

مفاهیم نمادین نقش مایه‌های قالی پازیریک

عبداله میرزایی

استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز

a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

چکیده

قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در سال ۱۹۴۹ میلادی توسط پروفسور رودنکو باستان شناس روسی از میان یخ‌های کوه‌های آلتایی مغولستان بیرون کشیده شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. از آنجایی که مفاهیم نمادین نقوش، از ویژگی‌های اصیل طرح‌های قالی ایران می‌باشند که در هر مکان و زمانی متأثر از جامعه و فرهنگ حاکم بر آن شکل گرفته‌اند. هدف از این پژوهش مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در بستر فرهنگی حاکم بر بافندگان معاصر این قالی، یعنی دوره هخامنشیان (۵۰۰-۳۳۰ ق.م) بوده است. مساله اصلی پژوهش، شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه معاصر بافندگان آن می‌باشد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند، گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. لذا ارتباط معناداری میان مفاهیم نمادین نقوش و ساختار طراحی قالی پازیریک با فرهنگ و سنن ایران دوره هخامنشی وجود دارد. این پژوهش به لحاظ روش از نوع مطالعات کیفی می‌باشد که به شیوه توصیفی-تحلیلی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی: مفاهیم نمادین، نقش‌مایه، قالی پازیریک، ایران، هخامنشیان.

۱. مقدمه

از زمان کشف قالی «پازیریک»^۱ (تصویر ۱) در سال ۱۹۴۹ میلادی تاریخ قالی و قالی‌بافی جهان که تا قبل از آن مستند به منابع مکتوب بود و حداکثر هزار سال قدمت برای آن متصور می‌شد، صاحب سندی زنده و اصیل شد که تاریخ قالی‌بافی را به هزاره قبل از میلاد رساند. اندازه این فرش ۱۸۳ در ۲۰۰ سانتی‌متر و رجشمار آن معادل ۴۲ گره در هر هفت سانتی‌متر است که معادل فرش‌های نسبتاً ظریف امروزی می‌باشد. این قالی از مقبره یکی از پادشاهان سکایی در حالی که جنازه مومیایی شده شاهزاده بر روی آن و در کف یک گاری قرار داشت به همراه گنجینه‌ای از آثار منسوج و فلزی کشف شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. در این بین آرای فرش‌شناسان و پژوهش‌گران مطرحی چون، دیوید استروناخ، جیمز اوپی، روبینسون که در پژوهش‌های خود و متناسب با نظرات موسسات و تامین‌کنندگان مالی پروژه‌های تحقیقاتی بافت قالی پازیریک را به ایلات کوچ‌رو آسیای مرکزی و یا فلات آناتولی نسبت داده‌اند، قابل توجه می‌باشد. سیروس پرهام، شاخص‌ترین پژوهش‌گر ایرانی است که با تلاش‌های علمی خود در مقام پاسخ به ادعاهای مطرح شده در باره اصل و منشا این شاهکار

1- pazirik

منسوج بشری برآمده است. وی بنیان پژوهش های خود را بر خود قالی پازیریک گذاشته و با تاکید بر مواردی چون، استمرار یکدستی و یکنواختی بافت، همسانی نزدیک نقشمایه ها، قرینه سازی دقیق نقوش، تعادل و توازن و ریتم موجود در اندازه‌ها و ابعاد نقوش انسانی و حیوانی، بافت این قالی را متعلق به یک جامعه متمدن شهری دانسته است تا یک جامعه عشایری و کوچ‌رو (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۰).

پس از این تاریخ، علیرغم اینکه در کتاب‌ها و مقالات متعدد مطالب بسیاری در مورد قدیمی‌ترین فرش شناخته شده جهان (پازیریک) نوشته شده است، ولی با بررسی محتوی این نوشتارها توصیفی و تاریخی بودن مطالب بیان شده که اغلب نیز به یکدیگر ارجاع می‌دهند آشکار می‌شود. اغلب مطالب منتشر شده در حد اشارات کوتاه و توصیفی و یا مقالات یادداشت گونه ای هستند که مولفه‌های فنی و بصری این قالی را فارغ از مطالعه همزمانی با تحولات فرهنگی و اجتماعی جامعه بافندگان معرفی می‌کنند. در این بین مقاله، زهرا آذری و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱) با عنوان: «خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش» یک اثر شاخص به شمار می‌رود. نگارندگان در این مقاله، با تکیه بر اسطوره آفرینش عصر ساسانی مندرج در متن کتاب بندهش و با استفاده از رویکرد بینامتنیت، ارتباط میان قالی پازیریک و متن اسطوره آفرینش را مطالعه کرده‌اند. آنان نتیجه گرفته‌اند که طراح یا بافندگان قالی پازیریک در خلق اثر خویش متأثر از باورهای دینی و آیینی اسطوره آفرینش، سعی در به تصویر کشیدن تقابل خیر و شر (اورمزد و اهریمن) داشته‌اند.

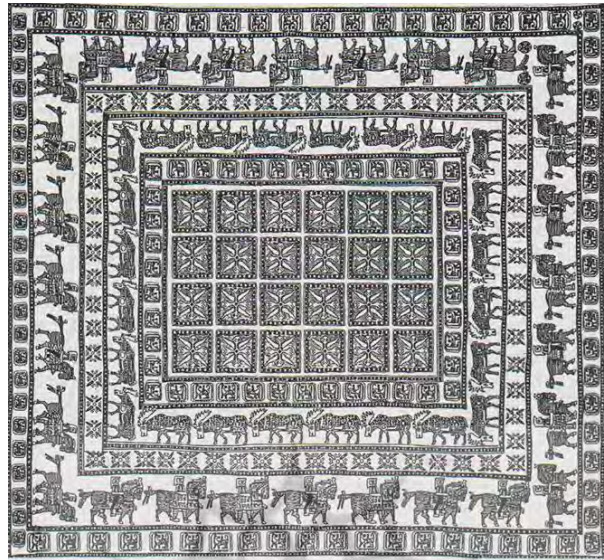


تصویر ۱- قالی پازیریک، قرن ۵ ق.م، محفوظ در موزه ارمیتاژ، لنینگراد، منبع: (ملول، ۱۳۸۴: ۱۵).

