

واکاوی نمادها در ساختار عکسی قالیچه‌های نذری جیرفت

معصومه برسّم*، یوسف فاریابی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۷

چکیده

قالیچه‌های نذری در واقع نوعی قالیچه‌های عکسی به ابعاد تقریبی ۲۵ در ۲۰ سانتیمتر هستند که در طرح‌ها و رنگ‌های متنوع، روی مقرب (سکوی وسط قدمگاه) گذاشته و یا گاهی اوقات بر دیواره قدمگاه آویزان می‌شوند، این قالیچه‌ها به‌عنوان عنصر آئینی، تزئینی و باهدف سپاسگزاری از برآورده شدن حاجات در اغلب قدمگاه‌های جنوب کرمان به‌ویژه حوزه جیرفت مشاهده می‌شوند که از نظر شیوه بافت، طرح و رنگ و نشانه‌های نمادین بکار رفته در آنها وجه اشتراک زیادی نسبت به هم دارند. هدف اصلی این مقاله واکاوی نمادهای گیاهی، جانوری، انسانی و هندسی در ساختار عکسی قالیچه‌های نذری است. سؤال اصلی پژوهش پیش رو این است که؛ ساختار عکسی و ترکیب‌بندی نقوش قالیچه‌های نذری چگونه و با توجه به فرهنگ عامه، معناهای نمادین آنها چیست؟ ساختار عکسی و ترکیب‌بندی قالیچه‌های نذری از دو قسمت حاشیه و متن تشکیل ده است، متن قالیچه‌ها از نظر ساختار و فرم به‌صورت عکسی، نوشتاری یا تلفیقی بافته شده‌اند. شیوه گردآوری اطلاعات در این پژوهش به شیوه میدانی با بهره‌گیری از منابع باستان‌شناسی، اسناد تاریخی، جمع‌آوری نمونه‌های عکسی و مصاحبه شفاهی با روستاییان و عشایر منطقه جیرفت صورت گرفته و روش پژوهش تحلیلی-تطبیقی با رویکرد معناشناسی است. از آنجاکه مسئله نذر یک امر قلبی و شخصی است بنابراین اهداف بافندگان به نظر می‌رسد با توجه به تصاویر پیامبران و درخواست‌هایی که به‌صورت طلب حاجت و خوشبختی روی متن قالیچه‌ها بافته شده کارکرد آئینی و مذهبی ویژه‌ای داشته و بیانگر آرزوها و اعمال مردم این منطقه نسبت به مسئله نذر است. نذر و اعتقاد به عملکرد آن در باورهای دینی و مذهبی مردم جیرفت از یک‌سو و ترویج فرهنگ تشیع از سوی دیگر زمینه‌های اصلی بافت قالیچه‌های نذری است.

واژه‌های کلیدی: جیرفت، قالیچه‌های نذری، نماد، ساختار عکسی

* دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

m.barsam92@gmail.com

yosof.faryabi@gmail.com

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

با سپاس از راهنمایی‌های ارزنده جناب دکتر احمد صالحی کاخکی، دکتر ایمان زکریایی کرمانی

مقدمه

قدمگاه‌ها از دیرباز تاکنون در باورهای اعتقادی و اساطیری ساکنان حوزه جیرفت جایگاه معنوی ویژه‌ای داشته و دارند، اغلب مردم جهت نیایش، حاجت‌خواهی و برگزاری مجالس، دعا و اهدای نذورات به این اماکن می‌روند. یکی از آئین‌های دیرینه مربوط به قدمگاه‌ها، اهدای قالیچه‌های نذری با عناوین مختلف به قدمگاه‌ها است. فردی که در زندان به سر می‌برد با طراحی و بافت شمایل یکی از پیامبران و اهدا آن به قدمگاه از امام موردنظر خود، حاجت آزادی می‌طلبد. دختران جوانی که قصد قالی‌بافی دارند جهت یادگیری ابتدا این قالیچه‌ها را می‌بافند و از پیر یا امام موردنظر می‌خواهند آنها را در این راه یاری دهد. قالیچه‌های نذری در طرح‌ها و رنگ‌های مختلف نظیر گیاهی، انسانی، جانوری بافته می‌شوند. نمادها و نشانه‌های عکسی به‌کاررفته در آنها برگرفته از فرهنگ دینی و اساطیری حوزه جیرفت است و اغلب زائران برای خواندن نماز حاجات از آنها به‌عنوان سجاده استفاده می‌کنند. به‌طورکلی فرش‌ها با توجه به ابعاد و اندازه‌های که دارند با نام‌های ذرع، نیم‌ذرع و چارک نام‌گذاری شده‌اند، اما قالیچه‌های نذری در این دسته‌بندی جای نمی‌گیرند، چون ابعاد آنها کوچک‌تر از اندازه‌های استاندارد است که برای فرش تعریف شده است که در فرهنگ عامه جیرفت به این‌گونه بافته‌ها، قالیچه نذری می‌گویند. ناگزیر در این مقاله طبق نگاه عامیانه برای این قالی‌های بسیار کوچک، از اصطلاح «قالیچه‌های نذری» استفاده شده است.

سؤالات تحقیق

- ۱- ساختار عکسی و ترکیب‌بندی نقوش قالیچه‌های نذری چگونه است؟
- ۲- با توجه به فرهنگ عامیانه و اعتقادات مذهبی معناهای نمادین نهفته در این نقوش چیست؟

اهداف تحقیق

معرفی و شناخت انواع نمادهای گیاهی، جانوری، هندسی و خط‌نگاره در فالیچه‌های نذری

اهمیت تحقیق

پژوهش پیش رو از این جهت اهمیت دارد که از یک دیدگاه نو از منظر آئینی، دینی به نقوش و کارکرد فالیچه‌ها و ارتباط آنها با مسئله نذر پرداخته و زمینه تحقیقات جدیدی را در این زمینه فراهم می‌سازد.

ضرورت تحقیق

حوزه جیرفت با توجه به قدمت دیرینه، از آداب و رسوم گوناگونی با بن‌مایه‌های اساطیری برخوردار است که شناسایی و معرفی آنها به جامعه علمی و اقشار مختلف، مانع از فراموشی باورها و آئین‌های بومی می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش به شیوه میدانی و با بهره‌گیری از منابع تاریخی، اسناد، مصاحبه شفاهی با روستاییان و عشایر منطقه جیرفت و همچنین جمع‌آوری نمونه‌های عکسی صورت گرفته و روش پژوهش، تحلیلی تطبیقی با رویکرد معناشناسی است.

پیشینه تحقیق

در حوزه نمادگرایی و کارکرد آن در هنرهای دستی ایران، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است.

امیرحسین چیت‌سازان (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران به تحلیل رویکرد نمادگرایی و انواع نمادهای جانوری و گیاهی در فرش ایران پرداخته است.

ابوالقاسم نعمت شهربابکی (۱۳۹۱) خاستگاه نشانه‌های عکسی را در مقاله فرش مکه‌ای شهربابک بررسی کرده است.

مهدی کشاورز و دیگران (۱۳۸۶) با نگارش تحلیل شمایل‌شناسانه قالیچه عکسی حضرت مریم و حضرت مسیح سعی در تحلیل این آثار از منظر شمایل‌شناسی داشته است.

مهدی کشاورز افشار (۱۳۹۳) در مقاله دیگر، با عنوان عکس‌گرایی در فرش ایران، به بررسی تاریخچه عکسی در فرش‌های قاجار و تحلیل موردی آثار میرزا سید علی مدرس از بزرگان طراحی فرش پرداخته است.

نقش‌مایه‌های بته‌جقه در فرش ایران عنوان مقاله‌ای از فاطمه درج‌ور (۱۳۹۴) است که در آن به سیر پیدایش بته‌جقه و انواع آن در فرش‌های ایران اشاره کرده است. جمال‌الدین توماچ‌نیا و همکاران (۱۳۸۵) در مقاله درخت زندگی در فرش‌های ترکمن، از منظر نمادشناسی پیشینه درخت زندگی را در میان اقوام ترک و ترکمن مورد تحلیل قرار داده‌اند.

رسول پروان (۱۳۹۶) با مقاله مطالعه مستندنگاری گلیم شیریکی پیچ سیرجان ابزارها و شیوه‌های بافت این گلیم در منطقه سیرجان را مورد مطالعه قرار داده است. حبیبه شریف و همکاران (۱۳۹۶) با مقاله تأثیر عوامل موجود در طبیعت بر نقوش گلیم جیرفت به مطالعه و تحلیل انواع نقوش گیاهی و جانوری در گلیم‌های حوزه جیرفت پرداخته است.

آرزو سلطانی نژاد و دیگران (۱۳۹۳) در مقاله تحلیلی نمادها در قالی ارمنی‌باف به تحلیل نمادهایی نظیر اژدها، عقاب و ماهی در این قالی‌ها پرداخته‌اند.

آثار پژوهشی یادشده از منظرهای مختلف، فرش را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند اما در زمینه قالیچه‌های نذری موجود در قدمگاه‌ها و عملکرد آنها پژوهشی صورت نگرفته است. تفاوت این پژوهش با آثار یادشده در این است که قالیچه‌ها را از منظر آئینی و مذهبی مورد بررسی قرار می‌دهد، این آثار بازتابی از باورهای اسلامی در عین حال عامیانه، نسبت به مسئله نذر هستند و امید است، این پژوهش سرآغازی برای تحقیقات بعدی شود.

۱- ساختار عکسی و ترکیب‌بندی قالیچه‌های نذری

پیشینه عکس‌گرایی در قالی ایران به فرش پازیریک برمی‌گردد که در آن عکس سوارکاران، آهوان در حال چرا و جانوران افسانه‌ای در تاروپود آن نقش شده است (میرزایی، ۱۳۹۶: ۹). قالیچه‌های عکسی ابتدا تحت تأثیر کتاب‌های مصور از داستان‌های عامیانه، مذهبی و تصاویر پادشاهان به واسطه چاپ سنگی تکثیر و بافته شدند، ویژگی متمایزکننده قالیچه‌های عکسی این بود که برای زیر پا انداختن بافته نمی‌شدند، بلکه به‌عنوان یک تابلوی تجسمی برای نصب بر دیوار خانه یا اماکن مذهبی از آن استفاده می‌شد. قالیچه‌های عکسی را با توجه به کارکرد آنها در جامعه قاجار می‌توان در دسته شمایل‌های مذهبی جای داد و کارکرد اولیه این شمایل‌ها، تعلیم مفاهیم دینی و آشنایی مردم با روایت‌های مذهبی بود (کشاورز افشار، ۱۳۹۳: ۲۹).

به نظر می‌رسد که حوزه فرهنگی و تاریخی جیرفت بویژه مناطق عشایری و روستایی از جریان عکس‌گرایی بی‌نصیب نمانده و بازتاب آن به‌صورت تمثال‌ها و دلوخته‌های مذهبی در قالیچه‌های نذری مشاهده می‌شود. این قالیچه‌ها اغلب ذهنی‌باف هستند، زنان بافنده با توجه به سلیقه خود با بهره‌گیری از عناصر گیاهی و حیوانی موجود در طبیعت، آنها را به‌صورت اشکال ساده و نمادین روی فرش می‌بافند. با توجه به پراکندگی قدمگاه‌ها در مناطق سردسیری و گرمسیری جیرفت، آماری دقیقی از

تعداد قالیچه‌های نذری موجود در آنها وجود ندارد اما نمونه‌های موجود حکایت از تنوع طرح، رنگ و اندازه دارند. به‌طور کلی ساختار عکسی و ترکیب‌بندی قالیچه‌های نذری عموماً از دو قسمت تشکیل شده است:

۱-۱- حاشیه قالیچه:

کادر یا حاشیه، محیطی هندسی است با یک یا چند خط ساده یا رنگی که به دور فضای اصلی نقش طراحی می‌شود و اغلب تزئینی و متنوع است. در هنرهای سنتی ایران به‌کارگیری کادر یا حاشیه به دلایل خاصی صورت می‌پذیرد که پایداری، ثبات، تعادل ترکیب عناصر و وحدت از جمله آنها است، در کتاب‌آرایی دوره اسلامی، حاشیه بعد از متن، مهم‌ترین عنصر محسوب می‌شود، حاشیه در متن، حکم قاب را دارد، حاشیه بخشی از طرح است که متن را احاطه کرده است. در این بخش نوارهای پهن و باریکی طراحی می‌شود که همچون قابی زیبا نقش و نگار متن را در برمی‌گیرد و به زیبایی آن می‌افزاید (بهرامی؛ جمالی‌فرد، ۱۳۹۵: ۲۱۸). حاشیه در واقع حکم یک چارچوب یا کادر در یک اثر هنری را دارد.

در بسیاری از کشورهای مغرب و مشرق زمین، قالی‌هایی بافته می‌شوند که حاشیه ندارند ولی تاکنون کسی قالی ایران را بدون حاشیه ندیده است، زیرا ایرانیان حاشیه را به‌عنوان اساس و پایه تلقی می‌کنند که طرح زمینه باید بر اثر آن جلوه‌گر شود. طراحان قالی در ایران معتقدند که فقدان حاشیه سبب خواهد شد که نظر بیننده منحرف شود و در نتیجه طرح اصلی به‌عنوان قسمت مهم و اساسی مورد توجه قرار نگیرد (ادواردز، ۱۳۶۸: ۴۴-۵۰).

در قالیچه‌های نذری جیرفت، حاشیه از سه قسمت زنجیره، حاشیه باریک و حاشیه پهن تشکیل ده و در بعضی موارد حاشیه به‌صورت دو الی سه خط باریک است. در این قالی‌ها، حاشیه حکم حصار را دارد که چهار طرف اثر را در بر گرفته است و

به‌نوعی به‌عکس یا نوشتار موجود در متن قالیچه تأکید می‌کند و مانع از خروج نگاه بیننده از متن قالیچه می‌شود و او را وادار به تمرکز و اندیشه در معنا و مفهوم متن قالیچه می‌نماید. فرم و ترکیب حاشیه‌ها متنوع است اغلب از رنگ‌هایی نظیر قرمز، سبز، آبی و مشکی در کنار هم استفاده شده است. تعداد خطوط حاشیه‌ها از ۱ تا ۷ خط متغیر و در بعضی قالیچه‌ها، لبه بیرونی فرش دو خط حاشیه باریک دارد و حاشیه پهن آن با خطوط اریب پر شده است. در قسمت پهن حاشیه قالیچه‌ها، گل‌های چهارپر، برگ درختان، اشکال هندسی نظیر لوزی و مثلث کار شده است نوعی حاشیه در این قالیچه‌ها بافته شده که به "حاشیه اره" مشهور و شبیه به دندان‌های اره یا داس است و رنگ آنها اغلب مشکی است (عکس ۱).

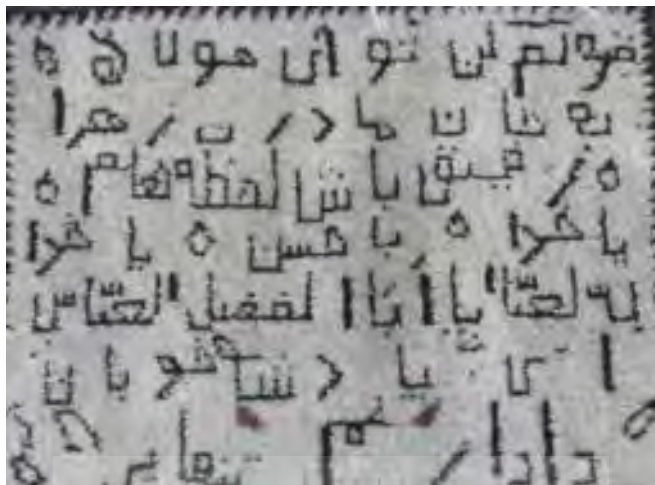


عکس ۱- انواع حاشیه در قالیچه‌های نذری: الف- حاشیه موجی ب- حاشیه چهارپر.

ج- حاشیه اره (منبع: پژوهشگران)

۱-۲- متن قالیچه:

متن قالیچه‌های نذری بازتاب اندیشه‌های دینی و اساطیری روستاییان و عشایر این منطقه، نسبت به مسئله نذر است که در قالب نقش‌ها و خط‌نگاره‌های گوناگون احساسات عامیانه و ساده خود را بیان نموده‌اند. متن قالیچه‌های نذری همانند یک دفتر خاطرات سرشار از تصاویر و نوشته‌های عامیانه با مضامین دینی و مذهبی است که توسط زنان و دختران گمنام به‌منظور برآورده شدن حاجات و آرزوها، بافته شده و تاریخ بافت اغلب آنها مشخص نیست و در برخی موارد به‌ندرت نام بافنده در حاشیه قالیچه وجود دارد. در این قالیچه‌های عکسی و نوشتاری، تصاویر گیاهی نظیر درخت زندگی، گل سرخ، بته‌جقه، یا جانوری نظیر کبوتر، پروانه، بوقلمون، عقاب، گرگ و آهو وجود دارد و با توجه به اینکه فضای متن محدود است، عناصر یاد شده به‌صورت تکی یا جفتی در بعضی موارد به‌صورت چهارتایی تکرار شده‌اند. قالیچه‌های نوشتاری اغلب در جهت طولی (شبییه طومار) بافته شده و هیچ‌گونه عکسی ندارند و در متن آن از منظر عامیانه نام پیامبران و امامان با خط فارسی به‌صورت مکرر تکرار شده و عموماً دارای دو الی سه حاشیه باریک به‌صورت ساده یا موج هستند، نوع دیگر قالیچه‌ها به‌صورت تلفیقی کار شده به‌عبارت‌دیگر، تصاویر امامان همراه با نوشته بافته شده و مضمون اغلب نوشته‌ها تکرار نام امامان به‌صورت دعا و نیایش است (عکس ۲).



عکس ۲- متن نوشتاری در قالیچه‌های نذری (منبع: پژوهشگران)

۲- انواع نمادها در قالیچه‌های نذری

حوزه تمدنی جیرفت، از دیرباز سرزمین نمادها و نشانه‌های آئینی و اساطیری بوده است. ظروف سنگی جیرفت با تصاویر متنوع انسان، عقرب، مار و درخت زندگی پیشینه‌ای کهن در ریشه‌یابی نمادها و نشانه‌های اساطیری در هنر ایران دارد. نقوش که از طبیعت اطراف هلیل‌رود و بن‌مایه ذهنی و آئینی این منطقه در سه هزار سال پیش از میلاد سرچشمه گرفته‌اند، هیچ‌گاه در گذر زمان از ذهن انسان‌ها پاک نشده و با یک دگردیسی کم یا زیاد به فرم‌های گوناگون و اشکال مختلف در انواع هنرها نظیر قالیچه‌های نذری تداوم یافتند.

نماد یکی از ابزارهای معرفت و کهن‌ترین روش بیان محسوب می‌شود، ابزاری که موجب آشکار شدن مفاهیمی می‌گردد که به‌صورت دیگری قابل‌بیان نیستند (کوپر، ۱۳۹۶: ۴). با توجه به گستره جغرافیایی جیرفت و تنوع اقوام و عقاید، قالیچه‌های نذری از نظر اندازه، طرح و رنگ بسیار متنوع هستند و همین مسئله مانع دسته‌بندی منسجم در مورد آنها می‌شود. با توجه به نمونه‌های موجود در قدمگاه‌ها در حال حاضر می‌توان

این قالیچه‌ها را از منظر نمادین به چهار دسته تقسیم نمود. ۱- گیاهی ۲- جانوری ۳- هندسی و ۴- نوشتاری تقسیم نمود.

۲-۱- گیاهی:

در جهان اعتقادی انسان، گل و گیاه نمادی از تولد، رشد، تکامل محسوب می‌شود. درباره گل‌ها و گیاهان اساطیر هر یک از ملت‌ها، داستان‌های مختلفی دارند که علاقه و عشق آنها نسبت به گل‌ها را به خوبی نشان می‌دهد، گل‌ها از زمان‌های قدیم مظهر احساسات، عواطف و غریزه‌های بشری به شمار می‌رفتند (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۲۲). در فرهنگ ایرانی همچون بسیاری از اقوام دیگر برای برخی از گیاهان و درختان نیرو و تقدس خاصی قائل هستند. گل‌ها و گیاهانی مانند گل محمدی، گل نسترن، نیلوفر، انار، چنار، سرو و کنار همواره مورد احترام بوده‌اند و کمتر روستایی است که یک یا چند اصله درختان نظر کرده بر خاک آن سایه نیفکنده باشد. در باورهای عامیانه این درختان برآورنده حاجات نیازمندان و دفع برخی امراض و چشم‌زخم مؤثر می‌باشند و نیازمندان بر آن دخیل می‌بندند و قندیل می‌آویزند (فرهادی، بی‌تا: ۳۲۱).

نقوش گیاهان، چمنزارها و درختان در آثار سنگی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند و بازتاب ذهن ساکنان این حوزه نسبت به طبیعت و باورهای مربوط به آن است. نقوش متنوع گیاهی، گل پنج‌پر، انار، نخلستان‌های انبوه که به کرات روی این ظروف کار شده بیانگر اهمیت اساطیری گیاهان و یادآور باغ‌های مقدس است که این سرسبزی و شکوه در متن قالیچه‌های نذری تداوم یافته است (عکس ۳) و انواع طرح‌های گیاهی و درختی، نظیر بته‌جقه، گل نیلوفر و گل سرخ بافته شده که برگرفته از باورهای اسطوره‌ای مردم و طبیعت بومی این منطقه هستند.



عکس ۳- طرح نخلستان روی ظروف سنگی جیرفت (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۴۱).

۲-۱-۱- نقش گل سرخ:

گل سرخ اساساً رمز کمال و ازاین‌رو بر کمال متعال از قبیل دل، بهشت و معشوق دلالت دارد (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۳۱). طرح گل سرخ از طرح‌های اصیل و مشهور بخش اسفندقه و روستاهای تابع آن می‌باشد و به قالی «گل سرخ اسفندقه» مشهور و زینت بخش اغلب منازل شهری و روستایی در جیرفت است، منبع الهام این نقش، گل‌های سرخ طبیعی است که در گونه‌های مختلف در طبیعت ایران به عمل می‌آیند (عکس ۴).



