مفاهیم نمادین در نقوش قالی سنقر

مهرداد صدری*

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره صفر
زمستان ۱۳۸۴

چکیده

زیبایی‌دوستی و کمال‌جویی جزئی از جوهره ذاتی انسان است که در این میان اصل «نیاز» مکمل آن حسی است که قدرت خلق و آفرینش هنری را به اوج می‌رساند تا از این رهگذر موجبات پیدایی و پویایی فرهنگی فراهم شود. شاید فرش یا دقیق‌تر از آن «قالی» را نتوان یک کیفیت خالص و ناب هنری تلقی کرد، اما بی‌شک ویژگی‌های ذوقی و بصری خاصی که در این پدیده هست، آن را ازمرتبه یک کالای صرفاً تجاری و یا مادی به جایگاهی ارتقا می‌بخشد که جلوه‌گاه ذوق، اندیشه، اعتقاد و آیین خاصی است. در واقع پشتوانه فکری و فرهنگی یک قوم در قالب این نقوش رمزی و صور مادین پیش روی ما نهاده می‌شود. در این رهگذر نقوش و طرح‌های اولیه که به ویژه در قالی‌ها و قالیچه‌های روستایی به چشم می‌خورد، محتوای ناب و خالص‌تری را از نظر مفاهیم سمبولیک در خود جای داده‌اند که مستعد پژوهش و بررسی ژرف‌تری است.

واژگان کلیدی

نقوش نمادیدن، قالی سنقر، حاشیه، نقش انار، نقش درخت، نقش بید مجنون، نقش سرو، نقش ماهی.

مقدمه

سنقر شهری در دامنه‌های سرسبز زاگرس با طبیعتی سرد و کوهستانی و از شمالی‌ترین شهرهای استان کرمانشاه است. ویژگی‌های اقلیمیِ دشت حاصلخیز آن - با وسعت تقریبی ۲۶۰ کیلومتر مربعِ - به‌گونه‌ای است که کشاورزی و دامپروری محور اقتصادی این منطقه به شمار می‌رود؛ آن‌گونه که زمینه را برای رشد و گسترش مشاغل و حرفه‌های وابسته به آن نیز فراهم نموده است. بعد از کشاورزی و دامداری صنعت فرشبافی محور عمده اقتصادی منطقه است که شمار زیادی از زنان و دختران را

به خود مشغول داشته است. اما با این همه عدم بررسی جدی و اصولی در زمینه قالی‌ها و قالیچه‌های دستبافت سنقر و نیز کم‌توجهی محققان و متخصصان فرش به قالیبافی در این منطقه، از مشکلات این صنعت است که شاید نه به دلیل کم‌اهمیت بودن دستبافته‌های آن، بلکه به سبب نبود منابع و پیشینه تاریخی مکتوب و از دیگر سو عدم‌دسترسی به اطلاعات و مشکلات موجود بر سر راه تحقیقات بنیادی و میدانی در این زمینه باشد.

فرش «کلیایی» که اساساً باید آن را جزو دستباف‌های روستایی به شمار آورد، نامی است که از گذشته‌های دور معرف کامل این منطقه بوده است، هرچند به نظر می‌رسد برای معرفی کامل‌تر و دقیق‌تر قالی‌ها و قالیچه‌های سنقر بهتر است که از اصطلاح «قالی سنقر» بهره جست؛ چراکه‌به جز منطقه «کلیایی»، در توابع دیگر این شهرستان همچون «فارسینج»، «کیونانات» و «فعله‌گری» نیز کمابیش صنعت قالی‌بافی رواج دارد. استفاده از رنگ‌های طبیعی، زیبایی نقوش انتزاعی و هندسی و نیز کیفیت مناسب در قالی سنقر بیانگر تأثیر طبیعت زیبا و فرح‌زای آن در روحیه مردمان این سامان است؛ طبیعت شامل کوه‌های سربه‌فلک کشیده، وحوش زیبا و متنوع، گل‌ها و گیاهان تزئینی و دارویی، دشت‌های سرسبز و درختان انبوه که همگی در یک جغرافیای کوهستانی گرد آمده است. تأثیر این عوامل در روحیه هنرمندان طراح و بافندگان این ناحیه بسیار بوده است؛ به‌گونه‌ای که بازتاب آن را در نقشمایه‌های گوناگون قالی‌ها و قالیچه‌های بافته‌شده بازمی‌نمایاند. قالی‌های سنقر امروزه براساس نقشه و گاهی نیز با تأثیرات ذهنی بافته می‌شوند اما در گذشته غالباً فرش ذهنی‌بافت معمول بوده که براساس طرح کلی و ذهنیات بافنده، بافته می‌شده؛ آن‌گونه که یک بافنده چندین طرح را در ذهن خود به خاطر می‌سپرده است. از دیگر خصوصیات قالی سنقر از این قرار است: کیفیت و ویژگی روستایی قالیچه‌ها و رجشمار متوسط بافته‌ها بهره‌گیری از نقوش شکسته و هندسی تولید آثاری درشت بافت و تقریباً ضخیم و پرگوشت، استفاده از رنگ‌مایه‌های قرمز، سرمه‌ای، نارنجی و قهوه‌ای در زمینه طرح‌ها، استفاده از گیاهان و سایر منابع طبیعی موجود در منطقه برای رنگرزی الیاف، تنوع نقوش و نقشمایه‌های ساده و استلیزه و اثرپذیری از دستباف‌های مراکز قالیبافی همجوار چون همدان و بیجار.

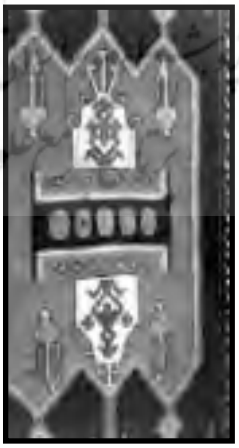
همان‌گونه که گفته شد، اغلب طرح‌های قالی دارای فرم‌های هندسی، شکسته و انتزاعی است که از خطوط مستقیم و ساده تشکیل شده و نقشمایه‌هایی به فرم‌های متنوع و ملهم از طبیعت - همچون درخت، بوته گل، گیاهان و گل‌های هشت‌پر، ترنج، گلدان و نقوش حیوانات و پرندگان - را به وجود آورده است. در برخی از قالیچه‌های روستایی احساسات و عواطفی مانند غم و اندوه، شادی، بیم و امید را با اشکال و رنگ‌هایی خاصی می‌توان دید.

سن و جنس قالیباف نیز در رنگ و نقش قالی مؤثر بوده است. مثلاً دختر نوجوان روستایی از الیاف خوشرنگ شاد به خصوص زرد، قرمز و نارنجی در بافت قالی استفاده نموده است. این در حالی است که حتی کدورت‌ها و غم‌ها نیز در رنگبندی قالیچه‌ها مؤثر بوده و گاه مشاهده شده است زن بافنده‌ای که ناراحت بوده، با خامه‌های تیره و کدرْ قالی را گره زده است. نقشه‌های بومی و موتیف‌های مجرد آنها اغلب نشان از ابعاد معنوی و مادی یک زندگی روستایی و ایلی فضای کلی روستا و ذهنیت پروریده در دامن طبیعت است. در گذشته که نقوش ذهنی‌بافت رواج بیشتری داشته، زن روستایی با رنگ کردن الیاف پشمی - که از گوسفندان خود تهیه می‌کرد و با دستان هنرمندش گره‌برگره در تار و پود قالی می‌نشانْد- نقش‌هایی را از دل و جان می‌آفرید که برخی از آنها دارای بار معنایی خاص و مفاهیم نمادینی است که با فرهنگ، آیین‌ها و اعتقادات جامعه خود مرتبط‌اند.

اصالت طرح‌های قالی سنقر مربوط به مواد اولیه، رنگبندی و به ویژه طرح‌های شکسته و نقوش هندسی آن است. البته امروزه طرح‌های گردان نیز بافته می‌شود،

اما اصالت محلی چندانی ندارند. شاید یکی از دلایل گرایش بافته‌های روستایی بدین گونه نقش‌ها این باشد که طرح‌های شکسته بدون ترسیم اولیه بر روی کاغذ در مقایسه با طرح‌های گردان در نقشه‌های شهری مهارت کمتری نیازمند است. از مهم‌ترین نقشه‌های محلی که از دیرباز در قالی سنقر به چشم می‌خورد، می‌توان به طرح بازوبندی، طرح دارگل یا درختی، طرح سروی، طرح حسین‌آباد، طرح تخت‌جمشید (کیوانی) و دوگل اکبرآباد اشاره داشت.

یکی از مشخصه‌های اصلی قالی‌ها و قالیچه‌های سنقر - که همچون فرش‌های دیگر مناطق ایران از اصول اولیه آن می‌باشد - حضور دائمی حاشیه در طراحی آن است؛ به گونه‌ای که می‌توان در طرح‌های ذهنی‌بافت نیز آن را یافت. به گفته برخی از محققان، قالی ایران هرگز بدون حاشیه نبوده است؛ زیرا علاوه بر آنکه اساس و زیربنای لازمی است - که طرح زمینه با آن جلوه‌گر شده و رسوم و قواعد خود ازجمله تعادل و تقارن را داراست - دارای فلسفه وجودی و مفاهیم سمبولیک مخصوص به خود نیز هست؛ به ویژه در نقوش نباتی و نیز شکارگاهی وجود حاشیه به باغ‌های مقدس باستانی اشاره‌ای نمادین داردکه قدمت آن به اواخر هزاره دوم و اوایل هزاره اول پیش از میلاد می‌رسد. در زمان ساسانیان نیز چنان‌که در نقش برجسته‌های طاق‌بستان به چشم می‌خورد، انواع حیوانات و گیاهان را در محلی جمع می‌کرده‌اند تا شاه در مکانی محصورْ آنها را شکارکند. این مکانِ رؤیایی تصویری نمادین از بهشت واقعی است. چنین می‌نماید که طرح تودرتوی حاشیه در قالی‌ها و قالیچه‌ها نیز برگرفته از همین تفکر و فرهنگ باستانی باشد. با این فرض می‌توان گفت هرچند که طرح‌های شکارگاهی درعصر صفوی بسیار مورد توجه بوده‌اند، قدمت نمونه‌های اولیه آنها به ادوار باستانی‌تر بازمی‌گردد.[1]



شکل ۱: نقوش ظرف و چراغ در طرح کیونانی (تخت جمشید)

«پروایز» اصطلاحی محلی است که در قالیبافی سنقر به حاشیه قالی اطلاق می‌شود و معمولاً شامل حاشیه اصلی و حواشی باریک‌تر در اطراف آن است که با نقوش خاصی ازجمله «اره و شمشیر»، «شمامه و شمشیر» و «توسه باغی» (نوعی گیاه خودرو) تزیین می‌گردد.

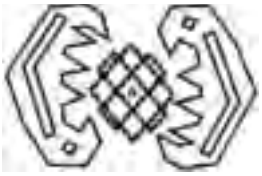
در فرهنگ قالیبافی سنقر واژه «گل» به مفهوم «نقش» به کار می‌رود؛ چنان‌که در «دوگل اکبرآباد» و «تک‌گل داشتی بلاغ» نیز آمده است. در واقع منظور از این واژه همان نقش کلی قالی است. «ریزه گل» یا ریزه‌نقش‌هایی که در طرح یک قالی به کار می‌رود، با تنوعی بسیار زیاد به صورت انتزاعی و کاملاً هندسی بافته می‌شوند. با کمی دقت در این موتیف‌ها که برگرفته از طبیعت و زندگی پیرامونی بافندگان آن است - مانند نقش ماهی، قلاب، ماه، شمشیر، خیش (گاو آهن)، مهر و آینه، کیسل (لاک‌پشت)، نان، پنجه دست، پنجره، چراغ، طرف آب (شکل ۱) و خوشه گندم - می‌توان دریافت که هریک دارای مضامین و معانی نمادین بوده و به منظوری ویژه به کار گرفته شده‌اند؛ چراکه از دیدگاه بافندگان هر یک دارای قداست، رمز، نمود یک عمل و یا ابزار آیینی خاص بوده‌اند. این نقوش عامیانه تجلی‌گاه اندیشه ذوق هنر و احساس انسان است که بر اشیا و زندگی او نقش می‌بندد؛ به‌گونه‌ای که تمامی این نقوش با انسان و هر آنچه به فطرت و اندیشه او مربوط می‌گردد، پیوستگی روحی و روانی داشته و دارای بن‌مایه‌های آیینی است و گذشته از آن از زندگی روزمره مردم و اصالت قومی و جغرافیای

فرهنگی جامعه نیز خبر می‌دهند که به گونه بصری در آثار هنری تجلی می‌یابند.

بافندگان قالی سنقر - به مانند دیگر مناطق ایران - با بهره‌گیری از رمزها و نمادهای اعتقادی و فرهنگی خود بسیاری از این مفاهیم سمبلیک را در دستباف‌های خود جای داده‌اند که البته چه‌بسا بسیاری از این نمادها به گونه‌ای غیرارادی و ناخودآگاه شکل گرفته‌اند؛ چراکه به اعتقاد برخی از روانشناسان و روانکارانی چون فروید و یونگ نمادهای هر قوم در اعماق ناخودآگاه آنان و به خصوص ناخودآگاه جمعی ریشه داشته، به صورت غیرارادی در رفتار و محصولات فرهنگی آن اقوام بروز می‌یابند.[۲]

پاره‌ای از این نقش‌های قالی در ابتدای زایش خویش، به طبیعت اشیا نزدیک‌تر و شبیه‌تر بوده‌اند، اما با گذشت زمان و کاربرد مداوم از مفاهیم و معانی خاص خود تهی گشته و به صورت نقشی صرفاً انتزاعی درآمده‌اند؛ آن‌سان که با تقلیل ریزه‌کاری‌ها و خلاصه‌نگاری نقوش همراه شده و گاه در حد عنصری صرفاً تزئینی تنزل یافته‌اند. تغییر در فرم اولیه این نقوش به حدی است که حتی خود طراحان و بافندگانی که در کار خود از این نقوش تقلید می‌کنند نیز قادر به یافتن مشابهت ظاهری این نقوش با نمونه‌های ذهنی و عینی - که نام آن را بر خود دارند - نیستند. نمونه بارز این‌گونه از نقوش را در طرح «ماهی» می‌توان یافت که از مهم‌ترین موتیف‌های قالی سنقر است، اما همان‌گونه که از ظاهر آن برمی‌آید، هیچ‌گونه شباهتی با شکل واقعی ماهی ندارد. (شکل ۲)

در بررسی صوری و مفهومی برخی از نقوش قالی آنچه از نظرگاه سمبلیک ارائه می‌شود، گاه در برداشت‌های شخصی و ذوقی افراد ریشه دارد، از این‌رو نکات متناقضی را در نظرهای برخی از پژوهندگان سبب گردیده است. برای مثال، از دیدگاه سیسل ادواردز -که به حق باید وی را از صاحب‌نظران فرش ایران برشمرد - نمی‌توان برای نقوش و طرح‌های قالی ایران هیچ‌گونه پشتوانه معنایی و نمادین قائل شد. به زعم او نگاره‌های



شکل ۲: نقش انتزاعی ماهی و حوض

مارپیچ و یا پرندگان بهشتی که در نقوش فرش دیده می‌شود، اقتباس طراحان ایرانی از فرهنگ‌های بیگانه بوده است که تنها به‌منظور تزئین به‌کار رفته؛ آن‌گونه که در نزد مردمان کشورهای اصلی - که این نقوش را متعلق به آنها می‌داند - نمی‌تواند مفاهیم نمادین، رمزگونه و عرفانی داشته باشند؛ چراکه از نظر وی ایرانیان تنها برای «ایجاد لذت به وسیله قرینه‌سازی و زیبایی»[۳] این نقوش را اقتباس نموده‌اند. این نظریه گذشته از نادیده گرفتن اصالت نقوش ایرانی، شاید از آن رو مطرح شده باشد که عنصر تقارن را به‌عنوان عاملی مهم در تزئین و زیبایی برمی‌شمرد، درحالی‌که مفاهیم نمادین در خود اصل تقارن نادیده گرفته شده؛ چه آنکه تقارن در هنر ایران بیان نمادین مفاهیم فلسفی و جهان‌بینی خاص ایرانیان بوده است.

اما با وجود این‌گونه دیدگاه‌ها، در بررسی مفهومیِ نقشمایه‌های قالیچه‌های روستایی، با کمی تأمل در نگاره‌ها و تصاویر به‌کارگرفته شده و به شرط آگاهی و پیش‌زمینه ذهنی از نوع تفکر و اعتقادات و آیین‌های قومی آفرینندگان آنها، حضور عناصر نمادین امری واضح و بدیهی است. امروزه استقبال از این‌گونه طرح‌ها در بازارهای جهانی، هنرمندان را برآن داشته تا از این نقوش، هرچند در جهت تزئین و ارائه آثار تقلیدی، استفاده نمایند و بدین‌گونه نقشمایه‌های ذهنی را که زمانی دارای بار معنایی و ارزش نمادین بوده‌اند، از آفت فراموشی نجات دهند.

نقوش بافته‌شده بر متن قالی‌ها و قالیچه‌های روستایی، بیانگر برداشتی خام، سطحی و صرفاً تقلیدی از طبیعت نیست؛ چراکه بافنده روستایی با تمام سادگی و خلوص خود و با توجه به تمایلات قلبی و نظرگاه اعتقادی

خویش به‌گونه‌ای - خواسته یا ناخواسته - در طبیعت و اشیای پیرامون خود دست به انتخاب زده و مطمئناً هرآنچه در جایگاهی ویژه و مقدس می‌یافته، برمی‌گزیده است. ازاین‌رو حضور متنوع این عناصر دلیل بر بی‌معنایی آنها نخواهد بود؛ چراکه تکرار فراوان برخی از این نقشمایه‌ها دلیلی بر این «انتخاب» و تأکیدی بر ابعاد نمادین آنهاست. هریک از این نقشمایه‌ها به‌عنوان نماد و سمبلی خاص مفاهیمی انتزاعی‌تر از نقوش را که نمی‌توان در تمام هستی برای آنها تصویری مستقیم و بلاواسطه یافت، به مخاطب خویش القا می‌کنند. هرچند که نماد را به‌عنوان گونه‌ای نشانه قراردادی (sign Contractual) تلقی نموده‌اند - و برپایه همین فرض، نیازمند آموزش و فراگیری معانی است - برخی از این نقوش نمادین به دلیل شباهت‌های خاص خود در برخورد نخست کاملاً قابل‌پذیرش خواهند بود؛ ازجمله شیر که مظهر قدرت، طاووس نماد زیبایی و شتر سمبل صبر و بردباری دانسته شده است.

بنابراین می‌توان باورها، اعتقادات قدیمی، آیین‌های باستانی و حتی گاه خرافات را در تولید و آفرینش دستباف‌ها الهام بخش هنرمندان روستایی دانست. هر چیزی - اعم از گیاه، جانور و پرنده - که به طریقی با مفاهیم این باورها و حتی اسطوره‌ها و افسانه‌های جامعه در ارتباط باشد، می‌تواند موضوع یک نقش نمادین در متن قالی واقع شود. برخی از این نگاره‌ها به دلیل شخصیتی که از نظر خیر و شر برای آن قائل شده‌اند یا به‌سبب درجه و اعتباری که در مضامین اعتقادی و مفاهیم مذهبی و آیینی خاص خود داشته‌اند و یا بسته به جایگاهی که در ادبیات و اشعار فولکلور دارا بوده‌اند، بیشتر از دیگر نگاره‌ها مورد توجه بافندگان قرار گرفته‌اند.[۴] حضور جانوران اساطیری همچون سیمرغ، اژدها و موجودات بالدار در ادبیات و حتی افسانه‌ها و قصه‌های شفاهی -که سینه‌به‌سینه نقل می‌شده‌اند - بافندگان را در به‌کارگیری هرچه بیشتر این نقشمایه‌ها ترغیب نموده است. همچنین با نقش‌آفرینی جانورانی نظیر شیر، سگ، اسب و کبوتر و درختانی نظیر بید مجنون و سرو سعی شده است تا مفاهیمی انتزاعی نظیر قدرت، وفاداری، نجابت، صلح و دوستی، غم و اندوه،

شکل ۳: نقش سرو

شکل ۴: نقش انتزاعی انار در قالیچه‌های سنقر

شکل ۵: انار مقدس در متن قالی

شکل ۶: نقش درخت در متن قالی

شکل ۷: نقش بید مجنون در قالی سنقر

آزادگی و در نهایت حیات اخروی را در ذهن بیننده تداعی کنند.

کراهت در به‌کارگیری نقوش حیوانی و منع مذهبی آن نیز علاوه بر امکان عملی‌تر بافت نقوش هندسی به‌ویژه در قالیچه‌های درشت‌بافت روستایی، عاملی دیگر در جهت انتزاعی‌تر شدن نقشمایه‌ها و شدت و ضعف جنبه‌های کاربردی آنها شده است. درواقع همین فراز و فرودها در گذر زمان موجبات کم‌رنگ شدن مفاهیم نمادین این صور انتزاعی را فراهم نموده و در مسیر انتقال آنها به نسل‌های بعدی دستخوش فراموشی شده است. برای مقلدان جدید این بافته‌ها «دیگر نقش انار در متن قالی به مفهوم ثروت و بی‌نیازی نبوده و خوشه گندم نیز باروری و حاصلخیزی را در ذهنشان تداعی نمی‌کرد.» در این میان ذوق شخصی و اعمال سلیقه بافندگان بعدی نیز موجب تغییرات اساسی در صور نمادین اولیه شده و درنتیجه نقوش تجریدی و انتزاعی که در ابتدا به سهولت قابل‌درک بودند، در طی سالیان متمادی از مفاهیم اصلی تهی شده، از بیان سمبلیک خود منحرف گشتند و این نقشمایه‌ها تنها به ایفای نقش هارمونیک و تزئینی در متن قالی‌ها و قالیچه‌ها اکتفا نمودند. در میان نقشمایه‌های نمادین قالیچه‌های سنقر با توجه به فراوانی آنها، در این مجال تنها به برخی از آنها ازجمله نقش میوه انار، طرح ماهی و مفهوم درخت و نقوش بید مجنون و سرو اشاره خواهد شد.

انار، میوه «درخت مقدس» از نقشمایه‌های قدیمی در قالیچه‌های سنقر است که در اثر استفاده مکرر و گذشت زمان - با تغییراتی که در جزییات طرح آن ایجاد شده - تنها یک طرح کلی مدور با چند کنگره الهام‌گرفته از گل انار در آن باقی مانده است. در مواردی نیز در اصطلاح محلی از این نقش به نام «شمامه» (میوه دستنبو) یاد می‌شود. (شکل ۴) اما در مورد معانی نمادین این میوه بهشتی در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و حکایات عامیانه بسیار سخن رفته است. دانه‌های انار آن را در میان اقوام مدیترانه‌ای، بین‌النهرین، هندوستان و حتی در نقاط دورتر آسیای شرقی به صورت یک نماد گسترده باروری و فراوانی درآورده است.

در اساطیر یونانی انار نشانه الهه‌های یونانی و بیدارکننده غریزه جنسی و موجب آبستنی بوده است، از این‌رو آن را با الهه باروری مربوط می‌دانستند. همچنین در فرهنگ‌های باستانی انار را نماد رستاخیز و جاودانگی دانسته و در نزد مسیحیان نیز به‌عنوان نماد عفاف و پاکی است که در دست حضرت مسیح در زمان کودکی و در

آغوش مریم عزرا دیده می‌شود.[5] در فرهنگ‌های باستانی آسیایی نیز انار و دانه‌های فراوان آن نماد فراوانی و باروری بوده و همچنین یکی از میوه‌های مقدس در آیین زردشتی است که تصاویر آن را می‌توان در آثار نقش برجسته و فلزی عهد هخامنشی و نیز در گچبری‌های عهد ساسانی به وفور یافت. در منطقه سنقر یکی از مراسم و آیین‌های نمادین به هنگام عروسی آن بوده که تازه داماد یک انار سرخ و تازه را در میان جمعیت حاضر به سمت عروس پرتاب می‌کرده تا یکی از افراد حاضر در جمعْ آن را از آسمان برباید تابدین‌رو پیام‌آور خوشبختی برای او باشد. این حرکت نمادین به معنای آوردن فرزندان زیاد و سالم و یا همان نماد باروری است که در گذشته‌های نه چندان دور به خصوص در مراسم شادی و عروسی در فرهنگ روستاهای سنقر وجود داشته است. این‌گونه طرز تلقی عاملی مهم در نقش‌آفرینی این میوه مقدس و آیینی در قالی‌ها و قالیچه‌های سنقر بوده که برای زن بافنده روستایی یادآور مفاهیم نمادین خاص خود است.

رنگ سرخ و درخشندگی دانه‌های یاقوتی انار به مفهوم حیات، خون و گرمای زندگی و از سویی یادآور شب‌های دراز زمستانی و مراسم و جشن‌های شب یلداست که در این منطقه با بازی‌های کودکان و مراسم قلاب‌اندازی از سقف منازل و دریافت هدیه از سوی صاحب‌خانه همراه بوده است. در اشعار فولکلور و محلی سنقر نیز کلمه انار را به کرات آمده که روزگاری در کوی و برزن این دیار بر زبان مادران و دختران جوان جاری بوده است.

در زمان‌های قدیم، درخت از نظر مفهومی به‌عنوان عنصری مقدس، نقش مهمی در زندگی ایرانیان ایفا می‌نموده که نقوش کارشده بر آثار هنری بر جای‌مانده به‌خوبی بیانگر این مطلب است. از باب مثال می‌توان به نقش «درخت زندگی» در سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان اشاره داشت که به‌عنوان عنصری نمادین در آیین مقدس زرتشت مورد توجه بوده است. به عقیده ایرانیان باستان روح افراد عادل به همراه شاخه‌های درختان بلند و قلل کوه‌ها به بهشت راه می‌یابد. در ایران باستان از دو نوع درخت «آلامن» و «آل هیل» یاد شده است. «درخت سماع» درخت بهشت زندگی بود که هرکس از عصاره آن می‌نوشید، فناناپذیر می‌شد. در ادوار اسلامی نیز «درخت طوبی» جایگاهی خاص دارد که به نظرمی‌رسد برگرفته از همان درخت زندگی عهد باستان باشد. در نزد ایرانیان برخی از درختان ازجمله انجیر و مو از درختان مقدس و با مفاهیم نمادین و آیینی بوده‌اند.

شکل ۸: طرح بید مجنون

درخت از نظر مردم روستانشین مایه خیر و برکت و سرسبزی است. درختان کهن نیز نماد پیری و تجربه‌اند. در اعتقادات مردم به‌خصوص روستاییان منطقه «کلیایی» برخی از درختان کهنسال دارای جایگاه مقدسی هستند که در برآورده شدن حاجات آنان دخیل‌اند. از این‌رو با بستن پارچه و نخ‌های رنگی به شاخه‌های این درختان - که در اصطلاح محلی به «درخت شخص» معروف‌اند - تأثیر این اعتقادات در زندگی روزمره مردمان این دیار نمودی عینی می‌یابد. (شکل ۶)

از مهم‌ترین ویژگی‌های قالیچه‌های روستایی اجرای طرح‌هایی با خطوط شکسته است که همان‌گونه که پیش‌تر نیز ذکر شد به دقت و مهارت زیادی در بافت نیاز ندارد. ازجمله این طرح‌ها نقش بید مجنون است که

شاخصارهای واژگون و آویزان آن حالت بصری بسیار زیبایی را در متن فرش پدید می‌آورد که گاه نیز با نقش درختان سرو تبریزی تلفیق شده، به گونه‌ای هماهنگ نیز تکرار می‌شود. سیسیل ادواردز در کتاب قالی ایران در مورد منشأ این نقش - که آن را از نقوش اصلی و نه‌گانه قالی ایران می‌داند - معتقد است:

«طرح که با خطوط شکسته بافته می‌شود می‌رساند که اصل و منشأ آن روستاهای ایران است.»

نقش بید مجنون از طرح‌های قدیمی سنقر است که به گونه‌ای بسیار انتزاعی اما گویا، از درخت بید مجنون الهام گرفته و به شکل یک تنه مستقیم و باریک و سه یا چهار شاخه کنگره‌دار و به صورت شکسته و آویزان بافته می‌شود. (شکل ۷)

در برخی از قالیچه‌ها نیز نقوش بید مجنون با گل‌هایی بر تنه درخت مشاهده می‌شود. (شکل ۸) چنین گفته‌اند که روستایی هنگامی که بر پای دار قالی می‌نشسته منظره یا باغ خود را که در آن درختان بید مجنون و سرو و... قرار داشته در نظر آورده و به کمک تخیل و ذوق خویش آن را به‌گونه‌ای ساده و هندسی‌شده می‌بافته است. بید مجنون نماد دلدادگی است و از آن با مفاهیم عشق و عرفان یاد می‌شود. در ترکیب نقش بید مجنون با درخت سرو تبریزی مفاهیم عشق و آزادگی و پیری و جوانی تداعی می‌گردد.

سرو نیز از نقوش رایج در قالی سنقر است که در ایران باستان به‌عنوان درختی مقدس شناخته می‌شده؛ بدان گونه که بر سنگ‌های تخت‌جمشید به‌کرات برای تزئین حواشی پلکان‌ها و حجاری صفوف سربازان نقش بسته است. درخت سرو مظهر شادابی و جوانی، زندگی، ایستادگی و آزادگی است.

این درخت به مفهوم نماد زندگی پس از مرگ نیز آمده است. این نقش به ویژه در قالی‌های سنقر به صورت ذهنی‌بافت در کنار طرح بید مجنون در متن و حواشی فرش کار شده است، هرچند که با توجه به کمیاب بودن این‌گونه از درختان در منطقه باید ریشه این نقش را در اعصار قدیمی‌تر فرهنگ این مرز و بوم جستجو کرد.

اما از نقوش دیگر، نقش ماهی است که در تمدن‌های باستانی نماد حاصلخیزی و باروری و از همان آغاز با مادر - الهه همراه بوده است. برای مثال در تمدن سند، «ویشنو» در نخستین تجلی خود به شکل ماهی (ماتسیا - Matsya) و با دم ماهی نمودارمی‌شود و در چین نیز ماهی (یو - Yu) نماد باستانی ثروت و فراوانی است. یک جفت ماهی را مظهر آمیزش جنسی و ثمربخشی تلقی نموده‌اند. همچنین ماهی‌ها را یکی از هشت «علایم فرخندگی و خوشبختی» بر روی پای بودا دانسته و یک ماهی زرین نماد ثروت تلقی می‌شده است.[۶]

شکل ۹: نقش ماهی در متن و لچک قالی

نقش ماهی افزون بر آنکه در متن و حاشیه انواع قالی‌ها و قالیچه‌های سنقر دیده می‌شود، به گونه‌ای منسجم‌تر در متن قالی حسین‌آباد کار شده است. چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، این نقش باآنکه در ابتدای زایش به طبیعت خود نزدیک‌تر بوده، در گذر زمان دچار تحول شده و به صورت بسیار انتزاعی به کار رفته است؛ به‌گونه‌ای که در نهایت به نقش دندانه‌های اره شباهت بیشتری دارد که این امر موجب شده تا در نزد بافندگان محلی به نام «اره» مشهور گردد؛ درحالی‌که نقش گل‌مانندی که دو عدد از همین نقش کنگه‌دار یا به‌اصطلاح «اره» در اطراف آن در حال چرخش به نظر می‌آیند، یادآور نقش قدیمی حوض و ماهی است که در طرح‌های سنتی و نقوش قدیمی فرش‌ها و سفالینه‌های بیشتر مناطق ایران به چشم می‌خورد. منشأ اصلی این طرح را باید با نقش «ماهی درهم» یکی دانست که به نام طرح هراتی نیز مشهور

است.
انحنای برگچه و گردش انتهایی نوک آن و استفاده از رنگ‌های روشن‌تر در لبه‌های داخلی برگچه، حرکت آرام و دلپذیر ماهی کوچکی را در ذهن تداعی می‌کند که در حال جست‌وخیز است و تلألؤ نور در زیر شکمش به آن حالت واقعی بخشیده. تکرار قرنیه این نقش به دور گل‌های ریز و استفاده از آن در تمام متن قالی نقشی را ایجاد می‌کند که اصطلاحاً «ماهی درهم» نامیده می‌شود.»[۷]

این طرح در قالیچه‌های سنقر به شکل گل‌های هندسی لوزی شکل و نقوش کنگره‌دار منحنی بوده که در اطراف آنها در گردش‌اند. گفتنی است این طرح در متن قالیچه‌های طرح حسین‌آباد در کنار نقش عروسک (ون) و لاک‌پشت (کیسل) در ترنج قالی دیده می‌شود.

ماهی نماد برکت و فراوانی است؛ خاصه در فلات ایران که از زمان‌های قدیم در بیشتر فصول با مشکل خشکسالی و بی‌آبی مواجه بوده است. چرخش دو ماهی کوچک در اطراف یک حوض نیز به همین مفهوم دلالت دارد و نمادی از کثرت و شکوه و آرزوست. (شکل ۹)

در میان نقوش قالیچه‌های روستایی سنقر به عناصری برمی‌خوریم که هر یک به منظوری خاص و با مفاهیمی رمزی نقش بسته‌اند که در اینجا برای بررسی تمامی آنها مجالی نیست. اما باید توجه داشت که ترکیب خاص برخی از این عناصر برای بافنده و مردمان گذشته آن دیار یادآور افکار، احساسات و وقایع تلخ و شیرین زندگی روزمره بوده که امروزه از آن جز نقشی بر فرش - که هیچ خاطره‌ای را تداعی نمی‌کند - باقی نمانده است؛ چراکه نگاه امروزی نه ابداع‌گر بلکه مقلد، و نه باورمند، که عددانديش و حسابگر است و در برخورد با تصاویر و نقوش، ادراک نمادین ندارد و رابطه‌ای را که صورت و معنای نقش را به وجهی سمبلیک به هم پیوند می‌زند، نمی‌شناسد و با آن کاملاً بیگانه است.

نتیجه

برای بیان برخی از مفاهیم انتزاعی، زبان و تصویر به‌تنهایی کارساز نیستند. یکی از قوی‌ترین ابزرهای بیان که بشر از همان آغاز از آن بهره جسته، ابزار نماد و رمزگویی است. زبان رمز نیازمند فراگیری و آموزش است؛ چراکه برپایه و اسلوب وضع و قرارداد استوار است که هنرمند در آفرینش نقوش نمادین، آن را به کار می‌گیرد. نقوشی که تزئین‌گر قالی‌ها و به‌ویژه قالیچه‌های روستایی بوده و معمولاً ملهم از طبیعت و زندگی روزمره هستند، علاوه بر ویژگی‌های تزئینی، دارای ارزش‌های والای مفهومی و نمادین‌اند که شاید به دلیل ویژگی‌های قراردادی آن، در نگاه اول برای بیننده ناآشنا هیچ پیامی دربرنداشته باشند، اما برای اهل آن سرشار از یادها، خاطرات، اعتقادات و تکرار منقش رسوم و آیین‌های جامعه است که به قدمت تاریخ یک قوم می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. منظور طرح‌هایی است که در نقاشی‌ها، صنایع دستی و فرش‌های عهد صفوی بسیار مورد توجه و علاقه هنرمندان بوده است. دراین‌باره بنگرید به: حصوری،علی «دستها و نقشها» ویژه‌نامه فرش، ص۱۴.

۲. برای مطالعه در مورد نماد و رابطه آن با ابعاد خودآگاه و ناخودآگاه ذهن بنگرید به: گوستاو یونگ کارل و دیگران انسان و سمبول‌هایش.

۳. بنگرید به: ادواردز، سیسیل قالی ایران، ص۵۹.

۴. بنگرید به: یساولی، جواد مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران، ص۱۷۸.

۵. برای آگاهی بیشتر ر.ک: هال جیمز فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ص۲۷۶.

۶. برای مطالعه بیشتر در مورد مفاهیم نمادین این نقش، بنگرید به: همان ص ۱۰۰.

۷. بنگرید به: یساولی، جواد مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران، ص۱۳۱.

منابع

۱. ادواردز، سیسیل، قالی ایران، ترجمه مهیندخت صبا، چ۲ تهران، فرهنگسرا، ۱۳۶۸.

۲. حصوری علی «دستها و نقشها» ویژه‌نامه فرش، ش۱، تهران، سازمان صنایع دستی ایران، تابستان ۱۳۷۳.

۳. جزمی، محمد، و دیگران، هنرهای بومی در صنایع دستی باختران (کرمانشاه)، مرکز مردم‌شناسی وزارت فرهنگ و آموزش عالی،

.۱۳۶۳
۴. صوراسرافیل، شیرین، کتاب فرش ایران. تهران، یساولی و فرهنگسرا، ۱۳۶۶.
۵. فروم، اریک، زبان ازیادرفته، ترجمه ابراهیم امانت، چ۵ تهران، مروارید ۱۳۶۸.
۶. مهرگان، آروین، دیالکتیک نمادها، چ۱ اصفهان، نشر فردا ۱۳۷۷.
۷. نیرومند، پورانداخت، آموزش هنر قالیبافی، چ۱ تهران، بازتاب و پویند، ۱۳۷۸.
۸. هال، جیمز، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق وغرب، ترجمه رقیه بهزادی، چ۱ تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
۹. یساولی، جواد، مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران، چ۲ تهران، فرهنگسرا، ۱۳۷۵.
۱۰. یونگ، کارل گوستاو، و دیگران، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه ابوطالب صارمی، چ۱ تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۲.

منابع تصویر

کلیه تصاویر به‌وسیله نویسنده تهیه شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی