

انطباق پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر با فرش ایرانی^۱

شهام اسدی^۲

زهره ترابی^۳

چکیده

در نظریات جدید کریستوفر الکساندر تضاد آشکاری میان تفکرات خردگرایی دکارتی قبلی ایشان مشهود است و این مسئله را به راحتی می‌توان در کتاب «زبان الگو» و یا «سرشت نظم» مشاهده نمود. وی در سرشت نظم به تدوین پانزده خصلت بنیادینی روی آورد که وجود و بروز این خصایل در یک اثر هنری همچون فرش نه تنها حیات را برای آن به ارمغان می‌آورد بلکه باعث جاودانگی اثر می‌شود که نمود عینی آن در فرش قابل لمس و مشاهده است.

بدین جهت تحلیلی بر پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر و ارتباط آن با هنر فرش ایران ضروری گشت تا بتوانیم در راستای تبیین خصایلی که زنده بودن پدیده‌ها را نمایان می‌سازد پردازیم. این خصایل به نحوی نشان‌گر زنده بودن و حیات‌دار بودن فرش ایرانی است، که دارای مراکز نیرومندی است که سبب به وجود آمدن کلیت‌ها در بستر فرش می‌شود. این مقاله با نگاه توصیفی- تحلیلی و بر مبنای اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده است؛ و سعی در بررسی وجود این پانزده خصلت الکساندر در بطن فرش ایرانی است تا به نحوی شکوه و عظمت طرح و نقش فرش ایرانی هر چه بیشتر نشان داده شود.

اهداف مقاله:

- ۱- معرفی و دسته‌بندی پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر و فرش ایرانی
- ۲- تبیین نقاط مشترک بین نظریات الکساندر و فرش ایرانی و تطبیق آنها با همدیگر

سوالات مقاله:

- ۱- اهمیت و جایگاه فرش و میزان نفوذش در هنر ایرانی تا چه میزان است؟
- ۲- آیا پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر در فرش ایرانی موجود است و نحوه ظهور و بروز آنها به چه نحوی است؟

واژگان کلیدی: فرش، کریستوفر الکساندر، خصلت بنیادی، حیات، نظم

۱. این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد اینجانب با موضوع « طراحی موزه فرش تبریز با تبیین و بازشناسی جایگاه الگو و نماد به عنوان زبان در معماری » و راهنمای استاد دکتر زهره ترابی می‌باشد.

۲. کارشناسی ارشد معماری، مدرس مدرس و هنرآموز نقشه کشی معماری آموزش و پرورش استان آذربایجان شرقی، ایران، نویسنده مسئول و مکاتبات: ۰۹۱۴۴۲۶۸۲۶۵

Email: Shahamasadi@gmail.com

۳. استادیار گروه معماری، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران [Email: Zohretrab@yahoo.com](mailto:Zohretrab@yahoo.com)

مقدمه:

در طول دوره که از اواسط دهه ۶۰ تا اواسط دهه ۷۰ میلادی به طول می‌انجامد، الکساندر به پیشنهادات خود در کتاب «یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم»^۴ شکاک شد (Dearden & Finlay, 2006: 9,10). در این کتاب الکساندر مشکلات طراحی را با کمک نظریه مجموعه‌ها، گراف‌ها و استفاده از کامپیوتر حل و فصل نمود. ولی در کل نتوانست جوابگوی معماری فعلی ما باشد. این پیشنهادات عمدتاً براساس تئوری خردگرایی دکارتی پایه‌گذاری شده بود و بدین صورت تدوین گشته بود که مشکلات و مسائل معماری به کوچکترین اجزاء خود تقسیم می‌شد و هر جزء، به صورت جداگانه بررسی و در نهایت به راه حل کلی ختم می‌شد. ایشان در ادامه نظریات خویش را در کتاب «شهر درخت نیست» منتشر کرد که در اینجا نیز با یک رویکرد کلی‌نگر و با استفاده از ساختارهای هندسی و گراف‌های ریاضی ساختارهای موجود در شهرهای مدرن را در مقایسه با شهرهای ارگانیک مورد نقد قرار داد. و در نهایت بر این امر تأکید کرد که طراحان شهری باید طراحی شبکه‌ای را باید بیشتر از طراحی درخت‌وار توجه نمایند و به گونه‌ای تأکید وی بر طراحی سیستماتیک است. و به نوعی ایشان در این کتاب بود که جدایی خویش را از افکار دکارتی اعلام کرد و با نقد طراحی درخت‌وار، الگوهای ارگانیک را واجد انتظام ذاتی و نهانی می‌پندارد.

در اوایل ۱۹۷۰ و اوایل ۱۹۸۰ میلادی، الکساندر و همکارانش شروع به تعریف یک مفهوم جدید و یک روش جدید برای طراحی معماری کردند. گرابو^۵ در سال ۱۹۸۳ در شرح حال خود، در توصیف تغییرات فکری الکساندر در طول یک دوره زمانی به عنوان «تغییر پارادایم»^۶ یاد می‌کند رویکرد جدید وی در مفهومی از زبان الگو متمرکز شد که در کتاب «راه بی‌زمان ساختن»^۷ مطرح شد؛ (Dearden & Finlay, 2006: 9,10). که این طرح پیشنهادی جنجالی را در رشته‌های طراحی به پا کرد (Saunders, 2002). او در دهه هفتاد میلادی کتاب زبان الگوی خود را مطرح کرد و این امر نگرشی جدید درباره کیفیت فضایی در عرصه معماری را به رخ همگان کشاند که بعدها در رشته‌های دیگر نیز نفوذ یافت. نظریات وی در این باره بی‌ارتباط با تئوری‌های ۱۹۷۱ ادوارد برینستون نیست، در این سال با استفاده از الگوریتم و تئوری‌های محاسباتی دستور زبانی برای اشکال نوشته شد که دسته خاصی از سیستم‌های تخصصی ضابطه-مند در هوش مصنوعی هستند که اشکال هندسی را تولید می‌کنند. که باعث کم‌رنگتر شدن نقش معمار در امر طراحی است؛ کتاب زبان الگو ایشان مجموعه غنی و پر طمطراق از الفبای است از الگوهایی که مسیر طراحی را برای-مان روشن و هویدا می‌سازد.

باید توجه داشت که معماری وقتی اتفاق می‌افتد که فضای بی‌کران توسط عناصر معماری، کراندار شود. هنگامی که پیکره‌های عینی، که حاکی از مکان‌های مختلفی، با کاربری‌های متفاوت از هم در کنار یکدیگر قرار گیرند؛ فضای مطلق و بی‌کران که قبلاً تعریف معینی نداشت، به وسیله این عناصر شهری شکل مشخصی به خود می‌گیرند و در آن

۴. Notes on the Synthesis of Form

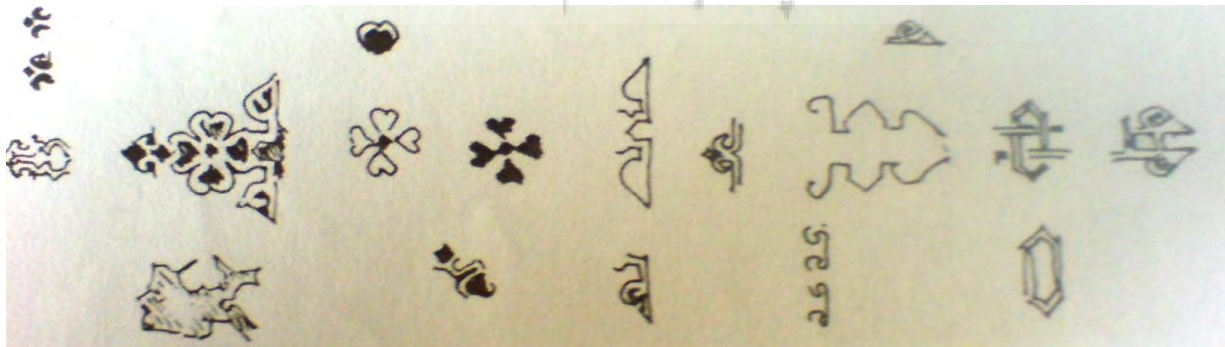
۵. Grabow

۶. Paradigm Shift

۷. Timeless of the Building

زمان شهر تعریف می‌شود (Farrokhi kaleybar & et al., 2015: 690). سه دهه بعد الکساندر مفهوم ساختارهای زنده و سرشت حیات را در اشیاء مطرح می‌نماید که نگاه پدیدارشناسانه و رفتارگرایانه را نشان می‌دهد. کریستوفر الکساندر در جلد اول «سرشت نظم» موضوعی را به بحث می‌کشد که شایسته تعقل و تفکر است و ابتدا به کرات نظم مکانیکی و ایستا را به بوته نقد می‌کشد و کلیه علائم فیزیک و تعقل مدرن را مورد هجوم قرار می‌دهد و پدیده‌های موجود در جهان هستی را به دو حالت «ساختارهای زنده و غیر زنده» تقسیم می‌کند. و این با نقدهایی که درباره ساختارگرا بودن وی می‌نمایند مطابقت دارد نگاه وی به جهان نگاهی هرمنوتیکی است که در آن به کنکاش در مورد ساختارهای زنده و با کیفیت می‌پردازد.

الکساندر با احساس و ادراک خویش تعریفی جدیدی از زیبایی بدست می‌دهد که نگرش انسان را نه تنها به موضوع نظم بلکه به هنر نیز تغییر می‌دهد او هنر مدرن را قبول ندارد و حیات و جاودانگی را در هنرهای قدیمی و کهن می‌یابد. از جمله این هنرها که وی در بطن کتاب بدان تأکید می‌نماید هنر فرش بافی است چرا که تمامی ساختارهای بصری آن در بستر زمان شکل گرفته و رنگ و بوی زندگی را در خود داراست. فرش جزو آثاری است که جایگاه و نقش والایی در بین هنر ایرانی دارد و تاریخی همگام با نسل بشر را به همراه دارد؛ حیات و کیفیت نابی که الکساندر بیشتر به دنبال آن است در فرش ایرانی به وفور دیده می‌شود و خود وی نیز در بسیاری از موارد برای توجیه و توضیح، مثال‌هایی از فرش ایرانی و ترکی در کتاب خود آورده است. از جمله این که وی درباره تزئینات فرش و مراکز موجود در آن می‌نویسد: «تزئینات فرش، ساختاری را می‌سازند که سبکی از گسترش و پراکندگی ممتد مراکز است. ... هر مرکز میدانی (بستری) است برای دیگر مراکز، به این ترتیب هر یک از این مراکز، می‌بایست میدانی برای سایر مراکز باشد. این مبنای آن چیزی است که من آن را ساختار زنده می‌نامم» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۹۳). در تصویر ۱ الکساندر بسیاری از مراکزی که باعث زنده‌تر شدن خصلت و ماهیت فرش می‌گردد را نشان می‌دهد که برخی متقارن برخی پاد متقارن هستند و برخی از طریق میزان دریافت انرژی که از اشکال جانب خویش دریافت می‌کنند شکل می‌یابند. وی برای اینکه بتواند تعریفی از حیات ارائه بدهد و اندازه‌ای برای درجات حیات هر شی تعیین کند پانزده صلت بنیادی را تعریف می‌کند که در اشیایی که زنده‌ترند ظاهر می‌شود. الکساندر حدود ۲۰ سال بر روی پانزده ویژگی مطالعه کرد و از طریق قیاس و استدلال بر روی اشیاء و پدیده‌های گوناگون مثل فرش توانست به وجود این پانزده ویژگی دست یابد. و این حیات در فرش ایرانی به عینه قابل مشاهده است و وجود این پانزده صلت، تأییدی بر این ادعا است.



تصویر ۱: برخی از مراکز که در حاشیه فرش به وفور می‌توان مشاهده نمود؛ الکساندر، ۱۳۹۲: ۹۳

پیشینه تحقیق

در حوزه الگو و زبان الگو و تئوری‌های الکساندر و یا فرش به صورت جداگانه مقالات بسیاری کار شده است و تفاسیر متنوعی از آنها در حوزه‌های گوناگون به عمل آمده است که در جدول ذیل بدان پرداخته شده است. در مقاله‌ای که زیاد الشیخ با موضوع «پانزده ویژگی کریستوفر الکساندر: توسعه و ارزیابی متریک برای امنیت تصویر»^۸ انجام داده است، تمامی پانزده ویژگی الکساندر را در یک ارزیابی تصویری به عنوان آرکی تایپ مورد تحلیل و انطباق قرار داد وی در این باره می‌نویسد: «چارچوب کاری کریستوفر الکساندر براساس زندگی و تمامیت ساختارهای زنده ملهم شده است. کیفیتی که توسط این پانزده ویژگی مطرح می‌شوند بر طبق نظریات مطرح شده وی، گمان می‌رود که هر دو جذابیت‌های بصری^۹ و عملکردی^{۱۰} را دارا باشد. این پانزده مولفه که در معماری به کار رفته می‌توانند در رشته‌های متعدد دیگر نیز مورد استفاده قرار گیرند. الکساندر ایده‌های خود را با جستجوی گسترده‌ای در نظریه‌های پژوهشی معاصر به کار بست به طوری که در رشته‌های مختلف علمی مثل شیمی، فیزیک، بیولوژی و مهندسی گزارش شده است (Alshaikh, Alarifi and Alsaleh, 2013:295). پیکربندی یک ساختار داده شده با استفاده از پانزده ویژگی الکساندر ساختار آن رابه یک سطحی از هماهنگی و هارمونی می‌رساند که تنها می‌توان در ساختارهای زنده آن را مشاهده نمود (همان، ۲۹۶)». اکثر مقالات و پژوهش‌هایی که درباره آثار الکساندر نگاشته شده است درباره تئوری زبان الگو وی است که از جمله می‌توان به این مقالات اشاره کرد:

استفاده از زبان الگو می‌تواند به عنوان یک راهی از پل زدن میان نظریه، شواهد تجربی و تجربه (از یک طرف) و طراحی مشکلات عملی دیده می‌شود (2004: 342).	2004	Peter Goodyear	۱
الگوی فردی ممکن است پیش از این برای طراحان بسیار ارزشمند باشد اما زمانی که الگوها را به همدیگر مرتبط می‌کنیم می‌توانیم به مراتب ارزشی بالاتر برسیم. چنین مجموعه‌ای از الگوهای بالقوه مرتبط به هم را زبان الگو می‌نامند ^{۱۱} (Alexander & et al., 1977).	۱۹۷۷	الکساندر و همکاران	۲
زبان الگوی الکساندر به صورت سلسله مراتبی است که از سطح شهرها شروع شده، سپس شامل محله‌ها، خانه‌ها و حتی تا سطح پنجره‌ها و یا یک صندلی ساده می‌رسد براساس ایده الکساندر، زبان در حقیقت تولید کننده طراحی است به صورت گذر از بالاترین سطح الگوها تا پایین‌ترین سطح الگو که از طراحی شهرها گرفته تا طراحی پنجره‌ها و صندلی از یک سلسله مراتبی از مقیاس‌ها تبعیت می‌کند. به هر حال، ماهیت سلسله مراتبی از الگوهای معماری نیز می‌تواند به عنوان یک سلسله مراتبی از مسائل تفسیر شود. برای الکساندر تئوری زبان مهمترین راه برای قاعده‌مند کردن و رابطه برقرار کردن الگوها بایکدیگر بود (2003: 530).	2003	Martijn van Welie and Gerrit C. Van der Veer	۳

۸. Christopher Alexander's Fifteen Properties: Toward Developing Evaluation Metrics for Security Visualization

۹. visually appealing

۱۰. functional

۱۱. Potentially

کار اصلی الکساندر صرفاً درباره‌ی الگوهای منفرد و تک نبود بلکه او به صراحت درباره‌ی مفهوم و کانسپت زبان‌های الگو مانور می‌داد «ایده‌های نامرتب‌خوب» ^{۱۲} در بهترین حالت الگوهای هستند که در حالت انزوا و جدا نگه داشته شوند (2006:23,24). یک مفهوم کلیدی در مجموعه الگوی متمایز از زبان الگو ایده‌ی تولیدی ^{۱۳} یا زایشی است. در «راه بی‌زمان ساختن» الکساندر به صراحت فراخوانی نسبت به دستور زبان زایشی کرد (2006:27).	2006	Andy Dearden and Janet Finlay	۴
زبان محیط نیست، زبان پیرامون ^{۱۴} محیط‌های حقیقی و موهومی است. اما محیط هر چندکه ممکن است پیرامون آنها، مانند زبان نیز باشد. برای دانستن یک زبان ذاتی زیبا به صورت سه بعدی باشد (1981: 243).	1981	Joseph B. Juhasz	۵
زبان الگو یک شیوه طراحی نیست و هرگز نیز ادعا نشده که بتواند باشد، بلکه همواره صرفاً تلاشی برای تجمیع و یکی کردن الگوها در طراحی یک پروژه واقعی بوده است (Salingaros, 2005).	2005	Nikos A. Salingaros	۶
زبان الگو اهداف زیر را دنبال می‌کند: ۱- راهی برای درک و کنترل سیستم‌های پیچیده، ۲- استفاده از زبان الگو به عنوان ابزاری برای دستیابی به انسجام ساختاری و عملکردی (۱۳۸۷: ۵۱).	۱۳۸۷	ناهیدمه‌جری و شیوا قمی	۷
زبان الگو از تعدادی عناصر به نام الگو تشکیل شده است، که هر الگو در یک قالب خاص نوشته می‌شود. اگرچه چندین نوع قالب برای الگو وجود دارد، قطعاً شامل نام الگو، مسئله و راه حل آن است. و نیز ممکن است شامل زمینه‌ای برای اعمال کردن به الگو باشد، نیرو به عنوان یک پیش فرض ^{۱۵} است که باعث ایجاد مسئله و الگوهای مرتبط است، چنین الگوهای اغلب در داخل یک فهرست سازماندهی می‌شوند بنابراین، اهمیت زبان الگو به عنوان یک روش برای توصیف دانش ضمنی به رسمیت شناخته شده است (2011:47).	2011	Takashi Iba , Mami Sakamoto and, Toko Miyake	۸

جدول ۱: جدول زبان الگو: منبع: نگارنده

هدف از آوردن این مطالب و زبان‌الگو در پیشینه بحث حول زبان‌الگو نیست بلکه نشان دادن پژوهش‌هایی که در امر زبان‌الگو الکساندر کار شده ولی در اثبات پانزده خصلت بنیادی وی کمتر کسی کار کرده است. این پانزده خصلت نشان دهنده روحیه پدیدارشناختی وی است. او درباره‌ی کلیت یکپارچه و هولیسم و کاهش آن عامل موثر را مراکز می‌داند و مراکز را عامل نظم‌آفرین و تدوین بخش می‌داند و آن را جزو پانزده خصلت و مهمترین آنها می‌پندارد: « الکساندر معتقد است که هر پدیده طبیعی یا مصنوعی متشکل از بی‌شمار مرکز است و کیفیت آن پدیده وابسته به چگونگی برهم‌کنش مراکز آن است. به اعتقاد الکساندر، هرچه تعامل مراکز با یکدیگر بیشتر باشند، آن پدیده زیباتر و زنده‌تر است» (Alexander, 2002: 81-90). برای همین موضوع حاضر به دلیل بداعت و تازگی از اهمیت خاصی می‌تواند برخوردار باشد. چرا که هم موضوع خود فرش و اهمیت آن در مفهوم موضوعی و تشکیل و تبدیل آن به یک هنر انطباقی است. فرش و اهمیت آن چه از لحاظ تاریخی یا فرهنگی و... در همه حالات تفسیرگر و عرضه‌گر احساسات و

۱۲. Unrelated Good Ideas

۱۳. Generation

۱۴. About

۱۵. Premise

عنوان مقاله: انطباق پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر با فرش ایرانی

اندیشه‌ها و تفکرات است و انطباق و قیاس آن با تئوری‌های الکساندر موضوعی است که باعث اثبات این امر می‌گردد. در این پژوهش زیاد به معرفی هنر فرش نمی‌نمائیم چرا که امری شناخته شده و آشنا به چشم مردم است و جایگاه والایی در بین مردمان را داراست. ولی به تعریف اساسی در مورد تئوری رفتارگرایانه الکساندر خواهیم پرداخت تا شکلی دقیق و منسجم را ارائه داده شود.

سوالات و شیوه پژوهش حاضر

این پژوهش با استفاده از رویکرد کیفی نگر و با به کارگیری متون و کتب مختلف به تحلیل آراء و نظریات کریستوفر الکساندر پرداخته است. روش تحلیلی- توصیفی تر این پژوهش حاکم است و در این روش شواهد و جنبه‌های مختلف شئون طراحی و اصول ساختار موجود در هنر ایرانی به بوته نقد و آزمایش کشیده می‌شود تا بتوان به اصل موضوع رسید. ابزار و روش‌های گردآوری اطلاعات از طریق اسنادی، کتابخانه‌ای، اینترنتی جمع آوری شد که اطلاعات بدست آمده به طریق فیش‌برداری، عکس و نمونه‌ها و آثار معماری مورد تحلیل و آنالیز اولیه قرار گرفت. سوالی که در پژوهش حاضر مطرح است نقاط مشترک هنر ایرانی و بالخصوص فرش با خصایل مطرح شده الکساندر چیست؟ و این که آیا هر پانزده خصلتی که الکساندر مطرح می‌نماید در فرش ایرانی موجود است؟ این‌ها سوالاتی و دغدغه‌هایی است که برای راقم سطور مطرح است و امید است که بتوان در بطن مقاله بدان پرداخت و جوابی برای آن یافت.

فرش و جایگاه آن در هنر ایرانی

فرش به عنوان هنر ایرانی تأثیر بسیاری از اسطوره‌ها و فرهنگ سرزمینی می‌گیرد که به صورت نمایشی از هنر است که ریشه و قوام در دوران کهن دارد. همانطور که می‌شود گفت عمر اسطوره به درازای عمر بشر است که در هر زمانی با توجه به فراخور آن می‌توان نیاز به اسطوره را در آن دید. چه اسطوره‌ای که مربوط به اقوام کهن و گذشته‌گان باشد که تاریخ برای مان عرضه می‌کند چه اسطوره‌هایی که در زمان حال ساخته شده‌اند و قداست پیدا کرده است. اسطوره‌ها در لابلای هنری ملل به وفور یافت می‌شود که تجلی اسطوره باوری در نقش و رنگ و فرش ایرانی یادگاری از همین پندار است. در اکثر فرش‌های ایرانی به وفور می‌توان نقوش کاربرد مستمر آب، درخت، گیاه، خورشید و حیوانات و... را دید به خصوص در فرش‌های دست‌بافت ایلپاتی و عشایری، که در آنها اکثراً نقوش یا حیوانات، علی‌الخصوص شیر را می‌توان یافت. دقت در طراحی فرش‌های ایرانی، موید این نکته است که قصد طراح، تنها آفرینش یک اثر هنری نبوده است بلکه در پس ظاهر آن اندیشه‌ای بس ژرف در جهت تبیین اسطوره‌ها و به وجود آوردن نماد مطرح بوده است این مسئله همان ویژگی هنر ایرانی است که دو بعد دارد یکی کالبد و صورت و دیگری بعد معنا یا محتوا؛ صورت راهمان زیبایی ظاهری طرح و رنگ است که به چشم دیده می‌شود و معنا همان اندیشه پنهان و گاه ناخودآگاه فردی است که با نقوش مختلف شروع به آفرینش و ایجاد یک جلوه بصری می‌کند. برای همین فرش والاترین جایگاه هنری رابه خود اختصاص می‌دهد. که آیین تمام نمای فرهنگ ایرانی است و جایگاه تبلور احساس و قدرت تفکر طراح فرش است که با شوقی باور نکردنی و غیرقابل وصف، تمجیدی لایتناهی از صورت و معنا را به منصف ظهور می‌رساند. و آرتور پوپ در این باره می‌نویسد: «برتری و فراستی جهانی تنها از آن هنری است که بازتاب اصیل

و طبیعی تمدن و فرهنگی باشد که آن پدید آورده است؛ و این درست همان چیزی است که قالی‌های ایرانی در حد استثنایی از آن برخوردارند، چرا که بینش زیبایی شناختی خاصی را به کمال رسانده‌اند که عمیقاً و به طرز بارز ایرانی است. بنمایه‌ی این دست‌بافته‌ها استوار بر سنت‌های کهن است و در تار و پود آنها آرمان‌هایی عجیب گشته که از دیرباز در زبان و ادبیات (ادبیات فارسی) و والاترین میراث‌های معنوی این نژاد حرمت داشته و پاسداری شده است. این آثار دست‌آورد چیره‌دستی استادانه‌ای است که صنعتگر ایرانی از دیرباز بدان سرافراز بوده است، و عرصه نامحدودی از برای بروز نبوغ ایرانی در آفرینش نقش و نگارهای ناب و تابناک و آهنگین پدیدار می‌کنند، آکنده از ایهام و سرشار از راز و رمز. به رغم پیچیدگی ترکیب‌بندی و یا حدت جاذبه شاعرانه، این نقوش را وضوح و طراوت خیال به همان مایه است که در دل و جان ایرانی عجیب گشته است» (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷).

فرش نه تنها در هنر بلکه در ادبیات ملی و میهنی و ملل نیز جایگاه بزرگی برای خود دارد. افرادی مثل استاد شهریار و هوشنگ ابتهاج، مهدی اخوان ثالث، صدر الشعرا افشار و ... در آثار خویش با اشاره استعاریک و مضمونی در باب فرش ایرانی شعر سروده‌اند و کامو در اثر خود «خوشبخت مردن» قالی ایرانی جزو ضروریات یک منزل می‌داند. به طور مثال استاد محمدحسین شهریار نیز در قصیده‌ای با عنوان «کارگاه هنری استاد عرب‌زاده» در مورد فرش سروده که بسیار زیبا و مقهورکننده است.

مفهوم ساختار زنده الکساندر

الکساندر حیات را در تمام پدیده‌ها بررسی می‌کند و مفهوم زندگی ا تنها منحصر به موجودات زنده طبیعت نمی‌داند. وی براین عقیده است که تمامی ساختمان‌ها و شهرها در نظامی متعادل، هماهنگ و کامل نقش خود را در حفظ حیات و اکولوژی کره زمین ایفا کنند. او نظم را عاملی نظام‌بخش و وحدت‌آفرینی می‌داند که در هستی جاری و ساری است. این نظم تنها در ساختارهای ریاضی‌وار و هندسی نقش آفرینی نمی‌کند؛ بلکه او به سبب طبیعت و سرشت فضا ادراک و شناخته می‌شود. برای همین وی در مورد نظم می‌نویسد: «هر شکل از نظم، از مرتبه‌ای از حیات برخوردار است» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۳۰).

الکساندر مفهوم مکانیکی و ایستا را به کلی رد می‌کند و حیات را در بطن اکولوژیکی خویش مورد مطالعه و نقد قرار می‌دهد، وی حیات را کیفیتی ناب می‌داند که در ذات و وجود فضا نهفته است. یعنی این که هر پدیده به فراخور خود و در ارتباط با هستی معنای خود را دریافت می‌کند و نظمی را از فرآیند آفرینش می‌گیرد. این‌گونه نگرش الکساندر به محیط نه تنها زمینه‌گراست بلکه در مقوله شهرشناسی و انسان‌شناسی به سمت پدیدارشناسی وارد می‌شود. او به نحوی تحسین برانگیز ساختار موجودات را در تمامی ابعاد فرامادی مورد مطالعه قرار می‌دهد و در بعضی موارد بعدی شرق‌شناسانه که منطبق با مفاهیم اسلام در باب هستی‌شناسی است وارد می‌شود. این‌گونه چپستی‌شناسی و مطالعه در باب ساختار هستی از ابعادی نزدیک به نگاه هایدگر در مورد دازاین هستی است چرا که هایدگر نیز هستی و زمان را بی‌کران و بدون تحدید می‌داند. مطالبی که الکساندر تا اینجا مطرح نموده ممکن است در هر جا و هر مکان و فضایی رخ دهد؛ وی براین عقیده است که هر شی و پدیده‌ای دارای مرتبه‌ای از حیات است. به نظر نگارنده این عمل به ادراک انسان نیز مربوط است که چگونه ساختار و ماهیت اشیا را درک و نقد می‌کند. الکساندر درباره مراتب حیات در

اشیا را در پانزده خصلت بنیادی تعریف می‌کند چراکه به موجب ظهور و وفور آن در شی ساختار آن را زنده‌تر و با کیفیت‌تر می‌نماید. البته هدف از نمایش این پانزده خصلت در این مقاله اثبات جاودانه و نگارین بودن فرش ایرانی است.

ممکن است در بعضی فرش‌های ایرانی تمامی این پانزده خصلت موجود نباشد اما وجود مراکز نیرومند که بحث اصلی الکساندر در بطن کتاب حول این مطلب است، لاقید و مبرهن است. چرا که وجود مراکز نیرومند به نوعی حق تقدم و منطقی نسبت به سایر موارد دارد و برای همین این عامل باعث ایجاد حس حیات و زندگی در فرش می‌گردد. او در این باره می‌نویسد: «... در نهایت دانستم که همه آنها در اثر بخشی، پانزده شیوه‌اند که از طریق آنها، مراکز می‌توانند برای حیاتشان، همدیگ را یاری کنند. من پی بردم که کار آنها آفرینش اشیایی است که «زنده» اند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۱۱). تمامی این‌ها از نظمی ذاتی تشکیل شده‌اند که باعث ایجاد یک همبستگی در ساختار زنده می‌گردد. به دیاگرام ۱ توجه فرمائید. ابتکار موضوع از این جهت می‌تواند در فرش مورد توجه واقع شود که به شناخت کلیت یکپارچه و تشریح مراکز نیرومند به عنوان یکی از موضوعات بدیع اندیشه‌های معاصر می‌پردازد بدین گونه همبستگی ذاتی را در یک فرآیند از ایده تا عمل نشان‌گر می‌سازد.



۱- تطبیق ۱۵ خصلت بنیادی الکساندر با

فرش ایرانی

کریستوفر الکساندر ریاضی دانی است که به سوی معماری روی آورد و نظریاتی را تبیین کرد که به صورت نگاه منفعل درآمد که پیشینه نگرش و دیدگاه او در رابطه با نظم و هندسه از جوانب گوناگون متأثر است. نظم الکساندر در پدیده‌هایی که به دنبال آن نظمی حیات‌دار است که از روابط عمیق هندسی در محیط و درک شهودی برخوردار است و

دلیل آن برخورد زمینه‌گرای^{۱۶} وی با پدیده‌ها است که هر پدیده‌ای را در ارتباط با محیط در نظر می‌گیرد. و هر شکلی از این نظم از مرتبه‌ای حیات برخوردار است که این مراتب حیات بستگی به پانزده خصلت بنیادین دارد که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد. اما یافتن و مشاهده عینی‌ای پانزده خصلت در فرش ایرانی نشانه‌ای است بر وجود این ادعای حیات‌دار بودن هنر ایرانی، و جایگاهی که برای خود به همراه دارد. البته ممکن است که تمامی فرش‌های ایرانی به صورت تک‌تک این پانزده خصلت بنیادین را نداشته باشند ولی داشتن هر کدام از آنها در پدیده‌ها نشان‌گر حیات‌دار بودن آن است. این حیات تنها برای ادراک مراکز نیرومند است یعنی این هرچقدر مراکز ارتباط بیشتری در بستر فرش باهم داشته باشند حیاط بیشتری در بطن فرش جاری است. البته خود الکساندر در مورد ادراک این مراکز می‌نویسد: «براساس تفسیر ادراکی مراکز می‌توانند صرفاً ذهنی باشند (به عنوان محصول ادراک) و پانزده خصلت که در ظاهر، کار مراکز را انجام می‌دهند نیز می‌توانند صرفاً به عنوان محصولات ادراک وجود داشته باشند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۲۱۰).

این پانزده خصلت، همگی، سیرت و ذات نظام‌های «زنده» را تعیین می‌کنند. محدوده‌ای از فضا که می‌تواند این چنین نهادهای زنده‌ای را دربر داشته باشد، به طور فوق العاده‌ای بسیار متنوع است. نظام‌هایی که این پانزده خصلت را قدرتمندانه دارند، عمیقاً زنده‌اند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۹۸). او اعتقاد دارد که هرچه این پانزده خصلت در فضا بیشتر حضور داشته باشد، به زنده بودن و حیات بخشیدن به فضاها و نظام‌هایی که از آنها برخوردارند افزوده می‌شود و این پانزده خصلت را همچون خانواده‌ای عظیم و پیچیده اما دست یافتنی می‌داند. او فقدان این خصلت‌ها را در معماری دهه‌های اخیر، باعث از بین رفتن حیات بناها در روزگار معاصر شده است که بیشتر آن را از افکاری می‌داند که بر آراء و اندیشه‌های عمومی مستولی گشته‌اند، او کسانی را که نظریه‌های جدید طراحی را در افکار خودشان می‌پروانند دچار نوعی مغز شویی می‌داند. البته این بدین معنی نیست که این پانزده خصلت باعث شده‌اند که اشیای باستانی در تضاد با نمونه‌های مدرن قرار بگیرند. الکساندر به این نتیجه رسید که پانزده ویژگی ساختاری بارها بارها در اشیایی که «زنده‌تر» اند، ظاهر می‌شوند. و فرش ایرانی نیز از اشیایی است که بارها و بارها این ویژگی‌ها در آن صدق می‌کند و خود الکساندر چندین بار برای اثبات ادعای خویش از فرش استفاده می‌کند. این **پانزده ویژگی** عبارتند از:

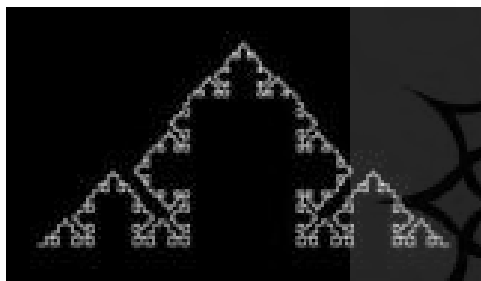
- ۱- مقیاس‌های مختلف ۲- مراکز نیرومند، ۳- مرزها، ۴- تکرار متناوب، ۵- فضای معین، ۶- شکل خوب (نیکو) ۷- تقارن موضعی ۸- انسجام و ابهام عمیق ۹- تضاد، ۱۰- درجه‌بندی (مرتبه بندی)، ۱۱- ناهمگونی، ۱۲- پژواک، ۱۳- فضای خالی (تهی)، ۱۴- سادگی و آرامش درونی، ۱۵- جدایی ناپذیری. (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۱۰ و ۱۱۱). در ادامه به بحث درباره این خصلت‌ها و وجود آنها در فرش ایرانی به بحث و نقد می‌پردازیم:

۱-۱- مقیاس‌های مختلف:

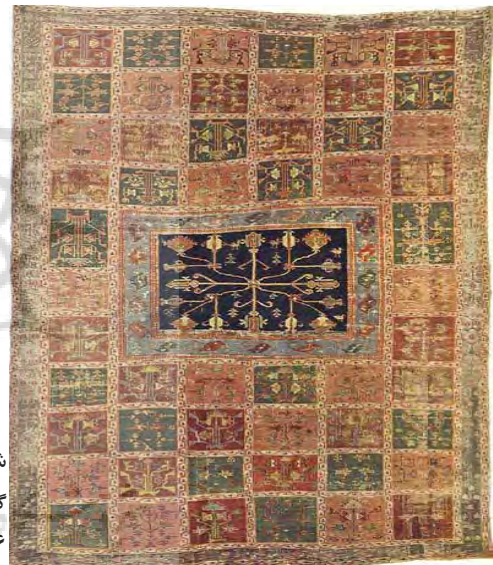
اولین چیزی رو که الکساندر باعث ایجاد حیات در الگو می‌داند داشتن مقیاس‌های گوناگون است. او اشیایی را که دارای مراکز گوناگون هستند را دارای مقیاس‌های گوناگونی می‌یابد. در **تصویر ۲** به عینه ترکیب هندسی در مقیاس-

۱. Conceptual

های مختلف سبب تشکیل فرم شده است که به نوعی الگوریتم وار و به صورت گسترش شبکه‌ای است. «این مقیاس‌ها در یک سری از سطوح به خوبی مرزبندی شده و با جهش‌های معین در میان‌شان، چیده شده‌اند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۱۲). همانطور که در تصویر ۳ قابل مشاهده است مقیاس‌های مختلف و ترکیب آن در سطوح چندگانه در فرش ایرانی به اشکال متنوع دیده می‌شود که گاه از مرکز فرش و شمسۀ آن شروع شده و در سطحی دیگر در حاشیۀ فرش در مقیاس‌های بزرگ و مراکز مختلف تقسیم‌بندی می‌گردد. وجود مقیاس مختلف در سطح فرش در سطوح چندگانه قابل مشاهده است که ارکستراسیون طبیعی را برای بیننده به ار مغان می‌آورد. و به قول شایگان که می‌نویسد: «ارکستراسیون» چند نوائی این سطوح متعدد که از خورشید مرکز قالی تشعشع می‌یابد، روشنگر همان تنوع باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان، و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایده‌آل ایران بوده است» (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۴ و ۸۵). (تصویر ۳) و به نوعی طراحی این نوع فرش تبعیت از نمادها و الگوهای ایرانی است که زمینه‌ای در آفرینش این نقوش به وجود آورده است.



شکل ۲: مقیاس‌های مختلف، منبع: نگارنده

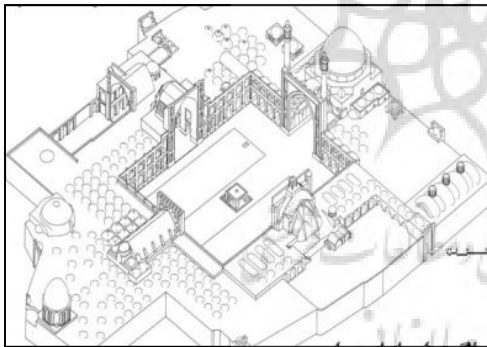


شکل ۳: وجود مقیاس‌های و گره‌های مختلف در فرش که با استفاده از مرزها و خطوط راست گوشه جدا شده‌اند، فرش باغی کلکسیون جیم دیکسون، کالیفرنیا آمریکا، چیت‌سازبان، ۱۳۸۸: ۱۱۶

۲-۱- مراکز نیرومند:

در تصویر ۴ پلان مسجد جامع اصفهان را مشاهده می‌نمایم که از لحاظ ترکیب‌بندی و ساختار یک کلیت زنده است و آن نیز بدلیل وجود مراکز نیرومند در گوشه گوشه پلان مجموعه است که توسط یک مرکزیت ضمنی به هم پیوند می‌خورد. الکساندر در این باره می‌نویسد: «مهمترین ویژگی یک شیء زنده، این است که کلیت‌های متنوعی که در سطوح مختلف درون آن شیء وجود دارند، نه فقط به عنوان «کل‌ها» ظاهر می‌گردند، بلکه در عمل به مثابه «مراکز نیرومند» پدیدار می‌شوند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۱۹). همانطور که در تصویر ۵ به عینه می‌بینیم، وجود مراکز نیرومند در فرش ایرانی به این علت که به کلیت و سطح موجود در فرش ایرانی نظم آهنگینی می‌بخشد و سطوح موجود را سرشار از حیات می‌نماید از خصایل مهمی است که الکساندر مطرح می‌کند. این مراکز نه تنها از یک مرکز نیرومند

مثل مرکز فرش ساطع می‌شوند بلکه در ابعاد و مقیاس‌های گوناگون در سطوح دیگر ظاهر و ساطع می‌گردد. وی در مورد فرش آناتولیایی می‌نویسد: «تقریباً هر فرش نیکویی از این چنین مرکز نیرومندی، نه لزوماً مرکز هندسی، بلکه کانونی از توجه، برخوردار است. اگر مرکزیت، تنها شکلی هندسی در وسط باشد- و نه کانونی تأثیرگذار- هنگامی که آن را می‌پوشانید، محو می‌شود و نیروی ناچیزی از خود باقی می‌گذارد. اما معمولاً برای اینکه کانون مرکزی به مثابه یک «مرکز قدرتمند» عمل کند، این احساس به وجود می‌آید که گویی تمامی فرش در لایه‌هایی برای تقویت و تشدید «محدوده میانی» سازماندهی شده و گرداگرد آن را فرا گرفته‌اند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۲۱). الکساندر به عینه پهنه‌بندی سطوح را در فرش نمایان می‌سازد که به قول شایگان همچون هنر فوگ در موسیقی است. او در این باره می‌نویسد: «در این سطح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام ترتیب اسلیمی، موضع برگ‌ها و نقشه-های گل‌ها را تعیین می‌کند. این امر به کمک ترکیب نظام‌های متعدد اسلیمی که هر یک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص خویش را دارند و در نتیجه مجموعه‌شان طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر هم‌نوائی می‌کنند، انجام می‌شود. سطوح اول، ثانی و ثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند درهم می‌پیچند. اما درعین حال فضائی در عمق پدید می‌آورند که شبیه است به صداهاى متفرق در هنر «فوگ»^{۱۷}» (شایگان، ۱۳۹۳: ۸۴). این سطوح همانند نواهای مختلف در رقص و هارمونی هستند به طوری که تک نوای آهنگین را می‌نویسند. او فرش را میدان برداری بصری می‌داند که تمامی زوایای دید را به سمت مرکز اصلی فرش هدایت می‌کند و باعث افزایش مرکزیت یافتگی و افزایش انرژی در سطح می‌شود.



شکل ۵: مسجد جامع اصفهان، هر بخش و جزء آن، یک مرکز نیرومند است. مسجد در کلیت خود با حیاط مرکز و چهار ایوانی خود یک مرکز نیرومند است؛ منبع: نگارنده

شکل ۴: وجود مراکز نیرومند در هر گوشه فرش یک میدان اثری را به وجود می‌آورد که در اثر وجود مرکزیت یافتگی ضمنی و آشکار آن در هندسه‌ای منظم کل ساختار فرش را پوشش می‌دهد؛ نیمه قالی باغی، موزه هنرهای تزئینی پاریس، سده دهم هجری، شمال غرب ایران؛ چیت‌سازبان، ۱۳۸۸: ۱۱۹



۱۷. (Fugue) یک ساخته موسیقایی کنترپوانی است که در دو یا چند صدا و بر یک درون‌نمایه ساخته می‌شود. درون‌نمایه در ابتدای تکرار و توالی تعریف شده سپس مجدداً در تمامی قطعه بارها بازنوازی و تکرار می‌شود. این تکرار و توالی هر بار در درجه و گام‌های متفاوتی بیان می‌شود.

۳-۱- مرزها:

هدف از مرز که گرداگرد یک مرکز قرار می‌گیرد، مقصودی دوگانه است. نخست این که مرزبندی توجه را به مرکز جلب می‌کند و از این‌رو به تولید بهتر مرکز کمک می‌نماید. مرزبندی این کار را با ایجاد میدان نیرویی انجام می‌دهد که مرکز را به وجود می‌آورد و آن را تشدید و تقویت می‌کند. دوم اینکه «مرکز» را که به وسیله مرزها محدود شده است، به جهان آن سوی مرزها پیوند می‌زند و آن را یکپارچه می‌کند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۲۷). در تصویر ۶ ما مراکزی رو در درون قاب مشاهده می‌نماییم که مطلوب و دلپذیرند زیرا که از پیش نیرومند و خوب شکل داده شده‌اند. که این مراکز به صوت بصری به وسیله مرزها احاطه شده است و نگاه را به سمت مرکز اصلی می‌کشاند. در تصویر ۷ وجود مرزها در فرش بدلیل وجود مراکز نیرومند و سطوح ممتد از خصایل انکارناپذیری است که در همه فرش صدق می‌کند. در این تصویر که نمایشی از باغات و بهشت‌های ایرانی است رشد و نمو و حیات و سرزندگی موج می‌زند. وجود مراکز متعددی در فرش ایرانی است که حیات خویش را از خود مرکز و مراکز کوچکتر فرعی و متمم آن می‌گیرند. که همگی دارای مرزهای مشخص و نیرومندی است. اکثر فرش‌های ایرانی دارای مرزهای متعددی است که سطوح را در مقیاس‌های گوناگون از هم جدا می‌کند.



شکل ۶: رواق زیر تاریخانه دامغان، مراکز درون مرز بیرونی، بسیار شدیدتر و قویتر می‌گردند، منبع: نگارنده



شکل ۷: شکل‌گیری مراکز نیرومند و جداسازی آنها با استفاده از مرزها، قالی چهارباغ، غرب ایران؛ چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۱۱۸.

۴-۱- تکرار متناوب:

تکرار بیشتر در محیط‌های ارگانیک و طبیعی به طور پیوسته قابل مشاهده است. الکساندر بر این عقیده است که: «مراکز یکدیگر را به وسیله تکرار تشدید می‌کنند. (تصویر ۸) تکرار تقریباً بیشتر از خواست ما، ذاتاً، خلق یک

هماهنگی رضایت‌بخش و دلپذیر را آغاز می‌کند. به هر طریق احساس نظم در هر موضوع، ناشی از این واقعیت است که عناصر و اجزای آن، بارها و بارها تکرار می‌شوند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۳۵). حیات زمانی به وجود می‌آید که کلیت-های متناوب و به هم پیوسته، به زیبایی و با ظرافتی شایسته و مناسب از یکدیگر متمایز شده باشند. فرش در جایی که حیات و سرزندگی را انتظار داریم تکرار مراکز در صورتی مورد پذیرش است که یک ریتم و ضرباهنگ مراکز با آهنگ متناوب دیگری تشدید و تأکید شود و آن را به ثمر رساند همانند و هنر فوگ با قاعده‌ای مشخص و نظم‌ی آهنگین نوایی را بنوازد. فرش بزرگترین تکرار خوشایند است چراکه این تکرار بدلیل پاد تقارن یا به قول الکساندر «نادقیق»^{۱۸} بودن متمایل می‌شود، این تکرار متناوب بیشتر در طرح و نقوش گلیم‌بافی و فرش‌های ایرانی به خصوص در طرح سجاده‌های آنها می‌توان یافت. همانطور که در تصاویر ۹ و ۱۰ نقش ماهی درهم را مشاهده می‌نمائیم تمامی خصلت‌های الکساندر که تا اینجا اشاره کردیم به صورت واضح و مبرهن وجود دارد. در این فرش مسئله تکرار باعث تقویت مراکز گشته است ولی این مسئله هرگز باعث ایجاد یکنواختی نشده چراکه تنوع رنگی و نقوش درهم که در انسجام و ابهام به هم بافته شده‌اند طرح فرش را منفعل می‌نمایند. البته این تکرار از تنوع و دگرگونی برخوردار است که به نوعی از یک نظام و ساختار رضایت‌بخش و ژرفی برخوردار است چراکه این نوع تکرار به هیچ وجه مثل کارهای مدرن مبتذل و کسالت‌آور نیست بلکه سرشار از شور و شوق زندگی است.



شکل ۸: تکرار متناوب زیبا در گلیم ایرانی، مراکز در همه جا شکل گرفته-
اند. و این تکرار به صورت متناوب و متنوع هستند. منبع: نگارنده



شکل ۱۰: بزرگنمایی شکل ۹، مراکز نیرومند که به صورت نقش ماهی
درهم اجرا گشته‌اند و چرخشی را حول مرکز نمایش می‌دهند و تکرار
گشته‌اند و این تکرار یکنواخت نیست. منبع: نگارنده

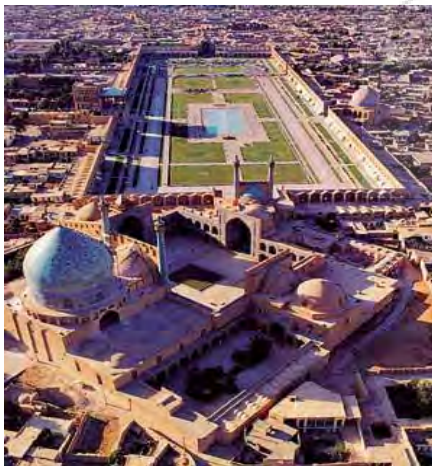
شکل ۹: وجود تکرار در الگوها و نقوش که به صورت متناوب و درهم در
طرح فرش به وجود آمده‌اند. قالیچه طرح یک چهارم، لچک ترنج (ماهی
درهم)، اوایل سده چهاردهم / نوزدهم م.، قشقایی ۲۷۲*۱۴۵ سانتیمتر؛
صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۴.

۱۸. Inexact

عنوان مقاله: انطباق پانزده خصلت بنیادی کریستوفر الکساندر با فرش ایرانی

۵-۱- فضای معین:

الکساندر باور دارد که فضای معین زمانی رخ می‌دهد که هر ذره از فضا، به سمت بیرون برجسته می‌شود. «فضای معین» به طور ذاتی، در درون خود، وجود دارد، قائم به ذات خود است و پس مانده‌ای از شکل و اندام مجاور نیست (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۱). همانطور که در تصویر ۱۱ مشاهده می‌کنیم فضای معین در نقش جهان به خوبی تشکیل یافته و این خصلت برای فضا مرکزی نیرومند و قوی را به وجود آورده است که هر یک از اجزای فضا (از مساجد تا بازارها) از آن تاثیر پذیرفته و شکل گرفته‌اند. شکل‌گیری فضای معین در داخل فرش‌های ایرانی به صورت نقوش اسطوره‌ای و استیلیزاسیون است. البته در خود طرح فرش‌های محرابی (تصویر ۱۲) به راحتی می‌توان فضای تعیین یافته از مراکز زنده را یافت. چراکه فضاها به صورت اشکال پر و خالی و اشکال خنثی نمایان می‌گردند. نصر درباره فضای خالی در هنر اسلامی می‌نویسد: «کاربرد فضای خالی در هنر اسلامی یکی از مهمترین ثمرات مستقیم اصل متافیزیکی توحید در هنر است، چون تقریباً تمام جنبه‌های مختلف هنر اسلامی، به نحوی از انحاء با این اصل و شاخه- های آن در جهان کثرت ارتباط دارد.» (Asadi & et al.2015: 683). وجود این فضای متافیزیکی و یک خلاء که تعیین یافته و سکون یافته در یک فضای واحد و در تضاد با تکثر بیرون خود است که از حضور خدا خبر می‌دهد که در تقرب توست و این تقریر یال قرب دل غریب بر معبود خویش است، این امر در تصاویر ۱۱ و ۱۲ و اکثر فرش‌های ایرانی که خلاء را در مرکز فرش در نظر می‌گیرند می‌توان مشاهده نمود. این طرح در ابعادی سجاده‌ای بافته شده که جهت عبادت بافته شده و ساختار آن حول یک محراب یا قنديل یا مشکوه است که برگرفته از آیه کریمه «اللّٰهُ نورالسمّٰوات والارض ، مثل نوره کمشکوه فیها مصباح، المصباح فی زجاجة... (سوره نور) می‌باشد که تبلور آیات قرآن در طرح فرش- های ایرانی است. خود الکساندر به بهترین وجه به توصیف این گونه سجاده‌ها می‌پردازد و در این باره می‌نویسد: «این فرش سجاده از طریق وحدت و یگانگی بی‌نقص، سیرت معین و تمرکز یافتگی تمامی خرد فضاها، از حضور خداوند حکایت می‌کند که این همانا مهمترین جنبه کارکردی حیات معنوی‌اش می‌باشد» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۳).



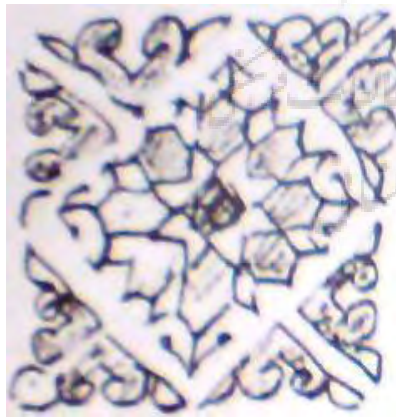
شکل ۱۱: میدان نقش جهان اصفهان، در این فضا تمامی توده های موجود ساختمانی معین اند. در واقع هیچ قسمتی از این کلیت وجود ندارد که معین و قطعی نباشد. منبع: نگارنده



شکل ۱۲: قالیچه طرح یک دوم، محرابی قنديل‌دار (سجاده‌ای)، اواسط سده سیزدهم/نوزدهم، درخش ۱۵۲*۲۲۲ سانتی‌متر، فضای معین در میان عناصر طرح، که نمایشی است از تجلی وحدت در یافت فرش و به نوعی نمایشی از یک خصلت دیگر به نام فضای خالی را نیز مطرح می‌کند: صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۱۰۲.

۶-۱- شکل خوب:

الکساندر در باره خصلت شکل خوب رو به مراکز آن وابسته می‌داند شکلی که ما آن را شکل خوب می‌پنداریم، شکلی است که خود از مراکز منسجم متعددی ساخته شده است. براساس قاعده «بازگشتی و چرخه‌ای» بیان می‌دارد که عناصر تشکیل دهنده هر «شکل خوب» به خودی خود «اشکال خوب» هستند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۷ و ۱۴۸). منظور از شکل خوب تجسم و تقویت مراکز نیرومند از طریق ترسیم اشکال و فرم‌های مناسب است. اشکال خوب، اشکال ساده و اصیل هندسی هستند (تصویر ۱۴) که به بهترین وجه فضای تعین یافته را در خود نمایش می‌دهند؛ همانطور که در تصویر ۱۳ مشاهده می‌کنیم، الکساندر خود در این بخش فرش ایرانی را بارزترین نمود شکل خوب می‌داند او به شرح مفصل از این موضوع می‌پردازد و می‌نویسد: «فرش ایرانی در سیمای ظاهری‌اش پر از گل به نظر می‌رسد. اما در نگاهی دقیق و از نزدیک، همه چیز وارونه می‌شود و متوجه می‌شویم که این فرش از فرم‌های ساده‌تری شامل مثلث‌ها، لوزی‌ها، شش ضلعی‌ها، پیکان‌ها و قطاع‌هایی از دایره که همگی نسبتاً قاعده‌مند ساخته شده است. شکل گل‌ها، برگ‌ها، غنچه‌ها، شکوفه‌ها و شاخ و برگ‌ها، همگی از اشکال ساده هندسی ساخته شده‌اند. در این‌جا حتی گلبرگ‌ها نیز از عناصری که ضرورتاً اشکال راست گوشه‌اند (مربع و یا مثلث) ساخته شده‌اند. هم قطعات رنگی پس زمینه و هم مثلث‌ها، شش گوشه‌ها و... همگی با هم به طرق بسیار پیچیده‌ای، برای آفرینش احساسی خیال‌انگیز از اشکال ارگانیک، در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۹). او تمام نقوش و اشکال موجود در فرش ایرانی را شکل‌های خوبی می‌داند چرا که از لحاظ هندسی و گوشه‌ها می‌توان به راحتی فهمید و تمام این اشکال از مراکز ساخته شده‌اند که باعث تقویت مراکز نیرومند می‌گردد این خصلت باعث ژرف‌تر و موثرتر شدن فرش ایرانی می‌گردد.



شکل ۱۴: در واقع عنصر گل مانند در فرش از لوزی‌ها و مثلث‌ها تشکیل شده است؛ الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۹



شکل ۱۳: فرش ایرانی نمایشی است از تجلی باغ و پردیس‌های بهشتی در قالب یک هنر سنتی. تک تک گل‌ها و نقوش از اشکال زیبا و خوش فرم آفریده شده‌اند؛ الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۴۹

۷-۱- تقارن موضعی

هرجایی که نوعی تقارن موضعی وجود دارد، آنجا برای تبدیل شدن به یک «مرکز»، تمایل پیدا می‌کند (این مرکزیت را به راحتی می‌توان در تصویر ۱۵ مشاهده نمود) و هر جایی که یک مرکز زنده شکل می‌گیرد، اغلب نوعی تقارن موضعی لازم به نظر می‌آید. گرچه اشیای زنده اغلب متقارن‌اند اما به ندرت از «تقارن تکامل و تمام عیار» برخوردارند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۵۴). الکساندر به هم پیوسته‌ترین الگوها را، آنهایی می‌داند که بیشترین تعداد تقارن موضعی را دارد و آن را نوعی چسب موضعی می‌داند که باعث ایجاد فضای واحد، منسجم و متحدتری ایجاد خواهد شد. البته درباره تقارن بیش از حد و کامل باید گفت که نشانه مرگ در اشیا است. اما پدیده‌ای که در خود فرش به عنوان تقارن موضعی رخ می‌دهد، فرش ایرانی یک کلیت انسجام یافته است که بسیاری از نیروها و تفکرات و اشکال در آن حضور دارند و این انسجام را به نحوی تقارن موضعی با ایجاد نیروها و مراکز در بطن فرش به شکل واحدی ایجاد می‌کند. و در صورتی که همانطور که در تصویر ۱۶ مشاهده می‌گردد حداقل یک تقارن سرتاسری همیشه بر کلیت فرش حکم‌فرما است ولی با این حال حیات را برای فرش به ارمغان می‌آورد و این در حالی است که تقارن موضعی نیز انسجام و بهم پیوستگی را در فرش به وجود می‌آورد هنر رابه تعالی می‌رساند. اما با این حال ما باز در بعضی از طرح فرش‌های ایرانی ما شاهد یک یا دو محور تقارن سرتاسری هستیم اما دلیلی که باعث از بین رفتن و زوال حیات در آن نمی‌شود می‌توان به مرکزیت یافتگی فرش و نقوش به هم پیچیده‌ای دانست که موجبات ابهام را به وجود آورده‌اند. البته لازم به ذکر است که استفاده از عناصری که نیروهای نامتقارن را ایجاد می‌کنند که باعث شکسته شدن خشکیت و بی‌روحي تقارن‌های سرتاسری می‌گردد. به نظر بنده فرش کلتی است از پارادوکس‌ها و تناقض‌ها در بافتی یکپارچه که سبب به وجود آمدن نظمی خوشایند و زیبا می‌شود. فرش یک نظام پیچیده‌ای متشکل از الگوها و قطعات و اشکال هندسی است که به صورت تقارن موضعی گسترده شده‌اند و باعث شکسته شدن هندسه خشک و بی-روح شود.



شکل ۱۵: کاشی‌کاری مسجد جامع اصفهان، تقارن‌های موضعی در آن آشکار و هویداست؛ منبع: نگارنده

شکل ۱۶: وجود یک محور تقارن سرتاسری و کلی در فرش که در بعضی قسمت‌ها با ایجاد یک تقارن موضعی باعث به وجود آمدن حیات می‌شود؛ قالبچه طرح واگیره، قبا، اوایل سده چهاردهم/بیستم، ۱۴۵*۲۷۲ سانتی‌متر؛ صباغ پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۹۹.



۸-۱- انسجام و ابهام عمیق

الکساندر رابطه میان مرکز و اطرافش را در هر دو مورد به عنوان «ابهام و انسجام» ارزیابی می‌کند. مرکز و اطرافش در هم نفوذ می‌کنند و از مراکز میانی که به دو مرکز بزرگتر در نزدیکیشان، تعلق دارند، بهره می‌برند (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۶۲). انسجام و ابهام هر دو مولفه‌ای است که حیات در مراکز را فراگیر می‌کند ولی این دو کلمه به لحاظ لغوی دچار یک پارادوکس معنایی است. (تصویر ۱۷) انسجام در نقوش و اشکال فرش وحدت‌آفرین است که با ابهامی که از لحاظ موضوعی، اعتقادی و تفکری در فرش ایرانی قابل مشاهده است که از طرق ایجاد ابهام در مراکز باعث افزایش کیفیت حیات می‌گردد. این خصلت به گونه‌ای یک کنش و واکنش است که در تعامل با یکدیگر باعث منفعل شدن شی و افزودن حیات به چرخه آن می‌گردد. مشاهده درهم‌تنیدگی، انسجام در فرش در کنار ضرباهنگ و ریتمی که در بطن فرش ایرانی وجود دارد باعث ایجاد فضایی بسیار جذاب و فریبنده بروی سطوح فرش می‌گردد. در تصویر ۱۸ قالی مشاهده می‌کنیم نمایشگر بعضی از آئین‌ها و مفاهیم اسطوره‌ای است که برای کسی که آشنا به این مفاهیم ملی و سرزمینی نباشد گنگ خواهد بود. در این تصویر درخت سروی ایستاده را نشان می‌دهد که ساختاری مثلثی شکل دارد و در طرفین آن دو درخت سرو با گلدان قرار گرفته‌اند و دو طاووس و دو شیر به شکل قرینه در اطراف درخت مرکزی نقش پردازای شده‌اند (بیکر، ۱۴۷: ۱۳۸۵). در این طرح ترکیب‌های سه‌تایی درخت میانی و دو طاووس، عنصر آسمانی و پرنده‌هایی وجود دارند که بر فراز درخت سرو میانی قرار گرفته‌اند. درخت میانی و دو شیر، درخت میانی و دو درخت سرو کناری، همه ترکیب‌های سه‌تایی را تشکیل می‌دهند.

در این نوع ترکیب‌ها (تصویر ۱۸) نمادهای دالبری به شکل مثلث نماد کوه و درخت ایستاده بر رأس آن درخت زندگی است، حیواناتی که در طرفین درخت تصویر شده‌اند، محافظان اسطوره‌ای درخت مقدس هستند که منشأ حیات و زندگی به شمار می‌روند (عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۹۰: ۲۶). تکرار این گونه تصاویر را می‌توان تقلید یک الگوی کهن نمادین و به شکل تزئینی تلقی کرد. برای همین زبان فرش در اینجا به علت استفاده از این تفکرات مبهم است ولی انسجام در ساختار باعث تقویت اصول کلی فرش می‌گردد. و دلیل این ابهام را می‌توان در مفهوم نهفته در اسطوره یافت که به صورت اشکال نمادین بستر طرح فرش را شکل می‌دهند.



شکل ۱۸: وجود ابهام در طرح به علت قرارگیری در بستر نماد و اسطوره‌ای و انسجام ساختار بدلیل نظم باطنی؛ آویز چایی، کتان، نیمه دوم سده سیزدهم ه.ق؛ عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۹۰: ۲۵.

شکل ۱۷: به هم پیوستگی و انسجام در کاشی کاری و تزئینات عالی و باشکوه مسجد تبریز، قرن ۱۶ میلادی؛ منبع: نگارنده



۹-۱- تضاد

«یگانگی» تنها از طریق «تمایز» شکل می‌گیرد. این بدین معنی است که هر مرکز، از متضادهای قابل تشخیص شکل گرفته است. تضاد همان چیزی است که تفاوت را به وجود می‌آورد و این تمایزها را می‌پذیرد. این تمایز است که به پدیده‌ها «حیات» می‌بخشد. برای حیات بخشیدن به هر چیزی، «تضاد» در فضا نیاز است (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۶۹). این خصلت در وحله اول باعث ایجاد حس منفی در حیات و جاودانگی شی می‌گردد، در حالی که باعث سودمندتر و پایدارتر شدن می‌شوند و به وجود آمدن حیات در فرش و اشیایی دیگر تنها در گرو تمایز و تفاوتی است که در ساختار شی وجود دارد و به نحوی باعث تقویت کنجکاو و حس واکاوی در ذهن مخاطب می‌گردد. البته در فرش ایرانی ما تنها تمایز داریم که در رنگ‌بندی و سطح و میزان تراکم و بافت و... فرش مشاهده می‌گردد و تضاد شدیدی در سطح فرش مشاهده نمی‌گردد بلکه تفاوتی است که به سبب طرح و نقش بر آن افزوده می‌شود. مثلاً در بعضی از قالی‌های محرابی و سجاده‌ای ما فضاهای خالی ولی در عین حال تعیین‌بافته‌ای را مشاهده می‌نمائیم که به نحوی دارای تناقض و تمایز با رنگ زمینه‌ای هستند که آن هم برای ایجاد دو فضای جداگانه است و به قولی تفاوت بین فضای متکثر بایک فضای واحد. البته ایجاد یک تضاد شدید باعث جلب و توجه شدید بیننده گردد به طوری که قسم اعظمی از ادراک را به خود اختصاص می‌دهد.

اگر تضاد را در طرح نقش و رنگ فرش ایرانی نسبت دهیم ولی در کلیت فرش ایرانی باز با هارمونی خاص خود آن را به دور خود جمع می‌کند مثلاً در تصویر ۱۹ ما قالی ملایر را داریم که در زمینه‌ای سفید با رنگ‌های تند مانند سرخ و خاکستری خود با اینکه از لحاظ رنگی متضاد است اما بافتی سلیس و فصیح دارد و به راحتی هارمونی را در بستر آن می‌توان مشاهده کرد یا حتی در نقوش خویش نیز به راحتی خطوط راست گوشه و تیز هندسی با خطوط موج و منحنی‌وار ترکیب گشته و نمایشی از آئین مذهبی و تداوم نمادهای کوه و درخت را به کرات نشان می‌دهد. در تصویر ۲۰ قالی تبریز با طرح درخت محرابی سروی است در این تصویر به عینه حضور رنگ‌های تند و متضاد که در عین حال مکمل هم هستند را به نمایش گذاشته تا به نحوی نمایشی از تقدس درخت سرو باشد که نماد خرمی و جاودانگی و سرور است. ارتباط نور که همان قندیل آویخته است با محراب و درخت قابل مشاهده است؛ با این حال تمایز موجود در این رنگ‌ها است که قالی را زنده‌تر و حیات آن را ابدی و ازلی می‌گرداند.

۱۰-۱- درجه‌بندی

درجه‌بندی‌ها در دنیایی که به خودی خود در هماهنگی است، کیفیت‌ها تغییر می‌کنند. از این‌رو مراکز که با آنها سازگارند، با تغییر در اندازه، فاصله، شدت و خصوصیات به این تغییر واکنش نشان می‌دهند. در واقع «درجه‌بندی‌ها» ذاتاً و لزوماً، مرتبط به وجود یک مرکز زنده هستند. تقریباً همیشه، بستر نیرومند، تا حدی، توسط این واقعیت ایجاد می‌شود که سازماندهی مراکز کوچکتر، سلسله مراتبی را به وجود می‌آورد که به تعدادی مرکز جدید و بزرگتر نیازمند است. (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۷۱). خصلت درجه‌بندی براساس کم و زیاد کردن و شدت یافتن یک مرکز نسبت به مراکز دیگر است که باعث ایجاد تغییر حالات و ادراک در شی می‌گردد و این درجه‌بندی از واکنش طبیعی و ارگونومیک در

فضا تبعیت می‌کند. (تصویر ۲۱) یعنی این که بعضی از اشکال و فرم‌ها در بستری از سطوح نسبت به فاصله و رنگ آن به درجات گوناگون تغییر وضعیت می‌دهند، این تغییرات را می‌توان به راحتی در فرش ایرانی در مرکز آن و گسترش شعاعی و خطی آن مشاهده کرد که باعث نظامند شدن و درجه‌بندی نقوش در فرش می‌گردد که از تنهٔ یک درخت شروع شده و به جزئیات شاخه و برگ آن رسیده است که عموماً این درخت بر کوهی است، که ریشه یافته از اسطوره و تاریخ سرزمینی است. و خود الکساندر حضور «درجه‌بندی» در طبیعت و در بیشتر هنرهای سنتی بومی راه امری متعارف و معمولی می‌داند ولی وجود این امر را در محیط‌های مدرن و اشیایی مدرن تقریباً کمیاب و نادر می‌پندارد. البته درجه‌بندی که در اینجا ایشان بدان پافشاری می‌کند در رابطه با امری کمی و از لحاظ مقیاس و ابعاد است یعنی اندازه و بزرگی و کوچکی. البته در فرش این امر در نقوش تحقق یافته است اما چیزی که بیشتر از اندازه به چشم می‌خورد تغییر در تراکم و شدت و حدت افت در ساختار و رنگ است، که مخاطب را به سمت خود جلب می‌کند. و این تغییر در ابعاد و نقوش را به راحتی می‌توان در قالی ملایر تصویر ۱۹ و تصویر ۱۸ مشاهده نمود.



شکل ۲۰: تضاد در رنگ و استفاده از رنگ‌های تند در بافت فرش؛
عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۸۸: ۱۲۶

شکل ۱۹: تمایز در رنگ و نقش؛ قالی ملایر، سده ۱۳ه.ش؛
عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۹۰: ۲۷

۱۱-۱- ناهمگونی

اشیائی که برخوردار از «حیات واقعی» هستند، همواره از نوعی سادگی و نایکسانی شکلی برخوردارند. این خصلتی تصادفی و یا به جا مانده از یک فرهنگ عقب مانده از لحاظ فنی و یا نتیجه کار دست ساخت و یا محصول بی‌دقتی نیست. این خصلتی حیاتی و ضروری است که بدون آن، شیء نمی‌تواند یک «کلیت» بحساب آید (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۷۴). ناهمگونی هیچ‌گاه به صورت آگاهانه و عمدی نمی‌تواند شکل بگیرد، و این ناهمگونی باعث حیات بخشیدن به فرم و شکل می‌شود. در خصلت ناهمگونی ما شی را سرشار از تغییر و تحول می‌دانیم و در این تکرار و تقارن، تغییرات ظریف و نرمی را مشاهده می‌کنیم که باعث جذابیت می‌شود؛ که این خصلت در تمامی فرش‌های ایرانی بدون استثناء صادق است. الکساندر نسبت دادن ناهمگونی در فرش و ظروف را به علت دست‌ساز بودن نادرست و سفسطه‌آمیز و اشتباه بزرگ قلمداد می‌کند چراکه کلیت یک شی در طرح ناهمگون آن می‌داند که چشم را خسته نمی‌کند و ادراک انسان را تقویت می‌کند. نگارنده با تئوری الکساندر که این بعد ناهمگونی را برخاسته از ناخودآگاه می‌داند موافق است به این دلیل که هیچ‌گاه نمی‌توان با تعقل و ابعاد خودآگاهی انسان بدان رسید. ناهمگونی باید به صورت ناخودآگاه و غیرارادی باشد تا به فرش حیات و جاودانگی بخشد. همانطور که در فرش و کلیت مربوط به آن در فرش دستباف نمایش داده می‌شود نمایشی واقعی از تئاتر فرش در ناخودآگاه انسان است.

۱۲-۱- پژواک (انعکاس)^{۱۹}

الکساندر در این باره می‌گوید: «تشابه سرشار از کیفیتی آن چنان عمیق است که به نظر می‌رسد همه عناصر به هم مربوطاند و در عین حال کسی دقیق نمی‌داند که چرا این کیفیت به وجود می‌آید و یا چه چیزی موجب به وجود آمدن آن می‌شود» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۸۱). او این را پژواک می‌نامد و آن را مربوط به زوایایی، می‌داند که در طراحی وجود دارند، او ماهیت خصلت «پژواک» را، در لایه‌های بسیار عمیق ساختاری طرح می‌بیند در جایی که طرح از لحاظ عناصر و مراکز دارای شباهت درونی عمیقی است به طوری که انعکاس هم‌دیگرند و باعث انسجام و وحدت مراکز کوچکتر می‌گردد و موجب به وجود آمدن مراکز بزرگتر و نیرومندتر می‌گردد و به قولی پژواک وحدت بخش و یکپارچه کننده طرح است. مثلاً به راحتی می‌توان این مورد را در تصویر ۲۲ مشاهده کرد که چگونه پژواک در این روستا در جریان است و در عین حال از لحاظ بافت و مجموعه دارای وحدت و یکپارچگی است. اما این خصلت در طرح فرش به گونه‌ای دیگر به تجلی می‌رسد و آن در ساختار نقوش به کار رفته در فرش است که همه آنها از لحاظ هندسی از یک الگوی واحد تبعیت می‌کنند و برای همین هر نقشی بر صفحه فرش ترسیم می‌کنند دارای انعکاس و اکوی نزدیک به هم است یعنی شاید دارای شدت و ضعف متفاوتی باشد اما دارای طول موج یکسانی است در این باره خود الکساندر می‌نویسد: «به نظر می‌رسد که همه آنها از پارچه‌های مشابه بریده شده و از الگویی یکسان بدست آمده‌اند. اشکال گوناگون قالیچه به همراه عناصری که ستاره‌ای چندپدر را شکل می‌دهند، همگی از یک شکل پایه تبعیت

می‌کنند» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۸۲). این خصلت به صورت واضح‌تری در تصویر ۱۴ می‌توان مشاهده کرد به طوری که ترکیب هندسی و تکرار الگو در آنجا به خوبی نشان داده شده است.



شکل ۲۲: روستای کندوان، شکل مخروطی خانه‌ها بر شکل خانه‌ها حکم فرماست. ترکیبی از زوایای تند و شکل‌های دایره‌ای است؛ منبع: نگارنده



شکل ۲۱: نمای ایوان مدائن، وجود درجه بندی در بدنه ایوان به خوبی قابل مشاهده است؛ منبع: نگارنده

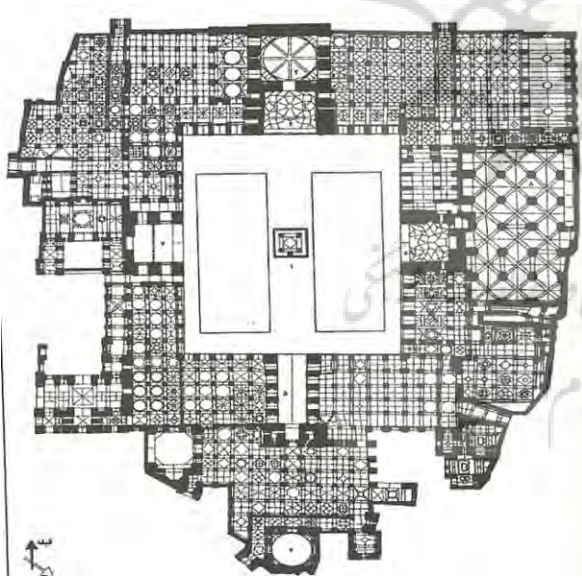
۱۳-۱- فضای خالی

برای درک درست خصلت فضای خالی، تضاد میان دو نمونه می‌تواند مفید باشد. در برخی فرهنگ‌ها، باهم مرکزی، بزرگ یا کوچک، این خالی بودن، ضروری است. این آرامش و سکون است که انرژی مرکز را به خود جذب می‌کند و به آن نیرو می‌بخشد. (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۸۷). ضرورت وجود فضای خالی در هر مرکزی وجود دارد، در تصویر ۲۳ ما به عینه می‌توانیم وجود فضای خالی در مرکز مسجد جامع اصفهان مشاهده کنیم با اینکه بنا از لحاظ وسعت بسیار وسیع است ولی وجود همین فضای خالی در مرکز هم در انسجام پلان و هم تقویت مراکز نیرومند بسیار موثر است و باعث کاهش اغتشاش و حفظ آرامش و سکون هم در پلان و هم برای کسی که به عبادت مشغول است را همراهی می‌آورد. الکساندر ضرورت فضای خالی را در هر مرکزی ملزم و واجب می‌داند که منجر به ایجاد تعادل و حیات می‌گردد. فضای خالی باعث ایجاد سکون و آرامش در فرش نیز می‌گردد که این نوع فضای را می‌توان در طرح فرش‌های محرابی مشاهده نمود (تصویر ۲۴). ضرورت فضای خالی در هر مرکزی باعث تقویت مراکز و حیات بخشیدن آن می‌گردد وجود فضای خالی در قالی محرابی نمایشی از بعد سوم و بی‌انتهایی است از محراب مساجد که در قلب فرش ایرانی ترسیم گشته است.

۱۴-۱- سادگی و آرامش درونی

«کلیت» و «حیات»، همواره ساده و بی‌آلایش هستند. در اکثر موارد این بی‌آلایشی خود را به صورت سادگی و خلوص هندسی بروز می‌دهد که از فرم‌های ملموس هندسی برخوردار است. (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۸۹). این خصلت زمانی رخ می‌دهد که همه چیزهای غیرضروری حذف شوند و آن مراکز که بقیه مراکز را به طور غیرفعال حمایت و پشتیبانی نمی‌کنند، دور انداخته شوند. چیزی که باقی می‌ماند همان «آرامش درونی» است. آنچه را که الکساندر درباره آرامش

درونی بر آن تأکید می‌کند «مرتبط با آهستگی، برتری، سکوت و آرامش است» (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۸۹). (تصویر ۲۵) او این کیفیت و خصلت کمتر در فرش می‌بیند و شاید علت آن نقوش و اسطوره‌هایی است که در فرش به شکل ناتورالیستی یا استیلیزه به کار برده شده‌اند. در صورتی که نگارنده عدم آگاهی کافی الکساندر در این باب می‌داند چراکه فرش اولین شکل تأثیرش بر ادراک انسان است، و آن آرامش و سکوتی است که از بطن فرش برمی‌خیزد و علت آن طرح باغ بهشتی است که بر نقوش آن شکل گرفته است و متأثر از اعتقادات و باورهای مدهبی و ملی ما است. در تصویر ۲۶ چهار درخت در پیرامون ترنج مرکزی قرار گرفته‌اند که چهار جوی از آن نشأت می‌گیرد و ماهی‌ها در آن آزادانه به حرکت درمی‌آیند و هشت ماهی در مرکز ترنج قرار گرفته است (Mondadori, 1993:101). برای همین است که به وفور می‌توان نقوشی را به عینه دید که آرامش در جاجای آن برقرار است حضور درخت و گل و ماهی‌هایی که در حوض آب هستند همه نشان از وجود سکینه در فرش است. در فرش ایرانی در آن هیچ عضو و عنصر بدون دلیل و برهان استفاده نشده است و نتیجه آن سادگی است که با ابهام و پیچیدگی درونی همراه است. این سادگی همان سادگی زندگی روستایی و دستان هنرمند فرش‌باف است که در عین ساده زیستی و شاید فقر، هنری می‌آفریند که از حقیقتی مطلوب و دلی آکنده از زیبایی همراه است و این تنها در گرو آرامش درونی است. که به طور ضمنی به درون و ساختار فرش ایران نیز نفوذ می‌نماید و همان تأثیر ناخودآگاه انسان است که به قول یونگ این تأثیر در بیشتر اوقات بر خودآگاه انسان چیره می‌شود بدون آنکه بتوانی دلیلی برای آن بیابی.



شکل ۲۳: مسجد جامع اصفهان، در مرکز مسجد فضای خالی را می‌بینیم که این فضای خالی باعث ایجاد سکوت و آرامش در قلب فضا می‌شود؛ atieneagar.com



شکل ۲۴: وجود فضای خالی در مرکز فرش و ایجاد سکون و آرامش عبودی. نمای کلی سجاده محرابی قندیلی ستون دار کف ساده، سده چهاردهم ه.ق؛ کمندلو، ۱۳۸۸: ۲۹.



شکل ۲۵ : مسجد جامع فهرج یزد، معماری ایرانی همیشه با سادگی و آرامش درونی خود چه در ساختار و یا در فرم همرا بوده، که دارای روحی قابل احساس و تأثیر گذار است؛ منبع: نگارنده

شکل ۲۶: وجود آرامش و سکون در طرح فرش که برگرفته از پردیس‌های بهشتی است؛ طرح باغی، سده ۱۱ه.ق احتمالاً کرمان؛ منبع: Mondadori, 1993: 101



۱۵-۱- جدایی‌ناپذیری

جدایی‌ناپذیری بدین معناست که ما یک کل زنده را به عنوان یک جزء در جهان و غیرقابل تفکیک از آن، البته با توجه به میزان کل بودنش، تجربه کنیم. از طرفی، وقتی حیات در چیزی محو می‌شود، دیگر آن چیز یک کل نیست، ما آن را جدا از جهان و نیز خودش تجربه می‌کنیم. میان یک مرکز و دیگر مراکز اطرافش جدایی وجود ندارد به طوری که مراکز گوناگون در یکدیگر ذوب شده و جدایی‌ناپذیر می‌شوند. (الکساندر، ۱۳۹۲: ۱۹۳ و ۱۹۴). این خصلت، مولفه‌ای است که خود الکساندر آن را مهمترین جز می‌داند و این خصلت الکساندر نگاهی زمینه‌گرا را برمی‌دارد و آن را تأکیدی بر فرم می‌داند. او عدم انطباق فرم با زمینه و محیط اطراف را منجر به محو شدن حیات و زندگی در شی یا بنا می‌گردند. البته در این خصلت نگاه عمده‌وی به علت زمینه‌گرا بودن در ساختمان‌ها نشأت یافته است. اما وجود این زمینه‌گرایی را در فرش ایرانی به عینه قابل ملاحظه است چراکه فرش ایرانی زمینه‌ای جز تاریخ، طبیعت و مذهب و اسطوره را در خود جای نداده است و بهترین ارتباط را با محیط و فضای اطراف خویش برقرار می‌کند که نشان از صورت ازلی فرش ایرانی است.

نتیجه‌گیری

خصایل و ویژگی‌هایی که در این مقاله ذکر شد چیزی جز تبیین ساختارهای زنده در جهان نیست، یعنی اینکه ساختارهای زنده تمام آن چیزی است که هر پدیده بدان نیاز دارد تا از طریق آن در مبنای هستی‌شناسی، شاکله‌ خویش را نمایان سازد و جایگاهی برای آن بیاید. فرش به گواه نمونه‌های دیده شده و مطرح شده در این مقاله و با رجوع به تفاسیر نمادین و مفهومی فرش نقوش و طرح‌های موجود در آن همواره رهایی‌بخش انسان از تنگناها و تجلی

آرزوها و نیت هنرمند آن است. فرش آرمان خواه و آرمان گراست و همیشه به دنبال هم‌خوانی و هم‌نوائی با ریتم و حس زیبایی‌شناسانهٔ زمانهٔ خویش است و این نیز به خاطر صورت ازلی فرش است که ریشه در آئین و اسطوره و تاریخ سرزمینی دارد. رجوع به پانزده خصلت بنیادی الکساندر مرجعی گشت برای اثبات مفاهیم موجود در فرش ایرانی، اینکه یک کلیت متمرکز است و این که مراکز نیرومندی در بستر طرح و نقش فرش جاری است و حیات آن را به حرکت درمی‌آورد و وجود این پانزده خصلت نشان از عمق حیات در بدنهٔ فرش است. البته تفاسیر موجود در این مقاله ادراکی است و یعنی این که براساس عکس‌های فرش ایرانی و ادراکاتی که نگارنده دربارهٔ این موارد دارد نوشته شده است و شاید مواردی از این خصلت‌ها صرفاً ذهنی باشد ولی تمام این خصلت‌ها را می‌توان به عینه در فرش ایرانی مشاهده کرد و وفور این خصلت‌ها در فرش نشان از عمق حیات فرش ایرانی است. نمایش این پانزده خصلت در فرش تنها برای نشان دادن برتری و فراست جهانی هنرمند فرش بافی ایرانی است چراکه این هنر بازتاب اصیل و طبیعی تمدن و فرهنگی هست که آن را پدید آورده و به عرصه کشانده است. تطبیق این پانزده خصلت و یافتن آن در فرش ایرانی فقط برای اثبات چیره‌دستی و کار استادانهٔ هنرمند ایرانی است که از دیرباز بدان سرافراز بوده است و میدان نامحدودی از نبوغ و تفکر و خرد ایرانی در آفرینش این نقش و نگارها است که در هر زمان و مکانی می‌تواند وجود خویش را به اثبات رساند که آکنده از ایهام و استعاره و سرشار از رمز و رازی است که نهفته در فرهنگ و هویت ایرانی‌مان است و به صورت حدت جاذبهٔ شاعرانه و یا یک شوق لاوصف در هنرمند ایرانی به وجود می‌آید. این مقاله اهمیتی بود در جهت اثبات این مفاهیم، چراکه تمامی خصلت‌های الکساندر خبر از تأیید هنرهای سنتی و بومی را می‌دهد تا به نحوی شیوه‌ای از حیات را نشان دهد که وابسته به مراکز و کلیت‌هایی است که حیات را در هر پدیده‌ای به جود آورده و زبان گویای فرش ایرانی می‌گردد.

منابع:

- ≠ الکساندر، ک. ۱۳۹۲. سرشت نظم، ساختارهای زنده در معماری، جلد اول: پدیده حیات، مترجم: رضا سیروس صبری و علی اکبری، چاپ دوم، انتشارات پرهام نقش، تهران، صص ۳۱۶.
- ≠ اسدی، ش. ۱۳۹۴. طراحی موزه فرش تبریز با تبیین و بازشناسی جایگاه الگو و نماد به عنوان زبان در معماری؛ پایان نامه کارشناسی ارشد معماری به راهنمایی خانم دکتر زهره ترابی و مشاوره دکتر علیرضا جزءپیری.
- ≠ بیکر، پ. ۱۳۸۵. منسوجات اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران.
- ≠ پوپ، آ. آ. و اکرم، ف. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، مترجم: سیروس پرهام و گروه مترجمان، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ≠ چیت‌سازیان، ا. ح. ۱۳۸۸. بازشناسی پردیس در بستر نمادگرایی و فرش ایران، فصلنامه علمی-پژوهشی گلجام، شماره ۱۲، صص ۹۹-۱۲۲.
- ≠ شایگان، د. ۱۳۹۳. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، چاپ نهم، انتشارات امیرکبیر، تهران، صص ۲۵۰.
- ≠ عابد دوست، ح. و کاظم‌پور، ز. ۱۳۸۸. صورت‌های متنوع درخت زندگی بر روی فرش‌های ایرانی؛ فصلنامه گلجام، شماره ۱۲، صص ۱۲۳-۱۳۹.

- عابد دوست، ح. و کاظم پور، ز. ۱۳۹۰. تداوم حیات نماد کوه در هنر تصویری کهن ایران و نمود آن بر فرش‌های معاصر ایرانی، فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره ۲۰، صص ۲۱-۳۱.
- صباغ پور، ط. و شایسته فر، م. ۱۳۸۸. بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش ایران؛ فصلنامه علمی-پژوهشی گلجام، شماره ۱۴، صص ۸۹-۱۱۲.
- کمندلو، ح. ۱۳۸۸. نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق؛ فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره ۱۲، صص ۱۹-۳۹.
- مهاجری، ن. و قمی، ش. ۱۳۸۷. رویکردی تحلیلی بر نظریه‌های طراحی کریستوفر الکساندر از یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم و زبان الگو تا مفاهیم جدیدی از نظریه پیچیدگی؛ نشریه هویت شهر، سال دوم، شماره ۲.
- ≠ Alexander, C. 2002. THE NATURE OF ORDER. Berkley California: Published by The center for Environmental Structure, Vol1.
- ≠ Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., Jacobson, M., Fiksdahl-King, I. and Angel, S. (1977). A Pattern Language, Oxford University Press, New York.
- ≠ Alshaikh, Z., Alarifi, A., Alsaleh, M. (2013). Christopher Alexander's Fifteen Properties: Toward Developing Evaluation Metrics for Security Visualizations, IEEE, Seattle, Washington, USA, PP.295-300.
- ≠ Asadi, Sh., Farrokhi Kaleybar, M. , Jozpiri, A. and Lotfi, A. 2015. Ornaments and the Concept of Beauty in Iranian Architecture (Case Study of the Large Timcheh of Qom Bazaar). Current world environment, Vol.10. Special issue1, PP. 672-689.
- ≠ Asadi, S., Mohammad Jafari Sadeghi, H., Beigzade, A. 2018. Cheap and High Quality Housing with Emphasis on Modular Building, Recent Advances in Environmental Science from the Euro-Mediterranean and Surrounding Regions, Advances in Science, Technology & Innovation, https://doi.org/10.1007/978-3-319-70548-4_279 .
- ≠ Baker, G. h .1992. Design strategies in architecture, New York: Van nostrad reinhold pub.co.
- ≠ Dearden, A. and Finlay, J. (2006). Pattern languages in HCI: a critical review, Published in Human Computer Interaction, 21(1).
- ≠ Farrokhi Kaleybar, M. , Asadi, Sh. And Rashid Kalvir, H. 2015. The Role of Urban Graphics in Objectivity of a Compact City Form Case Sample (Vali'asr District, Tabriz), Current World Environment, Vol. 10 (Special Issue 1), PP. 690-698.
- ≠ Goodyear, P. (2004). Patterns, pattern languages and educational design, Proceedings of the 21st ASCILITE Conference (pp. 339-347).
- ≠ Iba, T., Sakamoto, M., Miyake, T. (2011). How to Write Tacit Knowledge as a Pattern Language: Media Design for Spontaneous and Collaborative Communities, Procedia - Social and Behavioral Sciences 26, Published by Elsevier Ltd,PP. 46-54.
- ≠ Juhasz, J. B. (1981). Christopher Alexander and the language of Architect, Journal of Environmental Psychology, 1, 241-246.
- ≠ Mondadori, A. (1993) the Bullfinch Guide to Carpets, Finch Press Book and Little Brown Company (INC). Milan.
- ≠ Salingaros, N. (2005). The Structure of Pattern Languages. Arq -- Architectural Research Quarterly, Vol 4, PP. 149-161.
- ≠ Saunders, W. S. (2002). A Pattern Language. Harvard Design Magazine, 16, winter / spring 2002, pp 74 - 78. MIT Press.

- ≠ Van Welie, M. and van der Veer, G. C. (2003). Pattern Languages in Interaction Design: Structure and Organization, Human-Computer Interaction, Published by IOS Press, (c) IFIP, pp. 527-534.

