نقش‌مایه بال شاهین در سوزن‌دوزی ایل سنگسر: بازخوانی مضامین اعتقادی و لایه‌های معنایی پانوفسکی[۱]

چادها پینکی[۲]، مهسا سلامت‌منش[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲
Doi: 10.22034/rac.2025.2059710.1128

چکیده

هنر شماره‌دوزی از انواع سوزن‌دوزی به شمار آمده و در ایل سنگسر برای تزئین لباس‌های سنتی، مکنه، سراگیره، روبالشی، رومیزی و... اغلب منسوجات جهاز عروس انجام می‌شود. بسیاری از نقوشِ این هنر که اغلب برگرفته از آیین‌ها و باورهای سنتی می‌باشند، دیرزمانی است که از منظر فرم و معنی رو به فراموشی گذاشته‌اند. با توجه به اینکه پژوهش‌های معاصر در خصوص معنی این نقش‌مایه‌های کهن می‌تواند به عمر آنها افزوده و به رونقشان کمک نماید، پژوهش حاضر در پی آن است تا نقش بال شاهین در سوزن‌دوزی ایل سنگسر را مورد تجزیه‌وتحلیل آیکونولوژیک قرار دهد. بدین‌ترتیب سؤال اصلی عبارت است از: در پس نقش بال شاهین در سوزن‌دوزی ایل سنگسر چه مضامین کلامی و روایی وجود دارد و چگونه می‌توان آنها را بر بستر باورهای اعتقادی مردمان سنگسر معنی کرد؟ همراهی این موتیف با موتیف‌های دیگر در پی القای چه مفاهیمی است؟ تحقیق بنیادی حاضر به منظور نیل به این هدف، از روش تحلیل لایه‌های معنایی پانوفسکی بهره برده، به گردآوری داده‌ها از طریق شیوه کتابخانه‌ای پرداخته و سپس به کمک روش توصیفی-تحلیلی اجزای تشکیل‌دهنده موتیف بال شاهین را مورد تحلیل قرار داده است. بنا بر نتیجه، این نقش‌مایه در لایه اول معنایی پانوفسکی یا شناخت ابتدایی و توصیفی، به صورت ترکیبی از فرم‌های هندسی و ارگانیک با رنگ‌های درخشان شناسایی می‌شود و یادآور نقشی گیاهی شامل یک گل مرکزی با برگ‌هایی کناری است؛ در لایه دوم معنایی پانوفسکی/ شناخت قراردادی و روایی، این نقش یادآور بال شاهین/فروهر/ خورشید بالدار؛ و در لایه سوم معنایی یا تفسیر ژرف معنایی و فلسفی، به عنوان نقشی که ریشه در باورهای دینی مردمان سنگسر دارد، نهایتاً برای کسی که آن را به همراهش داشته باشد، مفهوم جاودانگی و محافظت از نیروی شر را دارد.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، لایه‌های معنایی پانوفسکی، سوزن‌دوزی، دوخت سنتی، ایل سنگسر، نقش بال شاهین

---

۱. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسندهٔ دوم با عنوان «آیکونولوژی نقش‌مایه‌های سوزن‌دوزی ایل سنگسر به منظور استفاده در پارچه‌سازی لباس روز بانوان»، و تحت راهنمایی نویسنده اول و مسئول در دانشگاه هنر و معماری پارس می‌باشد.

۲. استادیار پژوهشکده هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: p.chadha@richt.ir
0000-0001-8932-536X

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ طراحی پارچه و لباس، دانشگاه هنر و معماری پارس.
Email: mahsa.salamatmanesh@gmail.com

مقدمه

هنرهای سنتی به‌مثابه زبان دیداری اقوام، حامل ارزش‌ها، باورها و روایت‌های فرهنگی‌اند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. در این میان، سوزن‌دوزی یکی از کهن‌ترین شیوه‌های تزیین منسوجات است که در فرهنگ‌های محلی ایران، ازجمله ایل سنگسر، جایگاهی ویژه دارد. یکی از جلوه‌های شاخص این هنر، استفاده از نقش‌مایه‌هایی است که ریشه در اسطوره‌ها، آیین‌ها و نظام اعتقادی بومی دارند. بااین‌حال، بسیاری از این نقوش به‌ویژه در لایه‌های معنایی خود، به‌مرورزمان از حافظه فرهنگی جامعه فاصله گرفته‌اند. ازجمله این نقوش، نقش بال شاهین در سوزن‌دوزی‌های سنتی ایل سنگسر است که علی‌رغم حضور پررنگ در تزیینات جهیزیه عروس و سایر منسوجات، تاکنون کمتر مورد تحلیل نظام‌مند قرار گرفته است. هدف این پژوهش، تحلیل آیکونولوژیک نقش بال شاهین در هنر شماره‌دوزی ایل سنگسر و کشف مضامین معنایی نهفته در پس این نقش‌مایه است. سؤال اصلی تحقیق این است که: نقش بال شاهین در سوزن‌دوزی ایل سنگسر حاوی چه مضامین روایی و اعتقادی است و چگونه می‌توان آن را در بستر نظام باورهای فرهنگی مردم سنگسر تفسیر کرد؟ همچنین این پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که همراهی این نقش با دیگر موتیف‌ها، چه مفاهیم نمادینی را القا می‌کند. فرضیه تحقیق بر این اصل استوار است که نقش بال شاهین، صرفاً یک عنصر تزیینی نیست، بلکه واجد مفاهیمی چندلایه است که در سطوح مختلف معنایی، از فرم‌های گیاهی و پرنده‌سان گرفته تا بازتاب اسطوره‌های باستانی چون فروهر یا خورشید بالدار، و درنهایت باور به جاودانگی و حمایت الهی در فرهنگ سنگسری، قابل شناسایی و تفسیر است. پژوهش حاضر پس از پیشینه‌ای در مورد ایل سنگسر و هنر سوزن‌دوزی آن، با بهره‌گیری از روش تحلیل لایه‌های معنایی اروین پانوفسکی، به تفسیر سه لایه معنایی نقش‌مایه بال شاهین خواهد پرداخت.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های مختلفی در مورد پوشاک ایل سنگسر و سوزن‌دوزی مربوط به این قوم صورت گرفته است که در تمامی آنها کلیت نقوش استفاده‌شده در این منسوجات بررسی‌شده و هیچ‌یک از آنها به‌طور متمرکز بر نقوش سوزن‌دوزی و به‌طور اخص نقش‌مایه بال شاهین، نبوده است. در این راستا پژوهش‌های صورت‌گرفته به‌طور مختصر، در ذیل معرفی می‌شوند. جامع‌ترین پژوهش، کتاب «نقش‌مایه‌های باستانی در فرهنگ و آثار ایل سنگسر» از حسن پاکزادیان (۱۳۸۸) و با هدف توضیح و بیان موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های استفاده شده در منسوجات و پوشاک سنگسر نگاشته شده است. در برخورد با بال شاهین در سوزن‌دوزی‌ها تنها اشاره‌ای مختصر صورت گرفته و شرحی بر لایه‌های معنایی این نقش‌مایه در این کتاب نیست. در مقاله «بررسی نقش چلیپا در دستباف‌های ایل سنگسر» از ابوتراب احمد پناه (۱۳۹۴)، نیز با توجه به معرفی فرهنگ و پیشینه تاریخی ایل سنگسر به‌طور اخص، به بررسی نقش چلیپا و تحول آن در مسیر تاریخی این قوم پرداخته شده، و آن را به پشتوانه‌ای برگرفته از نماد خورشید و فروغ بی‌پایان مهر، در گوشه‌هایی از فرهنگ و رموز آیینی مردمان آریایی مورد بررسی قرار داده، و سیر تاریخی‌اش را به عنوان هدف فرعی بازگو کرده است. باآنکه بال شاهین در ترکیب با چلیپا بسیار دیده شده، مقاله نام‌برده به هم‌نشینی آنها نپرداخته است. در مقاله «نمادهای اسطوره‌ای در اشیا و دستینه‌های سنگسری» از جلال‌الدین رفیع‌فر(۱۳۹۵) نیز در مورد عشایر کوچندهٔ سنگسری و ریشه‌یابی نقوش نمادین و اسطوره‌ای که بر روی صنایع‌دستی چون دست‌بافته‌ها و زیورآلات سنتی که توسط بانوان ایل سنگسر خلق شده است، می‌باشد. همچنین وی به بررسی نقوش نمادین و اسطوره‌ای که ریشه در آیین زردشتی و آیین‌های مهر دارند، پرداخته است. همان‌طور که از بررسی پژوهش‌های فوق برمی‌آید، پژوهشی که به‌طور مستقل به تحلیل معناشناسانه نقش‌مایه ترکیبی بال شاهین پرداخته باشد، موجود نیست. ازاین‌رو، با عنایت به پژوهش‌های فوق که بخش عمده‌ای از مسیر ادراک معنای نقش‌مایه‌های سوزن‌دوزی ایل سنگسر را هموار کرده‌اند، گامی به جلو برداشته و معنای نقش‌مایه بال شاهین مورد تبیین قرار خواهد گرفت؛ بدین‌ترتیب می‌توان به ادراک معنای نهایی کلیت سوزن‌دوزی سنگسری نزدیک‌تر شد.

سنگسر

حقیقت به نقل از گیرشمن معتقد است، آریایی‌ها از هزاره دوم و سوم قبل از میلاد برای یافتن چراگاه‌های بیشتر و بهتر به ایران کوچ کردند و سپس در یک حمله عمومی به ایران و اشغال این سرزمین به شاخه‌های کوچک‌تری تبدیل شدند و تا دامغان پیش‌روی کردند و بومیان آنجا را از بین بردند. همین‌طور گفته شده است گروهی از همین شاخه فرعی تا سنگسر آمده و در آنجا مستقر شدند. این اتفاق حدود ۱۴۰۰ سال پیش از میلاد مسیح

DOI: 10.22034/rac.2025.2059710.1128

بوده و قبل از آمدن آریایی‌ها این منطقه مسکن گروهی از بومیان خود ایران بوده است. یاقوت حموی در معجم‌البلدان راجع به رأس‌الکلب این چنین نوشته است؛ رأس‌الکلب نام قلعه‌ای در قومس است که در سمت راست مسافر نیشابوری واقع شده است. رأس‌الکلب دهی است که به قومس منتهی می‌شود ولی در مورد سکونت قوم سک یا سکاها در نواحی سمنان و سنگسر مغرب به قومس (سمنان، دامغان و شاهرود کنونی) و از نیمروز به سند و زابل می‌پیوسته و مردم آن سرزمین از ایرانیان بوده‌اند که پس از مرگ اسکندر یونانیان را از ایران رانده و دولتی بزرگ و پهناور تشکیل دادند که آنها را اشکانیان گوییم و کلمه پهلو و پهلوان که معنی شجاع است از این قوم غالب داستان‌های افسانه قدیم شاهنامه ظاهراً از کارنامه‌های ایشان باقی مانده است (حقیقت، ۱۳۸۴: ۴۵ و ۴۶).

اعظمی در مورد ایل سنگسری چنین گفته است: سنگسری‌ها از بازماندگان داهیان (گروهی از آریایی‌ها) هستند و ریشهٔ نژادی آنان از یک‌سو به عشایر پرنی در حوالی جیحون و سرزمین پرثوه در شمال و شرق ایران می‌رسد که بعدها در زمان حکومت پارتیان یا اشکانیان از سمت شرق به داخل ایران حمله کردند (اعظمی سنگسری، ۱۳۷۱: ۲۹). همین‌طور دیگر محققان نظری مخالف با نظر اعظمی سنگسری داشته و برای سنگسری‌ها ریشه سکایی و یا برای سکاها ریشه آریایی قائل نیستند. اما نقطه قوتی در این اصل برای اشکانی، سکایی و آریایی بودن این مردم به شواهد غیر از اسناد و آثار مکتوب شده پرداخته‌شده، به این معنی که به شواهدی از نوع زبان‌شناختی و باستان‌شناختی استناد کرده است. این امر از طریق وجود واژگان زیاد پهلوی اعم از چَفت (به معنای آغل)، زَرَژ (به معنای کبک) و در واژگان سکایی اعم از تَر (به معنی ناحیه)، وَر (به معنای محوطه) در زبان سنتی سنگسری اشاره شده است. همچنین شباهت مَکنه که نوعی شال برای پوشش زنان سنگسری است با لباسی که در زمان اشکانیان استفاده و همچنین شباهت گلیمی در حفاری‌های باستان‌شناسی در یکی از مراکز اشکانیان در نزدیکی دامغان به دست آوردند، با پلاس یا گلیم سنگسری که مردم در حال حاضر نیز از آن استفاده می‌کنند، تکیه کرده است (رفیع‌فر، چاووشی، ۱۳۹۵: ۱۸۱)

سنگسری‌ها از نظر اعتقادی در آغاز ورود به ایران همچون دیگر گروه‌های پارتی مهر و ماه و برخی ستارگان را می‌پرستیدند اما در دو قرن بعد و در زمان هخامنشیان زرتشتی شدند (شاه‌حسینی، ۱۳۹۰، ۳۱) و شباهت مراسم و آیین‌های امروزی‌شان با آداب زرتشتی مؤید این مطلب است (پاکزادیان، ۱۳۸۸، ۱۶-۲۰).

اقلیم این منطقه کوهستانی بلند است و لذا پرندگان بلندپرواز چون شاهین، عقاب و کرکس بومی آن می‌باشند.

سوزن‌دوزی ایل سنگسر

تاریخ دقیقی از پیشینه تاریخی این اثر در دست نیست به‌طوری‌که در بعضی از منابع ظهور این هنر را مرتبط به ۱۰۰ الی ۲۰۰ سال پیش از اسلام می‌دانند و از نظر دیگر محققین می‌توان اثری از سوزن‌دوزی را در ساغر مفرغی لرستان مشاهده کرد که به سبک آشوری بوده و حکاکی روی آن به صورتی نقش بسته است که در متن پارچه گل‌هایی وجود دارد که دوخته شده است که گمان می‌رود که در آن دوران پارچه‌ها را با استفاده از گلدوزی نقش‌دار می‌کردند (فریدنیا، احمدپناه، ۱۳۹۳: ۱۰۰). در ایل سنگسر نیز این هنر دارای عمری دراز است و در مناطق مختلف بنا بر پیشینه تاریخی، باورها و اقلیم نقوش خاص و متفاوتی رودوزی می‌شود.

این نوع سوزن‌دوزی به کمک پارچه‌ای سفید از نوع کنت بر روی پارچه اصلی و به صورت ذهنی علامت زده، جانمایی و سپس دوخته می‌شود. تار و پود پارچه توری کنت پس از پایان سوزن‌دوزی با ظرافت از میان رودوزی‌ها بیرون کشیده می‌شوند. این نوع سوزن‌دوزی اغلب بر روی اقلامی چون مکنه و کژین شوی و پاچین زنانه، پاپیچ مردانه، کیسه چوپوق و توتون، دستمال، روبالشی، پرده و... دوخته می‌شود. برخی از نقوش باستانی و رایج این سوزن‌دوزی عبارت‌اند از چلیپا، مهر و ماهی، جام مهر، سرو، انار، بال شاهین و... است.

روش‌شناسی: آیکونولوژی و لایه‌های معنایی پانوفسکی

روش تحقیقِ پژوهش بنیادین حاضر به شیوه توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته است. بدین‌صورت که پژوهشگر با رویکرد آیکونولوژیک در دو سطح «پیش‌آیکونیک یا پیش‌نمادین یا شناخت ابتدایی و توصیفی[۱] » و «آیکونیک یا نمادین یا شناخت قراردادی و روایی[۲] » به مطالعه نقش‌مایه بال شاهین پرداخته و درنهایت به کشف «معنای آیکونولوژیک یا تفسیر ژرف معنایی و فلسفی[۳] » آن بر بستر باورهای ذهنی مردم ایل سنگسر پی برده است.

آیکونولوژی به عنوان مطالعه نظام‌مند شمایل‌ها و شاخه‌ای از تاریخ هنر و به منظور توصیف، تفسیر و رمزگشایی معنای آثار هنری و درک عمیق آنها در مقابل فرم به کار گرفته می‌شود.

این روش بیشتر بر ارزش‌های تاریخی–اجتماعی تمرکز می‌کند تا ارزش‌های تاریخ هنریِ صرف. ارزش‌هایی که ممکن است هنرمند عمداً در اثر نشان نداده باشد، اما نمی‌توان منکر وجود آنها شد. درنهایت می‌توان گفت این روش درواقع به دنبال پیوند دادن میان فرم‌ها و نمادها به موضوعات، چیزها و رویدادهاست، تا تجزیه و تحلیل‌های پراکنده، و سعی می‌کند از فرم فراتر رفته و با تطبیق آن با بافت تاریخی و کلیت اثر هنری، معنای نمادین آن را بررسی کند (Panofsky: 1939, 70).

لایه اول درواقع مرحله شناخت ابتدایی و توصیفی است و از طبیعتی ساده و زود فهم برخوردار است. این معنی به کمک فرم‌های ساده و قابل مشاهده درون ابژه‌های از پیش آشنا (به‌واسطه تجربه بصری مستقیم و قواعد پایه زیبایی‌شناسی) و به‌واسطه تغییراتی که در روابطشان رخ می‌دهد قابل درک می‌شوند.

لایه دوم درواقع فهمیدنی است تا احساس کردنی، و به صورتی آگاهانه برگرفته از عمل تجربی انتقال‌دهنده آن است. این لایه مرحله شناخت قراردادی و روایی است و بیننده با بهره‌گیری از دانش تاریخی، فرهنگی و دینی خود، نمادها و روایت‌های نهفته در تصویر را شناسایی می‌کند. لایه سوم که ژرف‌ترین سطح تحلیل است، به کشف جهان‌بینی، نظام فکری یا روح حاکم بر دوره می‌پردازد، که در ورای فرم و نماد، در اثر هنری تجلی یافته است. این معنی را می‌توان به عنوان اصلی متحد کننده دانست که درعین‌حال رویداد قابل رؤیت و معنی قابل فهم آن را تشریح می‌کند، و همچنین فرمی را که رویداد در قالب آن رخ می‌دهد را تعیین می‌کند. این معنی ذاتی یا محتوا همان‌قدر بالاتر از اراده خودآگاه است، که معنی بیانی ذیل آن (Panofsky, 1972, 1) (نصری، ۱۳۹۹، ۱۰-۳۴).

بدین‌صورت، ابتدا به تشخیص فرم‌های ناب و اصلی ازجمله ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، موتیف‌ها و ارتباط متقابل آنها پرداخته، و درک معنای واقعی با توجه به حالت‌های بیانی‌شان ازجمله غم، آرامش و امثالهم، مورد هدف بوده است. سپس پیوند میان موتیف‌ها، موضوعات و مفاهیم از طریق مراجعه به دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها مورد توجه قرار گرفتند. درنهایت کشف عوامل اساسی مؤثر در نگرش اصلی ایل سنگسر که در پس موتیف نهفته است روشن می‌شود. این نظام سه لایه، به‌ویژه در بررسی هنرهای سنتی و بومی، ابزار مؤثری برای عبور از ظاهر تزئینی اثر و رسیدن به عمق فرهنگی و اعتقادی آن فراهم می‌کند.

بال شاهین: لایه معنایی ابتدایی و توصیفی

همان‌طور که پیش‌تر در بخش روش‌شناسی اشاره شد، در اولین مرحله از روش پانوفسکی، می‌بایست اثر را بر مبنای تجربه‌های عملی و شناختی از فرم‌ها، مورد بررسی قرار داد. بدین‌صورت که، با دقت در عناصر دیداری و تشکیل‌دهنده نقش‌مایه، تمام جزئیات آن را توصیف کرده تا معنای واقعی آن مشخص شود. از سویی در همین بخش، با دقت در کلیت بصری نقش‌مایه (تصویر ۱) و در عین توجه به مفاهیم بازنمایی شده در آن، معانی بیانی یا فرانمودی آن آشکار خواهد شد. در توصیف این نقش‌مایه با دو دسته فرم ارگانیک و هندسی مواجهیم (تصویر۲). گرچه شکل ظاهری نقوش در «تصویر ۲» متفاوت است، وجه اشتراک تمامی آنها وجود بال شاهین است. بال شاهین گاه به صورت ارگانیک با پیچ‌وتابی نرم (تصویر۲. الف، ب، ج) و گاه به صورت هندسی و بر پایه الگویی شطرنجی با تردی و شکستی خاص قابل رؤیت است (تصویر۲. د، و، ه).

این فرم متقارن در اکثر مواقع در قسمت کناره‌ها دارای بازوهایی استیلیزه و با برآمدگی و فرورفتگی است و در بالای فرم به سمت داخل طرح حالتی خمیده پیدا کرده، با فرم‌های دیگر نیز ترکیب می‌شود. گاه نقش گلی است با چهار برگ اصلی به صورت متقارن در چهار جهت (تصویر۲-الف و د) و گاه دو برگ خمیده (تصویر۲- ب و ه). فرم بال اغلب کمی پایین‌تر از گل‌ها طوری نقش بسته گویی که گلِ بالای خود را محصور کرده است (تصویر۲- الف، ب، ج، د، ه).

این نقش‌مایه در صورت کلی، در ترکیبی چهارتایی (چهار جفت بال)، متقارن، و از چهار جهت به سمت بیرون نقش می‌شود (تصویر۱) و در ترکیب با دیگر نقش‌مایه‌ها اغلب به

تصویر ۱. نقش بال شاهین در ترکیب با نقوش گیاهی و چلیپا در هنر سوزن‌دوزی ایل سنگسر (منبع: نگارندگان)

DOI: 10.22034/rac.2025.2059710.1128

تصویر ۲. انواع نقش‌مایه‌های ارگانیک، هندسی بال شاهین در ترکیب با نقوش دیگر (نگارندگان).

فرمی هندسی و چلیپا مانند در مرکز تصویر ختم شده و تقارنی مرکزی می‌یابد. این ترکیب مملو از گل‌ها و کاسبرگ‌هایی است که نهایتاً صورت کلی نقش‌مایه ترکیبی را به‌مانند فراکتالی از یال‌هایی می‌نماید که چیزی/گل/ میوه‌ای را محصور کرده‌اند همگی درنهایت از فرمی چلیپا مانند مراقبت می‌نمایند.

در تمامی گونه‌ها تنوع رنگی متفاوت و زیادی شامل رنگ‌های سرد و گرم موجود در طبیعت به چشم می‌خورد، و در برخی به صورت تنالیته‌ای از رنگ‌های مختلف قابل مشاهده است. فرم‌هایی که داخل این بال‌ها نهفته‌اند اغلب به‌مانند میوه یا گل متبرکی می‌مانند که مورد محافظت فرم‌های استیلیزه اطراف‌اند.

بنا بر آنچه رفت به نظر می‌رسد، موضوع اصلی این نقش در لایه اول معنایی از منظر پانوفسکی، محافظت از گل یا میوه‌ای مرکزی است. ممکن است این گل و فرم‌های هم‌جوار آن معنایی ضمنی یا پنهانی نیز داشته باشند که در مرحله بعد بدان پرداخته خواهد شد.

بال شاهین: لایه معنایی قراردادی و روایی

با توجه به توصیفات پیش آیکونیک در بخش لایه اول معنایی، بال نقش محافظت‌کننده از فرمی که داخل آن قرار گرفته را دارد. لذا در این بخش در دنیای نگاره‌ها و نقوش باید به دنبال مضامین، داستان‌ها و تمثیل‌هایی بود که این نقش را روایت کرده و نمادی از آن را مدنظر داشته‌اند.

این فرم یادآور بال شاهین است و نحوه قرارگیری چهار جفتی آن در چهار جهت روبروی هم مانند چلیپا است.

این نقش می‌تواند در نگاه اول برای ساکنین فلات ایران یادآور فروهر باشد؛ نقشی که خود ریشه در نقش باستانی‌تر خورشید بالدار دارد. خورشید بالدار نقشی است که ساکنین خاور نزدیک باستان (مصر و بین‌النهرین) با آن آشنا بوده‌اند (Parpola, 1993, 53). بابلیان و سومریان این نقش را برای نمایش خدای خورشید و عدالت الهی اوتو–شوموش (شمش نزد اکدیان) به کار می‌بردند. نزد زرتشتیان این واژه از زبان اوستایی آمده (فروهر) و به معنی انتخاب یا هدایت بوده و منعکس‌کننده نقش محافظ و راهبرِ الهی نزد ایشان است شروع اقتباس این نقش نزد زرتشتیان از دوران نو آشوریان و با نقش درخت زندگی و خورشید بالدار در بالای آن است (ibid, 53-60).

بال شاهین از نگارهٔ پیکره بالدار که به عنوان نماد اهورامزدا در دوران هخامنشیان وجود داشته، اثر گرفته و بعدها در دوره ساسانی تبدیل به دو جفت بال بر روی تاج پادشاهان شده است (تصویر ۳ و ۴) (ایرانی ارباطی، خزایی، ۱۳۹۶: ۲۳). شباهت نقش‌مایه بال شاهینِ سوزن‌دوزی سنگسری به نقش خورشید بالدار بیش از هر دوره‌ای در دوران ساسانی به چشم می‌آید. به نظر می‌رسد این نقش‌مایه به‌سرعت وارد حوزه‌های فلزکاری، حجاری و نساجی شده و در پارچه‌های درباری بکار می‌رفته است.

تصویر ۳. نقش خدای آشور در میانه دیسک بالدار. دست آشورنصیرپال دوم به نشانه نیایش در تصویر قابل رؤیت است، ۸۶۵–۸۵۰ ق.م. بخشی از شمال غربی قصر آشورنصیرپال دوم در نینوای امروز، عراق، بریتیش میوزیم، لندن.

تصویر ۴- نقش بال شاهین بر تاج پادشاهان ساسانی حک‌شده روی سکه
(منبع: https://handako.ir/، تاریخ دسترسی اردیبهشت ۱۴۰۳)

لازم به ذکر است یکی از دلایل گسترش صنعت بافندگی به گفته نظام‌الملک وجود پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات سلجوقی بوده که بیانگر به نمایش گذاشتن پوشش و اثاثیه مجلل دربار به عنوان نشان قدرت و موفقیت حکومت می‌باشد. از آل‌بویه تا دوران سلجوقی نقوش عقاب و شاهین‌های کوچک و یا پرندگانی مانند طاووس در پارچه‌بافی متداول بوده است (فتحی و فربود، ۱۳۸۸: ۴۵).

همان‌طور که مرحله اول آمد، بنا بر اغلب نمونه‌های باستانی و معاصرِ سوزن‌دوزی از بال شاهین (تصویر۲- ب) بال‌های شاهین در بیشتر موارد در تجمیع با سه جفت دوخته می‌شوند: چهار جفت بال شاهین پشت‌به‌پشت یکدیگر و در چهار جهت مخالف؛ و در اغلب نقشه‌ها با یا بدون نقوش کمکی در مرکز به نقشی به‌علاوه (+) شبیه چلیپا می‌رسند. این در حالی است که نحوه قرارگیری خودِ چهار جفت بال نیز به‌تنهایی می‌تواند دورنمای چلیپا را به ذهن متبادر نماید.

چلیپا در فرهنگ نمادهای باستان نشانه نیروهای نهفته در طبیعت و نیروی آسمانی، نمایانگر پیوند با خورشید و ماه، آخشیج‌های چهارگانه آب، باد، آتش، خاک که نگه‌دارنده هستی و آفرینش جهان و آدمیان است، می‌باشد. در آیین مهر، مردم چهارسوی جهان باید باهم دوست شوند و صلح کل در جهان فرمانروا شود و چلیپا علامت این اتحاد است. در دین زرتشت، در اوستا، مهر سوار بر گردونه گرد جهان می‌گشته و فروغ و روشنایی فرومی‌پاشیده و با مخلوقات پیمان‌شکن و دروغ‌گو در نبرد و پیکار بوده است. مهر ابزاری دارد که نشانه چالاکی و دلیری است. این ابزار تندرو گردونه‌ای است بلند چرخ که چهار اسب تیزپا که از خوراک‌های مینوی نیرو می‌گیرند، آن را می‌کشند. در این آیین، این ابزار تندرو را گردونه مهر نامیده‌اند و علامتش چلیپاست. به‌طورکلی چلیپا دارای مفاهیم مختلفی ازجمله: خورشید، چهارعنصر و چهار کیفیت طبیعت: گرمی، رطوبت، سردی و خشکی، حالت چهارگانه ماه، می‌باشد. حرکت آب، چهارسوی گیتی، نماد مهر و مهرپرستی، و... می‌باشد (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹: ۱۲۸). بدین‌ترتیب این نقش‌مایه در لایه معنایی آیکونیک یا نمادین خود، به عنوان شاهین، خورشید بالدار یا فروهر شناخته می‌شود که در فرهنگ‌های ایرانی و بین‌النهرینی نماد مفاهیمی خاص بوده‌اند.

پس از دانستن نمادها به صورت منفک، در بخش سوم از لایه‌های معنایی پانوفسکی به بررسی هدف و جایگاه این نمادها در ترکیب با یکدیگر پرداخته می‌شود. بدین معنی که این نقش‌مایه در بستر کلی خود چرا به این صورت نقش بسته است و آیا ترکیب این نقوش باهم بیانگر نمادی تازه است یا خیر.

بال شاهین: تفسیر ژرف معنایی و فلسفی نقش‌مایه

در این بخش با توجه به توصیف ظاهری و تحلیل داستانی اثر به بررسی معنای ذاتی اثر که مربوط به دوره، تاریخ و منطقه اثر می‌شود پرداخته می‌شود.

با توجه به لایه اول و دوم، اکنون می‌توان به‌طورقطع گفت نقش هندسی‌ای که گل چهارپر داخل آن قرار گرفته همان بال شاهین است و نقشی که در وسط تصویر توسط بال‌ها احاطه شده است، یا نقشی که چهار جفت بال به‌تنهایی می‌سازند، چلیپا است.

بال شاهین در لایه دوم هم‌معنی با فروهر و فره‌وشی شد؛ فروهر نماد امید، راهنمایی و محافظت برای زرتشتیان است (یشت ۱۳) و فره‌وشی نیروهای الهی‌ای که جهان را مدیریت می‌کنند و نگهدار آب‌ها و گیاهان و از سویی دیگر پسران در رحم‌های مادران‌اند. جیمز مولتون[۴] با نسبت دادن ریشه واژه فره‌وشی به «ور» به معنی «حامله کردن/شدن» معتقد است فره‌وشی‌ها ارواح اجداد هستند و دغدغه اصلی‌شان به وجود آوردن پسر برای ادامه نسل است (یشت ۱۳/۱۱و ۱۵). وی معتقد است این دیدگاه به‌مرور به باروری و حاصلخیزی کل جهان طبیعی و تمامی فعالیت‌های کیهانی‌اش تعمیم یافت. وی ازاین‌رو فره‌وشی را نماد زایش و روح زایش نامید (James

DOI: 10.22034/rac.2025.2059710.1128

Moulton: 1972, 270-272). اگرچه لازم‌به‌ذکر است اندیشه مولتون تنها یکی از آرا مرتبط با معنی فره‌وشی است که با معنی نمادین نقش‌مایه بال/خورشید بالدار/ بال شاهین و... مطابقت می‌نماید. چنانچه اندیشه وی را نپذیریم، هارولد بیلی[۵] و بعد ژرژ دو مزیل[۶] نیز فره‌وشی‌ها را مرتبط با جنگاوری دانسته و معتقدند این واژه به معنی محافظ می‌باشد (Bailey, 1971: 97-118).

همچنین از سویی دیگر در اساطیر ایرانی شاهین (عقاب و کلاغ) جایگاهی مخصوص دارد. هر سه در افسانه‌های آفرینش به نام پیک خورشید معرفی شده و در کشتن گاو نخستین با مهر همکاری کرده است. در بعضی توصیف‌ها، اهورامزدا به سر عقاب تشبیه شده، که شاید همان سئنه (سیمرغ) در اوستا باشد. ایرانیان پر شاهین را به فال نیک می‌گرفتند و عقاب زرین، علم ایران بوده و در سرلشگریان در روزگار هخامنشیان شاهین شهپر گشوده در سرنیزه بلندی برافراشته به همه نمودار بود (رضازاده و حسن اوغلی زرنق، ۲۰۱۵: ۱۲).

شاهین به‌تنهایی در ایران باستان نماد قدرت بوده است: تیزپا، تیزچنگال و بلندپرواز. این پرنده نزد ایزد بهرام نیز دارای محبوبیت زیادی بوده است. در برخی دیگر از نوشته‌ها بال شاهین را نشانی از یاری و نگهبانی از بهرام دانسته‌اند، همچنین شاهین با توجه به بلندپروازی و چالاک بودنش نمادی از پرواز و حرکت از زمین به‌سوی خورشید است و لذا نمایانگر آتش و خورشید و پیک خورشید نیز هست. شاهین سمبلی از فرشته پیروزی بوده که بر سر هرکه بنشیند و سایه بیندازد، پیروزی و محافظت با آن همراه است (احمدپناه، ۱۳۹۴: ۱۶).

همچنین بال در آیین میترا، قبل از هر چیزی نماد پرواز، سبکی، از جسمیت خارج شدن، حالت ماده روحانی هرچه که باشد است. در تمامی سنت‌ها بال به‌تنهایی به دست نمی‌آید، بلکه به قیمت تعلیمات باطنی و تزکیه نفس به تصرف درمی‌آید. از سویی آسمان از آغاز جایگاه خدایان بوده و دستیابی به این جایگاه جز با پرواز میسر نیست. بنابراین، پرندگان عامل واسط بین خدایان و انسان‌ها محسوب شده و همه پایه فرشتگان بر روی زمین بوده‌اند و شاید به همین دلیل است که این‌گونه مورد تقدس قرار دارند و حضور بال‌وپر موجودات، نشانگر رابطه خاص آن موجودات با خدایان است. (ایرانی ارباطی و خزایی، ۱۳۹۶: ۲۳-۲۴).

از منظر وضعیت تاریخی زیستگاه سنگسری‌ها می‌توان گفت، در دورانی که آیین مهر در ایران رواج داشته است قوم سنگسر نیز از این آیین دور نمانده و در پرستشگاه‌ها و معابد مهری که عموماً بر فراز کوه و نزدیک خورشید بنا می‌شده به عبادت مشغول بوده‌اند. همچنین کوهستانی بودن منطقه سنگسر و وجود شاهین به عنوان پرنده بومی در این طبیعت می‌تواند دلیل استفاده از این نقش‌مایه تزئینی توسط این مردمان بوده باشد. رنگ‌های سرد و گرم که در این نقش‌مایه به چشم می‌خورد، احتمالاً برگرفته از رنگ‌های موجود در طبیعت در فصل‌های سرد و گرم سال در این منطقه کوهستانی بوده است.

همین‌طور باید توجه داشت که هم‌جواری نقش چلیپا کنار بال شاهین و خورشید همگی یک تصویر کلی را برای بیننده فراهم می‌کنند: چلیپا که نماد پیدایش و گردش چهارفصل است و رنگ‌های سرد و گرم استفاده شده در بال شاهین نیز این بر این مورد تأکید می‌ورزد. از چرخش فصول چرخه هستی، زمان بیکران، بی‌آغاز و انجام، پیوستگی زندگی و حرکت، جاودانگی، پیروزی گرما بر سرما، زندگانی دراز، زندگی جاوید، تکامل و تعالی تفسیر می‌شود و همچنین باروری و افزایش، عشق و مهر نمایانگر کثرت و رسیدن به وحدت و بازگشت به آفریننده، صلح و سازش، فروهر، اندیشه در انسان، نیک و نیکوکاری.

بدین ترتیب می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که طلبِ پیوستگی زندگی، جاودانگی، باروری، افزایش، کثرت و تعالی، محافظت از شر دشمن، و قدرت به کمک رودوزی این نقش‌مایه در منسوجات جهاز تازه‌عروس سنگسری که به خانه‌ای غریبه به خانه بخت می‌رود دلیل اصلی استفاده از این نقش‌مایه و معنای ژرف و فلسفی آن است (جدول۱).

جدول ۱. تفسیر نقش‌مایه بال شاهین از منظر لایه‌های معنایی پانوفسکی. تدوین: نگارندگان.

نقش‌مایه بال شاهین	معنای ابتدایی / پیش آیکونیک	معنای قراردادی و روایی / آیکونیک	تفسیر ژرف معنایی و فلسفی / آیکونولوژی
	دو بازوی متقارن استیلیزه با خمیدگی/ ترکیبی از فرم‌های ارگانیک و هندسی/ دسته نقوش گیاهی	شاهین/ خورشید بالدار/ فروهر	محافظت از دارنده نقش در برابر شر / جاودانگی/ باروری/

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، تلاش شد نقش‌مایه «بال شاهین» در سوزن‌دوزی‌های ایل سنگسر با رویکرد آیکونولوژیک اروین پانوفسکی تحلیل و واکاوی شود؛ رویکردی که با تمایز گذاری میان سه سطح ادراک و تفسیر تصویر، امکان ورود به لایه‌های پنهان معنا را فراهم می‌سازد. بر این اساس، نخست در لایه پیش‌نمادین (پیش‌آیکونیک)، تصویر صرفاً بر مبنای ویژگی‌های صوری و بصری توصیف شد؛ مانند ترکیب‌بندی متقارن، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم و زنده، فرم‌های گل‌مانند و عناصر هندسی متقاطع که بدون ارجاع به زمینه فرهنگی یا معنایی، تنها ظاهر فیزیکی نقش را نمایان می‌سازند. در لایه دوم (آیکونیک یا نمادین)، این عناصر بصری در قالب دلالت‌های فرهنگی و روایی معنا یافتند. در این مرحله، نقش بال شاهین، به واسطه شباهت‌های تصویری، به نمادهایی چون «فروهر»، «خورشید بالدار» و «گل میترا» ارجاع داده شد. استفاده از فرم چهارپر گل در مرکز، تداعی‌گر خورشید یا ایزد روشنی بود و اشکال هندسی اطراف آن نیز به صورت استعاری بیانگر یال‌هایی گشوده تلقی شدند. درنتیجه، این نقش‌مایه نه‌تنها یک عنصر تزئینی، بلکه حامل معانی کهن و اسطوره‌ای تلقی شد که در حافظه تصویری فرهنگ ایرانی ریشه دارد.

درنهایت، در لایه سوم (آیکونولوژیک)، تحلیل وارد سطحی ژرف‌تر شد که در آن نقوش و نمادها در بستر نظام اعتقادی و جهان‌بینی مردم سنگسر تفسیر شدند. در این سطح، مشخص گردید که نقش بال شاهین فراتر از ظاهرش، نماد مفاهیمی چون جاودانگی، حفاظت در برابر شر، باروری و نیروی حیات است. این مفاهیم کهن، هم‌راستا با آیین‌های باستانی و ارزش‌های جمعی ایل سنگسر درزمینهٔ امنیت خانواده و تداوم نسل قرار می‌گیرند. در همین راستا، کاربرد مکرر این نقش‌مایه در منسوجات مربوط به جهاز عروس، به‌مثابه ورود به خانه‌ای نو و زندگی‌ای نو، معنایی آیینی می‌یابد که فراتر از زیبایی‌شناسی صرف، حامل نیایش ناخودآگاه برای آینده‌ای ایمن و پرثمر است.

از سوی دیگر، یافته‌ها حاکی از آن است که بخشی از این معانی عمیق، به صورت ناخودآگاه در اثر هنری رسوخ کرده‌اند؛ زیرا اغلب دوزندگان امروزی این نقش‌مایه، از بار معنایی تاریخی و فرهنگی آن بی‌اطلاع‌اند. بااین‌حال، همین ناخودآگاه جمعی، در استمرار سنت‌های تصویری منطقه و انتقال مفاهیم فرهنگی از نسلی به نسل دیگر نقش بنیادینی ایفا می‌کند.

در مجموع، این پژوهش نشان داد که تحلیل سه‌لایه‌ای پانوفسکی نه‌تنها ابزار مناسبی برای رمزگشایی از نقش‌مایه‌های سنتی است، بلکه می‌تواند به بازخوانی میراث بصری اقوام بومی، احیای معناهای فراموش‌شده و ارتقای درک ما از جایگاه نمادها در ساختار فرهنگی و آیینی کمک کند. این نتیجه‌گیری بر لزوم توجه بیشتر به مطالعات نشانه‌شناسی و آیکونولوژیک در بررسی هنرهای سنتی ایران، به‌ویژه آن دسته از هنرهایی که در بستر شفاهی و غیر مکتوب انتقال یافته‌اند، تأکید می‌ورزد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. primary meaning
2. Conventional
3. intrinsic
4. James Moulton
5. Harold Bailey
6. George Dumezil

فهرست منابع

احمدپناه، ابوتراب (۱۳۹۴)، بررسی نقش چلیپا در دستباف‌های ایل سنگسر، نشریه *فرهنگ قومس*، (۵۴)۱۱۹-۱۴۲.

اعظمی سنگسری، چراغعلی (۱۳۷۱)، تاریخ سنگسر، چاپ اول، گوته: تهران.

ایرانی ارباطی، غزاله؛ خزایی، محمد (۱۳۹۶)، نمادهای جانوری فره در هنر ساسانی، نگره، (۴۳): ۱۸-۲۹.

پاکزادیان، حسن (۱۳۸۸)، *نقش‌مایه‌های باستانی در فرهنگ و آثار ایل سنگسر*، نشر پاکزادیان.

پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷) *یشت‌ها*، جلد اول، انتشارات تهران: اساطیر.

حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۸۴)، *تاریخ سنگسر*، انتشارات سمنان: کومش.

رضازاده، زهرا؛ حسن اوغلی زرنق، سویل (۲۰۱۵)، بررسی نقوش جانوری در آیین میترائیسم، *کنفرانس بین‌المللی Research in Science and Technology*، مالزی، کوالالامپور.

رفیع‌فر، جلال‌الدین؛ چاووشی، سید محمد (۱۳۹۵)، نمادهای اسطوره‌ای در اشیا و دستینه‌های سنگسری، نشریه *فرهنگ و ادبیات عامه*، (۹) ۱۷۷.

DOI: 10.22034/rac.2025.2059710.1128

شاه‌حسینی، علیرضا (۱۳۹۰)، *ایل سنگسری*، سمنان نشر حبله رود.

فریدنیا، مهسا؛ احمدپناه، ابوتراب (۱۳۹۳)، بررسی ویژگی‌های نقوش دست بافته‌های ایل سنگسر با رویکرد عمل طراحی المان شهری، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته ارتباط تصویری، دانشگاه سمنان.

فتحی، لیدا؛ فربود، فریناز، ۱۳۸۸، سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل‌بویه و سلجوقی، فصلنامه تحلیلی-پژوهشی، نگره (۱۲) ۴۱-۵۲.

محسنی، منصوره؛ باستان فرد، متین (۱۳۹۹)، بررسی گونه‌های کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایرانی، *نشریه معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*، ۱۳ (۳۱):۱۴۳-۱۲۵

نصری، امیر (۱۳۹۹)، *رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، تهران: نشر چشمه.

Bailey, H (1971), Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books, (Ratanbai Katrak Lectures). Reprinted with a New Introduction. Oxford

Moulton, J. H. (1972), Early Zoroastrianism, London

Panofsky, E(1972), Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Arts of the Renaissance. New York: Harper and Row

Panofsky, E (1939), Studies in Iconology, New York: Oxford University Press

Parpola, Simo(1993), The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish monotheism and Greek Philosophy, The University of Chicago Press

www.handako.ir (تاریخ دسترسی: اردیبهشت ۱۴۰۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی