مازنجیل

نشانه‌شناسی و ردیابی فرهنگی

نگاهی مردم‌شناختی در گلیمینه‌های کورکی

● **دکتر مرتضی فرهادی**
مردم‌شناس و مدرس دانشگاه

آنچه ابتدا نگارنده را به نوشتن مطلبی جداگانه دربارهٔ گلیمینه‌های طایفه کورکی برانگیخت، پختگی نقش‌ها، رنگ‌آمیزی و ظرافت بافت بود و کمتر به ارزش تاریخی و به ویژه ارزش پیش از تاریخی آنها راه برده بود. اما اکنون این "نقش‌ها" را نه صرفاً تزیینی می‌بینیم و نه پیدایش نقشی را زاییده تصادف، تفنن و سهل‌انگاری بافندگانش می‌دانم. نگارنده بر این باور است که هر گلیم و "گلیمینه" نه تنها یک اثر هنری با ارزش، که کتیبه‌ای است کهن‌تر از سنگ نبشته‌های جهانگشایان و ستمگران تاریخ و حتی کهن‌تر از الواح و کتیبه‌های خط هیروگلیف.

نگارنده امیدوار است بتواند تا حدودی معنای پنهان برخی از نقش و نگار گلیمینه‌های یک طایفه از طایفه‌ها و عشایر سیرجان را به درستی دریافته باشد و بیش از پیش نظر هنرشناسان، مردم شناسان و باستان شناسان را به این کتیبه‌ها و کتاب‌های ناخوانده جلب کند.

نقش و نگار «گلیمینه»ها در طایفه «کورکی»

طایفه کورکی *Kurki* یکی از طوایف ایل "قرایی" است. اگر چه مجموعه اطلاعات و آمار ایلات و طوایف عشایری ایران از انتشارات مرکز عشایری، طایفهٔ کورکی را طایفه‌ای مستقل در نمودارهای ایلات و طوایف سیرجان قلمداد کرده است.

اما منظور از گلیمینه در این نوشته همهٔ دست بافته‌هایی است که در آنها از گلیم استفاده شده و به عبارت دیگر جنس آنها از گلیم است، اعم از گستردنی و غیر گستردنی، همچون جوال، سفره خمیری، مُزبَد *Mozbad* [1]، چَنته [2]، آینه‌دان، رِکَت ـ *Rekat* (مفرش) [3] و غیره.

گلیمینه‌ها را از نظر طرح به ساده‌باف و نقش و از نظر جنس به گلیمینه‌های پنبه‌ای، پشمین و موبین می‌توان تقسیم کرد. گلیم نسبت به قالی سبک‌تر است، فضای کمتری را اشغال می‌کند، شکل‌پذیرتر، و زمان کمتری برای بافت صرف می‌شود. بافت گلیم به جز گلیم نقش، ساده‌تر بوده و به مهارت نسبتاً کمتری نیاز دارد.

پختگی رنگ‌ها و نقش‌ها در گلیم بافته‌های این طایفه به دلیل بومی و قدیمی بودن این هنر است. اسامی نقش‌ها (گل‌ها)، ظرافت و زیبایی و وجود آثاری از طرح‌های جادویی و جانوران مقدس و هماهنگی رنگ‌ها گواهی است بر تجربه‌ای چند هزار ساله.

، معانی بسیاری از این نقش‌ها دانسته نیست، و آنها که دانسته است یا حدس می‌زنی که دانسته است، باز در هـاله‌ای از شک و گـمان مـحصورند. هـمچنین است اسامی این نقش‌ها.

ضرورت بافت گلیم، نقش‌ها را بیشتر هندسی کرده است و خطوط راست و شکسته بـر خـطوط مـنحنی و خمیده چیره شده‌اند. با این همه نقش‌ها در مرز خیال و واقعیت ایستاده‌اند، و بیننده را به مرز خواب و بـیداری می‌کشانند. در نظر اول نه می‌شود آنها را صرفاً زائـیده تخیل هندسی و نظم‌آفرین آفرینندگانش بدانی، و نه آنـها را بـرگرفته از واقـعیت‌های طـبیعی و اجـتماعی پیرامون بافندگانش به شمار آوری. گویی ضرورت بافت و نظم دوستی آدمیزاد، پدیده‌های جغرافیایی و فرهنگی هر کدام نقش‌ها را به سویی کشیده‌اند، بی‌آن‌که در این کشاکش بر دیگران چیرگی نمایانی یافته باشند.

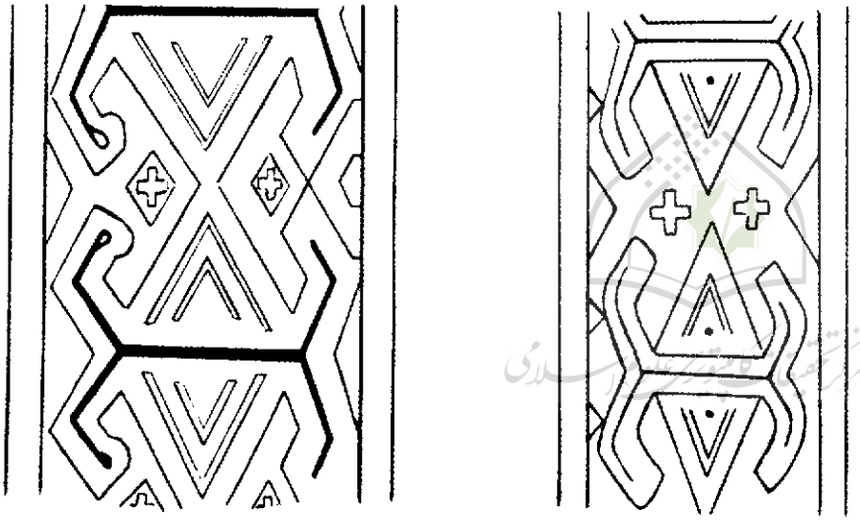
و اما نام و نشان این نقش‌ها (گل‌ها):

۱- «اَرّه‌ئو – Arreu».
۲- «اَرّه‌ئو دورسفره‌ای».
۳- «اَلَمه – Alama» (عبایی).
۴- «بادامو – Bâdâmu».
۵- «جِرجِره – Jerjere».
۶- «چرخو – Çarxu».
۷- «چماقو – Çomâqu» (ریزه نبات).
۸- «دمّو – Dommu».
۹- دوره ختائی (هفت رنگ).
۱۰- دوره کرمانی.
۱۱- «دومنه – Dumane».
۱۲- زلف عروس.
۱۳- «سیو – Sivu».
۱۴- «سیو پادار».
۱۵- «سـیو چـارپوت Sivu Çârpot («چـارپتو – Çarpottu»).
۱۶- «سیودوپوت».
۱۷- «شایّو – Šâyyu».
۱۸- «عَبایی» (المه).
۱۹- «کُت کُتو – Kot kotu».
۲۰- «کلایو – Kelayu».
۲۱- «گل شیرکی – Gol širaki».
۲۲- «گل عباسی».
۲۳- «گل میخو – mixu» (گل میخکی).
۲۴- «گوش اسبو – asbu».
۲۵- «مازنجیل – Mâzanjil».
۲۶- «ماکو – Mâku».
۲۷- «مرغو – Morqu» (نقش مرغی).
۲۸- «مریره – Marira».
۲۹- «هف رنگ» (دوره ختایی).
۳۰- «نقش خان».
۳۱- نقش «سُمِ قاطر».
۳۲- «نقش شاخ» (شاخ قوچو).
۳۳- «نقش و نگار».

چند مسأله کلی دربارهٔ حالت و ترکیب نقش‌ها

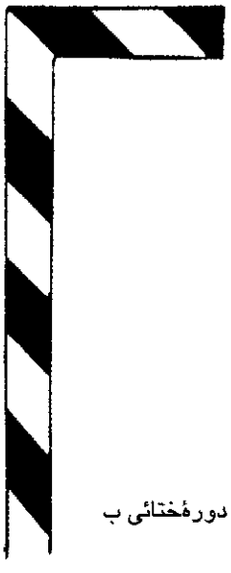
در رویه‌های پیشین، دربـارهٔ انـواع و نـام نـقش و نگارهای گلیمینه‌های طایفهٔ «کورکی» سخن گفتیم، در

به گمان نگارنده
خطوط شکسته،
زوایای برنده،
اشکال و خطوط محکم و استوار
از قدرت و استواری
ارزش‌ها و نیت‌های فرهنگی
درایل و روستا
سخن می‌گویند.



دو نوع « زلف عروس »

سادگی زندگی،
نقش‌ها را ساده کرده و
یکنواختی زندگی
تسلسل و یکنواختی نقش‌ها
را به وجود آورده است
و جزمیت اندیشه و
فرهنگ روستایی
خطوط مستقیم بی نرمش
و یا بسیار کم نرمش را.



دورهٔختائی ب

این‌جا می‌خواهیم به چند مسأله کلی‌تر دربارهٔ نحوهٔ ترکیب و ویژگی‌های همگانی این نقش‌ها بپردازیم.

به طور کلی نقش و نگارهای دست بافته‌های ایران را به دو گروه طرح‌های «شکسته» و «هندسی»، و طرح‌های «ناشکسته» و «گردان» می‌توان تقسیم کرد.

طرح‌های شکسته از خطوط مستقیم و نقوش «گردان» از خطوط منحنی به وجود آمده‌اند.

دربارهٔ منشأ و دلیل پیدایش این دو نوع طرح نظریه‌های گوناگونی ارائه شده است. «سمپر، نویسندهٔ آلمانی عقیده دارد که هنرمند بدوی از راه بافتن الیاف گیاهان گوناگون آذینه (نقش و نگار) را کشف کرد، و به همین علت است که بافت نقوش ابتدایی، هندسی شکل هستند.»

امکان دارد این فرضیه در بعضی موارد درست باشد، ولی با توجه به تمدن بدوی بومیان جزایر اقیانوسیه، می‌توان به طرح‌هایی برخورد - خاصه آنهایی که بر روی چوب و استخوان ترسیم و حک شده‌اند - که فرضیهٔ بالا را تأیید نکند.

کارل فن دن اشتاین، در کتاب خود به نام «نشانه‌ها و آذینه‌های پیش از تاریخ» اظهار عقیده می‌کند که اشکال مستطیل و هشت ضلعی که مبنای آذینه‌های بدوی را به وجود می‌آورد در حقیقت جز انعکاس لانهٔ لک‌لک نیست. به هر حال بعید بودن یک چنین اندیشهٔ انتزاعی از انسان ابتدایی، فن اشتاین را از ارائهٔ نظر مزبور باز نمی‌دارد.

... وی اگل انتساب نقش‌هایی را که از گل و بوته و خطوط منحنی تشکیل شده‌اند، به قبیله‌های آریایی، و طرح‌های هندسی را به قبیله‌های ترکمنی مردود می‌شمارد.

او ترجیح می‌دهد این گونه تقسیم‌بندی به جای آن‌که بر مبنای منشأ نژادی به عمل آید، با توجه به منطقهٔ جغرافیایی صورت پذیرد...[۴]

می‌دانیم که نقش و نگار گلیمینه‌ها در این طایفه نیز مانند هر جای دیگر از خطوط شکسته به وجود آمده‌اند. و همان‌گونه که پیش از این در ابتدای این نوشته اشاره شد، ضرورت بافت گلیم در این میان نقشی اساسی دارد، و نظر سمپر حداقل دربارهٔ دست بافته‌های ابتدایی بشر صادق است. گرچه در کل انسان نخجیرگر بسیار بیش از انسان کشاورز در نقاشی‌هایش به واقعیت نزدیک است و از خطوط منحنی استفاده می‌کند.

نگاهی گذرا به نقاشی‌های انسان عصر پارینه سنگی می‌تواند دلیلی بر این مدعا باشد.[۵]

اما به نظر می‌رسد، حتی اگر ضرورت بافت گلیم نیز ایجاب نمی‌کرد، همچنان‌که در بافت قالی مشاهده می‌شود، نقش این گلیمینه‌ها هندسی باقی می‌ماند.

به عبارت دیگر نقوش هندسی، طرح‌های سازگار با روحیهٔ روستایی و ایلی است. گرچه در این مورد با ضرورت بافت نیز منطبق شده است.

آنچه که در این میان کمتر از هر عامل دیگر می‌تواند مؤثر باشد، دخالت مسائل نژادی است. و پس از آن مسئلهٔ جغرافیایی می‌باشد.

در همین نوشتهٔ ناچیز همگونی‌های فراوانی را در مسائل کلی، و نه در محتوای نقش‌ها در بافته‌های نژادها و سرزمین‌های مختلف می‌توان یافت و گاه این شباهت تا شباهت مضمونی نیز پیش می‌رود.

به گمان نویسنده، اگر نظر سیسیل ادواردز دربارهٔ قالی‌های ایرانی را به گلیمینه‌هایش نیز تعمیم دهیم به واقعیت نزدیک‌تر خواهیم شد.

ادواردز طرح‌های هندسی شکسته را با جامعهٔ ایلی و روستایی و طرح‌های گردان و غیر شکسته را با جامعهٔ شهری منطبق کرده است. گرچه در تبیین این دوگانگی جای علت و معلول را عوض می‌کند.

وی می‌نویسد: «این دو سبک (طرح شکسته و گردان) با انواع دوگانهٔ اصلی بافت‌های ایرانی منطبق می‌شود. بافت‌های روستایی یا عشایری که معمولاً از خطوط مستقیم تشکیل شده و بافت‌های شهری یا کارگاهی که در آن از خطوط منحنی بهره گرفته شده است.

اختلاف بین این دو نوع بافت بر حسب تصادف به وجود نیامده است، بلکه علل ساده و غیر قابل احتراز موجب آن بوده است. قالیچهٔ روستایی یا عشایری همیشه با خطوط مستقیم بافته می‌شود، زیرا این قبیل طرح‌ها را می‌توان مستقیم بافت و مستلزم داشتن استادی و مهارت زیاد نیست... در واقع این کارها از عهدهٔ مردم روستانشین و یا عشایر بر نمی‌آید. از طرف دیگر، بافتن طرح‌هایی با خطوط منحنی مستلزم این است که قبلاً نقشهٔ قالی با دقت و محاسبهٔ دقیق آماده شود، تهیهٔ این قبیل نقشه‌ها فقط در کارگاه‌های شهری و به وسیله طراحان ماهر امکان پذیر است. همچنین برای بافتن این قبیل طرح‌ها باید از قالی‌بافان ماهر و کارشناسانی که از لحاظ فنی می‌توانند بر آنها نظارت کنند بهره گرفت.»[۶]

به نظر نگارنده آنچه که دلیل رواج این دو دسته طرح در شهر و روستا و ایل شده است، عدم توانایی بافندگان روستایی و توانایی گروه دیگر نیست، بلکه همان‌گونه که پیش از این اشاره شد همخوانی این طرح‌ها با روحیهٔ بافندگانش می‌باشد. در واقع هندسی و گردان بودن طرح‌ها بازتابی از شرایط زندگی و مناسبات اقتصادی - اجتماعی در ذهن و هنر طراحان و بافندگان دو جامعهٔ روستایی - ایلی و جامعهٔ شهری است، و زائیدهٔ دو خرده فرهنگ مختلف شهری و روستایی می‌باشد.

زنان روستایی هم این توانایی را داشته‌اند، و هم اگر ضرورتی پیگیر وجود داشت، می‌توانستند به آن دست یابند. و گاه نیز دست بافته‌های آنها از نظر زیبایی طرح و نبوغ در رنگ آمیزی و ظرافت در بافت بر بسیاری بافته‌های شهری پیشی می‌گیرد.

حتی اگر در این میان مهارت و استادی نیز دلیل این تفاوت باشد، وجود و یا عدم این تخصص را در شرایط اجتماعی و فرهنگی این دو جامعه باید جست و جوکرد.

به عبارت دیگر وجود یا عدم وجود مهارت، نه علت پیدایش این دو سبک، که خود معلول زندگی در این دو جامعهٔ مختلف می‌باشد.

به گمان نگارنده، خطوط شکسته، زوایای برنده، اشکال و خطوط محکم و استوار، از قدرت و استواری ارزش‌ها و سنت‌های فرهنگی در ایل و روستا سخن می‌گویند.

روال نسبتاً ساده و در عین حال ثابت و یکنواخت زندگی روستایی و ایلی، تفکری ساده و ثابت و استوار به بار می‌آورد که تغییر آن جز با شکسته شدن میسر نیست.

روابط تقریباً یکسان با طبیعت و ابزار کار و سبک یکنواخت زندگی، یکسانی و همسانی اندیشه‌ها را به وجود آورده، و همسانی و یک جهت بودن اندیشه‌ها قدرتشان را افزوده، و سنت‌ها را تشدید کرده است. و همهٔ اینها در هنر روستایی تجلی پیدا می‌کند.

سادگی زندگی، نقش‌ها را ساده کرده و یکنواختی زندگی، تسلسل و یکنواختی نقش‌ها را به وجود آورده است و جزمیت اندیشه و فرهنگ روستایی، خطوط مستقیم بی‌نرمش و یا بسیار کم‌نرمش را.

نبودن تفاوت‌ها و تشخص‌های چشمگیر و اختلاف و جدایی‌های شدید طبقاتی و جدایی گزینی‌های حاصل از آن، از ایجاد تشخص‌های چشمگیر در نقش و نگارهای متن گلیمینه‌ها جلوگیری کرده است.

نوارهای عرضی حاوی یک نقش، یکی پس از دیگری در متن ظاهر می‌شوند و پس از چندی همان نقوش دوباره پدیدار می‌گردند، همچنان‌که فصل‌ها از پس یکدیگر ظاهر می‌گردند، همچنان‌که هنگامهٔ کشت و داشت و برداشت از پی هم می‌آیند، همچنان‌که هنگامهٔ قشلاق و ییلاق به دنبال هم فرا می‌رسند. وگاه نیز متن تنها از یک نقش واحد به وجود می‌آید. و یگانگی مطلق را به نمایش می‌گذارد.

در برابر، شهرها چهارراه‌های گشوده بر چهارسوی جهانند و همراه با داد و ستد کالا، اندیشه‌ها نیز داد و ستد می‌شوند. روابط ناهمگون نسبت به طبیعت و ابزار کار، کارها و مهارت‌های ناهمگون، فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های ناهمگون، همچون سنگ‌های بستر رودخانه پیوسته با هم تصادف پیدا می‌کنند، جزمیت‌ها و عصبیت‌ها، بریدگی‌ها و تیزی‌های اندیشه، در این برخوردهای پیگیر، یکدیگر را می‌سایند و صیقل می‌دهند، ناهمواری‌ها هموارتر می‌شوند، زوایا سائیدگی پیدا می‌کنند و اندیشه همچون سکه‌ای که در دست‌ها می‌چرخد، دست به دست می‌شود.

دگرگونی در شهر سریع‌تر اتفاق می‌افتد، قدرت دائماً در حال انتقال است، حکومت‌ها و سیاست‌ها تغییر می‌کنند، ترقی و تنزل قیمت‌ها، ترقی و تنزل مقام‌ها، آئین‌ها، سیاست‌ها بیشتر اتفاق می‌افتد، و همهٔ این‌ها - چرخش‌ها و گردش‌ها - نرمش و گونه گونی نسبی، تساهل و مدارای نسبی، شک و تردید و تزلزل فکری، ظریفکاری، تخصص و تفنن را در فرهنگ شهری پدید می‌آورد. و آنگاه این روحیه و فرهنگ در هنرها و نقش و نگارهای شهری نیز باز می‌تابد، و از آن جمله در قالی‌های شهری خطوط و طرح‌های پرنرمش و چرخش، جای خطوط شکسته و طرح‌های هندسی را می‌گیرد.

گوناگونی و پیچیدگی‌های زندگی شهری، گوناگونی و پیچیدگی نقش‌ها و طرح‌ها را به همراه دارد.

در طرح‌های ایلی، اغلب جانوران برپای ایستاده‌اند، در طرح‌های روستایی حرکت از این هم کمتر به چشم می‌خورد. درختان بر جای ایستاده‌اند، کمتر شاخه‌ای از وزش باد خم

می‌شود، کمتر جانوری در حال خیزش و پرش نشان داده می‌شود. حتی پرندگان نیز اغلب چونان میوه‌ای بر شاخهٔ درختان چسبیده‌اند.

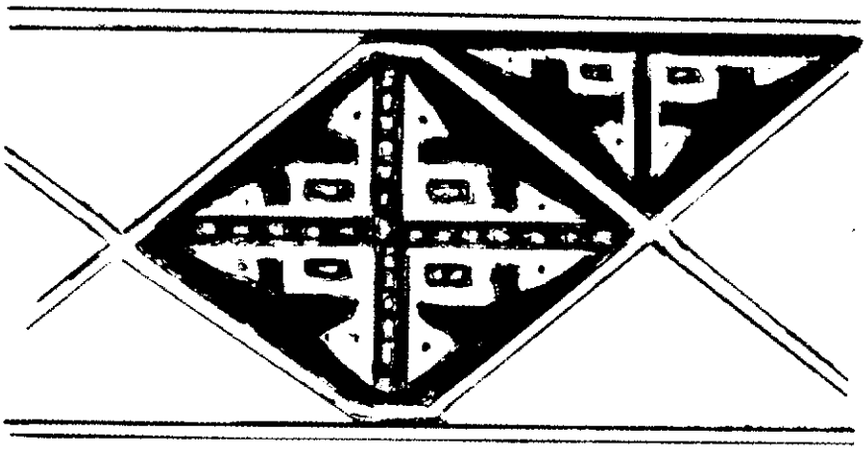
در برابر در طرح‌های گردان، تمایل به چرخش و حرکت نمایان است، جانوران در آن آمادهٔ حمله یا فرار هستند. درختان آماده‌اند با کوچک‌ترین وزشی به جنبش درآیند.

بیننده وقتی به این طرح‌ها نگاه می‌کند، نگران حادثه‌ای است که عنقریب اتفاق خواهد افتاد در این طرح‌ها، حتی خطوط اسلیمی چون شاخهٔ پیچکی در حال رویش و پیچش هستند.

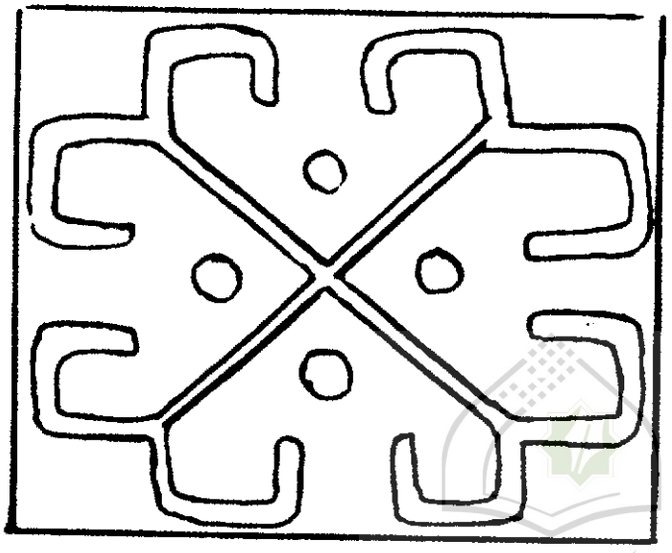
فاصلهٔ بارز طبقاتی در شهر، وجود سلسله مراتب و جدایی گزینی آنها، یکنواختی و عدم تشخص نقش ونگارهای متن را نسبت به یکدیگر از بین برده، به طرح‌های میانی (ترنج)، بزرگی و جایگاه ویژه بخشیده است و گاه نیز این تشخص به چهار زاویهٔ قالی (لچک‌ها) پخش می‌گردید. و بدین‌گونه تمایزات چشمگیر در پایگاه‌ها و نقش‌های اجتماعی در جامعهٔ شهری به بروز تمایزات در نقش و نگارهای متن قالی‌های شهری منجر شده است.

نقش مازنجیل، یکی از نقش‌های بسیار قدیمی در نقش و نگارهای گلیمینه‌های طایفه کورکی از طوایف ایل قرایی سیرجان و بردسیر است. دو نوع نقش مازنجیل در این گلیمینه‌ها دیده می‌شود. اینکه آیا مازنجیل تحریفی از ماه زنجیر و یا ماه و زنجیر می‌باشد؟ به یقین مشخص نیست و اگر چنین باشد دلیل این نامگذاری چه بوده است؟ این نقش از نظر شکل‌چنان برجسته و از نظر بافت نیز چنان مشکل می‌نماید که در هر گلیمینه‌ای که وجود داشته باشد، آن گلیمینه به طور کلی مازنجیل خوانده می‌شود. دشواری بافت و پیچیدگی و قدمت نقش مازنجیل به ضرب‌المثل‌های عشایر و ایلات سیرجان و شهرهای پیرامون آن نیز نفوذکرده است. مثلاً اگر کسی بدون دلیل موجهی، اظهار خستگی و بیماری کند می‌گویند مگر نقش مازنجیل بافته‌ای. در کانون مازنجیل نوع الف (طرح شماره ۱)، چلیپایی است و هر شاخهٔ چلیپا در انتها به دو شاخه تقسیم شده و به قرینه و با شکست‌هایی به طرفین و به داخل چلیپا خمیدگی پیداکرده‌اند و در میان هر دو شاخهٔ اصلی چلیپا نیز اغلب یک خال (نقطه) وجود دارد که در کل چهار خال نامیده می‌شود. در رأس هر شاخهٔ اصلی و با کمی فاصله و در میان شاخک‌های فرعی یک لوزی قرار می‌گیرد و این اجزا در کل طرح میانی «مازنجیل» نوع الف را می‌سازند. لوزی‌های کوچک‌تر نیز زنجیروار و در هیئت یک قاب لوزی شکل طرح میانی مازنجیل را در بر می‌گیرد. نقش میانی و ساده شده مازنجیل را نگارنده در گلیمی بسیار قدیمی و رنگ و روی رفته در خَبْرْ ـ *Xabar* [۷] بافت نیز دیده است. (طرح شماره ۲)

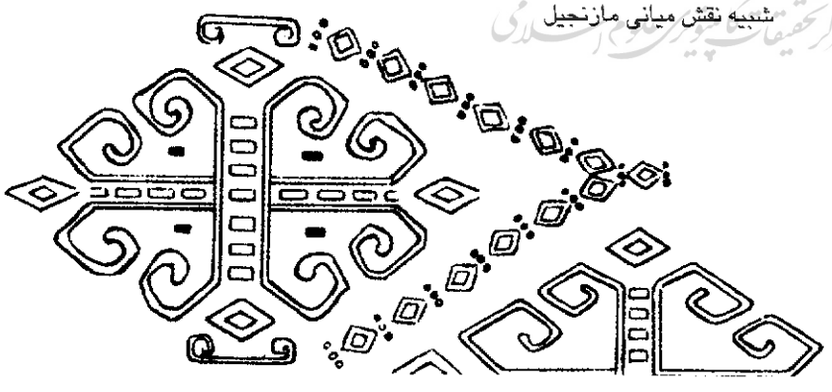
در این طرح از چهار لوزی و قاب زنجیروار و نیم نقش‌های کناری خبری نیست. نزدیک به نقش مازنجیل نقشی دیگر نیز به نام سم قاطر (طرح شماره۳) وجود دارد. بخشی اصلی و میانی نقش، همان چلیپا و چهار خال است که از کهن‌ترین نقوش دست‌بافته‌ها و دست ساخته‌های ایرانی است. نگارنده



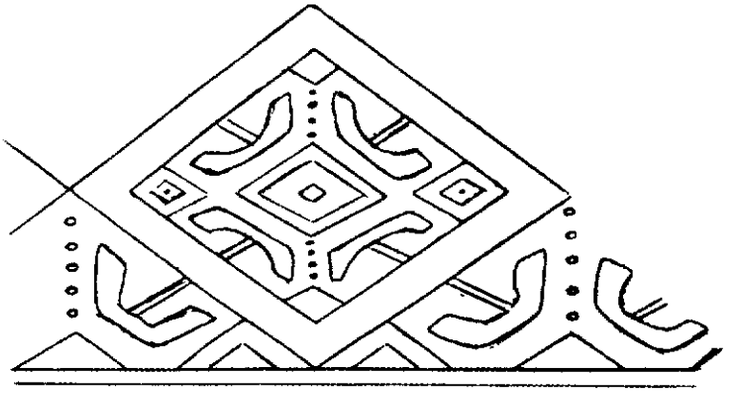
نقش خان



شبیه نقش میانی مازنجیل



مازنجیل نوع الف



مازنجیل نوع ب

این نقش را همراه با دو نقش فراموش شدهٔ دیگر در یک مزید قدیمی مربوط به ۹۰ سال پیش در یکی از ایشوم - Eyšumهای [۸] طایفه کورکی یافته است.

نقش میانی مازنجیل

وجود نقش‌های سنتی فراوان نشان می‌دهد که نقش میانی مازنجیل، خود یک نقش ترکیبی است. ترکیبی از چلیپا و چهارخال و در بخش انتهایی هر رأس چلیپا. نگارنده این نقش الحاقی به چلیپا را نماد شاخ و کلهٔ قوچ می‌داند. در طرح شمارهٔ ۲ تنها با شاخ‌های قوچ و در این جا کله قوچ و شاخ‌هایش به ساده‌ترین شکل نمود شده‌اند. نقشی نیز به نام «کله قوچو» داریم که همین نقش را به صورت قرینه نمایش می‌دهد. (طرح شماره ۴)

اصولاً شاخ قوچ و به طور کلی شاخ و کلهٔ برخی نشخوارکنندگان (تیره تهی شاخان)، علاوه بر نشان از نماد آیینی یا نمادهای از یاد رفته از طوایف ایران در فرهنگ عمومی ایران به عنوان طلسم «چشم زخم» و «شور چشمی» کاربرد داشته است، با شگون به شمار رفته و حتی علامت قدرت و ثروت نیز می‌باشد. و هم‌کنون نیز کله و شاخ قوچ و بز کوهی و آهو بر سردر و دروازه برخی از خانه‌های شهری و روستایی در نقاط مختلف ایران از جمله یزد، خوی، ایلام، کرمانشاه، اراک، قم و ... دیده می‌شود. گاه نیز در گذشته دور تا دور قلعه و یا خانه با شاخ آذین‌بندی می‌شده است.

اهمیت قوچ و شاخ قوچ در نزد طوایف ترکمن، قوچ‌های سنگی گورستان‌های آذربایجان و ... به نقش آنها در زندگی مردم اشاره می‌کند. مردم عامی گاه نیز از این قوچ‌ها مراد می‌طلبیده‌اند. به طور مثال در «قوش لار میدانی» شبستر یک قوچ سنگی قدیمی وجود داشت که زنان وقتی بچه‌ای خروسک می‌گرفت او را زیر قوچ سنگی رد می‌کردند و معتقد بودند خوب خواهد شد.

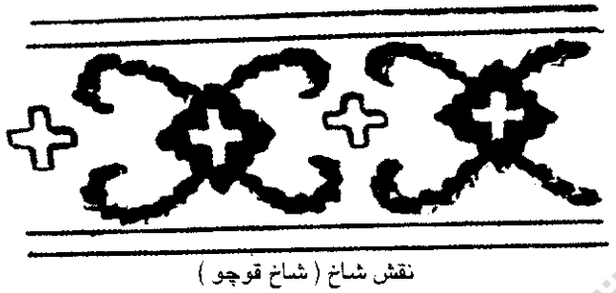
از قرائن بر می‌آید که احتمالاً نقش شاخ‌های قوچ در نقش مازنجیل در هزاره‌ها و سده‌های پیشین، می‌باید شاخ بزکوهی بوده باشد که بعدها با افزایش اهمیت اقتصادی میشینه در برابر بزینه در تولید دامداری و کشاورزی و با تداخل فرهنگ‌ها و تعمیم تقدس بز به عنوان مظهر خورشید و زیبایی و پیچش شاخ‌های قوچ و ضرورت شکسته‌شدن نقش‌ها در بافت گلیم و غیره این تغییر را به وجود آورده باشد.

چلیپا و چهار خال

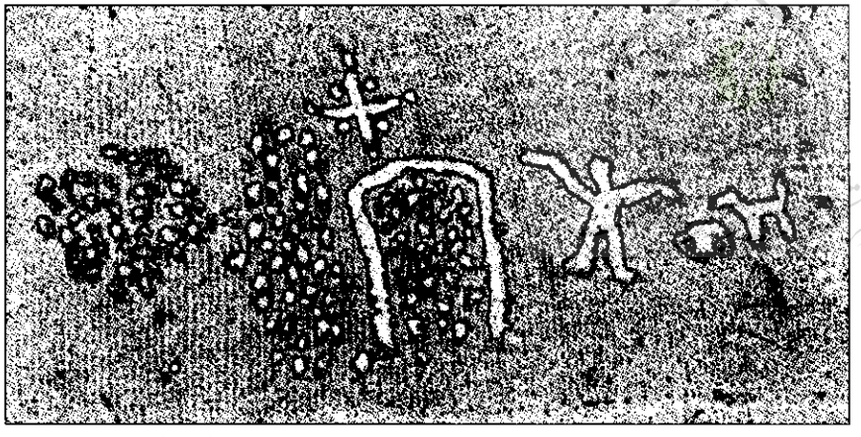
بررسی دست‌بافته‌ها و دست ساخته‌های ایرانی، کثرت و گوناگونی این نقش و نفوذ فوق‌العادهٔ آن در سایر هنرها و صنایع دستی ایران و کشورهای همجوار و سایر حوزه‌های فرهنگ ایرانی را نشان می‌دهد. انواع صلیب و صلیب شکسته، ساده و در آمیخته‌ای با شکل‌های دیگر، که احتمالاً باید هر دسته معنا خاصی داشته باشند.

جالب این که در همین طایفه کورکی حداقل در چهار مورد دیگر از این نقش استفاده می‌شود. یکی در آغاز دود دادن مشک که به خاطر نظربندی و دفع چشم

قوچ سنگی در گورستان آشوری «خسروا»



نقش شاخ (شاخ قوچو)



نقش چلیپا و چهارخال با کشك سال نو بر لتف سیاه چادر

بسم الله الرحمن الرحیم ونام پنج تن (ع)و چلیپا وچهارخال
بر دیرکها وکماچك چادر عروس وداماد

بد، با ذغال و یا با انگشت و دودهٔ ذغال بر آن یک چلیپا می‌کشند که خود به این نقش چهار بخش می‌گویند و به چهار نقطه که گل یا خال گفته و در میانهٔ بخش‌ها اضافه می‌کنند. این کار را که نظربندی می‌گویند، علاوه بر ایل قرایی، در سایر ایلات سیرجان و باقت نیز مرسوم است، جز اینکه در برخی از آنها به کشیدن چهار بخش تنها اکتفا می‌شود.

همچنین در مراسم قوچ‌انداز (رها کردن قوچ‌ها در گله) با رنگ بر گردهٔ قوچ‌ها این نقش رسم می‌شود. این علامت با خمیر بر پلاس (سیاه چادر) زن تازه‌زا و نقش کردن چلیپا و چهارخال با کشک سال نو بر لتف ـ *Lataf* پلاس سیاه چادر همراه با شکل چوپان و سگ و چوبش استفاده می‌شود.

همچنین این نقش با رنگ‌های زنده و شاد سرخ و سبز بر روی دیرک و کماچک ـ *Komâcak* چادر و حجلهٔ عروس و داماد بر چوب "پرچم عیش" (پرچم جشن و شادی) در عروسی و «ختنه سیرون» (ختنه سوران) و همچنین در مرغداری سنتی و بر نخستین تخم‌مرغ کاسرک "*Kaserk*" نقش می‌شود. نگارنده نقش چلیپا و چهارخال را با رنگ طلایی بر بدنهٔ برخی از کوزه‌قلیان‌های سفالی و فیروزه‌ای رنگ در بازار کرمان و همین نقش را با رنگ سرخ و سبز بر دایره و دایره زنگی‌هایی که لولی ـ *Luli* (کولی)های سیرجان درست می‌کنند، بارها مشاهده کرده است. نکته جالب وجود این علامت در پایان چهار مصراع در سه صفحه از ۳۲ صفحهٔ یک نسخه خطی مربوط به نیم قرن پیش، که حکم سرمشق و کتاب درسی را برای کودکان مکتبی «میمند» شهر بابک داشته است می‌باشد، و جالب‌تر از همه استفاده از این نقش در تزیین خوراکی‌های گوناگون در سیرجان و کرمان و نقاط دیگر ایران است، بدون اینکه حتی یک لحظه به معنای احتمالی آن فکر شده باشند. حوزهٔ دیگری که با تمام دور از ذهن بودنش به نظر نگارنده رسیده است به کارگیری این علامت در بستن عهد و پیمان، قهر و آشتی، تهدید و اتمام حجت و بیان یگانگی و دوستی و اتحاد و شادی و احترام می‌باشد که هنوز در فرهنگ ما کاربرد دارد و برخی مربوط به فرهنگ کودکان و برخی به فرهنگ بزرگسالان یا هر دو است. به طور مثال در خمین و روستاهای آن، کودکان به نشانهٔ قهر از یکدیگر، یکی انگشت شست خود را بر روی انگشت شست دیگری می‌گذارد و می‌گوید: " قهر قهر تا روز قیامت". حتی زدن دو کف دست در هنگام شادی و زدن به پشت دست هنگام حسرت و افسوس نیز شاید با این مسئله بی‌ارتباط نباشد.

در تویسرکان در هنگام شرط و پیمان و تهدید طرف مقابل می‌گویند." این خط، این نشان، این هم کلاه درویشان» که با گفتن این خط و این نشان یک بعلاوه و با این هم کلاه درویشان یک دایره رسم می‌کنند؛ یعنی علامت چلیپا در داخل دایره است. یا در گزارش «هانری ماسه» از اقلید فارس آمده است: در اقلید برای رفع چشم زخم روی دیوار دور مزارعه با گچ یک دایره تخم‌مرغی (بیضی) رسم می‌کنند، که در آن دو خط عمود با یک صلیب می‌کشند." [۹] در نقش‌های مربوط به داغ دام‌ها و چهارپایان نیز ـ همچنان که انتظار می‌رود ـ از نقش چلیپا استفاده می‌شود و موارد متعدد دیگر.

علاوه بر کاربرد نقش چلیپا در حوزه‌های گوناگون زندگی و فرهنگ ایرانی، هنوز در برخی موارد، از خود چلیپا نیز استفاده می‌شود. به طور مثال در بیشتر مناطق ایران، در روستاها و ایلات لرستان و کردستان و خراسان و گیلان و ...

در برخی ابزارهای کره‌گیری، چون "تُلم" ـ *Tolom* و نره ـ *Nera*(نهره) و کندیل ـ *Kandil* یا دوره ـ *Dure* چوبی مورد استفاده قرار می‌گیرد که نوک آن به یک چلیپا (چاربر) ختم می‌شود که به این چوب چو تلم *Cu-Tolom* یا پر ـ *Par* و یا پره ـ *Parra* می‌گویند. همچنین دوک نخ‌ریسی به شکل چلیپا می‌سازند، که چوبی از میان آن گذشته و پره‌های چرخ ریسندگی که از ترکیب چهار چلیپا، هر طرف دو چلیپا درست شده است.

چاره ـ *Câra* ابزاری برای گلوله کلاف نخ، چرخ چاه مقنیان و چرخ آبکشی که در ساختن آن از دو صلیب استفاده شده، دلو مقنیان و دلو آبکشی و فرفره چلیپای چرخان کودکان و در معماری روستایی روستاهای گیلان و مازندران، شکل چلیپا در نرده‌های چوبی پیش ایوان خانه‌ها بسیار تکرار شده است. همچنین در قالب نقش‌های قالی و نمد و گلیم در مناطق دیگر ایران که به کرات و به شکل‌های گوناگون از این نقش استفاده شده و می‌شود.

در حوزه معماری و در آجرهای تزیینی و نقش‌دار اماکن دوره مغول مانند پیر بکران، در گره‌سازی و گره چینی، همچنین در آثار و نقوش باستان همچون ظروف سفالی به دست آمده از کاوش‌های باستان‌شناسی تخت سلیمان[۱۰]، در سفالینه‌های بسیار ظریف شوش[۱۱] که اغلب در کانون طرح‌های درون کاسه‌ها نقاشی شده است و در البسه و کلاه پادشاه اشکانی ها تراا[۱۲] و بسیاری نقاط دیگر.

اما سؤال این است که این نقشینه از چه چیز یا چیزهایی گرفته شده و در فرهنگ ایرانی و فرهنگ جهانی دارای چه معنا و کاربردی است.

نقش چلیپا و چهارخال در نزد ایرانیان، نمادی دارای نیروی نگهدارندگی از آفات و بلاها و زیان‌ها و از جمله آفت چشم زخم و دارای نیروی فزایندگی خیر و برکت و سلامت‌بخشی بوده است. چلیپا یا خاج یک نماد باستانی است که در زمان‌های گوناگون معانی متفاوتی داشته و امروزه نشان ویژه مسیحیت شده است و آن را نشان چلیپایی می‌دانند. اما این نشانه پیش از مسیحیت در بین ملل مختلف نشان بسیار آشنایی است. در آیین مهر، در غارهای دستکرد و مهرابه‌های ایرانی در دل سنگ و خاک، فضایی چلیپایی می‌کنده‌اند. در مهرابه‌ها و سایر مراکز مهری جهان فراوان دیده می‌شود.

در چین از دورانی بس کهن، چلیپا نماد جادویی بوده که مردمان را از بدی و بدبختی حراست می‌کرده است. در هند، زیارتگاه مقدس بوداییان که "جای پای بودا" نام دارد، با نماد چلیپا آراسته شده است. نماد آتش خورشید، "نعمت و زندگی جاویدان" که بیش از هزار سال پیش از مسیحیت بر دماغهٔ کشتی‌ها نصب می‌شد که بر رود مقدس "گنگ" شناور بودند.

در مصر باستان، نقش خدایان بزرگ مصر را با چلیپایی در دست می‌کشیدند و نماد چلیپا، نشان جاودانگی بود. دیوارهای آرامگاههای مصریان پر از نقش‌های بزرگ چلیپا بود. در یونان و روم باستان و در میان بومیان قارهٔ آمریکا و زلاندنو چلیپا دیده می‌شود، به طور مثال در جزیره‌های "پلی نزی" در زلاندنو، هر کجا که یک اروپایی برای نخستین بار به آنجا گام می‌نهاد، نقش چلیپا را همچون نشانهٔ جاودانهٔ آتش، نیرو و زندگی می‌دید.

اما سرچشمهٔ پیدایی چلیپا در کجا یا کجاها بوده؟ و از چه چیز یا چیزهایی الهام گرفته شده؟ آیا این همه چلیپا با شکل‌های متنوع از یک ریشه یا ریشه‌های مختلف روییده‌اند. آیا چلیپا شکل ساده شدهٔ خورشید است؟ و یا شکل ساده شدهٔ چرخ ارابهٔ مهر و دیگر خدایان؟ و یا نشانهٔ چهار سوی جهان و یا چیز دیگری است.

چلیپا از نظر شکل در اعصار گوناگون و در بین اقوام و ملل مختلف دائماً تنوع یافته، چنان که تنها در فرهنگ ایرانی و در نقش و نگارهای دست ساخته‌ها و دست بافته‌های آن، صدها نوع چلیپا می‌توان یافت. از طرفی نماد و نشانهٔ چلیپا در طی اعصار و در فرهنگ‌های مختلف معنای گوناگون یافته است.

- چلیپا به عنوان مظهر و نماد آتش
- چلیپا به عنوان نماد مهر پرستی (میتراییسم)
- چلیپا گردونهٔ خورشید

این علامت « ⊢┘ » نخستین بار در حدود خوزستان یافت شده و مربوط به ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد می‌باشد و به احتمال سابقه‌ای بس کهن‌تر از سابقهٔ آن در نزد آریاییان هند دارد و هرتسفلد آن را گردونه خورشید نامیده است...[۱۳]

گردونه خورشید نخست به این شکل « ⊢┘ » بوده و کم کم خطوط منحنی حذف شده و گاه به صورت + و گاه با خطوط شکسته ولی با زوایای قائم « ⊢┘ » ترسیم شده و شکل هندسی و ترکیب کامل یافته است.[۱۴]

۴ـ چلیپا نماد خورشید

۵ ـ گردونه مهر

"مهر، ایزد فروغ و روشنایی، ... از پروردگاران بزرگ آریایی یعنی ایرانیان و هندوان است و در کهن‌ترین آثار کتبی این دو قوم دارای نام و آوازه و پایهٔ بلند و ارجمند است...[۱۵]

در کهن‌ترین بخش «ریک‌ودا» متعلق به ۳۵۰۰ سال پیش، یک سرود دربارهٔ میتراست، که دربارهٔ فهم آن از گردونهٔ مهر سخن به میان آمده است.

...کسی که گردونهٔ مهر را بیاراید به او فزون و فراوان توانایی بخشیده شود." [۱۶]

۶ـ چلیپا به معنای «گردونهٔ ناهید»

«چنان چه می‌دانیم نزد ایرانیان از روزگاران بسیار کهن آب مانند آتش مقدس بوده و به گواهی اوستا و همهٔ نامه‌های دینی پهلوی و بسیاری، از نویسندگان یونان و روم... ایرانیان آب و آتش را بزرگ می‌داشتند و

می‌ستودند و آلودن آنها از گناهان بزرگ بشمار بود...

نمایشگاه بسیار با شکوه آناهیتا (ناهید) ایزد نگهبان آب، در سراسر ایران زمین بر پا بود. آبان یشت و آبان نیایش که در اوستا به جای مانده در ستایش همین ایزد است..." (۱۷)

۷ـ چلیپا نماد چهار سوی جهان

"در میان سرخ‌پوستان دشت‌های آمریکا جای رقص را چنان بر می‌گزیدند که چهار گوشهٔ مقدس و مشخص داشته باشد، که هر یک به افتخار یکی از خدایان ناظر بر هر یکی از جهات اصلی نامیده شده است.

در قبیلهٔ «چروکی» این جهات اصلی به نام سرزمین خورشید (مشرق) و سرزمین منجمد (شمال) و سرزمین تاریخ‌ساز (مغرب) و اهال (جنوب) نامیده می‌شود" (۱۸)

۸ـ چلیپا نماد «هوآشتی» و یا «آشتی بزرگ» (صلح اکبر)

۹ـ چلیپا به عنوان «آخشیج‌های چهارگانه» (عناصر اربعه)

مدتی پیش از ظهور زردشت قبایل آریایی، آخشیج‌های چهارگانه (باد، خاک، آب، آتش) راگرامی و مقدس می‌شمرده‌اند و آن را به وجود آورندهٔ عالم و گردانندهٔ نظام هستی می‌دانسته‌اند... (۱۹)

نظریه چهار عنصری بودن جهان در یونان باستان نیز رواج داشته است و در نظریهٔ «اخلاط اربعه» انباذ قلس انعکاس یافته است.

۱۰ـ چلیپا به عنوان «چهار حقیقت» بود.

در کتاب «مذاهب بزرگ جهان» تصویری است از کف پای بودا و بر آن نقوشی است که معرف عقاید و آیین و سمبل‌های او است. از جمله بر چهار انگشت پای وی این علامت با ابعاد برابر دیده می‌شود.

طرف توجه قرار دادن چهار انگشت پا آیا نموداری از حقایق چهارگانه بودا نیست؟ افزون بر این، نگار «⊥» با ابعاد مساوی بر چهار انگشت پا به شکل پروانه نشانه‌ای از متغیر بودن جهان نمی‌باشد؟ (۲۰)

۱۱ـ چلیپا "چشم فلسفی" یا "آیینهٔ فرزانگی"

یاکوب بوهمه عارف قرن شانزدهم آلمان، طرح‌های ماندالایی را چشم «فلسفی» یا "آیینهٔ فرزانگی" می نامد.

بیشتر ماندالاها به صورت گل، صلیب، یا چرخ جلوه می‌کنند، و در اغلب موارد پایهٔ ماندالا بر اساس ساختی چهارگانه بنا شده است..." (۲۱)

۱۲ـ چلیپا نماد «آمیزش عبادی»

یکی از ساده‌ترین ماندالاها در هند معروف به "یانترا" ست. این تصویر هندسی را یا روی سنگ حکاکی می‌کنند، یا روی کاغذ، یا روی معابد یا روی دیوارها می‌کنند.

یانترا از دایره‌ای تشکیل یافته که در داخل چهار گوشی قرار گرفته است. این مربع چهار در دارد و هر یک به یکی از چهار جهت باز می‌شود.

۱۳ـ چلیپا نمادی از "اقلیم هشتم" و "صورت ازلی"

«کامل‌ترین بیان برای این تصویر نخستین، همان است که متفکران ایرانی "اقلیم هشتم" یا "عالم مثال" نامیده‌اند، عالمی که با حذف کشمکش آشتی ناپذیری که صورت را در برابر معنی و ماده را در برابر روح قرار می‌دهد، محیطی میانه می‌آفریند که در آن ارواح متجسد می‌شوند و اجساد صورتی مثال می‌یابند..." (۲۲)

۱۴ـ چلیپا نماد شاهین و فروهر

۱۵ـ چلیپا نماد مسیحیت

۱۶ـ چلیپا نماد روح

از طرح میانی مازنجیل که بگذریم، می‌ماند نقوش زنجیرواری که از چهار سوی طرح‌های میانی (چهار جفت شاخ قوچ، چلیپا و چهارخال) را در بر گرفته‌اند.

احتمالاً معنای حداقل برخی از خطوط محاط کنندهٔ نقش‌ها باید چنین باشد.

"حصارکشی" برای محافظت خوبان و دربند کشیدن بدان در آیین‌ها و باورهای ایرانی هنوز نیز فراوان یافت می‌شود. به طور مثال در طایفه کورکی و سایر طوایف ایل قرایی و ایل لری و بچاقچی سیرجان، هنگامی که می‌خواهند مسکه ـ *Maske* را باز کنند (کره را بجوشانند)، با دو کارد (قیچی پشم چینی) دایره‌ای به دور اجاق می‌کشند، و نوک یکی از دو کارد را بر سر دایره به زمین می‌کوبند.

در محاصره کردن جوش‌ها و زگیل و سالک و غیره نیز از روش حصارکشی" استفاده می‌شود. مثلاً در سیرجان برای جلوگیری از پیشرفت سالک یک دیوانی (کارمند دولت) بایستی دور آن را خط بکشد. یا در خمین در درمان صرع و حفاظت از زائو از «آل» دورشان را بامداد و یا جوهر خط می‌کشیدند، در تهران دور رختخواب زائو ریسمان پشمی سیاه می‌نهادند (۲۳) و یا موارد متعدد دیگر.

در هر حال آنچه درباره این نقش گفته شد در ارتباط با مازنجیل الف بود و مازنجیل ب هیئتی ناشناخته‌تر دارد. نگارنده برخی اعضا این طرح را مانند اشکال *T* مانند در گلیمینه‌های ایران و کشورهای همسایه دیده است. ولی مجموعه و نحوه ترکیب این اشکال را تا جایی که نمونه‌ها و منابع اجازه می‌داده در جای دیگری نیافته است.

۱ـ مُزبد گلیم بافته‌ای است کوچک‌تر از جوال و با دهانه‌ای که یک‌باره تنگ می‌شود و قابل قفل کردن است. از نظر شکل به کیسه‌های آب جوش مستطیل شکلی که در پزشکی به کار می‌رود، مانند است. نوعی از مزبد را که پنبه‌ای و ساده باف است نمکدان نیز می‌گویند. از مزبد نمکی یا نمکدان در حمل و نگهداری اشیاء ارزان قیمت و از جمله نمک استفاده می‌شود.

۲ـ از چنته برای نگهداری ابزارهای کوچک استفاده می‌شود. مانند دو کارد، ابزار پشم چینی، قیچی، پیش‌بند، دوک، شاخ آهو برای بافتن پارچه سیاه چادر و غیره.

۳ـ کیسه مانندی به شکل مکعب مستطیل، که در آن رختخواب می‌گذارند و جنس آن گاهی از گلیم نقش و گاه از قالی است، رختخواب پیچ.

ـ خبر نام شهرکی است کهنسال و کوهی بلند در کنار آن از توابع شهرستان بافت در ۹۰ کیلومتری جنوب شرقی سیرجان

ـ ایشوم، کوچک‌ترین واحد اقتصادی ـ اجتماعی عشایر و ایلات استان کرمان است که از چند خانوار چوپان و دامدار که در چند سیاه چادر پلاس ـ *Pelas* زندگی می‌کنند.

ـ بوگولیوبف: فرش‌های ترکمنی، ترجمهٔ خزیمهٔ علم، صص ۳۰ ـ ۳۱

ـ برای نمونه ن ک به هـ و جانیون و دوراجین جانسون. داستان هنر نقاشی، ترجمهٔ فرح خواجه‌نوری، تهران، ۱۳۵۱، تصاویر ۲ـ۴، تصویر یک گاو وحشی در غار «فون دوگوم» و تصویر یک گراز در غار «آستامیرا» و تصویر حیوانات وحشی در غار «لاسکو» فرانسه

و. آرنولد هاوزر. تاریخ اجتماعی هنر، ترجمه امین مؤید، تهران، ۱۳۵۷، ج ۱.

ـ سیسیل ادواردز. قالی ایران، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا صص ۴۳ ـ ۴۴

۹ ـ هانری ماسه، معتقدات و آداب ایرانی، ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، ج ۲، ص ۱۱۰

ـ نوشین نفیسی، آثار جالب توجهی از هنر کاشی سازی ایران در دوره ایلخانیان، هنر و مردم، ش ۴۱ و ۴۲، تصویر صفحه ۴۴

ـ لویی واندنبرگ: باستان‌شناسی ایران باستان، ترجمه عیسی بهنام، دانشگاه تهران لوحه ۹۶ و ۹۷

ـ جلیل ضیاپور، پوشاک باستانی ایرانیان، تهران: اداره کل موزه‌ها و فرهنگ عام؛ ۱۳۴۳، شکل‌های ۱۳۰ و ۱۳۱ و ۱۳۲

ـ نصرت‌الله بختورتاش، گردونهٔ خورشید یا گردونه مهر، تهران: ۱۳۵۶، عطایی ص ۹ و ۱۷ و ۱۸.

ـ پورداود، آناهیتا، تهران، ۱۳۴۳، امیرکبیر، ص ۹۲ ـ ۱۰۵

ـ همان، ص ۲۸۵ ـ ۲۸۶

ـ ریچارد کراوس. رقص در فرهنگ‌های بدوی، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، هنر و مردم، ش ۱۸۶، ص ۴۱

ـ نصرت الله بختورتاش، گردونه خورشید یا گردونهٔ مهر، تهران، ۱۳۵۶، ص ۲۴

ـ نصرت الله بختورتاش، همان، ص ۲۳

ـ داریوش شایگان، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران، ص ۱۹۱ ـ ۱۹۲ و ۷۷ـ۷۸

ـ داریوش شایگان، همان منبع، ص ۷۸ ـ ۷۹

ـ محمود کتیرایی، از خشت تا خشت، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۴۸