جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره دوم، شماره اول، تابستان ۱۴۰۲

تأملی بر ظهور مسأله «وحدت وجود» در هنرِ ایرانی-اسلامی، با مطالعه‌ی موردی فرشِ ایرانی

علیرضا تهمتنی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۱۷

چکیده

مسأله وحدت وجود، به عنوان یکی از مبانی عرفان نظری، در جایگاه یکی از بحث برانگیزترین مسائل عرفانی-فکری تاریخ مورد توجه مدام بوده است. و می توان هنر ایرانی-اسلامی را با لحاظ این مسئله مورد تاویل و تامل قرار داد.

نظریه وحدت وجود، خواسته یا ناخواسته، در طی اعصار، درونمایه ی آثاری از هنرهای مختلف بوده است. این مفهوم گاه به شکل مستقیم و گاه در قالبی استعاری نمود یافته است. بصورتی سمبولیک باری در طراحی و نقوش تزئینی معماری و گاه در قالب نگاره‌ها و نقوش شمسه و ترنجِ قالی خودنمایی کرده است و هنگامی خال در شعر بوده و دفعه ای نور سفید در میان انوار، زمانی «یک» در اعداد و گاهی هم نقطه در میان اشکال، که هر آن، نمودی از وحدت بوده است.

نوشتار پیش رو در پی تاملی ست بر مسئله «وحدت وجودی» در عرفان و ظهور و بروز این مفهوم در هنر ایرانی-اسلامی، مشخصا در فرش. و به گونه ای خط و ربط میان وحدت وجودی از عرفان نظری و شمایل شناسی هنری مدنظر قرار خواهد گرفت. از این روی بعد از نیم نظری به مفهوم مسئله ی «وحدت وجود»، نمود آن در هنرهای ایرانی-اسلامی مورد واکاوی قرار خواهد گرفت و در این مجال با درنگی بیشتر به فرش ایرانی پرداخته خواهد شد.

واژگان کلیدی: وحدت وجود، فرش ایرانی، ترنج، عرفان نظری، تشکیک، هنر ایرانی-اسلامی

مقدمه

«زیبایی امتداد یا انعکاس لایتناهی الهی است و از این حیث سختی دل را به لطافت مبدل می سازد و موانعی را که بر سر راه رهایی و رستگاری نفس قرار گرفته است، از میان بر میدارد. برای فرد ژرف اندیش، زیبایی نه اسباب عیاشی و تفنن دنیوی، بلکه موجبی برای یادآوری عالم به معنای افلاطونی کلمه است.» (نصر ۱۳۸۳: ۱۲-۱۳؛ شوون ۱۳۸۳: ۱۶)

در مسیر تاریخ تفکر معادل هنر و امر زیبا و زیبایی تعاریف و تفسیر های فراوانی بیان شده است. که گاها این تعابیر در تضاد معنایی واقع است. هنر متعالی، هنر به عنوان رسانه ای برای بیان حسی روح آزاد، هنر برای هنر، هنر دینی، هنر و تقلید طبیعت، هنر بیانگر، هنر فلسفی، هنر سوبژکتیو، هنر مقدس، هنر سنتی وقس‌علی‌هذا اما آنچه وجه قالب است کارکرد این رسانه ی کهن است که ریشه در ویژگی های بنیادین انسان دارد. هنر بیانگر احساس انسانی است و رساننده ی نیاز به زیبایی که در ذات انسان نهفته است یا راه و رسمی برای معنا بخشی به جهان، هنر شامل رمزگانی ست که از عمق احساس و تخیل انسانی می جوشد و در صورت هایی ظهور می یابد. و منزل‌گاه تلاقی نیکی و حقیقت است. از این روی هنر جدا از کارکرد مستقل خود بستری برای دریافت روند تاریخی مفاهیم و ارزش های انسانی در طول تاریخ نیز بوده است.

بر این اساس فرش ایرانی با قدمتی چندین هزار ساله، نمایانگر سیر تفکر در فرهنگ ایرانی به حساب میآید. با مراجعه به دستبافته‌های به جای مانده در منطقه ی پازیریک درخواهیم یافت که فرش دست‌کم در چهار، پنج قرن قبل از میلاد مسیح، یعنی ۲۶۰۰ سال قبل، به سطحی از کمال خود رسیده بوده است. مرور بر تاریخ فرش، توان آن را دارد تا به روشنی ما را به نحوه ی فکر و اندیشه، دین و آیین و حکمت ۳۰۰۰ سال تاریخ ایران نائل سازد، آنچه در فرش ایرانی به وضوح قابل تشخیص است.

تمامی خطوط اسلیمی و خطایی در نقش اصیل فرش ایرانی به هم تافته است. چنانچه نقش قالی را به تفکیک گل ها بنگریم، خطی اسلیمی پیش چشم ما هویدا می شود که چونان رشته ای رقصان به گرد ترنج قالی در چرخش است. از سویی در نقوش اصیل گل در قالی می توان نقش نیم باز آنها را دریافت در مجاورت ترنج قالی که نقشی گسترده و کامل شده از فرم همین نقوش گلهای نیم باز است. و این حرکت به سوی کمالِ ترنج که خود وجود مطلق است، بیانی ست در صورتی دیگر از نظریه ی تشکیک شیخ اشراق و طی مراتبی تا نورالانوار که وجود مطلق است. با این قرائت که فرش ایرانی که تصویری است از باغ فردوس بر زمین و نگاه عرفانی به آن، این هنر را در گروه هنرهای مقدس واقع میکند. لذا با این رویکرد، حجابِ رنگ و صورت دلنشین آن را کنار زده و به سراغ درون مایه ی عرفانی و معنامند آن میرویم.

از نظر گاهی منشا هنر مقدس، الهامی الهی است. در نگاه عرفانی ماهیت این الهام، صور زیباست که از حقایق قدسی نشات می گیرد و تنها اهل شهود قادر به دریافت آن هستند. از این میان هنرمندان قادر به بیان آن در قالبهای محسوس اند که به میزان شعور و دریافت هنرمند ظهور خواهد یافت.

هنر و زیبایی به گونه ای به وحدت نشاندن کثرات جهان است و به مستقیم ترین وجه می تواند وحدت در کثرت را نمودار سازد.(بورکهارت ۱۳۶۹: ص۱۳۴)

به هر روی برای درک مطلوب آنچه فرش ایرانی در دل نهفته دارد قبل تر لازم است توجه به این مسئله که فرش بستری است ملی و ایرانی که مفهومی عرفانی و اسلامی را در دل دارد لذا می بایست از دو جهت به آن پرداخته شود اول فرش به عنوان هنری ملی که قدمتی چند هزار ساله داشته و جایگاهی مهم در زندگی و فرهنگ ایرانیان دارد و از سوی دیگر باید از نگاه عرفان و تفکر دینی با این شی ارزنده مواجه شویم. هرچند در طول اعصار، دین اسلام و فرهنگ ایرانی، چُنان فرشی تار و پود در هم تنیده اند و به وحدتی اصیل نائل شده اند که روبرو شدن با یکی بدون حضور دیگری ناممکن است.

در مجال این نوشتار ابتدا نیم نظری خواهیم داشت بر فرش ایرانی و جایگاه آن در هنرهای کلاسیک ایران و در ادامه به زبان نمادین عرفانی و لزوم آن برای بیان نظری هنر ایرانی و اسلامی اشاره خواهد شد و بعد تر نظریه وحدت وجود به عنوان یکی از کلیدی ترین مسائل عرفان که می توان نمود و ظهور عینی آنرا در هنر اسلامی و ایرانی به ویژه در فرش شاهد بود، مورد تامل واقع می گردد و بروز این مسئله در هنرها مدنظر قرار خواهد گرفت، بخصوص در فرش و نقش ترنج، به عنوان مظهری از وحدت و خطوط اسلیمی در نقش بیان کثرات.

