فرش صفـوی از منظر نوآوری در طـرح و نقـش

محمدعلی اسپنانی
عضو هیئت علمی دانشکده هنر، دانشگاه شهر کرد

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۹
بهار ۱۳۸۷
۹

چکیده

قـرون دهم و یازدهم هجری مقـارن با تجدید حیات شوکت و عظمت هنر ایرانی است. در پرتو این تحول هنرهـای صناعی و در زمره آنها فرش به منزلتی عالی و اعتبـاری متفاو ت از گذشـته نایل شـد و چهره‌ای دگرگونه یافـت. این مهم سـرآغاز و نقطه عطفی در شـکل‌گیری الگوهایی اصیل و موجد ترکیباتی نو در طرح قالی‌ها شـد و مبانی طراحـی فرش ادوار بعدی را استحکام بخشید. به نظر می‌رسد تجلی چنین امری مدیون بدایع و نوآوری‌هایی است که در طرح و نقش دسـتبافته‌ها، خاصه قالی رخ داد و منجر به شکوفایی فرش صفوی شد. مقاله حاضر به انگیزه تبیین نوآورانه طـرح و نقش فرش عصر طلایی تـلاش دارد با ارائه قراین و شـواهدی درونی و برونی در این زمینه، بستر و اسـباب تحـول و نـوآوری در این فـرش را مورد موشکافی و مطالعه قرار دهد.

واژه‌هـای کلیـدی: نـوآوری، طـرح، نقـش، فرش صفوی

مقدمه

در پیشـینه هنرهـای ایرانی فرش‌بافـی مقامی والا و شایسـته دارد و این از سَـر پیوند با فرهنگ و زندگی ایرانی است. ریشـه‌های این صناعت به اقوام پیش از تاریخ در قلمـرو ایران باز می‌گـردد و پیگیری آن از تولد، نمو و بالندگی سراسـر بـا تحول، تطور و بدایع بی‌نظیـر همراه بـوده اسـت. علی‌رغم منابـع اندک، گمانه‌زنی پژوهشـگران ناظر به نقاط عطف در تحول طرح و نقـش فرش‌ها به‌ویژه در قرون دهم و یازدهم هجری است. به‌نظر می‌رسد تغییر سبک از یک حرفه روسـتایی به شـهری در دوره صفوی به کلی قالب و تعریف جدیدی به شـکل‌بندی و ترکیـب نگاره‌ها و حتی رنگ‌آمیزی داده است. در تشریح چنین رخدادی از منظری نوآورانه و خلاقانه لازم می‌آید هم از درون و هـم از بـرون به کالبدشـکافی موضـوع پرداخت. بنابراین نمی‌توان تنها به آثار و حوزه درونی اکتفا کرد و امید داشت، چه بسا که شواهد درونی در کنار وقایع و رخدادهای برونی و مرتبط با موضوع کارآمدتر عمل کرده، مهمتر از آن لازم و ملزوم هم باشند. لذا در این سـیر نمی‌تـوان از تأثرات و درهـم تنیدگی هنرها که امری رایج و مرسـوم در هنر ایران است غافل شد. از ایـن‌رو و نیز در غیاب مدارک و اسـناد کافی می‌توان امیدوار بود به مدد بازتاب الگوها و نگاره‌ها در هنرها و صنایـع مرتبـط با فرش و نیز تدقیـق در فرش‌های باقیمانده سرنخ‌هایی از بدایع و سیر تحولی نگاره‌های آن به‌دسـت داد. در ایـن زمینه مطالعـات انجام یافته پیرامـون فرش‌های صفوی اغلب بـه دو دیدگاه تکیه داشـته‌اند: یکی تحولات پیرامونـی، مرتبط و مؤثر در فرش را مد نظر داشـته (مکتب آلمانی- اتریشـی) و دیگری رویکردی ساختاری را ارائه داده است.[۱] در این جستار تلاش گردیده شواهدی درونی و برونی در راسـتای تعقیب رویکردهای نو در طرح و نقش فرش صفوی ارائه گردیده و موارد زیر جهت تبیین نوآورانه طرح و نقش این فرش بررسی شود:

۱- سـاماندهی و آمیـزش عناصر ایرانی- اسـلامی و بعضاً بیگانه در ترکیبی نو

۲- اسـتفاده از مضامین سـنتی و متداول در راسـتای احیاء ارزش‌هـای دینی- ایرانـی و هماهنگ با دیگر هنرهای هم‌عصر

۳- بهره‌گیـری و ارتباط بـا الگو و نگاره‌های هنرهای صناعتی خاصه نساجی و نگارگری

٤- ایجـاد پویایـی و تنوع در طـرح و نقش مرتبط با فرش شهری از راه‌های گوناگون

طرح و نقش تا قبل از صفویه

پی‌گیـری رخدادهایی در طرح و نقش فرش‌ها خاصه قالی ما را به زمانی سـوق می‌دهد که اندک شواهدی از این مقوله به‌جا مانده و برای دسترسـی بیشـتر باید در بازمانده آثار دیگـر هنرها کنکاش نمود. این امری طبیعی اسـت که دسـتباف‌ها به دلیـل کاربرد مصالح و سـاختار خاص عمری محـدود دارند و ناملایمات محیطی و شـرایط نامساعد نگهداری این امر را قوت

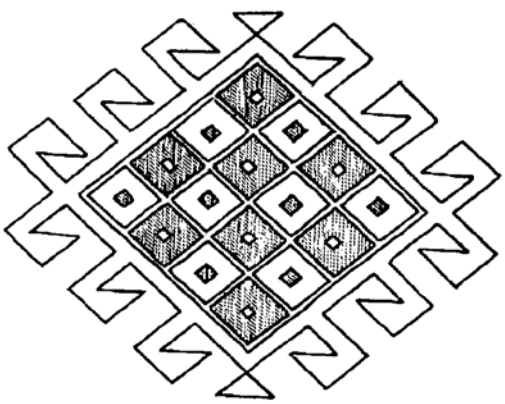
می‌بخشد تا شواهد کمتری به دست ما برسد. اما از آنچه مانده و به حکم ارتباط و تعامل فنون و صنایع در عموم فرهنگ‌ها با یکدیگر، می‌توان با خوشبینی نسبی تطور و تحول عناصر تصویری آنها از جمله الگوها و نگاره‌ها را با تطبیق دنبال نمود.

مطالعه تطبیقی طرح و الگوهای به‌کار رفته در سفالینه‌های شوش هزاره چهارم قبل از میلاد و سیلک هزاره اول قبل از میلاد در مقایسه با قدیمی‌ترین دستبافته‌های گلیمی و پارچه‌منسوجات باقی مانده، فصول مشترک و تعامل این دو را عیان ساخته است. بر این اساس عناصر خطی ساده و شکسته در ترکیب و سازماندهی الگوی طرح‌های سفالینه‌ها و دستباف‌ها شکلی بارز دارند و تکرار نقشمایه‌ها و الگوها در پیروی از مسایل آیینی و اعتقادی در آنها به وضوح دیده می‌شود. روشن‌ترین مثال مورد اخیر، نقش‌پردازی مکرر پرندگان و چهارپایان در لبه و گردنه ظروفی است که به نوعی با مسائل آب‌خواهی و حتی در مواردی جادو مرتبط است که بعدها همین نقش‌ها با تجرید فراوان در گرداگرد آبگیرها و تورها (ترنج) و حاشیه دستباف‌های ایلیاتی به‌کار رفتند و تا همین اواخر نسبت آن‌ها با سر حیوانات و همچنین ربطشان با موارد آیینی و جادویی محل مناقشه بود و تا مدتها آنها را با نام چفت و قلاب می‌شناختند. (تصاویر ۱ و ۲)

علاوه بر این، نقش‌سازی به شکل فوق نحوه و نوع پیام‌رسانی را در هنرهای تصویری یادآور شده است. هنرمند سفالگر و بافندهٔ طراح هر دو ترجیح داده‌اند تا از تجرید و انتزاع در راه نمادسازی به بهترین صورت بهره گیرند. در جهان کهن، قوی‌ترین شیوه ارائهٔ طرح، الگو و حتی رنگ همانا انتزاع و نمادسازی بود که به شکل بارز و متنوعی در دست‌ساخته‌های کهن پیش از تاریخ مشاهده می‌شود.[۲]

در این بین البته باید به نقش سنت به‌خصوص سنن فرش‌بافی کهن، نگاهی ویژه داشت. این نظر از آنجا

تصویر۱- نقشپردازی مکرر پرندگان بردهانه سفالینه‌های شوش هزاره چهارم(طلسمات بارانخواهی برآبخوری‌های سفالین شوش هزاره چهارم)

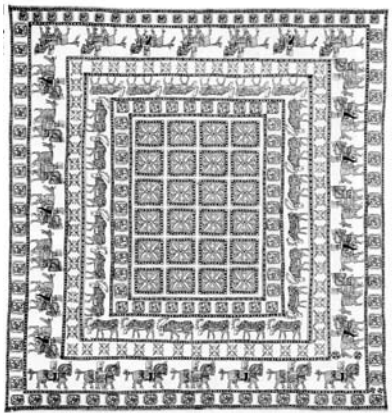


تصویر۲- نگاره‌های قلاب مانند صورت ساده‌شده سر و گردن پرندگان را در یک نقشمایه معروف به «خراسانی» به نمایش گذاشته‌اند.

منشأ می‌گیرد که سنت‌ها جهت می‌دهند، باعث قوام آثار می‌شوند و در نهایت زمینه‌های تحول را فراهم می‌کنند. «سنت‌های ریسندگی، رنگرزی و بافندگی ایران در دوره کهن سنگی شکل گرفته است که از حدود هزاره دهم قبل از میلاد آغاز می‌شود.» (حصوری، ۱۳۸۱، ۸). این سنت‌ها را می‌توان در تمامی هنرها و صنایعی که در آنها تار و پود حضوری مؤثر دارد و یا حتی در پوشش‌های اولیه که تنها از درهم‌شدگی الیاف پشمی در شرایط خاص فرآورده نمدی حاصل می‌شود، مشاهده نمود.

تا اینجا می‌توان تصویری نسبی از وضعیت نقش‌پردازی دستبافته‌ها رسم کرد و حداقل فهمید الگو و نقش در این نوع دست‌ساخته‌های انسانی چگونه ارائه شده و از چه خاستگاهی برخاسته‌اند، با این حال لازم خواهد بود زوایای دیگری از این موضوع نیز جستجو شود. تاریخ فرش از این بابت به دلیل قلّت منابع و نبود مدارک، نقاط تاریک فراوانی با خود دارد که به نظر می‌رسد بخش تاریک‌تری از این امر در دوره پیش از کشفیات پازیریک واقع شده است.

کشف پازیریک[۳] علاوه بر حل بسیاری از مسائل، سؤالات بسیاری به همراه داشت. کهن قالی پازیریک از عصر هخامنشی، رسته از سختی‌های روزگار، شاهدی بی‌همتا در بازتاب نگاره‌های ایرانی بر فرشی پرزدار است. کیفیات آن از تمام جهات همچون نقطه عطفی در تکامل دستباف‌هایی بود که تا قبل از آن، نه کم سابقه، که بی‌سابقه می‌نمود. تکامل و پیشرفت سیستم‌های بافندگی، به‌خصوص گره‌زنی روی تار در آن برهه زمانی، فرش پازیریک را کاملاً از دستباف‌های تخت (گلیم‌های ساده و گره‌دار و ...) متمایز و ممتاز می‌کند. به واقع نوعی از فرش پرزدار عرضه شد که بعدها قالی نام یافت و به تبع آن امکانات آفرینش و خلق نقشمایه‌ها با خطوط منحنی و پیچیده را فراهم ساخت. این نکته حائز اهمیت است که مسایل تکنیکی و تکامل بافندگی را نمی‌توان در تحولات طرح و نگاره‌ها و حتی رنگ دست کم گرفت. کما اینکه سهم فراوانی از تحولات الگوها، نقش‌ها و تنوع



تصویر ۳- الف: الگوها ونگاره‌های ایرانی منقوش برفرش پازیریک، نمودی خلاق از پدیدآوری باغ آسمانی در بستری زمینی

تصویر ۳- ب: گوزن زردایرانی درحاشیه دوم فرش پازیریک

انتخاب رنگ در دستبافها و منسوجات مدیون این تکامل بوده است.

نیز قالی پازیریک دریچه دیگری از اوضاع طرح و رنگ در ۲۵۰۰ سال پیش را گشوده است. با اینکه اقوال مختلف این قالی را از آن بیابانگردان آلتائی، سکاها و ... میدانند، نقشمایهها و ترکیب کلی طرح کاملاً تأثیرات قلمرو ایران گذشته را هویدا میکند که قابل انکار نیست و رودنکو[٤] براین امر صحه گذاشته است. (تصاویر ۳- الف، ۳- ب) همنشینی نگارهها و رنگ در ترکیبی بکر، پازیریک را صاحب ساختاری متعادل نموده که در آن جلوههایی از باغ با حس نظم عیان است.[٥]

پس از این نمونهٔ یگانه، تا قرنها مثالهای معتبری از قالی بهدست نیامد اما منابعی در حول و حوش آن، پیشرفت و تکامل آن را خاطر نشان کردهاند. نمونههای ارزشمند بهدست آمده از منسوجات ساسانی نشان میدهد که هنرمندان این دوره، نقشپردازی و تکنیک و فنون پارچهبافی را با ظرافت و شایستگی به انجام میرساندهاند. دقت نظر در این مورد و حتی آثار فلزی و گچبریهای این عصر به تنهایی ساسانیان را در مراتبی ارزشمند در نوآوری و ذوقآزمایی و ایجاد گنجینهای از نقشمایههای متنوع قرار داده است.

در عرصه فرشبافی ساسانیان، اخبار و اقوال گوناگون تنها به قالی بهارستان یا بهار خسرو با طرحی باغگونه اشاره داشته است و علیرغم تعریف و تمجیدهای فراوان از آن که منجر به ظهور تصاویر مبهمی از آن شده، میتوان چنین حدس زد که این قالی از نقش و طرحهای منسوجات و دستساختههای این عصر کمتر نبوده بلکه در مرتبهای برتر و البته شاهانه جای داشته است. علاوه بر این و مهمتر از همه اینها قالی بهارستان نمیتوانسته از نقشمایههای دیگر هنرهای همعصر، که خود مخزنی مهم تا به امروز محسوب میشود، بیبهره باشد. و ظریفتر آنکه میتوان مسئله شکسته و هندسی بودن طرح قالیها را تا پیش از دورههای تیموری و صفوی مورد تردید قرار داد و گمان برد طرح قالی بهارستان از نوع گردان باشد.[٦] پس از عصر ساسانی، فرهنگ اسلام امکانات دگرگونی الگوها و نقشها را با دید دیگری پیش مینهد و اسباب حضور جلوههای آن را فراهم میسازد. از این رو بازتابهای اعتقادات دینی- مذهبی، به صورت عنصری غالب، روح و شاکله هنرهای اسلامی میشود و به تبع آن فرم را دچار تغییر میکند.

پیرامون دستبافتهها در این طیف زمانی با توجه به اینکه «در آثار قرون اولیه اسلامی اثر قابل توجهی از نقشههای فرش دیده نمیشود، جز نقشهٔ محرمات در فرش و در دیگر بافتهها (از جمله الیجه)» (حصوری، ۱۳۷٦، ٤). بهنظر میرسد هنرهای تزیینی و صناعات در اوایل دوران اسلامی از دو دستمایه در نقشپردازی بهره بردهاند: یکی، «بخشی از نقشهای ساسانی و ذوقآزمایی در آنها در حدی که تعارضی با دین جدید نداشته است و دیگری، نقشهای جدید، از جمله خط کوفی که در راه تزیین آن از مایههای قدیم هم استفاده

شـــده اســـت. این دســـتمایه‌ها، بنیاد نقش‌های تزیینی ایرانی را در دوره‌های پس از اســـلام تشـــکیل می‌دهد و بی‌شـــک در مکتب‌های مختلف نقاشی ایران هم اثر گذاشته است.» (همان، ۱۳۷٦، ۱۰).

این دستمایه‌ها بعداً به صور متفاوتی در متن و حاشیه فرش‌ها به‌کار رفت و گاه نیز به شـــکلی تثبیت شـــده درآمـــد. در این بـــاره نمونه‌ای از قالی برای بررســـی بهتـــر این دوران (حتی تـــا قبـــل از دوران تیموری و صفوی) در دست نیســـت، اما امید می‌رود از همبسته بودن بســـیاری از هنرها (کـــه ذکر آن قبلاً رفت) بتوان پاره‌ای از تحـــولات طـــرح فـــرش را در مینـیاتورها جستجو کرد.[۷]

زمینه‌های تحول

هنگامی که از عصر صفوی صحبت می‌شود باید نقطه عطفی را تصور نمود که کانون رخدادها و تحولات و محل تلاقی اندیشه‌هایی شد که شکوفایی آنها اسباب رشـــد و احیاء ارزش‌های جاوید هنـــر ایران را فراهم نمود و به شایســـتگی نام خود را در تاریخ هنر تثبیت کرد. مطالعهٔ بســـتر و زمینه‌های شکل‌گیری و تحولات ایـــن عصر ظرفیت‌هـــای ویژه‌ای را طلـــب می‌کند که شـــاخه‌ای از آن درختی تنومند به‌حســـاب می‌آید. به همین نحو شناخت جلوه‌های هنری این عهد مؤلفه‌ها و شـــاخصه‌های فراوانی دارد که مطالعه یک بعدی آن راه بـــه جایی نمی‌بـــرد و به واقع این بـــه صفات هنر ایران باز می‌گردد که در عین پیوســـتگی با یکدیگر با زندگی پیوندی نزدیک داشته است. اما «صفات خاص هنـــر ایران چیســـت؟ در درجه اول آن کـــه به زندگی پیوندی نزدیک دارد و تار و پود آن از تجربیات بشری بافته شـــده اســـت. آنچه را خوارمایه و بازاری است، می‌آراید و زیور می‌بخشـــد و مقام شاهی و خدایی را می‌ســـتاید. ... هنر با زندگی پیوسته بود و انواع هنرها نیز با یکدیگر پیوند داشتند. شیوه تجزیه و تقسیمی که امروز معمول است شاید در نظر هنرمند ایرانی عجیب می‌نمود، هر هنری از هنر دیگر مشـــتق می‌شد. اغلب موضوع نقاشـــی و شـــاعری یکی بود و شاعر و نقاش هر یک نکاتی از الهامات ذهن خود را به دیگری القاء می‌کردند.» (پوپ، ۱۳۸۰، ۱) در این بحث صفات کثیر دیگری می‌توان آورد اما وقتی موضوع، هنری صناعتی و مایـــه فخر ایرانی و هنری جهانـــی و نیز از الزامات زندگی بوده اســـت، چگونه به تنهایی مطالعه می‌شود؟ بی‌شک شبکه‌هایی پیوسته در آن وجود دارد که تدقیق در یکی، دیگری را به حتم فرا می‌خواند.

به روایت اسناد تصویری، کمابیش از همت هنرمندان عصـــر تیموری باخبریم، اما تلاش هنرمندان و حامیان آنها در این عصر موجب تحولی اساسی در فرش این دوره نمی‌شـــود، منتهـــی زمینـــه آن را فراهم می‌کند تا شکوفه‌های آن در عصر صفوی به بار بنشیند. «تشکیل دولتی واحـــد و ملی»، «وضعیت سیاســـی- اقتصادی مطلوب» و «حمایت فراوان از هنرمندان» پس از عصر تیموری موجب شد تا ایشان در آرامشی نسبی، طرح‌ها و نقشـــه‌هایی شایســـتهٔ زمان خود فراهم سازند. گفته

می‌شـود رفتار و سـلوک حاکمان صفوی به‌ویژه شاه طهماسب و شاه عباس در حمایت بیدریغ از هنرمندان در آفرینش شـاهکارهای بی‌همتا نقشی حیاتی داشته اسـت. این را باید دانسـت که تحولات عصر صفوی فرش‌بافی ایران را وارد مرحله نوینی کرد که در صدر آن موجد سـبکی خاص به‌عنوان سـبک شهری شد. علی‌رغم وجود نشانه‌هایی از خصایص این نوع سبک در دوره‌های پیشـین، به‌ویژه دوره تیموری، در اوضاع اقتصادی- سیاسی و فرهنگی صفوی این مسئله علاوه بر آنکه بارزتر می‌شـود، جنبه رسمی نیز پیدا می‌کند. این نیز هسـت که سبک شـهری در شرایطی به‌وجود آمـد که نیازهـا و موقعیت طبقـات اجتماعی، خاصه دربار وجـود آن را ایجاب می‌کرد و تصور هماهنگی فرشـی عشایری یا روستایی با مظاهر و فضای شهری به‌ویژه دربار حاکمان که به پیچیدگی و تزیینات فراوان رو داشتند بسیار دشـوار بلکه نامأنوس می‌نمود. پس «چون فرش به محیط شـهرها راه جسـت، دگرگونی سـریعی در سـبک آن پدیـدار گشـت و مکتب‌های گوناگونی پیدا شـد. از فرش‌هـای ترکمنی گرفته که فرش عشایری خاص آسـیای میانه است تا بافته‌های ظریف کارگاه‌های سلطنتی ایران و عثمانی و گورکانیان هند.» (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۱۱۹). روشـن است که در بروز چنین رویدادی، اندیشـه‌های خلاقی آماده بود تا در راه ارائه ترکیباتی نو به طرح‌افکنی بپردازد و سبب شکوفایی صناعتی شـود که تا پیش از این به‌صورتی جدی توجهی به آن نمی‌شد.

هنگامی که در زمان شـاه تهماسب و سپس شاه عباس این فرصت برای هنرمندان فراهم شـد تا به هنرنمایی بپردازند، ایشـان به‌واسطه گنجینه الگوهای ساسانی و تیموری، قالب‌هایی تازه طرح زدند که امروزه به‌عنوان طرح کلاسیک و نمونه‌ای از عصر طلایی فرش قلمداد می‌شـود. آثار توانایی و استعداد طراحان این عهد در طرح‌های لچک ترنج، باغی، شکارگاه، محرابی و هراتی به بهترین نحو متجلی شـده و بی‌گمان هنرمندان آنها را در زمره نقاشـان عصر قرار می‌دهد. براساس تطبیق شـاهکارهای فرش این دوره بـا یکدیگر و الگوهای بـه‌کار رفتـه در هنرهای تصویری آن زمـان، می‌توان دلایلی به‌دسـت آورد کـه نقاش و طـراح آنها، خود از نگارگـران، طراحان پارچه و مذهبان مسـلم زمانه بوده‌اند و منابع بسیاری هم این امر را تأیید می‌کند.

علاوه بر این، معمولاً تغییر مراکز حکومتی با جابجایی و نقـل و انتقـال هنرمندان همراه اسـت که این خود با آمیزش سـنت‌های هنری توأم بوده است. به همین روال زمانی که شـاه اسماعیل صفوی دولتی واحد در ایران تشکیل می‌دهد امکان تلفیق سبک‌های نگارگری پیشـین و بـه تبع فرش را فراهم می‌سـازد. از این رو لازم اسـت توجه کنیم وقتـی در تبریز تحت حمایت شاه تهماسـب نگارگری ایرانی کامل‌ترین جلوه‌هایش را نشـان می‌دهد و یا هنگامی که از هم‌آمیزی سنتهای باختـری (تبریـز) و خاوری (هرات) سـبک اصیل و کاملی به‌وجـود می‌آید و نیز می‌توان درخشـان‌ترین نمودهای آن را در شـاهنامه تهماسـبی و نسخه مهم

دیگری بنام خمسه تهماسبی (۹٤٦-۹۵۰) دید. (پاکباز، ۱۳۷۹، ۸٤-۹٤) پس کمترین نتیجه این موضوع به همان روال نگارگری، نخست وجود جریان آمیزش و تلفیق سبک در صناعات دیگری از جمله فرش است و دوم، انتظار ظهور چهره‌ای بارزتر برای ترکیباتی نو در طرح فرش‌ها است؛ اگر چه ریشه و بنیانی هم در گذشته داشته باشد.

از دیگر سو، وقتی هم در عهد صفوی حکومتی ملی-مذهبی سبب تثبیت و وحدت اقوام می‌گردد، آرامش توأم با تحولی سریع در داخل و تبادل با جهان خارج صورت می‌گیرد. روشن است در شرایط مطلوب اقتصادی آن زمان باید بسترهای مناسبی برای رشد و تعالی صنایع و حرف فراهم شده باشد؛ زیرا: «تحول در دوره‌هایی پدید می‌آید که زمینه مساعد اقتصادی و اجتماعی وجود داشته باشد، بدین معنی که رونق در کار و معیشت مردم پدید آمده باشد، همان‌گونه که هر یک از دوره‌های پس از مغول، مکمل دوره پیشین و در جهت شکوفایی اقتصادی بوده است. دوره ایلخانان، آق‌قویونلوها و قره‌قویونلوها زمینه را برای ظهور سلسلهٔ تیموری فراهم کرد و آسایش و آبادانی پایان این دوره، خود باعث رونق و ثروت دوره صفوی شد و خط، نقاشی، معماری، کاشی‌سازی، قالی‌بافی و دیگر هنرهای ایران در این دوره به اوج اعتلای خود رسید.» (حصوری، ۱۳۷٦، ٤).

فرش صفوی از منظر نوآوری (طرح و نقش)

علی‌رغم آن همه جنب و جوش در عرصه فرش‌بافی صفوی، شواهد ما محدود به ۲۰۰۰ فرشی است که مقداری کمتر از این رقم گویای ارزش‌های طرح و نقش عصر طلایی فرش است.[۸] جای امیدواری است که در بین این شواهد، شاهکارهایی نیز وجود دارد که نماینده ممتاز سبک صفوی شناخته شده و بررسی‌های عمیق‌تر برای شناخت ارزش‌های نهفته و گمنام این عصر را ممکن می‌سازد. از این نمونه‌های یگانه امروزه به عنوان الگوی تعیین سبک قالی‌های مشابه به‌جا مانده از آن عصر بسیار استفاده شده و این یکی از روش‌های شناخته شده در تعیین قدمت فرش‌ها نیز محسوب می‌شود. از آنجا که فرش‌های صفوی غالباً برای مفروش ساختن دربارها، بقاع متبرکه، مساجد و اهداء به سلاطین و سفیران بافته می‌شد می‌توان فضای طرح و الگوهای آنها را حدس زد. از این رو طرح و نقش آنها منبعث از گنجینه نقش‌های تاریخی است که در ترکیب با جریان‌های فکری مذهبی، تحولی تازه به‌وجود آورد و این با خواسته حاکمان همسو، بلکه هدف ایشان بود.

عظمت و شکوهمندی شاهانه در آمیزش با مظاهر مذهبی از مؤلفه‌هایی است که در بسیاری از نمونه‌های به‌جا مانده هویداست. همین وضع در بیشتر هنرهای صفوی نیز جاری است. این جریانی است که در هنرهای گذشته دارای سابقه بوده و به‌ویژه در اعصار هخامنشی (معماری) و ساسانیان (منسوجات و

مصنوعات فلزی) دیده می‌شـود. با این تفاوت که در دوره ساسانی همین شوکت شاهانه با کمتر نشانه‌هایی از عناصـر مذهبی حضـور دارد اما در قـرون دهم و یازدهم هجری قمری این نشـانه‌ها بسـیار پررنگ‌تر بـوده، در برخی از فرش‌ها حتـی چهره‌ای غالب پیدا می‌کنـد. همچنیـن پـاره‌ای از تحولاتی کـه در نقش نگاره‌هـا حاصل شـده به‌واسـطه شـرایط درباری و مذهبی این عصر بوده است. مثلاً گل «لاله عباسی»[۹] با اینکه دارای فرم‌های متنوع و ریشه‌های قدیمی‌تر از این زمان اسـت، وقتی صورت‌های متفاوتی از آن در فرش‌های صفوی ساخته و پرداخته می‌شود، به‌نام شاه عباسی (لوتوس) و منسـوب به شاه عباس شناخته و مشـهور می‌شود و همین‌طور اسـت طرح محرابی که بحثی مفصل‌تر دارد.

در ادامه بحث آگاهی از کم و کیف پدیدآوری تولیدات عهد طلایی فرش مسـئله‌ای درخور اهمیت است. در قرون دهم و یازدهم هجری قمری، کارگاه‌های درباری از مکان‌های شناخته شده برای بافت فرش‌های صفوی بـود. از تبریز، اصفهان، کاشـان، جوشـقان و کرمان به‌عنوان مهمترین مناطق تولید فرش همیشـه یاد شده اسـت. وقتی قرار بود در ایـن کارگاه‌ها اثری به‌وجود آید علاوه بر به‌کارگیری بهترین مصالح و تکنیک‌های برتر، قاعدتاً استادکارانی شایسته و مطرح نقش‌پردازی می‌کردند. مثلاً وقتی نقاشی مثل سلطان محمد تبریزی (نقاش قـرن دهم هجری) فضایی درباری را ترسـیم می‌کند، طبعاً نقشـه‌ای را می‌کشد که دلخواه اوست و نقشه‌های دلخواه او برای ما تقریباً روشن است: ظریف و گردان؛ زیرا علاوه برآنکه بخشـی از آنها را در آثار او می‌توان دید مشخص است که تعدادی از قالی‌های دوره صفوی طرح او هستند. «از آنجا که سلطان محمد و اسـتادش بهزاد بی‌هیچ تردید در طراحی قالی دست داشته یا حداقل مؤثر بوده‌اند، مقایسهٔ قالی‌های قرن نهم هجری (پانزدهم میلادی) با طرح‌های آنان باید مطالبی را روشن کند ... مینیاتورهای قرن نهم و دهم منعکس کننـدهٔ نقشـه‌های دوره صفوی هسـتند.» (حصوری، ۱۳۷٦، ۱۷). بنابراین می‌توان سـبک کارایشـان را در قالی‌هایی که از این عصر به‌دسـت ما رسـیده، هم در تحـول و هـم در تنوع طرح‌های این دوره، مشـاهده نمود.

امـا چه چیـزی طرح و نقش قالی‌هـای صفوی را از گذشته ممتاز می‌کند؟آیا آن تغییر و دگرگونی که نسبت به عصر تیموری و پیشـتر از آن رخ داد، یا هماهنگی و همبسـتگی آن بـا هنرها و صناعـات هم‌عصر و یا اینکه ظرافت و پرکاری مختص به سفارشـی شاهانه، سـبب چنین تمایزی شـده بود. تنها انـدک آگاهی از ارزش‌های قالی صفوی، وسـعت پاسخ‌ها را طبیعی و موجـه می‌کند. مضافاً اینکه هنـوز در این باره نقاطی تاریک و حل نشـده تا به امروز به حال خود رها شده و معلومـات کمتری از آن وجود دارد. نیز لازم اسـت بدانیم فضای فرش‌های قـرون دهم و یازدهم هجری قمری فضایی ساکن نبوده است؛ چرا که جهان آن روز شاهد رنسانسی در اروپا و مصادف با آن در ایران بود

و در آن شـــرایط که ایران اسلامی بار دیگر عظمت و شکوه گذشـــته خود را باز یافته بود، طبعاً تحول لازم، بلکـــه واجب می‌نمود. گرچه شـــواهد ما در این مورد کافی نیست اما آنقدر هست که تفوق و برتری طرح و نقش قالی‌های خود را از دیدی نو نشان دهد. «بسیاری از کســـانی که درباره محیط هنری دربارهای مهم دوره اسلامی نوشته‌اند، این را مسلم می‌شمردند که کارگاهی منفرد یا «نقاش‌خانه‌ای» وجود داشـــته که مرکز هدایت «از بالا» در نوآوری هنری و طراحی بر اقســـام مواد و هنرها بوده است.» (تامپسون، ۱۳۸٤، ۷۷).

با اینکه این مطلب هنوز نزد برخی مورد تردید می‌نماید اما قدر مســـلم هنرمند ایرانـــی با توجه به کیفیت زمان خود و ســـوای از هدایت از سوی دربار، خود را ملزم می‌کرد دیدی نو داشته باشد، وانگهی این مسئله امری بی‌ســـابقه در ایران نبود و نـــوآوری دغدغه‌ای بود که کمابیش همیشه برای اهل هنر وجود داشت.

پس برای درک اساسی از رخدادهایی از نوع نوآوری ناچاریم هم به گذشـــته نقب بزنیم و هم به التزام‌های زمانـــه رو کنیـــم. هنرمند عصر طلایـــی از گنجینه‌های گذشـــته بهره‌ها برداشـــته، چیزی از آن کاسته یا به آن افـــزوده و در مـــواردی معدود حتی آنـــرا قلب نموده اســـت. اگر به طیف وســـیع چنیـــن تحولاتی خلاقیت نگوییم به احتمال بســـیار نـــوآوری به صحت نزدیکتر اســـت. چه، خلاقیت و نـــوآوری در حیـــن تفاوت با هم مرتبطند و به اشـــتباه اغلـــب به‌جای یکدیگر به‌کار رفته‌اند. «خلاقیت ایجاد ایده یا مفهومی جدید از طریق به‌کارگیری توانایی ذهنی است، همچنین علت و سبب نوآوری اســـت و بدون آن نوآوری صورت نمی‌گیرد. در عین حال نوآوری به‌کارگیری ایده‌های نوین ناشی از خلاقیت است که می‌تواند محصولی جدید، خدمت جدید یا راه حل جدید انجام کارها باشد. علاوه براین تغییر، ایجاد هر چیزی است که با گذشته تفاوت دارد، امـــا نوآوری اتخاذ ایده‌هایی اســـت که برای ســـازمان جدید اســـت. بنابراین تمـــام نوآوری‌ها منعکس کننده تغییرند، اما تمام تغییرها نوآوری نیستند. (میرقیداری، ۱۳۷۸، ٤۰)

بنابراین هنرمند ایرانی همیشـــه تلاش دارد تا بیافریند و آنجا که باز می‌ماند، بی‌شـــک دیدی نو می‌گشـــاید. «ابن‌الوقت بودن هنرمند ایرانی به او اجازه نخواهد داد که وقت را که دیدار اســـت به تکرار بگذراند، پس در نقش زدن بر سفال یا قالی یا گنبد کبود مسجد به دنبال برگی تازه اســـت.» (میری، ۱۳۷۹، ۱۹). حاصل اینکه هنرمنـــد صفوی نه تنها توانایـــی خود را در آفرینش‌ها (خلاقیت) آزموده اســـت، بلکه به آفرینش‌های پیشین از دریچه‌ای نو (نوآوری) نگریسته است.

پـــس در ردیابی موضوع می‌توان عـــلاوه بر تدقیق در مطالعات فرش‌شناســـی قرون دهـــم و یازدهم هجری قمری که دو رویکرد اساسی، تطبیقی و ساختاری[۱۰] را ارائه کرده است، از باب روشن‌بخشی به گوشه‌هایی از موضوع مواردی را طرح و بررسی نمود:

• ساماندهی و آمیزش عناصر ایرانی- اسلامی و بعضاً بیگانه در ترکیبی نو

• استفاده از مضامین سنتی و متداول در راستای احیاء ارزش‌هـــای دینی- ایرانی و هماهنگ با دیگر هنرهای هم‌عصر

• بهره‌گیـــری و ارتباط با الگـــو و نگاره‌های هنرهای صناعتی خاصه نساجی و نگارگری

• ایجاد پویایی و تنوع در طرح و نقش مرتبط با فرش شهری از راه‌های گوناگون

۱ - ســـاماندهی و آمیزش عناصر ایرانی-اسلامی و بعضاً بیگانه در ترکیبی نو

فرش‌هـــای عصر صفـــوی را معمولاً براســـاس طرح - و نـــه محل تولیـــد - آنها دســـته‌بندی کرده‌اند:[۱۱] این دســـته‌ها عبارتند از: ۱- ترنجـــدار ۲- گلدانی ۳- شکارگاه ٤- گلدار هراتی ٥- درخت و بوته ٦- باغی و ۷- لهســـتانی. این‌ها ســـرنمونه طرح‌هایی است که زیرگروه‌های متنوع و بســـیاری را شـــامل می‌شود که در اکثر آنها سعی طراح برای حفظ صورت کلی طرح دیده می‌شـــود. در قالی اردبیل (شـــیخ صفی) هنرمند تمام همت خود را مصروف داشته تا از نقش‌های کثیر به وحدتی که غایت آن اســـت نایل شود. بنابراین همه عناصر و فرم‌ها را در راه این هدف به‌کار برده اســـت. قالی شـــیخ صفی از اولین و شـــاخص‌ترین طرح‌های ترنجدار صفوی و نمونه‌ای برجســـته از درکی درست در ترکیب نگاره‌ها با یکدیگر اســـت. بی‌گمان هنرمند طـــراح هیچ طرحی بـــرای بروز یگانگـــی و وحدت، مطلوبتـــر از ترنجدار (لچک ترنجی) نیافته اســـت. در طرح این قالی و زیرگروه‌های آن، دیدار بارها و بارها بـــه درون و بیرون (ترنج، لچکها و حواشـــی) هدایت شـــده و در رفت‌وآمد به تعادل و وحدت می‌رسد. در حصـــول به ایـــن موضوع، فرم‌های لچـــک و ترنج در ترکیـــب و هماهنگی با دو نقشـــمایه غالب این عصر (گلهای شـــاه عباسی و اسلیمی) بســـیار کارآمد عمل کرده و ترکیبی تازه به‌دســـت داده است.[۱۲] (تصاویر ٤-الف و ٤-ب)

قالی‌های چلسی، موج دریا (پرتغالی) و قالی ترنجدار منظره حیوانات از گروه طرح‌های ترنجدار نمونه‌هایی هســـتند که براســـاس ســـاختارهایی مرکـــزی ترکیب و ســـازمان یافته‌اند. با اینکه امروزه مشـــخص شـــده طرح‌هایی با محوریت مرکز (لچک و ترنج) ســـوابقی بسیار فراتر از عصر صفوی و ریشه در اقوام عشایری داشـــته (برخلاف آرایی که به اشـــتباه آن را برگرفته از جلدها دانسته اســـت)، اما طراح صفوی بر این مبنای پرســـابقه، طرحی تازه افکنده که این خود نیز اســـبابی برای الهام دیگران شده است. (تصویر ٥)

ام. اس. دیماند[۱۳] شـــرح مفصلی از اجزاء قالی‌های صفوی در طرح و نقش ارائه کرده که به شناخت تنوع نقشمایه‌ها یاری می‌رساند:

«در کلیه قالی‌های عصر صفوی دو قسمت متمایز متن و حاشیه دیده می‌شود. دور تا دور حاشیه را قاب‌های باریک‌تـــری احاطـــه کرده‌اند. از آن رو کـــه قالی‌های پشـــم‌بافت را بیشتر برای پوشـــانیدن کف اتاق و تالار بـــه‌کار می‌بردند، قرینه‌ســـازی مـــوزون مطلوب‌ترین

تصویر ٤- الف: قالی شیخ‌صفی، شاهکاری در ترکیب
نگاره‌های گیاهی و فرم (٦٤٩ ه.ق)

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۹
بهار ۱۳۸۷

تصویر ٤- ب : ترکیبی از نگاره‌های گیاهی
در بخش مرکزی قالی شیخ‌صفی

ضابطه ترکیب‌بندی بود. بدین‌سان، دیدگاه تماشاگر در نظر گرفته می‌شد و به او امکان می‌داد که طرح را از هر طرف قالی رو به بالا ببیند. اسلیمی و ختایی نقشمایه‌های اصلی در تزیین قالی ایرانی هستند. معمولاً چند نوع ختایی (پیچک‌های برگ نخلی و شکوفه‌دار) و اسلیمی (ساقه‌های پیچان گلدار و شاخه‌های خمیده) در هم بافته می‌شوند. گل‌ها و برگ‌ها در جهت ساقه‌ها نظم می‌یابند و به‌طور قرینه در سراسر سطح پخش می‌شوند. ساقه‌های دارای برگ‌های مختلط کوچک و بزرگ – ملهم از گیاهانی چون نیلوفر آبی و گل صد تومانی – را هنرمندان ایرانی از چین به عاریت گرفتند. علاوه بر ختایی‌ها، ابرهای موجدار نیز – که جزء اساسی تزیین عهد صفوی شد – از چین آمد.» (دیماند، ۱۳۷۹، ۲۹۳).

با اینکه گفته‌های دیماند بعضاً قابل تردید می‌نماید اما او به نکته‌ای مهم نیز اشاره کرده که در بحث ما از نوآوری اهمیت دارد. «مهمترین دستاورد طراحان قالی در عصر صفوی تلفیق استادانه تمامی نقشمایه‌ها و نقوش تزیینی مختلف در طرح‌های زیبایی بود که انواع متعدد آن‌ها وجود دارند این طرح‌ها غالباً زمینه‌ای را برای پرندگان، حیوانات و پیکرهای انسان تشکیل می‌دادند.» (همان، ۱۳۷۹، ۲۹۳).

۲- استفاده از مضامین سنتی و متداول در راستای احیاء ارزشهای دینی- ایرانی و هماهنگ با دیگر هنرهای هم‌عصر

مضامین کهن ایرانی، از مؤثرترین موارد در شکل‌گیری نقوش و از مهمترین اسباب بدیعه‌ساز در طرح و نقش قالی‌ها هستند. در هنرهای ایران مضامین سنتی هرگاه فرصت ظهور یافته‌اند خود منشأ اثر و الهام شده‌اند. مضامین بهشت، خیر و شر و به‌ویژه موضوعات و مضامین مرتبط با اعتقادات مذهب تشیع، از دستمایه‌های هنرمندان فرش صفوی بوده است. هر یک از این‌ها جلوه‌های خاصی ارائه و عرضه کرده‌اند. مضامین بهشت به‌گونه باغ‌های متنوع، خیر و شر به‌صورت شکارگاه، و اعتقادات دینی مذهبی با جلوه‌هایی از محراب ترکیبات بکری ساخته‌اند.

باغ از دلپذیرترین مضامین سنتی است که مطلوب جهانیان نیز هست. «باغ بهشتی فردوس، چنانکه از نام آن در منابع ایرانی بر می‌آید محصور است. ریشه واژه فردوس / پردیس که در فرانسه و انگلیسی پارادایس[۱٤] شده است، از واژه‌ای اوستایی [۱۵] است که به معنی دژ محصور یا ساخته محصور است ... فردوس دارای سرچشمه آبی است ازلی- ابدی به‌طوری که آب همیشه در آن جریان دارد و هیچگاه قطع نمی‌شود زیرا بنای زندگی در فردوس بر نبودن بیماری و مرگ است ... در فردوس انواع جانوران اهلی و وحشی و گیاهان، از بهترین و زیباترین انواع وجود دارند ... حرکت آب در فردوس براساس طرح باغ دارای نظم هندسی است.» (حصوری، ۱۳۸۱، ۲۳-۲٤).

مضمون غنی باغ و مفاهیم مرتبط با آن سبب گردید

تصویر۵: بخشی از قالی چلسی با الگویی دوترنجی و ترکیبی متفاوت درنقشپردازی وفرم‌سازی درحواشی و متن
(قرن ۱۶ م)

تصویر ٦: قالی باغی، طرحی ملهم از مضامین سنتی و اعتقادی، شمال غربی ایران،
قرن ١٧ یا ١٨ میلادی، ٤٦٢× ٦٧٣ سانتی‌متر

گلجام
فصلنامه
علمی پژوهشی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ٩
بهار ١٣٨٧

روایات گوناگونی از آن ظهور کند. طرح گلستان، لچک و ترنج و خشتی مأخوذ از طرح باغی هستند. در طرح خشتی، طراح تنها به بخشی از باغ (خشت، قاب) به‌جای تمامی آن اکتفا کرده است تا بهشتی رنگارنگ در هر قاب فراهم سازد. در بسیاری از موارد نیز برای تشدید فضایی بهشت‌گونه در قالی‌های باغی از درختان سرو در ترکیب با درختان و گیاهان بهره برده‌اند و نیز حیواناتی که یادآور بهشتند از جمله طاووس در آنها ترسیم شده است. اغلب قالی‌های باغی عصر صفوی را به شمال غرب ایران منسوب نموده‌اند (تصاویر ٦ و ٧).

در ادامه، مضامین خیر و شر دارای گذشته‌ای بس طولانی هستند اما سابقه قالی‌های شکارگاهی که جلوه‌ای از مظاهر خیر و شر است به عهد هخامنشیان می‌رسد. برروی شکارگاه‌های اصیل نقشی وجود دارد که درآن معمولاً شیری به گاوی حمله کرده است. درنمونه‌های جدیدتر، شیر به پلنگ یا ببر تغییر یافته است. شاید این کار به قصد ایجاد تنوع صورت گرفته باشد. این نقش که گرفت‌وگیر نام یافته، هم یادآور نقشه کهن باستانی معروف بوده و هم وجود انواع حیوانات در فردوس‌های باستانی، و در واقع اصالت هخامنشی نقشه شکارگاه را تأیید می‌کند. پاره‌ای از قالی‌های شکارگاهی در ساختاری لچک ترنجی به‌وجود آمده است. «در شکارگاه‌های صفوی، مثلاً فرش بافت غیاث‌الدین جامی در موزه میلان (مورخ ٩٤٩)، صحنه شکار را در الگوی لچک و ترنج نشان

تصویر۷: نقشی از طاووس وصحنه‌هایی از گرفت‌وگیر
برحاشیه قالی سنگوشکو (Sanguszko)
قرن ١٦ میلادی، موزه متروپولیتن نیویورک

می‌دهد و این خود حاکی از آن اســت که لچک ترنج، تحولی از نقشــه‌های گلستان باســتانی است و همان تحولی را پذیرفته که نقشــه مادر (گلســتان) پذیرفته است. (همان، ۱۳۸۱، ۳۲) (تصاویر ۸ و ۹)

و امــا اعتقادات دینــی و مذهبی که به دنبال رســمی شدن تشیع در قرون دهم و یازدهم هجری قمری بالا می‌گیرد زمینه‌های مســاعدی برای بروز نشانه‌های آن در هنر، به‌ویژه قالی فراهم می‌ســازد. طرح محرابی که از مســایل آیینی و دینی منشــأ گرفته بود و پیشتر نیز وجود داشت، موقعیتی برای طراحان به‌وجود آورد که با توجه به ســاختار قبلی، طرحی نو دراندازند. در این طرح سعی می‌شد تمام اجزاء در راستای عمودی و رو به بالا قرار داده شــود و چون فضای دینی ویژه‌ای در آن بود تلاش می‌شد عناصری در ترکیب به‌کار رود که با این فضا هماهنگ بوده و سنخیت داشته باشد.

تصویر ۸: ترکیبی استادانه از هم‌آمیزی نگاره‌های انسانی، حیوانی و گیاهی برای ارایه جلوه‌هایی از شکار و گرفت‌وگیر (بخشی از قالی شکارگاه، قرن ۱۶ میلادی، موزه پولدی پوتسولی میلان)

۳- بهره‌گیــری و ارتباط با الگو ونگاره‌های هنرهای صناعتی

پیشــتر به همبســتگی هنرها و صناعات با یکدیگر و اهمیت این موضوع در مطالعات آنها اشــاراتی شــد. در قــرون دهم و یازدهم هجری قمری خواســته‌ها و نیازهای دربــار و اوضاع زمانه به‌گونه‌ای بود که تولید پارچه‌های مجلل با طرح‌های پیچیده را انتظار داشت و پیشرفت فنون بافندگی این امکان را فراهم ساخته بود. «غیاث‌الدین علی نقش‌بند یــزدی (۹۳۶-۹۸۸) طراح و تولید کننده سرشــناس حریــر مرغوب بود. مهارت او در این رشــته در زمان زندگی‌اش برایش شــهرت و ثــروت به ارمغان آورد. او شــاعر بــود و در اواخر عمر از اعضــای عالی‌رتبه حلقه مقربان محبوب دربار شــاه عباس در قزوین شــد .... او در شهر زادگاهش، یزد، نقیب صنــف بافندگان بود وخــود را «نقش‌بند» می‌خواند. با کنار هم گذاشــتن شهرت غیاث به طراح پارچــه، نامیدن خود به نقش‌بند و مجموعه حریرهای حاوی رقم او، شــکی نمی‌ماند که او هم طراح پارچه

تصویر ۹: نقش دیگری از گرفت‌وگیر در بخشی از حاشیه بزرگ یک قالی صفوی، اواخر قرن ۱۶ میلادی

بوده و هم در تهیه نقشه برای بافت آنها مهارت داشته است.» (تامپسون، ۱۳۸٤، ۸۰ و ۸۳).

اما مهم‌تر، ویژگی بارز آثار (طرح) اوست که ارتباطش را با حرف دیگر قابل تأمل می‌کند. «مشکل این طرح‌ها آن است که به رغم به‌کارگیری حداکثر مهارت در توزیع یکنواخت عناصر طرح در کل سطح و قرار دادن آنها در ترکیب‌بندی‌ای ظاهراً فاقد درز، این طرح‌ها ماهیتاً حاوی مؤلفه‌های متداول در سبک نگارگران آن زمان است. این حکم در همه زری‌های برجسته اوایل دوره صفویه صدق می‌کند. این طرح‌ها عموماً از نظر طراحی مقبول است، اما حالت آنها بیشتر متمایل به ایستایی است و به‌ندرت حالت حقیقی کنش متقابل میان بخش‌های مجزای طرح در آنها وجود دارد. (همان، ۱۳۸٤، ۸۰ و ۸۳)

دیماند بسیاری از الگوهای پارچه‌های صفوی را با قلم و ترکیب‌بندی نگارگران آن زمان از جمله سلطان محمد و محمدی بسیار نزدیک دانسته (دیماند، ۱۳۷۹، ۲۸۳-۲۸٤) به نحوی که می‌توان نوعی گرته‌برداری را حدس زد. حتی می‌توان بدون رأی دیماند، با تطبیق نقش‌های منسوجات، مینیاتورها و قالی، هم در پی اشتراکات آنها در الگوها و نقشمایه‌ها و بالطبع به دنبال سرچشمه‌های یکسان آنها بود و هم اینکه به سبب تفاوت‌های خاص این سه، ترکیبات ویژه آنها را در طرح دید. بی‌شک وام‌هایی که صناعات به یکدیگر داده‌اند، علاوه بر بازگشت به خود، زمینه اندیشه‌هایی نو در عرصه نقش‌پردازی گردیده است. اینکه گفته می‌شود در عصر صفوی تمامی هنرها خاصه صناعات گسترش یافته و به اعتلا رسیدند، مسلماً بدون در نظر گرفتن همبستگی آنها قابل تردید می‌نماید. بنابراین اسلیمی‌ها وختایی‌ها همان‌قدر که در تذهیب به ظرافت به‌کار رفتند، به صلابت و قدرتمندی تمام در قالی‌ها وکاشی‌ها رخ نمودند. هنرمند صفوی آموخته بود که اگرچه سرچشمه‌های الگوهایش یکی است اما باید به فراخور حال هر امری، الگویش را واجد گزینش و ترکیبی صحیح نماید. (تصویر۱۰)

٤- ایجاد پویایی و تنوع در طرح و رنگ مرتبط با فرش شهری از راه‌های گوناگون

موارد بسیاری از پویایی و حرکت در نقش‌پردازی و بسنده نکردن به قالب‌های کلاسیک طرح قالی‌های

تصویر۱۰: نقش‌ها ونگاره‌های به کار رفته در پارچه مخمل عصر صفوی، تأمل درنقوش و نحوه تلفیق وترکیب آنها در پارچه‌های عهد صفوی تعامل آنها را با طرح و الگوهای قالی‌های عصر طلایی بیش‌ازپیش روشن و نمودار می‌سازد.

تصویر ۱۱- الف: شیوه طراحی دولایه در ترنج و قاب‌های حاشیه بزرگ یک فرش از گروه سالتینگ، ۵۶۱× ۱۳۲ سانتی‌متر

صفــوی وجود دارد که از آن جمله شــیوه طراحی دو لایه‌ای اســت که نقش و طــرح را در دو لایه نمایش داده و احســاس عمق را به‌وجود مــی‌آورد. پرهام به ایــن موضوع اشــاره‌ای واضح دارد: «نخســتین بار به روزگار صفویــان بود که قالی ایران از صورت نقش و نگاره‌های همســطح دو بعدی (= طول و عرض) به‌در آمد و با افزوده شدن عمق و ارتفاع به شیوه سه بعدی طراحی شــد، آنچنانکه هر شــبکه طراحی بر شبکه‌ای دیگر «ســوار» گشــت و به‌جای یک لایه نقش و نگار هم‌عرض و هم‌سطح و هم‌تراز، دو لایه متمایز و برهم افتاده نمودار شد. در مراحل بعدی، شیوه «سایه‌روشن» مکتب کرمان این سبک را کاملتر کرد، بدان‌سان که در رنگ‌آمیزی یک گلبرگ آبی‌رنگ هم از آبی ســیر بهره جســتند و هم از آبی روشــن.» (پرهام، ۱۳۷۰، ۱٦۷) شــیوه مذکور در پاره‌ای از فرش‌های معاصر هنوز به یادگار مانده و حتی تلاش شــده تا با تشــدید و دقت در رنگ‌آمیزی، اختلاف دو لایه فوق محسوستر باشد. (تصویر۱۱-الف و ۱۱-ب)

تصویر ۱۱- ب: بهره‌گیری از شیوه طراحی دولایه در ترنج یک فرش سالتینگ

نتیجه‌گیری

تاریخ فرش دارای نقاط دقیق و روشنی نیست، اما از آنچه برای قالی ایرانی هست، پویایی و تحول طرح و نقش چهره‌ای برازنده دارد. خلأ منابع و آثار در این حدیث هرگز سبب فراموشی و خاموشی افکار نگردیده و این دغدغه تازه‌تر از پیش همیشه همراه هنرمند بوده است. در عصر ترقی و طلایی قالی ایران که قرون دهم و یازدهم باشد، بستر به مطلوبترین صورتش فراهم شده بود تا هنرمند بیاموزد ضمن وفاداری به سنت، پرتوی تازه به آثارش بیفکند.

از این‌رو به‌نظر می‌رسد نوآوری و ارائه دیدی نو در طرح و نقش قالی‌های عهد طلایی حاصل ترکیب و تلفیق‌های استادانه‌ای است که از نقش و نگاره‌های پیش از صفوی ملهم شده و در فضای فرهنگ اسلامی شکوفا گردیده است. همچنین تطبیق و مقایسه طرح منسوجات، مینیاتورها و فرش مشخص می‌کند هنرمندان آنها از یک گنجینه نقش مشترک بهره برده‌اند، اما به‌دلیل تفاوت ماهیتی این صناعات، هر یک الگویی خاص خود دارند. نیز آثار پختگی طرح و نقش قالی‌های صفوی روشن می‌سازد هنرمندان آنها با ساختار طرح‌ها آشنا بوده و به نوآوری در آن کاملاً آگاه.

پی‌نوشت‌ها

۱- جان تامپسون در مقاله خود تحت عنوان «قالیها وبافته‌های اوایل دوره صفویه» شرح مبسوطی پیرامون دو رویکرد مطالعاتی در زمینه قالی‌های عهد صفویه ارائه کرده است. (تامپسون، جان، «قالیها و بافته‌های اوایل دوره صفویه»، ۷۰-۷۱).

۲- چکیده‌نگاری، ساده‌سازی، تجرید و انتزاع تا حدی که نقش‌ها به نماد مبدل شوند روالی است که در ازمنه باستان شکلی مقبول برای ارائه آثار منقوش ایران بوده و امروزه نیز همانند گذشته، جوامع عشایری در حفظ آن تلاش نموده و در به‌کارگیری آن صاحب ابتکارند. از این دست، در دستبافت‌های گذشته و حال سه‌گوش‌های پیوستهٔ دورنگ حواشی، هنوز بازتاب و یادآور کوه است و باندهای شطرنجی تا به امروز تلألو آب را نشان می‌دهد.

۳- کهن‌ترین نمونه قالی گره‌بافته پرزدار قالیچه مشهور به «پازیریک» (Pazyryk) است از عهد هخامنشی-سکایی که در سال ۱۹۴۸ میلادی به اهتمام رودنکو باستان‌شناس روسی از گورهای قوم ایرانی‌تبار سکایی در منطقه پازیریک در جنوب جبال آلتایی کشف شد. این فرش باستانی - که از برکت یخبندان سیبری دو هزار و سیصد تا چهارصد سال به سلامت برقرار مانده بود - اکنون در موزه آرمیتاژ لنینگراد در محفظه‌ای مخصوص محفوظ است. (پرهام، سیروس، دستبافت‌های روستایی و عشایری فارس، ج.۱، ص۳۰).

4. Rudenko

۵- «در ایران تا دامنه‌های غربی زاگرس از روزگاری که اطلاع دقیقی از آن نداریم، شاید از اوایل عهد مفرغ (حدود ۳۵۰۰ ق.م.) مردم به باغی اعتقاد یافته بودند که آسمانی بود، شبیه مینو یا

بهشـــت.» (حصـــوری، علی، مبانی طراحی ســـنتی در ایران، ص. ۲۳). تلاش برای شکل‌بخشـــی به این باغ آسمانی بر زمین خاک، صـــور متفاوتی از آن عرضه کرده کـــه بعدها به هنرهای دیگر نیز ســـرایت نمود. به نظر می‌رسد «تعدادی از نقشه‌های ایرانی اساساً از شـــکل باغ گرفته شده‌اند. نام این نقشـــه در فارسی بهارستان، گلســـتان، گلزار و امثال آن اســـت ... اساس نقشـــه‌های گلستان، باغی اســـاطیری است.» (همان، ص. ۲۳). بررسی‌ها نشان می‌دهد ایرانیان در باغ‌سازی صاحب سبک و پیشتاز بوده‌اند. کاووش‌های باستان‌شناسی منطقه پاسارگاد کهن‌ترین باغ‌های ایرانی را به دوره هخامنشی منسوب کرده است. حصار، آبراه، کوشک و تقسیمات هندســـی چهارگوشـــه در ترکیبی نظام‌مند از الزامات باغ‌ســـازی ایرانی اســـت. گمان می‌رود طرح پازیریـــک با طرحی که امروزه خشتی نامیده می‌شود و منشعب از طرح باغی است، بسیار قرابت داشـــته و با شواهدی بتوان آن را از سالمندترین نقشه‌های خشتی قلمداد نمود. از آنچه آمد گمان می‌رود پازیریک باید تنها نماینده ممتاز عصری باشد که سوابق بسیاری از گذشته را در خود جای داده است.

۶- کمـــا اینکه «توصیفاتی که از قالی‌های کهـــن داریم، از جمله توصیف قالی بهارستان یا بهارخسرو در تاریخ طبری، شکی باقی نمی‌گـــذارد که قالـــی ایران پیش از دوره تیموری هم نقشـــه‌های گردان داشته اما به احتمال این گونه نقشه‌ها بسیار کمیاب و ویژه دربارها بوده است.» (حصوری، علی، فرش بر مینیاتور، ص. ۳).

