





تحلیل نمادشناسانه نقش مایه‌های قالی باغی عصر زند*

سمانه کاکاوند** اشرف السادات موسوی لر***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۱۱/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۴/۳۰

چکیده

قالی باغی از جمله هنرهای مطرح در طول تاریخ هنر ایران بوده است. در عصر زند (۱۱۹۳-۱۱۶۳ ه.ق/۱۷۷۹-۱۷۵۰ م.) بستری از نقش مایه‌های گوناگون در این قالی فراهم شد. این نقوش به گونه‌ای ترکیب‌بندی شده که در ضمن حفظ الگوهای سنتی دست‌آوردهای نو هم به دست آید. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با مطالعه موردی بر روی نقوش یک نمونه قالی باغی عصر زند انجام شده است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی، همچنین ابزار گردآوری داده‌ها شامل منابع اسنادی، تهیه برگه شناسه (فیش) و مشاهده قالی‌های موجود در موزه فرش ایران و موزه‌های خارج از کشور، همانند متروپولیتن، هنرهای اسلامی برلین، ویکتوریا و آلبرت، بروکلین و آرمیتاژ بوده که از میان قالی‌های منسوب به دوره زند تنها یک نمونه قالی برای مقاله حاضر گزینش شده است. تحلیل نقوش نشان می‌دهد که نقش مایه‌های نمادین، بر مفاهیم اسطوره‌ای دلالت ضمنی داشته و با یکدیگر ارتباط مفهومی دارند. نقش مایه‌های عصر «زند» در قالی باغی از عناصر فرمی و مضمونی الگوهای گذشته الهام گرفته‌اند. این عناصر، علاوه بر تکرار نقوش سنتی، در ترکیب بندی نقوش خلاقیت داشته‌اند.

واژگان کلیدی

دوره زند، قالی باغی، نماد، نقش مایه، اسطوره.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری رشته پژوهش هنر نویسنده اول با عنوان مطالعه مبانی نظری نقش مایه‌های قالی عصر زند در دانشگاه الزهراء (س) تحت راهنمایی نویسنده دوم است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س)، شهر تهران، استان تهران (مسئول مکاتبات)

Email:samanehkakavand@ymail.com

Email:a.mousavilar@alzahra.ac.ir

*** دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء (س)، شهر تهران، استان تهران

مقدمه

قالی متنی است رمزآلود و پرنشانه. نقش‌مایه، رنگ، اندازه و سایر شاخصه‌های قالی در هر زمانی به تناسب روح حاکم بر جامعه دچار تحولات شکلی و مفهومی می‌شود. قالی‌های هر دوره‌ای روینمایی است که زیرساخت‌های اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، فرهنگی و سلیق و باورهای آن را انعکاس می‌دهند. البته این هنر صنعت سندی است که پیام پیشینیان را به ادوار بعد می‌رساند و همواره ناقل رموز و معانی است. دوره کوتاه‌مدت حکومت افشار و زند و قرار گرفتن میان دو دوره طولانی مدت صفوی و قاجار سبب گشته هنر زندیان مهجور بماند و حجم ناچیزی از پژوهش‌های تاریخی هنر ایران را به خود اختصاص دهد. پرسش اصلی مقاله در بنیان پژوهی نقوش قالی باغی دوره زند نهفته است. آیا می‌توان از طریق نمادشناسی، نقش‌مایه‌های قالی عصر زند را رمزگشایی کرد؟ آیا می‌توان معانی آنها را از میان اسطوره، ادبیات، مذهب و هنر دوران پیش از آن یافت؟ هدف اصلی این مقاله بازشناسی نقش‌مایه‌های قالی باغی عصر زند است. تعداد قالی‌های یافت‌شده از عصر زند بسیار اندک است. از آن رو پژوهش علمی در نمونه‌های کمیاب آن دوره ضرورت بیشتری دارد.

روش تحقیق

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی و تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی بوده و با تکیه بر مشاهدات حاصل از منابع تصویری تدوین شده است. پس از شناسایی نقش‌مایه‌ها، یکایک آنها توصیف و سپس طبقه‌بندی و تحلیل نمادشناسانه شده است.

پیشینه تحقیق

قالی باغی تا به حال چندین بار توسط پژوهشگرانی همچون زارعی (۱۳۹۰)، چیت‌سازیان (۱۳۸۸)، مورد بررسی قرار گرفته است. افروغ (۱۳۹۳). در کتاب نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران به‌طور کلی به میحت نمادها، نشانه‌ها و نقش‌مایه‌های قالی پرداخته است. همین‌طور گودرزی و همکاران (۱۳۹۲). در مقاله «نمادگرایی باغ ایرانی در دوره اسلامی» اجزای باغ ایرانی را مورد پژوهش قرار داده‌اند. آنچه موضوع پژوهش حاضر را متمایز می‌کند تمرکز بر متن یک تخته قالی از دوره زند، مقارن اواخر قرن دوازدهم هـ. ق است. در این راستا سعی شده تا حد امکان یکایک اجزای تشکیل‌دهنده متن قالی توصیف و طبقه‌بندی و سپس در بستر تاریخ، اسطوره، فرهنگ، مذهب و ادبیات بررسی شود. کشف مفاهیم و دلالت‌های ضمنی و همچنین تحلیل نقش‌مایه‌ها نیز از اهم اهداف است.

مبانی نظری

تاریخچه قالی زند

محدود بودن تعداد قالی‌های باقی‌مانده از دوره زند باعث

عدم طبقه‌بندی متنوع قالی این دوره به نسبت قالی‌های عصر صفوی و قاجار شده است. تصویر بسیار بزرگی از کریم‌خان زند موجود است که بعد از وفات او نقاشی شده و او را نشسته بر قالیچه‌ای کوچک نشان می‌دهد. کوچکی قالی مزبور را دال بر ساده‌زیستی کریم خان باید دانست نه عدم رواج قالی‌بافی در زمان او (ملول، ۱۳۸۴: ۶۶). رستم الحکما (محمد هاشم آصف). در کتاب رستم‌التواریخ به قالی‌بافی به‌عنوان یکی از مشاغل رایج عصر زند اشاره می‌کند: «ها هم وکیل دولت ایرانیم از بنایی وقوفی تمام داریم و کسب ما جوراب‌چینی و بافتن قالی و گلیم و جاجیم است (آصف، ۱۳۵۲: ۳۰۹). در قسمت دیگر کتاب نامبرده اشاره می‌کند که: «قالی خوب زرعی هزار و سیصد دینار...» (همان: ۳۱۷). این مطلب نشان از وجود قالی‌های مرغوب در دوره زند و لزوم قیمت‌گذاری و اطلاق صفت خوب دال بر درجه‌بندی و طبقه‌بندی کیفی قالی‌ها در دوره زند است. در منابع و متون سفرنامه‌نویسانی همچون کارستن نیبور که دوره زند به شیراز و دربار زند سفر کرده به وجود قالی اشاره شده است: «ما را به سالن بزرگی که به طرف حیاط کاملاً باز بود هدایت کردند. کف این سالن قالی بزرگ و زیبایی داشت...» (نیبور، ۱۳۵۴: ۶۶). تغییر الگوی متفاوت حاکمیت کریم‌خان تبعاتی به دنبال داشته است. قالی‌های برجای‌مانده از دوره صفویه قالی‌هایی درباری و یا قالی‌هایی است که بزرگان و اشراف برای استفاده شخصی، اهداء و وقف سفارش داده‌اند. مواد اولیه مرغوب، شیوه مطلوب نگهداری، ابعاد بزرگ آن‌ها و همین‌طور طول مدت حکومت صفویان و رونق اقتصادی سبب باقی ماندن بسیاری از آن‌ها شده است. کوتاهی مدت حکومت زندیان، نگرش مردمی کریم‌خان، گرایش وی به ساده‌زیستی و بحران اقتصادی موجب تولید قالی‌های معمولی و کوچک به‌عنوان کف‌پوشی ساده شد. از شیراز پایتخت زندیان قالی‌های نفیس و درباری به دست نیامده است. اما نفاست قالی فقط در بزرگی ابعاد خلاصه نمی‌شود. طرح و نقش هم از عوامل مهم در بنیان پژوهی و تحلیل نمادهای قالی محسوب می‌شود که موضوع این مقاله است.

تاریخچه قالی باغی

طرح قالی‌های عصر زند بیشتر هندسی و واگیره‌ای بوده است. با مشاهده قالی‌های برجای‌مانده از نیمه دوم قرن دوازدهم موجود در موزه‌ها این نتیجه حاصل شد که تعداد قالی‌های باغی در این برهه از زمان قابل توجه است. اگرچه برخی پژوهشگران قالی‌پازیریک عصر هخامنشی و بعضی دیگر قالی افسانه‌ای بهار خسروی ساسانی که اثری از آن باقی نمانده را نخستین الگوی طرح باغی می‌دانند. اما از میان نمونه‌های موجود می‌توان به چند تخته متعلق به دوره صفوی در موزه‌های دنیا اشاره کرد. گفتنی است که بر پایه مقایسه و تطبیق قالی‌های نیمه اول و دوم قرن دوازدهم

						
<p>تصویر ۱. قالی باغی، اواخر قرن دوازدهم هجری/هجدهم میلادی، موزه متروپولیتن، مأخذ: http://images.metmuseum.org</p>						
طرح	تاریخ بافت	محل بافت	ابعاد	رنگ	محل نگهداری	جنس
باغی	اواخر قرن ۱۲ه ۱۸م	کردستان	567/7cm.241/ 3cm	سورمه‌ای، سبز، قرمز، نخودی	موزه متروپولیتن	تار و پود: پنبه پرز: پشم
<p>این قالی دارای نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی، جانوری و انتزاعی است.</p>						

آن نمایان بود» (نعیما، ۱۳۸۵: ۵۰). این طرح در هنر قالی باغی ایران به کرات تکرار شده است.