بیان مسأله و سوال پژوهش

آیا می توان هنر ایرانی-اسلامی و بویژه فرش ایرانی را با نظر به مسئله وحدت وجود به عنوان یکی از مبانی مهم عرفان نظری مورد تاویل قرار داد؟ و پیش تر از این باید پرسید آیا واقعا هدف بافنده ی فرش، معمار و در کل هنرمند ایرانی بیان مشخص مفهوم «وحدت وجود» با نگاهی عرفانی بوده است؟ مثلا آن زن بافنده ی روستایی، دانسته و خواسته، در بافت طرح ترنج به تولید اثری با نیت بیان مفهوم «وحدت وجود» همت گماشته است؟ و پرسش دیگر اینکه آیا نمی‌شود آثار به جای مانده را با رویکردی دیگر؛ مثلا با نگاهی توحیدی مورد تامل قرار داد؟ در اینجا ذکر این مهم لازم است که نوشتار پیش رو صرفا یکی از خوانش ها و تاویل های ممکن را مورد تامل قرار خواهد داد و این دقیقا و ضرورتا همان غایتی می تواند نباشد که مدنظر بافنده ی فرش یا معمار ایرانی بوده است. لذا می توان با مفاهیم دیگر فرهنگی، فکری، عقیدتی نیز، این آثار به جای مانده را، مورد تاویل قرار داد که خارج از فرصت این نوشتار است و مدنظر این پژوهش جستجوی مفهوم عرفانی «وحدت وجود» در هنر ایرانی-اسلامی است که مشخصا نمی توان آن را غایت قطعی خالقین این آثار دانست و این تنها یکی از دریچه های مواجهه با این آثار است.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و در گردآوری مطالب ابتدا نیم نظری تاریخی به فرش ایرانی و حضور پررنگ آن در زندگی ایرانیان شده است و در ادامه به مسئله نماد در عرفان و همچنین چیستی مفهوم «وحدت وجودی» و انواع آن پرداخته شده است و بعد از آن به سراغ ظهور این تعریف در هنرهای ایرانی و اسلامی با تمرکز بر فرش ایرانی خواهیم رفت. شایان ذکر است که با مدد از روش کتابخانه ای و فیش برداری از منابع موجود این پژوهش انجام گرفته است.

پیشینه تحقیق

هرچند در رابطه با موضوع مورد نظر این نوشتار مقالات و پژوهش هایی صورت پذیرفته که در این مقاله به مواردی از آن ارجاع شده است و در بخش منابع از آنها یاد شده است، اما، به داوری نگارنده، در حد اهمیت خوانش نظری مشخصا فرش ایرانی، به عنوان میراث گرانبهای فرهنگ و هنر این سرزمین کهن، کمتر مورد مطالعه نظری واقع شده است و جای خالی پژوهش های جدی در این زمینه مشهود است. در این میان مقاله «وحدت وجود از نظر تا عمل» به قلم نفیسه مصطفوی و نسیم اکبری، مقاله «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایرانی» نوشته ی سید محمد مهدی میرزاامینی و دکتر سید جلال الدین بصام و مقاله ی دیگری از ایشان با عنوان « تجلی نمادین اعداد در فرش دستباف» به همراه محمد رضا شاهپروری و یا مقاله دیگری تحت عنوان «تجلی نقوش گرفت و گیر در فرش دوره صفوی» به قلم بهاره تقوی نژاد از این دست است. در کتاب «اوج های درخشان هنر ایران» نوشته ی ریچارد اتینگهاوزن نیز در بخش های تاریخچه فرش مورد نظر واقع شده است. اما آنچنانکه گفته شده با وجود پژوهش های به ظاهر گسترده ای که در ارتباط با این موضوع صورت پذیرفته اما همچنان با توجه به ظرفیت بالای این موضوع، نیاز به مطالعات جدی تر احساس میشود. نگارنده این مقاله را مقدمه ای میداند برای مطالعات بعدی و جدی تر که امیدوار است بتواند در آینده ترتیب داده شود.

فرش ایرانی؛ تصویر بهشت آسمانی بر زمین

فرش به عنوان بهترین محصول استادکاران ایرانی در جهان شناخته شده است. بافت قالی دستکم از قرن پنجم ق.م در ایران متداول بوده است. این تاریخی است که فرشی بسیار آراسته با طرح ایرانی در گورپشته های پازیریک واقع در کوه های آلتایی پیدا شد، و ذوق پرورده ای را در سازمان بندی عناصر نشان می دهد که ویژگی بسیاری از هنرهای ایرانی است: غنای رنگ و گرایش به تزئین با گل و بته. هر دوی این کیفیات که در دوره ی نخستین به طور پراکنده در هنر ایران بود تنها در دوره اسلامی اهمیت و برجستگی یافت. گل و بته اولیه کاملا قراردادی بودند و این نحو ارائه عملا تا پایان دوره سلجوقی ادامه یافت یعنی تا آغاز قرن هفتم ه از میانه قرن هفتم ه به بعد هنر ایرانی شامل نقوش گل و گیاه فراوانی است که هرچند معرف انواع گیاهی معین نیستند همواره به منزله گل های زیبا مورد توجه قرار گرفته اند. از قرن هشتم ه ساخت و پرداخت استادانه ای از محیط طبیعی برای رویدادهای تاریخی یا افسانه ای در دست است. این منظر طبیعی در انواع فرش ها آشکارترند که شاید انگاره یک باغ ایرانی را در ذهن بیدار می کنند.

عصر طلایی بافندگی در ایران از سده دهم آغاز میشود و در پایان سده ی دهم تحت حمایت شاه عباس اول بافندگی در ایران تکانی تازه خورد. عصر صفوی دوره ی شکوفایی فرش ایرانی بود. فرش های این زمانه معمولا بر اساس طرح و نه محل تولید، دسته بندی می شدند. برخی انواع قالی های ایرانی در چند نسخه خطی مربوط به صفویان متقدم معرفی شده اند. در نگاره های خمسه نظامی مورخ ۹۳۱ ه.ق باز نمود های از قالی ترنج دار و قالی حجره ای و همچنین قالی های اسلیمی و ختایی افشان به چشم می خورد. بر اساس چند قالی تاریخ دار می توان ترتیب زمانی نسبی فرش های این دوره را مشخص کرد. قالی ترنجدار با صحنه های شکار قدیمی ترین نمونه است و تاریخ ۹۲۹ ه.ق بر آن نقش شده است و دیگری قالی ترنجدار مشهور در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن است که تاریخ ۹۴۶ ه.ق دارد. البته موضوع این مقاله تاریخ نگاری فرش ایران نیست و تا همین حد برای آن آمد تا کلیتی از روند و اهمیت این هنر ارزنده ی ایرانی و بویژه فرش های ترنجدار مورد نظر قرار گیرد.

ریچارد اتینگهاوزن در نوشتاری با عنوان «ویژگی های ذاتی هنر ایرانی» این پرسش را مطرح می کند که چگونه از میان تمام آفرینش های هنری سنتی ایران، دو هنر؛ یعنی فرش و باغ، هنوز هم خود ایرانی ها چه فقر و چه غنی، غرب مآب و روشنفکر یا تاجر و کارمند دولت بسیار دوست میدارند؟ و بیان میدارد که شگفت آن که صوری از باغ و فرش را میپسندند که در قرون نسبتا اخیر مرسوم شده اند. او می گوید شاید گروهی ترجیح این دو هنر را به مفهوم دینی بهشت نسبت دهند: باغی به تمام معنا مربوط به جهان اسلامی که انگاره آن در قرن اول ه وارد فلات ایران شده است. وی قائل است به اینکه این علاقه به دلیل دیگری نیز می تواند باشد و آن جنبه روانشناختی و توضیح میدهد که از آنجایی که بخش اعظم ایران را کوه ها و بیابان های بی آب و بایر با وسعتی عظیم و مخوف در برگرفته است لذا این گرایش به دو هنر باغ ایرانی و فرش ایرانی را می تواند توجیه کند.

در میان این دو هنر حتی ثروتمندان فقط چند ماه از سال امکان لذت بردن از باغ ایرانی برایشان ممکن بوده است و البته توده ی عظیم مردم از این نعمت برخوردار نبودند اما فرش های باغ واره با رنگ های زیبا و نمایش گل ها و درختان در تمام طول سال دوام داشتند و چه غنی و چه ندار، امکان دسترسی به فرش برایشان ممکن بوده است. و بنابراین فرش می توانسته جانشین مناسبی برای بهشت زمینی باشد.

امروز بخش زیادی از فرش های کهن ایرانی بر اثر فرسودگی و عوامل مخرب از میان رفته است و تنها فرش هایی که به عنوان هدیه های سلطنتی یا به عنوان کالای تجاری ارزشمند به اروپا فرستاده شده باقی و محفوظ اند.

این سرمایه ی فرهنگی و ملی نه تنها به دلیل کم توجهی در حفظ و نگهداری شیئیت آن بلکه به داوری نگارنده به جهت بی توجهی محققان و صاحبان نظر در پرداختن به محتوای آن و همراه کردن آن با مفاهیم عمیق فکری و فرهنگی، نتوانسته جایگاه به حق خود را در جهان امروز بازیابد.

شاید باز خوانی نظری فرش ایرانی و اتصال مفاهیم عمیق فکری، معنوی و عرفانی به آن با برخی از این دست قضاوت ها روبرو میشود؛ که مگر بافندگان روستایی فرش بر این مفاهیم فکری، عرفانی و فرهنگی آگاه بوده اند و به معنا سازی و تصویرگری آن پرداخته اند. پاسخ بی شک بجز موارد معدودی منفی است اما باید توجه شود که روح هنرمند آمادگی دریافت مفاهیمی را دارد که خواسته یا ناخواسته در زندگی اجتماعی و زیست دینی و قومی اش در جریان است. پس مطالعه و خوانش کار هنرمند نه تنها برای تدوین بهتر آن محصول بلکه برای فهم و درک بهتر تاریخ لازم و ضروری است. آنچه در غرب شاهد آن بوده ایم برای نمونه هگل، فیلسوف سرشناس آلمانی با خوانش آثار هنری دوران ها، منطق تاریخ را بیان می کند. از این رو وظیفه ی هنرمند و در اینجا بافنده‌ی فرش، تصویرگری خیال انگیز زیست فردی و اجتماعی اش است و رمزگشایی و تاویل آن بر عهده ی نظرمندان و اندیشگران است.

زبان نمادین در رویکرد عرفانی به هنر

پیش از برشمردن نظریه وحدت وجودی و ظهور و بروز آن در هنرهای ایرانی-اسلامی و به ویژه در نقش ترنج در فرش لازم است، مختصری بر لزوم مراجعه به رویکرد عرفانی در مواجهه با آثار هنر اسلامی پرداخته شود.

بر خلاف متون کلامی و فقهی، در متون عرفانی و فلسفی بهای بسیاری به مسئله هنر و ماهیت آن داده شده است و از آنجا که هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است بنابراین آثار هنری تمدن اسلامی را باید در بستری عرفانی که زمینه ساز تحقق شان بوده است بررسی کنیم. تلقی کنونی از معنای هنر در هیچ یک از آثار کهن حکمی و عرفانی چنین معنایی را نمی توان یافت و لذا به اجبار باید تلقی دیگری از هنر داشت. این تلقی همان است که در متون حکمی و عرفانی ما وجود دارد. در متون کلامی ما بحثی جدی درباره هنر وجود ندارد و در متون فقهی نیز مباحث در قالبی نظری بیان نشده است و به تامل در مبانی پرداخته نشده است. اما در متون عرفانی و فلسفی بهای زیادی به این مباحث داده شده است.و این خود تاییدی است بر این که در تاریخ فلسفه ما به غیر از ابن رشد همه فلاسفه کم و بیش اهل عرفان بوده اند.(پازوکی، ۱۳۸۷،ص.۵۳)

تفاوت هایی در نگاه عرفانی و نگاه مدرن به دو مقوله ی هنر و زیبایی و نسبت این دو وجود دارد. برای عرفا بحث درباره زیبایی کاملا مستقل از بحث درباره هنر است و بر خلاف تلقی مدرن می باشد. از نظر عرفا زیبایی وصفی مختص به گروهی از هنرها نیست، بلکه تمامی موجودات زیبا هستند. در تلقی مدرن فاعل شناسا معیار زیبایی است اما در نگرش عرفانی، سوژه ی انسانی نه معیار زیبایی، بلکه صرفا مدرک آن است و زیبایی خود مبنا و معیار والاتری دارد. هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است. باید به دو دست تقسیم بندی سه گانه عرفا از دین توجه شود: تقسیم بندی اول: دین دارای سه جنبه شریعت، طریقت و حقیقت است که به ترتیب به ظاهر، باطن و باطنِ باطن دین توجه دارد از نگاه عرفانی در این تقسیم بندی هنرمند اهل طریقت است و بنابراین آنچه برای او ضرورت است نه ابداع و کنش های فردی و خود خواسته بلکه تعهد به اصولی است که در طریق آن هنر می باید آموخت. در اینجا نه شخص هنرمند که اصناف هنرمندان موضوعیت دارد. در تقسیم بندی دیگر، عرفا دین را دارای سه مقام اسلام، ایمان و احسان دانسته اند در اینجا هم دلالت سه گانه ی ظاهر، باطن و باطنِ باطن برقرار است . در اینجا در مقوله ی احسان باید به دنبال آزادی بگردیم. احسان واژه ای قرآنی است که هم به معنای حسن و جمال است و هم به معنای عمل درست. یعنی هم دلالت جمالی دارد و هم دلالت اخلاقی.

پیامبر در حدیثی احسان را چنین تعریف می فرماید:« احسان یعنی اینکه خدا را چنان عبادت کنی که گویی او را می بینی.» ابن عربی با استفاده از این حدیث بحث شمایل گرایی مسیحیان را مطرح میکند و از آنجا که نزد مسیحیان وجود مسیح به جهت تمثل روح الوهیت در صورت بود و به همین دلیل برای عبادت به شمایل مسیح توسل می جویند لذا شمایل نگاری برای مسیحیان یک هنر دینی به شمار میرود. حال آنکه ابن

عربی با مراجعه به همین حدیث می گوید که در تلقی اسلامی ما تمثلی زمینی از خداوند نداریم و بنابراین باید خدا را چنان عبادت کنیم که او را می بینیم. لذا آن شان الهی را باید در خیال خود بپرستیم. البته خیال در سنت عرفانی شانی حقیقی و عینی دارد، نه موهوم و فریبنده. و به این صورت ابن عربی مقوله ی احسان و حسن یا زیبایی را به هم پیوند می دهد. و عنوان می کند که عالم مقام ظهور حسن خداست، چرا که حسن او در تمام آن جلوه گر است و هنرمند هم کسی است که این زیبایی را ادراک میکند؛ یعنی محسن است. بدیهی است که این به این معنا نیست که هنرمند واقف به این نکات است هنرمند الزاما از مبانی نظری کار خود آگاه نیست گرچه او تمرین درس «نظر» می کند. اصولا چنین بوده که معمولا نه خود هنرمندان که عارفان و حکیمان به مبانی نظری حاکم بر آثار هنری واقف می گردیدند. پس الزاما در عالم هنر اسلامی نیز هنرمند نیازی نیست که به مبانی عرفانی کار خویش آگاه باشد. (همان، ص.۵۶)

در موضوع زیبا شناسی یا حسن شناسی مهمترین و اولین مفاهیم مفهوم تجلی است، این مفهوم خاص عرفاست و پاسخی است بر چیستی رابطه ی موجودات با خداوند. به عقیده عرفا زیبایی خداوند در هستی مخلوقات او تجلی یافته و اساسا خلق معنایی جز این ظهور ندارد.

مفهوم دیگر که خاص عرفاست تشبیه است که اگر نباشد هنر اساسا معنا نمیابد. تشبیه با مفهوم حسن پیوند دارد. خداوند در تجلی و ظهورش جمال خود را در موجودات ظاهر میسازد و کسی که این حسن را در عالم در یافته و عاشق میشود ممکن است این بصیرت عاشقانه را در صورت آثار هنری و با فعل تشبیه بیان نماید.و اینجاست که هنرمند پیدا میشود و هنری با مبنی عرفانی شکل میگیرد. باید توجه شود که در سنت عرفانی مراد از هنر، تقلید صرف از عالم طبیعت نیست بلکه هنرمند در ارتباط با عالم خیال زیبایی های عالم را می بیند و آنرا حیث ظهور حقیقتی والاتر تلقی میکند و می کوشد با قوه ی خیال این جنبه ی ظهور را ارائه نماید. خیال نه تقلیدی از عالم طبیعت که بیان معنا و روح آن است. بجز اصل تناسب صورت و معناست که در تلقی عرفانی صورت جلوه ی خارجی معنای درونی است و در آخر زبان رمزی و نمادین. فلسفه زبان از مباحثی است که اهل عرفان بسیار به آن پرداخته اند.

زبان نمادین، زبانی است که هنر خصوصا در تمدن های دینی بر می گزیند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می کند. به طور کلی دو دیدگاه در باب هنر سمبولیک وجود دارد، یکی آن دیدگاهی است که قائل به قراردادی بودن نمادها و سمبل ها است و دیگری بر الهی بودن آنها تاکید دارد. قول دوم دیدگاه مورد تایید سنت عرفانی ایرانی-اسلامی است.

هرچند در بدو امر نقوش تصویری در معماری ایرانی-اسلامی و یا در فرش، خود حکایت از نوعی تزئین دارند که باعث ایجاد حسی لطیف و زیبا در آدمی می گردد اما بسیاری از این نقوش علاوه بر تزئینی بودن حاوی مفاهیمی نمادین هستند که در قالب نقوش زیبا ارائه می گردد.

نماد اصطلاح، نام یا تصویری است که ممکن است نماینده شیئی یا مفهومی در زندگی روزانه باشد یعنی کلمه ای یا شکلی وقتی نماد است که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقل خود دلالت کند. نمادها به سه گونه اند:۱-نمادهای قراردادی ۲-نمادهای تصادفی ۳-نمادهای جهانی

گونه ی اول در بر گیرنده ی پذیرش ساده پیوندهای مداومی است که عاری از هر مبنای دیدنی و طبیعی باشد. گونه دوم برگرفته از وضعیت های صرفا موقتی و بر بنیاد ارتباط هایی است که از طریق تماس های تصادفی پدید آمده است و گونه ی سوم رابطه ی درونی میان نماد و آنچه می نمایاند برقرار است.(سرلو، ۱۳۸۹: ۴۴)

وحدت سنخی وجود/ وحدت شخصی وجود

این که مبدع نظریه وحدت وجود کیست، موضوع این نوشتار نیست، اما لازم است با نیم‌نظری درک روشنی از آن به دست آید تا نمود و ظهور آن در هنرها، به ویژه آنچه در این نوشتار جستجو می گردد؛ یعنی مشخصا در فرش ایرانی قابل درک گردد. لذا پیش از هرچه به مسئله وحدت وجود پرداخته میشود.

پیش‌پیش لازم است مرز وحدت گرایی[۴] مشخص گردد که آن نه توحید[۵] است که دین بر آن قائل است و نه چون دقیق بنگریم همه-خدایی[۶] است که معتقدان آن بر این هستند که همه چیز همان وجودی را دارد که در خداست و این نتیجه ی وحدت گرایی است که عرفا قائل به آنند. وحدت گرایی یعنی اعتقاد به جوهر واحد در کل عالم هستی . ذات خدا در این نظریه یک جوهر واحد است که به گونه های مختلف ظهور میکند. در واقع در دین، خدا خالق است و غیر او مخلوقات و مخلوقات شبیه خدا نیستند اما در عرفان چیزی به نام مخلوق وجود ندارد و خالق و مخلوق یک حقیقت واحد و یک وجود است.

پایه‌گذار نظریه وحدت وجود در غرب را پارمنیدس[۷] می دانند که منظرگاه او مبنایی فیثاغوری دارد. پارمنیدس بر این باور است که همه هستی یک حقیقت است و حرکتی در عالم هستی نیست. مسئله وحدت وجود در شرق اما ریشه ای عمیق تر دارد و شاید به راحتی نتوان مبدع و بانی اولین آن را یافت. اما آنچه رای غالب است این است که، تاریخ عرفان در شرق و مسئله وحدت وجودی ریشه در شرح های عرفانی اوپانیشادها[۸] دارد که به حدود ده قرن قبل از میلاد مسیح باز میگردد. یعنی نزدیک به پنج قرن قبل از حیات فیثاغورس[۹].

جز این، مکاتب عرفانی پرشماری در غرب و شرق حاضر بوده اند، همچون حکمت کلبی، حکت رواقی، حکمت نوافلاطونی، حکمت ودایی، حکت بودیسم، حکمت تائوییسم و... که وجه اشتراک تمام این مکاتب علاوه بر اصرار بر لزوم تزکیه نفس، در وحدت وجود بوده است.

حکمت عرفانی رایج در ایران باستان حکمت خسروانی است. شیخ اشراق مدعی است که نظریه تشکیک یعنی باور به این که وجود امری ذومراتبی است و همه چیز در حقیقت نور مشترک است اما با شدتی و ضعفی و نور جوهری است مشکک و کمال آن به نورالانوار میرسد. از نظر سهرودی؛ حکمای ایران باستان ثنوی نبودند و یکتاپرست بوده اند و پیرو نظریه تشکیک وجود (وحدت سنخی وجود). ایرانیان باستان در واقع به وحدت گرایی(توحید وجودی) معتقد بودند نه توحید ربوبی[۱۰].

و اما در عرفان اسلامی دو جور تصوف برقرار بوده است؛ یکی تصوف وحدت شهودی و دیگری تصوف وحدت وجودی. گروهی از اهل عرفان قائل به این هستند که جز خدا را نمی بینند چون وجود یک مرتبه بیشتر ندارد و بنابراین کثرات مجازی هستند(وحدت شخصی وجود)؛ آنچه نخستین بار توسط ابن عربی بیان گردید و ابن سینا نیز مد نظر داشت. ابن عربی سرشناس ترین چهره مدافع نظریه وحدت وجود به صراحت بیان میدارد که وجود منحصر در خداوند است و غیر خدا هیچ و باطل است.(ابن عربی، بی تا، ج۱: ۴۰۶) و گروهی نیز معتقدندکثرات واقعیت دارند اما در شدت و ضعف تفاوت دارند که فهلویون ایران باستان و شیخ اشراق بر این باور بودند. (وحدت سنخی وجود). لذا در بحث اصالت وجود و در باب تشکیک، اصالت برای مراتب وجود است که هر مرتبه ای جدا از مرتبه ی دیگر اصیل است اما در وحدت شخصی وجود فقط یک وجود داریم که همان اصیل است، در اینجا موجود حقیقی یک وجود بیشتر نیست و بقیه مظاهر و شئون آن وجود حقیقی است و تشکیک در مراتب جریان ندارد .

از دیدگاه عرفا حقیقت وجود واحد است و در عالم وحدت برقرار است و از دیدگاه مشائیون در عالم کثرت برقرار است و ملاصدرا جمع آن دو می گوید به این شرح که حقیقت وجود در عین اینکه واحد است کثیر است و در عین کثرت وحدت دارد.

اقوال موحدین درباره وحدت و کثرت را می توان به پنج دسته تقسیم کرد:

---

[4] monism
[5] monotheism
[6] pantheism
[7] Patmenides
[8] upanisades
[9] Pythagoras
[10] monotheism

۱-مشائیون: کثرت وجود و کثرت موجود

۲-صوفیه: وحدت وجود و وحدت موجود(یعنی نفی تمام کثرات و اعتقاد بر اینکه یک وجود و یک موجود است و آن خداست و عالم همان خداست و اجزاء عالم اجزاء خداست)

۳-تاله: وحدت وجود و کثرت موجود (یعنی فقط یک وجود واجب تحقق دارد و موجودات تنها نسبتی با وجود دارند و خود هیچ موجودیتی ندارند)

۴-وحدت وجود در عین کثرت وجود و موجود (تشکیک وجود)

۵-عرفای شامخین: وحدت وجود و کثرت ظهور و شئون وجود(وجود یکی و منحصر در خداست و غیر خدا را وجود نما و آیت حق می دانند، در اینجا کثرتها نمود هستند نه بود.)

در این میان علامه طباطبایی تشکیک را معارض با وحدت شخصی نمی داند با این استدلال که حقیقت واحده ذومراتب را به حقیقت واحده ذومظاهر بر می گرداند.

آنچنان که بیان شد در وحدت شخصی وجود، وحدت وجود و موجود مسئله است یعنی یک مرتبه بیشتر نیست و به کثرت موجود نمی انجامد در نتیجه وحدت وجود و موجود است و کثرات ظهور وجود واحد اند و در سویی دیگر یعنی در وحدت سنخی وجود وحدت وجود و کثرت موجود مد نظر است؛ آنچنانکه سهروردی نظریه تشکیک وجود را مطرح کرد و بیان داشت که وجود یک جوهر واحد است ولی ذومراتب اما همه در جوهر نور بودن مشترکند و تفاوت در شدت و ضعف آن است .

وحدت شهود به معنای استغراق و فنای سالک در حضرت حق و عدم مشاهده ی غیر حق است . نظریه وحدت شهود بحث وحدت را از جنبه ی عینی به جنبه ی ذهنی می کشاند و مدعی میشود که این مسئله مربوط به حالتی روانی است که عارف در هنگام تجربه عرفانی خویشتن را با آن مواجه می یابد. طرفداران عینیت وحدت شهود و وجود قائل بر آنند که وجود و شهود هر دو به یک امر باز می گردد که تجلی است و هر دو هم معنای آفاقی دارند و هم معنای انفسی. تفاوت وحدت وجود و وحدت شهود را می توان در مثالی روشن کرد: آنگاه که انسانی چنان غرق موضوعی واحد است که از اطراف غافل میشود این حالت وحدت شهود است اما وحدت وجود اثبات بطلان و خیالی بودن غیر خداست.

« برای ابن عربی شهود و وجود یکی است. یافتن وجود همان وجود یافتن است. وی به دنبال ذوق و چشیدن خودِ وجود(خدا) است نه مفهوم آن، لذا وحدت وجود برای او قابل تبدیل به وحدت شهود نیست.» (کاکایی، قاسم، ۱۳۷۹: ۱۶۸)

وحدت وجود نظریه ای مناقشه برانگیز بوده و هست، چنانکه مخالفان وحدت وجود، مذهب ایشان را کفر می دانند. گروهی قائل بر اینند که وحدت وجود معادل نفی کثرات و انکار بدیهیات حسی و عالم خارج است نقد ایشان به سبب عباراتی ست از ابن عربی که عالم را خیال اندر خیال، باطل، اعتباری و وهم بر میشمرد. گروهی دیگر از مخالفان وحدت وجود آن را معادل «همه خدایی» و «خدا-عالمی» می دانند. هر چند هر دو انتقاد با توجیهاتی نیز مواجه بوده است که برشمردن آن در این مجال نمی گنجد.

نمود وحدت وجود در نور و رنگ و اشکال و اعداد و شعر

نور مطلق هستی باری‌تعالی است. در میان انوار نور سفید نماد وحدت نامتعین و تجلی وحدت در کثرت و وابستگی کثرت به وحدت است. و نماد هستی مطلق است و تشبیه ظهورات حق در عالم به الوان مختلفه است. از اسرار و رازهای نقطه، مجرد و رها بودنش از جهات و اطراف و دور بودنش از تعلق به مکان و مکانیات است. نقطه حتا در عالم ذهن نیز تقسیم نمی شود. حقیقت نقطه و ذاتش کروی شکل است و شکل مدور

بهترین شکل ها و دورترین آنها از دگرگونی و تباهی می باشد. و این شکل را-از حیث هیات و حقیقتش- مطلقا جهتی نیست.(همدانی، امیر سید علی، ۱۳۸۲: ۲۷)

نقطه همان است که دایره ی وجود بر گردش در گردش است. نقطه اصل و ماده حقایق حروف نوشتنی، واسط ایجاد خط و صورت های کلمات بر جلوه گاه های صفحات و ظهور مراتب و طبقات حروف و کلمات از گنجینه و کانون ذات آنهاست. امام علی(ع) می فرمایند: من نقطه ی زیر حرف با هستم.(حافظ برسی، رجب بن محمد ۱۴۲۲: ۳۱)

چون باء ظهور توحید و نقطه ی تحت باء سّر آن است، تمام کتاب ظهور او و اسرار در آن «با» موجود است . و انسان کامل، یعنی وجود مبارک علوی (ع) همان نقطه سّر توحید است.» (امام خمینی، ۱۳۷۸: ۲۹۸)

و در عالم ریاضیات؛ عدد یک(واحد عددی) خود عدد نیست ولی اعداد از آن پدید می آیند. از این روی واحد اصل اعداد است همانگونه که نقطه اصل در حروف و کلمات است. عبدالرحمن جامی می فرماید:

«تحصیل وجود هر عدد از احدست تفصیل مراتب احد از عددست
عارف که ز فیض روح قدسش مددست ربط حق و خلقش این چنین معتقدست»

و یا ابن سینا که واحد را مبدا کمیت میداند و به مناسبت شدیدی که با موجود دارد اشاره میکند. وحدت در ذات خویش به چیز خاصی تعلق ندارد و بی نیاز از آن است که با شیئی از اشیا باشد و هرچیزی در هویت خود با وحدت تعین می پذیرد؛ بنابراین وحدت مبدا خط، سطح و همه چیز است.(ابن سینا، ۱۳۶۳: ۹۵)

و اما وحدت در اشعار عرفا سه گونه انعکاس دارد: گاهی وحدت بصورت نمادین به نقطه ی خال تشبیه شده است، گاهی صراحتا از لفظ وحدت استفاده شده است و گاهی نیز به مضمون وحدت وجود اشاره می شود. برای مثال گونه ی اول محمد شبستری می فرماید:

«بر آن رخ نقطه ی خالش بسیط است که اصل و مرکز دور محیط است
ازو شد خط دور هر دو عالم وزو شد خط و نفس و قلب آدم»

(شبستری، محمود، ۱۳۸۶: ۷۲)

یا در حافظ «زلف یار» منظور کثرات وجود است و خال اشاره به وحدت حق است:

«ای روی ماه منظر تو نوبهار حسن خال و خط تو مرکز حسن و مدار حسن»

(حافظ، شمس الدین محمد، ۱۳۷۸: ۲۵۴)

یا نمونه ای بر گونه ی دوم:

«صورت سرکش گدازان کن به رنج تا ببینی زیر آن وحدت چو گنج»

(مولوی، جلال الدین ، ۱۳۸۴: ۴۰)

