



A Mythological Reading of the Henna Flower Motif Based on the Concept of the Sacred in the Thought of Mircea Eliade

Pinky Chadha, Assistant Professor, Department of Traditional Arts, Research Center of Cultural Heritage and Tourism, Tehran Iran. (Corresponding Author)
Email: P.chadha@Richt.ir

Nikoo Faraji, MA. Textile and Fashion Design, Pars University of Art and Architecture, Tehran, Iran, Email: Nyku.fa@gmail.com

Extended Abstract

Introduction: Iranian carpets, beyond their undeniable visual beauty and technical sophistication, embody profound layers of symbolic meaning in which every motif, color, and compositional arrangement may be understood as a carrier of ancient beliefs, collective memory, and sacred concepts rooted in mythological consciousness. The present study raises the question of how the relatively forgotten Henna Flower motif found in carpets of the Arak region may be interpreted through the mythological perspectives of Mircea Eliade. More specifically, it asks whether this floral image should be viewed solely as an ornamental device, or whether it preserves deeper symbolic meanings connected to ancient Iranian conceptions of sacred life, fertility, protection, and cyclical renewal. The research hypothesis proposes that meaningful correspondences exist between Eliade's notions of the sacred, creation, and eternal return, and the mythological beliefs of ancient Iran, and that these correspondences can be traced in motifs such as the Henna Flower. Accordingly, the aim of this study is to identify the mythic associations of the motif and to analyze its semantic structure through Eliade's interpretive framework.

Methods: This research adopts a fundamental and interdisciplinary approach and employs a descriptive-analytical methodology. Data were gathered through library-based study of mythological, historical, and art-historical sources, alongside field investigations involving observation of extant Arak carpets, interviews with local weavers and collectors, and documentation of motif variations. Comparative visual analysis was also used to examine formal relationships between the Henna Flower motif and related floral symbols in broader Iranian decorative traditions. Such a methodology enables the motif to be studied simultaneously as an aesthetic form, a cultural sign, and a bearer of inherited meanings.

Results: The findings demonstrate that the Henna Flower motif contains multiple layers of mythological significance. First, it evokes the image of paradise or the ideal garden, a central theme in Iranian artistic imagination from antiquity onward. In Iranian thought, the ordered garden symbolizes abun-

dance, divine blessing, and the restoration of cosmic harmony. The blooming floral motif, placed rhythmically across the carpet field, may thus be read as a visual rendering of paradisaal space.

Second, the motif carries meanings associated with protection and guardianship. Henna itself has long been linked in Iranian folk customs to blessing, celebration, and apotropaic power, especially in rites of marriage, childbirth, and transition. Its transformation into a woven motif suggests continuity between ritual substance and symbolic image, whereby the carpet becomes a protective surface within domestic life.

Third, the motif conveys the concept of renewal and rebirth. As a flowering form associated with growth, seasonal return, and regeneration, it resonates strongly with Eliade's theory of the repetition of creation—the idea that through recurring symbols and rituals, communities symbolically return to the sacred time of beginnings. Each repetition of the motif across the carpet field may therefore be interpreted as a rhythmic reenactment of life emerging anew.

Conclusion: The Henna Flower motif should not be regarded merely as a decorative embellishment within the carpets of Arak. Rather, it constitutes a mythological-symbolic structure through which ancient conceptions of paradise, blessing, protection, and cyclical regeneration continue to speak in visual form. Read through Eliade's theory of myth and sacred manifestation, the motif reveals how traditional Iranian carpets function as sacred visual texts in which art, memory, and cosmology are inseparably woven together. The study of such motifs not only enriches carpet scholarship but also contributes to a broader understanding of how traditional arts preserve metaphysical meanings beneath their ornamental surfaces. Moreover, the findings emphasize the importance of regional carpet traditions such as those of Arak, whose lesser-known motifs deserve renewed scholarly attention as repositories of intangible cultural heritage.

Keywords: Arak carpet; mythology; Mircea Eliade; Henna Flower motif; nature

خوانش اسطوره‌ای نقش گل حنای فرش اراک بر اساس مفهوم امر قدسی در اندیشه میرچا الیاده

پینکی چادها^۱، نیکوفر جی^۲

چکیده

فرش ایرانی، افزون بر جلوه‌های بصری، حامل لایه‌های عمیقی از معناست؛ به گونه‌ای که هر نقش و رنگ آن به باورهای کهن، اندیشه‌هایی دیرپا و مفاهیمی مقدس ارجاع می‌دهد که ریشه در اسطوره‌ها دارند. اسطوره‌ها روایتگر رخداد‌های بنیادینی هستند که در زمان آغازین آفرینش به وقوع پیوسته‌اند و از خلال آن‌ها، ساختارهای معنایی فرهنگ‌ها شکل گرفته است. میرچا الیاده، دین‌پژوه و اسطوره‌شناس برجسته رومانیایی، آفرینش و عناصر بنیادین آن را عرصه‌ای برای تجلی امر قدسی می‌داند؛ عرصه‌ای که در آن، جهان از طریق نشانه‌ها و نمادها معنا می‌یابد. فرش‌های ایرانی نیز به عنوان متونی بصری، به نحو برجسته‌ای این تجلی قداست را به مخاطب عرضه می‌کنند. در این میان، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه می‌توان نقشی از فرش‌های منطقه اراک، همچون نقش نسبتاً فراموش شده گل حنا، را از منظر دیدگاه‌های اسطوره‌شناسانه میرچا الیاده مورد مطالعه قرار داد؟ بر این اساس، فرض پژوهش بر آن است که میان نظریات الیاده درباره مفاهیمی چون امر قدسی و آفرینش و باورهای اسطوره‌ای ایران باستان، هم‌پوشانی‌ها و شباهت‌های معناداری وجود دارد که می‌توان بازتاب آن‌ها را در قالب نقش‌هایی چون گل حنا در فرش اراک مشاهده کرد. هدف این پژوهش، بررسی اساطیر مرتبط با این نقش و تحلیل آن در پرتو آرای میرچا الیاده از منظر اسطوره‌شناسی است. روش تحقیق از نوع بنیادین و با رویکرد توصیفی تحلیلی است و داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقش گل حنا در این فرش حامل مفاهیمی اسطوره‌ای همچون تجلی بهشت، معنا‌های مرتبط با حفاظت و مراقبت، و تصور احیا و نوگشتن به مثابه تکرار آفرینش است. نقش گل حنا نه صرفاً عنصری تزئینی، بلکه ساختاری اسطوره‌ای نمادین است که فرش اراک را به مثابه متنی مقدس در سنت بصری ایران قابل خوانش می‌سازد.

واژگان کلیدی

فرش اراک، اسطوره‌شناسی، میرچا الیاده، نقش گل حنا، طبیعت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۱

۱. استادیار گروه هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران ایران (نویسنده مسئول).

P.Chadha@Richt.ir

۲. کارشناس ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشگاه هنر و معماری پارس، تهران، ایران.

