

پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران

دوره ۴، شماره ۲

پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۸۹-۱۰۴

اسطوره دوزخی در قالی ایرانی

نازیلا دریایی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۷

چکیده

درخت یکی از عناصر اصلی و قدیمی در نقش‌پردازی فرش در سراسر جهان است. در مناطق متفاوت ایران نیز درخت با اسامی و اشکال گوناگونی، در طراحی فرش مورد استفاده قرار می‌گیرد. درخت حیات یا درخت جاودانگی و بی‌مرگی، به جوهر وجود انسانی در عالم یا به دنیای پس از مرگ اشاره می‌کند و چنین تعریفی، رایج‌ترین توصیف استفاده از نقش درخت در طراحی فرش است؛ اما کاربرد درخت سخنگو یا درخت واق با مفهوم درخت دوزخی در فرش، حیرت‌انگیز است. در اثبات ریشه‌شناسی مفهومی درخت دوزخی مدارک صریحی در دست نیست. علاوه بر آن، اینکه چرا تنها مناطق محدودی از ایران، فرش‌هایی با این طرح تولید می‌کردند، مسئله‌ای درخور پیگیری است. در ابتدا تبریز و هریس در آذربایجان، سپس چهارمحال و بختیاری، کردستان (سنه یا سنندج)، کاشان یا کرمان، مناطقی در ایران هستند که فرش‌هایی با این طرح از آنجا جمع‌آوری شده است. درخت واقعی و عناصر نقش‌پردازی آن علاوه بر متن یا قسمت‌های مرکزی قالی، در حاشیه‌ها نیز مورد استفاده قرار گرفته است. همچنین قابل ذکر است که برخی محققین بر ریشه‌های غیر ایرانی این طرح اشاره دارند. این طرح خاص در فرش‌های ترکیه، هند، چین و برخی از دیگر کشورهای آسیایی نیز دیده می‌شود. نویسنده در مقاله حاضر می‌کوشد تا موضوعات فوق و شیوه تصویرپردازی درخت سخنگو را بر فرش، مورد بررسی قرار دهد.

کلید واژگان: اسطوره دوزخی، درخت زندگی، درخت سخنگو، درخت واق، فرش‌های دستبافت ایرانی.

مقدمه

آثار هنری بشر بازتابی از پیشرفت دریافت‌های او از قوانین موجود در طبیعت است. بشر تفسیر خود را از پدیده‌های طبیعت با شکل‌بخشی به ماده خام معنا می‌کند و با خلق هنر، سنتی را به وجود می‌آورد که برای مدت‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. تصویرگری درخت یکی از همان سنت‌های کهن است که در اندیشه و باور مردم شرق جایگاه مهمی دارد گاهی از قدرت جادویی، مقدس، مذهبی و راز آمیز برخوردار و گاهی همسان با درخت طبیعی در چرخه حیات تلقی می‌شود و از این روی که هستی آن مشابه هستی وجود انسانی است با حیات انسانی یکسان پنداشته می‌شود. "درخت بی‌پایان - درخت جاویدان، تجسم درخت زندگی و درخت مقدس ایرانیان باستان است که بی‌پایانی آنها نماد لایتناهی بودن هستی است و جاودانگی آن" (پرهام، ۱۳۷۱: ۲۲۵). درخت از جنبه مذهبی نیز در تمام ادیان موضوعی مطرح شده و دارای بار معنوی است. درخت از دیرباز همچون نماد بی‌مرگی و عمر جاودان در جوامع مختلف محسوب می‌شده و در هنرهای کاربردی و تزئینی بر سفال و سرامیک، سنگ، چوب و فلز، مینیاتور (چه در حواشی، چه پس‌زمینه)، پارچه (رودوزی‌ها)، فرش (حاشیه و متن) و مهر نقش بسته است.

درخت واق یکی از انواع تخیلی درختان در نقش‌پردازی آثار هنری است و با نام درخت سخنگو حتی در داستان‌سرایی‌های داستان نویسان غربی جایگاه شاخصی در ادبیات کودک و بزرگسال ایفا می‌کند.^۱ در ادبیات ایران نیز به نقل از داستان‌های کلیله و دمنه ذیل عنوان داستان‌های کودکان، حکایت‌ها و داستان‌های متفاوتی درباره آن تألیف شده است.

به نقل از ابن حوقل، اصطخری، حمداله مستوفی، علی اکبر دهخدا و مصاحب درباره درخت واق مطالبی آمده است (آژند، ۱۳۸۸: ۳۸) که هر یک به نوعی اطلاعات فراهم‌آمده ذیل را مشخص می‌سازند. درختانی در برخی جزایر وجود داشتند که میوه‌های آنها شبیه صورت انسان بود و هنگامی که میوه می‌رسید یا باد بر آن می‌وزید میوه صدای واق می‌داد یا با صدای واق از درخت جدا می‌شد. علاوه بر موارد ذکر شده از لغت واق با لفظ واک به آواز غوک و گیاه وقواق نیز تعبیر شده است (معین، ۱۳۷۵: ۴۹۵۲)، همین گونه است نام مرغی به اسم واقی (نفیسی، ۱۳۵۳: ۳۸۲۱)، درختک دانا که با چرخش آفتاب روی بدان سوی کند (معین، ۱۳۶۲: ۲۲۴۹). مردم گیا (ه)، مهرگیا (ه)، یبروح، درخت لفاح نیز دیگر اسمایی هستند که از آنها به درخت وقواق تعبیر می‌شود و در لغت‌نامه‌ها قابل جستجو است. لفاح^۲، نام عربی مهرگیاه است که رستنی‌ای است که از آن به سابیزج^۳ و سابیزک^۴ (برهان قاطع) نیز نام می‌برند (الصیدنه، ۱۳۷۰: ۵۵۸).

^۱ نظیر کتاب ماجراهای درخت سخنگو اثر لوییچی کاپوآنا که بهاره مهرنژاد آن را به فارسی برگردانده است.

^۲ Loffah, Mandragora officinarum

^۳ Sabizaj

^۴ Sabizak

چنانچه بپذیریم که نقش درخت واق تقریباً از سده شش ق. به بعد وارد نقاشی تزیینی ایران شده است (آژند، ۱۳۸۸: ۳۸) تاریخی تقریبی قدمت این نقش در تزیینات هنرهای ایرانی مشخص می‌شود. استفاده از نقش درخت واق تنها در قالی مصداق نداشته و در تزیین سفالینه، هنرهای فلزی و رودوزی‌ها نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در استفاده از این نقش، محدودیت زمانی وجود دارد و بایستی اهمیت مفهوم‌سازی این نقش به اندازه‌ای باشد که هنرمند قالی‌باف به فکر نقش کردن آن بر بافته بیفتد. چرا که نقش‌اندازی بر بافته کاری به مراتب دشوارتر از نقش‌پردازی سطوح چوبی، فلزی و گلی است. همین مسئله منجر به انتخاب نقوش تصویرشده از درخت برزخی بر قالی شد.

روش‌شناسی

برای تنظیم مقاله حاضر ابتدا داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی، مورد بررسی قرار گرفتند. در بخش میدانی تحقیق، با مراجعه به موزه فرش ایران، بازار فرش تهران، مراجعات حضوری نزد تجار فرش در مناطق تبریز و استان مرکزی برای رؤیت نمونه‌های نادر باقی‌مانده و مشق نظری کتب و مجلات فرش، تصاویر نمونه فرش‌ها جمع‌آوری شد. سپس داده‌ها و اطلاعات تحقیق به شیوه توصیفی مورد بررسی و تجزیه تحلیل قرار گرفتند. اصلی‌ترین پرسش مدنظر در این تحقیق عبارت است از اینکه چرا بافت قالی‌های واق تنها در برهه زمانی خاصی از دوران صفویه و قجر و در مناطق خاصی رواج داشته است؟ پرسش دیگر تحقیق عبارت است از اینکه مفاهیم این نقش برای نقش‌پردازی آن بر هنرهای مختلف ایرانی با تأکید بر فرش ایران چه بوده است؟

واق در اسطوره و افسانه

مطالب تألیفی درباره درخت واق به فراوانی نیست و تنها بعضی مطالب پراکنده نشان از علاقه‌مندی افراد در پیگیری موضوع دارد. از جمله مسائل مطروحه توسط آنان می‌توان به ذکر هرچند لفظی درخت گویا در اوستا، اوپانیشاد یا ریگ ودا اشاره کرد. با مرور اوستا این نتیجه به دست آمد که ارجاع این درخت به اوستا نه استناد واژه‌ای بلکه سندیت مفهومی دارد (دوستخواه، ۱۳۸۸: ۵۶). ریگ ودا نیز به فارسی ترجمه نشده است. آنچه از حیث کاربرد نقش در زیلوهای یزد گفته شده است نیز نمی‌تواند ادعای متقنی باشد که ضمن تحقیقات میدانی و گفت و گو با اساتید زیلوباف یزد مشخص شد که از قدیم‌ترین نمونه‌های باقی (قرن ۹ ق) تا به حال، تنها نقش‌مایه حیوانی مورد استفاده در نقش‌پردازی این بافته‌ها جای پای گرگ است که در زبان محلی به آن پنتره می‌گویند و نشانی از رد نقش واق یا درخت واقعی بر زیلو نیست.

چنین آمده است که در کرمان فرشی با طرح حور و فرشته رواج داشته و با نقشی از درخت سرو در مرکز کار و میان متن و دو طاووس اطراف آن تداعی‌کننده درخت واق در قالی‌های کرمان است. چنین طرحی در قالی کرمان، طرح دو طاووس گرد درخت، از جمله

طرح‌های قدیمی کرمان است که نمونه‌های بسیاری از آن بر قدمت و کاربرد طرح شهادت می‌دهند، لیکن در بررسی موضوعی عنوان، گفته‌های موثقی از هیچ طراح یا قالی‌باف کرمانی به دست نیامد که بر کاربرد مفهومی و مضمونی درخت واق در این‌گونه نقش‌پردازی به ویژه در جغرافیای قدیم مردمان کرمان دلالت کند. از طرفی باید در نظر داشت که در بعد دریافت‌های مفهومی نقش دو پرند (طاووس) بر اطراف درخت زندگی، با بازگشتی به معنای تقدس آتش و آب (میترا و آناهیتا) و قرار دادن هر دو در یک منزلت مواجه می‌شویم. از طرف دیگر این تفسیر چنانچه آن را گواه معتبری بر استفاده از واق در قالی کرمان محسوب کنیم، خود دلیل دیگر است در رد این ادعا که ریشه واق را از ترکیه بدانیم^۱ (بنگرید به مقاله لطیف کریمف در هیل، ۱۹۸۳: ۳۶).

”قرار دادن دو مرغ سینه به سینه یا پشت به پشت در دو سوی درخت زندگی، منحصرأ در ایران ساسانی - که قفقاز و ماوراء قفقاز در قلمرو فرهنگی آن بوده - روایی داشته و هیچ‌گاه در آناتولی و آسیای صغیر متداول نشده است“ (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۵۵).

ضمن گفتگوهایی که در مورد صحت نام طرح حور و فرشته با افراد صاحب دانش و صاحب تجربه فرش کرمان صورت گرفت این نتیجه به دست آمد که طرحی به این نام در کرمان شناخته شده نیست. در دو قالی از آقای گلشن، تصاویر فرشتگان در طرحی مرکزی همچون مرکز نور، به حالت چرخان نقش شده است. نام این فرش‌ها نیز حور و فرشته نیست. طاووس نیز هرچند جانوری است که در قالی‌های خطه فارس، کردستان و کرمان نقش می‌شود و از آن به پرندۀ مذهبی و بهشتی تعبیر می‌گردد لیکن ”از دید فقهای مسلمان طاووس عموماً مکروه و شوم دانسته می‌شود“ (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۸۳۸، پانوش ۳۳۱). در همین ارتباط تصویر فرش دیگری از تبریز گویای نقش درخت واق در هیئت سروی است که وجود دو طاووس بر تارک جقه پادشاهی آن نه تفسیری از بذرافشانی درخت حیات بلکه تاج سروری عالم به شمار می‌آید. در متن از آن به حلاوت حیات (فرجو و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۳) یاد شده است. حضور طاووس در نقشه‌های فرش تبریز مسئله‌ای رایج نیست. علی‌حضور این گروه نقشه‌ها را از زبان مرحوم حبیب‌اله امین افشار در تبریز، نقشه دنیای دیگر می‌داند. همچنین ابولفتح رسام عرب‌زاده در تبریز نقشه‌هایی کار می‌کردند که از

^۱ از آنجا که مفهوم درخت اصلی در متن فرش بی‌شباهت به درخت سه‌کنده فرش‌های نیریز فارس یا ایل افشار کرمان نیست، ذکر این معانی به قلم دکتر پرهام، ممکن است خواننده جستجوگر را ترغیب نماید که مطلب را دنبال کند. ایشان درخت سه‌کنده را ریشه گرفته از اندیشه مهری زرتشتی، مواضع فلکی آفتاب، تثلیث نور، خدا و روح مانوی، اقلیم‌های سه‌گانه و منازل سه‌گانه خورشید می‌دانند (پرهام، ۱۳۷۹: ۲۸).

سر یک نقش و از ته نقشه طرحی دیگر را نمایان می‌کرد. از آنها نیز با عنوان نقشه‌های دنیای دیگر نام برده می‌شود. بر همین اساس وی نتیجه گرفته است که با رونق گرفتن هنرهای تزئینی در دوره تیموری، نقشه در تبریز به دست صوفیان در وجود آمده باشد (حصوری، ۱۳۸۲: ۱۰۳-۱۰۰). چنانچه طرح چنین نقشه‌هایی را برگرفته از درخت سخنگو بدانیم، طرح قالی کرمان با نام لیلی و مجنون به زیبایی پرده از اسرار نقش‌مایه‌ها در تلفیق با نقش‌پردازی‌های درخت سخنگو اشاره می‌کند (فرجو و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۸۷). علاوه بر آن چنین توصیف‌هایی در تشریح نقوش طراحی‌شده برخی استادان بزرگ و معاصر قالی ایرانی نظیر طرح‌های مهدی‌ای از مجموعه‌داران و تولیدکنندگان قالی در اصفهان مصداق می‌یابد.

تصویر ۱: فرش تبریز، قرن ۱۳ ه.ش



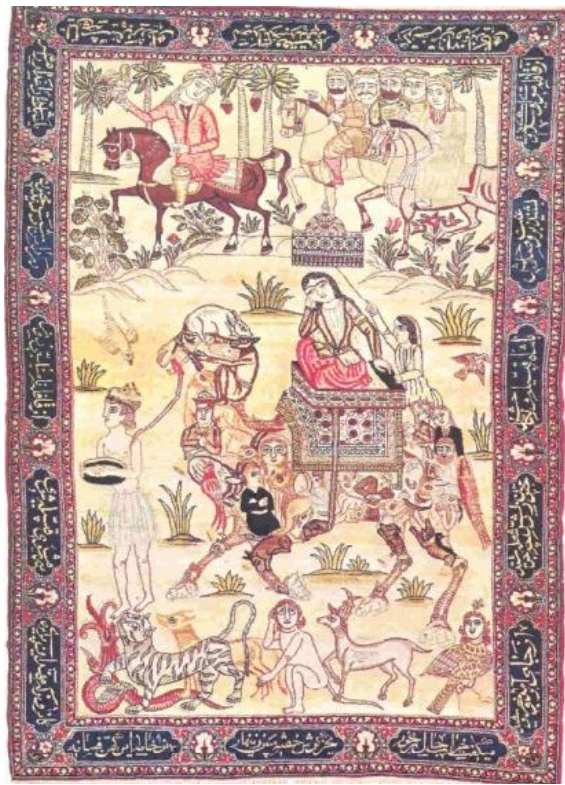
منبع: رویای بهشت، جلد ۲: ۲۳

تفسیر نامی پتگر نیز از آن حیث که وجوه مشابهتی با مضامین مذهبی کتاب معاد اثر آیت‌اله دستغیب دارد حایز اهمیت است. از جمله مضامین مورد اشاره در کتاب فوق طریقه سربرآوردن کفار و مومنین از قبر در روز حشر است که قابلیت همسان‌سازی با الگوهای نقش‌پردازی واق را دارد (دستغیب، ۱۳۶۰: ۹۳). پتگر در مورد فرش تصویر شده در همین مقاله یعنی درخت واق ابریشم بافت هریس از مجموعه خصوصی حکیمیان، همچون درخت جان یاد می‌کند که نقش آن نمادی از پنجره‌ای گشوده به درون وجود انسانی است و هر حیوانی در آن نمادی از انرژی‌های درونی جان انسان به حساب می‌آید (حصوری، ۱۳۸۲: ۱۰۱-۱۰۰). در تالیفات غربی از منظر اسطوره‌ای درخت سخنگو بدان پرداخته می‌شود.

”درختی که شاخه‌های آن به سر حیواناتی ختم می‌شود که گویا هستند. بر طبق افسانه‌ها این درخت، زمان مرگ اسکندر را پیشگویی کرد. نقش آن در مینیاتورهای مغول و ایرانی و برخی فرش پاره‌های مغولی پیدا می‌شود. پانزده نمونه از آن در فرش‌هایی با رنگ زمینه قرمز و تعدادی دیگر بر پاره فرش‌هایی با رنگ متن آبی دیده شده است. تاریخ آنها به اواخر قرن ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ بر می‌گردد“ (استون، ۱۹۹۷: ۲۴۳).

هیچ توضیحی درباره محل بافت، محل نگهداری یا تشریح نقوش این تعداد فرش داده نشده است.

تصویر ۲: فرش کرمان، قرن ۱۳ ه.ش



منبع: رویای بهشت، جلد ۲: ۱۸۷

سوزان دی از محققین قالی‌های شرقی در این مورد می‌گوید که ارتباط درخت واق با داستان مربوط به اسکندر یادآور برخی باورهای دوران نئولتیک مردم و متعاقب آن افسانه گیلگمش است. چرا که اسکندر نظیر گیلگمش در طلب یافتن چشمه آب جوانی بود. در داستان دیگری وی سوار بر کشتی در پی رسیدن به جزیره‌ای در انتهای دنیا است که پوشیده از درختان و آب است. وی در میانه جزیره به درخت عجیبی بر می‌خورد که گونه‌های متعددی از میوه‌های الوان و خوش طعم دارد و رایحه آن دلنوازتر از ترنم موسیقی

است. در افسانه‌های یونانی اسم این جزیره، جزیره خوشبختی است. در نهایت اسکندر به جای یافتن اکسیر جوانی و عمر ابد از زمان مرگ خود مطلع می‌شود (دی، ۱۹۹۹: ۸).

مفهوم پردازی عنصر واق

صرف‌نظر از تنوع کاربرد درخت واق در هنرهای ایرانی و قدمت ورود این نقش به آثار هنری، با توجه به عناصر نقش‌پردازی واق و الگوی کلی طراحی آن باید بر این مسئله تأکید داشت که استفاده از درخت واق در نقش‌پردازی‌های کارهای هنری نمی‌تواند بدون در نظر داشتن مفهوم این درخت صورت گرفته باشد؛ به عبارت دیگر کاربرد آن در طراحی تنها بر پایه هنر تزیینی صرف استوار نیست. لذا نمادپردازی مفهومی و اسطوره‌ای درخت واق در استفاده از آن برای زیبایی تزیینی هنرها، از آن جدایی‌ناپذیر است. هرچند این مفهوم نمادین طی قرن‌های متمادی دستخوش تغییر و تحول شده باشد ولی تعبیر اصلی آن پابرجا است. باید در خاطر داشت که خیال‌پردازی ژرف ایرانیان مانع و محظوری نبود تا بر آن باشیم که ریشه مفهومی کاربرد این نقش تلفیقی نباتی، انسانی، حیوانی، مجردات را در هنرهای ایرانی، برگرفته از تعالیم مذهبی و اسلامی ایرانی ندانیم.

بنا به تقسیم‌بندی کریمف در هنرهای کاربردی خاور نزدیک در قرون وسطی، نقش‌پردازی درخت واق به گونه‌ای بود که تصویر شکل یافته‌ای از سر انسانی و سر حیوانات (فیل، شیر، سگ، بز، ...) در انتها و یا محل دو شاخه شدن پیچک‌های اسلیمی، با دو بند (همچون شاخه مردانه) و یک بند (شاخه زنانه) استفاده می‌شد. چنین جزئیاتی می‌توانست در قالب طرح لچک ترنج، افشان، اسلیمی بندی و یا طرح‌های دیگر قرار گیرد (تاریخی که کریمف ذکر می‌کند با محتوای متن تطابق ندارد). در قرون ۱۲ و ۱۳ قمری نقش واق در محل اتصال پیچک‌ها و محل انشعاب شاخه‌ها قرار می‌گیرد. در همین زمان از این نقش برای پر کردن فضاهای خالی و باقی‌مانده، با جنبه تزیینی صرف و فاقد کاربری مفهومی در معماری استفاده می‌شود (کننده‌کاری‌های سنگی بایلو در قرن ۱۳). از ابتدای قرون ۱۵ و ۱۶ نقش واق با تزیینات نباتی بیشتر بر فرش ظاهر می‌شود. طریقه جای‌گیری عناصر نقش‌پردازی در این شیوه، شاخص قرن ۱۶ می‌شود. به این صورت که تصاویر سر شیر و دیگر حیوانات بدون استثناء در مرکز گل‌های بزرگ یا پشت آنها قرار می‌گرفت. حذف صورت‌های انسانی از میوه‌های درخت واق مرحله دیگری از فرآیند تحول این نقش به حساب می‌آید. وارونه تصویر کردن سر پرندگان و مار در طراحی‌های این دوره، مرحله دیگری از تغییرات حادث‌شده بر آن است. کریمف در همین مقاله بر ریشه‌های غیر ایرانی (ترکی)، نقش واق در قالی اشاره کرده و منشأ پاره فرش مطروحه در کتاب پوپ را که در آنجا هندی ایرانی معرفی شده است، هندی ذکر می‌کند (هالی، ۱۹۸۳: ۳۷).

در مورد قدمت استفاده از واق در کتاب *قالی‌های آذربایجان* نیز با تاریخی مشابه مواجه می‌شویم. هرچند باید در خاطر آورد که کریمف از جمله نویسندگان کتاب فوق است. ادبیات کلاسیک و لغت‌نامه‌های معتبر تعریف‌های مختلفی برای درخت واق یا واق

واق ارائه می‌دهند. مطابق با مطالب این منابع، میوه این درخت غیرمعمول شبیه انسان و یا حیوان‌های خاصی است. برگ‌های درخت واق در صبح باز و در عصر بسته می‌شوند. تصاویر شکل‌گرفته از سر انسان و حیوان (بز، شیر، سگ، فیل) بر روی بعضی از ترکیب‌بندی‌های تزئینی قرون وسطی یافت می‌شود. آنها عناصر تکمیلی ترکیب‌بندی‌های پیچیده هستند. از قرن سیزدهم، این عناصر در انتهای حرکت‌های حلزونی یا در جایی که حلزونی شکل‌ها یکدیگر را قطع می‌کنند، قرار می‌گیرند. در این دوره تصویر کردن نقش‌مایه‌های واق واقعی، بسته به شرایط خاص، افزایش می‌یابد. آنها به تدریج به عنوان نقش‌مایه‌های جداگانه در متن ظاهر می‌شوند (آزادی و دیگران، ۲۰۰۴: ۸۰).

بحث بر سر آن است که چنانچه ورود واق را به انواع هنرهای ایرانی برگرفته از سر موجوداتی انسانی یا جانوری بدانیم که ممکن است بر الگوی کلی طرحی درختی نشانده و یا به صورت مستقل طراحی شوند، قدمت استفاده از نقش در ایران به زمان‌هایی بس کهن باز می‌گردد. در این صورت در ریشه‌شناسی نقش واق نه تنها به هزاره‌های دور بلکه در گستره جغرافیای ایران به مناطق و قومیت‌ها گوناگونی برمی‌خوریم که هر یک با توجه به ویژگی‌های فرهنگی خود، در باب موضوع مدنظر ما، در خزانه طرح‌های ثبت‌شده بر هنرهای خود، گنجینه‌های نفیسی را شماره کرده‌اند. از آن دست است یادآوری نقش الهه سروش که تصاویر بسیاری به ویژه در منطقه لرستان و چهار و محال بختیاری باز مانده است. نقش خورشید خانم مناطق کویری ایران که نشانه‌های زیبا و متنوع آن بر سفال و سرامیک‌های میبد استان یزد یا سفال‌های کلپورگان استفاده‌ای مکرر دارد که مثالی دیگر است از پیوند عناصر اصلی نقش‌پردازی با یکدیگر، از طریق ادغام عالم جمادات (خورشید)، نباتات و انسانی.

دیگر مفاهیم مرتبط با درخت واق

برداشت نسفی از درخت واق در گرو چند تعبیر است. یکی آنکه نفوس به طلب کمال از عالم علوی به این عالم سفلا آمده‌اند. این کار بدون امکانات میسر نمی‌شود. امکان لازم نفس خرد برای کمال‌یافتگی قالب است که هر نفسی آن را بنا به استعداد و کمال خود می‌سازد. اول مرتبه آن نبات، سپس حیوان و در آخر انسان است. در مرحله نباتی نفس چند هزار سال در خاک است و به آن نفس نباتی گویند. نفس به مراتب برمی‌آید تا صورت اشجار یابد تا به حدی که شجره به حیوان نزدیک شود. در این حالت، صورت درخت واق پیدا می‌کند. به زعم وی اول صورت حیوانات، حیوانات غیر ناطق، خراطین و حشره و بعد حیوان ناطق است (فیل و بوزینه و سناس). اسم آن نفس حیوانی است. بعد از این مرتبه انسان به نفس انسانی می‌رسد که خود مراتبی دارد. از آن دست است نفس قدسی و نفس مطمئنه و درجاتی دیگر که در آن نفس از دوزخ به بهشت می‌رسد و نفس و عقل کل. همین تعبیر دلالت بر مفهوم مستتر درخت واق در تصویرپردازی او در ادامه بحث دارد. وی در برداشتی دیگر فلک‌های آسمانی را به فلک‌های وجود انسانی تعبیر می‌کند که اولین آن زحل و آخرین قمر است. هر

نفسی به تناسب استعداد خود صورت نبات، حیوان و انسان پیدا می‌کند. در اینجا یک یا چند نفس که جایگاه آنها در مرتبه‌ای مشابه است به یک قالب تعلق داشته و در آن قالب کمال خود حاصل کنند (نسفی، ۱۳۸۶: ۹۷-۹۴).

