Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

Research Paper

Studying the Symbolic Motifs of Asking for Rain and its Meanings in Moghan's Vernes

Reza Rezalu[*1], Yahya Ayramlu[2], Parviz Pourkarimi[3]

[1] Professor of the Department of Archeology Education, Faculty of Literature and Human Sciences, Mohaghegh Ardabili University. Email: r_rezalou@uma.ac.ir
[2] Department of Archaeology, Faculty of Literature and Human Sciences, Mohaghegh Ardabili University. Ardabil. Email: Yahya_Ayramloo@Yahoo.com
[3] Department of Archaeology, Faculty of Literature and Human Sciences, Mohaghegh Ardabili University. Ardabil. Email: par_purkarimi@uma.ac.ir

Received:
May 2, 2023
Accepted:
September 6, 2023
Available online:
January 22, 2024

Keywords:
Weaving Verne, Shahsavan Tribes, Asking for Rain, Pool, Long-necked Birds.

Abstract

Verne rugs are one of the original and valuable arts among the Shahsavan tribes. Many motifs are executed on these Vernes, which show the taste of nomadic carpet weavers. Some of these motifs express a symbolic concept of a specific subject, but the nomads themselves may not be fully aware of the concepts of these motifs. The painted motifs of the Shahsavan tribes of Azerbaijan represent the hopes and dreams of these people in a symbolic form. One of the most important features of these motifs is their authenticity, as they have been passed down from one generation to another. In the current research, the subject of "asking for rain" among the motifs of these Vernes has been studied. Water is the clearest symbol of life and has an explicit reference to the source of life, which has been emphasized in different countries according to climatic and cultural conditions. Shahsavan tribes' Verne rugs can be considered one of the centers of manifestation of the role of water and belief and wish for rain. One of the most important motifs that shows this belief is the motif of gouls (pools) and long-necked birds floating in those pools. These motifs and their symbolic concepts will be investigated in this research. Due to the fact that the subsistence economy of these tribes was based on nomadism and herding, water and the issue of asking for rain were very important among them, and such a request showed itself in the form of symbolic motifs on Verne carpets over time.

*Corresponding Author: Reza Rezalu
Address: Mohaghegh Ardabili University
Email: r_rezalou@uma.ac.ir

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

Extended Abstract

1. Introduction

The rug is a collection of the weaver's life and his mental and mythological images, which, in extreme simplicity and purity, created motifs to enliven and transform life. The carpets of the Shahsavan tribes in Moghan have been ranked among the best hand-woven carpets according to their specific cultural characteristics. Beliefs, ideas, and customs of any nation can be obtained from the works left by them, and Verne is considered one of these arts.

One of the most important motifs used in the Shahsavan tribes' Vernes is the motifs related to water, rain, and the subject of asking for rain. Water has a very important and influential role in the formation of human societies and the emergence of civilizations, and has been the concern of different ethnic groups and nations for a long time, and its manifestation can be seen in different beliefs, myths, rituals, and religions. In Iran, due to the special geographical conditions and its location in a dry and low-water region, rainfall is very important to create ecological conditions, and water has been respected as a sacred element. It seems that such patterns have been very important in lands like Moghan region where cultivation and pasture vegetation is based on rainfall and atmospheric precipitation.

2. Research questions

- What motifs present the symbolic concepts of asking for rain and water on the Shahsavan tribe's Vernes?

- How was the combination of motifs to express these symbolic concepts in these Vernes?

- What were the background of these motifs and the concept of their use in the artistic and mythological culture of Iran?

3. Research Methodology

The current research was conducted through descriptive and analytical-interpretive approaches and the method of gathering information was based on library sources and field research.

4. Article

Asking for rain in Iran has a very long history, and even today, this request for rain remains in the form of rituals in different geographical regions of Iran in such a way that a large part of Iranian religious performances is related to water and rain. In these Vernes, the ponds, which are usually depicted in the shape of a cross, can be seen as a pictorial sign of the sun. These gouls (pools) can be regarded as a symbolic object of the sun. The presence of water in the pond, which can be seen by the long-necked birds floating in it, shows the reflection of the sky, all of which seem to represent the continuity of life. Unity is transmitted through centrality. On these Vernes, one can see that all the ponds are created in the center and heart of the Vernes, and they are like a pole that affects the surrounding space. Inside the pond of some of these Vernes, some birds are swimming, in which the dream of water and the desire for rain surges more than any other motif. Over time and from one generation to the next, not only the symbolic concept of the pond in these Vernes has disappeared, but even in some cases, their appearance has also changed. For example, in some cases, non-aquatic animals are drawn inside the ponds; such patterns indicate the disappearance of the semantics and appearance of the role of the pond in these hand-woven fabrics. In other words, gradually and over time, with the arrival of today's weavers who did not know about the concepts of these motifs, they took the initiative to make the background more beautiful and made changes

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

in the old weaves, unaware of the fact that the first purpose of creating these images is to present and induce a specific concept, and by making them more beautiful, they take the implicit meaning of these motifs from them. This beautification is not limited to adding animal and plant motifs in spaces that should not be used, and the use of geometric motifs has been another new initiative in motifs on these Vernes.

5. Conclusion

The region of Moghan, where the Vernes discussed in this research were woven, is geographically arid and low in water, and the life and livelihood of the weavers, who are generally livestock farmers and nomads, depend on rainfall. Therefore, one of the biggest wishes of these people every year has been a year with rain and plenty of water. In addition to the various things that these people did in order to pray for rain, the women and girls of this province expressed their wish for rain on their hand-woven cloths. One of these motifs that symbolically expressed this desire was the pattern of a goul or pond in the central space of Verne and the various animals around it.

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

References

- Afrogh, M. (1391). Symbolism and semiotics in Iranian carpets (a pattern that can be used in the form of text speech). Iranian People's Culture Quarterly, 25, 129-141.

- Afsharsistani, I. (1366). Tribes - Nomads and nomadic clans of Iran. (first volume). Tehran: Moallef publication.

- Amouzgar, J. (1374). Mythological history of Iran. (First Edition). Tehran: Samt.

- Bahar, M. (1376). A research in Iranian mythology. (second edition). Tehran: Agah.

- Bahrampour, N. (1388). Investigation of sacred Iranian symbols in pottery. Tehran: Shahr Ashoub.

- Barber, E. (1994). Wayland. Womens work the first 20000 years. New York: W.W. Norton

- Behzadi, R. (1380). Manifestations of mythology and first symbols in Iranian carpets. Danesh Publication, 16(1), 25-39.

- Dadegi, F. (1369). Bondaheshon. Translated by Bahar, M. Tehran: Tos.

- Davies, P. (2000). Antique kilims: the caoline & H. McCoy Jones collection. London: Hali publication.

- Doustkhah, J. (1370). Avesta. (First Edition). Tehran: Morvarid Publications.

- Eliade, M. (1376). A treatise on the history of religions. Translated by Sattari, J. (second edition). Tehran: Soroush.

- Giran, F., & Lacue, L. D. (1375). Assyrian and Babylonian mythology. Translated by Esmailpour, A. Tehran: Thought of the day.

- Green, W. (1377). Basics of literary criticism. Translated by Taheri, F. Tehran: Nilofar.

- Hajilo, F., & Amirqasmi, M. (2011). The pictures of the life of Ilat Arsbaran in a book named Verne. Iranian anthropological researches, 1, 149-166.

- Hall, A. & and Vyvoska, L. (1377). Carpet (history, design, texture and identification). Translated by Homayounfar, S., & Elfat Shayan, N. Tehran: Karang.

- Hall, J. (1387). A pictorial dictionary in Eastern and Western art. Translated by Behzadi, R. Tehran: Farhang Masazeh Publications.

- Hatam, G. A. (1374). Patterns and symbols in ancient pottery. Art Quarterly, 28, 25-42.

- Hull, Alastair, & Jose Luczyc-Wyhowska. (1993). Kilim the complete guide history pattern technique identification. London: Chronicle Books.

- Jalali Naini, M. (1381). Excerpts from the Rig Veda. (fourth edition). Tehran: Ghatre Publication.

- Jobs, G. (1370). Symbols (the first book of animals). Translated by Baqapour,

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

M. R. Tehran: Akhtaran Kitab Publishing Company.

- Jung, C. G. (1384). Man and his symbols. Translated by Soltanieh, M. (Fifth Edition). Tehran: Jami.

- Khaleghi, M. (1392). Examining the designs and motifs in the rugs and varnishes of the Azerbaijan region. Book of the Moon and Art, 176, 96-103.

- Mallett, M. (2000). Woven Structures a Guide to Oriental Rug and Textile Analysis. Atlanta: Christopher publications.

- Nemat Tavossi, M. (1391). Deciphering parts of Iran's rain seeking rituals. Journal of Iranian Studies, 21, 271-285.

- Nikobakht, N., Bigdali, B., Qabadi, S., Salmani-Nejad Kahrabadi, H. A., & Salmani-Nejad Kahrabadi, S. (1388). Examining the archetype of water and tree in Tahereh Safarzadeh's poetry. Journal of Literary Research, 24, 145-167.

- Pakbaz, R. (1381). Encyclopaedia of Art. Tehran: Contemporary Culture.

- Perham, C. (1371). Nomadic and rural hand-wovens of Fars. (Volume 2). Tehran: Amir Kabir Publishing House.

- Petsopoulos, Y. (1979). Lilim: Flat woven tapestry rugs. New York: Rzzoli.

- Pournamdarian, T. (1389). Code and secret stories in Persian literature. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

- Ramin, A. (1389). Danesh Gostar encyclopedia. Tehran: Danesh Gostar Scientific and Cultural Institute.

- Ranjbar, M., & Sotoudeh, H. (1383). Anthropology: relying on the culture of Iranian people. Tehran: Ariana's call.

- Richard, T. (1384). Social political history of Moghan kings. Translated by Asadi, H. Tehran: Akhtaran publishing house.

- Sajjadi, J. (1381). Dictionary of mystic terms and interpretations. Tehran: Tahori.

- Sattari, J. (1350). An introduction to symbology. Culture and Life, 4 and 5, 25-36.

- Sattari, J. (1365). Mysticism and Sacred Art. Tehran: Lotus Publications.

- Shirvani, H. Z. A. (1248). Bostan al-Sayah. (first volume). Tehran: Ibn Sina Publishing.

- The Bible of the Old Testament. (1940 AD/1319). Persian translation. London: British and Foreign Bible Society.

- Viv, J. (1375). Culture of Egyptian mythology. Translated by Esmailpour, A. Tehran: Thought of the day.

- Yahaghi, M. J. (1388). Culture of mythology and stories. (second edition). Tehran: Contemporary Culture Publications.

Volume 1. Issue 1. Spring & Summer. 2023. Pages 135 to 163.

- Yavari, H. (1389). Knowing the rugs and similar rugs of Iran. Tehran: Simai Danesh.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

علمی

مطالعهٔ نقوش نمادین طلبِ باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان

رضا رضالو[1*]، یحیی آیرملو[2]، پرویز پورکریمی[3]

[1] دانشیار گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، آذربایجان، ایران، ایمیل: r_rezaloo@uma.ac.ir
[2] دکتری باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، آذربایجان، ایران، ایمیل: yahya_ayramloo@yahoo.com
[3] دکتری باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، آذربایجان، ایران، ایمیل: par.purkarimi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت:
۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش:
۱۵ شهریور ۱۴۰۲
تاریخ انتشار:
۰۱ بهمن ۱۴۰۲

کلیدواژه ها:
ورنی‌بافی؛ ایلات شاهسون؛ طلب باران؛ حوض؛ مرغان گردن دراز.

چکیده

گلیم‌های ورنی یکی از هنرهای اصیل و ارزشمند در میان عشایر شاهسون به شمار می‌آید. نقوش بسیاری بر روی این ورنی‌ها به اجرا در می‌آید که نشان‌دهندهٔ ذوق و قریحهٔ گلیم بافان عشایر است. برخی از این نقوش بیان‌کنندهٔ مفهومی نمادین از یک موضوع خاص هستند، ولی با این حال ممکن است خود آن‌ها، از مفاهیم این نقوش آگاهی کامل نداشته باشند. نقوش ورنی‌های ایلات شاهسون آذربایجان، به صورت نمادین، نمایندهٔ آمال و آرزوهای این مردمان است. یکی از مهم‌ترین ویژگی این نقوش، اصالت آن‌هاست؛ به گونه‌ای که سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند. در پژوهش حاضر، موضوع «طلب باران» در بین نقوش این ورنی‌ها مورد مطالعه قرار گرفته است.
آب روشن‌ترین سمبل حیات است و اشاره‌ای آشکار دارد به سرچشمهٔ زندگی که در سرزمین‌های مختلف با توجه به شرایط اقلیمی و فرهنگی، از جنبه‌های خاص، مورد توجه و تأکید قرار گرفته است. گلیم‌های ورنی ایلات شاهسون را می‌توان یکی از کانون‌های تجلی نقش آب و باور و آرزوی طلب باران دانست. یکی از مهم‌ترین نقوشی که جلوه‌گر چنین باور است، نقوش گول‌ها (حوض‌ها) و مرغان گردن دراز شناور در آن است. در این پژوهش این نقوش و مفاهیم نمادین آن مورد بررسی قرار خواهد گرفت. با توجه به اینکه، اقتصاد معیشتی این اقوام مبتنی بر کوچروی و گله‌داری بوده است، آب و موضوع طلب باران در میان آن‌ها بسیار حائز اهمیت بوده و چنین درخواستی در گذر زمان به صورت نقوش نمادین بر روی گلیم‌های ورنی خود را نشان داده است.

* **نویسنده مسئول:** رضا رضالو
آدرس: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، آذربایجان، ایران **ایمیل:** r_rezaloo@uma.ac.ir

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

۱ مقدمه

آن چه امروزه از ایلات عشایر این مرز و بوم به دست ما رسیده، چیزی نیست جز یادگاری از اصالت گذشتگان ما که از نسلی به نسل دیگر و به صورت سینه به سینه منتقل شده است. گلیم، مجموعه‌ای است از زندگی بافنده و تصاویر ذهنی و اسطوره‌ای وی است، که در نهایتِ سادگی و بی‌آلایشی، نقش‌مایه‌هایی را برای زنده کردن و تحول زندگی آفریده، که در این میان گلیم شاهسون‌های مغان، توانسته با توجه به مشخصات خاص فرهنگی، در زمرهٔ بهترین دست‌بافته‌ها قرار گیرد. باورها، اعتقادات و آداب و رسوم هر قومی را می‌توان از درون آثار به جای مانده از آن‌ها به دست آورد و ورنی یکی از این هنرها به شمار می‌آید.

از مهم‌ترین نقوش به‌کاررفته روی ورنی‌های ایلات شاهسون مغان، موتیف‌های مربوط به آب، باران و موضوع طلب باران است. آب نقش بسیار مهم و تأثیرگذاری در شکل‌گیری جوامع بشری و ظهور تمدن‌ها دارد و از دیرباز مورد توجه اقوام و ملل مختلف بوده و تجلی آن را می‌توان در باورها، اسطوره‌ها، آیین‌ها و ادیان مختلف مشاهده نمود. در ایران نیز به دلیل شرایط خاص جغرافیایی و قرار گرفتن آن در منطقهٔ خشک و کم آب، بارش باران به منظور ایجاد شرایط زیست‌محیطی، دارای اهمیت زیادی بوده و آب به عنوان عنصری مقدس مورد احترام بوده است. به نظر می‌رسد چنین نقوشی در سرزمین‌هایی همانند منطقهٔ مغان که در آن کشت و زرع و پوشش‌های گیاهی مرتعی مبتنی بر بارش و نزولات جوی بوده، دارای اهمیت بسیار زیادی بوده است. آب حل می‌کند، پاک می‌سازد و می‌شوید و از نو پدید می‌آورد و با خشکی و ایستایی و مرگ در تضاد است. در باور ایرانیان، آب چنان مقدس بوده که تلاش می‌کردند از هرگونه ناپاکی به دور بماند و برایش قربانی می‌کردند. به نظر می‌رسد که بافندگان ایلات شاهسون مغان، به منظور طلب باران و برکت و باروری نقوش مورد بحث را بر روی ورنی‌ها نقش می‌کرده‌اند.

ورنی از جمله صنایع دستی مختص زنان ایل شاهسون است که جنس آن از پشم است و در طرح‌های گوناگونی که هر یک از نقش‌های آن گویای پیامی است توسط زنان عشایری بافته می‌شود. این نقوش با الهام گرفتن از طبیعت پیرامون، چشم هر بینندهٔ خوش‌ذوقی را خیره می‌کنند. خصوصیات ویژهٔ ورنی سبک بافت آن می‌باشد. برای بیشتر مفاهیم این نقش‌ها علاوه بر دورهٔ اسلامی، در فرهنگ‌های ملل مختلف نیز می‌توان پیشینه‌ای پیدا نمود، به همین منظور، در پژوهش حاضر، ضمن بررسی جنبه‌های نمادین آن‌ها در دورهٔ اسلامی، به ریشه‌های این نقوش نمادین در اساطیر و همچنین فرهنگ‌های پیش از اسلام ایران و سایر ملل نیز اشاره شده است.

این پژوهش در صدد درک موضوعات زیر و سایر مباحث قابل طرح در این باب است.

- چه نقوشی ارائه‌کنندهٔ مفاهیم نمادین طلب باران و آب بر روی ورنی‌های ایلات شاهسون است؟

- تلفیق نقوش برای بیان این مفاهیم نمادین در این ورنی‌ها چگونه بوده است؟

- پیشینهٔ این نقوش و مفهوم کاربرد آن‌ها، در فرهنگ هنری و اساطیری ایران چگونه بوده است؟

۲ روش تحقیق

روش انجام پژوهش حاضر، توصیفی و تحلیلی - تفسیری بوده و روش گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر منابع کتاب‌خانه‌ای و بررسی میدانی است. اطلاعات بخش نظری با استفاده از پژوهش‌های انجام‌گرفته در مورد نماد، نمادگرائی و نمادشناسی، ورنی، ورنی‌بافی و هنر ورنی‌بافی ایلات مغان انجام پذیرفته است. بخش اعظمی از اطلاعات مربوط به ورنی‌بافی ایلات شاهسون مغان، از جمله تصاویر ورنی‌ها از طریق بررسی میدانی و مشاهدهٔ نمونه کارها در مکان‌ها و کارگاه‌های بافندگی، جمع‌آوری شده است. نقوش این ورنی‌ها مورد مطالعه قرار گرفته و مضامینی که در رابطه با موضوع طلب باران کار

شده‌اند، برای درک بهتر خواننده، با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای چون «کورل» و «اتوکد» طراحی شده و بحث پیرامون آن‌ها انجام گرفته است.

۳ پیشینهٔ پژوهش

در پژوهشی تحت عنوان «نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفروشی به نام ورنی» (حاجیلو و امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۴۹-۱۶۶) به بررسی دست-بافته‌های ایلات آذربایجان‌شرقی پرداخته شده و نشان داده شده که تفاوت در شیوهٔ زندگی، خلاقیت‌های فردی و پیشینهٔ قومی ایلات، محصولات آن‌ها را از سایر تولیدات مشابه متمایز می‌کند. یافته‌های پژوهش مذکور حاکی از آن است که نگاره‌های ورنی دارای زبانی نمادین است، نمادهایی که در گذشته برای آگاهی‌دادن، ایجاد ارتباط و شرح ایده‌ها به کار می‌رفته‌اند. حسین یاوری (۱۳۸۹) در کتاب «شناخت گلیم و گلیم مانندهای ایران» به بررسی انواع گلیم‌های مناطق مختلف ایران و آشنایی با سمبل و نماد پردازی در گلیم و گلیم مانندها می‌پردازد. موسی‌الرضا خالقی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقه آذربایجان» به بررسی ویژگی‌های نقش پردازی در طرح‌های مختلف گلیم آذربایجان و همچنین شناخت انواع نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در این گلیم پرداخته است. محمد افروغ (۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «مطالعهٔ مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌ها بر روی گلیم» ابتدا به شناخت انواع گلیم پرداخته و در ادامه به بررسی یک قالیچهٔ گلیم از لحاظ نقش‌مایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن و کلیتی که آن را شکل می‌دهد، اشاره کرده و در نهایت هر یک از این نقش‌مایه‌ها را از لحاظ مفاهیم نمادین مورد بررسی قرار داده است.

۴ ایلات شاهسون مغان

شاه اسماعیل در سال ۹۰۷ ه.ق توانست با سرکوب آق قویونلوها (که یکی از قبایل با نفوذ حاکم بر ایران بودند)، بنیان حکومتی خود را به مدت دو و نیم قرن استوار سازد. افرادی که شاه اسماعیل را در این جنگ‌ها یاری می‌کردند، در تاریخ به نام قزلباش‌ها شهرت یافتند و شامل ۳۲ قبیله مختلف بودند که شاه اسماعیل آن‌ها را در زمرهٔ نُجبا درآورده و در دشت مغان جمع نموده و به ایشان عمامهٔ خاصی داد که ۱۲ ترک داشت که میان آن، کلاه سرخی مانند فینه[1] می‌گذاشتند و به همین لحاظ به قزلباش‌ها معروف شدند (افشار سیستانی، ۱۳۶۶: ۷۸-۷۶). در سال‌های ۹۹۱ تا ۹۹۴ ه.ق، سلطان محمد خدابنده به منظور جلب حمایت علیه ازبکان و عثمانی‌ها، تصمیم گرفت افراد غیر نظامی را با رضایت خود به خدمت نظام درآورد که این عمل او به شاهسون (یعنی دوست‌داران شاه شدن) معروف شد. در سال ۹۹۸ ه.ق، افراد قزلباش علیه نمایندهٔ شاه سر به شورش برداشتند که از این رو شاه عباس نسبت به قدرت آنان بدبین شد و گروه دیگری با نام شاهسون را برای درهم شکستن قدرت آن‌ها بسیج کرد. بنابراین شاهسون‌ها (دوست‌داران شاه) به گروهی اطلاق می‌شدند که از سوی شاه عباس تشکیل یافته و جای قبایل ترک را که از سلسله صفوی پشتیبانی کرده بودند، گرفته بودند (تاپر، ۱۳۸۴: ۲۰۹). هرم سازمان تولیدی ایل شاهسون از خانوار آغاز و به تیره و طایفه ختم می‌شود. در گذشته ریاست طوایف را خان‌ها به عهده داشتند که از مزایای اجتماعی-اقتصادی و سیاسی شایانی برخوردار بودند، ولی قدرت آن‌ها در برابر خوانین ایلیاتی سایر عشایر مانند قشقایی بسیار ناچیز بود. در رأس هر ردهٔ کوچک نیز مسؤولی قرار داشت که «آق سقل»

[1] فینه گونه‌ای کلاه است که در گذشته در برخی کشورها، از جمله مناطق زیر سلطهٔ عثمانیان، برای مردان رایج بوده است و امروز نیز برخی آن را بر سر می‌گذارند. کلاه فینه به صورت مخروط ناقص و کمتر به شکل استوانه است و از ماهوت سرخ یا سیاه تهیه می‌شود. در عربی به آن «طربوش» می‌گویند و در زبان‌های اروپایی به «فز» معروف است. فز تلفظ اروپایی فاس است که نام شهری در مراکش است و خاستگاه این کلاه را نیز مراکش و شهر فاس می‌دانند.

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

(ریش سفید) نامیده می‌شد. ایل شاهسون از طایفه، تیره، کوبک و هر کوبک از چند اوبا و اوبا از تعدادی خانواده تشکیل شده است. در رأس هر طایفه، ایل‌بیگی از سوی دولت مرکزی برای حفظ نظم و وصول مالیات انتخاب می‌شد. ولی ادارهٔ طایفه برعهده بیگ بوده که از طرف ایل بیگی گمارده می‌شد (شیروانی، ۱۲۴۸: ۳۴۷).

۵ ورنی و ویژگی‌های آن در میان ایلات شاهسون مغان

گلیم به زیراندازهای پشمی و منقوش در خاور نزدیک اطلاق می‌شود (Mallett, 2000: 72). بافت گلیم در میان اقوام کوچرو و روستاییان دارای تاریخ بسیار طولانی است. برای بافت گلیم، معمولاً ادوات بافندگی در درون یا پیرامون خانه‌ها بر پا می‌شدند. کار بافت این مفروشات اعم از گلیم یا فرش به عهدهٔ زنان بوده که در کنار انجام کارهای خانه و نگهداری بچه‌ها صورت می‌گرفته است (Barber, 1994: 29). فرزندان و بچه‌ها نیز در کنار مادران خود بافت گلیم را فراگرفته و نقوش کار شده بر روی آن‌ها را آموخته و در زمان‌های بعدی و به هنگام بافت استفاده می‌نموده‌اند و این رویه، نسل اندر نسل تداوم داشته است. بافندگی را به نوعی می‌توان وظیفهٔ اجتماعی زنان دانست (Davies, 2000: 48). مسالهٔ ازدواج در میان اقوام کوچرو از بابت تحکیم قدرت و اقتصاد خانواده اهمیت اساسی دارد. بافت گلیم به منظور فراهم نمودن جهازیهٔ دختران از اهمیت زیادی برخوردار بوده که منجر به بالابردن توان اقتصادی یک خانواده نیز می‌شده است (Petsopoulos, 1979: 12).

گلیم‌ها به منظور مفروش نمودن کف منازل، پرده‌ای برای درب‌ها و پنجره‌ها، جانمازی‌ها، لباس‌ها و جعبه‌های ذخیره بافته می‌شده‌اند. همچنین از گلیم، خورجین‌ها و پالان حیوانات بارکش نیز بافته شده است (Hull and Luczyc l, 1993: 109). به طور معمول گلیم‌هایی را که با نقوش هندسی منقوش گردیده‌اند، می‌توان در کشورهایی چون ترکیه، گرجستان، جمهوری آذربایجان و ایران مشاهده نمود (Petsopoulos, 1979: 12). مفاهیم نمادین نقوش اجراشده بر روی گلیم‌ها با گذشت زمان بار مفهمومی خود را از دست داده‌اند، ولی با این همه اسامی برجای مانده به نوعی می‌تواند به مفاهیم نمادین و سمبولی آن‌ها دلالت داشته باشد (Hull and Luczyc, 1993: 61). که کلمهٔ «گول» یا حوض یکی از این کلمات می‌تواند باشد.

تولیدات نساجی در خلال هزار سال از ساده‌ترین روش‌های بافندگی به وسیلهٔ درهم بافتن الیاف گیاهی و حیوانی تا بافندگی با دستگاه‌های پیچیده پیشرفت کرد. صنعت بافت در طول زمان از یک نیاز روزمره، به چنان تولیدات ظریف و تجملی رسیده است که امروزه انواع بافته‌ها، صرفاً برای زیبایی یا به عنوان مظهر هویت گروهی به کار برده می‌شود. در همه جا، از شیوهٔ بافندگی بدون گره یا به اصطلاح «تخت‌باف» یا «گلیم‌باف» برای انواع زیرانداز و زینت زندگی استفاده می‌شود (هال، ۱۳۷۷: ۱۱). گلیم‌بافی باستانی‌ترین شیوهٔ فرش‌بافی است که قرن‌ها، پیش از قالی‌بافی و هم‌زمان با پارچه‌بافی، در خاور زمین پدیدار شد (پرهام، ۱۳۷۱: ۳۵).

گلیم به سه نوع بافته می‌شود: ۱- گلیم ساده‌باف: در این نوع گلیم، پودها یکی در میان از لابه لای تار (چله) عبور می‌کند. ۲- گلیم برجسته: این نوع گلیم دارای زمینه‌ای ساده می‌باشد ولی طرح اصلی مانند قالی پرزدار است. ۳- گلیم یک رو: گلیمی است بدون پرز و یک رو، که عموماً بدون نقشه و به صورت ذهنی توسط دختران و زنان عشایر مناطق مغان، ارسباران و مشگین‌شهر بافته می‌شود. بهترین ورنی‌های ایران توسط ایل شاهسون یا ایلسون تولید می‌شود که سابقهٔ طولانی در این زمینه دارند؛ به گونه‌ای که همواره واژهٔ ورنی با نام شاهسون قرین بوده است.

ورنی، نه فرش است و نه گلیم، بلکه نوعی زیرانداز مخصوص است که هم سادگی و سبکی گلیم را دارد و هم از ظرافت و زیبایی قالی برخوردار است. ورنی بدون نقشهٔ قبلی و به صورت ذهنی

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

توسط دختران و زنان عشایری بافته می‌شود و به همین دلیل طرح‌ها، رنگ‌ها و خطوط ورنی نمایانگر حیات و متأثر از سبک زندگی عشایر و حتی فصل زندگی آن‌هاست. این تولیدات را می‌توان مهم‌ترین صنایع دستی عشایر شاهسون دانست. ورنی عمدتاً در منطقهٔ قره‌داغ شامل شهرستان‌های اهر و کلیبر توسط عشایر و برخی روستائیان منطقه و منطقهٔ مغان شامل شهرستان‌های گرمی، بیله‌سوار مغان، پارس‌آباد مغان، خیاو (مشگین‌شهر) بافته می‌شود. خاستگاه اصلی این صنعت، منطقهٔ عشایری آذربایجان بوده که از آن جا به دیگر مناطق گسترش یافته است. گلیم یک‌رو یا ورنی را در جمهوری آذربایجان و شمال‌شرق ترکیه، به نام سوماک یا سومه می‌نامند. به طور کلی ورنی را می‌توان بافته‌ای داری دانست که می‌توانیم آن را حد فاصل گلیم و فرش قرار دهیم. در بافت ورنی ایجاد طرح و نقش بر سطح آن توسط پودگذاری اضافی حاصل می‌شود و تار و پود، هر دو پوشیده هستند. پود اضافی که پود اصلی خوانده می‌شود، مانند پود گلیم به صورت ساده از بین تارها عبور نمی‌کند، بلکه به دور تار حرکت پیچشی و غیر منقطع دارد.

نقوش روی ورنی‌ها را از قسمت کناره به سمت داخل می‌توان به سه بخش تقسیم کرد که شامل حاشیه، متن و ترنج می‌باشد. حاشیه از اجزاء اصلی نقشهٔ ورنی بوده و همانند چهارچوب یا قاب، دور متن اصلی را احاطه کرده است. متن یا زمینهٔ اصلی به فضای داخلی محصور بین قسمت‌های مختلف حاشیه گفته می‌شود. بیشترین فضای ورنی به متن اختصاص داده شده است. ترنج، طرح یا نقش میانی ورنی را تشکیل می‌دهد و به طور معمول شامل اشکال هندسی مختلف می‌باشد. ورنی را از نظر نوع مصرف می‌توان در سه گروه خورجین، مفرش و زیرانداز قرار داد که از میان آن‌ها بیشترین میزان به زیراندازها اختصاص داده شده است. اصطلاحات ورنی‌های تولیدی به شرح زیر است: ۱- ورنی قالیچه با ابعاد۱۲۰×۲۵۰ سانتیمتر. ۲- ورنی کناره با ابعاد ۱۲۵×۳۲۰. ۳- ورنی کناره بزرگ با ابعاد ۱۵۰×۳۲۰. ۴- ورنی پشتی با ابعاد ۷۰×۱۰۰ و ۶۰×۹۰. ۵- ورنی قالی با ابعاد ۲۰۰×۳۰۰. ۶- ورنی زرع و نیم (جفت) با ابعاد ۱۱۵×۱۶۰.

ورنی‌های تولیدی آذربایجان معمولاً در زمینهٔ رنگ‌های لاکی، سرمه‌ای، کرم، سفید، پیازی و آبی روشن با نقش حیوانات در وسط و حاشیه تولید می‌گردد. تفاوت ورنی با گلیم در نوع گره و پودگزاری ورنی و نیز یک رو بودن ورنی با آزادشدن امتداد گره‌ها در پشت ورنی می‌باشد. به طور کلی مشخصات ورنی عبارت‌اند از:

۱- بافته‌ای است داری.

۲- از سه عنصر تار، پود نازک و پود اصلی تشکیل شده است.

۳- نقش توسط پود اصلی ایجاد می‌شود.

۴- تار و پود نازک توسط پود اصلی پوشیده شده و پنهان هستند.

۵- حرکت پود اصلی پیچشی و غیر منقطع می‌باشد.

۶- انتهای آزاد پود اصلی در پشت بافته رها شده و به آن حالت ژولیده می‌دهد.

۷- ریشه‌های ورنی به دلیل روش خاص چله‌کشی آن فرم بسته دارد.

۸- سطح ورنی کاملاً از نقوش هندسی، حیوانات و موتیف‌های ساده هندسی پوشیده شده است.

۶ زبان نمادگرایانه در نقوش هنری

نمادپردازی را می‌توان از قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم دانست؛ به گونه‌ای که انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علائم نمادین (حیوانی، انسانی، گیاهی، تلفیقی) با هم‌نوعان خود ارتباط برقرار کند. نماد، نشانه و علامتی است که در عین چند معنایی

و در هاله‌ای از ابهام، معنایی مبهم را با رفع تناقص میان اجزای ساختاری آن متداعی می‌کند. یونگ عنوان می‌کند یک سمبل بهترین امکان توصیف از حقیقتی ناشناخته است که غیرقابل درک به نظر می‌رسد، بنابراین به وسیلهٔ بیان نمادین، امکان تفسیر و روشن شدن می‌یابد (یونگ، ۱۳۸۴: ۶۰۱). یونگ در تعریفی که از نماد ارائه داده است، ابهام و ناشناخته بودن را شاخصهٔ اصلی آن برشمرده است که علاوه بر معانی آشکار و قراردادی خود، معانی متناقض، گنگ و پنهان نیز دارد (یونگ، ۱۳۸۴: ۱۶-۱۵).

نماد تجلی و نمایشی است که اندیشه و تصویر یا حالتی عاطفی را به حکم تشابه یا هرگونه نسبت و رابطه‌ای چه واضح و بدیهی و چه قراردادی یادآوری می‌کند (ستاری، ۱۳۵۰: ۱۹). نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۴). درواقع نماد به چیزی گفته می‌شود که نمی‌تواند به روشی دیگر بیان شود، یعنی مفاهیمی که با زبان مستقیم قابل بیان و درک نیستند و زبان با همه محدودیت‌هایش قادر به انتقال این مفاهیم نیست، قالبی نمادین می‌گردند تا بتوانند خود را بیان کنند (ستاری، ۱۳۶۵: ۵۲).

در هنرهای تجسمی، نماد، تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی است که از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع، به صفات ویژهٔ شکل، رنگ و حرکت تبدیل شده است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۴). تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیای طبیعی، سنگ‌ها، حیوانات و یا آن چه دست‌ساز انسان است؛ مانند خانه، کشتی و حتی اشکال تجریدی اعداد، دایره. در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد؛ به گونه‌ای ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند (یونگ، ۱۳۸۴: ۳۵۲). نماد یا سمبل به هر چیز یا عملی اطلاق می‌شود که علاوه بر معنای ظاهری‌اش مفاهیم فراتر و گسترده‌تر از خود دارد (رامین، ۱۳۸۹: ۱۷). نمادها علایمی هستند قراردادی و نشان‌دهندهٔ حالاتی که انسان‌ها در زندگی روزمرهٔ خود با آن‌ها سروکار دارند و حاوی اطلاعات گوناگون است (رنجبر و ستوده، ۱۳۸۳: ۵۰). نماد دست-ساخت و مصنوعی نیست؛ آن را نمی‌توان به میل خود ابداع کرد. نماد از انسان فراتر می‌رود و به سطحی جهانی می‌رسد و در حیات روح جای دارد. بدین‌ترتیب، نماد هرگز نمی‌تواند یک شکل محض، مانند علامت را به خود بگیرد و نمی‌تواند جز در زمینه‌های فرهنگی، دینی و ماورای طبیعی رشد کند. نماد می‌تواند هم مفهوم رازگونه و هم معنای خارجی داشته باشد و بدین لحاظ، تعابیر آن ممکن است فقط در بردارندهٔ نیمی از حقیقت باشد یا امری را آشکار و پنهان سازد (بهزادی، ۱۳۸۰: ۷۳). نماد می‌تواند هم معنای باطنی داشته باشد و هم معنای ظاهری؛ از این‌رو، بدیعی‌ترین و معمولی‌ترین تفسیر به طور الزام کامل نیست و نیمی از حقیقت است. نماد می‌تواند هم آشکار و هم پنهان باشد و نمادگرایی برای ذهن بشر اساس است و برای اندیشیدن وسیله‌ای است الزامی. یک نماد کامل همهٔ ابعاد انسان، روح و عقل را اقناع می‌کند (بهرام پور، ۱۳۸۸: ۱۱-۱۰).

۷ موضوع طلب باران و جلوهٔ نمادین آن در نقوش ورنی‌های مغان

برای پدیدار شدن یک نقش خاص بر روی آثار هنری جوامع در دوره‌های مختلف، عوامل متعددی می‌توانسته دخیل بوده باشد. شاید ذوق، قریحه و خلاقیت خالق یک اثر هنری در وهلهٔ اول مهم به نظر آید، ولی انگیزه و علل ایجاد نقوش بیش از هر عامل دیگری در این موضوع دارای اهمیت بوده

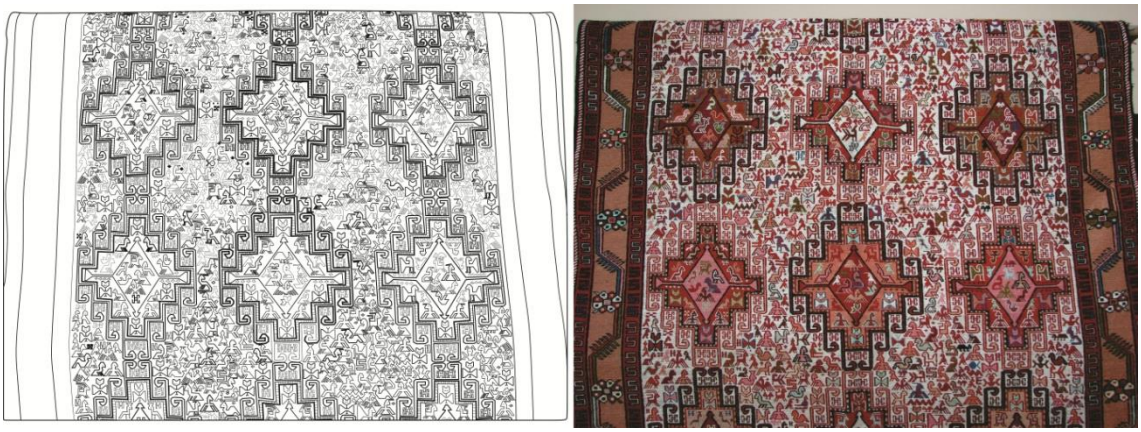
دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

است. جغرافیا و محیط زندگی فرد در این امر بسیار تأثیرگذار بوده است. تاریخ زندگی انسان‌ها، چگونگی و شرایط زیست، دست‌ساخته‌ها و دست‌بافته‌ها و ویژگی‌های آن‌ها، همگی در بستر جغرافیا و شرایط مختلف آن رخ داده‌اند. جغرافیا و شرایط زیست-محیطی، عاملی بوده که انسان‌ها را بر آن داشته تا تصمیم بگیرند، چگونه می‌خواهند زندگی کنند و مهم‌تر اینکه چطور می‌توانند بهتر زندگی کنند. در این پژوهش به طور ضمنی می‌توان به این موضوع توجه نمود که چطور یک عامل جغرافیایی باعث ایجاد دغدغه در گروهی از مردم شده و چگونه این عامل یک نقش هنری را بر روی ورنی‌های ایلات شاهسون مغان برای سالیان متمادی ماندگار کرده است.

قرار گرفتن سرزمین ایران در چهار راه خشکی قدیم و حمله‌های گاه به گاه اقوام گوناگون، سرمای سخت یا گرمای شدید بخش‌هایی از سرزمین ایران، کم‌بارانی و طبیعت خشک قسمت بزرگی از فلات ایران و پاره‌ای عوامل طبیعی و انسانی دیگر، ایرانیان را به مبارزه‌ای پیگیر و بی‌امان با نیروهای زیان رسان و ناسازگار مجبور می‌کرد و فرهنگ ایرانی را بر پایهٔ پیکاری سخت و همیشگی میان نیروهای نیک و بد شکل داد. از دیدگاه این فرهنگ و باور، هر کس وظیفه داشت در یاری نیروهای نیک و مبارزه با نیروهای بد و زیانکار بکوشد و به پیروزی فرجامین نیکی و نابودی تباهی یاری رساند. تمام افراد جامعه خود را موظف می‌دانستند تا با کمترین کار ممکن در این امر نیکو شرکت نمایند. به‌تدریج این باورها از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر و از نسلی به نسل بعد، دچار تغییر و تحول شدند. برخی از آن‌ها با وجود از دست دادن مفاهیم خود، فقط شکل اولیهٔ خود را حفظ نمودند و از برخی تنها نشانه‌هایی بر جای مانده است. مفاهیم نمادین نقوش روی ورنی‌های ایلات شاهسون یکی از این موارد فراموش شده و در عین حال، از نظر فرم، بر جای مانده است (تصویر۱).

تصویر ۱. نمونه‌ای از یک ورنی ایلات شاهسون و نقوش روی آن[۱]

ایرانیان باستان بر این باور بودند که اگر کسی عملی را که طبیعت می‌خواهد انجام دهد، خود انجام دهد، طبیعت به آن برانگیخته و تشویق می‌شود (بهار، ۱۳۷۶: ۲۷۷). بر همین اساس، موتیف‌هایی که به طور نمادین بر روی دست‌ساخته‌ها و دست‌بافته‌های انسانی منقوش می‌گشتند، بیان‌کنندهٔ آمال و آرزوهای نیک مردمان مناطق مختلف بوده است. یکی از مهم‌ترین این خواسته‌ها، آرزوی بارش باران و پرآبی بوده است. این خواسته، خود را به صورت نمادین بر روی دست‌بافته‌های مردم ایلات شاهسون مغان نشان داده است. به تصویر کشیدن نقوش حوض و مرغان آبزی در ورنی‌های ایلات شاهسون مغان، به نوعی شاید جادوی آورندگی آب را در بر داشته و ایجاد ارتباطی بوده، برای به‌دست‌آوردن لطف آن‌ها برای خود و قهر برای دیو خشک‌سالی. شاید بتوان عنوان داشت که محور اصلی این نقوش مسألهٔ خشکی و خشک‌سالی و طلب بارندگی است. این خواهش که از طرف زنان عشایر به تصویر کشیده شده است، در مرکز ورنی خود را نشان می‌دهد، به نظر می‌رسد این مرکزیت، نشان از اهمیت این نقوش نمادین است (تصویر۲).



تصویر ۲. نمونه‌ای از شاهکارهای هنری در ورنی‌های ایلات شاهسون مغان (نقش مرکزی حوض و حیوانات پیرامون آن)

یک ورنی متناسب با اندازه و طرح خود دارای یک یا چند ترنج بوده و در اصطلاح محلی، به ترنج وسط ورنی، «گول» گفته می‌شود که معادل واژهٔ «حوض» است. نقوش پیرامون این حوض‌ها تنوع بسیار زیادی دارد و بیشتر نقوش، شامل اشکال حیوانات و وحوش می‌باشد. این نقوش شامل گوزن، مرغ و خروس، گربه، مار، پرندگان، آهو، گوسفند، ببر، شتر، شیر، روباه، شغال، طاووس، گرگ، سگ گله، عقاب، بوقلمون و ... است. کنار هم قرار گرفتن حوض به همراه این حیوانات، بار معنایی بسیار ویژه‌ای به ورنی‌های مغان داده است، به گونه‌ای که به صورت واحد، بیان‌کنندهٔ موضوعی خاص هستند. با بررسی میدانی و همچنین تحقیق از بافندگان این ورنی‌ها در بین ایلات شاهسون مغان، در وهلهٔ اول این نتیجه دست داد که بسیاری از بافندگان از وجود مفاهیم و مضامین نمادین آن‌ها بی‌اطلاع بوده‌اند. آن‌ها عنوان می‌کنند که این نقوش از مادران و مادر بزرگان به

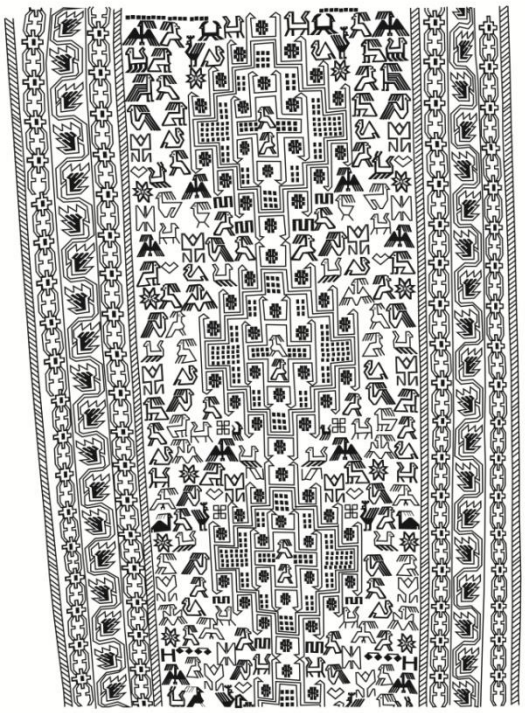
[۱] تمامی تصاویر و طرح‌های ارائه‌شده، توسط نگارندگان تهیه گشته است.

صورت سینه به سینه و شفاهی به آن‌ها به ارث رسیده است.

وجود حوض در مرکز و قلب آثار هنری، نمادی از درون‌گرایی است؛ زیرا اهمیت به باطن را در مقابل توجه به ظاهر متجلّی می‌سازد. در اصل تأکیدی بر عالم غیب و تفسیری بر یکی از صفات الهی باطن است (نائینی، ۱۳۸۱: ۴۶). حوض یکی از نمادهای روشن تلاقی آسمان، زمین و جهان زیرین با آب‌های آن است. زیستن در جهان خاک، جوشش و فوران از دل تاریکی‌ها به سمت نور و بالاست. جوشش آب و ریاضت انسان برای زلال‌شدن و جاری‌شدن است، حوض، پا در خاک بودن و آسمانی‌بودن است و در آینه‌گی‌اش با فرش همخوان است، هر دو آینه‌ای هستند در برابر بین‌هایت آسمان، یعنی در برابر باغ‌های آسمانی. حوض نه در خودی خود، که به خاطر ظرف بودنش برای آب است که بازتابندهٔ چنین مفاهیم خیال‌انگیزی شده است. حوض نشانهٔ حضور آب و آبادانی است، پس حوض که در معماری معابد و مساجد، در باغ و در ذهن و هنر ایرانی جاری شده اشارت‌گر آب است. معانی نمادین آب را می‌توان در سه مضمون اصلی خلاصه کرد: چشمهٔ حیات، وسیلهٔ تزکیه و مرکز زندگی دوباره. این سه مضمون در قدیمی‌ترین سنت‌ها متلاقی می‌شوند و ترکیبات تخیلی گوناگون و در عین حال هماهنگی را شکل می‌دهند. در اصطلاح، مراد از آب، معرفت است؛ چنانچه مراد از حیات معرفت است (سجادی، ۱۳۸۱: ۴۱).

هنرمند عشایری، در ورنی‌های مغان، تمامی حیواناتی که در طول زندگی، آن‌ها را به چشم دیده یا از وجود آن در محیط زندگی خود اطلاع داشته، در داخل و اطراف حوض گرد آورده است. به نظر می‌رسد بافنده در انجام آرزو و دعای باران، حیوانات را با خود همراه ساخته تا به گونه‌ای رمزی بفهماند که تمامی این حیوانات به بارش باران نیازمند هستند. بر همین اساس است که در بین این موجودات حتی یک نمونه حیوان خیالی یا اساطیری و یا مانند برخی از هنرها، موجودات ترکیبی قابل مشاهده نیست، چون این نقوش جلوه‌ای از واقعیات زندگی، محیط و شرایط محیطی اوست. در موارد بسیاری به سبب ذوق و خلاقیت هنرمند، در لابلای حیوانات پیرامون حوض و یا در داخل آن نقوش گیاهی نیز قابل مشاهده است که همگی اینا هم از نظر زیبایی‌شناسی و هم از نظر مفاهیم نمادین قابل بررسی و بحث است (تصاویر ۳ و ۴).

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.



تصویر ۳. نقش حیوانات پیرامون نقش مرکزی حوض

تصویر ۴. حوض‌های تو در تو و نقش انتزاعی مرغان گردن دراز

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

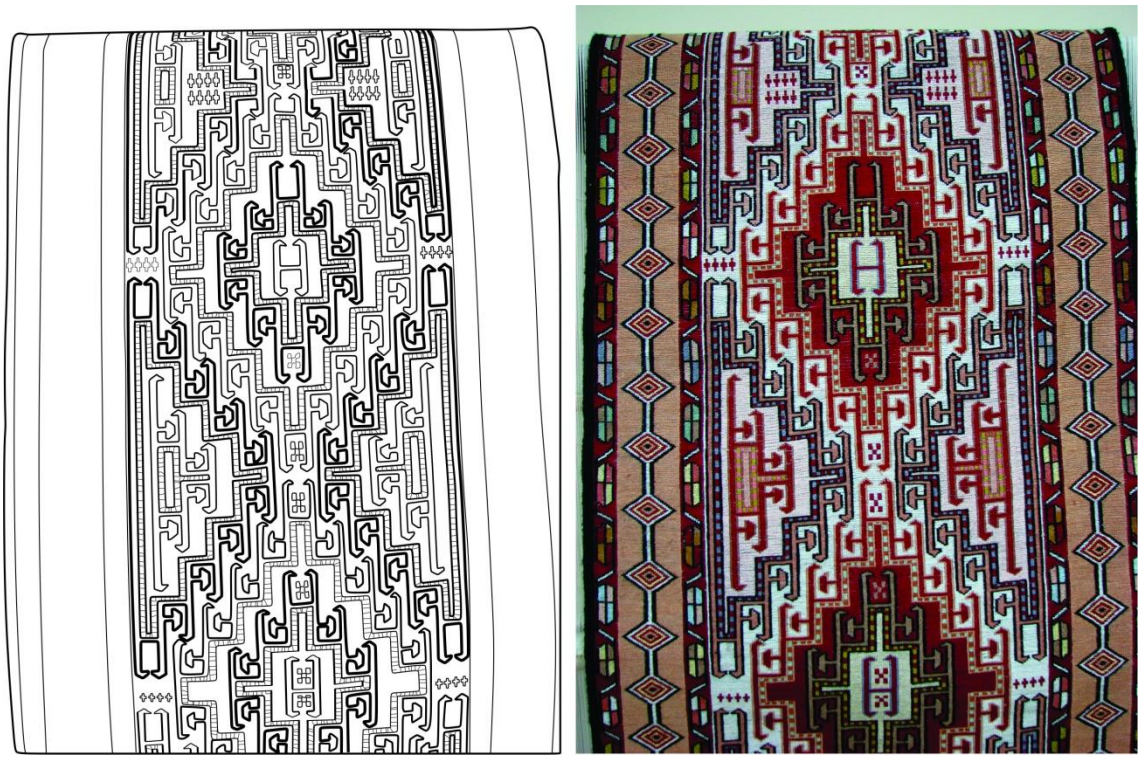
مردمان عشایر شاهسون مغان (طایفهٔ گیگلو)، عنوان می‌کنند که در ایام قدیم، آن‌ها برای بارش باران کارهای بسیاری انجام می‌دادند. به عنوان نمونه، برای دعای باران به یک مکان بلند می‌رفتند، آن‌ها به این مکان بلند «مصلّی» می‌گفتند و در آن جا، در کنار دعای باران به قربانی کردن گوسفندان مشغول می‌شدند. بارش و پرآبی در این خطه که زندگی آن‌ها بدان وابسته بود، از اهمیت بسیار زیادی برخوردار بود. تداوم عادی زندگی آن‌ها به بارش باران بستگی داشت. این مردمان که شیوهٔ معیشتی آن‌ها بر پایهٔ دام‌داری و کشاورزی مبتنی بود، بیش از هر جامعهٔ دیگری نیاز به بارش باران داشتند. زنان و دختران جوان این ایلات نیز، به سهم خود، در امر باران-خواهی، به شیوه‌ای دیگر عمل می‌نمودند.

در کنار مفاهیمی که این ورنی‌ها از آن سخن می‌گویند، جنبه‌های زیبایی‌شناسی این نقوش نیز بسیار جالب است. با وجود اینکه این دست‌بافته‌ها بدون نقشهٔ قبلی طرح‌ریزی شده‌اند، ولی تا حد امکان تقارن و قرینگی در آن‌ها حفظ شده است. هر حیوانی یا هر نقش گیاهی و هندسی که در یک طرف حوض مرکزی نقش گشته، در جانب دیگر نیز دیده می‌شود. در مواردی این قرینگی در فرم سر و چرخش آن بهم خورده است. در مواردی نیز یک حیوان در یک طرف به صورت نشسته و در سوی دیگر به صورت ایستاده نقش شده است (تصویر۵).

تصویر ۵. تقارن نقوش در دو طرف حوض مرکزی و حیوانات غیرآبزی منقوش در داخل حوض

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

طلب باران در ایران دارای پیشینه‌ای بسیار طولانی است که امروزه نیز این باران‌خواهی در قالب رسوم و آیین‌هایی در مناطق مختلف جغرافیایی ایران برجای مانده است. به‌گونه‌ای که بخش بزرگی از نمایش‌های آیینی ایرانیان مربوط به آب و باران می‌باشد. در این ورنی‌ها حوض‌ها را می‌توان نشان تصویری از خورشید دانست که به طور معمول به شکل چلیپایی به تصویر کشیده شده‌اند. این گول‌ها (حوض‌ها) را می‌توان جسم نمادین از شمسه یا خورشید دانست. وجود آب درون حوض را که به واسطهٔ مرغان گردن دراز شناور در آن، می‌توان به وجود آن پی برد، انعکاس آسمان را نشان می‌دهد که همگی به نظر می‌رسد بیانگر تجسمی از تداوم حیات باشند. وحدت از طریق مرکزیت انتقال پیدا می‌کند. بر روی این ورنی‌ها نیز ما شاهد این می‌باشیم که تمامی حوض‌ها در مرکز و قلب ورنی‌ها، ایجاد شده‌اند و به مانند قطبی است که فضای اطراف را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در داخل نقش حوض برخی از این ورنی‌ها ماکیانی در حال شناور هستند که رویای وجود آب و طلب باران بیش از هر نقش دیگری در آن‌ها موج می‌زند. در طی گذشت زمان و از نسلی به نسل بعد، نه‌تنها مفهوم نمادین حوض در این ورنی‌ها از میان رفته، بلکه حتی در برخی موارد، نمود و شکل ظاهری آن‌ها نیز دچار تغییر و تحول شده است. به عنوان نمونه، در برخی موارد در داخل حوض‌ها، حیوانات غیر آبزی نیز کشیده شده است. این چنین نقوشی، به از میان رفتن بار معنایی و ظاهری نقش حوض در این دست‌بافته‌ها حکایت دارد. به عبارت دیگر، به‌تدریج و با گذشت زمان، با روی کار آمدن بافندگان امروزی که اطلاعی از مفاهیم این نقوش نداشته‌اند، برای زیباترشدن زمینه، دست به ابتکار زده و تغییراتی در دست بافته‌های قدیمی ایجاد نموده‌اند، غافل از این موضوع که هدف اول ایجاد این تصاویر، ارائه و القای یک مفهوم خاص بوده، و با زیباترکردن آن‌ها مفهوم ضمنی این نقوش را از آن‌ها می‌گیرند. این زیباسازی به اضافه نمودن نقوش حیوانی و گیاهی در فضاهایی که نباید نقش می‌گشتند، محدود نشده و استفاده از نقوش هندسی یکی دیگر از ابتکارات جدید در نقوش روی این ورنی‌ها بوده است (تصویر۶).



تصویر ۶. نقش حوض مرکزی با اشکال هندسی

حوض، نماد وحدت و مرکزیت و اهمیت آب در هستی و نماد ثبات و پایداری است. نقوش پرندگان آبزی نمادی از آب، آبادی، آبادانی، پرواز، برکت، شریعت و... می‌باشند. هنرمندان گلیم‌باف برای انتقال این مفاهیم به مخاطب این نقوش را به صورت نمادین و به صورت استرلیزه طراحی کرده‌اند تا بتوانند با ساده‌ترین طرح، مفهوم خود را به مخاطب برسانند. نقوشی که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، با رعایت کلیهٔ اصول مبانی بافندگی خلق شده و از نقطه نظر ارائهٔ پیام و محتوای نقوش، از روش رمزپردازی و نمادگرایی برای رساندن پیام بهره گرفته‌اند. این نقوش، به عنوان عنصر اصلی و مرکزی تزیینی در ورنی‌ها، بیانگر مفاهیمی چون؛ اعتقادات، باورها، اندیشه‌ها، تمایلات، آرزوها است. نقوش مورد نظر شامل گول‌ها (حوض) و پرندگان آبزی (مرغان گردن‌دراز) است که درون این حوض‌ها شناور بوده و به شکل مسبک به تصویر کشیده شده‌اند و گردن دراز آن‌ها از داخل این حوض‌ها بیرون زده است. مجموع این نقوش در قالب ترنج‌هایی در قسمت میانی ورنی‌ها خلق شده و سایر نقوش دیگر حیوانی پیرامون آن‌ها دیده می‌شوند (تصویر۷).

بر پایهٔ گزارش‌های ثبت شده تا پنجاه سال پیش آیین باران‌خواهی در بسیاری از مناطق ایران، در زمان خشک‌سالی برپا می‌شدند و در بسیاری از این مناطق، هنوز برپا می‌شوند که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از ساخت عروسک یا برگزیدن یک شخص و انتساب هویتی نمادین برای او، دسته روی، ریختن آب، خواندن نیایش و آواز درخواست باران، گرفتن هدیه از اهالی، پختن نان یا آش، نشان‌دار کردن نان یا خوراکی دیگر، زدن کسی که نشانه در سهم او پیدا می‌شود تا پیدا شدن یک ضامن و انجام برخی کردارهای آیینی دیگر بنا به موقعیت جغرافیایی. به همین دلیل بوده که ما شاهد این هستیم که حتی در بند ۳ کتیبهٔ بیستون، داریوش از اهورامزدا می‌خواهد تا ایران را در برابر خشک‌سالی و دروغ محافظت کند. (طاووسی، ۱۳۹۱: ۲۷۱). ایرانیان آب

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

را به ناهید یا آناهیتا منتسب ساخته و با برگزاری آیین‌ها و کشیدن نقوش به کمک ایزدان خود در برابر دیو خشک‌سالی بر آمدند. شرایط زیست‌محیطی در منطقه‌ای که این عشایر زندگی می‌کنند به‌گونه‌ای است که همیشه با مشکل آب روبه‌رو بوده و این اقوام همواره و به‌ناچار چشم به آسمان و باران دارند. از همین رو طبیعی است که ما روی مهم‌ترین صنایع دستی این اقوام شاهد نقوشی باشیم که در ارتباط با آب و باران‌خواهی است. این چنین به نظر می‌رسد که این مردمان در برهه‌هایی از حیات خویش، با مشکل کم‌آبی و خشک‌سالی‌های شدید مواجه شده‌اند و در جریان آن، از دست رفتن بسیاری از احشام خود را تجربه کرده‌اند. این موضوع و زندگی مختل شده، در ضمیر آن‌ها به عنوان یک بحران و بلای آسمانی حک شده و بر همین اساس کوشیده‌اند تا دیگر چنین رویدادهای طاقت‌فرسایی نداشته باشند. ازآنجایی‌که، سر منشأ این نیاز متصل به آسمان و خداوند متعال بوده است، پس عملی ذهنی، توأم با خواهشی قلبی، می‌بایست انجام می‌پذیرفت. این خواهش درونی به واسطهٔ زنان و دختران ایلات شاهسون به روی دست‌بافته‌های آن-ها منتقل شد. این نقوش چنان تأثیری بر این جوامع گذاشت که نسل‌هاست بافندگان از دنیا رفته‌اند، ولی هنوز این نقوش پا بر جا هستند.

تصویر ۷. نقش حوض و ماکیان شناور در آن

آب آشناترین تجسم برای مفهوم زندگی است. آب رمز کل چیزهایی است که بالقوه وجود دارند، سرچشمه و منشأ و زهدان همهٔ امکانات هستی است. آب در آفرینش کیهان و اساطیر و آیین‌ها و شمایل‌نگاری‌ها، جدا از ساختار فرهنگی مربوط به آن‌ها، همواره یک نقش دارد: مقدم بر هر نقش و صورتی است و محمل و تکیه‌گاه هر آفرینشی (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۸۹). در اساطیر مصری، نخست جهان از اقیانوس آغازین مملو بود که «نون» نام داشت. نون همه جا را فرا گرفته بود و همانند تخم کیهانی راکد و بی‌جنبش بود (ویو، ۱۳۷۵: ۳۵). در اساطیر بین‌النّهرین و روایات آشوری نیز می‌بینیم که همهٔ آفریدگان از آمیزش آب شیرین (اپسو) و شوراب (تیامت) پدید می‌آیند. اپسو نوعی مغاک پر از آب بود که گرداگرد زمین را پوشانده بود؛ چشمه‌هایی که از سطح زمین سر بر می‌آوردند، از اپسو نشأت گرفته بودند و تیامت چهرهٔ شخصیت یافتهٔ دریا بود که جهان را زایید (ژیران، ۱۳۷۵: ۸-۵). در تورات نیز، آب که تسبیح‌گوی ذات خداوندی است، نخست همهٔ افلاک را فرا گرفته بود و خدای بزرگ آسمان را ساخت تا آب‌های زیر فلک و زبر آن را از یکدیگر جدا کند (کتاب مقدس، عهد عتیق، سفر پیدایش باب ۱، آیهٔ ۷). در اساطیر هند و اروپایی نیز این مضمون دیده می‌شود. آب یکی از چهار عنصر سازندهٔ جهان است و در عقاید زردشتی، آب پس از آسمان نخستین آفریدهٔ مادی توسط اهورامزدا است (بهار،

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

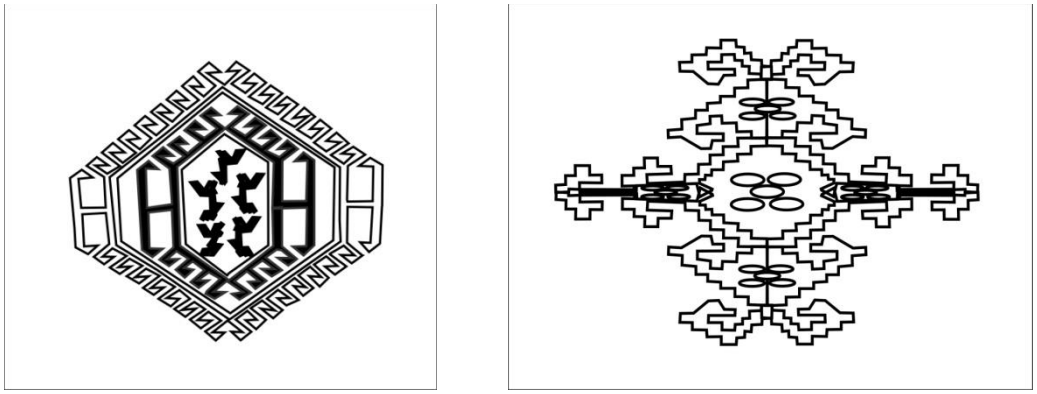
۱۳۷۶: ۳۷). در باورهای ایرانیان، آب دومین آفریدهٔ مادی به دست هرمزد آفریدگار است. در بندهش می‌خوانیم که: «نخست، آسمان را آفرید... دیگر، آب را آفرید به پنجاه و پنج روز» (دادگی، ۱۳۶۹: ۴۱) در این باور هرمزد، خدای آفرینش، آسمان را به شکل تخم‌مرغ می‌آفریند «نخست، آسمان را آفرید روشن، آشکارا، بسیار دور و خایه دیسه (به شکل تخم مرغ) و از خماهن که گوهر الماس نر است؛ سر او به روشنی بی‌کران پیوست. او آفریدگان را همه در درون آسمان آفرید.» (همان: ۴۵) پس اول آسمان خلق می‌شود تا بتواند شادی‌آفرینی کند و سپس باران آفریده می‌شود. «او به یاری آسمان شادی را آفرید. بدان روی برای او شادی را فراز آفرید که اکنون که آمیختگی است، آفریدگان به شادی درایستند. سپس از گوهر آسمان آب را آفرید، چندِ مردی که دو دست بر زمین نهد و به دست و پای رود و آن‌گاه آب تا شکم او بایستد؛ بدان بلندی آب بتاخت» (همان: ۴۰) خدابانوی آب در اسطورهٔ ایرانی با نام کامل اَردویسوَراَناهیتا به معنی رود (آب) نیرومند پاک است که با این الهه، مفاهیمی چون آب، باران، فراوانی، رستنی‌ها، حاصل‌خیزی، برکت، زناشویی، عشق، مادری، زایش و پیروزی همراه است.

با گذشت زمان، از نسلی به نسل بعد، بسیاری از نقوش روی ورنی‌های ایلات شاهسون نیز دچار تغییر و تحول شد. نقوش گیاهی کم کم جای خود را در کنار نقوش حیوانی باز نمودند و این حضور در برخی موارد به حدی رسید که تمام سطح ورنی و پیرامون آن پر از گل و بوته در رنگ‌های مختلف شد؛ اما نکتهٔ قابل توجه اینکه، نقش مرکزی یعنی گول یا حوض، همچنان اثر مفهومی و ظاهری خود را حفظ نمود. زنان این جوامع، هر چه به سوی عصر جدید نزدیک می‌شدند برخی خلاقیت‌های فردی را نیز در نقوش ورنی‌ها به کار بستند. به عنوان نمونه، حاشیه‌دار کردن ورنی با نقوش گیاهی، ترکیب نقوش حیوانی و گیاهی در اطراف حوض مرکزی، ورود نقوش گیاهی به فضای داخلی حوض، ترسیم حوض‌های کوچک به صورت قرینه در اطراف حوض بزرگ از کارهای خلاقانه‌ای بود که به‌تدریج خود را بر روی ورنی‌ها نشان داد. نقش حوض، ماهیت وجودی خود را همچنان حفظ نمود، ولی در شکل سر و فرم کلی مرغان گردن درازی که از حوض‌ها بیرون آمده‌اند، یک سری تغییرات جزئی پدیدار گشت. با وجود تغییرات انکارناپذیر، موضوع اصلی این ورنی‌ها همچنان مسألهٔ آب و طلب باران برای ادامهٔ حیات بوده است (تصویر ۱۰-۸).

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

تصویر ۸. نقش گول و ترکیب آن با نقوش گیاهی و هندسی

تصویر ۹. نقش گول با ترکیب نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی



تصویر ۱۰. انواعی از نقوش حوض‌های مرکزی در ورنی‌های ایلات شاهسون

موضوع آب و باران‌خواهی نه‌تنها در جوامع امروزی بلکه از گذشته‌های دور مورد توجه مردم ساکن در سرزمین ایران بوده است. به گونه‌ای که در ایران باستان، آناهیتا، الههٔ باروری و بغ‌بانوی ایرانیان بود. وی در کهن‌الگوی ایرانی، نماد آب و زایندگی و رودخانه است. طبق توصیفی که از آناهیتا در اوستا شده، او تاج هشت پر صد ستاره‌ای بر سر، جامه‌ای زرّین بر تن و گردنبند زرّینی نیز بر گردن دارد. او سرچشمهٔ همهٔ آب‌های روی زمین و منبع همهٔ باروری‌هاست؛ نطفهٔ همهٔ نران را پاک می‌گرداند، رحم همهٔ مادگان را تطهیر می‌کند و شیر را در سینهٔ همهٔ مادران پاک می‌سازد (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۱۴). او بر گردونه‌ای نشسته، لگام بر دست، گردونه می‌راند و گردونهٔ او را چهار اسب تنومند سفید می‌کشند؛

درحالی‌که بر دیوان و مردمان دروَند و جادوان و پریان و کوی‌ها و کرَپ‌های ستمکار چیره می‌شود (دوستخواه،۱۳۷۰: ۳۱۹). در آبان یشت اوستا او زنی زیبا، جوان، خوش اندام و بلند بالا دانسته شده که قدمت ستایش او به دوره‌های بسیار دور و حتی به پیش از زردشت می‌رسد. چشمهٔ حیات از او می‌جوشد و تندیس‌های باروری را که الههٔ مادر نامیده می‌شود و نمونه‌هایی از آن در کاوش‌های تپه سراب با قدمتی حدود نه هزار سال قبل از میلاد به دست آمده، تجسم این ایزد بانو دانسته‌اند (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۱-۲۲).

پدیدهٔ آب در ادیان مختلف آسمانی به‌ویژه دین مبین اسلام از اهمیت بسیار والایی برخوردار است. در اسلام اهمیت آب چنان است که خداوند متعال در قرآن مجید می‌فرماید: «و جعلنا من الماء کل شیء حی» (انبیاء، آیه ۳۰). خداوند منشأ تمام حیات را آب معرفی نموده و می‌فرماید و از آب هر چیز را زنده گردانیدیم. اوست خدایی که آب را از آسمان فرو فرستاد که از آن بیاشامید و درختان پرورش دهید تا از میوهٔ آن بهره‌مند شوید و با برگ آن حیوانات خود را بچرانید. احترام و تقدس آب در دین اسلام تا حدی است که ما می‌بینم که آب را مهریهٔ حضرت زهرا (س) قرار داده‌اند.

آب، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر، رستگاری، باروری و رشد است. به نظر کارل یونگ، آب در ضمن رایج‌ترین نماد ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۷: ۱۶۲). آب مظهر خدایان نیز قرار می‌گیرد و در بین الهه‌های ایرانی آناهیتا، میترا و ناهید با آب ارتباط نزدیکی دارند؛ آن‌گاه که با تصویر رود ارائه می‌شود، چرخهٔ زندگی را هم نشان می‌دهد که نتیجهٔ حضور در نوعی چرخهٔ حیات از بخار شدن آب، باریدن باران و برگشت آب به دامنهٔ وسیع طبیعت است. در اساطیر ملل هم آب به‌ویژه به صورت دریا از جایگاهی ویژه برخوردار است. دریاهای مقدس نزد اقوام متعدد، آب را سرچشمهٔ فیض و برکت و طهارت و پاکی می‌داند. افکنده شدن پهلوانان و قهرمانان و گاه نیمه خدایان در دوران کودکی در آب نیز بر اهمیت این عنصر می‌افزاید. کیخسرو در اساطیر ایرانی برای نجات ایران و خونخواهی سیاوش باید از رودخانه بگذرد و به گونه‌ای مرگ و تولد دوباره را تجربه کند. اسفندیار برای رویین‌تن شدن توسط زرتشت در چشمهٔ آبی فرو می‌رود و رستم در جدال با دیو سپید به دریا می‌افتد و از مرگ نجات می‌یابد. همچنین پیوستگی سرنوشت چند پیامبر بزرگ با آب، اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. نطفهٔ زرتشت در آب نگهداری می‌شود و تولد جانشینانش در هر هزاره از طریق آب‌تنی کردن دوشیزه‌ای در آن آب، ممکن می‌شود. نجات موسی از مرگ با روان شدن گهواره‌اش بر آب و بازگشت مجدد یونس از آب دریا درحالی‌که عظمتی روحی یافته بود، نشان از توجه به این عنصر برتر و مؤثر دارد (نیکوبخت و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

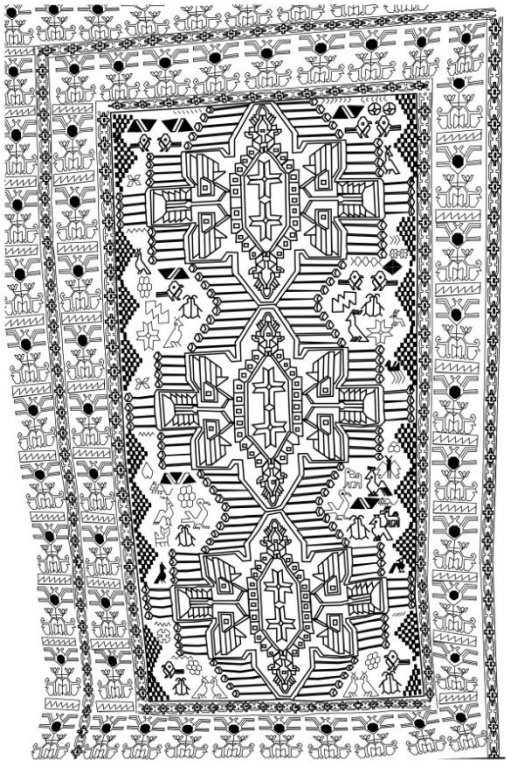
نقوش پرندگان تصویر شده در اطراف حوض‌ها، پرندگان آبزی و غیر آبزی بوده که در حال نظاره بر حوض به تصویر کشیده شده‌اند (تصاویر ۱۲-۱۱). با توجه به نقوش پرندگان که به صورت مسبک و استرلیزه به تصویر کشیده شده‌اند، می‌توان عنوان داشت که متعلق به پرندگانی چون لک‌لک، درنا، حواصیل بوده‌اند که این نمونه تصاویر بر روی ظروف سفالی در دورهٔ پیش از تاریخ نیز دیده می‌شوند. همان گونه که عنوان شد این تصاویر به صورت ساده شده و مسبک دیده می‌شوند. نقوش پرندگان بر روی این ورنی‌ها به صورت دسته‌جمعی و ردیفی و درحالی‌که در درون حوض‌های قسمت میانی شناور بوده‌اند، به تصویر کشیده شده‌اند. از پرندگانی که در این ورنی‌ها دیده می‌شوند، پرندگانی بوده که در مرداب‌ها زندگی می‌کنند و همگی را می‌توان اشاره‌ای به اهمیت آب دانست که برای حیات بافندگان ضروری است. از نظر نمادشناسی پرنده نماد گسترهٔ روح به‌ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند، است. بسیاری از اقوام باستانی، پرندگان بزرگ‌تر را با خورشید، خدایان آسمان همراه می‌دانستند. پرندگان از ویژگی‌های هوا هستند که آن‌ها را تجسم بخشیده‌اند و یکی از چهار عنصر به

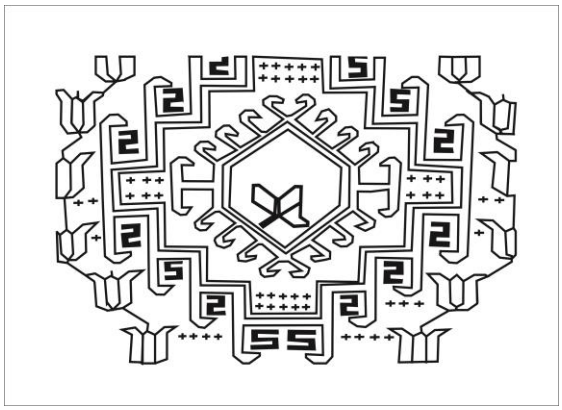
دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

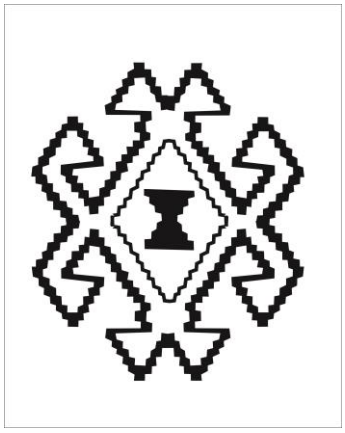
شمار می‌روند (هال، ۱۳۸۷: ۳۹). از معانی سمبلیک پرنده می‌توان به آزادی، آسمان، ابر، باد، پیام‌رسانی و جاودانگی، حاصل‌خیزی و روح هوا، اشاره کرد. در ایران منتقل کنندهٔ وحی و سروش نماینده عقل کل، تجسمی از آتش، ابر، خورشید و صاعقه و پرنده دراز پا معروف به عمر طولانی است (جابز، ۱۳۷۰: ۲۸). به علت شباهت این پرندگان با پرندگانی چون لک‌لک، درنا، حواصیل، در این جا به معانی سمبلیک این پرندگان می‌پردازیم: لک‌لک: نماد پرهیزگاری به‌ویژه تقوای فرزندی در میان بسیاری از اقوام غربی و شرقی است. لک لک نماد طول عمر است و گاهی جای درنا را می‌گیرد. درنا: نماد عمر دراز و پیام‌آور خدای آن محسوب می‌شود (هال، ۱۳۸۷: ۴۹).

حواصیل: نماد طول عمر، پرنده‌ای که بامدادان روی ساحل دریا به ایزد بانوی سپیده‌دم خیر مقدم می‌گوید. مرغی است که سپیده‌دم بر کنارهٔ جویبارها می‌نشیند و چون حوصلهٔ نهایت کلان دارد بر واحد اطلاق آن جمع کرده‌اند. درواقع حواصل جمع حوصله است (جابز، ۴۱:۱۳۷۰). رابطه‌ای بین پرنده، پرواز و مرگ از گذشته‌های دور وجود داشته است و احتمالاً مرگ را نوعی پرواز به جهانی دیگر تلقی می‌نموده‌اند و بعضی مواقع آسمان به شکل پرنده‌ای که بال‌های خود را گشوده است جلوه می‌کند (حاتم، ۱۳۷۴: ۲۹).

تصویر ۱۱. انواعی از پرندگان روی ورنی‌های ایلات شاهسون







تصویر ۱۲. ورنی و انواعی از حوض‌های مرکزی روی آن‌ها

۸ نتیجه‌گیری

منطقهٔ مغان که ورنی‌های مورد بحث در این پژوهش، در آن بافته شده‌اند، از نظر جغرافیایی خشک و کم‌آب بوده و زندگی و معیشت بافندگان که به طور عموم دام‌دار و کوچ‌رو بوده، به نزولات جوی وابسته است. بنابراین یکی از بزرگ‌ترین آرزوهای هر سالهٔ این مردمان، سالی توأم با بارندگی و پرآبی بوده است. علاوه بر کارهای مختلفی که این مردمان به منظور دعا برای بارش باران انجام می‌دادند، زنان و دختران این ایلات نیز به سهم خود، آرزو و خواستهٔ باران‌خواهی خود را روی دست-بافته‌های خود بیان می‌نمودند. یکی از این نقوشی که به طور نمادین بیانگر این خواسته بوده، نقش گول یا حوض در فضای مرکزی ورنی و حیوانات مختلف اطراف آن بوده است. با توجه به بررسی این نقش در این پژوهش، به طور کلی نکات زیر از ورنی‌های مورد بررسی قرار گرفته، قابل برداشت است:

۱- شرایط سخت زندگی و نوعی ترس از کم‌آبی باعث ایجاد نقوش باران‌خواهی بر روی ورنی‌های ایلات شاهسون شده است.

۲- نقش حوض در ورنی‌های بررسی شده، نماد روشنی از آرزو و دعای باران‌خواهی بوده است.

۳- حیوانات نقش‌شده در داخل و پیرامون حوض مرکزی به صورت مشترک، بیان‌کنندهٔ چنین آرزویی بوده است.

۴- نقش گول یا حوض یکی از شاخصه‌های اصلی دست‌بافته‌های ایلات شاهسون منطقهٔ مغان به شمار می‌آید.

۵- حیوانات منقوش، از جمله حیواناتی هستند که بافنده، آن‌ها را در محیط زندگی خود درک نموده

دوره ۱. شماره ۱. بهار و تابستان ۱۴۰۲. صفحات ۱۳۵ تا ۱۶۳.

و یا از حضور آن‌ها در منطقه اطلاع داشته است، در این ورنی‌ها، نقوش جانوارن ترکیبی، خیالی و افسانه‌ای قابل مشاهده نیست.

۶- بسیاری از بافندگان صرفاً کار تقلیدی انجام می‌دهند و اطلاع چندانی از مفاهیم نمادین این نقوش ندارند.

۷- این دست‌بافته‌ها امروزه نوعی جنبهٔ اقتصادی برای این ایلات پیدا نموده و از این جهت در صدد زیبا نمودن این ورنی‌ها، بسیاری از نقوش اصیل از میان رفته است.

۹- بی اطلاعی بافندگان از مفاهیم نمادین این نقوش باعث شده تا به ایجاد تغییرات در آن دست بزنند و این کار باعث از بین رفتن اصالت نقوش شده است. بدون شک، ادامهٔ چنین روندی باعث رفتن تمامی نقش‌های قدیمی و اصیل در این دست-بافته‌ها خواهد.

منابع

آموزگار، ژاله، ۱۳۷۴، تاریخ اساطیری ایران، چاپ اول، تهران: سمت.

افشارسیستانی، ایرج، ۱۳۶۶، ایل‌ها - چادرنشینان و طوایف عشایری ایران، جلد اول، تهران: نشر مؤلف.

افروغ، محمد، ۱۳۹۱، نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی (الگویی با قابلیت بهره‌گیری در قالب گفتار متن، فصل‌نامهٔ فرهنگ مردم ایران، شمارهٔ ۲۵: ۱۴۱-۱۲۹.

الیاده، میرچا، ۱۳۷۶، رساله در تاریخ ادیان، ترجمهٔ جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: سروش.

بهار، مهرداد، ۱۳۷۶، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ دوم، تهران: آگه.

بهرام‌پور، نسرین، ۱۳۸۸، بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال، تهران: شهرآشوب.

بهزادی، رقیه، ۱۳۸۰، جلوه‌های اساطیر و نمادهای نخستین در قالی ایران، نشر دانش، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۱: ۲۵-۳۹.

پاکباز، رویین، ۱۳۸۱، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.

پرهام، سیروس، ۱۳۷۱، دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس، جلد۲، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر.

پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۹، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

حاتم، غلامعلی، ۱۳۷۴، نقش و نماد در سفالینه‌های کهن، فصل‌نامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۸: ۴۲-۲۵.

حاجیلو، فتانه و مینو امیرقاسمی، ۱۳۹۱، نگاره‌های زندگی ایلات ارسباران در مفروشی به نام ورنی، پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، شمارهٔ ۱: ۱۶۶-۱۴۹.

جابز، گرترود، ۱۳۷۰، سمبل‌ها (کتاب اول جانوران)، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران: شرکت انتشارات اختران کتاب.

جلالی نائینی، محمدرضا، ۱۳۸۱، گزیده‌های ریگ ودا، چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.

خالقی، موسی‌الرضا، ۱۳۹۲، بررسی طرح و نقش در گلیم ورنی‌های منطقهٔ آذربایجان، کتاب ماه و هنر، شمارهٔ ۱۷۶: ۹۶-۱۰۳.

دادگی، فرنبغ، ۱۳۶۹، بندهشن، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.

دوستخواه، جلیل، ۱۳۷۰، اوستا، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.

رامین، علی، ۱۳۸۹، دانشنامهٔ دانش گستر، تهران: موسسهٔ علمی – فرهنگی دانش گستر.

رنجبر، محمود و هدایت‌الله ستوده، ۱۳۸۳، مردم‌شناسی: با تکیه بر فرهنگ مردم ایران، تهران: ندای آریانا.

ریچارد، تاپر، ۱۳۸۴، تاریخ سیاسی اجتماعی شاهسون‌های مغان، ترجمهٔ حسن اسدی، تهران: نشر اختران.

ژیران، فلیکس و لوئی ژوزف دلاپورت لاکوئه، ۱۳۷۵، اساطیر آشور و بابل، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز.

ستاری، جلال، ۱۳۵۰، مقدمه‌ای بر نمادشناسی، فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۴ و ۵: ۳۶-۲۵.

ستاری، جلال، ۱۳۶۵، رمزاندیشی و هنر قدسی، تهران: انتشارات لوتوس.

سجادی، جعفر، ۱۳۸۱، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.

شیروانی، حاج زین العابدین، ۱۲۴۸، بستان السیاحه، جلد اول، تهران: نشر ابن سینا.

کتاب مقدس عهد عتیق، ۱۹۴۰م/۱۳۱۹، ترجمهٔ فارسی، لندن: برتش و فورن بیبل سوسایتی.

گرین، ویلفرد، ۱۳۷۷، مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

نعمت طاووسی، مریم، ۱۳۹۱، رمزگشایی پاره‌های آیین‌های باران‌خواهی ایران، مجلهٔ مطالعات ایرانی، شمارهٔ ۲۱: ۲۸۵-۲۷۱.

نیکوبخت، ناصر، بزرگ بیگدلی، سعید، قبادی، حسینعلی و صغری سلمانی‌نژاد کهرآبادی، ۱۳۸۸، بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۲۴: ۱۶۷-۱۴۵.

هال، الستر و لوچیک ویووسکا، ۱۳۷۷، گلیم (تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی)، ترجمهٔ شیرین همایون‌فر و نیلوفر الفت شایان، تهران: کارنگ.

هال، جیمز، ۱۳۸۷، فرهنگ نگاره‌ای در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

ویو، ژ، ۱۳۷۵، فرهنگ اساطیر مصر، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: فکر روز.

یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۸۸، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

یاوری، حسین، ۱۳۸۹، شناخت گلیم و گلیم مانندهای ایران، تهران: سیمای دانش.

یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۸۴، انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ پنجم، تهران: جامی.

Mallett, marla. 2000, Woven strutures a guide to oriental rug and textile analysis. Atlanta: Christopher publications.

Barber, Elizabeth, 1994, Wayland. Womens work the first 20000years. New York: W.W. Norton&company.

Davies, Peter. 2000, Antique kilims: the caoline& H. McCoy Jones collection. London: Hali publication.

Petsopoulos, Yanni, 1979, Lilim: Flat woven tapestry rugs. New York: Rzzoli,

Hull, Alastair, Jose Luczyc-Wyhowska. 1993, Kilim the complete guide history pattern technique identification. London: Chronicle Books.