. طبیعی: ستاره هشت پر، خورشید، ستاره، کوه، جوی یا نهر آب طبیعی

ب-۲. مصنوعی: قندیل، منبر، گلدسته، محراب، صلیب، حوض، قاب، علم و کتل، جوی آب ساخته شده

ج) شکل نگاشتاری

ج-۱. با ابعاد تجسمی : مربع، هشت ضلعی، چلیپا، سیله، کتیبه، اسلیمی، لوزی، گره

ج-۲. حروف و اعداد : خط حاشیه کوفی، نوشته کتیبه، شعر، آیه قرآن، نوشته مذهبی، حاشیه مداخل

د) شکل خیالی:

د-۱. عرفانی: فرشته، گل شاه عباسی، درخت زندگی، شمسه

د-۲. غیرعرفانی: شیر بالدار، سیمرغ، اژدها، اژدهای بالدار، تقابل اژدها و سیمرغ، ابوالهول، دیو

هـ) شکل تلفیقی:

هـ -۱. تلفیقی از دو شکل : گرفت و گیر مرغ و ماهی، گرفت و گیر عقاب و آهو، دو حیوان طرفین درخت

هـ -۲. تلفیقی از سه شکل : حاشیه کوفی با خط کوفی تزیینی درختی (خط، گیاه، دیواره حاشیه)

هـ -۳. تلفیقی از چهار شکل : باغ (جوی آب، ماهی، پرنده، درخت زندگی، دیوار باغ، حوض، فرشته و ...)

نمونه‌هایی از نگاره‌های نمادین فرش‌های مورد بررسی از دو دوره صفویان و قاجاریان

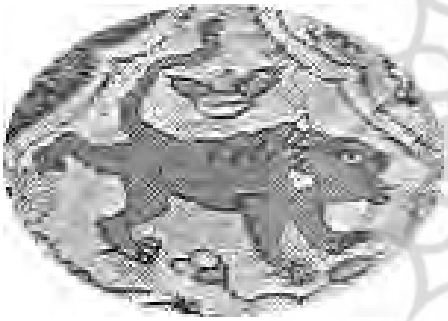
نمادهای فرش ابریشم بافت - موزه منسوجات واشنگتن

ترنج یا سر ترنج

قالی مبارکباد کاشان - موزه فرش ایران

سرو

نمادهای فرش ابریشم بافت - موزه لوگانو



شیر

نمادهای فرش ابریشم بافت - موزه هنرهای دستی وین

فرشته

نمادهای قالی چلسی - موزه ویکتوریا و آلبرت

ترنج هشت پر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمادهای قالی ترنج دار - موزه وین

ترنج هشت ضلعی با هشت مرغابی

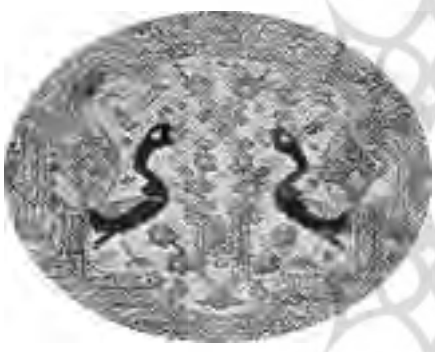
نمادهای قالی ابریشمی ترنج‌دار- موزه ملی ایران دوران اسلامی

درخت زندگی با چهار پرنده طرفین

نمادهای قالیچه جانمازی حاشیه کوفی - موزه فرش ایران

منبـر

نمادهای قالی ابریشمی ترنج‌دار- موزه ملی ایران دوران باستان



دو مرغابی در دو طرف درخت

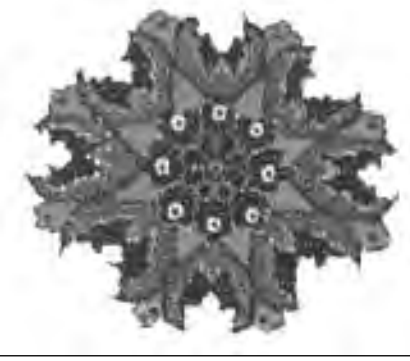
نمادهای قالیچه محرابی - موزه متروپلیتن

مربع در دایره با خط معقلی (بنایی)

