نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246113.10

واکاوی بن‌مایهٔ مهر در طرح «حوض و جامِک» و نقش «زایش» قالی ایلام*

خاطره محمودی گهرویی**
سمانه کاکاوند***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۲

چکیده

نقوش و طرح‌های قالی ایلام مانند سایر نمودهای فرهنگی بنیان‌های شکل‌دهندهٔ بسیاری دارد. از آن میان مؤلفه‌های تاریخی، مذهبی، فرهنگی و طبیعی در شکل‌دهی در روبنای هنر زیرساخت‌هایی اثرگذارند. تعداد زیادی تپهٔ باستانی و اثر تاریخی در ایلام منبع الهام و ایده برای نقوش قالی لحاظ می‌شود. بن‌مایه‌های مربوط به «مهر» در نقوش ایرانی فراوان و قابل ریشه‌یابی است. بسیاری از نقوش و نمادها به‌طور صریح و ضمنی با «مهر» در ارتباط هستند. درک و تشخیص نمود مهر در طرح حوض و جامک و نقش زایش قالی ایلام در گام نخست و مطالعهٔ جلوه‌های مهر در طرح و نقش یادشده، مسئلهٔ اصلی پژوهش است. پژوهش حاضر بر آن است واکاوی بن‌مایهٔ «مهر» به‌عنوان یکی از مبانی نظری نقوش قالی ایلام و کشف مبانی نظری یکی از نقوش اصیل و طرحی از قالی ایلام مورد مداقه قرار دهد. تحقیق پیش رو از نوع کیفی بوده و یافته‌ها حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و پویش میدانی است. مصاحبه با بافندگان بومی ایلام بخشی از اطلاعات را در اختیار قرار داده است. داده‌ها با رویکرد توصیفی‌تحلیلی و مبتنی بر روش اسطوره‌سنجی مطالعه شده است. اسطوره‌سنجی مسیر تشخیص مضامین و بن‌مایه‌ها از یک‌سو و مطابقت داده‌ها با مصادیق دیگر در فضای فرهنگی ایلام را از سویی دیگر هموار نمود. طرح لچک و ترنج با نام محلی «حوضی» بیشترین فراوانی را در میان طرح‌های قالی ایلام داشت. در این بین طرح «حوض و جامِک» از شاخه‌های طرح حوضی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شد. از میان نقوش نیز نقش «زایش» موجود در حاشیهٔ طرح «لچک و ترنج» مدنظر قرار گرفت. نتایج نشان از آن داشت که بن‌مایهٔ «مهر» شاکله و ساختار طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» قالی ایلام را شکل داده است. چهار گونه تحلیل از نقش «زایش» انجام شد که تمامی موارد بر حضور ضمنی بن‌مایهٔ «مهر» دلالت دارند. باوجود تنوع محورهای چهارگانه تحلیل، «زایش یا زایمان زن» یا «زن در حالت زایمان»، «دختر بافندهٔ روستایی»، «نقش دوسکومی یا دوستکامی» و «تجلی بوتهٔ سه‌شاخه» بن‌مایهٔ «مهر» تکرار الگویی کهن درخور توجه است. درک استمرار حیات اسطوره در قالی ایلام از نتایج اصلی مقاله است. دگردیسی و استحاله در اسطوره روی داده است اما اعتقاد به مفهوم مبنا یعنی برکت و زایش همچنان در اعتقادات مردم جای دارد. ابتدا نمونه‌ها از میان قالی‌های قدیمی و اصیل ایلام انتخاب شد و سپس تحلیل‌ها صورت گرفت.

کلیدواژه‌ها:
قالی ایلام، طرح «حوض و جامک»، نقش «زایش»، مهر.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان ضرورت احیاء نقوش اصیل قالی، بازطراحی و بازتولید به راهنمایی دکتر سمانه کاکاوند در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب است.

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران/ khaterehkhatereh66@yahoo.com

*** استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ s.kakavand@art.ac.ir

۱. مقدمه

از گذشته، زندگی ایلیاتی موجب رواج بافت قالی در ایلام بوده است. پیش‌تر قالی‌ها فقط برای پوشاندن چادر و منازل ایل کاربرد داشته و کمتر مسئلهٔ فروش آن مدنظر بوده است؛ اما با تحول شیوهٔ زیست و گذر از سبک زندگی روستایی و عشایری به شهری، صنایع دستی هم تحت‌تأثیر قرار گرفت. کم‌کم طرح و نقش اصیل قالی ایلامی به فراموشی سپرده شد. کشف بن‌مایهٔ «مهر» به‌عنوان یکی از عناصر هویتی در صورت‌پذیری نقوش منحصر به قالی ایلام با تکیه بر نمونه‌های موجود، اصلی‌ترین مسئلهٔ پژوهش پیش روست. پژوهش از نوع کیفی بوده و با رویکرد توسعه‌ای و کاربردی انجام شده است. یافته‌ها ماحصل مطالعات کتابخانه‌ای و پیمایش میدانی از نوع مصاحبه و مشاهده است. طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» در وهلهٔ نخست توصیف سپس با رویکرد معناکاوی بن‌مایهٔ «مهر» تحلیل شده است. به نظر می‌رسد به استناد یافته‌های باستان‌شناسی و نقوش سایر هنرهای سنتی، بن‌مایهٔ «مهر» از بنیان‌های اصیل قالی ایلام است. نحوهٔ بازنمود «مهر» در طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» چگونه قابل تبیین است؟ پاسخ به این پرسش، اصلی‌ترین رشتهٔ اتصال مندرجات مقاله است. جاودانگی اسطوره‌ها و دگردیسی مفاهیم آن‌ها موجب می‌شود همواره بنیان قوی برای نقوش ایرانی لحاظ شوند. گذشت زمان سبب شده است اسطوره‌ها به رنگ دورهٔ تولید اثر هنری درآیند، اما تنها استحاله صورت پذیرفته و از قوت اسطوره کاسته نشده است. پیمایش میدانی نشان از ارائهٔ روایت‌های فردی و شخصی از بن‌مایه‌های کهن توسط بافندگان معاصر داشت. برای مثال، بن‌مایهٔ کهن «مهر» و زایش خورشید و نور به زاییدن زن و یا نمایش دختر بافنده معنی می‌شود؛ اما نکتهٔ مهم تکرار الگویی کهن و استمرار در حیات اسطوره است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

نقد منابع و پیشینهٔ پژوهش در حوزهٔ قالی ایلام و مطالعات مرتبط با مهر و قالی را می‌توان در دو حوزه تبیین کرد: منابع تحقیقاتی اندکی مرتبط با نقوش بومی قالی ایلام انجام شده است. تعداد اندکی مقاله و پایان‌نامه و یک طرح پژوهشی، تنها موارد مرتبط با بخش نقوش قالی ایلام یافت شد. اسدی‌نیا (۱۳۹۰) پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی طرح، نقش و رنگ در دست‌بافته‌های استان ایلام در دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد تهران مرکز نوشته و به بررسی صنایع دستی ایلام پرداخته و محور اصلی پژوهش ویژگی‌های فنی قالی‌بافی ایلام بوده است. میرانی (۱۳۸۴) در طرح پژوهشی «شناسایی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش فرش دست‌باف ایران (قالی استان ایلام)» در مرکز ملی فرش به جمع‌آوری طرح‌های قالی در مناطق مختلف استان ایلام پرداخته است. نویسنده کوشش نموده است طرح‌ها، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌های قالی‌های استان ایلام را به تفکیک جغرافیایی بافت شناسایی نماید اما اهداف آن با مقاله حاضر تفاوت چشمگیری دارد.

اما در محور دوم، مقالاتی نیز در زمینهٔ مطالعهٔ بن‌مایهٔ مهر نوشته شده است. موسوی‌لر و رسولی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دست‌باف ایران» تمامی نقوش مرتبط با مهر را بررسی کرده اما التزامی به مطالعهٔ ژرف قالی ایلام نداشته‌اند. رستم‌بیگی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران» به بررسی طبقات هفت‌گانهٔ مهری و نمادهای تصویری مهرابه‌ها پرداخته و نمادهای مفهومی مهر را معرفی کرده است. بعد هم ردپای نقوش نمادین مهری در هنر ادوار مختلف ایران مطالعه شده است. دریایی (۱۳۹۷) مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌های مهر در قالی ایران» چاپ نموده که هدف اصلی وی ردیابی اعتقادات مهری در بستر قالی ایران است؛ اما با وجود مطالعات ارزشمند نام‌برده، وجه تمایز کار مطالعاتی نگارندگان ژرف‌نگری در کشف و شناسایی بن‌مایهٔ «مهر» در نقوش اصیل قالی ایلامی است. نویسندگان ادعا دارند پژوهش پیش رو وجوه نوآورانهٔ قابل توجهی دارد.

۱ـ۲. روش تحقیق

پژوهش از نوع کیفی است که با روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. اطلاعات خام حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و سپس پژوهش میدانی در قالب مصاحبه و مشاهده بوده و در نهایت با رویکرد تحلیلی نگارش شده است. در بخش مطالعات میدانی با سفر به شهرها و روستاهای استان ایلام، نخست قالی‌های قدیمی شناسایی و پس از تعیین مشخصات طرح و نقش آن‌ها، طبقه‌بندی انجام شد؛ سپس با مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل یافته‌ها با دیگر آثار مکتوب نتایج مورد ارزیابی قرار گرفت. ضرورت تحقیق اینکه شناخت طرح و نقش قالی‌ها که ریشه در تاریخ و جغرافیای خاص خود دارد می‌تواند کمک شایانی به احیای نقوش ازیادرفته و حفظ هویت اصیل نقش‌مایه‌های آن داشته باشد.

۲. مبانی نظری

باورها، اعتقادات و اسطوره‌ها بخش قابل توجهی از فرهنگ است. اسطوره‌های بسیاری در متون حماسی و فرهنگ عامهٔ ایران بازتاب یافته است. اسطوره به‌عنوان یکی از بنیان‌های مؤثر در شکل‌گیری بسیاری از نقوش قالی شناخته می‌شود. جوهرهٔ محتوایی نقش یا به‌عبارتی دیگر لایهٔ معنایی نقوش را در بسیاری از موارد اسطوره‌ها شکل داده‌اند. این مقاله در تحلیل داده‌ها به «معناکاوی» بن‌مایهٔ «مهر» در طرح «حوض و جامک» و نقش «زایش» در قالی ایلام متکی است.

۲ـ۱. تحلیل اسطوره‌شناختی

اسطوره از عناصر اصلی در پرورش تخیل انسانی محسوب می‌شود که نقشی بی‌مانند در ادبیات و هنر، فلسفه و به‌طور کلی فرهنگ بشری ایفا کرده، اما با وجود اهمیت موضوع در راستای تبیین گوناگون وجوه آثار خلق‌شدهٔ انسانی، تحلیل اسطوره‌شناختی کمتر مورد توجه بوده است. تحلیل اسطوره‌شناختی به‌شکلی نظام‌یافته ریشه در دانش اسطوره‌ای قرن نوزدهم میلادی دارد که در قرن بیستم تا بیست‌ویکم رشد و توسعه یافته است. کمبل در تعریف اسطوره می‌گوید: «کهن‌الگوهایی که کشف و درک شده‌اند، آن‌هایی هستند که طی تاریخ و فرهنگ بشریت، تصاویر اسطوره‌ای، الهامی و آیین را برانگیخته و ایجاد کرده‌اند» (کنگرانی ۱۳۸۸، ۷۶).

۲ـ۱ـ۱. اسطوره‌سنجی

محققان حوزهٔ اسطوره‌شناسی در نیمهٔ نخست قرن بیستم تحت‌تأثیر علم روان‌سنجی، به ابداع اسطوره‌سنجی دست یافتند. سردمداران دانش نام‌برده ژیلبر دوران، پیر برونل و ایو شورل بودند. «موضوع اسطوره‌سنجی تحلیل یک متن ادبی با اسطوره و به‌طور دقیق‌تر، با عناصر اسطوره‌ای است که در بر می‌گیرد» (نامورمطلق ۱۳۸۸، ۹۶ـ۹۷). اسطوره‌سنجی دامنهٔ متنی گسترده‌تری را می‌طلبد و برای کشف مفاهیم به سایر متون فرهنگی متوسل می‌شود. این روش از بابت مهیا کردن بستری مناسب برای انجام پژوهش‌های ادبی و هنری و درک ادبیت و هنریت اثر بسیار مورد توجه واقع شد. مراحل اسطوره‌سنجی را می‌توان در سه گام تعریف کرد: الف. تشخیص مضامین و بن‌مایه‌ها؛ ب. مطالعهٔ شرایط اثر؛ ج. مطابقت داده‌ها با مصادیق دیگر همان فضای فرهنگی.

۲ـ۲. بُن‌مایه یا مایگان

عنصری وحدت‌دهنده که اجزای اثر را به‌نحوی به هم پیوند می‌دهد. به‌عبارت دقیق‌تر، بن‌مایه عنصری تکرارشونده است که در مصادیق هنری و آفرینش‌های یک قوم و ملت دیده می‌شود.

۲ـ۳. قالی ایلام

از آثار برجای‌مانده از تمدن عیلام[1] باستان متعلق به قرن هفتم و هشتم پیش از میلاد، می‌توان به سنگ‌نگارهٔ نیم‌برجستهٔ بانویی که دوک نخ‌ریسی به دست دارد و در حال رشتن نخ است، اشاره کرد (تصویر ۱).

تصویر ۱: نقش نیم‌برجستهٔ زنی درحال نخ‌ریسی، دورهٔ عیلام جدید، قرون هفتم و هشتم پیش از میلاد، محل نگهداری: موزهٔ لوور (Harper and others 1992, 200)

ایلام از روزگاران کهن محل حکومت اقوام گوناگونی بوده و بخشی از منطقهٔ باستانی تمدن عیلام بوده است؛ اما به‌دلیل وجود نداشتن دست‌بافته از دوران مزبور و زندگی عشایری تخمین تاریخ قالی ایلام دشوار است. «جامعهٔ عشایری ایلام از نظر فرهنگ قومی متشکل از طوایف و ایلات متعدد و از استوارترین گروه‌های اجتماعی محسوب می‌شوند و با حفظ الگوهای رفتاری کهن، وارث فرهنگ و سنت و سیرهٔ نیاکان خود هستند؛ به‌طوری که در هیچ کجای ایران تضادهای فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی به‌اندازهٔ این منطقه که دومین رشته‌کوه‌های بلند ایران یعنی زاگرس در آن قرار دارد وجود ندارد» (اشنبرنر ۱۳۸۴، ۱۲۳). اما قالی‌های کنونی ایلام از قدمت چندانی برخوردار نیستند و پیشینه‌ای کمتر از صد سال دارند. در حال حاضر تولید قالی در استان ایلام، بیشتر جنبهٔ خودمصرفی دارد.

از نظر سبک‌شناسی، قالی‌های قدیمی ایلام در گروه قالی‌های روستایی و عشایری قرار دارند. شیوهٔ بافت این قالی‌ها بر اساس قرار گرفتن تاروپود از نوع نیم‌لول است. یکی از ضروریات بافت این‌گونه قالی‌ها بستن کوجی است. در اصطلاح کردی به چوب کوجی، چوب گُرد[۲] می‌گویند. رج‌شمار قالی ایلام بین ۱۸ تا ۲۵ بوده و جزء قالی‌های درشت‌بافت محسوب می‌شود. چله‌کشی نیز به روش فارسی صورت می‌گرفت. نخ‌های چله معمولاً از جنس پنبه بود و در بعضی مناطق به‌ندرت از پشم استفاده می‌کردند.

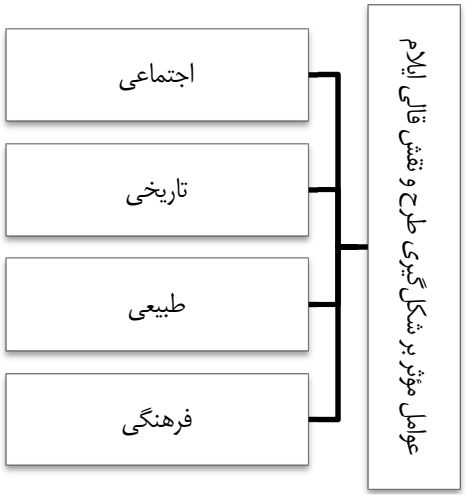
«ابعاد قالی ایلام متنوع است، بافندگان عشایری و حتی روستاییان در گذشته الزامی بر رعایت ابعاد خاص برای قالی نداشتند» (ژوله ۱۳۸۱، ۸۸)؛ اما به‌طور کلی این قالی‌ها بیشتر در ابعاد قالیچه، دوذرعی، ذرع و نیم، سجاده‌ای و قالی شش‌متری دیده می‌شود. مناطق بافت در استان ایلام عبارت‌اند از؛ ایلام، چرداول، دره‌شهر، ایوان‌غرب، آبدانان، بدره و دهلران. قالی‌ها از نظر طرح و نقش تنوع دارند. از آن میان می‌توان به طرح بته‌جقه‌ای (گوشواره‌ای) و انواع لچک‌ترنج شامل حوضی، گل و بوته‌ای و کف‌ساده اشاره کرد.

۲ـ۳ـ۱. طرح در قالی ایلام

شناخت طرح و نقش قالی ایران پژوهش‌های دقیقی نیاز دارد. «از آنجا که طرح فرش ریشه در فرهنگ‌های قومی و شرایط جغرافیایی مناطق مختلف دارد شاید بتوان گفت به تعداد مناطق قالی‌بافی یا به تعداد قالی‌بافان جهان، طرح وجود دارد» (یساولی ۱۳۷۴، ۴). به‌طور کلی طرح در بافته‌های ایلام ساده و نقشه‌ها به‌طور نسبی خلوت‌تر از بافته‌های دیگر مناطق قالی‌بافی ایران است. طرح‌ها تقریباً در تمام مناطق ایلام به یکدیگر شباهت دارند. الگوی بافت در این مناطق بیشتر ذهنی‌باف یا از روی دیگر قالی‌ها نمونه‌برداری شده است. قالب ترکیب‌بندی طرح در متن قالی بیشتر شامل انواع لچک ترنج، حوضی و بته‌ای (گوشواره‌ای) است. در بین طرح‌های رایج در ایلام طرح چند حوضی بیشترین فراوانی را دارد.

۲ـ۳ـ۲. شناخت عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری طرح و نقش قالی ایلام

مؤلفه‌های گوناگونی در شکل‌دهی نقوش دست‌بافته‌های هر منطقه نقش دارند. موارد ذکرشده مرتبط با قالی ایلام در پنج بخش قابل طبقه‌بندی است (نمودار ۱).



نمودار ۱: عوامل مؤثر بر شکل‌گیری طرح و نقش قالی ایلام (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۲ـ۱. مؤلفه‌های فرهنگی

فرهنگ ایلامی مجموعه آداب‌ورسوم، اعتقادات، اسطوره‌ها، باورها، پیشه‌ها، صنایع دستی و هنرهای سنتی و دانش‌های بومی است. بسیاری از نقوش قالی ایلام بر پایهٔ باورها و اعتقادات بومی شکل گرفته‌اند. با گسترش جوامع و تغییر سبک زندگی سنتی، طرح‌ها و نقوش اصیل قالی ایلام نیز در معرض خطر قرار گرفتند. با این حساب استخراج نقوش بومی با تکیه بر سایر هنرهای سنتی منطقه راهی برای شناخت بن‌مایه‌هاست. برای مثال یکی از باورهای قدیمی مردم ایلام اعتقاد به تعویذ یا چشم‌زخم است و برخی از نقوش قالی ایلامی برگرفته از اشیاء مرتبط با این باور است؛ مثل شانه و شاخ قوچ. هریک از نقوش نام‌برده در فرهنگ عامهٔ ایلامی بار معنایی متناظر با چشم‌زخم و دور راندن چشم بد دارد. به‌تعبیری دیگر، در باور بافندهٔ ایلامی بافتن چنین نقوشی راهکاری برای در امان ماندن از چشم حسودان بوده است.

یکی دیگر از راه‌های کشف بن‌مایه‌های اصیل در هنرهای سنتی ایلام، مطالعه و واکاوی نقوش موجود در پوشاک سنتی مانند گُلوَنی[۳] (تصویر ۲) است. گلونی سربندی است که از گذشته تاکنون جزء پوشاک زنان و مردان ایلامی بوده است. این سربند حامل نشانه‌های فرهنگی بوده و مزین به سرو، بته‌جقه، گل هشت‌پر و چهارپر است. با توجه به فراوانی این نقوش در اکثر قالی‌های ایلامی و با اطلاع از پیشینهٔ گلونی، به نظر می‌رسد نقوش سربند گلونی از جمله نقوش اصیل در هنرهای سنتی است. با این توضیح، پوشاک سنتی به‌عنوان در دسترس‌ترین الگوی منقوش بافت، مؤلفه‌ای درخور توجه است.

