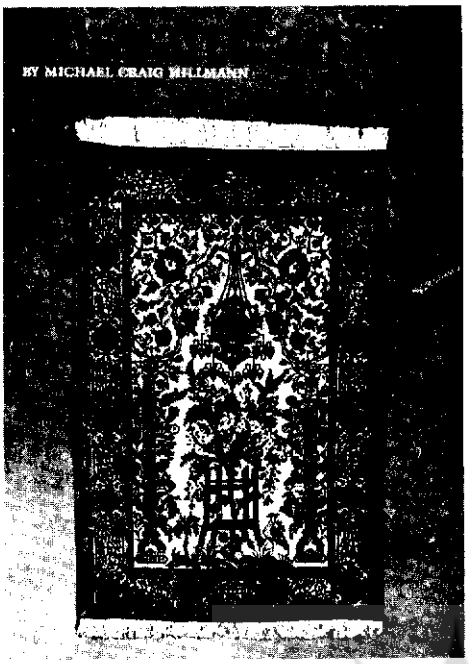

قالی ایران از دیدگاه فرهنگ ایرانی

دکتر سیروس پرهام

Michael C. Hillmann, *Persian Carpets,* University of Texas Press, Austin, 1984, 98p.

اگر مجلدات دوگانهٔ «قالی» در مجموعهٔ *بررسی هنر ایرانِ* ارتور آپهام پوپ[1] کتابی مستقل دربارهٔ هنر و صنعت قالیبافی ایران به‌شمار آید، کتاب *قالیهای ایرانی* مایکل هیلمن پنجمین کتاب است که تاکنون فرش‌شناسان مغرب‌زمین به استقلال و بطور اخص دربارهٔ قالی ایران به‌چاپ رسانده‌اند.[2]

در این میان، هیلمن بر سه فرش‌شناس دیگر این امتیاز بارز را دارد که فارسی می‌داند. در پژوهشهایی از این دست، فارسی‌دانی را فایده‌هاست که کمترینش به اشتباه نیفتادن پژوهنده است در ضبط نامهای خاص، از نام نقشمایه‌ها تا نامهای کسان و جایها.[3] (تعجب است که با همهٔ زبان‌دانی، همه‌جا خط فارسی را «خط عربی» می‌خواند). اما بیشترین فایدهٔ فارسی‌دانیِ ـ آن هم در سطح «آکادمیك» و دانشگاهی ـ هیلمن انس همه‌جانبهٔ پژوهنده است با تمدن و فرهنگ ایرانی و مردمانی که قرنها و بساکه هزاره‌ها با قالی زیسته‌اند. به برکت همین آشنایی و الفت ـ و گهگاه تسلط ـ است که نویسندهٔ کتاب *قالیهای ایرانی* برای اول بار توانسته است منزلت و اهمیت قالی و قالیبافی را در جامعهٔ ایرانی و از دیدگاه مردم ایران به‌تفصیل بررسی کند و نقشی را که قالی در طول تاریخ سرزمین ما داشته بسنجد و بازنماید.

نویسنده در پیشگفتار کتاب مقصود از تدوین کتاب را بیان می‌دارد و دلایل خویش را در توجیه «علت وجودی» کتابش و این‌که «چرا باز کتابی دیگر بر انبوه کتابهای قالی مشرق‌زمین افزوده شده است.» می‌گوید که محتوای کتاب *قالیهای ایرانی* تقریباً منحصر است به «فرشهای گره‌بافتهٔ معاصر» در محدودهٔ جغرافیایی ایران امروز و بررسی زیبایی‌شناختی این دستبافته‌ها از دیدگاه «مطالعات ایرانی». به‌گفتهٔ دیگر، «محور بحث و تفحص ارزشیابیِ قالی است به‌عنوان یك اثر هنری و قدر و منزلت آن در ایران و در نزد ایرانیان.» در همین جا هیلمن دامنهٔ بررسی خود را تنگتر می‌سازد و فاش می‌گوید که کتابش از مقولهٔ پژوهشهای «جامع و مانع» نیست و به‌طور عمده هدفش درمیان نهادن اندریافتها و نظریه‌هایی است در چارچوب «قالیهای ایران معاصر و جامعهٔ ایرانی» و دربارهٔ «اهمیت و غنای هنری و فرهنگی قالی»

حاشیه:

1) Pope, Arthur Upham, ed., *A Survey of Persian Art,* 16 Volumes, Ashiya, New York, Tehran, 1977.

۲) سه کتاب دیگر بدین شرح است:

– Edwards, A.C., *The Persian Carpet,* London 1953, (384p.)

– Gans-Ruedin, E., *The Splendor of Persian Carpets,* New York: Rizzoli, 1978, (546 p.)

– *The Carpets of Persia* , Tattersall, C.E.C., London, 1931

کتاب *قالی ایران* «ادواردز» به ترجمهٔ مهیندخت صبا ابتدا به سال ۱۳۵۷ و سپس در سال ۱۳۶۸ به فارسی منتشر شده است.

۳) ضبطهای نادرست خصوصاً درکتابهای «گانس رودن» و «ادواردز» فراوان است. به نمونهٔ مشتی از خروار، «گانس رودن» بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی را «مسجد» خوانده و «ادواردز» روستای کافتَر فارس را «کَرفتر» نوشته (مترجم فارسی آن را «کرفتار» خوانده) و روستای کَوار را به گویش محلی «کِوِلی» آورده که البته این لفظ محلی در هیچ مأخذی نیست و خوانندهٔ غیربومی نمی‌تواند بداند که نام نقش است یا آدم یا محل و اگر محل است کجا است و «قالیچهٔ کِوِلی» چه صیغه‌ای است.

در زندگی ایران و بیدرنگ برمی‌افزاید که با این اوصاف کتابش برای ایرانشناسان و فرش‌شناسان «مطلب چشمگیر تازه‌ای ندارد.»

پیش از آنکه اندریافتهای هیلمن بازنموده شود و سنجیده شود که وی در پروراندن اندیشه‌های خود- خصوصاً راه بردن به راز و رمز «سمبولیسم» قالی ایرانی- چه مایه کامیاب بوده است، لازم می‌آید که مراحل تحول دانش فرش‌شناسی در مغرب‌زمین به‌اختصار بررسیده شود تا در پرتو آن درستی یا نادرستی اندریافتهای هیلمن پیدا شود.

جهد شتابزدهٔ بیشترین فرش‌شناسان باختری در رمزگشایی نقشهای قالی ایرانی و گشودن «طلسم ترکیب» خطوط درهم پیچیدهٔ اسلیمی و ختایی (که به‌ظاهر از هرگونه معنا و مفهوم تهی است و به گفتهٔ آلدوس هاکسلی، «زندگی چون طرح و نقش قالی ایرانی است: زیبا، ولی بی‌معنی»)، قصه‌ای است دراز که به چند دلیل عمده تاکنون راه به‌جایی نبرده و جز یکی دو تن همه در این راه پرپیچ‌وخم به بیراهه افتاده‌اند. اساسی‌ترین علت ناکامی، بیگانگی اکثریت عظیم فرش‌شناسان غربی است از تمدن و فرهنگ ایرانی که نقوش قالی نیز، چون دیگر هنرها، در طول سده‌ها- و بسا که هزاره‌ها- از تاروپود پیدا و پنهان همین تمدن و فرهنگ پیدا آمده است.

تلاش در سنجیدن و بازنمودن نقشمایه‌های نگارین ناآشنای رازآمیز با ساده‌اندیشی خاصی آغاز گشت که از جهتی زادهٔ اعتقاد به برتری تمدن و جهان‌نگری غرب بود. از پس این پندار، کلیدهای رمز قالی شرقی به‌جای آن که در ژرفنای تمدن کهن خاورزمین جستجو گردد در لابه‌لای اندیشه‌های نویافتهٔ باختری کاویده شد. پژوهش در سیر تحولی نمادپردازی مغرب‌زمین جایگزین کندوکاو در اندیشه‌های رمزی و نمادی و اساطیری مشرق‌زمین گردید و نمادهای شرقی به قیاس مفاهیم نمادی غربی به سنجش درآمد. چنین بود که نقشمایهٔ بید مجنون، که در نزد بیشتر مردم غرب «بید گریان» خوانده می‌شود، نقشمایه‌ای پنداشته شد مالامال غم و اندوه و قالیهایی را که این نقشمایه بر آن بود «فرش عزا» خواندند و حقنه کردند که برای «پوشش قبر» و «مراسم سوگواری» بافته شده است! هم در این مرحلهٔ آغازی بود که نگاره‌های سه‌گوش سروگردن تجریدیافتهٔ جانوران «کلید یونانی» و «قلاب» نام گرفت و نقشمایهٔ چهاربازویی میانهٔ ترنجهای قالیهای فارس «خرچنگ» و «رتیل» پنداشته گشت!

مرحلهٔ دوم کندوکاو را پژوهندگانی آغاز نهادند که سرانجام دریافته بودند که کلید رمز نقشمایه‌های شرق را نمی‌توان در فضای فرهنگ غرب جستجو کرد. اما، به مصداق حکایت ملانصرالدین که کلید خانه‌اش را در جای تاریک کوچه گم می‌کند ولیکن در گوشهٔ روشن دنبال آن می‌گردد «چون روشنتر است»، اینان نیز راه نزدیکتر و آسانتر و «روشنتر» را پیش گرفتند و آسیای صغیر و سپس آسیای میانه را نه همان خاستگاه قالیبافی که مهد نقشمایه‌های قالیبافی پیش از روزگار صفویان برشمردند (اصحاب «پان‌تورکیسم»، البته، در این میان دستی داشتند).

مرحلهٔ سوم هنگامی آغاز گشت که تنی چند پژوهش ژرفتر و گسترده‌تر در فرهنگ مشرق‌زمین را واجب دانستند تا به اصل و منشاء این نقوش معمایی نزدیکتر شوند. چون سرزمین هند به سابقهٔ استعمارگری اروپاییان به غرب نزدیکتر بود و آشناتر، ابتدا شبه‌قارهٔ هند را درنوردیدند و «اصل» نقشمایه‌های به‌یقین ایرانی را در آن سرزمین «یافتند» و به‌وجد آمدند و در این سیر و سفر سرمستانه چندان دور رفتند که به چین و آیین بودا هم رسیدند. بسیاری طرح و نقشها که هنرمندان و صنعتگران ایرانی به روزگار سلاطین مسلمان کشمیر در طول سدهٔ نهم هجری و سپس به همراه همایون پادشاه گورکانی در نیمه‌های سدهٔ دهم به هند برده و ترویج کرده بودند «مغولی» خوانده شد و دست‌پروردهٔ پادشاهان گورکانی.

در این گیرودار، سرگذشت نگارهٔ بته‌جقه‌ای شنیدنی و خواندنی است. ابتدا چنین پنداشتند که چون شال کشمیر مشهورتر و عالیتر از شال کرمان است و نگارهٔ بته‌جقه‌ای نیز نقشمایهٔ اصلی شالبافی است، پس لابد این نگاره از هند به ایران آمده است. آن‌گاه که خاستگاه ایرانی شالبافی و نقشمایهٔ بته‌ای به‌تحقیق پیوست[۴] و مدلل گشت که بته‌جقه‌ای سروِ خمیده از باد است که در هنرهای ایرانی سابقهٔ دست‌کم هزارساله دارد ولی در هندوستان تا قرن نهم هیچ از آن اثر نیست[۵]، یکباره یکی پیدا شد که نسب «بته» را به گیاه هندی «بوتا» (Buta) پیوست و از پی او تقریباً همهٔ فرش‌شناسان اروپا وامریکا یکدل و یکزبان شدند که نه همان اصل نگارهٔ بته‌ای که ریشهٔ لغوی واژهٔ بته نیز «بوتیای» هندی است[۶].

و اما مرحلهٔ چهارم «طلسم‌گشایی» در فضای پژوهشی خاصی بنیان گرفت که به واقعیتهای تاریخی نزدیکتر بود، چون تکیه بر پژوهشهای گستردهٔ اسلامی داشت. از آنجا که جز «قالی پازیریک» هخامنشی تمامی نمونه‌های به دسترس افتاده پس از

اسلام بافته شده بود، همگی طرح و نقشهای قالیبافی در پرتو اندیشه‌ها و تعالیم اسلامی به بوتهٔ سنجش نهاده شد. دستآورد پژوهشی این مرحله بسیار پر بار بود، ولیکن این عیب را داشت که همه چیز را در تاریخ پس از اسلام می‌جست، تو گفتی که قالیبافی پس از اسلام پدیدار گشته و پیش از آن هیچ نبوده است[7]. به شرح این نکته خواهم رسید، اما همین جا باید گفت که در ترتیب این مراحل چهارگانه بنابر تقدم زمانی نیست و گاه دو یا سه مرحله همزمان تحقق یافته و مرحلهٔ آغازی نیز از اوایل سدهٔ مسیحی حاضر تا به امروز در محافل و نشریه‌هایی همچنان بر دوام مانده است.

با این مقدمه، اینك به فصلهای چهارم و پنجم کتاب *قالیهای ایرانی* می‌پردازیم که اساس نظریه‌پردازیهای هیلمن بر آنها نهاده است. عنوان فصل ۴ «سمبولیسم در طرح و نقش قالی ایرانی معاصر» است و فصل ۵ پژوهشی است دربارهٔ «قالیهای ایران و جامعهٔ ایرانی».

نویسنده در سرآغاز فصل ۴ این نظریهٔ کهنه را ـ که تا چند دهه پیش قالی شرقی را در زمرهٔ «صنایع دستی تزیینی و مصرفی» قرار می‌داد وجایگاهش را فروتر از آثار هنری می‌دانست ـ باردیگر مردود می‌شمارد. او با استدلال منطقی و با شاهد آوردن نظریه‌پردازانی چون اریك شرودر و سیدحسین نصر ثابت می‌کند که طرحهای قالی ایرانی هرچند به قیاس ماهیت انتزاعی خود دربردارنده و برانگیزندهٔ خاصیتهای زینتی و آذینی است، «بیان و نمایش یك فرهنگ خاص و جهان‌نگری خاص» هست که پس از اسلام بیش از پیش ماهیت رمزی و نمادی یافته و، لاجرم، پیچیدگی خطوط طراحی و فراوانی نقشمایه‌ها را غایتی آذینی نیست بلکه آنچه از «آشفتگی منتظم» تکرار نقشمایه‌ها خواسته شده رسیدن به «وحدت» است از «کثرت». سپس باتکیه بر نظریه‌ای که ایرانشناس مشهور ریچارد اتینگهاوزن دربارهٔ هنرهای ایرانی پرداخته، سنت طراحی قالی ایران را براساس سه ویژگی («قوت رنگ‌آمیزی» و «تجریدگرایی» و «آرمانخواهی») توصیف وتعریف می‌کند. غلبهٔ رنگهای فروزان و گل و گیاه را در طراحی قالیهای ایران نشانه‌ای می‌داند از «آرمانخواهی» مردمانی که محیط زیست بیشترینشان خشك است و خالی از خرمی. به‌درستی می‌گوید که قالی ایرانی، خواه ایلیاتی و روستایی و خواه شهری، اثر از تلاش پایان‌ناپذیر مردمانی دارد که می‌خواهند «واقعیت زودگذر و گریزان بهار خرم رنگارنگ را تسخیر کنند» و جاویدان سازند. این نیز هست که مخلد گشتن «نظم و عقل‌گرایی و آرامش در طرح و نقش قالیهای ایران چه‌بسا اشاره داشته باشد به قدر و اهمیت این صفات در نزد مردمانی که زندگیشان در طول تاریخ دستخوش بیقراری و نابسامانی و آشفتگی و هرج و مرج ادواری بوده است ... چنین می‌نماید که سرشت آرام و منضبط نقوش قالی ایرانی، که در هر خانه‌ای گسترده است، برآورندهٔ نیاز به مقابله با دنیای دیگرگونهٔ آنسوی دیوارها است.»

چنین است که «سمبولیسم» و نمادپردازی قالی ایرانی از دیدگاه هیلمن بیشتر جنبهٔ سمبولیسم انسانی می‌یابد تا نمادگرایی یکایك نقشمایه‌ها. خود قالی، در تمامیت خویش، بسان اثری ماندگار از خلاقیت و تلاش آدمیان برای سازگاری با سختیهای زیستن ارزشیابی می‌گردد و همچون آفرینشی برای بهتر زیستن و دلپذیر گردانیدن آهنگ زندگی و یادگاری از «شور زندگی» و زیباپسندی آدمی که فرآورده‌ای مصرفی را به جایگاه والای هنر ارتقاء می‌بخشد.

اندریافتهایی که در فصل چهارم کتاب دربارهٔ نمادپردازی و نمادگرایی قالی ایرانی در میان نهاده شده اندك‌اندك در حجم تاریخی بسط می‌یابد و همهٔ ابعاد تمدن و فرهنگ اسلامی و بیش از همه معماری را دربرمی‌گیرد. دومین مدخل این فصل «پیوندهای طرح و نقش قالیها و نقوش تزیینی معماری اسلامی» است که در پرتو آنها پاسخی توان یافت به پرسش «چگونگی نمادپردازی نقوش برخی قالیها». پاسخ را نویسنده «در رمزگشایی نقشمایه‌های رمزی و نمادینی» نهفته می‌داند که معماری بناهای مذهبی (مساجد و بقعه‌ها و زیارتگاهها) مالامال آنها است و «الهام‌بخش بسیاری طرح و نقشهای قالیبافی بوده است».

حاشیه:

۴) بنگرید به *دستبافتهای عشایری و روستایی فارس*، سیروس پرهام، تهران، ۱۳۶۴، جلد اول، ص ۲۶ـ۲۲۵.

۵) *همان*، ص ۸ـ۲۰۷.

۶) «بوتیه» یا «بوتیا» (Butiya و Butea) گیاهی است از تیرهٔ پروانه‌واران که نه برگهایش به بته‌جقه‌ای مانند است، نه گل و میوه‌اش ونه خودش اندك شباهتی به نگاره‌های بته‌ای گونه‌گون دارد، چون دو گونهٔ این گیاهِ بومی هند یا چون لوبیا بالارونده است یا درختی و هیچکدام چون گیاهان بوته‌ای نزدیك زمین نمی‌رویند.

۷) با آنکه کتاب *بررسی هنر ایران* پوپ پیش از پیدا شدن قالی پازیریك در لابلای یخهای جنوب سیبری انتشار یافت، او از نخستین پژوهندگانی بود که پیوستگی برخی نقشمایه‌های قالیبافی ایران اسلامی را با نقشمایه‌های ساسانی آشکار ساخت.

چون در «مسجد و صحن و شبستان و منارهایش» اثری از شبیه‌سازی صورت و قامت انسانی نیست «یا چیزی که در چشم مردم مغرب‌زمین از شبیه‌سازی مذهبی اثر داشته باشد»، نمادپردازی بناهای اسلامی ممکن است در بادی امر برای کسانی که جویای نمادهای بارز و گونه‌ای «سمبولیسم گویا و صریح» هستند مبهم و بلکه نامفهوم باشد. اما آن‌گاه که از قیدوبند زبان صریح سمبولیسم کلیسایی و سنت شمایل‌سازی مسیحیت رها شویم درمی‌یابیم که گلها و شاخ و برگهای اسلیمی و ختایی «کاشیکاریهای بناهای اسلامی و قالیهای اسلامی» را زبانی دیگر و غایتی دیگر است. این هر دو طرح و نقش از یك خاك روییده‌اند و هردو را یك غایت است که همان «تجسم فردوس برین» است. چنین است که «نگرندهٔ عامی» در گسترش پیچان چنبره‌های اسلیمی کاشیها و قالیها «بهشت برین» و «عالم ملکوت» را در برابر خود می‌بیند. نویسنده این نتیجه را حاصل می‌آورد که بسیاری از قالیهای ایرانی چیزی جز تلاش برای شکوفان داشتن گلزارها و بوستانها نیستند و همه را مقصود آن است که آن «باغ آرمانی ملکوتی» را بر زمین و عالم خاکی شکوفان سازند.

همین‌جا است که هیلمن به چگونگی فرآیند تأثیر اندیشه‌های اسلامی در معماری و فرشبافی ایرانِ پس از اسلام می‌پردازد. او جوهر این فرآیند را «لایتناهی بودن و بی‌کرانی هستی» می‌داند که در نقش و نگار بسیاری از کاشیکاریها و فرشها مخلد است و به‌رغم نقش محصورکننده و بازدارندهٔ حاشیه‌ها، این نقوش را در تمامیت خود به «بی‌کرانی مطلق» می‌پیوندند. می‌خواهد بگوید که قالی شرقی بطور اعم و قالی ایرانی بطور اخص «برشی است از عالم لایتناهی و هستی بی‌کرانه». بر این قرار، خطوط بازدارندهٔ حاشیه‌های قالی شرقی پیوستگی این «برش محدود» را با «عالم نامحدود» قطع نمی‌کنند، بلکه صرفاً حد و مرز «برش» را معلوم می‌دارند. پس، این تعریف *دایرة‌المعارف بریتانیکا* را، که حاشیه را همچو قاب پرده‌های نقاشی دانسته، مردود می‌شمرد و خطوط پیوسته و محدودیت همه‌جانبهٔ حاشیه‌های قالی را مانع و رادع گستردگی فضای بی‌کرانهٔ فرش نمی‌داند.

بُعد دیگرِ پیوستگی قالی ایرانی با جهان‌نگری اسلامی، که در همین فصل بازنموده می‌شود، «برقراری وحدت و توازن و هماهنگی» است «میان اجزای ناهمگون و پراکندهٔ طرح و نقش» که از ارکان سنت طراحی اسلامی است. تجریدگرایی و انتزاعی بودن طرح و نقش ـ خصوصاً گل و گیاه ـ «که تشخیص و شناسایی الگوی طبیعی را دشوار» می‌سازد و یا شناخت را به مرتبه‌ای ناچیز تنزل می‌دهد، نیز از اندیشه‌های اسلامی است و «برخاسته از منع شبیه‌سازی»، بحثی که نویسنده دربارهٔ «سمبولیسم طاق و محراب» در معماری و فرشبافی به‌میان می‌آورد.

پژوهشهای هیلمن دربارهٔ نمادگرایی ذاتی قالی ایرانی و شیوه‌های به‌غایت متنوعِ نمادپردازی در این هنر اعظم ایرانیان، همگی اندیشه‌برانگیز است و اغلب درست. ولیکن، اینکه این اندریافتها تا چه اندازه قابل تعمیم به قالی ایران بطور اعم و هزاران هزار طرح و نقش و نگارِ قالیهای شهری و روستایی و ایلیاتی است (حتی در محدودهٔ زمانی دوران معاصر و تنگنای ابتذالِ ردیف شده و شبه‌استانداردِ بسی طرح و نقشها)، پرسشی است که پاسخش را در این کتاب نمی‌یابیم. دامنهٔ رمزگشایی در پژوهشهای هیلمن تقریباً محدود است به جامعهٔ شهری و قالیهای شهری (آنهم در محدوده‌هایی چون «نقش شکارگاه» و «نقش افشان» و قالبهایی تنگ چون «نقش لچك ـ ترنج») و مسلم است که آشنایی به چم‌وخم چند راه باریك، گذار از هزار چم نقش و نگار قالی ایرانی را در امکان نمی‌آورد. هیلمن به جامعهٔ روستایی و عشایری جز نیم‌نگاهی نیفکنده است، حال آنکه در قالیهای عشایری ـ روستایی است که بخشی عظیم از «سمبولیسم» نقشها و پیوستگی ناگسستهٔ آنها با تاریخ و فرهنگ کهن ایرانزمین عجین گشته است.

برخی از نقشمایه‌های قالیبافی، از ایران و افغانستان تا قفقاز و آسیای صغیر و آسیای میانه، برآمده از فرهنگ و اندیشه‌های اساطیری باستانی هستند و حتی ردپای بعضی را در آثار مدفونِ تمدنهای پیش از تاریخ بازمی‌یابیم. لاجرم، بار رمزی و نمادی این نقشمایه‌ها در پرتو پژوهشهایی سنجیده و «سبك و سنگین» تواند شد که تمامی پهنای عرصهٔ تاریخی هنر و صنعت قالیبافی را دربرگیرد. فضای مفاهیم رمزی در قالیبافی مشرق‌زمین بسیار گسترده‌تر و ژرفتر از آن است که به شاخ و برگهای اسلیمی و ختایی یا شکارگاه و یا شیر محدود بماند. پرندگان پیك ابر و باران، از ظلمات پیش از تاریخ تا به‌امروز، همچنان در پهنهٔ قالیهای عشایری و روستایی درپروازند و نگاره‌های گونه‌گون شطرنجی هنوز چون هزاران سال پیش تلألؤ آب را بازمی‌تابند. برخی نقشمایه‌ها رمزهای فلکی و نجومی هستند (چون ستاره‌های هشت‌پر مظهر خورشید و نگاره‌های چهارپارهٔ ماه‌نماد) و برخی چون ترنج جایگزین حوضها و برکه‌ها و آبگیرهایی شده‌اند که

همواره زندگی بخش سرزمینهای خشك و سوزان بوده‌اند.

این نظریه که چون قالیبافی از هنرها و صناعتهای سرزمینهای اسلامی است، پس باید سر به‌سر مالامال اندیشه‌های رمزی و نمادی اسلامی باشد، نظریه‌ای است که نه با تاریخ و فرهنگ اسلام درست می‌آید نه با تاریخ و فرهنگ فرشبافی. آبشخور نظریه‌هایی از این دست، فرضیه‌های هنرشناسان سدهٔ نوزدهم و نیمهٔ اول سدهٔ بیستم مسیحی است که فرشبافی را صناعتی می‌پنداشتند «حداکثر هزارساله»ـ آبشخوری که پس از پیدا شدن قالی دوهزار و چندسالهٔ پازیریك در لابه‌لای یخهای جنوب سیبری، خشك و منجمد گشته است.

تعمیم و کلی‌گراییِ روش تحقیق (که گهگاه تا حد ساده‌اندیشی و خیالپردازی محض تنزل می‌یابد)[۸] در فصل پنجم کتاب بیش از پیش نمایان می‌گردد. این فصل پژوهشی است در باب منزلت قالی در جامعهٔ ایرانی و زندگی ایرانیان براساس دو رکن «شریعت» و «سلطنت». هیلمن، به‌رغم وسعت دامنهٔ آشنایی‌اش با تمدن و فرهنگ ایران اسلامی و شناخت روحیات و طرز زندگی مردم ایران و به‌رغم هوشیاری‌اش در به‌کار نگرفتن «دربست» و بی‌چون و چرای روش تحقیق غربی در سنجش قالی ایرانی، گاه چندان در تعمیم نظریهٔ «سلطنت» و «شریعت» و انطباق آن با طرح و نقش قالی ایران اهتمام می‌ورزد که کار به مبالغه و گزافه می‌انجامد.

بی‌دغدغه می‌گوید که نقشهای افشان و لچك‌ـترنج «نسبتی دارند با سلطنت و سنتهای پادشاهی» از یك‌سو و «گواه‌اند بر جوهر مذهبی زندگی اجتماعی ایرانیان» ازدیگرسو! (جای دیگر، در هرچه سنگینتر کردن بار مذهبی نقش و نگار قالی ایرانی تا بدانجا اهتمام می‌ورزد که پیام انقلاب اسلامی ایران را «نهفته در طرحهای قالی ایران» می‌داند و به این نتیجه دست می‌یابد که انقلاب ایران «باردیگر پیوند تنگاتنگ عناصر مذهبی طرح و نقش قالی ایرانی و خمیرمایهٔ نهادی زندگی ایرانی را آشکار ساخت».)

همین مایه غریب است آنچه در مقایسهٔ قالیهای کاشان یا قالیهای هریس و همدان در ارتباط با قابلیت مصرف آنها می‌گوید: قالیهای بزرگ افشان، به سبك کاشان، که فقط «در اطاق مهمانخانه و برای پذیرایی از مهمانان گسترده می‌شود... متناسب است با آداب و تکلفات تعارف آمیز» معاشرت و مجالست و خوشامدگوییها و مهمان‌نوازی مردم ایران! و البته که نقوش نیمه‌هندسی و شکستهٔ «قالیهای بزرگ به سبك هریس و همدان مناسب» این قبیل پذیراییها و نشست و برخاستها نیست! (مفهوم مخالف این سخن جز این نتواند بود که ایرانیانی که روی قالیهای هریس و همدان می‌نشینند زبانشان نمی‌گردد تا با هم «خوش و بش» و تعارف کنند!!)

از این‌گونه نتیجه‌گیریهای ضدونقیض و نقیضه‌پردازیهای معمایی در سرتاسر فصل پنجم زیاده پراکنده است، خاصه آنجا که مؤلف قصد دارد پنج نوع طرح و نقش متداول («افشان» و «بته‌ـترنج قشقایی» و «لچك‌ـترنج گل‌افشان مشهد» و «درخت زندگی بلوچ» و «نقش قالی بقعهٔ [شیخ صفی الدین] اردبیل») را به طرز همنشینی و آداب معاشرت ایرانیان ربط دهد و تجزیه و تحلیل نماید.

هرچند این‌گونه خیالبافیها و قصه‌های خیال‌انگیز (که، البته، خوانندهٔ از همه‌جا بی‌خبر و مشتاقِ پی بردنِ به «شرق اسرارآمیز» را بسیار خوش می‌آید) در شأن کارهای جدی و تحقیقی نیست (دست‌کم در این دوره از پژوهشهای شرق‌شناسی و اسلام‌شناسی و فرش‌شناسی)، انصاف را که کتاب مایکل هیلمن استاد زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه تگزاس، در برابر بخش عظیم آنچه دربارهٔ فرش شرقی در نشریات غربی نوشته‌اند و می‌نویسند سربلند است و روسفید و مطلب خواندنی و آموختنیِ پرفایده فراوان دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حاشیه:

۸) به‌صرف این‌که ترکمنها نقشمایهٔ اصلی و مکرر قالیهای خود را «گُل» می‌نامند، غایت نقشپردازی قالیهای ترکمن را تجسم باغ و گلستان ملکوتی و «بهشت برین» برمی‌شمرد، حال آنکه قالب هندسی و خالی از گل و گیاهِ «گلِ» ترکمن و ردیفهای مکررش برانگیزندهٔ خیال بهشت سهل است، برانگیزندهٔ خیال باغ و صحرا هم نیست. همچنین است توجیه این مطلب که عشایر قالیهای شیری را به این قصد می‌بافند تا پیش‌پای مهمان بگسترانند و «شأن مهمان را هرچه بالاتر برند». (بیشترین دستبافته‌های شیری گبه‌های گرم و نرم پتویی است).

جای دیگر، نقشمایهٔ چهاربازویی میانهٔ ترنجهای برخی قالیهای قشقایی و لری را (که از صورتهای رمزی و تجریدیافتهٔ خورشید است) «نقش رتیل» می‌خواند (که در قاموس رمزها و نمادهای مردم ما هیچ زمان ــ از پیش از تاریخ تا امروز ــ جایی نداشته) و این فرضیه را در میان می‌نهد که «احتمالاً این اشکال رتیلی را روی قالیهای عشایری می‌بافته‌اند و در چادر پهن می‌کرده‌اند تا رتیلهای واقعی را از چادر دور کنند»(!!)