فصلنامهٔ ***مطالعات ملی***؛ ٤٨، سال دوازدهم، شمارهٔ ٤، ١٣٩٠

نقوش قالی دستبافت ایرانی، عناصر و نمادهایی از هویت ملی

محمد افروغ *

E-mail: Nashmine_1982@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۵/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۷/۱**

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 شناسنامهٔ فرهنگی و تمدنی کشورمان محسوب می‌شود که امروزه در جامعهٔ جهانی جایگاه و پایگاه ارزنده‌ای در عرصهٔ 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 به‌صورت نمادهای تصویری در قالی دستبافت ایرانی وجود دارد که اشاره به هویت ایرانی دارد. عناصر و نمادهای تصویری که همان نقوش و محتوای زمینهٔ قالی دستبافت را شامل می‌شوند، در یک طبقه‌بندی کلی و به‌صورت یافته‌های این پژوهش عبارتند از نمادهای گیاهی و درختی شامل درخت (سرو، زندگی)، نقشمایهٔ 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 پهنهٔ قالی کوچ کرده‌اند.

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

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

* دانش‌آموختهٔ پژوهش هنر، مدرس دانشکدهٔ هنر فارسان، دانشگاه شهرکرد، نویسندهٔ 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 زمینهٔ رشد و توسعه را هموار ساخت. اگر بپذیریم هویت ملی مجموعهٔ 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؛ گذشتهٔ 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، ١٣٨٦: ٢٠٨). 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، ١٣٨٦: ١٤١). در واقع عناصر هویت آنهایی 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 برباید.

«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، وظیفهٔ خود را در تثبیت، معرفی و دفاع از هویت ملی به خوبی انجام دهد. اگرچه شاید شاخصه‌ها و مؤلفه‌های هویت ملی تحت‌الشعاع مقولهٔ

واحد کردن فرهنگ های بومی و اصیل و تبدیل آنها به تمدنی جهانی، با گذشت زمان و تحولات سریع و وسیع در حوزهٔ ارتباطات رنگ و بوی خود را از دست داده و رو به سوی اضمحلال می‌روند، اما این نقش‌ها و طرح‌های عناصر تصویری و نمادین قالی دستبافت ایرانی است که به عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویت ایرانی توانسته است، حافظ و معرف هویت ملی و جمعی قوم ایرانی در حوزهٔ هنر و فرهنگ باشد. قالی دستبافت ایرانی با برخورداری از عناصر منحصربه‌فرد و ویژهٔ خود هم‌چون رنگ، بافت، طرح و نقش در سراسر دنیا شناخته شده است. به جرئت می‌توان گفت قالی دستبافت ایرانی، این هنر ملی، به لحاظ جنبهٔ نمادین خود و بهره‌مندی 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 به‌عنوان هنر ملی به لَحاظ کیفیت و بُعد کاربردی بالا، امروزه در پیشرفته‌ترین 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 می‌گوید: «ایرانیان به هر چیزی چنان می‌پردازند که آن‌را به برترین حالت ممکن برسانند، در دل هر ماده گوهری می‌بینند و می‌کوشند آن گوهر را بیرون آورند و عیان سازند» (بهشتی، ۱۳۸۷: ۱۰). این موضوع را در هنر قالی‌بافی ایرانیان به عنوان یکی از عناصر تصویری هویت ملی به خوبی می‌توان مشاهده کرد. بنابراین در این مقاله سعی بر این است که عناصر و مؤلفه‌هایی که یادآور هویت ملی است و در زمینه و متن قالی دستبافت ایرانی با اسامی و نگاره‌های مختلفی جای گرفته‌اند مورد بررسی قرار گیرند.

مفهوم‌شناسی هویت

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

عموماً در تفاوت با دیگران معنا پیدا می‌کند و در طول زمان استمرار دارد» (گیبرنا، ١٣٧٨: ١٢٠). هم‌چنین هویت را «الگوهای رفتاری منحصر به فردی می‌دانند که برای مردم سرچشمهٔ معنا و تجربه است» (کاستلز، ١٣٨٠: ٢٢) و بر این اساس «برای مردمی که از زمینه‌های فرهنگی ـ هنری دیگری هستند، بیگانه می‌نماید» (گیدنز، ١٣٧٠: ٥٦). هویت «خاص ذات احدیت است و مراد از ذات، آن امر ثابت است و در مقابل غیریت، مطرح می‌شود» (داوری اردکانی، ١٣٧٥: ١٩).

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، ١٣٧٢: ٨).

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 تازهٔ علوم اجتماعی است که از نیمهٔ 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 واژهٔ ملت[1] از واژهٔ 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 امیخته از اقوام و طوایف همگون‌اند، گاهی هم زبان‌اند و گاهی ناهم زبان‌اند و گاهی هم دین‌اند و گاهی ناهم‌دین‌اند و تازه آنان که هم‌خون‌اند و یا هم‌زبان گاهی در سرزمینی به هم پیوسته زندگی می‌کنند و زمانی در جاهای پراکنده و آنان که پراکنده‌اند گاهی خود را از یک ملت می دانند 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

واژهٔ 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 می سازند. بنابراین می‌توان گفت: «نماد یکی از ابزارهای آگاهی و معرفت است و مفاهیمی را آشکار می‌سازد که به شیوه‌های دیگر قابل بیان نیست» (لوفردلاشو، ١٣٦٤: 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 «ما در سلسله‌مراتبی از فهم پدیده‌ها به نماد می‌رسیم زیرا نماد قدرت بیانگری بیشتری برای درک و آگاهی از محیط پیرامون دارد» (حصوری، ۱۳۷۹: ٣٦). رمزپردازی یا نمادگرایی از کهن‌ترین و اصولی‌ترین بیان مفاهیم است. نماد اندیشه را برمی‌انگیزد و انسان را به پهنای تفکر بدون گفتار هدایت می‌کند. دامنهٔ نفوذ نماد در جنبه‌های مختلف زندگی انسان قابل تأمل بوده و به صراحت می توان گفت نماد در جوامع انسانی دلالت بر نگرش های 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 پدیدهٔ دستبافت که از آن به «هنر ملی» یاد می‌شود از جمله مهم‌ترین نمادهای ذوق، هنر و روح زیبایی جامعهٔ 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 جهان‌بینی 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 بی شماری می رسیم 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 شیوهٔ ارائهٔ هویت ملی و مضامین هویت ایرانی، نمادپردازی و بهره گیری از زبان تصویر است که هنرمند بافندهٔ 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 پهنهٔ قالی دستبافت نمایانده است.

پیشینهٔ هنر قالی‌بافی در حوزهٔ تمدنی ایران

هنر و صنعت قالی بافی در حوزهٔ تمدنی ایران، سنتی دیرین و مضبوط بوده است. این جملهٔ گزافی 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 کزنفون (١) نوشته است: «در دورهٔ هخامنشیان شهر کهن ساردیس، که آن زمان در تصرف ایرانیان بود، به قالی‌های خود فخر می‌کرده است» (فریه، ١٣٧٤: ١١٨). گزارش‌های اختصاصی از قالی‌های گره‌باف ساردیس به قلم آتنیوس نُکراتیسی (حدود ١٩٢ تا ٢٣٠ م.) در کتاب خود با عنوان ***ضیافت دانشوران*** آمده بود. وی هم‌چنین وصف مشروحی از قالی ایرانی با حاشیهٔ خوش نقش و هیکل‌های مردان، ریخت‌های عجیب از شیردال‌های افسانه‌ای ایران و دیگر جانورانی از آن قبیل، به میان آورده بود(٢). ساختار قالی گره‌باف ایرانی متشکل از چِلّه یا تارهای عمودی، پود افقی، خامهٔ ابریشمی، پشم، نخ یا کُرک است که با پودها گره می‌خورد و جسم قالی ـ در اصطلاح گوشت ـ و پُرز آن را به وجود می‌آورد و این روند بافت مسلماً از زمان‌های نخستین بافندگی (دورهٔ هخامنشی) تاکنون ادامه داشته است. گواه این گفته، کشف قالی گره بافت موسوم به قالی پازیریک(٣) توسط پروفسور باستانشناس، رودنکو روسی، در سال ١٩٤٩میلادی درون گور یخ‌زده‌ای در درهٔ پازیریک می‌باشد (تصویر شمارهٔ ١). «قدمت این قالی در حدود چهارصد تا سیصد سال قبل از میلاد یعنی زمان حکومت

هخامنشیان تعیین شده است. نقش زمینهٔ قالی پازیریک از قاب‌های چهار گوش که امروزه به قاب خشتی معروف‌اند، بافته شده و حاشیه‌ای پهن با پنج حاشیهٔ باریک الحاقی چهار گوش آن را احاطه کرده است. در حاشیهٔ کناری فرش تصاویر حیوانات افسانه‌ای بالدار و در حاشیه‌ای دیگر سوارانی دیده می‌شوند که در بعضی از آنها فردی پیاده دهانهٔ اسب را می‌کشد و در حاشیه‌ای دیگر دو نوع نقش‌های ستاره‌ای پیداست یک حاشیهٔ ردیف گوزن های خط و خالدار و حاشیهٔ آخر تکرار مجدد حیوانات بالدار را نشان می‌دهد» (شاهرودی، ۱۳۵۳: ۳۵؛ فریه، ۱۳۷٤: 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 فرش‌بافی رونق فراوانی داشته است. کشف زیلویی مربوط به قرن هشتم میلادی در شهر باستانی قومس، گواه آن است. مهم‌ترین قطعهٔ کشف شده در شهر قومس قطعهٔ منسوجی پرزدار به صورت فرفری شکل است. البته تکهٔ پرزدار و فردار دیگری از حفاری‌های منطقهٔ حسنلوی ایران به دست آمده است که خیلی قدیمی‌تر و متعلق به ۸۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است اما شاید نتوان آن‌را 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 دورهٔ ساسانی هم که یکی از ادوار درخشان هنری ایران است منابع ادبی پیوسته مدارک تازه‌ای دربارهٔ بافندگی قالی در ایران عصر ساسانی به جامعه ارائه داده است. از آن جمله می توان به نقل قول جین ابرسولت[1] مبنی بر تاراج و غارت کاخ خسرو پرویز پادشاه ساسانی در سال ٦۲۸ 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 دورهٔ ساسانی، در حوزهٔ دست بافته ها 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: ٤٤). از آنجایی که قالی مذکور «زربافت بود تکه‌تکه شد و بین سپاهیان عرب تقسیم شد» (فریه، ۱۳۷٤: ۱۱۸).

1. Jean Ebersolt

پس از ظهور اسلام نیز در منابع مکتوب مورخان و هنرشناسان غربی، اشاراتی به قالی و مناطق قالی‌بافی در ایران شده و از شهرهای مناطق شمال هم‌چون ایالت مازندران، خوزستان و فارس به عنوان مراکز عمدهٔ تولید فرش نام برده شده است. تعدادی از قالی‌های دورهٔ سلجوقی که «بعد از قالی پازیریک، دومین گروه از قالی‌هایی هستند که در حال حاضر موجود هستند، هم‌اکنون در موزهٔ استانبول ـ موزهٔ آثار ترک و اسلامی ـ نگهداری می‌شود» (نازان، ١٣٨٥: ٢٦). این قالی‌ها در قرن هفتم هجری برای مسجد علاءالدین شهر قونیه بافته شده است. مارکوپولو، جهانگرد معروف که در حدود سال ١٢٧٠میلادی به آسیای صغیر مسافرت کرده و از ایران گذشته است به قالی‌های ترکمن اشاره می‌کند که زیباترین و عالی‌ترین قالی‌های دنیا هستند. در زمان ایلخانیان و مغولان به علت نابسامانی سیاسی کشور فرصتی برای توسعهٔ قالی‌بافی وجود نداشت و این هنر از کارگاه تولید به صفحات مینیاتور هنرمندان طراح و نقاش ایرانی آن زمان رفت. «مینیاتورسازان تبریز در دورهٔ مغول نیز، قالی‌های ایرانی با طرح‌های هندسی و انواع جانوران نقش پرداخته را در آثار خود نشان داده اند. روُی ذکلاویخو[1] در سفرنامهٔ خود (٨٠٨ هـق) پس از توصیف پرده های ابریشمی و نفایس دربار تیمور در سمرقند چنین می‌افزاید: «... و همه جا زمین مفروش به قالی‌ها و حصیر بافته‌ها بود» (کلاویجو، ١٩٢٨: ٨٩). از روی مینیاتورهای دورهٔ تیموری متعلق به سدهٔ نهم هـق/ پانزدهم (تصویر شمارهٔ ٢) نیز معلوم می‌شود که قالی‌های ایران دارای نقش‌های گوناگونی بوده و توسط هنرمندان نگارگر بسیار دقیق طراحی و ترسیم شده است. در دورهٔ تیموری برای اولین بار بافت قالی از روی نقشه پیاده و اجرا شده است. اگرچه قالی بافی در ایران ریشه‌ای قدیمی دارد اما این صفویان بودند که آن را از سطح یک هنر ــ 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 سدهٔ دهم آغاز می‌شود. «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 نسل‌های بسیاری را در خویشتن گرد آورده بودند، فرش‌های بومی ایرانی را می‌بافتند که زیبایی و نرمی مهم‌ترین ویژگی و خصیصهٔ آنهاست. تنها نیازمندی ایشان به طرح‌های نو بود که هنرمندان دربار آن‌را برآوردند» (پرایس، ١٣٨٦: ١٥٦).

1. Ruy de Clavijo

ایشان که پس از قریب به نُه قرن، احیاگر هویت ایرانی بودند حامی جدی اشاعهٔ فرهنگ و هنر فرش‌بافی بودند و تلاش کردند تا به وسیلهٔ هنر و به‌خصوص هنرهای سنتی و من‌جمله قالی‌بافی، هویت ایرانی را زنده کنند. نقش‌ها و طرح‌های بافته شده بر پهنهٔ قالی های این دوره و بعد از آن به خصوص دوره قاجار نشئت گرفته از باورهایی 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. «درخصوص هنر قالی‌بافی باید گفت که این حرکت از دوران حکومت شاه تهماسب که حکومتی طولانی داشت آغاز شد. او که بر اساس برخی از گزارش‌ها در طراحی و رنگرزی قالی نیز دستی داشت، با حمایت از هنرمندان قالی، به رواج قالی های نفیس و طرح‌های گردان اعم از قالی مخمل کمک زیادی کرد. در آن زمان این قبیل قالی‌ها در چند نقطهٔ مشهور کاشان، هرات، تبریز، کرمان، جزین و مشهد بافته می‌شد. هم‌چنین 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، ۱۳۷٤: ۱۳۷).

عناصر و مضامین هویت ملی در نقش‌ها و طرح‌های قالی دست‌بافت ایرانی

نقوش بافته شده در متن و زمینهٔ قالی ایرانی به صورت نمادین و زبان تصویری عناصری فراتر از یک نقش تزئینی هستند زیرا بافندهٔ ایرانی در کنار تزئینی بودن نقوش نمادین، بی‌شک به روح ایرانی نهفتهٔ در این نقوش و باورهای نیاکان خویش می‌اندیشد. بافندهٔ ایرانی، باورها، آرمان ها، عناصر هویتی خویش و مضامین هویت ایرانی را از طریق بافتن و تثبیت کردن در زمینه و حاشیهٔ قالی خود، حفظ، حراست و معرفی می‌کند.

مؤلفه‌های هویت ملی که در سه قالب و به‌صورت نماد در قالی ایرانی می‌شوند، عبارتند از:

۱. نقوش نباتی (درختی، گیاهی و باغی)

عالم نباتات و گیاهان مجلای زنده و زندگانی‌ای هستند که همیشه تجدید می‌شوند. 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، ١٣٨٢: ١٦٣). 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، زایندگی و فرایند زایش و رویش مکرر آن است.

١-١. نقش درخت در قالی دستبافت ایرانی

از دورترین ایام، تصویر مثالی درخت به مثابهٔ آیینهٔ تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواسته‌های اوست. این تصویر مثالی، زایندهٔ انبوهی 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[1] درخت را «ترکیب آسمان و زمین و آب، زندگی پویا در تقابل با سنگ که حیات ساکن است و رحمت الهی است» (کوپر، ١٣٧٩: ٢١٥) 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، ١٣٨٥: ١٦). نماد درخت یکی از قدیمی ترین نقوشی است که مورد توجه بشر قرار گرفته و آن را در آثار هنری خویش به کار برده است. این نماد که در تمدن های قدیم آن را به عنوان درخت مقدس و یا درخت زندگی می ستودند از ٣٥٠٠ 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 یُمن 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، دورهٔ تاریخ باستان و حتی

1. G.C.cooper

دورهٔ اسلامی در انواع هنرهای ایرانی و به ویـژه قـالی دسـتبافت، در اشـکال گونـاگون به‌کار گرفته می‌شده است» (شـجاع نـوری، ۱۳۸۵: ۵۱). نقـش درخـت و انـواع آن نظیـر درخت سرو، چنار، بلوط(٤) و... ، همواره یکـی از اصـلی‌تـرین نقـوش رایـج در قـالی دستبافت ایرانی بوده است.

۱-۲. نقش درخت سرو

از میان درختانی که در بین ایرانیان و در هنرهای ایرانـی و بـه ویـژه قـالی بـافی، از جایگاه بالایی برخوردار بوده درخت سرو، اسـت. ایـن درخـت بـه واسـطهٔ سرسـبزی همیشگی، ریشهٔ عمیقـی در اعتقـادات ایرانیـان باسـتان داشـته مفهـومی آیینـی، نـشانهٔ جاودانگی و تداعی کنندهٔ معاد بوده است. «این درخت در دوران هخامنشی و ساسـانی، درخت زندگی به شمار می رفته است و جایگاه والایی بـه لحـاظ آیینـی داشـته اسـت» (دادور، ۱۳۸۵: ۱۰۰). درخت سرو «مظهری از جنبهٔ مثبت و مفرح روح و زندگی مذهبی است. از این‌روست که مکان‌های مقدس ایـران بـا درخـت سـرو احاطـه شـده اسـت» (غـروی، ۱۳۵۲: ۱۷٤). امیرحسین ذکرگو در باب درخـت سـرو و نقـش آن در هنرهـای ایرانی می نویسد: «درخت سرو، درختی است همیشه سبز و برای ایرانیان باسـتان جنبـهٔ آیینی و مذهبی دارد. نمونه‌ای از این درخت را می‌تـوان در زمـان هخامنـشیان در بدنـهٔ پلکان‌های شرقی کاخ آپادانای تخت جمشید مشاهده کرد» (ذکرگـو، ۱۳۷۷: ١٤) (تـصویر شمارهٔ ۳). «در تمدن‌های عیلام و آشور و بالاخره هخامنشی درخت سرو نماد خوشی و خرمی و نیز مردانگی است و یگانه درخت مقدس است. به حکم همین منزلت مـذهبی است که در سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید سـرو یگانـه درخـت اسـت و تـراش آن در نهایت دقت و ظرافت و با ریزه‌کاری‌های کم‌نظیـر انجـام گرفتـه اسـت» (پرهـام، ۱۳۷۱: ۲۰۷). ریچارد فرای[1] به ویژگی ایرانیان از حیـث پایـداری در برابـر حمـلات سـهمناک متجاوزان در بین سایر ملل و تلاش در جهت حفظ هویت خویش، توجه کـرده و آنـان را با درخت سرو مقایسه می‌کند» (علیمرادی و آشوری، ١٣٨٦: ۱۹).

نقش درخت سرو عمـده تـرین و پرکـاربردترین نقـشمایه در بـین سـایر نقـوش و طرح‌های درختی است که در قالی‌بافی و بین قالی‌بافان ایرانی رایج است. نقش درخـت سرو به دلیل یادآوری و همراه بودن با عقاید و باورهـای جمعـی ایرانیـان و در نهایـت اشارهٔ نمادین به هویت ملی و گذشتهٔ ایرانیان، در اکثر مناطق قـالی‌بـافی ایـران بـه‌ویـژه

1. Richard fray

قالی‌های خشتی منطقهٔ چهارمحال و بختیاری به صورت گسترده و به صورت انتزاعی و خلاصه شده به کار رفته است (تصویر شمارهٔ ٤).

١-٣. نقش بوته (بُته) 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 بُته جقه تبدیل شد تا هم‌چنان یادآور هویت و خاطرهٔ 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 نگاره‌های تزئینی قدیم ایران نیز می‌توان شواهدی بر آن جست» (به‌آذین، ١٣٧٣: ٧١). دهخدا در معنی بته جقه می نویسد: «بته جقه سرو سرافکنده که نشان ایران و ایرانیان است و روی فرش‌ها، پارچه‌ها، خاتم‌کاری‌ها و سایر زیورهای صنایع دستی ایران دیده می‌شود» (دهخدا، ١٣٣٨: ٥٥). قدیمی‌ترین حضور نگارهٔ بته جقه در دورهٔ اسلامی به قرون دوم، سوم و چهارم در سفالینه‌های ری، گرگان، کاشان و نیشابور و گچبری‌های مسجد جامع نایین برمی‌گردد. نقشمایهٔ بته جقه در هنرهای اسلامی به تدریج نمایان شده و حضوری بارز می‌یابد. از زمان صفویه و با آغاز تولید و بافتن قالی دستبافت این نقشمایه با شکل‌ها و صورت‌های گوناگون و متنوع در دستبافته‌های ایران بافته شد. امروزه قالی زمینه بته جقه‌ای، از قالی‌های معروف و مشهور ایرانی است. این نگاره نیز هم‌چون سرو ـ که البته خود صورتی از سرو است ـ در قالی ایرانی حضوری چشمگیر دارد و آیینه‌ای از هویت تصویری ایرانیان است. بقه جقه در تمام طول عمر هنر قالی‌بافی یکی از نقش‌های برجسته، ثابت و گسترده‌ای است که در اکثر مناطق مختلف کشورمان در زمینهٔ قالی بافته می‌شود (تصویر شمارهٔ ٥).

١-٤. 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 درونی‌ترین لایه‌های اندیشه و خیال، تعبیری از مَعنای زنَدگی، غایت انسان، ازلیت و ابدیت، بهشت و زندگی و جلوه‌های 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 می‌رهاند و تا معنای بی‌رنگ رهنمون می‌شود. محسوسات در غایت کثرت هم‌چون نت‌های یک موسیقی واحد ظاهر می‌شوند و باغ ایرانی به این

نت‌ها نظمی آهنگین می‌بخشد و بدین‌گونه نوای یگانهٔ هستی در دستگاه باغ ایرانی نواخته می‌شود» (اصحابی و براتی، ۱۳۸۸: ٤). باغ ایرانی مکانی است که صفات جمالیه در نهایت زیبایی زمینی متجلی می شود، 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 دربارهٔ طبیعت است و هم مرتبط با مفهوم نظم و اگرچه در مقولهٔ 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 محدودهٔ 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: ٤٧٧). 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)

رابطهٔ عارفانهٔ ایرانیان با آب، درخت و گل به خوبی نشان می دهد که باغ ایرانی محیطی مقدس است زیرا مراوده و رابطه‌ای بین باغ مثالی و باغ زمینی است. از این‌رو کهن الگوی باغ ایرانی همواره سرچشمهٔ همهٔ هنرهای گذشتهٔ 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

به‌خصوص بافندگان فرش جایگاه بسیار ارزشمندی داشته و به نحوی که همواره بافندگان این طرح را در قالی‌های خود انعکاس داده و بافته‌اند؛ «طرح یا نقشهٔ باغی» می‌باشد. پیشینهٔ این نقش به قالی بهارستان (بهار خسرو) زمان ساسانی می‌رسد. «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 نقش‌بندی بهشت موعود در فرش ایرانی، به شمار می‌رود» (حشمتی رضوی، ١٣٧٤: ٥٥). قالی طرح باغی در دوران اسلامی نیز توسط بافندهٔ ایرانی تداوم می‌یافت. «در دوران اسلامی ظهور این طرح را بنا به گفتهٔ محققان هنر از دوران صفوی و با عنوان قالی‌های چهار باغ در فرش‌های این دوره شاهد هستیم. از زمان صفویان و به‌ویژه شاه عباس و بعد از آن بود، که تهیهٔ قالی با نقش و نگار ایرانی و طرح‌هایی که یادآور هویت جمعی ایرانیان بود معمول شد. این قالی‌ها را چهار باغ می‌نامیدند چون تقسیم عادی باغ را به چهار قسمت منعکس می‌سازند. این تقسیم‌بندی به محورهای اصلی و فرعی مربوط است» (ویلبر، ١٣٨٧: ٣٢). «فرش باغی، فرشی جهانی و بهشتی است» (حشمتی رضوی، ١٣٧٤: ٥٧)، در قالی ایرانی «طرح باغی به عنوان تجلی بهشت، نمودی از آرامش مادی قابل تصور برای انسان‌ها را مشخص می‌کند که در این قالی‌ها، گل‌ها و درخت‌ها و حیوانات و جوی‌های آب همه تجلی الطاف الهی هستند و در نظر انسان عارف و متفکر و به نوعی بافندهٔ با احساس ایرانی، طبیعت است که تجلی‌گاه صفات و ذات حقیقت است» (وندشعاری و نادعلیان، ١٣٨٥: ٥٧). تعداد قابل ملاحظه‌ای از قالی‌های دارای طرح باغ را در میان مجموعه‌های خصوصی و عمومی می‌توان یافت. عدهٔ معدودی از آنها به قرن ١٧م./١١هـ‌ق و مقدار زیادتری به قرن ١٨م./١٢هـ‌ق و اوایل قرن ١٩م./١٣هـ‌ق تعلق دارند. نمونه‌ای از نوع قالی‌های دوران اخیر که بیشتر آنها روش و سبک خاصی به خود گرفته‌اند. از دیگر قالی‌های طرح باغی یا نقش بهشت، می‌توان به فرش نقش بهشت فیگدور، فرش بهشت مجموعهٔ واگنر برلین، فرش نقش بهشت موزهٔ متروپلی‌تن و... اشاره داشت (تصاویر شمارهٔ ٦ و٧).

٢. نقوش و مضامین جانوری

کاربرد نقشمایه‌های جانوری به عنوان نماد آیینی، اسطوره و تزئین در ایران سابقه‌ای بسیار دیرینه دارد و به هزاره‌های قبل از میلاد می‌رسد. نقوشی که هریک بعدها به عنوان عناصر بصری هویت ملی خاطره‌های جمعی ایرانیان را تداعی می‌کند. این نقوش

عبارتند از نقوش انسانی هم‌چون نقش داریوش بر تخت با همراهان، اعطای فّر 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 برتخت، بهرام گور در حال شکار، خسرو پرویز و... که به نوعی یادآور دوران باستان و نگرش‌ها، اندیشه‌ها 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 دورهٔ هخامنشی مرسوم بوده است زیرا که در کشفیات قبور سکایی درهٔ پازیریک، تعدادی فرش (نمدها و قالی‌های گره‌دار) به‌دست آمده که بر اساس نقوش به کار رفته به هخامنشیان نسبت داده شده‌اند» (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 نقشمایه‌های متداول، متنوع و معروف فرش‌اند، به فرش گیرایی خاص می‌دهند 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 هم‌چون سایر هنرهای ظریفه مانند نقاشی، کاشی‌کاری و قلمکاری، پرندگان نشانهٔ زیبایی، آزادگی و دورپردازی غرورانه‌اند» (دانشگر، ۱۳۷٦: ۱۱۰). طراح و بافندهٔ فرش با ترسیم و بافت شکل پرنده، آگاهانه یا ناخودآگاه مکنونات قلبی و خواهش های باطنی و باورهای خود را بر این دستبافت می‌نگارد. «از نقش‌بندی سیمرغ و عقاب، بلندپروازی و تیزچنگی و از هدهد هوشیاری و از کبک خرامیدن و از طاووس این پرندهٔ خوش‌ترکیب، نقش و نگار و آراستگی ظاهر را به اطرافیان القاء می‌کند و از ایشان می‌خواهد تا درون و برون خویش را بدین صفات بیارایند» (دانشگر، ۱۳۷٦: ۱۱۰).

۲-۱. نقوش انسانی

۲-۱-۱. 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 پهنهٔ قالی به تصویر بکشد. قالیچه ای با موضوع شاپور دوم که بر تخت خود نشسته و از سربازان مسلح سان

می‌بیند، در مجموعهٔ موزهٔ 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 شمارهٔ ٨).

٢-١-٢. 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. زمینهٔ قالی، بهرام گور را که در حال شکار است نشان می دهد. در این کارزار، کنیز و یار بهرام، یعنی آزاده نیز همراه اوست. در دور تا دور حاشیه های بزرگ و کوچک آن، ٤٢ بیت از اشعار نظامی با خط خوش نستعلیق که یک خط ایرانی خالص می باشد بافته شده است. ابیات ذکر شده عبارتند از ١٤ بیت اول از حاشیهٔ باریک داخلی قالی، ١١ بیت دوم از حاشیهٔ بزرگ قالی (داخل کتیبه‌ها) و ١٧ بیت سوم از حاشیهٔ باریک بیرونی (تصویر شمارهٔ ٩).

٢-١-٣. نقش نمادین انوشیروان و وزیرش بوذرجمهر

از دیگر مضامین و مفاهیم باستانی و نقوش انسانی که در داستان های ادبی و غنایی حکیم نظامی گنجوی بسیار زیبا شرح و تفسیر شده و استادانه توسط هنرمند قالی باف ایرانی بافته شده است قالیچهٔ انوشیروان و وزیرش بوزرجمهر است، که به نظر استاد خشکنابی ممکن است: «طراح و بافندهٔ آن محتشم کاشانی باشد. این فرش دارای زمینه ای 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 ١٥ بیت می‌باشد و در حاشیهٔ بزرگ قالیچه بافته شده‌اند. شاه ضمن شکار به دهی ویران می‌رسد و در آنجا مفهوم گفتگوی دو جغد را از وزیرش سؤال می کند. سؤال و جواب به صورت شعر می‌باشد» (خشکنابی، ١٣٧٨: ٨٢). هم‌چنین در بین ابیات ١٦ تصویر از پادشاهان مختلف و بدون نام دیده می‌شود (تصویر شمارهٔ ١٠).

٢-١-٤. نقش نمادین اعطای منصب و تاج شاهی به اردشیر و شاپور

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

محل نقش رجب در نزدیکی تخت جمشید مرودشت است و صحنهٔ دوم مربوط به تاج بخشی اورمزد به اردشیر بابکان در محل نقش رستم در مرودشت و گوردخمه های آنجاست. ۳٦ کتیبه نیز در محیط قالی وجود دارد که شامل ۱۸ بیت از اشعار نظامی گنجوی است» (خشکنابی، ۱۳۷۸: ٤٤) (تصویر شمارهٔ ۱۱).

۲-۲. نقوش حیوانی

سابقهٔ به‌کارگیری نقش‌ها و شمایل حیوانی در هنر و انواع آن، طولانی‌تر از نقوش انسانی است. هنرهای ایرانی و به‌ویژه قالی‌های دستبافت عشایری همواره جایگاه مناسبی برای حضور، جولان و عرصهٔ کارزار حیوانات اهلی و وحشی بوده است. حیواناتی همانند شیر، عقاب، گاو، اسب، ماهی و... که جنبهٔ نمادین داشته و اشاره به هویت و خاطرات جمعی ایرانیان دارند بیشتر از دیگر حیوانات در قالی های دستبافت ایرانی حضور دارند.

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

یکی از نمادهایی که در فرهنگ و هنر ایران زمین بسیار برجسته بوده و از آن به‌عنوان نماد ایرانی یاد می‌شود نقش «شیر» است. از آنجایی که شیر خود نماد ملی ایرانیان است نسبت به سایر حیوانات سهم بیشتری برای حضور در زمینهٔ قالی پیدا کرده است. گواه این ادعا نقش شیر به صورت تجریدی و تنهاست که در قالی‌های شیری فارس و بختیاری بافته شده است. این موضوع نشان از علاقهٔ خاص هنرمندان بافنده نسبت به این حیوان نمادین است. و مهم‌تر از همه این‌که شمایل این حیوان خود نشان و نماد ملی ایرانیان است. این حیوان در باورهای قومی و اساطیری ایران نشانگر باروری زمین محسوب می شد. سَر شیر به نشانهٔ 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 گونه‌های بسیاری از آفرینش‌های هنرمندان ایرانی تکرار شده و به امروز رسیده است از طریق نیروی تخیل و ابداع هنرمندان و بافندگان هنر قالی‌بافی بر متن قالی جای گرفته است (تناولی، ۱۵۳۷: ۱۹). در هنر دورهٔ اسلامی نیز از اواخر دورهٔ 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 صفحهٔ فرش دستبافت نقش بسته و از آنجایی که تداعی کنندهٔ 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 شمارهٔ ۱۲ و ۱۳).

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

از دیگر نمادهای ایرانی مرتبط با هویتِ 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 دورهٔ تیموری و در تمام دوران صفوی بیشتر نمایان شد و از آنجا که در دورهٔ 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 دوبارهٔ طبیعت است و حضور ماهی از میان انبوه حیوانات اشاره‌ای است به این آغاز» (طاهی، ۱۳۸٦: ۳٦). 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 نگارهٔ ماهی برگرفته از آیین مهرپرستی است. برگچه‌های ماهی شکل، همان دو ماهی بودند که مهر را از آب درآوردند و گل گرد، همان گل لوتوس 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 شمارهٔ ١٤). از گل وسط بـه همـان گل نیلوفر آبی یا شاه عباسی تعبیر می‌شود. برگ‌ها در ابتدا ماهی بوده‌انـد کـه در دوران اسلامی به برگ تبدیل شده است. امروزه در اکثر مناطق ایران، قالی با نقش ماهی بافتـه می‌شود (تصویر شمارهٔ ١٥).

٢-٣. نقوش پرندگان

٢-٣-١. نقش سیمرغ

یکی از مرغان ایرانی که همواره در فرهنگ، هنر، ادبیات و اساطیر ایـران حـضوری بارز و آشکار داشته سیمرغ افسانه‌ای است که به‌خصوص در قالی‌های زمینه جانوری و شکارگاهی و مضامین شاهنامه به چشم می خورد. این مرغ نمادین ایرانی که در حافظـهٔ جمعی ایرانیان دارای صفات و خصایص برجسته ای است در ذهن هنرمنـد بافنـده نیـز جایگاه خاصی داشته و بافت قالی را بهترین زمان و زمینهٔ آن را مناسب ترین مکان برای آشکار کردن این پرندهٔ افسانه‌ای می‌بیند و بافندهٔ ایرانی همواره سعی کرده در دسـتبافتهٔ خود، عناصر و پدیده‌های آرمانی و جاودانه و نمادهایی که اشاره بـه عـالم بـالا و مثـال دارد پیاده کند. سیمرغ پرنده‌ای پررمز و راز و اساطیری است و نخستین و معروف‌ترین پرنده در اساطیر ایرانی دانسته شده است» (شـایگان، ١٣٧٣: ٣٢١). واژهٔ سیمرغ «مرکب از مرغ به اضافهٔ لفظ اوستایی سئنه[1] است، که به معنی شاهین یا بـاز اسـت» (دادور، ١٣٨٥: ١٥٧). این پرندهٔ افسانه ای در اساطیر و قصه های ایرانی و در هنر و فرهنگ ایران باستان جایگاه ویژه‌ای دارد. این پرنـدهٔ افـسانه‌ای در هنـر دوران باسـتان و بـه‌خـصوص دورهٔ ساسانی تجلی و نمود بارزی می‌یابد. از نظر نمـادین سـیمرغ بـه معنـای «آرزو، آتـش، آزادی، اعتقاد، اقتـدار، الوهیـت، الهـام، امپراتـوری، بردبـاری، بـی‌پروایـی، پاکـدامنی و پرهیزگاری، پیروزی، تحمل و... است» (واحددوست، ١٣٧٩: ٣٠٩). سـیمرغ در ***شـاهنامهٔ*** فردوسی پرنده‌ای اسطوره‌ای و افسانه‌ای خردمند و دارای ابعادی ایزدی و عرفـانی نیـز هست. «سیمرغ در ***شاهنامه*** واجد صفات بسیاری است. این پرندهٔ افـسانه‌ای علـی‌رغـم قلّت دفعات ظهور در ***شاهنامه*** به عنوان نماد قدرت، شکوه و عظمت، بخشنده فرّکیانی، پیروزی‌بخش، درمانگر و... است. او نماینده «خرد قدسـی» اسـت» (فربـود و سـهیلی‌راد، ١٣٨٢: ٣٩). شخصیت سیمرغ به دلیل تقـدس و خردمنـدی واجـد هویـت فراطبیعـی و فرهنگی است. اندازهٔ بزرگ سیمرغ در قیاس با سایر عناصر اهمیت او را یادآور می شود و حرکت او بر فراز ابرها بر بلندپروازی و در ضمن بر تعالی ملکوتی‌اش دلالت دارد.

1. Saenae

ساسانیان تأثیر بسیار مهمی بر هنر و فرهنگ هم‌عصر خویش و مهم‌تر از آن بر هنر و تمدن اسلامی در ایران گذاشت. «موضوعات هنر ساسانی مجموعهٔ گسترده و متنوعی از موجودات افسانه‌ای را عرضه می‌کند که در میان آنها سیمرغ ساسانی بسیار شاخص است. این موجودات افسانه ای به همراه اشکال و نقوش دیگر ساسانی وارد هنر ایران دورهٔ اسلامی به‌خصوص هنر قالی‌بافی شدند» (طاهری، ١٣٨٨: ١٦). سیمرغ ساسانی و سایر حیوانات تخیلی و حیوانات واقعی در کنار دیگر نقوش تزئینی و تلخیص شد، بر روی ظروف، کاسه‌ها، آب‌دانها و مهم‌تر از همه پارچه‌ها و قالی‌ها به دورهٔ اسلامی به‌خصوص دورهٔ صفوی(٥) 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 پرندهٔ زیبا در نگاره‌ها و کتب تصویری شاهنامه هم‌چون شاهنامه‌های دموت(٦)، بایسنقر میرزا(٧) و طهماسبی(٨) بوده است (تصاویر شمارهٔ ١٦و ١٦-١).

٢-٣-٢. نقش طاووس

یکی دیگر از پرندگان ایرانی که نمودی از شناسنامهٔ فرهنگ و هنر ایرانی به شمار می‌رود، طاووس است؛ مرغی که به پرندهٔ بهشتی نیز مشهور است. «نقش طاووس اغلب دارای مفاهیم مذهبی است و نه تنها به عنوان نمادی مذهبی در آثار هنری دورهٔ اسلامی به کار گرفته شده(٩)، بلکه در دوران باستان و در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است» (گلف، ١٩٨٦: ١٣١). این نقش در دین زرتشت نمادی از مرغ آناهیتا (ناهید، ایزد آب) و دارای مفهوم فناناپذیری بوده و در برخی فرهنگ‌ها، مفهوم فخر و غرور را بیان می‌کند. نقش این پرندهٔ 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 رابطهٔ این پرنده با موضوع بهشت می‌باشد» (وندشعاری، ١٣٨٥: ٥٧). نقش طاووس در اکثر طرح‌های قالی‌های دستبافت ایرانی به چشم می‌خورد (تصویر شمارهٔ ٢٤). 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 دل‌خواسته های نیاکان وی است. در بسیاری از آثار دورهٔ ساسانی هم‌چون نقش‌برجسته‌های طاق بستان، پارچه‌ها و یا لوح‌های گچی تیسفون، نقش طاووس در تزئین‌ها و یا دو طرف درخت زندگی دیده می‌شود (تصویر شمارهٔ ۱۷).

۳. نقوش ابنیه‌های باستانی و تاریخی

به جرئت می توان گفت به‌جز قالی دستبافت ایرانی و هنر قالی‌بافی، دومین هنری که می تواند 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 مؤلفهٔ هویت ملی است. عناصری هم‌چون ایوان(۱۰) و گنبد(۱۱) در معماری، ساخته و پرداختهٔ 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. قالی هایی با طرح چهار فصل شامل ابنیه های 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 قالی های 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 قاآنی 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» (خشکنابی، ۱۳۷۸: ۳۶-۳۷) (تصویر شمارهٔ ۱۸).

نتیجه‌گیری

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

ریشهٔ عمیقی در جان و روح ایرانیان دوانده و در درازنای تاریخ این مرز و بوم و همراه با فراز و فرودهای بسیار، در امتداد رودخانهٔ 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 به‌شمار می‌روند، توانسته‌اند در پوشش و بستر هنر خود را در کوران حوادث از دستبرد تجاوز و هجوم فرهنگ های بیگانه حفظ کنند تا ایرانیان امروز بدانند و بتوانند از نحوهٔ 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 زمینهٔ فرش دستباف ایرانی بهترین و باثبات‌ترین مأمن و سرانگشتان بافندهٔ ایرانی بهترین سازندهٔ 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 تداعی‌کنندهٔ 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، نویسندهٔ یونانی، صاحب کتاب وصیت‌نامهٔ کوروش

2. Sir George Birdwood, SVA. Oxford University press, I8I5.

۳. Pazirik، درهٔ 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.

٤. چنین تصور می‌شود که نخستین نماد ستایش و پرستش، درخت بلوط بوده و سپس درخت‌های دیگر (بنام، ۱۳۸۵: ١٦).

۵. در دوران تیموری و بعد از آن به‌خصوص دورهٔ صفوی که دورهٔ 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 سیمرغ، بز کوهی، نقش‌برجسته‌های شکارگاهی و... احیاء و باز زنده‌سازی شد.

٦. شاهنامهٔ دموت برجسته ترین شاهنامهٔ دوران ایلخانی است که توسط نقاشان ایرانی به تصویر درآمده است. نگاره‌ها، شمایل‌ها و مناظر این شاهنامه متأثر از عناصر هنری چینی است.

۷. شاهنامهٔ بایسنقری در دوران تیموری و توسط بهترین نگارگران مکتب هرات(تیموری) به تصویر درآمده است.

۸. شاهکار دوران صفوی و مهم ترین شاهنامهٔ مصور عرصهٔ نگارگری ایران با ۲۵۸ نگاره که پس از چرخش های زیاد سرانجام در دههٔ هفتاد شمسی از موزهٔ متروپلی‌تن امریکا به موزهٔ 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 دورهٔ اشکانی است.

۱۱. تولد گنبد در دوران ساسانی و در کاخ فیروزآباد اردشیر ساسانی در فارس می‌باشد.

منابع

- اشرف، احمد (١٣٧٢)؛ هویت ایرانی، گفتگو (ویژهٔ ایرانی بودن)، ***مجله فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تهران***، ش ٣، صص ٢٧-٣٥.
- اصحابی، رؤیا و شادی براتی (١٣٨٨)؛ «حکمت باغ ایرانی»، ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی سوره***، ش ١٠، صص ١-١٣.
- اعظم‌کثیری، آتوسا؛ دیباج، سیدموسی و زهرا رهنورد (١٣٨٨)؛ «تقابل طبیعت و فرهنگ در نگارهٔ ذال و سیمرغ» (تحلیل نشانه‌شناختی تصویری از شاهنامه طهماسبی)، ***فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی هنرهای زیبا***، تهران: ش ٣٧، صص ١٠٣-١١٠.
- بنام، امید (١٣٨٨)؛ «قالی چهارفصل تبریز»، ***مجلهٔ قالی ایران***، سال دوازدهم، دورهٔ هفتم، صص ٥-٨.
- بهشتی، سیدمحمد (١٣٨٧)؛ «غزل باغ ایرانی»، *فصلنامهٔ گلستان هنر*، سال چهارم، ش ١، صص ٨-١٢.
- به آذین ، م.ا (١٣٧٣)؛ ***قالی ایران***، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، فرانکلین، چاپ دوم.
- پرهام، سیروس (١٣٧١)؛ ***دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس***، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پرایس، کریستین (١٣٨٦)؛ ***تاریخ هنر اسلامی***، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز (٢٥٣٧)؛ ***قالیچه‌های شیری فارس***، ترجمهٔ سیروس پرهام، تهران: سازمان جشن هنر، با همکاری بنیاد شهبانو فرح.
- حصوری، علی (١٣٧٩)؛ ***فرش بر مینیاتور***، تهران: انتشارات سروش.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله (١٣٧٤)؛ ***فرشنامهٔ ایران***، مؤسسه مطالعات تحقیقات فرهنگی، تهران: بیتا.
- خشکنابی، سیدرضا (١٣٧٨)؛ ***ادب و عرفان در قالی ایران***، تهران: انتشارات سروش.
- خلعتبری، مصطفی (١٣٨٦)؛ «فولکلور و هویت ملی»، ***مجموعه مقالات هویت ملی***، تهران: نشر سوره، صص ١٣٧-١٤٨.
- خزایی، محمد (١٣٨٢)؛ ***نمادگرایی در هنر اسلامی***، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- دانشگر، احمد (١٣٧٦)؛ ***فرهنگ جامع فرش***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات یادوارهٔ اسدی.
- دادور، ابوالقاسم (١٣٨٥)؛ ***اسطوره‌های ایران و هند***، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء.
- داوری اردکانی، رضا و تقی آزاد ارمکی (١٣٧٥)؛ ***رویارویی فرهنگ ایران و غرب در دورهٔ معاصر***، تهران: نشر سروش.
- دهخدا، علی‌اکبر (١٣٣٨)؛ ***لغت‌نامه***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ذکرگو، امیرحسین (١٣٧٧)؛ «از کورش تا آشوکا»، تهران: ***هنرنامه***، سال اول، ش ١، صص ٤-١١٩.
- زارعی، محمدرضا (١٣٨٢)؛ «نقش خشتی از پازیریک تا چهارمحال و بختیاری»، در ***مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستبافت***، تهران: مرکز ملی فرش ایران.
- سلیمی، حسین (١٣٧٩)؛ ***هویت‌یابی؛ تحولات منطقهٔ بالکان***، تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین‌الملل.
- شاهرودی، اسماعیل (١٣٥٣)؛ «قالی عهد هخامنشی»، تهران: ***مجلهٔ هنر و مردم***، ش ٥٤، صص ٢٥-٢٧.
- شایگان، داریوش (١٣٧٣)؛ ***آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی***، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

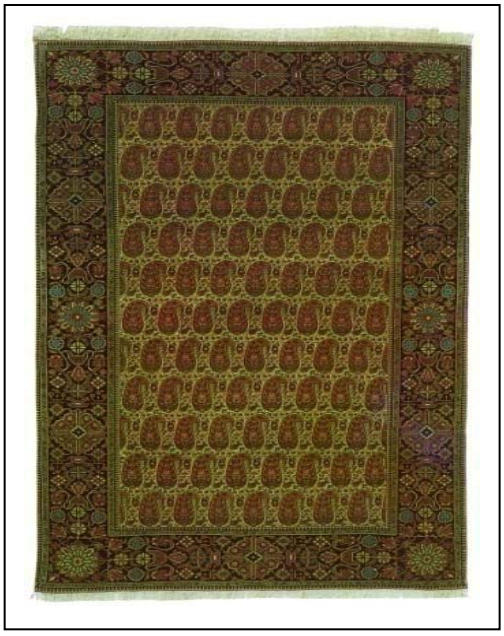
- شجاع‌نوری، نیکو (۱۳۸۵)؛ «درخت، نقشی بر فرش، رویی بر عرش»، ***فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی گلجام***، ش ۳، صص ۵۱-٦٦.
- طاهری، علیرضا (۱۳۸۸)؛ «تأثیر تصویر سیمرغ ساسانی بر روی هنر اسلامی، بیزانس و مسیحی»، ***فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)***، ش ۳۸، صص ٤١-٥٦.
- طاهی، مریم (۱۳۸٦)؛ ***نقش ماهی در فرش‌های موزهٔ فرش ایران***، پایان‌نامه دوره کارشناسی، دانشکدهٔ میراث فرهنگی.
- علیمرادی، محمود و محمدتقی آشوری (۱۳۸٦)؛ «درخت در فرش بختیاری»، ***فصلنامهٔ علمی ـــ پژوهشی گلجام***، ش ٦ و ۷، صص ۱۱-۲۱.
- غروی، مهدی (۱۳۵۲)؛ «نقوش مذهبی»، ***نشریهٔ بررسی تاریخی***، ش ٤ و ۸، صص ۱۷٤-۱۷۸.
- فربود، فریناز و فهیمه سهیلی‌راد (۱۳۸۲)؛ «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی»، ***فصلنامهٔ هنر***، ش ٥٦، صص ۳٤-٤٥.
- فریه، ر.دبلیو (۱۳۷٤)؛ ***هنرهای ایران***، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان روز.
- کاستلز، مانوئل (۱۳۸۰)؛ ***عصر اطلاعات، اقتصاد، جامعه و فرهنگ***، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: طرح نو.
- کوپر، جی سی (۱۳۷۹)؛ ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمهٔ ملیحهٔ کرباسیان، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- گیبرنا، مونتسرات (۱۳۷۸)؛ ***مکاتب ناسیونالیسم***، ترجمهٔ امیرمسعود اجتهادی، تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین الملل وزارت امور خارجه.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷٦)؛ ***جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نشر نی.
- لوفردلاشو، م (۱۳٦٤)؛ ***زبان رمزی افسانه‌ها***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.
- مشتاق مهر، رحمان (۱۳۸٦)؛ «مبانی و اجزای شکل دهندهٔ هویت فرهنگی ایرانیان در اندرزنامه های پهلوی و متون تعلیمی فارسی»، ***مجموعه مقالات هویت ملی***، تهران: نشر سورهٔ مهر.
- نازان، اولچر (۱۳۸۵)؛ «قالی‌های ترک (از سلجوقی تا عثمانی)»، ترجمهٔ کریم میرزایی، ***مجلهٔ قالی ایران***، شمارهٔ ٦۸، صص ۲٦-۲۸.
- نیستانی، جواد (۱۳۸۷)؛ ***نمادهای گیاهی و جانوری در فرش ایرانی***، ویژه نامهٔ هنرهای سنتی، سازمان میراث فرهنگی، پژوهشکده هنرهای سنتی ایران.
- هنوی، ویلیام (۱۳۷۳)؛ «هویت ایرانی از سامانیان تا قاجاریه»، ***ایران‌نامه***، سال دوازدهم، ش ۳، صص ٤١-٥۸.
- واحددوست، مهوش (۱۳۷۹)؛ ***نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی***، تهران: انتشارات سروش.
- وند شعاری، علی و احمد نادعلیان (۱۳۸۵)؛ «تجلی عرفان در قالی های عصر صفوی»، ***فصلنامهٔ نگره***، صص ۵۵-٦۵.
- ویلبر، دونالد (۱۳۸۷)؛ ***باغ‌های ایران و کوشک‌های آن***، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- Clavijo, de ruy, (1928); embassy to tamerlane 1403-1406, translaited 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); Medival Islamic Symbolism and the Painting in the Cefalu.
- Ebersolt, Jean (1923); ***Les-Arts Somptuairs de Byzance***, paris.

تصویر شمارهٔ ١: قالی پازیریک اولین قالی گره‌دار جهان (مآخذ: ژوله، ١٣٨١: ٢٥)

تصویر شمارهٔ ٢: قالی در نگارهٔ دورهٔ تیموری به همراه بخشی از آن
(مآخذ: کتاب آشنایی با میراث هنری،١٣٨٠: ٦٤)

تصویر شمارهٔ ٣: نقش درخت سرو (مآخذ: ژوله،١٣٨١: ٢٠)

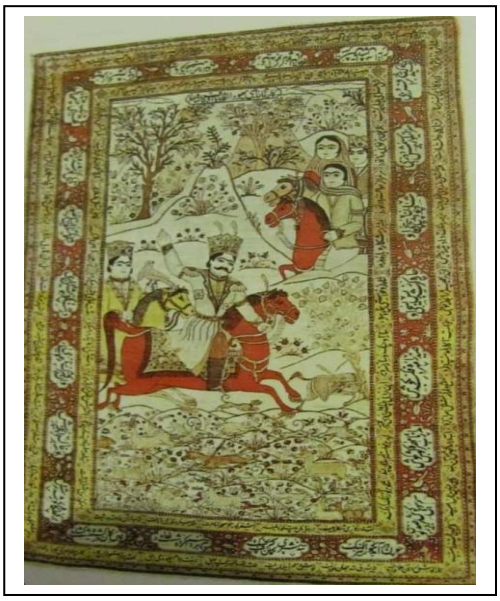
تصویر شمارهٔ ٤: نقش درخت سرو در قالی (مآخذ: آرشیو نگارنده)



تصویر شماره ٥ : قالی با نقش بته جقه (مآخذ: آرشیو موزه فرش ایران)

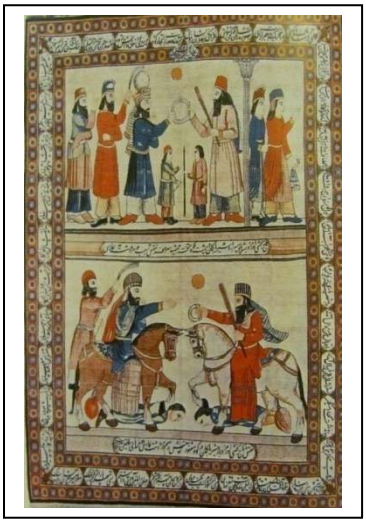
تصاویر شمارهٔ ۷ و ٦: نقش و طرح باغ (چهار باغ) در قالی ایرانی (مآخذ: ژوله،۱۳۸۱: ٦٧)

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



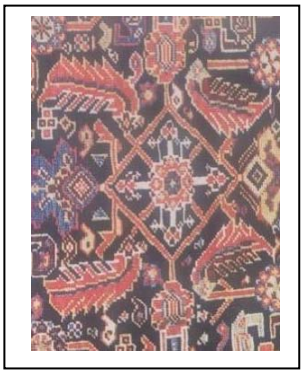
تصویر شمارهٔ ۹: قالی با نقش شکارگاه بهرام گور (مآخذ: قبلی)

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



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

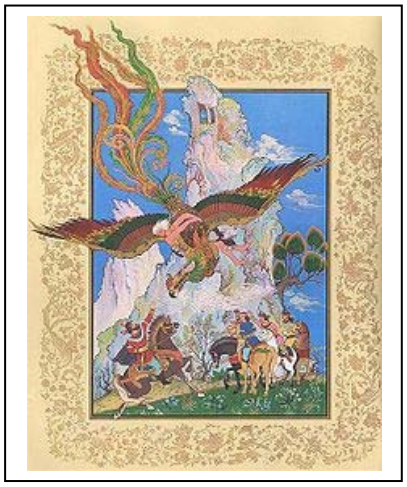
تصاویر شمارهٔ ۱۲ و ۱۳: قالی با نقش شیر، قالیچه‌های شیری فارس (مآخذ: تناولی، ۲۵۳۷: ۸۱)



تصویر شمارهٔ ١٤: چهار برگ (ماهی) به دور گل (حوض) (مآخذ: ژوله، ١٣٨١: ٦٥)

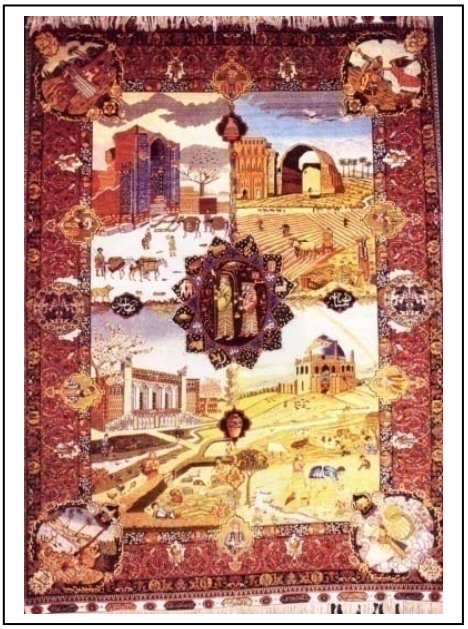
تصویر شمارهٔ ١٥: قالی با نقش ماهی در هم یا هراتی (مآخذ: آرشیو موزه فرش ایران)

تصویر شمارهٔ ١٦-١: بخشی از یک قالی با نقش سیمرغ (مآخذ: وندشعاری، ١٣٨٥: ٥٥)



تصویر شمارهٔ ١٦: نقش سیمرغ بر زمینهٔ قالی
(مآخذ: آرشیو نگارنده)

تصویر شمارهٔ ١٧: نقش طاووس در قالی
(مآخذ: آرشیو موزه فرش ایران)



تصویر شمارهٔ ١٨: قالی با نقش ابنیه‌های باستانی در قالب طرح چهار فصل
(مآخذ: مجله قالی ایران، شماره ٦٥، ٢٣)