Sociological Cultural Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Quarterly Journal, Vol. 17, No. 2, Summer 2026, 315-354
https://www.doi.org/10.30465/scs.2025.50616.2948

An anthropological look at the Morghaki-Ghuchaki motif in Bakhtiari handwoven

Zahra Zare*

Abstract

One of the longstanding and recurring motifs in the handwoven textiles of the Bakhtiari nomads is a design known as Morghaki-Goochaki. Scholars analyzing the semantic meaning of this motif, which can simultaneously resemble the simplified head and neck of a bird, a ram, or a combination of both, have often linked it to two themes: the equinox in agrarian and pastoral civilizations, and a symbolic prayer for rain. However, these interpretations appear to be insufficiently supported.

This study adopts a descriptive-analytical approach, utilizing documentary research, interviews, and discussions with several researchers, cultural experts on Bakhtiari traditions, traditional weavers, and skilled kilim artisans regarding this motif. The research is based on a qualitative methodology employing an interpretive phenomenological approach. It seeks to frame the discussions within the anthropology of art, drawing extensively on interdisciplinary studies.

Given the historical, geographical, and cultural scope of the symbolic use of the ram and bird, alongside the millennia-old heritage of the Bakhtiari people and the preservation of their culture, this study aims to investigate the motif in Bakhtiari handwoven textiles scientifically. It also delves into its philosophical and mythological dimensions.

The findings suggest that, based on extensive evidence from pre-Islamic written sources and numerous tangible and intangible elements of Iranian culture, the concurrent presence of the bird and the ram (interpreted as the falcon and the ram) in

* Assistant Professor, Anthropology Research Institute, Department of Philosophy, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran, z.zare@richt.ir

Date received: 01/12/2024, Date of acceptance: 20/01/2025

Bakhtiari weavings can be understood as dual manifestations of Farr-e Izadi (divine glory).

Keywords: Anthropology of Art, Morghaki-Goochaki Motif, Farrah (Khvarenah), Ram, Falcon.

Introduction

The cultural geography of the Bakhtiari people is deeply rooted in ancient Iranian traditions, beliefs, and rituals. The *Morghaki-Ghochaki* motif in Bakhtiari handwoven textiles is one of the nomadic artistic designs that reflects Iranian myths and religions, serving as a legacy of the symbolic thinking of past generations. At first glance, this motif may appear very simple and rudimentary, but it embodies rich symbolic meanings upon closer examination.

From the perspective of the anthropology of art, every phenomenon must be interpreted within the framework of its meaning and ontological position in the cultural context that created it. Only by understanding the symbolic system governing a society can anthropology gain a profound and accurate understanding of its cultural and artistic components and manifestations.

The science of symbolism is a precise and methodical discipline that can only be understood by recognizing the qualitative meanings of tangible forms and their connection to metaphysical dimensions. Traditional artists, with a deep understanding of symbolism, created various art forms rooted in these principles.

Materials & Methods

The present research employs a descriptive-analytical method based on documentary studies. It synthesizes previous research findings, including books and articles on Bakhtiari culture, symbolism studies, and investigations into ancient Iranian culture. Additionally, interviews and discussions were conducted with several researchers and experts on Bakhtiari culture, particularly traditional and master weavers, regarding the motifs under discussion.

Since this study adopts a qualitative approach and a phenomenological method, the discussions are framed within hermeneutic principles. We have endeavored to organize the topics of this article within the framework of art anthropology while extensively benefiting from the present study, the author aims to explore the symbols of the ram and the bird in Bakhtiari culture by adopting an interpretive and

symbolic anthropology approach. Both emic and etic perspectives have been simultaneously considered at various stages of the research. interdisciplinary studies.

Discussion & Result

Bakhtiari culture, customs, and art, being untouched and pristine, are rich with ancient Iranian symbols and beliefs. Understanding this heritage requires comprehending the semantic system that governs this society. Thus, this study aims to explore the cultural foundations and ancient IThe study of the motifs in Bakhtiari handwoven textiles and prehistoric pottery from southwestern Iran reveals a remarkable unity, highlighting these motifs' authenticity and symbolic dimensions. The ram symbol, prominent in Luristan bronzes, Susa pottery, the Avesta, Pahlavi texts, and Sasanian art, represents royal power and divine glory (farr-e izadi). The gypsum panel from Tisfun (Ctesiphon), dating back to the 6th century CE, depicts a ram with wings, potentially evoking the motif under discussion. Iranian beliefs shape the artistic and symbolic dimensions of the Bakhtiari tradition.

Conclusion

In traditional civilizations, the selection of motifs and designs was not based solely on aesthetic criteria; rather, these motifs, across all traditions, ethnicities, and nations, hold meanings beyond their tangible reality, rooted in the culture and worldview of their creators. The ram motif, for example, carries symbolic significance in various human civilizations, from Egypt and Greece to religious texts such as the *Vedas* and *Avesta*, representing divine glory (*farr-e izadi*) and sacred charisma.

Similarly, birds, symbolizing the ethereal ascent of the soul towards the divine, are considered manifestations of divine grace (*farr*) due to their symbolic qualities. The *Varaghna*, a mythical bird mentioned in the *Avesta*, serves as a symbol of Ahura Mazda in the form of a falcon and represents the sacred animal embodiment of *farr*, enriching Sassanian art with its presence.

The combination of the ram and bird motifs appears to symbolize the unification of Iranian divine glory (*farr-e Irani*) and sacred divine charisma (*farr-e izadi*), a duality that is repeatedly expressed in this artistic motif.

Bibliography

Afrough, Mohammad.(2020). study of Nomadic Handwoven Objects of Iran with the Approach of Cultural Ecology (Case Study: the Killims of Bakhtiari, Qashqaei, Shahsavan, and Kormanj

Tribes), Iranian Journal of Anthropological Research (IJAR), Volume 9, Issue 2 - Serial Number 18.[In Persian]

Afrough, Mohammad. (2021).Study and Analysis of Baluch Altar Rugs Based on the Anthropological Approach of Art, *Iranian Journal of Anthropological Research (IJAR)*, Volume 11, Issue 1 - Serial Number 21.[In Persian]

Alikhani, Babak. (2022). *An Introduction to Pahlavi Wisdom*, Tehran: Iranian Institute of Philosophy.[In Persian]

Amuzgar, Zhaleh. (2007). *Language, Culture, and Myth (Collection of Articles)*. Tehran: Mo'in. [In Persian]

Bailey, Harold Walter. (1943). *Zoroastrian Problems in the ninth–century books*, Oxford the Clarendon press.

Biebuyck, Daniel. (1969)."Introduction", In *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by D. Biebuyck, Berkeley: University of California Press, pages 1-23.

Bolkhari Ghahi, Hasan. (2020). The Avestic Simurgh and the Ishraqi Simurgh: A historical and etymological study of Simurgh in Islamic-Iranian philosophy, *History of Philosophy*, 11(4), pages77-98.[In Persian]

Chevalier,Jean& Gheerbrant, Alain.(1993). *The Dictionary of Symbols*. Translated by S. Fazaeli, Tehran: Jeihoon.[In Persian]

Dadvar A, Moazen F. (2009). A study of Motifs of Bakhtiarian Textiles, *goljaam* , 5 (13) : page 39-58.[In Persian]

Ebrāhimi Nāqani, Hossein. (2014). An Introduction to the Aesthetical Aspects of Bakhtiari Nomad's Gelim, *Journal of Negarineh Islamic Art*, Volume:1 Issue: 1. [In Persian]

Ebrāhimi Nāqani, Hossein. (2020).Aesthetics of Bakhtiari Gabbeh on the Basis of Ethnic Art Paradigm, *Journal of Iranian Handicrafts Studies (Honar-haye Sana'ee-ye Iran),* Volume 3, Issue 1 - Serial Number 4. [In Persian]

Eldemdo, Harry Kent. (2010). *Din dar Partovē Falsafeyeē Javīdān*, Trans by Reza Kurang Beheshti, Tehran: Hekmat. [In Persian]

Fagg, William Buller. (1965). *Tribes and forms in African art*, New York: Tudor Pub. Co.

Forge, Anthony. (1967/2006). *The Abelam Artist, In The Anthropology of Art*, edited by H. Morphy & M. Perkins, MA: Blackwell, pages 109-121.

Ghirshman, R. (1961). *The Art of Iran*. Translated by Behram Farahvashi, Tehran: Book Translation and Publication Agency.[In Persian]

Ghorbani Ghahfarokhi, A., Yazdani Rad,A. & Barati Ardaji, T. (2018). A Study of the Myth and Symbol of the Ram in Ancient Iranian Culture with a Focus on the Stone Rams of Chaharmahal and Bakhtiari, *Journal of Research in Arts and Humanities* , 3(2), pages 47-56. [In Persian]

Guénon, René. (2019). *Fundamental symbols : the universal language of sacred science*, Translated by Delara Ghahraman, Tehran: Hekmat Publications.[In Persian]

Irani Arbaty,Ghazaleh & Khazaie Mohammad. (2017).The Study of Farrah's Beast symbols in Sassanid art,*Negareh Scholarly Journal*, Volume 12, Issue 43,Pages 18-29.[In Persian]

Izadi Jeiran, A. (2011). The emergence of art anthropology: Fagg, Mann, Forg, and Biebuyck. In B. Mokhtarian & M. R. Rahbari (Eds.), *The First Conference on Art Anthropology* (pp. 30-39), Isfahan: Hozeh Honari.[In Persian]

Kabiri, Faranak. (2015). *From the Warp of Toil and the Weft of Love: A Look at the Carpet Weavers in Chaharmahal and Bakhtiari Province*, Shahrekord: Shahrekord University.[In Persian]

Karami, Mohammad Taghi and Hamed Alizadeh.(2022).Hermeneutic Phenomenology In Qualitative Research, *Journal of Methodology of Social Sciences and Humanities (MSSH)*, Volume 28, Issue 112 - Serial Number 112, Pages 1-17.[In Persian]

Keyani Far, Laleh. (2016). *Symbolism in the Textiles of the Bakhtiari People* (Master's thesis), Islamic Azad University, Tehran Central Branch.[In Persian]

Leach, Edmond R.(1967).Aesthetics, In The *Institutions of Primitive Society*, edited by E. E. Evans-Pritchard, Oxford: Basil Blackwell, page 25-38.

Maddi, H. (2007). *Symbolism in Bakhtiari Culture*, Ahvaz: Mehziar.[In Persian]

Mole, M. (2016). *Ritual, Myth, and Cosmology in Ancient Iran: The Issue of Zoroastrianism and the Mazdaism Tradition*, Translated by Mohammad Mirzai. Tehran: Negah Moaser.[In Persian]

Murphy, H. (2006). *Anthropology of Art*, Translated by Haideh Abdolhosseinzadeh, *Khaya*l *Quarterly*, No. 17, pages 20-69.[In Persian]

Nietzsche, Friedrich Wilhelm .(1990). *Modern hermeneutics: selected essays*, (B. Ahmadi, M. Mohajer, & M. Nabavi, Trans.), Tehran: Markaz Publication.[In Persian]

Parham, S., & Azadi, S. (1991). *Dastbafthaye Aşayeri ve Roostayi-e Fars (Tribal and Village Rugs from Fars)*, Vol. 2, Tehran: Amir Kabir.[In Persian]

Pope, A. U. (2009). *Masterpieces of Iranian art* (P.Natel-Khanlari , Trans.), Tehran: Scientific and Cultural Publications.[In Persian]

Qaziani, Farahnaz.(1997). *Bakhtiaris, Weavings, and Designs*, Tehran: Publication of the Cultural Heritage Organization of Iran.[In Persian]

Ricoeur,Paul. (1976). *Interpretation Theory Discourse and the Surplus of Meaning*,Texas Christian University Press.

Sarikhani M, Karimian A. (2019). A Comparative Study of Bakhtiari Nomadic Handwoven Motifs with Prehistoric Pottery of Southwest Iran. *Scientific Journal of Motaleate-e Tatbiqi-e Honar*, 9(17),pages 75-92.[In Persian]

Ṣarraf, Moḥammad Raḥīm. (2005). *Maḏhab-e qawm-e Īlām*. 1st ed. Tehrān: Sāzmān-e motāleʿāt va tadvīn-e kutub-e Islāmī.[In Persian]

Scott-Hoy, Karen. (2003). Form Carriers Experience: A Story of Art and Form on Knowledge, in *Qualitative Inquiry*, Sage Publication, Vol.9, no. 2, pages 268-280.

Silver, Harry. (1979). Ethnoart, in *Annual Review of Anthropology*, pages 267-307.

Soudavar, Abu'l-'Alā. (2005). *Farreh-e Izadi: The Divine Glory in the Ancient Iranian Monarchy*,Tehran: Mirak Press.[In Persian]

Suhrawardī, Yahya ibn Habash. (2001). *Majmū'ah-yi Muṣannafāt-i Shaykh-i Ishrāq*. Edition and introduction by Henry Corbin and others. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Arabic]

Sultanifar Faramarzi, Ali. (1993). *Simorgh: The Mythical Bird in Iranian Culture and Realm*, Tehran: Mobtakeran Press.[In Persian]

Tahmasebi, M. (2017). A Study of Ancient Remains and Historical Buildings in Izeh with an Emphasis on the Motifs and Symbols Used in the Weavings of the Bakhtiari People, *Research in Arts and Humanities*, 8, pages 59-88.[In Persian]

Yasavoli, J. (1992). *An Introduction to Understanding Iranian Carpets*, Tehran: Farhangsara.[In Persian]

Yasht-ha. (2014). Tr. by Ebrahim Pourdavood, Vol. 2, Tehran: Asātir. [In Persian]

جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۷، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۵

نگاهی انسان‌شناختی به نقش‌مایهٔ مرغکی-قوچکی در دست‌بافته‌های بختیاری

زهرا زارع*

چکیده

یکی از نقوش کهن و پرتکرار در دست‌بافته‌های عشایر بختیاری نگاره‌ای است به نام مرغکی-قوچکی. در تحلیل معناشناختی این نقش‌مایه و نقوش مشابه به آن، که عبارت است از سر و گردن ساده شدهٔ مرغ و یا سر و گردن قوچ و یا نقشی ترکیب یافته از هر دوی آنها، به دو مقولهٔ اعتدال بهاری در تمدن کشاورزی و شبانی و نیز نشانهٔ دعا و حاجت‌خواهی برای آمدن باران اشاره شده است که رأی صائبی به نظر نمی‌رسد.

تحقیق پیش رو از روش توصیفی- تحلیلی و مطالعات اسنادی برخوردار بوده، به انضمام انجام مصاحبه و گفت وگو با تنی چند از محققان و مطلعان فرهنگ بختیاری و به ویژه بافندگان سنتی و استادان گلیم در باب نقشمایهٔ مذکور. این مطالعه بر مدار رویکرد کیفی و روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی(تفسیری) می‌گردد و ضمن آنکه کوشیده‌ایم در چهارچوب انسان‌شناسی هنر مباحث این جستار را سامان دهیم، از مطالعات بینارشته‌ای نیز بهرهٔ بسیار برده‌ایم.

پژوهش حاضر با عنایت به گسترهٔ عظیم تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی کاربرد سمبول قوچ و مرغ، و با توجه به سوابق تاریخی چند هزار سالهٔ قوم بختیاری و در عین حال، بکر و دست‌نخورده بودن این فرهنگِ پر از راز و رمز، می‌کوشد با تکیه بر قواعد و ضوابط علمی و روشمند به بررسی نقش‌مایهٔ مرغکی- قوچکی در دست‌بافته‌های قوم بختیاری تمرکز کرده و تبیین دیگری از ابعاد فلسفی و اسطوره‌ای آن به دست دهد.

* استادیار پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی،رشتهٔ فلسفه، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران،
z.zare@richt.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۱

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بر پایهٔ مستندات بسیار از منابع مکتوب پیشااسلامی و ارائهٔ قرائن متعدد از مواریث ملموس و ناملموس فرهنگ ایرانی می‌توان چرایی حضور توأمان مرغ و قوچ(یعنی شاهین و قوچ)، در دست‌بافته‌های بختیاری را به عنوان دو جلوه از فرّهٔ ایزدی تبیین نمود.

کلیدواژه‌ها: انسان‌شناسی هنر، نقشمایهٔ قوچکی-مرغکی، فرّه(خورنه)، قوچ، شاهین.

۱. مقدمه

جغرافیای فرهنگی قوم بختیاری ریشه در سنت، آداب و رسوم، باورداشت و سنت‌های آیینی کهن ایرانی دارد و نقشمایهٔ کلّه‌مرغی یا مرغکی- قوچکی در دست‌بافته‌های بختیاری یکی از طرح‌های انتزاعی و تجریدی هنر عشایری است که آیینهٔ تمام نمای باورها و اساطیر ایرانی است و میراثی گرانسنگ از اندیشهٔ ناب و رمزپرداز گذشتگان. این نقش‌مایه در نگاه نخست، به صورت ماهیتی بس ساده و ابتدایی نمودار می‌شود، اما در نگرشی عمیق‌تر حامل مفاهیم سمبولیک بسیار غنی و پرمایه است.

و ازآنجاکه از منظر انسان‌شناسی هنر، هر پدیده‌ای را بایستی در چهارچوب معنا و جایگاه نمادین آن در بستر فرهنگی پدیدآورنده‌اش تفسیر نمود، مردم‌شناسی آنگاه می‌تواند به شناختی عمیق و دقیق از مؤلفه‌ها و نمودهای فرهنگی و هنری یک جامعه دست یابد که سمبولیسم حاکم بر آن را به خوبی درک کرده باشد.

فریتیوف شوان (Frithjof Schuon) (۱۹۰۷–۱۹۹۸ م) با تأکید بر این امر که اندیشهٔ رمزپرداز بی‌آنکه هرگز غیرمنطقی باشد مافوق منطق است، بدین معنی که از حدود خرد و بنابراین از مرز ساخته های ذهنی و تردید و تشکیک و استنتاجات و فرضیات فراتر می‌رود، بر شهودی و اشراقی بودن رمزها صحّه می‌گذارد؛ ویژگی‌ای که موجب می‌شود ذهن رمزگرا اشیاء را در عمق ببیند و به مثابهٔ نمودی از اصل و مثال أعلی. از این منظر، همانطور که کوماراسوامی(Ananda Coomaraswamy) (۱۹۴۷–۱۸۷۷) خاطرنشان می‌کند، مطالعهٔ رمزها کار آسانی نیست، نه صرفاً به دلیل آنکه یک سمبول واحد می‌تواند در معانی مختلف به کار گرفته شود، بلکه بدین خاطر که بار معنایی مابعدالطّبیعی‌ای که زمانی حامل آن بود، دیگر برای ما شناخته شده نیست (الدمدو، ۱۳۸۹، ۲).

بنا بر نگاه متافیزیکی حاکم بر جوامع سنتی، تجلی حقیقت در مراتب وجود در پایین‌ترین مرتبه که مرتبهٔ زمینی است، ضرورتاً در قالب صُوَر محسوس است؛ بنابراین هر صورت محسوس، از آنجایی که تجلّی حقیقتی عالی‌تر و محمل یک کیفیت وجودی است، به درستی سمبول آن حقیقت عالی‌تر به شمار می‌رود. بر اساس این دیدگاه، میان عالم فوق صوری و عالم صوری، مُماثلت برقرار است، مماثلتی که مبنای مفهوم کلیدی سمبولیسم اصیل در دیدگاه سنّتی، به ویژه حکمت مشرقی و ایرانی است. از منظر حکمت مشرقی، رمز از راه مماثلت یا تناظر میان مُثُل أعلی در حضرت علم الهی (یا اعیان ثابته به زبان عرفان اسلامی) و مُثُل و ایده‌های الهی به زبان افلاطون با صُوَر مادّی ناپایدار این عالَم مادّی شکل می‌گیرد[1]. این مماثلت، نوعی معنای کیفی به پدیده‌های مادّی می‌دهد و آنها را بیان رمزی از واقعیات عالی‌تر می‌گرداند چنانکه الدمدو در این باره می‌نویسد:

> واقعیتی مربوط به مرتبه‌ای پایین‌تر که از راه مماثلت، در واقعیّتی مربوط به مرتبه‌ای عالی‌تر مشارکت دارد. بنابراین، سمبولیسم درست‌ساخت، بر کیفیات ذاتی و عینی پدیده‌ها و نسبتشان با واقعیات معنوی استوار است. نتیجه آنکه دانش سمبولیسم رشتهٔ دقیق و منضبطی است که تنها از راه تمییز و تشخیص معانی کیفی جواهر، رنگها، صورتها، نسبت‌های مکانی و غیره قابل پیگیری است (۱۳۸۹، ۲۴۲).

با لحاظ این نظرگاه فلسفی و به مدد مدارک باستانی از جمله *اوستا* و متون پهلوی، و مواریث فرهنگی چون سفال‌های تپهٔ سیلک کاشان و محوطهٔ دورهٔ ساسانی تپه حصار تا مجسمهٔ گچی شاهین در محوطهٔ یک کیش و پلاک گچی شاهین در تیسفون و از نقش قوچ بر جام حسنلو گرفته تا نقش آن بر مهرهای هخامنشی و از سکه‌ها و گل‌مهرها و پارچه‌های مدالیونی عصر ساسانی تا قوچ‌های سنگی گورستان‌های مناطق بختیاری‌نشین و از همه مهم‌تر، هنر گچ بری عصر ساسانی با نقوش ترکیبی مانند پلاک گچی کاخ I کیش و منابعی چون *شاهنامه* و آثار حکما و فلاسفهٔ بزرگ ایرانی مانند شیخ اشراق و البته پژوهش‌های متقن تاریخی خاورشناسان می‌توان در باب رمز قوچ و مرغ نیز به داوری نشست که در گفتار پیش رو بدانها اشاره خواهیم کرد.

در اینجا ذکر این نکته در باب چرایی گزینش هنر بختیاری ضروری می‌نماید که چنانکه پیشتر اشاره شد، فرهنگ و آداب و رسوم و هنر بختیاری به لحاظ بکر و دست نخورده بودن سرشار از رمزها و باورهای کهن ایرانی است و بختیاری‌ها چنان با فرهنگ ایرانی عجین‌اند که شاید کمتر قوم ایرانی از چنین ویژگی‌ای برخوردار بوده باشد. ایل بختیاری در

شاهنامه‌خوانی و انتقال نسل به نسل و فرهنگ به فرهنگ همواره کوشیده‌اند. شاهنامه‌خوانی از گذشته‌های دور تاکنون از آئین و رسوم رایج در میان بختیاری ها بوده است به طوری‌که *شاهنامه* معمولاً توسط بزرگ ایل و بزرگ خانواده خوانده می‌شده است و همواره جوانان در ایل های بختیاری سعی در یادگیری و از بر کردن آن داشتند. و همواره شهنامه‌خوانی افتخار بسیار بزرگی در میان این قوم محسوب می‌شده است[۲] و پرواضح است که *شاهنامهٔ* فردوسی آینهٔ تمام‌نمای سنت معنوی و مانای ایران پیشااسلامی است که در جامهٔ ایران پسااسلامی به خوبی هرچه تمام‌تر رخ نموده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

گذشته از آثاری که در حوزهٔ توصیف و تشریح باورهای بختیاری آثار چندی به رشتهٔ تحریر درآمده و نگارنده در طی فرآیند تحقیق بهرهٔ بسیار از آنها برده است، در باب موضوعات نزدیک به بحث ما، مقالات چندی نگارش یافته است ازجمله اسماعیل معروفی اقدم و همکاران در مقالهٔ تحلیلی بر طرح و نقوش و بررسی ریشه‌های تاریخی قوچ‌های سنگی در گورستان‌های دوران اسلامی ایران(۱۳۹۹)، به دنبال کشف همسویی بین فرم یا حجم با نقوش و تزئینات یا همان ارتباط بین معانی و مصادیق در قوچ سنگی و شیر سنگی موجود در گورستان‌های دوران اسلامی ایران بوده و اشاراتی به نماد باستانی قوچ داشته‌اند.

مقالهٔ بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری از عاطفه قربانی قهفرخی و دیگران(۱۳۹۷) و مقالهٔ نقش قوچ در آیین‌های وابسته به ایزد بانوی بزرگ در لرستان اثر بهار مختاریان و سجاد شکری(۱۳۹۰)، به‌نوعی به موضوع پژوهش حاضر نزدیک بوده‌اند اما فاقد رویکردی تطبیقی هستند.

مقالهٔ *مطالعهٔ نقش‌های حیوانی هنر پارچه‌بافی ساسانی* از الهه پنجه باشی و سوگند مهذب ترابی(۱۴۰۱) نیز با اشاره به جایگاه قوچ در نقوش تزئینی پارچه‌های عصر ساسانی به این نکته اشاره می‌کند که میل هنرمندان به استفاده از حیواناتی است که در *اوستا* و آیین مزدایی، مقدس، قابل‌احترام و مرتبط با ایزدان آسمانی هستند و به نحوی به پیوندهای میان رمزهای تکوینی و دریافت‌های هنری هنرمندان اذعان دارد.

یافته‌های پژوهش مجید ساریخانی و عاطفه کریمیان(۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان *بررسی تطبیقی نقوش دست‌بافته‌های عشایر بختیاری با سفال‌های پیش‌ازتاریخ جنوب غرب ایران* که با محوریت محل اصلی استقرار ایل بختیاری است، حاکی از آن است که نقوش

دست‌بافته‌های بختیاری، ریشه در طبیعت پیرامون زندگی، اعتقادات، فرهنگ و سنت‌های جنوب غرب ایران داشته و شباهت‌های بسیاری بین نقوش سفال و دست‌بافته‌ها وجود دارند و بسیاری از این نقش‌مایه‌ها نظیر نقوش هندسی، گیاهی، انسانی، حیوانی و سایر نقوش با نقوش سفالی پیش از تاریخ منطقهٔ جنوب غرب ایران و محوطه‌های مس و سنگ چهارمحال و بختیاری تطابق داشته و بیشتر نگاره‌های پیش‌ازتاریخ در کالبد سفال، به دست‌بافته‌های عشایر بختیاری راه یافته و ماندگار شده‌اند.

گفتنی است که غزاله ایرانی ارباطی و محمد خزایی(۱۳۹۶) در مقالهٔ *نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی*، به نقش سمبولیک قوچ تا حدّی پرداخته‌اند. محتوای تحقیق مذکور در قالبی توصیفی نگارش یافته و خالی از تحلیل و تفسیری فلسفی پیرامون نماد قوچ است و نگارنده انتقاداتی در باب دسته‌بندی این نمادهای سه‌گانه بر محتوای این مقاله دارد. در مقاله‌ای تحت عنوان *بررسی تحلیلی رابطهٔ دو اسطورهٔ همسان (فرّ کیانی و همای پادشاهی)* نیز میرجلیل اکرمی(۱۳۸۹) به نماد مرغ وارغن پرداخته، لیکن اشاره‌ای به رمز بنیادی قوچ در آن نشده است.

همچنین اکرم نوری و حسین مهر پویا(۱۳۹۷) در مقالهٔ *بررسی نقش قوچ در قالی‌های ترکمن از منظر تاریخی و آیینی*، به تحلیل نقش قوچ از منظر آیینی همت گمارده‌اند و نیز الهام حیدرزاده و احمد حیدری(۱۳۹۶) در پژوهش *چت‌مه و باسمهٔ ترکمن* قوچ را نماد قوهٔ مولد مذکر و قدرت دانسته‌اند و ضمن آنکه از زوایای معرفتی و سرچشمه‌های فلسفی این رمز سخنی به میان نیاورده‌اند، به مطالعه در باب فرهنگ ترکمن پرداخته‌اند که موضوع بحث این نوشتار نیست.

در باب مفهوم نمادین فرّه و مظاهر جانوری آن، که یکی از محورهای بنیادین پژوهش حاضر است، ابوالعلاء سودآور(۱۳۸۴) در کتاب *فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان* مطالب سودمندی را گردآورده است که عمدتاً حول محور نمادهای فرّه نگاشته شده اما شوربختانه نویسنده در پیشگفتار کتاب، سنّت مکتوب در باب این موضوع را گنگ و نارسا خوانده و خویش را از شناخت تعالیم گذشتگان ناتوان یافته است.

در مقالهٔ *بررسی آیین مهرپرستی در فرهنگ قوم بختیاری* توسط امین احمدی بیرگانی (۱۴۰۰) اشاره‌ای به ساختار مهری فرهنگ بختیاری شده است و مازیار طهماسبی(۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان *بررسی آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری* اشارهٔ کوتاهی به این نقش‌مایه نموده اما تحلیلی از آن به دست نداده است.

ابوالقاسم دادور و فرناز مؤذن(۱۳۸۸) در مقالهٔ *بررسی نقوش بافته‌های بختیاری* اشاراتی به ریشه‌های اسطوره‌ای نقشمایهٔ مرغکی-قوچکی نموده‌اند که نگارنده به نقد این ریشه شناسی پرداخته است.

همچنین محمد اقبال چهری(۱۴۰۱) در مقالهٔ *نمودهای ایزد بهرام بر روی گچ بری‌های ساسانی*، به نقش و جایگاه قوچ و شاهین در هنر گچ بری ساسانی پرداخته است که داده‌های این اثر برای مقصود ما راهگشا بوده است.

۳. روش تحقیق

تحقیق پیش رو از روش توصیفی- تحلیلی بر پایهٔ مطالعات اسنادی بهره گرفته و استفادهٔ تلفیقی از پژوهش‌های پیشین اعم از کتب و مقالات نگاشته شده درحوزهٔ فرهنگ قوم بختیاری، مطالعات رمزشناسی، تحقیقات انجام شده در حوزهٔ ایران باستان، به انضمام انجام مصاحبه و گفت وگو با تنی چند از محققان و مطلعان فرهنگ بختیاری و به ویژه بافندگان سنتی و استادان گلیم در باب نقشمایهٔ مورد بحث، اساس و شالودهٔ تحقیق بوده است. این مطالعه بر مدار رویکرد کیفی و روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی می‌گردد و نظر به این که هنر از نظرگاه پدیدارشناسی هرمنوتیکی اساساً پدیدهٔ هنری به مثابهٔ یک متن فرهنگی نگریسته می‌شود، کوشیده‌ایم درچهارچوب انسان‌شناسی هنر مباحث این جستار را سامان دهیم و جهت تحلیل نمادشناسانه از مطالعات بینارشته‌ای نیز بهرهٔ بسیار برده‌ایم.

> در روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی مبانی فلسفی در سراسر فرایند پژوهش حضوری فعالانه دارد و به چگونگی رویارویی ما با موضوعات و مسائل در پژوهش ساختار و جهت می‌دهد. گشودگی نسبت به پدیدار و گفتگوی مداوم با آن، مهم‌ترین خصلت این روش است که به مثابهٔ یک پراکسیس از لحظهٔ انتخاب موضوع و مواجهه با ادبیات پژوهش و نظریه‌ها تا گردآوری و تحلیل داده‌ها و نگارش پژوهش همواره در تحقیق حضور دارد و آن را هدایت می‌کند (کرمی قهی وعلیزاده ۱۴۰۱، ۲).

از این رو، تجزیه و تحلیل این نقش‌مایه بر اساس مبانی فلسفهٔ اشراق و نواشراق- آراء حکما و فلاسفه‌ای چون سهروردی، رنه گنون و فریتیوف شوان- و بهره‌مندی از منابع باستانی بوده است.

دانسته است که فهم مردم‌نگارانهٔ دقیق مستلزم تلفیقی از دو روش اتیک(etic) (نگاه از بیرون و تحلیلی) و امیک(emic) (نگاه از درون و عامیانه) است، و نیل به حقیقت، مستلزم

رفت و برگشتی هرمنوتیکی است که فهم بیرونی به‌واسطهٔ فهم درونی تکمیل و تنقیح و نقد می‌شود و در نهایت فهم انسان‌شناختی و مردم‌نگارانه از میدان تحقیق را به دست می‌دهد. در تحقیق پیش رو، بنای نگارنده بر آن است که با اتخاذ روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی و انسان‌شناسی تفسیری(Interpretive Anthropology) که قرابت بسیاری با یکدیگر دارند، نماد مرغ و قوچ را در فرهنگ بختیاری بکاود و هر دو رویکرد اتیک وامیک را توأمان در مراحل گوناگون تحقیق مطمح نظر داشته است. در رویکرد امیک، محقق با واقعیت اجتماعی جامعهٔ مورد پژوهش درگیر شده و با انجام مصاحبه و گفتگو با اهل فن و به ویژه مردمان بختیاری مشاهدهٔ مشارکتی داشته و کوشیده است واقعیات ملموس و انتزاعی جامعهٔ مورد بررسی را از چشم آنان ببیند و در مرحلهٔ بعد، محقق از بینش امیک به اتیک رجعت کرده و با لحاظ نظریه‌ها و مستندات و گزاره‌های معتبر و موثق علمی از واقعیت حاضر در میدان تحقیق عبور کرده و به نمادشناسی پرداخته است.

به منظور رسیدن به اشباع نظری، ۱۲ مصاحبهٔ باز و محاوره‌ای با تنی چند از بافندگان لر، استادکاران گلیم و فرش بختیاری و نیزبختیاری‌پژوهان صورت پذیرفته و جمع‌آوری داده‌ها برای تولید نظریه به این ترتیب بوده است که پژوهشگر همزمان با جمع‌آوری و تحلیل داده‌های خود، از گفت وگوهای عمیق و مصاحبه‌های نیمه ساختاریافته جهت فهم نظام معنایی حاکم بر جامعهٔ مورد مطالعه بهره گرفته است.

۴. مبانی نظری

انسان‌شناسی هنر (anthropology of art) شاخه‌ای از انسان‌شناسی فرهنگی است که در پی فهم هنر از منظر فرهنگ و جامعهٔ آفرینندهٔ آن است. در حقیقت، انسان‌شناسی هنر، با این پیش‌فرض که هنر محصولی فرهنگی و براین سان، یک مقولهٔ فرهنگی است، از فرهنگ در تمامی ابعاد آن به عنوان وسیله استفاده می‌کند تا آثار هنری و پدیدهٔ هنری را دریابد. در تاریخ رویکردهای انسان‌شناسی هنر، دیدگاه‌های مختلفی در ارتباط با هنر، ماهیت و کارکردهای آن بر اساس مطالعات میدانی شکل گرفته است که یکی از آنها، بُعد معناشناختی(semantic) هنر است.

> در این رویکرد، هنر به مثابهٔ نظامی معناشناختی است که با استفاده از نشانه‌های دیداری و غیر دیداری، در پی انتقال مقاصد و مفاهیم گوناگون است. برجسته‌ترین انسان‌شناسان هنر یعنی نسل دوم انسان‌شناسان هنر که بر این بعد تأکید می‌ورزند،

عبارتند از: ویلیام فاگ (William Buller Fagg)(۱۹۱۴– ۱۹۹۲)، نانسی مان (Nancy D. Munn)(۱۹۳۱– ۲۰۲۰)، هوارد مورفی (Howard Morphy) (۱۹۴۷)، دنیل بیبویک (Daniel p. Biebuyck)(۱۹۲۵– ۲۰۱۹) و آنتونی فورگی (Anthony Forge) (۱۹۲۹– ۱۹۹۱). مبانی انسان شناسی هنر از دیدگاه این چهار متفکر به طور کلی عبارتند از: ۱– اثر هنری، بیانگر ارزش‌های جامعهٔ آفریننده است؛ ۲–اثر هنری یک ساختار است؛ ۳– اثر هنری معنا دارد؛۴ – هدف اثر هنری ایجاد ارتباط است؛ ۵– اثر هنری با حوزه‌های قدسی سروکار دارد؛ ۶– خلق اثر هنری، خلق خود فرهنگ یا بازآفرینی آن است؛ و در نهایت، ۷– فهم اثر هنری برای انسان‌شناس فقط با دانش فرهنگی از جامعهٔ آفریننده ممکن می‌گردد (ایزدی جیران، ۱۳۹۰، ۳).

در این نگرش، پرداختن به چگونگی شکل‌گیری معنای نمادها به جای پرداختن به خود معنا اهمیت دارد و همین رویکرد فاصلهٔ انسان‌شناسی هنر با انسان‌شناسی دین را از میان برداشته و محتوا را به فرم پیوند داده و مجموعهٔ جدیدی از مسائل را مرکزیت بخشیده است (مورفی، ۱۳۸۵، ۳۵). در نوشتار پیش رو، از آراء این انسان‌شناسان و رویکرد حاکم برآثار آنها بهره گرفته شده است. در توضیح این رویکرد، باید خاطرنشان ساخت که حوزهٔ معناشناختی و کشف معانی تصاویر و نقوش نمادین یکی از ساحت های مهم در مطالعات انسان‌شناسی هنر است. ازاین‌رو «آنچه برای مردم‌شناس اهمیت دارد، درک معنای شیء در بستر فرهنگ تولیدکننده است. در مطالعهٔ هنر، تحلیل معنا دربردارندهٔ بررسی شکل در زمینه است؛ چراکه شکل تجربهٔ زمینه‌ای را در خود دارد»(Scott, Hoy 2003, 268).

> سنت، تقلید و آداب و رسوم عناصری هستند که در طراحی شکل اهمیت داشته و به صورت موروثی، فرمها و شکلها و حتی نقش‌مایه‌ها نسل به نسل انتقال می‌یابد و به‌عنوان یک "سنت خاص زیبایی‌شناختی" حفظ می‌شود. در این جوامع سنتی، هنر به‌مثابه یک کل معناشناختی وابسته به دانش و شناخت بومی است که معنا و مفهوم آن برای اعضای آن فرهنگ اهمیت بسزایی دارد (Silver,1979,268).

ازاین‌رو تحلیل نقش موضوعی محوری در مطالعات هنر به‌طور عام و خاصه انسان‌شناسی هنر است.

اگرچه از منظر و رویکرد انسان‌شناسی، »مقولهٔ هنر شامل آثار و اشیایی دارای خصوصیات و ویژگی‌های معناشناختی و زیبایی شناختی است که با هدف نمایاندن یا بازنمایاندن به کار گرفته می‌شود»(مورفی ۱۳۸۵، ۳۱)، نگارنده در این مجال اندک، قصد

ورود به مباحث زیبایی‌شناختی نداشته و تنها به بعد معناشناختی نقشمایهٔ مرغکی- قوچکی اشارهٔ کوتاهی خواهد داشت؛ چراکه به تعبیر بیبویک «آنان که می‌کوشند معانی پشت اشکال هنری را بدون دانش مناسب از زمینهٔ فرهنگی که در آن شکل‌ها رخ می‌دهند توضیح دهند، عموماً خیالی‌ترین، ساده‌ترین یا صرفاً شاعرانه‌ترین تفاسیر را مطرح می‌کنند» (Biebuyck, 1969, 11-12). بدین ترتیب به نظر می‌رسد پرداختن به نقش‌مایهٔ مرغکی- قوچکی در دست‌بافت‌های بختیاری بدون فهم زمینهٔ فرهنگی شکل‌گیری آن ما را از حقیقت بسی دور می‌سازد؛ همچنانکه فورگ نیز معنا را در ارتباط هنر با نظام گسترده‌تر فرهنگی-اجتماعی بررسی می‌کند و معتقد است بدون در نظر گرفتن فرهنگ و جامعهٔ هنرمند نمی‌توان به شناختی در مورد هنر دست یافت (Forge۱۹۶۷/۲۰۰۶, ۱۱۰) و «نقش و معنا در یک رابطهٔ دوسویه هم‌نشین هستند. نقوش‌حامل معرفی و بازتاب مفاهیم و معانی نمادین هستند و زمینهٔ فرهنگی و باورهای فردی و قومی، در آفرینش و شکل‌گیری نقوش سهم بسزایی دارند»(افروغ، ۱۴۰۰، ۳۱۳).

استطراداً اشاره می کنیم که با بررسی نقوش و نقش‌مایه‌های نمادینی که صرفاً جنبه تزیینی و آرایه‌ای ندارند، در بطون و لایه‌های مختلف آنها می‌توان به نظام‌های معناشناسانهٔ جامعی دست یافت.

> هنگامی که موضوع پژوهش کیفی و درک ژرف و انضمامی از یک پدیده باشد، آنگاه پای روش پدیدارشناسی به میان می‌آید. علاقه به فهم انضمامی وعمیق موضوع پژوهش بر مفروضات و آموزه‌هایی فلسفی استوار است که نه تنها از روش پدیدارشناسی جداناشدنی‌اند، بلکه به نحوی فعالانه در فرآیند پژوهش حضور دارند و به آن جهت می‌دهند. هویت منحصربه فرد پدیدارشناسی در قیاس با دیگر روش‌های تحقیق کیفی از همین‌جا نشئت می‌گیرد (کرمی قهی وعلیزاده ۱۴۰۱، ۲-۳).

پل ریکور(Paul Ricœur)، پدیدارشناس فرانسوی، در مورد چندلایه بودن معانی نهفته در نقوش نمادین معتقد است: «با نگاه کردن به یک نقش در ابتدا یک معنی مستقیم و اولیه به ذهن خطور می‌کند، در صورتی‌که معناهای دیگری که غیرمستقیم و ثانویه هستند در پس هر نقش وجود دارد»(نیچه و دیگران۱۳۷۹، ۱۲۳). پل ریکور با شیوهٔ رهیافت هرمنوتیکی به دنبال فهم و تفسیر معنای نهفته در متن است و بر آن است که از دیدگاه هرمنوتیکی، هنر به مثابهٔ یک متن بسترمند بوده و دارای بار فرهنگی، تاریخی و سنتی است؛ براین اساس، رسالت اصلی یک مردم‌شناس تفسیری دیدن و فهم یک واقعیت در بستر فرهنگی آن است.

ریکور در مورد نماد تصریح می‌کند که علاوه بر دریافت ثانویه از طریق معنای اولیه، معناهای بسیار دیگری نیز از طریق معنای اولیه می‌توان به دست آورد. به عبارتی، نماد تنها معنای دوگانه نیست بلکه دارای معنای چندگانه است. بنابراین نماد از نظر ریکور، دارای لایه‌های معنایی یا معنا درمعناست(Ricoeur, 1976, 33). همچنین ریکور براین باور است که امر مقدس، از طریق نمادها، مناسک و گفتار متجلی می‌گردد. نمادگرایی ویژگی عالم مقدس است وتقدس طبیعت، خود را در بیان نمادین خویش، به بیان می‌آورد (Ricoeur, 1976, 63).

۵. عشایر بختیاری و دست‌بافته‌های آنها

مطالعهٔ هنر، شناخت فرهنگ جامعهٔ آفریننده را میسر می‌سازد و از دیگرسو، بررسی فرهنگ به فهم ژرف‌تر معنا و مفاهیم اشیاء هنری خواهدانجامید و همواره یک دور هرمنوتیکی بر این فرآیند حاکم است چنانکه در جامعهٔ بختیاری، هنر، در کنار ماهیت کاربردی و عملی خود زبان گویای بستر فرهنگی جامعه است.

> بافندگان بختیاری بدون هیچ گونه ابزار آموزشی و فنی، تنها با محاکات از طبیعت و آمیزه‌ای از مناعت و خلاقیت خویش توانسته‌اند نقوشی نمادین بیافرینند که تمامی جنبه‌های بصری تجسمی را در خود داشته باشند. نقوشی بسیار ساده و درعین‌حال سنجیده و نظام‌مند که حکایت از دیدگاهی نمادشناسانه دارند و از دنیای تکلف و یا واقع‌نمایی صرف به دوراند. ذوق نمادپردازانهٔ طراحان و بافندگان عشایر از ظاهر اشیا عبور کرده و عمقی پر از راز و شگفتی را پیش روی ما می‌گذارد. تصاویری رمزی از موجوداتی در تار و پود دست‌بافته‌ها که با نگاهی ژرف حکایت از رازی عمیق دارند (مددی ۱۳۸۶، ۹۸ –۹۹).

انسان‌شناسی هنر بر آن است که به فهم هنر از دیدگاه فرهنگ آفریننده‌اش دست یابد؛ چنانکه ادموند لیچ (Edmond Leach)، انسان‌شناس بریتانیایی، به دنبال معنای اثر هنری برای سازندگان[سنتی] آن است و نه جامعه و فهم امروزین و بر این باور است که هنر و جامعه همواره به مثابهٔ یک کلّ یکپارچه‌اند و محور درک هنر، زمینهٔ فرهنگی جامعه است (Leach,1967,25). بر این اساس باید گفت که طرح‌ها و نقوش دست‌بافته‌های اقوام ایرانی فارغ از گسترهٔ فرهنگی و هویتی‌شان از هر قوم و ملیتی –چه بختیاری، و قشقایی، چه کرد و چه بلوچ– برگرفته از مؤلفه‌های فرهنگ مادی و غیر مادی آنهاست و براین سان، هر

دست‌بافته‌ای، تضمینی است بـر اعتقـادات، باورهـا، آئـین‌هـا و رسـومی کـه مملـو از راز و رمزهاست و گشودن این رازها به مدد شناخت بسترهای فرهنگی آنها میسر خواهدبود.

> از آنجاکه قوم بختیاری در مقابل فرهنگ‌های بیگانه مقاومت کرده و با آنها امتزاج نیافتـه، فرهنگ قومی و رسم ایلیاتی همیشه در بین ایشان پا برجا بوده و زنده مانده اسـت. ایـن خصلت که به یُمن آن، تداوم حیات قومی و فرهنـگ ایلیـاتی را موجـب گشـته، نقـش تعیین‌کننده‌ای در هنر و محصولات هنری و در کل، خصلت زیبایی‌شناسـی هنـر ایشـان که در جغرافیای هنرقومی می‌گنجد، داشته است (ابراهیمی ناغانی۱۳۹۹، ۱۳۰).

عشایر بختیاری که نقشی اساسی در پدید آمدن انواع دست بافت‌های کاربردی و تزئینـی ایفا می‌کنند، به سبب شیوهٔ زندگی ساده، بی پیرایه و همیشه در حال کوچ خود، نوع خاصـی از زندگی و فرهنگ را به تصویر کشیده‌اند که مورد توجـه بسـیاری از محققـان قـرار گرفتـه است. فرهنگ غنی ایل بختیاری که متأثر از تجربهٔ زیستی آن‌ها است به‌طور قطـع بـر ایجـاد طرح و نقوش آثار هنری ایشان تأثیر مستقیمی داشته است.

باید در نظر داشت که

> نقوش حیوانی در دست‌بافته‌های بختیاری تنها جنبهٔ تزئینی نداشته، بلکـه بسـته بـه نـوع نقش، دارای معانی نمادین و اساطیری نیز بوده‌اند. در دست‌بافته‌ها، نگارهٔ حیوان دو سـر به صورت سمبولیک، نگارهٔ مرغان، نگارهٔ بز کوهی یا اژدهـا، گـوزن، طـاووس و غیـره دیده می‌شود (ساریخانی و کریمیان، ۱۳۹۸، ۸۲).

در این پژوهش با توجه به رویکرد مردم‌شناسی هنر و روش پدیدارشناسـی هرمنـوتیکی می‌کوشیم که به این پرسش پاسخ دهیم کـه توأمـانی نمـاد قـوچ و مـرغ در دسـتبافته هـای بختیاری از حیث ساختار و معناشناسی از چه جایگاهی برخوردار است.

پیش از این گفتیم که ویلیام فاگ و دنیل بیبویک از بنیانگـذاران نسـل دوم مـردم‌شناسـان هنر هستند که وجوه تشابه نظریه‌های آنان مکمل یکدیگر است. در مردم‌شناسی هنر فاگ،

> هنر یک جامعه، مبین نوع برخورد آن فرهنگ با احساسات و ارزش‌ها و تجلـی‌شـان در ماده‌های هنری است. در نتیجه، جامعه سبکی دارد که پدید آورندهٔ جهـان‌هـای ارزشـی مختلف است و اثر هنری یک ساختار از آن به شمار می‌رود (Fagg,1965, 12).

به‌عنوان یک اصل در مردم‌شناسی هنر بیبویـک نیـز معتقـد اسـت کـه «زمینـه و تحلیـل زمینه‌های اثر هنری در درجه اول اهمیت دارد» (Biebuyck, 1969, 20). بیبویـک معتقـد اسـت

که اثر هنری ابزاری است که آرمان‌های جامعه را در خـود جـای داده و بـه اعضـای جامعـه انتقال می‌دهد (Biebuyck, 1969, 170). وی بر آن است که ازآنجاکـه شـکل‌هـا بـه هنرمنـد و معانی به اجتماع گسترده‌تری تعلق دارند و به کمک دانش مناسب دربارهٔ نظـام هـای فکـری پنهان در ورای این اشیا و نقوش، می‌توان به معانی که مستقیم یا غیرمستقیم با آنها مـرتبطانـد دست یافت(Biebuyck, 1969, 21).

درمجموع می‌توان گفت که در مردم‌شناسی هنر از نظر فاگ و بیبویک اثر هنری همـواره با حوزه‌های مقدس در ارتباط است و بیان کنندهٔ ارزش‌های اجتماعی آفرینـندهٔ آن بـوده کـه فاگ این ارزش‌ها را دینی، فلسفی و هنری دانسته و به بیـان بیبویـک ایـن ارزشـها اخلاقـی هستند و ما در این مجال، به جایگاه قوچ و مرغ در نظـام ارزشـی و حـوزهٔ قدسـی اندیشـهٔ ایرانی اشاره خواهیم داشت که با مقولهٔ قدسی فرهٔ ایزدی پیوندی تنگاتنگ دارد.

با توجه به فرهنگ غنی مناطق بختیاری‌نشـین و اصـالت فرهنگـی آنهـا و بـه خصـوص عشایر بختیاری، و از آنجاکه قریب بـه هشـتاد درصـد از صـنایع‌دسـتی عشـایر بختیـاری را دست‌بافتـه‌هـا بـه خـود اختصـاص مـی‌دهنـد و آنهـا بـا کـاربردی کـردن هنرهـا، زیسـتی زیبایی‌شناسانه و متکی به خِردی طبیعی، به وجود آورده اند، این نوشته با اتکـا بـه بنیادهـای نظری خِرد عشایری بر دست‌بافته‌های عشایر بختیاری متمرکز شده است.

۶. نقش‌مایهٔ[۳] مرغکی-قوچکی

یکی از نقوش کهن و پرتکرار در دست‌بافته‌هـای عشـایر بختیـاری نگـاره‌ای اسـت بـه نـام مرغکی-قوچکی. این نگاره و نقوش مشابه به آن که هم می‌تواند سـر و گـردن سـاده شـدهٔ مرغ باشد و هم سر و گردن قوچ یا بز کوهی و هم ترکیبی از هر دوی آنها، در برخی منـاطق کله مرغی و در بعضی دیگر قوچی نیز نامیده می‌شود. نگارنده در فرآیند گفتگو بـا بافنـدگان واستادکاران این حوزه دریافته است که نام های دیگری چون مرغک-قوچک یا کلّـه قـوچی و کلّه مرغی نیز به این نقش‌مایه گفته می‌شود.

تکرار بی‌وقفهٔ نگارهٔ مرغکی- قوچکی در اضلاع ترنج‌ها و لچک‌ها این احتمـال را بـرای برخی محققان مطرح ساخته که این شیوهٔ نگاره‌سازی زنجیره‌ای، بازمانده و رمز طلسم‌گونـهٔ دعای باران و باران‌خواهی است(دادور و مؤذن۱۳۸۸، ۵۱- ۵۲)، بـی‌آنکـه قرینـه و اسـتدلال متقنی در پس آن باشد و به نظر می‌رسد منشأ این برداشت عبارات سـیروس پرهـام در ایـن باره است که می‌نویسد:

هویت دوگانهٔ این نقش‌مایه و درهم آمیختن مرغ و قوچ شاید تجسم واقعیتی تاریخی باشد و برانگیختهٔ تجانس رمزی و پیوند نمادین این دو جانور ناهمگون در بافت فرهنگی جامعهٔ دهقانی- شبانی ایران باستان. قوچ و مرغ هر دو مفاهیم نمادی و رمزی بارزی داشته‌اند و خصوصاً در ارتباط با اصول نجومی و معتقدات اساطیری با یکدیگر نسبت داشته‌اند. قوچ از هزارهٔ سوم پیش از میلاد در تمدن فرات از صورت‌های فلکی بوده است .حَمَل در متداول‌ترین تقویم شمسی در نیمهٔ اول هزارهٔ اول در نظام نجومی ایرانیان باستان، نشانهٔ اعتدال بهاری و آغاز فروردین ماه گشته و فراوانی نقش‌مایهٔ قوچ در هنرهای ایران پیش از اسلام نیز به حکم اهمیت خاصی است که اعتدال بهاری در تمدن کشاورزی و شبانی آن روزگار داشته است. پرنده نیز از هزارهٔ چهارم قبل از میلاد در تمدن بین النهرین و شوش و پارسهٔ ایلامی مظهر ابر و پیک باران بوده است. در دوران‌های بعدی انواع خاصی از پرندگان مانند عقاب «مرغ خورشید»، طاووس «مرغ ناهید» (ایزد آب) مقام و منزلت ویژه داشته‌اند. درواقع، تسلسل نقش پرنده می‌تواند نشانهٔ دعا و حاجت‌خواهی برای آمدن باران باشد (پرهام۱۳۷۰، ۱: ۵).

اما به نظر می‌رسد که در تحلیلی دقیق‌تر و بر پایهٔ مستندات بسیار موجود از منابع مکتوب پیشااسلامی گرفته تا ارائهٔ قرائن متعدد از مواریث ملموس و ناملموس فرهنگ ایرانی می‌توان چرایی حضور توأمان مرغ و قوچ(یعنی شاهین و قوچ)، در دست‌بافته‌های بختیاری را به عنوان دو جلوه از فرّهٔ ایزدی -که در *اوستا* و متون پهلوی و نیز در آثار برجای ماندهٔ باستانی مشهود است- تبیین نمود.

در میان رموزی که در نگاره‌ها و هنرهای دستی ایران بر مفهوم فرّه دلالت می‌کنند، دو سمبول از سایرین برجسته‌ترند که عبارت‌اند از قوچ و شاهین(عقاب) که در گسترهٔ جغرافیایی و فرهنگی وسیعی از هنر ایرانی تجلی یافته‌اند.

پژوهش حاضر با عنایت به گسترهٔ عظیم تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی کاربرد سمبول قوچ و مرغ، و با توجه به سوابق تاریخی چند هزار سالهٔ قوم بختیاری و در عین حال، بکر و دست‌نخورده بودن این فرهنگِ پر از راز و رمز، می‌کوشد با تکیه بر قواعد و ضوابط علمی و روشمند به بررسی نقش‌مایهٔ مرغکی- قوچکی در دست‌بافته‌های قوم بختیاری تمرکز کرده و تبیین جامعی از ابعاد فلسفی و اسطوره‌ای آن به دست دهد.

توضیح آنکه در فرهنگ مزدایی

پرندگان اولین خانواده از جانوران‌اند و عملکردی برضد بدی دارند. این جانوران بالدار بیانگر لطیف‌ترین حالت پرواز روح به سوی حق‌اند و با توجه به شاخصهٔ نمادینی که

در آن یافت می‌شود، از وجوه فرّه محسوب می‌گردند. وارغن، پرنده اساطیری *اوستا* به‌عنوان مظهر اهورامزدا در قالب سیمرغ و شاهین، هنر ساسانی را غنی نموده است. قوچ نیز که با بالک‌هایی تصویر شده یا توانایی رفتن به بالاترین نقاط کوه را دارد، با آسمان پیوند دارد. چنین بیانی، نشانگر میل به ارتباط با خالق بزرگ در ذات این جانوران را نمایش می‌دهد (ایرانی ارباطی و خزایی۱۳۹۶، ۲۸).

۱.۶ سایر نقوش گویای مرغ و قوچ

چنانکه گفته آمد، یکی از نقوش قدیمی و رایجی که در اغلب دست بافته‌های عشایر بختیاری پربسامد است، نگاره‌ای است به نام مرغکی-قوچکی.

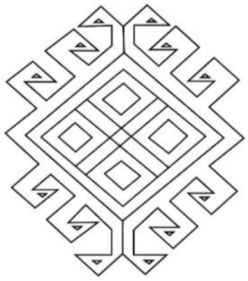
شیوهٔ خاص آرایش این نگاره‌های پی در پی اغلب چنان است که در فاصلهٔ میان دو نگارهٔ تیره رنگ، همان نگاره به رنگ روشن و در جهت معکوس نمایان می‌شود. کهن‌ترین نمونه‌های این سبک پر و خالی یا مثبت و منفی که شاید کهن‌ترین نقش‌مایهٔ سه گوشهٔ مرغی- قوچکی نیز باشد بر جدار کاسه‌های سفالین نقش بسته که از آثار هزارهٔ چهارم پیش از میلاد از شهر باستانی پارسه یا پرسپولیس به ما رسیده است (طهماسبی۱۳۹۶، ۷۹).

در بیشتر دستبافته‌های بختیاری و افشار سر مرغ و پرنده درست مانند سر اسب، قوچ و پازن به صورت ساده شدهٔ سه‌گوش متساوی‌الساقین ترسیم می‌شود. بیشتر نمونه‌های لری بختیاری شاخ‌دار هستند. در برخی نمونه‌های بسیار کهن، تمام این سه‌گوش‌های پیدا و پنهان چشم دارند (دادور و مؤذن۱۳۸۸، ۵۰).

نقش مرغ یا قوچ در نقش‌مایهٔ بسیاری از فرش‌های عشایری بافت به چشم می‌خورد.

۲.۶ نقش گامسی‌سی (gamasisi)

اساس این نقش بر یک لوزی بزرگ استوار است که چهار لوزی را دربرگرفته و کناره‌های تزیینی به شکل ردیفی از مرغان زنجیره‌ای(مرغکی قوچکی) را تشکیل داده است که هم می‌تواند سر و گردن مرغ باشد و هم سر و گردن قوچ، همچنان که در بعضی مناطق آن را کله مرغی و در بعضی مناطق قوچک میخوانند (طهماسبی۱۳۹۶، ۷۹)



تصویر ۱. نقش گامسی‌سی
(قاضیانی۱۳۷۶، ۱۶۱)

۳.۶ نقش گاپیت

این نقش شباهت فوق العاده زیادی به گامسی‌سی دارد با این تفاوت که مرکز آن به‌جای چهار لوزی کوچک جدا از هم، از چهار نقش هندسی که پیچشی خاص دارند تشکیل شده است. این نقش در قالی، تیبر، هورژین و خورجین با تکنیک رندی بافته می‌شود (قاضیانی۱۳۷۶، ۱۶۷).

تصویر ۲. نقش گاپیت
(کیانی فر، ۱۳۹۵، ۱۳۳)

تصویر ۳. نگاره غیبی مرغی/ قوچکی در اضلاع ترنج
(پرهام۱۳۷۰، ۱: ۶)

گفتنی است که در برخی از قالی –خروجین‌ها نقش‌مایهٔ مرغکی یا قوچکی هر دو جانب اضلاع ترنج‌ها را آراسته است و در برخی تنها جانب بیرونی را.

تصویر ۴. نقش‌مایه مرغکی یا قوچکی هر دو جانب اضلاع ترنج‌های خورجین

نقش‌مایهٔ مرغکی–قوچکی را در بسیاری از دست‌بافته‌های عشایر بختیاری می‌توان ملاحظه کرد و به طور ویژه در گلیم که یکی از رایج ترین دست‌بافته‌های عشایر بختیاری است و عمومیت بسیار دارد. گفتنی است که

> برخلاف آنچه که در حال حاضر واژهٔ گلیم، زیرانداز را در اذهان تداعی می‌کند، بسیاری از گلیم باف‌های دیگر که مصارف و کاربردهای متنوعی برای بختیاری‌ها دارند نیز موجودند که عبارت‌اند از: انواع سفره‌ها، روکرسی، چنته، نوار خیمه، تاچه[۴]، گلیم لی[۵]، خورجین، خور، نمکدان و برخی چادرها و بسیاری از وسایل به کار گرفته‌شده در

پرورش و استفاده از احشام به‌ویژه اسب و شتر کـه عبـارت‌انـد از: زیـن‌پـوش، غاشـیه، روکپلی، روزینی، جل، سینه بند، پیش‌سینه، کلاه، مال‌بند، روپـالانی، گردنبنـد و بسـیاری موارد دیگر که شامل نوارهای کوتاهی هستند که بـا انـواع منگولـه، خرمهـره، صـدف و غیره تزیین شده‌اند و بیشتر جنبهٔ زینتی دارند و از این نوارهـا اغلـب بـرای زیبـا کـردن اسب‌های بانوان به‌ویژه بی‌بی‌ها و عروس‌ها استفاده می‌شده است (کبیری۱۳۹۴، ۴۷).

از طریق بررسی و تطبیق ویژگی‌هایی ازجمله سـهولت سـاخت و فـن بافـت گلـیم بـه نسبت فرش می‌توان حکم اینگونه داد که گلیم از حیث قدمت به نسبت سایر دسـتبافته‌هـای عشایری از پیشینهٔ بیشتری برخوردار بوده و بر همـین سـیاق، نقـوش ملحـوظ در آن دارای قدمت و اصالت بیشتری است. نکتهٔ حائز اهمیت آنکه اگرچه با تغییر شـیوهٔ زیسـت عشـایر بسیاری از تغییرات در کاربرد وسایل زندگی به وقوع پیوسـته و امـروز ایـن دسـت‌بافتـه‌هـا عموماً کارایی خود را از دست داده انـد امـا در گذشـته هریـک از آنهـا جایگـاه ویـژه‌ای در زیست‌جهان معنوی عشایر بختیاری داشته‌اند، به عنـوان نمونـه بـر روی چنتـه کـه «محفظـهٔ کوچکی است با بندی در بالای آن که از آن برای محافظت از قرآن مجید و وسایل بـا ارزش نظیر قبالهٔ ازدواج، پول و غیره استفاده می‌کردنـد»(کبیـری ۱۳۹۴، ۵۹) و نقشـمایهٔ مرغکـی- قوچکی را بر روی نمکدان‌ها که در گویش‌های مختلف طوایف بختیاری به تیور (tivar) یـا تی‌یر (tiyar) شناخته می‌شـود مـی تـوان دیـد. نمکـدان هـا از مهـم‌تـرین و کـاربردی‌تـرین دستبافته‌های عشایری به‌ویژه در ایل بختیاری است که بیشتر عشایر ذخیرهٔ نمـک خـود را در همـین نمکـدان‌هـای دسـتباف مـی‌ریزنـد و از آنهـا جهـت نگهـداری و حمـل نمـک استفاده می‌شود.

تصویر ۵. نقش مرغکی- قوچکی بر نمکدان عشایری

سفره‌های عشایری نیز منقوش به نقوشی همچون کوه، قوچ و گیاهان به صورت اشکال هندسی در وسط و حاشیهٔ آن و گاه به صورت برجسته می‌باشد و به گفتهٔ مصاحبه‌شوندگان نقشمایهٔ مرغکی–قوچکی بر آنها «*برگرفته از طبیعت پیرامون عشایر بختیاری است و از نقوش بسیار کهن*»(مصاحبه با معرفت الله لطفی،استاد گروه فرش دانشگاه کاشان). اما فراموش نباید کرد که «سفرهٔ نان یا سفرهٔ آردی, علاوه بر آنکه گستره‌ای است که اعضای خانواده بر سر آن طعام تناول می‌کنند، جنبه‌های آیینی هم دارد و بیشتر این جنبه‌ها احترامی است که ایرانیان و مسلمانان برای برکات الهی قائل‌اند»(کبیری ۱۳۹۴، ۷۱).

خورجین یا به گویش محلی بختیاری هورژین (Horjin) دو کیسهٔ متقارنی است که به یکدیگر متصل شده و در هر کیسه‌ای که در طرفین حیوان بارکش نصب می‌شود، عشایر اسباب و لوازم خود را در آن جای می‌دهند.

> خورجین‌های بزرگ بیشتر در بین عشایر بختیاری رایج است و برای جابجا کردن بارهای زیاد، لباس‌ها و گاهی رختخواب‌های کم حجم به هنگام کوچ و همچنین برای نگهداری و مرتب نگه داشتن وسایل به هنگام اسکان مورد استفاده قرار می‌گیرند. ازآنجاکه معمولاً اینگونه خورجین‌ها جزء جهیزیهٔ دختران هم محسوب می‌شوند که به جز ارزش کاربردی و اقتصادی، از ارزش معنوی و هنری نیز برخوردار می‌باشند، جنبه‌های تزیینی بیشتری بر روی آنها به کار گرفته می‌شود. برخی از آنها خیلی کوچک‌اند و بیشتر حالت تزیینی داشته و به اکبه(Akbe) خورجین معروفند که برای محافظت از نامه‌های سرّی که از سوی خوانین گسیل می‌شد، نگهداری فشنگ، و نیز جهت دفاع از حمله‌های احتمالی و یا رفتن به شکار و نگهداری از پول و اشیا قیمتی و غیره به هنگام جابجایی استفاده می‌کردند (کبیری۱۳۹۴، ۵۷).

۷. رهیافت هرمنوتیکی به دو نماد توأمان قوچ و مرغ

تردیدی وجود ندارد که نقوش حیوانی در بین سایر نقوشی که با الهام از طبیعت در هنر عشایری به کار رفته‌اند، حامل معانی اسطوره‌ای وسیعی‌اند و درواقع، فلسفهٔ وجودی این نقوش تنها به ابعاد زیبایی و تزئینی آن معطوف نمی‌شود، بلکه این نقش‌مایه‌ها تبیین‌کنندهٔ مفاهیمی عمیق و ژرف هستند که در گذر تاریخ و در بستر زمان تا به امروز مانا و پایدار بوده‌اند.

نکتهٔ درخور توجه آنکه بررسی نقشمایهٔ دست‌بافته‌های بختیاری بـا سـفال‌هـای پـیش از تاریخ منطقهٔ جنوب غرب ایران از وحدتی شگفت حکایت می‌کند کـه بیـانگر اصـالت ایـن نقش‌مایه‌ها و ابعاد نمادین و رمزی آنهاست و «قدمت برخی از این نقوش و حتـی خصـلت انتزاعی حاکم بر فرهنگ تصویری ایشان را می‌توان در ظروف فلزی و مفرغینه‌هـای لرسـتان و حتی پیشتر در سفالینه‌های شوش و تصویرنگاری‌های غارهـای لرسـتان پـی‌جـویی کـرد» (ابراهیمی ناغانی۱۳۹۳، ۳۱).

> باید اذعان داشت که نقش‌مایه‌های به کار رفته در دست ساخته‌ها، چه درگذشـته و چـه در حال، یکسان و کاملاً شبیه به یکدیگر هستند. اکثر نقوش عیناً تکـرار شـده و برخـی که به تعداد اندک بوده، طی گذر زمان دچار تغییراتی شده، اما ریشه و اصل نقش‌هـا بـه هم شبیه هستند؛ شاید بتوان دلیـل عمـدهٔ ایـن شـباهت را، طبیعـت پیرامـون خالقـان و هنرمندان هر دو گروه هنری دانست که هر آنچـه در طبیعـت مشـاهده مـی‌کردنـد و در زندگی روزمرهٔ آنها ارزشی داشته، در آثار آنان نیز جایگاهی داشته است و مـی‌تـوان بـه جرأت ادعا داشت که نقوش سفالینه‌ها، بیـانگر ریشـه و سرمنشـأ نقـوش فعلـی دسـت بافته‌های بختیاری هستند و می‌توان خاستگاه برخی نقوش دست‌بافته‌هـای بختیـاری را، به پیش‌ازتاریخ منطقه نسبت داد (ساریخانی و کریمیان۱۳۹۸، ۹۰).

اما حقیقت آن است که برای نیل به فهم نظام معناشناختی حاکم بر این سمبول‌ها نمی‌توان از منشأ قدسی دریافت‌های هنرمندان سنتی غفلت کرد و گذشته از طبیعت و محیط بافندگان عشایر، بستر فرهنگی آنها و مؤلفه‌های بنیادین آن همچون اسطوره‌ها و باورها و معتقدات جامعهٔ مورد نظر نمی‌توان چشم پوشید و این همه نقش نگارین را با نگاه‌های تقلیل‌گرایانه و تحویل‌گرایانهٔ شیئیت محورنگریست بلکه هنر از نظرگاه پدیدارشناسی هرمنوتیکی و نیز انسان‌شناسی تفسیری به مثابهٔ یک متن قابل تفسیر و بازخوانی است و از لایه‌های گستردهٔ متافیزیکی آن می‌توان پرده برداشت.

در تحلیل معناشناختی این نقش‌مایه، ابتدا باید از رمز قوچ سخن گفت که در سـنت‌هـای باستانی جایگاه بس بلندی داشته و این امر به اعتبار دو شاخ آن است که

> از ارزش سمبولیک والایـی برخـوردار اسـت و سرچشـمهٔ بسـیاری از آداب و رسـوم، سنت‌ها و آیین‌های مختلف برخاسته از نمادگرایی اصلی شاخ است. مارپیچ شـاخ قـوچ نشانهٔ تکامل است، و شکل جناغی دو شاخ یادآور سر سپردن بـه راهـی بـاطنی و طـیّ طریق است. از سویی قوچ به‌یقـین نشـانهٔ V نشـانهٔ Verbe (کلمـه‌الله) و عقـل رحمـانی

است. قوچ نماد نیروی روانی و قدسی، و نماد استحاله است: قوچ پرواز می‌کند و دارای پشم‌هایی زرین است (شوالیه۱۳۷۹، ۴: ۴۷۲).

در فرهنگ ایلامی، قدیمی‌ترین تمدن در ایران، "هوسا" که یکی از خدایان است، سمبولی به شکل سر یک قوچ دارد(صراف۱۳۸۴، ۴۶، ۱۴۲، ۲۰۴) و خود واژهٔ "هوسا" در زبان ایلامی به معنی "شاخ" است و حاکمان ایلامی و بین‌النهرینی کلاهخودی با دو شاخ بر سر داشتند. این نماد در بستر تاریخ ایران در مظاهر گوناگونی چون هنرها و صنایع دستی، در *اوستا* و سنت زردشتی و حتی در حماسه‌ها و افسانه‌ها و حتی مناسک وآیین‌ها فراوان تجلی یافته که از حوصلهٔ بحث خارج است[۶] و تنها به برخی از آنها اشاره‌ای گذرا خواهیم داشت.

«شاخ قوچ را نماد آفرینش و شعاع نور دانسته‌اند. نشانه‌های زیادی از قوچ و شاخ‌های آن از دوران باستان برجای‌مانده، همچنان که در سفالینه‌های به‌دست‌آمده از مارلیک مجسمه‌های قوچ زیادی وجود دارد»(پوپ ۱۳۸۸، ۲۱– ۲۲)؛ چراکه اساساً بررسی هنر ایرانِ باستان در طی دوران تاریخی از ماد تا پایان دورهٔ ساسانیان، نمایانگر پیوند عمیق میان هنر و دین زرتشتی است، به‌گونه‌ای که بیشتر آثار ارزشمند باقیمانده، ملهم از مضامین معنوی در ارتباط با اعتقادات و باورهای دین زرتشت است؛ نقوش نمادینی که در طول زمان در فرهنگ ملّی و اساطیری ایران تثبیت شده‌اند.

لقب ذوالقرنین به معنای دارندهٔ دو شاخ، برای مؤسس سلسلهٔ هخامنشی که دالّ بر محوریت رمز شاخ است، رمزی از قدرت به دو وجه روحانی و جسمانی (یا آسمانی و زمینی) تواند بود. از این دو آنچه اصل است قدرت روحانی و آنچه فرع است قدرت جسمانی است و اشارتی به جمع هر دو بُعد قدرت و ریاست در تعبیر رمزی ذوالقرنین دیده می‌شود[۷].

به تعبیر رنه گنون، حکیم رمزشناس فرانسوی،

> تاج در ابتدا دایره‌ای بوده که با سرهای نوک‌تیزی به شکل شعاع نور تزیین می‌شده است؛ و شاخ نیز به صورت تجسم شعاع‌های نورانی به مثابهٔ مناسب‌ترین نشانهٔ قدرت ترسیم شده است، خواه این قدرت روحانی باشد خواه سلطنتی، یعنی خواه معنوی باشد و خواه دنیوی... می‌توان به آسانی نمونه‌های متعددی از شاخ به‌عنوان سمبول قدرت را از منابع بسیار گوناگون ذکر کرد. نمونه‌هایی را در *کتاب مقدس* و به‌ویژه در *مکاشفات یوحنا* می‌بینیم و حتی در هنر مسیحی[مجسمهٔ موسی از میکل آنژ] که

شمایل موسی(ع) را با دو شاخ بر سر تصویر کرده‌اند. لقب ذوالقرنین یعنی "صاحب دو شاخ"[۸] را نیز اغلب مفسران قرآنی بر مؤسس سلسلهٔ هخامنشی(کوروش کبیر) منطبق دانسته اند؛ عنوانی که معمولاً به صورت این قدرت مضاعف که هم بر شهر و هم بر غرب گسترده شده تفسیر می‌شود (گنون۱۳۹۸، ۲۶۶– ۲۶۷).

برخی محققان در تجزیه و تحلیل سمبول بنیادین قوچ در آداب و رسوم و هنر ایرانی گفته اند که:

علت توجه زیاد به این حیوان در ایران را می‌توان ویژگی‌های منحصر به فردش عنوان کرد که به واسطهٔ همین ویژگی‌ها به سمبول و اسطوره بدل گردیده است. از طرفی به دلیل وضعیت معیشتی در ایران که همانا اقتصاد مبتنی بر دام‌پروری و کوچ‌روی بوده است، به نمادی از باروری، رهبری و قدرت تبدیل گشته است. همچنین موقعیت جغرافیایی ایران نیز در این مسئله بی تأثیرنیست؛ چراکه قرار گرفتن ایران در مسیر شرق به غرب سبب شده پیوسته محل تاخت و تاز اقوام دیگر بوده باشد و پیرو همین مسئله حیوانات جنگ‌جو و قدرتمند فرصت می‌یافتند تبدیل به اسطوره شوند و همچنین چون یکی از مهم‌ترین وظایف پادشاه در ایران، برقراری امنیت و پیروزی بردشمنان خارجی و همچنین حفظ مرز ها بود، پس قوچ که مظهر قدرت است به‌عنوان نماد پادشاهی و جلوه‌ای از فرّه ایزدی ظاهر می‌شد. از آنجایی که فرّه مختص به پادشاهان نبوده مجسمهٔ قوچ به‌عنوان سمبولی از شجاعت و نجابت خانوادگی و شاید فرّهٔ شخص متوفی به روی قبر او قرار می‌گرفت (قربانی قهفرخی و همکاران۱۳۹۷، ۵۴– ۵۵).

نگارنده در طی گفتگوهای خود با مردمان بختیاری و هنرمندان با این مضمون کلیدی در باب قوچ یعنی تجسم قدرت و شجاعت در نزد آنها فراوان مواجه شده است. آقای ف. نوروزی، ۶۰ ساله اهل لردگان می‌گوید: «قوچ برای بختیاریها نشانهٔ شجاعت و دلاوریه... در قدیم برای نشان دادن شجاعت فرد متوفی روی مافهٔ او شاخ قوچ می‌گذاشتند و قوچ سنگی بر سر مزارش می‌گذاشتند مثل شیرسنگی».

نقطهٔ ثقل بحث ما شاید توأمانی رمز مرغ و قوچ در هنر ساسانی و در لوح گچ بری کاخ یکم کیش باشد که به تعبیر برخی پژوهشگران

سه مظهر متجلی فرّه (دیهیم، بال، قوچ) به شیوه‌ای هنرمندانه در کنار هم گرد آمده‌اند. این اثر که با ظرافت اجرا شده و بی‌شک مربوط به قصر شاهی است، چهرهٔ نیمرخ قوچ را با شاخ‌هایی از روبرو و بال‌های گسترده از دو سو نشان داده که از برداشت‌های

متـداول ساسـانی بـوده و اثـری متعـادل را خلـق کـرده اسـت (ایرانـی اربـاطی و خزایی۱۳۹۵، ۲۶).

قاب گچی کاخ یک کیش نیز مستند و قرینهٔ دیگری است که ارتبـاط فـرّ و دو بالـک[۹] را بر ما مسجل می‌کند.

در این قاب با یک سر قوچ مواجهیم که دستاری به دور گردنش بسـته شـده و روی دو بالک قرار گرفته است که آن دو نیز در پایین به وسیلهٔ دستاری به هم پیوسته‌اند. روشـن است که ترکیب دو عنصر نامأنوس یعنی بالک و سر قوچ بی‌دلیل نیست. کلید فهم ایـن توأمانی را در *کارنامهٔ اردشیر بابکان*–از متون پهلوی متأخر– می‌توان بازجست. در یکـی از صحنه‌های این متن کهن، در جایی که آخرین پادشان اشـکانی، یعنـی اردوان، سـؤال می‌کند که رفتن قوچ به دنبال اردشیر نشانهٔ چیست، دستور(وزیر) پاسخ می‌دهد که فـرّهٔ کیانی است که به اردشیر روی آورده است (سودآور، ۱۳۸۴، ۴۰).

تصویر ۶. قاب گچین قوچ و بالک، محوطهٔ کاخ یک کیش
(سودآور۱۳۸۴، ۱۵۹)

ترکیب قوچ و بالک و دستار، در سنگ‌فرشی از انطاکیه نیز ظاهر می‌شـود و خـود دلیـل دیگری بر همبستگی این عناصر است. انعکاس نماد فرّه در فرهنگ ملل مجاور، مؤیدی دیگر برای بحث ماست. ارامنه، صلیب مقدس خـود را معمـولاً بـا دو بالـک تزئینـی در

زیرش نمایش می‌دهند و آن را «پرّک خاچ» می‌خوانند یعنی خاج فرّخ یا فره‌مند، و چون «پرّک» ارمنی معادل «فرّخ» فارسی است و در اصل از ریشهٔ فرّ مشتق شده است، نتیجه می‌گیریم که در این ترکیب نمادی، بالک‌های زیر صلیب به عوض «فرّخ» به کار رفته‌اند (سودآور، ۱۳۸۴، ۴۱).

تصویر ۷. موزاییک‌های انطاکیه با نقش قوچ، قرن ۷ م. موزهٔ لوور، پاریس، (سودآور،۱۳۸۴)

ابیات *شاهنامهٔ* فردوسی نیز مؤید همبستگی فرّ و قوچ و بالک‌هاست و در *شاهنامه*، زال به سیمرغ می‌گوید:

نشیم تو رخشنده گاه من است دو پرِّ تو فرِّ کلاهِ من است

و باز در *شاهنامه* در ضمن داستان اردشیر و اردوان که در *کارنامه اردشیر بابکان* آمده بود، دستور می‌گوید که:

چنین داد پاسخ که فرّ اوست به شاهی و نیک اختری پرّ اوست

که در هر دوی این اشعار «پر» به معنی بال و بالک است. بالک‌هایی که در دورهٔ ساسانی برای فرّ به کار می‌رفتند، برخلاف بال‌های راست و کشیدهٔ عقاب‌های مصر و بین‌النهرین، کوچک و اکثراً خمیده‌اند. به نظر می‌آید که بال باز هستند و نه عقاب. روی تاج شاپور سوم در طاق بستان، یک بازِ تنها نقش شده است. در *شاهنامه* هم صحبت از دو باز رفته است که حامل فرّ هستَند. در میدان نبرد، شاپور دوم(س: ۳۰۹-۳۷۹) کلاهخودی مرصّع به شکل سر قوچ بر سر داشت. چنان که قوچ را با سربند باد وزیده بر روی ظرفی از مفرغ هفت جوش مربوط به قرون ۷-۸ میلادی می‌بینیم (سودآور، ۱۳۸۴، ۴۲- ۴۳).

نکتهٔ دیگر اینکه، با عنایت به بازتولید مفهوم فرّه در ایران پسااسلام، سکه‌های ساسانی‌نما در دورهٔ اسلامی نیز با همین علائم فرّه ظهور یافتند و

> از این‌رو، عبیدالله بن زیاد (حاکم بصره ۶۴–۵۵ق، ۶۷۴–۶۸۳م) طرح سکه‌ای از خسرو دوم را برای خود برگزید که از پربارترین سکه‌های ساسانی بود، و «بسم‌الله»ی به خط کوفی در حاشیهٔ بیرونی آن ضرب کرد و در درون دایره، نام خود را به پهلوی نگاشت: «اوبیتالا زیاتان». البته هم‌زمان با اعمال این تغییرات، می‌توانست هر نشان غیرقابل قبول را هم حذف کند، ولی چنین نکرد، چون نمادهای فرّ و عبارت "فرّه افزون" مندرج بر سکه، در صدر اسلام و قبل از اینکه خرافات و تعصب و نضجی بگیرد، علی‌الظاهر منافاتی با اسلام نوبنیاد نداشتند و فرّهٔ ایزدی قابل تعبیر به نور الهی بود (همو، ۴۴).

تصویر ۸ سکهٔ نقره، عبیدالله بن زیاد، (۶۰ ه.ق)، موزهٔ ملی ملک

در مقالهٔ *نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی* می‌خوانیم که"نمادهای جانوری فرّه نیز ریشه در گزینش آگاهانه‌ای از مجموعه بازمانده از میراث آسیای مقدم دارد. با بررسی آثار هنری ساسانیان (حک.۲۲۶– ۶۵۱م.) و مطابقت تصاویر جانوری این نمونه‌ها با نوشته‌های مذهبی این دوره، سه گونهٔ خاص از حیوانات قابل بررسی و شناسایی است: سیمرغ، عقاب(باز، شاهین) و قوچ(میش، بره، بز)"(ایرانی و خزایی۱۳۹۱، ۲۱)؛ اما به نظر می‌رسد بر اساس مستندات اوستایی این نمادها را می‌توان در شاهین(عقاب) و قوچ خلاصه نمود. چراکه در باب صحت رمزهای قوچ و باز مستندات و قرائن متنی و داده‌های باستان‌شناختی و قرائن عقلی یاریگر ماست اما مبانی متافیزیکی *اوستا* و متون پهلوی در باب سیمرغ ما را برآن می‌دارد که سیمرغ را در زمرهٔ جلوه‌های فرّه قرار ندهیم.

توضیح آنکه در *اوستا*، فرّه ایزدی، بارها به صورت مرغ وارغن (وْرِثْرَغْنَ) تجسم شده است. این وارِغَن همان مرغ است که به تعبیر *زامیادیشت*،

> چون جمشید از راست‌گفتاری بگسست و به دروغ روی آورد، فرّ از او بگسست و به صورت وارِغَن پر کشید : پس‌ازآنکه او به سخن نادرست دروغ پرداخت، فرّ از او آشکارا به پیکر مرغی بیرون شتافت... نخستین بار فرّ بگسست، فرّ جم پسر ویونگهان به پیکر مرغ وارِغَن بیرون شتافت و در بند ۳۵ *بهرام یشت* آمده: کسی که جزئی از این پرنده را با خود دارد، فرّه را نصیب آن می‌کند و او را پناه می‌بخشد (یشتها۱۳۹۴، ۲: ۳۳۶).

گفتیم که مرغ وارغن را برخی پژوهشگران با سیمرغ افسانه‌ای یکی انگاشته‌اند ؛حال آنکه «مرغ وارغن» را با شاهین، باز و عقاب می‌توان منطبق دانست و نه سیمرغ. بنا بر تعریفی که از این پرنده در فقرات ۱۹ – ۲۱ *بهرام‌یشت* سراغ داریم، شکی نمی‌ماند که وارِغَن یک مرغ شکاری است از جنس شاهین و باز و یا عقاب که به خصوص پرندهٔ توانایی است، و در ایران قدیم عقاب عَلَم پادشاهی بوده و بعدها همین مرغ علامت اقتدار رومی‌ها گردید... در *شاهنامه* نیز مکرراً از عَلَم عقاب ایران یاد شده است(یشت‌ها۱۳۹۴، ۲: ۳۱۷).

ریشهٔ این خطا، آن است که سیمرغ در *اوستا* به صورت mereghu saena آمده و برخی مستشرقان به اشتباه و شاید به سبب شباهت آن با syena در سانسکریت، این واژه را عقاب برگردان کرده‌اند[۱۰]؛ ضمن آنکه خویشکاری سیمرغ در سنت اساطیری و حماسی و عرفانی ایران هیچ‌گاه نمادی از فرّهٔ ایزدی و ایرانی و کیانی به شمار نیامده است.

ازآنجا که محور مباحث این گفتار، حول فرهنگ و سنت ایرانی می‌گردد، در عین پذیرش همهٔ این وجوه گفته شده در باب چرایی اهمیت و به کارگیری نقش توأمان مرغ و قوچ می‌کوشیم که به شناخت مبادی و خاستگاه‌های متافیزیکی این سمبولها بپردازیم و ارائهٔ تصویری شایسته از مفاهیم غنی متافیزیکی این نماد به دست دهیم که وجههٔ همت حکمایی چون شیخ اشراق در راستای احیاء حکمت ایرانی بوده است؛ ضمن آنکه مطمح نظر قرار دادن نگرش فلسفی و رمز محور حکمایی چون سهروردی که بلندای رموز ایرانی را یافته و تبیین کرده اند، به اهمیّت و ضرورت این دست مطالعات می‌افزاید و ماحصل آن نگرشی جامع و صحیح به سنت‌های پیشین به دست می‌دهد و به جمع میان فهم عامه و خاصه از نماد منجر می‌گردد.

به عنوان نمونه، نگارنده در طی انجام مصاحبه‌ها و پرسش از چرایی قرار گرفتن این دو رمز در کنار هم دریافته است که این نقش‌مایه در نزد بختیاریها حاکی از نگاهی قدسی به شاخ قوچ و باور به وجود نیرویی معنوی در آن و نیز به "پرنده" به مثابهٔ عنصری لطیف و زیبا و خوش یُمن است. دکتر ولی الله نصیری، استاد دانشگاه و بختیاری پژوه، با اشاره به این نکته می‌افزاید: «*توأمانی این دو عنصر، ریشه در جهان‌شناخت بختیاری دارد که برآمده از ساحت اسطوره‌ای قوچ و مرغ و قوای معنوی آنها در فرهنگ ایرانی و به ویژه فرهنگ مردمان بختیاری است*».

خانم ز-گنجی ۵۴ ساله بافندهٔ بختیاری نیز می‌گوید: «هم دو شاخ قوچ و هم دو بال مرغ در این نقش دیده میشه و قوچ برای ما[بختیاریها] خیلی مهمه... چون قدرت داره و شاخهای قوچ اینجا دیده میشه و با دو تا بال کامل میشه».

فرّه یا خورنه[۱۱] بنا بر سنت معنوی ایرانی، به معنای «شکوه»، «عظمت»، «تلألو» و «درخشش» و مرتبط با آفتاب و آتش و نور در نظر گرفته‌شده است، در تحولات معناشناسی و معنای ثانویهٔ ریشه‌شناسی می‌توان آن را با بهروزی، بخت(نیک) و عظمت (شاهانه) مرتبط دانست. خورنه بیانگر تصور نور، جلال، شهریاری و فروغ فراحسی است که البته به‌واسطهٔ برخی علائم در عالم حس ظاهر می‌شود. چنانکه از *زامیادیشت*(۱۹: ۵۳-۵۴) برمی‌آید، فرّ موهبتی است که خداوند به همگی مردمان عنایت می‌کند و کسب فرّه وظیفهٔ هر آدمی استخورنه جزئی از ماهیّت انسانی و الهی است که برخی شارحان متون پهلوی، آن را به «خویشکاری»[۱۲] یا «کار خویش» ترجمه کرده‌اند... فرّه عبارت است از چیزی که آدمی برایش آفریده شده یعنی برای کمال و هدف غایی‌اش (زینر۱۳۸۴، ۲۲۰). پس هرکس به فرهٔ خود برسد، به کمال وجودی خویش نائل می‌گردد و به صفات الهی واصل می‌گردد، ازاین‌رو، فرهٔ ایزدی که شعاع سعادت الهی و مایهٔ نیکبختی بی‌زوال هر دوجهانی است، بر سیمای انسان فرهمند پدیدار خواهد شد.

بایستهٔ گفتن است که در سنّت ایران باستان با سه گونه فرّه روبروئیم: «نخست، فرّهٔ آریایی(ایرانی) که بر اساس *اشتادیشت*، خداوند به ایران زمین داده است و موجب آبادانی و شکوه آن می‌گردد و بخشندهٔ خرد، دانش، دولت و درهم شکنندهٔ غیرایرانی است» (یشت‌ها ۱۳۹۴، ۲: ۳۱۵). این فرّه را می‌توان فرّهٔ پهلوانی خواند.

دوم،

فرّهٔ ایزدی(اهورایی) و یا فرّهٔ موبدی که آفریدهٔ اهوره مزداست. اهوره مزدا هم صاحب فرّه است و هم بخشنده آن؛ چنانکه در بندهای ۹ تا ۲۴ *زامیاد یشت* از فرّهٔ اهورمزدا و امشاسپندان و ایزدان سخن رفته است.این فرّه تشخص لطف ایزدی است و به واسطهٔ آن اهورامزدا دست به آفرینش می‌زند. نماد فرّهٔ موبدی یا فرزانگی در وجود زردشت به صورت نور ظاهر می‌شود (آموزگار ۱۳۸۶، ۳۵۲؛ Bailey, 1943, 33)

و در *گاهان* آمده است که جاماسب فرزانه با راستی فرّه را برگزید و به شهریاری اندیشهٔ نیک دست یافت (یسنای ۵۱، بند۱۸).

سوم،

فّر کیانی که وجه شاهی فرّه است، هر بار نصیب ناموران و پادشاهان و پارسایان گردیده، از پرتو آن رستگار و کامروا شده‌اند. این فرّ همیشه از آن ایرانیان خواهد بود و برطبق بندهای ۸۳ تا ۹۰ *زامیادیشت*، امشاسپندان فرّهٔ کیخسرو را به گشتاسب می‌رسانند تا به یاری آن بر ارجاسب پیروز شود و سرانجام فرّه به سوشیانس پیروز و دیگر یاران او خواهد رسید تا جهان را نو سازند (*یشت‌ها* ۱۳۹۴، ۲: ۳۱۵؛ Bailey, 1943,27).

شیخ اشراق که خود را احیاگر حکمت ایرانی(خسروانی) خوانده و از جان خویش بر سر این راه گذشته، می‌کوشد که این مفهوم را در قالبی فلسفی و حکمی بازآفریی کند. وی «خرّه» را "نوری می‌داند که معطی تأیید است که نفس بدان روشن می‌گردد و نوری را که به شهریاران اختصاص دارد، «کیان خرّه» می‌نامند" (سهروردی ۱۳۸۰، ۴: ۹۲). وی در واپسین بند رسالهٔ *المشارع* و *المطارحات*، دسته‌بندی سه‌گانه و بسیار دقیقی از مفهوم خرّه به دست می‌دهد و سه مقام **میر، پیر و شهریار** را بدین ترتیب تبیین ساخته است :

مقام "میر" از آنِ پهلوانان است و آنانی که از انوار جلالی حق برخوردار گشته‌اند؛ که این مقام را برابر با فَرّهٔ آریایی(ایرانی) باید دانست.

مقام "پیر" مقام فرزانگان و دانایانی است که از انوار جمال الهی بهره‌مند شده‌اند؛که این مقام را متناظر با فرّهٔ ایزدی(اهورایی) و یا فرّهٔ موبدی باید دانست.

مقام" شهریاری" که همان فرّهٔ کیانی است که جامع این انوار جلال و جمال است؛ که این مقام را با فّر کیانی که وجه شاهی فرّه باید برابر دانست(۱۳۸۰، ۱، ۵۰۴). بدین ترتیب، خرّهٔ کیانی جامع هر دو خرّهٔ پهلوانی(جلال) و حکمت و فرزانگی(جمال) است و شهریاران ایرانی از این دو فرّه به صورت توأمان برخوردار بوده‌اند و این رمز کهن باستانی

در آداب و رسوم و هنر بختیاری به انحاءگوناگون دیده می‌شود[۱۳] از جمله در هنر بختیاری و دست‌بافته‌های آنها که به نظر می‌رسد نقشمایهٔ مرغکی-قوچکی برآمده از این اندیشهٔ قدسی ایرانیان باستان باشد که البته در طی جریان سیال معنوی خود پس از اسلام نیز به قوت خود باقی بوده است.

۸. نتیجه‌گیری

با درنظر داشتن جریان سیال استمرار معنویت از ایران مزدایی به ایران اسلامی[۱۴] و نظر به اینکه گفتمان‌های فرهنگی از سنتی شفاهی و دیرینه سرچشمه می‌گیرند و از عناصر مهم شکل‌گیری فرهنگ و هویت ملی جوامع هم به شمار می‌آیند، فرّ کیانی به‌مثابهٔ یکی از مفاهیم بنیادین اسطوره‌ای در اندیشهٔ ایرانیان با حفظ کارکردهای اسطوره‌ای خویش، در سنت حماسی و قصه‌های عامه و سایر مظاهر فرهنگی ایرانی از سنگ‌نگاره‌ها و مهرها و سکه‌ها تا دست‌بافته‌ها و حتی آیین‌ها و آداب و رسوم اقوام سینه‌به‌سینه حفظ شده است.

یکی از نگاره‌های نمادین و کهن ایرانی که نمونه‌های فراوانی از آن را می‌توان بر روی آثار متعدد ازجمله صخره‌نگاره‌ها، سفالینه‌های پیش‌ازتاریخ همچون آثار تپهٔ باستانی سیلک و گورستان مارلیک، آثار دورهٔ تاریخی ایران همانند مهرهای دوران هخامنشی و ساسانی و نیز دیگر آثار در ادوار بعدی مشاهده کرد، نقش قوچ و مرغ است که آشنایی با غنای مفهومی و قدمت تاریخی این نماد به‌مثابهٔ یک ارزش فرهنگی، در احیاء، حفظ و نگهداری آن کمک تواند کرد.

از آنجا که در تمدن‌های سنتی انتخاب نقوش و طرح با معیارهای زیباشناختی صرف رخ نمی‌داده است و نقش‌مایه‌ها در نزد همهٔ سنن، اقوام و ملل معنایی ورای واقعیت محسوس خود دارند که ریشه در فرهنگ و جهان بینی آنها دارد، نقش مرغ (بالهای پرنده) و قوچ و مفهوم آن در تمدن‌های گوناگون بشری از مصر و یونان گرفته تا متون دینی سانسکریت و *اوستا* فحوایی سمبلیک داشته و با قدرت و شکوه مادی و معنوی همراه بوده است.

بر پایهٔ نظرگاه رمزشناسی شاخ‌ها در سنت‌های اساطیری و حتی در ادیان ابراهیمی و غیرابراهیمی گذشته از نیروی حیاتی خلقت و باروری، نماد قدرت و سلطنت معنوی و مادی به شمار می‌روند، کما اینکه اسکندرکبیر به تقلید از دیونوسوس، شاخ بر سر

می‌گذاشت تا قدرت خود را نشان دهد و این رو، شاخ قـوچ را در تـاج شـاهان کـه نشـانهٔ قدرت و نشانی از مرتبهٔ والای آنهاست می‌بینیم(گنون۱۳۹۸، ۲۶۶– ۲۶۷).

افزون بر این که شاهین یکی از نمادهای فـره در فرهنـگ پیشااسـلامی و پـس از اسـلام است، نقش مرغ یا قوچ که به صورت توأمان در هنرهای گوناگون تصویر می‌شـوند، مفهـوم نمادین و رمزی بارزی داشته و گذشـته از ارتبـاط بـا اصـول نجـومی، در حـوزهٔ اعتقـادات اساطیری و باورهای اوسـتایی بـا یکـدیگر نسـبت دیرینـه دارنـد و توأمـانی فـرهٔ ایـزدی را بیان می‌کنند.

هویت دوگانهٔ این نقش‌مایه و درهم آمیختن مرغ و قـوچ را تجسـم واقعیتـی تـاریخی و معناشناختی می‌توان انگاشت. در تفسیر این نقش‌مایه محققان گفته‌اند که قوچ از هزاره سـوم پیش از میلاد در تمدن فرات از صورت‌های فلکی بوده است. «حمل» پـس از متـداول‌تـرین تقویم شمسی در نیمهٔ اول هزارهٔ اول در نظام نجومی ایرانیان باستان، نشانهٔ اعتـدال بهـاری و آغاز فروردین ماه گشته و فراوانی نقش‌مایهٔ قوچ در هنرهـای ایـران پـیش از اسـلام نیـز بـه حکم اهمیت خاصی است که اعتدال بهاری در تمدن کشاورزی و شبانی آن روزگـار داشـته است و پرنده نیز از هزاره چهارم قبـل از مـیلاد در تمـدن بـین النهـرین و شـوش و پارسـه ایلامی مظهر ابر و پیک باران بوده است(شوالیه ۱۳۷۹، ۴: ۴۶۸ ؛ پرهام۱۳۷۰، ۱: ۵).

اما با توجه به قرائنی که در نوشتار حاضر ارائه گشت، به نظـر مـی‌رسـد کـه در فرهنـگ مزدایی، مرغ وارغن – شاهین– و قوچ هر دو از تجلیات فرّه محسوب می‌گردند و آنچنانکـه نگارنده از مصاحبه‌ها و قرائن گستردهٔ تاریخی دریافته، آمدن دو نماد مرغ و قوچ به صـورت توأمان دالّ بر مفهوم محوری و بنیـادین فـرهٔ کیـانی در سـنت مزدایـی اسـت کـه در دوران اسلامی و به ویژهٔ در فلسفهٔ سیاسی و عرفان اسلامی در مفهوم "قطـب" و "ولـی" بازتولیـد شده و تا به امروز زنده و پویا در بطن هنرها و صنایع دستی بـه مثابـهٔ رکـن رکـین فرهنـگ ایرانی ساری و جاری است.

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نقشمایهٔ مرغکی– قوچکی بـر دسـت بافتـه‌هـای بختیاری بازنمود آداب، رسوم، اعتقادات، باورها و به‌طور کلـی بـازنمود سـطوح مختلفـی از فرهنگ بختیاری و بن‌مایه‌های غنی ایرانی تواند بـود کـه بـه عنـوان یکـی از مصـادیق بـارز میراث فرهنگی ملموس و ناملموس، بنیادی‌تـرین وجـه حیـات اجتمـاعی و فکـری جامعـهٔ ایرانی را به تصویر می‌کشد و پلی بین گذشته و حال و آینده برقرار می‌کند.

اشاره به این امر ضروری می‌نماید که دستاوردهای این پژوهش و نظایر آن نه‌تنها در پی حفظ و ثبت وضبط مواریث فرهنگی کشور بوده، بلکه با توجه به ارائهٔ فهمی عمیق و راستین از نمادها می‌کوشد به احیای تام آنها پرداخته و با نقد نگرش‌های قشری و نگاه‌های تقلیل‌گرایانهٔ برخی محققان نسبت به سمبولها، به اصلاح و شناخت دقیق‌تر مظاهر فرهنگی و بن‌مایه‌های غنی فرهنگ و هنر ایرانی بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: لینگز، مارتین.(۱۳۹۱).*رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود*، ترجمه فاطمه صانعی، تهران، انتشارات حکمت.

۲. برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

جایگاه شاهنامه فردوسی و اسطوره های آن و آئین شاهنامه خوانی در هویت فرهنگی عشایر لر(۱۳۹۲). رضا تاج آ بادی، محمد رحیمی، سمیه شعبانی . همایش ملی بررسی سیر تحول ادبیات بومی لرستان (کله باد)

۳. نقش‌مایه یا نقش تکرار شونده، معادل و برابر واژهٔ موتیف است و در برخی آثار فارسی، مایه و بنمایه و بن‌نگار نیز نامیده شده است (یساولی، ۱۳۷۱، ۱۱)

۴. تاچه عبارت است از یک لنگه از خورجین که محفظهٔ نسبتاً بزرگ است که از آن برای جابجایی گندم و جو و عدس و غیره استفاده می‌شود(کبیری۱۳۹۴، ۵۴).

۵. Ley «جزء زیراندازها به حساب می‌آید ولی ابعاد ویژهٔ آن باعث تمایز این دست‌بافته از سایر گلیم های زیرانداز شده است. لی را معمولاً بختیاریها تولید و به کار می‌گیرند و هنگامی که جایی ساکن می‌شوند، کفپوش چادر خود را با پلاس و وسایل دیگر می‌پوشانند و این زیر انداز را برای زیبایی و متحدالشکل کردن سیاه چادر روی آن می‌اندازند»(کبیری۱۳۹۴، ۵۰)

۶. برای آگاهی بیشتر، بنگرید : زارع، زهرا.(۱۴۰۳)."تبیین هرمنوتیکی نماد "قوچ" در فرهنگ بختیاری"، *پژوهشنامه بختیاری شناسی و اقوام ایرانی*،دوره ۲، شماره ۱،صص ۶- ۴۳.

۷. «در نامهٔ تنسر نیز تنسر بر پیوستگی و دوسیدگی (اتّصال) دین و مُلک (کلید و شیر در رموز حکمت اشراق) تأکید می‌کند که این نکته نیز در حکمت اشراق اساسی است»(عالیخانی ۱۴۰۱، ۳۸۰).

۸. واژهٔ عربی "قرن" همان "corne" (شاخ به زبان فرانسه) است، زیرا ریشهٔ KRN به آسانی به "ق رن" تبدیل می‌شود و همچنین به HRN، مثل horn (شاخ به زبان انگلیسی).

۹. برای آگاهی از رمز فرّه در قالب بالک، بنگرید به: سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۴) . *فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*. تهران: نشر میرک.

۱۰. بنگرید به: بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۹). سیمرغ اوستایی, سیمرغ اشراقی (پژوهشی در ریشه شناسی تاریخی «سیمرغ» در حکمت اسلامی ایرانی). *تاریخ فلسفه*، ۱۱(۴)،صص ۷۷-۹۸.

۱۱. واژه «فرّ» در اوستا به صورت xarənah، و در کتیبه‌های هخامنشی (فارسی میانه) به صورت Farnah در ترکیب vindafarnā (به معنای دریافت‌کنندهٔ فرّه) به کار رفته است (نیولی ۱۳۹۱، ۱۰۴؛ Bailey, 1943, 1)

۱۲. Xweškarih. گفتنی است مزداپرستی جایگاه انسان در نظام دینی و به‌ویژه همکاری‌اش در کار رهایش را باتوجه به موقعیت تاریخی و وضعیت اجتماعی او تعریف می کند. بدین سان، بیش از یک وسیله برای رهانیدن روان هست و مردمان رده های گوناگون با انجام دادن وظایفی که وضعیتشان به آنها تکلیف می‌کند به آن دست می یابند. شاهان می باید شهریاریشان را برپا و جهان را اداره کنند، اهل دین باید مناسک گوناگون را انجام و دین مزدایی را رواج دهند و دیگران دقیقاً تکالیف پیشهٔ خود را اجرا کنند(موله ۱۳۹۵، ۴۶۳).

۱۳. برای آگاهی بیشتر بنگرید به: زارع، زهرا(۱۴۰۲). تبیین هرمنوتیکی نماد "قوچ" در فرهنگ بختیاری، *پژوهش‌نامه بختیاری‌شناسی و اقوام ایرانی*،دوره۲، شماره۳، صص۵ — ۴۲.

۱۴. بایستهٔ گفتن است که هانری کربن(۱۹۰۳ —۱۹۷۸م) فیلسوف شرق شناس و ایران شناس فرانسوی، در آثار متعدد خویش از جمله در مجموعهٔ سه جلدی و مبسوط *اسلام در سرزمین ایران*، و نیز در کتاب *ارض ملکوت: کالبد انسان در روز رستاخیر، از ایران مزدایی تا ایران شیعی*، به زوایای این جریان معنویت ایرانی و تجلی آن در تاروپود سنت شیعی پرداخته است. فارغ از انتقاداتی که برخی اندیشمندان مانند امام موسی صدر بر رویکرد باطنی‌گرایانهٔ کربن وارد دانسته‌اند، ذکرالله محمدی و محمد بیطرفان(۱۳۹۱) در مقاله‌ای تحت عنوان *انتقال و تحول اندیشهٔ سیاسی فرّهٔ ایزدی از ایران باستان به ایران اسلامی*، سیر این انتقال را گزارش کرده‌اند و نگارنده در مقالهٔ «از فرّهٔ مزدایی تا سکینهٔ اشراقی» در مجموعه مقالات همایش ملی حکمت اشراقی در پرتو آراء و آثار شهاب‌الدین سهروردی که به همت انجمن آثار و مفاخر فرهنگی انتشار یافته است، با قرائن مختلف متنی و تاریخی به بررسی بازتولید مقولهٔ بنیادین فرّه در ساختار فرهنگی و اجتماعی ایران پسااسلام پرداخته است.

کتاب‌نامه

ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی نقش و رنگ گلیم‌های عشایر بختیاری، *نگارینه*، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۹-۳۹.

ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی گبهٔ بختیاری بر اساس الگوی هنر قومی، *هنرهای صناعی ایران*، شمارهٔ ۱، صص۱۲۵- ۱۴۰.

افروغ، محمد .(۱۳۹۸). مطالعهٔ دست‌بافته‌های عشایری بر مبنای رویکرد مردم‌شناسی هنر، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، دورهٔ ۹، شمارهٔ۲، صص ۱۶۹- ۱۹۲.

ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل قالیچه‌های طرح محرابی بلوچ از منظر انسان شناسی هنر، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، ۲۱، صص ۲۹۹ – ۳۲۵.

ایزدی جیران، اصغر(۱۳۹۰). "ظهور انسان‌شناسی هنر: فاگ، مان، فورگ و بیبویک"، *مجموعه مقاله‌های نخستین همایش انسان‌شناسی هنر*، به کوشش بهار مختاریان و محمدرضا رهبری، اصفهان: حوزه هنری، صص ۳۰-۹.

ایرانی ارباطی، غزاله و خزایی، محمد.(۱۳۹۶). نمادهای جانوری فرّه در هنر ساسانی، *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نگره*، شمارهٔ۴۳، صص۱۸- ۲۹.

آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *زبان، فرهنگ و اسطوره(مجموعه مقالات)*، تهران: معین.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۹). سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی (پژوهشی در ریشه شناسی تاریخی «سیمرغ» در حکمت اسلامی ایرانی)، *تاریخ فلسفه*، ۱۱(۴)،صص ۷۷-۹۸.

پرهام، سیروس و سیاوش آزادی.(۱۳۷۰). *دستبافته های عشایری و روستایی فارس*، ج ۱، تهران: انتشارات امیرکبیر.

پوپ، آرتور آپهام.(۱۳۸۸). *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

دادور، ابوالقاسم و مؤذن، فرناز (۱۳۸۸). بررسی نقوش بافته های بختیاری، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران(گلجام)*، شمارهٔ ۱۳. صص۳۹- ۵۸.

الدمدو، کنت. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*، ترجمهٔ رضا کوهرنگ بهشتی، تهران: حکمت.

ساریخانی، مجید و کریمیان، عاطفه.(۱۳۹۸). بررسی تطبیقی نقوش دستبافته‌های عشایر بختیاری با سفال‌های پیش‌ازتاریخ جنوب غرب ایران، *دوفصلنامهٔ علمی مطالعات تطبیقی هنر*، سال ۹، شمارهٔ ۱۷، صص۷۵- ۹۲.

سلطانی گرد فرامرزی، علی. (۱۳۷۲). *سیمرغ در قلمرو و فرهنگ ایران*، تهران: نشر مبتکران.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۴). *فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، تهران: نشر میرک.

سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی.(۱۳۸۸). مجموعه مصنّفات شیخ اشراق، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شوالیه، ژان و گربران، آلن.(۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و...* ، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

صراف، محمد رحیم.(۱۳۸۴). *مذهب قوم ایلام*، چاپ اول، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب اسلامی.

طهماسبی، مازیار.(۱۳۹۶). بررسی آثار باستانی و ابنیه تاریخی ایذه با تأکید بر نقوش و نمادهای به‌کاررفته در بافته‌های قوم بختیاری، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، شمارهٔ ۸ صص۵۹ تا ۸۸.

عالیخانی، بابک.(۱۴۰۱). *آشنایی با حکمت فهلوی*، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

قاضیانی، فرحناز.(۱۳۷۶). *بختیاری‌ها، بافته‌ها ونقوش*، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

قربانی قهفرخی، عاطفه، علی یزدانی راد و طاهره براتی ارداجی(۱۳۹۷). بررسی اسطوره و نماد قوچ در فرهنگ ایران باستان با محوریت قوچ‌های سنگی چهارمحال و بختیاری، *دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال سوم، شمارهٔ۲، صص ۴۷-۵۶.

کبیری، فرانک.(۱۳۹۴). *ز پود محنت و تار محبت: نگرشی بر گلیم باف‌ها در استان چهارمحال و بختیاری*، شهرکرد: دانشگاه شهرکرد.

کرمی قهی، محمدتقی و حامد علیزاده، حامد.(۱۴۰۱). پدیدارشناسی هرمنوتیکی در پژوهش کیفی، *فصلنامه علمی روش‌شناسی علوم انسانی*، سال ۲۸، شمارهٔ۱۲. صص ۱- ۱۷.

کیانی فر، لاله.(۱۳۹۵). *نمادپژوهی دستبافته‌های قوم بختیاری*(پایان‌نامه دورهٔکارشناسی ارشد)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

گنون، رنه.(۱۳۹۸). *سمبول‌های بنیادین: زبان جهان شمول علم مقدس*. ترجمهٔ دل‌آرا قهرمان، تهران: انتشارات حکمت.

گیرشمن، رومن.(۱۳۵۰). *هنر ایران*. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مددی، حسین.(۱۳۸۶). *نماد در فرهنگ بختیاری*. اهواز: مهزیار.

مورفی، هوارد.(۱۳۸۵). انسان‌شناسی هنر. ترجمهٔ هایده عبدالحسین زاده. *فصلنامهٔ خیال*، شمارهٔ ۱۷ ، صص۲۰ – ۶۹.

موله، ماریان(۱۳۹۵). *آیین، اسطوره و کیهان شناسی در ایران باستان: مسئلهٔ زرتشتی و سنت مزدایی*، ترجمهٔ محمد میرزایی، تهران: نگاه معاصر.

نیچه، فردریش و دیگران.(۱۳۷۹). *هرمنوتیک مدرن؛ گزینهٔ جستارها*، ترجمه بابک احمدی، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشرمرکز.

یساولی، جواد.(۱۳۷۱). *مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران*، تهران: فرهنگسرا.

یشت‌ها.(۱۳۹۴).تفسیر و تألیف ابراهیم پورداوود. ج ۱ و ۲، تهران: اساطیر.

Bailey, Harold Walter. (1943).*Zoroastrian Problems in the ninth–century books*. Oxford the Clarendon press.

Biebuyck, Daniel. (1969).“Introduction”, In *Tradition and Creativity in Tribal Art*, edited by D. Biebuyck, Berkeley: University of California Press, pp: 1-23.

Fagg, William Buller. (1965). *Tribes and forms in African art*, New York: Tudor Pub. Co.

Forge, Anthony. (1967/2006). *The Abelam Artist, In The Anthropology of Art*, edited by H. Morphy & M. Perkins, MA: Blackwell, pp: 109-121.

Leach, Edmond R.(1967).Aesthetics, In *The Institutions of Primitive Society*, edited by E. E. Evans-Pritchard, Oxford: Basil Blackwell, pp: 25-38.

Ricoeur,Paul. (1976). *Interpretation Theory Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas Christian University Press.

Scott-Hoy, Karen. (2003). *Form Carriers Experience: A Story of Art and Form on Knowledge*, in Qualitative Inquiry, Sage Publication, Vol.9, no. 2, pp: 268-280.

Silver, Harry. (1979). Ethnoart, in *Annual Review of Anthropology*, pp 267-307.