مردم‌شناسی قالیچه‌های گل برجستهٔ درهٔ جوزان ملایر

مرتضی فرهادی*

چکیده

مقالهٔ حاضر نتیجهٔ کاری میدانی و اکتشافی در حدود دو دههٔ پیش است، که با پژوهش کتاب‌خانه‌ای آمیخته و پرورده شده است. در قسمت نخست نوشته، کوشیده‌ایم تا نوبودن بافت این نوع قالی در ایران را مورد بررسی قرار دهیم. با وجود محدودیت بسیار در منابع، به مدارک و اسنادی دست یافتیم که نشان می‌دهد، حداقل، بافت این نوع قالی از زمان سلجوقیان رواج داشته، و اوج آن در عصر صفوی بوده است. و دنبالهٔ آن، چه به‌صورت قالیچه یا به صورت تابلوفرش، و تابلوفرش خط برجسته و غیره، در ملایر و قم و کاشان و اصفهان و به‌ویژه در تبریز تا به امروز ادامه یافته است.

برجسته‌بافی گل و باغ و ریحان در قالیچه‌های گل برجسته و وفور این نقوش در صنایع و هنرهای مختلف ایرانی نویسنده را به ردیابی تاریخی و ریشه‌یابی فرهنگی و سبب‌جویی این گل‌خواهی و گل‌سازی و گل‌افشانی واداشته است. همچنین پس از معرفی قالیچه‌های نقش (گل) برجستهٔ درهٔ جوزان شیوهٔ بافت، انواع رنگ‌ها و نام نقش‌ها و اندازه‌ها، و ذکر دلایل فنی و تاریخی گزینش این نقش‌ها در این نوع قالیچه، سعی کرده‌ایم معانی و رازورمزهای تاریخی و سرچشمه‌های فرهنگی آن‌ها را بکاویم.

گفتنی است نگارنده در این نوشته، افزون بر معرفی قالیچه‌های نقش برجستهٔ درهٔ جوزان، به مناسبت از برخی مراکز بافت و برخی کارهای مشاهده شده در دو دهه گذشته نیز اشاراتی کرده است، به امید آن‌که تحقیقات بیشتری دربارهٔ قالیچه‌های گل برجسته و تابلوفرش‌های نقش برجستهٔ ایران به کمک موزهٔ فرش ایران و سازمان‌ها و وزارت‌خانه‌های مربوط به آن به انجام رسد.

---

* استاد گروه مطالعات فرهنگی دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.

نامهٔ انسان‌شناسی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۵، ۱۳۸۳، ص. ۶۵-۹۸

واژگان کلیدی: برجسته بافی، قالی گل (نقش) برجسته، قالی صاف قیچی، تابلوفرش، تابلو فرش خط برجسته، ردیابی تاریخی گل نقش‌ها، سرچشمه‌های فرهنگی.

مقدمه

اگرچه ظاهراً هیچ‌چیز ایران به اندازهٔ قالی‌های آن شهرت جهانی ندارد، شگفت‌آور است که نوعی از این قالی‌ها، یعنی قالی‌های نقش برجسته، تا این اندازه ناشناخته باقی مانده باشد. سخن دربارهٔ این نوع قالی آن‌قدر کم بوده است که غالباً پنداشته می‌شود که برخی نمونه‌های موجود در بازار فرش ایران امری استثنایی و ابتکاری یا تقلیدی از کشورهای دیگر، از آن‌جمله قالی‌های چینی، است.

ناشناخته ماندن این نوع قالی به حدی است که، به احتمال زیاد، نوشتهٔ حاضر نخستین مقالهٔ مستقل در این‌باره است، در حالی‌که سابقهٔ وجود چنین قالی و قالیچه‌هایی حداقل بـه دوران سلجوقیان باز می‌گردد و بعید است که در هزار سال پیش نیز بافت این فرش خلق‌الساعه اتفاق افتاده باشد.

نه تنها ایرانیان، بلکه پژوهشگر برجسته و کارکشته‌ای، همچون سیسیل ادواردز، دربارهٔ این نوع فرش در ایران کاملاً سکوت کرده است.

غفلت دربارهٔ این نوع قالی که هنر بافندگی را با هنر منبت‌کاری و نقاشی و مـجسمه‌سازی درهم آمیخته است، در بسیاری از منابع دیگر قالی ایران نیز به چشم می‌خورد. بـه هـر حـال، سبب این غفلت و سکوت هرچه باشد، بافت این نوع قالی و دیگر دست‌بافته‌های «گل برجسته» (نقش برجسته و محفوری) در ایران رواج داشته است، و در عصر صفویه به اوج خود رسیده است.

افزون بر تاریخ این نوع قالی‌بافی، پرسش دیگر این است که چرا ایرانیان تا به این حد بـه نقش گل و گیاه در هنرهای خود دل‌بسته‌اند: از معماری گرفته تـا مـینیاتور، و دست‌بـافته‌های گوناگون و از آن‌جمله قالیبافی. اگرچه بسیاری از ایرانیان و خارجیان به توصیف این دل‌باختگی پرداخته‌اند، اما دلایل آن را کمتر جست‌وجو کرده‌اند. بخشی از کار این نوشته پـاسخ‌گویی بـه چنین پرسشی است. اگرچه کار میدانی این نوشته بر قالیچه‌های گل برجستهٔ درهٔ جوزان ملایر متمرکز است، اما در کل سعی شده مناظر و مزایای قابلِ بحثِ مقولهٔ برجسته‌بافی با حـداقـل خطوط ترسیم شود.

پیشینهٔ برجسته‌بافی در ایران

شادروان سعید نفیسی در ۶۵ سال پیش ــ با توجه به آثار بازمانده در موزه‌ها و مجموعه‌ها ــ در چند سطر از بافت این نوع قالی در عصر سلجوقی خبر می‌دهد. وی قالی نقش برجسته را مخصوص ایران و به‌ویژه مازندران و گرگان دانسته است:

«... در میان دوره‌های اسلامی دورهٔ سلجوقیان به واسطهٔ ترقی محسوسی که در صنعت بافندگی پیش آمده است امتیاز خاصی دارد... در همین دوره قالی‌بافی نیز در ایران رواج بسیار داشته است و قالی یکی از کالاهای معروف ایران بوده است و گذشته از آن‌که انواع مختلف فرش را از قبیل زیلو و گلیم در منتهای خوبی می‌بافته‌اند، قالی‌های بسیار زیبا در ایران بافته می‌شده که به همه‌جا می‌برده‌اند و از آن‌جمله یک قسم قالی بوده است که گل‌های برجسته داشته و مخصوص ایران و مخصوصاً گیلان و مازندران و گرگان بوده و آن را محفوری[1] می‌گفته‌اند». (نفیسی، ۱۳۱۹: ۲۲).

در همین نوشته به پارچه‌هایی با گل‌های برجسته در دورهٔ صفویه نیز اشاره شده است. بالاترین هنر بافندگان آن دوره پارچه‌های گلدوزی و قلاب‌دوزی و سوزن‌دوزی بوده که با ابریشم گل‌های برجسته روی آن‌ها می‌انداخته‌اند (*همان*: ۲۴).

البته قدمت این‌گونه پارچه‌های گل برجستهٔ ابریشمی به پیش از این دوران باز می‌گردد، یعنی حداقل به قرن چهارم و پنجم.

در مقالهٔ «قالی کاشان» نوشتهٔ آقای حسن نراقی تصویری از یک قالیچهٔ گل برجستهٔ ابریشم و گلابتون[2] با نقش ترنج و گلدان مربوط به اواخر قرن یازدهم (۳۱۴ سال پیش) به چاپ رسیده است. این قالیچه متعلق به روی قبر شاه عباس دوم بوده و بافت استاد نعمت‌الله جوشقانی است (نراقی، ۱۳۴۳: ۲۳).

جز این دو اشارهٔ کوتاه، اولین نوشته‌ای که به نظر نگارنده رسیده و مطالب بیشتری در این‌باره دارد، مقاله‌ای در معرفی موزهٔ فرش ایران از خانم شهلا معصوم‌نژاد است. نویسنده در این مقاله قالی‌های نقش برجسته را ویژهٔ منطقه کاشان دانسته و به معرفی چهار تخته

---

۱. «محفور» کاویده شده، کند شده (*مقهی‌الارب*)، کاویده شده و خالی شده (*ناظم‌الاطبا*) شهری است بر کنار دریای روم در آن‌جا بساط‌ها و فرش‌های گران‌قیمت بافند (تاج‌العروس) [لغت‌نامهٔ دهخدا، حرف «م»، ص ۵۲۷].

۲. «... برای این‌که زری کاملاً نرم باشد و خشونت و سختی پیدا نکند نخ نازکی از کتان یا ابریشم را با ورقهٔ بسیار نازک طلا و یا نقره می‌کشیده‌اند و به‌اصطلاح «گلابتون» درست می‌کرده‌اند.» [سعید نفیسی، همان منبع] و نک به صفحهٔ بعد.

از این نوع قالی پرداخته است. وی در این‌باره چنین می‌نویسد:

«... طرح برجسته که اصطلاحاً آن را طرح چینی می‌گویند از ویژگی‌های قالیبافی در منطقهٔ (کاشان) است. تاروپود این قالی‌ها از نخ و الیاف طلا و نقره بافته شده و پرزشان، که قسمت برجستهٔ قالی را تشکیل می‌دهد، از ابریشم است».

۱. **قالیچه: اوایل قرن ۱۴ هـ ق:** طرح برجسته با نقش محرابی[۱]، درختی، گلدانی. در قسمت پایینِ زمینه نقش یک گلدان و دو درخت در دو طرف آن بافته شده است. پرندگانی بر شاخه‌های درخت دیده می‌شوند.

۲. **قالی کاشان (ابریشم)، قرن ۱۴ هـ ق. «۵۰ رج»:** طرح برجسته با نقش محرابی درختی. طرح برجسته تنها در زمینهٔ محراب انجام شده است، و سه درخت که از پایین وارد زمینه شده‌اند، در تمام زمینه ادامه دارند. بالای محراب نقش گل و بته دارد.

۳. **قالیچه: کاشان (ابریشم)، اواسط قرن ۱۴ هـ ق:** طرح برجسته ترنج‌دار[۲] با دو سر ترنج. در تمام زمینه بته جقه‌هایی[۳] پراکنده دیده می‌شود. طرح برجسته در حاشیه و زمینه به کار رفته است.

۴. **قالیچه: کاشان، اواسط قرن ۱۴ هـ ق «۸۰ رج»:** طرح برجسته با نقش محرابی ـ درختی قندیل‌دار. گلدانی از قسمت پایین زمینه شروع شده و دو ستون در دو طرف تا بالای زمینه ادامه دارد. از قسمت بالای محراب قندیلی آویخته است (معصوم‌نژاد، ۱۳۶۲: ۶۴ـ۶۵).

و بالأخره آخرین و دقیق‌ترین منبعی که در این زمینه به دست نگارنده رسیده بروشوری سه لت مربوط به نمایشگاهی از قالی‌های گل برجسته (بهمن ۱۳۶۴)، نوشتهٔ خانم لیلا دادگر می‌باشد. در این راهنما نخست قالی‌های نقش برجسته طبقه‌بندی و در پایان ۲۲ تخته قالی و قالیچهٔ نقش برجستهٔ نمایشگاه به اختصار معرفی شده‌اند. از این تعداد یک تخته از «هرکه» ترکیه و بقیه از مراکز مهم قالی‌های گل برجستهٔ ایران، کاشان و اصفهان و تبریز می‌باشد.

خانم دادگر پس از مقدمه‌ای کوتاه در اهمیت و قدمت فرش‌های ایران می‌نویسد: «در حال

---

۱. از طرح‌های اصلی قالی ایران.

۲. تک نقش مرکز قالی به‌صورت دایره، لوزی، بیضی و غیره را «ترنج» گویند. دربارهٔ این طرح و نقش محرابی نک به: ع. ح (علیرضا حیدری). «قالی‌بافی در ایران» (قسمت پنجم، طرح‌های محلی و نام آن‌ها) ***ماهنامهٔ سخن***، س ۱۰، ش ۸، ص ۸۰۸ـ۸۱۲.

۳. یکی از نقوش بسیار مشهور دست بافته‌های ایرانی، نک به: هادی اقدسیه، «طرح‌های مختلف بته جقه» ***نقش و نگار*** (فصلنامه) ش ۵ (زمستان ۱۳۳۶). ص ۵ـ۹ و به انواع طرح‌های بوته‌ای در کتاب ***قالی ایران***، نوشتهٔ سیسیل ادواردز، ص ۴۶ـ۴۹ و به مقالهٔ «قالیبافی در ایران (بته جقه)»، نوشتهٔ ع. ح. ***سخن*** سال دهم، ش ۱۰، ص ۱۰۲۷ـ۱۰۳۰.

حاضر یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های قالی گل برجسته موجود در موزه فرش ایران متعلق به اوایل دورهٔ صفوی (قرن ۱۱ هـ ق.) است که به قالی‌های «پولونز» یا لهستانی معروف است. این قالی‌ها به سفارش اشراف لهستان در اصفهان و کاشان بافته شده و تعداد آن‌ها به حدود ۳۰۰ تخته می‌رسد. رنگ‌های بدیعی که بر اثر پیشرفت فن رنگرزی آن دوره به‌دست آمده بود، در بافت این قالی‌ها به‌کار رفته است. در این قالی‌ها انواع رنگ زرد به‌خصوص عنابی روشن و نارنجی به‌کار رفته که با سبز روشن تزیین شده است. این رنگ سبز برای اولین‌بار در این نوع قالی‌ها استفاده شده است و برای درخشش بیشتر (رنگ‌ها) تارهای طلا و نقره نیز به‌کار برده شده است.

انواع قالی گل برجسته

کلاً بافت قالی‌های گل برجسته را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود:

۱. **گل برجسته‌های زربفت**: که در بافت آن از مفتول‌های نازک طلا یا نقره یا گلابتون نقره یا طلا که درواقع تاری از فلز مزبور به دو رشته ابریشمی تابیده باشد استفاده می‌شود. ازجمله انواع بافت قالی‌های گل برجسته زربفت (با فلز) تکنیک‌های ذیل را می‌توان نام برد.

الف. بافتی که رشته گلابتون یا فلز در قسمت‌هایی که گره زده نمی‌شود دور تارِ رویی می‌پیچد.

ب. بافتی که رشته گلابتون یا فلز دورِ دو تارِ رویی و زیرین می‌پیچد.

ج. بافتی که رشته گلابتون یا فلز از روی تارهای رویی گذرانده می‌شود.

