

نقوش قالی دستبافت ایرانی، عناصر و نمادهایی از هویت ملی

محمد افروغ*

E-mail: Nashmine_1982@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۷/۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۵/۱۸

چکیده

هنرهای سنتی ایران یکی از بسترهای شناخت هویت ایرانی است و قالی ایرانی که از آن به هنر ملی یاد می‌شود یکی از عناصر هویت ملی و شناسنامه فرهنگی و تمدنی کشورمان محسوب می‌شود که امروزه در جامعه جهانی جایگاه و پایگاه ارزنده‌ای در عرصه شناخت ایران و سند هویت ایرانی دارد. نظر به این‌که هویت ایرانی، عناصر و مقوله‌های گوناگونی را دربرمی‌گیرد، لذا برخی از این عناصر و مضامین به صورت نمادهای تصویری در قالی دستبافت ایرانی وجود دارد که اشاره به هویت ایرانی دارد. عناصر و نمادهای تصویری که همان نقوش و محتوای زمینه قالی دستبافت را شامل می‌شوند، در یک طبقه‌بندی کلی و به صورت یافته‌های این پژوهش عبارتند از نمادهای گیاهی و درختی شامل درخت (سرو، زندگی)، نقشمایه بته جقه، گل نیلوفر (شاه عباسی) و باغ ایرانی؛ نمادهای جانوری انسانی و حیوانی شامل: نقش بهرام گور، نقش هوشنگ شاه، نقش داریوش در تخت جمشید، نقش شیر، نقش طاووس، نقش سیمرغ و بز کوهی؛ و نمادهای ابنیه و بناهای باستانی که شامل بنای تخت جمشید و حجاری‌های هخامنشی و بنای طاق کسری می‌شود. این نقوش و مضامین تصویری شاخصی که در قالی‌بافی ایرانی بر هویت ملی تأکید می‌ورزند، در حقیقت از داستان‌ها، باورها، آیین‌ها و اسطوره‌های ایرانی و ملی نظیر شاهنامه و... به پهنه قالی کوچ کرده‌اند.

روش پژوهش این مقاله، روش تاریخی و تحلیل محتوا بوده و ابزار و شیوه‌های گردآوری اطلاعات، به صورت کتابخانه‌ای، جستجوی میدانی و گردآوری تصویری نمونه‌هایی از قالی‌های دستبافت در موزه‌ها می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: هویت ملی، هنر ملی، قالی (فرش)، اسطوره، نقش، طرح.

* دانش‌آموخته پژوهش هنر، مدرس دانشکده هنر فارس، دانشگاه شهرکرد، نویسنده مسئول

مقدمه

هویت پدیده‌ای است که از «من» آغاز و به «ما» منتهی می‌شود و از احساس استقلال فردی تا احساس تعلق اجتماعی گسترش می‌یابد. از آنجا که هویت هم در شکل فردی و هم در شکل اجتماعی خود برآیند تعاملی اجتماعی است با شناخت و بازیابی آن می‌توان زمینه رشد و توسعه را هموار ساخت. اگر بپذیریم هویت ملی مجموعه خصوصیات اجتماعی، فرهنگی، هنری، روانی، فکری، زیستی و تاریخی است که بر یگانگی و همانندی آحاد یک ملت دلالت دارد و آنها را از سایر گروه‌ها و افراد متمایز می‌کند، پذیرفته‌ایم هویت مفهومی مرکب و چندرکنی است که در ذهن و رفتار یکایک افراد قابل جستجو است.

«در بحث از هویت ملی مهم‌ترین مسئله تعیین ارکان و نمادهایی است که در تشکیل ملت واحد نقش اساسی دارد و آن را از ملت‌های دیگر متمایز می‌کند. بی‌گمان، دین؛ زبان؛ گذشته تاریخی، فرهنگی و هنری؛ آداب و سنن؛ آرزوها، آرمان‌ها و ارزش‌های مشترک؛ و سرزمینی با مرزهای طبیعی یا سیاسی واحد هر کدام در شکل‌گیری مفهوم ملت نقش مؤثر و غیر قابل انکاری دارند» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۶: ۲۰۸). همه می‌دانیم که «هویت آدمی از منابع گوناگونی سرچشمه می‌گیرد و فرد در پناه عناصر گوناگونی که به زندگی او معنا می‌بخشند، می‌تواند به درجاتی از تعادل شخصیتی دست یابد» (خلعت‌بری، ۱۳۸۶: ۱۴۱). در واقع عناصر هویت‌آنانهایی هستند که فرد را به مجموعه‌ای وسیع‌تر به نام ملت و یا ملیت پیوند می‌دهد و ملیت شکلی از احساسات مشترک برآمده از شور و شوق، صمیمیت و شکوه خاص مربوط به میهن است. عناصری هم‌چون جغرافیا، دین، زبان، ادبیات، فرهنگ و هنر، هر یک، رکنی از ارکان هویت ملی را شکل می‌دهند اما می‌بایست از یکی دیگر از منابع هویت‌بخش ملی و ایرانی که از قرون بسیار دور تاکنون همواره مورد علاقه و همراه مردم بوده است، نام برد؛ مؤلفه‌ای که متأسفانه مورد غفلت واقع شده است. عنصر شاخصی که می‌توان گفت به دلیل داشتن برجستگی‌های خاص خود نظیر عناصر بصری و دیداری نشانه‌شناختی، توانسته است گوی سبقت را از دیگر عناصر و مؤلفه‌های هویت ملی برآید.

«قالی دستبافت ایرانی» به عنوان شاخص‌ترین هنر بومی ایرانی که آن را با عنوان «هنر ملی» می‌شناسیم در سطحی فزون‌تر توانسته است از زمان تولد تا حال حاضر هم‌چون دیگر عناصر هویت ملی، وظیفه خود را در تثبیت، معرفی و دفاع از هویت ملی به خوبی انجام دهد. اگرچه شاید شاخصه‌ها و مؤلفه‌های هویت ملی تحت الشعاع مقوله

واحد کردن فرهنگ های بومی و اصیل و تبدیل آنها به تمدنی جهانی، با گذشت زمان و تحولات سریع و وسیع در حوزه ارتباطات رنگ و بوی خود را از دست داده و رو به سوی اضمحلال می روند، اما این نقش ها و طرح های عناصر تصویری و نمادین قالی دستبافت ایرانی است که به عنوان یکی از مهم ترین مؤلفه های هویت ایرانی توانسته است، حافظ و معرف هویت ملی و جمعی قوم ایرانی در حوزه هنر و فرهنگ باشد. قالی دستبافت ایرانی با برخورداری از عناصر منحصر به فرد و ویژه خود هم چون رنگ، بافت، طرح و نقش در سراسر دنیا شناخته شده است. به جرئت می توان گفت قالی دستبافت ایرانی، این هنر ملی، به لحاظ جنبه نمادین خود و بهره مندی از زبان تصویر و نشانه، توانسته بیشتر و بهتر از سایر مؤلفه های مذکور، هویت ملی ایرانی را در جهان کنونی عرضه کند. در بین جوامع هنردوست و طرفداران هنرهای سنتی به خصوص قالی دستبافت، نقش های معروف لچک ترنج، شکارگاه، جنگلی، ماهی در هم، خشتی، گلدانی و... را از آن مردم ایران و بافندگان این سرزمین می دانند. قالی دستبافت ایرانی به عنوان هنر ملی به لحاظ کیفیت و بُعد کاربردی بالا، امروزه در پیشرفته ترین کشورها مورد تقلید و الگو برداری قرار گرفته و توانسته است جایگاه رفیع و مستحکمی را در این کشورها پیدا کند. سیدمحمد بهشتی در تفسیری از خلاقیت و نبوغ ایرانیان چنین می گوید: «ایرانیان به هر چیزی چنان می پردازند که آن را به برترین حالت ممکن برسانند، در دل هر ماده گوهری می بینند و می کوشند آن گوهر را بیرون آورند و عیان سازند» (بهشتی، ۱۳۸۷: ۱۰). این موضوع را در هنر قالی بافی ایرانیان به عنوان یکی از عناصر تصویری هویت ملی به خوبی می توان مشاهده کرد. بنابراین در این مقاله سعی بر این است که عناصر و مؤلفه هایی که یادآور هویت ملی است و در زمینه و متن قالی دستبافت ایرانی با اسامی و نگاره های مختلفی جای گرفته اند مورد بررسی قرار گیرند.

مفهوم شناسی هویت

هویت به معنی هستی موجودات و از جمله انسان است که وسیله شناسایی افراد محسوب می شود. به تعبیر دیگر هویت مجموعه خصائل فردی و خصوصیات رفتاری است که از روی آن فرد به عنوان عضو یک گروه اجتماعی شناخته و از دیگران متمایز می شود. بر اساس تعریف یونسکو در سال ۱۹۸۲ میلادی، «هویت، هسته مرکزی شخصیت فردی و جمعی بوده و اصل بنیادینی است که رفتارها، اعمال و تصمیمات اصلی یک فرد یا جمع را شکل می دهد» (سلیمی، ۱۳۷۹: ۱۳۵) بر این اساس «هویت



عموماً در تفاوت با دیگران معنا پیدا می‌کند و در طول زمان استمرار دارد» (گیرنا، ۱۳۷۸: ۱۲۰). هم‌چنین هویت را «الگوهای رفتاری منحصر به فردی می‌دانند که برای مردم سرچشمه معنا و تجربه است» (کاستلز، ۱۳۸۰: ۲۲) و بر این اساس «برای مردمی که از زمینه‌های فرهنگی - هنری دیگری هستند، بیگانه می‌نماید» (گیدنز، ۱۳۷۰: ۵۶). هویت «خاص ذات احدیت است و مراد از ذات، آن امر ثابت است و در مقابل غیریت، مطرح می‌شود» (داوری اردکانی، ۱۳۷۵: ۱۹).

هویت ملی و قومی نیز از انواع هویت جمعی بوده و به معنای احساس همبستگی با اجتماع بزرگ ملی و قومی، آگاهی از آن، احساس وفاداری با آن و فداکاری در راه آن است. احمد اشرف در مورد هویت بومی و ملی چنین می‌گوید: «هویت بومی و ملی همانند هویت فردی در کشاکش تصور ما از دیگران شکل می‌گیرد؛ ایران در برابر انیران، یونان در برابر بربرها، ایران در برابر توران و رم، عجم در برابر عرب و ترک در برابر تاجیک. بنابراین خودآگاهی از هستی ما با آگاهی از هستی دیگران همراه است. ما و بیگانگان دو روی یک سکه‌اند و یکی بدون دیگری بی‌معناست» (اشرف، ۱۳۷۲: ۸).

هویت ملی نه با عنوان هویت‌های قومی و قبیله‌ای و آیینی، به عنوان پدیده‌ای سیاسی و اجتماعی نوزاد عصر جدید است که ابتدا در اروپا پیدا شد و آنگاه از اواخر قرن نوزدهم به مشرق‌زمین و سرزمین‌های دیگر راه یافت؛ اما هویت ملی به عنوان مفهومی علمی از ساخته‌های تازه علوم اجتماعی است که از نیمه دوم قرن کنونی به جای مفهوم خلق و خوی ملی، که از مفاهیم عصر تفکر رمانتیک بود، در حال رواج یافتن است.

هویت ملی هنگامی پدید آمد که ملت به معنای امروزی آن شکل گرفت. در زبان‌های اروپایی واژه ملت^۱ از واژه لاتین (Nation) مشتق شده که دلالت بر مردمانی دارد که از راه ولادت با یکدیگر نسبت داشته و از یک قوم و قبیله‌اند. در جریان شکل‌گیری دولت‌های ملی در عصر جدید گاهی سیر حوادث تاریخی مردمانی را که از اقوام گوناگون بوده‌اند با هم گرد آورده و تشکیل یک ملت داده و یا ملت‌هایی پدید آمده‌اند که آمیخته از اقوام و طوایف همگون‌اند، گاهی هم زبان‌اند و گاهی ناهم‌زبان‌اند و گاهی هم دین‌اند و گاهی ناهم‌دین‌اند و تازه آنان که هم‌زبان‌اند و یا هم‌زبان‌اند و سرزمینی به هم پیوسته زندگی می‌کنند و زمانی در جاهای پراکنده و آنان که پراکنده‌اند گاهی خود را از یک ملت می‌دانند و گاهی به چند ملت تعلق دارند. این دشواری و

1. Nation

ابهام در تعریف ملت سبب پیچیدگی تعریف هویت ملی، ملیت، ملی‌گرایی، آگاهی ملی، خصائل ملی و حاکمیت ملی است که جملگی از مفهوم ملت نشئت گرفته‌اند.

زبان نمادین قالی: بهترین شیوه برای ماندگاری هویت ملی

واژه پارسی «نماد» به معنای «نمود و نماینده و ظاهر کننده» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۷۳۱) می‌باشد. نماد از روزگار گذشته با انسان و زندگی او همراه بوده است. زیرا انسان موجودی اندیشمند بوده و نماد برای اندیشیدن ضروری می‌باشد. در واقع محصول اندیشه، همواره فهم و ادراک نیست و نمادها یاریگر این ناتوانی اندیشه در کشف و فهم و درک بوده و ارتباطی انتزاعی و غیر واقعی میان دال و مدلول برقرار می‌سازند. بنابراین می‌توان گفت: «نماد یکی از ابزارهای آگاهی و معرفت است و مفاهیمی را آشکار می‌سازد که به شیوه‌های دیگر قابل بیان نیست» (لوفردلاشو، ۱۳۶۴: ۹). به تعبیر دیگر گاه محدودیت‌های زبانی باعث عدم توانایی بیان و درک برخی حقایق و مفاهیم است که نماد پرده از این حقایق پنهان برداشته و توصیفی قابل فهم از آن را در اختیار انسان قرار می‌دهد. به تعبیر دیگر «مادر سلسله‌مراتبی از فهم پدیده‌ها به نماد می‌رسیم زیرا نماد قدرت بیانگری بیشتری برای درک و آگاهی از محیط پیرامون دارد» (حصوری، ۱۳۷۹: ۳۶). رمزپردازی یا نمادگرایی از کهن‌ترین و اصولی‌ترین بیان مفاهیم است. نماد اندیشه را برمی‌انگیزد و انسان را به پهنای تفکر بدون گفتار هدایت می‌کند. دامنه نفوذ نماد در جنبه‌های مختلف زندگی انسان قابل تأمل بوده و به صراحت می‌توان گفت نماد در جوامع انسانی دلالت بر نگرش‌های فرهنگی حاکم بر آن جامعه و یا ملت دارد. در حقیقت، فرهنگ و به خصوص هنر، آن هم هنر سنتی که قالی دستبافت ایرانی نمودی از آن می‌باشد بستر بسیار مناسبی برای شکل‌گیری نماد است. نماد در فرش، طبق اعتقادات و رسوم اجتماعی که الهام‌بخش هنرمند بافنده است عمل می‌کند. فرش دستبافت ایرانی از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چند بُعدی است که در کارکردهای گوناگون خود از پدیده‌هایی چون نمادگرایی و اسطوره بهره برده است. این پدیده دستبافت که از آن به «هنر ملی» یاد می‌شود از جمله مهم‌ترین نمادهای ذوق، هنر و روح زیبایی جامعه ایرانی است. نقوش بافته شده در متن آن از دید محققان هنر نه صرفاً نقش و نگاری رنگین در پر کردن فضایی خالی، بلکه هر خط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی، نمادی از معانی و مفاهیم مکنون جهان بینی انسان شرقی و به‌ویژه ایرانی است. درحقیقت نقش واقعی نماد این خواهد بود که بشر و نوع هنرمند آن برای



جستن و رسیدن به معنای واقعی یک پدیده به صورت رمزی و درونی عمل می‌کند و بهترین راه همان خلق نماد و سمبل است. در اساطیر، فرهنگ و مهم‌تر از همه هنر ایران باستان به نمادها و علائم بی‌شماری می‌رسیم که هر یک نماد یک پدیده و مربوط به آفرینش، زندگی، مرگ، باروری و... بوده است. این نمادها که در طول زمان در ذهن و روح ایرانی تثبیت شده‌اند، با گذشت زمان به بخشی از هویت ملی تبدیل شده‌اند و پس از اسلام نیز با ساختار و بینش اسلامی هم‌چنان در هنر اسلامی و به خصوص قالی‌بافی، خود را نمودار کرده‌اند. به واقع می‌توان گفت بهترین و مناسب‌ترین شیوه ارائه هویت ملی و مضامین هویت ایرانی، نمادپردازی و بهره‌گیری از زبان تصویر است که هنرمند بافنده ایرانی از زمان تولد قالی دستبافت در ایران تاکنون، تا آنجا که توانسته هویت خویش و مضامین هویت ملی را به زبان ساده و نمادین و پهنه قالی دستبافت نمایانده است.

پیشینه هنر قالی‌بافی در حوزه تمدنی ایران

هنر و صنعت قالی‌بافی در حوزه تمدنی ایران، سنتی دیرین و مضبوط بوده است. این جمله‌گرافی نیست زیرا این موضوع نه تنها باور ایرانیان، بلکه اعتقاد بسیاری از محققان و هنرپژوهان طراز اول دنیا که در تمامی هنرهای ایرانی کنکاش کرده و آثار برجسته‌ای را در این حوزه نگاشته‌اند می‌باشد. ر. دبلیو فریه در کتاب **هنرهای ایران** به نقل از کزفون (۱) نوشته است: «در دوره هخامنشیان شهر کهن ساردیس، که آن زمان در تصرف ایرانیان بود، به قالی‌های خود فخر می‌کرده است» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۱۸). گزارش‌های اختصاصی از قالی‌های گره‌باف ساردیس به قلم آنتیوس نُکراتیسی (حدود ۱۹۲ تا ۲۳۰ م.) در کتاب خود با عنوان **ضیافت دانشوران** آمده بود. وی هم‌چنین وصف مشروحی از قالی ایرانی با حاشیه خوش‌نقش و هیکل‌های مردان، ریخت‌های عجیب از شیردال‌های افسانه‌ای ایران و دیگر جانورانی از آن قبیل، به میان آورده بود (۲). ساختار قالی گره‌باف ایرانی متشکل از چله یا تارهای عمودی، پود افقی، خامه ابریشمی، پشم، نخ یا گرگ است که با پودها گره می‌خورد و جسم قالی - در اصطلاح گوشت - و پُز آن را به وجود می‌آورد و این روند بافت مسلماً از زمان‌های نخستین بافندگی (دوره هخامنشی) تاکنون ادامه داشته است. گواه این گفته، کشف قالی گره‌بافت موسوم به قالی پازیریک (۳) توسط پروفیسور باستانشناس، رودنکو روسی، در سال ۱۹۴۹ میلادی درون گور یخ‌زده‌ای در دره پازیریک می‌باشد (تصویر شماره ۱). «قدمت این قالی در حدود چهارصد تا سیصد سال قبل از میلاد یعنی زمان حکومت

هخامنشیان تعیین شده است. نقش زمینه قالی پازیریک از قاب‌های چهار گوش که امروزه به قاب خشتی معروف‌اند، بافته شده و حاشیه‌ای پهن با پنج حاشیه باریک الحاقی چهار گوش آن را احاطه کرده است. در حاشیه کناری فرش تصاویر حیوانات افسانه‌ای بالدار و در حاشیه‌ای دیگر سوارانی دیده می‌شوند که در بعضی از آنها فردی پیاده دهانه اسب را می‌کشد و در حاشیه‌ای دیگر دو نوع نقش‌های ستاره‌ای پیداست یک حاشیه ردیف گوزن‌های خط و خالدار و حاشیه آخر تکرار مجدد حیوانات بالدار را نشان می‌دهد» (شاهرودی، ۱۳۵۳: ۳۵؛ فریه، ۱۳۷۴: ۱۱۸). از این دوره اطلاعات بیشتری در مورد هنر قالی بافی در میان نیست و اگر هم بوده یا از بین رفته و یا هنوز کشف نشده است. بدیهی است که در زمان اشکانیان نیز فرش بافی رونق فراوانی داشته است. کشف زیلویی مربوط به قرن هشتم میلادی در شهر باستانی قومس، گواه آن است. مهم‌ترین قطعه کشف شده در شهر قومس قطعه منسوجی پرزدار به صورت فروری شکل است. البته تکه پرزدار و فردار دیگری از حفاری‌های منطقه حسنلوی ایران به دست آمده است که خیلی قدیمی‌تر و متعلق به ۸۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است اما شاید نتوان آن را فرش قلمداد کرد. از لحاظ ساختار و اسلوب بافندگی تکه فرش شهر قومس دارای پرزهایی است که به طور ساده تارها را در میان گرفته است. این تکه در دانشگاه پنسیلوانیا نگهداری می‌شود. در دوره ساسانی هم که یکی از ادوار درخشان هنری ایران است منابع ادبی پیوسته مدارک تازه‌ای درباره بافندگی قالی در ایران عصر ساسانی به جامعه ارائه داده است. از آن جمله می‌توان به نقل قول جین ابرسولت^۱ مبنی بر تاراج و غارت کاخ خسرو پرویز پادشاه ساسانی در سال ۶۲۸ میلادی توسط امپراتور بیزانس هرقل (یا هرکول) اشاره کرد:

«در میان بسیاری از پارچه‌های نفیس و بافتنی‌های دستی، قالی‌های گره‌باف (نرم) و قالی‌های سوزن‌دوزی شده (گلیم) نیز یافت می‌شد» (ابرسولت، ۱۹۲۳: ۱۱). اثر دیگری که در منابع مهم هنری از تمدن ایران در دوره ساسانی، در حوزه دست بافته‌ها از آن یاد شده، قالی مشهور ساسانی به نام بهارستان خسرو (فرش بهارستان) است. «متن قالی باغ تفرجگاه شاهانه را به وصف تصویری درمی‌آورده و درباره‌اش روایت شده که تار و پودش از طلا و نقره و زمینه‌اش مرصع به جواهرات و سنگ‌های گرانبها بوده است» (دیمند و میلی، ۱۹۲۰: ۴۴). از آنجایی که قالی مذکور «زربافت بود تکه‌تکه شد و بین سپاهیان عرب تقسیم شد» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۱۸).

1. Jean Ebersolt



پس از ظهور اسلام نیز در منابع مکتوب مورخان و هنرشناسان غربی، اشاراتی به قالی و مناطق قالی بافی در ایران شده و از شهرهای مناطق شمال هم چون ایالت مازندران، خوزستان و فارس به عنوان مراکز عمده تولید فرش نام برده شده است. تعدادی از قالی های دوره سلجوقی که «بعد از قالی پازیریک، دومین گروه از قالی هایی هستند که در حال حاضر موجود هستند، هم اکنون در موزه استانبول - موزه آثار ترک و اسلامی - نگهداری می شود» (نازان، ۱۳۸۵: ۲۶). این قالی ها در قرن هفتم هجری برای مسجد علاءالدین شهر قونیه بافته شده است. مارکوپولو، جهانگرد معروف که در حدود سال ۱۲۷۰ میلادی به آسیای صغیر مسافرت کرده و از ایران گذشته است به قالی های ترکمن اشاره می کند که زیباترین و عالی ترین قالی های دنیا هستند. در زمان ایلخانیان و مغولان به علت نابسامانی سیاسی کشور فرصتی برای توسعه قالی بافی وجود نداشت و این هنر از کارگاه تولید به صفحات مینیاتور هنرمندان طراح و نقاش ایرانی آن زمان رفت. «مینیاتورسازان تبریز در دوره مغول نیز، قالی های ایرانی با طرح های هندسی و انواع جانوران نقش پرداخته را در آثار خود نشان داده اند. رؤی ذکلاویخو^۱ در سفرنامه خود (۸۰۸ هـ.ق) پس از توصیف پرده های ابریشمی و نفایس دربار تیمور در سمرقند چنین می افزاید: «... و همه جا زمین مفروش به قالی ها و حصیر بافته ها بود» (کلاویجو، ۱۹۲۸: ۸۹). از روی مینیاتورهای دوره تیموری متعلق به سده نهم هـ.ق/ پانزدهم (تصویر شماره ۲) نیز معلوم می شود که قالی های ایران دارای نقش های گوناگونی بوده و توسط هنرمندان نگارگر بسیار دقیق طراحی و ترسیم شده است. در دوره تیموری برای اولین بار بافت قالی از روی نقشه پیاده و اجرا شده است. اگرچه قالی بافی در ایران ریشه ای قدیمی دارد اما این صفویان بودند که آن را از سطح یک هنر - صنعت روستایی به فعالیتی در سطح کشور ارتقاء دادند و به صورت بخشی مهم از اقتصاد کشور درآوردند. به تعبیر دیگر عصر طلایی بافندگی در ایران از سده دهم آغاز می شود. «شاهان صفوی پس از صدها سال که نخستین فرمانروایان بومی این کشور بودند با خشنودی فراوان این هنر ملی و بومی ایرانی را تشویق می کردند. بافندگان که تجارب نسل های بسیاری را در خویشتن گرد آورده بودند، فرش های بومی ایرانی را می بافتند که زیبایی و نرمی مهم ترین ویژگی و خصیصه آنهاست. تنها نیازمندی ایشان به طرح های نو بود که هنرمندان دربار آن را برآوردند» (پرایس، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

1. Ruy de Clavijo

ایشان که پس از قریب به نه قرن، احیاگر هویت ایرانی بودند حامی جدی اشاعه فرهنگ و هنر فرش بافی بودند و تلاش کردند تا به وسیله هنر و به خصوص هنرهای سنتی و من جمله قالی بافی، هویت ایرانی را زنده کنند. نقش ها و طرح های بافته شده بر پهنه قالی های این دوره و بعد از آن به خصوص دوره قاجار نشئت گرفته از باورهای بود که به صورت نمادین اشاره به هویت ملی و مذهب تشیع دارد. شاهان صفوی که بعضاً هم چون شاه اسماعیل و شاه تهماسب خود هنرمند بودند سعی زیادی در رشد و شکوفایی هنر به ویژه قالی، معماری و هنر نساجی و هنرهای وابسته به آنها داشتند و این امر را به عنوان مکمل تقویت نفوذ خود در داخل و خارج مورد توجه قرار دادند. «در خصوص هنر قالی بافی باید گفت که این حرکت از دوران حکومت شاه تهماسب که حکومتی طولانی داشت آغاز شد. او که بر اساس برخی از گزارش ها در طراحی و رنگرزی قالی نیز دستی داشت، با حمایت از هنرمندان قالی، به رواج قالی های نفیس و طرح های گردان اعم از قالی مخمل کمک زیادی کرد. در آن زمان این قبیل قالی ها در چند نقطه مشهور کاشان، هرات، تبریز، کرمان، جزین و مشهد بافته می شد. هم چنین در این دوره با اهداء قالی های نفیس ایرانی به سلاطین همسایه توسط شاه تهماسب موجبات معرفی قالی ایران به دیگر کشورها فراهم شد» (فریه، ۱۳۷۴: ۱۳۷).

عناصر و مضامین هویت ملی در نقش ها و طرح های قالی دستبافت ایرانی

نقوش بافته شده در متن و زمینه قالی ایرانی به صورت نمادین و زبان تصویری عناصری فراتر از یک نقش تزئینی هستند زیرا بافنده ایرانی در کنار تزئینی بودن نقوش نمادین، بی شک به روح ایرانی نهفته در این نقوش و باورهای نیاکان خویش می اندیشد. بافنده ایرانی، باورها، آرمان ها، عناصر هویتی خویش و مضامین هویت ایرانی را از طریق بافتن و تثبیت کردن در زمینه و حاشیه قالی خود، حفظ، حراست و معرفی می کند. مؤلفه های هویت ملی که در سه قالب و به صورت نماد در قالی ایرانی می شوند،

عبارتند از:

۱. نقوش نباتی (درختی، گیاهی و باغی)

عالم نباتات و گیاهان مجلای زنده و زندگانی ای هستند که همیشه تجدید می شوند. در عالم آرمانی و آرزوهای جمعی ایرانیان، گیاهان و درختان به لحاظ سرسبزی و ایجاد نشاط و اینکه حضورشان به معنای مطلق یعنی زندگی است جنبه ای مقدس داشته و دارای جایگاه و مقامی بالا هستند. «عالم نباتات مظهر مجسم واقعیتی است که به



زندگی تبدیل می‌شود و بی‌آنکه ریشه‌اش بخشکد، هر دم می‌آفریند و با تجلی به صورت‌های بی‌شمار تجدید حیات می‌کند و حیاتش هیچ‌گاه پایان نمی‌گیرد» (زارعی، ۱۳۸۲: ۱۶۳). هنگامی که به حافظه و زندگی ایرانیان در طول تاریخ نگاه می‌کنیم همواره شاهد حضور گیاهان، درختان و انواع باغ‌ها در مکان زندگی ایشان، خانه‌ها و به خصوص قصرهای شاهان ایرانی هستیم. این تمایل به سرسبزی علاوه در زندگی، در هنر قالی بافی ایرانی نیز حضور دارد. نقوش گیاهان، درختان و عنصر باغ همواره از اصلی‌ترین عناصر بافته شده در قالی‌های ایرانی هستند. و در این میان درخت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. زیرا مظهر بر حیات گیتی، رشد، زاینده‌گی و فرایند زایش و رویش مکرر آن است.

۱-۱. نقش درخت در قالی دستبافت ایرانی

از دورترین ایام، تصویر مثالی درخت به مثابه آیینۀ تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواسته‌های اوست. این تصویر مثالی، زاینده‌انبوهی از رموز است که در شاخه‌های بی‌شمار گسترش یافته و در بستر اساطیر، ادیان، ادبیات و نقوش تمدن‌های گوناگون جاری می‌شوند. «درخت بی‌تردید می‌تواند رمز عالم شود، درخت خود عالم است و عالم را تکرار، تلخیص و هم‌زمان به صورت رمزی تمثیل می‌کند. جی سی کوپر^۱ درخت را «ترکیب آسمان و زمین و آب، زندگی پویا در تقابل با سنگ که حیات ساکن است و رحمت الهی است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۱۵) معرفی کرده است. «در طول تاریخ هیچ پدیده‌ای مانند درخت نتوانسته فرهنگ‌های مختلف را به صورت عمیق با یکدیگر پیوند دهد. نمادگرایی درخت که در افسانه‌ها، سنت‌ها و اساطیر بسیاری از فرهنگ‌ها به چشم می‌خورد تقریباً در تمامی آنها مشترک است» (بنام، ۱۳۸۵: ۱۶). نماد درخت یکی از قدیمی‌ترین نقوشی است که مورد توجه بشر قرار گرفته و آن را در آثار هنری خویش به کار برده است. این نماد که در تمدن‌های قدیم آن را به عنوان درخت مقدس و یا درخت زندگی می‌ستودند از ۳۵۰۰ سال قبل از میلاد در ایران مورد توجه بوده است. البته باید متذکر شد که خود درختان یا گیاهان مقدس نیستند بلکه به واسطه و یمن بهره‌گیری از واقعیتی متعال، مقدس می‌شوند. بی‌شک تصویر درخت در آثار سنگی و بناهای کهن ایران، نشانگر چیزی فراتر از یک فرم یا تصویری تزیینی است. این نماد و عنصر آرمانی و اسطوره‌ای ایرانی از عصر پیش از تاریخ، دوره تاریخ باستان و حتی

1. G.C.cooper

دوره اسلامی در انواع هنرهای ایرانی و به ویژه قالی دستبافت، در اشکال گوناگون به کار گرفته می شده است» (شجاع نوری، ۱۳۸۵: ۵۱). نقش درخت و انواع آن نظیر درخت سرو، چنار، بلوط (۴) و...، همواره یکی از اصلی ترین نقوش رایج در قالی دستبافت ایرانی بوده است.

۲-۱. نقش درخت سرو

از میان درختانی که در بین ایرانیان و در هنرهای ایرانی و به ویژه قالی بافی، از جایگاه بالایی برخوردار بوده درخت سرو، است. این درخت به واسطه سرسبزی همیشگی، ریشه عمیقی در اعتقادات ایرانیان باستان داشته مفهومی آیینی، نشانه جاودانگی و تداعی کننده معاد بوده است. «این درخت در دوران هخامنشی و ساسانی، درخت زندگی به شمار می رفته است و جایگاه والایی به لحاظ آیینی داشته است» (دادور، ۱۳۸۵: ۱۰۰). درخت سرو «مظهري از جنبه مثبت و مفرح روح و زندگی مذهبی است. از این روست که مکان های مقدس ایران با درخت سرو احاطه شده است» (غروی، ۱۳۵۲: ۱۷۴). امیرحسین ذکرگو در باب درخت سرو و نقش آن در هنرهای ایرانی می نویسد: «درخت سرو، درختی است همیشه سبز و برای ایرانیان باستان جنبه آیینی و مذهبی دارد. نمونه ای از این درخت را می توان در زمان هخامنشیان در بدنه پلکان های شرقی کاخ آپادانای تخت جمشید مشاهده کرد» (ذکرگو، ۱۳۷۷: ۱۴) (تصویر شماره ۳). «در تمدن های عیلام و آشور و بالآخره هخامنشی درخت سرو نماد خوشی و خرمی و نیز مردانگی است و یگانه درخت مقدس است. به حکم همین منزلت مذهبی است که در سنگ نگاره های تخت جمشید سرو یگانه درخت است و تراش آن در نهایت دقت و ظرافت و با ریزه کاری های کم نظیر انجام گرفته است» (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۰۷). ریچارد فرای^۱ به ویژگی ایرانیان از حیث پایداری در برابر حملات سهمناک متجاوزان در بین سایر ملل و تلاش در جهت حفظ هویت خویش، توجه کرده و آنان را با درخت سرو مقایسه می کند» (علیمردی و آشوری، ۱۳۸۶: ۱۹).

نقش درخت سرو عمده ترین و پرکاربردترین نقشمایه در بین سایر نقوش و طرح های درختی است که در قالی بافی و بین قالی بافان ایرانی رایج است. نقش درخت سرو به دلیل یادآوری و همراه بودن با عقاید و باورهای جمعی ایرانیان و در نهایت اشاره نمادین به هویت ملی و گذشته ایرانیان، در اکثر مناطق قالی بافی ایران به ویژه

1. Richard fray



قالی های خشتی منطقه چهارمحال و بختیاری به صورت گسترده و به صورت انتزاعی و خلاصه شده به کار رفته است (تصویر شماره ۴).

۳-۱. نقش بوته (بته) جقه

به جایگاه درخت سرو در ایران باستان اشاره کردیم. این درخت با ورود اسلام به ایران نه تنها در تمدن و هنر اسلامی فراموش نشد بلکه با تغییری خلاقانه و انتزاعی و ساختار و قالبی دینی و رنگ و بویی اسلامی به نگاره ای صرفاً تزئینی به نام بوته یا بته جقه تبدیل شد تا هم چنان یادآور هویت و خاطره جمعی ایرانیان در قبل و بعد از اسلام باشد. م. ا. به آذین و محمدعلی اسلامی ندوشن معتقدند که: «نقش بته نمودار درخت سرو است. در نگاره های تزئینی قدیم ایران نیز می توان شواهدی بر آن جست» (به آذین، ۱۳۷۳: ۷۱). دهخدا در معنی بته جقه می نویسد: «بته جقه سرو سرافکنده که نشان ایران و ایرانیان است و روی فرش ها، پارچه ها، خاتم کاری ها و سایر زیورهای صنایع دستی ایران دیده می شود» (دهخدا، ۱۳۳۸: ۵۵). قدیمی ترین حضور نگاره بته جقه در دوره اسلامی به قرون دوم، سوم و چهارم در سفالینه های ری، گرگان، کاشان و نیشابور و گچبری های مسجد جامع ناین برمی گردد. نقشمایه بته جقه در هنرهای اسلامی به تدریج نمایان شده و حضوری بارز می یابد. از زمان صفویه و با آغاز تولید و بافتن قالی دستبافت این نقشمایه با شکل ها و صورت های گوناگون و متنوع در دستبافته های ایران بافته شد. امروزه قالی زمینه بته جقه ای، از قالی های معروف و مشهور ایرانی است. این نگاره نیز هم چون سرو - که البته خود صورتی از سرو است - در قالی ایرانی حضوری چشمگیر دارد و آینه ای از هویت تصویری ایرانیان است. بته جقه در تمام طول عمر هنر قالی بافی یکی از نقش های برجسته، ثابت و گسترده ای است که در اکثر مناطق مختلف کشورمان در زمینه قالی بافته می شود (تصویر شماره ۵).

۴-۱. مفهوم نمادین باغ ایرانی

باغ ایرانی که به لحاظ نظام شکلی و هندسی و حکمت متعالی در طرح آن میراث ارزشمند فرهنگ و هنر ایرانیان است ریشه در فرهنگ معنوی و اساطیری باستانی ایران دارد. باغ ایرانی راهی به درونی ترین لایه های اندیشه و خیال، تعبیری از معنای زندگی، غایت انسان، ازلیت و ابدیت، بهشت و زندگی و جلوه های زمینی از عالم ملکوت به روایت ایرانیان است. «باغ ایرانی با نظم مقدس خود در ترکیب رنگ ها، روح را از توقف در ماده رنگارنگ می رهاند و تا معنای بی رنگ رهنمون می شود. محسوسات در غایت کثرت هم چون نتهای یک موسیقی واحد ظاهر می شوند و باغ ایرانی به این

نت‌ها نظمی آهنگین می‌بخشد و بدین‌گونه نوای یگانه هستی در دستگاه باغ ایرانی نواخته می‌شود» (اصحابی و براتی، ۱۳۸۸: ۴). باغ ایرانی مکانی است که صفات جمالیه در نهایت زیبایی زمینی متجلی می‌شود، موجودی است که در کالبد آن زیبایی اصیل وجود به صورت درمی‌آید و روح آن معنای دیگر صفات عالی وجود هم‌چون بخشندگی، تعادل، جاودانگی و بی‌نیازی را متجلی می‌کند. «در باغ ایرانی همه چیز نشان از طلب وصل و جستجوی اصل دارد و نگاه هنرمند ایرانی را به سوی جاودانگی و معاد سوق می‌دهد. در باغ ایرانی نمادپردازی و رمزپردازی از طبیعت نردبانی می‌سازد که می‌توان به کمک آن بالا رفت و به ماوراء طبیعت نزدیک شد» (اصحابی و براتی، ۱۳۸۸: ۵). ویلیام هنوی معتقد است: «مفهوم باغ هم متأثر از دیدگاه ایرانیان درباره طبیعت است و هم مرتبط با مفهوم نظم و اگرچه در مقوله روایت ادبی نیست، قالب نظری برای ارتباط با طبیعت است که بعدها به‌گونه‌ای انتزاعی‌تر به صورت مدلی برای سازماندهی فضاهای مسطح و تبدیل آن به یک محدوده چشم‌نواز و کنترل شده پدیدار گردید. باغ ایرانی که در دیواری محصور است، طبیعت وحشی، بی‌تفاوت و حتی خصومت‌آمیز را از طبیعتی نظم یافته و از طبیعتی که به دست انسان آکنده از زیبایی و لطف شده جدا می‌کند. در نهایت امر فضاهای مسطح، مانند فرش‌ها و جلد کتاب‌ها نیز به همین شیوه طراحی شد و سازمان یافت و معرف فضایی محصور و منظم شد که با فضای پیرامون خود در معنا متفاوت بود» (هنوی، ۱۳۷۳: ۴۷۷). تجلی باغ شاید در نگرش ایرانی منظره‌ای وام گرفته از روح است که در برخورد با محیط بیرونی که همواره ناشناخته و نامهربان است، گسستی را ایجاد کرده است زیرا مهم‌ترین قانون این طبیعت رام شده در باغ، همان قانون وحدت درونی است که با آشفتگی بیرونی در تضاد است و وجود گیاهان، آب و عمارت‌های زیبا، فراوانی رنگ‌ها و عطرها همان تجلی عینی روح آرمانی انسان است که در باغ عینیت یافته است.

۱-۵. نقش باغ ایرانی (چهارباغ)

رابطه عارفانه ایرانیان با آب، درخت و گل به خوبی نشان می‌دهد که باغ ایرانی محیطی مقدس است زیرا مراد و رابطه‌ای بین باغ مثالی و باغ زمینی است. از این رو کهن‌الگوی باغ ایرانی همواره سرچشمه همه هنرهای گذشته ایران و هم‌چنین هنر قالی‌بافی در قرون اسلامی بوده است. قالی و باغ شباهت‌های دلپذیری با هم دارند. یکی از نقوش تصویری که به صورت نمادین اشاره به هویت ایرانی داشته، یادآور آمال و آرزوهای ایرانیان بوده، در طول قرون و اعصار مختلف برای هنرمندان ایرانی و



به خصوص بافندگان فرش جایگاه بسیار ارزشمندی داشته و به نحوی که همواره بافندگان این طرح را در قالی های خود انعکاس داده و بافته اند؛ «طرح یا نقشه باغی» می باشد. پیشینه این نقش به قالی بهارستان (بهار خسرو) زمان ساسانی می رسد. «این فرش تاریخی، طرحی نمادین از بهار و بهشت دارد که به صورت باغی باصفا و پرگل و گیاه با پرندگان خوش نقش و نگار و جانوران بالدار به تصویر کشیده شده است و مفهومی نمادین از نقش بندی بهشت موعود در فرش ایرانی، به شمار می رود» (حشمتی رضوی، ۱۳۷۴: ۵۵). قالی طرح باغی در دوران اسلامی نیز توسط بافنده ایرانی تداوم می یافت. «در دوران اسلامی ظهور این طرح را بنا به گفته محققان هنر از دوران صفوی و با عنوان قالی های چهار باغ در فرش های این دوره شاهد هستیم. از زمان صفویان و به ویژه شاه عباس و بعد از آن بود، که تهیه قالی با نقش و نگار ایرانی و طرح هایی که یادآور هویت جمعی ایرانیان بود معمول شد. این قالی ها را چهار باغ می نامیدند چون تقسیم عادی باغ را به چهار قسمت منعکس می سازند. این تقسیم بندی به محورهای اصلی و فرعی مربوط است» (ویلیبر، ۱۳۸۷: ۳۲). «فرش باغی، فرشی جهانی و بهشتی است» (حشمتی رضوی، ۱۳۷۴: ۵۷)، در قالی ایرانی «طرح باغی به عنوان تجلی بهشت، نمودی از آرامش مادی قابل تصور برای انسان ها را مشخص می کند که در این قالی ها، گل ها و درخت ها و حیوانات و جوی های آب همه تجلی الطاف الهی هستند و در نظر انسان عارف و متفکر و به نوعی بافنده با احساس ایرانی، طبیعت است که تجلی گاه صفات و ذات حقیقت است» (وندشعاری و نادعلیان، ۱۳۸۵: ۵۷). تعداد قابل ملاحظه ای از قالی های دارای طرح باغ را در میان مجموعه های خصوصی و عمومی می توان یافت. عده معدودی از آنها به قرن ۱۷م. ۱۱هـ ق و مقدار زیادتری به قرن ۱۸م. ۱۲هـ ق و اوایل قرن ۱۹م. ۱۳هـ ق تعلق دارند. نمونه ای از نوع قالی های دوران اخیر که بیشتر آنها روش و سبک خاصی به خود گرفته اند. از دیگر قالی های طرح باغی یا نقش بهشت، می توان به فرش نقش بهشت فیگدور، فرش بهشت مجموعه واگنر برلین، فرش نقش بهشت موزه متروپلی تن و... اشاره داشت (تصاویر شماره ۶ و ۷).

۲. نقوش و مضامین جانوری

کاربرد نقشمایه های جانوری به عنوان نماد آیینی، اسطوره و تزئین در ایران سابقه ای بسیار دیرینه دارد و به هزاره های قبل از میلاد می رسد. نقوشی که هریک بعدها به عنوان عناصر بصری هویت ملی خاطره های جمعی ایرانیان را تداعی می کند. این نقوش

عبارتند از نقوش انسانی هم چون نقش داریوش بر تخت با همراهان، اعطای فر شاهی و سلطنت به اردشیر و شاپور ساسانی، شکارگاه بهرام گور، نقش های تصویری انسانی و الگوبرداری شده از نقش برجسته های تخت جمشید و طاق بستان نظیر داریوش بر تخت، بهرام گور در حال شکار، خسرو پرویز و... که به نوعی یادآور دوران باستان و نگرش ها، اندیشه ها و نوع زندگی پادشاهان و قهرمانان آن زمان بوده و در بسیاری از قالی های دوران قاجار و بعد از آن مشاهده می شود. «با استناد به آثار برجای مانده از دوران های گذشته، کاربرد نقشمایه های حیوانی در فرش، حداقل از دوره هخامنشی مرسوم بوده است زیرا که در کشفیات قبور سکایی دره پازیریک، تعدادی فرش (نمدها و قالی های گره دار) به دست آمده که بر اساس نقوش به کار رفته به هخامنشیان نسبت داده شده اند» (نیستانی، ۱۳۸۷: ۷۹).

نقوش حیوانی نظیر شیر (نماد ملی ایرانیان)، ماهی (با عنوان ماهی در هم یا هراتی)، و نقوش پرندگان نظیر سیمرغ، طاووس و غیره. این موجودات رنگارنگ و زیبا از نقشمایه های متداول، متنوع و معروف فرش اند، به فرش گیرایی خاص می دهند و حیات و تلاش و سرزنده بودن را به بیننده تداعی می کنند. «در بین جوامع و طوایف، پرندگان و حیوانات هر یک سمبل و نمادی از معتقدات و تجسمی از تصورات اند. در فرش نیز هم چون سایر هنرهای ظریفه مانند نقاشی، کاشی کاری و قلمکاری، پرندگان نشانه زیبایی، آزادگی و دورپردازی غرورانه اند» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۱۰). طراح و بافنده فرش با ترسیم و بافت شکل پرنده، آگاهانه یا ناخودآگاه مکنونات قلبی و خواهش های باطنی و باورهای خود را بر این دستبافت می نگارد. «از نقش بندی سیمرغ و عقاب، بلندپروازی و تیزچنگی و از هددهد هوشیاری و از کبک خرامیدن و از طاووس این پرنده خوش ترکیب، نقش و نگار و آراستگی ظاهر را به اطرافیان القاء می کند و از ایشان می خواهد تا درون و برون خویش را بدین صفات بیارایند» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۱۱۰).

۱-۲. نقوش انسانی

۱-۱-۲. نقش نمادین و تصویری شاپور دوم

در میان عناصر و مضامین تصویری هویت ایرانی به پادشاهان معروف ایرانی می رسیم که به دلیل داشتن شاخصه های متفاوت با دیگر افراد، رفتار و سلوک ایشان سینه به سینه به نسل های بعدی رسیده و هنرمند بافنده سعی کرده با سادگی همراه با زیبایی خویش، لحظه و خاطره ای از زندگی ایشان را بر پهنه قالی به تصویر بکشد. قالیچه ای با موضوع شاپور دوم که بر تخت خود نشسته و از سربازان مسلح سان



می‌بیند، در مجموعه موزه فرش ایران نگهداری می‌شود. در نقش این قالی سه سرباز مسلح به نیزه حفاظت از شاپور دوم را به عهده دارند و دو خادم که یکی از رو به رو بر سر شاه سایبان گرفته است و دیگری او را باد می‌زند دیده می‌شود (تصویر شماره ۸).

۲-۱-۲. نقش نمادین شکارگاه بهرام گور

قالی با نقش شکارگاه هم روایتی است از شرح بزم و شکارهای بهرام گور و کنیز او که در ادبیات ما ایرانیان بسیار برجسته و شهره است. زمینه قالی، بهرام گور را که در حال شکار است نشان می‌دهد. در این کارزار، کنیز و یار بهرام، یعنی آزاده نیز همراه اوست. در دور تا دور حاشیه‌های بزرگ و کوچک آن، ۴۲ بیت از اشعار نظامی با خط خوش نستعلیق که یک خط ایرانی خالص می‌باشد بافته شده است. ابیات ذکر شده عبارتند از ۱۴ بیت اول از حاشیه باریک داخلی قالی، ۱۱ بیت دوم از حاشیه بزرگ قالی (داخل کتیبه‌ها) و ۱۷ بیت سوم از حاشیه باریک بیرونی (تصویر شماره ۹).

۳-۱-۲. نقش نمادین انوشیروان و وزیرش بوذرجمهر

از دیگر مضامین و مفاهیم باستانی و نقوش انسانی که در داستان‌های ادبی و غنایی حکیم نظامی گنجوی بسیار زیبا شرح و تفسیر شده و استادانه توسط هنرمند قالی‌باف ایرانی بافته شده است قالیچه انوشیروان و وزیرش بوذرجمهر است، که به نظر استاد خشکناپی ممکن است: «طراح و بافنده آن محتشم کاشانی باشد. این فرش دارای زمینه‌ای از تصویر پادشاه انوشیروان و وزیر خردمندش است که در ارتباط با دهی ویران به مذاکره می‌پردازند. نوع مذاکره به صورت شعر بوده که تعداد ابیات آن ۱۵ بیت می‌باشد و در حاشیه بزرگ قالیچه بافته شده‌اند. شاه ضمن شکار به دهی ویران می‌رسد و در آنجا مفهوم گفتگوی دو جغد را از وزیرش سؤال می‌کند. سؤال و جواب به صورت شعر می‌باشد» (خشکناپی، ۱۳۷۸: ۸۲). هم‌چنین در بین ابیات ۱۶ تصویر از پادشاهان مختلف و بدون نام دیده می‌شود (تصویر شماره ۱۰).

۴-۱-۲. نقش نمادین اعطای منصب و تاج شاهی به اردشیر و شاپور

یکی دیگر از قالی‌های تصویری که نمادی از هویت ایرانی و خاطره جمعی قوم ایرانی را تداعی می‌کند قالی‌ای است با موضوع اعطای منصب شاهی که در نقش برجسته‌های نقش رستم و طاق بستان به چشم می‌خورد و بافنده با به تصویر کشیدن آن در صحنه قالی دستبافت گوشه‌ای از گذشته مردمان و رخدادهای کهن این مرز و بوم را در خاطره خود و دیگران حفظ می‌کند. قالی مذکور از دو صحنه روایتی بافته شده است. «صحنه اول که مربوط به تاج بخشی اورمزد به شاپور پسر اردشیر بابکان در

محل نقش رجب در نزدیکی تخت جمشید مرودشت است و صحنه دوم مربوط به تاج بخشی اورمزد به اردشیر بابکان در محل نقش رستم در مرودشت و گوردخمه های آنجاست. ۳۶ کتیبه نیز در محیط قالی وجود دارد که شامل ۱۸ بیت از اشعار نظامی گنجوی است» (خشکناهی، ۱۳۷۸: ۴۴) (تصویر شماره ۱۱).

۲-۲. نقوش حیوانی

سابقه به کارگیری نقش ها و شمایل حیوانی در هنر و انواع آن، طولانی تر از نقوش انسانی است. هنرهای ایرانی و به ویژه قالی های دستبافت عشایری همواره جایگاه مناسبی برای حضور، جولان و عرصه کارزار حیوانات اهلی و وحشی بوده است. حیواناتی همانند شیر، عقاب، گاو، اسب، ماهی و... که جنبه نمادین داشته و اشاره به هویت و خاطرات جمعی ایرانیان دارند بیشتر از دیگر حیوانات در قالی های دستبافت ایرانی حضور دارند.

۲-۱. نقش شیر (نماد ملی ایرانیان) در قالی دستبافت

یکی از نمادهایی که در فرهنگ و هنر ایران زمین بسیار برجسته بوده و از آن به عنوان نماد ایرانی یاد می شود نقش «شیر» است. از آنجایی که شیر خود نماد ملی ایرانیان است نسبت به سایر حیوانات سهم بیشتری برای حضور در زمینه قالی پیدا کرده است. گواه این ادعا نقش شیر به صورت تجریدی و تنهاست که در قالی های شیری فارس و بختیاری بافته شده است. این موضوع نشان از علاقه خاص هنرمندان بافنده نسبت به این حیوان نمادین است. و مهم تر از همه این که شمایل این حیوان خود نشان و نماد ملی ایرانیان است. این حیوان در باورهای قومی و اساطیری ایران نشانگر باروری زمین محسوب می شد. سر شیر به نشانه مراقبت و هوشیاری و اندام پسین او مظهر قدرت است. از معانی نماد شیر می توان از آتش، ابهت، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، تابستان، دلاوری، روح زندگی، سلطنت، شجاعت، قدرت و قدرت الهی، گرمای خورشید، مراقبت و مواظبت، نیروی ابرانسانی و مادون انسانی نام برد. نقش شیر که از دیرباز به عنوان نماد سروری و رهبری در گونه های بسیاری از آفرینش های هنرمندان ایرانی تکرار شده و به امروز رسیده است از طریق نیروی تخیل و ابداع هنرمندان و بافندگان هنر قالی بافی بر متن قالی جای گرفته است (تناولی، ۱۳۷۷: ۱۹). در هنر دوره اسلامی نیز از اواخر دوره سلجوقی، «نقش شیر و خورشید به عنوان نماد شیعه شکل گرفت که نقش خورشید تعبیری از پیامبر اسلام (ص) و شیر نماد حضرت



علی (ع) بوده است» (خزایی، ۱۳۸۲: ۳۸)، این نقش توسط هنرمند قالی‌باف ایرانی و از زمان هخامنشی بر صفحه فرش دستبافت نقش بسته و از آنجایی که تداعی کننده هویت و تمدن ایرانی است همچنان در قالی ایرانی حضوری چشم‌نواز دارد. نقش شیر که اولین نقش آن در زمان هخامنشی بوده است از قالی پازیریک و به صورت ردیفی به دست آمده است. در این تصویر شیرها به صورت کامل نشان داده شده است. شیر نمادی از قدرت خاکی و خورشید نماد قدرت آسمانی بوده که در ترکیب با هم، قدرتی رسیده از آسمان برای مردم را بیان می‌کند (تصاویر شماره ۱۲ و ۱۳).

۲-۲. نقش ماهی (اروتیزم ایرانی بر گرد حوض)

از دیگر نمادهای ایرانی مرتبط با هویت ملی که می‌توان آن‌را در نقوش هنر ملی جستجو کرد نقش «ماهی» است. این نقشمایه از دوران قدیم، در فرهنگ‌های مختلف به صورت یک نقش نمادین، حضور داشته است. حضور ماهی در قالی بافی با عنوان نقش «ماهی در هم» یا «طرح هراتی» شناخته شده است. ماهی به صورت نمادین در انواع هنر و تمدن ایرانی نظیر هنر و تمدن عیلامی و هخامنشی حضور داشته است. نقش ماهی از ظریف‌ترین و زیباترین طرح‌های نقش مکرر است. در نقش ماهی در هم دو یا چهار ماهی به دور حوضی می‌چرخند. «این ماهی‌ها یا روبه‌روی هم هستند و یا در کنار هم قرار دارند. این نقش از اواخر دوره تیموری و در تمام دوران صفوی بیشتر نمایان شد و از آنجا که در دوره تیموری در هرات رواج یافت به هراتی مشهور شد. نقش ماهی در هم در اکثر نقاط ایران کاربرد داشته است» (بنام، ۱۳۸۵: ۱۷). «ماهی در نمادشناختی ایرانی نشان از زندگی دارد و از آن رو در کنار هفت سین نوروز ایرانیان سرآغاز زندگی دوباره طبیعت است و حضور ماهی از میان انبوه حیوانات اشاره‌ای است به این آغاز» (طاهی، ۱۳۸۶: ۳۶). ماهی از آن روی که با آب در پیوند است پدیده‌ای خجسته و باشگون و اهورایی شمرده می‌شود و به نشان فال نیک در خوان نوروزی نهاده می‌شود. از سوی دیگر شاید بتوان این نشانه را هم مانند دیگر نشانه‌ها و نمادهایی که در خوان نوروزی یا هفت سین می‌بینیم در پیوند با ستایش روشنایی و خورشید دانست. «ماهی نماد پاکی، طهارت نفس (به دلیل ارتباط دائمی با آب)، حاصل‌خیزی و باروری بود و به‌عنوان نگهبانی برای قصرهای پادشاهان دانسته می‌شد» (نیستانی، ۱۳۸۷: ۸۱). اجزای نگاره ماهی برگرفته از آیین مهرپرستی است. برگچه‌های ماهی شکل، همان دو ماهی بودند که مهر را از آب درآوردند و گل‌گرد، همان گل‌لوتوس است که مهر بر روی آن قرار گرفته بود. بنیاد و اصل آن دو یا چهار برگ

خمیده است که گل بزرگی را در برگرفته‌اند (تصویر شماره ۱۴). از گل وسط به همان گل نیلوفر آبی یا شاه عباسی تعبیر می‌شود. برگ‌ها در ابتدا ماهی بوده‌اند که در دوران اسلامی به برگ تبدیل شده است. امروزه در اکثر مناطق ایران، قالی با نقش ماهی بافته می‌شود (تصویر شماره ۱۵).

۲-۳. نقوش پرندگان

۲-۳-۱. نقش سیمرغ

یکی از مرغان ایرانی که همواره در فرهنگ، هنر، ادبیات و اساطیر ایران حضوری بارز و آشکار داشته سیمرغ افسانه‌ای است که به خصوص در قالی‌های زمینه جانوری و شکارگاهی و مضامین شاهنامه به چشم می‌خورد. این مرغ نمادین ایرانی که در حافظه جمعی ایرانیان دارای صفات و خصایص برجسته‌ای است در ذهن هنرمند بافنده نیز جایگاه خاصی داشته و بافت قالی را بهترین زمان و زمینه آن را مناسب‌ترین مکان برای آشکار کردن این پرنده افسانه‌ای می‌بیند و بافنده ایرانی همواره سعی کرده در دستبافته خود، عناصر و پدیده‌های آرمانی و جاودانه و نمادهایی که اشاره به عالم بالا و مثال دارد پیاده کند. سیمرغ پرنده‌ای پررمز و راز و اساطیری است و نخستین و معروف‌ترین پرنده در اساطیر ایرانی دانسته شده است» (شایگان، ۱۳۷۳: ۳۲۱). واژه سیمرغ «مرکب از مرغ به اضافه لفظ اوستایی سئنه است، که به معنی شاهین یا باز است» (دادور، ۱۳۸۵: ۱۵۷). این پرنده افسانه‌ای در اساطیر و قصه‌های ایرانی و در هنر و فرهنگ ایران باستان جایگاه ویژه‌ای دارد. این پرنده افسانه‌ای در هنر دوران باستان و به خصوص دوره ساسانی تجلی و نمود بارزی می‌یابد. از نظر نمادین سیمرغ به معنای «آرزو، آتش، آزادی، اعتقاد، اقتدار، الوهیت، الهام، امپراتوری، بردباری، بی‌پروایی، پاکدامنی و پرهیزگاری، پیروزی، تحمل و... است» (واحد دوست، ۱۳۷۹: ۳۰۹). سیمرغ در *شاهنامه* فردوسی پرنده‌ای اسطوره‌ای و افسانه‌ای خردمند و دارای ابعادی ایزدی و عرفانی نیز هست. «سیمرغ در *شاهنامه* واجد صفات بسیاری است. این پرنده افسانه‌ای علی‌رغم قلت دفعات ظهور در *شاهنامه* به عنوان نماد قدرت، شکوه و عظمت، بخشنده فرکیانی، پیروزی‌بخش، درمانگر و... است. او نماینده «خرد قدسی» است» (فربود و سهیلی‌راد، ۱۳۸۲: ۳۹). شخصیت سیمرغ به دلیل تقدس و خردمندی واجد هویت فراطبیعی و فرهنگی است. اندازه بزرگ سیمرغ در قیاس با سایر عناصر اهمیت او را یادآور می‌شود و حرکت او بر فراز ابرها بر بلندپروازی و در ضمن بر تعالی ملکوتی‌اش دلالت دارد.



ساسانیان تأثیر بسیار مهمی بر هنر و فرهنگ هم عصر خویش و مهم تر از آن بر هنر و تمدن اسلامی در ایران گذاشت. «موضوعات هنر ساسانی مجموعه گسترده و متنوعی از موجودات افسانه‌ای را عرضه می‌کند که در میان آنها سیمرغ ساسانی بسیار شاخص است. این موجودات افسانه‌ای به همراه اشکال و نقوش دیگر ساسانی وارد هنر ایران دوره اسلامی به خصوص هنر قالی‌بافی شدند» (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۶). سیمرغ ساسانی و سایر حیوانات تخیلی و حیوانات واقعی در کنار دیگر نقوش تزئینی و تلخیص شد، بر روی ظروف، کاسه‌ها، آب‌دانها و مهم تر از همه پارچه‌ها و قالی‌ها به دوره اسلامی به خصوص دوره صفوی (۵) راه می‌یابد. در هنر قالی‌بافی دوران صفوی و پس از آن تصویر سیمرغ در اشکال و شمایل‌های مختلف که در برخی مواقع از نقش سیمرغ در هنر چین تأثیر پذیرفته است در کنار نقش سایر حیوانات خیالی و واقعی مانند قوچ، اسب بالدار، خروس و... به کرات استفاده شده است. البته نباید از نظر دور داشت که تصویر سیمرغ افسانه‌ای در فرش، با بهره‌گیری از تصویر این پرنده زیبا در نگاره‌ها و کتب تصویری شاهنامه هم چون شاهنامه‌های دموت (۶)، بایسنقر میرزا (۷) و طهماسبی (۸) بوده است (تصاویر شماره ۱۶ و ۱۶-۱).

۲-۳-۲. نقش طاووس

یکی دیگر از پرندگان ایرانی که نمودی از شناسنامه فرهنگ و هنر ایرانی به شمار می‌رود، طاووس است؛ مرغی که به پرنده بهشتی نیز مشهور است. «نقش طاووس اغلب دارای مفاهیم مذهبی است و نه تنها به عنوان نمادی مذهبی در آثار هنری دوره اسلامی به کار گرفته شده (۹)، بلکه در دوران باستان و در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است» (گلف، ۱۹۸۶: ۱۳۱). این نقش در دین زرتشت نمادی از مرغ آناهیتا (ناهید، ایزد آب) و دارای مفهوم فناپذیری بوده و در برخی فرهنگ‌ها، مفهوم فخر و غرور را بیان می‌کند. نقش این پرنده فاخر و زیبا در پارچه‌های ساسانی به وفور به تصویر کشیده شده و گاه به صورت ترکیبی از طاووس، اژدها و سیمرغ بر پارچه ایجاد شده است. این پرنده در آثار ادبی شعرا و حکیمانی همچون سهروردی، مولانا، عطار و... بسیار اشارت رفته است. «حضور طاووس در اکثر نقش‌ها و طرح‌های باغ بهشت و درختان حیوان‌دار نشان از رابطه این پرنده با موضوع بهشت می‌باشد» (وندشعاری، ۱۳۸۵: ۵۷). نقش طاووس در اکثر طرح‌های قالی‌های دستبافت ایرانی به چشم می‌خورد (تصویر شماره ۲۴). حضور نقش و طرح طاووس به لحاظ شاخصه‌هایی که در نزد ایرانیان داشته و دارد همواره در هنر ایرانی و به طور اخص در دستبافته‌های ایرانی قابل ملاحظه

است. قالیباف امروزی، نقش طاووس را بر پهنای قالی تصویر می‌کند؛ زیرا می‌داند یادگاری از نمادهای ایرانی و دل‌خواسته‌های نیاکان وی است. در بسیاری از آثار دوره ساسانی هم چون نقش برجسته‌های طاق بستان، پارچه‌ها و یا لوح‌های گچی تیسفون، نقش طاووس در تزئین‌ها و یا دو طرف درخت زندگی دیده می‌شود (تصویر شماره ۱۷).

۳. نقوش ابنیه‌های باستانی و تاریخی

به جرئت می‌توان گفت به جز قالی دستبافت ایرانی و هنر قالی‌بافی، دومین هنری که می‌تواند هویت ایرانی و مضامین و مفاهیم هویت ملی را معرفی کند، هنر معماری ایرانی است که در طول تاریخ ایران چه در دوران باستان و چه بعد از اسلام، همواره مورد توجه بوده است. شاید بهتر آن است که گفته شود عنصر معماری ایرانی شاخص‌ترین مؤلفه هویت ملی است. عناصری هم‌چون ایوان (۱۰) و گنبد (۱۱) در معماری، ساخته و پرداخته ذهن خلاق معماران هنرمند ایرانی در دوران اشکانی و ساسانی هستند. در بناهای ایرانی، آثار و ابنیه‌های تاریخی هم‌چون بنای تخت جمشید، طاق کسری، گنبد سلطانیه (بزرگترین گنبد در جهان اسلام) و میدان نقش جهان (امام) اصفهان و... بناهایی هستند که هویت ایرانی و معماری ایرانیان را در جهان معرفی می‌کنند. این بناها به لحاظ اهمیت و تداعی هویت، میهمان زمینه و متن قالی‌های دستبافت ایرانی است. قالی‌هایی با طرح چهار فصل شامل ابنیه‌های باستانی، قهرمانان و شخصیت شاهان هخامنشی و ساسانی نمونه‌ای از دستبافته‌هایی هستند که توانسته‌اند به همراه عنصر معماری ایرانی هویت ملی را با زبان تصویر و نماد بهتر بازگو کنند. «قالی چهار فصل از جمله قالی‌های ارزشمندی است که از تلفیق چندین هنر به وجود آمده است. این قالی از نوادر طرح‌های قالی‌های ایران به شمار می‌آید. در آن چهار بنای مهم، با تمام جلال و شکوهشان به دقت پیاده شده و نیز سیمای شش نفر از شعرای بزرگ مانند فردوسی، سعدی، حافظ، باباطاهر و قآنی و نیز هشت نفر از پادشاهان ایرانی در حاشیه‌ها به همراه تصاویر داریوش بزرگ با دو غلام و شکل دوازده ماه قمری در ترنج وسط بافته شده است» (خشکنایی، ۱۳۷۸: ۳۶-۳۷) (تصویر شماره ۱۸).

نتیجه‌گیری

هویت ملی ایرانیان، همان شناسنامه تمدنی، فرهنگی و هنری ایشان است. در فرهنگ و هنر تمدن ایرانی، نمادها و نقوش فراوانی وجود دارد که به لحاظ اعتقادی و بنیادی



ریشه عمیقی در جان و روح ایرانیان دوانده و در درازنای تاریخ این مرز و بوم و همراه با فراز و فرودهای بسیار، در امتداد رودخانه هنر و تاریخ هنر این مملکت مسیر بسیار طولانی را پیموده و به روزگار ما رسیده است. نمادها و نقوش ایرانی که حاصل نگرش، اعتقاد و ذوق مردم ایران به شمار می‌روند، توانسته‌اند در پوشش و بستر هنر خود را در کوران حوادث از دستبرد تجاوز و هجوم فرهنگ‌های بیگانه حفظ کنند تا ایرانیان امروز بدانند و بتوانند از نحوه وجود و کارکرد آنها که همانا حفظ نقش‌ها و هویت ملی و روح ایرانی است آگاهی یابند. هنرهای سنتی و به طور اخص هنر ملی این مرز و بوم یعنی هنر قالی‌بافی، یکی از برجسته‌ترین و مطمئن‌ترین راهکارها و بستر مهمی برای شناخت فرهنگ و هویت ایرانی با زبان نماد و تصویر است. متن و زمینه فرش دستباف ایرانی بهترین و باثبات‌ترین مامن و سرانگشتان بافنده ایرانی بهترین سازنده این سرپناه برای حفظ و پاسداشت هویت ایرانی است. بافندگان ایرانی که اکثر قریب به اتفاق آنها، زنان هنرمند عشایری و روستایی هستند در طول تاریخ این سرزمین همواره سعی و تلاش کرده‌اند تا با بافتن و به تصویر کشیدن نمادها و هر آنچه که یادآور و تداعی‌کننده هویت جمعی ایرانی است، هویت ایرانی را حفظ کرده و به دیگران معرفی کنند. در این مقاله سعی شد تا با نگاهی به هنر قالی‌بافی که از آن با عنوان هنر ملی یاد می‌شود و نیز طبقه‌بندی نقوش و طرح‌های کلی موجود در قالی‌های دستبافت، به تحلیل چند نمونه از نقوش و نمادهای تصویری که یادآور هویت ایرانی هستند و در قالی‌بافی در زمینه‌های قالی دستبافت حضور دارند پرداخته شود.

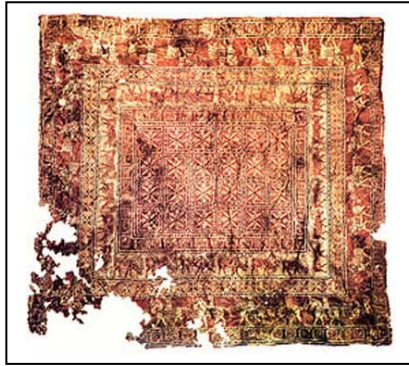
یادداشت‌ها

۱. کرنفون، نویسنده یونانی، صاحب کتاب وصیت‌نامه کوروش
2. Sir George Birdwood, SVA. Oxford University press, 1815.
۳. Pazirik، دره محل کشف قالی ایرانی واقع در کوه‌های آلتایی، جنوب سیبری، نزدیک به تلاقی گاه سه مرز چین، مغولستان و روسیه. قالی کشف شده به نام قالی پازیریک شهرت جهانی دارد.
۴. چنین تصور می‌شود که نخستین نماد ستایش و پرستش، درخت بلوط بوده و سپس درخت‌های دیگر (بنام، ۱۳۸۵: ۱۶).
۵. در دوران تیموری و بعد از آن به‌خصوص دوره صفوی که دوره طلایی هنر ایران و به‌ویژه هنر فرش‌بافی است نقشه‌ها و طرح‌های مهمی از عناصر و نقوش ساسانی که یادآور هویت ملی ایرانیان است نظیر نقش سیمرخ، بز کوهی، نقش برجسته‌های شکارگاهی و... احیاء و باز زنده‌سازی شد.
۶. شاهنامه دموت برجسته‌ترین شاهنامه دوران ایلخانی است که توسط نقاشان ایرانی به تصویر درآمده است. نگاره‌ها، شمایل‌ها و مناظر این شاهنامه متأثر از عناصر هنری چینی است.
۷. شاهنامه بایسنقری در دوران تیموری و توسط بهترین نگارگران مکتب هرات (تیموری) به تصویر درآمده است.
۸. شاهکار دوران صفوی و مهم‌ترین شاهنامه مصور عرصه نگارگری ایران با ۲۵۸ نگاره که پس از چرخش‌های زیاد سرانجام در دهه هفتاد شمسی از موزه متروپولی‌تن امریکا به موزه هنرهای معاصر تهران منتقل شد.
۹. این پرنده هم‌زمان با رشد و احیاء بافت قالی در زمان صفوی، در بناهای این دوره به‌خصوص بناهای مذهبی نظیر مساجد، بر روی کاشی‌های لاجوردی حضور پیدا می‌کند.
۱۰. اولین ایوان در کاخ آشور در شهر هترا در عراق امروزی محصول دوره اشکانی است.
۱۱. تولد گنبد در دوران ساسانی و در کاخ فیروزآباد اردشیر ساسانی در فارس می‌باشد.

منابع

- اشرف، احمد (۱۳۷۲)؛ هویت ایرانی، گفتگو (ویژه ایرانی بودن)، *مجله فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تهران*، ش ۳، صص ۲۷-۳۵.
- اصحابی، رؤیا و شادی براتی (۱۳۸۸)؛ «حکمت باغ ایرانی»، *فصلنامه علمی پژوهشی سوره*، ش ۱۰، صص ۱۳-۱.
- اعظم‌کنیری، آتوسا؛ دیاج، سیدموسی و زهرا رهنورد (۱۳۸۸)؛ «تقابل طبیعت و فرهنگ در نگاره ذال و سیمرخ» (تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از شاهنامه طهماسبی)، *فصلنامه علمی - پژوهشی هنرهای زیبا*، تهران: ش ۳۷، صص ۱۰۳-۱۱۰.
- بنام، امید (۱۳۸۸)؛ «قالی چهارفصل تبریز»، *مجله قالی ایران*، سال دوازدهم، دوره هفتم، صص ۵-۸.
- بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۷)؛ «غزل باغ ایرانی»، *فصلنامه گلستان هنر*، سال چهارم، ش ۱، صص ۸-۱۲.
- به آذین، م.ا (۱۳۷۳)؛ *قالی ایران*، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، فرانکلین، چاپ دوم.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱)؛ *دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پرایس، کریستین (۱۳۸۶)؛ *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز (۲۵۳۷)؛ *قالیچه‌های شیرازی فارس*، ترجمه سیروس پرهام، تهران: سازمان جشن هنر، با همکاری بنیاد شهبانو فرح.
- حصوری، علی (۱۳۷۹)؛ *فرش بر میناتور*، تهران: انتشارات سروش.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۷۴)؛ *فرشنامه ایران*، مؤسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی، تهران: بیتا.
- خشکناپی، سیدرضا (۱۳۷۸)؛ *ادب و عرفان در قالی ایران*، تهران: انتشارات سروش.
- خلعتبری، مصطفی (۱۳۸۶)؛ «فولکلور و هویت ملی»، *مجموعه مقالات هویت ملی*، تهران: نشر سوره، صص ۱۳۷-۱۴۸.
- خزایی، محمد (۱۳۸۲)؛ *نمادگرایی در هنر اسلامی*، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- دانشگر، احمد (۱۳۷۶)؛ *فرهنگ جامع فرش*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی.
- دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۵)؛ *اسطوره‌های ایران و هند*، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء.
- داوری اردکانی، رضا و تقی آزاد ارمکی (۱۳۷۵)؛ *رویارویی فرهنگ ایران و غرب در دوره معاصر*، تهران: نشر سروش.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۸)؛ *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۷)؛ «از کورش تا آشوکا»، تهران: *هنرنامه*، سال اول، ش ۱، صص ۴-۱۱۹.
- زارعی، محمدرضا (۱۳۸۲)؛ «نقش خشتی از پایریک تا چهارمحال و بختیاری»، در *مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستبافت*، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- سلیمی، حسین (۱۳۷۹)؛ *هویت‌یابی؛ تحولات منطقه بالکان*، تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین‌الملل.
- شاه‌رودی، اسماعیل (۱۳۵۳)؛ «قالی عهد هخامنشی»، تهران: *مجله هنر و مردم*، ش ۵۴، صص ۲۵-۲۷.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۳)؛ *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

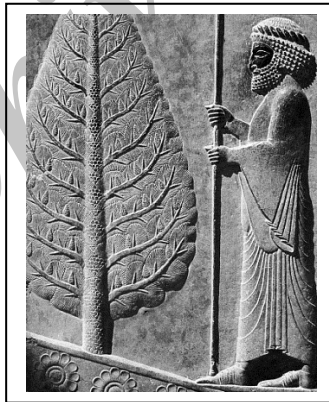
- شجاع‌نوری، نیکو (۱۳۸۵)؛ «درخت، نقشی بر فرش، رویی بر عرش»، *فصلنامه علمی - پژوهشی گلجام*، ش ۳، صص ۵۱-۶۶.
- طاهری، علیرضا (۱۳۸۸)؛ «تأثیر تصویر سیمرغ ساسانی بر روی هنر اسلامی، بیژانس و مسیحی»، *فصلنامه علمی - پژوهشی هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)*، ش ۳۸، صص ۵۱-۵۶.
- طاهی، مریم (۱۳۸۶)؛ *نقش ماهی در فرش های موزه فرش ایران*، پایان‌نامه دوره کارشناسی، دانشکده میراث فرهنگی.
- علیمردی، محمود و محمدتقی آشوری (۱۳۸۶)؛ «درخت در فرش بختیاری»، *فصلنامه علمی - پژوهشی گلجام*، ش ۶ و ۷، صص ۱۱-۲۱.
- غروی، مهدی (۱۳۵۲)؛ «نقوش مذهبی»، *نشریه بررسی تاریخی*، ش ۴ و ۸، صص ۱۷۴-۱۷۸.
- فرود، فریناز و فهیمه سهیلی راد (۱۳۸۲)؛ «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی»، *فصلنامه هنر*، ش ۵۶، صص ۳۴-۴۵.
- فریه، ر. دیلیو (۱۳۷۴)؛ *هنرهای ایران*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزانه روز.
- کاستلز، مانوئل (۱۳۸۰)؛ *عصر اطلاعات، اقتصاد، جامعه و فرهنگ*، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: طرح نو.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹)؛ *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- گیبیرنا، مونترات (۱۳۷۸)؛ *مکاتب ناسیونالیسم*، ترجمه امیرمسعود اجتهادی، تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین الملل وزارت امور خارجه.
- گیدنز، آتونی (۱۳۷۶)؛ *جامعه‌شناسی*، ترجمه منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- لوفردلاشو، م (۱۳۶۴)؛ *زبان رمزی افسانه‌ها*، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.
- مشتاق مهر، رحمان (۱۳۸۶)؛ «مبانی و اجزای شکل دهنده هویت فرهنگی ایرانیان در اندرنامه های پهلوی و متون تعلیمی فارسی»، *مجموعه مقالات هویت ملی*، تهران: نشر سوره مهر.
- نازان، اولچر (۱۳۸۵)؛ «قالی‌های ترک (از سلجوقی تا عثمانی)»، ترجمه کریم میرزایی، *مجله قالی ایران*، شماره ۶۸، صص ۲۶-۲۸.
- نیستانی، جواد (۱۳۸۷)؛ *نمادهای گیاهی و جانوری در فرش ایرانی*، ویژه نامه هنرهای سنتی، سازمان میراث فرهنگی، پژوهشکده هنرهای سنتی ایران.
- هتوی، ویلیام (۱۳۷۳)؛ «هویت ایرانی از سامانیان تا قاجاریه»، *ایران‌نامه*، سال دوازدهم، ش ۳، صص ۴۱-۵۸.
- واحد دوست، مهوش (۱۳۷۹)؛ *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*، تهران: انتشارات سروش.
- وند شعاری، علی و احمد نادعلیان (۱۳۸۵)؛ «تجلی عرفان در قالی های عصر صفوی»، *فصلنامه نگره*، صص ۵۵-۶۵.
- ویلبر، دونالد (۱۳۸۷)؛ *باغ‌های ایران و کوشک‌های آن*، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- Clavijo, de ruy, (1928); embassy to tamerlane 1403-1406, translated by G.le. strange, Broadway, tra 1928, published Washington.
- Dimand and Mailey (1920); oriental rugs, catalogue, of an exhibishen at mapin Art gallery, Birmangam, world of Islamic festival.
- Golf. M. Jargensen (1954); Medieval Islamic Symbolism and the Painting in the Cefalu.
- Ebersolt, Jean (1923); *Les-Arts Somptuaires de Byzance*, paris.



تصویر شماره ۱: قالی پازیریک اولین قالی گره دار جهان (مآخذ: ژوله، ۱۳۸۱: ۲۵)



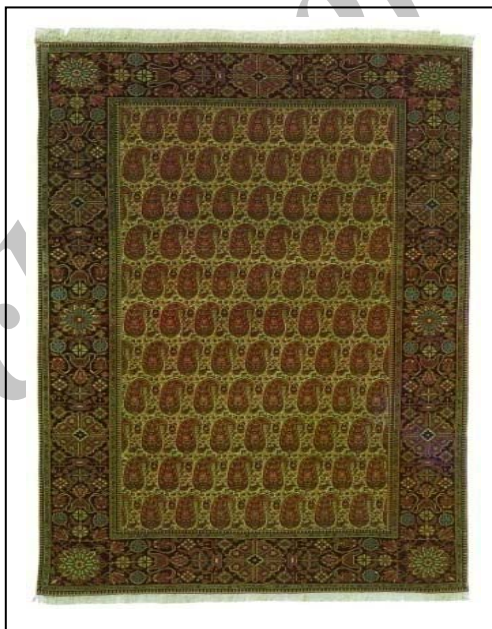
تصویر شماره ۲: قالی در نگاره دوره تیموری به همراه بخشی از آن
(مآخذ: کتاب آشنایی با میراث هنری، ۱۳۸۰: ۶۴)



تصویر شماره ۳: نقش درخت سرو (مآخذ: ژوله، ۱۳۸۱: ۲۰)



تصویر شماره ۴: نقش درخت سرو در قالی (مأخذ: آرشیو نگارنده)



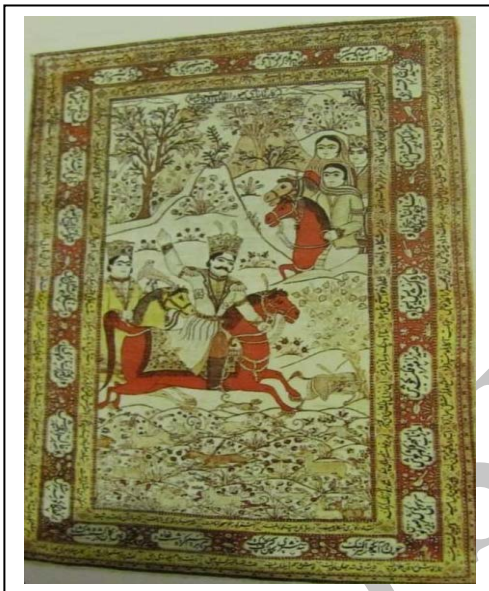
تصویر شماره ۵: قالی با نقش بته جقه (مأخذ: آرشیو موزه فرش ایران)



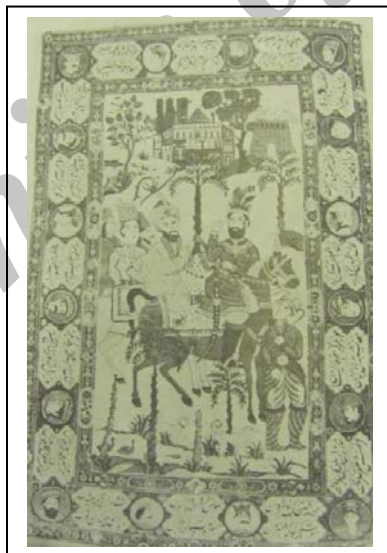
تصاویر شماره ۷ و ۶: نقش و طرح باغ (چهار باغ) در قالی ایرانی (مآخذ: زوله، ۱۳۸۱: ۶۷)



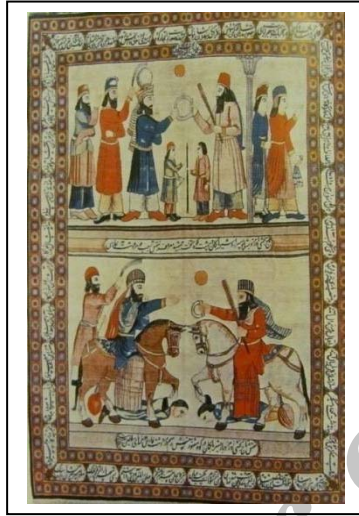
تصویر شماره ۸: قالی تصویری با نقش شاپور دوم ساسانی (مآخذ: خشکناهی، ۱۳۷۸: ۳۲)



تصویر شماره ۹: قالی با نقش شکارگاه بهرام گور (مآخذ: قبلی)



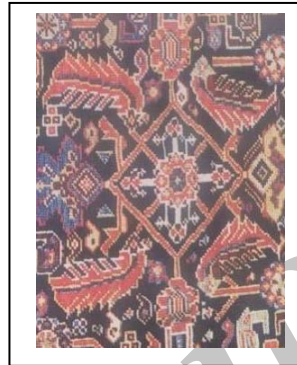
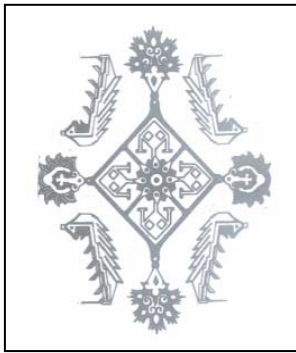
تصویر شماره ۱۰: قالی با نقش انوشیروان و وزیرش بوذرجمهر (مآخذ: قبلی)



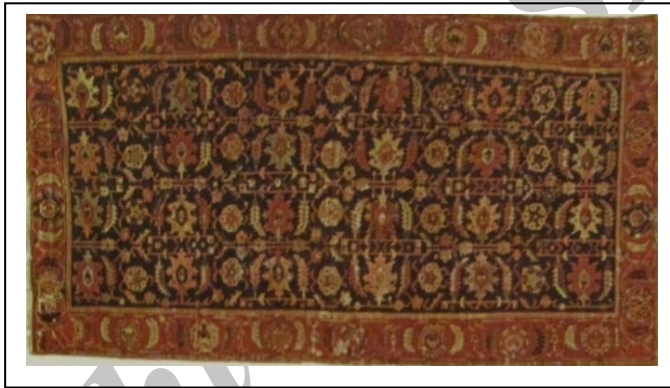
تصویر شماره ۱۱: قالی با نقش اعطای منصب شاهمی به اردشیر و شاپور (مآخذ: قبلی)



تصاویر شماره ۱۲ و ۱۳: قالی با نقش شیر، قالیچه‌های شیری فارس (مآخذ: تناولی، ۲۵۳۷: ۸۱)



تصویر شماره ۱۴: چهار برگ (ماهی) به دور گل (حوض) (مآخذ: ژوله، ۱۳۸۱: ۶۵)



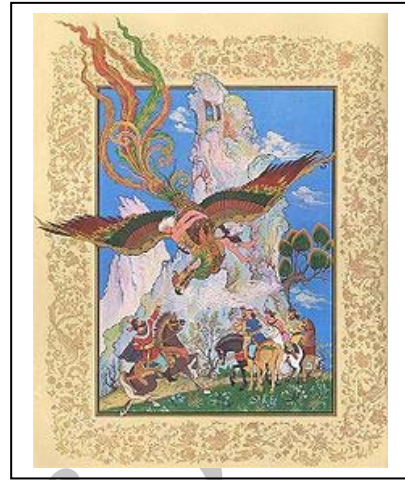
تصویر شماره ۱۵: قالی با نقش ماهی در هم یا هراتی (مآخذ: آرشیو موزه فرش ایران)



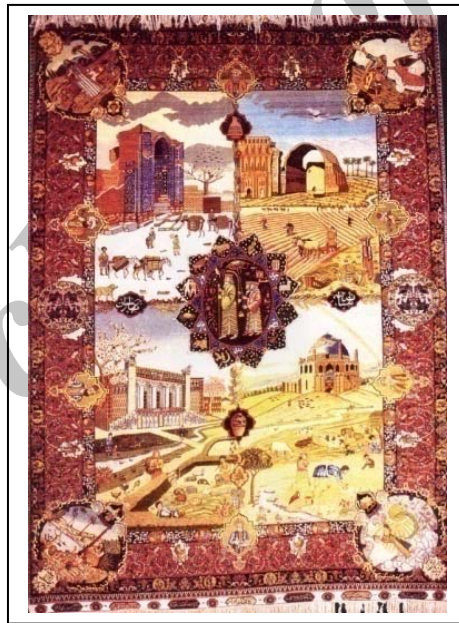
تصویر شماره ۱۶-۱: بخشی از یک قالی با نقش سیمرغ (مآخذ: وندشعاری، ۱۳۸۵: ۵۵)



تصویر شماره ۱۷: نقش طاووس در قالی
(مآخذ: آرشیو موزه فرش ایران)



تصویر شماره ۱۶: نقش سیمرغ بر زمینه قالی
(مآخذ: آرشیو نگارنده)



تصویر شماره ۱۸: قالی با نقش ابنیه‌های باستانی در قالب طرح چهار فصل
(مآخذ: مجله قالی ایران، شماره ۶۵، ۲۳)