۲ـ۳ـ۲ـ۲. عوامل طبیعی

استان ایلام در میان رشته‌کوه‌های زاگرس واقع شده است. به‌هم‌پیوستگی کوه‌های منطقه نقش مؤثری در شکل‌گیری نقش‌مایه‌های هندسی از جمله نقوش زیگزاگی، کنگره‌ای و پلکانی داشته است. از جمله عوامل فراوانی نقوش گیاهی در قالی ایلام، پوشش گیاهی متنوع است. کوه‌های سرسبز و جنگل‌های پوشیده از درختان، بوته‌ها، دشت‌ها، گل‌هایی چون لالهٔ واژگون از منابع ایده و الهام بافندگان در خلق نقوش مرتبط بوده است. به نظر می‌رسد ارتباطی پیوسته میان هنرمند (طراح/ بافنده) و محیط پیرامونش در شکل‌گیری نقوش گیاهی قالی ایلام برقرار بوده است.

تصویر ۲: سربند گلونی ایلامی (شریفی‌نیا و شاکرمی ۱۳۹۷، ۶۸)

۲ـ۳ـ۲ـ۳. مؤلفه‌های تاریخی

سفالینه‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های باستانی دشت مهران، دهلران، دشت موسیان و دره‌شهر ارتباط معناداری با نقش‌مایه‌های قالی ایلام دارد. این هماهنگی بیانگر بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی مردم زیسته در منطقه است. «همان رشتهٔ نامرئی است که خاطرهٔ قومی ما را تشکیل می‌دهد، احیا می‌شود...» (شایگان ۱۳۸۸، ۷۸). اگرچه استحالهٔ صورت گرفته و فرم تغییر یافته اما محتوا برخاسته از فرهنگ ایلامی است. سفالینه‌ها گویای اطلاعات بسیاری در خصوص نقوش در قالی ایلام هستند. این نقوش انعکاسی از اندیشه‌ها و باورهای نهادینه در میان ایلامیان بوده که به نسل‌های بعدی انتقال یافته است. اکثر نقوش هندسی از جمله خطوط موازی، نقوش شطرنجی و حتی نقوش جانوری را بر روی سفالینه‌ها می‌توان دید. همچنین نمود بارز نقش‌مایه‌های چلیپایی در معماری ایلام از جمله چهارطاقی‌های سیاهگل ایوان (تصویر ۳) و دره‌شهر دیده می‌شود.

تصویر ۳: چهارطاقی سیاهگل ایوان‌غرب (نگارندگان)

۲ـ۳ـ۲ـ۴. مؤلفه‌های اجتماعی

جامعهٔ عشایری و روستایی سهم فراوانی در جمعیت منطقهٔ ایلام از دیرباز تاکنون دارد. در گذشته تبادل و مراودهٔ فرهنگی با سایر مناطق در جریان کوچ‌نشینی سبب‌ساز تغییر و تحول در نقوش قالی بوده است. شایان ذکر است علاوه بر سنت کوچ، دادوستد و ازدواج میان قومی در روند تطور نقوش مؤلفه‌ای مهم محسوب می‌شود. پژوهش پیمایشی نگارندگان نشان از حضور چندین نقش‌مایهٔ وارداتی به دایرهٔ نقوش ایلامی دارد. از آن جمله می‌توان به طرح «حوض و جامک» ایلامی که ملهم از طرح «قاوه سینی» کردستان است، اشاره کرد. در میان قالی‌های چند دههٔ اخیر ایلام، طرح «حوض و جامک» به‌فراوانی بافته می‌شود و به‌تدریج از یک طرح وارداتی به نمونه‌ای بومی بدل شده است.

۲ـ۴. مهر

مهر به‌همراه اَناهیتا (آناهید) از ایزدان ایران کهن بوده‌اند. مهر از اساطیر مهم ایران بوده و به‌سبب تأثیر در شکل‌گیری برخی نقوش و نمادها همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است. «او نخستین خدای مافوق‌الطبیعه‌ای (= مینویی) است که پیشاپیش خورشید نامیرای تیز اسب از این سر به آن سر هَرا می‌رسد... نخستین (خدایی) است که قله‌های زیبای زرگون را فرامی‌گیرد و از آنجا این نیرومندترین (خدایان) بر سراسر سرزمینی که ایرانیان در آن جایگزین هستند، نظارت دارد» (Gershevitch 1967, 79). «در مهریشت که سرود مخصوص اوست توصیف زیبایی از او می‌شود. او پیش از خورشید ظاهر می‌شود و همراهی او با خورشید باعث شده است که بعدها مهر معنی خورشید پیدا کند. مهر همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود و پس از فرورفتن خورشید نیز به زمین می‌آید و بر پیمان‌ها نظارت می‌کند و برای بهتر انجام دادن چنین وظیفه‌ای، صفت خدای همیشه بیدار را دارد و هرگز خواب به چشمانش نمی‌آید» (آموزگار ۱۳۸۳، ۲۰). مطالعهٔ معنای «مهر» نشان از

گستردگی مفاهیم مربوطه دارد.

بسیاری از ارکان اخلاقی مانند راستی و وفاداری در آیین مهر و بعدها دین زردشتی گرامی داشته می‌شد و این صفات از مهر مایه می‌گرفتند؛ «مهر» با روشنایی و گرما و نور همراه بود و این هم عامل دیگری برای مهم دانستن «مهر» محسوب می‌شد. «مؤمنان در دهکده‌های ایران در روزهای جشن به زیارتگاه‌های مهر می‌روند و در آنجا آتش و شمع روشن می‌کنند و در طی نیایش‌های خود، نثارهای کوچکی به این ایزد بزرگ که نگاهبان "راستی" و "نظم" و دشمن "دروغ" و نابودکنندهٔ "ناراستی" است، تقدیم می‌دارند» (آموزگار و تفضلی ۱۳۹۱، ۱۲۹). مهر (میترا) از اهمیت زیادی برخوردار بود. «در متون متفاوت برای میترا سه صفت ایزدپیمان، ایزددوست و ایزدخورشید را قائل شدند» (اسماعیل‌پور ۱۳۸۷، ۱۲۸). داستان زایش «مهر» نیز در میان ایرانیان و غربیان متفاوت روایت شده است: «بنا بر دیوار نگاره‌های مهرابه‌ها در کشورهای غربی، مهر به‌صورت کودک یا جوانی از صخره زاده می‌شود...» (آموزگار ۱۳۸۳، ۲۱)؛ اما داستان پیدایش مهر در ایران تفاوت بسیار با کشورهای غربی دارد: «مهریان ایران می‌پنداشتند که "بغ‌مهر" در کوه البرز در یک غار از فروغ زاییده شده است» (حامی ۲۵۳۵، ۹). بنابراین توصیف نقوش قالی ملهم از بن‌مایهٔ «مهری» در بستر تفکر ایرانی صورت گرفته است.

تصویر ۴: قالی طرح حوض و جامک، دره‌شهر (نگارندگان)

۵-۲. طرح ترنجی (حوضی)

طرح در مفهوم کلی به ساختار و شالودهٔ قالی اشاره دارد. در فرهنگ و اعتقاد ایرانیان، دومین عنصر مقدس از میان عناصر چهارگانه، آب است و حوض‌ها و چشمه‌ها منشأ آب حیات هستند. طبق یافته‌های محققان تا قبل از دورهٔ صفوی نقش ترنج در ابتدا به شکل حوض در قالی نمایان بود و در کهن‌ترین نمونه‌های فرش ترنج‌دار، ترنج به همان شکل اولیهٔ حوض به‌صورت چهارگوش بافته می‌شده است (پرهام ۱۳۷۸، ۴۴). طرح ترنجی از شاخه‌های طرح لچک ترنج است. در برخی مناطق قالی‌بافی ایران کلمهٔ «حوض» به‌جای «ترنج» کاربرد دارد (ژوله ۱۳۸۱، ۲۲۳). در ایلام نیز واژهٔ «حوض» به‌جای ترنج به کار می‌رود. طرح‌های حوض‌دار شامل دوحوضی و سه‌حوضی است (تصویر ۴). طرح سه‌ترنجی یا سه‌حوضی از جمله طرح‌های پرتکرار ایلام است که در گویش محلی «حوض و جامک»[۴] خوانده می‌شود.

جدول ۱ طرح‌های حوضی (لچک‌ترنج) در قالی ایلام را با توجه به شکل و موقعیت ترنج و لچک در زمینهٔ قالی نشان داده است.

جدول ۱: انواع طرح لچک‌ترنج در مناطق بافت ایلام (نگارندگان)

طرح لچک‌ترنج در مناطق بافت ایلام					
آبدانان	آبدانان- دره‌شهر	بدره- دره‌شهر	ایلام		
بدره- ایلام	دره‌شهر- بدره	آبدانان- دره‌شهر	دره‌شهر	دهلران	

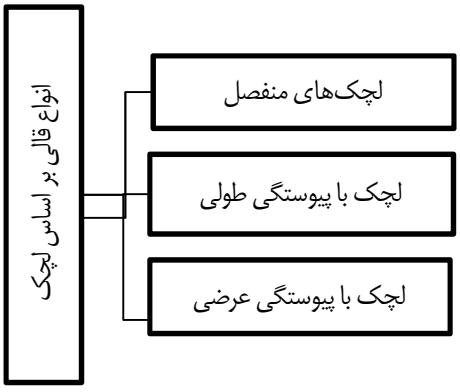
ترنج یکی از مهم‌ترین عوامل در شناخت طرح و نقش قالی و خصوصیات فرمی عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است. از ویژگی‌های مشخص قالی در هر منطقه شکل ترنج آن است. ترنج، نقش وسط فرش است که همچون جزیره‌ای خوش‌نقش‌ونگار در میان زمینهٔ فرش قرار دارد (دانشگر ۱۳۷۶، ۱۵۷).

ترنج در متن قالی به‌صورت تکی و چندتایی وجود دارد. بر این اساس، فرم ترنجی که در ایلام به‌وفور یافت می‌شود به‌لحاظ شکل چهارضلعی یا چندضلعی است. از نظر تعداد به‌شکل تک‌ترنجی و چندترنجی در اندازه‌های متفاوت در زمینهٔ قالی قابل مشاهده است. ترنج‌ها اغلب به‌صورت چهارگوش و چندضلعی با ابعاد مختلف در مرکز قالی قرار دارد و بقیهٔ طرح را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. معمولاً داخل ترنج‌ها با نقوش گیاهی شامل گل‌ها، بوته‌ها و برگ‌ها به‌همراه نقوش هندسی و انتزاعی آراسته شده و به‌واسطهٔ تمایز در چیدمان نقش و رنگ نسبت به متن قالی در نهایت نقشی متفاوت پدیدار می‌شود. از ویژگی‌های کلی شکل این ترنج‌ها که به‌لحاظ بصری مورد توجه قرار گرفته، منفصل بودن نقش ترنج در زمینهٔ قالی است.

در قالی‌های چندترنجی (حوضی) ترنج فضای اصلی متن را احاطه کرده است و به‌دلیل بزرگی ترنج متن قالی تزیینات کمی داشته و ساده به نظر می‌رسد. فرم ترنج تکرارشونده (سه‌حوضی) با ترنج‌های همسان و شبیه به هم با خطوط صاف یا کنگره‌ای تزیین شده است که به آن «هلک و پیچک»[5] یا راه‌راه می‌گویند (مبینی و کرمی ۱۳۹۴، ۵). این ترنج‌ها به‌صورت چهارگوش و لوزی‌مانند با چهار بازو در اطراف نمایان می‌شود (جدول ۲). گاهی هم ترنج میانی کمی بزرگ‌تر و متفاوت‌تر از دو ترنج کناری به چشم می‌آید. نکتهٔ قابل توجه در تزیین اکثر این قالی‌ها نحوهٔ قرارگیری نقش‌مایه است. در این میان نقش حیوان، اشیا، نوشتن تاریخ بافت و یا اسم شخص کمک می‌کند تا جهت خواب قالی و ابتدا و انتهای قالی بدون لمس آن و شکل و جهت درست تصویر شناسایی شود.

سرترنج نقشی قرینه در دو سمت بالا و پایین ترنج قرار دارد و به‌عنوان یک عنصر تزیینی در اندازه‌های کوچک‌تر به‌همراه ترنج دیده می‌شود و کاربرد آن ایجاد تناسب و زیبایی و پر شدن فضا در جهت طولی قالی است. «سرترنج مانند سایر کلاله‌ها ممکن است به‌صورت دایره یا بیضی و اشکال دیگر درآید» (دانشگر ۱۳۷۶، ۲۸۷). سرترنج‌های به‌کاررفته در قالی ایلام بسیار ساده و به‌صورت شکسته طراحی شده است و در ابعاد کوچک‌تر از ترنج به چشم می‌آید. فرم سرترنج‌ها از نوع بسته و در اشکال میله‌ای، هندسی و گلی هستند. رنگ‌آمیزی زمینهٔ سرترنج متأثر از ترنج است.

لچک از لحاظ فرم تقریباً مثلثی‌شکل است که در چهار گوشهٔ فرش داخل متن قرار می‌گیرند (وکیلی و اسماعیلی ۱۳۸۳، ۱۳۰). فرم لچک در قالی‌های ترنج دار معمولاً حالت شکسته یا نیمه‌گردان است. در اغلب این قالی‌ها لچک‌ها از هم جدا هستند. در پاره‌ای موارد گاهی لچک‌ها در قسمت عرضی به یکدیگر متصل شده و گاهی در قسمت طولی دارای پیوستگی‌اند (نمودار ۲).



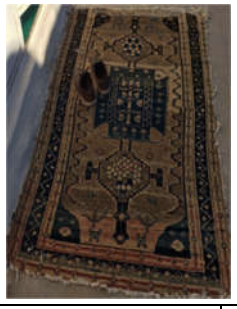
نمودار ۲: انواع قالی بر اساس لچک (نگارندگان)

۲ـ۶. طرح حوض و جامک (سه‌حوضی)

قالی سه‌حوضی بیشترین فراوانی بافت را نسبت به سایر طرح‌ها در ایلام دارد. مشخصات و ویژگی‌های قالی‌ها در جدول ۳ آمده است. نقوش به‌کاررفته در زمینهٔ قالی‌ها به‌طور کلی شامل گل‌های هشت‌پر و نقش انتزاعی خرچنگ است. همچنین نواری به حالت کنگره‌ای در دو طرف ضلع طولی قالی به چشم می‌خورد.

چهار ردیف حاشیه در این قالی‌ها به کار رفته است که به‌ترتیب از داخل به بیرون شامل یک حاشیه با نقش‌مایهٔ خطوط زیگزاگی، دو حاشیهٔ باریک با طرح بته‌جقه و یک حاشیهٔ پهن که در میان حاشیه‌های باریک قرار دارد و معمولاً به‌وسیلهٔ گل‌های پروانه‌ای یا گل چهارپر (چهارپاره) و بته‌های آشتی تزیین می‌شود.

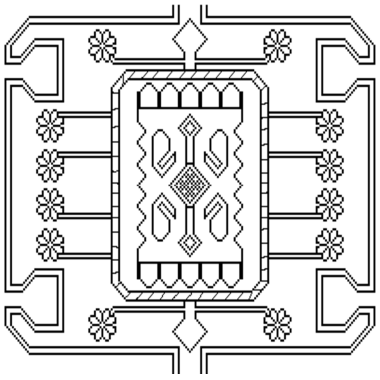
جدول ۲: قالی‌های طرح سه‌حوضی (نگارندگان)

طبقه‌بندی	شکل و منطقه					
		۱	درەشهر		۲	دهلران		۳	ایوان‌غرب
سه‌حوضی (ترنج ناهمسان)		۴	مهران		۵	آبدانان		۶	بدره
		۷	ایلام		۸	ایوان‌غرب		۹	ایوان‌غرب
سه‌حوضی (ترنج همسان)		۱	چرداول		۲	آبدانان			

طرح سه‌حوضی از طرح‌های شاخص در منطقهٔ ایلام است و از فراوانی بافت آن در تمام مناطق عشایری و روستایی ایلام در گذشته یاد می‌شود. نام‌های دیگر این طرح سه‌ترنجی، سه تاجی و حوض جامک است. در مطالعات صورت‌گرفته در خصوص این طرح از لحاظ ساختار و اسلوب کلی با طرح «قاوه سینی» که از طرح‌های ایلات و عشایر کرد سنندج استان کردستان است، تشابهاتی دیده می‌شود (تصاویر ۵ الف و ب، ۶ الف و ب). این وجه اشتراکات در فرم‌های لچک و ترنج به‌خوبی نمایان است. از افتراقات این دو طرح می‌توان به نوع نقوش به کار

رفته در لچک، ترنج، زمینه و حاشیهٔ هر دو قالی اشاره کرد. برای مثال نقوش جانوری به‌کاررفته در زمینهٔ قالی ایلام، نقش خرچنگ و در قالی بافت کردستان، ماهی و طاووس است.

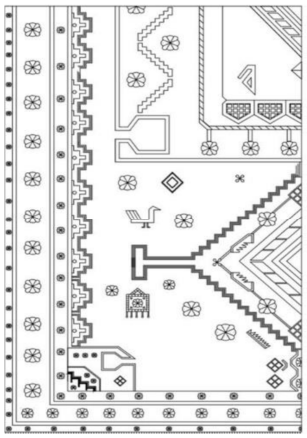
تصویر ۵ الف: نقش‌مایهٔ سینی در قالی سه‌حوضی (نگارندگان)



تصویر ۵ ب: طرح خطی نقش‌مایهٔ سینی (نگارندگان)

طـرح قـالی سه‌حوضـی دارای نقش میانی یک جامک و دو حوض در طرفین ترنج‌های چهار سویه است. درون نقش جامک در مرکز قالی نیز نقوش ریز متنوعی دیده می‌شود. با توجه به موارد ذکرشده می‌توان سنجید که هریک از این جزئیات تا چه حد برگرفته از عوامل گوناگون موجود در مکان خلق قالی است.

تصویر ۶الف: طرح قاوه‌سینی (بخشی امقانی ۱۳۹۵، ۲۴۹)



تصویر ۶ب: طرح خطی قاوه‌سینی (بخشی امقانی ۱۳۹۵، ۲۴۹)

جدول ۳: مشخصات و ویژگی‌های قالی‌های طرح حوض و جامک (نگارندگان)

مشخصات		ویژگی‌های
مشخصات طرح	نام طرح	حوض و جامک (سه‌حوضی)
	محل‌های بافت	دره‌شهر، آبدانان، بدره، ایلام، ایوان‌غرب، دهلران، چرداول
	تعداد حاشیه	یک حاشیهٔ بزرگ، سه حاشیهٔ کوچک
	رنگ حاشیه	عمدتاً تیره
	رنگ زمینه	عمدتاً لاکی
	تنوع رنگ	لاکی، سیاه، سورمه‌ای، صورتی، زرد (أکرا)، نارنجی، آبی، کرم، سبز
مشخصات فنی بافت	سبک	روستایی و عشایری
	رج‌شمارهای رایج	۱۸ تا ۲۳
	ابعاد رایج	قالیچه، دوذرعی، ذرع و نیم
	چله‌کشی	فارسی
	نوع گره	ترکی از نوع متقارن به چپ
	شیوهٔ بافت	نیم‌لول
	شیرازه	متصل
مشخصات مواد اولیه	تاروپود	پنبه، به‌ندرت پشم
	رنگرزی	سنتی و گیاهی، به‌ندرت شیمیایی

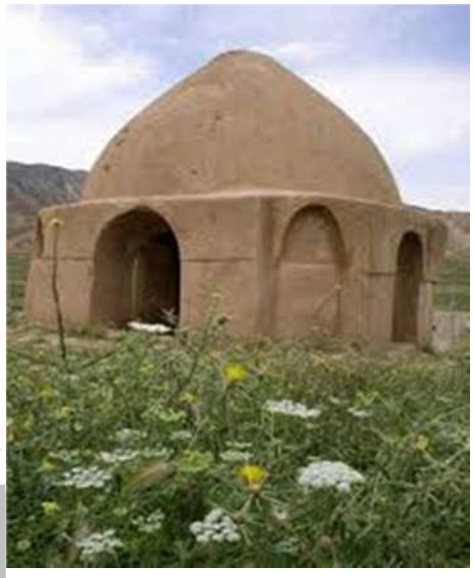
۲ـ۶ـ۱. تحلیل طرح حوض و جامک از منظر معناکاوی نمود «مهر»

جامک یا حوض مرکزی همان ترنج میانی در قالی‌های مورد مطالعه است. برای تحلیل نقش و سنجش اصالت آن لازم است به وجوه ممیزهٔ آن به‌خوبی دقت شود. قابل توجه‌ترین نکات در مورد نقش «جامک» (تصویر ۷) چهاروجهی بودن آن است و اینکه در چهارسوی آن چهار فضای باز رو به زمینه مشاهده می‌شود. پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا نقشی چهاروجهی با چهار فضای باز در اطرافش متأثر از ابنیهٔ باستانی و تاریخی منطقه است؟

تصویر ۷: جزئیات قالی سه‌حوضی، نقش جامک مرکزی (نگارندگان)

آشکارترین نمود نقش در منطقهٔ بافت آن را می‌توان در بنای چارطاقی (تصویر ۸) مشاهده کرد که در دره‌شهر یکی از بناهای باستانی مشاهده کرد.

چهارطاقی یکی از شیوه‌های پوشش قبل از اسلام به‌صورت چهارپایه و چهارتاق در چهار طرف است که با اجرای عرق‌چین مرکزی شکل می‌گیرد. از آنجا که بیشتر برای ساخت نوعی آتشکده به کار رفته است، گاهی به معنای آتشکده‌های کوچک بین راهی نیز به کار می‌رود (فلاح‌فر ۱۳۸۹، ۱۳۹۶). برخی پژوهشگران به ارتباط میان بناها و اسطوره پرداخته‌اند: «بناهای چارطاقی در دوره‌های پیشازرتشتی مهرابه‌هایی بودند که در آیین میترائیسم مکان عبادت و ستایش ایزد مهر بوده است» (عوض‌پور، محمدی‌خبازان، و محمدی‌خبازان ۱۳۹۶، ۳۵). مهرابه‌ها یا همان معابد مهر به انواع گوناگونی ساخته می‌شدند که بعضی در غارهای طبیعی یا به شکل غارهای زیرزمینی یا روی زمین و کنار آب‌های جاری ساخته می‌شدند (همان، ۳۶). عدد چهار و قرارگیری این چهار طاق در چهار جهت اصلی یادآور چلیپا و گردونهٔ مهر از قدیم‌ترین اشکال نمادین با کاربرد گسترده در هنر و معماری ایران است. در آیین مهر این نشانه را گردونهٔ مهر می‌نامیده‌اند.



تصویر ۸: بنای چارطاقی دره‌شهر (نگارندگان)

فرض شباهت «جامک» با چارطاقی دره‌شهر با توجه به نقوش چلیپایی حوض‌های دو سوی آن، نقوش چلیپایی درون زمینه که همگی با چلیپاهای شکسته در اطرافشان مزین شده‌اند، تا حدودی قابل قبول است. اما این فرضیه چقدر با حضور سایر نقوش همخوان و هماهنگ است؟ درون نقش«جامک» دوازده گل هشت‌پر وجود دارند. این گل‌ها که نه‌تنها در قالی ایلام بلکه در سرتاسر هنر ایران نقوشی پرکاربرد و موسوم به نیلوفر هستند. بستگی مهر با نیلوفر در داستان جشن مهرگان آمده و چنین است که موبد موبدان در خوانچه‌ای که روز جشن نزد شاه می‌آورد گل نیلوفر در آن می‌نهاد. در صحنهٔ «تاج‌ستانی اردشیر دوم و منظرهٔ پیروزی او بر دشمن» در طاق بستان مهر با پرتو خورشیدی دور سر و ایستاده روی گل نیلوفر به نمایش گذاشته شده است (تصویر ۹).

تصویر ۹: طاق بستان: مهر در صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر دو و منظرهٔ پیروزی او بر دشمن (موسوی حاجی و سرافراز ۱۳۹۷، ۲۴۵)

گل نیلوفر که عمدتاً به‌صورت نقشی چهارپر، هشت‌پر و دوازده‌پر ترسیم می‌شود که آن را به‌اصطلاح گل خورشید می‌نامند. این گل متعلق به «مهر» و نشان از تکامل و جوهر زندگی، آفتاب و نیروی نگهدارندهٔ زمین دارد. این گل در نقش‌برجسته‌های ایران باستان بسیار دیده شده و بی‌ارتباط با مفهوم سلطنت نبوده است.

نیلوفر آبی در ایران نماد نور و روشنی است. گل نیلوفر را در فارسی به نام گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش و یا نیلوفر آبی نامیده‌اند (شمیم ۱۳۹۰، ۷۱). گل نیلوفر آبی یا همان لوتوس از

شاخص‌ترین نمادهای گیاهی و باستانی است که در میان فرهنگ ایرانی همواره مورد توجه بوده و در تزیین اکثر آثار هنری و تاریخی دیده می‌شود. «ناهید تصور اصلی مادینهٔ هستی در روایات دینی ایران قدیم بوده است. در روایات کهن ایران، گل آبی نیلوفر(لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فرّ زردشت، که در آب نگاهداری می‌شد، می‌دانستند و ازاین‌رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می‌یابد» (یاحقی ۱۳۷۵، ۴۲۹). این گل در ایران باستان جزء نمادهای مذهبی و مقدس به شمار می‌رفته و ارتباط نزدیکی با ایزدانی چون آناهیتا (ایزد آب‌های روان) و میترا (خدای روشنایی) داشته است. بنابراین مظهر همهٔ روشنگری‌ها، آفرینش، باروری، تجدید حیات و بی‌مرگی است (کوپر ۱۳۷۹، ۳۷۰). این گل به نشانهٔ پاکی و کمال در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید به‌وفور دیده می‌شود (تصویر ۱۰) و در حجاری‌های طاق‌بستان کرمانشاه از آثار دورهٔ ساسانی به‌عنوان نمادی از آیین مهر تصویر شده است (تصویر ۱۱). گل نیلوفر آبی در قالی ایلام به‌صورت چهارپر، هشت‌پر و دوازده‌پر نمایان است که نمونهٔ هشت‌پر آن عمومیت بیشتری دارد (جدول ۴). گل هشت‌پر یک رنگ می‌تواند مفهوم رمزی از عدد چهار و نمایندهٔ بهشت باشد و گل هشت‌پر دو رنگ نماد چهار فصل سال و تباین تفاوت آن‌ها از همدیگر است. این گل در بسیاری از تزیینات حجاری و گچ‌بری به‌جای‌مانده از تمدن‌های گذشته به‌خصوص دوران ساسانی، در آثار باستانی این منطقه مشهود است. آشکارترین و مهم‌ترین نمونهٔ آن تزیینات گچ‌بری و اشیاء کشف‌شده از بناهای مکشوفهٔ شهر تاریخی دره‌شهر، متعلق به دورهٔ ساسانی است (تصاویر ۱۲ و ۱۳).

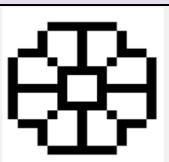
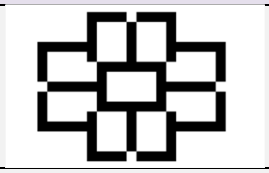
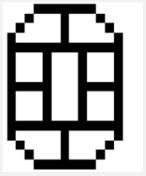
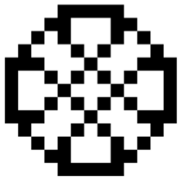
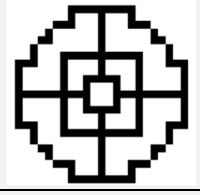
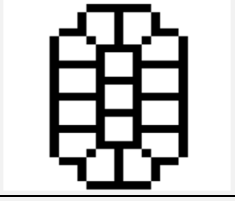
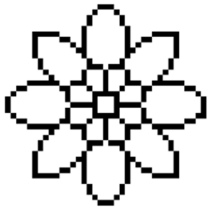
تصویر ۱۰: گل نیلوفر آبی بر روی دیوار پلکان کاخ آپادانا، تخت‌جمشید (شهبازی ۱۳۸۹، ۷۳)

تصویر ۱۱. نقش اعطای نشان به اردشیر در حضور ایزد مهر که روی گل نیلوفر ایستاده است. طاق بستان (گیرشمن ۱۳۷۰، ۱۹۰)

تصویر ۱۲ و ۱۳: گل نیلوفر در تزیینات معماری بناهای دورهٔ ساسانی دره‌شهر (لک‌پور ۱۳۸۹، ۳۸۷)

اکنون مشخص است که این گل نیز مرتبط با آیین مهر است اما برای اثبات تعلق آن به منطقهٔ ایلام لازم است قدری در سایر آثار هنری این منطقه جست‌وجو شود که آیا همهٔ این موارد و تقدس آیین مهر برآمده از یک فرضیهٔ صرف است یا شواهد دیگری نیز برای آن وجود دارد؟ در آثار یافته‌شده از بقایای معماری بناهای باقی‌ماندهٔ دره‌شهر، که در زیر آمده است نقش گل شش‌پر و هشت‌پر دیده می‌شود. بدین ترتیب می‌توان ادعا کرد که این نقش علاوه بر اینکه با آیین مهر است، در سایر آثار هنری استان ایلام نیز موجود است. بنابراین با استناد به وجود این نقش‌مایه و بنای چارطاقی می‌توان ادعا کرد که در دوران باستان آیین مهر در این ناحیه رواج داشته است و عجیب نیست اگر نقوش مربوطه در آثار باستانی و هنری این منطقه دیده شود.

جدول ۴: طراحی خطی انواع گل نیلوفر در قالی استان ایلام (نگارندگان)

نام گل	نقش گل و منطقه		
نیلوفر هشت‌پر			
	دره‌شهر، آبدانان، بدره، ایلام، ایوان‌غرب، دهلران		دره‌شهر، بدره
			
	ایوان‌غرب	آبدانان، دره‌شهر	
نیلوفر دوازده‌پر			
	ایوان‌غرب	دره‌شهر، بدره	آبدانان، دره‌شهر

دیگر نقش‌مایه‌ای که در قالی‌های ایلام دیده می‌شود، «بته» است که چهار مورد در مرکز و تعدادی در حواشی قالی وجود دارند. این نقش‌مایه با وجود آنکه به‌صورت کوچک و فرعی ارائه شده است، در حاشیه و متن این قالی حضور گسترده و پراکنده دارد. نقش‌مایهٔ بته، جلوه‌ای انتزاعی از درخت سرو است که به‌جرئت می‌توان گفت یکی از پرتکرارترین نقش‌مایه‌ها در هنر ایرانی است.

درخت سرو در فرهنگ ایران با گسترش آیین مهر پیوند دارد. سرو درختی همیشه سبز و باطراوت است و در برابر سرما و تاریکی مقاومت دارد. سرو نماد نامیرایی، آزادگی و پایندگی است.

اکنون مسلّم است که نقش «جامک» نیز بن‌مایهٔ مهری دارد. از دیگر نمونه‌های دربردارندهٔ نقش بته از بناهای باقی‌ماندهٔ دره‌شهر قطعاتی گچ‌بری وجود دارد (تصویر ۱۴).

در تصویر ۱۴، هر دو نقش بته تکی و دوتایی در تزیینات معماری دره‌شهر دیده می‌شود. از دیگر نقش‌مایه‌های قالی ایلام که با بن‌مایهٔ «مهر» ارتباط معنایی دارد، نقش «موج» کناره‌های زمینه است. این نقش‌مایه‌ها به‌لحاظ صوری یادآور حرکت و جریان آب هستند و جزء آن دسته نقوشی به حساب می‌آیند که بر روی ظروف سفالی کهن تجلی یافته‌اند (تصویر ۱۵). اگر لایهٔ رویین نقش‌مایه، موج یا جریان آب فرض شود، نزدیکی معنایی با نقش جامک که به چهارطاقی تعبیر شد پیدا می‌کند. بنابراین وجود دو جریان آب در کنار نقش‌مایهٔ جامک مانند سایر نقوش قالی با بنیان‌های مهری عنوان‌شده هماهنگ است.

تصویر ۱۴: نقش بته در تزیینات معماری دره‌شهر، دورهٔ ساسانی، ایلام (لک‌پور ۱۳۸۹: ۳۸۲)

تحلیل رنگ‌های موجود در قالی نیز نتایج قابل توجهی در بر دارد. رنگ غالب قالی‌ها لاکی است. این رنگ در آیین مهر جایگاهی ویژه دارد. «در نقشی از مهرابهٔ باربرینی در روم اطلس یک زانو بر زمین نهاده و با دست چپ بر زمین تکیه کرده است، دست راست را بلند کرده است و آسمان را می‌ساید. در دو سوی او درخت سرو دیده می‌شود. اما جامهٔ او سرخ است و کلاه فریجی بر سر دارد و ظاهراً او میثرس است» (ورمازرن ۱۳۸۳، ۱۴۰).

از دیگر سو، مهر قربانی خود یعنی گاو را در دل تاریکی قربانی می‌کند و به همین دلیل است که غارهای مهری مکان‌هایی همواره تاریک است. مهرابه‌ها همانند معابد غاری مهری هستند؛ به همین دلیل رنگ سیاه جامک در این قالی می‌تواند به‌مثابهٔ مشابهت آن با غار مهری باشد. بنابراین قالی ایلام مبتنی بر بنیان‌های مهری شکل پذیرفته است. رنگ‌های اصیل و غالب قالی ایلام، رنگ‌های بنیادین آیین مهر یعنی قرمز و سیاه هستند و چنانچه این دو رنگ در یک قالی به‌لحاظ کمی یا کیفی در اکثریت باشند، می‌توان ادعا کرد که این فرش رنگ‌های اصیل ایلامی دارد.

تصویر ۱۵: نقش موج، بخشی از تزئینات معماری، دره‌شهر، ایلام (لک‌پور ۱۳۸۹، ۶۲۹)

۳. نقش زایش

بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و پژوهش میدانی نگارندگان، نظریات گوناگونی دربارهٔ نقش قابل بررسی و طبقه‌بندی است:

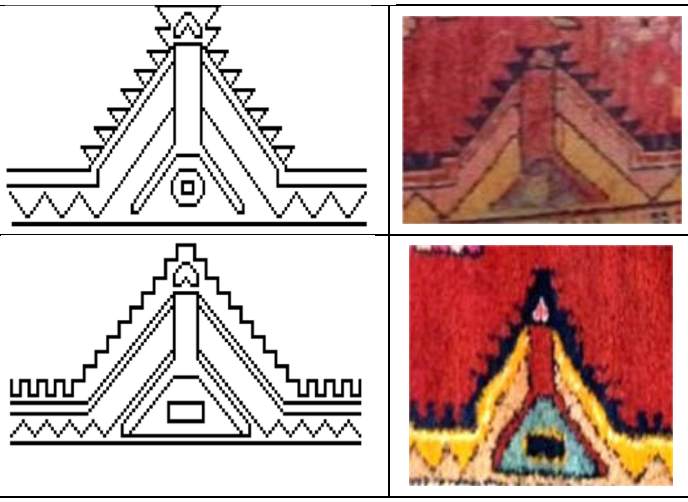
الف. مصاحبه با بافندگان منطقه نشان داد برخی این نقش را به نام «زن در حالت زایمان» می‌شناسند. نقش زایش به‌عنوان نماد باروری و حاصلخیزی شناخته می‌شود. به نظر می‌رسد این نقش تحت‌تأثیر فرهنگ‌های دوران نوسنگی به وجود آمده و در غرب ایران شکل گرفته است. اغلب تندیس‌های به‌دست‌آمده از این دوران پیکرک‌های انسانی مادینه‌ای هستند که بیشتر بر ویژگی‌های جنسیتی آن‌ها تأکید شده است (تصویر ۱۶). این تندیس‌ها به شکل الههٔ آبستن یا الههٔ مادر و فرزند نشان داده می‌شود. بسیاری از پژوهشگران و باستان‌شناسان بر جنبهٔ مذهبی این پیکرک‌ها تأکید دارند و آن را تجسمی از مادر خدایان می‌دانند. میرچا الیاده معتقد است این پیکرک‌ها با پدیده‌های گوناگونی همچون باروری، جفت‌گیری، تولد و زایش، شیردهی یا تدفین ارتباط داشته‌اند و بدون شک نقش بسیار مهمی در تفکرات آیینی مردمان آن زمان ایفا می‌کنند (الیاده ۱۳۷۲، ۳۶). نمادپردازی این نقش در طیف وسیعی از آثار هنری از جمله مجسمه، نقش‌برجسته، نقاشی، سفال قابل مطالعه است. در تصویر ۱۶، نقش مادر و فرزند را در تزیینات گچ‌بری معماری دره‌شهر باقی‌مانده از دورهٔ ساسانی نشان می‌دهد. نقش‌مایهٔ این قاب گچ‌بری شامل نقش انسانی است که کودکی را در شکم دارد. سر و جزئیات صورت با نقوش گیاهی طراحی شده و دو درخت نخل به‌صورت قرینه از دو سوی سر انسان روییده است. این نقش یادآور تصاویر آناهیتا ایزدبانوی آب و باروری در ایران باستان است (لک‌پور ۱۳۸۹، ۲۸۴). نقش‌مایهٔ الههٔ مادر یا همان زن در حالت زایمان به‌شکلی تجریدی و هندسی در چهارگوشهٔ طولی قالی ایلام مشاهده می‌شود. بر اساس نتایج تحقیق میدانی فرضیه‌هایی مطرح می‌شود که در جای خود شنیدنی است. این نقش انتزاعی و تجریدی به شکل زنی در حالت زایمان است. دستان بلند این زن تا روی زمین و در امتداد نقوش زیگزاگی و شانه کشیده شده و گویی کوه‌های سرزمینش را به نشانهٔ حفاظت و دفع نیروهای بد، محکم در آغوش کشیده است. به دنیا آوردن فرزند نیز نشانه‌ای از نعمت و قدرت برای حمایت و حفاظت از خاک سرزمینش است. اما نگارندگان بر این اعتقادند که نقوش قالی همانند سایر هنرهای سنتی جزئی از کلیت نظام فرهنگی بوده و از الگوها و بن‌مایه‌های آن ملهم است. به همین سبب با توجه به نگاره‌های زایش «مهر»، نقش «زایش» در دورهٔ گذار از اسطوره به واقعیت از «زایش مهر» به «زایمان زن» تغییر یافته است.

در خصوص زایش مهر داستان‌های بسیاری در ایران و اروپا روایت شده است: «... در افسانهٔ زایش آبزاد مهر (رضی ۱۳۸۴، ۱۶۸) از دریاچهٔ هامون به شکل مادر مهر [گل نیلوفر] ظاهر می‌شود و مهر در هیئت چهار یا دو برگ ...» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷). در تأیید این ادعا برخی متون به زاده شدن مهر بر روی فرمی شبیه میوهٔ درخت کاج یا غنچهٔ نیلوفر اشاره دارند. در جدول (۵) الگوی مشابه و هندسی‌شدهٔ

غنچه در نقوش قالی ایلام دیده می‌شود. «پیروان دین مهر چون باور داشتند که مادر مهر (ناهید) در آب از تخمهٔ زرتشت بارور شده است و زایش او را از میان غنچهٔ نیلوفر که مانند میوهٔ کاج است در صحنه‌های زایش بازنموده‌اند» (مقدم ۱۳۸۰، ۹۴ـ۹۵). کردهٔ ۲ از مهریشت به جایگاه مهر اشاره می‌کند: «مهر را می‌ستاییم... خوش‌اندامی که دارای هزار چشم است و بلند بالایی که بر بالای برج پهن (ایستاده) زورمندی که بی‌خواب پاسبان است» (پورداود ۱۳۴۷، کرده ۲). گل نیلوفر در کنار نقش زایش که از بن‌مایه‌های هم‌معنا و همنشین است از ادوار کهن در هنر ایران به کار رفته است. نقوشی که به‌طور ضمنی دربردارندهٔ مفاهیمی چون برکت، زایش بوده در جوامع کشاورز و دامدار از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است.«گل نیلوفر نماد زایش در ایران باستان است که این گیاه رابطهٔ نزدیک با ایزد مهر دارد و اسطورهٔ زایش ایزد مهر از نیلوفر بر این اسطوره استوار است» (رضی ۱۳۸۱، ۲۷۱). بدین ترتیب مفهوم باروری و آفرینش از نقش زایش در قالی ایلام درک می‌شود.

تصویر ۱۶: نقش زایش، تزیینات معماری دره‌شهر قرن دوم تا چهارم هجری (لک‌پور ۱۳۸۹، ۳۸۵)

جدول ۵: نقش زایش در قالی ایلام (نگارندگان)

نقوش انسانی	نقش زایش	

بنا به امکانات محدود در نقش‌اندازی قالی و ماهیت طراحی هندسی در قالی‌های روستایی و عشایری رویکرد واقع‌گرایانه تقلیل یافته و نقوش ساده شده‌اند. اما بن‌مایهٔ مهر و مفهوم زایش قابل درک است (تصویر ۱۷).

ب. بعضی دیگر از بافندگان منطقهٔ ایلام این نقش را همان دختر بافنده می‌دانستند که موهای خود را پریشان کرده است و آرزوهای بسیاری در دل دارد.

ج. علی حصوری پژوهشگر حوزهٔ فرش به گروهی از نقوش موجود در حاشیه‌ها اشاره می‌کند که یادگار رونق اعتقادات و باورهای مهرگرایی در ایران است: «اثر آیین مهر را به‌شکل دیگری هم در فرش ایرانی می‌توان دید و آن در حاشیهٔ بسیار معروفی است که در هر گوشهٔ ایران نامی دارد، اما مناسب‌ترین نام در فارس به کار می‌رود و آن دوسکومی (دوستکامی به‌معنی جام شراب) است» (حصوری ۱۳۸۵، ۴۷) (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۷: انواع حاشیه‌های دوستکامی یا دوسکومی (حصوری ۱۳۸۵، ۴۷)

تصویر ۱۸: نقش زایش، قالی ایلام (نگارندگان)

تصویر ۱۹: قالی بلوچ خراسان با نقش دوسکومی در متن و حاشیه (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷)

تصویر ۲۰: جام دوسکومی، بازار تجریش تهران (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷)

از سویی دیگر، ترکیب‌بندی نقش زایش شباهت فراوانی با واگیرهٔ حاشیه دوستکامی یا دوسکومی دارد. «خلاصهٔ هندسی‌شدهٔ نقش دوسکومی به‌صورت جامی در وسط که با دو نقش برگ‌مانند احاطه می‌شود» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۷). نقوش قالی ایرانی بن‌مایه‌های اصیلی دارد که برخاسته از خاطرهٔ ازلی و قومی است. اتصال نقوش به مبادی و بنیان‌های شکل‌دهنده، می‌تواند راهگشا باشد. به باور الیاده برای تفسیر نمودهای فرهنگی توجه به کلیت نظام فرهنگی مربوط که مجموعه واحدی است، ضروری است (الیاده ۱۳۹۲). پس برای تفسیر نقش زایش در قالی ایلام توجه به کلیت نظام فرهنگی مورد اشارهٔ الیاده ضروری است. ساختار نقش به حاشیهٔ دوستکامی (دوسکومی) شبیه است. «نقش دوسکومی به جام شرابی اشاره دارد که مهرورز بعد از گذشتن از طبقات هفت‌گانهٔ مناسک مهری از آن می‌نوشد و این کار به نام «باده‌نوشی و آیین هَئومه» با تشریفات خاصی انجام می‌شده است» (دریایی ۱۳۹۷، ۲۶). در ضمن نویسندهٔ مقالهٔ مزبور در راستای تأمین منابع تصویری پژوهش، به تصاویر ۱۹ و ۲۰ ارجاع می‌دهد که در نمایشگاهی با موضوع «ادوات و ابزار مربوط به مناسک دینی اسلامی» عکس‌برداری شده است. کاربرد این جام در نمایشگاه نام‌برده، برای تطهیر و وضو ساختن معرفی شده است (همان، ۲۷).

برخی پژوهشگران جام دوسکومی را نیای سنگابه‌های امروزی در اماکن مقدس می‌دانند (دوشن گیمن ۱۳۸۵، ۲۴۱). پژوهشگران دیگری نیز به ارتباط جام دوسکومی و ظرفی برای رفع عطش تشنگان صحه گذارده‌اند. «دوستکامی نام جام پایه‌دار بزرگ است که از آن به کام دوست می‌نوشیدند. امروز هم به نام دوسکومی در سوگواری‌ها در آن آب می‌ریزند و به‌رایگان به تشنگان می‌دهند» (حامی ۲۵۲۳، ۱۵). دوسکومی جامی مقدس در آیین مهر بوده که با تغییر باورها و اعتقادات تقدس خود را از دست نداده و فقط دچار دگردیسی مفهومی شده است.

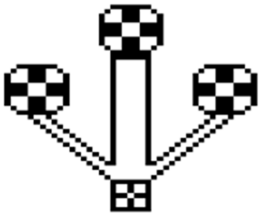
در بخشی از مهریشت (کردهٔ ۹۱) از لوازم عمده برای مراسم مذهبی اسم برده شده است؛ هاون، آتشدان و در جایی دیگر از مجمر (پورداود ۱۳۴۷). حتی فرم آتشدان (همازَور) که در آتشکده‌های کرمان و یزد وجود دارد، شبیه جام دوستکامی (دوسکومی) است. نقش جام دوسکومی همچنان بر قالی‌های ایران دیده می‌شود. به نظر می‌رسد دوسکومی و آیین هئومه[۶] ارتباط معناداری با میل جاودانگی انسان و پدیدهٔ «روئین‌تنی» دارد. «و چربی آن را [گاو] با شیرهٔ مقدس هئومه مخلوط کرده به نیکوکاران خواهد داد و آن‌ها به این طریق جاودان خواهند شد...» (شارل پوش ۱۳۴۶، ۱۵). نقوش زیادی در قالی ایران دلالت معنایی بر مفهوم «میل به جاودانگی» دارند. «سوما [هوم] گیاهی است نیروبخش و خدایان و کشیشان و مؤمنان از آن می‌آشامند. مردمان از آشامیدن آن روان جاودانی می‌یابند و دیگر نمی‌میرند» (ورمازرن ۱۳۴۵، ۲۶) در کردهٔ ۳۰ مهریشت آمده: «هوم نثار و نذر شده را باید زوت[۷] تقدیم نموده و نیاز کند...» (پور داود ۱۳۴۷، کردهٔ ۳۰) نوشیدن عصارهٔ هوم بخشی از مناسک بوده است.

د. سیروس پرهام در پژوهش‌هایی که روی نقوش دست‌بافته‌های عشایری انجام داده است، برخی نقوش را ملهم از بن‌مایهٔ «مهر» معرفی می‌کند. از آن میان گل‌های سه‌بخشی سهم بیشتری دارند.

«در این نگاره‌ها گاه گل میانی با دو گل در یک ارتفاع قرار دارد و گاهی بلندتر از آن است. در نمونه‌های کهن‌تر برتری گل یا برگ میانی نشان داده شده است. این امر تأکیدی بر جایگاه برتر خورشید نیمروزی در آیین مهر دارد. در برخی نمونه‌ها شباهت گلبرگ‌های میانی با اشعهٔ آفتاب، تجسمی از اوج گرفتن خورشید و رسیدن آن به دایرهٔ نصف‌النهار است» (پرهام ۱۳۷۱، ج. ۲، ۳۶۴). «بوته‌های سه‌شاخهٔ سه گل یا سه برگ یا گل‌درخت‌های سه‌شاخه انار، در هنرهای ادوار مختلف به‌ویژه قالی‌بافی، نمود رمزی مواضع آفتاب است» (همان، ۳۶۴). برخی نقوش مثل

بوته‌های سه‌شاخه، سه برگ، سه گل نمودی از طلوع، اوج و غروب خورشید بوده و بااطلاع از ارتباط آفتاب و «مهر»، نقوش نام‌برده ملهم از بن‌مایهٔ «مهر» هستند. «نقوشی همچون بوته، سرو، شکارگاه یا بسیاری از نقش‌های حاشیه دلالت به آیین میترائیسم در ایران دارد» (دریایی ۱۳۸۷، ۱۳۳).

تصویر ۲۰: مهر سه برگ، شوش، هزارهٔ سوم پیش از میلاد (پرهام ۱۳۷۱، ج. ۲، ۲۹۷)



تصویر ۲۱: طرح خطی گل سه‌شاخه، قالی شهرستان ایوان (نگارندگان)

با وجود تمایز در تحلیل نقش «زایش» در محورهای چهارگانهٔ الف تا د، رشتهٔ اتصال آن‌ها بن‌مایهٔ «مهر» است. حتی یک رویکرد به نقش پلکانی (شکل کنگره‌ای برگ؛ تصویر ۱۸) وجود دارد که به‌سبب اجتناب از اطناب کلام تنها به نقل‌قولی بسنده می‌شود: «در جهان‌شناسی کهن مهری، کیهان متشکل از هفت سپهر می‌بود و در هریک از آن افلاک ستاره‌ای معروف جای می‌داشت. گونه‌ای زینه [پله] برآمده از هشت دروازه، این افلاک را به هم متصل می‌کرد» (فرشاد ۱۳۶۸، ۱۴۲). با آگاهی از افتراق دیدگاه اخیر بازهم به بن‌مایهٔ «مهر» اشاره دارد.

۴. نتیجه‌گیری

قالی ایلام به‌مثابهٔ آیینه، تأثیر مؤلفه‌های گوناگونی از جمله فرهنگی، تاریخی و طبیعی را منعکس می‌کند. مطالعات انجام‌شده بر روی طرح «حوض و جامِک» و «نقش زایش» از منظر پی‌جویی بن‌مایهٔ «مهر» هدف اصلی پژوهش حاضر بود و با محوریت بن‌مایهٔ «مهر» و مبتنی بر روش اسطوره‌سنجی تحلیل صورت گرفت. فراوانی طرح لچک و ترنج در مناطق بافندگی ایلام بسیار بوده است و طرح نام‌برده با نام «حوضی» شناخته می‌شود. «حوض و جامک» نیز از انواع حوضی‌ها به حساب می‌آید. اشتراک فرمی میان طرح «حوض و جامک» و چهارطاقی‌ها از یک‌سو و وجود«حوض» در طرح «حوض و جامک» و ماهی در هم که آیینهٔ تمام‌نمای بن‌مایهٔ «مهر» است از سوی دیگر، گواهی بر ادعای بنیان مهری طرح«حوض و جامک» است.

«نقش زایش» از الگوهای تکرارشونده در قالی ایلام بوده و تکثر نقش در تمامی مناطق قالی‌بافی ایلام نشان از اقبال بافندگان به نقش مورد نظر داشت. پیمایش میدانی نگارندگان در پاسخ به پرسش چیستی معنای نقش «زایش» نتایج قابل تأملی در بر داشت: برخی زنان بافندهٔ ایلامی نقش «زایش» را نمادی از زنان هنگام زایمان فرزندان معنا نمودند که مرتبط با بازنمایی تولد «مهر» بر البرزکوه و بازنمایی غنچهٔ نیلوفر در نقش نشان از تکرار عناصر بن‌مایهٔ «مهر» دارد. گروهی دیگر از بافندگان ایلامی نقش«زایش» را نمایانگر رنج‌ها و آلام دختران روستایی و عشایری دانستند که از فرط مشکلات، زنجیری بر پای دارد. استحالهٔ نقش «مهر»، گذر از مرحلهٔ اسطوره به واقعیت از این رویکرد استنباط می‌شود. اما نگارندگان به نتایج پژوهش میدانی بسنده نکردند و مطالعات کتابخانه‌ای را پی گرفتند. شباهت نقش مزبور به واگیرهٔ «دوسکومی» یا «دوستکامی» مسیر پی‌جویی بن‌مایهٔ «مهر» را هموار نمود. شباهت زیادی میان حاشیه‌های دوسکومی با نقش نام‌برده وجود داشت. این برداشت نیز روایتگر آیین «هئومه» در ایران باستان است. از طرفی با تکیه بر نتایج تحقیقات صاحب‌نظران حوزهٔ قالی، نقوش گیاهی که سه‌بخشی یا سه‌شاخه طراحی شوند با حالات مختلف خورشید در طول روز مرتبط بوده‌اند؛ پس بوته‌ها و گل‌های سه‌شاخه هم نماد مهر محسوب می‌شوند و دلالت بر جایگاه خورشید و اهمیت آفتاب نیمروز در تفکر مهری دارد.

معناکاوی بن‌مایهٔ «مهر» بر اساس روش اسطوره‌سنجی در قالی ایلام نشان از آن داشت اگرچه اعتقادات مهری به‌طور اسمی و رسمی ملموس نیست، در گذر زمان تأثیرات فراوانی بر آثار هنری ایرانی بر جای گذاشته است. اسطوره مؤلفه‌ای خاص و اثرگذار در برش زمانی معین بوده است اما باگذشت زمان دچار جایگشت شده و قهرمانان معاصر بر جای اسطوره نشسته‌اند اما معنایی که به نقش نسبت داده می‌شود، منطبق با خویشکاری اسطوره است. بن‌مایهٔ «مهر» و زایش مهر (خاص) به زن زاینده (عام) یا دختر رنج‌دیدهٔ روستایی و عشایری تغییر حالت نموده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای عیلام باستان از «ع» استفاده شده اما هنگامی که از شهر ایلام امروزی سخن به میان رفته، با الف نوشته شده است.

2. Gord

3. Golvani

۴. در زبان کردی ایلام، جامِک به‌معنای آینه است.

5. helek va peachek

۶. «بارتولومه نوشته است که در گات‌ها یسنا ۳۲ قطعه ۱۴ پیغمبر ایران [زرتشت] استعمال شربت مسکر را بازداشته است. پس هوم مورد اشاره در قدیم هم شربت مسکری نبوده است» (پورداود ۱۳۴۷).

۷. بزرگ‌ترین پیشوای مزدیسنا.

منابع

۱. آموزگار، ژاله. ۱۳۸۳. تاریخ اساطیری ایران. چ۶. تهران: سمت.

۲. آموزگار، ژاله، و احمد تفضلی. ۱۳۹۱. شناخت اساطیر ایران. چ۲۲. تهران: چشمه.

۳. اسدی‌نیا، حسن. ۱۳۹۰. بررسی طرح، نقش و رنگ در دست‌یافته‌های استان ایلام. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. استاد راهنما: غلامعلی حاتم.

۴. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۸۷. اسطوره، بیان نمادین. چ۲. تهران: سروش.

۵. اشنبرنر، اریک. ۱۳۸۴. قالی و قالیچه‌های شهری و روستایی ایران. ترجمهٔ مهشید تولایی و محمدرضا نصیری. چ۲. تهران: انتشارات یساولی.

۶. الیاده، میرچا. ۱۳۷۲. رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. چ۱. تهران: انتشارات سروش.

۷. بخشی امقانی، اکرم. ۱۳۹۵. مطالعهٔ تطبیقی طرح و نقش قالی‌های کردی خراسان، با منطقهٔ کردستان در طی سه دههٔ اخیر و ارائهٔ یک اثر طراحی مبتنی بر مطالعات. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه هنرهای اسلامی تبریز. استاد راهنما: علی وندشعاری.

۸. پرهام، سیروس. ۱۳۷۱. دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس. چ۱. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹. ـــــــ . ۱۳۷۸. «جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران». فصلنامهٔ نشر دانش، ش. ۸۸: ۴۰-۴۷.

۱۰. پورداود، ابراهیم.۱۳۴۷. یشت‌ها. چ۲. تهران: کتابخانه طهوری.

۱۱. حامی، احمد. ۲۵۳۵. بغ مهر. تهران: داور پناه.

۱۲. حصوری، علی. ۱۳۸۵. مبانی طراحی سنتی در ایران. چ۲. تهران: چشمه.

۱۳. دانشگر، احمد. ۱۳۷۶. فرهنگ جامع فرش ایران (دانشنامه ایران). تهران: انتشارات یادوارهٔ اسدی.

۱۴. دریایی، نازیلا. ۱۳۹۷. زیبایی‌شناسی در فرش دست‌بافت ایران. چ۱. تهران: مرکز ملی فرش ایران.

۱۵. رستم‌بیگی، سمانه (ثمین). ۱۳۹۰. «نقش‌مایه‌های مهری در نقوش تزیینی هنر ایران». نشریهٔ نگره ۶ (۱۸): ۴۹-۶۷.

۱۶. رضی، هاشم. ۱۳۸۴. آیین مغان. تهران: گل‌رنگ یکتا.

۱۷. ژوله، تورج.۱۳۸۱. پژوهشی در فرش ایران. چ۱. تهران: انتشارات یساولی.

۱۸. شارل پوش، هانری. ۱۳۴۶. تمدن ایرانی(میترا)، ترجمهٔ عیسی بهنام. چ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۹. شایگان، داریوش. ۱۳۸۸. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چ۷. تهران: امیرکبیر.

۲۰. شریفی‌نیا، اکبر، و طیبه شاکرمی. ۱۳۹۷. باستان‌شناسی و تاریخ دره‌شهر(سیمره). چ۱. تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.

۲۱. شمیم، سعیده. ۱۳۹۰. بررسی نقش‌مایهٔ گل لوتوس در هنر ایران، هند و مصر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

۲۲. شهبازی، علیرضا. ۱۳۸۹. راهنمای مستند تخت‌جمشید. چ۲. تهران: انتشارات سفیران- فرهنگسرای میردشتی.

۲۳. عوض‌پور، بهروز، سهند محمدی‌خبازان، و ساینا محمدی‌خبازان. ۱۳۹۶. اسطوره، معماری، شهرسازی. تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.
۲۴. فرشاد، مهدی. ۱۳۶۸. عرفان ایرانی و جهان‌بینی سیستمی. تهران: بلخ.
۲۵. فلاح‌فر، سعید. ۱۳۸۹. فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران. چ۱. تهران: کاوش پرداز.
۲۶. کنگرانی، منیژه. ۱۳۸۸. «تحلیل تک‌اسطوره نزد کمبل (با نگاهی به روایت یونس و ماهی)». پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر (ویژهٔ نقد اسطوره‌ای هنر) ۳ (۴)، ۷۴ـ۹۱.
۲۷. کوپر، جی سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.
۲۸. گیرشمن، رمان. ۱۳۷۰. هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۹. گیمن، دوشن. ۱۳۸۵. دین ایران باستان. ترجمه رویا منجم. تهران: علم.
۳۰. لک‌پور، سیمین. ۱۳۸۹. کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره‌شهر (سیمره). چ۱. تهران: پازینه.
۳۱. مبینی، مهتاب، و رقیه کرمی. ۱۳۹۴. «زیبایی‌شناسی فرش دست‌بافت آبدانان»، کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط‌زیست، افق‌های آینده، نگاه به گذشته، تهران: دبیرخانهٔ دائمی کنفرانس.
۳۲. مقدم، محمد. ۱۳۸۰. جستار دربارهٔ مهر و ناهید. چ۲. تهران: هیرمند.
۳۳. موسوی حاجی، سید رسول، و علی‌اکبر سرافراز. ۱۳۹۷. نقش‌برجسته‌های ساسانی. چ۲. تهران: سمت.
۳۴. موسوی لر، اشرف‌السادات، و اعظم رسولی. ۱۳۸۹. «بررسی نمودهای اساطیری خورشید و مهر در فرش دست‌باف ایران». گلجام، ش. ۱۶، ۱۱۱ـ۱۳۲.
۳۵. میرانی، حیدر. ۱۳۸۴. شناسایی و ریشه‌یابی طرح‌ها و نقوش فرش دست‌باف ایران (قالی استان ایلام)، مرکز ملی فرش.
۳۶. نامورمطلق، بهمن. ۱۳۸۸. «گذار از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی (بررسی دو روش اسطوره‌ای و رابطهٔ آن‌ها)»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر (نقد اسطوره‌ای هنر) ۳ (۴)، ۹۲ـ۱۰۸.
۳۷. ورمازرن، مارتن. ۱۳۴۵. آیین میترا (میترا در ایران و هند). ترجمهٔ بزرگ نادرزاد. چ۱. تهران: دهخدا.
۳۸. وکیلی، ابوالفضل، و مرضیه اسماعیلی‌جاغرق. ۱۳۸۳. کارگاه طراحی نقشه قالی (۱). چ۲. تهران: انتشارات نقش هستی.
۳۹. یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. چ۲. تهران: سروش.
۴۰. یساولی، جواد. ۱۳۷۴. قالی‌ها و قالیچه‌های ایران جلد (۱). چ۳. تهران: فرهنگسرای یساولی.
40. Harper, Prudence O., Joan Aruz, and Françoise Tallon, eds. (1992). *The Royal City of Susa*. Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre : The Metropolitan Museum of Art.
41. Gershevitch,L. (1967). The Avesta HYMN To Mitra,Cambridge.