بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان قرن ۱۷ بر اساس آرا بورکهارت

شیوا علائی یزدی[۱]، منصور حسامی کرمانی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳ □ صفحهٔ ۳۷-۲۵
Doi: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

چکیده

هنر سنتی ایرانی دارای ماهیتی عرفانی-اشراقی است و برای تحلیل و فهم آن در عین سادگی، تکثر و تکرار در آرایه‌های تزیینی در هنرهای مختلف، باید به صورت درون‌شناختی به آن نگریست. در جریان سنت‌گرایی، تعدادی اندیشمند ظهور یافتند. یکی از این افراد برجسته تیتوس بورکهارت است. او فلسفه نمادهای قرون‌وسطایی و شرقی را بر اساس حکمت خالده بیان و تفسیر نمود. وی هنرهای سنتی را به قدسی و غیر قدسی تقسیم کرد و فرش‌بافی ذیل هنر سنتی غیر قدسی لحاظ گردید. فرض مقاله حاضر این است که نقوش فرش با آرایه‌های گیاهی بر اساس نظرات بورکهارت از وجوه مفهوم آرایه و رنگ، قابل تأویل و بررسی هستند. هدف این پژوهش تحلیل نقوش و نمادهای فرش گلدانی کرمان بازمانده از اواخر قرن ۱۷ م. یعنی دوره صفویان، بر مبنای تفکر سنت‌گرایی به‌طور اخص بورکهارت است. طبق نظر وی تنها در پوشش نمادهایی که با طبیعت پیوند دارند ممکن است بتوان ذات حق، یعنی مقصود هنر سنتی را تصویر کرد و رسیدن به این هدف از راه هنر واقع‌گرایانه امکان‌پذیر نیست، زیرا حقیقت، عیان و زمینی نیست. این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: فرش گلدانی کرمان دارای چه نمادهای بصری است؟ نقوش و رنگ‌های آن در سیر تاریخچه نقوشِ چه آثاری قابل رؤیت هستند؟ و چگونه می‌توان نقوش فرش و بالأخص فرش مورد نظر را از منظر بورکهارت مورد بررسی و تحلیل قرار داد؟ روش این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به صورت اسنادی است. تحلیل نقوش فرش گلدانی کرمان نشان می‌دهد که نقوش گیاهی فرش و نماد درخت از ادوار کهن مانند دوره هخامنشی آمده‌اند، با گذر زمان نقوش دایره به مارپیچ تکامل پیدا کرده و به خطوطی که گل و برگ بر روی آن نشانده می‌شدند، یعنی ختایی و درنهایت به اسلیمی تبدیل گردیده‌اند. نقش گلدانی فرش، نماد الهه زمین- مادر یعنی سرچشمه حیات است. رنگ آبی فرش در تمامی هنرهای سنتی ایرانی و اروپایی از طبیعت و آسمان سخن می‌گوید و نماد ایمان قلبی و الوهیت است. تکثر در آرایه‌ای گیاهی فرش به این تفکر بازمی‌گردد که جهان از هماهنگی پی‌ریزی شده، در عین این حال که تکثر در پدیده‌ها وجود دارد، درنهایت همگی به ذات مطلق و واحد خداوند برمی‌گردند و گل‌های شاه‌عباسی یا گل لوتوس در باور هندی محمل آفرینش ابتدایی است. بر مبنای دیدگاه بورکهارت، تنها کسی که اشراق درونی داشته باشد توانایی خواندن طبیعت و درنهایت، نمادها را خواهد داشت.

واژگان کلیدی: سنت‌گرایی، بورکهارت، صفوی، فرش کرمان، نقوش گیاهی

۱. کارشناس ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: sh.alaee@student.alzahra.ac.ir
۲. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
* Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

استناد: علائی یزدی، شیوا؛ حسامی کرمانی، منصور .(۱۴۰۳). بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان قرن ۱۷ بر اساس آرا بورکهارت. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۲۵-۳۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_707398.html

مقدمه

فرهنگ در بستر و لایه‌های زیرین هر جامعه سکنا می‌گیرد و تغییر و تنظیم مجدد آن کاری غیرممکن یا بس دشوار است. این ژرفا و فرایند تبدیل آن به سنتی چندهزارساله با معانی متعدد و ریشه‌ای این مسئله را دارای جذابیت و کششی وافر می‌کند. افراد بسیاری زندگی فردی و حرفه‌ای خویش را وقف مطالعه سنت ملل گوناگون در پی رسیدن به باوری حقیقی وقف می‌کنند. تیتوس بورکهارت متفکر سنت‌گرای سوئیسی بود که زندگی خود را به مطالعه فرهنگ و باورهای گوناگون ازجمله دین اسلام اختصاص داد. سنت‌گرایی در تقابل با مدرنیته به دنبال احیای باورهای هستی‌شناسانه دیرینه و باستانی مبنی بر تقدس و الوهیت است. این دیدگاه در رابطه با هنر نیز مطالبی ارائه می‌دهد که شامل محمل نماد در هنر سنتی است. هنر سنتی بر طبق اعتقاد بر ماورا و وجود نیروی برتر هستی‌بخش و صورت‌دهی امور زندگی ازجمله آفرینش هنری بر اساس حقیقت و نیکی انجام می‌شود. بنابراین حقیقت چنان والا است که امکان بیان آن با زبان واقع‌گرا وجود ندارد بلکه در صورت نمادین اشکال با بیانی نامحسوس قابل انتقال هستند. ازجمله انواع هنر که از زبان نمادین و غیر طبیعت‌گرا برای بیان زیبایی و تزیین استفاده می‌کند، فرش‌بافی است. البته همهٔ هنرهای باستانی ایرانی و همچنین هنرهای اسلامی دارای محتوای مفهومی و دینی هستند. همین بن‌مایه که زندگی از خدا و نیکی است پس او باید همواره با ما باشد و در پدیده‌های پیرامون منعکس شود، به صورت غیرعمد توسط مردم باستان و بعدها به صورت قانون‌مدارتری در هنر وارد می‌شود. مثلا نقوش گیاهی در فرش چنان در دستگاه بصری افراد نهادینه شده‌اند که درباره ریشه و پیشینه استفاده از این نقوش و سبک به کار رفته آن‌ها پرسشی نیست، بلکه بدون تحلیل پذیرفته شده‌اند. اما این نقوش و دلایل استفاده از آن‌ها قابل بررسی هستند و مکتب سنت‌گرایی دارای نزدیک‌ترین معیار مفهومی برای بررسی آن‌هاست. هنر فرش‌بافی در فرهنگ ما قدمتی بسیار دیرینه و طولانی دارد (مانند فرش پازیریک مربوط به دوره هخامنشی که در کوه‌های آلتایی کشف شد و تاریخ فرش‌بافی در دنیا را به بسیار پیش‌تر از گمان‌های قبلی بر طبق مدارک موجود سوق داد). ازجمله ادواری که به شکوفایی هنر شامل هنر فرش‌بافی مشهور است دوره صفوی است، که نوآوری هنرمندان این زمان و نیز حمایت پادشاهان این دوره باعث رشد تولیدات و خلق آثار هنری نفیسی شد که آوازه‌شان در دنیا پیچیده بود. در این پژوهش از نظرات و آراء سنت‌گرای پرآوازه یعنی تیتوس بورکهارت در راستای تحلیل ویژگی‌های بصری فرشی با نقوش گیاهی شناخته‌شده در جهان یعنی فرش با نقوش اسلیمی و طرح گلدانی بافته کرمان مربوط به قرن ۱۷ و محصول کارگاه‌های تولیدی صفوی، که اکنون در مجموعه‌ای شخصی نگه‌داری می‌شود پرداخته می‌شود.

پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از: فرش گلدانی کرمان از نظر بصری دارای چه ویژگی‌هایی است؟ نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در این فرش از نظر تاریخی از چه روندی گذر کرده‌اند؟ دیدگاه بورکهارت در تطابق با هنر، به‌ویژه هنر فرش و نقوش گیاهی این فرش چیست؟ این پژوهش دارای ماهیت تاریخی در بررسی نقوش این فرش مبنی بر آراء بورکهارت است. ضرورت انجام این تحقیق مطالعه و تطبیق ساختار بصری فرش اسلیمی کرمان با دیدگاه سنت‌گرایی بورکهارت است. طرح آن نقوش اسلیمی قالب با گل‌های شاه‌عباسی و شکوفه‌ها بر زمینه‌ای چشمگیر از رنگ لاجوردی است. با ارجاع به اظهارات بورکهارت این نقوش مبدأ دیرینه و نمادین دارند.

روش تحقیق

روش این پژوهش به صورت کیفی است و بدین‌جهت که مطالعهٔ حاضر به تفسیر داده‌های موجود از گذشته می‌پردازد به لحاظ ماهیت توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تاریخی است. گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است و ابزار آن برگه‌شناسه (فیش) است و انتخاب نمونه به شکل گزینشی، یک نمونه فرش با طرح اسلیمی بافته کرمان مربوط به قرن ۱۷ و دوره صفوی است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی که از منظر سنت‌گرایی به بررسی آثار سنتی و اسلامی می‌پردازند گوشهٔ چشمی بر هنرهای بصری داشته و به آرای بورکهارت اشاراتی داشته‌اند. نوشته‌های او در پژوهش‌های متعددی در راستای بررسی رسانه‌های بیان هنری اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است که از میان نمونه‌هایی که با نوشتار حاضر مرتبط بنمایاند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. حقیقت‌بین(۱۳۸۷) در پژوهش خود با عنوان «بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت» نمادهای اسلامی را با تکیه بر نظریات تیتوس بورکهارت بررسی می‌کند. در مقاله «وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت» خاکپور و خزائی(۱۳۸۹) هنر و زیبایی را با تأکید بر عوامل وحدت و کثرت مورد مداقه قرار داده‌اند. مطهری(۱۳۸۴)، موسوی(۱۳۸۹) و سرتیپی‌پور(۱۳۸۷) به ترتیب در مقاله‌های «هنر دینی در آراء بورکهارت»، «مبانی هنر اسلامی از نگاه تیتوس بورکهارت» و «بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت» هنر دینی و اسلامی را با استفاده از دیدگاه بورکهارت تفسیر می‌کنند. در کتاب «سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان» کنت الدمدو(۱۳۸۹) به تحلیل تفکر سنت‌گرایی از دیدگاه نظریه‌پردازان گوناگون شامل بورکهارت می‌پردازد. در زمینه فرش موسوی‌لر و همکاران(۱۳۹۴) در کتاب «ساختار

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

درون‌متنی طرح و نقش فرش دستباف ایران» انواع نقوش فرش شامل طرح گلدانی را موردتوجه قرار می‌دهند. نصیری(۱۳۸۹) در کتاب «افسانه جاویدان فرش ایران» و یاوری(۱۳۸۴) در کتاب «مبانی شناخت قالی ایران» ویژگی‌های بصری فرش کرمان را مورد مطالعه قرار می‌دهند. همچنین عالی‌ترین آثار بورکهارت درباره هنر بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۲۰۰۰ انتشار یافته است؛ مانند «هنر مقدس(اصول و روش‌ها)»(۱۳۹۲)، «هنر اسلامی(زبان و بیان)»(۱۳۹۲) و «مبانی هنر مسیحی»(۱۳۹۰) که به عنوان منابع اصلی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پژوهش پیش رو با استناد بر آثار یادشده به بررسی ویژگی‌های بصری فرش از دوره صفوی معروف به فرش با طرح گلدانی کرمان مربوط به اواخر قرن ۱۷ میلادی، با ارائه و تطبیق آراء بورکهارت با آرایه‌های بصری این فرش می‌پردازد. تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های ذکرشده در این است که هیچ‌یک به تطبیق آراء سنت‌گرایان با آثار فرش و منسوج نپرداخته‌اند.

سنت‌گرایی

سنت‌گرایی نحله‌ای فکری در زمینه فلسفه و هنر است، در قرن بیستم توسط رنه گنون آغاز شد و اساس فکری آن در برابر اصالت وجود (اگزیستانسیالیزم)، روانکاوی و جامعه‌شناسی مدرن و احیای فلسفه جاویدان، یعنی همان «حکمت نامخلوق» قدیس آگوستین است. از دیگر پژوهشگران نامی سنت‌گرا، کوماراسوآمی معتقد است که هنر باید زیبا و مفید باشد و شعار «هنر برای هنر» نفی می‌شود. زیبایی نیز با معرفت و نیکی مرتبط است و از صور معقول و طبیعت حاصل می‌شود که در مقابل صور محسوس است؛ یعنی نمادگرایی در مقابل واقع‌گرایی. پژوهشگران متجدد به‌وضوح از این نکته غافل‌اند که انتخاب هنرمندانه صورت‌ها، آنگاه که با اصول الهامی که به‌طور منظم انتقال یافته است مرتبط باشد، قابلیت آن را دارد که به طرز آشکار و ملموسی محمل مقدورات جاویدان و پایان‌ناپذیر روح گردد، و غافل‌اند از این‌که هنر سنتی بدین‌سان متضمن نوعی "منطق"، به معنای عام این اصطلاح است. به دیگر سخن، علم جدید زشت است، و زشتی آن از رهگذر در تصرف گرفتن نفس مفهوم "واقعیت" و به خود بستن شأن داوری عینی اشیاء به نهایت رسیده است و به همین سبب است که وقتی انسان‌های متجدد همه‌چیز را، در علوم سنتی، به سخره می‌گیرند جنبه‌ای از زیبایی بی‌آلایش آشکار می‌گردد. به‌عکس، زشتی علوم جدید سبب می‌شود که از همه ارزش‌های علوم تأمل‌گرایانه و الهامی محروم گردد، زیرا موضوع اصلی این علوم وحدت همه موجودات است، وحدتی که درواقع دانشمندان متجدد را یارای انکار آن نیست. اگر کیهان‌زایی باستانی، آنگاه که رموز آن اخذ به ظاهر می‌گردد(که به معنی عدم فهم آن است) کودکانه جلوه می‌کند، نظریه‌های جدید درباره آغاز جهان آشکارا بی‌معنی است. جهان‌شناسی سنتی همواره متضمن جنبه‌ای از "هنر"، به معنای ازلی این کلمه است: آنگاه که علم از افق عالم جسمانی فراتر می‌رود و یا آنگاه که جهان‌شناسان سنتی توجه خود را تنها به ظهورات کیفیات متعالی در همین عالم معطوف می‌دارند، نمی‌توان متعلق شناخت را بسان حدود و جزئیات یک پدیدار حسی «ثبت و ضبط» کرد. (بورکهارت، ۱۳۸۹الف: ۴۹-۴۵) همچنان که هر صورت ذهنی از قبیل جزمیات یا آموزه‌های دینی، انعکاس رسا ولی محدود حقیقتی الهی می‌تواند بود، صورتی محسوس نیز می‌تواند نقش‌پرداز حقیقت یا واقعیتی باشد که درعین‌حال برتر از مرتبه صور محسوس و پایگاه فکر است. پس هر هنر مقدس مبتنی است بر دانش و شناخت صورت‌ها، یا به بیانی دیگر بر آیین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورت‌هاست. نه ممکن است و نه حتی ضرور که هر هنرمند یا صانعی که به هنری مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یا برخی از کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفه اوست می‌شناسد و در حدود این قواعد، اجازه و امکان دارد که به شمایلی مذهبی بپردازد، جامی مقدس بسازد یا به شیوه‌ای که از لحاظ شعائر مذهبی معتبر باشد خوشنویسی کند، بی‌آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنت است که با نقل‌وانتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت‌ها را تضمین می‌کند؛ سنت واجد قوه سری‌ای است که در کل هر تمدن اثر می‌گذارد و حتی به صنایع و حرفی که نیز هدف بی‌واسطه‌شان هیچ خصیصه قدسی ندارد، تعین و قطعیت می‌بخشد. این قوه، آفریننده سبک و روال تمدن سنتی است، سبکی که نمی‌توان آن را از خارج و به صورت ظاهر مورد تقلید قرار داد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۸) صورت است که سرشت خاص ماده را بر آفتاب می‌اندازند، و از این لحاظ نیز هنر سنتی از هنر طبیعت‌گرا یا شبهه‌انگیز[1] که می‌خواهد خصائل ویژه ماده حجم و شکل‌پذیر را مستور دارد، حقیقی‌تر است. بنابراین، هر هنر مقدسی بر پایه علم‌الصور یا به‌عبارت‌دیگر بر پایه سمبولیسم نهفته در ذات صور مبتنی است. باید در نظر داشت که سمبول صرفاً نشانه‌ای قراردادی نیست. سمبول به یاری قانون وجودشناختی معینی مثل اعلی را آشکار می‌سازد؛ محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی‌دادن به ماده است. اسلام عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخه متداول‌شان تبدیل و تأویل می‌نماید، یعنی به‌نوعی، طراز و یکدست و هموار می‌کند، و بدین طریق هرگونه خصیصه جادویی و سحرانگیز را از آن‌ها می‌گیرد؛ در مقابل بدان‌ها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان

گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد. (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۴۶-۴۸) بورکهارت که از معناگرایان برجسته و وابسته به جریان سنت‌گرایی می‌باشد بیان می‌دارد که هنری را می‌توان قدسی دانست که بازگوکننده راز و رمزهای الهی و بازتاب رمزگونه و تمثیلی صنع الهی باشد. به اعتقاد او راز و رمز از نوعی معرفت و بینش عمیق سرچشمه می‌گیرد. پس می‌توان گفت متفکرین این دیدگاه(بورکهارت، نصر و ...) برای هنر و معماری اسلامی هویتی عرفانی و معناگرا قائل بودند و شیوه بیان را در هنر و معماری اسلامی نمادین و رازگونه می‌دانستند. (بردباری، ۱۳۹۴: ۱۳-۱۲)

دیدگاه بورکهارت به هنر

تیتوس بورکهارت متولد ۱۹۰۸ در فلورانس و پسر کارل بورکهارت پیکرتراش سوئیسی، و عضو خانواده‌ای نجیب‌زاده از اهالی بال بود، هرچند در ابتدا به‌عنوان پیکرتراش و نقاش راه پدر را پی گرفت، از کودکی مجذوب هنر قرون‌وسطی و شرق بود. این علاقه اولیه، بورکهارت را به مطالعه و تحقیق نظری در تعالیم شرقی و قرون‌وسطایی سوق داد و درک و فهم اصول مابعدالطبیعی یا عقلانی را که بر همه صور سنتی حکم‌فرما است در وی بیدار کرد. به نظر بورکهارت بیان کامل نسبت میان هنر و مابعدالطبیعه در این سخن افلاطون دیده می‌شود: «زیبایی، فرّه حقیقت است». هنرمندی قرون‌وسطایی به همین مضمون اعلام داشته بود: ars sine scientia nihil (هنر بدون علم هیچ است). بورکهارت با تبعیت از همین خط فکری نشان داده است که چگونه، در جامعه سنتی، هر هنری یک علم و هر علمی یک هنر است. بدون عقلانیت حقیقی تنها بدعت و ارتداد می‌تواند وجود داشته باشد؛ و بدون معنویت حقیقی تنها نفاق و دورویی. در یک جمله، این تعلیمی است که در زندگی کاری بورکهارت مظهر آن بود. (الدمدو، ۱۳۸۹: ۱۲۱-۱۲۰) وی میان سه اصطلاح «هنر مقدس»، «هنر سنتی» و «هنر دینی» (بخشی از هنر دنیوی در زبان‌های اروپایی) تمایز قائل می‌شود و برخلاف استعمال این الفاظ در فرهنگ ما که گاه اصطلاح دینی، سنتی و مقدس به‌جای یکدیگر به کار می‌روند، معانی خاصی را از آن‌ها اراده می‌کند. هنر سنتی در نزد وی به آن بخش از هنرها گفته می‌شود که اصول روحانی و معنوی تمدن را آشکار می‌سازد، هنری که پیش از رنسانس در فرهنگ و تمدن ملل جلوه داشته و برآیندی از عناصر معنوی و حکمی جوامع گذشته بوده، اما از هنر پس از رنسانس که ماهیت کار هنرمندان در این دوره تغییر می‌یابد، به هنر غیرسنتی یا مدرن تعبیر می‌کند. هنر سنتی از منظر وی هنری نیست که صرفاً از نبوغ، قابلیت‌های شخصی و مهارت فنی هنرمند نشئت گرفته باشد، که این امور در میان اقوام متفاوت ظهورات متفاوتی دارد، بلکه ریشه این هنر در شناخت عرفانی، متافیزیکی و در روح هنرمند قرار گرفته است و خلق اثر هنری توسط هنرمند سنتی، به‌ویژه در متعالی‌ترین وجه آن، یعنی هنر قدسی، تجلی حقایق است. هنر سنتی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ یک بخش هنرها در تمدن اسلامی، همچون نگارگری و موسیقی، هنر غیر قدسی است و بخش دیگر همچون معماری مساجد و خطاطی در اسلام یا معماری کلیسا در دوره قرون‌وسطی در دین مسیحیت، هنر قدسی است. هنر قدسی بخشی از هنر سنتی است که مستقیماً و بی‌واسطه با مبانی دینی حکمی گره خورده و مرتبط با آئین‌های دینی و مناسک مذهبی است و برای تمیز آن از هنر سنتی، آن را مستقلاً هنر قدسی یا مقدس می‌خوانند. (موسوی، ۱۳۹۰: ۷۹) هنرمند مسلمان به‌واسطه اسلام، یعنی تسلیم در برابر شریعت الهی، همواره متذکر این واقعیت است که خود، آفریدگار و یا منشأ زیبایی نیست، بلکه اثر هنری به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد، از زیبایی بهره جسته و زیبایی کلی را جلوه‌گر می‌سازد. همچنین هیچ هنرمند مسلمانی از میراث پیشینیان بی‌بهره نمانده است و اگر الگوهایی را که سنت در اختیارش قرار می‌دهد نادیده بگیرد، خودبه‌خود بی‌خبری و جهل خویش را نسبت به معنای باطنی و ارزش معنوی آن‌ها به اثبات رسانده است و با این بی‌خبری، نمی‌تواند روحش را در آن فرم‌ها و قالب‌ها متجلی سازد (رهنورد، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۴).

فرش در دوره صفوی

نقطه اوج طرح و بافت فرش ایران تحت حمایت سلسله صفوی به سال‌های ۱۱۵۲-۹۰۷ ه.ق (۱۷۳۹-۱۵۰۱م) به دست آمده است. در فرش‌های به‌جامانده از دوران صفوی، چه آن‌هایی که تولید دربارند و چه آن‌هایی که برای عرضه در بازار بافته شده‌اند، اغلب می‌توان ذوق و سلیقه درباری را تشخیص داد. فرش‌ها معمولاً در کارگاه‌های قصر شاهی و دستگاه‌های شهری و روستایی بافته می‌شدند. شاه‌عباس(۱۰۳۸-۹۹۶ ه.ق.) نیز با تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی در اصفهان و کاشان و دیگر نقاط، قالی‌بافی را به سطح یک هنر ملی ارتقا داد. در زمان وی قالی‌هایی از ابریشم و طلا در کاشان بافته شد و در اصفهان، نه‌تنها فرش‌های گران‌بهای سفارشی شاه، بلکه فرش‌های سفارشی اشخاص دیگر نیز به دست استادان بافنده کارگاه‌های سلطنتی تهیه می‌شد. ازجمله این قالی‌ها، سفارشاتی است که از سوی پادشاه لهستان، سیگیسموند سوم (۱۶۳۲-۱۵۸۷م) داده شد. (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۷۵-۱۷) در گزارشی گفته شده که برای حفظ ویژگی‌های خاص هنری بافته‌های هر منطقه، شاه دستور داد که هر کارگاه به روش خود ببافد (ژوله، ۱۳۹۰: ۱۷). پیشرفت ناگهانی این هنر از درجه یک حرفه روستایی به مقام و مرتبه یکی از هنرهای زیبا، با تأسیس سلسله ملی نیرومند و پرتحرک در ایران مصادف گردید. این جهش همچنین با دوران شکفتگی و اقتدار، که مانند نسیمی دنیای قرن شانزده را به اهتزاز

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

درآورد مقارن بود. (ادواردز، ۱۳۶۸: ۹) در عصر صفوی به همت گنجعلی‌خان شهر کرمان اهمیتی واقعی یافت. تجارت پارچه و کالا که همواره در این شهر رونق داشته است پس از خواب خونین اوایل قاجار دوباره روبه‌رشد می‌گذارد. از قالی کرمان در عصر صفوی می‌شنویم و در زمان قاجاریه پارچه ترمه تن‌پوش تمام بزرگان است (صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۳۱۴).

فرش کرمان

به عقیده سر جان شاردن، بهترین و بزرگ‌ترین فرش‌هایی که به دربارها راه یافتند اکثراً توسط هنرمندان چیره‌دست خطه کرمان طراحی و بافته شده بودند. مارکوپولو، سیاح معروف ایتالیایی، نیز همین عقیده را در سال ۱۳۰۰ میلادی به هنگام سفر به مشرق زمین در سفرنامه خود ابراز کرده است. هم اوست که در جای دیگر می‌گوید که «ایران سلطان فرش جهان» است. یکی از دلایل شهرت قالی پرآوازه کرمان فراوانی نقش‌ها و طرح‌های جالب آن و استفاده از مجموعه متنوع رنگ‌هایی است که با یکدیگر در تعادل کامل هستند (نصیری، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۰۰). دیگر اینکه در زمان اکبر شاه، پادشاه هندوستان معاصر شاه‌عباس، قالی‌هایی از کرمان به هندوستان صادر می‌شده است که نشان می‌دهد قالی‌بافی در کرمان در زمان صفویه رواج فراوان داشته است. کرمان از سوی دیگر از نظر قالی‌بافی نامی مشهور در جهان است چون نفیس‌ترین نوع قالی در این منطقه بافته می‌شد و این شهرت بیشتر برای ترکیب زیبای طرح و رنگ در فرش است (حشمتی، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶). از لحاظ رنگ‌آمیزی، قالی کرمان یکی از متنوع‌ترین و شادترین قالی‌های ایران است. چراکه در هر تخته قالی کرمان بین ۱۵ تا ۳۰ رنگ مشاهده می‌شود. از مهم‌ترین رنگ‌های مورد استفاده در قالی کرمان باید از لاکی سیر و روشن، بژ، عنابی، مسی، آبی سیر و روشن، سرمه‌ای، صورتی و سبز سیر و روشن نام برد (یاوری، ۱۳۸۲: ۹۲). تصاویر ۱ و ۲ نمونه‌ای از فرش کرمان را نشان می‌دهد.

تصویر ۱. فرش کلارک، نقشه گلدانی با طرح اسلیمی برگ داسی و گل‌های شاه عباسی، بافت کرمان، قرن ۱۷م، مجموعه خصوصی (گران‌ترین فرش فروخته شده در دنیا).

معرفی فرش طرح گلدانی کرمان و تاریخچه نقوش آن

نماد درخت در انواع هنرهای ایرانی ازجمله تصاویری است که تکرار و مداومت آن ذهن بسیاری را بر خود مشغول داشته است. در تمامی سفال‌ها، منسوجات، نقاشی‌ها و حتی حجاری‌های تاریخ ایران درخت چنان جایگاهی داشته که احترام بر آن نزد هنرمندان شهیر است. درخت‌های سرو منقوش بر دیوارنگاره‌های تخت جمشید از قدیمی‌ترین آثاری است که بیان اهمیت و اعتبار

تصویر ۲. بزرگ‌نمایی تصویر ۱. (URL:1)

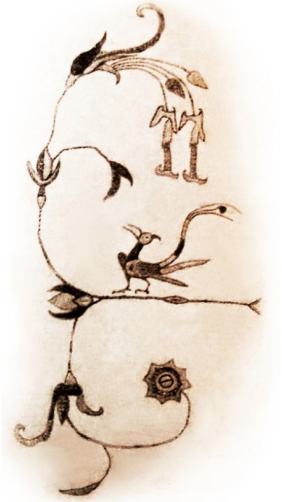
این آفریده پروردگار در میان هنرمندان و شاهان هخامنشی است. خاصه آنکه حداقل در مورد نقوش اسلیمی دارای یک نمونه قدیمی‌تر هستیم که هرچند با اسلیمی‌های بعد از خود به‌وضوح تفاوت‌هایی دارد، اما بدون تردید از مراحل اولیه دگرگونی خطوط ساده ختایی و شکل‌گیری اسلیمی‌ها است. این نمونه قطعه نمدی است که همراه با اکتشافات دره پازیریک، از تپه شماره ۵ و همراه با قالی مشهور پازیریک به دست آمد.

انطباق کامل خطوط پیچ‌درپیچ و تزئینی منقوش بر روی این نمد با آهنگ حرکت‌های اسلیمی‌های بعد از خود دارای منشأ واحدی است و حتی می‌توان آن‌ها را در کنار هم مقایسه نمود. (تصاویر ۳ و۴) درواقع از زمانی که بر آن وقوفی نداریم هنرمندان در تزیین سطوح آثار هنری خود که دارای زوایای متعدد و ابعاد و اضلاع گوناگون بودند، گردش‌های در هم و ساده یک خط که می‌توانست تأثیر یک قطعه زغال سیاه و یا هر ماده رنگین دیگری باشد را برگزیدند و این سرآغازی بود بر پیدایش گردش‌هایی که به‌تدریج نهایت نظم را در آن می‌توان دید. گردش‌هایی حلزونی و مارپیچ که درواقع دوایر متعدد و منشعب از یک نقطه مرکزی بودند، چنان امکانی داشتند که هر سطحی را به‌راحتی پر نموده و با قرار دادن خطوط منشعب کوچک‌تر در کنار خطوط اصلی و همچنین

تصویر ۳. قطعه نمدی مکشوفه از دره پازیریک با طرح‌های بیانگر اسلیمی.
(افروغ، ۱۳۹۳: ۱۲۸)

نشاندن آرایه‌ها و تزیینات بر روی آن‌ها و در مسیر مارپیچ‌های حلزونی، به‌راستی زیباترین نقش در طول تاریخ هنر ایران بلکه جهان را پی‌ریزی گردانند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). معمولاً و در اغلب طرح‌های ختایی می‌توان پس از خالی کردن ریز نقش‌های موجود بر بندهای ختایی و فضاهای اطراف آن دوایر متعددی را دید که یا در دل هم قرار گرفته و یا در مجاور هم پراکنده‌اند. شاید به تعبیری دایره‌های ساده اولین الگوی هنرمندان برای خلق خطوط ساده پیچ‌درپیچ و حلزونی باشد (ژوله، ۱۳۹۰: ۴۹-۴۸). فرش کرمان با طرح گلدانی بافته کرمان و از قرن ۱۷، نقوش دوار و تودرتوی برگ‌های اسلیمی را بازنمایی می‌کند (تصاویر ۵ و ۶). این فرش بدین دلیل طرح گلدانی تشخیص داده شده است که دارای نقوش کوچک گلدان که برگ‌ها از آن گذر می‌کنند است. در صفحات جلوتر ستون اول از تصویر ۱۶، گلدان‌های به‌کاررفته در این فرش را نشان می‌دهد. گلدان نمادی از الهه زمین- مادر است: «باید میان الهه مادر و الهه زمین- مادر تفاوتی قائل شد. الهه زمین- مادر سرچشمه حیات است و در آفرینش آغازین مؤثر بوده است و به نحوی ازلی- ابدی منبع سودبخشی برای همه پدیده‌ها در طبیعت است؛ همه‌چیز از اوست و به او بازمی‌گردد و جهان تن اوست» (موسوی لر، ۱۳۹۴: ۶۱). از نظر جنس و ماده، این فرش ظریف از ابریشم است. بافت فرش با الیاف ابریشمی کاری بسیار دقیق و پرزحمت است، به این دلیل همیشه فرش‌های گران‌بها و با رج‌شمار بالا را با آن می‌بافند (نصیری، ۱۳۸۹: ۳۹).

رنگ آن عمدتاً آبی و همچنین سرخ عنابی است. آبی‌رنگی است آرام‌بخش و پرقدرت که متانت و وفاداری و ایمان را می‌رساند (دانشگر، ۱۳۷۶: ۳۷). رنگی که در مکان‌های مقدس همچون کاشی‌های لعابی مساجد و کاشی‌های کتیبه‌ای آیات قرآنی در



تصویر ۴. بزرگنمایی تصویر ۳. (افروغ، ۱۳۹۳: ۱۲۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

تمامی ادوار و مشترکاً در کشورهای مختلف اسلامی و نیز در مقابل، شیشه‌کاری‌های کلیساهای قرون‌وسطی به‌وفور استفاده می‌شود (تصاویر ۷ و ۸). بنابراین تشابهی بسیار بین ساختار بصری رنگ فرش گلدانی کرمان با نقوش کاشی‌ها و شیشه‌های اماکن مذهبی وجود دارد.

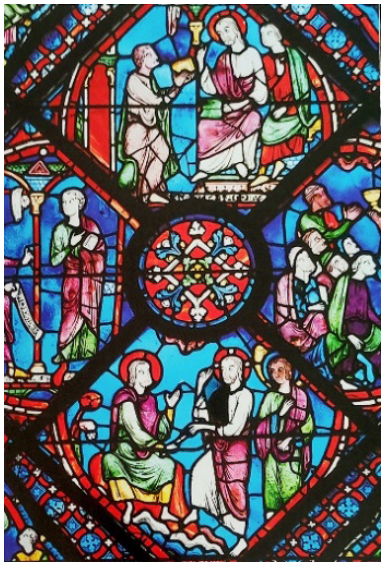
تصویر ۵. فرش ابریشمی طرح گلدانی کرمان، اواخر قرن ۱۷م، مجموعه خصوصی. (URL:2)

تصویر ۶. بزرگنمایی تصویر ۵. (URL:2)

تفسیر نقوش فرش با طرح گلدانی کرمان با آراء بورکهارت

از دیدگاه یک هنرمند مسلمان یا هنرمندی در جهان اسلام، و یا پیشه‌وری که بر آن بود تا سطحی را تزیین کند، پیچاپیچی هندسی بی‌گمان عقلانی‌ترین راه شمرده می‌شد. زیرا که این نقش اشاره بسیار آشکاری است بر اندیشه اینکه یگانگی الهی یا وحدت الوهیت زمینه و پایه گوناگونی‌های بی‌کران جهان است. درواقع وحدت الوهیت در ورای همه مظاهر است، زیرا که سرشت آن که مجموع و کل است چیزی را در بیرون وجود خویش نمی‌گذارد و همه را فرامی‌گیرد و «وجود دومی» بر جای نمی‌گذارد. بااین‌همه، از طریق هماهنگی تابیده برجهان است که وحدت الوهیت در

تصویر ۷. کتیبه کاشی در صحن مزار خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات، قرن ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۵۸).

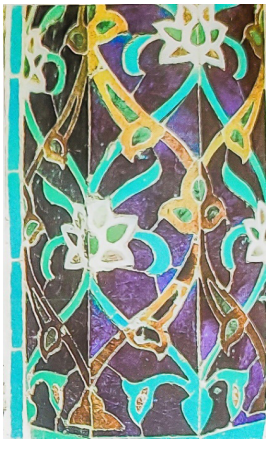


تصویر ۸. بخشی از شیشه معرق جیمز کبیر، کاتدرال شارتر، قرن ۱۳م. (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۹۲).

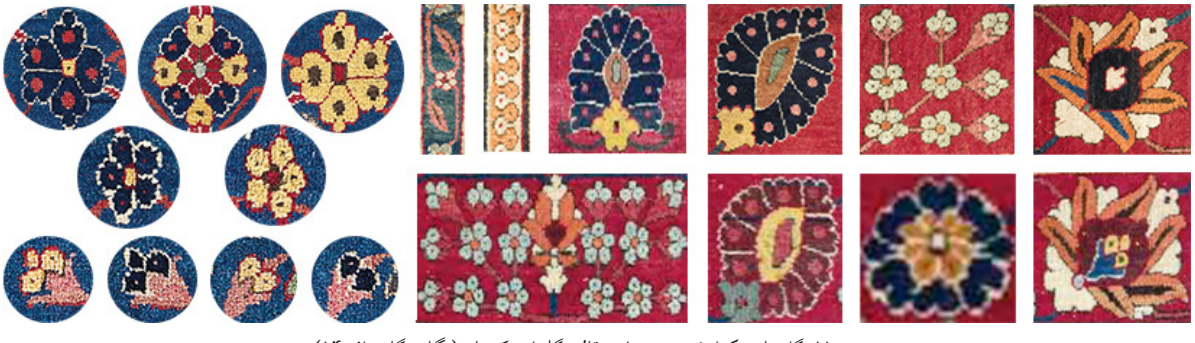
جهان نمودار می‌شود و هماهنگی هم چیزی نیست جز «وحدت در کثرت» (الوحدة فی الکثره) به همان‌گونه‌که «کثرت در وحدت» (الکثرة فی الوحده) است. در هم گره خوردگی بیانگر یک جنبه و جنبه‌های دیگر است. ولی بازهم این مطلب به یاد می‌رسد که وحدت زیربنای همه‌چیز است، یعنی آنکه جهان از عامل واحدی پی‌ریزی شده است مانند یک طناب یا یک خط که در سیری بی‌کران پیوسته به خویشتن بازمی‌گردد و دور می‌شود. نهی تصاویر در اسلام به‌طور کامل و فقط مربوط است به نگاشتن تصویر الوهیت. آن‌چنان‌که هرگونه تجسم الوهیت از نظر اسلام بنا بر «احتجاج» تاریخی و الهی نمودی است از اندیشه نادرست بازشناختن وجود مطلق از راه وجود ناقص یا شناخت خالق از مخلوق یعنی تنزل پایگاه آفریدگار تا سطح آفریده. مضمون عالی فرش شهری باغ است که گیاهان پر گل آن با میزان‌های گوناگون شیوه استیلیزه آرایش شده است. این باغ‌ها طبیعتاً تصویری هستند از فردوس قرآنی که «باغ‌هایی با جویبارهایی در آن» توصیف شده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۴۰-۱۳۴). چنان‌که در آرایه‌های قالی با طرح گلدانی از کرمان مشاهده می‌کنیم، نقوش آن بیانی از حرکات و چرخش اسلیمی‌ها و آرایه‌های گیاهی است که بر زیروزبر یکدیگر در عین کثرت و تعدد گره می‌خورند و فرو می‌روند و وحدتی را که دارای ریشه‌هایی اعتقادی مبنی بر وحدانیت خداوند در زمینه فرهنگی سرزمین اسلامی ایران است حفظ می‌کنند و تجلی فرش ایرانی با هدف نمایش باغ بهشت را تصویر می‌کند. فرش مورد نظر، با نقوشِ نمایی از طبیعت بهشتی بافته شده است که زمین را نیز پوشش می‌دهد، با قابی در اطراف همچون مظهری از رودخانه که آن نیز با آرایه‌های گل‌های شاه‌عباسی (لوتوس) و برگ‌ها سوار بر ختایی‌ها پر می‌شود. بر این مبنا که در قرآن «الجنه» به دو معناست: «باغ» و «پوشیدگی». (بورکهارت، ۱۳۹۴: ۲۲۹) تبیین ابن عربی نیز از طبیعت کلی به عنوان قدرتی الهی، مهربانانه و مادرانه اما درعین‌حال متحیرکننده است (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

این نیروی رحیم و جاری همواره در آرایه‌های گیاهی فرش ایرانی سرازیر است. چنان‌که در مکاشفات[۲] آمده، آنگاه فرشته رودخانه آب حیات را که چون بلور می‌درخشید، و از تخت خداوند و برّه می‌جوشید، نشانم داد. در میان میدان شهر و بر دو کرانه رودخانه، درخت زندگی روئیده که سالی دوازده بار و هر ماه یک‌بار، میوه می‌دهد؛ و برگ‌های آن درخت، شفابخش دردهای ملل و اقوام است. (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۳۵) در فرهنگ هندی نیز آگنی، جرثومه یا تخم معنوی است که طبیعت کلی انسان بر پایه آن رشد می‌یابد؛ بدین سبب آگنی در قربانگاه پنهان است، همچنان که در قلب آدمی مختفی است؛ و از آب‌های آغازین یعنی مجموع امکانات بالقوه روان یا جهان زاده می‌شود، و به همین جهت گل لوتوس محمل آن است. بنابراین بیانات از متون معنوی، نقوش فرش با آرایه‌های گیاهی، با تعبیرات جهان‌شناختی بنیاد و مادر طبیعت یا به کلامی دیگر درخت زندگی همخوانی دارد. نقوش آن نیز مانند گل لوتوس، در فرهنگ‌های گوناگون نمادهایی با معانی مبدأشناختی است، چنانکه فرش‌بافی خود دارای سنت و قدمتی چندهزارساله است. درخت زندگی، غالباً

تصویر ۹. بخشی از کاشی‌کاری مسجد گوهرشاد در مشهد، سده ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۲).



تصویر ۱۰. بخشی از کاشی‌کاری آرامگاه درب امام در اصفهان، سده ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۳).



تصویر ۱۱. گل‌های تکرارشده در سراسر قالی گلدانی کرمان (نگارندگان: ۱۴۰۲).

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

شکل رز نقش‌پرداخته و ساده‌شده‌ای[۳] را دارد، بر وفق این کلام که: «من تاکم». هر نقش‌مایه‌ها که با اصول معماری مقدس نیز پیوند تنگاتنگی دارند، پیش‌تر در شمایل‌نگاری هندو و بودایی طاقچه آیینی تصویر شده‌اند؛ و ممکن است تلاقی و اتصالی تاریخی میان این دو سنت، در خاورمیانه صورت گرفته باشد (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۶۰-۱۱۰)(تصاویر ۹ و ۱۰). در یک متن کیمیاوی موسوم به Revelatio به قلم نویسنده‌ای ناشناس، طبیعت «کتابی» نامیده شده است که فقط کسی که از خداوند اشراق دریافت کرده امکان خواندن آن را دارد (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۱۳۴). دریافت واقعی مفاهیم عناصر بصری در فرش نیازمند غرقه شدن و تعمق در دریای نقوش به‌کاررفته، است.

یکی از عناصری که به‌کارگرفته‌شده اسلیمی است که تکاملش به طرق متنوع تقریباً بی‌شمار بوده است. اسلیمی صرفاً جانشینی برای هنر تصویری پیکرنگار که در اسلام نهی شده نیست، زیرا گذشته از این حقیقت که تفاسیر و استنباط‌های هنری متفاوتی از این قانون وجود دارد، اسلیمی با تکرار متناوب خود در خدمت غایت هنری بسیار متفاوت با هنر تصویری پیکرنگار و در تضاد مستقیم با آن است، چراکه ازآن‌رو نگاه را جذب خود نمی‌کند که به جهانی خیالی بکشاند، بلکه برعکس نگاه را از تمام اشتغال خاطرهای ذهنی وامی‌رهاند؛ بسیار شبیه به منظره آب جاری، مزارع رقصان در نسیم، فرود دانه‌های برف یا زبانه کشیدن آتش. اسلیمی هیچ فکر خاصی را منتقل نمی‌کند و بیشتر نمایانگر حالتی از بودن است که هم‌زمانِ آرامش و ضرباهنگ درونی است. اسلیمی هنری است انتزاعی که یکسره با قواعد آگاهانه تألیف شده و فاقد هرگونه جنبه ذهنی، نیمه‌آگاهانه و تردیدآمیز است. اسلیمی متشکل از پیچک‌های گیاهی زاده قانون ضرباهنگ ناب محض است و جریان بی‌گسست، مراحل متعارض و توازن شکل‌های توپر و خالی آن از همین است. گاه این هنر را به خاطر این کیفیت انتزاعی و صوری‌گرایانه‌اش«فاقد صفات انسان»[۴]

تصویر ۱۲. سمت چپ دو زبانه کمربند چادرنشینان یافت مجارستان، سمت راست دو سنجاق از دوران مهاجرت یافت اروپای مرکزی (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۴۰).

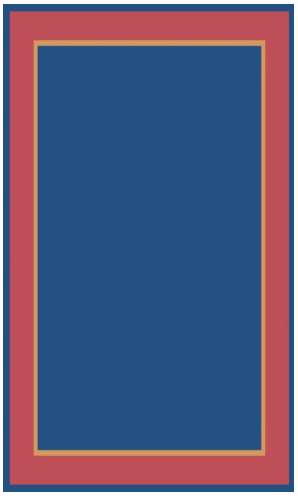
شمرده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۴: ۲۲۶-۲۲۵). درواقع، رسالتش ارائه چارچوبی درخور شأن آدمی و به در کانون نشاندن او با تذکار هم‌زمان خلیفة اللهی‌اش در زمین است. تنک‌کارگیری صورت انسان در تزئین الحمرا زاده خشیت برابر سرشت الهی آدمی و هم‌زمان رعایت ساکن قصر است که تنها «گوهر خاتم» باشد. در اسلام هیچ تفاوت بنیادی میان هنر دینی و دنیوی نیست. (همان: ۲۲۹) تعریفی که از قصر الحمرا صورت گرفت از در مرکز بودن روح و روان آدمی در میان تنها تزیینات گیاهی و عدم وجود تزیینات غیرگیاهی خبر می‌دهد، چنان‌که در فرش گلدانی کرمان شاهد آن هستیم. اصلی که اقتضا دارد هنر با قوانین ملازم هر شیء و موضوعی که هنرمند بدان می‌پردازد سازگاری داشته باشد، در هنرهای فرعی نیز مراعات می‌شود؛ در هنر قالی‌بافی که معرف و مشخص ممتاز جهان اسلام است، محدود ماندن به اشکال منحصراً هندسی بر وفق ترکیب‌بندی هنری در سطحی مستوی و فقدان تصاویر، به معنای حقیقی کلمه مانع از باروری هنری نیز نشده است. در اسلیمی، هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می‌شود. تکرار نقش‌مایه‌هایی واحد، حرکت شعله‌سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام می‌بخشند. روان آن چنان که امواجی تابناک و فروزان و برگ‌های لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونیش، یعنی از «اصنام» شهوت و هوی، می‌رهد و با اهتزاز در خود، در حالت ناب بود و وجود مستغرق می‌شود. همانند این آرایه، در تزیینات حلزونی شکل -جانوران

تصویر ۱۳. صفحه مطلع، کتاب دورِرو، ورق v85 (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۲۷).

علامت خاندان‌ها و دول و غیره، و برگ‌های به هم تابیده- در هنر چادرنشین‌های آسیا نیز بازیافته می‌شود؛ و یک نمونه برجسته آن، هنر قوم سکاها[۵] است. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۴۷-۱۳۴) (تصویر ۱۲)

سبک «انتزاعی» این نقش که از انحناهای درهم و پیچاپیچ پرداخته شده است بی‌گمان کهن‌تر است از نوع نزدیک به طبیعت آن. آرایش انتزاعی ازاین‌گونه در میان آثار «مردم بیابان‌گردِ» آمده از آسیای میانه که در آغاز قرون‌وسطی بر اروپا تاختند، رواج داشته است. در عین اینکه اسلیمی مانند آهنگ و وزن جلوه می‌کند، آشکارا پیوند اصلی خود را با گیاهان نگاه می‌دارد و فضایل گیاه‌مانند آن در فرصت‌های مناسب نمودار می‌شود و چارچوب استیلیزه آن و نبوغ خاص هنرمند یا گروه قومی، اثر را با طبیعت آشتی می‌دهد و با آنکه از طبیعت دور شده است باز با غنا و فراوانی مرتبط است، زیرا که در سرزمینی بیابانی و خشک نقش تزیینی باید نمودی از ثروت و بسیاریِ نعمت سرسبزی در برابر دیدگان عیان سازد. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۲-۶۸) به گفته بورکهارت مار از بوی خوش تاک گریزد، همان‌طورکه ابلیس تاب عطر نام عیسی نیاورد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ج: ۱۲۲) طبق این گفتار همان‌طورکه بیان شد، مفهوم آرایه‌های گیاهی در این فرش ختایی‌ها با گل شاه‌عباسی و اسلیمی به‌عبارتی پیچش‌های تاک همسو با سرشت پاک طبیعت و الوهیت و دفع‌کننده شر است. نقوش ختایی در همه هنرهای ایرانی حضور دارد؛ افزون بر قالی در کاشی و تذهیب نیز به کار می‌رود؛ در قالی آراسته‌تر و با رنگ‌های بیشتر و در کاشی ساده‌تر و با رنگ‌های کمتر. (شادقزوینی، ۱۳۹۳: ۵۱) در کاشی‌کاری رنگ غالب آبی است؛ این کار بدان سبب انجام می‌دهند تا همچون سایه‌سار واحه‌های صحرا به فضا احساس طراوت و خنکی بخشند. (بورکهارت، ۱۳۸۹ب: ۱۲۵) رنگ غالب در شیشه‌بند منقوش، نیز آبی است که نمودار ژرفا و آرامش آسمان است. رنگ با عشق تطبیق می‌کند، همچنان که شکل و صورت متناظر با شناسائی است. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۸۰) رنگ‌ها از غنای درونیِ روشنایی داستان می‌زنند. چون به روشنی رویاروی دیده بدوزند، کورکننده است و با توازن و هماهنگی رنگ‌هاست که به سرشت راستین پی می‌بریم که همه پدیده‌های دیدنی را در خود جلوه‌گر می‌سازد. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۸۰)

بنا بر آنچه گفته شد، در رنگ فرش گلدانی کرمان، تحت تأثیر محل بافت خود کرمان که دارای آب‌وهوای گرم و خشک است، برای القای آب‌وهوای خوش باغ و در تضاد با این گرما از آرایه‌های گیاهی و رنگ سرد آبی استفاده شده است. (تصاویر ۱۴ و ۱۵) القونس حکیم گونه‌ای بسیار کهن از بازی شطرنج را توصیف می‌کند که «بازی چهارفصل» نام دارد، ۸x۴ مهره باید به رنگ‌های سبز و قرمز و سیاه و سفید باشند که با چهار عنصر: هوا، آتش، خاک، آب و «اخلاط» چهارگانه بدن تطبیق می‌کنند. (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱) در برگ‌های اصلی نقوش فرش (تصویر ۱۶) نیز از رنگ‌های سبز، قرمز، سفید و سیاه استفاده شده که طبق بازی نام‌برده این چهار رنگ بیانگر چهار عنصر نیز هستند. در رابطه با حالت دوار طرح اسلیمی‌های فرش و مستطیل بودن فرم کلی فرش، اگر دایره را به آسمان ربط دهیم و تصویر گردش آسمان بدانیم، و چهارگوش را به زمین مربوط، زیرا آسمان فاعل زاياننده است و زمین بارگیر و زاینده در حالت انفعالی، در این صورت چهارگوش بیانگر واقعیتی برتر از واقعیتی خواهد بود که دایره نشان می‌دهد. بدین معنی که از برگ‌های دوار زاياننده فرش، موجودیت مستطیل فرش زایش می‌یابد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۹-۱۸)



تصویر ۱۴. آنالیز رنگی فرش طرح گلدانی کرمان. (نگارندگان: ۱۴۰۲)

تصویر ۱۵. دورنمای فرش طرح گلدانی کرمان. (URL: 3)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

جدول ۱. تحلیل پژوهش (بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان مربوط به اواخر قرن ۱۷ بر اساس آراء بورکهارت) از المان‌های تصویری و با دیدگاه فلسفی بورکهارت. (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۱	آیا نقوش به کار رفته در فرش گلدانی کرمان داری مبانی سنتی هستند؟	بلی
۲	با استناد به آراء بورکهارت آیا نقوش به کار رفته در فرش گلدانی کرمان از نوع قدسی هستند؟	خیر
۳	آیا نقوش این فرش با برخی تغییرات ظاهری به صورت سینه به سینه به این مرحله رسیده‌اند؟	بلی
۴	آیا نقوش این فرش دارای معانی نهفته هستند؟	بلی
۵	آیا نقوش گیاهی فرش گلدانی کرمان صرفا ایرانی-اسلامی هستند؟	خیر
۶	آیا نقوش گیاهی ریشه‌های معناشناسانه در تمدن‌های دیگر هم دارد؟	بلی
۷	آیا ریشه‌های معنایی نقوش این فرش در تمدن‌های دیگر به معنای تقلید صرف است؟	خیر
۸	آیا تکرار برخی نقوش در هنرهای سنتی تمدن‌های مختلف در جهان به ایده وحدت متعالی ادیان بازمی‌گردد؟	بلی
۹	آیا پر کردن فضایی بصری با نقوش گیاهی گوناگون صرفا جنبه‌ای تزیینی دارد؟	خیر
۱۰	آیا می‌توان ایده وحدت در عین کثرت را به فرش مورد بحث نسبت داد؟	بلی
۱۱	آیا می‌توان رنگ آبی را از پرکاربردترین رنگ‌ها در هنرهای سنتی دانست؟	بلی
۱۲	آیا استفاده از رنگی صرف در هنر ایرانی به مختصات جغرافیایی مربوط است؟	بلی

پیام‌های اصلی نقوش فرش			نقوش به کار رفته در فرش			رنگ‌های به کار رفته در فرش		
پیام‌ها	بلی	خیر	نقوش	بلی	خیر	رنگ‌ها	بلی	خیر
نمادگرایی	*		فیگور انسانی		*	آبی لاجوردی	*	
وحدت در کثرت	*		گل نیلوفر	*		آبی فیروزه‌ای		*
تصویر قدرت شاهی		*	گل پنج‌پر	*		سرخ	*	
شمایل‌گریزی	*		برگ کنگره‌دار	*		خردلی	*	
مبنای الوهیت	*		گلدان	*		سفید	*	
واقع‌گرایی		*	نوشتار		*	مشکی	*	

علاوه بر توضیحات مزبور باید بیان داشت که قسمت بالای فرش گلدانی کرمان، دارای برگ‌ها و آرایه‌های افزوده بیشتر و شاخه‌های اصلی نقوش گلدانی متفاوت و رنگ‌های تغییریافته نسبت به قسمت معکوس فرش است (تصویر ۱۶). شاید به دلیل اینکه طبق سلیقه سفارش‌دهنده، بافنده از تصویر کردن نقوش به نسبت بیشتر در زمینه فرش دست کشیده و به ساده‌سازی رو آورده و یا بلعکس ابتدا قسمت‌های کم‌نقش‌تر را بافته و سپس به کثرت رو آورده، یا بافنده تغییر کرده و سلیقه‌ای همسان با بافنده قبلی نداشته است. هر موردی که وقوع یافته باشد، این نقوش ریشه در سنتی دارد که از ادوار پیشین به صورت سینه‌به‌سینه منتقل شده است. خلاصه‌ای از تحلیل بخش‌های اصلی پژوهش در «جدول ۱» آمده است.

تصویر ۱۶. تفاوت نقوش و رنگ آرایه‌های دو سمت قالی، در بالای تصویر سمت پرآرایه، در پایین تصویر سمت مقابل و کم‌آرایه فرش. در اولین ستون در سمت راست نیز آرایه‌های گلدانی فرش مشاهده می‌شود. (نگارندگان: ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایی دستگاهی فکری در قرن بیستم است که با رنه گنون آغاز شد و با بورکهارت و دیگر اندیشمندانی چون شوآن ادامه یافت. عقیده کلی این نظرگاه فکری بر تأکید به الوهیت و سنت گذشتگان و رد ایده‌های مدرن استوار است. بورکهارت نیز چون دیگر اندیشمندان سنت‌گرا عقاید خود در مورد فلسفه و هنر را در چندین کتاب به تألیف درآورده که در این پژوهش به آن‌ها ارجاع شده است. در آثار هنری سنتی ایرانی-اسلامی، آرایه‌های گیاهی در سراسر اثر هنری اعم از کاشی‌کاری، معماری، فلزکاری، کتاب‌آرایی، نساجی و بافندگی گسترده شده است. در این پژوهش نتیجه گرفته می‌شود استفاده از این آرایه به دلایل مختلف شامل نفی تصویر تزیینات انسانی و غیرگیاهی و دلایل کهن‌تر معبودشناختی است؛ بدین معنی که هنرمند مسلمان با اعتقاد به توحید سعی بر جاری کردن این اصل در تمامی ابعاد زندگی شامل تولید هنر دارد و همه افعال او بر پایه اصلی است که توسط سنت‌گرایان، حکمت خالده نامیده می‌شود. این باور به اعمال نیک و درستی در تمامی زمینه‌های زندگی، همان که در عصر مدرن فراموش شده، در آیین‌های هندی، خاور دور، اروپای قرون‌وسطی و ... وجود دارد. طبق این گفته هنرهای تصویری که بخش جدایی‌ناپذیر از فرهنگ این تمدن‌هاست دارای ریشه و نمادهای مشترک است. از این نمادها که در فرش گلدانی کرمان استفاده شده‌اند می‌توان گل لوتوس که در دوره صفوی به گل شاه‌عباسی تبدیل شد و این‌گونه نام گرفت، اسلیمی‌ها و آرایه‌های گیاهی برگ را از دیدگاه بورکهارت تحلیل کرد. اسلیمی با پیچش‌های زیر و روی شاخه‌ها، بیانگر کثرت و بسیاری آرایه‌های تزیینی است درحالی‌که نوعی یکدستی و پیوند میان آن‌ها برقرار است و به‌عبارتی دارای وحدت هستند. این بیانیه «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» از گونه‌ای که خداوند جهان را خلق کرده منشأ می‌گیرد، یعنی در عینی که وی مخلوقات بسیار آفریده، در هیچ بخشی از خلقت نیک او ناهماهنگی دیده نمی‌شود. همچنین از نظر تاریخی نقوش گیاهی از اعصار دور بر فرش نقش می‌شده‌اند و یکی از قدیمی‌ترین قطعات فرش که در دنیا همراه با فرش پازیریک کشف شده قطعه نمدی است دارای نقوش شاخه‌های گیاهی که تشابه بسیار با نقوش اسلیمی و ختایی دارد. گل لوتوس نیز در هنرهای گوناگون، عنصری بصری است که معانی جهان‌شناختی دارد. در فرهنگ هندی آن از آب‌های ابتدایی جهان سر برآورده و بیان‌گر ابتدای پاک خلقت است. از منظر رنگ به گفته بورکهارت رنگ آبی که رنگ اصلی فرش مورد نظر است، در هنرهای کاشی‌کاری، معرق شیشه و در نگاره‌های تمدن‌هایی که کمی پیش‌تر از آن‌ها نام برده شد، نمادی از ایمان، امید، آسمان، وفاداری، آرامش و ژرفا است. درمجموع استفاده از این آرایه‌ها و رنگ‌ها در فرش گلدانی کرمان بنا بر ریشه‌های فرهنگی و جغرافیایی شهر کرمان و به‌طورکلی ایران نیز هست. کرمان یکی از مراکز عمده فرش‌بافی و نساجی در عهد صفوی است، دوره‌ای که به دلیل حمایت بسیار برخی شاهان، ازجمله شاه‌عباس اول در قرن ۱۷، هنر و فرش‌بافی به نهایت رونق رسید و تعدادی بالغ‌بر ۱۵۰۰ تخته فرش در کارگاه‌های شاهی برای مصارف در کشور و صادرات تولید شد. این استان در خطه‌ای از ایران است که برخلاف کشورهای اروپایی سرسبزی فراوان ندارد. پس هنرمندان فرش‌باف کرمانی در این فرش نقوشی از باغ ایرانی را با رنگ سرد تداعی می‌کنند تا نمادی از جبران گرما و کمبود گیاهان در چنین شهری باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Illusionniste.

۲. مکاشفه یوحنا که با عنوان‌های دیگری همچون وحی به یوحنا، آخرالزمان یوحنا، کتاب وحی و مکاشفه عیسی مسیح نیز خوانده می‌شود، آخرین کتاب از کتب «عهد جدید» مسیحیان می‌باشد. مکاشفه تنها کتاب عهد جدید است که در رده ادبیات رستاخیزی قرار می‌گیرد؛ و نه تعلیمی یا تاریخی، و تعدادی بسیار از پنداره‌ها، نمادها و تمثیل‌ها را به ویژه در رابطه با وقایع آینده به کار می‌بندد. به نظر می‌آید مکاشفه مجموعه‌ای از بخش‌های مجزا باشد که به وسیله نویسندگان گمنامی که در آخرین ربع سده اول میلادی می‌زیستند نوشته شده باشد. (URL:4)

3. stylize.
4. dehumanized.
5. scythes.

فهرست منابع

ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). *قالی ایران*. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: فرهنگسرا.

افروغ، محمد. (۱۳۹۳). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

الدمدو، هری کنت. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*. ترجمه رضا کورنگ بهشتی. تهران: حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). *رمزپردازی(مجموع مقالات تحقیقی)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

---------- (۱۳۸۷).*کیمیا: علم جهان، علم جان*. ترجمه گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۸۹الف). *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید*. ترجمه سید حسن آذرکار. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۸۹ب). *فاس، شهر اسلام*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۹۰). *مبانی هنر مسیحی*. ترجمه امیر نصری. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۹۲الف). *هنر اسلامی(زبان و بیان)*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

---------- (۱۳۹۲ب). *هنر مقدس(اصول و روش‌ها)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

---------- (۱۳۹۲ج). *سینا، شهر مریم مقدس*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

----------. (۱۳۹۴). *فرهنگ اسلامی در اسپانیا*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

حشمتی رضوی، فضل الله. (۱۳۸۷). *تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران*. تهران: سمت.

حقیقت‌بین، مهدی. (۱۳۸۷). بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت. *کتاب ماه هنر*، ۱۱(۱۱۹)، ۳۷-۳۰.

خاکپور، مژگان و خزائی، محمد. (۱۳۸۹). وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت. *کتاب ماه هنر*، ۱۳(۱۴۵)، ۲۷-۱۶.

رهنورد، زهرا؛ مددپور، محمد و بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۸). *سه رهیافت به حکمت هنر اسلامی*. ترجمه سید محمد آوینی. تهران: سوره مهر.

دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش یادواره «دانشنامه ایران»*. تهران: یادواره اسدی.

ژوله، تورج. (۱۳۹۰). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

سرتیپی‌پور، محسن. (۱۳۸۷). بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت. *فصلنامه صفه*، ۱۷(۴۶)، ۱۰۰-۹۱.

شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۳). بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران؛ نگاهی به کتاب هفت اصل تزیینی هنرایران، *فصلنامه نقد کتاب هنر*، ۱(۳ و ۴)، ۶۰-۴۱.

صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۷۱). *طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل تحول طراحی فرش*. تهران: سروش.

مطهری الهامی، مجتبی. (۱۳۸۴). هنر دینی در آراء بورکهارت. *فصلنامه خیال*، ۴(۱۶)، ۱۴۹-۱۴۰.

موسوی، سیدرضی. (۱۳۹۰). مبانی هنر اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت. *مجله زیبا شناخت*، ۱۱(۲۲)، ۹۲-۶۷.

موسوی لر، اشرف السادات و رسولی، اعظم. (۱۳۹۴). *ساختار درون‌متنی طرح و نقش فرش دستباف ایران*. تهران: مرکب سپید.

نصیری، محمد جواد. (۱۳۸۹). *افسانه جاویدان فرش ایران*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران(بر اساس دایرة المعارف ایرانیکا)*. تهران: نیلوفر.

یاوری، حسین. (۱۳۸۴). *مبانی شناخت قالی ایران*. تهران: رجاء.

URL1: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/so-rugs-n09012/lot.12.html

URL2: https://hali.com/news/alice-de-rothschilds-vase-carpet-trio-christies/

URL3: http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_alice_de_rothschild_vase_carpets/

URL4: https://www.britannica.com/topic/Revelation-to-John

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Recognizing the Structure of the Kerman Vase Carpet from the Late 17th Century from Burckhardt's Point of View

Shiva Alaee Yazdi[1], **Mansour Hessami Kermani**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 23 - 6 - 2023, Accept Date: 4 - 9 - 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

Extended abstract

Titus Burckhardt was a Swiss traditionalist theorist who dedicated his life to studying various cultures and beliefs, including Islam. He explained and interpreted the philosophy of medieval and Eastern symbols based on the Perennial Wisdom. According to Burckhardt, the complete expression of the relationship between art and metaphysics can be found in Plato's statement: "Beauty is the splendor of truth." In his view, it is only through symbols connected to nature that one can depict the essence of truth, which is the aim of traditional art. Realistic art cannot achieve this goal, as truth is neither evident nor earthly.

Burckhardt divided traditional arts into two categories: one includes arts in Islamic civilization, such as painting and music, which are non-sacred arts, and the other, like mosque architecture and calligraphy in Islam or church architecture in medieval Christianity, as sacred art. Sacred art is a part of traditional art that is directly and intimately connected with religious principles and is related to religious rituals and ceremonies. To distinguish it from traditional art, it is referred to as sacred or holy art. The art of carpet weaving, which is related to this research, is considered a non-sacred traditional art. The hypothesis of this article is that the motifs of carpets featuring plant ornamentation can be interpreted through the lens of ornamentation and color, drawing on Burckhardt's perspectives.

This article posits that the motifs of carpets featuring plant ornamentation can be interpreted through the lens of ornamentation and color. This research aims to analyze the motifs and symbols of the 17th-century Kerman vase carpet, a relic from the late Safavid period, based on the philosophy of traditionalism, particularly Burckhardt's perspective. This research addresses the following questions: What visual symbols are depicted in the

1. Master of Painting, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran. Iran. Email: sh.alaee@student.alzahra.ac.ir
2. Associate Professor and Faculty Member of Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

Kerman vase carpet? In the history of motifs, what works do its patterns and colors reflect? And how can the motifs of the carpet, especially the one in question, be analyzed and examined from Burckhardt's point of view? The research method is descriptive-analytical with a historical approach, and information is gathered through documentary sources and literature. The pinnacle of carpet design and weaving in Iran was achieved under the support of the Safavid dynasty from 907 to 1152 AH (1501-1739 AD). During the Safavid era, the city of Kerman gained real significance thanks to the efforts of Ganj Ali Khan. According to Sir John Chardin, the best and largest carpets that made their way to royal courts were mostly designed and woven by the skilled artists of Kerman. One reason for the fame of the illustrious Kerman carpets is the abundance of patterns and designs and the use of a diverse range of colors that are completely in balance with each other. The vase-design carpet woven in Kerman in the 17th century represents swirling, intertwined plant motifs of arabesque leaves and flowers, predominantly using blue tones on its background. This carpet is identified as having a vase design due to the small vase motifs from which leaves emerge. The vase symbolizes the earth-mother goddess: "A distinction must be made between the mother goddess and the earth-mother goddess. The earth-mother goddess is the source of life and has been instrumental in primordial creation, eternally a source of abundance for all natural phenomena; everything comes from her and returns to her, and the world is her body." Moreover, plant motifs, especially trees, have held such prominence in all ceramics, textiles, paintings, and even carvings throughout Iranian history that they have been regarded with respect by renowned artists. The cypress trees depicted on the murals of Persepolis are among the oldest works demonstrating the importance and prestige of this creation of the Lord among the artists and kings of the Achaemenid dynasty. Especially regarding the arabesque motifs, there is an older example, although it differs from later arabesques, it is undoubtedly from the early stages of the transformation of simple floral motifs into arabesques. This example is a felt piece discovered along with the findings of the Pazyryk Valley. Regarding the concept of the arabesque motif, Burckhardt writes that it is not merely a substitute for figurative art, which is prohibited in Islam. Even though there are different artistic interpretations of this law, the arabesque, with its rhythmic repetition, serves a very different artistic purpose than figurative art and stands in direct opposition to it. The arabesque does not captivate the eye to draw it into an imaginary world, but on the contrary, it liberates the eye from all mental distractions. The arabesque conveys no particular thought and more accurately represents a state of being that is simultaneously calm and rhythmic. The arabesque is an abstract art form, composed according to conscious rules, devoid of any subjective, semi-conscious, or hesitant elements. The arabesque, with its vines of pure

rhythm, exhibits an unbroken flow, opposing stages, and a balance of solid and empty shapes. At times, this art has been deemed "lacking human qualities" due to its abstract and formalistic nature. It speaks of the centrality of the human spirit and soul among purely plant-based decorations, devoid of any non-plant-based decorations. Burckhardt states that from the perspective of a Muslim artist or craftsman in the Islamic world, the geometric intertwining pattern was undoubtedly the most rational approach to ornamenting a surface, as this motif points to the idea that divine unity or the oneness of divinity is the foundation of the endless variety of the world. Indeed, the unity of divinity lies beyond all manifestations because its essence, which is total and whole, leaves nothing outside of itself and encompasses everything. Nevertheless, it is through the harmony cast over the world that divine unity becomes apparent, and harmony is nothing but "unity in diversity," just as "diversity in unity" exists. In addition to the arabesque motifs, the Shah Abbasi flower (lotus) also appears in the vase carpet motifs. According to Burckhardt's writings, in Indian culture, Agni is the spiritual seed or gemma from which the totality of human nature grows; therefore, Agni is hidden in the sacrificial altar, just as it is concealed in the human heart. It is born from the primordial waters, which are the sum of all potentialities, whether spiritual or cosmic and for this reason, the lotus flower serves as its vehicle. Burckhardt asserts that the art of carpet weaving, a distinguished hallmark of the Islamic world, has not been hindered by the exclusive use of geometric forms following artistic compositions on a flat surface and the absence of images in the literal sense. Although the arabesque functions like rhythm and meter, it maintains its primary connection with plants. Its plant-like virtues manifest on suitable occasions, and its stylized framework, along with the unique genius of the artist or ethnic group, reconciles the artwork with nature. Despite distancing itself from realism, it remains connected to abundance and fertility, as in a dry, barren land, decorative motifs must present an image of wealth and the abundance of greenery before the eyes. The sublime theme of the urban carpet is the garden, which is naturally a depiction of the Quranic paradise, described as "gardens beneath which rivers flow." It is woven with representations of the heavenly nature that also cover the earth, framed by a border resembling a river, which is filled with floral ornaments of Shah Abbasi flowers or lotuses and leaves placed upon Khatai motifs. This is based on the idea that in the Quran, "al-Jannah" (paradise) has two meanings: "garden" and "concealment." Regarding the color of the carpet, the Kerman vase carpet is primarily blue with crimson-red borders. Blue is a soothing and powerful color that conveys serenity, loyalty, and faith. According to Burckhardt, blue is a color that has been extensively used in sacred places, such as the glazed tiles of mosques and the Qur'anic inscription tiles across different Islamic periods and countries, as well as in the stained-glass windows of

medieval churches. This aims to instill a sense of freshness and coolness in the space., much like the shade of an oasis in the desert. In summary, the analysis of the Kerman vase carpet reveals that the plant motifs of the carpet and the symbol of the tree date back to ancient times, such as the Achaemenid period. Over time, the circular motifs evolved into spirals and then into lines adorned with flowers and leaves, known as Khatai, and ultimately became arabesque motifs. The blue color of the carpet, in all traditional Iranian and European arts, speaks of nature and the sky and symbolizes heartfelt faith and divinity. The abundance of plant ornamentation in the carpet reflects the idea that the world is based on harmony; despite the diversity of phenomena, they all ultimately return to the absolute, unified essence of God. The Shah Abbasi flowers or lotuses, in Indian belief, serve as the vessel for primordial creation. According to Burckhardt, only someone with inner illumination can read nature and ultimately understand the symbols. He believes traditional art aims to depict the essence of truth solely through symbols linked to nature. Achieving this goal is not possible through realistic art, as truth is not manifest and earthly.

Keywords: Traditionalism, Burckhardt, Safavid, Kerman Carpet, Floral Motifs

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)