nyku_fa@gmail.com

مقدمه

نقوش فرش‌های ایرانی، الهام‌گرفته از جهان هستی و طبیعت، صحنه‌هایی نمادین از مکان‌های مقدس، نیروهای قدسی، باورها، آرزوها و حتی ترس‌های انسان را بازنمایی می‌کنند؛ بازنمایی‌ای که ریشه در جهان بینی اسطوره‌ای فرهنگ ایرانی دارد. اسطوره‌های ایرانی، به‌عنوان روایت‌هایی بنیادین از زمان آغازین، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری هنر و فرهنگ ایران ایفا کرده‌اند و تصویری قدسی، هماهنگ و معنامحور از جهان پدید آورده‌اند؛ تصویری که انسان را به سوی کشف حقیقت ازلی و درک نسبت میان امر مقدس و امر نامقدس هدایت می‌کند. پژوهش‌های متعدد نشان می‌دهد که باورها، آیین‌ها و مناسک دینی ایرانیان باستان، با وجود تحولات تاریخی، تا امروز در نقوش و ساختارهای نمادین فرش ایرانی استمرار یافته‌اند و به‌صورت لایه‌های معنایی در هنر بافت جلوه‌گر شده‌اند. استان مرکزی و شهرهایی چون اراک، از دیرباز از مهم‌ترین مراکز بافت فرش در ایران به‌شمار می‌آیند. روستاهای پیرامون این شهر، تولیداتی را عرضه کرده‌اند که نه تنها به‌عنوان الگوهای تأثیرگذار در سایر کانون‌های فرش‌بافی ایران شناخته شده‌اند، بلکه نمونه‌هایی از آن‌ها امروزه در معتبرترین موزه‌های جهان نگهداری می‌شود. در میان این طرح‌ها، نقش گل‌حنایی از جایگاهی ویژه برخوردار است؛ طرحی که در روستاهای میقان و ترمزد شکل گرفته و بافته شده است. با این حال، این نقش واجد معنا و غنای نمادین، در روزگار معاصر به تدریج به فراموشی سپرده شده و دیگر در این منطقه بافته نمی‌شود؛ امری که بررسی علل آن، ضرورت پرداختن به این پژوهش را دوچندان می‌سازد. فرش گل‌حنای ترمزد، از حیث ساختار بصری و نظام نقوش، طرحی منحصر به فرد به‌شمار می‌آید که در آن از عناصر نمادین کهن ایرانی و نشانه‌های اساطیری به‌وفور استفاده شده است. با توجه به قدمت چند هزار ساله منطقه فراهان، که این روستا در آن واقع است، می‌توان ریشه‌های این نقوش را در باورهای باستانی، آیین‌ها و نظام فکری بافندگان و طراحان آن جست‌وجو کرد. این طرح، که خاستگاه آن میقان و ترمزد است، به تدریج به نواحی غربی ایران گسترش یافته و به محبوبیت دست یافته است؛ چنان‌که امروزه در برخی مناطق کردستان، همچنان با نام شاه‌بلوطی بافته می‌شود. فرش‌های گل‌حنایی اغلب در قطع‌های کوچک بافت، مانند زرع و نیم، دوزرع و روپشتی تولید شده‌اند و نقشه آن‌ها معمولاً دارای حاشیه‌های سه‌گانه یا پنج‌گانه است. متن و حاشیه این فرش‌ها با نقش‌مایه‌های گیاهی و انتزاعی تزیین شده و در برخی نمونه‌ها، ترکیب آن با نقشه ماهی درهم نیز مشاهده می‌شود. با وجود محبوبیت گسترده این طرح در گذشته، امروزه بافت آن در هیچ‌یک از کانون‌های فرش‌بافی رایج نیست و تنها تعداد محدودی از نمونه‌های قدیمی آن در خانه‌های ساکنان بومی این مناطق باقی مانده است. از این رو، بررسی معناشناسانه و اسطوره‌شناسانه این نقوش می‌تواند گامی مؤثر در جهت احیا، بازشناسی و معرفی دوباره طرح‌های اصیل منطقه اراک به پژوهشگران و علاقه‌مندان

هنر فرش باشد. این پژوهش با تمرکز بر اهمیت شناخت طرح‌ها و نقشه‌های کهن فرش‌های منطقه اراک، به ویژه ساروق و فراهان، از منظر اسطوره‌شناسی انجام شده است. با توجه به هم‌پوشانی معنادار آرای اسطوره‌شناسانه میرچا الیاده با اساطیر ایران باستان و نظام نمادهای بصری ایرانی، این مقاله می‌کوشد به تبیین چگونگی حضور و کارکرد نمادها و مفاهیم اساطیری در هنر فرش، و به‌طور خاص در نقش گل حنای فرش اراک، بپردازد. از این منظر، نقش گل حنا نه صرفاً عنصری تزئینی، بلکه ساختاری نمادین اسطوره‌ای است که قابلیت خوانش در چارچوب نظری میرچا الیاده را داراست.

پیشینه پژوهش

اگرچه در حوزه اسطوره‌شناسی و تحلیل مفاهیم اسطوره‌ای، منابع و مطالعات متعددی در دسترس است، اما نقش «گل حنا» در فرش‌های منطقه اراک تاکنون در پژوهش‌های اندکی به‌طور مستقل و عمیق واکاوی شده است. از این رو، در این پژوهش، به‌منظور تبیین جایگاه مطالعات پیشین و روشن ساختن خلأ موجود، به بررسی و تحلیل برخی از مهم‌ترین منابع مرتبط پرداخته می‌شود.

در میان مقالات مرتبط با فرش منطقه اراک، می‌توان به پژوهش‌های محمد افروغ اشاره کرد؛ از جمله مقاله «پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مشک‌آباد و محل» (۱۳۹۹) و مقاله «بررسی، تحلیل و معرفی طرح‌ها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالی‌بافی اراک (سلطان‌آباد)» (۱۳۹۶). این پژوهش‌ها با تمرکز بر معرفی نقوش اصیل استان مرکزی، اطلاعات ارزشمندی در زمینه ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، ساختار طرح، و فنون بافت فرش‌های این منطقه ارائه می‌دهند. با این حال، رویکرد این مطالعات عمدتاً توصیفی و تاریخی بوده و به تحلیل نمادشناسانه یا رمزگشایی اسطوره‌ای نقوش نپرداخته‌اند. همین امر، تمایز اساسی آن‌ها با پژوهش حاضر را شکل می‌دهد که تمرکز اصلی آن بر خوانش اسطوره‌شناسانه نقش گل حنا است. در حوزه مطالعات نظری اسطوره، مقاله «دین و اسطوره» نوشته حسین جعفری (۱۳۸۷) به بررسی دیدگاه‌های میرچا الیاده در زمینه اسطوره‌شناسی، فلسفه دین و مطالعات دینی می‌پردازد و به پیوند میان دین و اسطوره و ویژگی‌های نمادین اساطیر در ادیان مختلف اشاره می‌کند. اگرچه این مقاله چارچوبی نظری برای درک مفاهیم اسطوره‌ای ارائه می‌دهد، اما به تفاوت‌های بروز اسطوره در گونه‌های مختلف هنر، به‌ویژه هنرهای سنتی و بصری، نمی‌پردازد. از این رو، پژوهش حاضر که در پی بازخوانی آرای اسطوره‌شناسانه الیاده در ارتباط با یکی از نقوش فرش ایرانی است، از منظر موضوع و روش، مسیری متفاوت را دنبال می‌کند.

افزون بر مقالات، کتاب‌های متعددی نیز در انجام این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کتاب «سیری در هنر ایران» اثر آرتور

آپهام پوپ (۱۳۸۷، ترجمه نجف دریابندری) اشاره کرد که تصویری جامع از تاریخ هنر ایران، به ویژه هنرهای سنتی و کاربردی، ارائه می‌دهد و جایگاه فرش ایرانی را در بستر فرهنگی و نمادین آن بررسی می‌کند. همچنین کتاب «پژوهشی در اساطیر ایران» نوشته تورج ژوله (۱۳۸۱) با نگاهی گسترده به تمدن، فرهنگ و تاریخ هنر ایران، به بررسی خاستگاه‌های اسطوره‌ای و پیوند آن‌ها با هنر، از جمله بافندگی و نقش‌پردازی فرش، پرداخته است.

در میان آثار میرچا الیاده، کتاب «تاریخ باورها و اندیشه‌های دینی» (۱۳۷۶) از منابع کلیدی این پژوهش به شمار می‌آید. الیاده در این اثر، بسیاری از نمادها و عناصر بنیادین طبیعت، همچون آسمان، خورشید، ماه، آب و زاینده‌گی زمین را به عنوان نمادهای امر قدسی معرفی می‌کند و دیدگاه‌های خود را درباره اسطوره، آفرینش و تکرار کیهانی بسط می‌دهد. این مباحث، چارچوب نظری مناسبی برای تحلیل نمادهای به‌کاررفته در نقش گل حنا فراهم می‌آورد و امکان تطبیق مفاهیم اسطوره‌ای مطرح شده در آثار الیاده با نقوش فرش ایرانی را میسر می‌سازد. از این رو، می‌توان گفت که تاکنون پژوهشی که به طور مشخص نقش گل حنا در فرش اراک را در چارچوب نظری اسطوره‌شناسی میرچا الیاده تحلیل کرده باشد، صورت نگرفته است؛ خلایی که پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به آن است.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی بنیادی و میان‌رشته‌ای انجام شده و از روش‌شناسی توصیفی-تحلیلی بهره گرفته است. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای در منابع اسطوره‌شناختی، تاریخی و تاریخ هنر صورت پذیرفته و در کنار آن، پژوهش‌های میدانی نیز شامل مشاهده قالی‌های موجود در منطقه اراک، مصاحبه با بافندگان و گردآورندگان محلی، و مستندسازی گونه‌های مختلف نقش‌مایه‌ها انجام شده است. همچنین از تحلیل تطبیقی-دیداری برای بررسی روابط صوری میان نقش‌مایه «گل حنا» و دیگر نمادهای گیاهی مرتبط در سنت‌های گسترده‌تر تزئینی ایران استفاده شده است. این رویکرد روش‌شناختی امکان آن را فراهم می‌سازد که نقش‌مایه مورد نظر به طور هم‌زمان به مثابه یک صورت زیبایی‌شناختی، یک نشانه فرهنگی و حامل معانی موروثی و لایه‌های معنایی تاریخی مورد مطالعه قرار گیرد.

تعریف، کارکرد و ویژگی‌های اسطوره

واژه «اسطوره» ریشه در واژه یونانی هیستوریا دارد که در گذر زمان وارد زبان فارسی شده است. در زبان فارسی، این واژه عموماً برای اشاره به دستاوردهای فکری، فرهنگی و روایی اقوام گوناگون، همچون اساطیر ایرانی و یونانی، به کار می‌رود. در زبان‌های اروپایی نیز واژگانی با معانی نزدیک برای بیان مفهوم اسطوره وجود دارد (بهار، ۱۳۷۵:

۳۴۳). ژاله آموزگار در کتاب «تاریخ اساطیر ایران» اسطوره را به معنای «جست‌وجو» و «داستان» دانسته و آن را برگرفته از واژه یونانی هیستوریا معرفی می‌کند. در بسیاری از زبان‌های اروپایی، برای بیان مفهوم اسطوره، واژه یونانی میتوس^۱ به کار می‌رود که دلالت بر روایت، شرح و قصه دارد.

در حوزه هرمنوتیک، معنا و تعریف اسطوره امری یک‌سویه و ثابت تلقی نمی‌شود؛ بلکه پژوهشگران با توجه به زاویه دید، دغدغه‌های نظری و علایق پژوهشی خود، بر جنبه‌های متفاوتی از مفهوم اسطوره تأکید می‌کنند. از این منظر، اسطوره‌ها بازتاب‌دهنده نوعی جهان‌بینی کهن‌اند که از تجربه‌های زیسته انسان در دوران باستان شکل گرفته و عمدتاً به صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌اند. این روایت‌ها، تبیین‌کننده پدیده‌های طبیعی، منشأ آداب و رسوم و ساختارهای بنیادین زندگی جمعی در جوامع باستانی هستند (حمیدی‌بلدان، ۱۳۹۵: ۱۶).

اسطوره‌ها نقش اساسی در حل تناقضات بنیادین اندیشه انسانی ایفا می‌کنند و از این طریق، به سامان‌دهی ساختارهای اجتماعی کمک می‌رسانند. اسطوره‌ها با حفظ الگوهای خاص و تکرارشونده، نوعی نظم فکری ایجاد می‌کنند و قوانین یا ساختارهایی جهان‌شمول را بر پایه منطق اسطوره‌ای بنیان می‌گذارند. بر این اساس، کارکرد اسطوره‌ها امری ثابت و یگانه نیست، بلکه بسته به رویکرد نظری و بستر فرهنگی، می‌تواند معانی و نقش‌های متفاوتی به خود بگیرد.

کارکردهای اسطوره را در چهار دسته کلی طبقه‌بندی می‌توان تقسیم کرد: نخست، کارکرد عرفانی که اسطوره را ابزاری برای معنا بخشیدن به جهان و پدیده‌های آن می‌داند و انسان را با ساحت رازآمیز هستی مواجه می‌سازد. دوم، کارکرد کیهان‌شناختی که حتی در عصر پیشرفت‌های علمی، نقش اسطوره را در حفظ رمزها و ابعاد ناشناخته جهان برجسته می‌کند. سوم، کارکرد جامعه‌شناختی که از طریق اسطوره‌ها، نظم اجتماعی، ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی تبیین و تثبیت می‌شوند. و درنهایت، کارکرد تربیتی که با ارائه الگوهای رفتاری و مقایسه‌کنش‌های درست و نادرست در روایت‌های اسطوره‌ای، به انتقال ارزش‌های اخلاقی و آموزشی می‌پردازد (کمبل، ۱۳۸۴: ۶۱-۶۲). با توجه به این کارکردهای چندلایه، اسطوره در هنرهای سنتی از جمله هنر فرش نه صرفاً یک روایت کهن، بلکه سازوکاری نمادین برای بازنمایی امر قدسی و نظم کیهانی تلقی می‌شود.

اسطوره از دیدگاه میرچا الیاده

میرچا الیاده، به عنوان یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران حوزه دین و اسطوره‌شناسی، با اتکا به تحلیل اسناد تاریخی، متون دینی و داده‌های قوم‌شناختی، به بازتعریف و تفسیر اساطیر در بستر حیات فرهنگی و معنوی جوامع انسانی می‌پردازد. او با بهره‌گیری از پژوهش‌های مردم‌نگارانه، نقش اسطوره‌ها را در سازمان‌دهی زندگی اقوام، آیین‌ها و کنش‌های انسانی بازسازی می‌کند و در پی کشف تاریخ مقدس الگوها و الهام‌های

اسطوره‌ای است؛ تاریخی که از نظر او، فراتر از تاریخ خطی و سکولار قرار دارد. الیاده بر این باور است که اسطوره آفرینش کیهان، با روایت آغاز جهان، بهشت نخستین و نظم کیهانی، به منزله معیاری بنیادین برای ارزش‌ها و الگوهای رفتاری انسان عمل می‌کند. به بیان دیگر، اسطوره‌های آفرینش نه صرفاً داستان‌هایی خیالی، بلکه الگوهای مقدس‌اند که شیوه زیست، آیین‌ها و جهان‌بینی جوامع را سامان می‌دهند (جعفری، ۱۳۸۷: ۵۲). از این منظر، اسطوره به عنوان روایتی احیاکننده از دوران پیشاتاریخی، عمدتاً در فرهنگ‌های بومی و سنتی حضور دارد و ماهیتی علمی به معنای مدرن ندارد؛ بلکه کارکرد آن پاسخ‌گویی به نیازهای دینی، اخلاقی، اجتماعی و عملی انسان است. در فرهنگ‌های سنتی، اسطوره‌ها به مثابه قوانینی عملی و هنجارساز عمل می‌کنند که وظیفه حفظ نظام اخلاقی، تقویت باورهای جمعی و رمزگذاری معناهای بنیادین زندگی را بر عهده دارند. الیاده اسطوره را جزئی جدایی‌ناپذیر از حیات تمدن بشری می‌داند که نقشی اساسی در شکل‌گیری هویت فردی و جمعی ایفا می‌کند و از این رو، نمی‌توان آن را پدیده‌ای صرفاً متعلق به گذشته تلقی کرد (الیاده، ۱۳۶۷: ۱۲). به باور الیاده، اسطوره‌ها روایت‌هایی مقدس و بنیادین هستند که چگونگی پیدایش جهان، هستی و پدیده‌های اساسی آن را تبیین می‌کنند. این روایت‌ها توضیح می‌دهند که چگونه وقایع نخستین، با دخالت موجودات فراطبیعی، نیروهای قدسی و کنش‌های آغازین انسان، به وقوع پیوسته‌اند. اساطیر، در این معنا، داستان‌های خلقت و پیدایش اشیا، آیین‌ها و ساختارهای جهان‌اند و شخصیت‌های اسطوره‌ای به واسطه اعمال شگفت‌انگیزی که در زمان آغازین انجام داده‌اند، جایگاهی برجسته می‌یابند.

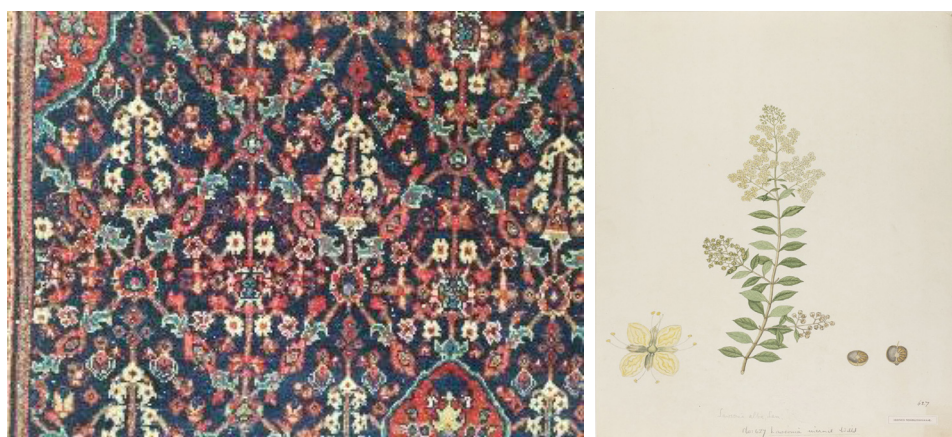
الیاده تأکید می‌کند که این روایت‌ها به تأثیر نیروهای معنوی و موجودات فوق‌طبیعی در سامان‌دهی جهان اشاره دارند و همین تداخل ساحت قدسی با جهان انسانی، واقعیت کنونی هستی را پدید آورده و بر شکل‌گیری انسان به صورت امروزی اش اثر گذاشته است. از این رو، اسطوره‌ها تنها درباره رخدادهایی سخن می‌گویند که از منظر جوامع سنتی واقعاً اتفاق افتاده‌اند و حقیقت آن‌ها نه در معنای تاریخی، بلکه در معنای قدسی و وجودی‌شان قابل درک است (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۵).

یافته‌های پژوهش

نقش گل حنا در اسطوره‌ها و دیدگاه‌های مختلف ایرانی

فرش‌ها و قالی‌های ایرانی، در مقایسه با بسیاری از نمونه‌های فرش‌بافی جهان، از نظامی پیچیده و غنی از نقش‌مایه‌ها برخوردارند؛ نظامی که خوانش و تفسیر دقیق آن، به ویژه در طرح‌های کهن، مستلزم شناخت تاریخی، فرهنگی و نمادشناختی است. این نقوش شامل طیف گسترده‌ای از گل‌ها و عناصر گیاهی همچون گل انار، گل حنا (تصاویر ۱ و ۲)، گل نیلوفر و دیگر گونه‌های طبیعی‌اند که با شیوه‌های متنوع و آرایش‌های گوناگون در ساختار فرش بازنمایی می‌شوند. نقش‌مایه‌های گیاهی، که ریشه در مشاهده و تفسیر

طبیعت دارند، نه تنها در هنر فرش، بلکه در دیگر هنرهای سنتی ایران مانند کاشی‌کاری و معماری نیز حضوری پررنگ داشته و روند تکامل آن‌ها دست‌کم تا قرن هشتم هجری قابل پیگیری است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۱). از منظر ساختاری، نقوش گیاهی در هنر ایران به دو گروه کلی گردان و شکسته تقسیم می‌شوند که نقوش اسلیمی و ختایی در زمره نقوش گردان قرار می‌گیرند. شکل‌گیری این نقوش، متأثر از باورهای دینی، زیست‌بوم طبیعی و فرهنگ ایرانی بوده و از دوره هخامنشی، به واسطه پیوند با زندگی کشاورزی و دامپروری، توسعه یافته است. این نقش‌مایه‌ها افزون بر بازتاب زندگی روزمره و آیین‌ها، در بسیاری موارد به رویدادهای اجتماعی و سیاسی نیز اشاره دارند و حامل معناهایی فراتر از جنبه‌های تزئینی‌اند (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۱).



تصویر ۱. بالا راست، بخشی از فرش اراک با نقش گل حنا (منبع: نگارندگان)
تصویر ۲. بالا چپ، نقش گل حنا، آبرنگ روی کاغذ، مأخذ، مجموعه کیو گاردن لندن
(retrieved at 14 Dec 2025 powo.science.kew.org)

نقش گل حنای یکی از زیرمجموعه‌های نقوش گیاهی در فرش ایران است که خاستگاه آن روستای ترمذ (طرمد) در شمال شهر اراک دانسته می‌شود. این منطقه، که در مجاورت دریاچه نمک میقان قرار دارد، از پوشش گیاهی شورپسند و اقلیم خاصی برخوردار است. گیاه حنا، به‌عنوان یکی از گونه‌های بومی این ناحیه، از دیرباز در آن کشت می‌شده و در فرهنگ محلی جایگاهی نمادین داشته است. حنا گیاهی درختچه‌ای است که برگ‌های آن، پس از کوبیده شدن، رنگی پایدار ایجاد می‌کند و در بسیاری از مناطق ایران، به‌ویژه جنوب، در آیین‌های گذار، مناسک تطهیری، مراسم شادی و نیز برای اهداف درمانی مورد استفاده قرار می‌گیرد (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۴). از منظر اسطوره‌شناسی، حضور گیاه حنا در فرهنگ ایرانی صرفاً کاربردی یا تزئینی نیست، بلکه با مفاهیمی چون حفاظت، تطهیر، گذار آیینی و احیا پیوند دارد. این مفاهیم، که در بسیاری از فرهنگ‌های باستانی نیز مشاهده می‌شوند، با آنچه میرچا الیاده بازگشت نمادین به زمان آغازین و تکرار آفرینش می‌نامد، همخوانی دارد. در این چارچوب، نقش گل حنا در فرش را می‌توان تجسمی نمادین از فرآیند نوگشتن،

پالایش و باززایی دانست؛ فرآیندی که از طریق بازآفرینی عناصر طبیعی، امکان تجلی امر قدسی را در زندگی روزمره فراهم می‌سازد (الیاده، ۱۳۶۷: ۵۳-۶۰).

قالی‌های گل حنایی اغلب با خطوط مستقیم و ساختاری هندسی بافته شده‌اند و ممکن است دارای لچک و ترنج لوزی‌شکل یا فاقد آن باشند. درگذشته، این نقش به‌ویژه در منطقه ساروق رواج داشته، اما امروزه تنها در خانه‌های ساکنان قدیمی این نواحی نمونه‌هایی از آن باقی مانده است (افروغ، ۱۳۹۹).

زمینه فرش‌های گل حنایی غالباً به رنگ سرمه‌ای است و نقش گل‌ها و برگ‌ها با رنگ‌هایی چون فیروزه‌ای، لاک‌ی و کرم جلوه می‌یابد. در نواحی غربی ایران، این نقش با نام «شاه‌بلوطی» شناخته. سیسیل ادواردز نیز تأکید می‌کند که اگرچه نام آن از گل حنا گرفته شده، اما شباهت ظاهری مستقیمی با این گیاه ندارد؛ نکته‌ای که بر جنبه نمادین، نه بازنمایانه، این نقش دلالت دارد (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۷).

از نظر ساختاری، نقش گل حنا را می‌توان در گروه قالی‌های لچک‌ترنج، طرح‌های واگیره‌ای یا بندی و نیز طرح‌های تلفیقی قرار داد؛ طرح‌هایی که ترکیبی از نقشه ماهی درهم، ترنج‌های چندگانه و ساختارهای هندسی‌اند. نقوش این فرش‌ها ماهیتی تجریدی دارند و بافندگان، با الهام از طبیعت و دگرگون‌سازی فرم‌های واقعی، آن‌ها را به زبان بصری فرش ترجمه کرده‌اند (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۱). سبک فرش‌های قدیمی اراک عموماً در زمره فرش‌های روستایی و کلاسیک قرار می‌گیرد؛ فرش‌هایی درشت‌بافت، مصرفی و خانگی که نقشه آن‌ها اغلب ذهنی و فاقد الگوی مکتوب بوده است. از این رو، ساختار هندسی، خطوط شکسته و پرهیز از منحنی‌های پیچان، از ویژگی‌های بارز این نقوش به‌شمار می‌آید؛ ویژگی‌هایی که در نقش گل حنا نیز به‌وضوح مشاهده می‌شود و آن را برای خوانش اسطوره‌ای در چارچوب نظم کیهانی و تکرار نمادین آفرینش مستعد می‌سازد.

گل حنا در اسطوره‌ها و دیدگاه‌های مختلف ایرانی

در سنت تصویری ایران، نقش‌مایه‌های گیاهی در فرش، نگارگری، معماری و تزیینات، صرفاً عناصر تزیینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم نمادین و اسطوره‌ای‌اند. یکی از کلان‌الگوهای مهم در این زمینه، «تصویر باغ/پردیس» است؛ الگویی که در آن، سامان‌مندی فضا، حضور آب، گیاه و جانوران، به‌عنوان نشانه‌های حیات و قداست، نوعی بازنمایی از بهشت و بهار را در قالب نظم هندسی عرضه می‌کند. در طرح‌های باغی، به‌ویژه ساختار چهارگوش منظم تقسیم‌شده به چهار بخش با محورهای عمود بر هم (چلیپا/چهارباغ)، آب‌رسانی و حیات‌بخشی در مرکز قرار می‌گیرد و همین منطق ترکیبی، به‌صورت گسترده در فرش ایرانی نیز بازتاب یافته است.

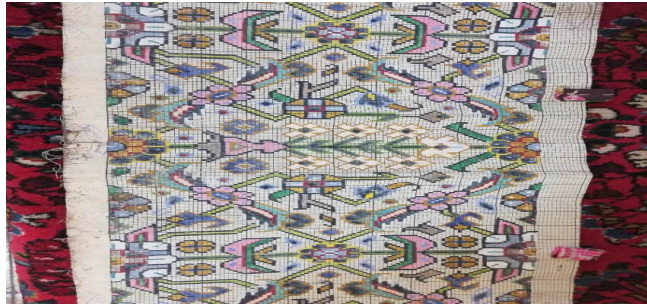
تکرار پرتعداد گل‌ها، گیاهان و درختان در متن فرش‌های ایرانی را می‌توان نشانه‌ای از «حضور روح طبیعت» و ستایش آن دانست؛ حضوری که در سطحی ژرف‌تر، دلالت بر جاودانگی و استمرار حیات دارد. آرتور پوپ نیز با تأکید بر چندلایگی نمادها در هنر ایران، نشان می‌دهد که عناصر طبیعی در آثار ایرانی غالباً «نماینده ایده» اند نه صرفاً «بازنمایی

عینی؛ از این رو، هر تصویر می‌تواند هم‌زمان در چند سطح معنا تولید کند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۲۲). همین رویکرد زمینه را برای خوانش اسطوره‌ای نقش مایه‌های گیاهی فراهم می‌کند؛ زیرا در فرهنگ‌های متکی به کشاورزی، گیاه و زمین و آب نه تنها عناصر زیستی، بلکه مفاهیمی قدسی و بنیان‌گذار نظم جهان تلقی می‌شوند (هینلز، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

در این میان، «آب» در سنت تصویر ایرانی نقشی محوری دارد. آب به عنوان عنصر حیات، پیوند خورده با کوه و درخت، علت سرسبزی و رویش و زایش و به تبع آن، نشانه‌ای از معرفت و برکت تلقی می‌شود. به همین دلیل، در مناظر نگارگری و نیز در نقشه‌های فرش که از منطق ترکیب‌بندی نگارگری اثر پذیرفته‌اند، معمولاً ردی از آب یا اشاره‌ای به حضور آن دیده می‌شود؛ چه به شکل جوی‌ها و نهرها، چه در قالب تقسیم‌بندی‌های هندسی که دلالت بر «آبرسانی» و «حیات بخشی» از سوی دیگر، باغ ایرانی در تلقی حکمی و پدیدارشناسانه، نه صرفاً یک فضای طبیعی، بلکه نوعی «تصویر ازلی» است که ذهن را متمرکز می‌کند و نهایتاً به صورت «بازشناسی بهشت نخستین» در ضمیر تجربه می‌شود؛ برداشتی که در آثار کربن نیز به عنوان پیوند میان باغ، تخیل قدسی و بهشت اولیه برجسته شده است (کربن، ۱۳۵۸: ۸۶). از این رو، حضور دائمی «باغ» در ساختارهای متنوع فرش ایرانی را می‌توان پاسخی فرهنگی به اقلیم گرم و کم‌آب ایران و نیز تجلی یک آرمان شهر قدسی دانست (ایمانیان نجف‌آبادی، ۱۳۹۷: ۹۴).

با این پیش‌زمینه، نقش گل حنایی در فرش اراک را می‌توان در امتداد همین منطق «پردیس/باغ» خوانش کرد. در نمونه‌های گل حنایی، درختچه‌های گل‌دار درون بندها و شبکه‌هایی که کارکرد نمادین «آبرسانی» را تداعی می‌کنند، جای گرفته‌اند؛ به گونه‌ای که کلیت ترکیب، نوعی باغ سامان‌مند را در متن فرش بازسازی می‌کند. افزون بر این، حضور «گلدان» یا ساختارهای گلدان‌گون، نقش را به سنت طرح‌های گلدانی و خشتی نزدیک می‌سازد؛ سنتی که از منظر معناشناختی، با بازنمایی باغ و بهشت برین و مفاهیم باروری و حاصلخیزی مرتبط دانسته شده است (حصوری، ۱۳۸۱: ۳۰). در همین راستا، پیشینه تاریخی نقش گلدان در هنر ایران که از هزاره سوم پیش از میلاد پیگیری می‌شود، آن را به مثابه نشانه‌ای مرتبط با آیین باروری و فراوانی معرفی می‌کند؛ نشانه‌ای که گاه بر پایه‌ای هلالی (ماه‌گون) استوار می‌شود و حامل گیاهان مقدس یا «درخت کیهانی» تلقی می‌گردد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۷۲؛ پرهام، ۱۳۷۱: ۳۱۷).

در تحلیل فرمی نقش گل حنایی اراک، توجه به شکل «مثلثی» گلدان یا ساقه‌های ستبر سه‌گوش اهمیت دارد. مثلث، به‌ویژه مثلث رو به بالا، در بسیاری از نظام‌های نمادین، نشانه‌ای از ثبات، استحکام و سوی‌مندی به آسمان است و می‌تواند با معانی «زمین بارور» و «پایداری خاک» مرتبط شود؛ درحالی‌که مثلث وارونه، در برخی خوانش‌ها با نمادهای زن/آب هم‌پیوند دانسته شده است (تصویر-۳). از این منظر، انتخاب ساختارهای مثلثی در نقش گل حنا می‌تواند با تأکید بر باروری و دوام حیات در یک اقلیم کم‌آب هم‌داستان شود.



تصویر ۳. نقشه گل حنا در گلدان، (منبع نگارندگان)

علاوه بر هندسه مثلثی، ساختارهای دایره‌ای مرکز گل و ترکیب مثلث و دایره نیز اهمیت دارد. دایره در بسیاری از نظام‌های نمادپردازی، با مفاهیم کمال، تمامیت و الوهیت پیوند می‌یابد و مثلث به عنوان نشانه‌ای از عالم بالا یا سوی‌گیری قدسی تفسیر شده است (حیدرنتایج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۶). همچنین عدد پنج و ستاره پنج‌پر، در برخی سنت‌های رمزی و عرفانی، به مفهوم «انسان کامل» و امکان تعالی انسان اشاره دارد و می‌تواند با خوانش‌های نمادین گل‌های پنج‌پر هم‌نشین شود (حمیدی بلدان، ۱۳۹۵: ۴۹). رنگ سفید گل‌ها نیز در بسیاری از نظام‌های معنایی، نشانه پاکی، حقیقت و نور دانسته می‌شود و می‌تواند در متن یک اقلیم کویری، با «آرمان روشنی / برکت» همساز گردد (حمیدی بلدان، ۱۳۹۵: ۷۳).

از منظر ساختار کلی نقشه، قرارگیری درختچه‌های گل حنا درون لوزی‌های انتزاعی و شبکه‌های لوزی‌گون، امکان خوانش دیگری را نیز فراهم می‌کند. لوزی می‌تواند به عنوان صورتی از «زمین / جهان» و نیز نشانه‌ای از نظم و هماهنگی تفسیر شود، به ویژه هنگامی که مربع برگوشه قرار می‌گیرد و به پویایی و کمال دلالت می‌کند (افروغ، ۱۳۹۳: ۲۴). همچنین نقش‌های چهاربازویی و چلیپا در رأس برخی لوزی‌ها، در سنت‌های کهن، با مفاهیم خورشید، عناصر چهارگانه و نظام طبیعت پیوند یافته‌اند و نمونه‌های تاریخی آن در هنر ایران باستان گزارش شده است (تصویر ۴) (آموزگار، ۱۳۸۸: ۲۳).



تصویر ۴. چهاربازو در لوزی‌های احاطه‌کننده گل حنا، (منبع نگارندگان)

برآیند این عناصر (باغ/آب/گیاه/گلدان/هندسه‌های بنیادین/خورشیدگونگی) نشان می‌دهد که نقش گل حنایی، در سطحی فراتر از تزیین، می‌تواند حامل معنایی اسطوره‌ای باشد: بازسازی نمادین «پردیس» و تأکید بر حیات، حفاظت و نوگشتن. در چارچوب نظری میرچا الیاده، چنین ساختاری را می‌توان با ایده «تکرار آفرینش» و بازگشت نمادین به زمان آغازین توضیح داد؛ یعنی هنر سنتی، با بازآفرینی نظم طبیعت و نشانه‌های قداست، امکان تجدید حیات معنایی و احیای تجربه امر قدسی را در جهان روزمره فراهم می‌سازد (الیاده، ۱۳۶۷؛ الیاده، ۱۳۹۲).

نقشه فرش گل حنا (تصویر ۵-۵) تجلی تصویری از بهشت و زیبایی در منطقه‌ای خشک و کویری است؛ فضایی آرمانی که در آن، طبیعت سرسبز و زاینده جایگزین کم‌آبی و خشکی زیست‌بوم واقعی می‌شود. الهام‌بخش این نقشه، گل حنا است؛ گیاهی که با وجود محدودیت منابع آبی، از زیبایی بصری، خواص درمانی و ارزش اقتصادی برخوردار بوده و در زندگی روزمره ساکنان منطقه نقشی حیاتی ایفا کرده است. رویش این گل می‌تواند نویدبخش بهار، تداوم حیات و احیای زمین تلقی شود و تکرار منظم نقش آن در متن فرش، تلاشی نمادین برای بازآفرینی سرسبزی و نظم قدسی در یک مکان معناپرداخته است. در این چارچوب، حضور عناصر ساختاری چون تقارن، تکرار، نقش‌های چهارگانه و نمادهای خورشیدی از جمله چلیپا می‌تواند یادآور نوعی نظم کیهانی و جهان‌بینی خورشیدمحور در سنت‌های کهن ایرانی باشد. باین حال، نسبت دادن مستقیم این مؤلفه‌ها به آیین مهر نیازمند شواهد تاریخی، باستان‌شناختی و تطبیقی دقیق‌تری است؛ از این رو، در این پژوهش، این همخوانی صرفاً در سطح نشانه‌شناختی و اسطوره‌ای و در پیوند با مفاهیم عام قداست، آفرینش و باززایی مورد توجه قرار می‌گیرد.



تصویر ۵. فرش با نقش گل حنا با ترنج و لچک، بازار اراک، (منبع نگارندگان)

بحث

تحلیل نقش گل حنا در فرش اراک با تکیه بر آرای الیاده

در مواجهه با نقش فرش گل حنا، همانند بسیاری از فرش‌های سنتی ایران، نخستین مؤلفه‌ای که توجه بیننده را جلب می‌کند، تصویر باغی سرسبز و پرگل است؛ فضایی که بیش از آنکه بازنمایی یک منظره واقعی باشد، یادآور دشتی بهاری و تازه‌زاده است. گویی گیاهان، سبزه‌ها و گل‌ها به تازگی از خاک سر برآورده‌اند و حیات دوباره طبیعت را به نمایش می‌گذارند. این کیفیت بصری را می‌توان در پرتو آرای میرچا الیاده درباره «نو شدن زمان» و «آغاز مجدد کیهان» تفسیر کرد. الیاده معتقد است هر نشانه‌ای از بهار، حتی پیش از تحقق کامل آن، می‌تواند نمودی از آغاز دوباره باشد؛ تصویری که هم‌زمان با تجدید کیهانی، شامل احیای فرد و جامعه نیز می‌شود و در پیوندی مستقیم با زمان قدسی مناسک دینی قرار دارد (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۶۷).

از این منظر، طبیعت بهاری بازنمایی شده در نقش گل حنا را می‌توان تجلی زمان اسطوره‌ای دانست؛ زمانی که انسان را از استیلای زمان خطی و قراردادی رها کرده و به ازلت زمان آغازین یا لحظه خلقت پیوند می‌دهد. الیاده در تحلیل اساطیر ایرانی به صراحت به این نکته اشاره می‌کند که رستاخیز جهان در روز نوروز رخ می‌دهد و این نوآفرینی نه تنها جامعه انسانی، بلکه کل هستی را دربرمی‌گیرد و آفرینشی نو و تباهی‌ناپذیر را رقم می‌زند (الیاده، ۱۳۸۴: ۵۸).

رسم کاشتن دانه و رویاندن سبزه در اعتدال بهاری، که در فرهنگ‌های گوناگون جهان رواج دارد، به ویژه در سنت نوروزی ایرانیان، بازتابی از همین اندیشه آفرینش و رستاخیز است. نوروز، هم جشن وابسته به اهورامزدا و هم زمان نمادین آفرینش انسان تلقی می‌شود؛ آیینی که با تکرار نمادین فرآیند خلقت، امکان ورود به زمانی نورا فراهم می‌آورد (الیاده، ۱۳۹۱: ۷۷). در این چارچوب، پیدایش گیاه و سبزه نه تنها نشانه آغاز دوباره حیات نباتی، بلکه نمادی از پیروزی زندگی بر مرگ و تجدید نیروهای کیهانی است.

در نقش گل حنا، این مفاهیم از طریق ساختاری متشکل از شبکه‌های لوزی وار و درختچه‌ای مرکزی با شاخه‌های متعدد نمود می‌یابد. این درختچه‌ها که با گل‌هایی شبیه نیلوفر و برگ‌هایی یادآور کنگر احاطه شده‌اند، با آنچه الیاده «درخت کیهانی» یا «درخت زندگی» می‌نامد هم‌خوانی دارند. از دیدگاه او، درخت کیهانی نماد کل عالم و محور ارتباط زمین و آسمان است و جایگاه انسان را در نظم هستی مشخص می‌کند. حضور مداوم گیاهان و درختان در هنرهای سنتی، به ویژه در طرح‌های باغی، حامل معانی باروری، برکت، شفابخشی، مرگ و رستاخیز است؛ معنایی که همگی به عنصر آب، به عنوان سرچشمه حیات، بازمی‌گردند (رحمانی، ۱۳۹۹: ۱۵۲-۱۳۹).

الیاده همچنین تأکید می‌کند که تقدس گیاهان و خواص درمانی آن‌ها از پیوند نمادین آب، ماه و نباتات ناشی می‌شود. از همین رو، درخت زندگی و گل نیلوفر در بسیاری از اساطیر از آب سر برمی‌آورند و حرکت و زایش مداوم حیات را مجسم می‌سازند. در این زمینه، نقش‌های گیاهی خزنده در هنرهای باستانی هند نیز نمادی از تداوم نسل، رشد

و پایداری دودمان تلقی شده‌اند (Garg, 2015: 185).

شبکه‌های لوزی‌شکل و تکرار درختچه‌ها در قالب طرح‌های خشتی، در منطق نمادشناسی الیاده، با ساختار مکان‌های مقدس هم‌خوانی دارد؛ مکان‌هایی که معمولاً حول یک مرکز شکل می‌گیرند و از طریق تقارن و مرزبندی، از فضای عادی جدا می‌شوند. لوزی و مربع، در این معنا، به زمین، مرکزیت و نظم کیهانی اشاره دارند و درختچه مرکزی درون آن‌ها، نقش محور جهان را ایفا می‌کند (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۹۲-۲۱۱). وجود هفت شاخه در درختچه‌های نقش گل حنا را نیز می‌توان در پیوند با عدد مقدس هفت تفسیر کرد؛ عددی که در بسیاری از سنت‌های دینی با طبقات آسمانی و ساختار کیهان مرتبط است. الیاده، با اشاره به زیگورات‌های بین‌النهرینی و معابد هند، نشان می‌دهد که ساختارهای هفت‌گانه اغلب نماد صعود به آسمان و بازگشت به مرکز آفرینش‌اند (الیاده، ۱۳۹۳: ۲۰۷).

تکرار واگیره در سراسر زمینه فرش گل حنایی، که گاه با لچک و ترنج و گاه بدون آن بافته می‌شود، نیز می‌تواند در پرتو نظریه الیاده درباره «تکرار جادویی» تحلیل شود. به باور او، تکرار یک تصویر یا کنش، قدرتی آیینی دارد و با هدف تضمین برکت، پایداری و بازتولید نظم کیهانی انجام می‌گیرد. در این معنا، بافنده فرش نه تنها نقش پرداز، بلکه مشارکت‌کننده در بازآفرینی نمادین جهان و استمرار حیات است (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۱۳). دین ترتیب، نقش گل حنا در فرش اراک را می‌توان متنی بصری دانست که از طریق زبان نمادین طبیعت، تکرار آفرینش و حضور امر قدسی را آن‌گونه که الیاده توصیف می‌کند در سطحی ملموس و روزمره بازنمایی می‌کند.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد اسطوره‌شناسانه میرچا الیاده، به تحلیل نقش گل حنا در فرش‌های منطقه اراک پرداخت و نشان داد که این نقش را نمی‌توان صرفاً به عنوان یک نقش گیاهی تزئینی یا بازتابی از طبیعت پیرامون تلقی کرد، بلکه باید آن را به مثابه ساختاری نمادین و حامل معانی قدسی در چارچوب جهان‌بینی اسطوره‌ای ایرانی تفسیر نمود. بر اساس آرای الیاده، اسطوره نه روایت تخیلی، بلکه بازگویی رویدادهای آغازین و تکرار نمادین لحظه آفرینش است؛ امری که در هنرهای سنتی، از جمله فرش، به صورت بصری و آیینی بازنمایی می‌شود. تحلیل ساختار کلی نقش گل حنا شامل تصویر باغی سرسبز، تکرار منظم واگیره‌ها، حضور شبکه‌های لوزی‌وار، درختچه مرکزی، عناصر گیاهی و هندسه قدسی نشان داد که این نقش با مفاهیمی چون «زمان قدسی»، «بازگشت به آغاز»، «نوشدن کیهان» و «تکرار آفرینش» که در اندیشه الیاده جایگاهی بنیادین دارند، هم‌خوانی عمیق دارد. تکرار نقوش و تقارن ساختاری در این فرش‌ها را می‌توان مصداقی از تکرار آیینی دانست که هدف آن، نه صرفاً زیبایی بصری، بلکه تضمین برکت، پایداری و استمرار نظم کیهانی در زیست‌جهان بافنده بوده است. همچنین، حضور نمادهای نباتی، درختچه‌های چندشاخه و ارتباط آن‌ها با ساختارهای هندسی، در پرتو نظریه الیاده

درباره «درخت کیهانی» و «محور عالم» قابل تفسیر است؛ نمادهایی که پیوند زمین و آسمان، مرگ و رستاخیز، و انسان و امر قدسی را برقرار می‌کنند. نقش گل حنا، با بازنمایی سرسبزی و زایش در بستر اقلیمی خشک و کویری، بیانگر تمایل انسان به رهایی از زمان خطی و دستیابی به نوعی بهشت زمینی و ملموس است؛ همان حسرت ازلی که یاده آن را یکی از بنیان‌های شکل‌گیری اسطوره و آیین می‌داند. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که نقش گل حنا در فرش اراک را می‌توان به عنوان متنی بصری و آیینی خوانش کرد که از طریق زبان نمادین طبیعت و هندسه، مفاهیم بنیادین اسطوره‌ای چون آفرینش، قداست، باززایی و نظم کیهانی را بازتولید می‌کند. چنین خوانشی، ضمن تأکید بر غنای معنایی فرش‌های ایرانی، اهمیت به‌کارگیری چارچوب‌های نظری اسطوره‌شناختی به‌ویژه آرای میرچا الیاده را در فهم عمیق‌تر هنرهای سنتی ایران آشکار می‌سازد و زمینه‌ای برای بازشناسی و احیای نقوش فراموش‌شده‌ای چون گل حنا فراهم می‌آورد. در انتها به منظور درک بهتر معنای این نقش جدولی تطبیقی ارائه شده است (جدول-۱).

جدول ۱. تطبیق نگاره گل حنا در فرش اراک با آرای الیاده

نقش	مفاهیم اساطیری ایرانی نگاره گل حنایی	آرای الیاده درباره نگاره گل حنایی
	<p>نقوش باغی نقشی نمادین از بهشت و بهار.</p> <p>در طبیعت گرم و کم‌آب ایران عنصر باغ در تمام فرش‌ها نقش و معنای ویژه‌ای و نمادی از طبیعت با درکی عمیق از آن می‌باشند.</p> <p>طرح‌های گلدان که بهشت برین را بازتاب می‌کنند.</p> <p>مثلی نیرو و اشاره از داخل فرم، رو به بیرون به جهان بالا و آسمان هدایت می‌نماید. سرو به‌عنوان نمادی والا در ارتباط با شمایل و فرم این درخت که در غالب مثلی رو به بالاست. مثلث‌های رو به بالا بر پایداری و استحکام و سلامت و باروری خاک و قدرت زمین تأکید دارند. گل‌های پنج پر عدد پنج که به شکل ستاره پنج پر روی دویا نشان داده می‌شود نمادی از انسان کامل است.</p> <p>برگ‌های کنگر با لبه‌هایی شکسته که به دلیل سرزندگی بسیارش در مراسم تشییع جنازه دارای معنای اسطوره‌ای زایش دوباره نقش چهار بازویی در رأس لوزی شبیه نگاره چلیپا که با چرخش خود، نظام طبیعت و ذات آفرینش و باروری را به وجود می‌آورد. تجلی بهشت و سبزی و زیبایی آن.</p>	<p>بهار، مفهوم آفرینش و شروع دوباره طبیعت، رویش و بازگشت نباتات است</p> <p>بهار به‌عنوان رهایی از استیصال زمان، گواه بر انسان مشتاق بهشتی عینی دستیابی به آن بهشت برنطرح زمین، و در زمان حال امکان‌پذیر است.</p> <p>درخت کیهانی، می‌تواند نمایانگر کل کیهان باشد. گیاهانی باحالتی خزانده و رونده در اطراف نقوش اصلی کشیده شده و نشان‌دهنده باروری، رشد و پیشرفت می‌باشند.</p> <p>تکرار آفرینش جهان در هر سال و نمادی از رستاخیز انسان و معاد است.</p> <p>تصور احیاء و نوگشتن به معنای تکرار آفرینش. شکل گرفتن لوزی‌های مکرر نمادپردازی ذاتی صعود و بالا رفتن است.</p> <p>مکان مقدس که به شکل مربع است مرکز عالم و اشاره به تکرار کیهان‌زایی و نمادپردازی مرکز در باورهای مرمان شرق دور مربع نماد زمین و پنج گوشه نماد انسان کامل است.</p> <p>در باور مردمان بدوی جنوب شرقی آسیا چلیپا به‌عنوان جایگاه خدایان است.</p> <p>گره‌ها به‌عنوان طلسم و یا جادو برای مراقبت از دارنده آن بکار می‌رفته است و معنای حفاظت و مراقبت داشته است.</p>

مأخذ: نگارندگان

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

- آموزگار، ژاله (۱۳۸۸). تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.
- ادواردز، سیسیل (۱۳۶۸). قالی ایران، تهران: انجمن دوستداران کتاب.
- اسپانی، محمدعلی و پیوند توفیقی (۱۳۹۰). مطالعه نقشمایه‌گلدانی در قالیهای خشتی روستایی چهارمحال و بختیاری، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران گنجام، ۴(۱۸)، ۳۱-۴۸.
- افروغ، محمد (۱۳۹۹). پژوهشی در طرح و نقش قالی ساروق، مُشک‌آباد و مَحَل، دومانه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی، ۵(۴)، ۱-۱۶.
- افروغ، محمد (۱۳۹۶). بررسی، تحلیل و معرفی طرحها و نقشه‌های بومی و نخستین در مکتب قالی‌بافی اراک (سلطان‌آباد)، نشریه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، ۲۸، ۷۶-۹۷.
- افروغ، محمد (۱۳۹۳). نماد و نمادشناسی در فرش ایران، مشهد: انتشارات میردشتی.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۱). اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، تهران: علم.
- افروغ، محمد (۱۳۶۷). اسطوره و واقعیت، ترجمه نصراله زنگویی، تهران: پایروس.
- افروغ، محمد (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- افروغ، محمد (۱۳۹۱). تصاویر و نمادها؛ ترجمه محمدکاظم مهاجری، تهران: انتشارات پارسه.
- افروغ، محمد (۱۳۹۳). نمادپردازی، امر قدسی و هنرها، ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: انتشارات نیلوفر.
- افروغ، محمد (۱۳۹۲). اسطوره و رمز در اندیشه میرچا الیاده، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- افروغ، محمد (۱۳۸۷). اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران: انتشارات طهوری.
- افروغ، محمد (۱۳۸۴). در جستجوی منشأ دین ترجمه علیرضا اسماعیل‌پور، دو فصلنامه هفت آسمان، ۱۲(۴۵)، ۱۳۹-۱۶۲.
- ایمانیان نجف آبادی، ملیحه (۱۳۹۷). پایان‌نامه تطبیق منظرپردازی ایرانی سده‌های ۸ تا ۱۱ هـ. ق با مضمون تقدس طبیعت بر مبنای دیدگاه اسطوره‌شناختی میرچا الیاده. دکتری، رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: نشر آگاه.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، جلد دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۸۷). سیری در هنر ایرا، ترجمه نجف دریاوندی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جعفری، حسن (۱۳۸۷). دین و اسطوره: بررسی فلسفی نظریه میرچا الیاده پیرامون اسطوره، نیمسال نامه تخصصی پژوهشنامه ادیان، ۲(۴)، ۵۵-۸۲.
- حمیدی بلدان، محمود (۱۳۹۵). رمزگشایی اسطوره‌های گرشاسب‌نامه، پایان‌نامه دکتری، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج.
- حیدرنتاج، وحید و میترا مقصودی (۱۳۹۸). مقایسه تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دوره امویان و عباسیان)، مجله باغ نظر، ۱۶(۷۱)، ۳۵-۵۰.
- ژوله، تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران، تهران: انتشارات یساولی.
- کمبل، جوز (۱۳۸۴). اساطیر ایران و ادای دین، ترجمه علی‌اکبر بهرامی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- هینلز، جان (۱۳۸۶). شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.

- Afrough, M. (2014). *Symbol and Symbolism in Iranian Carpet*. Mashhad: Mirdashti Publications. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2017). Examination, Analysis, and Introduction of Indigenous and Early Designs and Patterns in the Arak (Sultanabad) Carpet-Weaving School. *Journal of Islamic Art Studies*, 28, 76-97. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2020). A Study of the Design and Motifs of Sarough, Moshkabad, and Mahal Carpets. *Research in Art and Specialized Sciences*, 5(4), 1-16. **[in Persian]**
- Amouzgar, Zl. (2009). *Mythological History of Iran*. Tehran: SAMT. **[in Persian]**
- Bahar, M. (1996). *A Study in Iranian Myths*. Tehran: Agah Publishing. **[in Persian]**
- Campbell, J. (2005). *The Masks of God and Homage to Myth*. Translated by Ali Akbar Bahrami. Tehran: Roshangaran and Women's Studies Publications. **[in Persian]**
- Edwards, C. (1989). *The Persian Carpet*. Tehran: Anjoman-e Dustdaran-e Ketab. **[in Persian]**
- Eliade, Mircea. (1988). *Myth and Reality*. Translated by Nasrollah Zangouei. Tehran: Papyrus. **[in Persian]**
- Afrough, M. (1993). *A History of Religious Ideas*. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2002). *Myth, Dream, and Mystery*. Translated by Roya Monajem. Tehran: Elm Publications. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2005). In Search of the Origin of Religion. Translated by Alireza Esmailpour. *Haft Aseman*, 12(45), 139-162. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2008). *The Myth of the Eternal Return*. Translated by Bahman Sarkarati. Tehran: Tahouri Publications. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2012). *Images and Symbols*. Translated by Mohammad Kazem Mohajeri. Tehran: Parseh Publications. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2013). *Myth and Symbol in the Thought of Mircea Eliade*. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Markaz Publishing. **[in Persian]**
- Afrough, M. (2014). *Symbolism, the Sacred, and the Arts*. Translated by Mani Salehi Allameh. Tehran: Niloufar Publications. **[in Persian]**
- Espani, M. A., & Towfighi, P. (2011). A Study of the Vase Motif in Rural Chahar Mahal and Bakhtiari Compartment Carpets. *Goljam: Scientific-Research Quarterly of the Iran Carpet Scientific Association*, 4(18), 31-48. **[in Persian]**
- Garg, S.(2015). *Traditional Knowledge and Traditional Cultural Expressions of South Asia*. SAARC Cultural Centre: Sri Lanka
- Hamidi Baldan, M. (2016). *Decoding the Myths of Garshasnameh*. Doctoral dissertation, Department of Persian Language and Literature, Yasouj University. **[in Persian]**
- Heydarnataj, V, & Maqsoodi, M. (2019). A Comparative Study of Shared Themes of Sacred Plants in the Plant Motifs of Pre-Islamic Iranian Architecture and Architectural Decorations of the Islamic Period (with Emphasis on the Umayyad and Abbasid Periods). *Bagh-e Nazar*, 16(71), 35-50. **[in Persian]**
- Hinnells, J. (2007). *Recognizing Persian Mythology*. Translated by Zhaleh Amouzgar & Ahmad Tafazzoli. Tehran: Cheshmeh Publishing. **[in Persian]**
- Imanian Najafabadi, M. (2018). *Comparative Study of Iranian Landscape Painting from the 8th to 11th Centuries AH with the Theme of the Sacredness of Nature Based on Mircea Eliade's Mythological Perspective*. Doctoral dissertation, Department of Art Research, Alzahra University. **[in Persian]**

خوانش اسطوره‌ای نقش گل حنای فرش اراک بر اساس مفهوم [...] |

Jafari, H. (2008). Religion and Myth: A Philosophical Examination of Mircea Eliade's Theory of Myth. *Pazhuheshnameh-ye Adyan*, 2(4), 55-82. **[in Persian]**

Parham, S. (1992). *Nomadic and Rural Handwoven Textiles of Fars (Vol. 2)*. Tehran: Amir Kabir Publications. **[in Persian]**

Pope, A. U. (2008). *A Survey of Persian Art*. Translated by Najaf Daryabandari. Tehran: Elmi va Farhangi Publications. **[in Persian]**

Zhuleh, T. (2002). *A Study of Iranian Carpet*. Tehran: Yassavoli Publications. **[in Persian]**

-www. powo.science.kew.org retrieved at 14 Dec 2025



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.