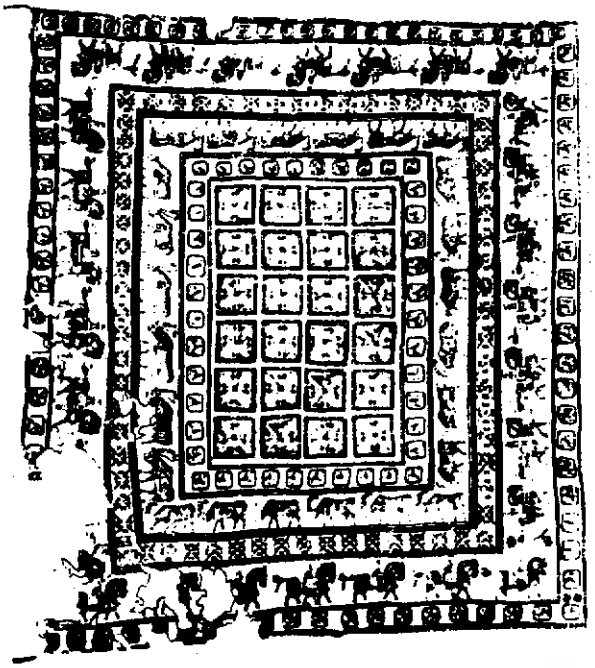


ماجرای شگفت قالی پازیریک

سیروس پرهام

چهل‌وپنجسال پیش، به سال ۱۹۴۹ مسیحی، سرگی رودِنکو باستانشناس روس هنگام کاوش در گورهای اقوام سکاییِ منطقهٔ پازیریک (در دامنه‌های جنوبی جبال آلتایی، سیبری) به یافتن دستبافته‌ای کامیاب شد که تاریخ فرشبافی را سر به‌سر دیگرگون کرد. از میان یخهای «گور شمارهٔ ۵» پازیریک قالیچه‌ای بیرون آمده بود دوهزار و پانصدساله، نه همان گره بافته و خوابدار بلکه بسیار ظریف و ریزبافت و به همان اسلوبِ قالیبافی زمان ما.

این بزرگترین کشف تاریخ فرشبافی بیش از هرچیز از این حیث یکتایی و اهمیت داشت که یگانه نمونهٔ فرش گره‌بافته بود (و هنوز هم هست) از عصر هخامنشیان تا یکهزار و پانصد سال پس از آن. پیداشدن قالی پازیریک تمامی فرضیه‌های به ظاهر استوار و به اصطلاح «آکادمیک» را دربارهٔ قدمت قالیبافی بی‌اعتبار ساخت و تاریخ آن را به بیش از دوهزار و پانصد سال رساند.

پیش از کشف قالی پازیریک (که خدا می‌داند دوهزار و چند صدسال در انجماد کامل محفوظ مانده بود)[1] تنها پاره‌پاره‌هایی از فرش پُرزدار به دست آمده بود که عمر هیچیک به هزار سال نمی‌رسید. لاجرم، جملهٔ تاریخنگاران هنر و باستانشناسان و فرش‌شناسان بر این عقیده پای می‌فشردند که هنر و صنعت قالیبافی حداکثر یکهزارساله است و دستبافته‌هایی که در متونِ سده‌های نخستین اسلامی (از آن جمله است *مسالك و ممالك* اصطخری از نیمهٔ اول سدهٔ چهارم هجری و *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب* از سال ۳۷۲ هجری) بدانها اشاره رفته است جملگی از جنس گلیم و جاجیم و بی‌پرز و گره بوده است. با کشف پازیریک به یقین پیوست که هنر و صنعت گره‌بافی قدمتی کمتر از سه‌هزار سال ندارد، چون چنین فرشی، با آن اسلوب پیشرفتهٔ به کمال، دست‌کم پنج قرن سنت قالیبافی پشت‌سر داشته تا بدین مرتبه از تکامل رسیده است.[2]

کاشف قالی پازیریک، پس از بررسی و تجزیه و تحلیل دقیق اسلوب بافت و نقشمایه‌ها و سنجیدن آنها با دیگر آثار بازیافتهٔ آن دوران، این مهمترین سند تاریخ فرشبافی را از بافته‌های ایرانِ هخامنشی در شمار آورد و وجود آن را در گورهای بزرگان سکاییِ آلتایی به اقتضای هدیه بودن و یا مبادله‌شدن آن در کار دادوستد دانست.[3] نظر رودنکو تا چند دهه بلامعارض ماند و کسی را یارای آن نبود که در رساندن این فرش به فرشبافان ایرانی تردید روا دارد. قوت استدلال و متانت استنتاجِ رودنکو به اندازه‌ای بود که حتی سردمدارانِ مکتب منشاءِ ترکی فرشبافی بهتر دیدند که خاموشی گزینند.[4]

اول بار در سال ۱۹۷۸ یکی از اصحاب پان‌تورکیسم- که تمامی آثار تمدن آسیای مرکزی را دستاورد ترکان می‌دانند- مقاله‌ای در مجلهٔ فرش «هالی» نوشت[5] و با برهانی چند (نه چندان قاطع، بلکه اغلب سست و گاه دروغین)[6] تلاش کرد نشان دهد که فرش پازیریک کار بیابانگردان ترک‌نژاد آسیای مرکزی بوده است. این مقاله بازتاب دلخواه نویسنده‌اش را نداشت و کسی که «سرش به تنش بیارزد» آتش بیار معرکه نشد. پانزده‌سالی گذشت. اندك‌اندك و همراه با جریانهای سیاسی- فرهنگیِ ضدایرانی، پژوهنده‌ای چند برانگیخته شدند تا آثار هنری ایران باستان را هرچه بیشتر از این آب و خاك برکنند و به سرزمینهای دیگر و تمدنهای دیگر و اقوام دیگر منسوب دارند. «گور به گور کردن» قالی پازیریک از همین جا آغاز شد. چهار دهه پس از کشف پازیریک و بیست سالی پس از چاپ مقالهٔ نویسندهٔ ترک (حاشیهٔ ۵)، بنیاد فورد در سال ۱۹۸۹ وجوهی به پژوهش دربارهٔ قالی پازیریک اختصاص داد و چند پژوهنده را بر این کار گماشت.

ماحصل این پژوهشها همان بود که اولیای بنیاد می‌خواستند: «قالی پازیریک بافت ایران

هخامنشی نیست و در همان منطقهٔ آلتایی بافته شده است.» مهمترین، و به ظاهر محکمترین، پشتوانهٔ این نظریه کاربرد نوع خاصی از قرمز دانه در فرش پازیریك بود که از حشره‌ای به دست می‌آمد که در آن صفحات فراوان بود.[۷]

کوشاترین پژوهندهٔ «پروژهٔ پازیریك» خانم کارن روبینسون بود که در سال ۱۹۹۰ با نوشتن مقالهٔ «فرشهای پیش از اسلام» در دایرةالمعارف *ایرانیکا* پیشتاز و سلسله جنبان گروهِ «نبش قبر» و «کالبدشکافی» دوبارهٔ فرش پازیریك شد. خانم روبینسون در مقالهٔ خود بر این استدلال ضد و نقیض تکیه کرد که قالی پازیریك (که آن را «به غلط ایرانی دریافته‌اند») در همان حال که «ممکن است طرح و نقش فرشهای هخامنشی را بخوبی نشان دهد»، محتمل است به عصر هخامنشی تعلق نداشته باشد.[۸] همین فرضیه، با شرح و بسط افزونتر، در مقالهٔ دیگر خانم روبینسون در میان نهاده شد[۹] و همزمان و هماهنگ با آن این نویسنده مقاله‌ای دیگر نگاشت با عنوان «منسوجات پازیریك- پژوهشی در نقل و انتقال نقشمایه‌های هنری.»[۱۰]

همزمان با خانم روبینسون، باستان‌شناس مشهور دیوید استروناخ بازنگری در نقشمایه‌های قالی پازیریك را از مسیری دیگر و زاویه‌ای دیگر آغاز کرد، لیکن کم‌وبیش به همان جایی رسید که کارن روبینسون رسیده بود. استروناخ در سخنرانی مفصلی که در «ششمین کنفرانس بین‌المللی فرش» (سانفرانسیسکو، ۱۹۹۰) ایراد کرد مدارك فراوانی نشان داد که ایرانی بودن و هخامنشی بودن تمامی نقشمایه‌های فرش پازیریك را به اثبات می‌رساند، منتها نتیجه گرفت که فرشبافان کوچروِ آلتاییایی آن فرش را از روی قالیهای مشابهٔ ایرانی بافته‌اند.[۱۱]

فرضیهٔ استروناخ خلل‌پذیر است، چون با عرف و رسم اقتباس و تقلید و بدل‌سازی در هنر و صناعت فرشبافی درست نمی‌آید. به گواهی بافته‌های بدلیِ عشایری- روستایی، در همهٔ دورانها و سرزمینها، رسم و قاعدهٔ متعارف این است که بافندهٔ عشایری هرگاه از یك الگوی کاملا بیگانه تقلید و باسمه‌برداری کند اثری و نشانه‌ای، هر چند ناچیز، از خود و نگاره‌های متداول سر زمین و فرهنگ یا طایفهٔ خود برجای می‌گذارد. چنان نیست که بافنده همه‌چیز را عیناً و مو به‌مو (به تعبیر درست‌تر گره به گره) تقلید کند، حتی نگاره‌های بسیار کوچك را که هیچ نقشی در برآوردن طرح و نقش اصلی ندارند و بسا که برای بافنده هم یکسره بیگانه و نامفهوم باشند (مانند دو نگارهٔ گل هشت‌پر در بخش زیرینِ حاشیهٔ پهن سمت راستِ قالی پازیریك و دو گل هشت‌پر کوچکتر در منتهی‌الیه حاشیهٔ باریك برونیِ همان سمت). مگر آن که قصد بافنده تقلید کامل و باسمه‌کاری تمام‌نما باشد- به سفارش یا فرمایش- که تازه آن هم از یك بافندهٔ بیابانگردِ خانه‌به‌دوش سخت بعید و نامحتمل است. تنها کارگاههای متمرکز و بسیار پیشرفتهٔ فرشبافی از عهدهٔ این مهم برمی‌آیند که وجود چنین کارگاههایی در منطقهٔ آلتایی همانقدر محل تردید است که بافته‌شدن قالی پازیریك در همان جایی که پیدا شده است. (اگر آقای استروناخ فقط *یك* فرش ایلیاتی نشان دهد که بی‌کم‌وکاست و تمام‌نما از روی یك نمونهٔ شهری یا حتی روستایی بافته شده و به مفهوم واقعی «عکسبرداری» شده باشد، نگارندهٔ این سطورنه همان فرضیهٔ او را به جان می‌پذیرد، بلکه تمامی مدعاهای خود را درباب شناخت فرشبافی عشایری پس می‌گیرد!)[۱۲]

اما آنچه مایهٔ تعجب است گمراه‌شدن نویسنده‌ای فرش‌شناس و خصوصاً فرش ایلیاتی‌شناس چون آقای جیمز اوپی است که در همهٔ نوشته‌های خود بر منشاءِ ایرانی، و به تصریح لری، بخش عمدهٔ نقشمایه‌های باستانیِ فرشبافی تأکید ورزیده و نظریهٔ «منشاءِ ترکی» را یکسره مردود شمرده است. آقای اوپی در کتاب تازهٔ خود[۱۳] پابه‌پای آقای استروناخ رفته و، لاجرم، لغزیده و فرش پازیریك را کار عشایر بیابانگرد منطقهٔ آلتایی دانسته و حتی از کوچروان سکایی فراتر رفته و قبیلهٔ همسایهٔ دوردست آنان، یعنی کوچندگان «ماساگته» را فرآورندهٔ آن فرش معمایی به شمار آورده است.

همین نظریهٔ جدید برانگیزندهٔ نگارنده در نوشتن مقاله‌ای شد که در مجلهٔ امریکایی فرش‌شناسی (*Oriental Rug Review*) به چاپ رسید[۱۴] و ترجمهٔ فارسی ان اینك به خوانندگان *نشردانش* تقدیم می‌شود.

حاشیه:

۱) ظاهر این است که بیش از دوهزار سال پیش دزدان مقبره‌ها نقبی زده و اشیاء زرین و سیمین، و شاید هم گوهر نشان، این گور را به تاراج برده‌اند. آبی که از نقب به داخل مقبره راه یافته بتدریج یخ بسته و تنها قالی دوهزار و پانصدسالهٔ جهان را (که در چشم دزدان آن روزگار بی‌بها بوده) از پوسیدگی و زوال قطعی مصون داشته است (مگر بخشی از آن را که کمتر از یك پنجم مساحت فرش است).

۲) کاوشهای باستان‌شناس دیگر روس، ا. ن. خلوبین، که در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ ابزار مخصوص قالیبافی را در گورهای سه‌هزار و چهارصدسالهٔ زنان عصر مفرغ، در ترکمنستان و مناطق شمالی ایران، پیدا کرد، پانصدسالی بر عمر فرش گره بافته افزوده و آن را به سه‌هزار و پانصدسال رسانده است.

3) S. Rudenko, *The Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, London, 1970

۴) کورت اردمان فرش‌شناس طراز اول آلمانی، که پس از ژوزف اشتر زیگوسکی و کتاب مشهورش (*Altai-Iran und Völkerwanderung*, 1917) مرشد این مکتب بود و در دانشگاه استانبول هم درس می‌گفت، ایرانی بودن فرش پازیریك را پذیرفت. نهایت این که در جهت ترمیم پایه‌های فروریختهٔ نظریه‌های خود آشکارا به سفسطه و مغلطه، و حتی جعل و تحریف، تمسك جست. وی، بی آن که فرش را ببیند و بررسی کند، به این نتیجهٔ بی‌بنیاد و غریب (که سالها است دروغین بودن آن آشکار گشته است) دست یافت که قالی پازیریك «گره بافته» نیست و «پیچ بافته» است، به همان اسلوب قالیهای چینی که کلاف پشم را پس از گذراندنِ از تار برگردِ میله‌ای چوبی می‌پیچانند- به همان طرز که نخی را برگردِ انگشت- و پس از پایان پذیرفتن بافت میله‌ها را برمی‌دارند:

K. Erdmann, *Der Orientalisch Knüpfteppich*, 1955

جالبتر این که اردمان عنوان «هفتصدسال فرش مشرق زمین» را برای دومین کتاب خود برگزید (۱۹۶۶) تا قالی پازیریك خود به خود از حوزهٔ بررسی او بیرون افتد.

←

قالی پازیریک

چگونه ممکن است بافت بیابانگردان آلتایی باشد؟

در مسیر تلاش برای یافتن پاسخِ پرسشهای زیاد و عمده‌ای که قالی پازیریک برانگیخته است، ضروری است که نخست فرضیهٔ بافته شدن این فرش به دست کوچندگان استپ‌های آلتایی ـ که نویسنده‌ای چند در میان نهاده‌اند ـ به دقت بررسی شود. از این رو، مقدمتاً لازم می‌آید که ببینیم چه چیزهایی آثار هنری را صِبغه و کیفیت «عشایری» می‌بخشد.

کار هنریِ دستبافت از چند جهت ماهیت عشایری و ایلیاتی پیدا می‌کند، که مهمتر از همه وجود *عناصر عینیِ عشایری* در نقشمایه‌ها و شیوهٔ نقشپردازی است. عوامل و عناصر ساختاری و اسلوب بافت و رنگمایه‌های مورد کاربرد نیز در کار سنجش دستبافته‌های قبایل کوچرو بی‌اثر نیست، نهایت این که رنگمایه‌ها و رنگیزه‌ها به‌ندرت دلیل قاطع برای تشخیص هویت عشایری یك فرش دستبافت است. این بدان دلیل است که مواد رنگی به ندرت مورد استفادهٔ انحصاری یك طایفهٔ معین قرار می‌گیرد و دست یافتن دیگر گروههای بافنده به این مواد بسیار سریعتر از نقل و انتقال و داد و ستد نقشمایه‌ها صورت می‌پذیرد. چنین است که در کار سنجشِ بافته‌های عشایری اغلب ناگزیریم بر عناصر نقشپردازی و ویژگیهای اسلوب بافت تکیه کنیم.

در قالی پازیریك چندین عامل ساختاری هست که درجهٔ بسیار بالایی از مهارت فنی و فرشبافی کمال یافته را نشان می‌دهد، به اندازه‌ای که ممکن است حتی دلالت بر فرشبافیِ شهری داشته باشد. (آسان می‌توان گفت که این قالیچه به احتمالی در یك کارگاه متمرکز و تخصصی درباری یا اشرافی و از روی یك الگوی کامل بافته شده است). اهم این عوامل ساختاری بدین شرح است: استمرارِ یکنواختی و یکدستی بافت و همسانیِ نزدیك به یکسانیِ نقشمایه‌ها[1]؛ قرینه‌سازیِ کاملِ نقشمایه‌ها در چارچوب یك طرح و نقش کاملا منسجم و متقارن و متوازن؛ نگاه داشتن اندازه‌ها و ابعاد و فاصله‌ها، به دقت و وسواس تمام، در بافتِ آدمهای همانند، اسبهای همانند و گوزنهای همانند که جملگی در صفهای منظم و آراسته، به یك فاصلهٔ سنجیدهٔ بی‌کم و زیاد، در حرکت هستند.[2] دیگر، طراحی دقیق و سنجیدهٔ تمامی اجزای اصلی هر یك از ۱۴ سوارکار، ۱۴ ستوربان، ۲۸ اسب، ۲۴ گوزن و ۲۴ چهارگوشی که درون هر یك نگاره‌ای هشت‌پر، به ظرافت و موزونی تمام، نقش بسته است (حاشیه‌های فرعی و نگاره‌های آنها به کنار).

سخت دشوار است تصورِ در وجود آمدن دستبافته‌ای گره‌بافته و عشایری (به معنای راستین کلمه) که در هزارهٔ اول پیش از مسیح بدین درجه از کمال و سنجیدگیِ بافت رسیده باشد ـ دورانی که به یقین بسیاری از دستبافته‌های ایلیاتی از بافته‌های شهری اثر می‌پذیرفته است. این مطلب اخیر مسلماً در مورد فرشهای ایلیاتیِ مناطق نزدیك به مراکز فرشبافی شهری بهتر و آسانتر صدق می‌کند تا فرشهایی که گمان می‌رود در آن سرزمین

→

5) Nejat Diyarbekirli, «New Light on the Pazyryk Carpet», *HALI*, vol. 1 no. 3, 1978, pp. 216-221.

۶) از آن جمله است این دروغ بزرگ تاریخی: «جغرافی‌نویسان ایرانی سدهٔ دهم (مسیحی)، همچون ابن‌خرداذبه و اصطخری و مقدسی و چند تن دیگر، انواع و اقسام فرآورده‌های مناطق و شهرهای مختلف ایران را فهرست کرده‌اند و از هر یك به همان نام متداول محلی نام برده‌اند، ولی جالب نظر است که به رغم بر شمردن اقسام منسوجات از فرش یاد نمی‌کنند.» *همان مقاله*، ص ۲۲۱.

تنها مورد راست و درست این عبارت همان «ابن‌خرداذبه» است، وگرنه هم اصطخری و مقدسی از انواع فرش و بساط و گلیم و زیلو یاد کرده‌اند و هم آن «چند تن دیگر»، که نویسنده مصلحت ندانسته از آنان نام ببرد، چون نویسندهٔ ناشناسِ *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب* (که کتابش به پارسی است و بیش از دیگر جغرافی‌نویسان در فهرست کردن انواع و اقسام فرش دستبافته به شرح و تفصیل پرداخته) مهمترین و موثق‌ترین و دقیق‌ترین است از آن «چند تن دیگر.» برای تفصیل بیشتر بنگرید به: «فرش گره بافته در متون فارسی سده‌های نخستین اسلامی»، سیروس پرهام، *نشردانش* شمارهٔ پنجم، سال دوازدهم، مرداد و شهریور ۱۳۷۱.

۷) این قسم خاصِ قرمز دانه به «قرمز دانهٔ لهستانی» شهرت یافته که علاوه بر فرش مورد بحث ما یکی از نمدهای همان دورانِ منطقهٔ آلتایی نیز به همان رنگمایه است. گفته‌اند رنگمایهٔ قرمزی که در ایران هخامنشی فراوان بوده «قرمز دانهٔ آرارات» است که در سیبری آسان به دسترس نمی‌آمده است. البته، اثبات این ادعا که «قرمز دانهٔ لهستانی» در سرزمین اصلی ایران، حتی به قدر اندك، فراهم نبوده تقریباً محال است چون از پارچه‌ها و فرشهای ایران هخامنشی چیزی نمانده که ملاك سنجش باشد.

۸) بنگرید به مقالهٔ «قالی ایران در *دایرةالمعارف ایرانیکا*»، از همین نگارنده، در شمارهٔ دوم، سال دوازدهم (بهمن و اسفند ۱۳۷۱) *نشردانش*، ص ۵۵ـ۵۶.

9) K. Rubinson, «A Reconstruction of Pazyryk»

که در کتاب زیر به چاپ رسیده است:

G. Seaman, ed., *Ecology and Empire*, 1991.

10) *Expedition*, vol. 32, no. 1, 1990.

11) D. Stronach, «Patterns of Prestige in the Pazyryk Carpet, *Oriental Carpet and Textile Studies*, vol. IV, Berkeley, 1993.

۱۲) مقاله‌ای که ترجمهٔ فارسی آن از پی می‌آید پیش از انتشار متن سخنرانی آقای استرو ناخ نگاشته شده بود. به همین دلیل است که نگارنده فرضیهٔ بدلی بودن قالی پازیریك را در آن مقاله در میان ننهاده است.

13) J. Opie, *Tribal Rugs*, Portland, Oregon, 1992.

14) C. Parham, «How Altaic/Nomadic is the Pazyryk Carpet?», *Oriental Rug Review*, vol. XIII no.5, June/ July 1993, pp, 34-39.

دوردستِ وحشی خو و نیم یخزده بافته شده باشد. حتی امروزروز نیز نمی‌توان یافت فرشی عشایری را، اصیل و درست، که ازروی یك نقشهٔ شطرنجی، یا یك الگو و سرمشق و یا یك نمونهٔ دستبافته، عیناً و جزء به‌جزء بافته شده باشد.

گذشته از سنجیدگی و ظرافت اعجاب‌آورِ بافت، قالی پازیریك آکنده از نقشمایه‌ها و نگاره‌هایی است استوار بر طرحی بغایت سنجیده و قانونمند و هدفدار که، چنانکه خواهیم دید، این همه با تمدن و فرهنگ مردمان کوچرو و خانه بدوش آلتایی، خواه سکایی باشند خواه ماساگته، ناسازگار و گاه متضاد است.

نخست آن که سازمان یافتگی سر به‌سر انتظام؛ طرح به هم پیوستهٔ ناگسستنی؛ و صورتها و نقشمایه‌های همسان، جملگی دلالت دارند بر وجود یك نظام فکری یکپارچه و یك اندر یافت استوار و بی‌تزلزل و یك نیروی پرزورِ کارآمد و یك «حقیقت باطنیِ» فائق که، به گمانِ راقم این سطور، برانگیخته و تابع نظام فرهنگیِ عقلاییِ شهریِ توانمندی است که بر موازین قاطع و قید و بندهای محکم استوار بوده است ـ سخت و پرصلابت و در همان حال متوازن و مو به مو سنجیده و «حساب شده». تمامی طرح و نقش، و بسیاری از جزئیات طراحی نشان از یك نظام اجتماعی متمرکز و «بسته» دارد ـ نظامی که به کمال سازمان یافته، به کمال انتظام پذیرفته و به کمال مستقر گشته است. این نظام یکپارچهٔ «توتالیتر» ازدرون و از برون سخت حراست می‌شود: به برکتِ «منظومهٔ دفاعیِ» متشکل و قوام یافته و فرسایش ناپذیری که در وجود صفوف بی‌پایان و مهیبِ سوارکاران و ستوربانانِ قوی دست و توسنهای بالیده اندام و گوزنهای تنومند، به چیره‌دستی تمام به نمایش درآمده است. و این همه در میانهٔ خطوط دفاعیِ موجودات افسانه‌ای ـ اساطیری جای گرفته‌اند که جملگی دست به هم داده و مجموعهٔ چهارخانه‌های به کمال انتظام یافته را، که قلبِ این دژ تسخیرناپذیر است، حراست می‌کنند. این ساحت پرصلابتِ نظمِ ناگسستهٔ ناگسستنی از نیروی صفوف منظم و آراسته و بی‌وقفه و بی‌تزلزلِ آدمیان و جانوران قوت دو چندان می‌گیرد. کمترین نشانه‌ای از تغییر یا وقفه پیدا نیست. همه‌چیز در دایره‌ای کامل از استمرار و مداومتِ بی‌امان، گرفتار در چنبرِ خبیثهٔ دور و تسلسل، پای برجا است. حرکت بر مدارِ تکرار است و راهی برای دگرگونی و بدعت و تازگی نیست.

سکاییان و ماساگتیان بدان مرتبه از ثبات و آرامش اجتماعی نرسیده بودند که انگیزه و ضامنِ دست یافتن به اینچنین صورتِ هنری منسجم و مستحکم و تزلزل‌ناپذیری باشد. حقیقت آن که از آن خیالپردازیهای لجام گسیخته و خشونت‌آمیزی که در آثار هنری اصیل و راستینِ آلتایی، خروشان و بی‌امان و سیلاب‌وار موج می‌زند، کمترین اثری، هرچند کمرنگ، در قالی پازیریك نیست.

هنر آلتایی در هزارهٔ نخست بطور عمده هنرِ احساس («امپرسیونیسم») و تجرید و انتزاعِ واقعیتهای عینی و تلخیصِ مشهودات بود. این هنرِ خاص گرداگرد سبك ویژه‌ای از جانورنگاریِ شیوه یافته تنیده و بالیده شده بود که به گفتهٔ یکی از متبحران، تامارا تالبوت رایس، شاید از «نابترین نمونه‌های تجرید و انتزاع باشد.»[3] همین نویسنده چگونگی تحول و تکامل این هنر را در طول سالیان به شیوایی تمام بیان می‌دارد: «این بیابانگردان با حساسیتی شگرف و غیرمتعارف در برابر محیط پیرامون خود واکنش نشان می‌دادند: هماهنگ با موج زدنِ زندگی بر پهن‌دشتهای اورآسیایی، بیانِ متعالیِ امپرسیونیستی و نمادین هنر آنان [سکاییان] جان می‌گرفت و این سرزندگی فراگیر در سبك خاصی از هنر جانورنگاریِ خودجوش تجلی می‌یافت. چنین بود که دست و پای یك جانور اجزای بدنِ جانورِ دیگر می‌شد.»[4]

در هیچ زمان این هنر خالصِ تجریدی و آکنده از خیالپردازی و توهم بیابانگردان آلتایی نتوانست حتی به سواد ساحتِ نگاره‌سازیِ طبیعت‌گرایِ قالی پازیریك (آن «خِرَدگرایی مدنیِ» بغایت سنجیده و تمام‌نما) نزدیك شود. تا جایی که می‌دانیم، از مقابر درهٔ پازیریك یا از گنجینهٔ نقشمایه‌های سرتاسر آن سرزمین پهناور، حتی یك شیءِ واحد به زمان ما نرسیده که اندك مانندگی به سبك جانورنگاری دقیق و راستینِ قالی ما داشته باشد. بر اسبها و گوزنها بنگرید ـ استوار و متین و بی‌دغدغه و طبیعی و واقعی، آزاد از هرگونه گرایش تجریدی ـ و آنها را مقایسه کنید با همانندهایشان که در انواع و اقسام اشیاءِ بازیافتهٔ آن سرزمین صورت پذیرفته‌اند. یگانه نمونهٔ مقایسه شدنی، صف شیرانی است که با طبیعت‌گرایی تمام بر پارچه‌ای نقش بسته است که از گور شمارهٔ ۵ فراچنگ آمده و اصل آن بی‌چون و چرا ایرانی است.[5]

حاشیه:

۱) جان تامسون و هارالد بومر به تفصیل تمام ویژگیهای اسلوب بافت قالی پازیریك را بررسیده و به این نتیجه رسیده‌اند که این دستبافتهٔ باستانی به حکم ظرافت و سنجیدگی بافت و رسمِ همسان و دقیق نقشمایه‌ها و نگاره‌ها به یقین در یك کارگاه فرشبافی بافته شده است. رك:

«The Pazyryk Carpet: A Technical Discussion», *Source*, vol. 10, no.4, 1991.

۲) این صف‌آرایی موزون و منظم از ویژگیهای هنر آشوری و هخامنشی است.

3) T. T. Rice, *The Scythians*, London,1957 p.150.

۴) *همان کتاب و همانجا*. [بخشی از این مطلب را می‌توان در کتاب *سکاها*، به ترجمهٔ دکتر رقیهٔ بهزادی، یافت.]

۵) بنگرید به شکل شمارهٔ ۱۴۰ و صفحهٔ ۲۹۸ کتاب سرگی رودنکو:

Frozen Tombs of Siberia, London, 1970.

←

اشیاءِ هنری سکاییان آلتایی و جنوب روسیه عموماً، و بازیافته‌های پازیریك خصوصاً، سرشار است از انواع و اقسام آهو و قوچ و گوزن شمالیِ پهن شاخ و گوزن پیچیده‌شاخ. اما، چند تا از این جانوران در حالتی تجسم یافته‌اند که به حالتِ چرای آسوده‌خاطر و بی‌خیالِ گوزنهایِ خرامانِ قالی پازیریك نزدیك باشد؟ بنگرید که چسان، تقریباً جملگی آنان، پریشان و در تقلا هستند، یا به گونه‌ای زیر بار گران اضطراب و تشنج و آشفتگی خمیده شده‌اند؟ این جانوران، خواه شکارگر باشند خواه طعمه و شکار، پیوسته گوش به زنگ‌اند و بی‌قرار و جهنده و در تکاپو؛ ناآرام و آشفته‌خاطر و رمیده و هراسان؛ سبعانه هجوم می‌آورند یا سرآسیمه درهم می‌پیچند و جدال می‌کنند. سرزمین آلتایی پهندشتی دراندشت بود که طبیعتِ ستیزه‌گر ناسازگارش اعتدال و آرامش نمی‌شناخت و جاندارانش پیوسته در تقلا و تلاش و حرکت تشنج‌آمیز بودند ـ سرزمینی که هنرمندان و صنعتگرانش به ندرت از تجسم جانوری که آسوده و نارمیده باشد به وجد می‌آمدند.

در تضاد چشمگیر با این جهانِ هنریِ پر جوش و خروش، که همه چیز بر ساحت سیلابی‌اش متلاطم بود، دنیای آشکارا غیرعشایری و غیرآلتاییایی فرش پازیریك قرار گرفته که بنیادش سر به‌سر بر یك طرح یکپارچهٔ انعطاف ناپذیر ـ صعب و سخت و یکدست ـ استوار شده است:

اندیشهٔ بنیادی طراحی، و نیز طرح و نقش زمینهٔ فرش، از حیث سبك‌پردازی در پیوند با «فرشهای سنگی» یا سنگفرشهای قالیچه‌مانند کاخ آشوری نینوا است.[۶] صفهای منظم مردان و چارپایان، که همگی به یك فاصلهٔ معین از پی یکدیگر می‌آیند، به روشنی یادآور رسمهای تزیینی هخامنشی و آشوری است.[۷] «رو زینی شرابه‌دار و قالیچه‌مانند [اسبها] که سینه‌بندی پهن دارد» نشان از تجسم اسبان جنگی آشوری دارد.[۸] شیوهٔ گره‌زدن دم اسبها و همچنین کاکل آنها، به رسم ایرانیان است.[۹] هم در پیکرکنده‌های تخت جمشید و هم در قالی ما، ستوربانان در سمت چپ اسب گام می‌زنند و دست راست خود را بر پشت گردن اسب نهاده‌اند.[۱۰] گلهای جفتی هشت‌پر[۱۱]، در بخش زیرین حاشیه‌های پهن و باریك سمت راست، کم یا بیش به همین صورت و در همین حالتِ جفت (و شاید هم برخوردار از همان معانی رمزی و نمادی و یا تَمغایی) در آثار مفرغی لرستان پراکنده است.[۱۲] اما مهمتر از همه، ویژگیهای عیان و اشتباه‌ناپذیر گوزن زرد و شاخ پهنِ ایرانی است در پیکر گوزن شمالی سانِ جانورانی که در حاشیهٔ درونی فرش خرامان‌اند.

به حکم مانندگیِ شاخهای پهنِ گوزنهای قالی پازیریك به شاخهای گوزن شمالی، اکثریت مورّخان هنر و فرش‌شناسان

(شکل ۱)

خسرو پرویز در شکار گوزن شاخ پهن (ظرف سیمین ساسانی ـ کتابخانهٔ ملی پاریس)

شاپور دوم سوار بر گوزن شاخ پهن (ظرف سیمین ساسانی ـ موزهٔ بریتانیا)

غربی درنگ روانداشته و این گوزنها را ـ که می‌پنداشتند هرگز در ایران‌زمین دیده نشده است ـ از جنس گوزنهای سرزمین سیبری شناختند و برهان قاطعِ خاستگاه آلتاییایی قالی پازیریك برشمردند. رودنکو اوّل کسی بود که این گوزنها را از تیرهٔ گوزن زرد خالدار (*Cervus dama*) شناخت.[۱۳] چندی پس از رودنکو، هرچند به مناسبتی دیگر، گیرشمن به مانندگی گوزن زرد ایرانی،

صحنهٔ شکار گوزن در حجاریهای طاق‌بستان (شکل ۳)

مشهور به «گوزن بین‌النهرینی» (*D. mespotamica*)، و گوزن پهن شاخ روزگار ساسانیان توجه یافت که پیکرهٔ خالدارش، با همان شاخهای پهناور، بر چندین ظرف سیمین (شکلهای ۱ و ۲) و نیز چند صحنهٔ بر سنگ کندهٔ طاق‌بستان (شکل ۳) نقش بسته است.[۱۴]

گوزن بین‌النهرینی، که شاخهای برگ نخلی‌اش از دورانهای پیش از تاریخ و عصر مفرغ زینت‌بخش آثار هنر ایرانی بوده است،[۱۵] تا همین اواخر معدوم و نایاب پنداشته می‌شد؛ تا این که در سال ۱۹۵۷ دو تن از جانورشناسان آلمانی توفیق یافتند که بازمانده‌ای چند از این نژادباستانی را در بیشه‌زارهای کرخه پیدا کنند (شکل ۴). [پس، جای تردید نیست که نسل گوزنهای شاخ‌پهنی که در شکارگاههای ساسانیان پراکنده بوده، پیوسته است به نسل گوزنهای گسترده شاخ روزگار هخامنشیان و گوزنهای قالی پازیریک].

جز گستردگی برگ نخلی شاخها، گوزن زرد ایرانی را ویژگیهایی دیگر است که اهمیت آنها از یک جهت بیش از ویژگی شاخها است، زیرا پیوند مفروض میان گوزنهای قالی پازیریک و گوزنهای منطقهٔ سیبری را یکسره و بتمامی می‌گسلد و نیازی

حاشیه:

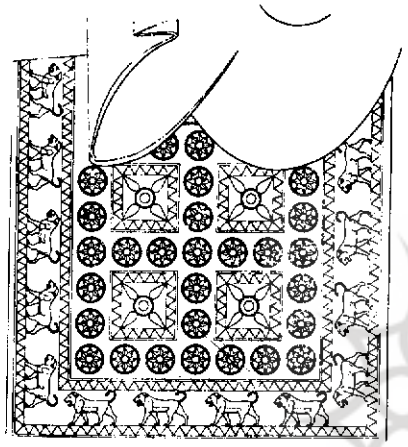
نمونهٔ دیدنی و آموزندهٔ دیگر، که بتوان با این نمونه سنجید، پیکرهٔ لرستانی آهویی است در حال چرا، آرام و آسوده‌خاطر، که به شمارهٔ ۳۰۶ در کتاب زیر چاپ شده است:

James Opie, *Tribal Rugs*, London, 1992.

۶) مقایسه کنید با سنگفرشهای آشوری در مقالهٔ زیر:

P. Albenda, «Assyrian Carpets in Stone», *The Journal of the Near Eastern Society of Columbia University*, no. 10, 1978, pp.1-34.

پس از تدوین و چاپ متن انگلیسی این مقاله کتابی به دسترس آمد که در آن طرح قالیچه‌مانندی ـ شبیه طرح اصلی قالی پازیریک، منتها با حاشیه‌ای از شیرها به جای گوزنها ـ توسط یک باستانشناس ایتالیایی از روی پیکرکنده‌ای در تخت‌جمشید طراحی شده است:



طرح «قالیچهٔ سنگی» تخت‌جمشید (درگاه غربی ضلع شمالی کاخ صدستون).

شناخته شدن این سند تاریخی به نهایت ارزشمند (که هنوز نمی‌دانیم در تخت‌جمشید بر جای هست یا به تاراج رفته است) بدان معنی است که: هرچند ممکن است «قالیچهٔ سنگی» تخت‌جمشید از «قالیچه‌های سنگی» کاخهای نینوا اثر پذیرفته باشد، تقریباً یقین باید کرد که بافندهٔ قالی پازیریک از فرشهای مشابهٔ هخامنشی الهام یافته و، لاجرم، به سنگفرشهای آشوری (که در سرزمینی دوردست و چه بسا نهفته در خاک بوده) نظر نداشته است.

نشانه‌های کتاب باستانشناس ایتالیایی بدین شرح است:

A.B. Tilia, *Studies and Restorations at Persepolis and other Sites of Fars*, Rome, vol. I, 1927/vol. II, 1978

۷) رودنکو، *همان*، ص ۲۹۸، شکل ۱۴۰ (صف شیران بر پارچه‌ای که در پازیریک پیدا شده است). یک نقش برجستهٔ صف شیران، که درست همین حاشیهٔ دندانه اره‌ای پارچهٔ پازیریک بر آن است، بر حاشیهٔ ردای خشایارشا (در کاخ حرمسرای تخت‌جمشید) منقوش است. رک:

E.E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East*, Tehran 1976, pl.LXXIX

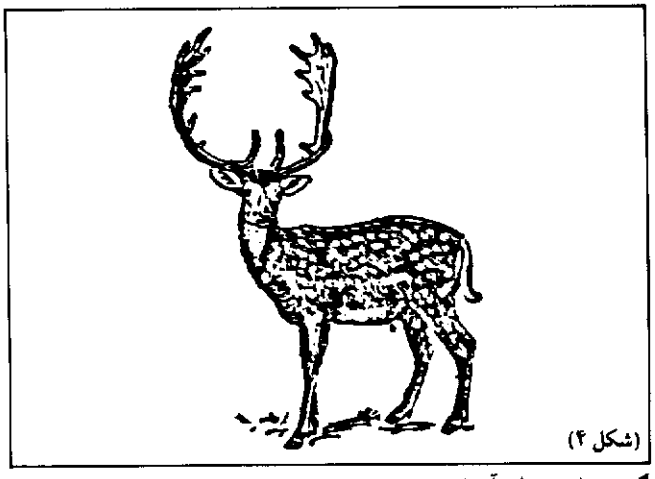
[همچنین بنگرید به حاشیهٔ «قالیچهٔ سنگی» تخت جمشید، ذیل حاشیهٔ ۶.]

۸) رودنکو، *همان*، ص ۳۰۴.

۹) «ما همین دم گره خورده و کاکل برجسته را در حجاریهای تخت جمشید می‌یابیم؛ و بر قبضهٔ شمشیری که کار ایرانیان است و از گورهای چرتوملیک به‌دست آمده؛ و بر زیورهای گوهرنشان و سکه‌های بیشمار هخامنشی؛ و سرانجام در صحنهٔ شکارگاه لوحهٔ سیمینی که به گنجینهٔ جیحون تعلق داشته است می‌نگریم که، درست مانند قالی ما، رو زینی قالیچه‌مانندی همراه با سینه‌بندی پهن نگارگری شده است.» (*همان و همانجا*).

سکاییان به جای گره زدن دم اسب آن را می‌بافتند (به شیوهٔ گیس بافی). بنگرید به تصویر ۱۵۴ در کتاب رودنکو.

۱۰) *همان و همانجا*. بسنجید با تصویر LXXIX در کتاب هرتسفلد؛ تصویرهای شمارهٔ ۹۲ و ۹۴ در کتاب آرتور آپهام پوپ:



(شکل ۴)

گوزن شاخ پهن اورآسیایی

برای توجیه و استدلال باقی نمی‌ماند. این ویژگیهای نمایان و کارساز، پوست خالْخالی و خصوصاً نوار خالداری است که از گردن تا دم گوزن ایرانی کشیده شده و در شکل ۴ نمایان است ـ ویژگیهایی که هیچیك از انواع آهوان و گوزنهای آلتایی ندارند و حتی یك اثر از تمدن و فرهنگ سرتاسر آلتایی به چشم و دست ما نرسیده که کمترین نشانه‌ای از این ویژگیها بر آن باشد. این بار نیز رودنکو بود که اول بار بر این ویژگیهای گوزن پازیریك تکیه کرد.[۱۶]

گذشته از اینها، گوزن پازیریك برخوردار از نشانه‌های خاص دیگر است که باز هم او را از گوزنهای شمالی دورتر می‌برد و به گوزنهای زرد آسیایی ـ اروپایی (Eurasian fallow deer) نزدیکتر می‌آورد: یکی دمِ به نسبت بلندی است که خاصهٔ گوزنهای زرد آسیایی ـ اروپایی است؛ دیگر شیوهٔ خاص نشان دادن عضلات سردست و ران حیوان است به رسم و قاعدهٔ هنر سرزمینهای غرب آسیا، که با سبك هنری منطقهٔ آلتایی فرق دارد. این همان رسم و قاعده‌ای است که دست کم پانصد سال پیش از در وجود آمدن فرش پازیریك و نیز شکوفایی هنر جانورنگاری سکاییان، در نمودار ساختن عضلات گوزنهای لرستان و مارلیك (عصر مفرغ) برقرار بوده است.[۱۷]

گو اینکه مدارك و شواهدی که از آنها یاد شد برای پایان پذیرفتن جدال و جدلِ خاستگاه قالی پازیریك بسنده است، هر گاه نقشهای بافته دارای همان اهمیت تاریخی باشد که در کار پژوهش در هنرهای منسوج از آن برخوردار است، صِرف وجود گونه‌ای از گوزن زرد ایرانی در قالی پازیریك (صرف نظر از دیگر مدارك و شواهد) دلیل جامع و مانع ـ و به اعتباری *دلیل قبلی و اولی*ـ تواند بود بر خاستگاه این نادرهٔ تمدن فرشبافی.

درست همین جا است مصداق این ضرب‌المثل: چیزی که باشد، شاید ندارد. آفتاب آمد دلیل آفتاب.

حاشیه:

[*A Survey of Persian Art*, Tehran, 1977

و نیز تصویر ۳ و ۴ در کتاب اویی (یاد شده).

۱۱) گل چندپر «یگانه نشان تزیینی است که بیش از هر زیور دیگر با شاهان آشوری پیوستگی دارد؛ گویا از نشانه‌های سلطنتی بوده است.» آلبندا، *همان*، ص ۹.

گل چندپر آشوری ۱۲ تا ۱۶ گلبرگ داشته است و گلهای هخامنشی علی‌القاعده ۱۲ گلبرگ. گلهای چندپر مفرغی لرستان گاه ۸ و گاه ۹ و گاه بیش از اینها گلبرگ دارد و اغلب هم جفت است. [بنگرید به *هنر ایران*، گدار/ حبیبی، تهران، ۱۳۵۸، شکلهای ۵۶ و ۶۹ و ۷۷ و ۷۸.]

۱۲) بنگرید به *هنر ایران*، آندره گدار/بهروز حبیبی، تهران، ۱۳۵۸، شکلهای ۶۹،۷۸ و عکس شمارهٔ ۱۱.

۱۳) رودنکو، *همان*، ص ۳۰۴ـ۳۰۲.

14) R.Ghirshman, *Iran, Parthes. et Sassanides*, Paris, 1962, p.213.

[*هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، گیرشمن/فره‌وشی، تهران، ۱۳۵۰، ص ۲۱۳.]

همچنین بنگرید به:

Encyclopaedia Britanica, vol. IV, Chicago, 1983.

باستانشناس انگلیسی و کاشف نینوا، سرآستن هنری لایارد، وجود گوزن شاخ پهن ایرانی را در شمال خوزستان و قلمرو جنوبی بختیاریها در نیمه‌های سدهٔ نوزدهم مسیحی گزارش کرده است (در بخش گزارش سفر به ایران از سال ۱۸۴۰ تا ۱۸۴۲):

Sir A.H. Layard, *Early Adventures in Persia, Susiana, and Babylonia*, London, 1897 (Part IV).

[*سفرنامهٔ لایارد یا ماجراهای اولیه در ایران*، لایارد/ مهراب امیری، تهران، ۱۳۶۷، ص ۷۷.]

[پیدا شدن گوزن زرد شاخ پهن در بیشه‌زارهای کرخه و وجود آن (چنانکه از گزارش لایارد می‌توان دریافت) تا یك قرن و نیم پیش در منطقهٔ وسیعی از نواحی شمال شرقی خوزستان (جنوب غربی سرزمین بختیاری و نواحی غربی قلمرو لرهای کهگیلویه)، رازگشای نقشمایهٔ غریبی شد که قرنها است در دستبافته‌های سوزنی ایلات قشقایی و لر فارس پراکنده است. (بنگرید به: سیروس پرهام، *دستبافتهای عشایری و روستایی فارس*، جلد ۲، ط ۵۰، ص ۱۰۰).

[چنانکه از این نقشمایهٔ بغایت ساده شدهٔ هندسی و شیوه یافته پیدا است، تصور الگوی طبیعی (یا خیالی) دیگری جز گوزن زرد ایرانی برای این نقشمایهٔ به ظاهر غریب و نامتعارف ممکن نمی‌گردد. اینك یقین باید کرد که لرهای کهگیلویه جانوری را که به چشم می‌دیده‌اند الگو قرار داده‌اند و قشقاییهایی که در سرحد همجوار لرهای فارس هستند نقشمایه را برگرفته و به کمال رسانده‌اند. این بدان معنی است که گوزن شاخ پهن لری/قشقایی (به سبك هندسی و تجریدی) و گوزن شاخ پهن قالی پازیریك (به سبك طبیعی) هر دو تبار واحد داشته و از یك سرزمین برخاسته‌اند. (فرض وجود این پیوند را اول بار نگارنده در فصل «سوزنی قشقایی» در جلد دوم *دستبافتهای عشایری و روستایی فارس* در میان نهاد).]

۱۵) کهنترین نقش گوزن شاخ پهن به اواخر هزارهٔ چهارم پیش از مسیح باز می‌گردد که در کاوشهای تپهٔ موسیان (۱۵۰ کیلومتری شمال غربی شوش) بر یك مهر استوانه‌ای به دست آمده است (رك: ملکزادهٔ بیانی، *تاریخ مهر در ایران*، تهران، ۱۳۶۳، شکل ۴۲). چندین پیکرهٔ مفرغی گوزن پهن شاخ در لرستان و مارلیك پیدا شده که از آن جمله است نمونهٔ 96A در کتاب *مارلیك*، عزت‌الله نگهبان، تهران، ۱۳۷۱.

۱۶) رودنکو، *همان*، ص ۳۰۲. شایان توجه است که همین شیوهٔ رنگ‌آمیزیِ نوار خالدارِ گوزنهای فرش (به رنگهای سفید و سیاه و قرمز) در رنگ‌آمیزی اضلاع خالدار چهارگوشهای زمینهٔ فرش نیز به کار آمده است.

۱۷) بنگرید به *هنر ایران*، گدار/حبیبی، عکس شمارهٔ ۱۱، و جام سیمین مارلیك (موزهٔ ملی ایران) به شمارهٔ ۱۰۳ در کتاب *مارلیك*. همچنین بنگرید به شکل ۳۰۶ در کتاب یاد شدهٔ اویی.