توصیف کلی قالی باغی

قالی باغی موجود در موزه متروپولیتن (تصویر ۱) متعلق به اواخر سده دوازدهم هجری مقارن با عصر زند در کردستان بافته شده است. تجزیه بصری قالی به عناصر تجسمی نظیر خط، رنگ، شکل و فضا سبب مطالعه روشمند و تجسمی آن شده و نقش بارزترین عنصر آن یعنی خط را نمایان می‌سازد. خط مهم‌ترین عامل انسجام و جداکننده قالی باغی بوده که در عین حال سامان‌دهنده بخش‌های گوناگون قالی باغی است. بهره‌گیری از این نوع خطوط و تقسیم فضای باغ-قالی فضای هندسی و استواری را ایجاد کرده است. سیاح اروپایی ویلیام فرانکلین باغچه‌بندی باغ‌های عصر زند را «... به صورت خیابان‌های مستقیم و طویل» (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۲۴) توصیف کرده است. رنگ‌های قالی بیشتر از طیف گرم انتخاب شده و رنگ سورمه‌ای تیره‌ترین رنگ موجود در قالی است. وسعت سطح این رنگ تیره و قرارگیری آن متن در محور چلیپایی اصلی به تجزیه فضاهای باغچه‌ای انجامیده است. اشکال موجود در دو دسته هندسی و طبیعت‌گرا قابل بررسی هستند. شکل‌های چلیپایی، شمسه، چهارگوش‌ها در گروه هندسی و انواع نقوش گیاهی، جانوری و عناصر بنیادین طبیعی همچون آب در رسته اشکال طبیعی می‌گنجد. مفهوم فضا در این قالی به دو گونه است: نخست فضای

تفاوت‌های ساختاری میان آنها دیده می‌شود. با اینکه طرح باغی به‌طور کلی الگویی تکرار شونده بوده، در عین حفظ شاکله کلی وفاداری به یکایک اجزای رعایت نشده و سیر تحول و تغییر نقوش قابل مشاهده است. قالی مورد پژوهش در این مقاله در منطقه کردستان^۱ تولید شده است. بررسی و مشاهده قالی‌های موزه‌های جهان این نکته را در بر داشت که بیشتر قالی‌های باغی در قرن دوازدهم و بسیاری از آنان در غرب و شمال غرب ایران بافته شده‌اند. سهم کردستان چشمگیر است. اما این تعدد نه نقش باغی را منحصر به کردستان می‌کند و نه به دوره کریم‌خان، زیرا نقش باغی پیش از زندیه نیز بافته شده است. اما رونق این نوع طرح و تحول نقش‌مایه‌های متن قالی باغی در سایر مناطق ایران عصر زند، به لحاظ نمادشناسی قابل پیگیری است. وجود باغ و چهارباغ در اکثر مناطق ایران امری بدیهی بوده و کردستان نیز از این قاعده مستثنی نیست.

ساختار طرح باغی یا چهارباغ

طرح باغی منظم و چهارگوشه است. همیشه دو جوی پهن مستقیم عمود بر هم به شکل چلیپا (صلیب) سطح آن را به چهار مربع یا چهار مستطیل تقسیم می‌کنند که به این طرح باغی یا چهارباغ گفته می‌شود. «نقش استخرهای اصلی و عمارات کلاه‌فرنگی در فرش بافته می‌شد و انواع درختان و گل‌های زیبا هم در آن به چشم می‌خورد و تصویر ماهی‌ها در کانال‌های آب و پرندگان در میان شاخ و برگ درختان

جدول ۲. طبقه‌بندی اشکال موجود در قالی باغی دوره زند، مأخذ: همان

نامنظم و طبیعی				منظم و هندسی		
						
تصویر ۲. درخت	تصویر ۵. گل	تصویر ۲. آب	تصویر ۳. ماهی	تصویر ۳. شمسه	تصویر ۲. چهارگوشه	تصویر ۲. الف. چلیپا
بخش‌هایی از قالی باغی، اواخر قرن دوازدهم هجری / هجدهم میلادی، موزه متروپولیتن، مأخذ: http://images.metmuseum.org						

نیست بلکه در ذیل هر بخش از نقش‌مایه تحلیل تجسمی شده‌اند.

نماد

«نماد چیزی است، و عموماً شیئی کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگر شده، و بدین علت بر معنایی دلالت دارد» (لافورگ و همکاران، ۱۳۸۷: ۱۳). با اینکه برخی اندیشمندان حوزه نمادشناسی معتقدند نمی‌توان به معنای حقیقی نماد دست یافت، اما تلاش برای درک معنای نسبی هر نماد از دستاوردهای آنان بوده است. یونگ ثمره مبادرت به درک مفهوم نماد را دستیابی به انگاره‌هایی فراسوی خرد می‌داند (یونگ، ۱۳۷۷). پژوهشگران با فرض عدم قطعیت در درک معنای نماد پا به عرصه گذارده و تلاش می‌کنند با تکیه بر عقاید، آراء کهن و اسطوره معنای نسبی نمایه را درک کنند. اگرچه این شباهت نیز نسبی بوده و افراد در ساختار یک جامعه محلی درک نزدیک‌تری دارند. «آنچه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معنای قراردادی و آشکار روزمره خود دارای معنای متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست... یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه خود داشته باشد...» (یونگ: ۱۶ - ۱۵). نقش‌مایه‌های نمادین فرش در زمره نقوشی هستند که به‌طور غیرمستقیم به ارائه معنای ضمنی می‌پردازند.

شکل

اگر شکل یا فرم را اجزای متن قالی فرض کنیم می‌توان اشکال موجود در قالی باغی را به دو گونه نامنظم و هندسی و نامنظم و طبیعی تقسیم کرد.

۱. شکل‌های نامنظم مانند جدول‌بندی‌های چهارگوش، کرت‌ها و کادر محیط قالی (جدول ۲؛ تصویر ۲ الف، ب، ج).
۲. شکل‌های نامنظم همانند درختان، گل‌ها، ماهی‌ها و پرندگان (جدول ۲؛ تصویر ۲، د، ه، و).



مثبت و منفی و سپس فضا به‌عنوان حدفاصل و حریم بین عناصر. نظم موجود در تقسیم‌بندی فضاها قالی سبب القای حس تعادل و استواری می‌شود. به سبب کثرت خطوط و نظم هندسی حاکم بر طرح باغی نوعی نظم پایدار با معنا از کلیت قالی را بیان می‌کند. اما هنگامی که اجزای قالی بررسی می‌شود، مجموعه‌ای پویا در متنی نامنظم و هندسی کنار هم قرار گرفته‌اند.

«[شکل] مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد و با این محتوا نسبت درونی یافته است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰۶). از دیگر سو فضاها مستقل موجود در قالی را می‌توان به باغچه‌ها، پیاده‌روها، آبگیرها و نهرها تقسیم نمود. هر یک از این فضاها در درون خود کثرت اجزا را دارد اما حصار بسته این فضاها موجب القاء حس وحدت می‌شود. تقارن نسبی بر کل قالی حاکم است. اگر دو محور تقارن عمود برهم قالی رسم شود ترکیب‌بندی این قالی متقارن بوده و این تقارن تعادل را نیز به دنبال دارد. تعادل علاوه بر کل قالی در جزئیات نیز حاکم است. تناسب میان اجزا و کل قالی با حفظ استقلال بصری هریک به خوبی رعایت شده و قاعده گشتالت حکم فرماست. با وجود فراوانی نقوش در متن قالی، این کثرت به وحدت ختم شده و کلیت واحدی به چشم می‌خورد. فرم‌های قالی متناسب با محتوای آن است. کل قالی بر محور چلیپایی بنا شده است. ربع این قالی با تغییرات مختصری در چهار قسمت تکرار شده و هماهنگی میان یکایک اجزا قابل درک است. ریتم نیز در حرکت موج آب بسیار مشهود است که سکون و بی‌حرکتی را نفی می‌کند و حرکت را القا می‌کند. ماهی، درخت، آب و تمامی عناصر نمودی از حیات و پویایی هستند. در رابطه با جهت، کلیه بوته‌ها و گل‌ها رو به یک سو دارند که این خود حاکی از وحدت، رشد و پویایی است.

مضامین تصویری

مضامین تصویری این مقاله مجموعه‌ای از نمادها، فرم‌ها و نقش‌مایه‌ها را در بر می‌گیرد. این طبقه‌بندی صرفاً توصیفی

جدول ۳. نقش مایه‌های تجریدی: نمونه نقش مایه‌های مداخل در حاشیه قالی پازیریک و باغی، مأخذ: همان

	
<p>تصویر ۲ب. حاشیه مداخل قالی باغی عصر زند، موزه متروپولیتن مأخذ: www.metmuseum.org</p>	<p>تصویر ۳الف. نخستین مداخل یافت شده بر قالی، قسمتی از قالی یافت شده از منطقه پازیریک، قرن پنجم ق.م، موزه ارمیتاژ www.hermitagemuseum.org</p>

جدول ۴. نمونه نقش مایه‌های هندسی از دوره باستان، دوره ایلخانی و قالی باغی دوره زند، مأخذ: همان

	
<p>تصویر ۴الف. چهاربخشی‌های روی سفالینه، تپه سلیک، هزاره اول ق.م مأخذ: www.parskorooosh.blogfa.com</p>	
	
<p>تصویر ۴ج. بخشی از نقش مایه‌های هندسی قالی باغی دوره زند، مأخذ: www.images.metmuseum.org</p>	<p>تصویر ۴ب. کاشی ایلخانی، موزه لوور، مأخذ: www.photo.rmn.fr</p>

باشند. مطالعه و تحلیل نقوش انتزاعی در هر اثر هنری معانی بسیاری را آشکار می‌سازد. نقش مداخل موجود در این قالی در زمره نقش مایه‌های تجریدی قرار می‌گیرد.

حاشیه مداخل یا متداخل: نقشی تجریدی برگرفته از شکل گل‌ها. این حاشیه به سبب داخل شدن هر واگیره به حریم نقش مقابل و تداخل با یکدیگر در دو جهت مخالف به حاشیه مداخل شهرت دارد. فرض دوم این است که شاید حاشیه مداخل مداخل و آستانه‌ای جهت ورود به باغ-قالی باشد. نخستین نقش مداخل موجود بر روی قالی به پاره‌ای قالی یافت شده از تمدن پازیریک مربوط می‌شود که مداخلی ساده بوده و تنها یک حاشیه زیگزاگی است (جدول ۳؛ تصویر ۳الف). مداخل قالی باغی زند نمونه‌ای از نقش مایه تجریدی است (تصویر ۳ب).

نماد شناسی نقش مایه‌های هندسی

تصویر اصلی این‌گونه نقش مایه‌ها تلفیقی از صور هندسی و یا نقش‌هایی با ویژگی هندسی است. این نقش مایه‌ها از گذشته‌های دور بر آثار هنر ایرانی نقش بسته است. تفاوت

نقش مایه‌های قالی باغی

نقش مایه‌ها، در این پژوهش بنیان‌های شکل‌دهنده قالی لحاظ گردیده که مجموعه‌ای کامل بوده و تمامی نقوش را در برمی‌گیرد. برای شناخت بهتر نقش مایه‌های موجود، آن‌ها در چند گروه عمده تقسیم می‌شوند از جمله تجریدی، هندسی و طبیعی (شامل نقش مایه‌های گیاهی، جانوری، انسانی، عناصر بنیادین طبیعت).

نقش مایه‌های تجریدی یا انتزاعی

به گروهی از نقش مایه‌ها اطلاق می‌شود که در رسته اشکال هندسی و منظم قرار نمی‌گیرد. از آنجا که در روند ابداع نقوش تجریدی، به ویژگی‌های خاص هر ساختاری اعم از جانوری، گیاهی، هندسی و طبیعی توجه شده ممکن است به نقش مایه‌های هندسی و یا طبیعی شبیه باشد اما نقوش واقع‌گرا نیستند. باور بر این است که نقش مایه‌های تجریدی صورت ناب و پالایش یافته نقوش طبیعی هستند. این نقوش محصول پیوند ذهنیت، سوژه، قوه خیال/عینیت، ابژه، واقعیت است. این نقوش علاوه بر دلالت‌های ضمنی، دریچه‌ای گشوده به عالم معنای باطنی نیز می‌توانند داشته

جدول ۵. نقوش گیاهی (گل‌ها) بر روی مهر ایرانی، لباس رجال زند و مجموعه‌ای از انواع گل‌های بوته‌ای در متن قالی باغی، مأخذ: همان

					
<p>تصویر ه.ج. نقوش گیاهی بر روی مهری ایرانی، هزاره دوم یا سوم پیش از تاریخ، مجموعه خصوصی در آلمان، مأخذ: www.antiques.com</p>	<p>تصویر ه.ب. پارچه گلدار لباس کریم خان و تنی چند از رجال قاجار، مأخذ: www.1.bp.blogspot.com</p>	<p>تصویر ه.الف. پارچه گلدار لباس میرمعزالدین غفاری، والی کاشان در عصر زند، مأخذ: www.ghaffaris.com</p>			
					
<p>تصویر ه.د. نمونه بوته‌های گل از قالی باغی دوره زند که در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است.</p>					

بزرگ و تقسیم آن به چهار قسمت بوده است» (صبوری و همکاران، ۱۳۸۸: ۴). چهاربخش شدن روده‌ها از باغ عدن و جاری شدن به چهار گوشه عالم، که در فصل آفرینش کتاب مقدس زرتشت اشاره شده است، دلالت بر جامعیت و فراگیری کل عالم هستی داشته و فضای چهار قسمتی به عنوان نمادی از عالم هستی است. «از دوران قبل از تاریخ، در هنر سفالگری فلات ایران، تصویری به قدمت خود دنیا ظاهر شده است: تصویری که فضا را به چهار قسمت می‌کند و مرکز آن نقطه محور یک صلیب است. روان‌شناسی اعمال به ما آموخته است که اتم هسته نخستین طرح روح است از هاویه ظلمت ازلی این طرح را پیایی در هسته تجلیات روح ایرانی می‌بینیم، به خصوص که تشکیل دهنده آن فضای مثالی است که قبل و پس از اسلام عنصر غالب بر اندیشه و پندار ایرانی بوده است» (افروغ، ۱۳۹۳: ۲۴). در قالی باغی نهرها نقش بازوهای چلیپا را دارند. «آب از «عدن» جاری است تا باغ بهشت را سیراب کند. این آب به چهارشاخه تقسیم می‌شود: پیسون^۱، جیحون، دجله و فرات» (مور، ۱۳۸۱: ۱۹). در تحلیل نظام چهارگانه باید به متون مقدس دیگری، همانند قرآن کریم نیز رجوع نماییم. «شرحی که قرآن مجید از بهشت آورده و چهار جوی «آب»، «شیر»، «عسل» و «شراب» را مطرح فرموده برای طراح ایرانی مسلمان، چه در باغ و چه در نقش فرش و صفحه نگارگری و سایر هنرهای زیبا، مفهوم «چهارباغ» را در نزول روضه رضوان بر ساحت این جهانی و صورت و

این گروه با نقوش انتزاعی، هندسی بودن و شاکله خطی و ساده شده نقوش است. نقش‌مایه‌های تجریدی ساده‌شده و پالایش یافته نقوش طبیعی‌اند. اما نقوش هندسی پایه و اساس و انتظام منطقی موجود در اشکال را عیان می‌سازد. به‌رغم صورت ساده خود، مثل انواع چهارگوش‌ها و اشکال چلیپایی، شمسه و چندضلعی‌ها، دایره و... در کل، نقش‌مایه‌های هندسی دلالت‌های ضمنی بسیاری در محتوای خود می‌پرورند.

چلیپا: نوعی نقش هندسی است که بر پایه نظام مربع استوار است. صورت چلیپا در این قالی از برهم‌نهادگی نهرهای محور افقی و عمودی تشکیل شده است. تحلیل نماد چلیپا به مفهوم گردش و خورشید پیوند خورده است. «چلیپا به هرگونه و در هر ساختار، مظهر و نشانه گردش چرخ زمانه بیکران و روند آن به چهره زایش و میرش، هست و نیست، گشاد و بست و پیوست و گسست می‌باشد و این آسیای فلک و چرخ زمان است که می‌چرخد و می‌چرخد و همه‌چیز را خرد می‌کند، نه آغازی دارد و نه پایانی» (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۸۴). چلیپا به‌طور کلی نمادی از خورشید بوده و در آثار برجای‌مانده از تمدن‌های کهن دیده می‌شود. «از دیرباز در بین انسان‌های گذشته در اکثر جوامع کهن بالاخص در بین‌النهرین نشانی‌ها را از آمیزه به‌عنوان نمادی تمثیلی و مقدس به‌شکل چلیپا یا چلیپایی شکسته و نظایر آن مطرح بوده است. این تقسیمات چهاربخشی به‌نوعی یادآور جهان

جدول ۶. گل‌های حاشیه قالی باغی دوره زند با گل‌های مشابه در حاشیه و متن آثار باستانی، مأخذ: همان

		
<p>تصویر ۱۶. حاشیه تزئینی گل نیلوفر یا لوتوس، سنگ‌نگاره تخت جمشید، مأخذ: www.iranicaonline.org</p>	<p>تصویر ۱۷. کاشی لعابدار هخامنشی با حاشیه تزئینی گل چندپر، موزه لوور، مأخذ: www.louvre.fr</p>	
		
<p>تصویر ۱۸. حاشیه تزئینی گل هشت‌پر، قالی باغی، مأخذ: www.images.metmuseum.org</p>	<p>تصویر ۱۹. گل هشت‌پر، موجود در قالی پازیرک، ۵۰۰ ق.م، مأخذ: www.blog.soton.ac.uk</p>	<p>تصویر ۲۰. نقش مایه گل چهارپر و آنالیز خطی آن در قالی باغی مورد پژوهش</p>

بتوان خاستگاه نقوش هندسی را از اقلیم‌های سرد و کوهستانی مانند کردستان و گرم و حاشیه کویر مانند کرمان و کاشان تشریح کرد و قالی‌های آنها را بازتابی از سخت‌کوشی و روحیه پایداری آنها دانست. در تاریخ هنر و فرهنگ دنیای باستان «چهار» جایگاهی ویژه دارد. «اناهید یا اردوی سوره اناهیتا گردونه‌ای دارد با چهار اسب سفید» (آموزگار، ۱۳۸۳: ۲۴). در مهر یشت نیز اشاره به گردونه چهار اسب میترا شده است. در بخشی دیگر از این سروده نیز از چهارگوش بودن گوشواره اناهیتا سخن رفته است. زرتشت پس از ورود به ایران-ویج به رودخانه چهارشاخه می‌رسد. «خدای آب، تیشتر، فرشته سامان‌بخش، خدای ماه چهارم است. بدین روی است که تیرماه، ماه چهارم سال است» (بهار، ۱۳۷۵: ۱۲۱). این‌گونه ارتباط عدد چهار، آب و ایزد آب به‌خوبی نمایان شده است. فلاسفه قدیم چنین می‌اندیشیدند که خدا، اول با خلقت عناصر اربعه تجلی کرده و معتقد بودند که رمز نماد مربع و عدد چهار تجسم کمال نزد خداست که در آفرینش خود متجلی می‌سازد. در بررسی آثار باستان این نتیجه حاصل می‌شود که چهارگوش بودن مربع که خواص روانی چهارگانه را در بر دارد نماینده جامعیت و اتحاد است. عناصر چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش)، چهار فصل، چهار کنش خودآگاهی (فکر، هیجان، شهود و احساس) و اخلاط چهارگانه نمونه‌های مهم دیگری است. نویسنده رستم‌التواریخ به وجود بوستان‌های مربع با عمارتی در میان اشاره می‌کند که این گوشک چهار دهنه داشته و رو به باغی پرگل و نهرهای روان بوده است (آصف، ۱۳۵۲: ۲۲۷). مربع نمادی از زمین است و شکل‌گیری زمینه باغ بر مبنای مربع یا مستطیل به‌عنوان فرمی زمینی و خاکی مورد توجه است. و «مربع که بر چهار پهلو استوار است، برعکس [دایره]،

فرم دادن بر مضمون بهشت‌تداعی می‌نماید» (چیت‌سازیان، ۱۳۰۶: ۸۸). تمامی متون و پژوهش‌های صورت‌گرفته بر آیات قرآنی با موضوع بهشت اشاره به چهار رود و چهار بخش دارد. «بهشت الهی به‌طور نمادین از چهارباغ تشکیل شده با چهار چشمه که چهار نهر از آنها جاری می‌شود نمادی از چهار رکن عالم (آب، باد، خاک و آتش). یا چهار جهت اربعه است» (ریسمانچیان و همکاران، ۱۳۸۴: ۵). چلیپا و چهار گوشه از اشکال پایه‌ای در هنر و معماری ایران زمین است. تداوم به‌کارگیری فرم چلیپا و چهارگوشه‌ها در قالی، مهر، زیورآلات و پلان ابنیه ادوار گوناگون دال بر اهمیت این فرم هندسی است. چلیپا در پلان اکثر ابنیه و باغ‌های به‌جای‌مانده از عصر زند نیز دیده می‌شود. البته نه خاص این دوران بلکه استمرار یک الگوست.

چهار گوشه‌های قالی باغی: در این قالی ۳۸ شکل چهارگوشه دیده می‌شود. کرت‌های دربردارنده گل‌ها، حوض میانی، کادر اطراف شمشه‌ها و نهرهای عمودی و افقی و مجموعه کادرهای هر ربع قالی چهاربخشی‌های قالی باغی هستند. از آنجا که این قالی در کردستان بافته شده است، مطالعه مفهوم مربع و تناسب آن با منطقه بافت و تسری آن به مناطق دیگر لازم به نظر می‌رسد. در مبانی هنرهای تجسمی مربع یکی از اشکال اصلی و معادل یکی از رنگ‌های اصلی یعنی قرمز است. با روحیات و منش پرانرژی، مستقل و استوار همخوان است، در تقابل با دایره، که آرام و سبک بوده و هم‌تراز رنگ آبی است و با مناطق معتدل تناسب دارد. شاید به همین سبب ساکنان نواحی سردسیر و یا گرمسیر با توجه اختلاف دمای شدید آن مناطق، عموماً از اشکال هندسی و رنگ‌های تند و اصلی در آثارشان استفاده می‌کنند. به نظر می‌رسد با استخراج این مفاهیم از معانی ضمنی چهارگوش

متضمن تصور استحکام و استقرار و رکود و ایستایی و نمودگار زمین است» (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۰۴).

شمسه: در میان اجزای تشکیل‌دهنده قالی چهار شمسه در لچک و یکی در ترنج به‌عنوان چهار فضای باغچه‌ای و یک کادر پیرامون استخر دیده می‌شود. شمسه نمادی از خورشید است. طرح شمسه از برهم‌نهادگی دو مربع عمود بر هم شکل می‌گیرد. این هشت‌گوش هم از دو چهارگوش تشکیل شده است. شمسه نیز ارتباط مستقیم با مهر (خورشید) دارد. در متون مقدس ایران باستان آناهیتا را با تاجی توصیف کرده‌اند که صد ستاره هشت‌گوش دارد. در دوره اسلامی نیز فرم هشت‌گوش به‌طور خاص در کاشی‌کاری دوره‌های سلجوقی و ایلخانی (تصویر ۴- ب) بسیار کاربرد داشته است. در این نمونه بسیاری از اجزای باغ ایرانی همچون درخت، گل، حوض و ماهی و هم‌منظور شمسه دیده می‌شود. شمسه در بسیاری از قالی‌های برجای‌مانده از سده دوازدهم ه.ق. دیده می‌شود.

نمادشناسی نقش‌مایه‌های طبیعی قالی باغی (گیاهی، جانوری و عناصر بنیادین طبیعت)

نقوش گیاهی: گیاهان از اهمیت ویژه‌ای در عالم هستی برخوردارند، تا حدی که به‌استناد متن بندش گیاه چهارمین آفریده مادی است. از سویی دیگر، یکی از امشاسپندان، امرداد، نگهبان گیاهان و خوردنی‌هاست. نقش‌مایه‌های گیاهی به‌طور کلی به درختان، گل‌ها، غنچه‌ها، انواع برگ و بوته‌ها تقسیم می‌شود. در این قالی از میان نقوش گیاهی درخت، گل‌های گرد و خوشه‌ای و بوته‌های تزئینی دیده می‌شوند. پیشینه حضور این نقش‌مایه‌ها بر آثار برجای‌مانده به دنیای باستان می‌رسد (تصویر ۴ الف). «دنیای عیلامی، که همان دنیای ایرانی است، پر از تصویرهای گیاهی است که مرکز و منبع درخت است. مثل مفرغ‌های لرستان، مارلیک، املش، زیویه، در زمان ایرانیان آریایی، عصرمادها، هخامنشیان و پارتیان تصویر آیینی درخت را همچنان می‌بینیم» (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

گیاهان در باغ ایرانی با هدف ایجاد سایه، برداشت و تزئین کاشته می‌شدند. «در میان کرت باغ ایرانی معمولاً گیاهانی می‌کاشتند که زیاد بلند نشوند و همیشه سبز و زیبا باشند. اما در دو خیابان دو طرف میان کرت یا آب‌نما، دالان سرپوشیده‌ای از درختان می‌ساختند. در کاشی‌کاری و قالی‌بافی از این الگو استفاده می‌شده است» (گودرزی سروش و همکاران، ۱۳۹۲: ۵۲). گیاهان پس از آب مهم‌ترین عنصر شکل‌دهنده باغ ایرانی به‌شمار می‌روند. «گیاهان از نیروی زمین (کانی‌ها) و از نیروی آسمان (نور و آب که ریشه در باران آسمان دارد) تغذیه می‌کنند. از این رو گیاه «نماینده متراکم و آشکار خورشیدی» است» (شوالیه و همکاران، ۱۳۸۵: ۷۹۶). گیاهان به‌طور کلی رابط میان زمین و آسمان و به‌گونه‌ای ثمره پیوند زمین و آسمان هستند. مولانا در تکمیل مراحل سیر

و سلوک مرحله جماد تا نبات می‌فرماید: «از جمادی مردم و نامی شدم.» گیاهان نمادهای چرخه حیات به‌شمار می‌آیند. «نمادهای گل و گیاه، با مادر کبیر، ایزد بانوی زمین و باروری در ارتباط است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۱۸).

در قالی باغی تعداد زیادی گل و گیاه وجود دارد. در میان نقوش سنتی گیاهی ختایی‌ها مهم‌ترین آن‌هاست. این مجموعه شامل انواع گل لاله‌عباسی، پروانه‌ای، گل‌های گرد و چندپر، غنچه‌ها و انواع برگ‌های ساده و دندانه‌دار است. در قالی‌های شهری باف که نقوش آن گردان و طرح کلی آن لچک و ترنج باشد ختایی‌ها به چشم می‌خورد. اما از آنجا که قالی مورد مطالعه در این تحقیق از این نوع نیست، تنها نقش مشترک گل‌های گرد است و سایر نقوش گیاهی شکسته و تجریدی است. در عصر زند نقش گل در بسیاری آثار هنری دیده می‌شود. «در شهر شیراز، نقاشی گل بسیار متداول بوده و در گذشته این شهر به‌عنوان نقاشی گل‌ها معروف بوده است» (نصر، ۱۳۹۰: ۱۲۹). حتی در آثار نقاشی این دوران پارچه لباس افراد مملو از دسته‌های گل است. همانند مناطق استپی بیابانی ایران دسته‌گل‌ها با فاصله در متن لباس‌ها پراکنده‌اند. تصاویر جدول ۵ نمونه‌ای از این مدعاست. انواع گوناگونی از گل‌ها در قالی باغی به چشم می‌خورد. بنا بر استناد به سایر متون تصویری عصر زند می‌توان اینگونه پنداشت و تعمیم داد که گل‌های این قالی نیز انواع سنبل، رز، زنبق، گل صدبرگ، بداغ و سوسن است. این نقش‌مایه نیز با تکیه بر پژوهش‌های انجام‌شده دلالت ضمنی بر ایزد مهر دارد. «نقوشی همچون بوته، سرو، شکارگاه یا بسیاری از نقش‌های حاشیه دلالت به آیین میترائیسم در ایران دارد» (دریایی، ۱۳۸۷: ۱۳۳). در جدول ۵ تصاویری از لباس‌های گلدار دوره زند (تصویر ۵ الف و ب). و نمونه مهر از دوره باستان (تصویر ۵ ج) با نقش مایه گیاهی و چند نمونه از گل‌های بوته‌ای موجود در قالی باغی (تصویر ۵ د) نشان داده شده است.

گل‌های گرد

گل هشت‌پر: حاشیه‌های کوچک قالی، کادر اطراف کرت‌ها و حوض، کادر استخر، نهرهای چهارگانه تمامی این نوارها منقوش به تکرار گلی گرد و ساده با هشت گلبرگ است که به گل هشت‌پر معروف است (تصویر ۶ ج). بسیاری از محققان و پژوهشگران گل هشت‌پر را همان نیلوفر آبی می‌دانند. نیلوفر آبی از نمادهای مشهور مهر و آناهیتاست که بر سطح آب می‌روید. نیلوفر از سویی با آب (آناهیتا) و از دیگر سو با خورشید (مهر) در ارتباط است. در اساطیر کهن ایرانی نیلوفر گل آناهید به‌شمار می‌رفته است. «ناهید تصور اصلی مادینه هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده است. در روایات کهن ایران، گل آبی نیلوفر (لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فرّ زردشت، که در آب نگهداری می‌شد، می‌دانستند و از این رو نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک

جدول ۷. درخت‌های قالی باغی دوره زند با نمونه‌های مشابه در آثار باستانی، مأخذ: همان

		
<p>تصویر ۷ ج. نقش مایه گیاهی، درخت هوم موجود در قالی باغی، مأخذ: موزه متروپولیتن.</p>	<p>تصویر ۷ ب. نقش مایه درخت زندگی، سنگ نگاره ساسانی www.images.hamshahronline</p>	<p>تصویر ۷ الف. نقش مایه تجریدی درخت بر روی زین پوش (قالیچه رو- اسبی) www.blog.soton.ac.uk</p>

همچون «درخت بس تخمه» در متن بندش و الفاظی از این دست حاکی از اهمیت درخت در متون مقدس ایران باستان است» (افروغ، ۱۳۹۳: ۸۸). در قرآن مجید نیز اشاره به شجره طوبی، شجر اخضر و سدره المنتهی نشان از جایگاه خاص و مقدس درخت در دین مبین اسلام دارد. هنر و مذهب همواره ارتباطی تنگاتنگ داشته و مذهب بر هنر تأثیرگذار است. درختان در قرآن نماد قدرت و عظمت خداوندی است. درخت نیز همیشه مورد احترام ایرانیان بوده و آن را مقدس می‌شمرده‌اند. «متفکران و اهل تصوف می‌توانستند کل عالم وجود را یک درخت تصور کنند. به‌طور مثال، ابن عربی از شجره کون یا درخت وجود سخن می‌گوید. بایزید بسطامی در پرواز عرفانی خویش «درخت وحدت» را می‌بیند. درخت به‌طور کلی چون ریشه‌هایش در زمین فرو می‌رود و شاخه‌هایش در آسمان بالا می‌رود. به‌عنوان نماد ارتباطی میان زمین و آسمان شناخته شده است» (همان: ۸۹-۸۸). در جدول ۷ مجموعه‌ای از اسناد تصویری از درخت زندگی گردآوری شده و با نقش مایه قالی باغی دوره زند مقایسه شده است.

بنیان پژوهی اولین نقش بافته شده درخت بر قالی به پازیریک می‌رسد که طرح ساده و تجریدی از درختی همچون درخت زندگی بر روی قالیچه روی اسبان را نشان می‌دهد (تصویر ۷ الف). این نقش مایه تجریدی، درخت زندگی، در هنر ایران استمرار داشته و در برخی ادوار واقع‌گرا و پرتزئین شده است. از دوره ساسانی سنگ‌نگاره‌ای مشابه این مضمون تصویری در طاق‌بستان کرمانشاه باقی مانده است (تصویر ۷ ب). در سایر دوره‌های تاریخی ایران نیز مشابه این نقش مایه با تغییرات خاص خود دیده می‌شود. «درخت مظهر زندگی و درخت زندگی مظهر پادشاه است» (همان: ۱۳۹۳: ۸۷). در فرشنامه ایران در تعریف درخت این‌گونه آمده است: «نشانه‌ای از باروری و آفرینش که با

می‌یابد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۴۲۹). استفاده از گل هشت‌پر یا همان نیلوفر آبی با این رویکرد که از سوئی با آب و از سوئی دیگر با خورشید در ارتباط است تناسب به‌کارگیری آن را در حاشیه‌های کوچک و کادرهای اطراف کرت‌ها و نهرها و استخر دو چندان می‌کند، چرا که نور خورشید بر تمامی عناصر باغ می‌تابد و نمادهای خورشید باغ را دربر گرفته‌اند. این گل به دو رکن اصلی، آب و نور، برای رشد و زایش اشاره دارد. تعداد گلبرگ‌های زوج این گل با ساختار هندسی و متقارن قالی نیز هماهنگی دارد. گل هشت‌پر در تمدن ایرانی ریشه‌دار بوده و الگویی تکرارشدنی و گسست‌ناپذیر است. سنت استفاده از گل‌های چندپر به‌عنوان حاشیه تزئینی در ایران قدمت دارد. در جدول ۶ (تصویر ۶ الف و ب) مصداق این گلها دیده می‌شود. در تصویر ۶ الف گل‌های گرد در یک حاشیه و گل نیلوفر (لوتوس) در حاشیه‌ای دیگر به چشم می‌خورد.

گل هشت‌پر از دوره‌های تاریخی نخستین مظهر خورشید و آفتاب بوده است. این نگاره از زمان قالی پازیریک بی‌کم‌وکاست با گل‌های یک‌درمیان سفید و سیاه کاربرد داشته است» (افروغ، ۱۳۸۰، ۱۳۹۳: تصویر ۶ د).

گل چهارپر: درباره تقدس عدد چهار در بخش چهارباغ سخن رفت. گل چهارپر، تنها با دربرداشتن چهار گلبرگ، بسیار ساده و پرمفهوم است. این گل نیز در آثار به‌جای‌مانده از هنر و تمدن ایرانی جایگاه خاصی داشته و این نیز الگویی تکرار شونده است (تصویر ۶ ج و ه).

درختان

از دیگر نقش مایه‌های اصلی در این قالی درخت است. انواع گوناگون درخت و درختچه بر این قالی نقش بسته است. «داستان‌های کهن همچون «درخت آسوریک»، یا واژگانی

جدول ۸. نمونه سروهای موجود در آثار هنری در دوره‌های گوناگون، مأخذ: همان

							نقشه‌های تصویری سرو
تصویر الف. نقش‌مایه گیاهی، درخت سرو موجود در متن قالی باغی (موزه متروپولیتن).	تصویر ب. ازاره‌های سنگی عمارت کلاه‌فرنگی / موزه پارس	تصویر ج. حمام ارگ کریمخانی	تصویر د. حاشیه قالی باغی، موزه فرش تهران	تصویر ه. حجاری‌های تخت جمشید	تصویر و. تمدن عیلام	تصویر ز. مهر، شوش	
زندیه، قرن ۱۸/۱۷ م.	زندیه، قرن ۱۸/۱۷ م.	زندیه قرن ۱۸/۱۷ م.	صفویه، قرن ۱۶/۱۰ م.	دوره هخامنشی ۲۵۰۰ ق.م.	دوره عیلامی ۳۰۰۰ ق.م.	دوره عیلامی، ۳۰۰۰ تا ۲۲۰۰ ق.م.	دوره
نیمه‌انتزاعی	انتزاعی	انتزاعی	نیمه‌طبیعت‌گرا	طبیعت‌گرا	نیمه‌انتزاعی	انتزاعی	طبیعت‌گرا / انتزاعی
راست‌قامت	راست‌قامت	خمیده	راست‌قامت	راست‌قامت	راست‌قامت	راست‌قامت	راست‌قامت / خمیده
پایه‌دار گلدانی	پایه‌دار	پایه‌دار	بی‌پایه	بی‌پایه	گلدانی	بی‌پایه	پایه‌دار و گلدانی / بی‌پایه
سرو قالی باغی زند همانند سایر نقش‌مایه‌های دوره اسلامی پایه‌دار بوده و خطوط جنائی شاخه‌ها همانند نمونه هخامنشی و گلدانی عیلام است. تفاوت آن با نمونه سرو قالی صفوی مشخص است. این حاکی از نوآوری بصری نقش‌مایه‌های قالی باغی عصر زند است.							

به کوکنار فارسی می‌داند و هوم را به استناد بندهش ایزد اندر گوگردن ذکر می‌کند (بهار، ۱۳۷۵: ۱۱۶). با تکیه بر سایر نقش‌مایه‌ها مانند ماهی و مطالعه متن بندهش «در باره نبرد کردن آفریدگان گیتی به مقابله اهریمن» این نتیجه حاصل می‌شود که درخت حاضر در استخر میانی قالی باغی و در نهر اصلی همان هوم سپید است (تصویر ۷ج).

درخت سرو: درخت سرو از جمله درختانی است که از گذشته‌های دور بر روی آثار هنر ایرانی نقش بسته است. «سرو در ایران باستان درختی مقدس [نشانی از اهورامزدا] و نماد خرمی، همیشه بهاری و آزادگی است» (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۰۷). در نقش برجسته‌های آشوری-عیلامی متعلق به ۳ هزار قبل از میلاد گلدانی به چشم می‌خورد که درخت سروی در میان بوده و دو برگ بته‌مانند در طرفین آن دیده می‌شود. در آیین زرتشت سرو را ارمغانی از بهشت می‌دانند که از

خط‌هایی چه کمانی و چه شکسته در بسیاری از طرح‌ها دیده می‌شود» (آزریاد و همکاران، ۱۳۷۲: ۴۲). به‌طور کلی درخت نشانه سرسبزی، خرمی و طراوت است. در قالی باغی عصر زند نیز درخت زندگی، هوم سپید، سرو، درختچه‌های تزئینی به چشم می‌خورد.

درخت هوم سپید: هوم سپید یا گوگردن نام درختی است که همه مردمان اکسیر جاودانگی را از آن دریافت می‌کنند. محل رشد و قرارگیری این درخت در دریای فراخکرد است. «هوم سپید که آن را گوگردن نیز می‌خوانند گیاهی اساطیری است که در ته دریای فراخکرد می‌روید و بی‌مرگی می‌آورد و در بازسازی جهان یا فرسنگرد به کار خواهد آمد» (آموزگار، ۱۳۸۳: ۳۳). منابع گوناگونی تقدس، جاودان‌سازی و اهمیت این درخت را یادآور می‌شوند. نویسنده کتاب پژوهشی در اساطیر ایران گوگردن را مربوط

جدول ۹. نقش مایه ماهی، در دوره باستان و قالی باغی دوره زند، مأخذ: همان

<p>تصویر ۹ب. بازنمایی جفت- ماهی کره در دریای فراخکرد در حال مراقبت از هوم سپید، ماهی و درخت در نهر اصلی قالی باغی. مأخذ: نگارندگان.</p>	<p>تصویر ۹الف. نقش مایه واقع گرای ماهی، دوره ایلام جدید، قرون هفتم و هشتم پیش از میلاد www.louvre.fr</p>

به عنوان یکی از دوازده اختر آسمان (صور فلکی) یاد می‌کند. با اشاراتی که در متون مقدسی همچون بندهش به ماهی رفته می‌توان آن را نمادی از پاسداری و نگاهبانی از آفریدگان، حاصل خیزی، زایش و برکت دانست. هنگامی که اهریمن کوشید درخت «گوکرنه» یا هوم سپید را تباه سازد، دو ماهی کره از آن پاسداری کردند. «آن ماهی [کره] چنان حساس است که بدان آب ژرف آدریای فراخکرد آبه شمار سوزنی آب بیفزاید یا کاهد داند» (هینلز، ۱۳۸۳: ۶۶). دو صفت هوشیاری و حساسیت در این متن آشکار است. «در باورهای قومی و اساطیری نخستین ماهی از اقیانوس مقداری گل بیرون آورد که زمین با آن شکل گرفت و نیز سمبل شروع و آغاز است، و آن را بر پشت خود قرار داد که نشانه و مظهر نگاهداری و محافظت است» (دادور و همکاران، ۱۳۸۵: ۹۶). در دوران اسلامی نیز حضور نقش مایه ماهی در آثار هنری استمرار داشته و در قرآن کریم، روایات و اندیشه‌های اسلامی به نحو مؤثری حضور یافته است. «ماهی (در عربی نون، حوت، سمک) جانوری است آبی و معروف، که بسیاری از مفسرین قرآن بر آن اند که مراد از «ن» (نون)، که در آغاز سوره قلم بدان سوگند یاد شده، آن ماهی‌ای است که جهان بر پشت اوست و او در آب قرار دارد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۸۶). یکی از انواع طرح‌های قالی ایران «هراتی» یا «ماهی درهم» نام دارد که این نیز بیانگر جایگاه ویژه این نقش مایه در میان سایر نقوش است. در این قالی ۱۴ عدد ماهی به چشم می‌خورد که در نهر اصلی و استخر میانی شنا می‌کنند. اما مشاهده حضور ماهی در کنار درخت، معانی و رموز نهفته‌ای در خود دارد. در نهر اصلی و ترنج قالی جفت- ماهی‌هایی مشاهده می‌شود، که در اطراف درختان بافته شده‌اند. نوع طراحی این ماهی‌ها بیانگر حرکت و شنا نیست. طراح با ترسیم چشمان درشت و نحوه قرارگیری، قصد القاء حس نگاهبانی آن‌ها را داشته است. به استناد متن بندهش، مراقبت از عدم حمله و زغ، نماینده اهریمن، و محافظت از درخت گوکرنه، هوم سپید، وظیفه آن‌هاست. این نقش مایه ترکیبی بیش از هر چیز بیانگر تداوم و

جانب اهورامزدا، توسط زرتشت، به آدمیان هدیه داده شد. «به نظر برخی، انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۴۵). نقش مایه سرو در هنر دوره هخامنشی بسیار به کار رفته است. کاشت سرو در پردیس مقدس بوده و کاشت آن در حیاط منازل، آتشکده زرتشتیان و حتی بقاع متبرکه گواهی دیگر بر منزلت آن است. در آثار هنری ادوار بعد هم سرو دیده می‌شود. «در دوره صفویه تجسم رمزی و جاودانگی درخت سرو جایگاه بالاتری می‌یابد و نماد فرمانروایی و قدرت مطلقه می‌شود زیور کلاه و تاج شاهان و شاهزادگان می‌شود و از حرمت و حتی تقدس برخوردار می‌شود» (افروغ، ۱۳۹۳: ۸۹). در عصر زند نقش سرو و چه در حجاری، قالی، آهک‌بری و پوشاک بسیار به کار رفته است. در قالی باغی عصر زند، سرو تنها در یک نیمه قالی و دو کرت مقابل هم نقش بسته است (تصویر ۸الف). این درختان تزئین شده و آراسته به نظر می‌رسند (جدول ۸).

نمادشناسی نقوش جانوری

بنیان پژوهی نقوش جانوری به غارنگاری‌های انسان نخستین باز می‌گردد. جانوران در هنر عصر سنگ، مس، مفرغ و آهن نقش داشته و در دوران تاریخی نیز جزء جدایی‌ناپذیر هنر هخامنشی، اشکانی و ساسانی است. گرچه در قرون اولیه اسلامی حضور این نوع نقش مایه‌ها تا مدتی کم‌رنگ می‌شود با گذشت زمان در کتاب آرای کلیله و دمنه و سایر آثار مرتبط باز هم این نقش مایه‌ها جایگاه خود را یافته و به حیات خود تا امروز ادامه می‌دهند. جدول ۹ تصویرری از نقش ماهی طبیعت‌گرا در دوره ایلام را نشان می‌دهد (تصویر ۹الف).

ماهی: ماهی در داستان‌های کهن آفرینش و در متون آئین مقدس زردشت همواره حضور دارد. تکرار نقش مایه ماهی در آثار هنری ادوار گوناگون نشان از جایگاه خاص و ویژه آن در تمدن ایران داشته است. در متن بندهش از ماهی

جدول ۱۰. نقش‌مایه طاووس در آثار هنری دوره‌های گوناگون، مأخذ: همان

					
تصویر ۱۰. او. استمرار حضور نقش‌مایه طاووس در کنار گل و درخت بر روی قالی‌های نو، واگیره‌ای از قالی بختیاری، مأخذ: نگارندگان.	تصویر ۵۱۰. ه. طاووس، قالی ابریشمی سده ۱۲ه.ق، ایران، ابعاد: 131×177cm، موزه متروپولیتن، مأخذ: www.images.metmuseum.org	تصویر ۱۰. د. طاووس، ترنج قالی باغی عصر زند، مأخذ: نگارندگان.	تصویر ۱۰. ج. طاووس، بخشی از قالی صفوی، قرن دهم ه.ق/۱۶م، ایران، موزه متروپولیتن، مأخذ: www.images.metmuseum.org	تصویر ۱۰. ب. طاووس، کاسه مینایی عصر سلجوقی، مأخذ: www.images.metmuseum.com	تصویر ۱۰. الف. سیمرغ (دم این جانور ترکیبی از شکل دم طاووس الهام گرفته است)، مأخذ: www.fotosearch.com

استحاله مفاهیم اسطوره‌ای است (جدول ۹؛ تصویر ۹ب).

در راستای رمزگشایی حضور این پرنده در هنر ایرانی، برخی آن را مظهر حاصلخیزی نیز دانسته‌اند که در قالی باغی نیز حضورش بی‌ارتباط نیست. تعدادی از پژوهشگران حضور طاووس در کنار درخت را در دست‌بافته‌های عشایری نشانه رویدن و نیاز گیاه از آب و مظهر رویش از آب دانسته‌اند (افروغ، ۱۳۹۳). در برخی از باورهای قومی و اساطیری طاووس نابودکننده مار و عامل حاصلخیزی زمین است. پیشینه حضور این پرنده در هنر ایران به عصر ساسانی می‌رسد. طاووس یکی از نمادهای مهر است. «در سنن عدیده، طاووس نیز نماد قلمرو آسمانی، ماه تمام یا خورشید در سمت‌الرأس است» (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۹۸). نقش‌مایه سیمرغ در هنر عصر ساسانی ترکیبی از شیر، عقاب، اژدها، ماهی و طاووس است. در جدول ۷ نمونه نقش‌مایه طاووس در آثار هنری ادوار گوناگون به نمایش گذاشته شده است. بررسی آثار نشان از آن داشت که این نقش‌مایه بسیار تکرار شده و نه تنها بر روی قالی بلکه سایر میراث هنری نیز رویت گردید.

پرنده انتزاعی: علاوه بر طاووس نوعی پرنده دیگر هم در کنار آن دیده می‌شود. به‌طور کلی پرنده‌ها در قالی نمادی از باران و باران‌خواهی هستند. «پیوند نهادینه پرنده و باران به بهترین صورت در سفال نگاره‌های پیش از تاریخ شوش،

طاووس: یکی از نقوش جانوری در این قالی طاووس است که در کادر اطراف استخر میانی در کنار پرنده‌ای انتزاعی حضور دارد (تصویر ۱۰د). «در فرهنگ‌ها به القاب و کنیه‌های ابوالحسن، ابوالوشی، صراخ، فلیسا نیز معروف است. این پرنده در میان سایر پرنده‌ها از جهت ارجمندی و زیبایی مانند اسب است در میان چارپایان» (یاحق، ۱۳۷۵: ۲۹۳). بنیان‌پژوهی طاووس ما را به داستان خلقت می‌برد، آنجا که موضوع اغوای آدم و حوا در میان است، طاووس مسبب ورود ابلیس به بهشت شد. «برخی از مفسرین یکی از چهار مرغی را که ابراهیم کشت (بقره: ۲۶۰) طاووس دانسته‌اند، که به‌عنوان مظهر زیبایی و زینت انبیا کشته شد» (همان: ۲۹۳). طاووس در ایران باستان به‌عنوان مرغ ناهید (آناهیته، ایزد آب) مطرح بوده است. «به‌علاوه ایرانیان باستان معتقد بودند طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات عمر جاودانه یافته است. طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا سده سوم هجری باقی بوده اشاره می‌کند که در نزدیکی آتشکده بخارا مکان خاصی برای نگهداری طاووس اختصاص داده شده بود» (صباغ پور و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۱). زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار چيست طاووس که در باغ نعیم افتاده‌ست (حافظ).

جدول ۱۱. نقش‌مایه انتزاعی مرغ در قالی باغی عصرزند، مأخذ: همان

	
تصویر ۱۱ب. نیمه ترنج قالی، حوض باغ و نقش مرغ انتزاعی در دو گوشه حوض	تصویر ۱۱ الف. پرنده انتزاعی

نمودار ۱. مفهوم آب در متون گوناگون، مأخذ: همان

<p>آب در قالی باغی به مفهوم حیات، آبادانی، برکت و سبزی و طراوت، در اشکال روان به معنای خرد و شناخت عقلانی همچنین در شکل ساکن آن در برکه و حوض‌ها به معنای سکینه قلبی و جمعیت خاطر در دل انسان کامل است و ملهم از فرهنگ ایران باستان و دوره اسلامی است.</p>		
<p>عرفان و حکمت ایرانی-اسلامی شناخت عقلانی دل انسان کامل</p>	<p>کتاب آسمانی قرآن خیر، برکت و پاکیزگی</p>	<p>متون مقدس باستانی حیات، بهشت، آبادانی و برکت</p>

نیکو نیایش کردن و خشنود داشتن آب دانسته شده است (بهار، ۱۳۷۵: ۳۰۸-۳۰۹). آناهیتا براساس متون اوستایی ایزد آب و سرچشمه مینوی آب‌های جهان است که در اعتقادات ایرانیان همواره حضور داشته است. در متون مقدس ایران باستان تعدد کاریز، رود و چشمه یادآور بهشت نیکوکاران و آبادانی است. صورت‌های مختلف حضور آب در داخل این قالی باغی نیز در قالب نهر، حوض و آبگیر همین معنا را می‌رساند. «فراوانی آب نشانه وفور نعمت و زایش است» (ریسمانچیان و همکاران، ۱۳۸۴: ۴).

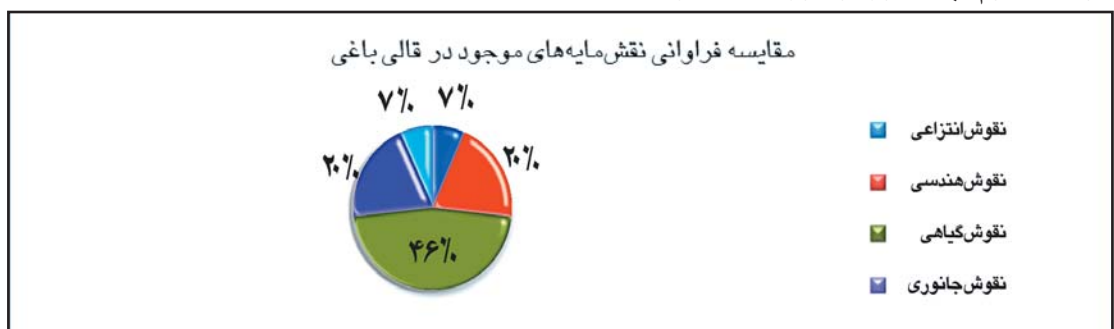
در قرآن مجید نیز اهمیت آب به قدریست که کلمه «ماء» ۶۳ بار تکرار شده و از آب به‌عنوان مظهر خیر و برکت و پاکیزگی یاد شده است. در ضمن الفاظی همچون «کوثر» نیز گواهی دیگر بر تقدس چشمه و نهر و رود و به‌طور کلی آب است. بسیاری بر این اعتقادند که وجود کانالهای آب، اشاره به نهرهای بهشتی و حوض کوثر داشته و بیانگر جوشش حیات در عالم هستی است. در عرفان و حکمت ایرانی نیز آب دارای لایه‌های مفهومی ژرفی است. «حکیم نصیرالدین طوسی، براساس آموزه عرفانی خود، هریک از چهار وجه شناخت را با واسطه‌ای نمادین یکی از نوشیدنی‌های موعود به اهل طریق معرفی می‌کند: اول شناخت پدیده‌ها از حواس تحت نظارت عقل، که حاصلش دانش و نمودگارش آب است» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۰۵). غزالی در مورد آیه هفدهم

فارس، نهاوند و سیلک مشخص است که حتی به‌صورت مرغ‌شانه به‌سر تصویر می‌شود و همه آن‌ها نشان‌دهنده زندگی تمامی افراد جامعه است که به باران وابسته بود» (دریایی، ۱۳۸۷: ۱۴۸). حضور یکایک اجزا تنها با هدف تزئین قالی نبوده و ارتباط مفهومی میان تمامی نقش‌مایه‌ها برقرار است. «اگر در اطراف ترنج‌ها یا حوض‌های قالی تصویر شوند [مرغان] مفهوم طلب باران را تداعی می‌کنند» (افروغ، ۱۳۹۳: ۱۳۳). در قالی باغی زند، مرغان انتزاعی در اطراف ترنج مرکزی و حوض قرار گرفته‌اند (جدول ۱۱: تصاویر ۱۱ الف و ب).

عناصر بنیادین طبیعت

از میان چهار عنصر باد، خاک، آب و آتش تنها نماد آب به‌صورت مستقیم وجود دارد. این عنصر معانی و مفاهیم گوناگونی داشته و حیات و سرزندگی وجه جدایی‌ناپذیر آن است. «نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاک‌ی و رستگاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰). در ایران باستان نقشی حیاتی داشته و به‌سبب تقدس برایش اسطوره‌سازی کرده‌اند. «آناهیتاست که به بزرگی همه آب‌های روان روی این زمین به نیرومندی روان است» (رجبی، ۱۳۸۰: ۱۴۸). در متن ارداویراف‌نامه یکی از اعمال پسندیده و ارزشمند

نمودار ۲. مفهوم آب در متون گوناگون، مأخذ: همان



جدول ۱۲. نمادشناسی و بنیان‌های اسطوره‌ای نقش‌مایه‌های قالی باغی زند، مأخذ: همان

نمونه تصویری	معنای ضمنی	فرم عینی	نقش‌مایه	
			غیر طبیعی	انتزاعی
	مداخل و آستانه‌ای جهت ورود به باغ-قالی	مداخل		
	گردونه‌ای که مهر بر آن می‌نشیند و چهار اسب سفید نامیرای مینوی آن را می‌کشند. ارتباط با خورشید	چلیپا		طبیعی
	شمسه یا همان شکل تجریدی خورشید همان‌طور که از نامش برمی‌آید نمادی از مهر یا خورشید است.	شمسه	هندسی	
	آناهیتا بر گردونه‌ای سوار است که چهار اسب آن را می‌کشند: باد، باران، ابر و تگرگ. این چهارگانه با چهارباغ هم انطباق مفهومی دارد.	چهارگوشه		
	نوزایی، حیات و شکوفایی	گل چهارپر	گل‌گرد و چلیپا	طبیعی
	نیلوفر با آیین مهر پیوستگی نزدیک می‌یابد. در اساطیر کهن ایرانی نیلوفر گل ناهید به شمار رفته است (ارتباط با ناهید).	گل هشت‌پر		
	حیات، فراوانی، برکت و پویایی در آیین مهر باور بر این بوده است که مهر (میتر) درون آب متولد شده است. ماهی در ایران نماد ناهید و مظهر فراوانی نیز است.	ماهی		
	یکی از نمادهای مهر، مرغ ناهید یا آناهیتا، ایزدبانوی آب‌ها، زیبایی و غرور	طاووس	جانوری	طبیعی
	پرندۀ باران، برکت و فراوانی باران ارتباط مستقیم با ایزد بانوی آب، آناهیتا، دارد.	پرندۀ تجریدی		
	پاکی، حیات، سرزندگی در آیین میترائیسم برای عبادت، غارهای طبیعی مورد استفاده قرار می‌گرفته است، به‌صورتی که غار نزدیک آب روان و یا چشمه باشد. در ارتباط با ناهید نیز آناهیتا ایزدبانوی آب‌های پاک و روان در ایران باستان بوده است.	آب	عناصر بنیادین طبیعت	طبیعی

در قالی مورد پژوهش آب به چهار قسمت تقسیم می‌شود و ساختار باغ ایرانی و به‌دنبال آن قالی باغی بر اساس تقسیم‌بندی گردش آب در نهرها طراحی می‌شود. اهمیت آب و نقش‌مایه‌های مرتبط با آن در قالی به‌گونه‌ای است که نوعی از حاشیه باریک قالی را در مناطق ترک‌نشین «آب‌بافی» یا

سوره رعد در خصوص آب این‌گونه می‌گوید: «آب به عرفان و رود به دل تشبیه شده است. تفاوت در اینجا در ظرفیت‌های متفاوت رودها (انسانها)ست نه در خود آب که مستقیماً از بالا آمده و تحت تأثیر عوامل از قبیل خاک و سنگ و کانی قرار می‌گیرد» (همان: ۴).

۲. حوض و حوضچه‌ها (جدول ۱۱؛ تصویر ۱۱ ب). این تقسیم‌بندی آب به دو گونه جاری و ساکن در متون مقدسی همچون آبان‌یشت نیز اشاره شده است: «آناهیتا... رشته‌ای از آب را از رفتن باز می‌دارد و دیگر رشته‌ها را بدان‌سان که بودند به رفتن رها می‌کند» (رجبی، ۱۳۸۰: ۱۴۷). در تیریشث یا تشریشث نیز آبها به ایستاده و جاری تقسیم شده‌اند. «آبهای راکد به دلیل سکوت اندیشمندان‌شان به‌طور سنتی سمبل روح متفکر و جاری طبیعت هستند» (مور، ۱۳۸۱: ۷۲). بسیاری نیز آب ساکن را منعکس‌کننده آسمان و به‌سبب آرام بودنش پر رمز و راز دانسته‌اند. قالی‌های باغی در این برهه تاریخی بیشتر در غرب و شمال غرب ایران بافته شده است. اقلیم هر دو منطقه پرآب بوده و این موضوع با افزودن فضاهای آبگیر سعی در القاء فضایی آرام‌بخش داشته است.

«سوء» می‌گویند. به نظر می‌رسد در قالی‌های باغی عصر زند آب رکن اساسی‌تری در مقایسه با نمونه‌های مشابه از عصر صفوی یافته است، چرا که آبگیری سه‌گوش در جوار لچک و آبگیری چهارگوش در کنار باغچه مربعی‌شکل به ساختار قالی افزوده شده است. این موضوع یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها و شاخص‌ترین تمایز این نوع قالی با نمونه‌های پیشین است که در دوره زند روی داده است. این در حالی است که در نمونه‌های باقی‌مانده از عصر صفوی آب در همان چهار نهر اصلی و یا در صورت بزرگ بودن قالی به‌عنوان مقسم‌کرت‌ها در سراسر قالی تکرار شده است. از منظر بنیان‌پژوهی، حرکت و سکون آب‌های به‌نمایش درآمده در این قالی به دو گونه‌اند: ۱. نمایش و القای حرکت در نهرهای اصلی و سکون در استخر (جدول ۹؛ تصویر ۹ ب).

نتیجه

قالی باغی در عصر زند رونق بسیاری داشته است. اگرچه از نخستین قالی باغی اثری بر جای نمانده است، وجود چند تخته قالی باغی از دوره صفویه، به‌عنوان الگویی مؤثر و تکرارشونده، دلیلی بر ادامه سنت‌های قالی‌بافی ادوار پیشین در دوره زند است. تحلیل نمادشناسانه نقش‌مایه‌های قالی باغی زند نمایانگر اهمیت نقوش باغی در آن دوره بوده است. همچنین انعکاس آن‌ها در قالی سبب جاودانگی نمادهای خرمی و سرسبزی در زندگی روزمره بوده است. از ویژگی‌های بارز بناهای عصر کریم‌خان زند وجود باغ و حوض‌ها، حوضچه‌ها و آبنا‌های سنگی است. معمولاً قالی‌ها از معماری و اقلیم منطقه تأثیرپذیر بوده‌اند، پس احتمالاً ساختار قالی‌های باغی دوره زند، همگام با تغییرات ابنیه، تحولات بصری را در خود پدیدار ساخته و نقشه متقارن و چهارگوش مرسوم در آن روزگار را نشان می‌دهند. اما این الگو در نیمه دوم قرن دوازدهم تحت تأثیر شاخصه‌های فرهنگی و بومی حاکم پرورانده شده و به متن قالی باغی نیز منعکس شده است. ابداع و نوآوری هنرمندان این دوره از تحول اشکالی مثل سرو مشهود بوده و به‌رغم کوتاهی مدت حکومت زندیان هنر این دوره قالب‌های مردمی خود را رواج داده و از ابعاد بزرگ درباری به قطعات کوچک‌تر تبدیل شده است. تغییر نوع آبگیرها، تغییر نوع تصویرسازی امواج آب، نقوش حاشیه‌ها، شکل پرندگان، درختان، گل‌ها، ابعاد قالی و رنگ عناصری است که قالی‌های باغی نیمه دوم قرن دوازدهم را از نمونه‌های قبلی متمایز می‌سازد. مجموع تحلیل‌ها از نقش‌مایه‌های موجود در جدول‌ها و نمودارهای ۱ و ۲ حاکی از انعکاس معنویت و جاودانگی در بنیان‌پژوهی نقش‌مایه‌هاست به‌ویژه در نمادشناسی عنصر آب و گیاه که فراوان‌ترین درصد نقوش را به خود اختصاص داده است. رمزگشایی لایه‌ای نقوش دلالت ضمنی بر حضور مؤثر اسطوره و آئین‌های باستانی داشته است. حضور نقش‌مایه ترکیبی ماهی و درخت ملهم از روایت هوم سپید و ماهی گر گواهی بر این مدعاست. از سویی دیگر سرو، گل‌های چندپر، طاووس، ماهی، چلیپا با مهر و ناهید، دو ایزد باستانی، مرتبط بوده و یکایک عناصر باغ-قالی عصر زند دارای معنای ضمنی و نمادین است. در ضمن برخی نقش‌مایه‌ها ارتباط مستقیم با خورشید و یا با آب و باران، دو عنصر مؤثر در سبزی و جاودانگی باغ دارند. در میان آثار برجای‌مانده از تمدن‌ها و حکومت‌های مغرب ایران نمادهای مربوط به شخصیت‌های آناهیتا و ایزدمهر

تجلی ویژه‌ای داشته‌اند. قالی نامبرده نیز در کردستان یافته شده و از این قاعده مستثنی نیست. البته از آنجا که آن‌ها ایزدبانوی آب‌هاست و منطقه غرب همواره جایگاه آبشارها، رودخانه‌ها و چشمه‌های بسیار است، این موضوع پشتوانه منطقی دارد و بی‌اساس نیست. احترام به عنصر بنیادین آب و طلب باران مفهوم ضمنی بسیاری از بنیان‌های تصویری شکل‌دهنده متن قالی است. فضای چهار قسمتی به‌عنوان نمادی از عالم هستی بوده است. ابعاد، هندسه و ساختار کلی قالی باغی و پرکاری‌اش حاکی از آن است که این نوع قالی‌ها به‌سفرش افرادی با جایگاه خاص بافته می‌شده است. از مطالب فوق می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که قالی باغی عصر زند در پی انعکاس باغ عدن و احتمالاً جاودانه ساختن آن بوده است. به همین دلیل از نمادهای آن فراوان بهره برده است.

منابع و مآخذ

- آذریاد، حسن و حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۷۲. *فرشنامه ایران*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- آصف، محمد هاشم. ۱۳۵۲. *رستم‌التواریخ*. به اهتمام محمد مشیری. تهران: امیرکبیر.
- آموزگار، ژاله. ۱۳۸۳. *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.
- احمدی، بابک. ۱۳۸۰. *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.
- اردلان، شیرین. ۱۳۸۷. *خاندان کرد در تلاقی امپراطوری‌های ایران و عثمانی*. ترجمه مرتضی اردلان. تهران: تاریخ ایران.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۷۷. *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.
- افروغ، محمد. ۱۳۹۳. *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- بهار، مهرداد. ۱۳۷۵. *پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم)*. تهران: آگه.
- پرهام، سیروس. ۱۳۷۱. *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*. ج ۱. تهران: امیرکبیر.
- جوادی و همکاران. ۱۳۸۳. *باغ ایرانی: حکمت کهن، منظر جدید*. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- چیت‌سازیان، امیرحسین. ۱۳۸۸. «بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایی معماری و فرش ایران»، *گلجام*، ش ۱۲: ۹۹-۱۲۲.
- دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام. ۱۳۸۵. *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: دانشگاه الزهرا.
- دریایی، نازیلا. ۱۳۸۷. *زیبایی‌شناسی در فرش دستبافت ایران*. تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- دوبوکور، مونیک. ۱۳۸۷. *رمزهای زنده جان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز.
- رجبی، پرویز. ۱۳۸۲. *هزاره‌های گمشده (جلد اول): اهورامزدا، زرتشت و اوستا*. تهران: توس.
- روحانی، بابا مردوخ. ۱۳۷۱. *تاریخ مشاهیر کرد (بخش دوم، جلد سوم: امرا و خاندانها)*. به کوشش ماجد مردوخ روحانی. تهران: سروش.
- ریسمانچیان، امید و حیدری، مهتا. ۱۳۸۴. «آب، نماد، کویر»، *همایش علمی منطقه‌ای معماری کویر*. دانشگاه آزاد اسلامی اردستان.
- زارعی، محمدابراهیم. ۱۳۹۰. «بازتاب نقش چهارباغ در قالی‌های باغی در غرب ایران با تأکید بر نمونه‌هایی از استان کردستان»، *گلجام*، ش ۱۹: ۴۳-۵۵.
- سندجی، میرزاشکرالله. ۱۳۷۵. *تحفه ناصری در تاریخ و جغرافیای کردستان*. تصحیح، مقابله و تحشیه حشمت‌الله طیبی. تهران: امیرکبیر.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن. ۱۳۷۹. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تصحیح سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

- شهدادی، جهانگیر. ۱۳۸۴. گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی). تهران: سخن.
- صباغ‌پور، طیبه و شایسته فر، مهناز. ۱۳۸۹. «بررسی نقش‌مایه نمادین پرنده در فرش‌های صفویه و قاجار از نظر شکل و محتوا»، نگره. ش ۱۴: ۴۹-۳۹.
- صبوری، وحید، صداقت، سعید و سازنده، معصومه. ۱۳۸۸. «ظهور هندسی آب در باغ ایرانی»، همایش ملی مدیریت بحران آب. دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرودشت.
- فرانکلین، ویلیام. ۱۳۵۸. مشاهدات سفر از بنگال به ایران. ترجمه محسن جاویدان. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کوپر، جی. سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- گودرزی سروش، محمدمهدی و مختاباد، سیدمصطفی. ۱۳۹۲. «نمادگرایی باغ ایرانی در دوره اسلامی»، هویت شهر. ش ۱۳: ۶۲-۵۵.
- لافورگ، رنه، آندی، رنه. ۱۳۸۷. مجموعه مقالات اسطوره و رمز. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز محمدی، محمدهادی و قایینی، زهره. ۱۳۹۰. تاریخ ادبیات کودکان ایران، ج ۱. تهران: شرکت نشر چیستا.
- ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. بهارستان، دریچه‌ای به قالی ایران. تهران: زرین و سیمین.
- مور، چارلز. ۱۳۸۱. آب و معماری. ترجمه هدی علم‌الهدی. تهران: اداره کل آموزش، انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- نصر، طاهره. ۱۳۸۷. جستاری در معماری و شهرسازی زندیه. تهران: کتاب خورشید.
- نعیما، غلامرضا. ۱۳۸۵. باغ ایرانی. تهران: پیام.
- نیبور، کارستن. ۱۳۵۴. سفرنامه نیبور. تصحیح پرویز رجبی. تهران: توکا.
- هینلز، جان راسل. ۱۳۸۸. شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. تهران: سروش.

Analytical Semiotics on Motifs of the Garden Carpets of the Zand Era

Samaneh Kakavand, Ph.D. Candidate, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Ashraf Mousavilar, Ph.D., Associate Professor, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Received: 2015/2/10

Accepted: 2015/6/21



Gardencarpet is one of the noteworthy designs in the history of Iranian art. In the «Zand» era (12th century AH / 18th century AD) a framework of various motifs was provided for this type of carpet. These motifs are composed in such a way that while maintaining traditional patterns, new outcomes are achieved. This research uses descriptive-analytical method to case study of an example of a Zand era garden carpet. The data were collected from library sources and field research by means of documentary sources, note taking and observation of the available carpets in the Carpet Museum of Iran and overseas museums such as the Metropolitan, Islamic Art in Berlin, Victoria and Albert, Brooklyn and Hermitage. The analysis of designs shows that the symbolic motifs imply the mythical concepts and conceptually relate to one another. Motifs of the «Zand» era in the garden carpet are inspired by the formal and thematic elements of the past patterns. These elements, in addition to repeating the traditional motifs, were creative in composition of designs.

Keywords: Zand Era, Garden Carpet, Symbols, Motifs, Myths.