د. بافتی که رشته گلابتون یا فلز از روی تارهای رویی گذرانده شده و رج بعد بالعکس از روی تار زیرین عبور داده می‌شود. این تکنیک ویژه کاشان می‌باشد. (دادگر، ۱۳۶۴).

هر رشته گلابتون یا فلز از روی سه تار گذرانده شده و از زیر چهارمین تار عبور داده می‌شود. رج بعد یکی از تارهایی که از روی آن نخ گلابتون عبور داده شده بود، زیر قرار گرفته و از روی سه تار بعدی نخ گلابتون گذرانده می‌شود. این تکنیک ویژهٔ اصفهان است.

۲. **گل برجسته‌های بدون فلز**: بافت قالی‌های گل برجسته بدون فلز و گلابتون نیز دو نوع می‌باشد: یک نوع آن بافت ساده‌ای است که صرفاً به وسیلهٔ قیچی کردن و پرداخت حالت برجسته به نقوش قالی داده می‌شود. نوع دیگر آن قالی گل برجسته‌ای است که در بعضی نقاط آن گره زده نشده و صرفاً پود از میان تارها عبور داده می‌شود.

در نمایشگاه موزهٔ فرش ایران آثاری از مراکز مهم بافت قالی‌های گل برجسته ایران یعنی اصفهان، کاشان، تبریز و یک نمونه از شهر «هرکه» ترکیه مربوط به قرن ۸ هـ ق. به نمایش درآمده که هرکدام نشانگر ویژگی‌های آن منطقه می‌باشد.

مشخصات طرح، نوع بافت و قدمت این قالی‌ها به شرح ذیل می‌باشد:

شمارهٔ ۱. لچک ترنج اسلیمی، **تبریز**، قرن ۹ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ج.

شمارهٔ ۲، ۳، ۴. لچک ترنج حیواندار، **تبریز**، قرن ۹ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ج.

شمارهٔ ۵. لچک ترنج با اسلیمی ماری، **تبریز**، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ج.

شمارهٔ ۶. درختی حیواندار، **تبریز**، قرن ۹ هـ ق. تکنیک ۱ ـ الف.

شمارهٔ ۷. شیخ صفی، حیواندار، **تبریز**، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ الف.

شمارهٔ ۸. قابقابی با گل‌های اسلیمی، **اصفهان**، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک هـ ـ الف.

شمارهٔ ۹. اسلیمی شاه‌عباسی، **اصفهان**، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۰. چند ترنج شاه‌عباسی، **اصفهان**، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۱. ترنجدار اسلیمی حیواندار، **اصفهان** [قمشه]، سال ۱۳۷۵، تکنیک ۱ ـ ۲.

شمارهٔ ۱۲. ترنجدار با گل‌های اسلیمی، اصفهان، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۳. لچک ترنج، اصفهان، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۴. اسلیمی شاه‌عباسی، اصفهان، قرن ۱۱ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۵. محرابی ستوندار گلدانی قندیل‌دار، کاشان، اواسط قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۱۶. لچک ترنج اسلیمی دهن اژدری، کاشان، نیمه دوم قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۲ ـ ۲.

شمارهٔ ۱۷. محرابی درختی گلدانی مرغی، کاشان، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ج.

شمارهٔ ۱۸. محرابی درختی مرغدار، کاشان، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ۲.

شمارهٔ ۱۹. محرابی درختی، کاشان، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۲۰. لچک ترنج اسلیمی، بوته‌دار، کاشان، نیمه دوم قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۱ ـ هـ.

شمارهٔ ۲۱. محرابی گلدانی، کاشان، قرن ۱۴ هـ ق. تکنیک ۲ ـ ۲.

شمارهٔ ۲۲. ترنجی درختی، هر که [ترکیه]، قرن ۸ هـ ق. تکنیک ۱ ـ ج (همان).

گفتنی است که اگرچه تشکیل نمایشگاه قالی‌های نقش برجسته موزهٔ فرش در ۱۳۶۲ کار شایسته‌ای بوده، اما در همین نمایشگاه نبود فرش‌های نقش برجسته جدید ــ به‌جز یک مورد از قمشهٔ اصفهان کار استاد علی خدادادی ــ این گمان نادرست را در بینندگان تقویت می‌کرده که برجسته‌بافی در ایران امری است مربوط به گذشته یا امری استثنایی است. در ضمن در این نمایشگاه افزون بر فقدان قالیچه‌های نقش برجسته مناطق دیگر ایران، جای خالی تابلوفرش‌های برجسته و چهره‌نگاری‌های هنرمندانهٔ مینیاتوری و واقع‌گرایانهٔ برجسته‌بافی شده از افراد و چهره‌های شناخته شده ــ حداقل از نظر نگارنده ــ کاملاً احساس می‌شد.

در پایان این بخش شایان یادآوری است که در کتاب ***فرشنامه ایران*** که در ۵۵۰ صفحه و قطع

بزرگ چاپ شده است، تنها سه سطر ذیل مدخل ابریشمی گل برجسته آورده شده است. (آذرپاد و حشمتی رضوی، ۱۳۷۲ : ۲۳۲).

همچنین در کتاب ***فرش ایران***، ذیل عنوان فرش نقش برجسته با ده سطر و دو پاراگراف به یک تعریف کلی برمی‌خوریم (حشمتی رضوی، ۱۳۸۱ : ص ۵۳) و بالاخره در ***فرهنگ جامع فرش*** ذیل عناوین «فرش گل برجسته» ۷ سطر و ذیل «فرش کوزه‌ای» یا حجم‌بافی ۳۱ سطر مطلب دیده می‌شود. (دانشگر، ۱۳۷۶ : ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۱۹).

حیف است اگر در همین‌جا اضافه نکنیم که حداقل از اواخر سلطنت قاجاریه قالیچه‌های کوچک و تابلوفرش‌های نقش برجسته با چهرهٔ انسانی و مهم‌تر از آن با چهرهٔ افراد بسیار سرشناس شروع شده است، و اکنون و در مشاهدات اخیر نگارنده در تبریز به درجهٔ اعلا مهارت رسیده است.

نگارنده در دو دههٔ قبل قالیچهٔ نقش برجسته‌ای با چهره احمدشاه قاجار* در اندازهٔ ۹۰ × ۶۰ سانتی‌متر بافت کاشان و به تاریخ ۱۳۳۷ هق. با امضا و کتیبه در دفتر وکالت هم‌ولایتی نویسنده، و فرزند آیت‌اله آمیرزا خلیل کمره‌ای و وکیل پایه یک دادگستری آقای مجتبی کمره‌ای مشاهده کرده است. متأسفانه به خاطر نبود وسایل نورپردازی مناسب نتوانسته است از آن تصویر روشنی که برجستگی کار را نشان دهد تهیه کند. البته این دشواری کلاً در تصویربرداری از این نوع قالی بسیار نمایان است چراکه نور مستقیم فلاش دوربین همهٔ سایه‌ها را محو کرده و قالی را به شکل قالی‌های معمولی جلوه‌گر می‌سازد. در آن هنگام امکان استفاده از نور آفتاب و یا منبع پرنوری که بر این قالیچه بتابد نیز وجود نداشت. نگارنده این مشکل را در موقعیت‌های بعدی نیز متأسفانه داشته است و به همین دلیل نتوانسته است تصاویر قابل استفاده و واضحی از این نوع قالیچه‌ها تهیه کند.

اکنون پس از دو دهه نگارنده شاهد نسخه‌برداری از آن تابلو یا تابلویی نظیر آن در تبریز بوده است.[1] این تک‌چهره نقش برجسته دارای دو کتیبه یکی در پایین متن با جملهٔ: تمثال

---

* تکرار سوژهٔ احمدشاه در قالیچه‌بافی ایران قابل تأمل است. برای نمونه از ۹۹ نمونه قالیچه‌های تصویری ایران که توسط پرویز تناولی معرفی شده است، چهار مورد مربوط به این شخصیت بوده است. یک مورد از ملایر، دو مورد از همدان و یک مورد از ایل قشقایی [پرویز تناولی، ***قالیچه‌های تصویری ایران***، تهران ۱۳۶۸، انتشارات سروش، صص ۱۹۶-۲۰۳].

۱. مشاهده نگارنده در بازار تبریز است. همچنین باید به تابلوفرشی برجسته از احمدشاه قاجار کار آقای صمد رشیدی ۱۳۶۰ در اندازهٔ ۲۵ × ۳۵ سانتی‌متر و ۴۵ رج اشاره کرد که به رنگ و طرح تمبر پست و به طبع آن دارای نوشتهٔ فارسی و انگلیسی است. جهت مطالعهٔ بیشتر رک. به [ناصر پورزارعیان، ***بررسی*** ←

اعلی‌حضرت شهریاری سلطان احمدشاه قاجار، و در متن آبی، و کتیبه کوچک‌تری در حاشیهٔ پایین قالیچه با جملهٔ: علی‌رضا الحسینی نقاش کاشانی ۱۳۳۷، است. چهره احمدشاه کاملاً قابل شناسایی است. اگرچه مهارت در پرداخت نسبت به کارهایی که نگارنده بعداً در تبریز دیده است تا اندازه‌ای ابتدایی به‌نظر می‌رسد.

در این‌جا شاید ذکر این نکته خالی از لطف نباشد که درکنار طبقه‌بندی‌های موجود از قالی که برپایه نوع گره، انواع نقشه، جنس تار و پود و ظرافت در بافت و تعداد رج و نوع رنگ‌های به‌کار رفته و غیره تعیین شده است، می‌توان طبقه‌بندی تازه‌ای را نیز برپایه نوع قیچی کردن و ترکیب آن با هنرهای منبت‌کاری، نقاشی، مجسمه‌سازی، خطاطی و معماری نیز علاوه کرد. ما در این‌جا بر پایهٔ کارهای انجام شده و مشاهدات شخصی یک طبقه‌بندی پیشنهادی مطرح می‌کنیم. (ص ۷۳)

پیشینهٔ قالی‌بافی در ملایر و روستاهای آن

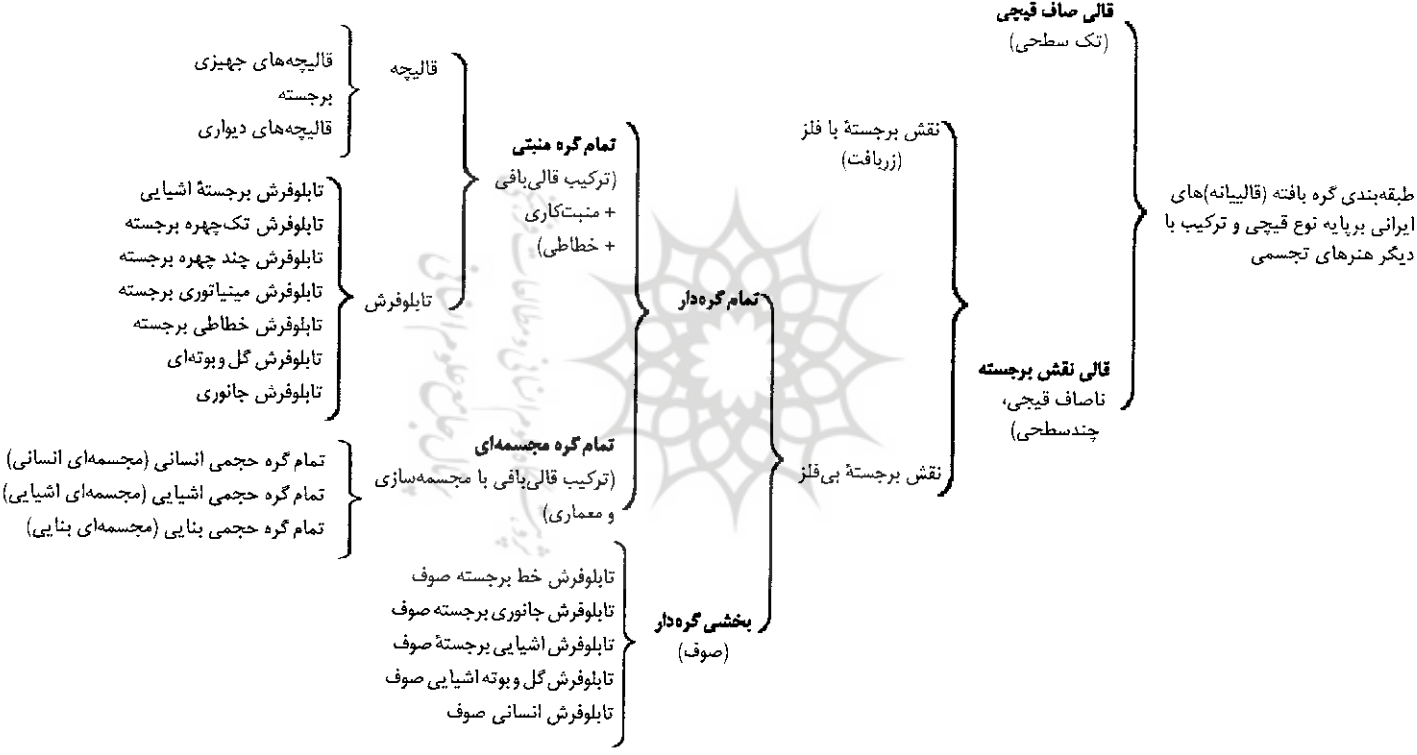
درهٔ جوزان درهٔ آبادی است در جنوب خاوری شهر ملایر که امتداد آن به روستاهای غربی شهرستان اراک می‌پیوندد. این دره با روستاهای کهن‌سالش یکی از مراکز مشهور و قدیمی قالی ایران است، که به خاطر شهرت قالی جوزان اغلب قالی‌ها و قالیچه‌های روستاهای پیرامون آن نیز به همین نام به بازار ایران عرضه می‌شده‌اند.

ازجمله نقش‌های مشهور قالی در ایران یکی هم «نقش جوزان» می‌باشد، که در مناطق دیگر ایران نیز بافته می‌شود (جزمی و دیگران، ۱۳۶۳ : ۱۸۱).

سسیل‌ادواردز درکتاب ارزشمند خود دربارهٔ قالی‌بافی منطقهٔ ملایر و درهٔ جوزان می‌نویسد: «شهر و فرمانداری ملایر را می‌توان... یکی از نواحی بافندگی همدان به‌شمار آورد. ملایر با ۱۴۰۰۰ نفر جمعیت یکی از شهرهای آباد و مرکز فرمانداری یکی از حاصلخیزترین نواحی غربی ایران محسوب می‌شود... این ناحیه شامل شهر ملایر و ۱۲۰ روستا است که مردم آن به حرفهٔ قالی‌بافی اشتغال دارند. در حدود ۲۵۰۰ کارگاه قالی‌بافی در این شهر وجود دارد که ۱۰۰ دستگاه آن در شهر است. از این تعداد ۸۰۰ دستگاه برای قالی‌بافی است، و فرآوردهٔ بقیه قالیچه است. کل میزان محصول سالیانه اعم از قالی و قالیچه ۵۰۰۰ تخته است.

