مروری بر نقوش نمد شهرکرد

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵)

افسانه قانی[۱]

فاطمه مهرابی[۲]

چکیده

نمد از کهن‌ترین هنرهای استان چهارمحال و بختیاری در کلیتی از فرم، تزئین و کاربرد است. نقش در حوزه زیراندازها، شاید پیش‌تر از هرگونه دیگری، بر بستر نمد مراحل تکامل خود را طی کرده باشد که در این میان نقوش نمد چهارمحال و بختیاری و در این مقاله نقش‌مایه‌های نمدهای شهرکرد از ارزش‌های زیبایی‌شناختی بومی برخوردارند؛ به‌طوری‌که هر هنرمند نمدمال، نقوش خاصی را بر دستاورد هنری‌اش نقش می‌زند که در عین مشابهت در یکپارچگی نقش و نگارها، تفاوت‌هایی در جزئیات نقوش به چشم می‌خورد. این مقاله حاصل مطالعه منابع مکتوب و نیز مصاحبه حضوری با برخی از نمدمالان پرتجربه شهرکرد و افراد مطلع کلیدی در حوزه نقوش است و شاخص‌ترین نگاره‌های نمد در شهرکرد و معانی نمادین آن را بررسی نموده است. در مقاله به شیوه توصیفی مهم‌ترین و پرکاربردترین نقوش مورد استفاده در نمدهای شهرکرد معرفی شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که نقوش نمدهای شهرکرد در دسته‌بندی‌های قراردادی: نقوش طبیعی (جانوری شامل طاووس و گنجشک؛ گیاهی شامل درخت سرو، درخت بیدمجنون و گل‌های پنج، هشت، دوازده و شانزده پر و انسانی شامل نقش شاه‌عباس و فرشته) و نقوش انتزاعی (شامل هفت ـ هشتی‌ها، خشتی، مشبک، گلدانی، گنبدی و بته سرکج) قرار می‌گیرند. همچنین یافته جدید نشان می‌دهد عامل طبیعت، محیط پیرامون و پیروی از سبک اجدادی بیشترین تأثیرگذاری را بر پیدایش نقوش در نمدهای شهرکرد داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: نمد، نمدمالی، نمد شهرکرد، نقوش طبیعی، نقوش انتزاعی و تجریدی.

---

۱. دکتری پژوهش هنر و استادیار دانشگاه شهرکرد(نویسنده مسئول)، رایانامه: ghani@sku.ar.ir

۲. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه الزهراء، رایانامه: fa.mehrabi@yahoo.com

مقدمه

نمدمالی یکی از قدیمی‌ترین دستاوردهای بشر ساکن نجد ایران است. کشف برخی از محصولات نمدی از جمله زیرانداز، پوشش و عرق‌گیرهای حیواناتی چون اسب در گوردخمه‌های باستانی در فلات ایران، به صورت مستند، عمر این هنر ـ صنعت را به حدود هزاره اول ق.م می‌رساند و همچنین پوشش و کلاه ملتزمان پارسی و مهمانان مادی که در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید در ردیفی که ملازمان و مهمانان را بر دیوار بارعام به قصد شرفیابی به محضر پادشاه نمایش می‌دهد، از قدیمی‌ترین مستندات تصویری موجود این هنر است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۸۲). این ماده فرهنگی از قدیمی‌ترین هنرهای عامیانه و صنایع‌دستی در کشور است که از گذشته تا کنون از آن در قالب زیرانداز، کلاه، پوشش حیوانات و مانند آن استفاده می‌شده است. شهرکرد، شهر ملی نمد و مرکز استان چهارمحال و بختیاری، یکی از مهم‌ترین قطب‌های تولید محصولات نمدی سنتی در ایران و برخی محصولات پرکاربرد امروزی است. از جمله دلایل رونق این هنر در منطقه مذکور می‌توان به زندگی متکی به دامپروری و شبانی و نیز کوچ‌های طولانی، اقلیم سرد و کوهستانی، وفور ماده اصلی و مورد نیاز نمد، یعنی پشم مرغوب و ارتباط مستمر با عشایر بختیاری و تبادل محصولات نمدی با ایشان ـ البته بیشتر در گذشته ـ اشاره کرد. گلاک در این باره معتقد است: «تهیه نمد امروزه در ایران با زندگی عشایری ارتباط نزدیک دارد. بیشتر نمدمالان، ساکن یا یکجانشین هستند و در امتداد مسیر کوچ‌های عشایری زیست می‌کنند و وسایل رفع نیازهای عشایری را به هنگام عبور فراهم می‌آورند» (گلاک و گلاک، ۱۳۵۵: ۲۷۸). این ارتباط با طبیعت و سایر اقوام باعث شده است که نقوشی بر بستر نمد شهرکرد نقش زده شود که هرکدام ارزش‌های زیبایی‌شناختی خاص خود را دارند؛ برخی متأثر و برگرفته از سبک‌های اجدادی و برخی دیگر برگرفته از محیط پیرامون هنرمند نمدمال شهرکردی هستند که در این جستار مهم‌ترین آنها با نگاهی مختصر به وجه نمادین‌شان معرفی می‌شوند. بویژه آنکه مدت‌زمانی است این هنر بومی به دلیل کهولت سن صنعتگران و گاه در قید حیات نبودن هنرمندان صاحب‌تجربه و در مواردی استقبال نکردن قشر جوان و مهم‌تر از آن محدود شدن زندگی عشایری و چادرنشینی، رو به فراموشی رفته است؛ از

همین رو آگـاهی از نقـش‌مایـه‌هـای ایـن هنـر اصـیل کمـک مـی‌کنـد کـه ایـن دسـتاورد، ارزش‌افزوده‌ای برای شناخت، احیا و کاربرد آن در سایر هنرهای سنتی و بومی داشته باشد.

براساس پژوهش‌های میدانی انجام‌شده، منبع مکتوبی دربـاره قـدمت نمـد در اسـتان چهارمحال و بختیاری و در این مبحـث، شـهرکرد بـه دسـت نیامـد. محمـد محمـدیان دهکردی که از چهار نسلِ قبل از خود در کار نمد بوده‌اند، پیشـینه نمـد در شـهرکرد را حدود ۳۰۰ الی ۳۵۰ سال تخمین می‌زند. تنها آثار نمدی یافت شده تـاریخ‌دار یـا دارای نشان عبارت‌اند از:

الف) نمد زیرانداز با طرح قـاب لـوزی و تکـرار یـک ردیـف بـه ابعـاد ۳۱۰×۱۵۰ سانتی‌متر متعلق به مجموعه شخصی آقای بنـی‌مهـدی کـه تـاریخ آن بـه ۱۳۳٦ هجـری قمری می‌رسد (تصویر ۱).

ب) نمد زیرانداز از قلعه چالشتر به ابعاد ۱۸۸ ×٤۲۰ سانتی‌متـر کـه ایـن نمـد دارای طرح واگیره‌ای قاب سماوری است که به صورت دو ردیف کنـار هـم و در طـول نمـد تکرار شده‌اند (تصویر ۲).

ج) قطعه‌ای نمد زیرانداز موجود در قلعـه چالشـتر بـه ابعـاد ٤۰۰ × ۱۱۰ سـانتی‌متـر دارای طرح واگیره‌ای قـاب سـماوری کـه در طـول نمـد چهـار بـار تکـرار شـده اسـت (تصویر ۳).

تصویر ۱. نمد زیرانداز با طرح قاب لوزی (مجموعه شخصی آقای بنی مهدی)

تصویر ۲. نمد زیرانداز با طرح قابی قلعه چالشتر (نگارندگان، ۱۳۹۷)

تصویر ۳. نمد زیرانداز با طرح واگیره‌ای قاب سماوری (نگارندگان)

پیشینه پژوهش

نقوش در نمدهای شهرکرد ضمن داشتن وجه تزئینی، در نگاه برخی مخاطبان جنبه تقدس و نمادین نیز دارد؛ موضوعی که ممکن است هنرمند نمدمال از آن آگاهی نداشته و به شیوه سنتی و اجدادی آنها را بر پهنه نمد نقش زده باشد. در ارتباط با طرح و نقوش نمد شهرکرد و وجه نمادین نگاره‌ها تاکنون پژوهش مستقلی انجام‌نشده، اما در منابع زیر نمد استان چهارمحال و بختیاری از وجوه مختلف بررسی شده است که به اختصار معرفی می‌شوند.

زمانی سورشجانی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی با عنوان «معرفی و طبقه‌بندی طرح، نقش و رنگ در نمد استان چهارمحال و بختیاری» نوعی تحلیل طرح، نقش و رنگ نمد استان چهارمحال و بختیاری به همراه طبقه‌بندی آنها ارائه داده و کوشیده است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که آیا می‌توان با بهره‌گیری از روش

مستندنگاری به توصیف و تشریح نمدهای استان چهارمحال و بختیاری پرداخت و اگر چنین است طرح‌ها، نقوش و رنگ‌های پرکاربرد در هنر نمدمالی استان چهارمحال و بختیاری کدام‌اند؟ در این پایان‌نامه به‌طور خاص به معرفی نقوش نمد شهرکرد و وجه نمادین آنها پرداخته نشده است.

ابراهیمی ناغانی (۱۳۸۸) در «پژوهشی پیرامون نمد و نمدمالی چهارمحال بختیاری» صرفاً بر تغییر کارکرد نمد استان چهارمحال و بختیاری و ظرفیت‌های هنری آن تأکید کرده است.

محمد افروغ (۱۳۹۸) در مقاله «درآمدی بر کارآفرینی بومی هنر نمدمالی و نمدکاری شهرکرد» به هنر نمدمالی و نمدکاری به‌عنوان یک صنعت خلاق هنری بومی و وضعیت کارآفرینی هنر نمدمالی و نمدکاری در شهرکرد از منظر کمّی و کیفی پرداخته و در آن به طرح‌ها و نقوش به کار رفته در نمد اشاره‌ای نکرده است.

منشأ به وجود آمدن نقش و رنگ در نمد شهرکرد

بسیاری از صاحبنظران معتقدند که فرهنگ، پذیرش فرهنگی[۱]، تاریخچه زندگی و حتی شرایط روحی و روانی هنرمند در ساختار تولید هنری، بویژه نقوش و رنگ‌ها تأثیر مستقیمی دارد. در واقع «نقش و رنگ را می‌توان زبان نماد دانست که توأم با سکوت انسان ظاهر می‌شود و به‌عنوان هنر، زاییده ناخودآگاهی بشر و در خدمت آرزوها و خواسته‌ها و تمایلات اوست؛ زیرا رنگ متکی بر درک مستقیم و احساسات است، ازاین‌رو، اصلی‌ترین راه برای انتقال آرزوها، ترس، هراس و امیدواری انسان به شمار می‌رود» (کهربایی، ۱۳۸۰: ۱۰۷). نقوش و رنگ در نمد شهرکرد علاوه بر تأثر از شرایط جغرافیایی، تاریخی و همچنین بافت بصری منطقه، برگرفته از برخی موارد دیگر است که به اختصار در ادامه به آنها اشاره می‌شود:

---

۱. cultural accept: منظور از پذیرش فرهنگی ارتباط مردم و به‌ویژه خوانین با شهرها و مناطق دیگر است که در این روابط پیشکش‌هایی همچون فرش، نمد، لباس و ... دریافت یا تقدیم می‌شده است.

ـ نقوش اجدادی کسب‌شده از نیاکان که به‌صورت ذهنی و بدون هیچ‌گونه پیش‌طرحی بر نمد آفریده می‌شود. این گروه از نقوش در ارتباط با اعتقادات، آداب و رسوم، نیات هنرمند و همچنین احساس نیاز به عناصر طبیعی او را به نقش کردن این موضوعات ترغیب می‌کند.

ـ تأثیر اقوام و نقوش برگرفته از فرهنگ و مناطق دیگر که این خود متأثر از مراودات یا اختلاط‌هایی همچون ازدواج‌ها، تعامل بین شهرها و روستاها و نیز مهاجرت است. این امر باعث می‌شود «هنرمند این نقوش برگرفته‌شده را با فرهنگ و سبک خود درآمیزد و نقوشی را به سبک خود بیافریند، به همین علت گاهی با نگاره‌هایی برخورد می‌کنیم که حدس اصل، منشأ و معنی آن چندان راحت نیست» (جوانی و همکاران، ۱۳۹٤: ۵۲). برای نمونه از آنجا که هنرمندان نمدمال شهرکرد با عشایر بختیاری داد و ستدهایی در ارتباط با این هنر ـ صنعت دارند، تأثیراتی از قوم بختیاری بویژه در زمینه برخی نقوش در نمد شهرکرد مشاهده می‌شود.

نقش و رنگ در نمد شهرکرد

نقش و رنگ دو ویژگی مهمی هستند که به نمد زیبایی می‌بخشند. چنانچه در هر یک از این دو ویژگی نقصی پیدا شود، بر ویژگی دیگر اثر می‌گذارد و گاه به کلِ ارزش نمد آسیب می‌رساند. هرچند ممکن است اهمیت نقش بیشتر باشد، اما رنگ نیز در جای خود ارزش خاصی دارد؛ به‌نحوی‌که شهرت بسیاری از نمدهای گذشته ایران به خودرنگ[1] بودن پشم به‌عنوان اصلی‌ترین مواد اولیه است.

در این مبحث مهم‌ترین ویژگی بصری نمد، نقش‌مایه‌های آنهاست؛ نقوشی چشم‌نواز و خوش‌ترکیب، دارای هماهنگی، تناسب، برخوردار از اصل تقارن یا انتزاعی و تجریدی؛ همان اصلی که در تاریخ هنر ایران نیز به چشم می‌خورد. هنرمند نمدمال علاقه فراوانی به سادگی نقوش یا بهتر بگوییم به انتزاع دارد. او بدون کمک طراحان، رنگرزان و کارگاه‌های ریسندگی، درنهایت مشقت و پایبندی به اصول سنتی و اجدادی

۱. xodrang: پشم بهاره یا پاییزه‌ای که از گوسفند چیده می‌شود و رنگ طبیعی سفید، کرم، قهوه‌ای و سیاه دارد.

خود و بدون آنکه طرحی را از قبل روی کاغذ بیاورد، نقش ذهنی خود را در همان ابتدای کار پیاده می‌نماید. بدین شکل که ابتدا نقش‌اندازی می‌کند و سپس لایه‌های پشم مابین و اطراف نقوش شکل می‌گیرد و در نهایت هنرمند نمدمال نتیجه نقش ذهنی خود را بر پهنه نمد می‌بیند. گویی هنرمند نمدمال به‌طور غریزی دریافته است که با ترکیب چندرنگ و چند نقش ذهنی محدود می‌توان تنوع بی‌پایانی را به وجود آورد.

