طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران

امیر حسین چیت سازیان * - دکتر حبیب الله آیت اللهی **

* عضو هیئت علمی رسمی دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان و دانشجوی سال آخر دکترای پژوهش هنر دانشگاه تربیت‌مدرس (chitsazian@Kashanu.ac.ir)

** دانشیار دانشکده‌های هنر دانشگاه شاهد و دانشگاه تربیت‌مدرس

کلک
فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران
شماره صفر
زمستان ۱۳۸۴

چکیده

هنرها در حیطه فرهنگ و محیط اجتماعی زاییده اندیشه‌اند که در این میان هنر صناعی فرش نیز به همین‌سان از تمایلات فکری و فرهنگی تأثیر می‌پذیرد.

برخی هنرها مانند هنر فرش با پیشینه‌ای دراز، اعصار و قرون متمادی را پشت سر نهاده، همچنان در عرصه‌های زندگی نقش آفرینی می کنند. گفتنی است این هنرها از انواع رویکردها و اندیشه‌های مختلف در هر زمان بهره گرفته، یا بر اثر جو غالب با آیین یا فرهنگی خاص هماهنگ‌اند.

نمادگرایی به گونه‌ای آشکار در هنرهای مشرق‌زمین و خاصه هنرهای ایران و به ویژه هنر فرش از خصایص زیبایی‌شناسی آن به شمار می‌رود، اما به هر حال در مواردی ویژگی طبیعت‌گرایی را نیز شاهدیم.

بنابراین تأثیر مکتب طبیعت‌گرایی بر زیباشناسی فرش درخور تأمل است. از همین‌رو، برآن شدیم تا این فرضیه را که «نوعی طبیعت‌گرایی بر هنر فرش ایران اثرگذار بوده است»، به روش کتابخانه‌ای و اسنادی مورد ارزیابی قرار دهیم. این تحقیق که درخصوص فرش ایران دوران اسلامی صورت پذیرفته، پس از بررسی و تجزیه و تحلیل اسناد مکتوب و تصاویر نقوش فرش -که از منابع معتبر داخلی و در دسترس تهیه شده- فرضیه فوق را به تأیید رسانده است.

روند طبیعت‌گرایی در فرش ایران دوران اسلامی با هنر عرفی و درباری شکل گرفته و از دوره صفویه به بعد حرکت خود را آغاز نموده است. این سیر تا دوره قاجاریه با توجه بیشتر به مبانی اخلاقی و فرهنگ اسلامی ادامه می‌یابد، اما از دوران پهلوی، این ناتورالیسم غربی است که در فرش ایرانی راه می‌یابد. گفتنی است در چند سال اخیر و پس از شدت یافتن فرهنگ‌پذیری از غرب - که بر اثر سیاست‌های باز در دهه دوم انقلاب و نیز برنامه‌های تبلیغ فرهنگی

غرب به کشورهای شرقی صورت گرفته - این اندیشه در هنرهای گوناگون و ازجمله هنر فرش، نمودی چشمگیرتر یافته است.

واژگان کلیدی:
هنر فرش، طبیعت گرایی، نمادگرایی، هنر عرفی، طراحی فرش، زیباشناسی فرش.

مقدمه

همان‌گونه که همه هنرها از اندیشه هنرمندان، فرهنگ و فلسفهٔ دوران خود تأثیر می‌پذیرند، هنر فرش نیز از فضای فکری هنرمندش و از تمایلات و رویکردهای فرهنگی و زیباشناسانه محیطش متأثر می‌گردد.

این هنر صناعی به دلیل قدمتی که دارد، عرصه‌های گوناگونی را پشت سر نهاده و با افکار و اندیشه‌های متعددی روبه‌رو بوده است.

زیباشناسی فرش ایران را عمدتاً «نمادگرایی» تحت تأثیر قرار داده است، اما «طبیعت‌گرایی» در زیباشناسی و طراحی برخی فرش‌ها تأمل‌برانگیز است.

از این‌رو با توجه به اینکه تحقیق جامعی دراین‌باره دیده نشد، در این مقاله به بررسی رابطه «طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران» با استفاده از روش اسنادی پرداخته و این فرضیه را که «نوعی طبیعت‌گرایی بر هنر فرش ایران اثرگذار بوده است»، ارزیابی نموده‌ایم. بدین‌ترتیب نقش و سهم طبیعت‌گرایی در طراحی و زیباشناسی فرش ایران در دوران اسلامی و به‌ویژه از دوره صفویه به بعد - تا حد ممکن - تبیین خواهد گردید.

مفهوم طبیعت‌گرایی و مکتب ناتورالیسم

واژه طبیعت‌گرایی در نگاه اول ما را به یاد محیط و سرزمین دست‌نخورده‌ای می‌اندازد که هنوز بشر آن را تغییر نداده است. در فرهنگ لغات در این‌باره چنین آمده است:

طبیعت: سرشت، نهاد، سجیه، فطرت، مزاج، سرشتی که مردم بر آن آفریده شده‌اند.[۱]

natural : به معنای ساخته‌شده به وسیله طبیعت و نه مردم، طبیعی یا عادی . ...[۲] همچنین داریم natural : طبیعی، ذاتی، فطری، عادی، خودروی و...[۳]

ناتورالیسم: حالت طبیعی، طبیعی بودن، پیروی سبک طبیعت، اعتقاد به طبیعت، آیین طبیعیون.[۴]

طبیعیون : علمای علوم طبیعی ، کسانی که منکر وجود خالق بوده و همه چیز را به طبیعت نسبت می دادند .[۵]

naturalism : طبیعت گرایی ، فلسفه یا مذهب طبیعی ، اصالت طبیعی ، پیروی از طبیعت در ادبیات و هنرهای زیبا[۶]

همانطور که در بررسی مفهوم ناتورالیسم مشاهده گردید ، مکتب طبیعت گرایی را می توان فلسفه یا مذهب طبیعی و یا مکتب اصالت طبیعت دانست .

« ناتورالیسم به مفهوم فلسفی به آن رشته از روش های فلسفی اطلاق می شود که معتقد به قدرت محض طبیعت است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی شناسد.»[۷]

در گذشته به پیروان این مکتب ، « دَهری » می گفتند که مخالف خداپرستان بودند .

« طبیعت گرایی در فلسفه قدیم به معنائی به کار می رفت که ماده گرائی و لذت جوئی و هر گونه دین گریزی را در بر می گرفت . معنی اصلی آن تا قرن ها همین بود.

طبیعت گرائی قرن هیجدهم، که پرداختهٔ هولباخ اندیشمند فرانسوی بود ، دستگاهی فلسفی بود که انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده های قابل درک می دید ، نوعی ماشینی کیهانی که سرنوشت انسان و نیز طبیعت را در دست داشت و خلاصه ، عالمی تهی از نیروهای متعالی ، ماورای طبیعی ، یا الهی. معنی اصلی « طبیعت گرایی » تا اوایل قرن نوزدهم همین بود.

نیم قرن بعد در سال ۱۸۸۲ کارو - اندیشمند کلمبیائی - طبیعت گرائی را در مقابل روح گرائی قرار داد. غلبه این

معنی فلسفی لغت را تعریفی که لیتره در فرهنگ زبان فرانسه (۱۸۷۵) از آن ارائه می دهد، آشکار می سازد : « نظام فکری کسانی که همه علل غائی را در طبیعت می یابند »[۸] البته دیدگاه دیگری نیز - نه به گستردگی دیدگاه فوق - دربارهٔ مفهوم «طبیعت‌گرائی» و مکتب آن وجود داشت که بر پایه آن، ناتورالیسم مکتبی است که تنها به وصف زیبایی‌های طبیعت می‌پردازد و زشتی‌ها را نادیده می‌گیرد و یا بیشتر به تقلید دقیق و موبه‌موی طبیعت روی می‌آورد. [۹] نیز در مورد ناتورالیسم گفته شده که چیزی بیشتر از لذت ساده‌لوحانهٔ نسخه‌برداری از طبیعت نیست.[۱۰]

تصور ناتورالیست‌ها از انسان مستقیماً وابسته به تصویر داروین از انسان است. از نظر اینان، انسانْ حیوانی است که سرنوشت او را «وراثت»، «محیط» و «لحظه» تعیین می کند . این تصور مأیوس‌کننده باعث محرومیت انسان از هرگونه اختیار و هرنوع مسئولیت در اعمالش می‌شود؛ قهرمان داستان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش. درحقیقت نویسندهٔ داستان نیز بیش از شخصیت‌هایش آزادی ندارد.[۱۱]

با مطالعه افکار امیل زولا و پیروانش می‌توان به برخی از اصول مورد قبول ناتورالیست‌ها نیز بدین شرح دست یافت: اعادهٔ حیثیت جسم و ناشی بودن تظاهرات روحی از شرایط جسمی، تنزل انسان به حیوان انسان‌نما، تحصل‌گرایی یا پوزیتیویسم ، حذف عنصر تخیل در ادبیات و هنر، فرم‌گرایی و حذف عنصر مضمون، واقع‌گرایی و نیز تقلید دقیق و موبه‌مو از طبیعت در هنر (اصل بازآفرینی طبیعت).

طبیعت‌گرایی در دوران اسلامی ایران

در دوره عباسی و به‌ویژه در زمان امام صادق(ع) که حکومت در دست هارون‌الرشید بود، دهریون با بیان دیدگاه‌هایشان خود را می‌نمایاندند و البته در زمان مأمون نیز این مباحث در ایران مطرح بود. آرامش نسبی دوران عباسی و وجود زمینه‌های بروز اندیشه‌های مختلف و وسعت و تمکّن حکام آن، زمینه‌ساز تغییرات متعددی در مبانی تمدنی و اصول فنون و هنرهای زمان نیز گشت. به عبارتی، دوره ویرایش(۱) و تصحیح که از صدر اسلام آغاز شده بود و براساس سنن آن، قالب‌های فرهنگی و تمدنی جوامع با فرهنگ اسلامی و اصول آن دوره تطبیق داده می شدند[۱۲] - و هر کدام که قابل تطبیق نبودند، کارکرد خود را از دست می دادند - به‌سر آمده و یا به تعبیر بهتر، تکمیل شده بود.

بنابراین از همین دوران، سه ساحت یا جریان هنری که از هم قابل بازشناختن بودند؛ زمینه‌سازی شده و به‌تدریج شکل گرفته است که به هریک می‌پردازیم: [۱۳]

۱. هنر قدسی و جریان عرفانی هنر: معماری و هنرهایی که در مساجد و اماکن مقدس اسلامی به‌کار می‌رود و نیز خوشنویسی و هنرهایی که در تهیه نسخ قرآنی کاربرد دارد و اصولاً هرگونه هنری که به ساحت‌های مقدس و آداب دینی قدسی می‌پردازد، در این جرگه‌اند؛ مانند اشعار عرفانی مولوی و حافظ و هنرهایی با مضامین قوی عرفان اسلامی. در این هنرها، کارکرد اصلی دینی و عرفانی است.

۲. هنر عُرفی یا طبیعی: این هنر به جهان مادی و طبیعت رویکرد دارد و کارکردش دنیوی است؛ نظیر معماری و هنرآفرینی بناهایی چون بازار و کاروانسرا خوشنویسی قباله ازدواج، موسیقی مراسم و اعیاد روزمره ، اشعار در وصف طبیعت و نقاشی مناظر و حیوانات.

۳. هنر بینابینی (فلسفی یا حکمی): این‌گونه هنر، نه هنر قدسی است و نه هنر عرفی، بلکه بین آنها قرار دارد؛ آن‌سان که هم کارکرد دنیوی دارد و هم کارکرد دینی و اخروی. معماری بناهای مدارس و مراکز علمی، اشعار فردوسی، خاقانی و نظامی گنجوی و خوشنویسی این اشعار یا مطالب علمی، از این زمره‌اند .

به رغم این دسته‌بندی که در عمل از دوران عباسی به بعد در ایران نیز با آن روبه‌روییم، مبنای هنر اسلامی، همان هنر قدسی است. حسان‌بن‌ثابت در حضور پیامبر اسلام(ص) شعری گفت و ایشان نیز خطاب به این شاعر

مسلمان فرمود: این تو نبودی، بلکه روح القدس این کلمات را بر زبان تو جاری ساخت. امام‌رضا(ع) پس از اینکه شاعر مسلمان شیعی، دعبل خزائی شعری را در حضورش خواند، از قول پیامبر(ص) فرمود: این کلمات را روح القدس بر زبان تو جاری کرد. بنابراین مبدأ هنر در اسلام، قدسی و عرشی است. در برخی گفتارهای حکیمانه اسلامی نیز داریم:

تحت العرش کنوزاً لسان الشعرا مفتاحه .[۱۴]

تجمل‌پرستی و روح اشرافی‌گری حاکم بر بنی‌امیه و بنی‌عباس - که ریشه در رفتار یکی از خلفا داشت - هنر درباری و اشرافی را که به نوعی هنر عرفی نیز محسوب می‌گشت، به‌ترتیب با الهام از هنر روم و هنر ساسانی به‌تدریج وارد حوزه هنری مسلمانان می‌کرد و بدین‌ترتیب زمینه هبوط هنر عرشی به هنر فرشی یا ارضی را فراهم نمود . این هنر همچنین مبنایی برای طبیعت‌گرایی در دوره اسلامی به‌شمار می‌رود. علم‌گرایی دوران بنی‌عباس و تأسیس دارالحکمه و کتابخانه، زمینه ترجمه و ورود مبانی فلسفی مکتب یونان را به ممالک اسلامی و به‌ویژه ایران فراهم ساخت. افکار سقراط، افلاطون و ارسطو و سپس افلوطین و نوافلاطون‌گرایان وارد عرصه فکر واندیشه ایرانی شد و افرادی چون فارابی و ابن‌سینا به مطالعه و تحقیق در آنها پرداختند. ابوعلی سینا واضع فلسفه مشا، تحت‌تأثیر نظریه ارسطو درباره شعر، هنر را محاکات و تقلید از طبیعت می‌دانست و معتقد بود که هنرمند از طبیعت تقلید می‌کرد و آن را با احساساتش تزئین می نمود.[۱۵] براساس آنچه گفتیم، می‌توان مبنای طبیعت‌گرایی با مفهوم تقلید از طبیعت را در ایران دوران اسلامی، مباحث ابن‌سینا یا فلسفه مشائی او دانست.

از سویی نکته حایز اهمیت در هنر شرقی و به‌ویژه هنر ایرانی در مقابل هنر غربی، روح عرفانی و غلبه نمادگرایی و سمبولیسم عرفانی درآن است که آیین اسلام نیز جنبه‌هایی از آن را با دمیدن روح معنوی و لطافت خاص خود تقویت نموده است. بنابراین انتظار اینکه ناتورالیسم به مفهوم ادامهٔ رئالیسم در هنر ایرانی، به‌ویژه در دوران اسلامی به‌گونه‌ای بارز و قوی مشاهده گردد، انتظاری به‌جا نیست، هر چند که ناتورالیسم به مفهوم محاکات و تقلید موبه‌مو از طبیعت در هنر ایران مشاهده می‌شود. این نمونه طبیعت‌گرایی تا دوران تیموری و صفویه بیشتر تحت‌عنوان هنر عرفی و هنر درباری مطرح بود و در هنر قدسی و هنر حکمی - که عناصر دینی یا فلسفی در آنها قابل مشاهده بود ، و در هنر عامیانه نیز نفوذ داشتند - ناتورالیسم جای پایی نداشت . شاید بتوان گفت ناتورالیسم ایرانی در هنر دوران اسلامی از نقاشی آغاز شد و سپس در سایر هنرها سریان یافت. این جریان دو مرحله داشته است مرحله اول، هنر درباریِ طبیعت‌گرایانه بود که از دورهٔ بنی‌عباس شروع گردید و مرحله دوم نیز از دوره صفویه به‌صورت غیردرباری رواج یافت.

نکته در خور توجه دراین‌باره، تفاوت این دو نوع طبیعت‌گرایی است که اولی به ناتورالیسم با مفهوم اروپایی بسیار نزدیک است، اما دومی با رعایت ملاحظات فرهنگی رنگ و بوی شرقی‌تری دارد و تا حد ممکن جوانب مذهبی را رعایت می‌کند. در هنر عرفی از دوره عباسی به بعد، نوعی طبیعت‌گرایی به‌وجود آمد که به نفی تصاویر موجودات زنده و به‌ویژه انسان و نیز نمادگرایی که خاص هنرهای قدسی و حکمی است، بی‌توجه بود. شواهد نشان می‌دهد که این جریان دست‌کم در حد هنر درباری دوره‌های بعدی - ازجمله دوره سلاجقه و خوارزمشاهیان - و تا دوره تیموری و صفویان و پس از آن نیز تداوم داشته است؛ ضمن اینکه علاوه بر هنر نقاشی در تصاویر مربوط به کاخ سامره ، طبیعت‌گرایی دهری در زمینه رقص و موسیقی توام نیز بر خلاف فرهنگ عرفانی اسلام قابل ملاحظه است.

نوعی طبیعت گرائی نیز با نگارگری ایرانی یا مینیاتور از دورهٔ تیموری در ایران آغاز شد که تداوم و شکوفائی آن را در دورهٔ صفویه شاهدیم. بورکهارت درخصوص شکوفایی مینیاتور ایرانی دوره تیموری می‌نویسد:

مینیاتور ایرانی در نقاشی مغولی جاودانی شد و هنر درباری گشت و به‌ویژه برای مصوّر ساختن وقایع سلطنتی به‌کار گرفته شد و شیوه‌ای گشت بسیار دقیق و رئالیستی.[۱۶]

سبک و سیاق طبیعت‌گرایانه‌ی بهزاد و شاگردان او را، رضا عباسی - که مکتب نگارگری اصفهان را پس از هجرت از کاشان پایه‌گذاری کرد - به نوعی ادامه داد و به نوآوری‌هایی نیز پرداخت که از تغییرات هنر جهانی و احیاناً رنسانس بی‌تأثیر نبود. پسر او شفیع عباسی نیز از این تغییرات، بیشتر تحت تأثیر قرار گرفته بود، اما به‌هر روی، هر دو اصول کلی و سنت کلی نقاشی ایرانی را حفظ کرده بودند. در دوره شاه عباس دوم از نقاشان اروپایی استفاده شد که به سنت نقاشی ایرانی ضربات سختی وارد نمود؛ تا جایی که سبب شد عناصر خاصّی در هنر ما رخنه کند. بورکهارت می نویسد: مینیاتورسازی ایران ۰۰۰ از قرن دهم هجری - ازآنجاکه به سبب تحریم اسلامی و جنبه وابستگی آن به دربارْ پایه‌ای سست داشت - به مجرد برخورد با هنر فرنگی رایج زمانه، مانند حباب ناگهان ترکید و ناپدید گشت.[۱۷]

برخی هنرهای دیگر در دورهٔ صفویه نیز از این روند بی‌تأثیر نبود؛ چنان‌که این قبیل نقاشی‌ها در مواردی عیناً در پارچه‌ها یا بافته‌ها قابل مشاهده است.

هنر قاجار که از صفویه ملهم شده بود، در ابتدا کوشید تا خود را فارغ از تأثیرات غرب، با سبک و سیاق هنر ایرانی وارد مراحل شکوفایی نماید و در اصول به سنت‌های ایرانی وفادار باشد، اما متاسفانه با اعزام برخی هنرمندان - مانند صنیع‌الملک و سپس کمال‌الملک - به اروپا و اثرپذیری آنان از هنر غرب، دوباره عناصر فرهنگی بیگانه وارد هنر ایرانی شد و همچون بسیاری از جنبه های علمی و فرهنگی مسیر هنری ایران نیز تغییر کرد.

طبیعت‌گرایی ایرانی در هنر تا اواسط دوره قاجاریه غلبه داشت، اما با بازگشت هنرمندان ایرانی از غرب و از سویی هجوم فرهنگ و اندیشه‌های جدید غربی به ایران، زمینه‌های بروز طبیعت‌گرایی با مفهوم غربی و دنباله رئالیسم - که خود از باروک نشئت گرفته بود - در هنر و ادبیات ایران شکل گرفت. دکتر زرین‌کوب در زمینه تجددگرایی ادبی در دوران قاجار می نویسد: آنچه چندتن از شاعران جوان عهد مشروطه مثل تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی و نیمایوشیج را در زمینه قالب‌های تازه به تمرین‌های موفقی سوق داد، پیوند بین خواست و نیاز عامّه بود با تقلید و اقتباس از شیوه‌های بیان اروپایی؛ تلفیقی بود بین زبان و ادراک عامه با شیوهٔ داستان‌پردازی مکتب طبیعت‌گرایی اروپائی.[۱۸] در دوران پهلوی، طبیعت‌گرایی ایرانی در غربت موزه‌ها و چند نگارخانه و برخی تلاش‌های هنری موسسات مذهبیِ وابسته به اماکن متبرکه خلاصه می‌گشت. بدین‌رو، طبیعت‌گرایی غربی به‌همراه سایر مکاتب و شیوه‌های هنری غرب غلبه تام یافت که آثار آن به‌رغم پیشگیری‌های هنرمندان متعهد دوران انقلاب اسلامی همچنان در مواردی نمود دارد.

گذشته طبیعت‌گرایی در طراحی فرش

هنرمند به‌منظور تجلی ماهرانه و مطلوب عالی‌ترین و برجسته‌ترین تلاش خود - که حاصل ذوق و اندیشه و احساس یا خیال و ذهنیت اوست - آثار خود را با توجه به یکی از این سه شیوه به وجود می آورد:

۱. بازنمایی یا شبیه‌سازی واقعیت عینی؛

۲. ارائه تجریدی و انتزاعی واقعیت عینی یا حقیقت فراعینی؛

۳. بیان نمادین از واقعیت عینی یا حقیقت فراعینی.

اندیشه‌ها و مکاتب هنری به فراخور مبانی خود، یکی از این شیوه‌ها را انتخاب و پی می گیرند و این در حالی است که دیگر شیوه‌ها را برنمی‌تابند.

رنسانس هنری غرب همچون تفکرات غالب هنر روم که آبشخور رنسانس است، می کوشید تا شیوه اول را تقویت کد که در نتیجه، رئالیسم و سپس ناتورالیسم نیز از آن جان گرفتند، اما با ختم رنسانس یا از دوره پس از آن به‌تدریج شیوه‌های دوم و سوم نیز دگرباره جای خود را

یافتند. مثلاً در این میان، سمبولیسم شیوه سوم را فرا راه خود قرار داد.
هنرمندان فرش از دوران کهن تا به امروز، هر یک از شیوه‌ها را به فراخور فرهنگ غالب و یا براساس سفارش اجتماعی خاص، در کار خود دنبال نموده‌اند. از این‌رو، وقتی به بررسی طرح و رنگ فرش‌های مختلف بپردازیم، هم می‌توان از هر سه دسته، و هم از تلفیق یا ترکیبی از روش‌های فوق، فرش‌هایی را یافت.
براین پایه می‌توان طرح و رنگ‌آمیزی فرش را به سه دسته کلی تقسیم نمود:
۱. طبیعت‌گرایانه ؛ ۲. فرا طبیعت‌گرایانه؛ ۳. تلفیقی.
اینکه کدام‌یک از طرح‌ها و گرایش‌ها در طراحی بر سایر موارد تقدم دارد نیز مورد بحث است. عمده محققان، فرشبافی را هنری می‌دانند که ابتدا چادرنشینان و بیابانگردانْ آن را آغازیده‌اند که با توجه به تقدم چادرنشینی و بیابانگردی بر یکجانشینی روستایی و شهری و نیز هنر فرش، مطلبی صحیح به نظر می‌رسد. بنابراین طرح و رنگ‌آمیزی فرش نیز ریشه‌ای غیرشهری و غیر رسمی؛ دارد به‌ویژه که شروع فرشبافی در قالب هنر عامه بوده است و نه هنر خاصه.
بورکهارت در این زمینه‌ها می‌نویسد: عام‌ترین هنر بیابانگردان بی‌گمان هنر فرشبافی است... هنر بیابانگردان دارای نمودهایی نامتناهی و هماهنگ هستند (همانند استپ) که می‌خواهند خود را با تکرار نقش‌های ساده و متغیر نشان دهند؛ در حالی که هنر آبادی‌نشینان درپی آفرینش پدیده‌ای است دقیق، همانند و کمابیش با حساب معمارگونه و منظم که همواره خواهان طرح حاشیه‌ای و سپس زمینه ساده در مرکز است که گاه در آن ترنجی جای داده شود.[۱۹]
سمپر، نویسنده آلمانی اعتقاد دارد که هنرمند بدوی از راه بافتن الیاف گیاهان گوناگون آذینه را کشف کرد و به همین علت است که بافت نقوش ابتدایی، هندسی هستند.
ری اگل در کتاب فرش‌های باستانی شرقی، آذینه‌های چادرنشینان را ناشی از بازی خط و تقلیدی ابتدایی از طبیعت با اشکال کاملاً هندسی - از قبیل مستطیل، لوزی و چندوجهی و اسب‌ها و بزها - می‌داند که جملگی با درختان و اشکال ساده‌شده جانوران درآمیخته‌اند.
همچنین وی انتساب طرح و نقش گردان را به قبایل آریایی، و طرح هندسی را به قبایل ترکمن مردود می‌شمارد.[۲۰]
البته سرجرج بیردوود، محقق فرش معتقد است: فرشتگان، دیوها، جانوران اسطوره‌ای و طرح های گیاهی که در هنر کنارهٔ رود فرات یافت می‌شود، منشأ نقوش فرش به شمار می آید و این طرح‌ها طی دو هزار سال متعاقب آن نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند.
جیمز اپی، محقق دیگر فرش نیز ضمن اینکه سر حیوانات را از مهم‌ترین نقش‌های گلیم دانسته، تاریخ و معانی نقوش بافته‌ها را براساس نقش و نگاره‌ها و نمادهای سر حیوانات مفرغی لرستان، دو و سه هزار سال پیش از میلاد تخمین زده است.[۲۱]
بر این اساس که برخی منشأ طرح و نقش فرش را «طبیعت» (با استفاده از شیوه «بازنمایی و شبیه‌سازی واقعیت عینی») می‌دانند و برخی دیگر نیز منشأ طرح ونقش فرش را ورای طبیعت (با استفاده از شیوه‌های دیگر) برمی‌شمارند، دسته‌بندی سه‌گانه پیش تأیید می‌گردد .
نکته دیگر، مشخص نمودن زمان و شرایطی است که طرح و نقش و رنگ‌آمیزی فرش، روشمند و دارای سبک و مکتب گردید و یا اینکه خود را با سبک‌ها و مکاتب فکری یا هنری تطبیق داد.
بورکهارت دراین‌باره می‌نویسد: بیابانگردان فرش‌های خود را حفظ نمی‌کنند، بلکه از آنها بهره می‌گیرند و گاه نیز با فرش های نو عوض می‌کنند، ولی به نقش‌های کهن آن وفادارند . بر اثر این وفاداری است که می‌توانیم از فرش‌های کهن ترکمن آگاهی‌هایی حاصل کنیم. سبک این فرش‌ها بدوی است، ولی ابتدایی نیست و همان بیان هوشیارانهٔ هنری آن مستلزم نهایت تمرکز حواس است

که بدان اصالت و زیبایی خاصی می‌بخشد. همین خصوصیات در فرش‌های بدویان صحرای شمال افریقا نیز هست. در واقع اساس هنری نقش‌های هر دو یکسان است. [۲۲] او همچنین می نویسد: چون فرش به محیط شهرها راه جست، دگرگونی سریعی در سبک آن پدیدار گشت و مکتب‌های گوناگونی پیدا شد؛ از فرش‌های ترکمنی گرفته که فرش عشایری خاص آسیای میانه است - تا بافته‌های ظریف کارگاه‌های سلطنتی ایران و عثمانی و گورکانیان هند.[۲۳]

مولف تاریخچه گلیم می‌نویسد: از قرن هشتم میلادی در سرزمین‌های گلیم‌بافان، نوعی نگرش واحد در خلاقیت هنری و فنی پدید آمده که از پذیرفتن دینی واحد در میان مسلمین - چه شیعه و چه سنی - نشئت گرفته است. پیش از آن «شمن‌گرائی» ، «جان گرایی» ، یهودیت، مسیحیت، بودیسم و... متداول بوده است. اکنون اسلام، مسیحیت، بودیسم و ادیان اصلی کشورهای بافنده است؛ تا بدانجا که نمادهای مربوط به این ادیان عمیقاً در افکار خلاق بافندگان راه یافته است. نخستین هم‌نشینی اشکال مثبت و منفی در طرح، آشکارا در تصاویر نمادین تأتوئیسم و «یین - یانگ» تجلی یافته است. بعدها فلسفه تصوف، اعتقاد به «تعادل» را در همه چیز سریان داد و گسترد. اسلام محدودیت‌هایی در بازنمایی صورت و پیکر، و در عوضْ علاقه‌ای به تکرار انحناها و زوایا و اعداد و از جمله اشکال گوناگون عدد پنج (پنج‌تن، پنج‌انگشت دست حضرت فاطمه(س) و در مواردی پنج اصل مورد پذیرش مذهب شیعه) از خود نشان داده است. [۲۴] البته قبایل شمال آفریقا (بربرها) با آنکه اسلام‌نگاره‌های تصویری را منع کرده‌اند، عالمی را که خورشید، ماه، ستاره، گیاهان و حیوانات بر آن حکمفرماست، جزئی از زبان هنری خویش گرفته‌اند این نقش و نگارها دارای سه نوع کارآیی‌اند:

۱- باورهای خانوادگی و قبیله‌ای؛ ۲- طلسم‌هایی برای دفع چشم‌زخم‌ها و بخت‌گشایی؛ ۳- آگاهی‌های زیباشناختی بافنده. [۲۵]

بر اساس موارد فوق می توان نتیجه گرفت که نفوذ و سلطه مذاهب و ادیان و افکار عرفانی یا فلسفی عمدتاً طراحی فرش را به نمادگرائی یا ارائه تجریدی طرح ونقش سوق می داده تا به شبیه سازی و نیز طبیعت گرائی . به عبارت دیگر هر چه هنرمندان فرش دورتر از اندیشه های دینی وعرفانی به خلق آثار خود می پرداخته‌اند جنبه های طبیعت گرایانه بیشتری در هنر آنها می توان مشاهده کرد. همچنین بر اساس مطالب پیش تر ، هنر فرش در مقطعی که عمدتاً در میان چادرنشینان و روستائیان رونق داشته و هنوز به هنر شهری تبدیل نگردیده بود ، از ویژگی طبیعت گرایانه بیشتری برخوردار بوده است .

مؤلف کتاب مبانی جامعه شناسی و مردمشناسی ایلات و عشایر در مورد ویژگی های فرش و صنایع دستی عشایر ایران می نویسد : اولاً نسبت اندازه ها تقریباً یکسان است . ثانیاً از لحاظ رنگ آمیزی محدود به چند رنگی است که از مواد طبیعی بدست می آید ، ثالثاً جنبه هنری آن ملهم از طبیعت و زندگی ساده ایلیاتی است و همین امر عامل عمدة عرضه به جوامع غیر ایلی است[۲۶] . از دوره تیموری به بعد و به ویژه از دوره صفویه ، فرشبافی ایران وارد مرحله جدیدی گردید . در این مرحله هنر فرشبافی شهری و رسمی جنبه جدّی به خود گرفت ودر نتیجه طراحی و رنگ آمیزی فرش نیز وارد مرحله نوینی شد . مهمترین تغییر در سبک طراحی فرش رواج سبک گردان و رونق نقشه های غیر هندسی در فرش ایران است .

سیسیل ادواردز کارشناس و محقق فرش ایران در این رابطه می نویسد : طرح های شکسته از نوع دیگر قدیمی تراند ، احتمال دارد طرح های گردان (یا نوع دوّم) تا قبل از اواخر قرن پانزدهم متداول نشده باشد[۲۷] .

اگر طرح های فرش را به دو سبک : هندسی (با خطوط شکسته) و منحنی (با خطوط گردان) تقسیم نمائیم ، شیوه نقش پردازی هندسی عمدتاً در فرش هائی روستائی و عشایری بکار می رفته و می رود ، زیرا لازمه بافت آن ها ، داشتن مهارت پیچیده و زیاد نیست و می توان آنها را عمدتاً به صورت ذهنی نیز بافت ، در حالیکه

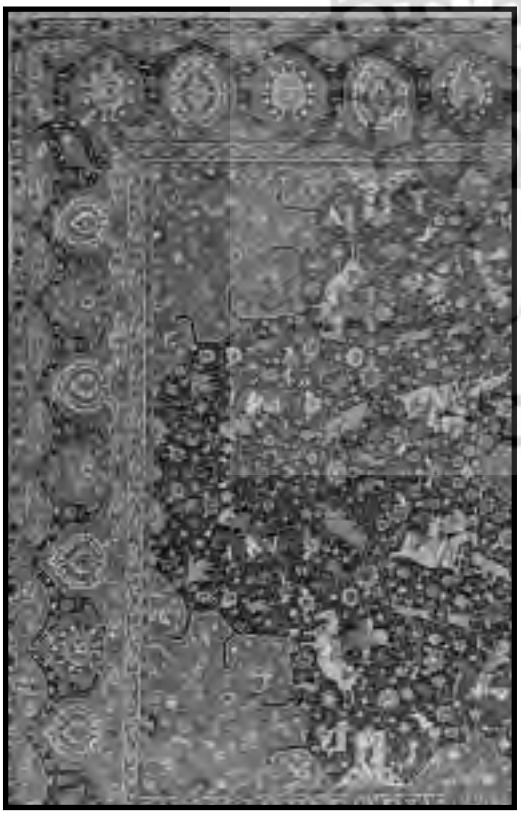
طرح های گردان که مهارت و پیچیدگی بیشتری در بافت نیاز داشته و معمولاً با ذهنی بافی امکان پذیر نیست ، در توان بافندگان و کارگاه های مجهزتر شهری و رسمی است .

در مینیاتورهای قرن ۸ و ۹ هجری قمری ، هر دو طرح هندسی و گردان مشاهده می شود ولی تقدم تاریخی طرح های هندسی از برخی آنها نیز قابل تشخیص است. فرش های باقیمانده از دوره صفوی و احیاناً یکی دو فرش منسوب به دوره تیموری ، حکایت از آن دارد که فرش رسمی و شهری که به شیوه فاخر و با مواد اولیه خاص به ویژه ابریشم تهیه گردیده است ، عمدتاً طرح های گردان دارند و برخی نیز ترکیبی از گردان و هندسی را استفاده کرده اند. تجمل گرائی و اشرافی گری و ریخت و پاش های درباری و نیز روابط تشریفاتی با سران خارجی در دوره صفوی ، از عوامل موثر در رشد فرش شهری و رسمی و در نتیجه طرح گردان است . این عوامل همچنین جنبه رشد هنر عرفی و هنر عرفی فرش که به تبع آن توسعه طبیعت گرایی در فرش را موجب

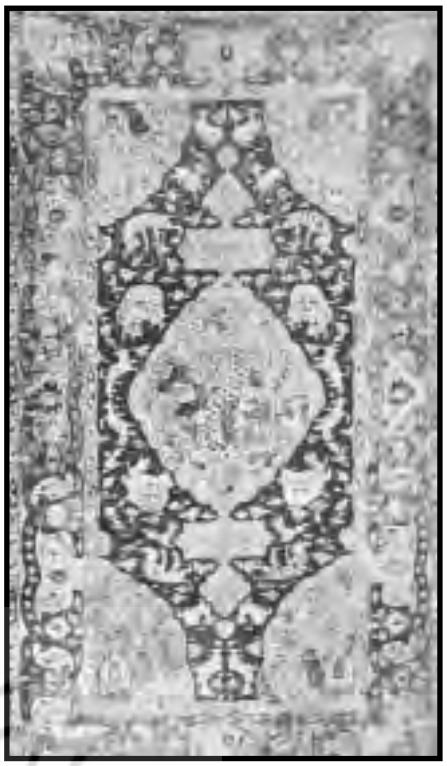
۱

۲

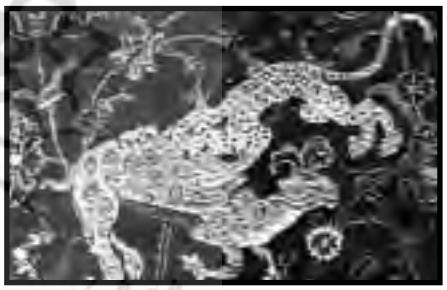
۳



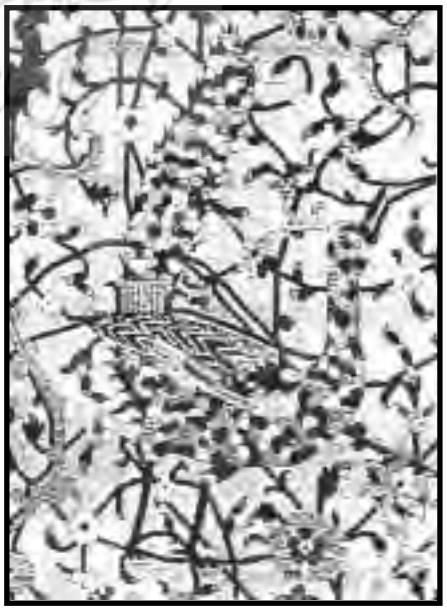
۴



۵



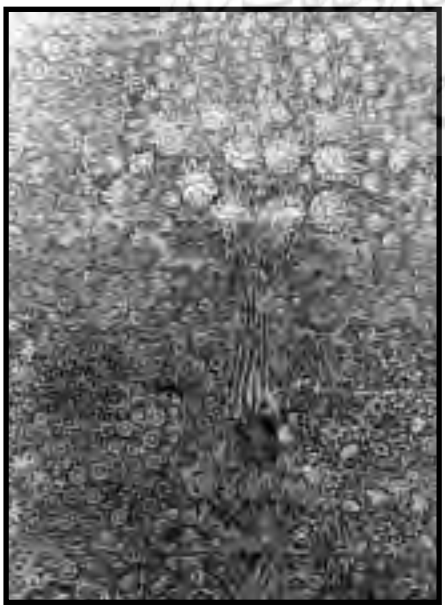
۶



۷

۸

۹



۱۰

۱۱

۱۲

۱۳

۱۴

۱۵

۱۶

۱۷

۱۸

۱۹

۲۰

۲۱

۲۲

۲۳

۲۴

۲۵

۲۶

می‌شد ، تقویت می کرد . عامل دیگری که این امر را کمک می نمود ، ارتباطات صفویان با اروپائیان و تقارن زمانی رنسانس و تغییرات اجتماعی و فکری در اروپا با آن است که با تلاشی که در احیا اندیشه و هنر دوران روم پیش از مسیحیت و عهد افلاطون و ارسطو داشتند ، این تفکر و آثار آن را به نقاط دیگر از جمله ایران از طریق مراودات سیاسی و غیره عملاً توصیه می نمودند . در مبحث تاریخ طبیعت گرایی در ایران اسلامی به نفوذ افکار غربی در این دوره در آثاری از رضا عباسی و شاگردانش و محمد زمان اشاره شد و اینکه در دوره شاه عباسی دوّم نقاش اروپائی در ایران استخدام گردید و نهایتاً هنر نقاشی و نگارگری ایرانی هویت خود را تسلیم کرد.

طبیعت گرائی در فرش در دوره صفویه با رواج " تصویر گری " قوت گرفت ، علیرغم نفوذ عرفا و علما دینی و وجود افکار صوفیانه در بین برخی از مسئولان صفوی ، شبیه سازی یا بازنمائی طبیعت در هنرهای محتلف از جمله فرش رونق یافت ، هر چند که نمادگرائی نیز در قسمتی بزرگ از بهترین فرشهای کلاسیک دوره صفویه از منزلت خاصی برخوردار بود. سبک گردان لچک ترنج و سبک محرابی، نمونه نمادگرایی، سبک شکارگاه و سبک منظره نیز نمونه‌ای از طبیعت‌گرایی در هنر فرش بودند.

این روند در دوران پس از صفویه نیز تداوم یافت و به رغم فراز و نشیب خود به‌ویژه در حد فاصل دوران صفویه و اواسط قاجاریه، دو سبک گردان با نمادگرایی و طبیعت‌گرایی در فرش قرون ۱۸ به بعد ایران مشاهده می‌گردد. تا دهه چهل قرن حاضر شمسی، عمدتاً عناصر ایرانی در طبیعت‌گرایی فرش ایران به کار می‌رفت، اما از آن پس جریان بافت عناصر اروپایی و غربی - آن‌هم به شیوه غربی - در روند جدید سبک منظره در فرش که به تابلوبافی مشهور گردید، رونق یافت؛ امری که نقطه عطف جدید طبیعت‌گرایی در فرش به شمار می‌رود.

طبیعت‌گرایی و انواع سبک‌ها و طرح‌های فرش

هر یک از دو دسته طرح‌های «طبیعت‌گرا» و «فرا طبیعت‌گرا» در فرش ایران، به دو دسته «ساده» و «پیچیده» و یا به عبارت دیگر «هندسی» و «منحنی» تقسیم می‌گردند. در صورت طبیعت‌گرا بودن، دسته طرح‌های ساده، همان طرح‌های استلیزه‌شده طبیعی است و دسته طرح‌های پیچیده آن، شبیه‌سازی یا بازنمایی و یا تقلید از طبیعت است؛ در حالی‌که طرح‌های ساده و پیچیده «فرا طبیعت‌گرا» در هرحال نمادین یا تجریدی است.

دسته‌بندی دیگری که این مطلب را روشن می‌کند، تقسیم طرح‌ها و نقشه‌های مورد استفاده در فرش به دو دسته کلی «ذهنی» و «غیر ذهنی» است. طرح‌های «ذهنی» بدون

استفاده از نقشه رسم‌شده و به صورت ذهنی‌بافی، توسط عشایر یا روستاییان براساس آنچه از طرح فرش در ذهن دارند، صورت می‌گیرد. طرح این فرش عمدتاً تکرار طرحی است به قدمت قرن‌ها. البته در این بین، برخی طرح‌ها نیز به صورت ابداعی و فی‌البداهه است.

طرح های "غیرذهنی " با استفاده از نقشه و طرح از پیش طراحی شده است که به لحاظ قرار گرفتن در صفحه و یا به لحاظ تهیه نقشه به چهار گروه تقسیم می گردد: سر تا سری (تمام) - قدی (نیمی) - ربعی (یک چهارم)- واگیره.

– ذهنی :

- ایلیاتی و عشایری

- روستائی ذهنی باف

– غیر ذهنی :

- سرتاسری : شکارگاه، منظره، چهره ای، آثار وابنیه، گل و جانور، شمائلی ، کتیبه ای

- نیمی (قدّی) : درختی، گلدانی، باغی، محرابی

- ربعی : لچک ترنج (ترنج محراب)، افشان، اسلیمی

- واگیره : قابی (خشتی)، بندی، بوته ای،ماهی درهم، گلی، محرمات

- طرح های ذهنی عمدتاً هندسی یا استلیزه شده از نوع طبیعت گرا یا فرا طبیعت گرایا تلفیقی هستند.

- از طرح‌های غیر ذهنی سرتاسری : شکارگاه، منظره، چهره‌ای، آثار و ابنیه، گل و جانورو از غیر ذهنی نیمی : درختی،گلدانی و از غیر ذهنی واگیره : دسته گلی، معمولاً طبیعت گرایانه هستند. طرح های غیر ذهنی ربعی و نیز سرتاسری : شمائلی و کتیبه ای و واگیره :بوته ای معمولاً فرا طبیعت گرایانه هستند و بقیه ممکن است تلفیقی یا برخی مواقع طبیعت گرایانه و برخی مواقع فراطبیعت گرایانه باشند.

به لحاظ منطقه ای نیز ، شهرهای کرمان ، تبریز ، کاشان و اصفهان بیش از بقیه مناطق دیگر ، طرح های طبیعت گرایانه می بافند و تصویرگری در فرش عمدتاً از کرمان و کاشان آغاز گردیده ولی امروزه دو شهر تبریز و اصفهان نیز به آن پیوسته اند . همچنین منطقه تبریز در بهره گیری از تصاویر و عناصر غربی در طرح و تقویت جریان تابلوبافی به سبک غرب، از سایر نقاط پیشی گرفته است. در ضمن، نقش طبیعت‌گرایانه گلفرنگ که از دوره قاجار مرسوم گردیده - و از منطقه کردستان شروع شده و در کرمان و برخی نقاط دیگر رواج یافته - گاه به صورت واگیره است و گاه نیز در طرح‌های تلفیقی استفاده می‌شود.

بررسی نمونه‌های طبیعت‌گرایی در هنر فرش ایران

با مشاهده تصاویر و بررسی نمونهای تصویری از طرح‌های فرش ایران در دورهای صفویه، قاجاریه، پهلوی و معاصر می‌توان روند حرکت طبیعت‌گرایی را در هنر فرش بررسی نمود.

در دوره صفویه، ابتدا طرح های گل و جانور را - که بیشتر صحنه «گرفت و گیر» و تنازع بقا را در جانوران نشان می‌دهد - مشاهده می‌کنیم (شکل ۱) و سپس طرح‌های شکارگاه که مورد علاقه شاهان و شاهزادگان صفوی بوده است نفوذ می کند که در این قبیل طرح‌ها افزون بر تصویر کامل حیوان، تصویر کامل انسان در نقش شکارچی و خدمه او ظاهر می‌شود. (شکل ۳) .

در برخی موارد (شاید هم به دلیل کاستن از فشار قشریون) در حاشیه یا متن، تصویر نمادین فرشته و ملائکه مشاهده می‌شود. (شکل ۲). نمونه تصویر زن نیز در این دوره می‌بینیم که سوار بر اسب در جنگ با اژدها، در ترنج گلیم کاشانی (شکل ۴) مشاهده می گردد. گفتنی است اجزای طبیعت‌گرایانه دو قالی صفویه در شکل‌های ۵ و ۶ آمده است.

در دوره قاجاریه، قالی و قالیچه‌های تصویری و طبیعت‌گرایانه رشد بیشتری داشته است و چنان که پیش‌تر گفته شد، بیشتر در کرمان و کاشان بافته می‌شدند که نمونه‌هایی از آنها در شکل‌های ۷ تا ۱۲ آمده است . در این دوره علاوه بر موارد دوره صفویه، تصاویر روایی از تاریخ ایران و مناطق مختلف با مضمون‌های حماسی، مذهبی، عرفانی و عاشقانه یافت می‌گشت ودر مواردی

تصویر رجال نیز در قالیچه‌ها بافته می‌شد، اما تصویر زن معمول نبود. در دوره پهلوی افزون بر تداوم این روند، بافتن تصویر زنان و... معمول شد. (شکل ۱۵ و شکل ۱۶)

.

شکل‌های ۱۳ و ۱۴ نمونه‌هایی از طبیعت‌گرایی در فرش دوره پهلوی را نشان می‌دهد. در این دوره، هنر فرش نیز همچون سایر هنرها برای گرایش به ناتورالیسم غربی آزادی بیشتری یافتند که تصویرگرایی زن و نیز گرایش نقاشی‌گری در فرش نمونه‌هایی از آن است. در دهه اول انقلاب اسلامی گرایش‌های غربی در هنر و ادبیات ایران در انزوای کامل قرار گرفتند، اما در دهه دوم به‌تدریج این روند با توجه به روند خصوصی‌سازی و سیاست درهای باز دوره موسوم به سازندگی، دوباره معکوس شد. هنر فرش نیز با تأخیر به این روند پیوست که انگیزه اصلی آن سودجویی و منفعت‌طلبی تجار فرش و برخی از بافندگان به‌ویژه در تبریز و اطراف آن و تهران بوده البته موارد محدود در نقاط دیگر ایران نیز بافته می‌شود.

نمونه‌هایی از این روند را می‌توان در شکل‌های ۱۷ تا ۲۶ مشاهده کرد که برخی از آنها صرف تقلید از طبیعت است (شکل ۱۸ و ۱۹)؛ برخی نیز احتمالاً تقلیدی از سبک سوررئالیستی است(شکل ۱۷ و ۲۰) که این سبک در اصفهان نیز با کارهای استاد فرشچیان معمول می‌باشد، و پاره‌ای دیگر هم طبیعت‌گرایی با ملاحظه ارزش‌های اخلاقی جامعه است. (شکل ۲۱ و ۲۲) اما چنان که از شکل ۲۳ و ۲۴ نیز برمی‌آید، این روند به تدریج به مبانی مذهبی رایج در جامعه بی‌توجه می‌شود و هم چنان که در شکل‌های ۲۵ و به ویژه ۲۶ پیداست، این امر به اوج فعلی خود نزدیک می‌شود؛ تا آنجا که بافت تصاویر کاملاً برهنه زن نیز در پاره‌ای نقاط به سفارش برخی انجام می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفتیم، چنین نتیجه می‌گیریم که در دوران‌های مختلف، هنر فرش در برخی انواع خود از نوعی طبیعت‌گرایی بهره می‌گرفته که این امر در هر دوره - با توجه به وضعیت اجتماعی و فرهنگی و چگونگی برخورد و گرایش حکومت و یا اصحاب اندیشه یا اوضاع سیاسی جهان - متفاوت بوده است.

طبیعت‌گرایی در فرش ایران عمدتاً با مفهوم محاکات و تقلید یا نسخه‌برداری از طبیعت همراه بوده تا ناتورالیسم غربی که دنباله رئالیسم قرن ۱۹ اروپاست، اما در قرن اخیر و از دوره پهلوی به بعد با نوعی ناتورالیسم غربی در هنر فرش مواجهیم. البته در عمده فرش‌های ایران نمادگرایی و یا بیان انتزاعی و تجریدی طرح‌ها مانع از طبیعت‌گرایی بوده، اما به‌هرحال بخش کوچکی از فرش ایران از طبیعت‌گرایی - به تفصیلی که گذشت - بهره‌مند می‌شده است. بنابرآنچه گفته شد، این فرضیه که «نوعی طبیعت‌گرایی بر فرش ایران موثر بوده است»، تأیید می‌گردد.

پی‌نوشت

۱. عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، ج ۲، ص ۱۳۹۵ .
۲. کراوالی، آنجلا، آکسفورد المنتری، ص ۲۳۴ - ۲۳۵.
۳. حییم، فرهنگ حییم، ص ۳۹۵.
۴. عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، ج ۲، ص ۱۸۸۵.
۵. همان، ص ۱۳۹۵.
۶. حییم، فرهنگ حییم، ص ۳۹۵.
۷.سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی،ص ۲۲۹.
۸. فورست، لیلیان و پیتر اسکرین، ناتورالیسم، ص ۱۱.
۹. سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ص ۲۲۹.
۱۰.ولیند اموری، پیتر، فرهنگ هنر و هنرمندان، ص ۷۶۵.
۱۱. فورست، لیلیان، ناتورالیسم، ص ۲۷.
۱۲.مددپور، محمد، بررسی آرا متفکران در هنر، جزوة درسی.
۱۳.همان.
۱۴.مددپور، محمد، تجلی حقیقت در ساحت هنر. ص ۳۴.
۱۵.مددپور، محمد، جزوه بررسی آرا متفکران در هنر.
۱۶.بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، زبان و بیان، ص ۴۹.
۱۷.همان، ص ۴۹.
۱۸.زرین‌کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، ص ۶۴۰ـ۶۳۹.
۱۹. بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، زبان و بیان، ص ۱۱۸ و ص ۱۲۰.
۲۰. فرهادی، مرتضی، «مارزنجیل»، کتاب هنر ماه، ص ۲۴.
۲۱.هال، آلسترو جوزه و یووسکا، تاریخچه گلیم، ص ۷۰.

۲۲.بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، زبان و بیان، ص ۱۱۹-۱۲۰.
۲۳.همان، صص ۱۱۹.
۲۴.هال ، آلستر، و جوزه و یووسکا، تاریخچه گلیم، ص ۶۸ و ۶۹.
۲۵.همان، ص ۷۰.
۲۶.طبیبی، حشمت الله، مبانی جامعه شناسی و مردمشناسی ایلات و عشایر،
ص ۱۷۳.
۲۷.ادواردز، سیسیل، قالی ایران، ص ۴۳.

فهرست منابع

۱. کلام الهی . قرآن مجید
۲. آیه اللهی ، حبیب الله.(۱۳۸۱) کلیات نقد هنری (پیش نویس کتاب) . دانشگاه تربیت مدرس .
۳. آیه اللهی ، حبیب الله . (۱۳۸۱) جزوه درس زبان و بیان در هنر جدید . دانشگاه تربیت مدرس دوره دکتری پژوهش هنر.
۴. ادواردز ، سیسیل . (۱۳۶۸) قالی ایران . ترجمه مهیندخت صبا . انجمن دوستداران کتاب .
۵. بورکهار ت ، تیتوس . (۱۳۶۵) هنر اسلامی ، زبان و بیان . ترجمه مهدی رجب نیا . انتشارات سروش تهران
۶. حییم .(۱۳۷۴) فرهنگ حییم (انگیسی به فارسی) . ویرایش سوم . نشر فرهنگ معاصر . تهران
۷. دیماند ،س . م . (۱۳۶۵) راهنمای صنایع اسلامی . ترجمه عبدالله فریار . انتشارات علمی وفرهنگی . چ ۲. تهران
۸. زرین کوب ، عبدالحسین . (۱۳۶۱) نقد ادبی . چ ۲ . ج ۲. انتشارات امیر کبیر . تهران
۹. سید حسینی ، رضا . (۱۳۵۵) مکتب های ادبی . چ ۶. نشر کتاب زمان .
۱۰. سید احمدی زاویه . سید سعید .(۱۳۷۴) بررسی و تحلیل روابط ساختاری و محتوائی فرش و شعر . پایان نامه کارشناسی ارشد . پژوهش هنر . دانشگاه هنر تهران
۱۱. طبیبی ، حشمت الله . (۱۳۷۴) مبانی جامعه شناسی و مردمشناسی ایلات و عشایر . نشر دانشگاه تهران چ ۲
۱۲. عمید ، حسن .(۱۳۷۹) فرهنگ فارسی عمید (دو جلدی) . ج ۲ چ ۱۸ . انتشارات امیر کبیر .
۱۳. عناصری ، جابر . (۱۳۶۸) مردمشناسی و روانشناسی هنری . نشر اسپرک . تهران
۱۴. فورست ، لیلیان و اسکرین ، پیتر. (۱۳۷۵) ناتورالیسم . ترجمه حسن افشار . نشر مرکز . تهران
۱۵. فرهادی ، مرتضی .(۱۳۷۹) مازنجیل . ماهنامه هنر ماه . شماره مرداد و شهریور
۱۶. کراولی ، آنجلا . (۱۳۷۵) آکسفورد المنتری . چ ۲. نشر بهزاد تهران
۱۷. مطهری ، شهید مرتضی .(۱۳۵۲) علل گرایش به مادیگری . چ ۲ . انتشارات طوس . مشهد
۱۸. مددپور ، محمد . (۱۳۷۲) تجلی حقیقت در ساحت هنر . نشر برگ . تهران
۱۹. مددپور ، محمد . (۱۳۸۰) جزوه درس بررسی آرا متفکران . دوره پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس
۲۰. ولیندا موری ، پیتر . (۱۳۷۲) فرهنگ هنر و هنرمندان . ترجمه سوسن افشار . نشر روشنگران . تهران
۲۱. هال ، آلستر و ویوو سکا ، جوزه(۱۳۷۷) . تاریخچه گلیم. ترجمه شیرین همایونفر . نشر کارنگ . تهران

منابع تصاویر

- شکل۱- رودن، گنز. هنر قالی بافی ایران . سازمان اتکا. تهران ۱۳۵۷ ص ۷۶
- ش ۲- P.1191 .A Survey Of Persian Art. Pope, A.U V12 . Soroush Press
- ش ۳- یساولی ، جواد. قالی ها و قالیچه های ایران . چاپ ۳ . فرهنگسرا . تهران ۱۳۷۴ ص ۱۰
- ش۴ - P12 62 .A Survey Of Persian Art. Pope, A.U V12. Soroush Press
- ش۵ - دیماند،ام. اس. اتینگ هاوزن ،ریچارد. اوج های درخشان هنر ایران . هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. نشر آگاه تهران ۱۳۷۹. ص ۳۰۰
- ش۶ - دیماند، ام . اس. اتینگ هاوزن ،ریچارد. اوج های درخشان هنر ایران . هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. نشر آگاه تهران ۱۳۷۹. ص ۳۰۰
- ش۷ - صوراسرافیل، شیرین. فرش ایران. چاپ۳ چاپ فردین. تهران ۱۳۶۸.ص ۲۰۰
- ش۸ - یساولی، جواد. قالی ها و قالیچه های ایران . جلد ۱. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص۵۳
- ش۹ - صوراسرافیل، شیرین . طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران - ۱۳۷۱. ص ۳۳۱
- ش-۱۰- یساولی،جواد، قالی ها و قالیچه های ایران. ج ۱. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص۴۱
- ش۱۱ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۲۴۴
- ش۱۲ - اشنبرنر، اریک. قالیها و قالیچه های ایرانی. ترجمه مهشید تولائی و محمدرضا نصیری. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص ۴۴-۵
- ش۱۳ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۱۹۲
- ش۱۴ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱.ص ۱۹۲

- ش۱۵ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص۲۰۴
- ش-۱۶ صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱.ص ۱۸۹
- ش۱۷ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱.ص ۲۳۱
- ش۱۸ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱.ص ۳۳۰
- ش۱۹ - صوراسرافیل،شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱.ص ۲۰۹
- ش۲۰ - خادم علیزاده ،غلامحسین. بولتن دهمین نمایشگاه بزرگ فرش دستباف ایران . تهران ۱۳۸۰.ص ۴۱
- ش۲۱ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۶۳
- ش۲۲ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰.ص۶۷
- ش۲۳ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰.ص۹۸
- ش۲۴ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش . تهران ۱۳۷۱.ص ۱۷۷و ص۲۶۰
- ش۲۵ - سامع، مقصود. فرش سردرود. رایانه پیام فجر . سردرود تبریز۱۳۸۰. ص ۳۵
- ش۲۶ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۴۰

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی