

نگاهی به سیر تحول و نمادینگی بُتّه و جِقّه

محمدزمان خدایی^۱

صادق کریمی^۲

مهدی یاراحمدی^۳

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۷/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱/۲۵

چکیده

هدف از این پژوهش شناخت پیشینه و سیر تحول نماد بُتّه و جِقّه است. عده‌ای منشأ این نماد را مرتبط با گیاه بوتیای هندی می‌دانند و دیدگاهی دیگر، ظهور این نماد را در ایران باستان و حتی پیش از عصر سکاها دانسته و بر این باورند که بُتّه، نقشی کهن در باور و هنر ایرانیان بوده و توسط آنها به دیگر ملل معرفی شده است. نگارندگان در این مقاله کوشیده‌اند، با در نظر گرفتن دیدگاه‌های مختلف و با آگاهی از جوامع باستانی از زوایای مختلف به نتیجه‌گیری نسبتاً جامع‌تری دست یافته، قدمی در راستای شناخت این نماد کهن ایرانی بردارند. ماهیت این پژوهش می‌تواند مارا به سمت کشف ریشه‌های نخستین پیدایش و تکوین این نماد که در تاریخ پنهان بوده است، رهنمون سازد. این تحقیق به روش توصیفی و کتابخانه‌ای با جمع‌آوری داده‌های مرتبط با موضوع تحقیق و تحلیل آنها حقایقی را روشن می‌کند که به‌سادگی بر مبنای روش‌های علمی دیگر قابل دستیابی نیست.

واژگان کلیدی: نماد، بُتّه، جِقّه، بوتیای هندی، ایران باستان.

۱. استادیار گروه تاریخ دانشگاه شهید چمران اهواز m_z_khodaey@yahoo.com

۲. مدرس گروه تاریخ دانشگاه پیام نور اهواز karimi1351@gmail.com

۳. دانشجوی دکتری تاریخ اسلام دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات تهران anubis3125@yahoo.com

مقدمه

با نگاهی به جوامع باستانی به نمادهایی برمی خوریم که طی تاریخ از قداستی خاص برخوردار شده و به رغم گذشت قرن‌ها کماکان مورد احترام پرستندگان خویش هستند. در میان این جوامع باستانی، ایران، بین‌النهرین، هند، چین و مصر دارای نمادهای بیشتری بوده و چنانچه نیک بنگریم، نهاد مذهب در چنین کشورهایی نهادی سترگ و ریشه‌دار بوده است. ترس از سیل و خشکسالی و نگرانی از حملات اقوام مهاجم که در هر دو مورد قتل و کشتار و گرسنگی را به دنبال داشت، باعث شده بود تا در این کشورها نمادهایی مورد احترام واقع شوند که بیشترین نقش را در حفظ و حراست این تمدن‌ها و مردمان این تمدن‌های باستانی داشته باشد.

می‌دانیم که برخی از حیوانات بر اساس باورهای اساطیری تقدس پیدا می‌کردند، مثلاً در دوره‌ای فیل و میمون در اساطیر هند و یا اسب در اساطیر یونان نمادی انسانی پیدا می‌کنند، و این بیشتر به دلیل اهمیتی است که این حیوانات در حیات اجتماعی این سرزمین‌ها داشته‌اند. یا اگر کبوتر در برخی از کشورها مانند ایران اهمیت یافته است، بیشتر ناشی از نقشی است که این حیوان در انتقال پیام از شهری به شهر دیگر به‌ویژه در اوضاع متشنج سیاسی نظامی داشته‌اند، اوضاعی که عموماً ارسال پیک را غیرممکن می‌ساخته و البته به این نمادهای جانوری در جوامع باستانی بسیار برمی خوریم. البته نمادها الزاماً حیوانی نبوده‌اند که گیاهان نیز مورد احترام آدمیان بوده‌اند، تا حدی که کاشت درختان عملی خداپسندانه تلقی می‌شده و جایگاهی در بهشت نصیب کسانی می‌کرد که در کاشت و نگهداری آن اهتمام می‌ورزیده‌اند. چنین است که درخت نخل در فرهنگ اعراب اهمیتی ویژه یافته و برای شمارش آن از واحد نفر بهره برده می‌شد، گویی که موجودی انسانی و زنده است و چنین بود که در نزد ایرانیان درختان کنار و بلوط که در ایام قحطی میوه آنها غذای مردمان شمرده می‌شد و از نظر پزشکی در زمره داروهای گیاهی محسوب می‌شود، مورد حرمت واقع شدند.

این برخورد نه تنها در ایران که در هندوستان نیز دیده می‌شود. گیاه «تولسی» که درختی از تیره «نعنا» و یا گیاه «پودینه» و نام ژنریک آن «میتا» است، به عنوان سمبل حیات گیاهی مورد احترام و پرستش مردم این کشور قرار دارد. البته شماری از نمادها نقوش نه جانوری و نه گیاهی است و درک این نکته که این نمادها چرا و چگونه در زمره علائم مقدس و مورد احترام مردم قرار گرفته‌اند، معلوم نیست.



یکی از این نمادهای پرسش برانگیز بُتّه است که گاه به تنهایی و گاه در دل جِقّه در هنر ایران ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد این نماد که نمونه‌هایی از آن در هنر هند، چین و حتی روسیه دیده می‌شود، حاصل ارتباط ایران با آن کشورها بوده که طی شرایط خاصی از ایران و ایرانیان اقتباس شده است (آنتونی کریستی، ۱۳۷۳: ۱۴۳-۱۰۳). ما در این مقاله تلاش می‌کنیم، با بررسی بُتّه و جِقّه در فرهنگ و تمدن ایران، به‌ویژه در عصر هم‌زمان با عصر ودایی در هندوستان خاستگاه ایرانی این نماد را اثبات کنیم.

ریشه‌شناسی بُتّه

نخستین پرسش فراروی محققان این است که بُتّه از چه زمانی در هنر ایرانی به کار گرفته شده و بیان‌کننده کدام اندیشه است؟ آیا بُتّه صرفاً نقشی تزئینی بوده یا جدا از مقوله تزئین حاوی و حامل اندیشه و باوری از این سرزمین کهن است؟ گرچه در برخی از منابع دیرینگی کاربرد بُتّه در ایران باستان را به عصر سکاها مرتبط می‌دانند، اما شواهدی دال بر کاربرد بُتّه حتی در ادواری حتی مقدم بر عصر سکاهاست (محمدپناه، ۱۳۸۸: ۱۵). در میان برنزه‌های لرستان نقشی از بُتّه مشاهده می‌شود و هرچند این نقش می‌تواند به شاخ نیز تعبیر شود، اما کماکان ذکر این نکته الزامی است که گویا یکی از مفاهیم اصلی بُتّه جدا از مقوله ریشه گیاهی آن بیانگر نقش حیوانی این سمبل ایرانی باشد. در این صورت با بحث تازه‌ای روبه‌رو هستیم، و آن این است که به‌راستی ریشه این سمبل ایرانی را باید در کجا جست‌وجو کرد؟

چه شادروان دهخدا و چه شادروان معین هنگام تدوین فرهنگ‌های لغات خود به‌سادگی از کنار بُتّه و جِقّه گذشته و با استناد به «فرهنگ آناندراج» تنها نوشته‌اند که بُتّه نقشی چون پرندگان است که بر بالای کلاه پادشاه نصب می‌شود و جِقّه ماده‌شتر پیر است. (دهخدا، ۱۳۷۲: ۳۷۷۴ / همچنین معین، ۱۳۷۵: ۵۹۹) البته نمی‌توان بر آن بزرگان خرده گرفت که چرا به همین مختصر اکتفا نموده‌اند، زیرا حیطه فعالیت آنها عرصه ادب بوده و بس، حال آن که بُتّه به‌ویژه با تاریخ کاربرد چند هزار ساله خود منتقل‌کننده بینش‌های پیشینیان ما در زمینه مذهب، هنر و سنت‌های رایج در ادوار باستان بوده است.

کوشش آغازین

شاید اگر جان/ایروین^۱ محقق انگلیسی هندی تبار مقوله بُتّه و جِقّه را از دیدگاه تحقیقی مورد

1. John Ervin





بررسی قرار نمی‌داد و ریشه بُته را در گیاه «بوتیای هندی» جست‌وجو نمی‌کرد و به نوعی خاستگاه ایرانی آن را مردود نمی‌دانست، کوشش همه‌جانبه‌ای که بار دیگر در مورد ریشه‌یابی مقوله بُته مطرح گردیده، مطرح نمی‌شد. (سیروس، ۱۳۷۸(الف): ۳۹) اما کوشش «جان ایروین» که نماد بُته را نمادی هندی قلمداد کند، به مباحث ریشه‌داری در میان محققان ایرانی و بیگانه منجر شده که متأسفانه به دلیل آگاهی کم بسیاری از محققان این تحقیق همه‌جانبه به نتیجه‌ای مطلوب که بنیان ایرانی آن را نشان دهد، منجر نشده است.

البته به‌رغم پاره‌ای پراکنده‌گویی، بیشتر محققان در یک مورد هم‌نظرند و آن این است که بُته ریشه و زمینه گیاهی داشته است. به عبارتی جدا از جان ایروین که ریشه بُته را در بوتیای هندی جست‌وجو می‌کند و البته ایراداتی عمده بر نظر وی مطرح شده، (سیروس، ۱۳۶۴ (ب): ۱۲) شماری از محققان بُته را بی‌ارتباط با درخت سرو نمی‌دانند و بُته را در نهایت ستیغ سرو می‌شناسند که با وزش باد خم شده تا شکلی را که می‌سازد، به عنوان بُته در هنر و تفکر ایرانی مطرح کند. آنها بُته را نمادی از درختی می‌دانند که بیانگر ایستادگی و مقاومت است و سپس با پیوند سرو با تفکرات زرتشتی‌گری و به‌ویژه کاشت سرو کاشمر، فریومد و ابرکوه (ابرقو) به وسیله زرتشت لاقل دیرینگی پرستش سرو و نماد آن بُته را به عصر زرتشت می‌رسانند. آیا این پیوند و ارتباط مذهبی بین بُته و سرو و زرتشتی‌گری مورد قبول است؟ دست‌کم می‌دانیم که درخت صرف‌نظر از نوع آن در دیدگاه مردم ایران باستان از اهمیتی ویژه برخوردار است تا حدی که قطع درختان عملی مذموم تلقی شده و درختان پُرثمر چون کنار، بلوط و نخل در شمار درختان مقدس ذکر شده‌اند. این تقدس تا بدانجاست که حیات انسانی برای آنها قائل شده و برای شمارش نخل از واحد انسانی نفر استفاده شود.

جیمز هال، سرو را نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ برمی‌شمارد و چون بدن را پس از مرگ از فساد و تباهی حفظ می‌کرد، آن را در کنار قبرستان در سرزمین‌های یونان، روم، خاورمیانه، هندوستان، چین و اروپا می‌کاشته‌اند (هال جیمز، ۱۳۸۰: ۲۹۳). وی سپس در بیان اعتقادات مهربان از هفت سرو به نشانه هفت سیاره در آیین مهر یاد کرده که روح انسان در سفر به سوی آسمان‌ها از آن می‌گذرد (هال جیمز، ۱۳۸۰: ۲۹۳).

در رابطه با باورها و اساطیر ایران، انتساب صفت آزادگی به سرو یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود (یاحق، ۱۳۶۹: ۳۴۵).



اعتقاد به قداست درخت که در ایران باستان در سرو تجلی می‌شود، باعث شده بود که گونه‌های متفاوت مرتبط با سرو و یا درختان هم‌خانواده سرو نیز در بین ایرانیان از جایگاهی مقدس و عبادی برخوردار شوند. در این میان سرو که به نوعی تداعی خصلت‌ها و خلقیات ایرانیان بود، البته جایگاهی ممتاز داشت. یکرنگی که در میان ایرانیان یکی از منش‌های نیکو بود، در درخت سرو که بهار و خزان یکسانی دارد، متجلی است؛ درختی که همیشه سرسبز است که این یکرنگی خود نمادی از گریز از دورنگی بوده و هست. افراستگی درخت که به قامت از دیگر درختان سرفرازتر است و به‌رغم سرفرازی افتاده که با هر نسیمی سر فرود می‌آورد، اما کماکان سرفراز از دیگر ویژگی‌های قوم ایرانی بود که از فراز و فرود بازی‌های روزگار سرخم نکرده کماکان سرفراز و نه سرافکنده باقی بمانند. چنین بود که سرو و گونه‌های آن جایگاهی ویژه در ادب و هنر ایران اشغال کرده‌اند. سرو مظهر کرامت شد و آزادگی به گونه‌ای که شیخ اجل سعدی در «گلستان» می‌فرماید: چندین درخت نامور که خدای عز و جل آفریده است و برومند، هیچ‌یک را آزاد نخوانده‌اند، مگر سرو را که ثمری ندارد. در این چه حکمت است؟

«گفت: هر درخت را ثمری معین است که به وقت معلوم به وجود آن تازه آید و گاهی به عدم وجود آن پژمرده شود و سرو را هیچ از این نیست و همه وقتی خوش است و این صفت آزادگان است» (سعدی، ۱۳۸۴: ۲۵۱). و باز چنین است که «سعدی» می‌فرماید:

گرت ز دست برآید چو نخل باش کریم ورت ز دست نیاید چو سرو باش آزاد
و چنین بود که سرو به عنوان نمادی از سرسبزی، استواری و آزادگی در فرهنگ و تمدن ایرانی ظهور کرد و نقش آن به صورت بُتّه جایگاه خاصی در تفکر ایرانی به خود اختصاص داد؛ اما آیا آنچه به نام بُتّه به طور مکرر در هنر ایران بازتاب دارد، تنها به مفهوم نمادی از درخت سرو است، یا معرّف نمادی از دیگر تفکرات و بینش‌های قوم ایرانی است. در اینجا لازم می‌نماید این نماد تأثیرگذار نه تنها بر فرهنگ ایرانی بلکه در فرهنگ جهانی را که قدر مسلم آبشخور آن ایرانی بوده است، مورد بررسی مجدد قرار دهیم، تا به آن دسته از محققانی که دانسته یا نادانسته خاستگاه آن را در کشوری دیگر جست‌وجو می‌کنند، پاسخی شایسته و بایسته داده باشیم.

بته و دیدگاه‌های بنیادین مذهبی

آیا بُتّه نمادی یا تصویری از «مانا»^۱ یا نیروی ماورا طبیعی است که هر بار به صورتی نمود پیدا



می‌کند؟ نیرویی که به‌سادگی در هر چهارچوبی می‌افتد و در هر قالبی می‌گنجد و به‌رغم امکان توصیف آن توصیف‌ناپذیر است؛ اما امروز تحقیق در زیر لوای منطق صورت می‌گیرد، نه در پناه «مانا»! آیا می‌توان به‌سادگی «مانا» را کنار گذاشت و بدان نیندیشید! (میرچا، ۱۳۷۲: ۱۰-۹).
بته را شاید بتوان نمادی از درخت کیهانی دانست. درختی غول‌پیکر که رمز آفرینش خلقت است. شاخه‌های این درخت تمام سقف آسمان را پوشانده و ریشه‌هایش در سراسر زمین دمیده‌اند. قلبش جایگاه آتش آذرخش است و در میان شاخه‌ها و برگ‌هایش خورشید و ماه و ستارگان همچون میوه‌های تابناک می‌درخشند (دوبوکور مونیخ، ۱۳۷۳: ۹).

آیا پاگوداها، استوپ‌ها^۲ و زیگورات‌ها^۳ سمبل‌هایی از درخت کیهانی یا درخت آفرینش نیستند؟ درختانی که ریشه در زمین و تنه در آسمان دارند. جالب توجه است که در هر سه مورد اتاقی در نوک این درخت‌های تمثیلی وجود دارد که اتاق خداست و جایگاه روحانیانی که رابط بین خدا و انسانند. این اتاق‌ها چون بته که در رأس درخت سرو خودنمایی می‌کند، فکر را به خود مشغول می‌نمایند، تو گویی جایگاه زمینی است که سر در آسمان دارد (کوپر سی جی، ۱۳۷۹: ۱۸۷). آیا بته چنین نیست؟ آیا می‌توان جنبه‌های مذهبی بته را نادیده گرفت؟ بیش از پرداختن به ریشه‌های مذهبی بته لازم است، این نقش جاودانه و پرسش‌برانگیز را بار دیگر مورد مذاقه نظر قرار داده و نظر محققان را در قبال آن بدانیم. چون در این صورت است که می‌توان با آگاهی نسبی از ریشه‌های اعتقادی این نقش در مورد آن به داوری بنشینیم.

توصیف بته

از زمانی که مبحثی به نام نمادشناسی راه خود را در مباحث اجتماعی گشود برای توصیف و توجیه بسیاری از نمادها که برخی منشأ گیاهی و برخی منشأ جانوری و یا طبیعی داشته‌اند، مباحثی صورت گرفته و از دیدگاه‌های مختلفی این نقوش مورد مطالعه و بررسی واقع شده‌اند. از یک سو این مباحث و تحقیقات در قبال نمادهای فراوان اندک و از سوی دیگر در بسیاری از موارد برخورد با این نمادها علمی نبوده و بیشتر احساسات یا تصورات فردی در قبال شناخت و ریشه‌یابی مدنظر بوده است تا تحقیقات علمی. مشکل رسیدن به یک نتیجه‌گیری کلی نیز بیشتر ناشی از آن است که محققان عموماً در یک یا دو زمینه تحقیقی بیشتر صاحب‌نظر نبوده‌اند. حال آنکه شناخت این نمادها علاوه بر آگاهی از جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و

1. Paguda

2. Stupa

۳. زیگورات ناشی از سه واژه زیگ، اور، آتو است که در زبان سومری به معنای صعود به آسمان است. Zigurat

مذهب‌شناسی نیازمند آگاهی‌ها به علوم باستان‌شناسی، داروشناسی و دیگر علوم است که این آگاهی‌ها در یک فرد خلاصه نمی‌شد و پُر واضح نگاه و نظر در مورد یک نماد از دیدگاه‌های متفاوت مختلف و چه بسا عکس یکدیگرند.

در این مقاله کوشیده‌ایم، با در نظر گرفتن دیدگاه‌های مختلف و با آگاهی از جوامع باستانی از زوایای مختلف به نتیجه‌گیری نسبتاً جامع‌تری دست یافته؛ قدمی در راستای شناخت این نماد کهن ایرانی برداریم؛ اما پیش از پرداختن به نظریه‌های خویش لازم است تا نظرات دیگران را نیز مورد بررسی قرار دهیم.

منشأ بته

در طول تاریخ اشکال گوناگونی را برای بُته در نظر گرفته‌اند، شکل گلابی، تمثیلی از آتش و شکل بادام نمونه‌های از آن جمله هستند (عطروش، ۱۳۸۵: ۹). این تمثیل سه‌گانه بیشترین قرابت را با نمادی که ما آن را بُته می‌خوانیم در معرض داوری ما قرار می‌دهد. گه‌گاه نیز آن را تمثیلی از برگ درختان یا نمادی از بال پرندگان دانسته‌اند (پرهام، ۱۳۷۸: ۳۹).

از تعاریف ارائه‌شده کدام‌یک درست می‌نمایند یا بیشترین قرابت را با بُته داراست؟ حاصل تمثیل‌ها این است که در ریشه‌یابی بُته و منشأ آن سه بنیان گیاهی، طبیعی و جانوری را باید در نظر داشته باشیم.

۱. منشأ گیاهی

نظریات از این دست، چه نظر جان ابروین که منشأ بُته را بوتیای هندی می‌داند و چه دنباله‌روی از کسانی که آن را شکل تغییر یافته برگ و یا شکلی از بادام و گلابی می‌دانند، همه به یک منشأ مشترک گیاهی ختم می‌شوند، اما همین خود نیازمند پاره‌ای توضیحات است. کشاورزی حاصل یک‌جانشینی است که خود تحولی بنیادی در شکل‌گیری مدنی اقوام ابتدایی است. ترک زندگی کوچ‌رویی و تشویق به اسکان دائم از خواست‌ها و اهداف زردشت پیامبر ایرانی بوده است. اینکه کشاورزی و کاشت درختان این همه در ایران باستان ستوده شده، در راستای اسکان همیشگی مردم بوده که طبیعتاً تمدن به معنای اخص کلمه را به دنبال دارد. افراد متمدن کمتر درگیر جنگ شده و بیشتر قانونمند و قانونمدارند تا قانون‌شکن. در جامعه قانون‌مدار تخلفات کمتر و ایمنی بیشتر است؛ اما چرا از میان آن همه میوه‌ها به بادام و گلابی اشاره شده است.





بادام از نقطه نظر غذایی بسیار غنی است. بادام کوفته که با آب مخلوط می شود، غذای کاملی برای کودکان و حتی افراد سالمند است، به این خوراک ساده حریره بادام می گویند. بادام شیر زنان را افزایش می دهد و یائسگی را عقب می اندازد و ضد پوکی استخوان است. به دلیل همین توانمندی بود که عارفان با بادامی صبحی را به شام می رساندند.

اما گلابی که نام دیگر آن «امرو» یا «امریت» (رَبّ یا مریت به معنی مرگ که با واژه آکه واژه نفی است و در اول کلمه می آید (بی مرگ یا نمردنی) مانند «امرات» که آن هم به مفهوم زنده و نمردنی است. (اوشیدری: ۱۳۸۳؛ ۴۳۰) و از میوه هایی است که دارای خاصیت های فراوان پزشکی است. یکی از مهم ترین آنها خاصیت ضد یبوستی آن است. در ایران باستان یبوست را مادر بیماری ها می دانستند. واژه امریت به معنای بهشتی نیز هست بنابراین به نظر می رسد که این تمثیل گیاهی، کوششی در راستای نشان دادن بعضی از عناصر مفید در فکرت ایرانیان باستان بوده است.

۲. منشأ طبیعی

بُته را نمادی از شعله آتش زرتشتی نیز دانسته اند که جا داشت به شعله آتش بسنده شود زیرا که نه آتش در تملک زرتشت بود و نه وی ادعای مالکیت بر آن را داشت، اما اکنون سخن از منشأ طبیعی بُته است، جا دارد که به این مبحث سطوری افزوده شود.

چهار «آخشیج» یا چهار عنصر آب، آتش، باد و خاک نقش بایسته ای در زندگی بشر دارند. این چهار آخشیج را به صورت مختلفی از دیرگاه ترسیم کرده اند که پسنیدیده ترین شکل مورد قبول آن «سواستیک»^۱ است که به صورت صلیب شکسته «نشانه ای از اقوام آریایی است. هر یک از چهار آخشیج را با شکلی چون L نشان می دهند که به صورت مختلف ترسیم می شوند که یکی از صور مورد قبول نقش چهار بُته L مانند، در چرخش حول محوری فرضی چون پره پنکه است.

این نقش یادآور حرکت چرخ ارابه تیشتر، ایزد باران در ایران باستان است که در مصاف دائمی با اپوش دیو خشکسالی است. در عین حال یادآور حرکت چرخ ارابه مهر است که در زمره ایزدان کهن آریایی یا دوا بوده است. ولی به دلیل محبوبیت فراوان ایزد مهر نه تنها در مذهب زرتشت و در اریکه قدرت باقی ماند که یشتی به نام مهریشت در ستایش او راه خود را به اوستا گشود؛ بنابراین طبیعت گرایی که سرانجام منجر به حضور ایزدان ایرانی در دین زردشت گردید راه را برای ظهور بُته در تفکر ایرانی هموار کرد.

1. Swastic
2. Deva

در شوشتر در استان خوزستان که گویش آن به زبان‌های باستانی ایران بسیار نزدیک است هنوز مردم اشعاری را در زمان بارش باران بدین مضمون می‌خوانند:

امانیم دو برارون
اوممه جس (ت) بارون

یکمون تَش و برقه
یکمون اُور و بارون

(اقتداری، ۱۳۷۵: ۱۰۰۶).

دو برادریم که در جست‌وجوی بارانیم، یکی از ما آذرخش است و دیگری ابر و باران که نوعی اشاره به این دو ایزد متوکل بر آب در ایران باستان دارد. شایان توجه است که بُته خود یادآور قطرات باران نیز می‌تواند باشد.

۳. منشأ جانوری

نظر به اینکه انسان موجودی هوشمند است، از انسان شروع می‌کنیم. آیا شکل بُته نمادی از رابطه جنسی است؟ آیا تداعی زنی آبستن است؟ و آیا بُته به صورت قطره‌ای از آب نمادی از نطفه انسانی است، نطفه‌ای که منشأ حیات است؟

در نزد آریایی‌های هند نارایان^۱ یا ویشنو^۲ یا بیشنو^۳ ایزدی است که در یکی از تجلیات یا اوتارهای سه‌گانه برهماست. برهما در سه تجلی نمایش داده می‌شود. یک بار برهما به عنوان خالق، بار دیگر به صورت ویشنو ادامه‌دهنده زندگی و در سومین تجلی شیواست که با سه چشم نشان داده می‌شده و چون چشم سوم او گشوده شود، ماهاپرالایا^۴ یا ویرانی انجامین آغاز خواهد شد. نارایان را بدین صورت نمایش می‌دهند که بر مار سِشا^۵ که در آب غوطه‌ور می‌باشد، غنوده است.

«نارایان» به معنای زنده در آب یا به عنوان موجودی که حیات به او وابسته است، شناخته می‌شود زیرا در زبان هندی نره و نر هم به معنای نر و هم به معنای آب و در عین حال نطفه است. مشابه «ویشنو» در ایران باستان بشن^۶ است.

اکنون پرسش این است که آیا بُته نمادی از خدایی که موکل بر آب و در عین حال ادامه‌دهنده زندگی است، نیست؟ اگر چنین است علت ظهور همیشگی بُته نشان دادن آن به

1. Narayan
2. Vishnu
3. Bishnu
4. Autar
5. Mahapralaya
6. Sesha
7. Bashan





عنوان رمزی از حیات ازلی و ابدی است؛ اما به صورتی که گفتیم هریک از چهار «آخشیج» نقش L مانندی دارند که چون پر هر چهار به هم پیوندند، «سواستیک» را تشکیل می‌دهند. L در عین حال یادآور بال است. بال نقشی است که به صورت مختلف در نقوش باستانی ظاهر می‌شود. گهگاه نیز پر که یادآور بال است، جای این نقش کهن را می‌گیرد؛ اما بال چگونه نمادی است؟

بال نماد قدرت محافظت تلقی شده است. بسیاری از ایزدان مصر از جمله ایسیس^۱ که به عنوان محافظ روح مردگاه تلقی می‌شد با بال گسترده نشان داده شده است (هال، ۱۳۸۰: ۳۳۲). هرگاه که هدف نشان دادن حیوانی با قدرتی مافوق تصور است، در این صورت وی را با بال مجسم کرده‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۳۳۲). در دنیای اساطیری، جانورانی چون شیر و گاو با بال نشان داده شده‌اند که دلالت بر قدرت مافوق تصور آنها دارد. اما جدا از دنیای اساطیری حیوانات چه بسا شخصیت‌های گزیده تاریخ را نیز با بال مجسم کرده‌اند که نمونه آن نقش «کوروش» بنیانگذار امپراتوری هخامنشی است که وی را با شاخ و بال به تصویر کشیده‌اند. این نقش برجسته که متأسفانه آسیب فراوانی نیز دیده در مجموعه بناهای «پاسارگاد» مشاهده می‌شود (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۲۸).

بال به صورت دیگری مظهر قدرت‌های فوق انسانی است. گارود^۲ مرکب ویشنو مرغی است که دارای سر انسانی است که خود به مفهوم عقل و درایت است و کاردانی. به همان صورت سائنا^۳ یا ساین^۴ (سیمرغ) را می‌بینیم که پرورش‌دهنده زال و راهنمای او در مشکلاتی است که حل آن به‌سادگی از انسان ساخته نیست.

یکی دیگر از نقوشی که در فرهنگ ایران و هند و مصر و بین‌النهرین مشاهده می‌شود، دایره بالدار است (تصویر شماره ۱). اصل این نقش را از مصر دانسته‌اند، اما شواهدی در دست است که این نقش جدا از مصر و بین‌النهرین نمادی آریایی است. در یکی از مهرهای یافت‌شده در ایران باستان نقش دایره بالدار مشاهده می‌شود. این مهر متعلق به هزاره دوم پیش از میلاد و نشان‌دهنده آن است که نقش مذکور حداقل از ۴۰۰۰ سال پیش، نقش شناخته‌شده‌ای در ایران بوده است (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۶۳: ۱۰۲).

1. Isis
2. Garuda
3. Saena
4. Saina



تصویر شماره ۱. ماد آشور خدای آشوریان، عراق موزه بریتانیا، قرن ۷ قبل از میلاد

در فرهنگ آستیک^۱ هندو که خدا محور است، از دایره‌ای به نام ماندالا^۲ سخن به میان می‌آید که مربعی را در دل خود دارد. مربع به مفهوم جهان مادی است و اینکه شاهان خود را سلطان چهارگوشه جهان می‌نامند، به مفهوم سلطه بلامنازع آنهاست. این دایره گاه با بال نمایش داده می‌شود که مفهوم فلسفی سلطه مطلق از آن استنباط می‌شود. بنا به اعتقاد فرقه تانتری^۳ که خود از شعب بودایی‌گری است، منشأ دایره را باید در اعتقادات بوداییان جست‌وجو کرد (جمیز هال، ۱۳۸۰: ۱۶) بعدها بوداییان بر مبنای دایره یا چرخ به دوشعبه ماهایانا^۴ و هینایانا^۵ تقسیم شدند که به مفهوم دایره‌های بزرگ و کوچک است. دایره در اعتقاد هنود و بوداییان به معنای تمرکز است. اما مفهوم دیگری که می‌توان از آن استنباط کرد، شاخ است که به نوبه خود به مفهوم اقتدار است و قدرت مطلق و چنین است که چهره‌های نامدار تاریخی یا پیش از تاریخی را با شاخ نشان می‌دادند. در نمونه‌های مذهبی شیوا و در نمونه‌های اسطوره‌ای رستم و در نمونه‌های تاریخی کوروش قابل ذکر است که به دلیل داشتن شاخ، لقب ذوالقرنین یا صاحب دوشاخ گرفته است.

1. Astic
2. Mandala
3. Tanteri
4. Mahayana
5. Hinayana



بنابراین بار دیگر رابطه‌ای که بُتّه با عالم معنا و عالم اساطیری دارد، مفهوم و معنا پیدا می‌کند و چنین است که به‌رغم سادگی این نقش نمی‌توان از آن به‌سادگی گذشت. بعدها که جوامع بشری تحت تأثیر پیشرفت‌های علمی متحول شدند، این نماد به صورت دو بال در تاج شاهان تجلی یافت. بال بعدها جای خود را به پر داد، تا به صورت رمزی از حیات ازلی بر تاج و یا افسر پادشاهان خودنمایی کند. «مآت» الهه راستی و اخلاق در مصر باستان، با «پری» در سر نشان داده شده است. (جیمز هال، ۱۳۸۰: ۱۶) وی در عین حال حافظ نظم کیهانی نیز هست (معصومی، ۱۳۸۷: ۸۹).

بهرام دوم حامی کرتیر که چهره‌ای نامدار مذهبی عصر ساسانیان و دشمن مانویان تلقی می‌شد، چون شمار دیگری از شاهان ایرانی با تاجی که بر آن دو بال افراشته شده تجسم شده است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۷۴). با در نظر گرفتن آنچه گفته شد درمی‌یابیم که بُتّه نقشی کاملاً ایرانی بوده که اگر خود را به ملل دیگر تحمیل نکرده باشد، در سرزمین‌های دیگر خودنمایی کرده و مورد اقبال آنها واقع شده است.



بته در فرش

با آنچه گفته شد، اکنون می‌دانیم که بُتّه به عنوان نقشی اساطیری و مذهبی از دیرگاه تاریخ در ایران مورد استفاده و توجه بوده است و شاید به همین دلیل شاهد استفاده مکرر آن از کهن‌ترین ایام در این مرز و بوم هستیم؛ اما چه شد که بُتّه سر از قالی درآورد.

واقعیت آن است که اگر چه نقش بُتّه بر روی ظروف و زین و نمد اسب، ظروف، پارچه، گره‌بندی چوب و حتی گچ‌بر ظاهر شده است، اما انسان در تماس مداوم با این آثار نبوده است، حال آنکه گستره ابعادی که بُتّه در آن ظاهر می‌شود نیازمند زمینه‌ای برای نشان دادن این نقش و تکرار و تداومی نسبتاً پایان‌ناپذیر است. در این حالت چه شیئی ای می‌توانست به‌خوبی قالی این نقش را در خود جاودانه ساخته و نگاه مشتاقان مؤمن و پایبند به اساطیر و تاریخ و گذشته، تابناک یک ملت را به وی بنمایاند و چنین بود که بُتّه که نماد خلقت، نماد اساطیر و نماد کوشش خستگی‌ناپذیر قوم ایرانی بود راه خود را به فرش گشوده تا در آن جاودانه بماند. جای تأسف است که بسیاری از محققان به یمن سهولت طرح نظریات و عقاید خود گهگاه مطالبی را عنوان می‌کنند که نه بُن‌مایه علمی دارد و نه تاریخی. به طور مثال بُتّه این نقش کهن ایرانی را به مزدکیان نسبت داده‌اند بدون آنکه توجیه یا توضیحی درباره آن ارائه دهند یا دیده می‌شود که

عمر قالی ایرانی را تنها هزار سال ذکر کرده و می‌نویسند که بیش از آن اطلاعی از فرش ایرانی در دست نیست، حال آنکه در بسیاری از منابع از فرش پازیریک^۱، قالی‌های اشکانی و فرش بهارستان، سخن به میان آمده است. همان‌گونه که گفته شد، ناآگاهی شماری از محققان از تاریخچه فرش و آگاهی محدود آنها در زمینه‌ای خاص آنها را از کسب اطلاعات لازم در بیشتر زمینه‌ها محروم می‌کند و گرنه هر محقق تاریخ باستان که نقوش کاشی‌های ایلام نو در سه هزار سال پیش را مطالعه می‌کند، به کاشی‌هایی برخورد می‌کند که از نظر نگارندگان این مقاله هرکدام تصویری از قالی با حاشیه و نقوش دیگر آن را نشان می‌دهد (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۸۵-۱۸۴). در جایی نوشته شده که علت استفاده نکردن از بُته در فرش ایرانی به حرمت این نقش مایه مقدس بوده که پای بر آن نهند (سیروس، ۱۳۷۸ (ب): ۴۲). حال آنکه این نقش در فرش‌ها و گلیم‌های بافته‌شده کهن نیز ظاهر شده است (در کتاب موزه کرملین با عنوان Museums of the Moscow Kremlin, 1993). به نظر می‌رسد علت دیگری را باید در غفلت از کاربرد یادآور شد.



غفلت در کاربرد بته

همان‌گونه که تذکر داده شد، قرن‌ها بُته نمادی از فکرت ایرانی در راستای اعتلای روح و خمیرمایه فکری و عقیدتی ایرانیان بود. ایرانی همیشه با اساطیر و تاریخ شکوهمند گذشته خود زیسته و بدان ارج نهاده است. برای کشور و ملتی که همیشه دشمن در کمین آن بود، پاسداشت آن گذشته پُرافتخار تا روح مقاومت و ایثار را در ایرانیان بدمد، لازم و ضروری بود. چنین بود که ایرانیان هر بار از بال همت خود مدد گرفته و در اوج اعتلا درخشیدند و فاتحان نظامی کشور خود را به قومی مفتوح بدل نمودند که شیوه، راه، روش و منش ایرانی را اقتباس و خود به ابنای ایرانی بدل شدند که از بذل جان در راستای سربلندی ایران دریغ ننموده‌اند. بدیهی بود حکومت‌گرانی که قصد سلطه بر ایران را داشتند، از هر آنچه روح مقاومت و ایثار را در ایرانیان بدمد واهمه داشتند. برخی از این محرک‌ها کتب سیاسی ایران چون «کلیله و دمنه»، «قابوس‌نامه» و «سیاست‌نامه» بود؛ اما در عرصه سلحشوری هر آن نقش یا نقش مایه‌ای که می‌توانست، روح مقاومت و بزرگ‌منشی را در ایرانیان بدمد مطرود و بنابراین بسیاری از نقوش چه بسا در مقطعی از تاریخ ایران کنار گذاشته شدند اما دیری نپایید که ایرانی متفکر آن مایه‌های افتخارآفرین را این‌بار از طریق مذهب جاودانه ساخت و چنین بود که سواستیک سمبلی به

1. Paziric

عنوان راه خود را به مسجد گشود و نقوشی چون بُتّه در عرصه هنر، بی‌پروا به کار گرفته شد. از فروپاشی ساسانیان تا دوره صفویان، ایران گرفتار نیروهای اشغال‌گری بود که بعدها خود از مدافعان سرسخت فرهنگ و تمدن ایران شدند؛ اما تداوم سلطه بر ایران توسط اقوام مختلف بدیهی بود که فرصت ابراز هویت از ایرانیان را بگیرد و چنین بود که آن نقوشی که می‌توانست غرورآفرین و نماد خیزش ایرانیان باشد، هیچ‌گاه آزادانه در هنر ایرانیان به کار گرفته نشدند که یکی از آنها بُتّه بود.