از طرفی با آنکه رنگ‌های به کار گرفته‌شده محدودند، اما هنرمند نمدمال با تجربه‌ای که کسب کرده، درصد خلوص و اشباع رنگ‌ها را در حد و اندازه می‌سازد. مثلاً اگر بخواهد رنگ قرمز را در کنار رنگ سیاه قرار دهد، می‌کوشد درصد خلوص رنگ آنها را به حد و اندازه‌ای نزدیک به هم برساند و چنان چشم‌نوازی‌ای ایجاد کند و چنان با یکدیگر تناسب و هماهنگی پدید آورد که نامی جز تجلی احساس رنگ نمی‌توان بر آن نهاد. (نصرتی، ۱۳۸۵: ٦٧)

در نمدهای شهرکرد، رنگ‌های شیمیایی با رنگ‌بندی زیاد استفاده و صرفاً برای چیدمان نقوش در مرحله نقش‌اندازی استفاده می‌شوند و زمینه نمد از پشم خودرنگ تهیه می‌شود. تناسب، تقارن و هارمونی موجود در میان رنگ‌ها و نقش‌های نمد، نشان از توانایی و تجربه هنرمند نمدمال در طول سال‌ها کار طاقت‌فرسا دارد. همچنین، استفاده متبحرانه هنرمند از تضاد رنگ‌ها در نمد شهرکرد از ویژگی‌های اصلی دیگر آن است؛ به نحوی که هر چه تضاد میان یک رنگ با اطرافش بیشتر باشد، آن رنگ قابل تشخیص‌تر خواهد بود و از نظر بصری در عین محدودیت رنگ‌های به کار برده شده، کثرت و تنوع را به نمایش می‌گذارد. «هنرمند نمدمال تجربه غنی‌شده خود را حتی در انتخاب رنگ‌ها نیز به کار می‌گیرد. وی اگرچه بدین وسیله رنگ‌هایی محدود را انتخاب می‌کند، اما ترکیب آنها رنگی را پدید می‌آورد که دارای طراوت و شفافیت است و بیش از هر عامل دیگری به آشکار شدن نقوش نمد کمک می‌کند. توانایی او در انتخاب رنگ‌ها و ترکیب آنها باورکردنی نیست». (شیرانی و نکوئی، ۱۳۸٤: ۲۵)

آثار نمدی در شهرکرد به دو صورت نقش‌دار و ساده مشاهده می‌شوند. در نمد به واسطه محدودیت در تکنیک‌های اجرایی، نقوش به کار رفته تقریباً ساده هستند و کمتر نقوش پیچیده به کار می‌روند. رنگ‌آمیزی نمد و نقش‌های آن در اصل محدود به

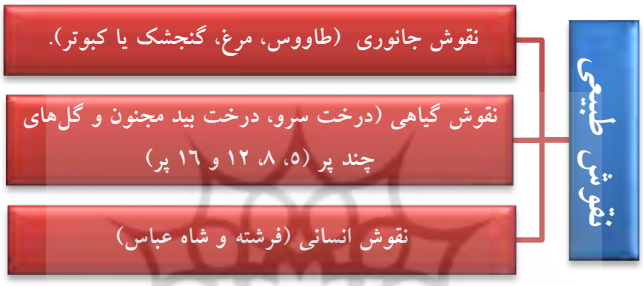
رنگ‌های خودرنگ پشم؛ مانند سفید، سیاه، قهوه‌ای و خاکستری است، اما در بسیاری موارد نیز از الیاف رنگ‌آمیزی شده گوناگون، همچون قرمز، زرد، آبی، نارنجی و سبز برای نقش‌اندازی محصولات نمدی، به‌ویژه آن دسته که جنبه تزئینی دارند، استفاده می‌شود.

ساده‌زیستی و بی‌آلایشی هنرمند نمدمال و نحوه نگرش وی به محیط پیرامون و طبیعت و نیز سنت‌ها و باورهایی که در این میان پدید آمده و در طول قرون از نسلی به نسل بعد رسیده و چندان تغییری نداشته، سبب گردیده است تا رشته وفاداری او به خاطره قومی‌اش نیز از هم نگسلد و نقش‌مایه‌ها همچنان پایدار و باثبات تکرار شوند. شایگان در این باره نوشته است: «یکی از وجوه شاخص هنر مشرق‌زمین وفاداری به خاطره قومی است؛ یعنی خاطره‌ای که ساخت‌های ذهنی و کلیت سازنده نظام فرهنگی را همواره حفظ می‌کند» (شایگان، ۱۳۷۱: ۲۶۱). البته اگرچه هنرمند نمدمال در تکرار نقش‌ها همواره همان الگو را برمی‌گزیند، ولی هیچ‌یک مکرر و بدل دیگری نیست؛ چراکه نقش‌ها ذهنی هستند و تکرار نقوش موجب یکسانی و یکنواختی ملال‌انگیز نمی‌شوند «همچنان که تنوع خیره‌کننده هنر غربی قهراً گویای دید این هنر نیست، هنرمند در پس الگوهای یکنواخت جویای جوهره آن‌چنانی چیزهاست؛ جوهری که باید هر بار در نحوه بیان هنرمند از نو زنده شود و بازتابد؛ همان‌طور که دو موج دریا علی‌رغم شباهتشان هیچ‌گاه همسان نیستند». (نصرتی، ۱۳۷۸ : ۳)

معرفی نقوش نمد شهرکرد

نمد این هنر ـ صنعت اصیل و زیبا که بازگوکننده اندیشه‌ها و باورهای هنرمندان نمدمال در شهرکرد است، جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ عشایر، روستاییان و کشاورزان این منطقه دارد. بررسی برخی از نگاره‌های موجود در محصولات نمدی بیانگر آن است که در پس ظاهر برخی از این نقوش، معانی پرمحتوایی نهفته است. با توجه به اینکه نماد امری قراردادی و قابل تکرار در شکل‌های متفاوت است، بدیهی است آنچه امروزه در خصوص معانی نقوش قدیم بیان می‌شود، نمی‌تواند به طور کامل منطبق با افکار مردمان

همان زمان باشد، پس تفاسیر مرتبط با مفاهیم شناخته‌شدهٔ نقوش هم همانند خود نماد متعدد هستند. از نظر ساختاری، نمدهای شهرکرد را می‌توان به دو گروه ساده و نقش‌دار تقسیم کرد: گروه نقش‌دار از نظر نوع نقش‌مایه در دو گروه کلی و قراردادی (نمودار ۱ و ۲) الف) نقش‌مایه‌های طبیعی و ب) نقش‌مایه‌های انتزاعی قابل‌شناسایی هستند که در ادامه با ارائه تصاویر معرفی می‌شوند (تصاویر ٤ تا ۳۵).



نمودار ۱. تقسیم‌بندی نقوش طبیعی نمد شهرکرد (نگارندگان)

نمودار ۲. تقسیم‌بندی نقوش انتزاعی نمد شهرکرد (نگارندگان)

انواع نقوش نمد

۱. نقوش طبیعی

الف) جانوری

ـ نقش‌مایه طاووس

یکی از زیباترین نقوش جانوری که هنرمند نمدمال در نمدهای خود نقش می‌زند، نقش پرنده طاووس به صورت تکی یا جفتی قرینه است. این نقش بر روی نمدهای شهرکرد به دلیل صعوبت در اجرای نقش کمتر اجرا می‌شود، اما در همان موارد اندک ابتدا خطوط محیطی نقش‌مایه طاووس به صورت یک نقش کلی بر بستر نمد مشخص می‌شود و سپس درون آن با نقوش ریزی مانند دایره و خطهای رنگی (پشم‌های رنگ‌شده به شیوه رنگرزی شیمیایی) پر می‌گردد. (تصاویر ٤ و ٥)

طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت زندگی مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان هستند. طاووس نشان‌دهنده سلطنت و تخت سلطنتی پارسیان (تخت طاووس) نیز هست (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). این پرنده در دوران باستان در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است. طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بودند، اشاره می‌کند که در نزدیکی آتشکده بخارا محل خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده شده بود (دشتی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲). در فرهنگ و ادبیات مسلمانان، طاووس معانی متفاوتی دارد. بنابر برخی از روایات، پیامبر(ص) به هنگام معراج سوار بر موجودی به نام *براق* بوده که بدن اسب، سر انسان و دم طاووس داشته است. امام علی(ع) در خطبه ١٦٤ نهج‌البلاغه زیبایی و کمال طاووس را توصیف می‌کند. امام در این خطبه فرموده‌اند: «خداوند موجودات عجیب و شگفت را آفرید ... و از شگفت‌ترین مرغ‌ها در آفرینش طاووس است که خداوند آن را در استوارترین میزان آفریده و رنگ‌هایش را در نیکوترین ترتیب منظم گردانیده ...» (همان: ۳). عطار نیشابوری در *منطق‌الطیر*، طاووس را مظهر بهشت‌پرستان می‌داند. او مشتاق بازگشت به بهشتی است که به گناه همدستی با مار از آنجا رانده شده است (همان: ٤). همچنین نقش طاووس در درون قرص خورشید به عنوان نمادی از «مرغ آفتاب» آسیای باستان

مورد نظر هنرمندان سده‌های اول اسلام بوده است. قرار گرفتن طاووس در وسط نمد و یک دایره در اطراف و مثلث‌های به‌هم‌پیوسته به عنوان پرتوهای خورشید، نمونه‌ای از نقش مرغ آفتاب است. (زمانی سورشجانی، ۱۳۹۳: ۱۱۸)

تصاویر ٤ و ٥. نمد زیرمنقلی با نقش‌مایه طاووس. (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه گنجشک، کبوتر و مرغ

در انواع هنرهای ایرانی نقوش پرندگان به شیوه‌های متفاوتی وجود دارد که هر کدام ممکن است مقاصد عرفانی و معنوی در پس خود داشته باشند. «در ایران باستان، مرغان و پرندگان، مظهر ابر و پیک باران بوده‌اند»(پرهام، ۱۳۷۱: ۱٥٤). هنرمند نمدمال شهرکردی هم با چنین پشتوانه‌ای و اینکه نقوش این پرندگان برگرفته از طبیعت و محیط اطراف اوست، از نقوش برخی پرندگان مانند کبوتر، مرغ و گنجشک بر بستر نمد استفاده می‌کند. «کبوتر و گنجشک نماد عشق و وفاداری و مرغ دلالت بر تولید مثل و دلالت الهی دارد». (میتفورد، ۱۳۹٤: ٦۰ – ٦۱ و تصاویر ٦ تا ۹)

تصاویر۶ و ۷. نمد زیرمنقلی با نقش گنجشک، کبوتر و مرغ (حاجی‌پور، ۱۳۸۵)

تصاویر ۸ و ۹. نمد زیرمنقلی با نقش گنجشک، کبوتر و مرغ (حاجی‌پور، ۱۳۸۵)

ب) گیاهی

ـ نقش‌مایه درخت سرو

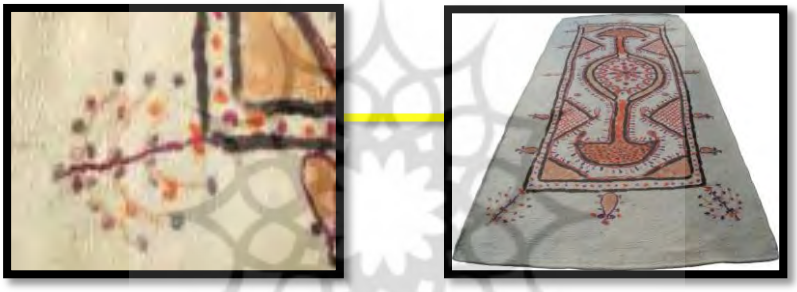
نقوش گیاهی به اشکال متفاوت، به ویژه انواع گل‌ها و درخت‌ها از گذشته‌های دور به عنوان طرح تزئینی در هنرهای ایرانی مورد استفاده بوده است، از جمله درخت سرو که به عنوان «نماد آزادگی، پایداری، سرافرازی و خرّمی (سرسبزی و سرزنده‌ای) ایرانیان توصیف می‌شود» (پرتال بنیاد میراث پاسارگاد، ۱۳۹۸). درخت سرو از درختانی است که ریشه در فرهنگ ایرانی داشته و جایگاه ویژه‌ای در میان مردم دارد؛ به‌عنوان درخت همیشه‌سبز، استوار و درست‌قامتی که حتی در سرما پایداری می‌کند. درخت سرو یکی از نقوش گیاهی و اصلی به کار رفته در نمدهای شهرکرد است و همچنین، به عنوان نماد نیز شناخته می‌شود؛ سرو علاوه بر نماد سرسبزی و جوانی، در نظر هنرمندان نمدمال، نماد وحدانیت خداست. «درخت سرو سمبل شادابی، جوانی، زندگی، ایستادگی و آزادگی است و به مفهوم نماد زندگی پس از مرگ نیز آمده است» (صدری، ۱۳۸٤: ۳۹). این نقش از نظر ساختاری دارای یک محور میانی در طول است و گاه تکراری از خطوط فرم‌های هفت ـ هشتی داخل هم و مورب به‌طور قرینه در راستای محور طولی قرار دارد و گاه به‌صورت لایه‌های درون هم است که فرمشان از شکل بیرونی درخت سرو تبعیت می‌کند. شکل بیرونی درخت نیز از زایده‌های مکرر و کوتاه تشکیل شده است. به نظر می‌رسد «در مرکز واقع شدن درخت در اساطیر و ادیان

مختلف، سبب ایجاد یک ترکیب‌بندی کامل قرینه در آثاری شده است که از دوران باستان این نقش‌مایه را دربرگرفته‌اند و درخت همچون محور تقارنی برای کل ترکیب به کار رفته است» (شوالیه و گرابر، ۱۳۸۵: ٤٣٦ و تصاویر ۱۰ تا ۱۲). «درخت سرو یا درخت خورشید نماد وقف خورشید است. درخت‌های سرو سه‌گانه، گویای سه‌گانه‌های میترا هستند» (ورمازرن، ۱۳۸۷: ۹۰). گفتنی است، «گرامیداشت درخت سرو در فرهنگ ایران با گسترش آیین مهر در ایران کهن در پیوند است. در باور پیروان آیین مهر، سرو درختی است که ویژه خورشید و زایش مهر است، درختی که همیشه سبز و با طراوت است و در برابر سردی و تاریکی پایداری می‌کند. از این روی، سرو نماد مهر تابان و زندگی‌بخش و نشانه نامیرایی و آزادگی و پایداری در برابر نیروهای مرگ‌آور بود. بدین خاطر در شب زایش مهر، «سرو مهر» را می‌آراستند و هدایایی در پایش می‌نهادند و با خود پیمان می‌بستند که برای سال دیگر نیز سرو همیشه سبز دیگری بنشانند». (کوهزادی، ۱۳۸۹: ۹)

تصاویر ۱۰، ۱۱ و ۱۲. تک‌نمد با نقش سرو و گلدانی، نقش‌مایه سرو در نمد زیرمنقلی و نمد با نقش سرو و گل چند پر در مرکز (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه درخت بید مجنون

نقش درخت بید مجنون از دیگر نقوش تجریدی است که به وسیله هنرمند روی برخی نمدهای شهرکرد و آن هم در ترکیب با نقوش دیگر و در مکان‌های مشخص مانند چهارگوشه نمد به سمت بیرون و بر پهنه نمد زده می‌شود. در زبان پهلوی بید به معنی حیات و زندگی است. نقش بید مجنون به‌گونه‌ای انتزاعی اما گویا، از درخت بید مجنون الهام گرفته شده که به شکل یک تنه باریک با سه ـ چهار شاخه آویزان در نقش‌اندازی‌ها به کار می‌رود. بید مجنون نماد دلدادگی است و از آن با مفاهیم عشق و عرفان یاد می‌شود. (صدری، ۱۳۸٤: ۳۸ و تصاویر ۱۳ و ۱٤)



تصاویر ۱۳ و ۱٤. نقش‌مایه درخت بید مجنون در نمد زیرانداز. (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه گل چند پر

یکی از پرکاربردترین نقوش نمد شهرکرد، نقش‌مایه گل چند پر است که به اشکال ۵، ۸ ، ۱۲و ۱٦ پر در نمدهای زیرانداز و زیرمنقلی مشاهده می‌شود. به گفته برخی نمدمالان رنگ تیره و روشن در هر یک از پرهای گل، نمادی از روز و شب است. (تصاویر ۱۵ و ۱٦)

گل هشت پر، نخستین نماد رمزی خورشید و آفتاب بوده است. این نگاره تلفیقی از چلیپا و گل نیلوفر است. گل هشت پرِ تلفیقی، از زمان قالی پازیریک تا به امروز در حوزه قالی‌های عشایری و به ویژه در فارس، مورد استفاده بوده و به صورت نقشی منفرد در ترنج‌ها، لچک‌ها و متن یا به شکل مکرر، مانند قالی پازیریک کاربرد داشته است. گل

هشت پر و دوازده پر ساده و تک‌رنگ از هزاره دوم در تمدن‌های سکایی و ماد وجود داشته و گل دوازده پر در این هزاره نشانگر پذیرش سال خورشیدی و دوازده ماه سال است. همچنین گل هشت پر دو رنگ بیانگر چهار فصل سال است (دریایی، ۱۳۸٦: ۱۵۰). «این نگاره بعدها در قالی‌های ایران تداوم می‌یابد. از دیرباز تاکنون گل‌های درشت هشت پر و دوازده پر در مرکز ترنج‌های قالی، نمودگار رمزی خورشید و جانشینی این نگاره‌ها به‌جای خورشید می‌باشند. این نگاره به شکل ریزنقش پرکننده متن، در قالی‌های روستایی و عشایری مناطق مختلف و اغلب به‌صورت دو رنگ، کاربرد مکرر و فراوان دارد» (موسوی‌لر و رسولی، ۱۳۸۹: ۱۲۳). به نظر می‌رسد این نقش‌مایه نیز از نقوش قالی یا حجاری‌های سنگی ابنیه سنتی منطقه نشئت گرفته باشد.

تصاویر ۱۵ و ۱۶. نقش‌مایه گل ۸ و ۱۲ پر در نمد شهرکرد. (زمانی سورشجانی، ۱۳۹۳: ۱۱٤)

ج) انسانی

ـ نقش‌مایه شاه‌عباس

نقوش انسانی نسبت به نقوش گیاهی و جانوری کمتر در هنرهای ایرانی دیده می‌شود. به نظر می‌رسد نقش شاه‌عباس (تصویر ۱۷)، از نقش تصویر شده بر روی وسایل و ابزار محیط اطراف مانند قوری، استکان و نعلبکی اقتباس شده و هنرمند نمدمال سعی کرده است با سادگی همراه با زیبایی، این نگاره را بر بستر نمد نقش کند. شاید بتوان گفت نمدهای تصویری به صورت سفارشی یا ذوقی تولید می‌شوند.

تصویر ۱۷. نمد زیرمنقلی با نقش شاه‌عباس. (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه فرشته

این نقش نیز همانند نگاره شاه‌عباس به نظر می‌رسد از وسایل محیط پیرامون زندگی هنرمند نمدمال، همچون نعلبکی‌ها اقتباس‌شده باشد.

۲. نقوش انتزاعی

در تعریفی ساده می‌توان گفت که نقوش انتزاعی به نقوشی گفته می‌شود که از رنگ و فرم‌های نمادین برای مفهوم خود بهره می‌گیرند و صورت یا شکل طبیعی آن در جهان قابل شناسایی نیست. هنرمند نمدمال با ستایش مظاهر طبیعت و در کمال سادگی، تا حدی که آشنایی آن با ذهن از بین نرود، نقوش طبیعی مانند خورشید، ستاره و... را به صورتی انتزاع‌گونه، در نمدها به تصویر می‌کشد. نیاز انسان به طبیعت و تعامل با عناصر آن موجب می‌شود تا علاوه بر تأمین نیاز در سایه کارکرد هر چند، به کمال و آفرینش زیبایی نیز در صورت انتزاعی آن پرداخته شود (زمانی سورشجانی،۱۳۹۳: ۱۲۱ و ۱۲۲). به نظر می‌رسد، در نمد نقوش طبیعت‌گرایانه و انتزاعی در ترکیب با هم، نقوشی نمادین را به وجود آورده‌اند که نسل به نسل منتقل شده‌اند. «صعوبت اجرای نقش‌مایه‌های پرتکلف و پر پیرایه در بستر نمد به دلیل تکنیک اجرایی باعث می‌گردد که اکثر آرایه‌های نمد به سمت تجرید و ساده شدن متمایل گردد». (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۸: ۷۷)

نقوش انتزاعی در نمد شهرکرد در دسته‌های گیاهی، جانوری و انسانی مشاهده می‌شود. این انتزاع‌گری بر دو اصل اساسی متمرکز است. «اصل اول تکنیک و محدودیت‌های آن و اصل دوم اساس و چگونگی تولید طرح، نقوش و رنگ است. از طرفی نقش تعالیم اسلام از جمله ممنوعیت تصاویر عینی باعث تجرید و استیلیزه شدن[1] نقوش طبیعی می‌گردد و خود یکی از عوامل مهم در ظهور نقوش انتزاعی و تجریدی می‌شود. مجموعه‌ای از اشکال هندسی منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی همچون سطوح شطرنجی، ستاره‌های هشت پر و ... نمادهای هندسی هنر ایران محسوب می‌شوند». (زمانی سورشجانی،۱۳۹۳: ۱۲۲)

الف) هفت ـ هشتی‌ها، مشبک، خشتی و ستاره

اشکال هندسی در ادوار مختلف اسلامی همواره مورد توجه بوده‌اند. از طرفی هنرمند «از طریق بسط و تکرار فرم‌هایی که با فضای خالی درهم‌آمیخته است، از ثابت ماندن نگاه در یک نقطه و محصور شدن ذهن در انواع خاص انجماد و تبلور ماده جلوگیری می‌کند و به چشم و ذهن، آزادی عمل می‌بخشد» (نصر، ۱۳۹٤: ۱۹۹). این نقوش در فرم‌های بصری همچون مربع، دایره، مستطیل، لوزی، مثلث و گاه با اشکال هندسی ترکیبی و پیچیده‌تر در متن و حاشیه نمد به‌صورت واگیره‌ای استفاده می‌شوند و به دلیل خصلت‌هایی همچون تعادل، انسجام و حتی برخی مواقع سادگی موجود در آنها، هنرمند نمدمال، هم به خوبی و راحت‌تر از پس اجرایشان برمی‌آید و هم اینکه علاقه بیشتری به ایجاد چنین نقوشی دارد.

ـ نقش‌مایه هفت ـ هشتی یا مثلثی

هنرمند نمدمال این نگاره را از نمدهای دیگر و به رنگ دلخواه برش می‌زند و سپس روی نمدهای دیگر، بویژه حاشیه نمدهای زیرمنقلی که دایره‌ای شکل هستند، استفاده می‌کند. حتی این نقش نیز به صورت نقش‌اندازی با پشم‌های رنگی در متن نمد ایجاد می‌شود. «سه‌گوش نشانه کوه و سه‌گوش‌های به‌هم‌پیوسته نمودار سلسله جبال در فلات ایران بوده است. چون در روشنایی آفتاب آب‌های روان را به صورت سایه‌روشن

---

۱. ساده کردن خطوط در نقاشی.

می‌بینیم که نقش شطرنجی، تجریدی‌ترین شیوه تجسم آن است، بنابراین کوهی که شطرنجی باشد از آب لبریزاست». (ژوله، ۱۳۸۱: ٤٧ و تصاویر ۱۸ تا ۲۰)

تصاویر ۱۸، ۱۹ و ۲۰. نقش‌مایه مثلثی یا هفت ـ هشتی در نمد زیرمنقلی.
(صفرپور، ۱۳۸۸ و زمانی سورشجانی، ۱۳۹۳: ۱۲٤)

ـ نقوش مشبک

نقوش مشبک یا شبکه‌ای که متشکل از تکرار فرم‌های هندسی همچون مربع، مثلث یا لوزی در کنار هم و در قالب شبکه‌های هندسی است. «اگر نقوش مشبک به صورت مربع‌هایی موازی خطوط طولی و عرضی قرار بگیرند، مشبک مربع و اگر با زاویه ٤٥ درجه قرار بگیرد، شبکه مربع‌های مورب و اگر شبکه با نقش لوزی پر شود شبکه لوزی می‌نامیم» (زمانی سورشجانی، ۱۳۹۳: ۱۲٤). هنرمند نمدمال خطوطی مشبک‌گونه (تصاویر ۲۰ و ۲۱) را بر اساس زیربنای فرم هندسی با پشم‌های رنگی روی زمینه اصلی نمد می‌چیند تا فرم شبکه‌ای حاصل شود. لازم به توضیح است که فواصل بین خطوط همان بستر یا متن نمد است.

تصاویر ۲۰ و ۲۱. تک‌نمد ترنجی با نقش‌مایه مشبک در کناره‌های طولی. (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه خشتی

نقوش شطرنجی در زمره نقوش باستانی به حساب می‌آید که بیشتر از همه روی سفالینه‌ها مشاهده می‌شود. لوزی‌های شطرنجیِ یک در میان سیاه و سفید، از نمادهای آب است (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۵۹). با توجه به شرایط اقلیمی شهرکرد و اهمیت آب در زندگی این مردمان نقش شطرنجی را می‌توان نمادی از آب دانست. نقش شطرنج بر روی نمدها اگرچه ریشه باستانی دارد، ولی از جنبه تزئینی برخوردار است. همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد، نمدمالان شهرکرد به دلیل ارتباط کاری مستمر با عشایر بختیاری برخی از جزئیات نقوش خود را از ایشان و برخی دیگر را از سایر دستبافته‌ها و آثار هنری بومی وام گرفته‌اند. یکی از نقش‌مایه‌های مشترک نمد شهرکرد و دست‌بافته‌های گلیمی عشایر بختیاری همین نقش خشتی است. (تصاویر ۲۲ و ۲٤)

تصویر ۲۲، ۲۳ و ۲٤. نمد زیرمنقلی با نقش سه حوضی خشتی، نقش‌مایه خشتی در گلیم بختیاری و نمد زیرانداز با نقش خشتی

ـ نقش‌مایه ستاره

بهره‌گیری از طرح‌های هندسی در ترکیبات شکل‌ها، از پیشینه‌ای قوی برخوردار است و مختص به هنر اسلامی نیست. اغلب هنرهای سنتی چه غربی و چه شرقی این

اشکال مفهومی نمادین را داشته‌اند، اما این اشکال هندسی در هنر اسلامی به نضج و کمال معنوی رسیدند (نصر، ۱۳۹٤: ۳٦۷). به دلیل اهمیتی که ستاره نزد اعراب و مسلمانان داشت، به عنوان عنصری اساسی در نقش هندسی درآمد و به اشکال گوناگون پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی یا هشت‌ضلعی و بیشتر از آن خود را نمایان کرد. (البهسنی، ۱۳۹۱: ۱۱۵)

نقش ستاره به صورت هشت پر در نمدهای شهرکرد تصویر می‌شود که در بیشتر موارد با نقش‌مایه گل چند پر در مرکز ستاره در نمدها قابل مشاهده است. «ستاره هشت پر مرکزی مظهری از خورشید (نصرتی، ۱۳۷۸: ۳٤ و تصاویر ۲۵ تا ۲۸) و دایره‌های کوچک میان پرها شاید نمادی از ستارگان باشد؛ به نحوی که آسمان پرستاره تأثیر بسیاری روی اعتقادات مردم ایران نهاده است تا جایی که هر ایرانی در آسمان خود ستاره‌ای دارد. (نصرتی، ۱۳۸۵: ۱۲۵ – ۱۲٦)

تصاویر ۲۵، ۲۶، ۲۷ و ۲۸. تک‌نمد با نقش گل چند پر نقش ستاره در اطراف، تک‌نمد با نقش گل چند پر در مرکز و ستاره (صفرپور، ۱۳۸۸)

ب) گلدانی، گنبدی و بته‌جقه یا بته سرکج

ـ نقش‌مایه گلدانی

نقش گلدانی یکی دیگر از نقوشی است که در انواع هنرهای ایرانی مشاهده می‌شود. هنرمند نمدمال شهرکردی این نقش را که به صورت انتزاعی بر پهنه نمد نقش می‌زند، از محیط اطراف خود یا سایر هنرهای بومی همچون حجاری‌ها، بویژه حجاری‌های قلعه چالشتر، طرح‌های قالی و سنگ‌قبرها اقتباس کرده است. «گلدان که نماد کهن مرتبط با آیین باروری و حاصلخیزی است، از هزاره سوم پیش از مسیح تا زمان حال به اشکال گوناگون بی‌شماری تجسم یافته است. بر اساس تداعی‌های نمادین گلدان، معمولاً آن را به حالت مستقر بر پایه هلالی، شکل ماه نشان می‌دهند، در آن گیاهانی می‌نهند و این نشانه فراوانی یا یکی از درخت‌های کیهانی است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۷۲۲). هنرمند نمدمال در گلدان‌های تجریدیافته بر پهنه نمد آنها را به صورت جفت قرینه یا تکی نقش می‌زند که خالی از گل و گیاه هستند. این نقش‌مایه در نمدهای شهرکرد در طرح‌های لچک ترنجی و بیشتر کنار نقوش دیگری همچون سرو، بته‌جقه و نقوش شطرنجی مشاهده می‌شود. (تصویر ۲۹)

تصویر ۲۹. نمد با نقش گلدانی در دو طرف ترنج. (حاجی پور، ۱۳۸۵)

ـ نقش‌مایه گنبدی

نقش گنبدی یا در اصطلاح بومی گنبذی[1] به ظاهر از شکل گنبد مساجد گرفته‌شده است و بیشتر بر پهنه نمدهای دایره‌ای نقش زده می‌شود. نقش گنبد با پشم‌های رنگ‌شده متنوع همچون قرمز، سورمه‌ای، سبز، آبی و حتی زرد به‌صورت جداگانه آماده می‌شود و سپس روی نمد دیگری که معمولاً از پشم خودرنگ روشن مانند کرم تهیه‌شده، به‌نوعی مونتاژ و مالیده می‌گردد. در مرکز گنبد معمولاً یک گل چند پر قرار دارد و از مرکز به سمت بیرون نیم دایره‌های رنگی فضا را پر می‌کنند. (تصویر ۳۰)

تصویر ۳۰. نمد زیر منقلی با نقش گنبد. (صفرپور، ۱۳۸۸)

ـ نقش‌مایه بته‌جقه

بته‌جقه را که در اصطلاح بومی به آن بته سر کج گفته می‌شود، به بادام، مشت بسته و آتش زرتشت تشبیه کرده‌اند و یکی از نگاره‌های کهن فارسی است که تحول‌یافتهٔ درخت سرو به شمار می‌رود. مرغی که سر در سینه فرو برده باشد یا زنی که چادر بر سر دارد و سر در گریبان کرده، از تفاسیر دیگر این نقش‌مایه است. دریایی معتقد است، نقش بته‌جقه امروزه در اکثر دنیا شناخته شده است، با این تفاوت که ممکن است مردم آن را به اسم خاص خود نشناسند یا درباره منشأ پیدایش آن بی‌اطلاع باشند، ولی از لحاظ دیداری در

1. gonbazi

طرح‌های پارچه، فرش یا انواع هنرهای دیگر آشنایی با آن صورت گرفته است. ایشان همچنین معتقد هستند، این نقش‌مایه کهنسال قدمت چند هزارساله دارد و برگرفته از نقش درخت کیهانی و سرو باستانی ایران است. در خصوص درخت سروی که به شکل بته درآمده است، تفاسیر متعددی وجود دارد: مظهر رازآمیز شعله آتش آتشکده‌های زرتشتی، تمثیل شکل بادام یا گلابی، تجسمی شیوه‌یافته از گیاه هندی که از همان‌جا به ایران راه یافته است. اما آقای سیروس پرهام بر ایرانی بودن نقش و ورود آن به هند از ایران و کاربرد در شال کشمیر هند تأکید می‌ورزند «و شاید زیباترین و نزدیک‌ترین تعریف به معنای شکل بوتهٔ سرو تارک خمیده از باد موجود در طبیعت است» (دریایی، ۱۳۸٦: ۱۳۸). اشکال ابتدایی این نقش را با منشأ برگ نخلی[1] می‌توان در گچ‌بری‌های دوره ساسانی، نیشابور، مسجد بلخ نو متعلق به قرن سوم و چهارم هجری و از دوره صفوی به بعد روی پارچه‌های فاخر، به‌ویژه ترمه مشاهده کرد (ریاضی، ۱۳۷۵: ۱۲۳ــ۱۲۱). این نقش‌مایه رایج در فرش ایران در طول دوران قاجار عمومیت خاصی داشت. این نقش علاوه بر فرش، در طراحی شال و لباس مردان و زنان به‌ویژه درباریان، صاحب‌منصبان، اعیان و اشراف خودنمایی می‌کرد (حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۲٦۲ ـ ۲٦۳). در دوره‌های پیشازرتشتی نیز روایت‌هایی درباره زایش مهر وجود دارد که با نقش‌مایه بته مرتبط است. برای مثال «در این آیین ـ میترا ـ از صخره‌ای سنگی زاده می‌شود و درحالی‌که برهنه است، کلاه شکسته مهری (کلاه فریجی) بر سر دارد» (برقبانی، ۱۳۸۳: ۱۳٦). گفتنی است در روایات زایش اشاره‌هایی به زایش او از درخت سرو، کاج و صنوبر وجود دارد که همگی در انتزاع، شکلی شبیه بته دارند (مرکلباخ، ۱۳۹٤: ۱۱۷). در کتاب *آیین میترا ورمازرن* آمده است، میترا را در حال زاده شدن از درختی نشان می‌دهد که تا حدودی مشابه تصویر گیاهی است که پیکرک مهر در طاق‌بستان کرمانشاه بر آن ایستاده است. از سویی «کلاه مهر که برجسته‌ترین نماد مهری است» (مقدم، ۱۳۸۸: ۸۲)، بی‌شباهت به طرح بته‌های منقوش در نمد شهرکرد نیست. (تصاویر ۳۱ و ۳۲)

1. pallmet

تصاویر ۳۱ و ۳۲. نمد زیرمنقلی با نقش‌مایه بته‌جقه و تک‌نمد با نقش ترنج، سر ترنج و بته‌جقه (نمد نشان‌دار، کلمه زمانی‌پور در پایین نمد). (صفرپور، ۱۳۸۸)

با توجه به روایت اروپایی، زاده شدن مهر و روایت هند و ایرانی آن و با عنایت به فرم درختانی که مهر روی آنها قرار دارد، می‌توان گفت فرم بته یکی از عناصر ارزشمند در دوره مهرپرستی بوده است و به همین دلیل در برخی نمدهای شهرکرد دیده می‌شود.

تصاویر ۳۳، ۳٤ و ۳۵. تطبیق انواع نقش‌مایه بته در نمد شهرکرد و تصاویر کلاه فریجی مهر در هنرهای مختلف (مقدم، ۱۳۸۸)

گفتنی است، «گرامیداشت درخت سرو در فرهنگ ایران با گسترش آیین مهر در ایران کهن در پیوند است. در باور پیروان آیین مهر، سرو درختی است که ویژه خورشید و زایش مهر است؛ درختی که همیشه سبز و باطراوت است و در برابر سردی و تاریکی پایداری می‌کند. سرو نماد مهر تابان، زندگی‌بخش و نشانه نامیرایی، آزادگی و

پایداری در برابر نیروهای مرگ‌آور بود. از این روی در شب زایش مهر، «سرو مهر» را می‌آراستند و هدایایی در پایش می‌نهادند و با خود پیمان می‌بستند که برای سال دیگر نیز سرو همیشه سبز دیگری بنشانند» (کوهزادی، ۱۳۸۹: ۹). تصاویر ۳۳ تا ۳۵ نمونه‌هایی از بته قالی ایلام و کلاه فریجی[1] را در تطبیق با هم نشان می‌دهد.

در دوره زرتشتی نیز سرو یا همان بته، درختی مقدس است که «گویند اشو زرتشت، دو درخت سرو به طالع سعد در دو محل به دست خود کاشت؛ یکی در دهکده کشمر و دیگری در دهکده فریومد از روستاهای توس (طوس) خراسان» (اوشیدری، ۱۳۷۸: ۳۸٦). این نقش‌مایه در دوره پسازرتشتی نیز به کرات و در صورت‌های مختلف در هنر ایران‌زمین متجلی شده است که همه آنها می‌توانند پیش‌متن‌هایی برای نمدهایی باشند که در دوره‌های بعد تولید شده‌اند. ژوله در رابطه با نقش‌مایه بته به نقل از سیروس پرهام می‌گوید «سیر تحول سرو به بته فرایندی طولانی و پر پیچ و خم است و دست‌کم به سه مرحله قابل تفکیک است. مرحله اول، منزلت خاص سرو به عنوان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای از خرمی و همیشه بهاری و مردانگی است که به صورت «طبیعی» ظاهر می‌شود و حالت تزیینی ندارد، مرحله دوم همزمان با نفوذ تمدن اسلامی و به‌تبع آن جدا شدن سرو از ریشه‌های باستانی است. پس از اسلام سرو توسط هنرمند ایرانی و مسلمان به نگاره‌ای تزیینی و تجریدی تبدیل می‌شود و فراموش نشود که در دوره اسلامی نیز سرو مفاهیم رمزی خویش را هنوز هم در قالب تجریدی یدک می‌کشد. مرحله سوم که اوج درخشش این نگاه می‌باشد، در دوران زندیه و قاجار است که به مرحله کمال می‌رسد». (ژوله، ۱۳۸۱: ۳۳)

جمع‌بندی

نمد شهرکرد به عنوان یکی از هنرهای کاربردی ـ تزئینی منطقه از گذشته‌های دور تولید می‌شده و به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی و اصیل فرهنگ شهرکرد به حساب می‌آمده است. در این جستار در پی شناسایی و معرفی نقوش نمد شهرکرد، اشاره مختصری نیز به جنبه نمادین آنها شد. یافته‌های این بررسی به قرار زیر است:

---

۱. fariji: کلاهی دوکی شکل و نرم که سر آن کج و کمی به سوی جلوست.

ـ نمدهای مورد مطالعه این نوشتار نمونه‌هایی از فرهنگ و هنر باسابقه شهرکرد هستند که در روند تکوین آنها مجموعه‌ای از متون متعدد با بنیان‌های ایدئولوژیک متفاوت کنار هم قرار گرفته‌اند تا کلیتی یکپارچه را به وجود بیاورند که در عین تکثر صوری از نوعی انسجام معنایی و پیوستگی باطنی نیز برخوردارند. نمدهای شهرکرد با دربرداشتن برخی نقش‌مایه‌ها با بنیان‌های پیشازرتشتی (میترایی)، زرتشتی و اسلامی و هم‌نشانی آنها به طریقه‌های متفاوت، سعی در به وجود آوردن اثری هنری داشته‌اند که برای فردی مسلمان با پیشینه ایرانی بار معنایی داشته باشد و در نتیجه مورد درک و پذیرش قرار گیرد؛ با ذکر این نکته مهم که هنرمند نمدمال از این پیشینه‌ها آگاهی ندارد می‌توان نتیجه‌گیری کرد:

نقوش استفاده شده در نمدهای شهرکرد به صورت ذهنی و بیشتر متأثر از طبیعت و محیط پیرامون هنرمند نمدمال است؛ بدین نحو که تصویر برداشت‌شده، در ذهن نمدمال به نقش انتزاعی و تجریدشده از همان نقش اقتباس‌شده بدل می‌گردد و بر پهنه نمد نقش می‌بندد که در این میان تکنیک اجرایی نمد، آفرینش این انتزاع و تجرید در نمد را دو چندان می‌سازد. از سوی دیگر، انتقال بیشتر نقوش به صورت نسل به نسل از نیاکان به هنرمند امروز رسیده است و او نیز بیشتر مواقع این نقوش اجدادی را با سبک ذهنی خود می‌پروراند؛ به گونه‌ای که وقتی آن را بر بستر نمد خویش نقش می‌زند، تفاوت‌هایی در اجزا و حتی رنگ‌ها ایجاد می‌شود. هنرمند نمدمال که از ذهن خلاق خود بهره می‌گیرد، از انتزاع و تنوع برای انتقال ذهنیات مورد نظر خود بهره می‌جوید و چه‌بسا که خود، از این انتزاع و تجرید مطلع نیست. بیشتر مواقع با ایجاد تنوع در نقوش و ترکیب‌بندی آنها، زمینه‌های فکری خود را محدود به نقش‌مایه خاصی نمی‌کند بلکه به دنبال بیشترین تنوع با آفرینش نقوش جدید است که این خود باعث وجه تمایز نقوش هنر نمدمالی با دیگری می‌شود.

نقوش نمد شهرکرد در دو گروه کلی و البته قراردادی، نقش‌مایه‌های طبیعی و نقش‌مایه‌های انتزاعی معرفی شدند که در این میان طرح‌های هندسی همچون شمسه، هفت ـ هشتی‌ها، مشبک و مانند آنها به دلیل اجرای راحت‌تر مورد استقبال بیشتری قرار می‌گیرند. برخی نقوش دیگر همچون نقوش انسانی به صورت سفارشی انجام می‌شوند و برخی دیگر نیز به پشتوانه قدمت تاریخی و مقدس بودنشان، از سوی هنرمند نمدمال شهرکردی نقش زده می‌شود.

منابع

ـ ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۸). «پژوهشی پیرامون نمد و نمدمالی چهارمحال بختیاری با تحلیلی بر ظرفیت‌های خاص و تغییر در کارکرد نمد». **کتاب ماه هنر**، ش ۱۳۸، صص ۷۲ـ۸۱.

ـ افروغ، محمد (۱۳۹۸). «درآمدی بر کارآفرینی بومی هنر نمدمالی و نمدکاری شهرکرد»، **دوماهنامه علمی ـ تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی**، س ٤،ش ۱، صص ۳۳ـ٤٦.

ـ البهسنی، عفیف (۱۳۹۱). **هنر اسلامی**. چ ۳، تهران: سوره مهر.

ـ اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸). **دانشنامه مزدیسنا: واژه نامه توضیحی آیین زرتشت**. تهران: نشر مرکز.

ـ برقبانی، زهرا (۱۳۸۳). «بررسی ادیان ایران باستان؛ با تأکید ویژه بر آیین میترائیسم»، **تاریخ‌پژوهی**، ش ۱۸، صص ۱۳٦ـ۱۵۰.

ـ پرهام، سیروس (۱۳۷۱). **دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس**. ج ۲، تهران: امیرکبیر.

ـ پوپ، آرتور اپهام و آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). **سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز**. ترجمه سیروس پرهام و گروه مترجمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ـ جوانی، اصغر؛ ایزدی جیران، اصغر؛ فکوهی، ناصر و قانی، افسانه (۱۳۹٤). «عوامل مؤثر در پیدایی نقوش قالی خشتی چالشتر». **فصلنامه نگره**، دوره ۱۰، ش ۳۳، صص ۵۰ـ٦۵.

ـ حاجی‌پور، مهدی (۱۳۸۵). «نمد». **پایان‌نامه دوره کارشناسی، رشته صنایع‌دستی (چاپ‌نشده)**، دانشگاه شهرکرد: دانشکده هنر فارسان.

ـ حشمتی رضوی، فضل‌الله (۱۳۸۷). **تاریخ فرش؛ سیر تحول و تطور فرش‌بافی در ایران**. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ـ دریایی، نازیلا (۱۳۸٦). **زیبایی‌شناسی در فرش دستباف ایران**. تهران: انتشارات مرکز ملی فرش ایران.

ـ دشتی‌زاده، مریم (۱۳۸۸). «نشانه طاووس در فرهنگ، ادبیات و هنر ایران». **مجموعه مقالات سومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف**، تهران: مرکز تحقیقات فرش دستباف.

ـ ریاضی، محمدرضا (۱۳۷۵). **فرهنگ مصور اصطلاحات ایران**. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.

ـ زمانی سورشجانی، لیلا (۱۳۹۳). «معرفی و طبقه‌بندی طرح، نقش و رنگ در نمد استان چهارمحال و بختیاری». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**، رشته هنر اسلامی، دانشگاه هنر اصفهان.

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

ـ شایگان، داریوش (۱۳۷۱). **آسیا در برابر غرب**. چ ۲، تهران: باغ آئینه.

ـ شوالیه، ژان و گرابر، آلن (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**. ترجمه سودابه فضایلی، ج ۲، تهران: جیحون.

ـ شیرانی، راضیه و نکوئی، آزاده (۱۳۸٤). «**نمد هنر از یاد رفته**» (طرح تحقیقی چاپ‌نشده). دانشگاه شهرکرد: دانشکده هنر فارسان.

ـ صدری، مهرداد (۱۳۸٤). «مفاهیم نمادین در نقوش قالی سنقر». **فصلنامه گلجام**، ش صفر، صص۳۲ – ٤۱.

ـ صفرپور، سمیه (۱۳۸۸). **نمدمالی** (طرح تحقیقی چاپ‌نشده). شهرکرد: دفتر ثبت آثار اداره کل میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان چهارمحال و بختیاری.

ـ کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**. ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

ـ کوهزادی، نازنین (۱۳۸۹). «تقدس نقش سرو در هنر ایران». **دو فصلنامه هنرهای تجسمی نقش‌مایه**، س ۳ ، ش ۵، صص ۷ـ۱٦.

ـ کهربایی، الهه (۱۳۸۰). «بررسی پوشاک زنان عشایر از دیدگاه مردم‌شناسی». **فصلنامه عشایری**، ش ۳ و ٤.

ـ گلاک، جی و گلاک، سومی هیراموتو (۱۳۵۵). **سیری در صنایع‌دستی ایران**. ترجمه یحیی ذکاء و رضا علوی، تهران: بانک ملی ایران.

ـ مرکلباخ، راینهولد (۱۳۹٤). **میترا آیین و تاریخ**. ترجمه توفیق گلی‌زاده و ملیحه کرباسیان، اختران: تهران.

ـ مقدم، محمد (۱۳۸۸). **جستاری درباره مهر و ناهید**. چ ۳، تهران: هیرمند.

ـ موسوی‌لر، اشرف‌السادات و رسولی، اعظم(۱۳۸۹). «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دستباف ایران». **گلجام**، ش ١٦، صص ۱۱۱ـ۱۳۲.

ـ میتفورد، میراندا بوروس (۱۳۹٤). **دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها**. ترجمه معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: انتشارات اطلس‌چاپ.

ـ نصر، سید حسین (۱۳۹٤). **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

ـ نصرتی، مسعود (۱۳۷۸). «مقاله بررسی نقوش نمد». **روزنامه کیهان**، روزنامه کیهان.

ـ ــــــــــــــ (۱۳۸۵). «نگاره‌های نمادین در نمد؛ پیشینه تاریخی». **کتاب ماه هنر**، ش ۹۳ و ۹٤، صص ۱۱۸ـ۱۲۸.

ـ ورمازرن، مارتین (۱۳۸۷). **آیین میترا**. ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: چشمه.

انواع تصاویر در پرتال بنیاد میراث پاسارگاد: (تاریخ بازیابی در سال ۱۳۹۸)

- http//:www.savepasargad.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

راویان و مصاحبه‌شوندگان

ـ بنی‌مهدی، عیدی‌محمد(عیدی)، شهرکرد، چهارمحال و بختیاری، ۱۳۸۹.

ـ محمدیان دهکردی، محمد، شهرکرد، چهارمحال و بختیاری، ۱۳۹۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی