http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷
صفحه ۱۴۷-۱۳۱
نوع مقاله: پژوهشی

زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های طرح حوضی و بندی یلمه و میناخانی با دیدگاه میکل دوفرنه

الهه ایمانی (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه فرش دانشگاه هنر شیراز، ایران
imani@shirazartu. ac. ir
مریم فروغی‌نیا
استادیار گروه فرش دانشگاه هنر شیراز، ایران

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۹
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

زیبایی‌شناسی یکی از مباحث مهم در ارزش‌گذاری آثار هنری است و از دو جنبه عینی (ابژکتیو) و ذهنی (سوبژکتیو) در آثار هنری قابل بررسی است. قالی‌های روستایی و عشایری ایران نیز حاصل ذوق و خلاقیّت ذهنی بافندگان و گاه طراحان است که علی‌رغم حفظی‌باف بودن، هماهنگی بسیاری در آنها مشاهده می‌شود. پژوهش حاضر در پی تحلیل زیباشناسی بصری در این قبیل قالی‌ها است و به دلیل تنوع آن‌ها و برای جلوگیری از گستردگی موضوع، دو طرح از منطقه یلمه و میناخانی را با طرح این پرسش مورد مطالعه قرار داده است: اصول حاکم در زیبایی‌شناسی عینی، در طرح‌های حوضی وبندی یلمه و روستایی میناخانی چگونه نمود و قابل درک می‌شوند؟ این پژوهش کیفی با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام یافته است و مبتنی بر دیدگاه عینی میکل دوفرنه نسبت به زیبایی‌شناسی و با روش تحلیل بصری اوکویرک که یکی از زیر شاخه‌های اصلی دیدگاه زیبایی‌شناسی عینی است، صورت پذیرفته است. نتایج به دست آمده حاکی از آنست که ساختار صحیح اصول بصری در نقوش این قالی‌ها به عنوان یک ابژه هنری، باعث ادراک زیبایی شناختی این آثار توسط مخاطب می‌شوند به‌طوری‌که هفت شاخصه‌ی رویکرد اوکویرک و همکارانش یعنی هماهنگی، تناسب، تعادل، حرکت، تسلط و ایجاز در طرح و رنگ نمونه‌های مورد بررسی، مشهود است و تنها در قالی‌های طرح میناخانی، اصل تنوع طرح به واسطه تکراری بودن نقوش، کمرنگتر است. همچنین حفظ تناسبات هندسی در طرح و رعایت اصول بصری و نمادین در فرم و رنگ، از دیگر مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی در این طرح‌ها است.

واژه‌های کلیدی: زیبایی‌شناسی، طرح حوضی وبندی یلمه، طرح میناخانی، میکل دوفرنه، اوکویرک

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

Objective aesthetics Medallion and Brick-shaped Yalameh and Minakhani designs rugs with Mikel Dufrenne's approach

Elahe Imani **(author in charge)**
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts
imani@shirazartu. ac. ir
Maryam Foroughinia
Assistant Professor of Department of Carpet, Shiraz University of Arts

Abstract
Aesthetics is one of the important topics in the evaluation of works of art and can be examined from two aspects, objective and subjective. Rural and Tribal ruges in Iran are the result of the taste and mental creativity of weavers and designers who, despite being mentally woven, have a lot of harmony. The purpose of this study is to analyze the visual aesthetics of such carpets and due to their diversity and to avoid the breadth of the subject, studies the two designs from the region Yalmeh and Minakhani with this question: How are the principles of objective aesthetics reflected in the designs of Medallion and Brick-shaped Yalmeh and Minakhani? This qualitative research has been done by descriptive-analytical method and using library resources and based on Mikel Dufrenne's objective view of aesthetics and Ocvirk's view and visual principles, which is one of the main sub-branches of the objective aesthetic view. The results show that the correct structure of visual principles in rural carpet motifs as an art object leads to aesthetic perception of these works by the audience so that seven factors of Ocvirk approach including harmony, proportion, balance, motion, hegemony and brevity in the design and color of the studied samples are evident and only in Minakhani rugs, the principle of design diversity is less due to the repetition of patterns. Also, maintaining geometric proportions and observing visual and symbolic principles in form and color are other components of aesthetics in them

Keywords: aesthetics, Yalmeh and Minakhani designs, Mikel Dufrenne, Ocvirk.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

مقدمه

نقوش قالی ایران در کنار بار معنایی و نمادین خود از نظر تناسبات هندسی، فرمی، ترکیب‌بندی رنگ و بافت همواره به زیبایی مشهور است و در یک طبقه‌بندی کلی، به سه دسته قالی‌های شهری، عشایری و روستایی تقسیم می‌شوند. در قالی‌های شهری نقشه توسط طراح خلق می‌شود و غالباً سعی بر آن است، اصول بصری منظمی بر نقشه حاکم شود. در قالی‌های ذهنی‌باف عشایری، عناصر نمادین و فرهنگی و به عبارتی زیبایی‌شناسی ذهنی، بیشتر مشهود است. قالی‌های روستایی حفظی‌باف بوده و نقوش هندسی و نیمه گردان دارند که قابلیت بررسی دیدگاه عینی را دارند، بنابراین از میان این سه دسته زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی مورد مطالعه قرار گرفته است.

هدف از مقاله‌ی حاضر، بررسی قالی‌های روستایی با رویکردی زیباشناسانه است و از آن‌جا که در ارتقاء طرح‌های روستایی، شناسایی نقاط ضعف و قوت آن‌ها به شیوه‌ی علمی ضرورت دارد، این پژوهش‌ها می‌توانند در بهبود دیدگاه خریداران و دوستداران این قبیل فرش‌ها تأثیرگذار باشند.

به طور کلی زبان و بیان بصری در آثار هنری و قالی در دو بُعد زیبایی‌شناسی عینی و ذهنی قابل بررسی است. فرم، فعلیّت یافته‌ی عناصر و اصول تجسمی به کمک رنگ و شکل است و محتوا، نمود معنوی هر فرهنگ است که طی یک دوره‌ی طولانی به وجود می‌آید (گروتر، ۱۳۷۵: ۱۷۸). به دلیل گستردگی موضوع زیبایی‌شناسی در تحقیق حاضر تنها از بعد زیبایی‌شناسی عینی به قالی‌ها نگریسته شده است و از بین نقوش متنوع روستایی دو طرح یلمه و میناخانی به دلیل محبوبیّت در بازار داخلی و خارجی و تحقیقات کمتر درباره‌ی این دو نقش برای تحلیل و بررسی انتخاب شده است. لازم به ذکر است نویسنده با اشراف به این که قالی یَلمه ریشه‌ی عشایری دارد اما به دلیل این که بیشتر نمونه‌های امروزی و نمونه‌های مورد مطالعه در تحقیق حاضر در روستاهای بروجن بافته شده و نقش آن‌ها بیشتر از آن‌چه مثل گذشته ذهنی باف باشند حفظی‌باف هستند در گروه روستایی بررسی نموده است. بنابراین پژوهش حاضر به دنبال این مسأله است که آیا با رویکرد عینی می‌توان به ادراک زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی حفظی‌باف رسید و پرسش اصلی این پژوهش عبارت است از: اصول حاکم در زیبایی‌شناسی عینی، در طرح‌های یلمه و میناخانی چگونه نمود می‌یابند؟ به همین منظور در آغاز این پژوهش بعد از بیان روش و پیشینه‌ی تحقیق به تبیین زیبایی‌شناسی در هنر و بعد در قالی پرداخته شده است. بعد از آن دو طرح یلمه و میناخانی معرفی شده سپس به تحلیل چگونگی زیبایی بصری این قالی‌ها اشاره شده و در نهایت حاصل تحقیق به صورت نتیجه‌گیری ارائه شده است.

پیشینه‌ی تحقیق

در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی قالی، در ایران پژوهش‌هایی اختصاصی صورت پذیرفته است. دریایی (۱۳۸۵) زیبایی در فرش ایران را به دو دسته‌ی ظاهری و باطنی تقسیم کرده است. چیت‌سازیان (۱۳۸۵) به تأثیرگذاری فرهنگ و ادیان ایرانیان بر زیبایی‌شناسی فرش اشاره می‌نماید. آیت‌اللهی (۱۳۹۲) زیبایی‌شناسی در قالی را بر اساس چهار محور تقارن، ذره‌گرایی، پرهیز از فضای تهی و حرکت درون‌گرا تعریف می‌نماید. شیرازی میگون (۱۳۹۷) به اهمیت موضوع دیدگاه اسلامی بر زیبایی‌شناسی قالی‌های عصر صفوی از بُعد معنا و فرم توجه دارد. همچنین قانی و مهرابی (۱۳۹۹) شاخصه‌های زیبایی قالی‌های چالشتر را مورد بررسی قرار داده‌اند و نتایج حاصل از آن این است که زیبایی‌شناسی این قالی‌ها به دو گروه بیرونی یا فرمی و درونی یا محتوایی قابل تقسیم‌بندی است و ویژگی‌هایی هم‌چون: وحدت در کثرت، وحدت و تنوع در عنصر رنگ، وحدت رنگی در کل زمینه در قالی‌های چالشتر مشهود است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

در معرفی قالی‌های یلمه شبانی بروجنی و توفیقی بروجنی (۱۳۹۷) می‌نویسند؛ قالی یلمه در سه طرح حوضی، شکرلو و بندی بافته می‌شود و سپس سیر تحول آن‌ها در ۲۰ سال اخیر را مورد بررسی قرار داده‌اند که نتایج تحقیق نشان داه با وجود یکسانی موضوعات نقوش در نمونه‌های قدیمی و جدید، تفاوت‌های آشکاری در نحوه نمایش نقوش جدید و چیدمان آن ها وجود دارد. در زمینه‌ی نقوش میناخانی، سیسیل ادواردز[1] به معرفی مختصری از ویژگی‌های طرح قالی میناخانی پرداخته است. وجه تمایز مقاله حاضر با پژوهش‌های پیشین در این است که در این مقاله صرفاً به طور تخصصی به زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی طرح میناخانی و یلمه از بعد بصری و دیدگاه عینی پرداخته شده است در صورتی که اکثر تحقیقات اشاره شده به طور کلی به مبحث زیبایی‌شناسی قالی پرداخته‌اند.

روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش کیفی، از نوع بنیادی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای است و با روش توصیفی تحلیلی، انجام یافته است. به دلیل گستردگی موضوع، در این تحقیق بُعد زیبایی‌شناسی عینی مدنظر قرار گرفته و از بین نقوش متنوع روستایی، دو طرح یلمه و میناخانی به دلیل تحقیقات کمتر درباره‌ی این نقوش و نیمه گردان بودن نقوش قالی‌های میناخانی و شکسته بودن قالی‌های یلمه به نمایندگی از هر نمونه قالی برای تحلیل و بررسی انتخاب شده‌اند. نمونه‌گیری در جامعه ی آماری ذکر شده از نوع هدف‌مند و با انتخاب دو نمونه‌ی رایج از هر دو گروه است. در راستای پاسخگویی به پرسش اصلی پژوهش، بعد از تبیین چارچوب نظری با دیدگاه زیبایی‌شناختی عینی میکل دوفرنه و معرفی طرح‌های یلمه و میناخانی، زیبایی بصری در نمونه‌های انتخابی، با هفت روش اصول تجسمی اوکویرک مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

چارچوب نظری

در تحلیل زیباشناختی آثار هنری سه دیدگاه ذهنی، عینی و ذهنی- عینی وجود دارد. که در ادامه به دو دیدگاه ذهنی و عینی پرداخته شده است. «زیبایی‌شناسی» واژه‌ای است که تعاریف گوناگون در فرهنگ لغت‌های مختلف دارد و توسط فلاسفه‌ی غربی و شرقی به شکل‌های متفاوتی تعریف شده است. بر اساس نظر دهخدا «زیبایی‌شناسی، شناختن زیبایی و آن رشته‌ای است از روان‌شناسی. هدف زیبایی‌شناسی شناسانیدن جمال و هنر است و آن درباره‌ی مجموعه‌ی انفعالات و احساسات درونی و زیبایی و زشتی و هزل و فکاهت و غیره گفتگو کند. علم الجمال است» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۱۳۰۶۲). در فرهنگ اصطلاحات فنّی و نقادانه‌ی فلسفی لالاند زیبایی‌شناسی به دو معنا است؛ «اول این که، هرآن‌چه به زیبایی مرتبط شود و هر آن‌چه منش زیبایی را تعریف کند و دوم، علمی که موضوع آن داوری و ارائه‌ی حکم باشد درباره‌ی تفاوت میان زیبا و زشت» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۵ به نقل از. (Lalande, 1985: 302) اما واژه‌ی یونانی استتیک[2] به معنای ادراک حسی است و چیز محسوسی را در بر می‌گیرد.

فیلسوفی آلمانی به نام الکساندر گوتلیب بومگارتن[3] این واژه را اولین بار در کتاب «زیبایی‌شناسی» در سال‌های ۵۷-۱۷۵۰ به کار برد که در نگاه او «استتیک نظریه‌ی هنر آزاد، آیین آگاهی فرودست، هنر زیبا اندیشیدن، هنر قیاسی خرد همان علم آگاهی محسوس است» (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۱). کانت[4] از فیلسوفانی به شمار می‌رود که احکام زیبایی‌شناختی را از دیدگاه ذوقی مطرح کرد و در چهار مرحله‌ی کیفیت، کمیت، نسبیت و جهت مورد تحلیل قرار داد. وی معتقد است حکم ذوقی بر حسب کیفیت، رضایتی را فارغ از هر گونه علاقه‌ی غیر جانب‌دارانه ایجاد می‌کند و در مرحله‌ی دوم با رضایتی همگانی و کلی همراه است و در مرحله‌ی سوم «بر

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

حسب نسبیت، زیبایی قائم به ذات این یا آن شیء خوانده می‌شود و تحت هیچ مفهوم غایت خاص قرار نمی‌گیرد همانند زیبایی‌های طبیعی» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۳۵) و در مرحله‌ی چهارم ضرورت موافقت همگانی را در رضایت از زیبایی بدون دخالت هیچ مفهومی می‌شمارد. به طور کلی زیبایی در دیدگاه وی «مربوط به صورت شیء و صورت مستلزم محدودیت است و رضایت از زیبایی به تصور کیفیت مربوط است و زیبایی با جاذبه‌ها و با بازی قوه‌ی متخیله سازگار است» (کلباسی اشتری، ۱۳۸۶: ۷۶). صاحبان نظریه‌های ذهنی[۵] یا سوبژکتیو که کانت یکی از آنان محسوب می‌شود معتقدند «زیبایی چیزی نیست که در عالم خارج وجود داشته باشد و بتوان آن را با شرایط و موازین معینی تعریف کرد، بلکه کیفیتی است که ذهن انسان در برابر بعضی محسوسات از خود ایجاد می‌کند» (حاج محمد حسینی و آیت‌الهی، ۱۳۸۴: ۶۶). این دیدگاه بیشتر در تفکرات شرقی و اسلامی رایج است. به عبارتی زیبایی‌شناسی در دیدگاه فلاسفه‌ی اسلامی نگاهی هستی‌شناسانه دارد (اسکندرزاده، ۱۳۹۷)؛ یعنی تنها صورت نیست بلکه نکته‌ی منظور شده در جهانی با پویایی‌های خاص خود است. «لذت زیباشناختی پاسخی حسی به صورت نیست، بلکه پاسخی به حرکت مکمل معنا در صورت اثر هنری است (دریایی، ۱۳۸۶: ۱۴).

صاحبان نظریه‌ی زیبایی‌شناسی عینی[۶] یا ابژکتیو معتقدند که زیبایی یکی از صفات عینی موجودات است و ذهن انسان به کمک قواعد و اصول معینی آن را درک می‌کند؛ همان‌گونه که معلومات دیگر را هم برحسب قوانین مربوط به آن‌ها درک می‌کند (قانی، ۱۳۹۹: ۱۴۱). یکی از نظریه‌پردازان مطرح در این زمینه میکل دوفرنه[۷] (۱۹۹۵–۱۹۱۰) است که در ادامه‌ی دیدگاه پدیدارشناسانه[۸] هوسرل[۹] که امکان علم بودن زیبایی‌شناسی را می‌پذیرفت در کتاب خود با عنوان «پدیدارشناسی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی»[۱۰] غرض اصلی را توصیفی پدیدارشناسانه برای تجربه زیبایی‌شناختی می‌داند (اسپیگلبرگ، ۱۳۹۱: ۸۸۱) وی برای تجربه ناظر و مخاطب اثر هنری، نسبت به خالق آن اولویت قائل است و این تجربه را برای فهم پدیدارشناسی مهم و معنادار می‌داند و معتقد است ابژه زیبایی‌شناسی در آگاهی است هر چند از آگاهی نیست و ابژه هنری نیز هر چند خارج از آگاهی و چیزی در میان اشیاء بیرونی است ولی صرفاً با ارجاع به آگاهی است که وجود دارد ولی اگر بخواهد زیبایی‌شناسانه ادراک شود باید به ابژه زیبایی‌شناختی تبدیل شود (همان: ۳۶۴). بنابراین بر اساس این دیدگاه قالی‌ها به‌عنوان یک ابژه شناخته می‌شوند که نقوش آن‌ها در عین آگاهی و طبیعت خارج از آگاهی به وجود آمده‌اند و برای درک و بررسی زیبایی‌شناسی آن‌ها از آگاهی و به عبارتی ویژگی عینی و ابژه آن‌ها می‌توان بهره جست.

دوفرنه اولین مرحله از ادراک اثر هنری را از طریق مواجهه‌ی آن با بدن می‌داند. یعنی از طریق چشم، گوش و دست ادراک می‌شود ولی بدن قادر به درک و دریافت تمامی ابژه زیبایی‌شناسی نیست و این وظیفه به تخیل واگذار می‌شود. مرحله‌ی دوم با قوه‌ی تخیل که ویژگی اساسی آن بازنمایی است، موضوع خاص اثر هنری ادراک می‌شود (Dufrenne,1973,89). در مرحله‌ی سوم از طریق یک نوع بازتاب درونی یا تأمل باطن اثر و ژرفای آن که همان باطن آدمی و حیات درونی آن است، در ناظر آشکار و شکوفا می‌شود، در واقع با وجود این که این امر واجد هر دو وجه عینی و ذهنی است اما قابل تقلیل به هیچکدام نیست. «از منظر دوفرنه اثر هنری هر چند چیزی در میان چیزها است ولی اگر بخواهد به نحو زیبایی‌شناسانه‌ای ادراک شود باید به ابژه زیبایی شناختی در آگاهی تبدیل شود و از طریق چنین استعلایی است که اثر هنری می‌تواند به کمال خود دست یابد» (مصطفوی، ۱۴۰۰: ۳۶۶). بنابراین در پژوهش حاضر برای تحلیل زیبایی‌شناسی، قالی‌های روستایی به‌عنوان ابژه در نظر گرفته شده‌اند که در ادامه به چگونگی تحلیل این قالی‌ها اشاره می‌شود:

طرح، نقش، رنگ و بافت از جمله عوامل مهم بصری زیبایی‌شناختی عینی در طراحی قالی محسوب می‌شوند

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

و استفاده از نمادها و نقوش سنتی و فرهنگی، می‌تواند در زمره‌ی زیبایی‌های ذهنی یک اثر باشد. عناصر و کیفیات مؤلفه‌های بصری و فرمی، خود به دو بخش کلی تقسیم می‌شوند. بخشی که با آن‌ها به طور فیزیکی و ملموس سر و کار داریم عناصر بصری هستند و عناصری از قبیل نقطه، خط، سطح، رنگ، شکل و بافت را شامل می‌شوند (اوکویرک، ۱۳۸۵). بخش دیگر، کیفیات بصری از قبیل هماهنگی، تعادل و تناسب است که بیشتر حاصل تجربه و ممارست هنرمند در به‌کارگیری عناصر بصری است و به نیروهای بصری یک اثر تجسمی استحکام می‌بخشند. در این روابط، یک اثر باید از لحاظ اصول تجسمی به شکل یا فرمی قابل درک رسیده باشد، تا از وحدت و یکپارچگی، که مهم‌ترین اصل سامان بخشیدن به یک اثر برای ترکیب‌بندی زیبا است، برخوردار شود.

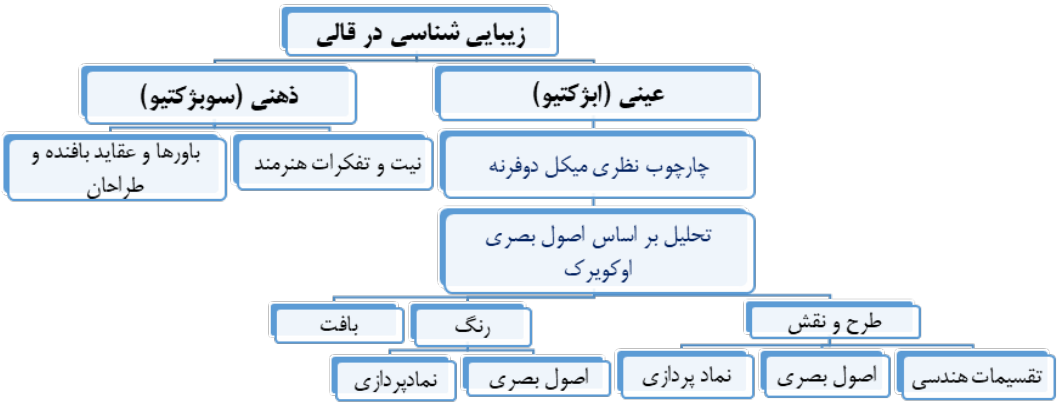
حال بر اساس دیدگاه عینی دوفرنه که در سنجش زیبایی‌شناسی آثار هنری، نقوش قالی‌های روستایی باید به‌عنوان ابژه‌ای در نظر گرفته شوند که با تحلیلی آگاهانه صورت بپذیرند، بنابراین می‌توان از سنجش اصول بصری تجسمی برای تحلیل آنها استفاده کرد چرا که اگر روابط اجزای ترکیب‌بندی، مطابق این اصول و ضوابط دقیق شکل گرفته باشد، بیانگر آن است که نقوش قالی، با وجود ذهنی‌باف بودن از اصول بصری صحیح برخوردار است و به لحاظ فرمی، دارای زیبایی قابل تأمل است که از طریق ناآگاهی ناظر قابل دریافت است. برای سنجش اصول عینی و بصری زیبایی‌شناسانه‌ی قالی‌های روستایی از هفت دیدگاه و روش "اوکویرک و همکارانش»[11] (۱۳۹۵) در کتاب «مبانی هنر: نظریه و عمل[12]» شامل هماهنگی، تناسب، تعادل، تنوع، حرکت، تسلّط و ایجاز استفاده شده است.

در دیدگاه زیبایی‌شناسی عینی، این قبیل قالی‌ها از نظر طرح، نقش، رنگ و بافت قابل مطالعه هستند. در بررسی طرح و نقش این قالی‌ها اصول و تناسبات هندسی به کار رفته است، در واقع تناسبات هندسی در اندازه‌ی حاشیه‌ها، متن قالی، اندازه‌ی واگیره‌ها و لچک‌ها، ترنج‌ها نمود می‌یابند. به‌کارگیری این عناصر در قالی‌های شهری با دقت و فرمول‌های ریاضی صورت می‌پذیرد اما در قالی‌های روستایی و عشایری این تناسبات در ذهن بافنده برنامه‌ریزی می‌شود. در بحث اصول بصری، عناصری شامل نظم، تعادل، تناسب و... مورد شناساسی و تحلیل قرار می‌گیرند؛ اما یکی از مباحث بسیار مهم در این قبیل قالی‌ها، نمادهای به کار رفته است که به شکل‌های گوناگون ظهور می‌یابند. همچنین در دیدگاه عینی، زیبایی‌شناسی رنگ، هم از نظر اصول بصری و هم از نظر نمادین حائز اهمیت است. آخرین مؤلفه‌ی قابل بررسی، نوع بافت و مواد به کار رفته است؛ زیرا هر نوع بافت و یا مواد اولیه، انعکاس و ظرافتی متفاوت به اثر می‌بخشد.

از منظر زیبایی‌شناسی ذهنی یا سوبژکتیو، نیّت هنرمند، افکار، عقاید فرهنگی و حتی مذهبی قابل بررسی است؛ چیت‌سازیان در این زمینه می‌نویسد «طراحان فرش ایران در هر زمان تحت تأثیر دین و آیین خویش و فرهنگ بومی به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته و به این وسیله، ضمن توجه به ظاهر، تناسب، اندازه و قواعد شکلی طرح، به غنی‌سازی مضمون و محتوای طرح‌ها براساس مضامین فرهنگی یا عرفانی پرداخته و اصول زیباشناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته و می‌دارند» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۸۹). در تبیین دقیق‌تر دیدگاه‌های مطرح شده و تعمیم آن‌ها به زیبایی‌شناسی قالی، تصویر۱ پیشنهاد می‌شود.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]



تصویر ۱- عناصر زیبایی‌شناسانه‌ی قابل مطالعه در قالی (نگارندگان)

نقوش قالی‌های یلمه و میناخانی

قالی‌های یلمه از جمله قالی‌های قبیله یَلمه عشایر قشقایی بوده‌اند که امروزه در روستاها بافته می‌شود. علی‌آباد اصفهان و بروجن چهارمحال‌بختیاری و روستاهای اطراف آن ازجمله مهم‌ترین مناطقی هستند که قالی‌های یلمه امروزه در آن‌جا بافته می‌شوند (شبانی بروجنی و توفیقی، ۱۳۹۷، ۵). در قالی‌های یلمه، از نقوش گیاهی، حیوانی، هندسی و انسانی به شکل شکسته و در ترکیب‌بندی‌های مشخص استفاده شده است. متن این قالی‌ها در سه طرح ترنجی (حوضی) (تصویر ۳)، شکرلو، و طرح‌بندی الوان بافته می‌شوند که می‌توان گفت همگی آن‌ها در یک گروه جا می‌گیرند ولی به اشکال گوناگون با هم ترکیب شده‌اند (شبانی بروجنی و توفیقی، ۱۳۹۷، ۷). نمونه‌ی نقش طرح‌بندی را مهاجرین قشقایی از تلفیق نقوش شکرلو و ترنجی خود با طرح خشتی بختیاری‌ها استفاده کرده‌اند و طرح‌بندی الوان به وجود آوردند (ژوله، ۱۳۸۱: ۲۰۳). این طرح که در بروجن و روستاهای اطراف آن بافته می‌شود از سه بخش متن قالی، قلمدان‌ها و حاشیه‌ها تشکیل شده‌اند. متن قالی از خشت‌هایی تشکیل شده که با قلمدان‌ها از یکدیگر مجزا شده‌اند (تصویر ۲). داخل هر خشت حوضی قرار دارد که دورتا دور آن‌ها نقوشی همانند کنگره وجود دارد. از ویژگی‌های بافت قالی‌های یلمه شیرازه دورنگ است که رج‌شماری بین ۲۲ الی ۳۵ دارند در این پژوهش برای جلوگیری از گستردگی حوزه‌ی تحقیق دو نمونه از طرح‌های حفظی‌باف یلمه به نام «حوضی» و طرح «بندی» که در بروجن و روستاهای اطراف آن تولید می‌شوند مورد تحلیل قرار می‌گیرند (تصویر ۲ و تصویر ۳).

نقوش قالی‌های طرح میناخانی از نقوش گیاهی تشکیل شده که شامل متن قالی و حاشیه‌ها است. متن قالی تکرار طرح واگیره‌هایی مربع شکل با نقوش تقریباً گردان و حاشیه‌ها شامل حاشیه‌ی بزرگ و دو حاشیه‌ی کوچک، زنجیره هستند. نقوش این قالی‌ها گردان هستند اما به دلیل رج‌شمار پایین، نقوش گل‌ها حالت نیمه گردان دارند. بیشترین رنگ مورد استفاده در متن و زمینه‌ی حاشیه‌ی این قالی‌ها رنگ لاکی، آبی سورمه‌ای و کرم است. طرح متن قالی میناخانی، در واقع حاصل تکرار چهار سوی واگیره‌ای مربع شکل و منقوش است که متن قالی را می‌پوشاند. واگیره‌های این طرح از چهار طرف دارای گل‌های گرد و هشت پر بزرگ است که چهار طرف آن چهار گل سفید با شاخه‌ها و بندها، به هم متصل می‌شوند. نقش مایه‌هایی هم‌چون گل کوکب، مینا، بوته و نرگس دیده می‌شود. با توجه به قالی‌های میناخانی باقی‌مانده از قرن دوازدهم هجری در موزه‌ها، و عـدم

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

رویت هیچ نمونه‌ای از طرح میناخانی در دوره‌ی افشار، به نظر می‌رسد این طرح، از دوره‌ی زند رونق یافته است (کاکاوند، ۱۳۹۷: ۱۱۳-۱۱۴). نمونه‌های قدیمی این طرح، در قالی‌های بیجار و ساوجبلاغ موجود است؛ اما امروزه این طرح فرش‌ها، بیشتر در منطقه‌ی ورامین بافته می‌شوند. در این مقاله دو نمونه از قالی‌های میناخانی منطقه‌ی ورامین مورد تحلیل قرار خواهند گرفت (تصویر ۴ و تصویر ۵).



تصویر ۲- قالی یلمه بروجن
طرح‌بندی (نگارندگان



تصویر ۳ - قالی یلمه بروجن
طرح حوضی (URL1)



تصویر ۴- قالی طرح میناخانی
ورامین (URL2)



تصویر ۵- قالی طرح میناخانی
ورامین (URL3)

بررسی ویژگی‌های بصری نقوش قالی‌های روستایی یلمه و میناخانی

بنا بر نظر اوکویرک و همکارانش، در هر اثر هنری، «هفت اصل سازماندهی» وجود دارد: «هنرمندان برای ساخت یک اثر از خط‌ها، شکل‌ها، بافت‌ها و... استفاده می‌کنند و برای سازماندهی و مدیریت آن از هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلّط، حرکت و ایجاز استفاده می‌نمایند» (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۵ - ۵۴). در ادامه، نحوه‌ی به‌کارگیری اصول بصری بیان شده در قالی‌های یلمه و میناخانی مورد بررسی قرار می‌گیرد:

هماهنگی و نظم

اولین ویژگی مهم در یک ترکیب‌بندی، هماهنگی و نظم است. هماهنگی یک اثر در رنگ، چیدمان و ترکیب‌بندی‌های نقش‌مایه‌ها می‌تواند به‌کار گرفته شود. در یک اثر هنری، هماهنگی را می‌توان از راه‌های گوناگون اعمال کرد و تکرار و ریتم از بهترین روش‌های آن است:

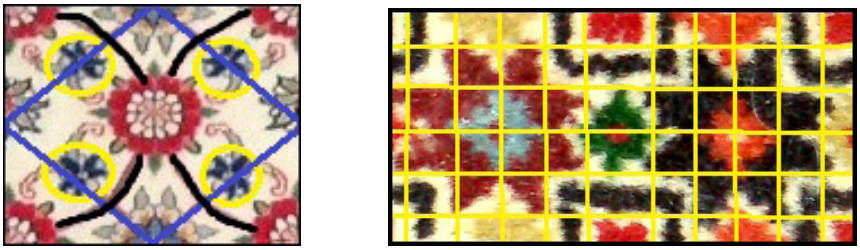
الف) تکرار؛ همان‌طور که از نامش بر می‌آید، این اصطلاح به معنای تکرار عناصر بصری از قبیل نقش و رنگ است. با تکرار امور مشابه، پیوندها به وجود می‌آیند و اثر هنری از این طریق آکنده از هماهنگی می‌شود. «تکرار لزوماً کپی عین به عین یک عامل نیست، بلکه می‌تواند استفاده مکرر از امور همانند یا بسیار شبیه باشد» (همان: ۵۸).

ب) «ریتم؛ ریتم نشأت گرفته از بازگویی و سبک و سنگین کردن اعضای مشابه یا همسان است و البته این بازگویی، مترادف تکرار است. در نتیجه تکرار عناصر و موتیف‌ها، در عمل اگر به طرز مناسبی انجام شود، منجر به ریتم می‌شود» (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۲).

در قالی‌های یلمه و میناخانی ساختار کلی قالی و نقش‌مایه‌ها، دارای اصول و قواعدی هستند که طراح قالی و یا بافنده بر اساس آن‌ها عناصر را هماهنگ می‌کند و کنار هم می‌بافد. در تصویر ۶، با تکرار نقش مایه‌های قالی یلمه و میناخانی با فاصله‌های یکسان، تکرار رنگ‌های مشابه در گل‌های قالی میناخانی نظم و هماهنگی

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

ایجاد شده است. تکرار رنگ‌های مشابه در گل‌های قالی میناخانی که خود ریتم را به وجود آورده‌اند و رنگ‌های یکسانی که بین نقش‌مایه‌های گوناگون قالی یلمه به کار گرفته شده‌اند در کنار استفاده از الیاف متناسب (از نظر تعداد لا) با رج شمار قالی‌های روستایی باعث ایجاد هماهنگی و نظم از نظر رنگ و بافت شده‌اند. زیرا اگر تعداد لای نخ‌ها با رج‌شمار قالی هماهنگ نباشند در نهایت باعث ناهماهنگی در طرح قالی‌ها می‌شود. پس با بررسی هماهنگی و نظم عینی و بصری این نقوش در این قالی‌های ذهنی‌باف به‌عنوان یک ابژه هنری، می‌توان گفت از این منظر می‌تواند باعث ادراک زیبایی‌شناختی این آثار توسط مخاطب شوند.



تصویر ۶- ایجاد هماهنگی با تکرار در شمسه‌های قالی یلمه و گل‌های قالی میناخانی با فاصله‌های یکسان (نگارندگان)

- تنوع

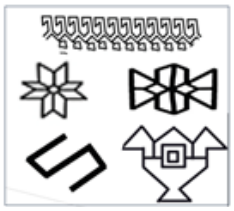
«تنوع، عامل متعادل کننده‌ی هماهنگی است و یکی دیگر از اصول سازماندهی ضروری برای ایجاد وحدت است. هنرمند با هماهنگی، اثر خود را یکپارچه می‌کند؛ اما از طریق تنوع، به یگانگی و جذابیّت دست می‌یابد. » (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۷۴) تنوع باعث می‌شود کار از یک‌نواختی خارج شود و تنوعی از زیبایی‌ها در اثر بر جای ماند. این ویژگی می‌تواند از طریق طراحی نقوش و فرم‌های گوناگون و یا از طریق رنگ‌های متفاوت حاصل شود. همان‌گونه که در تصویر ۷ و ۸ مشاهده می‌شود در این طرح‌ها، تنوعی از نقوش گیاهی مانند گل‌های پنج‌پر، نقوش حیوانی مانند طاووس، نقوش هندسی مانند سورمه‌دان، نقوش مفهومی و نمادین مانند نگاره‌های S شکل، طرح گردونه‌ی مهر، شمسه و گاهاً نقوش انسانی دیده می‌شود. در تصویر ۹ در قالی میناخانی، تنوع کمتری از نظر نقوش وجود دارد و بیشتر از نقوش گیاهی استفاده شده است.

از لحاظ تنوع رنگی، در قالی‌های یلمه به دلیل وجود رنگ‌بندی‌های نامتقارن و ذهنی، تنوع بیشتری وجود دارد که همین مسأله ویژگی خاصی به آن‌ها بخشیده است. این تنوع رنگی در تصویر ۱۰ به شکل آنالیز شده نمایش یافته است. در تصویر ۱۱ ترنج‌ها از لحاظ فرم و نقش، یکسان هستند؛ اما این طرح نیز از تنوع رنگی برخوردار است. در تصویر ۱۲، تنوع رنگ در گل‌های قالی میناخانی به شکل بصری نمود یافته که به شکل متناوب در متن فرش تکرار شده‌اند.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]



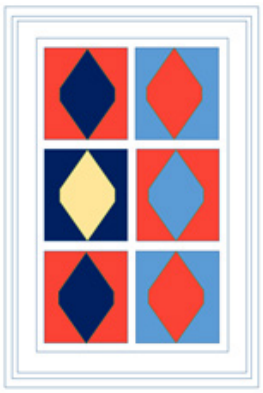
تصویر ۷- تنوع فرم در نگاره‌های قالی یلمه درتصویر ۱ (نگارندگان)



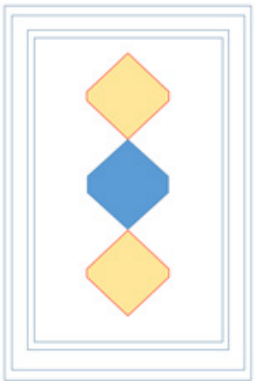
تصویر ۸- تنوعی از نقوش حیوانی، گیاهی، مفهومی و انتزاعی قالی یلمه در تصویر ۷ (نگارندگان)



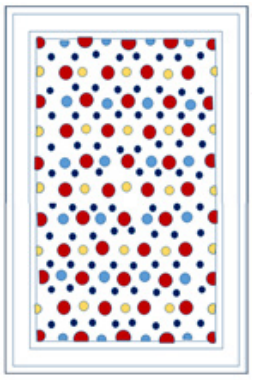
تصویر ۹- استفاده از نقوش گیاهی در قالی میناخانی (نگارندگان)



تصویر ۱۰- تنوع رنگی در رنگ زمینه و حوض‌های قالی یلمه تصویر ۲ (نگارندگان)



تصویر ۱۱- تنوع رنگی در ترنج‌های قالی یلمه تصویر ۳ (نگارندگان)



تصویر ۱۲- تنوع رنگی در متن قالی میناخانی تصویر ۴ (نگارندگان)

- تعادل

«هدف اصلی نظم، ایجاد تعادل است؛ زیرا سیستم‌های ادراکی و روان‌شناختی همگی تمایل به تعادل دارند. در بسیاری از نوشته‌ها، تعادل را تنها برقراری توازن نیروها، میان دوبخش چپ و راست قلمداد می‌کنند و آن را حاصل حس تعادل میان دو نیمکره‌ی چپ و راست مغز و اثرات روانی آن می‌دانند» (تقوی بلسی، ۱۳۹۰: ۷۱). مواد، رنگ‌ها، جنس‌ها، طرح ظاهری و... همگی باید با هم هماهنگ و تابع نظمی فراگیر باشند تا در نهایت، طرح به تعادل برسد. شیوه‌های برقراری تعادل در اثر به طور کلی دو نوع است: تعادل متقارن و تعادل نامتقارن (پنهان) (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۰ و ۸۵) در یک اثر متقارن، عناصر موجود در دو سمت آن عیناً یکدیگر را منعکس می‌نمایند. در فن نامتقارن‌سازی، می‌توان عناصر مختلف را به نحوی ترتیب داد که در عین قرینه نبودن، از نظر وزن با یکدیگر تعادل برقرار کنند (داندیس، ۱۳۸۲: ۱۵۹). در تصویر ۱۳، با ایجاد تفاوت در رنگ آمیزی، متن داخل هر قاب قالی یلمه دارای تعادل نامتقارن می‌شود. رنگ متن قاب سمت راست، در نقوش قاب سمت چپ به‌کار رفته و همچنین رنگ زمینه قاب سمت چپ، در نقوش قاب سمت راست به‌کار گرفته شده است. این مسأله با دایره‌های زرد رنگ کوچک، بر تصویر نمایش داده شده‌اند. در تصویر ۱۴، در طرح واگیره‌ای میناخانی نیز چنان که ملاحظه می‌شود، تعادل متقارن از منظر عینی وجود دارد.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]



تصویر ۱۳- تعادل نامتقارن در زمینه قالی یلمه از طریق فرم و رنگ (نگارندگان)



تصویر ۱۴ – تعادل متقارن در واگیره‌های طرح میناخانی (نگارندگان)

یکی از اصولی که در اغلب هنرها به ویژه هنرهای تزیینی مورد استفاده قرار می‌گیرد، زیبایی‌شناسی بر اساس محور تقارن است (آیت‌اللهی، ۱۳۹۲: ۴۴) بحث تقارن هم در تک نگاره‌های قالی‌های روستایی دیده می‌شود و هم در ساختار کلی قالی‌ها. تقارن به چهار شکل مختلف در آثار به کار برده می‌شود.

در تقارن انتقالی، نقش نسبت به یک محور جابه‌جا می‌شود. این نوع قرینه مانند تصویر ۱۵، معمولاً در طرح‌های واگیره‌ای و یا حاشیه‌ها به‌کار می‌رود. در تقارن آینه‌ای، که تقارن انعکاسی یا محوری نیز نام دارد، اشکال و فرم‌ها، نسبت به محور انعکاس می‌یابند؛ درست مانند تصویری که در مقابل آینه تشکیل می‌شود. از دیگر شیوه‌ها، تقارن دورانی، شعاعی یا مرکزی است که با دوران شکل، حول یک محور به دست می‌آید. این مسأله در حوض قالی‌های یلمه با زاویه‌ی ۴۵ درجه اتفاق می‌افتد (تصویر ۱۶). در تقارن مرکب، از ویژگی‌های مختلف قرینه‌سازی به صورت هم زمان استفاده می‌شود و در نتیجه ترکیبات مختلفی به دست می‌آید. در واگیره‌های طرح میناخانی، این تقارن به‌کار گرفته می‌شود (تصویر۱۷).



تصویر ۱۵- تقارن انتقالی در حاشیه‌ی کوچک و آینه‌ای در حاشیه‌ی بزرگ طرح میناخانی (نگارندگان)



تصویر ۱۶- تقارن دورانی ۹۰ درجه در ترنج قالی یلمه (نگارندگان)



تصویر۱۷- تقارن مرکب (انتقالی و دورانی) در متن قالی طرح میناخانی (نگارندگان)

- تناسب

در هنرهای تجسمی، بخش‌های متناسب در ارتباط با کل، سنجیده می‌شوند و وقتی نسبتی میان آن‌ها برقرار باشد این‌بخش ها یک هماهنگی متعادل می‌آفرینند (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۵) به عبارتی تناسب به رابطه‌ی مناسب میان اجزای اثر با یکدیگر و با کل اثر دلالت دارد (حسینی‌راد، ۱۳۹۶، ۶۰). پاکباز می‌نویسد: «تناسب نسبت میان اجزاء، و میان هر یک از اجزاء با کل است» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۷۰).

در ساختارکلی قالی‌های روستایی علاوه بر نقوش، به اصل تناسب نیز توجه شده است. به‌عنوان مثال تمام حاشیه‌های قالی، عرض قالی را تشکیل می‌دهند و حاشیه‌ی بزرگ، کل حاشیه‌ها و حاشیه‌های کوچک، نصف حاشیه‌ی بزرگ را تشکیل می‌دهد. یا اندازه‌ی ترنج نیز معمولاً عرض متن قالی است. مطابق تصویر ۱۸ و تصویر ۱۹ تناسبات هندسی، در هر دو گروه از قالی‌های مورد بررسی از منظر بصری مشهود است.

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]

[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]



تصویر ۱۸– تناسب هندسی در قالی سه ترنجی یلمه، اندازه‌ی ترنج حدود یک دوم نصف عرض قالی (نگارندگان)



تصویر ۱۹ – تناسب هندسی در اندازه‌ی حاشیه‌ها قالی میناخانی (نگارندگان)

– تسلّط و تأکید

تأکید از دیگر اصول بصری و به معنای بارز کردن جزئی از ترکیب‌بندی است تا بیشتر از سایر عناصر پیرامون یا هم‌جوار جلب توجه نماید (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۵۳). هنرمندان تجسمی از این ویژگی، برای خلق آثار و انتقال سریع‌تر پیام مورد نظر خود استفاده می‌نمایند. برای دست‌یابی به این ویژگی، اوکویرک پنج روش گوناگون پیشنهاد می‌نماید: ۱– جداسازی؛ مجزا کردن یک بخش از دیگر بخش‌ها. ۲– محل قرارگیری؛ غالباً مرکز قاب مورد توجه واقع می‌شود. ۳– جهت؛ حرکتی که در جهت عکس دیگران باشد، جلب‌توجه می‌کند. ۴– مقیاس؛ اندازه‌های بزرگ‌تر، غالب هستند. ۵– ویژگی؛ تفاوت چشمگیر، ظاهر کلی را تحت تاثیر قرار می‌دهد. تباین در رنگ، ارزش نور و بافت نیز جذابیّت ایجاد می‌کند (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۴و۹۵)

در قالی‌های یلمه، بافنده با جداسازی هر یک از خشت‌ها با قلمدان‌ها و قرار دادن ترنج‌های بزرگ با تضاد رنگی زیاد در مرکز آن‌ها، تأکید و تسلّط طرح را ایجاد نموده است (تصویر ۲۰). در طرح میناخانی گل‌های دوازده پر قرمزرنگ، به واسطه‌ی اندازه‌ی بزرگ‌تر و رنگ متمایز با بندهایی که به هم متصل هستند و فرم دایره شکلی را ایجاد کرده‌اند، مورد تأکید و توجه قرار گرفته‌اند و بدین شکل در این قالی‌های روستایی، زیبایی بصری در این زمینه ایجاد می‌شود (تصویر ۲۱). در طرح این قالی‌ها رنگ قرمز گل‌های هشت‌پر معنای نمادینی از رنگ لاکی ایرانی دارند. بنابراین با استفاده از اصل تسلط و تأکید به شکل عینی و بصری این نقوش به‌عنوان یک ابژه هنری، باعث ادراک زیبایی شناختی این آثار توسط مخاطب می‌شوند.



تصویر ۲۰– عنصر تأکید با جداسازی هر یک از خشت‌ها و تفاوت رنگ آن‌ها و قرار دادن ترنج‌های بزرگی با تضاد رنگی زیاد در قالی یلمه (نگارندگان)



تصویر ۲۱– عنصر تسلط با گل‌های هشت‌پر بزرگ و رنگ متمایز از زمینه با بندهای دایره‌ای شکل (نگارندگان)

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۹
بهار و تابستان ۱۴۰۰

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

● حرکت و ضرب (ریتم)

از عناصری است که وابسته به عنصر تکرار است. نمایش حرکت در هنرهای تجسمی با تکرار و توالی یک شکل یا یک حالت به وجود می‌آید و به نوعی نمایشگر ریتم است (حسینی‌راد، ۱۳۹۶، ۷۵). حرکت یکی از پدیده‌هایی است که در هنر همه‌ی ملت‌های جهان مورد توجه بوده زیرا نگاه بیننده را در کل اثر به گردش در می‌آورد و به درک بیشتر و بهتر اندیشه هنرمند نزدیک می‌کند (آیت‌اللهی، ۱۳۹۲: ۴۶). تکرار و قرینه‌سازی انتقالی باعث ایجاد ضرب یا همان ریتم می‌شود. ضرب از نظر بصری عبارت است از تکرار منظم و هماهنگ عناصر تجسمی. «هر جا ضرب حضور پیدا می‌کند بحث حرکت نیز مطرح می‌شود» (حلیمی، ۱۳۸۱: ۲۱۴). انواع ضرب، ماحصل تکرار یکنواخت، تکرار متناوب، تکرار تکاملی و تکرار موجی عناصر تجسمی است که تعدادی از حرکت‌های نمود یافته در طرح‌های یلمه و میناخانی، مطابق تصویر ۲۲ و تصویر ۲۳ است که باعث طراحی و چیدمان ذهنی نقوش و رنگ‌های متنوع در ناخودآگاه مخاطب در یک ضرباهنگ منظم می‌شود.



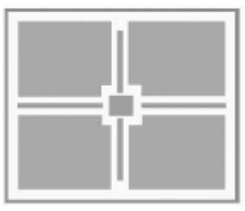
تصویر ۲۲- حرکت یکنواخت (دایره‌های سبز رنگ) و حرکت تکاملی (فلش‌های زرد رنگ) در لچک قالی یلمه (نگارندگان)



تصویر ۲۳- حرکت متناوب و موجی در قالی میناخانی (نگارندگان)

- ایجاز

عامل دیگری که در ترکیب‌بندی قالی‌های روستایی می‌تواند مؤثر باشد، ایجاز است. ایجاز یعنی کوتاه نمودن سخن و اختصار نمودن (اوکویرک و دیگران، : ۹۸). در هنر، انتزاع و مینیمالیسم به نوعی ایجاز است. این اصل، هم در نگاره‌ها و هم در فرم کلی قالی‌ها کاربرد دارد. بافندگان روستایی همواره با الهام گرفتن از طبیعت، فرهنگ و سنت‌های ایرانی ایجاز را در کار خود به کار گرفته‌اند. آن‌ها فرم کلی قالی‌های خشتی را از باغ‌های ایرانی (تصویر ۲۴) برگرفته‌اند و با خلاصه‌سازی و ایجاز در آن‌ها به اشکالی انتزاعی دست یافته‌اند (تصویر ۲۵). نمونه‌هایی از بازنمایی نگاره‌های گیاهی و جانوری به شکل انتزاعی در قالی‌های یلمه در تصویر ۲۶ و تصویر ۲۷ معرفی شده‌اند که بیانگر به‌کارگیری این مؤلفه در نمایش نقش‌های نمادین و مبتنی بر فرهنگ ایرانی است.



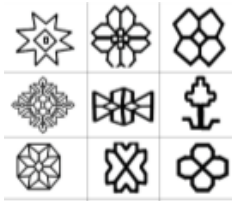
تصویر ۲۴-الگوی باغ ایرانی (شاهچراغی و اسلامی، ۱۳۸۷: ۶۵)



تصویر ۲۵- آنالیز خشت‌های قالی یلمه (نگارندگان)



تصویر ۲۶ – نقش پرندگان در قالی‌های یلمه (شبانی و توفیقی بروجنی، ۱۳۹۷: ۹)



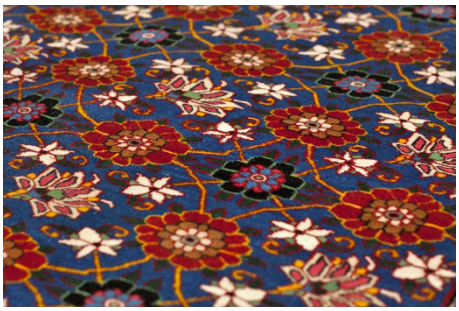
تصویر ۲۷- نقش گیاهان در قالی‌های یلمه (شبانی و توفیقی، ۱۳۹۷: ۱۰)

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

در طرح‌های میناخانی نیز ایجاز در بازنمایی نگاره‌ها وجود دارد. تصویر ۲۸ تا ۳۴، نمایی از یک مرداب و گل لوتوس است که شاید بتوان گفت بافنده از آن‌ها در طرح میناخانی ایده گرفته و گل‌ها را به شکلی انتزاعی و با ایجازی هنرمندانه در قالی به‌کارگرفته است. رنگ گل‌های سفید این قالی‌ها با دورگیری رنگ‌های صورتی نمادی از گل‌های نیلوفر در مرداب هستند.



تصویر ۲۸- مردابی از گل‌های لوتوس (URL ۴)



تصویر ۲۹- نمونه‌ای از قالی طرح میناخانی ورامین (URL5)



تصویر ۳۰- گل لوتوس در طبیعت (URL 4)



تصویر ۳۱- گل لوتوس در سنگ نگاره‌های تخت جمشید



تصویر ۳۲- نمایی از گل‌های گرد در قالی میناخانی (نگارندگان)

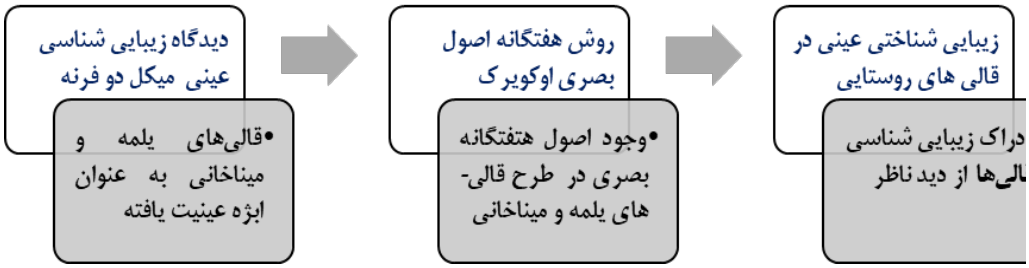


تصویر ۳۳- غنچه گل لوتوس در طبیعت (URL 4)



تصویر ۳۴- انتزاع غنچه گل در قالی میناخانی (نگارندگان)

نتایج تحلیل‌های پژوهش حاضر از منظر ادراک زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی با رویکرد عینی دوفرنه و روش هفتگانه اصول بصری اوکویرک و همکاران او به شکل تصویر ۳۵ قابل بیان است:



تصویر ۳۵- فرآیند تحلیل زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های روستایی(نگارندگان)

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

نتیجه‌گیری

زیبایی‌شناسی قالی از دو منظر عینی و ذهنی قابل بررسی است که هدف از این مقاله بررسی زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های یلمه و میناخانی بوده است. دیدگاه زیبایی‌شناسی ذهنی نیز می‌تواند بر اساس دو مؤلفه‌ی نیّت هنرمند و بافندگان و باورها و عقاید مذهبی مورد ارزیابی قرار گیرد. اما بر اساس دیدگاه عینی پدیدارشناختی میکل دوفرنه دریافت مخاطب در اولویت است و این دریافت از دو طریق عینی و ذهنی صورت می‌پذیرد اما برای ادراک زیبایی‌شناختی باید آثار هنری را به دلیل بازنمایی آن ها، به شکل ابژه در نظر گرفت بنابراین بر اساس دیدگاه عینی، نتایج تحقیق در پاسخ به سوال اول نشان داد زیبایی این قالی‌ها را با وجود حفظی‌باف بودن می‌توان در سه بخش طرح، رنگ و بافت با رویکرد عینی بررسی کرد. بخش طرح و نقش، خود به سه زیر مجموعه تناسبات هندسی، اصول بصری و نمادپردازی نقش تقسیم می‌شوند و زیبایی‌شناسی رنگ نیز از دو منظر اصول بصری و نمادپردازی رنگ، قابل بررسی است.

نتایج تحلیل زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های یلمه و میناخانی بیانگر آن است که با وجود شکسته بودن نقوش به واسطه‌ی نوع بافت و گاهاً حفظی‌باف بودن آن‌ها، تناسبات هندسی، اصول بصری شامل هماهنگی و نظم، تعادل، تناسب، تسلّط، حرکت و ضرب و ایجاز در هر دو گروه هم از منظر طرح و نقش و هم از منظر رنگ، به درستی به‌کار رفته است؛ البته عنصر تنوع نقش در قالی‌های میناخانی نسبت به یلمه، به واسطه واگیره‌ای بودن آن‌ها، کم‌تر مشهود است؛ اما تنوع رنگی و رنگ‌های نمادین در طرح میناخانی نیز رعایت می‌شود.

همین‌طور نمادپردازی نقش و ساختار کلی طرح‌ها در هر دو گروه مشاهده می‌شود. طرح کلی قالی‌های یلمه که نمادی از باغ‌های ایرانی است و یا طرح میناخانی به دلیل شباهت آن با مرداب گل‌های لوتوس و همین‌طور نقش‌مایه‌ها و هم‌چون طرح‌های شمسه، سواستیکا، طاووس، گل لوتوس و... که در این قالی‌ها به‌کار گرفته می‌شوند، نمونه‌هایی از آن‌ها است. بنابراین قالی‌های یلمه و میناخانی از منظر زیبایی‌شناسی عینی و فرمی، از اصول بصری کاملاً صحیح برخوردار هستند و نحوه بازنمایی مؤلفه‌های مذکور در این قالی‌ها می‌تواند باعث ایجاد وحدت و یکپارچگی و در نتیجه ترکیب‌بندی‌های زیبا شود و در نتیجه چون این نقوش از نظر عینی دارای اصول صحیح بصری هستند در ادراک مخاطب که بین آگاهی و ناآگاهی رخ می‌دهد می‌تواند دارای وجه زیبایی‌شناسی باشد. نکته‌ی ضروری در این طرح‌ها حفظی‌باف بودن آن‌ها است که بیانگر توانایی‌های ویژه‌ی بافندگان در به‌کارگیری این اصول است و همین مسأله بر اهمیت این طرح‌ها در دیدگاه مخاطب می‌افزاید.

پی‌نوشت‌ها

1- Arthur Cecil Edwards

2- esthetique

3- Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)

4- Immanuel Kant (1724-1804)

5-. subjective

6-. objective phenomenology مطالعه ساختارِ تجربه یا آگاهی است.

7-. Mikel Dufrenne (1910-1995)

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

8-. phenomenology

9- Edmund Husserl (1938-1859)

10-. The Phenomenology of Aesthetic Experience

11-. Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton

12- Art Fundamentals: Theory and Practice

فهرست منابع

– آیت‌اللهی، حبیب اللهی. (۱۳۹۲). تبیین مدخل‌های زیبایی‌شناسی فرش ایرانی، *فصلنامه‌ی پژوهش هنر*، پیاپی ۲، ۴۳-۴۶.

– احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه، هنر* (چاپ دوازدهم). تهران: مرکز.

– ادواردز، آرتور سیسیل. (۱۳۶۹). *قالی ایران* (ترجمه‌ی مهین‌دخت صبا). (چاپ دوم). تهران: فرهنگ‌سرا.

– اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۱). *جنبش پدیدارشناسی* (ترجمه‌ی مسعود علیا). جلد ۱و ۲، تهران: مینوی خرد.

– اسکندرزاده، امین. (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی اسلامی، چهارمین کنگره‌ی بین‌المللی عمران، معماری و توسعه‌ی شهری، تهران.

– اوکویرک، استینسون، ویگ، بون، کایتون. (۱۳۹۵). *مبانی هنر: نظریه و عمل* (ترجمه‌ی محمدرضا یگانه دوست). چاپ ششم، تهران: سمت.

– پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). دایرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک، چاپ چهارم، تهران: فرهنگ معاصر.

– تقوی بلسی، مظفر. سید محمدامید روشناس. (۱۳۸۹). *مبانی کاربردی هنرهای تجسمی*، تهران: جهاد دانشگاهی.

– چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵). *نمادگرایی و زیبایی‌شناسی در فرش ایران (از دوره‌ی صفویان تا پایان قرن سیزدهم هجری)*. (رساله‌ی دکتری). تربیت مدرس، ایران.

– حاج محمدحسینی و آیت‌اللهی، همایون و حبیب‌الله. (۱۳۸۴). زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی، *فصلنامه‌ی گلجام*، ۱، ۹۵-۶۱.

– حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۹۶). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: نشر کتاب‌های درسی.

– حلیمی، محمدحسین. (۱۳۸۱). *اصول و مبانی هنرهای تجسمی* (جلد ۱). (چاپ سوم). تهران: احیاءکتاب.

– داندیس، دونیس ا. (۱۳۸۲). *مبادی سواد بصری* (مسعود سپهر). (چاپ ششم). تهران: سروش.

– دریایی، نازیلا. (۱۳۸۵). زیبایی در فرش دست‌باف ایران، *گلجام*، ۴ و ۵، ۳۶-۲۵.

– دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). فرهنگ *دهخدا*، تهران: دانشگاه تهران.

– ژوله، تورج. (۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*، تهران: یساولی.

– شاهچراغی، آزاده، سیدغلامرضا، اسلامی. (۱۳۸۷). بازخوانی نظام معماری باغ ایرانی در باغ- فرش ایرانی با تأکید بر نظریه‌ی بوم‌شناختی ادراک محیط، *گلجام*، ۹، ۶۳- ۸۶.

– شبانی بروجنی، سوگند، پیوند توفیقی. (۱۳۹۷). طبقه‌بندی و بررسی سیر تحول طرح و نقش در قالی‌های یلمه-- شهرستان بروجن (۲۰ سال اخیر)، *گلجام*، ۳۳، ۵- ۲۰.

– شیرازی میگون. شبنم (۱۳۹۷). *تبیین جایگاه زیبایی‌شناسی اسلامی در فرش‌های موزه‌ای دوره‌ی صفویه. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب، ایران.

– قانی، افسانه، فاطمه مهرابی. (۱۳۹۹). درآمدی بر زیبایی‌شناسی قالی خشتی چالِشتُر، *نشریه‌ی رج‌شمار*، شماره ۱، ۱۵۱-۱۳۷.

– کاکاوند، سمانه. (۱۳۹۷). مطالعه‌ی عوامل تأثیرگذار بر مبانی بصری نقوش قالی‌های مصور در

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]

نقاشی‌های ایرانی، مطالعه موردی: آثار دوره‌های نادری، زند و قاجار، *فصلنامه‌ی مبانی نظری هنرهای تجسمی ایران*، ۱، ۱۰۷-۱۲۲.
- کانت، امانوئل. (۱۳۷۷). ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- کلباسی اشتری، حسین. (۱۳۸۶). مبادی و مقومات امر والا در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی کانت، *دو فصلنامه‌ی علمی هستی و شناخت*، ۱۲ (۵۹)، ۷۷-۶۷
- گروتر، یورگ. (۱۳۷۵). *زیباشناختی در معماری* (ترجمه‌ی جهانشاه پاکزاد و عبدالرحمن همایون). تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- مصطفوی، شمس‌الملوک. (۱۴۰۰). روش‌شناسی پدیدارشناسانه‌ی هنر با نگاهی به آراء مایکل دوفرن و هایدگر، *نشریه‌ی پژوهش‌نامه‌ی انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، دوره ۱۳(۲۱)، ۳۸-۳۶.
- Dufrenne, Mikel. (1973). The Phonomenology of the Aesthetic Experience, trans: Edward S. Cassey, Press Evanston.
- Lalande. (1985). Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris.
- URL1: https: //www. amazon. com/EORC-X36089-Hand-Knotted-Wool-Yalameh/dp/B07BZWYCMQ86 [Accessed on 11 October 2021].
- URL2: https: //commons. wikimedia. org/wiki/File: Varamin_Carpet_2. jpg [Accessed on 11 October 2021].
- URL3: https: //www. cpersia. com/fa/handmade-carpet/%D9%81%D8%B1%D8%B4-%D8%AF%D8%B3%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D9%81-%D9%82%D8%AF%DB%8C%D9%85%D-B%8C-%D8%B0%D8%B1%D8%B9-%D9%88-%D9%86%DB%8C%D9%-85-%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%85%DB%8C%D9%86-%DA%A9%D8%AF-166086. html [Accessed on 11 October 2021].
- URL4: http: //www. coca. ir/lotus-flowers-photos [Accessed on 11 October 2021].
- URL5: https: //www. farmandgallery. com/product/carpets/persian/medium-persian/varamin-mi-nakhani-carpe[Accessed on 11 October 2021].

[Downloaded from icsa.ir on 2026-11-28]
[DOR: 20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7]