

طبیعت‌گرایی و زیباشناسی فرش ایران

امیر حسین چیت‌سازیان* - دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی**

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

** دانشیار دانشکده‌های هنر دانشگاه شاهد و دانشگاه تربیت مدرس



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره صفر
زمستان ۱۳۸۴

۱۶

چکیده

هنرها در حیطه فرهنگ و محیط اجتماعی زاییده اندیشه‌اند که در این میان هنر صناعی فرش نیز به همین سان 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 می‌کنند. 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 همین رو، بر آن 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 در خصوص 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 ناتوالیسم 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 از جمله 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 فلسفه 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 در این‌باره دیده نشد، در این مقاله به بررسی رابطه «طبیعت‌گرایی» و زیباشناسی فرش ایران^۱ با استفاده از روش اسنادی پرداخته و این فرضیه را که «نوعی طبیعت‌گرایی بر هنر فرش ایران اثرگذار بوده است»، ارزیابی نموده‌ایم. بدین ترتیب 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، سنجیه، 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 می‌دادند.^۵

naturalism: طبیعت‌گرایی، فلسفه یا مذهب طبیعی، اصالت طبیعی، پیروی از طبیعت در ادبیات و هنرهای زیبا^۶

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

«ناتورالیسم به مفهوم فلسفی به آن رشته از روش‌های فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد»^۷

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

«طبیعت‌گرایی در فلسفه قدیم به معنایی به کار می‌رفت که ماده‌گرایی و لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را در بر می‌گرفت. معنی اصلی آن تا قرن‌ها همین بود.

طبیعت‌گرایی قرن هیجدهم، که پرداخته هولباخ اندیشمند فرانسوی بود، دستگاهی فلسفی بود که انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده‌های قابل درک می‌دید، نوعی ماشینی‌کپهانی که سرنوشت انسان و نیز طبیعت را در دست داشت و خلاصه، عالمی تهی از نیروهای متعالی، ماورای طبیعی، یا الهی. معنی اصلی «طبیعت‌گرایی» تا اوایل قرن نوزدهم همین بود.

نیم قرن بعد در سال ۱۸۸۲ کارو - اندیشمند کلمبیائی - طبیعت‌گرایی را در مقابل روح‌گرایی 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 گسترده دیدگاه فوق - درباره مفهوم «طبیعت گرائی» و مکتب آن وجود داشت که بر پایه آن، ناتورالیسم مکتبی است که تنها به وصف زیبایی های طبیعت می پردازد و زشتی ها را نادیده می گیرد و یا بیشتر به تقلید دقیق و موبه موی طبیعت روی می آورد.^۹ نیز در مورد ناتورالیسم گفته شده که چیزی بیشتر از لذت ساده لوحانه نسخه برداری از طبیعت نیست.^{۱۰}

تصور ناتورالیست ها از انسان مستقیماً وابسته به تصویر داروین از انسان است. از نظر اینان، انسان حیوانی است که سرنوشت او را «وراثت»، «محیط» و «لحظه» تعیین می کند. این تصور مایوس کننده باعث محرومیت انسان از هرگونه اختیار و هر نوع مسئولیت در اعمالش می شود؛ قهرمان داستان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش. درحقیقت نویسنده داستان نیز بیش از شخصیت هایش آزادی ندارد.^{۱۱}

با مطالعه افکار امیل زولا و پیروانش می توان به برخی از اصول مورد قبول ناتورالیست ها نیز بدین شرح دست یافت: اعاده حیثیت جسم و ناشی بودن تظاهرات روحی از شرایط جسمی، تنزل انسان به حیوان انسان نما، تحصیل گرایی یا پوزیتیویسم، حذف عنصر تخیل در ادبیات و هنر، فرم گرایی و حذف عنصر مضمون، واقع گرایی و نیز تقلید دقیق و موبه مو از طبیعت در هنر (اصل باز آفرینی طبیعت).

طبیعت گرایی در دوران اسلامی ایران

در دوره عباسی و به ویژه در زمان امام صادق (ع) که حکومت در دست هارون الرشید بود، دهریون با بیان دیدگاه هایشان خود را می نمایانند و البته در زمان مأمون نیز این مباحث در ایران مطرح بود. آرامش نسبی دوران عباسی و وجود زمینه های بروز اندیشه های مختلف و

وسعت و تمکن حکام آن، زمینه ساز 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، قالب های 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 - به سر آمده و یا به تعبیر بهتر، تکمیل شده بود.

بنابراین از همین دوران، سه ساحت یا جریان هنری که از هم قابل بازشناختن بودند؛ زمینه سازی شده و به تدریج شکل گرفته است که به هر یک می پردازیم:^{۱۳}

۱. هنر قدسی و جریان عرفانی هنر: معماری و هنرهایی که در مساجد و اماکن مقدس اسلامی به کار می رود و نیز خوشنویسی و هنرهایی که در تهیه نسخ قرآنی کاربرد دارد و اصولاً هرگونه هنری که به ساحت های مقدس و آداب دینی قدسی می پردازد، در این جرگه اند؛ مانند اشعار عرفانی مولوی و حافظ و هنرهایی با مضامین قوی عرفان اسلامی. در این هنرها، کارکرد اصلی دینی و عرفانی است.

۲. هنر عرفی یا طبیعی: این هنر به جهان مادی و طبیعت رویکرد دارد و کارکردش دنیوی است؛ نظیر معماری و هنر آفرینی 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): این گونه هنر، نه هنر قدسی است و نه هنر عرفی، بلکه بین آنها قرار دارد؛ آن سان 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 زمره اند.

به رغم این دسته بندی که در عمل از دوران عباسی به بعد در ایران نیز با آن روبه روییم، مبنای هنر اسلامی، همان هنر قدسی است. حسان بن ثابت 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. امام رضا(ع) پس از اینکه شاعر مسلمان شیعی، دعبیل 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 کنوز لسان الشعرا مفتاحه.^{۱۴}

تجمل پرستی 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، به ترتیب با الهام از هنر روم و هنر ساسانی به تدریج وارد حوزه هنری مسلمانان می‌کرد و بدین ترتیب 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 افلوپین و نوافلاطون‌گرایان وارد عرصه فکر و اندیشه ایرانی شد و افرادی چون فارابی و ابن‌سینا به مطالعه و تحقیق در آنها پرداختند. ابوعلی سینا واضع فلسفه مشا، تحت تأثیر 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 می‌نمود.^{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 در آن 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 ادامه 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 تحت عنوان 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 پای نداشت. شاید بتوان گفت ناتورالیسم ایرانی در هنر دوران اسلامی از نقاشی آغاز شد و سپس در سایر هنرها سرریان یافت. این جریان دو مرحله داشته است مرحله اول، هنر درباری طبیعت‌گرایانه بود که از دوره بنی‌عباس شروع گردید و مرحله دوم نیز از دوره صفویه به‌صورت غیردرباری رواج یافت.

نکته در خور توجه در این‌باره، 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 - از جمله 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 طبیعت‌گرایی نیز با نگارگری ایرانی یا مینیاتور از دوره تیموری در ایران آغاز شد که تداوم و شکوفائی آن را در دوره صفویه شاهدیم. بورکهارت درخصوص شکوفایی مینیاتور ایرانی دوره تیموری می‌نویسد:



میناتور ایرانی در نقاشی مغولی جاودانی شد و هنر درباری گشت و به ویژه برای مصور ساختن وقایع سلطنتی به کار 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 به هر 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 خاصی در هنر ما رخنه کند. بورکهارت می‌نویسد: مینیاتورسازی ایران ۷۰۰ از قرن دهم هجری - از آنجاکه به سبب تحریم اسلامی و جنبه وابستگی آن به دربار پایه‌ای سست داشت - به مجرد برخورد با هنر فرنگی رایج زمانه، مانند حباب ناگهان ترکید و ناپدید گشت.^{۱۷}

برخی هنرهای دیگر در دوره 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 متأسفانه 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 جنبه‌های 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 زرین کوب در زمینه تجدیدگرایی ادبی در دوران قاجار می‌نویسد: آنچه چندتن از شاعران جوان عهد مشروطه مثل تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی و نیما یوشیج را در زمینه قالب‌های تازه به تمرین‌های موفقی سوق داد، پیوند بین خواست و نیاز عامه بود با تقلید و اقتباس از شیوه‌های بیان اروپایی؛ تلفیقی بود بین زبان و ادراک عامه با شیوه داستان‌پردازی مکتب طبیعت‌گرایی اروپایی.^{۱۸} در دوران پهلوی، طبیعت‌گرایی ایرانی در غربت موزه‌ها و چند نگارخانه و برخی تلاش‌های هنری موسسات مذهبی وابسته به اماکن متبرکه خلاصه می‌گشت. بدین‌رو، طبیعت‌گرایی غربی به همراه 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 می‌آورد:

۱. بازنمایی یا شبیه‌سازی واقعیت عینی؛
۲. ارائه تجربیدی 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 پی‌می‌گیرند و این در حالی است که دیگر شیوه‌ها را برنمی‌تابند.

رنسانس هنری غرب همچون تفکرات غالب هنر روم که آبخور رنسانس است، می‌کوشید تا شیوه اول را تقویت کند که در نتیجه، رئالیسم و سپس ناتورالیسم نیز از آن جان گرفتند، اما با ختم رنسانس یا از دوره پس از آن به تدریج شیوه‌های دوم و سوم نیز دگرباره جای خود را

یافتند. مثلاً در این میان، سمبولیسم شیوه سوم را فراراه 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 این رو، 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. فراطبیعت‌گرایانه؛ ۳. تلفیقی.

اینکه کدام یک 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 بیابانگردان آن را آغازیده‌اند که با توجه به تقدم چادرنشینان 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 در پی 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 آگل 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 ساده شده 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 طرح‌های گیاهی که در هنر کناره رود فرات یافت می‌شود، منشأ نقوش فرش به شمار می‌آید و این طرح‌ها طی دو هزار سال متعاقب آن نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

جیمز ایپی، 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 و نقش 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 در این باره می‌نویسد: بیابانگردان فرش‌های خود را حفظ نمی‌کنند، بلکه از آنها بهره می‌گیرند و گاه نیز با فرش‌های 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 هوشیارانه هنری آن مستلزم نهایت تمرکز حواس است



فصلنامه

علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره یک
زمستان ۱۳۸۴

که بدان اصالت و زیبایی خاصی می‌بخشد. همین خصوصیات در فرش‌های بدویان صحرای شمال آفریقا نیز هست. در واقع اساس هنری نقش‌های هر دو یکسان است.^{۳۲} او همچنین می‌نویسد: 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.^{۳۳}

مؤلف 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 «شمن‌گرایی»، «جان‌گرایی»، 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 تأتویسم و «یین - یانگ» تجلی یافته است. بعدها فلسفه تصوف، اعتقاد به «تعادل» را در همه چیز سریان داد و گسترده. اسلام محدودیت‌هایی در بازنمایی صورت و پیکر، و در عوض 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.^{۳۴} 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 کارایی‌اند:

۱- باورهای خانوادگی و قبیله‌ای؛ ۲- طلسم‌هایی برای دفع چشم‌زخم‌ها و بخت‌گشایی؛ ۳- آگاهی‌های زیباشناختی بافنده.^{۳۵}

بر اساس موارد فوق می‌توان نتیجه گرفت که نفوذ و سلطه مذاهب و ادیان و افکار عرفانی یا فلسفی عمدتاً طراحی فرش را به نمادگرایی یا ارائه تجربیدی طرح و نقش سوق می‌داده تا به شبیه‌سازی و نیز طبیعت‌گرایی. به عبارت دیگر هر چه هنرمندان فرش دورتر از اندیشه‌های دینی و عرفانی به خلق آثار خود می‌پرداخته‌اند جنبه‌های طبیعت‌گرایانه بیشتری در هنر آنها می‌توان مشاهده کرد. همچنین بر اساس مطالب پیش‌تر، هنر فرش در مقطعی که عمدتاً در میان چادرنشینان و روستائیان رونق داشته و هنوز به هنر شهری تبدیل نگردیده بود، از ویژگی طبیعت‌گرایانه بیشتری برخوردار بوده است.

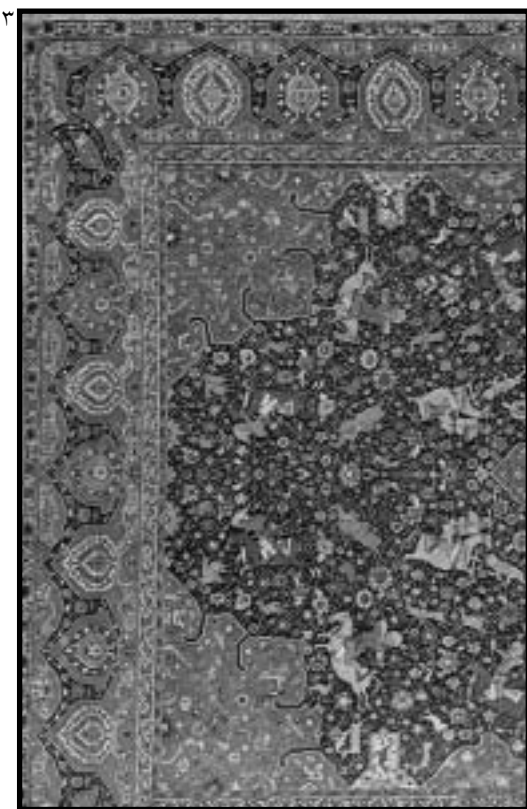
مؤلف کتاب مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر در مورد ویژگی‌های فرش و صنایع دستی عشایر ایران می‌نویسد: «اولاً نسبت اندازه‌ها تقریباً یکسان است. ثانیاً از لحاظ رنگ آمیزی محدود به چند رنگی است که از مواد طبیعی بدست می‌آید، ثالثاً جنبه هنری آن ملهم از طبیعت و زندگی ساده ایلیاتی است و همین امر عامل عمده‌عرضه به جوامع غیر ایلی است.^{۳۶} 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 جدی به خود گرفت و در نتیجه طراحی و رنگ آمیزی فرش نیز وارد مرحله نوینی شد. مهمترین تغییر در سبک طراحی فرش رواج سبک گردان و رونق نقشه‌های غیر هندسی در فرش ایران است.

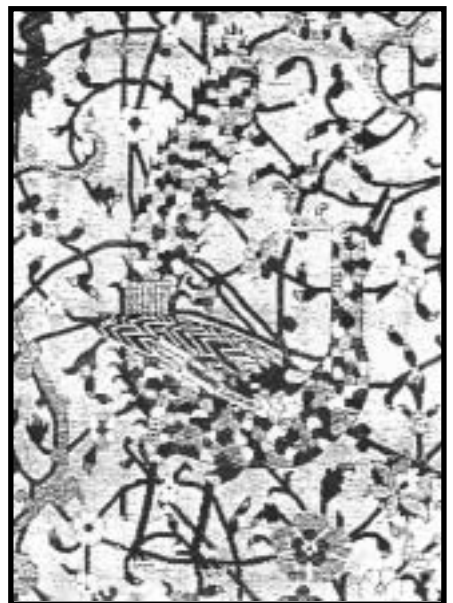
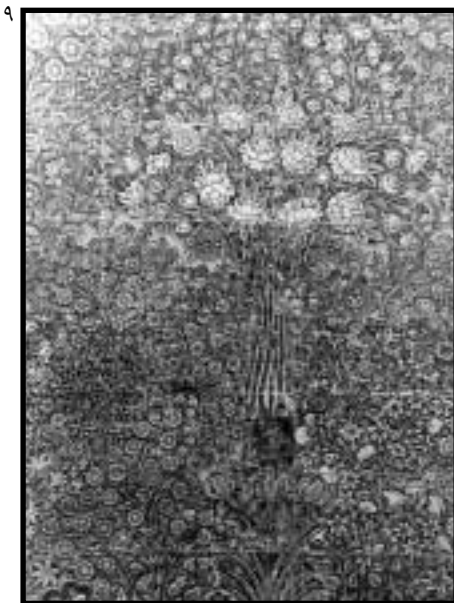
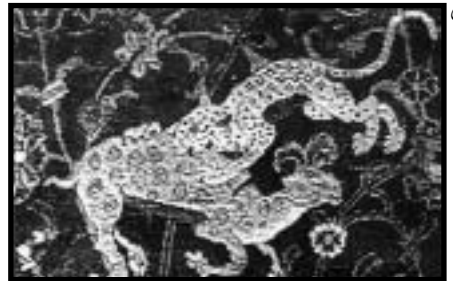
سیسیل ادواردز کارشناس و محقق فرش ایران در این رابطه می‌نویسد: طرح‌های شکسته از نوع دیگر قدیمی تراند، احتمال دارد طرح‌های گردان (یا نوع دوم) تا قبل از اواخر قرن پانزدهم متداول نشده باشد.^{۳۷}

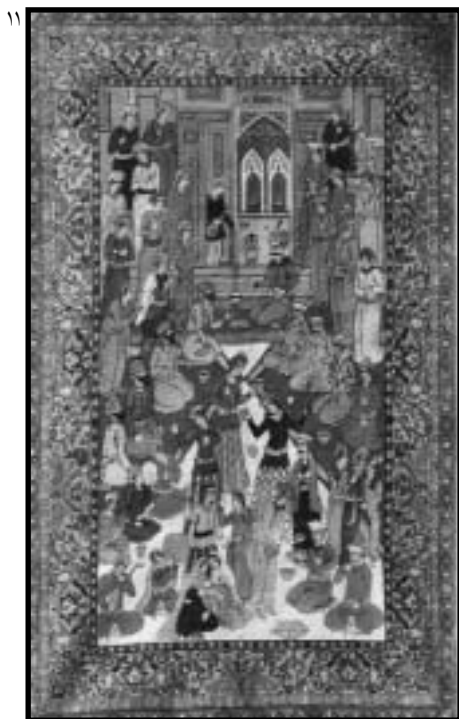
اگر طرح‌های فرش را به دو سبک: هندسی (با خطوط شکسته) و منحنی (با خطوط گردان) تقسیم‌نمائیم، شیوه نقش‌پردازی هندسی عمدتاً در فرش‌هایی روستائی و عشایری بکار می‌رفته و می‌رود، زیرا لازمه بافت آن‌ها، داشتن مهارت پیچیده و زیاد نیست و می‌توان آنها را عمدتاً به صورت ذهنی نیز بافت، در حالیکه

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 احياناً 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 گرایی 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







۲۰



۱۶



۲۱



۱۷



۲۲



۱۸



۲۳



۱۹



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره صفر
زمستان ۱۳۸۴



۲۶

کرد.

طبیعت‌گرایی 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، شبیه‌سازی یا بازنمایی طبیعت در هنرهای مختلف از جمله فرش رونق یافت، هر چند که نمادگرایی نیز در قسمتی بزرگ از بهترین فرشهای کلاسیک دوره صفویه از منزلت خاصی برخوردار بود. سبک گردان لچک‌ترنج 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 - آن هم به شیوه غربی - در روند جدید سبک منظره در فرش که به تابلوهای مشهور گردید، رونق یافت؛ امری که نقطه عطف جدید طبیعت‌گرایی در فرش به شمار می‌رود.



۲۴



۲۵



۲۶

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 حالی که طرح‌های ساده و پیچیده «فرا طبیعت‌گرا» در هر حال 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

می‌شد، تقویت می‌کرد. عامل دیگری که این امر را کمک می‌نمود، 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 می‌نمودند. در مبحث تاریخ طبیعت‌گرایی 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 دوم نقاش اروپائی در ایران استخدام گردید و نهایتاً هنر نقاشی و نگارگری ایرانی هویت خود را تسلیم

استفاده از نقشه رسم شده و به صورت ذهنی بافی، 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. طرح‌های غیرذهنی^۲ 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 می‌گردد: سری (تمام) - قدی (نیمی) - ربعی (یک چهارم) - واگیره.

- ذهنی :

- ایلیاتی و عشایری

- روستائی ذهنی باف

- غیر ذهنی :

- سرتاسری : شکارگاه، منظره، چهره‌ای، آثار و ابنیه، گل و جانور، شمائلی، کتیبه‌ای

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

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

- واگیره : قابی (خشتی)، بندی، بوته‌ای، ماهی درهم،

گلی، محرمات

- طرح‌های ذهنی عمدتاً هندسی یا استلیزه شده از نوع طبیعت گرایا فراطبیعت گرایا تلفیقی هستند.

- از طرح‌های غیر ذهنی سرتاسری : شکارگاه، منظره، چهره‌ای، آثار و ابنیه، گل و جانور و از غیر ذهنی نیمی :

درختی، گلدانی و از غیر ذهنی واگیره : دسته گلی، معمولاً طبیعت گرایانه هستند. طرح‌های غیر ذهنی

ربعی و نیز سرتاسری : شمائلی و کتیبه‌ای و واگیره : بوته‌ای معمولاً فراطبیعت گرایانه هستند و بقیه ممکن است

تلفیقی یا برخی مواقع طبیعت گرایانه و برخی مواقع فراطبیعت گرایانه باشند.

به لحاظ منطقه‌ای نیز، شهرهای کرمان، تبریز، کاشان و اصفهان بیش از بقیه مناطق دیگر، طرح‌های طبیعت

گرایانه می‌یابند 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 بهره‌گیری از تصاویر و عناصر غربی در طرح و تقویت جریان تابلوبافی به سبک غرب، از سایر نقاط پیشی گرفته است. در ضمن، نقش طبیعت گرایانه 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 نمونه‌های تصویری از طرح‌های فرش ایران در دوره‌های صفویه، قاجاریه، پهلوی و معاصر می‌توان روند حرکت طبیعت‌گرایی را در هنر فرش بررسی نمود.

در دوره صفویه، ابتدا طرح‌های 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 می‌کند 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 می‌گردد. گفتنی است اجزای طبیعت‌گرایانه دوقالی 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 و در 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)

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.

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 به تدریج 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.

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 تجربیدی طرح‌ها مانع از طبیعت‌گرایی بوده، اما به‌رحال بخش کوچکی از فرش ایران از طبیعت‌گرایی - به تفصیلی که گذشت - بهره‌مند می‌شده است. بنابراین چه گفته شد، این فرضیه که «نوعی طبیعت‌گرایی بر فرش ایران موثر بوده است»، تأیید می‌گردد.

پی‌نوشت

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 به‌ویژه 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

۱. عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، ج ۲، ص ۱۳۹۵.
۲. کراوالی، آنجلا، آکسفورد المنتری، ص ۲۳۴ - ۲۳۵.
۳. حمیم، فرهنگ حمیم، ص ۳۹۵.
۴. عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، ج ۲، ص ۱۸۸۵.
۵. همان، ص ۱۳۹۵.
۶. حمیم، فرهنگ حمیم، 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، جزوه 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. زرین کوب، عبدالحسین، نقد ادبی، ص ۶۴۰-۶۳۹.
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 یوسکا، 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. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵) هنر اسلامی، زبان و بیان. ترجمه مهدی رجب نیا. انتشارات سروش تهران
۶. حبیب (۱۳۷۴) فرهنگ حبیب (انگلیسی به فارسی). ویرایش سوم. نشر فرهنگ معاصر. تهران
۷. دیمانند، س. م. (۱۳۶۵) راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار. انتشارات علمی و فرهنگی. ج ۲. تهران
۸. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱) نقد ادبی. ج ۲. انتشارات امیر کبیر. تهران
۹. سید حسینی، رضا (۱۳۵۵) مکتب های ادبی. ج ۶. نشر کتاب زمان.
۱۰. سید احمدی زاویه. سید سعید (۱۳۷۴) بررسی و تحلیل روابط ساختاری و محتوایی 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 ج ۲
۱۲. عمید، حسن (۱۳۷۹) فرهنگ فارسی عمید (دو جلدی). ج ۲
۱۳. انتشارات امیر کبیر.
۱۴. عناصری، جابر (۱۳۶۸) مردمشناسی و روانشناسی هنری. نشر اسپرک. تهران
۱۵. فورست، لیلیان و اسکرین، پیتر (۱۳۷۵) ناتورالیسم. ترجمه حسن افشار. نشر مرکز. تهران
۱۶. فرهادی، مرتضی (۱۳۷۹) مازنجیل. ماهنامه هنر ماه. شماره مرداد و شهریور
۱۷. کراولی، آنجلا (۱۳۷۵) آکسفورد المنتری. ج ۲. نشر بهزاد

تهران
 ۱۷. مطهری، شهید مرتضی (۱۳۵۲) علل گرایش به مادیگری. ج 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 یووسکا، جوزه (۱۳۷۷). تاریخچه گلیم. ترجمه شیرین همایونفر. نشر کارنگ. تهران

منابع تصاویر

- شکل ۱- رودن، گنز. هنر قالی بافی ایران. سازمان اتکا. تهران ۱۳۵۷
 ص ۷۶
 - ش ۲- P1191. A Survey Of Persian Art. Pope, A.U V12. Soroush Press
 - ش ۳- یساوولی، جواد. قالی ها و قالیچه های ایران. چاپ ۳. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴ ص ۱۰
 - ش ۴- P12 62. A Survey Of Persian Art. Pope, A.U V12. Soroush Press
 - ش ۵- دیمانند، ام. اس. اتینگ هاوون، ریچارد. اوج های درخشان هنر ایران. هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. نشر آگاه تهران ۱۳۷۹. ص ۳۰۰
 - ش ۶- دیمانند، ام. اس. اتینگ هاوون، ریچارد. اوج های درخشان هنر ایران. هرمز عبداللهی و روئین پاکباز. نشر آگاه تهران ۱۳۷۹. ص ۳۰۰
 - ش ۷- صوراسرافیل، شیرین. فرش ایران. چاپ ۳ چاپ فردین. تهران ۱۳۶۸. ص ۲۰۰
 - ش ۸- یساوولی، جواد. قالی ها و قالیچه های ایران. جلد ۱. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص ۵۳
 - ش ۹- صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۳۳۱
 - ش ۱۰- یساوولی، جواد، قالی ها و قالیچه های ایران. ج ۱. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص ۴۱
 - ش ۱۱- صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۲۴۴
 - ش ۱۲- اشترینر، اریک. قالیها و قالیچه های ایرانی. ترجمه مهشید تولائی و محمدرضا نصیری. فرهنگسرا. تهران ۱۳۷۴. ص ۴۴-۵
 - ش ۱۳- صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۱۹۲
 - ش ۱۴- صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران. سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۱۹۲

- ش ۱۵ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۲۰۴
- ش ۱۶ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۱۸۹
- ش ۱۷ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۲۳۱
- ش ۱۸ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۳۳۰
- ش ۱۹ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش. تهران ۱۳۷۱. ص ۲۰۹
- ش ۲۰ - خادم علیزاده ، غلامحسین. بولتن دهمین نمایشگاه بزرگ فرش دستباف ایران . تهران ۱۳۸۰. ص ۴۱
- ش ۲۱ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۶۳
- ش ۲۲ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۶۷
- ش ۲۳ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۹۸
- ش ۲۴ - صوراسرافیل، شیرین. طراحان بزرگ فرش ایران . سروش . تهران ۱۳۷۱. ص ۱۷۷ و ص ۲۶۰
- ش ۲۵ - سامع، مقصود. فرش سردرود. رایانه پیام فجر . سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۳۵
- ش ۲۶ - سامع، مقصود . فرش سردرود. رایانه پیام فجر. سردرود تبریز ۱۳۸۰. ص ۴۰

