دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۲۰۷-۱۸۹

بررسی نقش مایه خورشید در فرش قشقایی با تاکید بر نظریه سنت‌گرایان

سید ابوالقاسم حسینی(ژرفا)[۱]؛ محمد جواد سعیدی زاده؛ منصوره اسکینی

چکیده

صنایع دستی هر قوم و ملتی تبلور آیین، آداب و رسوم، بینش اساطیری و اعتقادات مذهبی آن قوم و ملت است. هنر و صنایع دستی روستاییان و عشایر، منابع بسیار غنی و مناسبی برای مطالعه‌ی تاریخ هنر کشورمان از زمان گذشته می‌باشند. دستبافت‌های قشقایی دارای رنگ‌های تند و شاد به همراه نقوشی ساده و هندسی‌اند. این نقش‌مایه‌ها از لحاظ فنی و بصری قابلیت‌های بالایی داشته و یکی از مهمترین آثار هنری این مرز و بوم هستند که طی دوران مختلف ارزش معنوی خود را حفظ نموده‌اند. یکی از جلوه‌های مهم اهمیت نمادگرایی را می‌توان در هنر مشاهده کرد. در این مقاله سعی شده است به سوالی مبنی بر اینکه دید و نظریه سنت گرایان در باب نقش مایه خورشید در فرش قشقایی چیست؟ پاسخ داده شود. در واقع هدف این پژوهش، بررسی نمادهای فرش قشقایی از نظر فنی و بصری و رسیدن به معنی و مفهوم آنها با تکیه بر نظریه سنت‌گرایی و همچنین خاستگاه این نقوش می‌باشد. در نهایت درمی‌یابیم که بیشتر نقوش قشقایی برگرفته از اساطیر هستند و استفاده به جا از نقش‌مایه‌هاي قدیمی و ملی ایران باعث ادامه حیات نقوش گذشته و سالم ماندن معانی عمیق این نمادها می‌شود و فرهنگ به طور صحیح از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. روش تحقیق این

۱. دانشیار موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی. azharfa@gmail.com

پژوهش از نظر هدف، توسعه‌ای است و از لحاظ ماهیت توصیفی- تحلیلی می‌باشد و جمع‌آوری اطلاعات پژوهش به صورت کتابخانه‌ای می‌باشد.

واژگان کلیدی: فرش دستبافت، فرش قشقایی، نقش‌مایه، اسطوره، نظریه، سنت‌گرایان.

مقدمه

صنایع دستی بخصوص فرشبافی از کهن‌ترین هنرها است که از نظر استفاده از نمادها بسیار پرکاربرد بوده است. جنبه‌های هنری و فرهنگی این فرش‌ها را در ویژگی‌های طرح و نقش آن باید جست. نقش‌ها از ارزش‌های والاتری برخوردار بوده و هر نقش فقط رنگ و شکل نیست، بلکه معنایی هم دارد. ظاهر بسیاری از نقش‌ها در هنر ایرانی در حکم آغاز دیدن یک معنای نادیدنی و باطنی است (فرشیدنیک و همکاران، ۲۰۱۰؛ دابور، ۲۰۱۲).

انواع فرش و به خصوص قالی از عمده‌ترین دستبافته‌های بختیاری و قشقایی می‌باشد که در روستاها، عشایر و شهرهای متفاوت رواج دارند. اصالت نقوش و رنگ‌آمیزی آنها مبین ذهن خلاق، تلاش خستگی‌ناپذیر، لطافت طبع و ژرفای اندیشه هنرمند بافنده است که دارای جنبه‌های زیبایی‌شناختی قابل توجهی است. فرش‌های قشقایی یک‌سری مشخصاتی دارند که باعث شده از بقیه فرش‌ها جدا شود و در صنایع دستی جزو اولین هنرها شود که از آن جمله‌اند، ظریف بودن گره‌ها، زیبا بودن نقش‌ها، و بیشتر از همه پایدار و چشمگیر بودن رنگ‌ها و مهمتر از همه حالت خیال‌انگیز و مرموزانه بافته‌های فرش‌های قشقایی می‌باشد (ژوله ۱۳۹۰، ص ۲۰۵).

واژه سنت در هر یک از مقوله‌های هنر، فقه، فلسفه و حتی عرف جامعه معنای متفاوتی دارد، سنت در بین عوام به معنای کاربرد گوناگون چیزها، زبان و تفکرات است که در طی قرون، توسط افراد مختلف جامعه حفظ شده و به دوره‌های بعد منتقل گردیده‌اند. با توجه به تعریف سنت، می‌توان سنت در فرش را آنچه در بافندگی فرش با کمترین تغییر و تحول برجا مانده، دانست که این‌بخش در حوزه صنعت قرار می‌گیرد و اما در حوزه هنری فرش، طرح، نقش و رنگ که با توجه به عوامل متعدد تغییر می‌پذیرد را می‌توان جایی در محدوده سنت و جایی خارج از محدوده سنت مشاهده کرد. (آیت اللهی، ۱۳۸۵، ص۷) فرهنگ فارسی معین دو مورد از معانی سنت را یادآور می‌شود. ۱- راه، روش، سیرت، عادت و طریقه ۲- گفتار و کردار و تقریر معصوم (پیغمبر و امامان). و اکنون سنت عبارت است از؛ عادت‌ها و کنش‌هایی که از تجربه‌های اقوام و ملت‌ها نتیجه می‌شوند و در گذر تاریخ ثابت و بدون تغییر می‌مانند(اردلان و بختیار، ۱۹۹۹).

جریان فکری و فلسفی سنت‌گرایی (Traditionalism) نخستین بار توسط اندیشمند بزرگ رنه گنون(Rene Guenon) آغاز گردید و با آرای آناندا کوماراسوامی(Ananda Coomaraswamy) و فریتیوف شوان(Frithjof Schuon) ادامه و بسط یافت. هدف سنت‌گرایان شرح و بیان فلسفه جاویدان است که در بطن ادیان و درون تمدن‌های سنتی مختلف جهان پنهان است. آنان می‌کوشند وحدت و یکپارچگی مابعدالطبیعه‌ای که در پشت تکثر و گوناگونی ظاهری صور سنتی وجود دارد را آشکار و اثبات نمایند.

از نظر رنه گنون، سنت آن چیزی است که همه‌ی آنکه را که انسانی است به حقیقت الهی متصل می‌کند وی به تفاوت میان تمدن‌های سنتی و غیرسنتی و وجود ذات فوق صوری در همه ادیان تأکید می‌ورزید. گنون وجود سمبولیسم را یک ضرورت می‌داند زیرا بیان طبیعی و کلّی متافیزیک، بیانی سمبولیک است. همه‌ی چیزها در هر مرتبه‌ی وجودی که باشند، اصول ابدی و لایتغیر الهی را ترجمه کرده و نمادی از آن اصول هستند. این مراتب مانند زنجیر به هم متصل هستند و نوعی تناظر ایجاد می‌کنند که بنیان واقعی سمبولیسم را می‌سازند. همه این عالم با زبان صورت، نمونه‌ی مثالی خود را متجلی می‌کنند و محملی برای حضورش هستند (گنون. ۱۳۹۸، ص ۴۷).

کوماراسوامی، واژه سنت‌گرایی را برای توصیف جریانی هماهنگ با اصول سنتی بکار می‌برد. در دهه‌های بعدی که این جریان رشد کرده و به صورت یک مکتب سنتی شکل گرفت، به کارگیری واژه‌ی سنت‌گرایی اجتناب‌ناپذیر بود. از آن پی اعضای این مکتب سنت‌گرا خوانده شدند. ایشان معتقدند در تمدن سنتی، هیچ اندیشه‌ای از آن فرد نیست و تمام حقیقت از آن خداست (کوماراسوامی. ۱۳۸۹، ص ۱۳).

بیان مسئله

هنر و صنایع دستی روستاییان و عشایر، منابع بسیار غنی و مناسبی برای مطالعه تاریخ هنر کشورمان از زمان گذشته می‌باشند. هنرمندان قشقایی از سالیان پیش عهده‌دار خلق آثار شکوهمندی در زمینه‌های مختلف چون قالی‌بافی، نمدابفی، تزیینات جواهر، بافته‌های متنوع و... بوده و در هر زمان به نقوشی دست‌یافته که حاکی از نوعی نقش خاص و حرفه‌ای

بوده‌اند. نقوش موجود در این آثار پیوندی ناگسستنی با عقاید و سنت، طبیعت و محیط زیست این قوم دارد. در ایران فرش‌های ایل قشقایی به سبب بداعت طرح و خلاقیت جایگاه ویژه‌ای دارد. (طرفه نژاد، ۱۳۹۵) فرش‌بافی هنري كاربردي است، هر فرش به وجود آمده به وسیله بافنده داراي كالبد و روح است. جان یا روح، محتواي یک اثر است. در برخی آثار صنایع دستی، به سبب ساده‌اندیشی و استفاده مداوم، صرفا به شکل و ظاهر یک فرش توجه شده و توجه به معناي عمیق و دقیق آن از بین رفته است. در صورتی که مهمترین نکته در صنایع دستی کهن ایران، مخصوصا فرش، مفهوم و معناي عناصر وآرایه‌هاي این هنر است که سینه به سینه با تغییر و تحول زمان خود، روزگار سپري كرده و اکنون در دست ماست.

هنر اغلب از مفاهیمی استفاده می‌کند که مستقیماً با نمادها مرتبط هستند برای بیان احساسات که به اثر هنری بعد عقلانی می‌بخشد(دابور، ۲۰۱۲). همچنین می‌توان از نمادها برای ایجاد رابطه مستقیم و بی‌واسطه بین انسان و هنر استفاده کرد. معماری از بالاترین و مستقیم‌ترین شکل‌های نمادین برای ایجاد رابطه با ما استفاده می‌کند. یکی از جلوه‌های مهم اهمیت نمادگرایی را می‌توان در هنر مشاهده کرد (چیت سازان، ۲۰۰۷).

هنرمندان برای بیان و اثبات مفاهیم خود به زبان رمزی روی می‌آورند. انواع مختلفی از هنر ایرانی وجود دارد که از این نمادها استفاده می‌کند، از جمله معماری و طراحی فرش رابطه بین نمادپردازی و هنر ممکن است حاوی مسائل پیچیده‌ای باشد. هنر از نمادپردازی سود می‌برد زیرا سطوح بیان را اضافه می‌کند. نمونه‌ای از آن را می‌توان در هنر سنتی ایرانی مشاهده کرد که در آن اشکال مختلف بیان هنری معنای یکسانی دارند که برگرفته از باورهای ایرانی و اسلامی است. این اشکال از هنر سنتی ایرانی نیز از طریق کثرت، ایده وحدت را که ارزش مهمی است که در هنر ایرانی بیان می‌شود، منتقل می‌کند. همانطور که گفته شد در معماری و فرش ایرانی-اسلامی از زبان نمادین استفاده شده است. برای درک چگونگی بیان مفاهیم، تحلیلی از معماری ایرانی اسلامی و طراحی فرش انجام شد. این تحلیل اشکال هنری و هندسه آنها را در نظر گرفت و سایر عناصر بصری مانند رنگ‌ها و متریال را در نظر نگرفت. همانطور که مشاهده خواهد شد، هنرمندان سنتی مفاهیم را با استفاده از زبان نمادین هندسه بیان می‌کنند (چیت سازان، ۲۰۰۷ و مطهری، ۲۰۰۶). از نظر سنّت‌گرایان، هنر (دستبافت‌ها)، هنري انتزاعی، نمادین، رمزگونه و معنادار است. چون هنرمند نمی‌توانستند اساسی‌ترین اعتقاد

خـود یعنـی توحیـد را بـه صـورت تصویـري و شـمایل‌نگاري بیـان کننـد و تقلیـد از خلقـت خالـق بـه صـورت سـاختن صـورت موجـودات زنـده، کفـر و از ادب بـه دور بـود و موجـب گشـت تـا ایـن جنبـه انتزاعـی هنرمنـد را بـه سـمت نمـاد و رمـز کـه فعالیـت و خلاقیـت قـوه خیـال اسـت، سـوق دهـد (بورکهـارت. ۱۳۸۴، ص ۲۸۳). بـه شـکلی خلاصـه می‌تـوان گفـت کـه سـنت‌گرایان در بررسـی هـر اثـر هنـری، جـدا از حیطـه تاریخـی اثـر، در قالبـی فراتاریخـي تحلیـل می‌کننـد. تحلیـل سـنت‌گرایان از هـر نمـود هنـری، نگاهـی تأویلـی و نمادپردازانـه اسـت؛ نگاهـی کـه در آن همیشـه در پـی کشـف *لایه‌هـای* زیریـن هنـر، معـارف و حقایقـی بـوده کـه در پشـت ظاهـر مـواد اثـر هنـری پنهـان هسـتند. نـگاه آنهـا بـه مقولـه هنـر به‌طورخـاص و جهـان به‌طورعـام، نگاهـی عارفانـه و تلقـی خـاص و پـر از معانـی رمـزی اسـت؛ معانـی کـه ریشـه در جهانـی فراتـر از جهـان کوچـک و محصـور مـادی دارنـد. گنـون معتقـد اسـت کـه هـر تصویـر و نقش‌ونـگاری کـه در اطرافمـان اسـت یـک رمـز اسـت و هـر رمـز یـک معنـای کلـی اسـت و دامنـه شـمول آن کل وجـود را در برمی‌گیـرد. از دل هـر رمـز می‌تـوان معانـی بیشـتری بیـرون کشـید کـه همگـی بازتابـی از آن معنـی کلـی را بـه وجـود گوناگـون نمـودار می‌سـازند و در واقـع بـه سـوی آن معنـی کلـی کـه ذات قدسـی خداونـد اسـت اشـاره دارنـد (گنـون. ۱۳۷۴، ص ۷). هـدف اصلـی ایـن مقالـه، بررسـی و تبییـن نقش‌مایـه خورشـید در فـرش قشـقایی بـا تاکیـد بـر نظریـه و یـا دیـد سـنت‌گرایان می‌باشـد و در واقـع سـوال مهـم مـا بـر ایـن محـور اسـت کـه دیـد سـنت‌گرایان بـا توجـه بـه اصـل نظریـه آن‌هـا نسـبت بـه هنـر، در بـاب نقـش مایـه خورشـید در فـرش قشـقایی چیسـت؟ بـر پایـه‌ی سـوال مـورد نظـر قصـد داریـم بـه پاسـخی درخـورِ پژوهـش از طریـق بررسـی و تبییـن ابعـاد موضـوع دسـت یابیـم.

پیشینه تحقیق

– حانیـه چمـن بـاز (۱۴۰۰) در پژوهـش خویـش تحـت عنـوان «مطالعـه تحلیلـی فـرم، رنـگ و نمادشناسـی نقـوش گلیم‌هـای قشـقایی بـه منظـور اسـتفاده در پکیـج تبلیغاتـی» ابتـدا بـه بصـورت جداگانـه بـه همـه نقش‌مایه‌هـای گلیـم قشـقایی از لحـاظ ارزش بصـری پرداختـه اسـت. محقـق در پـی پاسـخ بـه ایـن پرسـش‌ها می‌باشـد؛ ویژگی‌هـای نقـوش گلیـم قشـقایی از نظـر فـرم و محتـوا چیسـت؟ و چـه ارتبـاط معنایـی و مفهومـی بیـن بافنـدگان و نمادیـن نقـوش وجـود دارد؟ در نهایـت نویسـنده اشـاره

شده در فوق با جمع‌آوری اطلاعات مربوطه در این پژوهش به این نتیجه رسیده است که هر کدام از نقوش، فرم و رنگ‌های گلیم قشقایی می‌توانند قابلیت استفاده در گرافیک محیطی را داشته باشد و ایده‌ای جالب برای طراحان گرافیک باشد. قسمت‌های مختلف به آن اشاره شده است. سپس از نقوش، رنگ و طرح‌های گلیم قشقایی در طراحی گرافیک محیطی استفاده شده است. ضمن بررسی‌هایی که در ایشان در پژوهش خویش انجام داده و شرحی کوتاه از آن آوردیم باید بگوییم که تفاوت پژوهش ما با ایشان در نوع نگاهمان نسبت به نقش مایه است؛ چرا که ما به دور از چگونگی استفاده نقش مایه‌ها که ایشان بیان نمودند به دنبال تبیین نقش مایه فرش قشقایی با توجه به نظر سنت‌گرایان هستیم که پژوهش ما را متفاوت از دیگران می‌سازد.

– زهرا گوهری مطلق و عبدالرضا چارئی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «نمادها و نقوش تصویری افسانه‌ها و داستان‌ها در آثار هنری ایل قشقایی» به قالب‌های تصویری و نشانه‌ای مختلف به کار رفته در روایت، افسانه‌ها و داستان‌های ایل قشقایی پرداخته است. از نتایج مهم این پژوهش، نمادها و نشانه‌هایی است که جایگاه خاص خود را در فرهنگ و آداب و رسوم مردم ایران دارند. دو جنبه تصویری و زیباشناسی دارد و بصورت کاملا پنهان در زندگی روزمره مردم کاربرد دارد و نقوش و اشکال هندسی، متقارن، انتزاعی به همراه مفاهیم نمادین، آیینی ـ اعتقادی، مذهبی و اسطوره‌ای در متن و زمینه گلیم و همچنین در سفالگری، فلزکاری، طبیعت، نقش برجسته‌ها، معماری منبع الهام بافنده بوده که از طریق ذهنی‌بافی تجلی یافته است. با بیان منظور پژوهش فوق باید گفت تنها نقطه اشتراک پژوهش ما و ایشان در هنر ایل قشقایی است و ما به‌طوردقیق‌تر بر روی نقش‌مایه فرش ایل قشقایی و آن هم از دید سنت‌گرایی تمرکز نموده‌ایم.

– ابوالقاسم دادور و حمیدرضا مومنیان (۱۳۸۵) در مقاله خویش تحت عنوان «عوامل موثر بر شکل‌گیری و پیدایش نقوش گلیم قشقایی» به نقوش و طرح‌های گلیم قشقایی پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نقوش و طرح‌های گلیم قشقایی نشان‌دهنده ذهن خلاق، دستان پرتوان و استعداد و شناخت کامل و آگاهی از نقوش گلیم قشقایی را زنان بافنده می‌دانند. مطالعه در مورد این نقوش و طرح‌ها باعث می‌شود تا به حقیقت درونی و واقعی زندگی مردم ایل قشقایی پی برد؛ زیرا مذهب، اعتقاد و زندگی بزرگان و آداب و رسوم مردم ایل قشقایی را در

بافت‌های مختلف می‌توان یافت و علت‌های مختلفی که باعث فراموشی این نقوش بوده است را می‌توان یافت. به طور کلی عوامل متفاوت و موثری در پیدایش نقوش گلیم قشقایی را می‌توان یافت که به آنها اشاره شده است:

الف) عوامل جغرافیایی و طبیعت اطراف.

ب) تاریخ، فرهنگ و هنر عشایر ایران.

د) نظام مدیریتی ایل.

ج) سطح سواد و دانایی و میزان درآمد و معیشت افراد ایل است.

مهم‌ترین نتیجه به دست آمده در در پژوهش را می‌توان به این شکل گفت که؛ گلیم‌های قشقایی بر اساس رنگ، نقش و اندازه، تقسیم‌بندی شده‌اند و هر کدام ویژگی منحصر به فرد خود را دارند. با این وجود تعدادی از نقوش تغییر کرده و از میان رفته‌اند. پژوهش فوق با شرحی که از آن به عمل آمد نشان داد که پژوهش ما با توجه به جنبه‌ی موضوعی متمرکزتر و نقطه بین‌تر است چرا که ما نقش‌مایه فرش قشقایی را با نظریه سنت‌گرایان بررسی می‌نماییم.

- غزال طرفه نژاد (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خویش، جهت اخذ کارشناسی ارشد، «مطالعه تطبیقی فرمی و محتوایی نقوش دستبافته‌های ترکمن و قشقایی» مهم‌ترین و رایج‌ترین نقوش فرش‌های ایل قشقایی و ایل ترکمن و ویژگی مضمونی و فرمی نقوش دستبافته‌های قشقایی و ترکمن پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که نقوش جانوری، نقوش گیاهی، نقوش هندسی، نقوش خاص هستند. ظاهراً به سبب روش متفاوت بافت گبه نقوش این زیرانداز از نقوش گلیم و قالی متفاوت است و همچنین درباره مفهوم و سابقه نمادشناسی نقوش هم باید گفت بیشتر این نقوش به استثنای نقوش خاص بیشتر برگرفته از اساطیر ایرانی است درباره رنگ در این آثار مشخص شد که رنگ‌های زرشکی، سفید، قرمز، مشکی و قهوه‌ای سیر به ترتیب بیشترین کاربرد و رنگ‌های صورتی، سبز، کرم و زرد کمترین کاربرد را در میان رنگ‌های زیراندازها دارند. پژوهش فوق نیز با توجه به اینکه دستبافته‌های دو ایل را مور نظر قرار داده با پژوهش ما که تنها بر روی نقش‌مایه فرش قشقایی آن هم به صورت سنت گرای متمرکز است متفاوت است اما همچون پژوهش‌های پیشین پیشینه‌ی درستی برای پژوهش ما به حساب می‌آید.

– سمیه ملکشاهی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه خویش جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد، «بررسی بیست نماد (نگاره) و نشانه فرش قشقایی از منظر اسطوره‌شناسی» به جنبه‌هاي اسطوره‌اي و مفاهیم نمادین نشانه‌ها و نمادهاي فرش قشقایی پرداخته است تا ظرافت و عمق این نمادها بازنمایی گردد. در واقع هدف این پژوهش شناسایی و ارتباط اسطوره با نمادها و نگاره‌هاي فرش قشقایی است. این پژوهش نشان می‌دهد که نقشمایه‌هایی که در گذر زمان با فرهنگ و هنر ایران پیوسته و همراه شده و در واقع بازنمایی از هویت ملی ما تلقی می‌شود و در راستاي آداب و رسوم و سنت‌ها عادات و نهایتاً فرهنگ غنی و پر بار این سرزمین بوده است. این نقوش از محیط اطراف چون حیوانات، گیاهان و اجسامی که هر یک به نحوي در زندگی عشایر جایگاهی دارند، سرچشمه می‌گیرند و طی سال‌هاي متمادي کمتر دستخوش تغییر و دگرگونی شده‌اند و یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نقش‌هاي تجدیدي با زیباترین و لطیف‌ترین حالت و بهترین شکل در فرش قشقایی نمود پیدا کرده به طوري که چشم هنر شناسان را خیره کرده و به حدي از کمال رسیده که نمی‌توان چیزي از آن کاست و نه چیزي به آن افزود. پژوهش ما به خاطر اینکه بررسی خود را بر روی نقش‌مایه خورشید در فرش قشقایی با تاکید بر نظریه سنت‌گرایان متمرکز نموده است از جنبه‌های ساختاری و نظریه‌ای با پژوهش فوق متفاوت است.

دیدشناسی سنت‌گرایان نسبت به هنر سنتی و نقش‌ها

سنت‌گرایان بر این اعتقادند اصول و مبانی فکری رنسانس موجب شد تا فرم و زبان صوری خاصی در دنیای مدرن به وجود بیاید. در واقع هنر دنیوی پس از رنسانس را مبتنی بر معرفت‌شناسی خاصی می‌دانند که هنر را در فرم و محتوی به سوی دنیای جدیدی رهنمون نموده است؛ از جمله فردگرایی انسان، محوری سوبژکتیویسم، نفی خدا محوری عقل‌گرایی و علم‌گرایی از مهم‌ترین عوامل بوده که موجب شد تا آثار هنرمندان رنسانس در صورت و محتوی از هنر قرون وسطی متمایز گردد (لینگز، ۱۳۸۲، ص ۲۴) و در میان هنرهای مدرن تنها هنر قرون وسطی به جهت صورت و معنا قابل مقایسه با هنر شرق است، زیرا در هنر آن از عناصر سنتی استفاده می‌شود (همان، ص ۲۳). در این راستا هیچ‌گاه هنر مدرن با وجود

پاره‌ای از موضوع‌های مذهبی در آن، داخل قلمرو هنر سنتی نگردید، زیرا این هنر فاقد زبان و اصول بر گرفته از دین بوده است. از این‌رو رنه گنون نخستین کسی که پس از چهار قرن فراموشی آموزه‌های عرفانی و باطنی، سه مفهوم اساسی متافیزیک، محض سنت و مفاهیم باطنی (ازوتریسم) را مورد تأکید قرار داده است، تنها راه رهایی از بحران دنیای متجدّد را بازگشت به سنّت و برقراری دوباره سلسله مراتب ارزش سنتی در جمیع شئون زندگی می‌دانست (بینای مطلق، ۱۳۸۵، ص۲۸). سنت‌گرایان پس از تفکیک هنرهای سنتی و مدرن هر چه را که از قلمرو هنر سنتی و قدسی خارج باشد همچون سینما از دنیای سنت خارج می‌دانند؛ حال چه در عصر مدرن، آن هنر مخاطبان زیاد داشته باشد یا نداشته باشد آنان خلق آثار هنری بر اساس سنت دینی را نیازمند سلوک و تربیت درونی می‌دانند که دنیای مدرن امکان و بستر مناسب آن را برای انسان عصر حاضر نمی‌آفریند و خلق اثر هنری بر اساس سنت قدسی، نیازمند تلاشی درونی برای بارقه‌ها و دریافت‌های باطنی است که برای انسان معاصر تا حدی ناممکن به نظر می‌رسد.

با توجه به سخن فوق به نظر می‌رسد هنر سنتی موجود در نقش‌بندی فرش‌های قشقایی ریشه در مفهوم ندارد بلکه با توجه به آرای سنت‌گرایانی همچون رنه گنون باید گفت هنر سنتی خود سازنده‌ی الگوهای ترسیمی در این زمینه هستند که می‌تواند معطوف به نمادهای همچون خورشید، ماهی و آب و خاک باشد. البته شناخت بهتر چنین مسئله‌ای نیازمند بازتعریف مفاهیم در دسترس هنر سنتی و همچنین بررسی الگوی نقش‌های فرش قشقایی است که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

مفاهیم تحقیق

۱. مفهوم اسطوره

اسطوره در لغت با واژه (Historia) به معنی روایت و با تاریخ هم ریشه است در یونان (Mythos) به معنی شرح خبر و قصه آمده که با واژه انگلیسی (Mouth) به معنی دهان بیان و روایت از یک کلام می‌توان آن را چنین تعریف کرد: اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای

نمادین درباره ایزدان، فرشتگان موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندند. اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه‌ای نمادین تخیلی و وهم‌انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد با از میان خواهد رفت؛ به‌عبارتی بینش جوامع ابتدایی و تفسیر آنها از جهان به گونه اسطوره جلوه‌گر شده است و هر چند در ردیف حماسه افسانه و قصه‌های پریان قرار می‌گیرد اما با آنها متفاوت است. اسطوره به گونه آیین‌ها و شعائر متبلور می‌شود. در واقع اسطوره اساسی‌ترین جایگاه نماد است. ماهیت اسطوره چنان است که جز با نماد توضیح داده نمی‌شد. بهترین راه شناخت نمادها شناخت نحوه برخورد تمدن‌های سنتی با نماد و مفاهیمی است که از نماد در می‌یافته‌اند؛ زیرا در این جوامع نماد تنها کلامی موجز و مجمل نیست بلکه مناسبات و ارتباطات مدلول انسان و ایزد و... را تعریف می‌کند. (دادور. ۱۳۸۵، ص ۶۴).

منابع بسیاري براي اطلاع از اساطیر ایران وجود دارد. مهم‌ترین منبع موجود، کتاب مقدس زردشتیان، اوستا است. اسطوره‌هاي قدیمی پیش از زردتشت در اوستا موجود است. در دوران اسلامی تعدادي از مورخان به عقاید باستانی ملت‌ها علاقه‌مند شدند و شماري از نویسندگان اسلامی، اسطوره‌هاي ایرانی را بازگو کردند. یکی دیگر از منابع مهم اسطوره، شاهنامه فردوسی است که تاریخ ایران را از آفرینش تا اسلام به نظم در آورده است. او اسطوره‌ها را مانند حوادث تاریخی تعبیر کرده و بسیاري از خدایان یا قهرمان اساطیري را مانند شاهان یا قهرمانان تاریخی توصیف کرده است. شاهنامه بر اساس خدای نامه‌ها سروده شده است. از دیگر منابع اساطیر منابع عربی است. مثل تاریخ طبري، تاریخ بلعمی و همچنین منابع هندي مثل وداها (آموزگار، ۱۳۸۸، ص ۸).

۲. مفهوم نقش مایه

نقش‌مایه یا موتیف عنصری است که به صورت الگو یا تصویر در بافت یک اثر هنری به کار رفته و گاه تکرار می‌شود. در زبان فارسی موتیف را بن‌مایه، نقش‌مایه یا درون‌مایه ترجمه کرده‌اند. کلمه موتیف از زبان فرانسه آمده است. موتیف به طورکلی در واقع چکیده‌نمایی از صورت طبیعت و رسیدن به صورت ساده است. موتیف در نقاشی، هنرهای تجسمی، نمایشی،

ادبیـات، موسـیقی و معمـاری بـه‌کار مـی‌رود، و در علـوم مختلـف می‌توانـد شناسـه‌های فرهنگـی خـود را داشـته باشـد. نقش‌مایـه در هـر رشـته علمـی و هنـری، دارای تعریـف و مفهومـی متفـاوت اسـت، امـا در اصـل در بطـن تمامـی تعاریـف و رشـته‌ها، در نهایـت مفهـوم الگوسازی‌ست. (نقـوی و دهقـان. ۱۳۸۸، ص ۸).

۳. نقش‌مایه در فرش

نقش‌مایـه در فـرش بـه بیشـتر معطـوف بـه عناصـری اسـت کـه بـه صـورت نقـش گسـترده و یـا محـدود در مرکـز یـا کناره‌هـای فـرش بـه کار مـی‌رود و عمدتـاً شـامل رنـگ، طـرح، کارکـرد نـخ، ابریشـم و یـا غیـره می‌شـود.

۴. بررسی نقش خورشید فرش قشقایی با دید سنت گرایان

۴-۱. نقش خورشید آریایی

نشـانه آریایـی معـروف سواسـتیکا تصویـر (۱) یکـی از دیریـن سـال‌ترین نقش‌مایه‌هـاي باسـتانی اسـت کـه اثـر آن در یـک سـیر چندیـن هـزار سـاله در بیشـتر تمدن‌هـاي کهـن بـر جـاي مانـده اسـت. سواسـتیکا واژه‌اي سانسـکریت اسـت و معلـوم نیسـت کـه در زبان‌هـاي پارسـی کهـن بـه همیـن لفـظ خوانـده می‌شـده یـا نـام دیگـري داشـته اسـت. بافنـدگان عشـایري و روسـتایی هم‌نامـی بـراي آن نمی‌شناسـند. هرسـفیلد (Herzfeld) باستان‌شناسـی آلمانـی آن را گردونـه خورشـید خوانـده و آقـاي نصرت‌اللـه بختـور تـاش آن را گردونـه مهـر خوانـده اسـت.

تصویر (۱) کهن‌ترین نقش منسوج خورشید آریایی. (پرهام. ۱۳۷۵، ۹۳)

به اعتقاد برخی از سنت‌گرایان طرز قرار گرفتن اضلاع و جهت خمیدگی و شکستگی بازوان این نگاره مسیر عقربه‌هاي ساعت را نشان می‌دهد و هر یک از چهارخانه‌هاي این نشان جاي یکی از عناصر چهارگانه آب، باد، خاک و آتش بوده که در ایران باستان عناصر سازنده عالم هستی بوده است. گردونه خورشید اساسا نشانه و نماد مقدس متضمن نور خداشناسی، پارسایی یا سیرت پاک است. بر اساس شواهد، حضور نماد مهرانه در اشیای خانگی قبل از تاریخ، اعتقاد بر خصایص دنیوی مانند جادو و طلسم است و گاه در پیوستگی با نمایش فلسفه نظام گیتی مانند وابسته به ماه، خورشید است. (۱۹۹۶، ص۴۵Quinn) مهرانه در عصر آهن، علامت خدا و نیروی متعالی بود. بر اساس نظر تعدادی از سنت‌گرایان، مهرانه مرتبط با زراعت و جهات اصلی است. مهرانه را مانند یک علامت خاص دال بر چرخش حول یک محور می‌دانند. در حقیقت دو نوع مهرانه وجود دارد: یک نوع مهرانه راستگرد و دیگری مهرانه چپگرد. شکل مهرانه مانند چرخه خورشید با پرتو نورانی که تا بی‌نهایت امتداد یافته، تفسیر شده است. با این اعتقاد که خورشید نماد حرکت و قدرت بوده است. (ستاری. ۱۳۸۶، ص ۶۹).

با توجه به این مسئله به نظر می‌رسد عقیده رنه گنون در این باره می‌تواند به روشن‌گری استفاده از نمادهای امید بینجامد. بدین نحو که هر گونه نمادی از که لایه‌های امید در آن باشد جنبه‌های سنتی آن نیز بسیار برجسته‌تر و مشخص‌تر است.

این نقش‌مایه به صورت بسیط اولیه خود، خواه به حالت مدور و خواه به شکل چهارگوش و شکسته در فرش‌بافی فارس در سده‌هاي اخیر کمتر دیده شده و بیشتر در گلیم‌بافی و سوزن‌دوزي‌هاي بختیاري دیده می‌شود و معمولا به صورت زنجیره‌اي مورد کاربر بوده است. تصویر(۲).

تصویر ۲. زنجیره خورشید آریایی. (پرهام ۱۳۷۵، ص ۴۸)

۵. نقش گردونه خورشید

معمول‌ترین صورت این نقش در فرش‌بافی فارس و نیز قفقاز و آسیای صغیر از دو خورشید آریایی به‌هم چسبیده درست شده که خمیدگی بازوان یکی از خورشیدها در جهت عقربه ساعت و دیگری در جهت مخالف آن است. این نگاره مرکب را که با وجود کثرت استعمال نام معینی ندارد گردونه خورشید نامیده‌اند چون شکل کروی خورشید و گردش آن گردونه جهان پیما را بهتر از سواستیکا و خورشید آریایی مجسم می‌نماید. در اوستا، میترا و خورشید، هرچند دو ایزد و خداوند بزرگند، اما جدا از هم هستند. میترا خداوند نور، فروغ و روشنایی است اما در دوران‌های بعدی، اغلب یکی دانسته شده‌اند. خورشید مقام ششم از مراحل هفتگانه سیر و سلوک در آیین مهر را داراست. (رضی. ۱۳۷۰، ص۲۴۰).

اگر نقش خورشید را به عنوان امید یک قوم در نظر بگیریم جریان سنت‌گرایی گنون در این مورد می‌تواند به ادامه‌دار بودن سنت فکری اشاره داشته باشد که هیچ‌گاه قطع نمی‌شود، بلکه تنها نمود آن ممکن است دچار تغییراتی شود.

تصویر۳. گردونه خورشید دورنگ (سیسیل. ۱۳۷۰، ص ۳۴)

از آنجا که صورت مرکب خورشید آریایی که هشت بازو داشته باشد، در هیچ کدام از

آثـار باسـتانی جـز فـرش یافـت نشـده، تقریبـا بایـد یقیـن داشـت کـه نقش‌مایـه گردونـه خورشـید از نگاره‌هـاي مختـص فرش‌بافـی اسـت کـه در دیگـر هنرهـا رواج نیافتـه اسـت. تصویـر (۴).

تصویر ۴. گردونه خورشید. (پرهام ۱۳۷۵، ص ۷۲)

۶. دیدشناسی سنت‌گرایان در نقش‌مایه خورشید در فرش قشقایی

در ایـن مـورد توجـه بـه نگرشـی همچـون نگـرش بورکهـارت و سـید حسـین نصـر در تحلیـل عرفانـی نقـش مایه‌هـا بسـیار مهـم اسـت امـا بـه نظـر می‌رسـد تفاوت‌هایـی در ایـن میـان بـه چشـم می‌خـورد. بـه نظـر می‌رسـد بورکهـارت آن گاه کـه بـه تحلیـل عرفانـی و حکمـی از عناصـر نقش‌مایـه می‌پـردازد: اولاً تحلیـل را مقیـد و منحصـر بـه نقـش مایه‌هـای ایرانـی می‌کنـد و بیـان مـی‌دارد «آنچـه در وهلـه نخسـت مـورد نظـر ماسـت، نقـش مایه‌هـای ایرانـی اسـت، و نـه نقش‌مایه‌هـای بین‌النهریـن کـه مجموعـاً آنهـا را تحـت عنـوان مینیاتورهـای مکتـب بغـداد قـرار داده و گاهـی آنهـا را نقاشـی عربـی بـه مفهـوم مطلـق تلقـی کرده‌انـد. ایـن نقـش مایه‌هـا خیلـی بـا کیفیـت مینیاتورهـای ایرانـی فاصلـه دارنـد (بورکهـارت، ۱۳۷۶، ص ۴۵).

همچنیـن وی در هنـگام تفسـیر صفـات نوعـی و اعیـان ثابتـه در نقـش مایه‌هـای ایرانـی و وجـود شـهود عرفانـی در آنهـا را از نقـاط قـوت می‌دانـد. ازایـن‌رو می‌توانیـم بگوییـم شـاید بـا تفسـیری از دیـد ایشـان نقـش مایـه خورشـید بـر فـرش قشـقایی را نیـز نوعـی شـهود عرفانـی بافنـدگان بـا توجـه بـه سـنت دیرینـه‌ی ایرانـی بدانیـم.

چنانکه ایشان همچنین بیان می‌دارد، نقش‌مایه‌های ایرانی برای بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد. با اینکه دید ایشان به نوعی معطوف به دید دینی نیز بوده است. (همان، صص ۴۹-۴۸).

به نظر می‌رسد آرای سنت گرایان اغلب به جنبه‌های استقلال سنت برمی‌گردد که با این دید می‌توان نقش مایه خورشید را به نوعی مستقل از هر سنت تازه تاسیسی دانست. چنانکه با موشکافی دید رنه گنون در باب سنت قدسی در دین نیز به همین باور دست یافت که نقش‌مایه خورشید تنها به برگرفته از سنت است که ابتدا به منظور هنر بوده است و سپس به سنت راه یافته است.

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان هر اثر هنری را جدا از حیطه تاریخی اثر، در قالبی فراتاریخي تحلیل می‌کنند. تحلیل سنت‌گرایان از هر نمود هنری، نگاهی تأویلی و نمادپردازانه است؛ نگاهی که در آن همیشه در پی کشف لایه‌های زیرین هنر هستند و ما را به سوی آن معنی کلی که ذات قدسی خداوند است، می‌رساند. یکی از هنرهایی که با نقوش و رموز پنهانی سروکار دارد هنر فرش‌بافی می‌باشد. در نقوش قشقایی از نقوش طبیعی مانند گردونه خورشید، نقوش حیوانی مانند؛ نقش کله مرغی و مرغی قشقایی، بز، ماهی درهم و نقوش گیاهی مانند: گل هشت‌پر، نقش نخل بادبزنی یا نیلوفر آبی، درخت زندگی، خوشه انگوری، نقش مربع و گل هشت پر، گل اناری، نقش افشان استفاده شده است.

به اعتقاد برخی از سنت‌گرایان گردونه خورشید اساساً نشانه و نماد مقدس متضمن نور خداشناسی، پارسایی یا سیرت پاکی‌ست که آدمی را به خداوند می‌رساند. نقش کله مرغی قشقایی، این نقش که خود را به صورت ذاتي بالدار مي‌بيند که به سوي عالم افلاك که موطن حقیقی انسان است، پرواز مي‌کند و از طرفی برخی سنت‌گرایان این نقش را نمادی از جبرییل می‌دانند و نماد ماهی، حکم انسانی را دارد که به سوی حقیقت رهسپار است و بی‌تردید جایگاه چنین انسانی، بهشت خواهد بود، همچنان که ماهی در آب دریا تطهیر می‌شود، انسان نیز برای ورود به بهشت با آب کور تطهیر می‌شود. نقوش گیاهی و مربع‌ها، که هر یک نمادی

از خداونـد و مدخل‌هایـی بـرای رسـیدن بـه ذات خداونـد هسـتند. درخـت زندگـی بـه همـراه محـراب، جایـی بـرای قـرب الهی‌سـت و گل چندپـر نشـانی از پاکـی و هبـوط آدمی‌سـت. و ترنـج و گل انـار نمـادی از بهشـت برین خداونـد اسـت کـه جایـگاه بنـدگان مخلـص اسـت.

به‌طورکلـی می‌تـوان گفـت هـر گاه روش‌هـای سـنتی در بـاب هنـر مطـرح گـردد، ایـن واپس‌گرایـی نسـبت بـه مدرنیتـه اسـت کـه مـا را وادار می‌کنـد تـا بـه آثـار برخواسـت از سـنت بـه دیـد هنـر بنگریـم و چنیـن عقیـده‌ای را بـه نظـر می‌رسـد کـه گنـون نیـز در ذهـن داشـته اسـت.

کتاب‌نامه

۱. اردلان، نـادر. بختیـار، لالـه. رنـگ در سـنت اسـلام (نگاهـی بـر کتـاب حـس وحـدت). اصفهـان: انتشـارات خـاک. ۱۳۸۶

۲. اسـتیرلن، هانـري. اصفهـان تصویـر بهشـت. ترجمـه جمشـید ارجمنـد. تهـران: نشـر فـرزان. ۱۳۷۷

۳. آموزگار، ژاله. تاریخ اساطیری ایران. چاپ یازدهم، تهران: سمت. ۱۳۸۸

۴. آیت‌اللهـی، حبیب‌اللـه. «سـنت‌گرایی و سـنت‌گریزی در طراحـی فـرش». دو فصلنامـه گلجـام، شـماره ۴. صـص ۵-۸. ۱۳۸۵

۵. بورکهـارت، تیتـوس. هنـر اسـلامی، زبـان و بیـان. ترجمـه‌ی مسـعود رجـب نیـا. تهـران: نشـر سـروش. ۱۳۶۵

۶. پرهـام، سـیروس. دسـتبافت‌های عشـایری و روسـتایی فـارس. جلـد دوم، چـاپ اول، تهـران: امیرکبیـر. ۱۳۶۴

۷. _____. شاهکارهای فرشبافی فارس. چاپ اول، تهران: سروش. ۱۳۷۵

۸. پورخالقـی چتـرودی، مهدخـت. «درخـت زندگـی و ارزش فرهنگـی و نمادیـن آن در باورهـا». مجلـه مطالعـات ایرانـی، سـال اول، شـماره ۱. ۱۳۸۰

۹. تقـوی، محمـد. دهقـان، الهـام. «موتیـف چیسـت و چگونـه شـکل می‌گیـرد؟». فصلنامـه

تخصصی نقد ادبی، سال ۲، شماره ۸، زمستان، صص ۷-۳۱. ۱۳۸۸

۱۰. تنهایی، انیس؛ خزایی، رضوان. «انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه». دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، سال اول، شماره ۱۱. ۱۳۸۸

۱۱. چیت سازان، منوچهر. بررسی رابطه نماد با هنر. تهران: علمی فرهنگی. ۲۰۰۷

۱۲. حسینی، سیدرضا. «بررسی تأثیر نقوش تزیینی ساسانی بر تزیینات محراب مسجد جامع ارومیه». پژوهش‌های معماری اسلامی. ۱۳۹۹

۱۳. دابور. تناسبات هندسی: ساختار زیربنایی فرآیند طراحی برای اسلامی الگوهای هندسی مرزهای تحقیقات معماری. ۲۰۱۲

۱۴. دادور، ابوالقاسم. درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. تهران. ۱۳۸۵

۱۵. رضی، هاشم. آیین مهر (میترائیسم). تهران: انتشارات بهجت. ۱۳۷۰

۱۶. ژوله، توریج. بررسی نمادشناسی دستبافت‌های قشقایی. ۱۳۹۰

۱۷. سبزواری، ملاهادی. شرح مثنوی مولوی با تصحیح مصطفی بروجردی. وزارت فرهنگ و ارشاد، جلد ۱، تهران. ۱۳۷۴

۱۸. ستاری، جلال. مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. تهران: انتشارات مرکز. ۱۳۸۶

۱۹. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. مجموعه مصنفات شیخ اشراق. ج ۳، تصحیح و تحشیة و مقدمه سیدحسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ۱۳۸۰

۲۰. سیسیل، ادوارد. قالی ایران. ترجمه مهین دخت صبا. تهران: انجمن و دوستداران. ۱۳۷۰

۲۱. طرفه نژاد، غزال. «مطالعه تطبیقی فرمی و محتوایی نقوش دستبافته‌های ترکمن و قشقایی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشکده هنر و معماری اردکان. ۱۳۹۵

۲۲. فرشیدنیک، ا. ف، و همکاران. نشانه‌شناسی محصول تغییر یافته معماری مسجد در فرش منعکس. ۲۰۱۰

۲۳. قاضیانی، فرحناز. بختیاری‌ها، بافته‌ها و نقوش. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۳۷۶

۲۴. کنبـای، شـیلا. نگارگـری ایرانـی. ترجمـه مهنـاز افشـار؛ تهـران: مؤسسـه مطالعـات هنـر اسـلامی. ۱۳۸۱

۲۵. کوماراسـوامی، آنانـدا. هنـر و نمادگرایـی سـنتی. ترجمـه صالـح طباطبایـی. تهـران: نشـر آثـار هنـری. ۱۳۸۹

۲۶. گنون، رنه. معانی رمز صلیب. ترجمه بابک علیخانی. تهران: نشر سروش. ۱۳۷۴

۲۷. ـــــــــ سـمبول‌های بنیادیـن زبـان جهـان شـمول علـم مقـدس. تهـران: انتشـارات حکمت. ۱۳۸۹

۲۸. گیرشمن، رومن. ایران از آغاز تا اسلام. محمد معینی. تهران: علمی و فرهنگی. ۱۳۷۰

۲۹. هلینـز، جـان. شـناخت اسـاطیر ایرانـی. ژالـه آمـوزگار. احمـد تفضلـی، چـاپ چهـارم، فرهنـگ معاصـر. ۱۳۸۲

۳۰. یاحقـی، محمـد جعفـر. فرهنـگ اسـاطیر و داسـتان واژه‌هـا در ادبیـات فارسـی. چـاپ اول، تهـران. ۱۳۸۶

31. Quian, Malcolm. *The Swastika*: *Constructing the Symbol*. Routledge, London. 1994