نوآوری در مضامین فرش اصفهان؛ نگاهی به قالی‌های حقیقی ـ مهیاری

فاطمه زهتاب
(دانشجوی دکتری پژوهش هنر)

مقدمه

ایران سابقه‌ای تاریخی در تولید فرش دارد. قدیمی‌ترین نمونهٔ قالی یافت‌شدهٔ ایرانی، فرش پازیریک است که با نقوش اصیل هخامنشی، در گور یخزدهٔ یکی از فرمانروایان سکایی در درهٔ پازیریک در ۸۰ کیلومتری مغولستان بیرونی[1] پیدا شده است. پس از آن قالی معروف به **بهارستان** که در حملهٔ اعراب به ایران به تاراج رفت، مشهورترین نمونهٔ قالی ایرانی است. این صنعت در گذر زمان و با رسوم خاص هر خطّه جلوه‌ای تازه به خود گرفته و از حیث شیوهٔ بافت، گره، مواد و مصالح، طرح و نقشه و رنگ، تنوعات جالب توجهی را به نمایش گذاشته است. مناطق اصفهان، کاشان، تبریز، قم، چهارمحال و... از نواحی مهم تولید قالی ایرانی هستند که هر یک آداب و رسوم خاص خود را در این موارد دارند. آنچه انواع قالیبافی ایرانی را به‌یکدیگر پیوند می‌دهد، تداوم سنت‌های قدیمی است. اما امروزه به اقتضای زمانه، گه‌گاه شاهد مصادیقی از نوآوری و بدعت‌گذاری در این سنت‌ها هستیم. این مقاله بر آن است تا با معرفی و تحلیل برخی نمونه‌ها به چنین مظاهری از نوآوری در فرش ایران بپردازد. نمونهٔ موردی از قالی اصفهان با نام‌نشان حقیقی با اجرای مهیاری انتخاب شده است. این نمونه از قالی‌ها همکاری و تلاش بی‌نظیر استادکار، طراح، نقاش و بافنده را به نمایش می‌گذارد.

استاد نوروز حفیظی، نقاش این قالی‌ها، در بخش عمده‌ای از فعالیت هنری خود، در نمونه‌هایی منحصر به فرد، ایده‌های شادروان حسین مهیاری را به بهترین نحو به تصویر کشیده است. آنچه دربارهٔ این دسته از قالی‌ها اهمیت دارد، افزودن محتوایی جدید به سنت فرش ایرانی است. رویکرد محتوایی در این قالی‌ها قابل قیاس با هنر مفهوم‌گرای معاصر و پست‌مدرن است که در آن وجود ایده و محتوایی برای ایجاد انگیزش فکری اهمیتی ویژه می‌یابد. مناسبات بینامتنی این قالی‌ها با ترانه‌ها و اشعار و فرهنگ مردمی از ویژگی‌های متمایزکنندهٔ آنها از دیگر نمونه‌های این هنر است. شادروان حسین مهیاری به دلیل آشنایی با ادب و عرفان ایرانی و در پیوند با این زمینه‌هاست که در طرح و نقش قالی محوریت را به بیتی شعر یا گفته‌ای از بزرگی اختصاص داده و در این میان برای حضور روح و هویت ایرانی در آثار، اهمیتی ویژه قایل بود. برای دست‌یافتن به چنین هدفی استادکار فرش، شادروان مهیاری همواره نظر نقاش و طراح چیره‌دست، استاد حفیظی را جویا می‌شد و گاه و بی‌گاه ایده‌ها را با همیاری ایشان می‌پرورد. مهیاری بر چیره‌دستی ایشان در طراحی و رنگ و نقطه اشاره می‌کرد و اعتقاد داشت که وی حق مطلب را به کمال ادا می‌نماید. حاصل این همکاری تولید قالی‌های بی‌نظیری چون **گردونهٔ مهر و ماهی**، **توت‌فرنگی و انگور**، کبوتر، دختر رَز، و... است. در ادامه به تحلیل سه نمونه از آنها با تمرکز بر طرح و محتوا خواهیم پرداخت.

۱. دولت مغولستان، پیش از این مغولستان بیرونی (outer mongolia) نام داشت که خواستگاه اصلی تاریخ مغولستان را شامل می‌شد.

۱ـ گردونهٔ مهر و ماهی

قالی **گردونهٔ مهر و ماهی** در ابعاد ۲/۵ ×۳/۵ متر، طی دو سال از ۷۶ تا ۷۸ به‌دست خانم م. روشن بافته شد. (تصویر ۱ـ۱) طرح قالی با ایدهٔ شادروان مهیاری تردستی استاد حفیظی به اجرا درآمده است. آنچه در طرح و نقش این قالی به وضوح پیداست رویکرد نوجویانهٔ طراح است که در کاربرد جدید و منحصر به‌فرد رنگ‌ها و نقش‌مایه‌ها و همچنین افزودن مضمونی تاریخی‌ـ اسطوره‌ای به کار، نمود پیدا می‌کند.

رنگ‌های مورد استفاده در اثر به طرزی بارز تضاد رنگ‌های گرم و سرد را در رنگمایه‌هایی از خلوص و ارزش‌های متنوع در چهار ضلع قالی به نمایش می‌گذارد. در هر چهارسوی قالی بیننده شاهد این تقابل در قالب رنگ‌های قرمز‌ـ نارنجی از یک سو و رنگمایه‌های آبی‌ـ سبز از سوی دیگر است. مفاهیم نهفته، در این نوع از تضاد می‌تواند بر دوگانگی‌هایی نظیر شب و روز، فصل‌های گرم و سرد، معنویت و مادیت و زمین و آسمان دلالت داشته باشد که چنانکه خواهیم دید، کاملاً با نمادگرایی گردونهٔ مهر و ماهی که به‌عنوان نام قالی برگزیده شده در تناسب است.

طرح قالی آمیزه‌ای جذاب از نقوش هندسی سنتی ایرانی ـ اسلامی و تصاویر طبیعت‌گرایانه است. همان‌طور که مشاهده می‌شود طرح مرکزی قالی مستطیلی اندکی از محور چرخیده است که به مثابهٔ قابی برای نقش دو ماهی پیچان در نظر گرفته شده است. چرخش اندک مستطیل به اثر پویایی چشمگیری بخشیده که با نقوش هندسی ترسیمی پیرامون خود در قاب مستطیل بعدی به اوج می‌رسد. در اولین مرحله به‌کارگیری رنگ‌های طیف سبز و قرمز در این بخش خودنمایی می‌کند. رنگ‌ها که از روشن در کناره‌ها به تیره در مرکز پیش می‌روند با فرم دوّاری که مطابق طرح دارند با مفهوم گردونهٔ مهر مطابقت پیدا کرده‌اند. طراح حاشیه‌ای از ماهی‌های زرد و قرمز استیلیزه را به‌عنوان حاشیهٔ این بخش در نظر گرفته است. وی همچنین در بالای این حاشیه قاب مستطیل کشیده‌ای را برای گنجاندن این بیت از فرخی سیستانی: «فسانه گشت و فسون شد حدیث اسکندر/ **هنر** نو آر که نو را حلاوتی است دگر» در نظر گرفته که بر داعیهٔ نوگرایی که پیش‌تر به آن اشاره شد، صحه می‌گذارد. (تصویر ۱ـ۲)

گفتنی است که شادروان مهیاری به تناسب رسانهٔ خود واژهٔ «**هنر**» را با رعایت قانون حق مؤلف، در گیومه، جایگزین واژهٔ اصلی یعنی «**سخن**» در مصرع دوم کرده است. پس از قاب خوشنویسی، شاهد زمینه‌ای پوشیده از نقوش اسلامی شامل شمسه‌ها، دانه بلوطها و ستاره‌ها هستیم. در رنگ‌آمیزی این نقوش دو رنگ نخودی و آبی فیروزه‌ای یادآور سنت رنگ‌آمیزی اسلامی ـ مانند آنچه در گنبد و ورودی مسجد شیخ لطف‌الله شاهد هستیم ـ است.

اما چنانکه اشاره شد نقوش هندسی و انتزاعی در این فرش تقابل جالب توجهی را با برخی تصاویر طبیعت‌گرایانه به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۱ـ۳) این‌گونه تصاویر طبیعت‌گرایانه را می‌توان در چهار قاب نیم‌دایرهٔ جای‌گرفته در هر یک از اضلاع دید. در هر یک از این قاب‌ها تصاویری از ماهی‌ها و آبزیان از هشت‌پا و ستارهٔ دریایی تا خزه و جلبک و به‌طور کلی حیات زیر آب به‌گونه‌ای طبیعی به نمایش گذاشته شده است. پیداست که این بخش از طرح قالی با استفاده از عکس، رنگ‌آمیزی و نقطه‌کاری شده است.

رویکرد محتوایی در این قالی‌ها قابل قیاس با هنر مفهوم‌گرای معـاصر و پست‌مدرن است که در آن وجود ایده و محتوایی برای ایجاد انگیزش فکری اهمیتی ویژه می‌یابد.

تصویر شمارهٔ ۱ـ۱ـ گردونهٔ مهر و ماهی. ۲/۵ × ۳/۵ م

خطوطی دوّار و مارپیچ نیز به‌عنوان امواج آب با رنگ روشن به طرح اضافه شده است. باید گفت که ماهی‌های مرکز قالی نیز از همین صورت طبیعی برخوردارند.

مضمون تاریخی ـ اسطوره‌ای که پیشتر گفته شد از عنوان این قالی برمی‌آید: گردونهٔ مِهر و ماهی. گردونهٔ مهر یا گردونهٔ خورشید (اسواستیکا) نمادی کهنسال است که آن را به قوم آریا و سرزمین ایران نسبت می‌دهند. با وجود این «زادگاه و ریشه‌های آن به وضوح مشخص نیست و در اکثر تمدن‌ها و فرهنگ‌های باستانی خود را نمایانده است. این نشانه نخستین بار در خوزستان با قدمتی پنج‌هزار ساله دیده شده است.» (فرحبخشی، ۱۳۸۷، ص ۶۴)

اسواستیکا نشانهٔ «چرخ گردون خورشید بوده و از این‌رو دارای برخی مفاهیم نمادهای خورشیدی مانند روشنایی، حاصلخیزی و به‌ویژه خوشبختی است. ایرانیان معتقدند هر شاخه از این علامت، جایگاه یکی از عناصر چهارگانه است. همچنین این علامت در دین مهرپرستی، نشانهٔ اتحاد مردم چهارسوی جهان است که بعدها مسیحیت آن را به شکل صلیب درآورده است.» (شایسته‌فر، ۱۳۸۹، ص۹۵) چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش با قرارگیری در گردونهٔ مهر «نظام طبیعت و ذات آفرینش را حفظ می‌کنند و حرکت و تغییر و یا حیات و ممات به‌وجود می‌آورند.» (بختورتاش، ۱۳۵۱، ص۸۶) فارغ از پیچیدگی‌ها و تنوعات ظاهری که این نماد در میان اقوام مختلف در طول تاریخ به خود گرفته است، حرکت دورانی حول یک مرکز ساکن نکته‌ای محوری در طرح گردونهٔ مهر است. به‌عبارت دیگر دَوران و چرخش از مختصات ذاتی این نماد است و از همین‌رو است که آن را مظهر عمل، ظهور، مدار و باززایش دایمی دانسته و اغلب در کنار منجیان به تصویر کشیده‌اند. (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۶۵۲).

در این قالی طرح و مضمون ماهی نیز به گردونهٔ مهر افزوده شده است. ماهی در هنر و اساطیر ایران و دیگر اقوام جایگاهی ویژه دارد. این نقش نماد حاصلخیزی و باروری است که در آغاز همراه با مادر ـ الهه بود. همچنین مظهر خدای رودخانه و مرداب و به‌طور کلی در پیوند با عنصر آب است. اِئا، خدای سومری آب، دارای شکل ماهی یا بزی با دم ماهی است. (دادور، ۱۳۸۸، ص۶۴) در ادب فارسی ماهی بیشتر نشانهٔ نرمی، لطافت و ظرافت است و در تصوف، عارف کامل را از آن جهت که در دریای معرفت غرق است به ماهی تعبیر می‌کنند. (انوشه، ۱۳۸۱، ص۴۴۳) در این قالی طراح نقش ماهی ـ همان‌طور که اشاره شد ـ به دو صورت استیلیزه در حاشیهٔ قاب مستطیل میانی و طبیعی در مرکز و چهارسوی قالی به‌کار رفته است.

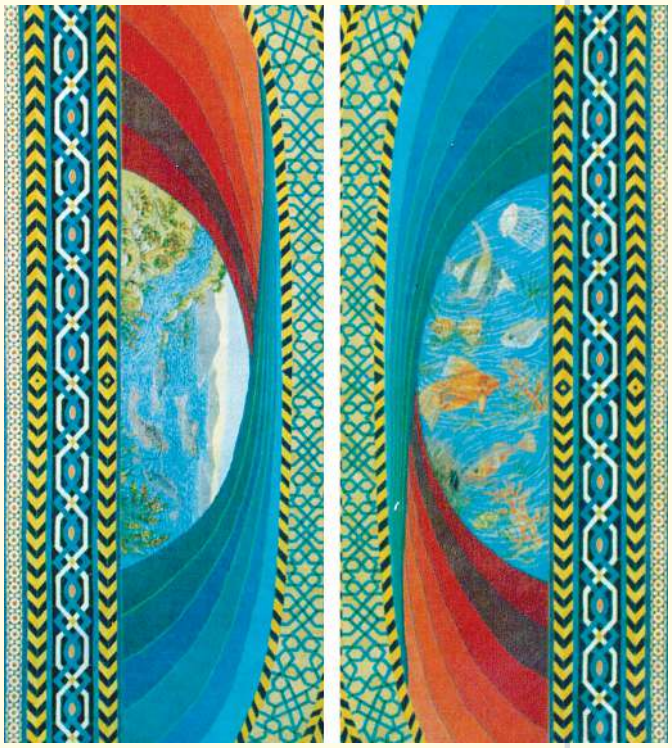
چنانکه دیدیم در این قالی نوجویی در رنگ و طرح با بهره‌مندی از مضمونی تاریخی ـ اسطوره‌ای به‌خوبی به نمایش گذاشته شده است. استاد حفیظی هنر و ذوق خود را به‌طور عمده در رنگ‌آمیزی و نقطه کردن طرح، به‌خصوص تصاویر طبیعی به بهترین نحو به‌کار گرفته است.

۲ـ توت‌فرنگی و انگور

توت‌فرنگی و انگور عنوان قالی دیگری است که از منظر مضمون در نوع خود جالب توجه است. (تصویر ۲ـ۱) در مواجهه با این قالی در نگاه نخست منظره‌ای چشم‌نواز از پنجره‌ای ارسی دیده می‌شود. در اینجا نیز نقوش سنتی هندسی و اسلیمی‌ها در قالب چهارچوب پنجره و نقش و نگار آن ظاهر شده، در حالی که منظرهٔ پشت پنجره نوعی از طبیعت‌گرایی شرقی را ارائه داده که به نحوی ساده با ژرفانمایی غربی آمیخته شده است. در هلال پنجره مضمون اصلی طرح به خط نستعلیق نقش بسته است: «هر که فکر کند همهٔ میوه‌ها همان وقت می‌رسند که توت‌فرنگی، از انگور چیزی نمی‌داند.» این مضمون نقل قولی از پاراسلسوس کیمیاگر، پزشک

حرکت دورانی حول یک مرکز ساکن نکته‌ای محوری در طرح گردونهٔ مهر است. به‌عبارت دیگر دَوران و چرخش از مختصات ذاتی این نماد است و از همین‌رو است که آن را مظهر عمل، ظهور، مدار و باززایش دایمی دانسته و اغلب در کنار منجیان به تصویر کشیده‌اند.

تصویر شمارهٔ ۱ـ۲ جزئی از تصویر ۱ـ۱



تصویر شمارهٔ ۱ـ۳ جزئی از تصویر ۱ـ۱؛
تقابل نقوش انتزاعی و طبیعت‌گرایانه در قالی گردونهٔ مهر و ماهی

و گیاه‌شناس سوئیسی (۱۵۴۱ـ۱۴۹۳م) است. انگور در کتابهای مقدس قرآن، تورات و انجیل و در اساطیر و متون ملل گوناگون و همچنین در ادب فارسی وصف و ستایش شده و نشانهٔ خرمی و نشاط است. گفته شده اولین خوردنی که آدم و حوا در بهشت تناول کرده‌اند، انگور بوده و به همین سبب آن را مایهٔ نشاط می‌دانند. (انوشه، ۱۳۸۱، ص۱۱۸۹)

انگور همزمان با سایر میوه‌های تابستانی جوانه می‌زند، اما دیرتر از بقیه به پختگی می‌رسد. به‌عبارت دیگر انگور زمان بیشتری را در راه تکامل و پختگی صرف می‌کند و از این‌رو انگور نشانهٔ دستیابی به حکمت و تجربه است. در حالی که دیگر میوه‌ها و از جمله توت‌فرنگی اواسط بهار به عمل می‌آیند و استفاده می‌شوند، انگور آهسته و پیوسته راه کمال را می‌پیماید. این میوه از سوی دیگر بدان سبب که از آن شراب به‌دست می‌آید در ادبیات جهان تکریم و تقدیس شده است. باده‌پیمایی در ایران از پیشینه‌ای طولانی و آمیخته با اساطیر برخوردار است. در ادب فارسی نیز این مقوله دستمایهٔ خیالپردازی‌های بسیاری بوده است. در سروده‌های فارسی‌گویان تا قرن پنجم هجری، می و باده‌نوشی، به معنای طبیعی به‌کار رفته است و از قرن پنجم به بعد، با رواج عرفان اسلامی معنای استعاری خویش را یافته است. «معنای جدید عرفانی شراب یا خمر در آغاز مربوط به اصطلاح سکر/ مستی بود که نزد صوفیان دال بر حالی است که از غلبهٔ محبت پروردگار به انسان دست می‌دهد.» (همان، ص۱۳۰۴) با این تفاصیل شاید بتوان گفتهٔ پاراسلسوس سوئیسی را این‌گونه تفسیر کرد: هر کس زمان رسیدگی و پختگی میوه‌ها را زمان رسیدگی توت‌فرنگی بداند از حال انگور بی‌خبر است و به‌طبع بی‌بهره از کمال، پختگی و آگاهی است.

انگور و درخت آن مو، از منظری دیگر نیز بر توت‌فرنگی و سایر میوه‌ها برتری دارد. این درخت در تمامی مراحل تکامل محصولی برای ارائه دارد. غوره، میوه نرسیدهٔ انگور است که مصارف خاص خود را دارد. از برگ مو نیز در آشپزی سنتی ایرانی استفاده می‌شود. پس از آن انگور به‌عنوان میوه به مصرف می‌رسد و همچنین سرکه و شراب از آن به‌دست می‌آید. در نهایت هم با خشک کردن انگور، کشمش و مویز حاصل می‌شود. مَثَل مشهور «غوره نشده مویز شدن» نفوذ و حضور مفاهیم پیش‌گفته را در

تصویر شمارهٔ ۲ـ۱ توت‌فرنگی و انگور، ۱/۲×۱/۸ م

انگور همزمان با سایر میوه‌های تابستانی جوانه می‌زند، اما دیرتر از بقیه به پختگی می‌رسد. به‌عبارت دیگر انگور زمان بیشتری را برای تکامل و پختگی نیاز دارد. و از این‌رو انگور نشانهٔ دستیابی به حکمت و تجربه است. در حالی که دیگر میوه‌ها و از جمله توت‌فرنگی اواسط بهار به عمل می‌آیند و استفاده می‌شوند، انگور آهسته و پیوسته راه کمال را می‌پیماید.

فرهنگ عامه تأیید می‌کند. مویز کمال پختگی است در حالی که غوره نماد ناپختگی و خامی است.

شادروان حسین مهیاری با درک معنا از این گفته، ایده‌های خود را نخست به اصغر خواجه سفارش داد، اما به دلیل نارضایتی از رنگ‌آمیزی و بخشی از طرح، کار را به استاد حفیظی سپرد و ایشان مسؤولیت تکمیل و رنگ‌آمیزی مجدد طرح را به‌نحوی رضایت‌بخش به انجام رساند. مهیاری همچنین به سبب تعلق خاطر به فرهنگ ایرانی و در جهت بخشیدن هویتی ایرانی به طرح، پنجرهٔ ارسی را به طراح پیشنهاد داده‌است. اُرسی پنجرهٔ چوبی مشبکی است که لنگه‌های آن به‌جای آنکه روی پاشنه بچرخد و به درون یا بیرون باز شود، در داخل یک چارچوب به سمت بالا حرکت می‌کند. این پنجره‌ها بیشتر با نقوش هندسی یا انتزاعی از چوب و شیشه‌های رنگی تزیین می‌شد. سطح مشبک پنجره‌های اُرسی چندین کارکرد داشت: نور فضای درون را تأمین می‌کرد و از شدت نور آفتاب می‌کاست .کارکرد دیگر آن حفظ حریم و محرمیت فضای درون اتاق‌ها و تالارها نسبت به فضای بیرونی بود. از منظر زیبایی‌شناسی نیز شیشه‌های رنگی و طرح باشکوه آن لطافت و جذابیت خاصی به فضای درونی می‌داد که هر دم با تغییر زاویهٔ تابش نور خورشید جلوهٔ تازه‌ای به خود می‌گرفت.

اُرسی در فضاهای درونی نیز در جاهایی مثل بالاخانه‌ها و اتاق‌های گوشوارِ واقع در یک یا دو سویِ تالارهای بزرگ و مرتفع

▲ تصویر شمارهٔ ۲ـ۲ جزئی از تصویر ۲ـ۱؛
نقوش انگور و توت‌فرنگی در اسلیمی حاشیهٔ قالی

▲ تصویر شمارهٔ ۲ـ۳ جزئی از تصویر ۲ـ۱؛
نقش صراحی در قالی توت‌فرنگی و انگور

به‌کار می‌رفت؛ در اوقاتی که مجالسی مردانه در تالارها یا اتاق‌های بزرگ هفت‌دری یا پنج‌دری برگزار می‌شد، زنان در اتاق‌های گوشوار که در بالا و دو سوی تالار قرار داشت می‌نشستند و به این ترتیب بر فضای تالار اشراف داشتند.

گذشته از تأکید بر هویت ایرانی در طرح و نقش این قالی در فرصت‌هایی بر مضمون اصلی یعنی کمال و پختگی تأکید شده است. در چارچوب پنجره، طرحی از اسلیمی با نقوش توت‌فرنگی و انگور به اجرا درآمده است. اسلیمی، برآمده از انحنای دایره و متشکل از یک مارپیچ اصلی است که به نقوش گیاهی مزین است. دایره نشان‌دهندهٔ حرکت و پویایی مداوم و نشانهٔ چرخ و آسمان مسلط بر جهان و نماد تکامل فردی است. مارپیچ که انرژی و حیات خود را از دایره می‌گیرد، به سبب جدا شدن از نقطهٔ آغازین خود مسیری رو به کمال را به‌منظور یکی شدن با ذات هستی می‌پیماید. (آیت‌اللهی، ۱۳۶۷، ص۸۳) با مزین شدن مارپیچ به گل‌ها و بندها مراتب کمال یکی پس از دیگری طی می‌شود و طرح اسلیمی پدید می‌آید. (پورجعفر، ۱۳۸۱، ص۱۹۲) در اینجا نوآوری طراح که در ارتباط مستقیم با موضوع و مضمون نیز هست، اضافه کردن نقش توت‌فرنگی به طرح است. این نقش در طراحی سنتی ایرانی نادر و به نوعی بی‌سابقه است، چنان که خود این میوه نیز تاریخ و سابقه‌ای طولانی در فرهنگ ایرانی ندارد. اما طراح با قرار دادن نقش توت‌فرنگی و انگور معنایی نیز حاصل کرده است؛ وی نقش انگور را در درون بند اسلیمی و نقش توت‌فرنگی را در بیرون آورده است. (تصویر ۲ـ۲)به بیان دقیق‌تر هر رشتهٔ اسلیمی دو توت‌فرنگی را در سویهٔ بیرونی خود نگه داشته، در حالی که در انتهایی‌ترین نقطه از حرکت خود به درون، خوشه‌ای انگور را در دل می‌پرورد. انگور تمایل به درون دارد و از این نظر متضمن اندیشه، تعقل و کمال است و توت‌فرنگی، برونگرا، به نوعی سطحی و کم‌تجربه است.

از دیگر ارجاعات ظریف به موضوع طرح، قرار دادن صراحی یا تنگ شرابی در منظرهٔ طبیعی، درست در سرچشمهٔ جویبار است. (تصویر ۲ـ۳) صراحی گونه‌ای ظرف با شکمی نه بزرگ و نه کوچک و گلوگاهی تنگ و دراز است که در مجالس، شراب را در آن ریخته و برای استفادهٔ افراد به پیاله یا جام می‌ریختند. این ظرف با تعابیر گوناگون در شعر فارسی استفاده شده و به سبب گردن بلند، کنایه از معشوق است و همچنین به‌علت سرخی شراب که در دل آن جای می‌گیرد، کنایه از سینهٔ خونین عاشق است. (انوشه، ۱۳۸۱، ص۱۳۱۷) این تأکیدی است که طراح در تکریم انگور و مناسبات آن با باده‌گساری که پیشتر اشاره شد، آورده است.

رنگ در این قالی به نوعی از کارکرد توصیفی خود تبعیت می‌کند، به این معنا که نقاش فراخور رسانه، در اینجا فرش سعی

در تطبیق واقعیت و رنگ‌آمیزی خود داشته است. بدین ترتیب رنگ انگورها سبز و ارغوانی، آسمان، آبی و گل‌ها و گیاهان به رنگ‌های معمول نمایانده شده‌اند. با وجود این در رنگ‌آمیزی اثری از طبیعت‌گرایی به مفهوم غربی وجود ندارد. به این معنا که ژرفانمایی جوّی در آن رعایت نشده است یعنی از وضوح رنگی در دوردست، کاسته نمی‌شود. برای مثال رنگ آبی آسمان و سبز درختان تصویر شده بر خط افق از همان وضوحی برخوردار است که در امواج آب و گیاهان پیش‌زمینه دیده می‌شود. این عدول از طبیعت‌پردازی به هیچ رو لطمه‌ای به بیان مضمون مورد نظر استادان وارد نکرده و به معنای وانهادن اصول طبیعت‌گرایی غربی برای تأکید بر محتوایی حکمت‌آمیز است.

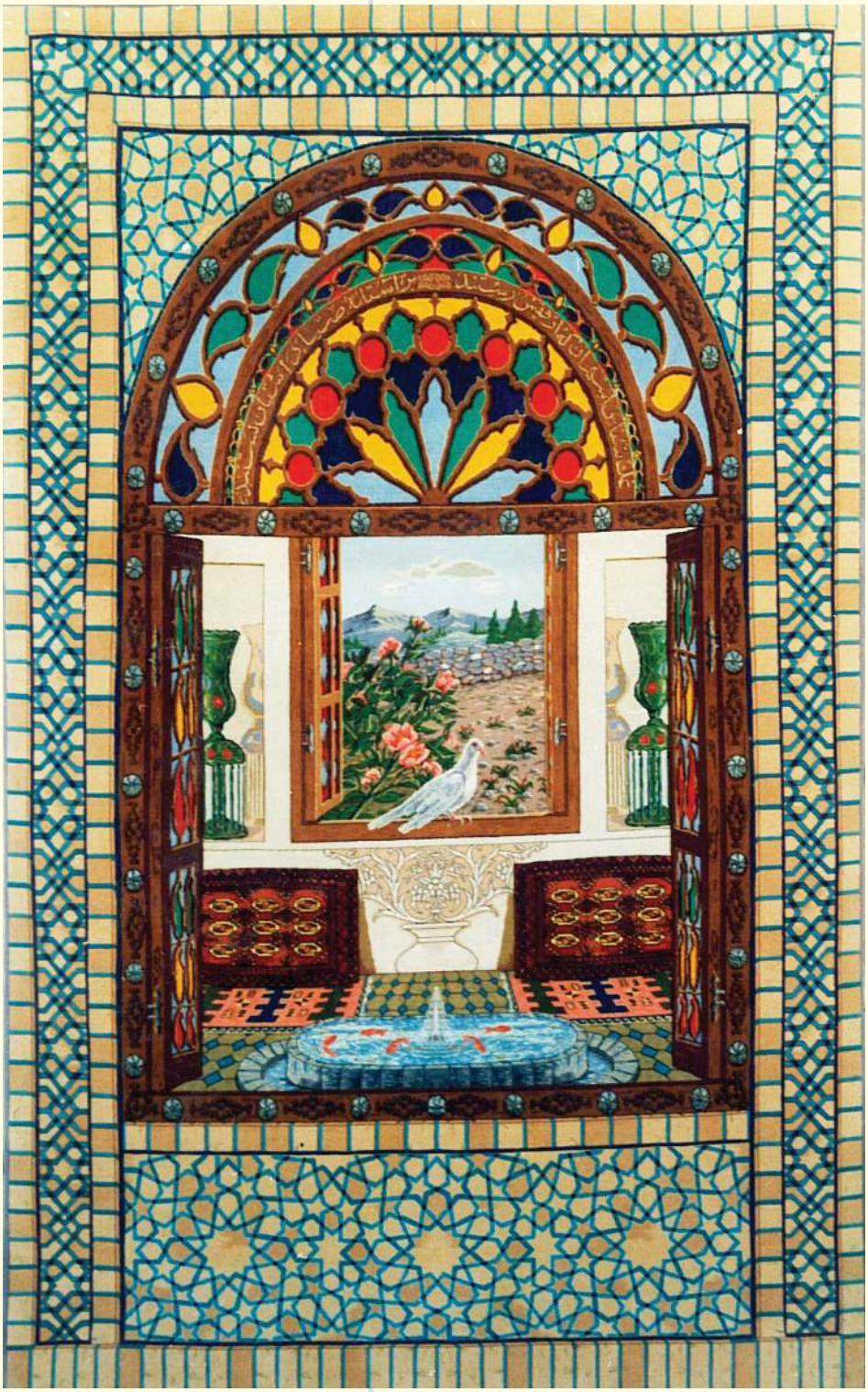
۳ـ کبوتر

قالی دیگر از این مجموعه با عنوان اختصاری کبوتر از بقیه متمایز شده و مضمون خود را از این بیت می‌گیرد؛

نمک‌شناس اسیران که از قفس رستند
بر آستانهٔ صیاد آشیان بستند

در این بیت، شاعر آن سطح از قدرشناسی را می‌ستاید که در آن اسیرِ دام یا زندان، قدردانِ زندانبان است و به اصطلاح نان و نمک او را شناخته و حتی پس از آزادی، دوریِ زندانبان خویش را برنمی‌تابد. طراح کبوتر را نماد این سطح از نمک‌شناسی قرار داده و در نقش قالی از آن بهره جسته است و حتی عنوان قالی را به آن اختصاص داده است.

کبوتر جایگاه جالب توجهی میان سایر پرندگان در اساطیر جهان و نیز فرهنگ مردم ایران دارد. در نمادشناسی این پرنده بر ارزش‌های مثبت تأکید شده است. با نگاهی شاعرانه آن را نماد عشق دانسته‌اند. این پرنده در نمادگرایی یهودی ـ مسیحی مظهر روح‌القدس و نماد خلوص، سادگی و صلح و هماهنگی و روح بوده، استعاره‌ای جهانی برای زن محسوب می‌شود. (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴، صص ۵۲۷ـ۵۲۵) کبوتر در متون ادبی به پیام‌آوری مشهور است و کبوتر نامه‌رسان یادآور چنین امری است. «از میان تعابیر عارفانه‌ای که در متون ادب فارسی به این پرنده نسبت داده‌اند، یکی آن است که سنایی آواز آن را به اشتیاق این حیوان برای رسیدن به معبود تعبیر کرده است.» (انوشه، ۱۳۸۱، ص ۴۵۱) عطار نیز در منطق‌الطیر کبوتر را به بستن نامهٔ عشق به پایش توصیه کرده و



تصویر شمارهٔ ۳ـ کبوتر، ۱/۲×۱/۸م

در نمادشناسی کبوتر را با نگاهی شاعرانه، نماد عشق دانسته‌اند. این پرنده در نمادگرایی یهودی ـ مسیحی مظهر روح‌القدس و نماد خلوص، سادگی و صلح و هماهنگی و روح بوده و استعاره‌ای جهانی برای زن محسوب می‌شود.

اشاره‌ای نیز به داستان تخم گذاشتن کبوتر بر در غاری که پیامبر در آن پناه گرفت و عنکبوت بر درش تار بافت، دارد:

نامهٔ عشقِ ازل بر پای بنـــد — تا ابد آن نامه را مگشای بند
عقل مادرزاد کن با دل بَدَل — تا یکی بیـنی ابـــد را با ازل
چارچوب طبع بشکن مردوار — در درون غار وحدت کن قرار

(منطق‌الطیر. ابیات ۶۴۰ـ۶۳۸)

کبوتر در فرهنگ عامیانهٔ ایرانی نیز پرنده‌ای محبوب است، به‌گونه‌ای که بسیاری آن را پرورش داده و در این کار با یکدیگر رقابت نیز داشته‌اند. در قدیم برای استفاده از فضولات آن نیز بناهایی ساده، مشهور به برج کبوتر می‌ساختند که در حقیقت لانه‌هایی گروهی برای این نوع از کبوتران به‌شمار می‌آمد. بسیاری از این برج‌های کبوتر در مناطق مرکزی ایران از جمله استانهای اصفهان، یزد و مرکزی هنوز پابرجاست. یکی از ویژگی‌های انحصاری کبوتر توانمندی‌اش در جهت‌یابی است. اگر کبوتری را کیلومترها دورتر از خانه‌اش رها کنند، همهٔ راه را در بازگشت پرواز کرده و خود را به خانه می‌رساند. بدین ترتیب و با آنچه پیشتر در نمادشناسی این پرنده گفته شد، حسن تعلیل طراح قالی در انتخاب کبوتر، به‌عنوان نماد وفاداری و قدرشناسی قابل درک است.

در این فرش نیز عناصری آشنا و مشترک با بقیه به چشم می‌خورد. از آن جمله می‌توان به پنجرهٔ گره‌چینی‌شده با شیشه‌های رنگین نصب‌شده بر دیواری با نقوش هندسی از کاشی‌های معقلی (ترکیب کاشی و آجر) اشاره کرد. رنگ‌آمیزی دیوار در اینجا نیز یادآور رنگ‌آمیزی گنبد مسجد شیخ‌لطف‌الله است. از پنجرهٔ باز پیش‌زمینه درون‌خانه‌ای سنتی پیداست. در مرکز اتاق حوضی پر از ماهی‌های قرمز با فواره‌ای در وسط قرار دارد. زمین پوشیده از بافته‌های سنتی با نقوش هندسی است. وجود مخده‌ها و لاله‌های روی طاقچه اسباب شاه‌نشین یا اتاق پذیرایی یک خانهٔ سنتی را به نمایش می‌گذارد. دیوار زیر پنجره به گچبُری زینتی خاص زمان خود مزین است. پنجرهٔ دومی به منظره‌ای طبیعی باز می‌شود. بوتهٔ گل سرخی به سیاق نگاره‌های گل و مرغ در اولین منظر از پنجره به چشم می‌خورد. در اینجا نیز تلاش طراح در هرچه طبیعی جلوه‌دادن فضا و رعایت اصول طبیعت‌گرایی مشهود است. با وجود این جایی که واقع‌نمایی مانعی برای ارائهٔ مضمون بوده و یا حتی کمکی به این مهم نکند، طراح این اصول را وانهاده، تمرکز را به مضمون معطوف می‌دارد. بر همین اساس جایی که باید طبق اصول معماری ایرانی، پنجره رو به حیاط گشوده شود. منظره‌ای طبیعی ـ که دال بر آزادی پرنده است ـ از پنجرهٔ باز به چشم می‌خورد.

مظاهر نوجویی ـ که پیشتر از آنها سخن رفت ـ در این نمونه‌ها در کنار عناصری از قالی سنتی نظیر حاشیه و طُره و حتی در فرشی چون گردونهٔ مهر و ماهی، ساختار لچک و تُرنج، حاکی از دلبستگی و وفاداری طراح به سنت فرش ایرانی است.

نتیجه‌گیری

با نگاه به نمونه‌هایی از هنرهای سنتی نظیر آنچه در این نوشتار از فرش ایرانی مورد ملاحظه قرار گرفت، در می‌یابیم که انواع هنرهای سنتی و آنچه در اصطلاح به آن صنایع دستی گفته می‌شود، قابلیت‌های فراوانی برای پذیرفتن مضامین جدید در عین حفظ سنت را دارد. همان‌طور که دیدیم در نمونه‌هایی از فرش اصفهان با بافت مهیاری، طراح نوجو زمینه را برای انتقال ایده‌هایی فراتر از باورهای سنتی ایرانی ـ اسلامی فراهم آورده و ظهور و بروز شعر و ادبیات را در فرش میسر ساخته است. بدیهی است که این بدعت در مضامین، صورتی تازه را پدید می‌آورد که جلوه‌ای تلفیقی از طبیعت‌گرایی و عکس‌گونگی در فضاهای طبیعی و معماری، و نقوش هندسی و تزیینی پیشین را به نمایش می‌گذارد. این در حالی است که مظاهر نوجویی ـ که پیشتر از آنها سخن رفت ـ در این نمونه‌ها در کنار عناصری از قالی سنتی نظیر حاشیه و طُره و حتی در فرشی چون گردونهٔ مهر و ماهی، ساختار لچک و تُرنج، حاکی از دلبستگی و وفاداری طراح به سنت فرش ایرانی است.

در پایان لازم به یادآوری است که تولید قالی در گرو صرف وقت و همکاریِ گروهیِ هنرمندان طراح، نقاش و بافنده و نظارت دقیق استادکار است و ضعف در هر یک از بخش‌ها، تولید نهایی را با اشکال روبه‌رو می‌سازد. در نمونه‌های مورد بحث در این نوشتار ایده‌های شادروان مهیاری با همیاری استاد حفیظی به اجرا درآمده است. ظهور ایده‌هایی این چنین در هنر قالی ایرانی را شاید بتوان نقطهٔ عطفی در این هنر به حساب آورد. اما این ایده‌ها با هنر رنگ‌آمیزی و نقطه‌کاری استاد حفیظی با بیشترین حد از کمال به نمایش گذاشته شده است و مهارت بافنده نیز در این جلوه‌گری تأثیری بسزا داشته است.

منابع

۱ـ آیت‌اللهی، حبیب‌الله. **مبانی نظری هنرهای تجسمی**، چاپ اول، تهران: سمت، ۱۳۶۷.

۲ـ انوشه، حسن. **فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی**، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۱.

۳ـ بختورتاش، نصرت‌الله. «گردونهٔ خورشید یا مهر»، **بررسی‌های تاریخی**، مرداد و شهریور ۱۳۵۱، ش ۴۰، صص ۱۰۰ـ ۶۵.

۴ـ پورجعفر، محمدرضا و اشرف موسوی‌لر. «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی»، **فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی علوم انسانی** دانشگاه الزهرا، ش ۴۳، ۱۳۸۱، صص ۲۰۷ـ۱۸۴.

۵ـ دادور، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). **جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان**. چاپ اول، تهران: دانشگاه الزهرا

۶ـ شایسته‌فر، مهناز. «نماد، اساس مطالعات زیباشناختی و مضمونی هنر»، **کتاب ماه هنر**. فروردین ۱۳۸۹، ش ۱۳۹، صص ۱۰۹ـ۹۴.

۷ـ شوالیه، ژان و آلن گربران. **فرهنگ نمادها**. ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد اول، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵.

۸ـ شوالیه، ژان و آلن گربران. **فرهنگ نمادها**. ترجمهٔ سودابه فضائلی، جلد چهارم، چاپ اول، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵.

۹ـ عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. **منطق الطیر**، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

۱۰ـ فرحبخشی، علی. «گردونهٔ مهر در کیش بودایی»، **اخبار ادیان**، بهار و تابستان ۱۳۸۷، شمارهٔ ۲۶ و ۲۷، صص ۶۶ـ۶۳