مطالعهٔ نقوش نمادین طلبِ باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان

رضا رضالو[1]، یحیی آیرملو[2] و پرویز پورکریمی[3]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۲/۰۸ *تاریخ پذیرش مقاله:* ۱۳۹۶/۰۴/۲۳
« از صفحه ۱۳۳ تا ۱۵۳»

چکیده

گلیم‌های ورنی یکی از هنرهای اصیل و ارزشمند در میان عشایر شاهسون به شمار می‌آید. نقوش بسیاری بر روی این ورنی-ها به اجرا در می‌آید که نشان‌دهندهٔ ذوق و قریحه گلیم بافان عشایر است. برخی از این نقوش بیان کننده مفهومی نمادین از یک موضوع خاص هستند، ولی با این حال ممکن است خود آنها، از مفاهیم این نقوش آگاهی کامل نداشته باشند. نقوش ورنی‌های ایلات شاهسون آذربایجان، بصورت نمادین، نماینده‌ی آمال و آروزهای این مردمان است. یکی از مهمترین ویژگی این نقوش، اصالت آنهاست به گونه‌ای که سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. در پژوهش حاضر، موضوع «طلب باران» در بین نقوش این ورنی‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.

آب روشن‌ترین سمبل حیات است و اشاره‌ای آشکار دارد به سرچشمه زندگی که در سرزمین‌های مختلف با توجه به شرایط اقلیمی و فرهنگی، از جنبه های خاص، مورد توجه و تاکید قرار گرفته است. گلیم های ورنی ایلات شاهسون را می توان یکی از کانون‌های تجلی نقش آب و باور و آرزوی طلب باران دانست. یکی از مهمترین نقوشی که جلوه‌گر چنین باور است، نقوش گول‌ها (حوض‌ها) و مرغان گردن دراز شناور در آن است. در این پژوهش این نقوش و مفاهیم نمادین آن مورد بررسی قرار خواهد گرفت. با توجه به این که، اقتصاد معیشتی این اقوام مبتنی بر کوچروی و گله داری بوده است، آب و موضوع طلب باران در میان آنها بسیار حائز اهمیت بوده و چنین درخواستی در گذر زمان به صورت نقوش نمادین بر روی گلیم‌های ورنی خود را نشان داده است.

واژگان کلیدی: ورنی‌بافی، ایلات شاهسون، طلب باران، حوض، مرغان گردن دراز.

۱. «نویسنده مسئول»؛ دانشیار و عضو هیأت علمی گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی Email: r_rezaloo@uma.ac.ir
۲. دانشجوی دکترای گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، Email: yahya_ayramloo@yahoo.com
۳. دانشجوی دکترای باستان‌شناسی و هنر اسلامی دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، Email: par.purkarimi@ut.ac.ir

دوفصلنامه پژوهشی ـ تحلیلی هنرهای حوزه کاسپین، شماره اول، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

مقدمه

آن چـه امـروزه از ایـلات عشـایر ایـن مـرز و بـوم بـه دسـت مـا رسـیده، چیـزی نیسـت جـز یـادگاری از اصالـت گذشـتگان مـا کـه از نسـلی بـه نسـل دیگـر و بـه صـورت سـینه بـه سـینه منتقـل شـده اسـت. گلیـم، مجموعـه‌ای اسـت از زندگـی بافنـده و تصاویـر ذهنـی و اسـطوره‌ای وی اسـت، کـه در نهایـتِ سـادگی و بی‌آلایشـی، نقش‌مایه‌هایـی را بـرای زنـده کـردن و تحـول زندگـی آفریـده، کـه در ایـن میـان گلیـم شاهسـون‌های مغـان، توانسـته بـا توجـه بـه مشـخصات خـاص فرهنگـی، در زمـره بهتریـن دسـت بافته‌هـا قـرار گیـرد. باورهـا، اعتقـادات و آداب و رسـوم هـر قومـی را می‌تـوان از درون آثـار بـه جـای مانـده از آنهـا بـه دسـت آورد و ورنـی یکـی از ایـن هنرهـا بـه شـمار می‌آیـد.

از مهمتریـن نقـوش بـکار رفتـه بـر روی ورنی‌هـای ایـلات شاهسـون مغـان، موتیف‌هـای مربـوط بـه آب، بـاران و موضـوع طلـب بـاران اسـت. آب نقـش بسـیار مهـم و تاثیرگـذاری در شـکل‌گیری جوامـع بشـری و ظهـور تمدن‌هـا دارد و از دیربـاز مـورد توجـه اقـوام و ملـل مختلـف بـوده و تجلـی آن را می‌تـوان در باورهـا، اسـطوره‌ها، آییـن هـا و ادیـان مختلـف مشـاهده نمـود. در ایـران نیـز بـه دلیـل شـرایط خـاص جغرافیایـی و قـرار گرفتـن آن در منطقـهٔ خشـک و کـم آب، بـارش بـاران بـه منظـور ایجـاد شـرایط زیسـت‌محیطی، دارای اهمیـت زیـادی بـوده و آب بـه عنـوان عنصـری مقـدس مـورد احتـرام بـوده اسـت. به‌نظـر می‌رسـد چنیـن نقوشـی در سـرزمین-هایـی هماننـد منطقـهٔ مغـان کـه در آن کشـت و زرع و پوشـش‌های گیاهـی مرتعـی مبتنـی بـر بـارش و نـزولات جـوی بـوده، دارای اهمیـت بسـیار زیـادی بـوده اسـت. آب حـل می‌کنـد، پـاک می‌سـازد و می‌شـوید و از نـو پدیـد مـی‌آورد و بـا خشـکی و ایسـتایی و مـرگ در تضـاد اسـت. در بـاور ایرانیـان، آب چنـان مقـدس بـوده کـه تـلاش می‌کردنـد از هرگونـه ناپاکـی بـدور بمانـد و برایـش قربانـی می‌کردنـد. بـه نظـر می‌رسـد کـه بافنـدگان ایـلات شاهسـون مغـان، بـه منظـور طلـب بـاران و برکـت و بـاروری نقـوش مـورد بحـث را بـر روی ورنی‌هـا نقـش می‌کرده‌انـد.

ورنـی از جملـه صنایـع دسـتی مختـص زنـان ایـل شاهسـون اسـت کـه جنـس آن از پشـم اسـت و در طرح‌هـای گوناگونـی کـه هـر یـک از نقش‌هـای آن گویـای پیامـی اسـت توسـط زنـان عشـایری بافتـه می‌شـود. ایـن نقـوش بـا الهـام گرفتـن از طبیعـت پیرامـون، چشـم هـر بیننـده خـوش ذوقـی را خیـره می‌کننـد. خصوصیـات ویـژه ورنـی سـبک بافـت آن مـی باشـد. بـرای بیشـتر مفاهیـم ایـن نقش‌هـا عـلاوه بـر دوره اسـلامی، در فرهنگ‌هـای ملـل مختلـف نیـز می‌تـوان پیشـینه‌ای پیـدا نمـود، بـه همیـن منظـور، در پژوهـش حاضـر، ضمـن بررسـی جنبه‌هـای نمادیـن آنهـا در دوره اسـلامی، بـه ریشـه‌های ایـن نقـوش نمادیـن در اسـاطیر و همچنیـن فرهنگ‌هـای پیـش از اسـلام ایـران و سـایر ملـل نیـز اشـاره شـده اسـت.

ایـن پژوهـش در صـدد درک موضوعـات زیـر و سـایر مباحـث قابـل طـرح در ایـن باب اسـت.

- چـه نقوشـی ارائـه کننـده مفاهیـم نمادیـن طلـب بـاران و آب بـر روی ورنی‌هـای ایلات شاهسـون اسـت؟

- تلفیـق نقـوش بـرای بیـان ایـن مفاهیـم نمادیـن در ایـن ورنی‌هـا چگونـه بـوده

است؟

- پیشینهٔ این نقوش و مفهوم کاربرد آنها، در فرهنگ هنری و اساطیری ایران چگونه بوده است؟

روش تحقیق

روش انجام پژوهش حاضر، توصیفی و تحلیلی - تفسیری بوده و روش گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و بررسی میدانی است. اطلاعات بخش نظری با استفاده از پژوهش‌های انجام گرفته در مورد نماد، نمادگرائی و نمادشناسی، ورنی، ورنی‌بافی و هنر ورنی‌بافی ایلات مغان انجام پذیرفته است. بخش اعظمی از اطلاعات مربوط به ورنی‌بافی ایلات شاهسون مغان، از جمله نصاویر ورنی‌ها از طریق بررسی میدانی و مشاهده نمونه کارها در مکان‌ها و کارگاه‌های بافندگی، جمع‌آوری شده است. نقوش این ورنی‌ها مورد مطالعه قرار گرفته و مضامینی که در رابطه با موضوع طلب باران کار شده-اند، برای درک بهتر خوانده، با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای چون «کورل» و «اتوکد» طراحی شده و بحث پیرامون آنها انجام گرفته است.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهشی تحت عنوان «نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفروشی به نام ورنی» (حاجیلو و امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۶۶-۱۴۹) به بررسی دست بافته‌های ایلات آذربایجان‌شرقی پرداخته شده و نشان داده شده که تفاوت در شیوه زندگی، خلاقیت‌های فردی و پیشینهٔ قومی ایلات، محصولات آنها را از سایر تولیدات مشابه متمایز می‌کند. یافته‌های پژوهش مذکور حاکی از آن است که نگاره‌های ورنی دارای زبانی نمادین است، نمادهایی که در گذشته برای آگاهی دادن، ایجاد ارتباط و شرح ایده‌ها به کار می‌رفته‌اند. حسین یاوری (۱۳۸۹) در کتاب «شناخت گلیم و گلیم مانندهای ایران» به بررسی انواع گلیم‌های مناطق مختلف ایران و آشنایی با سمبل و نماد پردازی در گلیم و گلیم مانندها می‌پردازد. موسی‌الرضا خالقی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقه آذربایجان» به بررسی ویژگی‌های نقش پردازی در طرح‌های مختلف گلیم آذربایجان و همچنین شناخت انواع نقش مایه‌های به کار رفته در این گلیم پرداخته است. محمد افروغ (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعه مفاهیم نمادین نقش مایه‌ها بر روی گلیم» ابتدا به شناخت انواع گلیم پرداخته و در ادامه به بررسی یک قالیچه گلیم از لحاظ نقش مایه‌های تشکیل‌دهنده آن و کلیتی که آن را شکل می‌دهد اشاره کرده و در نهایت هر یک از این نقش مایه‌ها را از لحاظ مفاهیم نمادین مورد بررسی قرار داده است.

ایلات شاهسون مغان

شاه اسماعیل در سال ۹۰۷ ه.ق توانست با سرکوب آق قویونلوها (که یکی از قبایل با نفوذ حاکم بر ایران بودند)، بنیان حکومتی خود را به مدت دو و نیم قرن استوار سازد. افرادی که شاه اسماعیل را در این جنگ‌ها یاری می‌کردند، در تاریخ به نام قزلباش‌ها شهرت یافتند و شامل ۳۲ قبیله مختلف بودند که شاه اسماعیل آنها را در زمره نُجبا در آورده و در دشت مغان جمع

نمـوده و بـه ایشـان عمامـهٔ خاصـی داد کـه ۱۲ تـرک داشـت کـه میـان آن، کلاه سـرخی ماننـد فینـه[1] می‌گذاشـتند و بـه همیـن لحـاظ بـه قزلباش‌هـا معـروف شـدند (افشـار سیسـتانی، ۱۳۶۶: ۷۶-۷۸). در سـال‌های ۹۹۱ تـا ۹۹۴ ه.ق، سـلطان محمـد خدابنـده بـه منظـور جلـب حمایـت علیـه ازبـکان و عثمانی‌هـا، تصمیـم گرفـت افـراد غیـر نظامـی را بـا رضایـت خـود بـه خدمـت نظـام درآورد کـه ایـن عمـل او بـه شاهسـون (یعنـی دوسـت داران شـاه شـدن) معـروف شـد. در سـال ۹۹۸ ه.ق، افـراد قزلبـاش علیـه نماینـده شـاه سـر بـه شـورش برداشـتند کـه از ایـن رو شـاه عبـاس نسـبت بـه قـدرت آنـان بدبیـن شـد و گـروه دیگـری بـا نـام شاهسـون را بـرای درهـم شکسـتن قـدرت آنهـا بسـیج کـرد. بنابرایـن شاهسـون‌ها (دوسـت داران شـاه) بـه گروهـی اطـلاق می‌شـدند کـه از سـوی شـاه عبـاس تشـکیل یافتـه و جـای قبایـل تـرک را کـه از سلسـله صفـوی پشـتیبانی کـرده بودنـد، گرفتـه بودنـد (تاپـر، ۱۳۸۴: ۲۰۹). هـرم سـازمان تولیـدی ایـل شاهسـون از خانـوار آغـاز و بـه تیـره و طایفه ختـم می‌شـود. در گذشـته ریاسـت طوایـف را خان‌هـا بـه عهـده داشـتند کـه از مزایـای اجتماعی-اقتصـادی و سیاسـی شـایانی برخـوردار بودنـد، ولـی قـدرت آنهـا در برابـر خوانیـن ایلیاتـی سـایر عشـایر ماننـد قشـقایی بسـیار ناچیـز بـود. در رأس هر ردهٔ کوچـک نیـز مسـئولی قـرار داشـت کـه «آق سـقل» (ریـش سـفید) نامیـده می‌شـد. ایـل شاهسـون از طایفـه، تیـره، کوبـک و هـر کوبـک از چنـد اوبـا و اوبـا از تعـدادی خانـواده تشـکیل شـده اسـت. در راس هـر طایفـه، ایل‌بیگـی از سـوی دولـت مرکـزی بـرای حفـظ نظـم و وصـول مالیـات انتخـاب می‌شـد ولـی اداره طایفـه برعهـده بیـگ بـوده کـه از طـرف ایـل بیگـی گمـارده می‌شـد (شـیروانی، ۱۲۴۸: ۳۴۷).

ورنی و ویژگی‌های آن در میان ایلات شاهسون مغان

گلیـم بـه زیراندازهـای پشـمی و منقـوش در خـاور نزدیـک اطـلاق می‌شـود (Mallett, 2000: 72). بافـت گلیـم در میـان اقـوام کوچـرو و روسـتاییان دارای تاریـخ بسـیار طولانـی اسـت. بـرای بافـت گلیـم، معمـولاً ادوات بافندگـی در درون یـا پیرامـون خانه‌هـا بـر پـا می‌شـدند. کار بافـت ایـن مفروشـات اعـم از گلیـم یـا فـرش بـه عهـدهٔ زنـان بـوده کـه در کنـار انجـام کارهـای خانـه و نگهـداری بچه‌هـا صـورت می‌گرفتـه اسـت (Barber, 1994: 29). فرزنـدان و بچه‌هـا نیـز در کنـار مـادران خـود بافـت گلیـم را فراگرفتـه و نقـوش کار شـده بـر روی آنهـا را آموختـه و در زمان‌هـای بعـدی و بـه هنـگام بافـت اسـتفاده می‌نموده‌انـد و ایـن رویـه، نسـل انـدر نسـل تـداوم داشـته اسـت. بافندگـی را بـه نوعـی می‌تـوان وظیفـه اجتماعـی زنـان دانسـت (Davies, 2000: 48). مسـالهٔ ازدواج در میـان اقـوام کوچـرو از بابـت تحکیـم قـدرت و اقتصـاد خانـواده اهمیـت اساسـی دارد. بافـت گلیـم بـه منظـور فراهم نمـودن جهازیـه دختـران از اهمیـت زیـادی برخـوردار بـوده، کـه منجـر بـه بـالا بـردن تـوان اقتصـادی یـک خانـواده نیـز می‌شـده اسـت (Petsopoulos, 1979: 12).

گلیم‌هـا بـه منظـور مفـروش نمـودن کـف منـازل، پـرده‌ای بـرای درب‌هـا و پنجره‌هـا، جانمازی‌هـا، لباس‌هـا و جعبه‌هـای ذخیـره بافتـه می‌شـده‌اند.

۱. فینـه گونـه‌ای کلاه اسـت کـه در گذشـته در برخـی کشـورها، از جملـه مناطـق زیـر سـلطه عثمانیان، بـرای مـردان رایـج بـوده اسـت و امـروز نیـز برخـی آن را بـر سـر می‌گذارنـد. کلاه فینـه بـه صـورت مخـروط ناقـص و کمتـر بـه شـکل اسـتوانه اسـت و از ماهـوت سـرخ یـا سـیاه تهیـه می‌شـود. در عربـی بـه آن «طربـوش» می‌گوینـد و در زبان‌هـای اروپایـی بـه «فـز» معـروف اسـت. فـز تلفـظ اروپایـی فـاس اسـت کـه نـام شـهری در مراکـش اسـت و خاسـتگاه ایـن کلاه را نیـز مراکـش و شـهر فـاس می‌داننـد.

همچنین از گلیم، خورجین‌ها و پالان حیوانات بارکش نیز بافته شده است (Hull and Luczyc l, 1993: 109). بطور معمول گلیم‌هایی که با نقوش هندسی منقوش گردیده‌اند را می‌توان در کشورهایی چون ترکیه، گرجستان، جمهوری آذربایجان و ایران مشاهده نمود (Petsopoulos, 1979: 12). مفاهیم نمادین نقوش اجرا شده بر روی گلیم‌ها با گذشت زمان بار مفهمومی خود را از دست داده‌اند، ولی با این همه اسامی برجای مانده به نوعی می‌تواند به مفاهیم نمادین و سمبولی آنها دلالت داشته باشد (Hull and Luczyc, 1993: 61). که کلمه «گول» یا حوض یکی از این کلمات می‌تواند باشد.

تولیدات نساجی در خلال هزار سال از ساده‌ترین روش‌های بافندگی به وسیلهٔ درهم بافتن الیاف گیاهی و حیوانی تا بافندگی با دستگاه‌های پیچیده پیشرفت کرد. صنعت بافت در طول زمان از یک نیاز روزمره، به چنان تولیدات ظریف و تجملی رسیده است که امروزه انواع بافته‌ها، صرفاً برای زیبایی یا به عنوان مظهر هویت گروهی به کار برده می‌شود. در همه جا، از شیوه‌ی بافندگی بدون گره یا به اصطلاح «تخت‌باف» یا «گلیم‌باف» برای انواع زیرانداز و زینت زندگی استفاده می‌شود (هال، ۱۳۷۷: ۱۱). گلیم‌بافی باستانی‌ترین شیوهٔ فرش‌بافی است که قرن‌ها، پیش از قالی‌بافی و هم زمان با پارچه‌بافی، در خاور زمین پدیدار شد (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۵).

گلیم به سه نوع بافته می شود: ۱- گلیم ساده باف: در این نوع گلیم، پودها یکی در میان از لابه لای تار (چله) عبور می‌کند. ۲- گلیم برجسته: این نوع گلیم دارای زمینه‌ای ساده می‌باشد ولی طرح اصلی مانند قالی پرزدار است. ۳- گلیم یک رو: گلیمی است بدون پرز و یک رو، که عموماً بدون نقشه و به صورت ذهنی توسط دختران و زنان عشایر مناطق مغان، ارسباران و مشگین‌شهر بافته می‌شود. بهترین ورنی‌های ایران توسط ایل شاهسون یا ایلسون تولید می‌شود که سابقه طولانی در این زمینه دارند، به گونه‌ای که همواره واژه ورنی با نام شاهسون قرین بوده است.

ورنی، نه فرش است و نه گلیم، بلکه نوعی زیرانداز مخصوص است که هم سادگی و سبکی گلیم را دارد و هم از ظرافت و زیبایی قالی برخوردار است. ورنی بدون نقشه قبلی و به صورت ذهنی توسط دختران و زنان عشایری بافته می‌شود و به همین دلیل طرح‌ها، رنگ‌ها و خطوط ورنی نمایانگر حیات و متأثر از سبک زندگی عشایر و حتی فصل زندگی آنهاست. این تولیدات را می‌توان مهمترین صنایع دستی عشایر شاهسون دانست. ورنی عمدتاً در منطقه قره‌داغ شامل شهرستان‌های اهر و کلیبر توسط عشایر و برخی روستائیان منطقه، و منطقه مغان شامل شهرستان‌های گرمی، بیله‌سوار مغان، پارس‌آباد مغان، خیاو (مشگین‌شهر) بافته می‌شود. خاستگاه اصلی این صنعت، منطقه‌ی عشایری آذربایجان بوده که از آنجا به دیگر مناطق گسترش یافته است. گلیم یک‌رو یا ورنی را در جمهوری آذربایجان و شمال‌شرق ترکیه، به نام سوماک یا سومه می‌نامند. بطور کلی ورنی را می‌توان بافته‌ای داری دانست که می‌توانیم آن را حد فاصل گلیم و فرش قرار دهیم. در بافت ورنی ایجاد طرح و نقش بر سطح آن توسط پودگذاری اضافی حاصل می‌شود و تار و پود، هر دو پوشیده هستند. پود اضافی که پود اصلی خوانده می‌شود، مانند پود گلیم به صورت ساده از بین تارها عبور نمی‌کند بلکه به دور تار حرکت پیچشی و غیر منقطع دارد.

نقـوش روی ورنی‌هـا را از قسـمت کنـاره بـه سـمت داخـل می‌تـوان بـه سـه بخـش تقسـیم کـرد کـه شـامل حاشـیه، متـن و ترنـج می-باشـد. حاشـیه از اجـزاء اصلـی نقشـهٔ ورنـی بـوده و هماننـد چهارچـوب یـا قـاب، دور متـن اصلـی را احاطـه کـرده اسـت. متـن یـا زمینـه اصلـی بـه فضـای داخلـی محصـور بیـن قسـمت‌های مختلـف حاشـیه گفتـه می‌شـود. بیشـترین فضـای ورنـی بـه متـن اختصـاص داده شـده اسـت. ترنـج، طـرح یـا نقـش میانـی ورنـی را تشـکیل می‌دهـد و بطـور معمـول شـامل اشـکال هندسـی مختلـف می‌باشـد. ورنـی را از نظـر نـوع مصـرف می‌تـوان در سـه گـروه خورجیـن، مفـرش و زیرانـداز قـرار داد کـه از میـان آنهـا بیشـترین میـزان بـه زیراندازهـا اختصـاص داده شـده اسـت. اصطلاحـات ورنی‌هـای تولیـدی بـه شـرح زیـر اسـت: ۱- ورنـی قالیچـه بـا ابعـاد۱۲۰×۲۵۰ سـانتیمتر. ۲- ورنـی کنـاره بـا ابعـاد ۱۲۵×۳۲۰. ۳- ورنـی کنـاره بـزرگ بـا ابعـاد ۱۵۰×۳۲۰. ۴- ورنـی پشـتی بـا ابعـاد ۷۰×۱۰۰ و ۶۰×۹۰. ۵- ورنـی قالـی بـا ابعـاد ۲۰۰×۳۰۰. ۶- ورنـی زرع و نیـم (جفـت) بـا ابعـاد ۱۱۵×۱۶۰.

ورنی‌هـای تولیـدی آذربایجـان معمـولاً در زمینـه رنگ‌هـای لاکـی، سـرمه‌ای، کـرم، سـفید، پیـازی و آبـی روشـن بـا نقـش حیوانـات در وسـط و حاشـیه تولیـد می‌گـردد. تفـاوت ورنـی بـا گلیـم در نـوع گـره و پودگـزاری ورنـی و نیـز یـک رو بـودن ورنـی بـا آزاد شـدن امتـداد گره‌هـا در پشـت ورنـی می‌باشـد. بطـور کلـی مشـخصات ورنـی عبارتنـد از:

۱-بافته‌ای است داری.
۲-از سه عنصر تار، پود نازک و پود اصلی تشکیل شده است.
۳-نقش توسط پود اصلی ایجاد می‌شود.
۴-تار و پود نازک توسط پود اصلی پوشیده شده و پنهان هستند.
۵-حرکت پود اصلی پیچشی و غیر منقطع می‌باشد.
۶-انتهـای آزاد پـود اصلـی در پشـت بافتـه رهـا شـده و بـه آن حالـت ژولیـده می‌دهـد.
۷-ریشه‌های ورنی به دلیل روش خاص چله‌کشی آن فرم بسته دارد.
۸-سـطح ورنـی کامـلاً از نقـوش هندسـی، حیوانـات و موتیف‌هـای سـاده هندسـی پوشـیده شـده است.

زبان نمادگرایانه در نقوش هنری

نمادپـردازی را می‌تـوان از قدیمی‌تریـن روش‌هـای بیـان مفاهیـم دانسـت؛ بـه گونـه‌ای کـه انسـان بـدوی غایـات مطلـوب خویـش را در قالـب نمـاد بیـان کـرده و می‌کوشـید از طریـق علائـم نمادیـن (حیوانـی، انسـانی، گیاهـی، تلفیقـی) بـا همنوعـان خـود ارتبـاط برقـرار کنـد. نمـاد، نشـانه و علامتـی اسـت کـه در عیـن چنـد معنایـی و در هالـه‌ای از ابهـام، معنایـی مبهـم را بـا رفـع تناقـض میـان اجـزای سـاختاری آن متداعـی می‌کنـد. یونـگ عنـوان می‌کنـد یـک سـمبل بهتریـن امـکان توصیـف از حقیقتـی ناشـناخته اسـت کـه غیرقابـل درک بـه نظـر می‌رسـد، بنابرایـن بـه وسـیلهٔ بیـان نمادیـن، امـکان تفسـیر و روشـن شـدن می‌یابـد (یونـگ، ۱۳۸۴: ۶۰۱). یونـگ در تعریفـی کـه از نمـاد ارائـه داده اسـت، ابهـام و ناشـناخته بـودن را شـاخصهٔ اصلـی آن برشـمرده اسـت کـه عـلاوه بـر معانـی آشـکار و قـراردادی خـود، معانـی متناقـض، گنـگ و پنهـان نیـز دارد (یونـگ، ۱۳۸۴: ۱۵-۱۶).

نمـاد تجلـی و نمایشـی اسـت کـه اندیشـه و تصویـر یـا حالتـی عاطفـی را بـه

حکم تشابه یا هرگونه نسبت و رابطه‌ای چه واضح و بدیهی و چه قراردادی یادآوری می‌کند (ستاری، ۱۳۵۰: ۱۹). نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۴). در واقع نماد به چیزی گفته می‌شود که نمی‌تواند به روشی دیگر بیان شود، یعنی مفاهیمی که با زبان مستقیم قابل بیان و درک نیستند و زبان با همه محدودیت‌هایش قادر به انتقال این مفاهیم نیست، قالبی نمادین می‌گردند تا بتوانند خود را بیان کنند (ستاری، ۱۳۶۵: ۵۲).

در هنرهای تجسمی، نماد، تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی است، که از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع، به صفات ویژهٔ شکل، رنگ و حرکت تبدیل شده است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۴). تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیای طبیعی، سنگ‌ها، حیوانات و یا آنچه دست‌ساز انسان است، مانند خانه، کشتی و حتی اشکال تجریدی اعداد، دایره. در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند (یونگ، ۱۳۸۴: ۳۵۲). نماد یا سمبل به هر چیز یا عملی اطلاق می‌شود که علاوه بر معنای ظاهری‌اش مفاهیم فراتر و گسترده‌تر از خود دارد (رامین، ۱۳۸۹: ۱۷). نمادها علایمی هستند قراردادی و نشان دهندهٔ حالاتی که انسان‌ها در زندگی روزمرهٔ خود با آنها سر و کار دارند و حاوی اطلاعات گوناگون است (رنجبر و ستوده، ۱۳۸۳: ۵۰). نماد دست ساخت و مصنوعی نیست؛ آن را نمی‌توان به میل خود ابداع کرد. نماد از انسان فراتر می‌رود و به سطحی جهانی می‌رسد و در حیات روح جای دارد. بدین-ترتیب، نماد هرگز نمی‌تواند یک شکل محض، مانند علامت را به خود بگیرد و نمی‌تواند جز در زمینه‌های فرهنگی، دینی و ماورای طبیعی رشد کند. نماد می‌تواند هم مفهوم راز گونه و هم معنای خارجی داشته باشد و بدین لحاظ، تعابیر آن ممکن است فقط در بردارنده‌ی نیمی از حقیقت باشد یا امری را آشکار و پنهان سازد (بهزادی، ۱۳۸۰: ۷۳). نماد می‌تواند هم معنای باطنی داشته باشد و هم معنای ظاهری؛ از اینرو، بدیعی‌ترین و معمولی‌ترین تفسیر به طور الزام کامل نیست و نیمی از حقیقت است. نماد می‌تواند هم آشکار و هم پنهان باشد و نمادگرایی برای ذهن بشر اساس است و برای اندیشیدن وسیله‌ای است الزامی. یک نماد کامل همه ابعاد انسان، روح و عقل را اقناع می‌کند (بهرام پور، ۱۳۸۸: ۱۰-۱۱).

موضوع طلب باران و جلوه نمادین آن در نقوش ورنی‌های مغان

برای پدیدار شدن یک نقش خاص بر روی آثار هنری جوامع در دوره‌های مختلف، عوامل متعددی می‌توانسته دخیل بوده باشد. شاید ذوق، قریحه و خلاقیت خالق یک اثر هنری در وهله اول مهم به نظر آید، ولی انگیزه و علل ایجاد نقوش بیش از هر عامل دیگری در این موضوع دارای اهمیت بوده است. جغرافیا و محیط زندگی فرد در این امر بسیار تأثیرگذار بوده است. تاریخ زندگی انسان‌ها، چگونگی و شرایط زیست، دست ساخته‌ها و دست بافته‌ها

و ویژگی‌های آنها، همگی در بستر جغرافیا و شرایط مختلف آن رخ داده‌اند. جغرافیا و شرایط زیست محیطی، عاملی بوده که انسان‌ها را بر آن داشته تا تصمیم بگیرند، چگونه می‌خواهند زندگی کنند و مهمتر اینکه چطور می‌توانند بهتر زندگی کنند. در این پژوهش به طور ضمنی می-توان به این موضوع توجه نمود که چطور یک عامل جغرافیایی باعث ایجاد دغدغه در گروهی از مردم شده و چگونه این عامل یک نقش هنری را بر روی ورنی‌های ایلات شاهسون مغان برای سالیان متمادی ماندگار کرده است.

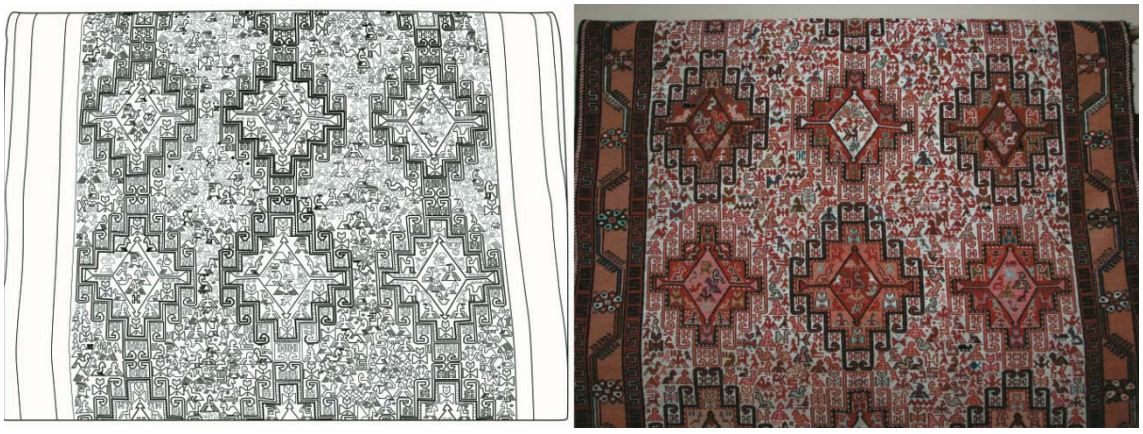
قرار گرفتن سرزمین ایران در چهار راه خشکی قدیم و حمله‌های گاه به گاه اقوام گوناگون، سرمای سخت یا گرمای شدید بخش‌هایی از سرزمین ایران، کم بارانی و طبیعت خشک قسمت بزرگی از فلات ایران و پاره‌ای عوامل طبیعی و انسانی دیگر، ایرانیان را به مبارزه‌ای پیگیر و بی‌امان با نیروهای زیان رسان و ناسازگار مجبور می‌کرد و فرهنگ ایرانی را بر پایهٔ پیکاری سخت و همیشگی میان نیروهای نیک و بد شکل داد. از دیدگاه این فرهنگ و باور، هر کس وظیفه داشت در یاری نیروهای نیک و مبارزه با نیروهای بد و زیانکار بکوشد و به پیروزی فرجامین نیکی و نابودی تباهی یاری رساند. تمام افراد جامعه خود را موظف می‌دانستند تا با کمترین کار ممکن در این امر نیکو شرکت نمایند.

تصویر۱- نمونه‌ای از یک ورنی ایلات شاهسون و نقوش روی آن

به تدریج این باورها از جامعه‌ای به جامعه دیگر و از نسلی به نسل بعد، دچار تغییر و تحول شدند. برخی از آنها با وجود از دست دادن مفاهیم خود، فقط شکل اولیه خود را حفظ نمودند و از برخی تنها نشانه‌هایی بر جای مانده است. مفاهیم نمادین نقوش روی ورنی‌های ایلات شاهسون یکی از این موارد فراموش شده و در عین حال، از نظر فرم، بر جای مانده است (تصویر۱)[۱].

۱. تمامی تصاویر و طرح‌های ارائه شده، توسط نگارندگان تهیه گشته است.

ایرانیان باستان بر این باور بودند که اگر کسی عملی را که می‌خواهد طبیعت انجام دهد، خود انجام دهد، طبیعت به آن برانگیخته و تشویق می‌شود (بهار، ۱۳۷۶: ۲۷۷). بر همین اساس، موتیف‌هایی که به طور نمادین بر روی دست‌ساخته‌ها و دست‌بافته‌های انسانی منقوش می‌گشتند، بیان‌کنندهٔ آمال و آرزوهای نیک مردمان مناطق مختلف بوده است. یکی از مهمترین این خواسته‌ها، آرزوی بارش باران و پر آبی بوده است. این خواسته، خود را به صورت نمادین بر روی دست بافته-های مردم ایلات شاهسون مغان نشان داده است. به تصویر کشیدن نقوش حوض و مرغان آبزی در ورنی‌های

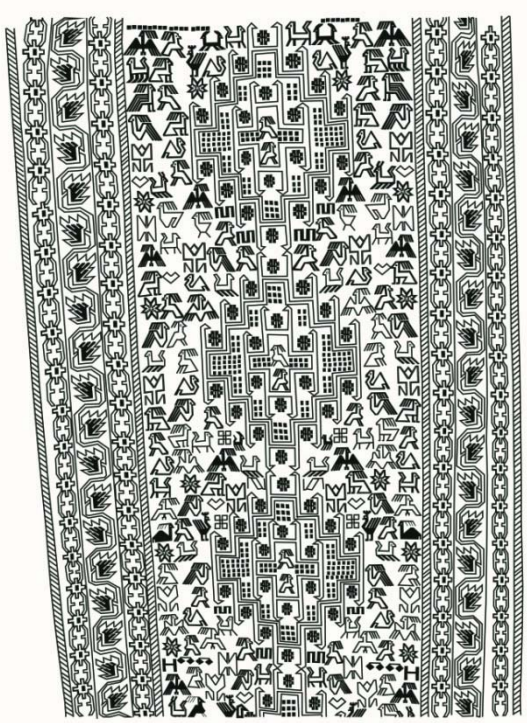


تصویر ۲- نمونه‌ای از شاهکارهای هنری در ورنی‌های ایلات شاهسون مغان (نقش مرکزی حوض و حیوانات پیرامون آن)

ایلات شاهسون مغان، به نوعی شاید جادوی آورندگی آب را در بر داشته و ایجاد ارتباطی بوده، برای بدست آوردن لطف آنها برای خود و قهر برای دیو خشکسالی. شاید بتوان عنوان داشت که محور اصلی این نقوش مسالهٔ خشکی و خشکسالی و طلب بارندگی است. این خواهش که از طرف زنان عشایر به تصویر کشیده شده است، در مرکز ورنی خود را نشان می-دهد، به نظر می‌رسد این مرکزیت، نشان از اهمیت این نقوش نمادین است (تصویر ۲).

یک ورنی متناسب با اندازه و طرح خود دارای یک یا چند ترنج بوده و در اصطلاح محلی، به ترنج وسط ورنی، «گول» گفته می‌شود که معادل واژه «حوض» است. نقوش پیرامون این حوض‌ها تنوع بسیار زیادی دارد و بیشتر نقوش، شامل اشکال حیوانات و وحوش می‌باشد. این نقوش شامل گوزن، مرغ و خروس، گربه، مار، پرندگان، آهو، گوسفند، ببر، شتر، شیر، روباه، شغال، طاووس، گرگ، سگ گله، عقاب، بوقلمون و ... است. کنار هم قرار گرفتن حوض به همراه این حیوانات، بار معنایی بسیار ویژه‌ای به ورنی‌های مغان داده است، به گونه‌ای که به صورت واحد، بیان کنندهٔ موضوعی خاص هستند. با بررسی میدانی و همچنین تحقیق از بافندگان این ورنی‌ها در بین ایلات شاهسون مغان، در وهلهٔ اول این نتیجه دست داد که بسیاری از بافندگان از وجود مفاهیم و مضامین نمادین آنها بی‌اطلاع بوده‌اند. آنها عنوان می‌کنند که این نقوش از مادران و مادر بزرگان به صورت سینه به سینه و شفاهی به آنها به ارث رسیده است.

وجود حوض در مرکز و قلب آثار هنری، نمادی از درون‌گرایی است، زیرا اهمیت به باطن را در مقابل توجه به ظاهر متجلّی می‌سازد. در اصل تأکیدی بر عالم غیب و تفسیری بر یکی از صفات الهی باطن است (نائینی، ۱۳۸۱: ۴۶).



تصویر۳- نقش حیوانات پیرامون نقش مرکزی حوض

تصویر۴- حوض‌های تو در تو و نقش انتزاعی مرغان گردن دراز

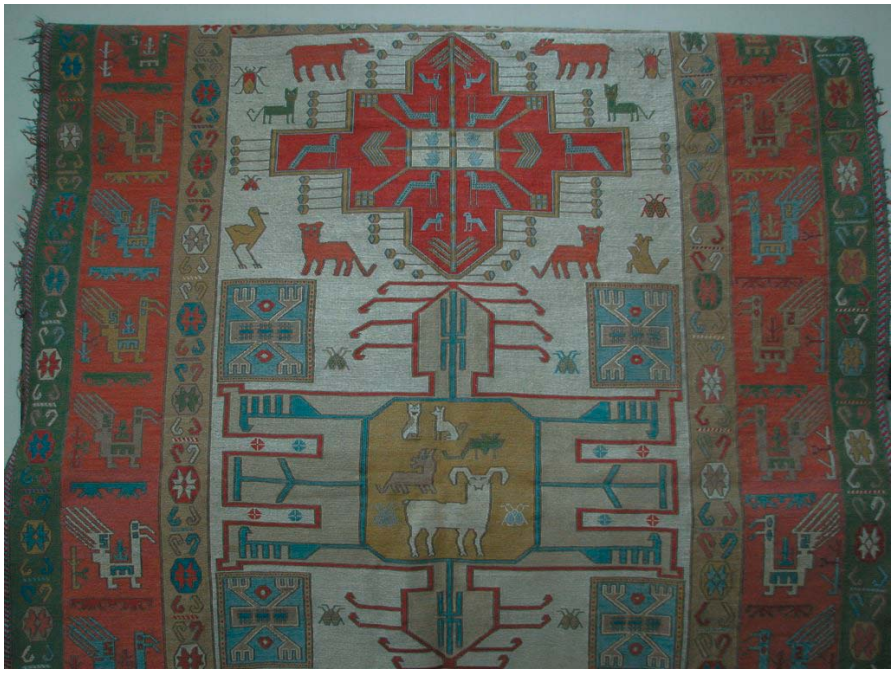
حوض یکی از نمادهای روشن تلاقی آسمان، زمین و جهان زیرین با آب‌های آن است. زیستن در جهان خاک، جوشش و فوران از دل تاریکی‌ها به سمت نور و بالاست. جوشش آب و ریاضت انسان برای زلال شدن و جاری شدن است، حوض، پا در خاک بودن و آسمانی بودن است و در آینه‌گی‌اش با فرش همخوان است، هر دو آینه‌ای هستند در برابر بینهایت آسمان، یعنی در برابر باغ‌های آسمانی. حوض نه در خودی خود، که به خاطر ظرف بودنش برای آب است که بازتابندهٔ چنین مفاهیم خیال‌انگیزی شده است. حوض نشانه حضور آب و آبادانی است، پس حوض که در معماری معابد و مساجد، در باغ و در ذهن و هنر ایرانی جاری شده اشارت‌گر آب است. معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمه حیات، وسیله تزکیه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیمی‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند. در اصطلاح، مراد از آب، معرفت است؛ چنانچه مراد از حیات معرفت است (سجادی، ۱۳۸۱: ۴۱).

هنرمند عشایری، در ورنی‌های مغان، تمامی حیواناتی که در طول زندگی آنها را به چشم دیده یا از وجود آن در محیط زندگی خود اطلاع داشته، در داخل و اطراف حوض گرد آورده است. به نظر می‌رسد بافنده در انجام آرزو و دعای باران، حیوانات را با خود همراه ساخته تا به گونه‌ای رمزی بفهماند که تمامی این حیوانات به بارش باران نیازمند هستند. بر همین اساس است که در بین این موجودات حتی یک نمونه حیوان خیالی یا اساطیری و یا مانند برخی از هنرها، موجودات ترکیبی قابل مشاهده نیست، چون این نقوش جلوه‌ای از واقعیات زندگی، محیط و شرایط محیطی اوست. در موارد بسیاری به سبب ذوق و خلاقیت هنرمند، در لابلای حیوانات پیرامون حوض و یا در داخل آن نقوش گیاهی نیز قابل مشاهده است که همگی اینا هم از نظر زیبائی شناسی و هم از نظر مفاهیم نمادین قابل بررسی و بحث است (تصاویر۳ و ۴).

مردمان عشایر شاهسون مغان (طایفهٔ گیگلو)، عنوان می‌کنند که در ایام قدیم، آنها برای بارش باران کارهای بسیاری انجام می‌دادند. به عنوان نمونه، برای دعای باران به یک مکان بلند می‌رفتند، آنها به این مکان بلند «مصلّی» می‌گفتند و در آنجا، در

کنار دعای باران به قربانی کردن گوسفندان مشغول می‌شدند. بارش و پر آبی در این خطه که زندگی آنها بدان وابسته بود، از اهمیت بسیار زیادی برخوردار بود. تداوم عادی زندگی آنها به بارش باران بستگی داشت. این مردمان که شیوه معیشتی آنها بر پایه دامداری و کشاورزی مبتنی بود، بیش از هر جامعه دیگری نیاز به بارش باران داشتند. زنان و دختران جوان این ایلات نیز، به سهم خود، در امر باران خواهی، به شیوه‌ای دیگر عمل می‌نمودند.

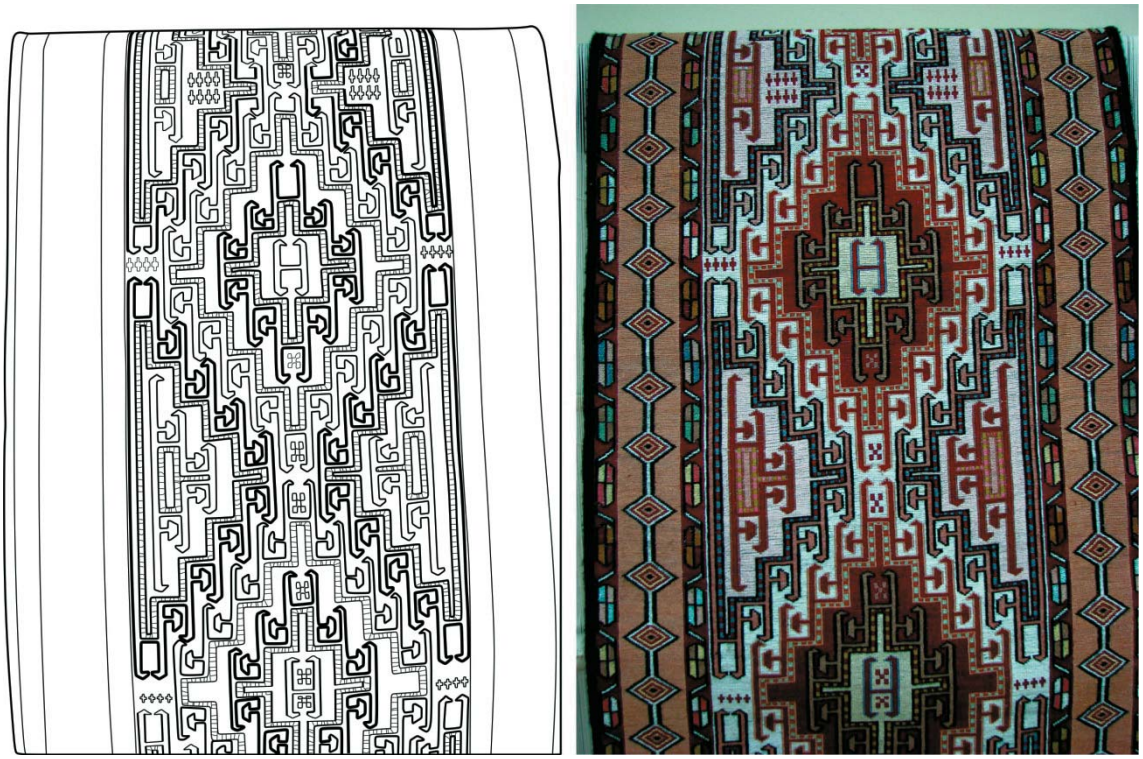
در کنار مفاهیمی که این ورنی‌ها از آن سخن می‌گویند، جنبه‌های زیبایی‌شناسی این نقوش نیز بسیار جالب است. با وجود اینکه این دست‌بافته‌ها بدون نقشه قبلی طرح ریزی شده‌اند، ولی تا حد امکان تقارن و قرینگی در آنها حفظ شده است. هر حیوانی یا هر نقش گیاهی و هندسی که در یک طرف حوض مرکزی نقش گشته، در جانب دیگر نیز دیده می‌شود. در مواردی این قرینگی در فرم سر و چرخش آن بهم خورده است. در مواردی نیز یک حیوان در یک طرف به صورت نشسته و در سوی دیگر به صورت ایستاده نقش شده است (تصویر۵).



تصویر۵- تقارن نقوش در دو طرف حوض مرکزی و حیوانات غیرآبزی منقوش در داخل حوض

طلب باران در ایران دارای پیشینه‌ای بسیار طولانی است که امروزه نیز این باران خواهی در قالب رسومات و آیین‌هایی در مناطق مختلف جغرافیایی ایران برجای مانده است. به‌گونه‌ای که بخش بزرگی از نمایش‌های آیینی ایرانیان مربوط به آب و باران می‌باشد. در این ورنی‌ها حوض‌ها را می‌توان نشان تصویری از خورشید دانست که بطور معمول به شکل چلیپایی به تصویر کشیده شده‌اند. این گول‌ها (حوض‌ها) را می‌توان جسم نمادین از شمسه یا خورشید دانست. وجود آب در درون حوض را که به واسطهٔ مرغان گردن دراز شناور در آن، می‌توان به وجود آن پی برد، انعکاس آسمان را نشان می‌دهد که همگی به نظر می‌رسد بیانگر تجسمی از تداوم حیات باشند. وحدت از طریق مرکزیت انتقال پیدا می‌کند. بر روی این ورنی‌ها نیز ما شاهد این می‌باشیم که تمامی حوض‌ها در مرکز و قلب ورنی‌ها، ایجاد شده‌اند و به مانند قطبی است که فضای اطراف را تحت تاثیر خود قرار می‌دهد. در داخل نقش حوض برخی از این ورنی‌ها ماکیانی در حال شناور هستند که رویای وجود آب و طلب باران بیش از هر نقش دیگری در آنها موج می‌زند. در طی گذشت زمان و از نسلی به نسل بعد، نه تنها مفهوم نمادین حوض در این ورنی‌ها از میان رفته،

بلکه حتی در برخی موارد، نمود و شکل ظاهری آنها نیز دچار تغییر و تحول شده است. به عنوان نمونه، در برخی موارد در داخل حوض‌ها، حیوانات غیر آبزی نیز کشیده شده است. این چنین نقوشی، به از میان رفتن بار معنایی و ظاهری نقش حوض در این دست‌بافته‌ها حکایت دارد. به عبارت دیگر، به تدریج و با گذشت زمان، با روی کار آمدن بافندگان امروزی که اطلاعی از مفاهیم این نقوش نداشته‌اند، برای زیباتر شدن زمینه، دست به ابتکار زده و تغییراتی در دست بافته‌های قدیمی ایجاد نموده‌اند، غافل از این موضوع که هدف اول ایجاد این تصاویر، ارائه و القای یک مفهوم خاص بوده، و با زیباتر کردن آنها مفهوم ضمنی این نقوش را از آنها می‌گیرند. این زیباسازی به اضافه نمودن نقوش حیوانی و گیاهی در فضاهایی که نباید نقش می‌گشتند، محدود نشده است و استفاده از نقوش هندسی یکی دیگر از ابتکارات جدید در نقوش روی این ورنی‌ها بوده است (تصویر۶).



تصویر۶- نقش حوض مرکزی با اشکال هندسی

حوض، نماد وحدت و مرکزیت و اهمیت آب در هستی و نماد ثبات و پایداری است. نقوش پرندگان آبزی نمادی از آب، آبادی، آبادانی، پرواز، برکت، شریعت و... می‌باشند. هنرمندان گلیم‌باف برای انتقال این مفاهیم به مخاطب این نقوش را به صورت نمادین و به صورت استرلیزه طراحی کرده‌اند تا بتوانند با ساده‌ترین طرح، مفهوم خود را به مخاطب برسانند. نقوشی که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، با رعایت کلیه اصول مبانی بافندگی خلق شده و از نقطه نظر ارایه پیام و محتوای نقوش، از روش رمزپردازی و نمادگرایی برای رساندن پیام بهره گرفته‌اند. این نقوش، به عنوان عنصر اصلی و مرکزی تزیینی در ورنی‌ها، بیانگر مفاهیمی چون؛ اعتقادات، باورها، اندیشه‌ها، تمایلات، آرزوها است. نقوش مورد نظر شامل گول‌ها (حوض)

و پرنـدگان آبـزی (مرغـان گـردن‌دراز) اسـت کـه در درون ایـن حوض‌هـا در حـال شـناور بـوده و بـه شـکل مسـبک بـه تصویـر کشـیده شـده‌اند و گـردن دراز آنهـا از داخـل ایـن حوض‌هـا بیـرون زده اسـت. مجمـوع ایـن نقـوش در قالـب ترنج‌هایـی در قسـمت میانـی ورنی‌هـا خلـق شـده و سـایر نقـوش دیگـر حیوانـی پیرامـون آن‌هـا دیـده می‌شـوند (تصویـر۷).

بـر پایـهٔ گزارش‌هـای ثبـت شـده تـا پنجـاه سـال پیـش آییـن باران‌خواهـی در بسـیاری از مناطـق ایـران، در زمـان خشکسـالی برپـا می-شـدند و در بسـیاری از ایـن مناطـق، هنـوز بـر پـا می‌شـوند کـه برخـی از آنهـا عبارتنـد از سـاخت عروسـک یـا برگزیـدن یـک شـخص و انتسـاب هویتـی نمادیـن بـرای او، دسـته روی، ریختـن آب، خوانـدن نیایـش و آواز درخواسـت بـاران، گرفتـن هدیـه از اهالـی، پختـن نـان یـا آش، نشـاندار کـردن نـان یـا خوراکـی دیگـر، زدن کسـی کـه نشـانه در سـهم او پیـدا می‌شـود تـا پیـدا شـدن یـک ضامـن و انجـام برخـی کردارهـای آیینـی دیگـر بنـا

تصویر۷- نقش حوض و ماکیان شناور در آن

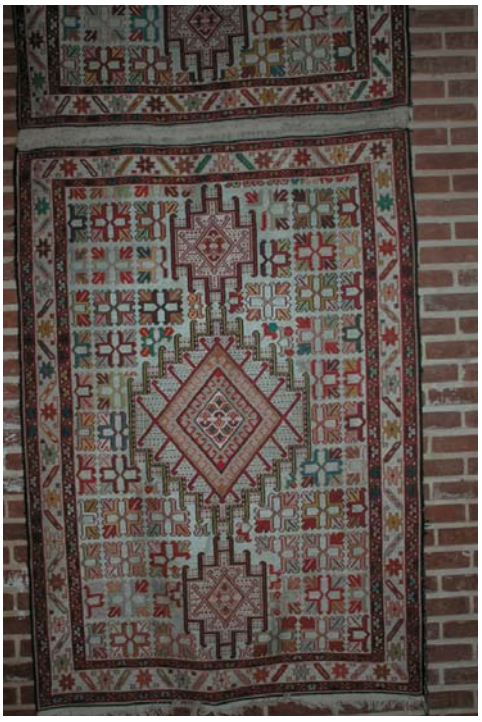
بـه موقعیـت جغرافیایـی. بـه همیـن دلیـل بـوده کـه مـا شـاهد ایـن هسـتیم کـه حتـی در بنـد ۳کتیبـهٔ بیسـتون، داریـوش از اهورامـزدا می‌خواهـد تـا ایـران را در برابـر خشکسـالی و دروغ محافظـت کنـد. (طاووسـی، ۱۳۹۱ : ۲۷۱). ایرانیـان آب را بـه ناهیـد یـا آناهیتـا منتسـب سـاخته و بـا برگـزاری آیین‌هـا و کشـیدن نقـوش بـه کمـک ایـزدان خـود در برابـر دیـو خشکسـالی بـر آمدنـد. شـرایط زیسـت محیطـی در منطقـه‌ای کـه ایـن عشـایر زندگـی می‌کننـد به‌گونـه‌ای اسـت کـه همیشـه بـا مشـکل آب روبـه‌رو بـوده و ایـن اقـوام همـواره و بـه ناچـار چشـم بـه آسـمان و بـاران دارنـد. از همیـن رو طبیعـی اسـت کـه مـا بـر روی مهمتریـن صنایـع دسـتی ایـن اقـوام شـاهد نقوشـی باشـیم کـه در ارتبـاط بـا آب و بـاران خواهـی اسـت. ایـن چنیـن بـه نظـر می‌رسـد کـه ایـن مردمـان در برهه‌هایـی از حیـات خویـش، بـا مشـکل کـم آبـی و خشکسـالی‌های شـدید مواجـه شـده‌اند و در جریـان آن، از دسـت رفتـن بسـیاری از احشـام خـود را تجربـه کرده‌انـد. ایـن موضـوع و زندگـی مختـل شـده، در ضمیـر آنهـا بـه عنـوان یـک بحـران و بـلای آسـمانی حـک شـده و بـر همیـن اسـاس کوشـیده‌اند تـا دیگـر چنیـن رویدادهـای طاقـت فرسـایی نداشـته باشـند. از آنجائیکـه، سـر منشـأ ایـن نیـاز متصـل بـه آسـمان و خداونـد متعـال بـوده اسـت، پـس عملـی ذهنـی، تـوأم بـا خواهشـی قلبـی، می‌بایسـت انجـام می-پذیرفـت. ایـن خواهـش درونـی بواسـطه زنـان و دختـران ایـلات شاهسـون بـه روی دسـت‌بافته‌های آنهـا منتقـل شـد. ایـن نقـوش چنـان تأثیـری بـر ایـن جوامـع گذاشـت کـه نسل‌هاسـت بافنـدگان از دنیـا

رفته‌انـد، ولـی هنـوز ایـن نقـوش پـا بـر جـا هسـتند.

آب آشـناترین تجسـم بـرای مفهـوم زندگـی اسـت. آب رمـز کل چیزهایـی اسـت کـه بالقـوه وجـود دارنـد، سرچشـمه و منشـأ و زهـدان همـهٔ امکانـات هسـتی اسـت. آب در آفرینـش کیهـان و اسـاطیر و آیین‌هـا و شـمایل‌نگاری‌ها، جـدا از سـاختار فرهنگـی مربـوط بـه آنهـا، همـواره یـک نقـش دارد: مقـدم بـر هـر نقـش و صورتـی اسـت و محمـل و تکیـه‌گاه هـر آفرینشـی (الیـاده، ۱۳۷۶: ۱۸۹). در اسـاطیر مصـری، نخسـت جهـان از اقیانـوس آغازیـن مملـو بـود کـه «نـون» نـام داشـت. نـون همـه جـا را فـرا گرفتـه بـود و هماننـد تخـم کیهانـی راکـد و بـی جنبـش بـود (ویـو، ۱۳۷۵: ۳۵). در اسـاطیر بین‌النّهریـن و روایـات آشـوری نیـز می‌بینیـم کـه همـهٔ آفریـدگان از آمیـزش آب شـیرین (اپسـو) و شـوراب (تیامـت) پدیـد می‌آینـد. اپسـو نوعـی مغـاک پـر از آب بـود کـه گرداگـرد زمیـن را پوشـانده بـود؛ چشـمه‌هایی کـه از سـطح زمیـن سـر بـر می‌آوردنـد، از اپسـو نشـأت گرفتـه بودنـد و تیامـت چهـرهٔ شـخصیت یافتـهٔ دریـا بـود کـه جهـان را زاییـد (ژیـران، ۱۳۷۵: ۵-۸). در تـورات نیـز، آب کـه تسـبیح گـوی ذات خداونـدی اسـت، نخسـت همـهٔ افـلاک را فـرا گرفتـه بـود و خـدای بـزرگ آسـمان را سـاخت تـا آب‌هـای زیـر فلـک و زبـر آن را از یکدیگـر جـدا کنـد (کتـاب مقـدس، عهـد عتیـق، سـفر پیدایـش بـاب ۱، آیـهٔ ۷). در اسـاطیر هنـد و اروپایـی نیـز ایـن مضمـون دیـده می‌شـود. آب یکـی از چهـار عنصـر سـازنده جهـان اسـت و در عقایـد زردشـتی، آب پـس از آسـمان نخسـتین آفریـدهٔ مـادی توسـط اهورامـزدا اسـت (بهـار، ۱۳۷۶: ۳۷). در باورهـای ایرانیـان، آب دومیـن آفریـدهٔ مـادی بـه دسـت هرمـزد آفریـدگار اسـت. در بندهـش می‌خوانیـم کـه: «نخسـت، آسـمان را آفریـد... دیگـر، آب را آفریـد بـه پنجـاه و پنـج روز» (دادگـی، ۱۳۶۹: ۴۱) در ایـن بـاور هرمـزد، خـدای آفرینـش، آسـمان را بـه شـکل تخم‌مـرغ می‌آفرینـد « نخسـت، آسـمان را آفریـد روشـن، آشـکارا، بسـیار دور و خایـه دیسـه (بـه شـکل تخـم مـرغ) و از خماهـن کـه گوهـر المـاس نـر اسـت؛ سـر او بـه روشـنی بی‌کـران پیوسـت. او آفریـدگان را همـه در درون آسـمان آفریـد.» (همـان: ۴۵) پـس اول آسـمان خلـق می‌شـود تـا بتوانـد شـادی‌آفرینی کنـد و سـپس بـاران آفریـده می‌شـود. «او بـه یـاری آسـمان شـادی را آفریـد. بـدان روی بـرای او شـادی را فـراز آفریـد کـه اکنـون کـه آمیختگـی اسـت، آفریـدگان بـه شـادی درایسـتند. سـپس از گوهـر آسـمان آب را آفریـد، چنـدِ مـردی کـه دو دسـت بـر زمیـن نهـد و بـه دسـت و پـای رود و آنـگاه آب تـا شـکم او بایسـتد؛ بـدان بلنـدی آب بتاخـت» (همـان: ۴۰) خدابانـوی آب در اسـطورهٔ ایرانـی بـا نـام کامـل اَردویسـوَراَناهیتا بـه معنـی رود (آب) نیرومنـد پـاک اسـت کـه بـا ایـن الهـه، مفاهیمـی چـون آب، بـاران، فراوانـی، رسـتنی‌ها، حاصلخیـزی، برکـت، زناشـویی، عشـق، مـادری، زایـش و پیـروزی همـراه اسـت.

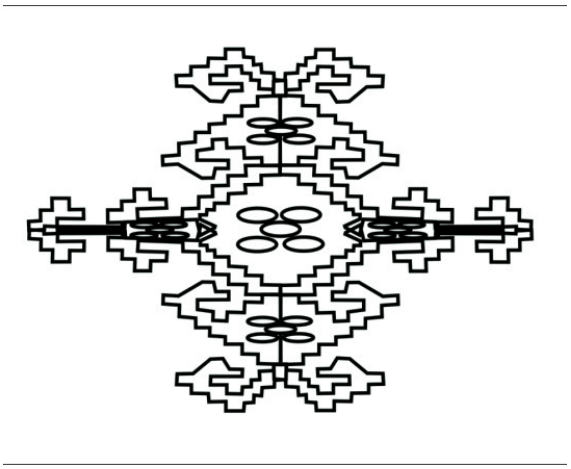
بـا گذشـت زمـان، از نسـلی بـه نسـل بعـد، بسـیاری از نقـوش روی ورنی‌هـای ایـلات شاهسـون نیـز دچـار تغییـر و تحـول شـد. نقـوش گیاهـی کـم کـم جـای خـود را در کنـار نقـوش حیوانـی بـاز نمودنـد و ایـن حضـور در برخـی مـوارد بـه حـدی رسـید کـه تمـام سـطح ورنـی و پیرامـون آن پـر از گل و بوتـه در رنگ‌هـای مختلـف شـد؛ امـا نکتـه قابـل توجـه اینکـه، نقـش مرکـزی یعنـی گـول یـا حـوض، همچنـان اثـر مفهومـی و ظاهـری خـود را حفـظ نمـود. زنـان ایـن جوامـع، هـر چـه بـه سـوی عصـر جدیـد نزدیـک می‌شـدند برخـی خلاقیت‌هـای فـردی را نیـز در نقـوش ورنی‌هـا بـه کار بسـتند. بـه عنـوان نمونـه، حاشـیه‌دار کـردن ورنـی بـا نقـوش گیاهـی، ترکیـب نقـوش حیوانـی و گیاهـی در اطـراف حـوض مرکـزی، ورود نقـوش

گیاهی به فضای داخلی حوض، ترسیم حوض‌های کوچک به صورت قرینه در اطراف حوض بزرگ از کارهای خلاقانه‌ای بود که به تدریج خود را بر روی ورنی‌ها نشان داد. نقش حوض، ماهیت وجودی خود را همچنان حفظ نمود، ولی در شکل سر و فرم کلی مرغان گردن درازی که از حوض‌ها بیرون آمده‌اند، یک سری تغییرات جزئی پدیدار گشت. با وجود تغییرات انکارناپذیر، موضوع اصلی این ورنی‌ها همچنان مسألهٔ آب و طلب باران برای ادامه حیات بوده است (تصویر ۱۰-۸).



تصویر۸- نقش گول و ترکیب آن با نقوش گیاهی و هندسی

تصویر۹- نقش گول با ترکیب نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی



تصویر۱۰- انواعی از نقوش حوض‌های مرکزی در ورنی‌های ایلات شاهسون

موضـوع آب و بـاران خواهـی نـه تنهـا در جوامـع امـروزی بلکـه از گذشـته‌های دور مـورد توجـه مـردم سـاکن در سـرزمین ایـران بـوده اسـت. بـه گونـه‌ای کـه در ایـران باسـتان، آناهیتـا، الهـهٔ بـاروری و بغبانـوی ایرانیـان بـود. وی در کهن‌الگـوی ایرانـی، نمـاد آب و زایندگـی و رودخانـه اسـت. طبـق توصیفـی کـه از آناهیتـا در اوسـتا شـده، او تـاج هشـت پـر صـد سـتاره‌ای بـر سـر، جامـه‌ای زرّیـن بـر تـن و گردنبنـد زرّینـی نیـز بـر گـردن دارد. او سرچشـمهٔ همـهٔ آب‌هـای روی زمیـن و منبـع همـهٔ بـاروری هاسـت؛ نطفـهٔ همـهٔ نـران را پـاک می‌گردانـد، رحـم همـهٔ مـادگان را تطهیـر می‌کنـد و شـیر را در سـینه همـه مـادران پـاک می‌سـازد (یاحقـی، ۱۳۸۸: ۸۱۴). او بـر گردونـه‌ای نشسـته، لـگام بـر دسـت، گردونـه می‌رانـد و گردونـهٔ او را چهـار اسـب تنومنـد سـفید می‌کشـند؛ در حالـی کـه بـر دیـوان و مردمـان دروَنـد و جـادوان و پریـان و کوی‌هـا و کرَپ‌هـای سـتمکار چیـره می‌شـود (دوسـتخواه،۱۳۷۰ :۳۱۹). در آبـان یشـت اوسـتا او زنـی زیبـا، جـوان، خـوش انـدام و بلنـد بـالا دانسـته شـده کـه قدمـت سـتایش او بـه دوره‌هـای بسـیار دور و حتـی بـه پیـش از زردشـت می‌رسـد. چشـمهٔ حیـات از او می‌جوشـد و تندیس‌هـای بـاروری را کـه الهـهٔ مـادر نامیـده می‌شـود و نمونه‌هایـی از آن در کاوش‌هـای تپـه سـراب بـا قدمتـی حـدود نـه هـزار سـال قبـل از میـلاد به‌دسـت آمـده، تجسـم ایـن ایـزد بانـو دانسـته‌اند (آمـوزگار، ۱۳۷۴: ۲۲-۲۱).

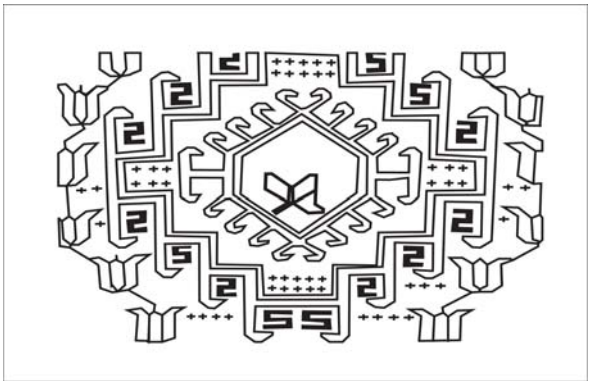
پدیـدهٔ آب در ادیـان مختلـف آسـمانی بـه ویـژه دیـن مبیـن اسـلام از اهمیـت بسـیار والایـی برخـوردار اسـت. در اسـلام اهمیـت آب چنـان اسـت کـه خداونـد متعال در قـرآن مجیـد می‌فرمایـد: «و جعلنـا مـن المـاء کل شـیء حـی» (انبیـاء، آیـه ۳۰). خداونـد منشـأ تمـام حیـات را آب معرفـی نمـوده و می‌فرمایـد و از آب هـر چیـز را زنـده گردانیدیـم. اوسـت خدایـی کـه آب را از آسـمان فـرو فرسـتاد کـه از آن بیاشـامید و درختـان پـرورش دهیـد تـا از میـوه آن بهره‌منـد شـوید و بـا بـرگ آن حیوانـات خـود را بچرانیـد. احتـرام و تقـدس آب در دیـن اسـلام تـا حـدی اسـت کـه مـا می‌بینـم کـه آب را مهریـهٔ حضـرت زهـرا (س) قـرار داده‌انـد.

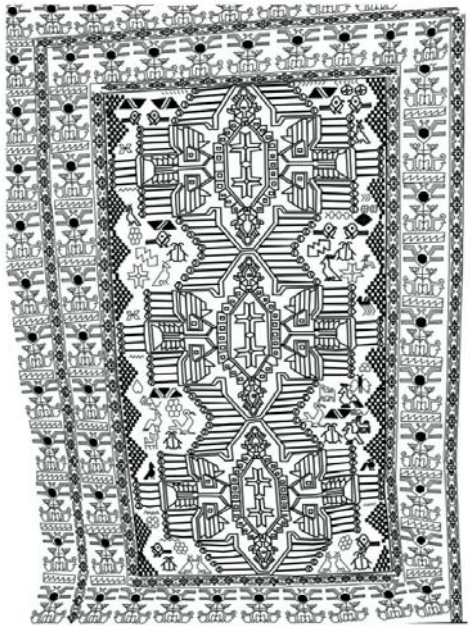
آب، راز آفرینـش، تولـد، مـرگ، رسـتاخیز، تطهیـر، رسـتگاری، بـاروری و رشـد اسـت. بـه نظـر کارل یونـگ، آب در ضمـن رایج‌تریـن نمـاد ضمیـر ناهشـیار اسـت (گریـن، ۱۳۷۷ : ۱۶۲). آب مظهـر خدایـان نیـز قـرار می‌گیـرد و در بیـن الهه‌هـای ایرانـی آناهیتـا، میتـرا و ناهیـد بـا آب ارتبـاط نزدیکـی دارنـد؛ آن‌گاه کـه بـا تصویـر رود ارائـه می‌شـود، چرخـه‌ی زندگـی را هـم نشـان می-دهـد کـه نتیجـهٔ حضـور در نوعـی چرخـهٔ حیـات از بخـار شـدن آب، باریـدن بـاران و برگشـت آب بـه دامنـه وسـیع طبیعـت اسـت. در اسـاطیر ملـل هـم آب بـه ویـژه بـه صـورت دریـا از جایگاهی ویـژه برخـوردار اسـت. دریاهـای مقـدس نـزد اقـوام متعـدد، آب را سرچشـمه فیـض و برکـت و طهـارت و پاکـی می‌دانـد. افکنـده شـدن پهلوانـان و قهرمانـان و گاه نیمـه خدایـان در دوران کودکـی در آب نیـز بـر اهمیـت ایـن عنصـر مـی افزایـد. کیخسـرو در اسـاطیر ایرانـی بـرای نجـات ایـران و خونخواهـی سـیاوش بایـد از رودخانـه بگـذرد و بـه گونـه‌ای مـرگ و تولـد دوبـاره را تجربـه کنـد. اسـفندیار بـرای رویین‌تـن شـدن توسـط زرتشـت در چشـمهٔ آبـی فـرو مـی-رود و رسـتم در جـدال بـا دیـو سـپید بـه دریـا می‌افتـد و از مـرگ نجـات می‌یابـد. همچنیـن پیوسـتگی سرنوشـت چنـد پیامبـر بـزرگ بـا آب، اهمیـت ایـن عنصـر را نشـان می‌دهـد. نطفـهٔ زرتشـت در آب نگهـداری می‌شـود و تولـد جانشـینانش در هـر هـزاره از طریـق آب‌تنـی کـردن دوشـیزه‌ای در آن آب، ممکـن می‌شـود. نجـات موسـی از مـرگ بـا روان شـدن گهـواره‌اش بـر آب و

بازگشت مجدد یونس از آب دریا در حالی که عظمتی روحی یافته بود، نشان از توجه به این عنصر برتر و مؤثر دارد (نیکوبخت و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

نقوش پرندگان تصویر شده در اطراف حوض‌ها پرندگان آبزی و غیر آبزی بوده که در حال نظاره بر حوض به تصویر کشیده شده‌اند (تصاویر ۱۲-۱۱). با توجه به نقوش پرندگان که به صورت مسبک و استرلیزه به تصویر کشیده شده‌اند می-توان عنوان داشت که متعلق به پرندگانی چون لک‌لک، درنا، حواصیل بوده‌اند که این نمونه تصاویر بر روی ظروف سفالی در دورهٔ پیش از تاریخ نیز دیده می‌شوند. همانگونه که عنوان شد این تصاویر بصورت ساده شده و مسبک دیده می‌شوند. نقوش پرندگان بر روی این ورنی‌ها بصورت دسته‌جمعی و ردیفی و در حالی که در درون حوض‌های قسمت میانی شناور بوده‌اند به تصویر کشیده شده‌اند. از پرندگانی که در این ورنی‌ها دیده می‌شوند، پرندگانی بوده که در مرداب‌ها زندگی می‌کنند و همگی را می‌توان اشاره‌ای به اهمیت آب دانست که برای حیات بافندگان ضروری است. از نظر نمادشناسی پرنده نماد گسترهٔ روح به ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند، است. بسیاری از اقوام باستانی، پرندگان بزرگتر را با خورشید، خدایان آسمان همراه می‌دانستند. پرندگان از ویژگی‌های هوا هستند که آنها را تجسم بخشیده‌اند و یکی از چهار عنصر به شمار می‌روند (هال، ۱۳۸۷: ۳۹). از معانی سمبلیک پرنده می‌توان به آزادی، آسمان، ابر، باد، پیام-رسانی و جاودانگی، حاصل‌خیزی و روح هوا، اشاره کرد. در ایران منتقل کنندهٔ وحی و سروش نماینده عقل کل، تجسمی از آتش، ابر، خورشید و صاعقه و پرنده دراز پا معروف به عمر طولانی است (جابز، ۱۳۷۰: ۲۸). به علت شباهت این پرندگان با پرندگانی چون لک‌لک، درنا، حواصیل، در اینجا به معانی سمبلیک این پرندگان می‌پردازیم: لک‌لک: نماد پرهیزگاری به ویژه تقوای فرزندی در میان بسیاری از اقوام غربی و شرقی است. لک لک نماد طول عمر است و گاهی جای درنا را می‌گیرد. درنا: نماد عمر دراز، و پیام آور خدای آن محسوب می‌شود (هال، ۱۳۸۷: ۴۹). حواصیل: نماد طول عمر، پرنده‌ای که بامدادان روی ساحل دریا به ایزد بانوی سپیده‌دم خیر مقدم می‌گوید. مرغی است که سپیده‌دم بر کنارهٔ جویبارها می‌نشیند و چون حوصلهٔ نهایت کلان دارد بر واحد اطلاق آن جمع کرده‌اند. در واقع حواصل جمع حوصله است (جابز، ۱۳۷۰:۴۱). رابطه‌ای بین پرنده، پرواز و مرگ از گذشته‌های دور وجود داشته است و احتمالاً مرگ را نوعی پرواز به جهانی دیگر تلقی می‌نموده‌اند و بعضی مواقع آسمان به شکل پرنده‌ای که بال‌های خود را گشوده است جلوه می‌کند (حاتم، ۱۳۷۴: ۲۹).

تصویر۱۱- انواعی از پرندگان روی ورنی‌های ایلات شاهسون





تصویر۱۲- ورنی و انواعی از حوض‌های مرکزی روی آنها

نتیجه‌گیری

منطقهٔ مغان که ورنی‌های مورد بحث در این پژوهش، در آن بافته شده‌اند، از نظر جغرافیایی خشک و کم آب بوده و زندگی و معیشت بافندگان که بطور عموم دامدار و کوچ‌رو بوده، به نزولات جوی وابسته است. بنابراین یکی از بزرگترین آرزوهای هر سالهٔ این مردمان، سالی توأم با بارندگی و پرآبی بوده است. علاوه بر کارهای مختلفی که این مردمان به منظور دعا برای بارش باران انجام می‌دادند، زنان و دختران این ایلات نیز به سهم خود، آرزو و خواستهٔ باران خواهی خود را بر روی دست بافته‌های خود بیان می‌نمودند. یکی از این نقوشی که به طور نمادین بیانگر این خواسته بوده، نقش گول یا حوض در فضای مرکزی ورنی و حیوانات مختلف اطراف آن بوده است. با توجه به بررسی این نقش در این پژوهش، به طور کلی نکات زیر از ورنی‌های مورد بررسی قرار گرفته، قابل برداشت است:

- شرایط سخت زندگی و نوعی ترس از کم آبی باعث ایجاد نقوش باران‌خواهی بر روی ورنی‌های ایلات شاهسون شده است.
- نقش حوض در ورنی‌های بررسی شده، نماد روشنی از آرزو و دعای باران‌خواهی بوده است.
- حیوانات نقش شده در داخل و پیرامون حوض مرکزی به صورت مشترک بیان‌کنندهٔ چنین آرزویی بوده است.
- نقش گول یا حوض یکی از شاخصه‌های اصلی دست‌بافته‌های ایلات شاهسون منطقه مغان به شمار می‌آید.
- حیوانات منقوش، از جمله حیواناتی هستند که بافنده آنها را در محیط زندگی خود درک نموده و یا از حضور آنها در منطقه اطلاع داشته است، در

ایـن ورنی‌هـای نقـوش جانـوارن ترکیبـی، خیالـی و افسـانه‌ای قابـل مشـاهده نیسـت.

- بسـیاری از بافنـدگان صرفـاً کار تقلیـدی انجـام می‌دهنـد و اطـلاع چندانـی از مفاهیـم نمادیـن ایـن نقـوش ندارنـد.

- ایـن دسـت‌بافته‌ها امـروزه نوعـی جنبـه اقتصـادی بـرای ایـن ایـلات پیـدا نمـوده و از ایـن جهـت در صـدد زیبـا نمـودن ایـن ورنی‌هـا، بسـیاری از نقـوش اصیـل از میـان رفتـه اسـت.

- بـی اطلاعـی بافنـدگان از مفاهیـم نمادیـن ایـن نقـوش باعـث شـده تـا بـه ایجـاد تغییـرات در آن دسـت بزننـد و ایـن کار باعـث از بیـن رفتـن اصالـت نقـوش شـده اسـت. بـدون شـک، ادامـه چنیـن رونـدی باعـث رفتـن تمامـی نقش‌هـای قدیمـی و اصیـل در ایـن دسـت بافته‌هـا خواهـد.

فهرست منابع ومآخذ:

- آموزگار، ژاله. (۱۳۷۴). *تاریخ اساطیری ایران*. چاپ اول. تهران: سمت.
- افشارسیستانی، ایرج. (۱۳۶۶). *ایل ها - چادرنشینان و طوایف عشایری ایران*. جلد اول. تهران: نشر مولف.
- افروغ، محمد. (۱۳۹۱). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی (الگویی با قابلیت بهره‌گیری در قالب گفتار متن)*. فصلنامه فرهنگ مردم ایران، شماره ۲۵، ۱۲۹-۱۴۱.
- الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: سروش.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ دوم. تهران: آگه.
- بهرام‌پور، نسرین. (۱۳۸۸). *بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال*. تهران: شهرآشوب.
- بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). *جلوه‌های اساطیر و نمادهای نخستین در قالی ایران*. *نشر دانش*، دوره ۱۶، شماره۱، ۲۵-۳۹.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). *دست‌بافته‌های عشایری وروستایی فارس*. جلد۲. تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حاتم، غلامعلی. (۱۳۷۴). *نقش و نماد در سفالینه‌های کهن*. فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۲۵-۴۲.
- حاجیلو، فتانه و مینو امیرقاسمی. (۱۳۹۱). *نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفروشی به نام ورنی*. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، شماره۱، ۱۴۹-۱۶۶.
- جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها (کتاب اول جانوران)*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: شرکت انتشارات اختران کتاب.
- جلالی نائینی، محمدرضا. (۱۳۸۱). *گزیده‌های ریگ ودا*. چاپ چهارم. تهران: نشر قطره.
- خالقی، موسی‌الرضا. (۱۳۹۲). *بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقه آذربایجان*. کتاب ماه و هنر، شماره ۱۷۶، ۹۶-۱۰۳.
- دادگی، فرنبغ. (۱۳۶۹). بندهشن. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس.
- دوستخواه، جلیل. (۱۳۷۰). *اوستا*. چاپ اول. تهران: انتشارات مروارید.
- رامین، علی. (۱۳۸۹). *دانشنامه دانش گستر*. تهران: موسسهٔ علمی ـ فرهنگی دانش گستر.
- رنجبر، محمود و هدایت‌الله ستوده. (۱۳۸۳). *مردم‌شناسی: با تکیه بر فرهنگ مردم ایران*. تهران: ندای آریانا.
- ریچارد، تاپر. (۱۳۸۴). *تاریخ سیاسی اجتماعی شاهسون‌های مغان*. ترجمه حسن اسدی. تهران: نشر اختران.
- ژیران، فلیکس و لوئی ژوزف دلاپورت لاکوئه. (۱۳۷۵). *اساطیر آشور و بابل*.

ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.
- ستاری، جلال. (۱۳۵۰). *مقدمه‌ای بر نمادشناسی*. فرهنگ و زندگی، شماره ۴ و ۵، ۲۵-۳۶.
- ستاری، جلال. (۱۳۶۵). *رمزاندیشی و هنر قدسی*. تهران: انتشارات لوتوس.
- سجادی، جعفر. (۱۳۸۱). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.
- شیروانی، حاج زین العابدین. (۱۲۴۸). *بستان السیاحه*. جلد اول. تهران: نشر ابن سینا.
- *کتاب مقدس عهد عتیق. (۱۹۴۰م/۱۳۱۹)*. ترجمه فارسی. لندن: برتش و فورن بیبل سوسایتی.
- گرین، ویلفرد. (۱۳۷۷). *مبانی نقد ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- نعمت طاووسی، مریم. (۱۳۹۱). *رمزگشایی پاره‌های آیین‌های باران‌خواهی ایران*. مجله مطالعات ایرانی، شماره ۲۱، ۲۷۱-۲۸۵.
- نیکوبخت، ناصر، بزرگ بیگدلی، سعید، قبادی، حسینعلی و صغری سلمانی‌نژاد کهرآبادی. (۱۳۸۸). *بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده*، مجله پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۴، ۱۴۵-۱۶۷.
- هال، الستر و لوچیک ویووسکا. (۱۳۷۷). *گلیم (تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی)*. ترجمه شیرین همایون‌فر و نیلوفر الفت شایان. تهران: کارنگ.
- هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی.تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- ویو، ژ. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر مصر*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها*. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- یاوری، حسین. (۱۳۸۹). *شناخت گلیم و گلیم مانندهای ایران*. تهران: سیمای دانش.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۴). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. چاپ پنجم. تهران: جامی.

- Barber, Elizabeth, (1994), Wayland. Womens work the first 20000 years. New York: W.W. Norton&company.
- Davies, Peter. (2000), Antique kilims: the caoline& H. McCoy Jones collection. London: Hali publication.
- Hull, Alastair, Jose Luczyc-Wyhowska. 1993, Kilim the complete guide history pattern technique identification. London: Chronicle Books.
- Mallett, Marla. (2000),Woven strutures a guide to oriental rug and textile analysis. Atlanta: Christopher publications.
- Petsopoulos, Yanni, (1979), Lilim: Flat woven tapestry rugs. New York: Rzzoli,