

بررسی بن‌مایه‌های انتزاعی در قالی هریس

حسن عزیزی

عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان

مهناز نوائی

کارشناس فرش، دانشگاه کاشان



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۱
پاییز ۱۳۸۷

چکیده

یک نقش از صافی ذهن انسان‌های مختلفی عبور می‌کند. دالان زمان و ذهن در شکل‌گیری طرح‌ها نقش مهمی ایفا می‌کنند. بسیاری از طرح‌ها و نقوش قالی محصول تبادلات فرهنگی ملت‌ها و اقوام مختلف هستند؛ همان‌گونه که بسیاری از محصولات فرهنگی و اجتماعی نظیر داستان‌ها، گویش‌ها، آداب و رسوم و... بین ملت‌ها و اقوام مختلف مبادله می‌گردند و در این مسیر رنگ و بو و لهجه محلی به‌خود می‌گیرند، نقش‌ها نیز از این قاعده مستثنی نیستند. نقش‌ها نیز در نقل و انتقالات خود از محلی به محل دیگر دچار تغییر و تحول می‌گردند. هر نقشی فرزند نیازهای جامعه خود در زمانی خاص محسوب می‌گردد، شاید هم این طرح و نقش در جوامع دیگر متناسب با نوع

زندگی، عملکردی متفاوت داشته باشد و حتی با نامی دیگر معرفی و عرضه گردد. طرح‌های شکسته هریس نیز از این قاعده پیروی می‌کنند. طرح لچک ترنج شاه عباسی گردان را بافندگان این ناحیه به طرح شکسته تبدیل کرده‌اند و به مرور با تغییرات صورت گرفته به روش ذهنی و ابداعات نو در طرح‌ها، الگوهای بصری تازه‌ای به فرهنگ تصویری فرش عرضه شده است. وجود ارتباط بین نقش‌مایه‌هایی مثل گویک، لَک، سوقوردی و... در قالی هریس و بُن‌مایه‌های اسطوره‌ای تأمل‌برانگیز است. بافندگان ذهنی‌باف این حوزه، با بهره‌گیری از عامل تشبیه و انتزاع به خلق مجموعه‌ای از نقش‌مایه‌های بدیع پرداخته‌اند.

واژه‌های کلیدی: اسطوره، انتزاع، هریس، نماد، فرش.

مقدمه

طرح‌های شهری را تجار و تولیدکنندگان فرش تبریز از نیمه اول قرن بیستم میلادی به این منطقه آوردند، که البته شکل گردان داشت ولی بافندگان محلی به دلایلی طرح‌های گردان را به طرح‌های شکسته تبدیل کردند. وجود نقش‌هایی با عناوین اصیل مثل: گویک، ایت گل، توسباغا، آپاگل، بالوق و... نشان‌دهنده سابقه دیرین فرش‌بافی در این منطقه است.

در این مقاله سعی شده ضمن معرفی نقش‌مایه‌های اصیل با عناوین محلی، نوع انتزاع و پالایش طرح‌های این منطقه به همراه مفاهیم نمادین و اسطوره‌ای آنها مورد بررسی قرار گیرد. تهیه طرح‌ها و نقوش به همراه اصطلاحات محلی، به صورت میدانی و با حضور در منطقه انجام شده است. با توجه به گستردگی مراکز بافت، جهت درج و ثبت اسامی محلی به خانواده‌هایی که از دیرباز به شغل بافندگی اشتغال داشتند مراجعه شده، اسامی و اصطلاحات محلی به صورت میدانی جمع‌آوری گردیده و با طرح‌های تهیه شده مطابقت داده شده است. بین برخی از اصطلاحات محلی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای اشتراکاتی مشاهده گردیده، و به این فرضیه که تعدادی از نقش‌مایه‌های موجود در قالی هریس دارای مفاهیم اسطوره‌ای هستند پرداخته شده است. بر همین اساس با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و نشریات معتبر و دریافت‌های شخصی، اطلاعات مورد نظر جمع‌آوری و ارائه گردیده است.

یکی از مراکز مهم و معروف فرش‌بافی ایران، منطقه‌ای است واقع در استان آذربایجان شرقی به نام هریس. بررسی طرح‌ها و نقوش قالی هریس، از قدمت و سابقه دیرین فرش‌بافی در این منطقه خبر می‌دهد. فرش‌های هریس اغلب به صورت ذهنی باف به دست بافندگان محلی بافته می‌شود و یا از طرح بافته شده کوچکی به نام اورنگ [۱] که در کنار دار قالی نصب می‌گردد، به عنوان الگو در بافت فرش‌های جدید بهره می‌گیرند. اغلب فرش‌های این منطقه که شامل گراوان، سراب، مهربان، بخشایش و قراچه است، جزء فرش‌های درشت‌باف با رج‌شمار ۲۰-۳۰ با نوع گره متقارن به حساب می‌آید. و در مواردی قالیچه‌های ابریشمی با رج‌شمار ۶۰-۵۰ تولید می‌گردد. طرح معروف این ناحیه طرح لچک ترنج شکسته است که با نام محلی گوشه گویک شناخته می‌شود.



قالی هریس

قالی های هریس بهترین نوع قالی های منطقه آذربایجان محسوب می گردند. این قالی ها سنگین و بادوام هستند. قالی های مشهور پرتاقت و سرشار از ویژگی های متمایز و در عین حال ارزان به این ناحیه تعلق دارد و مدت یک قرن است که مردم جهان آن را به عنوان قالی «گراوان» [۲] یا «هریس» می شناسند. بدون شک از آغاز قرن نوزدهم و قبل از این تاریخ حرفه قالی بافی در ناحیه هریس متداول بوده است.

سیسیل ادواردز می گوید: «تصور می کنم می توان اتفاق هایی را که در این زمینه روی داده است با اطمینان نسبی بازگو کرد. تجار تبریزی می دانستند که کشورهای مغرب زمین به جای تخته فرش های باریک و دراز (کناره) با طرح های تکراری که تا آن زمان در روستاها تهیه می گردید، خواستار قالی هایی هستند که با طرح ترنج بافته شده باشند. بنابراین ضروری به نظر می رسید که یکی از تجار طرحی از طرح های معمولی گردان یعنی طرح «لچک ترنجی» را به «گراوان» یا «بخشایش» و یا «هریس» بفرستد و مشاهده کند که قالی بافان روستایی چگونه از آن استفاده می کنند. بدیهی است آنچه انتظار می رفت به وقوع پیوست. یعنی قالی بافان این ناحیه از بافتن طرح های گردان عاجز بودند این طرح را به شکسته تبدیل کردند. یعنی آن را به صورت خطوط عمودی و افقی و اریب ۴۵ درجه درآوردند. به این ترتیب طرح «هریس» یا «گراوان» به وجود آمد. این برداشت قالی بافان هریس از طرح «لچک ترنج» است.» (ادواردز، ۱۳۳۸، ۷۶).

تمایل قالی بافان این ناحیه به تغییر خطوط منحنی به مستقیم یا تبدیل «گردان» به «شکسته» را امروزه نیز می توان در هر یک از این روستاها مشاهده کرد. این کار خصوصیت خاصی به قالی های آنان داده که در سراسر جهان مشهور است.

طرح های قالی هریس

انواع طرح های قالی هریس به قرار زیر است: تاجری، حیات نقشه، حاج عظیم نقشه، آقا علی اشرف نقشه، چلنگر نقشه، امیر ارسلان (گون پاپاق، به معنی کلاه پشمی)، صبوری یا سیل آپاران (سیل بر)، قره قاش (سیاه ابرو)، لاحلی نقشه، افشان نقشه، ایدگول (گل سنجد)، هفت برکه یا هفت حوض، قاچ خاتون یا داش خاتون.

تمام این طرح ها جز افشان که به صورت افشان شکسته است، به صورت «لچک ترنج» بافته می شوند و معمولاً نام تولید کننده بر روی طرح گذاشته می شود. مثلاً طرح حاج عظیمی به صورت ترنج لوزی و صمدخانی ترنج مدور و داش خاتون یا قاچ خاتون ترنج کف ساده هستند و نام طرح ها بیشتر به نام افرادی که تولیدکننده و یا تغییر دهنده نقشه اصلی آن به شکل جدید بوده اند، نام گذاری شده است. وجه مشترک تمام طرح ها خطوط شکسته و هندسی آنهاست.

نقشه قالی های هریس معمولاً لچک ترنج است که در اصطلاح محلی به آن گوشه گویند. حاشیه های معروف چایدانی (سمآوری)، بالوق (ماهی)،

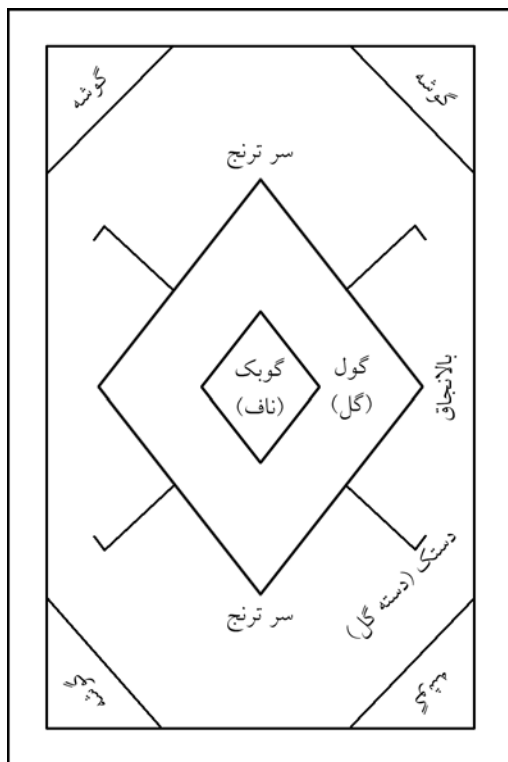


شاماما (گلی گرد یا نوعی طالبی) از جمله حواشی فرش هریس محسوب می گردند. حواشی قالی هریس معمولاً سه قسمتی است. یک حاشیه پهن و دو حاشیه باریک که حاشیه پهن را احاطه می کنند. معمولاً رنگ زمینه حاشیه پهن تیره در نظر گرفته می شود که این امر باعث جلوه بیشتر نقوش متن در قالی می گردد. فرش های این ناحیه معمولاً در سبک شاخه شکسته در اندازه های قالیچه و قالی بافته می شوند. معمولاً ترنج میانی بر زمینه فرش تسلط دارد به نحوی که قسمت بزرگی از فرش را می پوشاند. لچک ها نیز اغلب مشابعت فراوانی با ترنج میانی دارند. قالی بافان هریس در گذشته از نقشه استفاده نمی کردند و اغلب فرش های خود را به کمک حافظه می بافتند و یا حداکثر از طرح قالیچه دیگری که در کنار دستگاه آویزان بود در بافت فرش یاری می جستند.

رنگبندی قالی هریس

عوامل بسیاری در انتخاب و گزینش رنگ های قالی هر منطقه دخیلند، عواملی مثل پوشش گیاهی، شرایط اقلیمی، روحیات و خصلت های قومی و ملی، حس زیبایی شناسی و... . حس زیبایی شناسی و پرورش آن طی سالیان متمادی در انتخاب نوع رنگ ها و میزان روشنایی و تاریکی و حتی هم نشینی آنها نقش بسیار مهمی ایفا می کند. وجود منابع طبیعی گیاهی و معدنی در منطقه و استفاده رنگرزان محلی از این نوع مواد طبیعی باعث بالا رفتن کیفیت الیاف و مصالح گردیده است.

رنگ های قرمز روناسی، نارنجی، قهوه ای، صورتی روشن و سیر، عاجی، سورمه ای، نخودی، سبز سدری، مشکی، بژ، آبی روشن و تیره از جمله مهمترین رنگ های فرش هریس به حساب می آیند. بافندگان از آبی به عنوان رنگ متضاد به شکل خطوطی در میان رنگ ها استفاده می کنند. زمانی که رنگ زمینه آبی تیره و نخودی است، هم نشینی رنگ های سبز سدری، قهوه ای، نارنجی و عاجی در نقش ها لطافت خاصی به طرح می بخشد. رنگ های قهوه ای، بژ و فیروزه ای نشانه فرش های قدیمی تر است. (اشنبرنر، ۱۳۷۴، ۱۶) امروزه روستاییان نخ های آماده را از بازارهای تبریز و اردبیل تهیه می کنند. اغلب این نخ ها پشمی است که از دباغ خانه ها به دست می آید و از حیث جنس با نخ هایی



تصویر شماره ۱: اجزاء طرح قالی و اصطلاحات محلی آنها

که قبلاً از ایلات چادر نشین می خریدند تفاوت بسیار دارد. نخ های ایلایاتی دارای الیاف بلند و تاب بیشتری بوده و وقتی آنرا رنگ می کنند سایه روشن های خاصی از آن به دست می آید.

انواع نقش مایه های قالی و اصطلاحات محلی آنها

نام نقوش و گل های مورد استفاده در قالی هریس، اغلب بر اساس شباهت آنها به اشیاء یا حیوانات انتخاب شده است. برخی از نقوش در بین تمام اهالی عمومیت دارد ولی بعضی از نقوش فقط در برخی از خانواده ها مرسوم است بنابراین یا نامی ندارد و یا اگر داشته باشد فقط در بین اهل خانه شناخته شده است.

طبقه بندی کلی طرح های رایج در قالی هریس

تبدیل طرح لچک ترنج (تصویر شماره ۳۳) به طرح هندسی و شکسته (تصویر شماره ۳۴) ماحصل و نتیجه ذوق آزمایی و خلاقیت هنرمندان این ناحیه بوده، و این اتفاق باعث ایجاد ابتکاراتی خودجوش در طرح ها گردیده است. سابقه فرش بافی در این ناحیه و تلفیق طرح های شکسته ذهنی با طرح های گردان وارداتی منشأ خلق طرح های جدید گردید. طرح های رایج قالی بافی در این ناحیه را می توان به ۳ دسته طبقه بندی کرد:

۱. طرح های شکسته و هندسی ذهنی باف (پشم

با رج شمار ۲۰)

۲. طرح های لچک ترنج و افشان شاخه شکسته

(پشم با رج شمار ۲۰ تا ۳۰)

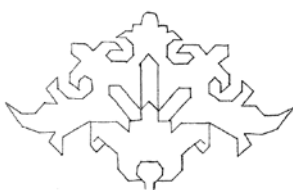
۳. طرح های گردان شهری (ابریشم با رج شمار ۵۰ تا ۶۰)

در نمونه طرح های دسته اول (طرح های شکسته ذهنی باف) نوع و چگونگی طرح ها نشان از قدمت آنها در بین ساکنان این ناحیه دارد. تلفیق طرح های شکسته از حوزه گلیم بافی به قالی بافی با همان ویژگی های قبلی، باعث تداوم طرح های اصیل و استمرار آنها در حوزه ای دیگر گردیده است. وجود ترنج های شکسته ۶ و ۸ ضلعی و یا لوزی شکل که می تواند نماد حوض یا باغچه و حتی چشم باشد به همراه سایر نقوش شکسته انتزاعی جانوری و گیاهی ملهم از محیط طبیعی ناحیه از جمله ویژگی های این طبقه محسوب می گردد. (تصاویر شماره ۳۵ و ۳۶)

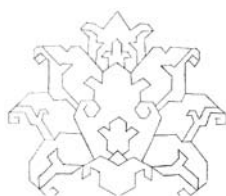
در نمونه طرح های دسته دوم یعنی طرح های لچک ترنج و افشان شاخه شکسته که بخش وسیعی از طرح های این ناحیه را در بر می گیرند، تلفیق طرح های دسته اول با نوع طرح های شهری وارداتی را شاهد هستیم. پایداری خصلت های بومی و سنتی و انتقال به طرح های شهری، زمینه ساز ابداعات جدید گردیده است. (تصویر شماره ۳۴)

دسته سوم قالی هایی هستند با طرح های کاملاً گردان و شهری که با وسواس زیاد و تحت نظارت تولیدکننده با ابریشم تولید شده اند. تقارن کامل و مشاهده نشدن نقص و عیب در نوع طرح و بافت و نبود آزادی عمل بافنده نشانه حساسیت تولیدکننده نسبت به سفارش خود است. (تصاویر شماره ۳۷ و ۳۸)

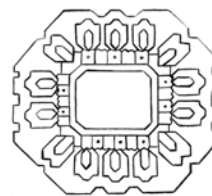




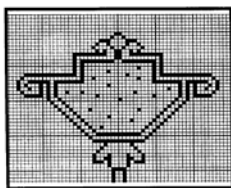
تصویر شماره ۱۳: قارقاگل (کلاغ گل)



تصویر شماره ۸: سیره گل (سری گل)



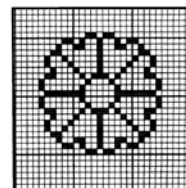
تصویر شماره ۲: گل مرکزی گویک



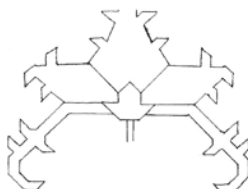
تصویر شماره ۱۴: کفگیر گل (گل کفگیری)



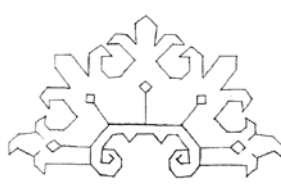
تصویر شماره ۹: دَوَ گل (شتر گل)



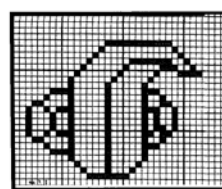
تصویر شماره ۳: شمامه یا شاماما [۳]



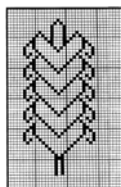
تصویر شماره ۱۵: حاجی لک لک



تصویر شماره ۱۰: ایلان گل (مارگل) [۴]



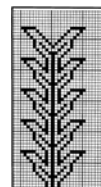
تصویر شماره ۴: بالوق (ماهی)



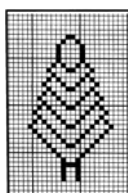
تصویر شماره ۱۶: آریا گل (گل جو)



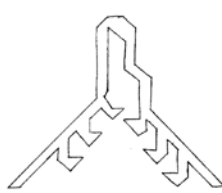
تصویر شماره ۱۱: اوراق گل (داس گل)



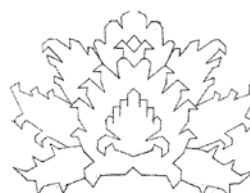
تصویر شماره ۵: سو (آب)



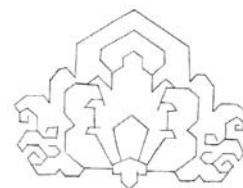
تصویر شماره ۱۷: سنبل



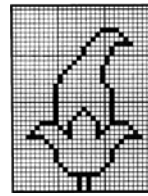
تصویر شماره ۱۲: ماشه گل (انبر گل)



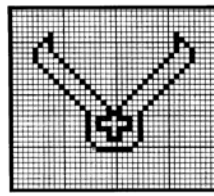
تصویر شماره ۶: آل گل (دست گل)



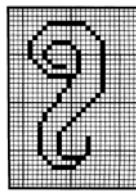
تصویر شماره ۷: پیشیک گل (گریه گل)



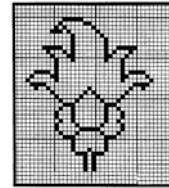
تصویر شماره ۱۸: بادام گل



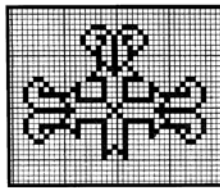
تصویر شماره ۲۳: قیچی



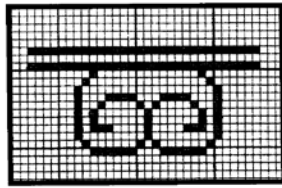
تصویر شماره ۲۸: ایت (سنگ)



تصویر شماره ۱۹: قوچ گل



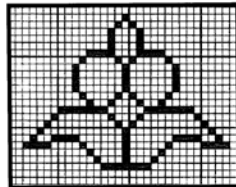
تصویر شماره ۲۴: قوریم گل (گل جمع شده یا غنچه)



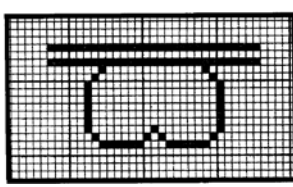
تصویر شماره ۲۹: گوشواره



تصویر شماره ۲۰: قوش گل (گل پرنده)



تصویر شماره ۲۵: لاله گل



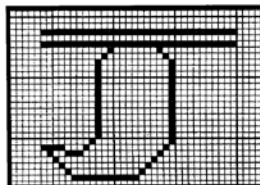
تصویر شماره ۲۹: گوشواره



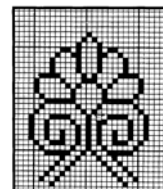
تصویر شماره ۲۱: سوفوردی (کرم آبی) یا لیس (نوعی کرم درختی)



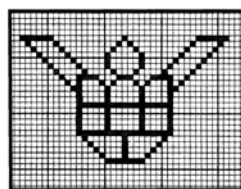
تصویر شماره ۲۶: لک پر



تصویر شماره ۳۰: پلپی (بادبزین)



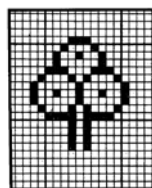
تصویر شماره ۲۲: توکگا (قلاپ کمریند)



تصویر شماره ۲۷: قوریاغه



تصویر شماره ۳۱: کوشک (پشت)



تصویر شماره ۳۲: اوج گل (سه گل) عاشیق



مفهوم مرکز [۵]

نقطه مرکزی محل ثقل و نقطه آغازین، محل شکل گیری و نقطه بازگشت به حساب می آید. همان مرکزی که محور عالم و مرکز جهان است و آفرینش از آنجا آغاز و بدان ختم می گردد. از نقطه نظر انسان معتقد و اسطوره ای مرکز این کانون در بدن انسان ناف است. ناف عامل و عنصر ارتباطی نوزاد با مادر است.

رسیدن به مرکز، رسیدن به خواستگاه و مأوای اولیه است؛ رسیدن به منبع و منشأ و هسته مرکزی است که تولد و آفرینش اولیه از آنجا آغاز می گردد. اغلب تمدن ها به این کانون اولیه و مرکزی اعتقاد ویژه ای دارند. در بعضی از مناطق این نقطه مرکزی کوه است، همانند کوه مرو در هند، کوه قاف و البرزکوه در ایران، کوه المپ در یونان، کوه موری و صهیون در فلسطین و... و در مناطقی دیگر درختی مقدس مشخص کننده این کانون مرکزی است. درختانی که تحت عنوان درخت زندگی و درخت جاودانگی معرفی شده اند. در مرکز بهشت ویشنو که به شکل مربعی با تقسیمات چهارگانه معرفی شده درخت جاودانگی وجود دارد. درختان مقدس ویسپو بیش و هرویسپ تخمه که آشیانه سیمرغ بر آن قرار دارد و درخت طوبا که در مرکز بهشت واقع شده است نشان از اهمیت مرکزیت و نمادهای منسوب به آن دارد.

در مباحث مربوط به اسطوره شناسی، نماد مرکز با ناف در بدن مطابقت دارد، همانگونه که محراب با قلب و گنبد با سر در ارتباط است. ناف دقیقاً در مرکز

بدن کودک واقع شده و محل ارتباط نوزاد در دوران جنینی با مادر است. این بن مایه و عامل ارتباطی در ادوار مختلف زندگی انسان به اشکال مختلف مجدداً بازسازی و تکرار می گردد. در منسوجات مختلف به خصوص فرش، ترنج مرکزی نمادی از همان نقطه اتصال اولیه است، محلی که همانند پل ارتباطی باعث اتصال انسان با مبدأ پیدایش می گردد. و به همین خاطر است که اسلیمی ها و ختائی ها از ترنج ها منشأ می گیرند. «حرکت به سوی مرکز نوعی آئین عبور و انتقال است از ناسوت به لاهوت، از موهوم به واقعیت و جاودانگی، از مرگ به زندگی و از انسان به خدا. رسیدن به مرکز معادل است با تقدیس شدن.» (الیاده، ۱۳۷۸، ۳۲).

«خداوند قدوس جهان را همانند جنینی خلق کرد، همچنان که رشد جنین از نافش شروع می شود خداوند نیز شروع کرد به خلقت جهان از مرکزش و از آنجا به هر سو منتشر شد. در تلمود تأکید شده که آفرینش جهان از کوه صهیون آغاز شد. در ریگ ودا جهان را در حال گسترش از یک نقطه مرکزی به اطراف تصور کرده اند. [...] مطابق سنت های بین النهرینی بشر در ناف زمین آفریده شد در جایی که عقد ارض و سماء نیز آن جا قرار دارد. در روایات قدیم ایرانی اهورامزدا، مرد نخستین یعنی کیومرث را و نیز گاو را در مرکز زمین خلق کرد. بهشت نیز که آدم در آنجا از خاک آفریده شد در میانه جهان قرار دارد. [...] در کتاب سریانی غار/کنز آمده است که آدم در مرکز زمین خلق شد،

در همان نقطه‌ای که بعدها صلیب حضرت مسیح را برافراشتند.» (الیاده، ۱۳۷۸، ۳۰).

با توجه به تأکید مرکزیت در چلیپا و صلیب و القاء حرکت دورانی به‌سوی مرکز و وجود نمونه‌های بسیار زیاد در فرهنگ تصویری ایرانی مثل چلیپا، شمسه، ترنج، گنبد، حوض و... اهمیت مرکز و ناف به‌عنوان کانون اصلی شکل‌دهی به مفاهیم اسطوره‌ای، دینی و هنری آشکار می‌گردد. نقطه‌ای که ارتباط انسان را با آسمان، محل زایش اولیه و زهدان مادر برقرار می‌کند.

تطبیق طرح گل گوبک با گل نیلوفر آبی (Lotus)

در طرح ترنج مرکزی فرش‌های هریس، گلی گرد و یا مربع‌شکل خودنمایی می‌کند که در اصطلاح محلی به آن گوبک (ناف) گفته می‌شود. این گل پژوهشگران آن را تحت عنوان گل رزت و یا گل خورشید معرفی کرده‌اند، می‌تواند ادامه سیر تکوین و تکامل گل نیلوفر آبی و جایگاه مقدس آن باشد.

بین گل نیلوفر و طرح گوبک (ناف) در قالی هریس، تشابه بسیاری وجود دارد. در ترنج مرکزی فرش‌های هریس و بسیاری از فرش‌های مناطق مختلف ایران گلی گرد دیده می‌شود که بسیار شبیه به گل نیلوفر است. هر دو گل در مرکز آفرینش قرار می‌گیرند و هستی از آنجا نشأت می‌گیرد. گل نیلوفر توسط ساقه بلندی همانند بند ناف، ریشه را در زیر آبها به گل بر روی آب متصل می‌کند. ساقه همانند بند ناف در جنین، پل ارتباطی گل با جهان زیرین و اولیه است.

«نیلوفر نماد کمال است، زیرا برگ‌ها، گل‌ها و میوه‌اش دایره‌ای‌شکلند. نیلوفر یعنی شکفتن معنوی، زیرا ریشه‌هایش در آب گل‌آلود است و به سمت بالا می‌روید، از آب‌های تیره خارج می‌شود، و گل‌ها زیر نور خورشید و روشنایی آسمان رشد می‌کنند. ریشه‌اش مظهر ماندگاری، ساقه‌اش بند ناف که انسان را به اصلش پیوند می‌دهد، گلش پرتوهای خورشید، و غلاف دانه‌اش، نماد باروری و آفرینش است [...] نیلوفر نماد انسان فوق‌العاده یا تولد الهی است، زیرا بدون هیچ ناپاکی از آب‌های گل‌آلود خارج می‌شود. ایزدان از نیلوفر بیرون می‌آیند.» (کوپر، ۱۳۷۹، ۳۷۰).

هدف اثبات ارتباط گل مرکزی فرش ایرانی به گل نیلوفر نیست، بلکه وجوه اشتراک بین این دو طرح باعث تمایل و گرایش ذهن به‌سوی تطبیق آنها می‌گردد. هر دو گل در مرکز واقعند، هر دو به‌وسیله عنصری تحت عنوان ناف با جهان زیرین و مادر اولیه مرتبط هستند. هر دو منشأ شکل‌گیری و تولد اجزاء و عناصر دیگر به سمت چهار جهت هستند، و هر دو مقدسند. بن‌مایه‌های اسطوره‌ای مثل (ناف) آن هم در مرکز، با کهن‌الگوهای اولیه مطابقت می‌کند و این تطابق را بافندگان و طراحان هریس در قالی این ناحیه مجدداً بازسازی می‌کنند.

تبارشناسی گل شاه‌عباسی و گل رزت در فرهنگ

اساطیری

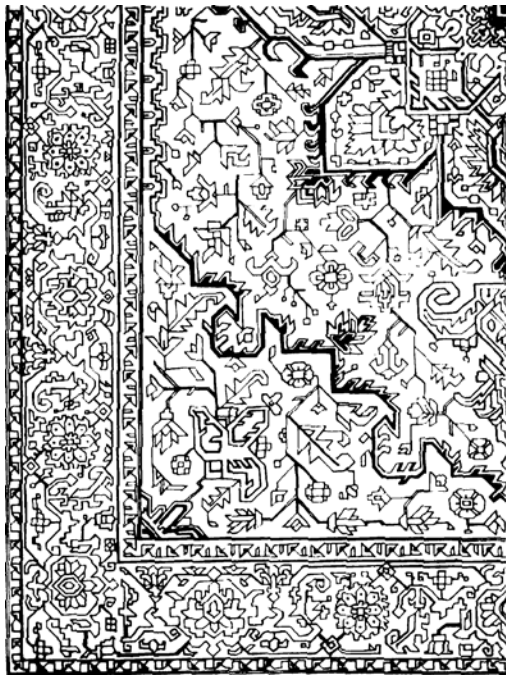
اوا ویلسون در کتاب خود با عنوان طرح‌های اسلامی



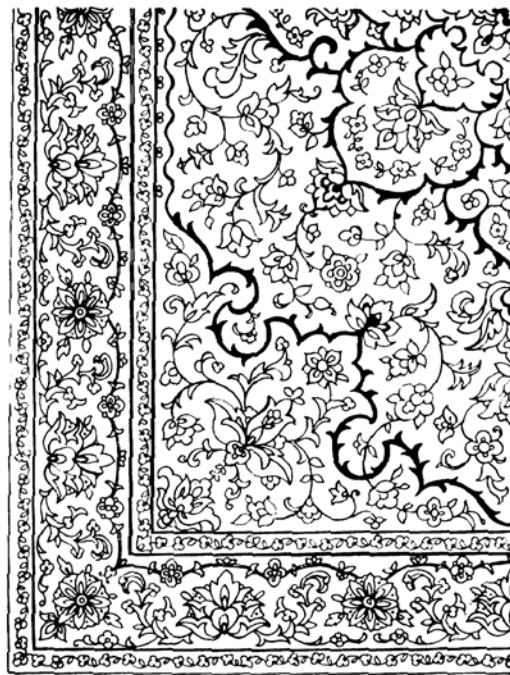
مدعی است گل شاه عباسی (نیلوفر آبی)، قبل از اسلام و به خصوص در زمان حکومت هخامنشیان و در کتیبه‌های تخت جمشید از بین‌النهرین و از گل نیلوفر آبی مصری اخذ گردید و در زمان حکومت ساسانیان، با توجه به استقرار پایتخت در تیسفون این گل از طرح پالمیت یا نخل اقتباس شده است. (ویلسون، ۱۳۷۷، ۱۳۸) بعد از اسلام و به خصوص بعد از حمله مغول‌ها این گل از گل نیلوفر آبی چینی اخذ و در زمان حکومت صفویان و در زمان اقتدار شاه عباس بزرگ به گل شاه عباسی معروف گردید.

«در فروردین یشت آمده است که چون زرتشت زاده شد، مهر و آپم نپات وظایفی مشابه یافتند: از این پس، مهر فراخ چراگاه، فرمانروایان کشور را نیرو بخشد و آشوب‌ها را فرو نشاند. از این پس، اپم نپات توانا،

فرمانروایان کشور را نیرو بخشد و سرکشان را لگام زند. آپم نپات که نامش معنی «فرزند آبها» دارد، ایزد آب است. او ایزدی است که فره‌ای را که جمشید از دست داد سرانجام گرفت و از بهر پاسداری‌اش به زیر دریا برد. به واسطه برابری در مقام و مسئولیت، و همچنین به مناسبت باوری که اقوام هند و اروپایی داشتند که هنگام غروب، خورشید به دریا فرو می‌رود، این دو ایزد نسبت به فرّ دو عامل مکمل شدند: مهر به عنوان ایزد خورشید، بخشاننده فرّ بود در مدت روز، و آپم نپات به عنوان ایزد آبها، پاسدار فرّ بود به هنگام شب. گل آفتابگردان همیشه نمودار خورشید بوده است و نیلوفر نمودار آبها، چنانکه در نبدهش، هر یک از امشاسپنتان را گلی نسبت داده‌اند، گل نیلوفر آبی، گل آبان است و گل آفتابگردان، گل مهر.» (سودآور، ۱۳۸۴، ۷۵).



تصویر شماره ۳۴: برداشت بافندگان هریس طرح تصویر ۳۳



تصویر شماره ۳۳: لچک ترنج، طرح تبریز

گل رزت در فرهنگ تصویری ما، دارای جایگاه دیرینه‌ای است. بر روی مفرغینه‌های لرستان، جام طلایی مارلیک و کتیبه‌های تخت جمشید و... این گل را به صورت مکرر و به شکل حاشیه مشاهده می‌کنیم. «آذین گل سرخی (Rosette) مانند چرخ‌ی که گاهی بدان شباهت دارد، در وهله اول، یک نماد خورشیدی بود و بدین ترتیب آن را بر روی قرص بالدار و پای بودا می‌توان دید. این نقش، تجسم چندین خورشید-خدای خاورمیانه است، و نقش مایه آرایشی مردم‌پسندی در هنر بین‌النهرین در ادوار بعدی بود، بر روی جواهرآلات و بر روی گورها و بناها، شاید هدف از به کار بردن آن، دور کردن چشم بد باشد. این گل با هلال در گورهای رومی نماد خورشید و ماه است.» (هال، ۱۳۸۰، ۳۰۱).

لَک (پر)

یکی از عناصر و اجزاء مهم نقش مایه‌های قالی هریس، لَک (پر) است. این نقش نیز همانند ایت گل به روش زبده‌گزینی انتخاب شده، گزینش جزئی از اجزاء یک گل که در بردارنده تمام مفاهیم باشد. با مراجعه و مطالعه کتب دینی و اساطیری ایرانی، به خصوص شاهنامه فردوسی به کرات با عنصر پرنده و پر شفاعت مواجه می‌شویم.

«در فراز سی و پنجم بهرام‌یشت چنین آمده: اگر پر ورغن[۶] به زخم‌هایی که در اثر ضربات دشمن بر بدن ایجاد شده مالیده شود به سرعت بهبود می‌یابد، اما در شاهنامه این خاصیت به پره‌های سیمرخ نسبت داده شده

است. آن هنگامی که پهلوی رودابه را برای به دنیا آوردن رستم شکافتند پری از سیمرخ را بدان مالیدند و آنگاه زخم بسته شد، بار دیگر آنگاه که رستم به دست اسفندیار زخمی کاری برداشت و در یک قدمی مرگ بود به همین روش بهبود یافت.» (کویاجی، ۱۳۷۸، ۶۱).

بنابراین ایرانیان باستان معتقد بودند که پر پرندگان اساطیری می‌تواند موجب التیام زخم‌ها شود، هستی ببخشد و طلسم‌ها را باطل نماید.

«در شاهنامه زال به سیمرخ می‌گوید: دو پر تو فرّ کلاه من است. و باز در شاهنامه، در ضمن همان داستان اردشیر و اردوان که در کارنامه اردشیر بابکان آمده بود، دستور می‌دهد که:

چنین داد پاسخ که این فرّ اوست

به شاهی و نیک اختری پرّ اوست

در اوستا، از دو مرغ وابسته به فرّ سخن رفته. اولی در داستان جمشید است، که وقتی به کژی می‌گردد، فرّ از او به شکل بازی (وَرغن) در می‌آید و از او دور می‌شود... دومین مورد، در بهرام‌یشت است، آنجایی که اهورامزدا از زردشت می‌خواهد، بازی را که بال‌های گسترده دارد پیدا کند زیرا که پر آن «مِرخِ مرغان فرّ بسیار بخشد» و هر که به دستش آرد توانا و صاحب ارج می‌شود.» (سودآور، ۱۳۸۴، ۴۳).

بنابراین یکی از نشانه‌های فرّ در ایران بال و پر پرندگان است: «بال بر روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی و نماد قدرت و محافظت است. بال نیز هنگامی که مربوط به پیام‌آوران و خدایان و بادها می‌شود، دلالت





تصویر شماره ۳۵: قالیچه قدیمی هریس، نیمه دوم قرن نوزدهم، اندازه ۱۵۰×۱۸۲ سانتیمتر



تصویر شماره ۳۶: قالیچه نقش هندسی هریس، آذربایجان شرقی، قرن نوزدهم میلادی

بر سرعت و تندی دارد پیوند بال بر پشت انسان و سایر حیوانات به عنوان ایزد، خدا و فرشتگان ابتدا در بین النهرین و ایران دیده می شود و بعد به سایر تمدن ها سرایت پیدا می کند.» (هال، ۱۳۸۰، ۳۰).

در فرهنگ ملی و اساطیری و حتی اسلامی ما ایرانیان، روح و جان و حتی ذهن به پرنده تشبیه شده است. فرشتگان و موجودات افسانه ای صاحب دو و حتی چهار بال هستند (فرشته بالدار در تخت جمشید). پر به عنوان جقه (پرک) بر تارک تاج پادشاهان ایرانی نشانه ای از پرنده بخت و اقبال و نماد فرّ و پادشاهی محسوب می شده است. این پر همانند سایه هما بر سر شاه سایه افکنده و باعث مشروعیت حکومت شاه می گردیده است.

طرح للک در فرش هریس معمولاً در متن قالی خودنمایی می کند. این طرح می تواند هم به عنوان تعویذ و هم به عنوان نشانه بخت و اقبال، آرزوی نیک فرجامی را برای صاحبش به ارمغان بیاورد و همان نقش اساطیری نیاکانش را در هزاره های قبل به نوعی دیگر ایفا نماید.

سوقوردی (کرم آبی) و لیس (کرم درختی)

کرم نیز همانند بسیاری از نمادهای گیاهی و جانوری نشانه خیر و برکت تلقی می شده و در داستانی که از شاهنامه مطرح می گردد، کرم اسطوره ریسندگی است. «در یکی از داستان های اسطوره ای شاهنامه، فردوسی ضمن نقل رویدادهایی که در زمان شهریاری اردشیر،

نخستین شاهنشاه ساسانی رخ می دهد، داستان عجیبی در مورد هماورد او یعنی هفت واد که در کرمان حکومت می کرد نقل می نماید: نخست او مردی تنگدست بوده، پیشه دخترانش که به بافندگی مشغول بودند به درآمد اندکش می افزود. روزی یکی از دختران هفت واد هنگام خوردن یک سیب، کرمی را در آن می یابد او این کرم را برکت خانه تلقی نموده و آن را بر روی چرخ نخ ریزی خود قرار می دهد. همین امر ساده باعث نتیجه شگفت انگیزی می شود، به طوری که دختر درمی یابد که آن روز توانسته بسیار بیشتر از تمامی روزهای دیگر نخ بریسد. همین عامل باعث پیشرفت خانواده هفت واد می گردد تا اینکه او به پادشاهی می رسد... سرانجام اردشیر توانست این کرم را در کرمان نابود کند.» (کویاجی، ۱۳۷۸، ۴۳).

وقوع این داستان در عصر ساسانیان مبین ورود کرم ابریشم و تولید آن در ایران است. همانگونه که از متن داستان برمی آید کرمی کوچک منشأ خیر و برکت و کسب ثروتی عظیم برای خانواده هفت واد می شود. سرعت در ریسیدن، آرزوی هر زن ریسنده ای می تواند باشد. حضور نقش کرم بر روی قالی می تواند باعث حیات مجدد یک اسطوره در زمانی دیگر گردد و آرزوی برکت و ازدیاد رزق را برای خانواده به ارمغان آورد.

بالوق (ماهی)

در فلات گرم و خشک کشورمان، هنرمندان آرزوی آب را با نماد ماهی بر روی انواع صنایع دستی و منسوجات

مختلف نقش کرده‌اند، نقشی که یادآور برکت و روزی است. ماهی در نقش نماد آب با ایزد بانوی آبها یعنی آناهیتا همراه می‌گردد و به‌عنوان مظهری از برکت و باروری نقشی مقدس می‌یابد و در جایی با زرتشت همراه می‌گردد و به ترویج دین او می‌پردازد. ماهی آرزوه [۷] در دریای اسطوره‌ای فراخکرت، نقش نگهبان ریشه‌های درخت زندگی را بازی می‌کند (ماهی کارا [۸]). بدین‌سان ماهی به جایگاه یک عنصر اسطوره‌ای ارتقاء می‌یابد. «به‌طور کلی ماهی نماد حاصلخیزی و باروری است و یکی از علائم فرخندگی بر روی پای بودا به‌شمار می‌رود. ماهی زرین نماد ثروت است.» (هال، ۱۳۸۰، ۱۰۰).

«ماهی نماد روانی و پاکی است. طلسم‌گران به کسانی که طالب رونق بیشتر در کسب و کارشان هستند و یا مشکلی بر سر راه دارند، همراه داشتن ماهی را توصیه می‌کنند. تا چون ماهی در آب راحت و روان به مسیری که مایلند بروند.» (تناولی، ۱۳۸۶، ۹۰).

با توجه به دوری برخی از نقوش قالی هریس از نمونه‌های عینی و انتزاعی بودن آنها در این بخش به تعریف انتزاع و همچنین شیوه‌های انتزاع در قالی هریس می‌پردازیم.

انتزاع

انتزاع [۹] در معنای عام، جدا کردن صفت یا خاصیت مشترک میان چند چیز و تأکید بر این وجه مشترک است. به‌عنوان مثال می‌توان دایره را صورت انتزاعی

تمامی چیزهای گرد دانست. «انتزاع در هنر، زیده‌گزینی از طبیعت معنا می‌دهد، و روش‌های گوناگون دارد. مشخصه بسیاری از روش‌های انتزاع، به درجات مختلف، این است که نسبت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم‌اهمیت می‌شمارد و ابداع واقعیتی تازه برای ادراک بصری را کارکرد اساسی هنر می‌داند.» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۴۹).

«... اگر آنچه را می‌بینیم آن‌قدر ساده کنیم تا فقط عناصر اولیه آن باقی بماند در واقع این همان عمل انتزاعی کردن تصویر است و اهمیت آن برای فهم و ساختن پیام‌های بصری بارها بیشتر است. هر چه شبیه‌سازی در یک خبر بصری بیشتر باشد مطالبی که از آن استنباط می‌شود مشخص‌تر و در نتیجه محدودتر است. و هر چه انتزاعی‌تر باشد، مطالب آن وسیع‌تر و کلی‌تر می‌شود.» (دوندیس، ۱۳۶۸، ۱۱۲).

شیوه‌های انتزاع

۱- چکیده‌نگاری

در این روش با حذف جنبه‌های عارضی و خاص، صور اساسی و عام چیزها مجسم می‌شوند. در این مسیر هنرمند با حذف اجزاء کم‌اهمیت و تقلیل آنها و اغراق در اجزاء با اهمیت‌تر به ترسیم تصویر مورد نظر می‌پردازد. نقش مکرر SSS بر روی ظروف سفالین عصر نوسنگی ایران که تصویر ساده شده ردیف پرندگان آبی است و یا نقش سوقوردی S (کرم آبی) در قالی هریس به روش پالایش فرم و یا چکیده‌نگاری خلق شده‌اند.



۲- زبده‌گزینی

در این شیوه هنرمند با استفاده از روش زبده‌گزینی جزئی از اجزاء یک موجود مرکب را به عنوان نماینده کل انتخاب و دیگر اجزاء را حذف می‌کند. نقش ایت (سگ) در فرش‌های هریس با همین شیوه به وجود آمده است. هنرمند بافنده با انتخاب دم سگ به روش زبده‌گزینی و حذف اجزاء دیگر بدن سگ به خلق نقشی انتزاعی پرداخته است.

از نظر تاریخی انسان در عصری شروع به انتزاع و پالایش فرم‌ها می‌کند که نقاشی ناتووال عصر دیرینه سنگی پاسخگوی نیازهای جدید او نیست.

پیشینه زبان تصویری انتزاعی به عصر نوسنگی باز می‌گردد. تغییرات آب و هوایی، طرح نیازهای جدید معیشتی، دینی و اجتماعی باعث رویکرد انسان به سمت خلق خط تصویری اندیشه نگار می‌گردد. تلاش انسان در جهت برقراری ارتباط با هم‌نوعان و انتقال خواست‌ها و نیازهایش زمینه‌ساز ابداعات تصویری بشر گردیده است. جایگزینی بیان تصویری به جای نمایش فرمالیستی تصویر از جمله اتفاقات مهم این عصر (عصر نوسنگی) به حساب می‌آید. در این مسیر بهره‌گیری از تفکر تشبیهی نقش اساسی را در شکل‌گیری نقش‌های انتزاعی ایفا می‌کند.



تصویر شماره ۳۷: قالی هریس، اندازه ۷۹۹×۴۹۶ سانتیمتر



تصویر شماره ۳۸: فرش ایرشم هریس، اندازه ۲۵۰×۱۶۰ سانتیمتر

تشبیه شاخ حیوان به هلال ماه، تشبیه ابرهای سفید به گاوان فربه شیرده، تشبیه دایره به آسمان، مثلث به کوه و آتش و مربع به زمین و... همگی وجوه مختلف تفکر تشبیهی بودند که انسان جهت ساخت آفرینش‌های تصویری و انتزاعی خود از آنها بهره می‌گرفته است.

با توجه به مطالب فوق هنرمند بافنده و طراح محلی در روستایی دور افتاده، درک تصویری کاملی از شرایط زمانی خود داشته و به‌شکلی خودجوش در غالب زبان تصویری به طرح نیازهای مادی و معنوی خود با استفاده از زبان انتزاع پرداخته است. استفاده از زبان انتزاع جهت انتقال مفاهیم پیدا و پنهان شگرد هنرمند مکتب‌نندیده محلی است که ریشه در کهن‌الگوها و اعصار اولیه دارد.

نتیجه‌گیری

یکی از دلایل تنوع طرح‌های قالی در برخی از مناطق و به‌خصوص مناطق روستایی و عشایری، ذهنی‌باف بودن قالی این نواحی است. فرش‌های ذهنی‌باف پیرو و تابع ذوق و سلیقه و حس زیبایی‌شناسی قومی و ملی بافندگان آن است. مسائل بسیار زیادی در شکل‌گیری طرح‌های ذهنی‌باف دخیل هستند. سن و جنسیت بافنده، محیط جغرافیایی و شرایط اجتماعی، مسائل مربوط به آداب و رسوم، مسائل مهم دینی و اعتقادی از جمله عوامل تأثیرگذار در روند تولید فرش‌های ذهنی‌باف به حساب می‌آیند. از مطالب ارائه شده

می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

- ۱- حضور نام‌ها و اصطلاحات محلی مثل: گویک (ناف)، لَک، سوقوردی، بالوق و ... مؤید وجود نوعی نگاه اسطوره‌ای میان بافندگان این حوزه قالی‌بافی است.
- ۲- بافندگان محلی با اتکاء به ذهنیت ناخودآگاه خود و با بهره‌گیری از شیوه‌های مختلف انتزاع، مثل چکیده نگاری و زیده‌گزینی و با بهره‌گیری از عامل تشبیه به خلق نقش‌مایه‌های تازه و بدیعی پرداخته‌اند.
- ۳- همان‌گونه که در قالی هریس دیده شد، ورود طرح‌های شهری در صورت وجود آزادی عمل بافندگان محلی نه تنها باعث فراموشی فرهنگ تصویری بومی نشده، بلکه به عامل مهمی در جهت ارتقاء و تحول هنر قالی‌بافی این ناحیه تبدیل گردیده است.
- ۴- عنوان گویک در ترنج مرکزی قالی هریس و مقایسه تطبیقی صورت گرفته با گل نیلوفر آبی، مؤید وجود ارتباط محتوایی بین عملکرد آن دو به‌عنوان هسته مرکزی آفرینش است.
- ۵- بسیاری از نقش‌مایه‌های این ناحیه از گل‌های معروف شاه‌عباسی اخذ شده، ذهنیت‌گرایی و عدم تقلید کورکورانه

پی‌نوشت‌ها

- ۱- اورنگ؛ در گذشته با توجه به نبود کاغذ نقشه و به‌خصوص در مناطق دورافتاده، بافندگان دست به ابتکاری نو زدند. آنها با توجه به علاقه‌شان در حفظ طرح‌های خاص محلی، با بافت این‌گونه طرح‌ها در ابعاد کوچک و به شکلی فشرده، چند نمونه لچک و ترنج با حاشیه‌های مختلف بزرگ و کوچک را می‌بافتند و بدین ترتیب نقشه‌ای را از طرح‌های مختلف جهت بهره‌برداری‌های بعدی به‌وجود می‌آوردند.
 - ۲- نام روستایی در نزدیکی هریس
 - ۳- شاماما یا شمامه میوه‌ای است بومی آذربایجان که شباهت بسیاری به طالبی داشته و کمی از آن کوچکتر است و در قالی به گلهای «رزت» اطلاق می‌شود. برش عرضی این میوه شبیه گل «رزت» است و احتمالاً دلیل نامگذاری آن نیز همین مطلب است. گلهای «رزت» از نقوش بسیار قدیمی در ایران به‌شمار می‌رود. در سنگ‌نگاره‌های تحت جمشید، مغرغینه‌های لرستان و جام‌های زرین مارلیک و حسنلو با تعداد گلبرگ‌های ۸ یا ۱۲ تایی و به‌صورت گرد و مکرر نمایش داده شده است.
 - ۴- نقشی است که در زمینه قالی مورد استفاده قرار می‌گیرد.
 - ۵- ناف (اومفالوس Omphalos) نماد مرکز دنیاست. بسیاری از سنت‌ها مبدأ عالم را ناف می‌دانند تا که در آنجا پیدایش هستی از چهار جهت رخ می‌نماید. وقتی در ریگ‌ودا از ناف باری‌تعالی سخن می‌رود، منظور همان ناف ویشنو است که بر اقیانوس اولیه گسترده شده، که دانه لوتوس جهان ظاهر است. اما ناف فقط مرکز ظهور جسمانی نیست، بلکه در عین حال مرکز معنوی یک دنیاست. از همین قبیل است بیت ایل (بیت الله) ستون شکل، که یعقوب آن را افزاشته، اومفالوس دلفی مرکز پیروان کیش آپولون
- هنرمند بافنده در این حوزه، سبب خلق و آفرینش نقش مایه‌هایی بدیع گردیده است. او در این فرآیند برخوردی منفعلانه نداشته، بلکه با تغییر شکل نقش مایه‌ها از طریق انتزاع و دادن محتوا از طریق تشبیه، به طرح‌های وارداتی روح و جانی دیگر بخشیده است.
- معرفی و شناسایی نقوش ذهنی‌باف در مراکز مختلف قالی‌بافی کشورمان با اصطلاحات محلی و تبیین مفاهیم آنها، باعث حفظ و نگهداری از دستاوردهای فرهنگی پیشینیان و انتقال به نسل‌های بعدی خواهد شد. امید است آشنایی با نقش مایه‌های اصیل و بومی و عملکرد اجتماعی و فرهنگی آنها، ما را در پاس داشت از آنها ثابت‌قدم و راسخ سازد.



و...

- ۶- به اعتقاد کویاجی در کتاب *افسانه‌های ایران و چین* واژه ورغن در فارسی معادل واژه دُرناست ولی ابوالعلا سودآور در کتاب *فره‌ایزدی*، ورغن را نوعی باز و عقاب قلمداد می‌کند.
 - ۷- ماهی آرزوه (Arzuh): زردشت هفت گفتگوی دینی برای تبلیغ در هفت جای دارد که یکی از این گفتگوها با پنج نوع جانور (ماهی، سمور سفید، سیمرغ، خرگوش و بز) است که نماد این جهان هستند. یکی از این جانوران ماهی آرزوه می‌باشد که به سروری انواع پنجگانه جانوران گماشته شد و در تبلیغ دین نقش یافت.
 - ۸- ماهی کارا (Kara): درخت همه تخمه (هرویسپ) مادر همه درخت‌هاست و در دریای فراخکرت زندگی می‌کند، آشیانه سیمرغ بر فراز آن قرار دارد، ماهی کارا از ریشه‌های این درخت اسطوره‌ای محافظت می‌کند.
- 9- Abstraction
- ۸- پرهام، سیروس (۱۳۷۵) *شاهکارهای فرش‌بافی فارس*، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
 - ۹- تناولی، پرویز (۱۳۸۶) *طلسم*، چاپ دوم، تهران: نشر بن‌گاه.
 - ۱۰- دوندیس، ا. دانیس (۱۳۸۸) *مبادی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
 - ۱۱- سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۴) *فره‌ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، چاپ اول، تهران: نشر نی.
 - ۱۲- شوالیه، ژان و گریبان، آلن (۱۳۷۸) *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضائلی، جلد اول و دوم، تهران: انتشارات جیحون.
 - ۱۳- فانی، کامران (۱۳۸۱) *کتاب ماه هنر*، شماره ۵۱-۵۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
 - ۱۴- کوپر، جی سی (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.
 - ۱۵- کویاجی، جی سی (۱۳۷۸) *اسطوره‌های ایران و چین*، ترجمه دکتر کوشیار کریمی طارمی، چاپ اول، تهران: انتشارات نسل نو اندیش.
 - ۱۶- هال، جیمز (۱۳۸۰) *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
 - ۱۷- ویلسون، اوا (۱۳۷۷) *طرح‌های اسلامی*، ترجمه محمدرضا ریاضی، تهران: انتشارات سمت.
 - ۱- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۴) *بن‌مایه‌های اساطیری روییدان گیاه از انسان، نامه ایران ج. ۲*، تهران: انتشارات اطلاعات.
 - ۲- ادواردز، سیسیل (۱۳۸۸) *قالی ایران*، ترجمه مهین دخت صبا، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگسرا.
 - ۳- الیاده، میرچا (۱۳۷۸) *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکارتی، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.
 - ۴- اشنبرنر، اریک (۱۳۷۰) *قالی‌ها و قالیچه‌های ایران*، ترجمه مهشید تولایی و محمد رضا نصیری، جلد اول، تهران: انتشارات فرهنگسرا.
 - ۵- بهار، مهرداد (۱۳۷۶) *جستاری چند در فرهنگ ایران*، چاپ سوم، تهران: انتشارات فکر روز.
 - ۶- پاکباز، رویین (۱۳۷۸) *دایره‌المعارف هنر*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
 - ۷- پرهام، سیروس (۱۳۷۱) *دست‌بافت‌های عشایری و*