

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۲/۰۹

رویکردهای خاورشناسان در تاریخ‌نگاری فرش ایران از ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی و آسیب‌شناسی آن‌ها*

دکتر داود شادلو (نویسندهٔ مسئول)

دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد

Email: shadloudavood@gmail.com

دکتر علی اصغر شیرازی

استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد

چکیده:

دربارهٔ فرش‌های ایرانی پرداخته‌اند و آثاری که از آنان بر جای مانده در دو دستهٔ منابع تاریخی و اطلاع تاریخی جا می‌گیرد و این آثار منبع مستقیم تاریخ‌نگاری نیستند. از دیگر نتایج این تحقیق بررسی اصلی‌ترین کاستی‌های مطالعات خاورشناسان است که عبارت‌اند از تمرکز صرف بر مطالعات کتابخانه‌ای و فرش‌های موزه‌ای؛ بی‌توجهی به تحقیقات میدانی؛ قطعی پنداشتن داده‌ها و فرضیات خود؛ نسبت دادن نادرست فرش‌ها به مناطق خاص؛ تاریخ‌گذاری‌های نادرست با دلایل ناموجه؛ بی‌توجهی به بسترهای تولید فرش و جدا کردن هنر از خاستگاه بومی و فرهنگی خود. با این حال مطالعات خاورشناسان به‌ویژه در روش تجزیه و تحلیل علمی داده‌ها، تأثیر بسیاری بر نوشته‌های پژوهشگران ایرانی داشته است که این مقاله به آن می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: تاریخ‌نگاری، خاورشناسان، فرش ایران، مکتب برلین، مکتب وین.

شرق‌گرایی در اروپا در سدهٔ نوزده میلادی گسترش یافت و خاورشناسان بسیاری با انگیزه‌های متفاوت راهی مشرق‌زمین شدند و به پژوهش و نگارش دربارهٔ جامعه، فرهنگ، تمدن و هنر شرقی از جمله فرش پرداختند. از مهم‌ترین مواردی که خاورشناسان به آن توجه نشان دادند تاریخ‌نگاری فرش‌های شرقی، بررسی طرح‌ها و نقوش و جغرافیای بافت فرش‌ها بود. هدف این مقاله شناسایی و بررسی منابع و رویکردهای خاورشناسان دربارهٔ فرش ایران و بررسی آسیب‌شناسی آثار ایشان است.

این مقاله به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی و روش گردآوری آن به صورت اسنادی است. جامعهٔ آماری، آثار در دسترس خاورشناسان (کتاب، مقاله، کاتالوگ نمایشگاه) در بازهٔ زمانی نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم تا نیمهٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها روش کیفی است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد خاورشناسان با دو رویکرد که زیرمجموعهٔ دو مکتب برلین و وین دسته‌بندی می‌شود به تاریخ‌نگاری و پژوهش

* مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری «تحلیل دسته‌بندی‌های موجود در طرح و نقش فرش ایران و ارائهٔ دسته‌بندی نوین» به راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد انجام گرفته است.



دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۳
پاییز و زمستان ۱۳۹۶

۴۳

■ مقدمه

تاریخ هنر در ایران دانشی است مهجور و شاید تا دوره معاصر نتوان پیشینه‌ای مستقیم که به دست ایرانیان نوشته شده باشد برای آن یافت، به‌ویژه در حوزه تاریخ‌نگاری فرش. از این روی، سخن گفتن درباره اصول ساختاری و ویژگی‌های محتوایی و زیباشناسانه این هنرها، چگونگی و شیوه‌های هنرآفرینی در طول تاریخ، جامعه‌شناسی هنرها، سیر تحول هنرها و غیره ساده نیست و شاید بدون مراجعه به منابع بیگانه شدنی هم نباشد. جدای از این، تاریخ‌نگاری داده‌ها نیز با کمبود منابع پژوهشی بومی و غیربومی روبه‌رو هستند و مشخصاً درباره فرش می‌توان اشاره کرد که، در طول تاریخ، داده‌های قابل استناد از شیوه‌های تولید فرش در ایران، سیر تحول و تطور طرح‌ها و نقوش آن، نام و چگونگی زندگی و پیشرفت هنرمندان فرش (طراح، نقاش، رنگرز، بافنده)، پراکندگی جغرافیای فرش ایران و ... کمتر ثبت شده است و بسیاری از کتاب‌ها و مقالات تاریخی که درباره فرش ایران نوشته شده و می‌شوند در کلیات و جزئیات به گمان وابسته‌اند؛ از این روست که پیشینه پژوهش و تاریخ‌نگاری در هنر-صنعت فرش، علی‌رغم حضور دیرپایش در ایران، اندک است. از سویی پایه نخستین پژوهش‌های علمی درباره فرش‌های شرقی را خاورشناسان در نیمه دوم سده نوزدهم میلادی گذاشتند. البته تمرکز خاورشناسان صرفاً بر فرش ایرانی نبود و مطالعات اولیه با فرش‌های آناتولی آغاز شد. در یک دسته‌بندی کلی دو گروه از خاورشناسان که به پژوهش درباره فرش ایران پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: دسته اول بازرگانان و سوداگرانی که با مقاصد تجاری در سده هجدهم میلادی وارد ایران شدند و به تجارت و تولید فرش در قالب شرکت‌های چندملیتی پرداختند و دسته دوم مجموعه‌داران و گردآورندگان آثار هنری برای موزه‌های اروپایی. هر دو گروه از راه‌های مختلف اطلاعات خود را به دست آوردند. شیوه جمع‌آوری اطلاعات ایشان و رویکردهای تاریخ‌نگاری فرش ایران که در مقالات، کتب و کاتالوگ نمایشگاه‌ها در بازه زمانی ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ وجود دارد هدف این مقاله است. بدون

تردید پژوهش‌های خاورشناسان درباره فرش از زمان آشنایی ایشان با فرش شرقی (من جمله ایران)، هم در زمان انتشار مطالعات و هم در سال‌های بعد از آن در جامعه علمی ایران تأثیر بسیاری داشته است که اهمیت و ضرورت انجام این تحقیق را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه آسیب‌شناسی منابع پژوهشی مستشرقین که با رویکردهای متفاوتی صورت گرفته است. لذا سؤال‌های اصلی این مقاله عبارت‌اند از:

۱. رویکردهای تاریخ‌نگاری فرش ایران از سوی خاورشناسان کدام‌اند؟
۲. کاستی‌های مطالعات خاورشناسان در فرش ایران چیستند؟

■ روش تحقیق

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده و روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای (اسنادی) است. جامعه آماری در این مقاله عبارت‌اند از کتاب‌ها، مقالات و کاتالوگ‌های منتشرشده خاورشناسان و تجار از نمایشگاه‌ها، حراجی‌ها و ... در بازه زمانی نیمه دوم سده نوزدهم تا نیمه نخست سده بیستم میلادی و تعداد نمونه‌ها، کلیه موارد در دسترس است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی است.

■ پیشینه تحقیق

آثار خاورشناسان درباره فرش ایران - به‌ویژه آثار پیشگامان این حوزه - کمتر مورد بررسی قرار گرفته و پیشینه تحلیلی در این حوزه اندک است. آنچه بیشتر در این زمینه موجود است معرفی و توصیف آثار ایشان است. از این منظر، سیاوش آزادی (۱۳۵۴) در یادداشت کوتاهی با عنوان «دانش فرش‌شناسی در اروپا و برخی نکات آن» به معرفی ژولیس لسینگ و روش پژوهشی او می‌پردازد. آزادی از دیگرانی چون فون‌بوده، ریگل و ادواردز هم نام می‌برد اما در روش کار آنان دقیق نمی‌شود و تمرکز یادداشت او بر لسینگ همچنین تبیین اصطلاح «دانش فرش‌شناسی» است.

تورج ژوله (۱۳۹۲) در گفتار دوم کتاب «شناخت فرش، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری» به پیشینه فرش‌شناسی در جهان می‌پردازد و از

پیشگامان این حوزه و کتاب‌هایشان نام می‌برد. در ادامه دو مکتب برلین و وین را در شناخت فرش‌های شرقی مورد بررسی قرار می‌دهد. این گفتار کوتاه در مقایسه با یادداشت سیاوش آزادی تحلیلی‌تر است اما به بررسی دقیق آثار نمی‌پردازد و هدف نوشته نیز معرفی است نه تجزیه و تحلیل موشکافانه.

توماس ج. فارنهام (۲۰۰۸) در مقاله‌ای با عنوان «از لسینگ تا اتیگهاوزن: سده‌ی نخستین مطالعات بر فرش‌های صفوی» به بررسی نظرات خاورشناسان درباره فرش‌های شرقی می‌پردازد. تمرکز این مقاله بر مطالعات پژوهشگران غربی درباره فرش‌های صفوی است. بررسی آرا و نظرات هر پژوهشگر و روش کار او شالوده مقاله را تشکیل می‌دهد. با این حال به برخی از پژوهشگران پرداخته نشده یا بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های ساختاری و بومی فرش‌های صفوی مطالعات پژوهشگران بررسی شده‌اند.

آثار منتشرشده در مورد موضوع مقاله حاضر محدود است، از سویی مشخصاً به این موضوع نمی‌پردازند و سؤالات و رویکردهای دیگری را بررسی می‌کنند. بنابراین نیاز است رویکردهای تاریخ‌نگاری فرش ایران از سوی خاورشناسان و کاستی‌های مطالعات آنان دقیق‌تر تجزیه و تحلیل شود.

■ ادبیات و مفاهیم نظری تحقیق

پیش از آغاز بحث نیاز است نخست تاریخ‌نگاری را تعریف کنیم و بدانیم منابع لازم برای تاریخ‌نگاری کدام‌اند؟ «تاریخ‌نگاری، به عنوان اصطلاحی خاص، به معنی وصف و ثبت وجوه گوناگون حیات و احوال انسان در عرصه سیاست و اجتماع است» (سجادی، ۱۳۸۵: ۳۰۲). سجادی بر دو ویژگی وصف و ثبت در تاریخ‌نگاری تأکید دارد. از سوی دیگر دیوید ام. کندی تاریخ‌نگاری را تاریخ تاریخ و نشانه‌شناسی تاریخ می‌داند و بر انتقال دانش از گذشته به امروز تأکید دارد: «تاریخ‌نگاری تاریخ تاریخ و نمود تاریخ و نشانه‌شناسی آن است که چگونگی به دست آمدن یا انتقال دانش گذشته را در نظر می‌گیرد» (Kennedy, 2009). عالم‌زاده نیز این تعریف را درباره تاریخ‌نگاری ارائه داده است:

«توصیف مکتوب احوال و اعمال انسان را به هر روش و مبتنی بر هر مکتب و رعایت شیوه تنظیم و تدوین می‌توان تاریخ‌نگاری خواند که در معنای خاص ثبت وقایع و احوال سیاسی و اجتماعی هر قوم یا جامعه جهانی اطلاق می‌شود» (عالم‌زاده، ۱۳۷۹، ۱۱). تعاریف ارائه‌شده متفاوت‌اند و هر نویسنده نکته‌ای را برجسته‌تر می‌داند. برخی بر محتوا و برخی بر شکل (فرم) ارائه تاریخ تأکید دارند؛ اما ویژگی‌های مشترکی در تعاریف گوناگون وجود دارد که شاید به تعریفی جامع‌تر بینجامد که هم شکل و هم محتوا را در بر بگیرد. «تجلی زبانی یا مکتوب رخدادهای گذشته، به صورتی که در بر دارنده ذهنیت و ادراک تاریخی باشد تاریخ‌نگاری نامیده می‌شود. این ذهنیت تاریخی ممکن است هم در شکل نمود داشته باشد و هم در محتوا. مورخی که تاریخ را بر اساس روش سال‌شمارانه تنظیم و تدوین می‌کند، هر چند به کاری شکلی می‌پردازد، ولی این ویژگی شکلی اثر او نشان‌دهنده ادراک تاریخی او نیز هست» (فراهانی منفرد، ۱۳۸۶).

شاید در نگاهی کلی بتوان همه آثار را که دارای زمینه تاریخی هستند به‌عنوان منابع تاریخ‌نگاری نام برد؛ اما کارشناسان، منابع تاریخ‌نگاری را منابعی می‌دانند که موضوع آن‌ها اختصاصاً تاریخ‌نگاری است؛ زیرا رخدادهای گذشته در آثار پرشماری بازتاب یافته است؛ آیا همه آن آثار را باید منبع تاریخ‌نگاری دانست یا باید تفکیک و تمایزی میان گونه‌های مختلف این آثار قائل شد؟ کارشناسان دسته‌بندی زیر را ارائه داده‌اند: «۱. منابع اطلاع تاریخی: به هر گونه اثر یا خبری گفته می‌شود که بتوان از آن برای آگاهی از گذشته انسان و جوامع انسانی استفاده کرد. آثار باستان‌شناختی شواهد مردم‌شناسانه، آثار معماری و همچنین کتب و نوشته‌هایی را که با موضوع جغرافیا، ادبیات، کلام، فقه، فلسفه و دیگر معارف بشری پدید آمده است و می‌توان از آن آثار به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بر ابعاد و زوایایی از گذشته انسان آگاهی یافت، منابع اطلاع تاریخی‌اند. ۲. منابع تاریخی: منابعی است که درباره موضوع دیگری پدید می‌آیند، هدف از تولید آن آثار تولید اثر تاریخی نیست و در نهایت



در شکل و محتوا، ذهنیت تاریخی در آن دیده نمی‌شود. اسناد و منشآت و مکاتبات تاریخی منبع تاریخی محسوب می‌شود، ولی منبع تاریخ‌نگاری نیست. آثار دیگری که مواد خام تاریخ را در خود دارد، ولی در روش و محتوا دارای ذهنیت تاریخی نیست، منبع تاریخ‌نگاری به شمار نمی‌آید. ۳. منابع تاریخ‌نگاری: ویژگی بنیادی این آثار را باید بهره‌مند بودن از ذهنیت تاریخی دانست. با تأمل در ویژگی‌های مختلف این آثار می‌توان به دنبال آن ذهنیت و ادراک تاریخی بود. شیوه نام‌گذاری کتاب (این که واژه تاریخ در عنوان کتاب قید شده باشد یا خیر)؛ بررسی هدف نوشتن کتاب (این که کتاب به قصد تألیف یک کتاب تاریخی نوشته شده باشد یا خیر)؛ روش تنظیم و تبویب کتاب (این که مقوله زمان، تقدم و تأخر زمانی و تقسیمات زمانی در تنظیم و تبویب کتاب در نظر گرفته شده باشد یا خیر)؛ محتوای کتاب (این که در میان مطالب کتاب ادراک تاریخی و معرفت تاریخی بر ادراکات دیگر و معارف دیگر از نظر کمی و کیفی غلبه دارد یا خیر) و در نهایت نسبت موضوع تاریخ و مضامین و مفاهیم دیگر (این که موضوع و مضمون تاریخ بر موضوعات و مفاهیم دیگر از نظر کیفی و کمی غلبه دارد یا خیر) از مسائلی است که بررسی آن می‌تواند روشن کند یک اثر در زمره منابع تاریخ‌نگاری هست یا خیر» (همان). همچنین نوشته‌های خاورشناسان درباره فرش را نیز باید در همین دو دسته (منابع اطلاع تاریخی و منابع تاریخی) قرار داد اگرچه برخی از آن‌ها فاقد ویژگی‌های تاریخ‌نگاری هستند و در بسیاری از آن‌ها حتی جنبه‌های تاریخی موضوعیت هم ندارد.

با توجه به نکته‌های گفته‌شده آشکار است که منابع موجود در زمینه فرش ایران به دو گروه منابع اطلاع تاریخی و منابع تاریخی محدود می‌شوند که در همین دو دسته نیز با کمبود داده مستقیم روبرو هستیم. نمونه‌وار اسناد مکتوبی را که از سده سوم هجری به بعد در قالب تاریخ و سفرنامه‌نویسی به‌جای مانده است، می‌توان در زمره منابع تاریخی برشمرد. در این نوشته‌ها، جست‌گریخته، اشاره‌های ناچیزی به فرش و فرش‌بافی شده است؛ گرچه بیشتر این اشاره‌ها اطلاع زیادی به

ما نمی‌دهند و در دل گزارش‌هایی با موضوعات دیگر در حد یک جمله یا حتی یک واژه به فرش اشاره کرده‌اند. طبعاً پژوهشگر برای استفاده از این دست منابع نیاز به تفسیر و اندکی خیال‌پردازی دارد؛ مانند آنچه در «تاریخ بیهقی»، «آثارالبلاد و اخبارالعباد»، «زبده‌التواریخ»، «دستورالوزرا»، «حبیب‌السیر» و سفرنامه‌های مارکوپولو، کلاویخو، جوزفا باربارا، ابن بطوطه، شاردن و دیگران آمده است. «گلستان هنر» نوشته قاضی احمد منشی قمی در شرح حال نگارگران و خوشنویسان را که در ۱۰۰۶ هجری قمری نگارش شده است، می‌توان از معدود منابع موجود بومی دانست که با شیوه‌ای نزدیک به شیوه جورجو وازاری^۱ در کتاب «زندگی هنرمندان» به زندگی و چرخه پیشرفت هنرمندان پرداخته است. خاورشناسان نیز در بررسی و تحلیل هنرهای ایرانی به‌ویژه در زمینه نگارگری که نام شماری از هنرمندان آن در تاریخ آمده است بیشتر بر سویه خبرگی تأکید داشته‌اند؛ اما در هنرهایی چون فرش که ثبت نام کننده کار و هنرمند موضوعیت نداشته بررسی زندگی‌نامه‌ای و تحلیل دستاوردهای هنرمندان فرش عملاً امکان‌پذیر نبوده است. همچنین از منابعی که دارای اطلاع تاریخی هستند می‌توان به نسخه‌های مصور و نگاره‌هایی اشاره کرد که از سده پنجم به بعد باقی‌مانده‌اند و انواع فرش‌های ایرانی در آن‌ها دیده می‌شود. این گروه را شاید بتوان تاریخ مصور تحول و تطور طرح و نقش فرش ایرانی دانست؛ به‌شرط آن که اثبات کنیم فرش‌هایی که بر نگاره‌ها دیده می‌شود با فرش‌هایی که در آن دوره تاریخی بافته می‌شده یکسان است. فرش‌های به‌جای مانده از دوران گوناگون را نیز باید منابع اطلاع تاریخی دانست. این گروه، اطلاعاتی از قبیل طرح و نقش، شیوه‌های بافت، مواد اولیه، جغرافیای بافت و بعضاً در فرش‌هایی که کتیبه دارند اطلاعاتی درباره سفارش‌دهنده، بافنده یا محل بافت فرش به پژوهشگر می‌دهند.

نخستین مطالبی که در ایران درباره فرش نوشته شده است به واپسین سال‌های دوره قاجار^۱ Giorgio Vasari، نقاش، نویسنده، مورخ و معمار اهل ایتالیا است. شهرت امروزش به خاطر نوشتن زندگی‌نام هنرمندان دوره رنسانس است که مبنای عقیدتی نگارش تاریخ هنر تلقی می‌شود.

بازمی‌گردد. گرچه این نوشته‌ها فاقد ماهیت پژوهشی یا رویکرد تاریخی هستند اما به هر روی منابعی قابل مطالعه‌اند. پرآوازه‌ترین این پژوهش‌ها که به دو زبان فارسی و فرانسه نوشته شده است، «گزارشی است معروف به راپرت کمیسیون فوق‌العاده تحقیق درباره تجارت قالی رنگین به رنگ‌های جوهری که بر روی جلد آن، دوم جدی اودئیل ۱۳۳۲، ذکر شده [است]... این گزارش که توسط دولت تهیه و در دوره نخست‌وزیری مستوفی‌الممالک ارائه شد در جهت جلوگیری از کاربرد و مصرف زیاد رنگ‌های جوهری در قالی ایران و آسیب‌های فراوانی بود که از این طریق به بازار فرش ایران وارد شده بود» (قدیمی‌ترین کتاب فرش به زبان فارسی، ۱۳۷۹: ۵۸). گزارش‌هایی از این دست، کاربردی هستند و مشخصاً علمی یا تاریخ‌نگارانه به شمار نمی‌آیند.

تاریخ هنر و تاریخ تاریخ هنر به بیانی دیگر بررسی تاریخ‌نگاری هنر، در غرب امری ریشه‌دار و قابل پیگیری در درازای زمان دارد که پلینی^۱ (۲۳- ۷۱م) نویسنده اهل رم را سرسلسله آن می‌دانند. در دوره رنسانس تاریخ‌نگاری هنر به رشته‌ای تخصصی تبدیل می‌شود و نام‌هایی چون وازاری و پس از آن وینکلمن گام‌های سازنده‌ای در ادبیات این موضوع برمی‌دارند که تا امروز نیز ادامه دارد. این پیشینه بی‌تردید به مخاطبان هنر غربی کمک کرده است که دریابند چگونه شیوه‌های متفاوت نگارش درباره هنر می‌تواند نگاه آنان به آثار و تفکر درباره تاریخ آن را تغییر دهد.

سیر تحول تاریخ‌نگاری در طول زمان به ما نشان می‌دهد که تاریخ‌نگاران از شیوه‌های گوناگونی برای ثبت تاریخ استفاده کرده‌اند. روش روایی یا نقلی، روش ترکیبی و روش تحلیلی از پرکاربردترین روش‌های نگارش تاریخ است. در روش روایی روایات و اقوال گوناگون درباره یک رویداد تاریخی با درج سند آورده می‌شود. روش روایی «جزئی‌نگر و فردی است و در صدد کشف یک سلسله قوانین و سنن نیست» (عربشاهی، ۱۳۸۸: ۱۱). در روش ترکیبی مورخ به جای ذکر روایات گوناگون از راه تطبیق و ترکیب و ایجاد سازگاری میان آن‌ها رویدادی را گزارش می‌دهد.

1. Pliny the Elder

کار مورخ در روش ترکیبی بسیار دشوار است و او باید احاطه کاملی بر مسائل داشته باشد تا بتواند از ترکیب روایات به حقیقت نزدیک شود. امکان نادیده گرفته شدن برخی روایات و رویدادها در این روش وجود دارد. در روش تحلیلی مورخ در کنار نقل روایات و رویدادها غالباً به تحلیل و تبیین و بررسی علل و نتایج آن‌ها نیز می‌پردازد. از ویژگی‌های این روش «کلی‌نگری و علم به کلیات و علم به مسائل تحلیلی است. علم به شدن‌هاست» (همان: ۱۲). با توجه به تعریف و ویژگی‌های تاریخ تحلیلی می‌توان گفت گذشته و چند و چون آن زمینه‌ای برای موشکافی آنچه در آینده ممکن است روی دهد (آینده‌نگری) فراهم می‌آورد که به‌نوعی موضوع تاریخ تحلیلی است. تاریخ‌نگاری هنر در کلیات متفاوت از دیگر موضوعات تاریخ‌نگاری نیست؛ اما در روش بیشتر از دو شیوه ترکیبی و تحلیلی بهره می‌برد. در دوره معاصر تاریخ شفاهی هنر نیز مورد توجه تاریخ‌نگاران قرار گرفته و استفاده از ابزارهای گوناگونی که امکان ضبط صدا و تصویر را فراهم می‌آورد به گسترش این نوع تاریخ‌نگاری کمک بسیار کرده است. به سیر تطور تاریخ تاریخ هنر و شیوه‌های آن که می‌نگریم درمی‌یابیم، در دوره باستان افرادی چون پلینی به وصف عتیقه‌شناسانه اشیای هنری می‌پرداخته‌اند؛ به‌واقع رویکرد اصلی، وصف آثار و چگونگی ساخت، ابعاد، قیمت، هنرمندان سازنده و میزان زنده‌نمایی آن‌ها بوده است. روشی که هنوز نیز کاربرد دارد. سپس در دوره رنسانس و پدید آمدن موج اومانیسیم هنرمند ایتالیایی جورجو وازاری (۱۵۱۱-۱۵۷۴) با نوشتن کتاب «زندگی هنرمندان» روشی را در تاریخ هنرنگاری پدید آورد که به مدت دو سده خط‌مشی غالب تاریخ‌نگاری در هنر بود. «وازاری با تدوین

۲. خاورشناسان نخستین جستارها درباره هنر شرقی را مشخصاً برای مخاطبان غربی نوشته‌اند و کوشش چندانی برای جلب مخاطبان احتمالی شرقی خود نکرده‌اند. برخی از آنان صرفاً انگیزه مدون کردن بخشی از فرهنگ و تمدن بشری را داشته‌اند و برخی نیز با نوشتن جستارهای گوناگون از جمله کاتالوگ، مقاله، کتاب کوشیده‌اند به هنرهای شرقی که برای موزه‌هایشان خریداری یا در حراجی‌ها عرضه کرده‌اند ارزش‌افزوده بدهند.



کتاب زندگی برجسته‌ترین هنرمندان ادعا کرد که در مقام یک مورخ به بررسی علت‌ها و ریشه‌های سبک‌ها و دلایل افت‌وخیز هنرها پرداخته است» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۵۲). «عناصر اصلی رویکرد وی را می‌توان تحت عناوین خیرگی و انسان‌محوری دسته‌بندی کرد. در هر دوی آن‌ها، نقش اصلی از آن نبوغ و دستاوردهای خود نقاش یا مجسمه‌ساز یا معمار تلقی می‌شود. این خیرگی مستلزم قضاوت درباره کیفیت آثار هنرمندان از نظر خصایص و تصمیم‌گیری در مورد این بود که آیا آن آثار در زمره فهرست آثار بزرگ هنری قرار می‌گیرند یا نه» (فرنسی، ۱۳۸۳: ۶۶). وازاری خود در این باره می‌نویسد: «تأکید در زندگی‌نامه بر دستاوردهای هنرمندان منفرد و جایگاه آنان در پیشرفت چرخه‌ای است که بر اساس مطالعه شواهد مستند و فنون خیره‌شناسی شناخته می‌شود» (Vasari, 1568).

در سده هجده میلادی یوهان یواخیم وینکلمن (۱۷۱۷-۱۷۶۸)^۱ با ابداع روشی به نام «تاریخ فرهنگی» تحولی در تاریخ هنرنگاری پدید آورد. «تاریخ فرهنگی عبارت است از استفاده از تمام منابع اطلاعاتی مرتبط تا بتوان هنر را در زمینه فرهنگ‌هایی نشان داد که آن را به وجود آورده‌اند. وینکلمن اولین تاریخ هنر را به جای تاریخ هنرمندان نوشت. او با تذکر این نکته که در کتابش به هنرمندان منفرد سهم کمی اختصاص داده است و می‌خواهد رویکردی منظم‌تر به سامان‌دهی معرفت داشته باشد، قطع رابطه خود را با مهم‌ترین اصل روش وازاری آشکار ساخت. این امر منطبق با روال عصر روشنگری بود که در آن، قدر عقل را برتر از وقایع‌نگاری می‌دانستند و انتظام بخشی کلی به اطلاعات از طرح‌های اصلی جهان علمی بود» (فرنسی، ۱۳۸۳: ۶۹).

در سده نوزدهم میلادی رویکرد استقرایی تخصصی که جووانی مورلی (۱۸۱۶-۱۸۹۱)^۲ نظریه‌پرداز آن بود در تاریخ هنرنویسی به وجود آمد. «این روش در گسترش عتیقه‌شناسی نقش داشت. رشته باستان‌شناسی به عنوان رشته‌ای علمی در قرن نوزدهم که در تأسیس مجامع

۱. Johann Joachim Winckelmann، تاریخ‌نگار هنر و دیرینه‌شناس هلنیست آلمانی.
۲. Giovanni Morelli، مورخ ایتالیایی هنر.

باستان‌شناسی در دهه ۱۸۴۰ به روز کرد، سبب شد که این سنت [عتیقه‌شناسی] انگیزه‌ای قوی بیابد. ترکیب عتیقه‌شناسی و باستان‌شناسی بلافاصله در کار مورخان هنر اثر کرد؛ مثلاً باعث گسترش گونه‌شناسی یعنی طبقه‌بندی اشکال شد» (همان: ۷۱). آموزش چشم برای شناسایی علمی جزئیات ریز از ویژگی‌های برجسته سبک مورلی بود که او خود آن را «خبرگی علمی» می‌نامید^۳ (Morelli, 1893: 1-58).

گاتفرید سمپر (۱۸۰۳-۱۸۷۹)^۴ در کتاب «سبک‌شناسی هنرهای کاربردی و معماری، زیبایی‌شناسی کاربردی، کتاب راهنما برای اهل فن، هنرمندان و هنردوستان»، به ویژگی‌های کاربردی هنرها می‌پردازد و با الهام از دانش زیست‌شناسی، کاربری اعضای بدن جانداران و تأثیری را که بر شکل‌گیری اعضا داشته است بررسی می‌کند. بعدها همین روش را به آثار معماری تعمیم می‌دهد و در بخشی از کتاب به کاربری فرش‌های شرقی اشاره می‌کند و این که چگونه شکل فرش‌ها ملهم از فضای معماری بوده است. سمپر شکل اثر هنری را حاصل سه عامل عملکرد، مصالح و فن می‌داند (Semper, 1863). زیبایی‌شناسی کاربردی سمپر و رویکرد تحلیل تجربی و خیرگی علمی مورلی راهگشای خاورشناسان آلمانی چون ژولیس لسینگ (۱۸۴۳-۱۹۰۸)^۵ و ویلهلم فون‌بُده (۱۸۴۵-۱۹۲۹)^۶ در بررسی فرش‌های شرقی می‌شود.

■ رویکردهای تاریخ‌نگاری خاورشناسان درباره فرش ایران

جستارهایی که از قرن نوزدهم به این سو درباره هنر شرق نوشته شده است برآیند ماجراجویی یا انگیزه‌های استعماری خاورشناسان است. به‌واقع هنر شرق پدیده‌ای رازآمیز، نو و متفاوت با آنچه آنان هنر می‌دانستند بوده است؛ از این رو کوشیده‌اند با نوشتن درباره هنر شرقی

۳. این نوع گرایش بسیار به کار خاورشناسان در بررسی فرش‌های شرقی آمد به‌ویژه که برخی از آنان فقط به فرش‌های موزه‌ای یا فرش‌هایی که از شرق به دست آنان می‌رسید دسترس داشتند.

4. Gottfried Semper
5. Julius Lessing
6. Wilhelm von Bode



تصویر ۱ و ۲: کتاب سبک‌شناسی هنرهای کاربردی و معماری، زیبایی‌شناسی کاربردی، کتاب راهنما برای اهل فن، هنرمندان و هنردوستان نوشته گانفرید سمپر (۱۸۶۳ م). منبع: Semper, Gottfried. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Frankfurt am Main/München 1860-1863

پوپ^۱ در مقاله «روش پژوهش در هنر محمدی» که در آرت بولتن به سال ۱۹۲۵ منتشر شده است، این اصطلاح را به کار می‌برد. در پژوهش‌های اولیه، خاورشناسان فرش‌های شرقی را از ایران، آناتولی، قفقاز، مصر و هند زیرمجموعه یک اصطلاح واحد به نام هنر محمدی و سپس هنر اسلامی دسته‌بندی می‌کرده‌اند که در نگاه نخست بی‌سامان می‌نماید؛ زیرا نمی‌توان به‌سادگی فرش‌های سلاجقه روم در آناتولی، مملوکان مصر، گورکانیان هند و صفویان را دست‌کم در بعد فرهنگی با روشی یکسان بررسی، تحلیل و ارزیابی کرد؛ این فرش‌ها نه فقط از نظر طرح، نقش و تاریخ فرهنگی با هم متفاوت‌اند که از نظر فنی و ویژگی‌های شهری، روستایی و

1. Arthur Upham Pope

این پدیده را برای خود تعریف کنند و از ورای این تعریف، آن را بشناسند؛ چنانکه هنفلینگ می‌نویسد: «... باید بتوانیم واژه‌های مورد بحثمان را تعریف کنیم و اگر نتوانیم واژه‌هایمان را تعریف کنیم، به‌راستی نمی‌دانیم درباره چه چیزی گفت‌وگو می‌کنیم» (هنفلینگ، ۱۳۷۷: ۱).

نخستین کتاب‌های خاورشناسان که درباره فرش ایران نوشته شده است کمتر رویکرد تاریخ فرهنگی دارند. حتی تقسیم‌بندی درستی نیز از فرش‌های شرقی چه از نظر طرح و نقش و چه جغرافیای بافت وجود ندارد. تا پیش از رایج شدن اصطلاح «هنر اسلامی» خاورشناسان اصطلاح «هنر محمدی» را به کار می‌بردند چنانکه آرتور آپهام

عشایری باف بودن نیز از یکدیگر متمایزند. گرچه معیاری‌هایی از این دست دیری نمی‌پایند و نشان‌دهنده هنر در زمینه فرهنگی به متغیرهای موضوع افزوده می‌شود، چنانکه وینکلمن در بحث تاریخ فرهنگی بر آن تأکید دارد.

در هر حال از سده هجدهم میلادی کانون مطالعه و نگارش درباره هنر و تاریخ هنرنویسی از ایتالیا به آلمان منتقل می‌شود و تا نیمه دوم سده بیستم هم ادامه می‌یابد. از این رو است که منابع اولیه درباره فرش‌های شرقی که از نیمه دوم سده نوزدهم باقی مانده است همه به زبان آلمانی نوشته شده‌اند. تا پیش از ۱۸۷۷ م یادداشت‌های پراکنده‌ای درباره فرش‌های شرقی نوشته بود اما نخستین کتاب در این باره را که مشخصاً به فرش می‌پرداخت، ژولیس لسینگ نخستین مدیر موزه هنرهای تزئینی برلین با نام «فرش‌های شرقی در تابلوهای غربی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی» نوشت. او در ۱۸۷۲ م مسئول نمایشگاه بزرگ هنرهای تزئینی در برلین شد. این نمایشگاه مجموعه‌ای بود از اشیای شاهنشاهی که با پشتیبانی شاهزاده فردریک برگزار شده بود. توفیق نمایشگاه و استقبال از آن به تأسیس موزه هنرهای تزئینی برلین انجامید. کتاب او در بر گیرنده متنی کوتاه و حدود ۴۰ تصویر از فرش و نقاشی‌های دوره رنسانس از نقاشانی چون هانس هولباین^۱، هانس مملینگ^۲، کارلو کریولی^۳، لورنزو لوتو^۴ و بیان وان ایک^۵ و طراحی نقشه فرش‌هایی است که بر این نقاشی‌ها بازتاب یافته است که همه به سبک هندسی ترکمانی-مغولی هستند. «در واقع او [لسینگ] قصد داشت طرح‌ها و نقش‌های بهتری را برای طراحی فرش ارائه دهد ... تنها سه فرش عتیقه در میان فرش‌های کتاب وجود

۱. Hans Holbein (۱۴۹۷-۱۵۲۳)، نقاش، چاپگر و طراح آلمانی.
۲. Hans Memling (۱۴۹۴-۱۴۳۰)، نقاش هلندی زاده آلمان.
۳. Carlo Crivelli (۱۴۳۰ - ۱۴۹۵)، نقاش اهل کشور ایتالیا در دوره رنسانس.
۴. Lorenzo Lotto (۱۵۵۶-۱۴۸۰)، نقاش، طراح و تصویرساز ایتالیایی.
۵. Jan van Eyck (۱۴۴۱-۱۳۹۵)، نقاش فلاندری.

دارد که از نظر لسینگ تنها نمونه‌هایی هستند که [از سده‌های پانزدهم و شانزدهم] باقی مانده‌اند» (Erdmann, 1970:27). لسینگ بر این باور بود که بهترین فرش‌ها در سده‌های پانزدهم و شانزدهم بافته شده‌اند و پس از آن فرش‌ها از نظر طراحی افت کرده‌اند. روی هم رفته یکی از اهداف لسینگ از بررسی فرش‌های شرقی ارتقای دکوراسیون و طراحی صنعتی در آلمان بود؛ چنانکه اردمان هم به آن اشاره کرده است. روش لسینگ تطبیقی بود و با مقایسه و تطبیق نقوش فرش‌های موجود در موزه و فرش‌های بازتاب یافته بر نقاشی‌های اروپایی به تاریخ‌گذاری فرش‌ها پرداخت. «او اولین کسی بود که در پژوهش‌هایش متوجه شد در برخی از نقاشی‌های قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی متعلق به نقاشان اروپا، فرش‌هایی دیده می‌شود که در هیچ بازاری وجود ندارد، بافت آن‌ها کاملاً متوقف شده است و فقط در موزه‌ها، کلیساها و برخی خانه‌های اعیان و اشراف نمونه‌های کهنه آن‌ها را می‌توان یافت ... [بنابراین] وی نتیجه گرفت که این فرش‌ها باید متعلق به همان دوران زندگی نقاشان اروپایی باشد» (ژوله، ۱۳۹۲: ۱۳). لسینگ و فون بده کوشیدند فرش‌هایی را که در موزه برلین موجود بود بر پایه فرش‌های بازتاب یافته بر نقاشی‌های سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی تاریخ‌گذاری کنند. آنان برای تاریخ‌گذاری فرش‌ها از روش «*terminus ante quem*» (آخرین تاریخ ممکن برای یک چیز) استفاده کردند و تاریخ فرش‌ها را بر پایه تاریخ نقاشی‌های رنسانس تخمین زدند. این سازوکار نه چندان دقیق هنوز هم چه در میان خاورشناسان و چه پژوهشگران داخلی کاربرد دارد که تاریخ سیر تحول و تطور طرح‌ها و نقوش فرش را بر پایه تاریخ نسخه یا نگاره‌هایی که فرش در آن‌ها بازتاب یافته است تاریخ‌گذاری می‌کنند. همچنین «لسینگ به تشویق فون بده نخستین کسی بود که طرح‌های فرش را با استفاده از نام نقاشان دوره رنسانس نام‌گذاری کرد؛ مانند طرح لوتو، هولباین و مملینگ ... گرچه لسینگ هرگز بر این باور نبود که فرش به لحاظ تاریخی شی‌ای مهم به شمار می‌رود ...» (Farnham, 2007, 81-90). البته لسینگ واقع‌بینانه نکته‌های ضعف روش تطبیقی خود و نقشه‌هایی را که از روی نقاشی‌ها پیاده‌سازی کرده



دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۶

۵۱

گرچه لسینگ بر این باور بود که تنها سه فرش از سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی در جهان باقی مانده است اما نمایشگاهی سال ۱۸۹۱ در وین برگزار شد که در آن چند صد تخته فرش عتیقه شرقی به نمایش در آمد. امروز اهمیت این نمایشگاه به سبب کتاب‌ها و کاتالوگ‌هایی است که درباره آن، چه به صورت همزمان و چه پس از آن منتشر شده است. یکی از این کاتالوگ‌ها را آلوئیس ریگل (۱۸۵۸-۱۹۰۵)^۱ مورخ اتریشی هنر نوشته بود. ریگل از پیروان هگل و به مثلاً او قائل بود. «از نظر ریگل تاریخ هنر تابع قوانین عام است و هر دوره از تاریخ تابع صورت خاصی از این قوانین. آثار هنری حامل شاخصه‌های معنوی دوره خودند که حاصل کونستولن^۲ یعنی اراده شکل‌دهی یا میل زیباشناسی دوره است ... رویکرد

در کتابش آورده است: «۱. در اغلب تابلوها تمامی عناصر یک نقشه آشکار و قابل کپی‌برداری نیست. تفاوت روش دید استادان گوناگون و رعایت روش کار هر یک از آن‌ها ۳. آشنا نبودن بعضی از استادان نقاشی با نقوش مشرق زمین ۴. آشنا نبودن بعضی از استادان نقاشی با روش رنگ‌آمیزی مشرق زمین ۵. ترسیم نقوش به روش مختصر و بدون استفاده از ریزه‌کاری‌های نقوش فرش ۶. قربانی کردن رنگ‌های اصلی فرش به نفع رنگ‌آمیزی اصلی تابلو ۷. بررسی اصالت خود تابلو و این که کپی جدیدی تحت مطالعه قرار نگرفته باشد ۸. تغییر رنگ‌های خود تابلو در اثر تأثیر عوامل نور و هوا و در نتیجه تغییر رنگ فرش نقاشی شده ۹. تهیه و استفاده از مدارک زیاد برای بالا بردن سطح امکان روش تحقیقی» (lessing,1877).



تصاویر ۳ و ۴: جلد کتاب «فرش‌های شرقی در تابلوهای غربی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی» نوشته لسینگ (۱۸۷۷ م). منبع: Lessing, Julius. Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV. - XVI. Jahrhunderts gezeichnet von Lulius Lessing, E. Wasmuth, Berlin 1877

1. Alois Riegl
2. Kunstwollen

چون فردریش زاره قرار داشتند. ریگل چنانکه گفته شد تاریخ هنر را تابع قوانین عام می‌دانست و هر دوره از تاریخ را تابع صورت خاصی از این قوانین؛ بنابراین به برتری یک دوره یا یک گونه هنری بر دوره و گونه دیگر قائل نبود. از سویی فرش‌ها را آثاری می‌دانست که خود معیاری برای تاریخ‌گذاری هستند و نیازی به پیوند آن‌ها با نقاشی‌های رنسانس به منظور بالا بردن ارزششان نیست. این مکتب را که ریگل سرسلسله‌اش بود به نام «مکتب وین» می‌شناسند. «این [مکتب، فرش] را حلقه‌ای از سلسله زنجیر تاریخ جهانی هنر می‌دانست» (ژوله، ۱۳۹۲: ۱۴). ریگل کاتالوگی را که برای نمایشگاه وین نوشته بود گسترش داد و بر پایه آن جستار پخته‌تری نوشت به نام «فرش‌های عتیقه شرقی». «اثر ریگل از جنبه‌ای دیگر نیز برجسته بود. او بسیار شورانگیز درباره فرش‌های صفویه نوشت ... منتقدان، امروز بر این باورند که ریگل بیش از اندازه تحت تسلط فرش‌های ایرانی بوده است» (Farnham, 2007, 81-90). ارج نهادن به فرش‌های صفوی برآیند رویکرد زیباشناسانه‌ای است که ریگل به صنایع دستی دارد و آن‌ها را از هنرهای زیبا جدا نمی‌داند. حال آن که لسینگ چندان قائل به سویه‌های هنری فرش نبود. این سومین عامل جدایی پژوهش‌های ریگل از لسینگ همچنین دوره نخست مطالعات فون‌بده است که تمرکزشان بیشتر بر فرش‌های آناتولی و به‌واقع فرش‌هایی بود که در نقاشی‌های رنسانس دیده می‌شد. در روش پژوهشی ریگل که برتری بر موشکافی فنی فرش بود چند نکته مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرند از جمله: ۱. جنس تاروپود و پرز فرش چیست؟ ۲. آیا تاروپود رنگ‌شده‌اند یا خیر؟ ۳. طریق و جهت رسیدن و تابیدن تاروپود و خامه؟ ۴. تعداد الیاف تابیده برای تاروپود و خامه؟ ۵. نوع گره چگونه است؟ ۶. آیا سطح فرش صاف است یا غیر صاف (خوب قیچی شده یا نه؟) ۷. بلندی پرز فرش به میلی‌متر چقدر است؟ ۸. بالا و پایین فرش چگونه مهر شده‌اند؟ ۹. شیرازه فرش ۱۰. تعداد و نوع رنگ‌های فرش» (آزادی، ۱۳۵۴: ۶۰-۶۱).

سال ۱۹۰۲ فون‌بده با انتشار کتاب «فرش‌های عتیقه خاور نزدیک» شاید به پیروی از ریگل



تصویر ۵: سنت زئوبوس و سنت ژوستوس، مریم (ع) و مسیح (ع) را می‌ستایند، نقاش: دومینیکو گِرلانداو، ۱۴۸۳ م. منبع: www.scholarsresource.com

ریگل از دو جهت با هگل تفاوت دارد: نخست این که ریگل بیشتر به اشیاء می‌پردازد و هر گونه تمایز بین صنایع دستی و هنرهای زیبا را انکار می‌کند و از هر منبع تصویری برای نشان دادن تعلق اشکال به دوره خاص بهره می‌گیرد ... دوم این که از نظر ریگل هیچ دوره‌ای مهم‌تر از دوره دیگر نیست» (فرنی، ۱۳۸۳: ۷۳). آنچه سبب جدایی روش پژوهشی ریگل از لسینگ و فون‌بده می‌شود نخست ارزشی است که او بر تجزیه و تحلیل فنی فرش‌ها از نزدیک، لمس فیزیکی و واکاوی عتیقه‌شناسانه آن‌ها می‌دهد و به تطبیق طرح‌ها و نقوش از روی نقاشی‌ها بسنده نمی‌کند؛ دیگر این که اهمیت تاریخی برجسته‌ای برای فرش‌ها قائل است. چنانکه گفته شد لسینگ و فون‌بده از شیوه «terminus ante quem» (آخرین تاریخ ممکن برای هر چیز) در تاریخ‌گذاری فرش‌ها استفاده می‌کردند؛ رویکردی که پیروانی چون کورت اردمان^۱ داشت. این تفاوت سبک در تاریخ‌گذاری همچنین دسته‌بندی متفاوتی که از فرش‌های شرقی کرده بودند و آن‌ها را هنری مستقل یا شاخه‌ای از هنرهای اسلامی به شمار می‌آوردند، سبب شکل‌گیری «مکتب برلین» شد که وجه تسمیه آن به گرد هم آمدن کارشناسان نام‌برده در شهر برلین بود. در مقابل مکتب برلین، ریگل و پیروانش

1. Kurt Erdmann



تصویر ۶ و ۷: برگ‌هایی از کتاب «فرش‌های شرقی در تابلوهای غربی سده‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی» که لسینگ فرش نقاشی گرلانداو Lessing, Julius. Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV. - XVI. - را طراحی کرده است. منبع: XVI. - Jahrhunderts gezeichnet von Lulius Lessing, E. Wasmuth, Berlin 1877



تصویر ۸ و ۹ و ۱۰: برگ‌هایی از کتاب «فرش‌های عتیقه شرقی» نوشته ریگل. منبع: Riegl, Alois. Altestrn orientalischen Teppiche. (Reprint 1979 ed.), A. Th. Engelhardt, 1892

تمرکزش را بر فرش‌های صفوی که در نمایشگاه وین به نمایش درآمدند گذاشت و از فرش‌های آناتولی فاصله گرفت. او فرش‌ها را بر پایه نقوش به فرش‌های باغی، جانوری، شکارگاه، درختی، گلدانی، ترنج‌دار دسته‌بندی کرد و برای برخی فرش‌ها نیز با توجه به وجه تسمیه‌شان نام خاص برگزید مانند لهستانی و پرتغالی (Von Bode, 1902). روش کار او به این صورت بود که در هر فرش نقش غالب را برمی‌گزید و نام‌گذاری دسته‌بندی‌اش را بر آن پایه انجام می‌داد. این روش نادرست که تمایزی میان طرح و نقش نمی‌نهد هنوز هم چه در میان جامعه سنتی و چه دانشگاهی فرش ایران کاربرد دارد. از دیگر ویژگی‌های روش فون‌بده مقایسه تطبیقی نقوش فرش با نقوش دیگر هنرها، به سیاق ریگل بود. با این تفاوت که تطبیق ریگل بیشتر معطوف به نقوش بشقاب‌ها و منسوجات ساسانی است اما فون‌بده نگارگری و تذهیب ایرانی و نقوش آن را مدنظر داشت و بر این باور بود که نقاشی ایرانی متأثر از نقاشی چینی بوده است. فون‌بده برای اثبات ادعای خویش نقوش سیمرخ و اژدها همچنین ابرهای چینی نقش‌شده بر فرش‌های صفوی (مشخصاً فرش ترنج‌دار تبریز را که در موزه برلین نگهداری می‌شده است) شاهد می‌آورد (Von Bode, 1902: 38). کتاب فون‌بده در آن زمان در جامعه پژوهشگران فرش به کتابی برجسته تبدیل شد و بسیار مورد ارجاع قرار گرفت. ارنست کونل (۱۸۸۲-۱۹۶۴)^۲ پژوهشگر هنر و مدیر بخش اسلامی موزه دولتی برلین و نخستین رییس انجمن هنر شرقی در آلمان، سه بار این کتاب را بازنویسی و ویرایش کرد و مطالب تازه‌ای به آن افزود. واپسین ویرایش به سال ۱۹۵۵ برمی‌گردد. چارلز گرانت الیس^۳ نیز ویرایش کونل را به انگلیسی برگرداند.

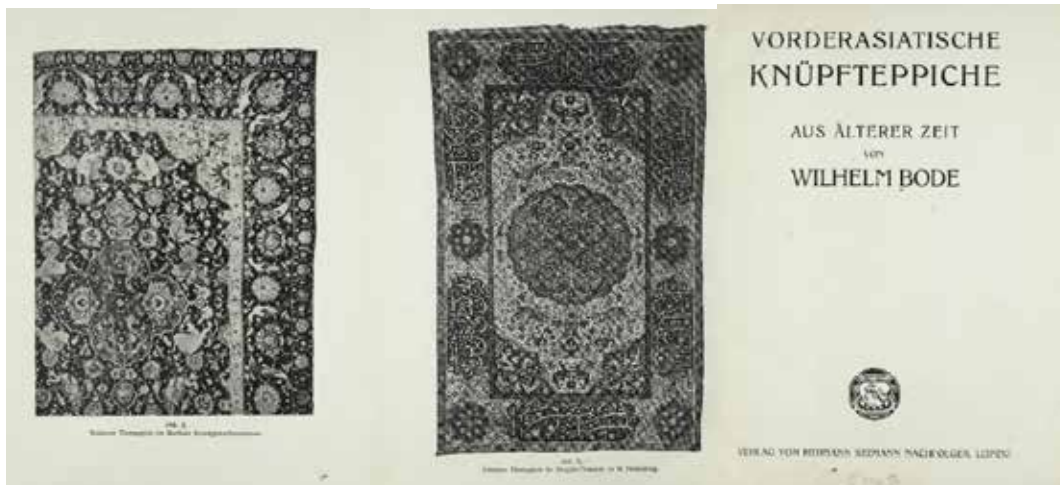
۱. میراثی که فون‌بده برای موزه برلین گردآورده بود از جمله همین فرش در جنگ جهانی دوم و بمباران متفقین نابود شد. سال ۲۰۱۳ نمایشگاه عکسی از فرش‌های موزه برلین که در جریان جنگ نابود شده بود در برلین برگزار شد. در این نمایشگاه و برای ارائه اهمیت آنچه از دست رفته، در کنار تصاویر فرش‌ها، فرش ترنج‌دار مشابهی که در مقیاس مشابه در تبریز بافته شده است نیز در یکی از فضاها موزه به نمایش درآمد.

2. Ernst Kuhnel
3. Charles Grant Ellis

کونل همانند فون‌بده بر دسته‌بندی فرش‌های دوره صفویه بر اساس نقش تأکید داشت و از تلاش برای نسبت دادن آن‌ها به مراکز خاص امتناع کرد. فون‌بده فرش‌ها را صرفاً به نام کشورها پرشیا^۴، آناتولی، هند و اسپانیا تقسیم‌بندی کرده بود و کونل نیز همین روش را در ویرایش کتاب پیش گرفت و کمتر به جزئیات پرداخت. او در ویرایش کتاب فون‌بده، دسته‌بندی زیر را از فرش‌های صفوی ارائه داد:

۱. فرش‌های صفوی با نقوش جانوری؛ فرش‌های شکارگاه، فرش‌های ابریشمی جانوری، فرش‌های پشمی جانوری؛
 ۲. فرش‌های صفوی با نقوش گیاهی؛ فرش‌های ترنج‌دار، فرش‌های جانمازی، فرش‌های گلدانی، فرش‌های باغی؛
 ۳. فرش‌های صفوی مشهور به لهستانی؛ فرش‌های لهستانی گره‌دار، فرش‌های لهستانی تخت‌باف (Kühnel and Von Bode, 1955).
- کونل همچنین در کتاب «هنر اسلامی» که در سال ۱۹۵۹ منتشر شد در فصل‌های جداگانه به فرش‌ها و منسوجات دوره سلجوقیان، صفویان و عثمانیان پرداخت. او بر این باور بود که سده شانزدهم میلادی عصر کلاسیک فرش‌بافی در ایران بوده است و در کارگاه‌های فرش‌بافی سلطنتی صفوی زبردست‌ترین هنرمندان طرح، نقش، رنگ و بافت را به جایی رساندند که ماندش را در هیچ کجای جهان نمی‌توان یافت. او فرش‌های صفوی را به دو گروه تقسیم می‌کند. گروه اول که تعدادش بیشتر است، دارای نقوشی است که در مرکز فرش

۴. واژه «پرشیا» که به صورت فراگیر در نوشته‌های خاورشناسان به کار رفته جدال‌های ترمینولوژیک بسیاری را میان کارشناسان برانگیخته است. این جدال‌ها درباره چگونگی جایگزینی «پرشیا» با واژه «ایران» است. در این جستار استفاده از واژه «پرشیا» در حوزه گفتمان قالی شرقی نسبتی با دولت مدرن ایران و زبان رسمی و ادبیاتش ندارد بلکه این‌جا به منزله صفتی به کار گرفته‌شده که نزد اروپاییان و آمریکاییان در بر گیرنده گونه‌ای از قالی‌های نفیس و تجاری در سال‌های پیش از ۱۹۳۵ و پیش از زمانی است که کشور ایران به این نام در جهان شناخته شود و مورد تصویب سازمان ملل قرار گیرد. «پرشین‌کارپت» اصطلاحی شناخته‌شده برای جهانیان است و شاید نتوان آن را به‌سادگی به «ایرانیین کارپت» برگرداند زیرا بیم آن می‌رود که پیشینه تاریخی و دانشگاهی این اصطلاح مغفول بماند.



تصویر ۱۱ و ۱۲ و ۱۳: برگ‌هایی از کتاب «فرش‌های عتیقه دوران گذشته» نوشته فون بده، (۱۹۰۲ م). منبع: Von Bode, Wilhelm. Vorderasiatische knüpfteppiche aus älterer zeit, Leipzig, 1902

متمركزند و نقوش گروه دوم در جهت طولی فرش. كونل در «هنر اسلامي» مي‌كوشد فرش‌هاي صفوي را به مناطقي از ايران نسبت دهد گرچه دقيق نباشد. منبع كونل در اين انتساب‌ها بسيار وامدار كتاب فردريك روبرت مارتين (۱۸۶۸-۱۹۳۳)^۱ با نام «تاريخ فرش‌هاي شرقي پيش از ۱۸۰۰ ميلادي»^۲ است كه در سال ۱۹۰۶ منتشر شده است. براي نمونه كونل فرش‌هاي موسوم به گلداني را به كاشان و فرش‌هاي باغي را به شمال ايران منسوب كرد. همچنين كوشيد به ريشه‌يابي طرح و نقوش فرش‌هاي صفوي پردازد و کاربري فرش‌ها را هم حدس بزند. چنانكه درباره فرش‌هاي گلداني بر اين باور است كه به سبب جهت‌دار بودن و نقوش گياهي‌شان در نمازخانه و براي تعيين جهت قبله به كار مي‌رفته‌اند و فرش‌هاي باغي برگرفته از طرح باغ‌هاي ايراني بوده‌اند و فرش‌هاي ترنج‌دار از شمسه‌هاي تذهيب و تجليد در كتاب‌آرآيي الهام گرفته و استفاده مذهبي داشته‌اند. همچنين فرش‌هاي شكارگاه را داراي کاربرد غيرمذهبي مي‌دانند (كونل، ۱۹۰-۲۱۱). او پا را از اين نيز فراتر مي‌گذارد و مي‌كوشد طراحان فرش‌هاي صفويه را نيز از ميان نگارگران پراوازه آن دوره بيباد: «نقطه اوج اين گونه تزئينات حيواني در فرش‌هاي I. Fredrik Robert Martin

سال ۱۹۱۰ بزرگ‌ترين نمايشگاه هنر اسلامي كه تا آن زمان برگزار شده بود در مونيخ گشايش يافت. هدف اين نمايشگاه ارج نهادن به هنرهاي شرقي از جمله فرش بود و نه فرش به مثابه ابزاري براي ارتقاى طراحي صنعتي. مارتين، فون‌بده و فردريش زاره (۱۸۶۵-۱۹۴۵)^۳ از برگزاركنندگان اين نمايشگاه بودند. زاره نخستين رييس دپارتمان هنر اسلامي برلين بود و علاقه بسياري به فرش داشت. او در آغاز دستيار لسينگ سپس فون‌بده در موزه هنرهاي تزئيني برلين بود و چندين بار نيز به

3.Friedrich Sarre

۲. متأسفانه اين كتاب بسيار كمياب است و نگارندگان هنوز به آن دسترسي پيدا نكرده‌اند و فقط كلياتي درباره آن مي‌دانند.

ایران سفر کرد و دربارهٔ هنر پیش از اسلام و هنر دوران اسلامی پژوهش‌های درخوری انجام داد. زاره مجموعه‌ای از آثار هنر اسلامی به‌ویژه فرش و نسخه‌های خطی را در سفرش به ترکیه و ایران خرید. تمامی این آثار در نمایشگاه برلین ۱۸۹۹، نمایشگاه هنر اسلامی پاریس ۱۹۰۳ و نمایشگاه فرانکفورت ۱۹۳۲ به نمایش گذاشته شدند. زاره در ۱۹۰۸ کتاب «فرش‌های کهن شرقی» را با همکاری هرمان ترینکوالد^۱ منتشر کرد. ترجمهٔ انگلیسی کتاب نیز در دو جلد منتشر شده است. در کتاب حدود ۲۰۰ تصویر رنگی و سیاه‌وسفید از فرش‌های ایرانی، هندی، هند و ایرانی، ترکی، مصری، ایرانی-مصری و قفقازی از سده‌های شانزدهم تا هجدهم میلادی وجود دارد. زاره فرش‌های ایرانی را به شکارگاه، جانوری، گیاهی، هراتی، گلدانی، لهستانی، اسلیمی، نوشتاری (فرش‌هایی که در آن‌ها خوشنویسی در متن یا حاشیه به کار رفته است) و پرتقالی دسته‌بندی و نام‌گذاری کرده است. روش زاره بدین گونه است که نخست و در پیشگفتار کتاب به تفصیل دربارهٔ روش‌ها و فنون فرش‌بافی و شیوه‌های گره‌زنی سخن گفته سپس هر فرش را به صورت مجزا تجزیه و تحلیل فنی و زیباشناسانه کرده است؛ طرح خطی هر فرش را کشیده و نقش و رنگ فرش را واکاویده است. روشی سنجیده که هنوز هم کاربردی‌ترین و موثکافانه‌ترین روش تجزیه و تحلیل فرش به شمار می‌رود. این کتاب و روش مطالعاتی به کار گرفته شده در آن نشان



تصویر ۱۴: نمایشگاه هنر اسلامی، مونیخ، ۱۹۱۰. منبع: wendymks.blogspot.com

1. Hermann Trenkwald

می‌دهد که زاره بیش از آن که نظرش به فون‌بده نزدیک باشد همانند ریگل است و از شیوهٔ او پیروی می‌کند. زاره هر فرش را اثری مستقل و ارزشمند می‌داند که تاریخ فرهنگی خود را دارد و معیاری برای تاریخ‌گذاری به شمار می‌رود. «زاره همانند ریگل کوشید که اثبات کند فرش‌ها از نظر تاریخی آثاری ارزشمندند و برای افزودن به جایگاه آن‌ها نیازی به پیوند دادنشان به نقاشی‌های رنسانس نیست» (Farnham, 2007, 81-90). از این رو است که زاره را پیرو مکتب وین می‌دانیم.

کم و بیش تا ۱۹۳۵ میلادی کانون مطالعه و پژوهش دربارهٔ فرش‌های شرقی در کشورهای آلمانی‌زبان است؛ سپس به سوی کشورهای انگلیسی‌زبان سوق پیدا می‌کند. شاید نامدارترین انگلیسی‌زبانانی که در زمینهٔ پژوهش در فرش ایران ظهور کردند آرتور اپهام پوپ (۱۸۸۱-۱۹۶۹) و همسرش فیلیس آکرمن^۲ باشند. کتاب پرآوازهٔ «بررسی هنر پرشیا» که در ایران به «سیری در هنر ایران» شناخته شده است در شش جلد در سال ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ منتشر شد. پوپ بخشی از این کتاب را به فرش‌های کلاسیک ایرانی اختصاص داد که می‌توان گفت یکی از جامع‌ترین کتاب‌ها در این باره است. پوپ ارتباطی نزدیک با مجموعه‌داران و موزه‌ها داشت از این رو به فرش‌های عتیقهٔ یگانه‌ای دسترس داشت از سویی پیوند نزدیکی که با شاه و دربار ایران برقرار کرده بود به او این امکان را می‌داد که تجزیه و تحلیل‌های جامع‌تری دربارهٔ فرش‌ها داشته باشد. این شرایط و ویژگی‌ها از پوپ کارشناسی کارگشته در فرش و منسوجات ساخته بود. فرش دست‌باف در میان موضوعاتی که پوپ در آن متخصص بود همواره جایگاهی ممتاز در زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش داشت. آمریکا در آن سال‌ها کاملاً به ارزش هنری و کلکسیون هنرهای شرقی به‌ویژه فرش پی برده بود. همچنین دورهٔ پهلوی سال‌های درخشان تولید و صادرات فرش‌های ایرانی به اروپا و آمریکا بود.^۳ از سویی دولت از پژوهشگرانی چون پوپ پشتیبانی

2. Phyllis Ackerman

۳. در ایران تولیدکنندگان نام‌آوری چون عموآغلی، ارجمندی، اعتماد، صابر و ... ظهور کرده بودند و بازرگانان ارمنی و یهودی ایرانی تبار هوشمندانه و سنجیده فرش را به بازارهای خارجی صادر می‌کردند.



تصویر ۱۵ و ۱۶: برگ‌هایی از کتاب «فرش‌های کهن شرقی» نوشته زاره (۱۹۰۸ م). منبع: Sarre, F. *Altorientalische Teppiche/Ancient oriental carpets*, Leipzig 1908

«تاریخچه» با این جمله آغاز می‌شود: «هنر ایران در مغرب زمین به مدت چند قرن بیش از هر چیز به قالی ایرانی نام‌بردار و شناسا بوده است» (پوپ، ۱۳۸۹: ۲۶۰۷). پوپ آشکارا همانند ریگل شیفته فرش‌های صفوی است: «فرش‌های شرقی بازار اروپا همه بافته از پشم بود و رنگ‌های محدود داشت و طرح‌ها و نقش آن‌ها کمابیش خشن و خالی از ظرافت، و نیز دلگیر و فاقد تابناکی و ظرافت دلپسند دستبافته‌های ایرانی» (همان). او در بررسی فرش‌های ایرانی به نقاشی‌های اروپاییان و نگاره‌های ایرانی همانند اسلافش چون لسینگ، فون‌بده و معاصرانش کونل و دیماند بسنده نکرد؛ سفرنامه‌های اروپاییانی را که به ایران سفر کرده بودند همچنین نوشته‌های تاریخ‌نویسان ایرانی را جست‌وجو کرد و از دل آنان استنادات تاریخی بیرون کشید گرچه خودش می‌نویسد: «در این نوشته‌ها، جست‌گریخته، اشاره‌های ناچیزی به فرش و فرش‌بافی شده است. گرچه بیشتر این اشاره‌ها کم‌محتوا هستند و اطلاع زیادی به ما نمی‌دهند» (همان: ۲۶۲۹). پوپ در تاریخ‌گذاری و انتساب فرش‌ها به جغرافیای بافت رویکرد دوگانه‌ای دارد. از سویی محتاط است و همه جنبه‌ها را در نظر می‌گیرد و می‌کوشد بسیار علمی

می‌کرد که با انتشار کتاب‌ها و جستارهای موشکافانه ارزش‌های راستین فرش ایران را به جهانیان بشناسانند. «پوپ [برخلاف اروپاییان] کارش را فقط در یک شاخه از این دست پژوهش‌ها درباره قالی محدود نکرد. سلسله جستارهای منتشرشده پوپ در ایترنشنال استودیو در اوایل دهه ۱۹۲۰ به ما فرصت نگاهی گذرا را می‌دهد تا چگونگی تلاش او را در جهت ارزیابی قالی‌های شرقی هم به منزله شاخه‌ای از هنرهای زیبا و هم به مثابه‌اشیایی دارای ارزش تاریخی مطالعه کنیم ... در نیمه اول دهه ۱۹۲۰ همچنان رویکرد او به موضوع فرش فرمالیستی باقی مانده بود» (کائودی، ۱۳۹۴: ۵۲-۵۵). از چرخشی در روش پژوهشی پوپ روی می‌دهد. احتمالاً این چرخش به سبب سفرش به ایران باشد! پوپ پس از برگزاری چند نمایشگاه در نیویورک و شیکاگو به چهره‌ای پرآوازه و جنجالی در میان تاریخ‌نویسان تبدیل شد و با اعتماد به نفسی که یافته بود کتاب «بررسی هنر پرشیا» را نوشت که بخش فرش آن با نام

۱. «او نخستین بار در ۱۹۲۵ به دعوت رضاخان که آن زمان نخست‌وزیر بود به ایران سفر کرد و در حضور او درباره هنر ایرانی [با موضوع گذشته و آینده هنر پارسی] سخن گفت. سخنان او بسیار مورد توجه رضاخان قرار گرفت و شعله‌های ملی‌گرایی را در وجودش برافروخت» (Siver, 2005).

به دسته‌بندی و تاریخ‌گذاری فرش‌ها پردازد و گاه، با دلایل نه چندان موثق فرشی را به جایی منتسب و تاریخ‌گذاری می‌کند. همین دوگانگی، سبب خرده‌گیری منتقدین به او شده است. «پوپ چنین ادعا کرد که فرش‌های [صفوی] در اصفهان بافته نشده‌اند به این سبب که آب اصفهان آهک دارد و آب‌آهک برای تولید قالیچه مناسب نیست. به همین سان سندسازی او مبنی بر این که قالیچه‌های پلونزی در جوشقان بافته شده‌اند مضحک بود؛ پوپ ادعا کرد چون ساکنان قدیمی اصفهان بر این باور نبوده‌اند که حجم زیادی از فرش‌های دربار شاه‌عباس در جوشقان بافته شده است، پس فرش‌های [موسوم] به پلونزی در جوشقان بافته نشده‌اند. این ساکنان قدیمی اگر شاه‌عباس قابل‌اعتمادی برای نقل رویدادهای دوره شاه‌عباس بوده باشند، احتمالاً باید مسن‌تر می‌بودند!» (Farnham, 2007, 81-90). با همه این خرده‌ها که بر کار او می‌گیرند پوپ چندان در بند انتساب فرش‌ها به جغرافیای خاص نیست و به‌واقع مسئله او سبک طرح و نقش فرش‌ها نیست. پوپ به این نکته اشاره می‌کند که عوامل گوناگونی ممکن است سبب تأسیس کارگاه‌های فرش‌بافی درباری در یک روستای دورافتاده شود اما در آن کارگاه روستایی فرش‌های شهری فاخر بیافند. «تلاش برای شناخت محل بافت نیز چندان واجب نیست که آن تشخیص منشأ اهمیتی بیش از کاربرد در بحث و گفت‌وگو درباره یک فرش بخصوص داشته باشد. البته، در اطلاق نام محل بافت به فرش اتفاق‌نظر حاصل است لیکن این شیوه نام‌گذاری همیشه رضایت‌بخش و متضمن واقعیت نیست» (پوپ، ۱۳۸۹: ۲۶۱۴). سختگیری پوپ در انتساب فرش‌ها به یک جغرافیای خاص زمانی بیشتر می‌شود که به کتیبه فرش‌ها هم اعتماد نمی‌کند و شرح می‌دهد که تکیه بر «یاء نسبت» سبب گمراهی است زیرا بسیاری اوقات «یاء نسبت» که در ادامه نام کوچک شخص می‌آید صرفاً یک نام خانوادگی است نه این که شخص حتماً اهل آن شهر باشد یا در آن زندگی کند و نام خانوادگی شخص به هیچ رو برهان قاطع شناسایی محل بافت نمی‌تواند باشد. سپس به کتیبه قالی شیخ‌صفی اشاره می‌کند که بر آن نوشته شده

است: «عمل مقصود کاشانی» و می‌نویسد: «... پشم آن آشکارا از منطقه تبریز است و متفاوت از پشم مناطق ایران مرکزی. احتمال نمی‌توان داد به رغم فراوانی پشم در کاشان، پشم قالی اردبیل را از تبریز به کاشان آورده باشند تا به سبک قالی‌های تبریز بافته شود و سپس به اردبیل برده شود که به تبریز بسیار نزدیک است» (همان: ۲۶۱۶). گرچه پوپ در این جمله به‌درستی به تفاوت سبک در جغرافیای فرش ایران اشاره می‌کند اما به طور کل بر این باور است که شناخت فرش‌ها بر پایه طرح و نقش دشوار است زیرا حکومت در تشجیع یا تضعیف برخی طرح‌ها و نقوش، نقش برجسته‌ای دارد و پسند دربار سبب رواج برخی نقشه‌ها در شهرهایی شده که آن نقشه در آن شهر بومی نبوده است. «انتساب قالی‌های پر احتشام سده دهم هجری به مناطق خاص خصوصاً دشوار است، چرا که نفوذ دربار باعث می‌شود که سلیقه‌ها و پسندها همه‌جا یکسان شود» (همان). پوپ راه چاره را در بررسی اسلوب بافت و بررسی نوع مواد اولیه می‌داند. ایراد دیگری که به پوپ می‌گیرند در تاریخ‌گذاری فرش‌ها و عدم توجهش به دستاوردهای پیشینان مانند ریگل، زاره و فون‌بده است. پوپ بیشتر سخن دلالت و فروشندگان فرش را در تخمین تاریخی فرش‌ها می‌پذیرفت تا روش‌هایی که خاورشناسان اروپایی برای تعیین قدمت فرش‌ها به کار می‌برده‌اند. رویکرد گردآوری داده‌ها به‌صورت میدانی و سندسازی برای این اطلاعات شاید بیشترین نکته‌ای باشد که منتقدان پوپ بر آن خرده وارد کرده‌اند. خود پوپ نیز کمتر قائل به روش‌های مرسوم تاریخ‌گذاری که تاریخ‌نگاران به کار می‌گرفتند بود. برای نمونه جدالی که درباره روش تاریخ‌گذاری یک فرش میان پوپ و دیماند روی داد مشهور است. «دیماند در جستار فرش‌های ترنج‌دار پارسی به مقایسه بین طرح قالی‌های پارسی و طرح فرش‌های تصویرشده در نگاره‌های بهزاد، نگارگر اواخر دوره تیموری، می‌پردازد. پوپ در نقد دیماند می‌گوید که تکیه بر نگاره‌ها به منزله منابع اولیه تاریخ‌گذاری قالی بسیار غیر عقلانی است و احتمالاً منجر به نتایج نادرست می‌شود».

۱. پوپ همچنین نظر دیماند درباره تأثیر نقوش چینی بر



تصویر ۱۷: نمایشگاه هنر اسلامی، شیکاگو، ۱۹۴۷. منبع: www.artic.edu

۱۳۸۹: ۲۶۲۰). شاید هیچ کتابی به اندازه «بررسی هنر پرشیا» و «قالی ایران» نوشته سیسیل ادواردز بر سبک کار پژوهشگران ایرانی تأثیر نگذاشته باشد. در آلمان جدی‌ترین منتقد پوپ، کورت اردمان (۱۹۰۱-۱۹۶۴) به مدیریت بخش اسلامی موزه برلین رسید که ادامه‌دهنده «مکتب برلین» بود. او استاد هنر اسلامی در دانشگاه برلین، بن، قاهره، هامبورگ و از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۸ استاد دانشگاه هنر اسلامی استانبول بود. دوره‌ای که احتمالاً نقش بسیاری در جهت‌گیری فکری او به سوی هنر آناتولی داشت. هنر ساسانیان و فرش دو زمینه اصلی علاقه او بودند. «زاره در ۱۹۲۸ یکی از جستارهای کتاب نمایشگاه وین را به اردمان سپرد. او نیز تسلط خود را بر فرش نشان داد و پس از آن مطالعات جدی‌اش را در این باره آغاز کرد» (Jens KR, 2012). در ۱۹۵۵ تاریخ نوین فرش‌های شرقی را پایه گذاشت و به وضوح در پی یافتن پاسخی قانع‌کننده برای پرسش‌های بی‌شمار خود از گذشته برآمد. این موضوع را به خوبی می‌توان در کتاب او با نام «تاریخ اولیه فرش‌های ترکی» مشاهده کرد. سپس به ترکیه رفت و ادامه پژوهش‌هایش را در آنجا پیگیری کرد. اردمان بر خلاف پوپ که تاریخ نخستین فرش‌ها را به ایران می‌رساند، مبدأ تاریخ فرش را در آناتولی می‌جست. تاریخ‌نگاری اردمان درباره فرش بر پایه دو فرضیه بنا شده بود. نخست فرش‌های سلجوقی که یولیوس هاری ۱. اردمان هیچ‌گاه قالی‌پازیریک را از نزدیک ندید اما بر نظرش مبنی بر پارچه بودن آن پای فشرد. اقبالی که اردمان در ترکیه دارد همانند جایگاهی است که پوپ در ایران برخوردار است.

به باور پوپ عناصر طبیعت گرایانه الهام گرفته شده از چین در طرح قالی تصویرشده در نگاره بهزاد اختصاصاً سندی برای نسبت دادن قالی‌های واقعی با طراحی مشابه در زمان بهزاد در اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶ م نیست» (کائودی، ۱۳۹۴: ۵۲-۵۵). پوپ برای نمایشگاه شیکاگو جستاری نوشت که در میان تاریخ‌نگاران بسیار بازخورد داشت. «آخرین نظر به طرز طعنه‌آمیزی مربوط به دیمانند بود: «آقای پوپ در مجله [آرت بولتن] جلد ۸ ص ۴۳ با اکراه تاریخ‌گذاری من را برای یکی از فرش‌های مجموعه بالارد در قرن پانزده میلادی تأیید می‌کند و در این کاتالوگ تاریخ‌گذاری برخی از قالی‌های ترنج‌دار شمال غرب پرشیا را می‌پذیرد ... و اظهار می‌دارد دو قالی نخست در نمایشگاهش ممکن است به چنین تاریخی تعلق داشته باشند. شگفت‌انگیز است که آقای پوپ بعد از مورد انتقاد قرار دادن من برای تطبیق قالی‌ها با نگاره‌های بهزاد درباره قالی‌های قرن شانزده و ویژگی‌هایشان می‌نویسد: با احیای طبیعت‌گرایی هنر پرشیا که مرهون بهزاد و شاگردانش است استفاده از گل و گیاه و سبک واقع‌گرایانه در قالی‌های درباری آغاز شد، بنابراین قبل از ربع نخست قرن شانزده میلادی، قالی‌های ایرانی تا حد زیادی مستقل و منبع نقاشی بوده‌اند ...» (همان). او برای تاریخ‌گذاری فرش‌ها روش خود را داشت و به نقوشی که در آرایه‌های معماری و دیگر هنرهای ایرانی به کار رفته بود رجوع می‌کرد و با استخراج جزئیات نقوش، آن‌ها را با نقوش فرش‌ها تطبیق می‌داد و بر این پایه تاریخ برخی فرش‌ها را تخمین می‌زد. با این همه بر این باور بود که «باز هر کوششی برای تعیین تاریخچه فرش‌های ایرانی، به علت کثرت تعداد آن‌ها، دچار سرگستگی می‌شود و این نه فقط به علت فراوانی نمونه‌های موجود است ... بلکه سرگستگی عمدتاً به علت پیچیدگی ترکیب‌بندی طرح و نقش قالی‌های گران‌مایه است» (پوپ)،

نقوش فرش ایران را موردانتقاد قرار داد، مسئله‌ای که برای مدت‌ها سبب سردرگمی در مطالعه هنر اسلامی شده بود. گرچه درباره تأثیرپذیری هنر ایرانی از چین سخن و نظر بسیار است و هر پژوهشگر نظراتی در تأیید یا رد آن دارد اما احتمالاً پوپ با تعلق‌خاطری که به ایران داشت و همچنین حمایتی که از دربار پهلوی دریافت می‌کرد، بر خود واجب می‌دانست چنین نظراتی را قاطعانه رد کند.

لویتوت-هاردگ^۱ (۱۸۷۴-۱۹۱۷) و فردریک روبرت مارتین آن‌ها را در مسجد علاءالدین کعباد سلجوقی در قونیه به سال ۱۹۰۶ یافته بودند و دیگری فرضی که خاستگاه نخستین فرش‌های جهان را در قبایل چادر نشین بدوی می‌دانست. اردمان بنا بر این گذاشته بود که فرش‌های یافته شده در مسجد قونیه کهن‌ترین فرش‌های جهان هستند که طرح و نقش آن‌ها برگرفته از سنت‌های ترکمانی-مغولی منطقه آنایبی و ترکستان است. گرچه گزاره دوم این نظریه درست است اما پافشاری اردمان بر این که کهن‌ترین فرش‌های جهان همین نمونه‌ها هستند و منشأ فرش‌های گره‌دار جهان به آناتولی برمی‌گردد، مشکل عمده نظریه او شد. امروز ما می‌دانیم که غزهای سلجوقی از خراسان به ایران حمله کردند و تا مراغه و تبریز پیش آمدند و دسته‌ای از آنان به ارمنستان و آناتولی لشکر کشیدند و در آنجا تشکیل حکومت دادند که به سلاجقه روم مشهورند. همین گروه سیطره خود را تا مصر و شام نیز گسترش دادند؛ بنابراین فرش‌های مسجد علاءالدین کعباد همچنین مملوکان مصر متأثر از سه سرچشمه ترکمانی (غزهایی که مسلمان شده بودند و مسلمانان آنان را ترکمان می‌نامیدند)، مغولی و اسلامی بوده است. تسلط این فرهنگ بصری را در طرح و نقش فرش‌های ایرانی از سده‌های ۵ تا ۱۰ هجری تا پیش از روی کار آمدن صفویه که به کلی نقشه فرش‌ها را دگرگون کرد در نگاره‌های ایرانی می‌توان دید. از سویی کشف قالی پازیریک در ۱۹۴۹ شالوده نظریه اردمان را به هم ریخت. او تا پایان عمر هم نپذیرفت

۱. Julius Löytved-Hardegg

۲. سال ۲۰۱۴ موزه ملی کویت، شماری از فرش‌های دوران پیش از اسلام را رونمایی کرد که پیش‌تر هیچ اطلاعی درباره آن‌ها وجود نداشت. بخش عمده‌ای از این مجموعه، فرش‌هایی است مزین به نقوش هنر ساسانی. این نمونه‌ها در افغانستان و نزدیکی مرز ایران یافت شده‌اند. با یافته شدن این فرش‌ها ایرانی بودن قالی پازیریک تأیید می‌شود زیرا نقوش یافته شده بر نمونه‌های موزه کویت آشکارا متأثر از هنر هخامنشی و قالی پازیریک هستند. گفتنی است تنها اطلاعات موجود درباره تاریخ فرش دوره ساسانیان داده‌های اسنادی درباره فرش پرآوازه بهارستان یا بهارخسرو بوده که البته اثری از آن به جای نمانده است. فردریک اشپولر فرش‌شناس سرشناس، سال ۲۰۱۴ کتابی درباره این فرش‌ها نوشته که انتشارات تامس و هادسون آن را منتشر کرده است.

که پازیریک فرش‌های گره‌دار است و بر این نکته تأکید داشت که پارچه‌ای منقوش است. به هر روی اردمان آشکارا فرش‌های ترکی و آناتولی را برتر از فرش‌های صفوی می‌دانست. او در کتاب «هفت صد سال فرش‌های شرقی» نوشته است: «آنان [طراحان و بافندگان فرش‌های صفوی] قانون‌های طراحی فرش را که پیش از سده پانزدهم میلادی تکامل یافته بود با فرش‌های ترنج‌دار، نقوش گل، ستاره، درختان تاک، شکوفه‌ها و برگ‌های اسلیمی زیر پا گذاشتند ... این نقوش کاملاً با فرش بیگانه‌اند و حتی برای پارچه و هنر نساجی نیز مناسب نیستند» (Erdmann, 1970, 60). او در شایستگی هنری فرش‌های صفویه تردید داشت و حتی برخی فرش‌های ایرانی را نیز به ترکیه نسبت می‌داد؛ برای نمونه بر اختلاف‌نظری که درباره فرش‌های شناخته شده به سالتینگ^۳ وجود داشت تمرکز کرد و در اثبات باور خویش به دنبال دلایلی گشت. فرش‌های سالتینگ را به تاریخ‌های دوگانه‌ای نسبت داده‌اند. «تاریخ اول مربوط است به فرش‌های بافت قرن نهم هجری یا شانزده میلادی در ایران و تاریخ دوم قرن سیزده هجری یا نوزده میلادی در ترکیه. مارتین و پوپ از جمله معتقدین به تاریخ اول بوده و اردمان، گرت ایس، آنت ایتینگ به تاریخ دوم اعتبار می‌دهند» (دریایی، ۱۳۹۰: ۴۵-۵۲). اردمان بر این باور است که فرش‌های سالتینگ در هرکه^۴ بافته شده‌اند (Erdmann, 1970: 76-80). رنگ‌های شاداب و درخشانده، نوع خاص سلیقه رنگی، ساختار و جنس نخ‌های فلزی، فضا سازی‌ها و نقوش خاص و کتیبه‌های بسیار و ... از جمله ویژگی‌هایی است که اردمان با استناد به آن‌ها این فرش‌ها را با ریشه ترکی می‌داند؛ اما امروز مدارک متعددی موجود است که بر ایرانی بودن فرش‌های سالتینگ صحه می‌گذارد مانند آزمایش‌های نوین انز (Enz, 1933: 192-195) که مواد رنگزای به کار گرفته شده در این فرش‌ها را ایرانی می‌داند همچنین استنادات آیلند به گره نامتقارن و رج‌شمار بالای فرش‌ها که مطابق با سنت فرش‌بافی در ترکیه نبوده است (آیلند، ۱۳۷۹: ۷۰-۶۶).

3. The Salting Carpet

۴. Hereke, شهری در استان قرق‌رایلی ترکیه.

در جایگاه کنونی که شکوه دیرین فرش ایرانی در جهان رو به نابودی است، ارزش کتاب «قالی ایران» نوشته سیسیل ادواردز (۱۸۸۱-۱۹۵۳)^۱ افزایش بیشتری یافته^۲ چرا که این کتاب در بزنگاهی از تاریخ فرش ایران نوشته شده است که پس از آن، در بسیاری از مناطق، فرش بافی با روند کاهشی روبرو شده است (۱۹۴۸ م، ۱۳۲۷ خ) و ادواردز در جای جای کتابش به این نکته اشاره می‌کند؛ بنابراین به یاری این کتاب می‌توان فرش‌های فراموش شده برخی از مناطق را دوباره زنده کرد یا دست کم با رویکردی آسیب‌شناسانه گذشته را کاوید. همچنین بر خلاف دیگر کتاب‌ها که پایه پژوهششان را بر فرش‌های موزه‌ای و عتیقه گذارده‌اند، ادواردز^۳ پژوهش میدانی را برگزید و به همراه همسرش و یک عکاس، از راه زمینی، شهر به شهر و روستا به روستا، کمابیش به بیشتر بخش‌ها و شهرهای مهم فرش باف ایران سفر کرد و چون گزارشگری موشکاف وضعیت حال حاضر فرش بافی در ایران آن زمان را تاریخ‌نگاری کرده است.

ادواردز از آن دست پژوهشگران است که به سبب این که کتابش به فارسی ترجمه شده بسیار مورد نقد و بررسی در ایران قرار گرفته است. در میان کسانی که درباره ادواردز نظریه‌های مخالف دارند چند گروه دیده می‌شود. «بیشترین منتقدان کتاب را باید میان کسانی جستجو کرد که اصولاً به فرش فقط از منظر کالایی هنری می‌نگرند و ارزیابی آنان درباره فرش دست‌باف بیشتر به

1. Cecil Edwards

۲. کمتر کتابی به اندازه «قالی ایران» بر پژوهشگران ایرانی فرش تأثیرگذار بوده است. دلایل این نکته نیز پیچیده نیست. شمار کتاب‌هایی که درباره فرش ایران به زبان فارسی نوشته یا برگردانده شده اندک است. مهین‌دخت صبا مترجم کتاب در پیشگفتار نسخه فارسی می‌نویسد: «آقای دکتر احسان یارشاطر استاد دانشگاه و محقق سرشناس که شناسایی کامل به کتاب داشتند مرا به اهمیت آن واقف ساختند و توصیه نمودند که آن را مطالعه کنم و در صورت تمایل به زبان فارسی برگردانم» (صبا، ۱۳۶۸: پیا).

۳. ادواردز اصالتاً انگلیسی اما متولد و بزرگ‌شده تنگه بسفور در ترکیه و از سهامداران بانفوذ شرکت O.C.M بود. او صرفاً به کار دانشگاهی و مطالعات کتابخانه‌ای نپرداخت و از نخستین سال‌های سده بیستم تا زمان بازنشستگی در ۱۹۴۷ شخصاً در کار تولید و تجارت فرش دخیل بود و تجربیاتی فراوان آندوخت.

تاریخ و قدمت یا نهایت رج‌شمار و جنس و تاب نخ محدود می‌شود. دامنه این نگاه را می‌توان به سال‌های طولانی و در میان کسانی گسترش داد که حتی تا همین اواخر فرش خوب را فقط در ظرافت و رج‌شمار بالا و در برخی موارد ابریشمی می‌دانستند. دارندگان این نوع اعتقاد را می‌توان در میان مورخان، پژوهشگران، دوستداران هنرهای سنتی ایرانی و بسیاری از کارشناسان قدیمی جستجو کرد. گروهی دیگر کتاب را به دلیل قدمت آن نادیده می‌گیرند و این که آن نوع فرش بافی که در کتاب ادواردز آمده متعلق به زمانی دیگر و نوع فرش‌هایی است که امروزه غالباً از بین رفته یا کیفیت آن‌ها تغییر کرده است. [اما] اصلی‌ترین ارزش کتاب مربوط به همین بخش است. این که بدانیم در ۷۰ سال پیش از مناطقی که وی گذر کرد و غالباً فاقد امکانات و دسترسی‌های امروز بود چه فرش‌های متنوع و زیبایی بافته می‌شد» (صوراسرافیل، ۱۳۹۵: ۶۲-۶۳). برخی نیز ادواردز را به سبب اصطلاحات نادرستی که در ادبیات فرش ایران رواج داد همچنین برداشت‌های غلط از موضوعات و گسترش آن‌ها سرزنش می‌کنند. «متأسفانه در بررسی تاریخ فرش ایران، حضور چنین شیوه‌ای [فرنگی‌سازی] در فرش کرمان، به تحولات بازارهای آمریکا و اروپا، مخصوصاً تحول سلیقه‌های مصرف‌کنندگان اروپایی نظیر فرانسه در حد فاصل جنگ‌های بین‌الملل اول و دوم نسبت داده می‌شود، و افرادی نظیر سیسیل ادواردز را باید از مروجین اولیه این اندیشه نادرست قلمداد کرد» (زوله، ۱۳۹۲: ۸۳). به هر روی کتاب سیسیل ادواردز کاستی‌هایی دارد اما هر متن برآیند شرایط زمانی، مکانی فرهنگی دوره خودش است و هر متن را باید در افق تاریخی خودش مطالعه کرد. گرچه خاورشناسان بیش از صدسال است که به فرش ایران پرداخته‌اند اما فرش‌شناسی در ایران دانشی نوپاست. سخن گفتن در خدمت و خیانت خاورشناسانی که درباره فرش ایرانی به تاریخ‌نگاری پرداخته‌اند سویه‌ای در سطح دارد و سویه‌ای در ژرفا. آنچه در سطح است آسیب‌شناسی روش پژوهشی آنان و بررسی نقاط قوت و ضعف آثارشان است؛ و در لایه‌های ژرف‌تر پرداختن به انگیزه‌های سیاسی، اقتصادی و مرزبندی‌هایی که



دوفصلنامه علمی - پژوهشی
انجمن علمی فرش ایران
شماره ۳۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۶

اصیل ساروق فراموش شد و جایش را نقشه‌هایی موسوم به ساروق آمریکایی گرفت یا آنچه در تبریز و مشهد و کرمان روی داد. همچنین جنگالی که اردمان و الیس درباره فرش‌های ساتینگ به وجود آوردند بیش از آنکه انگیزه تاریخ‌نگاری و کشف حقیقت در آن بوده باشد به سبب قیمت‌شکنی بازار فرش‌های صفوی در حراجی‌ها و خرید ارزان فرش‌ها برای موزه‌ها بود. از سویی کارزار آمیزش جغرافیای سیاسی و جغرافیای بافت که از پایه نادرست است و نسبت دادن فرش‌های تاریخی به ایران، افغانستان یا قفقاز با اهداف سیاسی بی‌توجه به این نکته که این جغرافیای پهناور علی‌رغم تنوع قومی سالیان دراز از فرهنگی

در تقویت یا تضعیف هنر کشوری یا منطقه‌ای صورت داده‌اند. برای نمونه سرمایه‌گذاری شرکت‌های چندملیتی در فرش ایران گرچه سبب رونق اقتصاد و صادرات فرش شد اما رویکرد این امر با اهداف توسعه پایدار نبود و با وابسته شدن تولیدکننده داخلی به سرمایه و مواد اولیه خارجی کم‌کم زمام و نظام امور از دست بازرگانان ایرانی بیرون آمد؛ از سویی برخورد گزینشی که با طرح و نقش فرش‌های ایرانی انجام شد زمینه‌ساز نابودی بسیاری از طرح‌ها و نقوش جغرافیای فرش ایران شد؛ صرفاً به این سبب که فقط نقشه‌هایی فرصت بافت را می‌یافتند که در بازارهای خارجی مشتری داشته باشند. از این رو است که نقشه‌های

سال انتشار	کتاب‌ها	پیروان	ویژگی‌های مکتب	نام مکتب
۱۸۷۷	Ancient Oriental Carpet Patterns after Pictures and Originals of the Fifteenth and Sixteenth Centuries	ژولیس لسینگ	- تاریخ‌گذاری فرش‌ها با استناد به تاریخ نقاشی‌های رنسانس؛ - فرش‌های شرقی شاخه‌ای از هنرهای کاربردی اسلامی است؛ - فرش‌ها ارزش تاریخی ویژه‌ای ندارند.	برلین
۱۹۰۲	Antique Rugs from the Near East	ویلهلم فون‌بده		
۱۹۷۰	Seven Hundred Years of Oriental Carpets	کورت اردمان		
۱۹۶۰	Oriental Carpets			
۱۸۹۲	Altorientalische Teppiche/Old oriental carpets	آلوئیس ریگل	- تاریخ هنر تابع قوانین عام و هر دوره از تاریخ تابع صورت خاصی از این قوانین است؛ - تمایزی بین صنایع دستی و هنرهای زیبا وجود ندارد؛ - از هر منبع تصویری تاریخی می‌توان برای تاریخ‌گذاری آثار هنری بهره گرفت؛ - هیچ دوره تاریخی در هنر مهم‌تر از دوره دیگر نیست.	وین
۱۹۰۸	Altorientalische Teppiche/Ancient oriental carpets	فردریش زاره		
۱۹۲۶	Alt-orientalische Teppiche/Ancient oriental carpets			
۱۹۳۸	A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present	آرتور اپهام پوپ		

جدول شماره ۱: ویژگی‌ها و پیروان دو مکتب برلین و وین، مأخذ: نگارندگان

۱. در این جدول سعی بر این بوده که برجسته‌ترین صاحب‌نظران هر مکتب گنجانده شوند و مهم‌ترین نظریات هر مورخ در قرار گرفتن او در هر مکتب نقش داشته است. با این حال چنین دسته‌بندی‌هایی در هنر و علوم انسانی چندان قطعی نیست؛ برای نمونه در آثار فون‌بده دو دوره مجزا وجود دارد که دوره اول متأثر از لسینگ و مکتب برلین و دوره دوم تأثیر ریگل و مکتب وین آشکارتر است؛ با این حال از نظر کمی و کیفی آثار دوره نخست در کار او بیشتر به چشم می‌خورد. از سویی برخی پژوهشگران و مورخین را نیز نمی‌توان کاملاً در یک مکتب خاص دسته‌بندی کرد زیرا روش‌ها و رویکردهایی خارج از چارچوب‌های آن مکتب را پیگیری می‌کنند که گاه به ویژگی‌های هر دو مکتب نزدیکی دارد؛ برای نمونه پوپ و ادواردز دارای چنین مشخصه‌هایی هستند. دیگر این که پژوهشگران و کتاب‌های دیگری نیز از پیشگامان فرش‌پژوهی می‌توانند در این فهرست جای گیرند اما با توجه به نایاب بودن برخی از این کتب و مقالات تا کنون امکان بررسی آن‌ها میسر نشده است. نکته سوم درباره تاریخ انتشار دو کتاب اردمان در ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است. این دو کتاب مجموعه‌ای از نظریات و مقالات اوست که عموماً پیش از ۱۹۵۰ نوشته اما پس از این تاریخ منتشر شده‌اند.

واحد بهره‌مند بوده و زیر نام ایران بزرگ شناخته می‌شده‌اند و مرزبندی‌های استعماری غربیان، این سرزمین‌ها را از هم جدا کرده، نتیجه‌ای جز تنش میان کشورهای تولیدکننده فرش نداشته است؛ اما میراثی که خاورشناسان برای ما در زمینه روش علمی پژوهش داشته‌اند قابل انکار نیست. پژوهش‌های علمی پیشینه و ادبیات موضوع‌اند و برخورد واقع‌بینانه و نقد منصفانه آن‌ها به گسترش دانش فرش‌شناسی کمک خواهد کرد؛ بنابراین در مواجهه با پژوهش‌های خاورشناسان توجه به چند نکته بایسته است. نخست قطعیتی که در نوشته‌های خاورشناسان درباره فرش‌های شرقی وجود دارد گاه تا جایی ادامه می‌یابد که هنر فرش را از بستر و خاستگاه بومی خود جدا می‌کند و به فرضیه‌ای حکمی مطلق می‌دهد. برای نمونه نسبت دادن فرش‌ها به مناطق خاص جغرافیایی یا تاریخ‌گذاری فرش‌ها بی‌توجه به مدارک بومی از جمله این کاستی‌هاست. تقلیل فرش به صنعت یا نادیده گرفتن ویژگی‌های صناعی آن از دیگر ضعف‌هایی است که در آثار برخی خاورشناسان وجود دارد. از سویی بسنده کردن به مطالعات کتابخانه‌ای و فرش‌های موزه‌ای در حالی که پژوهش میدانی در فرش اهمیت بسیاری دارد در پاره‌ای موارد سبب ثبت اظهارات دور از واقع شده است. نقطه عکس این قضیه نیز صادق است؛ پژوهش میدانی صرف و اعتماد به سخن دلالتان و افراد ناآگاه بومی به نگارش و تاریخ‌نگاری‌های نادرست انجامیده است. دیگر این‌که نام‌گذاری فرش‌ها بر پایه نقوش آن‌ها از آسیب‌های جدی به فرش ایران است. نقشه فرش دو بخش مجزا دارد که گاه با هم یکی پنداشته می‌شوند: طرح و نقش. طرح شالوده و استخوان‌بندی نقشه است که نقوش در آن جای می‌گیرند. برای نمونه طرح لچک‌وترنج با نقش اسلیمی. بیشتر خاورشناسان طرح و نقش را بجای هم به کار برده و فرش‌ها را بر همین پایه نام‌گذاری کرده‌اند. نکته پایانی این‌که پژوهش و تاریخ‌نگاری درباره فرش‌های شرقی همواره در سایه نگاه حکومت مرکزی قوت و ضعف داشته است. در دوره پهلوی به سبب پشتیبانی دربار پژوهشگران پراوازه‌ای به سوی هنر ایرانی روی آوردند اما پس از انقلاب و اوج‌گیری

تبلیغات ایران‌هراسانانه غرب خاورشناسان نیز کمتر درباره فرش ایران نوشتند یا دست‌کم چون گذشته به کندوکاو آن نپرداختند و جذب دیگر مراکز پشتیبان چون ترکیه و آذربایجان شدند.

■ نتیجه‌گیری

انگیزه خاورشناسان در نگارش نخستین پژوهش‌ها درباره فرش‌های شرقی در نیمه دوم سده نوزدهم میلادی به چند عامل وابسته بوده است. نخست سرمایه‌گذاری شرکت‌های چندملیتی در ایران، ترکیه و دیگر مناطق تولید فرش که از سده هجدهم آغاز و سبب شناخته شدن فرش‌های شرقی به اروپاییان شده بود؛ دیگر اوج گرفتن صادرات فرش به اروپا و آمریکا در سال‌های پایانی دوره قاجاریه. از سویی رویکردهای شرق‌شناسانه‌ای که از نیمه سده نوزدهم در اروپا رواج می‌یابد، پای خاورشناسان را به شرق باز می‌کند؛ همچنین بررسی نقاشی‌های دوره رنسانس که فرش‌هایی از آناتولی در آن بازتاب یافته بود دستمایه نخستین کتاب درباره فرش‌های شرقی می‌شود. گرچه فرش ایرانی در آغاز به چند دلیل برای پژوهشگران چندان شناخته‌شده نبود؛ نخست این‌که کالایی لوکس بود و نسبت به فرش‌های آناتولی و قفقاز قیمت بالاتری داشت و بیشتر در مجموعه‌های خصوصی یافت می‌شد، از سویی موزه‌داری به مفهوم امروزی هنوز شکل نگرفته بود و بسیاری از موزه‌های تخصصی که در زمینه هنر شرق و هنر اسلامی فعالیت می‌کردند از سال‌های پایانی سده نوزدهم آغاز به کار می‌کنند. در بررسی رویکردهای تاریخ فرش ایران از سوی خاورشناسان توجه به این نکته ضروری است که داده‌های تاریخی درباره فرش ایران اندک است و این اطلاعات محدود از دو منبع اطلاع تاریخی و منابع تاریخی به دست آمده‌اند نه از منابع تاریخ‌نگاری. به عبارت دیگر منبع مشخصی برای تاریخ‌نگاری در فرش به معنای خاص آن چنانکه نزد کارشناسان تعریف شده است وجود ندارد. آنچه خاورشناسان درباره فرش ایران نوشته‌اند نیز در دو دسته منابع تاریخی و اطلاع تاریخی جا می‌گیرند و منبع تاریخ‌نگاری نیستند. نخستین نحله‌های فکری درباره فرش‌های



شرقی در آلمان شکل می‌گیرند و زیرمجموعهٔ دو مکتب برلین و وین به مطالعات تاریخی و پژوهش دربارهٔ فرش می‌پردازند. پیروان مکتب برلین قائل به تاریخ‌گذاری فرش‌ها از طریق استناد به تاریخ نقاشی‌های دورهٔ رنسانس بودند. با این رویکرد آنان فرش‌های شرقی را شاخه‌ای از هنرهای کاربردی اسلامی می‌دانستند و ارزش تاریخی ویژه‌ای برای آن‌ها به عنوان هنر قائل نبودند. از پیروان این مکتب می‌توان از لسینگ، فون‌بده و اردمان نام برد. مکتب وین پیرامون اندیشه و رویکرد ریگل به تاریخ هنر با مبانی هگلی شکل گرفت. او تاریخ هنر را تابع قوانین عام و هر دوره از تاریخ را تابع صورت خاصی از این قوانین می‌دانست. او هرگونه تمایز بین صنایع‌دستی و هنرهای زیبا را انکار می‌کرد و از هر منبع تصویری برای نشان دادن تعلق اشکال به دوره‌ای خاص بهره می‌گرفت. همچنین از نظر او هیچ دورهٔ تاریخی در هنر مهم‌تر از دورهٔ دیگر نیست بنابراین فرش‌های شرقی حلقه‌ای از سلسله زنجیر تاریخ جهانی هنرند. توجهی که پیروان مکتب وین مانند ریگل و زاره به تجزیه و تحلیل فنی فرش‌ها داشتند نیز سبب تمایز آنان از مکتب برلین شده بود.

دانش فرش‌شناسی در ایران نوپاست و مطالعات تاریخی خاورشناسان دربارهٔ فرش ایران با پیشینهٔ صد و پنجاه ساله به پژوهشگران ایرانی روش علمی پژوهش تاریخی را می‌آموزد منوط به این نکته که آثار آنان را با رویکرد آسیب‌شناسانه بررسی کنیم. از کاستی‌های مطالعات خاورشناسان می‌توان این موارد را برشمرد: تمرکز بر مطالعات کتابخانه‌ای و فرش‌های موزه‌ای، توجه کم به تحقیقات میدانی، قطعی پنداشتن داده‌ها و نظریات خود، نسبت دادن فرش‌ها به مناطق خاص با فرضیات نادرست، تاریخ‌گذاری‌های نادرست، عدم توجه به بسترهای تولید فرش و جدا کردن هنر از خاستگاه بومی و فرهنگی خود.

منابع

- آزادی، سیاوش، «دانش فرش‌شناسی در اروپا و برخی نکات آن»، هنر و مردم، شماره ۱۶۱، اسفند ۱۳۵۴.
- آیلند، موری، «فرش‌های سالتینگ»، ترجمه مزگان محمدیان نمینی، کتاب ماه هنر، شماره ۲۳ و ۲۴، ۱۳۷۹.
- ادواردز، سیسیل. قالی ایران. ترجمه مهیندخت صبا، تهران: فرهنگسرا، ۱۳۶۸.
- بی‌نام، «قدیمی‌ترین کتاب فرش به زبان فارسی: تجارت قالی رنگین به رنگ‌های جوهری»، کتاب ماه هنر، شماره ۲۳ و ۲۴، ۱۳۷۹.
- پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.
- پوپ، آرتور آپهام. سیری در هنر ایران. ترجمه سیروس پرهام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.
- دریایی، نازیلا، «قالی‌های ایرانی و اسامی غیر ایرانی»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۴۵ بهار ۱۳۹۰.
- ژوله، تورج. شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری. تهران: یساوی، ۱۳۹۲.
- سجادی، صادق. «تاریخ‌نگاری». دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. سید محمدکاظم موسوی بجنوردی، ج ۱۴، تهران: ۱۳۸۵.
- صوراسرافیل، شیرین، «سیسیل ادواردز: شاهدهی بر گذشته‌ای که دیگر نیست»، نشریه طره، شماره ۱۲ و ۱۳، ۱۳۹۵.
- عالم‌زاده، هادی. تاریخ‌نگاری در اسلام. تهران: سمت، ۱۳۷۹.
- فراهانی منفرد، مهدی، تاریخ‌نگاری و منابع تاریخ‌نگاری، وبگاه www.najva.kateban.com، ۲۲ بهمن، ۱۳۸۶.
- فرنی، اریک، «روش‌های تاریخ‌نگاری هنر و سیر تحول آن‌ها»، خیال، شماره ۱۰، تابستان ۱۳۸۳.
- کائودی، یوکا، «روش پژوهشی پوپ در هنر محمدی: قالی‌های پارسی»، طره، شماره ۱۱، ۱۳۹۴.
- کونل، ارنست. هنر اسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: انتشارات ابن‌سینا، ۱۳۴۷.
- نیکنام عربشاهی، محمد. تاریخ صحیح اسلام: از ولادت تا بعثت. تبریز: نشر هادی، ۱۳۸۸.
- هنفلینگ، اسوالد. چستی هنر. ترجمه علی رامین، تهران: هرمس، ۱۳۷۷.

- Enez, N. Dye Research on the Prayer Carpets of the Topkapi, collection, *Oriental Carpets & Textile Studies*, Vol.4, 1993.
- Erdman, Kurt. *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, Publisher: University of California Press; 1st edition, 1970.
- J. Farnham, Thomas. "From Lessing to Ettinghausen: The First Century of Safavid Carpet Studied". *HALI - International Magazine of Antique Carpet and Textile Arts*, NO.154, 2008.
- Jens Kr, ERDMANN, KURT, site: www.iranicaonline.org, January 19, 2012.
- Lessing, Julius. *Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV. - XVI. Jahrhunderts gezeichnet von Lulius Lessing, E. Wasmuth, Berlin 1877*.
- M. Kennedy, David. "What History Is Good For". *The New York Times*, July 16, 2009.
- Morelli, Giovanni. *Kunstkrische Studien über italienische Malerei: die Galerien Borghese und Doria-pamfillj in Rom*, Leipzig, 1893.
- Riegl, Alois. *Altorientalische Teppiche*. (Reprint 1979 ed.), A. Th. Engelhardt, 1892.
- -Sarre, F. *Altorientalische Teppiche/Ancient oriental carpets*, Leipzig 1908.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Frankfurt am Main/München 1860-1863.
- Siver, Noel, POPE, ARTHUR UPHAM, site: www.iranicaonline.org, July 20, 2005.
- Vasari, Giorgio. *Le Vita de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Venice, 1568.
- Von Bode, Wilhelm. *Vorderasiatische knüpfteppiche aus älterer zeit*, Leipzig, 1902.





دوفصلنامه
علمی - پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۳۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۶