۷- ســـیر طـــرح و الگوها از مکاتـــب اولیه نگارگـــری تا دوران تیموری و نزدیک به صفوی، حرکت از سادگی به‌سوی پیچیدگی را یادآور می‌شـــود، که رنگ بـــا آن در هماهنگی به‌ســـر می‌برد. به‌طـــور مثال، برخـــی از نگاره‌های مکتب بغداد نقش‌های ســـاده و هندسی و شکســـته را نشان می‌دهد در حالی که مکتب هرات با فاصله بســـیار از بغـــداد ترکیباتی با خطوط گردان و ســـیال و پیچیـــده را به همراه طیف متنوع‌تری از رنگ عرضه کرده اســـت. در این عرصه و به دنبال فرهنگ اســـلامی و منع تصویرســـازی، خاصه جانـــداران، واقعگرایی تا زمان‌های متوالی رنگ می‌بازد تا اینکه احمد موسی، نقاش قرن ۸ ه.ق.، با دیدی نو و طرحی تازه آن را مطـــرح و دوباره احیاء می‌ســـازد و مســـبب تحولی تازه در زمان خود و اعصار بعدی می‌گردد. بنابراین با ســـیر در آثار اولیه اســـلامی تا تیموری می‌توانیم اهمیت به اجزاء و مســـایل حول و حوش انســـان را که در قرون ۵ و ٦ ه.ق. ناچیز شـــمرده می‌شد، و نیز گرایش به بازســـازی طبیعی فرم‌ها و اشکال را از قرن ۸ به بعد شـــاهد باشیم و نسبت به تطبیق نقشه فرش‌های مینیاتورها با نمونه واقعی آنها اطمینان بیشتری پیدا کنیم. برای درک بهتری از این تحولات، علاوه بر نگارگری، با دقت نظر در آثار مصنوعات فلزی، منســـوجات، آرایه‌ها و تزیینات معماری قرون پنجم ه.ق. تـــا اواخر عهد تیمـــوری، می‌توان پیوســـتگی و تکامل طرح‌ها را فهمید و زمینه ظهور تحولات بزرگتر و شکوفایی هنرها را که از رخدادهای عصر صفوی است پیش‌بینی کرد.

۸- «میراث ما از قالی‌های ایران در قرن‌های شـــانزدهم و هفدهم میلادی در حدود ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ تخته برآورد شـــده اســـت. این ارقـــام تکه‌هایی را کـــه از قالی‌های بزرگ باقی مانده نیز شـــامل می‌شـــود. ایـــن فرش‌ها همـــه ارزنده نیســـتند، طـــرح اغلب آنها نامرغـــوب اســـت و در بافت آنها نیز مهارت به‌کار نرفته اســـت. این نوع قالی‌ها ارزشی جز قدمت ندارند. از این تعداد در حدود ۲۰۰ تخته آن مشـــهور اســـت و تعداد زیادتری نفیس و مرغوب محسوب می‌شود.» (ادواردز، سیسیل، قالی ایران، ص. ۹).

۹- «گل لاله عباسی در حقیقت همان نرگس است که از تکرار دو دایره و دو برگ به‌وجود می‌آید. البته در میان نرگس با لاله عباسی حدواسطی از گلهای پروانه‌ای نیز وجود دارند. گل لاله عباسی به دلیل دارا بودن تمامی خصایص گلها و قابلیت پذیرش هر نوع تحولی، منعطف‌ترین گل در بین گلهای ختایی است. این گل به همین جهت از نظر شکل ظاهری نیز زیباتر از همه گلها جلوه می‌کند.» (اسکندر پورخرمی، پرویز، گلهای ختایی، صص۳۹-٤۰).

۱۰- نک به: تامپسون، جان، «قالی‌ها و بافته‌های اوایل دوره صفویه»، صص ۷۰-۷۱.

۱۱- دیماند، ام. اس.، بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی، ص۲۹۳.

۱۲- «مقصود از ترکیب کنار هم چیدن عناصر، و در مورد هنر نقش‌هایی است که در نهایت وحدت ایجاد کند. یگانگی، هدف شکل و محتوای ترکیب است. به هیچ وجه نمی‌توان نقش‌های آماده (طراحی شده و رنگ شده) را پهلوی هم چید و نام آنرا طراحی گذاشت ... در کار طراحی سنتی گذشته از اینکه نقش‌ها باید با هم سازگار و همجنس باشند، باید هر یک رنگبندی مناسب خویش و در عین حال مناسب دیگر اجزاء کنار خود و زمینه کار را داشته باشند و مقصود از ترکیب همین است.» (حصوری، علی، مبانی طراحی سنتی در ایران، ص۷۷).

13. M. S. Dimand

14. Paradise

15. Pari-daesa

فهرست منابع

۱- اسکندر پورخرمی، پرویز (۱۳۸۰)، گلهای ختایی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، تهران، چاپ سوم.

۲- ادواردز، سیسیل (۱۳٦۸)، قالی ایران، ترجمهٔ مهیندخت صبا، فرهنگسرا، تهران.

۳- بورکهارت، تیتوس (۱۳٦۵)، هنر اسلامی: زبان و بیان، ترجمهٔ مهدی رجب‌نیا، سروش، تهران.

٤- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، نقاشی ایرانی، انتشارات زرین و سیمین، تهران.

۵- پرهام، سیروس (۱۳۷۰)، دستبافت‌های روستایی و عشایری فارس، ج. ۱ و ۲، انتشارات امیرکبیر، تهران.

٦- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۰)، شاهکارهای هنر ایران، ترجمهٔ پرویز خانلری، تهران.

۷- تامپسون، جان (۱۳۸٤)، «قالی‌ها و بافته‌های اوایل دوره صفویه»، فصلنامه گلستان هنر، شماره ۲ (پاییز و زمستان)، تهران.

۸- حصوری، علی (۱۳۸۱)، مبانی طراحی سنتی در ایران، نشر چشمه، تهران.

۹- حصوری، علی (۱۳۷٦)، فرش بر مینیاتور، نشر فرهنگان، تهران.

۱۰- دیماند، اس. ام. (۱۳۵٦)، راهنمای صنایع اسلامی، ترجمهٔ عبدالله فریار، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۱۱- میرقیداری، مجتبی (۱۳۷۸)، «ماهیت خلاقیت»، هنرنامه: فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر تهران، شماره ۳ (تابستان)، تهران.

۱۲- میری، رضی (۱۳۷۹)، «خلاقیت و فرش ایران»، فرش

دستباف ایران: فصلنامه فرهنگی، هنری، اقتصادی، اتحادیه صادرکنندگان فرش ایران، سال ششم، شماره ۱۸، (بهار) تهران.
۱۳- دیماند، ام. اس. (۱۳۷۹)، بافته‌ها وفرش‌های عصر صفوی، اوج‌های درخشان هنر ایران، ریچارد اتینگهاوزن و احسان یار شاطر، ترجمهٔ هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، نشر آگه، تهران.

منبع تصاویر

تصویر شماره ۱

Pope, A. & Acerman, ph. (1971),"A survey of Persian Art", Tokyo, 1971

تصویر شماره ۲

(مأخذ: پرهام، سیروس (۱۳٦٤)، دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس، ج. ۱، انتشارات امیرکبیر، تهران)

تصویر شماره ۳- الف

(مأخذ: ژوله، تورج (۱۳۸۱)، پژوهشی در فرش ایران، انتشارات یساولی، تهران)

تصویر شماره ۳- ب

Hali, The international Magazine of Antique Carpet and Textile Avt

تصویر شماره ٤- الف

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London

تصویر شماره ٤- ب

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London

تصویر شماره ٥

(مأخذ: یساولی، جواد (۱۳۷۹)، قالی‌ها و قالیچه‌های ایران، انتشارات یساولی، تهران)

تصویر شماره ٦

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London

تصویر شماره ۷

Day, Susan (1996), "Great Carpets of the world", Thames and Hudson

تصویر شماره ۸

(مأخذ: یساولی، جواد (۱۳۷۹)، قالی‌ها و قالیچه‌های ایران، انتشارات یساولی، تهران)

تصویر شماره ۹

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London

تصویر شماره ۱۰

(مأخذ: دولتشاهی، علی (۱۳۸۰)، نقش و نگارهای ایرانی، انتشارات سروش، تهران)

تصویر شماره ۱۱- الف

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London

تصویر شماره ۱۱- ب

Wearden, Jennifer (2003), "Oriental Carpets and their Structure", V&A Publications, London