موضوع بهشت و جهنم از جمله دیگر مفاهیمی است که با اشاره به وجود قالی‌هایی با این نقشه در کرمان از آنها با معنی درخت واق ذکر می‌شود. از جمله در نمایشگاهی که با همین موضوع در موزه فرش در ۱۳۸۵ برگزار گردید تعداد چندین قطعه فرش (حدود ۱۸ تخته فرش که با رجوع به موزه تصویر ۶ قطعه از آنها به دست آمد) با همین موضوع به نمایش گذاشته شد. بر همین فرض ممکن است چنین درختانی یادآور درختان جهنمی باشند برای سرای باقی آنان که عمر را در غفلت و اعمال پلید صرف کرده‌اند. درختان بهشتی راحت امن نیکوکاران هستند و بر عکس آنان که افعال شرورانه داشته باشند بر شاخه زقوم آویزان می‌شوند. ”درخت زقوم بلای جان ستمکاران و درختی است که از بن دوزخ برآمده. میوه‌اش گویی سرهای شیاطین است“ (قرآن کریم، صافات، آیات ۶۵-۶۳). ”درخت زقوم جهنم که قوت و غذای بدکاران است“ (قرآن کریم، دخان، آیات ۴۴-۴۳).

اندیشه زایش انسان از درخت که با وجود تصاویری از درختانی که میوه‌های آنها به تمامی انسان کاملی است، داستان دیگری در شکل‌گیری تصویری این درخت است. در عین حال افسانه‌های دیگر موضوع زایش درخت را از تنه انسانی مطرح می‌کند و گویا در آیین مسیحیت و یهودیت، وجود درختی به نام درخت شجره یا یسی، استنادی بر چنین برداشتی است (طاهری، ۱۳۹۰: ۴۷). این مطلب و در کل جنبه تقدیس درختان، به نوعی با قائل شدن روح برای موجودات عالم یا آنیمیزم ارتباط می‌یابد که باوری در فولکلور جوامع عشایری است و در عقاید مردم اقیانوسیه، آلتای، آسیای مرکزی، بومیان امریکا، بومیان قبایل استرالیا با اسطوره خلقت عالم و آدم و صعود روح به بهشت از طریق درخت کیهانی ارتباط دارد (دی، ۱۹۹۹: ۵).

اما ارتباط درخت واق با درویشی که به صوفیه باور داشتند، بیشترین رابطه این نقش را با مذهب فاش می‌سازد. در دوران صفوی عرصه بر گذران زندگی صوفیان تنگ آمد، دسته ای از آنان با مهاجرت به مناطقی همچون آذربایجان و کردستان برای گذران معیشت خود به قالی‌بافی روی آورده و چنین نقشه‌هایی را به وجود آورده‌اند. نقشه‌هایی که برداشتی از عقاید و باورهای صوفی را بر فرش تصویر می‌کرد. به دلیل ارتباط گروه‌های صوفیان با یکدیگر در چنین حالتی می‌بایستی چنین نقش‌هایی را در مناطق خاستگاه فرش همچون ”خوارزم، بخارا، ترکستان، عراق، سوریه، مصر و کشورهای آسیای کوچک“ (کسروی، ۱۳۵۶: ۱۴) نیز شاهد باشیم. وجود قالی‌هایی در همین گروه طبقه‌بندی با تصویری از پوست حیوانات در مرکز فرش از سوی برخی محققین دلیلی است بر وجود ارتباط پدیدآورندگان قالی با آیین‌هایی نظیر شمنیسم. در فرش ذیل، نمونه اول از سمت راست، چشمان گرد بزرگ نماد انتقال جادو در باور شمنی و پوست تصویرشده در مرکز فرش (از آن به پوست خرس نیز تعبیر شده است) همان است که صوفی به منظور ایجاد ترس و احترام در میان

توده مردم (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۸۲) بر تن می‌کرده است. روایت دیگر، افسانه‌های مربوط به دیو و شیطان است که ممکن است بافنده در ادبیات شفاهی با آن روبه‌رو شده و با خیال‌پردازی ایرانی در فرش تصویر کرده باشد. در درخت واق بختیاری، تصویر صورت دیوسان فراز ستون‌ها شباهت درخوری با فرش سینه دارد و شاید نمادی از شیر باشد (هالی، ۱۹۹۹: ۷۰-۷۱).

تصویر ۳: قالی رستم و دیو، فراهان



منبع: هالی، ۱۹۹۹

ارتباطی که در شیوه نقش‌پردازی این درخت با گروتسک در هنرهای غربی وجود دارد بحثی است که مطرح شدن آن در اینجا مناسب به نظر می‌آید. گروتسک که مأخوذ از ریشه لغوی لاتین (گروتو) است در اصل به معنی عجایب‌پردازی است و تزیینات دیوار و سقف ویرانه‌های روم باستان با اشکال خیالی نباتی، حیوانی و انسانی را شامل می‌شود که در قرن ۱۶ م. با شکل‌های اغراق‌آمیز ترسناک یا مضحک، رواج می‌یابد (پاکباز، ۱۳۸۷: ۴۴۶). از آنجا که در تصویرسازی این نقش بر قالی‌های ایرانی دیدن اشکالی از حیوانات عجیب و غریب رایج است، لذا وجوه مشابهت و قیاس زمانی آن با شیوه گروتسک موضوعی درخور توجه است.

تصویر ۴: قالی، کردستان



منبع: هالی، زانویه ۱۹۹۹

ممکن است چنین روایتی نیز قابل قبول باشد که قرائت و نقالی بعضی داستان‌های کتب قدیم ادبیات ایرانی نظیر شاهنامه یا کتب مذهبی، اندیشه خیال‌پردازی‌های ژرف و خلاقانه هنرمند قالی‌باف ایرانی را به خلق این تصاویر هدایت کرده باشد. همچنین از آن حیث که اشکال انسانی و حیوانی نقش‌شده بر درخت واق و جوه مشابهتی با تصاویر ستارگان و اجرام سماوی دارند، می‌توان فرضیه ارتباط این درخت با نجوم را نیز مطرح کرد.

اشکال نقش‌پردازی واق در قالی ایرانی

از میان تصاویر ۳۰ تخته فرشی که با موضوع واق توسط مؤلف این مقاله جمع‌آوری گردید تعداد ۱۳ نمونه بر قالب طرح‌های محرابی به دلیل قرار گرفتن نقش بر ساختار قوس‌دار بالایی و به ویژه محرابی ستون‌دار نقش بسته است. بقیه نقشه‌ها بر هیئت درختی، طرح‌های مرکزی و سراسری بنا شده‌اند که به صورت قرینه یک دوم طولی یا عرضی و سراسری طراحی شده‌اند. تعداد دو نمونه از این فرش‌ها نیز که در آنها از عناصر واق در حاشیه استفاده شده بود، در متن از طرح واگیره برخوردار بودند.

از بین نمونه‌های تصویری موجود، نقش درخت واقعی از تبریز، هریس با ابعاد ۱۸۲ × ۱۲۷ سانتی‌متر با تاریخ تقریبی بافت ۱۲۷۰ شمسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. حوزه تبریز در کل آمار بیشترین تولیدات قالی‌های واقعی را در ایران به خود اختصاص می‌دهد. رنگ‌های فرش هماهنگی و تناسب بسیاری با شیوه رنگ‌پردازی قالی‌های مصطلح به حاجی جلیلی دارد. متن فرش عنصر غالب و جاذب درخت را در هیئت واقعی نشان می‌دهد و بر شاخه‌های

درخت موجودات و حیوانات مختلف خودنمایی می‌کنند. کاربرد نقش انسان نیز در قالب سر انسانی یا شکلی اندام‌وار حکایت از تأکید بر اهمیت قصه سازی درخت بر مبنای شخصیت انسانی دارد. درخت در نمود کلی نمونه‌ای از تداوم سنت طراحی شهری در قالی‌بافی را شامل می‌شود. ترکیب شاخه‌ها در قیاس با بدنه اصلی درخت و حیوانات و عناصر طراحی قرار گرفته بر شاخه‌ها، بازتابی از حضور و ادامه اسلوب طراحی شیوه شرق و ترکیبی از عناصر نقش‌پردازی ایرانی و هندی به حساب می‌آید. به صورتی که کل متن فرش به طریقه جلوت عناصر نقش، زمینه کار را پوشش داده‌اند. در این نمونه منحصر به فرد، تغییرات مهمی در شکل ظاهری طراحی عنصر واقعی دیده می‌شود که جزء مراحل تطور طرح شمرده می‌شوند. نزدیک شدن شکل اصلی درخت به عناصر طبیعی، تعدد و وفور نقش‌مایه‌های تزئینی کلی و جزئی بر عنصر اصلی نقش‌پردازی، حضور مستقل عناصر نقش نظیر اجزاء یا بدن کامل حیوانات و انسان بر فضای زمینه و کاهش ارتباط آنها با درخت و شاخه‌های آن. مسئله دیگری که اشاره به آن در مورد این نمونه اهمیت دارد، تضاد محتوای اشعار درون کتیبه‌های بالایی و مضامین عناصر نقش‌پردازی است. کتیبه کوچک وسط در این نمونه، نام سفارش‌دهنده قالی است و در دو طرف آن دو کتیبه یادآور این بیت شعر هستند: ”خوش آمدی که خوش آمد مرا ز آمدنت، هزار جان گرامی فدای هر قدمت“. طرح متشکل از هفت حاشیه است که نقوش دو حاشیه باریک میانی مزین به صورتک واقعی در هیئت گل مابین پیچک‌های گل‌دار است. اسلیمی دهان اژدری برآمده از گل چند پر و گل پروانه‌ای حاشیه اصلی، در قالب سر فیل طراحی شده است. تعادل کلی کار با بزرگ و کوچک نمودن هیاکل جانوری و انسانی، مبین هوشمندانه‌ترین طریقه به‌کارگیری چیدمان فضا و ترکیب‌بندی است و رنگ و مبادله بین تراکم‌های رنگی در کار، خود مقوله مجزا و قابل شرحی برای آگاهی از قواعد رنگ‌پردازی آثار هنری است.

قدمت زمانی و مکانی واق

همان‌گونه که پیش‌تر سخن آن رفت در منشأ پیدایی و استفاده از نقش درخت واق در هنرها علاوه بر ایران، از کشورهای هند، ترکیه و چین نیز نام برده شده است. هرچند در بین نمونه‌هایی که تصاویر آنها برای این مقاله مجموعه شد تنها تصویر چند فرش پاره با نقش واق از هند به دست آمد و تصویر فرشی با موضوع واق در میان قالی‌های چینی یا ترکی چه از طریق مراجعه به کتب مربوطه و چه از طریق بازدید از نمایشگاه‌های فرش داخل ایران نظیر نمایشگاه‌های بین‌المللی فرش در کیش در فاصله سال‌های ۱۳۸۵ الی ۱۳۸۹ مشاهده نشد. میلانسی در کتاب خود اشاره می‌کند که ریشه این طرح‌ها از هند است به گونه‌ای که برای طراحی آن فلسفه، مذهب و اسطوره به هم آمیخته است. وی پیدایی نقش را در مینیاتورهای ایرانی از قرون ۱۳ و ۱۴ میلادی و در قالی هندی از قرن ۱۶ میلادی می‌داند که در زمان صفوی به قالی ایرانی راه می‌یابد (میلانسی، ۱۹۹۹: ۲۷). مشخص نیست چرا وی که قدیم‌ترین کاربرد نقش را در مینیاتور ایرانی ذکر می‌کند طرح را نشأت‌گرفته از هند

به شمار می‌آورد. خاصه با وجود آنکه دو فرش پاره که در کتاب پوپ از آنها تصویری ارائه شده به احتمال ایرانی هندی و متعلق به قرن ۱۶ میلادی است (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۲۱۲). البته لازم است در نظر داشته باشیم که در بین ممالک دیگر نیز استفاده از موجودات خیالی و افسانه‌ای به اسامی مختلف امر رایجی است. چنانچه از این حیث بحث را مورد پیگیری قرار دهیم چین نیز از جمله کشورهایی قلمداد می‌شود که با در عرصه نقش‌پردازی چنین موجودات خیالی بر منسوجات تولیدی خود، سابقه‌ای طولانی دارد (هالی، ۱۱۸: ۱۲۸). در این صورت حتی نقش‌پردازی‌های حیوانی و افسانه‌ای قالی پازیریک نیز جای صحبت بسیاری را پیش خواهد کشید ولی آنکه کاربرد نقش را در قالب طراحی درخت مدنظر قرار دهیم، مقوله‌ای دیگر است. از آنجا که نقش واق در قالی ایرانی چنانچه در حاشیه تصویر شود تنها سر انسانی یا حیوانی را در هیئت یک گل یا به استقلال عرضه می‌دارد در این قسمت به واژه واق بسنده می‌کنیم. چه در این صورت استفاده از این نقش در هنرهای دیگر ایرانی قدمتی قدیم می‌یابد.

”نقش درخت واق که به دست هنرمندان نسخ خطی یا مجلدگران آن تکمیل شده، تلفیق و به هم پیوستن عناصری است که دیر زمانی پیش از آنکه تصویرگران آن را به معیار درآورند، استفاده می‌شده است“ (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۶۴).

چنانچه در مورد نقش درخت واق، بپذیریم که لفظ درخت واق یا درخت سخنگو یا درخت گویا در داستان‌های کلیله و دمنه قید شده باشد، پس بر ریشه‌های هندی آن گواهی فراهم آورده‌ایم. حکایت ۱۱ باب ۵ (شیر و گاو) با عنوان دو شریک، داستانی محتوایی و مضمونی درباره درختی را بیان می‌دارد که به سخن نمی‌آید لیکن دلالت دارد بر درختی که باعث می‌شود تا راز آدمیانی ناراست‌گو فاش گردد (منشی، ۱۳۷۴: ۱۲۰-۱۱۷). این نیز هست که اگر چنین لفظی را در اوستا یا ریگ ودا بیابیم، نه تنها بر ریشه‌های ایرانی این نقش بلکه بر قدیم‌تر بودن آن نسبت به هند صحه خواهیم گذارد. در هر حال رابطه لغوی، مفهومی و مضمونی نقش واق با حوزه ادبیات و خاصه هنر کتاب‌آرایی و مینیاتورسازی امری آشکار است. ارتباط یافته‌های باستان‌شناسی با داده‌های در اختیار این نقش نیز مسئله‌ای است که باید برای آن اهمیت قائل شد.

نقش واق در مناطق مختلف ایران

قالی‌هایی که تصاویر آنها برای این بررسی مجموعه گردید و در هر یک به گونه‌ای نقش واق لحاظ شده بود مربوط به مناطق ذیل بودند: تبریز، چهارمحال و بختیاری، ساروق و فراهان (استان مرکزی)، سنه (سنندج کردستان)، کاشان و با احتیاط کرمان (راور). بیشترین قالی‌های مربوط به این نقش از منطقه آذربایجان / تبریز هستند. در مورد سنه نیز علاوه بر

قالی‌هایی که نقش درخت واق بر خود دارند، تصویر قالی‌هایی با نقش پوست حیوانات و کلاه و کشکول دراویش، بافته شده و از ساروق هم نقش دیو بر این گروه قالی‌ها که حکایت از داستان‌های شاهنامه دارد، تصویر شده است (هالی، ۱۹۹۹: ۷۰). کرمان ناحیه‌ای است که در جستجوی تصویری، با توجه به آنچه از طراحان و متخصصین فرش منطقه به دست آمد، به تعداد نمونه‌های مرتبط و قابل توجهی دسترسی نداریم. با رجوع به بازار فرش تهران نمونه‌ای بیست متری با قدمت ۱۰۰ سال از فرش کرمان با موضوع درخت واق به دست آمد.

نتیجه‌گیری

قالی‌های ایرانی در هر منطقه‌ای که بافته شده باشند از حیث طرح و نقش اکثراً دارای مفاهیم فرهنگی خاص هستند و بنا بر خصوصیات قومی و فرهنگی خاص هر ناحیه جغرافیایی، برای نقوش آنها داستان‌پردازی‌های منحصر به فردی وجود دارد. وسعت و دامنه چنین قصه‌ها، افسانه‌ها و مضامین معنایی محدودیت ندارد و با توجه به اینکه نه تنها در حیطه قالی‌بافی ایرانی بلکه در دیگر هنرهای ایرانی نیز، ثبت چنین موضوعاتی مرتبط با تجربیات، اطلاعات و گفته‌های قدمای آن فن است جمع‌آوری دانش مفهومی این هنرها، وابستگی ضروری به دانش متخصصان و قدمای هر حوزه‌ای دارد. به این دلیل که تا به حال مرجع مستند و کاملی درباره کار مورد نیاز ما تألیف نشده است. مشخص نیست که چرا بافت قالی‌هایی با نقش درخت سخنگو تنها در زمان‌هایی خاص و صرفاً در مناطقی ویژه از جغرافیای بافت ایران رواج داشته است. شاید یکی از دلایل استفاده بیشتر از نقش واق در هنرهای دوران صفویه و قجر بخصوص در مورد قالی‌های باقی‌مانده، مرکزیت مذهب اسلام شیعی در عهد صفوی و تقویت ارکان دین از طریق وجوه دیگر زندگی اجتماعی مردم است. مهم‌ترین مفهوم درخت واق، تعبیر مربوط به وجوه مذهبی آن است. مفاهیمی که بازگشت حساب اعمال انسانی را در قالب این جهان یا جهان آخرت نشان می‌دهند. مفاهیمی که می‌توانند با اخلاق‌مندی‌های انسانی و رفتارهای منتج از آنکه اعمال ما را شکل می‌دهند مرتبط باشند.

حیوانات متفاوتی که از یک تنه واحد همچون روح یک انسان کامل، سعادت یا سعایت وجود وی را نشانه می‌روند. همسان پنداشتن نتیجه اعمال انسان در هر شاخه با صورت ظاهر حیوانات متفاوتی که هر عمل می‌تواند به آن نسبت داده شود، کاری نیست که تنها در فرهنگ ایران اسلامی شکل بگیرد. این مفاهیم و معادل‌سازی‌های صورت ظاهر اعمال انسان در قالب اشکال جانوری در فرهنگ‌ها و مذاهب گوناگون امری رایج و مورد استفاده بوده است زیرا یکی از ساده‌ترین و راحت‌ترین شیوه‌های مفهوم‌سازی نمادین نزد عموم مردم است. در دیگر ادیان ابراهیمی مسیحیت و یهود و نیز باورهای ادیان دیگر نظیر بوداییسم، شمنیسم و هندویسم، برخی باورهای رایج در زمینه امیال، اخلاق، رفتار و اعمال انسانی در قالب صورت‌های حیواناتی نمادین‌سازی می‌شوند. به باور دیدگاه‌های مؤلف، در شکل‌گیری نقش‌پردازی عنصر واقعی بر قالی ایرانی، چنین شاکله‌ای نقش قدرتمندی داشته است.

هنر عموماً در شرایط گوناگون و دوره‌های متفاوت امری وابسته و نیازمند به حمایت مراکز قدرت جامعه و حکمرانان بوده است. در دوران صفویه که یکی از اصلی‌ترین دوره‌های شکل‌گیری واق بر قالی ایرانی به حساب می‌آید، حمایت‌ها، سفارش‌ها و دستورات دربار نقش بسیار غالب و پررنگی در ارائه تولیدات هنری داشته است؛ بنابراین می‌توان نتیجه‌گیری کرد پرداختن به مفهوم‌سازی نقش واق در قالی نیز با دستورات دربار و ترویج عقاید مذهبی از طریق تصویرگری در آثار هنری به همین دلیل باشد؛ اما در پاسخ به این پرسش که چرا استفاده از این نقش عمدتاً در قرون ده تا اواخر قرن دوازده قمری، کاربرد بیشتری دارد باید اشاره کرد که نه تنها در مورد قالی ایرانی بلکه در خصوص بسیاری از هنرهای سنتی ایران باید این مسئله را در نظر داشت که برخی شیوه‌های تولید، رنگ‌ها و نقوش در مقاطع خاص زمانی رواج بیشتری می‌یابند. دلایل متفاوتی برای این موضوع وجود دارد. یکی از مهم‌ترین آنها سلاطین و علایق مردم و بعضی افراد خاص نظیر حکمرانان و سفارش‌دهندگان اثر هنری در رواج یک شیوه یا ترغیب هنرمندان به استفاده از برخی رنگ‌ها و نقوش خاص است. موضوعی که بی‌ارتباط با رواج نقش واقعی بر قالی ایرانی نیست. در هر صورت وجود نداشتن مدارک مستند ثبت‌شده سبب می‌شود تا نتیجه‌گیری بر مبنای یافته‌های شفاهی باشد. از طرف دیگر نکته‌ای که باید خاطر جستجوگر را بدان سوی متوجه ساخت، نبود منابع مطالعاتی است که در تحقیقات دیگر محققین غربی به آنها استناد گردیده است، از این دست است منابع قیدشده در مقاله درویش یا دیو از شماره ۱۰۲ مجله هالی که دست یافتن به مراجع آن ناممکن بود.

قالی‌های واق یک دسته از همین گروه هنرها هستند که تألیف مطالب مرتبط با آنها از طریق رجوع به گفته‌های پدیدآورندگان هنر و آرشیو تصویری قالی‌های موجود امکان‌پذیر است. همان‌گونه که درباره نقش واق در قالی ایرانی بحث شد، پیدایی این نقش در گفته‌های پژوهشگران ایرانی به ترکیه، هند، چین یا دیگر کشورهای آسیایی نسبت داده شده است. در هر حال ایرانیان به دلیل مهارت در فن قالی‌بافی، نمونه‌هایی را بر جای گذاشته‌اند که یکه و شاهکار بودن آنها، خود گویای شواهد تاریخی مهارت‌های پدیدآورندگان آنها است. لذا هرچند بافت قالی‌هایی با نقش درخت واق در ایران از رواج افتاده ولی همچنان وجود نمونه‌های ارزشمندی از این دست آثار باعث می‌شود تا در تکمیل دانش اطلاعاتی علاقه‌مندان، چرایی پیدایی این قالی‌ها، ریشه‌های مفهومی و شناخت مبدعیان اصلی این نوع طرح‌ها و نقوش تلاش‌هایی صورت گیرد.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «اصل واق در نقاشی ایرانی»، *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، شماره ۳۸، صص: ۱۳-۵
- ابوریحان بیرونی (۱۳۷۰). محمدبن احمد، *الصیدنه فی الطب*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸). *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۱). *دست‌بافت‌ها عشایری و روستایی فارس*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- پرهام، سیروس (۱۳۷۹). «جلوه‌های اساطیری و نمادهای نخستین در قالی ایران»، نشریه فرش دست‌بافت ایران، سال ۶، شماره ۱۸، صص ۳۳-۳۱.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*، ج ۶ و ج ۱۰، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- بی‌نا (بهار و تابستان ۱۳۸۲). *یک فرش، چهار رویکرد*، نشریه فرش دست‌بافت ایران، تهران، اتحادیه صادرکنندگان فرش ایران، شماره ۲۱ و ۲۲، صص: ۹۸-۱۰۵.
- دستغیب، سید عبدالحسین (۱۳۶۰). *معاد، شیراز، کانون تربیت*.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۸). *اوستا کهن‌ترین سروده‌های ایرانیان*، تهران: مروارید.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). *تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن*، مجدالدین کیوانی، تهران: سخن.
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۰). «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری واق»، نشریه باغ نظر، شماره ۱۹، سال ۸.
- کسروی، احمد (۱۳۵۶). *صوفیگری*، تهران: رشدیه.
- معین، محمد (۱۳۷۵). *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۶۲). *برهان قاطع*، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- منشی، نصراله (۱۳۷۴). *کلیله و دمنه*، مجتبی مینوی تهرانی، تهران: سپهر.
- نسفی، عزیزالدین محمد (۱۳۸۶). *کشف الحقایق*، احمد مهدوی دامغانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- نفیسی، علی اکبر (۱۳۵۳). *فرهنگ نفیسی*، تهران: خیام.
- Azadi, S. (2001), *Azarbaijani – Caucasian Rugs*, Kerimov, L. Zollinger, W, Hamburg
- Day, Susan, (1999), *The Tree OF Life*, ICOC, number 9, Milan
- Hali, (2005), "Our Man in Iran", issue 143, p35
- Hali, (2001), "Fabulous Creatures", issue 118, pp 128-129
- Kafman, Suzanne Dryer, (1999), "Dervish or Div", Hali, issue 102, p 70-71
- Kerimov, Lyatif, (1983), Tagieva Roya, "Vaq Vaq", Hali, V6, No 1, pp 36,37
- Milanesi, Enza, (1999), *The Carpets Rugs and Kilims of the world*, London, Newyork: I.B Tauris publishers
- Stone.F. Peter, (1977), *The Oriental Rug Lexicon*, London: Thames & Hudson