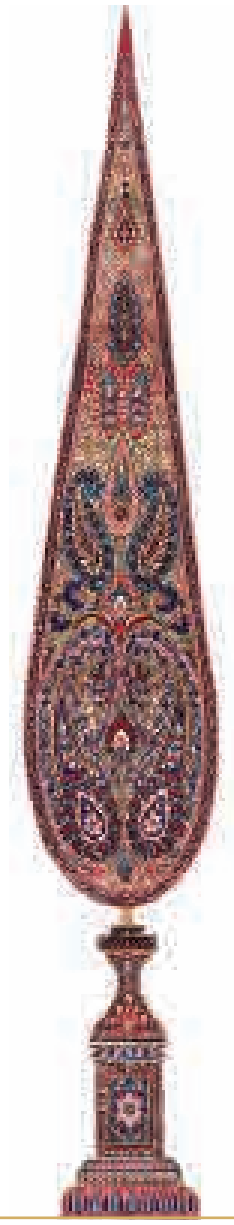
نگاهی به فرش سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی

حسین کمندلو*



چکیده:

در مطالعه و بررسی نقوش به‌کاررفته بر روی برخی آثار هنرهای صناعی، متوجّه شباهت‌هایی می‌شویم. این شباهت‌ها بیشتر در کارهای شاخصی به چشم می‌خورد که در طول زمان توسّط اقوامی که در مکان‌های متفاوتی ساکن بوده‌اند ساخته شده‌اند. هنرمندان ایرانی با توجّه به شرایط ایجاد شده در هر دوره، توانسته‌اند کهن‌الگوهای به‌کاررفته در هنر ایرانی را احیا کرده، در تزیین آثارشان به‌کار برند. با مطالعهٔ آثار ایرانی می‌توان گفت این امر با تغییراتی گاه کوچک در به‌کارگیری نقوش اصلی و یا فرعی قابل رؤیت است. طرّاحان فرش نیز از این قاعده مستثنی نبوده‌اند. با توجّه به آثار باقی‌مانده از عصر صفویان تا زمان حاضر می‌توان گفت آنها در به‌کارگیری و زنده نمودن کهن‌الگوها نقش بسزایی داشته‌اند. قالیچهٔ سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی یکی از این نمونه‌هاست که در اواسط قرن ۱۴ ق./ ۲۰م. در کرمان بافته شده است.

طرّاحان فرش کرمان که در دو زمان صفوی و قاجار پرچم‌دار هنر طرّاحی فرش ایران بودند توانستند با بهره‌گیری از نقوش فرنگی و تلفیق آن با ترکیب‌بندی‌های ایرانی و اسلامی این فرش زیبا را پدید آورند. درخت زندگی و پرندگان اطراف آن ریشه در تمدّن‌های ایرانی دارد، به‌کارگیری طاق محراب ریشه در اندیشهٔ اسلامی و عناصر فرنگی و نحوهٔ رنگ‌بندی ریشه در فرهنگ غرب دارد. طرّاح کرمانی، با کنار هم نهادن عناصری با سرچشمه‌های متفاوت توانسته یکی از زیباترین آثار هنر اسلامی را پدید آورد. در این مقاله سعی شده به شیوهٔ میدانی و کتابخانه‌ای یکی از شاخص‌ترین فرش‌های موجود در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی و برخی نمونه‌های مشابه آن معرّفی گردد.

واژگان کلیدی:

قالیچه، درخت سرو، طاووس، طوطی، کرمان، گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر.
Hossin_kamandlo@yahoo.com

مقدّمه:

فرش‌های موجود در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی آثار شـاخصی هستند که از دوران صفویان تا حال حاضر در مهم‌ترین مناطق فرش‌بافی ایران از جمله تبریز، مشهد، کرمان، کاشـان، اصفهان و... بافته شده‌اند، در میان مناطق فوق‌الذکر فرش‌های کرمان به سبب تنوّع طرح از مهم‌ترین آثار مجموعهٔ رضوی هسـتند، هنرمندان کرمانی فرش‌هایی با ابعاد و کاربردهای متفاوت همچون کف‌پوش، سجاده و یـا پرده بافته و به حرم مطهّر رضوی اهدا کرده‌اند. قالیچهٔ سروی طاووسی به جهت تنوّع طرح و رنگ از مهم‌ترین آثار گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است که در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود.

معرّفی قالیچهٔ سروی طاووسی

قالیچهٔ سروی طاووسی به شمارهٔ شناسایی ۰۴۱ ردیف ۴۶ و شماره اموال ۲۱۰۲ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود. وجود چهار لچک در متن قالی می‌تواند تا اندازه‌ای گمراه‌کننده باشد، امّا اجرای استادانه و پرقدرت دو لچکی که در بـالای قالیچه قرار گرفته‌اند و همچنین جهت‌دار بودن نقوش جانوری و گیاهی (به سمت بالا) فرش را در ردهٔ قالی‌های محرابی یا سـجّاده‌ای قرار می‌دهد. طرح به‌کاررفته در این دسـتبافت به صورت ۱/۲ و با تقارن طولی اجرا شده است، ابعاد قالی ۱۲۵×۲۴۳ سانتی‌متر و با توجّه به نوع نقوش و رنگ‌بندی می‌توان گفت این قالیچه در اواسط قرن ۱۴ق. / ۲۰ م. در شهر کرمان (به احتمال زیاد) بافته شده است. جنس تار و پودهای آن پنبه و پرز از پشم است. شیوهٔ بافت آن تمام‌لول و نوع گره به‌کاررفته در آن نامتقارن یا فارسی است. در هر ۶/۵ سانتی‌متر آن ۴۵ گره نامتقارن زده شده است. طول ساق گره در حدود ۲ الی ۲/۵ میلی‌متر است. همچون اکثر فرش‌های کرمانی سه پود (ضخیم، نازک و ضخیم) پس از هر رج قالی عبور داده شـده است. رنگ‌های آن ترکیبی از رنگ‌های گیاهی و شـیمیایی است و عمده رنگ‌های به‌کاررفته در آن عبارتند از: اُکر، سورمه‌ای، سبز روشن، سبز تیره، قرمز روشن، آبی روشن، آبی تیره، کرم، قهوه‌ای روشن، قهوه‌ای تیره، بنفش روشن، سبز زیتونی روشن و... . شیرازه در دو طرف قالی به صورت متّصل بافته شده است. قالیچه با توجّه به ابعاد و طرح داخل آن سجاده یا پردهٔ تزیینی بوده اسـت. از دیگر خصوصیات فرش علاوه بر سالم بودن آن، می‌توان به ریشه‌های بلند آن در پایین فرش اشاره کرد. مهم‌ترین قسمت‌هایی که در طرّاحی این قالیچه مشاهده می‌شود عبارتند از: الف. حاشیه ب. لچک‌ها ج. متن که در ادامه هر کدام از آنها معرّفی خواهندشد. (تصویر۱)

تصویر ۱: نمای کلّی از قالیچهٔ سروی طاووسی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی.

الف) حاشیه

حاشیهٔ قالی دارای چهار نوار تزیینی است که عبارتند از: لور یا ساده بافی، زنجیرهٔ اوّل، حاشیهٔ اصلی (بزرگ) و زنجیـرهٔ دوم. طرّاح برخلاف شـیوهٔ اصیل فرش‌های ایرانی، حاشیه‌های فرعی را حذف نموده است. او همچنین رنگ قرمز لاکی را برای لور انتخاب نموده که با متن قالی در تضاد اسـت. نقش‌های ختایی به‌کاررفته در زنجیرهٔ اوّل و دوم مشـابه هم و بر زمینه‌ای به رنگ قهوه‌ای روشن بافته شده است. با این‌حال یکی از جذّاب‌ترین طرح‌های فرش در حاشیهٔ اصلی یا بزرگ اجرا شده است. اکثر طرّاحان فرش برای سهولت کار و زیبایی از نقش واگیره‌ای یا تکراری برای تزیین حاشیه اسـتفاده می‌کنند، در صورتی که حاشیهٔ این قالیچه به صورت ۱/۴ اجرا شده اسـت، به این صورت که عناصر تزیینی تا نیمهٔ طولـی و عرضی قالی فاقد قرینگی یا تکرار هستند. طرّاح فرش با قرار دادن بُته‌ای بزرگ در گوشهٔ حاشیهٔ اصلی و خارج نمودن بند یا شاخهٔ ختایی از آن، سرتاسر حاشـیه را تزیین نموده است. از دیگر جذّابیت‌های

این حاشیه به‌کاربردن بُته‌های خمیده با تزیینات ظریف بر روی شاخهٔ اصلی است، شاخه‌ای که به صورت آخراد و رها همانند ریسمانی که در جریان باد تکان می‌خورد، اجرا شده است. فضای بین بُته‌های اصلی و بزرگ با غنچه و برگ‌های ختایی به زیبایی تزیین شـده، به طوری که رنگ سورمه‌ای حاشیه به سختی خودنمایی می‌کند. (تصویر ۲)

تصویر ۲: قسمتی از حاشیهٔ عرضی و طولی قالیچهٔ سروی طاووسی/ حاشیهٔ اصلی به صورت سراسری و فاقد واگیره اجرا شده است.

ب) لچک‌ها

همان‌طور که اشاره گردید، دو لچک در بالا و دو لچک در پایین قالیچه قرار گرفته است؛ سنّتی که ریشه در سجاده‌های عصر صفوی به خصوص سجاده‌های بافت شمال غرب ایران دارد. در مشاهدهٔ آثار باقی‌مانده از این دوران، دو قالی سجاده‌ای به این شیوه تزیین یافته‌اند که به احتمال، طرّاح کرمانی این ترکیب‌بندی را از آنها اقتباس نموده است. از جمله می‌توان به سجاده‌ای اشاره نمود که سابق بر این در مجموعهٔ دولتی ترکیه[1] نگهداری می‌شده‌است. این دستبافت در ابعاد ۱۰۷×۱۶۱ سانتی‌متر و در اوایل قرن ۱۷ م./ ۱۱ ق. در شمال غرب ایران (به احتمال تبریز) بافته شده است. لازم به ذکر است که طاق‌های اصلی در این سجاده مضرّس و به شیوهٔ هندی ترسیم و علاوه بر آن دو لچک در قسمت پایین سجاده بافته شده است. در کتاب سیری در هنر ایران در مورد ترکیب‌بندی عناصر تزیینی به‌کاررفته در این قالی چنین آمده است:

یک قطعه فرش دیگر، سـجاده‌ای در استانبول گرچه با سجاده‌های به دست آمده از این منطقه مرتبط است، پیداست که شاخهٔ متفاوتی از سنّت عمومی است. قندیلی که در میان طاق محراب آویخته است بسیار مشابه قندیل‌هایی اسـت که در دو فرش دیگر در همان مجموعه وجود دارد. کتیبه‌ها به نواری در بالای زمینهٔ سجاده و دو لچکی کنار آن محدود شده است. تمام نقش‌ها، اسلیمی‌ها، سـاقه‌ها، گل‌های شـاه عباسی و نگاره‌های ابری با دقّت کامل از کار درآمده است، دقّت مکانیکی که از جلال و جبروت صوری ترکیبات انتزاعی بزرگ و انعطاف‌پذیری حسّاس طرح‌های آزادتر به همان نسبت دور است... (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷(جلد ۶): ۲۶۸۱).

شاید جذّاب‌ترین سجاده‌ای که چهار لچک بر آن بافته شده ، قالی سجاده صف[2] محفوظ در موزهٔ تورک و اسلام شـهر استانبول است. این قالی در قرن ۱۶م./ ۱۰ق. بافته شـده و در حدود ۴۳۰ × ۲۷۰سانتی متر آن باقی‌مانده اسـت. طرّاح قالی برای هر ردیف طولی طرحی جداگانه ترسیم نموده است. او با جابه‌جایی و تغییر در رنگ‌بندی توانسـته تنوّعی چشمگیر از نقش سجاده را بر سطح فرش ایجاد نماید. با توجّه به نوع اسـلیمی ابری در حاشیهٔ اصلی و همچنین ظرافت نقشـمایه‌های به‌کاررفته در متن قالی می‌توان گفت قالی در شـمال‌غرب ایران و به احتمال تبریز بافته شده است. (تصویر ۳)

تصویر ۳: قالی با طرح سجاده صف که در هر قسمت آن چهار لچک مشاهده می‌گردد، نوع طرح اجرا شده برای هر ردیف متفاوت با ردیف بعدی اسـت/ بافت شـمال غرب ایران (به احتمال تبریز)/ قرن ۱۶م/ ۱۰ق. موزهٔ تورک و اسلام استانبول. (مأخذ تصویر: Berinstain, day, ۱۹۹۶: ۱۴۱)

با نگاهی به تاریخ فرش‌بافی کرمان تا حدودی تاریخ الگوبرداری این فرش مشخّص می‌گردد. سیسل ادواردز در کتاب قالی ایران می‌نویسد شروع الگوبرداری از فرش‌های صفوی بعد از پایان یافتن جنگ جهانی اوّل (۱۹۱۴ الی ۱۹۱۸م./۱۳۳۲ الی ۱۳۳۶ق.) از بازار آمریکا آغاز می‌شود:

...در اندک مدّتی طرّاحان کرمانی سرگرم ترسیم طرح قالی‌های مشهور شاهان صفوی شدند، منتهی به سبک و روش خود. ولی ترسیم مجدّد این طرح‌ها آنان را راضی نمی‌کرد. بنابراین با اقتباس از بهترین طرح‌های کلاسیک ترکیبات جدید و مهیّج ابداع کردند: طرح‌های سراسری مکرّر و برتر از همه نقش‌های لوزی و چهارگوش با گل و بوته درون هریک، که در سراسر جهان شهرت یافت... (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۷).

این دوران مقارن با سلطنت آخرین شاه قاجار (۱۳۲۷ الی ۱۳۴۴/ ۱۹۰۹ الی ۱۹۲۵م.) بر ایران بوده است. مشاهدهٔ برخی از نقشمایه‌ها و نوع رنگ‌بندی گواهی می‌دهد که این فرش در زمان دیگری بافته شده است که در ادامه بحث خواهد شد. همان‌طور که اشاره شد دو لچک پایینی جزو لچک‌های فرعی هستند که طرّاح همچون نمونه‌های صفوی، آنها را به صورت ۱/۱ اجرا کرده است، حرکت یک بند اسلیمی بسیار ضعیف و بدون تزیین، فضای آبی لچک را از متن قالیچه جدا کرده است. متن داخل لچک نیز با گل‌ها و برگ‌های ختایی تزیین شده است. در مقایسه با آثار صفویان مشاهده می‌شود که این جداسازی بسیار ضعیف‌تر از نمونه‌های اصلی انجام یافته است (نک تصویر شمارهٔ ۲).

با مشاهدهٔ دو لچک بالایی علاوه بر ظرافت و مهارت طرّاح می‌توان تأثیرات نقشمایه‌های غربی یا فرنگی را بر هنر ایرانی نیز مشاهده نمود. لازم به ذکر است که نقوش فرنگی در اواخر عهد صفویان وارد هنر ایرانی شدند و هنرمندان دوران زند و قاجار آن را به بهترین وجه در کارهایشان به‌کار بردند. طرّاحان فرش کرمان نیز از این قاعده مستثنی نبوده‌اند، به‌طوری‌که می‌توان علاوه بر طرح‌ها شیوهٔ رنگ‌بندی‌های اروپایی را نیز در کارهای شاخص اواخر دوران قاجار مشاهده نمود. طرّاح قالی لچک‌های بالایی را با تأثیر از سبک فرنگی طرّاحی نموده است. او بند اسلیمی قطوری را با تزیینات ظریف اجرا کرده است. چرخش‌های حساب شدهٔ طرّاح فرش در اجرای این لچک‌ها، سبب پیدایش نقش اصیل بُتهٔ ایرانی در فضاهای مثبت و منفی طاق محراب شده است. (تصویر ۴) فضای داخل لچک‌ها با ۹ بُتهٔ بزرگ که در دسته‌های سه‌تایی قرار گرفته‌اند و همچنین شاخه‌های ظریف ختایی تزیین یافته

تصویر ۴: طاق محراب در قالی سروی طاووسی با استفاده از الگوهای اروپایی اجرا شده است.

است. شاید بتوان گفت عدم تناسب بین عناصر ظریف ختایی و بته‌ها از نقاط ضعف این لچک‌ها است. نکتهٔ قابل‌توجّه در این قسمت از قالیچه این است که فرش دارای دو ترکیب ایرانی و فرنگی است که هرکدام متعلّق به دوران خاصی از شیوهٔ طرّاحی فرش کرمان است و با وجود آنها می‌توان تاریخ دقیق بافت این فرش را مشخّص نمود: نوع اوّل استفاده از نگاره‌های کوچک و ظریفی است که دقیقاً پس از به‌کارگیری طرح‌های صفوی متداول می‌شود. سیسیل ادواردز علل پیدایش این سبک را طبقهٔ متمکّن آمریکایی می‌داند که خواهان نگاره‌های کوچک بودند و میل داشتند متن قالی آنها پوشیده از نقش با تمام جزییات آن باشد و این سبک تا ۱۹۳۷م./ ۱۳۵۶ق. ادامه یافت (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۸ و ۲۳۷). با مشاهدهٔ به‌کارگیری نگاره‌ها و ترکیب‌بندی‌های غربی، تاریخ دیگری می‌توان برای بافت فرش سروی طاووسی متصوّر شد، در شکل‌گیری این سبک از فرش در کرمان تأثیر بازارهای امریکایی نمایان بوده است، به‌طوری‌که سیسیل ادواردز در مورد آن می‌نویسد:

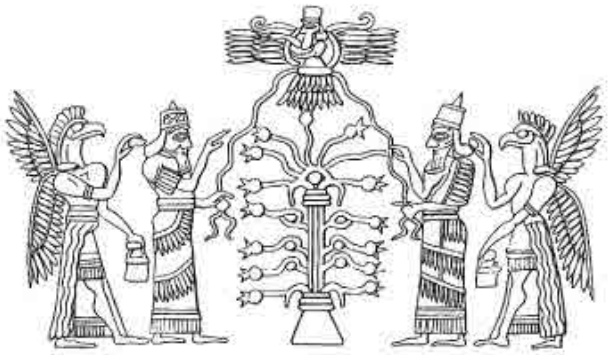
...ابداع کنندگان سرسم‌های نوین در امریکا سرگرم کار بودند. این بار از فرانسه الهام گرفتند و واردکنندگان نیویورکی خواستار طرح‌های گل به سبک فرانسه شدند و جز آن چیزی نمی‌خواستند. در سال ۱۹۴۶ که از کرمان دیدن کردم ۷۰۰ تخته قالی در بازار شهر مردم که دارای این طرح بود. در سال‌های ۱۹۴۷ و ۱۹۴۸ گرایش به طرح‌های فرانسوی طرفداران بیش‌تری پیدا کرد و جنبهٔ عمومی یافت. طرّاحان کرمان که از این تغییر خوش‌دل نبودند سرگرم تهیهٔ اشکال گیج و نامأنوسی شدند که از دوران قالی‌های فرانسوی ابوسون و ساونری اقتباس شده بود (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۸).

تصویر ۵: نقش سرو که به صورت قائم و استوار در مرکز قالیچه خودنمایی می‌کند، داخل درخت سرو با بُته‌های فراونی تزیین شده است.

تاریخ‌های مورد اشارهٔ سیسیل ادوارد‌ز با سال‌های ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ش./ ۱۳۶۶و ۱۳۶۷ق. مطابقت دارد، زمانی که جنگ جهانی دوم به پایان رسیده و پهلوی دوم در ایران قدرت را در دست گرفته است. با توجّه به نمونه‌ای مشابه از این قالی در مجموعهٔ نخست وزیری می‌توان گفت که این اثر در اواسط قرن ۱۴ق./ ۲۰م. بافته شده است.

ج) متن قالی

برخلاف لچک‌های بالایی که طرح آن اقتباسی از نقشمایه‌های فرنگی است، می‌توان گفت ترکیب‌بندی اصلی متن قالی ریشه در هنر ایران پیش از اسلام دارد. در گذشته طرّاحان نقوش سنّتی بر اساس الگوی کهن، در اطراف درخت زندگی[۳] نقوش جانوری یا انسانی را قرار می‌دادند، متن قالیچهٔ سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی نیز بر اساس این قاعده ترسیم شده است. طرّاح فرش، درخت سرو تنومندی را بر روی پایهٔ ستونی قرار داده است، این درخت بدون آنکه شاخه‌هایش به سمت یا طرفی مایل شده باشد راست و استوار در مرکز فرش تجسّم یافته است. در اطراف آن دو طاووس و طوطی به پرواز درآمده‌اند. (تصویر ۵) نمونه‌های فروانی از این سنّت تزیینی در آثار پیش از اسلام و تمدن‌های بین‌النهرینی به‌کار رفته است. به‌طوری‌که هنرمندان این دوران‌ها دو جانور یا انسان را در طرفین درخت یا گیاهی ساده یا پیچیده قرار داده‌اند. خوشبختانه نمونه‌هایی متعدّد از این تزیین در طی حفریات باستان‌شناسی کشف و در حال حاضر در موزه‌ها و یا مجموعه‌های خصوصی نگهداری می‌شود. از جمله این آثار مهر استوانه‌ای مربوط به دوران نوآشوری است که در آن دو انسان همراه با شیر دال- دیوهای بال‌دار در دو سمت درخت زندگی ترسیم شده‌اند. قرار گیری شمش خدای خورشید[۴] در بالای درخت بر مقدّس بودن آن تأکید می‌کند. (تصویر۶)



تصویر ۶: تصویر شاهان آشوری به صورت متقارن در مقابل درخت زندگی یا مقدّس (مأخذ تصویر: بلک، گرین، ۱۳۸۳: ۲۸۳)

درخت سرو نیز از مهم‌ترین نقش‌مایه‌های گیاهی و از شاخص‌ترین عناصر تزیینی به‌خصوص پس از ورود اسلام به ایران بوده است و با کمی دقّت می‌توان انواع آن را در هنرهای صناعی نواحی مختلف ایران مشاهده نمود. در جلد اوّل دانشنامهٔ ادب فارسی در مورد درخت سرو آمده است:

عرب‌ها این درخت را شجره‌الحیه خوانده‌اند چون می‌گویند هر جا سرو باشد، مار هم هست. انواع آن عبارتند از: سرو آزاد که شاخه‌هایی راست دارد چون از قید کجی و ناراستی فارغ است و یا چون میوه نمی‌دهد آزاد است. برخی عقیده دارند که هر درختی کمال و زوال دارد امّا سرو همه وقت سبز و تازه است و چون آزادگان در کمال و بی‌زوال است[۵]. سرو سهی که دو شاخش راست رسته باشد. سروناز مخروطی یا کله قندی‌شکل و مورون است و شاخه‌هایش متمایلند. سرو خمره‌ای یا سرو پیاده کوتاه‌تر از اقسام دیگر است و سرو سیاه (درخت ناژ) یا کاج که در عربی به آن صنوبر الصغار می‌گویند (انوشه، ۱۳۷۵: ۴۸۱ و ۴۸۰).

نقش سرو در هنر تزیینی ایران نیز از جایگاه خاصی برخوردار بوده است. قدیمی‌ترین نقش سرو متعلّق به دوران آشوری - عیلامی است. حجّاران این دوران نقش سرو را بر روی مذبح یا گلدانی قرار داده‌اند. در سمت چپ سرو انسان یا خدایی بر تخت نشسته و در طرف دیگر شخصی به احترام ایستاده است. این اثر با عنوان "شاه نوشیدنی مقدّس به خدای ماه تقدیم می‌کند"[۶] در موزهٔ بغداد[۷] نگهداری می‌شود. (تصویر ۷)

تصویر ۷: نقش سرو و گلدان در هنر آشوری و عیلامی (مأخذ تصویر: پرهام، ۱۳۷۰: ۱۸۲)

با گذر زمان هنرمندان ایرانی توانستند به بهترین وجه این درخت زیبا و استوار را در کارهایشان به‌کار برند. در این میان شاید بتوان گفت زیباترین سروها در هنر هخامنشی

تصویر ۸: درخت سرو در میان آورندگان هدایا قرار گرفته است. هنرمندان هخامنشی با این عنصر تزیینی ملّت‌ها و اقوام را از یکدیگر جدا نموده‌اند. (مأخذ تصویر: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

و در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید به‌کاررفته است، در این بنای عظیم نقش سرو به صورت گسترده در فواصل بینِ آورندگان هدیه قرار گرفته است. (تصویر ۸) رومن گیرشمن در مورد علّت استفاده از نقش درخت سرو در تزیینات دیوارهٔ کاخ آپادانا چنین می‌نویسد:

شاه و همراهانش از جایگاه مخصوص شاهی، عبور سربازان و نمایندگان ملل را تماشا می‌کردند و این جایگاه در قسمت جلو آمدهٔ سکوی آپادانا و مقابل دروازهٔ غربی تالار قرار دارد... هر دسته‌ای از دستهٔ دیگر به وسیلهٔ درختی مجزّا می‌شود که مانند درختان دیگری که روی حاشیهٔ کنار پلّه‌ها نقش شده درخت سرو اند. احتمالاً این‌ها نمایندهٔ درختانی هستند که بنا به دستور داریوش در اطراف حیاط وسیعی کاشته شده بودند و از ظاهر آنها این‌طور به نظر می‌رسد که تقریباً ده ساله یا پانزده ساله باشند. تمام این نقوش رنگ شده بودند... (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۵۸و ۱۵۷).

اینکه هنرمندان هخامنشی با الگوبرداری از طبیعت پیرامون خود نقش سرو را به‌کار برده‌اند اندکی جای تأمّل دارد. به احتمال باورهای محلّی و یا مذهبی[8] سبب ورود این نقش به هنر تزیینی ایرانیان شده است، به‌طوری‌که بر روی یادمان‌های مربوط به میترا یا مهر، هفت سرو دلالت بر هفت سیاره دارد که روح، در سفر خود به سوی آسمان، از آنها می‌گذرد (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). همچنین در شاهنامهٔ فردوسی آمده که بر در آتشکده (به احتمال آذربرزین مهر) درخت سرو کاشته و گردآگرد این سرو تالار عظیمی برپا کرده بودند، بر هر برگ این درخت، نام گشتاسپ نقش بسته بوده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۷ و ۴۶۶). واژهٔ سرو در فرهنگ وندیداد به صورت سرو و در بندهشن سرب، در طبری سور و در سریانی شربینا آمده است (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو). بنا بر روایات ایرانی، زردشت درخت سرو را از بهشت آورده[9] و در پیش آتشکده کاشته بود (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۰). در فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی آمده است:

در سنّت مَزدیَسنان هست که زردشت دو شاخه سرو از بهشت آورد و با دست خویش یکی را در قریهٔ کشمر (کاشمر) و دیگری را در قریهٔ فَریُومد[10] کاشت. حمدالله مستوفی کاشتن سرو کاشمر را به جاماسپ نسبت داده است. این نهال بهشتی که سرشتی مینوی دارد، تا آنجا تناور شد که بنا بر روایات، در سایهٔ آن بیش از ده هزار گوسفند آرام می‌یافتند و وقتی گوسفند و آدمی نبودند، حیوانات وحشی و درنده در سایهٔ آن می‌آسودند. مرغان بی‌شماری نیز بر شاخه‌های آن مأوا داشتند... (یاحقی، ۱۳۸۶: ۴۶۶).

با ورود اسلام به ایران طرح‌ها و ترکیب‌های پیش از اسلام همچنان مورد استفادهٔ هنرمندان ایرانی بوده است، نقش سرو نیز بنا بر این سنّت در برخی از هنرهای صناعی قرون اوّلیهٔ اسلامی به‌کاررفته است. شاید جالب‌ترین نقش سرو را بتوان در کاشی‌های زرّین‌فام اطراف در طلای پیش‌روی حضرت (دارالحفّاظ) مشاهده نمود. به‌کارگیری نقش سرو در این کاشی‌ها، سنّت تزیینی هخامنشیان در جدا سازی افراد با درخت سرو را به یاد می‌آورد. سازندهٔ کاشی برای این منظور سروهای ظریفی به‌کار برده است. این کاشی‌ها که تاریخ ۶۱۲ ق./ ۱۲۱۶م. بر خود دارند[11] بنا بر نظر اولیور واتسون با توجّه به کیفیت بسیار بالای ساخت آن به احتمال زیاد توسّط محمّد بن ابی طاهر ساخته شده است(واتسون، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

امّا ترکیب سرو و محراب در هنر ایرانی داستانی جداگانه دارد. بر اساس مطالعاتی که سیروس پرهام در مورد به‌کارگیری این ترکیب‌بندی انجام داده است[12] قدیمی‌ترین نوع این ترکیب بر روی یک رحل چوبی که توسّط هنرمندان اصفهانی به تاریخ ۷۶۱ق./ ۱۴۶۰ساخته شده مشاهده می‌شود، موریس اسون دیماند در مورد شیوهٔ ساخت و تزیینات به‌کاررفته در آن می‌نویسد:

در موزهٔ متروپلیتن یک رحل قرآن چوبی موجود است که می‌توان آن را از شاهکارهای چوب‌بری دورهٔ مغول ایران محسوب داشت. (تصویر۹) تزیینات زیبای آن عبارت است از اشکال توریقی و نقوش خطی و اشکال نباتی و گل و گیاه که از آنها شکوفه و اشکال برگ نخلی منشعب می‌شود و از صنایع چینی اقتباس شده است. کتیبهٔ آن علاوه بر نام دوازده امام(ع) اسم سازندهٔ آن یعنی حسن بن‌سلیمان اصفهانی را نشان می‌دهد و تاریخ ساخت آن ذی الحجهٔ سال ۷۶۱ هجری (نوامبر۱۴۶۰م.) ذکر شده است. نام سازندهٔ این رحل قرآن حاکی از آن است که این قطعه در ایران ساخته شده ولی اسلوب و طرز کار آن که با چوب‌بری قرن چهاردم در مغرب ترکستان شباهت دارد دلیل بر آن است که این قطعه در

تصویر ۹: رحل قرآن با نقش سرو، گلدان و طاق محراب، سال ساخت ۷۶۱ق./۱۴۶۰م. (مأخذ تصویر: براند، ۱۳۸۳: ۱۲۴)

ترکستان ساخته شده است. سازنده و حکّاک از همهٔ عناصر تزیینی مکتب مغول استفاده کرده و آنها را با تأثیر کامل در گوشه‌ها و منطقه‌های مختلف قرار داده و گاهی اشکال مشبّک و توخالی و گاهی چند طرح مختلف را بر روی هم قرار داده است (دیماند، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

از دیگر خصوصیات بارز این رحل، علاوه بر نقش سرو و طاق محراب می‌توان به قرار گرفتن درخت سرو در داخل گلدان اشاره نمود. سنّتی که ریشه در هنر پیش از اسلام داشته و در آثار پس از آن نیز قابل‌رؤیت است. از جمله در قالیچهٔ سروی طاووسی موزهٔ فرش آستان قدس رضوی نیز نقش گلدان تبدیل به نیم‌ستون یا پاستون شده که سرو بر روی آن قرار گرفته است.

همان‌طور که اشاره شد طرّاح کرمانی با مهارت کامل توانسته درخت سرو را با نواری پهن از متن جدا کند و داخل آن را با بُته‌هایی زیبا تزیین نماید. این زیبایی هنگام مقایسه با بُته‌های به‌کاررفته در حاشیه و لچک‌های بالای قالیچه بیش‌تر به چشم می‌خورد. نقش بته تغییر شکل یافتهٔ درخت سرو است که طرّاحان ایرانی با ظرافت تمام انواع آن را در هنرهای سنّتی پدید آورده‌اند. در مورد پیشینهٔ تاریخی بُته در هنر مردم ایران نوشته‌اند از زمان خلفای عباسی این نقش به خصوص در طرح‌های قالی مورد استفاده قرار گرفته است (دانشگر، ۱۳۷۲: ۳۲۰) در کتاب قالی ایران در مورد نقشمایهٔ بُته چنین آمده است:

این نقش تحت عنوان سرو مینوسپنت است و طبق سنن موجود نماد فناناپذیری است. باور دارند که این سرو مربوط به نور ایزد اورمزدا است، حتّی مربوط به شخص زرتشت است. زرتشت را پس از مرگ به قلّهٔ کوهی انتقال دادند و به صورت سرو در آمد (هانگلدین، ۱۳۷۵: ۳۳).

سیسل ادواردز تعابیری همچون آتش مقدّس زرتشت، کاج، نخل، بادام، گلابی، کیسهٔ چرمی و شکل باسمه‌ای مشت بر روی یک سطح گلی یا گچی و حتّی شیارهای رودخانهٔ جومنا در مسیر خود از درهٔ کشمیر را که ایرانیان برای این عنصر تزیینی به‌کار می‌برند قبول ندارد و آنها را بعید می‌داند و معنی آن را در تعبیر لغوی آن به معنی یک دسته برگ می‌داند (ادواردز، ۱۳۶۸: ۴۶ و ۴۷) بُته‌ای که مدّ نظر سیسیل ادورادز بوده در لغت نامهٔ دهخدا این گونه تعریف شده است: «... رستنی و درخت پر شاخ و برگی را گوید که بسیار بلند و به زمین نزدیک است. رستنی که بسیار بلند نشود و به زمین نزدیک باشد، چنانکه خار را بوته خار می‌گویند و گل‌ها و ریاحین نزدیک به زمین را نیز گفته‌اند. رستنی کوچک‌تر از درخت را بته می‌گویند.» (دهخدا،۱۳۷۲: مدخل بوته). این تعریف بسیار متفاوت با نقش بُته در هنر تزیینی ایرانیان است. نقش بته شبیه درخت سروی است که با وزش باد به سمتی خمیده شده است و در فرهنگ‌ها به سروناز مشهور است. سروی که برخلاف سرو آزاد شاخه‌هایش به هر طرف مایل شده‌اند (دهخدا: ۱۳۷۲: مدخل سروناز). محمّدعلی قره‌باغی از طرّاحان بنام فرش تبریز و ایران[۱۳] معتقد بود که نقش بُته عنصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ عناصر ختایی و اسلیمی در هنر تزیینی ایران است. او در هنگام تجزیهٔ یک گل شاه عباسی به راحتی تعداد بی‌شماری از انواع بُته‌های ریز و درشت را در میان فضاهای مثبت و منفی یک گل ساده به نمایش درمی‌آورد، ایشان در نهایت هوشمندی جایگاه و سیر تحوّل نقش سرو را در طول تاریخ ایران عیان می‌ساخت. نقشی با جایگاه اساطیری و تاریخی در هنر ایران که از روزگار هخامنشیان تا دوران اسلامی امتداد یافته است و هنرمندان فرش انواع متفاوتی از جمله بادامی، مادر و بچّه ترمه، جقه، خرقه و بُته میر و... را خلق و بر روی بافته‌های خود به‌کار برده‌اند.

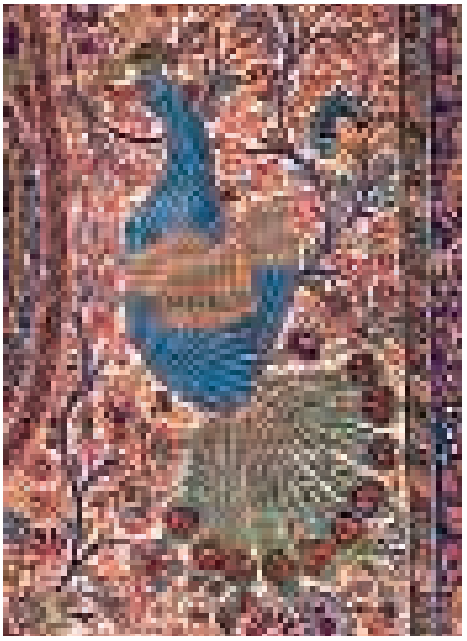
از دیگر عناصر گیاهی جالب توجّه در این قالی، حرکت و گردش شاخه‌های ختایی در متن قالی است. این شاخه از طرفین درخت سرو شروع شده و پس از حرکت به سمت بالای فرش در زیر پای طوطی‌ها پایان می‌یابد. بر روی این شاخه‌ها گل‌های ختایی، برگ‌ها، غنچه‌های کوچک و... دیده می‌شود. نکتهٔ جالب توجّه در این شاخه‌ها عدم استفاده از عنصر بُته با توجّه به گستردگی استفاده از آن در حاشیهٔ اصلی، لچک‌های بالای قالی و همچنین داخل درخت سرو است و این امر شاید از نکات منفی است که کمتر به چشم می‌آید؛ زیرا هنرمند طرّاح، توانایی طرح انواع بُته را در قسمت‌های مورد اشاره نشان داده است.

پس از نقوش گیاهی می‌توان به نقوش پرندگانی اشاره نمود که در اطراف درخت سرو قرار گرفته‌اند. طرّاح فرش با ترسیم جفت طاووس ایستاده و طوطی در حال پرواز سعی نموده تا جلوهٔ تصویری و رنگی اثر خود را بیش‌تر نماید. در بالای درخت، درست زیر طاق محراب، دو طوطی سبز رنگ به پرواز درآمده‌اند. تزیینات به‌کاررفته در دُم و تاج سر این پرندگان همچون طاووس‌های پایین قالی کار شده است (نک تصویر شمارهٔ ۴). در مورد طوطی در منابع ادبی مطالب بسیاری آمده است: پرنده‌ای با سر بزرگ، گردن کوتاه و منقار خمیده و با صدای خشن که قادر است اصوات از جمله صدای انسان را تقلید کند. طوطی به خوردن بادام، قند و شکر بسیار علاقه‌مند است و نماد شیرین‌سخنی است.

شکر شکن شوند همه طوطیان هند
زین قند پارسی که به بنگاله می‌رود (حافظ)

طوطی طاووس‌پر کنایه از خورشید و طوطی طوبانشین کنایه از مرغ بهشتی است(یاحقی، ۱۳۸۶ : ۵۶۷ و ۵۶۸). طوطی بیش‌تر در هند یافت می‌شود و از این رو در قصّه‌ها و روایاتی که از طریق فرهنگ هندی به ایران رسیده‌اند، درد جدایی انسان، درونمایه و بنیان قصّه‌هایی است که طوطی در آن نقشی بر عهده گرفته است، گویی انسان با قصّه‌های طوطی از تنهایی و بی‌همزبانی خویش حرف می‌زند (انوشه، ۱۳۷۵: ۴۴۷ و ۴۴۸).

دو طاووس نیز در قسمت پایین درخت طرح شده‌اند. نقاش فرش نیز نهایت سعی خود را در زیباتر شدن این پرندگان به‌کار برده است، به‌طوری که قسمت بدن طاووس‌ها را با رنگ آبی تیره و روشن و تاج دم و بال آنها را با استفاده از رنگ سبز تیره و روشن، رنگ‌بندی نموده است. (تصویر۱۰) این سنّت به تأثیر از کارهای فرنگی در



تصویر ۱۰: طاووس در کنار درخت سرو، نقاش با به‌کارگیری دو رنگ تیره و روشن، بدن، بال و دم‌های طاووس را رنگ‌بندی نموده است.

ابتدا برای تزیین نقوش گیاهی به ویژه گل‌های رز و شکوفه به‌کار می‌رفته است. سیسیل ادورادز این شیوه از رنگ‌بندی را متعلّق به عصر شال‌بافی می‌داند، که از اواخر قرن نوزدهم آغاز و تا وقوع جنگ جهانی اوّل به طول می انجامد:

از ویژگی‌های نخستین قالی‌های کرمانی می‌توان بشاشت و نشاط و ظرافت و زیبایی رنگ را ذکر کرد. علّت موفّقیت در این زمینه به‌کاربردن دو مایه در یک نگارهٔ گل بود، یعنی قرمز سیر و روشن، سبز سیر و روشن و آبی سیر و روشن بدون شکل‌بندی و یا تعیین خطوط مرزی... (ادواردز، ۱۳۶۸: ۲۳۷).

با مشاهدهٔ این اثر می توان گفت سنّت رنگ‌بندی کرمانی تا اواسط قرن ۱۴ ق./ ۲۰ م. ادامه یافته و با گذشت زمان در فرش‌های معاصر تبریز به بهترین وجه پدیدار گشته است. نقش طاووس با توجّه به زیبایی و قابلیت رنگ‌بندی جذّابش، در اکثر زمان‌ها مورد توجه هنرمندان سنّتی ایران بوده است، به‌طوری‌که در اکثر آثار جنس نر آن در حالی که با دمش چتری زده مشاهده می‌گردد. جی‌سی کوپر در مورد نماد طاووس در فرهنگ ایرانی می‌نویسد: «...طاووس با پرستش درخت و خورشید تداعی می‌شود. مظهر بی‌مرگی، طول عمر و عشق است. در هنر ایرانی طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت حیات مظهر ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان هستند. طاووس نشان دهندهٔ سلطنت و تخت سلطنتی پارسیان نیز هست.» (کوپر، ۱۳۷۸: ۲۵۲). طاووس در اسلام نماد کیهانی است. هنگامی که چتر می‌زند علامت کیهان و یا قرص کامل ماه و یا خورشید در سمت الرأس است(شوالیه، گربران، ۱۳۸۵ (جلد چهارم): ۲۰۷).

لازم به ذکر است که استفاده از نقش طاووس در هنرهای صناعی ریشه در هنر پیش از اسلام به ویژه هنر ساسانی دارد، برای این امر می توان به گچ‌بری‌های کاخ تیسفون متعلّق به سدهٔ ۶ م. استناد نمود. در قطعه‌ای محفوظ در موزهٔ برلین، هنرمند ساسانی نقش طاووس را در قابی دایره‌ای‌شکل به صورت ایستاده اجرا نموده است. (تصویر۱۱) تداوم نقش طاووس در تزیین پارچه‌های قرون

تصویر ۱۱: نقش طاووس بر گچ‌بری باقی‌مانده از کاخ تیسفون، سدهٔ ۶م. موزهٔ برلین (مأخذ تصویر: گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۰۱)

اوّلیهٔ اسلامی گواهی بر تأثیرپذیری هنرمندان اسلامی از آثار ساسانی است. از جمله آثار معروف می‌توان به پارچهٔ ابریشمین موزهٔ لوور اشاره نمود که در سدهٔ ۴ ق./ ۱۰م. در خراسان بافته شده است. بر روی این پارچه که کتیبه‌ای با نام ابوالمنصور بختگین دارد، علاوه بر نقش طاووس، نقش فیل و شتر نیز مشاهده می‌گردد[۱۴] امّا شاید مهم‌ترین الگوی هنرمندان کرمانی برای به تصویر درآوردن نقش طاووس در مقابل درخت سرو، کاشی‌کاری‌های مسجد جامع کرمان بوده است. هنرمندان صفوی در تزیین ورودی مسجد، دو طاووس را در مقابل گلدانی پر از گل‌های ختایی قرار داده‌اند. تزیین برخی از قسمت‌های گلدان به شیوهٔ درخت سخنگو (واق واق) از جمله زیبایی‌های این قاب کاشی است، به‌طوری‌که هنرمند کاشی‌کار زیرگلدانی را با سر اژدها و دسته‌های گلدان را با نقش ماهی تزیین نموده است. (تصویر ۱۲) در اینجا لازم به ذکر است که

تصویر ۱۲: قسمتی از کاشی‌کاری معرق مسجد جامع کرمان، طرّاح کاشی دو طاووس را در مقابل گلدان اجرا نموده است، از نکات جالب توجّه این قاب کاشی می‌توان به سرهای اژدها در زیر گلدان و نقش ماهی در دسته‌های گلدان اشاره نمود. (مأخذ تصویر: آرشیو دانشجویی)

ترکیب‌بندی طاووس و گلدان از جمله تزیینات مورد توجّه هنرمندان عصر صفوی بوده است به‌طوری‌که نمونه‌هایی از آن را در بقعهٔ هارون ولایت اصفهان، بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی در اصفهان و همچنین قسمتی از تزیینات گنبد الله‌وردی‌خان در حرم مطهّر رضوی می‌توان مشاهده نمود.

این نوع ترکیب‌بندی در آثار متفاوتی قابل‌رؤیت است که شاید تنها وجه تمایز آنها تغییر نقوش جانوری و یا انسانی و گاه گیاهی بوده است. بر کاسهٔ سفالینی محفوظ در موزهٔ آبگینهٔ تهران که در سدهٔ ۳ و ۴ ق./ ۹ و ۱۰ م. در ناحیهٔ نیشابور ساخته شده است می‌توان درخت سروی را مشاهده نمود که شاخه‌های آن اندکی مایل ترسیم شده‌اند. قرار گرفتن درخت در میان دو انسان و پروانه دو پرنده در بالای آن، یادآور درخت زندگی در هنر پیش از اسلام است[۱۵]. امّا مهم‌ترین اثری که شباهت‌های بسیاری با فرش سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد، قطعه پارچه‌ای متعلّق به قرون ۴ و ۵ ق./ ۱۰و۱۱م. است. طرّاح این پارچهٔ نفیس سطح آن را با قاب‌های دایره‌ای‌شکل تقسیم‌بندی نموده و برای هر قاب طرحی متفاوت به‌کار برده است. در یکی دو شیردال در مقابل درخت زندگی و در دیگری دو پرندهٔ بزرگ (به احتمال شاهین و یا طوطی) را در اطراف درخت زندگی قرار داده است. امّا جالب‌ترین نقشمایهٔ این پارچه در فضای منفی بین دایره‌ها قابل‌رؤیت است. در این قسمت تقریباً مستطیل‌شکل طرّاح درخت سروی را قرار داده است که دو سمت پایین آن پرندگان زینتی (به احتمال طاووس) به نظارهٔ درخت ایستاده‌اند و در قسمت بالای درخت نیز دو پرنده شبیه به طوطی به پرواز درآمده‌اند (تصویر۱۳).

تصویر۱۳: پارچهٔ پشم و ابریشم، قرن ۴ و ۵ ق./۱۰ و ۱۱م. نقش سرو، طاووس و طوطی در فضای منفی پارچه قابل مشاهده است. (مأخذ تصویر: پوپ، بی تا: ۱۱۵)

این ترکیب‌بندی در عصر صفویان دوباره مورد توجّه هنرمندان پارچه قرار می‌گیرد. در تعدادی از پارچه‌های باقی‌مانده از دوران صفوی می‌توان این ترکیب‌بندی را مشاهده نمود. از جمله می‌توان به پارچه‌ای نخی محفوظ در مجموعهٔ جی. پی. بیکر اشاره نمود که در سده‌های ۱۱و ۱۲ق./ ۱۷ و ۱۸م. به شیوهٔ نقاشی روی پارچه ساخته شده است. طرح کلّی اجرا شده بر سطح پارچه، سروی طاووسی است. در زیر طاق محراب درخت، سروی عظیم مشاهده می‌شود که داخل آن با عناصر ختایی و همچنین پرندگان ظریف تزیین شده است. دو سمت درخت سرو، طاووس‌های زیبایی در حال نظارهٔ درخت هستند. از دیگر نکات جالب توجّه این اثر می‌توان به تعداد بی‌شمار بُته‌های گل‌داری اشاره نمود که در فضای اطراف درخت ترسیم شده‌اند[۱۶] مشابه همین ترکیب‌بندی در برخی از پارچه‌های قلم‌کاری که از دوران قاجار به یادگار مانده مشاهده می‌شود. از جمله این آثار پردهٔ قلم‌کاری است

که به تاریخ ۱۲۱۲ق./ ۱۷۹۸م. در شهر اصفهان بافته شده است. طرّاح این اثر درخت سرو را از درون گلدانی خارج نموده است. طرفین گلدان دو طاووس قرار گرفته‌اند و فضای اطراف درخت سرو و طاق محراب با گردش‌های ظریف ختایی تزیین شده است، در کناره‌های طولی متن دو قاب مستطیل‌شکل قرار دارد که داخل آن نیز با سرو گلدان تزیین شده است[۱۷] . نمونهٔ دیگر پردهٔ قلم‌کاری است که در سال ۱۲۷۷ق./ ۱۸۶۱ م. در بروجرد بافته شده است. در این پارچه نیز همچون نمونهٔ قبلی نقاش بر اساس سنّت بین‌النهرینی درخت سرو را در گلدان قرار داده است. دو سمت درخت سرو علاوه بر طاووس نقش اصیل گرفت و گیر ترسیم شده است، نقشی که ریشه در هنر ایران پیش از اسلام دارد و نمونهٔ شاخص آن در بنای تخت جمشید قابل مشاهده است. فضای اطراف عناصر گیاهی و جانوری با نقوش ختایی تزیین شده است. از دیگر نکات جذّاب این اثر دو قاب مستطیل‌شکل است که جدا از طاق محراب و در دو سمت حاشیه‌های طولی ترسیم شده‌اند. داخل این قاب‌ها نقش سرو و پرنده و طاق محراب همچون نمونهٔ اصلی با ظرافت تمام اجرا شده است. (تصویر۱۴)

تصویر۱۴: پارچهٔ قلم‌کار، منقّش با قالب، بروجرد، ۱۲۷۷ق./ ۱۸۶۱م. (مأخذ تصویر: یاوری، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

معرّفی تعدادی از قالی‌های سروی طاووسی بافت کرمان

در بررسی قالی‌های کرمان نمونه‌هایی مشاهده گردید که مشابهت‌هایی زیاد با پارچه‌های قلم‌کار مورد اشاره در این نوشتار داشتند. اکثر این قالی‌ها در اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی بافته شده‌اند که این امر گواهی بر تأثیرپذیری هنرمندان از پیشینیان و همچنین سرچشمهٔ واحد برخی از ترکیب‌بندی‌های ایرانی است. از جمله این آثار، نقشهٔ فرشی است به قلم علی‌محمّد کاشی که با اقتباس از پرده‌های قلم‌کار ساخت بروجرد طرح شده است. هنرمند این اثر را برای کمپانی یونانی انگلیسی[۱۸] طرّاحی نموده است. (تصویر ۱۵) با اینکه شباهت‌های بی‌شماری

تصویر ۱۵: طرح و نقشه قالی سروی طاووسی برای شرکت O.C.M توسّط علی محمّد کاشی. (مأخذ تصویر: صور اسرافیل، ۱۳۸۱: ۳۲۵)

بین این طرح و پردهٔ قلم‌کار مشاهده می‌شود، طرّاح فرش قسمت‌هایی از کار از جمله حاشیه و بالای طاق محراب را به سلیقهٔ خود تغییر داده است. نمونهٔ دیگر فرشی است بافت کرمان با زمینهٔ تیره که بیشترین شباهت را به پردهٔ قلم‌کار بروجرد دارد. (تصویر ۱۶) طرّاحان فرش در کرمان به‌تدریج با ورود نقشمایه‌های غربی این ترکیب‌بندی را تا حدّی از غالب پارچه‌های قلم‌کار خارج و به سبکی خاص و منحصر به فرد اجرا نموده‌اند که چند نمونهٔ باقی‌مانده گواهی بر استقبال مردم از آن بوده است. از جملهٔ این آثار فرشی است محفوظ در موزهٔ فرش ایران که شباهت‌های فراوانی به قالی سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد. (تصویر ۱۷) این قالیچه سابقاً در مجموعهٔ نخست‌وزیری نگهداری می‌شده است و از شاخص‌های آن می‌توان به کتیبه‌ای اشاره نمود که در حاشیهٔ فرعی قالیچه بافته شده است. عبارت «از دستگاه حسین، محمّد، غلامعلی»، بافندگان و یا کارگاه تولیدی این اثر نفیس را

مشخّص می‌کند[۱۹]. دومین نمونه فرشی است مشابه دو اثر قبلی با این تفاوت که طرّاح با امتداد حاشیه‌های فرعی و اتّصال آنها به یکدیگر قاب‌های مربع‌شکلی را در گوشه‌های فرش ایجاد نموده است. (تصویر ۱۸) این دو اثر شباهت بسیار زیادی با قالی محفوظ در گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی دارد و به احتمال در یک کارگاه و توسّط یک شخص طرّاحی شده است.

آخرین نمونه نیز قالیچه‌ای است تصویری که طرّاح فرش از الگوی به‌کاررفته در قالیچهٔ سروی طاووسی استفاده نموده امّا به جای درخت سرو و طاووس‌های اطراف آن نقش انسان را قرار داده است. البته او برای زیباتر شدن اثر، حاشیهٔ اصلی قالیچه را با نقش بازوبندی یا قلمدانی تزیین نموده است و داخل هر کدام از قاب‌های مستطیل‌شکل نیز کتیبه‌هایی به خط نستعلیق قرار داده است. (تصویر ۱۹)

تمام این موارد گواهی بر استقبال مردم و هنرمندان فرش کرمان از طرح سروی طاووسی بوده است، نقشی که ریشه در ترکیبی زیبا و منحصر به فرد داشته و هنرمندان ایرانی در طول سال‌ها آن را حفظ کرده‌اند. با توجّه به آثار موجود از اواخر دوران قاجار می‌توان گفت که طرّاحان پارچه و فرش آن را به بهترین وجهی بر آثارشان اجرا نموده‌اند و شاید همین آثار، الگویی برای طرّاحان کاشی دوران معاصر بوده است؛ زیرا مشابه همین ترکیب‌بندی را در قسمتی از کاشی‌کاری حرم مطهّر رضوی می‌توان دید. این قاب کاشی مستطیل‌شکل به شیوهٔ کاشی معرق ساخته شده است. طاق محراب با اسلیمی‌هایی به سبک بناهای فاخر اصفهان از متن جدا شده است. در زیر طاق محراب درخت سرو تنومندی از گلدانی که دو اژدها از آن محافظت می‌کنند خارج شده است. داخل درخت سرو بر بالای گلدان نقش طاووس چترزده به زیبایی تمام خودنمایی می‌کند. دو مرغابی نیز در طرفین گلدان و دو طوطی در بالای درخت سرو مشاهده می‌شوند، این قاب کاشی در دوران معاصر ساخته شده است امّا الگوی به‌کاررفته در آن یادآور قالی سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی و پرده‌های قلم‌کار دوران قاجار است. الگویی که نسل به نسل و سینه به سینه توسّط هنرمندان ایرانی انتقال پیدا کرده است. (تصویر ۲۰)

تصویر ۱۶: قالیچهٔ سروی طاووسی بافت کرمان، الگوی به‌کاررفته در این فرش شباهت فراوانی با پردهٔ قلم‌کار بافت بروجرد دارد.
(مأخذ تصویر: صور اصرافیل، ۱۳۸۱: ۳۱۷)

تصویر ۱۷: قالیچهٔ سروی طاووسی، موزهٔ فرش ایران (قبلاً در مجموعهٔ نخست‌وزیری)/ بافت راور کرمان، در قسمتی از کتیبه فرش عبارت «از دستگاه حسین، محمّد غلامعلی» آمده است.
(مأخذ تصویر: عکس از نگارنده)

تصویر ۱۸: قالیچهٔ سروی طاووسی که حاشیهٔ آن متفاوت با دو نمونهٔ قبلی طرّاحی شده است. (مأخذ تصویر: ثروله، ۱۳۸۱: تصویر۱۰۲)

تصویر ۱۹: قالی تصویری بافت کرمان. لچک‌های این قالی و پرندگان طرح شده در زیر آن مشابه قالی سروی طاووسی است.
(مأخذ تصویر: یساولی، ۱۳۷۰: ۳۷۱)

تصویر ۲۰: قاب کاشی معرق با نقش سروی طاووسی، الگوی به‌کاررفته در این قاب کاشی مشابه قالیچهٔ سروی طاووسی گنجینهٔ فرش آستان قدس رضوی است/ حرم مطهّر رضوی، دوران معاصر (مأخذ تصویر: آرشیو مؤسّسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی)

پی نوشت:

۱- Formerly Turkish State Collection / برای مشاهدهٔ تصویر نک: Pop, ۱۹۷۷: p ۱۱۷۰

۲- Niche Prayer Rug Or Multiple Niches در فرهنگ جامع فرش ایران سجادهٔ صف این‌گونه تعریف شده است: «در برخی از کناره‌های سجاده‌ای به‌ویژه سجاده‌های آناتولی چند محراب بافته شده که احتمالاً این فرش به هنگام نماز جماعت در مسجدها به عنوان زیرانداز جهت استفادهٔ عموم نمازگزاران مورد بهره برداری قرار می‌گرفته است» (دانشگر، ۱۳۷۲: مدخل سجاده صف).

۳-درختان مقدّس یا زندگی از مهم‌ترین نقوش به‌کاررفته در هنر تزیینی بین‌النهرین باستان بوده‌اند. در فرهنگنامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان در مورد آن چنین آمده است: «...درختان مقدّس به هر سبک در هنر بین‌النهرین از دوران ماقبل تاریخ تا دورهٔ نو-بابلی به طور رایج ترسیم شده‌اند. در یک زمان درخت بسیار رسمی و اغلب مزیّن است و در زمانی دیگر بیش‌تر به سمت طبیعت‌گرایی نیل می‌کند، ولی در هر مورد معمولاً بالای مکانی مرتفع قرار داشته و یا در موقعیتی نهاده می‌شود که نسبت به علایم دیگر، طرح آن برجسته و بلندتر به نظر آید. در اغلب موارد، درخت با حیوانات یا پیکره‌های فراطبیعی احاطه می‌گردد...» (بلک، گرین، ۱۳۸۵: ۲۸۲ و ۲۸۳).

۴- Samas

۵- در لغت نامهٔ دهخدا در ذیل مدخل سرو در مورد سرو آزاد چنین آمده است: «...سروی که شاخهایش راست باشد. سروی که راست رود و آن را به این اعتبار آزاد گفته‌اند که از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ دیگر فارغ است و بعضی گویند هر درختی که میوه ندهد آن را آزاد خوانند چون سرو میوه ندهد آن را آزاد خوانند و جمعی گفته‌اند هر درختی را کمالی و زوالی هست چنان‌که گاهی پر برگ و تازه است و گاهی پژمرده و بی‌برگ و سرو را هیچ یک از آنها نیست و همه وقت سبز و تازه است و این علّت‌ها فارغ و این صفت آزادگان است، بدین جهت آزاد باشد (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو).

۶- the king offers a libation to the moon- god / واژهٔ سرو در هنر اکدی به صورت «شورمنو» آمده است، در لغت‌نامه در ذیل مدخل سرو آمده است که اصل کلمه آکدی است (دهخدا، ۱۳۷۲: مدخل سرو) و این احتمال وجود دارد که به‌کارگیری سرو از تمدّن‌های بین‌النهرینی شروع و با گذر سالیان متمادی در نقش‌برجسته‌های آشوری - عیلامی به کمال خود رسیده است.

۷- Iraq Museum, Baghdad

۸- درخت سرو همانند دیگر درختان همیشه‌بهار، نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است و به همین علّت در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاورمیانه، هندوستان و چین و همچنین اروپای مسیحی یافت می‌گردد و از این لحاظ مربوط به امور تدفینی بود و بدن را پس از مرگ از فساد حفظ می‌کرد. همچنین درخت سرو نماد عیسی(ع) و همچنین نشانهٔ بکرزایی مریم(ع) است. درختان همیشه‌بهار مانند سرو و کاج، نماد امید به زندگی پس از مرگ نزد بسیاری از اقوام مدیترانه‌ای و آسیایی است. در بین‌النهرین کهن میوهٔ مخروطی‌شکل کاج و سرو در مراسم برای ازدیاد و باروری یا به عنوان حفاظتی بر ضد آسیب‌های زیان‌آور مانند بیماری به کار می‌رفت (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). سرو خمره‌ای در چین باستان، درخت شرق و بهار است. به همین دلیل می‌بایست

نزدیک محراب زمین کاشته شود محرابی که در شرق بر پا می‌شود سرو خمره‌ای مانند تمام مخروطیان نماد جاودانگی است و صمغ و میوهٔ آن را جاودانگان مصرف می‌کنند (گربران، شوالیه، ۱۳۸۲ (جلد سوم): ۵۸۰).

۹- حکیم ابوالقاسم فردوسی در کتاب سترگ خود ضمن اقدامات مهم زردشت، اشاره به درخت سرو می‌کند:

یکی سرو آزاده بود از بهشت/ به پیش در آذر آن را بکشت
نبشتی بر زاد سرو سهی/ که پذرفت گشتاسپ دین بهی
چندی بر آمد سالیان/ مرآن سرو استبر گشتش میان
چنان گشت آزاد سرو بلند/ که بر گرد او بر نگشتی کمند

۱۰- برای مطالعهٔ بیشتر در مورد سرو فریومد نک: مولوی، ۱۳۵۳: ۱۷۰ الی ۱۷۴.

۱۱- برای مطالعهٔ بیشتر نک: جلالی، ۱۳۹۲: ۱۴۸.

۱۲- از نمونه‌های دیگری که توسّط آقای پرهام جمع‌آوری و معرّفی شده است، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: ۱- سرو گلدان منبت‌کاری قاب درب مقبرهٔ امیر تیمور گورکانی در سمرقند، در سدهٔ ۹ق./ ۱۵ م. موزهٔ آرمیتاژ ۲- سرو گلدار گلدانی سر درب مسجد شاه اصفهان، مورّخ ۸۵۷ ق./ ۱۴۴۸ مر. ۳- سرو منقّش گلدانی کاشی‌کاری معرق خانقاه اصفهان، اواخر سدهٔ ۹ ق./ ۱۵ مر. مجموعهٔ کورکیان ۴- اسپر کاشی‌کاری مسجد نوشیراز ۱۰۰۹ق. ۵- سروگلدانی کاشی‌کاری مقرنس سر در مسجد شاه اصفهان ۱۰۲۸ق./ ۱۶۱۹مر. ۶- مسجد رستم پاشاه استانبول ۸-۹۵۷ق./ ۹-۱۵۴۸ م. ۷- دیوار نگاره‌های کلیسای وانک ربع سوم سدهٔ ۱۱ق./ ۱۷ م.

۱۳- محمّدعلی قره‌باغی فرش فروش ارشد استادان بنام فرش ایران به سال ۱۳۲۲ شمسی در شهر تبریز به‌دنیا آمده‌اند. لازم به ذکر است که در هنگام ایجاد گروه فرش در دانشگاه صنعتی سهند و بعدها دانشگاه هنر اسلامی تبریز سهم بسزایی در تعلیم و ایجاد انگیزه در بین دانشجویان فرش داشتند.

۱۴- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷ (جلد ۱۱، ۱۲، ۱۳): ۹۸۱)

۱۵- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پرهام، ۱۳۷۰: ۱۹۰.

۱۶- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پوپ، آکرمن، ۱۳۷۸ (جلد ۱۱، ۱۲، ۱۳): ۱۰۹۴.

۱۷- برای مشاهدهٔ تصویر نک: پرهام، ۱۳۷۱: ۳۳۰.

۱۸- شرکت o. c. m شرکتی یونانی انگلیسی بود که از سال ۱۳۳۸ الی ۱۳۴۷ش/ ۱۹۶۸م/ ۱۳۸۸ق. به امر تولید فرش در ایران اشتغال داشت.

۱۹- نحوهٔ قرارگیری این فرش در موزهٔ فرش ایران مانع از خواندن دقیق عبارت به‌کاررفته در کتیبهٔ این قالی شده است. اسامی تولیدکنندگان بر اساس کتاب آثار هنری ایران در مجموعهٔ نخست‌وزیری آمده است. لازم به ذکر است که در سمت راست عبارت از دستگاه و همچنین در قسمت بالا عبارتی نامفهوم دیده می‌شود.

منابع و مآخذ:

۱-انوشه، حسن.(۱۳۷۱). دانشنامهٔ ادب فارسی (جلد اوّل). تهران. مؤسّسهٔ فرهنگ و انتشاراتی دانشنامه.

۲-ادواردز،سیسیل.(۱۳۶۸). قالی ایران مترجم مهین دخت صبا. تهران. فرهنگسرا.

۳- برند، باربارا.(۱۳۸۳). هنر اسلامی. مترجم مهناز شایسته فر. تهران. مؤسّسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۴- بلک، جرمی، گرین، آنتونی.(۱۳۸۳). فرهنگنامه خدایان، دیوان و نمادهای بین النهرینی باستان. تهران. امیرکبیر.

۵- پرهام، سیروس.(۱۳۷۰). دستبافتهای عشایری و روستایی فارس (جلد اوّل) تهران. امیر کبیر.

۶- پرهام، سیروس.(۱۳۷۱). دستبافتهای عشایری و روستایی فارس (جلد دوم) تهران. امیر کبیر.

۷- پوپ، آرتور اپهام.(بی تا). شاهکار های هنر ایران. مترجم پرویز ناقل خانلری. تهران. فرانکلین.

۸-پوپ، آرتر آپم، آکرمن، فیلیس.(۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)(جلد ۶، ۱۱، ۱۲، ۱۳). مترجمان نجف دریابندری و دیگران، تهران، علمی و فرهنگی.

۹- جلالی، میثم.(۱۳۹۲). تاریخ و فرهنگ اسلامی: کاشی های زرّین فام حرم امام رضا علیه السّلام سندی از هویت تاریخی شهر مشهد، مشکوه. شمارهٔ ۱۱۹. ص ۱۳۸ الی ۱۵۸.

۱۰- دانشگر، احمد.(۱۳۷۲). فرهنگ جامع فرش. تهران. نشر دی.

۱۱- دهخدا، علی اکبر.(۱۳۷۲). لغت نامه دهخدا. تهران. دانشگاه تهران.

۱۲-دیماند، موریس اسون.(۱۳۸۳). راهنمای صنایع اسلامی. مترجم عبدالله فریار. تهران. علمی و فرهنگی.

۱۳- ذکاء، یحیی، سمسار، محمّدحسن.(۱۳۵۷). آثار هنری ایران در مجموعهٔ نخست وزیری. تهران. انتشارات نخست وزیری.

۱۴- ژوله، تورج.(۱۳۸۱). پژوهشی در فرش ایران، تهران. یساولی.

۱۵- صوراسرافیل، شیرین.(۱۳۸۱). طرّاحان بزرگ فرش ایران. تهران. پیکان.

۱۶- شوالیه، ژان، گربران، آلن.(۱۳۷۹ الی ۱۳۸۷). فرهنگ نمادها (جلد ۱تا ۵)مترجم سودابه فضایلی. تهران. جیحون.

۱۷- کوپر، جی سی.(۱۳۷۸). فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی. مترجم ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.

۱۸- گیرشمن، رمان.(۱۳۹۰). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی. مترجم بهرام فره وشی. تهران. علمی و فرهنگی.

۱۹- گیرشمن، رمان.(۱۳۹۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. مترجم بهرام فره وشی. تهران. علمی و فرهنگی.

۲۰- مولوی، عبدالحمید.(۱۳۵۳)، سرو فریومد. مجلهٔ یغما. شمارهٔ ۳۰۹. ص ۱۷۰ الی ۱۷۴.

۲۱-هال، جیمز.(۱۳۸۳). فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب. مترجم رقیه بهزادی. تهران. معاصر.

۲۲-هانگلدین، آرمن.(۱۳۷۵). قالی‌های ایرانی. مترجم اصغر کریمی. تهران. یساولی.

۲۳-یاحقی، محمّد جعفر.(۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی. تهران. معاصر.

۲۴-یاوری، حسین، بطلانی یادگار، علیرضا، هلالی، هاله.(۱۳۸۵). اصفهان، قلمکار اصفهان. تهران. فرهنگستان هنر.

۲۵-یساولی، جواد.(۱۳۷۰). مقدّمه‌ای بر شناخت قالی ایران. تهران. فرهنگسرا.

۲۶-Berinstain, Valerie, Day, Susan.(۱۹۶۶). GRAT CARPETS of the world. Italy: the Vendome press.

۲۷-Pop, Arthur upham.(۱۹۷۷). A survey of Persian art. Tehran: Soroush press.