دو فصلنامه علمی رجشمار دوره اول / شماره دو / ۱۳۹۹(۱۳۳-۱۲۳)
DOI: 10.22077/RAJSHOMAR.2021.4422.1031
مقاله پژوهشی

پژوهشی تطبیقی در نمادهای باستانی ایران و تأثیر آن در قالی‌های دوره اسلامی (مطالعه موردی: سیمرغ، جدال شیر و گاو و نماد فروهر)

سامان فرزین[۱]، محمدامین حاجی‌زاده[۲]

۱- استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بیرجند (نویسنده مسئول)

۲- عضو هیات علمی گروه فرش دانشگاه بیرجند

چکیده

طراحان قالی در هر زمان، تحت تأثیر دین و آیین و فرهنگ بومی به استفاده از نقوش نمادین در قالی‌ها پرداخته‌اند. در دوره اسلامی نیز قالی‌های ایرانی، تحت تأثیر فرهنگ و مذهب زمان خویش قرارگرفته و از نمادگرایی اسلامی بهره‌مند شده‌اند. این نمادها بسیار متنوع است. آنچه مطرح است آن نمادهایی است که ریشه در ایران پیش از اسلام دارند و در قالی‌های ایرانی ـ اسلامی بار دیگر تجلی‌یافته‌اند. مقاله حاضر با روش تطبیقی ـ تحلیلی می‌کوشد با بررسی نقوش باستانی، به طبقه‌بندی و تحلیل این نمادها بپردازد و سپس به پرسش‌هایی همچون چرایی دلایل کاربردی این نقوش بر قالی‌های ایرانی در دوره اسلامی و چگونگی تطابق این نقوش با اندیشه اسلامی پاسخ دهد. با توجه به گستردگی نقوش نمادین با مضامین باستانی، در این پژوهش فقط سه نماد، مورد بحث و تحلیل قرار خواهد گرفت که شامل نقوش نمادینِ سیمرغ، جدال شیر و گاو و نماد فروهر هستند. می‌توان دریافت که نمادها می‌توانند به حیات خود ادامه دهند اگر مطابق نگاه مذهبی و سیاسی جامعه آن روز باشند. در این میان نقوش باستانی در سه رده توانسته‌اند در دوره اسلامی دوام یابند: ۱. به‌لحاظ ساختاری همچون گذشته‌اند؛ اما در معنا، منطبق با بینش اسلامی تغییر یافته‌اند، ۲. به‌لحاظ ساختاری و معنایی همچون گذشته‌اند؛ اما با توجه به آن که منافاتی با اندیشه اسلامی ندارند دوام یافته و تنها معناهایی بر آن‌ها افزوده شده‌اند و ۳. به‌لحاظ ساختاری و معنایی همچون گذشته‌اند؛ اگرچه با اندیشه اسلامی مطابقت نداشته اما با اندیشه سیاسی جامعه و نظام سلطنتی منطبق بوده‌اند.

واژگان کلیدی: قالی، دوره اسلامی، سیمرغ، فروهر، جدال شیر و گاو.

1- Email: farzin@birjand.ac.ir
2- Email: Ma.hajizadeh@birjand.ac.ir

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۰ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۶)

Rajshomar Journal.Vol 1(2), 2020; 122-133
DOI: 10.22077/RAJSHOMAR.2021.4422.1031
Research Article

A comparative study on the symbols of ancient Iran and its effect on post-Islamic carpets

Samanz Farzin[1]
Mohamad Amin Hajizadeh[2]
1. Department Of Archaeology of Birjand University (Corresponding Author)
2. Faculty member of Birjand University

Abstract

In the Islamic period, Iranian carpets were influenced by the culture and religion of their time and benefited from Islamic symbolism. These symbols are very diverse, but what is at stake are the symbols that have their roots in pre-Islamic Iran, but have re-emerged in Iranian-Islamic carpets. The present article tries to classify and analyze these symbols by comparative-analytical method by ancient motifs, then answers questions such as why these motifs are applied to Iranian carpets in the Islamic period and how these motifs correspond to Islamic thought. Due to the wide range of symbolic motifs with ancient themes, in this research, only three symbols will be discussed and analyzed, which include symbolic motifs; Phoenix is the battle of lions and cows and is the symbol of Forouhar. It can be seen that symbols can survive as long as they conform to the religious and political views of the society of that day. Among these, ancient motifs in three categories have been able to survive in the Islamic period; 1- Structurally as in the past but changed in meaning in accordance with the Islamic vision 2- Structurally and meaningfully as in the past but due to the fact that it does not conflict with Islamic thought has lasted and only some meanings have been added to it 3- To Structurally and semantically, it was the same as the previous period, although it did not correspond to Islamic thought, but it corresponded to the political thought of society and the monarchy.

Keywords: Carpet, Islamic Period, Phoenix, Farvahar, Lion and Bull Combat.

1. Email: farzin@birjand.ac.ir
2. Email: monaaziz1362@gmail.com

(**Date Received:** 2021/06/10 - **Date Accepted:** 2021/07/17)

مقدمه:

در دوره اسلامی در طراحی فرش ایران، گونه‌ای از نمادهای اسلامی با ریشه‌های عرفانی و اسطوره‌ای، تجلی می‌یابد و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی هنر تزیینی ناب مشاهده می‌شود؛ همچنین هنر انتزاعی در طراحی قالی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند و جای نقش انسان و حیوان را نگاره‌های گیاهی، هندسی و انتزاعی می‌گیرد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۳)؛ البته مفاهیم و نوع نمادگرایی ایران پیش از اسلام و نمادگرایی ایران در دوره اسلامی بسیار متفاوت بوده‌است. همان‌طورکه بیان شد عرفان در سمبولیسم اسلامی متجلی شده و از طرفی پویایی و حرکت در نمادگرایی اسلامی بسیار قوی‌تر و پررنگ‌تر است. سمبولیسم هنر اسلامی متأثر از قرآن و متون عرفانی اسلام است. در این زمینه می‌توان گفت «هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است؛ زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط به این بسنده می‌کند که زیبایی را عیان می‌سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۴)؛ اما با این تفاسیر هنگام مواجهه با قالی‌های ایرانی ملاحظه می‌کنیم که علاوه بر سمبولیسم اسلامی، نمادهای ایرانی پیش از اسلام در قالی‌های اسلامی خودنمایی می‌کنند. این نمادها که برگرفته از اندیشه و تفکر طراح یا بافنده و روحیات زمانه است، دارای معنا و مفهوم خاص خود نیز هستند. هرچند حضور این نقش‌مایه‌های باستانی، نشأت‌گرفته از نگاه ایرانی در فضای اسلامی است، آنچه در این پژوهش مطرح است چگونگی پذیرش این نمادها در فضای مذهبی اسلامی است.

نمادها در طول زمان و با تغییر در فرهنگ و مذهب جوامع، دچار تغییر و تحول شده‌اند؛ یعنی یا حذف می‌شوند، یا در معنا تغییر می‌یابند؛ یا در هم ترکیب می‌شوند و ساختار جدیدی را عرضه می‌کنند. در هرصورت نمادها همچون دیگر عوامل در بستر زمان، چهره‌ای جدید به خود می‌گیرند و به‌ندرت ثابت می‌مانند. بر این مبنا این نمادها در دوره اسلامی نیز باید با فرهنگ و مذهب اسلامی منطبق شوند تا بتوانند ظهور یابند.

مقاله حاضر می‌کوشد با بررسی سه نمادِ سیمرغ، جدال شیر و گاو و نقش فروهر، چگونگی انطباق و پذیرش نمادهای باستانی بر قالی‌های اسلامی را تحلیل و تبیین کند.

روش پژوهش

این پژوهش در ماهیت و روش، از گونه تحقیقات توصیفی تحلیلی و تطبیقی است و به‌لحاظ هدف، از نوع پژوهش‌های بنیادی است و سعی بر آن است به دلایل استفاده نقوش باستانی و چگونگی انطباق آن‌ها با فرهنگ و مذهب اسلامی پرداخته شود. روش تحلیل به این صورت است که ابتدا نقش مورد مطالعه ریشه‌شناسی و نمادشناسی می‌شود و سپس در فضای فرهنگی اسلامی، مورد تحلیل و تفسیر قرار می‌گیرد. بر این اساس هم می‌توان به دسته‌بندی نقوش نمادین باستانی پرداخت و هم می‌توان به تحلیلی درست از معنا و مفهوم این نمادها در دوره اسلامی دست یافت.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در خصوص نمادهای اساطیری ایران پیش از اسلام به‌صورت جداگانه انجام شده‌است. نامجو و فروزانی (۱۳۹۲)، طاهری (۱۳۹۱)، بهار (۱۳۸۸)، عابددوست و کاظم‌پور (۱۳۸۸) و ورمازون(۱۳۷۵) در پژوهش‌های خود بر نمادها و اساطیر ایرانی تأکید کرده‌اند؛ اما پژوهشی که به‌صورت مستقل به بررسی نمود و تأثیر نقوش نمادین و اساطیری ایران پیش از اسلام بر قالی ایرانی بپردازد، صورت نگرفته، که این هدف در پژوهش پیشِ مورد نظر است.

مفاهیم نمادین سیمرغ در اندیشه پیش از اسلام و دوره اسلامی

قالی ایرانی، به‌ویژه در دوره اسلامی، نقش‌مایه پرنده را در متن خود جای داده‌است. آنچه مسلم است این نقوش علاوه بر جنبه زیبایی شکل و صورت، معانی نمادین و عمیقی را نیز انتقال می‌دهند. یکی از نقوش پرکاربرد در قالی‌های این دوران، نقش پرنده افسانه‌ای، سیمرغ است که دراین بخش به آن پرداخته می‌شود (شکل ۱و۲)

شکل ۱: نقش سیمرغ در قالی لچک‌ترنج جانوری و جزئیات آن، دوره صفوی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۹۸)

شکل ۲: نقش سیمرغ در قالی قاب‌قابی و جزئیات آن، دوره صفوی. (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

حال برای آن‌که با معنا، مفهوم و جایگاه این پرنده در ایران باستان و پس از آن در بافت فرهنگی ایران اسلامی آشنا شویم، در ابتدا به معنای تحت‌الفظی سیمرغ و اسطوره‌های در پیوندِ با آن می‌پردازیم. در لغت‌نامه دهخدا در تعریف سیمرغ آمده است: «جانوری است مشهور و سیمرغ از آن وجه گویند که هر لون که در پر هر یک مرغ می‌باشد، همه در پرهای او موجود است». سیمرغ بنابر روایات و اسطوره‌های کهن، بر بالای درخت شگفت‌آور همه‌تخم[1] که در میان دریای فراخ‌کرت[2] است، آشیان دارد. سیمرغ در شاهنامه و اوستا و روایات پهلوی، موجودی خارق‌العاده و شگفت است؛ پرهای گسترده‌اش به ابر فراخی می‌ماند و در پرواز خود پهنای کوه را فرا می‌گیرد، منقارش چون منقار عقاب و صورتش چون صورت آدمیان است، فیل را به آسانی می‌رباید و از این‌رو به پادشاه مرغان شهرت یافته است، ۱۷۰۰ سال عمر دارد و در هر ۳۰۰ سال تخم می‌نهد و بعد از ۵۲ سال جوجه از تخم بیرون می‌آید (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۳)؛ همچنین سیمرغ طبیعتاً نیک است و تماس با بال او می‌تواند شفابخش امراض و جراحات باشد. این پرنده چنان قدیمی است که سه‌بار ویرانی زمین را دیده‌است.

در طول زمان، آن‌گونه پنداشته شده که سیمرغ دارای دانش و علوم همه دوره‌هاست. زمانی که سیمرغ به پرواز درمی‌آید، برگ‌های درخت زندگی به لرزه درمی‌آیند و سبب افتادنِ دانه‌های میوه‌های درختان می‌شود. این دانه‌ها در همه جای دنیا پخش می‌شوند و ریشه گونه‌هایی از گیاهان می‌شوند که هرگز قبلاً نمی‌زیسته‌اند و همه آلام انسانی را شفا و تسکین می‌دهند. سیمرغ در درخت دانایی و آگاهی لانه دارد؛ جایی که او بال‌هایش را برای پراکندن دانه‌ها در همه جای دنیا به هم می‌زند. در برخی از قصه‌ها سیمرغ افسانه‌ای در خدمت پیام‌آوران الهی است و در منطق‌الطیر عطار نیشابوری، سیمرغ "پادشاه مرغان" است؛ همچنین می‌گویند سیمرغ ۱۷۰۰ سال قبل از خودسوزی خود، در آتش می‌زیسته است و در نوشته‌های قدیمی‌تر او را نامیرا و جاودانه می‌دانند (طاهری، ۱۳۸۸ :۱۷). می‌توان گفت سیمرغ یکی از حیوانات خیالی است که در فرهنگ و هنر ایرانی، به‌خصوص در دوره ساسانی، اهمیت داشته‌است و در این دوره نقش سیمرغ در اشکال مختلف مشاهده می‌شود (شکل۳). ترکیب‌بندی بدنی سیمرغ ساسانی بسیار قابل‌توجه است: سر سگ، (در برخی موارد شتر، شیر و عقاب)، پاهای شیر یا سگ، بال‌هایی از جنس پر شبیه عقاب و دم طاووس (همان: ۲۳).

شکل۳: سیمرغ ساسانی با سر سگ، بدن شیر، بال عقاب و دم طاووس (همان)

همان‌طورکه گفته شد، این نقش در دوره اسلامی در بسیاری از آثار مشاهده می‌شود؛ اما بین سیمرغ ساسانی و سیمرغ توصیف‌شده در داستان‌ها، افسانه‌ها و ادبیات پارسی به‌خصوص شاهنامه تفاوت زیادی وجود دارد. سیمرغ در شاهنامه و اوستا و روایات پهلوی، موجودی خارق‌العاده و شگفت‌انگیز است. در این میان، سیمرغ در منسوجات صفوی، تقریباً با اوصافی

که از آن در منابع ادبی و اساطیری آمده‌است، مطابقت دارد. پرنده‌ای بزرگ با بال‌ها و دم‌های متعدد، بلند، پیچان و دهان منقارگونه از مشخصات آن است و به فیزیک واقعی پرندگان شباهت بیشتری دارد (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۱). به‌طور کلی می‌توان گفت در دوره اسلامی، نقش سیمرغ هم مثل نقش طاووس از نقوشی است که در تزیینات مساجد و اماکن مذهبی حضور دارد. سیمرغ در ادبیات حماسی (شاهنامه) نماد خِرد و مداوا بوده‌است؛ به‌طور مثال اگر برای زال و یا رستم مشکلی پیش می‌آمد، با راهنمایی و اندرز سیمرغ برطرف می‌شد؛ علاوه بر این پَر سیمرغ مداواگر زخم آن‌ها نیز بوده‌است. در دوره اسلامی هم، سیمرغ و اندرز سیمرغ در ادبیات و حکمت ایرانی حضور پیدا می‌کند. در اشعار عطار در منطق‌الطیر، آثار غزالی، سهروردی، شبستری و... به سیمرغ اشاره شده‌است. در اینجا سیمرغ، دیگر نماد خِرد و مداوا و سلامتی نیست؛ بلکه به‌عنوان نماد الوهیت، انسان کامل، جاودانگی و ذات واحد مطلق در عرفان اسلامی است. در شاهنامه فردوسی از وجود دو سیمرغ سخن رفته‌است که تقریباً نقشی متضاد ایفا می‌کنند. بسیاری از پژوهشگران، این دوگانگی را به نبرد جاودانه اهورامزدا و اهریمن منسوب می‌کنند؛ به‌عنوان‌مثال صادق هدایت در نیرنگستان، سیمرغ ناجی زال را سیمرغ اهورایی و سیمرغ هفت‌خوان اسفندیار را اهریمنی می‌داند. از سویی دیگر تقریباً تمام صفات این پرنده در فرهنگ اسلامی با جبرئیل منطبق است. از سیمرغ غالباً با عنوان "شاه مرغان" یاد می‌شود. خصوصیات ظاهری سیمرغ با خصوصیات جبرئیل، از فرشتگان مقرب اسلامی، مشابه است. جبرئیل بر اساس نظریه حکمای مشایی، دهمین فرشته و یا فرشته عقل محسوب می‌شود؛ اما درواقع نقش او در ارتباط با دنیای فانی و واسطه وحی میان خدا و پیامبران بوده‌است و این امر سبب اهمیت و توجه بیشتر آن در فرهنگ اسلامی شده‌است. در اشعار عرفانی ادب فارسی، نسیم صبا از نفَس اوست و به همین علت آن را محرم اسرار عاشقان می‌دانند. درواقع دورافتادن از حقیقت و شور و شوق در طلب باز رسیدن بدان، در نقش سیمرغ آورده می‌شود؛ چنانکه سهروردی در رساله عقل سرخ، آشیان سیمرغ را درخت طوبی می‌داند. از طرفی داریوش شایگان سیمرغ را رمزی از رمزهای بهشتی می‌داند. او نیز سیمرغ را رمزی از نقش اسرارآمیز فرشته و نشان حمایت خداوند و امداد غیبی می‌داند و جلوه‌گاه این پرنده را در ادب فارسی در دو وجه حماسی شاهنامه فردوسی و عرفانی منطق‌الطیر عطار می‌داند (خزایی، ۱۳۸۶: ۲۶).

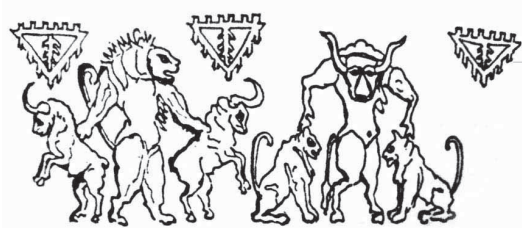
مفاهیم نمادین جدال شیر و گاو در اندیشه پیش از اسلام و دوره اسلامی

حضور اشکال گوناگون از ستیز دو جانور در طول تاریخ ایران باستان همواره مشاهده می‌شود؛ اما یکی از نقوش پُرکاربرد و دارای اهمیت برای مردمان آن روزگار با پیشینه بسیار کهن، جدال شیر و گاو است که تا دوره اسلامی نیز تداوم یافته و با وجه معروف‌تر "گرفت‌وگیر" مشهور شده‌است. این نقش در دوره اسلامی نیز در بسیاری از آثار، از جمله قالی‌ها مشاهده می‌شود (شکل ۴ و ۵). لازم به ذکر است که گرفت‌وگیر در اشکال مختلف جدال اژدها با چرندگان، ببر با چرندگان و... است؛ اما آنچه در این پژوهش مورد مطالعه است، نقش‌مایه ستیز شیر و گاو در قالی‌های ایرانی اسلامی است که در این قسمت بدان پرداخته می‌شود.

شکل ۴: جدال شیر و گاو، قالی قاجاری (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۷)

شکل ۵: جدال شیر و گاو، قالی جانوری ابریشمی و جزئیات آن، دوره صفوی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۱۹۹)

نبرد نمادین شیر و گاو در طول تاریخ هنر ایران بارها تکرار و در حجاری‌ها و نقوش ظروف و جام‌های زرین و سیمین مشاهده شده‌است و همین موضوع نشان از اهمیت این نقوش در طول تاریخ دارد؛ به‌طور مثال در مُهری از شوش، هزاره سوم ق. م. گاوی ایستاده، دست بر سر دو شیری که رو به او دارند نهاده و در کنار آن، شیری ایستاده دست بر پشت دو گاوی گذارده‌است که پشت به او دارند (شکل ۶). برخی این نگاره را نشانی از چرخش فصل‌ها دانسته‌اند؛ شاید تصویری باشد از تابستان و زمستان که یکدیگر را در چرخه‌ای همیشگی پی‌می‌گیرند (هینتس، ۱۳۷۶: ۱۹۴).



شکل ۶: نقش جدال شیر و گاو، مُهری از شوش (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۱۰۱)

در این میان لازم است به کهن‌ترین نمونه یورش شیر به گاو نیز اشاره کرد که این نقش در سنگ‌نگاره جیرفت مشاهده می‌شود. در این آثار، دو شیر در حال غلبه بر گاو دیده می‌شوند (شکل۷) (طاهری، ۱۳۹۱: ۹۰).

شکل ۷. نقش جدال شیر و گاو، سنگ‌نگاره جیرفت (همان: ۹۱)

علاوه بر آنچه بیان شد، در حجاری‌های تخت جمشید این نماد یکی از بارزترین این نمونه‌هاست. برای تحلیل این نقش، در ابتدا می‌توان به اوستا و آیین مهری اشاره کرد. چنانکه از روایات مربوط به آفرینش در ایران کهن بر می‌آید، پنجمین مرحله آفرینش، خلقت حیوانات بود؛ همان‌طورکه در خلقت گیاهان در اساطیر سخن از "درخت همه‌تخم" که همه گیاهان از آن به‌وجود می‌آید، می‌رود، در مورد حیوانات هم اعتقاد بر این بود که گاوی بنام "اوگدات" تخم کلیه چهارپایان و حتی برخی گیاهان سودمند را با خود داشت. این گاو تنها مخلوق روی زمین و حیوانی بود زیبا و نیرومندکه گاهی او را به صورت گاو نر و گاهی هم در شکل گاو ماده تصویر کرده‌اند. بعداً کیومرث نیز مانند این گاو از خاک پدید آمد و تا سه‌هزار سال هر دو در آرامش بودند. هنگامی که دیو بدی به گاو نخستین رسید، گاو علی‌رغم تلاش اهورامزدا، بیمار شد و سرانجام چشم از جهان فروبست. روان گاو (گوشورون) ظهور مردی را که حامی حیوانات باشد از اهورامزدا خواستار شد که اهورامزدا فره‌وشی زردشت را بدو نمود؛ سپس از هریک از اعضای گاو نخستین، پنجاه‌وپنج نوع گیاه شفابخش رویید و شکوه خود را از نطفه گاو نخستین کسب کرد. از این نطفه یک جفت گاو نر و ماده پدید آمد و به دنبال آن‌ها ۲۸۲ جفت از هریک از حیوانات روی زمین ظاهر شد. افسانه گاو نخستین در آیین میترا (مهرپرستی) و مذهب مانی نیز باقی مانده که به ترتیبی خاص، مهر با او به جنگ پرداخت و پس از چیرگی بر او، دشنه‌ای در پهلوی او فرو برد، در این لحظه، از اعضای بدن و خون گاو نخستین، کلیه گیاهان و انواع چارپایان پدید آمدند. گاو زمین در افسانه‌های آریایی گاو مقدس و نماینده قدرت و نیرو است؛ از این‌رو قدما معتقدند که زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگ و او در دریاها شناور است (یاحقی، ۱۳۸۸: ۳۶۰) علاوه بر آنچه که گفته شد، در باب تحلیل معنایی این نقش، می‌توان به چند نظریه نیز اشاره کرد. مهرداد بهاردر این‌باره چنین می‌گوید: «یکی از نقوشی که در تخت جمشید تکرار می‌شود و به مسئله برکت و نعمت مربوط است، نقش جنگ شیر با گاو است که شیر بر پشت گاو پریده و در حال خُردکردن آن است. این نقش یعنی مرگ گاو بدون معنی نیست؛ به‌گونه‌ای‌که در آیین مهری مشاهده می‌شود، ایزد با کشتن گاو، حیات نباتی را ایجاد می‌کند؛ البته نبرد انسان با گاو در اساطیر پهلوی به‌صورت کشته‌شدن گاو به دست اهریمن درآمده‌است؛ زیرا زرتشت با این اسطوره مقابله کرده و کشتن گاو را بد شمرده بود؛ ولی همه ایرانی‌ها زرتشتی نبودند، به‌خصوص هخامنشی‌ها که درآغاز زرتشتی نبودند و

از دوره اردشیر دوم مهرپرست بودند؛ بنابراین نفوذ آیین مهر درجنوب ایران دوام بسیار داشت. بنابر اساطیر، وقتی گاو کشته می‌شود از هر یک از اندام او گیاهی دارویی سبز می‌شود و از نطفه گاو هم چهارپایان اهلی به وجود می‌آیند. در اساطیر مهری، شیر نماد مهر است و بدین‌ترتیب چون تمام نقش‌ها نمادین است (شکل۸) می‌توان نقش تخت جمشید را در واقع نمادی از کشته‌شدن گاو به دست مهر دانست و چون مهر با شاه ارتباط دارد به مظهری از نعمت‌بودن شاه مربوط می‌شود» (بهار، ۱۳۸۸: ۲۵).

شکل۸: جدال شیر با گاو، کاخ تچر (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۷۹: ۱۵۴)

شهبازی نیز در این مورد چنین می‌گوید: «بهترین تعبیر این صحنه، تفسیر نجومی آن است؛ چون این مجلس همواره قسمتی از یک صحنه کلی است که خود مراسم سالانه‌ای را نشان می‌دهد؛ پس باید با زمان خاصی از سال رابطه داشته باشد. از قدیم‌الایام، شیر یکی از صورت‌های فلکی و یا برج نجومی بوده‌است (برج اسد) و همواره در هنر، نجوم و ادبیات با خورشید مربوط و بلکه یکی بوده‌است. در حقیقت هم سر و هم یال شیر به خورشید مانند است. گاو نیز از علایم فلکی است (برج ثور) و هنگامی‌که خورشید به منزل گاو می‌رسد بر آن تفوق می‌یابد. در حدود ۵۰۰ ق. م. ورود خورشید (با نماد شیر) به برج گاو در نزدیکی‌های اعتدال ربیعی (نوروز در تقویم کنونی) بوده‌است و احتمال اینکه نقش شیر گاوشکن به این واقعه نجومی و درنتیجه به زمان جشن نوروز ربط داشته باشد، زیاد است. از سوی دیگر "لنتس[۳]" بر این عقیده است که این نقش، رابطه نجومی دارد؛ اما آن را باید به تفوق خورشید بر ماه که در آیین‌های مربوط به مهر، نموداری از گاو است، تعبیر کرد. این عقیده نیز به گمان ما محکم می‌نماید؛ زیرا رابطه خورشید و شیر که ناگفته معلوم است و رابطه ماه با گاو نیز با استناد به متون ایرانی کهن تأییدشدنی است؛ مثلاً در اوستا برای ماه لقب گئوچیثره (گاونژاد) بسیار آمده‌است» (۱۳۵۴: ۱۱۰)؛ بنابراین پیروزی شیر (خورشید) بر گاو (ماه) خود نشانی از اعتدال ربیعی و فرارسیدن نوروز بوده‌است؛ یا حتی نشانه اعتدال خریفی (پاییزی) نیز بوده‌است و هر دو جشن نوروز و مهرگان به‌احتمال زیاد در تخت جمشید برگزار می‌شده‌است (اسماعیل‌پور مطلق، :۴۴۱۳۸۳). برای شیر گاوشکن، پژوهشگران تفسیرهای بسیار آورده‌اند. آن را نماد آغاز کار کشاورزی پس از پایان سرما دانسته‌اند (بیکرمن و دیگران، ۱۳۸۴: ۵۶)؛ یا نبرد شاه با نیروهای مخالفی که زیر بار قدرت شاهانه نمی‌رفته‌اند (بویس، ۱۳۷۴: ۱۸۶) و یا پیروزی نیروی نیکی بر نیروی اهریمنی (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۵۷). جدال شیر و گاو در هنر اسلامی ایران چنان ریشه‌مند است که گاه تشعیر را به نام این بن‌مایه، "گرفت‌وگیر" می‌نامند. "گاو و شیر" باب آغازگر کلیله و دمنه است که با غلبه شیر بر گاو، پایان می‌یابد (نصرالله منشی، ۱۳۵۱: ۱۲۲) (شکل۹).

شکل۹: نقش گرفت‌وگیر در کتاب کلیله و دمنه (کفشچیان و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۱)

قربانی‌کردن گاو از نظر حکمای علم اخلاق در ایران اسلامی به شکل کشتن گاو نفس به‌معنای رهاشدن از شهوت و نفسانیت، بازسازی‌شده است. قربانی «یک عبادت مالی و از شعائر اسلام است و در مقابل دیگر عبادت‌های مالی، ویژگی‌های خاصی در بر دارد. عمل قربانی‌کردن در تمام ادیان سماوی، به‌عنوان یک عبادت و ذریعه قرب و در مناسبات و مواقع خاص، به‌عنوان یک دستور و آیین به‌جای مانده‌است.

مفاهیم نمادین فروهر در اندیشه پیش از اسلام و دوره اسلامی

یکی دیگر از نقوش ایران باستان که بر قالی‌های ایرانی اسلامی قابل مشاهده‌است، نقش فروهر است که در ایران باستان، به‌ویژه در دوره هخامنشیان یکی از نقوش پرکاربرد اعتقادی و مذهبی است.

شکل ۱۰: نقش فروهر و خشایارشاه بر قالی قرن ۱۳هـ (دادگر، ۱۳۸۰: ۲۴)

شکل۱۱: فروهر و خشایارشاه در تخت جمشید (تناولی، ۱۳۶۸: ۳۶)

در شکل‌های بالا، نقش فروهر بر قالی اسلامی، همانند نمونه باستانی آن نقش بسته‌است[۴]؛ نقشی که از مهم‌ترین عناصر مذهبی هخامنشیان است (شکل ۱۰ تا ۱۲).

شکل۱۲. فروهر، تخت جمشید (بهار و کسرائیان، ۱۳۷۵: ۷۴)

در تحلیل این نماد می‌توان گفت که واژه "خورنه" از ریشه اوستایی Khvar به معنی درخشان است. Khvar به خورشید هم اطلاق می‌شود؛ بدین‌ترتیب، نماد خورشید به‌صورت قرص با مفهوم مزدایی "فر الاهی" درآمیخته‌است. بعدها در فارسی میانه "خورنه" به "خُره" یا "فرنه" یا "فرن" و سپس به "فَر" تبدیل شد. اگر نماد فروهر واقعاً به مفهوم "خورنه" باشد، صحیح‌تر آن است که فر نامیده شود تا فروهر. خورنه یا فر را اگر به معنی شکوه سلطنتی در نظر بگیریم، موهبتی ایزدی بوده‌است که اگر شاه به کارهای شر روی می‌آورد، او را ترک می‌کرد. اسطوره خورنه در داستان جمشید، پادشاه اساطیری ایران، نمایان است. در زامیادیشت[۵] چنین آمده‌است: «اما هنگامی‌که او (جمشید) به کلام دروغ و غیر قابل قبول تمایل پیدا کرد، فر به شکل پرنده‌ای پرواز کرد و از او دور شد» (زرین‌پوش، ۱۳۸۴: ۲۲)؛ بنابراین فر هم در کلام و هم در تصویر، بالدار است. در دوره اسلامی نیز بر اساس شاهنامه، فر به‌صورت پرنده‌ای فرخنده توصیف شده که بالای سر شخصیت‌های سلطنتی در حال پرواز است. در میدان رزم، فر به شکل پر عقاب در تاج جلوه‌گر می‌شود تا الهام‌بخش جنگجویان ایرانی باشد. در منابع زرتشتی، خورنه، فقط فر شاهانه نیست و چنانکه در اوستا آمده‌است، مفهوم وسیع‌تری دارد. در زامیادیشت، نه‌تنها فر شاهان باستانی را می‌ستاید، بلکه فر همه آریاییان، سرزمین کوهستانی و پیامبر زرتشت را ستایش می‌کند (همان:۲۳).

نتیجه‌گیری

قالی‌های تصویری ایرانی، دارای طرح‌های متنوعی هستند که بحث در هر زمینه، مبحث جداگانه‌ای را می‌طلبد؛ اما آنچه تحقیق و تفحص در این باب را می‌گشاید نقوشی با مضامین باستانی بود که با نوع نگاه اسلامی در معنا و محتوا بسیار متفاوت بودند و پذیرش و تجسم آن بر قالی‌های اسلامی شایان توجه است. بر این مبنا در این پژوهش سعی بر آن بوده‌است که سه نماد پرکاربرد را که بیشترین اطلاعات برای تحلیل و تفسیر معنایی و محتوایی نمادها و چگونگی پذیرش و انطباق این نمادها با نگاه مذهبی اسلامی ارائه می‌دهند،

مطالعه و بررسی شوند که شامل نقوشی چون سیمرغ، جدال شیر و گاو و فروهر می‌باشند.

در تحلیل نقش سیمرغ، می‌توان این‌گونه گفت که در ابتدی امر با توجه به تعبیری که از سیمرغ در متون پهلوی به‌عنوان موجودی ترکیبی از سه جانور سگ و خفاش و طاووس وجود داشت، باعث شد تا جانوری ترکیبی در هنر ساسانی به‌عنوان سیمرغ معرفی شود. هر یک از جانوران سازنده هیئت سیمرغ در باورهای ایرانی به‌گونه‌ای مقدس یا مثبت قلمداد می‌شدند. سگ با روان مردگان و جهان برین، عقاب با خورشید و صعود روان به عالم بالا و طاووس با خاصیت ضد دیوی و برکت‌افزایی در ارتباط بوده‌است و هر یک به‌گونه‌ای بر شکل‌گیری جانوری ترکیبی تأثیرگذار بوده‌اند. ارتباط میان آسمان و نیروهای مقدس آسمانی با عقاب و مرغان شکاری باعث شد تا این پرندگان تجلی‌گاه ایزدان و خدایان شوند. این انگاره چنان شدت یافت که عقاب و سیمرغ خود نماینده ایزدان و خدایان و فره و تأییدات الاهی و انوار راهنمای سالکان شدند. تقدس پرندگان با گذشت زمان به اجزا و اندام آنان نیز سرایت کرد. از اینجا بود که اندام و پَر و حتی سایه آنان باعث دوری دیوان و شر و دفع آسیب می‌شد اما در دوره اسلامی، نماد سیمرغ اگرچه به لحاظ ساختاری همانند نمونه‌های پیش از اسلام است؛ اما به‌نظر می‌رسد نقش سیمرغ در قالی‌های دوره اسلامی حال و هوای بهشتی دارد و نماد جان و روح آدمی است که پس از رسیدن به کمال، به جوار رحمت الاهی و فردوس برین می‌رسد. سیمرغ رمز رسیدن به شرق است و در این فضای بهشتی قالی، سیمرغ عامل اساسی نور و روشنایی و نماینده ذات باری‌تعالی است. سیمرغ نماد جبرئیل، عقل فعال، روح‌القدس و فرشته بالدار به‌شمار می‌رود. لازم به ذکر است درختی که این پرنده بر روی آن آشیانه دارد، درمان‌بخش است و از پاره‌ای جهات با درخت طوبی در فرهنگ اسلامی شباهت دارد. پس این نقش در ساختار همانند نمونه باستانی است؛ اما در معنا با توجه به اندیشه اسلامی تطابق و پذیرش یافته‌است.

از دیگر نقوش، نقش جدال شیر و گاو است؛ در واقع منطق اسطوره‌ای حمله شیر به گاو و مغلوب‌شدن آن در دوره‌ای تفسیر می‌شود که خدای خورشید جایگزین خدای ماه می‌گردد و رسالت رویاندن گیاه را در اسطوره حیات برعهده می‌گیرد؛ یا به سخن پورفیر که می‌گوید: «میترا سوار بر گاو است؛ زیرا گاو آفریننده و میترا مالک آفرینش» (ورمازون، ۱۳۷۵: ۱۰). شیر، در عمل آفرینش دخالت می‌کند و هر دو خدا یعنی شیر و گاو، کارکرد ویژه‌ای در اسطوره آفرینش جهان ایفا می‌کنند؛ بنابراین با توجه به اسطوره و روایات تاریخی دیده شد که کشتن گاو باعث رویش گیاهان و پدیدآمدن انواع حیوانات است و به‌نوعی می‌توان آن را آفرینشی نو محسوب کرد. حتی غلبه تابستان بر زمستان نیز بیان دوره‌ای جدید یا اعتدال ربیعی را نشان می‌دهد. با توجه به اینکه در دین اسلام نیز به آفرینش و حیات نو اشاره شده‌است و همچنین غلبه یا کشتن نفس برای حیات مجدد روح در نگاه اسلامی نیز بارها بیان شده‌است؛ بنابراین این نوع نگرش در بینش اسلامی، دارای ارزش فرهنگی و مذهبی است و همچنین قبول و تجسم این نقش در قالی‌های ایرانی اسلامی، به‌دور از اندیشه اسلامی نیست. بر این اساس چون معنای باستانی این نقش‌مایه با اندیشه اسلامی نزدیک و دارای تطابق اعتقادی بوده است مجدداً در این دوره مورد پذیرش قرارگرفته‌است.

نقش دیگری که در این پژوهش مطالعه شد، نقش فروهر است که نشان سلطنتی و قدرت است که با روح اسلامی بسیار متفاوت است؛ اما پذیرش چنین نقشی، چیزی جز تأثیر عامل سیاسی نمی‌توان در نظر گرفت؛ چراکه شاهان صفوی و شاهان بعدی همچون شاهان قاجار، پادشاهانی ایرانی بودند که بعد از اعراب به سلطنت نشستند و بر تختگاه کوروش تکیه زدند و کوشیدند به نقوش باستانی بپردازند تا به نوعی اعتبار سیاسی و فرهنگی خود را به جهان باستانی ایران گره بزنند و حکومت خود را در ردیف حکومت‌های مقتدر ایران پیش از اسلام قرار دهند.

در پایان می‌توان گفت برخی از نمادهای باستان بر اساس نسبیت فرهنگی، سیر تحول تاریخی خود را در ایران طی کردند و باقی ماندند و در دوره اسلامی دوباره تجلی یافتند. به‌جز آن دسته از نقوشی که حذف و یا با تغییر کامل در ساختار و معنا مواجه شدند، نمادهای دیگر در دسته‌بندی‌های

زیر قرار می‌گیرند:

۱. نمادهایی که به‌لحاظ ساختاری مانند نمونه‌های پیش از اسلام بوده ولی در معنا منطبق با مذهب اسلامی تغییریافته است؛ همچون سیمرغ.

۲. نمادهایی که هم به‌لحاظ ساختاری و هم معنایی؛ مانند نمونه‌های پیش از اسلام هستند؛ اما ازآنجاکه در جامعه اسلامی آن معنا قابل پذیرش و دارای جایگاه ارزشی فکری است، مورد قبول واقع شده و تنها معنایی به معناهای آن افزوده شده است؛ همچون جدال شیر و گاو.

۳. نمادهایی که هم به‌لحاظ ساختاری و هم معنایی، مانند نمونه‌های پیش از اسلام بوده و تطابقی به لحاظ اندیشه مذهبی با باورهای اسلامی نداشته و فقط به‌دلیل عوامل سیاسی و انطباق با قدرت حکومتی، مورد پذیرش قرارگرفته‌اند؛ همچون نماد فروهر.

پی نوشت:

۱. منظور تخم همه گیاهان.

۲. در اوستا از دریایی به نام "وُئور وکَشَ" نام برده شده که درنوشتارهای پارسی میانه از آن با نام "فراخ‌کرت" یاد شده‌است. فراخ‌کرت در زبان پارسی میانه به معنای فراخ و وسیع است.

3. Scholosser Lentz

۴. همه فرش‌های گروه قالیچه‌های تخت جمشیدی (که نباید بیشتر از هفت تخته باشند) از جمله دو قالیچه مورخ ۱۳۱۸ هـ ق. به سفارش عبدالله قشقایی، با سبک شکل شماره ۱۰ و با حاشیه گل نرگس و کم‌وبیش با همین رنگ‌هاست و پیداست که در فاصله زمان‌های مختلفی، از روی هم بافته شده‌اند (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۸۷).

۵. زامیادیشت نام یکی از یشت‌های اوستا کتاب دینیِ مزدیسناست.

منابع

۱. اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم. (۱۳۸۳). «تخت جمشید: از معبد تا تختگاه». *علوم اجتماعی*، شماره ۶، ۳۸ـ ۴۶.

۲. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. ترجمه: جلال ستاری، تهران: سروش.

۳. بویس، مری. (۱۳۷۴). *تاریخ کیش زرتشت*. ترجمه: همایون صنعتی‌زاده، تهران: توس.

۴. بهار، مهرداد، (۱۳۸۸)، *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

۵. ـــــــــــ؛ کسرائیان، نصرالله. (۱۳۷۵). *تخت جمشید*. چاپ چهارم، تهران: چاپخانه سکه.

۶. بیکرمن، هنینگ؛ و دیگران. (۱۳۸۴). *علم در ایران و شرق باستان*. ترجمه: همایون صنعتی‌زاده، تهران: قطره.

۷. پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). *دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس*. تهران: امیرکبیر.

۸. پوپ، آرتور؛ اکرمن، فیلیپس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران (از دوران پیش‌ازتاریخ تا امروز)*. ترجمه: نجف دریابندری و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.

۹. تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). *قالیچه‌های تصویری ایران*. تهران: سروش.

۱۰. چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). «نمادگرایی و تأثیر آن در فرش ایران». *گلجام*، شماره ۴ و ۵، ۳۷ـ ۵۷.

۱۱. خزایی، محمد. (۱۳۸۶). «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای صفوی». *مطالعات هنرهای تجسمی*، شماره ۲۶، ۲۴ـ ۲۷.

۱۲. دادگر، لیلا. (۱۳۸۰). *قالی‌های تصویری موزه فرش ایران*. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

۱۳. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴. زرین‌پوش، فرزانه. (۱۳۸۴). «نگاره بالدار هخامنشی». *رشد آموزش تاریخ*، شماره ۲۰، ۲۱ـ ۲۶.

۱۵. شهبازی، علیرضا شاپور. (۱۳۵۴). *پژوهش‌های هخامنشی*. شیراز: مؤسسه تحقیقات هخامنشی.

۱۶. طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۱). «کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر باستان». *هنرهای زیبا*، شماره ۴۹، ۸۳ـ ۹۳.
۱۷. طاهری، علیرضا. (۱۳۸۸). «تأثیر سیمرغ بر روی هنر اسلامی، بیزانسی و مسیحی». *هنرهای زیبا هنرهای تجسمی*، شماره ۳۸، ۱۵ـ ۲۴.
۱۸. عابددوست، حسین؛ کاظم‌پور، زیبا. (۱۳۸۸). «تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌های باستان در هنر دوره اسلامی». نگره، شماره ۱۳، ۸۸ـ ۹۱.
۱۹. کفشچیان، اصغر؛ یاحقی، مریم. (۱۳۹۰). «بررسی نمادین در نگارگری ایران». *باغ نظر*، شماره ۱۹، ۶۵ـ ۷۵.
۲۰. گیرشمن، رمان. (۱۳۷۱). *هنر ایران (در دوران ماد و هخامنش)*. ترجمه: عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱. مرادی غیاث‌آبادی، رضا. (۱۳۷۹). *تخت جمشید*. تهران: نوید.
۲۲. نامجو، عباس؛ فروزانی، سیدمهدی. (۱۳۹۲). «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی». *علم و فرهنگ*، شماره ۱، ۲۱ـ ۴۲.
۲۳. نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۵۱). *کلیله و دمنه*. به‌تصحیح مجتبی مینوی، تهران: دانشگاه تهران.
۲۴. ورمازون، مارتن. (۱۳۷۵). *آیین میترا*. ترجمه بزرگ نادرزاده، جلد دوم، تهران: چشمه.
۲۵. هینتس، والتر. (۱۳۷۶). *دنیای گمشده ایلام*. ترجمه: فیروز فیروزنیا، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۶. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.