

بررسی تحولات طراحی فرش تحت تأثیر جنبش‌های هنری در غرب

عباس اکبری

عضو هیأت علمی دانشکده معماری و هنر دانشگاه کاشان

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

چکیده

مسائل مربوط به این موضوع. بدین منظور با مطالعه تاریخ پیدایش این قبیل فرشها در غرب، در قالب بررسی جنبشهای هنری نظیر «نهضت ویلیام موریس»، «مدرسه باوهاس»، «آرت دکو»، «آرت نوو» و «پست مدرن» سعی کرده‌ایم به بخشی از سؤالیهای مذکور پاسخ دهیم تا زمینه‌های تحقیقاتی جامع‌تری در این مسأله فراهم گردد.

مشاهده فرشهای متنوع غربی، نظیر تولیدات مدرسه باوهاس و امثال آن- که طرحهایی متفاوت از نمونه‌های سنتی و منطبق بر اصول هنرهای تجسمی دارند- سؤالیهای زیادی در مخاطب عام و خاص ایجاد کرده است؛ برای مثال: این تحولات از چه زمانی شروع شد؟ آیا عوامل پیدایش آن فقط در زمینه‌های مؤثر در غرب نهفته است؟ آیا احتمال دارد که عوامل برون مرزی نظیر فرم، نقش و رنگ فرشهای شرقی در این تغییرات مؤثر باشد؟ مقاله حاضر نوشتاری است در خصوص بررسی

■ **کلید واژگان:** طراحی فرش، ویلیام موریس، باوهاس، آرت دکو



■ مقدمه

برای شناخت تحولات طراحی فرش در غرب لازم است عواملی نظیر بسترهای مؤثر پیدایش این تحولات و همچنین تنوع تحولات را در گذر زمان بشناسیم. از جمله زمینه های مؤثر در این موارد زیر است: ۱- وجود سنت کهن هنری در غرب و توجه به دگرگونیهای آن در دوره مدرنیسم و تأثیر آن بر هنرهای صناعی که فرش نیز یکی از آنهاست. ۲- احتمال تأثیر گذاری عوامل خارج از جغرافیای غرب؛ از آنجا که بعضی از متولیان و تأثیرگذاران نهضت های هنری غرب- که به آن اشاره خواهیم کرد- صراحتاً اذعان کرده اند که به ویژگیهای مختلف بعضی از فرشهای شرقی توجه داشته اند، پس نباید از تأثیرات احتمالی این امر غفلت نمود. به هر روی در این مقاله سعی می کنیم تا با نگاهی تاریخی، جنبش های مؤثر در این دگرگونیها و عوامل مؤثر در آنها را به همراه تحولات روی داده بررسی نماییم.

■ نهضت «ویلیام موریس»^۱

برخلاف تصور رایج که طراحیهای جدید فرش را در غرب بیشتر نتیجه تأثیر هنرمردن اوایل قرن بیستم می داند، می توان پیشینه آن را به سالهای قبل تر نسبت داد. ویلیام موریس و تأثیرات او بر طراحی فرش مصداقی بر این نظر است. ویلیام موریس متولد سال ۱۸۳۴ در انگلیس و متوفی سال ۱۸۹۶ است. «وی در کستر کالج اکسفورد با برن جونز آشنا شد. سپس زیر نظر استریت در رشته معماری تحصیل کرد. اما با توصیه دوستی، آن را رها نمود و به نقاشی روی آورد. در سال ۱۸۶۱ شرکت

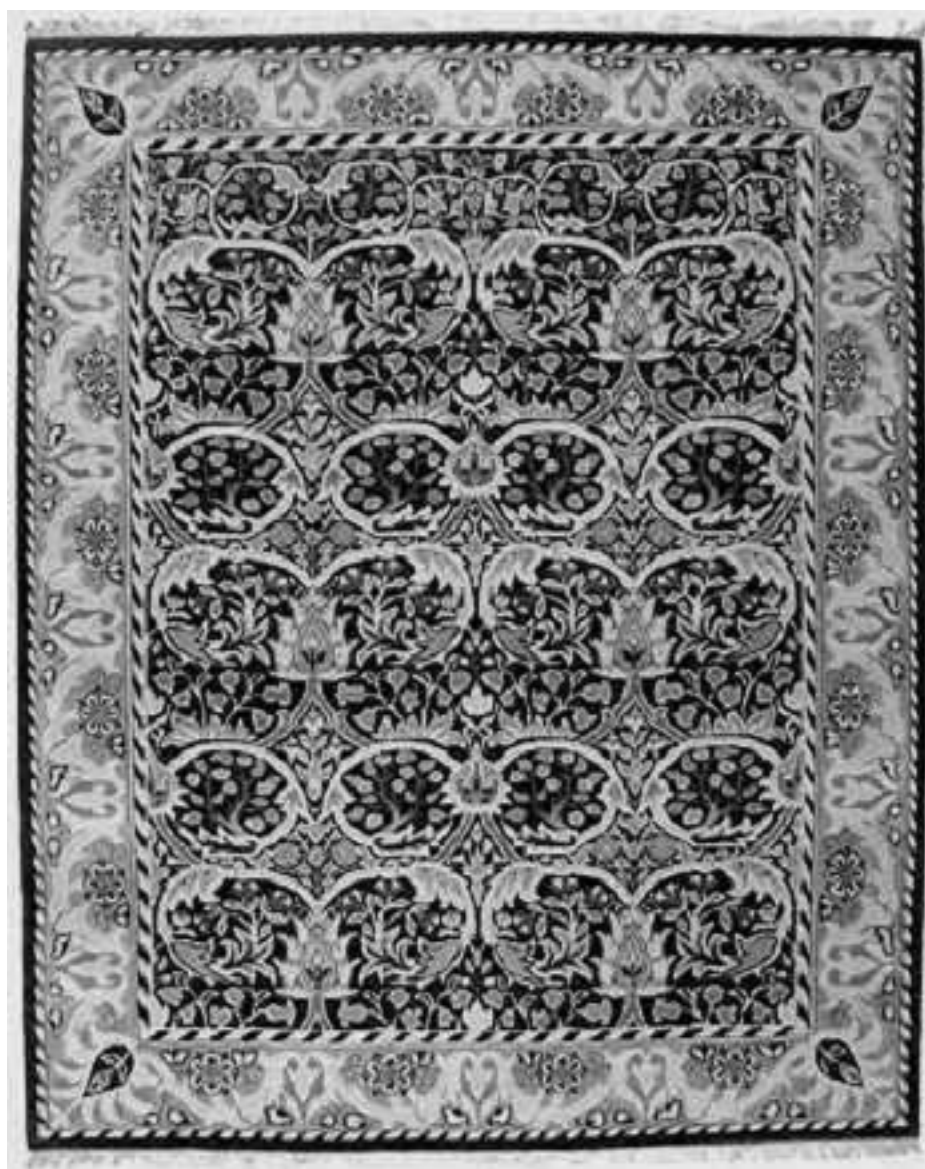
موریس را بنیان نهاد و به تولید کاغذ دیواری، مبلمان، نقوش روی پارچه، شیشه های رنگی (بسیاری از آنها به وسیله برن جونز طراحی شد) قالی و مبلمان داخلی به سبکی متفاوت با دکوراسیون ویکتوریا پرداخت» (لیندا موری، پیتر، ۱۳۷۲: ۶۳۴). پس اولین دگرگونی و رویکردهای جدید در طراحی فرش غرب، در تغییراتی است که وی نسبت به آثار دوره ویکتوریا ایجاد نموده است. اما این تغییرات متأثر از چه دیدگاهی است؛ او اهداف خود را در این باره چنین توصیف می کند: «برای آینده، ما مردم غرب باید فرشهای دستباف خود را ببافیم و این تولیدات باید با فرشهای شرقی برابری کند ولی نباید غیر از استفاده از مواد خوب و ماندگار، تولیدی از طرحهای آنها باشد؛ به عبارتی این طرح ها باید به وسیله ایده های مدرن غربی تولید شوند که اصول بنیادین آن عموماً در هنر معماری نهفته است.»

(Jacques Anquetill, 2000, p190)

نقل قول مذکور در بررسی موضوع این مقاله اهمیت خاصی دارد زیرا موریس صراحتاً منشأ تحولاتی را که خود موجب شده، به زمینه های هنری غرب نسبت می دهد و مدعی است از ویژگیهای فرش شرقی تنها به کیفیت مواد و ماندگاری توجه نموده است. در حالی که بعضی از پژوهشگران^۲ معتقدند افرادی چون ویلیام موریس و مروجین و مکاتب هنری آرت نو^۳ و آرت دکو^۴ (که به آن ها نیز خواهیم پرداخت) از فرشهای شرقی خصوصاً فرشهای ایرانی تأثیر گرفته اند. بنابراین در صورت هم رأی شدن با ویلیام موریس، پذیرفته ایم که او در مواجهه با فرشهای شرقی (خصوصاً ایرانی) تنها به

مسایل فنی توجه کرده و ویژگیهای طرحهای فرشهای شرقی به مذاق او خوش نیامده است. اما بهترین مدرک برای هر گونه قضاوتی، تأمل در خود آثار وی است. تصاویر ۱، ۲، ۳ و ۴ نمونه فرشهایی از طراحیهای ویلیام موریس است. با دقت در جزئیات این فرشها به نظرمی رسد هر دو دیدگاه مذکور صائب باشد.

به عبارتی دیگر در این نمونه ها و نمونه های مشابه دیگر، هم می توان تلاش موریس را برای نشان دادن طرحها و نقشهای تزئینی اروپایی مشاهده کرد و هم می توان تأثیر گل و برگهایی نظیر گلهای شاه عباسی فرشهای ایران را دید اما ایده او مبنی بر استواری این دگرگونیها بر اصول معماری غرب، در این آثار کمتر مشاهده می شود؛ هر



تصویر (۱) نمونه فرشی از طرحهای ویلیام موریس



چند- چنانکه در طرحهای مکاتب بعدی خواهیم دید- آثار فراوانی تحت تأثیر ایده‌های او طراحی شد. چون هر گونه اظهار نظر متقن در مورد دو دیدگاه مذکور به پژوهشی جامع و عمیق‌تر نیاز دارد در این بررسی مختصر به این سخن بسنده می‌کنیم که به هر حال ویلیام موریس و نهضت هنری او در پیدایش اولین تغییرات طراحی فرش غرب نقش مهم و بسزایی داشته‌اند.

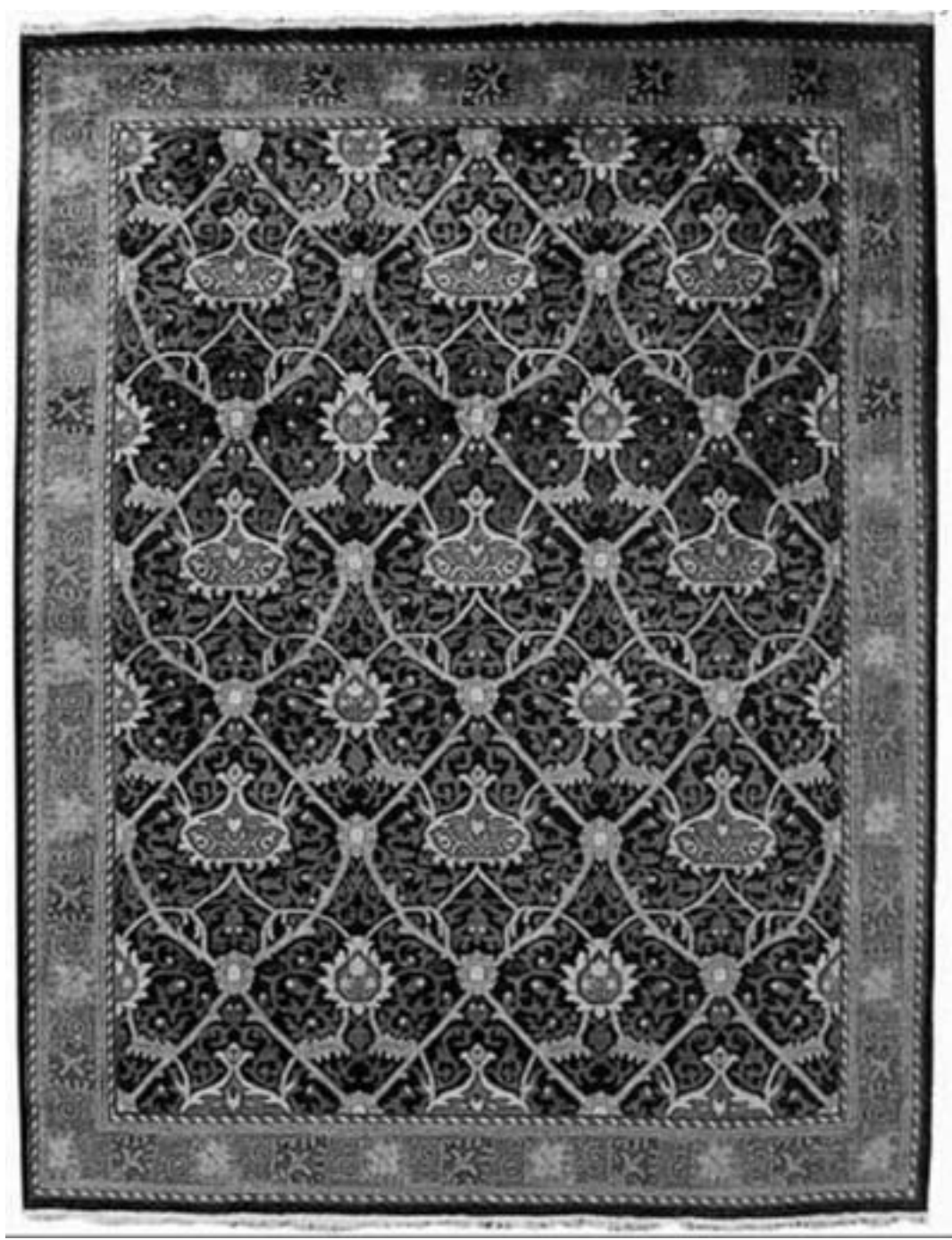


تصاویر (۲) و (۳) نمونه فرشهایی از طرحهای ویلیام موریس





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



تصویر (۴) نمونه فرشی از طرحهای ویلیام موریس



■ آرت نوو

تقریباً همزمان با اولین نشانه های آثار مکاتب جدید هنری (معروف به مدرنیسم) در نقاشی غرب، سبک آرت نوو- که شیوه ای در تزیین و معماری بود- رونق یافت. این سبک در دهه ۱۸۹۰ و اوایل دهه ۱۹۰۰ رواج داشت. این نام برگرفته از اسم نگارخانه ای مختص تزیینات داخلی در پاریس بود. همین سبک را در آلمان «یوگنت اشتیل» می نامیدند که به مجله ای موسوم به «دی یوگنت» (جوان) مربوط می شد. در ایتالیا بدان «فلورئال» یا «لیبرتی» می گفتند. صور نباتی پریچ و تاب، نقشمایه اصلی آرت نوو را تشکیل می دادند (مثلاً طرح شبکه آهنی مدخل ایستگاه های مترو پاریس توسط اکثر گیماز و شکل های مشابهی نیز در کتاب آرابی در هنر های کاربردی). (پاکباز، رویین، ۱۳۷۸: ۱۷) با مشاهده فرشهای متأثر از این جنبش- نظیر تصویر شماره ۵ که به علت استفاده از خطوط منحنی و مارپیچ شباهت زیادی به شیوه طراحی های گذشته دارد- به سختی می توان آن را نهضتی انقلابی در طراحی فرش اروپا محسوب کرد. شاید به همین دلیل هم بسیاری معتقدند «آرت نوو هم در زمان و هم در توسعه، مکانی بین سنت گرایی و نوگرایی است.» (Stephan Tschudi Madsen.2002.p18)

ولی به هرحال این نهضت بر رویکردهای هنری بعدی تأثیر عمیقی گذاشت که یکی از آنها جنبش هنری «آرت دکو» است که به نوعی ادامه دهنده این شیوه هنری با بیانی دیگر بود. شاید در تحولات طراحی فرش غرب، آرت نوو عامل واسطه برای انتقال دگرگونی ها به جنبشهای بعدی باشد.

■ «باوهاس»^۵

بی گمان بیشترین تحولات طراحی فرش معاصر غرب- و به طور کلی هنرهایی که با واژه هایی نظیر هنرهای صناعی شناخته می شوند - نتیجه تأسیس مدرسه باوهاس است. اهمیت مدرسه باوهاس را شاید بتوان به دلیل وجود هنرمندانی چون «پل کله»، «گروپیوس»، «واندروهه» و «کاندینسکی» دانست. در این میان کافی است تا نقش هنرمندانی چون پل کله و کاندینسکی را در تحولات نقاشی مدرن مرور نماییم. وجود چنین هنرمندانی کافی بود تا تغییرات نوینی در طراحی اشیای مصرفی پیدا شود. «این مدرسه در سال ۱۹۱۹ در ویمار آلمان تأسیس شد و طی عمر چهارده ساله خود چنان اثری در اشیاء و دست ساخته های زندگی روزمره گذاشت که نظیرش تا آن روز دیده نشده بود.» (تناولی، پرویز ۱۳۸۳: ۹) «همکاری نقاش و بافنده نتایج درخشانی به وجود آورد و تحولی در فرش و پرده های آویز اروپا که تا قبل از آن از محدوده های طبیعت و مجالس بزم و رزم فراتر نمی رفت، سبب گردید.» (همان: ۱۰) این تحولات در حقیقت نتیجه افکار و عقاید بنیانگذار اصلی مدرسه باوهاس یعنی «ولتر گروپیوس» بود. «گروپیوس هنرهایی را به کار گرفت که تجدید حیات آنها فقط به واسطه همکاری هنرمندان و صنعتگران میسر بود. با این همکاری، صنایع دستی به هنرهای زیبا ارتقا یافت. او این ذهنیت را داشت که هنرمند یک صنعتگر متمایز است.» (Sigrid Wortman Weltege, 1999.p16)

نکته جالب در فرشهای تولیدی مدرسه باوهاس تشابه بسیار زیاد این تولیدات (برای مثال تصویر ۶) با



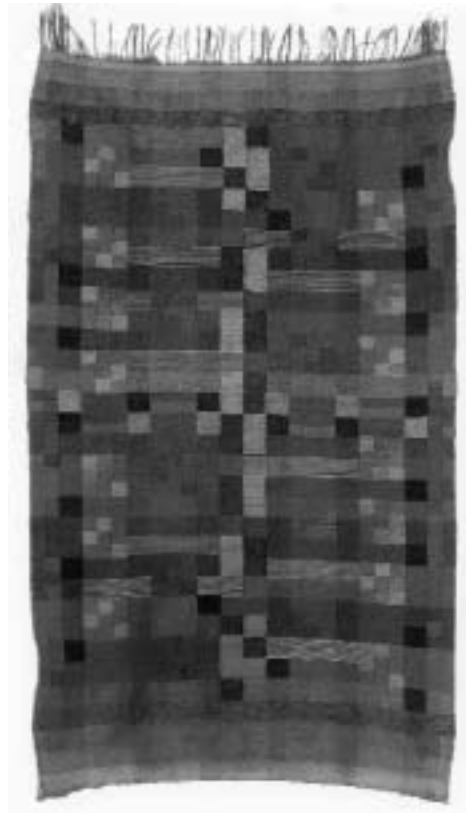
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره شش و هفت
بهار و تابستان ۱۳۸۶



تصویر (۵): نمونه فرش‌های از جنبش آرت نوو محصول ۱۹۰۵



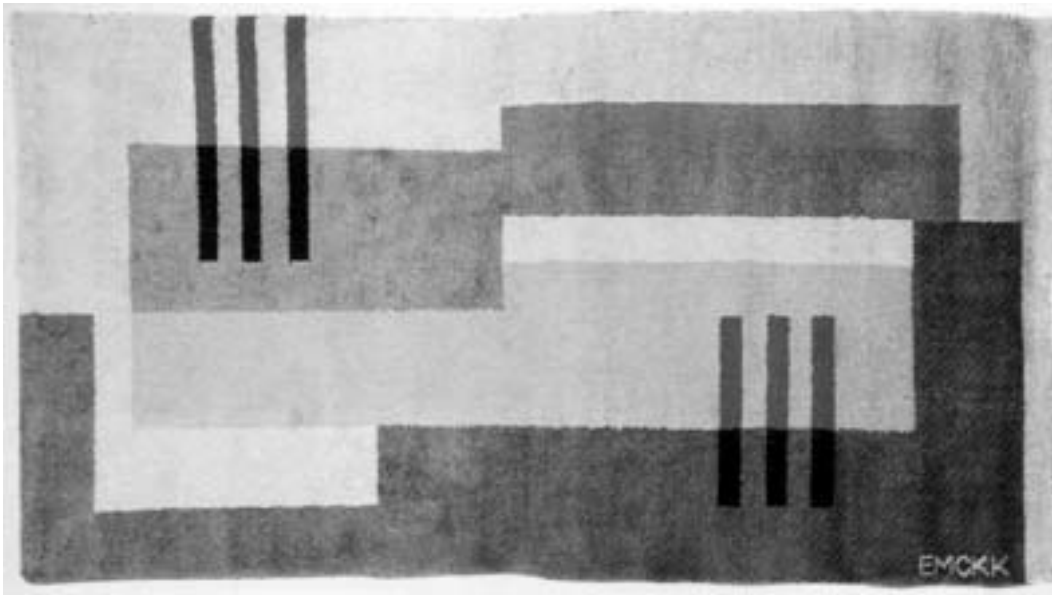
تصویر (۷): فرش گبه قشقایی



تصویر (۶): فرش تولید مدرسه باوهاس ۱۹۲۳
مقایسه شود با تصویر (۷)



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



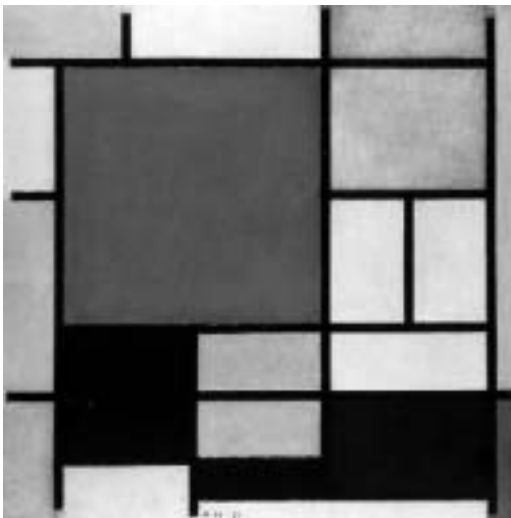
تصویر (۸): نمونه‌ای از فرش جنبش آرت دکو محصول ۱۹۲۹

نمونه‌هایی از فرشهای گبه ایرانی (از جمله تصویر ۷) است. چنین تشابهی این سؤال را به ذهن می‌آورد که آیا به جز عوامل زمینه ساز حاصل از تحولات هنرهای تجسمی در مدرسه باوهاس، عوامل خارجی نظیر مشاهده فرش‌هایی نظیر گبه (با توجه به قدمت بیشتر فرشهای گبه) در این مهم سهم بوده‌اند؟

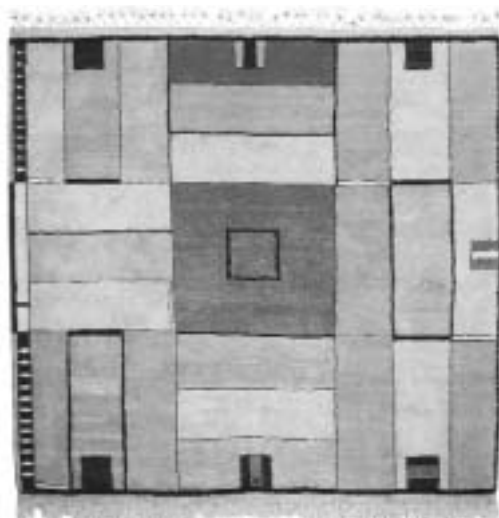
پرویز تناولی در کتاب گبه هنر زیر پا ضمن اشاره به تشابه نتایج تجربیات تولیدکنندگان فرش مدرسه باوهاس با نمونه‌های خشتی گبه‌های ایرانی بر این نظر است که «در آن روز گبه در غرب شناخته شده نبود. همان گفته که

■ آرت دکو (Form Follows Function)

می‌رود، فرش غرب را به گبه نزدیک کرد و البته این مهم به دست نقاشان پیشرو صورت گرفت.» (تناولی، پرویز ص ۱۰) علی‌رغم چنین اظهار نظری وی در همین منبع برای گبه‌های ایرانی شأنی هنری هم تراز با آنچه غربیان برای فرشهای تولیدی خود دارند، قابل می‌شود. با این همه معتقد است که این تشابه وحتى تقدم زمانی گبه‌های ایرانی لزوماً به معنای این نیست که آنها منبع



تصویر (۱۰): اثری از موندریان، ۱۹۲۱

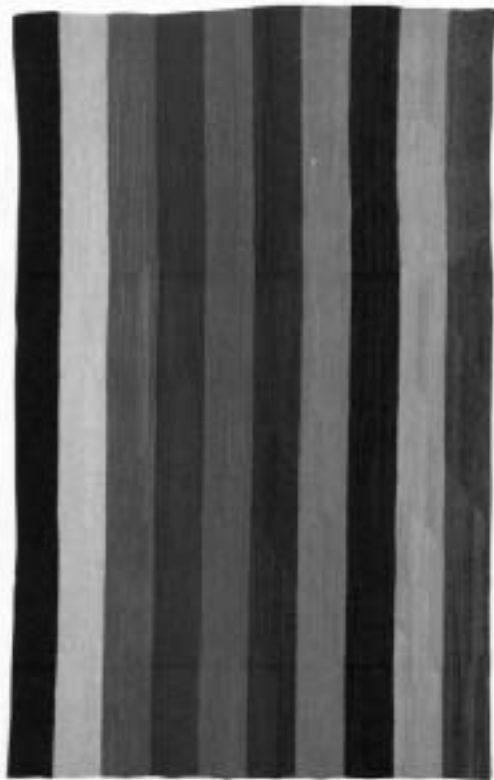


تصویر (۹): فرشی از Kate Blew محصول ۱۹۹۲



تصویر (۱۲): گبه بختیاری قرن ۱۹

و همچنین هنر بین دو جنگ جهانی بود، با سایر جنبشهای مؤثر در طراحی فرش غرب متفاوت بود. بنابراین «آرت دکو واقعاً هنر قرن بیستمی و بین المللی بود. ظهور این گرایش در چنین زمانی تصادف نبود و می توانست برای هر شیء دست ساخته بشری مورد اقتباس شود.» (Grang book. 1998.p26) اما آنچه آثار آرت دکو را- حتی در وجه تزینی- از مکاتبی چون آرت نوو متمایز می سازد، تنوع نقوش تزینی آن است. آرت دکو- بر خلاف آرت نوو که بیشتر بر مبنای خطوط مارپیچ و نباتی بود- گستره وسیع تری را شامل می شود از جمله نقوش هندسی و خطوط شکسته و معمارگونه. (شاید به آن صورت که سالها پیشتر ویلیام موریس می گفت). همان طور که در تصویر ۸ مشاهده می شود،



تصویر (۱۱): فرشی از Rifta oztak محصول ۱۹۹۲، مقایسه کنید با طرح های محرمات ایرانی (تصویر ۱۲)



همخوانی بیشتری با سلیقه جامعه مدرن شهر نشینی داشت. این همخوانی موجب شد به رغم نیاز جامعه برای مد جدید، مردم زمانه به سراغ سبکهای قدیمی نظیر باروک- که آن هم ویژگی تزینی داشت- نروند. بدین ترتیب مجموع نتایج جنبشهای پیش از آرت دکو، شرایط لازم را جهت پذیرش طرحهای جدید پدید آورد.

■ پست مدرن

پیشاپیش باید گفت عدم درج عنوان «مدرنیسم» در مقاله حاضر، به این دلیل است که عمده مطالب مذکور که به اجمال درباره آنها صحبت شد، از نظر تاریخی همزمان با تحولاتی است که تحت عنوان «مدرنیسم» در حوزه هنرهای تجسمی شناخته می شود؛ هر چند به طور کلی جریاناتی نظیر آرت نو و یا آرت دکو نهضتهایی مقابل مدرنیسم رایج در هنرهای تجسمی بودند. بدین ترتیب تحولات مهم در طراحی فرش غرب را می توانیم در دوره بعد از مدرنیسم یعنی پست مدرن جست و جو کنیم. پست مدرن مکتبی بود که در دهه شصت شکل گرفت. این مکتب اگر چه ابتدا در معماری تأثیر گذاشت، رفته رفته حوزه هنرهای تجسمی را نیز پوشش داد. از آنجا که یکی از اصول این مکتب خلق اثر نو در قالب کهن است، بسیاری از آثار این دوره به رغم ظاهر جدید، ریشه های سنتی دارند. بر این مبنا می توانیم توجه به رویکردهای سنتی طراحی فرش را با روشی دیگر در طراحیهای این دوره مشاهده کنیم. باید توجه داشت که در پست مدرنیسم حتی آثار مدرنیسم می تواند به عنوان بخشی از سنت گذشته تلقی شود. در زمینه طراحی فرش آثار

«هلن یاردلی» از این نمونه هاست که از منابع مدرنیستی همچون آثار «ماتیس» و «ایسامونو گوچی» الهام می گیرد. همچنین است آثار طراحان فرشی نظیر «کتی بلی» (تصویر ۹) که یادآور نقاشیهای موندریان (تصویر ۱۰) است. این نمونه ها و همچنین اغلب آثار بعد از دهه شصت میلادی نشان می دهد که طراحان فرش در این دوره به رویکردهای تجسمی دوره مدرنیسم توجه نمودند هر چند آنها در آثارشان به نتایجی (تصویر ۱۱) رسیده اند که شباهت بسیار به فرم و رنگ بعضی از گبه های ایرانی دارد. (تصویر ۱۲)

از همین رو مجدداً این سؤال مطرح می شود که آیا طراحان فرش دوره پست مدرن علاوه بر زمینه های مؤثر هنر غرب به فرشهایی نظیر گبه های ایرانی آشنایی داشته اند؟ در پاسخ باید گفت اگر چه در بخش آرت نو و آرت دکو و یا جنبش هنری ویلیام موریس با احتیاط در این مورد نظر دادیم، اما با توجه به معرفی فرشهایی نظیر گبه در چند دهه اخیر در اروپا و نقش رسانه های مختلف در این خصوص، بعید نیست که طراحان معاصری چون «ریفتا از تاک»- که نمونه ای از آثارش را در تصویر ۱۱ دیدیم- به فرشهایی نظیر گبه های ایرانی توجه کرده باشند. این نتیجه گیری اگر چه ساده به نظر می رسد، می توان رونق این طرحها را در این نکته دانست که «در حقیقت این فرشها [گبه ها] هر چند تکنیکی ساده دارند، در طرح و رنگ با ذائقه زندگی جدید سازگار هستند (David Black- 1999.p214). پس بعید نیست که به دلیل همین سازگاری طراحان معاصر غربی به این قبیل فرشها توجه کرده باشند.





نتیجه

۱. اولین تحولات طراحی فرش غرب نتیجه تحولات مکاتب هنرهای تجسمی مدرنیسم نبود بلکه ریشه در جنبشهای هنری قدیمتر از جمله نهضت ویلیام موریس داشت.

۲. مسیر پیدایش تحولات طراحی فرش غرب را می توان به صورت خطی و به ترتیب در جنبشها و نهضتهای هنری ویلیام موریس، آرت نوو، باوهاس، آرت دکو و پست مدرن بررسی کرد.

۳. در ایجاد دگرگونیها در طراحی فرش غرب، به جز عوامل فرهنگی و هنری غرب، احتمال تأثیر عوامل خارجی نظیر تأثیر طرح فرشهای شرقی نیز مطرح است. ۴. اعتقاد به تأثیر عوامل خارجی بر دگرگونیهای فرشهای غرب اغلب به واسطه مقایسه تطبیقی - تصویری آنها با فرشهای شرقی و با توجه به متقدم بودن تاریخ تولید فرشهای شرقی صورت گرفته و کمتر دلایل دیگر در دسترس است.

۵. به رغم عدم نظر متقن در خصوص الهام پذیری طراحان فرش معاصر غرب از فرشهایی نظیر گبه های ایرانی، نمی توان منکر تشابه آثار آنها با این قبیل فرشها شد که سالها قبل از تولیدات غربیها طراحی شده اند.

پی نوشتها

۱. William Morris

۲. در این خصوص ر. ک: پایان نامه دکتری پژوهش هنر به قلم خانم بهار موسوی حجازی و همچنین پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر به قلم سولماز خیرابی به راهنمایی دکتر حبیب الله آیت اللهی در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس.

۳. Art Nouveau

۴. Art Deco

۵. Bauhaus

۶- این نکته مهمی است که معمولاً به آن توجه نمی شود. در این خصوص کتاب پست مدرنیسم چیست؟ با ارایه نمونه های نقاشی پست مدرنیستی که با برداشتهایی از مدرنیسم موضوع خود را به تصویر کشیده اند، راه گشا است.

منابع:

- ۱- پاکباز، رویین، دایرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸.
- ۲- تناولی، پرویز، گبه هنر زیر پا، بساولی، ۱۳۷۸.
- ۳- لیندا موری، پیترو، فرهنگ هنر و هنرمندان، ترجمه سوسن افشار، روشنگران، ۱۳۷۲.
4. A Guide to Art Deco. Grang books, 1998.
5. A Micia de Mourbrary and David Bluck. Carpets for the home, Laurence king.
6. Sigrid wortmann weltge. Bauhaus textiles, Thamse and Hudson, 1999.
7. Stephan Tscbudi Madson. Boverver publication, 2002.
8. Jacques Anquetil, carpets, Hachette.

منابع تصاویر

تصاویر ۱، ۲، ۳ و ۴ از سایت

WWW.Fitzdecart. Com/William-Morris

تصویر ۵ از 11 p، Merrell, 2002، Contemporary Rugs

تصویر ۶ از

Bauhaus textiles, Sigrid wrotmann, Thamse and Hudson, 1993, p37

تصاویر ۷ و ۱۲ از کتاب گبه هنر زیرپا، پرویز تناولی، انتشارات بساولی، ص ۳۲ و ص ۹۸.

تصویر ۸ از کتاب

Carpet for home, David Black, larence king, 1999, p208

تصاویر ۹ و ۱۱ از Contemporary Rugs, Merrell, 2002, p11

تصویر ۱۰ از 10 p، Taschen 2004، Piet Mondrian, Susanne Deicher