این بخش را می‌توان به دو ناحیه تقسیم کرد، یکی ناحیهٔ شمال غربی که با منتهی‌الیه جنوبی جلگهٔ همدان هم‌مرز است و دیگری ناحیهٔ جنوب شرقی که محدود به شهرستان اراک است.

← ***تابلوفرش‌های برجستهٔ شهر تبریز*** (کار دانشجویی با پیشنهاد و نظارت نگارنده)، کارشناسی ارشد گروه مطالعات فرهنگی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۳، ص ۷۴].


طبقه‌بندی گره بافته (قالییانه)های ایرانی برپایه نوع قیچی و ترکیب با دیگر هنرهای تجسمی
قالی صاف قیچی
(تک سطحی)
قالی نقش برجسته
ناصاف قیچی،
چندسطحی)
نقش برجستهٔ با فلز
(زربافت)
نقش برجستهٔ بی‌فلز
تمام گره‌دار
بخشی گره‌دار
(صوف)
تمام گره منبتی
(ترکیب قالی‌بافی
+ منبت‌کاری
+ خطاطی)
تمام گره مجسمه‌ای
(ترکیب قالی‌بافی با مجسمه‌سازی
و معماری)
قالیچه
تابلوفرش
قالیچه‌های جهیزی
برجسته
قالیچه‌های دیواری
تابلوفرش برجستهٔ اشیایی
تابلوفرش تک‌چهره برجسته
تابلوفرش چند چهره برجسته
تابلوفرش مینیاتوری برجسته
تابلوفرش خطاطی برجسته
تابلوفرش گل و بوته‌ای
تابلوفرش جانوری
تمام گره حجمی انسانی (مجسمه‌ای انسانی)
تمام گره حجمی اشیایی (مجسمه‌ای اشیایی)
تمام گره حجمی بنایی (مجسمه‌ای بنایی)
تابلوفرش خط برجسته صوف
تابلوفرش جانوری برجسته صوف
تابلوفرش اشیایی برجستهٔ صوف
تابلوفرش گل و بوته اشیایی صوف
تابلوفرش انسانی صوف

در نخستین ناحیه یک سازمان دولتی بر کار ۵۰۰ دستگاه قالی‌بافی نظارت می‌کند. در روستای ننج بالغ بر ۱۰۰ دستگاه وجود دارد. این شرکت نخ و پشمی راکه در همدان رنگ شده و کاغذ شطرنجی طرح را در اختیار قالیبافان می‌گذارد. بازرسان از روستایی به روستای دیگر می‌روند تا بر کار کارگران نظارت کنند. اجناسی که به کار می‌رود مرغوب است و رنگ‌ها نیز عالی است. قالی‌ای که در این نواحی تهیه می‌شود یک پوده است و در هر اینچ ۷ × ۸ گره دارد. در مجموع در بین قالی‌های متوسط ایران یکی از با دوام‌ترین آن‌ها به‌شمار می‌آیند.

در این ناحیه در حدود ۲۰۰ ـ ۳۰۰ دستگاه دیگر وجود دارد که سرانداز و قالیچه یک پوده می‌بافد. این فرآورده‌ها از محصولات روستاهای همدان که در مجاورت این ناحیه قرار دارند مشخص و متمایز است. متأسفانه شیوهٔ رنگرزی در این ناحیه رو به تنزل رفته است. برای مایه‌های آبی سیر (مثل گذشته) از نیل پر طاووسی استفاده می‌شود، ولی روستاییان به جای روناس از قرمز آنیلینی استفاده می‌کنند، چون هم ارزان‌تر است و هم به کار بردن آن سهل‌تر» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۱۶ ـ ۱۱۷).

«دومین ناحیه (که با اراک هم‌مرز است) شامل چندین روستا است که از بهترین مراکز قالی‌بافی روستایی در شمال غربی ایران محسوب می‌شود. فرآورده‌های آن بیشتر قالیچه‌های یک پوده است. در حدود شش روستا یکی پس از دیگری در درهٔ وسیع و حاصلخیزی قرار گرفته که از طرف مشرق و جنوب ملایر ادامه پیدا می‌کند. در فصل تابستان سراسر این دره‌ها را درختان مو می‌پوشاند (اگرچه شهرت کشمش ملایر کمتر از قالیچه‌های آن نیست).

گرچه قالیبافان این روستاها (مانند قالیبافان همدان) ترک‌نژاد هستند، و در حرفهٔ قالی‌بافی از گرهٔ ترکی استفاده می‌کنند، ولی قالیچه‌های آنان با قالیچه‌های اراک (که دارای خصوصیات ایرانی است) قرابت بیشتری دارد تا با بافته‌های همدان.

از شش روستایی که در این دره واقع شده روستای جوزان بهترین قالیچه‌ها را تولید می‌کند. این دهکدهٔ کوچک در سرتاسر ایران مشهور است. روستای دیگر یعنی مانیزان نیز در درجهٔ بعدی قرار دارد. معروف است که آب جوزان خاصیتی دارد که نوعی نرمی و شفافیت و درخشندگی به کلاف‌های رنگ شده می‌دهد. شاید چنین باشد، ولی ممکن است علت مزیت قالیچه‌های جوزان بیشتر به سبب غروری باشد که کارگران در کار خود احساس می‌کنند و دقت زیادی که از نخستین مرحله یعنی شستن پشم (که اطمینان دارم سه‌بار آن را می‌شویند) تا مرحلهٔ آخر یعنی قیچی کردن پشم‌های اضافی یا پرداخت قالی مبذول می‌دارند، به‌طوری که قالی پس از پرداخت همانند مخمل نرم و شفاف می‌شود. طرح‌های مورد استفاده روستای جوزان و سایر روستاهای این دره فاقد تنوع است، ولی خوشبختانه طرح‌هایی خاص خود دارند. قالیچه‌هایی که تهیه

می‌کنند در هر اینچ مربع ۱۴ × ۱۴ گره دارد.

فرآوردهٔ سایر روستاهای این ناحیه به خوبی محصولات این شش دهکده نیست. کار ناشیانهٔ رنگرزان شهری کاملاً در رنگ‌های سرخ و قرمز مشهود است. از حیث ظرافت بافت نیز فرآورده‌های آنان از قالیچه‌های شش روستای سابق‌الذکر پست‌تر است، چه در هر اینچ فقط ۱۲ × ۱۲ گره دارد.

میزان فرآوردهٔ ملایر (مانند کلیهٔ نواحی قالی‌بافی ایران) نصف میزان قبل از جنگ ایران و عراق است. پیدا کردن علل آن دشوار نیست، چه در پایان جنگ تقاضا برای قالی ایران در کشورهای مغرب زمین متناوب بود. در حالی‌که افزایش قیمت‌ها در ایران ادامه داشته است. تحت این شرایط، بازرگان و قالیباف هر دو مجبور بودند پول و جنس و نیروی انسانی را به مخاطره اندازند» (*همان*: ۱۱۷).

در *فرهنگ جغرافیایی ایران* دربارهٔ قالی‌بافی در روستاهای ملایر آمده است:

«در اکثر قراء شهرستان، زنان به بافتن قالی، قالیچه، جاجیم و گلیم اشتغال دارند و یکی از صادرات مهم شهرستان محسوب می‌شود و به‌طور متوسط سالیانه سه‌هزار تخته قالیچه و قالی صادر می‌گردد. قالیچه‌های «جوزان»، «کمازان»، «ننج»، «حسین‌آباد شاملو»، «جوکار»، «کساوند»، «زنگنه»، «علمدار»، «قوزان» به خوبی معروفند» (*فرهنگ جغرافیایی ایران*، ۱۳۳۱: ۴۳۳).

در مقالهٔ «قالی‌بافی در ساروق» نیز آمده است: «در روستاهای مانیزان و جوزان، اگرچه از لحاظ تقسیمات منطقه‌ی جزو فرمانداری ملایر به‌شمار می‌روند، اما در زمینهٔ قالی‌بافی به‌شدت تحت‌تأثیر قالی‌بافی ساروق هستند، به نحوی که این تأثیرات را امروز هم در قالی‌بافی آن می‌توان مشاهده کرد. در این روستاها نیز قالیچه‌های شاپوری تولید می‌شود. ظرافت و ریزبافی قالی‌های این روستاها گاه تا حدی است که قالی‌های ساروق را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد» (فاضلی، ۱۳۷۵: ۱۵۳).

قالیچه‌های نقش برجستهٔ درهٔ جوزان

همان‌طور که اشاره شد، اگرچه ادواردز فصل هفتم کتاب خود را دربارهٔ همدان با شرحی دربارهٔ ملایر، اختصاص داده است، اما به وجود و بافت قالیچه‌های نقش برجسته در این شهرستان اشاره نمی‌کند. اما بافندگان جوزانی این نوع قالیچه را «گل برجسته» (نقش برجسته) می‌نامند و آن را در برابر قالیچه‌های «صاف قیچی ـ sâf-qeyçi» قرار می‌دهند. یک طبقه‌بندی براساس نوع قیچی کردن همتراز و ناهمتراز پرزهای قالی که باید به دیگر طبقه‌بندی‌های قالی ایران افزوده گردد.

آیا می‌توان گفت که بافت این نوع قالیچه بعد از نوشتن این کتاب دقیق و مبسوط در نیم قرن گذشته در این دره مرسوم شده است؟ پیرزنان استادکار این نوع قالی چیز دیگری می‌گویند. آن‌ها بر این باورند که این شیوه قالی‌بافی را نسل‌اندرنسل از مادرانشان یاد گرفته‌اند.

شاید دلیل غفلت ادواردز از این نوع قالیچه شهرت بسیار قالی و قالیچه‌های «صاف قیچی» درهٔ جوزان بوده باشد. همچنین ممکن است در گذشته زنان و دختران قالی‌باف این نوع قالیچه را نه برای فروش که برای تزئین منزل و یا جهیزیهٔ خود می‌بافته‌اند.[۱]

البته به‌نظر می‌رسد این سکوت باید دلیل عامتری داشته باشد، چراکه وی از بافت چنین قالیچه‌هایی در منطقهٔ کاشان ــ که به‌نظر می‌رسد در بافت این نوع قالی حداقل دارای سنتی چندصد ساله است ــ نیز سخنی به میان نمی‌آورد. شاید دلیل مهم‌تر این بی‌توجهی نبودن تقاضای خرید و بی‌علاقگی غربیان به این نوع قالی و یا عرضه اندک آن بوده است. زیرا بعید است کسی با همسرش سیزده سال در همدان زندگی کرده باشد و این نوع قالیچه را ندیده باشد.

اکنون پس از طرح این پیش‌آگاهی‌های کمیاب و ضروری چه دربارهٔ گذشته قالی‌بافی ملایر و چه دربارهٔ سابقه قالی‌ها و پارچه‌های گل برجسته در ایران، باز گردیم به قالیچه‌های نقش برجستهٔ درهٔ جوزان و برخی نقش و نگارهای آن.

نگارنده در سه دههٔ پیش در منازل و بازار ملایر نمونه‌هایی از این نوع قالیچه را مشاهده کرده بود و هنگامی‌که در نوروز ۶۵ به‌دنبال این قالیچه‌ها به ملایر و از آن‌جا به جوزان رفت، دریافت که به‌دلایلی مرکز بافت این نوع قالیچه از جوزان به دو روستای «توسک»[۲] بالا و پایین منتقل گردیده است.

قبلاً در اغلب روستاهای این دره همچون «بلغنی» (بابل غائی)[۳] و «قلاباخون»[۴] و به‌ویژه

---

۱. نظیر بافت گلیم‌هایی با نقش مازنجیل در برخی طوایف و ایلات سیرجان و بافت و بردسیر تا چند دههٔ پیش به‌عنوان جهیزیه دختران. دربارهٔ این نوع گلیم نک به: فرهادی، مرتضی، «نقش مازنجیل، نشانه‌شناسی و ردیابی فرهنگی نقشی از نقش و نگارهای گلیم‌های طایفهٔ کورکی». ***نامهٔ فرهنگ ایران***. دفتر دوم (۱۳۶۵). صص ۱۲۱ـ۱۷۶. و همچنین نک به: آذرپاد، حسن. حشمتی رضوی، فضل‌الله، ***فرشنامهٔ ایران***، تهران، ۱۳۷۲.

۲. در فرهنگ جغرافیایی ایران مربوط به سال پیش دربارهٔ آبادی‌های زیر چنین آمده است:
«توسک Tusk» ده از دهستان حومهٔ شهرستان ملایر و ۲۱ کیلومتری خاورشهر ملایر... کوهستانی معتدل. صنایع دستی زنان: قالی‌بافی.

۳. «بابلقانی ـ Bâbolgâni» ده از دهستان حومهٔ شهرستان ملایر و ۲۷ کیلومتری جنوب خاوری شهر ملایر... کوهستانی. معتدل. صنایع دستی زنان: قالی‌بافی.

۴. «قلعه باباخان» (حصار مافی). ده از دهستان حومهٔ شهرستان ملایر. ۲۹ کیلومتری خاورشهر ملایر...

«جوزان» و «مانیزان» از این نوع قالی بافته می‌شده است، و هم‌اکنون علاوه بر «توسک پایین» در «کهریز توسک»[1] و به‌ندرت در «کله‌بید»[2] و... بافته می‌شود.

در توسک، در هر خانه‌ای یک یا چند قالیچه از این نوع وجود داشت. قالیچه‌هایی که به خاطر کسادی بازار قالی در چند سالهٔ اخیر راضی نشده بودند آن‌ها را با قیمت نازل بفروشند، و به‌همین دلیل نیز تا اندازهٔ زیادی بافت آن‌ها متوقف شده بود.

قالیچه‌ها در سه اندازهٔ مختلف «پشتی»، «زرونیم» (یک زرع و نیم) و «دوزی» (دوزرعی) بافته شده بودند، و همه با نقش محرابی ـ گلدانی و یا محرابی ـ گلدانی ـ درختی که در اصطلاح محلی به همهٔ این نقش‌ها «تنگ ـ tong» می‌گویند.