ظهور مجدد بُتّه در فرش ایرانی

مذهب مهر به دلیل جنبه‌های ظلم‌ستیزی آن چندان مورد توجه شاهان ایرانی نبود، اما در روم باستان خوش درخشید. مهریان به پاس یکرنگی درخت سرو که همیشه سرسبز و البته افراشته بود، آن را حرمت می‌نهادند و این حرمت به رومیان رسید. چون در روم که عمده اروپای امروزی را شامل می‌شد، هوا سرد و کاشتن درخت سرو امکان‌پذیر نبود، کاج جای آن را گرفت و همان‌گونه که مهریان سرو را در روزهای مخصوص به‌ویژه در زادش تولد مهر یعنی در شب یلدا آذین می‌بستند، کاج را آذین بستند که نشان و نمادی از نفوذ بسیار آیین‌های مهری بر مسیحیت است. مهریان سرو را در آثار خود جاودانه ساختند. از این آثار که سرو در آن نماد پیدا می‌کند، قالی است که دستمایه هنر ایرانی است که این ایرانیان زمانی عمدتاً پیرو آئین مهر یا هواخواه آن بودند. اما از آنجا که برای تزئین قالی یک یا دو سرو بسنده می‌کرد و بخش عمده قالی بدون نقش می‌ماند، نقش سمبولیک بُتّه که هم یادآور نوک افراشته سرو و هم یادآور شعله آتش، آب، بال و دیگر نمادهای ایران باستان بود در قالی ظاهر شد؛ اما گفتیم که این نقش زمانی می‌توانست در هنر ایران ظاهر شود که دولتی ملی و مقتدر بر سر کار باشد که صفویان تا حدی چنان بودند جای تأسف است که در فرهنگ ایرانی و گویا از قدیمی‌ترین ایام استفاده از کاخ‌ها و وسایل سلسله‌های پیشین چندان مورد توجه نبوده است. به طور مثال شاپور دوم چند روزی را در کاخ داریوش در تخت جمشید سپری می‌کند که قدر مسلم در زمان وی حتی پس از ۸۵۰ سال کمابیش قابل استفاده بوده است، اما اهتمام به حفظ آن نشد تا به تدریج ویران شد. نمونه‌های این‌گونه فراوانند؛ اما به آخرین نمونه آن بسنده می‌کنیم که *ظل السلطان*، کاخ‌های صفوی را همراه با وسایل آن نابود کرد و کاخ‌هایی به جای آنها بنا کرد که حتی قرنی نپایید که ویران شدند، اما کماکان چهل‌ستون و عالی‌قاپو و هشت بهشت پایدارند. کار زشت ظل السلطان



کشیدن گچ به روی نقاشی‌های صفوی و انجام نقاشی‌های مبتذل عصر قاجاری است که در عصر رضاشاه به احیای نقاشی‌های قدیمی که از زیر گچ ظل السلطان خارج می‌شدند، اهتمام ورزیده شد که نقاشی‌های کنونی عالی قاپو حاصل آن تلاش است.

سخن این است که قدر مسلم شمار گسترده‌ای فرش با نقوش بُته در این مدت بافته شد که نگارندگان شمار زیادی را در موزه‌های «سالار جنگ» در «حیدرآباد» و پرنس آف ولز^۱ در «بمبئی» و کاخ‌های شاهزاده‌های هندی چه در حیدرآباد چه در بوپال لکنهو^۲ و «دهلی» دیده‌اند. شمار دیگری از چنین فرش‌هایی یا در کتبی که در مورد صفویه نوشته شده مذکورند و یا عکس‌هایی از آنها به نمایش گذاشته شده که در سطور آینده به آن خواهیم پرداخت؛ اما در اینجا لازم می‌نماید که ذکری نیز از جقه شود که به نوعی شکل تغییر یافته بُته است و بیشتر در کلاه یا تاج پادشاهان و در مواردی بر لباس آنها نصب شده و از علائم و نشانه‌های سلطنتی است.

جقه

با مراجعه به فرهنگ‌های لغات برای واژه جقه و یا جقه معانی زیر نوشته شده است. (۱) بُته‌ای ساخته‌شده از پر پرندگان که بر بالای کلاه پادشاهان ایران است؛ (۲) تاج، افسر و هر چیز تاج مانند که به کاه نصب می‌کنند؛ (۳) زیور مرصع از گوهر که مردان بر دستار و کلاه و زنان بر چارقد زنند. حاصل این سخن این است که زائده‌ای پیرمانند که به زیورآلاتی مزین بود، بر تاج و لباس شاهان نصب می‌شد که بدان از دیگران متمایز می‌شده‌اند. اکنون به سخن خود بازگردیم که بُته خود نشانی از شکوه و سربلندی شاهان فرهیخته ایران بود که در اوج اقتدار آنها با زیور وضع شده تا به صورت جقه بر تارک آنها درخشیده تا آنان را از دیگران متمایز کند.

در اینجا لازم می‌بینیم که به این نکته اشاره شود که بُته و جقه همانند دیگر تأثیرات فرهنگی ایران جوامع شرق و غرب را تحت تأثیر خود قرار داد. در حالی که در بعضی از جوامع نشان بُته و جقه به صرف نمادهای زینتی به کار می‌بردند. در دیگر جوامعی که به شدت تحت تأثیر فرهنگ و تمدن ایرانی بودند، نشان بُته و جقه را به همان مفهوم ایرانی خود به کار گرفته شد. حکومت‌های هند که یا ایرانی بودند و یا تحت تأثیر مستقیم فرهنگ و هنر ایران واقع شده بودند، بی‌محابه این نقوش ایرانی را در چهارچوب حکومت‌های ایرانی و البته ساخت هنری خود به کار گرفتند که اکنون به چند نمونه آن اشاره می‌شود. جالب توجه است که به‌کارگیری



1. Prince of Wales
2. Bhopal Lekenhu

بُتّه به‌ویژه و البته جِقّه در زمانی رخ داده که به‌تدریج این نشان سربلندی ایران به هر دلیل در ایران مورد بی‌مهری واقع شده بود.

بته در معماری ایرانی

نظر به حرمت نقاشی صور انسانی و حیوانی اشکال هندسی و گیاهی به شکل گسترده‌ای در معماری ایران ظاهر می‌شود که طرح تکراری در این زمینه بُتّه و سواستیک است. برای آگاهی بیشتر کتاب «آثار ایران» اندره گلارد^۱ و ماکسیم سیرو^۲ ترجمه سروقد مقدم و کتاب «معماری ایران» اثر ارتور اویپهام پوپ^۳ ترجمه صدری افشار و «دایره‌المعارف هنر» تألیف رویین پاکباز پیشنهاد می‌شوند.

بته در برخی منابع بیگانه

اگرچه پیش از تشکیل دولت عثمانی پاره‌ای از روابط بازرگانی ایران را با کشورهای اروپایی مرتبط می‌نمود که از مناطق تحت تسلط دولت عثمانی و سخت‌گیری‌هایی که در قبال تجّار اروپایی که از مناطق دولت عثمانی عبور می‌کردند اعمال می‌شد، ایران به صورت شاهراه مطمئنی درآمد که تحرکات بازرگانی دول غربی و شرقی را امکان‌پذیر می‌نمود.

شیوه تسامح و تساهلی که به‌ویژه در زمان ایلخانان و برخی از شاهان صفوی و سپس افشاریه و زندیه در قبال بیگانگان اعمال می‌شد، آنها را به تجارت با ایران تشویق می‌نمود. مهمان‌نوازی و احترام به بیگانگان در جوار راه‌های مناسب و امن تجارتي و کاروان‌سراهایی که بیشترین امکانات رفاهی را برای بازرگانان فراهم می‌کردند، عاملی برای تحرکات بازرگانی در آن ادوار شد. متعاقب آن سیل کالاهای ایرانی رهسپار بازارهای کشورهای بیگانه شده و کالاهای بیگانگان با قیمتی منصفانه در بازارهای ایران قابل خریداری بود. طبیعی بود که کالاهای ایرانی به‌ویژه کالاهای انحصاری چون فرش و گلیم، گبه و انواع پارچه‌های ترمه و قلمکاری، ظروف فلزی و غیره رهسپار بازارهای بیگانه گردیده که بعضی نقوش ایرانی را به بیگانگان شناساند. در این میان چون سخن ما پیرامون مقوله بُتّه و جِقّه است، به برخی از این نقوش که به لطف خداوند از آسیب در امان مانده‌اند، اشاره می‌کنیم.

1. Andre Godard
2. Maxim Sciro
3. Arthur Upham Pop



• ابراهیم عادلشاه

در نقشی از ابراهیم عادلشاه از شاهان شیعه دکن هندوستان بر کلاه ترمه او نقش بُته مشاهده می‌شود. ترمه به دلیل ظرافت در ساخت کلاه نیز مورد استفاده بوده است. این نقاشی متعلق به سال ۱۵۹۵ میلادی است (تصویر شماره ۲) (Zebrowski:1983:74)



تصویر شماره ۲. سلطان ابراهیم عادلشاه از شاهان شیعه دکن

• مردی که شیری را می‌کشد

در نقاشی مردی که شیری را می‌کشد، بُته مشاهده می‌شود. عصر ارائه این اثر احتمالاً اواسط قرن شانزدهم میلادی است (تصویر شماره ۳). (Zebrowski:1983:101)

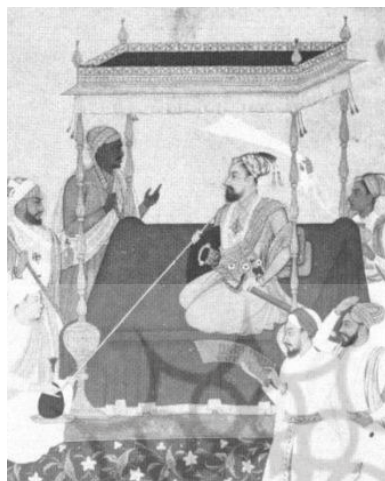


تصویر شماره ۳. مردی که شیری را می‌کشد



• محمدشاه پادشاه عادلشاهیان

محمدشاه پادشاه عادلشاهیان بر فرش نشسته که طرح آن بُته است. این طرح متعلق به ۱۶۴۵ میلادی است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۱۰۱)



تصویر شماره ۴. محمدشاه پادشاه عادلشاهیان

• کریشنا ایزد هندی

کریشنا ایزد هندی بر فرش نشسته که نقش بُته دارد، ایستاده است. تاریخ این نقاشی سال ۱۶۵۰ میلادی است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۲۰۳)



تصویر شماره ۵. کریشنا ایزد هندی



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۲۶

دوره چهارم
شماره ۲
تابستان ۱۳۹۰

• همسر حسین نظام شاه

همسر حسین نظام شاه یکی از شاهان دکن در کنار سروی نشان داده شده است. سرو متمایل به اوست که اشاره به پادشاهی حسین دارد. این نقاشی متعلق به سال ۱۵۶۵ میلادی است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۱۸)



تصویر شماره ۶. همسر حسین نظام شاه از شاهان دکن

• شاه جهان

در تابلویی که در موزه ملکه ویکتوریا لندن قرار دارد. شاه جهان را با چقه نشان داده شده است. تاریخ اجرای این نقاشی قرن هفدهم است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۱۲۵)



تصویر شماره ۷. شاه جهان



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۲۷

نگاهی به سیر تحول
و نمادینگی...

• علی عادلشاه

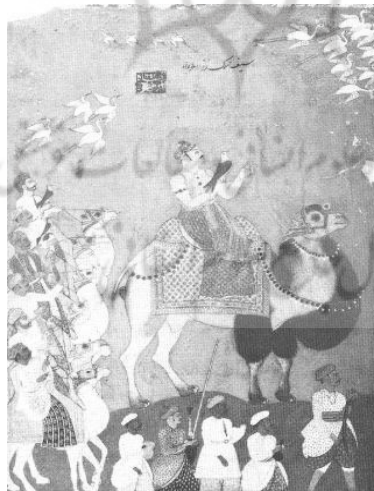
در تصویری علی عادلشاه با جقه نشان داده شده است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۱۷۶)



تصویر شماره ۸. علی عادلشاه

• نواب اعتصام الملک بهادر

نواب اعتصام الملک بهادر در یک نقاشی سوار بر فیل با جقه نشان داده شده است. تاریخ این نقاشی ۱۷۹۵ میلادی است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۲۲۶)



تصویر شماره ۹. نواب اعتصام الملک بهادر



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۲۸

دوره چهارم
شماره ۲
تابستان ۱۳۹۰

• شاهزاده شکارچی

شاهزاده‌ای که شکار می‌کند با جقه نشان داده شده است. مربوط به قرن هجدهم میلادی موزه حیدرآباد هندوستان. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۲۵۷)



تصویر شماره ۱۰. شاهزاده‌ای در حال شکار

• منیرالملک ملقب به ارسطوجاه

منیرالملک ملقب به ارسطوجاه با جقه نشان داده شده است. تاریخ نقاشی ۱۸۱۰ میلادی حیدرآباد هندوستان است. (زبروفسکی، ۱۹۸۳: ۲۴۸)



تصویر شماره ۱۱. منیرالملک ملقب به ارسطوجاه



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۲۹

نگاهی به سیر تحول
و نمادینگی...

شال و ترمه کشمیری

یکی از مباحث پرسش برانگیز، پارچه ترمه است که هم در در کشمیر بافته می‌شد و هم در ایران و چون هر دو از نقش بُتّه استفاده می‌کردند عامل مباحث زیادی شده و آن این است که به راستی خاستگاه بُتّه کجاست؟ در این واقعیت که بُتّه نقشی ایرانی است و حتی شواهدی معتبر از به‌کارگیری آن در برنزهای لرستان کاربرد این نقش را تا ۳۵۰۰ سال بالا می‌برد، مسئله‌ای نیست که بتوان از آن به‌سادگی گذشت و این در حالی است که پیش از سده شانزدهم مسیحی برابر با قرن دهم هجری، هیچ نشانه‌ای از کاربرد بُتّه در هنر هندوستان دیده نمی‌شود (سیروس، ۱۳۷۸: ۳۹). در چنین حالتی به ناگهان محققى به نام جان ایروین نظریه‌ای را مطرح می‌کند تا خاستگاه بُتّه را در هندوستان معرفی کند؛ اما نظریه وی مبتنی بر دو اصل زیر است که در سطور پیش‌روی به ابطال آن کوشیده‌ایم:

۱. وی ریشه بُتّه را در گیاه بوتیای هندی می‌داند که میوه این درخت کوچک‌ترین شباهتی به شکل بُتّه که از دیرگاه در ایران کاربرد داشته است ندارد؛
۲. وی به این نکته اشاره دارد که تا سده ۱۹ میلادی نقش بُتّه در فرش و پارچه ایرانی وجود نداشته است، حال آنکه به دیرینگی نقش بُتّه در فرش ایرانی واقفیم که در مورد آن شرح لازم داده شد.

بتّه در شال کشمیری

به‌درستی نمی‌دانیم که آیا سید علی همدانی عارف سرشناس کشمیر هند و کمتر شناخته‌شده در ایران که در سده نهم هجری از ایران بدان خطه مهاجرت نمود با خود فرش و سجاده‌هایی با نقش بُتّه برده است یا نه؟ اما می‌دانیم که در سده‌های نهم و دهم هجری نقش بُتّه یکی از نقوش مطلوب در بافته‌های ایرانی بوده که به همراه مهاجران ایرانی و یا به صورت کالاهای تجاری سر از آن دیار درآورده است (Khodaey:1984:135)

جای خوشبختی است که اگرچه شمار گسترده‌ای از فرش‌ها و پرده‌هایی که از ایران به هند برده شدند، پاره‌ای در اثر هوای مرطوب، پاره‌ای به دلیل حشرات چون بید و موریانه خورده شده‌اند و شماری نیز به دلیل اختلاف شیوه زیست پس از هندی شدن، ایرانیان مهاجر که دیگر فرش و پرده و نقوش آن را با خود بیگانه می‌دیدند از حیض انتفاع افتاده‌اند؛ اما مقداری از آنها به یمن نقاشان بنام آن عصر هند که این فرش‌ها و پرده‌ها را در نقاشی‌های خود جاودانه



ساختند، به دست ما رسیده و اکنون به سادگی می توان ادعا کرد که از سده شانزدهم میلادی و حتی پیش تر از آن، نقش بُتّه به عنوان سمبل و نشانی از ایرانیت در هندوستان شناخته شده بود و لاقلاً در دهه ۱۹۷۰ میلادی بسیاری از هندیان - چه زرتشتیان و چه مسلمانان - که گهگاه خود را از سلاله ایرانیان می شمردند، به دنبال آثار ایرانی به ویژه فرش ساروق بودند که بُتّه را به عنوان یکی از نقوش ماندگار هنر فرش ایرانی به کار گرفتند.

و چنین بود سرگذشت بُتّه و طرح کار شده آن جِقّه که به عنوان سمبلی از سربلندی ایرانیان که چون سرو آزاد در برابر حوادث روزگار سر فرود آوردند، اما تسلیم نشدند و یا چون عقاب که پر و بال آن یادآور بُتّه است که «اگرچه گردش روزگار از عالم علویش به سفلیش فروکاست»، (اشاره به شعر عقاب از ناصر خسرو قبادیانی) اما ماند تا شاهد روزگاران پُر افتخاری باشد که نیزه مردان پارسی به کجا که نرفت.

نتیجه گیری

در تمامی کشورهای جهان و در میان مردمان آن که نه تنها به رنگ بدن و شکل ظاهر از یکدیگر متمایزند، بلکه در ابعاد فرهنگی و هنری با یکدیگر وجوه تشابه و تمایزی دارند، نقاشی به عنوان خمیرمایه فکری آنها در فرهنگ و هنر آنها ماندگار است که تجدد هیچ گاه نتوانسته آن نقوش را از ضمیر و جان مردمان عاشق سرزمین خویش جدا کند. این نقوش که گاه زمینه ای مذهبی اساطیری و یا پهلوانی دارند، در هنر مردمان کشورهای باستانی ماندگار ماند و خواهد ماند. چنین است که اژدها در فرهنگ چین، کوه فوجی^۱ در ژاپن، یا گودا^۲ در تبت و کامبوج و لائوس، عقاب که به نشان آن سرخ پوستان پر بر سر می گذارند و باز که بر پرچم شماری از کشورها مانده است و درخت و یا برگی از درخت که به عنوان نشانه هایی از گذشته تابناک این کشورها در اذهان مردم آن باقی است. در ایران بُتّه و جِقّه به عنوان سمبلی از مقاومت، ایثار و نشانی از سربلندی و داستان ملتی است که «عظمت آن بر چرخ همی زد پهلو» و ماند تا ایران همیشه مفتخر و سربلند باقی بماند؛ چنانچه ماند.



1. Fugi
2. Yaguda

منابع

الیاده میرچا (۱۳۷۲)، *رساله‌ای در تاریخ ادیان*، مترجم: جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
آنتونی کریستی (۱۳۷۳)، *اساطیر چین*، مترجم: فرخی باجلانی، تهران: انتشارات گلشن.
اوشیدری جهانگیر (۱۳۸۳)، *دانشنامه مزدیسنا*، تهران، نشر مرکز.
تالبوت رایس تامارا (۱۳۷۰)، *سکاه*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: یزدان.
پرهام سیروس (۱۳۸۷ الف)، «از سرو تا بته»، *مجله نشر دانش*، شماره ۹۴.
پرهام سیروس (۱۳۸۷ ب)، *دست‌یافته‌های عشایری و روستایی فارس*، جلد اول، تهران: انتشارات سی‌بال هنر.
دوبوکور مونیک (۱۳۷۳)، *رمزهای زنده جان*، مترجم: جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲)، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول دوره جدید.
دیولافوا ژان (۱۳۸۵)، *سفرنامه (خاطرات کاوش‌های باستان‌شناسی شوش ۱۶-۱۸۸۴ م)*، مترجم: ایرج فره‌وشی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۴)، *گلستان*، تهران: انتشارات یساولی، چاپ سوم.
غفراوش، طاهره (۱۳۸۵)، *بُته جقه چیست؟*، تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی هنری سی‌بال هنر.
کوپر، سی‌جی (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادهای سنتی*، مترجم: ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۰)، *هنر ایران*، ج ۲، مترجم: بهرام فره‌وشی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۱)، *هنر ایران*، ج ۱، مترجم: عیسی بهنام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
محمدپناه، بهنام (۱۳۸۸)، *کهن دیار*، جلد اول، تهران: انتشارات سبزان، چاپ ششم.
مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۰)، *تاریخ و تمدن ایلام*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
معصومی، غلامرضا (۱۳۸۷)، *اساطیر و آیین‌های باستانی جهان*، تهران: انتشارات سوره مهر.
معین، محمد (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی معین*، جلد اول، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ نهم.
ملک‌زاده بیانی (۱۳۶۳)، *تاریخ مهر در ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات یزدان.
ویلبر، دونالد (۱۳۶۵)، *معماری اسلامی در ایران*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
هال، جیمز (۱۳۸۰)، «فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب»، مترجم: رقیه بهزادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی*، تهران: نشر سروش.

Zobrowski, Mark (1983), *Deccani Painting*, Roli Books, International, new Delhi, 1983.

Khodaey, M.Z. (1984), *Studies in Persian Cultural Elements in the Deccan*, V. G. C

.Press Hyd. India 1984



فصلنامه علمی-پژوهشی

۱۳۲

دوره چهارم
شماره ۲
تابستان ۱۳۹۰