عکس ۴- قالیچه نذری با طرح گل سرخ (گلفرنگ) اسفندقه و عکس گل سرخ در طبیعت (منبع: پژوهشگران).

این نقش اولین بار در راور کرمان بافته و سپس به جاهای دیگر راه یافته است، در نقش گلفرنگ، گل‌های سرخ به صورت پنج تایی یا هشت تایی در سراسر زمینه تکرار می‌شوند (وکیلی، ۱۳۸۲: ۸۰). در قالیچه‌های نذری مناطق کوهستانی جیرفت نظیر اسفندقه، طرح گل سرخ به صورت غنچه یا شکوفه است و در بعضی موارد نام امامان و پیامبران نظیر حضرت شعیب در متن آنها بافته شده است (عکس ۵).



عکس ۵- قالیچه با طرح غنچه گل سرخ همراه با نوشته «یا شعیب پیامبر» در قدمگاه شعیب عنایت آباد (منبع: پژوهشگران)

از منظر نمادشناسی گل سرخ مظهر محبت و زیبایی است، عطر دل‌انگیز آن از دوران باستانی ستوده شده و افسانه‌هایی درباره گل سرخ نقل شده که نسبت به سرزمین‌ها، عادات و رسوم، فرهنگ‌ها و اعتقادات مردم متنوع است، مسلمانان عقیده دارند که گل سرخ از قطره عرق جبین پیغمبر(ص) به وجود آمده است (جلفایی آقداوود، ۱۳۹۲: ۴۶). قالب اصلی ترکیب گل‌فرنگ در فرش به صورت قاب آینه یا به شکل ترنج می‌باشد. پیشینه استفاده از طرح گل‌فرنگ در فرش‌های ایرانی به دوران قبل از دوره قاجار برمی‌گردد که نمونه آن بافته‌های گل سرخ اسفندقه چیرفت است. در دوره قاجار با صادرات فرش ایران به کشورهای اروپایی این طرح که سابقاً با نام گل سرخ شهرت داشته است با نام گل‌فرنگ کاربرد روزافزون یافته است (قوامی ماسوله، دیگران، ۱۳۹۵: ۹).

۲-۱-۲- نقش بته‌جقه:

پیشینه نقش بته‌جقه به کاوش‌های دره پازیریک برمی‌گردد که در کنار آن یک قمقمه چرمین بدست آمده که روی آن را با نقش بته آراسته‌اند، این تنها سند قدیمی موجود از این نقش است (وکیلی، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹). در مورد چگونگی پیدایش این نقش و سیر تحول آن نظرات متفاوتی مطرح شده است. نقش مایه بته‌جقه که آن را به گلابی، بادام، مشت بسته و آتش زرتشت تشبیه کرده‌اند؛ یکی از نگاره‌های کهن فارسی است که تحول یافته درخت سرو است. مقدس بودن درخت سرو باعث شده تا این نگاره پس از اسلام و بخصوص در عصر صفوی در لباس شاهزادگان و تاج شاهان خودنمایی کند و به همین دلیل از این نگاره برای فرش و زیرانداز کمتر استفاده کردند تا هتک حرمت نشود و لگدمال نگردد ولی در زمان قاجار این نظر عوض شد و نگاره بته‌جقه علاوه بر این که زینت‌بخش تاج پادشاهان گردید در نقش فرش هم ظاهر شد و به شدت گسترش یافت (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲۶۳)، سیر تحول این نقش بیانگر تنوع در کاربرد آن از لحاظ معنا و مفهوم است. قدیمی‌ترین قالیچه‌هایی که با این نقش بافته شده‌اند مربوط به اراک، کرمان و راور هستند (وکیلی، ۱۳۸۲: ۶۸-۶۹).

در واقع می‌توان گفت منطقه کرمان یکی از مراکز باسابقه در کاربرد این نقش است. بته‌جقه در شال‌بافی و قالیبافی منطقه کرمان انواع گوناگونی دارد که با عناوینی چون میری، قهرآشتی ترمه‌ای، شاخ گوزنی، برهم سوار، مادر و بچه شناخته می‌شوند (زکریایی کرمانی، ۱۳۸۸: ۱۲۳). نقش بته‌جقه در میان بافندگان مناطق کوهستانی سردسیر جیرفت پیشینه زیادی دارد و اغلب زنان برای پته‌دوزی، قالی‌بافی، آثار بافتنی نظیر: جاقرائی، پرده‌های گلدوزی و پستی از آن استفاده می‌کنند که زیبایی خاصی از نظر ترکیب رنگ دارند (عکس ۶). در قالیچه نذری زیر که مربوط به جبال بارز جنوبی است از طیف رنگ‌های گرم در آن استفاده شده و سه خط حاشیه رنگی، قرمز، سورمه‌ای و قرمز تیره دارد و حاشیه درون آن از گل‌های ریز بافته شده و ساختار هندسی آن به فرم مستطیل است؛ که نقش مرکزی آن دو بته‌جقه روی هم قرار گرفته و سرهای آن خمیده شده است (عکس ۷).



عکس ۶- جا قرآنی در قدمگاه ابوالفضل کهورثیه جیرفت با نقش بته‌جقه

عکس ۷- قالیچه با نقش بته‌جقه جفتی (قدمگاه حضرت سلیمان دوساری)

(منبع: پژوهشگران)

در بافته‌های نذری بخش اسفندقه جیرفت، نقش بته‌جقه به صورت تکی و در بعضی موارد هفت بار روی زمینه قالیچه تکرار و مجدد روی هر بته، گل چهارپر کار شده است، در واقع این گل‌های ریز کارکرد تزئینی و پر کردن فضای قالیچه را دارند. رنگ این قالیچه‌ها اغلب سرد با زمینه آبی و سفید است که در میان بافندگان حوزه جیرفت این نقش، به «بادومی» مشهور است (عکس ۸). سلیقه بافندگان در انتخاب رنگ در این منطقه، عموماً بستگی به شرایط جغرافیایی، اقلیمی و فرهنگ بومی دارد.



عکس ۸- قالیچه با نقش بته‌جقه تکی و قالیچه با نقش ۷ بته‌جقه (اسفندقه)

(منبع: پژوهشگران)

۲-۱-۳- نقش گل نیلوفر:

در روایات کهن ایرانی، گل نیلوفر آبی نماد نگهدارنده و حفظ‌کننده تخمه زرتشت برای روز موعود است و ایزد آب‌ها این تخمه را نگهداری می‌کند (زکریایی کرمانی، ۱۳۸۸: ۱۵۰). در حوزه فرهنگی - تاریخی هلیل‌رود، گل نیلوفر پیشینه غنی اساطیری دارد و نمونه‌های زیادی از آن روی مهرها و ظروف سنگ صابونی مشاهده می‌شود. گل نیلوفر روی ظروف سنگی به صورت پنج‌پر، شش‌پر و هشت‌پر همراه با تصاویر ماه و یا نقش‌مایه‌های مارپیچ کار شده است (عکس ۹).



عکس ۹- قالیچه با نقش گل هشت پر و گل هشت پر روی جام سنگی جیرفت

(منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۹)

مطالعات میدانی نشان می‌دهد که این نقش از حافظه تاریخی مردم این سرزمین پاک نشده و به صورت متنوع روی دست‌بافته‌های این ناحیه به کاررفته است. از سوی دیگر طبیعت سرسبز هلیل رود باغ‌های مرکبات و نخلستان‌ها الهام‌بخش بافندگان در خلق نقوش متنوع بوده و از شکوفه‌های بهارنارنج و گل چهار برگی گیاه شبدر یا به زبان محلی "شودر" جهت بافت نقش قالیچه استفاده کرده‌اند در قالیچه‌های نذری این نقش با توجه به ذوق و سلیقه بافندگان این قشر به صورت پنج‌پر، چهارپر و هشت‌پر بافته می‌شوند، که در میان زنان بافنده این منطقه به "سیبوک یا سیبک" مشهور است (عکس ۱۰).



عکس‌های ۱۰- گل شبدر؛ گل بهار نارنج و پنج‌پر (منبع: پژوهشگران)

نیلوفر یا لوتوس یک نشان تاریخی است و برای آریایی‌های باستان مظهر پیدایش مینوی و جاودانگی بود زیرا این گل تنها آفریده‌ای بود که در مرداب خاموش به وجود می‌آمد، نیلوفر آبی با آمدن آفتاب باز و با فرورفتن آن بسته می‌شود و بدین انگیزه مظهر خورشید است و با میترا همبستگی دارد. هخامنشیان چون که به میترا دل‌بستگی فراوان داشتند از شاخه و گل برگ نیلوفر که نماد میترا بود برای آراستن کاخ‌های تخت جمشید بهره بردند (حسنوند؛ شمیم، ۱۳۹۳: ۲۳). این گل مختص ایرانیان نبوده بلکه سایر ملل به فراخور اندیشه اساطیری خود از آن بهره برده‌اند. گل هشت پر و دوازده پر از هزاره دوم در تمدن‌های سکایی و ماد وجود داشته است. گل دوازده پر نشانگر پذیرش سال خورشیدی و دوازده ماه سال می‌باشد، گل هشت پر دورنگ بیانگر چهارفصل سال است (دریابی، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

۲-۱-۴- نقوش درختی:

در باورهای عامیانه مردم جیرفت، درخت، نمادی از سرسبزی و رستاخیز است به همین دلیل در گورستان‌های قدیمی این منطقه در کنار قبور مردگان درخت می‌کارند و عقیده دارند پشت سر مرده همیشه سبز است، در فرهنگ بومی این منطقه درختانی نظیر کنار، گز، سرو که در حوالی قدمگاه‌ها و چشمه‌ها قرار دارند مقدس هستند و هیچ‌گاه

شاخ و برگ آنها را نمی‌شکنند و نمی‌سوزانند. زنانی که بچه‌دار نمی‌شوند مقداری از گیسوه‌های خود را می‌چینند و به شاخه درخت گُناَر، جلوی قدمگاه آویزان می‌کنند تا صاحب فرزندی شوند (برسم، ۱۳۹۷) کشاورزان هنگام کاشت درخت نخل آن را در جهت قبله غرس می‌کنند (مراد فاریابی، ۱۳۹۷) در روستای سرو تمین جبال بارز سروری کهنسال وجود دارد که صدها تکه پارچه رنگی و قندیل‌های فلزی به آن به‌عنوان دخیل بسته‌شده تا گرهی از زندگی آنها باز شود. همین مسئله باعث شده تا نقش درخت به‌عنوان عکسی مقدس روی قالیچه‌های نذری بافته شود (عکس ۱۱).



عکس ۱۱- سرو کهنسال روستای سرو تمین جبال بارز نمادی از تقدس درختان و باور به نیروی مانایی (منبع: پژوهشگران)

نماد درخت همواره مورد توجه بشر قرار گرفته و آن را در آثار هنری خویش نظیر قالی‌بافی بکار برده است. صاحب‌نظران منشأ نقش درختی را دهکده راور کرمان در جنوب شرقی ایران می‌دانند. در ذهن این روستاییان پاک‌نهاد، بخل آسمان و بضاعت اندک زمین‌های کویری، همیشه رؤیای مراتع سبز و باغ‌های روحبخش و آب را

خشکانیده و آنان سعی کرده‌اند تا آنچه را که همیشه در ذهنشان داشته‌اند را در تاروپود قالی‌هایشان زنده کنند (یساولی، ۱۳۷۰: ۱۲۵) پیشینه استفاده از نقش درخت زندگی در حوزه هلیل‌رود، به نقوش ظرف سنگی این منطقه برمی‌گردد که نمونه‌های بسیار متنوع آن روی ظروف کارشده و در دو سوی آنها حیواناتی نظیر بز کوهی است، که به نوعی اشاره به درخت زندگی دارد. در قالیچه نذری، عکس درخت زندگی به صورت تک، روی زمینه سفید کارشده که شاخ و برگ و غنچه آن شباهت به عکس درخت روی جام سنگی جیرفت دارد (عکس ۱۲).



عکس ۱۲- قالیچه با طرح درخت قدمگاه ابوالفضل روستای کریم‌آباد (پژوهشگران) و

ظرف سنگی با طرح درخت زندگی (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۷۲)

جدول ۱- بررسی تطبیقی نقوش گیاهی (منبع: پژوهشگران)

معنا و مفهوم	مصادق تاریخی و طبیعی	قالیچه	نقش
مظهر محبت و زیبایی			گل سرخ
معادل عکسی آن سرو خمیده، گلابی و بادام که در قالیبافی، پته‌دوزی و سایر آثار صنایع دستی منطقه کرمان کاربرد دارد			پته‌جقه
گل نیلوفر مظهر خورشید نماد میترا که بر روی قالی، گلیم و خورجین در مناطق سردسیری جیرفت نظیر اسفندقه و ساردوئییه بکار رفته است.			نیلوفر
به صورت ریز در حاشیه قالیچه‌ها به عنوان عنصر تزئینی بکار رفته است.			گل نیلوفر چند پر

<p>درخت در فرهنگ بومی این منطقه نماد سرسبزی و جاودانگی و نمادهای عکسی آن در ظروف سنگی، گلیم، قالی، به وضوح قابل مشاهده است.</p>			<p>درخت</p>
---	---	--	-------------

۲-۲- نقوش جانوری

بسیاری از نقوش و طرح‌های بکار رفته در قالی‌های اصیل روستایی و عشایری با مفهوم طلسم و نوعی سحر ورزی در ارتباط هستند. نقش پرندگان، مار، عقرب برای دفع بلا و ماهی برای باران خواهی و نقش پنجه به طلسم و ذکر کلمات به اعتقادات مذهبی اشاره دارد (کیهانی، نعمت شهربابکی، ۱۳۹۷: ۲۱۹). پیشینه کاربرد نقوش جانوری در حوزه جیرفت به ظروف سنگی برمی‌گردد که انسان را به صورت نبرد با حیوانات وحشی یا در حال رام کردن گاوها نشان داده‌اند. علاوه بر این تصاویر عقاب، مار، بزکوهی، به کرات روی آنها کار شده است که هر کدام معنای آئینی و اساطیری خاصی دارند، سیر تداوم این نقوش در قالیچه‌های نذری با نقش حیوانات و پرندگانی نظیر گرگ، آهو، عقاب، کبوتر و پروانه بافته شده است.

۲-۲-۱- عقاب:

عقاب مظهر برتری و فرمانروایی در آسمان‌ها و مبین ادامه زندگی در قبال حوادث نابودکننده ناشی از طوفان است، عقاب به این مناسبت در آسمان‌ها می‌زید و در رفیع‌ترین قله آشیانه دارد که مظهر خدای آسمان و قدرت سماوی است (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۶۲: ۶۰-۶۶). به‌طورکلی عقاب با آسمان در ارتباط است به‌نوعی نماینده

خدایان آسمان و پرنده‌ای خورشیدی محسوب می‌شود. در ایران باستان مرغان و پرندگان مظهر ابر و پیک باران بوده‌اند، از مفاهیم نمادین دیگری که در تبیین این نقش‌مایه همواره مطرح بوده مفهوم جان و نفس است، بدین معنی که نفس خود را به‌طور ذاتی بال‌دار می‌بیند که به‌سوی عالم افلاک که موطن اوست پرواز می‌کند و این رمزی بسیار کهن است (صباغ پور؛ شایسته فر، ۱۳۸۹: ۴۰). با توجه به مفاهیم متنوع عقاب در ادوار مختلف از نقش‌مایه عقاب در فرهنگ و هنر ایران به‌وفور استفاده شده و همواره روی بیرق‌ها، جام‌های فلزی و سفالی بکار رفته است.

در دوره هخامنشی پرواز عقاب به فال نیک گرفته می‌شد و از این رو پرچمی با نقش عقاب همواره پیشاپیش سپاهیان هخامنشی در اهتزاز بود و در هنر پارت و ساسانی عقاب نشانه خدای آفتاب بود (دادور، روزبهانی، ۱۳۹۵: ۲۲). پیشینه استفاده از نقوش پرنده، به ظروف سنگی جیرفت برمی‌گردد که روی آن‌ها انواع پرندگان نظیر عقاب و مرغابی کار شده است. در قالیچه‌های نذری این منطقه نیز نقش پرندگانی نظیر عقاب، کبوتر، بوقلمون بافته شده که برگرفته از طبیعت بومی جیرفت است. با توجه به تنوع آب و هوایی حوزه هلیل‌رود و تالاب جازموریان، این منطقه از دیرباز زیستگاه پرندگان بومی نظیر کمزیل (مرغ جیرفتی) دُراج، تیهو، کبک، کبوتر چاهی، عقاب و غیره بوده است؛ این تنوع جانوری از چشم زنان بافنده دور نمانده و با دستان خود نقش آن‌ها را بر تارک گلیم، قالی و قالیچه‌های نذری به یادگار گذاشته‌اند.

عقاب پرنده قدرتمند و تیزپرواز، تیزچنگال، شکارجو و متکبر است از این رو معروف به شاه پرندگان است، خصلت شاهانه و ویژگی‌های طبیعی او برای تعلیم و تربیت در گذشته به جهت شکار، سبب ظهور و تجلی این پرنده در اسطوره‌ها و زندگی مردم بوده است، به‌گونه‌ای که گاه تصویر آن را روی علم‌ها و پرچم‌ها و حتی روی سکه‌ها نقش می‌زدند و گاه مجسمه این پرنده را در قصرها و خانه‌ها به نشانه قدرت می‌گذاشتند (قدمگاهی، ۱۳۸۳: ۱۰۶).

در ساختار عکسی قالیچه نذری از تصاویر عقاب و گل استفاده شده است در قسمت حاشیه پهن آن به صورت مکرر نقش گل‌های چهارپر کار شده و در متن قالیچه که حالت قرینه دارد نقوش عقاب به صورت جفتی (نر و ماده) روی زمینه سفید کار شده است. فرم خمیده منقار پرنده روی فرش با عقاب روی ظرف سنگی جیرفت، عقاب بودن نقش روی قالیچه را تأیید می‌کند. عکس عقاب روی این قالیچه یادآور تصاویر تندیس‌های سنگی عقاب در تمدن جیرفت است با این تفاوت که عقاب روی قالیچه در حالت آرامش در گلزار مشاهده می‌شود اما روی ظروف سنگی با بال‌های گشوده و حالت تهاجمی در حال نبرد با مارها است (عکس ۱۳).



عکس ۱۳- قالیچه با عکس عقاب در حال سکون و آرامش در میان گل و بوته (قدمگاه ابوالفضل سرجاز) و عقاب تهاجمی با بال‌های گشوده در حال نبرد با مارها (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۳۱).

۲-۲-۲- کبوتر و پروانه:

کبوتر پرنده‌ای خوش پرواز و سبکبال است. کهن‌ترین روایت درباره کبوتر به زمان نوح نبی(ع) برمی‌گردد که قاصد وی بوده و برای او خبر می‌آورد که زمین چه میزان از آب طوفان را در خود کشیده است. در بسیاری از فرهنگ‌ها و از آن جمله ایران از

کبوتر به‌عنوان پیک نام‌بر و قاصد یادشده است. در اسطوره‌ها کبوتر را پیک ناهید می‌نامیدند، ارتباط کبوتر با ناهید از یک‌سو و رابطه این پرنده به‌عنوان مظهر مهرورزی با آفرودیت (رب‌النوع زیبایی در یونان) از سوی دیگر سبب شده که به نام پیک و قاصد عشق مرسوم شود (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۴۷). در قالیچه نذری (عکس ۱۴) دو کبوتر در متن قالیچه با رنگ سفید و زمینه روشن و حاشیه آن به فرم خطوط زیگزاگ است، ساختار عکسی آن قرینه و در نقطه مرکزی یک گلدان یا شمعدان وجود دارد و در قسمت پایین آن دو پروانه به رنگ قرمز بافته‌شده است. اصولاً شمع و پروانه در گلدوزی‌های سنتی این منطقه به‌کرات کارشده که بیانگر عشق شدید نسبت به هم و به‌نوعی فدا شدن در این راه است. در تمدن‌های دیرین همچون تمدن جیرفت و شهداد کرمان و به‌طور کلی تمدن و هنر ایرانی، درخت مقدس و پرندگان محافظ یکی از مفاهیم محوری بوده‌اند.



عکس ۱۴- قالیچه‌ای با دو کبوتر و دو پروانه با ابعاد ۲۰ در ۲۵ سانتیمتر، قدمگاه امام رضا (عنایت آباد) (منبع: پژوهشگران)

کبوتر از منظر دین اسلام نیز تا حدی مقدس است و احادیث زیادی درباره احترام و گرامیداشت این پرنده وجود دارد، کبوتر نظرکرده پیامبر اسلام (ص) بود، کبوتران از پرندگان خانگی پیامبران بودند، خانه‌ای نیست که در آن کبوتری باشد و به آن خانه ضرر و زیانی از جن برسد، وجود کبوتر در اماکنی که در اسلام مقدس و متبرک است

بر تقدس این حیوان در دین اسلام تأکید می‌کند (مکی نژاد، ۱۳۸۸: ۱۰۹). نقش کبوتر و پروانه در این قالیچه بیانگر طلب حاجت برای ازدواج است. پروانه به خاطر فرایند دگردیسی و تغییر شکل خود از کرم به پروانه طبق اسطوره‌های فرهنگی و روایات قومی نمادی از تحول است (هال، ۱۳۸۳: ۳۱).

۲-۲-۳- نقش گرگ و آهو:

هنرمندان باستان، جانورانی را بر مبنای تصورات خود، از گل، سنگ و فلز خلق کردند که از دیدگاه آنها دارای نیروی مانایی بوده و در حوادث طبیعت نفوذ داشتند. حیوانات گاه به‌عنوان توت‌م در دوران باستان مورد احترام یا پرستش قرار گرفته و به سبب زیبایی یا قدرت طبیعی مورد ستایش بوده‌اند (افضل طوسی، ۱۳۹۱: ۵۶). طبیعت بومی جیرفت در گذشته و حال زیستگاه حیوانات مختلف بوده است. در مناطق سردسیر، عشایر با زوزه شبانه گرگ خطر را برای احشام خود حس می‌کردند و در دشت‌های گرمسیری حوزه هلیل‌رود تا رودبار، شاهد حضور آهو در کنار برکه‌های آب بوده‌اند؛ بافندگان این طبیعت را در قالیچه‌های نذری به‌عکس کشیده‌اند، در این قالیچه در واقع صحنه مرغزار یا شکارگاه را نشان می‌دهد که در آن حیواناتی چون گرگ و آهو، بوقلمون حضور دارند در این میان گرگ حالتی ایستا دارد و آهو در حال جست‌وخیز است (عکس ۱۵). آهو در زبان ایرانی میانه «آسو» خوانده می‌شود و به معنی دهنده سریع است آهو در غزل‌های مولوی تودرتو و چندلایه است و در ظاهرترین معنا یکی از سمبل‌های ناز و زیبایی است و علاوه بر آن آهو استعاره از روح و جان است (مباشری؛ کریمی، ۱۳۹۴: ۲۸-۲۹).







عکس ۱۵- قالیچه با نقش گرگ حالت ایستا و آهو به صورت وارونه (قدمگاه عنایت آباد)
(منبع: پژوهشگران)

گرگ در فرهنگ عامیانه جیرفت نشانه بدبختی و شومی است، درعین حال این ضرب‌المثل افرادی است که در ظاهر نصیحت فرد دانا را گوش می‌کنند اما در عمل اشتباه خود را تکرار می‌کنند و نشان انسان‌های ریاکار و دغل‌باز است که در هر کاری زرنگ بودن خود را نشان می‌دهند.^۱ آهو در فرهنگ عامه جیرفت یادآور قصه ضامن آهو است که این قصه به فرم عامیانه روی دیوار قدمگاه شعیب جیرفت نقاشی شده است.

جدول ۲- بررسی تطبیقی نقوش حیوانی (منبع: پژوهشگران)

معناشناسی	مصادیق تاریخی و محیطی	عکس قالیچه	نقش
مظهر ابر- پیک باران- قدرت و نماد خدایان آسمان			نقش عقاب

۱- این ضرب‌المثل جیرفتی، مصداق این جمله است که گرگ را نصیحت کردند گفتند گله را آزارنده، گفت چشم، روز بعد گفت ولم کنید گله رفت.

<p>پیک ناهید- قاصد عشق</p> <p>پروانه نماد رستاخیز دوباره</p>			<p>نقش کبوتر و پروانه</p>
<p>گرگ نماد بدیمنی و فریب</p> <p>آهو اشاره به قصه ضامن آهو دارد.</p>			<p>گرگ و آهو</p>

۲-۳- هندسی

مجموعه‌ای از نقوش که برای ایجاد و ترکیب آنها از قواعد و روابط هندسی استفاده می‌شود نقوش هندسی نام دارد، این نقوش در فضاها و معماری به شکل آجرچینی، آینه‌کاری، گچ‌بری و نظایر آن در هنرهای سنتی از جمله اورسی‌ها، منبت، معرق، فرش و کتاب‌آرایی مشاهده می‌شوند (عنبری یزدی، ۱۳۹۵: ۲۰). در ظروف سنگی جیرفت انواع فرم‌های هندسی نظیر، مربع، مثلث، مستطیل همراه با ترکیب خطوط عمودی و افقی و زیگزاگ وجود دارد که از این فرم‌ها و خطوط برای نمایش دیوارهای مرتفع و برج و بارو استفاده شده است (عکس ۱۶). نقوش هندسی در قالیچه‌های نذری اغلب به صورت موجی، لوزی یا مثلث همراه با خطوط اریب در حاشیه قالیچه تکرار شده است.



عکس ۱۶- ظرف سنگی جیرفت با انواع فرم‌های هندسی (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۴۰)

۲-۳-۱- نقش موجی:

نقش‌مایه آب در فرهنگ جیرفت، پیشینه غنی دارد و به صورت فرم‌های متنوع نظیر منحنی و موج در ظروف سنگی و کوزه‌های سفالی به کار رفته است. این نقش‌مایه همچنین در فرش‌های عشایری و روستایی جیرفت نظیر گلیم، جاجیم و قالی مشاهده می‌شود. به طور کلی آب از منظر نمادشناسی در فرهنگ شفاهی و عامیانه مردم جیرفت جایگاه والایی دارد و در اغلب اوقات جهت صحت و سقم سخن خود به آب روان سوگند می‌خورند و زنان اگر خواب بدی ببینند سحرگاه به چشمه یا نهر آب می‌روند و خواب خود را برای آب روان بازگو می‌کنند تا اگر بلا و مصیبتی در پیش باشد به آب روان سپرده شود. اگر فردی در عالم خواب رودخانه گل‌آلود ببیند روزگاری آشفته در پیش خواهد داشت. افراد مسن عقیده دارند که اغلب اوقات آب‌ها به انسان‌ها سلام و نوید آمدن مهمان را به خانه می‌دهند. به منظور افزایش رزق و برکت، سحرگاهان درب منازل یا کسب‌وکار خود را آب‌وجارو می‌کنند. در باورهای عامیانه چشمه‌سارهای

نزدیک قدمگاه‌ها شفافبخش و مقدس محسوب می‌شوند، در قدمگاه سلیمان، روستای دوساری جیرفت مراسم حمام کردن داماد همراه با ساز و دهل در چشمه نزدیک قدمگاه صورت می‌گیرد و سپس جهت عرض ارادت و آرزوی سلامتی و خوشبختی وارد قدمگاه می‌شوند. همه موارد یادشده، نشان از اهمیت و ارزش آب در باورهای مردم و کاربرد نقش‌مایه آب در فرش‌های عشایری و روستایی این منطقه دارد (شعبانی، ۱۳۹۶: یادداشت ۱).

آب معانی اساطیری بسیار دارد و همواره دارای نقوشی نمادین در فرهنگ و هنر مردم ایران بوده است از جمله این نقوش و نمادها، خطوط موجدار است که روی اغلب ظروف سفالین دوران پیش از اسلام دیده می‌شود، این علائم علاوه بر زیبایی توانسته است به این طریق از جویباری که آب از آن استفاده می‌شده صحبت کند و حرکت آن را بوسیله خط موجدار مجسم ساخته است. خطوط مارپیچ روی سفال‌های آن دوره نشانه آب موج می‌باشد این علامت از زمان‌های دور در خط عکسی برای اشاره به آب بکار رفته است و چون که مکرر و موازی کشیده شده از «آبدان»^۱ ماه حکایت می‌کند (پوپ، ۱۳۹۰: ۱۱).

در قالیچه نذری نقش موج آب به رنگ قرمز به صورت پی‌درپی در متن قالیچه تکرار شده، که در اصطلاح عامیانه زنان بافنده به «نقش ابری» مشهور است و درعین حال نهایت جذابیت و پختگی رنگ‌های سنتی را نشان می‌دهد، دارای سه حاشیه باریک رنگی (قرمز، مشکی، زرد) است که حاشیه زرد آن باعث تمرکز بیننده در متن قالی می‌شود و در حاشیه پهن آن خطوط اریب به صورت رنگی بافته شده است (عکس ۱۷).

۱- آبدان ماه اشاره دارد به لیوانی در شوش که نقش دایره‌ای در چهارگوش که در چهار طرف خود آب را تراوشمی‌کند (علی‌آبادی، ۱۳۹۱: ۹).



عکس ۱۷- قالیچه با نقش موجی (قدمگاه پدر و پسر سرجاز) (پژوهشگران) و کوزه سفالی با نقش موج (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۶۷)

۲-۳-۲- نقش خشتی و قابی:

در ساختار طرح خشتی متن فرش با شکل‌های چهارگوش و شش‌گوش یا لوزی به صورت منظم بافته می‌شود (سوری، ۱۳۹۷: ۶۵). در هنر قالی بافی ایران، الگو و پیشینه این طرح را می‌توان به استناد قالی پازیریک به سپیده‌دمان تاریخ امپراتوری هخامنشی در ایران نسبت داد، به عبارتی نقشه‌های خشتی از قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین طرح‌های قالی ایران به شمار می‌روند (نصیری، ۱۳۸۲: ۱۲). نقش خشتی از الگوهای رایج در قالیچه‌های نذری است. در قالیچه نذری (شماره ۱۸) از نقوش لوزی به فرم یکسان استفاده شده، اما به صورت دوقلوی بهم‌پیوسته است که در مرکز آنها دو لوزی ریز وجود دارد، که حفاصل آنها نقش گل کارشده است. نقش لوزی علاوه بر قالیچه‌ها روی تندیس‌های سنگی حوزه هلیل‌رود نیز کارشده که نشان از قدمت این نقش دارد. لوزی یک نقش مایه بین‌النهرینی است که در همه دوره‌ها تا سقوط امپراتوری آشور روی مهره‌های استوانه‌ای سده نهم تا هشتم پیش از میلاد دیده می‌شود که به احتمال قوی منظور از آن یک چشم «همه‌جا نگرنده» و نیز به معنای طلسمی برای دورنگه داشتن چشم بد بوده است (هال، ۱۳۸۳: ۱۶).



عکس ۱۸- قالیچه‌های خشتی با نقش لوزی قدمگاه پدر و پسر سرجاز (پژوهشگران) و تندیس سنگی فرم‌های لوزی (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۴۶)

دو لوزی به هم پیوسته که پایان آنها به هم متصل یا در هم قفل می‌شده است و گاهی بر دیوار خانه‌ها نیز ارواح خبیثه را دور می‌کرده است (هال، ۱۳۸۳: ۱۶) در جیرفت به منظور دفع چشم‌زخم در منزل یا محل کسب‌وکار رسم بوده که دوتکه چوب را روی هم می‌بستند سپس حدفاصل آنها را با نخ‌های رنگی و به دور آن دانه‌های اسپند با نخ آویزان می‌کردند که به این هنر دستی "پَرّه جلک" می‌گفتند که این نقش از "دوک نخ‌ریسی" گرفته شده که به "جلک" معروف است، ساختار پره جلک، شبیه فرم لوزی در قالیچه‌های نذری است. نقش مایه لوزی همچنین روی گلیم، جاجیم، ظروف سنگی و سفالی تمدن هلیل‌رود نیز وجود دارد (عکس ۱۹).



تصاویر ۱۹- پره جلک با ساختار لوزی و قالیچه نذری با نقش لوزی در مرکز و تکرار بته‌جقه در اطراف. در قدمگاه ابوالفضل عنایت آباد (منبع: پژوهشگران)

۲-۳-۳- نقش چلیپا:

در مورد نقش چلیپا و پیشینه پیدایش آن، معانی و مفاهیم نمادین آن بحث‌ها و نظرات متفاوتی ارائه شده است ولی باید به این نکته توجه کرد که نمی‌توان انتظار داشت که این شکل در میان تمام اقوام و در تمام دوره‌ها یک معنی واحد را در خود حفظ کرده باشد. همان‌طور که شکل آن در دوره‌های مختلف دچار تغییر شده معانی و مفاهیم آن نیز در میان اقوام مختلف متفاوت بوده است ولی گفته شده این نقش در تمام شرایط سمبل خوش‌شانسی و اتفاق خوب، آرزوهای خوب و طول عمر دانسته شده است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۷۹). در ظروف سنگی جیرفت به‌کرات، نقش چلیپا روی جام‌ها کار شده که نشان‌دهنده جایگاه و اهمیت اسطوره‌ای این نقش است (عکس ۲۰).



عکس ۲۰- ظرف سنگی جیرفت با نقش چلیپا (منبع: مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

در باورهای عامیانه به‌منظور شادی ارواح قبل از تحویل سال نو با رنگ قرمز علامت چلیپا روی قبور می‌کشند که به این کار «گلک کردن» می‌گویند (عکس ۲۱).



عکس ۲۱- نقش چلیپا بر روی قبور (منبع: پژوهشگران)

عشایر منطقه بهرآسمان هنگام تولد کودک، نماد چلیپا را با خمیرگندم درست می‌کردند و به نشانه شادی و برکت روی سیاه‌چادر خود نصب می‌کردند (مرتضوی، ۱۳۹۶: یادداشت ۱). در منطقه سردسیر ساردوییه جیرفت، زنان مسن، نشانه چلیپا را روی چانه یا پیشانی خود خالکوبی می‌کردند. در اساطیر ایران پیشینه چلیپا به آئین مهر برمی‌گردد، علامت چلیپا به صورت داغ یا خالکوبی بر پیشانی متشرکان آئین مهری برای یادآوری ادای سوگند به هنگام تشریف و همچنین شناسایی دیگر هم‌کیشان نهاده می‌شده است و حتی امپراتوران مهری این مَهر را داشتند (موسوی‌لر؛ رسولی، ۱۳۸۹: ۱۲۶).

نقش چلیپا به صورت متوالی در حاشیه قالیچه‌های نذری، یا متن آنها به صورت پراکنده کارشده است، در ساختار عکسی قالیچه از عناصر متنوع گیاهی (درخت زندگی) و جانوری نظیر پرنده و تمثال امامان به صورت قرینه استفاده شده و زمینه قالیچه سفید و حاشیه باریک آن به رنگ قرمز است. در حاشیه پهن آن، نقش چلیپا (صلیب) به صورت ممتد بافته شده است؛ فرم این قالیچه به صورت دوتکه است به این صورت که ابتدا بافنده نام مبارک امام حسین(ع) را روی قالیچه و سپس لفظ جلاله الله را جداگانه روی قالیچه کوچک‌تر دیگری بافته سپس آنها را به هم وصل کرده است و در متن زمینه در پایین قالیچه نقوش چلیپا را به صورت پراکنده تکرار کرده، این قالیچه شباهت زیادی به نمکدان یا چنته^۱ دارد اما از نظر اندازه از نمکدان کوچک‌تر است (عکس ۲۲).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱- کیسه‌ای که زنان عشایر برای نگهداری اشیاء می‌بافند.



عکس ۲۲- قالیچه شبیه نمکدان با نقش چلیپا قدمگاه کهوروثیه (منبع: پژوهشگران)

۲-۳-۴- نقش اماکن مقدس:

قدمگاه‌ها و اماکن مقدس در باورهای دینی مردم این منطقه جایگاه خاصی از منظر معنوی و برگزاری مراسم‌های مذهبی نظیر واقعه تاسوعا و عاشورا دارند. مردم اغلب مردگان خود را در جوار قدمگاه‌ها دفن می‌کنند تا مورد مغفرت اولیای دین قرار گیرند. قدمگاه‌ها در جیرفت اغلب به فرم مربع یا دایره با سقف گنبدی و در بعضی موارد به صورت روباز ساخته شده‌اند و به جهت خضوع و احترام درب ورودی آنها کوتاه رو به آفتاب ساخته شده است (عکس ۲۳).



عکس ۲۳- قدمگاه با پلان مربع (منبع: پژوهشگران)

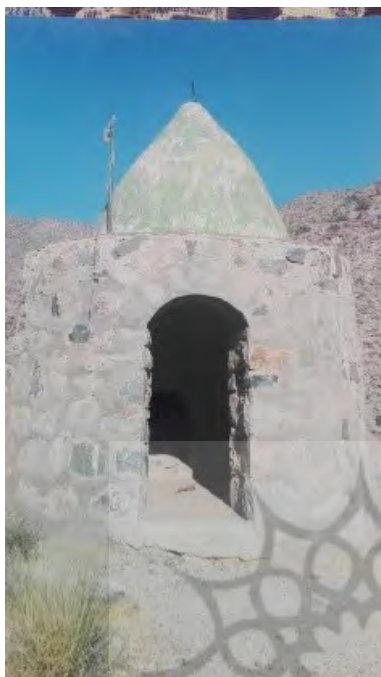
اهمیت این اماکن در جوامع روستایی جیرفت تا جایی است که اغلب برای صحت سخن خود به نام قدمگاه‌ها سوگند یاد می‌کنند و طبق سنت دیرینه همه‌ساله نسبت به مرمت و رنگ‌آمیزی درها و سقف آنها اقدام می‌کنند تا اصالت آنها حفظ شود. تقدس قدمگاه‌ها باعث شده تا تصاویر این اماکن همواره با فرم‌های متنوع روی قالیچه‌ها بافته شود. در قالیچه نذری زیر، که زمینه آن سفید است عکس یک مکان مقدس همراه با دو مناره بافته‌شده که در دو سوی این نقش دو درخت یا گیاه وجود دارد و در پایین قالیچه نام بافنده تحت عنوان «کنیز کریمی» آمده است به نظر می‌رسد الگوی بافنده در این قالیچه فرم درب ورودی مساجد یا قدمگاه‌ها بوده بخصوص که وجود مناره‌ها به صورت قرینه این فرضیه را بیشتر تأیید می‌کند (عکس ۲۴).



عکس ۲۴- قالیچه نذری با نقش اماکن مقدس و مناره و بافنده کنیز کریمی قدمگاه
ابوالفضل سرجاز (منبع: پژوهشگران)

در (عکس ۲۵) بافنده عکس گنبد و گلدسته، بیرق یک مسجد یا بارگاه یکی از امامان و سال بافت آن را روی متن قالیچه بافته و عبارت الله اکبر را به جهت احترام در بالای آن آورده است. از لحاظ بصری با به کارگیری ریتم و تکرار خطوط و فرم‌های کشیده، نگاه بیننده را به سمت آسمان می‌کشد که نشانه‌ای از تعالی و یاد خدا است. نقش گنبد و بارگاه و طاق‌های قوسی روی قالیچه شباهت زیادی به فرم معماری گذرگاه خضر دارد؛ به نظر می‌رسد که الگوی قالیچه‌های نذری محرابی، اماکن مذهبی نظیر مسجد، قدمگاه و گذرگاه^۱ بوده است.

۱- در منطقه کوهستانی جبال بارز جیرفت به قدمگاه، گذرگاه می‌گویند عقیده دارند این گذرگاه‌ها محل عبور خضر نبی هستند اگر مزرعه‌ای سرسبز و پر بار باشد می‌گویند خضر نذر کرده و عشایر به جهت افزایش رزق و روزی گوسفندی را برای خضر نذر می‌کنند.



عکس ۲۵- نقش اماکن مقدس و دو مناره. قدمگاه ابوالفضل کهورویه و قدمگاه خضر نبی، روستای میجان جیرفت (منبع: پژوهشگران)

جدول ۳- بررسی تطبیقی نقوش هندسی (منبع: پژوهشگران)

معناشناسی	مصادیق تاریخی و محیطی	تصاویر قالیچه	نقش
نقش موجی معروف به نقش ابری که نماد آب روان است			نقش موجی

معناشناسی	مصادیق تاریخی و محیطی	تصاویر قالیچه	نقش
<p>شباهت فرم لوزی روی تندیس سنگی با نقش خشتی روی قالیچه‌ها که طلسمی برای دور نگه‌داشتن چشم بد بوده است.</p>			<p>نقش خشتی و قابی</p>
<p>شباهت ساختار پره جلک با نقش لوزی در قالیچه‌های نذری</p>			<p>نقش لوزی</p>
<p>چلیپا به آئین مهر اشاره دارد و نماد خوش‌شانسی و طول عمر است.</p>			<p>نقش چلیپا</p>
<p>عکس اماکن مقدس بر روی قالیچه‌ها اشاره به بافت اعتقادی و ادای احترام نسبت به این اماکن دارد.</p>			<p>نقش اماکن مقدس</p>

۲-۴- خط نگاره (نوشتاری)

قالیچه‌های نذری خط نگاره، قالیچه‌هایی هستند که به‌جای تصویر، متن قالیچه به‌صورت عبارات و نوشته‌های فارسی نظیر یا حسین و یا علی است. با توجه به اینکه عموماً روی فرش‌ها تصاویر باغی و گیاهی بافته می‌شود این نکته از این جهت حائز اهمیت است که متن قالیچه کارکرد عکسی خود را تغییر داده و تبدیل به متن نوشتاری همراه با احساسات معنوی و قلبی جوامع روستایی و عشایری شده و در بعضی موارد برای نوشتن دعا و حتی یادگاری از دیوارهای قدمگاه بهره می‌برند. به‌درستی مشخص نیست که بشر از چه زمانی از متن فرش برای نوشتار و بیان عقاید دینی خود استفاده کرده است. اما در متون و اسناد تاریخی به نوشته‌های فارسی روی حاشیه قالی‌ها اشاره شده است، ابوالحسن علی بن حسین مسعودی مورخ مسلمان قرن چهارم ه.ق در کتاب مروج الذهب (۳۴۵ ه.ق) از قول ابوالعباس محمد بن سهل در نقل یکی از حوادث سال دویست و چهل و هفت هجری قمری می‌نویسد: «من به دوران خلافت منتصر ابوجعفر محمد منتصر (المنتصر بالله) خلیفه عباسی (۲۴۷-۲۴۸ ه.ق) روزی وارد یکی از ایوان‌ها شدم که با قالی سوسنگرد مفروش بود و مسندی و نمازگاهی با مخده‌های قرمز و کبود آنجا بود حاشیه فرش خانه‌ها، نقشی بود که در آن عکس آدم‌ها و نوشته‌های فارسی بود» (مسعودی، ۱۳۷۰: ۵۳۷).

قالیچه‌های خط نگاره نذری موجود در قدمگاه‌ها، از نظر محتوا و مضمون دو نوع هستند الف: نوشتاری ساده ب: تلفیقی.

۲-۴-۱- نوشتاری ساده:

در این نوع قالیچه‌ها هیچ عنصر تزئینی به چشم نمی‌خورد صرفاً یک متن نوشتاری به زبان فارسی به‌صورت دعا و نیایش و ذکر مداوم نام خدا و پیامبران است. قالی‌های نوشتاری اغلب به فرم مستطیل و زمینه تکرنگ (قرمز یا سفید) هستند که حاشیه آنها به‌صورت خطی و ساده بافته شده و در حفاصل این حاشیه‌ها عناصر گیاهی و هندسی وجود دارد، فضای مستطیل شکل، این فضا را برای بافنده مهیا کرده تا بتواند

واژه‌های یا الله، یا علی، یا حسن، یا حسین، یا فاطمه را همان‌طور که بر لب ذکر می‌کرده بر تارک قالی ببافد و سرانجام در انتهای متن قالیچه با عبارت «یا قرآن» درخواست و حاجت خود را به پایان ببرد. در «قالیچه نذری دخیل» با زمینه سفید و حاشیه قرمز که در مردادماه سال ۱۳۸۳ بافته‌شده عبارات یا امام زمان، یا زهرا، یا حسن، یا فاطمه در متن فرش بافته‌شده و نام بافنده با عنوان «کاری از عصمت» آمده است (عکس‌های الف و ب ۲۶).



عکس ۲۶- قالیچه‌های نوشتاری ساده در قدمگاه ابوالفضل (ع) اسفندقه
(منبع: پژوهشگران)

در قالیچه دیگر، متن آن با بیان عجز نسبت به سختی‌های زندگی با عبارت "ای مولا به جان مادرت کمکم کن" متن قالیچه را شروع کرده و پس از قسم دادن به خدا و ائمه از آنها خواسته که یاور آنها در شرایط سخت بحرانی باشد و در قالیچه دیگر عبارت «به نام خدا و یا ابوالفضل» آمده است (عکس ۲۷).



عکس ۲۷- قالیچه با متن دلنوشته، بخش اسفندقه و قالیچه نوشتاری در قدمگاه ابوالفضل (ع) کهورویبه (منبع: پژوهشگران)

۲-۴-۲- نقوش تلفیقی:

این قالیچه‌ها اغلب به فرم مربع یا مستطیل با ابعاد متنوع نظیر (۲۰×۲۵) و (۲۰×۳۰ سانتی‌متر) بافته شده که در آنها عکس و نوشته‌ها با هم تلفیق شده است، متنها تصاویر در این قالیچه‌ها اغلب ساده و تکرنگ و در بعضی از آنها، شمایل دو امام نظیر علی (ع) و ابوالفضل (ع) در کنار هم بافته شده است. منبع عکسی بافندگان عکس‌ها، شمایل پیامبران و تصاویر مربوط به نقاشی‌های قهوه‌خانه می‌باشد که در گذشته به‌وفور تکثیر و به دیوار قدمگاه نصب می‌شدند، این عکس‌ها کارکرد آموزشی داشته و روستاییان با استفاده از این شمایل‌ها، امامان و پیامبران را به فرزندان خود معرفی می‌کردند، بافندگان نیز با دقت در این تصاویر چهره امام موردنظر خود را انتخاب و آن را مجدد در متن قالیچه می‌بافتند. در قالیچه تلفیقی ذیل واژه یا علی (ع) در کنار شمایل متوجه می‌شویم که عکس متعلق به علی (ع) است و بافنده با کنار هم قرار دادن نام و عکس امام موردنظر ضمن احترام و ارادت، حاجت قلبی خود را بیان نموده است (عکس ۲۸).



عکس ۲۸- تمثال امام در قدمگاه، منبع الهام بافندگان و قالیچه تلفیقی با عبارت یا الله یا علی
قدمگاه روستای هوکرد جیرفت (منبع: پژوهشگران)

۲-۴-۱- شمایل امامان و پنجه دست:

شمایل پردازی، هنری مردمی و فطری است که با بهره‌گیری از روایات و زمینه تاریخی، چهره بزرگان دین را به عکس می‌کشند (کوثری، ۱۳۹۲: ۲۳). در ادوار گذشته شمایل‌ها همواره مقدس و مورد احترام عامه مردم بودند. شمایل‌نگاری از دیرباز در ایران رایج بوده و در دوران اسلامی با وجود منع مذهبی همچنان ادامه یافت، شمایل‌نگاری مذهبی بر اساس تاریخ مذهبی تشیع، احتمالاً از اواخر دوره آل‌بویه (۴۴۸-۳۲۰ ق.م) به این سو معمول بوده است (بلوک‌باشی، ۱۳۸۰: ۴). نمود شمایل پردازی در قالیچه‌های نذری نیز مشاهده می‌شود منتها به فرم ساده چهره امامان را در متن قالیچه بافته‌اند. در قالیچه نذری (عکس شماره ۲۹) که ساختار عکسی آن قرینه است، تصاویر گلدان و پنجه دست در محور مرکزی قالیچه قرار دارند و به جهت احترام و حفظ شأن کلمه جلاله «الله»، به صورت معکوس روی گلدان قرار گرفته و دو

درخت با شکوفه‌های قرمز به صورت قرینه در دو سوی قالیچه بافته شده و همچنین عکس دو پرنده شبیه روی شاخسار درختان نشسته‌اند، به نظر می‌رسد که باغ و طوطی بیانگر مفاهیم معنوی و عرفانی در این بافته‌های عامیانه باشند.

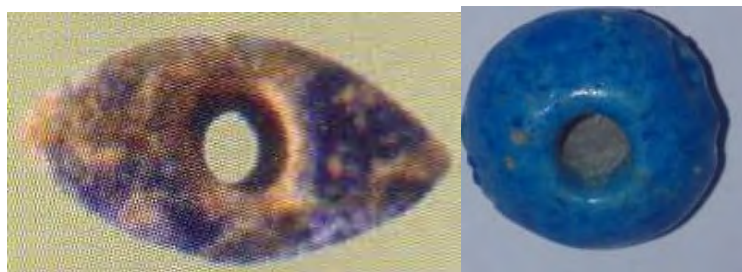
«به اعتقاد عطار در منطق‌الطیر طوطی همواره در طلب آب حیات است و پادشاهی را در بندگی راه ظلمات می‌بیند، آب حیات تمثیلی از معرفت است و طوطی نشان آن گروه است که در طلب علم در عالم هستی بازمی‌ماند» (فربود، ۱۳۸۲: ۳۶). در مرکز قالیچه در حدفاصل دو تمثال حضرت ابوالفضل(ع) و امام حسین(ع)، عکس پنجه دست همراه با چشم و ابرو است (عکس ۲۹). چشم یک طلسم حفاظتی نیرومند به شمار می‌آید همچنین، چشم انسان به عنوان تعویذ به کار می‌رفته است، پیکره‌هایی با چشم‌های بسیار بزرگ نه تنها در هنر سومری بلکه در سراسر هنر باستان ظاهر می‌شوند، دو نمونه از این پیکره‌ها را می‌توان در تل اسمر عراق و رستم‌آباد ایران ملاحظه کرد که نشان می‌دهد مردمان جهان باستان متوجه قدرت گیرایی چشم شده بودند و از چشم بد یا پلید می‌ترسیدند (مکی نژاد، ۱۳۸۸: ۱۱۳).



عکس ۲۹- قالیچه تمثال حضرت ابوالفضل(ع) و امام حسین(ع) قدمگاه ابوالفضل عنایت آباد و نقش چشم روی پنجه در قالیچه (منبع: پژوهشگران)

یکی از نقوشی که روی قالیچه‌ها کارشده نقش پنجه است، منشأ این نقش، تندیس‌های فلزی پنجه موجود در قدمگاه‌های جیرفت است، مردم به‌منظور رفع گرفتاری و رهایی از مشکلات به یکی از انگشتان پنجه فلزی نخ یا پارچه‌ای گره می‌زنند، آن را نماد سقای کربلا حضرت ابوالفضل (ع) یا پنج‌تن آل عبا می‌دانند (آفتابی، ۱۳۹۶: یادداشت ۱). در میان مسلمانان پنجه فلزی یا نقش پنجه مظهر قدرت و نمادی از اولیاء پنداشته می‌شود و آن را به‌مثابه طلسم، حرز، تعویذ، دفع شر و چشم بد و حفظ سلامت و خوشبختی بکار می‌برند. پیشینه این نماد به دوره پیش از اسلام می‌رسد که به آن پنجه خورشید می‌گویند. در فاس مراکش زنان در زیارتگاه‌ها پنجه‌هایی را نصب می‌کنند به‌طورکلی پنجه دست با نقش چشم در کف آن به‌جز مردم ایران در میان هندی‌ها، عرب‌ها، آفریقایی‌ها، کلیمیان، به‌صورت طلسم و تعویذ نگهدارنده انسان و اشیاء و دورکننده چشم بد از آنها، بکار می‌بندد (بلوک‌باشی، ۱۳۸۳: ۵۵۵۷).

در دوران باستان دیوها عامل اصلی حسادت شمرده می‌شدند. در اساطیر ایران به دیو آگاس اشاره‌شده که مردمان را چشم می‌زد (آموزگار، ۱۳۸۸: ۴۲). در باورهای عامیانه جیرفت به‌منظور رفع چشم‌زخم، مهره‌ای آبی‌رنگ معروف به «شولوک» به گردن کودک یا ورودی خانه آویزان می‌کنند، همچنین عکس چشم میانه پنجه را به‌عنوان طلسم روی قالیچه‌های نذری می‌بافند. کشاورزان برای اینکه مزرعه‌شان سرسبز و پرثمر بماند در آن اسکلت سر الاغ آویزان می‌کنند تا از چشم‌زخم در امان باشد. در آثار سنگی جیرفت مهره‌هایی به فرم چشم وجود دارد که به نظر می‌رسد کاربرد طلسم داشته‌اند (عکس ۳۰).



عکس ۳۰- مهره سنگی، به شکل چشم جیرفت (مجید زاده، ۱۳۸۲: ۱۶۴) و عکس خر مهره (شولوک) (منبع: پژوهشگران)

مردم جیرفت، به نیت برآورده شدن حاجات و گشایش کار، پنجه‌های فلزی را داخل یا روی سقف قدمگاه نصب می‌کنند و زنان با تکه پارچه‌های سبز به آن دخیل می‌بندند، که آن را نماد سقای کربلا حضرت ابوالفضل(ع) یا پنج تن آل عبا می‌دانند (عکس ۳۱).



عکس ۳۱- پنجه فلزی در قدمگاه ابوالفضل کهوروثیه (منبع: پژوهشگران)

جدول ۴- بررسی تطبیقی فالیچه‌های تلفیقی (منبع: پژوهشگران)

معناشناسی	مصادیق تاریخی و محیطی	عکس فالیچه	نقش
نمادی از پنجه دست حضرت ابوالفضل (ع) و پنج تن آل عبا			فالیچه با نقش پنجه
عکس ساده‌شده امام علی (ع) که برگرفته از نقاشی‌های قهوه‌خانه است. این تصاویر کارکرد آموزشی و شناخت اولیای دین داشتند.			فالیچه تلفیقی
نقش چشم کاربرد طلسم دارد و برای رفع چشم‌زخم بکار می‌رود.			نقش چشم به‌عنوان طلسم

۳- نتیجه‌گیری

قالیچه‌های نذری اغلب توسط زنان و دختران گمنام روستایی و مناطق عشایرنشین بافته شده‌اند به همین دلیل به راحتی نمی‌توان پیشینه و دوره بافت آنها را تشخیص داد. اما به نظر می‌رسد رشد و توسعه قدمگاه‌ها در عصر صفوی به منظور ترویج فرهنگ تشیع و حضور جریان عکس‌گرایی قالی ایران در عهد قاجار، زمینه‌های اصلی پیدایش قالیچه‌های نذری محسوب می‌شود. نمود جریان عکس‌گرایی عهد قاجار در این قالیچه‌ها به صورت تمثال‌های ساده امامان همراه با دلنوشته‌هایی به صورت دعا و نیایش مشاهده می‌شود. نذر عموماً یک مسئله کاملاً شخصی و قلبی است، این امر به شدت در نحوه طراحی رنگ‌آمیزی و بافت قالیچه‌های نذری تأثیر گذاشته و باعث شده که ساختار و ترکیب‌بندی این قالیچه‌ها و همچنین ابعاد آنها از الگوی یکسانی پیروی نکند و هر بافنده مطابق ذوق و سلیقه خود ابتدا در ذهن خود دست به انتخاب موضوع و مفهوم زده و سپس با بهره‌گیری از عناصر عکسی متنوع، اقدام به بافتن نماید. هر نقش و عکس به عنوان یک نماد رابطه‌ای مستحکم با ماهیت نذر و حاجت دارد.

با مشاهده قالیچه‌ها به هیچ عنوان متوجه هدف بافندگان نمی‌شویم این مسئله به صورت یک راز سرپوشیده تا ابد در قلب بافنده باقی خواهد ماند، اما پژوهش‌های میدانی و پرسش‌های مکرر از متولیان قدمگاه‌ها بیانگر این مطلب است که آرزوهای زیادی در تاروپود این قالیچه‌ها بافته شده، عموماً بافندگان جهت سلامتی، خوشبختی، شفای عاجل بیماران، آزادی زندانیان، طلب فرزند و ازدواج دست به خلق این آثار زده‌اند و یا در مواردی مشاهده شده که دختران جوان اولین ثمره تلاش و دسترنج خود را به صورت قالیچه‌ای کوچک می‌بافند و از پیر یا امام موردنظر می‌خواهند که آنها را در امر قالی‌بافی یاری دهد و اینجاست که فرش از جایگاه زمینی خود جدا می‌شود و معنای آئینی و آسمانی پیدا می‌کند و نگاه هر زائری را از فرش به عرش معطوف می‌دارد. نکته قابل توجه در مورد این قالیچه‌ها این است که برای همیشه داخل قدمگاه

باقی می‌مانند و در هیچ شرایطی از قدمگاه خارج نمی‌شوند و درعین حال تقدس می‌یابند و کاربرد ثانویه پیدا می‌کنند و زائران برای خواندن نماز حاجات از این قالیچه‌ها به‌عنوان سجاده استفاده می‌کنند و در نهایت به آنها دخیل می‌بندند.

ساختار تصویری و ترکیب‌بندی قالیچه‌های نذری از دو قسمت حاشیه و متن تشکیل شده است، متن قالیچه‌ها از نظر ساختار و فرم به‌صورت عکسی، نوشتاری یا تلفیقی بافته‌شده‌اند، طبیعت بومی حوزه هلیل‌رود همواره الهام‌بخش بافندگان بوده است اما درعین حال بعضی از نقوش ریشه در اعتقادات و باورهای دینی و اساطیری مردم این منطقه داشته و کارکرد طلسم دارند. پیشینه بعضی از این نقوش مانند گل نیلوفر، چلیپا، درخت زندگی و خطوط موج، به ظروف سنگی و سفالی تمدن هلیل‌رود (جیرفت) می‌رسد. در ساختار قالیچه‌های نوشتاری عنصر تزئینی وجود ندارد صرفاً در متن قالی نام پیامبران و امامان همراه با دعا و نیایش بافته‌شده است اما در قالیچه‌های تلفیقی علاوه بر تصویر، یک عبارت کوتاه در قالب دعا آمده است؛ تصاویر امامان در این قالیچه‌ها برگرفته از نقاشی‌ها و شمایل‌های مذهبی است.

منابع

- ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸)، *قالی ایران*، ترجمه: مهین دخت صبا، تهران: انجمن دوستداران کتاب.
- افضل طوسی، عفت السادات. (۱۳۹۱)، گلیم حافظ نگاره بز کوهی از دوران باستان، *فصلنامه نگره*، شماره ۲۱: ۵۵-۶۷.
- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۳)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: انتشارات سمت.
- بلوک‌باشی، علی. (۱۳۸۳)، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۱۳، تهران، ناشر: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- بهرامی، جمالی فرد. (۱۳۹۵)، *کتاب همراه هنرجو رشته صنایع دستی فرش*، تهران: شرکت چاپ کتاب‌های درسی.
- پوپ، آرتور. (۱۳۹۰)، *سیر و صور نقاشی ایران*، مترجم: یعقوب آژند، تهران: ناشر مولی، چاپ چهارم.
- جلفایی آقاوود، سمیرا و براری، میثم. (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری، *مجله نگره*، شماره ۲۶: ۳۵-۵۰.
- حسونند، محمدکاظم و شمیم، سعیده. (۱۳۹۳)، بررسی نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند، *جلوه هنر*، شماره ۱۱: ۲۲-۳۹.
- دادور، ابوالقاسم و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۵)، مطالعه تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان، *فصلنامه نگره*، دوره ۱۱، شماره ۳۹، ۳۳-۱۶.
- دریایی، نازیلا. (۱۳۸۶)، *اولین سمینار مرکز تحقیقات فرش دستباف تهران*، تهران.
- رضوی حشمتی، فضل‌الله. (۱۳۸۷)، *تاریخ فرش سیر تحول و تطور فرش بافی ایران*، تهران: انتشارات سمت.
- زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۳۸۸)، *شال‌های ترمه کرمان*، تهران: فرهنگستان هنر.
- سوری، آزاده. (۱۳۹۷)، پژوهشی در نقش‌پردازی گلیم قشقایی فارس، *نشریه هنرهای زیبا*، دوره ۲۳، شماره ۲: ۵۵-۶۸.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲)، *نگاهی به سپهری*، تهران: انتشارات صدای معاصر.
- صباغ پور، طیبه و شایسته فر، مهناز. (۱۳۸۹)، بررسی نقش‌مایه نمادین پرند در فرش‌های صفوی و قاجار از نظر شکل و محتوا، *مجله نگره*، شماره ۱۴: ۳۹-۵۰.

واکاوی نمادها در ساختار عکسی فالیچه‌های...، برسم و فاریابی | ۳۴۳

- علی‌آبادی، منیژه. (۱۳۹۱)، بررسی عناصر سه‌گانه نمادین در جام شوش، نشریه هنرهای زیبا، **هنرهای تجسمی**، دوره ۱۷، شماره ۳: ۵-۱۲.
- عنبری یزدی، فائزه. (۱۳۹۵)، نقوش هندسی ۱، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
- فریود، فریناز و سهیلی راد، فهیمه. (۱۳۸۲)، بررسی تطبیقی سیمرخ در متون ادبی، حماسی و عرفانی. **فصلنامه هنر**، شماره ۵۶: شماره ۲۳-۴۳.
- فرهادی، مرتضی. (بی‌تا)، گیاهان و درختان مقدس در فرهنگ ایرانی، **نشریه آینده**، سال نوزدهم، ۳۲۹-۳۲۰.
- قدمگاهی ثانی، نسرين. (۱۳۸۳)، عقاب در اسطوره و ادبیات، **فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد**، شماره ۱ و ۲: ۱۰۶-۱۲۶.
- کشاورز افشار، مهدی. (۱۳۹۳)، عکسگرایی در فرش ایران، نگاهی به طرح‌های عکسی میرزا سید علی مدرسی، **فصلنامه چیدمان**، سال دوم، شماره ۵.
- کوپر، جی.سی. (۱۳۹۶)، **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، مترجم: ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.
- کوثری، مسعود و عموری، عباس. (۱۳۹۲)، هنر مردمی دینی، شمایل‌شناسی حضرت علی، **مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، دوره ۵، شماره ۱: ۵۱-۲۳.
- کیهان‌پور، محسن و نعمت شهربابکی، ابوالقاسم. (۱۳۹۷)، فرش جنگ فریاد بلند اعتراض، با زبان عکس، **فصلنامه مطالعات شبه‌قاره هند**، دانشگاه سیستان بلوچستان، سال دهم، شماره ۳۴: ۲۳۴-۲۱۱.
- مباشری، محبوبه و کریمی، طاهره. (۱۳۹۴)، تحلیل شناختی عکس آهو در دیوان شمس، **نشریه پژوهش‌های ادب عرفانی**، سال نهم، شماره دوم: ۵۰-۲۵.
- مجید زاده، یوسف. (۱۳۸۲)، **جیرفت کهن‌ترین تمدن شرق**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مسعودی، ابوالحسن علی ابن حسین. (۱۳۷۰)، **مروج‌الذهب**، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مکی نژاد، مهدی. (۱۳۸۸)، **گنجینه‌های ازدست‌رفته هنر ایران**، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- ملک‌زاده بیانی. (۱۳۶۲)، **تاریخ مهر در ایران**، تهران: نشر یزدان.

- میرزایی، عبدالله. (۱۳۹۶)، مفاهیم نمادین و نقش‌مایه‌های قالی پازریک، *دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال دوم، شماره ۶: ۱-۱۲.
- نصیری، محمدجواد. (۱۳۸۲)، *فرش ایران*، تهران: انتشارات پررنگ.
- وکیلی، ابوالفضل. (۱۳۸۲)، *شناخت طرح‌ها و نقش‌های فرش ایران و جهان*، تهران: انتشارات نقش هستی.
- هال، الستر و نیکلای، بارنارد. (۱۳۷۹)، *گلیم‌های ایرانی*، ترجمه: کرامت‌الله افسر، تهران: انتشارات یساولی.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران: نشر سروش.
- یساولی، جواد. (۱۳۷۰)، *مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران*، تهران: انتشارات یساولی.

مصاحبه‌شوندگان

- مریم آفتابی، سن ۵۰ ساله، شغل خانه‌دار، زمان مصاحبه ۱۳۹۶.
- زهرا برسّم، سن ۵۰ ساله، شغل خانه‌دار، زمان مصاحبه ۱۳۹۷.
- اشرف شعبانی، سن ۷۰ ساله، شغل خانه‌دار، زمان مصاحبه ۱۳۹۶.
- مراد فاریابی، سن ۷۵ ساله، شغل کشاورز، زمان مصاحبه ۱۳۹۷.
- جلال مرتضوی، سن ۴۵ ساله، شغل دبیر آموزش و پرورش، زمان مصاحبه ۱۳۹۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی