مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک

عبداله میرزایی
استادیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

چکیده

قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در سال ۱۹۴۹ میلادی توسط پروفسور رودنکو باستان شناس روسی از میان یخ‌های کوه های آلتایی مغولستان بیرون کشیده شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. از آنجایی که مفاهیم نمادین نقوش، از ویژگی‌های اصیل طرح‌های قالی ایران می‌باشند که در هر مکان و زمانی متاثر از جامعه و فرهنگ حاکم بر آن شکل گرفته‌اند. هدف از این پژوهش مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک به‌عنوان قدیمی‌ترین قالی شناخته شده جهان، در بستر فرهنگی حاکم بر بافندگان معاصر این قالی، یعنی دوره هخامنشیان (۵۰۰-۳۲۰ق.م) بوده است. مساله اصلی پژوهش، شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه معاصر بافندگان آن می‌باشد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند، گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. لذا ارتباط معناداری میان مفاهیم نمادین نقوش و ساختار طراحی قالی پازیریک با فرهنگ و سنن ایران دوره هخامنشی وجود دارد. این پژوهش به لحاظ روش از نوع مطالعات کیفی می‌باشد که به شیوه توصیفی- تحلیلی و با استفاده از داده‌های کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

واژگان کلیدی: مفاهیم نمادین، نقش‌مایه، قالی پازیریک، ایران، هخامنشیان.

۱. مقدمه

از زمان کشف قالی «پازیریک»[1] (تصویر۱) در سال ۱۹۴۹ میلادی تاریخ قالی و قالی‌بافی جهان که تا قبل از آن مستند به منابع مکتوب بود و حداکثر هزار سال قدمت برای آن متصور می شد، صاحب سندی زنده و اصیل شد که تاریخ قالی‌بافی را به هزاره قبل از میلاد رساند. اندازه این فرش ۱۸۳ در ۲۰۰ سانتی‌متر و رجشمار آن معادل ۴۲ گره در هر هفت سانتی‌متر است که معادل فرش‌های نسبتا ظریف امروزی می‌باشد. این قالی از مقبره یکی از پادشاهان سکایی در حالی که جنازه مومیایی شده شاهزاده بر روی آن و در کف یک گاری قرار داشت به همراه گنجینه‌ای از آثار منسوج و فلزی کشف شد. به لحاظ اهمیت حرفه ریسندگی و بافت در نشان دادن میزان توسعه یافتگی تمدن‌ها در هزاره‌های پیشین، دانشمندان متعددی سعی در نسبت دادن منشا این قالی به کشور یا تمدنی خاص نموده‌اند. در این بین آرای فرش‌شناسان و پژوهش‌گران مطرحی چون، دیوید استروناخ، جیمز اوپی، روبینسون که در پژوهش-های خود و متناسب با نظرات موسسات و تامین کنندگان مالی پروژه های تحقیقاتی بافت قالی پازیریک را به ایلات کوچ‌رو آسیای مرکزی و یا فلات آناتولی نسبت داده اند، قابل توجه می‌باشد. سیروس پرهام، شاخص‌ترین پژوهش‌گر ایرانی است که با تلاش‌های علمی خود در مقام پاسخ به ادعاهای مطرح شده در باره اصل و منشا این شاهکار منسوج بشری برآمده است. وی بنیان پژوهش های

1- pazirik

Archive of SID
www.SID.ir

خود را بر خود قالی پازیریک گذاشته و با تاکید بر مواردی چون، استمرار یکدستی و یکنواختی بافت، همسانی نزدیک نقشمایه ها، قرینه سازی دقیق نقوش، تعادل و توازن و ریتم موجود در اندازه‌ها و ابعاد نقوش انسانی و حیوانی، بافت این قالی را متعلق به یک جامعه متمدن شهری دانسته است تا یک جامعه عشایری و کوچ‌رو (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۰).

پس از این تاریخ، علیرغم اینکه در کتاب‌ها و مقالات متعدد مطالب بسیاری در مورد قدیمی‌ترین فرش شناخته شده جهان (پازیریک) نوشته شده است، ولی با بررسی محتوی این نوشتارها توصیفی و تاریخی بودن مطالب بیان شده که اغلب نیز به یکدیگر ارجاع می‌دهند آشکار می‌شود. اغلب مطالب منتشر شده در حد اشارات کوتاه و توصیفی و یا مقالات یادداشت گونه ای هستند که مولفه‌های فنی و بصری این قالی را فارغ از مطالعه همزمانی با تحولات فرهنگی و اجتماعی جامعه بافندگان معرفی می‌کنند. در این بین مقاله، زهرا آذری و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱) با عنوان: «خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش» یک اثر شاخص به شمار می رود. نگارندگان در این مقاله، با تکیه بر اسطوره آفرینشِ عصر ساسانیِ مندرج در متن کتاب بندهش و با استفاده از رویکرد بینامتنیت، ارتباط میان قالی پازیریک و متن اسطوره آفرینش را مطالعه کرده‌اند. آنان نتیجه گرفته‌اند که طراح یا بافندگان قالی پازیریک در خلق اثر خویش متاثر از باورهای دینی و آیینی اسطوره آفرینش، سعی در به تصویر کشیدن تقابل خیر و شر (اورمزد و اهریمن) داشته‌اند.

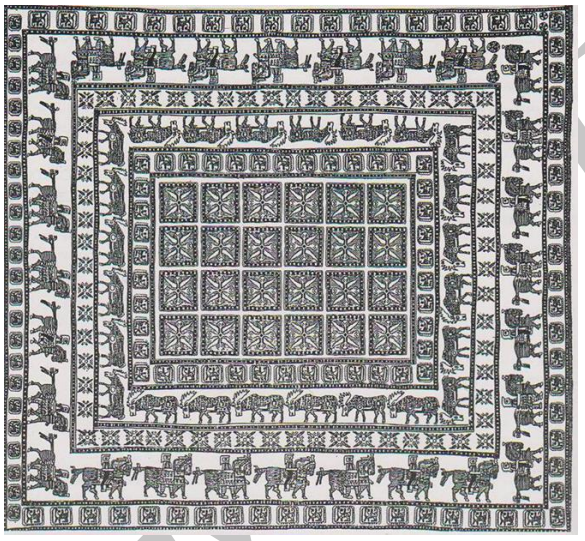
تصویر۱- قالی پازیریک، قرن ۵ ق.م، محفوظ در موزه ارمیتاژ، لنینگراد، منبع: (ملول، ۱۳۸۴: ۱۵).

مطالعه آثار برجای مانده از دوره‌های تاریخی ایران نشان می‌دهد این آثار حامل ارزش‌های باستانی و پیام‌هایی هستند که بر پایه باورها و اعتقادات جوامع پدیدآورندگان خود در قالب آثار مصنوع و مولفه های تزیینی آنها شکل گرفته‌اند. لذا می‌توان با رمزگشایی و بازخوانی مفاهیم مستتر این آرایه ها که زبان کلامی تولیدکنندگان را تشکیل می‌داده‌اند به هویت جغرافیایی و تاریخی این نقوش پی برد.

با توجه به این که «از دوره باستان و در جلوه‌های زیبای نقش برجسته‌ها و آثار هنری هخامنشی و ساسانی نقوش تزیینی متعددی به کار رفته‌اند که برگرفته از طبیعت و با پشتوانه‌ای اعتقادی و نمادین بوده و بازتاب دهنده اعتقادات مردم می باشند» (جوادی، ۱۳۸۴: ۵۴)، مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های طرح قالی پازیریک در بستر فرهنگی زمان بافت این قالی می‌تواند کمک بزرگی به حل معمای ارجاع این قالی به منطقه جغرافیایی یا فرهنگی خاص نماید. نقوش موجود بر گستره هنرهای ایرانی همواره از بطن جامعه برخاسته و در حوزه وسیعی از تفکرات عامه مردم قراردارند. «در ایران قبل و بعد از اسلام باورهای مذهبی به عنوان بستری مناسب جهت رشد نمادها محسوب می شدند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۷). تاثیر شرایط فرهنگی و جغرافیایی در قالب اندیشه‌ها،

www.SID.ir

آئین‌ها و باورهای سنتی بر شکل‌گیری طراحی سنتی ایران به گونه‌ای بوده است که در طی قرون و اعصار، قواعد و ضوابط مشخص تاریخی را نیز برای سامان دادن به مبانی طراحی سنتی ایرانی فراهم نموده است. لذا به نظر می‌رسد می‌توان با مطالعه مبانی فرهنگی اقوام ایرانی از بین متون متعدد و تطبیق این مبانی با نقوش هنرهای تزیینی و مصنوعات آنها پیوندهای احتمالی موجود را کشف و در راستای اهداف پژوهش به‌کار برد. از این رو هدف از این پژوهش، مطالعه هم زمانی بسترهای اجتماعی و فرهنگی جامعه بافندگان قالی پازیریک و تبیین مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک در بستر فرهنگی جامعه تولیدکنندگان آن، می باشد. بر این اساس مساله اصلی پژوهش نیز شناخت ارتباط میان ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک و نیز مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در این قالی با فرهنگ و اعتقادات حاکم بر آن دوره می‌باشد. از این رو سوالات اصلی پژوهش حاضر عبارتند از:۱- نقش‌مایه‌های قالی پازیریک و ساختار ترکیب آنها از چه مفاهیم نمادینی برخوردارند؟ ۲-چه ارتباطی میان ساختار طراحی و نقش پردازی قالی پازیریک با مبانی فرهنگی جامعه بافندگان آن وجود دارد؟



تصویر ۲- طرح خطی قالی پازیریک ، منبع: (آژند، ۱۳۸۹:۲۷).

با توجه به اینکه مصنوعات بشری بویژه در جوامع نخستین همواره نشانه‌هایی از فرهنگ و اعتقادات جوامع تولیدکنندگان را در خود داشته است، لذا در این پژوهش سعی این فرضیه مورد آزمون قرار گیرد که: با توجه به دقت و انتظام بخشی به کار رفته در گزینش و چینش نقش‌مایه‌هایی خاص از بین انبوه نقوش حیوانی و گیاهی، به نظر می‌رسد انتخاب و به‌کارگیری این نقوش آگاهانه و در پی بازنمود مفاهیم نمادین خاصی بوده است. این پژوهش به لحاظ ماهیت داده ها از نوع مطالعات کیفی و به لحاظ هدف از نوع تحقیقات بنیادی می‌باشد که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است.

۲. معرفی طرح و نقش قالی پازیریک

ساختار طراحی قالی پازیریک را حاشیه‌های متعدد که متن تقسیم شده به فضاهای مربع و منظم را احاطه کرده اند، تشکیل داده است (تصویر۲).

نقش‌مایه‌های موجود در حاشیه‌ها و متن قالی به ترتیب عبارتند از:

- تکرار نقش جانور افسانه ای «گریفین» یا شیردال در درون قاب های مربع شکل حاشیه های درونی و بیرونی با حالت آرام و با وقار، در مجموع به تعداد ۱۲۳ بار، درحالی که سرخود را به عقب برگردانیده‌اند. جهت حرکت این نقش‌مایه در دو حاشیه یاد شده عکس هم می‌باشد.

www.SID.ir

- نقش‌مایه ۲۸ گانه اسب به همراه ۱۴سوار و ۱۴ستوربان که به طور متناوب (پیاده و سواره) درحاشیه بزرگ تصویر شده اند. این اسب‌ها و سوارانِ همانند، جملگی در صف‌های منظم و آراسته با فاصله سنجیده و متناسب از همدیگر با وقار و شکوه خاص درباری در حال حرکت تصویر شده اند.
- نقش‌مایه گلِ نیلوفر آبی که به تعداد ۶۲ بار در حاشیه کوچک میانی در فواصل منظم و مرتب تکرار شده است.
- نقش گوزن شاخدار که به تعداد ۲۴ بار و برخلاف جهت حرکت ردیف اسبان و سواران در حاشیه بزرگ میانی، درحال چَرا تصویر شده است.
- طرح متن قالی که مربع‌هایی به تعداد ۲۴ عدد در چهار ردیف منظم افقی و شش ردیف عمودی آن را پوشانده است. طرح داخلی این مربع ها را گل نیلوفر آبی از جنس گل‌های حاشیه کوچک میانی تشکیل داده است.

۳. مفاهیم نمادین نقوش قالی پازیریک

توسل به نمادها برای بیان مفاهیم مورد نظر کاربران از نخستین روش‌های ارتباطی بشر به شمار می‌رود. «انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علایم نمادین (انسانی، حیوانی، گیاهی و تلفیقی) با همنوعان خود ارتباط برقرار کند» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶). اصطلاح نمادشناسی و مباحث گسترده مربوط به آن در نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی وارد حوزهٔ تاریخ و فلسفه هنر شد. این مباحث امکانات پژوهشی وسیعی پیش روی محققان حوزه هنر و ادبیات به منظور پی بردن به معانی مستتر در پسِ این نمادها قرار داده است. زیرا «نماد و نشانه در تحلیل معناشناختی به منزله یک تصوصر حسی صرف نیستند بلکه از پشتوانه‌ای فرهنگی و ادراکی برخوردارند که ارجاع خود را به سوژه مورد نظر فراتر از شباهت ظاهری بازنمایی می‌کنند» (رفیع‌فر، ملک،۱۳۹۰: ۸). برخی محققین واژه نماد را با «سمبول» یکی دانسته و دو معنای خاص و عام از آن به دست داده‌اند. به عقیده آنان «نماد در معنای عام بازنمایی ادبی یا هنری، صنعتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه (مثلاً شکل جغد، خردمندی را می نمایاند و صلیب مسیحیت را) و در معنای خاص، تاویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه، شکل، رنگ و حرکت می باشد» (پاکباز، ۱۳۷۹:۶۰۴).

«اسطوره‌ها و آیین‌ها بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوند ذاتی دارند، زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می کند، در اسطوره و آیین نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزه درک مستقیم هستیم به طوری‌که همواره برای ارائه آن‌ها ملزم به استفاده از نماد هستیم» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰ :۶۶). برآیند مطالعات مربوط به حوزه نمادشناسی نشان می‌دهد که این روش تجزیه و تحلیل محتوای تصاویر و آرایه‌ها را مقدم بر اطلاعات شناسنامه‌ای خالقان آثار می‌داند. در این روش که از روش‌های مطالعاتی تاریخ هنر محسوب می‌شود «جهتِ یافتن محتوا و دلالت معنایی تصاویر به تجزیه و تحلیل آنها پرداخته و به دنبال باورها و درک دنیای افکار و ارزش‌های فرهنگی آشکار در تصاویر است» (رفیع‌فر، ملک، ۱۳۹۲: ۸).

تعاریف و تفسیرهای فراوان بدست داده شده از واژه نماد یا سمبول، نمادین بودن نقوش قالی پازیریک و پیوندهای اساطیری آن‌ها را تایید می‌کند. لذا در ادامه به بررسی جایگاه نمادین هریک از نقش‌مایه‌های موجود بر روی این قالی و ساختار ترکیب این نقوش و همچنین ارتباط این نقوش با فرهنگ، هنر و آئین جامعه ایران دوره هخامنشیان در راستای اهداف پژوهش پرداخته شده است.

۳-۱- اسب

اسب در آیین آریایی مهم‌ترین جانور معرف خورشید است و به صورت انواع گوناگونی همچون اسب بالدار به همان نسبت معمول و گاه معرف خورشید بازنمایی شده است (پوپ، اکرمن، ۱۳۸۷: ۹۸۳). این حیوان در متون مذهبی کهن زرتشتی، مانند اوستا و نیز درآئین میترائیسم نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و در قالب مفاهیم نمادین متنوعی در متون مذهبی این دوره ظهور یافته است.

۳-۱-۱- تجسم مادی ایزدان: در اساطیر ایران، ایزدان به صورت اسبان سفید، برای مبارزه با دشمن و یا برای آشکار نمودن وجود خویش در نظر مردم تجسم یافته‌اند. همانند تیشتر خدای باران که به پیکر اسب سپید زیبایی، با گوش‌های زرین و لگام زَرنشان به دریای اسطوره‌ای فراخکرت فرو می‌آید. هماورد او اَپوشه که دیو خشکسالی است برای نبرد با تیشتر به هیئت اسبی سیاه درمی‌آید

www.SID.ir

(مک‌گال و دیگران، ۱۲۶:۱۳۸۵). نبرد میان این دو برای دست‌یابی تیشتر به آب و باران صورت می پذیرد. تیشتر که در اساطیر ایران «به صورت ستاره ای در آسمان است» (بهار،۱۱۸:۱۳۷۸). در هنگام ظهورش بر مردم به سه حالت تجسم می‌یابد که سومین شکل تجسم او، به صورت اسبی سپید با لگام و گوش‌های زرین است. سیاره بهرام نیز که از مهم‌ترین ایزدان زرتشتی است به هنگام ظهور به سه پیکر تجسم می‌یابد که در تجسم سوم خود به صورت اسبی سپید نمایان می شود. (همان: ۱۲۵ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۹۸۳).

۳-۱-۲- انتخاب نام پادشاهان بزرگ: پژوهش‌گران حوزه نشانه شناسی آرایه‌ها و نقوش تزیینی در انتساب نقشمایه‌های حیوانی به طبقه‌ای خاص، عموما نقش اسب را منتسب به طبقه شاهی و جنگاوران کرده‌اند (ده‌پهلوان، قنواتی هندیجانی، ۱۳۹۴: ۶۵). در این بین انتساب اسب‌ها به افراد خاص به گونه‌ای که مفهوم آن‌ها به صاحبان اسب‌هایی با صفات و ویژگی‌های بارز اشاره داشته باشند شاخص است. نام‌هایی که برای بعضی از پادشاهان باستانی و یا چهره های اساطیری در متون ذکرشده است، حاوی معانی عمیقی در ارتباط با ارزش و اهمیت اسب در آن دوره می‌باشند، نام‌هایی چون لُهراسب به معنای اسب تیزرو، گشتاسب به معنای دارای اسب آماده، سیاوش به معنای دارنده اسب سیاه یا قهوه ای و دوراسپ به معنای دارنده اسب درست و سالم (بهار،۱۳۷۸ :۱۹۵). همچنین «لقب ضحاک در ادبیات پهلوی بیوراسب می باشد، یعنی کسی که دارنده ده هزار اسب، است» (همان: ۱۹۱).

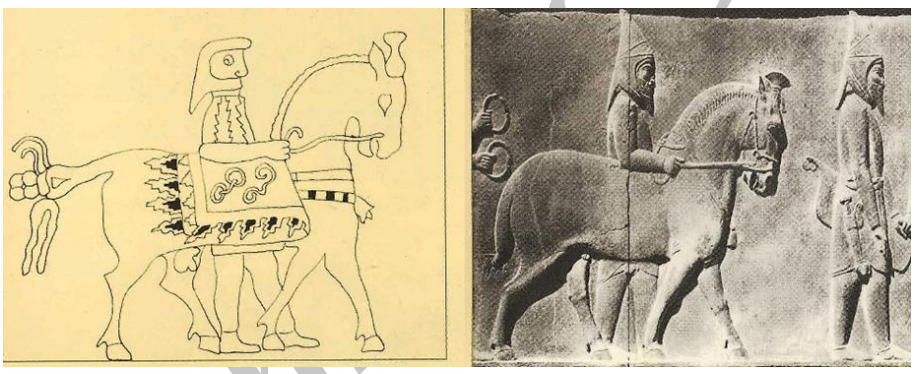
۳-۱-۳- مرکب ویژه برای خدایان اساطیری: از دیگر جایگاه‌های اسب در اسطوره‌های باستان، تجسم مرکب ویژه خدایان اساطیری همراه با گردونه می‌باشد. میترا که خدای حافظ عهد و پیمان و نگهبان قول و قرار در برابر غدر و فریب و نقص است (بایرناس، ۱۳۸۷ :۴۵۱)، همواره سوار برگردونه‌ای است که اسب‌های سپید آن‌را به حرکت در می‌آورند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۲۴). همچنین اردوی سورآناهیتا سوار برگردونه‌ای است که چهار اسب سپید (باد، باران، ابر، تگرگ) آن‌را می کشند (سرخوش کریستن،۱۳۷۳: ۹). در یشت‌های ۵ و ۱۴ اوستا نیز زَریر، پهلوان ایرانی با صفت دلاوری سوار بر اسب توصیف شده است (بهار، ۱۳۷۸ :۲۷۳).

۳-۱-۴- قربانی نمودن اسب برای خدایان: در مراسم و آئین‌های قربانی -که اغلب برای زیاد شدن نیروی یک ایزد در مقابله با زشتی‌ها و پلیدی‌ها و یا دیوها صورت می‌گرفت- درمیان قربانیان متعدد، اسب از جمله قربانیان با ارزش قلمداد می‌شد. در زمان هخامنشیان در مراسم تاجگذاری کوروش در بابل نیز اسب قربانی شد، تا با تقدیم این قربانی به محضر خدا، کشور رو به پیشرفت و ترقی حرکت کند و درضمنِ انجام این مراسم قربانی، مقام پادشاه و الوهیت وی افزون گردد (هال، ۱۳۸۳: ۲۵). فریدون قبل از اینکه با اژدها (ضحاک) به جنگ برخیزد از آناهیتا درخواست یاری می طلبد و آناهیتا برای پیروزی او، صد اسب، هزار گاو و صد هزار گوسفند قربانی می‌کند. همانند همین نوع قربانی را کی‌خسرو برای پیروزی بر دشمن خود افراسیاب، نذر می‌کند (مک‌گال و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۳۹). زریر پهلوان و پرهیزگار ایرانی نیز در جنگ کتان که درکنار رود دائینی صورت گرفت برای ناهید صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند نر قربانی کرد (بهار، ۱۳۷۸ :۲۷۳).

هخامنشیان در میان هدایایی که به ایشان بخشیده می‌شد، به اسب و سلاح بیش از هر چیز علاقه داشتند. جایگاه ویژه اسب در فرهنگ هخامنشیان را می‌توان در صفات برجسته آن چون آزادی، سرعت، زیبایی، جنگاوری، تحمل، سپاسگذاری، نیرومندی و هوش جستجو کرد. به دلیل همین اهمیت زیاد، بزرگترین حاشیه در فرش پازیریک جهت نشان دادن آرایش ردیف اسبان و سواران اختصاص داده شده است (تصویر۳). نماد اسب حضور فعالی در هنر هخامنشیان دارد، این نقش به همین صورت که بر پهنه قالی پازیریک جای گرفته (با دم گره خورده و کاکل برجسته)، در نقش برجسته‌های تخت جمشید نیز قابل مشاهده است. (تصویر۴). تصویر اسب را علاوه بر نقش برجسته‌ها، در مهرها، مسکوکات و پلاک‌های نقره این دوره نیز می‌توان دید.

www.SID.ir

تصویر ۳- موقعیت قرارگیری ردیف اسب‌ها در حاشیه اصلی قالی پازیریک منبع: نگارنده

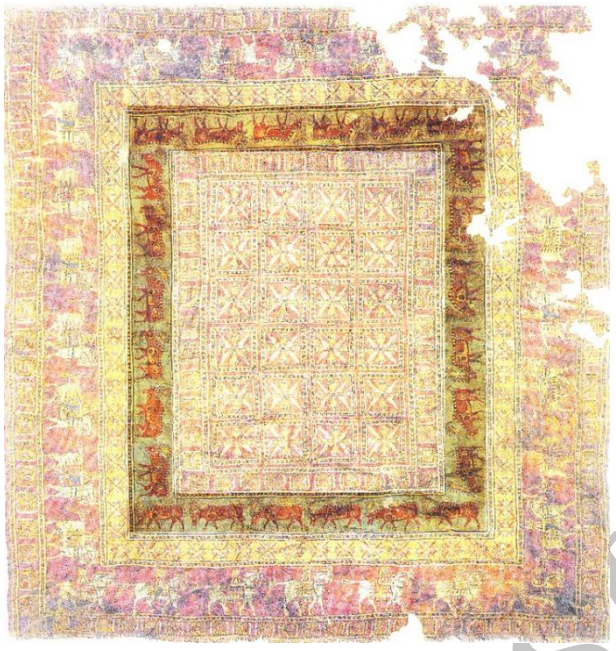


تصویر ۴- مقایسه تصویر حجاری شده اسب در تخت جمشید با طرح خطی قالی پازیریک، منبع (ملول،۱۶:۱۳۸۴)

۳-۲-گوزن

نقشمایه گوزن در جغرافیای ایران از پیش از تاریخ تا دوران ساسانی و اسلامی در آثار بسیاری دیده شده است (برای مثال ظروف سیلک، گچبری‌های دامغان، صحنه‌های شکار نقش برجسته‌های طاق بستان و مهرهای ساسانی). گوزن قرمز همچون یک حیوان سلطنتی و به عنوان عنصری تزیینی و نمادین بر روی کلاه پادشاهان اشکانی دیده می‌شود (ده‌پهلوان، قنواتی هندیجانی، ۱۳۹۴: ۵۸). گوزن را از اسطوره‌های جانوری دانسته‌اند که با ماه ارتباط می‌یابد و خنکی و باران را به همراه دارد و معنای سمبلیک این نقشمایه را تیزبینی، طول عمر و وقار ذکر کرده‌اند(صمدی، ۱۳۶۷: ۲۱). همچنین گوزن را نمایان کننده پرتو خورشید دانسته‌اند که با توجه به پیوندش با باران و خنکی، حاصلخیزی طبیعت و باروری انسان و حیوان را به ارمغان می‌آورد (افروغ، ۱۳۸۹: ۲۲). گوزن‌های پازیریک، همچون نقوش اسبان و سواران، با نظمی بسیار دقیق و در کمال آرامش، در حالت یک رژه آئینی، پشت سرهم قرار گرفته و در جهت مخالف اسبان در حرکتند. نماد گوزن در اساطیر ایران باستان «صورتی از آنو خدای آسمانی بین النهرین بود» (هال، ۱۳۸۳: ۹۱). در قالی پازیریک دو حاشیه بزرگتر از سه حاشیه دیگر ترسیم شده اند. در این بین حاشیه ای که بزرگتر است به اسبان و سواران و حاشیه کوچکتر متعلق به رژه گوزن‌ها می باشد(تصویر۵). برخی نکات مشترک در این دو حاشیه مشاهده می شود، از قبیل؛ نشان دادن یک رژه آئینی، آرایش خاص و دقیق و نظم و آراستگی سنجیده و کمال یافته. این موارد نشان از انتخاب آگاهانه نقوش برای نیل به هدفی خاص دارند.

www.SID.ir



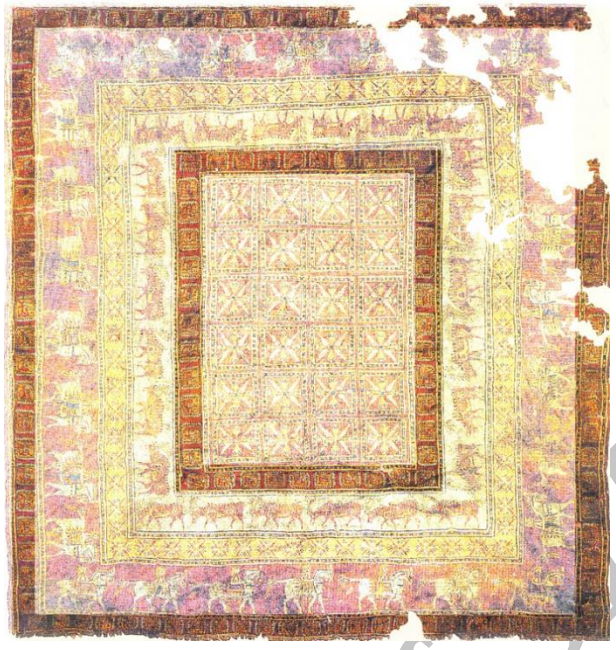
تصویر۵- گوزن‌های قالی پازیریک در خلاف جهت اسب‌ها تصویر شده‌اند. منبع (نگارنده).

۳-۳- گریفین (شیردال)

گریفین یا شیردال موجودی افسانه ای با سر، بال و پاهای پیشین به شکل عقاب و بدن و پاهای پسین به شکل شیر است. «ایلامی‌ها موجود تخیلی گریفین (شیردال) را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند» (مجیدزاده،۱۳۷۰ :۶۱). به دلیل آنکه از دیرباز در باور ایرانیان شیر سمبل پادشاه حیوانات و عقاب سمبل پادشاه پرندگان بود، گریفین به عنوان نمادی از یک موجود قدرتمند، خارق العاده و هوشیار در فرهنگ اساطیری ایران مورد پذیرش واقع شد. «در دوران باستان این موجود سمبل نیروی الهی به شمار می‌رفت» (باقری، ۱۳۸۹ :۹۲). تجسم حالات مختلف گریفین معنای نمادین آن را تغییر می دهد. «گریفین با بدن شیر، سر و بال های عقاب و با گوش‌های کشیده به طرف جلو به مفهوم هوشیاری و وظیفه‌اش مراقبت از گنج بوده است. از این‌رو آن را سمبل محافظت و مراقبت می دانستند. شکل گریفین را به عنوان طلسمی که ارواح شریر و جادوگران را دور می‌ساخته با خود حمل می‌کردند» (جایز، ۱۳۷۰: ۱۵۶). بافنده قالی پازیریک برای اینکه آرامش این حیوان را بیشتر نشان دهد، آن را درون یک مربع مزین محصور نموده است. مربع، نماد پایداری، آرامش و چهارگوشه جهان است. از آن‌جایی که در قالی پازیریکاین نقش در بیرونی‌ترین و درونی‌ترین حاشیه قالی به تناوب و در جهت عکس هم تکرار شده است (تصویر ۶)، می‌تواند نماد محافظت و مراقبت از رژه آیینی باشد. قرار دادن نقش‌مایه نمادین نگهبان در کنار رژه اسب‌ها و گوزن‌ها بر هوشیاری و قدرت گریفین در مراقبت و محافظت از مراسم رژه، در مقابل اهریمنان و ارواح شریر تاکید دارد. «شیردال یا موجودات عجیب الخلقه، نگهبان و پاسدار راه رستگاری و نجات‌اند» (الیاده، ۱۳۷۴: ۲۸۰). این نقش میراثی است که در هنرهای متعدد این دوره از قبیل ساخت اشیا و وسایل آئینی و در حالت هوشیاری، وقار و صلابت مورد استفاده قرار گرفته است.

Archive of SID

www.SID.ir



تصویر ۶- موقعیت قرارگیری نقش گریفین در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۴- نیلوفر آبی

نیلوفر آبی قبل از هخامنشیان دارای سابقه و احترام بسیار بود. تا جایی‌که نقش آن بر حاشیه پیاله طلایی املش، ظـروف سـفالی نقش دار سیلک، و... دیده شده است. این نقش «یگانه نقش تزیینی است که بیش از هر زیور تزیینی با شاهان آشوری پیوسـتگی دارد، گویا از نشانه‌های سلطنتی است» (پرهام، ۱۳۷۳: ۱۴). مطالعات تاریخی متعدد نشان می‌دهند که گل نیلوفر آبی هم با آیین مهر و هم با ایران باستان ارتباط نزدیکی دارد. «ایزد آناهیتا سرچشمه همه آب‌های روی زمین و سرچشمه و مایه ثمر بخشی و باروری برای همه پدیده‌ها در باور ایرانیان باستان بوده است و نماد گیاهی آن در آثار مردمان کهن ایران گل نیلوفر آبی است که به صورت گلهای ۱۶ پر، ۱۲ پر، ۸پر، ۴پر در آثار آنان نقش بسته است (دادور، منصوری، ۱۳۸۵: ۱۲۸ و آذری، نوروز برازجانی، ۱۳۹۱: ۱۹). «در برخـی از آثـار مهری نشان داده می شود که مهر در آب متولد شده و روی یک گل نیلوفر آبی قـرار مـی گیـرد» (ژولـه، ۱۳۸۱: ۳۱). از ایـن طریـق نیلوفر با آئین مهری پیوستگی نزدیکی می‌یابد و گل نیلوفر، نماد آئین مهر می‌گردد. در سراسر نقش برجسته‌های تخـت جمشـید کـه هرساله مراسم عید نوروز در آن برگزار می‌شد، می‌توان به وفور نقش گل نیلوفر آبی را مشاهده کرد. این نقـش هـم بـه خـاطر ارتبـاط نزدیکش با ادیان رایج در این زمان و پیوندش با طلوع و غروب خورشید همواره مظهر عمر جاویدان و شکوه و جلال سـلطنت شـمرده می‌شد. این نقش در حاشیه کوچک میانی قالی و نیز در میان مربع‌های بیسـت و چهارگانـه مـتن قـالی پازیریـک تکـرار شـده اسـت (تصویر۷).

www.SID.ir

تصویر۷- موقعیت قرارگیری نقش‌مایه نیلوفر آبی در قالی پازیریک، منبع (نگارنده).

۳-۵- ساختار ترکیب طرح قالی پازیریک

اغلب پژوهش‌گران قالی ایران، ساختار طراحی قالی پازیریک را برداشتی از طرح فردوس‌ها یا باغ‌های بهشتی آیین‌های کهن ایرانی از جمله زرتشتی می‌دانند (تصویر ۸) و آن را الگویی نخستین برای طرح‌های گلستان، باغی، خشتی و حتی لچک ترنج می دانند(اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). این باغ‌ها آرزوهای آمیخته با آیین و فرهنگ مردمان این سرزمین را به تصویر می کشند. «تاثیر باغ و محیط آن احساس هدفمند بودن و رسیدن به مقصد را در انسان تداعی می کنند (شاهچراغی و اصفهانی،۱۳۸۷: ۶۴). فردوس چنان‌چه از معنی لغوی آن برمی‌آید باغی است محصور با چند حصار پشت سرهم که یک حصار آن از همه بلندتر و پهن‌تر است به طوری که اهریمن نتواند بدان راه پیدا کند. اهمیت این فردوس‌ها و مراقبت دایم از آن‌ها در دوره هخامنشیان به اندازه‌ای بود که گزنفون به نقل از سقراط می نویسد: «در کلیه مناطقی که شاه اقامت می‌کرد یا به بازدید از آن‌ها می‌پرداخت مراقب بود پردیس چنان که خود می‌نامد باشد... او بیشتر اوقاتِ خود را بجز در مواقعی که فصل مانع می‌شد در آن‌جا می‌گذراند. شاهان هخامنشی این باغ‌ها را از شاهان پیشین آشوری و عیلامی تقلید کرده بودند.» (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۹۷).

با کنار هم نهادن ویژگی‌های توصیف شده از فردوس‌ها با ساختار طراحی قالی پازیریک نتایج مهمی از مفاهیم نمادین این ساختار حاصل می‌شود. وجود حاشیه‌های مکرر با حاشیه پهن وسط در قالی پازیریک یادآور دیوارهای چندگانه فردوس‌ها، تقسیم فضای مرکزی یا همان متن قالی به فضاهای کوچکتر مربع شکل و منظم یادآور باغچه‌های منظم و هندسی فردوس‌ها، وقار و شکوه نقش‌مایه‌های انسانی، گیاهی و نمادین قالی منعکس کننده صلح و آرامش موجود در باغهای فردوس از آن جمله اند. «الگوها و نگاره‌های ایرانی منقوش بر فرش پازیریک، نمودی خلاق از پدیدآوری باغ آسمانی در بستر زمینی است. هم‌نشینی رنگ‌ها و نگاره‌ها در ترکیبی بدیع، پازیریک را صاحب ساختاری متعادل نموده است که در آن جلوه‌هایی از باغ با حس نظم عیان است» (اسپنانی، ۱۳۸۷: ۱۲). چنین برداشتی از ساختار طراحی و نقش‌پردازی قالی پازیریک پیوند و انسجام لازم برای تفسیر و تبیین چرایی گزینش تعداد محدودی نقش از میان گستره وسیع نقوش تزیینی ایران دوره هخامنشی و چیدمان آن‌ها در ترکیبی خاص را برقرار ساخته است.

www.SID.ir

تصویر۸- قالی ایران با طرح فردوس یا باغی سده هیجدهم/سیزدهم، منبع (ford,2002: 146).

۴. نتیجه‌گیری و بحث

مظاهر هنری همواره تحت تاثیر بنیان‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری جوامع پدیدآورندگان خود بوده به نوعی به بازنمایی شاخصه‌های فرهنگی این جوامع می‌پردازند. از این رو می‌توان گفت تجلی ریشه‌های فرهنگی تمدن‌ها در مصنوعات آنها یکی از شاخصه‌های شناسایی و ارزیابی فرهنگی و هویت یابی این آثار و نیز تمدن‌های موجد این مصنوعات را در اختیار پژوهش‌گران -به ویژه در مطالعات فرهنگی و تاریخی- قرار می‌دهد. بر این اساس در این پژوهش با پذیرفتن این گزاره که مطالعه، شناخت و آشکارسازی مبانی فرهنگی و فکری مستتر در مصنوعات بشری قادر به نشان دادن اصالت‌های تاریخی و جغرافیایی این مصنوعات می‌باشند، به مطالعه مفاهیم نمادین نقشمایه‌های گیاهی و جانوری قالی پازیریک برای آشکار سازی بنیان‌های هویتی و فرهنگی این قالی پرداخته شد.

با مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌های قالی پازیریک در بستر فرهنگی آن دوره و شیوه ترکیب آنها در ساختاری که مبتنی بر باغ های بهشتی یا پردیس‌های موعود در آیین‌های باستانی ایران می باشد، و متناسب با سوالات پژوهش می‌توان نتیجه گرفت: گزینش نقوش به کار رفته در این قالی آگاهانه و همسو با زیرساخت‌های فرهنگی و آیینی جامعه تولیدکنندگان آن بوده است. همچنین استفاده از انواع نقش‌مایه‌های نمادین و اساطیری مرتبط با مفاهیم جنگاوری، برکت و آزادگی، محافظت و مراقبت، رستاخیزِ نور و روشنایی و تولد دوباره در ساختار توصیف شده از فردوس‌های مینوی آئین‌های کهن ایران نشان می‌دهد این قالی متاثر از فرهنگ و آیین‌های ساکنان سرزمین ایران در دوره هخامنشی بوده است.

همنشینی نقش‌مایه های گیاهی و حیوانی توام با سازمان یافتگی منتظم، رعایت ابعاد و فاصله‌های نقوش از همدیگر، التزام و دقت در نشان دادن جزییات و حالات بیانی و آیینی نقوش جانوری در قالی پازیریک نشان دهنده وجود یک نظام فکری و فرهنگی استوار بر مبانی دینی و آیینی قوی و کارآمد دارد. چنین فرهنگی تنها می‌توانست برآمده از یک نظام اجتماعی متمرکز و متمدن می‌باشد که مراحل تحول و تکامل را سپری کرده و به آن حد از بلوغ، کمال و ثبات سیاسی و فکری رسیده است که قادر به پیاده سازی مظاهر برآمده از آن نظام در آثار مصنوع خود از جمله قالی مورد بحث شده است.

مطالعه آئین ها و باورهای مذهبی حاکم بر سرزمین پهناور ایران در زمان هخامنشیان که قوم بزرگ سکاها را نیز به عنوان قومی از اقوام بزرگ ایرانی شامل می‌شد، نشان می‌دهد که تفسیر و تاویل نمادین این نقش‌مایه‌ها و ارتباط منطقی آن‌ها با یکدیگر تنها در بستر فرهنگ و آئین غنی ایران دوره هخامنشی است که می‌تواند مفاهیم پنهان و ریشه‌های فرهنگی این نقوش را آشکار سازد.

پی‌نوشت‌ها

1- Pazirik
2- Griffian

www.SID.ir

منابع

۱. آذری، زهرا و ویدا نوروز برازجانی (۱۳۹۱). خوانا کردن متن قالی پازیریک بر اساس متن آفرینش کتاب بندهش. فصلنامه علمی پژوهشی نقشمایه، سال پنجم، شماره ۱۳، ۱۷-۳۴ .

۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی درتاریخ نقاشی و نگارگری ایران). جلد۱. تهران: یساولی.

۳. اسپنانی، محمد علی (۱۳۸۷). فرش صفوی از منظر طرح و نقش، گلجام. فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، ۹-۳۳.

۴. الیاده، میرچا (۱۳۷۴). اسطوره، رویا، راز. ترجمه رویا منجم، تهران: فکر روز.

۵. باقری، مهناز (۱۳۸۹). بازتاب اندیشه های دینی در نگاره‌های هخامنشی. تهران: امیرکبیر.

۶. بایرناس، جان (۱۳۸۷). تاریخ جامع ادیان. ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۷. بهار، مهرداد (۱۳۸۷). از اسطوره تا تاریخ. چاپ ششم، تهران: چشمه.

۸. پرهام، سیروس (۱۳۷۳). ماجرای شگفت قالی پازیریک، مجله نشر دانش، شماره ۸۱، ۸-۱۴

۹. پوپ، آرتور و فیلیپس اکرمن (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، جلد دوم. ترجمه نجف دریا بندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. جایز، گرترود (۱۳۷۰). سمبل ها. کتاب اول جانوران. ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: جهان نما.

۱۱. جوادی، شهره (۱۳۸۴). تزیین عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران، فصلنامه علمی‌پژوهشی باغ نظر. شماره ۳، صص ۵۱-۵۷.

۱۲. دادور، ابوالقاسم و الهام منصوری (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره ها ونمادهای ایران وهند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.

۱۳. ده پهلوان، مصطفی، قنواتی هندیجانی، محمد (۱۳۹۴). تاملی در برخی نقش‌مایه‌های نمادین حیوانی بر مهرهای ساسانی، فصل‌نامه مطالعات باستان‌شناسی، دوره۷، شماره۲، ۴۷-۶۷.

۱۴. رفیع فر، جلال الدین، ملک، مهران (۱۳۹۲). آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)، فصلنامه پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، دوره ۳، شماره۴، ۷-۳۶.

۱۵. ژوله، تورج (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.

۱۶. شاهچراغی، آزاده و سید غلام رضا اصفهانی (۱۳۸۷). بازخوانی نظام باغ ایرانی در باغ- فرش ایرانی با تاکید بر نظریه بوم شناختی محیط. گلجام، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران. شماره ۹، صص ۶۳-۸۵.

۱۷. کفشچیان مقدم، اصغر و مریم یاحقی (۱۳۹۰). بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایرانی. فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر. دوره ۸، شماره ۱۹، صص ۶۵-۷۶.

۱۸. گیرشمن، رمان (۱۳۷۴). ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معین، چاپ دهم ،تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۱۹. مجیدزاده، یوسف (۱۳۷۵). تاریخ و تمدن عیلام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۰. مک‌گال، هنریتا و دیگران (۱۳۸۵). جهان اسطوره ها. ترجمه عباس مخبر، جلد دوم، تهران: نشر مرکز.

۲۱. ملول، غلامعلی (۱۳۸۴). بهارستان. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۲۲. ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸). ایران باستان. ترجمه مرتضی ثاقب فر، چاپ سوم، تهران: انتشارات ققنوس.

۲۳. هال، جیمز (۱۳۸۳). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

24. Ford , P.R.J (2002) . Oriental Carpet Design. London: Thames & Hudson LTD,.

Archive of SID

www.SID.ir

The symbolic concept of the Pazirik carpet motifs

Abdollah Mirzaei

Assistant Professor, faculty member for Tabriz Islamic Art University.

a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

Abstract

Pazirik carpet, known as the oldest carpet in the world, was pulled out among Mongolian Ice Mountains of Altai by Russian archaeologist Professor Radenko in 1949. Since discovering of this product until now has expressed different and antonym theories about the originality of pazirik carpet. Most of these theories are formed on the base of exterior comparison of pazirik carpet's elements and motifs with the contemporary historical survivor. Carpet weaver's Cultural and religious contexts are the direct effect on presentation and arrangement methods of carpet motifs and structures. This study has tried to recognize the Pazirik carpet's motifs on the base of carpet weaver's cultural and religious context in Achaemenian era (320-500 B.C.). According to this facts that primitive carpet designers and weavers in the selection of motif among the luxuriant motifs, always was seeking those that can express their idea and thought in dominated culture and society, thus studying of symbolic concepts of pazirik carpet's motifs and their design structure on the base of carpet weavers cultural and religion context in Achaemenian era could have an effective role. The results of the study showed that there is the meaningful relationship between symbolic concepts of pazirik carpet's motif and design structure with culture, art and religious ceremony of Iran in Achaemenian era. A descriptive analytic approach and library-based data collection were the research methods used in the present study.

Keywords: Symbolic concept, Motif, Pazirik carpet, Iran, Achaemenian

Archive of SID

www.SID.ir