

آسیب شناسی احیای طرح و نقش قالی‌های عشایری و روستایی

محمدعلی اسپنانی

عضو هیأت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شهرکرد



فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره شش و هفت
بهار و تابستان ۱۳۸۶

۳۵

چکیده

صیانت این میراث ملی اقدام گردد. در این امر بدیهی است احیا عمده‌ترین راهکار بوده لیکن ضروری می‌نماید مراقبتهایی در روند احیای آنها به عمل آید، چه در غیر این صورت، الگوهای غلط باعث فراموشی و فروپاشی این هنر خواهد شد. این مقاله به انگیزه گشایش زاویه‌ای نو در امر احیا تلاش دارد تا آسیبهای وارده از این جناح را شناسایی، مطالعه و طرح نماید.

کلید واژگان:

قالیهای عشایری و روستایی، فرش، هنر

دستبافتهای عشایری و روستایی، خاصه قالیه‌ها مهمترین جلوه‌گاه فرهنگ و هنر اصیل ایرانی است که در دوره معاصر رو به فراموشی بوده و متأسفانه جایگزین این هنر اصیل، کف پوشهای امروزی و غالباً ناهمگون در طرح و نقش شده‌اند. از آنجا که طرح و نقش، اساسی‌ترین بازتاب فرهنگی اقوام اصیل کهن بوده و مهمترین شاخصه‌های پیوند با سنتها و فرهنگهای بومی ایرانی را فراهم می‌آورد، لازم است جهت حفظ و

متن حاضر علاوه بر ضرورت احیا به امری مهم‌تر در این حیطه می‌پردازد که غفلت از آن، امحا را جانشین احیا می‌کند. از این رو برای مصون‌سازی روند احیای طرح و نقش از صدمات موجود، علاوه بر شناسایی آسیب‌ها، علل آنها را مطالعه کرده و ریشه‌یابی نموده‌ایم. به نظر می‌رسد از اساسی‌ترین نتایج تحقیق حاضر علاوه بر تدقیق در امر احیا و آسیب‌شناسی آن، آینده‌نگری در تدوین مبانی و اصول احیا باشد.

■ احیا، تعاریف و شاخصه‌ها

در فرهنگ فارسی معین ذیل کلمه **احیاء** چنین آمده است: ۱. زنده کردن، زنده گرداندن^۲. آباد کردن زمین، زراعت کردن...، زندگی از نو. و نیز در همان‌جا **احیاء کردن** چنین معنا شده: ۱. زنده کردن^۲. آباد کردن، از نو به رونق و رواج آوردن و... در فرهنگ بزرگ سخن **احیاء** رواج و رونق و اعتبار بخشیدن (مجازاً)، زنده شدن، زندگانی، زنده کردن، جان بخشیدن و... معنی شده است. نیز فرهنگ انگلیسی به فارسی آریانپور «**revival**» را احیاء، تجدید، تمدید، استقرار مجدد و نیز «**revive**» را زنده شدن، احیاء کردن و احیاء شدن معنی نموده است. بسیاری از فرهنگ‌ها و قاموس‌ها معنای مشابه آنچه آمد، به دست داده و نیز به معنای دیگری خاصه در علوم اشاره نموده‌اند.^۱ با تطبیق معانی کلمه احیا در بسیاری از منابع، این امر محقق می‌شود که مراد از احیا عملی است که در فرایند آن، جان‌بخشی و زنده‌سازی و ممانعت از مهجوری و مرگ، همواره هدف و غایت

طرح و نقش قالبهای عشایری و روستایی از غنی‌ترین ذخایر طرح‌ها و نقوشی است که ضرورت حفظ و پاسداشت آن نه از سر تفنن نگهداشت اشیای باستانی است بلکه این طرح‌ها میراثی ملی و غنیمتی بی‌بدیل از آثار فرهنگی و تاریخی است و حفظ آنها ضرورت دارد. آثار فرهنگی و تاریخی - به مثابه ثروت ملی - با هر ثروت دیگری تفاوت دارند، زیرا افزون بر ارزشهای مادی، هویت فردی و تاریخی ما را می‌سازند، نشانه‌های هویت ما هستند و مختصات شناسنامه ما و کشور ما به شمار می‌آیند؛ با آنها می‌توانیم سربلند باشیم و با آنهاست که می‌توانیم در فرهنگ جهانی ممتاز شویم. اگر این آثار از کف رود و فراموش گردد به کدامین بها باز خواهد گشت؟ این گنجینه مصور، سیر تحول و تطور نقش و طرح را فراخور زمان و حال مردمان ایران زمین نشان می‌دهد. در این میراث عظیم، جهان پیرامون از منظری عشایری و روستایی تصویر و ترکیب شده است. از این دید، نمادها و نشانه‌ها به ویژه از راههای چکیده‌نگاری و انتزاع در ترکیب و تلفیق، برای بازتاب ایده‌ها و افکار به کار رفته‌اند. در این فرهنگ، قالبها بهترین محمل اندیشه‌نگاری مردمانی بوده که درون و برون را به سادگی با خیال‌پردازی به ذوق آزمایی گره زده‌اند. در این حوزه هیچ نامی از هنرمند به جز شیوه، راه، آرمان و اندیشه دیده نمی‌شود.

به راستی برای حفظ و صیانت چنین گنجینه‌ای چه باید کرد؟ اگر بهترین گزینه زنده‌سازی الگوهای آنها باشد، راست‌ترین شیوه برای مصون ماندن آنها از گزند



است.

در بیلاق و قشلاق بستری فراهم می‌آورد تا قالی
عشایری شکلی ویژه در طرح و ساختار داشته باشد.
مطالعهٔ خصایص طرح و نقش این نوع قالی ما را به این
شکل خاص نزدیک کرده و نحوه شکل‌گیری آن را
روشن می‌کند.

نقوش عشایری دامنه وسیعی دارد که در تمامی
دستبافته‌های^۳ ایلیاتی از گلیم^۲ و سوماک^۵ تا گبه^۶ و قالی
دیده می‌شود. سرچشمه برخی از این نقوش در اساطیر و
نگاره‌های کهن است (امثال مرغان پیک باران و یا بز و
قوچ)^۷ و ریشه پاره‌ای در آیین‌های ایران باستان (همانند
نقشمایه ماهی در هم)^۸. برخی جنبه نمادین یافته اند
(مانند بته جقه)^۹ و تعدادی هم کاربردی تزیینی دارند.

قالی عشایری در گذر زمان فراخور حال خود
جلوه‌های تصویری متنوعی را به نمایش گذاشته است.
این تصاویر هر چه باشند نوعی بازنمایی واقعیت عینی یا
ذهنی هستند. تصاویر به دلیل نقاط اشتراکی که با واقعیت
خویش دارند، می‌توانند دالی از مدلول باشند. در هنرها و
صنایع دستی، خاصه در دستبافته‌های عشایری
تصویرپردازی و بازنمایی شیوه‌های متفاوتی دارد. از بین
شبیه‌سازی^{۱۰}، انتزاع گرای^{۱۱} و شیوه نمادین^{۱۲} - که
عمده‌ترین راه‌های تصویرپردازی است -^{۱۳} به نظر می‌رسد
انتزاع گرای^{۱۴} و شیوه نمادین جایگاه‌های مهمتری دارند.^{۱۵}
در طرح قالیهای عشایری آنچه بیش از همه به چشم
می‌آید، انتزاع و تجرید^{۱۶} است که در ترکیب با
خیال‌پردازی و گشاده دستی این اقوام، طیف وسیعی از
ترکیبات در نقشها و الگوها را پدید آورده است.
(تصاویر ۱- الف، ب و ج) شیوه انتزاعی از راه‌های مهم

باید دانست که احیا در صنایع دستی با احیا در حرف و
صنایع دیگر متفاوت است. فرش و خاصه قالی به دلایل
کیفیات خاص خود، محتاج دقت عمل بیشتری است.
علاوه بر این احیای سبکهای عشایری و روستایی به
لحاظ پشتوانه‌های عمیقتر فرهنگی، تاریخی و گمنام،
همواره کنکاشی ژرفتر را می‌طلبد. در حوزه‌های
فرش‌شناسی و منابع مرتبط، در اغلب موارد بازسازی
عین به عین دستبافته‌ها از شاخصه‌های احیا تلقی شده و یا
وفاداری به اصل جایگزین عینی‌سازی شده است.^{۱۷}
بدیهی است با توجه به دامنه وسیع حوزه فرش‌بافی
عشایری و روستایی و موقعیت این اقوام، شاخصه‌ها
و معیارهای احیا به مطالعات فرهنگی و سنتهای ایشان و
البته شناسایی سبکها، نقشها و رنگها بازگشت نموده و به
آنها باز بسته خواهد بود. از این رو می‌توان با تدقیق در
تعاریف فرشهای روستایی و عشایری و شاخصه‌های آنها
به معیارهای مرتبط با زنده‌سازی آنها دست یافت.

گفتاری در طرح و نقش قالیهای عشایری و روستایی

عشایر فرش‌باف ایران از سبک خاص خود در
نقش‌پردازی پیروی می‌کنند. دستبافته‌های آنها از تمام
جهات با سنت و فرهنگ کوچ‌نشینی منطبق است. از
این رو دستبافته‌های ایشان هم از لحاظ کاربری، شکل و
ابعاد مناسب دارد و هم از بابت طرح و نقش، با زندگی و
فکر و اندیشه ایلیاتی هماهنگ است. قالی این مردم به
دنبال تغییرات و سلیقه بازار نمی‌رود و در پی صادرات
شکل نمی‌گیرد. سنت و فرهنگ عشایری و تعامل اقوام





نمادسازی است. نقشمایه‌های انتزاعی می‌توانند جنبه‌ای نمادین پیدا کنند که هیچ‌گونه ارتباط ظاهری (شباهت) با موضوع نداشته باشند و در عین حال مفهوم خاصی نیز عرضه نکنند. در قالیهای عشایری نقشمایه‌هایی هستند که به لحاظ جنبه‌های پنهانی جادو و طلسم، ظاهری انتزاعی و نمادین یافته‌اند و از بابت این اندیشه نیازمند ابهام‌اند و این ابهام در رابطه با معنی یک نقش یا تصویر و شکل ظاهری آن اعمال شده است.

در دستبافتهای عشایری (و نیز روستایی) علی‌رغم هندسی و شکسته بودن نقوش، نقشها از قابلیت کشش و تغییر و تبدیل به اشکال دیگر برخوردارند که این امر باعث ایجاد ترکیبات فراوان می‌شود. به کارگیری خطوط شکسته علاوه بر اینکه تجرید اشکال را تسهیل می‌کند، طرح و نقش قالی عشایری را در طبقه و سبک خاصی

قرار می‌دهد و آن را از نوع شهری متمایز می‌کند.^{۱۶} علاوه بر این، کیفیات اجزای اساسی و ساختار اصلی طرح^{۱۷} چهارچوبی برای پی‌ریزی نقش‌پردازی و ترکیب نقشهاست. بررسی در این مورد نشان می‌دهد بسیاری از اقوام فرش‌باف از ساختارهای تثبیت شده‌ای پیروی می‌کنند که سبک ایشان را از سایرین متمایز می‌کند. (تصویر ۲)

در همسایگی دستبافتهای عشایری، فرشهای روستایی قرار دارند. برخی منابع این نوع دستبافتها را حد فاصل نمونه‌های عشایری و شهری قرار داده و از این زاویه آن را سنجیده‌اند:

«مقصود از این نوع فرش، فرشی نیست که درمقابل فرشهای شهری قرار گیرد، بلکه منظور طبقه‌ای وسیع از قالیهایی است که نقشها و ویژگیهای طرحهایی مشترک را



تصویر ۲- ب: نقش‌پردازی و ترکیب نقوش در متن قالی روستایی هریس



تصویر ۱- الف: نقش‌پردازی و ترکیب نقوش در متن قالی عشایری فارس

در بر می‌گیرد. در سلسله مراتب معمول در بافته‌های شرقی، دستبافته‌های روستایی در میان تولیدات عشایری و کارگاهی قرار می‌گیرد. طرح‌های روستایی بسیار متنوع هستند و از طرح‌های عشایری و کارگاهی الهام گرفته‌اند» (Ivan C.Neff & Carol V.Maggs , 1977, p.14).

در مآخذ دیگر این نوع را در کنار نمونه‌های ایلپاتی و عشایری آورده و اشتراکات آنها را به عنوان خصایص آنها ذکر کرده‌اند:

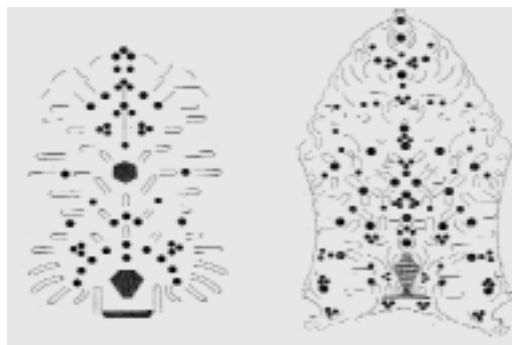
«این گونه زیر اندازها با وجود تنوعی که در طرح و رنگ دارد، عموماً ساده و با خطوط هندسی و شکسته و طرح و نقشی ذهنی و بدون تدوین مقدمات بافته می‌شود. زیبایی طبیعی، استحکام، اصالت طرح و نقش، ارزانی قیمت، مزایای فرش‌های روستایی عشایری است» (دانشگر، ۱۳۷۶: ۴۰۰).



تصویر ۳. الف: اورنگ از منطقه روستای همدان



تصویر ۱- ج: نقش پردازی و ترکیب نقوش در متن و حاشیه قالی روستایی با طرح بید میجنونی (شمال غرب ایران)



تصویر ۲: الگوها و ترکیب نقوش اصلی متن (نقاط نقل) در طرح ناظم کشکولی که به عنوان ساختاری تثبیت شده مرسوم و رایج است.





■ آسیب شناسی و احیا

آسیب شناسی^۳ عبارت است از مطالعه و شناخت ریشه بی نظمیها در ارگانسیم. به عبارتی، آسیب شناسی مطالعه وپویش نارساییها وکشف عوامل مؤثر درکارآمدی یک جریان زنده وپویاست. (ستوده، ۱۳۷۲: ۱۴)

هر چند آسیب شناسی در صنایع هنری ایران امری بی سابقه نیست اما در این مورد مطالعاتی عمیق و طولانی مطابق با خواسته های تعریفی که از آن آمد وجود ندارد؛ بویژه در امر احیا که خود هنوز نیازمند تحقیق و تدبیر بیشتری است و به نظر می رسد خلاءهای فراوانی در آن محتاج مطالعه بوده و تا به حال از آن غفلت شده است. از این جهت به همان میزان که احیای دستبافته ها به صورتی عمیق ارزیابی نشده و اغلب به بازسازی و بازبافی اکتفا شده، به تبع، شناخت انواع و میزان و تنوع آسیب های آن

نیز طبقه بندی نگردیده و مبانی علمی آن هنوز تدوین نیافته است. بنابراین در بحث حاضر می توان به مواردی استناد نمود که فقدان و جرح و تعدیل موارد آن، سبب انحراف و آسیب رسانی به هویت و اصالت فرشهای روستایی و عشایری شده و جهت پیشگیری آن قابل بررسی است.

■ آسیب شناسی احیای طرح و نقش

قالیهای عشایری و روستایی

از مهمترین ارکان و اهداف آسیب شناسی صناعات، بی شک شناسایی آسیبه ها و صدماتی است که در روند ساخت، احیا و مرمت آنها صورت می پذیرد. تشخیص و شناسایی انحرافات اولین گام در درمان صدمات و پیشگیری از آسیبهایی است که درجریان احیا رخ می دهد.



تصویر ۴: ساختار کلی و اجزای اصلی طرح در قالی عشایری فارس



تصویر ۳: ب: اورنگ از منطقه روستای بیجار

به نظر می‌رسد آسیبهای قالیه‌های عشایری و روستایی از چند ناحیه اصلی قابل بررسی باشد:

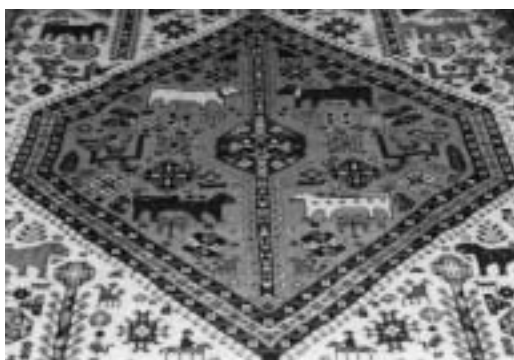
۱. طرح و نقش ۲. رنگ (رنگ آمیزی و رنگرزی) ۳. بافت، مواد اولیه و تکمیل.

علاوه بر این می‌توان به همپوشانی آنها (مثلاً ارایه الگوها و نقشها در رج شمارها و رنگ آمیزهای ناهمگون و ناهماهنگ و ...) و نیز به موارد دیگر اشاره نمود. در حیطه مقاله حاضر، به طرح و نقش پرداخته شده که موارد متعددی از آن با قلمروهای رنگ و بافت در تعامل است. عرصه طرح و نقش گستره‌های بسیار پر اهمیت دارد که صدمات وارده به آن به شدت هویت و شناسه‌های فرهنگی حوزه‌های فرش‌بافی را دگرگون ساخته و الگوهای بدلی و ناقص را جانشین اصل می‌سازد.

در قلمرو بحث مذکور، متن^۴، حاشیه^۵ و ساختار کلی

طرح^۶ در قالیه‌ها در معرض تخریب‌هایی است که جهت احیا، بازسازی و ترمیم باید مطالعه و بررسی شود. (تصویر ۴)

متن و حاشیه دستبافته‌ها از اساسی‌ترین فضاها می‌باشد. مطلوب برای نقش‌پردازی است. این دو پس از هزاران سال به سلامت هنوز به عنوان ارکان طرح افکنی قالیه‌ها به کار رفته و پذیرفته شده‌اند.^۷ علاوه بر متن و حاشیه، ساختار کلی طرح نیز مهم است زیرا بدون آن، الگویی قوام نمی‌یابد و غیر از این مهم، خود ساختار می‌تواند از فصول ممیز بین سبکها تلقی شده و مطرح گردد. بنابراین اهمال و دستکاری در اجزای اصلی طرح، دستبافت را می‌تواند به نحوی نامطلوب معرفی نموده و از اصالت حقیقی خود بیندازد.



تصاویر ۶- الف و ب: روایتی از احیای قالی شکرلو در دوره معاصر



تصویر ۵: قالی قشقایی، تیره شکرلو



موضوع و موقعیت		کیفیت عناصر طرح
متن	نقش	الف) تغییر، ساخت و پرداخت نقوش با تعدیل، افزایش، تبدیل و تغییر ابعاد بدون ملاحظات نقوش* ب) جایگزینی بانقشهای ناهمسان، نقوش جا پرکن**، نقشهای تزینی و یا حذف نقوش.
	ترکیب	ترکیب نقوش با ساده سازی، گسترش و الحاق به یکدیگر و یا جایگزینی با ترکیبات مشابه و ترکیبات ابداعی بدون ملاحظات سبکها*** و سنتهای مناطق فرش بافی
حاشیه	نقش	تغییر و جایگزینی نقوش حاشیه ها بدون هماهنگی با نقوش متن
	ترکیب	الف) ایجاد ترکیباتی ناهمسان و جدا از زمینه فرش ب) تصحیح گوشه های قائم**** حاشیه ها به صورت منظم و به هم پیوسته به ویژه در حاشیه های پهن نمونه های عشایری ج) گرایش به ایجاد نظم به ویژه در توالی نقشها و یا تغییر جهت حرکت نقوش به دلخواه
ساختار کلی طرح		الف) تغییر، جایگزینی و حذف عناصر اصلی یا غالب طرح با جابه جایی، تغییر ابعاد و یا حذف حاشیه ها و ترنج بدون هماهنگی و حفظ ترکیب اصلی ب) جایگزینی حاشیه، ترنج و یا لچکها در قالبهای مشابه ج) ایجاد ساختاری تازه و ابداعی با بهره گیری از قالب اصلی طرح د) تلفیق و ترکیب الگوی اصلی با نمونه های مشابه در دوره معاصر ه) گرایش به ایجاد ساختاری منظم، مرتب و هندسی به ویژه در نمونه های عشایری



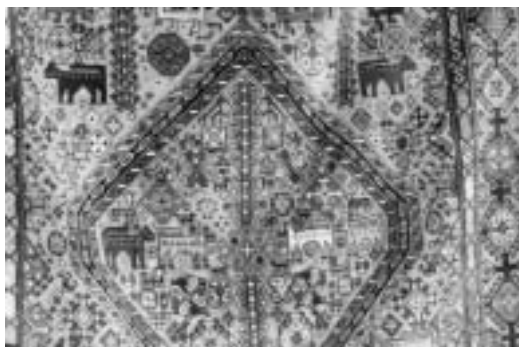
ملاحظات*: در احیای نقشمایه ها و ترکیبات آنها در موارد بسیاری لازم می آید تا کیفیت آنها از بابت شکل نمادین و انتزاعی و یا تزینی بودن صرف آن مورد توجه قرار گیرد. ** نقوش جا پرکن نقشهایی هستند که تنها جهت پر نمودن فضاهای خالی از متن یا حواشی مورد استفاده قرار می گیرند و چه بسیار که ساخته و پرداخته ذهن خلاق بافنده طراح باشند. *** منظور از سبک خصلتهای صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر یا گروهی از آثار هنری است. لازم است که این ویژگیها از پیوندی درونی و ارتباطی انداموار برخوردار باشند یا به سخن دیگر باید نشانه های بیان یک واحد کامل را عرضه بدارند. **** گوشه های قائم: از رسم و سنتهای متداول در فرش بافی نواحی عشایری و روستایی عدم رعایت ساخت و ساز گوشه ها به صورتهای ۴۵ درجه است. در احیای این بخش از قالبها سعی می شود حواشی همان گونه که وجود داشته، منعکس گردد که البته تصحیح و یا انتقال الگوهای نامنظم در گوشه های حواشی قابل تأمل و بحث است.

موشکافی شده و در موضع مناسب خود به کار روند. روشن است تکیه بر عینی سازی دقیق از آثار فخیم گذشته احیا نیست بلکه به امحا نزدیکتر خواهد بود.

■ شرح موضوع وشواهد

جدول ۱ به هیچ روی رویکردی از نوع تقلید و شبیه سازی از اصل قالیها را پیش نمی نهد بلکه تاملی جدی در مراعات سنتها، سبکها و خاصه جامعه و فضای خلق اثر را یادآوری نموده است. باید توجه نمود که احیا باید حرکت پویایی را - که در گذشته جریان داشته و بعداً بنا به دلایلی مهجور مانده - به مسیری مطلوب هدایت کند چه بسا برای حفظ و نگهداری پاره ای از نقشها و الگوها در دوره معاصر لازم باشد در ترکیبی^{۳۳} متفاوت از گذشته احیا و مهمتر از آن ماندگار شوند. پس تقلید صرف و بازسازی نسخه هایی از اصل نمونه های قالی عشایری و روستایی هر چند ممکن است بد نباشد اما بیم بسیاری هست که هیچ گاه نه تنها مقبول نیفتد که ماندگار هم نشود و به عبارتی بهتر به رونق و رواجی که احیا به آن

برای هویداسازی صدمات و آسیبهای طرح و نقش می توان کیفیات تغییر و تحول عناصر طرح را در مواضع متن، حاشیه و ساختار کلی طرح بررسی نمود. جدول ۱ طیف و گستره تحول و تغییرات را در روند احیای طرح و نقش قالیها پیش می نهد. امکانات و گزینه های متنوع و ترکیبات وسیعی در جدول فوق قابل طرح و بحث است. گزینه های مربوط، متغیرهایی هستند که می توانند مطلوب و یا نوعی آسیب تلقی شوند؛ به طور مثال تغییر و تحولات ساختار کلی طرح (موارد الف تا ه در جدول) علاوه بر آنکه می توانند به شدت طرح و نقش را دگرگون سازند اگر بدون ملاحظه و تدبیر اعمال شوند، سبب تخریب اثر گردیده و خود تبدیل به نوعی آسیب می شوند. با توجه به این که احیا به اعتبار بخشی و رونق دهی به جریانی مطلوب حکم می کند و اینکه می توان شقوق متعددی بر شیوه جان بخشی مجدد به اثر فرض نمود، به نظر می رسد زمانی احیا به مصداق اصلی خویش باز می گردد که الگوهای ارزشمند و شایسته قالیها با توجه به ضرورت و در نظر آوردن شرایط عصر خویش



تصویر ۷ الف و ب: روایتی دیگر از احیای قالی شکرلو در دوره معاصر





فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره شش و هفت
بهار و تابستان ۱۳۸۶

۴۴

تصویر ۸- الف: طرحی از یک قالی حوضی قشقایی میراثی از گذشته

اشارت و حکم می‌کند، نرسد.

الف) ضرورت‌ها و الویته‌ها، کشف استعداد ماندگاری و

پذیرش الگوها در دوره معاصر برای روشن نمودن بحث لازم می‌آید به شواهدی از

تطبیق نمونه‌هایی از گذشته و حال ارجاع شود.

ب) تنوع مفاهیم احیا و دشواری دسترسی به نمونه‌ها

تصویر ۵ ساختاری شناخته شده از طرح یک قالی عشایری (قشقایی-شکرلو)^۳ در «سبک اشکالی»^۴ است

ج) عدم شناخت سبکهای فرشبافی، سنتها و فرهنگهای

بومی اقوام فرشبااف

و تصاویر ۶ و ۷ الف و ب) نمونه‌های احیا شده از همان

قالی عشایری را در دوره معاصر نشان می‌دهد. تطبیق دو

به همین گونه است) باعث

زوال و تخریب آثار اصیل

فرشبافی به ویژه قالی شده

است. این نیز مسأله مهمی

است که عوامل مذکور قابل

گسترش به زیر گروههای

متعددی است که خود

می‌تواند در حوزه‌های بافت،

رنگ (رنگرزی و رنگ‌آمیزی)

و ابعاد قالی مورد مطالعه و

تدقیق قرار گیرد.



تصویر به راحتی تغییر در

نقشها و ترکیب آنها را در

دوره معاصر نشان می‌دهد در

حالی که ساختار کلی طرح تا

حدود زیادی حفظ و پایدار

مانده است. با بررسی اجزا

و کلیات نمونه‌های امروزی

قالیهای عشایری و روستایی

می‌توان میزان وفاداری به

الگوهای اصلی و یا دوری از

آنها را مطالعه و ارزشیابی

کرد. (تصاویر ۸- الف و ب)

الف) ضرورتها و الویته‌ها، کشف استعداد ماندگاری و

پذیرش در دوره معاصر

■ شناسایی علل

لازم و ضرور است قبل از اینکه اثری هنگام احیا جانی

تازه یافته و زنده شود، نکات مهمی از آن دانسته و درک

صحیحی از آن داشته باشیم؛ نخست آنکه چه نیاز و

ضرورتی به احیای الگوها و نقشهای مهجور گذشته

است؟ آیا همه آنها ضرورت والویت دارند؟ یا از آن جهت

که تنها متعلق به گذشته‌اند، احیای آنها مهم شده و الویت

اینکه چه اسبابی باعث تخریب و از میان رفتن قالیها در

حین احیا می‌شود، از مهمات بحث حاضر است. به نظر

می‌رسد صدمات و آسیبهای موجود، دلایل متعددی

دارند که مستقیم یا به واسطه در تخریب حین احیا موثر

هستند. از این میان به چهار دلیل که خود می‌تواند دلایل

دیگر را پوشش دهد، اشاره می‌کنیم:



یافته است؟ به هر روی این مهم است بدانیم که چه چیز (ونه هر چیز) شایسته ورود به این حیطه است. علاوه بر این کشف و زمینه‌یابی استعدادهای نقشها و طرحها مساله است که به ماندگاری آن پس از احیا کمک می‌کند. چه بسا الگوها و نقوشی باشند که پس از احیا با ترکیبات امروزی هماهنگی نداشته و در نهایت نیز عمر کوتاهی داشته باشند و احیای آنها بی‌ثمر باشد. سومین مهم، مقبولیت و پذیرش اثر احیا شده در عصر معاصر است. از این بابت سنجش قابلیت و ظرفیتهای نقشها و طرحها در هماهنگی با شرایط امروزی (در عین برخورداری از میراث کهن) عاملی حیاتی در پذیرش نمونه احیا شده خواهد بود.

ماحصل گفتار آنکه در روند احیا، بی‌اهمیت پنداشتن ضرورتها و الویتها و چشم پوشی از زمینه‌های مستعد اثر و کنار نهادن شرایط عصر حاضر، نه تنها به تجدید حیات اثر کمک نمی‌رساند، که مهجوری و فراموشی آن‌را تسریع می‌کند.

ب) تنوع مفاهیم احیا و دشواری دسترسی به نمونه‌ها
از اساسی‌ترین دشواریها در امر احیا گستره وسیع و متنوع مفاهیم این زمینه است. از این جهت طیف وسیعی از تعاریف، معانی و مترادفهای متعدد می‌توانند جانشین احیا شوند و طبیعی خواهد بود که در پراکندگی مفهومی احیا چه بسا نه طرح و نه نقش و نه رنگ بازگشتی به اصل خود نداشته باشند. پس تا زمانی که بررسیها و پژوهشها هنوز مرزهای احیا را روشن نکرده باشد، این خطر همواره وجود دارد که تنها عینی سازی سطحی

و گریته برداریهای ناقص با احیا مترادف و همسان شود. در شناسایی اسباب و علل آسیب‌ها در روند احیا به این امر باید واقف بود که همیشه دستبافت و قالی در دسترس نبوده و در بسیار موارد تنها پاره‌ای از قالی موجود بوده و حتی در شرایطی وخیم‌تر، هیچ نشانی مگر در نمونه‌های مشابه و یا اسناد مکتوب (الگوهای نقش و طرح) وجود ندارد.^{۲۶} بنابراین بررسی موشکافانه برای دسترسی به نزدیکترین و صحیح‌ترین اطلاعات مرتبط با الگوها و نقشهای با هویت اصیل کاملاً ضرور بلکه واجب است زیرا در نبود اطلاعات کافی، حدس و گمان به راحتی جانشین الگوی اصلی خواهد شد و بدیهی است که نتیجه چیز دیگری خواهد بود.

ج) عدم شناخت سبک‌های فرش‌بافی، سنتها و فرهنگهای بومی اقوام فرش‌باف

با تعبیری که از احیا آمد، تلاش می‌شود تا مهمترین جلوه‌های فرهنگ و هنر بومی ایران (قالیهای عشایری و روستایی) به عینی‌ترین وجه اصلی و ممکن خود بازگردد یا حداقل به آن نزدیک شود. در این روند اگر فضاهای خلق اثر فراموش شود و سنتهای فرش‌بافی و شیوه‌های ساماندهی و ساختارهای خاص طرحهای مناطق فرش‌باف نادیده انگاشته شود، به حتم قالی احیا شده، شناسنامه‌ای از گذشته فرهنگی خود نخواهد داشت. اینکه دستبافتها در کدام ایل و عشیره و یا کدامین روستا نقش‌پردازی و بافته می‌شود از آن جهت اهمیت دارد که اینها اساسی‌ترین منابع در مطالعات فرهنگ اقوام هستند و علاوه بر آن، اسباب شناخت شیوه‌ها و سبکهای

متنوع ایرانی را در ترکیب، تلفیق و نحوه اجرای نقشها و طرحها هویدا می‌سازند. از این‌رو مثلاً چگونگی می‌شود از سبک و سنت «اشکالی» غافل ماند و از وفاداری سنت فرشبافی ترکمنها چشم پوشید و در این حال به دنبال احیا بود؟ همچنین در بسیاری از مناطق فرشبافی روستایی با طیف وسیعی از تنوع سبک مواجهیم که نمی‌توان تنها به یکی دو سبک و طرح و ترکیب اکتفا کرد و آن را به سراسر منطقه تعمیم داد. فرشبافی در ایران درختی تناور است که ریشه‌های عمیقی در فرهنگ، سنن و آداب ایرانی دارد. شاخه‌های این درخت، انبوه و بسیاری از آن ناپیدا و گمنام است. روشن است که شناخت و معرفت شاخه‌ها و چگونگی و خاصه پایداری و دوام ایشان به حتم به ریشه‌ها خواهد بود.

(د) تنوع اهداف، سفارش، سلیقه و کاربرد

هدف، سفارش، سلیقه و کاربرد از اهم مواردی است که در فرشهای معاصر شایسته دقت و توجه بوده و به دنبال دگرگونی در دیدگاه‌های معاصر به ویژه تغییر در الگوی مصرف، نقشی اساسی در حفظ بازارهای جهانی دارد. با اذعان به اهمیت نکته اخیر، باید دانست به اندازه اهمیت نقش عوامل مذکور، نقش زوال و امحای آنها در احیای فرش به مراتب قابل تأمل تر خواهد بود.

به نظر می‌رسد در دوره معاصر برای برآوردن سفارشها و دستورها و بدتر از همه بی‌سلیقگی، باز بافی انواع طرحها و نقشها در لباس احیا به شدت دنبال می‌شود. گویی هر چیزی از قدیم و جدید، قابل و ناقابل، باید احیا گردد تا مقبول شود غافل از اینکه حلقه‌های این روند ناشناخته

رها شده‌اند.

لازم است بدانیم در حیطه عشایری و روستایی معمولاً فرشبافی از نظام مستقل تولیدی تبعیت می‌کند. «اعضای جامعه عشایری یا روستایی بیشترین دستبافتهای خود را برای خود و به اراده خود و به استقلال می‌بافند و انگیزه اصلی آنان سوداگری نیست، هرچند که دادوستد بخش مهمی از تولید را در بر می‌گیرد» (پرهام، ۱۳۶۴: ۴۵ و ۴۴). از این‌رو دگرگونی و تغییرات دستبافتها در پیوند با روح عشایری، تنوع کاربری و مراودات و تعامل اقوام و ایلات همسایه و مهاجر با یکدیگر خواهد بود. بنابراین مهم خواهد بود که ارزشهای فرهنگی اقوام در تحولات فرش معاصر به نحو مطلوب زنده گردد نه اینکه در لابه‌لای انگیزه‌های نامطلوب، تحلیل رود و فراموش شود.

■ نتیجه

احیا موضوعی مهم و اساسی در حفظ و پاسداری فرهنگ ایرانی است. از آنجا که قالیه‌های عشایری و روستایی از مهمترین عناصر فرهنگ تصویری ایران است، ضرورت دارد در راستای حفظ و حراست از میراث فرهنگ بومی، طرحها و نقشها و الگوهای اصیل قالیه‌ها در قالب احیا زنده گردیده و از مهجوری و فراموشی نجات یابند.

به نظر می‌رسد از میان آسیبهای متنوعی که در امر احیای دستبافته‌ها خاصه قالی حادث می‌شود، طرح و نقش از مهمترین و اساسی‌ترین آنها باشد زیرا صدمات آنها می‌تواند شناسه‌های سبکی را از میان ببرد و قالی را از





هویت و فرهنگ بومی تهی ساخته و نابود سازد.

در پاسداشت و احترام میراث‌های فرهنگ ایرانی، احیای قالیهای عشایری و روستایی امری لازم بلکه واجب است اما طی نمودن روند آن بدون تدبیر و تامل میراث کهن را زنده و ماندگار نمی‌کند زیرا پیش از گام نهادن و اقدام در احیا، لازم است مراحل اصولی آن تدوین و سپس اجرا شود. در این مورد به نظر می‌رسد شناسایی، ریشه‌یابی و مطالعه علمی طرحها و نقوش قالیهای مناطق مختلف قبل از هرگونه اقدامی ضروری و در اولویت باشد.

بنابراین موارد ذیل در حیطه حفظ فرهنگهای اصیل و بومی ایرانی قابل جمع‌بندی است:

۱. ضرورت احیای مهمترین نموده‌های فرهنگ عشایری و روستایی ایران.
۲. شناسایی آسیبها و صدماتی که در روند احیای قالی‌های عشایری و روستایی صورت می‌پذیرد و مهمتر از آن ریشه‌یابی علل آن جهت مداوا و پیشگیری.
۳. بررسی و تحقیق مبانی احیا، اصول و روشهای آن.

■ پی‌نوشتها:

۱. مثلاً در علوم شیمی به کرات از احیاء استفاده گردیده و منظور از آن اکسید کردن (فرهنگ معین) و نیز ترکیب جسم با هیدروژن، باز یافت یک عنصر از ترکیباتش و... است. (فرهنگ سخن)
۲. بدیهی است منظور از احیا نگهداری و صیانت از میراث جاودان نگاره‌های ایرانی است و گر نه، احیا و بازسازی حتی با بهترین معیارهای ممکن هیچ‌گاه اصل نخواهد شد بلکه نزدیکترین وجه و صورت ممکن از نمونه را فراهم می‌نماید. این نیز قابل پیش‌بینی است که به حکم خیالپردازی، ذهنی بافی و آزاد دستی اقوام فرش‌باف به ویژه در دستبافته‌های عشایری، بافنده طراح به تنوعات بی‌شماری از نقش افکنی پرداخته که غیر قابل پیش‌بینی بوده و چه بسا خارج از قواعد سبکی و ایلی باشد. بنابراین لازم است هم در احیا و بازسازی و هم در مرمت، به گستره و طیف موضوع واقف بود.
۳. «لفظ دستبافته اعم است از انواع قالی و گلیم و جاجیم و چننه و خورجین و جوال و نمکدان و مفروش و روزینی و جل اسب و... آنچه که کار دست باشد، خواه گره بافته و خوابدار مانند قالی و قالی - خورجین و خواه پود بافی مانند گلیم و یا سوزن دوزی به شیوه پودپیچی». (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۰)
۴. (Kilim, Gelim, Kelim, Khilim) گلیم از انواع فرشهای بی‌گره است که تنها از درهم تنیدن تار و پود به وجود می‌آید.
۵. (Soumak, Soumac, Sumak) سوماک: (سوماخ) از انواع گلیم یک رو است. سوماک با پیچیدن پود با طرز خاص به دور تار بافته می‌شود. (پودپیچی).
۶. (Gabbah, Gaba, Gabeh) گبه: گونه‌ای دستبافته که تار آن به طور معمول از موی بز و پود آن از پشم گوسفند است و بافت آن مانند قالی بر روی دار افقی انجام می‌گیرد. طرح گبه نگاره‌هایی ذهنی و اشکالی هندسی است. رایج‌ترین آن گبه‌های قشقایی، بختیاری و لری است که اغلب با پرز بلند و گاه با هشت تاده پود بافته می‌شود (آذریاد و رضوی، ۱۳۷۲: ۲۳۴)
۷. نقوش حیوانی مذکور از جمله نقوش نمادین و اسطوره‌ای آب و باران است که در دستبافته‌های ایلیاتی به ویژه عشایر فارس به فراوانی

دیده می شوند.

۸. نقشمایه ماهی درهم یا هراتی از نقوش (و البته طرح) اصیل ایرانی است که در آیین مهر (میتراثیسم) ریشه دارد. اساس آن دو ماهی و گل گردی (معمولاً هشت پر) در میان آن است که بعدها دو ماهی تبدیل به برگ شده است. این نقشمایه از گسترده ترین نقوش به کار رفته در تمامی قالیهای عشایری، روستایی و شهری است.

۹. بته / بوته: یکی از رایج ترین نگاره های ایرانی است که از روزگار قدیم تقریباً در همه انواع دستبافتها بخصوص ترمه و قالی و قلمکار متداول بوده است و به سبب همین پراکندگی کاربرد و رونق و اعتبار درازمدت، شکل و حالت بته دستخوش تحول و دگرگونی وسیع شده و این نگاره به بیش از شصت صورت متفاوت در آمده است که متداولترین صورت آن به «بته جقه» معروف است (پرهام، ۱۳۶۴: ۲۰۷). بیش از چهل نوع متمایز بته در فرشبافی فارس برشمرده شده است (همان: ۲۲۶).

۱۰. در این روش تلاش می شود تمام نمودهای عینی و بصری موضوع در تصویر ارائه گردد. بنابراین تصویرپرداز در بازنمایی موضوع کمتر تغییر و دگرگونی به وجود می آورد و نزدیکترین صورت طبیعی ممکن از موضوع را ارائه می کند. این نحوه بازنمایی در سبک فرشبافی شهری به فراوانی در قالیهای تصویری قابل مشاهده است.

۱۱. عمل انتزاعی کردن یک شکل یا نقش در واقع استرلیزه کردن یا پالودن آن است. به این معنی که عوامل بصری متعدد حذف می شوند و مهمترین و بارزترین جنبه های آن باقی می ماند. (داندیس، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

۱۲. «در محصولات اقوام ایلیاتی و اقوام بدوی جهان، نماد به کرات به کار رفته است و می رود. ترکمنها به نماد «تمغا» و فارسها به آن «نشان» می گویند. گرچه در اطلاق لفظ «نشان» به نماد باید کمی مسامحه کرد.» (امینی، ۱۳۷۹: ۲۹)

۱۳. «پیامهای بصری در سطوح سه گانه بیان و دریافت می شوند. از راه بازنمایی یا شبیه سازی طبیعت که از راه مشاهده آنچه در محیط زیست و در تجربیات خود می بینیم و باز می شناسیم، صورت می گیرد. از راه انتزاعی، یعنی تبدیل کیفیت جنبشی رویداد بصری به

مؤلفه های بصری اصلی و بنیادی خود با تأکید بر روی وسایل پیام رسانی هر چه مستقیم تر و مهیج تر و حتی بدوی. از راه سمبل یا رمز، یعنی از راه جهان پر وسعت دستگاههای نمادی رمزی که انسانها به دلخواه خویش آفریده و بدانها معنی داده است.» (داندیس، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

۱۴. از آنجا که شبیه سازی بازندگی ایلیاتی هماهنگی ندارد و الزامات خاص خود را به کار می برد، به ندرت در قالیهای عشایری به کار می رود و تنها در معدودی از عشایر ایرانی (از جمله تیره کشکولی از ایل قشقایی) که از مظاهر تمدن شهری متأثر شده اند، دیده می شود. البته نباید از نظر دور داشت که دوری ایلات از چنین بازنمایی، به معنای واقع گریزی نیست، بلکه آنها واقعیت را به شکل دیگری که با نیاز روحی عشایری مرتبط است، منعکس و بازنمایی می کنند.

۱۵. «تجريد در لغت به معنی برهنه شدن از پوشش و پوست کردن است. تجريد وقتی روی می دهد که ذهن جزئی از شبی را از دیگر اجزا تفکیک کند و بدون توجه به اجزای دیگر آن را مورد ملاحظه قرار دهد.» (صلیبا، ۱۳۶۶: ۲۱۲)

۱۶. این موضوع می تواند مبنایی برای طبقه بندی قالیها باشد. بر این اساس «ادواردز» در یک تقسیم بندی کلی سبک طراحی قالی را به دو دسته تقسیم می کند: الف) طرحهای شکسته و هندسی ب) طرحهای گردان.

ادواردز طرحهای هندسی و شکسته را با جامعه ایلی و روستایی و طرحهای گردان و غیرشکسته را با جامعه شهری منطبق کرده است. او می نویسد:

«این دو سبک با انواع دو گانه اصلی بافتهای ایرانی منطبق می شود. در بافتهای روستایی یا عشایری که معمولاً از خطوط مستقیم تشکیل شده و بافتهای شهری یا کارگاهی که در آن از خطوط منحنی بهره گرفته شده است.» ادواردز دلیل رواج این دو سبک را در به کارگیری نقشه و مهارت شهرنشینان و در مقابل عدم به کارگیری نقشه و نبود مهارت در عشایر و روستاها می داند. (ادواردز، ۱۳۶۸: ۴۳ و ۴۴)

۱۷. (Structure) «ساختار یا ساخت، حاصل روابط متقابل کلیه عناصری است که اثر را تشکیل می دهد؛ به عبارت دیگر ساختار





نتیجه ارتباط ضروری میان اجزای یک کل هنری است که موجب یکپارچگی اثر می‌شود و این یکپارچگی هر چه کاملتر باشد به اثر وحدت هنری بیشتری می‌دهد. (میر صادقی، ۱۳۷۷: ۱۶۳).

۱۸. Pathology

۱۹. متن، بوم یا زمینه از اجزای اساسی طرح قلمداد می‌شود.

۲۰. B order حاشیه از ضرور ترین اجزا و عناصر هر دستبافتی است. سیروس پرهام حاشیه‌های متوازی و متوازن را از زمان تولد قالی ایرانی (پازیریک) جزو لاینفک طراحی فرش می‌داند. (پرهام، ۱۳۶۴: ۳۰)

۲۱. در مواردی ساختار کلی طرح را با اجزای عناصر اصلی طرح برابر قرار داده‌اند. بی تردید شناخت عناصر اصلی طرح قالی برای مطالعه روابط بین اجزا و درک ساختار طرح ضرور است. این اجزا و عناصر از مهمترین عوامل شکل‌دهی طرح است که با کیفیاتی متفاوت، ترکیبات متنوعی را سازمان می‌دهد. در واقع قالب و ساختمان کلی طرح را این اجزا به وجود می‌آورند و نقوش دیگر به تبع آنها شکل می‌گیرند. بسته به نوع طرح می‌توان اجزای مختلفی را به عنوان عناصر اساسی طرح قلمداد کرد اما از آنجا که پاره‌ای اجزا در تمامی طرحها به اشتراک اما با کیفیاتی متفاوت وجود دارند، از این رو مشترکات آنها در نظر خواهد بود. برای عناصر اصلی طرح قالی، عنوانهای دیگری نیز آورده شده مانند: «عناصر و اجزای قالی» (پرهام، ۱۳۶۴: ۸۵) همچنین «عوامل اصلی» (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۸ و ۱۶) نیز «عناصر اصلی نقش قالی» (یساوی، ۱۳۷۵: ۹۲).

۲۲. وجود حاشیه از سنتهای اصیل فرش‌بافی ایران است و در واقع یادآور حصار و دیوار باغهای اساطیری است که مبنای طرحهای قالی ایرانی قرار گرفته است. اهمیت حاشیه وقتی دو چندان می‌شود که با متن در تعامل باشد. تعامل این دو در ایجاد طرحی مستحکم و ساختاری نو قابل تأمل و بررسی است. در این راستا تناسب و تعادل امری چشمگیر خواهد بود.

۲۳. به نظر می‌رسد آنچه از ترکیب حاصل می‌شود و یا به عبارتی، هدف آن است، وحدت باشد. بنابراین ارتباط اجزا، شکل و کیفیت به کارگیری آنها برای دسترسی به این وحدت مهم و لازم است. «مقصود از ترکیب کنار هم چیدن عناصر، و در مورد هنر، نقشیایی

است که در نهایت، وحدت ایجاد کند. یگانگی، هدف شکل و محتوای ترکیب است. به هیچ وجه نمی‌توان نقشهای آماده (طراحی و رنگ شده) را پهلوی هم چید و نام آن را طراحی گذاشت... در کار طراحی سنتی گذشته از این که نقشها باید با هم سازگار و همجنس باشند، باید هر یک رنگ‌بندی مناسب خویش و در عین حال مناسب دیگر اجزای کنار خود و زمینه کار داشته باشند و مقصود از ترکیب همین است. ترکیب وحدتی است که از کثرت پدید می‌آید و بنابراین طراح باید بسیار سنجیده و کارآزموده باشد و نه تنها ترکیب شکلها (فرمها) بلکه رنگها را خوب بشناسد و در کار خویش تضاد، ناسازگاری، ضعف و امثال آنها باقی نگذارد.» (حصوری، ۱۳۸۱: ۷۷)

۲۴. شکرلو تیره‌ای جدا شده از ایل قشقایی بوده و امروزه به صورت یکجانشین درآمده‌اند.

۲۵. سبک اشکالی از سبکهای نقش‌پردازی قالی قشقایی است. در این شیوه طرحها، نقشها و نگاره‌های ایلایاتی به ندرت تغییر می‌یابند. حالت هندسی نگاره‌ها، ذهنی بافی، پیروی نکردن از الگوی معین و نداشتن نظم خاص و عدم قرینه سازی جز حاشیه‌ها و ترنجها از ویژگیهای بارز طرحها و نقشهای این شیوه است. اساس این نوع نقش‌پردازی، ترکیب و درهم ریختن نگاره‌های مختلف و پراکنده است. نقشهای اصیل و کهن قشقایی و لری در این سبک حفظ شده و پیوندهایی از قشقایی و قفقاز در آن دیده می‌شود. از طوایف و تیره‌های متعدد قشقایی، طایفه شش بلوکی (خاصه تیره‌های هیبت لو، عرب چوپانلو)، طایفه‌های رحیم‌لو و صفی‌خانی و نیز شکرلو و خنگشت از این سبک پیروی می‌کنند.

۲۶. یکی از دشواریهای کار احیا هنگامی است که دسترسی به نمونه واقعی وجود ندارد. از این جهت براساس نمونه‌های مشابه باقیمانده در صورت وجود و یا بر مبنای مطالعه در کیفیات آثار هنری معاصر که با نمونه مورد بررسی دارای سوابق نزدیک و مشترک و یا در تعامل بوده است، احیا انجام می‌گیرد.

■ منابع و مأخذ

۱. آذریاد، حسن و فضل‌الله حشمتی رضوی؛ فرشنامه ایران، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۲.

منابع تصویری

۱. تصاویر ۳ (الف و ب)
Milanesi, Enza, The Carpet, I.B. Tauris & Co Ltd
Victoria House, London & NY, 1999
۲. تصاویر (۵)
Opie, James, Tribal Rugs, Laurence King Publishing, 1992
۳. تصاویر (۸ الف)، (۴)، (۲): پرهام، سیروس، دستبافتهای عشایری و روستایی فارس، ج ۱، تهران: امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۴.
۴. تصاویر ۱ (الف، ب، ج)، ۶ (الف، ب)، ۷ (الف، ب)، ۸ (ب) از نویسنده مقاله (مطالعه میدانی در منطقه شمال غرب ایران، منطقه فارس و نمایشگاه بین‌المللی فرش تهران)
۲. آریانپور، عباس و منوچهر، فرهنگ فشرده انگلیسی به فارسی یکجلدی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۳. امینی، محمدرضا، «نماد درقالی» فصلنامه فرش دستباف ایران، سال ششم، شماره ۱۸، بهار ۱۳۷۹.
۴. انوری، حسن، فرهنگ بزرگ سخن، تهران، جلد اول (آ-ء)، ۱۳۸۱.
۵. ادواردز، سیسیل، قالی ایران، ترجمه مهیندخت صبا، فرهنگسرا، چاپ دوم، ۱۳۶۸.
۶. پرهام، سیروس، دستبافتهای عشایری و روستایی فارس، ج ۱، تهران: امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۴.
۷. تناولی، پرویز، قالیچه‌های تصویری ایران، تهران: سروش، چاپ اول، ۱۳۶۸.
۸. حصوری، علی، مبانی طراحی سنتی ایران، تهران: نشر چشمه، چاپ اول، ۱۳۸۱.
۹. داندیس، دونیس. ۱، مبادی سواد بصری، ترجمه: مسعود سپهر، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۸.
۱۰. دانشگر، احمد، فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران)، بی‌جا، سازمان چاپ و انتشارات یادواره اسدی، چاپ اول، ۱۳۷۶.
۱۱. ستوده، هدایت‌الله، آسیب‌شناسی اجتماعی، تهران: موسسه انتشارات آوای نور، چاپ اول، ۱۳۷۲.
۱۲. صلیبا، جمیل؛ فرهنگ فلسفی، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران: انتشارات حکمت، چاپ اول، ۱۳۶۶.
۱۳. معین، محمد، فرهنگ فارسی، جلد اول (آ-خ)، امیرکبیر، تهران: ۱۳۸۵.
۱۴. میرصادقی، جمال و میمنت ذوالقدر؛ واژه‌نامه هنرداستان نویسی، تهران: کتاب مهناز، چاپ اول، ۱۳۷۷.
۱۵. یساولی، احمد، مقدمه‌ای بر شناخت قالی ایران، تهران: فرهنگسرا، چاپ دوم، ۱۳۷۵.
16. Ivan C.Neff & Carol V.Maggs: Dictionary of Oriental Rug, AD.Donkey Ltd, London, 1977.
17. Ston, Peter F., The Oriental Rug Lexicon, Thames & Hudson.





فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فروش ایران
شماره شش و هفت
بهار و تابستان ۱۳۸۶

