مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۲، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۶

صفحات ۵۷- ۲۹

Online ISSN: ۲۵۳۸-٤۹۳۷

Print ISSN: ۲۵۸۸-۲۷۰۸

www.irijournals.com

بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه*

مازیارطهماسبی [۱]، عبدالعلی باقری [۲]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری (گرافیک)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد (نویسنده مسئول)

[۲] عضو هیأت علمی، گروه گرافیک، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

نقوش ساده، هندسی وانتزاعی فرش صرفاً نقش و نگاری برای پرکردن فضای خالی نیست، بلکه هرخط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی نشان و نمادی از معانی و مفاهیمی است که برخواسته از سنت‌ها، آداب و رسوم، باورها و اعتقادات است. بافنده هریک از این نقوش را از دل طبیعت و محیط پیرامونش در ذهن خود ساخته و به لحاظ فرم وشکل دردسته نقوش هندسی و انتزاعی قرارمی‌دهدکه هریک از آنها راز و رمزی نهفته دردرون خود وماهیتی قابل تأمل و زیباشناسانه دارند. شهرستان ایذه بعنوان جایگاه قشلاقی اقوام خود (که درگذشته بصورت کوچنشینی زندگی می‌کردند) از وارثان هنر در فرشبافی است. از آنجا که این پژوهش اولین نوع در نمونه خود درباره فرش ایذه می باشد لذا دراین پژوهش که باهـدف بررسی نمادهای گرافیکی بکار رفته در فرش بختیاری منطقه ایذه انجام شده است، موقعیت شهرستان به اختصار بیان گردیده و نمادهای بکاررفته شده در آثار هنری بویژه فرش دستبافت ایذه که معرف اندیشه و ذوق هنـری مردمـان این سـرزمین باتوجه به باورهـا و اعتقادات آن‌هاست مورد بررسی قرارگیرد. ابزار جمع آوری اطلاعات این مقاله به روش‌های کتابخانه ای، مصاحبه و... می باشد. در این راستا ساختار کلی نقوش با استفاده از ابزارهایی مانند مشاهده، مصاحبه، گفتگو و اسناد مکتوب رسمی، استخراج گردید، سپس با مراجعه به منابع و مستندات موجود پیرامون مفاهیم نقوش، کلیت طرحها و قابلیت این المان های سمبولیک از نظر تاریخی و پیوند فضای گرافیکی با فضای تجاری، از دید گرافیکی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. سپس نمادهای بکار رفته در فرش ایذه مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه پیشنهاداتی به ارائه گردیده است.

واژه‌های کلیدی: گرافیک، نماد، نقوش، فرش، بختیاری، شهرستان ایذه.

* مقاله مستخرج ازپایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری (گرافیک) دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد می باشد.

مقدمه

فرش، تجسمی زنده از فرهنگ و هنر این سرزمین در ادوار مختلف، تاریخ و نشانه فرهنگ عمیق و پرقدرتی است که نه تنها در مقابل هجوم اقوام مختلف مقاومت کرده، بلکه توانسته فرهنگ‌های تحمیلی بیگانه را در خود حل نموده و به آن سیمائی ایرانی ببخشد. کیفیت استثنائی این کالا که ترکیبی از هنر و صنعت است به سهولت باعث گذر آن از مرزهای تاریخ به زمان حال گردیده است.

منطقه بختیاری‌نشین ایذه از دیرباز به بافت دستبافته‌های مختلف پرداخته‌اند و آنچه در این زمینه بیشتر متداول است بافت فرش‌هایی است، به شیوه ذهنی‌بافی با طرح‌های ساده و انتزاعی که شاخصه‌ی اصلی آنهاست. کم‌کم با آمدن نقشه و رنگ‌های جدید (تنوع رنگ در رنگرزی شیمیایی) صنعت قالی گستردگی خاصی پیدا نمود و ارتباط با بازارهای بین المللی نیز بر این صنعت تاثیر منفی گذاشته تا آنجا که اصالت فرش را تحت الشعاع قرار داد. به همین منظور برای حفظ اصالت‌ها در نقوش و طرحها، این موضوع، یعنی بررسی نمادهای گرافیکی بکار رفته در فرش بختیاری منطقه ایذه را انتخاب نموده تا علاوه بر تحقیق و جمع‌آوری مطالب فراموش شده به نوعی در بهبود و ایجاد خلاقیت‌های پیاپی در این منطقه سهیم و شریک باشم؛ زیرا گرافیک و فرش از لحاظ ارتباط با مخاطب خود بسیار به هم نزدیک هستند. گرافیک همواره با کمک گرفتن از نقوش اصیل، خلاصه کردن ومعنا بخشیدن به نقوش پایه، اصول کار خود را آغاز می‌کند وچه بسیار دانشجویان تحصیل کرده در رشته (گرافیک) بوده‌اند که از نقوش فرش برای طیف وسیعی از تبلیغات خود استفاده و الگو برداری کرده‌اند. در این تحقیق به ارتباط بین هنر گرافیک و نقوش فرشهای بختیاری پرداخته خواهد شد. به این ترتیب تاثیرات نقوش اصیل به کار گرفته شده در فرش بر هنر گرافیک امروز مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

شهرستان ایذه بخشی از سرزمین کهن بختیاری‌نشین دردامنه رشته کوه‌های زاگرس و همجوار با استان‌های چهارمحال بختیاری و استان کهگیلویه و بویراحمد می‌باشد که اکثر مردمان این دیار کوچ‌نشینانی بودند که بصورت قشلاق (در شهرستان ایذه) و ییلاق (در شهرهای اردل، فارسان، شلمزار، لردگان و ...) زندگی می‌کردند لذا بافندگان فرش در ایذه همان کوچ نشینان شهرهای ییلاقی ذکر شده می‌باشند. بختیاری‌ها که از کهن‌ترین اقوام زاگرس نشین هستند، همواره با دیدی هنری و جهان بینی فرهنگی به طبیعت و محیط اطراف خود می‌نگرند و خلاقیت هنری خود را در بافتن فرش به عنوان یکی از جلوه‌های هنری نشان داده‌اند و فرش این مناطق از لحاظ طرح، شکل و رنگ شبیه بهم هستند. در قالی بختیاری نقش‌هایی همچون بز کوهی (کل، پازن) و کبک و... در کنار نقش گل و بوته استفاده شده است؛ که حاکی ازبرداشت مردم این مناطق و نگاه زیبا شناسانه‌ی آنها به جهان پیرامون خود می‌باشد. عمده شهرت قالیچه‌های بختیاری به دلیل بکارگیری اشکال انتزاعی، هندسی و ذهنی باف همراه با رنگ و پشم و الیاف طبیعی در آن است (طهماسبی، ۱۳۹۶).

اهداف پژوهش

ویژگی‌هایی در فرش ایرانی وجود دارد که آن را به نماد و شناسنامه هنر ایرانی در سطح جهان تبدیل کرده است. سبک‌های مختلف فرش ایران دارای چنان جایگاه و اهمیتی درسطح جهان است که بیگانگان مجبور به جعل نام آنها می‌شوند. این اعتبار از روح هنر ایرانی سرچشمه می‌گیرد و خلاقیتی که در بافت فرش به‌کار می‌برد و اقوام و عشایر مختلف ایرانی هر کدام سبک و سیاق خاص خود را در بافتن بکار می‌برند تا هرکدام بعنوان زیر شاخه‌ای از فرش ایران و در عین حال شناسنامه محلی خود را نیز داشته باشند. نقوش فرش‌ها در میان هر قوم ویژگی‌های منحصر بفردی دارد که بر اساس این ویژگی‌ها دسته بندی و نام گذاری می‌شوند و یکی از این اقوام، بختیاری‌ها هستند که ریسندگی و پس از آن بافندگی -که فرش بافی یکی از جلوه‌های آن محسوب می‌شود- در میان ایشان دارای پیشینه کهن است (پایگاه اینترنتی سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی و گردشگری استان چهار محال بختیاری) شهرستان ایذه واقع در شمال شرقی استان خوزستان می‌باشد در این دیار مردم تماماً از اقوام بختیاری بوده که با هم کیش های خود در استان چهارمحال بختیاری دارای فرهنگ، گویش، اداب و رسوم و... مشترک می‌باشند. بافندگی یکی از این مشترکات می‌باشد که آثاری بدیع را در قالب دستبافته پدید می‌آورند. فرش، گلیم، جاجیم، نمد،

زیلو، چادرشب و لباس از جمله صنایع دستبافته‌های این اقوام است که دارای نقش و نمادهای خاص خود می‌باشند. (حشمتی، ۱۳۸۰: ۹۸). این پژوهش برآن است تا نقش و نمادهای انتزاعی فرش بختیاری منطقه ایذه را مطالعه نموده و با شناخت این نقش مایه‌ها، پایه و اساس آنها را مشخص کرده و قابلیت گرافیکی آنها را درطراحی و نماد و نشانه بررسی نماید.

نماد شناسی

نماد را با «سمبل» مترادف می‌نامند و از آن به «نشان»، «علامت»، «نمونه»، «اشاره»، «رمز»، «کنایه»، «مظهر» و ... یاد کرده‌اند. (بهمنی، ۱۳۸۹، ۵)

نماد پدیده‌ای است به قدمت و تاریخ بشریت که البته در یکی دو قرن اخیر به شکل قانونمند جایی را در دبستان‌ها و مکاتب ادبی هنری برای خود باز کرده است. در جوامع قدیمی و محدود که دارای فرهنگ کوچک «خرده فرهنگ» در مقایسه با فرهنگ‌های مسلّط مدنی و شهری بوده‌اند، نماد حیات خود را کماکان داشته است و آفرینش‌های نمادین در این جوامع اغلب به صورت غریزی یا فطری به کار می‌رفته‌اند، چرا که نمادها بازتابی از تفکر و خلاقیت مردمی است که با حس معرفت شناسی و زیبا شناختی، نشانه‌ها مظاهری از کشف و شهود خود پدید آورده‌اند که این مظاهر و نشانه‌ها در فرم‌ها، حجم‌ها، تصویرسازی‌ها، اعمال و تصورات و کلمات گوناگون متجلّی گشته‌اند. این پدیدارها به لحاظ رمز و راز بودنشان هیچگاه در مغاک ذهن و زمان مدفون نشده‌اند بلکه چونان ستاره‌ای در آسمان معنوی و فرهنگی بشریت همیشه پرفروغ اند و روشنگر بسیاری از مکنونات و ناگفته ها می‌باشند. (مددی، ۱۳۸۶: ۱۹)

می‌توان گفت نماد پدیده‌ای است که از پاره‌ای کلمات، اشکال، احجام، اشیاء، اعمال، علائم و احساسات تشکیل می‌شود که این عناصرتجسمی یا معنایی از مفهوم، پیام و یا رمزی سخن می‌گوید که مخاطب لازم است با معانی و مفاهیم آن آشنایی داشته باشد. به عبارت ساده تر نماد وسیله‌ای است که به جای چیز دیگر به کار می‌رود که آن چیز دیگر به وسیله تداعی معانی در ذهن مخاطب را می‌یابد. (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶)

انسان بسیار پیشتر از آنکه ابزارساز باشد حیوانی نمادساز بوده. پیش از آنکه به درجات عالی تخصصی شدن در جنبه‌های مادی فرهنگی برسد، در ترانه، رقص، آیین، دین و اسطوره به چنین جایگاهی رسید. (مددی، ۱۳۸۶: ۲۰)

مطلب دیگر اینکه «نماد» یا به تعبیر قدیمی‌تر «رمز»، اساس حکمت الهی یا عرفانی را تشکیل می دهد، در این حکمت و جهان بینی انسان جهان را سطحی و ظاهری نمی‌بینید بلکه همانند انبیاء و عرفان در ورای ظاهرش و در عمق درک می‌نماید. در این تفکر، اشیاء و کائنات مبتنی بر نوعی «نمادین دیدن» و حکمت الهی یا «تأله» استوار بوده که نشان از حقیقتی پنهان و رمز گونه دارند.

از آن جائیکه کاربرد اصلی نماد تداعی معانی است به همین منظور هرچه اندیشه، احساس و جهان بینی کاملتر شود و ذوق و نیروی خلاقانه تقویت می‌شود و حجم نمادها نیز بیشتر خواهد شد، زیرا «نماد» نشان دهنده و تداعی کننده چیز دیگری است که معمولاً خاصیتی مفهومی و معنایی دارد. برای مثال در ژاپن طرحی نمادین به نام «یین» و «یانگ» وجود دارد که نمادی از سطوره‌ی آفرینش است که جهانی دو گانه از کیهان را معرفی می‌نماید. «یین» نماد زمین، مونث بودن، تاریکی ماه و انفعال است و «یانگ» نماد نرینگی، آسمان، روشنایی، خورشید و عامل فعالیت در طبیعت است. (مددی، ۱۳۸۶: ۲۰-۲۱)

انواع نماد

نمادهای تجسمی:

برای خلق نماد یا نشانه، انسان راههای گوناگونی بر گزیده است؛ که عمده‌ترین و جذاب‌ترین راههای پیدایش آن، «نمادهای تجسمی» از قبیل علائم، آرم‌ها، مجسمه‌سازی و رموز تصوری هستند که در طراحی‌ها، تزئینات، دستبافته‌ها، صنایع‌دستی، سنگ نگاره‌ها، نگارگری‌ها و از این دست پدیدارها یافت می‌شوند. برای نمونه جام سفالینه مکشوفه از گورستان شوش که دارای تصاویر نمادین است و مربوط به شش هزار سال پیش می‌باشد که در قسمت بالای آن نقوش مکرر و استلیزه (ساده)ی «درنا» (نماد باران)، قسمت پائین «روباه»ها در حال ستیز و در وسط آن طرح یک بز کوهی (قوچ) که نماد رحمت و عطوفت است

مشاهده نمود این قوچ به شکل دو مثلث با شاخ‌های بزرگ و دایره‌ای که نمادی از ماه است، ترسیم و حکاکی شده است، در میان شاخ‌های قوچ طرح خوشه‌ی گندم نیز نماد خوراک و غذا می‌باشد. (هال، ۱۳۸۰: ۱۵)

نماد عملی:

(ایجاد اعمال و افعال خاص) مانند آیین، رسوم، نمایش‌واره‌ها و ... بوده که هر کدام القاء گر یک پیام و هدف می‌باشند.

نمادهای آیینی:

در طول تاریخ نمادهای آیینی فراوانی بوده است، برخی از آن ها بر روی سنگ نگاره‌ها موجوداند، از جمله نمادهای آیینی که در نقش برجسته نیشابور، نقش رستم و طاق بستان وجود دارند، در دوراه اسلام نیز آیین بزرگ و نمادین «حج» را می‌بینیم که حجاج با یکسری اعمال رمزی و آیینی نمادین به عبادت و بیعت با خداوند می‌پردازند.

نمادهای روایتی:

از دیگر اشکال ارائه نماد، «صنعت تمثیل» بوده که بیشتر در هنرهای شنیداری یا روایت‌ها همچون اسطوره‌ها، اشعار، ضرب المثل‌ها، نام‌های نمادین و ترانه‌ها و ...؛ که به صورت ایهام و اشاره وجود دارند اشاره نمود. (هال،۱۳۸۰: ۱۸)

نماد در هنر

نماد به سادگی چیزی است که به جای چیز دیگر به کار می‌رود و نشانه آن است یا بر آن دلالت دارد. به نظر می‌رسد که گرایش طبیعی برای ایجاد نمادها به شیوه‌ای که می‌اندیشیم و در هنر ما باید انعکاس یک ویژگی عمیق روان بشری باشد داشته باشیم. به عنوان مثال شیر را ذکر می‌کنیم. اساساً این حیوان تنها «جانوری عظیم، درنده خو، قهوه‌ای رنگ، غرّان، از دسته گربه‌سانان است.» به محض آن که آن را «سلطان حیوانات» یا «فرمانروای جنگل» بنامیم، به صورت نماد در می‌آید. در واقع از همه آفریدگان، این حیوان یکی از جانورانی است که بیش از همه درباره آن نمادسازی شده است. بخش اعظم این نمادسازی، جنبه دینی داشته است، حتی در میان اقوامی که شیر را به صورت وحشی نمی شناخته‌اند.

نماد در هنر در سطوح مختلف و بر طبق اعتقادات و رسوم اجتماعی که الهام بخش هنرمند است عمل می‌کند؛ و در میان چینیان نمادها ممکن است گاهی مبیّن بیش از یک تعاریف دلپذیر نباشد، یک ظرف یا بشقاب نقاشی شده که از میهمانی به عنوان هدیه به میزبانش تقدیم می‌شود، براثر انتخاب تصاویر تزیینی آن ممکن است برای دریافت دارنده‌ی آن، عمری طولانی، فرزندان بسیار، یا حتی موفقیت در امتحانات دولتی آرزو کند. این زبان نمادین روزگاری به طور گسترده در میان طبقه فرهیخته‌ی چین مفهوم داشت.

در سطحی دیگر، پندارهایی وجود دارد که مربوط به پرستش می‌شود و بخش اعظم را تشکیل می‌دهد. لحظه‌ای جسم آدمی را در نظر بگیریم که هنرمند آن را برای نشان دادن یک خدا یا الهه بکار می‌برد، خود به خود جسم غیر شخصی و بدون نام است، باید نخست جامه‌ای را به شیوه‌ای متمایز بر آن پوشاند تا آن را بتوان به صورت خدایی مشخص درآورد. بر آن جوشن می‌پوشانیم تا مثلاً آن را به صورت مارس، خدای جنگ درآوریم بعد اگر یک جفت بال به آن بیفزائیم آن را به صورت میکائیل فرشته مقرب و فرمانده فرشتگان آسمانی در می‌آوریم. بدین طریق هنرمند با بخشیدن ماده و هویت، به موجوداتی که شکل آنها در واقع ناشناخته است، تصویری نمادین می‌بخشد. زنون فیلسوف رواقی که در سیصد سال پیش می‌زیسته مطلب را چنین بیان می کند و می گوید خدایان یونانی، با شکلهای مشخص که به سهولت قابل تمیز هستند به هیچ وجه دارای شکل بشری نیستند، بلکه همه آنها نمادها و جنبه‌های گوناگون یک موجود آسمانی منحصر به فرد هستند که ماهیت واقعی آنها کاملاً غیر شخصی است. هنگامی که به هنر شرق می‌رسیم در می‌یابیم که پر از خدایانی به صورت آدمی است و بیشتر آنها نشان دهنده مفاهیم انتزاعی و ماوراءطبیعی هستند که در زندگی واقعی همسانی ندارند، آنها نیز نمادهایی به شمار می‌روند. (جیمز هال، ۱۳۸۰، ۱۹-۲۰)

نماد- اسطوره

نقش نمادهای مذهبی این است که به زندگی انسان معنی می‌دهد. در هنرهای دیرینه و به‌تبع آن بافت‌ها، تعیین کننده ترین بخش آن نماد است. چرا که انسان آن زمان، خورشید و ماه و برکه را نماد می‌داند. خورشید نماد باروری است، بدین معنی که چون با خورشید بارآوری زمین آغاز می‌شد، هر خورشید در هر سو، چه بر قالی غروب زده‌ی عشایری، چه به پهنای دیوار بی آفتاب 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. (هال،۱۳۸۰: ۱۴)

به نظر می‌رسد صنایع دستی در گذشته جدا از زندگی مردم نبوده است. این بدان معناست که باورها، هنجارها و اعتقادات مردم در محصولات ساخت دستشان نمودار بوده و هم‌اکنون ما برای پی بردن به آن معانی نیاز به مطالعه آن باورها داریم. هیچ ملتی را نمی توان شناخت و به ژرفای اندیشه آن دست یافت مگر اینکه ریشه باورهای آن را دریافت. (هال،۱۳۸۰: ۴۸)

نماد و قالی

در رویکرد به قالی شرق به مثابه‌ی یک هنر، آنچه 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 شرق 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 نشانه گون از جهان بالایی تبدیل می‌شود.

ذهنیت چنین بافنده ای او را مجاز نمی‌کند که خود را در مقام یک نوآور، مختار مطلق عرصه 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 کند و تلفیق ذوق و مشاهده را بر آن جایی بپاشد که پس از هزاران گره از دار پایین می‌آید و زیرپایی پهن می‌شود که قرار نیست مدام بر خاک قدم بردارد. نقش در قالی ایران هرگز به حوزه‌ی هاویه محض نمی‌رسد و در تجریدی‌ترین شکل خود، انتزاعی از ماهیت شکل برای رسیدن به وجود آن است (امینی، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

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، اگر چه نقش‌مایه‌هایی به صورت مشترک در هر دو مجموعه پدیدار می‌شود از جمله نقش‌های برگ درختان.

نماد مربع

مربع نمادی از زمین در برابر آسمان است که نماد آن دایره است. مربع همچنین نمادی از کل دنیا است. مربع عدد چهار را تداعی می‌کند که رقم معرف کمال الهی است. مربع از لحاظ تجسمی نشان دهنده‌ی استقرار، استحکام، سکون و ثبات است. بر طبق نظر فیثاغورث مربع نماینده‌ی وحدت گونه‌ها و نشان دهنده‌ی برابری یک چیز با خودش به نحوی نامتناهی است ودر نتیجته می‌تواند نمادی از عدالت قانون تلقی شود که همه را به یک چشم می‌نگرد. از نظر افلاطون، مربع نماینده‌ی هماهنگی است که عالی‌ترین فضیلت به شمار می آید؛ شناختی کامل که شخص می‌تواند از طریق آن به حقیقت مطلق دست یابد.

مربع نماد چهار جهت اصلی شمال، جنوب، شرق و غرب و غیر از آن و معرف عوامل چهارگانه زیر است:

- چهار عنصر: آب، خاک، باد، آتش
- چهار مرحله از زندگی انسان: کودکی، جوانی، میان‌سالی، پیری
- چهار مرحله از تکامل بشر: دوران جنینی، دوران زندگی، مرگ، رستاخیز (معاد)- چهار فصل: بهار، تابستان، پاییز، زمستان
- چهار امتداد در هنرهای تصویری: عمودی، افقی، مایل، دوار - چهار طبع: سردی، گرمی، خشکی، رطوبت (افروغ، ۱۳۸۹: ۲۹ - ۳۰)

از مربع به صورت شبکه‌ای شطرنجی و خانه‌خانه نیز به فراوانی در تصویرهای اقوام مختلف استفاده شده است که گاهی جنبه‌های جادویی یا حالت‌هایی از ریاضیات دارد؛ مانند مربع نُه خانه‌ای از ارقام ۱ تا ۹ در خانه‌های آن نوشته شده است و مجموع ارقام هر ستون و ردیف، ۱۵ می‌شود؛ یا حروفی که در خانه‌های جدولی نوشته می‌شود و واژگان خاصی را در ردیف‌ها و ستون‌ها تشکیل می‌دهند (افروغ، ۱۳۸۹: ۳۰ - ۳۱)

نقش خشتی

نقوش فرش ایران، نقاشی پیام و نقاشی بیان است که گاهی، صریح و گاهی، با رمز و استعاره و پوشیدگی رازگونه جلوه می‌کند. نقش خشتی هم استعاره از باغ و باغ‌های زیبای ایرانی دارد. "باغ" با اوصاف خاص ظاهری، نمادی از "بهشت موعود" است. به نحوی که تصویر لفظی و کلامی آن در قرآن کریم و نهج‌البلاغه و بعد از آن در احادیث و روایات اسلامی و سپس در دیوان‌های شعرای متقدم و متأخر ایران به‌طور محسوس چشمگیر است. این آزادی در طراحی به هیچ وجه تصادفی و اتفاق نیست همه نشأت گرفته از باورهای مذهبی، عاطفی و ملی است که با خلقیات ما رابطه دارد. (حشمتی رضوی، ۱۳۸۰: ۷۶-۷۷)

شکل شماره ۱- فرش خشتی و چهارباغ

در خصوص نقشه‌ی گلستان دکتر علی حصوری چنین می‌گوید: «یکی از نقشه‌های فرش ایرانی، باغی را تصور می‌کند که با نقشه‌ی فردوس‌ها (باغ‌ها) تطبیق می‌کند» (افروغ، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

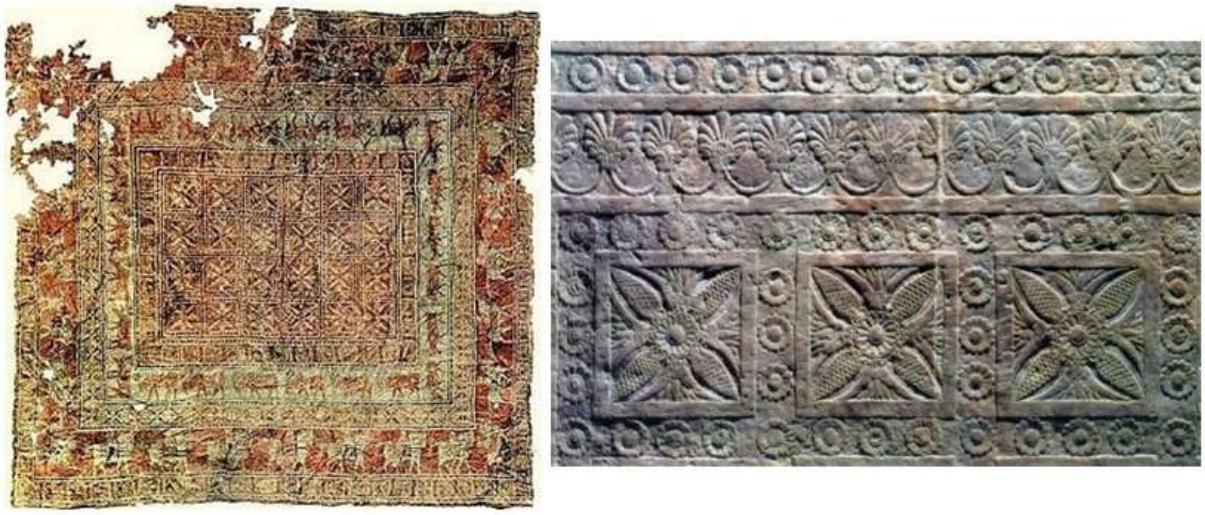
طرح خشتی از جمله طرح‌های اصیل مشهور فرش ایران است و تکرار نقوش مربع شکل و یا شبیه به آن با رنگ بندی نا منظم خشت‌ها و گاه منظم شکل دهنده آن است. درون خشت‌ها نقش‌مایه‌های الهام گرفته – به خصوص – از درخت قرار می‌گیرد. قدیمی‌ترین طرح خشتی دیده شده بر فرش همان طرح معروف پازیریک است (زارعی، ۱۳۸۲: ۱۵۷).

نتایج حاصل از بررسی تاریخچه طرح خشتی

بر روی حجاری‌های سنگی مکشوفه در نینوا، طرحی بدست آمد که زمینه آن بسیار شبیه متن فرش‌های پازیریک می‌باشد و بسیاری آن را طرح یک فرش می‌دانند که بر روی سنگ ها نیزحک شده است (شکل شماره ۲).

در حاشیه این طرح همان‌طور که در تصویر ملاحظه می‌شود، گل‌های نیلوفر آبی و گل‌های بادبزنی در درونی‌ترین حاشیه قرار گرفته‌اند؛ و در بین آن‌ها از گل‌های ۱۶ پر استفاده شده است. در زمینه، ما نقش‌های خشتی را مشاهده می‌کنیم که هر خشت شامل یک مربع می‌باشد که درون آن گلی چهارپر قرار دارد بین این خشت‌ها را با ردیف‌هایی از گل ۱۶ پر کوچک جدا کرده‌اند. تقریباً یک صد سال بعد ما شاهد بافت فرش پازیریک می‌باشیم که زمینه آن نیز خشتی است. (شکل شماره ۲)

خشت‌هایی با ۴ ردیف در ۶ ردیف به تعداد ۲۴ عدد. درون این خشت‌ها نیز گل‌های چهارپر قرار دارد و یا به قولی ۸ پر. در خارجی‌ترین و داخلی‌ترین حاشیه‌ها نیز نقش‌های مربع به صورتی دیگر تکرار شده است. در کنار فرش پازیریک فرش دیگری پیدا شده که شاید بتوان آن را ملکه وآتشدان نام نهاد. این فرش نیز دارای نقش خشتی می‌باشد که دو ملکه روبروی یکدیگر قرار دارند و در بین آن‌ها یک آتشدان قرار دارد که به حالت احترام دست راست خود را بلند کرده‌اند. این فرش کلاً دارای چهار خشت است که تفاوت خشت‌ها در رنگبندی آنها است؛ و دوبه‌دو به صورت قطری دارای رنگ زمینه روشن و تیره هستند و یک ملازم نیز در پشت هر ملکه قرار دارد. از فرش بعدی متأسفانه آثاری بر جای نمانده است و ما فقط از نوشته ها دریافتیم که زمان ساسانیان فرش چهارباغی وجود داشته که درون آن مملو از درختان و گیاهان بوده است.



شکل شماره ۲- قالیچه‌ی سنگی نینوا شکل شماره ۳- فرش پازیریک

در صورتی که متن فرش خشتی با اشکال هندسی، مربع و لوزی شبکه‌بندی شده و در داخل هر یک از خانه‌های این شبکه نقشمایه‌هائی از قبیل گلدان‌گل، بُته، شاخه‌گل، درختان گوناگون خاصه سرو و بید، وحوش و پرندگان به صورت مجرد ترسیم شده باشند به گونه‌ای که هر خانه از نظر شکل و محتوا از خانه مجاور متمایز باشد اصطلاحاً طرح را قاب قابی و یا عبارتی دیگر قالب خشتی می‌نامند. استفاده از این طرح در بختیاری چنان رایج است که اگر منشأ آن را از این ناحیه بدانیم سخنی به گزاف نگفته ایم. (نصیری، ۱۳۸۲: ۴۶)

نماد در فرش بختیاری ایذه

شیوه‌های بیان تصویری

صنایع‌دستی هر ملت تبلور آئین، آداب و رسوم، بینش اساطیری و اعتقادات مذهبی آن قـوم و ملت است. بیان تصویری جهان‌شمول‌ترین زبان ارتباطی است که به هر شکل، بیانی نمادین داشته است. نوع پیام ارائه شده در بافته‌های عشایری و روستایی که اصولاً به صورت نمادین نمایان می‌شود به جامعه و فرهنگ هنرمند وابستگی تام دارد.

نقش‌مایه‌های نمادین

یونگ معتقد است: «نماد قدرت بیانگری انسان را افزایش می‌دهد» (توفیق بروجنی، ۱۳۸۶: ۴۵۴).

رمز در عین اینکه نباید دارای جزئیات زیاد باشد تا حدودی باید کیفیاتی از پدیده‌ی واقعی را در خود ثبت کند. اخبار بصری که در آن‌ها شیوه‌ی رمز به کار گرفته می‌شود. بیشتر به جنبه‌ی محتوایی خبر تمایل دارند.

دکتر حصوری معتقد است:

«گرچه بعضی از نمادها ساختاری پیچیده دارند اما مفهوم نماد مفهومی ساده است» (توفیق بروجنی، ۱۳۸۶: ۴۵۴).

در ارائه تصاویر نمادین گاه قدرت تجسم غالب است و خبر را در خدمت خود می‌گیرد و گاه نیز قدرت خبری چنان غالب است که تجسم را ضعیف‌تر نمایان می‌کند اما باید توجه داشت نماد اصولاً در ساختار مولد خود قابل فهم خواهد بود.

نقش‌مایه‌های انتزاعی

در این دسته از نقش‌ها با پیام‌های خالص بصری مواجه می‌شویم که به عبارتی استیلیزه کردن و پالودن تصویراست به نحوی که مهم‌ترین و بارزترین جنبه‌های تصویر می‌ماند و تصویر به قدری ساده می‌شود که دیگر چیزی در تصویر که به واقعیت خارجی شبیه باشد باقی نمی‌ماند. در این حالت خودآگاه و ناخودآگاه به هم می‌آمیزند. در یک تصویر انتزاعی برخلاف نوع رمزی یا سمبلیک لزومی ندارد که معنای خارجی خاصی وجود داشته باشد؛ و به عبارتی هرچه شبیه‌سازی در یک خبر بصری بیشتر باشد مطالبی که از آن استنباط می‌شود مشخص و در نتیجه محدودتر است و هر چه انتزاعی‌تر مطالب وسیع‌تر و کلی‌تر خواهد شد. تصویر سازی غیر تجسمی که در میان هنرمندان نائیف، قبیله‌ای و روستایی بسیار مورد استفاده است منحصراً امری روانی است و پدیده‌ای که ازعاطفه و هیجان ناشی می‌شود.

نقش‌هایی که بافندگان فرش قرار می‌دهند به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

۱- نقش‌های ملهم از طبیعت

۲- نقش‌های برآمده از اعتقادات و باورهای بافنده شامل اعتقادات قدیم و جدید

۳- نقش‌هایی که به ابزار و وسایل اشاره دارند.

۴- نقوش تزئینی که بافنده آن‌ها را از سر ذوق خلق کرده و معانی خاصی را القا نمی‌کنند.

تاریخ بسیاری از نقش‌ها و نمادهای تصویری که در دستبافته‌ها به کار می‌روند مربوط به قرون پیش از اسلام و سفال نگاره‌ها بوده است. این نقوش در بستر زمان تغییراتی به خود پذیرفتند در مواردی تکامل یافته‌تر نمایان شدند و در مواردی دیگر چنان تحریف شدند که تشخیص و ارتباط آن‌ها با نمونه‌های اولیه بسیار دشوار است. گرچه با آمدن اسلام تحریم‌هایی در مورد شمایل نگاری صورت گرفت اما برای بافندگان عشایری و روستایی وابستگی به محیط طبیعی، حیوانات و گروه‌های خانوادگی‌شان بسیار نیرومند بوده و بنابراین تحریم مذهبی نادیده گرفته می‌شود.

پس شکل گیری و تحول نقش‌مایه‌ها تابع مسائلی همچون بسترتولید، تأثیرات فرهنگی، جایگاه سبک، تناسب طراحی و بافت و نقش هویت و جنسیت بافنده می‌باشد. (توفیق بروجنی، ۱۳۸۶: ۴۵۴ - ۴۵۵).

نقوش و نمادهای به کار رفته در بافته های قوم بختیاری

نقوش به کار رفته در بافته های قوم بختیاری ملهم از طبیعت پیرامون آنها و فرهنگ غنی و پربارشان است. این نقوش مبتنی بر: آداب و رسوم، محیط پیرامون همچون حیوانات و گیاهان و ابزار و وسایلی است که هر کدام به نحوی در زندگی روزمره آنها نقش دارد.

رنگ‌های به کار رفته در این دستبافته‌ها نیز ملهم از طبیعت پیرامون و باورهای حاکم بر آداب و سنن آنان است. در طرح‌های روی قالی و دیگر دستبافته‌های بختیاری به نقوش ساده بر می‌خوریم که از پدیده‌های پیرامون چون گیاهان، گل‌ها، حشرات و باورهای عامیانه (مانند آل باوری) حاصل شده است.

چیزی که ما از این تصاویر درک می‌کنیم؛ و آنها را در زمره‌ی «طرح های نمادین» می‌انگاریم این است که غالب این طرحی‌ها، انتزاعی و تجریدی هستند؛ یعنی به گونه‌ای استفاده شده است که از واقع گرائی به دور مانده، ولی با الهام از دنیای واقعی، به شکل نمادین و اشکال ساده‌ی هندسی درآمده‌اند. این نقوش نوع ارتباط زیست محیطی، فرهنگی و آرمانی ایل با طبیعت را نشان می‌دهند. (مددی، ۱۳۸۶: ۲۳)

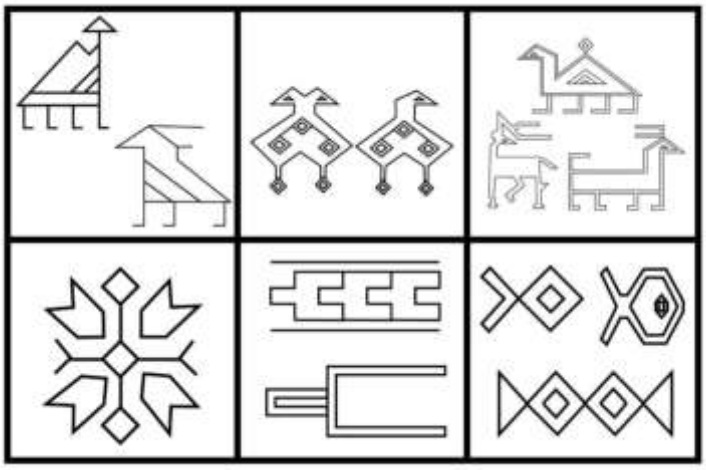
در هنرهای تصویری و نمادینِ دستبافته‌های بختیاری ذوق غریزی بافندگان توانسته است تمامی موارد و عناصر ظاهری بصری را به شکلی منطقی و هنری لحاظ کند. عناصری از قبیل خطوط، نقاط، رنگ‌های مناسب، سطوح و ... این عناصر در کارکرد کلی خود از هارمونی زیبا با بار معنائی ویژه برخوردار است که ماهیتی قابل تأمل و زیباشناسانه ارائه می دهند.
توازن، تقارن، تعادل، تضاد، حرکت، ریتم و وحدت از جمله عناصر ماهویِ این اشکال و نقوش بوده که در مکتب ذهن خلاق بافندگان به شکل غریزی پدید آمده‌اند. خلاقیت مانائی که به عنوان بخشی از میراث فرهنگی و هنری، سینه به سینه از مادران به دختران انتقال یافته است. (مددی،۱۳۸۶: ۲۴)
در حوزه‌ی فرهنگ مادی (کشاورزی، پوشاک، مسکن و غذا و ...) ما شاهد برخی نمادها هستیم. این نمادها هرچند خاستگاهشان عوامل مادی و زمینی هستند، اما غالباً مفهومی معنوی دارند مانند پوشاک چوقا «تن پوش مردان بختیاری» که کاربردی ابزاری و مادی دارد اما در برگیرنده ی طرحی نمادین با مفهوم معنوی است و یا در کشاورزی ما شاهد یک عمل نمادین با آئین نمادین هستیم که با خوشه های گندم، به منظور سپاس از نعمت الهی و برکت خواهی از زمین انجام می گیرد.

تقسیم بندی نقوش دست بافته‌های بختیاری

در یک تقسیم بندی کلی، مجموعاً، دو گروه نقش را در فرش‌های عشایر بختیاری می‌توان مشاهده کرد که معرفی و تحلیل آنها خود می‌تواند دانش بصری و نگرش زیبایی شناسانه‌ی ایشان را فارغ از هرگونه پیش فرض و تجاهلی، معرفی کند:

نقوش انتزاعی:

«انتزاع یعنی برکندن از جایی، بیرون کشیدن، واستدن، گرفتن، برکنده شدن، برآوردن جزئی از یک کل.»
مشخصه اصلی نقوش انتزاعی تبدیل کیفیت جنبشی رویداد بصری به مؤلفه‌های بصری اصلی و بنیادی با تاکید بر روی وسایل پیام رسانی هرچه مستقیم‌تر و مهیج‌تر و حتی بدوی است. (کیانی فر، ۱۳۹۵: ۱۰۳)
بافنده عشایر به این ممیزه بصورتی کاملا نیاموخته و مکتب نرفته آگاهی دارد و اصلاً هدفش این است که اشکالی ساده و دم‌دستی را بگیرد و به نفع نیروهای جنبشی و فعال بصری تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان «بیان خلاقانه احساس» به زعم کالینگوود است و نه احساس مشخص و از پیش تعیین شده که در هنر «جادوئی» و هنر «سرگرمی» سراغ داریم. (ناغانی، ۱۳۹۳: ۳۵)



شکل شماره ۴ - نقوش انتزاعی – مأخذ: (قاضیانی، ۱۳۹:۱۳۷۶-۱۴۴-۱۴۵-۱۵۴)

برخی نقوش انتزاعی مورد استفاده در دستبافته‌های عشایر بختیاری را که بیشتر از عناصر طبیعی مثل ابزار و وسایل دم‌دستی و نیز حیوانات اهلی و وحشی و دیگر عناصر عالم طبیعت انتزاع شده‌اند، می توان به شرح ذیل بر شمرد: قیچی، آچار، پرندگان و

ما کیان از جمله گنجشک که در گویش محلی به آن «بنِگِشت» می‌گویند مرغابی، کبوتر، چهارپایانی از جمله بز، کل، سگ، روباه و شتر و همچنین گل و گیاه. اکثر این نقوش انتزاع شده در (شکل ۴) دیده می‌شوند. (کیانی فر، ۱۳۹۵: ۱۰۵)

نقوش تجریدی:

تجرید به معنای تنهایی گزیدن، پیراستن علمی از ذهن که صفتی از صفات چیزی یا جزیی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد. (معین، ۷۲۶:۱۳۸۲)

عشایر و روستانشینان بختیاری در نگاه خود به طبیعت، برخی نقوش را با نگرش بنیادی و محوری صرف استخراج کرده و تا بدانجا استحاله داده‌اند که شناسهٔ خویش را از دست داده و به ریخت و شکلی بنیادی تبدیل شده‌اند. ایشان از هر گونه عینیت پردازی صرف، در هنر خویش پرهیز نموده‌اند، تجرید از دید این اقوام، صرفا زبده گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند، بلکه نوعی ساختن را مطرح می‌سازد. ساختن و خلق کردن صرف بدون هرگونه بهانه معنائی و بیان گرایانه (شکل ۲-۱۷). (ناغانی، ۱۳۹۳: ۲۹)

یافته‌ها ی تحقیق

در این بخش نقوش نمادین به کار رفته در فرش‌های بختیاری شهرستان ایذه، با اشاره به نام، تصویر و ترسیم خطی نقش، همچنین در جدولی نقش را از نظر نماد، خط، رنگ بندی، پیشینه تاریخی و توضیحات تکمیلی، به اختصار بررسی می‌گردد (طهماسبی،۱۳۹۶).

نقوش گیاهی

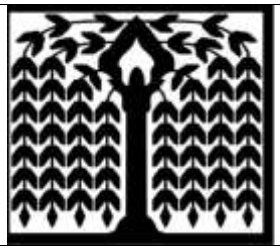
موضوع اصلی نقوش گیاهی در قالی‌های بختیار را گل‌ها و درختان زیبا تشکیل می‌دهد. گل‌ها و درختان اصولاً به صورت تجریدی در این قالی‌ها دیده می‌شوند. طرح بوته، درخت، گل و حتی گوشه‌هایی از معماری بومی که نقوش گل و درخت بر آنها تزئین شده در تک خشت‌ها و تک قاب‌ها جای گرفته است. درادامه نقوش گیاهی استفاده شده دربافته های بختیاری درجداول درج می گردد.

جدول شماره ۱-درخت سرو

نماد	استقامت و سرافرازی ایرانیان.
خط	استفاده از خطوط شکسته، مایل، منحنی و فرم های هندسی دایره و مثلث.
رنگ	این درخت از وسط به دو قسمت مساوی تقسیم شده است که در هر طرف به صورت باند باندی و محرماتِ مایل تقسیم شده و درون هر راه، سبز تیره ای قرار دارد و رنگ زمینه درخت نارنجی می‌باشد. استفاده از رنگ‌ها آبی، خاکستری، زرد و نخودی نیز متداول است. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	به گفته سیروس پرهام سرآغاز باور مقدس به سرو به تمدن‌های عیلامی و آشوری باز می‌کردد. (افروغ، ۱۳۹۳:۹۴)

توضیحات	سرو را می‌توان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای نمادین از خرمی و همیشه بهاری و مردانگی دانست. در سنگ نگاره‌های تخت جمشید همان یگانه درخت است. (پرهام، ۱۳۷۱:۲۰۸)
نمادهای مشابه کارشده	احسن الخالقین جشنواره جام جم سرو ایرانی فرهنگسرای سرو

جدول شماره ۲-درخت بید مجنون

	
نماد	نقشمایه تزیینی و عرفانی در هنر و به نوعی نماد انسان نیایشگر نیز هست. (صادقیان، ۱۳۸۸:۶۹)
خط	استفاده از خطوط عمودی و فرم هندسی لوزی.
رنگ	این درخت از وسط به دو قسمت مساوی تقسیم که در هر طرف اشکال هندسی لوزی شکل بصورت عمود قرار گرفته شده و درون هر لوزی، رنگی متضاد با رنگ لوزی همریف قراردارد. زرد در کنار آبی، نخودی درکنار سبز و سبز در کنار آبی با زمینه نارنجی قرار گرفته شده است. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت.
توضیحات	طرح بید در برخی از دست بافته‌ها میوه‌دار است، این طرح در خشت و یا در قاب‌هایی همجوار درخت سرو می‌تواند به گونه‌ای زندگی کوچندگان در حرکت و زنان را در کنار مردان به ذهن متبادر نماید. (افروغ، ۱۳۸۹: ۷۷)
نمادهای مشابه کارشده	دانشگاه علوم پزشکی گیلان

جدول شماره ۳- بته

نماد	سرو (استقامت و سرافرازی).
خط	استفاده از خطوط منحنی، عمودی، شکسته و فرم هندسی لوزی.
رنگ	در نمونه اصیل بیشتر از قهوه‌ای مایل به زرد، نارنجی و عنابی استفاده شده است. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	در هنرهای اواخر ساسانیان و سده‌ی 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. (امینی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)
توضیحات	بته نقشی است فراگیر و از منظر زیبایی شناختی توانایی همنشینی با نقوش اسلیمی و شکسته بسیاری را دارد. بیش از ۶۰ گونه موتیف بته‌ای در ایران یافت می‌شود. قدیمیترین نقش بته، در قالیچه‌ای است که در قرن ۱۲ در مسیر سرابند اراک بافته شده است و در موزه واشنگتن نگهداری می‌شود.
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۴- درخت انگور

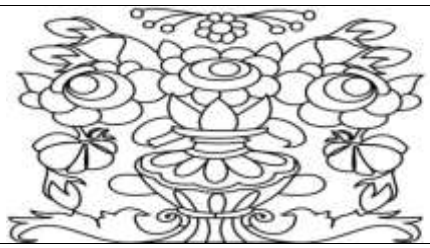
نماد	در اساطیر ایران انگور مظهری برای خون است که نیروی اصلی است.
خط	استفاده از خطوط شکسته، مدور و فرم هندسی دایره.
رنگ	رنگ قرمز برای انگور و سبز و نارنجی برای برگ‌های انگور بر زمینه‌ای نخودی رنگ.

پیشینه تاریخی	نقوش گیاهی و بر گرفته از طبیعت در مسیر کوچ.
توضیحات	در بسیاری از نوشته‌های کهن تاک همراه با چنار ذکر می‌شود زیرا چنار مظهر شاه و تاک مظهر همسر اوست. به هم پیچیده شدن تاک و چنار نشانه دوام سلطنت از طریق خون است.
نمادهای مشابه کارشده	

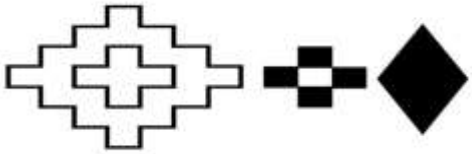
جدول شماره ۵ - درخت ومرغ

نماد	مظهر ابر و پیک باران.
خط	استفاده از خطوط شکسته، مدورو عمود و فرم هندسی دایره.
رنگ	تنه مرغان آبی تیره با بالهایی نخودی رنگ و درخت با رنگ قهوه‌ای در زمینه‌ای سبز و قرمز (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	در نگاره‌های درخت و مرغ یک جفت (پرنده) در دو سمت گیاه مقدس جای‌گرفته‌اند، وپاسداران گیاه مقدس‌اند. سابقه‌ی بکارگیری این نقش را می‌توانیم در نگاره‌ای از زمان ساسانی مشاهده کنیم. این همان درخت زندگی است. در بیشترین نمونه‌های بازمانده از پارچه‌های زمان آل بویه مرغان رودرو هستند.
توضیحات	ماراز عمده‌ترین تصاویر مثالی و سرچشمه‌ی حیات و تخیل است و غالباً پیچیده به دور درخت تصویر می‌شود و تقریباً در همه‌ی تمدن‌ها، همانند درخت موجب پیدایی انبوهی از اساطیر تلفیقی شده است.
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۶ - گل فرنگ (گل رُز) و گل سرخ ایرانی

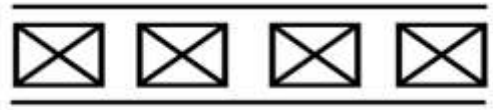
<table>
<tr><td colspan="2">  </td></tr>
<tr><td>نماد: مظهر محبت و زیبایی.</td><td>خط: استفاده از خطوط مدور فرم هندسی دایره.</td></tr>
<tr><td>رنگ</td><td>روناسی، سفید، صورتی در زمینه‌ای بیشتر زرد بصورت طبیعت‌گرایانه ترسیم می‌شود.</td></tr>
<tr><td>پیشینه تاریخی</td><td>طرح گلفرنگ از طرح های اصیل و قدیم ایران است که نمونه‌های آن در برخی از آثار گذشته از جمله منسوجات و کاشی های قرن یازدهم هجری به بعد دیده می‌شود؛ اما این که این گل ایرانی چگونه نام گلفرنگ گرفته است نیاز به بررسی و کنکاش بیشتر دارد.</td></tr>
<tr><td>توضیحات</td><td>مسلمانان معتقدند که گل سرخ از قطرهٔ عرق جبین پیغمبربه وجود آمده است. پیامبر اسلام به عطر گل سرخ علاقه‌ی وافر داشت و آن را بسیار استعمال می‌کرد. اکنون نیز عطرو گلاب گل سرخ را در مجالسی با ختم صلوات مصرف می‌کنند. گل محمدی نیز گل سرخ پرپر صورتی رنگ و مظهرزیبایی و جمال طبیعت به شمار می‌آید.</td></tr>
<tr><td>نمادهای مشابه کارشده</td><td> </td></tr>
</table>

جدول شماره ۷ - گل گِرده یا تک گل

<table>
<tr><td colspan="2">  </td></tr>
<tr><td>نماد: گیاهان وحشی.</td><td>خط: خطوط شکسته.</td></tr>
<tr><td>رنگ</td><td>رنگ نارنجی، نخودی، خاکستری، سبز تیره. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)</td></tr>
<tr><td>پیشینه تاریخی</td><td>نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت.</td></tr>
</table>

توضیحات	این نقش به صورت نقشهایی در متن به شکل جدا از هم شبیهبه لوزیهایی توپر یا اشکال دیگر آورده می‌شوند که تداعی کننده‌ی گلهای پراکنده در پیرامون آنهاست. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۲)
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۸ - یَه گُل



نماد: گیاهان وحشی.	خط: خطوط شکسته.
رنگ	قرمز، سفید، آبی تیره، قهوه‌ای مایل به زرد و قهوه‌ای تیره. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	نقوش گیاهی و برگرفته از طبیعت.
توضیحات	این نقش بیشتر در حاشیه قالی و نیز در فضاهای خالی ترسیم می‌گردد.

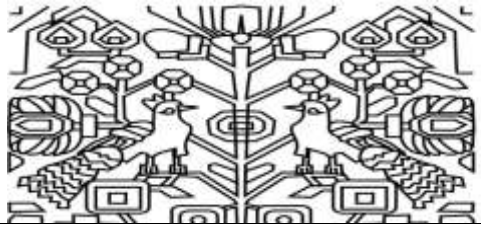
نقوش حیوانی

وجود شکارگاه‌های متعدد در منطقه و آمیختگی کار و زندگی مردم با شکار و دام، باعث شده تا اشکال جانوری به وفور در نقشهای فرش جا بگیرند و به نوعی گویا طبیعت منطقه باشند. در ابتدا نقوش حیوانی مثل شیر، آهو و گرگ و گوسفند که با یکدیگر در ستیز و جدال هستند بر روی قالیها پدیدار گشت، پس آمیزه‌ای از طبیعت نیز با جانوران این نقش را زیباتر کرد و به تصویرکشیده شدن پرندگان زیبا مانند طاووس و طوطی و حتی انواع پروانه‌ها بر روی قالی مناظر تنازع و شکار به مناظر احساس و لطیف تبدیل شدند. به گونه‌ای که این قالیها به تابلوی زیبا از مناظر طبیعی مبدل شدند و هم‌اکنون نیز طرح قالیهای جانوری بیشتر به این نقشه‌ها مزینند در نقشهای جانوری تصویر پرندگان زیادی به چشم می‌خورد که علاوه بر طاووس می‌توان به کبک، قرقاول، انواع قناری و بلبل، طوطی، کبوتر، گنجشک، انواع پروانه‌ها و حتی مرغان دریایی اشاره کرد. (کرمانی، ۱۳۷۴: ۶۵)

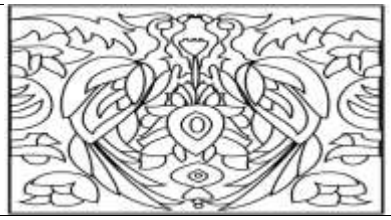
از میان حیوانات اهلی، آهو، گوزن، گوسفند، گاو و اسب در قالیهای خشتی و قابی دیده شده است که آهو در خشتها و قابها بیشتر از بقیه نقش پذیر است در میان جانوران وحشی و آن دسته از حیواناتی که به نوعی مردم کمتر به رام کردن آنها می‌کنند می‌توان به خرگوش، خرس، ببر، گرگ، گراز، شیر و پلنگ اشاره نمود.

بافندگان اظهار داشته‌اند طرحها در قالیهای خشتی قدیم که تکراری هم نبوده‌اند راوی یک داستان یا قصه بوده‌اند یعنی هر خشت و قاب نشانگر یک فرم از این داستان یا قصه بوده‌اند و اصولاً قسمتهایی از این داستان طراحی می‌شده است. اکنون با آمدن نقشه و به دلیل تقاضای زیاد در بازار فرش نقشهای قالیها قرینه‌ای بافته می‌شوند. (کرمانی،۱۳۷۴: ۶۶)

جدول شماره ۹ – طاووس

	
نماد	طاوس نماد ابدیت است چرا که در دوران باستان معتقد بودند طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافت. این پرنده با دمی به شکل بادبزن نماد خورشید است. دنباله دایره‌ای شکلش نماد مطلق آسمان و لکه‌های چشم مانند آن ستاره‌های آسمان هستند.
خط	خطوط شکسته و منحنی.
رنگ	آبی، نارنجی، زرد در دم، رنگ نخودی در بدن و رنگ سبز برای تاج طاووس استفاده شده است. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	در بسیاری از آثار دوره‌ی ساسانی نقش طاووس در تزیینات قرار گرفته است.
توضیحات	طاووس پرنده بومی منطقه بختیاری نبوده اما هنرمندان و بافندگان این نقش را به لحاظ زیبایی‌اش به کرات به کار گرفته‌اند، در بیشتر موارد با نقش درخت همراه است.
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۱۰ – سیمرغ

	
نماد	سیمرغ شناخته‌ترین پرنده افسانه‌ای است که در باورها و اندیشه ایرانی باستان، مرغان و پرندگان مظهر ابر و پیک باران بوده‌اند. (پرهام، ۱۳۷۰: ۱۵۴)
خط	منحنی و مدور.
رنگ	در این خشت دو پرنده به رنگ‌های خاکستری تیره و روشن با دم‌های بلند در میان خشت در دو طرف گل

	شاه عباسی، خشت قرار گرفته‌اند. نوع رنگ آمیزی دو سیمرغ به صورت آنالیز شده است و بیننده یک به یک پرهای بال‌ها را می‌بیند و بدن این پرندگان به واسطه‌ی رنگ شاد و زنده‌ای که دارند جان گرفته‌اند.
پیشینه تاریخی	نشان سیمرغ در دوره ایران ساسانی، بر بسیاری از جامها و ظرفها نقش بسته و شاید نشان رسمی شاهنشاهی ایران بوده باشد.
توضیحات	این نقش در قالیهای خشتی و در خشت وسط در میان فرش به صورت تکی بافته و در فرش تکراری ندارد. (که متاسفانه امروزه دیگر بافته نمی‌شود)
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۱۱ - گل ومرغ

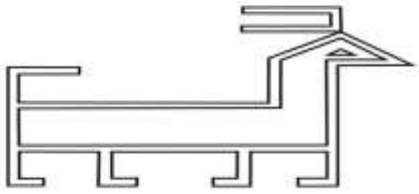
نماد	گل و مرغ نماد موهبت الهی و تجلی ظریف و لطیف آفریدگار است.
خط	منحنی، مدور و شکسته.
رنگ	در شکل مرغ از سفید، صورتی و سبز کم رنگ و در ترسیم گل از سبز تیره و آبی استفاده شده است. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	آثار گل و مرغ از دوران سلجوقی، صفوی و قاجار وجود دارند.
توضیحات	هنرمند بافنده بختیاری بر بستر هنر خود به نحوی این نقش را به کار می‌برد که گویی خشت با این طرح خود یک نقاشی گل و مرغ است در این خشت حضور پرنده موجب شده تا گل‌ها نزدیکتر و به هم جمع‌تر شوند. گل‌ها، برگ‌ها و پرندگان طبیعت‌گرایانه تصویر می‌شوند.
نمادهای مشابه کارشده	

دوره ۲، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۶، صفحات ۵۷-۲۹

جدول شماره ۱۲ - کبوتر

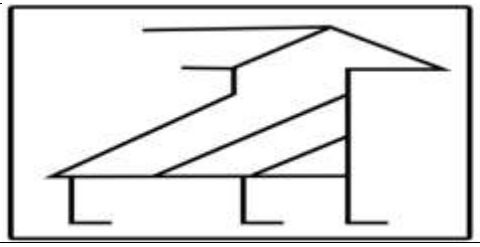
نماد	معنویت و نیروی تعالی (سِرلو، ۱۳۸۹: ۶۱۳)، روح حیـــات، جان، صلح
خط	منحنی، مدور و شکسته.
رنگ	قرمز، قهوه ای، آبی تیره، سبز و سفید در زمینه ای روشن. (در طرح‌های دیگر از رنگ سفید نیز برای بدن کبوتر استفاده شده است)
پیشینه تاریخی	از سه هزار سال قبل از میلاد مسیح کبوتر در مصر وجود داشته و فراعنه مصر به عنوان پیک از آن استفاده می‌کردند وحتی آن را پرنده‌ای مقدس می‌دانستند. کبوترهای اهلی را مخصوصا در دین مبین اسلام سمبل صلح و دوستی می‌دانند.
توضیحات	کبوتر و بلبل از دیگر پرندگانی هستند که به کرات درون خشت قرار می‌گیرند؛ اما آنچه مسلم است معنای خاص برای این پرندگان مد نظر نبوده است و بافندگان صرفاً تحت تأثیر ذوق زیبایی‌شناسی خود به بافت آن ها اقدام نموده‌اند.
نمادهای مشابه کارشده	موزه صلح تهران WORLD PEACE 2000 Tehran Peace Museum مجمع جهانی صلح اسلامی

جدول شماره ۱۳ - بز، بزکوهی (پازن)

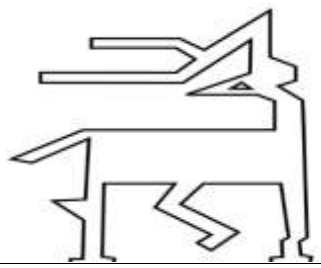
	
نماد	این حیوان در باورهای قومی و اساطیری اصل مذکر و سمبل قدرت باروری به شمار می‌رود. مردم میان شاخ‌های خمیده و هلال ماه ارتباطی متصور بودند، ماه از قدیم با باران مربوط بوده و خورشید با گرما و خشکسالی.
خط: خط افقی، عمودی و شکسته.	پیشینه تاریخی: سفالینه‌های شوش.
رنگ	سبز با خطوط نخودی رنگ در زمینه‌ی قرمز رنگ. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
توضیحات	در برنزهای لرستان و نقش بز به همراه نقوش دیگر بر بافته‌های بختیاری دیده می‌شود.

نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۱۴ - بنگش (گنجشک)

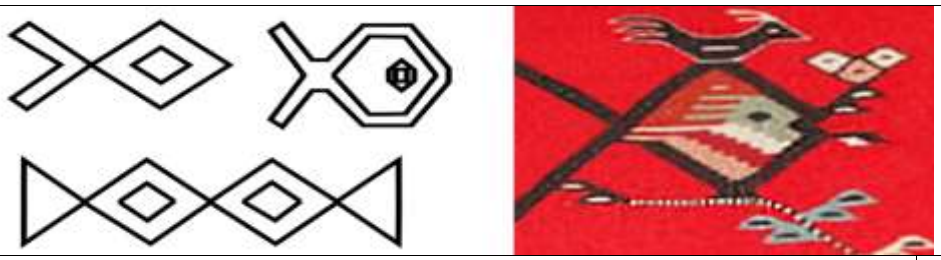
	
نماد: نیک شگونی.	خط: خط افقی، عمودی، اریب و شکسته.
رنگ	آبی تیره، قرمز، نارنجی در زمینه‌ای سفید رنگ. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	اساطیر سکایی.
توضیحات	بنگش به معنای گنجشک که برای بختیاری‌ها مفید محسوب می‌شود. این نقش در حاشیه و متن به کار می‌رود. (قاضیانی، ۱۳۷۶:۱۴۳)
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۱۵ - گوزن

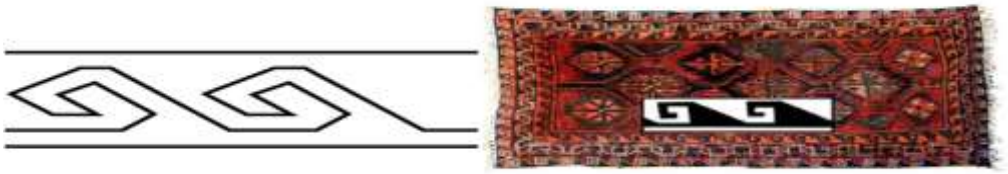
	
نماد: خدای حامی شکارچیان.	خط: افقی، عمودی، اریب و شکسته.
رنگ	قرمز و مشکی در زمینه زرد رنگ. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)

پیشینه تاریخی	آثار برنزی لرستان، آثار عصر ساسانی.
توضیحات	معنای سمبلیک گوزن نر، چالاکی و خوش اندامی و گوزن ماده سپیده دم، سرعت، قدم‌های ثابت و موزونی اندام می‌باشد. این گوزن الگوی بافندگان عصر هخامنشی نیز بوده است. نمونه واضح آن در قالی معروف پازیریک دیده می شود و همچنین در جل اسب لرها قابل مشاهده است.
نمادهای مشابه کارشده	

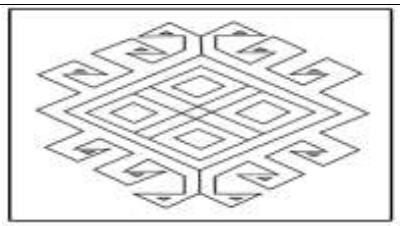
جدول شماره ۱۶- مائی (ماهی)

	
نماد	ماهی سرخ یا غیر سرخ در نمادشناختی ایرانی نشان از زندگی دارد و ازآن‌رو در کنار هفت‌سین نوروز سرآغاز زندگی دوباره طبیعت است و حضور ماهی از میان انبوه حیوانات اشاره‌ای است به این آغاز. ماهی ازآن‌روی که با آب در پیوند است، پدیده‌ای خجسته و باشگون و اهورایی شمرده می‌شود و به نشان فال نیک در خوان نوروزی نهاده می‌شود.
خط	خط افقی، عمودی، اریب و شکسته. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
رنگ	سیاه، قرمز، سفید، نخودی و سبز در زمینه ای قرمز رنگ.
پیشینه تاریخی	بر روی ظرف‌های زرین و سیمینِ بازمانده از دوران ساسانی هرگاه طرحی از درخت زندگی دیده می‌شود ماهیان محافظ نیز در کنار ریشه‌های آن تصویر شده‌اند. این نماد در دوران اسلامی نیز بارها به کار رفته است. برای نمونه: بر روی سفالینه‌ای از نیشابور متعلق به دوران سامانی، کاشی‌های اختر تخت‌سلیمان. این ماهیان هنوز در سنت سفال‌گری شهرضا به کار می‌روند.
توضیحات	در بعضی از مناطق ماهی در هنگام بستن پیمان ازدواج نیز بر روی سفره عقد به عنوان نشانی از شادابی، سعادتمندی و نیکویی حضور دارد.
نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۱۷ - گُل گژدین یا گوشار

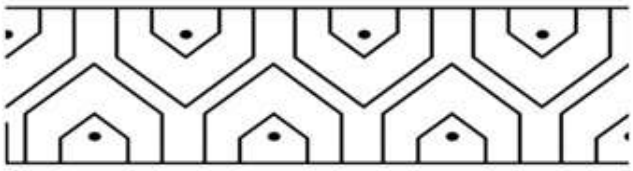
<table>
<tr><td colspan="2">  </td></tr>
<tr><td>نماد: گله گوسفند. (کیانی، ۱۳۹۴:۱۷۱)</td><td>خط: خط افقی، اریب و شکسته.</td></tr>
<tr><td>رنگ</td><td>نارنجی در زمینه نارنجی (این رنگ در قالی های دیگر احتمالا متفاوت باشد).</td></tr>
<tr><td>پیشینه تاریخی</td><td>پلان گله گوسفند در مسیرهای مالرو.</td></tr>
<tr><td>توضیحات</td><td>یک گل آن شبیه گوشواره است، وقتی که به تمامیِ حاشیه‌ای که با این نقش بافته شده نظری بیفکنیم گله‌ی گوسفندی مجسم می‌شود که پشت سرهم در راههای مالرو در حال حرکتند و سَر و دو گوش آنها دیده می‌شود.
در بعضی از حاشیه‌ها به صورت «گژدین» ناپیوسته که دم آنها در هم قلاب شده دیده می‌شوند و کاملاً تداعی کننده‌ی کژدم‌اند که در محیط اطرافشان مشاهده می‌کنند. (قاضیانی، ۱۳۷۶:۱۴۶)</td></tr>
<tr><td>نمادهای مشابه کارشده</td><td>SCORPION
SCORPION FOR TEXT SLOGANS HERE
بانک گردشگری TOURISM BANK</td></tr>
</table>

جدول شماره ۱۸ - نگاره مرغی قوچکی (گامسی سی)

<table>
<tr><td colspan="2">  </td></tr>
<tr><td>نماد: طلسم باران. (کیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۵)</td><td>خط: خط اریب و شکسته.</td></tr>
<tr><td>رنگ</td><td>سفید در زمینه قرمزرنگ. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد).</td></tr>
<tr><td>پیشینه تاریخی</td><td>دوره ایلامی.</td></tr>
<tr><td>توضیحات</td><td>بختیاری‌ها، یکی از شعب چهارگانه قوم لر، از اقوام فارسی‌زبان ومعروف به لر بزرگ و بزرگ‌ترین ایل از اقوام ایرانی هستند. درمیان نقوش زیبای بافته‌های لر طرح‌های ساده شده هندسی وبرخی نقوش حیوانات مشاهده می‌شود. می‌توان گفت طرح غالب در گلیم بختیاری، طرح هندسی وانتزاعی است؛ اما نکته جالب حضور چند نقش سنتی درمیان آن است که کاملا با فرهنگ دوران باستان هماهنگ و بلکه بازمانده خاموش آن دوران است. این نقوش گاه ساده شده نقوش طبیعی از پس قرن‌ها می‌باشند که به شکل هندسی وکاملا</td></tr>
</table>

	انتزاعی تغیر یافته‌اند، مانند نقش S و نیز در این میان باید از ترنج‌هایی یاد کرد که گرداگرد آن‌ها سرهای ساده شده حیواناتی قرار دارند که احتمالا بازمانده همان نگاره رمزی مرغی- قوچکی (طلسم باران) می‌باشند و در اثر مرور زمان به اشکال گوناگون و بسیار متنوع در آمده‌اند. (میرنیا، ۱۳۶۸، ۲۵ – ۲۳)

جدول شماره ۱۹ -خال نال

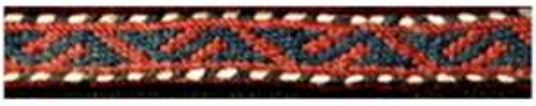


نماد	«نال» یا نعل در اکثر مناطق ایران، دور کننده‌ی نحوست‌هاست. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۴۷)
خط: خط اریب و شکسته.	پیشینه تاریخی: درآیین مهرپرستی
رنگ	رنگهای قرمز، سبز، سفید، خاکستری، سیاه، در زمینه نارنجی. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
توضیحات	در عشایربختیاری، اسب از جنبه‌های مختلف اهمیت خاصی دارد و نعل آن نیز جایگاه ویژه‌ای در اندیشه‌های مردم این سرزمین دارد. به این دلیل است که نقش آن را که خود تزیینی محسوب می‌شود و قابل تکرار است در نقشهای حاشیه مشاهده می‌کنیم. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۴۷)

نقوش ملهم از وسایل و ابزار دم دستی

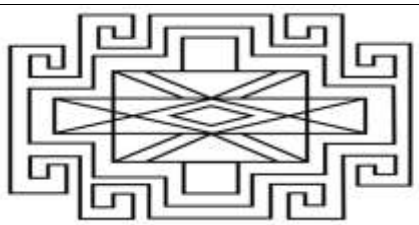
اشکال زیبا و جالب توجه در دایره المعارف نقش و گنجینه‌ی آرایه‌های بختیاری وجود دارد که هویت خویش را مدیون جسارت و نگاه زیبابین بافنده بختیاری ست. در زیر مختصر اشاره‌ای به این نقوش به عنوان نمونه خواهیم داشت.

جدول شماره ۲۰ - گل هچه

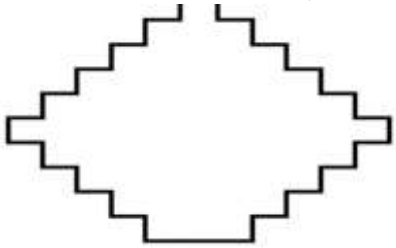


نماد: سرعت. (کیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۵)	خط: خط اریب، افقی و شکسته.
رنگ	سبز تیره در زمینه قرمز. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	معیشت. (کیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۵)
توضیحات	هچه یک شکل تزئینی محسوب می شود و انعطاف پذیری زیادی در نقش بندی بافته‌های گوناگون دارد. با بخشی از این «هچه» ها و ترکیب آنها با یکدیگر نقش پرنده‌ی در حال پرواز به وجود می‌آید که به آن بالنده، که همان پرنده می‌باشد می‌گویند.

جدول شماره ۲۱ - رکابی

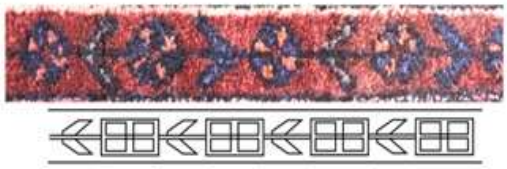
	
نماد	جبران کمبود نظم. (کیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۸)
خط	خط اریب، افقی، عمودی و شکسته. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
رنگ	سبز تیره، نارنجی، آبی، سفید، قرمز و مشکی در زمینه‌ای نخودی رنگ.
پیشینه تاریخی	مشاهدات طبیعی.
توضیحات	مجموعه‌ای از نقش مثلث که به آن «چپقی» می‌گویند و نقش پله و نقش قلاب شکل را به صورتی منظم و متقارن ترکیب می‌کنند و آن را «رکابی» می‌نامند. اینها همه اشیایی است که در زندگی معمول فرد بختیاری به صورت نامنظم در اطرافش پراکنده است و بر اساس کاربردی که دارد جدا از هم قرار گرفته‌اند، ولی بر اساس اهمیتیِ که در زندگی وی دارند و به پیروزی از روحیه‌ی زیباجویی او به شکل مجموعه‌ای زیبا در آمده‌اند. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۸)

جدول شماره ۲۲ - پِله

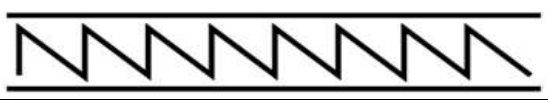
		
نماد: یکجا نشینی. (کیانی، ۱۳۹۴: ۱۷۷)		رنگ: سفید و مشکی در زمینه ای قرمز رنگ.
خط	افقی، عمودی و شکسته. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)	
پیشینه تاریخی	مشاهده بناها در مسیر کوچ.	
توضیحات	بختیاریها به رغم کوچ نشین بودن و نداشتن کاشانه‌ای به نام خانه و نداشتن پله یا نردبان به اشکال گوناگون، شاید هنگام کوچ از کوه‌منار یا از صخره‌های صعب‌العبورپلکانی، پله در ذهنشان تداعی می‌شود. اگر بختیاری‌ها کوچ نشین نبودند و قبل از حمله مغول به ایران یکجا نشین بودند و مکان اصلی‌شان غرب کوههای زاگرس و بخشی از استان خوزستان بوده، بنابراین دقیقاً می‌توانند با عنصری به اسم پله یا پلکان آشنایی داشته باشند، کمااینکه در حال حاضر نیز در مسیر گرمسیر دارای خانه‌های خشت و گلی یا سنگی با سقف هستند و از پشت بام آن استفاده می‌کنند و این بهره‌برداری، مستلزم داشتن پله است. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۳۵-۱۳۶)	

نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۲۳ - گل و برگ یا بنداره دو تک

	
نماد	تزیینی.
خط	خط اریب، افقی، عمودی و شکسته.
رنگ	آبی، نارنجی. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	مشاهدات در مواجه با یکجا نشینان.
توضیحات	این نقش ابتدا «گل و برگ» خوانده شد، ولی بعدها با ورود مظاهرتکنولوژی نوین به زندگی آنها و آشنایی‌شان با ابزارهای جدید و مشابهتی که نقش با این ابزارها پیدا می‌کند «بنداره دو تک» که نمادگویایی است از این ابزار خوانده شده است. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۱-۱۵۲)

جدول شماره ۲۴ - اره

	
نماد: اره	خط: عمود، افقی و شکسته.
رنگ	نارنجی در زمینه آبی و سبز. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	مشاهدات در مواجه با یکجا نشینیان.
توضیحات	اره با کارهای عجیبش جانشین تبر شده، چون انرژی مربوط به ساخت آنها را راحت‌تر فراهم می‌کند، از این‌رو چنان مهم می‌شود که نقش آن به صورت تک (به شکل واقعی) در بافته‌هایشان متجلی می‌گردد. ولی پس از اینکه همین اره با سرعت زیاد موجب قطع درختان بلوط منطقه‌ی بختیاری یا گیاهانی به اسم «گز» از گونه‌ی «گون» شد، این ابزار اهمیت سحرآمیز خود را از دست داد و با بکار بردن یک خط تقارن آن را به صورت دو طرفه در آوردند. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۵۲-۱۵۳)

نمادهای مشابه کارشده	

جدول شماره ۲۵ - ته تِلاش یا بلگِ بیدی

نماد: تراشه چوب و موج آب.	خط: افقی و اریب.
رنگ	آبی، نارنجی و سبز. (احتمال تغییراین رنگ‌ها درفرش‌های دیگر وجود دارد)
پیشینه تاریخی	معیشت.
توضیحات	عشایر بختیاری نقش «ته تلاش» یا «تخته تلاش» را به تکه‌های چوب با تراش نازک تشبیه کرده‌اند. ممکن است شاخه‌های تازه‌ای از یک درخت باشد که پوست آن به راحتی جدا می‌شود و روی آن با نوک تیز چاقو به صورت مارپیچ خط انداخته باشند و بخشی از این پوست را از آن جدا کرده و بخش دیگر را که باقی مانده با نوک چاقو، پوستهایی به صورت نقطه از آن جدا کرده باشند یا ممکن است ساده باشد و فقط به صورت مارپیچ دیده شود. (قاضیانی، ۱۳۷۶: ۱۴۹)

دستیافت‌های جدید

نگارنده، طی بررسی و تحلیل یافته‌های تحقیق، نقوش جدیدی را در فرش‌های این منطقه می‌یابد که متاسفانه تاکنون در هیچکدام از منابع مورد مطالعه، بررسی یا اشاره‌ای به آنها نشده است. لذا پژوهشگر برآن شد تا یک مورد از این نقوش را همراه با تصویر، ترسیم و دلیل بیان نماید.

لوزی‌های در هم فرورفته. (هنوز اسمی برایشان نمی‌توان بیان نمود)

شکل شماره ۳۰ - لوزی‌های در هم فرورفته (طهماسبی،۱۳۹۶) شکل شماره ۳۱-لوزی های درهم رفته (طهماسبی،۱۳۹۶)

این نقش (لوزی) در اکثر قالی‌هایی که بصورت خشتی نیستند نقش غالب می‌باشد وحتی در بعضی از فرش‌هایی که بصورت خشتی بافته می‌شوند نقش خشتی مربعی به نقش خشتی لوزی‌های کنارهم بافته شده تغییر داده شده است.

در بیشتر خانه های بختیاری بصورت جدا بافته و بر دیوار آنها آویزان می‌باشد. (شکل شماره ۳۱)

نگارنده با توجه به تحقیق و مصاحبه با افراد زیادی در این مورد چنین استنباط می‌کند که:

۱- نقش لوزی همان تمثال چشم است که بیشتر بختیاری‌ها با توجه به اعتقادی که به چشم زخم دارند، برای جلوگیری از این باور آن را بافته و چون قابی بر دیوار آویزان می‌کنند.

۲- در بافت آن ازترکیب اسپند (بختیاری‌ها به این گیاه دینش «دینشت» نیز می‌گویند) و نمک که در زیر این نقش آویزان هستند استفاده شده است. همانطور که می‌دانیم اسپند علاوه برخاصیت میکروب زودایی به باور ما ایرانیان برای چشم زخم نیز دود داده می‌شود و نمک نیز برای در امان ماندن از چشم زخم نزد بختیاری‌ها جایگاه خاصی دارد.

۳- استفاده بیشتر شبکه‌های تلویزیونی از نماد لوزی برای بیان نماد چشم از جمله شبکه یک یا همان شبکه ملی ایران (شکل شماره ۳۲).

شکل شماره ۳۲- شبکه یک (طهماسبی،۱۳۹۶)

نتیجه‌گیری

درباب تعریف نقوش به کار رفته در فرش ایران توسط محققین غیر ایرانی، سیسیل ادواردز (در کتاب ارزشمندش با نام قالی ایران) چنین بیان می‌نماید که: آیا نقوش و اشکال طرح‌های قالی ایران هریک نماینگر یک نظریه یا نوعی زندگی و وجود است؟ وی در ادامه می‌گوید: آنها یا طرح‌ها را از زندگی واقعی (طبیعت) الهام گرفته‌اند و یا از منابع خارجی استفاده نموده‌اند و چه بسا این اشکال، شکل ساده شده حیوانات، گیاهان و پرندگان باشد که در گذشت زمان تغییر یافته‌اند.

شهرستان ایذه که از اقوام بختیاری تشکل شده است برای باور و اعتقادات روحیشان دست به آفرینش مظاهر عینی، تجسمی و نمادین می‌زنند که به ویژه در آثار هنری ایشان به کرات به چشم می‌خورد. این باورها به صورت نقوش نمادین در لابه‌لای نقوش مختلف بر دستبافته‌هایشان بویژه فرش نیز تجلی یافته است. طلسم‌ها، دعاها و عناصر جادویی با قدرت خارق العاده‌شان به کمک نیروی تخیل انسانی منجر به پیدایش نقوشی به این وسعت معنایی و اعتقادی شده که درجای‌جای فرهنگ بختیاری از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است. با تفسیر این نقوش می توان به این امر پی برد که نقش‌ها در عین سادگی و بی‌پیرایگی مالامال از تمثیل و رمز و رازهای جهان معنوی آنهاست که هم از لحاظ بعد زیبایی شناسی و هم اعتقادی حائز تعمیق و تأمل بسیاری است.

بررسی اصالت نقوش منطقه حائز اهمیت است؛ زیرا با آگاهی به آن می‌توان ضعفها و قوت‌ها را شناخت و در صدد تقویت قوت‌ها و محو ضعف‌ها برآمد. گرافیک همواره به دنبال نقوش دارای مفهوم و اصالت می‌باشد، یکی از بسترهای مناسب برای استفاده این هنر، نقوش فرش ایرانی بوده است. نگارنده با توجه به سوالات مطرح شده در این پژوهش، به بررسی ارتباط مستقیم گرافیک و نقوش فرش (با تأکید بر فرش‌های منطقه ایذه) مورد کنکاش وهمچنین پیشینه تاریخی این نقوش پرداخته که نتایج بدست آمده را به ترتیب ذیل بیان می‌نماید:

- کلیه فرش‌های اصیل این منطقه از نوع ذهنی و انتزاعی بوده که الگوی بافت در این گونه تولیدات بصورت واگیره است. مهمترین طرح‌های آنها حیوانی، گیاهی و اقتباسی بوده که در قالبهای خشتی، لُری، لچک‌ترنجی، ترنجی ساده و لچکی ساده بافته می‌شوند.

- هر دو مورد (هم هنرفرش و هم هنرگرافیک) از اصالت‌های فرهنگی و تصویری کهن استفاده کرده‌اند، به عبارتی گنجینه نقوش باستانی و نقوش تاریخی الهام‌بخش هنرمندان هر دو هنر بوده است.
- در بین اجزاء و کل این نقوش، نظمی هندسی دیده می‌شود که باعث هماهنگی و هارمونی بین اجزاء و کل شده است.
- نقوش و نمادهای گرافیکی متأثر از فرش به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ گروهی که عین خود نقش را از یک بستر به بستر دیگر انتقال داده‌اند و گروهی دیگر نقوش گرافیکی را نمایش می‌دهند که متأثر از یک نقش کهن و اصیل از فرش می‌باشند اما شیوه اجرای متفاوتی دارند.
- بسیاری از نقوش بکارگرفته شده در نماد و نشانه‌های معاصر و یا آثار گرافیکی به طور مستقیم از نقوش فرش الهام و تأثیر پذیرفته است.
- تخیل آزاد هنرمند بافنده در نمایش نقوش فرش فعال‌تر می‌باشد، این در حالیست که در نقوش گرافیکی هدفمندی هنرمند در ترکیب اجزا و نمایش آنها جدی‌تر دنبال می‌شود.
- بسیاری از نمادهای به کار رفته در آثار گرافیکی لزوماً بر مبنای همان معنایی که نقش در فرش به کار رفته، استفاده نشده‌اند و تنها مسئله بصری نقش مورد نظر گرافیست بوده است و نه معنا و پیام نهفته در آن (طهماسبی،۱۳۹۶).

پیشنهادات

از آنجا که بیم آن می‌رود؛ نقوش مورد تقاضای بازار کم‌کم جای نقوش سینه به سینه آموخته شده را بگیرد و اثری از آنها باقی نگذارد. لذا پیشنهادات ذیل ارئه می‌گردد:
- حمایت، بیمه و تحت پوشش قراردادن این هنرمندان از طرف نهادهای فرهنگی و مسئولان مربوطه.
- انجام تحقیقات علمی بیشتر و انعکاس نتایج آن که میل به اهداف ملی و فرهنگی را در پی دارد.
- تامین امکانات رفاهی بیشتر برای روستاییان که بافنده‌های اصلی این فرش‌ها هستند جهت جلوگیری از مهاجرت از روستاها به شهرها.
- برپایی نمایشگاههای فروش وعرضه مستقیم محصولات دستبافته وجشنوارههای فرهنگی، هنری به منظور شناساندن این گنجینه پربار هنری به علاقه‌مندان.

منابع

۱. ابراهیمی ناغانی، حسین، (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر زیبایی شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، مجله نگارینه هنر اسلامی، جلد ۳۸، شماره ۱، ص ۳۲- ۳۹
۲. احمدی بروجنی، مهدی، میرزایی، کریم، (۱۳۸۶). از سرو تا بته، صفحه‌های ۶۰۵ تا ۶۰۹. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۳. افروغ، محمد، (۱۳۸۹). نماد و نشانه شناسی در فرش ایران، تهران، نشر جمال هنر، ۱۵۱ ص.
۴. امانی شوربابریک، منصور، (۱۳۷۹). ایذه در گذر تاریخ، اهواز، انتشارات آیات، ۱۲۶ ص.
۵. امینی، حمید، (۱۳۸۵). چهارمحال بختیاری زیبای خفته در زاگرس، شهرکرد، سازمان ایرانگردی و جهانگردی استان چهار محال و بختیاری، ۲۵۰ ص.
۶. بهمنی، پردیس، صفاران، الیاس، (۱۳۸۹). سیرتحول و تطورنقش و نماد در هنرهای سنتی ایران، تهران، گروه دانشگاه پیام نور، ۱۴۳ ص.
۷. پرهام، سیروس، آزادی، سیاوش، (۱۳۷۰). دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۳۱۲ ص.

۸. توفیقی بروجنی، پیوند، (۱۳۸۰). نوع آوری در فرش دستباف و عوامل موثرآن از دیدگاه جامعه‌شناسی، صفحه‌های ۱۴۳ تا ۲۵۶. مجموعه مقالات دومین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۹. حشمتی رضوی، فضل‌الله، (۱۳۸۱). فرش ایران، تهران، انتشارات سمت، ۱۱۲ ص.
۱۰. دادور، ابوالقاسم، منصوری، الهام، (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، تهران، انتشارات کلهر دانشگاه الزهرا (س)، ۳۱۲.
۱۱. زارعی، محمدرضا، (۱۳۸۲). نقش خشتی از پازیریک تا چهار محال بختیاری، صفحه‌های ۱۵۷ تا ۱۶۸. مجموعه مقالات اولین سمینار ملی تحقیقات فرش دستباف، مرکز تحقیقات فرش دستباف ایران، تهران.
۱۲. سِرلو، خوان ادوارد، (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها (مهرانگیز اوحدی)، تهران، انتشارات دستان، ۹۱۲ ص.
۱۳. صادقیان، حمید، لیلا، مدنی،(۱۳۸۸). بررسی نقشمایه درخت بید مجنون در قالی نقش خشتی‌استان چهارمحال‌بختیاری، فصلنامه علمی- پژوهشی‌انجمن علمی‌فرش ایران (گلجام)، جلد ۲۵، شماره ۱۲، ص ۶۹-۸۲.
۱۴. طهماسبی، مازیار، (۱۳۹۶). بررسی نمادهای گرافیکی بکاررفته درفرش بختیاری منطقه ایذه، پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، گرافیک، دانشگاه آزاداسلامی واحد یزد.
۱۵. قاضیانی، فرحناز، (۱۳۷۶). بختیاری ها، بافته ها ونقوش، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۱۶. کیانی‌فر، لاله، (۱۳۹۵). نمادپژوهی دستبافته‌های قوم بختیاری (پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ۱۸۷ ص.
۱۷. مددی، حسین، (۱۳۸۶). نماد در فرهنگ بختیاری، اهواز، انتشارات مهزیار، ۱۵۰ ص.
۱۸. معین، محمد، (۱۳۸۲). لغت نامه معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۸۳۲ ص.
۱۹. میرنیا، سیدعلی، (۱۳۶۸). ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کرد ایران، تهران، نسل دانش، ۲۹۰ ص.
۲۰. نصیری، محمدجواد، (۱۳۸۲). افسانه جاویدان فرش ایران، تهران، فرهنگسرای میردشتی، ۳۰۶ ص.
۲۱. هال، جیمز، (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ها در هنر شرق و غرب (رقیه بهزادی)، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، ۴۵۸ ص.

مطالعات هنر و فرهنگ

دوره ۲، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۶، صفحات ۵۷-۲۹

A Review of the Graphic Symbols Used in Bakhtiari Carpets in Izeh Region

Maziar Tahmesebi[1], Abdolali Bagheri[2]

1. Master's Degree in Visual (Graphic) Communication, Islamic Azad University, Yazd Branch (Corresponding Author)

2. A Faculty Member of the Department of Graphic Communication, University of Isfahan

Abstract

Simple, geometric, and abstract motifs of carpet are not merely images for filling the empty space; rather each line and color contained in it denotes meanings and concepts that derive from the traditions, beliefs and customs. The waver builds in his or her mind each of these motifs from the nature and surroundings and places them in the category of geometric and abstract motifs in terms of the form, each of which having mysteries as well as a notable and aesthetic nature. The city of Izeh, as the winter place of its people (who used to live in a nomadic way), is among the heirs of the carpentry art. Since this is the first research about the carpentry art in Izeh City, it has aimed at studying the graphic symbols used in Bakhtiari carpets of Izeh region. This research has described the geographical location of Izeh City as well as the symbols used in the artistic works, especially in the hand-made carpets which reflect the thought and art of the people of this land based on their beliefs.

The required data in this research have been collected using the library method, interviewing, and so on. Therefore, the researcher extracted the overall structure of the motifs through observation, interviewing, dialogue and official written documents, and then analyzed the patterns and the capacity of these symbolic elements historically and the linking the commercial space with the commercial space graphically by referring to the sources and documents available about the concepts of motifs. The researcher then described the symbols used in Izeh's carpets and finally provided some suggestions in this regard.

Keywords: graphic, symbol, carpet, Bakhtiari, Izeh City