قالیچه‌های نقش برجستهٔ این منطقه سرتاسر پرزدار بوده و نخست به صورت معمولی بافته می‌شود و به‌تدریج با نمایان شدن گل‌های متن، به کمک قیچی و با مهارت فوق‌العاده‌ای زمینهٔ متن کوتاه‌تر و شاخه‌ها و گل‌ها بلندتر قیچی می‌شوند. مهارت زیاد این قالی‌بافان در یک رو صاف قیچی کردن پرزهای زمینهٔ متن است. بافتن این نوع قالی نسبت به قالی‌های «صاف قیچی» به مهارت و زحمت بیشتری نیازمند است و اگر به‌طور سازمان‌یافته و با برنامه از هنر «قالی گل برجسته» حمایت نگردد، به زودی فراموش می‌شود و یا حداقل از تکامل باز خواهد ماند.

پیش از این نگارنده گمان می‌کرد که برای برجسته ساختن گل و بوته‌ها نسبت به زمینهٔ متن قالی‌بافان از ابزارهای مختلفی استفاده می‌کنند. اما در «توسک» ملاحظه کرد همهٔ این ظریف‌کاری‌ها تنها با یک قیچی معمولی انجام می‌گیرد.[3] در «توسک» ــ نگارنده و همراهان ــ تا به خود آمدیم، اطرافمان پر شد از دنیایی گل و بوته که همچون تپه‌های پرشقایق دامنه‌ها و دره‌های پرلاله و لالهٔ سرنگون[4] کوه‌های درهٔ جوزان سرخی می‌زدند.

← کوهستانی. معتدل. صنایع دستی زنان: قالی‌بافی.

۱. «کهریز توسک» ده از دهستان حومه ۲۱۰ کیلومتری خاورشهر ملایر... کوهستانی. معتدل. صنایع دستی زنان: قالی‌بافی.

۲. «کله‌بید ـ Kâlebid» ده از دهستان حومه ۲۱۰ کیلومتری خاورشهر ملایر. زبان ترکی. صنایع دستی زنان: قالی‌بافی.

۳. در پرداخت قالیچهٔ نقش برجسته‌ای از قمشهٔ اصفهان، کار **استاد علی خدادادی** که در موزهٔ فرش نگهداری می‌شود و در سال‌های اخیر بافته شده است، از ۳۸ نوع قیچی استفاده شده و بافت آن هفت سال به درازا کشیده است.

۴. به «لالهٔ سرنگون» در روستاهای ملایر «گل زن بئوای» (گل زن بابائی) می‌گویند، و برای آن قصه‌های غم‌انگیز دارند.

درخت و گل در بافته‌های ایرانی

طرح درخت و گل در بافته‌ها و فرش‌های ایرانی سابقه‌ای بس دراز دارد.

قالی مشهور به «بهارستان کسری» و یا «بهار خسرو» که بنا به گفتهٔ مورخین اسلامی خسرو پرویز آن را برای زینت تالار پذیرایی کاخ زمستانی تیسفون به کار می‌برده است و بزرگ‌ترین قالی آن زمان بوده، درختان و گلزارهای بهاری را نمایش می‌داده است. (بهرامی، ۱۳۱۹: ص ۳۱) و (حیدری، ۱۳۳۸: ۳۵۳).

در دیگر بازمانده‌های قالی‌ها و دست‌بافته‌های ایرانی از زمان ساسانیان، همچون فرش ساسانی، که در آنتینوه به‌دست آمده است یا نمونهٔ فرش زمان ساسانی که در مصر بافته شده است، و همچنین در فرش کار ایران از عصر هخامنشی که در کاوش‌های پازیریک کشف شده است در کنار جانوران مقدس، گل‌ها و نقش‌های گیاهی نیز جایگاه ویژهٔ خود را دارند (بهرامی، ۱۳۱۹).

گل‌ها و درختان پرشکوفه برای اغلب ایرانیان، به‌ویژه کشاورزان و دامداران، از آن‌جا که نشانهٔ گذر سرمای سخت زمستانی و خطر هجوم درندگان و گرسنگی از سویی و نوید فراوانی و نعمت از سوی دیگر بوده است، در درازای زمان به عنصری آرامش‌بخش و شادی‌آفرین در اذهان و روان ایرانیان ــ همچون بسیاری از اقوام دیگر ــ مبدل گردیده است، تا آن‌جا که در اثر شدت و ارزش محرک و بستگی این دو با یکدیگر به‌تدریج این حالت و معنی بر تصاویر گل و گیاه نیز سرایت کرده است.

افزون بر این، برخی از گل‌ها و درخت‌ها با نمادها و باورهای مذهبی آمیخته‌اند. تقدس درختان در ایران باستان سابقه‌ای بس دراز دارد که برخی بازمانده‌های آن هم‌اکنون نیز قابل مشاهده است.

جایگاه درخت در فرهنگ ایران را به نوشته‌ای دیگر موکول می‌کنیم، به‌ویژه آن‌که در این زمینه مطالبی پراکنده نیز گفته شده است (کویاجی، ۱۳۵۳: ۲۰ ـ ۲۷؛ فرهادی، ۱۳۷۲: ۳۲۰ ـ ۳۲۹). در این‌جا تنها به اشاراتی در ارزش و تقدس گل‌ها در فرهنگ و برخی آئین‌های مشهور ایران بسنده می‌کنیم.

گل نیلوفر در آیین مهری جایگاهی ویژه داشته است:

«لوتوس یک گل ورجاوند (مقدس) و نمادی است که با مهرپرستی و پادشاهی همبستگی دارد و از این‌روست که در دورهٔ هخامنشی در آرایش جامعه‌های شاهنشاهان و جام‌ها و ساغرهای زرین و سیمین و ستون‌ها و حاشیه‌ها و بلکه بیشتر بخش‌های ساختمان‌های پادشاهی از گل و ساقهٔ آن سود جسته‌اند. در نقش برجسته‌های تخت جمشید بارها دیده می‌شود که

شاهنشاهان هنگام نشستن بر اورنگ شاهی، در یک دست عصا یا چوگان شاهنشاهی و در دست دیگر شاخه‌ای از گل لوتوس گرفته‌اند و بیشتر بزرگان مادی و پارسی نیز که برای شادباش و درود جشن مهرگان یا نوروز به پیشگاه آنان می‌روند شاخه‌هایی از این گل در دست دارند. پیش از ورود آریاییان به سرزمین ایران، درخت انار و میوهٔ آن همین جایگاه را داشت و از رستنی‌های ورجاوند شمرده می‌شد و بیشتر کاچال‌ها (اشیا) نیز با شکل ساقه و برگ و میوهٔ آن آرایش می‌یافت لیک در دورهٔ هخامنشی یا بهتر بگوییم از حدود هزارهٔ یکم پیش از میلاد کم‌کم ساقه و برگ و گل لوتوس برای آرایش رواج یافت و رفته‌رفته درخت انار را از میدان بدر برده خود جای آن را گرفت. (ذکا، ۱۳۴۳: ص ۱۰ و ۱۳).

«... لوتوس هندی[1] از همان آغاز، ورجاوند شمرده می‌شد و در نبشته‌های دینی هند، جایگاه والایی داشت. در کهن‌ترین سرودهای ودا[2] نام این گیاه سخت گرامی داشته می‌شود و در شعرهای سانسکریت نیز آن را مظهر زیبایی می‌شناسانند. نام نیلوفر هندی[3] در سانسکریت[4] و نیلوفر آبی رنگ[5] چندین‌بار در «ریگ ودا» آمده است و بنا به نوشتهٔ کتاب‌های مقدس برهمنا[6] آفریننده پرجاپتی[7] خود بر روی برگ لوتوس که بر روی جهان آبی قرار داشت پدید آمده است و به همین‌سان آفریننده برهما[8] هم از گل لوتوس به‌وجود آمده و لقب نیلوفرزاده[9] یافته است.

اصولاً چنین پیداست که گل نیلوفر برای آریاییان باستانی، مظهر پیدایش مینویی و جاویدانی بود. زیرا «نیلوفر آبی تنها آفریده‌ای بود که در مرداب‌های خاموش و بی‌جنب و جوش پدید می‌آید.» (همان: ص ۱۳) «لکشمی همسر ویشنو، خدای پرورنده، همیشه در میان گل نیلوفر نشسته یا ایستاده است و یک شاخهٔ لوتوس هم در دست دارد. پس از تجدید دوران هندویی‌گری (هندوئیسم) نیز همهٔ خدایان هندی و همسرانشان این گل را به‌عنوان تخت و نشیمنگاه خود برگزیدند. همچنین تندیس‌های بودا از سدهٔ یک میلادی، در میان گل نیلوفر قرار گرفت و سپس در تبت و جاوه و حتی آسیای مرکزی نیز گل نیلوفر به صورت نشیمنگاه بودا در آمد.

نقش گل لوتوس در باستانی‌ترین ساختمان‌های هند به‌ویژه ساختمان‌های بودایی دیده

1. Nelumbium Nelumbo
2. Vada
3. Nelumbium Speciosum
4. Pundorika
5. Pushiara
6. Brahmana
7. Prajapati
8. Brahma
9. Abja-ja

می‌شود و گسترش دین بودایی رواج لوتوس هندی را در آرایش‌های بودایی در آسیا، میدان پهناورتری بخشید.

در لوتوس ایرانی که همنام و نظیر لوتوس هند است در انگلیسی به نام رز لوتوس[1] معروفست و گمان می‌رود همان نیلوفر آبی است که در استخرها و مرداب‌ها و چشمه‌های ژرف ایران می‌روید و گلی سفید یا قرمز رنگ و بزرگ و زیبا با بویی خوش و ملایم دارد و با برآمدن آفتاب باز و با فرو رفتن آن بسته می‌شود و بدین انگیزه مظهر خورشید است و با میترا همبستگی دارد و از نمادهای مهری است و هخامنشیان که به میترا دلبستگی فراوان داشتند و او را در مهرگان با آیین ویژه و شکوه فراوان می‌پرستیدند از شاخه و گل و برگ لوتوس که نماد میترا بود، در آرایش ساختمان‌های تخت جمشید که بی‌گمان جنبهٔ مذهبی و پادشاهی مینویی داشت و از کاچال‌های دیگر آن زمان، سود فراوان جسته‌اند و باز به همین دلیل، پارچهٔ جامه‌های شاهنشاهان هخامنشی با نقش گل لوتوس آرایش یافته که مانند رنگ ارغوانی ویژهٔ شاهنشاهان بوده است.

چنان‌که از پیکره داریوش در تالار اصلی کاخ داریوش در تخت جمشید پیداست طرح و نقش جامهٔ او از نیلوفرهای استیلیزه شده‌ای است که در میان دایره‌ای قرار گرفته که خود آن هم با گلبرگ‌های لوتوس آرایش یافته است و همین گردی است که سپس در زمان اشکانیان و به‌ویژه ساسانیان و حتی پس از اسلام نیز در نقش و طرح پارچه‌های بافت ایران فراوان دیده می‌شود.» (*همان*: ص ۱۳).

«اگر نیک بنگریم، این نمادها و نشانه‌ها به راستی یک‌گونه زبان و نوشته است که با گذشت زمان، کلید رمز آن‌ها گم و الفبای آن‌ها فراموش گردیده و معانی پیشین خود را از دست داده کم‌کم رویهٔ آرایشی به خود گرفته است. لیک با سنجش و سودجویی از سرچشمه‌ها و دانسته‌های دیگر و تجزیه و تحلیل آن‌ها، می‌توان پاره‌ای از معانی و خواست‌های پدید آورندگان و سازندگان و به کار برندگان این نمادها را به‌دست آورده، بازشناخت و در این هنگام است که آشکار خواهد شد که این نقش و نگارها که ما در آغاز آن‌ها را یک نقش سادهٔ آرایشی می‌پنداشتیم خود در اصل نشانه و نمادهای ویژه‌ای بوده و مردم از به‌کار بردن آن‌ها معنی‌ای ویژه‌ای را به‌دیده می‌گرفته‌اند.» (*همان*: ص ۱۰).

«... در داستان جشن مهرگان آمده که موبد موبدان در خوانچه‌ای که روز جشن نزد شاه می‌آورد گل **نیلوفر** می‌نهاد. در طاق بستان بیرون کرمانشاه با چشمه وبرم کوچک زیبایی که

1. Rose Lotus

جلوی آن است ــ(و پر از گل‌های نیلوفر) ــ و همیشه در کنار یادمان‌های مهری دیده می‌شود. پیکر مهر با پرتو خورشید دور سر او بر سنگ تراشیده شده که روی گل نیلوفر ایستاده است.» (مقدم، ۱۳۵۷: ۴۰ ـ ۴۱).

ابوریحان در *آثارالباقیه* و محمدحسین خلف تبریزی در *برهان قاطع* به جشنی به نام «جشن نیلوفر» در میان ایرانیان اشاره می‌کنند. (رضی، ۱۳۵۸: ۳۹۶).

در آیین زرتشتی درختان و گیاهان و گل‌های مقدس فراوان‌اند. ریواس که «مشیه» و «مشیانه» زوج نخستین بشر از ساقهٔ به‌هم پیچیدهٔ آن پدید آمدند. «گئوکرنه» (درخت همه تخم)، «بی‌ناک» (گیاه زندگی‌بخش) و «هوم» (گیاه دور دارندهٔ مرگ). (رضی، ۱۳۴۶: ۱۱۴۲).

در *وندیداد* در ستایش گیاهان دارویی آمده است که: «تمام آن (گیاه‌های دوایی) که برای (صحت) تن مردمان است را ما ستایش می‌کنیم و می‌خواهیم و تعظیم می‌کنیم برای مقابله با درد و برای مقابله با مرگ و برای مقابله با سوختن و برای مقابله با تب و برای مقابله با سردرد و برای مقابله با نظر بد و گندیدگی و کثافت که اهرمن در تن مردم آورد». (*وندیداد*، ۱۷۲).

در فصل ۲۷ بُندَهُش که از روئیدنی‌ها سخن رفته، در فقرهٔ ۲۴ آن از سی قسم گیاه خوشبو و گل‌ها نام برده شده و هریک از آن‌ها ویژهٔ یکی از ایزدان بزرگ و فرشتگان معرفی شده است: «یاسمن از آن بهمن است، مورد از آن مزداست، مرزنگوش از آن اردیبهشت است. شاه اسپرم (اسبرغم) از آن شهریور است، بید مشک از آن سپندارمذ است، سوسن از آن خرداد و چمبک از آن مرداد است...» (پورداود، ۱۳۴۳: ۱۴۹).

در آیین مقدس اسلام نیز در فضیلت برخی از گل‌ها همچون گل سرخ (گل گلاب، گل محمدی) گل مورد، گل سفید (نسترن سفید) و گل زرد (نسترن زرد) و گل نرگس و گل مرزنگوش احادیث و روایاتی در دست است. (مجلسی، بی‌تا). در این روایات گل از بهشت آمده و عرق روی محمد مصطفی (ص) می‌باشد. این معانی در غزلی منسوب به مولانا جلال‌الدین بلخی انعکاس یافته است.*

* امروز روز شادی و امسال سال گل، نیکوست حال ما که نکو باد حال گل
مست است چشم نرگس و خندان دهان باغ از کرّ و فرّ و رونق و لطف و کمال گل
جامه‌دران رسید گل از بهر داد ما زان می‌دریم جامه به‌بوی وصال گل
گل آن جهانی است نگنجد در این جهان در عالم خیال چه گنجد خیال گل؟
گیریم دامن گل و همراه گل شویم رقصان همی رویم به اصل و نهال گل
اصل و نهال گل عرق لطف مصطفاست زان صدر، بدر گردد آن‌جا هلال گل

[*کلیات شمس تبریزی*، تهران، ۱۳۶۳، امیرکبیر، ص ۵۲۳]

برخی از بیگانگان که با هنر و تجلیات روحیهٔ ایرانی آشنا بوده‌اند، مستقیم و یا غیرمستقیم از علاقهٔ ایرانیان به درخت و گل و باغ و بوستان سخن گفته‌اند، بدون این‌که به ریشه‌های این عشق نظر داشته باشند.

دکتر محمد حسن زکی، نویسندهٔ کتاب *صنایع ایران بعد از اسلام* در این‌باره می‌نویسد:

«ایرانی طبعاً گل و چمن و باغ و گلزار را دوست دارد، و این آثار در صنایع ایران نماینده ذوق و قریحه‌اش می‌باشد و به همین جهت مشاهده می‌شود گل و سبزه بیشتر زمینه‌های قالی ایران را زینت می‌دهد». (زکی، ۱۳۲۰: ۱۶۷).

فردریک ریچاردز نقاش و جهانگرد انگلیسی که در حدود ۶۰ سال پیش از ایران دیدن کرده در سیاحتنامهٔ خود فصلی را به باغ‌های ایرانی اختصاص داده است. جالب این‌که وی شباهتی بین باغچه‌های گل این باغ‌ها و طرح قالی‌های ایرانی یافته است. وی می‌نویسد:

«... اولین نکته در مورد باغ‌های ایران این است که جنبهٔ خصوصی دارد و از انظار پوشیده است. چه این‌جاست که میزبان ایرانی معمولاً از مهمانان خود پذیرایی می‌کند... اگر بخواهیم فهرستی از آن‌چه در داخل این باغ‌ها می‌بینیم ترتیب دهیم نتیجه چنین می‌شود. تعدادی درخت (از یک درخت می‌توان باغی به‌وجود آورد) یک حوض (نه یک استخر) که آب آن هنگام شب از بعضی درزهای آن پایین می‌رود و مقداری گل که آن‌ها را در باغچه‌ها عمل آورده‌اند. طرح این باغچه‌ها که مانند دیوار به اشکال هندسی ساخته شده است ساده نیست، پیچیده است و ممکن است هنرمندان ایرانی در تهیهٔ این طرح‌ها تحت‌تأثیر حرفهٔ عالی ایرانیان یعنی قالی‌بافی قرار گرفته باشند... در کشورهای مغرب‌زمین باید در لابه‌لای برگ‌های یک بوتهٔ گل سرخ غنچه‌های تازه را جست‌وجو کرد، در صورتی‌که در ایران موقعی فرا می‌رسد که باید در میان انبوه گل‌ها برگ‌ها را جست‌وجو کرد...

مردم ایران عموماً به باغ علاقه دارند با این‌همه چنان‌چه باغی ارباب خوب و باغبان خوب داشته باشد به‌طوری سبز و انبوه می‌شود که باورکردنی نیست. اغلب یک بوتهٔ گل سرخ در میان یک کرت سبزیجات دیده می‌شود تا باغبان بتواند از زیبایی آن لذت ببرد.

در ایران اغلب این منظره دیده می‌شود که مردها هنگام گردش عصر گلی به دست می‌گیرند و هرچند دقیقه یک‌بار آن را می‌بویند. همچنین اغلب پسرک خرک چی[1] را می‌توان دید که از الاغ خود پایین می‌جهد تا به همین منظور گلی بچیند، حتی ممکن است نسبت به یک غنچهٔ شکسته که بر سر راه خود می‌بیند ترحم نشان دهد و از الاغ خود پایین بیاید تا آن را نوازش

۱. آن‌که خری چند برای بارکشی دارد. الاغ‌دار، خربنده [*لغت‌نامهٔ دهخدا* حرف «خ». ص ۴۵۶].

کـند و یـا آن را در جـایی قـرار دهـد کـه بـار دیگـر در مـعرض آزار قـرار نگـیرد... (ریـچاردز ۱۳۴۳: ۱۴۸ ـ ۱۵۱).

در نقش و نگارها و مینیاتورهای ایرانی انسان گل به دست بسیار به چشم می‌خورد.

به دلایلی که گفته شد حضور گل به شکل‌های گوناگون در بازماندهٔ باورها و آئین‌های ایرانی هنوز نیز قابل رؤیت است.

در برخی روستاهای ملایر مانند پیرسواران در گذشته دختران دم‌بخت در فصل گل سرخ نهج گل‌های سرخ را کنده، کمی پنبه در پشت گل گذاشته، آن را مرطوب کـرده از پشت بـه طـرف سقف‌های گنبدی اتاق پرتاب می‌کردند. گل‌ها از پشت به سقف می‌چسبیدند یا به همین روش بر روی دیوار روبه‌روی در ورودی با این گل‌ها طرح شاخهٔ گـل و تـنگ (گـلدان) پـرگل درست می‌کردند.

همچنین مانند بسیاری جای‌های دیگر در هنگام پاسخ به سلام کوچک‌ترها اضافه می‌کردند. «گل گلاب! عرق بیدمشک!»

در برخی از سفرنامه‌ها به رسم تقدیم گل به‌عنوان نزاکت و ابزار دوستی و احترام به مسافران و بزرگان اشاره شده است. اگرچه ادوارد براون که در زمان سـلطنت نـاصرالدیـن‌شاه بـه ایـران مسافرت کرده است این رسم را تقلیدی از اروپاییان می‌داند، که این سخن اگر امروزه در استقبال و پذیرایی‌های رسمی معنا داشته باشد، در گذشته و در مواردی کـه وی بـیان مـی‌کند درست نمی‌نماید.

«... گرچه ایرانی‌ها گل را زیاد دوست می‌دارند و در خانه‌ای نیست که در آن گل نباشد، اما رسم تقدیم دستهٔ گل در این مملکت متداول نمی‌باشد و فقط از زمانی‌که پای اروپایی‌ها به ایران باز شده (آن‌هم نه در تمام مناطق) بعضی از باغبان‌ها و روستاییان مخصوصاً در نواحی یزد و کرمان دسته‌های گل به اروپاییان یا مسافرین دیگر تقدیم می‌کنند و آن‌ها بر دو نـوع هستند. بعضی انتظار انعام دارند و برخی منتظر دریافت انعام نمی‌باشند و چند مرتبه خود من دیدم که روستاییان و عابرین در راه به من دستهٔ گل هدیه کردند و بدون این‌که یک لحظه برای دریافت انعام توقف نمایند به راه خود ادامه دادند و گذشتند» (براون، بی‌تا: ۸۳).

براون در جای دیگر از همین سفرنامه می‌نویسد:

«در مهرآباد... در نقطه‌ای مرتفع که شبیه به مصطبه بود قالیچه‌ای برای من روی زمین پهن گستردند و حاجی صفر در آن طرف قرار گرفت و چای حاضر شد و هنگامی‌که مشغول صرف چای بودم باغبان دستهٔ بزرگی از گل‌های معطر سرخ را برای من آورد و این رسم در این نطقه که جزء جنوب شرقی ایران است متداول می‌باشد.» (همان: ۳۱۶). و باز هم او می‌نویسد:

«هنگامی‌که از تفت حرکت کردیم کودکی به من نزدیک شد و یک گل سرخ معطر به من تقدیم نمود و قدری دورتر، مردی که در یک مزرعه کار می‌کرد از جا برخاست و او هم گل سرخی به من اهدا کرد و نه آن کودک انتظار دریافت انعام داشت و نه آن مرد، زیرا در این نقطه از ایران که هنوز با رسوم و آداب اروپایی آلوده نشده و مردم صفا و صداقت قابل تقدیر ایرانیان قدیم را حفظ کرده‌اند، تقدیم گل، فقط برای ابراز ارادت و نزاکت است.» (*همان*: ۳۲۶).

لیدی شل[1] که در حدود ۱۳۶ سال پیش در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه به ایران مسافرت کرده است در سفرنامهٔ خود موسوم به ***جلوه‌هایی از زندگی و آداب و رسوم ایران*** می‌نویسد:

«... در شهر گلپایگان ــ که به‌نظر من خیلی بیشتر از حد معمول سایر شهرها، ویرانه و رو به زوال بود ــ صحنه‌ای دیدم که واقعاً مرا تحت‌تأثیر قرار داد، و آن، دریافت هدیه‌ای به‌صورت انبوهی از گل سرخ بود. که آن‌ها را در میان لفاف بزرگی پیچیده و بارکرده بودند. همین‌که لفاف را از روی این گل‌ها کنار زدیم، چنان عطر شامه‌نوازی تمام فضای زیر چادر را پر کرد که فرانسیس[2] با حالتی مست و مدهوش به میان گل‌ها افتاد. و با پرپر کردن گل‌ها و پراکندن و ریختن آن‌ها به سر و رویش منظرهٔ بسیار جالبی به‌وجود آورد.» (شل، ۱۳۶۲: ۱۸۶ ـ ۱۸۷).

تاورنیه از سیاحان مشهور قرن هفدهم که بین سال‌های ۱۶۳۲ و ۱۶۶۸، شش‌بار به مشرق‌زمین مسافرت کرده و در این مسافرت‌ها بیش از نه‌بار از ایران دیدن کرده است، و اولین سفر او به ایران در دورهٔ سلطنت شاه‌صفی ۳۵۴ سال پیش بوده، می‌نویسد:

«... وقتی که یکی از بزرگان بتواند گل قشنگ تازه‌ای پیدا کند و یک دسته برای شاه در گلدان بلور تقدیم نماید بسیار خوشوقت می‌شود و تصور می‌کند شاه را خیلی خشنود کرده است (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۳۶۵).

گاه به دلایل گوناگون، رگه‌های خون در شیر دام‌ها پدیدار می‌شود. به این شیر در مناطق مختلف ایران «گلو»[3] و «گل کرده»، «گل زده» و «عاشق شیر» و... گویند. در روستاهای خمین شیر گل‌زده را یا در جوی آب روان یا در بوتهٔ گلِ سرخ می‌ریزند. (فرهادی، ۱۳۷۷: ۲۰).

در روستاهای خمین، گل محمدی و میوهٔ توت را نمی‌فروشند و آن را وقف می‌دانند. این به معنای تقدس این دو در فرهنگ ایرانی است که آن‌ها را از حوزه اعمال اقتصادی خارج می‌کرده

---

۱. لیدی شل همسر جستین شل سفیر انگلستان در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه.
۲. فرزند کوچک خانم شل.

3. golu

است. (**همان**: ص ۱۶). در همین محل، جوانان از بافتن گل‌های درخشان آبی و بنفش «گل گندم»[۱] تاجی درست کرده بر سر می‌نهادند. به احتمال زیاد در گذشته دور همین کار به وسیلهٔ بزرگ‌ترها در جشن‌ها و برخی آیین‌ها کاربرد داشته است. در معنی «بساک» در فرهنگ‌ها و همچنین در دیوان شعرای ایرانی مطالبی آمده است که گمانهٔ بالا را تأیید می‌کند: «بَساک تاجی راگویند که از گل‌ها و ریاحین و اسپرغم‌ها و برگ مورد سازند و پادشاهان و بزرگان روزهای عید و جشن و مردمان در روز دامادی بر سر نهند... رودکی گوید:

هـــریک بـــر ســـر بســـاک مـــورد نـــهاده

آبش و می سرخ و زلف و جعدش و ریحان...»

(دهخدا، ۱۳۴۹، ص ۱۱)

نهادن تاج گل در آیین‌ها و تشریفات مذهبی و غیرمذهبی، در میان ملل دیگر نیز رایج بوده است.[۲]

افزون بر آن‌چه که گفته شد، گل و گیاه ــ به‌ویژه در گذشته ــ چه در زندگی روزمره و چه جشن و آیین‌ها از تزئین قلیان گرفته تا تزئین شتر قربانی و غیره بیش از این کاربرد داشته است. شاردن می‌نویسد: «... این بطری‌ها (کوزه‌های قلیان) را معمولاً برای حسن منظر مملو از گل می‌نمایند.» (شاردن، ۱۳۵۰: ۵۴) این رسم هم اکنون نیز در اغلب شهرها و روستاهای ایران وجود دارد.

دلاواله، که ۳۶۹ سال پیش (۱۶۱۷) به ایران مسافرت کرده است، دربارهٔ مراسم عید قربان می‌نویسد: «... سه روز قبل از عید یک شتر ماده را در حالی‌که با گل بنفشه و گل‌های دیگر و حتی سبزی و برگ و شاخه‌های کاج زینت داده‌اند دور شهر می‌گردانند و برای او نقاره و طبل و شیپور می‌زنند... (دلاواله، ۱۳۴۸: ۱۰۸).

تزئین اشیا دیگر نیز با گل و گیاه وجود دارد. در روستاهای کمره (شهرستان خمین) در هنگام

---

۱. **گل گندم** Centavrea cyanusl از تیره مرکبان (Composées) (روشه، ۱۳۶۹).

۲. در یونان باستان «مهم‌ترین تشریفات دینی مدینه صرف طعامی از این قبیل بود که با حضور تمام اهالی شهر به افتخار خدایان حامی آن‌ها انجام می‌گرفت... صرف طعام عمومی را آداب و مراسم مخصوص بود. اولاً هریک از حضار تاجی از برگ یا گل بر سر می‌زد و این‌گونه تاج بر سر زدن در تمام تشریفات مذهبی متداول بود. چه پیشینیان عقیده داشتند که هرچه بیشتر خود را با گل بیارایند، بیشتر نظر خدایان را جلب خواهند کرد و هرگاه کسی بدون تاج به تقدیم قربانی بپردازد، خدایان از او رو برخواهند تافت. و نیز می‌گفتند تاج رسولی خوش خبر است که پیش از دعا به سوی خدایان فرستاده می‌شود.»
(دوکولانژ، فوستل: ۱۳۴۳ **تمدن قدیم**، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، تهران، کتاب کیهان، ص ۱۵۶ و ۱۵۷.

مشک‌زنی[۱] در فصل گل دادن اسفند ــ دسته‌ای از گیاه گلدار اسفند را به طناب مشک می‌آویزند. در آبادی بزرگ فرنق خمین دسته‌ای از گیاه «داغ داغکنک[۲]»، و در برخی آبادی‌های ملایر دسته‌ای از سرشاخه‌های درخت «سنجد» به مشک می‌آویخته‌اند. (فرهادی، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

در یک رسم قدیمی که بازماندهٔ آن در برخی روستاهای کمره مانند «دیفکن» و «مژدیان» و «سیدآباد»، هنگام رفتن «وره» (شیرواره)[۳] از خانهٔ یکی از شرکا به خانهٔ نفر بعدی جشنی برپا کرده، همراه با کارهای دیگر، برای «صاحب‌واره» (کسی که نوبت شیر او درواره فرا رسیده است «تخت» می‌زنند. بدین‌ترتیب که با یک یا چند کرسی، سکویی درست کرده بر روی آن قالی پهن می‌کنند و با گل و گیاه اطراف «تخت» را آراسته، «صاحب واره» را بر تخت می‌نشانند. (**همان**: ص ۹۱ و ۹۲).

خواننده خود به فراست دریافته است که در گذشته به‌کار بردن گل و گیاه در این آیین‌ها معنایی به مراتب بیش از تزئین و زیبایی صرف داشته است. همچنان‌که امروز آویختن اسفند و سرشاخه‌های سنجد و «داغ داغکنک» برای افزایش کرهٔ مشک و خیر و برکت و دور ساختن «چشم شور» از آن نوع است.

اکنون بهتر می‌توان معنای این همه گل و گیاه را در هنرهای ایرانی از کاشی‌کاری و گچ‌بری تا منبت‌کاری و قالی‌بافی و... دریافت، و از آن‌جمله معنای این همه گل‌های رنگارنگ و به‌ویژه سرخ و صورتی را در قالیچه‌های «گل برجسته» درهٔ جوزان.

بنابر «اصل همربایی **قطب‌های همنام**»[۴] به جرئت می‌توان ادعا کرد که اشیای هنری ایرانی صحنهٔ نمایش موجودات مقدس تاریخی و ماقبل تاریخی است و در نتیجه کاربرد آن از حد کاربرد یک شیء معمولی در می‌گذرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دربارهٔ مشک‌زنی در روستاهای کمره نک به: فرهادی، مرتضی، ۱۳۶۹، ***نامهٔ کمره***، تهران، انتشارات امیرکبیر، جلد دوم فصل چهارم (آئین‌ها و باورهای مشک‌زنی در کمره)، صص ۱۰۵ـ۱۲۹.

۲. dâqdâqkonak، بذرالبنج، بنک‌دانه از جنس بذرالبنج‌ها از تیرهٔ سیب‌زمینی.

۳. دربارهٔ واره نک به: فرهادی، مرتضی. ۱۳۸۰، ***واره، نوعی تعاونی سنتی کهن و زنانه در ایران***، (درآمدی بر مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی تعاون و مشارکت مردمی)، تهران، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد کشاورزی.

۴. دربارهٔ اصل همربایی قطب‌های همنام نک به: م. فرهادی ۱۳۷۷، «مختصات شیء مقدس و اصل همربایی قطب‌های همنام»، ***نمایه پژوهش***، ش ۷ و ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۷۷)، صص ۱۴ـ۲۵.

نقش و نگارهای قالیچه‌های گل برجستهٔ درهٔ جوزان

بیشترین نقش و نگار قالیچه‌های گل‌برجسته درهٔ جوزان گل و گیاه است. اما نگارنده گاه قالیچه‌هایی هم با نقش جانوران در بازار ملایر دیده است. همانند غالب دست‌بافته‌های ایرانی، این متنِ گل و گیاه در قالب حاشیه‌ها قرار گرفته است.

هر حاشیه دارای لبه‌ای است که به گویش محلی «لوه»[1] گویند. دو حاشیه باریک در دو طرف حاشیه‌های کوچک‌تر همچون بسیاری از قالیچه‌های ایرانی وجود دارد. دو حاشیه فرعی با نقش‌ها و شکل‌های گوناگون وجود دارد، که مشهورترین آن‌ها حاشیهٔ «لَت سیوی»[2] و «کِلمَک»[3] و «کِلمک گش‌دار چشم و ابرویی»[4] و «لو مجمعه‌ای» می‌باشد.

حاشیه نیز دارای نقش‌های متفاوتی است، نظیر «گُلایی»، «شش گُلی»، «حاشیهٔ ماهی». مشهورترین و متداول‌ترین نقش متن «تنگ» است که به شکل گلدانی است که تعدادی شاخهٔ برگ و گل از آن خارج شده‌اند که به آن «گُل دسته» گویند. به نقشه‌ای که یک تنگ بزرگ در وسط و دو تنگ کوچک در دو طرف داشته باشد «سه تنگه» می‌گویند. قسمت بالای سه تنگی معمولاً شاخهٔ بلند و پرگلی است، که «درختی» می‌نامند، و اطراف درختی نقش برگ مانندی است که «ماهی» گفته می‌شود.

در برخی قالیچه‌های گل برجسته، نقش‌های تنگ و گل دسته و درختی با «نقش انگوری» و «بلک باغی» کامل می‌گردد. البته سزاوار هم نبوده است که درهٔ پردار و درخت و پر از باغات انگور جوزان در این قالیچه‌ها بازتاب نیابد. این نقش که شامل برگ‌های مو و خوشه انگور و تنه و کنده پرپیچ و تاب مو را به نمایش می‌گذارد همچون درخت مو دارای پیچک‌هایی است که به آن «قلابه» می‌گویند و فضاهای خالی قالی را پر می‌کند.

گفتنی است که قالیچه‌های گل برجسته، در حاشیه «صاف قیچی» و در «بیم»[5] یا متن برجسته است.

برخلاف وجود تخصص در بازارهای شهری، کار بافت و پرداخت هر دو توسط استادکار و در هنگام بافت انجام می‌شود. به اصطلاح محلی به محض این‌که یک گل تمام شد («سرش کور شد») و گل بعدی در دستور کار قرار گرفت، قسمت‌های ساده متن را در می‌آورند؛ و البته با حداقل وسایل و با قیچی معمولی. متن باید یکدست بوده، و کوتاه و بلند قیچی نشده باشد. در روستاهای کهریز قالیچه‌ای مشاهده شد که در سه سطح بافته شده بود، تا تنوع

1. lova
2. late sivi
3. kelmak
4. kelmak gašdâre...
5. bim

و برجستگی بیشتری به کار داده شود.

اما چیزی که در این قالیچه‌ها از طرح‌های بسیار قدیمی تازه‌تر به‌نظر می‌رسد، وجود طرح «تنگ» (گلدان) در این قالیچه‌ها است، که البته همین نقش نیز بیش از چند قرن در قالی‌بافی ایران سابقه دارد و البته نایاب:

«در بین هفت تخته از نفیس‌ترین قالی‌های جهان باید نمونه‌ای از قالی نقش گلدانی و اشکال مختلف آن نیز گنجانیده شود. در بین قالی‌هایی که از دوران صفویه به‌دست ما رسیده، قالی نقش گلدانی بیش از طرح‌های دیگر دیده می‌شود... اگر تکه‌هایی راکه بقایای قالی‌های بزرگ است نیز به حساب آوریم، مجموعاً بالغ بر پنجاه تخته قالی نقش گلدانی در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی در دنیا موجود است...» (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۹ ـ ۲۰).

حکمت گزینش نقش «تنگ» (گلدان) و «گل دسته» (دستهٔ گل) و «درخت» برای قالیچه‌های نقش برجسته از این جهت است که طرح‌های به هم پیوسته و در عین حال واقع‌گرایانه برای این شیوهٔ قیچی کردن (ناهم‌تراز متن و نقش قالی) مناسب‌تر بوده و بیشتر خود را نشان می‌دهند.

زنان قالی‌باف به تجربه دریافته‌اند که طرح‌هایی با اجزای ناپیوسته نمی‌تواند برای این نوع کار مناسب باشد یا احتمالاً این تجربه را از قالی‌بافان کاشانی کسب کرده‌اند. تنها دلیل نگارنده در این مورد شباهت یک تخته قالیچهٔ نقش برجستهٔ موزهٔ فرش ایران بافته شده در کاشان مربوط به اوایل قرن ۱۴ هـ ق. است (معصوم‌نژاد، ۱۳۶۲: ۶۵).

همچنان‌که اشاره شد در این قالیچه‌ها برخلاف قالی‌های معمولی (صاف قیچی) پرزها در چند سطح مختلف ــ بسته به دقت و استادی بافنده ــ قیچی می‌شوند. پرزهای متن در سطحی پایین‌تر (کوتاه‌تر) و پرزهای گل‌ها و ساقه‌ها و برگ‌ها در سطح و یا سطوحی بالاتر (بلندتر) قیچی می‌شوند.

اختلاف سطح در حاشیه و متن کار حاشیه راکه چون قابی تابلو متن را در بر می‌گیرد دو چندان می‌سازد. به این مسئله تفاوت رنگ زمینهٔ متن و زمینهٔ حاشیه را نیز باید افزود. در همهٔ قالیچه‌های نقش برجسته‌ای که نگارنده چه در قالی‌فروشی‌های ملایر و چه در «توسک» و «کهریز توسک» ملاحظه کرده حاشیه دارای رنگ سرمه‌ای (آبی سیر) بوده است، که از متن «هلی» (کرم) به خوبی متمایز می‌شود.

رنگ «هلی» زمینهٔ متن سبب می‌شود که گل‌های برجسته در آن نمایش بیشتری یابند، به‌ویژه آن‌که نور به سطح فرش تابشی مایل داشته باشد. در حالی‌که اگر رنگ زمینهٔ متن تیره‌رنگ می‌بود، برجستگی نقش‌ها را خنثی می‌کرد و سایه‌های حاصل از تابش متمایل نور بر آن نمایان نمی‌گردید. از این گذشته رنگ هلی، رنگی نزدیک به طبیعت باغ‌های ایرانی بوده که احساسی

واقع‌گرایانه در بیننده ایجاد می‌کند. با این‌حال اغلب قریب به اتفاق گل‌های حاشیهٔ این قالیچه‌ها نسبت به طرح و گل‌های متن ناشیانه، خشن و نامتناسب به‌نظر می‌رسند. در این میان حاشیهٔ «شش گلی» مناسب‌تر از بقیه به نظر می‌رسید.

هر حاشیه طبق معمول توسط دو حاشیهٔ باریک‌تر محصور می‌شود. گاه نیز در حد فاصل متن و حاشیه یک حاشیهٔ باریک دیگری نیز افزوده شده است.

پس از حواشی می‌رسیم به طرح کلی متن و نقش‌های آن. طرح کلی برخی از قالیچه‌های درهٔ جوزان محرابی و برخی دیگر «محرابی ـ نیمه لچک‌دار» است. در قالی‌های لچک‌دار، چهار لچک قرینه در چهار زاویهٔ قالی دیده می‌شود. اما در این نوع قالیچه که آن را «محرابی ـ نیمه لچک‌دار» نامیده‌ایم، لچک‌های پایینی کوچک‌تر از دو لچک بالایی بوده، و نقش آن‌ها نیز متفاوت می‌باشد. به لچک‌ها در اصطلاح محلی «گوشه» گویند.

این طرح کلی متن قالیچه‌ها، همراه با ویژگی‌های دیگر، ایوان و طاق‌نمایی را در ذهن بیننده القا می‌کند. انگار آدمی در آستانهٔ باغی پرگل و درخت ایستاده است.

درخت‌ها و گلدان‌های پرگل از پایین متن ــ قسمت بدون لچک و یا دارای لچک کوچک‌تر ــ شروع شده، گل‌ها و شاخه‌های درختان به طرف بالا و طرفین افشان شده‌اند.

همچنان‌که قبلاً اشاره شد، نقش متن این قالیچه‌ها یا «تنگی» (گلدانی) یا «تنگی ـ درختی» است. در قالیچه‌های تنگی اغلب سه یا شش تنگ دیده می‌شود. در طرح‌های «سه تنگه» تنگ بزرگ در میان دو تنگ کوچک‌تر قرار گرفته است. گاه نیز در بالا و طرفین شاخه و گل‌های تنگ میان، در قسمت بالای قالی و در مجاورت «گوشه»ها طرح‌های الحاقی از قبیل نقش ماهی دیده می‌شود، و گاه نیز «گوشه» خود با چند نقش ماهی به‌هم پیوسته از متن جدا می‌شود.

در قالیچه‌های «شش تنگه» یک تنگ بزرگ در پایین و چهار تنگ کوچک‌تر در طرفین و بالای تنگ بزرگ دیده می‌شود. تنگ ششم کاملاً در بالای قالی و بین دو گوشهٔ قالیچه همچون قندیلی به شکل وارونه قرار گرفته است.

در دو تخته از قالیچه‌های بسیار زیبای «سه تنگه» که در توسک پایین تیسکِ دامو[1] بافته شده است، در دو گوشهٔ پایین و در دو طرف پایهٔ تنگ طرحی از شاخه و برگ و خوشهٔ انگور دیده می‌شود، که در اصطلاح محلی به آن «نقش انگوری» گویند.

گفتنی است که هم «ماهی» از جانوران مقدس و هم «مو»[2] از درختان مقدس و ستایش شده در فرهنگ باستانی ایران است.

1. Tîsk-e dâmu

۲. درخت انگور، رَز.

نقش ماهی از نقش‌های مشهور قالی ایران است، اما به‌جز این نقش که به شکل برگ دندانه‌دار و خمیده‌ای است، نگارنده شکل ماهی را به اشکال و سیمای متفاوت در قالی‌ها و گلیم‌هایی با طرح‌های محلی بسیار دیده است. اما گاه این طرح‌ها با طرح‌های دیگر چنان ترکیب شده‌اند که اغلب در نظر اول شناخته نمی‌شوند.

نقش ماهی همچنین در نخستین سفال‌های نقش‌دار پیش از تاریخ ایران در «شاه تپه» و «تپه حصار» استرآباد کشف گردیده است (واندنبرگ، ۱۳۵۵ : ۷۸). این نقش تا امروز در سفالگری ایران به‌وفور دیده می‌شود. آقای پورکریم می‌نویسد:

«در نقش و نگارهای سفالینه‌های لالجین در هفتاد هشتاد سال پیش نقش پرنده و ماهی (مرغ و ماهی» زیاد طرح شده است. پرنده می‌تواند از یک سوی نشانهٔ باغ و سرسبزی و از سوی دیگر نشانهٔ آرزوهای برگزیده و آسمانی هنرمند باشد. «ماهی» هم زیباست و هم پاک، چون در آب زیست می‌کند و «آب» همواره مطلوب ما ایرانیان بوده و هست. پس ماهی می‌تواند نشانهٔ دیگری از آرزوهای زندگی باشد، آرزوهای پاک زندگی (پورکریم، ۱۳۴۴ : ص ۳۳ـ۳۴). وی به‌دنبال این مطلب و در توصیف یکی از کاسه‌های سفالی می‌افزاید:

«... اگر «ماهی» را نشانهٔ آب و دریاها و «مرغ» را هم نشانهٔ زمین و سرسبزی بدانیم همهٔ این جهان شگفت را در کاسه خواهیم یافت.» (همان: ۳۴) نقش ماهی نه تنها در سفالینه‌های لالجین بلکه در ساخته‌های اغلب مراکز سفال‌سازی ایران به چشم می‌خورد. جی‌گلاک در کتاب ***سیری در صنایع دستی ایران*** می‌نویسد:

«نقش خورشید خانم، مانند کبوتر و ماهی و اسب‌سوار و پادشاه، از نقش‌های خاص هنر یزدی است» (گلاک، ۱۳۵۵ : ۷۸). دیدن ماهی چه در بیداری چون سر سفرهٔ هفت‌سین و چه در خواب، خوش‌یمن قلمداد شده است. در خراسان در سفرهٔ هفت‌سین مانند بسیاری از نقاط دیگر ایران ماهی را هم به‌صورت سبزی‌پلو و ماهی و هم به‌صورت زنده در ظرفی آب بر سفره می‌نهند. «ماهی را هم چون رزق حلال می‌دانند، در سفره می‌گذارند تا در تمام سال رزق و روزی حلال نصیبشان بشود...» (شکورزاده، ۱۳۴۶ : ۸۰).

آقای عناصری در معنای کنایه‌ای ماهی بر خوان نوروزی می‌نویسند: «...آب علامت صفا و روشنی دل و ماهی نماد برکت و زایش و هر دو (آب و ماهی) نشانه‌ای از بغدخت آناهیتا فرشتهٔ باروری و برکت و عشق و محبت در ایران باستان است...» (عناصری، ۱۳۵۴). «در سفرهٔ هفت‌سین تکاپوی ماهیان شناور در آب، چشم‌ها را خیره می‌سازد که با هر حرکتی جنبشی از زمین را نشان می‌دهند.» (**همان**) در اغلب شهرها و روستاهای ایران، دیدن آب و ماهی، ماه و ماهی، مرغ و ماهی در خواب نشانهٔ نیک‌بختی، دارایی و پادشاهی است و معتقدند اگر «مرغ و

ماهی در خواب ببینند» مرادشان داده می‌شود:

اگر در خواب بینی مرغ و ماهی　　نمیری تا رسی بر پادشاهی

یا:

هر آنکس خواب بیند مرغ و ماهی　　نمیرد تا نبیند پادشاهی

(هدایت، ۱۳۵۶: ۴۸ و ۵۶)

مردم برخی از آبادی‌های ایران مانند روستای «گوشهٔ محمد مالک» و «روستای نازی» و «یوجان» و «جان قلعه» خمین، صید ماهی از سرآب سرچشمه‌های نظر کرده‌شان را حرام دانسته، معتقدند صیاد چنین صیدی خواهد مرد، یا به بلای عظیمی دچار خواهد گشت. در آبادی‌های «نازی» و «یوجان» سخن از شاه ماهی‌ای با طوقی زرین می‌گویند، که تنها در مواقعی خاص به چشم نیکان می‌آید (فرهادی، ۱۳۶۹: ۱۱۲ و ۲۲۲).

در لرستان و ایلام برخی از ماهی‌ها و قورباغه‌ها را پری می‌دانند و سرزمین پریان در افسانه‌ها در زیر دریاهاست. (اسدیان خرم‌آبادی و دیگران، ۱۳۵۸). «در اوستا سخن از ماهی بزرگی است که در اقیانوس «فراخکرت» به سر می‌برد و طول او به اندازه‌ای است که اگر مردی از بامداد تا شامگاه با سرعت بر روی آن بدود طول آن را تمام نمی‌کند و کلیهٔ جانوران اهورایی در اقیانوس «فراخکرت» تحت حمایت او هستند.» (همان: ۱۳۳).

نقش دیگری که در قالیچه‌های درهٔ جوزان به چشم می‌خورد، و سزاوار است که از آن حرفی به میان آید نقش انگوری است. نقش انگوری خود شامل اجزایی است. «کت باغی[1]» (ساقه و کندهٔ درخت انگور) «بلک باغی» (برگ‌های مو)، «انگور» (خوشهٔ انگور) و «قلابه» (پیچک مو). از نقش «قلابه» گاه در جاهای دیگر قالی و برای پر کردن فضاهای خالی نیز استفاده می‌شود. می‌دانیم که شهرستان ملایر بیش از آنکه با قالی‌ها و قالیچه‌های خود معروف شده باشد، به خاطر باغ‌های انگور و فرآورده‌های آن (کشمش و باسلق و غیره) مشهور بوده است. پس طبیعی است که درخت انگور خود را در قالی‌های این ناحیه بنمایاند.

در تمام تصاویر کتاب ***قالی ایران***، هیچ‌کجا همچون تصویر درخت انگور چنین خالص و باشکوه، همهٔ متن را نپوشانده است (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۳۲). با همهٔ این‌ها درخت انگور در اقتصاد و فرهنگ ایران نقش گسترده‌تر و کهن‌تری دارد. مو در ادبیات عامیانهٔ ــ حداقل برخی از مناطق ایران ــ نشانهٔ پیروزی اقتصاد کشاورزی بر اقتصاد کوچ‌نشینی و شبانی است. این نماد در قصهٔ «رز و میش» که یک روایت آن را آقای ابراهیم قیصری در «باغ ملک» جانکی ایذهٔ خوزستان

1. Kot-e bâqi

یافته و آن را در ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی معرفی کرده‌اند،[۱] و روایت دیگر آن را نگارنده در روستای صخره‌ای و باستانی «میمند» شهر بابک و برخی روایات شفاهی را از ایلات و عشایر سیرجان و بافت و بردسیر به‌دست آورده است، خود را نشان می‌دهد.

در ضمن در برخی روستاهای ایران درخت مو را برکت‌آفرین می‌دانند و به‌ویژه زنان در کارهای مربوط به خود از آن سود می‌جویند. در «نظام‌آباد» و «دره‌گزین» همدان، زنان چند شاخهٔ سبز مو را در هنگام مشک زدن به دستهٔ چوبی مشک می‌بندند، و افزون بر این یک کندهٔ مو را در زیر و یا کنار مشک می‌گذارند و معتقدند «بار» (کره) مشک زیاد خواهد شد. (فرهادی ۱۳۶۹: ۱۱۷). در برخی روستاهای ایران و خمین و اراک و الیگودرز معتقدند برای درست کردن روغن (آب کردن کره) حتماً باید از چوب مو استفاده کنند. در بسیاری از روستاهای لرستان و شهرهای پیرامون آن معتقدند «چوب خط» (لله، چوب شیر) «واره» (نوعی تعاونی سنتی کهن و زنانه) باید از چوب درخت «باردار» (باثمر، میوه‌دار) باشد و در این میان شاخه‌های مو را بر هر درخت ثمره‌دار دیگری ترجیح می‌دهند. این امر در برخی روستاهای استان خراسان و اصفهان و کرمان نیز رایج است. (فرهادی، ۱۳۸۰: ۴۶۵ ـ ۴۶۶).

و بالأخره باید به نقش مو در هنر گچ‌بری نیز اشاره کرد. در موزهٔ ایران باستان یک قطعهٔ تزئینی از گچ‌بری‌های عهد ساسانی، با نقش برگ مو و انگور نگهداری می‌شود. (ورجاوند، ۱۳۵۶: ۱۹) «از نمونه‌های جالب گچ‌بری دورهٔ ساسانی، نقش برجستهٔ گچ‌بری شده دو بزکوهی در دو طرف یک درخت مو را، می‌توان نام برد... قرار گرفتن دو حیوان روبه‌روی هم، بعدها در دو طرف شاخه‌های متقارن درختی ــ درخت زندگانی ــ یک عقیدهٔ مذهبی مردم آسیای غربی در دوران پیش از تاریخ است. در آن روزگاران مردم برای حاصلخیزی و فراوانی محصول ماسک بز کوهی بر سر می‌گذاشتند و دور درخت زندگی می‌رقصیدند. گاهی هم دو بزکوهی را گرد درخت زندگی نقش می‌کردند و مرادشان فراوانی و برکت بود.» (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۳۵ ـ ۳۶).

طرح «خوشهٔ انگور و برگ تاک طرح‌هایی هستند که در گچ‌بری‌های دوران بعد از اسلام نیز همچنان به‌کار گرفته شده است.» نقش خوشهٔ انگور و پیچک در محراب گچ‌بری مسجد جامع نائین نیز به کار رفته است. (*همان*: ۳۷ ـ ۳۸). در حفاری‌های منطقهٔ «پنج کنت» در ۶۰ کیلومتری سمرقند، مربوط به دوران ساسانی یک قطعه چوب کنده‌کاری شده با نقش برگ و پیچک و خوشهٔ انگور به‌دست آمده است.

---

۱. دربارهٔ قصه رز و میش روایت خوزستان نک به:

قیصری، ابراهیم، ۱۳۵۴، «منظومه‌ای به شعر دری نظیر درخت آسوریک». ***ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی***، ص ۳۶۳.

حال پس از بررسی کوتاه «ماهی» و «مو» در فرهنگ ایرانی، یک‌بار دیگر به طرح کلی قالیچه‌های درهٔ جوزان و نقش و نگارهای متن آن‌که نقش انگوری و ماهی نیز از آن جمله به‌شمار می‌آیند، بازگردیم.

طرح این نقوش و رنگ‌آمیزی آن با محتوی آن کاملاً هماهنگ است. سایه روشن‌های آبی بیشتر در حاشیه‌ها و «گوشه‌ها» و سایه‌روشن‌های رنگ‌های گرم که در آن رنگ قرمز بیش از همه غلبه دارد بیشتر در متن به چشم می‌خورد. در رنگ‌آمیزی گلدان‌ها نیز گاه رنگ آبی نمایش خاصی دارد.

رنگ‌های این قالیچه‌ها عبارتند از:[1]

۱. پوست پیازی (صورتی). ۲. دوغی (سرخ). ۳. گلخار روشنا (پررنگ‌تر از دوغی). ۴. گلخار سیر (پررنگ‌تر از گلخار روشنا). ۵. قرمز (قهوه‌ای مایل به قرمز). ۶. قره قرمز (قهوه‌ای). ۷. سوفاله قرمزه (قهوه‌ای مایل به نارنجی). ۸. سوفاله (قهوه‌ای مایل به زرد). ۹. عبائی (سوفاله). ۱۰. به‌گزیده (قهوه‌ای کمرنگ، شتری). ۱۱. گل کودی (گل کدوئی). ۱۲. هلی (کرم، نخودی). ۱۳. کاهی (رنگ‌های بین سفید و هلی). ۱۴. اسپید (سفید). ۱۵. آبی روشنا (آبی روشن). ۱۶. آبی. ۱۷. سورمینی (سورمه‌ای). ۱۸. سورمینی ماقوتی (سورمه‌ای ماهوتی). ۱۹. سوزروشنا (سبز روشن). ۲۰. سوزمس (سبز سیر). ۲۱. مشکی (سیاه). البته باید افزود که اغلب سایه روشن‌های یک رنگ نام‌های متفاوتی ندارند. برای مثال چند نوع رنگ به عنوان «کاهی» و چند نوع با نام «هلی» و یا «پوست پیازی» نامیده می‌شوند.

گفتیم برخلاف بسیاری از قالی‌های ایرانی که در آن تقارن چهار جانبه است، یعنی طرح قالی چهار بار در آن تکرار می‌شود، این نوع قالیچه‌ها دارای تقارن دو طرفه است، یعنی تنها طرح نیمه چپ قالی ــ در جهت طول ــ با نیمهٔ راست قالی قرینه است و پایین و بالای قالی، مانند قالی‌های معمولی قرینه نیستند. این حالت به اضافهٔ طرح درختی ـ گلدانی متن، تضاد رنگ بین زمینهٔ حاشیه و زمینهٔ متن، رنگ‌های گرم و زنده و شاداب گل‌ها و تضاد مطلوب آن‌ها با رنگ‌های آبی به کار رفته در حاشیه‌ها، گوشه‌ها و در برخی طرح‌های متن، همچون رنگ گلدان‌ها، و برجسته بودن شاخه‌ها و گل‌ها نسبت به زمینهٔ متن، و در رنگ روشن «هلی» آن، همه و همه دست به دست یکدیگر داده، بی‌اختیار شوق حرکت و تماشا را در بیننده به وجود می‌آورند. نوعی بی‌قراری که مقدمهٔ هر کوششی است، و چه‌بسا که منشأ آن برای بیننده شناخته نشده باشد، برخلاف قالی‌های معمولی که با وجود مرکزیت و تکرار همه‌جانبهٔ طرح، نوعی آرامش و

۱. ممکن است رنگ‌های مذکور در نقاط مختلف ایران با اسامی دیگری شناخته شوند.

دل‌آسودگی به بیننده می‌دهند، و او را به ماندن و نشستن دعوت می‌کنند. انگار طرح‌ها سخن را دربارهٔ مرکز زمین تکرار می‌کنند که مرکز جهان همین گل میان قالی است. این طرح یعنی قالیِ دارای مرکزیت البته به مذاق ایرانیان شهری آن‌گونه که «تاورنیه» اشاره می‌کند شاید سازگارتر باشد. وی در حدود ۳۵۰ سال پیش می‌نویسد:

«ایرانیان... خیلی تعجب می‌کنند وقتی که می‌بینند ما فرنگی‌ها مکرر از بالای خیابان باغی پایین رفته دوباره برمی‌گردیم و دو سه ساعت این کار را تکرار می‌کنیم. آن‌ها برعکس، فرشی در نقطهٔ قشنگ و مصفای باغ گسترده و روی آن می‌نشینند؛ و تماشای صفای سبزه را می‌کنند، و اگر گاهی برخیزند، فقط برای این است که به دست خود میوه از درخت چیده بخورند، زیرا این کار به آن‌ها لذت مخصوصی می‌دهد (تاورنیه، ۱۳۳۶: ۶۱۹ـ ۶۲۰).

در پایان باید افزود اصولاً طرح‌های معمولی قالی ایران به گونه‌ای است که پس از یک روز کار کردن در بیرون خانه وقتی پای بر آن می‌نهند، از طریق حس بینایی و بساوایی آرامش می‌یابند. این قالی‌ها اگر دارای طرح یکنواخت (تکرار شونده) و بدون لچک و ترنج باشند، نگاه در سطح یکنواخت می‌لغزد و با رسیدن به حاشیه‌ها آرام می‌گیرد، و اگر چشم بر روی یکی از نقش‌ها مکث کند، از آن‌جا که نقش‌ها تکراری هستند، با کمترین کوششی کنجکاوی آدمی به سر آمده و به لذت بصری دست می‌یابد. در این قالی‌ها حاشیه چون حصاری است که به بیننده احساس امنیت می‌دهد. در این‌گونه فرش‌ها نوعی سادگی و درونگرایی وجود دارد. اما اگر قالی دارای طرح لچک ترنج باشد، حظ بصری با هر بار عبور از حاشیه و لچک به ترنج و بالعکس بالأخره با تمرکز بر ترنج به حد اعلا می‌رسد. در این‌گونه قالی‌ها نوعی برون‌گرایی اشرافی متجلی است. ولی با وجود این تضاد بین این دو نوع قالی هر دوی آن‌ها با دو نوع استدلال متفاوت و پنهان بیننده را به نشستن و آسودن می‌خوانند. یکی با القا تشخص و تمرکز اشراف‌گرایانه. در نوع اخیر حاشیه نه تنها یک قاب برای زیباتر کردن متن و یک حصار برای القا امنیت است، بلکه قُرُقی است برای خودنمایی بیشتر لچک‌ها و ترنج (طرح مرکزی) قالیچه و القا تبختری در بینندهٔ آن.

و اما در قالی‌های محرابی، نگاه از پایین قالی به بالا حرکت می‌کند، و نگاه را ناخودآگاهانه به آسمان هدایت می‌کند و در بیننده احساسی مذهبی و عارفانه‌ای را القا می‌نماید. همان کاری که گلدسته‌ها و مناره‌ها و طاق‌ها و گنبدهای مساجد و مقابر انجام می‌دهند.

این طرح می‌خواهد آدمی و در این میان و بیش از همه مسلمان نمازگزار را به قیامی هر روزه مکرر وادار کند، دستش را بگیرد و از زمین خاکی بلندش کند. در این نوع قالی، حاشیه‌ها و دو لچک بالایی جاده‌ای است که به آسمان می‌پیوندد.

اما قالیچه‌های درهٔ جوزان با ویژگی‌هایی که برشمردیم، دید و نگاه بیننده را نه بر سطح و نه بر آسمان، که به پیش می‌کشاند، به‌ویژه آن‌که این قالیچه‌های تزئینی را اغلب به دیوار می‌کوبند. انگار نگاه بیننده می‌خواهد این انبوه گل و گیاه کنار زده، آن سوی آن‌ها را نیز نظاره کند. انگار در پشت درختان و گل‌ها چیزی است نهان که بی‌رفتن به دست نمی‌آید.

در قالیچه‌های شش تنگی و سه تنگی، بزرگ بودن گلدان پایینی و میانی و کوچک‌تر بودن گلدان‌های بالایی ــ افزون بر عواملی که قبلاً اشاره شد ــ عمق بیشتری را در متن ایجاد می‌کند.

در این نوع قالی حاشیه نه حصاری است و نه نردبانی، بلکه دروازه‌ای که باید از آن گذشت؛ آستانه‌ای است که باید از آن به درون راه یافت.

سرشاخه‌های پرگلی که گاه از کنار حاشیه‌های طولی به داخل متن سرک کشیده‌اند، سبب می‌شود که کنجکاوی بیننده برانگیخته گردد و به‌دنبال آن‌ها به جست‌وجو برخیزد. در این‌جا حاشیه، چهارچوب و دروازهٔ باغی است که انگار جلوی دید تماشاچی را گرفته است.

به هرحال پیام این قالیچه‌ها دعوتی به برخاستن و حرکت به سوی گل و سرسبزی و زیبایی و شاید هم دعوتی به باغ بهشت است. شاید طراحان و بافندگان هنرمند و بی‌هیچ‌گونه ادعایِ قالی‌های درهٔ جوزان می‌خواهند بگویند:

چنین قفس نه سزای چو من خوش الحانی است
روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* در پایان لازم می‌دانم از هنرمندان قالی‌باف و راویان ما در روستاهای یاد شده در این گفتار و از آن میان از آقایان فتح‌علی بابایی و محمدحسن احمدوند و خانم گلی امیدنژاد و خانم زهرا یارمحمدی و خانم‌ها مریم شهناز احمدوند از روستای کهریز توسک و خانم رختچی بابایی و خانم تابان بابایی و... از تیسک دامو (توسک پایین) سپاسگزاری کنم.

همچنین از همسفران خوب و برادران بزرگوار جهاد سازندگی شهرستان ملایر آقایان ایرج عباسی و امین حسین روستایی و علی ازناوی و از آقایان علیرضا بختیاری خویشاوند فهیم و اهل کتاب و همراه و راهنمای خوب ما در ملایر و بالأخره و به‌ویژه از برادران گرامی آقای محمدعلی حسین‌نژاد و حبیب‌الله افزونی که معرف به جهاد سازندگی ملایر بودند و بسیاری عزیزان دیگر که هریک سهمی در این کار داشته‌اند. عمرشان دراز باد!

و بالأخره از شادروان **حاج علی‌حیدر بختیاری** بزرگ خاندان بختیاری که شیرازه کتاب خویشاوندی و بندناف ما به شهرستان ملایر بوده‌اند.

منابع

الف: مشاهده و مصاحبه با قالی‌بافان و قالی‌فروشان

ب: کتاب‌ها و مقالات

آذرپاد، حسن؛ حشمتی رضوی، فضل‌الله، ۱۳۷۲، ***فرش‌نامه ایران***، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

آریان‌پور، امیراشرف، ۱۳۵۴، «گنجینه‌های هنر ایران در آلمان»، ***هنر و مردم***. ش ۱۵۰.

ادواردز، سیسیل، ۱۳۶۸، ***قالی ایران***، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران، انتشارات فرهنگسرا.

اسدیان خرم‌آبادی، محمد؛ باجلان فرخی، محمدحسین؛ کیایی، منصور، ۱۳۵۸، ***باورها و دانسته‌ها در لرستان و ایلام***، تهران، مرکز مردم‌شناسی ایران.

اقدسیه، هادی، ۱۳۳۶، «طرح‌های مختلف بته جقه»، ***فصلنامه نقش و نگار***، ش ۵.

براون، ادوارد، بی‌تا، ***یک سال در میان ایرانیان***، ترجمه ذبیح‌الله منصوری، تهران، انتشارات کانون معرفت.

بلخی، جلال‌الدین، ۱۳۶۳، ***کلیات شمس تبریزی***، با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فرزانفر، تهران، انتشارات امیرکبیر.

بهرامی، مهدی، ۱۳۱۹، «قالی‌بافی ایران در دوران باستان»، ***ایران امروز***، سال دوم، شماره ۱۲.

پورداود، ابراهیم، ***آناهیتا***، به کوشش مرتضی گرجی، ۱۳۴۳، تهران، انتشارات امیرکبیر.

پورزارعیان، ناصر، ۱۳۸۴، ***بررسی تابلوفرش‌های برجستهٔ شهر تبریز***، (کار دانشجویی با معرفی و نظارت نگارنده). دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه. کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی. دستنوشته.

پورکریم، هوشنگ، ۱۳۴۴، «نقش و نگار سفالینه‌های لالجین». ***هنر و مردم*** ش ۳۹ و ۴۰.

تاورنیه، ژان بانیست، ۱۳۳۶، ***سفرنامه تاورنیه***، ترجمه ابوتراب نوری ایران، اصفهان، انتشارات سنایی ـ تأیید اصفهان.

تناولی، پرویز، ۱۳۶۸، ***قالیچه‌های تصویری ایران***، تهران، انتشارات سروش.

جزمی، محمد؛ شریعت‌زاده، علی‌اصغر؛ میرشکرایی، محمد، ۱۳۶۳، ***هنرهای بومی در صنایع دستی باختران***، تهران، مرکز مردم‌شناسی ایران.

حشمتی رضوی، فضل‌الله، ۱۳۸۰، ***فرش ایران***، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

حیدری، علیرضا، ۱۳۳۸، «قالی‌بافی در ایران» (قسمت پنجم. طرح‌های محلی و نام آن‌ها)، ***ماهنامهٔ سخن***، سال دهم، شمارهٔ ۸.

حیدری، علیرضا، ۱۳۳۸، «قالی‌بافی در ایران» (بته جقه)، ***ماهنامهٔ سخن***، سال دهم، ش ۱۰.

دادگر، لیلا، ۱۳۶۴، نمایشگاهی از قالی‌های گل برجسته از قرن هشتم ه.ق. تا دورهٔ معاصر، بروشور سه‌لت. موزه فرش ایران.

دانشگر، احمد، ۱۳۷۶، ***فرهنگ جامع فرش***، تهران، سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی.

دلاواله، پیترو، ۱۳۴۸، ***سفرنامهٔ پیترو دلاواله***، ترجمهٔ دکتر شعاع‌الدین شفا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

دوکولانژ، فوستل، ۱۳۵۰، ***تمدن قدیم***، ترجمهٔ نصرالله فلسفی، تهران، انتشارات امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، حرف «م» و حرف «خ» و حرف «ب».

ذکا، یحیی، ۱۳۴۳، «نقش و نگارهای عصر هخامنشی»، ***هنر و مردم***، شماره ۲۳.

رضی، هاشم. ۱۳۴۶، ***فرهنگ نام‌های اوستا***، ج ۳، تهران.
رضی، هاشم، ۱۳۵۸، ***گاهشماری و جشن‌های ایران باستان***، تهران، انتشارات فروهر.
زکی، محمدحسن، ۱۳۲۰، ***صنایع ایران بعد از اسلام***، ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، تهران، انتشارات اقبال و شرکا.
روشه، ایو، ۱۳۶۹، ***صد گیاه هزار استفاده***، ترجمهٔ مرضیه آزاد، تهران، انتشارات ناهید.
سرشماری عمومی نقوش و مسکن، ۱۳۵۵.
ریچاردز، فرد، ۱۳۴۳، ***سفرنامهٔ فرد ریچاردز***، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
شاردن، ژان، ۱۳۵۰، ***سیاحت‌نامهٔ شاردن***، ترجمه محمد عباسی، جلد چهارم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
شکورزاده، ابراهیم، ۱۳۴۶، ***عقاید و رسوم عامهٔ مردم خراسان***، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
شل، ۱۳۶۲، ***خاطرات لیدی شل***، ترجمهٔ حسین ابوترابیان، تهران، انتشارات نشر نو.
عناصری، جابر، ۱۳۴۵ و ۱۳۴۶، «پیک‌های نوروزی»، ***هنر و مردم***، شماره ۵۳ و ۵۴.
فاضلی، نعمت‌الله، ۱۳۷۵، «قالی و قالی‌بافی در سارووق»، ***فصلنامهٔ راه دانش***، ش ۵ و ۶.
فرهادی، مرتضی، ۱۳۶۵، «نقش مازنجیل، نشانه‌شناسی و رویایی فرهنگی نقش از نقش و نگاره‌های طایفهٔ کودکی»، ***نامهٔ فرهنگ ایران***، دفتر دوم، انتشارات بنیاد نیشابور.
ـــــــــ، ۱۳۶۹، ***نامه کمره***، تهران، انتشارات امیرکبیر، جلد اول و دوم.
ـــــــــ، ۱۳۷۲، «گیاهان و درختان مقدس در فرهنگ ایرانی»، ***ماهنامهٔ آینده***، ش ۴ ـ ۶.
ـــــــــ، ۱۳۷۷، «مختصات شیئی مقدس و اصل همربایی قطب‌های همنام»، ***نمایهٔ پژوهش***، ش ۷ و ۸.
ـــــــــ، ۱۳۷۸، ***موزه‌های بازیافته***، تهران، مرکز کرمان‌شناسی.
ـــــــــ، ۱۳۸۰، ***واره، نوعی تعاونی سنتی کهن و زنانه در ایران***، تهران، دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی معاونت ترویج و مشارکت مردمی وزارت جهاد کشاورزی.
فرهنگ جغرافیایی ایران، ۱۳۳۱، ج ۵، تهران، دایرهٔ جغرافیایی ارتش.
قیصری، ابراهیم، ۱۳۵۴، «منظومه‌ای به شعر دری نظیر درخت آسوریک»، ***ششمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی***، انتشارات آذر آبادگان.
کویاجی، جی. سی، ۱۳۵۳، ***آئین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان***، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
کلاک، جی، ۱۳۵۵، ***سیری در صنایع دستی ایران***، تهران، انتشارات بانک ملی ایران.
کمالیان، مهری ۱۳۷۷، ***قالی صوف درکاشان***، (کار دانشجویی با معرفی و نظارت نگارنده)، دانشکده علوم اجتماعی علامه، دستنوشته.
مجلسی، محمدباقر، بی‌تا، ***حلیةالمتقین***، انتشارات جهان، تهران.
مقدم، محمد، ۱۳۵۷، ***جستار دربارهٔ مهر و ناهید***، تهران.
معصوم‌نژاد، شهلا، ۱۳۶۲، «سیری در موزهٔ فرش ایران»، فصلنامهٔ ***موزه‌ها***، ش ۵.
نراقی، حسن، ۱۳۴۳، «قالی کاشان» ***هنر و مردم***، ش ۱۹.
نفیسی، سعید، ۱۳۱۹، «زری‌بافی و بافندگی در ایران»، ***ایران امروز***، سال دوم، ش ۱۲.
واندنبرگ، لوئی، ۱۳۴۸، ***باستان‌شناسی ایران باستان***، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

ورجاوند، پرویز، ۱۳۵۶، «استمرار هنر معماری و شهرسازی ایران پیش از اسلام در دوران اسلامی»، **هنر و مردم**، ش ۱۸۰.
وندیداد: ترجمهٔ محمدعلی داعی‌الاسلام، ۱۳۲۷، هنردستان، حیدرآباد و کن.
هدایت، صادق، ۱۳۵۶، ***نیرنگستان***، تهران، انتشارات جاویدان.
هرمزدنامه، ۱۳۳۱، تهران، نشریه انجمن ایران‌شناسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی