آسیب‌شناسی طراحی فـــرش‌های رایج و نـــوآوری در آنـــها

سید محمدحسین رحمتی
کارشناسی ارشد نقاشی و عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۰
تابستان ۱۳۸۷

چکیده

یکـــی از مهمترین عوامل مرغوبیـــت فرش‌های ایرانی، کیفیت طراحی آنهاســـت. چگونـــه می‌توان ارزش‌های هنـــری و فرهنگی ایـــن نقوش را شناســـایی کرد و در نقشه‌های جدید به‌کار برد تا ضمن نوآوری، ارزش‌های هنری و فرهنگی آنها حفظ گردد؟ در این مقاله ســـعی می‌شـــود به کمک اصول و مبانی هنرهای تجســـمی، خصوصیات اصلی و ثابت نقشـــه‌های اصیل شناسایی گردد تا بتوان بـــه کمک این قوانین، طرح‌های جدید را آسیب‌شناســـی و تلاش کرد تا نقشه‌هایی هم‌پایهٔ آثار گذشـــته به‌وجود آورد. این بررسی نشان می‌دهد عیوب فرش‌های ناموفق جدید ناشـــی از نارســـایی فرهنگی، ضعف طراحی، ترکیب و پیکربندی آنهاســـت. در انتها سعی می‌شود با ارائه قواعد پایه به‌دست آمده، بایدها و نبایدهای نوآوری در طراحی فرش ارائه گردد.

واژه‌هـــای کلیـــدی: طراحـــی فرش، نـــوآوری، مبانی هنرهای تجسمی

مقدمه

جایــگاه بی‌بدیل فرش ایرانی در هنر ایران و جهان، ما ایرانیان را در موقعیت دشــواری قرار داده است. حفظ این جایگاه و استمرار حیات هنری و فرهنگی و حتی اقتصادی فرش ایرانی، برای ما خواســته‌ای اســت که کم‌کم به‌صورت آرزو در می‌آید. درک این شــرایط و تلاش برای برون‌رفت از آن، موضوع اندیشه‌ســوزی اســت که بخش زیادی از جامعه فرهنگی ما را متوجّه خود کرده اســت. یکی از بحث‌های مطرح شده، این است که فرش ایرانی برای استمرار حیات خود و حفظ جایــگاه جهانی‌اش نیاز به باززایی در طراحی دارد. اما نکته اصلی این اســت کــه چگونه می‌توان به این مهم دســت یافت؟ آیا برای نوآوری و باززایی باید حدی قائل شد ؟ در این صورت، این حد کجاست و چگونه تعیین می‌شــود؟ نگارش این مقاله با طرح دیدگاه‌های مختلف ســعی دارد نوآوری در طراحی فرش را مورد بررسی قرار دهد و برای رسیدن به راه‌کار لازم، گامی بــه جلو بردارد. بدیهی اســت فرش ایــران و مباحث پیرامــون آن، بزرگتر از آن اســت که این مقاله، ادعای طرح کلیه مباحث آن و ارائهٔ الگویی کامل از وضعیت حاضر و مطلوب را داشــته باشــد، اما تــلاش دارد با جمع‌بندی و شفاف‌ســازی بعضی نظریات ارائه شده، قدم کوچکی را در راه رســیدن بــه وضعیت مطلوب بردارد. از آن جملهٔ مباحثی که پیرامون هنرهای سنتی و هنرهــای زیبا و وجوه اختلاف این دو مطرح شــده است.

فــرش و بالطبع طراحی آن، شــاخه‌ای از هنرهای بومــی و یا هنرهای صناعی محســوب می‌شــود. این هنرها را از شــاخهٔ دیگر هنرها یعنی هنرهای زیبا مثل نقاشــی و غیره جدا می‌کنند و برای این منظور دلایل مختلفی ارائه شــده است. اگر چه بعضی از این دلایل قابل تشــکیک اســت و چنین تفکیکی را خدشــه‌دار می‌کند، امّا یک اختلاف را نمی‌توان نادیده گرفت. در هنرهای سنتی طراحی و ساخت اثر مبتنی بر سنت‌های طولانی ساخت شیء است که مثل چهارچوبی فعالیت هنرمند را دربر می‌گیرد، اما در هنرهای زیبا، هنرمندان کمتر مقید به ســنت‌ها هستند و بعضی مواقع شکستن آن‌هــا را لازم می‌دانند. در صنایع دســتی، هنرمند طی گذراندن دوران طولانی کارآموزی زیر نظر استادکاران کم‌کم به رموز آن حرفه آشــنا می‌شــود. این روش‌ها و رویکردهای طراحی و ســاخت، سنتی است وابسته به جهانی بزرگتر که ســاختارهای فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و حتی سیاســی آن جامعــه را معین می‌کند. «صفت سنّتی، گویای آن دسته از تجلّیات و نمودهای تمدّن ســنتی است که به‌طور مســتقیم یا غیرمستقیم، اصول روحانی آن تمدن را جلوه‌گر می‌ســازد.» (نصر، ۱۳۷۵، ٦٩).

این تمدن مبتنی بر نوع خاصی از علوم جهان‌شناسی، ریاضیــات، عرفان و... به وجود آمده اســت و اهمیت هنرهای ســنتی و از جمله فرش نیز به این دلیل است کــه تصویری را از این جهان کامــل که برآمده از این اندیشه نظری است، به نمایش می‌گذارد. فرهنگ ایرانی

توانسته مبانی و طراحی خاصی را پایه‌گذاری کند که زبان گویای این تمدن شده است. این رویکردهای فنّی در طول سالیان دراز اصلاح شده و جهانی کامل و خودبسنده و زایا پدید آورده که سنت‌های کارآموزی، خلق اثر و نوآوری و... را به مرور و متناسب با نیازهای خویش به‌وجود آورده است. هنرمند در بستر این اصول تربیت می‌شود و دست به نوآوری می‌زند و به دلیل این که نوآوری‌اش دارای خصوصیات هنری، سنتی و فرهنگی بومی است، ناهنجاری محسوب نمی‌شود. برای مثال در مورد فرش می‌توان گفت که الگوهای گذشته حاصل سال‌ها آزمون و خطای طراحان و بافندگان بوده و پس از صدها نمونهٔ بافته شده، اصلاح و کامل شده است. می‌توانیم بگوییم که این وضعیت تا اواخر دورهٔ قاجار و پهلوی اول ادامه داشت، چرا که هنرمندان هنوز از ملاک‌های فرهنگ ملی تغذیه می‌کردند و در همان فضای هنری نیز تولید می‌کردند اما این جهان کامل و خودبسنده در دورهٔ جدید و متأثر از روابط فرهنگی با غرب دچار اختلال شده است. این تمدن به دلایل مختلف که جای پرداختن به آن نیست از تطبیق خود با وضعیت جدید بازماند. این نابسامانی وقتی تشدید شد که فرهنگ بیگانه و محصولات هنری و فرهنگی آن‌ها جذّابیت بیشتری در جامعه یافتند و هنرمندان نیز برای مقابله و جبران عقب‌ماندگی تلاش کردند تا آن جهان کامل و مثالین نقوش ایرانی را با عناصر تازه ترکیب کنند و یا در ساماندهی تازه‌ای ارائه دهند تا با سلیقه جدید تطبیق یابد و بازار جدیدی برای خود دست و پا کنند. در شرایط فعلی سه گروه فرش تولید می‌شوند که آن‌ها را می‌توان این گونه گروه‌بندی کرد:

الف- تقلید از الگوهای گذشته و فرش‌های قدیمی

نقوش اصیل فرش‌های ایرانی که بیش‌تر از روی مناطق بافت آن‌ها نامگذاری شده و شهرت یافته‌اند اهمیت و ارزش هنری بسیاری دارند، این نقشه‌ها نشان‌دهندهٔ تاریخ و فرهنگ ایران در دوران شکوفایی تمدّن ایرانی هستند. بخش عمده‌ای از ارزش‌های هنری و مفهومی فرش ایرانی متعلق به فرش‌های روستایی است اما متأسفانه به دلیل شرایط پیش آمده، بسیاری از آن‌ها دیگر تولید نمی‌شوند و یا با افت طراحی و رنگ‌آمیزی و بافت تهیه می‌شوند. لازم است این نقشه‌ها با کیفیت بالا تولید شوند تا همواره منبع بی‌کرانی از دانش، مهارت و نقوش با خصوصیات اصیل فرش ایرانی باشند تا در معرض دید جامعه و به‌خصوص دست‌اندرکاران تولید فرش قرار گیرند.

ب- تابلو فرش

تابلو فرش‌های تولید شده در صنعت فرش‌بافی امروز ایران اگرچه نشان‌دهندهٔ مهارت و فنّاوری در صنعت فرش‌بافی است اما متناسب با الگوهای اصیل و فرهنگی فرش ایرانی و حتّی هنر ایرانی نیست. زیرا هنر ایرانی از دیر باز تمایلی برای بازنمایی طبیعت نداشته و استعداد بی‌پایانی برای تزئین از خود نشان داده است.

«شاید خصلت متمایز هنر ساسانی جنبهٔ تزئینی آن باشد که بعدها بر هنر اسلامی اثر گذاشت. در دورهٔ ساسانی طرح به تقارن بیشتری گرایید و کاربست طرح‌های مدور و ترنجی رواج یافت. غالباً نقش جانوران، پرندگان و گیاهان را در ترکیب زوجی، رودررو و یا پشت به پشت به کار می‌بردند.» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۷٦۸).

بدیهی است نمی‌توان جلوی تولید تابلو فرش‌های فوق را گرفت اما باید جلوی تأثیر نفوذ آن را در فرش‌های اصیل ایرانی گرفت.

ج- نوآوری در طراحی نقوش در چارچوب نقشه‌های گذشته

اقدام واقعی، تلاش برای استمرار نقوش فرش در چارچوب خصوصیات گذشته به همراه پذیرفتن تحولات و تغییرات متناسب با زمان و نیازهای پیش آمده در زندگی جدید است. در این راستا برای جلوگیری از گسست کامل با آنچه تاکنون بوده است، باید بخشی از خصوصیات بنیادی نقوش حفظ گردد و در بخش دیگری تغییرات صورت گیرد. بدیهی است مشکل‌ترین و حساس‌ترین مسئله در همین جا پیش می‌آید. وانهادن بعضی الگوها در طراحی نقوش و یا ساماندهی اجزا و اضافه کردن آرایه‌های جدید و غیره، تلاش‌هایی است که تاکنون انجام شده است. نتیجه این تلاش‌ها نشان می‌دهد که در مواردی که تغییرات اندک بوده و الگوی اصلی طراحی و یا آرایه‌ها و چیدمان آن‌ها اندکی تغییر کرده است، فرش‌های نسبتاً قابل قبولی به‌دست آمده اما در مواردی که تغییرات بنیادی بوده، نتیجهٔ مطلوب به‌دست نیامده است. وضعیت پیش‌آمده یعنی محافظه‌کاری در ایجاد تحولات بیش‌تر و نتیجهٔ نامطلوب به‌دست آمده از تغییرات بنیادی، بحران را بیش از پیش نمایان کرد و عکس‌العمل‌هایی را موجب گردید زیرا نشان داد که طراحان، بافندگان و همه کسانی که در تولید فرش تصمیم‌سازی می‌کنند، قادر به درک خصوصیات بنیادی فرش‌های گذشته نیستند و توانایی ایجاد تحولات را در آن ندارند. این امر دور از انتظار هم نیست زیرا وضعیت پیش آمده برای فرش در حوزه‌های فرهنگی دیگر نیز چون معماری، چند دههٔ قبل از فرش به‌وجود آمده و عکس‌العمل‌هایی را پدید آورده بود.

وقتی در ۳۰ ـ ٤۰ سال اخیر هنرهای بومی متأثّر از شرایط تاریخی پیش آمده، دوران افول و کاستی را تجربه کرد، عکس‌العمل ملی را پدید آورد. در جامعهٔ ما التفاتی که به هنرهای صناعی پدید آمد و به دنبال آن راه‌اندازی رشته‌های صنایع دستی از جمله فرش در دانشگاه و برگزاری برنامه‌های پژوهشی و نمایشگاهی صورت گرفت که همهٔ اینها، عکس‌العملی در مقابل قرار گرفتن در وضعیت جدید بود. نگارش مقالات متعدد با موضوع هنرهای صناعی و چاپ کتاب در مورد فرش ایرانی را می‌توان در همین زمینه ارزیابی نمود. از آن جمله می‌توان به کتاب کوچک اما ارزشمند علی حصوری با عنوان *مبانی طراحی سنتی در ایران*

اشـــاره کرد. وی در شرایطی اقدام به پژوهش و انتشار این کتـــاب کرده که وضعیت بحرانـــی را درک نموده اســـت. ایشـــان ضمن تفکیک هنرهای زیبا و هنرهای ســـنتی و بالطبع مبانـــی حاکم بر خلـــق و درک آن‌ها، تعریفی چنین از مبانی هنرهای سنتی ارائه می‌دهد:

«در طراحی ســـنتی مبناها یعنی اندیشه‌ها، آئین‌ها، باورها و فلســـفه‌ها، ســـنتی هســـتند. یعنی از قواعد و ضوابط مشخص تاریخی و کهن استفاده می‌کنند که ما آن‌ها را بخشی از سنت می‌شماریم.» (حصوری، ۱۳۸۱، ۷). و سپس با اندوه و حسرت وضعیت طراحی فرش را در شرایط کنونی این گونه توصیف می‌کند:

«متأسّفانه در ایران کار طراحی سنتی به دو انحراف کشـــیده شده اســـت یکی تکرار بی‌روح گذشته و دوم نوآوری‌های ناســـازگار با ســـنت که معلول نشناختن سنت است». (همان، ۸)

بـــر طبـــق توضیح وی هدف از نـــگارش کتاب نیز همین است تا با ارائهٔ سنت‌های طراحی فرش و مبانی آن‌هـــا و به‌کارگیری این قوانین، طراحان بتوانند تکرار بی‌روحی از گذشته نداشته باشند و نوآوری‌های سازگار با سنت انجام دهند. بنابراین علی حصوری برای حفظ تـــداوم حیات فرهنگی و هنری فـــرش ایرانی در عین پذیرش تحولات، قوانیـــن و قواعد ثابتی را که آنها را ســـنت می‌نامد لازم و ضروری می‌داند. دکتر حبیبا... آیت‌اللهـــی نیز از منظر دیگری وضعیت طراحی فرش را ارزیابی نموده و ضمن اشاره به نسبت سنت با فرش به نکته مهمی اشاره می‌کند:

«در فـــرش دو ویژگی متفـــاوت وجود دارد، یکی آن که در قلمرو ســـنت است و آن صنعت بافندگی، از فراهم سازی امکانات، چلّه‌کشی، گره‌زنی و... است که گونه‌های مختلف آن هزاران سال است که بدون تغییر و تحـــول بر جای مانده‌انـــد و دیگری، طرح و نقش و رنـــگ که در قلمرو هنر اســـت و تغییر و تحول‌پذیر». (آیت‌الهی، ۱۳۸۵، ۳).

و در ادامـــه در مورد طراحی فرش چنین ابراز نظر می‌کند:

«هنـــر فرش ایران بیمار اســـت و... در نزد گروهی دیگر، در شکل تقلید ناشایست و نتیجه‌برداری ضعیف از آثار ارزشـــمند گذشتگان آشکار می‌شود. برخی هم بـــا برگردان کردن عکس‌های رنگـــی از بناها، منظره‌ها و اشـــخاص و... بـــر روی دار قالی و بافتـــن آن‌ها به فرش لطمه می‌زنند و بیماری او را تشـــدید می‌کنند.» (همان).

دکتر آیت‌اللهی طرح و نقش را خارج از ســـنت و تحول‌پذیر می‌داند اما حد و میزان این تحول را تعیین نمی‌کند. آیـــا این تحول می‌توانـــد در تمامی بخش‌ها روی دهـــد؟ و یـــا اینکـــه بعضی قواعد بنیـــادی برای اســـتمرار هنر فرش ایران بایـــد رعایت گردد؟ چگونه می‌توانیـــم ایرانی بودن، خیالی بودن و تزئینی بودن آن را حفظ کنیم؟ و یا این، دغدغه‌ای بی‌مورد است؟ اگر تداوم خصوصیات فوق لازم اســـت چگونه باید آن‌ها شناســـایی، قاعده‌مند و سپس رعایت گردند؟ به گمان من وقتی دکتر آیت‌اللهی بر ایرانی بودن نقاشی از یک

منظـرهٔ طبیعت تأکید می‌کنـد و آن را ارزش می‌داند، بدیهی اسـت به چنین رویکـردی در طراحی نقوش نیز قائل اسـت. بنابراین احتمالاً ایشـان نیز بر رعایت قواعدی که این هویت را تداوم بخشد معتقد است.

نکته قابل طرح این است که شناخت و رعایت مبانی هنرهای سنتی آن گونه که علی حصوری در نظر دارد و یا ایجاد تحول در آن که مورد نظر آیت‌اللهی اسـت یکـی از مهمترین دانش‌هـا و توانایی‌ها برای طراحی فرش است، ولی آیا کافی است؟ آیا به‌کارگیری اصول فوق که بیشـتر مبتنی بر سـاماندهی و طراحی است، کار آسانی است؟ آیا رعایت اصول فوق و حتی درک صحیح آن‌ها بدون داشـتن دانش‌های مقدماتی میسـر است؟ به نظر راقم این سطور مبانی هنرهای سنتی ارائه شده، شرط لازم اسـت اما کافی نیست. زیرا طراحان احتیـاج به اطلاعات ابتدایی‌تـر و پایه‌ای نیز دارند که بیشـتر در حوزهٔ مبانی هنرهای تجسّمی می‌توان آن را فهرست‌بندی کرد. مگر اینکه به درستی درک کنیم که ایـن اصول در مبانی هنرهای سـنتی، قوانینی پذیرفته شده است و گام به سطح بالاتری برداشته شده است. درک ایـن نکته که ایـن قواعد مقدماتـی را طراحان می‌دانند و رعایت می‌کنند، در مورد طراحان گذشـته که طبق همان سنت‌های کارآموزی تربیت شده بودند قابل قبول اسـت امّا اینکه طراحان امروز این قواعد را بداند، بعید به نظر می‌رسد.

ایـن مقاله به هیچ روی مدّعـی پرداختن به مبانی هنرهـای سـنتی و به دسـت آوردن الگـوی کامل از وضعیت موجود نیست، اما قصد دارد به مدد قواعد و بعضی قوانین بدیهی و پذیرفته شده در مبانی هنرهای تجسّـمی اطلاعات صحیحی از فرش‌هـای ارزنده و اصیـل ارائه دهـد تا بتوان به وسـیله آن‌ها، فرش‌ها و طرح‌های امروزی را مورد ارزیابی قرار داده و طراحی آن‌ها را آسیب‌شناسی کرد.

خصوصیات اصلی نقوش فرش

اگر بخواهیم فارغ از انواع نقوش فرش و طرح مباحث فرهنگی، خصوصیات اصلی نقوش فرش‌های اصیل را فهرست‌بندی کنیم می‌توانیم به موارد زیر اشاره کنیم:

۱- سازماندهی یا پیکربندی بر پایه نظم هندسی

وجود نظم هندسی و ساماندهی منظم در طراحی فرش ایرانی امری بدیهی است و احتیاج به استدلال و اثبات ندارد. نظم هندسی در طرح‌های فوق به شکل‌های زیر تجلی نموده است:

۱-۱- تأکید برخط کناره به شکل تکرار حاشیه‌ها

حاشـیه‌های فـرش که بلااسـتثنا در تمام نقشـه‌های اصیل ایرانی وجـود دارد، عناصر گوناگون آرایه‌ها را در چهارچوبـی منظـم قرار می‌دهد. در واقع حاشـیه همچون سـردر در معمـاری و دیوار بـاغ که الگوی اصلی در نقشهٔ گلسـتان است دو ساحت وجود را از هم تفکیک می‌کند. (تصویر ۱، ۲ و ۳)

باغ‌هـای ایرانـی چه در صـورت حقیقی خود چه در اشـکال مجازی مثل قالی و کاشـی و... نمادهایی از بهشت گمشده و روزگاری از دست رفته هستند که در

آن هنوز عنصر پاکی با عنصر آلودگی در هم نیامیخته ـ دوران پیش از هبوط و آغاز دوران هاویه، باغها بهشتی محصـور در چهار دیواری هسـتند که مرز قدسـی و ناقدسی را از هم مشخص می‌کند. (فکوهی، ۱۳۸۲)

۱-۲- ساماندهی بر پایه قرینه

بـا صراحـت می‌تـوان گفت حـدود هشـتاد درصد فرش‌های ایرانی با الگوی قرینه طراحی و بافته شـده است.(تصویر ٤ و ٥)

- سـاماندهی بر پایهٔ قرینه مرکزی چون نقشهٔ لچک ترنج
- ساماندهی بر پایهٔ قرینهٔ محوری چون نقشهٔ محرابی و امثال آن.

۱-۳- ساماندهی نقش‌مایه‌ها بر پایهٔ ریتم یا تکرار

که عبارتند از:

- تکرار آرایه‌های ساده مثل انواع بوته، مرغی، و...
- تکرار آرایه‌های مرکب مثل نقشـهٔ رودبار، خشتی و...

الگوهای فاقد ساماندهی بر پایه هندسی بسیار نادر هستند که از آن جمله می‌توان به بعضی طرح‌های گبه اشـاره کنیم که از موضوع بحث ما خارج اسـت و یا طرح‌های تابلو فرش که بـر پایه دورنما و چهره تهیه شده است. (تصویر ٦ و٧)

۲- وضوح در آرایه‌ها و طراحی

یکـی از خصوصیـات نقوش ایرانـی از جمله نقوش فرش، واضح بـودن آن‌ها اسـت. در طراحی آرایه‌ها همـواره نقوش اگـر چه از طبیعت الهام گرفته شـده

تصویر ۱- مسجد امام اصفهان

تصویر ۲- نمای ورودی باغ ماهان کرمان

تصویر ۳- کاشیکاری هفت‌رنگ دوره قاجار، کاشان

تصویر ٤- قالیچه طرح محرابی با الگوی قرینه‌محوری

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۱۰
تابستان ۱۳۸۷

تصویر ۵- قالی لچک ترنج اصفهان با الگوی قرینه‌محوری

تصویر ٦- قالیچه رودبار با تکرار نقش‌مایهٔ مرکب

اما به سوی نوعی نظم هندسی و وضوح میل داده شده‌اند. ایجاد نقشی واضح و به‌دور از هر نوع ابهام از اهداف طراحان در بخش‌های مختلف هنرهای بومی از جمله طراحان فرش بوده است:

«روشنی و وضوح نیز به اندازهٔ نیرو و حیات اهمیت دارد. روشنی به‌راستی از لوازم اصلی است. زیرا درهم و برهم بودن، نشانهٔ ضعف و سستی است و... در هر طرح لازم است که مضمون اصلی و فحوی اصلی روشن باشد.» (پوپ، ۱۳۵۵، ٤٥).

قالی‌های اصیل سرشار از وضوح و روشنی هستند. این اصل در طراحی و حتّی رنگ‌آمیزی رعایت شده است و همواره از هر فاصله و یا جهتی که به قالی‌های فوق نگریسته شود، الگوهای اصلی به روشنی و وضوح قابل درک هستند. (تصویر ۸) هنر تزئینی به هر شکل و با هر واسطه‌ای که به نمایش در آید، همیشه با دقت و روشنی و وضوح توأم است. (ویلبر، ۱۳٤٦، ۳۳).

۳- چکیده‌نگاری نقوش

چکیده‌نگاری نیز به شکل دیگری وضوح نقوش را افزایش داده و ابهام را از آن‌ها زایل می‌کند. در چکیده‌نگاری سعی می‌شود تا خصوصیات اصلی شکل دریافت شود و مورد تأکید قرار گیرد تا شکل به لحاظ تجسمی غنی‌تر گردد و بیان صریح‌تری بیابد. روئین پاکباز چکیده‌نگاری را چنین تعریف می‌کند:

«بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی چیزهای طبیعی بر طبق یک شیوه قراردادی. در این‌گونه بازنمایی معمولاً روش‌های ساده‌سازی تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری به کار برده می‌شود.» (پاکباز، ۱۳۷۸، ۱۹٤).

تصویر ۷- قالیچه رحیم‌لو با تکرار نقش‌مایهٔ بوته

تصویر ۸- وضوح فوق‌العاده در فرشی از شمال ایران

نقــوش فرش‌هــای اصیــل، تمامــاً بــا رویکــرد چکیده‌نگاری طرّاحی شــده‌اند. گُل‌های شاه عباسی و انواع نقوش گیاهی، جانوری و حتّی انسانی مؤیّد این قاعــده در طرّاحی نقوش هســتند. (تصویر۹)یکی از دلایلی کــه تابلوفرش‌های بافته شــدهٔ جدید را نوعی انحراف از ســنّت طرّاحی فرش ایرانــی می‌دانند این است که آثار فوق فاقد چکیده‌نگاری هستند.

«در زینت‌کاری علاوه بر آنکه باید خطوط جاندار با رنگ‌های مناسب را به شکل زیبا درآورد باید توانایی و قدرت زیاد برای تشــخیص قسمت اصلی داشت تا بتوان از میان اشــکال مختلف فقــط مهمترین آن‌ها را برگزید و ساده کرد.» (پوپ، ۱۳۵۵، ١٤).

٤- وحدت‌بخشی به عناصر تصویر

همچون دیگر هنرهای تجســمی، در نقوش فرش نیز هدف اصلی در ساماندهی، دستیابی به وحدت عناصر تصویری است.

«مهمترین و شاید تنها اصل سازمان دادن به عناصر

تصویر ۹- انواع نقوش چکیده‌نگاری‌شده در فرش ایرانی

تصویر ۱۰- فرش شلمزار نمونه مناسبی برای نشان دادن وحدت‌بخشی نقش‌مایه‌های مختلف برای رسیدن به وحدت عناصر تصویری است.

بصری اصل وحدت[۱] است. ریتم، تعادل، تناسب و حرکت صرفاً راه‌هایی مختلفی برای نیل به وحدت هستند. مقصود از وحدت آن است که عناصر بصری در یک محدودهٔ معین به منزلهٔ یک کل دیده شوند و اجزاء متشکله کل با یکدیگر همبستگی داشته باشند.» (پاکباز)

هدف از طرح مباحث مبانی هنرهای تجسّمی در آنالیز آثار هنری و تجزیه و تحلیل نقوش، دستیابی به وحدت عناصر در یک اثر تجسمی است. رعایت این قاعده در طراحی فرش اهمیت بیشتری می‌یابد. زیرا نقشه‌های فرش از اجزای مختلف و آرایه‌های متفاوت تشکیل شده است و وحدت‌بخشی به این جزئیات در جهت به‌دست آوردن نقشی یکپارچه اهمیت بیشتری می‌یابد. تأکید بر مبانی هنرهای سنتی تأکیدی مجدد بر این قوانین است و گام فراتری را نیز به قوانین فوق اضافه می‌کند.

گام اول در آسیب‌شناسی طراحی فرش شناخت عواملی است که وحدت اجزاء و آرایه‌ها را خدشه‌دار می‌کند. این عوامل که هریک به نحوی به وحدت مورد نظر آسیب می‌رساند به اضافه نارسایی در طراحی را اینگونه فهرست‌بندی می‌کنیم.

نارسایی فرهنگی

طراحان فرش در گذشته دنیایی انباشته از آرایه‌ها داشتند که متعلق به یک فرهنگ تصویری بود که از طبیعت اطراف آن‌ها و یا باورهای اساطیری مایه و قوام می‌گرفت. این مجموعه در طول زمان تغییراتی متناسب با حیاتش می‌یافت و عوامل بیرونی یا در آن تأثیرگذار نبود و یا در اثر وارد شدن به آن مجموعه در آن هضم می‌شد. سیروس پرهام در کتاب *شاهکارهای فرش‌بافی فارس* در این مورد چنین ابراز نظر می‌کند:

«نقشمایه‌های فارس که از نسلی به نسلی دست به دست گشته به‌طور مداوم و به برکت سنت‌های دیرین پیوسته، پشتگرم به گنجینهٔ نگارین پایان‌ناپذیری بوده است که می‌توان آن را «نگارخانه خزانهٔ اشتراکی» نامید. چنین است که بسی نقش مایه‌ها طی نسل‌های پیاپی جز به مقدار اندک تغییر نیافته‌اند و چنین می‌نماید که برخی نیز در همان حال که دستخوش تطوّر و تحوّل گشته، عناصر بنیادی خود را همچنان نگاه داشته‌اند.» (پرهام، ۱۳۷۵، ۱۳).

اظهارنظر فوق اگرچه در مورد فرش‌های فارس گفته شده اما در مورد فرش‌های مناطق دیگر ایران نیز صحت دارد. بدیهی است طراحان و تولیدکنندگان امروز فرش، رابطه ضعیف‌تری با این گنجینه و بنیادهای فکری و فرهنگی هنر ایرانی دارند و مزید بر آن هر روز متأثر از آرایه‌ها، الگوها و محصولات فرهنگ غیرایرانی هستند. طراح و تولیدکنندهٔ فرش، امروزه در معرض تصاویر تلویزیونی، مطبوعاتی و سینمایی هستند که همهٔ آن‌ها برای او و اصالت طراحی‌اش مضرّ است. تصور اینکه این فرد با دانش و درکی که دارد قادر باشد در باززایی و خلق طرح‌های نو، خود را از تأثیرات زیان‌آور تصویری معاصر حفظ

نماید، ساده‌لوحانه به نظر می‌رسد. برای اثبات این موضوع به دو نمونه اشاره می‌نمایم :

الف ـ در دهۀ ٦٠ بنایی به نام مجتمع امام خمینی با فرم سنتوری‌های رمی در کنار یکی از شاهکارهای معماری قرن هفتم هـ ق. در انتهای خیابان چهارمردان قدم احداث گردید. وقتی از معمار بنای فوق دلیل استفاده از این فرم را پرسیدم ایشان باصراحت گفت: در تلویزیون دیدم یکی از مقامات غربی در جلوی ساختمانی سخنرانی می‌کند، من از فرم آن خوشم آمد و همان را اینجا اجرا کردم! بیچاره نمی‌دانست که او الگویی رمی را بر تارک معماری معاصر ایران نشانده است.

ب ـ در یکی از نمایشگاه‌های فرش، فرشی دیدم در نهایت ظرافت بافت با طرحی بی‌اندازه ریز و مبهم و رنگ‌آمیزی فوق‌العاده تیره. وقتی از تولیدکننده آن پرسیدم چگونه می‌توان آن همه رنگ‌آمیزی بدیع و هماهنگ و صراحت در طراحی نقوش را وانهاد و چنین فرشی تولید کرد؟ وی سلیقه مشتری خارجی یعنی ژاپنی‌ها را دلیل آورد. اگرچه بنده به درستی این ادعا شک دارم اما در صورت درستی، پیروی از سلیقۀ مشتری خارجی یعنی کنار نهادن الگوهای جاویدان طراحی و رنگ‌آمیزی فرش ایرانی و بی‌سلیقگی و کج‌اندیشی را به جای آن نشاندن.

پیشرفت‌های صنعتی و علمی غرب و انباشته شدن جامعه از محصولات آن‌ها که زندگی را آسان کرده لااقل در ظاهر، نوعی ارزش به فرهنگ غربی بخشیده است و دور از ذهن نیست که طراحان و تولیدکنندگان سعی نمایند تغییراتی مبتنی بر آرایه‌های بیگانه در کار خود ایجاد کنند و متأسفانه سلیقۀ مشتریان جدید یعنی اعراب حاشیه خلیج فارس و یا بعضی مشتریان شرق آسیا که فاقد بینش هنری و ارزش‌های تصویری هستند در دامن زدن به طراحی و تولید این فرش‌ها مؤثر بوده است. فرش‌های دورنما و ظرافت‌های افراطی در بافت فرش، عرصه را بر ارزش‌های زیبایی‌شناسی و بنیادی هنری و اصیل تنگ کرده است. آرتور اپهام پوپ در دهۀ دوم قرن حاضر با درک درستی که از هنر ایران دارد این خطر را این‌گونه گوشزد کرده است.

«تا زمانی که صنعتگران و خریداران در ایران و غالباً در خارجه تصور کنند که درجه و میزان کار هنری بیشتر از روی مهارت و زحمت و ریزه‌کاری است تا از روی خصایص اساسی رنگ‌آمیزی و نقشه، تا آن زمان که پیشه‌وران عمر خود را برای کارهای کوچک رنج‌آور تلف می‌کنند... این مسئله صحت ندارد که مثلاً بهترین قالی آن است که در هر مربع بزرگترین عده گره به کار رفته باشد.» (پوپ، ١٣٥٥، ٦٠).

و این همان مشکلی است که امروزه یکی از انحرافات اصلی فرش‌بافی ایران است. یعنی ظرافت بی‌اندازه در طراحی و بافت تا حدی که نقش به ابهام می‌گراید. زیرا همان‌گونه که در بالا نیز از قول ویلبر نقل شد، هنر تزئینی به هر شکل و با هر واسطه‌ای که به نمایش در آید، همیشه با دقت و روشنی و وضوح توأم است.

طرحی نو و مبتنی بر ارزش‌های نقوش گذشته از یک شخص توقعی بی‌جاست؛ همان‌طور که در گذشته نیز چنین امری محقق نشده، زیرا طرح‌های گذشته نیز در زمان‌های طولانی با آزمون و خطای بسیار به تکامل رسیده‌اند. لذا برای دست‌یابی به طرح‌های نو که در حد و اندازهٔ نقشه‌های گذشته و در امتداد فرش‌های کهن باشد، باید کمیته‌هایی متشکل از افرادی با تخصص‌های مختلف تشکیل گردد و با هم فکری روی یک طرح کار کنند تا به طرح دلخواه دست یابند. فقط در این صورت می‌توان قدرت طراحی، مبانی هنرهای تجسّمی و سنتی و تأثیرات منفی را کنترل کرد و با درک صحیح از وضعیت دنیای معاصر در طراحی و رنگ‌آمیزی موفق بود.

نارسایی در طراحی

نارسایی‌های طراحی را می‌توان چنین فهرست‌بندی کرد.

۱- نارسایی در طراحی آرایه‌ها

آرایه‌ها در نقوش فرش به واحدهای کوچک هر نقش گفته می‌شود. از ترکیب چند جزء و یا تکرار واحدهای ساده، آرایه‌های بزرگ‌تری پدید می‌آیند که اجزای پیکره‌های بزرگتری هستند و یا خود نقش اصلی را پدید می‌آورند. برای مثال در یک نقش شاه عباسی انواع گل، برگ، بند و اسلیمی و...، در یک طرح شکارگاه، بوته، درخت، فیگور، اسب و شکار و... و در طرح رودبار انواع گل، مرغ، آرایه شانه‌ای و... اجزای طرح را تشکیل می‌دهند، ضعف و نارسایی در

تصویر ۱۱- انواع ضعف طراحی که از فرش‌های جدید تصویربرداری شده است.

طراحی اجزا، مفهوم پیچیده‌ای نیســت. در اینجا سعی می‌شــود چند نمونه طراحــی ضعیف که از فرش‌های جدید گرفته شده است ارائه شود. (تصویر ۱۱)

۲- نارسایی در ترکیب آرایه‌ها

نارســایی در ترکیــب آرایه‌ها می‌توانــد انواع مختلفی داشته باشد:

۲-۱- ترکیب آرایه‌های ناهمگون از نظر شخصیت

از لحاظ شــخصیت، آرایه می‌تواند شکسته و زاویه‌دار باشــد و یا با خطوطی منحنی طراحی شــده باشــد و یــا آرایه‌هایی که دوبعدی یعنی مســطح هســتند و یا برجسته‌نما یا سه‌بعدی هستند. نمی‌توان این نقوش را با شــخصیت‌های مختلف در یک طرح جمع کرد. به زبان کلی‌تر استفاده از آرایه‌های ساده و چکیده‌نگاری شــده در کنار آرایه‌های چکیده‌نگاری نشــده، ترکیبی ناموفــق پدیــد آورده و به وحــدت عناصر تصویری، صدمه می‌زند. (تصویر ۱۲)

۲-۲- ناهمگونی آرایه‌ها از نظر اندازه

در طراحی ســنتی ایران فارغ از اندازه طبیعی، آرایه‌ها از نظر اندازه به هم نزدیک شــده‌اند. برای همین آرایه اسب‌سوار و یک خروس تفاوت چندانی با هم ندارند. زیرا طراح به مرور درک کرده اســت که آرایه بیش از اندازه کوچــک در کنار یک آرایه بزرگ، بیشــتر یک زائده است تا جزئی در تعامل با آن. بنابراین واحدهای مختلف را با اندازه‌های نزدیک به هم طراحی کرده‌اند. (تصویر ۱۳)

تصویر ۱۲- ترکیب نقش‌مایه‌های ناهمگون از نظر شخصیت

تصویر ۱۳- ناهمگونی نقش‌مایه‌ها از نظر اندازه و ساده و مرکب‌بودن

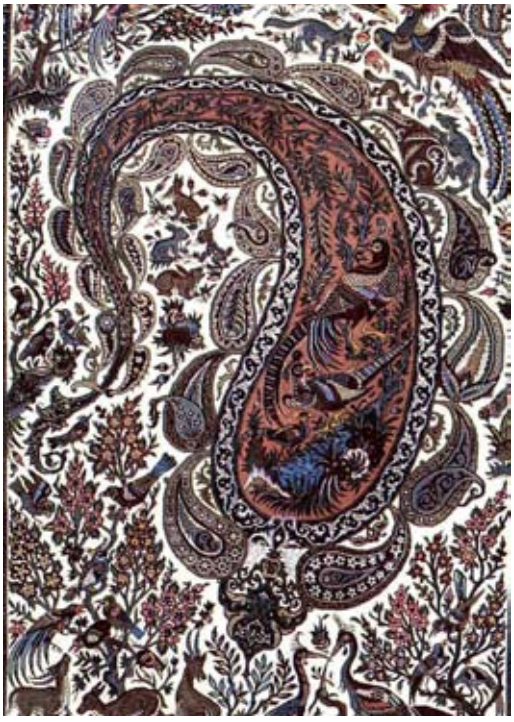
۲-۳- ناهمگونی آرایه‌ها از نظر ساده و مرکب بودن

نمی‌توان آرایه‌های پیچیده با جزئیات بسیار را در کنار آرایه‌های ساده قرار داد. در این صورت آرایه‌ها تعامل کمتری با هم دارند و در ساختن یک نقش کلی‌تر با هم مشارکت کمتری می‌کنند، به همین دلیل وحدت عناصر بصری که هدف اصلی در مبانی هنرهای تجسمی است تأمین نمی‌شود. (تصویر ۱۳)

نارسایی در پیکربندی

به غیر از طراحی و هماهنگی اجزاء یعنی آرایه‌ها، نوع ترکیب آن‌ها که صورت کلی نقش را پدید می‌آورد در کیفیت طراحی، نقش اصلی را ایفا می‌کند و آنچه تحت عنوان مبانی هنرهای سنتی ارائه می‌گردد، ناظر به ترکیب‌بندی و ابعاد و اندازه‌ها در طراحی و بافت فرش است. اما اگر بخواهیم فارغ از مبانی هنرهای سنتی و بحث‌های پیرامون آن از دیدگاه مبانی هنرهای تجسمی، طراحی فرش را مورد مطالعه قرار دهیم می‌توانیم مجدداً بر این نکته تأکید کنیم که مهمترین مسئلهٔ تهدیدکنندهٔ پیکربندی، عواملی است که وحدت آن را تهدید می‌کند که از جملهٔ این عوامل می‌توانیم به موارد زیر اشاره کنیم:

۱. بی‌نظمی در ترتیب و چینش آرایه‌ها. (تصویر ١٤)
۲. خلوت و جلوت ناموزون در آرایه‌ها و زمینه. (تصویر ۱۵)



تصویر ١٤

تصویر ۱۵

۳. وفور آرایه‌ها یعنی تراکم بیش از اندازهٔ آنها. (تصویر ۱۶)

٤. بی‌تناسب بودن نوع آرایه با زمینه. (تصویر ۱۷)

۵. ساماندهی و یا پیکربندی مبتنی بر دورنما و طبیعت

بدیهی است به‌غیر از مورد پنجم در موارد دیگر، وحدت کلی تصویر دچار خدشه می‌شود و برای همین باید از آن‌ها پرهیز شود.

حال می‌توانیم به مشکل طرح شده در ابتدای این مقاله بازگردیم و آن اینکه حد و میزان تغییرات در الگوهای گذشته نقوش فرش چیست؟ می‌توانیم قواعد استخراج شده از فرش‌های اصیل را که در این مقاله فهرست‌بندی شد به شکل قاعده و میزان در نظر بگیریم و در محدودهٔ آن، نوآوری را آزاد بگذاریم. بدیهی است چون هر روش آموزشی دیگر در حوزه هنر، این نکته را مورد تأکید قرار می‌دهیم که با قواعد فوق تنها می‌توان آسیب‌شناسی کرد وگرنه خلق یک اثر هنری و نوآوری در خلق آثار فوق بستگی به شرایط دیگری هم دارد. یعنی رعایت در آموزه‌های مبانی هنرهای بومی و تجسمی اصول لازم است اما کافی نیست.

نوآوری در طراحی فرش

فرش ایرانی جزئی از زندگی ایرانیان بوده است، این نوع زندگی خصوصیات خود را بر جنبه‌های مختلف طراحی

تصویر ۱۶

تصویر ۱۷

و تولید فرش تحمیل نموده است؛ چنانکه زندگی عشایری و شهری در تولید فرش‌های کوچک اندازه و بزرگ تأثیر مهمی گذاشته است. تأثیراتی از این نوع را می‌توان در انتخاب مواد اولیه، اندازه، نوع بافت و رنگ‌آمیزی و طراحی جستجو کرد که تأثیر مهمی در شناخت و بالطبع نوآوری طراحی فرش دارد. زندگی امروز از جنبه‌های مختلف با آنچه در گذشته بوده، متفاوت است. زندگی آپارتمانی، فرو ریختن اندیشه‌های مبتنی بر زندگی کشاورزی و دامپروری در بخش عمده‌ای از جامعه، رواج روحیه شهروندی به‌جای پیوندهای خانوادگی و روستایی و غیره، نیازهای جدیدی را فراروی استفاده از فرش قرار داده است که یک نمونه از آن استفاده از فرش در تزئینات داخلی است. این کاربرد جدید رنگ‌آمیزی و طراحی تازه‌ای را موجب می‌گردد. با این مقدمه به نظر نگارنده در بخش طراحی فرش و خلق موضوعات تازه باید نوآوری صورت گیرد.

الف) نوآوری در آرایه‌ها و پیکربندی موضوعات گذشته

نقشه‌های چهار باغ، گلستان، بُته و غیره الگوهایی کهن در طراحی فرش محسوب می‌شوند که به دلیل اهمیت آنها هنوز الگوهایی رایج در طراحی به شمار می‌آیند. باید طرح‌های چهارباغ و گلستان تازه‌ای طراحی و پیکربندی کرد. لزوماً طرح بته نباید به آنچه تاکنون بوده است محدود باشد. می‌توان بته‌هایی تازه حتی با الهام از گیاهان آپارتمانی طراحی کرد. برای مثال علی‌رغم زیبایی و اهمیت گل‌هایی چون نیلوفر آبی و لاله‌های واژگون که بومی ایران است هنوز نقشه‌ای ارائه نشده است که با الهام از آنها طراحی شده باشد و جای آن در میان طرح‌های رایج خالی است.

ب) نوآوری در طراحی موضوعات گذشته

فرهنگ ایرانی انباشته از مضامین کهن و نو است که بعضی از آنها موضوع طراحی فرش قرار گرفته است اما بسیاری از آنها چنین توفیقی نیافته‌اند. برای مثال باور ایرانی در اندیشه فردوس و باغ‌های اساطیری جلوه‌های مختلفی در طراحی داشته‌اند که نقشه گلستان و باغی نتیجهٔ آن است. اما موضوع‌هایی دیگر چون نوروز، سفره هفت سین، طبیعت‌گردی در ۱۳ فروردین، جشن مهرگان، نیایش برای طلب باران و محصول زیاد و غیره موضوعاتی هستند که در فرهنگ ایرانی وجود دارند اما کمتر دستمایه طراحی فرش قرار گرفته و یا هرگز چنین نشده است. می‌توان برای هر یک از این مضامین طرح‌های تازه‌ای طراحی نمود که جان تازه‌ای به طراحی فرش و رونق بازار آن می‌بخشد.

ج) طراحی فرش با موضوعات نو

علاوه بر مضامین کهن که در فرهنگ ایرانی معمول بوده است، می توان مضامین تازه‌ای را نیز به این گنجینه اضافه نمود. برای مثال موضوع عروسی فقط در موارد نادر در طراحی گبه مورد استفاده قرار گرفته است در صورتی که این موضوع می‌تواند دستمایه چندین طرح با موضوع‌های خواستگاری، عروسی، جشن و غیره قرار گیرد و این سنت کهنِ همراهی عروس و داماد را به خانه بخت که همواره با هدیه

فرشی نو همراه بوده است، با طرحی متناسب همراهی کرد. موضوعات تازه‌ای مثل زیارت، سفر حج، پیروزی بر دشـــمن و غیره نیز می‌تواند انگیزه‌ای برای طراحی فرش‌های جدید باشد.

نـــوآوری در ایجـــاد طرح‌هـــای فـــرش می‌توانـــد بســـیار گسترده باشـــد. برای مثال می‌توان با آرایه‌های مخصوصی نیز اقدام به طراحی فرش نمود. آرایه‌هایی از فرهنگ‌هـــای کهن و یا جدید و آرایه به‌کار رفته در فرهنگ‌های کهن چون تمدن سیلک و شوش در ایران و یا تمدن مصری می‌تواند دســـتمایه بافت فرش‌های تازه‌ای برای مصارف خاص باشد. استفاده از پرندگان و حیوانـــات مختلف نیـــز در طراحی فـــرش محدود بوده اســـت و تنوع زیادی ندارد. می‌توان با استفاده از نقوش حیواناتی چون سیمرغ، پروانه، طاووس، مرغ و خروس و غیره طرح‌های تازه‌ای پدید آورد.

استفاده از فرهنگ تصویری معاصر در ایجاد نقوش فرش می‌تواند ابعاد بی‌شماری داشته باشد. مثل استفاده از علائم کشـــورها و یا پرچم آنها برای ایجاد طراحی با عنـــوان گفتگوی تمدن‌ها و موضوعات دیگری مثل آن. شرط لازم برای ایجاد نقوش فوق رعایت الگوهایی است کـــه پیش از این تحت عنـــوان خصوصیات فرش ایران فهرست‌بندی گردید. بدیهی اســـت می‌توان الگوهایی تصویـــری برای ایـــن بخش ارائه نمود. امـــا با توجه به طولانی شدن مقاله و نیازی که به ارائه تصاویر طراحی و چکیده‌نگاری شده و ترکیب در این زمینه وجود دارد، این کار را به فرصت دیگری موکول می‌کنم.

نتیجه‌گیری

- برای به‌دست آوردن نقوش کامل و بی‌نقص و جلوگیـــری از تأثیرات فرهنگی نامطلوب، باید گروهی متشکل از تخصص‌های مختلف روی یک نقشـــه کار کنند و بعید است یک نفر بتواند از عهده این کار برآید.
- حاشـــیه‌های متنوع، سنتی پایدار در طراحی فرش اســـت. می‌توان حاشـــیه‌های جدیدی طراحی کرد اما نباید از اهمیت آن کاست.
- می‌توان آرایه‌هـــای تازه‌ای به گنجینهٔ نقوش اضافه کرد اما باید در طراحی آن‌ها وضوح، چکیده‌نگاری و ساده‌سازی رعایت گردد.
- می‌توان با ترکیب آرایه‌ها و اجزای کوچکتر آرایه‌های بزرگتـــر و کاملی را پدید آورد به شـــرط آن‌که ایـــن کار هدفمند باشـــد و در ترکیب اجزا، قواعد فوق یعنی هماهنگی از نظر شخصیت، اندازه و ساده و مرکب بودن آن‌ها رعایت گردد.
- می‌تـــوان در پیکربنـــدی، الگوهـــای جدید را پی‌ریـــزی کـــرد به شـــرط آن کـــه قواعد چندگانه‌ای کـــه برشـــمردیم رعایت گردد. چنانچه در الگوی لچـــک ترنج محدودیت وجود دارد اما با استفاده از انواع قرینه‌سازی و همچنیـــن الگـــوی تکـــرار در پیکربندی، می‌تـــوان به طرح‌های بی‌شـــماری دســـت یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. unity

فهرست منابع

- پاکباز، روئیـن (۱۳۸۵) *دائرةالمعـارف هنر*، فرهنگ معاصر، تهران.
- آیت‌الهـی، حبیـبا... (۱۳۸۵) *سـنت‌گرایی و سنت‌گریزی در طراحی فرش*، *گلجام*، شماره ٤ و ٥.
- نصر، سید حسـین (۱۳۷۵) *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمـه رحیم قاسـمیان، دفتر مطالعـات دینی هنر، تهران.
- پرهـام، سـیروس (۱۳۷۵) *شـاهکارهای فرش‌بافی فارس*، انتشارات سروش، تهران.
- ژولـه، تـورج (۱۳۸۱) *پژوهشـی در فـرش ایـران*، انتشارات یساولی، تهران.
- حصـوری، علـی (۱۳۸۱) *مبانی طراحی سـنتی در ایران*، نشر چشمه، تهران.
- پوپ، اپهـام (۱۳۵۵) *هنر ایران در گذشـته و آینده*، ترجمه عیسـی صدیـق، انتشـارات مدرسـه عالی جهانگردی، تهران.
- فکوهـی، ناصـر (۱۳۸۲) دایرهٔ چهارگـوش، *مجله معماری و شهرسازی*، شماره ٤٠ و ٤١.
- ویلبر، دونالد (١٣٤٦) *معماری ایران در دوره ایلخانی*، ترجمـهٔ عبدالله فریـار، بنگاه ترجمه و نشـر کتاب، تهران.
- Housego, Jenny (1978) *Tribal Rugs*, Scorpion Publication, London.