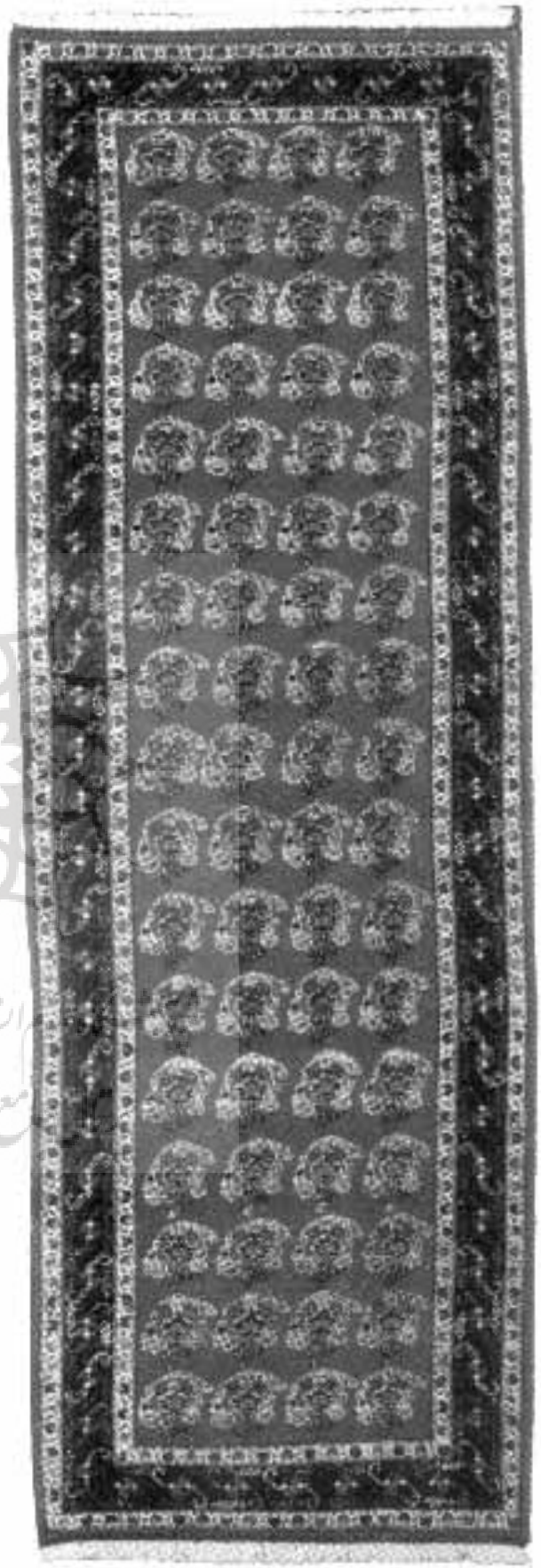
محمدرضا امینی

قالی و نماد

مقدمه

در رویکرد به قالی شرق به مثابه‌ی یک هنر، آنچه گاه از نظرها دور مانده است، ارتباط خالق آن با جهان پیرامونی است که تجلی آن را به بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین وجه در اثر او می‌بینیم. قالی‌باف شرقی که از باورهای مذهبی اسطوره‌ای خود، در هیچ زمانی سترون نشده است، تفاوت عمده‌اش با هنرمند غربی در رابطه‌ی متافیزیکی با زمین است. قالی‌باف شرقی و به ویژه نژاد آریایی آن، یعنی بافنده و طراح ایرانی، زمین را گستره‌ی معاد و معاش می‌داند. شاید از همین رو باشد که در قالی شرقی هر نقش و نقشمایه به عنصری نشانه‌گون از جهان بالایی تبدیل می‌شود.

ذهنیت چنین بافنده‌ای او را مجاز نمی‌کند که خود را در مقام یک نوآور، مختار مطلق عرصه‌ی نقش بداند. شاید به همین دلیل است که اندازه‌ی نقش‌هایی که او می‌زند به بزرگی نقش‌هایی که خداوندگارش می‌زند، نیست. بنابراین گستره و پهنای قالی، آوردگاهی می‌شود تا به مدد قوه‌ی خلاقه، پیرامون خود را محاکات[1] کند و تلفیق ذوق و مشاهده را برآن جایی بپاشد که پس از هزاران گره از دار پایین می‌آید و زیرپایی پهن می‌شود که قرار نیست مدام برخاک قدم بردارد. ممنوعیت نه چندان مستند به مدرک معتبر نقش حیوان یا صورت انسان زدن، بی‌آنکه خود بخواهد عرصه‌ای را برهنرمند قالی‌باف می‌گشاید که او را در گستره‌ی اشکال تجریدی قائم به فیگور[2] پیش می‌برد. نقش در قالی ایران هرگز به حوزه‌ی هاویه محض[3] نمی‌رسد و در تجریدی‌ترین شکل خود، انتزاعی از ماهیت شکل برای رسیدن به وجود آن است.



تکرار در ذهن هنرمند شرقی، سمبلی است از تکرار شب و روز که نو شدن است، از تکرار لحظه، که گره در گره پیش می‌رود، دقیقاً موازی و نه هم معنی با سنت فیثاغورسی که وارث آن ذهنیت غربی است.[۴]

حال تجرید در قالی ایران به نشان یا سمبل تبدیل می‌شود، تجریدهایی چون گل سرخ یا ستاره و زینت‌هایی چون برگ درخت خرما یا گل‌های بزرگ.

با نگاه به نگاره‌های قالی شرق، دو زیر مجموعه از نقش‌ها قابل تفکیک از یکدیگرند. نقش‌هایی که از طبیعت الهام گرفته‌اند با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که با آن دارند و نقشمایه‌های هندسی و تجریدی محض، اگرچه نقشمایه‌هایی به صورت مشترک در هر دو مجموعه پدیدار می‌شود از جمله نقش‌های برگ درختان.

در ایران بیشتر نقش‌های گل و ترنج که به نقش‌های گردان نیز معروفند، حاصل سفارش یا به نوعی دخالت غیر مستقیم دربارهای پادشاهی هستند. در این نوع نقش‌ها بر سطح قالی، نظم و پویایی عجیبی احساس می‌کنیم که نظیر آن را در کمتر هنر سنتی شاهد هستیم. نظم‌هایی متشکل از گل‌ها، درخت‌ها، نقوش گل سرخ، پیچک‌هایی که معروف به نقوش اسلیمی هستند، واژه‌ای که شاید همان شکل تغییر یافته‌ی واژه‌ی اسلامی باشد. اغلب با این تزیین‌ها سطح قالی، که بیشتر به شکل ترنج‌های متفاوت شکل گرفته است پر می‌شود. ترنج‌هایی به اشکال بیضی، گرد، ستاره‌ای آویزدار و چند ضلعی و ... و از همین برگ‌هاست که اشکال فیگوراتیو، موتیف‌های یک نقش زیبای خطی یا کتیبه‌ها شکل می‌گیرند. اندک اندک از قرن هشتم به این سو، میهمانی ناخوانده نیز به این موتیف‌ها اضافه می‌شود و آن، نقشی است به نام «چی» که ابری است به شکل گلوله یا نواری است با منشاء چینی، که در عرصه‌ی آن گفتمان، نمادی است از آسمان. نیز از همین زمان است که با فراموش شدن ممنوعیت تصویری نقش انسان و حیوان زدن، ایرانیان در کنار این برگ‌ها و گل‌ها، از نقش‌های برگرفته شده از شکار امیران یا نزاع آنان با خصم، در قالی‌های خود استفاده می‌کنند .در کنار این تصاویر رئالیستی[۵]، گاه نیز با جنبه‌های سوررئال فیگوراتیو[۶] روبه‌روییم، که می‌توان از آنها به مثابه‌ی عینی شدن باورهای اسطوره‌ای

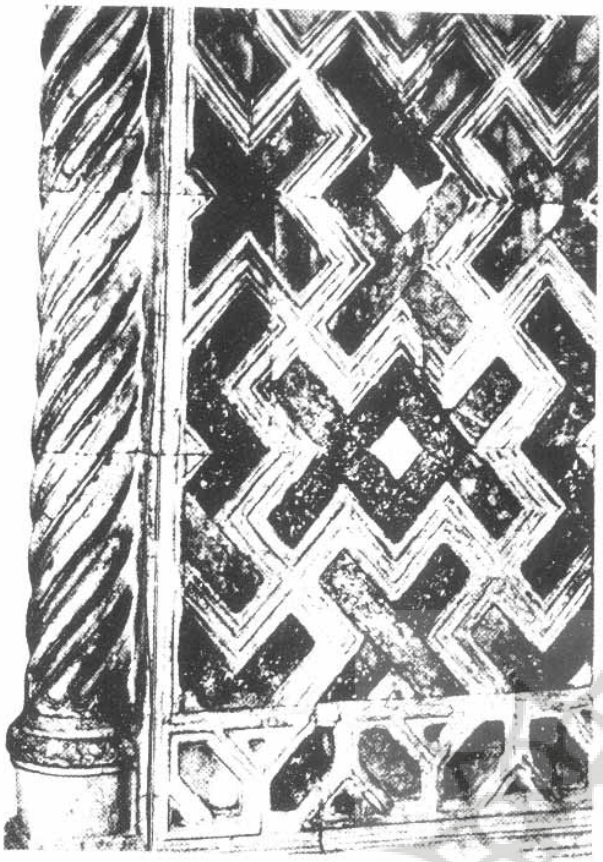
نماد بودن یک «چیز» بر «چیزهای» دیگر، همواره به این معناست که مرز بین تفسیرگر و تفسیرشونده، در نخواهد شکست. چرا که در غیر این صورت، دیگر آن «چیز» نمی‌تواند نماد باشد

یک تمایز بین نماد و نشانه این است که ارتباط دو سر نشانه از امری ذاتی به یک ساحت دیگر که می‌تواند ساحتی توافقی یا اسطوره شناختی باشد تقلیل پیدا می‌کند. حال از آنجا که نماد جزءِ ذاتی تمام هنرها را تشکیل می‌دهد، سمبولیسم در هنر اهمیتی شگرف پیدا می‌کند، حتی در آن دسته از هنرها که به طور مطلق خود را از عرصه‌ی مجاز دور نگاه می‌دارند

پیش از اسلام ایرانیان، یا حتی باورهای بازمانده در ذهنیت ایرانی مسلمان نام برد.

در رهیافت به دومین مجموعه از نقشمایه‌ها، آنچه به آنها بیش از سایر فاکتورها برمی‌خوریم، تکرار و نظم ریاضی نقشمایه‌هاست. شاید نقش‌های شکسته یا مجرد، که به گمان عده‌ای اشاره به هیچ چیز دیگر نمی‌کنند، حاصل ذهنیتی نامتمدن باشند، ذهنیتی که هنوز به محاکات از عین نرسیده است. ولی به گمان من، این نقشمایه‌ها اگر چه میان اقوام ابتدایی و نامتمدن بیشتر رواج دارند، اما محصول دیدی کیهان شناسانه به پیرامون‌اند، دیدی که هر شکل با آن تبدیل به چیزی ریاضی و نمادین می‌شود، تا آنجا که در نیمه‌های قرن بیستم، اندک اندک به جنبش‌هایی در هنرهای تجسمی برمی‌خوریم که به کم کردن دخالت مخاطب از روند آفرینش معنای آن، شاید همان نقش‌های مجرد باشند، گرچه در سیری تکوینی ... نقش‌هایی هنوز هم در قالی‌های ترکمن و بلوچ به چشم می‌خورند.[۷] ناگفته نماندکه هر نقش در قالی شرقی مجازی است به عالمی که می‌توان از آن به عالم مثال افلاطونی تعبیر کرد. آنجا که شکل‌ها هنوز به اپژکتیویته‌ای که در عالم محسوس به آن برمی‌خوریم نرسیده‌اند، و صرفاً معقولاتی هستند در حد نظم.[۸] هنرمند قالی‌باف، شاید بی‌آنکه خود بداند، در چارچوب سنتی که در آن می‌زیسته است، هرگز شکل را به پایه‌ای از تجرید نمی‌رساند که مراد از تجرید خود شکل باشد، چه اشکال چندگوش و شکسته و چه اشکال برگرفته از باغ و بستان... اینها همه نقشمایه‌هایی هستند سمبل از دنیایی که او در فراق آنها به سوگ می‌نشیند و حاصل، قالی سرشار از جای تأویلی است که پهن می‌شود بر زیر همان پایی که قرار نیست مدام برخاک قدم بردارد...

در ادامه این کنکاش، اگر بر سر این نکته توافق کنیم که در قالی قدیم مشرق، نماد عنصری است غالب، باید به تحلیل نمادهایی بپردازیم که در قالی جان می‌گیرند و رنگ در رنگ کنار هم می‌نشینند. پیش از آن اما باید

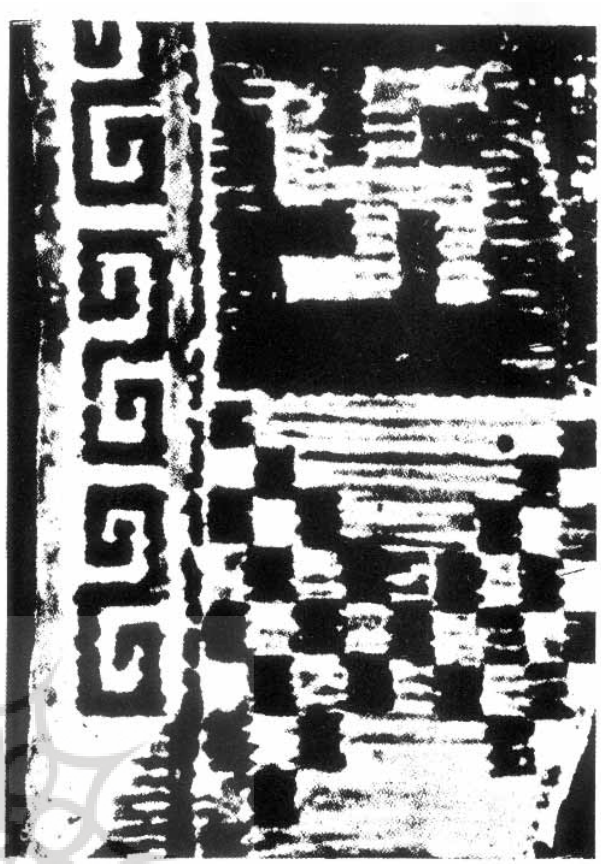


تصویر ۱: ساواستیکای شبکه شبکه آریایی. نکته‌ی جالب این که ما در اینجا به جای یک ساواستیکا با مجموعه‌ای از آن‌ها که از ناحیه‌ی بازو به هم متصل شده‌اند روبه‌رو هستیم، نکته‌ای که در هنر بعد از اسلام به کرات می‌بینیم

در مورد نماد و مفهوم آن کمی گفت‌وگو کنیم.

نماد و مفهوم آن

نماد یا سمبل چگونه به وجود می‌آید.؟ و چگونه است که آدمیان بر سر نماد بودن مثلاً «الف» برای «ب» به توافق می‌رسند...؟ تفاوت ابتدایی نماد و نشانه از آنجا آغاز می‌شود که در نشانه برای پذیرفتن اینکه یک امر، بر وجود امر دیگری دلالت کند، ارتباطی وجود دارد، مثلاً اگر آسمان پوشیده از ابر باشد آنچه در ذهن بیننده نقش می‌بندد احتمال بارش باران است، یا دیده شدن دود در جنگل، نشانه‌ی وجود آتش است در نقطه‌ای از آن، اما مشکل درست از جایی شکل می‌گیرد که پا به عرصه‌ای پیچیده‌تر می‌گذاریم. به گفته‌ی یونگ «آنچه ما نمادش می‌خوانیم تنها یک اصطلاح است، نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست».[۹] شاید اساساً نماد آنگاه آغاز می‌شود که آدمی برای درک فراسو با مشکل بیان مصادف می‌شود. جدای از اینکه در بحثی عمیق‌تر، هر چیز می‌تواند نماد چیزی دیگر باشد (که اشاره به آن فرصتی دیگر می‌طلبد) نماد هرگز به چیزی در حد خرد اشاره نخواهد کرد. همواره و در هر صورت، نماد بیرون رفت از حوزه‌ی



تصویر ۲: کهن‌ترین نقش موجود در یک دست بافت متعلق به پارچه‌ای است بازمانده از دوره‌ی اشکانیان، پارچه‌ای که از گورهای خمره‌ای، در ناحیه گرمی در آذربایجان بیرون آمده است. این نقش از ساواستیکا، نزدیک‌ترین نوع به صورت کلی این نگاره است.

عادی فهم است. آن‌گاه که ما می‌توانیم با کلمه‌ای ساده، منظور خود را بیان کنیم، آیا اصلاً استفاده از نماد جای دارد..؟ بی‌گمان نه، وقتی حادثه‌ای در عادت همیشگی زبان ـ که با آن هر «کلمه» مصداق یک «چیز» است ـ نگنجد، راوی دست به دامان نماد خواهد شد. نماد همیشه یک کهن الگوست، اشاره به چیزی قدیمی می‌کند، و می‌توان با تحلیل آن ـ که هرگز به درکی یقینی نخواهد رسید ـ زبان گفت‌وگو را با گذشتگان گشود.

در هنرهای بدوی، تعیین کننده‌ترین بخش آن نماد است. چرا که انسان آن زمان، خورشید و ماه و برکه را نماد می‌داند. «خورشید نماد بارآوری است»، بدین معنی که، چون با خورشید بارآوری زمین آغاز می‌شده است، هر خورشید در هر سو، چه بر قالی غروب زده‌ی عشایری، چه بر پهنای دیوار بی‌آفتاب غار، تداعی کننده‌ی بارآوری خواهد بود، و به مرور خورشید حتی اگر بارآوری حاصل نیاورد، باز همیشه نماد (و نه خود) بارآوری باقی خواهد ماند. اگر بپذیریم که کلمه‌ی «آب » نشانه‌ی آب، آب درهر جا، و به هر شکلی است، این کلمه را محدود به مصداق آن کرده‌ایم. اما آن‌گاه که آب تبدیل به نماد می‌گردد، بی‌شک دارای ابعاد فراتری از تک معنی بودن است.

نماد بودن یک «چیز» بر «چیزهای» دیگر، همواره به این معناست که مرز بین تفسیرگر و تفسیرشونده، در نخواهد شکست. چرا که در غیر این صورت، دیگر آن «چیز» نمی‌تواند نماد باشد. اگر تمام مفسران بر مصداق یک نماد متفق‌القول شوند، اندک اندک آن نماد از حوزه‌ی خود، به حوزه‌ی نشانه فرو خواهد غلتید. و ما که می‌دانیم در یک اثر هنری، به اندازه‌ی مخاطبان آن، معنی وجود دارد، توقع بیهوده از یقینی شدن درک یک نماد نخواهیم داشت. شاید بتوان گفت که نماد نوعی نشانه است ولی به صورت پیچیده‌تر.

مثلاً در اینکه در تصویری گرافیکی، کبوتر سفید نماد صلح است، بین بیشتر انسان‌های فرهیخته مشکلی نیست، اما آیا یک انسان بدوی نیز کبوتر سفید را نشانه صلح می‌داند...؟

پس یک تمایز بین نماد و نشانه این است که ارتباط دو سر نشانه از امری ذاتی به یک ساحت دیگر که می‌تواند ساحتی توافقی یا اسطوره شناختی باشد تقلیل پیدا می‌کند. حال از آنجا که نماد جزء ذاتی تمام هنرها را تشکیل می‌دهد، سمبولیسم در هنر اهمیتی شگرف پیدا می‌کند، حتی در آن دسته از هنرها که به طور مطلق خود را از عرصه‌ی مجاز دور نگاه می‌دارند. با این توضیح مختصر و با توافق بر اینکه، عناصر به کار رفته در قالی ایران، به خصوص عناصر نقش شکسته، اهمیتی نمادین دارند و با امیدواری به اینکه می‌توان دو سر نشانه را کشف کرد، نقبی می‌زنیم کوتاه به نماد در قالی ایران.

در محصولات اقوام ایلیاتی و اقوام بدوی جهان، نماد به کرات به کار رفته است و می‌رود. ترکمن‌ها به نماد، تمغا و فارس‌ها به آن نشان می‌گویند. گرچه در اطلاق لفظ نشان به نماد باید کمی مسامحه کرد.

از متداول‌ترین نمادها در قالی ایران، چوب دو شاخه، مربعی که یک سر آن باز است (باب یا در)، نوک یک پیکان، دو خط زیگزاگ موازی که سه گلوله‌ی کوچک روی آن قرار گرفته است، درخت که نمادی مقدس بوده است، بته جقه، نگاره‌های خاصی از حیوانات که دارای جنبه‌های نمادین بوده‌اند، چونان خروس و طاووس، چلیپا یا صلیب که بیشتر در قالی‌های

در هنرهای بدوی، تعیین کننده‌ترین بخش آن نماد است. چرا که انسان آن زمان، خورشید و ماه و برکه را نماد می‌داند

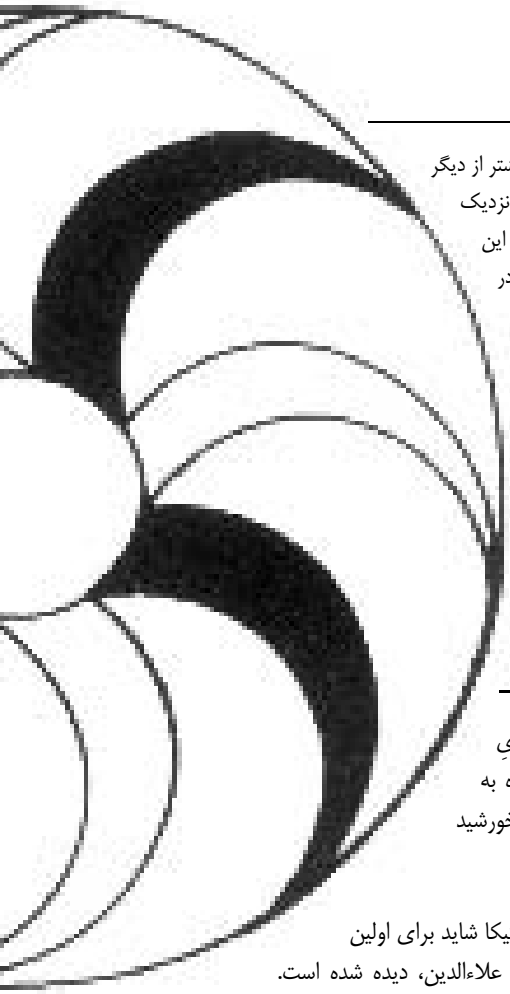
تأویل نمادها آن‌گاه مشکل‌تر می‌شود که یک سر نشانه، یعنی سویه‌ی پنهان آن همواره ثابت مانده است و سوی دیگر آن، یعنی آنچه به چشم می‌آید در گستره‌ی تاریخ اندک اندک تحول پیدا کرده و دگرگون شده است، تا بدان حد که گاهی از حیطه‌ی نماد بیرون آمده یا تبدیل به نمادی دیگر شده است

بافت قفقاز دیده شده است، و نمادهایی که محققان در مورد مجاز بودن آنها اختلاف نظر دارند ـ چون اشکال S و Y مانند ـ و تندر و آذرخش، که شاید نشانه‌ی حمله چنگیزخان مغول باشد، را می‌توان نام برد. تأویل نمادها آن‌گاه مشکل‌تر می‌شود که یک سر نشانه، یعنی سویه‌ی پنهان آن همواره ثابت مانده است و سوی دیگر آن، یعنی آنچه به چشم می‌آید در گستره‌ی تاریخ اندک اندک تحول پیدا کرده و دگرگون شده است، تا بدان حد که گاهی از حیطه‌ی نماد بیرون آمده یا تبدیل به نمادی دیگر شده است. به اینها بیفزایید کپی‌کاری‌هایی را که با توجه به روحیه‌ی مقلدها و در بیشتر موارد عدم آشنایی آنان با معنا و مفهوم اشکال تجریدی باعث استحاله‌ی یک نماد در شکلی غیر نمادین شده است. اکنون با تمام عدم یقین‌هایی که با آن مواجهیم قصد داریم به پیگیری و تا حد امکان تفسیر یکی از نمادهای قدیمی و شگفت باستانی، یعنی ساواستیکا بپردازیم.[۱۰] (تصویر شماره ۱)

ساواستیکا

این نشانه‌ی قدیمی، از دیرپاترین نمادهای اقوام قدیمی است. آن‌گونه که آرمن هانگلدین،[۱۱] اشاره می‌کند، پیشینه‌ی این نماد را می‌توان تا سرامیک‌های ایلامی به راحتی پی‌گرفت ، و از کجا معلوم... که تولد این نگاره در گستره‌ی قدیمی‌تری از تاریخ نبوده است...؟ جدای از پارچه‌ها و محصولات دیگری که ساواستیکا بر آنها جای خوش کرده است، در انواع قالی‌های گره‌ای از چین تا سمرقند و از آنجا تا شیروان و ایران، این نگاره به کرات دیده شده است. نماد ساواستیکا، که امروزه آن را به صلیب شکسته ترجمه می‌کنند، (ترجمه‌ای که به گمان برخی از محققان، درست نیست)[۱۲] برای قوم به کار برنده‌ی آن، همواره دارای جنبه‌ای از خوش یمنی بوده است. هانگلدین اعتقاد دارد که ریشه‌ی این کلمه به زبان سانسکریت باز می‌گردد، و در آن زبان، تبارشناسی این واژه چنین است: ساو یعنی خوب، واس یعنی بودن.

بی‌شک نزدیکی این نماد به خورشید انکارناشدنی است، تا جایی که دراقوام ژرمن، در بعضی از نقش‌ها و نگاره‌ها، به صورت مستقیم این چرخ



تصویر ۳: این نوع ساواستیکا بیشتر از دیگر همنوعان خود به شمایل خورشید نزدیک است. با خمیده شدن بازوهای این نگاره و گاه ادغام شدن آنها در یکدیگر، اندک اندک ما شاهد تولد نگاره‌های دیگری از این مجموعه می‌شویم، نگاره‌هایی که همزمان در قالی‌های لری باف و کردباف و نیز قالی‌های بهارلوی فارس به چشم می‌خورند. لازم به ذکر است که این ساواستیکا به گردونه‌ی خورشید بهارلو معروف است.

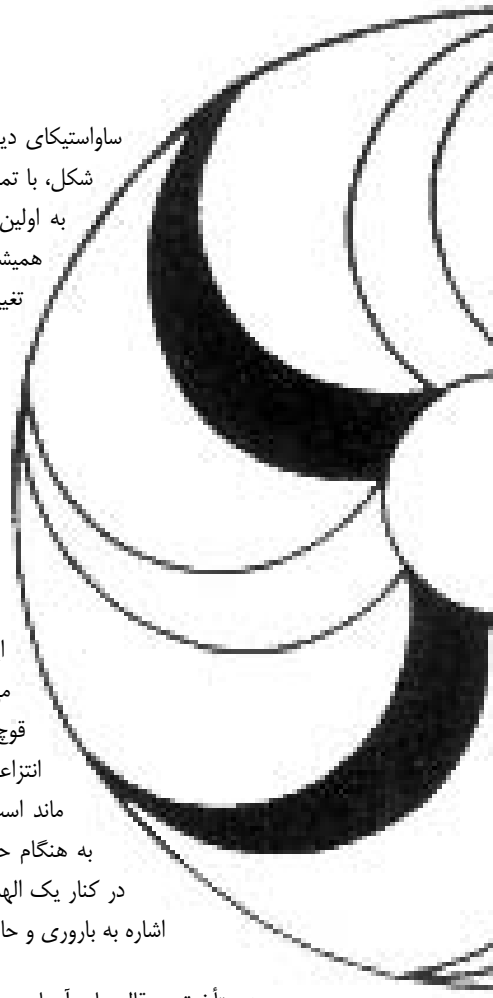
مدور، یا صلیبی که گویی از بسیاریِ سرعتِ چرخش، چهارنوک خمیده به اطراف دارد، جایگزین نقش خورشید می‌شود.

در قالی مشرق زمین، ساواستیکا شاید برای اولین بار در فرشی مکشوف از مسجد علاءالدین، دیده شده است. اثری که اینک در موزه‌ی آثار ترک و اسلام در استانبول به نمایش گذاشته شده است. «دی پیترو»[۱۳]ی نقاش کمی بعد این نگاره را در یکی از آثار خود بر یک قالی نقش تجریدی به کار می‌برد. گاه این نگاره میان نگاره‌ی دیگری، چون ستاره‌ی هشت‌پرقالی پازیریک نیز دیده می‌شود. ستاره‌ای که در قالی‌های هولبین (قالی‌های قدیم آناتولی) به کرات به چشم می‌آید. این ستاره‌ها در خود هیچ ساواستیکایی ندارند، اما هولبین‌هایی نیز وجود دارند که در آنها ساواستیکا صورت کوچک‌تری نسبت به سایر اشکال تزیینی پیدا می‌کند.

نسبت به زادگاه این نگاره هنوز ابهامات زیادی وجود دارد. اما هر چه هست، می‌توان با خرده اطمینانی محل تولد آن را، آسیای مرکزی دانست. قدیمی‌ترین دست بافت ایرانی حامل ساواستیکای خوش یمن، پارچه‌ای اشکانی است.[۱۴] (تصویر شماره ۲)

نوع دیگری از ساواستیکا وجود دارد که تنها در قالی می‌توان به پیگیری رد آن پرداخت. این ساواستیکا که از دو خورشید آریایی به هم چسبیده (ساواستیکا) شکل گرفته است، دارای هشت بازو است. در سیر تطور این نگاره به مرور زمان، می‌توان به گردونه‌ی خورشید بهارلو (قالی‌فارس، ایل بهارلو) رسید. نقشی که با امتداد بازوهای آن، و خمیدگی اندکشان شباهت مستقیم‌تری به نگاره‌ی خورشید پیدا می‌کند. حتی گاه بازوهای این نقش، در هم فرو رفته یا به طور کلی از بین می‌روند. (تصویر شماره ۳)

با تمام این تغییرها و با علم به فاصله‌ی زمانی بسیار ـ بین نخستین



ساواستیکای دیده شده و متأخرترین گونه‌ها ـ این شکل، با تمام تغییراتش همواره پایبندی خود را به اولین شکل ظهور خود حفظ می‌کند، و همیشه یک «ساواستیکا» ـ گرچه گاه با تغییر و عصیان بسیار ـ باقی می‌ماند.

در اقوام ژرمن، ساواستیکا به طور کلی جایگزین آفتاب می‌شود. در سفالینه‌های ایلامی، ساواستیکا به شکل صلیب شکسته‌ای است که به زحمت از مربع محاط بر آن تمیز داده می‌شود. مربع در این وهله یعنی نماد آبگیر مقدس. از چهار گوشه‌ی این مربع‌ها چهار شکل مورب خارج می‌شوند که شاید نقش بازمانده‌ی قوچ‌های مقدسی باشند که اکنون در انتزاعی دیگر تنها شاخ‌های آنها باقی ماند است... بعدها با کشف یک ساواستیکا به هنگام حفاری‌های حصارلیق یا تروای قدیم در کنار یک الهه، این ظن تقویت شد که این نماد، اشاره به باروری و حاصلخیزی نیز می‌کند.

در متأخرترین قالی‌های آسیای مرکزی یعنی افغانستان و نیز قالی‌های قفقاز هم ساواستیکا دیده شده است. در این قالی‌ها، ساواستیکا نسبت کوچک‌تری با سایر اشکال پیدا می‌کند و اندک اندک با کوچک‌تر و تکرار شدن موضوع اصلی برخی قالی‌ها گاه تا مرز ملاحت پیش می‌رود... شکلی که، هم نماد خوش یمنی است و هم نماد بارآوری، چونان الهه‌ای بر فراز خانه‌هایی که یک قوم بنا می‌کرده‌اند.

نقش بته

از رایج‌ترین نقوش نمادین ایران (که شاید در ادواری سویه‌ی سمبلیک نداشته است) می‌توان به نگاره‌ای اشاره داشت که امروزه آن را بته می‌نامیم. این نقش که پیشینه‌ی آن تا به روزگاران دور گذشته و رد پایش به آثاری چون ترمه، زری بافی، مینیاتور، تذهیب، قلمکار، آثار سفالین و قالی می‌رسد، در سیر تطور خود موجبات ایهام بسیاری شده و بدین‌گونه مفسران را به تأویل‌های جالب و گاه عجیب وا داشته است.

نگاره سرو

آن‌گونه که دکتر سیروس پرهام می‌نویسد، سیر تطور این نگاره را می‌توان به سه مرحله‌ی متمایز (یک مرحله پیش از اسلام و دو مرحله بعد از آن) قسمت کرد و مصادیق آن را پی‌گرفت.[15]

باید اذعان کرد علاوه بر اینکه در دوره‌ای سرو یا آتش (مصادیقی که بته بیشترین ارجاع‌ها را به آنها دارد) مفهوم نمادین داشته‌اند. با این توضیح که آتش همواره از آغاز قابلیتی غیرقابل انکار برای تبدیل شدن به نماد را دارا بوده است، نگاره‌ی بته نیز در دوره‌ای طولانی هنوز از مصادیق خود جدا نشده و شکل انتزاعی پیدا نکرده بوده است.

نماد ساواستیکا، که امروزه آن را به صلیب شکسته ترجمه می‌کنند، ترجمه‌ای که به گمان برخی از محققان درست نیست، برای قوم به کار برنده‌ی آن، همواره دارای جنبه‌ای از خوش یمنی بوده است

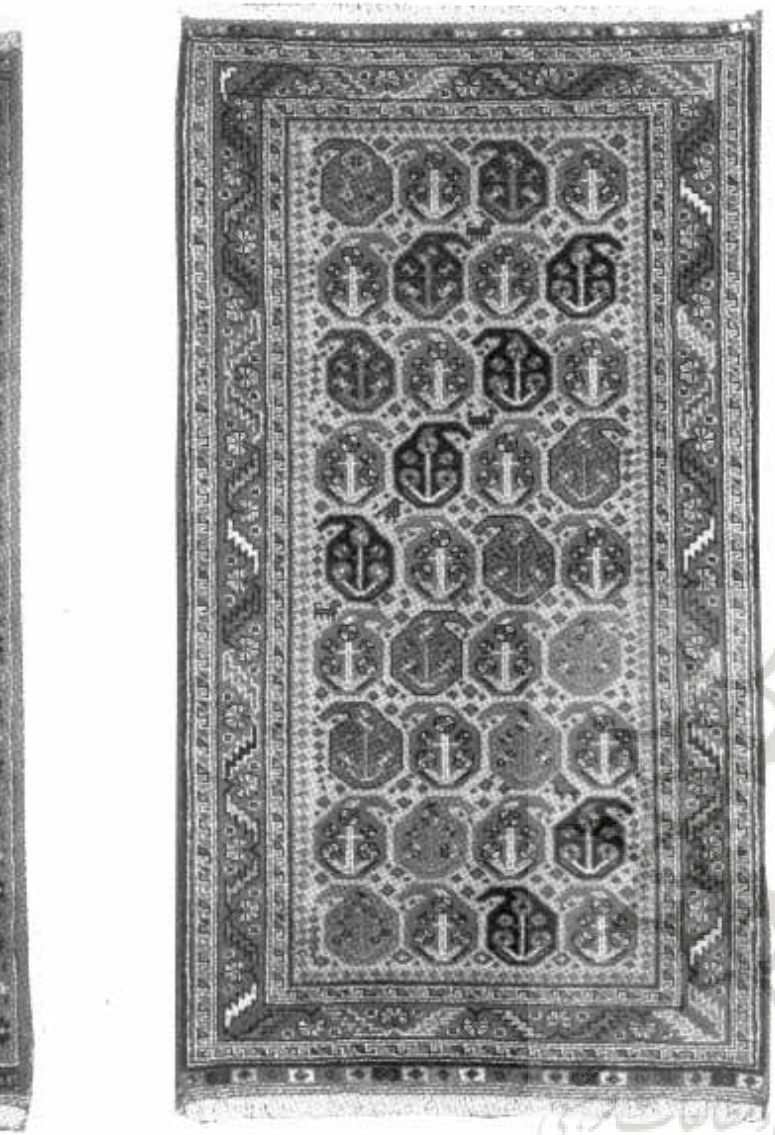
بته در قالی‌های قم، کرمان، بیرجند، تبریز، بیجار، نائین و ساروق و زیر مجموعه‌های این نواحی دیده شده و در پیچ و تاب و افسونگری خود با این القاب زیسته است. بته بادامی، بته جقه، بته خرقه‌ای، بته دوقلو، بته کاج، بته کرمان، بته کشمیر، بته مادر و بچه، بته ماهی، بته ترکی شیرازی، بته میر، بته بید مجنون، بته لانه‌ای، بته عقابی و...

این نگاره‌ی خاص در طول مسیر خود از نزدیک‌ترین شکل به مصداقی که داشته است، تا به امروز سفری آن‌چنان پر فراز و نشیب و پهناور می‌کند که کمتر مسافر کاروان بلند نقوش ایرانی را بخت آن بوده است. بته در اصل بازنمایی کدام مصداق عینی یا غیرعینی است؟

در پاسخ به این سؤال و در ارتباط با حدس‌هایی که در مورد چیستی بته می‌زنند می‌توان به: برگ درخت خرما، گلابی، شعله آتش، سرو (سرو مینو سپنت) و یا یک نقش تزیینی صرف اشاره کرد. لازم به ذکر است که به سبب کاربرد زیاد بته در شال‌های هندی و کشمیر، گاه چنین تصور شده که این نقش مایه از هند به ایران آمده و در اصل شکل تغییر یافته‌ی گیاهی هندی بوده است.

قدیمی‌ترین بته خمیده (همان شکل اصلی امروزین) حک شده بر آبخوری آبگینه نیشابوری است.[16] اما خاستگاه دورتر این نگاره، قمقمه‌ی چرمینی است که همراه با قالی پازیریک (متعلق به قرن ۵ پیش از میلاد) در تپه‌های تل‌گور یافت شده است.

منحصر به فردی بته (در اینکه نقشی فراگیر است و از منظر زیبایی‌شناختی توانایی همنشینی با نقوش اسلیمی و شکسته بسیار را دارد) تنها به سبب این سفرهای دور و دراز و مداومت در تاریخ نیست. از دیگر شاخصه‌هایی که موجب می‌شود این نقش مایه در میان سایر همنوعان خود تشخص بیشتری داشته باشد، یکی، انواع بسیارگونه‌گون این نگاره (چیزی حتی بیش از شصت شکل) و دیگری تفسیرهای جالبی است که پیرامون آن شده



به گفته سیروس پرهام سرآغاز باور مقدس به سرو به تمدن‌های عیلامی و آشوری باز می‌گردد.۸۱ در این مقطع تاریخی ، سرو نماد خوشی است و خرمی و به تحقیق یگانه درخت مقدس

و می‌شود. می‌دانیم «مذهب زردشت» جزیی اصلی از فرهنگ پیش از اسلام بوده است و بی‌گمان یکی از خاطره‌های قومی نژاد ایرانی، ماندگاری خیر در مقابل شر و سرانجام غلبه کردن بر آن است. مردمان باور آورده به این سنت، خیر و شر را نه در عرصه‌ای دور از دست، بل در نزاعی همیشگی و در بطن زندگی می‌دیده و نامیرایی خیر را باور آورده بوده‌اند. بنا به روایتی که اگر مقبول نیفتد نیز شنیدنی است، زردشت پس از مرگ به هیئت سروی درمی‌آید نامیرا. این سرو نمی‌میرد، چرا که آتش زرتشت زنده است و با نفس مغان از دل شرارت‌ها برای سوزاندنشان سربرمی‌کشد.

روایت دیگری هم به این مضمون وجود دارد که زرتشت با دستان خود سروی می‌کارد که بعدها بلندترین سرو جهان می‌شود. این دو روایت به خوبی نشان می‌دهد که درخت سرو تا چه اندازه در ذهنیت ایرانی نستوه بوده است و ستودنی. بی‌گمان این درخت بلند و راست قامت به دلیل آنکه در برابر طوفان‌ها و سختی‌ها مقاوم می‌مانده، به مرور زمان حامل باوری متافیزیکی شده است. شاید نامیرایی این درخت در فصولی که دیگر هم گونه‌ها را نسیم مرگ مدهوش می‌کرده، یکی از دلایلی باشد که آن را اندک اندک نشانه و بعدها نماد مردانگی و نامیرایی و امیدواری کرده است.

(فرافکنی یک مفهوم متافیزیکی در شیئی عینی)[۱۷] اما دلایل دیگر هم از جمله استجابت خواست مردمان در پای سروی به خصوص (که بعدها می‌تواند عامل فرافکنی مفهوم اجابت به دیگر سروها نیز شود) و نیز وهم‌آلود بودن (و هم آلود ـ قدسی) نقطه‌ای که در آن سروی بلند قد برافراشته بوده، می‌توانند به سهم خود سبب القای راز و افسون به این درخت باشند.

پس اگر بتوان یکی از مصادیق بته را (در صورتی که صرفاً حامل یک شاکلیت تزیینی نباشد) سرو دانست، با توجه به آنچه گفته شد و با توجه به مینویتی که در بارز کردن آن با پسوند «مینوسپنت» وجود دارد، اهمیت خصوصیات سرو عینی در فرافکنی یک مفهوم نمادین به آن انکارناپذیر می‌شود. پرواضح است که مفهوم نامیرایی به گیاهی تعلق نخواهد داشت که تنها یک فصل را در سال می‌زید.

اما این نگاره ما را به همین سادگی به مصداق خود (و به راستی کدام مصداق) نزدیک نخواهد کرد. آن‌گونه که اشاره آمد، بادام، برگ درخت انجیر و خرما، شعله‌ی آتش ، میوه‌ی کاج، پرنده‌ی مهر، طوطی (بیشتر در باور هندیان) و حتی شیارهای رودخانه جومنا (رودی که در مسیر خود از دره‌ی کشمیر به جلگه هندوستان می‌ریزد) می‌توانند از مصادیق این نگاره باشند.

جالب است که بدانیم این نقش زیبا، حال به هر دلیل (و دور نیست بگوییم به خاطر تقدس آن) تا همین اواخر بر هیچ زیراندازی دیده نشده است. (تا قرن ۱۲)

به گفته سیروس پرهام سرآغاز باور مقدس به سرو به تمدن‌های عیلامی و آشوری باز می‌گردد.[۱۸] در این مقطع تاریخی ، سرو نماد خوشی

در قالی مشرق زمین، ساواستیکا شاید برای اولین بار در فرشی مکشوف از مسجد علاءالدین، دیده شده است

است و خرمی و به تحقیق یگانه درخت مقدس. عمده تمایز مفهومی که در دوره‌ی بعدی تطور این نگاره با دوره پیش شکل می‌گیرد به این تکته بازمی‌گردد که در مقطع هنر پارتی[19] و ساسانی[20] سرو نه تنها اقتدار آن را ندارد که تنها درخت مقدس باقی بماند، بلکه پای این نقش تا به آنجا می‌لرزد که اندک اندک از صحنه‌ی کرشمه‌ی نقوش بیرون می‌رود.

باز به آن گونه که استاد پرهام می‌نگارند این نقش‌مایه‌ی مواج و زیبا در این دوره بر دوش کشنده‌ی هیچ بار مذهبی و اساطیری نیست.[21] زادگاه آنچه ما به عنوان بته جقه می‌شناسیم هنر بعد از اسلام است. در این دوره به سبب خط قرمزی که در به تصویر کشیدن عینی اشیا وجود دارد، نگاره‌ی سرو با خمیده شدن به یک طرف، از سویی پر کرشمه‌تر و طنازتر می‌گردد و از دیگر سو به تصویر ذهنی سرو (با زدودن شاخ و برگ، یعنی کاستن از بازنمایی برای رسیدن به درونمایه و ذات آن) همگون‌تر می‌شود. شاید یکی از دلایلی که این نگاره را در هنرهای بعد از اسلام خمیده می‌کند همین باشد. گرچه نباید ناگفته بماند که در دوره‌ای نیز نقشمایه‌ی مذکور برای دور شدن از بازنمایی راه افراط می‌نماید و حامل شاخ و برگ و تزییناتی می‌شود که آن را هر چه بیشتر به یک شکل زینتی صرف نزدیک می‌کند.

در تطور هر نگاره جدای از الگوهای ذهنی هنرمند و تغییر این الگوها به سبب تغییر فراگفتمانی[22] که او در آنها می‌زیسته، نکته‌ی عمده‌ی دیگر همان‌گونه که در بخش نخست این نوشتار عنوان شد، عدم آگاهی تغییر دهنده به جنبه‌های مفهومی و احیاناً نمادین نقشمایه بوده است. این سنتی است که خوب یا بد در این مورد نیز صادق می‌نماید. به هر دلیل (و شاید بتوان گفت با تکیه زیاد بر فرم (شکل ظهور) و ظرافت) از قرن پنجم و ششم به بعد در شکل سرو تصرف‌های بسیاری شده و رفته رفته این نگاره در بعضی آثار حتی از صورت کلی سرو نیز دور می‌گردد.

شاید یکی از دلایل چنین تغییری این باشد که در هنر اسلامی[23] (که جدا از شریعت دینی عمده تکیه‌گاه و معنی بخش آن عرفان و تصوف عظیم اسلامی بوده است) مسئله‌ی محوری، تجلی حقیقتی واحد در کثرات گوناگون است و به این گمان است که بته با تغییر آرایه، قائم به ذاتی خود را از دست می‌دهد و در پهنه‌ی به خصوص قالی‌هایی که مضمون اصلی آنها هنوز ترنج است، لباس شیدایی می‌پوشد و دور تا دور مرکز چرخ می‌زند؟

می‌دانیم که نگاره‌ی بته در هنر بعد از اسلام (و از قرن پنجم به بعد در سفال‌های نیشابور و ری و گرگان و...) کمر خم می‌کند و به آنچه ما امروز از بته جقه در ذهن داریم نزدیک می‌شود. شاید اگر صورت امروزی این نقشمایه ابتدا در قالی زاده می‌شد، می‌توانستیم با این دلیل که بته برای چرخ زدن به دور ترنج (آرکیتایپ قوم ایرانی از باغ بهشت) مجبور به تغییر است، خمیدگی‌اش را توجیه کنیم. چون بر دوش کشیدن بار سماع از سوی این نگاره، بی‌شک مستلزم تغییری است که باید در آن ایجاد شود. چرا که ناخمودگی این نقشمایه هرگز اجازه‌ی چنین شیدایی را به او نخواهد داد.

گرچه به دلیل کاربردی بودن هنر قالی بافی، گسستی بزرگ بین فرش‌های دوران صفوی و قالی‌های پیش از این دوره وجود دارد، و همان‌طور که دکتر علی حصوری در کتاب «فرش بر مینیاتور» نگاشته‌اند، شاید در خوشبینانه‌ترین وجه ممکن بتوان با تحقیق پیرامون نقاشی‌های این دوره به چگونگی تطور هنر قالی‌بافی آگاه شد، اما هنوز دلیل قاطعی برای به کار رفتن نقش بته در زیراندازهای پیش از قرن دوازدهم وجود ندارد.

در این که این نگاره مستقیماً از سرو زاده شده است به گمان برخی از

محققان جای هیچ‌گونه تردید نیست. به نوشته‌ی دکتر پرهام «جلوه‌های تجلی هنر باستانی را در هنر سکایی و هخامنشی بازمی‌یابیم که عمدتاً به صورت بال هما است.» [۷] و باز به اعتقاد ایشان «در هنرهای اواخر ساسانیان و سده‌های نخستین اسلامی است که اول بار همزادی درخت سرو و نگاره‌ی بته‌ای آشکار می‌گردد و جای شک نمی‌ماند که این نقشمایه‌ی روزگار باستان از سرو زاده شده است.» [۸] با علم به آنچه در بالا آمد و اینکه در نقوش دوره‌ی تاریخی قرن ۱۱ و ۱۲ هجری این همانی نگاره بته و سرو باوری بسیار مدلل است.

با تصدیق این نکته که نگاره‌ی بته در دوره‌ای شباهت بسیاری به تصور انتزاعی شعله‌ی آتش دارد پر بیراه نیست اگر چنین تصور کنیم مصداقی که این نگاره از آن برخاسته است می‌تواند آتش مقدس زروانیان یا زرتشتیان باشد

آتش

آنچه نباید به سادگی از آن گذر کرد مقام تعیین‌کننده‌ی آتش و به این واسطه آتشکده در دوره‌ی پیش از اسلام، یعنی زمان زاده شدن این نگاره است:

از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند
که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست

آتش در این دوره سوزاننده‌ی شرارت و پلیدی جان است و عنصر اهورایی مقدس نمایانگر ظهور حقیقت قدیم. پس پر بیراه نیست اگر در تأویل این نقش‌مایه در کنار مصداقی قوی چون سرو، از آتش نیز سخن به میان آورده شود. چرا که جدای همگونی شعله سربرکشیده آتش با سرو ـ که همواره با وزش نسیمی کمر خم می‌کند– خواست خاموش نخواستن آتشکده‌ها، باور به نامیرایی سوزش جاودانه‌ی حقیقت نیز هست.[۲۶] آتش که در این دوره (تقریباً مقارن با ظهور اولین گونه از خانواده‌ی بته) به لفظ «آتر» نامیده می‌شود فرزند اهورامزدا (سرور بزرگ) است. مردمان می‌بایست گوشت را به عنوان قربانی تقدیم حضور او کنند و در همان حال دسته‌ای از گیاه مقدسی به نام «برسم» را در دست داشته باشند. در اسطوره‌های باقی مانده از این دوره اتر با خدای میترا پیوندی تنگاتنگ دارد و به اتفاق او می‌تواند فره را از گزنده دیو اژی‌دهاک نجات دهد.

در این دوره که هنرش را می‌توان هنری قدسی دانست، نخستین نمونه به جا مانده از سایه‌ی تقدس آتش در هنری کمابیش مذهبی (متعق به سال‌های ۶۶۰ تا ۵۵۰ ق. م)، صحنه‌ای است که در آن یک مغ رو به روی محرابی در حال پرستش دیده می‌شود و در بین آنها، دو مرد دیگر (که می‌توانند مغانی در رتبه پایین‌تر باشند) به پرستش اتش می‌پردازند . در این اثر هنری آتش در حالتی خشن تصویر شده است.

با تصدیق این نکته که نگاره‌ی بته در دوره‌ای شباهت بسیاری به تصور انتزاعی شعله‌ی آتش دارد، پر بیراه نیست اگر چنین تصور کنیم مصداقی که این نگاره از آن خاسته است می‌تواند آتش مقدس زروانیان یا زرتشتیان باشد. مصداقی که علاوه بر تقدس خود از دیرباز حامل مفهومی نمادین نیز بوده است.

نتیجه:

این مقاله بر آن بود تا با آگاهی از معنای نماد، به دنبال آن در نقوش منقوش در آثار دست‌باف بگردد، اما از پی نقشی رفت که نمی‌دانست خاستگاه آن کدام کشور است. مقاله‌ی حاضر سعی داشت یا در پی اثبات این مفهوم بود که تلاش در شناخت مفهوم یک نماد هرگز به معنای بازنمایی یقینی یک مصداق برای آن نیست، بلکه اهتمام در همدلی با پدیدآورنده و به این واسطه شریک شدن در دنیایی است که او می‌آفریند.

از این رو رویکرد به تحلیل یک نماد، رویکردی علمی نخواهد بود. در این گونه کنکاش برای آگاهی از مفهوم یا باوری که دال ما را به آن ارجاع می‌دهد، یقین را راهی نیست. چرا که ما امروزه از منظری به تحلیل یا بهتر است نوشته شود به تأویل نماد می‌پردازیم که به راستی کمترین مناسبت را با فضای پدید آمدن نقشمایه یا به طور کلی اثر هنری دارد، ضمن آنکه از دلایل اصلی تبدیل یک نشانه به نماد، همین چندگانگی معناهاست. از همین جا است که به گمان عده‌ای راز تأویل یک نماد به آن جا بازمی‌گردد که ما در لذتی شریک شویم ناشی از پارادوکس دانستگی- نادانستگی. این لذت اتفاقی است که روی می‌دهد: در جایی که نشانه‌ها از فرط عددوارگی یارای بازنمایی حتی یک مفهوم را ندارند، ناگهان چیزی پدید می‌آید متفاوت از دیگر نشانه‌ها. چیزی که نه تنها بازمی‌نمایاند، بلکه چندان پروار که آینه‌دار چند مصداق است، حتی مصداق‌هایی گاه کاملاً متمایز.

تلاش در شناخت مفهوم یک نماد هرگز به معنای بازنمایی یقینی یک مصداق برای آن نیست، بلکه اهتمام در همدلی با پدیدآورنده و به این واسطه شریک شدن در دنیایی است که او می‌آفریند

پانوشت‌ها:

۱ـ محاکات را به تقلید ترجمه کرده‌اند. اما در قاموس پدیدآورنده‌ی آن، یعنی ارسطو، محاکات تقلید هنرمند از طبیعت نیست. یعنی هنرمند آنچه را که می‌بیند، درست به همان شکل در اثر خود متجلی نمی‌کند. چرا که او به دلیل کمال‌گرایی، در برداشت از اطراف، سعی در جبران نقص‌های احتمالی، یا حتی برجسته کردن آن نقص‌ها برای اشاره به لزوم برطرف کردنشان دارد.

۲ـ اشکال تجریدی قائم به فیگور، آن گاه معنی پیدا می‌کند که سری بزنیم به تجرید در هنر غرب. وقتی در پهنای یک قالی درختی تجریدی به چشم می‌خورد، هرگز قائمیت خود را به شکل کلی درخت از دست نداده است. گرچه از شاخ و برگ آن کاسته و به مصداق کلی درخت نزدیک شده است.

۳ـ هاویه را به معنای ماده بی‌شکل می‌گیرند. در عالم ناسوت، یا جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم، ماده بی‌شکل نمی‌تواند موجود باشد. اما مصداق کلی آن را می‌توان، در آثار آبستره غربی، مشاهده کرد. برای مثال نگاه کنید به آثار الکساندر دوکونینگ، نقاش معاصر غربی یا آثار جکسن

پولاک، دیگر هموطن او.

۴ـ تکرار در هنر شرق، تفاوت ذاتی با تکرار در هنر غربی دارد. در هنر شرقی، تکرار، به وجد رسیدن از ذکر مدام یک حقیقت است. اما تکرار در هنر غربی لذتی است که از کیفیت پدید آمدن آن شامل حال مؤلف یا مخاطب می‌شود. شاهد مثال آثار نقاشی ویکتور وازارلی است، که گاه عناصری بسیار نزدیک به عناصر قالب‌های ترکمن و بلوچ در آنها، تنها محملی برای یک لذت بصری هستند و نه چیزی دیگر.

۵ـ واژه رئالیستیک، برابر دقیقی در مقابل آنچه ما در قالی‌های شکارگاهی دوران صفویه، با آن روبه‌روییم نیست. چرا که شاهد بعدی در این نقشمایه‌ها نیستیم.

۶ـ در تحقیق کوتاهی درباره‌ی نگاره‌های منطقه‌ای به نام سنکان خواف، به اشاره‌ی مؤلف بر رنگ‌آمیزی وهم زده این قالی‌ها، در کنار نگاره‌های حیوانی غیر عادی برخوردم. مجموع این عوامل مرا به نام‌گذاری این چنینی، واداشت.

۷ـ کم و بیش راجع به این موضوع در پی نوشت شماره ۴ توضیح داده شده. آنچه اکنون افزودنی است این مطلب است که، آنچه این دوگونه تکرار را از هم جدا می‌کند، به نمادین بودن نقش شکسته‌های قالی شرق، در مقابل نداشتن جنبه سمبلیک نقاشی‌های «آپ ارت» غربی نیز بازمی‌گردد.

۸ـ مقولات در حد نظم، همان اشکال بی‌ماده در مقابل ماده بی‌شکل در نزد خداوندگارند.

۹ـ کارل گوستاو یونگ، انسان و سمبول‌هایش

10- Savastica

11- armen hangeldin

۱۲ـ به گفته آقای دکتر سیروس پرهام، در ترجمه این لفظ به صلیب شکسته، باید کمی مسامحه نمود، چرا که این شکل پیش از به وجود آمدن صلیب مسیحیت وجود داشته است.

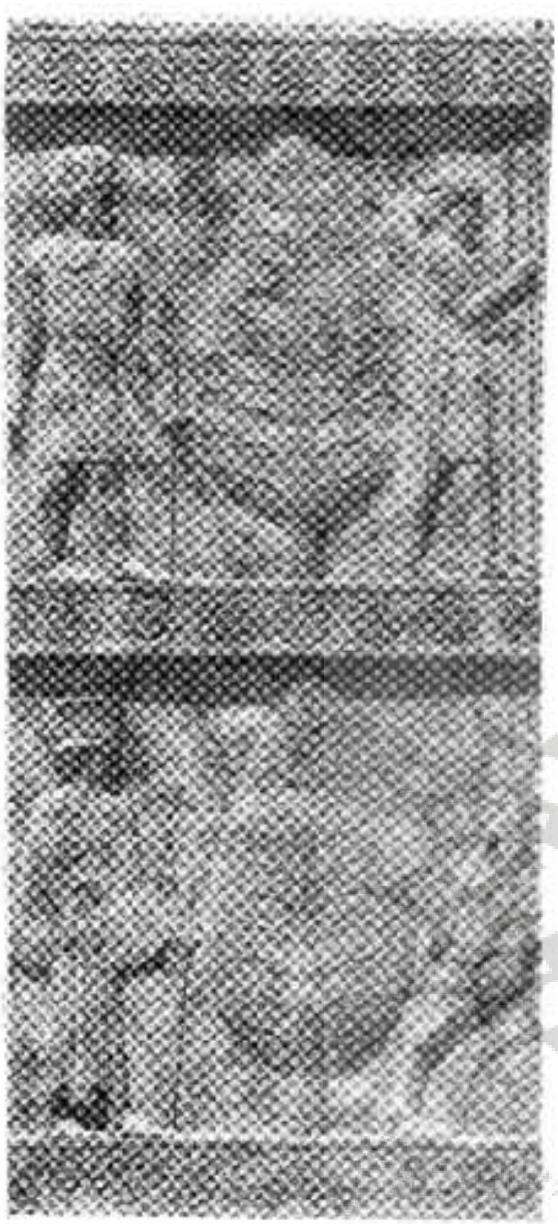
13- sano di pietro

۱۴ـ رجوع شود به: سیروس پرهام. دست‌بافت‌های عشایری روستایی فارس، جلد ۱، تهران : امیرکبیر ، ۱۳۷۷ ، ص ۸۵

۱۵ـ همان

۱۶ـ همان

۱۷ـ همان‌گونه که می‌دانیم به گمان عده‌ای از رمزشناسان، نمادین شدن یک شیء ، علاوه بر ارتباطی که مفهوم مورد انتقال شیء با شکل ظاهری‌اش دارد، حاصل نوعی فرافکنی ذهنی برای درمان یا تخلیه‌ی ناخودآگاه هیجانات روانی است. به این مفهوم که شکل یا شیء، نمادین اندک اندک در پروسه‌ای تاریخی حامل معنایی نمادین، می‌شود. به قول یونگ «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. مانند اشیا طبیع (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، انسان‌ها، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، باد، آب و آتش) و یا آنچه دست‌ساز انسان است (مانند خانه، کشتی و خودرو) و یا حتی (شاید بهتر بود یونگ می‌نوشت به خصوص) اشکال تجریدی (مانند اعداد، سه گوشه، چهار گوشه و دایره). در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است. (رجوع کنید به انسان و سمبل‌هایش ـ کارل گوستاو یونگ، ترجمه‌ی محمود سلطانیه) آدمی با نمادین کردن یک شیء یا شکل، جدای قدرتی که در انتقال مفهوم به آن می‌دهد، کمک



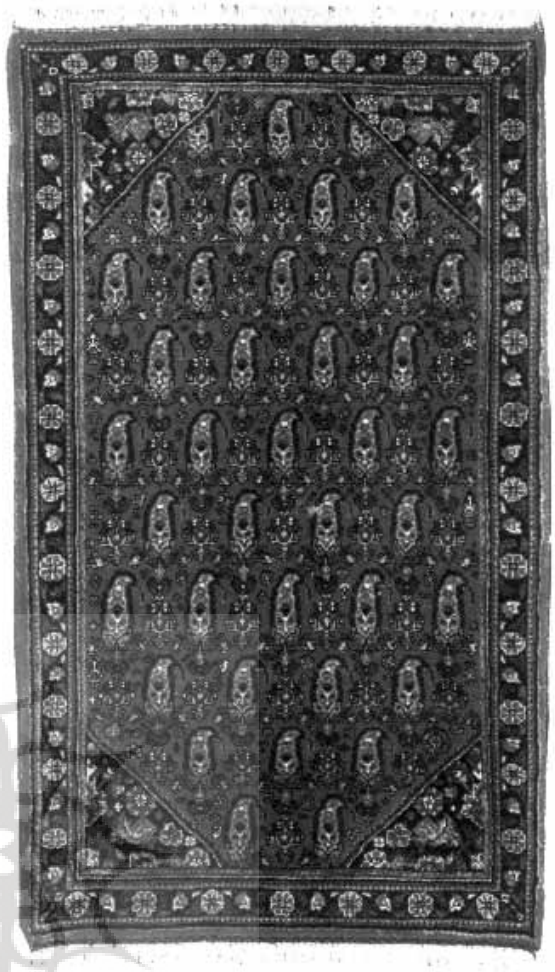
بسیار بزرگی به خود نیز می‌کند. فرض قالب اسطوره شناسان این است که انسان امروزه به دلیل دور افتادگی از نماد و افسون‌زدایی از اشیا، گرفتار وهم واقعیت شده است.

۱۸ـ همان

۱۹ـ همان

۲۰ـ هنری که در خلال دوره‌ی ۲۵۰ ق. م. تا قرن سوم میلادی در ایران توسعه یافت و شکوفا شد ـ یعنی هنگامی که پارتیان و یا اشکانیان، خانه به دوشان ایرانی، مناطق سابق سلوکیان را درنوردیدند و تحت سیطره‌ی خود درآوردند ـ دارای سبکی ویژه و دقیق گردید. این سبک متمایز را ـ که می‌توان آن را سبک هنری پارتی نامید ـ نباید احیایی از هنر سنتی ایران دانست که در زمان سلطه‌ی فرهنگ هلنی متحول گردید، بلکه آن را باید دنباله‌ی جریان‌هایی به حساب آورد که کمابیش به زوال و انحطاط نسبی ملی‌گرایی و سه بعد نمایی هلنی ـ رومی انجامید.

در هنر پارتی، رواج سنت‌پرستی مضاعف و انعطاف‌ناپذیری در پیکره‌ها



همراه با پردازش تقریباً خطی و تجریدی جامه‌ها (همه اینها از خصلت‌ها و ویژگی‌های هنر آسیای مرکزی بود که شاید هم قبلاً در هنر ایران ظاهر شده بود) سلسله‌ای مهم را به وجود آورد. در این دوره در سایر مکاتب شرقی نیز تا حدودی می‌توان جلوه‌های همزمانی از گرایش‌های مشابه را مشاهده کرد. از بررسی مسایل پیچیده و بغرنج هنر پارتی که در پیوند با منشا و توسعه و تحول آن است و اثرگذاری‌های نامطلوب بدان، و نیز انتشار آن و تحولاتی که در جای خود به وجود آورده، این نکته روشن می‌شود که این هنر مسیری متمایز از توسعه و تحول هنری جهان را در ایران پیمود. البته این مسئله زمانی بیشتر روشن می‌شود که این هنر را در پیوند با گروه‌های نژادی و نظام سیاسی در نظر بگیریم که خود موجد آن بود. (هنر پارتی و ساسانی نوشته‌ی ماریو بوسایلی، امبرتو شراتو ـ ترجمه‌ی یعقوب آژند)

۲۱ـ هنر ساسانی در معماری با قلعه‌ای منتسب به ساسانیان (قلعه دختر) و کاخ اردشیر در فیروزآباد ـ در پیکرتراشی با سلسله‌ای از نقش برجسته‌های بزرگ (در حدود ۳۰ نقش برجسته واقع در فارس، خنگ نوروزی خوزستان، شمال غربی دریاچه‌ی ارومیه «سلماس» و طاق بستان) و در نقاشی با شاخصه بزرگی چون مانی (۷۷ ـ ۱۷. ۲۱۶ م) و نقاشی‌های دیواری که علی‌الخصوص از قرن چهارم میلادی به بعد در بین ساسانیان رواج تام داشته است، شروع شده و ادامه پیدا می‌کند.

سلسله‌ی ساسانی که نامش را از ساسان، بزرگ موبدان معبد آناهیتا در استخر گرفته، از سده‌ی سوم تا سده‌ی هفتم میلادی در ایران حاکم بود و آخرین امپراتوری را قبل از اسلام بر ایران شکل داد. این دوران از نظر سیاسی و عقیدتی، نماینده‌ی طغیان ملی ایرانیان علیه پارتیان ـ غاصبان قدرت ـ و هدفش احیای امپراتوی هخامنشی بود. این هدف در هنر این دوران نیز مشخص است. با این همه این هنر دست کم در آغاز پیدایش خود نتوانست در استمرار فرهنگ پارتی بی‌تأثیر باشد، به خصوص به این دیل که هنر و فرهنگ پارتی در ادوار پسین خویش هر چه بیشتر خصلت و ویژگی ایرانی پیدا کرده بود.

در واقع هنر ساسانی مقطع نهایی یکی از تحولات عظیم هنری بود که حدود چهار هزار سال قبل از آن در منطقه بین‌النهرین و ایران شروع شده بود.

۲۲ ـ فراگفتمان (گفتمان برتر، اصلی) یعنی «پذیرفته‌ای» که در آن شک نیست.روایتی که سایر روایت‌ها را معنی می‌بخشد یا راست و دروغ آنها را به محک می‌کشد. به عبارت دیگر سنگ محکی که هیچ محکی برای آن وجود ندارد.

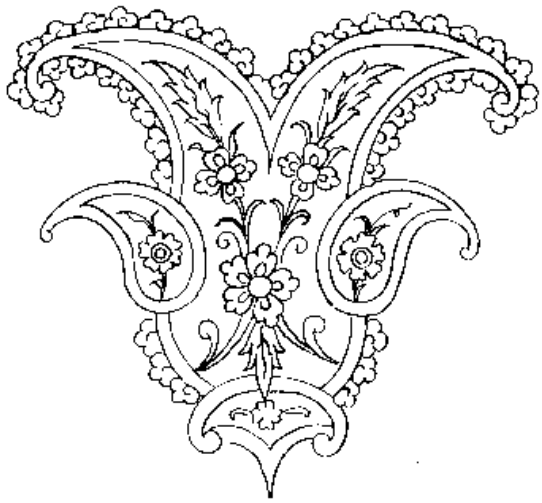
تلقی خاصی از هستی که انسان هر دوره را به عکس‌العمل‌های ویژه در هنر و یا در معنایی وسیع‌تر زندگی وا می‌دارد. این سنگ محک یا سنت در دوره‌های متفاوت فرق می‌کند. دردوره فراگفتمان‌ها را اساطیر، در دوره‌ای دیگر ادیان اساطیری یا آسمانی و ... و در دوران ما، علم تشکیل داده‌اند.

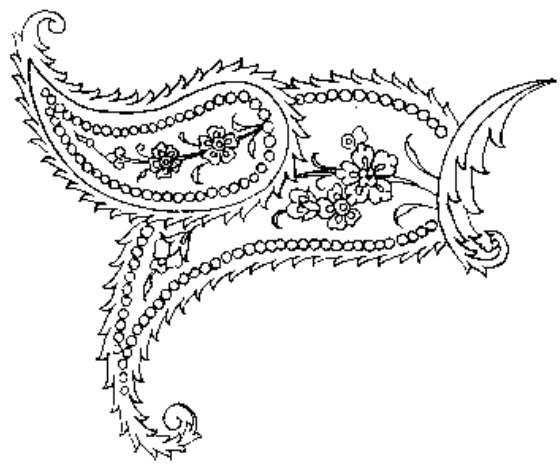
به طور مثال آنچه زمانی در معماری و نقاشی گوتیک ارزش بوده به همان اندازه می‌تواند امروزه بی‌ارزش باشد که در شرایط عکس آن معماری و هنر امروز در دوران گوتیک. در پاسخ به این سؤال که چرا در طی زمان یک ارزش هنری به ضد ارزش تبدیل می‌شود، شاید بتوان گفت که هنرمندان و متفکران هر دوره تاریخی با دریافتی که از تاریخ، جامعه و هستی دارند به آافرینش دست می‌زنند و مجموع این دریافت‌هاست که تشکیل سبک هنری، دوران هنری، یا فکری خاصی را می‌دهد.

در این بین باید گفت که هنرهای سنتی (مثلاً هنر نگارگری یا فرش‌بافی یا موسیقی سنتی) به این دلیل در طی سالیان دراز دچار تغییرات محسوس نمی‌شوند که آفرینندگان این دست هنرها، همیشه در هوای سنتی نفس می‌کشند که هنرشان از آن به ارث رسیده است، که اگر چنین نبود امروزه برای مثال نقشی چونان بته، یا باید از عرصه‌ی آفرینش هنری بیرون رفته بود یا چندان دچار تغییری شده بود که نمی‌توانست شباهتی به مصداقی که از آن برخاسته است داشته باشد.

توجه کنیم که این نقشمایه یا سایر نقشمایه‌ها تنها در گستره‌هایی مشاهده می‌شوند که پیوند خود را با سنتی که در آن زاده شده‌اند حفظ کرده باشند. از همین جاست که روند خلاقیت در این گونه هنرها دشواری‌های خاص خود را پیدا می‌کند. چرا که آفریننده‌ی این چنین هنری باید با اعتقاد و شناخت کاملی که به سنت هنر خود دارد دست به آفرینش بزند. مرز خلاقیت در این جا مرزی بسیار ظریف و شکننده است که در هر دو صورت افراط و تفریط به یکی از دو قطب تکرار و یا بالعکس آن، پشت کردن به اصول چنین هنری خواهد انجامید. به عبارت صریح‌تر، هنرمند در این چنین روایتی از هنر باید با شناخت دوران بر گذشته و التزام به اصول اصلی آن دست به عمل بزند.

پس شاید بتوان این گونه اذعان کرد که به دلیل اینکه طرز تلقی





هنرمند سنتی از هستی و یا فضایی که او در آن تنفس می‌کند با تفاوت دوره‌های تاریخی دستخوش چندان تغییری نمی‌شود، دستاورد او نیز در طی سالیان دچار تفاوت فاحشی با گذشته نخواهد شد. خط مرزی بین هنرهای سنتی و غیرسنتی یا امروزی شاید از همین جا باشد که شکل می‌گیرد.

۲۳ـ به اعتقاد نگارنده وقتی بتوان قائل به هنر بیزانسی، هنر رومی، باروک و غیره بود، جدل در عدم پذیرش هنری چون هنر اسلامی جدل بیهوده است.

اگر نظری بیافکنیم به دو گونه هنر (مثلاً معماری) در دو سنت مسیحی و اسلامی، می‌توانیم در اولین نگاه تفاوت این دو معماری را این گونه برشمریم: در معماری اسلامی تمام شبستان‌ها و جایگاه‌ها زیر لوای گنبد که همان تجلی حقیقت واحد است قرار دارند و نقطه ثقل بنا را می‌توان همان گنبد دانست. طرح مسجد به گمان عده‌ای از محققان برگرفته از بنای ساده دیوار داری به نام «مصلی» است که مکان دعای ستایشگران ایزد در پیش از اسلام بود. تعدادی از محققان هم اعتقاد دارند که مسجد شکل تغییر یافته بنایی مسیحی است که به آن «باسلیکا» گفته می‌شد. اما آنچه این بنا را با گذشته‌ی خود متمایز می‌کند در اصل روند پیوست و گسستی است که با همان فرآیند اقتباس از گذشته و تغییر آن شکل می‌گیرد. در مسجد، ستون‌ها با اینکه ابتدا از معماری پیش از اسلام به عاریت گرفته می‌شوند، اما با تغییر سر ستون‌ها و اضافه شدن گچبری‌ها و سرستون‌های کاسه‌ای، و نیز به وجود آمدن فضایی گشوده به نام ایوان در مقابل فضایی که در آتشکده‌های زردشتی وجود داشت (ترکیبی از فضای گنبد و کفش کن) در عمل معماری تازه‌ای شکل می‌گیرد که بعدها در اشکال بی‌نهایت متنوع ادامه می‌یابد.

از طرف دیگر نظم قرینه‌ای مسجد نیز نشان از توازنی دارد که با ذهنیت توحیدی شکل گرفته است. مناره که به باوری از معماری دمشقی پیش از اسلام اقتباس شده است، در دوره‌ی سلجوقیه در ایران به قسمت جلوی بنا نقل مکان می‌کند و با جفت شدن در کنار هم تشکیل قرینه می‌دهد، حال آنکه همیشه در صلازدن برای عبادت از یک مناره استفاده می‌شده و وجود دو مناره صرفاً شکل تزیینی یا مفهومی داشته است. جدای وحدت در معماری اسلامی (و نه مذهبی) که با گسترش بنا و تکرار گنبدهای پیازی شکل می‌گیرد دو شاخصه‌ی دیگر این معماری افقیت و قائمیت (ثبات زمین‌گیرانه) است. حال آنکه در کلیسا چندان محوریتی برای بنا نمی‌توان یافت، چرا که اینجا تثلیث تعیین‌کنندگی بیشتری دارد. این دو گونه روایت از فضا که تحت تأثیر دو باور از حقیقت صورت می‌گیرد منجر به تمایزی می‌شود که حتی در دو گونه‌ی معماری بسیار نزدیک به هم اما اصیل (هر کدام متعلق به یکی از این دو سنت) می‌تواند مشخص کننده باشد. هنر اسلامی در این مضمون هر چند نمی‌توان آن را هنری اخلاقی و فقهی دانست، اما هنری بی‌اخلاق هم نیست. شاید بهتر است که بگوییم دغدغه‌ی اصلی این هنر چیزی فراتر از اخلاق و رسیدن به فضایی باشد که اخلاق و اصول در آن زاده می‌شوند اما تعلقی به آن ندارند.

این گونه‌ی هنری بیش از هر چیز، هنری است بازگوکننده‌ی گونه‌ای تجلی حقیقت که بعدها موجبات پدید آمدن فقه، اخلاق و روایند تجربه‌ی دینی خواهد شد.

۲۴ـ دکتر پرهام، مقاله از سرو تا بته، نشر دانش

۲۵ـ همان

۲۶ـ آیین زردشتی قبل از گسترش اسلام دین رسمی ایران بود. طبق تعالیم زردشت انسان با انتخاب خیر از سوی اهورامزدا به رستگاری دست می‌یافت و واسطه‌ی این رستگاری نیز خود زرتشت بود. در رابطه با تأثیرگذاری تلقی دین‌های ایرانی بر تلقی از هنر باید گفت که به طور کل در ذهنیت ایرانی حتی در گذشته‌های دور از تصویر برای بازنمایی خداوند استفاده نمی‌شد. در این دین‌ها برای نشان دادن خدایان همیشه از نماد و رمز مدد گرفته می‌شد. تقدس آتش در این دین شاید بتوان گفت جمع آمدن با باوری است که پیش از آن مغان زروانی ـ مادی نسبت به این پدیده داشته‌اند. به همین دلیل بود که مغان دین زردشت را پذیرفته و بعدها به رواجش پرداختند.

در مسکوکات بازمانده از آن دوران (سکه شده‌ها) بیشتر شاه در حال پرستش آتش به چشم می‌آید (همخوانی با هنر پارتی)، اما در سکه‌هایی هم شاه بزرگ پرستنده‌ی آتش نیست، بلکه بیشتر نقش محافظت محراب آتش را به دوش دارد. (شکلی از فره ایزدی و یا شاید ایزدگونگی)

منابع:

۱ـ پرهام، سیروس. دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس، ۳ جلد، تهران: امیرکبیر، چاپ دوم. ۱۳۷۰

۲ـ هانگلدین، آرمن. قالی‌های ایرانی: مواد و ابزار، سوابق نقوش، شیوه‌های بافت. ترجمه‌ی شیرین همایون‌فر و نیلوفر الفت شایان. تهران: یساولی، ۱۳۷۵

۳ـ پرهام، سیروس. شاهکارهای فرش‌بافی فارس، تهران: سروش، ۱۳۷۵