تحلیل تقابل‌های دوگانه در ساختار ورنی‌های عشایر شاهسون دشت مغان (مطالعه موردی: زیراندازها)

چکیده:

گلیمی به روش پودپیچی و به صورت ذهنی توسط بانوان عشایر شاهسون، با نام محلی وَرنی بافته می‌شود. با استفاده از این تکنیک بافت محصولات گوناگونی هم چون خورجین، نمکدان و ... تولید می‌شود. ورنی‌های زیرانداز، به دلیل مقبولیت، تولید فراوانی نسبت به سایر محصولات خودمصرفی عشایر دارند. به دلیل ذهنی‌باف بودن این دست‌بافته‌ها، و با توجه به این‌که انسان برای درک محیط پیرامون خود همه پدیده‌ها، امور و مفاهیم را در ساختار تقابلی صورت‌بندی می‌کند، می‌توان از نظریه تقابل‌های دوگانه در تحلیل آن بهره برد. هدف مقاله، شناخت و تحلیل ساختار ورنی‌های معاصر دشت مغان است. در راستای پاسخ گویی به پرسش چگونگی نمود تفکر دوگانه در این دست‌بافته، ساختار ورنی‌های زیرانداز با روش توصیفی ـ تحلیلی و بر اساس مهم‌ترین نظریه ساختارگرایان یعنی تقابل‌های دوگانه انجام می‌شود. تصاویر ورنی‌ها که به صورت میدانی تهیه شده، چهل و سه نمونه است و در مطالعات پیشینه و مبانی نظری از داده‌های کتابخانه‌ای استفاده شده است. ورنی‌ها با کاربری زیرانداز، دارای طرح‌های سراسری، لچک ترنج، خشتی، محرمات و تلفیقی ترکیبی و اغلب به صورت ذهنی‌باف و در برخی موارد الگوباف هستند؛ که از این میان طرح‌های ترنجی فراوانی بیش‌تری نسبت به سایر طرح‌ها دارند. تقابل‌های تجسمی موجود در این دست‌بافته را می‌توان در سه سطح ترکیب‌بندی، رنگ و نقش‌مایه‌ها مشاهده کرد؛ که برخی از آن‌ها عبارتند از: تقابل متن/ حاشیه، بازنمایی نقوش انتزاعی/ ناتورالیسم، نقوش عینی/ ذهنی و .... هم‌چنین، به تقابل‌های ذهنی بافنده نیز می‌توان به صورت ضمنی پی برد.

واژگان کلیدی: ورنی، نقش‌مایه، ساختارگرایان، تقابل‌های دوگانه

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۰۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۱۵

رها سعادتی

دانشجوی دکتری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: rahasaadati97@gmail.com

منصور حسامی کرمانی

(نویسنده مسئول)، دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.

Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

اشرف السادات موسوی لر

استاد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

Email: a.mousavi925@gmail.com

رضا افهمی

دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Email: reza.afhami@gmail.com

DOI: شناسه دیجیتال

10.22051/JTPVA.2021.37103.1326

*این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تحلیل ساختارگرایانه ورنی های دشت مغان» به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم و مشاوره نویسنده چهارم در دانشکده هنر دانشگاه الزهرا است. هم چنین صندوق پژوهشگران و فناوران کشور از این رساله به شمارهٔ ۹۸۰۱۸۲۶۲ حمایت کرده است.

مقدمه

ورنی یک نوع شیوه بافت به روش پودپیچی است و از این جهت در دسته‌بندی گلیم‌ها قرار می‌گیرد. محصولات گوناگونی هم‌چون خورجین، مفرش، نمکدان، جل اسب و زیرانداز با استفاده از این شیوه بافت تولید می‌شود. این آثار توسط بانوان عشایر دشت مغان بافته می‌شوند و مهم‌ترین ویژگی آن‌ها، ذهنی‌باف بودنشان است. اطلاعات مکتوب در مورد پیشینه این دست‌بافته به دلیل فرهنگ شفاهی عشایر و عدم آگاهی تئوری بافندگان، علی رغم مهارت عملی آن‌ها، اندک است. به همین دلیل، مطالعه این آثار به صورت هم‌زمانی صورت گرفت؛ و با توجه به این‌که ذهن انسان در قالب ساختار، جهان را درک می‌کند و می‌توان از طریق کشف عناصر اساسی، قواعد کنش‌ها را دریافت، از رویکرد ساختارگرایان و مهم‌ترین مؤلفه آن، یعنی تقابل‌های دوگانه، در تحلیل آثار استفاده می‌گردد. ساختارگرایان معتقدند ذهن انسان دارای ساختاری است که از طریق آن جهان پیرامون خود را درک می‌کند و می‌توان گفت یکی از راه‌های معرفت، از رهگذر جفتهای متقابل میسر می‌شود. هیچ ساختاری فارغ از تقابل‌های دوگانه به‌وجود نمی‌آید؛ به همین دلیل، پی بردن به زوایای گوناگون هر ساختاری بستگی به شناخت جفت‌های متقابل آن دارد. در امر اندیشه‌ورزی نیز تقابل‌های دوگانه در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرند. چرا که تفکر و شناخت با به کارگیری این تقابل‌ها آغاز می‌گردد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷). بنابراین، تقابل دوگانه، ریشه گرفته از ذهن انسان است؛ و انسان بنابر کارکرد آزاد ذهن و سیستم تقابل انگار آن، همواره اشیا و مفاهیم را به صورت مثبت و منفی یا خیر و شر و به طور کلی در قالب جفت تقابلی می‌بیند (سگال، ۱۳۸۹: ۱۶۶). تقابل‌های دوگانه عناصری هستند که به ظاهر، در تضاد با یک‌دیگر و مخالف هم می‌باشند و در برابر یک‌دیگر قرار گرفته‌اند، اما در حقیقت، تکمیل کننده یک‌دیگر بوده و با یک‌دیگر معنا پیدا می‌کنند و مکمل یک‌دیگرند؛ و در آثار هنری تمامی عناصر تشکیل دهنده، می‌توانند شامل تقابل‌های دوتایی گردند (پورمحمود، ۱۳۹۷: ۱۰). هدف این پژوهش شناخت ساختار ورنی‌ها بر اساس نظریه تفکر دوگانه است و پرسش اصلی آن، چگونگی نمود این نوع تفکر در دست‌بافته‌های معاصر می‌باشد. برای پاسخ به این پرسش، تصاویر ورنی‌ها، طبقه‌بندی و تحلیل می‌گردند و با ارائه جزییات، نمود تفکر دوگانه را در ترکیب‌بندی، رنگ و نقوش آن‌ها بررسی می‌گردد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی و بر اساس تقابل‌های دوگانه که بنیان تفکر ساختارگرایان است، انجام می‌شود. گردآوری تصاویر به صورت میدانی بوده و عکاسی از نمایشگاه‌های صنایع دستی برگزار شده در پارس آباد مغان، اردبیل و تهران و هم‌چنین، فروشگاه‌های ورنی واقع در محوطه آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، در شهر اردبیل، بین سال‌های ۱۳۹۴ تا ۱۳۹۸ خورشیدی، انجام گرفته است. مبانی نظری و پیشینه پژوهش نیز با مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته‌اند. جامعه آماری به صورت هدفمند و بر اساس میزان فراوانی بوده که از میان طرح‌های گوناگون، ۴۳ نمونه متفاوت از ورنی‌های زیرانداز انتخاب شده است. پس از معرفی و دسته‌بندی این طرح‌ها، تجزیه و تحلیل به صورت دقیق صورت گرفته و نمود تفکر دوگانه در این آثار بیان شده است. قابل ذکر است فرم‌های خطی با استفاده از نرم افزار اتوکد توسط نگارنده اجرا شده‌اند.

پیشینه پژوهش

منابع مکتوب در حوزه ورنی به دلیل فرهنگ شفاهی عشایر بسیار محدود بوده و پیشینه موجود نیز با هدفی متفاوت از این پژوهش صورت گرفته است. پیشینه‌های مطالعه شده در دو سطح ورنی و مبحث نظری تقابل‌های دوگانه بررسی شده، که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌گردد. در مورد انواع بافته‌های شاهسون‌ها از جمله ورنی، پرویز تناولی (۱۹۸۵)، کتابی با عنوان «فرش‌ها و منسوجات شاهسون ایران» دارد. در این کتاب، نویسنده با اشاره به زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی شاهسون‌ها به طرح و نقش خورجین، نمک‌دان و مفرش‌های بافته شده توسط آن‌ها پرداخته است. اصغر ایزدی جیران (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه دکتری «تجسم فرهنگ در هنر: مردم‌نگاری ورنی‌های قره‌داغ آذربایجان» با استفاده از نظریات هوارد مورفی به بررسی مردم‌شناسانه بافندگان ورنی در روستای لومه‌دره پرداخته است. مریم رامین نیا (۱۳۹۳)، در مقاله «تقابل‌های دوگانه و کارکرد آن‌ها در متن با تاکید بر تقابل نور و ظلمت در آثار فارسی شیخ اشراق» می‌کوشد مفهوم و چگونگی تفسیر تقابل‌ها در ساختگرایی، شالوده شکنی و مکتب باختین را بکاود؛ آن‌گاه برای نشان دادن چگونگی عملکرد و تفسیر تقابل‌ها، تقابل نور و ظلمت در آثار سهروردی را بررسی کند. مقاله «بررسی و تحلیل تقابل‌های دوگانه در بوف کور صادق هدایت» نوشته آسیه ذبیح نیا عمران

(۱۳۹۵)، نظام فکری مبتنی بر تقابل را در بوف کور تحلیل کرده است. رضا رضالو و همکاران (۱۳۹۶)، در مقاله «مطالعه نقوش نمادین طلب باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان» به موضوع طلب باران و مصداق‌های آن در ورنی‌ها پرداخته‌اند. صدف پورمحمود (۱۳۹۷)، در پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی تقابل‌های دوتایی دریدا در تابلوی روز و شب موریس اشر»، اثر «روز و شب» موریس اشر را از منظر تقابل‌های دوتایی دریدا تحلیل کرده است. مهدی کاظم‌پور (۱۳۹۸)، در مقاله «مطالعه ابزارآلات ورنی‌بافی روستایی آذربایجان در دوره صفویه بر اساس مطالعه موردی، نقوش سنگ مزارهای گورستان آس کلیبر» اطلاعاتی را در مورد تجهیزات بافت ورنی مرتبط با دوره صفویه، بر اساس کاوش‌های باستان شناسی ارائه می‌دهد. کتاب «نظریه تقابل دریدا در هنرهای تجسمی» نوشته اشرف السادات موسوی لر و صدف پورمحمود (۱۳۹۸)، ضمن شرح و توضیح نظریه تقابل‌های دوتایی دریدا، بیان می‌کند که این نظریه نقش مهمی در تفسیر ساختار بصری هنرهای تجسمی دارد. این نظریه در تحلیل آثار هنری و تفسیر نشانه‌ها کارایی خود را نشان داده است. محتوای نظریه تقابل‌های دوتایی نه تنها بحث محوری در شناخت آثار هنری بوده، بلکه بر روش‌های نقد هنر تأثیرگذار بوده است. هم‌چنین، نشانه شناسی هنر در تفسیر نقوش و برای ورود به عرصه تحلیل ساز و کارهای رمزگان از نظریه تقابل‌های دوتایی بهره برده است. همانگونه که در پیشینه ملاحظه می‌گردد، دست‌بافته معاصر ورنی از دیدگاه‌های گوناگونی هم‌چون مفهوم نقوش، ابزار و ... مورد توجه بوده است، این پژوهش بر اساس مطالعات میدانی (گردآوری تصاویر) و با استفاده از نظریه تقابل‌های دوگانه، اساس مبانی ساختارگرایی، ورنی‌های زیرانداز را در سه سطح ترکیب‌بندی، رنگ و نقش تحلیل می‌نماید.

تقابل‌های دوگانه

اصطلاح تقابل‌های دوگانه از اصطلاح انگلیسی binary opposition گرفته شده است. binary در زبان انگلیسی نشانه دوگانه بودن است و به ستارگانی که در کنار یک دیگر قرار دارند binary star گفته می‌شود؛ (cuddon, 1999: 82). اولین بار نیکلای تروبتسکوی[1] واج شناس روسی (۱۸۹۰-۱۹۳۸ م.) از این اصطلاح نام برد (احمدی، ۱۳۷۱: ۳۹۸)؛ و آن را بنیان اصلی ارزشی مراتبی معرفی کرد که ریشه در تاریخ فرهنگی دارد. وجود تقابل‌ها در زندگی بشر، باعث ایجاد تحولاتی عظیم و گسترده شده است؛ بشر از روی تجربه دریافت که روز، موقع کار و تلاش است و بر اساس توالی روز و شب به تعیین سال‌ها، روزها، ساعت‌ها و ثانیه‌ها پرداخت. از سوی دیگر، وجود تقابل‌ها در حوزه اخلاق و آیین‌های آسمانی، باعث شکل گرفتن ایدئولوژی‌ها و مکتب‌های اخلاقی و پیدایش اساس و مبانی دستورات دینی شده است. پیامبران و حاملان وحی الهی برای نهادینه کردن مذهب و اصول انسانی، از مفاهیم متضاد دوگانه نیک/ بد، ثواب/ عذاب، ایمان/ کفر و ... استفاده کردند. کیت گرین[2] و جیل لبیهان[3] معتقدند که «توانایی شناخت انسان اساسا برمبنای دوگانگی‌ها پی ریزی شده است و نمونه‌هایی از تقابل‌های فرهنگی، زیست‌شناختی و مضمونی را به عنوان نمونه می‌آورند؛ تاریک/ روشن، مذکر/ مونث، چپ/ راست، ناهم‌جنس‌گرا/ هم‌جنس‌گرا و ...» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۷). انسان حداقل از دوره کلاسیک به اهمیت تقابل‌های دوتایی پی برده است. مثلا، ارسطو در متافیزیک، تقابل‌های اساسی را بدین شکل اعلام می‌کند: صورت/ ماده، طبیعی/ غیرطبیعی، فعال/ منفعل، کل/ جز، وحدت/ کثرت، قبل/ بعد و وجود/ عدم. البته، این تقابل‌ها نه به تنهایی بلکه در ترکیب‌بندیشان در ارتباط با دیگر تقابل‌ها نیز قدرت و اهمیت بیانی می‌یابند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

اصطلاح تقابل‌های دوگانه، به عنوان مفهومی بنیادی در گستره وسیعی از نوشته‌های نظریه‌پردازان بزرگ قرن بیستم در زمینه‌های زبان‌شناسی و فلسفی تا نقدهای ادبی مبتنی بر ساختارگرایی و پساساختارگرایی به کار رفته است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸). ساختارگرایان اساس منطق حاکم بر تفکر انسانی را بر تقابل‌های دوگانه استوار می‌کنند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷)؛ جاناتان کالر می‌نویسد، به راستی مناسباتی که در بررسی ساختاری، مهم‌ترین رابطه دانسته می‌شوند، ساده‌ترین نیز هستند: تقابل‌های دوگانه (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۳). ریشه نظریه تقابل‌های دوگانه مطرح در ساختارگرایی، شکل‌گرایی است. هسته آغازین نگاه شکل‌گرایی از یک تقابل بین هنر و ناهنر تشکیل می‌شود. «برای شناخت دقیق فرمالیسم، از تامل در باب ماشین و نگاه مکانیکی به ادبیات و هنر ناگزیریم. در نخستین نگاه، این نظریه‌پردازان به این نتیجه رسیده‌اند که آن چه هست، بیرون از دو مقوله هنر و ناهنر نمی‌تواند باشد. در زبان روسی کلمه byt مفهوم خاصی دارد که به گفته یاکوبسن، در زبان‌های اروپایی معادلی برای آن نمی‌توان یافت. کلمه byt مفهومی را در حد

روزمرگی و ابتذال می‌تواند برساند؛ به ویژه وقتی که روزمرگی را یا ابتذال را در برابر هنر/ art قرار دهیم. نگاه مکانیکی بخشی از صورت‌گرایان روس سبب شده است که از رویاروی قرار دادن هنر و روزمرگی، چهار تقابل بنیادی به وجود آید که صورت‌گرایان از تحلیل این تقابل‌ها، نگاه مکانیکی خود را در حوزه نظریه ادبیات توضیح دهند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱:۴۱).

کلود لوی استروس[۴] (۱۹۰۸-۲۰۰۹ م.)، انسانشناس ساختارگرا معتقد است که از عملکرهای بنیادین ذهن آدمی، خلق تقابل‌هاست. برخی چیزها قابل خوردن هستند، برخی دیگر نه؛ برخی موجودات خطرناکند، برخی دیگر نه. استروس با تأثیرپذیری از یاکوبسن، تقابل‌های دوگانه را مهم‌ترین کارکرد ذهن جمعی بشر می‌داند. به نظر وی نیاکان و اجداد اساطیری ما چون از دانش کافی برخوردار نبودند، برای درک و شناخت جهان پیرامون خود دست به خلق تقابل‌های دوگانه می‌زدند. از این رو، ساختار تفکر انسان بر روی تقابل‌های دوگانه‌ای مثل خوب/ بد، مقدس/ غیرمقدس و ... بنا شده است (برتنس، ۱۳۸۳:۷۷). وی نظریاتش را در کتاب مشروح خود، منطق اساطیر بیان کرده، معتقد است: «با بررسی ساختار قصه‌های یک ملت، می‌توان به ساختار تفکر آن جامعه پی برد. از نظر وی، مجموعه قصه‌های یک ملت، تشکیل دهنده یک نظام هستند که هر قصه به طور جداگانه جزیی از این نظام است. وی این نظام را ماتریسی از تقابل‌ها می‌داند: بالا/ پایین، این جهان/ آن جهان، فرهنگ/ طبیعت» (اخوت، ۱۳۷۱:۵۶).

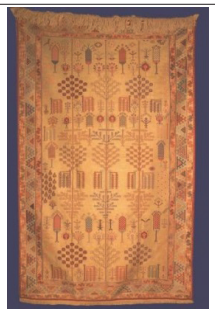
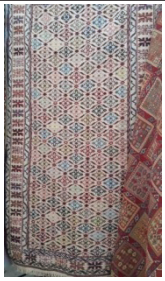
ورنی‌های زیرانداز

امروزه به دلیل تغییر سبک زیست عشایر و همچ هم‌چنین نیز، مورد توجه بودن ورنی‌ها در بازارهای داخلی و بین‌المللی، زیراندازها نسبت به سایر محصولات ورنی هم‌چون خورجین، نمکدان، مفرش و جل اسب بیش‌تر تولید می‌شود. طرح زیراندازهایی را که امروزه تولید می‌شوند، می‌توان به پنج بخش سراسری، لچک ترنج، خشتی، محرمات و تلفیقی ترکیبی طبقه‌بندی کرد.

طرح‌های سراسری

طرح‌های سراسری، اغلب به صورت سراسری و برخی به صورت یک چهارم بافته می‌شوند. در این طرح‌ها، نقوش هندسی، نقش‌مایه اصلی است که با نقوش گیاهی و حیوانی هم‌نشینی دارد. تصویر دو، که در آن نقوش حیوانی به صورت طبیعت‌گرایانه و با خطوط گردان بافته شده، نشان از قابلیت این سبک بافت (پودپیچی) دارد؛ و تنها به خاطر محدودیت فنی بافت نیست که بافنده نقوش را با خطوط شکسته به صورت انتزاعی می‌بافد. نقوش حیوانی، معمولاً از نمای جانبی بافته می‌شوند؛ در تصویر دو، برخی از نقوش

جدول ۱. تصاویر طرح‌های سراسری (ماخذ: نگارندگان).

			
تصویر ۱-حیوانی	تصویر ۲-حیوانی	تصویر ۳-هندسی	تصویر ۴-گیاهی (درخت)
			
تصویر ۵-هندسی	تصویر ۶-هندسی	تصویر ۷-هندسی	تصویر ۸-هندسی

حیوانی از نمای سه رخ و در برخی، صورت‌ها از روبه‌رو ترسیم شده‌اند. هم‌چنین، در این نمونه، نقوش حیوانی، که اغلب به صورت ایستا ترسیم می‌شوند، در حال پریدن یا جهیدن رسم شده‌اند. نقوش حیوانی با یک یا چند رنگ و با خطوط محیطی که معمولاً رنگ آن تیره است، بافته می‌شوند. در تصویر چهار، نقش درختان به دو صورت درختان پاییزی و بهاری تصویر شده است. نقوشی که در متن به‌کار می‌رود به صورت منفصل به‌کار رفته و هیچ ارتباطی بین آن‌ها دیده نمی‌شود. اغلب نقوش در حاشیه باریک به صورت متصل و حاشیه میانی به صورت منفصل بافته می‌شوند (جدول ۱).

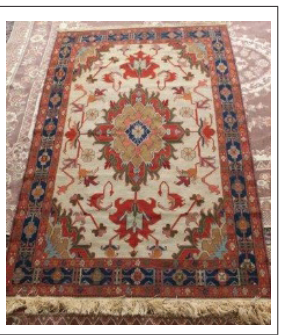
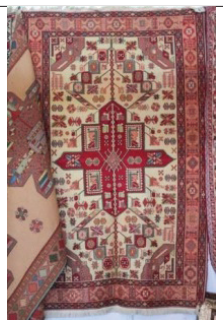
انواع طرح‌های لچک ترنج

در میان زیراندازهایی که با طرح‌های مختلف بافته می‌شوند، طرح‌های لچک ترنج جایگاه ویژه‌ای دارد. در زبان محلی به ترنج، «گول»، به معنای برکه و حوض گفته می‌شود. این طرح‌ها بر اساس تعداد «گول»ها نام‌گذاری می‌شوند، که دارای تنوع زیادی هستند و مهم‌ترین آن‌ها قیناقلی گول[۵] است. طرح‌های لچک ترنج را در دو گروه می‌توان تقسیم‌بندی کرد: ۱) طرح‌های لچک ترنج که شامل تک ترنج و لچک، و دو ترنج و لچک هستند؛ ۲) طرح‌های ترنجی بر اساس ابعاد ورنی‌ها، تعداد ترنج‌های متغیری را شامل می‌شوند.

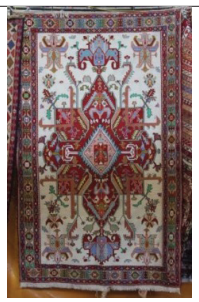
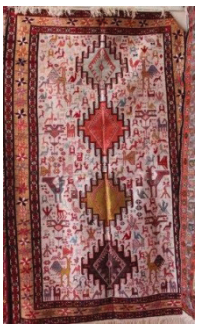
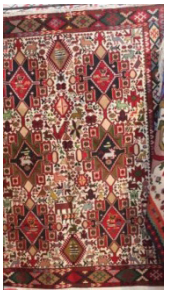
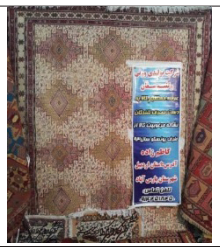
۱) طرح‌های لچک ترنج: در طرح‌های لچک ترنج، که در زبان محلی «گوشه‌لی گول» گفته می‌شود، معمولاً یک ترنج میانی با لچک‌های هم‌شکل و یا متفاوت از ترنج بافته می‌شود. «در نقشه‌های لچک و ترنج، گاه، لچک‌ها و ترنج‌ها مشابه هم، نقش می‌شوند و گاه متفاوت از هم می‌باشند. در صورتی که لچک‌ها از نقش ترنج باشند؛ به آن لچک ترنج هم‌سو، می‌گوییم و اگر لچک مشابه ترنج نباشد، لچک ترنج ناهم‌سو، نامیده می‌شوند» (خشک‌نابی، ۱۳۷۸: ۱۴). در متن طرح‌های لچک ترنج، نقوش گیاهی و هندسی و در یک مورد حیوانی و هندسی هم بافته شده‌اند. نقوش حیوانی در تصویر چهار، به صورت تکرنگ و با خط محیطی به رنگ تیره‌تر، از نمای روبه‌رو و به حالت پویا و ایستا بازنمایی شده‌اند. نقوش با خطوط شکسته و به صورت انتزاعی ترسیم شده‌اند (در تصویر یک خطوط گردان نیز وجود دارد). ترنج‌ها دارای سرترنج هستند و در تصویر چهار، شاهد استفاده از دو ترنج هستیم. در تصویر دو، لچک با ترنج هم‌سو نبوده و در سایر موارد، لچک یک چهارم ترنج می‌باشد. در طرح‌های لچک ترنج یک حاشیه میانی پهن و دو حاشیه باریک وجود دارد. در حاشیه باریک و میانی نقوش به صورت متصل بافته شده به جز تصویر سه، که نقش میانی آن منفصل است. در حاشیه باریک و میانی این طرح‌ها نقوش حیوانی وجود ندارد و نقوش گیاهی و هندسی در آن‌ها ترسیم شده است (جدول ۲).

۲) طرح‌های ترنجی: طرح‌های ترنجی گستردگی فراوانی نسبت به طرح‌های لچک ترنج دارند و با ترکیب‌بندی‌های متنوع بافته می‌شوند. با توجه به ابعاد ورنی‌ها، تعداد ترنج‌ها و نحوه قرارگیری آن‌ها متغیر و متفاوت است. در تک ترنج‌ها، ترنجی در میان است و نسبت به اندازه کار، می‌توان گفت کل متن را در برگرفته، فضاهای خالی اندک نیز با نقوش منفصل هندسی و گیاهی پر شده‌اند. در تک ترنج‌ها، نقوش حیوانی به چشم نمی‌خورد. در متن ورنی‌های دو ترنجی، نقوش به صورت متراکم و فشرده و منفصل به‌کار رفته است. در این طرح‌ها، حاشیه‌ها بیش‌تر با نقوش هندسی، به صورت متصل و منفصل بافته شده‌اند. ترکیب‌بندی طرح‌های سه ترنجی معمولاً به دو صورت هست؛ اولی به این شکل است که، سه ترنج در وسط متن و چهار نیم ترنج -که در اصطلاح

جدول ۲. تصاویر طرح‌های لچک ترنج (ماخذ: نگارندگان).

			
تصویر ۱- طرح لچک ترنج	تصویر ۲- طرح لچک ترنج	تصویر ۳- طرح لچک ترنج	تصویر ۴- طرح لچک با دو ترنج

جدول ۳. تصاویر طرح‌های ترنجی (ماخذ: نگارندگان).

			
تصویر ۱-طرح تک ترنجی	تصویر ۲-طرح دو ترنجی	تصویر ۳-طرح دو ترنجی	تصویر ۴-طرح سه ترنجی
تصویر ۵-طرح سه ترنجی	تصویر ۶-طرح سه ترنجی	تصویر ۷-طرح سه ترنجی	تصویر ۸-طرح چهار ترنجی
			
تصویر ۹-طرح چهار ترنجی	تصویر ۱۰-طرح پنج ترنجی	تصویر ۱۱-طرح پنج ترنجی	تصویر ۱۲-طرح شش ترنجی
			
تصویر ۱۳-طرح شش ترنجی	تصویر ۱۴-طرح هشت ترنجی	تصویر ۱۵-طرح هشت ترنجی	تصویر ۱۶-طرح یازده ترنجی
			
تصویر ۱۷-طرح دوازده ترنجی			

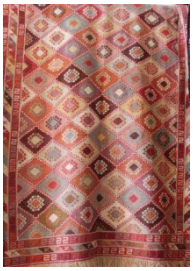
محلی پارچا گول[۶] گفته می‌شود- در طرفین متن قرار دارد. فضاهای خالی با نقوش حیوانی و به صورت متراکم پر می‌شوند. در ترکیب‌بندی دیگر، همانند طرح قبلی، ترنج‌ها در وسط متن بافته شده و فضاهای خالی با نقوش حیوانی بافته می‌شوند؛ با این تفاوت که دیگر از نیم ترنج‌ها خبری نیست. در طرح‌های چهار ترنجی، چهار ترنج به صورت متصل یا منفصل در امتداد یک دیگر در وسط متن بافته می‌شوند و در متن نقوش حیوانی، گیاهی و هندسی ترسیم می‌شوند. در ساختار طرح‌های پنج ترنجی، انواع ترنج‌ها در امتداد هم و در طول ورنی به‌کار رفته‌اند. البته این نوع ساختار، با سه ترنج نیز رایج می‌باشد. در ترکیب‌بندی دیگر این طرح‌ها، که معمولاً از «قیناقلی گول» استفاده می‌شود و از رایج‌ترین ساختارهاست، یک ترنج در میان و چهار ترنج در طرفین قرار می‌گیرند. «پارچا گول» نیز در طرفین ترنج میانی به‌کار می‌رود. در این طرح‌ها چون فضای متن با ترنج‌ها پوشانده شده، فضایی خالی کمی برای سایر نقوش وجود دارد؛ که این فضاها نیز به صورت پراکنده با نقوش حیوانی و هندسی پر می‌شوند. حاشیه‌ها، با نقوش هندسی و به ندرت با نقوش گیاهی بافته می‌شوند. در طرح‌های شش ترنجی، ترنج‌ها، دوبه‌دو با فاصله یا بدون فاصله در عرض هم قرار می‌گیرند. در کنار نقوش حیوانی از نقوش هندسی و گیاهی نیز در متن ورنی استفاده شده است. در طرح‌های هشت ترنجی، دو ترنج در قسمت بالا و دو ترنج در قسمت پایین در عرض هم قرار می‌گیرند، فاصله بین این چهار ترنج، با چهار ترنجی که به شکل لوزی کنار هم قرار گرفته‌اند، پر می‌شود. هم‌چنین، از نصف ترنج، هم در طرفین و هم در قسمت فوقانی و تحتانی متن ورنی استفاده می‌شود. در این طرح‌ها نیز فراوانی نقوش حیوانی قابل توجه بوده و متن ورنی به صورت متراکم با این نقوش، و ریزنقش‌های گیاهی و هندسی پر شده است. با بزرگ‌تر شدن ابعاد ورنی‌ها، تعداد استفاده از ترنج‌ها نیز افزایش می‌یابد. در ساختار این طرح‌ها، ترنج‌ها در محور افقی و عمودی، البته، با تنوع در شکل ترنج بافته می‌شوند. در ترکیبی دیگر، تعدادی از ترنج‌ها در طرفین متن قرار می‌گیرند، و در فضای به وجود آمده بین آن‌ها تعداد دیگری ترنج ترسیم می‌شوند.

نقوش حیوانی نقش‌مایه اصلی طرح‌های ترنجی هستند و در کنار آن‌ها، نقوش هندسی به صورت ریزنقش بافته می‌شوند. نقش گیاهی نیز بسیار محدود در این طرح‌ها استفاده شده است. نقش اشیا به صورت ریزنقش در کنار سایر نقوش، در یک نمونه وجود دارد. نقوش حیوانی، معمولاً به صورت متراکم در کل فضای متن به صورت پویا و یا ایستا نقش بسته‌اند. این نقوش معمولاً از نمای جانبی و گاهی از نمای روبه‌رو -به ویژه پرنده عقاب، یا صورت برخی چهارپایان- بازنمایی شده‌اند. نقوش حیوانی به صورت تکرنگ و با خط محیطی بافته می‌شوند. معمولاً یک حاشیه میانی پهن و دو حاشیه باریک در طرح‌های ترنجی بافته می‌شوند. در برخی از نمونه‌ها، حاشیه میانی پهن نبوده و هم اندازه حاشیه باریک می‌باشد. در حاشیه باریک، نقش هندسی که به صورت متصل بافته می‌شود بیش‌ترین کاربرد را دارد و در نقوش میانی -که اغلب به صورت منفصل بافته می‌شوند- نقش گیاهی از اهمیت زیادی برخوردار است. نقوش گیاهی معمولاً گل و برگ است و نقوش حیوانی در حاشیه طرح‌های ترنجی دیده نمی‌شود (جدول ۳).

طرح‌های خشتی

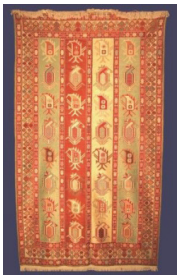
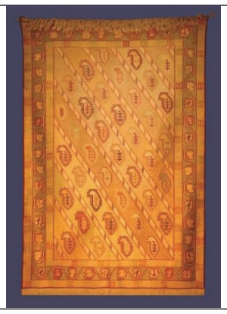
ساختار طرح خشتی، که در اصطلاح محلی «خانه خانه» گفته می‌شود، با قاب‌هایی به شکل مربع و لوزی -که نقش‌مایه‌ها داخل آن‌ها قرار می‌گیرند- شکل می‌گیرد. در این طرح‌ها نقش‌مایه اصلی هندسی است؛ اما معروف‌ترین طرح ورنی، یعنی طرح خروس در قالب طرح‌های خشتی

جدول ۴. تصاویر طرح‌های خشتی (ماخذ: نگارندگان).

			
تصویر ۱- خشتی مربع	تصویر ۲- خشتی لوزی	تصویر ۳- خشتی مربع	تصویر ۴- خشتی لوزی

بافته می‌شود. در این طرح نقش‌مایه خروس به صورت مجرد و یا به طور متناوب در ردیفهای افقی، با طرح گیاهی ترسیم می‌گردد. نقش حیوانات موجود در این طرح‌ها ایستا بوده و به جز نقش عقاب که از نمای روبه‌رو ترسیم شده، سایر حیوانات از نمای جانبی و اغلب به صورت تکرنگ و با خط محیطی بازنمایی شده‌اند. در طرح‌های خشتی نیز دو حاشیه باریک، حاشیه میانی را دربر گرفته‌اند. حاشیه باریک اغلب با نقوش هندسی و به صورت متصل بافته می‌شوند. نقوش منفصل حاشیه میانی در این طرح‌ها، علاوه بر نقش هندسی و گیاهی به صورت مجرد، ترکیب نقوش هندسی گیاهی و گیاهی حیوانی نیز هستند. در تصویر سه، علاوه بر نقش پرنده (خروس، عقاب)، نقش حیوانی بز نیز وجود دارد. علاوه بر نقوش حیوانی، نقوش گیاهی و هندسی نیز در قابهای مربع شکل ترسیم شده‌اند. نکته جالب توجه، حاشیه این طرح است که در نگاه نخست، ممکن است یک حاشیه با نقوش متصل گیاهی

جدول ۵. تصاویر طرح‌های محرمات (ماخذ: نگارندگان).

			
تصویر ۱- راه راه افقی	تصویر ۲- راه راه عمودی	تصویر ۳- راه راه مورب	تصویر ۴- راه راه جناغی

جدول ۶. تصاویر طرح‌های ترکیبی تلفیقی (ماخذ: نگارندگان).

تصویر ۱- نقوش حیوانی	تصویر ۲- نقش سرباز هخامنشی و حیوان بالدار	تصویر ۳- نقش سرباز هخامنشی و حیوان بالدار
تصویر ۴- تصاویر شیر بالدار و سرستون (احمدی ملکی، ۱۳۸۸: ۱۳۵).	تصویر ۵- برگرفته از مینیاتور معاصر (قلیپور، ۱۳۸۹: ۹۶).	تصویر ۶- طرح ایلان گولی

(گل) مشاهده گردد، اما با کمی تامل، می‌توان حاشیه پهن آن را که همانند متن، نقوش در قاب‌هایی به شکل مربع ترسیم شده‌اند، ملاحظه کرد. این مساله، در راستای محور هم‌نشینی اتفاق افتاده است (جدول ۴).

طرح‌های محرمات

ساختار طرح محرمات که در زبان محلی «یلان یلان» گفته می‌شود، به صورت راه راه است؛ که اغلب به صورت افقی می‌باشد. این نوع محرمات با فراوانی بسیار، دارای نقوش هندسی متفاوتی است که در ردیف‌های موازی تکرار شده‌اند. از انواع دیگر طرح محرمات، می‌توان به طرح‌هایی با استفاده از یک موتیف در ردیف‌های عمودی و مورب نیز اشاره کرد. در نوعی دیگر از طرح‌هایی که به صورت مورب هستند، با تکرار یک چهارم، ساختاری متفاوت، یعنی طرح‌های جناغی ایجاد می‌گردد. اندازه (پهنای) هر کدام این راه‌ها براساس ذوق و سلیقه بافنده و هم‌چنین، اندازه نقش‌مایه‌ها متغیر است؛ اندازه‌های باریکتر این راه‌ها و تنوع بیش‌تر نقوش و تنوع ترکیب‌بندی آن‌ها به علاوه رنگ‌های مورد استفاده، از عوامل زیبایی بیش‌تر این ساختار می‌باشند. ساختار کلی طرح‌های محرمات مستطیل و مستطیل با عرض کم است. مهم‌ترین ویژگی طرح‌های محرمات، عدم استفاده از نقوش حیوانی در متن و حاشیه است. در این طرح‌ها هم‌نشینی نقوش هندسی و گیاهی را می‌توان مشاهده کرد. در طرح‌های محرمات یک حاشیه میانی پهن و دو حاشیه باریک وجود دارد. در حاشیه باریک نقش هندسی به صورت متصل و منفصل بافته می‌شود. در حاشیه میانی نیز نقوش گیاهی و هندسی و ترکیب این دو نقش (گیاهی و هندسی) اغلب متصل و گاهی منفصل ترسیم می‌شوند؛ و همانگونه که ذکر شد در حاشیه این طرح‌ها نقش حیوانی به چشم نمی‌خورد. در طرح‌های محرمات، راه راه افقی بیش‌ترین فراوانی را دارد که با استفاده از محور هم‌نشینی و تغییراتی که در نقوش ایجاد می‌گردند، بافنده طرح‌های متفاوتی به وجود می‌آورد (جدول ۵).

طرح‌های ترکیبی تلفیقی

این طرح‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ طرح‌هایی که به‌صورت ذهنی بافته می‌شوند و طرح‌هایی که از روی الگو یا نقشه بافته می‌شوند. طرح‌های الگوباف، به سفارش و از روی نقشه بافته می‌شوند و شامل طرح‌های باستانی تخت جمشید و مینیاتورهای معاصر هستند. به جز تصویر پنج، که با خطوط گردان و به صورت ناتورالیسم اجرا شده، در تصاویر دیگر، نقوش به صورت انتزاعی و با خطوط شکسته ترسیم شده‌اند. از طرح‌های ذهنی باف می‌توان به طرح ایلان گولی[۷] اشاره کرد. در طرح‌های ترکیبی تلفیقی علاوه بر دو حاشیه باریک که حاشیه میانی را در برگرفته‌اند، نمونه‌هایی متفاوتی با سه حاشیه باریک و دو حاشیه پهن و یا فقط با یک حاشیه پهن به چشم می‌خورد. در حاشیه میانی و باریک این طرح‌ها، اغلب نقش هندسی به صورت متصل بوده و نقش حیوانی در این طرح‌ها به چشم نمی‌خورد (جدول ۶).

تقابل‌های دوگانه در زیراندازها

در ساختار ورنی‌ها، عناصری را که عامل ایجاد تقابل و تضاد هستند، به صورت کلی و جزیی در سه بخش ترکیب‌بندی، نقش و رنگ تحلیل می‌شوند (نمودار ۱).

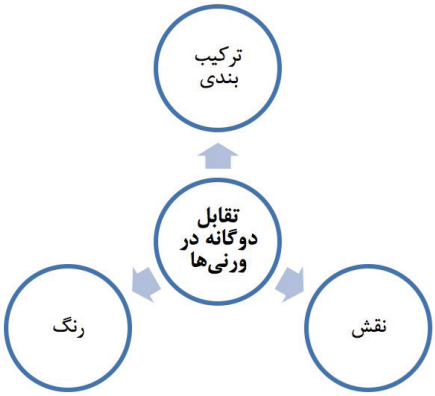
تقابل در ترکیب‌بندی

فرم کلی ورنی‌ها، معمولاً به شکل مستطیل، مستطیل دراز (کناره) و مربع است. طرح ورنی‌ها به صورت سراسری، یک چهارم و گاهی، یک دوم بافته می‌شوند؛ اما به دلیل ذهنی‌باف بودن این طرح‌ها، تغییراتی در تعداد و جهت ریزنقش‌ها قابل تشخیص است. تقابل‌هایی را که می‌توان در ترکیب‌بندی ورنی‌ها مشاهده کرد به قرار زیر است:

متن/ حاشیه: زیراندازهای ورنی دارای یک متن و سه حاشیه هستند که اندازه حاشیه میانی نسبت به حاشیه‌های باریک، پهن‌تر است. گاهی، تغییراتی در تعداد و اندازه حاشیه می‌توان مشاهده کرد؛ همانند تصویر ۲ از جدول ۶.

مرکز/ متن: در طرح‌های ترنجی، مرکزیت و تقدم بصری ترنج،

نمودار ۱. تقابل‌های دوگانه در ساختار ورنی‌ها در سه سطح (ماخذ: نگارندگان).



آن را عنصر اصلی و سایر نقوش را فرعی نشان می‌دهد.

متراکم/ نامتراکم: نقوش در طرح‌های سراسری، خشتی، لچک ترنج و محرمات سراسر متن و حاشیه را پوشانده‌اند و به ندرت می‌توان فضای خالی و خلوت در آن‌ها مشاهده کرد؛ اما در طرح‌های ترکیبی تلفیقی (جدول ۶)، فضاهای خالی قابل مشاهده است.

الگوباف/ ذهنی‌باف: طرح‌های مختلف ورنی‌ها بدون الگو و به صورت ذهنی بافته می‌شوند. اما می‌توان برخی از طرح‌ها همانند تصاویر۱ تا ۵ جدول ۶، شامل تصاویری از سرباز هخامنشی، لیلی و مجنون مینیاتوری و ... را مشاهده نمود که از روی نقشه و الگو بافته شده‌اند.

لچک ترنج/ ترنج بدون لچک: در ورنی‌های طرح لچک ترنج، طرح‌هایی را می‌توان مشاهده کرد که بدون لچک بافته شده‌اند (تصویر۱ جدول ۳).

تصویر۱- ترسیم نقوش با یک رنگ و چند رنگ (راه راه بافته شده) (بخشی از تصویر۱۵، جدول ۳) (ماخذ: نگارندگان).

جدول ۷. نقوش انتزاعی / طبیعت گرایانه (ماخذ: نگارندگان).

نقش انتزاعی پرنده، بخشی از تصویر ۲ از جدول ۴	نقش طبیعت گرایانه پرنده، بخشی از تصویر ۲ از جدول ۲

تقابل در رنگ

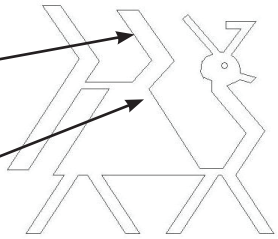
سرد/ گرم: رنگ‌های سرد و گرم و میزان روشنایی و تیرگی آن‌ها را در متن، حاشیه و نقوش به وضوح می‌توان مشاهده کرد.

تیره/ روشن: در ورنی‌ها، رنگ متن روشن و متفاوت از رنگ حاشیه‌ها است و غالبا رنگ حاشیه‌های باریک، متفاوت و تیره‌تر از حاشیه میانی است. برای ایجاد هارمونی و توازن رنگی، نقش‌مایه‌های داخل متن با رنگ‌های متفاوت و تیره‌تر از رنگ متن اصلی بافته می‌شوند. جهت ایجاد کنتراست رنگی در حاشیه میانی با رنگ زمینه روشن، موتیف‌ها با رنگ تیره و در حاشیه باریک با رنگ زمینه تیره، موتیف‌ها با رنگ روشن به کار رفته‌اند. هم‌چنین در طرح‌های ترنجی، رنگ ترنج‌ها نسبت به متن تیره است و تضاد رنگی قابل توجهی ایجاد می‌کند.

نقوش تک رنگ/ چند رنگ: معمولاً از یک رنگ برای بافت یک نقش استفاده می‌شود؛ اما برخی از نقوش با استفاده از

تصویر۲- ترسیم شیر (وحشی) در کنار گاو (اهلی) (بخشی از تصویر۱۳ از جدول ۳) (ماخذ: نگارندگان).

جدول ۸. نقوش ذهنی / عینی (ماخذ: نگارندگان).

		
نقش حیوان ذهنی	بخشی از تصویر ۲ از جدول ۴	نقش حیوان عینی

حداقل دو رنگ به صورت راه راه بافته می‌شوند که نمونه آن در تصویر زیر قابل مشاهده است (تصویر۱).

تقابل در نقش‌مایه‌ها

نقوش ورنی‌ها را می‌توان در پنج دسته؛ حیوانی، گیاهی، هندسی، انسانی و اشیا طبقه‌بندی کرد. فراوانی نقوش حیوانی، به‌ویژه در طرح‌های ترنجی بیش از سایر نقوش است و بعد از آن نقوش هندسی و نقوش گیاهی به ترتیب بیش‌ترین اهمیت را دارند. نقوش اشیا به صورت ریزنقش و محدود در ورنی‌ها استفاده شده و نقوش انسانی در طرح‌های تلفیقی ترکیبی -که الگوباف هستند- مشاهده می‌گردد. از میان تقابل‌های گوناگونی بازنمایی نقوش ورنی‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

نقوش انتزاعی/ طبیعت‌گرایانه: نقوش به‌کار رفته در ورنی‌ها به صورت انتزاعی ترسیم شده‌اند؛ و به‌ندرت می‌توان نقوش طبیعت‌گرایانه در آن‌ها مشاهده کرد. در برخی از ورنی‌ها هم‌چون تصویر۲ از جدول۱ و تصاویر۳، ۴ و۵ از جدول ۶، نقش طبیعت‌گرایانه وجود دارد. در جدول زیر نمونه‌ای از نقوش طبیعت‌گرایانه و انتزاعی قابل مشاهده است (جدول۷).

نقوش عینی/ ذهنی: اغلب نقوش حیوانی ترسیم شده در ورنی‌ها هم‌چون گربه، گاو، شیر، روباه و ....، از طبیعت پیرامون بافنده

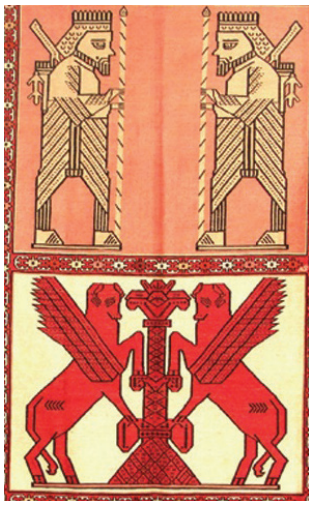
تصویر۳- تقابل نقوش ایستا (حیوانی) / پویا (حیوانی)، تقابل نقوش با خط محیطی / بدون خط محیطی (بخشی از تصویر۵ از جدول ۴) (ماخذ: نگارندگان).

تصویر۴- ترسیم نقوش اشیا در کنار نقوش حیوانی (بخشی از تصویر۵ از جدول ۴) (ماخذ: نگارندگان).

بوده و می‌توان مصداق آن‌ها را در طبیعت مشاهده کرد؛ در این میان، تخیل و ذهنیت بافندگان را می‌توان در برخی از نقوش حیوانی، که عینیت بیرونی ندارند و فقط زاییده ذهن و تجسم بافندگان هستند، مشاهده نمود. نمونه‌ای از تقابل نقوش ذهنی و عینی در جدول زیر آورده شده است (جدول۸).

نقوش حیوانی اهلی/ وحشی: تقابل نقوش حیوانی اهلی و وحشی در یک قاب ورنی مشاهده می‌گردد. این نقوش (حیوان اهلی و وحشی) در کنار هم بدون هیچ‌گونه نزاع و درگیری، ترسیم شده‌اند. البته، تقابل حیوان اهلی و وحشی در دنیای واقعی امری اجتناب ناپذیر است؛ اما تخیل بافنده همه حیوانات را در قاب ورنی در کنار هم و بدون جدال تصویر کرده است (تصویر۲).

تصویر۵- نقوش متصل در حاشیه باریک و نقوش منفصل در حاشیه میانی (بخشی از تصویر۹، جدول ۴) (ماخذ: نگارندگان).



تصویر۶- نقش انسانی در کنار نقش حیوانی (بخشی از تصویر۲، جدول۷) (ماخذ: نگارندگان).

جدول ۹. لچک هم‌سو / ناهم‌سو (ماخذ: نگارندگان).

لچک هم‌سو، بخشی از تصویر ۴ از جدول ۳	لچک ناهم‌سو، بخشی از تصویر ۲ از جدول ۳

جدول۱۰. ساختار تقابلی در زیراندازها (ماخذ: نگارندگان).

تقابل	سراسری	لچک ترنج	خشتی	محرمات	ترکیبی تلفیقی
حاشیه/متن	*	*	*	*	*
مرکز/متن	—	*	—	—	—
متراکم/نامتراکم	متراکم	متراکم	متراکم	متراکم	نامتراکم
رنگ سرد/گرم	*	*	*	*	*
رنگ روشن/تیره	*	*	*	*	*
انتزاعی/طبیعت گرایانه	انتزاعی و طبیعت گرایانه	انتزاعی و طبیعت گرایانه	انتزاعی	انتزاعی	انتزاعی و طبیعت گرایانه
ایستا/پویا	ایستا و پویا	ایستا و پویا	ایستا	——	ایستا
حیوان اهلی/وحشی	*	*	*	——	*
حیوان عینی/ذهنی	عینی	عینی/ذهنی	عینی	——	عینی
نقوش متصل/منفصل	*	*	*	*	*
نقش مایه اصلی/ریزنقش	*	*	*	——	*
نقوش تکرنگ/چندرنگ	*	*	*	تک رنگ	*
نقوش با خط محیطی/بدون خط محیطی	با خط محیطی	با و بدون خط محیطی	با خط محیطی	با خط محیطی	با خط محیطی
جان دار/بی جان	—	*	—	—	*
لچک هم سو/ناهم سو	—	*	—	—	—
لچک/بدون لچک	—	*	—	—	—
الگوباف/ذهنی باف	ذهنی	ذهنی	ذهنی	ذهنی	ذهنی و الگوباف
انسان/حیوان	—	—	—	—	*
نقوش داخل کادر/بدون کادر	بدون کادر	بدون کادر	با و بدون کادر	بدون کادر	بدون کادر

نقوش حیوانی ایستا/ پویا: در میان نقوش حیوانی بی تحرک بر روی ورنی ها، برخی از نقوش پرندگان (در حال پرواز، شنا) و چهارپایان (در حال جست و خیز) به صورت پویا ترسیم شده اند و حرکت و جنب و جوش را القا می کنند (تصویر۳).

نقوش با خطوط محیطی/ بدون خطوط محیطی: اغلب نقش مایه ها دارای خطوطی محیطی با رنگ تیره هستند؛ اما برخی از نقوش بدون خط محیطی و به صورت تک رنگ بافته شده اند؛ که نمونه هایی از آن ها در تصویر زیر قابل مشاهده است (تصویر۳).

نقوش جان دار/ بی جان: در کنار نقوش حیوانی می توان نقوش اشیا را هر چند به ندرت مشاهده کرد. در تصویر زیر نقش سبد و شانه را می توان در کنار نقوش جان دار مشاهده کرد (تصویر۴).

نقوش متصل/ منفصل: نقوش ترسیم شده در متن ورنی ها منفصل هستند و هیچ گونه ارتباطی بین آن ها وجود ندارد؛ اما در حاشیه های باریک و میانی علاوه بر نقوش منفصل می توان نقوش متصل گیاهی و هندسی را مشاهده کرد (تصویر۵).

نقوش داخل کادر/ بدون کادر: نقوش داخل متن به غیر از طرح خشتی بدون کادر و قاب بندی ترسیم شده اند و در حاشیه یک طرح خشتی (تصویر۳ از جدول ۴) نیز نقوش حاشیه پهن داخل کادر ترسیم شده اند.

نقش مایه اصلی/ ریزنقش: علاوه بر نقش های اصلی در متن ورنی ها، برخی نقوش هندسی هم چون نقش سواستیکا و .. به صورت ریزنقش جهت پر کردن فضاهای خالی بافته می شوند.

نقش انسان/ حیوان: در ورنی ها استفاده از نقوش انسانی بسیار محدود بوده و در نقشه های الگوباف که در جدول ۶ آمده، می توان نقوش انسانی را در کنار نقوش حیوانی مشاهده کرد (تصویر۶).

لچک هم سو/ ناهم سو: اگر طرح لچک از طرح ترنج باشد،

لچک هم‌سو و اگر طرح آن متفاوت از طرح ترنج باشد، لچک ناهم‌سو نامیده می‌شود. در ورنی‌های لچک ترنج، لچک هم‌سو و ناهم‌سو را می‌توان مشاهده کرد (جدول ۹).
انواع تقابل‌ها در طرح‌های مختلف ورنی‌های زیرانداز در جدول زیر آورده شده است (جدول ۱۰).

نتیجه‌گیری

تفکر دو بخشی از کارکردهای ذهن انسان است که برای درک و تفهیم مقاصد خویش از آن بهره می‌جوید. استفاده از نظام تقابلی، می‌تواند ابعاد گوناگونی از دست‌بافت‌های معاصر را آشکار سازد و می‌توان نمود تجسمی این تفکر را در ورنی‌هایی که به صورت ذهنی توسط بانوان بافته می‌شود، مشاهده کرد. در راستای پاسخ گویی به پرسش پژوهش، نمود تفکر دو قطبی در ورنی‌های زیرانداز را می‌توان در نقش‌مایه‌ها، رنگ‌های مورد استفاده و ساختار کلی آن‌ها مشاهده کرد که به آن‌ها اشاره می‌گردد: ۱) معمولاً نقوش در ورنی‌ها و به صورت انتزاعی و با خطوط شکسته اجرا می‌شوند؛ اما در برخی نمونه‌ها نقوش با خطوط گردان و به صورت طبیعت گرایانه ترسیم شده‌اند. ۲) در طرح‌های ترکیبی تلفیقی نقشه‌های الگوباف از روی نقشه یا عکس بافته می‌شوند و طرح ایلان‌گولی ذهنی‌باف است. ۳) نقوش به صورت متراکم بوده و فقط در طرح‌های ترکیبی تلفیقی فضای خلوت وجود دارد. ۴) نقوش حیوانی معمولاً به صورت ایستا و بی‌تحرک و در برخی موارد پویایی و حرکت را در نقوش پرندگانی که در حال شنا یا پرواز ترسیم شده‌اند و یا چهارپایانی که در حال جست و خیز هستند می‌توان مشاهده کرد. ۵) زیراندازهای دارای طرح محرمات برخلاف طرح‌های ترنجی، که نقش‌مایه اصلی آن‌ها نقوش حیوانی است، در متن و حاشیه فاقد نقوش حیوانی هستند. ۶) تخیل و ذهنیت بافندگان را می‌توان در برخی از نقوش حیوانی، که عینیت بیرونی ندارند و فقط زاییده ذهن بافندگان هستند، در نقوش موجوداتی دوپا، دوسر، اژدها و یا ترکیب و تلفیق اعضای جانوران گوناگون .... مشاهده نمود. ۷) نقوش معمولاً با خطوط محیطی با رنگ‌های تیره، روشن و یا همرنگ طرح بافته می‌شوند؛ برخی از نقوش نیز بدون خطوط محیطی بافته می‌شوند. ۸) برخی از نقش‌مایه‌ها به صورت تکرنگ، و برخی نیز با چند رنگ بافته می‌شوند. ۹) داخل برخی نقوش به ویژه نقوش حیوانی، ریزنقش‌های هندسی به‌کار می‌رود. ۱۰) در طرح‌های لچک ترنج، طرح لچک می‌تواند یک چهارم ترنج (لچک هم‌سو) و یا طرحی متفاوت (لچک ناهم‌سو) باشد. ۱۱) ترسیم نقوش حیوانی اهلی و وحشی، در کنار هم بدون هیچ‌گونه نزاع و درگیری، نشان از محیط زیست بافنده دارد. البته، تقابل حیوان اهلی و وحشی در دنیای واقعی امری اجتناب ناپذیر است؛ اما تخیل بافنده همه حیوانات را در قاب ورنی در کنار هم و بدون جدال تصویر کرده است. ۱۲) استفاده از نقوش انسانی و اشیا بسیار محدود است و این نشان‌گر اهمیت طبیعت نسبت به انسان و جان‌دار در مقابل بیجان است. ۱۳) فراوانی نقوش حیوانات اهلی بیش از حیوانات وحشی است. ۱۴) معمولاً در زیراندازها دو حاشیه باریک، یک حاشیه پهن را در بر گرفته و کاهش و افزایش تعداد حاشیه‌ها در راستای محور هم‌نشینی صورت می‌گیرد. ۱۵) اغلب نقوش حاشیه باریک متصل و نقوش حاشیه پهن منفصل هستند. ۱۶) کادرهای مربع شکل که نقوش داخل آن‌ها ترسیم شده در حاشیه یک طرح خشتی قابل مشاهده است.

پی‌نوشت

1. Nikolai Trvbtskvy.
2. Kate Green.
3. Jill Ibyhan.
4. claude Levi – straus.
5. Ghinagli Gul.
6. Parcha Gul.
7. Ilan Guli.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۸). ***ساختار و تاویل متن***، تهران: مرکز.
- احمدی ملکی، رحمان (۱۳۸۸). ***تصویرگری و رنگ‌گزینی در هنرهای سنتی آذربایجان***، تهران: متن.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***، تهران: فردا.

- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- ایزدی جیران، اصغر (۱۳۹۱). ***تجسم فرهنگ در هنر: مردم‌نگاری ورنی‌های قره داغ آذربایجان***، رساله دکتری، رشته مردم‌شناسی فرهنگی، تهران: دانشگاه تهران.
- برتنس، هانس (۱۳۸۳). ***مبانی نظریه ادبی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- پورمحمود، صدف (۱۳۹۷). ***مطالعه تطبیقی تقابل‌های دوتایی در دیدا در تابلوی روز و شب موریس اشر***، پایان‌نامه ارشد رشته پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهرا.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- خشکنابی، رضا (۱۳۷۸). ***ادب و عرفان در قالی ایرانی***، تهران: سروش.
- ذبیح نیا عمران، آسیه (۱۳۹۵). ***«بررسی و تحلیل تقابل‌های دوگانه در بوف کور صادق هدایت»***، مطالعات داستانی، شماره ۳، ۳۹- ۵۲.
- رامین نیا، مریم (۱۳۹۳). ***«تقابل‌های دوگانه و کارکرد آن‌ها در متن با تاکید بر تقابل نور و ظلمت در آثار فارسی شیخ اشراق»***، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۵، ۱ـ ۲۴.
- رضالو، رضا؛ آیرملو، یحیی و پورکریمی، پرویز (۱۳۹۶). ***«مطالعه نقوش نمادین طلب باران و مفاهیم آن در ورنی‌های مغان»***، هنرهای حوزه کاسپین، شماره ۱، ۱۳۳ـ ۱۵۳.
- سگال، رابرت آلن (۱۳۸۹). ***اسطوره***، ترجمه فریده فرنودفر، تهران: بصیرت.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن.
- قلیپور، شیرین (۱۳۸۹). ***بررسی عناصر تصویری وَرنی عشایر شاهسون اردبیل***، پایان‌نامه ارشد رشته تصویرسازی، تهران: دانشگاه تهران.
- کاظم پور، مهدی (۱۳۹۸). ***«مطالعهٔ ابزار آلات ورنی بافی روستایی آذربایجان در دورهٔ صفویه بر اساس مطالعهٔ موردی، نقوش سنگ مزارهای گورستان آس کلیبر»***، گلجام، شماره ۳۵، ۱۲۹ـ ۱۵۷.
- گرین، کیت و لبیهان، جیل (۱۳۸۳). ***درس‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی***، ترجمه لیلا بهرانی محمدی و دیگران، تهران: روزنگار.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر***، تهران: فکر روز.
- موسوی لر، اشرف السادات و صدف پورمحمود (۱۳۹۸). ***نظریه تقابل در دیدا در هنرهای تجسمی***، تهران: مهر نوروز.
- Cuddon, J,A (1999). ***A Dictionary of Literary Terms***, Fourth Edition, London, Penguin Books.
- Tanavoli, P. (1985). ***Shahsavan Iranian Rugs and Textiles***, published by Rizzoli.

Analysis of Binary Oppositions in the Structure of Varnies of Shahsavan Nomads in Moghan Plain (Case Study: Rugs)

Abstract:

Kilim is woven subjectively using the twisted weft method by the nomadic women of Shahsavan, with the local name of Varni. Using this weaving technique, various products such as saddlebags and salt bags are produced. Varni rugs, due to their acceptance, are produced more than other nomadic self-consuming products. Due to the subjective nature of these hand-woven materials and given that man formulates all phenomena, matters and concepts in an oppositional structure to understand the surrounding environment, the theory of binary oppositions can be used in its analysis. The purpose of this article is to identify and analyze the structure of contemporary Varnies in Moghan plain. In order to answer the question as to "how binary thinking is manifested in this hand-woven material?", the structure of Varni rugs is investigated by the descriptive-analytical method and based on the most important structuralist theory, namely binary oppositions. Forty-three Varni images have been prepared using the field method and library data have been used in background studies and theoretical foundations.

Varnies with rug use have all-over, corner-medallion, kheshti, Moharramat and combinative-integrative designs and are often subjectively woven and in some cases pattern-woven, among which, medallion designs have more frequency than other designs. The visual oppositions in this hand-woven material can be seen at three levels of composition, color and motif, some of which are: opposition of background/margin, abstract representation/naturalism, objective/subjective motifs, etc.

The term "binary opposition" is the contrast between two mutually exclusive terms. Binary in English is a sign of duality and the stars that are next to each other are called binary stars. The term was first coined by the Russian phonologist Nikolai Trvbtskvy (1890-1938), who introduced it as the main foundation of a hierarchical value rooted in cultural history. Structuralists base the logic of human thought on binary oppositions. Jonathan Kahler writes: Indeed, the relations considered to be the most important in a structural study are also the simplest: Binary oppositions.

In the structure of Varnies, the elements that cause contrast and opposition are analyzed generally and partially in three parts of composition, motif and color.

The general form of Varnies typically includes rectangular, long rectangular

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 31 July 2021
Accept Date: 06 November 2021

Raha Saadati
ph.d. student, Faculty of art,
Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: rahasaadati97@gmail.com

Mansour Hessami Kermani
(Corresponding Author)
Associate Professor, Faculty of art,
Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.hessami@alzahra.ac.ir.

Ashrafossadat Mousavilar
Professor, Emeritus,
Email: a.mousavi925@gmail.com.

Reza Afhami
Associate Professor, Faculty of Art, Trabiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: afhami@modares.ac.ir.

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.37103.1326

*This Article is an Excerpt from the Doctoral Dissertation of the First Author (Raha Saadati) "Structural Analysis of Moghan Plain Varnies" in Faculty of Art, Al-Zahra University. Tehran. Iran. Also, Iranian National Science Foundation (INSF) Supported This Dissertation (Number: 98018262).

and square. Varnies are woven in the form of all-over, one-quarter and sometimes half designs, but due to the subjective nature of these designs, changes in the number and direction of micro-motifs can be detected. The contrasts that can be observed in the composition of Varnies are as follows:

- Background/margin: Varni rugs have a background and three margins and the middle margin is wider than the narrow margins. Sometimes, changes can be seen in the number and size of margins.
- Center/background: In medallion designs, the centrality and visual priority of the medallion show it as the main element and other motifs as the secondary elements.
- Dense/non-dense: Motifs in all-over, kheshti, corner-medallion and Moharramat designs cover the entire background and margin, and rarely empty spaces can be seen in them, but in combinative-integrative designs, empty spaces can be observed.
- Pattern-woven/subjectively woven: Various designs of Varnies are woven subjectively and without a pattern. But in some designs, some images of Achaemenid soldier, miniature Layla and Majnun, etc. can be seen, which are woven from the map and pattern.
- Corner-medallion/corner-free medallion: In Varnies with corner-medallion designs, designs can be seen that are woven without corners.
- Cold/warm: Cold and warm colors and their brightness and opacity are clearly seen in the background, margins and motifs.
- Dark/light: In Varnies, the background color is light and different from the color of the margins, and the color of the narrow margins is often different from and darker than the middle margin. To create harmony and color balance, the motifs inside the background are woven with different colors and darker than the color of the main background. To create color contrast in the middle margin with the light background color, motifs are used with dark color and in the narrow margin with the dark background color, motifs are used with light color. Further, in medallion designs, the color of medallions is darker than the background color and creates a significant color contrast.
- Single-color/multicolor motifs: Usually one color is used to weave a motif, but some motifs are woven in stripes using at least two colors.

Varni motifs can be classified into five categories: Animal, plant, geometric, human and object motifs. The frequency of animal motifs, especially in medallion designs, is more than other motifs and then, geometric and plant motifs are the most important, respectively. Object motifs are used in the form of micro-motifs in Varnies and they are limited and human motifs are seen in combinative-integrative designs that are pattern-woven. Among the various contrasts in the representation of Varni motifs, the following can be mentioned:

- Abstract/naturalistic motifs: The motifs used in Varnies are abstractly depicted and naturalistic motifs can rarely be seen in them.
- Objective/subjective motifs: Most of the animal motifs depicted in Varnies, such as cats, cows, lions, foxes, etc., are from the nature around the weaver and their instances can be seen in nature. Meanwhile, the imagination and mentality of weavers can be observed in some animal motifs that have no external objectivity and are only the product of the mind and visualization of weavers.
- Domestic/wild animal motifs: The contrast between domestic and wild animal motifs is observed in a Varni frame. These motifs (domestic and wild animals) are depicted together without any quarrel.
- Static/dynamic animal motifs: Among the motionless animal motifs on Varnies, some bird motifs (flying, swimming) and four-legged animal (jumping) motifs are dynamically depicted to show movement and vibrancy.
- Motifs with/without peripheral lines: Most motifs have peripheral lines (with dark color), but some of them are woven without peripheral lines and in a single color.
- Animated/unanimated motifs: In addition to animal motifs, object motifs can be seen, though rarely.
- Connected/separate motifs: The motifs depicted in the background of Varnies are separate and there is no connection between them; but in the narrow and middle margins, in addition to separate motifs, one can see plant and geometric connected motifs.
- Motifs inside the frame/without frame: Motifs inside the background are depicted without frame other than having kheshti design.
- Main motif/micro-motif: In addition to the main motifs in the background of Varnies, some geometric motifs such as the motif of swastika are woven as micro-motifs to fill the empty spaces.
- Human/animal motifs: The use of human motifs in Varnies is very limited and in pattern-woven maps, human motifs can be seen alongside animal motifs.
- Consistent/inconsistent corner: If the corner design is from the medallion design, it is called the consistent corner and if its

design is different from the medallion design, it is called the inconsistent corner. In corner-medallion Varnies, consistent and inconsistent corners can be observed.

Keywords: Motif, Varni, Structuralism, Binary Opposition.

References:

- Ahmadi, B. (2002). ***From Visual Signs to the Text***. Tehran: Markaz.
- Ahmadi, B. (2009). ***Structure and Interpretation***. Tehran: Markaz.
- Ahmadi Maleki, R. (2009). ***Illustration and Color- Selection in the Traditional Crafts of Azerbaijan***. Tehran: Matn.
- Bertens, H. (2004). ***Literary Theory: The Basics***. (M.R. Abolghasemi, trans). Tehran: Mahi.
- Cuddon, J, A. (1999). ***A Dictionary of Literary Terms***, Fourth Edition, London: Penguin Books.
- Chandler, D. (2008). ***Semiotics: The Basics***. (M. Parsa, trans). Tehran: Soore Mehr.
- Gholipour, sh. (2010). ***Analysis of Visual Elements of Shahsavan Ardabil Nomadic Varni***. MA Thesis. Tehran university.
- Izadi jeiran, A. (2012). ***The Embodiment of Culture in Art: Ethnography of Karadaq Azerbaijan Varnies***. P.hd Thesis. Tehran university.
- Kazempour, M. (2019). ***Study of Azerbaijan Village Carpet Tools in the Safavid Period Case Study to Ass Gravestone in Kaleybar city.*** Goljaam. 15 (35) :129-157.
- Khoshkenabi, R. (1999). ***Etiquette and mysticism in Iranian s carpet***. Tehran: Soroush.
- Meghdadi, B. (1999). ***Encyclopedia of Literary Theory***. Tehran: Fekr-E Rooz.
- Mousavi Lar, A., PourMahmoud. S. (2019). ***Derrida's Binary Oppositions Theory in Visual Arts***. Tehran: Mehr-E Norouz.
- Okhovat, A. (1992). ***Grammar of the Story***. Tehran: Farda.
- PourMahmoud. S. (2018). ***Comparative Study of Derrida's Binary Oppositions in Maurits Escher's day and night Tableau.*** MA thesis. Art faculty. Alzahra University.
- Ramin niya, M. (2014). ***Bilateral Contracts and their Functions in Text; by Focusing on Contrast of Light and Darkness in Farsi works of Sheikh e Ishraq.*** Pazhūhish-i Źabān va Adabiyyāt-i Farsī (35). 1- 24.
- Rezaloo, R., Ayremlou, Y., Purkarimi, P. (2019). ***Study of the Seeking Rain Symbolic Designs and Its Concepts on the Moghan's Vernies***. Mutaliat-i Hunar-I Bumi, 1(1), 203-223.
- Scholes, R. E. (2004). ***An Introduction to Structuralism in Literature***. (F. Taheri, trans). Tehran: Agah.
- Segal. R.A. (2010). ***Myth***. (F. Fardnodfar, trans). Tehran: Basirat.
- Shafiei Kadkan, M.R. (2012). ***Resurrection of Words***. Tehran: Sokhan.
- Tanavoli, P. (1985). ***Shahsavan Iranian Rugs and Textiles***, published by Rizzoli.
- Zabih Nia, A. (2016). ***Analysis of Binary Oppositions in Sadegh Hedayat Blind Owl***. Fiction Studies (3). 39- 52.
- Green, K., LeBihan, J. (2004). ***Critical Theory and Practice: A coursebook***. Tehran: RoozNegar.