مطالعه آثار برجای مانده از دوره‌های تاریخی ایران نشان می‌دهد این آثار حامل ارزش‌های باستانی و پیام‌هایی هستند که بر پایه باورها و اعتقادات جوامع پدیدآورندگان خود در قالب آثار مصنوع و مولفه‌های تزئینی آنها شکل گرفته‌اند. لذا می‌توان با رمزگشایی و بازخوانی مفاهیم مستتر این آرایه‌ها که زبان کلامی تولیدکنندگان را تشکیل می‌داده‌اند به هویت جغرافیایی و تاریخی این نقوش پی برد.

با توجه به این که «از دوره باستان و در جلوه‌های زیبای نقش برجسته‌ها و آثار هنری هخامنشی و ساسانی نقوش تزئینی متعددی به کار رفته‌اند که برگرفته از طبیعت و با پشتوانه‌ای اعتقادی و نمادین بوده و بازتاب دهنده اعتقادات مردم می‌باشند» (جوادی، ۱۳۸۴: ۵۴)، مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های طرح قالی پازیریک در بستر فرهنگی زمان بافت این قالی می‌تواند کمک بزرگی به حل معمای ارجاع این قالی به منطقه جغرافیایی یا فرهنگی خاص نماید. نقوش موجود بر گستره هنرهای ایرانی همواره از بطن جامعه برخاسته و در حوزه وسیعی از تفکرات عامه مردم قرار دارند. «در ایران قبل و بعد از اسلام باورهای مذهبی

به عنوان بستری مناسب جهت رشد نمادها محسوب می شدند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۷). تاثیر شرایط فرهنگی و جغرافیایی در قالب اندیشه‌ها، آئین‌ها و باورهای سنتی بر شکل‌گیری طراحی سنتی ایران به گونه‌ای بوده است که در طی قرون و اعصار، قواعد و ضوابط مشخص تاریخی را نیز برای سامان دادن به مبانی طراحی سنتی ایرانی فراهم نموده است. لذا به نظر می‌رسد می‌توان با مطالعه مبانی فرهنگی اقوام ایرانی از بین متون متعدد و تطبیق این مبانی با نقوش هنرهای تزئینی و مصنوعات آنها پیوندهای احتمالی موجود را کشف و در راستای اهداف پژوهش به‌کار برد. از این رو



تصویر ۲- طرح خطی قالی پازیریک، منبع: (آژند، ۱۳۸۹: ۲۷).

هدف از این پژوهش، مطالعه هم‌زمانی بسترهای اجتماعی و فرهنگی جامعه بافندگان قالی پازیریک و تبیین مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک در بستر فرهنگی جامعه تولیدکنندگان آن، می‌باشد. بر این اساس مساله اصلی پژوهش نیز شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک و نیز مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در این قالی با فرهنگ و اعتقادات حاکم بر آن دوره می‌باشد. از این رو سوالات اصلی پژوهش حاضر عبارتند از: ۱- نقش‌مایه‌های قالی پازیریک و ساختار ترکیب آنها از چه مفاهیم نمادینی برخوردارند؟ ۲- چه ارتباطی میان ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه بافندگان آن وجود دارد؟

با توجه به اینکه مصنوعات بشری بویژه در جوامع نخستین همواره نشانه‌هایی از فرهنگ و اعتقادات جوامع تولیدکنندگان را در خود داشته است، لذا در این پژوهش سعی این فرضیه مورد آزمون قرار گیرد که: با توجه به دقت و انتظام بخشی به‌کار رفته در گزینش و چینش نقش‌مایه‌هایی خاص از بین انبوه نقوش حیوانی و گیاهی، به نظر می‌رسد انتخاب و به‌کارگیری این نقوش آگاهانه و در پی باز نمود مفاهیم نمادین خاصی بوده است. این پژوهش به لحاظ ماهیت داده‌ها از نوع مطالعات کیفی و به لحاظ هدف از نوع تحقیقات بنیادی می‌باشد که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

۲. معرفی طرح و نقش قالی پازیریک

ساختار طراحی قالی پازیریک را حاشیه‌های متعدد که متن تقسیم شده به فضاهای مربع و منظم را احاطه کرده اند، تشکیل داده است (تصویر ۲).

نقش‌مایه‌های موجود در حاشیه‌ها و متن قالی به ترتیب عبارتند از:

- تکرار نقش جانور افسانه‌ای «گریفین» یا شیردال در درون قاب‌های مربع شکل حاشیه‌های درونی و بیرونی با حالت آرام و با وقار، در مجموع به تعداد ۱۲۳ بار، در حالی که سرخود را به عقب برگردانیده‌اند. جهت حرکت این نقش‌مایه در دو حاشیه یاد شده عکس هم می‌باشد.

- نقش‌مایه ۲۸ گانه اسب به همراه ۱۴ سوار و ۱۴ ستوربان که به طور متناوب (پیاده و سواره) در حاشیه بزرگ تصویر شده‌اند. این اسب‌ها و سواران همانند، جملگی در صف‌های منظم و آراسته با فاصله سنجیده و متناسب از همدیگر با وقار و شکوه خاص درباری در حال حرکت تصویر شده‌اند.
- نقش‌مایه گل نیلوفر آبی که به تعداد ۶۲ بار در حاشیه کوچک میانی در فواصل منظم و مرتب تکرار شده است.
- نقش گوزن شاخدار که به تعداد ۲۴ بار و برخلاف جهت حرکت ردیف اسبان و سواران در حاشیه بزرگ میانی، در حال چرخا تصویر شده است.
- طرح متن قالی که مربع‌هایی به تعداد ۲۴ عدد در چهار ردیف منظم افقی و شش ردیف عمودی آن را پوشانده است. طرح داخلی این مربع‌ها را گل نیلوفر آبی از جنس گل‌های حاشیه کوچک میانی تشکیل داده است.

۳. مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک

توسل به نمادها برای بیان مفاهیم مورد نظر کاربران از نخستین روش‌های ارتباطی بشر به شمار می‌رود. «انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علائم نمادین (انسانی، حیوانی، گیاهی و تلفیقی) با هموعان خود ارتباط برقرار کند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶). اصطلاح نمادشناسی و مباحث گسترده مربوط به آن در نیمه دوم قرن بیستم میلادی وارد حوزه تاریخ و فلسفه هنر شد. این مباحث امکانات پژوهشی وسیعی پیش روی محققان حوزه هنر و ادبیات به منظور پی بردن به معانی مستتر در پس این نمادها قرار داده است. زیرا «نماد و نشانه در تحلیل معناشناختی به منزله یک تصویر حسی صرف نیستند بلکه از پشتوانه‌ای فرهنگی و ادراکی برخوردارند که ارجاع خود را به سوژه مورد نظر فراتر از شباهت ظاهری بازنمایی می‌کنند» (رفیع‌فر، ملک، ۱۳۹۰: ۸). برخی محققین واژه نماد را با «سمبول» یکی دانسته و دو معنای خاص و عام از آن به دست داده‌اند. به عقیده آنان «نماد در معنای عام بازنمایی ادبی یا هنری، صنعتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه (مثلاً شکل جغد، خردمندی را می‌نماید و صلیب مسیحیت را) و در معنای خاص، تاویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه، شکل، رنگ و حرکت می‌باشد» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰۴).

«اسطوره‌ها و آیین‌ها بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوند ذاتی دارند، زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسطوره و آیین نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزه درک مستقیم هستیم به طوری که همواره برای ارائه آن‌ها ملزم به استفاده از نماد هستیم» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶). برآیند مطالعات مربوط به حوزه نمادشناسی نشان می‌دهد که این روش تجزیه و تحلیل محتوای تصاویر و آرایه‌ها را مقدم بر اطلاعات شناسنامه‌ای خالقان آثار می‌داند. در این روش که از روش‌های مطالعاتی تاریخ هنر محسوب می‌شود «جهت یافتن محتوا و دلالت معنایی تصاویر به تجزیه و تحلیل آنها پرداخته و به دنبال باورها و درک دنیای افکار و ارزش‌های فرهنگی آشکار در تصاویر است» (رفیع‌فر، ملک، ۱۳۹۲: ۸).

تعاریف و تفسیرهای فراوان بدست داده شده از واژه نماد یا سمبول، نمادین بودن نقوش قالی پازیریک و پیوندهای اساطیری آن‌ها را تایید می‌کند. لذا در ادامه به بررسی جایگاه نمادین هر یک از نقش‌مایه‌های موجود بر روی این قالی و ساختار ترکیب این نقوش و همچنین ارتباط این نقوش با فرهنگ، هنر و آئین جامعه ایران دوره هخامنشیان در راستای اهداف پژوهش پرداخته شده است.

۳-۱- اسب

اسب در آیین آریایی مهم‌ترین جانور معرف خورشید است و به صورت انواع گوناگونی همچون اسب بالداز به همان نسبت معمول و گاه معرف خورشید بازنمایی شده است (پوپ، اکرم، ۱۳۸۷: ۹۸۳). این حیوان در متون مذهبی کهن زرتشتی، مانند

اوستا و نیز در آئین میتراثیسم نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و در قالب مفاهیم نمادین متنوعی در متون مذهبی این دوره ظهور یافته است.

۱-۱-۳- تجسم مادی ایزدان: در اساطیر ایران، ایزدان به صورت اسبان سفید، برای مبارزه با دشمن و یا برای آشکار نمودن وجود خویش در نظر مردم تجسم یافته‌اند. همانند تیشتر خدای باران که به پیکر اسب سپید زیبایی، با گوش‌های زرین و لگام زرنشان به دریای اسطوره‌ای فراخکرت فرو می‌آید. هم‌اورد او آپوشه که دیو خشکسالی است برای نبرد با تیشتر به هیئت اسبی سیاه درمی‌آید (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۶). نبرد میان این دو برای دست‌یابی تیشتر به آب و باران صورت می‌پذیرد. تیشتر که در اساطیر ایران «به صورت ستاره‌ای در آسمان است» (بهار، ۱۳۷۸: ۱۱۸). در هنگام ظهورش بر مردم به سه حالت تجسم می‌یابد که سومین شکل تجسم او، به صورت اسبی سپید با لگام و گوش‌های زرین است. سیاره بهرام نیز که از مهم‌ترین ایزدان زرتشتی است به هنگام ظهور به سه پیکر تجسم می‌یابد که در تجسم سوم خود به صورت اسبی سپید نمایان می‌شود. (همان: ۱۲۵ و اکرم، ۱۳۸۷: ۹۸۳).

۱-۱-۲- انتخاب نام پادشاهان بزرگ: پژوهش‌گران حوزه نشانه‌شناسی آرایه‌ها و نقوش تزئینی در انتساب نقشمایه‌های حیوانی به طبقه‌ای خاص، عموماً نقش اسب را منتسب به طبقه شاهی و جنگاوران کرده‌اند (ده‌پهلوان، قنوتی هندیدجانی، ۱۳۹۴: ۶۵). در این بین انتساب اسب‌ها به افراد خاص به گونه‌ای که مفهوم آن‌ها به صاحبان اسب‌هایی با صفات و ویژگی‌های بارز اشاره داشته باشند شاخص است. نام‌هایی که برای بعضی از پادشاهان باستانی و یا چهره‌های اساطیری در متون ذکر شده است، حاوی معانی عمیقی در ارتباط با ارزش و اهمیت اسب در آن دوره می‌باشند، نام‌هایی چون لهراسب به معنای اسب تیزرو، گشتاسب به معنای دارای اسب آماده، سیاوش به معنای دارنده اسب سیاه یا قهوه‌ای و دوراسپ به معنای دارنده اسب درست و سالم (بهار، ۱۳۷۸: ۱۹۵). همچنین «لقب ضحاک در ادبیات پهلوی بیوراسب می‌باشد، یعنی کسی که دارنده ده هزار اسب، است» (همان: ۱۹۱).

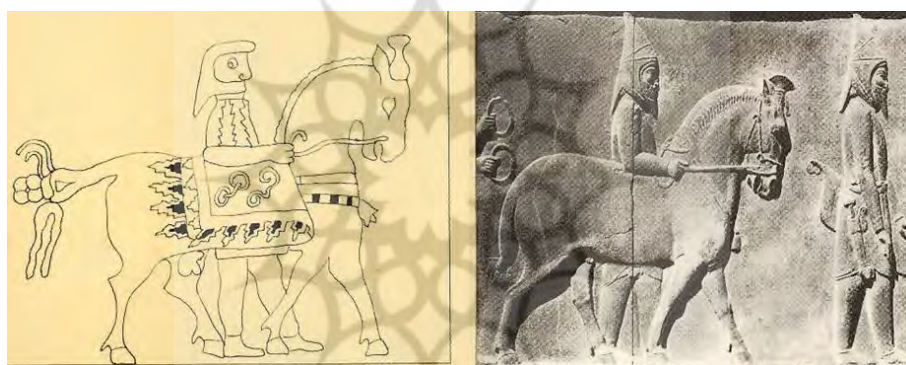
۱-۱-۳- مرکب ویژه برای خدایان اساطیری: از دیگر جایگاه‌های اسب در اسطوره‌های باستان، تجسم مرکب ویژه خدایان اساطیری همراه با گردونه می‌باشد. میترا که خدای حافظ عهد و پیمان و نگهبان قول و قرار در برابر غدر و فریب و نقص است (بایرناس، ۱۳۸۷: ۴۵۱)، همواره سوار بر گردونه‌ای است که اسب‌های سپید آن‌را به حرکت در می‌آورند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۴). همچنین اردوی سورآناهیتا سوار بر گردونه‌ای است که چهار اسب سپید (باد، باران، ابر، تگرگ) آن‌را می‌کشند (سرخوش کریستن، ۱۳۷۳: ۹). در یشت‌های ۵ و ۱۴ اوستا نیز زریر، پهلوان ایرانی با صفت دلاوری سوار بر اسب توصیف شده است (بهار، ۱۳۷۸: ۲۷۳).

۱-۱-۴- قربانی نمودن اسب برای خدایان: در مراسم و آئین‌های قربانی - که اغلب برای زیاد شدن نیروی یک ایزد در مقابله با زشتی‌ها و پلیدی‌ها و یا دیوها صورت می‌گرفت- در میان قربانیان متعدد، اسب از جمله قربانیان با ارزش قلمداد می‌شد. در زمان هخامنشیان در مراسم تاجگذاری کوروش در بابل نیز اسب قربانی شد، تا با تقدیم این قربانی به محضر خدا، کشور رو به پیشرفت و ترقی حرکت کند و در ضمن انجام این مراسم قربانی، مقام پادشاه و الوهیت وی افزون گردد (هال، ۱۳۸۳: ۲۵). فریدون قبل از اینکه با اژدها (ضحاک) به جنگ برخیزد از آناهیتا درخواست یاری می‌طلبد و آناهیتا برای پیروزی او، صد اسب، هزار گاو و صد هزار گوسفند قربانی می‌کند. همانند همین نوع قربانی را کی‌خسرو برای پیروزی بر دشمن خود افراسیاب، نذر می‌کند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۹). زریر پهلوان و پرهیزگار ایرانی نیز در جنگ کتان که در کنار رود دائینی صورت گرفت برای ناهید صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند نر قربانی کرد (بهار، ۱۳۷۸: ۲۷۳).

هخامنشیان در میان هدایایی که به ایشان بخشیده می‌شد، به اسب و سلاح بیش از هر چیز علاقه داشتند. جایگاه ویژه اسب در فرهنگ هخامنشیان را می‌توان در صفات برجسته آن چون آزادی، سرعت، زیبایی، جنگاوری، تحمل، سپاسگذاری، نیرومندی و هوش جستجو کرد. به دلیل همین اهمیت زیاد، بزرگترین حاشیه در فرش پازیریک جهت نشان دادن آرایش ردیف اسبان و سواران اختصاص داده شده است (تصویر ۳). نماد اسب حضور فعالی در هنر هخامنشیان دارد، این نقش به همین صورت که بر پهنه قالی پازیریک جای گرفته (با دم گره خورده و کاکل برجسته)، در نقش برجسته‌های تخت جمشید نیز قابل مشاهده است. (تصویر ۴). تصویر اسب را علاوه بر نقش برجسته‌ها، در مهرها، مسکوکات و پلاک‌های نقره این دوره نیز می‌توان دید.



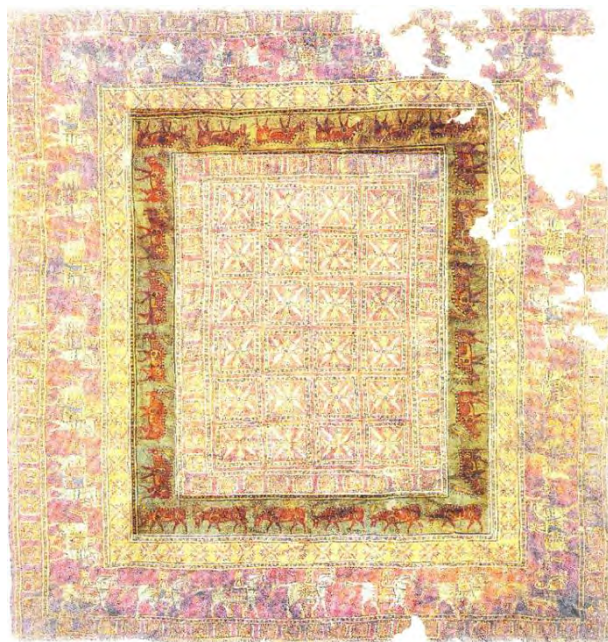
تصویر ۳- موقعیت قرارگیری ردیف اسبها در حاشیه اصلی قالی پازیریک منبع: نگارنده



تصویر ۴- مقایسه تصویر حجاری شده اسب در تخت جمشید با طرح خطی قالی پازیریک، منبع (ملول، ۱۶: ۱۳۸۴)

۳-۲- گوزن

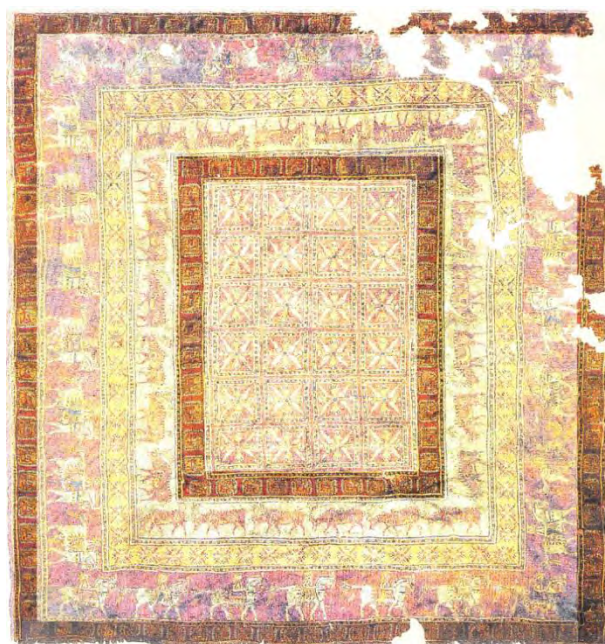
نقشمایه گوزن در جغرافیای ایران از پیش از تاریخ تا دوران ساسانی و اسلامی در آثار بسیاری دیده شده است (برای مثال ظروف سیلک، گچبری‌های دامغان، صحنه‌های شکار نقش برجسته‌های طاق بستان و مهرهای ساسانی). گوزن قرمز همچون یک حیوان سلطنتی و به عنوان عنصری تزیینی و نمادین بر روی کلاه پادشاهان اشکانی دیده می‌شود (ده‌پهلوان، فنواتی هندیکانی، ۱۳۹۴: ۵۸). گوزن را از اسطوره‌های جانوری دانسته‌اند که با ماه ارتباط می‌یابد و خنکی و باران را به همراه دارد و معنای سمبلیک این نقشمایه را تیزی، طول عمر و وقار ذکر کرده‌اند (صمدی، ۱۳۶۷: ۲۱). همچنین گوزن را نمایان کننده پرتو خورشید دانسته‌اند که با توجه به پیوندش با باران و خنکی، حاصلخیزی طبیعت و باروری انسان و حیوان را به ارمغان می‌آورد (افروغ، ۱۳۸۹: ۲۲). گوزن‌های پازیریک، همچون نقوش اسبان و سواران، با نظمی بسیار دقیق و در کمال آرامش، در حالت یک رژه آئینی، پشت سرهم قرار گرفته و در جهت مخالف اسبان در حرکتند. نماد گوزن در اساطیر ایران باستان «صورتی از آنو خدای آسمانی بین النهرین بود» (هال، ۱۳۸۳: ۹۱). در قالی پازیریک دو حاشیه بزرگتر از سه حاشیه دیگر ترسیم شده‌اند. در این بین حاشیه ای که بزرگتر است به اسبان و سواران و حاشیه کوچکتر متعلق به رژه گوزن‌ها می‌باشد (تصویر ۵). برخی نکات مشترک در این دو حاشیه مشاهده می‌شود، از قبیل: نشان دادن یک رژه آئینی، آرایش خاص و دقیق و نظم و آراستگی سنجیده و کمال یافته. این موارد نشان از انتخاب آگاهانه نقوش برای نیل به هدفی خاص دارند.



تصویر ۵- گوزن‌های قالی پازیریک در خلاف جهت اسب‌ها تصویر شده‌اند. منبع (نگارنده).

۳-۳- گریفین (شیردال)

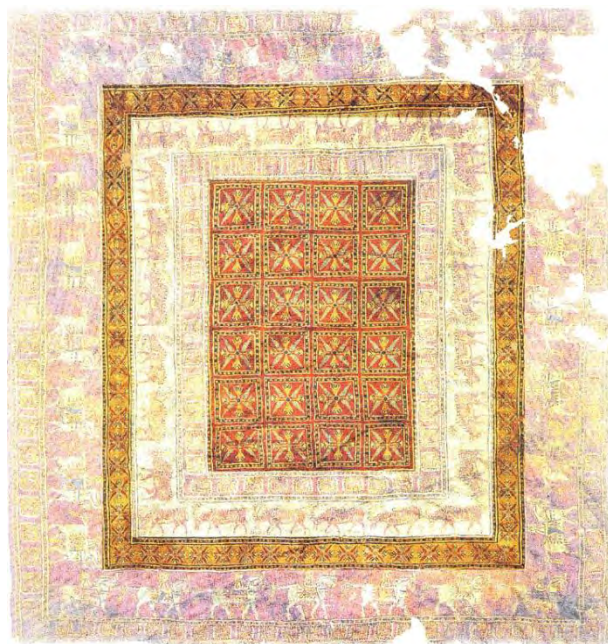
گریفین یا شیردال موجودی افسانه‌ای با سر، بال و پاهای پیشین به شکل عقاب و بدن و پاهای پسین به شکل شیر است. «ایلامی‌ها موجود تخیلی گریفین (شیردال) را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند» (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۶۱). به دلیل آنکه از دیرباز در باور ایرانیان شیر سمبل پادشاه حیوانات و عقاب سمبل پادشاه پرندگان بود، گریفین به عنوان نمادی از یک موجود قدرتمند، خارق‌العاده و هوشیار در فرهنگ اساطیری ایران مورد پذیرش واقع شد. «در دوران باستان این موجود سمبل نیروی الهی به شمار می‌رفت» (باقری، ۱۳۸۹: ۹۲). تجسم حالات مختلف گریفین معنای نمادین آن را تغییر می‌دهد. «گریفین با بدن شیر، سر و بال‌های عقاب و با گوش‌های کشیده به طرف جلو به مفهوم هوشیاری و وظیفه‌اش مراقبت از گنج بوده است. از این-رو آن را سمبل محافظت و مراقبت می‌دانستند. شکل گریفین را به عنوان طلسمی که ارواح شریر و جادوگران را دور می‌ساخته با خود حمل می‌کردند» (جایز، ۱۳۷۰: ۱۵۶). بافنده قالی پازیریک برای اینکه آرامش این حیوان را بیشتر نشان دهد، آن را درون یک مربع مزین محصور نموده است. مربع، نماد پایداری، آرامش و چهارگوشه جهان است. از آنجایی که در قالی پازیریک نقش در بیرونی‌ترین و درونی‌ترین حاشیه قالی به تناوب و در جهت عکس هم تکرار شده است (تصویر ۶)، می‌تواند نماد محافظت و مراقبت از رژه آیینی باشد. قرار دادن نقش‌مایه نمادین نگهبان در کنار رژه اسب‌ها و گوزن‌ها بر هوشیاری و قدرت گریفین در مراقبت و محافظت از مراسم رژه، در مقابل اهریمنان و ارواح شریر تاکید دارد. «شیردال یا موجودات عجیب الخلقه، نگهبان و پاسدار راه رستگاری و نجات‌اند» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۸۰). این نقش میراثی است که در هنرهای متعدد این دوره از قبیل ساخت اشیا و وسایل آیینی و در حالت هوشیاری، وقار و صلابت مورد استفاده قرار گرفته است.



تصویر ۶- موقعیت قرارگیری نقش گریفین در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۴- نیلوفر آبی

نیلوفر آبی قبل از هخامنشیان دارای سابقه و احترام بسیار بود. تا جایی که نقش آن بر حاشیه پیاله طلایی املش، ظروف سفالی نقش دار سیلک، و... دیده شده است. این نقش «یگانه نقش تزیینی است که بیش از هر زیور تزیینی با شاهان آشوری پیوستگی دارد، گویا از نشانه‌های سلطنتی است» (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۴). مطالعات تاریخی متعدد نشان می‌دهند که گل نیلوفر آبی هم با آیین مهر و هم با ایران باستان ارتباط نزدیکی دارد. «ایزد آناهیتا سرچشمه همه آب‌های روی زمین و سرچشمه و مایه ثمر بخشی و باروری برای همه پدیده‌ها در باور ایرانیان باستان بوده است و نماد گیاهی آن در آثار مردمان کهن ایران گل نیلوفر آبی است که به صورت گل‌های ۱۶ پر، ۱۲ پر، ۸ پر، ۴ پر در آثار آنان نقش بسته است (دادور، منصور، ۱۳۸۵: ۱۲۸ و آذری، نوروز برازجانی، ۱۳۹۱: ۱۹). «در برخی از آثار مهری نشان داده می‌شود که مهر در آب متولد شده و روی یک گل نیلوفر آبی قرار می‌گیرد» (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۱). از این طریق نیلوفر با آئین مهری پیوستگی نزدیکی می‌یابد و گل نیلوفر، نماد آئین مهر می‌گردد. در سراسر نقش برجسته‌های تخت جمشید که هر ساله مراسم عید نوروز در آن برگزار می‌شود، می‌توان به وفور نقش گل نیلوفر آبی را مشاهده کرد. این نقش هم به خاطر ارتباط نزدیکش با ادیان رایج در این زمان و پیوندش با طلوع و غروب خورشید همواره مظهر عمر جاویدان و شکوه و جلال سلطنت شمرده می‌شد. این نقش در حاشیه کوچک میانی قالی و نیز در میان مربع‌های بیست و چهارگانه متن قالی پازیریک تکرار شده است (تصویر ۷).



تصویر ۷- موقعیت قرارگیری نقش مایه نیلوفر آبی در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۵- ساختار ترکیب طرح قالی پازیریک

اغلب پژوهش‌گران قالی ایران، ساختار طراحی قالی پازیریک را برداشتی از طرح فردوس‌ها یا باغ‌های بهشتی آیین‌های کهن ایرانی از جمله زرتشتی می‌دانند (تصویر ۸) و آن را الگویی نخستین برای طرح‌های گلستان، باغی، خشتی و حتی لچک ترنج می‌دانند (اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). این باغ‌ها آرزوهای آمیخته با آیین و فرهنگ مردمان این سرزمین را به تصویر می‌کشند. «تاثیر باغ و محیط آن احساس هدفمند بودن و رسیدن به مقصد را در انسان تداعی می‌کنند (شاهچراغی و اصفهانی، ۱۳۸۷: ۶۴). فردوس چنان‌چه از معنی لغوی آن برمی‌آید باغی است محصور با چند حصار پشت سرهم که یک حصار آن از همه بلندتر و پهن‌تر است به طوری که اهریمن نتواند بدان راه پیدا کند. اهمیت این فردوس‌ها و مراقبت دائم از آن‌ها در دوره هخامنشیان به اندازه‌ای بود که گزنفون به نقل از سقراط می‌نویسد: «در کلیه مناطقی که شاه اقامت می‌کرد یا به بازدید از آن‌ها می‌پرداخت مراقب بود پردیس چنان که خود می‌نامد باشد... او بیشتر اوقات خود را بجز در مواقعی که فصل مانع می‌شد در آن‌جا می‌گذراند. شاهان هخامنشی این باغ‌ها را از شاهان پیشین آشوری و عیلامی تقلید کرده بودند.» (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۹۷).

با کنار هم نهادن ویژگی‌های توصیف شده از فردوس‌ها با ساختار طراحی قالی پازیریک نتایج مهمی از مفاهیم نمادین این ساختار حاصل می‌شود. وجود حاشیه‌های مکرر با حاشیه پهن وسط در قالی پازیریک یادآور دیوارهای چندگانه فردوس‌ها، تقسیم فضای مرکزی یا همان متن قالی به فضاهای کوچکتر مربع شکل و منظم یادآور باغچه‌های منظم و هندسی فردوس‌ها، وقار و شکوه نقش‌مایه‌های انسانی، گیاهی و نمادین قالی منعکس‌کننده صلح و آرامش موجود در باغهای فردوس از آن جمله اند. «الگوها و نگاره‌های ایرانی منقوش بر فرش پازیریک، نمودی خلاق از پدیدآوری باغ آسمانی در بستر زمینی است. هم‌نشینی رنگ‌ها و نگاره‌ها در ترکیبی بدیع، پازیریک را صاحب ساختاری متعادل نموده است که در آن جلوه‌هایی از باغ با حس نظم عیان است» (اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). چنین برداشتی از ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک پیوند و انسجام لازم برای تفسیر و تبیین چرایی گزینش تعداد محدودی نقش از میان گستره وسیع نقوش تزئینی ایران دوره هخامنشی و چیدمان آن‌ها در ترکیبی خاص را برقرار ساخته است.



تصویر ۸- قالی ایران با طرح فردوس یا باغی سده هیجدهم/سیزدهم، منبع (ford,2002: 146).

۴. نتیجه‌گیری و بحث

مظاهر هنری همواره تحت تاثیر بنیان‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری جوامع پدیدآورندگان خود بوده به نوعی به بازتابی شاخصه‌های فرهنگی این جوامع می‌پردازند. از این رو می‌توان گفت تجلی ریشه‌های فرهنگی تمدن‌ها در مصنوعات آنها یکی از شاخصه‌های شناسایی و ارزیابی فرهنگی و هویت‌یابی این آثار و نیز تمدن‌های موجد این مصنوعات را در اختیار پژوهش‌گران - به ویژه در مطالعات فرهنگی و تاریخی - قرار می‌دهد. بر این اساس در این پژوهش با پذیرفتن این گزاره که مطالعه، شناخت و آشکارسازی مبانی فرهنگی و فکری مستتر در مصنوعات بشری قادر به نشان دادن اصالت‌های تاریخی و جغرافیایی این مصنوعات می‌باشند، به مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری قالی پازیریک برای آشکارسازی بنیان‌های هویتی و فرهنگی این قالی پرداخته شد.

با مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک در بستر فرهنگی آن دوره و شیوه ترکیب آنها در ساختاری که مبتنی بر باغ‌های بهشتی یا پردیس‌های موعود در آیین‌های باستانی ایران می‌باشد، و متناسب با سوالات پژوهش می‌توان نتیجه گرفت: گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. همچنین استفاده از انواع نقش‌مایه‌های نمادین و اساطیری مرتبط با مفاهیم جنگاوری، برکت و آزادگی، محافظت و مراقبت، رستاخیز نور و روشنایی و تولد دوباره در ساختار توصیف شده از فردوس‌های مینوی آئین‌های کهن ایران نشان می‌دهد این قالی متاثر از فرهنگ و آیین‌های ساکنان سرزمین ایران در دوره هخامنشی بوده است.

همنشینی نقش‌مایه‌های گیاهی و حیوانی توأم با سازمان یافتگی منتظم، رعایت ابعاد و فاصله‌های نقوش از همدیگر، التزام و دقت در نشان دادن جزئیات و حالات بیانی و آیینی نقوش جانوری در قالی پازیریک نشان دهنده وجود یک نظام فکری و فرهنگی استوار بر مبانی دینی و آیینی قوی و کارآمد دارد. چنین فرهنگی تنها می‌توانست برآمده از یک نظام اجتماعی متمرکز و متمدن می‌باشد که مراحل تحول و تکامل را سپری کرده و به آن حد از بلوغ، کمال و ثبات سیاسی و فکری رسیده است که قادر به پیاده‌سازی مظاهر برآمده از آن نظام در آثار مصنوع خود از جمله قالی مورد بحث شده است.

مطالعه آئین‌ها و باورهای مذهبی حاکم بر سرزمین پهناور ایران در زمان هخامنشیان که قوم بزرگ سکاه را نیز به عنوان قومی از اقوام بزرگ ایرانی شامل می‌شد، نشان می‌دهد که تفسیر و تاویل نمادین این نقش‌مایه‌ها و ارتباط منطقی آنها با یکدیگر تنها در بستر فرهنگ و آئین غنی ایران دوره هخامنشی است که می‌تواند مفاهیم پنهان و ریشه‌های فرهنگی این نقوش را آشکار سازد.

پی‌نوشت‌ها

- 1- Pazirik
- 2- Griffian

منابع

۱. آذری، زهرا و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱). خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش. فصلنامه علمی پژوهشی نقشمایه، سال پنجم، شماره ۱۳، ۱۷-۳۴.
۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). جلد ۱. تهران: یساولی.
۳. اسپنانی، محمد علی (۱۳۸۷). فرش صفوی از منظر طرح و نقش، گلجام. فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، ۹-۳۳.
۴. الیاده، میرچا (۱۳۷۴). اسطوره، رویا، راز. ترجمه رویا منجم، تهران: فکر روز.
۵. باقری، مهناز (۱۳۸۹). بازتاب اندیشه های دینی در نگاره های هخامنشی. تهران: امیرکبیر.
۶. بایرناس، جان (۱۳۸۷). تاریخ جامع ادیان. ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۷. بهار، مهرداد (۱۳۸۷). از اسطوره تا تاریخ. چاپ ششم، تهران: چشمه.
۸. پرهام، سیروس (۱۳۷۳). ماجرای شگفت قالی پازیریک، مجله نشر دانش، شماره ۸۱، ۸-۱۴.
۹. پوپ، آرتور و فیلیپس اکرم (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، جلد دوم. ترجمه نجف دریا بندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۰. جایز، گرترو (۱۳۷۰). سمبل ها. کتاب اول جانوران. ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: جهان نما.
۱۱. جوادی، شهره (۱۳۸۴). تزیین عنصر اصلی در زیبایی شناسی هنر ایران، فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر. شماره ۳، صص ۵۱-۵۷.
۱۲. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران وهند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.
۱۳. ده پهلوان، مصطفی، قنواتی هندیجانی، محمد (۱۳۹۴). تاملی در برخی نقش مایه های نمادین حیوانی بر مهرهای ساسانی، فصل نامه مطالعات باستان شناسی، دوره ۷، شماره ۲، ۴۷-۶۷.
۱۴. رفیع فر، جلال الدین، ملک، مهران (۱۳۹۲). آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)، فصلنامه پژوهش های باستان شناسی ایران، دوره ۳، شماره ۴، ۷-۳۶.
۱۵. ژوله، تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.
۱۶. شاهچراغی، آزاده و سید غلام رضا اصفهانی (۱۳۸۷). بازخوانی نظام باغ ایرانی در باغ- فرش ایرانی با تاکید بر نظریه بوم شناختی محیط. گلجام، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، صص ۶۳-۸۵.
۱۷. کفشچیان مقدم، اصغر و مریم یاحقی (۱۳۹۰). بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایرانی. فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر. دوره ۸، شماره ۱۹، صص ۶۵-۷۶.
۱۸. گیرشمن، رمان (۱۳۷۴). ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۱۹. مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۵). تاریخ و تمدن عیلام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۰. مک گال، هنریتا و دیگران (۱۳۸۵). جهان اسطوره ها. ترجمه عباس مخبر، جلد دوم، تهران: نشر مرکز.
۲۱. ملول، غلامعلی (۱۳۸۴). بهارستان. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
۲۲. ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸). ایران باستان. ترجمه مرتضی ثاقب فر، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.
۲۳. هال، جیمز (۱۳۸۳). فرهنگ نگاره های نمادها در شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
24. Ford , P.R.J (2002) . Oriental Carpet Design. London: Thames & Hudson LTD,.

The symbolic concept of the Pazirik carpet motifs

Abdollah Mirzaei

Assistant Professor, faculty member for Tabriz Islamic Art University.

a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

Abstract

Pazirik carpet, known as the oldest carpet in the world, was pulled out among Mongolian Ice Mountains of Altai by Russian archaeologist Professor Radenko in 1949. Since discovering of this product until now has expressed different and antonym theories about the originality of pazirik carpet. Most of these theories are formed on the base of exterior comparison of pazirik carpet's elements and motifs with the contemporary historical survivor. Carpet weaver's Cultural and religious contexts are the direct effect on presentation and arrangement methods of carpet motifs and structures. This study has tried to recognize the Pazirik carpet's motifs on the base of carpet weaver's cultural and religious context in Achaemenian era (320-500 B.C.). According to this facts that primitive carpet designers and weavers in the selection of motif among the luxuriant motifs, always was seeking those that can express their idea and thought in dominated culture and society, thus studying of symbolic concepts of pazirik carpet's motifs and their design structure on the base of carpet weavers cultural and religion context in Achaemenian era could have an effective role. The results of the study showed that there is the meaningful relationship between symbolic concepts of pazirik carpet's motif and design structure with culture, art and religious ceremony of Iran in Achaemenian era. A descriptive analytic approach and library-based data collection were the research methods used in the present study.

Keywords: Symbolic concept Motif, Pazirik carpet Iran, Achaemenian