باغ ایرانی (۹)

نقش و نگار اسلیمی ، ختایی در طراحی فرش و هنر تذهیب

Designs and Ornaments of Arabesque and Khataei Pattern in the Carpet Designing and Illumination

Iranian Garden (9)

طرح و نقش:

محمد رضا هنروور و رضا خنیاگر

Designs and Patterns:

M.R.Honarvar and R.Khonyagar

www.ketab.ir

انتشارات یساولی

هنرور، محمدرضا
نقش و نگار اسلیمی، ختایی در طراحی فرش و هنر تذهیب / طرح و نقش محمدرضا هنرور، رضا خنیاگر؛ ترجمه انگلیسی سونیا رضاپور. ـ ـ تهران: یساولی، ۱۳۸۴.
۳۹۶ص: تمام طرح. ـ ـ (معرفی و شناخت هنرهای تزئینی ایران؛ ۹)
ISBN 964-306-332-1
عنوان به انگلیسی. M. R Honarvar. Designs and ornaments of arabesque and khataei pattern in the carpet.
فارسی ـ انگلیسی.
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
۱. اسلیمی. ۲. نقشهای تزئینی ـ ـ ایران. ۳.تذهیب. ۴. قالی و قالیبافی ـ ـ ایران ـ ـ طراحی. ۵. هنرهای تزئینی. الف. خنیاگر، رضا. ب. رضاپور، سونیا، مترجم. ج. عنوان.
NK ۱۵۷۵/ ن۷ ۹هـ ۷۴۵/۴
کتابخانه ملی ایران ۸۲-۳۸۴۶۰م

www.ketab.ir

انتشارات یساولی

نقش و نگار اسلیمی ، ختایی در طراحی فرش و هنر تذهیب
معرفی و شناخت هنرهای تزئینی ایران (۹)
طرح و نقش: محمد رضا هنرور و رضا خنیاگر
ترجمه انگلیسی: سونیا رضاپور
طراحی جلد: آیدین اواجقی
طراحی صفحات : فاطمه خسروجردی
مقدمه: تورج ژوله
لیتوگرافی: نقش آفرین
چاپ اول: ۱۳۸۴، چاپخانه پدید رنگ
صحافی: صدف
تیراژ: ۳۵۰۰ نسخه
ناشر: انتشارات یساولی
تهران: میدان انقلاب، بازارچه کتاب، طبقه زیرین تلفن: ۶۴۶۱۰۰۳ ، ۶۴۱۱۹۱۳
تهران: خیابان کریم خان، نبش خردمند پلاک ۸۰، تلفن: ۸۳۰۰۳۱۵، نمابر: ۸۸۳۲۰۳۸
info@yassavoli.com
www.yassavoli.com
شابک : ۱-۳۳۲-۳۰۶-۹۶۴

Designs and Ornaments of Arabesque and Khataei Pattern in the Carpet Designing and Illumination (9)
© 2004 Yassavoli Publications, Tehran
Designs and Patterns: M.R.Honarvar and R.Khonyagar
English Translation: Sonia Rezapour
Cover Design: Aidin Avajeghi
Designer: Fatemeh Khosrojerdi
Introduction: Toraj Joleh
Bazaarcheh Ketab, Enqelab Ave., 13146, Tehran, Iran.
Tel.: (9821) 6461003 Fax: (9821) 6411913
80, Karim Khan Ave., Tehran, Iran.
Tel.: (9821) 8300415 Fax: (9821) 8832038
info@yassavoli.com
www.yassavoli.com
ISBN: 964-306-332-1
All Rights Reserved.
حق طبع محفوظ

پیشگفتار

نقوش فرش ایران و چگونگی طبقه بندی آن

نقوش فرش ایران و نگاره‌های تزیینی آن و از همه مهمتر مفاهیم بنیادی و شاید هم راز آمیز آنها، از جمله مباحث تخصصی فرش ایران می‌باشد که در طی چند دهه‌ی اخیر بسیار مورد توجه قرار گرفته است.

در خصوص طبقه‌بندی صحیح و اصولی طرحهای فرش ایران و همچنین مبانی بنیادی آن تا چند سال اخیر کار چندانی صورت نگرفته بود، اما بتدریج مطالعات انجام شده به ویژه توسط کارشناسان و محققین ایرانی که متاسفانه هنوز از طرفداران زیادی برخوردار نیست، می‌رود تا دنیای جدیدی را از طبقه بندی علمی ـ هنری طرحهای فرش ایران را ارایه دهد. از برکت بسیاری از این مطالعات در برخی موارد رمزپردازی و نمادگرایی نقوش فرش ایران نیز آشکار گشته و نتایج حاصله افزون بر سایر دلایل، بر ارزشهای هنری فرش ایرانی افزوده است. قبل از پرداختن به مباحث جدیدی که در طی سالهای اخیر برای طبقه‌بندی فرشهای ایران مورد توجه قرار گرفته و همچنین مروری بر نظریات کارشناسان غربی در مورد نقشه‌های فرش ایران، به معرفی یک طبقه‌بندی قدیمی از طرحهای فرش ایران می‌پردازیم که بیش از دو دهه از عمر آن می‌گذرد و می‌توان گفت امروزه مورد توجه و استفاده اغلب طراحان و تولیدکنندگان فرش قرار گرفته و در مدارس و دانشگاهها نیز بعنوان طبقه‌بندی اصلی طرحهای فرش ایران معرفی می‌گردد. در این طبقه‌بندی بدون توجه به دلایل شکل‌گیری و پیدایش طرحها و نقش‌ها و حتی ریز نقش‌های مورد استفاده در فرش، فقط با توجه به نوع آرایه‌ها و تزیینات طرح و همچنین اشکال تقلیدی به کار رفته و حتی با توجه به نوع تقسیم‌بندی متن فرش و جای‌گیری اشکال و تصاویر در آنها به دسته‌بندی طرحهای فرش ایران پرداخته‌اند و سپس با قیاس کلیه‌ی طرحهای سایر فرشها و توجه به وجوه مشترک طرح در هر فرش با طبقه‌بندی مذکور، به اصطلاح تمامی طرحهای فرش ایران را در این فهرست گنجانیده‌اند. در این جا با این طبقه‌بندی آشنا می‌شویم. براساس این طبقه‌بندی کلیه طرحهای فرش ایران به ۱۹ گروه اصلی طبقه‌بندی و هر یک نیز به چند شاخه‌ی کوچکتر تقسیم می‌گردند که عبارتند از:

گروه ۱ ـ طرحهای آثار باستانی و ابنیه اسلامی

کلیه‌ی طرحهایی که ملهم از نقوش و اشکال تزئینی بناها، عمارات و کاشیکاریهای آنها می‌باشند در این گروه جای دارند. البته طراحان فرش در برخی از طرحهای اصلی نقوش این بناها حَسَب سلیقه‌ی خود تغییراتی را وارد نموده‌اند اما ساختار و تشابه اصلی طرح فرش با طرح اصلی بنا کاملا حفظ گردیده است. معروفترین طرحهای این گروه عبارتند از:

گنبد مسجد شیخ لطف الله، سردر امامزاده محروق، گنبد مسجد امام، تخت جمشید، طاق بستان، مسجد جامع اصفهان و ...

گروه ۲ ـ طرحهای شاه عباسی

اساس کلیه طرحهای شاه عباسی بر مبنای کاربرد گل معروف شاه عباسی در این طرح است. در این طرحها گل‌های شاه‌عباسی به همراه بندهای ختایی و گاه تلفیق آنها با اسلیمی‌ها، انواع مختلفی از نقوش فرش را ارایه می‌دهند. انواع طرحهای این گروه عبارتند از لچک و ترنج شاه عباسی، افشان شاه عباسی، شاه عباسیِ درختی، شاه عباسیِ شیخ صفی، شاه عباسیِ جانوری و ....

گروه ۳ ـ طرحهای اسلیمی

قالب اصلی این طرح بر مبنای گردشهای منظم و بغایت سنجیده‌ی بندهای اسلیمی است. از آنجایی که اسلیمی خود دارای انواعی است لذا با توجه به نوع و شکل آن نیز می‌توان طرحهای اسلیمی را طبقه‌بندی نمود. معروفترین طرحِ آن، اسلیمیِ دهان

www.ketab.ir

اژدری است. در این نوع اسلیمی انتهای هر بندِ اسلیمی به دو شاخه تقسیم شده و حالتی شبیه به فکیّن اژدها را به وجود می‌آورد. انواع مختلف طرحهای اسلیمی عبارتند از: اسلیمیِ بندی، اسلیمیِ افشان، اسلیمیِ لچک و ترنج و ....

گروه ۴ ـ طرحهای اقتباسی

گفته می‌شود اغلب طرحهای این گروه شباهت زیادی با طرحهای فرش مناطق مرزی ایران و کشورهای همسایه و حتی سایر کشورها دارد و به همین دلیل آنها را اقتباسی می‌نامند مانند طرحهای معروف به قفقازی و گوبلنی.

گروه ۵ ـ طرحهای افشان

در این طرح کلیه بندها و نگاره‌های فرش پیوستگی و ارتباط کاملی دارند. به نحوی که به نظر می‌رسد نقاش از هنگام شروع طرح تا پایان آن قلم از کاغذ برنداشته و یک ارتباط مداوم بین قسمتهای مختلف نقش به وجود آورده. به عبارت ساده‌تر همان‌گونه که از نام نقوش این گروه پیداست، تمامی گل و برگها و بندهای موجود در طرح، در متن فرش پراکنده و افشان شده‌اند. طرحهای افشان اصولاً به گونه‌ای طراحی می‌شوند که هیچ یک از گل و برگها قرینه نداشته و اصول قرینه‌نگاری در آن وجود ندارد. انواع مختلف طرحهای افشان عبارتند از:
افشانِ دسته گلی، افشانِ حیوان‌دار، افشانِ ختایی و ...

گروه ۶ ـ طرحهای واگیره‌ای (بندی)

طرح اصلی آن به گونه‌ای است که سرتاسر فرش هم از جهت طول و هم از جهت عرض به قطعات منظم تقسیم شده و هر قسمت توسط خطوط و یا بندهایی به قسمت همجوار می‌پیوندد و به این ترتیب از به هم پیوستن این قسمتها و بندهای آنها کل طرح به وجود می‌آید. طرحهای اصلی این گروه عبارتند از: بندیِ اسلیمی، بندیِ خشتی، بندیِ ترنجدار، بندیِ شیر و شکری، بندیِ شاخه گوزنی، بندیِ دسته گلی، بندیِ میناخانی و ...

گروه ۷ ـ طرحهای بته‌ای (بته جقه)

کلیه طرحهای این گروه بر مبنای کاربرد بته جقه است و به انواع و اقسام مختلف به تزیین متن و حاشیه فرش با بته جقه‌ها می‌پردازند. انواع مختلف طرحهای بته جقه‌ای که هر یک به گونه‌ای شیوه یافته‌اند عبارتند از: بته میری، بته خرقه‌ای، بته قلمکار، بته کردستانی و ...

گروه ۸ ـ طرحهای درختی

در طرحهای این گروه درخت و درختچه‌های کوچک و بزرگ به ویژه به صورت انفرادی ترکیب اصلی را تشکیل داده‌اند و با اجزای دیگری ترکیب شده‌اند. معروفترین طرحهای این گروه عبارتند از: درختیِ سبزیکار و درختیِ حیواندار.

گروه ۹ ـ طرحهای ترکمن

طرحهای ترکمن همگی در گروه نقوش هندسی قرار دارند و به صورت ذهنی بافته می‌شوند. معروفترین طرحهای ترکمن در ایران که در این گروه نام برده می‌شوند، عبارتند از: غزال گز، قاشقی، آخال و ....

گروه ۱۰ ـ طرحهای شکار گاهی

بنیاد اصلی این گروه از طرحها نمایش صحنه‌های شکار و شکارگاه است. به نحوی که در قسمتهای مختلف طرح یک سوارکار با وسیله‌ای همانند تیر و کمان یا نیزه مشغول شکار آهو و یا سایر جانوران است.

www.ketab.ir

گروه ۱۱ ـ طرحهای گل فرنگ

کلیه طرحهای این گروه بر مبنای گلهای طبیعی بویژه گل رز با رنگهای بسیار روشن نظیر زرد، آبی و سرخ می‌باشد. انواع طرحهای گل فرنگ عبارتند از: گل فرنگِ بیجار، گل فرنگِ دسته گلی، گل فرنگِ گل و بلبل، لچک و ترنجِ گل فرنگ، افشانِ گل فرنگ و ...

گروه ۱۲ ـ طرحهای قابی (خشتی)

متن فرش در این طرحها به قسمتها یا قابهای مختلفی تقسیم گشته که به طور منظم در کنار هم قرار دارند و در داخل هر قاب با گل و برگهای مختلفی تزیین شده است. معروفترین طرحهای قابی عبارتند از: قابیِ بختیار و قاب قرآنی.

گروه ۱۳ ـ طرحهای گلدانی

ویژگی اصلی این طرح وجود یک یا چند گلدان در اندازه‌های مختلف است که تمام متن فرش را می‌پوشاند. اما اغلب طرحهای گلدانی دارای گلدانی بزرگ در یک طرف فرش هستند که شاخه‌های گل‌های آن تمام متن فرش را می‌پوشاند. معروفترین طرحهای گلدانی عبارتند از: گلدانیِ هزار گل، گلدانیِ محرابی، گلدانیِ ظل السلطانی.

گروه ۱۴ ـ طرحهای ماهی درهم

طرح ماهی درهم از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین طرحهای فرش ایران است. این طرح اغلب به صورت یک واگیره می‌باشد و بافنده همان واگیره را در طول و عرض فرش تکرار می‌کند. در این طرح یا واگیره یک حوض به صورت لوزی با چهار برگ ـ ماهی در اطراف آن مشاهده می‌شود. طرح ماهی درهم در نقاط مختلف ایران به نامهای مختلفی مشهور است. مهمترین انواع آن عبارتند از: ماهیِ هراتی، ماهیِ فراهان، ماهیِ زنبوری، ماهیِ کردستان و ریزه ماهی.

گروه ۱۵ ـ طرحهای محرابی

طرح اصلی در این گروه بر مبنای محراب است. همان مکانی که در مساجد، مکان نمازگزاردن امام جماعت است. در این طرحها معمولاً محراب را با تزئیناتی از قبیل قندیل، گلدان و حتی درختچه‌های کوچک می‌پوشانند و گاه دو طرف محراب را با ستونهای بزرگی که سقف محراب بر روی آن قرار دارد نشان می‌دهند. انواع طرحهای این گروه عبارتند از: محرابیِ قندیلی، محرابیِ گلدانی و محرابیِ درختی.

گروه ۱۶ ـ طرحهای محرمات

در این طرح کل متن فرش از جهت طولی به چند ردیف موازی تقسیم می‌گردد و درون این ردیفها با نگاره‌هایی همچون بته جقه، انواع اسلیمی و یا ختایی و گل و برگهای دیگر تزیین می‌گردد. به عبارت دیگر متن فرش به صورت راه راه می‌باشد. محرماتِ بته جقه‌ای معروفترین طرح این گروه است.

گروه ۱۷ ـ طرحهای هندسی

همانگونه که از نام طرحهای این گروه پیداست، کلیه نقوش این گروه به صورت هندسی و با استفاده از خطوط زاویه‌دار به وجود می‌آیند. مهمترین انواع طرحهای هندسی عبارتند از: هندسیِ کف ساده، هندسیِ جوشقان، هندسیِ خاتم شیراز، هندسیِ لچک و ترنج و هندسیِ قابی.

گروه ۱۸ ـ طرحهای ایلی و عشایری

این طرحها عموماً توسط عشایر ایران بافته می‌شوند و اغلبِ نگاره‌ها و تزئیناتِ طرح ملهم از ذهن قالیبافان است. در این طرحها قرینه بودن چندان معنا ندارد و حتی همین ویژگی و سادگی نقوش از عوامل اصلی زیبایی طرحهای این گروه است. طرحهای فرش عشایر قشقایی، شاهسون، بلوچ و ... در این گروه جای می‌گیرند.

www.ketab.ir

گروه ۱۹ ـ طرحهای تلفیقی

طرحهای این گروه به مرور زمان و با ادغام شدن طرحهای مختلف بوجود آمده است و دهها و بلکه صدها نوع از آن را می‌توان در میان مناطق مختلف ایران مشاهده کرد. برخی از طرحهای تلفیقی به جهت تلفیقِ زیبا و صحیح نقوش مختلف از جذابیت بالایی برخوردارند. اما برخی از آنها ناشی از تلفیق نابهنجار چند طرح می‌باشند. گونه‌های مختلفی از طرحهای تلفیقی را می‌توان نام برد مانند لچک و ترنجِ تلفیقی، تلفیقیِ دسته گلی، تلفیقیِ گل فرنگ، تلفیقیِ هندسی و ....

آنچه که شرح آن رفت در واقع یک طبقه‌بندی ساده و قدیمی از طرحهای فرش ایران بود که هم اکنون نیز مورد استفاده بسیاری از طراحان و حتی کارشناسان فرش قرار می‌گیرد. عده‌ای تغییرات خاصی در این طبقه‌بندی به وجود آورده‌اند و تعداد این گروه را به ۲۰ و حتی ۲۵ گروه گسترش داده‌اند. عده‌ای دیگر شیوه‌ی به اصطلاح علمی‌تری را در پیش گرفته‌اند و گروههای اصلی را به دو یا سه طرح اصلی تقسیم نموده‌اند. یک گروه را طرحهای الهام یافته از طبیعت دانسته‌اند و گروه دوم را طرحهایی می‌دانند که علت اصلی به وجود آمدن آنها خلاقیّت هنری بوده، به اصطلاح عامل خلق آنها بشر بوده است مانند طرحهای مشهور به ابنیه تاریخی، طرحهای ذهنی عشایری، طرحهایی که به نام شهرها شهرت یافته‌اند و طرحهای تلفیقی. سپس کلیه طرحهایی را که قبلا نام برده شد در ذیل هر یک از این دو گروه قرار می‌دهند. اما صرف‌نظر از نحوه‌ی تقسیم‌بندی، اغلب اینان تحت تاثیر همان گروههای اصلی نام برده شده قرار داشته و هر یک به شیوه‌ی دیگری سعی داشته‌اند همان طبقه‌بندی قدیمی را به شکل جدیدی ارایه نمایند و به همین دلیل است که در نام گذاری طرحهای اصلی و گروههای فرعیِ هر یک، تفاوت خاصی مشاهده نمی‌شود.

بدون تردید ریشه‌یابی و بررسی دلایل تولد و گسترش و حتی تغییرات طرحهای فرش ایران، چه از نظر فرم‌بندی و چه از نظر ریزنقشها و نگاره‌ها بهترین راه برای طبقه‌بندی و همچنین نام‌گذاری تمامی طرحهای فرش است. در این راستا تاکنون مطالعات معدودی توسط کارشناسان مختلف اعم از ایرانی و غیر ایرانی انجام یافته، اما بدلایلی برخی از این مطالعات از نتایج قابل قبولی برخوردار نبوده‌اند. عمده‌ی این مطالعات نیز توسط افراد غیر ایرانی انجام یافته که اصولاً با فرهنگ و تاریخ ایران زمین آشنایی چندان ندارند و لذا نتایج مطالعات آنها در بسیاری موارد به خطا رفته است. عده‌ای نیز که از دنباله روان نظریه‌ی منشأ ترکی و کلاً غیر ایرانی فرش هستند نیز در این راه به مطالعات و استنتاجاتی دست زده‌اند که به تمامی هویت واقعی طرحهای فرش ایران را سراسر مخدوش می‌سازد. چند سالی است که در مورد زادگان طرح‌های فرش اظهار نظرهای عجیب دیگری نیز شنیده می‌شود. اکثر نظرات متوجه دو ایده اصلی است. یکی به نظریه «شرق به غرب» معروف است که بر آن اساس الفبای اولیه طراحی به وسیله‌ی ترکمن‌های آسیای مرکزی به زنان ایران، آناتولی و قفقاز انتقال یافته است. عقیده‌ی دوم در جهت مخالف نظریه‌ی اول است. یعنی از «غرب به شرق». براساس این عقیده، طرح‌ها از آناتولی سرچشمه گرفته و به سرعت در سراسر شرق گسترش یافته‌اند. بر این اساس حتی گروهی از محققان که طرفدار نظریه‌ی منشأ ترکی فرش هستند، در اصل و منشأ ترکی نقوش فرش و سایر دستبافها نظیر گلیم به مطالعات خاصی دست زده‌اند. آنها شروع مطالعات خود را از آثار دوران‌های بسیار دور انتخاب کرده‌اند تا به اصطلاح هیچ خدشه‌ای بر نظرات آنان وارد نگردد.

یکی از این آثارِ ماقبل تاریخ مربوط به عصر نو سنگی در منطقه‌ی «شَتَل هویوگ» ترکیه واقع در جنوب قونیه است و طرفداران منشأ ترکی فرش بر روی این آثار بسیار کار نموده‌اند. یک گروه کاملا مجهز، متشکل از باستان‌شناس، فرش‌شناس، پژوهشگران و استادان دانشگاه به سرپرستی جیمز ملارت (James Mellart) در مورد آثار مذکور مدتها مطالعه کردند و نتایج دستاورد خود را به طور مفصل در چهار جلد کتاب منتشر ساختند و در نهایت ترکیه را گهواره‌ی فرش بافی نامیدند و سر منشأ بسیاری از نقوش را نیز به آن مرتبط نمودند و حتی «شَتَل هویوگ» را اولین مرکز فرشبافی در ترکیه معرفی کردند و در این میان حتی اشاره‌ای به ایران نگردید و نویسندگان کتب مذکور برای بسیاری از موارد دلایل پیش پا افتاده‌ای را بیان نمودند. به عنوان مثال برای اثبات منشأ ترکی دستبافها کلمه گلیم را بررسی نمودند. می‌دانیم که ترکها به گلیم «کیلیم» می‌گویند.

آنان این واژه را در ادبیات خود پی‌گرفتند و چون ادبیات ترک در این مورد خالی بود از ادبیات فارسی کمک گرفتند. آنان به شعر فردوسی استناد کردند و دیگر شاعران عصر غزنوی و استنباط نموده‌اند که منظور این شاعران از گلیم، کیلیم بوده است و در نتیجه‌ی ریشه‌ی این لغت ترکی است و بنابراین اصل و منشأ این دستباف نیز ترکیه بوده است. اما مهمتر از آن اینکه نقوش دیوارهای شَتَل هویوگ را به نحوی رندانه باز سازی کرده‌اند و شباهت‌هایی تحمیلی میان آن نقوش و گلیم‌های امروزی ترکیه

www.kerab.ir

به دست داده‌اند و نتایج مطلوب خود را به دست آورده‌اند.

به طور کلی تا قبل از دهه‌ی هشتاد و شاید هم دهه‌ی ۷۰ میلادی علاقه‌ی زیادی به بررسی منشأ طرحها وجود نداشت و اغلب مطالعات انجام شده سابقه‌ای بیشتر از صدر اسلام را در بر نمی‌گیرد و بسیاری نیز بر این عقیده‌اند که منشا همه‌ی طرح‌ها را باید از زمان اسلام مورد بررسی قرار داد و عبارت هنر اسلامی را معرفی می‌کنند. تنها در طی ۲۰ سال گذشته است که برخی از فرش شناسان با مطالعات خود به نتایج دیگری دست یافته‌اند. دکتر سیروس پرهام در مقاله‌ای انتقاد گونه چنین به تجزیه و تحلیل عملکرد غربیان پرداخته است:

«جهد شتابزده‌ی بیشترین فرشناسان باختری در رمزگشایی نقشهای قالی ایرانی و گشودنِ طلسم ترکیبِ خطوط درهم پیچیده‌ی اسلیمی و ختایی (که به ظاهر از هر گونه معنا و مفهوم تهی است و به گفته‌ی هاکسلی «زندگی چون طرح و نقش قالی ایرانی است: زیبا، ولی بی معنی»)، قصه‌ای است دراز که به چند دلیل عمده تاکنون راه به جایی نبرده و جز یکی دو تن همه در این راه پر پیچ و خم به بیراهه افتاده‌اند. اساسی‌ترین علت ناکامی، بیگانگی اکثریت عظیم فرش‌شناسان غربی است از تمدن و فرهنگ ایرانی که نقوش قالی نیز چون دیگر هنرها، در طول سده‌ها و بسا که هزاره‌ها، از تار و پود پیدا و نهانی همین تمدن و فرهنگ پدید آمده است. تلاش در سنجیدن و باز نمودن نقشمایه‌های نگارینِ ناآشنا با ساده اندیشی آغاز گشت که از جهتی زاده‌ی اعتقاد به برتری تمدن و جهان نگری غرب بود. از پس این پندار، کلیدهای رمز قالی شرقی به جای آنکه در ژرفنای تمدن کهن خاور زمین جستجو گردد در لابه لای اندیشه‌های نو یافته‌ی باختری کاویده شد. پژوهش در سیر تحولی نماد پردازیِ مغرب زمین، جایگزین کندوکاو در اندیشه‌های رمزی و نمادی و اساطیری مشرق زمین گردید و نمادهای شرقی به قیاسِ مفاهیمِ نمادیِ غربی به سنجش درآمد. چنین بود که نقشمایه‌ی بید مجنون، که در نزد بیشتر مردم غرب «بیدگریان» خوانده می‌شود، نقشمایه‌ای پنداشته شد مالامال غم و اندوه و قالیهایی را که این نقشمایه بر آن بود «فرش عزا» خواندند و حُقنه کردند که برای پوشش قبر و مراسم سوگواری بافته شده است! هم در این مرحله‌ی آغازی بود که نگاره‌های سه گوشِ سر و گردنِ تجرید یافته‌ی جانوران، «کلید یونانی» و «قلاب» نام گرفت و نقشمایه‌ی چهار بازویی میانه‌ی ترنجهای قالیهای فارس «خرچنگ» و «رتیل» پنداشته گشت!

مرحله‌ی دوم کندوکاو را پژوهندگانی آغاز نهادند که سرانجام در یافته بودند که کلید رمز نقشمایه‌های شرق را نمی‌توان در فضای فرهنگ غرب جستجو کرد. اما به مصداق حکایت ملا نصرالدین که کلید خانه‌اش را جای تاریک کوچه گم می‌کند ولیکن در گوشه‌ی روشن دنبال آن می‌گردد «چون روشنتر است»، اینان نیز راه نزدیکتر و آسانتر و روشنتر را پیش گرفتند و آسیای صغیر و سپس آسیای میانه را نه همان خاستگاه قالیبافی که مهد نقشمایه‌های قالیبافی پیش از روزگار صفویان برشمردند. (اصحاب پان تورکیسم البته در این میان دستی داشتند). مرحله‌ی سوم هنگامی آغاز گشت که تنی چند پژوهش ژرفتر و گسترده‌تر در فرهنگ مشرق زمین را واجب دانستند تا به اصل و منشأ این نقوش معمایی نزدیکتر شوند. چون سرزمین هند به سابقه‌ی استعمارگری اروپاییان به غرب نزدیکتر بود و آشناتر، ابتدا شبه قاره‌ی هند را در نوردیدند و به وجد آمدند و در سیر و سفر سر مستانه چندان دور رفتند که به چین و آیین بودا هم رسیدند. بسیاری طرح و نقشها که هنرمندان و صنعتگران ایرانی به روزگار سلاطین مسلمان کشمیر در طول سده‌ی نهم هجری و سپس به همراه همایون پادشاه گورکانی در نیمه‌های سده‌ی دهم به هند برده و ترویج کرده بودند مغولی خوانده شد و دست پرورده‌ی پادشاهان گورکانی. اما مرحله‌ی چهارم «طلسم گشایی» در فضای پژوهشی خاصی بنیان گرفت که به واقعیتهای تاریخی نزدیکتر بود، چون تکیه بر پژوهشهای گسترده‌ی اسلامی داشت. از آنجا که جز قالی پازیریکِ هخامنشی، تمامی نمونه‌های به دسترس افتاده، پس از اسلام بافته شده بود، همگی طرح و نقشهای قالیبافی در پرتو اندیشه‌ها و تعالیم اسلامی به بوته‌ی سنجش نهاده شد. دستاورد پژوهشی این مرحله بسیار پربار بود، ولیکن این عیب را داشت که همه چیز را در تاریخ پس از اسلام می‌جست، تو گفتی که قالیبافی پس از اسلام پدیدار گشته و پیش از آن هیچ نبوده است. نویسنده در ادامه اضافه می‌نماید که در ترتیب این مراحل چهارگانه بنابر تقدم زمانی نیست و گاه دو یا سه مرحله همزمان تحقق یافته و مرحله‌ی آغازی نیز از اوایل سده‌ی مسیحی حاضر تا به امروز در محافل و نشریه‌هایی همچنان بر دوام مانده است.»

سیروس پرهام در بررسی کتاب قالیهای ایرانی، اثر مایکل هیلمن که آنرا پنجمین کتابی می‌داند که تاکنون فرش‌شناسان مغرب زمین به استقلال و به طور اخص درباره‌ی قالی ایران به چاپ رسانده‌اند، در بررسی فصول چهارم و پنجم کتاب مذکور که به

www.ketab.ir

ترتیب با عنوانهای «سمبولیسم در طرح و نقش قالی ایرانی معاصر» و «قالیهای ایران و جامعه‌ی ایرانی» می‌باشد چنین می‌نویسد:

«مایکل هیلمن در سرآغاز فصل چهارم، این نظریه‌ی کهنه را که تا چند دهه‌ی پیش قالی شرقی را در زمره‌ی صنایع دستی تزیینی و مصرفی قرار می‌داد و جایگاهش را فروتر از آثار هنری می‌دانست، بار دیگر مردود می‌شمارد. او با استدلال منطقی و با شاهد آوردن نظریه پردازانی چون اریک شرودر و سید حسین نصر ثابت می‌کند که طرحهای قالی ایرانی هر چند به قیاس ماهیت انتزاعی خود در بردارنده و برانگیزنده‌ی خاصیتهای زینتی و آذینی است، «بیان و نمایش یک فرهنگ خاص و جهان‌نگری خاص» هست که پس از اسلام بیش از پیش ماهیت رمزی و نمادی یافته و لاجرم پیچیدگی خطوط طراحی و فراوانی نقشمایه‌ها را غایتی نیست بلکه آنچه از «آشفتگی منظم» تکرار نقشمایه‌ها خواسته شده، رسیدن به وحدت است از کثرت. سپس با تکیه بر نظریه‌ای که ایران شناس مشهور ریچارد اتینگهاوزن درباره‌ی هنرهای ایرانی پرداخته، سنت طراحی قالی ایران را بر اساس سه ویژگیِ «قوت رنگ آمیزی» و «تجرید گرایی» و «آرمان خواهی» توصیف و تعریف می‌کند. غلبه‌ی رنگهای فروزان و گل و گیاه را در طراحی قالیهای ایرانی نشانه‌ای می‌داند از «آرمانخواهی» مردمانی که محیط زیست بیشترینشان خشک است و خالی از خرمی. به درستی می‌گوید که قالی ایرانی خواه ایلیاتی و روستایی و خواه شهری، اثر از تلاش پایان‌ناپذیر مردمانی دارد که می‌خواهند «واقعیت زودگذر و گریزان بهار خرم رنگارنگ را تسخیر کنند» و جاویدان سازند. این نیز هست که مخلد گشتن نظم و عقل گرایی و آرامش در طرح و نقش قالیهای ایران چه بسا اشاره داشته باشد به قدر و اهمیت این صفات در نزد مردمانی که زندگیشان در طول تاریخ دستخوش بیقراری و نابسامانی و آشفتگی و هرج و مرج ادواری بوده است. چنین است که سمبولیسم و نماد پردازی قالی ایرانی از دیدگاه هیلمن بیشتر جنبه‌ی سمبولیسم انسانی می‌یابد تا نمادگرایی یکایک نقشمایه‌ها. هیلمن در ادامه‌ی مباحث فصل چهارم کتاب خود یافته‌های خود درباره‌ی نمادپردازی و نمادگرایی قالی ایرانی را اندک اندک در حجم تاریخی بسط می‌دهد و همه‌ی ابعاد تمدن و فرهنگ اسلامی و بیش از همه معماری را در بر می‌گیرد. دومین مدخل این فصل پیوند طرح و نقش قالیها و نقوش تزیینی معماری اسلامی است که در پرتو آن پاسخی می‌توان یافت به پرسش چگونگی نمادپردازی نقوش برخی قالیها. پاسخ را نویسنده در رمزگشایی نقشمایه‌های رمزی و نمادینی نهفته می‌داند که معماری بناهای مذهبی (مساجد و بقعه‌ها و زیارتگاهها) مالامال آنها است و «الهام بخش بسیاری طرح و نقشهای قالیبافی بوده است». چون در مسجد و صحن و شبستان و منارهایش اثری از شبیه‌سازی صورت و قامت انسانی نیست «یا چیزی که در چشم مردم مغرب زمین از شبیه‌سازیِ مذهبی اثر داشته باشد» نماد پردازی بناهای اسلامی ممکن است در بادی امر برای کسانی که جویای نمادهای بارز و گونه‌ای «سمبولیسم گویا و صریح» هستند مبهم و بلکه نامفهوم باشد. اما آن گاه که از قید و بند زبان صریحِ سمبولیسمِ کلیسایی و سنت شمایل سازیِ مسیحیت رها شویم در می‌یابیم که گلها و شاخ و برگهای اسلیمی و ختاییِ کاشیکاریهای بناهای اسلامی و قالیهای اسلامی را زبانی دیگر و غایتی دیگر است که همان تجسم فردوس برین است. چنین است که نگرنده‌ی عامی در گسترش پیچان اسلیمی کاشیها و قالیها بهشت برین و عالم ملکوت را در برابر خود می‌بیند. نویسنده این نتیجه را حاصل می‌آورد که بسیاری از قالیهای ایرانی چیزی جز تلاش برای شکوفا داشتن گلزارها و بوستانها نیستند و همه را مقصود آن است که آن باغ آرمانیِ ملکوتی را بر زمین و عالم خاکی شکوفا سازند.»

در خصوص چگونگی شکل یافتن نقشه‌های فرش ایران به ویژه آنچه که در سطور پیش به نقل از هیلمن در بیان نماد باغ آرمانی بر روی زمین و در میان فرش ایرانی گفته شد، مباحثی نیز توسط کورت اردمان در کتاب مشهور وی «هفتصد سال قالی شرق» عنوان شده است.

اما برای اولین بار دکتر علی حصوری به بررسی دقیقتر این قبیل نقوش در قالی ایران پرداخت و از همانجا توانست ماهیت نقشه‌های لچک و ترنج و شکارگاه را که از طرحهای بنیادی فرش ایران می‌باشند آشکار سازد. وی می‌نویسد:

«دسته‌ای از قالی‌های تاریخی ایران به طور مشخص و با وضوح و دسته‌ای دیگر تلویحاً نقشه‌ی باغی را تصویر می‌کنند. نام اصیل ایرانی برای این نقش‌ها گلستان است که به علت رواج آن از قدیم، در ترکیه هم به همین نام (Gulistan) معروف است. در دوره‌ی صفوی ظاهراً آن را گلزار هم می‌نامیده‌اند. در روی یک فرش صفوی کتیبه‌ای وجود دارد که یک مصراح آن چنین است: نقش گلزار ز رویش خجل است. متاسفانه عمده‌ی مترجمان و مؤلفان معاصر، به ترجمه از انگلیسی، فرانسه و آلمانی آن را

www.ketab.ir

نقشه‌ی باغی می‌نامند، که زیبا هم نیست. چنان که خواهیم دید می‌توان آن را فردوس، پالیز و امثال آن هم نامید. از نخستین دانشمندانی که به این نکته توجه جدی کردند، باید از آرتور آپهام پوپ نام برد که در جستجوی زمینه‌ها یا بنیادهای طرح ایرانی، پیش از هر چیز به نقشه‌ی باغ‌ها و تصوّر ایرانی از باغ فردوس (Paradise) که گلستان مینوی است توجه کرد.

فکر باغ را نمی‌توان از مفهوم فردوس جدا کرد، زیرا فردوس باغی است عظیم‌تر، با زیبایی‌های پایدار و با جذابیت‌های گوناگون و فراوانتر. این باغِ فردوس یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در تمام فرهنگ ایرانی است و همیشه موقعیتی مرکزی در اندیشه و احساسات ایرانیان داشته است. فردوس، چنان که از معنی ریشه‌ی آن بر می‌آید باغی است محصور، با چند حصار پشت سرهم که یک حصار آن از همه بلندتر و پهن‌تر (کلفت‌تر) است، (معمولاً هفت حصار) به طوری که اهریمن نتواند به آن راه پیدا کند. حاشیه‌های مکرر مخصوصاً یک حاشیه‌ی پهن و مشخص میانی در فرش ایران همین دیوارهای مکّرر فردوس است. فردوس دارای سرچشمه‌ی آبی است، ازلی ـ ابدی به طوری که آب در آن همیشه جریان دارد و هیچ گاه قطع نمی‌شود. در فردوس انواع حیوانات اهلی و وحشی و گیاهان، از بهترین انواع وجود دارند و بدون داشتن نیاز، بدون آسیب اهریمن و مرگ، زندگی شاد و جاودانه‌ای را می‌گذرانند. به همین دلیل جای جای آن دارای آبگیرهایی است و در آن ماهی‌ها و پرندگان آبی زندگی می‌کنند. حرکت آب در فردوس و اصولاً طرح این باغ دارای نظم هندسی بوده است، به این معنی که شبکه‌های مستطیل یا مربعی با جوی‌های آب به وجود می‌آمد. در عمده آنها چهار جوی و آبگیرهایی وجود داشت به طوری که جریان آب شبکه‌ای از چهار گوش‌ها (مربع یا مستطیل) و آب گیرهایی به همین شکل و احتمالاً گرد پدید می‌آورد که اگر آبگیرها را مرکز الگو قرار دهیم، باغچه‌های شش قسمتی پدید می‌آمد، به طوری که در چهار طرف هر آبگیر بیست و چهار باغچه‌ی مشترک با چهار آبگیر دیگر پدید می‌آمد. این نشان می‌دهد که احتمالاً الگوی دوازده قسمتی که از مبانی تقسیم‌های ایرانی است در باغ رعایت می‌شده است. در کنار نخستین دیوار درونی باغ همْ جوی آبی (جزو شبکه) قرار داشت وْ در واقع تمام سطح باغ تحت پوشش شبکه‌های جوی‌ها بود. مردم نواحی مذکور تا حدود دریاچه‌ی وان امروز در شمال و تا نزدیکی‌های دریای مدیترانه در غرب برای تجسم این گلستان مینوی، نه تنها محیط زندگی خود یعنی آبادی‌ها و شهرها، بلکه باغ‌هایی شبیه فردوسِ متصوّرِ خود ساخته بودند که چشمه‌ای مهم یا شعبه‌ای از رود بزرگی به آن راه داشت و به طور عمده هفت حصار داشت که یکی از همه استوارتر یعنی پهن‌تر و بلندتر بود و پهنای آن گاه غیر قابل باور، مثلاً شصت ارش (گز)، اما دیواره‌های پنج تا ده گزی عادی بود. این حصار نه برای جلوگیری از نفوذ دشمن که هیچ دشمنی حتی دیواری با پهنای ده گز نمی‌توانست، بلکه همان برای دور ماندن از گزند اهریمن بود.

آب چشمه یا رودِ درونِ فردوس شبکه‌ای می‌ساخت که توصیف شد. در این فردوس از انواع حیوانات، مخصوصاً حیوانات وحشی، ماهی و پرندگان می‌انداختند. البته ماهی همراه آب و پرندگان هم خود به درون چنین محوطه‌ی امن و آسوده‌ای می‌آمدند، زیرا فردوس‌های زمینی هم مقدس بودند و از آنها سخت نگهداری می‌شد. انواع درختان و گیاهان، مخصوصاً گل‌ها را در آن می‌کاشتند و دقیقاً شکل گلستان یا باغی را می‌یافت که دارای گلکاری و درختکاری منظم و مرتب و سنجیده، با شبکه آبیاری و راههایی برای عبور و گام زدن داشت. توصیف فردوس‌ها و آبادی‌هایی با برخی از این مشخصات در آثار فراوانی آمده است.»

تا به این لحظه با جزیی از آثار و تفکرات برخی از اندیشمندان غربی در مورد ماهیت نقشهای فرش ایران آشنا شدیم و در کنار آن با نظرات محققانه پژوهندگان ایرانی آشنا گردیدیم.

در این جا با توجه به آنچه از باغهای مینوی و فردوس گفته شد به بررسی این باغها بر روی فرش ایران و چگونگی بوجود آمدن نقوش دیگر از آن می‌پردازیم.

در ادامه با معرفی و بررسی چند جستار جدید در نقش‌های فرش ایران که توسط پژوهندگان ایرانی انجام یافته، به اختصار با بیان نمادگونه و رمزپردازانه‌ی تعدادی از نقش مایه‌ها نیز آشنا می‌شویم. هر چند در این مختصر امکان ارایه همه‌ی این نظرات نیست.

نقوش گلستان

در مورد این نقش دکتر علی حصوری چنین می‌گوید: «یکی از نقشه‌های فرش ایران، باغی را تصویر می‌کند که اساساً با نقشه‌ی فردوس‌ها که شرح آن در سطور قبل رفت مطابقت می‌کند. قدیم‌ترین توصیف از چنین نقشه‌ای در تاریخ‌های اسلامی آمده و

www.ketab.ir

توصیف فرشی است که برای کاخ تیسفون بافته شده بود و گلستانی را تصویر می‌کرد. در این فرش انواع گوهرها و زر و سیم هم به کار رفته بود. عمده قالی‌های گلستان باقی مانده از دوره صفوی به بعد بافته شده، مخصوصاً نوعی از آن که جزو دسته فرش‌های شمال غربی ایران به شمار می‌رود و به طور مشخص دارای نقشه‌ی گلستان است و دارای چند (در حدود هفت) حاشیه‌ی گلدار و از جمله دارای حاشیه‌ی پهنی است، معمولاً پر گل، درختی با گل و بلبل و متنی که شبکه آبیاری و چند استخر (آبگیر) آن را به چند قسمت اساسی (چهار، شش، هشت و امثال آن) تقسیم کرده و هر قسمت خود دارای شش و گاه چهار قسمت است، به طوری که تقسیم‌بندی با مضارب شش (یا دوازده یا بیست و چهار) در آن رعایت شده است. حرکت آب در جوی‌ها با خطهای موجی و رنگ آبی نشان داده می‌شود و در جویها ماهی و پرنده وجود دارد. ملاحظه می‌شود که چگونه نقشه باغ مینوی به روی فرش آمده است. بدیهی است این نقشه در طی تاریخ متحول شده و مخصوصاً از قرن دوازدهم هجری قمری (هیجدهم میلادی) روایت‌های جدید و متفاوتی از آن پدید آمده است.

اکنون در کنار فرش ایرانی (و تحت تاثیر آن در عمده‌ی فرش‌های جهان) و در حد فاصل حاشیه‌ها، نوارها یا خط‌های باریکی، گاه تنها با یک ردیف گره وجود دارد که قالی‌بافان غرب ایران به آن‌ها آب یا راه می‌گویند که یادگاری است از کناری‌ترین جوی آب شبکه‌ی آبیاری فردوس‌ها و راهی که ظاهراً در کنارِ تمام باغ‌ها وجود داشته است. تعداد فرش‌های گلستان باقی مانده در موزه‌ها، مجموعه‌ها و بازارهای جهان که تا به حال شناسایی گردیده‌اند در حدود بیست عدد است.

نقشه‌ی گلستان، چنان که گفته شد تصویری از فردوس‌ها و در نتیجه دست کم متعلق به هزاره‌ی دوم پیش از میلاد است، چیزی که در تصور هیچ یک از محققان قدیم، از جمله آرتور پوپ نمی گنجید زیرا آنان باور نداشتند که قالی بافی هنر عهد مفرغ است.

همچنان که حتی امروز بسیارند محققانی که آن را ابتکار کوچ نشینان می‌دانند و تا پیش از کشف پازیریک به پیش از میلاد توجهی نداشتند. اگر فرش پازیریک که در شمال آلتایی کشف شده و متعلق به حدود چهارصد سال قبل از میلاد است، دارای چند حاشیه و از جمله یک حاشیه‌ی پهن است، این تنها تحت تاثیر فرهنگ ایرانی توانسته است شکل گیرد، چنان که نقش‌های آن (نیلوفر آبی، سوار پارسی و گریفین) هم ایرانی و به قول مکتشف آن یعنی رودنکو، یادآور تخت جمشید است. اگر شبکه‌ی باغچه‌های گلستان را کاملاً منظم و خلاصه کنیم به چه می‌رسیم؟ باید هر باغچه به صورت یک مربع یا مستطیل درآید و با حاشیه‌ای مشخص شود. چنین نقشه‌ای را در ایران خشتی یا قابقابی می‌نامند. مخصوصاً نوعی که در چهارمحال و سپس بختیاری رایج شده، می‌تواند خلاصه‌ی مستقیمی از نقشه‌ی گلستان باشد. باقی ماندن این نقشه به طور شایع در غرب ایران که از گهواره‌های تمدن کهن ایرانی و سنت ویژه‌ای در بافندگی است، عجیب نیست. خشتی‌های قدیم چهارمحال، به شیواترین وجهی حکایت از آن دارد که یادگار نقشه‌ی گلستان است و همراه تغییر اعتقادات، کاملا رنگ تزیینی و بومی گرفته است. حتی نقشه‌ی معروف سبزیکار در کرمان نیز به شیوه‌ای دیگر یادآور فردوس‌های آسمانی است و باغهای زمینی.»

به این ترتیب گروه زیادی از طرحهای فرش ایران را می‌توان در گروه نقشه‌های گلستان قرار داد. از جمله برخی از طرحهای قالیچه‌های بلوچ خراسان، انواع طرحهای یلمه در فارس و چهارمحال و بختیاری و حتی نقش معروف لچک و ترنج، خودزاده‌ی نقش گلستان است که از پی و از میان یافته‌های علی حصوری به آن می‌پردازیم.

نقوش لچک و ترنج

چنان که از طرح قالیهای کهنه پیداست، باغهای قدیمی ایران و طرح آنها بر روی قالی، دارای چند حوض بوده که این حوض‌ها به وسیله‌ی جویهای آب مرتبط بوده‌اند. باغ یا طرح آن با اشکال منظم هندسیِ چهارگوش، شش ضلعی، لوزی و امثال آن مشخص می‌شده که بین آنها رابطه وجود داشته است. در تعداد زیادی از فرشهای ایران مثلاً ترکمنی، سیستانی، بلوچی، کردی و لری متن فرش را تعداد زیادی حوض، خشت و قاب که همه یادگار همان حوضها هستند، گرفته‌اند. این نقشه در تعداد زیادی از نقشه‌های فرش شهری نیز دیده می‌شود که به آن طرحها معمولاً نامهایی مثل قابقابی، کتیبه‌ای، ترنج‌بندی و ... می‌دهند. اما دیگر در این حوضها، گل و برگ، اسلیمی، شاه عباسی، پرنده، شکار و امثال آنها دیده نمی‌شود. در واقع حوضهای باستانی جای خود را به باغچه‌های متعدد داده است و این تحول مهمی در قالی ایران بوده است که حوض ساده‌ای را به باغچه تبدیل کرده‌اند که می‌تواند بسیار آراسته‌تر باشد. در فرشهای عشایری و روستایی برای بزرگترکردن حوضها و نیز آراسته‌تر کردن آنها از

www.ketab.ir

تعدادشان کاسته‌اند و طول فرش را در طرحهای کهنه‌تر با دو یا سه ردیف حوض و در طرحهای جدید با یک ردیف حوض پر کرده‌اند. در اثر این کار، نقشمایه‌هایی پدیدی آمده است که گاه تا هفت ترنج (حوض) دنبال هم و به هم پیوسته دارد. معروفترین این نقشه‌ها سه ترنج است که تقریبا در سراسر ایران دیده می‌شود. در عده‌ای از این نقشه‌ها از جمله در منطقه خمسه، چند ماهی که از نقشه معروف ماهی درهم اقتباس شده، به درون این حوضها راه یافته است. احتمال دارد که همان ماهی‌های باستانی درون حوضها را با ماهی‌های ویژه طرح ماهی درهم ادغام کرده باشند. هم چنین انواع دیگری از آرایه‌های فرش ایران مثل گل هشت پر، گل سرخ و ... را هم در این حوضها جا داده‌اند که جنبه آرایشی دارد و مثل ماهی جنبه نمادین (سمبولیک) ندارد.

به مرور آرایه‌های درون حوض‌ها عوض شده تا آنجا که در میان بافته‌های عشایر به نشانی درون آن، رسیده است. این نشانه‌ها ممکن است از نشانه‌های کهن و دست کم دوره ساسانی باشد یا نشانهای قومی که بی تاثیر از نشانهای کهن نیست. برای خالی نبودن یا به منظور انباشتن و زیباتر کردن حوضها نقشهای فراوان دیگری را هم در اطراف نشانها گذاشته‌اند که تعداد آنها بسیار زیاد است. در نقشه‌های شهری تحول دیگری رخ داده است. در این نقشه‌ها همانند فرشهای روستایی، از تعداد حوضها کاسته شده، اما این کار به شکل دیگری صورت گرفته است. گذشته از این، تحول یک شکل ثابت نداشته، بلکه به چند شکل اتفاق افتاده است. در قسمتی از ایران یعنی آذربایجان، مانند فرشهای روستایی و عشایری، تنها سه حوض (ترنج) باقی مانده و این حوضها از هم فاصله گرفته است. کم کم دو حوض طرفین چنان به سوی حاشیه رفته‌اند که ناچار نصف شده‌اند، یعنی از دو ترنج دو طرف، فقط دو نیم ترنج باقی مانده است. در مرحله‌ی بعدی تحول، هر یک از دو نیم ترنج هم به دو قسمت شده و هر یک به گوشه‌ای رفته و چهار لچک را ساخته است و از این راه نقشه لچک ترنج پیدا شده است که در قالی ایران بسیار شایع است.

در تحول دیگری در نقشه‌های شهری و روستایی، تنها یک حوض یا ترنج مانده و این حوضِ تنها، چنان بزرگ شده است که بخش مهمی از متن قالی را گرفته و تنها چهار لچک باقی گذاشته است. در بخشی از ایران این حوضِ بزرگِ سراسری را سلسله نامیده اند. از آنجا که این حوضِ بزرگ متن قالی را بسیار ساده می‌کرد، می‌بایست به فکر آرایش آن می‌بودند. در یک بازگشت به عقب دوباره سه حوض کوچک و بعداً دو حوض و بالاخره یک حوض بزرگ در آن جای داده‌اند و به این ترتیب از این راه هم نقشه‌ی لچک و ترنج فراهم آمده است. این کار ناگهان و حتی در طول پنجاه یا صد سال صورت نگرفته، بلکه نتیجه تجربه و ذوق آزمایی نسلهاست. با این وصف نقشه‌ی معروف لچک و ترنج در ایران در زمانی پیدا شده که دست ما به آن نمی‌رسد، زیرا کهنه‌ترین نمونه موجود آن متعلق به دوره‌ی صفوی است. طراحان دوره‌ی صفوی نقشه لچک و ترنج را به شکلهای گوناگون آراستند به حدی که میراث آنها و ذوق آزمایی استادان دوره‌های بعدی بر روی کار آنها، به صورت گنجینه‌ای برای ما باقی مانده است و اکنون انواع لچک و ترنج وجود دارد که با عناوین دیگری مثل لچک و ترنجِ اسلیمی، لچک و ترنجِ شاه عباسی، لچک و ترنجِ حیواندار و ... معروفند.

به این ترتیب لااقل در نقشه‌های گلستان و سایر منشعبات آن با پدیده‌هایی از هنر ایران آشنا می‌شویم که پیش از میلاد مسیح شکل گرفته‌اند و بنابراین نظریه‌ی نسبتا کهنه و معروفِ تاثیر جلد کتاب بر نقشه‌ی لچک و ترنج پایه چندان درستی ندارد. در واقع داستان، عکس نظر بالاست یعنی پس از آن که لچک و ترنج بر روی بافته‌ها پدید آمد، بعدها در آرایش جلد کتاب و حتی روی چوب، فلز و در دیگر هنرها به کار رفت. باید گفت اگر ترکیب لچک و ترنج بر روی جلدهای کتاب بیشتر دیده می‌شود و از نمونه‌های قدیمی آن نیز بسیار موجود است، احتمالاً به دلیل وجود نمونه‌های متعدد و پراکنده از جلد کتب هم در ایران و هم در سایر کشورهای همجوار است. شاید دلیل کاربرد بیشتر این طرح بر روی جلد کتاب و سایر موارد مشابه نیز از آن جا متاثر است که اجرای آن توسط قلم مو و سایر وسایل به صورت نقاشی و یا برجسته گونه بر روی هر سطحی به مراتب آسان‌تر از پیاده کردن آن بر روی فرش است و لذا انتقال این نقش بر روی فرش گره دار الزاماتی را داشته که به مرور و با پیشرفت فنون بافت میسر گردیده و در هر حال الگوی اولیه بی‌تردید از همان نقشه‌های گلستان بوده است.

www.ketab.ir

نقوش شکارگاه (شکارگاهی)

براساس اطلاعات تاریخی فردوس‌ها تا دوره‌ی هخامنشی بر قرار و همچنان مقدس، آباد و محفوظ بودند. در قرن ششم پیش از میلاد، خاندانی در غرب ایران به قدرت رسید که از نظر اعتقادی به شرق ایران تمایل بیشتری داشت و همان خدایی را برتر می‌دانست که در آیین زردشتی، خدای متعال است. هخامنشیان به آنچنان فردوسی، مخصوصاً نمونه‌ی زمینی آن، اعتقاد نداشتند و فردوس‌های زمینی را که بسیار بزرگ، انباشته از گل و گیاه، درخت و جانوران بود، مناسب‌ترین جا برای شکار یافتند. آنان باغ‌های مقدس را شکارگاه خود قرار دادند. نقشه‌های شکارگاه نیز از اینجا پیدا شده است و اشاره‌ی آرتور پوپ به شکارگاه بودن فردوس‌ها در کتاب خود از دریافت ناقص همین داستان است.

در نقشه‌های کهن و اصیل شکارگاه، مثلاً در شکارگاههای صفوی صحنه‌ی شکار چنان است که در آن آشکارا پادشاهی مشغول شکار است، یعنی شاه دارای تاج و دیگر زیورهایی است که معمولاً شاهان روزگار کهن داشته‌اند. شکار بانان، خدمتکاران و حتی زنان، آشپزها همه همان عناصری هستند که در یک شکارگاه شاهانه می‌بایست حضور می‌داشتند. در شکارگاه‌های جدید، شاید تحت تاثیر مینیاتور، شکارگاه صحنه‌ای است کوهستانی، گرچه چنین صحنه‌ای خود می‌توانست جزیی از فردوس‌های کهن باشد. شکارگاههای صفوی، مثلاً فرش بافت غیاث الدین جامی در موزه‌ی میلان، صحنه‌ی شکار را در الگوی لچک و ترنج نشان می‌دهد و این خود حاکی از آن است که لچک و ترنج، هم چنان که گفتیم تحولی از نقشه‌های گلستان باستانی است و همان تحولی را پذیرفته که نقشه‌ی مادر (گلستان) پذیرفته است. در شکارگاههای کهن آثار دقیقی از نقشه‌های گلستانِ باستانی یا انعکاسی از واقعیات فردوس‌های کهن وجود دارد که به یکی ـ دو تای آنها اشاره می‌گردد:

نقش حمله‌ی شیر به گاو را در تخت جمشید و دیگر آثار باستانی ایران دیده‌اید. بر روی شکارگاه‌های اصیل نقشی وجود دارد که در آن معمولاً شیری به گاوی حمله کرده است. در نمونه‌های جدیدتر، شیر به پلنگ یا ببر تغییر یافته است. شاید این کار به قصد ایجاد تنوع صورت گرفته باشد. این نقش که «گرفت و گیر» نام یافته، هم یادآور یک نقشه‌ی کهن باستانی معروف و هم وجود انواع حیوانات در فردوس‌های باستانی است و در واقع اصالت هخامنشیِ نقشه‌ی شکارگاه را تایید می‌کند. دیگر این که در این شکارگاه‌ها معمولاً شاهی را در صحنه‌ی شکار می‌بینیم، اما اگر تعداد شکارچیان بیش از یک نفر باشد، ضمن این که همه آنها جامه‌ها، زیورها و کلاه یا تاج شاهانه در بردارند، معمولاً یکی درشت‌تر، در وسط صحنه و با آرایش بیشتر و آشکارتر تصویر می‌شود که نشان دهنده‌ی شاه و شاهزادگان یا درباریان و نزدیکان خاندان شاهی در صحنه شکارگاه است. در حال حاضر هیچ یک از فرش‌های شکارگاهی شباهت چندانی با نمونه‌های اصیل خود ندارند و همراه با زوال و پسرفت صنعت فرش، از اصالت افتاده‌اند.

www.ketab.ir