و نمونه ای بر رویکرد سوم:

«که هامون و دریا و کوه و فلک پری و آدمیزاد و دیو و ملک
همه هرچه هستند از آن کمترند که با هستیش نام هستی برند»

(سعدی، مصلح بن عبداله، ۱۳۸۲ :۱۱۲)

وحدت‌گرایی در قالی و گنبد

قالی باف شرقی به تبع آن قالی باف ایرانی، زمین را گستره ی عمده معاد و معاش می داند. شاید از همین رو باشد که در قالی شرقی هر نقش و نقشمایه به عنصری نشانه گون از جهان بالایی تبدیل می شود (افروغ، محمد؛ ۱۳۸۸: ۵۳)

مرکز گرایی که در نقوش تزئینی قالی و معماری ایرانی حاضر است متاثر از اندیشه ی وحدت است. ترنج در مرکز قالی، مجموعه ای با نقوش مختلف اعم از شاخه های ختایی، اسلیمی و انواع گل، برگ و حیوان است. گرچه اندازه ی آن بسته به منطقه ی بافت و نوع طرح متغیر است؛ اما در واقع کلیدی ترین شاخصه ی ترنج در شمایل کلی آن، مرکزی بودن آن است که این حاوی مفاهیم متعددی در خصوص نوع تفکر و اندیشه ی هنرمند خالق آن است.

مفهوم یکتایی و احدیت ذات خداوند که در قالب ترنج در مرکز فرش خود نمایی می کند.توجه همه به سمت مرکز و میل و حرکت به سمت درون اوست. طرح دایره وار در ترنج همگون با ضرب آهنگ کیهانی است.(بوکهارت، تیتوس، ۱۳۶۹: ۱۲)

مرکز گرایی در پرتوی بینشی است که همه ی صورت ها دارای مرکزی معین است: همه چیز از نقطه ای حرکت کرده و به سوی همان نقطه میل میکند یا به بیانی همان«از-اویی» و «به-سوی-اویی» .

مرکزیت در هنر ایرانی-اسلامی چه در صورت معماری و فرش از وحدت وجود است و بنابراین بازتاب کیفیتی است که در بطن آن وحدت نهفته است.

نمود وحدت در نقش شمسه(ترنج)

نقوش فرش در بیان اولیه تصویریِ خود، حکایت از نوعی تزئین دارد که باعث ایجاد حسی لطیف و زیبا در آدمی می گردد. اما بسیاری از این نقوش علاوه بر تزئینی بودن حاوی مفاهیم نمادین هستند که در قالب نقوشی زیبا رخ مینمایند. هرچند شاید بسیاری از بافندگان فرش خود نیز از جنبه نمادین اشکالی که می بافند بی اطلاع باشند و توجه صرف آنان به مسئله ی زیبایی شناختی آن باشد که این را نیز می توان در مشترک بودن دغدغه ها، آرزوها و جهان بینی های هنرمند بافنده در ادوار تاریخی و در محدوده مشخص جغرافیایی و فرهنگی وی جستجو کرد.

طرح های فرش ایرانی دسته بندی های گوناگونی دارد که فرش ترنج و لچک ترنج در این میان به لحاظ زیبایی و هم به لحاظ کثرت استفاده و تولید از جایگاه ویژه ای برخوردار است البته به نظر نمی رسد که ترنج در فرش ایرانی تنها به علت ابعاد زیباشناختی آن به این درجه از اهمیت و کثرت نائل شده باشد. ترنج هم به لحاظ ظاهری و هم از منظر مفهومی در فرش ایرانی به درجه ای از پختگی و زیبایی رسیده که کمتر در صنایع دستی دیگر قابل مشاهده است. نقش ترنج در ادامه اعتقادات اسطوره ای و نمادین گلستان و حوض شکل گرفته اما تکامل آن به شکل امروزی در اصل انعکاس ذهنیت، اندیشه و آرزوهای هنرمند 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 فضای مقدس را دارد و به ویژه تاکید دارد بر دنیایی لامکان و لازمان که در قالب تصویر و فرم خاصی نمی گنجد و اینجاست که هنرمند به بیان نمادین متوسل می گردد. برای القای این مفهوم والا طراح یا بافنده، مرکز فرش را با درک تمام معانی متصف به آن و در آگاهی کامل بر میگزیند.

شمسه یکی از نقوش تزئینی متداول در معماری، فرش و تذهیب است. شمسه آنچنان که از نامش هم بر میآید غالبا دایره و به صورت خورشید در تذهیب بکار می رود و اشکال گوناگونی دارد(مجرد تاکستانی، ۱۳۸۶: ۵۲۲)

شمسه در فرش همان ترنج است. تجسم بصری و نمادین شمسه (خورشید) جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده و دوران متمادی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن به زمین جاری می شده است. (خزایی، محمد، ۱۳۷۸: ۵۷)

ترنج قالی مجموعه ای از نقوش مختلف اعم از شاخه های ختایی، اسلیمی و انواع گل، برگ و حیوان است که با محدوده ای مشخص یا بواسطه ی نقوش یا تمایز رنگ در متن قالی مشخص می شود. ترنج عموما در مرکز فرش قرار میگیرد و اندازه ی آن بسته به منطقه ی بافت و نوع طرح متغیر است. بنابراین می توان گفت کلیدی‌ترین مشخصه‌ی ترنج در شمایل کلی آن مرکزی بودن آن است.

در تعریف ترنج در فرهنگ دهخدا آمده است؛ نقش گلی بزرگ، مدور یا چند گوش که در میان قالی ببافند.(دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۶۷۵) و ترنج زر کنایه از آفتاب عالم تاب است(همان:۶۶۷۶). در فرهنگ عمید ترنج به عنوان نوعی از نقش و نگار که از ترکیب گل و برگ و طرح های اسلیمی ساخته می شود و بیشتر در نقشه قالی و قالیچه و پرده قلمکاری و کاشی و تذهیب کاری در وسط نقش های دیگر قرار میگیرد، یاد شده(۱۳۷۸،۶۷۵و۶۷۶).

شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی اوصاف خداوند است که در نقش شمسه به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع میشود. اشعه های مثلثی مانند آن با قابلیت امتدادی که در خطوط آن نهفته است، پرتوافشانی و فیض رسانی خورشید را جلوه گر است.

شمسه مبدا تمام خطوط است. گویی تمام فضا، وجود خود را مرهون آن است و اگر لحظه ای یکی از اجزا ارتباط خودش را با مبداش قطع کند باعث ریزش اطرافیانش نیز خواهد گشت و هرچه بنا به کمال نزدیک تر باشد پیوستگی میان اجزاء آن کامل تر خواهد بود.

در معماری پی و قاعده مستطیل شکل عمارت(همانند فرم مستطیل شکل فرش)، با زمین مطابقت دارد و قبّه کروی آن (همانند ترنج در فرش) با آسمان.(بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۹:۱۳۴)

بنا و قاعده ی معماری مقدس، عموما چهارگوش است و نماد کثرت جهان در زمین و عالم خاکی و کره نماد آسمانی است که در آن جهت و مکان مطرح نیست و هر چه هست رو به سوی بالا به فضا می پیوندد(همان: ۱۳۷) شکل کروی(مدوّر) آسمان، نامحدود و بی منتهی است و اندازه پذیر نیست.

به گونه ی دیگر می توان چنین تفسیر کرد که اگر تصویر دایره را نمودی برای ارتباط میان وحدت و کثرت بگیریم، مرکز با وحدت تطابقت دارد و محیط بیرونی یا دوره آن وابسته به کثرت است(سرلو، ۱۳۸۹:۶۱۴) این وحدت و کثرت می تواند به مثابه دو عالم مجزا تلقی شود که ارتباط این دو عالم نمادی از موقعیت انسان یعنی معیار تمامی پدیده ها در جهان آفرینش است. بنیاد این ارتباط نمادین بودن خود انسان به همراه تطابق هایی است که با صور فلکی، سیارات و عناصر چهارگانه دارد. انسان با قرار دادن خویش در مرکز قادر می شود با جهان برین، منبع نور و زندگی، ارتباط یابد.(تامپسون، ۱۳۸۶:۱۱) به عبارتی می توان ترنج را نمادی از خود انسان دانست که در مفهومی به شدت انتزاعی در رویارویی ترین حالت و آرمانی ترین شکل، خود را با مفهوم ابدی ازلی یکی دانسته و در فرهنگ اسلامی می تواند همان لقاءالله باشد. نقش ترنج را می توان به هزار تو نیز تشبیه کرد زیرا هزارتوهای زمینی، به مثابه یک ساختار یا یک طرح، ظرفیت بازآفرینی پدیده های 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 می انگاشتند و بدین جهت با دیگر آزمایش ها همانند پیکار با اژدها برابر میدانستند. این مسئله می تواند باز مرتبط باشد با برداشت عرفانی نقش گرفت

و گیر[۱۱] در تعدادی از فرش های ترنجی دوره صفویه، زیرا در اکثر موارد در کنار نقش «گرفت و گیر» نقوش دیگر عرفانی مکمل این نقش، همانند سیمرغ نیز در بالای این نقش مشاهده می شود و تاویلی عرفانی را توجیه پذیر می نماید که می توان گفت در نقش های گرفت و گیر، شیر به نوعی نماد مرد کامل(شیرمرد) است و در حال غلبه کردن بر نفس اماره خویش (گاو) می باشد و اگر این غلبه صورت گیرد، می تواند 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 تاویلی دیگر از کثرت نفس به وحدت نفس رسیدن.

از سوی دیگر باید در نظر داشت که اعداد خاصی در فرش ایرانی نیز بازگو کننده ی مفاهیم نمادین است. اعداد بر مفاهیم نیک سرشت و مقدسی همانند اتحاد، کمال معنوی، رستاخیز و بهشت موعود اشاره دارد. از این رو کاربرد اعداد در فرش ایرانی را می توان متاثر از مفاهیم این اعداد در جامعه دانست. عدد یک بر مفاهیم وحدت، ذات مطلق و مرکزیت دلالت دارد، عدد سه بر کلیت مطلق و تثلیث مقدس، عدد چهار بر عدل و اتحاد و عناصر اربعه، عدد پنج بر مرکزیت و تجلی گر نقطه زمین و آسمان است. عدد شش بر وحدت اضداد و سرنوشت و کمال معنوی، عدد هفت بر تعالی فراتر از کمال و جامع الجمیع اعداد، عدد هشت بر مفاهیم رستاخیز، سعادت و تجدد حیات اشاره دارد.

و اما عدد یک، رایج ترین و آشکارترین جایگاه تجلی اعداد در فرش ایرانی ترنج است که در فرش های لچک و ترنج و گاه بدون حضور لچک و تنها ترنج به صورت عنصری یگانه در فرش حضور می یابد. آنچنانکه بیان شد ترنج بر مفهوم کثرت در وحدت اشاره دارد قرار گیری آن در نقطه و مرکز فرش دستباف سبب تشدید معنای نمادین وحدت می شود. از این رو قدسی ترین و انتزاعی ترین نقطه در فرش دستباف ایرانی به شمار می آید.(میرزاامینی و بصام، ۱۳۹۰، ۲۶و۲۷).

با بررسی مفاهیم عدد یک و تطبیق آن با معانی نمادین ترنج در فرش ایرانی می توان اظهار داشت که این دو عنصر از معنای نمادین واحدی برخوردارند و دلیل حضور ترنج در فرش را می توان تطبیق و واحد بودن مفهوم نمادین این دو با یکدیگر دانست.

عدد یک در معنای نمادین بر وحدت آغازین، ذات، مرکز و اصل اشاره دارد که ثنویت از آن برمیخیزد(کوپر، ۱۳۸۶، ۲۳) این عدد در فرهنگ عرفانی و اسلامی به سبب واحد بودن تداعی گر وحدت است و به این دلیل در مباحث عرفانی عموما عدد یک نمادی از مبدا بشمار می آید و به خالق باری تعالی اشاره دارد. این عدد در علم هندسه با نقطه نشان داده میشود که از نظر فیثاغورسیان و متفکران تحت تاثیر او این عدد و نقطه نشان آغاز و منشا تما چیز ها است.(شیمل، ۱۳۸۸، ۵۳)

لذا با توجه به مفاهیم نمادین عدد یک و صدق هندسی این عدد و جایگاه قرارگیری عنصر ترنج در فرش که به صورت نقطه است، می توان آرایه ترنج در فرش را نماینده ضمنی عدد یک در فرش بشمار آورد که در عین حال از معنای مشترکی نیز برخوردار است وآن یعنی کثرت در وحدت و وحدت در کثرت.

نمود کثرت در تصاویر اسلیمی

از بارزترین نمودهای وحدت در کثرت تصاویر انتزاعی اسلیمی است. اسلیمی عبارت است از پیوستگی زنده ای از عناصر انتزاعی گیاهی و هندسی که با هماهنگی در هم پیچیده شده است. طرح های اسلیمی از جهت شمایل گریز بودن آن در هنر اسلامی بسیار مورد توجه بوده است. کثرت اجزاء آن در روانی حرکت چشم از نقطه ای به نقطه ی دیگر عین وحدتی است که با ایجاد بافت و توازن از متکثرات نشات می گیرد.

[۱۱] نقوش گرفت و گیر، چنان که از نام آن پیدا است نمادی از جنگ و قدرت طلبی به منظور حفظ بقا و حیات و در نهایت پیروزی یکی بر دیگری است، که گاه مفاهیم اسطوره ای و نمادین و همچنین تمثیلی همچون نبرد نور و تاریکی و یا خیر و شر را نیز در بردارد. این نقوش در زمره نقوش شکار قرار میگیرند.

پیچاپیچی هندسی اشاره ی بسیار آشکاری است بر اندیشه ی یگانگی الاهی یا وحدت الوهیت. از طریق هماهنگی تابیده بر جهان است که وحدت الوهیت در جهان نمودار میشود و هماهنگی چیزی نیست جز «وحدت در کثرت»(خاکپور، مژگان و خزایی، محمد ۱۳۸۹ : ۲۴)

اسلیمی ها در تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت و شکل گیری شمسه نقش اساسی دارند هم اسلیمی های نوع اول که از ستاره های هندسی تشکیل میشوند و هم اسلیمی های گیاهی که با پیچش خاص خود همه حرکت ها و جهت ها را به راه واحد و نقطه ی وحدت بخش که نماد عالی توحید است، سوق میدهند (اردلان، نادر و بختیار، لاله، ۱۳۸۰، ۶۸-۷۱) طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی گونه و آهنگین است و این ویژگی ها در برابر روح اسلام که طالب موازنه میان عقل و عشق است، بسیار حائز اهمیت است.(سید احمدی زاویه، ۱۳۷۴، ۲۵۹و ۲۶۰)

دیوارهای بعضی مساجد که پوشیده از کاشیهای لعابی یا نساجی از اسلیمی های ظریف گچبری است، یادآور رمزگری حجاب است(بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۹ :۱۴۷) بنا به حدیث نبوی« خداوند پشت هفتاد هزار حجاب نور و ظلمت پنهان است؛ اگر آن حجاب ها برافتد، فروغ و درخشندگی و جهش آن همه را می سوزد» (مجلسی، محمد تقی، ۱۴۰۶ق، ج۲، ص:۶) حجابها از نورند، تا ظلمت الهی را مستور دارند، و از ظلمتند تا حجاب نور الهی باشند.

تکرار نقش مایه های واحد، حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرو رفته از لحاظ تزئینی که بطور معکوس مشابه یکدیگرند، تشخیص نقوش را از بین برده و روان را از متعلقات درونیش یعنی از «اصنام» شهوت و هوی می رهاند و با اهتزاز در خود در حالت ناب وجود، مستغرق می شود.(بوکهارت، تیتوس، ۱۳۷۶: ۱۳۱و۱۴۷)

در نقوش فرشی نیز اسلیمی و ختایی ها به نحو موزون و معنامند ترنج مرکزی را احاطه کرده اند. اسلیمی به مثابه کل عالم از ذاتی واحد سرچشمه گرفته و در فراوانی خود تنها همگونی و هماهنگی را متجلی می سازد و درونگرایی و توجه به خود (مراقبه) و تفکر در آن منظور نظر است.

نتیجه گیری

نقوش فرش در بیان اولیه تصویریِ خود، حکایت از نوعی تزئین دارد که باعث ایجاد حسی لطیف و زیبا در آدمی می گردد. اما بسیاری از این نقوش علاوه بر تزئینی بودن حاوی مفاهیم نمادین هستند که در قالب نقوشی زیبا رخ مینمایند. از این میان نقش ترنج و خطوط اسلیمی در قرائتی نمادشناسانه نمودی از نظریه وحدت وجود را در پس زیبایی های ظاهری اش نهفته دارد آنچنان که طرح های اسلیمی چونان رشته هایی رقصان به گرد ترنج در مرکز قالی در چرخش است و این مظهری است اندیشمندانه و در عین حال دلنشین از وحدت وجودی به عنوان مسئله ای عرفانی.

در نظریه وحدت وجود تنها وجود حقیقی در عالم از آن خدا است و دیگران همه جلوه ها و سایه هایی از حضرت حق هستند بنابراین کثرت، در عالم وجود دارد ولی این کثرت در جلوه ها است. در این نظریه تنها وجود واقعی خدا است و انسان نه وجود که تنها جلوه ای است از حضرت حق. عرفا کثرت را در جهان می پذیرند اما این کثرت را در مظاهر وجود می دانند نه در خود وجود. فلاسفه ی مشائی مقوله تشکیک را در مفهوم وجود جاری می سازند که از آن به عنوان تشکیک عامی یاد می کنند. در حکمت اشراق ماهیت جوهری، نور، حقیقتی تشکیکی شمرده میشود که از شدیدترین نور یعنی نورالانوار آغاز و تا ضعیف ترین نور امتداد دارد. حکمت متعالیه نیز حقیقت وجود را واقعیتی ذومراتب می داند که از وجود بینهایت شدید شروع و تا ضعیف ترین وجود یعنی هیولا و ماده نخستین امتداد دارد. این نوع تشکیک در فلسفه تشکیک خاص نام دارد. اما در عرفان تشکیک در مفهوم را کارساز نمی دانند و همچنین تشکیک در ماهیت را نیز نفی می کنند و تشکیک در وجود را

باطل می دانند زیرا براساس مبانی عرفانی فقط یک وجود خالص بسیط یکپارچه که همان وجود حق است سرتاسر هستی را فراگرفته و اصلا وجوداتی مطرح نیستند تا نسبت به یکدیگر شدت و ضعف و تشکیک داشته باشند.

از سوی دیگر در عرفان اسلامی کثرات عالم انکارناپذیرند. برای تحلیل کثرت تشکیک خاص الخاصی مطرح میشود. از نظر عرفای مسلمان نمی توان در اصل وجود تشکیک قائل شد زیرا یک وجود بیشتر نیست اما آن یک وجود دارای ظهور و تجلی است و در هویت این ظهور و تجلی شدت و ضعف و تشکیک راه میابد به گونه ای که هر آنچه ملاصدرا درباره مراتب هستی گفته است در مراتب ظهور جریان دارد. بر خلاف متون کلامی و فقهی، در متون عرفانی و فلسفی بهای بسیاری به مسئله هنر و ماهیت آن داده شده است و از آنجا که هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است بنابراین آثار هنری تمدن اسلامی را باید در بستری عرفانی که زمینه ساز تحقق شان بوده است بررسی کنیم.

منابع

- استیس، و.ت(۱۳۸۴)؛ عرفان و فلسفه، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، سروش، تهران.
- افروغ، محمد(۱۳۸۸)؛ نماد و نشانه شناسی در فرش ایرانی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۶
- میرزا امینی، سید محمد مهدی و بصام، سیدجلال الدین « بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران»، فصلنامه علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۱۸، بهار ۹۰
- پازوکی، شهرام « جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، مجموعه مقالات و درس گفتارها، به اهتمام هادی ربیعی»، فرهنگستان هنر، چاپ هشتم، ۱۳۹۸
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاط، احسان « اوج های درخشان هنر ایران»، ترجمه، هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، نشر آگاه، چاپ اول، ۱۳۷۹
- شاهپروری، محمد رضا و بصام، سیدجلال الدین «تجلی نمادین اعداد در فرش دستباف»، فصلنامه علمی-پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، شماره ۲۹، بهار و تابستان ۹۵
- الیاده، میرچا(۱۳۸۷) «معماری قدسی و رمزپردازی»، ترجمه جلالی ستاری، اسطوره و رمز در نظر میرچا الیاده، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- تامپسون، جان (۱۳۸۶)«نمادشناسی در فرش»، ترجمه نازیلا دریایی، ماهنامه قالی ایران، شماره ۷۴.
- سرلو، خوان ادواردو(۱۳۸۹) فرهنگ نمادها، ترجمه مهرانگیز اوحدی، تهران: انتشارات دستان.
- مصطفوی نفیسه و اکبری نسیم « وحدت وجود از نظر تا عمل»، دو فصلنامه علمی-ترویجی، سال پانزدهم، شماره پیاپی ۴۷، بهار و تابستان ۹۴
- ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۶۳)؛ « الهیات الشفاء»، مقدمه ابراهیم مدکور، انتشارات ناصر خسرو، چاپ اول
- ابن عربی، محمد بن علی (بی تا) الفتوحات المکیه(۴ جلد)، بیروت: دار صادر. (۱۳۷۰)؛ فصول الحکم، انتشارات الزهراء، چاپ دوم
- اردلان نادر و بختیار لاله(۱۳۸۰)؛ حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه حمید شاهرخ، نشر خاک، چاپ اول.
- آشتیانی، سید جلال الدین(۱۳۷۶)؛ هستی از نظر فلسفه و عرفان، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، ویرایش دوم.

Studying the Problem of (Monism) in Iranian-Islamic Art, along with a Case Study on Iranian Carpets

Abstract

The problem of the Unity-of-Existence(Monism), as one of the foundations of theoretical Mysticism, has been in the position of one of the most controversial mystical-intellectual issues in history. And Iranian-Islamic art can be interpreted and considered in terms of this issue.

The theory of Monism, whether wanted or not has been the theme of works of various arts throughout the ages. This concept is sometimes expressed in a direct form and sometimes in a metaphorical form. It has shown itself in a symbolic way in architectural design and decorative motifs, and sometimes in the form and motifs of the Shamseh and Toranj of the carpet, and sometimes it is a mole in poetry, and sometimes it is a white light among the lights, sometimes "one" in numbers, and sometimes it is a dot in Among the forms, each of which has been an expression of Unity.

The following article is a studying on the issue of "Monism" in mysticism and the emergence of this concept in Iranian-Islamic art, especially in carpets. And in a way, the line and connection between the Monism of theoretical mysticism and artistic iconography will be considered. Therefore, after a semi-examination of the concept of the problem of "Monism", its manifestation in Iranian-Islamic arts will be analyzed, and in this area, Iranian carpets will be discussed more carefully.

Key words: Monism, Iranian carpet, Tonraj, Mysticism, Iranian-Islamic art