ترجمه‌ی داود امیری
دیوید بلک

فرش چینی، اهمیت و خاستگاه آن*

اگر چه فرش‌بافی، سنتی قدیمی در چین به شمار می‌رود اما فرش به اندازه‌ی سایر هنرهای تزیینی در چین رایج نبوده و زمان چندانی هم نمی‌گذرد که فرش وارد سبک رسمی الزامی توسط قوانین چین شده است. دلایل زیادی برای این امر وجود دارد. از یک طرف پشم به جز در استان‌های شمال غربی در نقاط دیگر چین به میزان فراوانی وجود نداشته و از طرف دیگر در آب و هوا و سبک زندگی چینی، فرش آن جایگاه و اهمیت را در میان سایر کشورهای شرقی ندارد.

علاوه بر این دلایل علمی، دلایل زیبایی‌شناسی نیز وجود دارد. هنرمندان چین، فرش را همواره به عنوان هنری فرعی در کنار هنرهای رسمی سلطنتی چین قلمداد می‌کردند، زیرا به نظر آنان فرش دارای دقت و کمال موجود همچون سایر هنرهای چینی نیست. چنان‌چه این دقت و کمال در منسوجات دیگری مانند سوزن‌دوزی و پرده‌های ابریشمی دیوارکوب با بافت بسیار ریز (کاسو) دیده می‌شود. به علاوه برخی از چینی‌ها فرش را هنر بربرها می‌دانند (اقوامی که در آسیای میانه زندگی می‌کردند و در طول تاریخ برای چین تهدیدی به حساب می‌آمدند.)

این دلایل و نبود نمونه‌های قدیمی از فرش‌بافی چینی نظر عموم مردم را به این امر سوق داده است که فرش چینی را با تولیدات صادراتی قرن بیستمی بشناسند. این فرش‌ها در کارگاه‌های بزرگی که توسط شرکت‌های خارجی سازماندهی شده، بافته می‌شوند و اغلب برداشتی نازل و عقیم از سنت تزیینی چین به شمار می‌روند.

نقاشی‌ها و منابع ادبی نشان می‌دهند که فرش در چین سابقه‌ای طولانی دارد و در زمان سلسله‌های «هان» (۲۰۶ ق. م تا ۲۲۰ میلادی) و «تانگ» (۶۱۸ تا ۹۰۶ میلادی) مورد توجه بوده است.

نقاشی‌های معروف «ونجی» متعلق به قرن ۱۲ میلادی کاروانی از «ختنی‌ها» ـ قبیله‌ای با ریشه‌ای ترکی ـ را نشان می‌دهند. فرش‌های صحنه‌های موجود در این نقاشی‌ها با دقت زیادی کشیده شده‌اند و بی‌تردید خصوصیات فرش‌های آسیای میانه را نشان می‌دهند. علی‌رغم این مسئله در گزارش‌های مفصل سالانه‌ی سلطنتی آن دوره، نامی از فرش برده نشده است و حتی در نقاشی‌های چینی آن زمان نیز فرش دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد که فرش‌بافی اولین بار در دوران قدیم در مناطقی مانند «نینگ زیا» شروع شده است. در این مناطق روابط فرهنگی با میراث آسیای میانه، مستحکم‌تر از روابط با استان‌های شرقی امپراتوری چین بوده است.

بافندگان فرش‌های شناخته شده‌ی «نینگ زیا» مسلمانانی بودند که نیاکان آنها توسط اعراب در قرن ۹ میلادی به اسلام گرویده بودند. بنابراین آنها با مردم ترکستان شرقی که چندین قرن فرش می‌بافتند، در ارتباط بوده‌اند. ممکن است فرش‌بافی در «نینگ زیا» همزمان با گرایش به اسلام شروع شده باشد اما طرح فرش‌های اولیه هم‌چنان ناشناخته باقی مانده است.

بعدها پدر «چربیلون» کشیش یسوعی (به نام فرقه‌ای از مسیحیت) که امپراتور «کانگ‌زی» را در سال ۱۹۶۹ در «نینگ‌زیا» همراهی می‌کرد توصیف می‌کند که امپراتور به فرش علاقه‌مند بود و اصرار داشت نحوه‌ی ساخت فرش را ببیند. بعید نیست که این دیدار باعث شده باشد که فرش به دربار امپراتوری راه پیدا کند.

داستان فرشبافی‌های اولیه هنوز هم مبهم است و حتی فرش‌هایی که از آن زمان باقی مانده‌اند به گونه‌ای نیست که بتوان تاریخ آنها را حتی به طور تقریبی به قرن هفدهم نسبت داد. تعداد اندکی فرش نیز وجود دارند که می‌توان آنها را به قرن هجدهم و نوزدهم نسبت داد و با بالاترین فرم‌های هنرچینی مقایسه کرد. این فرش‌ها با این‌که از نظر سبک به هنر درباری چین نزدیکند اما به نظر می‌رسد تکامل هنری آنها از سایر فرم‌های هنری آن زمان کندتر باشد. طرح‌های ظریف و سخت این فرش‌ها با مشخصه‌ی چند رنگی محدود اما مؤثر، بیانگر مفاهیم فلسفی، مذهبی و اجتماعی است. فرش‌های قرن هجدهم معمولاً درشت بافت‌تر و ترکیب خلوت‌تری دارند

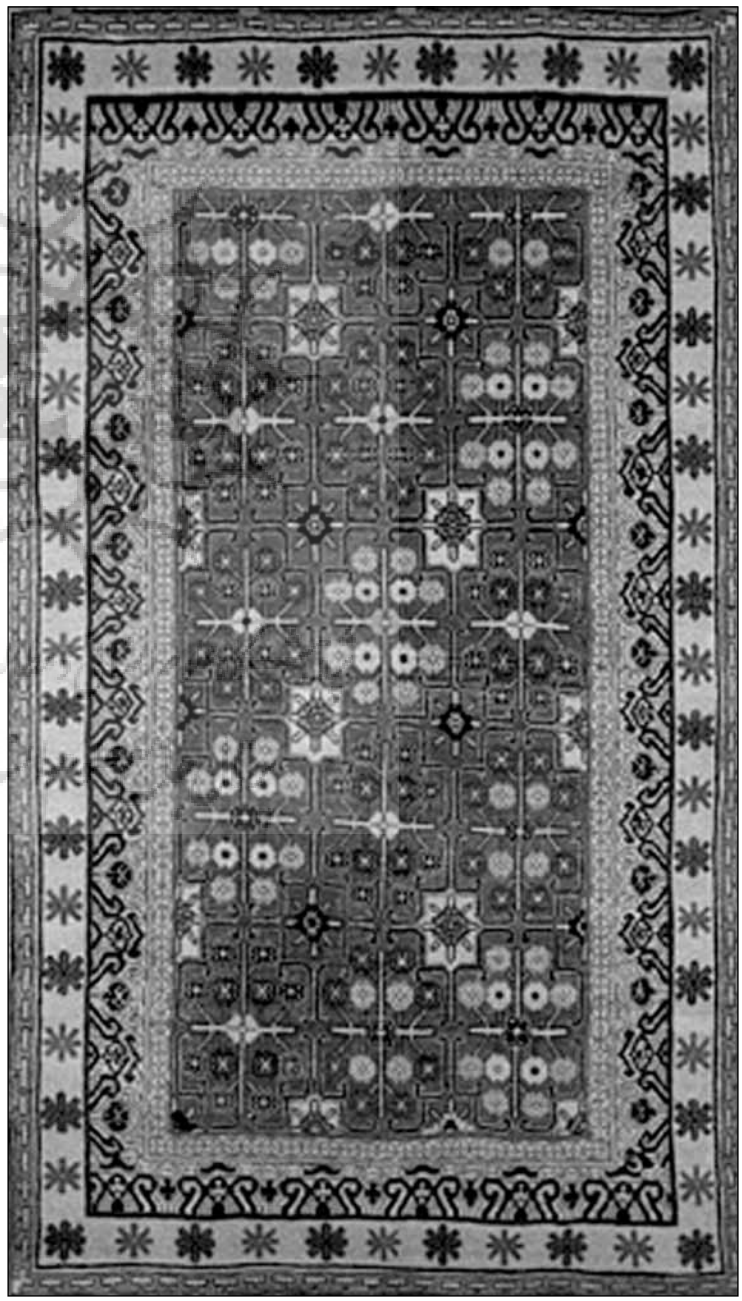
و اغلب دارای طرح‌های هندسی می‌باشند که به مرور زمان رنگشان از بین رفته است. در حالی‌که فرش‌های قرن‌های بعدی آبی هستند.

متأسفانه تعیین تاریخ و خاستگاه این فرش‌ها هنوز مسئله‌دار است. اما روشن است که این محصولات در خارج از فضای هنری و فرهنگی چینی تولید شده‌اند و اصول زیباشناسی آنها بر سنت باستانی آن زمان پیوند خورده است. امروزه از این سنت باستانی هیچ اثری باقی نمانده است.

علی‌رغم همگونی ظاهری فرش‌های چینی، گروه‌بندی‌های مختلفی در آنها وجود دارد. با اینکه تولید فرش در بخش شمالی چین متمرکز شده اما تعیین مکان دقیق معمولاً حدسی و نظری است.

در حومه‌ی دیوار بزرگ چین در شمال غربی، مرکز تجاری «نینگ زیا» وجود دارد. این شهر که مرکز استانی با همین نام است از مغولستان داخلی تا «لان ژو» امتداد می‌یافته که بعدها بخشی از استان بزرگ «گان‌سو» شده است. ساکنان این شهر گروه‌های چینی و مغولی و اغلب مسلمان بودند. به خاطر شهرت قدیمی و زیاد «نینگ زیا» به عنوان مرکز تولید فرش کلمه‌ی (نینگ‌زیا) مترادف با فرش چینی با کیفیت و بادوام شده است. به همین خاطر دلالان از این کلمه دائماً سوءاستفاده و عموماً از این کلمه برای تمایز قائل شدن بین تولیدات قدیمی و کالاهای تجاری تولید شده از اواخر قرن نوزدهم به بعد استفاده کرده‌اند.

فرش نه تنها در نینگ‌زیا که یک مرکز تجاری بود بلکه در مناطق اطراف آن نیز بافته می‌شد. در این مناطق فرش‌بافی به عنوان یک صنعت خانگی یا پیشه‌ای محلی سازماندهی شده بود. فرش‌ها در شهرهای زی‌نینگ، دایی یوان، لان ژو، سی‌نیگ و سوژو بافته می‌شد که در آنها پشم فراوان بود و تجارت با تبت، مغولستان و سایر نقاط چین جا افتاده بود.



مشخصه‌ی فرش‌های نینگ‌زیا وجود تراکم گره، شل بافت بودن، تارهای پنبه‌ای و پشم ابریشم‌وار نرم است. طرح‌ها متعدد اما به راحتی قابل تشخیص‌اند. در حالی که عناصر تزیینی در فرش‌های اسلامی به هم وابسته و به هم آمیخته شده‌اند. در فرش‌های چینی، به نظر می‌رسد این عناصر در زمینه‌ی فرش شناور، ایستا و تفکیک شده‌اند. طرح ترنج در وسط از رایج‌ترین طرح‌ها در این فرش‌ها به شمار می‌رود.

این ترنج‌ها معمولاً گرد و شبیه گل‌های تجریدی یا منبت هندسی هستند. ترنج با اجزای آن عموماً در لچک‌ها تکرار می‌شود. زمینه‌ی این نوع طرح بیشتر ساده اما اغلب با اسلیمی‌های مرتب تزیین شده است.

دومین گروه طرح‌ها، شامل انواع مختلفی از نقشمایه‌ها (موتیف)های شبکه‌ای است از قبیل: سواستیکا تکرار شونده، نوع بسیار تجریدی ابرچینی، لوزی‌های کوچک و هشت گوشه‌هایی که با چهار گوشه‌ها یک درمیان می‌آید. دسته‌ی سوم عناصر گیاهی، مانند گل صدتومانی و گل نیلوفر به طور هندسی مرتب شده و در کنار برگ‌های پیچیده زیبا آمده‌اند.

حاشیه‌ها به طور سنتی از دو عنصر اصلی تشکیل می‌شوند:

الگوهای هندسی مانند: سواستیکاهای تکرارشونده که نماد بخت بی‌انتها، کلید یونانی، شکل تی یا حاشیه‌های موسوم به مروارید و حاشیه‌های کوچک که معمولاً نوارهایی به رنگ ساده است.

گروه خاصی از قالی‌های «نینگ زیا» متشکل از قالب‌هایی هستند که برای معبدهای بودایی در چین، تبت و مغولستان بافته شده‌اند. این قالی‌ها از آن رو طراحی شده‌اند که دور ستون‌ها پیچیده شوند. اژدهای چمبره‌زده نیز نماد فال خوب است و در نمونه‌های تازه‌تر لاماهای طبیعی‌تر دیده می‌شود. کوسن‌ها و پشتی صندلی و

همچنین کناره‌های طولانی با مربع‌های تکرار شونده که راهب‌ها در مراسم از آنها استفاده می‌کنند، نیز رواج دارد. قالی‌های روزینی که عموماً به شکل بیضی یا مستطیل با سوراخ‌هایی در گوشه‌ها بودند. برای تبت و مغولستان با موتیف‌های متعدد بافته می‌شد.

در نمونه‌های قدیمی‌تر زمینه به رنگ گردویی روشن است، در حالی که در نمونه‌های قرن نوزدهم رنگ‌های روشنی مانند: سفید، دوغی (عاجی)، بژ تا زرد با طیف‌های متفاوتی از صورتی، زردآلویی و هلویی رایج هستند. زمینه‌های آبی بسیار نادر، عموماً در نمونه‌های جدیدتر دیده می‌شوند. طرح‌ها در تنالیته آبی، سفید و صورتی هستند. تنوع زیادی نیز در قالب و اندازه دیده می‌شود مانند: فرش‌های بزرگ و کوچک.

بااودو، گانسو، پکن و مغولستان

یک گروه از فرش‌ها که به راحتی قابل تشخیص‌اند به احتمال زیاد در استان گانسو یا مغولستان داخلی بافته شده‌اند. طرح‌ها به وضوح از ترکستان شرقی اقتباس شده‌اند و بیشتر یک ترنج گرد در مرکز آنها به رنگ قرمز گوجه‌ای در زمینه‌ی آبی سبز با دایره‌های کوچک به رنگ قرمز، سفید و آبی روشن موسوم به «بولو» Bulo پر شده‌اند. تار آنها از پنبه و اندکی ظریف‌تر از قالب‌های نینگ‌زیا هستند. پرزهای پشمی بلند ابریشم‌وار و نرم بود و فرش‌ها مانند فرش‌های ترکستان غربی دراز می‌باشند.

گروه دیگری از این فرش‌ها در واحه‌ی «بااودو» در حاشیه‌ی صحرای «اوردوس» بافته شده بودند. این منطقه یک مرکز تجاری مهم متشکل از «سویی یوان» و «گویی‌بوا» و چند روستای کوچک دیگر بود که در آنها فرش بافته می‌شد.

تاریخ اکثر فرش‌های شناخته شده به اواخر قرن نوزدهم برمی‌گردد و بافت محکم و پشم کدرتر آنها را از فرش‌های نینگ‌زیا متمایز می‌کند. این قالی‌ها تقریباً کوچک و به طور متوسط اندازه‌ی ۱۶۰× ۸۰ سانتی‌متر (۵×۲/۵ فوت) دارند. آبی سیر رنگ زمینه‌ی رایج در قالی‌های سویی یوان است در حالی که در بااودو دوغی (عاجی)، بژ و طیف‌هایی از قرمز مایل به قهوه‌ای رایج‌تر است.

طرح‌ها به رنگ آبی، زرد، سفید و در نمونه‌های قدیمی‌تر قرمز پررنگ هستند. این قالی‌ها بسیار متنوع و از گل‌های تجریدی، شبکه نقاشی‌های واقعی از خوک‌های نر، اسب، پرنده، انسان، گلدان‌های روی میز و صحنه‌هایی دیگر تشکیل می‌شوند.

به نظر می‌رسد صنعت سازماندهی شده‌ی فرش در دهه‌ی ۱۸۶۰ در پکن تحت نظارت سلطنتی توسط راهبی تبتی و دستیارانش به راه افتاد. اگر چه عمده‌ی قالی‌های اولیه‌ی پکن متعلق به نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم می‌باشد، اما احتمال دارد تولیداتی قبل از آن نیز در مقیاس کوچک وجود داشته باشد.

فرش‌های پکنی به علت بافت محکم‌تر، به طور متوسط ۹۰۰ تا ۱۳۰۰ گره در دسی‌متر مربع یا (۶۰ تا ۸۶ گره در اینچ مربع) بسیار متراکم‌تر هستند. پشم آنها روشن‌تر است، اما به نرمی قالی‌های نینگ زیا نیست. تار همیشه پنبه است و دفه نیز محکم‌تر است. اندازه‌ی آنها معمولاً دراز است که این امر به علت پاسخگویی به نیازهای محلی به ویژه نیازهای خارجی است.

قالی‌های قدیمی‌تر پکنی طرح‌هایی شبیه نمونه‌های نینگ‌زیا دارند، اما در اواخر قرن نوزدهم موتیف‌ها ساده‌تر می‌شوند تا بافت آنها آسان‌تر گردد و مورد پسند بازار غرب نیز قرار گیرد. در زمینه‌های ساده به رنگ آبی، بژ یا سفید، دسته گل‌های واقعی و تعداد زیادی از نمادهای تائویی استفاده شده است.

در آغاز قرن بیستم ترکیب سبک هنر نو با سبک سنتی چینی اغلب رضایت‌بخش بود. در دهه‌ی اول قرن بیستم تولید فرش بیش از انتظار بود و کارخانه‌های نیمه‌صنعتی در شهر تانیت سین و چند شهر دیگر راه‌اندازی شد. هم‌چنین از رنگ‌های جدیدی مانند: سبز روشن، صورتی، قرمز شرابی و خاکستری استفاده شد اما نتیجه‌ی خوبی نداشت.

فرش‌هایی در دیگر مراکز مانند گان‌سو، ژیلی، شنسی، و استان شنسی بافته شدند اما هنوز حاصل این بافت‌ها به دست نیامده‌اند. هر گونه بحث در مورد تولید فرش در مغولستان صرفاً حدسی و نظری است. به یقین شرایط محیطی، اجتماعی، اقتصادی و هنری برای تولید محلی وجود دارد. مغولستان فلاتی بلند و خشک است که ساکنان آن قبیله‌های روستایی با ریشه‌های مغولی و ترک هستند. گروه‌های مشابهی نیز در سایر نقاط به بافت فرش معروفند اما هیچ نمونه‌ای با قدمت قابل ملاحظه را نمی‌توان به عنوان کار مغولی شناسایی کرد و هیچ مدرک ادبی یا باستان‌شناسی بر تولید فرش وجود ندارد.

افزون بر این اکثر روزینی‌های موسوم به مغولی در حال حاضر دقیقاً به عنوان «نینگ‌زیایی» شناخته می‌شوند. این روزینی‌ها همراه با نمونه فرش‌هایی از صومعه‌ها به تعداد زیاد به مغولستان صادر شدند. علاوه بر آن برخی از نویسندگان، گروه کوچکی از این بافته‌ها را در بازار بدون هیچ‌گونه مدرکی به عنوان بافته‌های مغولی شناسانده‌اند. این گروه کوچک شامل فرش‌هایی با تاروپود پنبه‌ای، پشم گوسفند، شل بافت، گره نامتقارن که سمت چپشان باز است (در هر دسی متر مربع ۴۰۰ تا ۸۰۰ گره دارند یا در هر اینچ مربع ۲۶ تا ۵۳ گروه دارند) و دو تا سه پوده هستند.

این فرش‌ها معمولاً بزرگ و عرض آنها از طولشان بیشتر است. نمونه‌ای از فرش‌های کوچک‌تر (در ابعاد ۲×۱/۳ متر و یا ۶/۵ × ۴ فوت) که بافت محکم‌تری دارند نیز مغولی نامیده می‌شوند که دارای طرح‌هایی مشتق شده از طرح‌های چینی در سبک‌های ساده‌تر و رنگارنگ‌ترند.

در این فرش‌ها ترنج‌های گرد هندسی که در مرکز فرش قرار می‌گیرند، رایج است. این طرح‌ها اغلب شامل گل‌های تجریدی یا نقش خفاش‌ها، پروانه‌ها، اژدهای واقعی یا ایده‌نگاری است.

هم‌چنین حاشیه‌ها بی‌نهایت ساده‌اند، دارای طرح‌های سواستیکا ، رنگ‌ها اغلب دوغی (عاجی)، بژ و شتری بوده و رنگ طرح‌ها قهوه‌ای، سیاه، بنفش، آبی، فیروزه‌ای و سبز روشن‌اند.

برگرفته از کتاب:

* The Atlas of Rugs & Carpets Edited by: David Black Tiger Books International London –۱۹۹۷, pp, ۱۸۶–۱۹۳.

صص ـ ۱۸۶ تا ۱۹۳

هنر اسلامی، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی

انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی

شماره چهارم، بهار ـ تابستان ۱۳۸۵

چهارمین شماره از دو فصلنامه‌ی مطالعات هنر اسلامی، ویژه بهار و تابستان ۱۳۸۵ منتشر شد. در این شماره می‌خوانیم:

ـ عناصر تزیینی در هنر کتاب‌آرایی قرآن و انجیل (سده سیزدهم و چهاردهم/ هفتم و هشتم)/ دکتر مهناز شایسته‌فر، اعظم‌السادات رزاقی

ـ لالایی مادران کرد (با تأکید بر مضامین مذهبی)/ دکتر حسن ریاحی، میترا سعیدی

ـ حقیقت مکان و فضای معماری/ حسن علی‌پورمند، دکتر محمدرضا ریخته‌گران

ـ اجسام فلزی دوران اولیه اسلامی تا اواخر دوره سلجوقی/ محمدرضا ذبیح‌الله زاده سماکوش، دکتر محمد خزایی

ـ شاهکار نگارگری مذهبی ترکمانان قره قویونلو و آق قویونلو/ فاطمه صداقت

ـ نسخه خطی حدیقة الشهدا/ دکتر مهناز شایسته‌فر

ـ خط و تذهیب در قرآن‌های ایرانی مجلس شورای اسلامی/ تیرداد همپارتیان، سعید سعیدنیا

در مقاله‌ی «حقیقت مکان و فضای معماری نویسندگان» در پی آنند که بگویند معماری و فلسفه در جست‌وجوی سکونت و سکنی‌گزینی انسان و آرامش او، به تولید و تفسیر مکان و فضا پرداخته‌اند. در سیر تکامل این امر، تولید معماری و اندیشه فلسفی می‌توانند با نگرش جامع به نیازهای انسان پاسخی شایسته دهند. توسعه و تکامل معماری نیازمند توجه به نگاه‌های ارزشمندی است که ابعاد وجودی انسان را مورد مطالعه قرار می‌دهند. معماری نیازمند توجه به شناخت همه‌ی این ابعاد و پاسخگویی به نیاز زمانه است. تجربه‌ی انسان دیروز و تفسیر او از زندگی و چگونگی تبدیل ذهنیت به عینیت معمارانه می‌تواند بار دیگر با نگاه امروزی، آرامش را برای انسان بی‌پناه به ارمغان آورد.

اگر حقیقت و ماهیت معماری را ارایه‌ی فضایی برای زندگی انسان بدانیم، نگرش فلسفی بیشتر به این فضا از دریچه پناه‌جویی به انسان نظر داشته است. معماری، ضمن تأیید و احترام به این نظر و با توجه به دیدگاه توحیدی این مکان را محلی برای هدایت نیز می‌داند.