نمادهای قالی ابریشمی ترنج‌دار- موزه هنرهای تزیینی پاریس

طاووس

نمادهای قالی نقش گلدانی - موزه هنرهای دستی وین



گل هشت پر

نمادهای قالی کتیبه‌دار سالتینگ - موزه فرش ایران

اسلیمی ماری

نمادهای قالی زربفت لچک ترنج - موزه فرش ایران

اسلیمی و سرترنج

نمادهای قالی کتیبه‌دار سالتینگ - موزه فرش ایران

اسلیمی دهان اژدری

نمادهای قالیچه گلدار ابریشمی - موزه آستان مقدس قم

گل لاله

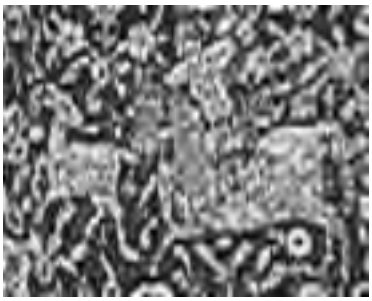
نمادهای قالی سانگوشکو - موزه فرش ایران

دو طاووس و درخت زندگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره چهار و پنج
پاییز و زمستان ۱۳۸۵

نمادهای قالی سانگوشکو- موزه فرش ایران



شکار آهو

نمادهای قالیچه محرابی هزارگل- مجموعه خصوصی

درخت زندگی (گلدان هزارگل)

نمادهای قالیچه محرابی چهارباغ- موزه فرش آستان قدس رضوی

محراب و کتیبه

نمادهای قالی باغی جانوری - موزه فرش ایران

گل، درخت، گرفت و گیر عقاب‌ها و آهوها

نمادهای قالیچه محرابی چهارباغ- موزه فرش آستان قدس رضوی

ترنج هشت‌پر با سه ماهی

نمادهای قالی باغی جانوری - موزه فرش ایران

گرفت و گیر پلنگ و آهو

نمادهای قالی باغی جانوری - موزه فرش ایران

حوض با دو ماهی

نمادهای قالی باغی جانوری - موزه فرش ایران

سرو کنار حوض و ماهی

نتیجه

آنچه از بررسی مطالب این مقاله بیش از هر چیز به دست می‌آید، حاکمیت رمزپردازی و نمادگرایی عارفانه بر طراحی فرش ایران به ویژه دوران صفویان است که حاکمان آن خود بر اساس سه اصل «رسمیت دادن به تشیع»، «بهره گیری از عرفان و تصوف متاثر از تشیع»، «نزدیک دانستن عرفان شیعی با حکمت ایران باستان»، به ایجاد وحدت و همنوایی ملی در کشور ایران پرداختند و فرهنگ و هنر را نیز از آن اصول متاثر ساختند.

پس از آن به دسته بندی نمادهای طرحهای فرش پرداختیم که بر این اساس، نمادهای فرش ایران به لحاظ شکلی به پنج دسته کلی «جانداران، بی جان ها، نگاشتاری، خیالی و تلفیقی» دسته‌بندی شد که هر شکل در قالب یکی از سه سبک طراحی: گردان، هندسی و هندسی - گردان در فرش ممکن است نقش بندد. در ساختار هر شکل نمادین چهار مورد با هم باید مورد نظر قرار گیرد: «شکل» ، «محتوی» ، «بستر فرهنگی» و «ساختار کلی طرح» .

با این تفاصیل همچنین مشخص گردید که:

اولاً طراحی فرش ایران متاثر از نمادگرایی است؛

ثانیاً زیبایی شناسی فرش ایران بر پایه نمادگرایی و اندیشه حاکم بر آن است؛

ثالثاً فرهنگ و ادیان ایرانیان بر زیبایی شناسی و نمادهای فرش ایران تاثیر گذاشته است.

کتابشناسی

۱. **قرآن مجید.**

۲. اتینگ هاوزن، ریچارد، **تاریخچه زیبایی شناسی و نقد هنر**، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی، ۱۳۷۴.

۳. اردمان، کورت، «قالیهای باغی»، **مجله قالی ایران**، تهران، شماره ۱۹، دی ماه ۱۳۷۸.

۴. اردلان، نادر و لاله بختیار، **حق وحدت**، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان، نشر خاک، ۱۳۷۹.

۵. اردلان جوان، سید علی و جهان اینانلو، **نگاهی به موزه مرکزی**، چ ۳، مشهد، نشر آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.

۶. ادواردز، سیسیل، **قالی ایران**، ترجمه مهین دخت صبا، تهران، انجمن دوستداران کتاب، ۱۳۶۸.

۷. احمدی، بابک، **از نشانه های تصویری تا متن**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۱.

۸. اشنبرنر، اریک، **قالیها و قالیچه های شهری و روستایی ایران**، ج ۲، ترجمه مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران، انتشارات یساولی، ۱۳۸۴.

- اشنبرنر، اریک، **قالیها و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران**، ج ۱، ترجمه مهشید تولایی و محمدرضا نصیری، تهران، انتشارات فرهنگسرا، ۱۳۶۷.

- بورکهارت، تیتوس، **هنر مقدس** (اصول و روش ها)، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۶.

- پرهام، سیروس، **دستبافتهای عشایری و روستایی فارس**، ج ۲، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

- توسلی، غلامعباس، **نظریه‌های جامعه شناسی**، چ ۳، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۷۱.

- تامپسون، جان، «قالیها و بافته‌های اوایل دوره صفویه» (۱)، ترجمه بیتا پوروش، **مجله گلستان هنر**، فرهنگستان هنر، سال اول شماره ۲، ۱۳۸۴.

- حصوری، علی، **مبانی طراحی سنتی در ایران**، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۱.

- خدارحمی، محمد فرید، **مطالعه رمز پردازی در نگارگری سنتی ایران**، پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه تربیت مدرس. ۱۳۸۰.

- چادویک، چارلز، **سمبولیسم**، ترجمه مهدی سحابی، تهران، نشر مرکز، .۱۳۷۵

- دهخدا، علی اکبر، **فرهنگ دهخدا.**

- رابرتسون، یان، **درآمدی بر جامعه**، ترجمه حسین بهروان، مشهد، نشر آستان قدس رضوی، ۱۳۷۱.

- سپهری، سهراب، **اتاق آبی**، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۶۹.

- سنایی، مجدود بن آدم، **حدیقه الحقیقه**، تصحیح مدرس رضوی، تهران، نشر دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.

- سید احمدی زاویه، سید سعید، **بررسی و تحلیل روابط ساختاری و محتوایی فرش و شعر**، پایان نامه کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، ۱۳۷۴.

- شیمل، آنه ماری، **خوشنویسی اسلامی**، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

- عمید، حسن، **فرهنگ فارسی عمید** (دوجلدی).

- فرزانه، امیرحسن، «طرحها و نقوش قالی ایران و جایگاه آنها در ادب پارسی»، **مجله فرش شرکت سهامی فرش ایران**، دوره جدید، سال ۱، شماره ۲، ۱۳۷۸.

- فرهادی، مرتضی، «مازنجیل، نشانه شناسی و ردیابی فرهنگی» ماهنامه هنرماه، مرداد و شهریور ۱۳۷۹.
- کوئن، بروس، **درآمدی به جامعه شناسی**، ترجمه محسن ثلاثی، چ ۶، تهران، نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۷۴.
- کیستی، جاتین، «اسطوره و نشانه شناسی در ارتباط با فرش های شرقی»، ترجمه کامران احمد گلی و ... **مجله قالی ایران**، شماره ۱۹ تهران، ۱۳۷۸.
- کیان مهر، قباد، **ارزشهای زیبایی شناسی منبت کاری سبک صفوی**، رساله دوره دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳.
- گنز رودن، اروین، **هنر قالی بافی ایران**، تهران، سازمان اتکا، شرکت افست، ۱۳۶۱.
- معین، محمد، **فرهنگ فارسی معین** (یک جلدی).
- هال، آلستر، جوزه‌ویووسکا لوچیک، **تاریچه گلیم**، ترجمه شیرین همایون فر و ... تهران، نشر کارنگ، ۱۳۷۷.
- هوهنه گر، آلفرد، **نمادها و نشانه ها**، ترجمه علی صلح جو، تهران، انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۶.
- Dadgar, Leila, The Indigenous Elegance of Persian Carpet, Tehran , The Carpet Museum of Iran, 2001.
- Pope, A.U, Asurvey of Persian Art, V12, Tehran, Soroush Press, 1977.