Vol. 6, No.2. Fall-Winter 2022

Analytic Study of the Motifs and the Possible Origin of the Appearance of Saroq Skin Rugs with Symbolic Approach

Marziye Hashemi
Master student of handicrafts, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Iran.
GholamrezaHashemi*
Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan

Abstract
Iranian carpets belong to arts in which symbolism plays a significant role. Some carpets have special usages and features. Pictorial carpets are included in this category, which are mostly custom made and are not common carpets. These carpets are one of the interesting cases that became popular from the Qajar period, and in addition to aesthetic aspect, they have special importance from point of view of concepts and symbols. Sarouk in Central Province is one of regions that is famous for having high-quality carpets, and one type of these carpets is pictorial carpet with a dervish theme. Dervish carpets have a special use and were woven for several purposes, including honoring dervish leaders such as Noor Ali Shah; keeping dervish rituals alive and for ceremoniesand so on. However, from this category, there are a few examples of carpets called skin rugs from Saroq which are significantly different from other dervish carpets. These carpets, which are considered a subset of pictorial carpets are among rarest species and can provide valuable information about prominent symbols, period and origin of their creation. The purpose of this research is analyzing the origin of the appearance of Saroq skin rugs and analyzing visual symbols presented in order to discover their connection with Sufism and Dervish rites and ceremonies. Therefore, the question is where the possible origin of appearance of these rugs is and what the relationship between their pictorial symbols and dervish rituals is. The research method is descriptive-analytic and data collection was carried out in a library, so according to Mircea Eliade's opinions, symbols in these rugs were discussed. The research community included all Saroq skin rugs, and despite the efforts of authors, only eight of these samples were found. By examining the examples in Iran and comparing them with similar cases in other cultures, results were obtained in two origins, one in the Far East (India and Tibet) and one in the Ottoman Empire which could be considered in appearance of skin rugs. Oriental origin is most probable. Because samples of Ottoman rugs are not exactly similar in appearance to samples found in Sarouk, and if it were so, the samples should have been found in Tabriz and nearby areas. While Nizari Shiites of Anjedān, by choosing Sufi methods and attitudes, caused spread of Sufism in this region, and their relations with followers of this religion in eastern lands, especially India, created basis for presence of skins or skin rugs in this region. Also, usage of symbolic dervish motifs in this type of rugs can be an indication of ritual and symbolic use of Saroq skin rugs in dervish ceremonies, which are more than a floor covering and are used as wall hangings. According to the research results, traces of common Hindu and Buddhist rituals in lands of India, Tibet and surrounding areas can be traced in this carpet.

Keywords: Pictorial carpets, skin rugs, symbolic motifs, Hinduism, Buddhism, dervish rituals.

* Email (corresponding author): gh.hashemi@aui.ac.ir

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال ششم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صفحات: ۱۳۰-۱۱۳ تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۱ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۳۱

مطالعهٔ تحلیلی نقوش و خاستگاه شکل ظاهری قالیچه‌های پوستین ساروق با رویکرد نمادشناسانه

مرضیه هاشمی
دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران
غلامرضا هاشمی *
استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران

چکیده
قالیچه‌های پوستین ساروق را کـه زیرمجموعـه قـالی‌هـای تصـویری دورهٔ قاجـار محسـوب مـی‌شـوند و از کمیاب‌ترین گونه‌ها هستند، می‌توان علاوه‌بر جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ قالی‌هـای تصـویری هم‌عصرشـان، از منظر محتوا و نمادهای نهفته در آن مورد مطالعه قرار داد. هدف پژوهش، تحلیـل خاسـتگاه شـکل ظـاهری قالیچه‌های پوستین ساروق و واکاوی نمادهای تصویری مطرح‌شده، برای کشف ارتبـاط آن‌هـا بـا آیین‌هـا و مراسم تصوف و درویشی است. بنابراین، پرسش مطرح‌شده آن است که خاستگاه احتمالی شکل ظاهری این قالیچه‌ها کجا بوده و چه ارتباطی بین نمادهای تصویری آن با آیین‌های درویشی وجـود دارد؟ روش تحقیـق توصیفی- تحلیلی بوده و جمع‌آوری داده‌ها به‌صورت کتابخانه‌ای انجام‌گرفته، همچنین با توجه به آرای میرچا الیاده به نمادهای موجود در این قالیچه‌ها پرداخته‌شده است. نتایج حاکی از آن است کـه دو منشـأ یکـی در شرق دور (سرزمین‌های هند و تبت) و دیگری در عثمانی می‌توانـد در شـکل ظـاهری قالیچـه‌های پوسـتین مطرح باشد که منشأ شرقی محتمل‌تر است. همچنین کاربست نقوش نمادین دراویش در این نوع قالیچـه‌ها می‌تواند نشان از کاربرد آئینی و نمادین قالیچه‌های پوستین ساروق در مراسم دراویش باشد که فراتر از یـک کف‌پوش بوده و به‌عنوان دیوارآویز استفاده می‌شده است. با توجه به یافته‌های تحقیق، ردپای آیین‌های هندو و بودایی رایج در سرزمین‌های هند، تبت و مناطق هم‌جوار در این قالیچه قابل پیگیری است.

واژگان کلیدی:
قالی‌های تصویری، قالیچه‌های پوستین، نقوش نمادین، هندوئیسم، بودائیسم، آیین‌های درویشی.

* نویسنده مسئول مکاتبات: gh.hashemi@aui.ac.ir

مقدمه

انواع نقوش فرش و تنوع آن‌ها در دوره‌های مختلف می‌تواند بیانگر شیوه‌های شخصی هنرمندان، دیدگاه‌ها، شرایط اجتماعی و اقتصادی هر دوره باشد که موجب خلق آثار فاخری شده است. به‌صراحت می‌توان فرش ایرانی را ازجمله هنرهایی دانست که نمادپردازی در آن نقش مهمی ایفا می‌کند. در این بین، فرش‌هایی با کارکرد و کاربردهای خاصی طراحی‌شده‌اند. قالی‌های تصویری در این زُمره قرار می‌گیرند که بیشتر جنبهٔ سفارشی داشته و از قالی‌های رایج محسوب نمی‌شوند. ساروق در استان مرکزی، ازجمله مناطقی است که به داشتن قالی‌های مرغوب شُهره بوده و یکی از انواع این قالی‌ها، قالیچه‌های تصویری با مضمون و موضوع درویشی بوده است. قالی‌های درویشی کاربرد خاصی داشته و با اهداف متعددی ازجمله تکریم پیران دراویش مانند نورعلی شاه، زنده نگه‌داشتن آیین‌ها و شعائر درویشی و... بافته می‌شده است؛ اما از این دسته چند نمونه قالی با نام قالیچه‌های پوستین از ساروق برجای‌مانده که با سایر قالی‌های درویشی تفاوت‌های فاحشی دارد. این قالیچه‌ها که از کمیاب‌ترین گونه‌ها بوده، هم از جنبهٔ جامعه‌شناسی و هم نمادهای مطرح‌شده در آن‌ها، دارای اهمیت‌اند که می‌توانند اطلاعات باارزشی از نمادهای مطرح، دوره و خاستگاه به‌وجودآمدنشان بازگو کنند اما متاسفانه تاکنون به‌طور مستقل بررسی نشده‌اند. لذا این پژوهش درصدد است تا به این پرسش پاسخ دهد که خاستگاه شکل ظاهری این قالیچه‌ها کجا بوده و نقوش نمادین مطرح‌شده در این قالیچه‌ها چیست؟ قالیچه‌های پوستین چه ارتباطی با آیین‌های درویشی داشته است؟

علی‌رغم مطالعاتی که در زمینه قالیچه‌های تصویری و درویشی با رویکردهای مختلف صورت پذیرفته، پژوهش مستقلی در مورد قالیچه‌های پوستین شهر ساروق انجام‌نشده است؛ بنابراین، بررسی موردی و دقیق این نوع قالیچه، برای شناخت زوایای پنهان، کاربرد و نمادهای نهفته در آن‌ها و منشأ شکل ظاهری‌شان، ضروری به‌نظر می‌رسد. ازآنجاکه این نمونه‌ها بسیار اندک بوده و گسترهٔ وسیعی را دربرنمی‌گیرد، محدودهٔ مورد پژوهش و تمرکز اصلی مقاله بر چند نمونهٔ موجود از این نوع قالیچه منحصربه‌فرد در شهر ساروق استان مرکزی است که سابقه‌ای دیرپا در تاریخ فرش‌بافی ایران دارد. جامعهٔ پژوهش شامل تمامی قالیچه‌های پوستین ساروق بوده که علی‌رغم تلاش نگارندگان تنها هشت عدد از این نمونه‌ها یافت شد. در نوشتار پیش رو، ابتدا به‌اختصار به پیشینهٔ حضور دراویش در ایران اشاره شده و سپس در بخش‌های جداگانه به تحلیل نقوش نمادین این فرش‌ها پرداخته‌شده و درنهایت خاستگاه شکل ظاهری این نوع قالیچه‌ها بررسی خواهد شد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ قالی‌های تصویری پژوهش‌هایی صورت گرفته، اما با توجه به دسته‌بندی موضوعی متفاوت و گستردهٔ آن‌ها، فقط به تحقیقاتی اشاره می‌شود که نزدیک‌ترین ارتباط را با این پژوهش دارند. آهنی، یعقوب‌زاده و وندشعاری (Ahani, Yaqubzadeh and Vandshaari, 2017) در مقالهٔ «مطالعهٔ قالی‌های درویشی دورهٔ قاجار با تأکید بر قالی‌های نورعلیشاهی» ضمن اشاره به تاریخچهٔ صوفی‌گری، نقوش این قالی‌ها را جدول‌بندی کرده و به عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری این نوع قالی‌ها پرداخته‌اند. همچنین به‌اختصار به قالی‌های پوستین هم اشاره‌کرده‌اند اما در این پژوهش در مورد منشا قالی‌های پوستین و ریشه‌یابی نماد و نقوش آن، پژوهشی صورت نگرفته است. صفاران، حاتم و یحیوی (Safaran, Hatem and Yahiavi,2017) در پژوهشی به طبقه‌بندی قالی کرمان پرداخته و آن‌ها را بدون درنظرگرفتن موضوع، تنها بر اساس موقعیت جغرافیایی متمایز ساخته‌اند که بخش کوچکی، به قالی‌های درویشی آن منطقه اختصاص‌یافته است. ایمانی و طاووسی (Imani and Tavousi, 2016) با رویکرد جامعه‌شناسانه، نوع قالی‌های تصویری با موضوع پادشاهان قاجار را بررسی کرده و دال‌های گفتمانی آن دوره را مورد واکاوی قرار داده‌اند. رشادی (Reshadi, 2012) در پایان‌نامهٔ خود، سیر تحول قالی‌های تصویری ایران از دیرباز تا اکنون را بر مبنای موضوع و ترکیب‌بندی نقوش، موردبررسی قرار داده است. شایسته‌فر و صباغ‌پور (Shaiestefar and Sabbaghpour, 2012) در پژوهشی به معرفی قالی‌های تصویری قاجار موجود در موزهٔ فرش پرداخته‌اند و آن‌ها را بر مبنای مضمون و موضوع دسته‌بندی کرده‌اند. صوراسرافیل (Suresrafil, 1994) در کتابی با نام «غروب زرین فرش ساروق» به وضعیت فرش اراک و ساروق و تاریخچهٔ آن تا دوران معاصر پرداخته و از برخی قالی‌های تصویری یادکرده اما به قالی‌های پوستین اشاره‌ای نکرده است. تناولی (Tanavoli, 1991) در کتاب قالی‌های تصویری ایران، ضمن اشاره به قالی‌های تصویری درویشی آن‌ها را به دودسته تقسیم نموده و مختصری از نمادهای قالیچه‌های پوستین یادکرده است. در تمام این تحقیقات، قالیچه‌های پوستین زیرمجموعه‌ای از قالی‌های درویشی در نظر گرفته‌شده، ولی در هیچ‌یک، نمادها به‌صورت مجزا و مستقل مورد بررسی قرار نگرفته و به عوامل مؤثر در شکل ظاهری این قالیچه‌ها توجه نشده است. نکتهٔ قابل‌توجه اینکه تا جایی که نگارندگان بررسی کرده‌اند، این نوع قالیچه، تنها در ساروق، از توابع فراهان استان مرکزی، بافته شده است و با انواع قالی‌های درویشی دیگر مناطق ایران تفاوت دارد. بر همین اساس این مقاله بر آن است تا به بررسی نقوش نمادین و عوامل مؤثر در شکل ظاهری قالیچه‌های خاص و منحصربه‌فرد این منطقه بپردازد.

۲. روش‌شناسی پژوهش

بر مبنای نیاز مقاله، روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی، با رویکرد نمادشناسانه انتخاب شده و در پرداختن به نمادها به آرا و نظرات میرچا الیاده توجه شده است. در گردآوری اطلاعات، از شیوهٔ کتابخانه‌ای بهره برده شده است. جامعهٔ مورد پژوهش در این تحقیق،

قالیچه‌های پوستین ساروق مربوط به قرن نوزدهم م./ سیزدهم ه.ق بوده که تعداد هشت نمونه یافت شده، موردبررسی قرارگرفته است.

۳. مبانی نظری

نماد چیزی است محسوس که به چیزی غیرمحسوس، مبهم و گاه ناشناخته اشاره دارد. نماد بسی بیشتر از یک علامت ساده است. نماد در ورای معنا جا داشته و تفسیری مختص به خود دارد و دارای پویایی سازمان‌دهنده‌ای است که همگونی دال و مدلول در آن پیش‌انگاشته بوده و همانند نشانهٔ قراردادی اختیاری نیست که دال و مدلول آن نسبت به هم بیگانه باشند (Behzadi, 2002, p. 72).

از نظر الیاده نماد می‌تواند همچون زبانی محسوب شود که اگرچه مجرد و مفهومی است، قابلیت بیان اندیشه‌ای روشن و منسجم دربارهٔ هستی و جهان را دارد (Eliade, 2015, p. 27). نماد مراتب ناهمگن و واقعیات ظاهراً غیرقابل تحویل و تأویل را یکی کرده و یگانه و یکپارچه می‌سازد و وحدت می‌بخشد. همچنین واژهٔ نماد می‌باید «به رمزهایی اختصاص یابد که ادامهٔ تجلیات قدسی‌اند و یا خود کشفی محسوب می‌شوند که به هر صورتِ جادویی–مذهبی دیگری، غیر قابل توصیف و بیان‌اند» (Eliade, 2021, p. 417-418). نمادگرایی بخش مهمی از ادیان جهانی را تشکیل می‌دهد و اساساً تنها به میانجی نمادگرایی است که جهان ماورایی و غیرقابل وصف و فهم پدیدارهای دینی در فرهنگ‌های باستانی و قدیمی و حتی ادیان موجود و معاصر، می‌تواند با عمیق‌ترین لایه‌های ذهن پیروان خویش ارتباط برقرار نماید و امر دینی را از یک تجربهٔ منحصربه‌فرد غیرقابل وصف به یک حیات پیچیده، رازآلود و سرشار از معانی بدل نماید. جهان دین، جهانی پیچیده و لایه‌لایه‌بندی شده‌ای است که تنها از طریق رخنه به لایه‌های نمادی‌شدهٔ آن و دنیای ذهنی که پدیدآورندگان نمادها در مواجهه با امر مقدّس از آن برخوردار بودند، می‌توان از اَسرار و مکنونات سرپوشیدهٔ آن آگاه شد (Aslam Javadi, 2009). الیاده معتقد است نمادهای امر مقدس می‌توانند در قالب امور دنیوی پدیدار شوند، بنابراین اغلب چیزهایی که در زندگی ما تنها شیئی معمولی و دنیوی است، می‌تواند به علامت و نشانه‌ای مقدس تبدیل شود (Eliade, 2017, p. 95). درواقع، تجلی قداست در فضای معمولی از نظر کسی که این قداست را حقیقتاً باور دارد، به معنای حضور واقعیتی متعال در آن فضاست (Eliade, 2022, p. 178). در نگاه انسان جامعهٔ سنتی، معناها در نمادها ذخیره می‌شوند، در آیین‌ها نمایش داده‌شده و در اسطوره‌ها نقل می‌شوند. برای آن‌هایی که این آیین‌ها و اسطوره‌ها را جدی می‌گیرند، چنین ادراک می‌شود که نمادها هر اطلاعی را که دربارهٔ شیوه و چگونگی جهان در دست است، کیفیت زندگی عاطفی مورد تأیید این آیین‌ها و اسطوره‌ها و شیوه‌ای که یک انسان باید در این جهان رفتار کند، به‌گونه‌ای چکیده بیان می‌کنند (Geertz, 2021, p. 166).

الیاده بر این باور است که نماد ابزار ارتباطی انسان با موجودات متعال و روزنه‌ای به جهان فراتاریخی است. وی نماد را دنبالهٔ قداست و تجلّی حقیقت قدسی می‌داند که هیچ تجلی دیگر قادر به آشکارکردن آن نیست. نماد از نگاه الیاده جزئی از دیالکتیک قُدسی و نوعی مکاشفه مستقل و زبانی چندلایه است (Jafari, 2009, p. 66). ازنظر وی زمان و مکان برای انسان سنتی با انسان مدرن متفاوت است. ازآنجاکه دراویش خود را از دنیای معمول سایر انسان‌ها جدا کرده و دنیایی مختص‌به‌خود را دنبال می‌کنند که بسیار به آنچه الیاده در مورد دنیای انسان سنتی بیان می‌کند، نزدیک است، بنابراین می‌توان از دیدگاه وی نمادهای مطرح‌شده در قالیچه‌های درویشی را بررسی کرد.

در بودیسم، جینیسم و صورت‌هایی از هندوئیسم امر قدسی در خارج از جریان دنیای مادی قرار دارد و انسان‌ها فقط با رهایی از چنگ شرایط انسانی می‌توانند وارد ساحت قدسی شوند (Mokhber, 2021, p. 105). امری که دراویش نیز به‌دنبال تحقق آن بوده‌اند. ازنظر الیاده، انسان سنتی (در اینجا درویش) برای آنکه به زندگی ارزش بدهد، آیین‌ها را اجرا می‌کند. برای او زمان و مکان به دو ساحت مقدس و غیرمقدس یا عرفی تقسیم می‌شود. برای انسان سنتی جهان دارای یک مرکز مقدس است و در ورودی یک مکان مقدس، آستانه و مرز جداکنندهٔ این دو مکان است. برای درویش نیز زیرانداز یا پوست مکان مقدسی است که در آن به مراقبه می‌پردازد و بیرون از آن را مکان عرفی می‌داند. همچنین انسان سنتی با تقلید اعمال بارز یک خدا یا قهرمان، خود را از زمان عرفی جدا کرده و به‌گونه‌ای جادویی وارد زمان بزرگ قدسی می‌شود (Mokhber, 2021, p. 101). درویش نیز با تکرار اعمال، اذکار و آیین‌ها، خود را از زمان عرفی جدا کرده و به زمان قدسی نزدیک می‌سازد. بنابراین هر عمل و هر شیئی که وی از آن استفاده می‌کند به‌نوعی جنبهٔ نمادین پیداکرده که در راستای نیل به این هدف مورداستفاده قرار می‌گیرد.

٤. قالی ساروق

استان مرکزی به‌ویژه ساروق و فراهان یکی از مناطق فعال قالی‌بافی در دورهٔ قاجار بوده‌اند (Stone, 2013, p. 240). ساروق یکی از شهرهای استان مرکزی در چهل کیلومتری شمال اراک است (شکل۱) که از گذشته در قالی‌بافی شهرت داشته و سیاحانی چون حمدالله مستوفی و یاقوت حموی در قرون ۱۲ و ۱۳م. / ۶ و۷ ه.ق از آن یادکرده‌اند (Edwards, 1990, p. 159).

قالی‌های ساروق اغلب از نوع گُل‌دار بوده و در قرن ۱۹م. / ۱۳ه.ق گسترش‌یافته و به اروپا و آمریکا صادر می‌شده (Eschenbrenner, 1996, p. 83) (Sabahi, 2016, p. 369) و اکثراً در اندازه‌های قالیچه و ذرع‌ونیم و با گره نامتقارن فارسی بافته می‌شدند. ساروق را می‌توان همچون سلطان‌آباد، لیلیان، مشک‌آباد، فراهان و... یکی از کانون‌های فرش‌بافی در غرب ایران دانست، ولی گاهی برای این منطقه، از واژهٔ مکتب سلطان‌آباد استفاده‌شده که البته جای نقد و بررسی جدی دارد.

۵. قالیچه‌های تصویری

اگرچه بافت قالیچه‌های تصویری در تاریخ قالی‌بافی دوره اسلامی، متأخر محسوب می‌شود، قالی‌بافی در دوران قبل از اسلام از هنرهای رایج ایران محسوب می‌شده و هنرهای تصویری آن بسیار غنی بوده است (Jule, 2003, p. 39). پس از ظهور و گسترش اسلام در ایران، قالی‌بافی نیز مانند بسیاری از هنرها، خود را با شرایط زمان تطبیق داد و به بیان نیازهای زمانه از طریق روش‌های غیر تصویری پرداخت. قدمت قالی‌های تصویری در ایران دوره اسلامی، به دورهٔ صفوی و

رواج فرش‌های طرح شکارگاه می‌رسد، اما در دورهٔ قاجار گسترش یافت؛ در این دوره روند تأثیرپذیری از فنون و روش‌های هنر اروپایی شدت گرفت و این، نشانهٔ دگرگونی ذوق و سلیقهٔ آن دوره محسوب می‌شود؛ از این‌رو، تصویرسازی از چهرهٔ شاهان در بسیاری از صنایع، از جمله فرش رواج یافت (Imani, 2016, p. 28). موضوعات این قالیچه‌ها در دو قرن اخیر، بسیار متنوع بوده و سلیقهٔ سفارش‌دهندگان نیز در این بین تأثیرگذار بوده است. تناولی رواج این قالیچه‌ها را در دوران قاجار پیرو به‌خدمت‌گرفتن امکانات جدیدی همچون تصاویر چاپی و عکس می‌داند که موجب پدیدآمدن بیان تازه‌ای در قالی‌بافی شد (Tanavoli, 1991, p. 9). وی در کتابش، آن‌ها را بر مبنای موضوع به شش دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرده است. تصاویر پادشاهان، داستان‌های حماسی و عشقی، موضوعات مذهبی و داستان‌های قرآنی، دراویش و صوفیگری، زنان زیبا و جانوران ازجمله این دسته‌بندی‌ها هستند. قالی‌های درویشی یکی از این انواع است که برای شناخت بهتر آن، ابتدا اشاره مختصری به پیشینهٔ درویشی و صوفیگری می‌شود.

٦. درویشی و صوفیگری

در خصوص اینکه صوفیان و دراویش یکی هستند اختلاف‌نظرهایی وجود دارد؛ اما این دو دارای پیوندها و ریشه‌های مشترک بسیاری هستند. دَرْویش، در اصطلاح به معنی صوفی و عارف بوده و در لغت، معانی فراوانی دارد که ازجمله نیازمند، فقیر، سائل، گدا، خواهنده از درها، بی‌تعلق، خرقه‌پوش، صوفی و عارف آمده است (Jafari & Yahaghial., 2020: URL2). در مکتب تصوّف سنتی ایران، درویش به کسی گفته می‌شود که به‌راستی بی‌خویش و بی‌هستی باشد، به کائنات اعتنا نکند و جز به دوست توجه نداشته باشد (Nurbakhsh, 2003, p. 13).

پولاک در سفرنامه‌اش، نوشته‌شده در عهد قاجار، دراویش ایران را از اقشار مختلفی می‌داند که هم گروهی از برجسته‌ترین اندیشمندان و مستعدترین شاعران مانند سعدی و حافظ را شامل شده و هم گروهی که طبقاتی از ولگردان، قوالان و قصه‌گویان را تشکیل می‌دهند. او بسیاری از آنان را هندی و بقیه را ایرانی می‌داند. وی آنان را با چوب‌دستی، کلاه درویشی، پوست پلنگ، بوق و کشکولی از پوست نارگیل در حال پرسه‌زنی در کوی و برزن توصیف کرده است (Polak, 1990, p. 37).

برخی محققان سابقهٔ تصوف در ایران را به‌پیش از اسلام و به آیین‌های مختلفی منتسب می‌دانند. نفیسی در کتاب سرچشمهٔ تصوف در ایران، با ذکر دلایلی، نژاد ایرانیان و هندیان را یکی دانسته و اشتراکات داستان‌های ریگ ودا و اوستا را یادآور شده است. او همچنین سابقهٔ آشنایی ایرانیان با آیین بودا و بودایی‌گری را دست‌کم از دورهٔ ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی، ذکر کرده و اندیشه آریاییان هندی و ایرانی را در سراسر این دوره دارای پیوستگی و نزدیکی کامل می‌داند (Nafisi, 1965).

یکی از اشتراکات صوفی‌گری با آیین‌های موجود در هند، اعتقاد برخی از فرقه‌های صوفی به تناسخ است. جیحون‌آبادی اساس آیین یارسان‌ها یا اهل حق را، بر مفهوم دُن به دُن یا همان تناسخ می‌داند. اعتقادات ایشان، از ادیان مختلف ترکیب یافته و قسمت بزرگ اصول و مبادی آن از آئین‌های مهرپرستی، زرتشتی و هندوئیسم گرفته‌شده است (Khajauddin, 1984, p. 12-13). واژه دُن لفظی ترکی به معنای جامه است. بنابر اعتقادات یارسان، آدمی هزار و یک دُن عوض می‌کند و با عبور از جامه‌های گوناگون جزای کردار گذشته خود را می‌بیند. اگر کردار وی نیک باشد، به جامهٔ متمولین و اگر مرتکب اعمال زشت شود، به جامهٔ فقرا درآمده و دچار ناملایمات خواهد شد (Jeihun Abadi, 1983, p. 70). بزرگان اهل حق به فرهنگ و سرزمین هند توجه داشته و پیر ارشاد در پایان جلسات مذهبی اهل حق، مطالبی با صدای بلند گفته و مخاطبان «آمین» می‌گویند: «حمد می‌کنم پیران هند را، خاک‌نشینان سند را، غریبان کشمیر را، ابدالان دیار را، مشایخ لاهور را.» شاید بتوان گفت که این اشارات در منابع اهل حق، تصادفی نبوده و می‌توان آن را به‌عنوان حلقه ارتباط اندیشه‌های هندی با فرقه اهل حق دانست (Abul Bashari and Hadi, 2015, p. 13). ازاین‌رو، پیگیری بن‌مایه‌های تصوف در آئین‌های هندی می‌تواند کلید مناسبی برای رمزگشایی نمادهای مورداستفاده در آیین درویشی و قالیچه‌های پوستین باشد.

۷. قالیچه‌های پوستین

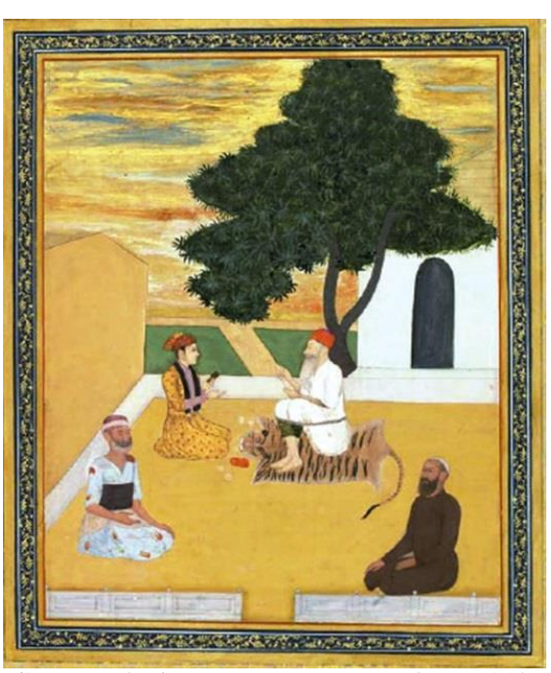
استفاده از پوست گربه‌سانانی نظیر پلنگ و ببر هم برای پوشش بدن و هم به‌عنوان زیرانداز برای نشستن، در هند سابقه‌ای دیرینه داشته و با سنت‌های هندویی و بودایی مرتبط است. درحالی‌که در نقاشی‌های هندی مرتاضان هندو، حکیمان یا رهبران مذهبی اغلب به‌صورت نشسته (برهنه یا تقریباً برهنه) روی پوست ببر ارائه می‌شوند (شکل‌های۲ و ۳) در آسیای مرکزی زاهدان مسلمان (هرچند به ندرت) روی پوست پلنگ نشسته‌اند. با این‌حال، در یک نگاره از کتاب اکبرنامه، می‌توان یک زاهد گوشه‌نشین مسلمان به نام درویش بابا بلاس را دید که هنگام ملاقات با اکبر، شاهزاده جوان مغول روی پوست ببری در جلوی خلوتگاه خود نشسته است (شکل‌های۴ و ۵) نمونه‌های مشابه دیگری نیز از نگاره‌های هندی در قرن شانزدهم م. موجود است (Sonoc, 2021, p. 479).

ریشی‌های هندو هنوز از پوست ببر برای مراقبه، موعظه و هنگام پذیرایی از مریدان استفاده می‌کنند، اما از قرن ۱۸م. / ۱۲ه.ق می‌توان شاهد تغییر در این سنت بود. به‌نظر می‌رسد که این سنت هندو، در محیط بودایی، احتمالاً از قرن ۱۹م./ ۱۳ه.ق تغییر کرده است. در تبت و در نپال (به دلیل مهاجرت تبتی ها) در نیمهٔ دوم قرن ۲۰م./ ۱۴ه.ق فرش ببری، نقش آیینی مشابه پوست ببر را ایفا می‌کرد (Sonoc, 2021, p. 480). قالیچه‌های ببری تبتی که از مشهورترین قالیچه‌های پوستین در دنیا هستند، احتمالاً به دلیل ساده نبودن شکار ببر و کمبود این حیوان در تبت، از اوایل قرن ۱۹م. / ۱۳ه.ق جایگزین پوست ببر هندی شده است (Hali, 2021, URL4) (شکل۶). فرش‌های ببری قرن نوزدهمی که در ترکستان شرقی توسط اویغورهای مسلمان اهل ختن (منطقه خودمختار سین‌کیانگ، چین) تولید شده و بسیار نادرند (شکل۷)، به‌احتمال زیاد، با طرحی غیرعادی برای ترکستان شرقی، ممکن است برای تجارت با بوداییان مغول تولید شده باشد (Sonoc, 2021, p. 480). گونهٔ مشابه قالیچه‌های ببری ترکستان در ایران، قالیچه‌های پوستین درویشی هستند که اگرچه از شکل پوست ببر یا حیوانات مشابه در آن استفاده شده، تمام بخش‌های قالیچه را پُر نکرده و در آن عناصر گوناگونی که جنبهٔ نمادین دارند، نیز یافت می‌شود.

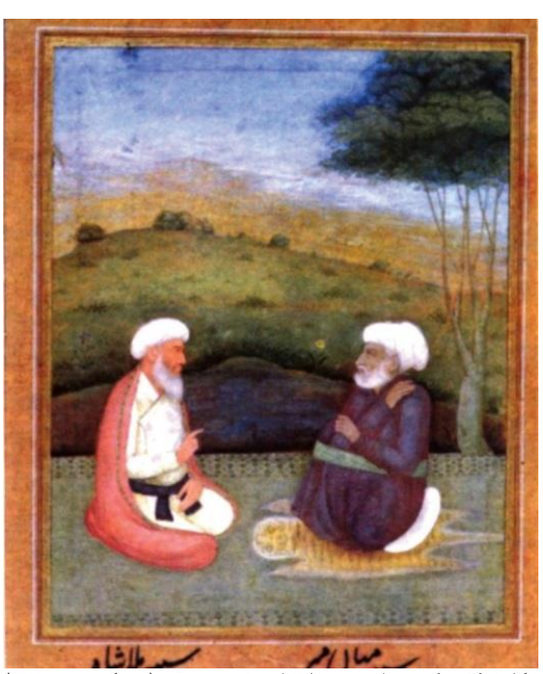
شکل۱: نقشهٔ استان مرکزی، موقعیت اراک و ساروق :URL1
Fig. 1: Map of central province, location of Arak and Sarouk: URL1

شکل۲: شیوا نشسته بر پوست ببر، ۱۶۹۴م. (URL 3)
Fig. 2: Shiva sitting on a tiger skin, 1694. (URL3)

شکل۳: شیوا و پاروانی، قرن ۱۷. (سونوک،۲۰۲۱: ۴۹۷)
Fig. 3: Shiva and Parvati, 17th. (sonoc, 2021, p. 497)



شکل۴: ملاقات اکبرشاه با درویش بابا بلاس، ۱۵۹۳، (سونوک،۲۰۲۱: ۴۹۷)
Fig. 4: Akbar Shah's meeting with Darvish Baba Blas, 1593 (sonoc, 2021, p. 497)



شکل۵: گفت‌وگوی میان میر و ملاشاه بدخشی، ۱۶۳۰. (سونوک،۲۰۲۱: ۴۹۷)
Fig. 5: A conversation between Mir and Mulla Shah Badakhshi, 1630(sonoc, 2021, p. 497)

شکل۶: قالیچهٔ ببری تبتی، قرن ۱۹، (سونوک،۲۰۲۱: ۴۹۷)
Fig. 6: Tibetan tiger rug, 19th. (sonoc, 2021, p. 497)

به‌طورکلی قالیچه‌های درویشی به دو گونه تقسیم می‌شوند. گونهٔ اول قالیچه‌هایی که تصویر رهبران و قطب‌های دراویش بر آن‌ها نقش بسته و در برخی مناطق ایران ازجمله تبریز، کرمان، کاشان و... بافته می‌شده است. گونهٔ دوم قالیچه‌های پوستین هستند که موضوع آن‌ها مربوط به دراویش است اما ازنظر نوع نقش و ترکیب‌بندی، تفاوت فاحشی با گونهٔ اول دارد (جدول۱). ترکیب‌بندی بیشتر آن‌ها محرابی بوده، خبری از شمایل پیران و رهبران درویشان در آن نیست و زمینهٔ اصلی را پوست ببر در برگرفته و دیگر نمادهای درویشی در اطراف آن جای‌داده‌شده است. در مورد کاربرد قالیچه‌های پوستین دو فرض می‌تواند مطرح شود. اول اینکه مانند دیگر قالیچه‌های تصویری، تزئینی و دیوارکوب بوده‌اند، دوم اینکه جایگزین پوست یا حصیری بوده که درویشان هنگام مراقبه روی آن می‌نشسته‌اند. ازآنجاکه پوست یا حصیر دراویش، در طول روز، زیرانداز و در شب روانداز آن‌ها بوده و با توجه به اینکه معمولاً درویشان درجایی ثابت نبوده و طی طریق می‌کرده‌اند، همراه داشتن یک قالیچه نمی‌تواند با این مسلک درویشان همخوانی داشته باشد. درنتیجه فرض دیوارآویزبودن آن قوت بیشتری می‌یابد. نمونه‌هایی از آیین آویختن پوست در نگاره‌های حمزه‌نامه که هنرمندان ایرانی در تصویرگری آن مشارکت داشته اند، قابل‌مشاهده است (شکل‌های ۸ و ۹)

در خانقاه‌ها یا محافل درویشی نیز مکانی به نام «سَردَم» وجود دارد که یک دیوار یا طاقی است که معمولاً پیر یا قطب در زیر آن می‌نشیند و یاران در گرد او حلقه می‌زنند (شکل۱۰). دهخدا سردم را اتاق چوبی می‌داند که در دهه¬ عاشورا نزدیک مسجد یا تکیه برپا می‌کردند و آن را با شمایل ائمه و بزرگان و قالیچه‌ها و لوازم درویشی (تبرزین، شمشاد، کشکول و غیره) می‌آراستند و شب‌ها از وارد شوندگان پذیرائی می‌کردند و گاه به مشاعره می پرداختند (Dehkhoda, 1995). ریشهٔ سَردَم را می‌توان در سلسله دراویش خاکساریه یافت. این سلسله دسته سقاها را تأسیس کرده و چون با خوانندگی سروکار داشته‌اند، برای سخنوری سقاخانه را به‌وجود آورده بودند. آن‌ها مظاهر فقر و نمونه‌ای از ابزار اصناف منسوب به فقر را در آن جای داده و نام آن را سَردَم نهاده و مقدس می‌شمرده‌اند (Masoudi et al., 2020, p. 96). نمادهایی که در سَردَم قرار می‌گیرند، مشابه نمادهایی است که روی قالیچه‌های پوستین نقش بسته‌اند (شکل۱۱) سَردَم می‌تواند مکانی باشد که این قالیچه‌ها روی آن‌ها نصب می‌شده‌اند. بنابراین، می¬توان به

شکل۷: قالیچه ببری ختن، ۱۸۸۰ (سونوک،۲۰۲۱: ۴۹۷)
Fig. 7: Hotan tiger rug, 1880, (sonoc, 2021, p. 497)

نمادین‌بودن این قالیچه‌ها پی بُرد.

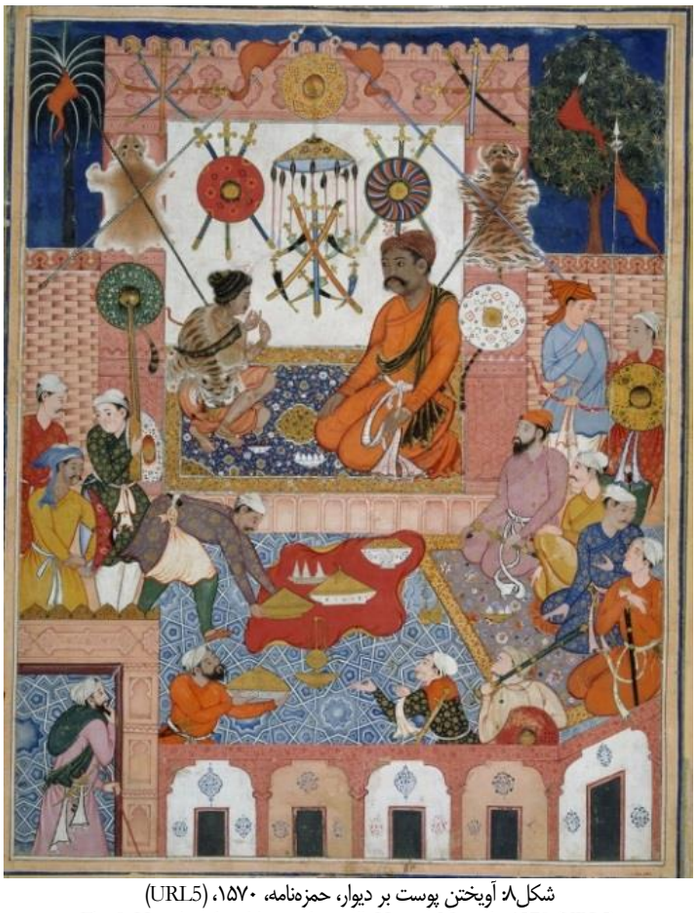
در جدول ۱ هشت نمونه از قالیچه‌های پوستین منتسب به ساروق آورده شده است.

۸. نمادهای به‌کاررفته در قالیچه‌های پوستین

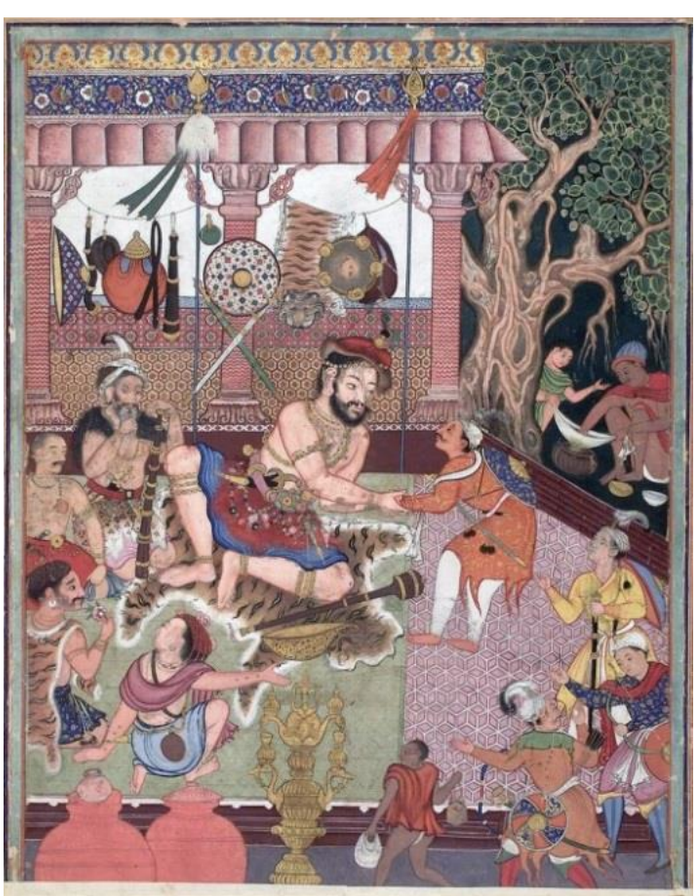
در قالیچه‌های پوستین دراویش نقوش و عناصری به‌کار رفته که برای دراویش نمادین بوده، از این‌رو، در ادامه، آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

پوست ببر: پوشش درویشان، همواره لباسی ساده و یا پشمینه بوده و اگر دسترسی به پوست داشتند، از آن به‌عنوان زیرانداز یا بالاپوش استفاده می‌کردند. پوستی که معمولاً به‌کار می‌رفت، از حیوانات اهلی مانند بز یا گوسفند به‌دست می‌آمد. درحالی‌که پوستی که در این قالیچه‌ها نقش بسته، پوست ببر یا چیزی شبیه گربهٔ وحشی است که در برخی منابع گاه به اشتباه پوست پلنگ آورده شده است.

پوست ببر در شمایل‌نگاری هندو علامت شیواست، زیرا ببر، مرکب شاکتی، نیروی طبیعت است که شیوا نه‌تنها تسلیم آن نشد بلکه بر آن سیطره یافت (Gheerbrant and Chevalier, 2006, p. 64). در برخی منابع، در توصیف شیوا آمده که او خدای نابودگر، در قالب مرتاضی پیر و لاغر است که در میان گورستان‌ها حرکت می کند، گردن‌بندی بزرگ از جمجمه‌های انسان به گردن دارد و لنگ یا لباسی از پوست ببر به دور کمر او پیچیده است (Lillie, 1981, p. 9). در آیین بودایی ببر، نماد قدرت ایمان بودائیان است و چندین خدای بودایی، پوست ببر را به تقلید از شیوا می‌پوشیدند (Hall, 2015, p. 33). در نگاره‌هایی که از هند به‌جای مانده، مرتاضان در حال مراقبه و یوگا، روی پوست ببر نشسته‌اند (شکل¬های۱۲ و۱۳) که شاید نمادی از غلبه بر احساسات و فروکش‌کردن آن باشد. همچنین بیشتر مرتاضان هندی از قانونی باستانی پیروی می‌کنند که طبق آن، یک مرتاض هنگام مراقبه باید روی یک حصیر به نام کوسا گرس بنشیند. آن‌ها بر این باورند که قرارگیری این حصیر روی زمین برهنه مکان مراقبه آن‌ها، مغناطیس‌های ساطع‌شده از زمین را خنثی و یا به‌نحوی تغییر می‌دهد. گاهی نیز، یک نوع بالش یا زیرانداز مرسوم را به‌کار می‌برند که از جنس نرمی مانند پوست حیوانات، به‌ویژه از پوست و موی پرطرفدار ببر و گربهٔ وحشی ساخته شده است (wents, 2000, p. 186).



شکل۸: آویختن پوست بر دیوار، حمزه‌نامه، ۱۵۷۰، (URL5)
Fig. 8: Hanging the skin on the wall, Hamza Nameh, 1570 (URL5)



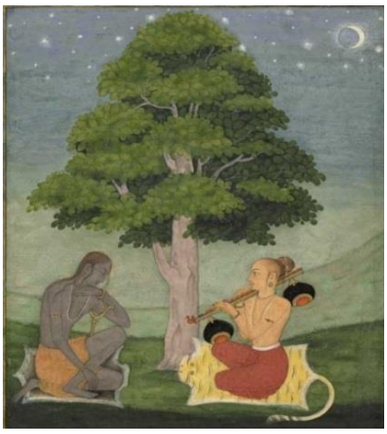
شکل۹: آویختن پوست بر دیوار، حمزه‌نامه، ۸۲=۱۵۶۷، (URL6)
Fig. 9: Hanging the skin on the wall, Hamza Nameh, 1567-82 (URL6)

شکل ۱۰، نمونه‌ای از سَردَم درویش، (نگارندگان)
Fig. 10: An example of Dervish's Sardam, (Authors)

شکل۱۱: پوست آویخته بر دیوار در قالی درویشی، سده ۱۹. (آهنی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۲۲)
Fig. 11: Skin hanging on the wall in a dervish carpet, 19th, (Ahani. et al., 2017, p122)

جدول ۱: قالیچه‌های پوستین ساروق (نگارندگان)
Table 1: Saruq skin rugs (authors)

(منبع: URL7) (Source: URL 7)	(منبع: URL8) (Source: URL 8)	نمونه‌های قالیچه پوستین ساروق (قرن نوزدهم میلادی / سیزدهم ه.ق) Samples of Sarouq skin rugs (19th century AD / 13th A.H.)(
(منبع: URL9) (Source: URL 9)	(منبع: آهنی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۲۲) (Ahani. et al., 2017, p. 122)	
(منبع: URL10) (Source: URL 10)	(منبع: URL10) (Source: URL 10)	
(منبع: URL10) (Source: URL 10)	(منبع: URL10) (Source: URL 10)	



شکل ۱۲: مرتاض نشسته بر پوست ببر، هند، ۱۶۹۰م. موزه متروپولیتن (URL11)

Fig. 12: A monk sitting on a tiger skin, India, 1690 AD. The Metropolitan Museum, (URL11)

شکل۱۳: مرتاض‌های نشسته بر پوست ببر، (URL12)

Fig. 13: ascetics sitting on a tiger skin, (URL12)

در مورد اینکه استفاده از پوست ببر از چه زمانی در فرهنگ درویشی وارد شده، اظهار نظر دقیقی نمی‌توان کرد، اما ازآنجاکه دست‌کم در نگاره‌های ایرانی مربوط به عهد ایلخانی و پس از آن استفاده از پوست ببر برای پوشش یا زیرانداز برای پادشاهان و جنگجویانی مثل رستم تصویر شده (شکل۱۴) می‌توان آن را سنتی دیرپا دانست که بعدها با رواج عقاید اهل تصوف در جامعه و ارتباط بیشتر با دراویش، مرتاضان، حکیمان و رهبران مذهبی همسایگان شرقی همچون هند، وارد فرهنگ درویشی ایران نیز شده است.

چنانکه پیش‌تر در سطور قبل، به نمونه‌هایی از کاربرد پوست ببر، در میان دراویش مسلمان اشاره شد (شکل‌های۴ و ۵). با توجه به مطالبی که در مورد ریشهٔ تصوف و اشتراک با آیین‌های هندو و بودایی بیان شد، می‌توان چنین پنداشت که پوست ببر در فرهنگ درویشی، علاوه‌بر معنای نمادین احاطه بر طبیعت اطراف و بی‌نیازی از آن، به دلیل زیبایی و ابهت آن نیز می‌تواند جایگزین پوست حیوانات اهلی شده باشد.

چنته: یکی از وسایلی که درویشان با خود حمل می‌کردند، کیف یا کیسه‌ای به نام چنته است. دهخدا چنته را توشه‌دان یا توبرهٔ کوچک درویشان که در آن چرس و چیزهای دیگر دارند، می‌داند. خورجین گونهٔ درویشان که معمولاً از جنس قالی و قالیچه بوده و به شکل کیسه‌ای که اطراف آن را چرم‌دوزی کرده و از گردن آویزند و چیزهای خُرد و ریز درون آن می‌گذارند (Dehkhoda, 1995). چنته شاید به‌تنهایی معنای نمادینی نداشته باشد اما نکتهٔ قابل‌توجه در تصویر این چنته‌ها، طرح شطرنج‌گونهٔ آن است (شکل۱۵). این طرح، بر نوعی شطرنج به نام «شطرنج العرفا» اشاره دارد (شکل۱۶). شطرنج العرفاء نوعی شطرنج است که صوفیان بازی می‌کنند و به‌جای تخته شطرنج، از ورقه مقوا یا کاغذ خط‌کشی شده که دارای خانه‌هایی است، استفاده می‌کنند. در هر خانه، یکی از صفات پست یا عالی اخلاقی و درجات تصوف نوشته‌شده است. بازی از سمت چپ پایین صفحه که صفر عدم نام دارد، آغاز می‌شود و هرکس به خانهٔ بالایی که وصلت یا کلمه‌ای نظیر آن است، زودتر برسد، برنده به‌شمار می‌رود (Balaghi, 1991, p. 183).

تبرزین: تبرزین قرن‌ها وسیله دفاع و ابزار جنگی بوده، اما اینکه چرا درویشان آن را مورداستفاده قرار داده‌اند قابل‌بررسی است. تبرزین در دورهٔ صفویه و قاجاریه به دلایل زیر موردتوجه و احترام مردم قرارگرفته است: اول آنکه درویشان خاکسار در شهرها و روستاها برای تبلیغ تشیع پیوسته در آمدوشد بوده و برای حفظ امنیت، با خود تبرزین حمل می‌کردند، همچنان که درویشانی که از هند می‌آمدند، نیز به سبب طول راه و نیاز به دفاع از خود تبرزین داشتند. دوم اینکه، تبرزین نماد آزادی، وارستگی و مبارزه علیه استبداد بود و داشتن تبرزین در منازل، مفهوم طرفداری از آزادگی و وارستگی داشت. سومین دلیل حمل تبرزین توسط درویشان، این بود که می‌خواستند نشان دهند ما از جهاد اصغر به جهاد اکبر که مبارزه با نفس است، می‌پردازیم و تبرزین که ابزار جنگ و جهاد بود، این معنی را به ذهن متبادر می‌ساخت (Monajemi, 2001, p. 176) (شکل‌های۱۷ و۱۸).

کشکول: کشکول یکی دیگر از نمادهای اصلی حمل‌شوندهٔ دراویش بوده (شکل‌های۱۹و۲۰) و گاه آن را ابریق هم می‌نامند و احتمالاً به‌عنوان ظرف آب و یا غذای دراویش استفاده می‌شده است. پیش‌از این، اشاره شد که ارتباط دراویش ایران و مرتاضان هندی در طول تاریخ وجود داشته است. کشکول در هند از دانهٔ گیاهی شبیه نارگیل به‌دست می‌آید که پس از بریدن، به دو قسمت شده و دو کشکول به‌دست می‌آید. یکی راست و دیگری چپ. راست از آن نظر که چون به ساعد راست آویخته می‌شود، انحنایش به‌طرف بیرون بوده و چپ را به‌عکس چون به ساعد چپ بیاویزند، انحنایش به‌طرف درون است. درگذشته کشکول راست ویژهٔ درویشان نعمت‌اللهی بود که آن را به ساعد راست می‌آویختند و در کوچه و بازار قدم می‌زدند و اشعار عارفانه را با نوایی خوش می‌خواندند. این عمل هم تبلیغ تصوف بود و هم تجربه‌ای برای خودشکنی صوفیان مبتدی. کشکول چپ ویژه فقرای خاکسار جلالی بود که به ساعد چپ می‌آویختند و در بازار و معابر به‌اصطلاح پرسه می‌زدند (Monajemi, 2001, p. 179).

کلاه (تاج): کلاه یا تاج دوازده‌تَرک، ویژهٔ صفویان و اهل فتوت بوده که می‌خواستند ارادت و خلوص خود را نسبت‌به حضرت علی

(ع) و دوازده امام نشان دهند و چون در آن زمان ایرانیان برای حضرت علی (ع) مقامی بالاتر از شاه قائل بودند، اعتقاد داشتند تاج سلطنت شایستهٔ سر حضرت علی (ع) است. ازآنجاکه رنگ طلایی و قرمز از رنگ‌هایی است که در تاج سلاطین وجود داشته، رنگ قرمز را برای این کلاه دوازده ترکی انتخاب نمودند و درویشان و صوفیانی که این کلاه را بر سر می‌نهادند، آن را تاج نام نهادند (Ghaibi, 2006, p. 437). این کلاه‌ها در انواع و رنگ‌های مختلف وجود دارد و در حاشیهٔ برخی از آن‌ها اشعاری در مدح حضرت علی (ع) و یا خصلت جوانمردی و صوفی‌گری سروده شده است (شکل۲۱)؛ بنابراین، می‌توان کلاه را در کنار پوست از نمادهای مهم درویشی و نشانی از تاج‌وتخت درویشان دانست. تصویر این کلاه در این قالیچه‌ها در مرکز بالای تصویر قرارگرفته و محل قرارگیری آن نیز می‌تواند تأکیدی بر اهمیت آن در میان دراویش باشد (شکل۲۲).

خنجر یا اره‌ماهی: در پایین زمینهٔ تمام قالیچه‌ها، تصویری شبیه یک خنجر یا شمشیر وجود دارد (شکل۲۳). خنجر یا شمشیر ازجمله نمادهایی که در سَردَم نصب می‌شود که علاوه‌بر جنبهٔ کاربردی آن، نمادی از حق‌طلبی درویشان بوده است. در سردم‌ها گاهی شمشیر حضرت علی (ع) به همراه شیر به‌عنوان نمادی از شیر خدا به کار می‌رفته که در این قالیچه‌ها می‌تواند به تقلید از آن، نقش بسته باشد. بهرامی معتقد است که در صدر اسلام، مهری‌های باستانی تبدیل به یارسان‌های امروزی یعنی اهل حق‌ها شده و در باور آن‌ها، حضرت علی (ع) جای مهر را گرفت (Bahrami, 2000, p. 88). ازاین‌رو، شاید بتوان شمشیر یا خنجر را با خنجر مهر مقایسه نمود که آن را در گردن گاو فروکرد و سرچشمهٔ حیات گردید؛ اما لبهٔ این شمشیر دارای کنگره‌هایی است که شبهه‌ای در خنجربودن آن ایجاد می‌کند. منجمی در کتابش، به وسایلی که درویشان موظف بودند با خود حمل کنند اشاره‌کرده که عبارت‌اند از عصا، منتشا، اره‌ماهی، مقراض، سوزن نخ، قیچی و... (Monajemi, 2001, p. 183). اره‌ماهی یا اره نهنگان جزو وسایلی بوده که درویشان درگذشته با خود حمل می‌کردند اما امروزه از آن کم‌تر استفاده می‌شود (شکل۲۴). احتمال دارد تصویر نقش بسته همان ارهٔ نهنگان درویشان باشد.

درخت: در تمام قالیچه‌های درویشی، درخت به‌صورت قرینه، مانند دیگر اجزا تکرار شده که معمولاً شبیه درخت بید و در یکی از نمونه‌ها، شبیه سرو است. شاید تصور شود که این درختان مانند گل‌های زمینه، نقش تزئینی و پرکننده دارد، اما با توجه به کارکرد نمادین سایر عناصر، فرض نمادین‌بودن درخت در این قالیچه قوت می‌گیرد. در اندیشهٔ تصوف، از درخت معرفت یاد می‌شود که نخستین کاربرد نمادین آن را در رسالهٔ عرفانی و رمزی مقامات القلوب می‌بینیم. در این رساله، عارف با درخت پاکیزه معرفت و هفت شاخه‌ای که میوه‌اش علم و حکمت است، یادشده است (Abedi et al., 2019, p. 92). رویش و خزان پی‌درپی درخت در فصول سال، ذهن عارف را به‌سوی مرگ و زندگی و متعاقباً ولادت مجدد و حیات روحانی هدایت می‌کند. پیشوایان عرفان، رابطه‌ای سری با درخت داشته و بر اساس روایات، گاهی زیر درخت به شهود می‌رسیده و یا عروج می‌کرده‌اند (Kalantar and Sadeghi, 2017, p. 70). اگرچه درخت ازجمله عناصر نمادین استفاده‌شده در سردم‌ها نیست، گویا طراح تلاش کرده در حد کمال، با زبان تصویر و نماد به اندیشه‌های دراویش اشاره داشته باشد.

ماهی: تنها دریک نمونه از قالیچه‌های پوستین موجود (شکل۲۵)، تصویری از دو ماهی به‌صورت قرینه دیده می‌شود. ماهی در برخی از سَردَم‌های دراویش یا نقش روی تبرزین هم دیده می‌شود. مولانا سالکی که قصدرسیدن به دریای الهی را دارد، یا انسان کاملی که در دریای الهی غرق‌شده را ماهی می‌داند. انسان کامل هیچ‌گاه از کامل‌شدن بیشتر بی‌نیاز نیست، بنابراین به‌خوبی با نماد ماهی که طالب همیشگی آب است نشان داده می‌شود (Kazempour and Shafai, 2019, p. 53). ازآنجاکه بیشتر نمادهای به‌کاررفته در قالیچه، بیانگر تفکر صوفیگری و اعتقادات دراویش است، به‌نظر می‌رسد در اینجا ماهی در کنار درخت می‌تواند تعبیری از انسان طالب معرفت باشد، همان راهی که هر درویش به آن قدم می‌گذارد.

۹. خاستگاه احتمالی شکل ظاهری این قالیچه‌ها

اگرچه قالیچه‌های پوستین ساروق به‌دوراز شیوه طبیعت‌گرایانه تصویر شده، به‌صورت کلی شباهت‌هایی با پوست‌های واقعی گربه‌سانانی چون ببر دارد. ازآنجاکه این نوع قالیچه‌های تصویری در ساروق پیشینه‌ای طولانی نداشته و مربوط به نیمهٔ دوم سده نوزدهم میلادی/ سده سیزدهم هجری است، این پرسش مطرح می‌شود که خاستگاه احتمالی پیدایش چنین شکلی از قالی تصویری در این منطقه کجاست و آیا این نوع طرح، ابداع بافندگان محلی بوده و یا از جایی نشأت گرفته است؟ با بررسی‌های انجام‌گرفته توسط نگارندگان دو منشأ یکی در عثمانی و دیگری در شرق دور (سرزمین‌های هند و تبت) را می‌توان در این خصوص مطرح کرد که به آن پرداخته شده است.

در دورهٔ قاجار، سلطان‌آباد (اراک فعلی) و مناطق فعال در قالی بافی آن همچون مشک‌آباد، ساروق، فراهان و... اهمیت بیشتری یافته به‌گونه‌ای که حتی ناصرالدین‌شاه در سفرنامه خود به آن اشاره‌کرده و از حضور تجار متعدد به‌خصوص تجار آذربایجانی و صادرات قالی‌های این منطقه به ممالک عثمانی و روس یادکرده است (Naser al din Shah, 1984, p. 348). ازآنجاکه ترکیه از گذشته‌های دور یکی از مراکز اصلی تجمع دراویش و صوفیه بوده، این احتمال را می‌توان مطرح کرد که قالیچه‌های پوستین ساروق تحت تأثیر این قالی‌ها به وجود آمده باشد؛ زیرا همان‌گونه که فونتن بیان کرده احتمالاً برخی نقشه‌ها به‌واسطهٔ تجار تبریزی که از ۱۲۵۰ ه.ق به بعد (قرن نوزدهم میلادی) در سلطان‌آباد (اراک) اقامت داشته‌اند، به فرش‌های این منطقه واردشده باشد (Fontaine, 1997, p. 97) با بررسی نمونه‌های مشابه قالیچه‌های پوستین، به قالیچه‌های پوستین عثمانی که در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی/سده یازده و دوازده هجری تولید می‌شده (شکل¬های۲۶و۲۷و۲۸) می‌رسیم.

شکل ۱۴: رستم با لباس پوست ببر، شاهنامه، ۷۳۰-۷۰۰ق، (URL13)
Fig. 14: Rostam wearing a tiger skin dress, Shahnameh, 700-730 AH (URL13).

شکل ۱۵: چتهٔ دراویش با طرح شطرنجی (URL10)
Fig. 15: dervish pouch with checkered design, (URL10)

شکل ۱۶: نمونه شطرنج‌العرفا، گلی و رمضانی، ۱۳۹۴: ۱۱۰
Fig. 16: an example of al-Orafa chess, Goli and Ramadani, 2016, p110

شکل۱۷: تبرزین یک‌طرفه، موزه ملی ملک، (URL14)
Fig. 17: one-way Tabrizin, Malek National Museum, (URL14)

شکل۱۸: تبرزین، (URL10)
Fig. 18: Tabrizin, (URL10)

شکل۱۹: کشکول، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (URL15)
Fig. 19: Kashkol, Victoria and Albert Museum, (URL15)

شکل ۲۰: کشکول، (URL7)
Fig. 20: Kashkul, (URL7)

شکل ۲۱: کلاه درویشی، قرن ۱۹.
(URL16)
Fig. 21: dervish hat, 19th century. (URL16)

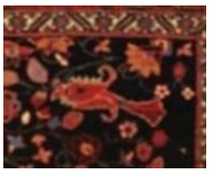
شکل ۲۲: نقش کلاه درویشی. (URL10)
Fig. 22: the pattern of the dervish hat. (URL10)

شکل ۲۳: خنجر یا اره‌ماهی در قالی‌های درویشی (URL10)
Fig. 23: Dagger or sword fish in dervish rugs (URL10)

شکل۲۴: اره نهنگان دراویش، (نگارندگان)
Fig. 24: Nehangan dervish saw, (authors)

شکل۲۵: نقش ماهی در قالیچه‌های پوستین، (URL10)
Fig. 25: the motif of fish in skin rugs (URL10)

جدول ۲: نقوش نمادین قالیچه پوستین ساروق (نگارندگان)
Table 2: symbolic motifs of Sarouk skin rugs (authors)

نوع نگاره Type of painting	نام نگاره Name of painting	موقعیت قرارگیری placement position	رنگ و اندازه Color and size	وجه نمادین symbolic face	تصویر نقش‌مایه The image of the motif
جانوری Animal motif	پوست ببر skin of tiger	تقریباً وسط قالی از بالا تاکمی مانده به پایین متن قالی Almost in the middle of the carpet	روشن با خطهای تیره یا بالعکس و بسیار بزرگ تقریباً به درازای متن قالی Bright with dark lines or vice versa	نماد شیوا و زیرانداز دراویش حین مراقبه Shiva symbol and dervish mat during meditation	
	ماهی Fish	طرفین و بالای متن به‌صورت متقارن The sides and top of the text symmetrically	نسبتاً کوچک و قرمز Relatively small and red	انسان سالک و درویش طالب معرفت A seeker and dervish seeking knowledge	
گیاهی Plant motif	درخت Tree	طرفین پایین متن به‌صورت متقارن The lower sides of the text symmetrically	سرخ و سورمه‌ای نسبتاً بزرگ Relatively large red and navy blue	نماد درخت معرفت و محل عروج دراویش The symbol of the tree of knowledge and the place of dervish ascension	
ابزار Tool	چنته pouch	پایین متن قالی به‌صورت متقارن The bottom of the rug text is symmetrical	به‌صورت شطرنجی و چهارخانه با خانه‌های تیره و روشن checkered with dark and light houses	نماد شطرنج العرفا Al-Orafa chess symbol	
	تبرزین battle axe	بالای متن قالی و در طرفین سر پوست ببر به‌صورت متقارن On top of the carpet and on the sides of the tiger skin head symmetrically	روشن یا تیره در کنتراست با رنگ زمینه قالی Light or dark in contrast with the background color of the carpet	نماد مبارزه با نفس و آزادگی و جهاد اکبر A symbol of struggle against self and freedom and great jihad	
	کشکول Kashkul	در دو طرف بالای متن قالی در طرفین محل دست‌های پوست ببر Tiger skin on both sides of the carpet on the sides of the hands	تیره یا روشن در کنتراست با رنگ متن قالی dark or light in contrast with the color of the carpet	نماد فقر و شکستن خود A symbol of poverty and brokenness	
	کلاه Hat	در بالا و وسط قالی و و در محل بالای سر پوست ببر به‌صورت تک و متقارن In the top and middle of the carpet and And on the top of the head of the tiger skin in a single and symmetrical way	قرمز با نوشته‌هایی در مدح حضرت علی (ع) Red with writings in (praise of Hazrat Ali	نماد برتری حضرت علی (ع) و تشیع A symbol of the supremacy of Hazrat Ali (AS) and Shiism	
	خنجر یا اره‌ماهی Dagger or swordfish	در پایین‌ترین قسمت میانی متن قالی و نزدیک به حاشیه پایین به‌صورت تک و نامتقارن In the lowest middle part of the carpet text and close to the bottom border, it is single and asymmetrical	رنگ کرم قهوه‌ای و در اندازه نسبتاً بزرگ Brown cream color and relatively large size	نماد شمشیر حضرت علی (ع) و یا خنجر میترا The symbol of Hazrat Ali's sword or Mitra's dagger	

هرچند که این قالیچه‌ها ظاهری ساده و هندسی دارند، در نگاه نخست به‌گونه‌ای یادآور قالیچه‌های پوستین ساروق هستند؛ اما با نگاهی دقیق‌تر می‌توان دریافت که دارای تصاویری انتزاعی‌اند و بیشتر تداعی‌کنندهٔ پوست حیواناتی نظیر گوسفند و بز یا بز کوهی با شاخ‌های خمیده هستند که سنت‌های درویشی استفاده از پوست را یادآوری می‌کنند. رسم استفاده از پوست در بین دراویش دستکم از سده ۱۲م/۶ ه.ق که جنبشی متفاوت متشکل از دراویش دوره‌گرد به‌وجود آمد، وجود داشته و «نمونهٔ اولیه‌ای از چنین درویش دوره‌گردی در زمان سلطنت فرمانروای غزنوی معزالدوله خسرو شاه (ح ۱۱۵۲/۵۴۷– ۵۵۵ه.ق/۱۱۶۰م) ثبت شده است» (Kuehn, 2018, p. 255-257). جنبش قلندریه به رهبری جمال‌الدین ساوی یا ساوجی (متوفی ۶۳۰ه.ق/۱۲۳۲م.) با داشتن و استفاده از پوست به‌عنوان یکی از ملزومات شناخته می‌شوند. ساوی پس از سپردن رهبری به محمد بلخی از او خواست تا جوالیق سیاه و سفید از پوست گوسفند به دراویش بپوشاند. بعدها، عنوان پوستنشین به رئیس یک گروه درویشی از جمله بکتاشیه داده‌شده که در طی قرن دهم ه.ق/شانزدهم م. به‌عنوان انجمن برادری بزرگ جدیدی که میراث قلندرهای پیشین را به همراه دارد، به‌ویژه در ترکیه و اروپای شرقی پدیدار شدند (Kuehn, 2018). بنابراین می‌توان دریافت که قالیچه‌های پوستین عثمانی، با سنت‌های درویشی مرتبط است.

اما ناگفته پیداست که شکل کلی قالیچه‌های پوستین ساروق برگرفته از نقوش گربه‌سانانی مانند ببر و پلنگ بوده و ارتباطی با پوست حیواناتی نظیر گوسفند و بز ندارد. پوست پلنگ ویژگی سنتی حاکمان عثمانی، ایرانی و آسیای مرکزی و همچنین جنگجویان مسلمان و هندو و نیز زاهدان مسلمانان، یا مرتاضان یوگی‌های هندو است (Sonoc, 2021, p. 465). نقشمایهٔ پلنگی ارتباط‌هایی را با نقش چینتامانی نشان می‌دهد. ظاهراً در جامعهٔ عثمانی، نقش چینتامانی به‌عنوان نماد قدرت تلقی می‌شده (Balpinar and Hirsch, 1988, p. 97) و اعتقاد بر این است که استفاده از آن به‌عنوان نشانه‌ای از رتبهٔ اجتماعی بالا، به افراد مهم محدود شده است (Raghet,2016,p87). هرچند که این نقشمایه نیز ابداع آنان نبوده و «پس از شکست سلطان بایزید اول و اسیرشدن در نبرد آنکارا توسط تیمور لنگ (۲۰ ژوئیه ۱۴۰۲م)، به‌عنوان نمادی از قدرت نظامی و سیاسی تیموری، به آناتولی نیز گسترش یافت و این نقش تیموری احتمالاً در اواخر قرن پانزدهم م. به طرحی مورد علاقه در منسوجات عثمانی تبدیل شد» (Sonoc, 2021, p. 468-469). قالیچه‌های پوستین عثمانی، نه‌تنها دارای نقشمایهٔ چینتامانی نیستند بلکه به‌شکلی ساده، بدون جزئیات و هندسی هستند. بنابراین، ازنظر ظاهری نمی‌توانند به‌عنوان سرمشقی برای قالیچه‌های پوستین ساروق در نظر گرفته شوند. همچنین نقشمایه شبیه پوست ببر که از ترکیب چینتامانی و دو خط مواج تشکیل شده و در قرن شانزدهم م. در لباس سلطان وجود دارد (شکل۲۹)، به‌احتمال زیاد، از پوشش پوست ببری مخصوص رستم، به نام ببر بیان، الهام گرفته شده است (Sonoc, 2021, p. 471).

در مورد قالیچه‌های تصویری پوستین، عقاید متعددی از سوی محققان مطرح‌شده است. برخی همچون خانم ارشفسکی معتقدند که قالیچه‌های پوستین با سنت‌های پیشین ایرانی و پوشیدن پوست پلنگ و ببر توسط پهلوانان و شاهان ایرانی مرتبط است که شکل دیگرگونه این قالیچه‌ها را می‌توان در قالیچه‌های محرابی یا جانمازی دید (Ereshefsky, 1978). همچنین تناولی نیز به قالیچه‌های قشقایی معروف به ناظم یا حاجی خانومی اشاره می‌کند که ترنج بزرگ و شاخه‌ها و گل‌های ریز درهم آن انعکاسی انتزاعی از نقش پوست پلنگ یا ببر را بر خود دارند (Tanavoli, 1991, p. 87) اما اگر چنین است چرا قالیچه‌های پوستین ساروق انتزاعی نبوده و چرا نمونه‌های بیشتر و قدیمی‌تری از این نوع، در سایر مناطق ایران ازجمله ساروق یافت نشده است؟

منشأ دوم را می‌توان در شرق جست‌وجو کرد. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد، سرزمین هند و مناطق مجاور آن، از تبت تا چین، تحت تأثیر آیین‌های هندو و بودایی قرار داشته و تصاویر متعددی از پوست پلنگ، ببر و برخی گربه‌سانان دیگر در نگاره‌ها و نقوش فرش‌های این مناطق به‌وجود آمده است (شکل۳۰). علاوه‌بر نگاره‌های متعددی که رستم و برخی پادشاهان و قهرمانان شاهنامه را با پوشش و یا زیرانداز پوست پلنگ و ببر نشان می‌دهد، نگاره‌ای از اواخر سدهٔ چهاردهم م./ قرن نهم ه.ق. منسوب به محمد سیاه قلم در موزهٔ توپقاپی وجود دارد (شکل۳۱) که لباس عشایر ترک آسیای میانه را نشان می‌دهد که نه‌تنها برای استفاده عملی، به‌عنوان مثال برای محافظت از بدن در برابر سرما بوده بلکه برای استفادهٔ نمادین نیز در نظر گرفته شده است، برای مثال برای مبدل‌کردن خود به‌عنوان حیوانات قدرتمند، برقراری ارتباط با حیوانات به‌عنوان شَمَن یا برای برانگیختن بخشی از منشاء حیوانی‌شان (Kadoi, 2007, p. 36)

استفاده از پوست ببر تاریخچه‌ای غنی در شمایل‌نگاری تبتی دارد. قالیچه‌های پوستین ببر تبتی که بسیار کمیاب و مشهورند، از اوایل قرن نوزدهم جایگزین استفاده از پوست ببر شده است (Hali, 2021: URL4). یوگی‌ها در حال مدیتیشن بر این قالیچه‌ها می‌نشستند، زیرا معتقد بودند که ببر به‌عنوان یک نیروی محافظ، تأثیرات دنیای بیرون را از ایشان دور می‌کند (The Ruggist, 2021: URL21). به‌نظر می‌رسد استفاده از پوست ببر و گربه‌سانان مشابه، در میان دراویش نیز با تفکرات این‌چنینی مرتبط باشد. با توجه به ارتباطات و تعاملاتی که دست‌کم پس از حملهٔ مغول بین دراویش ایرانی و همتایانشان در هند و آسیای میانه به وجود آمده و مهاجرت به سرزمین‌های هند و ... که نمونهٔ آن را در بین هنرمندان نگارگر ایرانی در دورهٔ صفویه نیز می‌بینیم، می‌توان تصور کرد که تأثیرات تفکرات مرتاضان بودایی و هندو در بین دراویش ایرانی نیز گسترش یافته و همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد (شکل۴) استفاده از ادوات و وسایل آن‌ها نظیر پوست حیوانات وحشی همچون ببر و پلنگ نیز مرسوم شده است. چنانکه فقیه تأثیرگذار قرن ۷ه.ق/ ۱۴م، یحیی بن شرف النووی در تبیین ممنوعیت استفاده از پوست حیوانات وحشی توسط پیامبر اسلام به‌ویژه استفاده از پوست پلنگ، به ابوداود السجستانی (متوفی ۸۸۹/۲۷۵) و ترمذی (متوفی ۸۹۲/۲۷۹) اشاره کرده است. وسوسه‌انگیز است که این توصیه‌های صریح را به‌عنوان شاهدی بر اینکه چنین اعمالی در واقع در زمان نگارش النووی ادامه داشته، در نظر بگیریم. چراکه

دراویش از تخت پوست هم به‌عنوان سجاده‌ای برای اقامهٔ نماز، و هم به‌عنوان فضاهای مقدس مراقبه عرفانی استفاده می‌کردند (Kuehn, 2018, p. 282).

گسترش عقاید دراویش در دوره‌های مختلف تاریخ ایران، با فراز و نشیب‌هایی ادامه داشته است. عقاید دراویش فرقهٔ نعمت‌اللهی همچون سایر فرقه‌های دراویش، از اواخر زندیه در ایران رواج یافت. بزرگان سلسلهٔ نعمت‌اللهی همچون نورعلیشاه اصفهانی، از هند به ایران آمده و در شهرهای مختلف ایران همچون عراق (اراک؟) و فارس مریدانی داشتند (Zarrinkoob, 1984, p. 98-99). ارتباط این فرقه و پیروانشان با مرتاضان هندی و عقاید ایشان، دور از انتظار نیست و گفته‌شده که رابطهٔ نزدیکی میان نزاریان بخصوص اسماعیلیه کرمان و دراویش طریقه نعمت‌اللهی وجود داشته است (Shahmoradi, 2019, p. 263). علاوه‌بر این، نزاریان قاسم‌شاهی نیز که شاخه‌ای از اسماعیلیان شیعی‌مذهب بوده و پس از تسخیر الموت توسط مغولان، از قرن نهم تا سیزدهم ه.ق به روستای انجُدان در ۳۷ کیلومتری اراک مهاجرت کرده بودند، کوشیدند بر دیگر نزاریان در سوریه، هند و آسیای میانه تسلط یابند (Najafi and Gudarzi, 2021, p. 83). ایشان در هند و سایر سرزمین‌های شرقی مریدانی داشتند و نذورات و سهم امام به آستانشان می‌رسید (Khorasani Fadaei, 1995, p. 139). همچنین نزاری‌ها بنابر شرایط زمان تقیه کرده و معتقدات خود را در چارچوب صوفیانه بیان می‌کردند و آن‌چنان‌که ایوانف گفته، شاه نزار دوم، چهلمین امام سلسلهٔ قاسم‌شاهی، روابط خوبی با دراویش نعمت‌اللهی داشت و در میان آنان به عطاالله معروف بود (Ivanow, 1933, p. 148) ازاین‌رو، می‌توان نتیجه گرفت که تعاملات و روابطی که میان دراویش و نزاریان سرزمین‌های شرقی و نزاریان و دراویش ایرانی به‌خصوص ساکنان منطقه سلطان‌آباد (اراک) وجود داشته، سبب انتقال طرح‌ها و نقوش پوست ببری و... به منطقه سلطان‌آباد و حتی سفارش به قالی‌بافان منطقه ساروق در قرن نوزدهم که شهرتی در این امر داشتند، شده است؛ زیرا اگرچه مقر نزاریان قاسم شاهی در عهد قاجار از ایران به هند تغییر مکان داد (Najafi and Gudarzi, 2021, p. 79)، ایشان همچنان پیروانی در ایران و به‌خصوص در سلطان‌آباد (اراک) و روستاهای مجاور انجُدان داشتند.

شکل ۲۶: قالیچه عثمانی، سده ۱۷: URL16
Fig. 26: Ottoman rug, 17th, (URL17)

شکل ۲۷: قالیچه عثمانی، سده ۱۷: URL17
Fig. 27: Ottoman carpet, 17th.(URL18)

شکلURL18 ۲۸: قالیچه عثمانی، سده ۱۷:
Fig. 28: Ottoman carpet, 17th. (URL19)

شکل۲۹: روپوش کوتاه خفتان، منسوب به مهمت دوم، احتمالاً قرن ۱۶م. موزه توپقاپی سرای. (کادوی،۲۰۰۷: ۴۵)
Fig. 29: Khaftan short robe, attributed to Mehmet II, probably 16th. Topkapi Sarai Museum, (Kadoi, 2007, p. 45)

شکل۳۰: تبت، سده ۱۹: URL19
Fig. 30: Tibet, 19th. (URL20)

شکل۳۱: منسوب به سیاه‌قلم، قرن ۱۴م. موزهٔ توپقاپی، (کادوی،۲۰۰۷: ۴۷)
Fig. 31: attributed to Siah Qalam, 14th. Topkapi Museum, (Kadoi, 2007, p. 47)

نتیجه‌گیری

در پاسخ به پرسش نخست، می‌توان گفت با توجه به دو منشأ غربی و شرقی که در مورد خاستگاه احتمالی شکل ظاهری این قالیچه‌ها مطرح شد، منشأ شرقی به نظر محتمل‌تر می‌رسد؛ زیرا نمونه‌های قالیچه‌های عثمانی ازنظر ظاهری شباهت دقیقی با نمونه‌های یافت شده در ساروق نداشته و نیز اگر چنین بود می بایست نمونه‌هایی در تبریز و مناطق مجاور نیز یافت می‌شد. درحالی‌که شیعیان نزاری انجدان، با تقیه و انتخاب روش‌ها و منش‌های صوفیگرانه، سبب گسترش تصوف در این منطقه شده و مراودات آنان با پیروان این مذهب در سرزمین‌های شرقی به‌خصوص هند، زمینه‌ساز حضور پوست‌ها یا قالیچه‌های پوستین در این منطقه بوده باشد. با مهارت و شهرتی که بافندگان ساروق و مناطقی همچون سلطان‌آباد، فراهان و ... داشتند، بافت این‌گونه از قالیچه‌ها در این منطقه مرسوم شده است.

پس از بررسی اجزای ساختاری عناصر موجود در

قالیچه‌های پوستین، در پاسخ به پرسش دوم، می‌توان گفت، این قالیچه‌ها کارکرد نمادین داشته و با آیین‌های دراویش مرتبط بوده است. بررسی‌ها نشان داد پوست حیوان به‌عنوان زیرانداز یا بالاپوش به‌عنوان نمادی از لباس فقر دراویش بوده است؛ اما نوع خاص پوست ببر، ریشه در اعتقاد هندوها و بودایی‌های هندی دارد که خدای شیوا از آن به‌عنوان نمادی از تسلط بر قدرت‌ها و زیبایی‌های دنیا استفاده می‌کرده است. این پوست، در تصوف نمادی از تخت پادشاهان دراویش نیز هست. چنته، کیف دراویش است و نقش روی آن طرحی از شطرنج‌العرفا است که دراویش هنگام تفکر و مراقبه از آن استفاده می‌کرده‌اند. کشکول، برگرفته از ظروف مورد استفادهٔ مرتاضان هندی بوده که به ایران راه‌یافته و بر مبنای اینکه بر ساعد چپ یا راست درویش باشد، نمایش‌دهندهٔ مرتبه اوست و می‌تواند دلیل جفت‌بودن آن، رعایت قرینگی فرش باشد. خنجر و تبرزین کاربرد دفاعی داشته‌اند؛ اما با توجه به ارتباط با آیین مهری می‌توان آن را برگرفته از سلاح مهر دانست که با آن گاو را قربانی کرد. ماهی نماد انسان طالب و درخت نماد معرفت و آگاهی در عرفان بوده که صوفیان از آن استفاده می‌کنند.

همچنین می‌توان گفت، با توجه به اندازهٔ قالیچه و عناصر نقش‌بسته بر آن، فرض زیراندازبودن این قالیچه‌ها ضعیف می‌شود و در مقابل می‌توان آن را قالیچه‌ای نمادین دانست که بر سَردَم محافل دراویش آویزان می‌شده است. از محدودیت‌های این تحقیق، تعداد اندک و پراکندگی نمونه‌های موجود است که مقایسه و دست‌یابی به نتیجهٔ مطلوب را دشوار می‌سازد. کشف ارتباط بیشتر تفکرات و اعتقادات در مناطقی که آیین‌های صوفیگری رواج داشته، با انواع نقوش دستبافته‌ها و قالیچه‌های مشابه در ایران و سایر نقاط هم‌جوار، می‌تواند موضوع مناسبی برای پژوهش دیگر محققان و علاقه‌مندان باشد.

References

Abedi Jikeh, M,R, Shahbazi H, Farshbafian Nazaz A and Mahdipour M. (2018)."Comparative study of mystical tree symbol in Qabalah and Sufism". Knowledge of Religions, (No. 37), 107-89. [In Persian]

[عابدی جیقه، محمدرضا، حسین شهبازی، احمد فرشبافیان نیازمند و محمد مهدی‌پور. (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی نماد درخت عرفانی در قبالا و تصوف». معرفت ادیان، (شماره ۳۷)، ۱۰۷-۸۹.]

Abol Bashari, P and Vakili A. (2014). "Hindu and Buddhist thought of reincarnation in Ahl al-Haq (Yarsan)". Religions, religions and mysticism, (No. 19), 67-82. [in Persian]

[ابوالبشری، پیمان و علی وکیلی. (۱۳۹۳). «اندیشهٔ هندو و بودایی تناسخ در اهل حق (یارسان)». ادیان، مذاهب و عرفان، (شماره ۱۹)، ۸۲- ۶۷.]

Ahani, L, Yaqoubzadeh A, and Vand Shaari A. (2016). "Study of Dervish carpets of the Qajar period with an emphasis on Noor Ali Shahi carpets". Art Research, (No. 12), 119-130. [In Persian]

[آهنی، لاله، آزاده یعقوب‌زاده، و علی وند شعاری. (۱۳۹۵). «مطالعهٔ قالی‌های درویشی دورهٔ قاجار با تأکید بر قالی‌های نورعلی شاهی». پژوهش هنر، (شماره ۱۲)، ۱۳۰- ۱۱۹.]

Aslam Javadi, M. (2008). "Mircha Eliade and Phenomenology of Religion". Marafet, (No. 31), 144-129. [in Persian]

[اسلم جوادی، محمد. (۱۳۸۷). «میرچا الیاده و پدیدارشناسی دین». معرفت، (شماره ۳۱)، ۱۴۴-۱۲۹.]

Bahrami, I. (1999). The myth of Ahl Haq. Tehran: Atiyeh. [In Persian]

[بهرامی، ایرج. (۱۳۷۸). اسطوره اهل حق. تهران: آتیه.]

Balaghi, S, A, H. (1990). Genealogy of the families of the people of Na'in Medina al-Arafa and the chess book of al-Arafa. Tehran: Sepehr. [In Persian]

[بلاغی، سید عبدالحجت. (۱۳۶۹). انساب خاندان‌های مردم نائین مدینه العرفا و کتاب شطرنج العرفاء. تهران: سپهر.]

Balpinar, B and Udo Hirsch. (1988). Carpets of the Vakiflar Museum Istanbul. Uta Hulsey: Wesel

Behzadi, R. (2001). "The Role of Symbols in Mythology". Iranian studies. (No. 1), 71-88. [In Persian]

[بهزادی، رقیه. (۱۳۸۰). «نقش نماد در فراخنای اساطیر». مطالعات ایرانی. (شماره ۱)، ۸۸-۷۱.]

Dehkhoda, A, A. (1994). Dehkhoda dictionary. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

[دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.]

Eliade, M. (2015). Symbolism, the sacred and the arts. Translated by Mani Salehi Allameh. Tehran: Nilofar. [In Persian]

[الیاده، میرچا. (۱۳۹۳). نمادپردازی امر قدسی و هنرها. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.]

Eliade, M. (2017). History of religious ideas. Tehran: Parse Kitab Publications. [In Persian]

[الیاده، میرچا. (۱۳۹۵). تاریخ اندیشه‌های دینی. ترجمه بهزاد سالکی. تهران: انتشارات کتاب پارسه.]

Eliade, M. (2021). Treatise on the History of Religions. Tehran: Soroush. [In Persian]

[الیاده، میرچا. (۱۳۹۹). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.]

Eliade, M. (2022). The sacred architecture of cryptography, a collection of essays on myth and code. Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush. [In Persian]

[الیاده، میرچا. (۱۴۰۰). معماری قدسی رمزپردازی، مجموعه مقالات اسطوره و رمز. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.]

Ereshefsky, M. (1978). Animal Skin Prayer Rugs. The Warp and Weft of Islam. Oriental Carpets and Weavings from Pacific Northwest Collections, eds JL Bacharach/IA Bierman, Seattle, WA, 47-52.

Fontaine, P. (1996). Persian carpet or marigold garden. Translated by Asghar Karimi. Tehran: Moin. [In Persian]

[فونتن، پاتریس. (۱۳۷۵). قالی ایرانی یا باغ همیشه‌بهار. ترجمهٔ اصغر کریمی. تهران: معین.]

Geertz, C. (2020). Interpretation of cultures. Translated by Mohsen Thalasi. Tehran: Third. [In Persian]

[گیرتس، کلیفورد. (۱۳۹۹). تفسیر فرهنگ ها. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: ثالث.]

Ghibi, M. (2005). Eight thousand years of Iranian clothing history. Tehran: Hirmand. [In Persian]

[غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۴). هشت هزار سال تاریخ پوشاک ایران. تهران: هیرمند.]

Goli, A and Ramezani M. (2015). "A type of chess game in Ferdowsi's Shahnameh and comparing it with other types". Heritage Mirror, (No. 56). 101-120. [in Persian]

[گلی، احمد و مهدی رمضانی. (۱۳۹۴). «گونه‌ای از بازی شطرنج در شاهنامه فردوسی و سنجش آن با انواع دیگر». آینه میراث، (شماره۵۶). ۱۲۰-

Mokhber, A. (2020). Foundations of mythology. Tehran: Nahr-e-Karzan. [In Persian]

[مخبر، عباس. (۱۳۹۹). مبانی اسطوره شناسی. تهران: نشر مرکز.]

Monajemi, H. (2000). The basics of conduct in the Khaksar Jalali dynasty and Sufism. Tehran: Taban. [In Persian]

[منجمی، حسین. (۱۳۷۹). مبانی سلوک در سلسله خاکسار جلالی و تصوف. تهران: تابان.]

Najafi, V and H. Gudarzi. (2020). "Investigation of the developments of Khoja Ismaili and Khoja Eznaashari based on Indian Khojas". History of Khwarazmi, (No. 30). 69-91. [in Persian]

[نجفی، وحید و حدیث گودرزی. (۱۳۹۹). «بررسی تحولات خوجه اسماعیلی و خوجه اثناعشری با تکیه‌بر خوجه‌های هند». تاریخ‌نامه خوارزمی، (شماره ۳۰). ۹۱-۶۹.]

Nafisi, S. (1964). The source of Sufism in Iran. Tehran: Foroughi. [In Persian]

[نفیسی، سعید. (۱۳۴۳). سرچشمه تصوف در ایران. تهران: فروغی.]

Nasir al-Din Shah Qajar. (1983). Naser al-Din Shah's travelogue to his majesty. Tehran: Sanai. [In Persian]

[ناصرالدین‌شاه قاجار. (۱۳۶۲). سفرنامه ناصرالدین‌شاه به عتبات عالیات. تهران: سنایی.]

Nurbakhsh, J. (2002). Forty words and thirty messages. Tehran: Yalda Qalam. [In Persian]

[نوربخش، جواد. (۱۳۸۱). چهل کلام و سی پیام. تهران: یلدا قلم.]

Polok, J, E. (1989). Iran and Iranians. Translated by Kikavos Jahandari. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

[پولاک، یاکوب ادوارد. (۱۳۶۸). ایران و ایرانیان. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی.]

Raghet. J. (2016). A Selend rug. An addition to the cannon of white- ground Cintamani prayer rugs. Hali, London. P.84-108.

Sabahi, T and Asadi M. (2015). Carpet, an abstract of the history and art of carpet weaving in the East. Translated by Azam Nasiri. Tehran: Goya Culture and Art House. [In Persian]

[صباحی، طاهر و محمود اسعدی. (۱۳۹۴). قالین، چکیده‌ای از تاریخ و هنر فرش‌بافی مشرق زمین. ترجمهٔ اعظم نصیری. تهران: خانه فرهنگ و هنر گویا.]

Safaran, E; Hatem Gh, A, and Yahiavi P. (2017)."Recognition of Kerman pictorial carpets (Qajar and Pahlavi period)". Art Effect, (No. 17), 59-71. [In Persian]

[صفاران، الیاس؛ غلامعلی حاتم، و پریسا یحیوی. (۱۳۹۶). «بازشناسی قالیچه‌های تصویری کرمان (دورهٔ قاجار و پهلوی)». جلوهٔ هنر، (شماره ۱۷)، ۷۱- ۵۹.]

Shahmoradi, S, M. (2018). "Ismailia Nizari Mohammad Shahi and Qasim Shahi of Iran during Safavid era". History of Islam, (No. 74), 279-241. [In Persian]

[شاهمرادی، سید مسعود. (۱۳۹۷). «اسماعیلیه نزاری محمدشاهی و قاسم‌شاهی ایران در دوران صفویه». تاریخ اسلام، (شماره ۷۴)، ۲۷۹-۲۴۱.]

Sonoc.A. (2021). Some remarks on the leopard and tiger pelts in the Turko-Iranian and Indian imagery and on the origin of the chintamani motif. Acta Musei Brukenthal. Vol. 16 Issue 2, p465-499.

Surasrafil, Sh. (1993). The golden sunset of Sarouk's carpet. Tehran: Sorasarafil. [In Persian]

[صوراسرافیل، شیرین (۱۳۷۲). غروب زرّین فرش ساروق. تهران: صوراسرافیل.]

Tanavoli, P. (1989). Picture carpets of Iran. Tehran: Soroush. [In Persian]

[تناولی، پرویز. (۱۳۶۸). قالیچه‌های تصویری ایران. تهران: سروش.]

Wents, W.Y.Evans. (2000). Tibetan Yoga and secret doctrines [.۱۰۱

Hall, James. (2013). Pictorial dictionary of symbols in Eastern and Western art. Translated by Ruqiya Behzadi. Tehran: Contemporary Culture. [In Persian]

[هال، جیمز. (۱۳۹۳). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.]

Imani, E and Tavousi M. (2015). "Discussion of antiquarianism in pictorial carpet motifs of the Qajar period". Goljam, (No. 28), 23-38. [In Persian]

[ایمانی، الهه و محمود طاووسی. (۱۳۹۴). «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». گلجام، (شماره ۲۸)، ۳۸- ۲۳.]

Ivanow, w. (1933). Ismaili Literature: A Bibliographical Survey, a Second Amplified Edition of 'A Guidi to Ismaili Literature.

Jafari, H. (2008). "Religion and myth: Philosophical investigation of Mircea Eliade's theory about myth". Research Journal of Religions, (No. 2), 55-82. [In Persian]

[جعفری، حسن. (۱۳۸۷). «دین و اسطوره: بررسی فلسفی نظریه میرچا الیاده پیرامون اسطوره». پژوهشنامه ادیان، (شماره ۲)، ۸۲-۵۵.]

Jafari, M and Yahaghi, M J. (2018). dervish The center of the great Islamic encyclopedia. (URL2, Access date: 2023/03/15)

[جعفری، محمد و یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۹۸). درویش. مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی. URL2.]

Jihunabadi, N. (1982). Haq al-Haqayq or Shahnameh of Truth. Corrected and introduced by Mohammad Makri. Tehran: Tahori. [In Persian]

[جیحون‌آبادی، نعمت‌الله. (۱۳۶۱). حق الحقایق یا شاهنامه حقیقت. مصحح و مقدمه محمد مکری. تهران: طهوری.]

Johle, T. (2002). A research on Iranian carpets. Tehran: Yesavali. [In Persian]

[ژوله، تورج. (۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران. تهران: یساولی.]

Kadoi. Y. (2007). Çintamani: notes on the formation of the Turco-Iranian style', Persica, vol. 21, p. 33-49.

Kalantar, N, A and Sadeghi Tahsali T. (2016). "The tree in mystical symbolism and its mythological roots". Mystical literature, (No. 15). 67-92. [in Persian]

[کلانتر، نوش‌آفرین و طاهره صادقی تحصیلی. (۱۳۹۵). «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن». ادبیات عرفانی، (شماره ۱۵). ۹۲-۶۷.]

Kazempour, M and Shafaei B.(2018)."Fish symbology with a mystical approach in three samples of contemporary era pottery". Islamic Arts, (No. 1), 57-51. [In Persian]

[کاظم‌پور، مهدی و بهاره شفایی. (۱۳۹۷). «نشانه‌شناسی نقش ماهی با رویکرد عرفانی در سه نمونه از سفالینه‌های عصر معاصر». هنرهای صناعی اسلامی، (شماره ۱)، ۵۷-۵۱.]

Khwajauddin, S, M, A. (1983). Henchmen of the Righteous. Tehran: Manochehri. [In Persian]

[خواجه‌الدین، سید محمدعلی. (۱۳۶۲). سرسپردگان اهل حق. تهران: منوچهری.]

Kuehn,S.(2018). Wild Social Transcendence and the Antinomian Dervish. Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society. Vol 4, 1, p 255-285.

London. Lillie, Arthur (1981). India in primitive Christianity. palala press.

Masoudi, Z, Momeni K and Bamanian M. R. (2019). "Explaining the relationship between the symbols and signs of Zorkhane architecture with Pahlavi customs and behavior". Armanshahr Architecture and Urbanization, (No. 28), 91-102. [In Persian]

[مسعودی، زهره، کوروش مومنی و محمدرضا بمانیان. (۱۳۹۸). «تبیین رابطه نمادها و نشانه‌های معماری زورخانه با آداب و رفتار پهلوانی». معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، (شماره ۲۸)، ۱۰۲- ۹۱.]

or seven books of wisdom of the great path. Oxford university press. london.
-URL1: https://www.ncc.gov.ir/fa/gallery/2860/1/ (Access date: 2021/06/17)
-URL2: https://cgie.org.ir/fa/article/246615/ (Access date: 2023/02/12)
-URL3:https://collections.mfa.org/objects/149184/praudha-adhira-nayika-the-mature-heroine-without-selfcontr – (Access date: 2021/06/19)
-URL4: https://hali.com/news/antique-tibetan-tiger-rugs – (Access date: 2021/06/19)
-URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447752- (Access date: 2021/06/14)
-URL6: https://artsandculture.google.com/asset/folio-from-the-hamzanama-volume-11-songhur-balkhi-and-lulu-are-welcomed-by-the-spy-baba-bakhsha-akbar/3QEgXfyLBhoFnw?hl=en-(Access date: 2021/06/14).
-URL 7:https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/an-inscribed-sarouk-rug-for-a-dervish-west-persia. (Access date: 2021/06/14)
- URL8:http://www.rozanehmagazine.com/allarticles/Tanavolicarpet.htm–(Access date: 2021/06/17)
-URL9: https://www.anticstore.art/78461P (Access date: 2021/06/17).
-URL10:https://www.rugtracker.com/2017/05/heriz-carpet-cataloguevolume-ii.html (Access date: 2021/06/18)
-URL11: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37863 (Access date: 2021/06/15).
-URL 12: https://mandalas.life/2021/the-largest-tibetan-tiger-carpet-ever-made-in-nepal/-(Access date: 2021/06/17)
-URL 13: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452047–(Access date: 2021/06/17)
- URL14: http://malekmuseum.org/artifact/1393.07.00006/%D8%AA%D8%A8%D8%B1%D8%B2%DB%8C%D9%86. (Access date: 2021/06/19)
-URL 15: https://collections.vam.ac.uk/item/O321921/kashkul-dervishs-bowl/ (Access date: 2021/06/12)
-URL16: https://collections.vam.ac.uk/item/O169479/cap-unknown/(Access date: 2021/06/17)
-URL 17: http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ottoman-rugs-XVI-XVIIc/anatolian_sheep_skin_rug_john_mills.htm. (Access date: 2021/06/17)
-URL 18: http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ottoman-rugs-XVI-XVIIc/anatolian_sheep_skin_rug_17th_c.htm. (Access date: 2021/06/17)
-URL 19: http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/ottoman-rugs-XVI-XVIIc/anatolian_sheep_skin_rug_vakiflar_museum.htm. (Access date: 2021/06/17)
-URL 20: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/75808/ (Access date: 2021/06/17)
-URL 21: https://theruggist.com/2016/09/theyre-great-tiger-rugs.html. (Access date: 2021/06/17)